



Alma Mater Studiorum - Università di Bologna
Dottorato di Ricerca in Composizione Architettonica
Scuola di Dottorato in Ingegneria Civile ed Architettura
XXIV Ciclo di Dottorato

Ignazio Gardella

Metodo e linguaggio nel progetto della residenza

Presentata da: dott. arch. Matteo Sintini

Coordinatore Dottorato: prof. Gianni Braghieri

Relatore: prof. Giovanni Leoni

Correlatore: prof. Francisco José Barata Fernandes

Settore scientifico disciplinare di afferenza: ICAR 18

Esame finale anno 2012

Abstract

La ricerca inquadra all'interno dell'opera dell'autore, lo specifico tema della residenza.

Esso costituisce il campo di applicazione del progetto di architettura, in cui più efficacemente ricercare i tratti caratteristici del metodo progettuale dell'architetto, chiave di lettura dello studio proposto.

Il processo che giunge alla costituzione materiale dell'architettura, viene considerato nelle fasi in cui è scomposto, negli strumenti che adotta, negli obiettivi che si pone, nel rapporto con i sistemi produttivi, per come affronta il tema della forma e del programma e confrontato con la vasta letteratura presente nel pensiero di alcuni autori vicini a Ignazio Gardella.

Si definiscono in tal modo i tratti di una metodologia fortemente connotata dal realismo, che rende coerente una ricerca empirica e razionale, profondamente legata ad un'idea di architettura classica, di matrice illuministica, ma attenta alle istanze della modernità, all'interno della quale si realizza l'eteronomia linguistica che caratterizza uno dei tratti caratteristici delle architetture di Ignazio Gardella; aspetto più volte interpretato come appartenenza ai movimenti del novecento, che intersecano costantemente la lunga carriera dell'architetto.

L'analisi dell'opera della residenza è condotta non per casi esemplari, ma sulla totalità dei progetti, e si avvale anche di contributi inediti. Essa è intesa come percorso di ricerca personale sui processi compositivi e sull'uso del linguaggio e permette un riposizionamento della figura di Gardella, in relazione al farsi dell'architettura, della sua realizzazione e non alla volontà di assecondare stili o norme a-priori. E' la dimensione pratica, del mestiere, quella che meglio si presta all'interpretazione dei progetti di Gardella. Da questo punto di vista, le residenze dell'architetto si mostrano per la capacità di adattarsi ai vincoli del luogo, del committente, della tecnologia, attraverso la re-interpretazione formale e il trasferimento da un tema all'altro, degli elementi essenziali che mostrano attraverso la loro immagine, una precisa idea di casa e di architettura, non autoriale, ma riconoscibile e a-temporale.

Ringraziamenti:

un sentito ringraziamento al prof. Giovanni Leoni
e al prof. Francisco Barata Fernandes

al coordinatore del collegio del dottorato prof. Gianni Braghieri
e ai membri del collegio della scuola di dottorato dell'università
di Bolgna,

alla famiglia Gardella, agli architetti Jacopo Gardella ed Edoarda
De Ponti e a Giulia Pagnacco,

grazie anche alla dott.sa Calvi,

alla direttrice dello CSAC prof. Gloria Bianchino e al personale
dell'archivio, in particolare alle dott.se Paola Pagliari e Simona Riva,

ai colleghi del corso di dottorato,

all'architetto Pisano e al geometra Bianchini,

al prof. Carlos Martì Aris e a Fabio Licitra

Sommario

p. 7	Introduzione
p. 12	1. Gardella e il suo metodo di progettazione
p. 12	1.1. Il metodo nell'opera di Ignazio Gardella tra pratica progettuale e insegnamento
p. 26	1.2. I tre fondamentali del metodo:
p. 26	Il luogo
p. 29	La committenza
p. 32	Le tecnologie edilizie
p. 35	1.3. Fasi e strumenti del processo progettuale
p. 35	Forma - programma
p. 42	Disegno e progetto
p. 50	1.4. Metodo e linguaggio, tecnica e costruzione
p. 53	2. Lo spazio e la costruzione: l'idea di residenza di Ignazio Gardella
p. 54	2.1. La villa unifamiliare
p. 74	2.2. L'abitazione plurifamiliare popolare, pubblica e privata
p. 106	2.3. Il blocco d'abitazione plurifamiliare nel contesto della città consolidata
p. 132	2.4. Il complesso turistico e la casa collettiva per le vacanze
p. 150	3. La residenza come laboratorio di sperimentazione del programma e dei linguaggi, tra pratica professionale e azione culturale
p. 150	3.1. Eclettismo e sperimentazione (1929-1953)
p. 170	3.2. Il consolidamento del metodo e del linguaggio (1953-1998)

Apparati

p. I	Regesto cronologico e comparato dei progetti sulla residenza
p. XXX	Schede progetti selezionati da archivio CSAC
p. CXXIV	Bibliografia per argomenti

Introduzione

All'interno della vicenda complessa e già ampiamente trattata di uno dei protagonisti dell'architettura del novecento, la ricerca si concentra in particolare sullo specifico tema della residenza.

Lo studio prende le mosse dall'individuazione delle caratteristiche che definiscono il personale metodo progettuale dell'autore, all'interno del quale è possibile individuare lo svilupparsi delle ragioni delle opere e dei loro linguaggi.

Per la continuità temporale, per l'omogeneità delle caratteristiche e per i vincoli che essa impone, la residenza costituisce infatti un utile terreno di confronto per definire e verificare l'esistenza di una metodologia applicata alla pratica del progetto, intesa «come il modo con cui vengono organizzati e fissati in senso architettonico, gli elementi di un certo problema».¹

Relativamente all'opera dell'autore, si andranno a chiarire i campi d'applicazione del progetto, i perimetri entro i quali esso opera, le finalità che si pone, gli strumenti con i quali cerca di realizzarle, il rapporto con le diverse discipline e attori che intervengono.

La formazione di tali aspetti che determinano e consolidano la maniera di progettare dell'autore, è sicuramente da ricercare in una tradizione familiare, di cinque generazioni di architetti e ingegneri, che affonda le sue radici nella cultura di fine settecento inizio ottocento. Si sviluppa in quest'epoca, un moderno pensiero progettuale in cui «razionalismo ed eclettismo sono due aspetti di un unico processo. È il processo tipico della coscienza moderna, razionale, storica, che ha bisogno di fondare la comunicazione estetica non su una teoria formale dell'ordine dell'uomo e del cosmo, ma su una teoria psicologica del soggetto e su una teoria razionale della produzione degli oggetti».² Ancora sarà poi fondamentale negli anni venti del XX secolo, la cultura architettonica novecentista milanese, che influenza la prima formazione dell'autore, in particolare proprio per l'idea di abitare che essa trasmette e che si ritrova, reinterpretata, lungo tutto la sua carriera.

Il metodo sembra definirsi quindi attraverso la compresenza di due atteggiamenti.

¹ V. Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli editore, Milano, 1966, p. 11.

² I. De Sola Morales, *Archeologia del Moderno. Da Durand a Le Corbusier*, Umberto Allemandi, Torino, 2005, p. 22. Si veda anche R. Gabetti, *Un'eredità per l'Ottocento; l'eclettismo nell'Encyclopédie*, in R. Gabetti, C. Olmo (a c. di), *Alle radici dell'architettura contemporanea. Il cantiere e la parola*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1989, pp. 100-129.

Uno legato ad una dimensione fenomenologica e critico-realista, che vede il soggetto, l'architetto, l'artista, estrarre dalla realtà i dati oggettivi che permettono di connotare il nuovo oggetto di una componente soggettiva, che comunica un'esperienza sensibile e non solo la correttezza di un programma o di una forma. Strettamente correlato a questo e non distinguibile dal precedente, il secondo aspetto che connota il metodo è la tensione costante alla dimensione tecnica e al legame tra progetto e produzione, necessario per la realizzazione concreta dell'opera. Da ciò deriva ad esempio il grande interesse per l'opera di Gardella, da parte di G.C. Argan, la cui lettura costituisce il fondamentale punto di partenza dell'analisi delle opere dell'architetto milanese, e che al contempo permette di estendere le relazioni ad altre importanti figure dell'architettura a cavallo tra otto e novecento. Su tutti W. Gropius, per l'idea di un razionalismo né funzionalista né meccanicista, ma anche A. Aalto, per la connotazione empirica del suo metodo progettuale, F.L. Wright di cui coglie l'aspetto organicista, non legato alla scomposizione della forma, ma all'integrazione nell'ambiente, fino a L. Khan, per un certo modo di generare chiare strutture formali e funzionali. Numerosissimi sono poi i punti di contatto con le maggiori personalità del contesto architettonico italiano, che s'intende prendere qui in considerazione favorendo un confronto finalizzato a definire meglio le peculiarità dell'autore relativamente ai maggiori temi del dibattito, evidenziati anche dalle influenze esercitate dall'autore, sugli architetti delle generazioni successive in altri contesti europei, in particolare in Spagna e in Portogallo.

Da queste considerazioni, la costruzione si presenta come finalità dell'attività progettuale, «logica conseguenza di un logico processo».³

Ciò è distinguibile a partire dai disegni di progetto attraverso cui l'opera prende forma. Essi mostrano concretamente il procedere del metodo e contengono da una parte, l'individuazione di rigide regole inerenti l'organizzazione del disegno dell'oggetto, assimilabile ad una tradizione accademica,⁴ nuovamente retaggio della formazione dell'autore iniziata a partire dai disegni "classici" del nonno.

Dall'altra, vi si ritrova l'idea stessa di costruzione, caratteristica che Gardella individua in una cultura mitteleuropea del fare architettura,⁵ diversa dalla rappresentazione astratta, geometrica e sintetica, della cultura funzionalista e distante anche dal disegno espressivo, simbolico. Sembra particolarmente attinente dunque, considerando l'opera di Ignazio Gardella,

³ D. Vitale, *Ignazio Gardella, 1905-1999: arquitectura a traves de un siglo*, Centro de publicaciones, Sereteria general tecnica, 1999, Madrid, p. 24.

⁴ A.C. Quintavalle, *A revolution? Computers, the project and the Middle Ages of design. A reflection on how the way of designing objects has been trasformed in the corse of time*, in "Ottagono", n. 106, 1993, pp. 102-106.

⁵ M. Montuori (a c.d.), *Lezioni e dibattiti del corso di dottorato di ricerca per l'a.a. 1983-1984, Vol.7: l'insegnamento di Ignazio Gardella*, Cluva università, Venezia, (quaderni del dottorato di ricerca in composizione architettonica, Istituto universitario di architettura, Venezia), 1986, p. 27.

individuare nel termine “costruzione”, l’ambivalenza dei significati di processo e realizzazione.⁶ A partire da questa tensione verso la concretizzazione del processo, considerando, non a caso, la mancanza di un pensiero teorico sistematizzato di Gardella sull’argomento, si traggono gli elementi per la definizione dei tratti del suo metodo progettuale, certo attraverso la comparazione con le teorie di altri autori a lui vicini o da lui influenzati, ma soprattutto operando una lettura dell’opera nel suo farsi o meglio nel suo costruirsi.

La questione del metodo è da considerarsi dunque, all’interno dell’attività pratica e dell’interpretazione del mestiere connotato di un’accezione colta, che fa emergere un profilo di professionista, architetto e costruttore.

Sintesi della componente razionale e sensibile di cui si è parlato, il processo progettuale si definisce come un percorso logico ed integrato, che giunge alla realizzazione concreta di un manufatto, inteso come luogo e spazio abitabile, sensibile, destinato all’individuo, «antica e complessa consuetudine dell’uomo con la natura (...) non altro che la definizione formale di una situazione ambientale».⁷

Operativamente, tale maniera di intendere l’architettura si compie attraverso una sequenza tentativa di prove e verifiche, che continuamente affrontano i problemi imposti dal sito, dalle richieste della committenza e dal programma funzionale e dalle possibilità tecnologiche del momento e del luogo. Maniera empirica dunque, che non trova i punti di partenza in forme precostituite, nella volontà di proporre una ridefinizione ed adattamento dei tipi storici e nemmeno persegue un linguaggio codificato. Anche il riferimento ai maestri o alle esperienze dell’architettura del passato, auliche o popolari, è considerato pragmaticamente per la valenza e la capacità di risolvere il problema concreto nel suo aspetto specifico, non come adesione ad un quadro culturale. Gardella opera senza rotture rispetto alle epoche precedenti, nessun intento avanguardista di rifondazione totale, la sua esperienza è piuttosto un avanzamento critico operato dalla rigenerazione delle esperienze storiche, in risposta alle necessità del progetto nel presente.

Il criterio compositivo che maggiormente connota questo empirismo e si rende particolarmente visibile proprio nel progetto dell’abitazione, analizzato nel presente studio, è rappresentato da un trasferimento di sistemi distributivi e di organizzazioni spaziali da una tipologia all’altra, da un contesto all’altro, da un utente ad un altro. Si trovano così, blocchi collettivi ottenuti attraverso un procedimento di sovrapposizione di ville unifamiliari, complessi turistici intesi come aggregazione di residenze isolate, edifici destinati a classi popolari, derivati dall’immagine del condominio borghese. Tale riproposizione è possibile in quanto è un’idea universale di abitazione di casa ad interessare l’autore, su cui lavora costantemente proponendone di volta in volta variazioni adatte ai diversi contesti o committenti.

⁶ C. Martì Aris, *La centina e l’arco*, Cristian Marinotti edizioni, Milano, 2007, p. 28.

⁷ G.C.Argan, *Ignazio Gardella*, Comunità, Milano, 1959, p. 10.

Dopo aver presentato cosa s'intende per metodo e quali caratteristiche esso assume, si considerano poi gli esiti dal punto di vista dell'esito architettonico. A questo proposito, si può facilmente osservare come all'empirismo del processo corrisponde di conseguenza un eclettismo del linguaggio. È questo l'aspetto più interessante dell'opera dell'autore, letto all'interno della storia dell'architettura del novecento, che egli attraversa interamente. Se considerata dal punto di vista del metodo progettuale, la vicenda dell'autore trova nel metodo, costanza e continuità e nel linguaggio variazione ed eteronimia. Diventa parziale in quest'ottica, una lettura per movimenti e stili che pur costituisce una parte dell'interpretazione critica della sua opera. Caratterizzata come si è detto da componenti, razionali, realiste ed eclettiche, l'opera di Gardella è stata facilmente avvicinata al razionalismo prima, al neo-realismo poi, in seguito ad un eclettismo, storicista di stampo neo-liberty e infine al neo-razionalismo. Per la natura stessa della sua idea di architettura, Gardella attraversa questi momenti, cogliendone le suggestioni, interpretando il mestiere come aggiornamento allo spirito dei tempi, ma senza adesioni militanti. Egli non sposa le ideologie della storia, per questo le supera indenne,⁸ e costruisce il suo profilo di figura di riferimento del mondo professionale in tutte le stagioni. L'architettura è per lui non la riproposizione di forme universali, ma dei caratteri universali della costruzione, classici, tenuti insieme da «ragioni compositive dell'edificio, inteso come sistema di rapporti significativi».⁹ Tutta la sua opera si concentra su un lavoro di costante ridefinizione delle stesse parti semplici, costitutive del carattere architettonico del manufatto, fino a giungere, attraverso la lunghissima pratica di studio e attività didattica, a consolidarsi in soluzioni ricorrenti. Le chiusure, coperture e paramenti murari, gli elementi di transizione interno-esterno, gli ingressi, le finestre ed i sistemi di oscuramento, le verande, i portici, le terrazze ed i balconi. L'estensione alla quasi totalità delle opere in materia di residenza che la ricerca ha condotto, permette la verifica di tale metodologia progettuale e del suo esito architettonico, evidenziandone la validità tanto alla scala architettonica, quanto urbana. Si prendono in considerazione anche opere ritenute minori quando non inedite, che permettono di rintracciare tale ordinarietà del metodo. Conseguentemente a questo approccio, è possibile considerare le opere maggiormente note come risultati di una ricerca costante su alcuni precisi temi compositivi e sull'uso di linguaggi. Tracciare il percorso storico del progetto dell'abitazione nella personale vicenda dell'autore, intersecandolo con quello di altri nel corso in particolare del novecento italiano, riposiziona la figura di Ignazio Gardella all'interno della storia dell'architettura, lontana da un'interpretazione per movimenti o correnti, piuttosto incentrata sul metodo come termine di confronto e che trasmette la lezione, che si ritiene anche attuale, dell'architettura come disciplina in cui convivono intuizione, esperienza e regola.

⇨ I. Gardella, *La fine del grande metodo*, in "Rassegna", 34-35, 1974.

⇨ A. Monestirolì, *L'architettura della realtà*, Allemandi, Torino, 1999, pp. 180-181.

1. Gardella e il suo metodo di progettazione

1.1. Il metodo nell'opera di Ignazio Gardella tra pratica progettuale e insegnamento

Definire cosa s'intenda per metodo, ancor più se riferito alla personale vicenda di un autore, implica individuare all'interno di quali temi s'intende condurre la ricerca.

I tratti di una metodologia applicata alla realizzazione dell'opera, si definiscono qui come le caratteristiche fondanti la pratica dell'architettura, quali: il suo ruolo all'interno della società, gli obiettivi che si pone, gli strumenti con cui opera, i processi necessari alla realizzazione, i campi d'applicazione, il rapporto con le altre discipline.

L'analisi dei progetti che si affronta in questo lavoro, prende le mosse da questo punto di partenza, da intendersi come chiave di lettura per individuare, come molte delle ragioni su cui le opere si fondono, provengono dal metodo con il quale l'architetto affronta il processo progettuale.

Diversamente da altri autori italiani ed internazionali, Gardella non costruisce un pensiero¹ forte sulla progettazione e sull'architettura che dia fondamento al progetto, o ne giustifichi la validità attraverso questo. Si rilevano piuttosto, frammenti di teoria nelle numerose occasioni di parte-

¹ Tra i testi dell'autore che più direttamente evidenziano il suo pensiero sul metodo si citano: *Testimonianze su E.N. Rogers a vent'anni dalla morte*, in "Zodiac", n. 3, 1° semestre 1990, pp. 22-23; *L'architettura della corallità*, in E. Faroldi, M.P. Vettori (a c. di), *Dialoghi di architettura*, Alinea, Firenze, 2004, pp. 61-78; A. Monestiroli, *Settimo incontro*, in *L'architettura secondo Gardella. Intervista a Ignazio Gardella*, Laterza, Roma, 1997.

Sull'autore si veda in particolare quanto scritto da F. Buzzi Ceriani, *Una lezione del 1966 commentata da Gardella*, in M. Montuori (a c. di), *10 maestri dell'architettura italiana. Lezioni di progettazione*, Electa, Milano, 1994, pp. 79-85; *Architetti italiani-Gardella*, in "Comunità", n. 21, novembre 1953, pp. 49-52; *Caratteri dell'architettura del dopoguerra*, in "Comunità", n. 36, gennaio 1956, pp. 45-71; *Ignazio Gardella: progetti e architetture 1933-1990*, catalogo della mostra, Milano, Padiglione d'arte contemporanea, 22 gennaio-18 marzo 1992, Marsilio, Venezia, 1992.

Si veda poi: S. Boidi, *La componente metodologica nell'architettura di Gardella*, in M. Montuori (a c. di), *Lezioni e dibattiti del corso di dottorato di ricerca per l'aa. 1983-1984. Vol.7: l'insegnamento di Ignazio Gardella*, Cluva università, Venezia, (quaderni del dottorato di ricerca in composizione architettonica, Istituto universitario di architettura, Venezia), 1986, pp. 61-62; M. Rebecchini, *Architetti italiani, 1930-1990*, Officina Edizioni, Roma, 2002, pp. 109-137; A. Samonà, *Ignazio Gardella e il professionismo italiano*, Officina Edizioni, Roma, 1981; R. Guiducci, *Appunti sulla progettazione*, in "Casabella Continuità", n. 235, 1960, pp. 7-8; A. Sturiano, *Architettura: Didattica e professionalità: seminario sull'opera di Ignazio Gardella*, CELUP, Palermo, 1985.

cipazione al dibattito culturale e professionale, nella pubblicistica e nella sua attività d'insegnamento, confrontabili con il più ampio contesto intorno a cui si sviluppa nel corso del novecento, il pensiero sulla progettazione architettonica. Gardella vi partecipa in prima persona, rendendo possibile un confronto, per la vicinanza di posizioni con alcuni autori. Tuttavia è la dimensione pratica quella in cui rintracciare gli elementi di una metodologia, i cui segni sono fortemente visibili nel farsi del progetto e proviene da una radicata maniera di intendere il mestiere.

Un primo aspetto da cui si può individuare un'idea di metodo dell'autore, è costituito dall'interpretazione data al concetto di realtà, applicata alla pratica architettonica. L'attività progettuale si configura infatti, come un'operazione che interviene sul mondo reale attraverso un approccio razionale,² un metodo appunto, finalizzato alla creazione di un manufatto concreto che ritorni alla dimensione reale da cui il processo di creazione si è sviluppato.

L'origine di questo atteggiamento, più che nell'adesione ad una teoria, è sicuramente da rintracciare nella continuità dell'esperienza professionale della famiglia Gardella, che affonda le proprie radici nella cultura illuministica settecentesca e giunge fino al primo ventennio del novecento, periodo nel quale Ignazio jr compie la sua formazione e inizia l'attività nello studio del padre.³

Si può dire quindi che da qui derivi la matrice razionale dell'architettura di Gardella, che si mostra con evidenza, tanto nel processo progettuale quanto nelle forme e nei linguaggi delle architetture realizzate. Da questa tradizione proviene una concezione dell'architettura come ripensamento su temi universalmente appartenenti alla storia, ripetuti ma soggetti al mutare delle condizioni storico-sociali del tempo.⁴ Tali aspetti di natura tecnica, economica, culturale, interessano da vicino la costruzione dell'opera architettonica e sono quelli su cui opera il costante lavoro sulla metodologia progettuale, attraverso continui processi selettivi che di volta in volta selezionano le priorità, i punti di forza, le risorse come i vincoli. La dimensione reale e concreta si definisce meglio in questo modo, come un "realismo critico",⁵ che si muove all'interno di confini determinati e che non

² A. Monestiroli, *op. cit.*, Umberto Allemandi, Torino, 1999, pp. 36-47.

³ Sulla genealogia di architetti e ingegneri della famiglia Gardella si veda: M. Rosso, *Gardella prima di Gardella: tracce per una genealogia di architetti ingegneri tra Genova, Alessandria e Milano*, in *Ignazio Gardella architetto, costruire la modernità*, Electa, Milano, 2009; S. Poli, *La biblioteca utile: manuali tecnici, scritti e opere di Ignazio Gardella senior (1803-1867)*, in 2010, in G. Curcio, M.R. Nobile, A. Scotti Tosini (a c. di), *I libri e l'ingegno*, Caracol Edizioni, Palermo, 2010.

⁴ A. Monestiroli, *op. cit.*, p. 24.

⁵ V. Gregotti, *L'architettura del realismo critico*, Laterza, Roma-Bari, 2004, p. 40. Questa dimensione realista è stata più volte interpretata come il fattore che permette di leggere alcune opere di Gardella in chiave neo-realista o neo-razionalista. Ciò che si rimarca invece qui, è come essa sia una componente determinante del metodo che interessa tutte le opere dell'architetto.

intende superarli continuamente, come nell'atteggiamento tipico di una cultura avanguardista.⁶ Gardella non ritiene infatti che l'architettura debba procedere per rotture rispetto alle condizioni precedenti e del passato, non ha bisogno di uccidere i propri padri per compiere il suo personale percorso artistico, lo svolge all'interno di una tradizione ereditata. Tutta la sua attività va nella direzione di un progressivo avanzamento all'interno di una continuità con le esperienze storiche, fondata sull'attaccamento al fatto e al luogo concreto, come meglio si preciserà tra poco.

Ciò è quanto permette all'autore di superare le tante ideologie che percorrono il novecento e che influiscono direttamente sullo sviluppo dell'architettura. Gardella ne subisce il fascino e le suggestioni come in molte occasioni ripete a proposito del razionalismo, le asseconda con atteggiamento professionale, aggiornato all'espressione della realtà del momento e dello spirito dei tempi, ma il suo distacco critico esclude una partecipazione militante, «il rifiuto del dogma poi, gli consente sempre di superarne la caduta».⁷ Da ciò risulta evidente come non sia possibile leggerne l'opera attraverso le categorie del razionalismo, del neo-realismo, dell'eclettismo (nel senso di storicismo), del neo liberty o del neo-razionalismo, come si vedrà meglio nell'ultima parte dedicata al tema del linguaggio architettonico, anch'esso ricondotto all'interno della metodologia progettuale.

È piuttosto il realismo a connotare con coerenza lo svolgersi di tutta la sua lunga carriera.

A partire da quest'atteggiamento che affronta i dati oggettivi e i vincoli che essi impongono, la capacità di incidere sul reale attraverso il progetto d'architettura, si avvale del contributo personale dell'individuo e della sua capacità di fornire un'interpretazione soggettiva al "fenomeno".

L'influenza della filosofia fenomenologica,⁸ determinante per gli architetti in particolare nel secondo dopoguerra,⁹ costituisce una chiave di lettura

⁶ R. Gabetti, *Architettura/conoscenza*, in S. Giriodi (a c. di), *Scritti scelti. Vol. 1 riflessioni sull'architettura*, Umberto Allemandi, Torino, 1998, p. 55; *La fine del grande metodo*, in "Rassegna", n. 34-35, 1974. (Archivio Oleggio G4 scr. 70-75.9 B9).

⁷ I. Gardella, *La fine del grande metodo*, in "Rassegna", 34-35, 1974. (Archivio Oleggio G.4 scr. 70-75.0 B.9).

⁸ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano, 1972; G. Bachelard, *la poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari, 1975; Sul rapporto tra le tesi fenomenologiche di Husserl e Heidegger, si veda F. Wilhelm von Hermann, *Il concetto di fenomenologia in Heidegger e Husserl*, Il Melangolo, Genova, 1997. M. Heidegger, *Costruire, Abitare, Pensare*, in *Saggi e Discorsi*, Mursia, Milano 1954; per come viene affrontato in chiave fenomenologica, il progetto d'abitazione in Heidegger, I. Àbalos, 2. *Heidegger nel suo rifugio. La casa esistenzialista*, in *Il buon abitare. Pensare le case della modernità*, Christian Marinotti edizioni, Milano, 2009, pp. 43-68. Tra i vari scritti di Rogers si cita, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, Guida Editori, Napoli, 1981. (1 ed. 1958).

⁹ Centrale com'è noto, l'importanza della rivista "Casabella-Continuità". Il primo numero della direzione rogersiana si apre proprio con la presentazione della casa per i dipendenti della Borsalino, G. De Carlo, *Architetture Nuove*, in "Casabella-Continuità", n. 199, dic.-gen. 1953-1954, pp. 19-33. Pur non entrando direttamente nella redazione

importante anche delle architetture di Gardella, come sottolinea G.C. Argan nella sua nota presentazione dell'opera dell'autore. Il critico torinese¹⁰ inserisce Gardella in un filone di architetti: S. Elia, F.L. Wright, M. Breuer, A. Aalto, P.L. Nervi, accomunati da un'idea di architettura (diverso è l'esito realizzato) come attività che opera sul reale allo scopo di trasformarlo. Tali concetti sono facilmente riconducibili alla lezione di W. Gropius, figura centrale secondo Argan, per spiegare tale atteggiamento valido per gli autori citati, così come per il nostro.

A proposito della sua esperienza alla Bauhaus, l'architetto tedesco dice che lo scopo della scuola non è quello di creare un oggetto, piuttosto quello «di educare il soggetto al reale, poiché la sensazione proviene da noi stessi e non dall'oggetto (...) chiunque è in grado di concepire una forma, il problema è quello di trarla alla luce».¹¹

Dall'attività d'insegnamento proviene un contributo importante alla pratica progettuale, fondamentale per giungere più efficacemente all'educazione agli elementi dell'architettura che direttamente influenzano la percezione, quali: la luce, la dimensione, la conoscenza dello spazio, la forma e il colore; fattori determinanti per la scoperta soggettiva della realtà e del suo continuo mutamento.

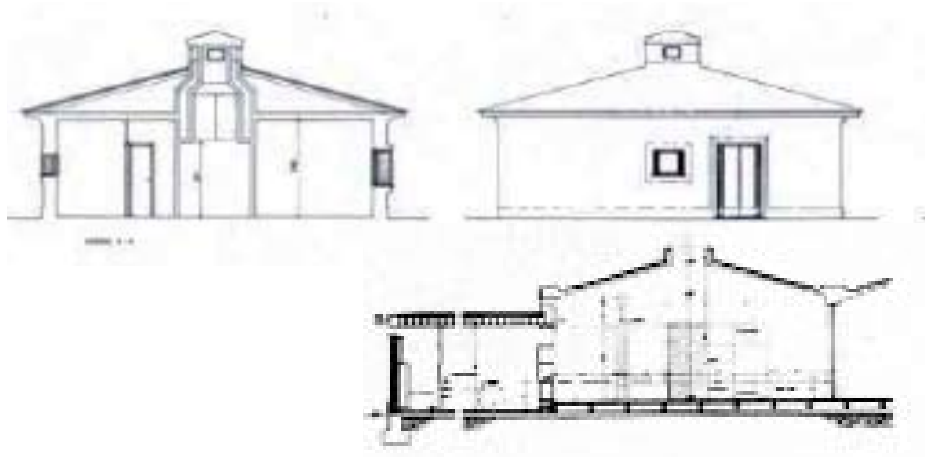
Anche per l'architetto milanese, impegnato a partire dal 1947 fino al 1975 come docente nei laboratori di composizione architettonica allo IUAV,¹² l'esperienza didattica è parte integrante dell'esercizio progettuale al pari della pratica di studio. Attraverso questa infatti, si affina quella capacità di costante interrogazione del problema, che costituisce il presupposto iniziale del processo compositivo. Questo costituisce uno dei capisaldi su

della rivista, che comprendeva tra gli altri: E. Paci, G.C. Argan, Gardella si dimostra sempre molto vicino alla linea editoriale della rivista e al pensiero di E. N. Rogers, che ripone molto interesse nell'attività dell'autore, pubblicandone costantemente le opere.

¹⁰ I testi cui ci si riferisce sono: G.C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino, 1951; *Pier Luigi Nervi*, Il Balcone, Milano, 1955; *Marcel Breuer. Disegno industriale e architettura*, Gorlich, Milano, 1957; *Ignazio Gardella*, Edizioni di Comunità, Milano, 1959; *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano, 1965.

¹¹ W. Gropius, *Architettura integrata*, collezione dell'arcobaleno, Arnoldo Mondadori, Milano, 1959, p. 40, 56.

¹² Si fornisce una rassegna dei contributi in cui esplicitamente si affronta la questione della didattica: M. Montuori, *10 maestri dell'architettura italiana. Lezioni di progettazione, ... cit., Lezioni e dibattiti del corso di dottorato di ricerca per l'a.a. 1983-1984...*, cit.; A. Sturiano, *op. cit.*. Ancora si veda F. Buzzi Ceriani, *Sette progetti di studenti della Facoltà di Architettura di Venezia*, in "Argomenti di Architettura", n. 1, dicembre 1960, pp. 47-51. Dei contributi diretti dell'autore si ricorda: I. Gardella, *Esperienze nella scuola per la riforma della scuola, discorso inaugurale, A.A. 1959-60*, in "Annuario Istituto Universitario di Architettura di Venezia per gli anni accademici 1959-60", Venezia, 1960, p. 41; *Intervista sulle scuole di architettura*, in "Venezia Architettura", n. 1, 1952, p. 1; *Ricerca progettuale per la sede dell'amministrazione regionale del Veneto*, in "Controspazio", n. 5-6, mag.-giu. 1972, pp. 62-73. Si veda ancora il contributo di I. Gardella in *Giuseppe Samonà 1923-1975. Cinquant'anni di architetture*, Catalogo della mostra organizzata dall'Istituto di storia dell'architettura dell'Istituto universitario di architettura di Venezia (Venezia, Palazzo Grassi, 11 ottobre-30 novembre 1975).



Progetto per alloggi a testa del Gargano, 1966. (Da A. Samonà, *Ignazio Gardella e il professionismo italiano*, p. 209).

Progetto di scuola elementare a cinque aule, realizzato nel corso di Composizione Architettonica presso lo IUAV, AA. 1958-1960. (da M. Montuori (a c. di), *10 maestri dell'architettura italiana. Lezioni di progettazione*, 1994).

cui il preside G. Samonà,¹³ fonda il nuovo corso della scuola veneziana, che come suggerisce C. Aymonino, non «ha formato una “scuola” ma un elenco di problemi ai quali bisogna dare risposta».¹⁴ Nelle parole dell'architetto siciliano, riscontriamo molte analogie, tanto con quanto espresso da W.Gropius, quanto con il metodo didattico applicato da Gardella nei corsi di composizione: «La progettazione è più che il trapasso da freddi dati concreti ad una plastica visione spaziale, (...) l'organismo edilizio deve tendere a creare un nuovo mondo sensibile, legando insieme astratti principi di funzione, congegni della tecnica, rivivendoli secondo rapporti umani. Il metodo deve fissarsi sulla produzione di quei concreti elementi, di cui l'organismo architettonico è composto, seguendoli nel loro processo di genesi, sia come elementi di funzione, e poi tutti farli vivere di quell'espressione, che a loro conferiscono i valori umani sentiti in tutta la loro profondità con minuziosa e dettagliata analisi (...) La scuola deve dare consapevolezza agli studenti che l'obbiettivo è costruire un mondo sensibile di esperienze umane, sui molteplici elementi del tema.

¹³ Per quanto riguarda la posizione di G. Samonà sulla questione dell'insegnamento, si veda, *Lo studio dell'architettura*, in “Metron”, n.15, 1947, pp. 7-16; *Introduzione*, in *Teoria della progettazione architettonica*, Dedalo, Bari, 1968, pp. 9-11; *Premessa*, in *Il dibattito architettonico in Italia, 1945-1975*, Dedalo, Bari, 1968; *L'unità architettura urbanistica*, Franco Angeli, Milano, 1975 e M. Montuori (a c. di), *Lezioni e dibattiti del corso, ...cit.* pp. 242-295.

Affinità sul tema dell'insegnamento, si trovano anche negli iscritti di altri due autori qui citati, di cui si indicano alcuni dei testi più importanti: E.N Rogers, *L'insegnamento della composizione architettonica*, in “Casabella-Continuità”, n. 280, ott. 1963, pp. 1-4. L. Quaroni, *Caratteri degli edifici*, in “Metron”, n.19/20, 1947, pp. 25-35; A. Samonà, *I problemi della progettazione per la città. Le scale di progettazione e l'unità del metodo*, in *Teoria della progettazione architettonica*. Raccolta di lezioni al corso presso lo IUAV, aa. 1965-1966, Dedalo edizioni, Bari, 1968, p. 103.

¹⁴ C. Aymonino, *Il patrimonio di Giuseppe Samonà*, in *Giuseppe Samonà 1923-1975. Cinquant'anni di architetture, ... cit.*, p. 8.

I progetti che escono da una scuola di architettura devono essere, minuti, definitivi, analitici, infinitamente dettagliati e soprattutto gli elementi di analisi devono essere vissuti prima del loro associarsi in architettura».¹⁵

Il processo architettonico si caratterizza come un percorso cognitivo che procede su due piani, uno iniziale e uno finale, attraverso cui giungere alla trasformazione del contesto di partenza. Da una parte la conoscenza degli aspetti oggettivi della realtà tanto fisica quanto culturale, ideale, simbolica con la quale ci si confronta, che costituiscono i dati di partenza; dall'altra una conoscenza intesa come chiara determinazione delle ragioni dell'opera che si progetta. Torna in questo modo quanto detto in principio rispetto all'approccio critico alla realtà. «L'architettura del realismo critico (..) non può essere solo rispecchiamento sia pur interpretativo, (..) ma piuttosto, un modo di rivelare/riconoscere le contraddizioni per aprire in esso le crepe che permettono di intravedere al di là di esso (..)».¹⁶

Sostenuto da questo duplice aspetto, il progetto si definisce come processo di conoscenza della realtà¹⁷ che necessita della ricerca personale di un «metodo»¹⁸ atto al suo raggiungimento.

Nello specifico della disciplina architettonica, tale ricerca vive “storicamente” della contrapposizione tra gesto creativo e ricerca scientifica.

Scrivono E.N. Rogers, «l'architettura occupa un posto di privilegio fra le arti, perché media tra scienza e arte, non si occupa della natura come mistero da svelare o da catalogare; o come modello paradigmatico per nuove coniugazioni; o come fonte d'ispirazioni; ma proprio come strumento tangibile, atto a fornirci la materia da trasformare in materiali che comporranno per l'uso degli uomini».¹⁹ Ancora secondo il direttore di “Casabella-Continuità”, A. Loos e A. Perret, sono i primi che hanno caratterizzato l'architetto come dotato di forte individualità artistica o culturale e al tempo stesso dominatore della tecnica e rispettoso delle sue regole. Si vedrà in seguito come la cultura architettonica di fine ottocento ed inizio novecento, rappresenterà per Gardella un punto di riferimento importante.

La dualità di cui si alimenta il mestiere dell'architetto, vede «molti progettisti, considerare la propria posizione di tecnici-intellettuali, in una situazione di equilibrio instabile, tra arte e politica, fra tecnica e arti figurative:

¹⁵ G. Samonà, *Lo studio dell'architettura, ...cit.*, riportato in *L'unità architettura-urbanistica, ...cit.*, p. 218.

¹⁶ V. Gregotti, *op. cit.*, p. 34.

¹⁷ L'idea della progettazione come conoscenza della realtà è secondo A. Monestiroli ciò che caratterizza le finalità di quanti intendono l'architettura da un punto di vista razionale (contrapposto al funzionalismo), *L'architettura della realtà, ...cit.*, p. 36. Il tema è espresso dallo stesso autore anche in, *Ignazio Gardella, 1905-1999: arquitectura a traves de un siglo*, Centro de publicaciones, Secretaria general tecnica, 1999, Madrid, p. 25; *Ignazio Gardella*, collana *La scuola di Milano*, Electa, Milano, 2009, p. 7. Si veda poi, D. Vitale, *Ignazio Gardella, 1905-1999: arquitectura a traves de un siglo, ...cit.*, p. 24; R. Gabetti, *op. cit.*, p. 97-111.

¹⁸ F. W. von Hermann, *op.cit.*.

¹⁹ E.N. Rogers, *Esperienza dell'architettura, ...cit.*, p. 185.

il che comporta una loro condizione umana e professionale non assestata, e quindi anche stimolante, spesso più remota rispetto alla posizione concreta di operatori scientifici e tecnici».²⁰ Relativamente a questo tema, Gardella prospetta un paradosso. Egli si dimostra convinto²¹ che nella pratica dell'architettura, il risultato finale, afferente al campo artistico, deve tendere a valori di universalità, per certi versi assimilabili dunque all'assolutezza degli esiti della ricerca scientifica. Gli strumenti con i quali concretizzare l'idea, sono invece soggettivi, in quanto la scienza e la tecnica applicata al progetto di architettura, muta, cambia con il progredire dello sviluppo umano. (...) L'immaginazione critica è una condizione fondamentale per qualsiasi compito di ricerca scientifica, allo stesso modo è frequente trovare opere artistiche concepite ed elaborate con la precisione logica rigorosa di un problema matematico».²²

È la tensione al realismo a risolvere “naturalmente” il dualismo tra scienza e arte, riconducendolo ad una dimensione pratica, che in Gardella affonda nuovamente nella cultura architettonica ottocentesca,²³ in particolare nel valore dato alla costruzione, come si vedrà al termine di questa parte. La dimensione razionale si mostra dunque nel seguire un processo rigoroso e nella raccolta e nell'analisi dei dati iniziali che costituiscono il punto di partenza del processo stesso. In seguito esso si configura come una serie di tentativi fatta di prove e passaggi successivi, in cui si manifesta la componente soggettiva. Essa è da esprimersi in tutte le occasioni progettuali per affinare il metodo, tanto nella pratica professionale quanto nelle aule dell'università. Gardella dice che, «dietro all'immediatezza dell'atto progettuale, c'è sempre in ognuno di noi e ci debba essere, la coscienza e la scelta di un mondo ideologico o architettonico di riferimento. (...) Di fronte alla concretezza immediata e imminente del fare delle scelte, non si controllano certamente queste scelte in ogni momento del processo progettuale con un quadro di norme e di principi (non esiste l'architetto esiste l'architettura)».²⁴

In questo modo la “conoscenza” intesa nell'accezione di “coscienza”, permette all'individuo (architetto) di mediare tra le tendenze provenienti dall'esterno e le proprie pulsioni interne d'espressione individuale, in un gioco di equilibrio delle forze regolato dal metodo.

Il progetto si sviluppa quindi secondo un intersecarsi di momenti né solo razionali né completamente intuitivi, attraverso cui si giunge alla definizione del risultato formale.

²⁰ R. Gabetti, *op. cit.*, p. 79-80.

²¹ C. M. Aris riporta quest'opinione riprendendo una considerazione pronunciata dall'architetto milanese nel corso di una conferenza tenuta a Barcellona nel 1996. C. Martì Aris, *La centina e l'arco*, Cristian Marinotti edizioni, Milano, 2007, p. 26.

²² *Ibid.*

²³ G. Nicco Fasola, *Ragionamenti sulla architettura*, Macrì, tipografie delle Arti Grafiche, Città di Castello, 1949, p. 216.

²⁴ I. Gardella, *Sull'atto progettuale*. Trascrizione da Archivio Oleggio, G.4 scr 83.3 C.26.

E.N. Rogers afferma che la «Forma = momento sintetico della riflessione iniziale e della verifica metodologica seguente. In altre parole la forma si definisce come la provvisoria conclusione di una continua ed inesauribile attività di ricerca nella quale le operazioni induttive e quelle deduttive sono altrettanto necessarie e presenti».²⁵ Per G. Samonà «lo studio dell'architettura non è creazione e per questo soggetta ad un controllo metodologico costituito da una serie di processi logici, i quali per successive sintesi giungono ad una sintesi generale che si traduce in architettura».²⁶ Anche L. Quaroni, per esprimere brevemente alcune delle più autorevoli posizioni della cultura architettonica italiana su questo fondamentale aspetto del metodo, indica il raggiungimento «di una “struttura architettonica”, vale a dire di una forma, possibile attraverso una serie di operazioni razionali e irrazionali il cui uso varia con il variare della scala di intervento sull'ambiente e della complessità dell'operazione sensibile che si rende necessaria. La pratica è quella che solo permette di gestire le operazioni maggiormente razionali da quelle in cui questa componente è minore (si eviti la parola “intuizione” o simili)».²⁷ Emerge quindi la figura dell'architetto come colui che gestisce quest'azione fluida, costantemente tesa tra gesto individuale e conseguenza logica, nella quale sono coinvolti una complessità di figure e contributi disciplinari differenti. Intersecando nuovamente tali argomenti con i contenuti dell'insegnamento dello IUAV, uno dei punti fermi della scuola prevede l'eliminazione delle barriere e il coinvolgimento delle varie materie insegnate, che interessano il progetto, sotto il coordinamento del professore di composizione. La pratica della progettazione architettonica diventa quindi processo integrato.²⁸ Il farsi del progetto diventa atteggiamento inclusivo, condotto dagli architetti nel ruolo di registi, capaci di «concepire una totalità».²⁹ Non si vuole qui riprendere lo slogan secondo cui l'architetto debba essere in grado di concepire “il cucchiaino e la città”,³⁰ che Gardella afferma essere diversi da un punto di vista dell'approccio e degli strumenti del progetto.³¹

²⁵ E.N. Rogers, in *L'insegnamento della composizione architettonica*,...cit., pp. 2-3.

²⁶ G. Samonà, *Lo studio dell'architettura*...cit.

²⁷ L. Quaroni, *Progettare un edificio*, Mazzotta, Milano, 1977, pp. 28-29.

²⁸ Il termine è derivato direttamente dal titolo del volume di W. Gropius, *The Scope of a Total Architecture*. Harper & Row, New York, 1958. trad.it *Architettura integrata*...cit.. Sul concetto di “architettura integrata”, numerosi autori hanno espresso la loro definizione e dato una loro interpretazione, si citano tra i molti, quelli presi qui a riferimento principale in ambito italiano: L. Quaroni, *Progettare un edificio*...cit.; E.N.Rogers in, *Il mestiere dell'architetto e Utilità e bellezza*, in *Esperienza dell'architettura*...cit. pp. 166-168; V. Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli editore, Milano, 1966; V. Gregotti, *Dentro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino, 1991.

²⁹ W. Gropius, *Architettura integrata*,...cit., p. 23.

³⁰ G. Zucconi, *La città contesa*, Jaca Book, Milano, 1989, pp. 123-128.

³¹ I. Gardella, in S. Boidi, *Il disegno dell'emozione*, in “Costruire”, n. 86, lug-ago., 1990, p. 108.

Ciò che è insito nella parola “integrale”, è che il processo di progettazione di un ospedale o di una chiesa è lo stesso, pur nelle differenti necessità specialistiche.³² La totalità è da vedersi quindi come “unità”.³³

Il processo progettuale assume a questo punto la caratteristica che W. Gropius restituisce attraverso un’efficace immagine, «(il processo) cresce come gli anelli annuali di un albero, d’intensità, d’approfondimento fino a comprendere tutte le discipline».³⁴ Su questo aspetto, inerente l’organizzazione e il coinvolgimento dei vari attori in gioco, si fondano le ricerche teoriche e pratiche di numerosi architetti, intenti a definire i limiti della progettazione architettonica, gli strumenti, le connessioni con le altre discipline.

«Dal punto di vista dell’architettura, il progetto è il modo con cui vengono organizzati e fissati in senso architettonico, gli elementi di un certo problema».³⁵ Tra questi elementi si trovano anche i “materiali” provenienti dal mondo sociale, economico, storico. Quanto detto all’inizio riguardo la nozione di realismo critico, diventa azione, maniera di concretizzare tale approccio e pensiero. In altre parole la definizione di un processo, di un metodo, consiste nel dar vita ad una struttura che riconduca tutti gli aspetti al suo senso “architettonico”, inteso come obiettivo del processo stesso.

Da una parte ci si riferisce ad una sfera pratica, inerente il metodo professionale, che vede l’architetto coordinare le varie competenze richieste per non cadere in un’eccessiva specializzazione. Essa è vista come un grave pericolo per la qualità dell’architettura, in particolar modo negli anni sessanta, quando industrializzazione e tecnologia conducono il progetto verso maggiori complessità.³⁶ Fondamentale è dunque il tema dell’organizzazione del lavoro, della successione delle fasi, del rapporto progettazione-produzione, dei significati e delle possibilità da attribuire al disegno e alla rappresentazione (i successivi paragrafi, considereranno proprio questi aspetti nello specifico dell’opera di I. Gardella).

In secondo luogo, il termine integrazione è da intendersi come inserimento nella progettazione architettonica di tutti i fattori inerenti la vita dell’uomo, che diventa il fine ultimo della progettazione. Fattori biologici, naturali, nonché culturali. I. Gardella in particolare dice «(l’architettura) operazione nella quale tutti i contenuti formali, strutturali, tecnici, d’uso, di memoria, di storia, di costume, tutti quei contenuti nei quali è radicato il nostro vivere, si integrano, si compongono (...) secondo libere scelte dell’architetto».³⁷ Risulta evidente come quest’obiettivo sia distante dal-

³² *Ibid.*

³³ V. Savi, *Presentazione*, in *L’unità dell’architettura. Antonio Monestrolì intervista Ignazio Gardella*, in “Area”, n. 37, 1997, p. 38.

³⁴ W. Gropius, *Architettura integrata*,... cit., p. 66.

³⁵ V. Gregotti, *Il territorio dell’architettura*,... cit, p. 11.

³⁶ A. Samonà, *I problemi della progettazione per la città. Le scale di progettazione e l’unità del metodo*,... cit., p. 103.

³⁷ I. Gardella, *The last fifty years of Italian Architecture, reflected in the eye of an archi*

le finalità che ispirano, come suggerisce G.C. Argan³⁸ un atteggiamento “costruttivista” o “razionalista macchinista”. Non si trovano nemmeno intenti di natura formalista. «La forma non è che una delle parti che costituiscono l'intero: l'oggetto architettonico. Riconoscere la forma come uno dei contenuti non vuol dire darle un ruolo subordinato, come nello slogan razionalista “la funzione determina la forma” ma vuol dire riportarla con tutto il suo peso e la sua autonomia nel processo della progettazione architettonica»,³⁹ appare infatti una «logica conseguenza di un logico processo». ⁴⁰ La pratica del progetto è quindi finalizzata a sviluppare tale processo «sorretta da principi teorici e operativi»⁴¹ che si vedranno, che tende a ricondurre tutti i vincoli imposti dalla realtà in una sequenza di passaggi “integrati”.

Tali principi si presentano assai differenti dai codici linguistici e dalle regole compositive a-priori riferiti ad uno stile, anziché ad un metodo. Il linguaggio si determina assecondando di volta in volta le condizioni presenti, in quanto «la realtà è il continuo mutamento della forma». ⁴² «La mia architettura tende a cambiare a seconda dei luoghi e delle situazioni. Qualsiasi progetto è diverso da quello precedente, ogni approccio alla progettazione è per me un'esperienza nuova e per certi versi unica». ⁴³

Si può dire dunque che il metodo venga prima della forma e dello stile. «Alla trasmissione o al raggiungimento di uno stile moderno, si sostituisce un metodo moderno, che permetta all'individuo di risolvere un problema secondo le sue naturali inclinazioni, interpretazioni delle condizioni sociali, economiche, tecniche e non assecondando una serie di indicazioni dogmatiche». ⁴⁴

tect, in F. Nonis, S. Boidi (a c. di), *Ignazio Gardella, exhibition and catalogue*, Harvard University Graduate school of design, Harvard University, Electa, Cambridge, Milano, 1986, in S. Guidarini, *Ignazio Gardella nell'architettura italiana. Opere 1929-1999*, Skira, Milano, 2002, p. 229.

Si veda anche sul tema dell'autonomia dell'architettura: F. Dal Co, *Ignazio Gardella, 1905-1999: architettura a traves de un siglo...cit.*, p. 15; R. Moneo, *Ricordando Ignazio Gardella*, in M. Casamonti (a c. di), *Ignazio Gardella architetto (1905-1999): Costruire la modernità*, Electa, Milano, 2006, pp. 17-19.

³⁸ G.C. Argan, *Progetto e destino...* cit., p. 306.

³⁹ S. Boidi, L. Fiori, *Intervista all'architetto Ignazio Gardella*, in *Gardella. L'Alfa Romeo*, Abitare Segesta Editore, Milano, 1982, p. 14.

⁴⁰ D. Vitale, *Ignazio Gardella, 1905-1999: architettura a traves de un siglo...* cit., p. 24.

⁴¹ F. Buzzi Ceriani, *Una lezione del 1966 commentata da Gardella*, in M. Montuori, *10 maestri dell'architettura italiana. Lezioni di progettazione...* cit., p. 80.

⁴² H. Bergson, in F. Alfano (a c. di), *La casa dell'angelo. Nuovi spazi, dimensioni, interazioni dell'abitare (domestico)*, Clean edizioni, Palermo, 2001, p. 13.

⁴³ Da *Ignazio Gardella, l'Architettura della corallità*, in E. Faroldi, *Dialoghi di architettura...* cit., p. 65.

⁴⁴ E.N. Rogers, *Il mestiere dell'architetto e Utilità e bellezza (metodologia della progettazione architettonica)*, in *Esperienza dell'architettura...* cit., p. 22.

La determinazione di un linguaggio attraverso un percorso metodologico e non mediante l'applicazione di una norma, costituisce il tratto distintivo dell'architettura di Gardella, definibile come un atteggiamento empirico, riscontrabile in molte esperienze analoghe.⁴⁵

Esso si caratterizza «per la reazione al rigido formalismo pratico (del razionalismo) e l'adattabilità dell'edificio ai materiali tradizionali del luogo (...) applicati secondo una mentalità pragmatica propensa ad intervenire caso per caso (..) la tendenza all'empirismo, la sensibilità verso l'ambiente circostante, l'attenzione per lo statuto materiale dell'edificio, materiali, qualità, essenza, la volontà di creare luoghi degni della residenza dell'uomo, ed anche il modello sociale stesso. (..) Si tratta di una posizione che per ogni incarico concreto cerca ispirazione con i dati del luogo, il clima, il programma, i futuri utenti, i materiali autoctoni. (...)».⁴⁶

Ancora esso si può individuare in «un atteggiamento non impositivo ma interrogativo nei confronti della realtà, senza concessioni al contestualismo; un'attitudine alla eteronimia linguistica, derivata da una concezione colta della architettura, che consente di usare diversi linguaggi e riferimenti senza scadere nell'eclettismo grazie a una conoscenza profonda e specifica della storia; l'esercizio di una rigorosa disciplina costruttiva appresa attraverso lo studio delle tecniche tradizionali ma applicata senza nostalgie artigianali, piuttosto con spirito di sperimentazione e innovazione; una accettazione dell'esperienza e del tempo all'interno del progetto di architettura».

⁴⁵ Relativamente a questo tipo di approccio, significativa è la documentata attenzione di Gardella per gli architetti scandinavi, da A. Aalto e G. Asplund a S. Markelius, tra i maggiori esponenti dell'empirismo progettuale. Nel presentare il libro di A. Bassi e L. Castagno, dedicato all'opera di designer di G. Pagano nel 1994, Gardella ricorda il viaggio intrapreso nel 1939 nei paesi scandinavi con l'architetto istriano. Uno degli aspetti dell'approccio scandinavo al progetto che maggiormente lo colpisce, consiste nella costante dimensione di confronto e dialogo e nell'assenza di preconcetti o principi a priori che alimentano una pratica realista e pragmatica, integrata a fattori, emozionali e psicologici. (Archivio Oleggio, G.4 scr. 95.1 H.9). La dimensione del dubbio, connota anche la caratteristica empirica di altre esperienze come quelle dell'architettura portoghese ad esempio. J.M. Montaner indica il metodo progettuale di A. Siza, come "realismo empirico", *La forma del siglo XX*, GG, Barcelona, 2002, pp. 104-106. "Paginas brancas", Faup Arquitectura, 1992; A. Nufrio, *Eduardo Souto de Moura, Conversas com estudantes*, GG, Barcelona, 2008; G. Leoni, A. Esposito, *Edouardo Souto de Moura*, Electa, Milano, 2003; G. Leoni, A. Esposito, *Fernando Tavora*, Electa, Milano, 2003. In Spagna la questione è maggiormente documentata in particolare è proprio l'empirismo di Gardella, per la mancanza di dogmatismo, per il realismo della costruzione e per la sensibilità artistica, ad influenzare, nel dopoguerra, molti architetti in particolar modo in Catalogna e autori come J. Coderch, Martorell e O. Bohigas. J. Torres Cueto, *Italia e Catalogna: l'influenza e il successo di Gardella nell'architettura catalana degli anni cinquanta e sessanta*, in "QA - Quaderni del Dipartimento di Progettazione del Politecnico di Milano", n. 17, 1994; A. Piza, *Radici ed universalismo di un progetto domestico*, in M.R. Santangelo, *Coderch, un maestro dell'architettura*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2002, pp. 10-31; Frampton K, *Fra razionalismo e regionalismo: l'opera di Bohigas, Martorell, Mackay, 1954-1984*, in *Bohigas, Martorell, Mackay*, Electa, Milano, 1984, pp. 7-27.

⁴⁶ J.M. Montaner, *Dopo il Movimento Moderno, Collana Grandi Opere*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2008, pp. 81-82, 93.

tura; la considerazione attenta di una dimensione etica della architettura intesa come atto necessario per trasformare i luoghi e le cose al fine di favorire la vita e il suo svolgimento».⁴⁷

La mancanza di modelli pre-determinati, si rileva anche nei confronti della scelta dei “maestri”, i riferimenti sono ampi e non sistematici. Sembra valere per Gardella quanto esplicitamente dice E.N. Rogers, che annovera nel panorama dei suoi interessi, architetti Art Nouveau come Van de Velde, altri come i già citati Perret e Loos, o Viollet Le Duc, oltre che i fondamentali Gropius, Wright e Le Corbusier.⁴⁸

Dal punto di vista dell'esito architettonico poi, l'empirismo si concretizza in «forme di tranquilla transizione, d'adesione ideologica al mutare delle condizioni, senza rotture con il mestiere, il luogo ma anche senza storicismi».⁴⁹ «È la continua interrogazione della realtà su cui si basa il metodo progettuale, a scongiurare il rischio d'eclettismo in senso storicista».⁵⁰ Se c'è eclettismo, sottolinea R. Gabetti, c'è nella misura in cui esso diventa ricerca empirica».⁵¹

Ciò permette anche di riprendere e approfondire la considerazione iniziale circa la presenza nel metodo dell'autore, di una componente razionalista riconducibile alla cultura tardo illuminista di sette e ottocento. «Razionalismo ed eclettismo sono in questo momento due aspetti di un unico processo. È il processo tipico della coscienza moderna, razionale, storica, che ha bisogno di fondare la comunicazione estetica non su una teoria formale dell'ordine dell'uomo e del cosmo, ma su una teoria psicologica del soggetto e su una teoria razionale della produzione degli oggetti».⁵²

La tensione alla realizzazione, alla costruzione dell'oggetto è l'altro pilastro che costituisce il metodo progettuale dell'autore, che in essa trova la sua finalità.

Si è lontani però da una dimensione artigiana del fare architettonico che in alcune occasioni è stata attribuita all'opera di Gardella. La tensione al

⁴⁷ G. Leoni, *Rafael Moneo: architettura come architettura*, in “AREA” 67, mar.-apr. 2003, pp. 6-36.

⁴⁸ E.N. Rogers, *Esperienza dell'architettura*,...cit., p. 10.

⁴⁹ V. Gregotti, *L'architettura della realtà*,...cit, p.18. Il brano è proposto dall'autore nuovamente in relazione all'architettura scandinava.

⁵⁰ Il termine richiama la nota critica sollevata dallo storico inglese R. Banham a seguito di alcune realizzazioni dell'architettura italiana, R. Banham, *Neoliberty. The italian retreat from Modern Architecture*, in “The Architectural Review”, apr. 1959, pp. 231-235. La frase di R. Gabetti riportata, intende rispondere a distanza di tempo alla nota *querelle*.

⁵¹ Riportato in M. Porta (a c. di), *L'architettura di Ignazio Gardella*, Etas libri, Milano, 1985, p. 14.

⁵² I. De Sola Morales, *Archeologia del Moderno. Da Durand a Le Corbusier*, Umberto Allemandi, Torino, 2005, p. 22. Si veda anche R. Gabetti, *Un'eredità per l'Ottocento; l'eclettismo nell'Encyclopédie*, in R. Gabetti, C. Olmo (a c. di), *Alle radici dell'architettura contemporanea. Il cantiere e la parola*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1989, pp. 100-129. (Il volume è presente nella biblioteca dell'architetto conservata presso la casa di famiglia di Oleggio).

rapporto progetto-produzione, si concretizza nell'attenzione all'organizzazione dello studio, al rigore del processo, costituisce parte del metodo progettuale dell'architetto fin dagli esordi della carriera, per poi affinarsi nel corso delle numerose esperienze progettuali che fanno parte della sua opera; è ricondotta all'interno di una pratica professionale a cui si apportano continue modifiche conseguenti allo sviluppo sociale, economico, produttivo. La figura di Gardella si connota nel corso di tutta la sua attività per questa dimensione legata al mestiere, da non confondere con un generico "professionismo" che a Milano vedrà, in particolar modo negli anni della ricostruzione, contare molte figure assai eterogenee tra loro. Egli sfrutta al meglio una sua committenza consolidata, accreditandosi come architetto di una classe borghese ed industriale. Tuttavia, nonostante l'inserimento all'interno di un ben definito strato sociale, la sua attività si connota per l'attenzione e la ricerca di un adeguamento ai mutamenti del settore produttivo legato all'edilizia e alla nascita di industrie "parallele", come quelle del design. Le esperienze con Azucena e Kartell, sono da considerarsi da questo punto di vista, opportunità attraverso cui integrare i contributi provenienti da diverse scale del progetto, che concorrono alla definizione di spazi abitabili. La stessa maniera di presentare la sua dimensione professionale all'interno di un contesto culturale più ampio, rivela un profilo indirizzato all'interpretazione colta del mestiere e alla volontà di contribuire al rinnovamento del ruolo dell'architetto. La sua stessa attività didattica nella scuola è da intendersi come «la maniera di ampliare i confini della sola professione».⁵³ Scrive C. Olmo, in particolar modo riferendosi ai profondi mutamenti occorsi nel secondo dopoguerra: «diventa importante in questo senso la Seconda Guerra Mondiale come spartiacque nella ri-definizione del mestiere dell'architetto come professione liberale. Organizzazione, produttività, standardizzazione e soprattutto quantità, muteranno sia numericamente che qualitativamente la figura liberale degli architetti, il loro lavoro: la distanza dall'opera non sarà più segnata dal gesto e legittimata dal controllo di linguaggi distributivi, non solo formali, ma risulterà fondamentale la capacità organizzativa di un processo in cui gestire un sempre maggiore grado di complessità».⁵⁴ Come si vedrà in

⁵³ I. Gardella, *La fine del grande metodo, ...cit.*

⁵⁴ Sul mutamento occorso alla professione nel secondo dopoguerra, nei suoi metodi, nell'organizzazione dello studio, nella gestione delle varie fasi, si veda C. Olmo, *VI La crescita, il declino e l'enfasi di una professione liberale*, in *Architettura e Novecento*, Donzelli Editore, Roma, 2010, pp. 71-87. Gardella partecipa da protagonista alla definizione del ruolo dell'architetto e della disciplina nel corso del novecento, in particolare a Milano. Costante è la sua partecipazione ai consessi professionali e alle occasioni di confronto e dibattito. Si veda a questo proposito E. Bonfanti, *La cultura architettonica a Milano: strumenti e istituzioni*, in M. Biraghi, M. Sabatino (a c. di), *Ezio Bonfanti. Nuovo e moderno in architettura*, Paravia Bruno Mondadori editori, Milano, 2001, pp. 329-343. Sulla partecipazione di Gardella al Msa si veda poi, M. Baffa, S. Protasoni, A. Rossari, C. Morandi, *Il Movimento Studi per l'Architettura: 1945-1961*, Laterza, Roma, Bari, 1995. Ancora, F. Brunetti, *Il rinnovamento nella professione nella cultura architettonica*, in *L'architettura in Italia negli anni della ricostruzione*, Alinea editrice, Firenze, 1986,

seguito, tale considerazione è profondamente valida per il nostro autore, a cui interessa la definizione di un metodo progettuale che gli permetta di affrontare un numero sempre maggiore di incarichi nel periodo di grande crescita dello studio. In quest'ottica è da leggersi, alla fine degli anni settanta, la costituzione della Mario Valle engineering, nonostante la notorietà raggiunta e la fase avanzata della carriera. La società composta dal suo studio milanese più la struttura di Arenzano dell'impresa Mario Valle, gli permette una maggiore capacità di controllo del progetto fondamentale per sviluppare grandi progetti in tempi più rapidi, oltre che disporre delle competenze necessarie con maggior facilità.

pp. 48-71; G. Zucconi, *La professione dell'architetto. Tra specialismo e generalismo*, in F. Dal Co (a c. di), *Storia dell'architettura. Il secondo Novecento*, Electa, Milano, 1997, pp. 294-316. Un certo interesse è rivestito anche dal corso di studi dell'architetto, che si laurea prima in ingegneria poi in architettura, vivendo in prima persona la dualità tra le competenze delle due professioni, prima unificate. A questo proposito si veda G. Zucconi, *La città contesa, ...cit.*, pp. 123-131.

1.2. I tre fondamenti del metodo

Il luogo

G.C. Argan sottolinea, riferendosi al suo volume dedicato a Marcel Breuer del 1957 di poco antecedente la monografia sul nostro, come nelle opere dell'autore ungherese, sia possibile individuare quel senso dato all'architettura che rende: «l'abitazione non (...) solo una funzione rurale o urbana, ma un'antica e complessa consuetudine dell'uomo con la natura (...) l'edificio non è altro che la definizione formale di una situazione ambientale».⁵⁵ Il luogo come elemento del progetto, non è infatti da intendersi come spazio matematico, misurabile, né come il territorio della riproducibilità seriale razionalista o della crescita illimitata di un certo organicismo. L'ambiente si definisce quindi prima di tutto, come luogo abitato dove coagulano i fenomeni, dove avvengono le esperienze sensibili, dove sono visibili le tracce della cultura e della civiltà che l'abitano e lo hanno abitato. Per questo luogo e storia si fondono, connotando di altre importanti valenze per il progetto di architettura, il concetto di ambiente nel senso fenomenologico. «La tradizione non è che la compresenza delle esperienze: è sia la convalida delle emergenze permanenti, sia l'energia delle mutazioni; le une e le altre concorrono allo sviluppo di nuovi effetti infinitamente attivi (o meglio sempre attivi finché vi siano nuove coscienze disposte ad inserirsi nell'attiva fenomenologia della storia».⁵⁶ Da questo punto di vista, l'uso di sistemi costruttivi tradizionali, determina gli elementi che conferiscono valore universale all'architettura e non rappresentano l'espressione regionalista di un luogo. Non vi è in essi nessuna nostalgia vernacolare né prese di posizione politiche e sociali, così come manca nell'idea di Gardella, quella critica all'industrializzazione e l'elogio della manifattura artigianale che è invece presente negli architetti scandinavi.⁵⁷ Così interpretato, il tema dell'utilizzo degli elementi della storia del luogo in una nuova chiave linguistica, costituisce la manifestazione di una volontà di radicamento al presente. In sostanza «il confronto con la storia, è da leggersi con l'intenzione di non sacrificare il presente alla prefigurazione idealista del futuro».⁵⁸

⁵⁵ G.C. Argan, *Ignazio Gardella*, ... cit., p. 10.

⁵⁶ E.N. Rogers, *Esperienza dell'architettura*, ... cit., p. 21.

⁵⁷ Per questo tacciati da M. Tafuri di costruire «pseudoutopie piccole borghesi, proposte retrogradi basate sul recupero dello statuto artigianale dell'architettura», *Realisme et architecture*, in "Critique" n. 476-477, gen.-feb. 1987, riportato in J.M. Montaner, *op.cit.*, p. 82.

⁵⁸ A. Alves Costa, *Páginas Brancas*, 1991.

L'aderenza al reale non può esulare quindi dalle considerazioni sulla storia intesa come materiale fondamentale per la trasformazione del presente. A.C. Quintavalle sottolinea in particolare tra i tanti elementi appartenenti al passato, l'importanza del rapporto con la «storia iconologia e con le microstorie” urbane»,⁵⁹ con quella presenza cioè di fatti e dettagli, di cui si compone l'immagine del manufatto, che si descriverà nello specifico affrontando il tema del linguaggio.

Ciò appartiene alla natura stessa del progettare per I. Gardella, che lungo tutta la sua esperienza professionale, fa convivere il passato e i suoi “fatti” architettonici nel progetto del nuovo. Dalla storia si attingono le forme dell'architettura intese però, come parte di un contesto culturale che possiede altre fonti ispiratrici. «Gardella sceglie la storia come momento del recupero della cultura architettonica di un contesto».⁶⁰ Operare in un contesto attraverso l'uso della storia, in un'ottica di comprensione culturale, significa poi partecipare allo sviluppo di tale cultura, utilizzare questa, secondo una costante prospettiva di trasformazione. Ancora A.C. Quintavalle, si riferisce a ciò quando parla di una «storicizzazione del segno architettonico entro il contesto culturale, il tutto con la consapevolezza di una civiltà dell'architettura moderna che rende utilizzabile il linguaggio storico, facendo da cerniera, permettendone la reinvenzione».⁶¹

Il luogo diventa quindi il primo elemento da cui il metodo progettuale inizia la sua indagine.

I valori culturali legati alla vita degli individui che in esso si trovano, sono poi strettamente legati a questioni di natura fisica, altrettanto importanti e compresenti. Il progetto considera da principio, dunque, le caratteristiche fisiche, le preesistenze di natura ambientale o antropica, storiche o di recente formazione, su cui fondare la scelta della corretta localizzazione nel sito.⁶² L'analisi critica di quali tra queste privilegiare, per la risoluzione del tema progettuale, influenza l'inizio del processo, insieme ai dati dimensionali. Da quest'atto fondativo si concretizza immediatamente tutto il sistema di relazioni, con gli altri elementi del luogo. Rapporti di natura visiva, come spesso accade, da cui si selezionano le viste e gli affacci, ma anche di adattamento alla realtà del sito, alle sue forme e caratteristiche fisiche.

Interessante è poi misurare le realizzazioni architettoniche dell'autore nel contesto dei mutamenti del paesaggio, urbano e non, che caratterizzano il novecento. Per i numerosi contesti in cui l'autore si trova ad operare nel corso dei momenti di maggiore sviluppo della realtà urbana italiana, le opere di Gardella possono essere intese come un commento al paesaggio.⁶³

⁵⁹ A.C. Quintavalle, in Porta M (a. c. di), *L'architettura di Ignazio Gardella, ...cit.*, p. 58.

⁶⁰ Ivi, p. 61.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Quest'interpretazione del tema del luogo è uno degli aspetti che maggiormente caratterizza l'approccio empirico che si è andato illustrando, lo ritroviamo in molti esponenti dell'architettura scandinava, portoghese e spagnola, come nel pensiero di L. Khan.

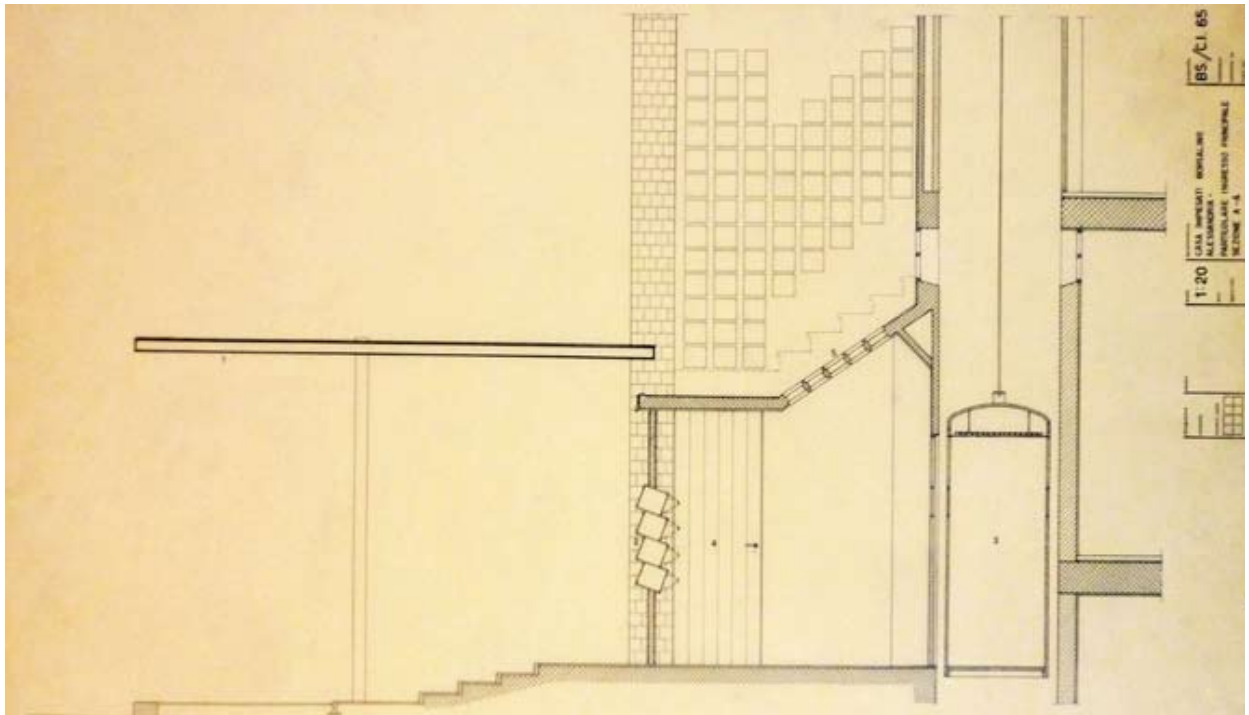
⁶³ P. Zermani, *Ignazio Gardella*, Laterza, Roma-Bari, 1991.



I. Gardella, casa per impiegati della Borsalino, Alessandria 1951. (da G.C. Argan, *Ignazio Gardella*, 1959) . Reparto taglieria del pelo della fabbrica Borsalino, Alessandria 1956. (da G.C. Argan, *Ignazio Gardella*, 1959). Ospedale infantile, "Cesare Arrigo", Alessandria, 1957. (da G.C. Argan, *Ignazio Gardella*, 1959)



I. Gardella, casa per impiegati della Borsalino, 1951, sezione su uno degli ingressi. (CSAC coll. 81/5)



Il suo legame con l'industria e con gli operatori del mercato immobiliare, come turistico, favoriscono le occasioni di confronto del costruito, in particolare nel dopoguerra, con i luoghi in cui avvengono i più significativi processi di trasformazione, spesso determinati da importanti interventi dal punto di vista dimensionale e quantitativo.

Questo vale per l'edificazione dei complessi residenziali lungo la costa, per le periferie delle città in particolare, Milano, per le sostituzioni in isolati localizzati nei centri storici.

Questo aspetto è uno dei più interessanti relativamente allo studio del metodo progettuale, in quanto pone temi molti diversi in cui è possibile misurare, in generale la continuità di un approccio all'architettura, che produce in molti casi scelte simili, attenzione agli stessi elementi fondanti e nel caso particolare, la medesima maniera di affrontare la questione dell'inserimento nel luogo.

Ciò vale anche quando per contesto si intende la città e la pratica della pianificazione urbana. Tra architettura e piano, la preferenza è per quella che è stata definita «pianificazione dinamica».⁶⁴ Essa intende il piano non come un progetto ma come un programma, risolto nell'ambito dei caratteri della disciplina architettonica.⁶⁵ Da questo punto di vista architettura e architettura della città, coincidono.

La committenza

Un elemento centrale ai fini della formazione del metodo e dei linguaggi delle architetture di I.Gardella è poi costituito dal ruolo della committenza. Da un punto di vista metodologico si dovrà tenere conto di quanta parte essa abbia avuto nell'elaborazione delle scelte progettuali e come vengono gestite varianti e modifiche all'idea dell'architetto. Le istanze provenienti dalla committenza infatti, sono per I.Gardella tra le più importanti nella definizione del progetto, in quanto rendono concreta quell'attenzione all'individuo, al cittadino, centrale nella sua architettura.

Secondo l'architetto, che mette sempre al centro l'individuo, le esigenze che il cliente manifesta per le proprie abitazioni, luoghi di lavoro ecc.... contribuiscono in maniera determinante alla formazione dei caratteri formali della varietà urbana, quanto le motivazioni di carattere storico, sociale, politico che determinano la costruzione della città. Proprio l'apporto diretto del cliente produce quella «stratificazione per fasi del progetto all'interno dei contesti urbani o più in generale paesaggistici, che allontana dal pericolo di imporre volontà esterne, non appartenenti alla tradizione della gente e del luogo».⁶⁶

⁶⁴ A. Sturiano,...cit., p. 49.

⁶⁵ Proprio questo tema, è uno degli elementi portanti che supportano la lettura dell'opera di Gardella da parte di A. Samonà, *Ignazio Gardella e il professionismo italiano*, op. cit..

Ancora, l'importanza del ruolo della committenza nel corso del Novecento, è uno degli elementi che contribuisce maggiormente a spiegarne le vicende architettoniche. Come mette in evidenza C. Olmo, una parte consistente del lavoro dell'architetto nel Secolo scorso è costituita «dalla costruzione della legittimità nei confronti della committenza».⁶⁷ Il critico torinese individua nella «ricostruzione dei carteggi, nella comunicazione e nelle pratiche sociali»,⁶⁸ utili strumenti per la definizione, non solo del rapporto professionale e dell'acquisizione dell'incarico, ma anche per la creazione dell'immagine dell'architetto, della sua autorità e autorevolezza, della sua legittimazione agli occhi del committente attraverso le opere.

L'architetto milanese asseconda i desideri della classe dirigente e dell'élite borghese che costituisce la sua clientela, ad essi, tanto nel primo periodo della sua carriera quanto nel secondo, dopo la Seconda Guerra Mondiale, si preoccupa di fornire il massimo qualitativo, la posizione culturalmente più avanzata. Da questo punto di vista I. Gardella risulta essere un personaggio interessantissimo per studiare la “formazione del progetto” all'interno di uno strato sociale rappresentato da vari gruppi. Una prima categoria è individuabile nella classe sociale “storica” identificabile nell'alta borghesia e nell'aristocrazia milanese. Numerose sono le committenze provenienti dalla schiera familiare o dalle amicizie. Tra questi si citano, riferendosi a quelli per i quali realizza numerose opere a distanza di tempo: la famiglia Visconti di Modrone, i Pirovano, i Cicogna, i Calvi citando. Ancora l'ing Baletti, compagno di scuola, l'ing. Coggi, che rappresentano un secondo gruppo di membri di un'alta borghesia delle professioni che si fa largo a Milano nel primo dopoguerra.⁶⁹

Il rapporto diretto della moglie con la famiglia Borsalino poi, è all'origine del prolifico rapporto con il mondo dell'industria, in particolare dagli anni cinquanta e negli anni del boom economico. Imprenditori per iniziativa dei quali si imprime un forte sviluppo alla crescita urbana e che forniscono importanti occasioni di lavoro alla “nuova generazione” di architetti che meglio assecondano lo spirito dell'architettura prima razionalista, e che in seguito esprimono un'idea di modernità confacente a quella delle loro attività. Grandi imprese su tutte la già citata Borsalino o Olivetti, l'Alfa Romeo, la SNAM, la St.Gobain ma anche più piccole come la vetreria Balzaretti di Livorno o la società di cantieri navali Apuania, la cooperativa Viazzoli, il Comitato della produttività edilizia di Vicenza, per le quali realizza alloggi per i dipendenti, sedi per uffici e servizi o i luoghi stessi della produzione. Con altre di queste come la Fergan o l'Ansaldo, studia prototipi e modelli di componenti edilizi.

Gardella, sempre a contatto con i processi di trasformazione della realtà paesaggistica e urbana, sarà poi architetto per l'impresa immobiliare o che

⁶⁶ I. Gardella in M. Baffa, S. Protasoni, A. Rossari, C. Morandi, ... cit., p. 485.

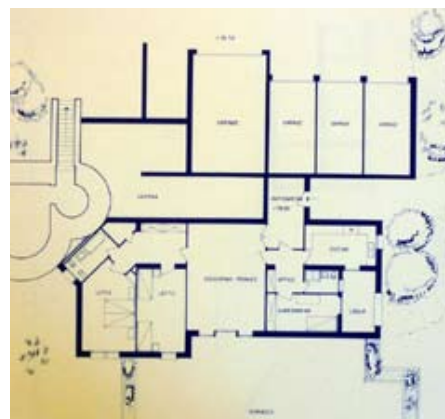
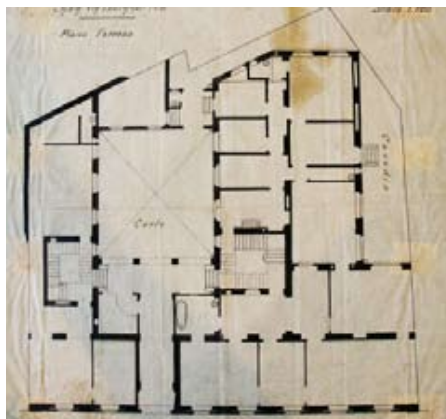
⁶⁷ C. Olmo, *Architettura e Novecento. Diritti, conflitti, valori, ... cit.*, p. 71-87.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Einaudi, Torino, 1989 e 2002.

I. Gardella, villa Coggi,
Milano, 1942-54.
(CSAC coll. 81/1).

I. Gardella, villa Coggi,
Arenzano, 1958-63.
(CSAC coll. 76/2).



investe in quel settore, motore del mutamento del volto delle città e delle coste italiane in particolare negli anni sessanta. Sono frequenti le collaborazioni e commissioni di società del settore del turismo o di imprese, in particolare del tessile, che realizzano operazioni immobiliari in città è il caso di Bassetti o di Tognella o di operatori della speculazione edilizia come la Società Generale Immobiliare.

Numerose sono poi le commesse pubbliche, partecipa alla stagione delle sperimentazioni in tema di edilizia residenziale popolare e realizza, in special modo a fine carriera, numerosi progetti di sedi di edifici pubblici.

Dal punto di vista della formazione e del ripetersi dei linguaggi e delle forme architettoniche dell'autore, molto utile è riferirsi ad una della "geografia" della committenza. Si rileva nuovamente infatti una coincidenza tra il radicamento sociale dell'architetto e i luoghi. Com'è noto quest'ambito comprende la costa ligure, origine della famiglia e località su cui si incentra la fase finale della carriera dell'autore, la provincia di Novara e Alessandria, terra di residenza della famiglia e territorio delle sue prime importanti opere dapprima in collaborazione con il padre. Infine Venezia in particolare per quanto riguarda la sua attività di insegnamento e in maniera prevalente Milano, la città che lo consacra professionalmente e in cui opera in larga parte.

In generale è possibile affermare che Gardella costruisce la maggior parte delle sue opere in poche città. Questo permette di considerare come le sue architetture contribuiscono a determinare di fatto e a creare l'immagine di intere parti di città attraverso i singoli manufatti che in esse realizza.⁷⁰

E' possibile certamente leggere i progetti attraverso il riferimento a questi luoghi, per le influenze e le comuni suggestioni che si ritrovano in molte opere negli stessi contesti: Ivrea, Arenzano, Alessandria. Ancora Genova,

⁷⁰ *Ritratti di architetture*. Catalogo della mostra tenutasi dal 23/01 al 21/02 1993, presso la Sala d'Arte Comunale del Comune di Alessandria, che mostra la campagna fotografica sulle architetture di I. Gardella ad Alessandria di E. Barberi, E. Bruno, F. Decorato, V. Fossato, R. Giordanelli, R. Massola e C. Pasero.

città di cui progetta intere parti (da p.za Ferraris al quartiere S.Silvestro) , gli edifici che ne rappresentano le centralità come la sede della facoltà di architettura e il teatro Carlo Felice o altri a scala più minuta attraverso le linee di intervento nel piano particolareggiato della zona. Diverso è il caso di Milano, dove non esistono parti di città organiche, disegnate in occasioni di piani urbanistici quasi mai realizzati (in questo senso fa eccezione il quartiere Feltre, comunque in collaborazione con un gruppo di architetti). Esistono piuttosto frammenti di architettura sparsi e una molteplicità di interventi interni, che assecondano lo spirito introverso della città e dei suoi committenti e in cui si riconoscono comunque i tratti della poetica dell'autore.

Le tecnologie edilizie

L'approccio di Gardella al tema della tecnologia, ben si chiarisce considerando come sia fortemente presente nel suo pensiero sull'architettura, ancor prima di quello sul progetto, l'idea secondo cui l'immagine e la forma dell'edificio derivano dall'utilizzo dei materiali per la loro qualità e natura, nell'intento di rispondere ad un bisogno coi mezzi più semplici e solidi. Esso dunque riveste il ruolo di vincolo iniziale, di elemento condizionante la forma stessa del progetto.

Tale concetto, nuovamente rintracciabile all'origine, nel pensiero razionale ottocentesco riferibile a Viollet Le Duc⁷¹ ad esempio, fa sì che alla razionalità del metodo, che si sta qui indagando, corrisponda una ragione costruttiva.

L'utilizzo di tecniche costruttive riferibili alla costruzione muraria tradizionale dell'architettura, fortemente tettonica, è in tal senso quella che meglio rivela la ragione costruttiva dell'edificio. Gardella non persegue un senso di razionalità della costruzione nella ricerca della coincidenza rivestimento - struttura o nella dichiarazione dei sistemi portanti. Essi si trovano nella maggior parte dei casi rivestiti da intonaci o rivestimenti lapidei o in mattoni. L'interpretazione del pensiero di Viollet, cui si faceva riferimento in precedenza, è per Gardella risolta affidando ai materiali l'immagine di un'architettura duratura, resistente al tempo.

Come si vedrà, l'architetto rivolge nel corso della sua carriera, attenzione anche ad aspetti maggiormente innovativi delle tecnologie edilizie. Un particolare sforzo interessa lo studio e l'impiego di sistemi prefabbricati. Essi infatti rappresentano per l'autore, un avanzamento del rapporto progetto-produzione, centrale nel suo metodo progettuale, non per le valenze espressive che attraverso esse si possono ottenere.

Il tema della prefabbricazione è poi affrontato da Gardella senza esaltazioni legate al valore della tecnologia, come mezzo per la prefigurazione di un'architettura futura. Essa è fattore reale, presente, da affrontare in quan-

⁷¹ G. Nicco Fasola, *op.cit.*, p. 216.

to attuale espressione dello sviluppo dell'industria di quei tempi, come dimostrano le sue collaborazioni con le imprese Fergan e Ansaldo. Gardella vede nella prefabbricazione un'opportunità di costruire case concrete, non si pone il problema estetico o morale che identifica nel prodotto industriale ripetuto, l'assenza di espressività.⁷²

Lo stesso discorso vale per l'applicazione di strutture metalliche, di cui si trovano esempi in alcuni progetti. Anche in questo caso, il sistema costruttivo è riportato all'interno delle possibilità spaziali che offre un sistema razionale ed economico, come nel caso del PAC.

In generale comunque, nonostante i due esempi dimostrano un'attenzione per diversi sistemi costruttivi, la sua maniera di progettare si adegua ad un'industria edilizia italiana storicamente arretrata e poco ricettiva nei confronti dell'innovazione e della sperimentazione.

Essa vive nel momento di transizione e innovazione delle tecnologie edilizie, come gli anni venti e trenta o gli anni cinquanta, l'imposizione di un'autarchia che impedisce l'ammodernamento dell'industria delle costruzioni italiana, nel primo caso,⁷³ nel secondo la penuria di materiali e le difficoltà di ripresa del settore dopo la guerra.

Nonostante da un punto di vista economico e sociale, dagli anni trentaquaranta ai primi del dopoguerra, siano rilevabili numerose differenze, la fine della seconda guerra mondiale non può essere presa come significativo momento di passaggio per quello che attiene l'uso dei sistemi costruttivi edilizi, che si mantengono costanti anche nella stagione Ina-Casa, mostrando una sostanziale continuità con gli anni del razionalismo-totalitarismo.

Gran parte del lavoro progettuale si concentra nella parete, fatto questo che determina una particolare attenzione alla composizione della facciata, elemento determinante l'immagine dell'architettura; tema che percorre tutta la vicenda costruttiva del novecento milanese.⁷⁴ Una chiave di lettura che differenzierà il nostro da altri autori, sarà quella dell'uso del telaio a vista, utilizzato per determinare le partizioni del prospetto e mostrare una verità costruttiva o astratta che sembra non interessare Gardella, attento piuttosto alla corretta messa in opera di semplici elementi e al disvelamento di una «natura costruttiva».⁷⁵

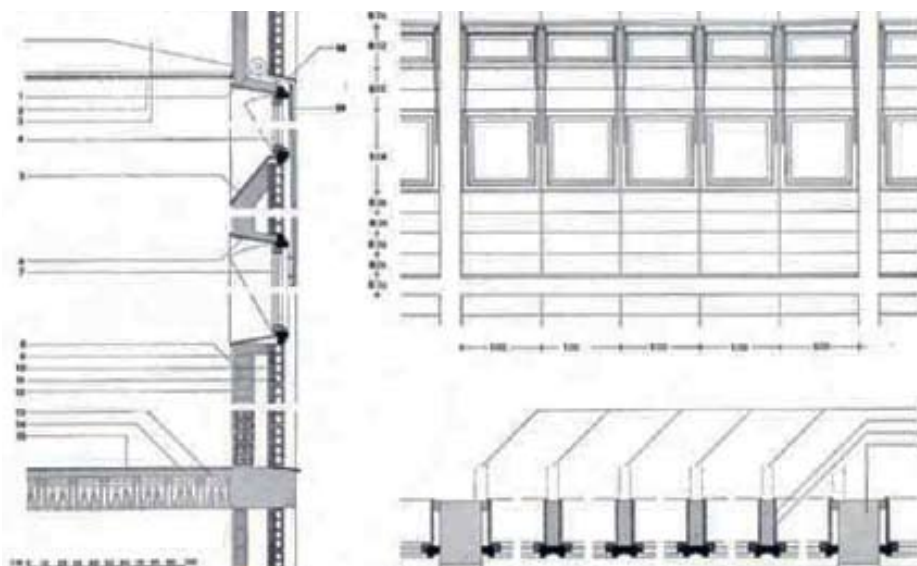
La sostanziale costanza di un'architettura muraria italiana nel corso di quasi tutto il novecento, asseconda un'ideale per il quale il lavoro sui caratteri dell'edificio non si esprime attraverso l'innovazione formale prodotta, ad esempio, dalla sperimentazione strutturale.

⁷² Ivi, p. 278.

⁷³ S. Poretti, *La costruzione*, in F. Dal Co (a c. di), *Storia dell'architettura italiana*, Electa, Milano, 1997, p. 268.

⁷⁴ Si veda sull'argomento in generale, O.S. Pierini, *Sulla facciata. Tra architettura e città*, Politecnica, Maggioli editore, Sant'Arcangelo di Romagna, 2008.

⁷⁵ S. Poretti, *op. cit.*, p. 273. L'autore porta ad esempio la casa Borsalino come opera utile ad un confronto con le realizzazioni e l'uso della costruzione di Ridolfi. Il confronto tra i due architetti si trova anche nel già citato G. De Carlo, *op. cit.*



Sezione del tamponamento verticale del laboratorio di igiene e profilassi di Alessandria. Il dettaglio è presentato anche da I. Diotallevi e F. Marescotti alla tavola XV de *Il problema sociale, costruttivo ed economico dell'abitazione*. (da G.C. Argan, *Ignazio Gardella*, 1959).

Bastano a Gardella i sistemi costruttivi tradizionali, i tamponamenti, gli intonaci, le strutture in cemento armato a pilastri e travi di spessori e luci consuete, che spesso affida a strutturisti esterni nonostante i suoi studi ingegneristici. Ancora il disegno dei serramenti in legno, studiati fino alla scala 1:1 e realizzati su misura, l'accostamento dei materiali, anche qui tradizionali, la pietra, il mattone, il cotto della copertura, i klinker, la grana dell'intonaco, è quanto conferisce qualità all'architettura. Si trovano raramente, salvo qualche caso di edifici alti per uffici, tamponamenti sono in ferro e vetro.

Da questo punto di vista, l'approccio di Gardella si dimostra simile a quello che si riscontra in M. Ridolfi per il valore attribuito alla tecnologia di norma e regola,⁷⁶ seppur senza intenti manalistici, mentre alcune differenze si riscontrano analizzando il valore affidato alla tecnologia da altri autori, come ad esempio F. Albini, che ne fa un uso più espressivo.

⁷⁶ Risaputa è la partecipazione di Gardella alle commissioni Uni. I suoi particolari costruttivi vengono presentati poi da I. Diotallevi e F. Marescotti, *Il problema sociale, costruttivo ed economico dell'abitazione*, Ed. Poligono, Milano, 1948. La differenza con Gardella è in questo caso individuabili nelle premesse nel quale viene proposto, a partire da una premessa di natura sociale ed economica, come il titolo mette chiaramente in evidenza. Gli esempi di Gardella sono: tavola XV (chiusura verticale del laboratorio d'igiene e profilassi di Alessandria), XXXII (chiusura orizzontale e verticale del dispensario antitubercolare di Alessandria) e XLVII (chiusura orizzontale e verticale dell'ampliamento della villa Borletti, tavola 8 del capitolo 5 (soluzione per una camera da letto).

1.3. Fasi e strumenti del processo progettuale

Forma e programma

Il processo metodologico che si è fin qui mostrato nei suoi contenuti teorici e nei suoi elementi fondanti, viene illustrato ora mettendo in mostra da un punto di vista operativo, come il metodo progettuale giunga ad un esito formale a partire dall'integrazione delle necessità provenienti dal programma.

Per I. Gardella il processo si sviluppa nell'intersezione di principi teorici e operativi che coinvolgono contemporaneamente tre piani: il piano della conoscenza della realtà fisica del contesto e della realtà della domanda della committenza; il piano della conoscenza tecnica e dei mezzi disponibili; il piano della ricerca critica.⁷⁷

Questa suddivisione in ambiti entro cui ricondurre i diversi aspetti che influenzano il progetto, è quanto l'architetto milanese intende con il termine "classicità", che non attiene alla sfera stilistica, quanto etimologica, riferibile ad una chiara distinzione di classi di scelte da affrontare per governare la complessità. Per la natura di questo approccio, che considera fin da principio il risultato come frutto di una sequenza di passaggi e scelte relative ai vincoli imposti dal tema progettuale, non esiste un apparato teorico e disciplinare superiore che aprioristicamente determini la forma. Ad essa vi si giunge attraverso l'«esperienza della forma vale a dire, come suggerisce A. Monestiroli, la conoscenza della sua natura».⁷⁸

Da principio, il processo di conoscenza di tale natura, si avvale di diversi contributi provenienti: dal programma funzionale, dal contesto, dalle esperienze precedenti dell'autore, da riferimenti individuati nel proprio repertorio personale, considerati adatti alla soluzione del tema specifico.

In secondo luogo, e sarà oggetto della trattazione che segue questo paragrafo, si passa dall'ideazione della forma alla realizzazione della sua immagine concreta, in sostanza diventa centrale all'interno del processo, il tema della costruzione.

Per quanto riguarda il primo aspetto, oggetto invece della trattazione di questa parte, alcune utili indicazioni che aiutano a chiarire il processo di conoscenza della forma, provengono da quanto riportato dai resoconti della sua attività di insegnamento, a conferma di quella coincidenza tra

⁷⁷ F. Buzzi Ceriani, *op. cit.*, in M. Montuori, *10 maestri dell'architettura italiana. Lezioni di progettazione, ...cit.*, p. 80.

⁷⁸ Ignazio Gardella, *1905-1999: arquitectura a traves de un siglo, ...cit.*, p. 25.

didattica e professione che abbiamo già visto essere un punto fondamentale del suo fare progettuale. «La prima parte (del corso) ha lo scopo di fornire gli argomenti per la presa di coscienza. (...) Ciò avviene in pratica particolarmente attraverso l'analisi di precedenti tipologici. (...) Al termine della prima fase si chiede agli allievi di formulare un primo schema, che non viene esaminato come un risultato ma come una scelta di direzione, valutabile in base alla serietà e alla consequenzialità delle successive ricerche di avvicinamento alla soluzione. (...). La parte conclusiva consiste in una metodica elaborazione del progetto, attraverso successive definizioni ed una progressiva analisi delle interrelazioni degli elementi, dallo schema planimetrico alle caratteristiche spaziali, agli elementi strutturali ai particolari costruttivi, con lo scopo di approdare all'unità architettonica».⁷⁹ La determinazione della forma e l'integrazione del programma, giunge quindi attraverso un percorso suddiviso in passaggi⁸⁰ ben individuabili nella coscienza dell'architetto. Un altro importante riferimento di come si sviluppi questa fase iniziale del processo, giunge da una considerazione di L. Quaroni, che sembra potersi riconoscere anche nell'attività di Gardella. Il punto di partenza risiede nelle « principali attenzioni che deve sempre avere chi voglia progettare un edificio con il metodo classico, vale a dire quello eseguito da una persona o da un piccolo numero di persone, sulla base dei criteri empirici che sono serviti (...) a tutti gli architetti di cinquemila anni di storia dell'architettura».⁸¹ Tre le fasi in cui l'architetto romano suddivide questo metodo classico, si elencano: 1) programmazione, dove vengono condotte le prime analisi preventive, le scelte di base che dovranno orientare la progettazione, di natura quantitativa, relativa al terreno, ai costi, alle dotazioni impiantistiche e di standard, in generale alle condizioni al contorno che influenzano il progetto; 2) progettazione nel senso di design dell'oggetto, cui si giunge per «approcci successivi e approssimazioni via via più grandi».⁸² Questa si compone a sua volta di una terza fase

⁷⁹ F. Buzzi Ceriani, *Sette progetti di studenti della Facoltà di Architettura di Venezia*,...cit. p. 47.

⁸⁰ Il tema occupa l'interesse e la produzione teorica di moltissimi autori, in particolare negli anni sessanta e settanta, quando il tema dello sviluppo tecnologico entra fortemente all'interno della riflessione sulla progettazione architettonica, circa l'adeguamento di questa, ai nuovi cicli produttivi e all'integrazione dei processi, argomento in parte che si è già qui considerato. Si veda solo per citare alcuni dei testi fondamentali in ambito italiano: V. Gregotti, *Il territorio dell'architettura*,...cit.; T. Maldonado, *La speranza progettuale. Ambiente e società*, Feltrinelli, Milano, 1968; G. Samonà, *L'unità architettura urbanistica*...cit.; L. Quaroni, *Progettare un edificio*,...cit.

Da una parte la questione produce un approccio, in particolar modo visibile nei paesi anglosassoni ma seguito anche in Italia, caratterizzato da una spinta radicale, rivolta alla creazione di sistemi integrati progetto-produzione, che punta all'estensione della dimensione architettonica all'intera scala territoriale. Dall'altra, la questione del metodo è affrontata nel senso dell'aggiornamento del mestiere, nel senso tradizionale ed empirico già visto, alle nuove condizioni tecniche e ai nuovi campi di applicazione. Quest'atteggiamento sembra più riferibile al nostro autore.

⁸¹ L. Quaroni, *Progettare un edificio*,...cit., p. 209.

⁸² Ivi, p. 32.

di impostazione, in cui si propongono soluzioni alternative, di massima, in cui si approfondisce alle piccole scale, la soluzione prescelta e si recepiscono le obiezioni del committente. In questa fase è contenuta anche quella esecutiva, con cui si sviluppano le piante, i prospetti, le sezioni, i dettagli tecnologici e decorativi alla scala adeguata per la realizzazione in cantiere. Il progetto è inteso come unitario, vale a dire che tutte le componenti emerse nella definizione dell'oggetto devono rimanere immutate. Si separa il processo dalla sua attuazione, momento in cui si predispose il progetto per la realizzazione, così come dalla fase di gestione, in cui ci si occupa del rapporto tra committente e fruitore. Da un punto di vista pratico, la progettazione si dipana secondo un percorso che L. Quaroni chiama diretto o deduttivo e che sembra coincidere con quanto operato anche dal nostro. La fase iniziale per Gardella, segue uno sviluppo fatto di tortuosi percorsi, momenti di arresto e ripensamento. Dapprima si compie un'iniziale analisi, che deve essere la più approfondita possibile, completa degli aspetti normativi, economici, sociali, politici, culturali, sempre in riferimento al programma e alla destinazione d'uso richiesta.

Successivamente si approfondiscono da un punto di vista spaziale e dimensionale, gli aspetti del programma che condurranno a considerazioni di natura distributiva, aggregativa di volumi e/o ambienti, realizzati fuori scala in disegni di studio, organizzati però in una selezione che permetta di avere chiaro quali siano le soluzioni progettuali sul campo. Da questi sarà possibile continuare in seguito nelle successive fasi, dal progetto di massima fino a quello definitivo, di cui si vedranno le caratteristiche, analizzando gli strumenti con cui si conduce tale lavoro.

Una volta definita la proposta, che risponde in questo momento a tutte le esigenze di natura architettonica, normativa, funzionale e formale, la fase successiva quella esecutiva, è quella che secondo l'architetto «serve a trasmettere gli ordini per la costruzione. Uno strumento perciò in grado di fornire le informazioni necessarie a chi deve costruire».⁸³

Gardella sostiene ancora, in un altro passaggio che: «il progetto non esiste a priori (...) non esiste un esempio compiuto o un progetto al quale riferirsi o ispirarsi: esiste piuttosto un progetto che si costruisce nel suo farsi (...), una prima idea perciò di progetto completo: non esaustivamente definito, comunque già pensato in tutti i suoi elementi di carattere distributivo, formale e strutturale. Su questa idea si può lavorare».⁸⁴ In seguito «il progetto si caratterizza più come una verifica, che come una proposta».⁸⁵

Confrontando questi aspetti con i materiali di archivio che restituiscono le fasi dell'iter progettuale condotto all'interno del suo studio professionale, emerge un aspetto di forte razionalità e sintesi del metodo che l'autore progressivamente affina nel corso della sua carriera. Tale processo fa coincidere quelle due fasi che Quaroni chiama di programmazione e di progettazione.

⁸³ A Cortesi, *Ricordo di Ignazio Gardella*, in "Area", n. 44, mag.-giu. 1999.

⁸⁴ I. Gardella, *L'architettura della corallità*,... cit., p. 61.

⁸⁵ G.C. Argan, *Progetto e destino*,... cit., p. 355.

Le condizioni ed i vincoli iniziali scelti, infatti, non necessitano di una considerazione separata, frutto di una lunga analisi.⁸⁶ In quanto elementi su cui fondare le decisioni progettuali, essi si devono trovare già contenute nelle prime fasi d'ideazione. Tra questi, quelli che interessano l'integrazione forma-programma rappresentano il punto di partenza da cui sviluppare e affrontare tutti gli altri. Gardella punta ad integrare i due aspetti, quasi fondendoli l'uno nell'altro, realizzando una struttura architettonica che non parte da organizzazioni spaziali e planimetriche dettate da sole valenze funzionali, né ponendosi come obiettivo la creazione di una forma, piuttosto persegue un'immagine, come vedremo in seguito.

Non esistono per l'architetto quindi, impianti formali o modelli a priori da imitare, riconducibili ad un tipo. La tipologia è piuttosto per Gardella strumento metodologico.⁸⁷ Il tipo non rappresenta dunque una forma già determinata, chiusa, assume per Gardella valenze di «metodo generale».⁸⁸ Nel brano riportato in precedenza in cui si fa riferimento alle indicazioni di Gardella ai suoi studenti della scuola, la tipologia è utilizzata come elemento di confronto ed analisi di precedenti progettuali assimilabili, ed utili al nuovo tema. Essa non è intesa per il valore, attribuito da molti autori,⁸⁹ di schema elementare base, di elemento che mostra la presenza di forme storiche sempre presenti e continuamente reinterpretabili.

Essa è appunto strumento. Inizialmente la prima ipotesi progettuale si fonda anche su un precedente tipologico, utile come punto di partenza. In seguito tale prima soluzione, viene riportata nelle dimensioni fisiche del lotto. Da questo punto in poi inizia un lavoro di composizione e scomposizione della prima idea, che individua la «sintesi del rapporto tra forma e contenuto».⁹⁰ La forma è un contenuto del progetto al pari della funzione. Essa non si manifesta in modo chiaro come generatrice della forma, ne quest'ultima attribuisce significato al programma. Tutto punta ad integrarsi, conducendo alla modificazione dello schema iniziale, fino a defini-

⁸⁶ In altri brani che raccontano la sua esperienza didattica, Gardella riferisce spesso di invitare i suoi studenti a giungere rapidamente ad una meditata prima idea progettuale, al termine di una fase di analisi non eccessivamente prolungata, da verificare poi in seguito, conseguentemente ad un maggior sviluppo dell'idea.

⁸⁷ C. Dardi, *Processo architettonico e momento tipologico*, in *Aspetti e problemi della tipologia edilizia*. Atti del corso di caratteri distributivi degli edifici, aa.1963-64, p. 9; O. Bohigas, *Metodologia y tipologia*, in O. Bohigas, *Contra una arquitectura adjetivada*, Editorial Seix y Barral, Barcelona, 1969, pp. 95-102; A. Colquhoun, *tipologia e metodo progettuale*, in *Architettura moderna e storia*, Biblioteca di cultura moderna Laterza, Roma-Bari, 1989, pp. 25-37.

⁸⁸ V. Gregotti, *Il territorio dell'architettura*,... cit., p. 19.

⁸⁹ C. M. Aris, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, Cittàstudi edizioni, Milano, 1994. Pur con le differenze metodologiche e di contenuto rispetto all'utilizzo del concetto del tipo, Gardella si interesserà alle posizioni di altri architetti, che fondano su una diversa interpretazione del tema della tipologia la loro pratica progettuale, tra questi, sicuramente A. Rossi e C. Aymonino, legati a Gardella da interesse professionale quanto da rapporti personali.

⁹⁰ G.C. Argan, *Progetto e destino*,... cit., pp. 78-80.

re soluzioni anche completamente diverse. È a questo punto che emerge, operativamente, quel concetto di trasformazione, centrale nell'idea insita nel progetto stesso di architettura come processo di modificazione del reale. Proprio sull'opera di continua ridefinizione del tipo così inteso, si concretizza quel rapporto dialettico tra «l'analogia della comparazione e la logica della sintassi»,⁹¹ visto a proposito della doppia natura induttiva e deduttiva del processo architettonico.

Diversamente dalle posizioni assunte sul tema da altri autori, la tipologia non costituisce nemmeno il principio dell'imitazione o la base per una riproducibilità⁹² del manufatto. Essa è piuttosto la matrice comune di una serie di opere che abbiano tra loro evidenti analogie. Ciascun tema progettuale parte da queste analogie che definiscono il carattere di un tema, del condominio collettivo, della villa unifamiliare, ad esempio. Per E.N. Rogers, il progetto inizia quando l'architetto identifica un tipo in grado di risolvere il problema. Il lavoro successivo di trasformazione lo porta da un livello vago e indefinito, ad uno specifico in cui entra anche l'elemento formale. Questo si definisce attraverso: l'opera di composizione e scomposizione delle funzioni degli edifici, i tentativi di organizzazione di queste in schemi distributivi, il lavoro sulla geometria in relazione ai confini del sito, il dimensionamento e la misura degli elementi.

Si raggiunge così il risultato di un nuovo ed unico manufatto, in cui è riconoscibile un'idea di tipo che costituisce un legame con la storia «un commento al passato»,⁹³ che contiene un'idea ed un principio riconducibile ad altre strutture simili applicate a stessi temi compositivi. Tuttavia, piuttosto che individuare «schemi di articolazioni spaziali»,⁹⁴ nel processo progettuale dell'autore si definiscono categorie architettoniche,⁹⁵ che in qualche

⁹¹ C. Martì Aris, *op. cit.*, pp. 36-37.

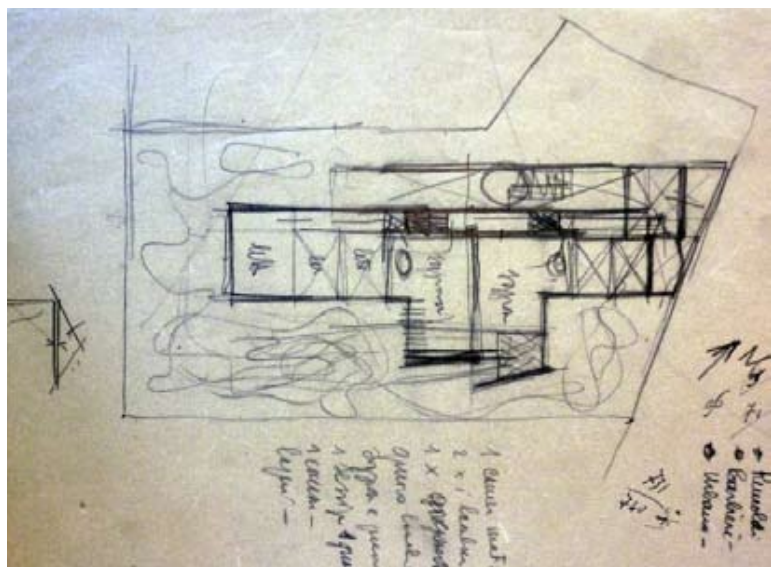
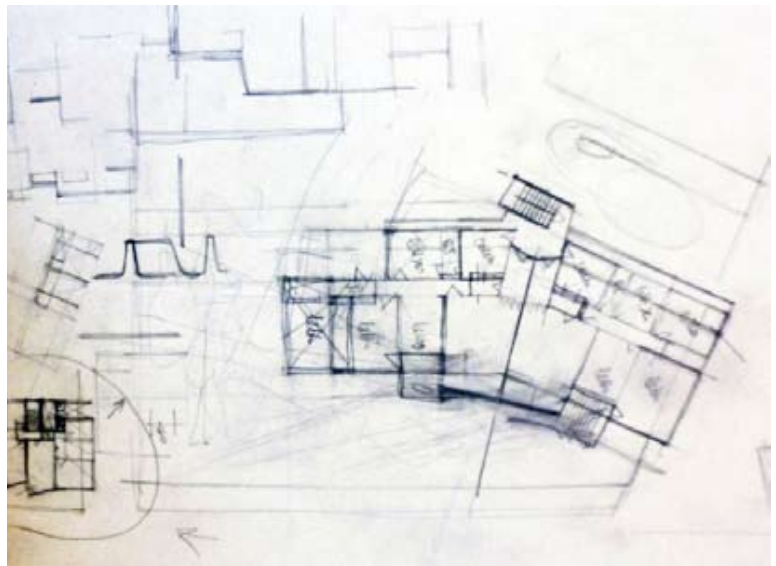
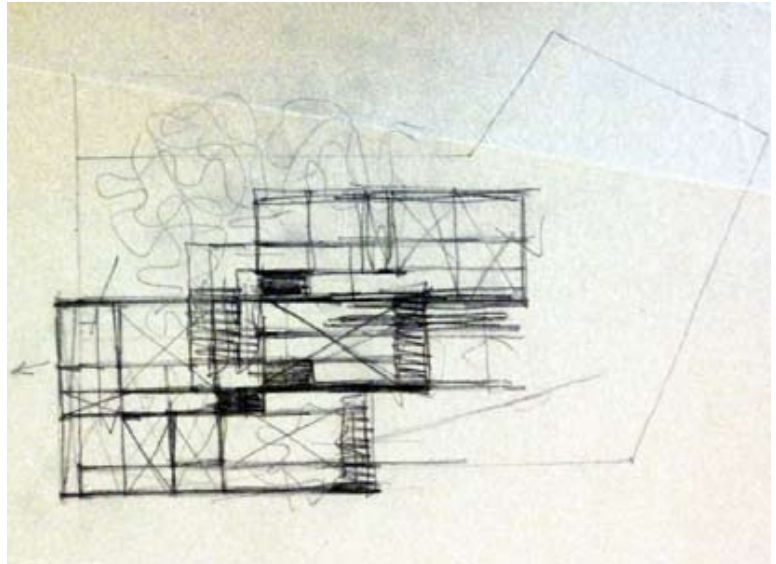
⁹² Si veda Q. De Quincy, *Dizionario storico di architettura*, 1832. L'enunciazione del tema da parte del teorico francese, costituisce il riferimento per le posizioni di molti critici. Lo riprende ad esempio G.C. Argan. Alla base del concetto di tipo espresso da Quatremer de Quincy, sta l'idea di una vaghezza e genericità del tipo, in opposizione alla rigidità e alla chiarezza del modello. Il primo produce una ripetizione per analogia, mentre il secondo favorisce la copia esatta. Si veda poi G.C. Argan, *Voce "tipologia"*, in "Enciclopedia universale dell'Arte", vol. XIV, Istituto per la collaborazione culturale, Firenze, 1966, riportato in M. Landsberger, S. Malcovati, M. Caja, *Tipologia architettonica e morfologia urbana. Il dibattito italiano – antologia. 1960-1980*, Lampi di stampa, Milano, 2010, pp. 21-31. Argan parla della tipologia, in rapporto al concetto di ripetizione applicato più in generale alle arti visive. Come sottolinea R. Moneo, *La solitudine degli edifici*, Allemandi, Torino, 2004, pp. 15-55, riprendendo le tesi di Argan, il momento del lavoro sulla scelta della tipologia, è antecedente a quello di definizione della forma, che in tal modo contiene già in sé il principio dell'imitazione.

⁹³ R. Moneo, *op. cit.*, p. 39.

⁹⁴ G.C. Koenig, *Architettura e comunicazione*, LibreriaEditriceFiorentina, Firenze, 1974.

⁹⁵ Anche Argan nel testo citato, indica la tipologia come quell'elemento utile alla classificazione dei fenomeni, entro cui però, il livello qualitativo di un manufatto è nettamente differente. Lo stesso tema della classificazione, è affrontato da T. Maldonado, riportato in A. Colquhoun, *Tipologia e metodo progettuale...* cit. p. 25.

I. Gardella, studi preliminari di inserimento nel lotto e disposizione del programma funzionale, per casa Borionetti, Milano, 1949. CSAC, coll.81/6)



modo fissano dimensioni e tematiche del progetto: configurazioni di edifici (a torre, a pianta centrale, ad aula...), elementi costruttivi (la cupola, la volta ecc...), elementi decorativi. Categorie che R. Moneo definisce non come un diagramma funzionale, ma come una struttura formale, che permette di pensare per gruppi.

Non si riconoscono forme compiute, né schemi identificabili con i modelli prodotti dalle ricerche organiciste o razionaliste, così come si negano pre-determinate o logiche disposizioni funzionali di ambienti all'interno del corpo di fabbrica, per privilegiare aspetti emozionali o percettivi. Gardella sembra compiere un'operazione visibile anche nel processo compositivo di A. Aalto che lavora sulla tipologia dandola in qualche modo per scontata, fino a non renderla più visibile.⁹⁶

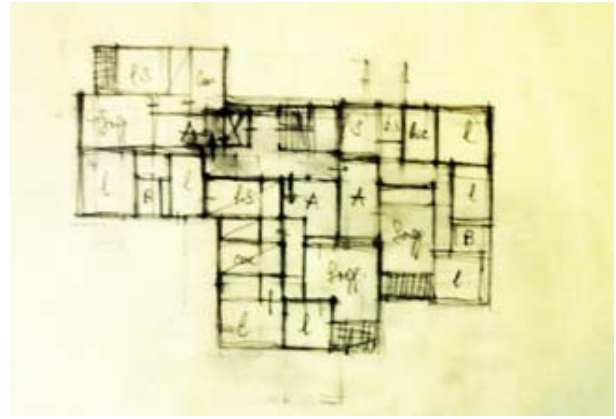
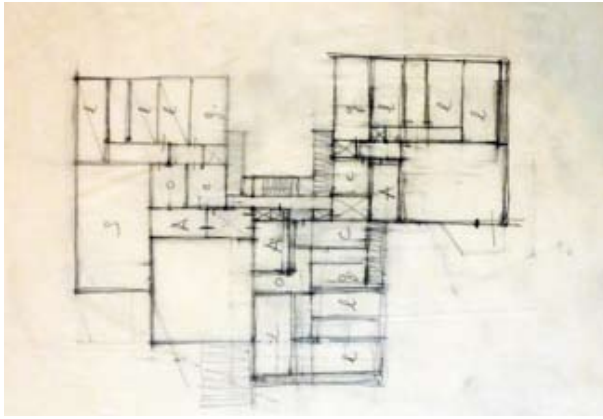
Ciò a cui sembra maggiormente interessato Gardella è la costituzione di una struttura,⁹⁷ intesa come elemento che individua le relazioni che permettono alle varie parti di presentarsi come un'unità. In alcuni schizzi preliminari del nostro autore, si vede piuttosto come il lavoro sia concentrato sulle funzioni, che vengono scomposte in schemi come parti separate, quasi progettate indipendentemente e controllate da un punto di vista dimensionale. In seguito poi, la ricomposizione di queste, avviene secondo un'organizzazione basata sulla distribuzione, spesso intorno a spazi centrali, da cui deriva poi la forma. Ne conseguono, per la natura dei contributi presenti in questo metodo progettuale, definiti da razionalità del processo e attenzione al contesto ambientale come elemento principale di condizionamento, strutture identificabili tra il razionalismo e l'organicismismo, articolate e riferibili a forme cartesiane.⁹⁸ L'ordine della struttura non

L'uso della tipologia come criterio di classificazione, è utilizzabile, secondo Maldonado, nel caso in cui l'intuizione che caratterizza i processi di progettazione, non riesca a confrontarsi con la complessità del tema. L'artista argentino auspica un superamento di questa necessità in quanto l'opera risulta irrimediabilmente condizionata da questa scelta tipologica.

⁹⁶ A. Colquhoun, *A. Aalto, tipologia vs funzione*, in *Architettura moderna e storia...* cit., pp. 76-85.

⁹⁷ Per le differenze tra teoria della tipologia e strutturalismo, si veda, C. Martì Aris, *Le variazioni dell'identità...* cit., p. 97-132.

⁹⁸ E' possibile istituire da questo punto di vista un'analogia con il sistema strutturante le parti delle architetture di L. Khan, che cerca la scomposizione delle parti costitutive gli edifici, in forme individuabili e riconoscibili. Il metodo progettuale dell'architetto americano presenta molte parti in comune con il nostro, visibili ad esempio nell'idea di trasformazione e permanenza dell'idea e della forma iniziale. Si veda, J. G. Digerud, *Il metodo di L. Khan*, in C. N. Schultz, *Louis I. Khan. Idea e immagine*, Officina Edizioni, Roma, 1980, pp. 147-159. L'architetto italiano è sicuramente interessato all'opera di quest'ultimo come testimoniano alcuni articoli conservati presso la biblioteca dello studio, oggi conservata allo CSAC di Parma. In particolare M. Bottero, *L. Khan e l'incontro fra morfologia organica e razionale*, in "Zodiac", 17 ottobre 1967, pp. 47-55 e M. Bottero *Opere recenti di L. Khan*, in "Comunità", n. 143, 1967 pp. 30-43. Della stessa autrice si veda anche, sempre conservati nella biblioteca, *Lo strutturalismo funzionale di C. Alexander*, "Comunità", nn. 148-149, nov.-dic., 1967. Le posizioni dell'architetto milanese



I. Gardella, case nel quartiere Paride Salvaro, Genova, 1953-58, studio dell'organizzazione del programma per gli edifici a torre. (CSAC coll. 74/6).

è mai interpretata da un punto di vista statico, nel rapporto parte portante e rivestimento. Essa rappresenta l'elemento formale che tiene insieme le parti. Nelle residenze tali parti s'integrano in impianti planimetrici ottenuti dal lavoro su figure geometriche semplici che definiscono gli spazi di distribuzione. In altre opere, ad esempio l'edificio per uffici dell'Alfa Romeo o il teatro di Vicenza, questa volontà d'ordine si concretizza in una composizione che mantiene leggibile le forme base, come il quadrato.⁹⁹ In entrambi i casi, è la creazione di un rapporto unitario, formale e funzionale tra le parti, che interessa a Gardella, tanto alla scala architettonica quanto urbana, come mostrerà lo studio dei progetti. L'architetto non ricerca «la forma come struttura, ma la strutturalità della forma e della visione»,¹⁰⁰ conferendo importanza alla costruzione e all'immagine dell'architettura.

Disegno e progetto

Quanto sopra descritto relativamente al procedimento che giunge a definire la struttura architettonica, sintesi dell'integrazione forma-funzione, avviene come già ricordato attraverso una serie di prove e tentativi condotti per mezzo del disegno. Separando i due termini per meglio illustrare come lo strumento entra nel processo, in questo momento il progetto si trova distinto¹⁰¹ dal disegno. Quest'ultimo infatti, contiene al suo interno anche

rispetto a C. Alexander sembrano maggiormente distanti tuttavia, alcune coincidenze tra i due, emergono nell'idea che la forma dell'organismo architettonico, risulti essere determinata da una strutturazione logica dei requisiti fondamentali, in particolare afferenti al contesto.

⁹⁹ Di queste opere si dirà maggiormente nella parte dedicata al linguaggio.

¹⁰⁰ G.C. Argan, *Ignazio Gardella, ... cit.*, p. 18.

¹⁰¹ R. De Fusco, *Trattato di architettura*, Editori Laterza, Bari, 2001, pp. 135-193.

significati non strettamente legati alla pratica operativa del fare progettuale e riferiti, ad esempio, alla rappresentazione iconica o simbolica. Il primo termine invece, rimanda, ai fini del discorso che si sta qui affrontando, alla sola sua dimensione pratica ed è da intendersi come processo; inizia quando tutte le condizioni sono note e si procede all'indagine, condotta attraverso schizzi e disegni a mano libera. Con questi si affrontano i contenuti del progetto relativi: all'inserimento nei confini fisici del contesto, all'introduzione del programma funzionale, al lavoro sulla geometria nel raggiungimento della forma.

Questa concezione dell'uso dello strumento si ritrova nel metodo di Gardella, che da questo punto di vista si discosta dall'opinione di Quaroni, volendo introdurre nuovamente un'opinione di confronto come fatto in precedenza su altri temi. «L'azione di disegno è il continuo alternarsi di formulazioni d'ipotesi, di presupposizioni, e della loro verifica su un altro grafico di tipo differente o a scala diversa, maggiore o minore. Disegnare è cercare una struttura che permetta il coordinamento (...). Il disegno è inteso come "senso creativo, (...) il nostro disegno, quindi, non si limita alla rappresentazione grafica d'una idea, ma è l'idea stessa».¹⁰²

L'architetto milanese ritiene invece che il disegno non possa mostrare la molteplicità dei dati di un progetto, ad esempio afferenti alla sfera economica, sociale, culturale, storica di un luogo, che rimangono all'interno della sfera mentale e personale dell'autore. Risulta infatti assai complicato il passaggio dal mondo delle idee, fatto di veloci sintesi ed analisi sviluppate nei momenti più inaspettati, a quello della trasposizione su carta dell'idea stessa, per la limitatezza dello strumento e della capacità umana. Per questo, nel pensiero dell'autore, al disegno rimane il compito di gestire esclusivamente l'aspetto funzionale e formale,¹⁰³ sembra concepito solo «per progettare»,¹⁰⁴ per regolare cioè, il programma e le fasi di sviluppo successive all'ideazione. La prevalenza dell'attenzione critica, arresta il disegno alla sola considerazione dei dati oggettivi. Attraverso lo schizzo o lo schema quindi, da una parte si concretizza la prima idea di forma e programma che affiora nella mente del progettista, in secondo luogo, esso fornisce la possibilità per il lavoro di composizione e scomposizione, ridefinizione e cambiamento che si è visto nel paragrafo precedente.¹⁰⁵ Si trovano insieme a questi appunti scritti, rilievi del luogo, schemi dell'organizzazione funzionale e distributiva.

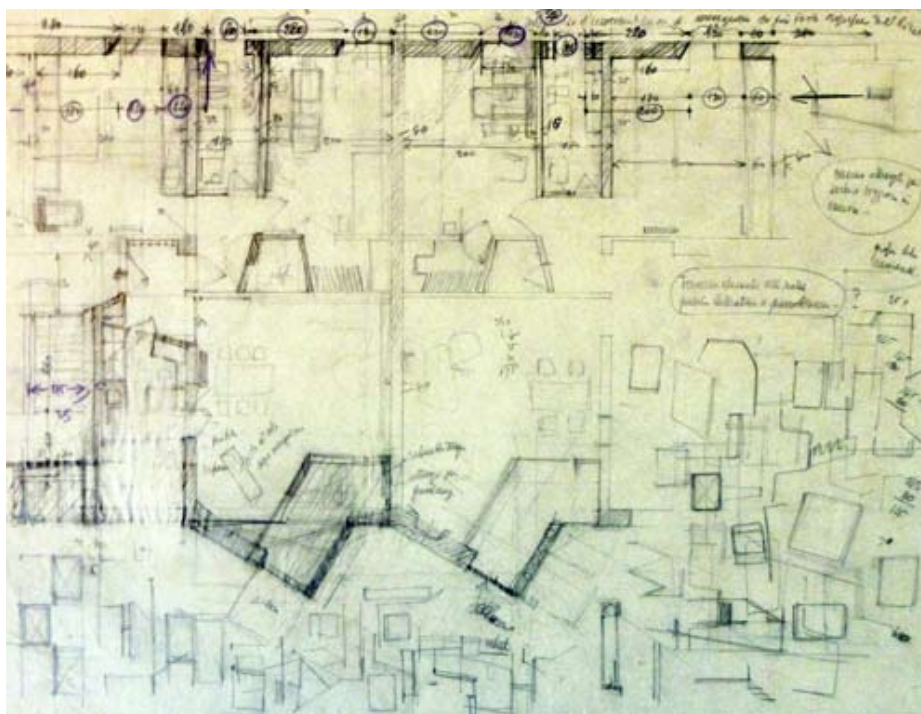
¹⁰² L. Quaroni, *La Torre di Babele*, Marsilio Editori, Padova, 1967, pp. 115-125.

¹⁰³ S. Boidi, *La componente metodologica nell'architettura di Gardella*, in M. Montuori, (a c. di), *10 maestri dell'architettura italiana. Lezioni di progettazione, ...cit.*, p. 61.

¹⁰⁴ G. Bianchino, in M. Casamonti (a c.d.), *op. cit.*, p. 255.

¹⁰⁵ In altri autori, pur accomunati dall'approccio empirico di cui si parlava, l'utilizzo del disegno è assai differente. A. Siza ad esempio, utilizza lo schizzo o la prospettiva a mano libera, fin dalle prime fasi di indagine sul luogo, non solo sul programma. A. Siza, M. Somoza, *Conversas no obradoiro*, 2007, p. 28, 52.

I. Gardella, progetto di concorso gruppo A/d, Milano, 1949, schizzi per la definizione della loggia. (CSAC coll. 81/6).



Delle tre dimensioni individuabili nel disegno, quella concettuale, quella percettiva, quella operativa,¹⁰⁶ è quest'ultima ad interessare l'autore relativamente al progetto architettonico.

Il processo di progettazione non parte da un universo formale forte come quello di autori come A. Rossi ad esempio, oppure da suggestioni di natura plastica. Non si trova nella produzione dell'autore una rappresentazione adatta ad illustrare un'idea, ispirata alla lettura fenomenologia della realtà. Da questo punto di vista il disegno non si dimostra uno strumento valido. Il disegno non è autonomo, lo schizzo a mano libera o la pianta geometrica, puntano alla risoluzione di questioni concrete, legate al luogo e al programma, mostrano di volta in volta la natura del problema progettuale che momento dopo momento s'intende risolvere. Il disegno, inteso come progetto-processo, è infatti per I. Gardella ciò che regola solamente i passaggi più tecnici, geometrici, dimensionali, non quelli creativi. L'analisi dei progetti d'archivio sembra confermarlo, rivelando raramente l'utilizzo di rappresentazioni sintetiche dell'iniziale idea di progetto, prospettive, assonometrie vedute, schizzi concettuali, come si potrebbe pensare a proposito di una forma di rappresentazione derivata dal metodo razionalista. Le rappresentazioni prospettiche giungono alla fine, a progetto terminato, si presentano come disegni per la committenza o i destinatari dell'edificio.

¹⁰⁶ J. Vieira, *O Desenho e o Projecto São o mesmo?*, 6. Seis Lições, Faup Publicações, Porto, 1995, p. 38.

Interessante è notare, come emerge analizzando i disegni di archivio che compongono i progetti, come lo strumento del disegno sia fortemente legato alla sequenza dello sviluppo del progetto e calibrato sulle risorse su cui si fonda lo studio.

Esso infatti si adatta alla presenza di uno scarso numero di collaboratori dell'ufficio, che si basa sulla presenza di soli due/tre disegnatori fissi¹⁰⁷ (almeno a partire dallo spostamento dello studio in via Marchiondi) capaci di interpretare al meglio le richieste dell'architetto e sviluppare gli schizzi che nella fase iniziale vengono loro sottoposti. Tale maniera si adatta quindi ad un metodo razionale che riduce al minimo i passaggi, in quanto si giunge abbastanza in fretta alla definizione dell'idea. In seguito il lavoro viene condotto alle altre scale del disegno per raggiungere i successivi dettagli. L'essenzialità del documento grafico si spiega poi, anche con quella chiarezza nell'impostazione del problema che I. Gardella possiede e che gli permette di assecondare efficacemente le priorità del progetto, che si rivela impostato su una chiara definizione della «domanda»¹⁰⁸ già a livello delle fasi iniziali. Ciò coincide e risulta coerente con quanto enunciato a proposito dell'origine razionalista del pensiero architettonico dell'autore. L'individuazione di rigide regole dell'organizzazione del disegno dell'oggetto, caratterizza infatti la tradizione accademica¹⁰⁹ che Gardella conosce avvicinandosi al lavoro del nonno, proprio attraverso il disegno di edifici classici.

Nello sviluppo dell'iter progettuale, la rappresentazione privilegiata è quella in pianta, le cosiddette «mappe di avvio»,¹¹⁰ nelle quali si annotano anche molte informazioni relative al luogo, al contesto e al terreno, seguono poi sezioni e prospetti. Una variazione è costituita da sagome di cartoncino con cui studiare la disposizione di corpi di fabbrica su una planimetria. L'indagine dello spazio, sembra appartenere a ciò che elabora la mente dell'architetto attraverso l'esperienza e viene riportato su carta attraverso la sua scomposizione bidimensionale, in pianta e sezione. Come detto, mancano quasi completamente in fase preliminare rappresentazioni prospettiche, assonometrie e plastici per lo studio dei volumi e si fa solo in pochi casi ricorso a fotomontaggi, anche in questo caso più per mostrare la soluzione raggiunta, che come strumento progettuale.

Un altro aspetto importante che emerge dall'analisi del disegno come strumento di sviluppo del progetto, consiste nella ripetitività delle stesse forme di rappresentazione e della loro sequenza, visibile in tutti i temi proget-

¹⁰⁷ Lo riferisce il geometra Lionello Bianchini, disegnatore dello studio Menghi, all'epoca associato con Gardella, in una conversazione con Matteo Sintini, tenutasi presso la sua casa privata il 14-09-2010.

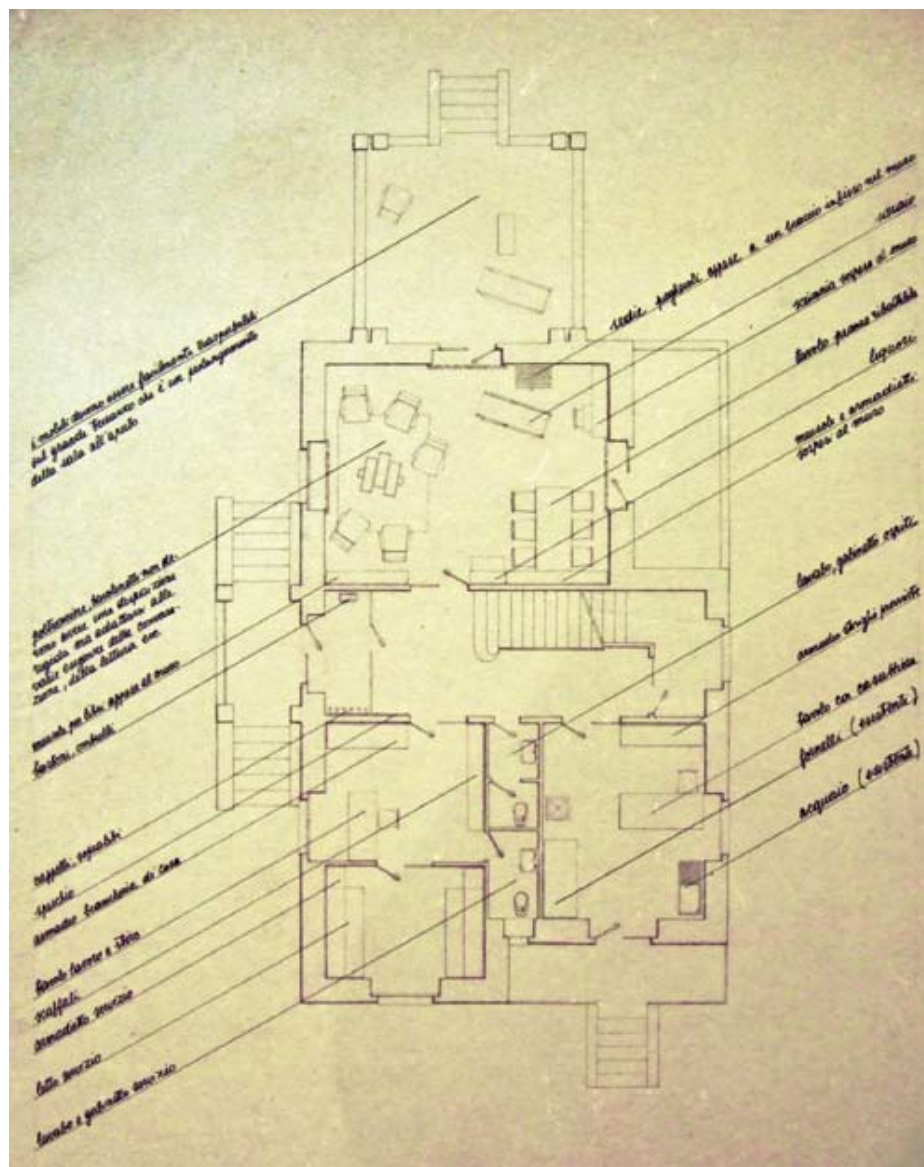
¹⁰⁸ R. Gabetti, *Imparare l'Architettura...* cit., p. 64.

¹⁰⁹ A.C. Quintavalle, *A revolution? Computers, the project and the Middle Ages of design. A reflection on how the way of designing objects has been transformed in the course of time*, in "Ottagono", n. 106, 1993, pp. 102-106.

¹¹⁰ A. Cortesi, *op. cit.*, pp. 130-131 e dello stesso autore, *L'innovazione della memoria*, in M. Casamonti, (a c.d.) *op. cit.*, p. 139.

I Gardella, pianta per la sistemazione di villa Foresio, Marina di Massa, 1943-45. (CSAC coll. 81/2).

I. Gardella, villa all'Eur, Roma, isolato C, lotto 936, 1965, vista del progetto definitivo. (CSAC coll. 73/2).



tuali a tutte le scale, fatto questo che riporta il tema del disegno all'interno di una metodologia molto ben determinata.

Le prime ipotesi progettuali, nella maggior parte dei casi, sono realizzate mediante schizzi in cui si indagano le relazioni tra la forma dell'edificio, terreno e il programma funzionale. Sono queste soluzioni aperte, che prevedono una serie di successive verifiche e profonde modifiche, corrispondenti a quel procedimento tentativo visto in precedenza. In particolare l'architetto attraverso rappresentazioni schematiche, indaga una forma come risultato delle relazioni tra l'edificio e gli elementi dell'intorno, così come delle parti tra loro. Essa è il frutto dell'intuizione o deriva inconsapevolmente da una storia o da esperienze analoghe precedenti, così come da ricorrenti modelli spaziali o aggregativi che non si presentano però come esempi tipologici predefiniti, come si ha già avuto modo di considerare.

Successivamente, nella fase definitiva, il disegno si fa più definito a squadra e tecnigrafo, secondo le consuetudini e le convenzioni grafiche delle scale di rappresentazione del 1:100 o 1:50.

È questo il momento di passaggio dall'ideazione alla realizzazione. Gardella ritiene che il disegno architettonico e quello tecnico-esecutivo, si compensino vicendevolmente, siano l'uno la chiave di lettura dell'altro.¹¹¹

Il disegno regola a questo punto il processo d'integrazione dei contributi provenienti da altre discipline necessarie all'architettura, come gli aspetti riguardanti: i dimensionamenti e la normativa, le strutture, gli impianti, l'arredamento, aspetti che trovano verifica e sintesi in questi elaborati. Le rappresentazioni, specialmente in pianta e sezione, come detto, descrivono quanto è strettamente necessario per la definizione e il controllo degli aspetti che più interessano la definizione del progetto, la verifica delle soluzioni, l'avanzamento ai passaggi successivi. Si segue quanto il sistema di rappresentazione per proiezioni ortogonali prevede, vale a dire la comunicazione di differenti informazioni per ciascun tipo di disegno. Ciò è permesso secondo V. Gregotti,¹¹² quando il progetto è legato a sistemi di produzione e a scale di intervento in cui l'oggetto sia fortemente legato alla sua esecuzione. Ciò sembra valido nell'opera di Gardella, che si confronta generalmente con interventi di piccola entità, in cui è possibile attuare una scomposizione del problema e operare scelte tutte riconducibili alla pratica dello studio e dei collaboratori, che mirino alle priorità da seguire e ai vincoli da sciogliere, fatto particolarmente evidente poi nel caso della residenza.

Il progetto definitivo risulta preparatorio di quello esecutivo. Esso è forse il più importante relativamente all'opera dell'autore, in quanto apre al discorso conclusivo relativo al processo, inerente la gestione metodologica dell'aspetto tecnico. Attraverso il progetto esecutivo si conferisce concretezza reale al disegno, entrando nella dimensione materiale del processo, quella del cantiere e della costruzione. Esso «serve a trasmettere gli ordini

¹¹¹ I. Gardella, *Dialoghi di architettura*,...cit., p. 63.

¹¹² V. Gregotti, *Il territorio dell'architettura*,...cit, p. 29.

per la costruzione. Uno strumento perciò in grado di fornire le informazioni necessarie a chi deve costruire».¹¹³

Roberto Gabetti a tal proposito, riprende da G.G. Granger¹¹⁴ l'idea che il disegno tecnico architettonico governa una concatenazione di azioni esplicitate in una concatenazione di simboli (codici grafici dell'architettura) che seguono la strategia progettuale, intesa nell'accezione nuovamente del termine "metodo", da intendersi qui come la convergenza di varie azioni su un unico tema. Tutte le fasi del processo e i suoi strumenti, sono consequenzialmente pensati in funzione di questo momento e finalizzati a questo obiettivo finale, quello del progetto esecutivo. Il passaggio di codici, che deve creare le condizioni per rendere realizzabile il progetto, deve poi essere rapportato alle soluzioni tecniche che si stanno affrontando, alle specificità che ne derivano e alla capacità d'interpretarlo da parte di chi lo riceve. I disegni esecutivi realizzati nello studio Gardella, si presentano come estremamente dettagliati, certamente per mostrare con chiarezza e completezza i vari particolari ed essere facilmente interpretati e compresi. C'è nella cura del dettaglio però, anche un'idea di qualità dell'architettura che come vedremo, si raggiunge nella messa in opera dei materiali, nel disegno dei sistemi costruttivi e delle sue componenti.

Durante una lezione allo IUAV, prendendo ad esempio alcuni disegni di A. Sant' Elia, Gardella esprime la sua posizione su quest'argomento. Egli ritiene che vi sia, nella tradizione mitteleuropea, «una finalità alla rappresentazione di un'idea della costruzione».¹¹⁵ Il tema della rappresentazione della costruzione è portante in questa fase del processo progettuale e costituisce uno degli aspetti metodologici che maggiormente caratterizzano l'architettura dell'autore, come sottolinea G.C. Argan, quando afferma «come i pittori disegnano dipingendo, Gardella progetta costruendo».¹¹⁶

In conclusione, si può dire che nel metodo progettuale di Ignazio Gardella, la natura del disegno architettonico non è quella di definire un'immagine isolata dell'oggetto o di una parte di esso, è direttamente in relazione con la sua funzione progettuale,¹¹⁷ segue strettamente cioè, le fasi del processo metodologico con il quale trova una diretta corrispondenza. In questo senso esso rappresenta anche la trasposizione del pensiero dell'autore circa una maniera, più generale, di pensare l'architettura.¹¹⁸

¹¹³ I. Gardella, *Dialoghi di architettura*,...cit. Si veda anche e A Cortesi, *Ricordo di Ignazio Gardella*,...cit, e V. Gregotti, *Il territorio dell'architettura*,...cit., p. 27.

¹¹⁴ Redattore della voce "Metodo" per l'Enciclopedia Einaudi, in R. Gabetti, *Imparare l'Architettura*...cit. p. 54.

¹¹⁵ M. Montuori (a c.d.), *Lezioni e dibattiti del corso di dottorato di ricerca per l'a.a. 1983-1984*,... cit., p. 27.

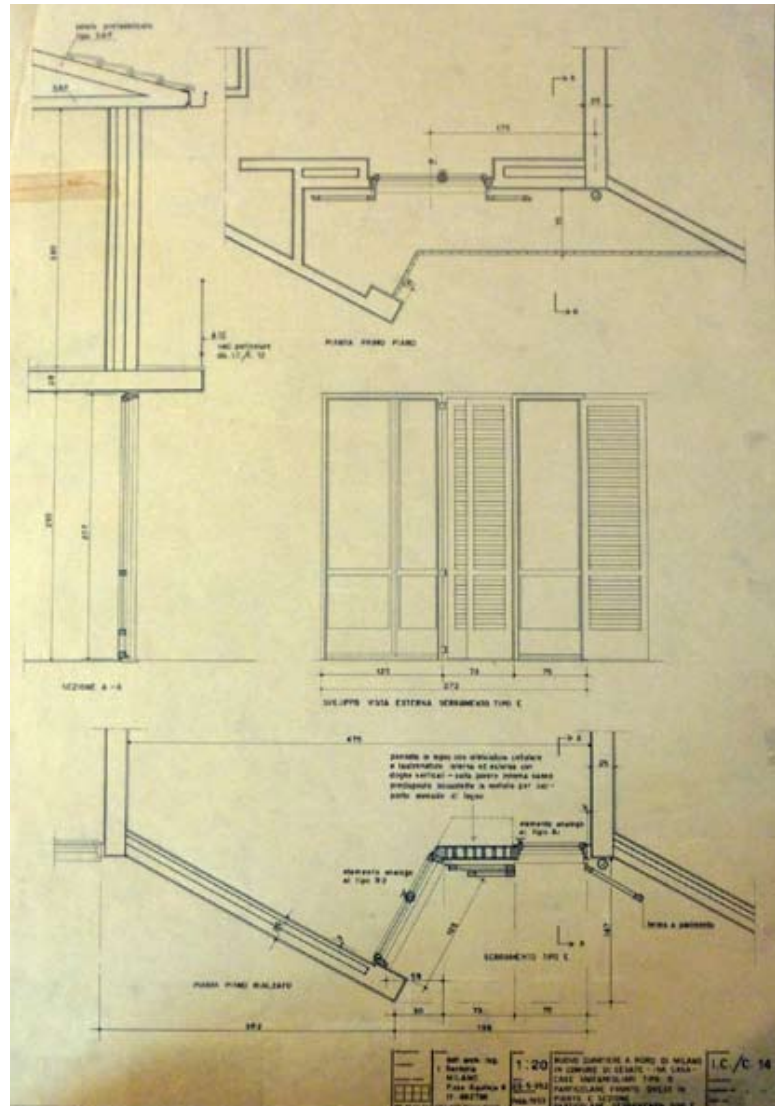
¹¹⁶ G.C. Argan, *Progetto e destino*,...cit., p. 354.

¹¹⁷ *Desenho Projecto de Desenho*, Ministerio de Cultura/Instituto de Arte Contemporanea, IAC, Lisboa, 2002, p. 15.

¹¹⁸ R. Moneo, in E. Robbins, *Why architects draw*, MIT Press, Cambridge Mass., London Eng., 1997, p. 249.



I. Gardella, case a schiera nel quartiere Ina-Casa a Cesate, Milano, 1951-'61. Disegno esecutivo e prospetto realizzato. CSAC coll. 81/6).



Il disegno per Gardella resta all'interno dei codici che ne definiscono il suo uso strumentale, condiviso, diversamente da altri che «ne compiono una manipolazione artistica e quindi critica»,¹¹⁹ per giungere ad un'«educazione visuale»¹²⁰ attraverso cui chiarire e trasmettere una propria immagine di architettura, che Gardella delega solamente al processo della costruzione.

¹¹⁹ V. Magnago Lampugnani, *L'architecture du XX siècle, en dessins: utopie et reagite*, Philippe Sers Editeur, Paris, 1982, L'autore si riferisce ad autori quali L. Khan, A. Rossi, H. Hollein.

¹²⁰ R. Moneo, in E. Robbins, *Why architects draw...* cit..

1.4. Metodo e linguaggio: tecnica e costruzione

L'intento comunicativo ed espressivo è affidato da Gardella non al disegno, ma al momento in cui «viene rivolto il pensiero al muratore».¹²¹

Strettamente legato alla fase esecutiva del processo, il tema della fattibilità tecnica e concreta dell'opera entra fin da principio come finalità cui tendere e come elemento determinante le scelte progettuali.

Dalla forma-funzione si passa in questo modo all'immagine, come sintesi di tutto ciò che il disegno ha regolato, ma anche come espressione delle valenze simboliche, emotive che non sono affidate al disegno, per quanto detto in precedenza sulla limitatezza dello strumento.

Com'è stato più volte sottolineato dalla critica, il procedimento di creazione dell'immagine, avviene in Gardella per somma di parti. Nel momento della definizione del particolare, si ha la coscienza che si sta affrontando un dettaglio e che al tempo stesso questo concorre ad una chiara definizione del tutto. Per A. Rossi,¹²² l'immagine nelle opere di Gardella è composta da un insieme di singole parti visive, composte a conferire all'opera un aspetto unitario. L'intento è quindi quello di stabilire una relazione visuale, attraverso la messa in opera di strumenti "pittorici", come la giustapposizione di materiali, l'accostamento di superficie scabre a superficie lisce, elementi formali e materiali moderni, accanto a motivi stilistici tradizionali, quando non antichi; e ancora il cromatismo, il valore affidato al tono di colore.

In questo è presente nell'opera dell'autore, una forte sensibilità per le arti figurative, per la plasticità delle forme date dai chiaroscuri. È attraverso questo parallelismo che secondo lo stesso Gardella, si distingue l'architettura dall'edilizia,¹²³ in quanto grazie alla costruzione di un'immagine, l'edificio travalica il solo aspetto funzionale o la sola coerenza formale, per diventare oggetto in comunicazione con l'universo sensibile dell'individuo.

R. Moneo prendendo ad esempio il progetto della scala della Raccolta Grassi di Firenze, parla dell'uso delle tessiture, dei ritmi, del colore, come di un «abilissimo controllo visuale della forma».¹²⁴ Lo stesso sottolinea G.C. Argan, quando dice a proposito di Gardella, che «la forma non è più

¹²¹ A. Cortesi, *Ricordo di Ignazio Gardella, ...cit.*

¹²² M. Porta, *op cit.*, p. 67. A. Rossi dice che I. Gardella conduce un'operazione simile a quella che fa con il cinema, il regista Luchino Visconti (compagno di scuola di Gardella al liceo Berchet di Milano), che considera i dettagli e gli aspetti particolari, necessari, ma non prioritari rispetto alla visione corale.

¹²³ I. Gardella, in S. Boidi, *Il disegno dell'emozione, ...cit.*

¹²⁴ R. Moneo, in *Ignazio Gardella, 1905-1999: architettura a traves de un siglo, ...cit.*, p.11.

riconducibile alle categorie del volume, della superficie e del colore, tutto si risolve nella sintesi di una visività piena, limpida, perfettamente aggiustata da non essere meno certa e definita di un concetto».¹²⁵

È il dominio della tecnica, intesa non come ragione del progetto, a permettere la realizzazione di un'immagine concreta, né astratta né ideale.¹²⁶ In questo senso, la tecnica diventa strumento necessario per mettere in opera gli elementi in un linguaggio determinato dalla maniera di comporre le parti, in un tutto unitario. Questo è il vero obiettivo della concezione architettonica di Gardella, espressa da molti suoi contemporanei come E.N. Rogers e che fissa anche una distanza rispetto all'esperienza di altri autori, F. Albini¹²⁷ o M. Ridolfi, ad esempio. In Gardella secondo G.C. Argan, come in F.L. Wright, A. Aalto e W. Gropius, si riscontra lo stesso uso della tecnica come elemento da cui trarre il linguaggio architettonico. La tecnica è ciò che permette di risolvere problemi, dando concretezza risolutrice, «la tecnica nasce dal problema»¹²⁸ non è lo scopo dell'architettura o un obiettivo da ostentare.

Il procedimento tecnico diventa quindi parte del metodo progettuale, ne rappresenta il momento finale. Si può a ragione individuare nel lavoro di Gardella, il tema della costruzione nell'ambivalenza dei significati di processo e realizzazione.¹²⁹ La coincidenza tra progetto e produzione che si è citata in precedenza attraverso le parole di V. Gregotti, si manifesta in tutto l'arco della carriera dell'autore. Tutto il processo progettuale è orientato verso scelte risolvibili dal punto di vista tecnologico, dei materiali. Ciò è valido sicuramente nel caso delle prime opere, dei piccoli manufatti che si trova a progettare. Tuttavia lo stesso atteggiamento è visibile anche in un momento di maggior crescita dello studio e dell'attività professionale, quando entrano nel mercato, nuovi materiali e nuove tecnologie ed aumenta la complessità della produzione edilizia. A questo proposito l'autore dimostra la capacità di aggiornare la sua posizione, affermando che «in passato l'architetto poteva essere un fine conoscitore delle tecniche, perché erano poche. Ora (in un'epoca di maggiore disponibilità di tecnologie

¹²⁵ G.C. Argan, *Progetto e destino*,... cit., p. 355.

¹²⁶ G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari, 1975; G. Kepes, *Il linguaggio della visione*, Dedalo, Bari, 1971.

¹²⁷ A. Piva, *Questioni di metodo*, in "Edilizia popolare", vol. 1, n. 237, 1995, pp. 4-6. Molti tratti del metodo di Albini evidenziati dall'autore, sono riconoscibili anche in Gardella, tuttavia è sull'aspetto tecnico che appare possibile rimarcare alcune interessanti differenze. Se il primo esercita un gusto per il dettaglio, condotto attraverso innumerevoli tentativi, fino ad affinarlo, il secondo considera la tecnica ed il particolare costruttivo come fondamentali per la realizzazione dell'immagine dell'edificio, ma in modo più pragmatico e strumentale. Scrive Argan, «Gardella tende a specificare la tecnologia industriale in tecnica architettonica, Albini a generalizzare la tecnica architettonica in tecnologia industriale» in *Presentazione*, in M. Porta, *L'architettura di Ignazio Gardella*, cit., p. 11.

¹²⁸ G.C. Argan, *Progetto e destino*... cit., p. 354.

¹²⁹ C. Martì Aris, *La centina e l'arco*,... cit., p. 28.

adottabili) l'architetto deve possedere un linguaggio capace di parlare agli specialisti». ¹³⁰ La costituzione della Mario Valle eng. nel 1977, rappresenta un dimostrazione di quanto affermato. Gardella tiene ferma la sua idea di metodo e di architettura, portandola all'interno di una struttura capace di gestire i contributi specialistici, anche provenienti dall'esterno, in particolare nella fase esecutiva e di cantiere. L'obbiettivo tanto nel lavoro con pochi assistenti, quanto in collaborazione con la società d'ingegneria, è sempre quello di poter controllare le scelte costruttive all'interno del processo progettuale. È in questo senso che il suo profilo di "architetto costruttore", ¹³¹ viene riportato a quella dimensione professionale di cui si è già parlato, aiutando a chiarirlo meglio. Gardella tenta infatti di fare convergere all'interno del metodo progettuale le due figure, anche quando nel corso del tempo, si assiste ad una sempre maggiore divaricazione dei compiti del progettista e dell'esecutore dell'opera. In questo modo l'autore cerca di unificare alla struttura formale e funzionale vista in precedenza, una struttura tecnologica e una struttura figurativa. Per L. Quaroni, la dimensione del progettare si misura con l'affrontare questi aspetti: la struttura dei contenuti, quella resistente e quella linguistica.

In particolare individua nella terza, vale a dire il linguaggio, il principio, mezzo e fine, nell'operazione di unificare le altre due.

Nello specifico del pensiero di Gardella sul linguaggio, che nell'ultima parte si affronterà analizzando le opere realizzate, si dice che le finestre, gli archi, l'ingresso, esistono già e derivano per la maggior parte dalla storia. Un'analisi delle fonti bibliografiche e d'archivio, rivela in gran parte come questa scelta interessi le parti semplici ed essenziali dell'architettura, gli «elementi costitutivi, suddivisibili in classi di segni elementari (...) con le quali l'architetto compie l'atto del costruire con queste e queste sole». ¹³²

In particolar modo il lavoro di studio dei dettagli, riguarda il disegno dei serramenti, delle chiusure orizzontali, delle pareti divisorie, interne ed esterne. L'immagine delle architetture di Gardella dunque, crea i propri significati attingendo da un vocabolario di segni, appartenenti ad una classe «tecnologico-costruttivo». ¹³³

Con questi presupposti in conclusione, è possibile condurre una lettura dell'opera dell'autore basata sulla differenza che sottolinea M. Tafuri, ¹³⁴ tra critica fatta per immagini e analisi critica fatta con gli strumenti del linguaggio che viene indagato come esito del processo metodologico.

¹³⁰ S. Boidi (a c. di), *Il mestiere smarrito*, in "Costruire", n. 142, mar. 1995, pp. 130-134.

¹³¹ A. Castellano, *Architetto e costruttore. Un dibattito ancora aperto*, in O. Selvafolta..., cit., pp. 138-139.

¹³² G.C. Koenig, *op. cit.*, p. 69.

¹³³ Ivi, p. 42.

¹³⁴ M. Tafuri, *Teoria e storia dell'architettura*, Editori Laterza, Bari, 1968, p. 121.

2. Lo spazio e la costruzione: l'idea di residenza di Ignazio Gardella

Il progetto dell'abitazione si ritrova costantemente nel corso della carriera dell'autore, intersecandosi con l'evoluzione del tema nel corso di tutto il novecento.

La casa è ciò che meglio mostra l'idea della continuità storica del progetto di architettura contenuta nel pensiero progettuale di Ignazio Gardella.

Attraverso il confronto con i progetti concreti s'intende mettere in evidenza, nella personale ricerca dell'architetto milanese, quali siano i caratteri che ricorrono nel progetto della casa, quali siano, vale a dire, le parti attraverso cui si rivelano le ragioni compositive dell'edificio inteso come «sistema di rapporti significativi».¹

Sono infatti questi elementi su cui l'autore lavora costantemente e che trasmettono e realizzano il suo modello di «spazio abitabile».² È il continuo ritornare su queste parti attraverso un ripensamento progettuale, a manifestare i caratteri universali della casa e dell'architettura in generale, concretizzando quell'«identità tra architettura e abitazione»³ che estende la riflessione fino ai valori generali della disciplina.

L'intento di mostrare come avviene e quali risultati produce questo lavoro sulle parti dell'abitazione, è perseguito suddividendo in quattro categorie la totalità dei progetti dell'autore. I criteri che conducono all'individuazione di questi quattro gruppi, sono determinati da alcuni punti fondamentali intesi come condizioni iniziali del progetto e che ne influenzano l'esito: la destinazione d'uso (unifamiliare o collettiva), il contesto in cui esse si trovano (confronto con preesistenze o siti liberi), la committenza (pubblica o privata) e gli abitanti che ne usufruiscono (classi abbienti, popolari o ceti medi).

Tale classificazione costituisce il punto di partenza per l'analisi dei progetti; da una parte permette di mostrare i tratti caratteristici della residenza in generale, dall'altra individua quattro tipi specifici che restituiscono in maniera più complessa, l'intenso lavoro dell'architetto sul tema della casa, individuando gli ambiti privilegiati verso cui tale opera si è svolta nel corso della sua carriera.

¹ A. Monestiroli, *L'architettura della realtà*, Allemandi, Torino, 1999, pp. 180-181.

² F. Buzzi Ceriani, in M. Montuori (a c. di), *10 maestri dell'architettura italiana. Lezioni di progettazione*, Electa, Milano, 1994, p. 79.

³ G.C. Argan, *Presentazione*, in M. Porta (a c. di), *L'architettura di Ignazio Gardella*, Etas libri, Milano, 1985, p. 10. Si riprende qui una considerazione che il critico torinese aveva già riproposto nel suo volume del 1957 dedicato a Marcel Breuer.

2.1. La villa unifamiliare

La residenza unifamiliare costituisce per I. Gardella, come per numerosi altri autori, il primo terreno di confronto professionale e autonomo.

In particolare è dallo strato sociale di provenienza dell'autore, che giungono gli incarichi di ville, situate nel contesto della città consolidata in particolare Milano, in cui i progetti intervengono sulle preesistenze di villini liberty, con ampliamenti, recuperi o sistemazioni interne. Si trovano poi progetti al di fuori, dove il tema diventa la costruzione e l'inserimento della residenza in un contesto suburbano o naturale, al lago o lungo la costa. Interessante è notare come i due diversi tipi di casa unifamiliare, siano spesso commissionati dagli stessi clienti legati alla famiglia Gardella da rapporti professionali o personali.

È il caso ad esempio della famiglia Calvi che richiede all'architetto tanto l'ammodernamento della propria villa a Milano, quanto la costruzione dal nuovo di una residenza in campagna alle porte della città. Oltre al caso assai trattato dalla critica dell'ampliamento della villa Borletti, l'autore si confronta con altri progetti simili, quali quelli per il compagno di scuola ing. Coggi, poi presidente dell'ente Fiera di Milano, per il quale realizza la sistemazione della villa in città e a distanza di alcuni anni, la residenza di vacanze ad Arenzano.

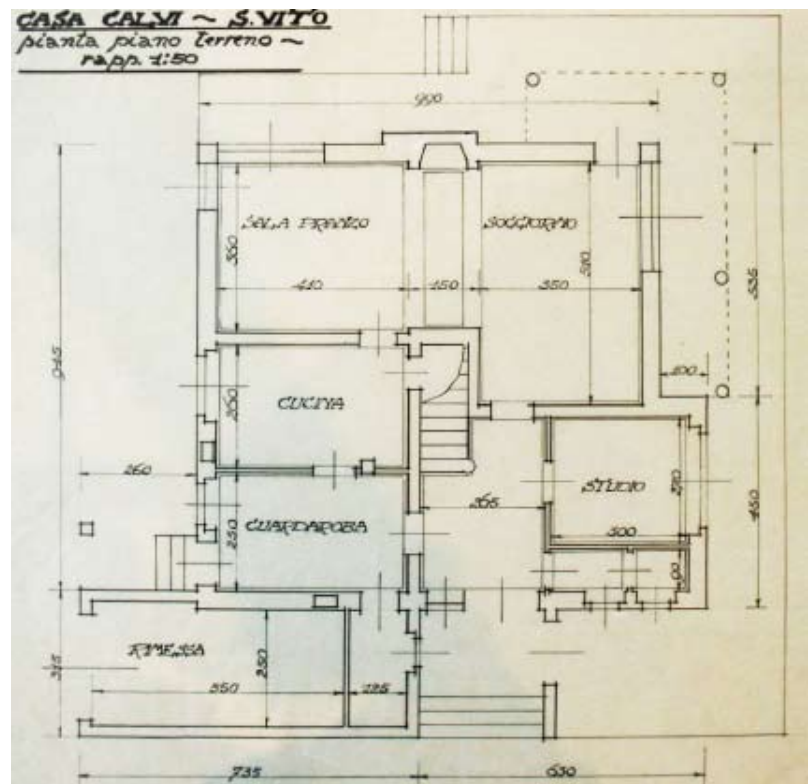
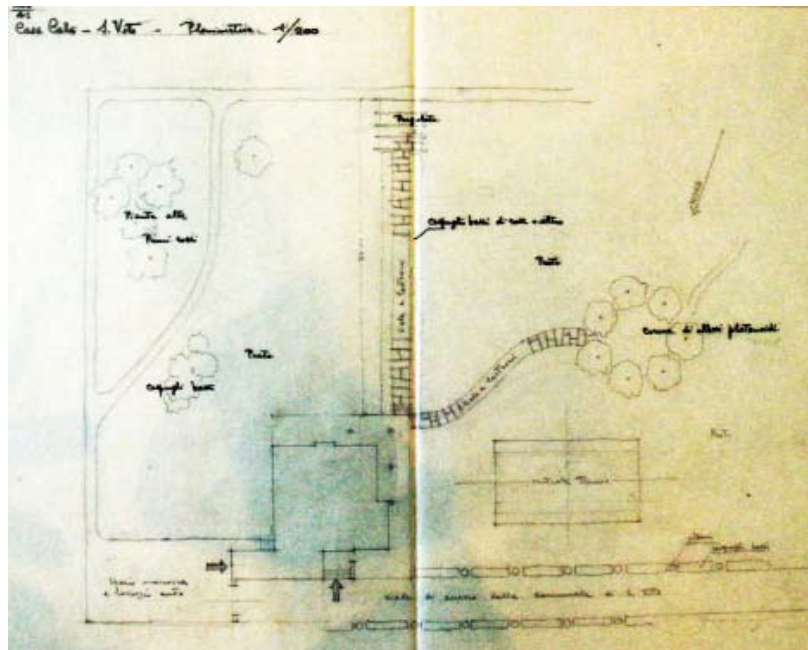
Tali considerazioni legate al luogo e alla committenza, che coincide nei casi che si vedranno con gli abitanti stessi della villa, rivestono una grande importanza per la definizione degli spazi della casa.

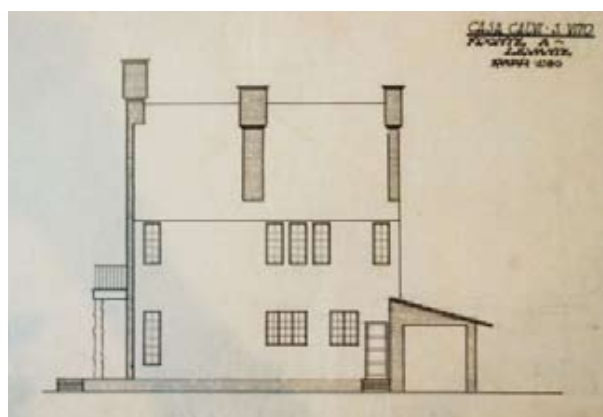
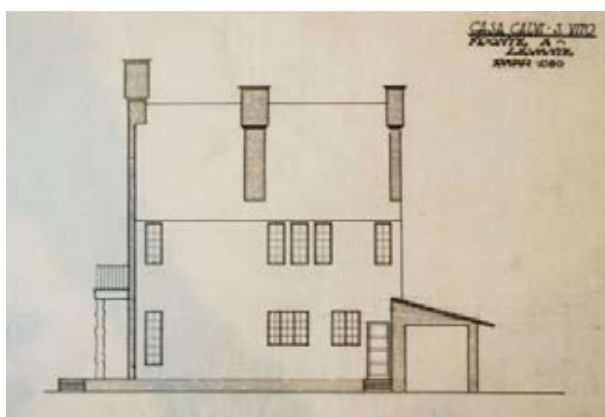
Considerando l'intero sviluppo della produzione dell'autore in materia, si valuterà la continuità o l'evoluzione nel corso del tempo degli impianti planimetrici e delle regole distributive, confrontandoli anche con gli esempi di altri autori e con la fertile ricerca sul progetto dell'abitazione che impegna la cultura architettonica del novecento.

Il primo progetto che si prende in considerazione è la villa per la famiglia Calvi, realizzata a S.Vito di Gaggiano alle porte di Milano a partire dal 1933. Fin da questo primo lavoro d'esordio, si vede come le ragioni dell'edificio provengono da un approccio pratico ed empirico, che si avvale innanzitutto dell'esplicito riferimento all'opera del padre.⁴ La villa sembra risentire da un punto di vista linguistico dell'influenza dell'esperienze inglesi e di un certo eclettismo ottocentesco di cui si dirà meglio nell'ulti-

⁴ A questo proposito si veda il testo di M. Rosso, *Gardella prima di Gardella: tracce per una genealogia di architetti ingegneri tra Genova, Alessandria e Milano*, in M. Casamonti, (a c. di), *Ignazio Gardella architetto, costruire la modernità*, Electa, Milano, 2009, pp. 77-80.

I. Gardella, villa Calvi, S.Vito di Gaggiano (MI), 1933-34, planimetria e pianta piano terra. (CSAC coll. 80/2).





I. Gardella, villa Calvi, S.Vito di Gaggiano (MI), 1933-34, prospetti dei quattro fronti. (CSAC coll. 80/2).

ma parte. Si rileva già in una delle prime opere, il segno del personale metodo dell'autore, che vedremo proseguire anche in seguito, riscontrabile nell'individuazione e nella scelta dei vincoli da affrontare prioritariamente e nelle soluzioni proposte per questi. Si definiscono in tal modo le parti e i principi fondamentali che compongono il progetto della villa.

Tra questi, il primo ad emergere in modo assai evidente dalla realizzazione di casa Calvi, è la maniera di affrontare la questione dell'inserimento del progetto nell'ambiente.

Il lavoro parte da un'indagine sulle caratteristiche fisiche del luogo e sulle relazioni di questo con gli elementi dell'intorno limitrofo, tanto naturali quanto antropici.

La casa è edificata lungo il margine settentrionale del lotto a ridosso della strada d'accesso. Il retrostante giardino è concepito come uno spazio in continuità con quello del fabbricato grazie al disegno dei percorsi che trovano il proprio punto di partenza nell'elemento del portico, a cui è affidato il ruolo di costruire la transizione tra l'interno e l'esterno. Dalla stessa conformazione della pianta è visibile l'importanza data alla veranda, che diventa il volume, insieme a quello dell'autorimessa, che rompe la regolarità e la semplice geometria del corpo di fabbrica principale. Le scelte

derivanti dalla localizzazione della casa, influenzano anche la disposizione degli ambienti interni. La ricerca di un rapporto diretto con la strada produce l'infilata ingresso-scala, che definisce l'asse intorno a cui si organizzano gli ambienti, anche al piano superiore. Sul lato opposto, il soggiorno disposto verso il giardino si amplia nel portico, proseguendo nello spazio aperto. Questo sistema salotto - loggia/veranda - spazio esterno, sarà uno dei temi compositivi su cui l'architetto lavorerà maggiormente nel corso di tutta la sua opera relativa alla residenza.

L'attenzione al luogo si concretizza dunque nel disegno dei percorsi, degli affacci del costruito in relazione all'orientamento del sito e delle preesistenze, delle lievi sporgenze volumetriche che ricercano punti di contatto con il terreno, nelle relazioni che tale sistema di spazi esterni produce nella distribuzione funzionale interna. Il tutto racchiuso in un volume compatto, dalla forma semplice.

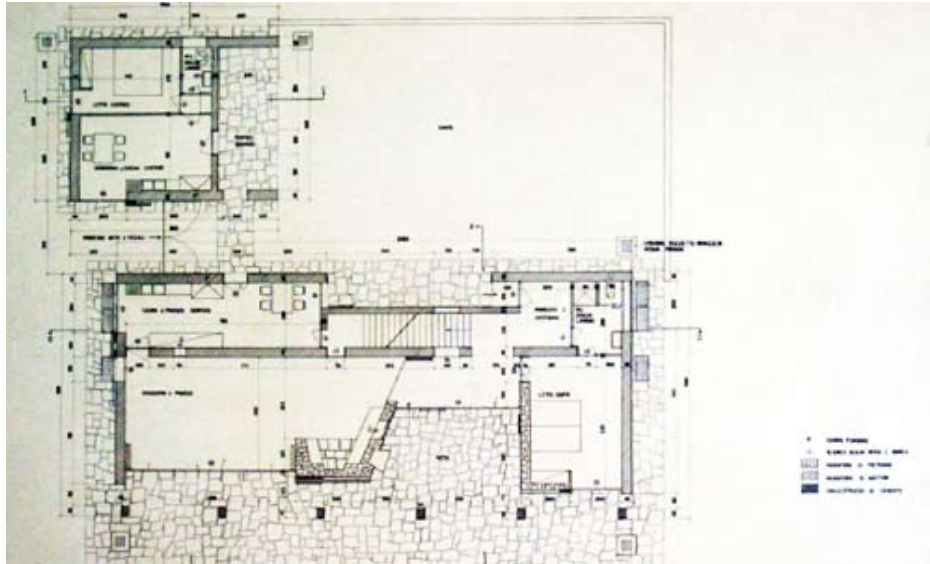
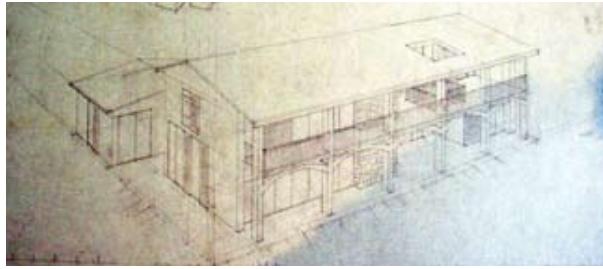
Da questo primo esempio e nei successivi che vedremo infatti, escludendo l'eccezione costituita dalla villa Baletti a Lesa del 1951, la ricerca di Gardella relativamente all'inserimento nell'ambiente, non si risolve attraverso la scomposizione volumetrica delle parti dell'edificio alla maniera dell'organicismo wrightiano. Ci si rivolge piuttosto all'individuazione della corretta posizione nel sito, al rispetto delle condizioni fisiche del suolo. Dal punto di vista della distribuzione funzionale si rileva poi, come l'aderenza a certe consuetudini e pratiche dell'abitare di tipo tradizionale, influenza la disposizione interna degli ambienti in relazione agli affacci e la loro reciproca disposizione. Ad esempio l'ingresso separato e chiuso, la cucina in comunicazione diretta con quest'ultimo e con la sola sala da pranzo e nettamente separata dal soggiorno, la disposizione di un vano accessorio come il guardaroba accanto all'entrata, utilizzabile dalla cucina o da altri vani di servizio.

In due opere non realizzate progettate tra il 1944 e il 1947, ritroviamo gli stessi temi d'inserimento nel contesto e di determinazione della forma attraverso la composizione degli elementi di transizione interno-esterno. Restano fissi dunque i fondamenti e i vincoli iniziali del progetto della residenza in quanto tema, tuttavia a distanza di dieci anni, gli esiti formali dimostrano uno svilupparsi del lavoro, frutto del costante ripensamento di tali elementi.

Nella villa Matarazzo⁵ a S. Paolo del Brasile e Vaccarino a Dormelletto sul lago Maggiore, si notano gli stessi sforzi di integrare, in un disegno unitario, l'edificio e gli spazi aperti circostanti. Ancora, si rilevano significative variazioni nella forma dell'elemento architettonico a cui è affidato il rapporto con il sito.

Nel piano terra e primo della villa Matarazzo, Gardella realizza la mediazione "dentro-fuori" con un ripiegamento di un tratto di muro, anticipa-

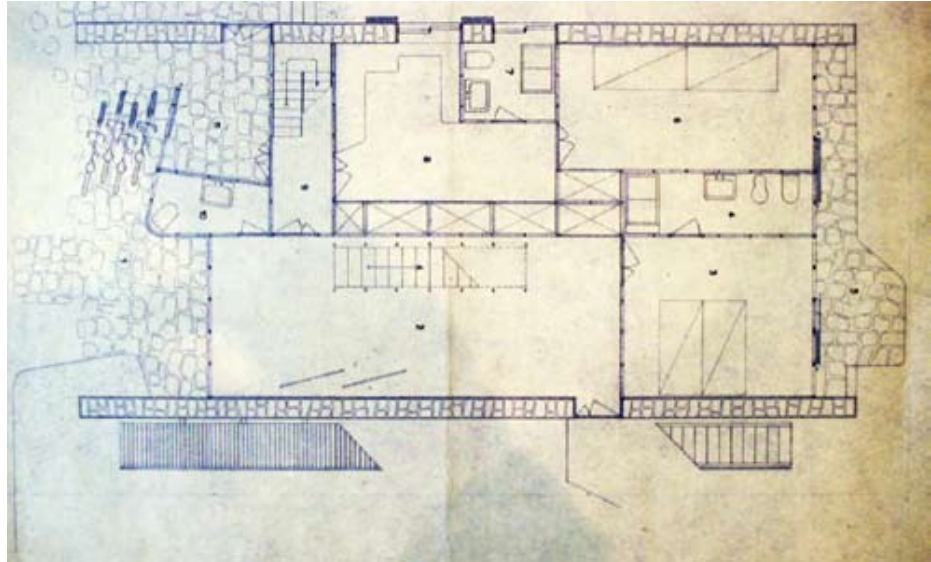
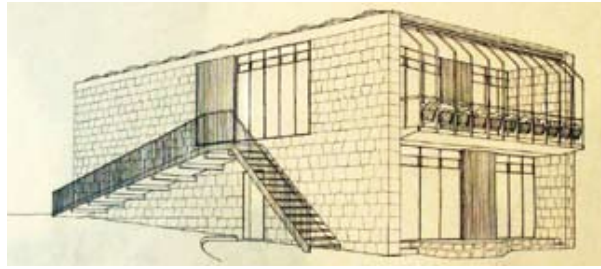
⁵ Il committente appartiene alla famiglia di emigranti italiani in Brasile, Matarazzo, che divennero noti e importanti imprenditori in Sud America. Francesco Matarazzo ed Edoardo, faranno realizzare le proprie abitazioni a S. Paolo, tra il 1935 e il 1955 all'architetto Tomaso Buzzi.



I. Gardella, villa Matarazzo
S. Paolo, (Brasile), 1946-47,
assonometria e pianta piano
terra. (CSAC coll. 81/4).

tore di una soluzione che caratterizzerà importanti opere nel dopoguerra, che delimita l'interno e lo spazio esterno della loggia e del portico. Da notare come a quest'ultimo, sia affidato il ruolo di ricomporre la forma pura del volume, senza che la sottrazione della parte della loggia, influisca sulla forma esterna dell'edificio. In questo progetto e nel successivo, si ripercorre la stessa idea di compattezza vista nella villa Calvi. A testimonianza del lavoro sperimentale e di costante ricerca sulla composizione di queste parti, nella villa Vaccarino la transizione interno-esterno è risolta con una diversa soluzione, attraverso cioè una grande vetrata sorretta da montanti metallici arcuati, che vengono mostrati in facciata diventando un motivo architettonico caratterizzante l'intero edificio. Maggiori differenze con il primo esempio visto, si riscontrano invece analizzando l'aspetto della distribuzione dello spazio interno di queste due ville. Gardella sembra abbandonare nel tempo la riproposizione di schemi distributivi ispirati maggiormente alla tradizione dell'abitare. A S. Vito di Gaggiano infatti, l'ingresso è posto in asse con il vano scala definendo un impianto distributivo rigido.

Nei due progetti che si sta qui analizzando invece, l'ingresso è posto perpendicolarmente al sistema di distribuzione verticale, disposto longitudi-



I. Gardella, villa Vaccarino
Dormelletto (NO), 1944-46,
vista prospettica, pianta piano
terra (CSAC coll. 81/1).

nalmente al centro dell'edificio. La semplice posizione di tale elemento, determina un sistema di circolazione completamente diverso, più libero, che suddivide la casa in due parti che si dispongono secondo gli orientamenti e gli affacci dell'abitazione in relazione al sito: una ospitante gli spazi principali della casa, ed una in cui si trovano quelli di servizio.

Questo criterio di distribuzione funzionale, connota molti progetti dell'autore, non solo in tema di ville unifamiliari. In particolare il sistema di divisione della pianta, sembra costituire un tema su cui in quegli anni si concentra il lavoro progettuale di Gardella, culminante nella realizzazione della casa al parco Sempione, opera che rappresenta certamente l'esito maggiormente fortunato della ricerca di quegli anni.

In villa Matarazzo la zona destinata a cucina, bagni e locali del personale di servizio, si dispone ai lati della scala occupando un'intera fascia longitudinale. Parallela a questa, la restante parte è occupata interamente dal locale pranzo e soggiorno e da una camera per gli ospiti. Il piano superiore risente dello stesso schema, che in villa Vaccarino viene ulteriormente accentuato dalla presenza di un doppio vano scala, uno per la zona di servizio e uno per gli ambienti principali.

Il totale svincolamento di questi dalle altre funzioni, permette di definirli

come spazi continui e fluidi, proiettati all'esterno grazie alla comunicazione diretta con i portici, le terrazze, le logge. Le aree funzionali così definite con chiarezza in pianta, registrano una frammentazione degli spazi nella parte di servizio, mentre quelli principali si caratterizzano per una maggiore apertura.

All'interno di questo spazio libero, le varie funzioni si susseguono fluidamente separate da pareti mobili, ampie porte a vetro, tramezze parzialmente aperte, trovando sempre un elemento di centralità, spesso nel camino. È attraverso questi, che si punta a conferire un' espressione alla residenza e costituiscono i punti chiave di un'idea di casa che si ritrova anche nelle abitazioni urbane collettive, per vacanze o popolari.

Gli esempi fino a qui visti, diversi per soluzioni adottate ed esiti formali, mostrano attraverso la sperimentazione compositiva il lavoro di ricerca del carattere dello spazio dell'abitazione.

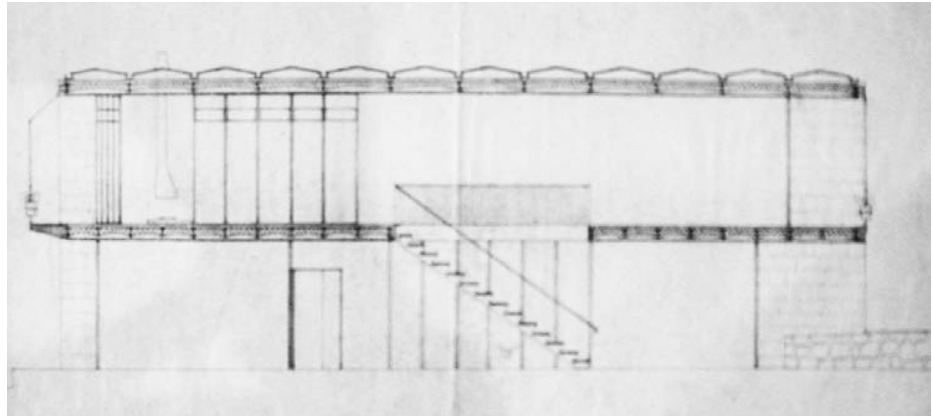
Il progetto indaga gli aspetti della casa che meglio, secondo l'autore, esprimono un'idea di abitare: l'esatta collocazione in base alle caratteristiche fisiche del sito, la corretta posizione dell'accesso, il rapporto con gli spazi aperti, la separazione delle funzioni come elemento di chiara fruizione della casa da parte degli abitanti; da qui l'importanza data all'ingresso, alla veranda, al portico, al balcone, ai percorsi degli spazi aperti, su cui si concentra il disegno e gran parte dello sforzo progettuale.

Sia il punto di partenza un modello appartenente a forme già consolidate come quello di S. Vito di Gaggiano o maggiormente frutto di sperimentazione compositiva e linguistica come quello di Dormelletto e S. Paolo, il lavoro sulle parti costitutive della casa e sui loro rapporti con il contesto, arriva sempre ad una sintesi frutto dell'integrazione tra tradizione e modernità. Per la natura stessa del suo metodo progettuale, l'autore si serve della conoscenza delle esperienze, tanto della tradizione quanto dell'avanguardia, per la definizione di un repertorio di soluzioni, non da riproporre identiche, ma da rivalutare e riadattare. Convivono dunque negli spazi delle abitazioni di I. Gardella: la separazione delle funzioni principali e di servizio, il richiamo al focolare come luogo identitario della casa, quanto riferimenti all'architettura razionalista. A Mies van de Rohe ad esempio, per il rigore geometrico della divisione dello spazio riproposto nell'ampliamento della villa Borletti.⁶ Ancora sembra possibile riscontrare un riferimento ad alcune esperienze del razionalismo italiano come la casa a struttura d'acciaio presentata dal gruppo di F. Albini, R. Camus, G. Minoletti, G. Mazzoleni, G. Palanti e G. Pagano per la V Triennale del 1933. La pianta libera del padiglione dell'esposizione milanese, non è utilizzata come il manifesto dell'ortodossia modernista, bensì come una soluzione spaziale offerta dalle strutture metalliche, analogamente a quanto fa Gardella in villa Vaccarino o al Pac, che utilizza strumentalmente la tecnologia moderna per creare ambienti adatti alla vita degli abitanti.⁷

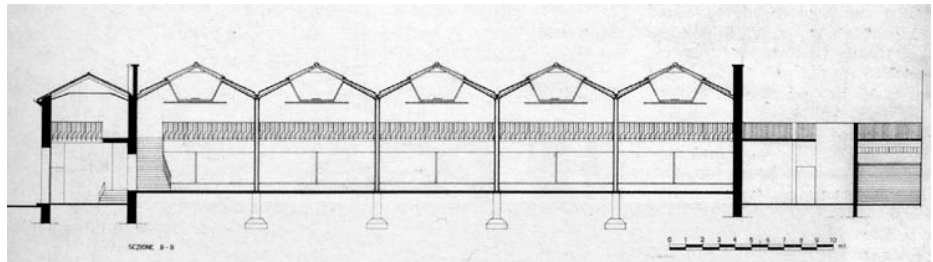
⁶ G.C. Argan, *Ignazio Gardella*, Edizioni di Comunità, Milano, 1959, pp. 55-63.

⁷ Gardella sembra riproporre tardivamente in questi progetti, l'applicazione alla re

I. Gardella, villa Vaccarino,
Dormelletto (NO), 1944-46,
sezione longitudinale.
(CSAC coll. 81/1).

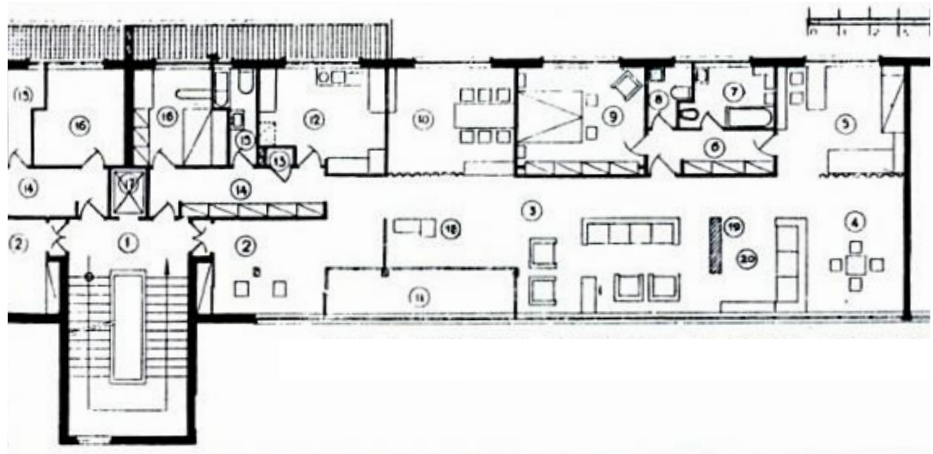


I. Gardella, PAC, Milano,
1953, sezione longitudinale,
(da F. Buzzi Ceriani, *Ignazio
Gardella: progetti e architetture
1933-1990*, 1992).



G. Pagano, F. Albini, R. Camus,
G. Mazzoleni, G. Palanti, casa
a Struttura di Acciaio per la V
Triennale di Milano, 1933.

I. Gardella, pianta di casa
Coggi, Milano, 1942-55.
(da *Stile di Gardella*, in
"Stile" n.7, 1941).





I. Gardella, ampliamento di villa Borletti, Milano, 1935-36. (G.C. Argan, *Ignazio Gardella*, 1958).

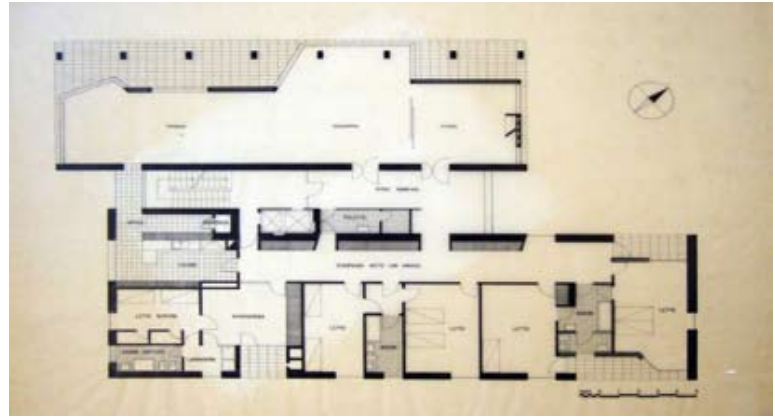
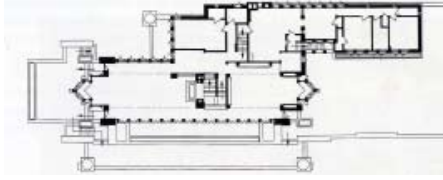
I. Gardella, interno di uno degli appartamenti della casa al parco Sempione, 1952. (R. Aloï, *L'arredamento moderno*, 1952).

Lo stesso discorso vale se si considera la sperimentazione di materiali e forme dell'architettura di interni e del progetto di arredo.⁸ La creazione da parte dell'architetto con L. Caccia Dominioni e C. Corradi Dell'Acqua della ditta per la produzione di mobili Azucena⁹ nel 1947 e nel dopoguerra il legame con l'industria Kartell, grazie in particolare alla collaborazione dell'architetto Castelli Ferrieri, testimonia l'importanza affidata a questo nuovo settore industriale per la determinazione dell'ambiente di vita che

sidenza di strutture metalliche che avevano caratterizzato la ricerca razionalista dieci anni prima. Oltre al già citato progetto della casa a Struttura d'acciaio, alla stessa Triennale sono presentati altri prototipi: la "Casa tutta acciaio" della Società Anonima Costruzioni edilizie e "Abitazione tipica a struttura d'acciaio" del gruppo di L. Danneri; si veda a questo proposito G.L. Ciagà, G. Tonon (a c. di), *Le case nella Triennale dal parco al QT8*, TriennaleElecta, Milano, 2005. Il caso della villa Vaccarino risulta interessante da questo punto di vista, in quanto costituisce un caso isolato nella produzione dell'autore, che non ricorre spesso a queste soluzioni strutturali.

⁸ Molte soluzioni di arredo e progetti d'interni di Gardella sono presentati con continuità dalla metà dagli anni trenta alla metà degli anni cinquanta, sulle più importanti riviste. Si veda per una bibliografia di base: G. Pagano, *Tecnica dell'abitazione*, in "Quaderni della Triennale", Milano, 1936, pp. 17-27; G. Ponti, *Un'abitazione dimostrativa alla VI Triennale*, in "Domus", n. 103, mag. 1936, pp. 14-22 (camera di Nino Uselli); *Come una stanza può essere sistemata a due usi*, in "Domus", n. 145, gen. 1940, pp. 48-49; *Pianta e arredamento di un alloggio di città*, in "Domus" n. 161, giu. 1941, p. 21; *Stile di Gardella*, in "Stile" n. 7, 1941 (appartamento Coggi a Milano); *Per trasformare un appartamento*, in "Domus", n. 174, giu. 1942, pp. 232-237; *Ambiente arredato da Ignazio Gardella*, in "Domus" n. 193, gen. 1944, pp. 18-19; R. Aloï, *L'arredamento moderno*, Hoepli, Milano, 1952, pp. 578-579; *In una nuova casa*, in "Domus" n. 290, gen. 1954, pp. 33-40; Anna Castelli Ferrieri, Ignazio Gardella, *Arredamento a Milano*, in "Domus" n. 342, mag. 1958, pp. 19-23 (appartamento Maffei, via Olmetto, Milano); L. Lotti, *Percorsi di interni*, in "Rassegna", n. 58, 1994, pp. 46-55.

⁹ M. A. Crippa, *Luigi Caccia Dominioni. Flussi, spazi e architettura*, Universale di Architettura 3, testo&immagine, Torino, 1996; F. Irace, P. Marini (a c. di), *Luigi Caccia Dominioni. Case e cose da abitare. Stile di Caccia*, Marsilio Editore, Venezia, 2002; M. Romanelli, *Ditta di mobili Azucena*, in "Domus", 723, 1991, pp. 68-78.



F.L. Wright, Robie House,
Chiicago, 1910.

I. Gardella, casa al parco
Sempione, 1947-59, pianta
dei piani tipo. (CSAC, coll.81/4).

l'autore intende comunicare. L'idea di Gardella è infatti quella di poter lavorare non solo sui vari contributi progettuali che portano alla determinazione degli spazi, ma anche alla loro produzione e realizzazione.

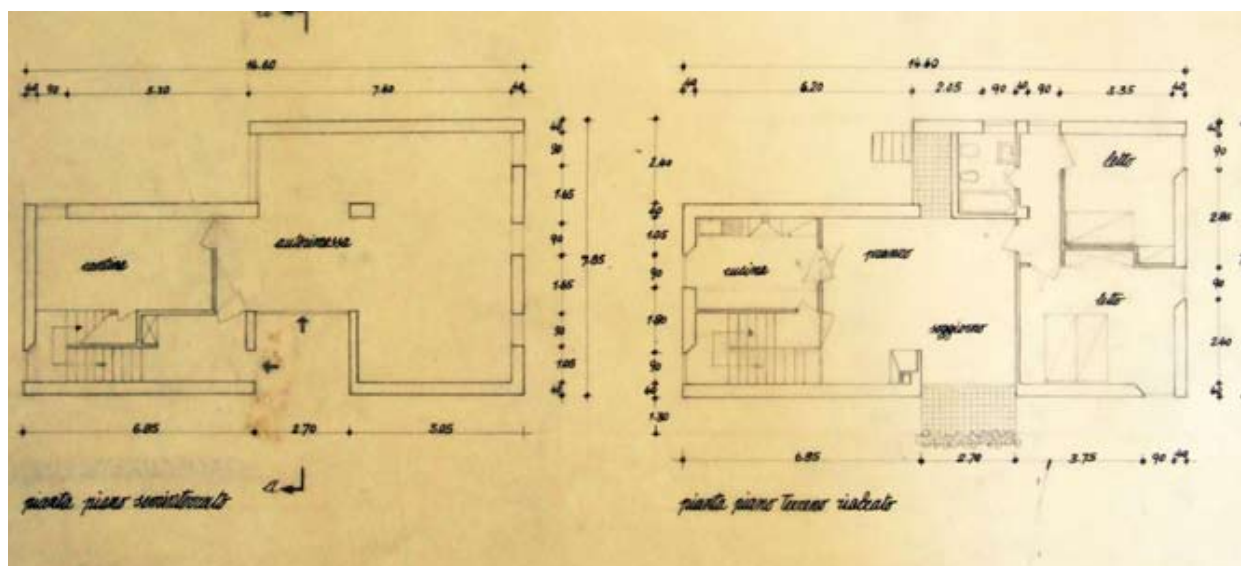
Tornando all'evoluzione dell'opera di Gardella relativamente al tema della residenza unifamiliare, un ulteriore passo avanti si registra nei due progetti, di fine anni quaranta, maggiormente trattati dalla critica: casa Tognella al parco Sempione e villa Barbieri a Castana.

Nel primo caso, il processo di separazione delle funzioni all'interno della pianta, diversamente da villa Vaccarino e Matarazzo, influisce anche sulla forma ed il volume esterno dell'edificio. Tale divisione produce lo slittamento longitudinale delle due parti, ciascuna con destinazioni d'uso distinte, similmente a quanto fa F.L. Wright nella Robie House.

Pur trattandosi di un edificio plurifamiliare è facilmente assimilabile ad una villa, per la presenza di un solo appartamento per piano e per il sistema distributivo interno molto simile a quelli già visti delle residenze unifamiliari. Ancor più se, come appare evidente, la si considera come facente parte di quella tipologia di edificio a "ville sovrapposte" che caratterizza l'esperienza degli architetti milanesi degli anni trenta e quaranta e che contribuisce alla definizione di un tipo di casa collettiva, che nel secondo dopoguerra diventa uno dei modelli maggiormente utilizzati per la ricostruzione edilizia del capoluogo lombardo.

La casa al parco mostra in maniera chiara uno dei tratti dell'empirismo che caratterizza il metodo progettuale dell'autore. Esso è definibile come un trasferimento di criteri compositivi da un tema all'altro, da un tipo all'altro. Un'idea di casa universale che si mostra in alcune parti che si ripetono nella villa isolata unifamiliare così come nel blocco urbano collettivo.

Se la casa al parco costituisce come abbiamo visto un progetto in continuità con le ricerche del periodo dell'autore, diverso sembra essere il caso della villa Barbieri,¹⁰ per alcuni aspetti caso unico della produzione dell'architetto milanese. Internamente la casa del viticoltore si mostra di grande interesse



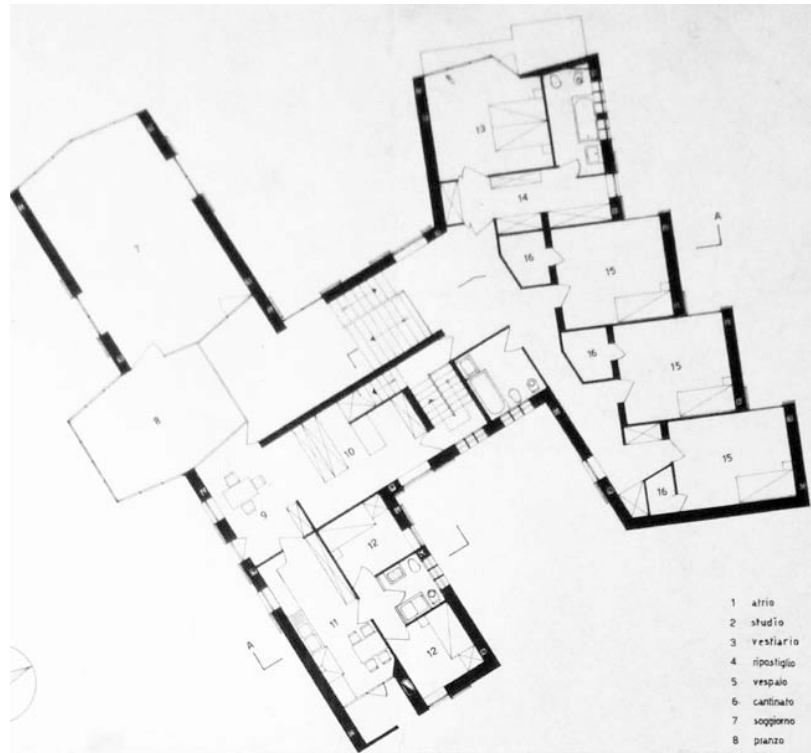
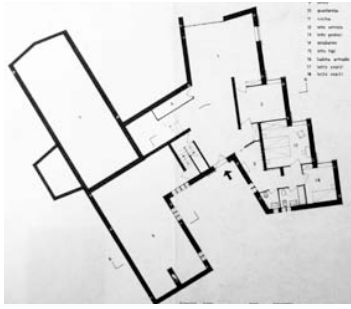
I. Gardella, casa Barbieri a Castana (PV), 1944-47, progetto preliminare e piante della soluzione definitiva. (CSAC coll. 81/7).

per la convivenza di scelte razionali che non si riducono al funzionalismo, fatto che la volumetria minuta e le piccole dimensioni in pianta, avrebbero potuto favorire. Ancora, essa da una parte presenta alcuni elementi della poetica della casa visti a proposito del progetto d'interni e contiene, molti aspetti che verranno poi sviluppati in seguito come: il lavoro sulla copertura, l'attenzione all'espressione chiaroscurale dei pieni e dei vuoti e la grande dimensione delle finestre. Inoltre è forse uno dei pochi esempi di ville, in cui il progetto architettonico si arricchisce di una riflessione e di un contenuto di natura sociale¹¹ e di uno sguardo più ampio sulla città e sul territorio. Negli altri casi «l'architettura si occupa solo del caso specifico, dell'occasione particolare di quel momento, in quel luogo, per quel committente».¹² Se è vero che il pensiero sul contesto influisce fortemente nel dar forma all'edificio, tale riflessione rimane nel caso delle ville unifamiliari tutta risolta all'interno del perimetro del lotto e della sola casa, così come avviene in un'altra importante opera dell'autore, villa Baletti a Lesa. Costruita a distanza di pochi anni rispetto agli esempi precedenti, tra il 1951 e il 1953, è da considerarsi probabilmente la più felice realizzazione

¹⁰ Come sottolinea G.C. Argan, *op. cit.*, p. 13, la casa Barbieri non costituisce un'applicazione della manualistica relativa alla casa minima. Si vedrà in seguito questo tema applicato alla casa popolare ed il pensiero di Gardella in merito.

¹¹ M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana, 1944-1985*, Einaudi, Treviso, 2005, p. 20, parla della casa del Viticoltore come un esempio «della penetrazione di idee populiste anche a Milano». Si veda anche S. Radiconcini, *Casa per un viticoltore a Broni*, in "Metron" n. 37, lug.-ago. 1950, pp. 31-33; G.C. Argan, *op. cit.*, pp. 79-81; C. Pagani, *Architettura italiana oggi*, Hoepli, Milano, 1955, pp. 46-47.

¹² S. Guidarini, *Ignazio Gardella nell'architettura italiana. Opere 1929-1999*, Skira, Milano, p. 119.



- 1 atrio
- 2 studio
- 3 vestiario
- 4 ripostiglio
- 5 vespale
- 6 cantinato
- 7 soggiorno
- 8 pranzo

I. Gardella, villa Baletti, Lesa (NO), 1951-53, pianta piano rialzato. (CSAC coll. 77/3).

dell'autore in tema di ville unifamiliari. Tale opera rappresenta il momento di passaggio dal periodo di sperimentazione precedente, a quello successivo caratterizzato dal consolidamento di un metodo e di un carattere da applicare alla villa. Si ritrovano in questa, molti sistemi della composizione formale dell'edificio e della distribuzione spaziale interna che ritroveremo in altre opere.

Villa Baletti,¹³ costruita per l'avvocato Achille compagno di scuola di Gardella, si distingue dalle altre residenze unifamiliari per la libertà formale determinata dalla posizione all'interno di un appezzamento di terreno affacciato sul lago, completamente libero da vincoli.

La scelta della collocazione si fonda quindi sullo studio delle migliori condizioni di pendenza, posizionandosi nel punto in cui i dislivelli del terreno possono essere superati senza eccessivi sbancamenti e sulla presenza di un albero, come farà poco dopo anche in un contesto assai differente come quello del giardino d'Ercole in via Marchiondi a Milano.

¹³ Si veda in particolare nella vasta letteratura sull'edificio, R. Dulio, *Ville in Italia dal 1945: Ignazio Gardella, Carlo Mollino, Mario De Renzi, Ugo Luccichenti, Luigi Moretti, Leonardo Ricci, Paolo Portoghesi, Bruno Morassutti ...*, Electa architettura/ad esempio, Milano, 2008, pp. 26-37; G.C. Argan, *op. cit.*, pp. 117-118.

La forma ad “H” dell’edificio risente di questo elemento naturale, che si dispone al centro di una delle due corti e realizza in maniera evidente la quella suddivisione delle funzioni che si è visto anche in precedenza caratterizzare l’interesse dell’autore in questo periodo. Il corpo di collegamento separa le due ali, una che ospita gli spazi di soggiorno-pranzo e cucina e l’altro delle camere e del salotto. Questo volume è disposto su due livelli, raggiungibili mediante due rampe di scale che si trovano nel corpo d’ingresso. Nonostante la contenuta differenza altimetrica, si determina una significativa e sensibile fluidità dello spazio raggiunta, non mediante l’uso di una pianta libera ma attraverso i leggeri dislivelli delle piante come nel Padiglione di Arte Contemporanea a Milano. La continuità spaziale fluisce dall’interno a partire dall’ingresso fino all’esterno, attraversando il soggiorno e la sala da pranzo, ambienti suddivisi da una sequenza di pareti mobili lignee ed ampie vetrate oscurabili che caratterizzano il prospetto est della villa.

Ancora, il profilo a risega del corpo delle camere studiato per fornire a queste la vista del lago, costituisce un altro esempio di come, relativamente al luogo, sia il tema dell’affaccio a determinare la ricerca di soluzioni che producono una scomposizione degli involucri.

Per l’impianto planimetrico che la definisce, villa Baletti rappresenta sicuramente un caso unico nella produzione dell’autore. Tuttavia a partire da questa, in numerosi altri progetti di ville che Gardella realizzerà nel dopoguerra, in particolar modo per seconde case di vacanze, sembra verificarsi un consolidamento e un ripetersi di alcune soluzioni in essa presenti.

Con ciò si ha la conferma della validità generale del lavoro sugli elementi su cui si fonda il progetto dell’abitare; esso non vanifica il ragionamento sulle peculiarità del luogo, ma dimostra un approccio al tipo edilizio inteso come schema modificabile, adattabile e non aprioristico.

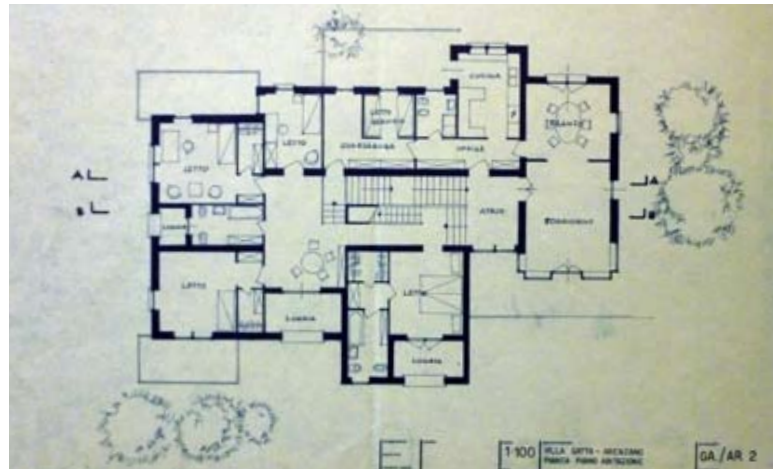
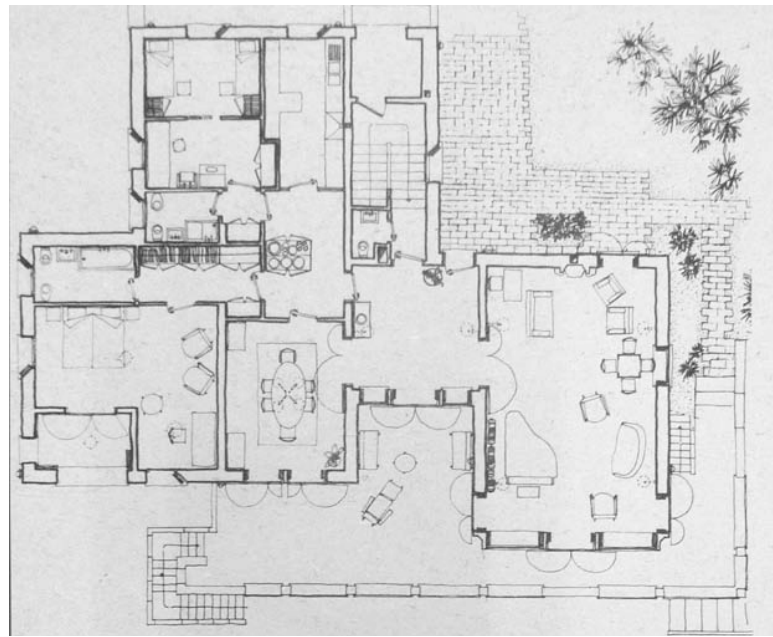
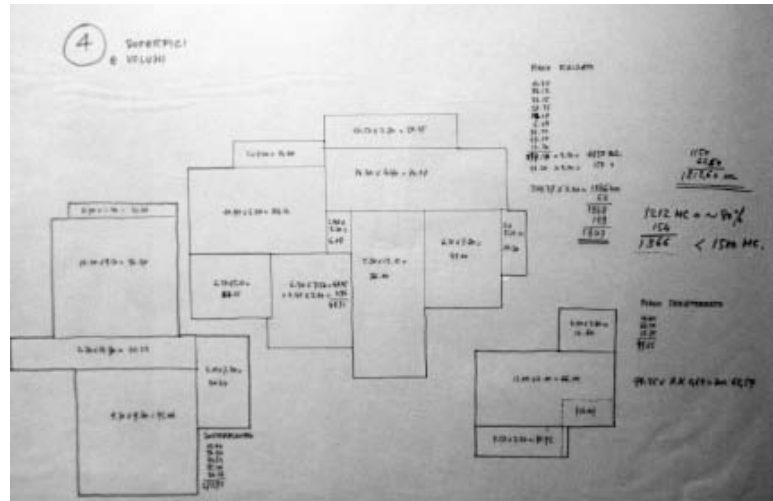
In questa seconda fase più matura dello sviluppo dell’attività dell’architetto, prende forma un modello d’abitazione in cui si rileva una maggiore varietà e complessità spaziale, controllata con misura e razionalità costruttiva e funzionale. Le piante ad esempio, si caratterizzano per l’aggregazione di parti, ciascuna separata e ben identificabile secondo un blocco funzionale, disposte intorno a nuclei distributivi centrali. Tra loro mantengono sempre giaciture perpendicolari, producendo disassamenti e scarti laterali che scompongono il volume esternamente.

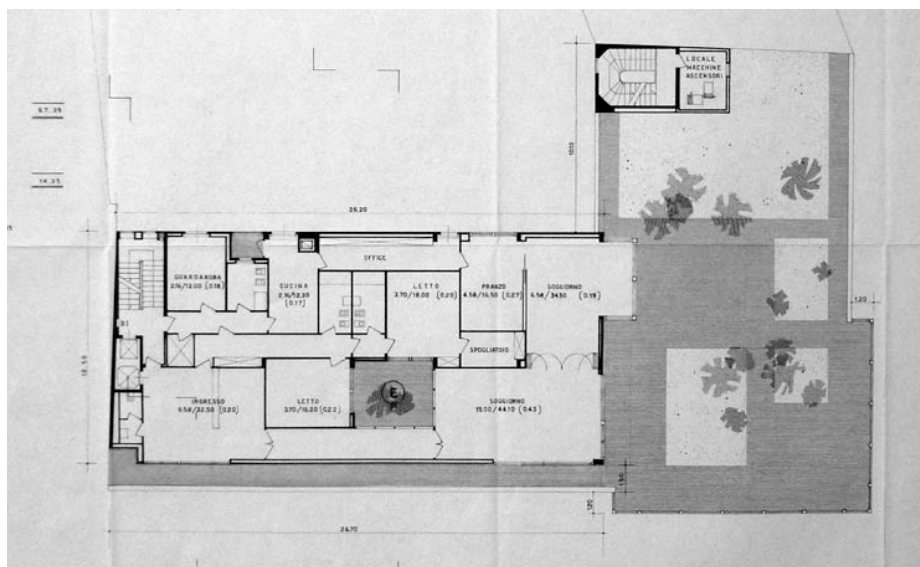
Dalle forme compatte viste in precedenza quindi, caratterizzate da impianti riconducibili a tipi lineari o centrali, si arriva così ad un maggior lavoro di variazione, ottenuto mediante lo studio dei rapporti tra le parti determinate dalla divisione fisica delle varie funzioni della casa. In questo modo, gli spazi distributivi centrali diventano i luoghi di tensione del movimento centrifugo prodotto dalla disposizione dei nuclei in pianta. Gli ingressi, i vani scala, i corridoi di distribuzione non sono semplici ambienti necessari, diventano vestiboli, anticamere, vani anticipatori le funzioni principali. Essi sono spesso a contatto con gli spazi esterni della casa: cortili, terrazze e in taluni casi poi, come nella villa di via Cusani, tali luoghi si aprono diventando patii a cielo aperto.

I. Gardella, villa all'Eur,
 Roma, 1962-68, isolato C,
 lotto 936, schema della
 distribuzione funzionale.
 (CSAC coll. 73/2).

I. Gardella, A. Castelli Ferrieri,
 villa Castelli, Arenzano, 1957-
 61, pianta piano superiore.
 (da "Domus" n. 392, 1962)

I. Gardella, villa Gatta,
 Arenzano, 1963, planimetria
 pianta piano soggiorno.





I. Gardella, edificio Binda, via Cusani, Milano, 1958-61, pianta della villa sul tetto. (CSAC coll. 76/2)

Pagina seguente:
I. Gardella, villa all'Eur, isolato "C", Roma, 1962-68, vista prospettica. (CSAC coll. 73/2).

I. Gardella, villa Vallerani, Lerici, 1966-67, fotografia dell'opera realizzata, studio Sponga. (CSAC coll. 68/6).

Ne è un esempio la villa Castelli, costruita nell'ambito del piano di lottizzazione della Pineta di Arenzano, da Gardella e da Anna Castelli Ferrieri, per quest'ultima. La villa è pensata infatti come costituita da parti indipendenti, quasi due appartamenti per piano, fatto che ritroveremo anche nel centro turistico di Punta Ala, realizzato sempre agli inizi degli anni sessanta. Al piano terra si trova l'area destinata alle camere dei figli e degli ospiti, dotata di numerosi vani di servizio e due salotti, nonché di ambienti come la cucina e una piccola sala da pranzo. Al piano superiore è collocata la camera da letto padronale, una grande sala da pranzo e il grande soggiorno, oltre agli ambienti destinati al personale di servizio. La disponibilità di superficie e il programma della residenza destinata allo svago e al tempo libero, rende possibile, all'interno della stessa casa, ben distinguere gli ambienti destinati all'intimità e quelli per la socializzazione e l'incontro. Ciò determina la ripetizione di stesse destinazioni d'uso e la moltiplicazione di percorsi e sistemi di accesso e distribuzione, caratteristica che si ritrova in gran parte delle residenze dell'autore destinate a ceti abbienti, anche negli appartamenti in città. In una proposta per la villa posta sulla copertura dell'edificio di via Cusani nel centro di Milano ad esempio, su questa separazione si fonda tutta l'organizzazione della casa. Tre corridoi paralleli dividono l'abitazione in fasce orizzontali. Essi raggiungono i locali destinati al personale di servizio, alle camere da letto e al soggiorno - pranzo. A partire dal progetto di villa Baletti, scomposizione funzionale, varietà di percorsi e di distribuzione, caratterizzano il progetto delle ville, come quelle costruite all'Eur per i dirigenti della SNAM nel 1962-1968,¹⁴ villa Gatta

¹⁴ D. Cattaneo (a c. di), *Restyling di una villa progettata da Ignazio Gardella all'EUR*, in "Costruire in Laterizio", 139, gen.-feb. 2011.



sempre ad Arenzano nel 1963, villa Leenards del 1958-1960, nuovamente sul lago Maggiore. Da qui deriva la considerazione di un consolidamento delle forme della villa derivate dal lavoro sul programma che Gardella compie dopo gli anni cinquanta, diversamente dall'atteggiamento di altri architetti che trovano nel progetto della villa, l'occasione per un lavoro maggiormente teso al formalismo e alla sperimentazione del linguaggio.

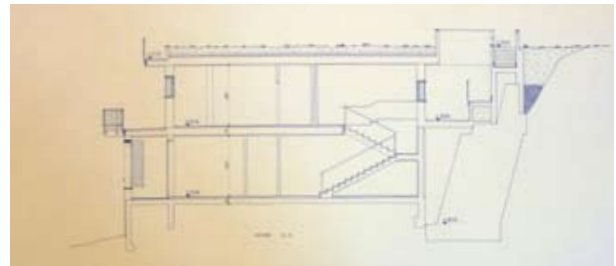
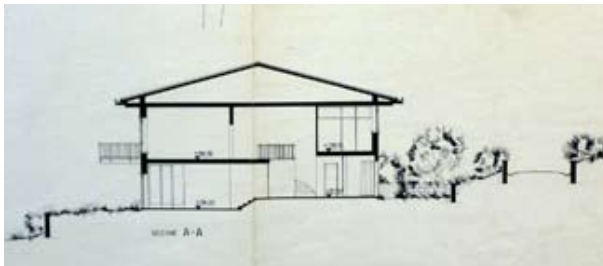
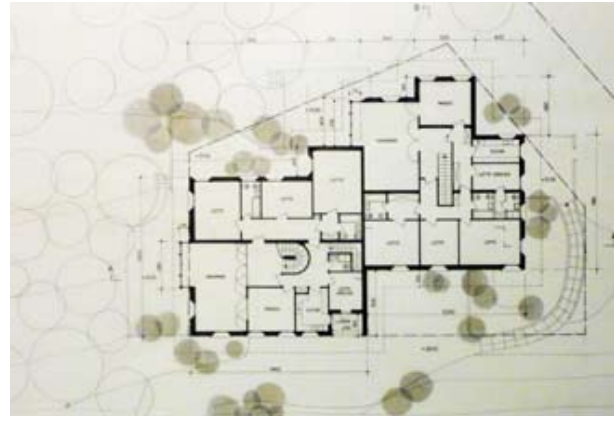
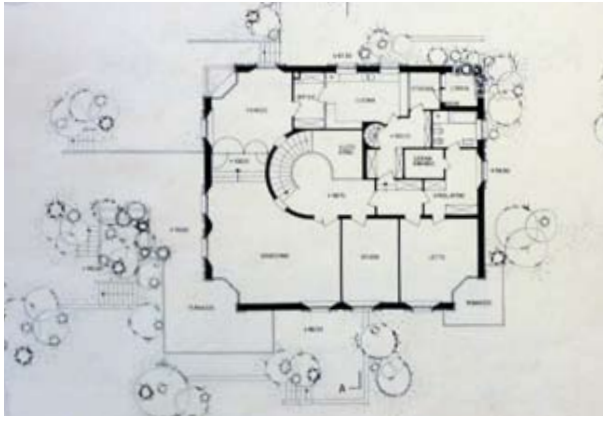
Le stesse caratteristiche, si trovano poi applicate in residenze unifamiliari dai volumi più compatti, come nel caso di casa Vallerani, opera di fine anni sessanta che si pone quindi al termine del percorso di lavoro sul tema della villa che abbiamo qui considerato.

L'abitazione sorge nel mezzo di una fitta massa di vegetazione tipica del luogo in località Primazzina a Lerici. Come nella casa Gardella ad Arenzano,¹⁵ costruita nel 1964 o in quella realizzata per la famiglia Coggi un decennio prima sempre nella stessa località, l'architettura appare come dominata dalla vegetazione, che diventa non solo elemento suggestivo, ma vero e proprio vincolo da cui dipendono le scelte architettoniche.

Riprendendo gli aspetti caratterizzanti il metodo progettuale dell'autore già visti in precedenza, si considera da principio come viene affrontato il tema dell'attenzione al contesto.

Come in villa Baletti, l'architetto si trova a disporre di una quasi assoluta libertà nel posizionamento della casa, limitata solamente dal perimetro della proprietà, dalla morfologia del luogo e dagli elementi preesistenti. L'esatta collocazione dell'edificio deriva dunque dal rilievo del sito, finalizzato a conoscere le potenzialità dell'area, le preesistenze vegetali e na-

¹⁵ G. Patrone, M. Franzone, *La Pineta di Arenzano Architettura e paesaggio. Storia di un'utopia mancata*, Skira, Milano, 2010, p. 62.



I. Gardella, villa all'Eur,
Roma, 1962-68, isolato C,
lotto 979, pianta piano terra.
(CSAC coll. 73/2).

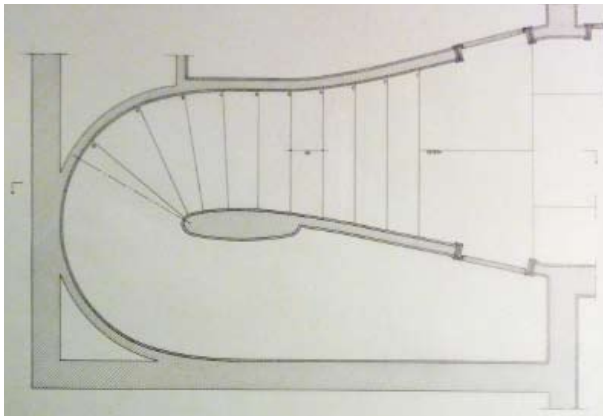
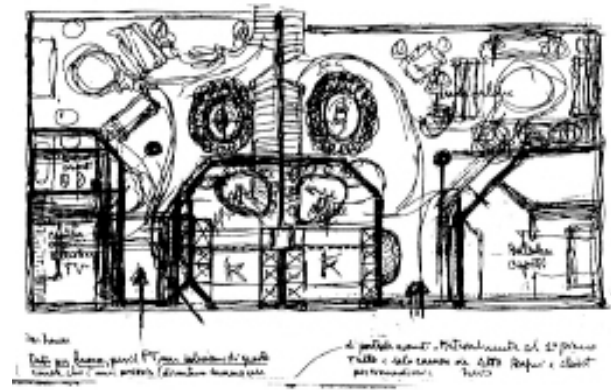
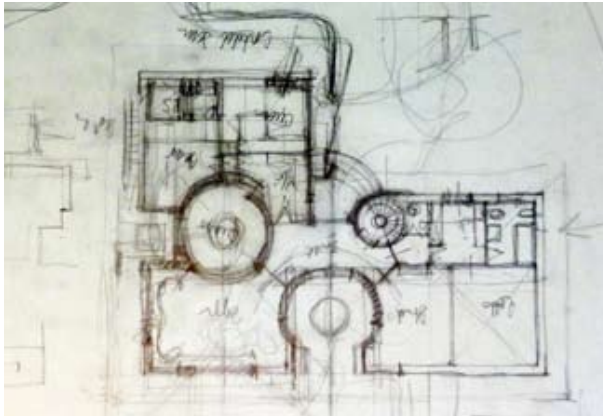
I. Gardella, villa Vallerani, Lerici,
1966-67, piante del piano
primo. (CSAC coll. 68/6).

I. Gardella, villa Vallerani, Lerici,
1966-67, sezione trasversale.
(CSAC coll. 68/6).

I. Gardella, villa Coggi,
Arenzano, 1958-63, sezione.

turali, le caratteristiche della conformazione fisica del terreno, le sue pendenze, gli affacci, le viste, gli accessi. La villa si situa in un punto dalla scarsa pendenza che permette di sfruttare tra i due lati della villa a nord e a sud, una modesta differenza di quote che produce tuttavia all'interno, uno sfalsamento sensibile dei due corpi dell'edificio. Il dislivello esterno poi, entra nel progetto del costruito attraverso un sistema di terrazze raccordate con i balconi, che produce un disegno unitario degli spazi aperti della villa simile a quello visto ad esempio in villa Calvi a S.Vito di Gaggiano. Significativo è il fatto che laddove come nella villa Coggi ad Arenzano, il vincolo imposto dalle condizioni delle pendenze risulta essere maggiore, il tema viene declinato allo stesso modo adattandolo alle caratteristiche del terreno e sfruttando la copertura, riprendendo un chiaro riferimento ai terrazzamenti liguri. Ancora, sempre relativamente alle influenze sul costruito prodotte dal contesto, la strada è un altro elemento che determina precise scelte progettuali e distributive dell'edificio.

A partire dalle prime elaborazioni progettuali, s'individua subito come il lato verso l'accesso, sia quello da cui parte tutto il sistema distributivo dell'abitazione, basato sull'idea di un'organizzazione della pianta incentrata su uno o più fulcri.



I. Gardella, villa Vallerani, studi preliminari di pianta. (CSAC coll. 68/6).

Luigi Caccia Dominioni, studi di piante. (da M. A. Crippa, *Luigi Caccia Dominioni. Flussi, spazi e architettura*, 1996).

I. Gardella, risistemazione della "Raccolta Grassi", villa Belgiojoso, Milano, 1959. (da G.C. Argan, *Ignazio Gardella*, 1959).

I. Gardella, villa all'Eur, isolato "C", Roma, 1962-68, disegno esecutivo della scala. (CSAC coll. 73/2).

La ricerca fin dalle prime fasi, indaga questa soluzione in diverse ipotesi formali. Dapprima una pianta ad "L", in cui l'ingresso si colloca nel punto d'incontro delle due ali, organizzato intorno a due o più centralità, rappresentate dal vano scala circolare, dalla stanza da pranzo delimitata da tramezze tonde e dalla parete curvilinea esterna; in seguito nella soluzione finale, un processo di progressiva semplificazione porta al disegno di una pianta quadrata con un solo nucleo centrale rappresentato dal vano scala dalla forma curvilinea. L'idea di spazio interno che ne emerge, sembra essere simile a quella di altri autori ad esempio L.C. Dominioni. Lo spazio domestico è inteso come luogo che non permette solo una fruizione, ma che offre un'esperienza della casa attraverso la complessità della sequenza degli ambienti, la varietà dei percorsi e la moltiplicazione dei fulcri intorno a cui si sviluppano, il tutto ricondotto all'interno di un impianto architettonico assai semplice, come testimonia l'analisi delle piante della villa Vallerani. Gli spazi non sono aggregati secondo impostazioni razionaliste né perseguono intenti formali, come suggerisce anche A. Samonà: «Gardella utilizza i temi del MM, ma riproposti senza schematismi funzionalisti, né tanto meno con l'enfasi organicista».¹⁶

Pagina seguente:
G. Ponti, villa Ercole, Pineta di Arenzano, 1958-60, viste e pianta del piano terra. (da Ugo La Pietra, *Giò Ponti*, 1995).

I. Gardella, villa Vallerani, Lerici, 1966-67, fotografia dell'opera realizzata, studio Sponga. (CSAC coll. 68/6).

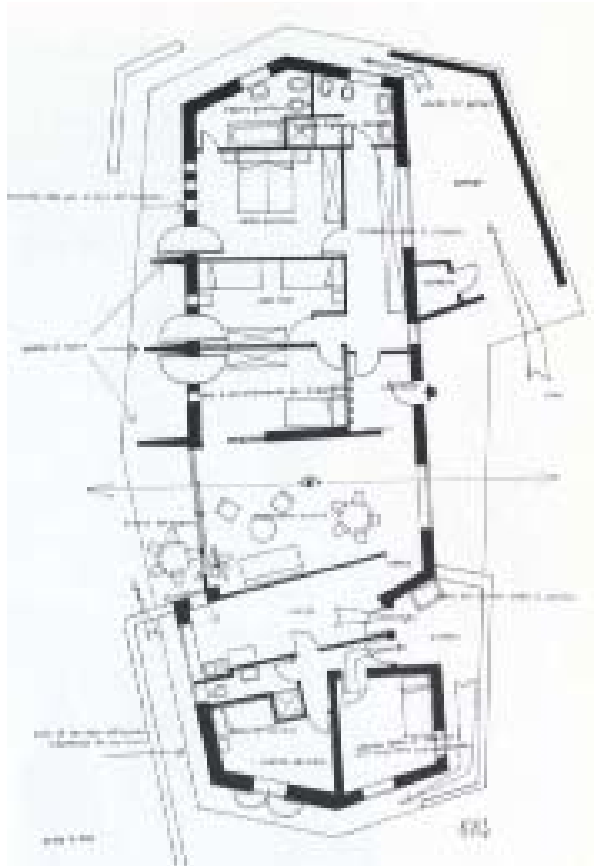
Un altro tema fondamentale emerge ragionando sul tema del dimensionamento degli ambienti, determinati dall'utilizzo di sistemi costruttivi e strutturali tradizionali, generalmente costituiti da solai in laterocemento su murature portanti. Nonostante la disponibilità di mezzi da parte dei committenti, Gardella non ricerca l'espressione della casa attraverso l'invenzione formale. La qualità dello spazio è data dai percorsi di connessione, dalle relazioni tra questi e gli spazi aperti, dalla varietà del sistema di distribuzione. L'articolazione del volume e dei prospetti è ottenuta dagli interventi di scavo delle logge o di sbalzo del balcone, non dalla composizione fondata su rapporti di simmetria o visibilmente gerarchizzati. Nessuno degli esempi visti presenta assialità privilegiate, ne tanto meno simmetrie; gli ingressi sono oggetto sempre di grande cura da parte dell'autore, si inseriscono senza distinzioni nelle bucatore dei muri, confondendosi con le finestre. Le ville di questo periodo si presentano come organismi compatti, schiacciati al suolo dalla prevalenza visiva della copertura, cui Gardella affida sempre un particolare rilievo, dalla casa Barbieri alle case per gli impiegati Borsalino. La sproporzione nel rapporto fronti-copertura, determinata dal tetto, sembra accentuata anche dalla sequenza delle aperture finestrate che rivelano una precisa volontà espressiva dell'architetto e che diventa un tema formale presente in molti lavori dello stesso genere. Ad una misura dell'interno corrisponde esternamente quasi una saturazione dei prospetti, ottenuta mediante la grandezza delle finestre, realizzate quasi sempre in legno verniciato. Queste poi, per esigenze di economicità, sono disegnate in pochi formati generalmente ripetuti, che presentano sempre semplici sistemi di oscuramento ad ante, altro elemento a cui si affida il carattere della villa.

Per quanto riguarda l'interesse dell'autore per la messa in opera dei materiali, molti lavori svolti ad Arenzano, sulla costa ligure o sul lago Maggiore, vengono realizzate da imprese locali, capaci di compiere le lavorazioni necessarie con materiali spesso reperibili sul posto come l'ardesia o la pietra naturale, utilizzata per gli elementi minuti, quali: i cappelli sopra le finestre, le soglie, i davanzali, le copertine dei parapetti delle terrazze e dei balconi, la zoccolatura dei fronti e le alzate dei gradini. Le pavimentazioni generalmente sono rivestite in cotto e in gres smaltato esternamente, come in numerosi palazzi di città, in particolare milanesi.

L'edificio è dunque un oggetto immerso nel paesaggio che non si segnala per l'uso di elementi aulici o della tradizione delle "forme" dell'architettura, come il portico o il patio, come farà ad esempio Giò Ponti nelle sue "ville al mare".¹⁷ Esse appaiono semplicemente come "case". Gardella punta su elementi compositivi elementari e sulla tradizione del costruire senza nessun intento mimetico o regionalista, solo con la volontà di trasmettere un'immagine di domesticità, consueta e familiare.

¹⁶ A. Samonà, *Ignazio Gardella e il professionismo italiano*, Officina edizioni, Roma, 1981, p. 48.

¹⁷ G. Patrone, M. Franzone, *op. cit.*, p. 44; U. La Pietra, *Giò Ponti*, Rizzoli, Milano, 1995, p. 44; F. Irace, *Giò Ponti e la casa all'italiana*, Milano, Electa, 1989, p. 143.



2.2. L'abitazione plurifamiliare popolare, pubblica e privata

L'analisi delle caratteristiche della residenza popolare nell'opera di Ignazio Gardella, necessita di un inquadramento del tema, in quanti ampiamente dibattuto nel corso degli anni venti e trenta, periodo nel quale si completa la prima formazione dell'autore e ha inizio la sua carriera professionale.

Le condizioni economiche della gran parte dei paesi europei, impongono la questione della casa come fulcro del dibattito architettonico, diventando uno dei campi privilegiati di sperimentazione del Movimento Moderno. Oltre ai contenuti sociali e al legame con la produzione industriale, la questione della residenza è anche il terreno su cui maggiormente si applica la ricerca dello stile da parte del movimento razionalista.¹⁸ In Italia,¹⁹ i segni dell'avanguardia architettonica d'oltralpe, si ritrovano nelle opere di autori quali M. Asnago e C. Vender, L. Figini e G. Pollini, BBPR, F. Albini, P. Bottoni, per citare le principali figure in ambito milanese tra quelle maggiormente attente alle innovazioni anche dal punto di vista formale e linguistico del tema dell'abitazione. Per quanto riguarda il nostro, l'elaborazione personale dei nuovi linguaggi, diversamente dagli autori citati, non trova applicazione relativamente al progetto della casa. Si trovano esempi invece nell'allestimento di mostre, nell'arredamento, nei concorsi per edifici pubblici banditi dal regime, nei piani urbanistici, in edifici pubblici, valga su tutti il dispensario di Alessandria.

Nel progetto dell'abitazione di Gardella non si trova nemmeno quella spinta di matrice funzionalista che muove in Europa, moltissime ricerche sulla determinazione razionale degli spazi e delle funzioni dell'alloggio,²⁰ che

¹⁸ Com'è noto l'autore guarda in particolare alle esperienze tedesche che arrivano in Italia anche per merito di "Casabella-Costruzioni" e di G. Pagano con cui Gardella intraprende un viaggio in Germania nel 1931.

¹⁹ Si veda per una bibliografia di base, G. Ciucci, G. Muratore (a c. di), *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, Electa, Milano, 2004; E. Mantero, *Il razionalismo italiano*, (Presentazione di I. Gardella), Zanichelli, Bologna, 2005; G. Ciucci, *Gli architetti italiani e il fascismo. Architettura e città, 1922-1944*, Einaudi, Torino, 1989; S. Danesi, L. Patetta, *Il razionalismo in Italia durante il Fascismo*, Electa, Milano, 1994, (1976).

²⁰ Sullo studio degli alloggi minimi fondamentale è il lavoro di A. Klein. Si veda, M. Baffa, A. Rossari (a c. di), *Alexander Klein. Lo studio delle piante e la progettazione degli spazi negli alloggi minimi*, Gabriele Mazzetta editore, Milano, 1975. Si vedano poi in particolare le ricerche presentate ai due Congressi di Architettura Moderna di Francoforte (1929) e Bruxelles (1930) in cui sono presentate le esperienze dei maggiori esponenti del Movimento Moderno. C. Aymonino (a c. di), *L'abitazione razionale. Atti*

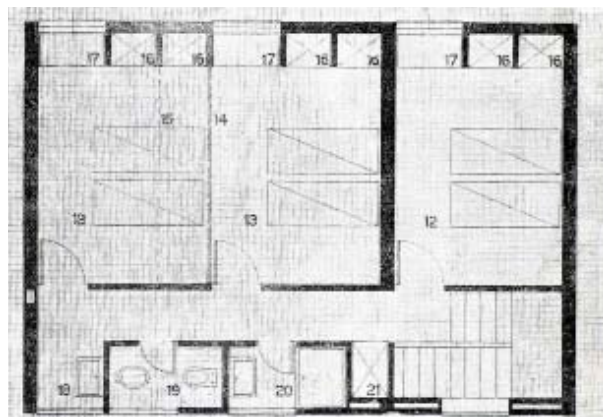
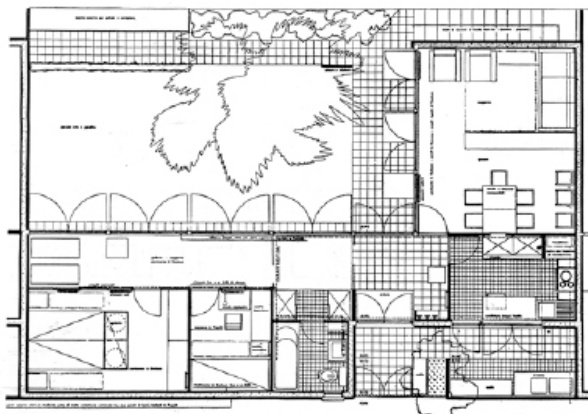
conduce anche in Italia, alle importanti opere di F. Marescotti, I. Diotallevi ed E. Griffini, e nella grande produzione manualistica che rappresenta una delle più interessanti esperienze della fase tarda del razionalismo.²¹ Il lavoro di Gardella si rivela distante anche da questo tipo di approccio. La componente razionalista emerge invece, nei confronti del tema della costruzione. La razionalità del progetto consiste nel disegno di una pianta, di una distribuzione funzionale, che sia coerente e permetta di sfruttare al meglio i sistemi costruttivi che la rendano economica. L'autore si rivolge quindi allo studio di un sistema razionale di produzione,²² che definisca un'idea reale di casa. Per far fronte alle necessità dell'uomo, appare quindi necessario abbandonare l'astrattismo dell'elaborazione teorica, per rivolgersi concretamente alla costruzione di un ambiente necessario a chi lo dovrà abitare. L'opera di Gardella rivela l'interesse verso la costruzione di una casa popolare e non razionale né tanto meno minima. La distinzione tra i due tipi è ben espressa da G. Samonà, «il primo (existenz minimum) coincide con l'organismo d'abitazione più perfetto dal punto di vista del funzionamento della ricerca distributiva, pur limitando nel minimo spazio ogni funzione. Il secondo (l'alloggio popolare) adegua l'organizzazione tecnica razionale con le necessità della più stretta economia finanziaria, prescindendo per questo da certi raffinamenti richiesti dall'abitazione minimum teorica e non riconosciuti necessari alla vita di quella classe sociale, a cui fino ad ieri era negata ogni possibilità di benessere».²³

dei congressi CIAM 1929-1930, Marsilio, Padova, 1971. Il lavoro degli architetti è volto alla definizione di modelli in cui si coniugano decisioni politiche e soluzioni tecniche-architettoniche. L'elaborazione di uno standard tipologico riproducibile nella costruzione morfologica della città, costituisce il punto fondamentale delle esperienze presentate. Gardella all'epoca all'inizio della carriera, non partecipa ai congressi sopra menzionati. Pur dimostrando gradevole attenzione ai contenuti della ricerca del razionalismo, la sua adesione è distante da un approccio militante. Egli parteciperà alle ultime fasi dei CIAM, rappresentando l'Italia a Otterlo del 1959. Proprio per la sua iniziale distanza e per la personale interpretazione dei temi razionalisti, Gardella diventerà poi un riferimento anche per gli architetti della generazione successiva e per i membri del Team X, si veda ad esempio l'influenza sull'architetto catalano J. Coderch. Significativo è ancora il fatto che Gardella non aderisce nemmeno a questo consesso, mantenendo un dialogo ma conservando la sua attitudine al distacco e allo sviluppo individuale della sua architettura.

²¹ E. Griffini, *La costruzione razionale della casa*, Milano, Hoepli, 1932 (ed. 1933, 1939, 1948), vol. 1, 2, 3, 4. Del 1936 è la prima edizione del manuale di E. Neufert e nel 1946 viene pubblicato *Il manuale dell'architetto* di M. Ridolfi, assai diverso però, in quanto tutto rivolto a fornire soluzioni pratiche per il costruire attraverso un attento lavoro sul dettaglio. Sul ruolo della manualistica nella ricostruzione si veda anche E. Bonfanti, M. Porta, *Città, museo, architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Ulrico Hoepli editore, Milano, 2009 (1973), pp. 105-109.

Sulle pagine di "Casabella-Costruzioni", I. Diotallevi e F. Marescotti curano la rubrica "Particolari costruttivi d'Architettura", da cui trarranno il volume dall'omonimo titolo stampato dall'Editoriale Domus di Milano nel 1944. Ancora si veda dei due autori, *Ordine e destino della casa popolare*, Editoriale Domus S.A., Milano, 1941, e *Il problema sociale, costruttivo ed economico dell'abitazione*, Ed. Poligono, Milano, 1948.

²² G. Samonà, *La casa popolare negli anni '30*, Marsilio, Venezia-Padova, 1973, p. 4.



I Diotallevi, F. Marescotti, progetto di casa (unità tipo 1), per famiglie di quattro persone. (da *Il problema sociale, costruttivo ed economico dell'abitazione*, 1948).

I. Gardella con L. Fratino, L. Mattioni, G. Rusconi Clerici, G. Ciocca, progetto per una casa destinata ad una famiglia di artigiani al QT8 (da "Metron" n. 26/27, 1948).

Gardella giunge a confrontarsi con il progetto della residenza all'inizio degli anni quaranta nel momento in cui, esauritasi la componente sperimentatrice e l'elaborazione di modelli teorici del Movimento Moderno, le esigenze della ricostruzione riportano il dibattito su una dimensione concreta, maggiormente adatta all'idea d'architettura dell'autore e al metodo progettuale appena espressi.

Del fertile dibattito degli anni del razionalismo, è l'aspetto tecnico quello che l'architetto intende recuperare e sviluppare, in particolare rivolgendosi al tema dell'applicazione di sistemi costruttivi prefabbricati, maggiormente rispondenti alle necessità di rapidità ed economia del momento.

Lo sviluppo dell'industria edilizia in relazione al generale sviluppo tecnico che si registra in altri campi, è quanto Gardella sostiene nelle occasioni di dibattito che seguono la fine della seconda guerra mondiale. A dimostrazione di ciò, evidenzia come i risultati deludenti degli esempi esposti alla X Triennale, servono a rimarcare la necessità di impegnarsi su questo fronte, in quanto dall'VIII Triennale del 1947, di cui Gardella faceva parte in qualità di membro del comitato ordinatore, non si sono fatti significativi passi avanti. L'industrializzazione edilizia è considerata da Gardella come fattore qualitativo. L'uso di sistemi di costruzione prefabbricati non produce necessariamente uniformità e monotonia dell'ambiente. Per l'autore l'accelerazione del processo industriale, per il quale vede necessario l'aiuto statale, contribuirebbe a riportare l'architettura ad una dimensione concreta, aspetto questo sempre presente nel pensiero dell'autore, a cui tende in ogni intervento o confronto progettuale.²⁴

²³ Ivi, p. XV.

²⁴ In "Casabella-Costruzioni", n. 193, mar. 1946, p. 5. Gardella commenta la mostra dedicata ai progetti di case prefabbricate organizzata a Milano per iniziativa del Consiglio Nazionale delle Ricerche durante il Primo Convegno della Ricostruzione. Si veda anche sempre dell'autore, *Che cos'è la prefabbricazione?*, in "A-Quindicinale di attualità, architettura, abitazione, arte", n. 5, mar. 1946, p. 6 e *Necessità di un'evoluzione delle*

Per l'architetto la prefabbricazione non è soluzione d'emergenza,²⁵ da sostituire nel corso del tempo con realizzazioni fisse. Essa permette la stessa stabilità e durevolezza della costruzione tradizionale; Gardella non prende in considerazione l'idea della temporaneità dell'abitazione che rimane sempre fatto fondativo, duraturo.

Il tema della prefabbricazione è considerato nella sua dimensione produttiva, nelle potenzialità che possiede di risolvere il passaggio tra la fase artigianale e quella industriale, non per le sue possibilità di riproduzione seriale. Non s'istituisce infatti un possibile parallelo tra industria delle costruzioni e industria automobilistica²⁶ nel senso, potremmo dire, lecorbuseriano.

Entrando più nello specifico del pensiero dell'autore a riguardo, l'applicazione di sistemi costruttivi e componenti semilavorati, progettati e realizzati secondo processi industriali, è inteso come strumento tecnico efficace solo se regolato da tre principi integrati: la modulazione, l'unificazione e l'industrializzazione. Da qui la necessità di una composizione basata su una griglia modulare che regoli la disposizione d'interi parti di edificio prefabbricate.

Lo sforzo progettuale si concentra così sull'aspetto pratico e costruttivo, limitandosi alla dimensione del singolo alloggio e del solo corpo di fabbrica. Anche in questo campo d'applicazione del progetto della residenza, Gardella dimostra, come visto in occasione dell'analisi della villa unifami-

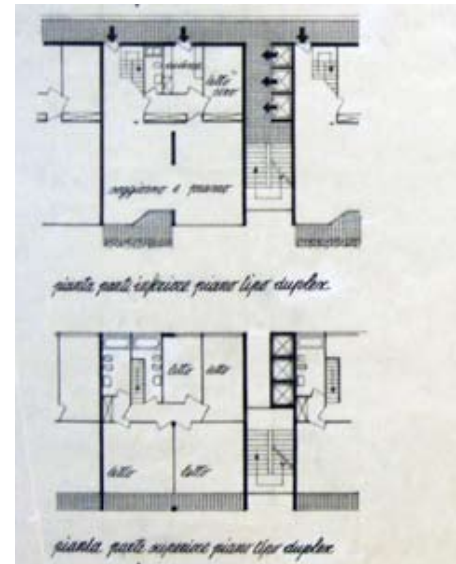
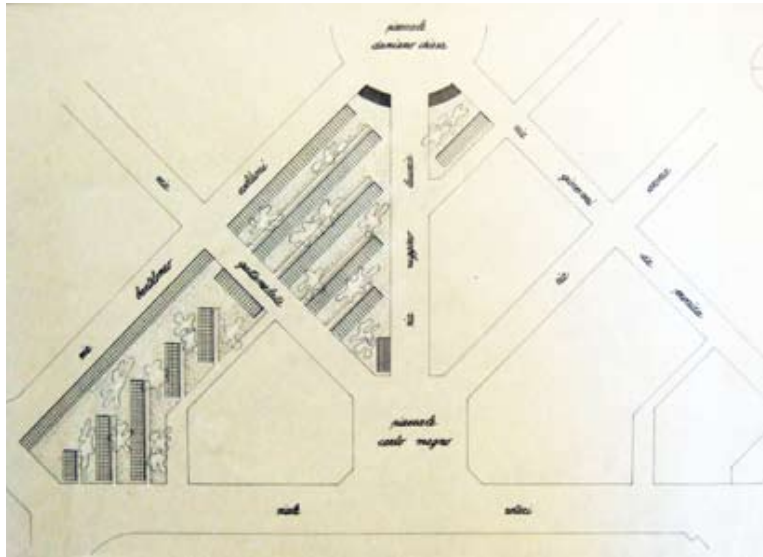
tecniche edilizie e mezzi atti a favorirle, in "Atti del primo convegno per la ricostruzione edilizia", Edizioni "La Casa", 1946, fasc.7, p. 7.

I. Gardella, *Problemi della prefabbricazione*, p. 58, contenuto in F. Dal Co, G. Ciucci (a c. di), *Atlante architettura italiana del '900*, p. 169. I contributi di altri architetti al primo convegno sulla ricostruzione, tra gli altri quelli di E.N. Rogers, E. Griffini, P.L. Nervi, E. Gentili Tedeschi, Mario Ridolfi e P. Bottoni, si trovano in F. Brunetti, *L'architettura in Italia negli anni della ricostruzione*, Alinea editrice, Firenze, 1986. Numerosi sono poi i numeri di riviste e volumi sull'argomento, conservati presso la biblioteca dello studio dell'autore, segno del grande interesse mantenuto anche nei decenni successivi conseguentemente allo sviluppo delle tecnologie, in particolare negli anni sessanta (si veda il progetto per residenze ed uffici ad Alba).

La questione è ribadita anche nell'intervento radiofonico, tenuto il 1 agosto 1945, in cui l'architetto ritiene di dover spiegare anche ai cittadini l'importanza di estendere le ricerche e i modelli astratti ad una dimensione reale e costruita, per far sì che la casa diventi «strumento utile, esatto, coerente a quella civiltà che ora siamo con fatica ritrovando su un piano politico, ma che era già presente o presentita sul piano dell'arte e della scienza». Si veda *La casa nella città*, Archivio Gardella Oleggio, G.4 scr. 30-49.4 A.4. Sull'arretratezza del settore dell'industria delle costruzioni italiano, in gran parte tendente ad avvalersi sempre di tecniche tradizionali, si veda: S. Poretti, *La costruzione*, in F. Dal Co (a c. di), *Storia dell'architettura italiana*, Electa, Milano, 1997, p. 268-291. Si veda anche A. Scoccimarro, *Casa popolare e industrializzazione*, in R. Pugliese (a c. di), *La casa popolare in Lombardia. 1903-2003*, Unicopli, Milano, pp. 227-233.

²⁵ Si veda il testo G. Nicco Fasola, *Ragionamenti sulla architettura*, Macrì, tipografie delle Arti Grafiche, Città di Castello, 1949, pp. 277-286, degli stessi anni in cui maggiore è il dibattito e la partecipazione dell'autore sul tema. Il volume è conservato nella biblioteca della famiglia Gardella a Oleggio.

²⁶ "Casabella-Costruzioni", n. 193..., cit.. Si veda anche P. Zermani, *op. cit.*, pp. 56-57.



I. Gardella, progetto di un quartiere residenziale a Milano, in piazza Damiano Chiesa, per la Fergan, 1946. (CSAC coll. 81/3).

liare, una tendenza ad affrontare maggiormente il tema edilizio invece che quello urbanistico. Nei progetti degli anni quaranta, emerge in maniera evidente quanto sottolinea G.C. Argan, quando afferma che l'idea di qualità di Gardella si mostra più nell'oggetto architettonico che nella «quantificazione dei programmi urbanistici».²⁷

Manca completamente negli studi sulla residenza popolare che si vanno a presentare, la complessità del ragionamento sulla città, presente invece nei lavori della stagione razionalista precedente, come nel progetto per la Milano Verde, in cui gli elementi della pianificazione riconducibile al Movimento Moderno, si sommano alle tracce del territorio storico della centuriazione romana, proponendo un sofisticato modello di sviluppo capace, nelle intenzioni dei progettisti, di contrastare la crescita incontrollata e speculativa della città.

Una costante dei progetti che s'intende qui mostrare, è rappresentata dalla volontà dell'architetto di costituire moduli base che generano un'aggregazione di blocchi abitativi, limitatamente alle dimensioni del lotto assegnato, senza diventare matrice di riproducibilità estensiva nel territorio.

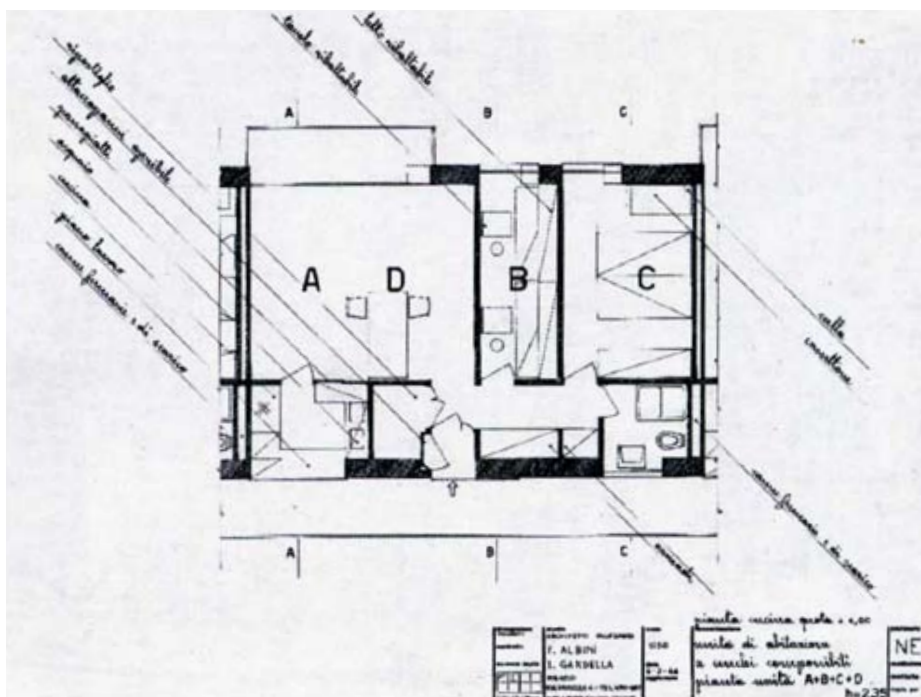
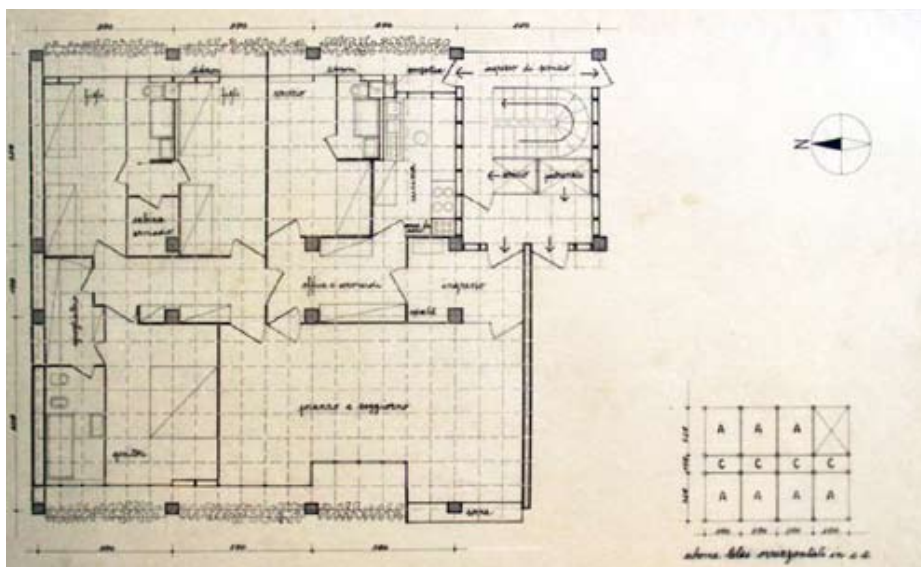
Si compie un lavoro sui rapporti tra edifici e spazi aperti, tra strada e orientamento dei fabbricati e tra blocco edilizio e abitazione interna, tuttavia lo studio tipologico risulta maggiormente integrato con quello tecnico e costruttivo che con quello urbanistico.

Lo si vede nei progetti per il quartiere operaio della vetreria Balzaretti-Modigliani di Livorno del 1946-1948 o per il quartiere in via Damiano Chiesa a Milano del 1946.

²⁷ G.C. Argan, *Presentazione*, in M. Porta (a c. di), *L'architettura di Ignazio Gardella...*, cit., p. 10.

I. Gardella (e altri), unità d'abitazione a nuclei componibili prefabbricati, soluzione con vano scala e pianerottolo, tre camere, telai "A" e "C"; 1946. (CSAC coll. 81/2).

F. Albini, unità d'abitazione a nuclei componibili, soluzione a ballatoio, 1946 (da V. Prina, *Franco Albini*, 1998).



Coerentemente con gli obiettivi da lui stesso illustrati, Gardella lavora in quegli anni a stretto contatto con il mondo delle imprese di costruzioni, come l'Ansaldo e la Fergan, dalle quali provengono gran parte delle occasioni progettuali che Gardella sviluppa in questi anni spesso in collaborazione con F. Albini, senza vederne tuttavia la realizzazione. La causa di ciò è da individuarsi sicuramente nel freno imposto dall'industria delle costruzioni, nel corso del dopoguerra, ad un'innovazione tecnologica da applicare all'opera di ricostruzione, contrariamente a quanto avviene in molti altri paesi europei. Fatto questo che si vede anche nelle opere ostruite, ad esempio quelle Ina-Casa che si analizzeranno in seguito, in cui i sistemi costruttivi tradizionali rivelano in maniera evidente l'inerzia del settore.²⁸ Per l'attenzione al tema della costruzione come elemento determinante per il progetto, questi lavori rivestono comunque una grande rilevanza. Tra questi l'unità d'abitazione a nuclei componibili,²⁹ progettata dai due architetti insieme a L. e R. Ferraresi e G. Locatelli per conto dell'Ansaldo, nel 1946.³⁰ La costruzione è basata su tre dimensioni di telai portanti di cemento armato, che Gardella compone a definire diversi tipi d'alloggi serviti da un vano scala,³¹ mentre F. Albini prevede una distribuzione a ballatoio,³² dimostrando l'adattabilità del sistema. I due telai più grandi modulano la dimensione dei vani principali, mentre il più piccolo è utilizzato per dare la misura di corridoi e locali di servizio. I telai sono predisposti per alloggiare sistemi prefabbricati formanti le partizioni in-

²⁸ Si veda a questo proposito S. Poretti, *Monumenti sommessi*, in *Modernismi italiani. Architettura e costruzione*, Gangemi Editore, Roma, 2008, pp. 179-187 e G. Nardi, *L'evoluzione delle tecniche esecutive nell'edilizia residenziale*, in O. Selvafolta (a c. di), *Costruire in Lombardia, 1880-1980. Edilizia residenziale*, Electa, Milano, 1985, pp. 93-108. Sono riportate in questo testo gli studi di altri architetti su sistemi prefabbricati: E. Gentili Tedeschi (sistema Antonello), E. Cerutti e A. Putelli (sistema Breda-Fiorenzi e Forme Fioruzzi), A. Magnaghi e ; Terzaghi (sistema Mariani). Nonostante essi siano indicati come « una cauta razionalizzazione del costruire casa» realisticamente calibrati sulle caratteristiche delle imprese italiane, sono poche le concrete applicazioni, tra queste: il quartiere Gallaratese e Gratosoglio realizzati sul finire degli anni sessanta. Ancora si veda E. Trivellin, *L'industrializzazione edilizia nell'Italia del secondo dopoguerra*, in *Storia della tecnica edilizia in Italia, dall'Unità a oggi*, Alinea Editrice, Firenze, 1998, pp. 135-152.

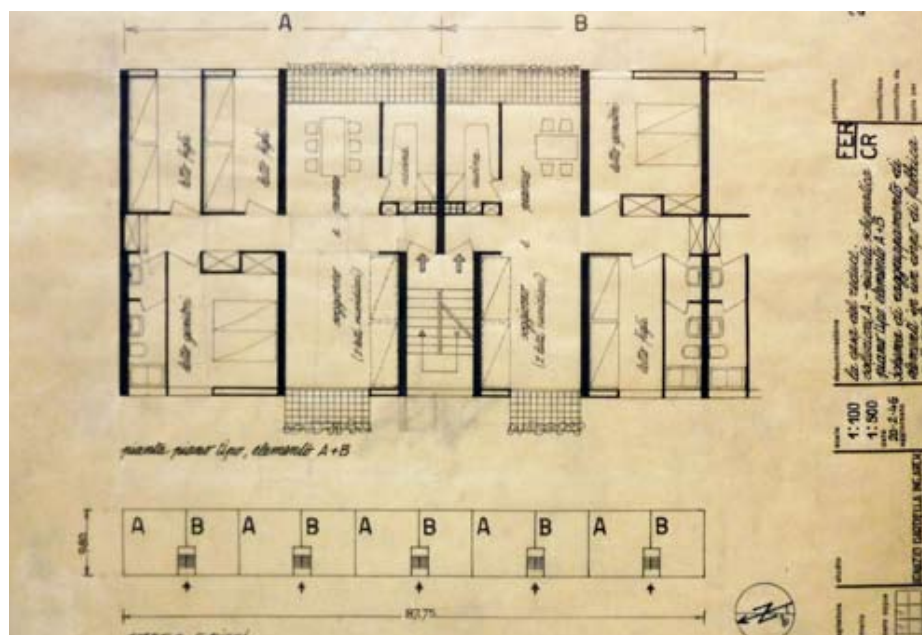
²⁹ A. Samonà, *Ignazio Gardella e il professionismo italiano...*, cit., pp. 102-104.

³⁰ Sullo stesso numero di "Casabella-Costruzioni" citato (n. 193 marzo 1946, p. 8), l'architetto spiega la composizione del sistema, basato interamente su un tracciato regolare a maglie quadre di cm. 35 di lato, costituito da:

- struttura portante indipendente in opera con speciali casseri metallici modulari
- elementi di pareti interne in materiale leggero spugnoso
- elementi di parete esterna con incorporato il rivestimento di facciata
- elementi di porta e finestra
- elementi speciali di pareti con predisposizione attacchi apparecchi sanitari
- elementi a soffitto
- elementi di pavimentazione strato di rivestimento per le pareti interne

³¹ A. Samonà, *op. cit.*, p. 103.

³² A. Piva, V. Prina, *Franco Albini, 1905-1977*, Electa, Milano, 1998, p. 188.



I. Gardella, casa del Reduce, 1945-46, pianta del corpo a 5 piani, piano tipo A+B, soluzione A. (CSAC coll. 81/3).

terne ed esterne e integrare componenti quali: finestre, porte, impianti, rivestimenti esterni ed interni, parti speciali per solai e coperture. Tali elementi prefabbricati sono composti e ordinati sulla base di una griglia che fornisce la corretta disposizione e dimensione delle parti.

Un sistema analogo è riproposto poi nel progetto per una casa destinata ad una famiglia di artigiani per il quartiere QT8³³ di Milano, redatto con gli architetti L. Fratino, L. Mattioni e gli ingegneri C. Ciocca e G. Rusconi-Clerici, quest'ultimo insieme al nostro, membro del comitato organizzatore della Triennale del 1947. Tutti gli elementi sono dimensionati a partire da una maglia di 2,5/5 e 10 cm, non per suddividere lo spazio in geometrie astratte, ma per posizionare le parti realizzate in serie, secondo misure che individuano, secondo i progettisti, uno standard adatto alle esigenze della famiglia e dell'individuo. Scala umana e variabilità prodotta dalla creatività compositiva dell'architetto e dalle abitudini dell'uomo, sono i punti fissi che anche E.N. Rogers,³⁴ riportando il progetto dei sistemi prefabbricati

³³ "Metron", n. 26/27, 1948, p. 42.

³⁴ In quegli anni uno dei riferimenti culturali per gli architetti non solo milanesi, è la rivista "Domus" diretta da E.N. Rogers, sottotitolata dall'espressione "la casa dell'uomo". Si veda l'editoriale *Programma: Domus la Casa dell'uomo*, in "Domus" n. 205, gen. 1946. Rogers affronta in un passaggio la stessa questione che relativamente a Gardella tratta anche G.C. Argan, a proposito del problema del "limite". Ciò che Rogers e Gardella intendono nella costruzione del limite, è la manifestazione della volontà di costituire un perimetro entro cui lo spazio abitabile sia ben identificabile e di conseguenza riconosciuto e fatto proprio dagli individui che lo abitano, diverso quindi da uno spazio astratto. Nella costruzione di questi limiti entrano il gusto, la tecnica e la morale, quanto cioè secondo Rogers, costruisce una società fondata su la misura umana e la «divina proporzione».

ad una dimensione metodologica, dichiara essere fondamentali per renderla concreta e utile ai fini dell'architettura.³⁵

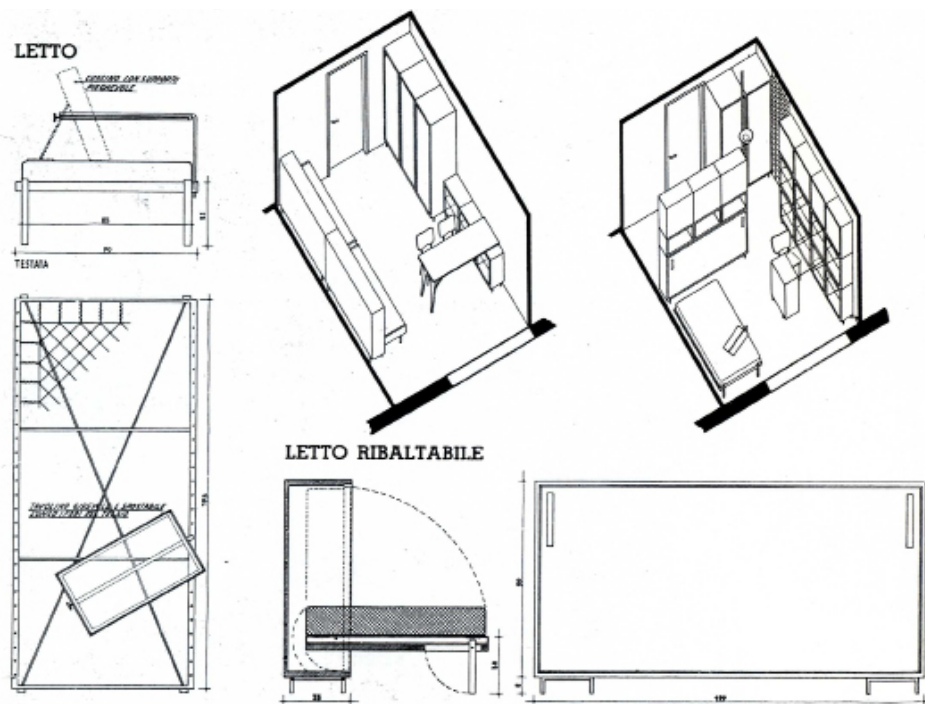
Il lavoro su questi temi prosegue per Gardella costantemente per tutti gli anni quaranta, in particolare grazie al legame professionale con l'industria Fergan (Società Anonima Generale Costruzioni Ferraresi e Gandini), per la quale realizza, a partire dal 1942, numerosi progetti molti dei quali non realizzati, tra cui il già visto quartiere Damiano Chiesa e il complesso in via S. Boezio a Milano (1942-54).

Particolarmente emblematico di quanto detto a proposito dell'attenzione dell'architetto per la sola dimensione tipologica/costruttiva dell'abitazione, è il progetto denominato la casa del Reduce del 1945-1946.

Qui, i tipi di alloggio A e B pensati in due diverse varianti, si aggregano in cinque coppie a formare blocchi identici di cinque piani ciascuno, serviti da un vano scala disposto sul lato ovest, perpendicolarmente al fronte dal maggiore sviluppo. Se da un punto di vista dell'impianto insediativo, i corpi edilizi trovano la loro disposizione in relazione ai soli distanziamenti richiesti dai regolamenti e dagli ombreggiamenti ed ad un rigido parallelismo dei corpi orientati con i fronti maggiori secondo l'asse nord-sud, internamente lo studio dell'alloggio presenta aspetti di maggiore interesse. Lo stesso schema strutturale e dimensionale produce diversi possibili distribuzioni; lo spazio della casa risulta pensato per ospitare un nucleo familiare numeroso; oltre alla camera da letto principale e dei figli (dimensionata sulla misura di due letti disposti l'uno in fila all'altro, come nelle prescrizioni Ina casa che vedremo in seguito), il soggiorno sempre collegato ad un balcone, è studiato per disporre altri due letti in una zona ben delimitata del locale, che assume quindi una valenza multifunzionale. Interessante è la versione in cui il soggiorno occupa l'intera larghezza del fabbricato, presentando conseguentemente su entrambi i lati, affacci dotati di balconi; soluzione questa non perseguita di frequente dall'architetto e che si troverà in poche altre realizzazioni distanti nel tempo, come le case per gli impiegati della Borsalino del 1949 e le case economiche di Prà Palmario a Genova, progettate a partire dal 1980.

Pur dovendo confrontarsi con criteri di progettazione che tengono conto della massima economia, il punto di partenza sembra essere la volontà di creare spazi adatti alle esigenze dell'uomo, ad esempio permettendone un uso flessibile, grazie anche all'adozione di soluzioni derivate dalle sue esperienze nel campo dell'arredamento e del progetto d'interni, tra le qua-

³⁵ Si vedano nuovamente le posizioni di E.N. Rogers a riguardo che coincidono molto in questi anni con quelle del nostro. Nell'articolo intitolato *Casa reale e casa concreta*, comparso sul numero 209 di "Domus", il direttore della rivista rimarca proprio la necessità che i piani di ricostruzione trasformino lo slancio ideale in fatto concreto. Riportato in S. Maffioletti (a c. di), *E.N. Rogers, Architettura, misura e grandezza dell'uomo. Scritti 1930-1969*, Il Poligrafo, Padova, 2010, vol.1, p. 309. Ancora lo stesso autore interviene sull'argomento dalle pagine del Bollettino del centro studi per l'edilizia, riportati in S. Maffioletti, *op. cit.*, pp. 239-245.



I. Gardella, progetto per la stanza di Nino Uselli (da *Pianta e arredamento di un alloggio di città*, in "Domus" n. 161, 1941).

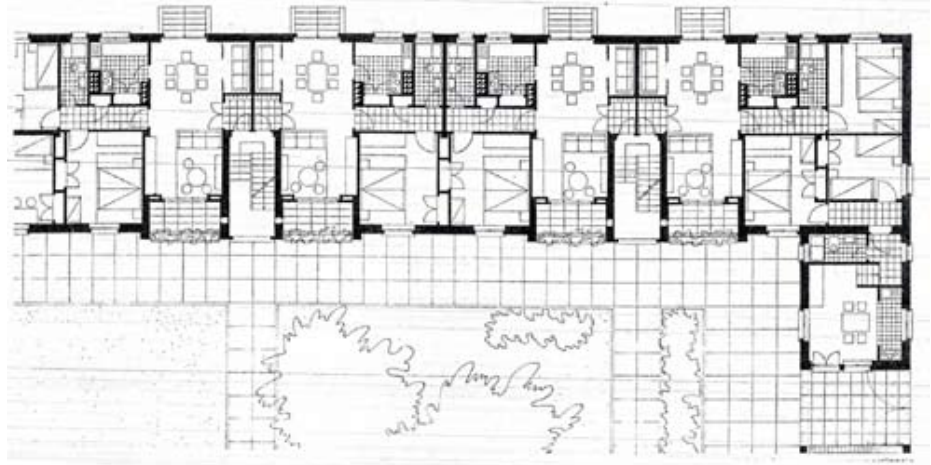
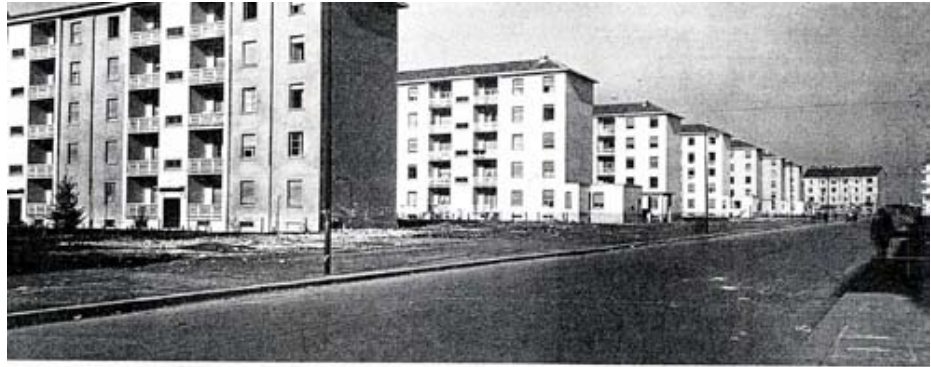
li ricordiamo: i mobili della mostra dell'arredamento alla VI Triennale.³⁶ del 1936 e la camera che realizza nell'abitazione del cognato, il presidente dell'industria Borsalino, Nino Uselli.³⁷

I tratti distintivi del lavoro di Ignazio Gardella sulla residenza popolare, si definiscono maggiormente prendendo in considerazione un altro progetto sempre realizzato per la Fergan in collaborazione con F. Albinì. Si tratta dell'appalto concorso bandito dallo Iacp milanese nel 1946-1947 per l'area di via Mac Mahon, poi realizzato da I. Diotallevi e F. Maressotti.³⁸

³⁶ Si veda a questo proposito, R. Giolli, *La mostra dell'abitazione alla Triennale*, in "Casabella", n.106, ott. 1936, pp. 24-33; A. Pica, *Guida alla VI Triennale*, Milano, 1936; G. Pagano, *Tecnica dell'abitazione*, in "Quaderni della Triennale", Milano, 1936, pp.17-27. Ignazio Gardella partecipa direttamente alla realizzazione dell'allestimento degli alloggi per quattro persone, per la camera d'albergo e per l'abitazione popolare. Relativamente al primo, il concetto alla base dei progetti esposti, è quello di mantenere lo stesso volume d'aria per le camere da letto, grazie all'assenza di pareti a tutt'altezza. Gli ambienti della zona giorno sono divisi da armadi costituiti da un elemento "madre", cui vengono di volta in volta a seconda delle esigenze, collegati moduli e attrezzature.

³⁷ Il progetto è presentato sulle pagine di "Domus", *Come una stanza può essere sistemata a due usi*, in "Domus" n. 145, gen. 1940, p. 48 e *Pianta e arredamento di un alloggio di città*, in "Domus" n. 161, giu. 1941, p. 21 e seguenti.

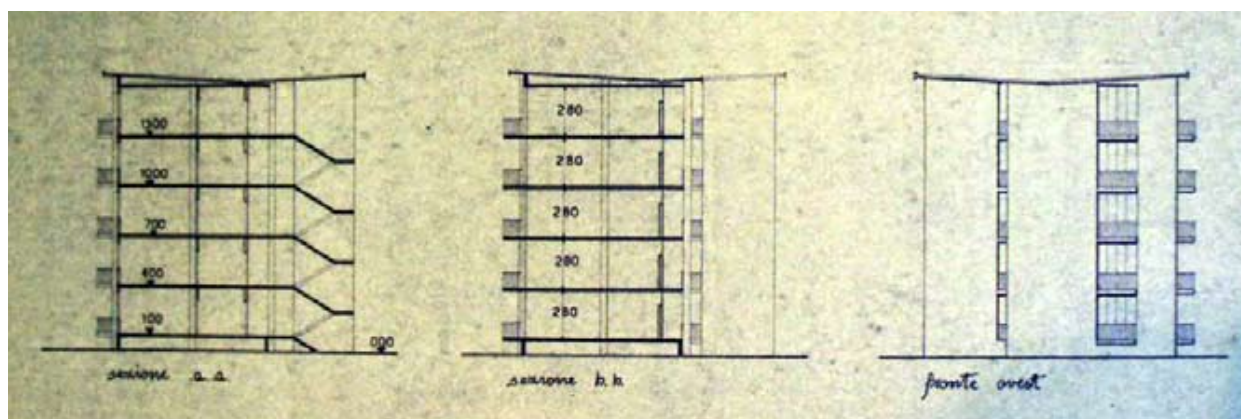
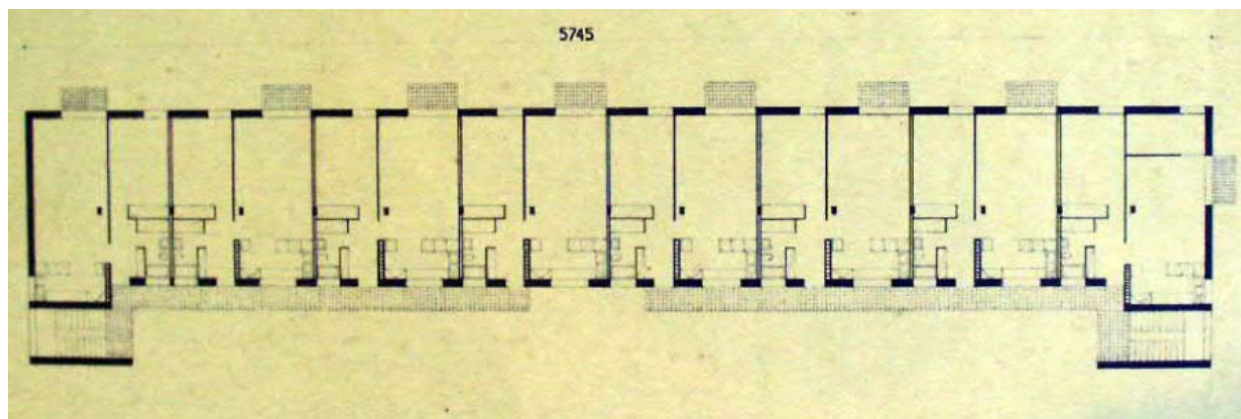
³⁸ Il progetto del quartiere è il primo complesso realizzato dallo Iacp milanese nel dopoguerra e rappresenta un caso di applicazione degli studi dei due autori sulle tipologie edilizie, contenute nei manuali già citati.



Il progetto propone un'applicazione del sistema a nuclei prefabbricati già visto e viene elaborato, nel 1946, in un'ulteriore variante presentata allo Iacp,³⁹ sulla base di sistemi distributivi simili a quelli della Casa del Reduce. Per volontà dello stesso Istituto Autonomo e della società costituita per gestire l'intervento, le case hanno un carattere «economico e non

Da questo punto di vista, il confronto con la proposta di Gardella e Albinì, mostra le differenze già rimarcate nello studio dell'organizzazione interna della piante degli alloggi. Analoga è invece l'impostazione urbanistica che risente delle prescrizioni dell'ente banditore. Per un quadro generale sugli interventi dello Iacp milanese nell'immediato dopoguerra si veda: *100 anni di edilizia residenziale pubblica a Milano*, Aler, Milano, 2008; *L'attività dell'Istituto Autonomo per le case popolari della Provincia di Milano*, Iacp, Milano, 1954; F. Oliva, *L'urbanistica di Milano, quel che resta dei piani urbanistici nella crescita e nella trasformazione della città*, Ulrico Hoepli editore, Milano, 2002; *Milano ricostruisce. 1945-1954*, Cariplo, Milano, 1990; R. Pugliese (a c. di), *op.cit.*; M. De Caro, *I quartieri dell'altra città. Un secolo di architettura milanese nei progetti Iacp/ Aler*, Electa, Milano, 2000; M. Boriani, C. Morandi, A. Rossari, *Milano contemporanea, Itinerari di architettura e urbanistica*, Maggioli editore, Rimini, 2008; M. Grandi, A. Pracchi, *Milano. Guida all'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna, 1980.

³⁹ A. Piva, V. Prina, *op. cit.*, pp. 198-199.



Pagina precedente:
I. Diotallevi, F. Marescotti,
quartiere Varesina, Milano,
1946-47.

I. Gardella e F. Albini,
concorso offerta Iacp nella
zona di via Jacopino da Tradate,
via Varesina, via Mac Mahon
a Milano, 1945-46, pianta
dell'aggregazione degli alloggi
e sezioni. (CSAC coll. 81/3).

popolare»,⁴⁰ che rispecchia come detto la ricerca dell'autore mai orientata nella direzione dello studio dell'alloggio minimo.

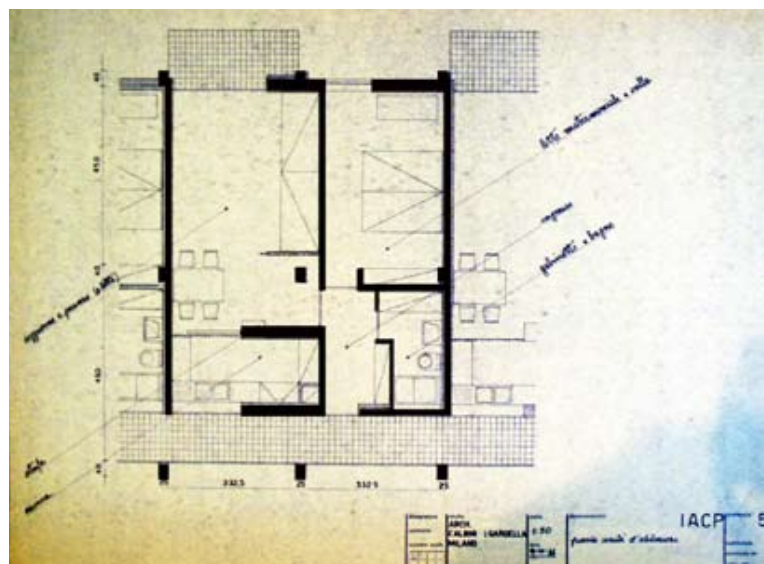
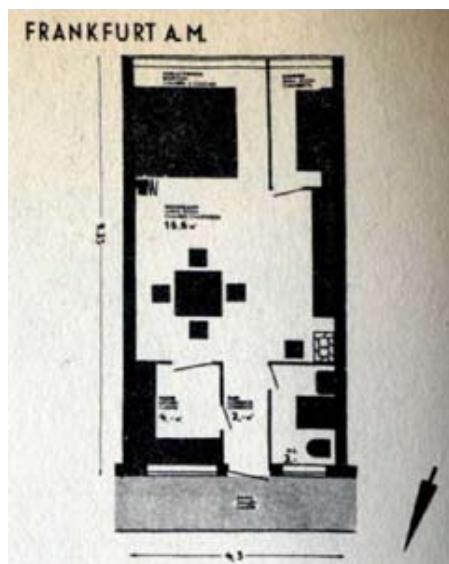
L'interesse di questo progetto risiede in particolare nell'idea compositiva sottesa alla distribuzione interna dell'alloggio.⁴¹

Sembra possibile individuare quanto intende sottolineare M. Porta quando afferma che l'organizzazione delle piante di Gardella, non si basa su «distribuzioni funzionali» ma su «funzioni distributive».⁴² L'architetto non intende infatti gli spazi dell'abitazione come aggregazione di ambienti regolati da una razionalità funzionale e dimensionale, ma come somma di «nuclei» complessi, la cui articolazione genera un alloggio flessibile e multifunzionale, che sfrutta anche gli elementi di arredo come parte integrante del progetto. L'alloggio per lo Iacp è formato ad esempio da quattro nuclei: il blocco della camera da letto dei genitori dotata di servizi igienici e disimpegno con armadio, il blocco composto dalle camere da letto dei

⁴⁰ M. Boriani, C. Morandi, A. Rossari, *op. cit.*, pp. 63-87.

⁴¹ A. Piva, V. Prina, *op. cit.*, pp. 200-201.

⁴² M. Porta, *op. cit.* p. 27.



Pianta di un alloggio a Francoforte presentato al CIAM del 1929. (C. Aymonino, *L'abitazione razionale. Atti dei congressi CIAM 1929-1930*, 1971).

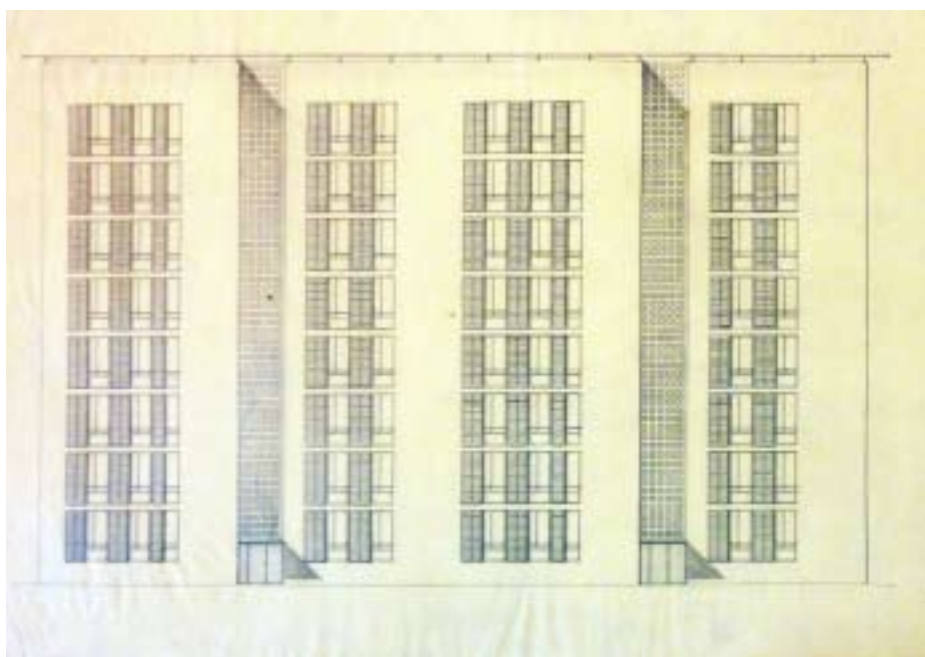
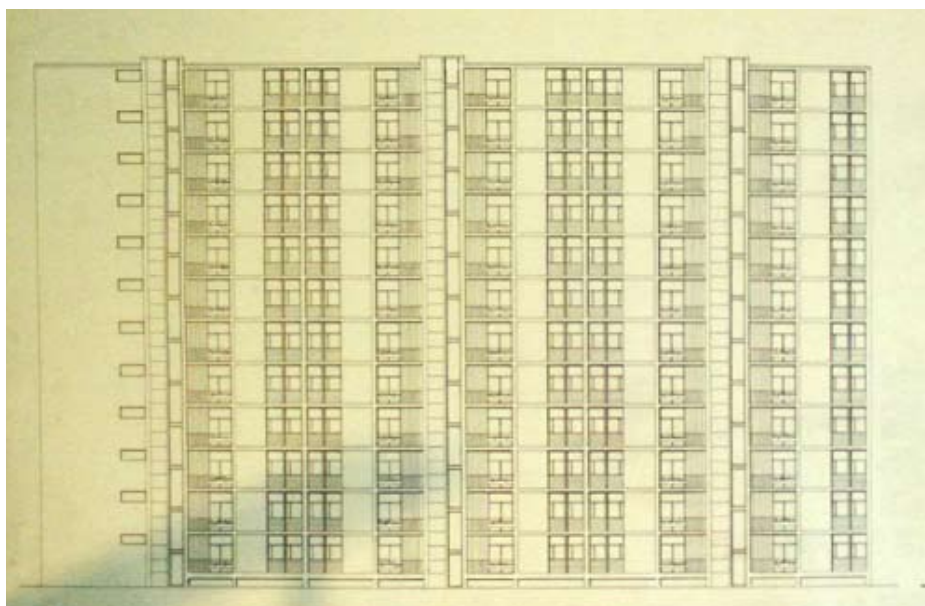
I. Gardella e F. Albini, concorso offerta IACP nella zona di via Jacopino da Tradate, via Varesina, via Mac Mahon a Milano, 1945-46, pianta di un alloggio. (CSAC coll. 81/3).

figli e dal disimpegno-armadi, il soggiorno - cucina - ingresso - balcone, il ripostiglio derivante da un allargamento dell'ambiente soggiorno. Si vede come i nuclei non siano mai semplici superfici, ma spazi articolati, ciascuno composto di una parte principale, diremo servita e una accessoria, diremo servente. La disposizione di questi nuclei poi, fornisce la possibilità di ampliare una parte in quella contigua attraverso pareti mobili, variandone la destinazione d'uso in modo da rendere adattabile la casa a diversi modi di abitarla. Le piante degli alloggi che si sono qui mostrate, sembrano recuperare a dieci anni di distanza, alcuni dei risultati a cui si era giunti nel grande periodo di sperimentazione razionalista. Ad esempio lo si vede nella scelta di Gardella di privilegiare contenute profondità del corpo di fabbrica in modo da poter disporre ciascun alloggio lungo tutta la larghezza dell'edificio, tanto nella soluzione a ballatoio, quanto in quella con vano scala. Quest'ultima è utilizzata per servire basse densità di unità abitative all'interno dei blocchi edilizi, e prevede il posizionamento del corpo scala perpendicolarmente al maggior sviluppo della pianta, servente due, tre appartamenti per piano. Ciò gli permette di creare le massime condizioni d'intimità possibili per un edificio collettivo. Riportata ad una scala più architettonica, questa scelta produce blocchi di quattro massimo cinque piani, di lunghezza contenuta, limitatamente alle dimensioni dei lotti sempre abbastanza esigue. Gardella ricerca quindi attraverso i modelli tipo-

P. Bottoni, casa Incis in via Bertinoro al QT8, Milano. 1953-58.

I. Gardella, complesso edilizio per la società Fergan, in via Desenzano, Milano, 1946, prospetto principale.

I. Gardella, case per gli impiegati della Borsalino, Alessandria, 1948-53, prospetto su strada.



logici provenienti dallo studio della stagione precedente,⁴³ quello che gli permette l'equilibrio tra economia di costruzione, indipendenza e socializzazione degli abitanti. Le scelte dell'architetto relativamente alle tipologie edilizie sono abbastanza chiare, il lavoro che compie è quello di variazione all'interno di questi schemi. Essi prevedono: un ingresso ben delimitato, la disposizione dei locali dotati di apparecchiature, cucina e bagno, alle estremità dell'alloggio verso il vano scala e verso le pareti trasversali perimetrali o di confine con altri alloggi. Le altre stanze poi, si dispongono generalmente ai lati di un sistema distributivo centrale. Una certa flessibilità d'uso dei locali principali, in particolare quelli giorno, è ottenuta destinando una precisa parte della superficie al posizionamento di letti mobili, a volte anche predisponendo nicchie dedicate che separano ulteriormente le funzioni secondo un modello spesso utilizzato anche all'estero.⁴⁴

La personale applicazione dell'autore della composizione razionale dell'alloggio, presenta poi altri interessanti contenuti al di là di quelli funzionali. I progetti che si stanno considerando mostrano in maniera evidente, come anche per la casa popolare Gardella faccia riferimento ad un'idea d'abitazione proveniente dal radicamento ad una cultura novecentista, ed in particolare a quel modello d'abitazione borghese,⁴⁵ fondato sulla ripetitività in verticale delle piante. Tale tipo, che costituisce un elemento base su cui si fonda la crescita della città di Milano a partire dall'inizio del XX secolo, da una parte corrisponde a criteri di natura economica e razionale del processo costruttivo, tuttavia si carica anche di una valenza di natura estetica, legata all'immagine della casa all'esterno, nel contesto della città. Casa popolare e condominio borghese infatti, sembrano voler comunicare la stessa idea di rigore civico. Gardella di fatto prosegue, dandogli nuova forma, le prime esperienze dello Iacp milanese che mescolano i modelli morfo-tipologici del XIX secolo (il grande isolato a corte ad esempio) con le esperienze razionaliste, con l'obiettivo di creare uno sviluppo omogeneo e senza rotture nella forma della città.

È possibile inserire dunque il lavoro di Gardella all'interno di un percorso del novecento milanese che va da G. Muzio, G. Ponti e G. Terragni ed in seguito si trova presente nelle opere di P. Bottoni al QT8 e al Parco Sempione o di L. Figini e G. Pollini in via dell'Annunziata e dello stesso Gardella nella Casa al Parco. Relativamente alla personale ricerca dell'autore, da esso sembra poter derivare il carattere di verticalità che caratterizza un

⁴³ C. Aymonino, *op. cit.*, p. 87. Si veda il repertorio di soluzioni presentate nel volume, che riproducono quelle presentate alla mostra di Francoforte organizzata da H. May contestualmente ai lavori del congresso. Le piante disegnate da Gardella, seguono una divisione che ricorda alcuni esempi realizzati a Francoforte. La differenza maggiore si rileva nella larghezza degli alloggi, minore in quelli tedeschi e maggiore nel caso dell'architetto italiano, che applica una diversa idea di standard dimensionale.

⁴⁴ G. Samonà, *La casa popolare negli anni trenta...*, cit., p. 122 e seguenti.

⁴⁵ A. Burg, *Novecento Milanese. I novecentisti e il rinnovamento dell'architettura a Milano fra 1920 e 1940*, Federico Motta editore, Milano, 2002, p. 124; C. Bergo, in *La casa ultrapolare: dall'imitazione della casa borghese al razionalismo*, in R. Pugliese (a c. di), *op. cit.*, pp. 72-85.

tratto distintivo della poetica dell'architetto, che troverà esito in molti progetti come quello per il blocco di abitazioni di via Desenzano progettato sempre per la Fergan nel 1946 o la proposta, redatta nuovamente con Albini e altri, per il quartiere degli Angeli a Genova,⁴⁶ fino alla casa per gli impiegati della Borsalino,⁴⁷ di pochi anni successiva.

Si registra nuovamente anche in questo caso, il processo di trasferimento che caratterizza l'empirismo gardelliano, di un sistema compositivo da un'abitazione popolare ad una destinata ad un ceti più ricco.

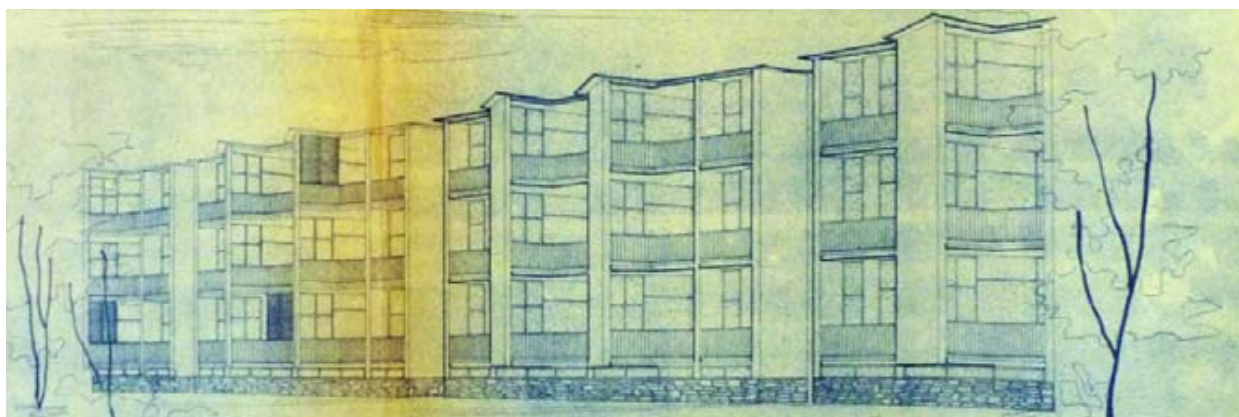
Il lavoro di questa prima fase sperimentale, si adatta poi nel dopoguerra al mutato clima culturale e socio-economico, producendo una revisione dei modelli precedenti, in particolare incentrata sulla definizione del rapporto tra l'edificio e il suo intorno e su una maggiore rilevanza della pianificazione urbanistica, relativamente assente nei progetti degli anni della guerra. Al problema dell'adeguamento delle classi popolari a standard abitativi di maggior confort degli anni quaranta, si sostituisce il dato quantitativo del numero di abitazioni necessarie a far fronte alla grande massa di contadini provenienti dalle campagne e alla ricostruzione dell'ingente quantitativo di abitazioni distrutte dai bombardamenti. Tali condizioni sono alla base della definizione di uno sviluppo residenziale, autonomo, situato non più nella città consolidata ma nella periferia.⁴⁸

In questo contesto si inseriscono e vanno considerate le opere inerenti la residenza popolare che Ignazio Gardella affronta dai primi anni cinquanta per tutto il decennio. Gli interventi per l'Ina casa, come le abitazioni al quartiere Mangiagalli di Milano, progettate e realizzate con F. Albini tra il 1950 e il 1952, costituiscono alcuni degli esempi più noti della produzione dell'architetto. Rispetto alla rigidità dei tipi studiati negli anni quaranta, esso presenta la ricerca di una maggiore varietà volumetrica operata attraverso il lavoro di scomposizione di alcune parti come: il vano scala, le pas-

⁴⁶ A. Piva, V. Prina, *op. cit.*, pp. 192-193; L. Piccinato, *Il progetto definitivo per la sistemazione del quartiere degli Angeli a Genova*, in "Metron", pp. 31-32, 1949; *Il quartiere degli Angeli a Genova*, in "Comunità", n. 2, marzo-aprile 1949.

⁴⁷ S. Guidarini, *op. cit.*, p. 106, sottolinea come le case Borsalino si distinguono dalla residenza popolare per la loro forma conclusa e non frutto di una ripetizione seriale. Certamente la copertura dell'edificio di Alessandria richiama l'idea di una verticalità interrotta, che definisce nettamente la forma del volume. Coerentemente con il metodo dell'autore che si sta qui mostrando però, le case di Alessandria sembrano avvalersi delle ricerche che l'autore compie negli stessi anni, applicate a tutti i tipi di residenza, in particolare quelle economiche. Ad esempio la copertura dei blocchi residenziali proposti per le case Iacp per la Fergan, molto simili a quelli usati da Ponti nell'"insula" del quartiere Harrar Dessiè o quella della casa del viticoltore a Castana. Si veda ancora ad esempio, l'uso dei soggiorni passanti o i prospetti del blocco di via Desenzano. Si veda anche A. Dameri, S. Gron, *La committenza della famiglia Borsalino. Gli interventi in Alessandria*, in "Città e Storia", 2006, Vol. 1, pp. 207-227; V. Comoli (a c. di), *Alessandria e Borsalino. Città architettura, industria*, Soged, Alessandria, 2000.

⁴⁸ Si forniscono solo alcuni riferimenti diretti alle opere di Gardella, relativamente ad un vastissimo tema: *La politica del quartiere*, in M. Grandi, A. Pracchi, *op. cit.*, pp. 251-277; V. Vercelloni, *Alcuni quartieri di edilizia sovvenzionata a Milano*, in "Casabella-Continuità", n. 253, 1961, p. 42.



I. Gardella, F. Albini, quartiere Ina Casa Mangiagalli, Milano, 1950-52.

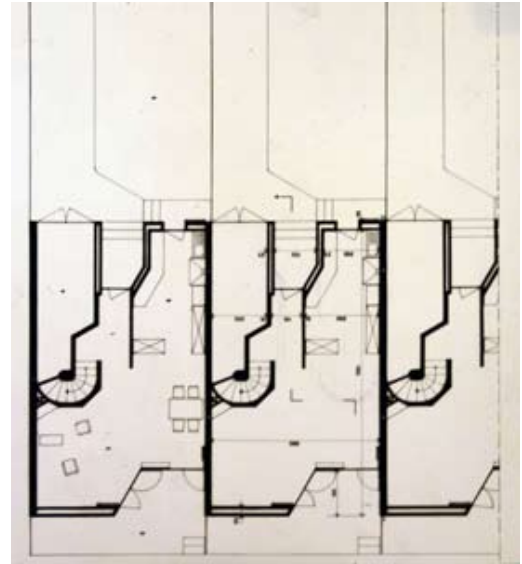
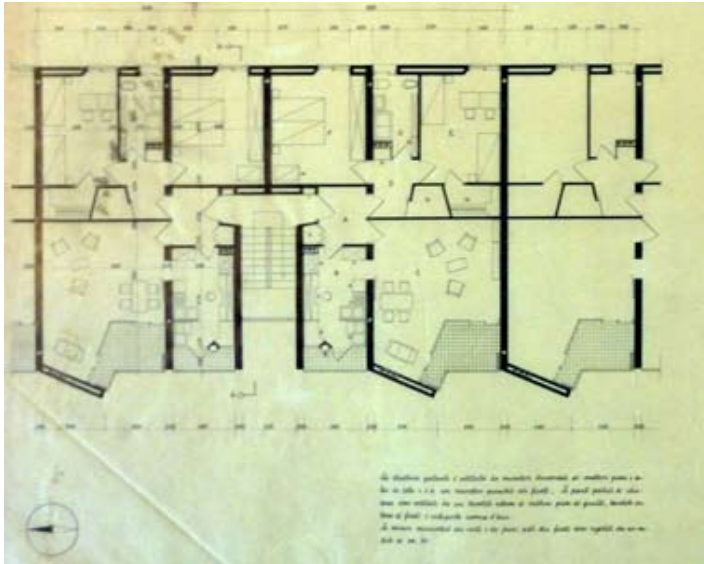
I. Gardella, progetto di concorso gruppo a/D, 1949, vista prospettica. (CSAC coll. 81/6).

serelle di collegamento, gli scarti angolari dei setti murari. Tale maniera, riconosciuta come più confacente al lavoro di Albini,⁴⁹ si dimostra essere parte in quegli anni anche del lavoro di Gardella, che propone soluzioni simili nel progetto-tipo per l'inserimento nell'elenco dei progettisti del primo settennio della gestione INA nel 1949 e nelle case a schiera a Cesate, progettate a partire dal 1951.

Alla determinazione del volume derivante dal processo seriale di ripetizione del modulo, si aggiunge qui l'introduzione della rotazione di una porzione di parete che diventa, nel suo ripetersi in verticale ed in orizzontale, il tema formale principale attraverso cui attribuire «nuova identità»⁵⁰

⁴⁹ F. Bucci afferma che l'opera si alimenta dell'esperienza e delle ricerche di entrambi che apportano ciascuno una propria sensibilità, accettando il compromesso necessario per giungere ad un amalgama comune, in M. Casamonti, (a c. di), *Ignazio Gardella architetto (1905-1999): Costruire le modernità*, Electa, Milano, 2006, p.163. Si veda anche G. Canella, *Figura e funzione nell'architettura italiana dal dopoguerra agli anni Sessanta*, in "Hinterland", n. 13-14, gennaio-febbraio 1980, p. 66. Per i progetti proposti per l'inserimento nell'elenco Ina, si veda G. Bianchino, A.C. Quintavalle, *Il rosso e il nero: figure e ideologie in Italia 1945-1980 nelle raccolte del CSAC*, catalogo della mostra tenuta a Parma nel 1999, Electa, Milano, 1999, pp. 108-112.

⁵⁰ Si veda a questo proposito l'analisi condotta da M. Porta, *op. cit.*, p. 64.



I. Gardella, progetto di concorso gruppo a/D, Milano, 1949, pianta piano tipo. (CSAC coll. 81/6).

I. Gardella, case a schiera Ina a Cesate, 1951-61, pianta piano terra. (CSAC coll. 81/6).

alla casa popolare, diversa da quella del decennio precedente. La rottura dell'impianto ortogonale che aveva caratterizzato i progetti precedenti ed alcuni coevi, come la casa Tognella al Parco Sempione, testimonia l'abbandono di un metodo riferibile alla regola razionalista seppur elaborata senza dogmatismi dall'autore, per seguire quel tratto empirico che contraddistingue la fase matura del suo lavoro. L'apertura dell'involucro prodotta dalla rotazione di una porzione di parete poi, determina un nuovo tipo di rapporto interno-esterno, da leggersi come un ulteriore passaggio del ragionamento sugli spazi di mediazione dell'abitazione con l'intorno, quali ingressi, logge e balconi, presente in tutta la produzione dell'autore e già considerato anche a proposito dei progetti per le residenze unifamiliari. Soffermandosi maggiormente sul più significativo dei progetti citati, i blocchi a schiera di Cesate,⁵¹ si vede come le case trovano collocazione nella parte che il piano generale dell'area, redatto dallo stesso Gardella, che vi costruisce anche il complesso parrocchiale, destina maggiormente a verde⁵² e si differenziano a seconda del numero di vani in due tipi: "O" (5 vani) e "P" (7 vani). L'attenzione alle abitudini degli abitanti che un parte della critica indica come il punto centrale del progetto,⁵³ si mostra

⁵¹ *Quartiere residenziale in comune di Cesate*, in "Casabella-Continuità", n. 216, 1957, pp. 145; V. Vercelloni, *Unità residenziale Ina - casa a Cesate*, in "Casabella-Continuità", n. 253, lug. 1961, p. 45; M.C. Gianbruno (a c. di), *Una galleria di architettura moderna: il villaggio Ina casa di Cesate: costruzione, vicende, prospettive di conservazione*, Alinea, Firenze, 2002.

⁵² *Relazione sul quartiere di Cesate*, in "Casabella-Continuità", n. 16, 1957, pp. 20, 33.

⁵³ A. Samonà, *op. cit.*, p. 15. Secondo alcuni autori, l'attenzione agli spazi di vita degli abitanti si concretizza attraverso il mescolarsi di una cultura moderna dell'abitare con

nel privilegiare gli spazi giorno; la cucina ad esempio, è ridotta al minimo ma resa maggiormente vivibile grazie all'allargamento prodotto dal setto obliquo che offre anche una maggiore varietà spaziale, pur in un ambiente di ridotte dimensioni. Il piano terra è trattato come un vano aperto, privo di chiusure, ma in cui si distinguono in modo evidente le varie zone, ad esempio il soggiorno dal salotto, che si trova in una parte della stanza ben distinguibile, dietro il vano scala. Si caratterizza poi, per elementi significativi quali il camino o lo sguincio della finestra a tutt'altezza scavata nel muro, che permette l'affaccio senza essere visti dai vicini o la loggia rialzata definita da un arco ribassato. Al primo piano la camera da letto principale si configura sempre come parte di un nucleo funzionale fisso, costituito dalla loggia e dal bagno-cabina armadi. Nelle restanti parti la suddivisione delle stanze cambia con il variare della tipologia.

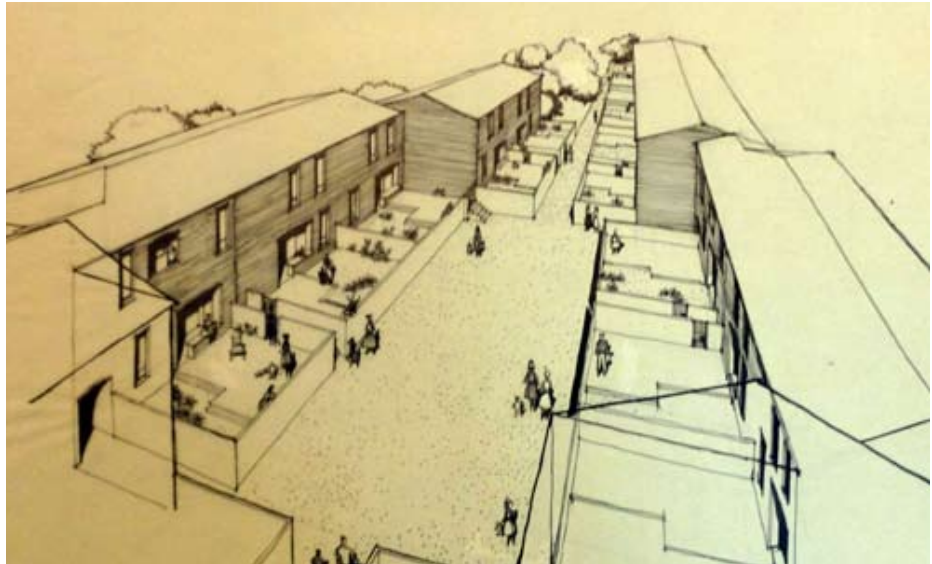
A partire dal quartiere Mangiagalli e da quello di Cesate, il progetto della residenza popolare sarà una parte importante del lavoro dell'architetto nel periodo di espansione dello studio e di crescita esponenziale dell'attività professionale. Esso si confronterà non solo con commesse pubbliche relative alla stagione Ina-casa, ma parallelamente anche con il mondo dell'industria privata. Numerosi infatti sono, fino agli anni sessanta, i progetti per società e imprese, per le quali l'architetto milanese disegna insediamenti di grandi dimensioni e interi quartieri, *Companies Towns*⁵⁴ per i dipendenti e i lavoratori dell'azienda. I modelli proposti per queste, assecondano la generale tendenza all'insediamento sparso, sul modello della città giardino, che caratterizza il dibattito del tempo a seguito dell'abbandono dei blocchi residenziali in linea di matrice razionalista. Tale tipo di impianto urbano, spesso situato in zone periferiche, risponde meglio alle necessità di mitigazione ambientale di nuove parti di città e al tempo stesso si fonda su un'unità di vicinato, vista come soluzione al benessere degli abitanti in larga parte provenienti dai villaggi rurali delle campagne.⁵⁵ Come per le case a schiera di Cesate in cui si ricerca l'unitarietà con gli altri interventi di BBPR, F. Albini e G. Albricci, anche in questi insediamenti si registra la stessa assenza di «impatto pittoresco»⁵⁶, come nel progetto per il villaggio

una tradizionale. G.C. Argan nella lettura dell'opera di Gardella, le accomuna alla razionalità dei modelli tedeschi ed olandesi. I. Vesco riprende quest'ultima considerazione, riconoscendo nelle case a schiera, alcuni tratti del modo di vivere della cultura tradizionale lombarda, quanto schemi assimilabili alla cellula Kieffhoek di Oud. In *Architettura, didattica e professione. Seminario...* cit., p. 45.

⁵⁴ Gardella progetta anche nel corso degli anni quaranta residenze operaie per aziende come la vetreria Balzaretti o i cantieri navali Apuania. Gli anni cinquanta e sessanta rappresentano un grande cambiamento delle dimensioni delle fabbriche, tanto da determinare veri e propri interventi di pianificazione di nuovi insediamenti. Si tralasciano i lavori dell'architetto a Ivrea per la Olivetti, in quanto solo rivolte alla costruzione di servizi. Ben note sono anche le vicende relative alla committenza della Borsalino.

⁵⁵ Com'è noto la storiografia indica nell'ambiente romano, un'interpretazione di questo tema in chiave populista e pittoresca, contrapposto alla sobrietà realista delle realizzazioni degli autori milanesi.

⁵⁶ Vedi nota precedente e P. Zermani, *Ignazio Gardella...* cit., p. 60.



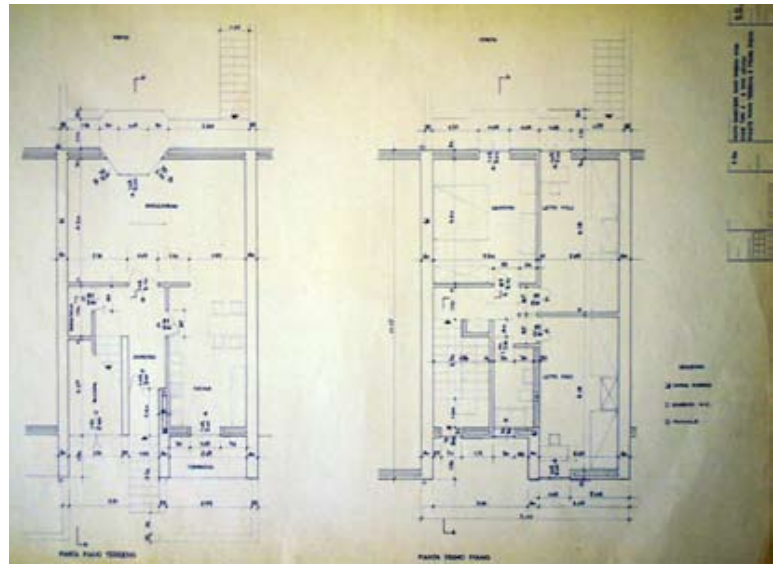
I. Gardella, quartiere Pilota per il Comitato Produttività Edilizia di Vicenza, 1956-67 vista della strada pedonale. (CSAC coll. 78/2).

I. Gardella, quartiere St Gobain, Pisa, 1953-58, vista prospettica. (CSAC coll. 78/2).

operaio della St. Gobain a Pisa realizzato tra il 1953 e il 1958.⁵⁷

In questo progetto la stessa densità di Cesate è realizzata attraverso il raggruppamento di piccoli blocchi a schiera di tre/quattro alloggi in duplex, ciascuno dotato di orto. Il modello di insediamento diffuso si adatta, nelle intenzioni dell'autore, allo sfondo costituito dal parco di S. Rossore, le cui essenze arboree sono riprese nei giardini privati delle case. A Pisa poi, la minore imposizione dovuta ai regolamenti dell'edilizia pubblica che si ri-

⁵⁷ G. Palmieri, *La Saint-Gobain di Pisa: 1945-1978*, La Nuova Italia, Firenze, 1979; F. Brancaloni, *Architettura della grande industria nel territorio pisano*, Geofor, 2001; A. Samonà, *op. cit.*, pp. 160-162. Gardella viene scelto dall'azienda a seguito di un concorso, vinto da un altro gruppo, che non viene poi chiamato a partecipare alla realizzazione. La collaborazione con la St. Gobain, oltre al progetto della torre direzionale per uffici a Milano, frutterà anche il progetto di un altro insediamento residenziale a Caserta, nel 1958.

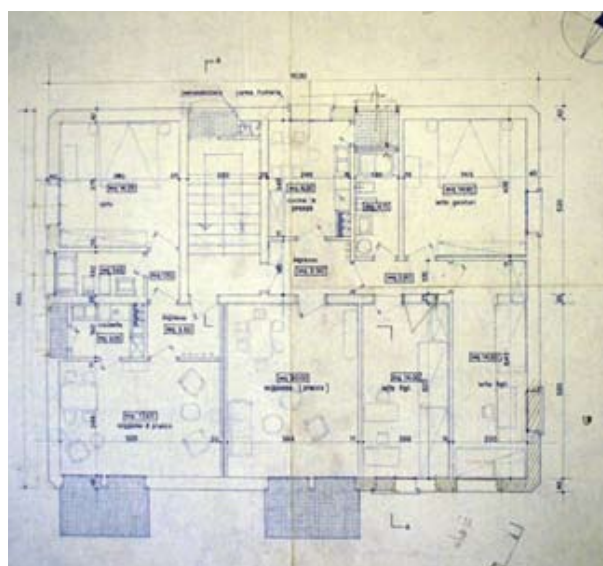
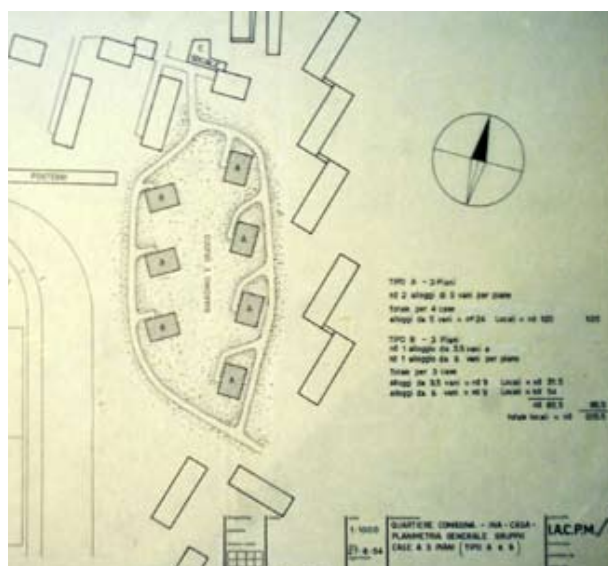


I. Gardella, quartiere St Gobain, Pisa, 1953-58, planimetria e piante di un duplex. (CSAC coll. 78/2).

scontra invece a Cesate, determina una maggiore dotazione di spazi interni che risultano tuttavia più semplici e con meno variazioni prospettiche. I fronti sono trattati con fenditure alte e strette, in certi punti molto addensate a saturare porzioni di prospetto. Anche i volumi sono maggiormente articolati. Il piano rialzato che ospita le autorimesse e i vani di servizio, determina la necessità di scale che diventano presenze esterne sui due lati, elementi architettonici dell'intera composizione integrati con gli alti muri separatori dei lotti. Ancora, il blocco risulta oggetto di un lavoro di scavo delle logge che assume in alcune tipologie, una forma semiesagonale che si ritrova in molti altri progetti del periodo, come l'edificio in via Marchiondi ad esempio. I volumi assai netti e definiti contrastano poi con l'esile spessore dei tetti sporgenti, richiamando nuovamente soluzioni simili di copertura utilizzate dall'autore. Per queste case a schiera, Gardella effettua una scelta cromatica molto forte, costituita da un intonaco rosso mattone (da cui l'appellativo di "case rosse") su cui si stagliano le linee bianche e grigie rappresentate dagli architravi e dagli inserti in pietra di davanzali, e il verde dei serramenti.

Il modello del villaggio autonomo costituito da tipologie residenziali a bassa densità inserite in ampie aree verdi e spazi aperti, è alla base anche dei progetti pubblici realizzati negli stessi anni per conto dell'Ina-casa e non realizzati, per il quartiere Comasina⁵⁸ a Milano e a Cento di Ferrara. In questi emerge però l'utilizzo di un altro tipo di blocco edilizio, non più

⁵⁸ Si veda: *Quartiere autosufficiente Comasina*, Milano, 1955-1958; *Rapporto sul quartiere Comasina*, Milano, Comune di Milano, 1964. Il piano urbanistico è coordinato da I. Diotallevi. Seppur sviluppato fino all'esecutivo, il progetto di Gardella non viene realizzato. L'autore degli edifici negli stessi lotti risulta essere l'architetto Beretta Renzo.



I. Gardella, quartiere Ina Casa Comasina, planimetria e pianta di un alloggio, Milano, 1953-59. (CSAC coll. 78/5).

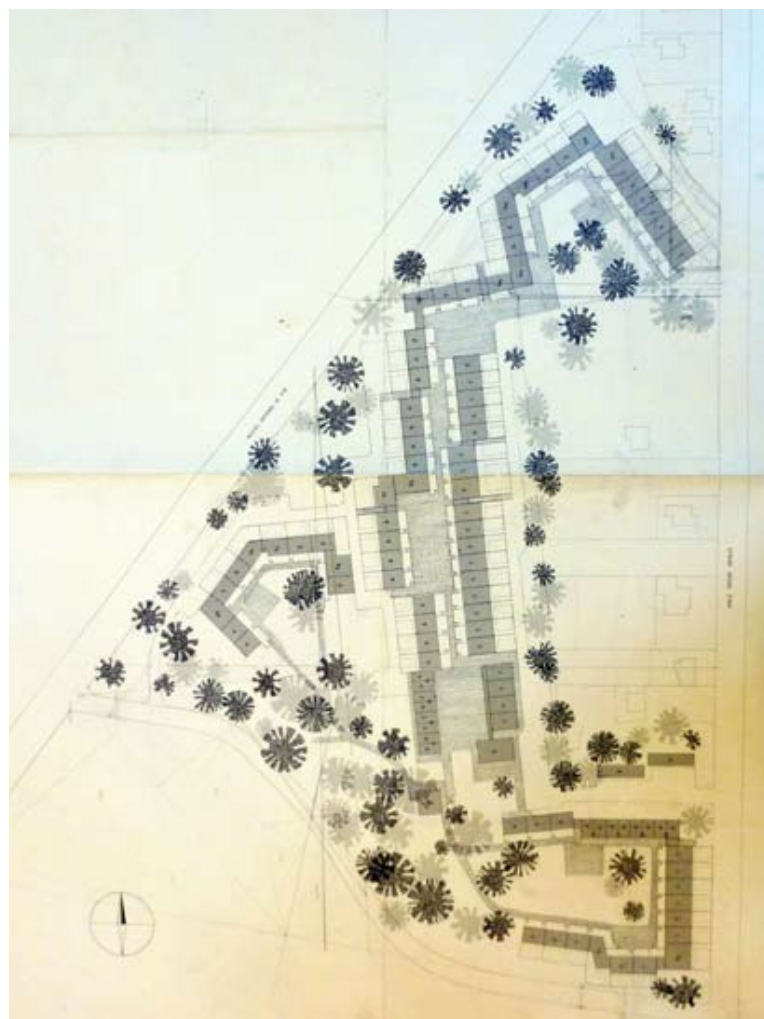
costituito da case a schiera ma da piccoli edifici a tre piani. All'interno le soluzioni distributive rimandano alla semplicità di quelle adottate per la casa del Reduce. Un vano scala distribuisce due soli alloggi, di una e tre camere da letto, che mantengono gli stessi orientamenti e dimensioni, il carattere popolare e le necessità di massima economicità, non lasciano il posto a ricerche di natura funzionale.

Accanto a questo modello di residenza autonoma che punta senza demagogia a ricostruire la dimensione del villaggio, negli stessi anni il fertile dibattito intorno alla ricostruzione⁵⁹ conduce alla realizzazione di altri modelli di insediamento e di sviluppo urbano delle periferie. È il caso, per quanto riguarda l'attività dell'autore, del quartiere per il Comitato della Produttività edilizia di Vicenza⁶⁰ del 1956-1967 e Feltre a Milano, del 1958-1961.

Il primo si inserisce in un'area posta a nord ovest del centro storico della città veneta a ridosso delle colline. Il progetto tiene conto di alcune previsioni di piano che destinano gli assi viari che perimetrano il lotto, a funzioni di collegamento con le zone industriali limitrofe.

⁵⁹ V. Vercelloni, *Alcuni quartieri di edilizia economica sovvenzionata a Milano*, in "Casabella-Continuità", n. 253, lug. 1961, pp. 42-51; S. Benedetti, P. Portoghesi, *Idea della città*, in "Comunità", n. 94 nov. 1961, pp. 52-68; L. Beretta Anguissola (a c. di), *I 14 anni del piano Ina Casa*, Roma, 1963, pp. 214-217; E. Gentili Tedeschi, G.L. Reggio, *Edilizia sovvenzionata a Milano*, in "Urbanistica", nn. 24-25, sett. 1958.

⁶⁰ A. Samonà, *op. cit.*, p. 61-62; *Progetto per il quartiere pilota C.P.E. a Vicenza*, in "Casabella-Continuità", n. 230, 1959, pp. 23-30. Il progetto è realizzato da I. Gardella in qualità di capogruppo con la collaborazione di A. Castelli-Ferrieri, P. Marconi (autore del P.R. della città in quel periodo), V. Pastor, G. Pravato.



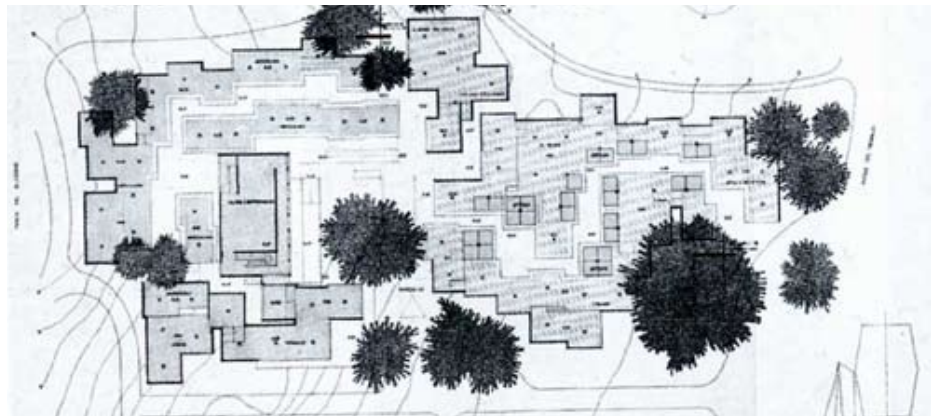
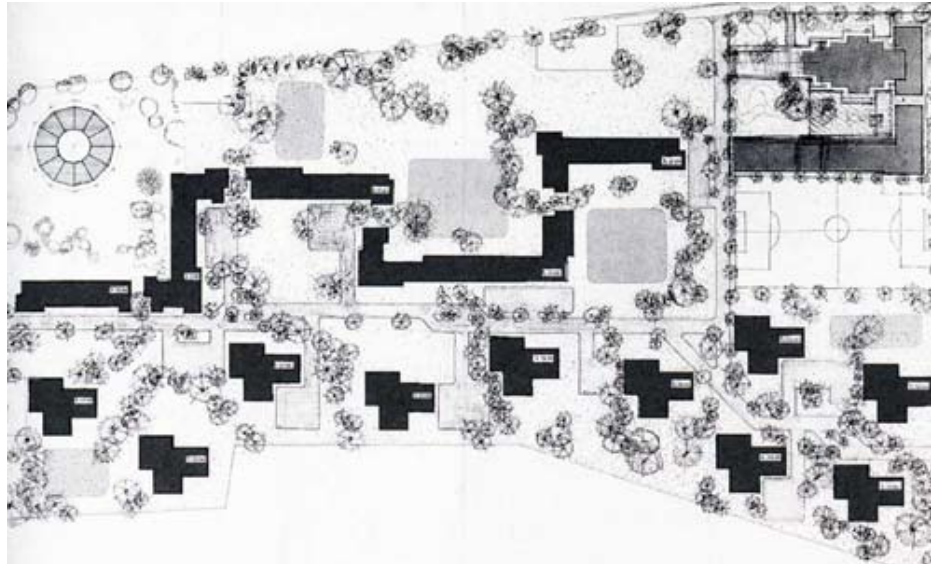
I. Gardella, quartiere Pilota per il Comitato Produttività Edilizia di Vicenza, 1956-67, planimetria di una soluzione preliminare e definitiva. (CSAC coll. 78/2).

Pagina seguente:
I. Gardella, planimetria del quartiere SNAM a Metanopoli, 1962. (da S. Guidarini, *Ignazio Gardella nell'architettura italiana. Opere 1929-1999*).

I Gardella (e altri), pianta del padiglione italiano alla fiera internazionale di Bruxelles, 1958. (da S. Guidarini, *Ignazio Gardella nell'architettura italiana. Opere 1929-1999*).

Destinato agli impiegati e agli operai del comitato, il progetto privilegia la realizzazione di residenze uni-bifamiliari. Dopo alcune soluzioni preliminari che prevedono planimetrie del tipo visto in precedenza, con raggruppamenti di quattro, cinque case a schiera, intorno ad un *cul de sac*, il complesso si struttura sui due lati di una strada pedonale che protegge l'interno degli alloggi dalla circolazione viaria circostante. L'accesso avviene sul lato opposto in cui si trovano gli orti privati. Si crea in tal modo un maggior senso d'intimità e comunità generato dall'addensarsi delle residenze e degli spazi pubblici intorno cui sono organizzate, che punta a ricreare un'atmosfera di paese, senza scendere nella retorica della vita rurale o nella nostalgia del villaggio.

La strada centrale si allarga al centro creando una piazza baricentrica rispetto alle abitazioni, protette da alti muri simili a quelli di Pisa, e termina a nord e a sud in due spazi trattati a verde, quest'ultimo racchiuso dall'edificio ad appartamenti presente in testata. Il percorso centrale segue un



profilo *a redant* prodotto dagli arretramenti di diverse porzioni di corpo di fabbrica, creando un profilo vario e movimentato. Diversificazione che si registra nello spazio pubblico, anche da un punto di vista funzionale, grazie alla presenza di parti porticate con negozi al piano terra sul lato est della piazzetta e alloggi al primo e residenze artigiane con negozi sull'altro lato. La forma del quartiere vicentino, strutturato su un impianto diremo, urbano, non presenta analogie con altri esempi di centri residenziali per classi popolari del periodo, trova piuttosto somiglianze con gli insediamenti maggiormente articolati, per ragioni ambientali e di programma, che caratterizzano, come vedremo, i complessi turistici che negli stessi anni progetta e costruisce ad esempio a Punta Ala. In questo si ritrova la stessa misura e attenzione alla realizzazione di spazi pubblici caratterizzati dagli elementi tradizionali dei luoghi pubblici della città come: i portici, i negozi, la piazza. Lo stesso sviluppo del complesso, rimanda poi ad un successivo progetto per un quartiere residenziale a Bolgiano, una frazione di S. Donato mi-

lanese, commissionato a Gardella nel 1962 nuovamente da un'impresa privata, la SNAM,⁶¹ con la quale ebbe numerose occasioni di lavoro.

La stessa varietà ricercata nella definizione degli spazi pubblici, si riscontra a Vicenza anche all'interno dei blocchi edilizi, nella ricerca di diversificazioni dell'offerta di spazi abitativi destinati a differenti famiglie. Si trovano infatti numerose soluzioni che distribuiscono sempre cinque o sei vani, elaborati a seconda della disposizione nel complesso. Interessante notare come tra queste, sono riproposte piante assimilabili quasi letteralmente a quelle di Cesate, di cui si riprendono anche alcuni temi formali come l'arco ribassato. Alla varietà tipologica interna e dello spazio esterno, corrisponde un'uniformità di materiali, conferita dalla scelta d'uso del mattone faccia a vista per tutte le facciate, continue e con una minore carica chiaroscurale rispetto alle case a schiera di Cesate.

Al riferimento alla scala e alle dimensioni del villaggio, si contrappone poi un altro modello, di cui il blocco residenziale Ina al quartiere Feltre costituisce il migliore e quasi unico esempio, anticipatore però di un pensiero relativo alle macrostrutture residenziali che nel decennio successivo vedrà concretizzarsi in numerosi esempi.

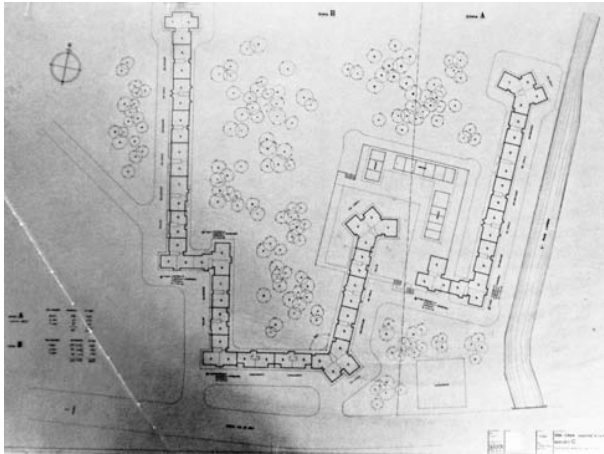
Il quartiere Feltre sorge per iniziativa dell'Istituto Case Popolari di Milano, in un'area posta a nord est della periferia del capoluogo lombardo, definita dal corso del fiume Lambro nel suo confine orientale. L'importante preesistenza naturale e le grandi dimensioni dell'area, dettano alcune linee guida dell'intervento inserito nelle direttive del Piano Regolatore del 1954. La volontà di mantenere la maggiore continuità tra il terreno e il circostante ambiente rurale, porta all'articolazione libera di una serie di corpi bassi e di due grandi edifici di dieci piani. I due principali sono costituiti da una pianta *a redent*, definita da un lungo corpo lineare, che dopo uno scarto, prosegue ripiegandosi su se stesso, definendo una grande corte centrale verde in continuità con i restanti spazi verdi trattati a parco.

Tale dimensione dei corpi di fabbrica e l'estensione della superficie aperta, istituisce un rapporto di scala tra costruito e spazi aperti, che rappresenta un caso eccezionale nelle realizzazioni dello Iacp del periodo.

Il progetto si compone di una serie di blocchi residenziali a costituire un unico complesso che vede la partecipazione di un folto gruppo⁶² d'importa-

⁶¹ D. Deschermeier, *Impero Eni. L'architettura aziendale e l'urbanistica di Enrico Mattei*, Damiani, Bologna, 2008, pp. 38-39; S. Guidarini, *op. cit.*, pp. 174-175.

⁶² G. Albricci, G. Boschetti, V. Ceretti, L. Figini; (gruppo Bacciocchi) C. Aitelli, A. Mantovani; (gruppo Baldessari) M.P. Matteotti, V. Di Tocco, B. Duca, E. Saliva; (gruppo De Carlo) C. De Carli, V. Gregotti, E. Mariani; (gruppo Gardella) N. Antonio, A. Ferreri, R. Menghi; (gruppo Giordani) G. Colpi, R. Donatelli, I. Malaguzzi, E. Sgrelli; (gruppo Mangiarotti) C. Bassi, A. Monti Bertarini, B. Morassuti, P. Papini, V. Viganò; (gruppo Terzaghi) F. Clerici, V. Faglia, A. Fiocchi, E. Frateili, A. Magnaghi; (gruppo Trolli) G. Bettoni, N. Kraus, E. Piccaluga; (gruppo Varisco) G. Frette, M. Guerci, G. Monnet, C. Perogalli. L'elenco è tratto da M. Gianbruno, *Il quartiere Feltre, cronaca di una galleria di architettura moderna, alla periferia di Milano*, in "Costruire in laterizio", n. 60, 1997, pp. 430-435.



Pianta del quartiere Feltre,
Milano, 1958-1961.
(CSAC coll. 74/6).

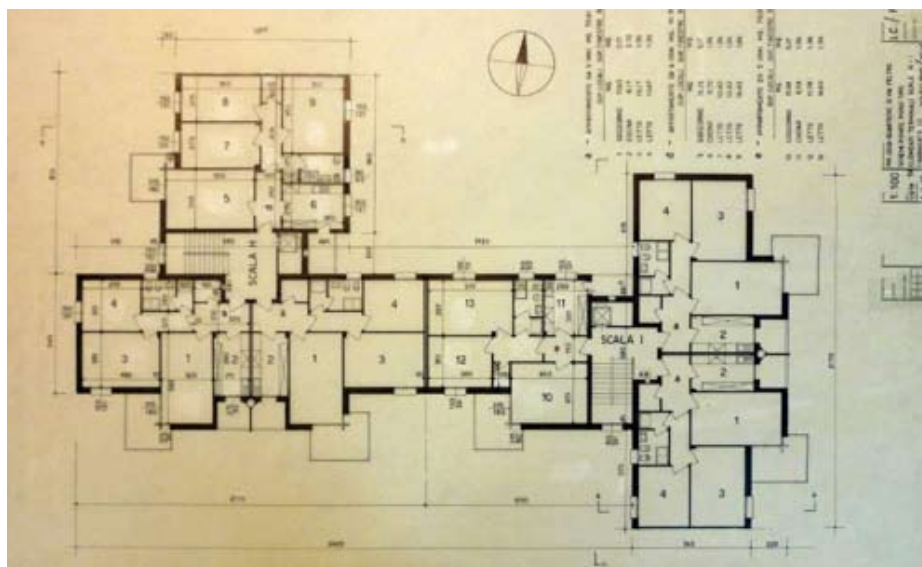
I. Gardella, R. Menghi,
A. Castelli Ferrieri, quartiere
Feltre 1958-61, vista del
fabbricato 12, corpo scala A-B.
(fotografia dell'autore)

tanti architetti coordinati da G. Pollini. L'esito finale da molti criticato⁶³ proprio per la presenza di voci così diverse, imbrigliate da rigide norme volte ad uniformare l'edificio, mostra il suo valore per la riflessione che esso impone, circa il rapporto del costruito in relazione alla forma della città che subisce, alla fine degli anni cinquanta una crescita incontrollata. In particolare A. Rossi⁶⁴ interviene nel dibattito paragonando questa realizzazione a quella del quartiere di Cesate. Se quest'ultimo a causa di una volontà d'integrazione del costruito con la campagna, scade in un anonimato che fa perdere carattere ed identità al luogo, il primo traccia un segno forte nel paesaggio, disegna grazie alla sua forma autonoma, un volto nuovo della periferia, diversa dall'autosufficiente dei modelli insediativi sparsi. Analogamente a quanto si ritrova anche nelle case Borsalino ad Alessandria, c'è in questa maniera di pensare lo sviluppo urbano, la volontà di stabilire un limite alla crescita incontrollata delle città che in quegli anni si estendono verso sempre maggiori porzioni di territorio agricolo. Nel quartiere Feltre, l'immagine architettonica è determinata dalle prescrizioni delle linee guida del coordinamento, come l'uso del mattone faccia a vista e l'altezza dei corpi di fabbrica, che impongono il tema della facciata come fondamentale per raggiungere l'unitarietà. Su questo i progettisti esercitano le proprie libere scelte dando vita ad un risultato eterogeneo, in cui l'aspetto complessivo è prodotto più dalla grande scala dell'edificio. Le soluzioni adottate dai vari gruppi si differenziano nella realizzazione delle singole parti come i balconi continui (come nel caso del blocco del gruppo di Figini) o isolati, nella messa in mostra delle fasce marcapiano, nell'uso di telai in cemento a vista o di grigliati per i parapetti o le logge.

⁶³ R. Bonelli, *Quartiere residenziale a Milano in via Feltre*, in "L'Architettura Cronache e Storia", n. 46, 1959, pp. 266-267.

⁶⁴ A. Rossi, *La città e la periferia*, in "Controspazio" n. 2/3, 1969, pp. 38-40.

I. Gardella, R. Menghi,
A. Castelli Ferrieri, quartiere
Feltre, fabbricato 12, scala H-I,
1958-61, pianta piano tipo.
(CSAC coll. 74/6).



I fabbricati si snodano senza un'assialità privilegiata o assi di simmetria, non ci sono prospetti principali nè secondari, tutto si mostra come una sequenza di blocchi differenti.

Al gruppo Gardella viene affidato un blocco nel fabbricato 14 e tre blocchi nel fabbricato 12, corrispondenti ai vani scala A di testa, H-I in posizione centrale di raccordo con lo scarto di novanta gradi del corpo lineare e N, nel punto in cui l'edificio rigira perpendicolarmente.

In ciascun blocco l'architetto propone soluzioni simili che rimandano ad una distribuzione a "stella" della pianta, di cui si trovano numerosi esempi nella produzione dell'autore, tanto in edifici a torre multipiano quanto unifamiliari. Il vano scala distribuisce due o tre appartamenti per piano. Ciascuno è separato dall'altro dall'interposizione di scavi nel volume del corpo di fabbrica, prodotti dall'arretramento rispetto al filo di facciata di parte del tamponamento, segnato poi dalla presenza dell'elemento aggettante dei balconi, spesso utilizzati a marcare gli angoli dell'edificio. Lo stesso processo si verifica poi nelle porzioni di facciata di uno stesso alloggio, attraverso leggeri scarti marcati dagli elementi vetrati delle porte finestre da cui si accede al balcone. Il prospetto risulta quindi caratterizzato da questi piccoli movimenti della massa muraria, aspetto caratteristico del comporre di Gardella, che produce variazioni senza introdurre elementi troppo evidenti, come ad esempio farà il gruppo di L. Figini e G. Polli- ni ,che non rinunciano ai tratti distintivi del loro linguaggio, definendo i fronti attraverso i grigliati usati per le balconate continue.

I blocchi realizzati dal gruppo di Gardella invece, hanno un aspetto anonimo, soprattutto sul lato dei servizi e nella corte verso nord, riconducibile ai già citati progetti Ina dello stesso per il quartiere Comasina a Milano e a Cento.

Internamente le piante rispettano i dimensionamenti prescritti dai regolamenti Ina,⁶⁵ che prevedono la realizzazione di alloggi di 2 vani utili per 50 mq, 3 vani utili in 70 mq, 4 vani utili in 90 mq e 5 vani utili per 110 mq.

Gli alloggi della scala H del fabbricato 12, presentano tutti le stesse caratteristiche, nuovamente in linea con le direttive dell'Istituto Autonomo delle Case Popolari. Le cucine non si trovano in comunicazione con la stanza soggiorno-pranzo, della dimensione di circa 17 mq, per le soluzioni con due letti e 19 mq per quella con tre.

I soggiorni sono sempre separati dalla circolazione della casa. Essa prevede la divisione del locale di ingresso, da cui si accede alla cucina e al soggiorno, da quello del corridoio che distribuisce camere e bagno, quest'ultimo sempre dotato di finestra, con il lavandino posizionato nella zona filtro. Le camere sono tutte di forma rettangolare e disposte in modo razionale.

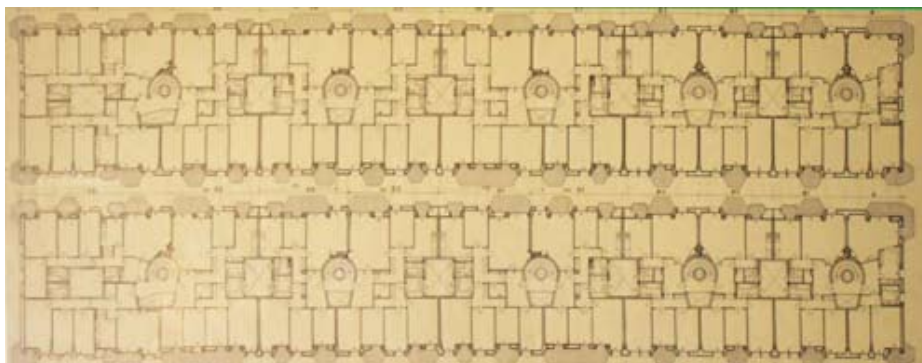
Il piano terra è destinato ad ospitare le sole cantine, mentre l'accesso al vano scala avviene attraverso percorsi che dalla strada interna raggiungono aree riparate. In un caso l'ingresso è costituito da un locale chiuso, protetto dallo sporto di un balcone e caratterizzato da un ripiegamento del muro come spesso sperimentato dall'autore, mentre nell'altro, esso si trova all'interno di un percorso passante che attraversa l'edificio e mette in contatto i due fronti. In entrambi i casi il rapporto strada-ingresso è mediato da spazi aperti che si creano tra i risvolti dei corpi di fabbrica o di fronte ai percorsi pedonali.

L'attacco a terra è fortemente sottolineato, costituendo uno dei punti dell'edificio in cui i progettisti possono esercitare una certa libertà progettuale. Gardella realizza infatti il basamento mediante corsi di mattoni a vista, interrotti da elementi prefabbricati in cemento che marcano in fasce il basamento stesso, accentuati ulteriormente dalla sagomatura di altre parti prefabbricate in cemento, poste a terra e a ridosso del primo solaio.

Negli stessi anni Gardella è impegnato anche nella realizzazione di residenze popolari all'interno della città consolidata per conto di operatori privati immobiliari. Tra il 1954 e il 1957 progetta e costruisce un grande complesso sociale per conto della Cooperativa Nova di Genova. Situato in un lotto in prossimità del porto del capoluogo ligure, l'intervento consta di due grandi blocchi in linea con negozi al piano terra a delimitare i margini laterali di una piazza centrale su cui sorge la chiesa di S. Maria dei Servi. I due fabbricati di sette piani più mezzanino, sono distribuiti secondo una scansione prodotta dall'intervallarsi, nella parte centrale, di cavedi e vani scala e ascensore che servono due/tre appartamenti per piano. Nonostante il carattere popolare dell'edificio e la grande densità abitativa che si intende raggiungere, Gardella non rinuncia alla soluzione di appartamenti passanti che presentano affacci su entrambi i fronti, ad eccezione di quelli

⁶⁵ Si veda per le direttive Ina ai progettisti: *Piano incremento occupazione operaia. Case per lavoratori. 3. Guida per l'esame dei progetti delle costruzioni Ina-casa da realizzare nel secondo settennio*. TI.BA Roma. *Piano incremento occupazione operaia. Case per lavoratori. 4 Norme per le costruzioni del secondo settennio estratte da delibere del comitato di attuazione del piano e del consiglio direttivo della gestione Ina Casa*. TI.BA, Roma.

I. Gardella, caseggiato sociale a Genova, 1954-57, piante di due livelli e prospetto. (CSAC coll. 70/3).



disposti nelle testate ruotati di novanta gradi. Interessante è notare come all'interno di una grande rigidità tanto dell'impianto urbanistico quanto della distribuzione degli alloggi e della composizione dei prospetti, l'architetto introduca un evidente tema formale particolarmente visibile nel disegno in pianta. I vani scala e i balconi infatti sono riconducibili a geometrie prismatiche aliene alla complessiva regolarità dell'edificio. Il primo elemento recupera, adattandolo ad un edificio collettivo multipiano, l'idea di spazialità prodotta dalla geometria curvilinea delle scale presente nei nuclei distributivi di alcune residenze unifamiliari. Il secondo determina una variazione volumetrica del prospetto, combinando in diverse soluzioni due differenti sporgenze e dimensioni degli stessi.

Dopo il primo decennio del dopoguerra in cui, come si è visto, sono numerosi i progetti e le realizzazioni, gli anni sessanta e settanta vedono una totale interruzione del lavoro sulla casa economica, per il cambiamento di condizioni legislative determinate dalla conclusione dei due settennati previsti dal piano Fanfani e per il mutare delle caratteristiche dello sviluppo urbanistico italiano che conosce una maggior spinta della speculazione ad opera di operatori privati.

Gardella tornerà a progettare residenze economiche agli inizi degli anni ottanta a Genova.⁶⁶ Gli interventi che si prendono in considerazione qui

⁶⁶ A. Samonà, *op. cit.*, p. 63. Si vedano poi i contributi di P. Castelnovi e L. Seassaro, in *Trasformazione delle strutture urbane a Genova*, in "Edilizia Popolare", n. 221, 1992,

di seguito, rappresentano gli esiti della collaborazione dell'architetto con la Mario Valle spa. Con l'impresa, già esecutrice di numerosi progetti di Gardella nella Pineta di Arenzano fin dalla metà degli anni cinquanta, l'autore stabilisce una proficua collaborazione che sfocia nel 1977 nella costituzione della Mario Valle engineering, di cui fa parte lo stesso Gardella. Il radicamento nel territorio ligure dell'impresa e il nuovo assetto organizzativo che somma allo studio Gardella di Milano, la struttura di Arenzano, permette alla società di sfruttare al meglio il grande processo di trasformazione delle zone collinari periferiche del capoluogo ligure, che riprende in quegli anni anche per iniziativa di piani particolareggiati pubblici destinati alle residenze popolari. Alla frammentazione e al disordine dell'edilizia speculativa che aveva caratterizzato l'espansione dei decenni precedenti, i piani urbanistici intendono contrapporre un modello autonomo di matrice razionalista, fortemente strutturato sui sistemi di accessibilità, che appongano una barriera alla crescita incontrollata. Si recupera dunque un'idea che si è già visto appartenere ad opere degli inizi anni cinquanta, che a Genova ha il migliore esempio nel quartiere Ina di Forte Quezzi, realizzato dal gruppo di L. Daneri.

In questo contesto, alla società di ingegneria tra il 1979 e il 1982, grazie alla conoscenza di Mario Valle dell'ambiente genovese, vengono affidati incarichi per la stesura di progetti dal preliminare all'esecutivo, di grandi complessi residenziali in cui entra fortemente sia un dato quantitativo che quello paesaggistico. Tra questi: Prà Palmaro, i comparti 2, 8, 9 di Quarto 2, i lotti C-E a Pegli e il recupero del quartiere di Porta Soprana a Genova, a questi si aggiungano poi gli importantissimi lavori di progettazione della ricostruzione del teatro Carlo Felice di Genova, del teatro di Vicenza e del monumento ai caduti di Brescia.

Il quartiere Prà Palmaro, situato in località Voltri nell'entroterra collinare della periferia genovese, è progettato in soli tre mesi per rispettare le scadenze previste dal bando per il finanziamento pubblico di edifici destinati agli sfollati. La riproposizione di elementi progettuali ricorrenti, permette di affrontare e controllare il disegno degli edifici nonostante i tempi ristretti. Gardella propone qui un modello di edificazione lungo la costa dei pendii seguendo lo snodarsi della strada di accesso lungo le curve di livello. Il tentativo di assecondare la conformazione del terreno, determina l'edificazione dei corpi di fabbrica secondo cortine continue, organizzate intorno ad una piazza ed a un sistema di spazi verdi distribuiti da una serie di percorsi che si snodano lungo il profilo dei versanti.

Oltre a ciò, il complesso si caratterizza per il recupero di volumetrie caratteristiche dell'edificazione genovese otto e novecentesca. Gli edifici sono composti da un corpo basamentale di tre piani, su cui si innestano corpi a torre di quattro, ripetuti in una sequenza costante che si dispone, assecondando i dislivelli, in due comparti ai lati della strada principale.

Nella parte bassa si trovano alloggi ad una o a due stanze in duplex. Agli

pp. 2-21. Alcune delle informazioni riportate, provengono poi dal racconto dell'architetto Pisano, collaboratore della Mario Valle eng., raccolto da Matteo Sintini nel corso di un incontro d'Arenzano.

Pagina precedente:
I. Gardella, case economiche
a Prà Palmaro Due, piante
e viste, Genova, 1980-84.
(da M. Porta, *L'architettura
di Ignazio Gardella*, 1985
e "Edilizia Popolare", n. 221,
1992).

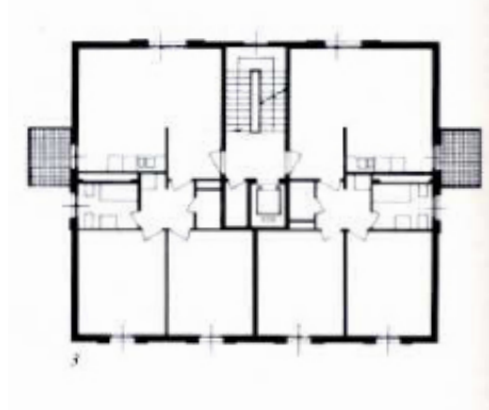
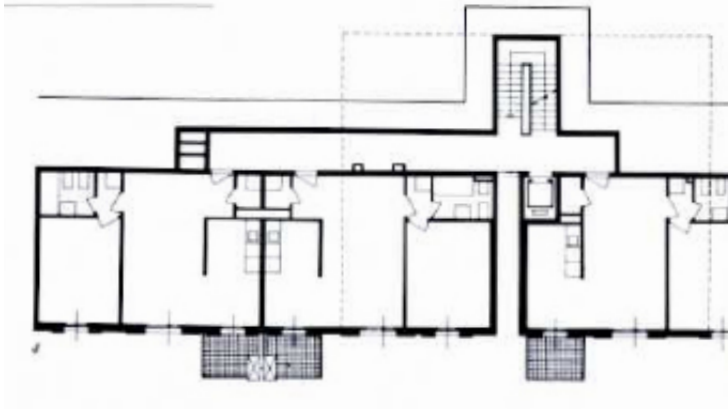
I. Gardella, prima proposta per
la variante del piano di zona
di Genova Quarto, 1981.
(A. Samonà, *op. cit.*).

Vista del quartiere realizzato.
(da Edilizia Popolare", n. 221,
1992).



appartamenti si accede mediante scale esterne, collegate con i percorsi interni da corridoi ricavati in intercapedini cieche contro terra, soluzione distributiva che a scala minore interessa anche alcune ville realizzate ad Arenzano, come casa Coggi. L'accesso all'alloggio avviene da un ingresso contiguo al bagno, aperto direttamente sulla grande superficie quadrata del soggiorno. La cucina è divisa da questo, da un semplice muro aperto per metà, fatto questo nuovo per l'autore, che risente probabilmente del cambio di normative e d'uso delle abitazioni, in quanto generalmente i vani cucina si trovano sempre indipendenti e separati. Gli alloggi nei corpi a torre invece, disponendo di una maggiore larghezza del corpo di fabbrica, occupano tutta la profondità di questo e si distribuiscono sui due lati con al centro il nucleo dei servizi e dei disimpegni. Anche qui la cucina è in parte aperta sul soggiorno. Dalle camere da letto principali e dallo stesso soggiorno, si accede ai balconi, molto definiti nel loro aggetto, tema formale caratterizzante la residenza a basso costo, ricorrente fin dalle prime realizzazioni della Casa del Reduce.

L'immagine del complesso, è affidata poi ad alcuni elementi cari all'architetto come le finestre verticali e l'uso del colore che tenta di conferire al grande complesso una dimensione familiare al luogo. Questo aspetto, unitamente al tema dei percorsi che tentano di ricostruire artificialmen-



te un rapporto con la strada di tipo quasi vernacolare, appare forse un elemento contraddittorio del progetto. L'ispirazione ad una dimensione domestica dell'abitare, sembra non risolversi al meglio nelle grandi dimensioni del complesso, realizzando un ibrido tipologico tra la macro struttura e la dimensione di paese.

Maggiormente coerente è invece il progetto per lo Iacp nel piano di zona di Genova Quarto. Gardella oltre alle limitazioni imposte dal rapporto con il contesto, introduce nuovi vincoli progettuali derivanti da una nuova attenzione al tema ambientale del periodo. I fronti degli edifici sono fortemente orientati verso sud per sfruttare al meglio l'esposizione solare e disporre gli impianti tecnologici presenti come i pannelli solari disposti in copertura e le pareti realizzate con il sistema Trombe. L'impianto insediativo, organizza gli alti corpi di fabbrica su un sistema di percorsi e su una piazza, su cui emergono i vani scala cilindrici esterni e le forme semplici e monolitiche dei corpi di fabbrica. Rispetto al tentativo di integrare in una forma organica i grandi volumi edilizi di Prà Palmaro, qui Gardella sembra assecondare la maggiore rigidità del costruito.

2.3. Il blocco d'abitazione plurifamiliare nel contesto della città consolidata

L'analisi che si va qui ad affrontare dei progetti dell'autore all'interno della città consolidata, non può essere disgiunta da un'iniziale considerazione più ampia riguardante lo sviluppo di Milano, città in cui si svolge com'è noto, gran parte dell'attività professionale di Ignazio Gardella.

All'inizio del suo lavoro l'autore si confronta con numerosi interventi di recupero di edifici e sistemazione di spazi interni, alcuni dei quali realizzati con l'ingegner Martini, collaboratore anche del padre. In seguito a partire dagli anni trenta, l'architetto sarà uno dei protagonisti della costruzione di un'immagine della città, derivata da una cultura milanese dell'abitare, a cui Gardella si dimostra assai profondamente legato, proveniente dagli architetti novecentisti, appartenenti alla generazione precedente.⁶⁷

Ci si riferisce in particolare alle opere degli architetti della generazione precedente quella di Gardella, G. Muzio, docente di Gardella nell'unico anno svolto dall'autore presso la facoltà di architettura del Politecnico di Milano, G. Ponti e G. De Finetti.

Negli anni in cui Gardella ottiene i primi incarichi, la città è interessata dalle trasformazioni, prima del piano Pavia - Masera e in seguito Albertini,⁶⁸ che avviano importanti ripensamenti di intere parti di città, nella direzione di una continuità nell'edificazione del tessuto urbano.

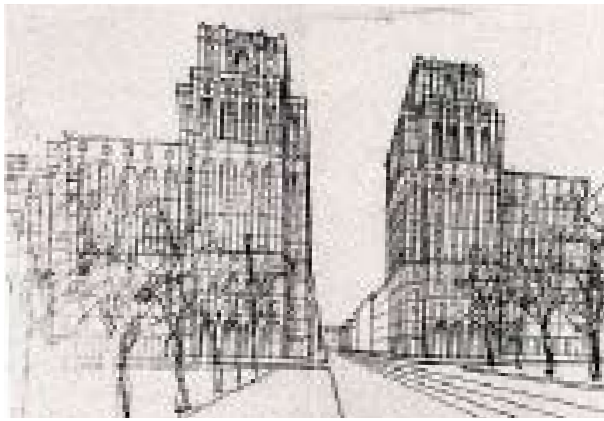
Significativo per quanto si vedrà in seguito, è sottolineare come tale continuità si fonda sulla riproposizione di modelli tipologici leggibili come evoluzione del palazzo borghese d'inizio del XX secolo. Essi si caratterizzano: «per una maggiore ricchezza di materiali utilizzati, da una certa ridondanza degli elementi decorativi dei prospetti; inoltre presenta scale assai meno importanti a causa dell'introduzione dell'ascensore, mantengono la stessa caratterizzazione di minore o maggiore qualità a seconda della presenza o meno dei negozi al piano terra, sviluppano piani tipo identici con almeno tre appartamenti e hanno quasi sempre un attico che assume le caratteristiche di una vera e propria villa all'ultimo piano».⁶⁹

Gardella inizia negli anni trenta a confrontarsi con questi modelli di blocchi d'abitazione urbani, in cui la singola realizzazione è da considerarsi parte di un più complessivo e generale piano di sviluppo urbano.

⁶⁷ A. Burg, *op. cit.*; *L'architettura del Novecento*, in M. Grandi, A. Pracchi, *op. cit.*, pp. 137-153.

⁶⁸ A. Rossari, *Architettura e trasformazioni urbane dal 1920 al 1940*, in M. Boriani, C. Morandi, A. Rossari, *op. cit.*, p. 37-61; *Architettura, città e regime*, in M. Grandi, A. Pracchi, *op. cit.*, pp. 207-223.

⁶⁹ F. Oliva, *op. cit.*, p. 108.



G. Muzio, studio per due grattacieli in piazzale Fiume, Milano, 1924.
(da F. Irace, *Giovanni Muzio 1893-1982 / Opere*, 1994).

I. Gardella, progetto per un grattacielo in via Vittor Pisani, Milano, 1939, fotomontaggio.
(CSAC coll. 80/6).

È il caso del progetto per un grattacielo commissionato nel 1939 dall'imprenditore tessile di Busto Arsizio, Tognella, lo stesso che in seguito incaricherà l'architetto di edificare la casa al Parco Sempione. Il lotto su cui doveva sorgere il palazzo, si trova al centro del nuovo asse di via Vittor Pisani, prodotto dall'arretramento della stazione dei treni nell'attuale posizione secondo il piano Beruto prima, e confermato da quello Masera-Pavia, poi. Il successivo piano Albertini approvato dal 1934, indica lo spostamento dal centro storico in questa zona, di tutte le funzioni terziarie della città, che sarebbero andate a costituire un quartiere direzionale,⁷⁰ composto in larga misura da tipologie di edifici alti.

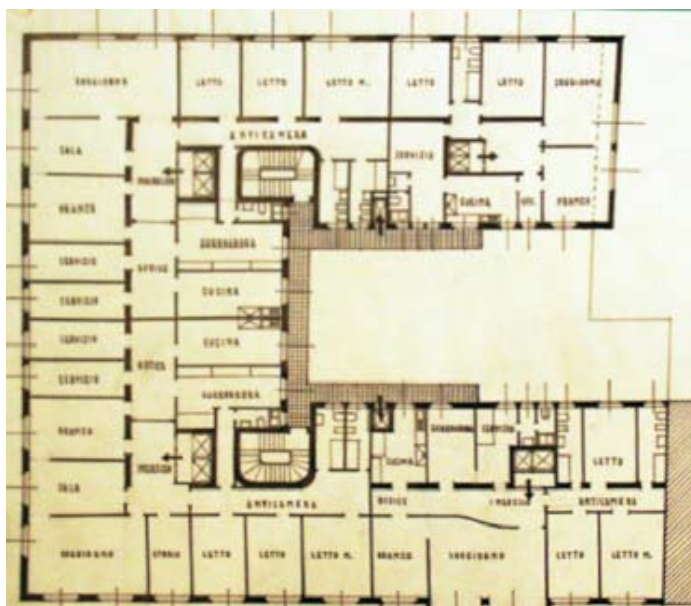
Il progetto urbanistico non trova coerente compimento così che il viale risulta attualmente composto di interventi sparsi prodotti, come si vedrà in particolare nel dopoguerra, dal prevalere dell'iniziativa privata sulla pianificazione pubblica.⁷¹

La forte idea di trasformazione di questa parte di città, sembra comunque influenzare il progetto di Gardella, che come detto, in queste opere introduce riflessioni di carattere urbanistico non molto frequenti nelle sue realizzazioni. L'edificio si confronta e trae ispirazioni poi, da alcuni interventi preesistenti come palazzo Bonaiti e Malugani costruito da G. Muzio in piazza Repubblica tra il 1934 e il 1935. Significativa è anche la presenza del palazzo realizzato da M. Baciocchi⁷² negli stessi anni in cui Gardella progetta l'edificio, situato nel lotto posto frontalmente a quello in oggetto tra via Tunisia, via Ranza e via Casati. L'edificio, realizzato contrariamen-

⁷⁰ M. Grandi, A. Pracchi, *op. cit.*, pp. 321-325; M. Boriani, C. Morandi, A. Rossari, *op. cit.*, pp. 147-156.

⁷¹ In questo contesto sorgeranno il grattacielo Pirelli di G. Ponti e la torre Galfa progettata da Melchiorre Bega e realizzata dalla Società Generale Immobiliare. Sullo stesso sedime del progetto di Gardella poi, L. Mattioni realizzerà la torre Breda nel 1954.

⁷² M. Boriani, C. Morandi, A. Rossari, *op. cit.*, p. 156.



I. Gardella, progetto per un grattaciolo in via Vittor Pisani, Milano, 1939, schema di pianta a U e a H con 4 appartamenti. (CSAC coll. 80/6).

Pagina seguente:
M. Baciocchi, edificio in piazza Repubblica, a Milano, 1939. (fotografia dell'autore).

I. Gardella, progetto per un grattaciolo in via Vittor Pisani, Milano, 1939, vista. (CSAC coll. 80/6).

te a quello di Gardella, presenta caratteri assai simili a quello del nostro autore, fatto che sembra essere interpretabile come la volontà di creare un doppio edificio che costituisse una sorte di passaggio monumentale, testimoniata da un progetto di quindici anni antecedente di G. Muzio⁷³ e da alcune elaborazioni progettuali dello stesso Gardella, che sembra ripercorrere lo stesso immaginario per questa parte di città. Nello specifico della soluzione architettonica, il progetto prevede lo sfruttamento della massima superficie e l'edificazione di un edificio di trenta metri di altezza con un portico antistante alto sei e profondo nove.

Lo studio della forma del corpo di fabbrica a torre, in relazione a questo tipo di contesto,⁷⁴ determina due tipi di soluzioni preliminari ad "H" e ad "U", poi scelta come definitiva. In queste ipotesi progettuali è leggibile un ripensamento dell'isolato urbano tradizionale, in continuità con quanto compiuto da Terragni con casa Rustici e da Muzio con la Cà Brutta, per riferirci agli esempi che meglio testimoniano la ricerca degli architetti milanesi ad inizio novecento sul rapporto edificio-città. Il blocco infatti, pur mostrandosi compatto, favorisce il passaggio al piano terra, abbandonando la forma chiusa della corte milanese, per creare, attraverso la sequenza strada - portico - atrio - cortile retrostante, un percorso spaziale che connette l'esterno con l'interno del fabbricato. Nella soluzione scelta, poi non realizzata, si vede come la distribuzione interna tenga conto della tipologia

⁷³ F. Irace, *Giovanni Muzio, 1893-1982, Opere*, Electa, Milano, 1994, p. 184.

⁷⁴ Gardella tornerà a ragionare sull'edificio alto e al suo rapporto con la città, nel 1978, pubblicando su richiesta di G. Canella il progetto di un grattaciolo. I. Gardella, *Nel prisma opaco crescono ad elica le attività collettive*, in "Hinterland", n. 2, marzo - aprile 1978, p. 69.



così definita. Si adotta infatti uno schema concentrico che vede disporsi nella stessa sequenza che va dal fronte strada alla corte centrale: i vani giorno, i corridoi e i locali di servizio, all'interno e le camere, come detto, verso la corte centrale.

L'accesso agli appartamenti avviene mediante un ballatoio che perimetra la corte e che costituisce il fulcro dello schema distributivo. Gli appartamenti, quattro per piano, sono tutti di grandi dimensioni e prevedono una circolazione separata dei percorsi del personale di servizio da quelli dei padroni di casa, come già visto a proposito di alcune soluzioni adottate dall'autore per la residenza unifamiliare e presente con continuità in molte altre realizzazioni successive.

Il lavoro sul condominio d'abitazione nel contesto della città milanese, prosegue nel dopoguerra nell'attività di Gardella, ridefinendosi conseguentemente alle mutate condizioni imposte dalla situazione degli anni cinquanta. I progetti intervengono nelle parti di tessuto urbano colpite dai bombardamenti, andando a ricostruire piccole porzioni di città sen-

za essere compresi in una visione urbana più ampia. Tuttavia molti dei caratteri che definiscono le prime opere, tornano in queste realizzazioni re-interpretate in modo personale, mostrando la capacità dell'architetto di lavorare e ripensare uno stesso tipo di abitazione adattandolo alle diverse situazioni prodotte dal contesto. In particolare ritorna il modello di blocco a piante sovrapposte che abbiamo visto trovare applicazione nella casa popolare e caratterizzare lo sviluppo urbano milanese della casa borghese fin dagli anni trenta.

Gardella sarà uno dei principali artefici di quell'«esercizio professionale»⁷⁵ che ricostruirà Milano attraverso la ricerca di una «qualità» architettonica corrispondente allo spirito sobrio e domestico dell'imprenditoria e della borghesia milanese. Ne sono interpreti gli architetti milanesi, in particolare della cosiddetta «terza generazione», tra cui si citano L. Magistretti, R. Menghi e M. Zanuso che a lungo lavorano con Ignazio Gardella. Essi dimostrano una sensibilità alle innovazioni e all'interpretazione pragmatica e razionale della modernità, che trova il favore di una committenza a cui l'autore è strettamente legato e a cui egli stesso appartiene. Emergono da queste riflessioni, architetture che intendono esprimere un carattere urbano dell'abitazione attraverso una misurata composizione di semplici elementi come: i balconi, le finestre, il cromatismo, la matericità dei rivestimenti. È per Gardella di fatto un naturale proseguimento della sua attitudine progettuale, caratterizzata da queste attenzioni fin dagli esordi della sua carriera.

Le occasioni concrete per realizzare fattivamente quest'idea di residenza, giungono numerose nell'epoca della ricostruzione. I vuoti urbani lasciati dai bombardamenti, spesso in zone centrali della città, diventano l'obiettivo degli interessi di investitori privati⁷⁶ per la forte redditività dei terreni. Se da un punto di vista economico molte delle ragioni dei progetti che vedremo, derivano da queste premesse, esse si misurano poi con l'avanza-

⁷⁵ M. Grandi, A. Pracchi, *op cit.*, p. 286. Nello stesso volume è riportato un commento di V. Gregotti comparso su «Casabella-Continuità», n. 216, 1957, pp. 59-60. L'articolo dedicato al lavoro di M. Zanuso, restituisce bene il quadro del panorama professionale milanese: «l'utilità economica della semplificazione, la generale inclinazione verso lo schematismo che crede falsamente di riconoscersi nel contemporaneo gusto figurativo dell'essenziale, ha certamente contribuito non poco alla fortuna mercantile dell'architettura moderna in Italia. (...) Un nuovo tipo di architetto-professionista si è adeguato a questo stato di cose: si è formato attraverso tali condizioni. È un architetto attivo, professionalmente preciso, che conosce gli attuali vocabolari figurativi, li sfoglia con abilità. Pensa sinceramente di agire nella tradizione moderna, sa cos'è funzionale, e anche conscio di un significato sociale del messaggio dell'architettura (...)».

⁷⁶ Si veda V. Vercelloni, *L'autoritratto di una classe dirigente: Milano 1860-1970*, in «Controspazio», n. 2-3, 1969, pp. 11-23. La tesi sviluppata dall'autore mostra un altro punto di vista dello sviluppo urbanistico dei Milano, dominato dall'iniziativa privata, a fronte di un intervento pubblico quasi inesistente. Le opere dei migliori professionisti dell'epoca emergono quindi su una quantità di edifici caratterizzati dalla sola speculazione edilizia. Nell'articolo sono mostrati tra gli altri l'edificio in via Cusani di Gardella e in Largo Augusto di L. Figini e G. Pollini. Si veda anche G. Rumi, A. C. Buratti, A. Cova (a c. di), *Milano ricostruisce, 1945-1954*, Cariplo, Milano, 1990.

mento del dibattito architettonico, in particolare alimentato dalla “Casa-bella-Continuità” di Rogers, nella direzione del superamento dei dogmatismi del movimento moderno e della rifondazione dei linguaggi attingendo dal confronto con i contesti, in particolare delle città storiche.

Nell'affrontare questo tema, Gardella mescola razionalmente la nozione rogersiana di ambiente, alla realistica analisi delle condizioni fisiche del luogo che contraddistingue uno dei punti centrali della sua metodologia progettuale.

Uno degli esempi maggiormente significativi, è rappresentato dal noto edificio di via Marchiondi, progettato in collaborazione con Roberto Menghi e Anna Castelli Ferrieri, che diventeranno soci dello studio che si trasferisce in un piano dello stesso edificio una volta realizzato. I tre architetti sono in questo caso committenti di loro stessi, fatto questo che rende l'opera emblematica di quella coincidenza tra gusto professionale e gusto della committenza, che porterà ad un ripensamento in chiave tipologica e linguistica del tema del condominio d'abitazione borghese, la cui definizione contribuirà notevolmente alla formazione dell'immagine di una parte della città di Milano nel dopoguerra.

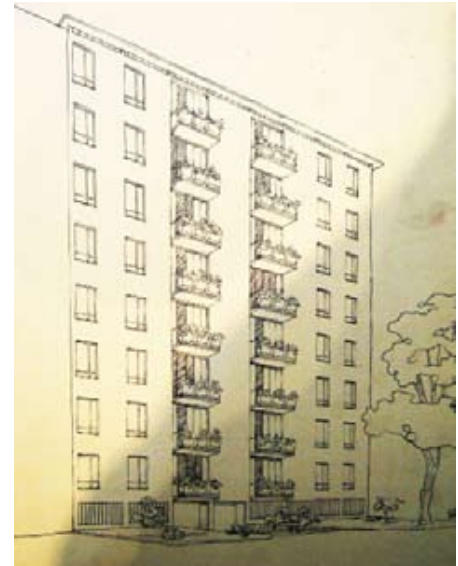
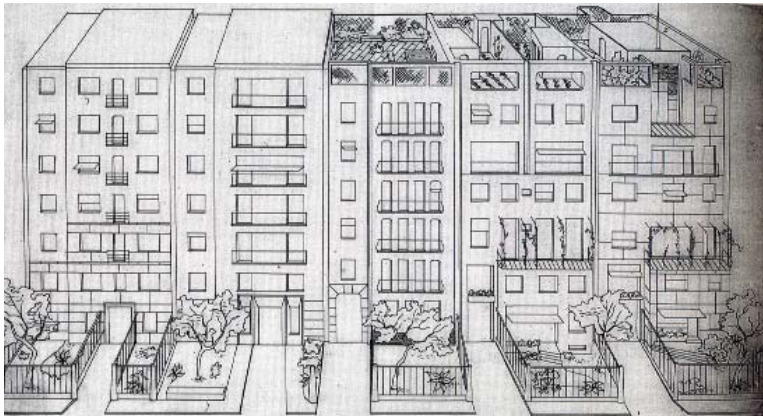
L'edificio si trova in un luogo in cui la stratificazione del costruito nel tempo, propone interessanti suggestioni e motivi di confronto al momento di affrontare il progetto. Il nuovo edificio si situa infatti nel lotto occupato dal giardino d'Ercole o d'Arcadia, realizzato nel 1737 nel cortile del palazzo del Conte Pertusati presso Porta Romana, sulla porzione lasciata libera dal precedente Palazzo Melzi distrutto dai bombardamenti.

L'intervento punta alla conservazione del giardino esistente che diventa l'elemento generatore dell'edificio, determinando la giacitura del fabbricato, parallelamente allo sviluppo principale del lotto. La scelta netta di rivolgersi verso lo spazio verde antistante, produce nella pianta una chiara divisione longitudinale. Un lato di servizio sul retro e uno rivolto appunto al giardino, secondo lo stesso principio presente nel blocco d'abitazione Tognella al Parco Sempione di qualche anno precedente. In questo, la suddivisione funzionale e il tema dei differenti affacci, uno più privato sul retro e uno principale sul parco, si risolve in una divisione volumetrica accentuata dallo slittamento dei due corpi lungo il nucleo centrale degli spazi di disimpegno e di risalita. Nel condominio di via Marchiondi, tale divisione è contenuta invece all'interno di un volume unitario.

In entrambi i progetti Gardella propone due soluzioni, da intendersi come un aggiornamento di una tradizione dell'abitare riconducibile al Novecento milanese,⁷⁷ di cui uno dei più significativi esempi, la casa della Meridiana di G. De Finetti,⁷⁸ si trova in prossimità proprio del condominio di via

⁷⁷ A. Burg, *op. cit.*, p. 95-96. Si veda anche G. Zucconi, *Il “Novecento lombardo”: equivoci e vocazioni dell'architettura*, in Muzio, Catalogo della mostra tenuta a Milano nel 1994-95, Abitare Segesta, Milano, 1994.

⁷⁸ Il riferimento sta anche nella ricerca di quei *valori civili dell'illuminismo* presenti nel pensiero e nelle opere dell'autore. Si veda D. Vitale, *Milano, costruzione di una città*, in *Giuseppe de Finetti (1892-1952) Architettura e progetto urbano*, Politecnico di Milano, quaderni del dottorato in composizione architettonica n.2. maggio 2004.



G. Ponti, case tipiche.
(da "Stile", marzo 1944, in
L. Miodini, *Giò Ponti*, 2001).

I. Gardella, condominio Domus
Nostra, 1949, assonometria.
(CSAC Coll. 81/5).

Pagina seguente:
G. Muzio, casa Bonaiti e
Malugani, piazza Repubblica,
Milano, 1935-36.
(da F. Irace, *Giovanni Muzio
1893-1982 / Opere*, 1994).

Le Corbusier, progetto per
Immeubles Villas, Parigi, 1922.

Marchiondi. Accanto a questo poi, G. Minoletti realizzerà nel 1959 un altro edificio, esplicitamente denominato a ville sovrapposte, realizzando nel Giardino d'Arcadia un'interessante omogeneità tipologica a seguito degli interventi di demolizione e densificazione dei primi decenni del secolo.⁷⁹

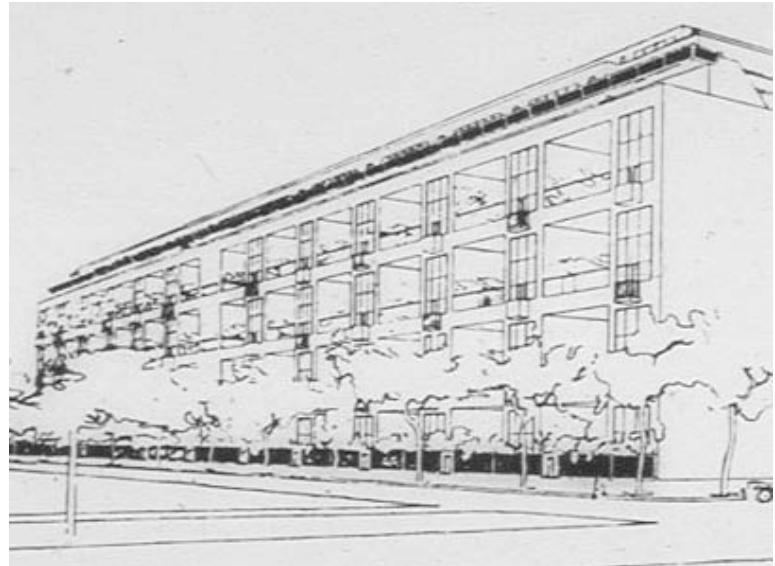
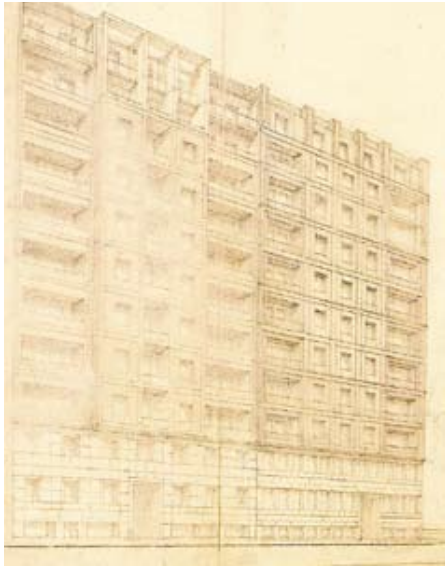
C'è in questi edifici come in altri già considerati, si pensi alle case in piazza Repubblica di Muzio non distante dal lotto di via Vittor Pisani su cui interviene Gardella più di dieci anni prima, l'idea di un blocco edilizio unitario in cui razionalità e sobrietà, sono conferiti dalla ripetizione di alloggi simili ai vari piani, dotati però di un'autonomia e di spazi confacenti alle classi abbienti borghesi. Nell'idea di serie, non c'è l'intenzione di perseguire una standardizzazione di stampo razionalista, bensì la volontà di definire un modello civile e rigoroso dal punto di vista economico dell'abitazione in rapporto alla città. La stessa idea di sovrapposizione di piante, che con esiti assai diversi a causa di un momento storico maggiormente legato all'immagine razionalista d'abitazione, è contenuta anche nel blocco d'abitazioni al parco Sempione.

Nella casa in via Marchiondi si trovano poi, altri temi provenienti dall'esperienza degli anni venti e trenta milanese, che l'autore sembra sottoporre a revisione, come quella del modello della casa di città con giardino, che valorizza gli spazi all'esterno dell'abitazione come i balconi o le terrazze sul tetto, di cui Giò Ponti⁸⁰ fu uno dei principali interpreti.

La casa borghese è dunque intesa come un luogo collettivo e individuale allo stesso tempo, realizzato attraverso un'organizzazione interna capace di adattarsi flessibilmente alle diverse esigenze degli abitanti. Nell'edificio

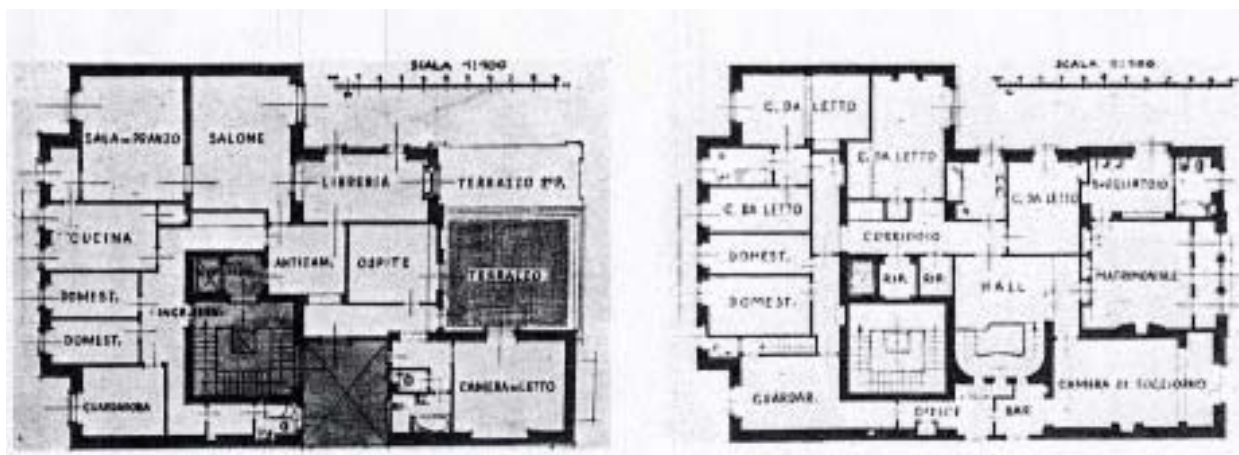
⁷⁹ C. Morandi, *Milan. The great urban transformation*, Marsilio, Venezia, p. 47.

⁸⁰ F. Irace, *Giò Ponti. La casa all'italiana*, Electa, Milano, 1998, pp. 73-91.



di Gardella gli appartamenti sono separati da un setto trasversale, di volta in volta sfalsato ai vari piani. La ricercata “variabilità” interna dei tagli degli alloggi, fa sì che i livelli si ripetano negando al tempo stesso l’idea del piano tipo. Ciò è reso possibile dalla struttura portante realizzata attraverso un sistema di pilastri che svincola le pareti da funzioni statiche. Gli appartamenti sono diversi da piano a piano, anche se si riconosce una logica comune fondata su un vano scala che serve due appartamenti di diversa dimensione, ed un sistema distributivo a corridoio, che serve un lato destinato ai servizi e uno al soggiorno-pranzo, mentre le camere sono disposte lungo i lati corti delle testate dell’edificio. Ancora, il blocco cucina - bagno di servizio - lavanderia - guardaroba rimane fisso, non pregiudicando la possibilità di differenziare la dimensione degli alloggi. Dal vano scala/ascensore, si accede ad un ingresso in cui sono separati gli accessi padronali e quelli per il personale, che determinano una chiara distinzione di parti funzionali, come visto in alcune residenze unifamiliari. Ciò si sovrappone alla questione dell’affaccio di cui si parlava in precedenza relativamente al rapporto con il lotto. Il lato verso il giardino: «usa la memoria del parco come elemento compositivo»,⁸¹ facendo corrispondere alla varietà interna dei tagli degli alloggi, la molteplicità di punti di vista verso l’ambiente circostante, prodotta dai balconi e dai bow windows, tema formale principale che sorregge l’intera composizione del fronte. Essi diventano elemento qualificante e caratterizzante il prospetto, grazie alla continuità degli aggetti che definisce chiare fasce orizzontali di lunghezza variabile e agli scarti che compiono, ad esempio per adattarsi alle preesistenze arbo-

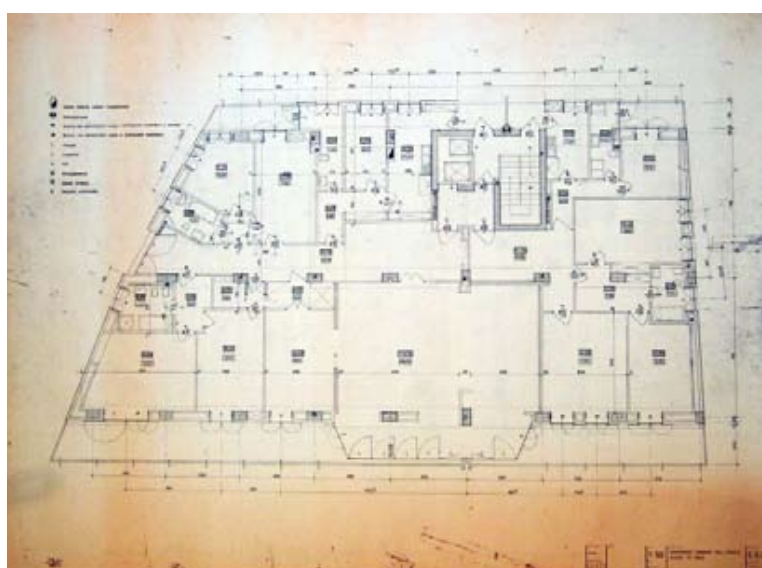
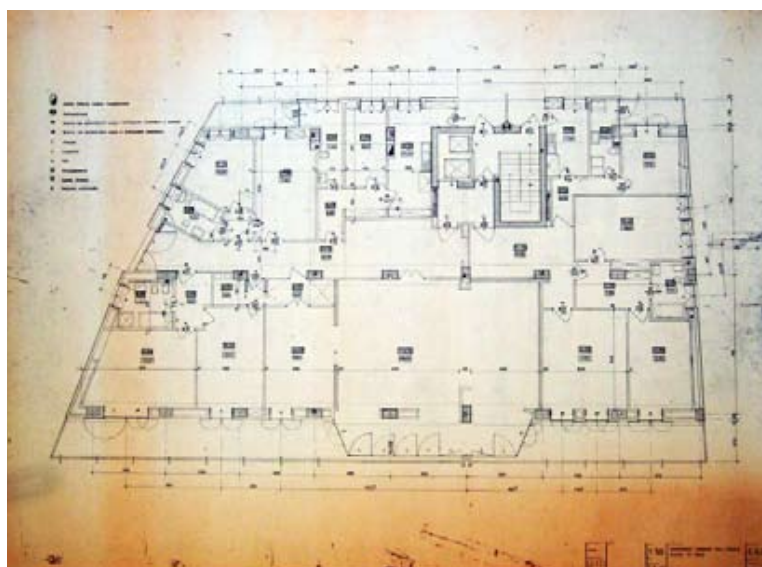
⁸¹ G.C. Argan, *Ignazio Gardella...*, cit.



G. De Finetti, casa della Meridiana, Milano, 1925, pianta primo e secondo piano.

I. Gardella, R. Menghi, A. Castelli Ferreri, casa d'abitazione ai Giardini d'Ercole, Milano, 1952-69, piante piano primo e terzo. (CSAC coll. 79/1).

Pagina seguente:
I. Gardella, R. Menghi, A. Castelli Ferreri, casa d'abitazione ai Giardini d'Ercole, Milano, 1952-69, dettaglio dei balconi del prospetto principale sul giardino e vista sul retro dell'edificio. (fotografia dell'autore).

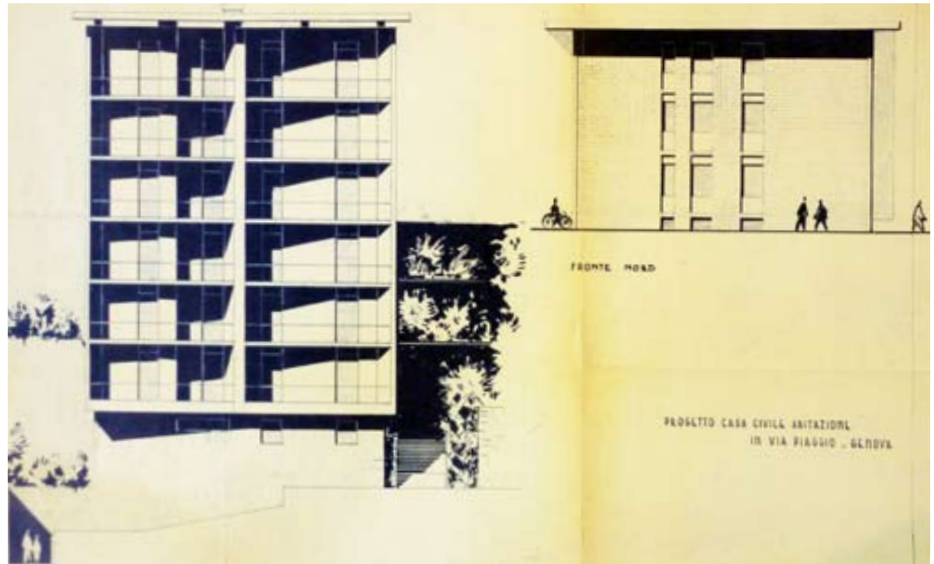
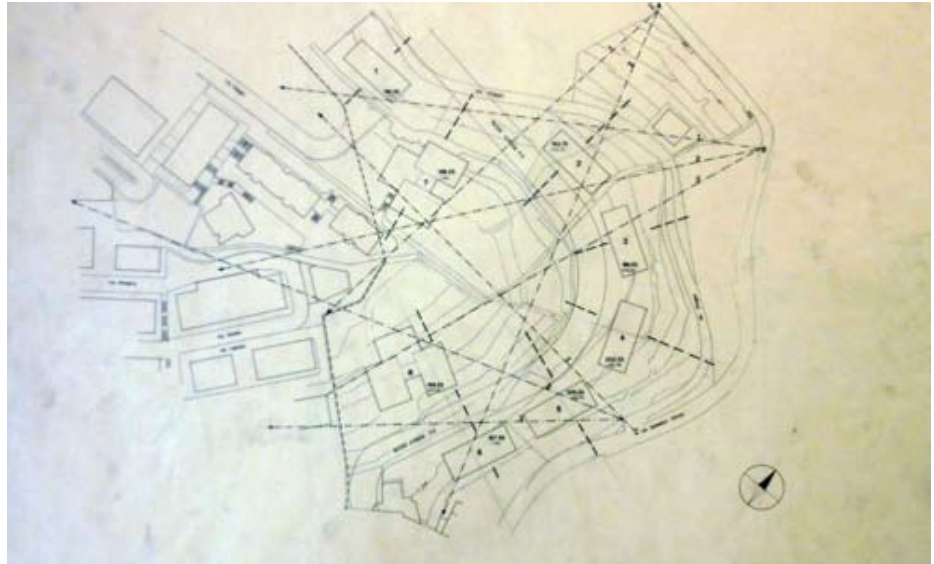




ree che vengono conservate. Espediente questo che oltre a ricordare il Le Corbusier del Padiglione dell'Esprit Nouveau, si trova anche nell'edificio a fianco di De Finetti che definisce l'impronta a terra della casa della Meridiana, in base alla presenza degli alberi del giardino storico. Il prospetto opposto invece, ricalca rigidamente la sola divisione interna, presentando una sequenza per fasce verticali di finestre e balconi, variata solo al primo piano da una balconata direttamente a contatto con il cortile mediante una scala.

Gli stessi temi compositivi si ritrovano poi, in un intervento che negli stessi anni, Gardella affronta nel capoluogo ligure, in un contesto completamente differente da quello della città densa del caso precedente. Il progetto del quartiere Paride Salvago è realizzato tra il 1953 e il 1957 per conto della Società Generale Immobiliare.⁸² Il complesso situato a nord del centro storico di Genova, in un'area dall'alto valore, caratterizzata dalla presenza di edifici liberty, punta a realizzare appartamenti signorili con terrazze e posti auto. Lungo l'anfiteatro naturale costituito dal versante collinare dell'area, l'architetto progetta un piano che comprende un differenziato repertorio di soluzioni tipologiche suddivise in tre zone, collegate tra loro da strade che seguono il sinuoso profilo del pendio. Il primo gruppo posto ad est del quartiere, presenta cinque fabbricati in linea disposti lungo la curva di

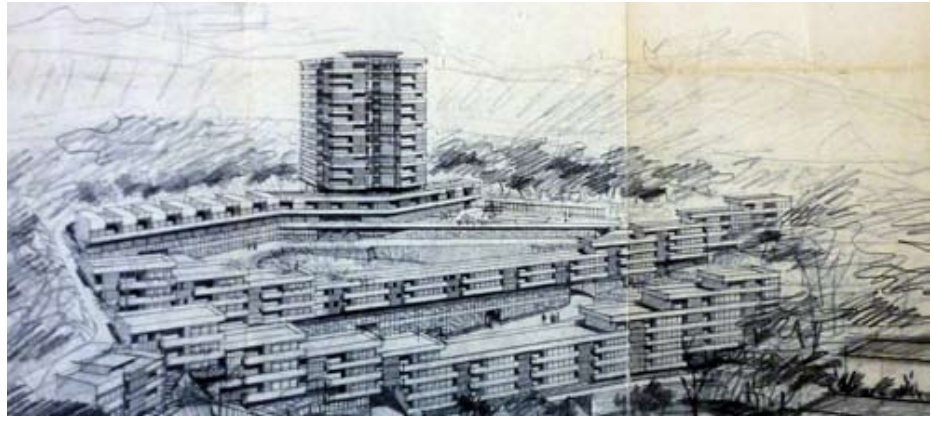
⁸² Per l'importante ruolo che la Società ebbe nello sviluppo urbanistico italiano e non solo si veda, P. Puzzuoli (a c. di), *La società generale immobiliare, Sogene. Storie, archivio, testimonianze*, Palombi, Roma, 2003, p. 139. La collaborazione della Sgi con alcuni tra i maggiori architetti dell'epoca è nota, così come le principali realizzazioni, tra cui si citano: le case albergo a Milano o il complesso Watergate a Washington di L. Moretti, la torre Velasca e Galfa.



I. Gardella, quartiere Paride Salvago, Genova, 1953-58, planimetria generale di una soluzione non completata, prospetto del fabbricato lungo via Ameglia, vista prospettica del fabbricato 1 e 2 di via Piaggio, pianta della soluzione di un edificio a torre. (CSAC coll. 74/6).

Pagina seguente:
I. Gardella, quartiere Paride Salvago, Genova, 1953-58, fotografia del sito per lo studio del progetto, vista della soluzione a volumi continui e torre centrale. (CSAC coll. 74/6).





livello. Al centro dovevano insediarsi due edifici a torre non realizzati. Infine, il terzo gruppo di edifici, si posiziona in un'area a forma di triangolo nella parte ovest del complesso, caratterizzata da lotti di forma irregolare a contatto con gli edifici preesistenti e da un'area libera in cui vengono edificati edifici in linea posti su una piastra che ospita le autorimesse.

Questa soluzione frammentaria, segue una precedente in cui la conformazione del sito veniva assecondata dallo sviluppo continuo di edifici orizzontali culminanti in un'alta torre.

Il tema dell'affaccio ispira la composizione degli edifici, come nelle opere viste in città. In alcuni casi i blocchi edilizi sono caratterizzati da una razionalità determinata forse dalle esigenze economiche dell'impresa, mentre in altri casi, la vista sul paesaggio e il dislivello diventano gli elementi che caratterizzano qualitativamente l'edificio. Si rileva questo ad esempio, nell'edificio in via Ameglia, in cui il fronte verso il mare è lavorato con logge delimitate da pareti mosse che seguono profili spezzati e creano una varietà di punti di vista e accentuano la potenza chiaroscurale dell'arretramento della parete. Si presentano soluzioni simili a quelle viste nella casa in via Marchiondi o al parco. Di quest'ultima si riprende ad esempio, anche il rivestimento lapideo dei fronti che, nei prospetti laterali che salgono lungo le scalinate, aumentano l'inserimento dell'edificio nel contesto naturale roccioso del sito.

Proseguendo nella descrizione del tema dell'inserimento ambientale delle nuove costruzioni nei progetti di Gardella, risulta importantissimo citare

l'opera che meglio sintetizza questo argomento, la casa alle Zattere realizzata a Venezia dal 1953 al 1962. Tenendo presente la nota querelle⁸³ suscitata dall'articolo di R. Banham e dalle posizioni di B. Zevi, ed in generale considerando lo spazio che l'edificio assume all'interno della produzione dell'autore e della storia dell'architettura contemporanea, quello che interessa considerare qui, in continuità con quanto detto precedentemente, è mostrare il lavoro che l'autore compie sull'impronta del nuovo volume a terra. È questo tema attraverso cui si ricerca fin da principio il rapporto con le preesistenze.⁸⁴ Da un punto di vista formale infatti, l'ampia documentazione dell'evoluzione del progetto,⁸⁵ mostra come Gardella giunga ai rapporti proporzionali delle parti, misurati su quelli degli edifici che si affacciano sul canale, al volume e ai valori tonali delle superficie, dopo un lungo percorso che inizialmente indaga strade molto differenti, modificate dalle critiche e dai vincoli dei diversi interlocutori, analogamente a quanto avviene per la casa al parco Sempione. L'adattamento del nuovo intervento al contesto, parte anche qui dal posizionamento dell'edificio nel lotto in relazione alla densità costruttiva delle fondamenta alle Zattere, all'interno dei confini della proprietà dell'Impresa S. Spirito, committente dell'opera per conto di Annamaria Cicogna Volpi di Misurata.

La casa sorge al posto di un fabbricato demolito ad uso abitazione e magazzino, addossato alla chiesa di S. Spirito. L'architetto mantiene di questo l'andamento «leggermente angolato»⁸⁶ del fronte principale, riprendendo il sedime delle fondazioni e recuperando in tal modo una consuetudine insediativa veneziana, che fornisce la misura della distanza con il canale e l'allineamento con gli edifici attorno. Ancora rispetto alla chiesa, i due corpi si trovano a contatto, grazie ad un volume di collegamento arretrato rispetto al filo di facciata che «libera la lesena»⁸⁷ della chiesa e crea un vuoto d'ombra che ne marca la distanza. Al piano terra il volume di collegamento è attraversabile. Da una parte si congiunge all'ingresso, dall'altra esce nel cortile, la cui sezione è riconducibile a quella della calle dello Zuccherero, posta sull'altro lato, la cui imboccatura viene mantenuta stretta per «ragioni ambientali».⁸⁸

⁸³ B. Zevi, *Una casa riflessa dalla laguna veneziana*, in: "L'Architettura. Cronache e Storia" n. 37, nov. 1958, pp. 474-475; R. Costa, *Contro la casa veneziana di Gardella*, in: "L'Architettura. Cronache e Storia", n. 38, dicembre 1958, p. 507; R. Banham, *Neoliberty. The Italian Retreat from Modern Architecture*, in: "The Architectural Review", n. 747, aprile 1959, pp. 231-235; G.C. Argan, *Ignazio Gardella...*, cit. p. 163; M. Porta, *op. cit.* p. 116.

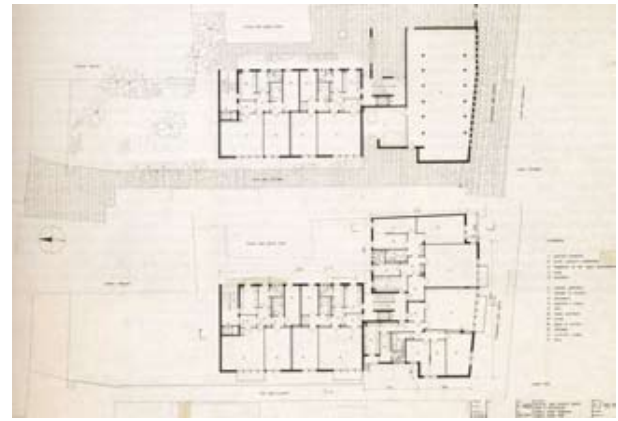
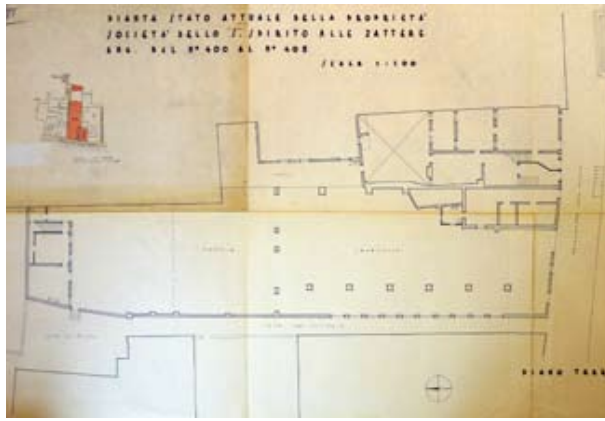
⁸⁴ A. Samonà, *op. cit.*, p. 52. Si veda anche citato dall'autore, il giudizio di G. Samonà, *Una casa di Gardella a Venezia*, in "Casabella-Continuità" n. 220, lug. 1958, pp. 7-14, in cui si dice che «la casa si misura con lo spazio urbano in una risoluta continuità».

⁸⁵ S. Guidarini, *op. cit.*, p. 138. Si veda anche nello stesso capitolo la ricostruzione delle varie proposte progettuali fino alla versione definitiva.

⁸⁶ G.C. Argan, *op. cit.*, p. 163.

⁸⁷ *ibid.*

⁸⁸ M. Porta, *op. cit.*, p.116.



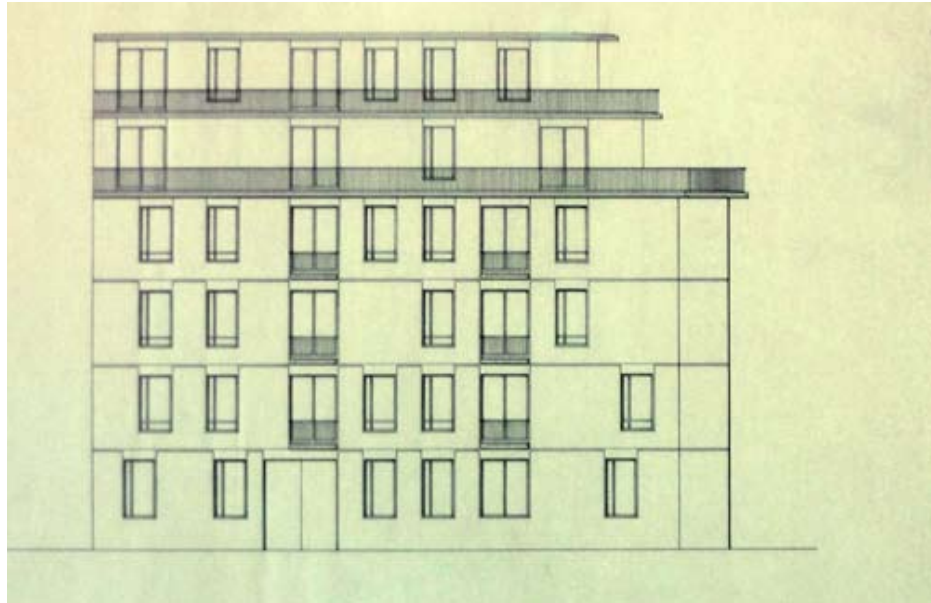
I. Gardella, casa alle Zattere, Venezia, 1953-62, pianta del fabbricato preesistente. (CSAC coll. 78/3).

I. Gardella, casa alle Zattere, Venezia, 1953-62, pianta del piano terra e del primo piano. (da F. Buzzi Ceriani, *Ignazio Gardella: progetti e architetture 1933-1990*, 1992).

Le due vie perimetrali sono poi collegate da un corridoio dalla forma a “T”, che attraversa al piano terra l’edificio, riportando all’interno la dimensione e i tortuosi tracciati esterni delle calle veneziane, producendo una continuità di percorsi tra la città e il costruito. Il tema della strada è dunque costante nel progetto, è l’elemento attraverso la cui misura si realizza l’integrazione con la città. Essa delimita poi il confine e diventa sistema di distribuzione interna del nuovo edificio. L’abitazione risulta suddivisa in due blocchi, uno fronteggiante il canale e l’altro sviluppato longitudinalmente in profondità lungo la strada, la cui divisione altimetrica e interna risente delle esigenze commerciali della committenza e dei vincoli imposti dalla sovrintendenza. Il primo ospita al piano terra cantine e spazi di servizio, ai piani superiori si trovano due appartamenti di grandi dimensioni con gli spazi giorno affacciati sul canale, mentre gli arretramenti del filo di facciata, determinano all’ultimo piano due attici dotati di un grande terrazzo. Il corpo lungo la calle invece, rialzato di un metro, presenta appartamenti più piccoli anche al piano terra.

Alcune delle caratteristiche viste negli esempi maggiormente noti della sua produzione, si ritrovano negli stessi anni, in un edificio ad appartamenti che Gardella realizza ad Alessandria, in via Trotti, in un lotto d’angolo nel pieno centro storico della città. Innanzitutto, la sovrapposizione dei piani alla maniera novecentista, vista anche per la casa della Meridiana, culminante con gli ultimi due livelli a gradoni, determinati dalle imposizioni del regolamento edilizio.

Qui i balconi di piccole dimensioni sporgenti sulle strette strade del centro, diventano una terrazza continua come nella casa alle Zattere. Il tema è affrontato nella stessa maniera, in un altro edificio diremo “minore”, nelle residenze di proprietà della società Immobiliare della famiglia Gallarati Scotti, che Gardella progetta in via Borgospesso a Milano, dal 1963 al 1967. Il lotto stretto tra edifici esistenti, si sviluppa in profondità seguendo un profilo in pianta dalla forma irregolare. L’edificio occupa la parte antistante la strada, creando una cortina continua con i corpi di fabbrica posti



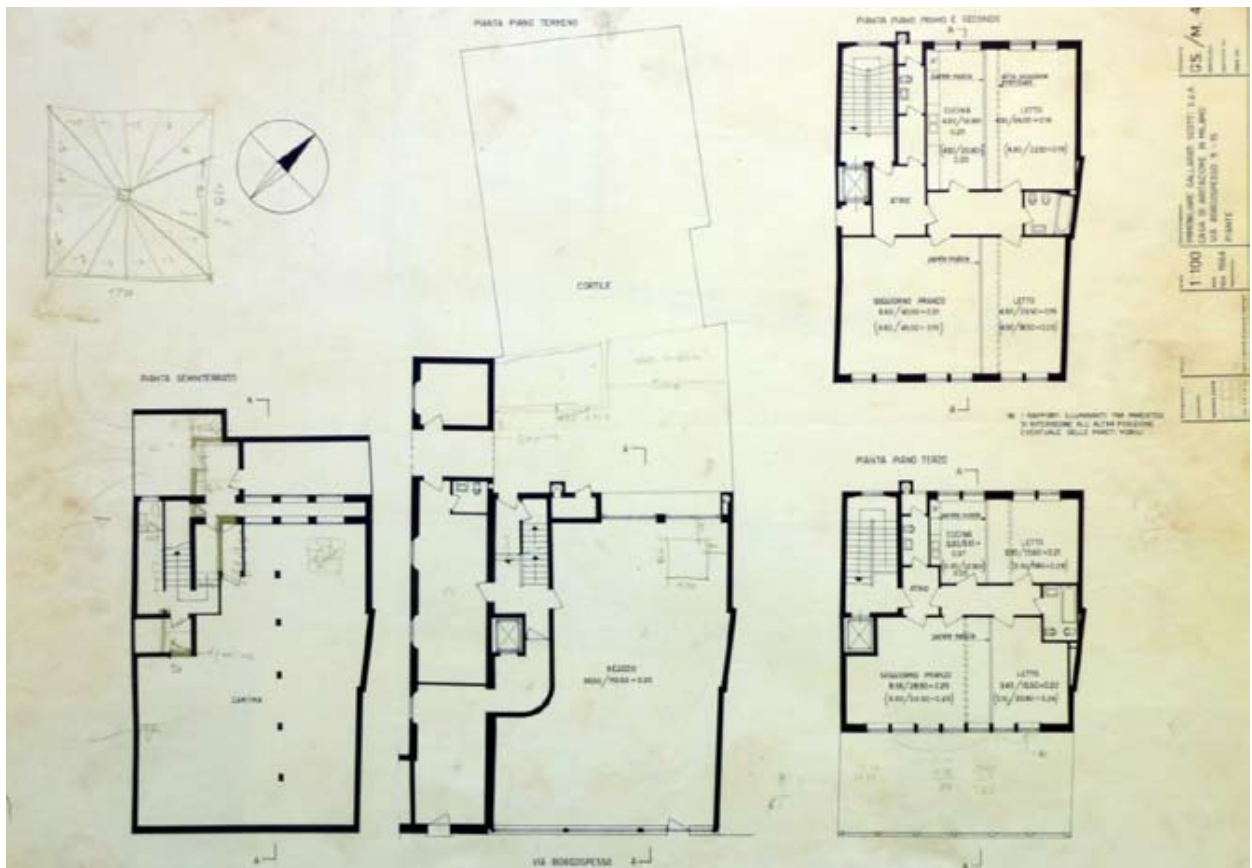
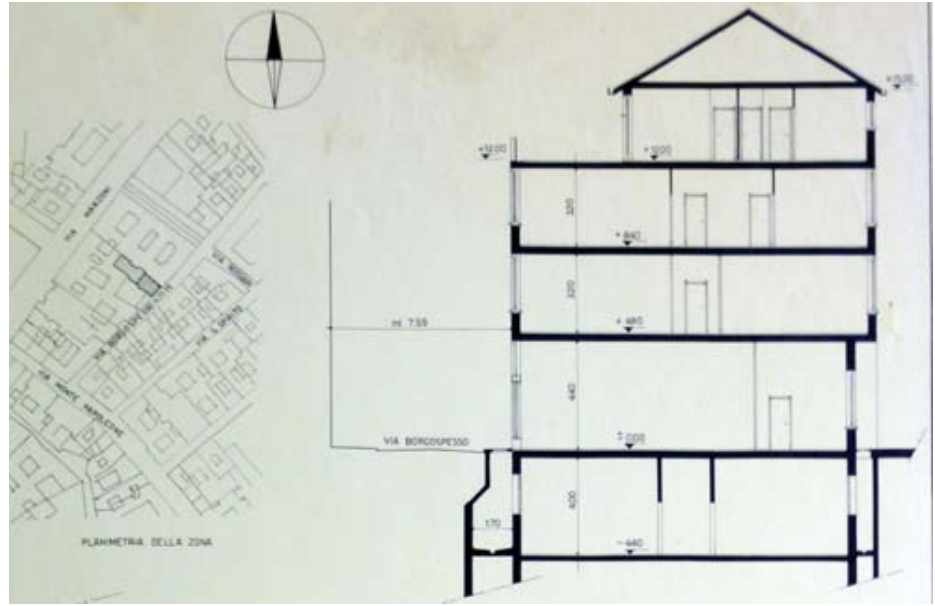
I. Gardella, casa d'abitazione
in via Trotti-via Modena,
Alessandria, 1953-54,
prospetto. (CSAC coll. 78/1).

Pagina seguente:
I. Gardella, casa Gallarati-
Scotti, Milano, 1963-67,
planimetrie, piante e sezione.
(CSAC coll. 67/1)

ai lati. I vincoli imposti dalla geometria del lotto e dal programma funzionale, determinano la distribuzione interna. I collegamenti verticali sono collocati nell'angolo nord-orientale, sul fronte affacciato sul cortile e determinano una fascia verticale che si distacca dalla restante parte dell'edificio. A questi si giunge mediante una galleria che ha diretto accesso alla strada e che attraversa longitudinalmente la profondità del fabbricato. Al piano terra un grande spazio aperto ospita un negozio, mentre i piani superiori sono destinati a residenze, rigidamente disposte secondo una divisione in due parti separate da un corridoio, che prevede la cucina, i servizi igienici e una camera da letto con affaccio sul cortile, mentre il soggiorno e un'altra camera da letto sul fronte strada. Interessante notare come gli ambienti cucina-camera e soggiorno-camera, siano divisi da una parete mobile che permette un allargamento di uno o dell'altro spazio a seconda delle necessità. Ancora, lo stesso schema distributivo dell'alloggio presente ai piani primo e secondo, è adattato e riproposto anche al terzo dalle ridotte dimensioni, dettate dall'arretramento del filo di facciata, come nelle soluzioni già viste ad Alessandria e Venezia.

Le questioni affrontate con il progetto della casa alle Zattere, tornano e per certi versi mutano, se confrontate con gli interventi che lo stesso Gardella realizza nel centro storico della città di Milano. I progetti che si sono fino a qui considerati relativamente al tema della residenza borghese, interessano parti di città oggetto di interventi di pianificazione, come nel caso di via Vittor Pisani o lotti liberi isolati all'interno della città come nel caso della casa al parco o dell'edificio di via Marchiondi. Una maggiore complessità si rileva invece in un'altra categoria di progetti, identificabili come edifici di grandi dimensioni all'interno della città storica consolidata.

La maggiore presenza di vincoli che si riscontra in questi, è individuabi-



le non solo in una maggiore stratificazione del tessuto urbano, ma anche nella diversità di programma funzionale richiesto dalla committenza, generalmente rappresentata da società che investono nel settore edilizio e assecondano la progressiva terziarizzazione dei centri storici della città.

Si tratta di edifici che occupano generalmente grandi lotti, in cui accanto alla funzione residenziale convivono spazi commerciali al piano terra e uffici ai piani superiori insieme alle abitazioni.

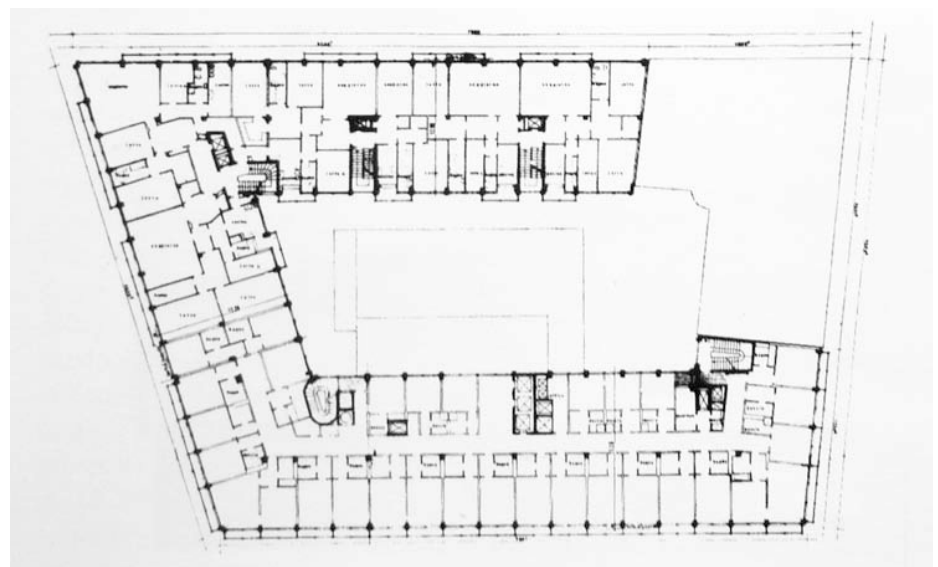
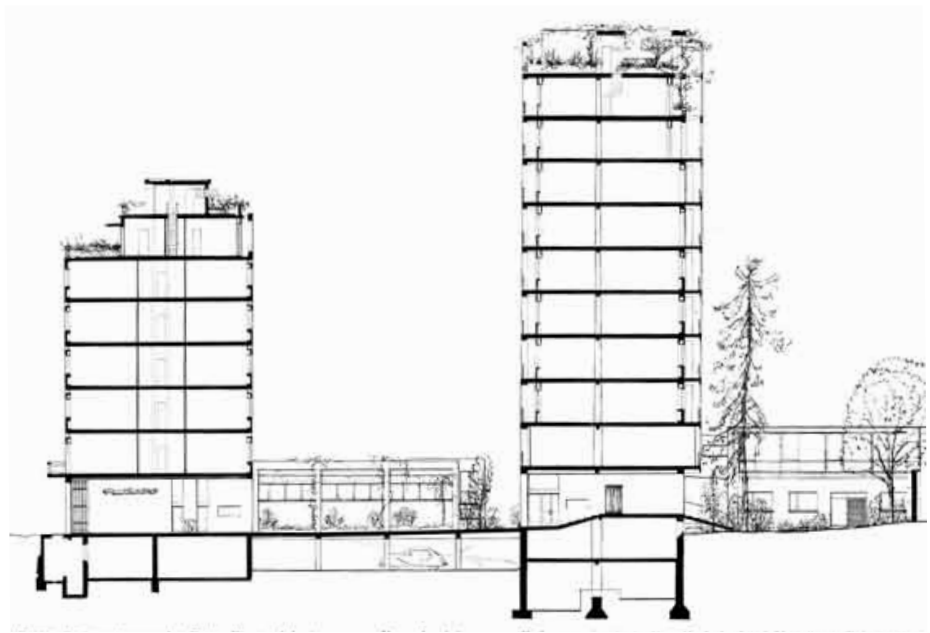
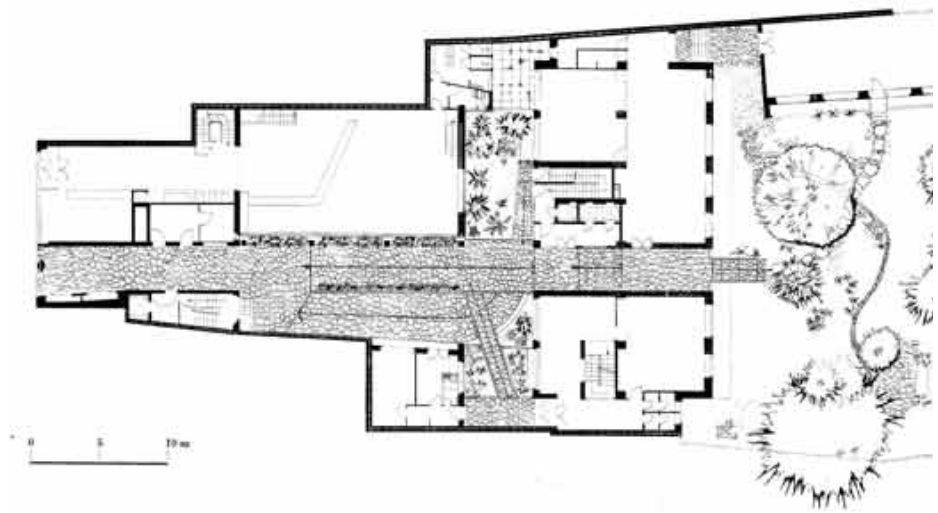
È il caso ad esempio del complesso realizzato da Gardella per conto dell'impresa Binda tra il 1958 e il 1961. Il fabbricato occupa il lotto d'angolo tra le vie Ponte Vetere e Cusani, strada di collegamento tra il Foro Bonaparte e l'importante asse viario di attraversamento del centro storico di via Broletto. L'autore si trova a confrontarsi con il tessuto della città storica di origine preromana, caratterizzato da grandi lotti densi e facciate di edifici risalenti al sette-ottocento. Non ci si misura quindi con un vuoto urbano ma, analogamente alla casa alle Zattere,⁸⁹ con preesistenze costruite e con un contesto dalla spiccata vocazione urbana caratterizzata da un'intensa circolazione stradale. Per l'area in oggetto, localizzata nel quartiere Garibaldi - Brebra, il piano di ricostruzione del 1953 non prevede particolari interventi, è prescritta solamente la riconversione funzionale del piano terra degli edifici attraverso il commercio e la sostituzione della cortina edilizia esistente (a tre - quattro piani fuori terra e corti interne) con edifici a blocco di 7-10 piani. Tali indicazioni risultano assai differenti da quelle contenute dal precedente piano A.R.⁹⁰ del 1944, a cui anche Gardella aveva contribuito. Esso si presenta come uno studio sul futuro di Milano condotto negli anni della guerra da un gruppo di architetti che vede la città, non più come un organismo anulare e monocentrico, ma aperto verso la "città-regione" per mezzo di grandi vie di traffico. Per il centro storico si pensa ad uno svuotamento delle destinazioni d'uso direzionali e di servizio, sostituendole con residenze e funzioni di rappresentanza e culturali, riducendo sensibilmente il traffico all'interno mediante la messa in funzione di un'efficiente rete di trasporto pubblico comprendente la metropolitana. A metà degli anni sessanta, la situazione del centro, diversamente da quanto prefigurato dalle intenzioni del piano, vedeva altissime densità residenziali e terziarie ed

⁸⁹ Si veda V. Vercelloni, *L'autoritratto di una classe dirigente: Milano 1860-1970...*, cit., p.19. L'edificio è indicato come un esempio di quella continuità di ricerca architettonica dell'autore sul linguaggio sulla base delle teorie delle preesistenze ambientali, che comprende le opere più significative come la casa alle Zattere e le case Borsalino ad Alessandria. Si veda poi per il progetto di via Cusani, S. Ghanbari, M. del Re, *Gardella e Milano*, in "Domus", n. 726, aprile 1991, pp. XI-XV.

⁹⁰ In "Costruzioni - Casabella", n. 194, 1946. Fanno parte del gruppo coordinato da F. Albini, oltre a Gardella: E. Cerrutti, G. Palanti, i BBPR, P. Bottoni, A. Puntelli, G. Mucchi, M. Pucci. In un discorso tenuto alla radio il 13 febbraio 1946, Gardella spiega il piano, indicando in particolar modo la potenzialità che in esso si trova di creare zone salubri e adatte a nuovi insediamenti residenziali, che poi vengono effettivamente realizzati all'inizio degli anni cinquanta, lasciando al centro storico il carattere di luogo destinato alla cultura. Si veda I. Gardella, *Funzioni della città*, Archivio Gardella Oleggio, G.4.scr. 30-49.3 A.3.

L. Figini e G. Pollini, casa in via Broletto, Milano, 1952-54, pianta piano terra e sezione. (da Gregotti V., Marzari G. (a cura di), *Luigi Figini - Gino Pollini, Opera Completa*, 1996).

L. Figini e G. Pollini, C. Blasi, complesso per abitazioni e uffici in Largo Augusto, Milano, 1965, pianta piano terra. (da V. Gregotti, G. Marzari, (a c. di), *Luigi Figini - Gino Pollini*, 1996).



interventi di sostituzione non regolati da piani particolareggiati d'iniziativa comunale ma in mano ad operatori fondiari e immobiliari, proprietari di aree regolate ancora dal piano del 1934.⁹¹

Gardella si trova dunque ad affrontare questa situazione di partenza. L'edificio segue infatti l'allineamento imposto dal piano regolatore⁹² e si situa sul sedime di precedenti fabbricati poi demoliti. L'architetto realizza l'edificio in collaborazione con E. Borgazzi e asseconda la richiesta proveniente dalla committenza di realizzare il volume consentito dalla massima edificabilità.

I forti condizionamenti imposti dal cliente e dalle norme, determinano quindi alcune delle scelte riguardanti l'edificio. La prima riguarda il posizionamento del fabbricato che occupa l'isolato lungo il perimetro della strada, lasciando il cortile nella parte retrostante.

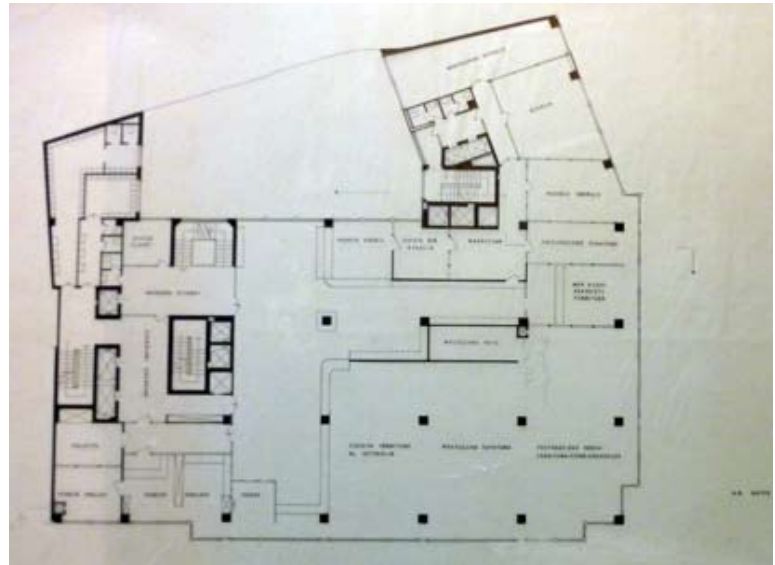
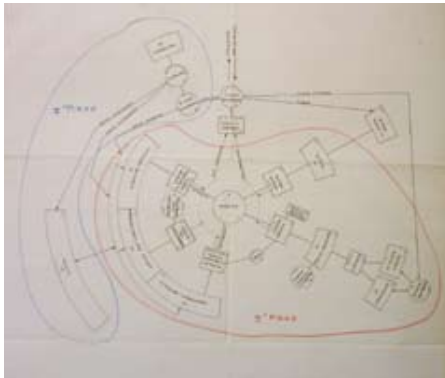
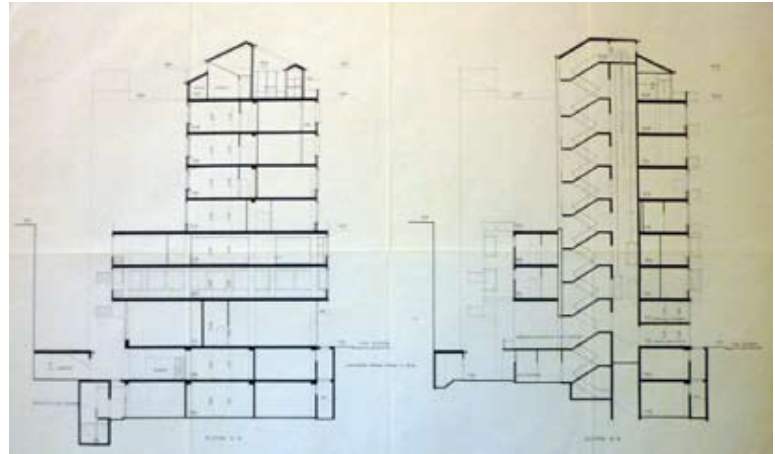
Si accetta dunque di sottoporre il progetto ai vincoli imposti e non di perseguire la strada di una ricerca formale e di una libertà compositiva, diversamente da quanto si riscontra in altri autori che, affrontando temi simili, partono dalla riflessione tipica della cultura architettonica milanese sul blocco urbano. È il caso ad esempio del vicino progetto di L. Figini e G. Pollini per un blocco d'abitazioni in via Broletto o del complesso di largo Augusto, realizzato negli stessi anni di quello di via Cusani sempre dai due architetti. Nel primo, lo spazio interno dell'isolato è suddiviso in due parti, nel secondo si recupera il tema della corte. Altre importanti interpretazioni sono visibili nel blocco di via Albricci di M. Asnago e C. Vender, in cui il tema è risolto attraverso la composizione dei prospetti. Gardella sembra compiere un'operazione simile a quella appena citata, interessandosi molto all'immagine del fronte, rivolgendosi esternamente su strada piuttosto che lavorare sulla tipologia insediativa o recuperare lo spazio interno al lotto come L. Figini e G. Pollini.

La pianta dell'edificio segue un profilo rettilineo sul fronte lungo via Cusani, mentre lungo via Ponte Vetro e il proseguimento di questa, via Sacchi, arretra rispetto al confine dell'isolato e subisce una rotazione, che produce nel prospetto un punto di flesso ben visibile. Ciò è accentuato ulteriormente dal trattamento del piano terra vetrato, su cui "incombe" la sporgenza ai due piani superiori del bow window continuo. Si rimarca in maniera evidente la piegatura del fronte, punto di tensione che aumenta il carattere del prospetto su strada. Lo stesso gioco volumetrico e la stessa accentuazione dello spigolo, si trova nella soluzione d'angolo visibile percorrendo via Broletto.

Il bow window presente sul fronte di via Cusani, prosegue specularmente sull'altro lato, interrompendosi in corrispondenza dello spigolo che ap-

⁹¹ Si veda M. Boriani, *Da porta Nuova a corso Garibaldi, sostituzioni edilizie ed esperienze di recupero nel borgo artigiano e commerciale di Orta Comasina*, in M. Boriani, C. Morandi, A. Rossari, *op. cit.*, pp. 129-139.

⁹² Nel 1958 si procede ad una revisione del piano del '53, che impone per le aree centrali quattro tipi di vincoli: allineamento, allineamento e altezza, conservazione della facciata, conservazione integrale.



I. Gardella, E. Borgazzi,
 casa per uffici e abitazioni
 Binda, via Cusani, Milano,
 1958-61, planimetria dei lotti
 preesistenti e indicazione degli
 allineamenti previsti dal P.R.
 (CSAC coll. 76/2).

Vista dell'edificio.
 (da F. Buzzi Ceriani, *Ignazio
 Gardella: progetti e architetture
 1933-1990*, 1992).



pare dunque svuotato. Lo stesso principio è utilizzato in negativo ai piani superiori, provocando la sporgenza dei balconi. Il lavoro volumetrico sugli angoli e sugli spigoli è da considerarsi uno degli elementi distintivi delle soluzioni formali dell'architetto. Un' analogia con altri progetti dell'autore è riscontrabile nell'arretramento dell'ultimo piano a creare un piano terrazza, sicuramente frutto del regolamento edilizio, che si ripropone tuttavia in molte altre opere prima fra tutte la casa alle Zattere.

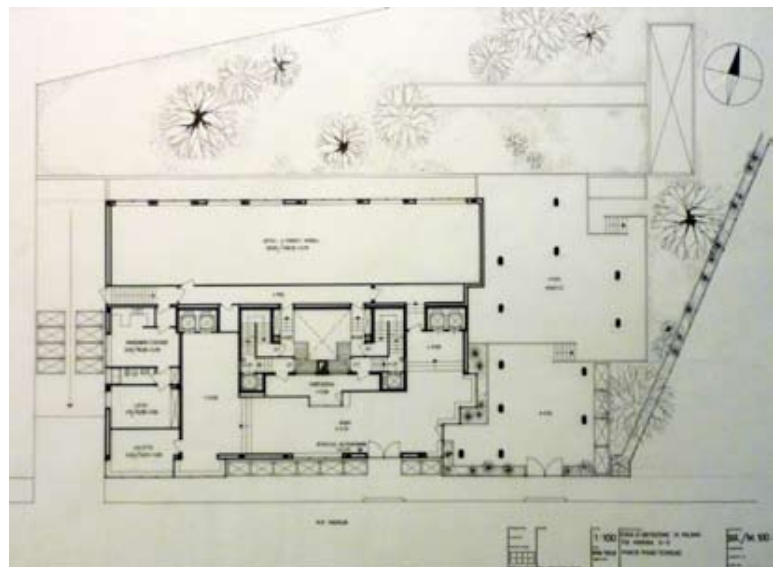
L'edificio si presenta come un blocco urbano dalla grande regolarità nel partito di facciata, caratterizzato da finestre della stessa dimensione disposte orizzontalmente a gruppi di due o tre, ma che trova negli angoli, negli spigoli, nell'attacco a terra e nel coronamento, momenti di rottura e varietà volumetrica. Come nella casa veneziana, un altro tema importante del ragionamento sul luogo risulta essere il punto di attacco agli edifici preesistenti, distanziati qui da una semplice fascia rivestita in clinker. L'uso delle cornici di marmo bianco a segnare le finestre e il marcapiano del primo livello e il rivestimento in marmo rosato delle pareti, confermano poi la volontà dell'architetto d'inserimento dell'edificio nel contesto, attraverso i materiali consueti del costruire, conferendo una dimensione sobria, nobilitata dall'imponenza volumetrica dell'edificio e dalla proporzione delle parti. Diverso è nuovamente a questo proposito l'atteggiamento di altri autori che anche nei contesti urbani storici non rinunciano alla loro ricerca formale e linguistica personale.

Da un punto di vista funzionale, il complesso programma richiesto dall'impresa Binda spa, società di vendita di orologi, trova nell'edificio una disposizione che prevede al piano terra negozi e magazzini, mentre i tre livelli successivi sono occupati da uffici, la cui distribuzione "concentrica" è schematizzata dall'architetto in un diagramma che prevede la disposizione degli spazi in relazione ai percorsi e alle funzionalità richieste ai vari piani. Ambienti aperti sono dedicati, al primo e al secondo livello, alla vendita al dettaglio, ai laboratori e ai magazzini. Il piano quarto è invece occupato da soli uffici. Dal quarto al sesto piano si trovano funzioni miste residenza/uffici. Quest'ultimi occupano il fronte su via Cusani e sono accessibili da un corridoio in comunicazione con le scale poste all'estremità del corpo di fabbrica nord. Dal fondo dello stesso si accede al corridoio privato di un'abitazione che dispone anche di un ingresso separato di servizio in prossimità delle scale, confermando quella ricerca di un senso privato anche in presenza di un edificio collettivo a destinazione d'uso promiscua.

L'alloggio si distribuisce a "L", il lato minore ha solo un affaccio sul retro e ospita la camera da letto di servizio e altri locali ad uso del personale. Sul lato maggiore i vani si dispongono per mezzo di un corridoio centrale su entrambi i fronti: quello rivolto al cortile interno e quello affacciato su via Cusani. Il soggiorno come spesso accade, si trova in comunicazione con il balcone d'angolo che penetra fin dentro alla superficie del salotto con una parete finestrata ad angolo, mentre le camere principali e la sala da pranzo, dispongono della balconata-loggia sulla via principale. L'altra abitazione del piano posta verso ovest, si serve di un altro corpo scala che garantisce l'accesso privato ad un solo alloggio e da cui si accede anche all'apparta-



I. Gardella, casa d'abitazione Bassetti in via Marina, Milano, 1960-69, fronte su strada e fronte verso il parco, pianta piano terra e schizzo prospettico di studio del portico. (CSAC coll.72/1, 72/2).



mento all'ultimo piano, che si configura come una villa al piano terrazza che si è già avuto modo di descrivere.

Temi analoghi si riscontrano poi nella casa d'abitazione in via Marina⁹³ a Milano, realizzata tra il 1960 e il 1969 con l'impresa Edilda, per conto dell'imprenditore tessile Bassetti. L'edificio è situato in un lotto che prosegue quello d'angolo tra via Marina e via Senato, occupato da un edificio degli anni venti. I restanti lati si confrontano, come nell'edificio in via Marchiondi, con elementi verdi della città storica: sul lato nord il parco della villa Reale in cui Gardella realizza il PAC nel 1953 e su quello sud, il "boschetto" di via Marina, risalente all'epoca neoclassica. La presenza di questi due luoghi influisce direttamente sull'organizzazione in pianta. Su ciascun livello si trovano due soli grandi appartamenti a cui si accede mediante il blocco scala-ascensori posto al centro dell'edificio, disposto intorno ad un cavedio. Intorno a questo nucleo si trovano tutti i vani destinati ai bagni e i corridoi. Le stanze del personale di servizio e le cucine si trovano sul fronte verso strada, dotate di finestre orizzontali e logge molto chiuse che ne caratterizzano il prospetto. Le camere da letto (quattro per appartamento), lo studio e la grande stanza del soggiorno-pranzo, sono invece tutte disposte lungo i fianchi e verso i giardini di Palestro, illuminate da superficie finestrate maggiori e da cui si accede ai balconi.

Rispetto ai rapporti con l'esterno, gli affacci sono realizzati attraverso continui movimenti del prospetto, che non segue mai un filo di facciata unico, ma rientra ed esce continuamente, in prossimità di balconi e degli angoli dell'edificio. Al piano terra si trova ad un livello rialzato di pochi gradini: l'appartamento del custode, gli accessi agli ascensori e alle scale, un grande spazio destinato ad uffici divisibile con pareti mobili, l'atrio di ingresso e il portico, chiuso verso strada e aperto verso il retro, ampi ambienti a cui si affida la mediazione con gli spazi aperti esterni.

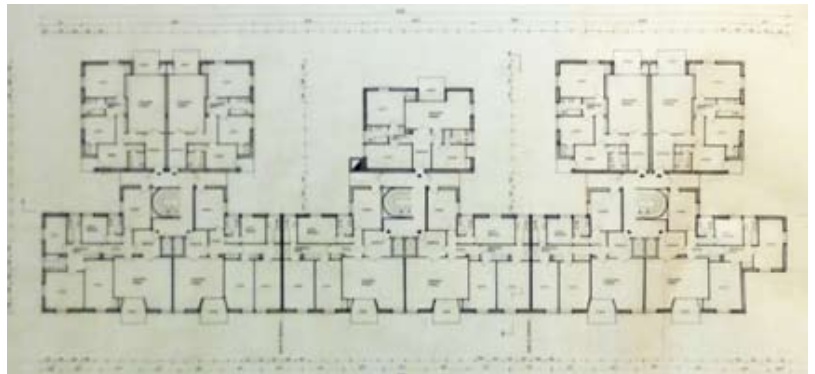
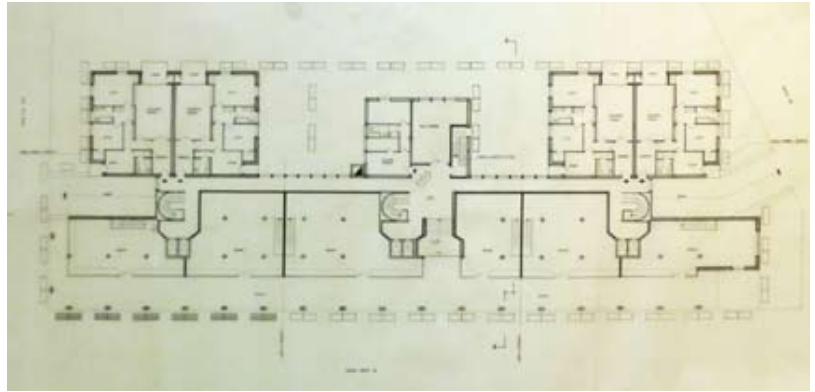
L'edificio recupera un rapporto con la città di natura volumetrica, in cui la costruzione nel lotto libero si confronta con gli spazi aperti limitrofi della città, richiamando l'immagine del condominio della tradizione abitativa milanese.

Un interessante progetto dal differente impianto tipologico che prosegue il lavoro dell'architetto sul tema del grande blocco urbano polifunzionale, è il complesso realizzato con F. Barberis ad Alba⁹⁴ tra il 1967 e il 1978. In questo Gardella torna anche a sperimentare sistemi prefabbricati seguendo una tendenza dell'industria edilizia dell'epoca. L'utilizzo di travi e pilastri prefabbricati per le strutture portanti permettono una maggiore luce dei

vani. Tuttavia l'architetto applica soluzioni distributive a lui consuete. Ancora una volta le tecnologie costruttive sono utilizzate come fattore econo-

⁹³ M. Porta, *op. cit.*, p. 146; A. Castellano, *Architetto e costruttore. Un dibattito ancora aperto*, in O. Selvafolta..., cit, pp. 138-139; R. Garruccio R., G. Maifreda, *Giannino Bassetti. L'imprenditore raccontato*, Centro per la cultura d'impresa, Rubbettino, Milano, 2004.

⁹⁴ *Un Gardella d'annata*, in "Costruire per abitare", n.17, marzo 1984, pp. 125-131.



I. Gardella, F. Barberis,
 complesso residenziale, Alba.
 1967-78, schizzo prospettico
 dell'atrio di ingresso, pianta
 piano terra e piano tipo.
 (CSAC coll. 69/4).

mico e razionale, ad esempio visibile nella scansione dei pannelli di tamponamento esterni e non per le valenze spaziali che possono offrire.

Ad un corpo principale in linea, s'innestano tre edifici a torre con destinazione mista, negozi, uffici ed appartamenti. Il primo crea sul fronte verso la piazza, un prospetto continuo in cui la mediazione con lo spazio antistante è risolta dal piano terra porticato, realizzato mediante pilastri a forma di "T". Da questo si accede ai negozi che vi si affacciano e all'atrio di ingresso con vano scala e ascensore. Un lungo corridoio tamponato con superficie vetrate posto sul lato opposto rispetto al portico, evidenzia con chiarezza il sistema distributivo basato sui due elementi, portico e corridoio, che longitudinalmente percorrono tutto il fabbricato. Da quest'ultimo si raggiungono altri due corpi scala posti alle estremità. I volumi a torre si affacciano all'interno del lotto, verso lo spazio aperto e non relazionati alla rigida direzionalità della strada, disponendosi a pettine e creando ambiti aperti riparati. Al piano terra nei corpi laterali, sono ospitate due coppie di alloggi, mentre in quello centrale, più a diretto contatto con l'atrio, si trova una sala riunioni e l'appartamento del custode.

Ai piani superiori il filo di facciata su strada allineato con i pilastri, permette di recuperare lo spazio della profondità del portico per gli alloggi. Sparisce conseguentemente il corridoio continuo che riduce le sue dimensioni al solo tratto della larghezza dei corpi a torre, serviti dalle scale. Ciascun

corridoio, che risulta in questo modo separato dagli altri, serve quattro appartamenti, due nei corpi a torre, eccezion fatta per quello centrale in cui se ne trova uno solo a causa delle minori dimensioni, e due nel corpo rettilineo centrale. Gli appartamenti seguono l'orientamento delle facciate del complesso che presenta numerosi fronti, nonostante questo si ritrova lo stesso sistema distributivo consueto che si svincola qui da affacci chiaramente definiti e prevede un corridoio interno separante gli spazi giorno da quelli notte.

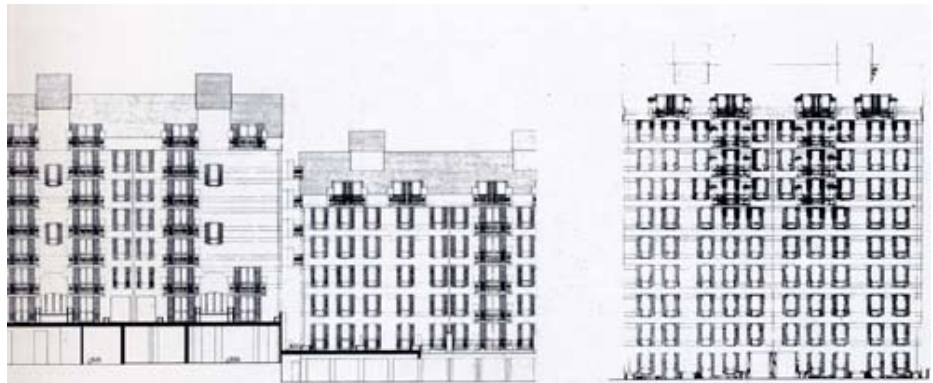
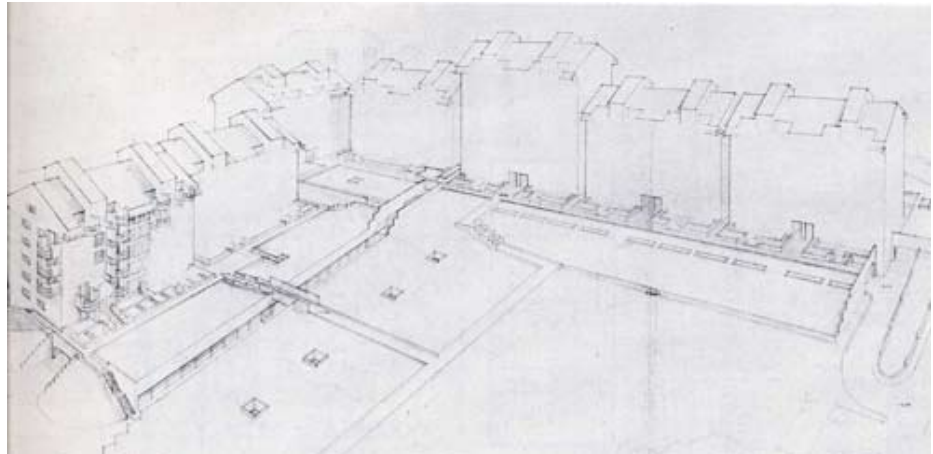
Si prende in considerazione infine, il progetto che Gardella realizza tra il 1975 e il 1985 ad Arenzano per un complesso edilizio nei pressi della stazione ferroviaria. L'intervento costituisce il primo lavoro che Gardella esegue nella città ligure in qualità di socio della Mario Valle engineering, società fondata nel 1977 dall'architetto e dall'impresa di Arenzano che aveva realizzato, a partire dalla metà degli anni cinquanta, gran parte dei progetti per complessi turistici che si vedranno in seguito.

La società sviluppa il progetto con la consulenza di Gardella, dal preliminare all'esecutivo, gestendo al proprio interno anche la fase del cantiere. La maggiore organizzazione che la struttura offre, permette all'architetto di esercitare lo stesso controllo sulle fasi tecniche del progetto e poi su quelle relative alla costruzione, nonostante le maggiori complessità all'interno del processo progettuale. Si può dire che la costituzione della Mario Valle eng. rappresenta un aggiornamento ai tempi, del metodo dell'autore che tende a saldare le fasi compositive con quelle esecutive e tecniche, a testimonianza della sensibilità di Gardella per i mutamenti della professione e del mestiere e della costanza della sua idea di architettura a cui vuole sempre tendere. La collaborazione con l'impresa inoltre, permette di accedere a nuove opportunità, come nel caso del primo progetto ad Arenzano (incarico ottenuto da Mario Valle) e come testimoniato dai numerosi progetti, tra la fine degli sessanta e l'inizio degli anni ottanta, che realizza con lo studio di Arenzano e che si ha già avuto modo di vedere.

Ritornando al complesso presso la stazione, nonostante il mutato sistema organizzativo del processo progettuale, si ritrovano gli stessi temi compositivi e gli stessi punti di partenza già visti in precedenza.

L'intervento situato all'interno dell'edificato in un'ampia zona compresa tra i binari del treno e la costa, prevede la realizzazione di una grande quantità edificata. Si tratta quindi di un complesso che si misura con con la scala urbana, diversamente da quanto visto in precedenza, in cui il progetto insisteva sulla sola dimensione del singolo lotto. Tuttavia gli edifici sembrano raccogliere molti dei temi compositivi presenti nei progetti realizzati a Milano. Il posizionamento dei fabbricati è determinato dalla scelta di mantenere, in cambio di un aumento di cubatura, la presenza del parco di Palazzo Giustiniani.⁹⁵ Ciò produce un compatto della volumetria che ben si adatta al conferimento di una verticalità tipica del costruito della zona. Ancora, la disposizione dei corpi

⁹⁵ M. Porta, *op. cit.* p. 178.. Si veda poi anche *Mario Valle, un'impresa. Immagini di un'azienda nel tempo*, Arti Grafiche Lang, Genova, 1990.



I. Gardella, case alla stazione di Arenzano, 1975-85, assonometria e prospetti. (da M. Porta, *L'architettura di Ignazio Gardella*, 1985).

edilizi a “L”, crea l’occasione per disegnare una saldatura della zona prossima alla stazione, slegata dal tessuto circostante, con il limitrofo contesto urbano. Centrale è da questo punto di vista il tema dei percorsi e della piazza pubblica, che Gardella dispone nella congiunzione dei due bracci e la cui organizzazione in pianta sembra derivata dal “Portichetto” della Pineta di Arenzano costruito vent’anni prima,

La dimensione urbanistica è mitigata da un aspetto domestico dell’architettura, ne rivolto all’International Style ne alla riproposizione di una tradizione mediterranea, estranea per altro a questi luoghi. I balconi che caratterizzano i movimenti del piano di facciata e l’uso del colore come fattore di variazione, sono le caratteristiche a cui Gardella si affida per realizzare l’ “ambientamento” del nuovo complesso con il contesto.

2.4. Il complesso turistico e la casa collettiva per le vacanze

La trattazione separata del tema dell'abitazione collettiva destinata alle vacanze, risulta particolarmente interessante in quanto rappresenta una significativa parte del lavoro dell'architetto nel dopoguerra, non solo dal punto di vista quantitativo. Esso fornisce infatti la misura della capacità dell'autore di operare attivamente all'interno dei processi più significativi di trasformazione sociale e conseguentemente del territorio, che interessano l'Italia nel corso del novecento.

Ai fini dell'individuazione dei caratteri della residenza nell'opera dell'autore poi, per la specificità della destinazione d'uso temporanea e per i valori ambientali dei contesti in cui si trovano, rappresentano un tema progettuale a sé stante, per certi aspetti nuovo, che si confronta con maggiori complessità e affronta più ampie scale di progettazione rispetto a quelle che si sono fino a qui considerate.

Sarà interessante notare quindi, l'esito architettonico dettato da queste differenze rispetto ai temi precedenti e al tempo stesso rintracciare i segni della continuità metodologica del lavoro sul progetto della residenza.

Alla fine degli anni cinquanta in Italia, l'accresciuto benessere di una sempre più ampia fascia di popolazione, la disponibilità di maggior reddito e di tempo libero, causato dal miglioramento delle condizioni di lavoro, trasformano la pratica della vacanza da consuetudine delle classi borghesi e aristocratiche, a fatto di costume esteso ad un maggior numero di cittadini, fino a diventare progressivamente fenomeno di massa.

Muta di conseguenza la natura stessa dei luoghi di villeggiatura che si estendono a nuove località raggiungibili dalla potenziata rete stradale e ferroviaria e dalla diffusione di un'idea di mobilità, impensabile fino al decennio precedente.

Il tema del rapporto tra i delicati paesaggi delle coste, dei laghi e delle montagne italiane e il progetto della nuova rete infrastrutturale e dell'urbanizzazione, spinta da sempre maggiori interessi speculativi, è quanto viene rimarcato nel dibattito architettonico del tempo,⁹⁶ sottolineando la

⁹⁶ Si veda l'editoriale di E.N. Rogers, *Homo additus naturae* e il testo di F. Tentori, *Ordine per le coste italiane*, entrambi in "Casabella-Continuità", n. 283, gen. 1964. Il numero successivo è ancora dedicato al tema delle coste, si veda E.N. Rogers, *Creazione del paesaggio* e T. Aymone, *Tempo libero e funzioni delle coste*, in "Casabella-Continuità", n. 284, feb. 1964. Sugli stessi temi inerenti la fruizione e la pianificazione delle coste, si veda anche R. Guiducci, *Un piano democratico per il mare*, in "Comunità", n. 124-125, nov.-dic. 1964, pp. 48-58. Il dibattito è alimentato in quegli anni anche da esponenti della cultura impegnati nella tutela e nella salvaguardia del patrimonio paesaggistico

necessità dell'integrazione dei nuovi piani, con le più generali strategie di sviluppo del territorio urbano e regionale, capace di supportare i grandi flussi destinati a raggiungere aree delicate da un punto di vista ambientale. Se si aggiunge a questo la portata di massa del fenomeno poi, s'impone il ripensamento non solo delle forme tradizionali dell'albergo,⁹⁷ del campeggio o della seconda casa privata, ma anche la realizzazione di un nuovo tipo abitativo alla portata della classe media emergente, in cui ritrovare da una parte l'intimità e le consuetudini dell'abitare in città e al tempo stesso usufruire di maggiori comodità e servizi per sfruttare il periodo di pausa dal lavoro. Il nuovo modello verso sui gli architetti si indirizzano, è identificabile in complessi collettivi di appartamenti in affitto o in proprietà, integrati a negozi, a luoghi per lo svago e il divertimento oltre che alle strutture turistiche specifiche.

La complessità del progetto a livello territoriale, spinge dunque alla definizione di un tipo, che esuli dalle suggestioni di un ingenuo spontaneismo o dalla facile logica della speculazione edilizia. Sotto la spinta di ragioni dettate dall'interesse commerciale delle società promotrici, si diffonde uno schema di insediamento a media densità, individuato come quello da privilegiare nel rispetto dei valori paesaggistici, che punta in molti casi alla ricostruzione artificiale di un immaginario urbano tradizionale che richiami i villaggi e le città limitrofe. Rispetto a queste poi, si attua un tentativo di connessione con i nuovi centri turistici, attraverso l'uso reciproco dei servizi di ciascuno, come garanzia per l'interazione tra abitanti fissi e residenti temporanei.

In questo contesto Ignazio Gardella, nel momento di massima crescita professionale dello studio, come alcuni dei protagonisti della cultura architettonica del tempo, G. De Carlo, BPR o L. Quaroni⁹⁸ ad esempio, individuano queste occasioni come momenti per proporre nuove forme e tipi abitativi che costituiscono casi, a volte in continuità a volte unici, con le ricerche degli stessi.

italiano. "Casabella-Continuità", n. 284, riporta anche uno stralcio degli interventi tenuti al seminario di studio di "Italia Nostra", svoltosi il 8-9 novembre 1963 a Roma; si vedano ancora, per il seguito che ebbero nella discussione gli scritti di Antonio Cederna, *I vandali in casa*, 1956. Il tema si sviluppa nel dibattito di quegli anni non solo da un punto di vista della conservazione e tutela paesaggistica. La vacanza è soprattutto tema sociale e di costume. Sempre nel 1964, la XIII Triennale di Milano dedicata al tempo libero, presenta una sezione dedicata alle attrezzature per il turismo.

⁹⁷ Cfr. Giò Ponti, *Architettura e turismo*, in "Raccolta di lezioni sul turismo tenute nell'inverno 1941-'42 ai funzionari della direzione generale per il turismo e dell'ENIT", Soc. Anonimi Poligrafici, Il Resto del Carlino, Bologna, 1942, riportata in *L'architettura degli insediamenti turistici*, tesi di laurea non pubblicata discussa al Politecnico di Milano, aa. 1985-1986, autore: Michela Cortellazzi, relatori: A. Rossari, M. Baffa. Si veda anche G. Aloï, *Complessi turistici*, Hoepli, Milano, 1980.

⁹⁸ Gli interventi di altri architetti impegnati nella realizzazione di strutture turistiche sulle coste, si trovano negli stessi numeri di "Casabella-Continuità" citati. Sono riportati oltre a quello di Arenzano di I. Gardella e M. Zanuso, i progetti di G. De Carlo e P. Ceccarelli per Ameglia, il piano della Versilia e per l'Elba di BBPR e quello di Punta Ala di L. Quaroni, I. Gardella, A. Mazzoni, D. Guicciardi e V. Sonzogni.

L'interesse del nostro autore per il tema dell'architettura rivolta al tempo libero e alla villeggiatura, risale al viaggio compiuto nel 1950 negli Stati Uniti, a seguito di una missione della Economic Cooperation Administration nell'ambito del piano Marshall, per lo studio delle strutture statunitensi finalizzato allo sviluppo dell'industria alberghiera nei paesi del Mediterraneo.

A partire da quel momento, il lavoro sullo sviluppo di modelli residenziali da destinare a complessi turistici, diventa una parte importante dell'attività dell'autore, sperimentata in numerosi incarichi e progetti, quasi tutti in località costiere.⁹⁹

Si analizzano qui gli interventi dell'architetto relativamente al tipo del villaggio autosufficiente, distinto da alberghi,¹⁰⁰ attrezzature mobili o temporanee. I caratteri di questo risultano maggiormente interessanti in quanto, da una parte la componente urbanistica di inserimento nel paesaggio gioca un ruolo fondamentale, dall'altro, la tipologia, la distribuzione, le dimensioni degli ambienti e i tagli degli alloggi, presentano alcune caratteristiche peculiari che in qualche modo possono essere considerati come abitazioni collocabili tra la residenza popolare e quella unifamiliare, costituendo un interessante caso studio della vicenda progettuale dell'autore.

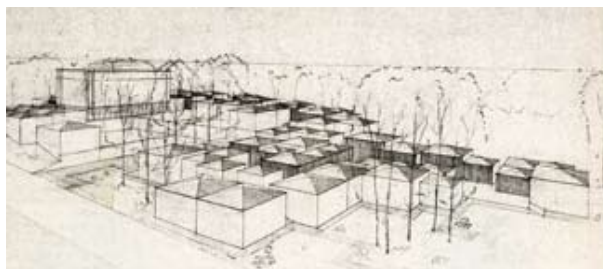
La prima occasione di confronto con questo tema, giunge per Ignazio Gardella nel 1952 dall'editore Rizzoli, impegnato in un vasto progetto di recupero ambientale di una parte dell'isola di Ischia, che prevedeva il restauro delle terme Regina Isabella, l'unico progetto realizzato dallo stesso Gardella tra il 1950 e il 1954, la sistemazione della piazza del municipio, il progetto per gli alberghi Arbusto e la ricostruzione del quartiere Genala,¹⁰¹ di cui ci si occupa qui. La zona situata in un'area limitrofa a quella delle terme, in origine era costituito da un insediamento di costruzioni provvisorie poi sostituite da edifici in pietra. Il progetto di recupero, che prende

⁹⁹ Oltre a quelli che si analizzeranno in queste pagine si citano: il piano pilota per centri turistici - residenziali commissionato da A.S.T.A., nel 1967, i progetti per una catena di motel-stazioni di rifornimento per la Sonatrach in Algeria del 1967, il planivolumetrico del centro turistico-residenziale di Campo Felice-Rocca di Cambio, all'Aquila del 1973, la stazione turistica invernale di Shahrestanak in Persia del 1974, il centro turistico a Castrocuoco, Maratea, del 1974, l'insediamento a Portopiatto, Vieste, del 1982 (con la Mario Valle eng.).

¹⁰⁰ I. Gardella continuerà il lavoro anche sul tipo dell'albergo, ad esempio collaborando con la Compagnia italiana Grandi Alberghi al progetto di un complesso edilizio al Lido di Venezia, nel 1966-67. Si vedano poi i progetti di sistemazione interna del residence Palazzo Benci a Firenze del 1966, quello di Palazzo del Giglio a Venezia dello stesso anno o ancora gli interni dell'albergo Cavalieri-Hilton a Roma del 1961. Si considerino anche i volumi della biblioteca dello studio conservati ora allo CSAC di Parma: *Alberghi 98 tavole, 60 esempi raccolti dall'ing. G. Riccardi*, in "Documenti: quaderni di composizione e tecnica di architettura moderna", serie b, fasc.1 n.11), Milano 1952; *Alberghi 123 tavole, 52 esempi raccolti dall'architetto Ivo Clerici*, in "Documenti: quaderni di composizione e tecnica di architettura moderna", serie b, fasc.2, n. 12, Milano, 1953.

¹⁰¹ G. Frediani, *Ignazio Gardella e Ischia*, Officina edizioni, Roma ; S. Guidarini, *op. cit.*, pp.130-131; E. Pinna (a c. di), *Impronte/Tracks*, Electa, Milano, 1999, pp.113-124.

I. Gardella, A. De Carlo,
BPR, L. Quaroni, G. Perugini,
Padiglione Italiano alla Fiera
Internazionale di Bruxelles,
1957-58.
(da F. Buzzi Ceriani (a c. di),
*Ignazio Gardella: progetti e
architetture 1933-1990*, 1992)



I. Gardella, seconda proposta
per il quartiere Genala a Ischia,
1953.



avvio a partire dal 1953, punta a realizzare contemporaneamente il risanamento della zona attraverso la costruzione di nuove edifici da restituire agli abitanti, con finalità economiche legate allo sfruttamento turistico dell'area. I residenti infatti, secondo la consuetudine del posto, avrebbero affittato ai visitatori i loro appartamenti durante i mesi estivi.

La proposta redatta dall'autore, dopo un'iniziale idea che prevede un insediamento fatto di corpi in linea, sceglie la strada di un agglomerato generato dalla ripetizione di un modello di casa a patio. Si sfrutta in tal modo l'intera superficie a disposizione, ad eccezione dell'area posta a nord-ovest in cui sopravvivono cinque edifici a torre della prima ipotesi. Ciascuna unità è composta di due piani e due patii chiusi da alti muri, il cui accesso avviene attraverso le strette strade che penetrano nella trama ordinata dell'insediamento, interrotta di tanto in tanto da slarghi e piccole piazze che costituiscono spazi pubblici rivolti ai residenti, mentre quelli del paese, grazie al tessuto minuto delle abitazioni, emergono su questo con un effetto di maggiore monumentalità.

La scelta del modulo base d'insediamento permette di assorbire le irregolarità del perimetro dei lotti, estendendo i giardini privati ed evitando in tal modo sfrangiamenti e porzioni di aree libere di risulta, in un organico e

coerente progetto risolto mediante l'utilizzo di un solo tipo ripetuto. La sola variazione consiste nell'utilizzo di tre versioni differenti di copertura, a volta sottile, piana o a crociera, che definiscono un paesaggio differente non in planimetria ma nel profilo dei fronti.

Da questo primo esempio, emerge un tema che si vedrà essere ricorrente nel progetto di questo tipo di residenza, quello della forte presenza della scala urbanistica insieme a quella architettonica. Questa maggiore complessità, che non si ritrova nelle precedenti opere, è risolta attraverso l'introduzione di contenuti provenienti da una serie di riferimenti raccolti empiricamente dall'autore, dal suo bagaglio culturale come dalle suggestioni del luogo. In generale si utilizzano da una parte, le condizioni storiche dell'edificato, in questo caso riproponendo la casa a patio mediterranea e la sua costruzione secondo le tecniche tradizionali dell'isola, dall'altro contributi provenienti dalla modernizzazione di queste forme, come emerge dalla ricerca contenuta in altre opere contemporanee: il Tuscolano di A. Libera o la "città orizzontale" di I. Diotallevi e F. Marescotti.

Maggiormente significativa, come testimonia l'ampia risonanza all'interno del dibattito nazionale e della pubblicistica specializzata, è la realizzazione dei complessi della Pineta di Arenzano. Da un punto di vista del processo progettuale, l'intervento richiama subito l'attenzione della critica che lo indica come un esempio di buona pratica, in quanto fin da principio il progetto punta a colmare l'assenza di uno strumento urbanistico capace di tutelare il luogo, caratterizzato dalla presenza di grandi masse di macchia mediterranea.

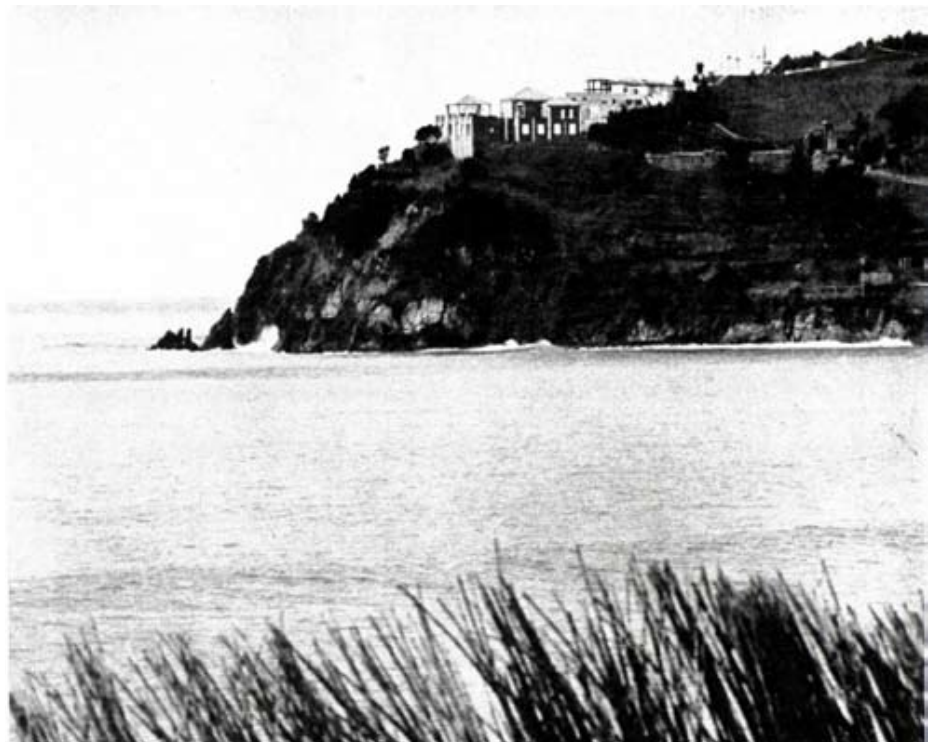
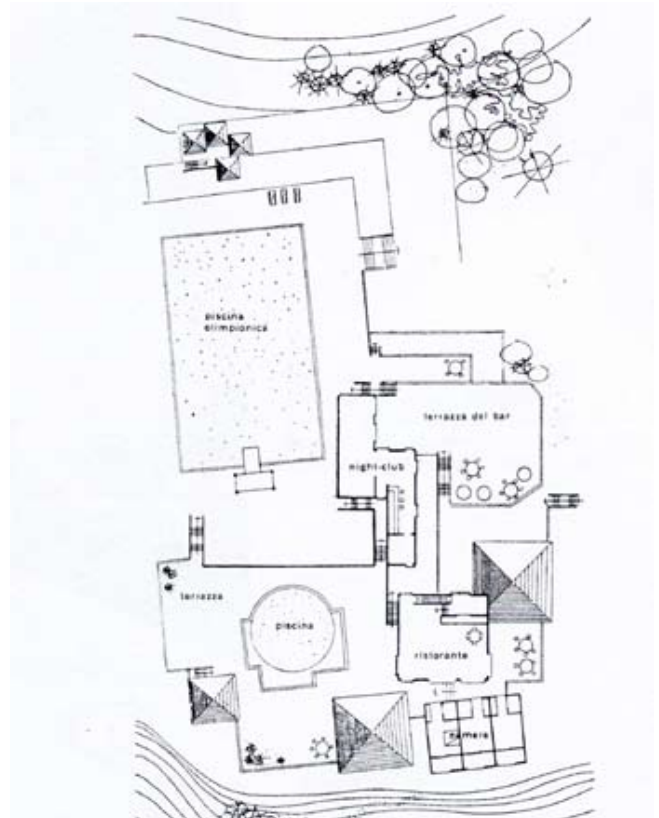
La società proprietaria infatti, la Cemadis¹⁰² (Centri Marittimi di Soggiorno), commissiona ad Ignazio Gardella e Marco Zanuso, ai quali si aggiungerà in seguito anche Guido Veneziani dell'impresa Gadola, la redazione di un piano urbanistico denominato della "Colletta",¹⁰³ che diventa lo strumento per ricercare l'equilibrio tra una dimensione che renda economicamente vantaggiosa l'infrastrutturazione del territorio e lo sviluppo armonico dei vari comparti.¹⁰⁴ Fin dalla scelta dei due architetti, la società presieduta dal finanziere e costruttore milanese Ambrogio Gadola, dimostra di privilegiare l'ambiente professionale lombardo, molto legato a questi luoghi per la sua vicinanza alla città e frequentato da sempre da importanti esponenti del mondo della cultura e delle arti. Da questo momento in poi la collaborazione di Gardella con la società durerà fino agli anni sessanta. Oltre al nostro vi partecipano com'è noto, altri importanti architetti milanesi: Vico Magistretti, Giò Ponti e L. Caccia Dominioni, con progetti di numerosi complessi e residenze private, anche destinate a loro stessi.¹⁰⁵

¹⁰² Ne facevano parte: la marchesa Matilde Giustiniani Negretto Cambiaso e il genero Marcello Cattaneo Adorno.

¹⁰³ M. Franzone, G. Petrone, *op. cit.*, pp. 19-29.

¹⁰⁴ R. Guiducci, *op. cit.*, p. 48.

¹⁰⁵ All'intervento viene dato ampio rilievo anche all'estero, ed in contesti simili a quello italiano. Si veda a questo proposito il commento riportato da O. Bohigas, *Contra una*



I. Gardella, Pineta di Arenzano, 1958, pianta dell'albergo e vista del capo S. Martino. (da "Domus" n. 369, 1960)

I. Gardella, Pineta di Arenzano, edifici intorno alla piazza detti "Il Portichetto", 1958-59. (da A. Samonà, *Ignazio Gardella e il professionismo italiano*, 1981).

Per quanto riguarda l'esecuzione invece, la società opta per la scelta di maestranze e risorse locali, più adatte a costruire secondo le tecniche e i materiali del luogo. Su tutte la Mario Valle spa, esecutrice di molti cantieri nella pineta, con la quale Gardella, anche in questo caso, salda un legame professionale fino alla fine della sua carriera.

Il piano vagliato nelle sue differenti redazioni dalla commissione edilizia interna della Cemadis, presieduta da Vito Antonio Glejeses, prevede l'edificazione per comparti secondo criteri di massima conservazione della vegetazione esistente e adattamento alla conformazione morfologica del terreno. Si ritrova in questo, la stessa attenzione alle preesistenze naturali del sito, che seppur a scala minore, fa parte delle caratteristiche progettuali dell'autore, dalla villa Baletti all'edificio in via Marchiondi. I principi generali consistono nel creare un insediamento caratterizzato da una varietà tipologica che va dalla villa privata al condominio, dal grande complesso collettivo, all'albergo. Le residenze unifamiliari e l'edificazione più estensiva sono disposti verso monte, in un contesto maggiormente isolato e privato che asseconda la volontà di non ostentazione e la ricerca d'intimità e tranquillità al riparo dalle zone caratterizzate da un maggior flusso di villeggianti. I complessi turistici collettivi invece, vengono edificati più verso valle a ridosso del mare. L'obiettivo di creare un organismo autonomo, collegato al centro di Arenzano ma sostanzialmente indipendente, rende particolarmente importanti gli edifici adibiti a servizi collettivi tra i quali il cosiddetto Portichetto,¹⁰⁶ realizzato da Gardella nel 1959 nel comparto piana degli Ulivi al capo San Martino o l'omonimo albergo San Martino,¹⁰⁷ sempre realizzato dallo stesso.

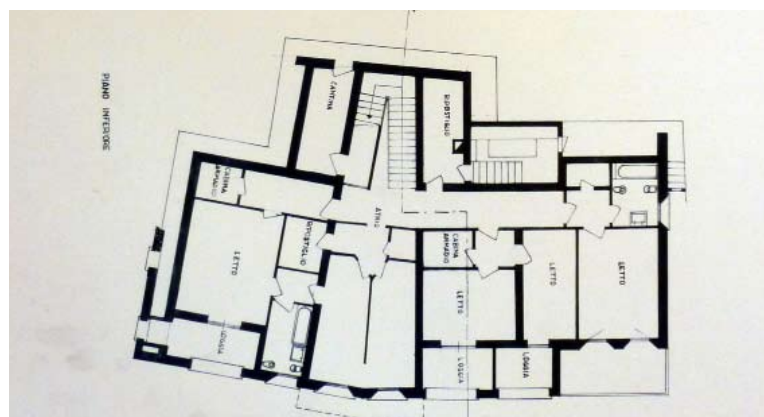
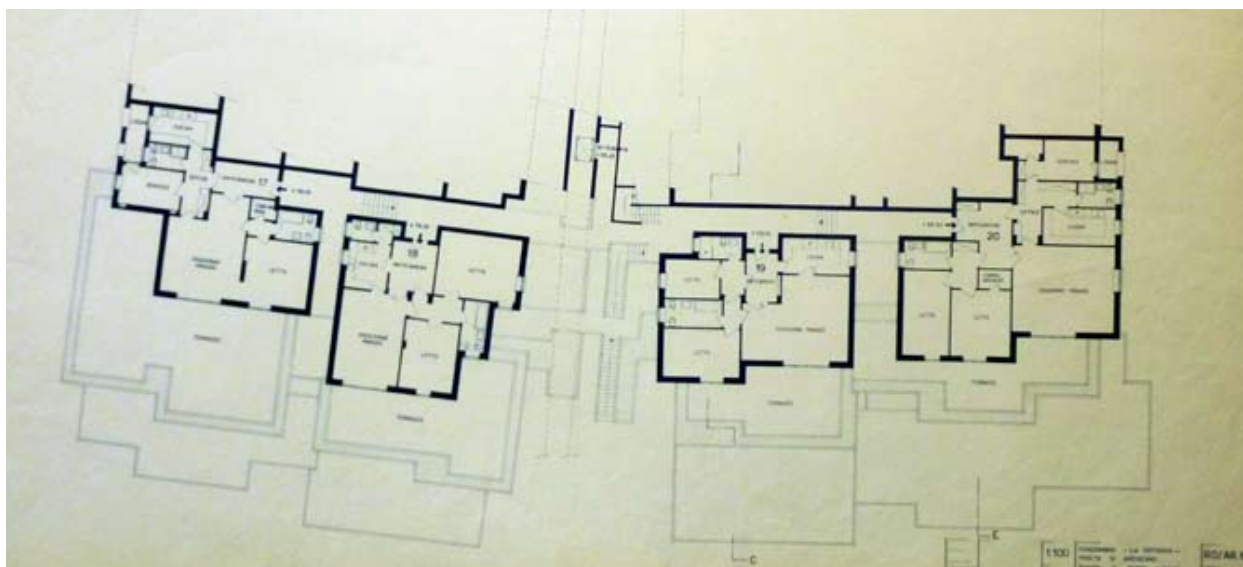
Nel primo intervento, uno dei centri della vita sociale del complesso, l'orientamento dei corpi di fabbrica è determinato da un impianto planimetrico assai rigoroso che caratterizza lo spazio conferendo un senso di maggior ordine, diverso dall'edificato sparso dell'edilizia residenziale limitrofa. I tre edifici sono disposti perpendicolarmente tra loro, due gemelli, ad un piano più sottotetto abitabile, ed un terzo che presenta una copertura a terrazza, a cui si accede mediante una scala esterna che diventa elemento di definizione dello spazio pubblico.

Il lato aperto è determinato dall'assenza del quarto blocco, non realizzato, rivolto verso monte. Si determina di conseguenza un rapporto con il sito

arquitectura adjectivada, Seix Barral, Barcellona, 1969, p. 52. La Pineta è definita dall'architetto spagnolo come un esempio a cielo aperto di edifici degli architetti milanesi.

¹⁰⁶ P. Farina, *Il fascino del presente*, in "La presenza del passato", Catalogo della Prima Mostra internazionale di Architettura, La Biennale di Venezia, Venezia, 1980, pp. 50-58; A. Samonà, *Ignazio Gardella e il professionismo italiano...*, cit., p. 44, 170-171, M. Porta (a c. di), *L'architettura di Ignazio Gardella*, cit., pp. 140-146; S. Guidarini, *op. cit.*, pp. 164-166; *Centro residenziale di Arenzano Pineta, sul capo San Martino: la piazza*, in "Domus" n. 369, 1960, pp. 1-19; F. Tentori, *Quindici anni di architettura*, in "Casabella-continuità", n. 251, mag. 1961, pp. 35-56. M. Franzone, G. Petrone, *op. cit.*, p. 56.

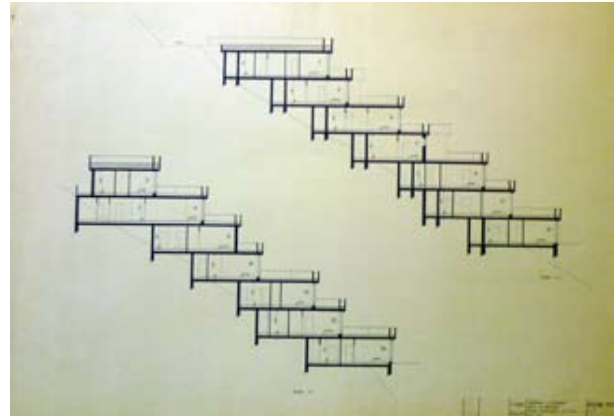
¹⁰⁷ S. Guidarini, *op. cit.*; M. Franzone, G. Petrone, *op. cit.*, p. 52; *Albergo a capo S. Martino*, in "Domus" n. 344, 1958, pp. 1-17.



I. Gardella, Pineta di Arenzano, "Rotonda", 1961-63, pianta del quinto gradone. (CSAC coll. 72/6).

I. Gardella, casa Coggi, Arenzano, 1958-63.

di chiusura e apertura al tempo stesso. La permeabilità del piano terra prodotta dai portici e dai passaggi e la distanza tra un corpo e l'altro, produce selezionate aperture verso il lato a mare che varia le visuali e determina un ambiente chiuso e raccolto in comunicazione con tutto il paesaggio circostante. Intorno alla piazza sotto il portico si trovano negozi, un bar e un ristorante, mentre i piani superiori sono destinati a piccoli alloggi di quattro vani e il tutto punta a ricreare l'atmosfera familiare della piazza di paese. Il tema dell'arco ribassato che sostiene i portici, usato anche per le finestre e i varchi d'accesso, rappresenta il motivo formale unificante tutto il complesso. Il fatto è rimarcato anche dall'espedito tecnico della fuoriuscita dell'arco dal piano di facciata, che appoggia su un dado esterno, in modo tale da sottolinearne il valore formale e non strutturale. Ancora, la compattanza del complesso è conferita attraverso il lavoro sull'aspetto visuale dato dall'utilizzo di materiali e cromie del posto come l'intonaco rosa, il pavimento in porfido e gli inserti in ardesia, sugli spigoli dei pilastri



A. Loos, progetto per di un gruppo di venti ville terrazzate in Costa Azzurra. (da "Adolf Loos. Architettura, utilità e decoro, 2008).

I. Gardella, Pineta di Arenzano "Rotonda", 1961-63, sezioni. (CSAC coll. 72/6).

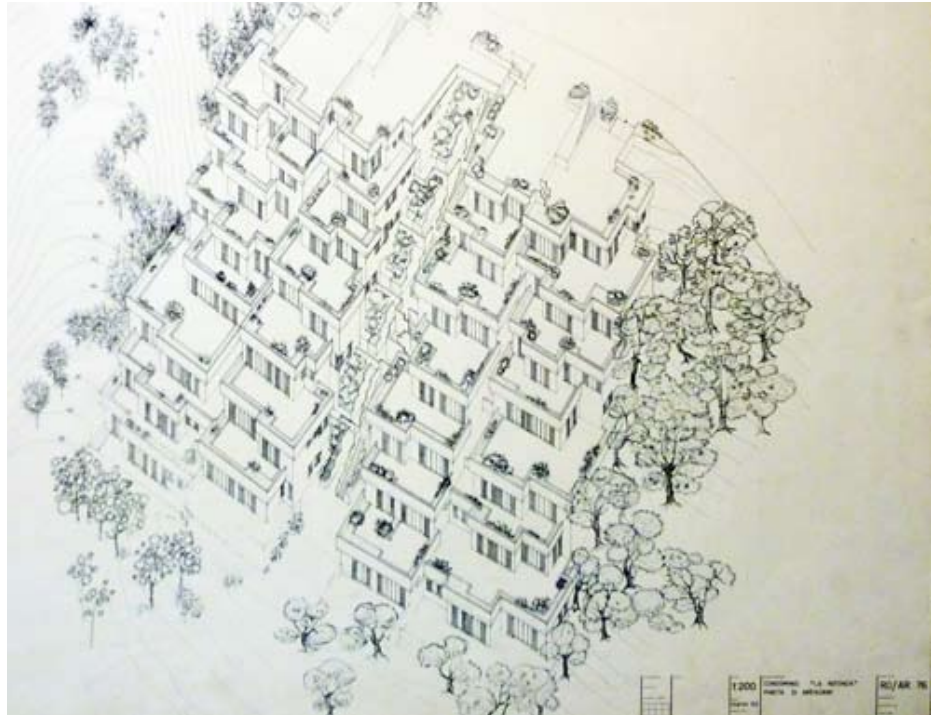
Pagina seguente:
I. Gardella, Pineta di Arenzano "Rotonda", 1961-63, assonometria. (CSAC coll. 72/6).

dei portici e sulle cornici delle finestre strombate, che rimandano all'idea di un'architettura muraria, solida e tradizionale, accentuata dai profili dei tetti a falde dalla forte pendenza.

Sulle stesse intenzioni si basa anche il progetto di un altro luogo pubblico e di servizio al complesso turistico, l'Hotel di Capo S. Martino. Se nel progetto precedente il riferimento alla piazza risolve l'unità della composizione attraverso la scelta iniziale del riferimento tipologico, qui la planimetria è studiata in modo simile, ma il risultato è quello di un organismo meno unitario, volutamente più aperto sul paesaggio a causa della posizione del sito. L'albergo, la piscina, le camere, i corpi del ristorante e del bar, raccolti intorno ad una terrazza panoramica, sono volumi sciolti la cui visione d'insieme si apprezza maggiormente dalla distanza, ad esempio dal mare. Si ritrovano anche qui gli stessi motivi dell'arco ribassato utilizzato nei tagli delle finestre e i parapetti merlati, disegnati per godere della vista del paesaggio anche stando sdraiati.

Tra i complessi turistici residenziali della Pineta, riveste il maggior interesse quello denominato la Rotonda, situato in un comparto posto a sud-est. Il centro residenziale è progettato in collaborazione con Anna Castelli Ferrieri per conto della Cemadis.

L'intervento risponde alla necessità di alloggiare un alto numero di appartamenti in un sito fortemente scosceso che il piano destina, come visto, all'edificazione densa. Sette gradoni accolgono gli appartamenti divisi in due ali dal sistema di scale centrale che collega dall'alto al basso l'intero agglomerato. La distribuzione agli alloggi avviene attraverso un percorso cieco sul lato a monte che si imbecca a partire dai piani di sbarco delle scale ai vari livelli. Ciascuno di questi serve due appartamenti per lato, ad una o due camere. Il taglio degli alloggi risulta abbastanza piccolo, raramente si trovano appartamenti dell'autore con una sola camera da letto e con il soggiorno e pranzo unito in un unico ambiente, questo è determinato sicuramente dalla destinazione d'uso temporanea delle abitazioni. Tuttavia rimangono alcuni elementi del comporre visibili in altre opere dell'ar-



chitetto, in particolare visti nei progetti di ville unifamiliari. Ad esempio l'ampia superficie destinata ai locali di servizi, che nel caso dei tagli degli alloggi più piccoli, occupa quasi la metà dell'intera pianta. Nonostante la destinazione d'uso speciale, Gardella vuole introdurre comunque spazi all'interno dei quali le consuetudini e la vita dell'abitare in città possano essere mantenuti. Lo spazio esterno è poi elemento centrale dell'alloggio. Le ampie terrazze, nuovamente come in alcuni progetti di ville al mare, si sviluppano circondando gli appartamenti e al tempo stesso creano fasce orizzontali unificanti l'intero complesso. Il motivo della copertura piana costituito da un'ampia fascia orizzontale, si ritrova anche nei progetti della casa Gardella, Gatta e Coggi, sempre ad Arenzano, aggiungendo un altro elemento a sostegno dell'idea che questo tipo di destinazione d'uso, per certi versi nuovo, si configuri come un aggregato di ville, un sistema di case a schiera a gradoni.

Il progetto risponde certamente alle esigenze funzionali legate all'insediamento di un complesso ad elevata densità, la conformazione del sito però, è sfruttata come occasione per ricreare uno scenario urbano tipico dei centri abitati liguri, caratterizzato da pareti a strapiombo e percorsi gradonati che risalgono i forti dislivelli del terreno. Il progetto si avvale poi anche di elementi provenienti da modelli appartenenti alla cultura dell'abitare moderna, come quella della tradizione Novecentista della casa della Meridiana di De Finetti o dei progetti di A. Loos per residenze di vacanze sulla costa azzurra, anch'esso considerato come un aggregato di case unifamiliari indipendenti.

Molti dei temi e degli aspetti compositivi e formali contenuti nel progetto della “Rotonda”, vengono poi riproposti da I. Gardella e A. Castelli Ferreri all’inizio degli anni sessanta, per il “comparto centro” della lottizzazione dei piani d’Invrea nella vicina località di Varazze. Il piano è sviluppato sempre dalla Cemadis e da una società di gestione denominata Invrea spa in cui si ritrovano gli stessi operatori visti in precedenza. Pensato per un «genere di turismo non più limitato ai mesi estivi, ma esteso all’utilizzo in tutte le stagioni dell’anno»,¹⁰⁸ il progetto mantiene l’impostazione e la disposizione a gradoni del precedente. In questo tuttavia, si ricerca una maggiore *mixité* funzionale, data dall’integrazione delle residenze con negozi e hotel.

L’edificio è situato nell’estremità verso mare dell’asse viario passante sotto la via Aurelia e l’autostrada, ed attraversa in direzione nord-sud l’area posta ad occidente del piano.

I servizi sono disposti in tre grandi terrazze che interrompono la continuità delle residenze e definiscono spazi pubblici a diretto contatto con le abitazioni. In quella intermedia sotto il portico, sono disposti i negozi, mentre in quella inferiore, spostata verso est a causa della conformazione orografica, si trova il ristorante-night club e la piscina. Come ad Arenzano le terrazze e i gradoni che ospitano le residenze sono distribuiti da un percorso centrale aperto verso il mare che funge da elemento strutturante l’intero complesso.

Continuando a descrivere gli interventi maggiormente significativi di Arenzano, utili a mostrare il risultato della ricerca progettuale dell’autore sul tema della residenza per vacanze, un esempio della differenziazione tipologica citata in precedenza e prevista dal piano, è costituito dal condominio situato nel comparto Punta del Gabbiano realizzato nel 1959. Pur nella diversità tipologica, i progetti di Arenzano si uniformano da un punto di vista costruttivo e per l’uso dei materiali appartenenti alla tradizione del luogo.

Questo edificio ripetuto in quattro blocchi ospita solo residenze e a differenza del precedente, non prevede l’integrazione di servizi, trovandosi assai vicino quelli del “Portichetto” e dell’Hotel Punta S. Martino. Si ritrovano alcuni principi compositivi di coeve realizzazioni dell’autore nella stessa Arenzano, ma anche di altri progetti come la casa alle Zattere. In particolare l’incombenza delle volumetrie sporgenti dei balconi che caratterizzano la facciata principale e che conferiscono movimento e asimmetria all’impaginato del fronte molto regolare e ordinato. Ancora, il piano attico all’ultimo livello dell’edificio, è caratterizzato da un tetto terrazzo il cui parapetto merlato, prosegue di fatto l’allineamento di quello del balcone dei livelli superiori, determinando una fascia di coronamento orizzontale, simile a quello che si trova nella villa che lo stesso architetto costruisce per sé nella stessa località.

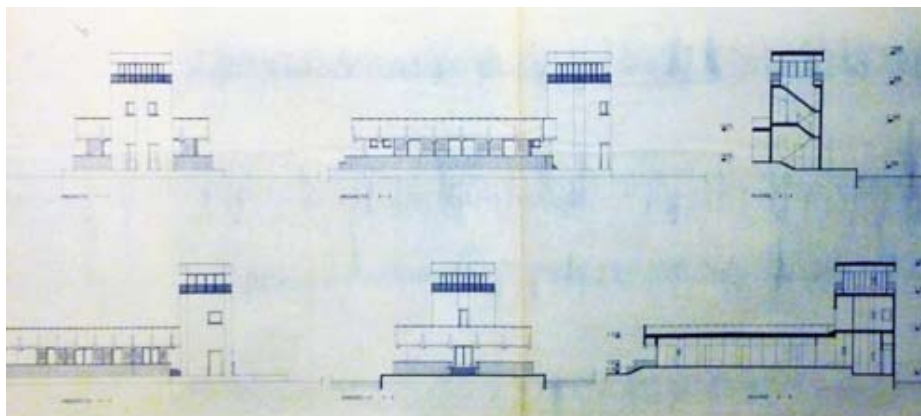
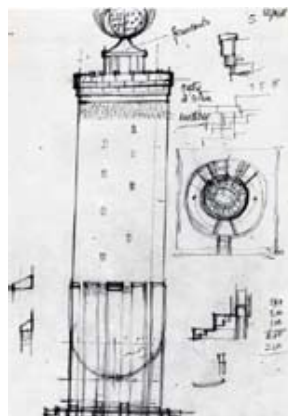
¹⁰⁸ *Piani d’Invrea. Arenzano*, in “Casabella-Continuità”, n. 284, feb. 1964, pp. 14-17. Il progetto è riportato anche in A. Samonà, *op. cit.*, p. 193.

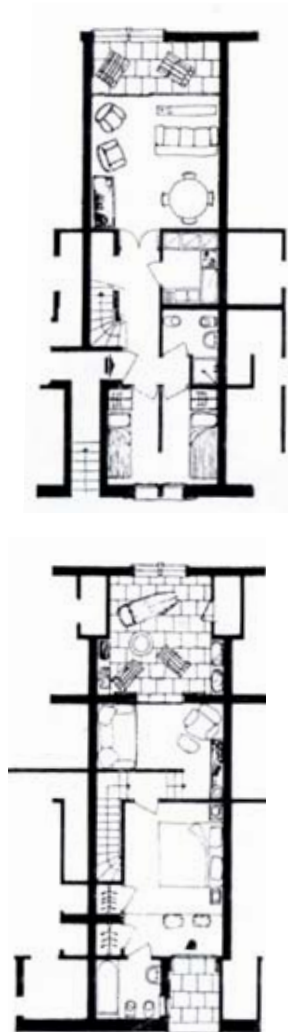
L. Quaroni, lottizzazione
"Il Gualdo" a Punta Ala, 1962.
(da M. Tafuri, *Ludovico Quaroni
e lo sviluppo dell'architettura
moderna in Italia*, 1964).

I. Gardella, prospettiva per il
porto di Punta Ala, 1962.
(CSAC coll.73/4).

I. Gardella, sistemazione del
porto di Punta Ala, 1962.
(CSAC coll.73/4).

I. Gardella, progetto per
il porto di Ancona presentato
alla XVIII Triennale di Milano
"Le città immaginate", 1988.
(da P. Zermani, *Ignazio
Gardella*, 1991).





La conferma di un diverso approccio progettuale che si ritrova nelle residenze dei complessi turistici, più quantitativo e maggiormente legato ad una dimensione urbanistica, viene dal progetto realizzato tra il 1962 e il 1967 al porto di Punta Ala in provincia di Grosseto. Il piano generale è affidato a L. Quaroni¹⁰⁹ su suggerimento di Gardella e Mazzoni.¹¹⁰ All'interno di questo i progettisti sono impegnati nello sviluppo delle varie zone in cui è suddiviso il piano: Il "Gualdo" al gruppo L. Quaroni, "Il porto" lo "Scoglietto" e "La valle" al gruppo composto da I. Gardella, V. Sonzogni, A. Mazzoni e D. Guicciardi.

L'urbanizzazione dell'area in oggetto situata nel comune di Castiglione della Pescaia, di proprietà della famiglia Balbo, si deve alla società Punta Ala spa, con sedi a Milano, Roma e Torino. Il progetto produce un grande scalpore e il sollevamento di ampie polemiche da parte di associazioni ecologiste come "Italia Nostra" e della stessa soprintendenza.

Esso si fonda sulla scelta iniziale di realizzare un insediamento compatto, strutturato intorno ad un elemento centrale, piuttosto che creare un'urbanizzazione sparsa. L'edificio si situa tra il porto di punta Ala e il vicino pendio montuoso. Questa condizione determina la presenza, come nella Rotonda di Arenzano e ai piani d'Invrea a Varazze, di un elemento di collegamento tra i due luoghi naturali, un percorso pedonale che unisce la parte superiore del sito a quella inferiore posta in prossimità del mare. L'impianto planimetrico si compone di una cortina edilizia che segue l'andamento dell'insenatura del porto, separata nel mezzo dal percorso suddetto. In cima al pendio, un'altra cortina rivolta sempre verso il mare, segue il profilo della pendenza, andando a chiudere il complesso e costituendosi come una barriera oltre la quale il traffico veicolare è interrotto a protezione quindi dell'area del porto. La strada si configura come un elemento visivo che connette l'edificio al contesto naturale, ed allo stesso tempo riveste il ruolo di struttura di supporto, che conferisce all'edificio una connotazione urbana, accentuata dalla presenza dei portici al piano terra degli edifici verso mare, che di fronte al porto ospitano bar, ristoranti e rimesse per le barche.

L'immagine evocata è quella della città fortificata costiera o del castello presente sulla sommità del monte alle spalle, in particolar modo dettata dalla continuità dei nastri edificati, dalla complanarità delle superficie dei fronti finiti ad intonaco grezzo color sabbia e dalle aperture trattate come riquadri, tagli nella parete ad aprire logge e patii sulle terrazze, in modo simile a quanto lo stesso Gardella realizza negli stessi anni nel prospetto dell'edificio in via Cusani. In questo complesso «di vacanza ma non

¹⁰⁹ *Il piano di sviluppo turistico a Punta Ala, 1961-63*, in "Casabella-Continuità", n. 283, gen. 1964, pp. 36-40; A. Samonà, *op. cit.*, pp. 195-196; *Il porto di Punta Ala. Prima fase*, in "Domus" n. 464, lug. 1968, pp. 7-15. Si veda anche a proposito del piano di Punta Ala, M. Tafuri, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Edizioni di Comunità, Milano, 1964, pp. 183-185.

¹¹⁰ M. Porta, *op. cit.*, p. 220.



I. Gardella, progetto per la stazione sciistica a Shahrestanak, Persia, 1974.
(da "A+U" n.12, dic. 1976).

I. Gardella, complesso turistico a Punta Ala, 1962, piante degli alloggi duplex, piano terra e primo. (da "Domus", n. 464, 1968).

turistico»,¹¹¹ come visto anche in precedenza, la complessità del luogo e del programma sembra spingere il progettista a sintetizzare un maggior numero di suggestioni rispetto a quanto visto in precedenza. Insieme ai riferimenti alla storia del posto, si trovano tracce delle esperienze dell'architettura moderna, in questo caso quella di Le Corbusier per il piano di Algeri, che fornisce lo spunto per il disegno continuo di riconnessione della preesistenza del castello con il nuovo edificato.¹¹²

Internamente, gli alloggi si dispongono su vari livelli all'interno dei lunghi edifici, assecondando il profilo ascendente del terreno, dal mare verso il monte. La distribuzione di questi, segue il criterio di compattezza ricercato in tutto il complesso mediante la sequenza di tipologie duplex, abbastanza nuove nella produzione dell'autore, sintomo di come la novità del tema progettuale imponga l'utilizzo di soluzioni differenti rispetto a quelle abituali, come già avvenuto nella Rotonda di Arenzano.

Il piano inferiore è ripartito in tre parti. Quella centrale presenta a sua volta una divisione longitudinale in tre parti, quella del corridoio centrale e dell'ingresso e quelle esterne in cui si ritrova il vano scala e dalla parte opposta il blocco bagno-cucina. Le testate ospitano da una parte, in un'ala separata come nelle ville unifamiliari, due piccole camere da letto per gli ospiti o i figli, divise da un muro non continuo che le mette in forte comunicazione tra loro. Sul lato opposto si trova il soggiorno-pranzo diviso dalla loggia esterna mediante una vetrata. Il piano superiore invece, è destinato agli spazi padronali. Vi si trova la camera da letto principale dotata di servizio igienico, loggia privata e guardaroba. L'ampio pianerottolo poi, funge da piccolo salotto e costituisce una zona filtro che conduce al patio terrazza, una stanza all'aperto protetta dagli alti muri, le cui fenditure rimandano alle merlature delle fortezze e inquadrano selettivamente il paesaggio circostante, nuovamente riproponendo un elemento formale già visto nell'hotel di Capo S. Martino.

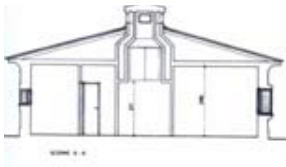
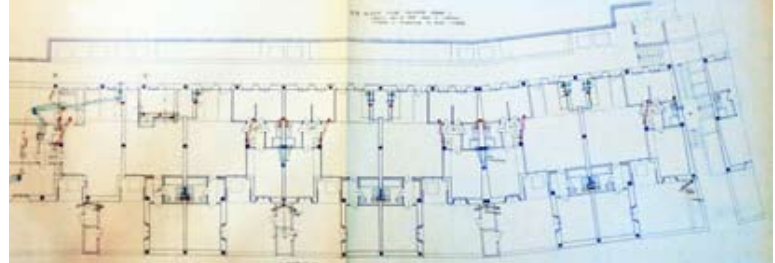
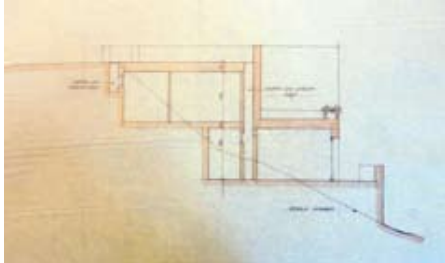
L'organizzazione della pianta mostra come lo schema distributivo e funzionale sia concentrato sul rendere indipendenti i due piani del duplex, che dispongono ciascuno di spazi giorno, notte e all'aperto, permettendo la fruizione anche da parte di nuclei diversi da quelli familiari tradizionali, come ad esempio due coppie, un gruppo di amici e così via.

Al di là della soluzione architettonica in sé appena descritta, ricca di riferimenti e innovazioni tipologiche, l'interesse di questo progetto risiede anche nella dimostrazione che esso offre delle capacità dell'autore di confrontarsi con una dimensione territoriale a lui poco consueta, che risente certamente delle linee guida e dell'idea dell'autore del piano, L. Quaroni, maggiormente attento in quel periodo alle possibilità di una dimensione territoriale dell'architettura.

A Punta Ala l'architetto romano prosegue di fatto la ricerca avviata con il progetto per il CEP di Mestre del 1960, visibile nei progetti per la sistemazione urbanistica dell'isola di Sindbad e poi, proseguendo sempre sul

¹¹¹ *Il porto di Punta Ala*,... cit., p. 7.

¹¹² M. Porta, *op. cit.*, p. 61.



I. Gardella, progetto per il centro residenziale di Pugnochiuso, 1970 , prospetto, pianta, sezione. (CSAC coll. 69/3).

I. Gardella, ville unifamiliari del centro turistico di Pugnochiuso, 1970 . (da A. Samonà, *Ignazio Gardella e il professionismo italiano*, 1981).

I. Gardella, villette unifamiliari nel centro turistico di Pugnochiuso, 1979, planimetria. (CSAC coll. 69/3).

tema dei piani per la costa, in quello della pineta di Donoratico e per Lido di Classe a Ravenna. In questi progetti l'obbiettivo di Quaroni è quello, come riporta M. Tafuri, di «sperimentare quali e quanti gradi di libertà siano recuperabili nell'ambito di una struttura urbanistica precisa e leggibile nei suoi valori di configurazione spaziale (...) in tutte tali sistemazioni si può riconoscere un intento centrale; la creazione di una natura costruita, non tanto come rapporto dialettico fra spazi progettati e componenti naturali, quanto come sintesi in atto di interventi urbanistici e risorse del sito, dove la morfologia generale e l'aggregarsi delle cellule seguono, sorreggono, o creano autonomamente, un valore spaziale adeguato ad una moderna strutturazione delle attrezzature per il tempo libero».¹¹³

¹¹³ M. Tafuri, *op. cit.*, p. 183. L'interesse del progetto risiede, secondo l'autore ne: «l'aggregazione delle cellule edilizie e per i dispositivi di controllo per l'attuazione, elaborati in base ad una casistica precisa di tipologie particolari che garantiscono l'omogeneità

Nel progetto di Punta Ala tale valore spaziale è individuato da Gardella, nella strada, come elemento utile a conferire ordine e identità all'intero complesso. Tanto nel progetto dei piani d'Invrea, in quello di Punta Ala o di Shahrestanak¹¹⁴ in Persia, viene assecondato tale principio compositivo. Ciò si rileva ancora in tutte le opere assimilabili a queste per scala e/o funzione, anche non solamente a destinazione turistica, come si è visto nei quartieri del CPE di Vicenza o nel progetto per il quartiere SNAM a S. Donato Milanese. Per conto della società di Enrico Mattei, Gardella realizza negli stessi anni in cui si trova impegnato nel progetto di Punta Ala, due progetti a Pugnochiuso e Testa del Gargano. Il progetto costituisce parte del più ampio intervento, volto alla creazione di luoghi per le vacanze destinato ai dipendenti dell'industria, dopo la felice riuscita del villaggio a Corte di Cadore realizzato dall'architetto E. Gellner¹¹⁵ a partire dal 1953. Diversamente da questo, seppur ridimensionato dopo la morte di Mattei, l'intervento costituisce una vera e propria operazione di sfruttamento economico della zona a fini turistici e consta di una serie di villette all'interno dell'uliveto presso la località Testa del Gargano e di un centro turistico. Come già visto nel progetto per il quartiere Genala di Ischia e diversamente dal suo consueto processo progettuale, Gardella parte per le case unifamiliari da un modello tipologico riconducibile ad un tipo a pianta centrale,¹¹⁶ già esplorato in alcuni studi condotti allo Iuav nei corsi di Composizione per una scuola a cinque aule.¹¹⁷ Come visto per la villa Calvi a S. Vito di Gaggiano, l'immagine della casa è affidata qui agli aspetti elementari dell'idea di casa, come il camino centrale, il portico giustapposto, la fascia basamentale che segue il profilo delle porte, la disposizione delle stanze intorno allo spazio centrale, il tetto a quattro falde. Sono questi gli elementi che compongono un'architettura semplice, dal valore universale, che l'architetto propone come unità base riproducibile e ripetibile in maniera organica nel sito, attraverso la disposizione a grappolo lungo i percorsi. Diverso è il caso del centro turistico nella piana di Pugnochiuso,¹¹⁸ al cui progetto lavora subito dopo la realizzazione delle villette fino alla prima metà degli anni settanta. Qui tornano alcuni temi compositivi riconducibili alle macrostrutture di Punta Ala ed Arenzano, imposti dai dati quantitativi del programma e dalla morfologia del luogo. Lo si vede nel sistema distributivo cieco posto sul lato contro terra e nella continuità del corpo di fabbrica che si sviluppa come un nastro compatto, variato dalla sporgenza dei muri dei giardini di ingresso, dall'arretramento

del complesso e contemporaneamente la qualità dei singoli interventi affidati ai privati».

¹¹⁴ *Winter resort north of Theran*. 1974, in "A+U" n. 12, dic. 1976, pp. 92.

¹¹⁵ D. Deschermeier, *op. cit.*, pp. 82-95.

¹¹⁶ A. Samonà, *op. cit.*, p. 209.

¹¹⁷ F. Buzzi Ceriani, *Sette progetti di studenti della Facoltà di Architettura di Venezia*, in "Argomenti di architettura", n. 1, dic. 1960; M. Montuori, *Dieci maestri...* *cit.*, p. 76.

¹¹⁸ A. Samonà, *op. cit.*, p. 224-225.

delle facciate in corrispondenza dei balconi dei primi piani o dalle sopraelevazioni di un piano di alcuni corpi, quasi a voler richiamare le torri di una fortificazione.

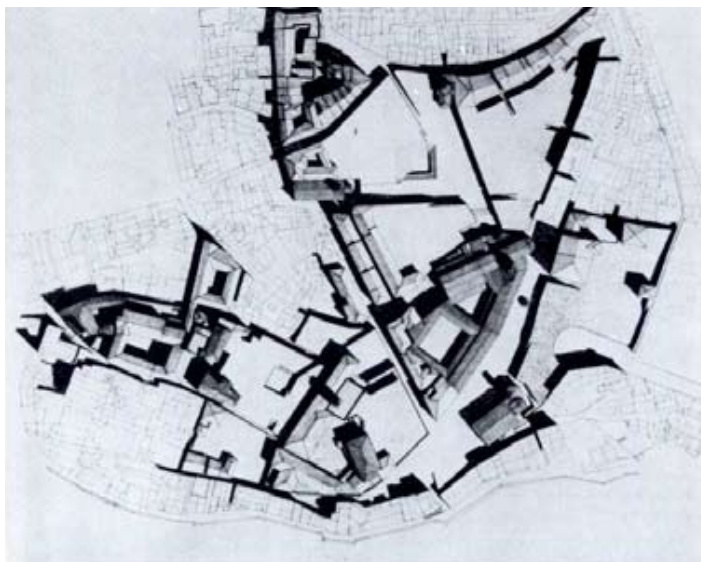
Più in generale si può dire infine, che nei progetti per i complessi di vacanze, diversamente dagli altri fin qui visti riconducibili a blocchi isolati, la complessità delle funzioni spinge l'autore ad un maggiore ragionamento sull'aggregazione delle parti, integrata con i valori paesaggistici del luogo. Gli insediamenti in oggetto approfittando della conformazione dei terreni, assumono forme sinuose, più organiche. Essi trovano le loro regole di aggregazione, incentrandosi su elementi riferibili ai luoghi fondamentali della costruzione tradizionale della città: la strada, la piazza, il castello, oppure affidandosi a modelli tipologici elementari come a Ischia o a Testa del Gargano.

In conclusione, l'analisi qui proposta conferma uno degli aspetti essenziali della maniera compositiva riscontrabile nelle opere di Ignazio Gardella. Il confronto con i progetti relativi alla residenza collettiva destinata ai complessi turistici, affrontando maggiori dimensioni e per la presenza di un maggior contenuto urbanistico, evidenziano come il tema delle relazioni tra le parti sia uno degli aspetti caratterizzanti il metodo progettuale e l'architettura dell'autore. Gli strumenti della progettazione sono per Gardella i medesimi, tanto che si affronti la scala urbana quanto quella edilizia. La conferma viene da quanto lo stesso dichiara a proposito del progetto per il piano particolareggiato del quartiere S. Silvestro e S. Donato di Genova del 1969-76.¹¹⁹ L'architetto non si affida ad impianti formali che intendono strutturare in complessi unitari le varie funzioni che definiscono il programma. Il suo è un approccio distante da quello che caratterizza l'estensione della scala architettonica a quella territoriale, come riscontrabile nelle opere degli stessi anni di L. Quaroni o di V. Gregotti. Contro un certo modo di intendere la progettazione, l'autore individua la perdita di mordente da parte della cultura architettonica, nell'eccessivo impegno in « complicate ricerche strutturali fuor di ogni misura statica, economica e architettonica, e nelle fantascienze di una prefabbricazione risolta a tavolino, invece che attenti ai problemi più semplici ma più vivi dell'industrializzazione edilizia, persi nei giochetti planivolumetrici dei piani regolatori, invece di portare la pianificazione urbanistica fuori dalla rigidità che spesso la rende inoperante, o infine vaganti negli orti letterari della ricerca figurativa».¹²⁰ Gardella invece, ripropone anche in contesti estranei ai centri urbani, le caratteristiche spaziali e la dimensione minuta delle piazze, delle strade, dei portici, come elementi caratterizzanti la città storica, «dilata

¹¹⁹ I. Gardella, *Genova un progetto per la città antica*, in "Controspazio", n. 2, 1974, p. 8. Si veda anche A. Samonà, *op. cit.* p. 56-57; M. Tafuri, *Les «Muses Inquiétantes», ou le destin d'une génération de «Maitres»*, in "Architecture d'Aujourd'hui", n. 181, sett.-ott. 1975, pp. 30-33. Sul progetto di Porta Soprana I. Gardella, *Centri storici una risorsa da recuperare. Il caso di Genova*, in "Acqua-Aria", n. 7, 1984, pp. 707-723.

¹²⁰ I. Gardella, *Architettura italiana, 6 domande*, in "Casabella-Continuità", n. 261, mag. 1961, p. 16.

I. Gardella, piano particolareggiato per la sistemazione della zona di S. Donato e S. Silvestro nel centro storico di Genova, 1972. (da A. Samonà, *Ignazio Gardella*, 1981).



sull'intervento urbanistico l'interesse al confronto critico con le preesistenze architettoniche».¹²¹

È attraverso il progetto di singole parti e dell'aggregazione di queste nei percorsi, che l'architettura raggiunge la scala urbana o del quartiere. Il progetto risulta essere composto di elementi domestici, appartenenti alla consuetudine costruttiva della città, alla sua storia ordinaria, non ad una macrostruttura che con un unico gesto risolve la complessità del tema.

La progettazione di un insieme organico di tanti fatti architettonici, diventa progetto urbanistico; gli stessi fatti formali diventano regola di un progetto complessivo. La lettura della città, delle sue parti e del dialogo tra queste, diventa il fondamento costante che conferisce coerenza al processo entro cui i casi particolari si sviluppano a seconda delle differenti occasioni, tanto nel recupero quanto nel progetto del nuovo. Gardella intende scongiurare il rischio di un falso storicismo, si dimostra attento alla forma della città e dei caratteri dell'architettura ma al tempo stesso vede il proprio operare come un ulteriore momento di progresso nell'evoluzione della città. «La prima e più importante misura è la scelta della forma urbana (...) il problema particolare (architettonico) va sempre visto in relazione con il problema della città tutta e della sua progettazione. Schema, direzioni, non sono mai fatti casuali ma obbediscono ad una coerenza profonda, sono il frutto dell'adattamento dei caratteri del luogo e dell'esigenze dell'uomo».¹²²

¹²¹ C. Conforti, A. Belluzzi, *Architettura italiana (1944-1994)*, Laterza, Roma-Bari, 1994, p. 221.

¹²² I. Gardella, *Genova un progetto per la città antica*, ... cit.

3. La residenza come laboratorio di sperimentazione del programma e dei linguaggi, tra pratica professionale e azione culturale

3.1. Eclettismo e sperimentazione (1929-1953)

Com'è emerso dalla ricostruzione del metodo dell'autore che si ha avuto modo di illustrare nelle prime due parti di questo lavoro, l'empirismo che caratterizza il suo fare progettuale, è per Ignazio Gardella, condizione connaturata all'idea stessa di architettura, che si mostra nell'immagine delle opere costruite.

A tale empirismo, relativamente all'uso del linguaggio, corrisponde un eclettismo che assume, fin dagli esordi, carattere di sperimentazione.

Il termine eclettismo nei progetti dell'architetto milanese, non è da considerarsi come citazione di elementi linguistici storici, fatto che ha caratterizzato l'interpretazione critica di alcune opere, come nel caso della casa alle Zattere ad esempio.

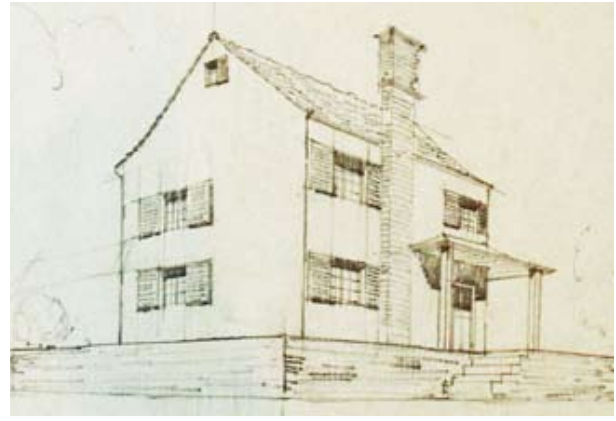
Al pari dei processi compositivi che abbiamo visto ripetersi nel corso del tempo e in diversi tipi di residenza, lo s'intende mostrare qui, come il risultato di un lavoro sulla continua ridefinizione formale e applicazione alle architetture, di pochi ed essenziali elementi della costruzione, che ritornano e si ripresentano in diverse opere ed evolvono lungo la sua carriera, mantenendo una loro riconoscibilità.

Significativo è notare, relativamente ai progetti della residenza ma non solo, come nei primi anni dell'attività, iniziata nello studio del padre Arnaldo, Gardella realizzi progetti profondamente differenti, come la casa per la famiglia Calvi a S. Vito di Gaggiano (1933-34), che si è già vista a proposito della trattazione dei caratteri della villa unifamiliare, il grattacielo Tognella, in via Vittor Pisani, anch'esso già considerato o l'ampliamento della villa Borletti a Milano (1933-36), intervento molto trattato dalla critica.

Da questa prima semplice osservazione, è possibile immediatamente ricavare uno dei tratti dell'eclettismo gardelliano, individuabile nell'eterogeneità di fonti di riferimento utilizzate dall'autore.

Una prima, deriva dalla ri-proposizione, diremo quasi letterale, dello stile architettonico che caratterizza molte delle opere di residenze del padre. È il caso ad esempio della villa di S. Vito, in cui si ritrovano alcune caratteristiche riconducibili alle forme e ai linguaggi eclettici di metà ottocento.¹

¹ C. De Seta, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Electa, Napoli, 1988. L'eclettismo ottocentesco, giunge fino agli inizi del novecento, come visibile in opere di molti autori, come S. Elia, che intraprendono poi strade differenti nel corso dei decenni successivi. Fatto che sembra manifestarsi tardivamente anche in quest'opera dell'autore. Più che la volontà di riproporre forme e stili revival alla maniera inglese o di costruire un



A. Gardella, L. Martini, Rifugio Ferraro Arquata Scriva, 1908. (da M. Casamonti (a c. di), *Ignazio Gardella architetto (1905-1999): Costruire le modernità*, 2006).

I. Gardella, villa Calvi, S. Vito di Gaggiano (MI), 1933-34, vista. (CSAC coll. 80/2).

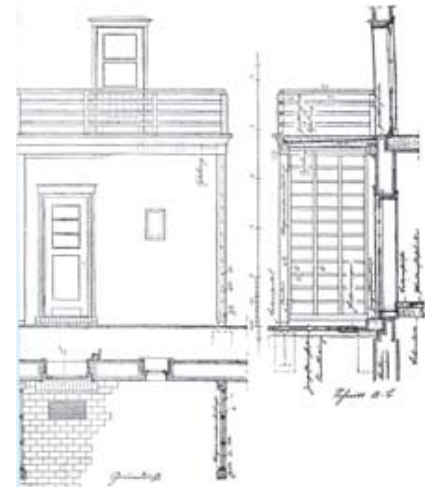
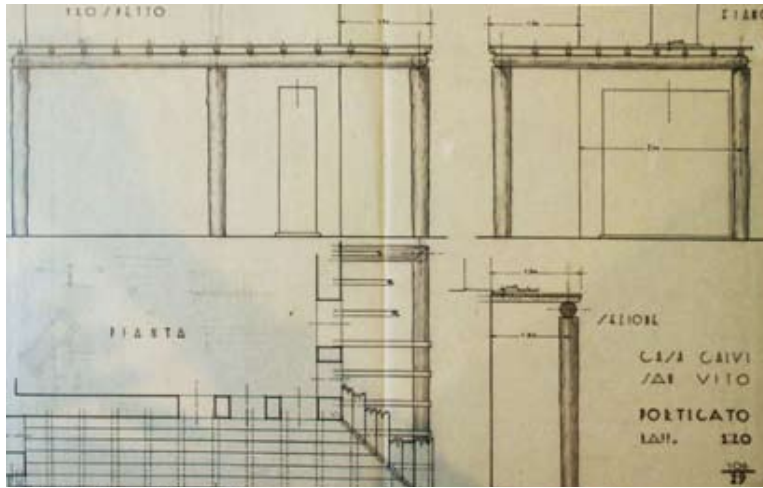
H. Tessenow, casa II nella campagna della Ruhr, vista. (da M. García Roig (a c. di), *H. Tessenow, la costruzione della casa*, 1999).

Sull'esercizio stilistico, prevale in questo progetto l'aspetto materiale di alcuni elementi architettonici attraverso cui viene comunicato un'ideale di vita domestica, quotidiana, non ostentata; il portico, il camino, le falde del tetto, le finestre riquadrate, l'ingresso. Ciò che conta insieme alla loro visibilità formale, è la familiarità che comunicano, che avvicina le parti della casa alla dimensione pratica dell'abitante, perché «costruire significa originariamente abitare».²

Il portico in legno realizzato con tronchi, il rivestimento di mattoni a vista della canna fumaria, le scandole della copertura, trasmettono l'idea di una costruzione concreta. La casa di S. Vito presenta in maniera molto chiara, l'importanza che Gardella affida agli elementi essenziali del costruire attraverso cui comunica tale concretezza. Vi si può riconoscere in questo, anche «un processo di semplificazione formale (...) che ha per fine il di-

rifugio vernacolare, si leggono qui intenzioni inerenti un'idea di casa fenomenologica, coerentemente con l'attenzione dell'autore per quest'approccio al reale, già mostrato nel primo capitolo. Tra la vasta letteratura si veda, M. Heidegger, *Costruire, Abitare, Pensare*, In *Saggi e Discorsi*, Mursia, Milano, 1954; I. Abalos, *Heidegger nel suo rifugio: la casa esistenzialista*, in *Il buon abitare. Pensare le case della modernità*, Christian Marinotti edizioni, Milano, 2009, pp. 43-68; G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari, 1975.

² M. Heidegger, *op. cit.*, riportata in F. Dal Co, *Abitare nel moderno*, Biblioteca di cultura moderna, Laterza, Roma-Bari, 1982, p. 28.



I. Gardella, villa Calvi, S. Vito di Gaggiano (MI), 1933-34, dettaglio del portico. (CSAC coll. 80/2).

H. Tessenow, casa II nella campagna della Ruhr, disegni di particolari relativi a portici e verande. (da M. García Roig (a c. di), *H. Tessenow, la costruzione della casa*, 1999).

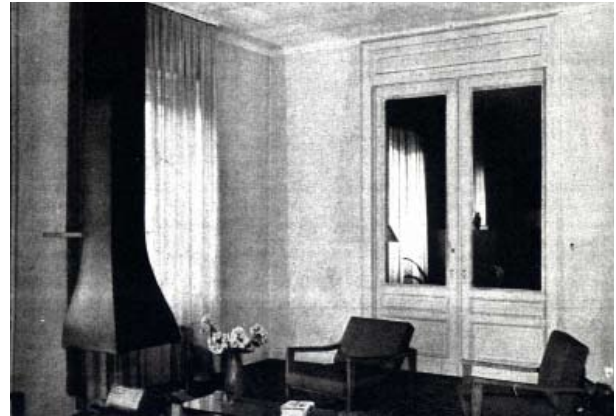
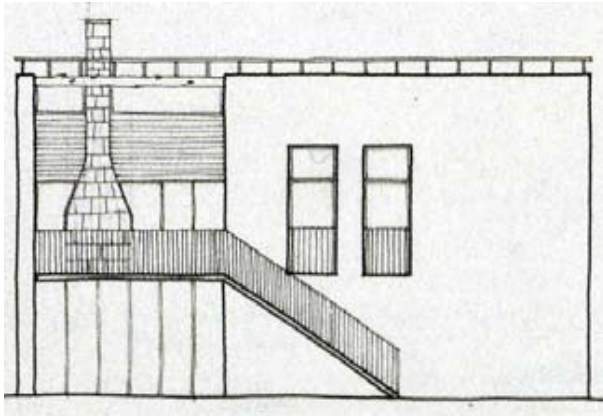
svelamento dell'elemento di generalità dell'architettura».³ L'utilizzo di materiali naturali come la pietra, il legno, il mattone non contiene in sé una critica all'industrializzazione, negli stessi anni Gardella utilizza anche materiali moderni in altri progetti, costituisce una scelta, quasi programmatica, di mostrare l'architettura per la sua solidità e durevolezza.

Se il risultato dal punto di vista linguistico costituisce per la produzione di Gardella un caso unico, ciò che interessa notare a partire da questo progetto, è come i successivi lavori siano il risultato del processo compositivo sugli stessi elementi, composti a definire un esito completamente differente, applicato a diverse scale e tipologie di abitazioni.

In casa Barbieri a Càstana (1944-47) ad esempio, l'immagine della casa viene realizzata attraverso il carattere affidato agli stessi elementi. Gardella rovescia qui l'inclinazione del tetto, ma gli conferisce le stesse proprietà visuali. Ritroviamo l'importanza di un luogo intorno a cui concentrare l'intimità dello spazio della casa come il camino, la copertura come chiaro limite del volume ed elemento simbolico, la finestra marcata dal profondo vuoto che la contiene all'interno del muro. L'edificio, come il precedente, realizza un programma minimo in cui si manifesta un «un'ansia di chiarezza formale e un premere di problemi, di possibilità nuove»,⁴ che si mostra nella semplicità del volume, delle aperture, del materiale di finitura.

³ G. Grassi, *L'architettura come mestiere*, in H. Tessenow, *Osservazioni elementari sul costruire*, Milano, FrancoAngeli, 2003, p. 46. Si veda poi H. Tessenow, *La costruzione della casa*, Milano, Unicopli, 1999.

⁴ G.C. Argan, *Ignazio Gardella*, Comunità, Milano, 1959, p. 13. Il critico torinese paragona la casa del Viticoltore al progetto di casa Sommerfeld a Berlino di Gropius, di vent'anni precedente e che per la sua espressione materica, nuovamente è avvicicabile alla casa di S. Vito di Gardella.



I. Gardella, casa Barbieri, Castana, (PV), 1944-47, soluzione B preliminare. (da F. Buzzi Ceriani, *Ignazio Gardella: progetti e architetture 1933-1990*, 1992).

I. Gardella, casa Coggi, Milano, 1942-55. (da *Stile di Gardella*, in "Stile" n.7, 1941).

Tra i temi che i progetti mostrati fanno emergere, si rende necessaria una maggiore precisazione relativamente all'uso delle tecniche costruttive, argomento centrale come detto, nell'opera dell'autore. Riprendendo nuovamente la copertura della casa del viticoltore come elemento rappresentativo della sperimentazione sui linguaggi, forse più che per la volontà di riprendere forme e tecnologie appartenenti alla cultura popolare,⁵ il progetto di Castana, mostra come esso faccia parte di una vera e propria ricerca formale che propone gli stessi risultati, ad esempio nelle unità d'abitazione del progetto delle case popolari in via Jacopino da Tradate e riprende profili visibili ad esempio, nelle opere di G. Ponti.

Dell'architettura rurale, si ritrova invece la razionalità delle forme e della tecnica costruttiva ad esse strettamente legata, che ispira anche Pagano,⁶ più che elementi del linguaggio da utilizzare per commenti di natura sociale e politica.

È la scala minuta stessa con cui si confronta l'opera di Gardella a favorire questo tipo di approccio, misurato sempre su ville unifamiliari, piccole unità d'abitazione, ospedaletti.⁷ Dimensione che si presenta in special modo nella prima parte della sua carriera, successivamente come si vedrà, affrontando maggiori complessità, il linguaggio si consoliderà mantenendo comunque molti dei caratteri provenienti da questa prima, lunga fase di sperimentazione ed eclettismo.

Proseguendo nell'analisi dei contributi di cui la ricerca linguistica si avvale, negli anni della prima attività professionale, quelli che concorrono

⁵ F. Ceriani F. (a c. di), *Ignazio Gardella: progetti e architetture 1933-1990*, (catalogo della mostra, Milano, Padiglione d'arte contemporanea, 22 gennaio-18 marzo 1992), Marsilio, Venezia, 1992, p. 90.

⁶ G. Pagano, G. Daniel, *Architettura italiana rurale*, Quaderni della Triennale, Ulrico Hoepli, Milano, 1936.

⁷ G.C. Argan, *op. cit.*, p. 8



I. Gardella, R. Menghi,
A. Castelli Ferrieri, quartiere
Feltre 1958-61.
(fotografia dell'autore)

Casa Calvi a S. Vito di Gaggi-
ano, fotografia del 1945 ca.
(da Archivio privato famiglia
Calvi).

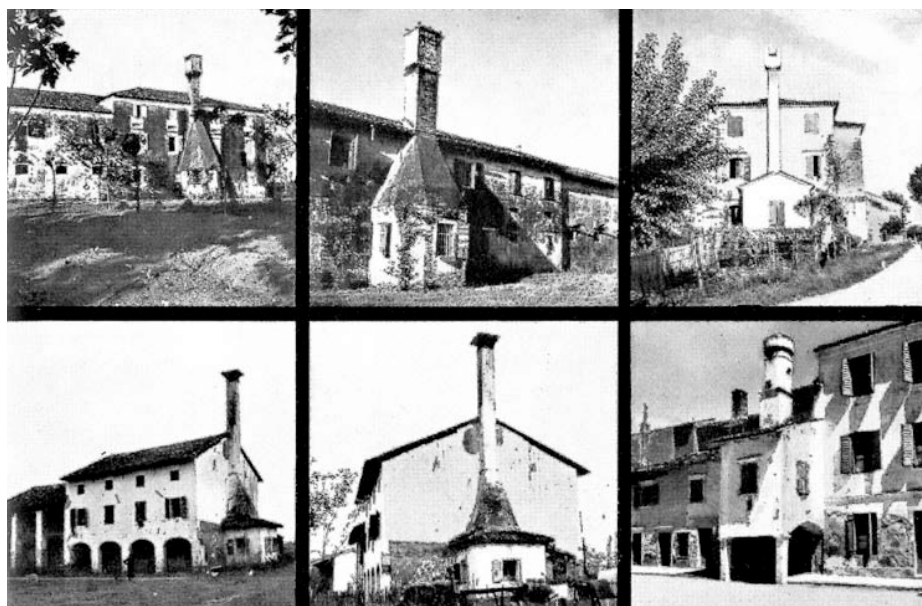
Pagina seguente:
G. Pagano, G. Daniel,
Architettura italiana rurale,
1936.

in maniera significativa alla definizione del linguaggio sono riconducibili all'attenzione verso le più avanzate ricerche di stampo razionalista. Ad esempio quelle condotte da Mies van de Rohe, in riferimento alla già citata villa Borletti⁸ o ai lavori svolti in collaborazione con il gruppo di architetti razionalisti milanesi, in particolare su progetti di concorso banditi dal regime per edifici pubblici: il concorso per la torre Littoria di Piazza Duomo nel 1935 e quelli per l'E42, per il Palazzo della civiltà italiana, (con F. Albini, G. Palanti, G. Romano, B. Revel), per il Palazzo dell'Acqua e della Luce (con F. Albini, G. Palanti, G. Minoletti, G. Romano) nel 1938 e nello stesso anno, per il piano urbanistico Milano Verde (con F. Albini, G. Palanti, G. Minoletti, G. Romano, G. Pagano, G. Predaval).

La diversità che connota questi progetti, è da considerarsi nuovamente come la manifestazione del tratto eclettico nell'uso del linguaggio che, relativamente alla regola razionalista, in particolar modo nella sua accezione funzionalista, diventa utile strumento per contrastare il codice e la norma di uno stile utilizzato in maniera ingenua.⁹ La sua adesione nel dopoguerra a molte associazioni, come l'INU, la FAIAM (Federazione delle Associazioni Italiane di Architettura Moderna), con la quale si intendeva raggruppare istanze razionaliste e organicistiche, e soprattutto il Msa (Movimento Studi per l'Architettura), esplicita nuovamente come per Gardella, «il movimento moderno era un insieme di ricerche e di linguaggi e che non

⁸ D. Vitale, *Razionalismo e rigenerazione figurativa*, in "Hinterland", nn. 13-14, gen-giu. 1980, p. 21.

⁹ Il concetto è utilizzato qui, riprendendo una considerazione di A. Monestiroli, a proposito del già proposto accostamento del metodo di Gardella alla maniera empirica degli architetti scandinavi, in *Cos'è architettura*, in "Casabella" n. 800, aprile 2010, p. 20.



esistevano solo Gropius e Le Corbusier». ¹⁰ Lo stesso autore dice in proposito: «mi sono allontanato dal razionalismo ortodosso perché ho sempre creduto che nell'architettura ci fosse qualcosa in più, qualcosa di inafferrabile razionalmente. I razionalisti pensavano che la ragione dei loro edifici corrispondesse alla loro funzione. Invece se cerchiamo la verità delle cose, dobbiamo andare al di là della loro funzione, dobbiamo andare oltre le cose». ¹¹ Il Dispensario Antitubercolare di Alessandria, è in tal senso il progetto che meglio rappresenta il libero uso del linguaggio razionalista. Alle bianche superficie delle facciate che compongono i piani di un volume dalla perfetta forma geometrica, Gardella accosta nuovamente elementi riconducibili a quel valore materiale dell'architettura che si è già considerato a proposito della casa Calvi, che rivelano l'«assenza d'innovazione programmatica», ¹² che caratterizza tutta la produzione architettonica dell'autore almeno fino alla metà degli anni cinquanta. Mancanza, che non rivela nessuna nostalgia per il mondo rurale o volontà di citare elementi della cultura popolare o spontanea. Gardella utilizza i materiali e le tecniche tradizionali come dato di ancoraggio al presente della realtà culturale e della civiltà del luogo e come «esercizio intellettuale di una ricerca spaziale votata alla modernità» ¹³ come ritroviamo in molte opere degli anni trenta e quaranta: la Cappella-Altare a Varinella (1935), l'edicola Pirovano al cimitero di Missaglia (1940) fino alle chiese di Cesate (1954) e Bolgiano (1964).

¹⁰ M. Porta (a c. di), *L'architettura di Ignazio Gardella*, Etas libri, Milano, 1985, p. 232.

¹¹ A. Monestiroli, *Ignazio Gardella*, La Scuola di Milano, Electa Milano, 2009, p. 23.

¹² A. Samonà, *Ignazio Gardella e il professionismo italiano*, Officina, Roma, 1981, p. 14.

¹³ P. Zermani, *Ignazio Gardella*, Laterza, Roma-Bari, 1991, p. 46.

I. Gardella, casa Barbieri,
Castana, (PV), 1944-47.
(da F. Buzzi Ceriani, *Ignazio
Gardella: progetti e architetture
1933-1990*, 1992).

W. Gropius, casa
Sommersfeld, Berlino, 1920-21
(da W. Nerdinger,
Walter Gropius, 1988).

I. Gardella, Villa Gatta,
Pineta di Arenzano, 1961-63.
(CSAC coll. 76/6).



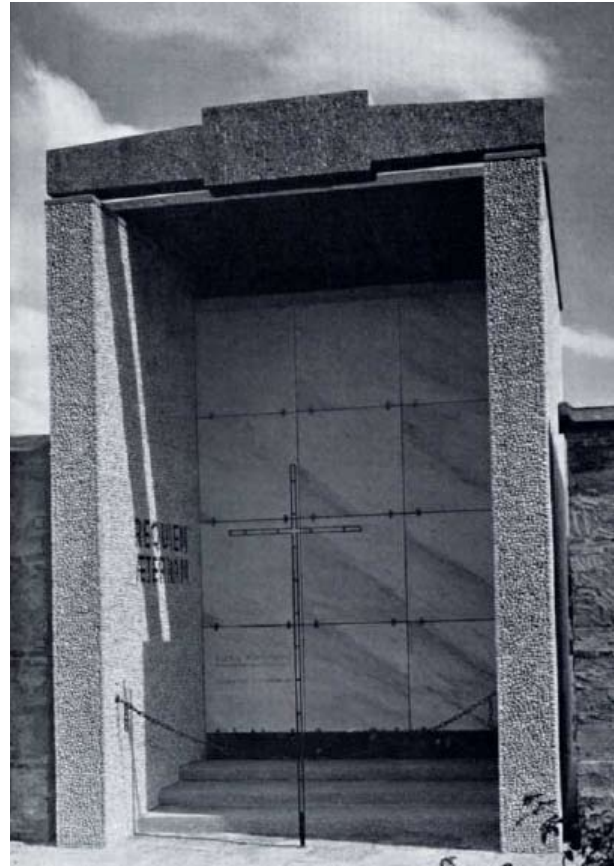
Gli spazi ridotti all'essenziale per conferire un valore simbolico¹⁴ ottenuto dall'astrazione, vengono riportati alla loro presenza materica dai materiali tradizionali e dai sistemi costruttivi moderni, ricomposti per contrasto. La geometria pura delle superfici, rimanda ad un maniera di comporre contemporanea, a cui si aggiunge la dimensione "locale" delle trame delle pareti costruite in materiali dalla forte presenza sensibile. Alla pietra scabra ad esempio delle pareti della Cappella, è giustapposto il laterizio della scalinata o del grigliato di fondo (ripreso dal Dispensario di Alessandria), o la pietra di fiume dei muri dell'edicola Pirovano, (lo stesso che riveste i muri dell'ampliamento della villa Borletti) dialoga con le lastre di beola. Ciò che interessa dunque a Gardella, è la creazione di un ambiente in cui alla qualità spaziale si sommi la composizione delle trame di materiali e di textures, la valenza espressiva e le suggestioni prodotte dai chiaroscuri e dal colore. «Non tanto come colore di superficie o di posizione, ma come risultato di una calcolata asprezza o porosità o discontinuità della materia, è elemento fondamentale nella definizione di una situazione ambientale: inseparabile, dunque dalla profonda ragione costruttiva, dalle radici formali dell'edificio».¹⁵ «L'obbiettivo della ricerca di Gardella non è la forma come struttura, o l'inverso, ma la strutturalità della forma o della visione, quella ricerca deve svilupparsi in gran parte, come studio della strutturalità della superficie, come di fatto accadde, in vera e propria volumetria».¹⁶ L'uso di tecniche tradizionali è quanto permette a Gardella di arricchire il linguaggio e al tempo stesso di «sdrammatizzare le nuove tecnologie».¹⁷ Lo si vede anche nei progetti per residenze di questo periodo, a cavallo della seconda guerra mondiale. Ad esempio nelle superfici grezze, rustiche, della casa Barbieri, accostate alla forma pura del volume, ancora nel portico di villa Matarazzo, il cui telaio in cemento a vista, composto ad archi al piano terra e travi al primo piano, mitiga la sua astrazione geometrica grazie agli inserti delle pareti in pietra, da ultimo nell'accostamento dell'esile e leggero telaio metallico della veranda posta in testata di villa Vaccarino, con la continuità del paramento murario che riveste omogeneamente tutto l'involucro. Nel lavoro sul paramento di rivestimento e sulle sue qualità, è possibile leggere poi un ulteriore elemento che alimenta l'eclettismo di Gardella, proveniente da quella cultura architettonica novecentista, molto presente a Milano negli anni della sua formazione e della prima professione, che si mescola nello stesso periodo con l'ultima fase della stagione razionalista e

¹⁴ A proposito della Cappella Altare si veda, G. Pagano, *Una lezione di modestia. Altare per i caduti in guerra di Varinella*, in "Casabella" n. 111, mar. 1937, pp. 2-5.

¹⁵ G.C. Argan, *Ignazio Gardella*, Comunità, Milano, 1959, p. 13. Si veda anche L. Fiori, *L'architetto e materiali. Tra invenzione e necessità*, in "Costruire per abitare", n. 4, nov. 1984, pp. 78-80, in cui l'architetto dice «ognuno ha i suoi colori. Io se devo pensare ad un colore penso alla testa di moro e al rosa».

¹⁶ Ivi, p. 18.

¹⁷ M. Porta (a c. di), *L'architettura di Ignazio Gardella*, Etas libri, Milano, 1985, p. 43.



I. Gardella, ampliamento villa Borletti, Milano, 1933-36. (da G.C. Argan, *Ignazio Gardella*, 1959).

I. Gardella, edicola Pirovano al cimitero di Missaglia, 1940-41. (da G.C. Argan, *Ignazio Gardella*, 1959).

che costituisce il terzo fondamentale contributo alla definizione dell'architettura dell'autore.

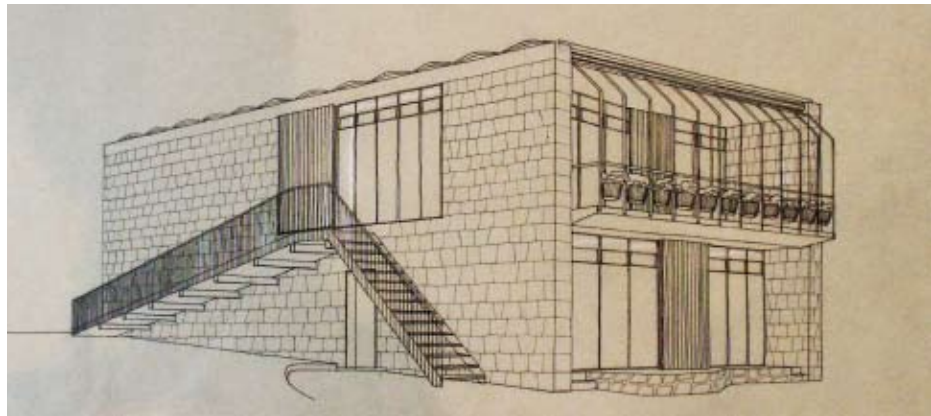
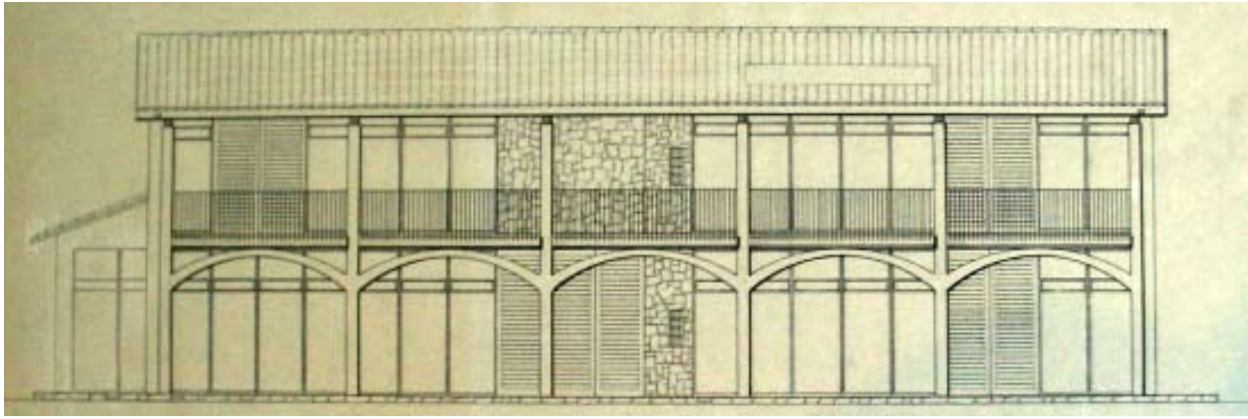
Esso si va definendo dunque come sintesi del costante lavoro di utilizzo di linguaggi provenienti dal razionalismo, dall'uso delle tecniche tradizionali, dal Novecentismo, che si va ora a considerare.

Novecentismo e razionalismo si fondono in questo periodo, in special modo se confrontati con il progetto della residenza. «La contaminazione del razionalismo prebellico e Novecento milanese, appare evidente nell'edilizia comune, ad esempio nella corrente produzione di case d'abitazione, dove i confini tra scuole e tendenze sono forse più sfumati».¹⁸

Quando lo stesso afferma «se c'era un rapporto tra architettura razionalista e Novecento milanese, a noi architetti razionalisti sembrava conflittuale»¹⁹ si riferisce ad un fatto stilistico, formale forse, non certamente ad un'idea di architettura e di contesto urbano che in Gardella sembra trovare molti punti in comune, come visto nel capitolo precedente.

¹⁸ D. Vitale, *op. cit.*, p. 21.

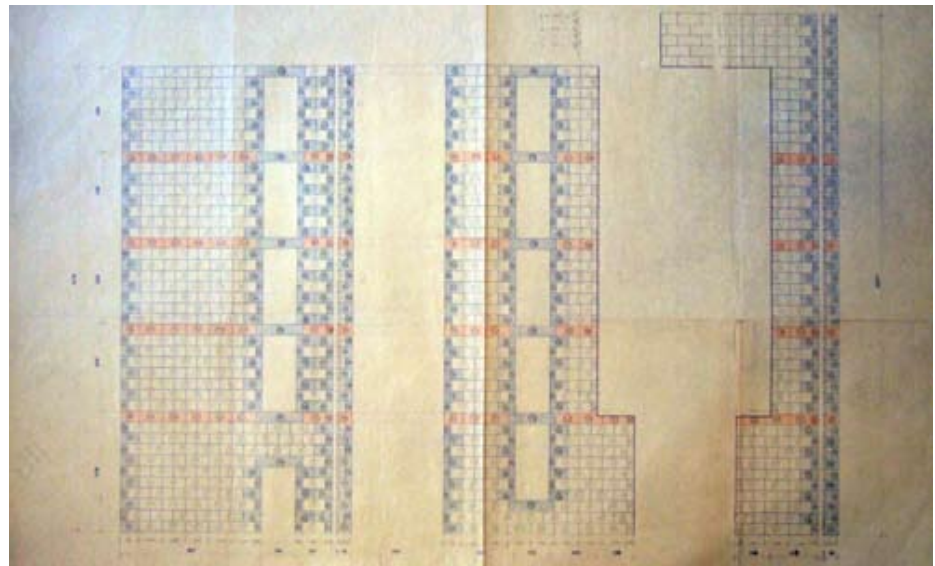
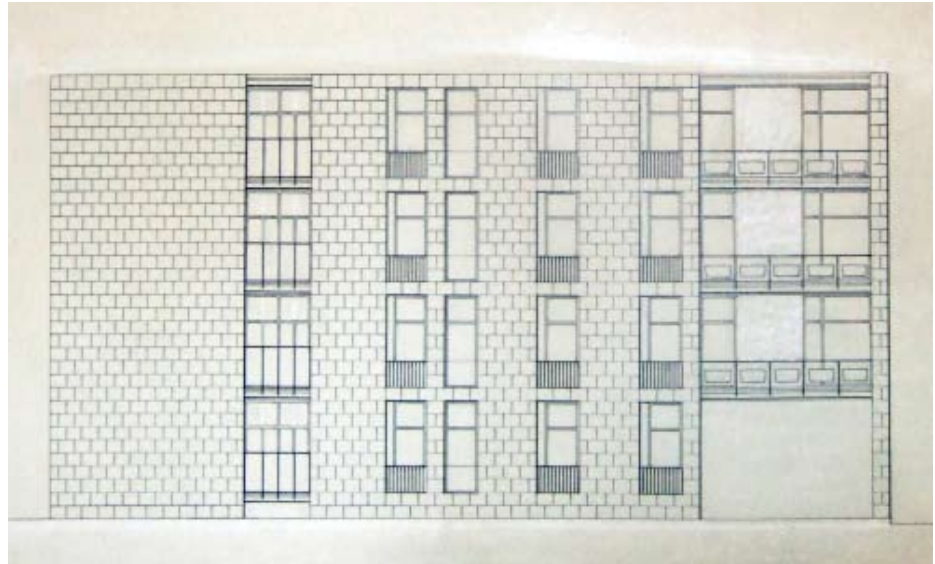
¹⁹ I. Gardella, *Prefazione*, in E. Mantero (a c. di), *Il razionalismo italiano*, Zanichelli, Bologna, 1984, p. 20.



I. Gardella, villa Matarazzo
a S. Paolo, (Brasile), 1946-1947,
(CSAC coll. 81/4).

I. Gardella, villa Vaccarino a
Dormelletto (NO), 1944-46,
(CSAC coll. 81/1).

Come si è avuto modo di vedere nel precedente capitolo, la ricerca di omogeneità del tessuto della città, conduce alla definizione di un modello tipologico di condominio borghese, che presenta molti caratteri provenienti dalla fertile ricerca sulla residenza popolare. I tratti comuni si individuano nella ricerca di un'economia costruttiva e di una razionalità compositiva fondata sulla ripetizione dei piani, sulla variazione dell'interno favorita dall'uso di telai in cemento armato, sulla valorizzazione degli affacci e degli spazi aperti della casa come i balconi e le terrazze. L'allineamento delle finestre e le regole compositive nel rapporto pieni e vuoti (molte le interpretazioni, si vedano ad esempio le realizzazioni di M. Asnago e C. Vender), determinano il rigore e la sobrietà delle abitazioni. A questo obiettivo, contribuisce in maniera determinante la composizione del rivestimento dei fronti, interfaccia tra casa e città, luogo in cui si manifesta il valore civile dell'abitazione nelle cortine continue delle strade o nei blocchi che insistono su lotti di grandi dimensioni. Essi, come si è già visto, sono anche gli elementi di definizione fenomenologica dell'architettura, come testimoniano molti esempi di edifici novecentisti a partire dalla Cà Bruta. Da un punto di vista tipologico, il riferimento alle architetture del Novecento, di De Finetti ad esempio, costituisce l'importante base di partenza



per il suo personale processo di ridefinizione di un tipo. Degli architetti della generazione precedente, Gardella prosegue poi anche la lezione relativa alla costruzione della parete come superficie carica di valori espressivi, chiaroscurali, visivi, coincidente con l'importanza data dall'autore alla costruzione massiva, muraria, duratura, già vista in occasione dei piccoli edifici citati in precedenza o a proposito dei progetti residenziali degli anni trenta e quaranta. Essa ritorna in numerosi progetti anche molto posteriori, come il monumento ai Caduti nel cimitero di Brescia del 1980, in cui il muro diventa non semplice prospetto, ma il recinto che determina l'edificio stesso. È attraverso il riferimento a questi aspetti delle opere di Muzio o Ponti, che Gardella confronta le sue idee circa la costruzione dell'abita-



Pagina precedente:
I. Gardella, casa Tognella al
Parco Sempione, 1947-59,
soluzione non realizzata
di prospetto, abaco dei
rivestimenti lapidei.
(CSAC coll. 81/4).

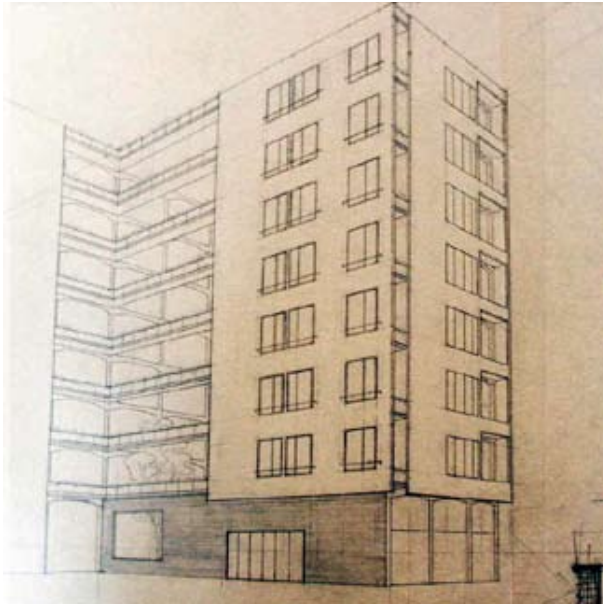
In questa pagina:
I. Gardella, edificio in via
Marchiondi, Milano, 1949-53.

I. Gardella, case alla stazione
di Arenzano, 1975-85.
(da M. Porta, *L'architettura di
Ignazio Gardella*, 1985).

zione con la dimensione urbana, mentre i progetti visti i progetti istituiscono rapporti con luoghi naturali e con il paesaggio.

Lo si vede nel progetto per il grattacielo di via Vittor Pisani, bipartito in una parte basamentale in pietra che separa il piano terra e il mezzanino e in una ai piani superiori, caratterizzata da un uniforme rivestimento in mattoni faccia a vista, che racchiude la regolare disposizione delle finestre. La volumetria compatta che si affaccia sulla strada, si alleggerisce all'interno del cortile utilizzando un altro elemento linguistico caratterizzante la ricerca del periodo, il ballatoio, mediante il quale si attua una reinterpretazione del tema della corte, che trova nella casa Rustici di Terragni, l'esempio più rappresentativo.

Lo stesso ragionamento sulla parete investe altre opere, in cui il rivestimento continuo è realizzato in pietra o in clinker, materiale di largo uso nei condomini borghesi milanesi a partire dal dopoguerra e che ritroviamo in gran parte degli edifici più importanti dell'autore progettati in contesti urbani, come la casa al parco Sempione realizzata per lo stesso committente del grattacielo di via Vittor Pisani, l'edificio in via Marchiondi o le case per gli impiegati della Borsalino, in cui si sceglie di utilizzare mattoni di scarto, proprio per le valenze cromatiche che l'errato processo di cottura aveva determinato. In questi progetti non si assiste ad un uso dei materiali di facciata per sottolineare le partizioni dell'edificio, i rivestimenti sono continui a rimarcare l'unità del blocco edilizio nonostante la variazione e la scomposizione volumetrica, analogamente a quanto propone ancora G.



I. Gardella, progetto per un grattacielo in via Vittor Pisani, Milano, 1939-41, vista di una soluzione preliminare. (CSAC coll. 80/6).

G. Terragni, casa Rustici, Milano, 1933-36.

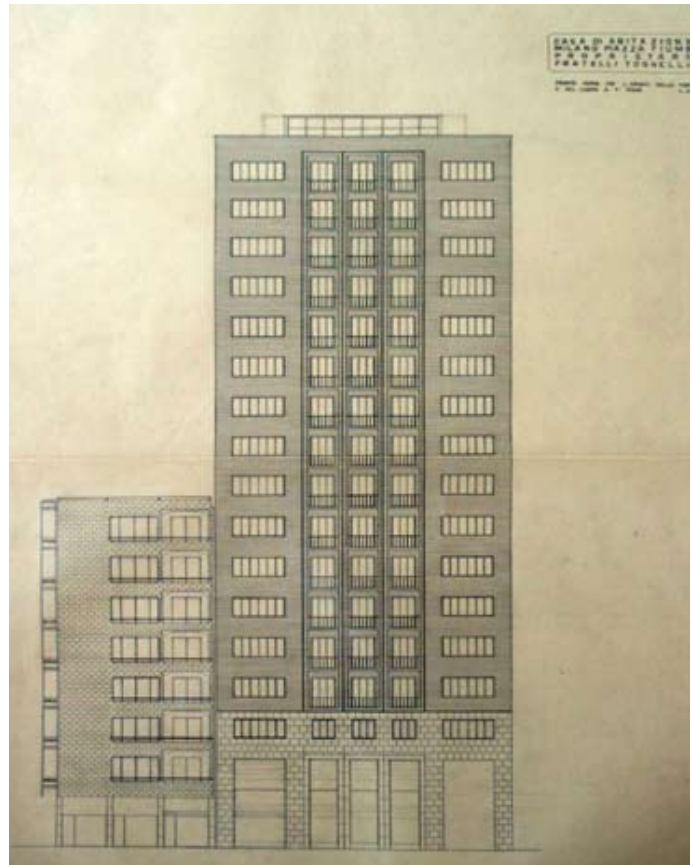
Pagina seguente:
G. Muzio, casa Bonaiti e Malugani, piazza Repubblica, Milano, 1935-36.

I. Gardella, progetto per un grattacielo in via Vittor Pisani, Milano, 1939-41, prospetto. (CSAC coll. 80/6).

Ponti, senza attribuire a questo procedimento, le valenze di manifesto di un'estetica come nel caso di quest'ultimo.

Per meglio definire la valenza della questione dell'eclittismo all'interno della specifica opera dell'autore, si rileva come nell'eterogeneità linguistica appena vista, non si ritrovi nessun intento di una rifondazione nazionale dell'architettura, fatto questo che si ritrova nella comune maniera empirica di altri autori più volte citati qui a riferimento, primo fra tutti A. Aalto, che inizia il suo percorso professionale nel clima dell'indipendenza nazionale finlandese. O ancora è il caso di architetti della generazione successiva, in Spagna e Portogallo,²⁰ che guardano alle esperienze italiane, tra cui quelle di Gardella, per ricercare i fondamenti per una rifondazione dell'architettura dei loro paesi, isolata dalle dittature. Esso, nell'architetto milanese, non risponde nemmeno ad un'espressione regionalista, per altro nemme-

²⁰ Per citare solo alcuni testi che illustrano sinteticamente la complessa vicenda dell'architettura portoghese, A. Alves Costa, *Páginas Brancas*, 1986; J. Figueira, *Escola do Porto: Um mapa crítico*, 2002 e *Intorno alla scuola di Porto*, in "Casabella", n. 579, maggio 1991; N. Portas, *Prefazione*, in F. Tavora, *Da organização do espaço*, 2ª ed. 1982; N. Portas, *Note sul significato dell'architettura di A. Siza nell'ambiente portoghese*, in "Controspazio" n. 9, sett. 1972, pp. 24-26, in *Arquitecturas: história e crítica, ensino e profissão*, Faup Publicações, Porto, 2005, p. 223; Portas N., *La ricerca di un linguaggio*, in *Professione poetica*, Quaderni di Lotus, Electa, Milano, 1986, pp. 40-46; G. Leoni, A. Esposito A., *Fernando Tavora*, Electa, Milano, 2003. Per la Spagna si rimanda a quanto già indicato nei precedenti capitoli.

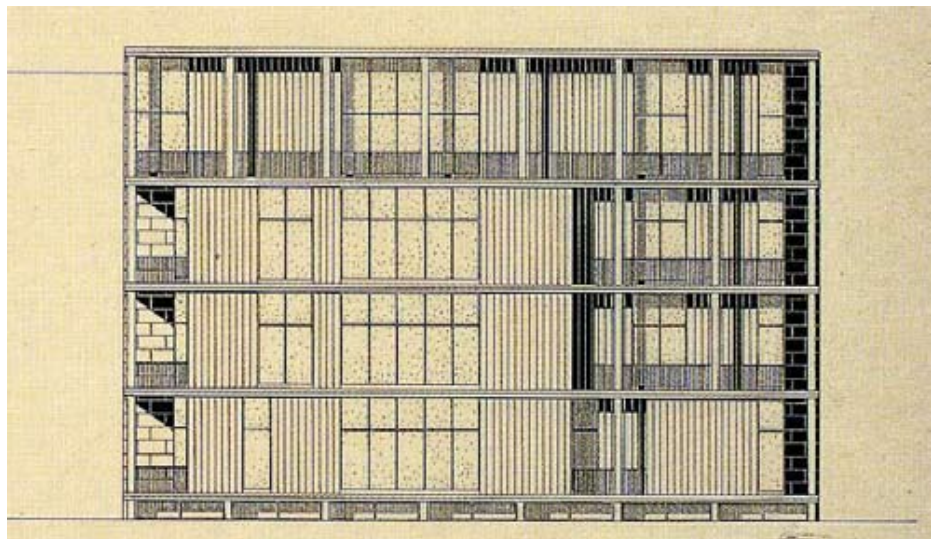
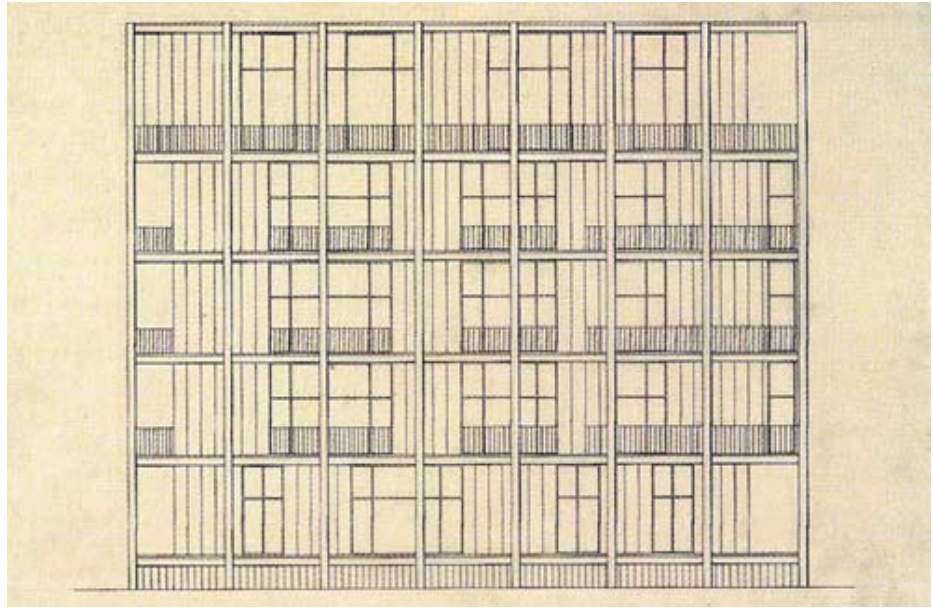


no presente nell'esempio di architettura vernacolare, visto in precedenza.²¹ Tutto è ricondotto all'interno del fare architettura, senza valenze di natura politica, piuttosto diventa mezzo per realizzare opere di natura sociale, intesi come ambienti di vita per l'uomo e la comunità, questione che si ritrova invece molto forte nel nostro autore.

Per supportare l'idea che l'ecclettismo per Gardella, sia fatto naturale e coerente della sua maniera di fare e pensare all'architettura, allontanando poi l'idea che contenga la ricerca di uno stile, appare utile considerare come in esso si ritrovino molti degli aspetti rintracciabili nelle varie correnti e movimenti che investono il novecento e coinvolgono da vicino la lunga attività progettuale dell'architetto.

L'interesse per il razionalismo, ad esempio, non è in Gardella rivolto alla contestazione di uno stile prima accademico ed in seguito, espressione di regime, asseconda piuttosto la razionalità implicita nel suo metodo proget-

²¹ K. Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna, 1998, pp. 371, individua nella parola regionalismo, tanto il prodotto dell'interazione tra clima, cultura, mito e mestiere, quanto l'esito di scuole regionali, che influenzano la costruzione, entrambi gli atteggiamenti appoggiano la riproposizione di tecniche costruttive locali.



I. Gardella, casa Tognella al Parco Sempione, 1947-59, soluzioni non realizzate di prospetti. (CSAC coll. 81/4).

tuale. Ancora, il neo-realismo che è stato letto in alcune opere come le case a schiera di Cesate (1951-63), è piuttosto da considerarsi come una manifestazione di quel realismo critico insito nel metodo progettuale dell'autore, che si adatta al mutato clima del secondo dopoguerra, senza intenzioni di creare un modello per le istanze sociali delle masse operaie cui sono destinate, né ricostruire un ambiente di vita rurale. Gardella riporta il tutto ad un dimensione concreta, reale, attraverso lo stesso processo che caratterizza le sue opere anche precedenti.

Si mescolano qui elementi della tradizione popolare e forme della storia. Le case infatti, sono da una parte riconducibili al tipo di casa contadina lombarda, per il trattamento dell'intonaco e per la volumetria. Si intro-

ducono poi altri elementi linguistici, non colti dal contesto del luogo, ma presi dalle forme “universalì” dell’architettura, a cui si affida la comunicazione della «memoria di un plasticismo delle pareti antecedente, arcaico, fra Cinque e Seicento»,²² visibile nell’arco ribassato e nelle alte e profonde aperture delle finestre, simili a quanto già fatto a Càstana pochi anni prima. L’utilizzo di elementi della storia, tanto aulica quanto popolare, fa parte di quel processo di trasformazione che parte dalla conservazione delle forme, il cui segno, composto in maniera unitaria con gli altri, contribuisce alla definizione di una nuova immagine, senza che esso diventi citazione storicista, come mostra in maniera evidente il porticato neoclassico delle Terme Regina Isabella a Ischia (1950-1955).

Nessuna rottura quindi contraddistingue il percorso di Gardella, che non si manifesta come superamento delle esperienze precedenti, bensì aggiornamento ed adattamento ai temi del presente. Fatto questo visibile in particolare in alcune delle opere maggiormente significative della produzione dell’autore, da considerare come risultato di un lavoro di sperimentazione sui linguaggi appena visti, interpretati secondo la sensibilità e capacità dell’architetto.

Le ben note vicende che hanno caratterizzato il processo progettuale della casa al parco Sempione (1947-59), delle case per i dipendenti della Borsalino (1949-52) e della casa alle Zattere 1953-62), per citare gli esempi più noti dell’autore, testimoniano come non si giunga immediatamente alla definizione finale e come nemmeno si segua un’immagine dell’edificio a priori. Essa giunge adattandosi ai vincoli imposti e al ripensamento sugli elementi della casa e sui sistemi costruttivi delle varie parti.

Se consideriamo la casa Tognella al parco Sempione, dalle prime ipotesi progettuali si vede come il linguaggio vada nella direzione di una ricerca sulle relazioni struttura - tamponamento - rivestimento. Dapprima mostrando il telaio a vista, sovrapposto alla parete rivestita in pietra, in maniera simile al prospetto di villa Matarazzo o al laboratorio di Igiene e profilassi di Alessandria del 1939. Successivamente, mascherandone una parte come nella soluzione poi effettivamente realizzata, occultandola all’interno dei ripiegamenti del tamponamento del prospetto verso il parco, richiamando esperienze precedenti nuovamente viste in villa Matarazzo.

Il rivestimento di tale parete poi, è studiato in diverse soluzioni che prevedono l’uso del legno, dell’intonaco di diversa granulometria rispetto a quello usato per le strutture e le altre pareti, che ricorda le scabre superficie della tomba Pirovano, di pochi anni precedenti.

Il corpo verso il giardino ancora, presenta anche nella versione realizzata, un rivestimento continuo in pietra, riproposizione dei paramenti dei condomini urbani milanesi.

Il filo conduttore che guida anche la ricerca del linguaggio dell’edificio, è la contrapposizione, come già sperimentato nel progetto di concorso per la torre in piazza Duomo del 1935, tra masse murarie dalla chiara volume-

²² A.C. Quintavalle, *Per chi racconta la storia di Ignazio Gardella*, in M. Porta, *op. cit.*, p. 59.



I. Gardella, casa per impiegati della Borsalino, Alessandria, 1949-52. (da F. Buzzi Ceriani, *Ignazio Gardella: progetti e architetture 1933-1990*, 1992).

tria, accentuata nel caso della casa al parco dalla netta separazione dei due corpi in cui si divide l'edificio e telai astratti, che nell'edificio realizzato spariscono facendo prevalere il tema del tamponamento. Nel corpo verso il parco, i pilastri arretrati fanno fuoriuscire la soletta, in modo da far leggere chiaramente come il blocco edilizio sia ottenuto per mezzo della ripetizione verticale di piani, a riproporre in tal modo il tema tipologico della "villa sovrapposta".

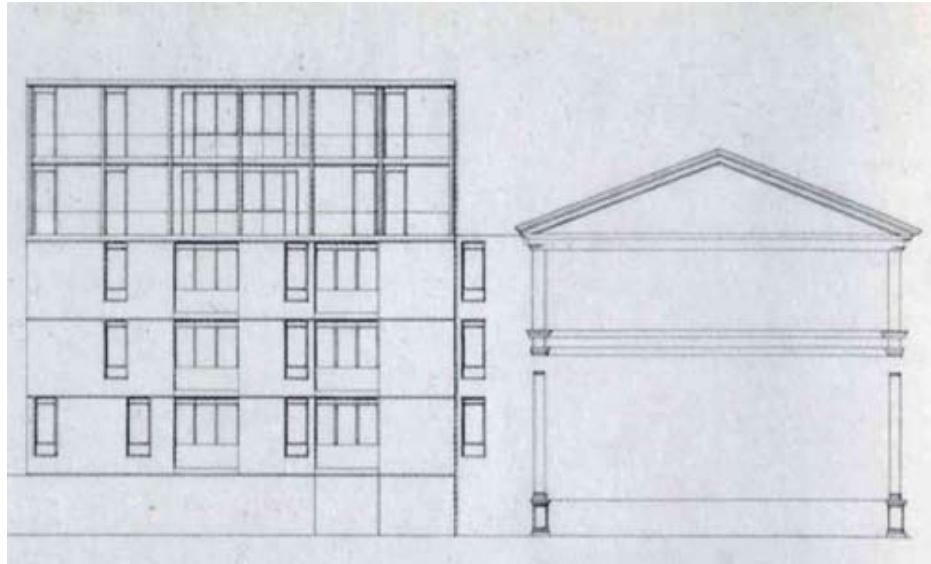
Nello stesso fronte, il ripiegamento della parete della loggia e la sua integrazione con il balcone, si inserisce all'interno di questo schema volumetrico come rivisitazione del tema razionalista «del rapporto tra la rigidità della regola costruttiva, del sistema travi-pilastri e la libertà delle pareti vetrate che sono la traccia visibile della rigidità dei movimenti all'interno della casa».²³ Tale sistema loggia-balcone, al pari della copertura ad esem-

²³ A. Monestiroli, *Ignazio Gardella, ...cit.*, p. 25.

pio, diviene oggetto di un lavoro di continua ridefinizione, che trasmette una precisa idea di casa, che mostra la personale sensibilità dell'autore nei confronti della vita degli abitanti della residenza, resa manifesta dalla cura per gli affacci. Tanto le alte finestre del prospetto delle camere, quanto le pareti oblique di quello verso il parco infatti, sono pensate per offrire agli abitanti viste su vari punti dell'ambiente circostante.

Nelle case per gli impiegati della Borsalino si ritrovano le stesse attenzioni alla vita da svolgersi all'interno e l'uso di elementi linguistici già considerati in progetti precedenti, che pongono l'opera all'interno di una continuità di ricerca da parte dell'autore e non realizzazione manifestodel cambiamento della maniera di comporre, determinato dalle nuove condizioni culturali e sociali del periodo. L'edificio si configura come un blocco in cui gli affacci risentono dell'orientamento nord sud e della necessità di dotare di aria e luce gli appartamenti. Tuttavia la volontà di fornire tanto al soggiorno, quanto alle camere, un'esposizione verso sud, determina la soluzione della sala da pranzo-salotto passante, che non solo costituisce una novità rispetto alla consueta disposizione degli ambienti delle residenze dell'autore, ma produce anche la forzatura della rigidità del blocco razionalista che rappresenta la caratteristica più evidente dell'edificio, inizialmente pensato con pianta a forma di "C" e in questo modo reinterpretato. Le irregolarità prodotte dallo sviluppo spezzato dei muri esterni, si aprono ulteriormente nelle pareti delle camere da letto, offrendo un fronte finestrato ai bagni e creando la loggia presente nella testata ovest del blocco. È questo un espediente che anticipa le soluzioni delle case a schiera di Cesate o dell'unità d'abitazione del quartiere Mangiagalli (1950-52). Si ritrovano poi, altre soluzioni formali già viste in precedenza in edifici unifamiliari e riproposti qui in un edificio d'abitazioni plurifamiliare. Esse sono visibili Innanzitutto nella particolare cura affidata ad elementi quali l'ingresso, protetto da una pensilina ed alla copertura; ancora le fenditure a tutta altezza che producono nel prospetto una zona d'ombra molto profonda, simile agli scavi nell'involucro della casa di Càstana, diventano funzionali a marcare il senso di verticalità dell'edificio. Anche il paramento in laterizio che riveste omogeneamente tutto il volume, appartiene alla ricerca di Gardella sugli edifici e i condomini urbani già visti in precedenza. Ad Alessandria però, il blocco non presenta ripartizioni determinate dal diverso uso dei rivestimenti, non presenta un piano rialzato come nella casa al parco Sempione, è volutamente radicato al terreno, senza livelli di mediazione con il piano terra. Se l'edificio presenta poi molti caratteri familiari alle costruzioni tradizionali del luogo, l'uso delle tecniche costruttive è anche determinato non solo da ragioni di poetica, ma anche dai condizionamenti di natura economica, imposti durante lo sviluppo del progetto e del cantiere. Le pareti esterne dovevano in origine essere realizzate con un getto all'interno di due fogli di laterizio usati come casamatta, costituendo un muro armato con nervature molto fitte, che si sarebbero meglio adattati al profilo delle pareti, poi sostituito con tamponamenti forati.²⁴

²⁴ G. De Carlo, *Architetture nuove*, in "Casabella-Continuità" n. 199, dic.-1953-gen. 1954, pp. 19, 26-33.



I. Gardella, casa alle Zattere, Venezia, 1953-62, studio per il prospetto. (CSAC coll. 78/3).

L'edificio, pur nell'irregolarità e nella diversità dei fronti, mostra l'intento di una costruzione compatta, unitaria, ottenuta dalla dialettica involucro - struttura, che si rivela come un'eccezione alla regola, solo nel risvolto d'angolo, individuato, come si vedrà in molte altre opere, come uno dei punti di tensione dell'edificio su cui concentrare lo sforzo compositivo.

Lo stesso rapporto struttura - rivestimento interessa, in conclusione, anche l'iter progettuale della casa alla Zattere, frutto di un lungo processo che coerentemente con quanto detto, giunge alla forma e al linguaggio attraverso successive prove ed adattamenti alle condizioni che di volta in volta si presentano. La prima soluzione²⁵ infatti, presenta un edificio tripartito in basamento, tre piani tipo e un loggiato, posto ad una quota corrispondente alla linea di imposta del tetto della contigua chiesa dello Spirito Santo, presentandosi quindi quasi come una sopraelevazione, creata dalla fuoriuscita dei pilastri in vista e dall'arretramento della parete di tamponamento, come già sperimentato nella villa Matarazzo e nella casa al parco. Si trovano in questa prima soluzione, meno riflessioni in merito all'adattamento ambientale che caratterizza le fasi successive e giungerà al risultato ben noto, segno di come Gardella non persegua inizialmente i temi rogersiani, piuttosto si mantenga coerente con un suo orizzonte di ricerca e sperimentazione progettuale. Da un punto di vista della giacitura dell'edificio e dei suoi rapporti volumetrici, si è già considerato come Gardella dimostri la capacità di allontanarsi dalle prime forme, adattandosi alle logiche immobiliari che danno origine all'intervento, ricercando comunque la qualità dell'inserimento in un contesto così caratterizzato, come quello venezia-

²⁵ S. Guidarini, *Ignazio Gardella nell'architettura italiana. Opere 1929-1999*, Skira, Milano, 2002, p. 139; F. Buzzi Ceriani (a c. di), *op. cit.*, pp. 152-161



I. Gardella, casa alle Zattere, Venezia, 1953-62.
 (da F. Buzzi Ceriani, *Ignazio Gardella: progetti e architetture 1933-1990*, 1992).

no. A questo contribuisce certamente anche il lavoro di composizione del linguaggio, che si configura come una reinterpretazione di elementi già utilizzati, rendendo in sostanza «veneziano il suo repertorio formale».²⁶

Ciò si mostra ad esempio nelle finestre segnate da cornici, accoppiate a memoria della bifora veneziana o ancora, nel rivestimento di pietra liscia del basamento, tradizionalmente bugnato, traforato con il motivo a losanga delle finestre delle cantine, usate anche nella villa Baletti a Lesa.

Come nell'edilizia minore veneziana poi, viene riproposta l'asimmetria e lo sbilanciamento dei volumi, attraverso le sporgenze dei balconi e il parapetto della terrazza, che crea una fascia di coronamento molto bene determinata. La chiusura del volume, a causa dell'arretramento dell'ultimo piano, è quindi trattata in maniera assai diversa da quanto visto in precedenza. La superficie, ancora traforata dalle fenditure verticali dei parapetti poi, insieme all'intonaco a cocciopesto, accentua quel carattere di vibrazione della superficie che reagisce con i riflessi prodotti dall'acqua e costituisce uno degli elementi di integrazione sensibile e visuale, che più sono stati portati ad esempio del rispetto del carattere del luogo.

²⁶ A. Belluzzi, in F. Dal Co, *Storia dell'architettura. Il secondo Novecento*, Electa, Milano, 1997, p. 93.

3.2. Il consolidamento del metodo e del linguaggio (1953-1999)

Il dono dell'inquietudine di cui parla G. De Carlo nel suo articolo di presentazione delle case Borsalino sulla rogersiana "Casabella-Continuità",²⁷ o l'ambiguità della casa alle Zattere evidenziata da M. Tafuri,²⁸ sembrano essere tratti distintivi non solo delle due opere in oggetto, ma poter confermare il tratto eclettico del linguaggio gardelliano determinato dal metodo empirico, che caratterizza la prima fase di sperimentazione e ricerca dell'opera dell'autore. Nonostante la sostanziale continuità con le opere dell'autore prima della guerra, visibile nell'utilizzo di stessi elementi linguistici, che si è cercato di illustrare, i due progetti ora citati, a cui si deve aggiungere in ambito non residenziale la mensa Olivetti²⁹ ad Ivrea (1953-59) presentata da Gardella al Ciam di Otterlo del 1959, sono stati più volte indicati tra i migliori esempi di quel rinnovamento dell'architettura italiana, in particolare invocata da E.N. Rogers, che impegna la ricerca architettonica italiana del secondo dopoguerra.

Come nei casi mostrati in precedenza, anche relativamente a questo tema, non vi è l'intenzione da parte di Gardella di partecipare in maniera programmatica alla revisione del linguaggio. Lo testimonia ad esempio la mancata adesione al Team X dell'autore, nonostante da questo momento in poi le sue architetture vengano molto considerate da alcuni dei membri, in particolare quelli spagnoli,³⁰ o come lo stesso Rogers indichi la casa veneziana come un «esempio limite»,³¹ oltre alla ben nota interpretazione in chiave neo liberty del progetto, da parte di Ryner Banham.

Anche nella seconda fase della sua carriera, Gardella si dimostra nuovamente «indisponibile alla polemica»,³² il suo lavoro sul progetto mantiene costantemente la stessa natura e gli stesi fini.

²⁷ G. De Carlo, *op. cit.*, pp. 19, 26-33.

²⁸ M. Tafuri, *Architettura italiana 1981-81*, riportato in F. Buzzi Ceriani, *op. cit.*, p. 157.

²⁹ È noto come in quell'occasione si concluda l'esperienza dei Congressi Internazionali di Architettura Moderna e si apra una nuova stagione di revisione del linguaggio e dei contenuti che avevano caratterizzato in precedenza il Movimento Moderno.

³⁰ J. Torres Cueco, *Italia e Catalogna: l'influenza e il successo di Gardella nell'architettura catalana degli anni cinquanta e sessanta*, in "QA - Quaderni del Dipartimento di Progettazione del Politecnico di Milano", n. 17, 1994.

³¹ Il commento di E.N. Rogers si trova nella didascalia alla figura 148 di *Esperienza dell'architettura*, Torino, 1958. Riportato in A. Belluzzi, *Venezia* in F. Dal Co, (a c. di), *op. cit.*, p. 95.

³² P.C. Santini, *Incontri con i protagonisti. Ignazio Gardella*, in "Ottagono", n. 46, 1977, p. 44.

Non c'è da parte dell'autore, come già considerato a proposito della sua appartenenza o meno al razionalismo o al neorealismo, nessun intento di superare il Movimento Moderno attraverso un ritorno alle forme storiche. La casa alle Zattere non contiene un'interpretazione di elementi trascritti dagli stili storici. Come per l'utilizzo di tecniche e linguaggi appartenenti alla tradizione costruttiva popolare, l'atteggiamento di Gardella scioglie il medesimo equivoco che si trova presente anche nella critica allo storicismo. Il suo atteggiamento non s'indirizza verso «l'exasperazione colta e aulica»³³ ma nuovamente, verso la costruzione di una realtà concreta. L'intervento veneziano è, come fa F. Tentori, da leggersi in chiave eclettica che per quanto detto fino ad ora, costituisce per Gardella un fattore di coerenza e non di «trasformismo».³⁴ Da questo punto di vista s'inquadra anche con maggior chiarezza, il tema del rapporto del nuovo con le preesistenze ambientali. Per Gardella tale questione è da intendersi come fattore di qualità costruttiva determinata dal valore e dalle peculiarità di un luogo, lontana dalla continua riproposizione di tecniche e linguaggi appartenenti ad una tradizione, presentati in contesti diversi indistintamente, fatto questo che conduce «l'ambientamento» verso una questione di stile.³⁵ Equivoco³⁶ che pochi anni dopo, nel 1958, con il Padiglione della Fiera di Bruxelles, opera di un gruppo composto da Gardella, A. De Carlo, Peresutti, Rogers, Perugini e Quaroni, si manifesta in maniera evidente. L'edificio propone alla fiera internazionale, l'immagine di una mediterraneità comunicata attraverso la variazione planimetrica del complesso, gli scorci e le prospettive mutevoli ed elementi architettonici costruiti con un'incerta volontà di perseguire un avanzamento tecnologico, che alimentano nuovamente la polemica³⁷ sull'arretramento della cultura architettonica italiana. Esulando tuttavia da una lettura di natura stilistica dei linguaggi gardelliani, ciò che si può dunque notare in questi anni, relativamente alla personale storia del progetto della residenza nell'opera dell'autore, più che la volontà di perseguire uno stile o la revisione degli stessi, è invece il consolidamento della definizione formale di alcuni di questi, oggetto della ricerca del periodo di sperimentazione precedente. La data del 1953 è presa come momento a partire dal quale, le soluzioni che interessano le parti essenziali dell'edificio, si ripetono in poche varian-

³³ F. Tentori, *Quindici anni di Architettura italiana*, in "Casabella-Continuità", n. 261, mag. 1961, p. 41.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

³⁶ M. Tafuri, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Edizioni di Comunità, Milano, 1964, pp. 154-158; S. Guidarini, *op. cit.*, pp. 159-161

³⁷ E.N. Rogers, "All'Expo '58 il futuro (dell'architettura) non è cominciato", in "Casabella-Continuità", n. 221, sett. 1958, pp. 2-5; R. Banham, *Neoliberty. The italian retreat from Modern Architecture*, in "The Architectural Review", apr. 1959, pp. 231-235; E.N. Rogers, *L'evoluzione dell'architettura, risposta al custode dei frigidaires*, in "Casabella-Continuità" n. 228, giu. 1959, pp. 2-4.

ti, lasciando meno spazio alla varietà e alla sperimentazione. L'anno considerato appare esemplificativo, in quanto ha inizio il lavoro sui progetti di Ivrea e Venezia citati, importanti per l'importanza nel dibattito architettonico internazionale che rivestono e, come si è avuto modo di sottolineare, per una diversa interpretazione che assumono se considerati all'interno della complessiva vicenda dell'autore.

A questo proposito, si può rilevare come in essi vi si trovino molti di quegli elementi del linguaggio utilizzati dall'autore in numerose opere successive, da considerarsi come elaborazione del lavoro precedente.³⁸ Si parla quindi di consolidamento del linguaggio da questo punto di vista.

Esso appare da una parte, come la conseguenza di una maturità raggiunta, conclusione di un percorso in cui viene affinato il controllo del metodo progettuale che si è andato mostrando, dall'altra, esigenza di un'ulteriore razionalizzazione del processo stesso per far fronte all'aumentato carico di lavoro professionale. Il trasferimento e la riorganizzazione dello studio in via Marchiondi nello stesso anno, sancisce infatti il momento della crescita esponenziale delle commesse, coincidente con lo sviluppo urbano del secondo dopoguerra prima e del boom economico in seguito.

Un primo elemento che s'intende presentare come segno di questo consolidamento, lo si trova nell'evoluzione del tema della copertura che si registra in questi anni, aspetto su cui maggiormente si era concentrata la sperimentazione anche del periodo precedente. Si è già considerato infatti, l'accentuazione quasi simbolica del tetto della casa di S. Vito di Gaggiano o dell'edificio in via Marchiondi, che rivela nel prospetto laterale il profilo netto del tetto a due falde, o gli esili piani inclinati che concludono i volumi della casa Barbieri, della casa per gli impiegati della Borsalino o delle case per il concorso dello Iacp di via Jacopino da Tradate. Gardella riprende alcune di queste suggestioni, in particolare nell'uso della copertura a quattro falde fortemente ribassata per le ville unifamiliari nella seconda metà degli anni cinquanta, riproponendole in molti progetti, in particolare di ville unifamiliari, a partire dalla villa Baletti (1951-53). Ancora, un riferimento ad un'immagine consueta e domestica della casa, si trova a distanza di molti anni, nelle testate delle residenze presso la stazione di Arenzano (1975-85), in cui si ripropone il tema della doppia falda e del camino come volume esterno a sé stante, presente anche nel blocco di abitazioni al quartiere Feltre (1958-61).

Nella casa alle Zattere e nella mensa ad Ivrea, questo lavoro prosegue affidando la chiusura del corpo di fabbrica ad una copertura piana, applicata e rielaborata in diversi contesti e opere.

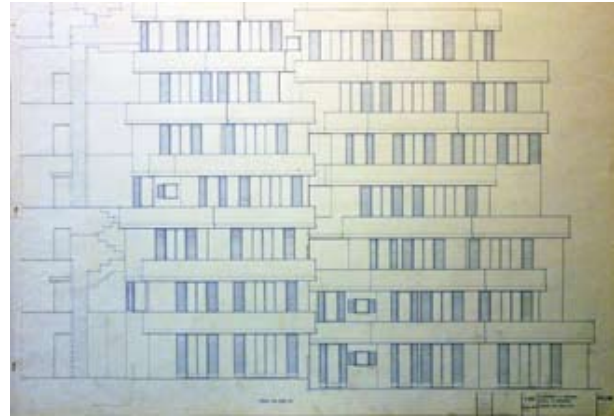
Nel primo caso la fascia di balconi che corrono per tutto lo sviluppo del fronte del piano terrazza, generato dall'arretramento dell'ultimo livello, prodotto dal vincolo imposto dal piano regolatore, si pone a conclusione del ricercato effetto d'incombenza dei volumi dei balconi posti anche ai piani inferiori, sullo stretto passaggio della fondamenta al piano terra.

³⁸ A. Belluzzi, C. Conforti, *Architettura italiana, 1944-1994*, collana Grandi opere, Laterza, Roma, 1994, p. 221.

I. Gardella, edificio in via Trotti,
Alessandria, 1953-54.
(da M. Casamonti (a c. di),
Ignazio Gardella architetto
(1905-1999): *Costruire le*
modernità, 2006).

I. Gardella, Condominio Punta
del Gabbiano, Arenzano,
1958-59.
(fotografia dell'autore)





I. Gardella, casa Gardella, Pineta di Arenzano, 1959. (da M. Franzone, G. Gerolamo Petrone, *La pineta di Arenzano. Storia di un'utopia mancata*, 2010).

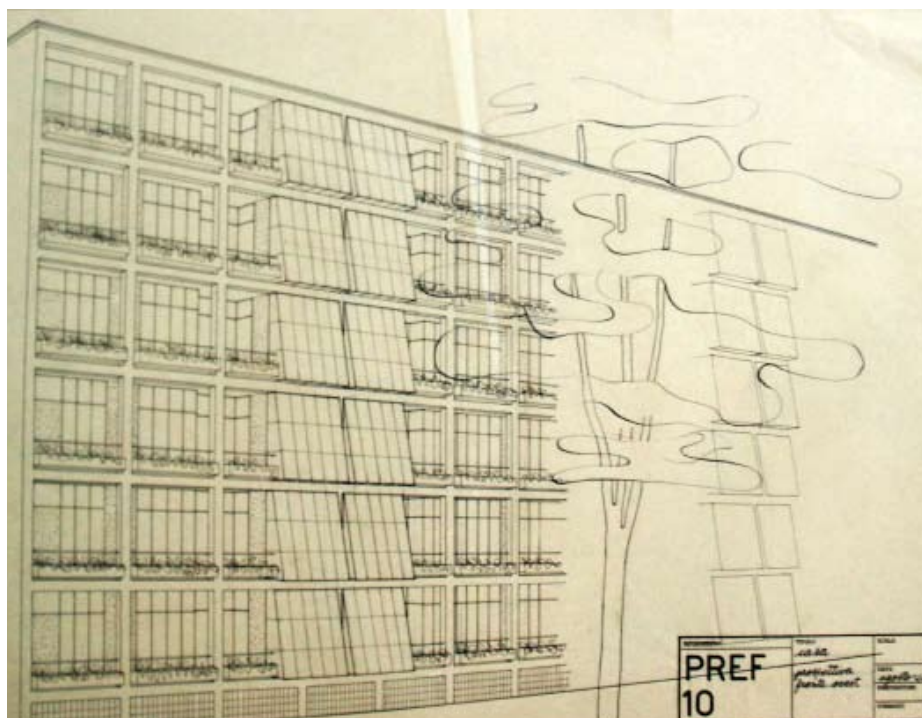
I. Gardella, Pineta di Arenzano, "Rotonda", 1961-63, prospetto. (CSAC coll. 72/6).

La composizione di questi, addensati su un solo lato, produce uno sbilanciamento verso il fianco contiguo alla chiesa dello Spirito Santo. Tale movimento del volume dell'edificio, accentuato dai forti aggetti dei balconi stessi, rappresenta un elemento di rottura rispetto alla rigidità e alla compattezza del blocco edilizio privo di scomposizioni (si vedranno in seguito altri sistemi che introducono variazioni nella generale regolarità). Lo stesso procedimento formale utilizzato qui in una delle opere più importanti dell'autore, è riscontrabile in contesti meno significativi e in edifici minori, ad esempio nelle residenze in via Trotti angolo via Modena, ad Alessandria, progettate contemporaneamente alla casa veneziana (1953-54), in cui si ritrova lo stesso tema dell'inserimento di una nuova costruzione nel centro storico. Ancora, nei condomini di Punta del Gabbiano ad Arenzano (1958-59), si trova la stessa idea volumetrica applicata ad un gruppo di cinque edifici. Se lo sbilanciamento, così come l'accoppiamento delle finestre, è condizione "veneziana", la riproposizione in progetti distanti mostra come essi facciano parte di una poetica gardelliana più generale. La disposizione dei balconi lungo i fronti del corpo ad angolo dell'edificio di Alessandria, produce lo stesso movimento ascendente interrotto dalla linea netta e continua dei parapetti della terrazza dell'ultimo piano. In numerosi edifici della stessa località ligure poi, Gardella interpreta il tema adattandolo al contesto e alle caratteristiche del luogo. Alla sequenza di balconi e parapetti che chiudono il volume dell'edificio, si sostituiscono tetti piani realizzati con alte fasce in cemento che lasciano inalterata, l'idea di un coronamento orizzontale fortemente accentuato. La soluzione nuovamente si presta ad essere adattata agli edifici a gradoni che si sviluppano lungo le pendenze del sito, in totale uniformità con la presenza e la tradizione dei terrazzamenti, tipici di questi luoghi.

Interessante è notare come tale coronamento si ritrova tanto in edifici unifamiliari, come la villa Castelli (1957-61) e Gardella (1959) realizzata per sé stesso, quanto in blocchi di residenze collettive, come nei progetti per i comparti della Rotonda (1958-63). L'alta fascia del tetto piano così costituita, determina in un caso l'elemento che lega l'edificio a stretto contatto con il suolo e nell'altro, in un edificio multipiano, al movimento ed alla scomposizione del prospetto che si rapporta con la varietà del contesto naturale circostante.

Al tema del balcone, di cui questi ultimi esempi di copertura piana costituiscono quasi un'evoluzione dal punto di vista della ricerca sugli effetti volumetrici che contribuiscono a creare nell'intero edificio, si associa poi una caratterizzazione legata ad un'idea di abitare e di spazio domestico, riferibile alla tradizione e alla cultura razionalista e novecentista, in cui la dotazione di spazi all'aperto per l'alloggio, costituisce un tema costante della costruzione della residenza.

In particolare nell'autore, esso diventa fatto formale che subisce evoluzioni e adattamenti, a seconda dei casi particolari. Lo si ritrova ad esempio in edifici a destinazione popolare o in interventi di residenze da reddito per società immobiliari e imprese di costruzioni, in forma di visibili oggetti sporgenti da cortine edilizie continue, inserite nel rigido impaginato dei prospetti a cui conferiscono valenze chiaroscurali. È il caso ad esempio dei progetti antecedenti la fine della guerra, per la Cooperativa Domus Nostra a Milano (1949), di quelli realizzati per l'impresa Fergan in via Boezio (1942-47) sempre a Milano, assai simili a quelli che si ritrovano, nel dopoguerra, ad esempio negli edifici per la Società Generale Immobiliare a Genova (1953-58). Ancora diventa oggetto di sperimentazione formale nelle verande delle unità d'abitazioni a nuclei componibili per l'Ansaldo (1944). L'attenzione per questo elemento, costante in tutta la produzione dell'autore, diventa nel periodo che si sta qui considerando, uno dei fattori attraverso cui si comunica una propria idea di qualità dell'abitazione, che conduce il lavoro di sperimentazione su questa parte della residenza, alle caratteristiche soluzioni della casa al parco Sempione o di via Marchiondi. Qui e in molte altre realizzazioni successive, si ricerca un'integrazione del balcone con lo spazio interno attraverso la rientranza del muro divisorio, che di fatto frapponne tra terrazzo e stanza, una loggia, che diventa un volume scavato nella parete, un ambiente all'aperto che definisce lo spazio di transizione tra il dentro e il fuori. Il ripiegamento dei setti, proposto in numerosi varianti e geometrie, accentua poi il valore formale di un sistema vano interno - loggia - balcone a cui l'architetto delega spesso il ruolo di variazione volumetrica degli edifici, realizzata mediante l'accoppiamento di un elemento scavato, la loggia, e uno in aggetto il balcone. Ciò è particolarmente visibile poi, quando il balcone è utilizzato a marcare la rientranza dello spigolo dell'edificio, accentuando ulteriormente la presenza dell'angolo, punto di tensione architettonica tra i volumi, a cui l'architetto rivolge una grande attenzione, come si vede sia in progetti di ville ed edifici isolati, dove al balcone si sostituiscono le terrazze di raccordo con i dislivelli del terreno, quanto nei blocchi urbani all'interno della città consolidata, come



I. Gardella (e altri), unità d'abitazione a nuclei componibili prefabbricati, 1946, vista. (CSAC coll. 81/2).

nel caso dei coevi edifici in via Cusani e al quartiere Feltre (1958-61).

La continuità interno - esterno che questo sistema genera, tanto di tipo visuale grazie alla moltiplicazione dei punti di vista generati dalle pareti inclinate, quanto della fisica fruizione dello spazio all'aperto, diventa poi fatto formale unificante l'intero corpo di fabbrica, come in alcuni progetti di ville unifamiliari in cui, analogamente al progetto della mensa per i dipendenti Olivetti ad Ivrea, il parapetto metallico del balcone, sviluppandosi lungo il perimetro, disegna una linea che si sviluppa nel contesto limitrofo. Tale caratteristica, diremo organica, è certamente realizzata anche attraverso la forma dell'edificio e la sua giacitura nel terreno, tuttavia tale semplice elemento, studiato nel dettaglio da un punto di vista tecnologico e materico e spesso riproposto e adattato in diversi progetti, rappresenta ciò che visualmente definisce con chiarezza l'integrazione del costruito con l'ambiente circostante. Da dispositivo compositivo, distributivo e funzionale, esso diventa fattore linguistico determinante l'immagine dell'architettura. Un altro elemento su cui Gardella fonda tale immagine, riconducibile sempre a quegli elementi essenziali della casa che abbiano visto essere i punti centrali del processo compositivo e costruttivo fin dal primo esempio di S. Vito di Gaggiano, è rappresentato dalla finestra e dai suoi sistemi di oscuramento.

Attraverso il lavoro su questi due semplici parti, l'autore ottiene valenze espressive con criteri di razionalizzazione. I disegni su misura dei serramenti, realizzati sempre con materiali e adattati alle condizioni del luogo,



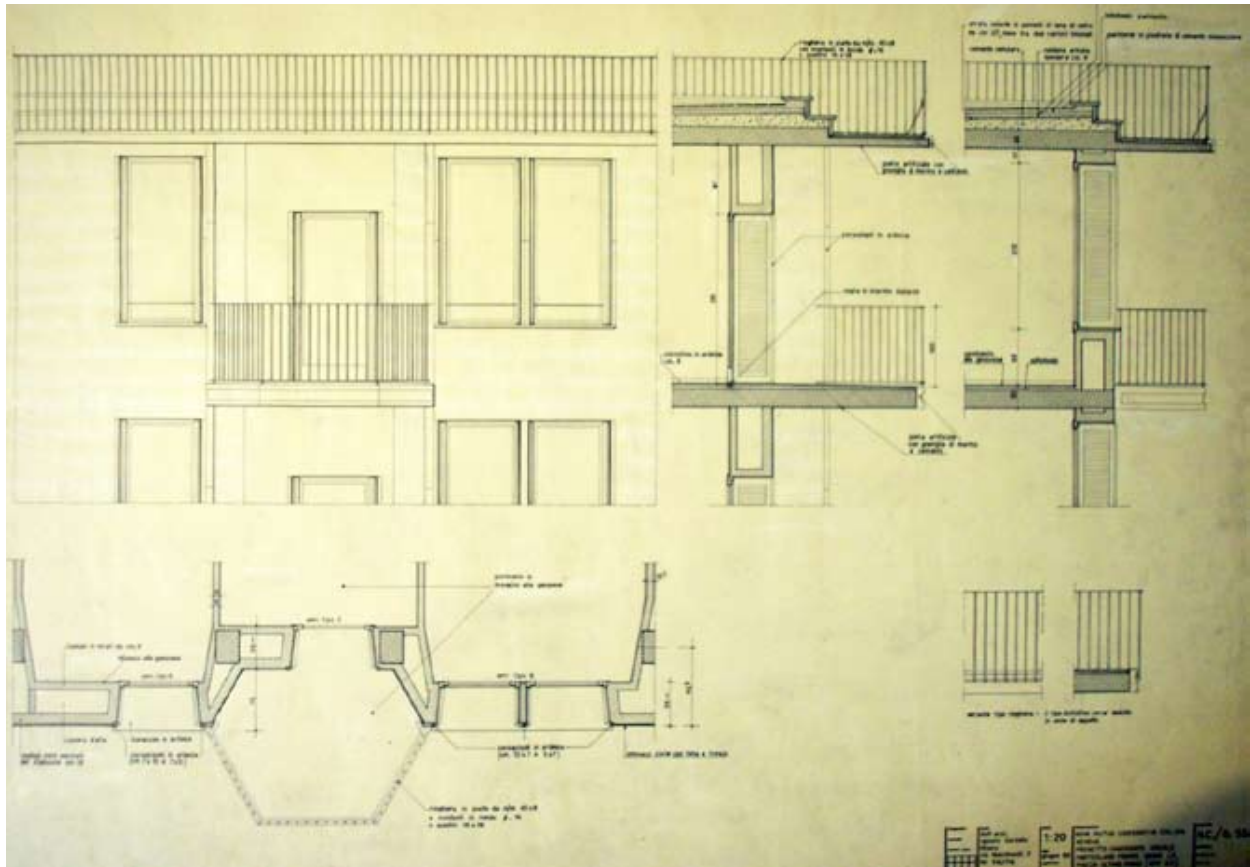
I. Gardella complesso in via S. Boezio, Milano, 1942-47.

del mercato in cui si colloca l'opera,³⁹ vengono spesso realizzati in formati ripetuti in sole due o tre dimensioni. Da una parte quindi, essi diventano elementi singoli, prodotti per uno specifico progetto, dall'altra rispondono a criteri quasi di standardizzazione per agevolare la produzione e ridurre i costi. L'uniformità e la ripetitività dei formati si perde poi nella composizione del prospetto, nelle posizioni variabili delle persiane (l'esempio più caratteristico è quello delle case Borsalino), nell'accostamento cromatico dei serramenti tra loro e sul fondo dell'intonaco anch'esso colorato. Le soluzioni ricorrenti prevedono infissi bianchi o in legno chiaro, persiane verdi o color legno naturale scuro, ancora intonaci rosa, rossi o grigi.

Il semplice lavoro sulle bucatore, viene in alcune realizzazioni anche contaminato dall'introduzione di frammenti di un linguaggio meno anonimo, in cui si mostrano segni e forme maggiormente definite, ad esempio dagli inserti in pietra delle cornici delle finestre o delle porte di ingresso o appartenenti ad una tradizione aulica come gli archi. Si è già considerato il valore di "permanenza", che assumono gli elementi della storia dell'architettura nelle opere di Gardella.

Alcun esempi si ritrovano anche nelle opere di questo periodo come nella piazzetta di Arenzano (1957-59) in cui gli archi ribassati appoggiati su un dado esterno al filo dei pilastri, mostrano il loro valore non strutturale ma

³⁹ L. Fiori, *op. cit.*, p. 79.



I. Gardella, caseggiato sociale per la Coop Nova, Genova 1954-57, particolari del balcone. (CSAC coll. 70/3).

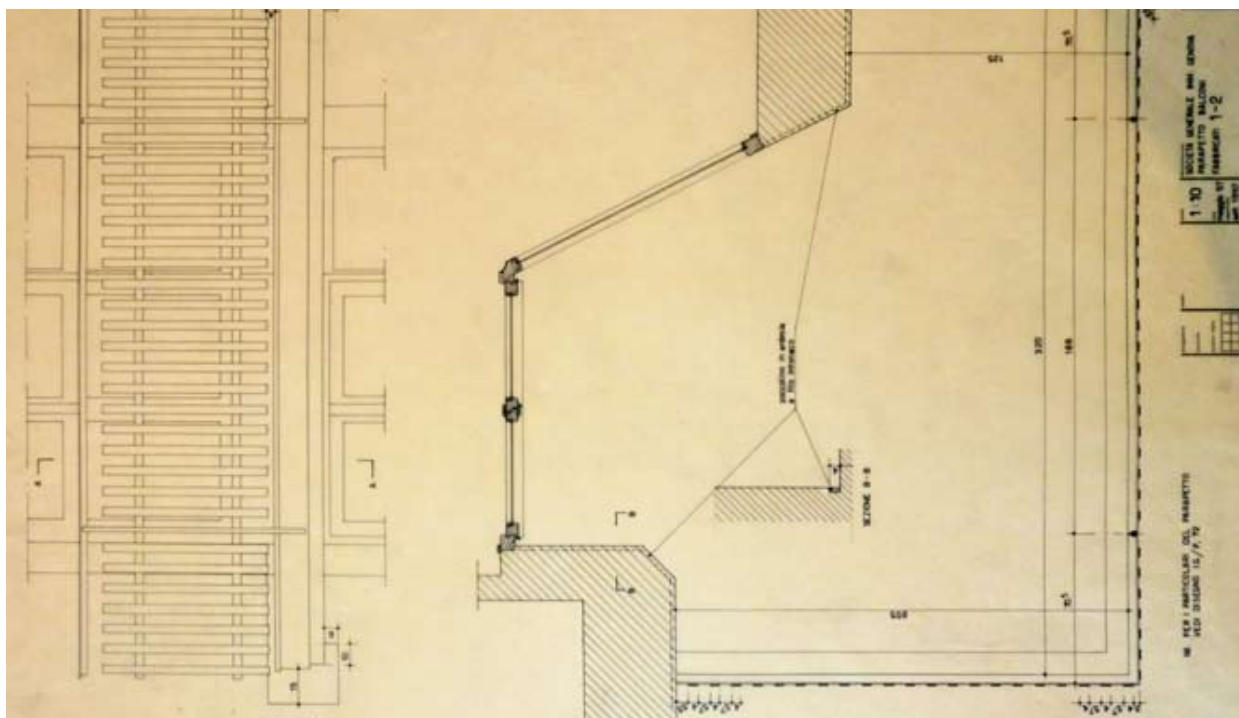
solo formale, così come nel quartiere sperimentale per il Comitato della Produttività edilizia di Vicenza (1956-67) in cui la stessa composizione, arco - finestra allungata, presente in Cesate, si adatta a blocchi edilizi meno compatti ed organicamente disposti nel terreno, definendo una maggiore varietà dei prospetti.

L'utilizzo di stessi elementi di linguaggio a distanza di tempo, così come l'applicazione di stessi temi formali a differenti tipologie e destinazioni d'uso, rappresenta la trasposizione in chiave linguistica, del processo compositivo empirico mostrato nel capitolo precedente, fatto questo che conferma nuovamente il tratto eclettico dell'architettura dell'autore.

Caratteristica che si rivela poi, in un'ulteriore manifestazione del consolidamento del linguaggio che si sta qui considerando, visibile in particolare a partire dagli anni sessanta, «nell'orientamento del linguaggio verso una stereotomia primaria».⁴⁰

È questo infatti il periodo in cui maggiori complessità influiscono sulla metodologia progettuale, determinate dal cambiamento che investe i si-

⁴⁰ A. Belluzzi, C. Conforti, *op. cit.*



I. Gardella, case nel quartiere Paride Salvaro, Genova, 1953-58, dettagli dei balconi. (CSAC coll. 77/6).

stemi produttivi, la condizione economica e sociale e conseguentemente i modelli di espansione urbana.

Mutamenti che producono nel progetto della residenza, l'introduzione di nuove destinazioni come uffici e attività commerciali, che trasformano il blocco d'abitazione in contenitore multifunzionale, specialmente in contesti urbani e nei vuoti del centro storico. La scala dell'edificio, abbandonando la piccola misura, terreno di confronto dell'opera di Gardella, come indicato nel saggio di G.C. Argan sull'autore del 1959, adeguandosi alle variazioni e alla complessità del programma, raggiungendo maggiori dimensioni, avvicinabili a quelle di edifici pubblici e complessi direzionali, che negli stessi anni rappresentano una parte importante delle commesse di Gardella, da parte di un settore industriale sempre più in espansione. È il caso dell'edificio in via Cusani (1958-61), di via Marina (1961), di Alba (1967-78), fino alle residenze presso la stazione di Arenzano (1975-85).

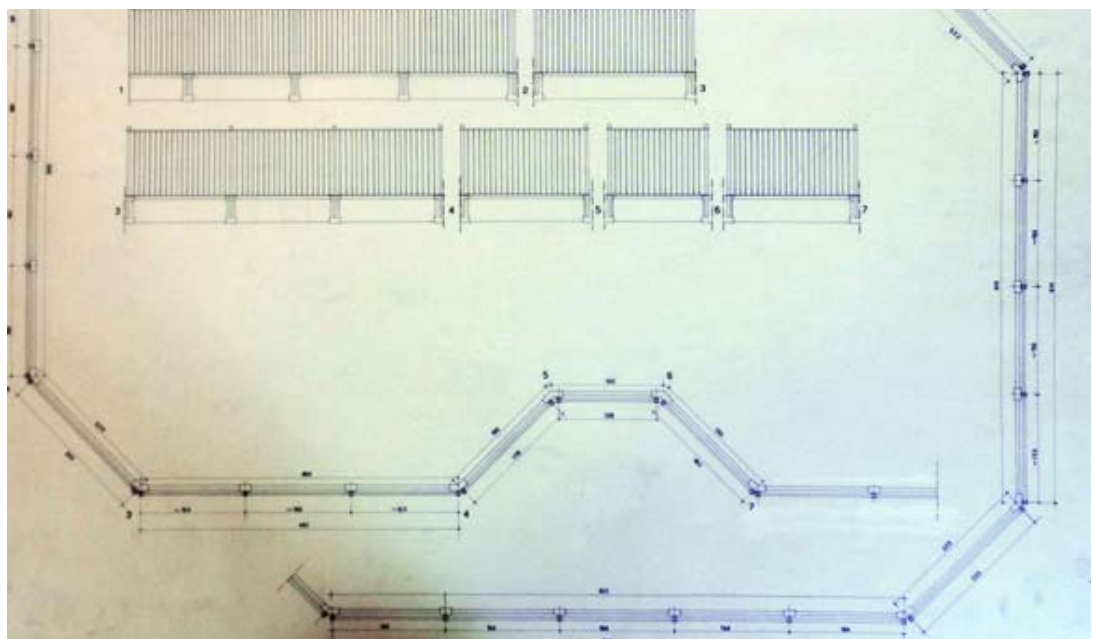
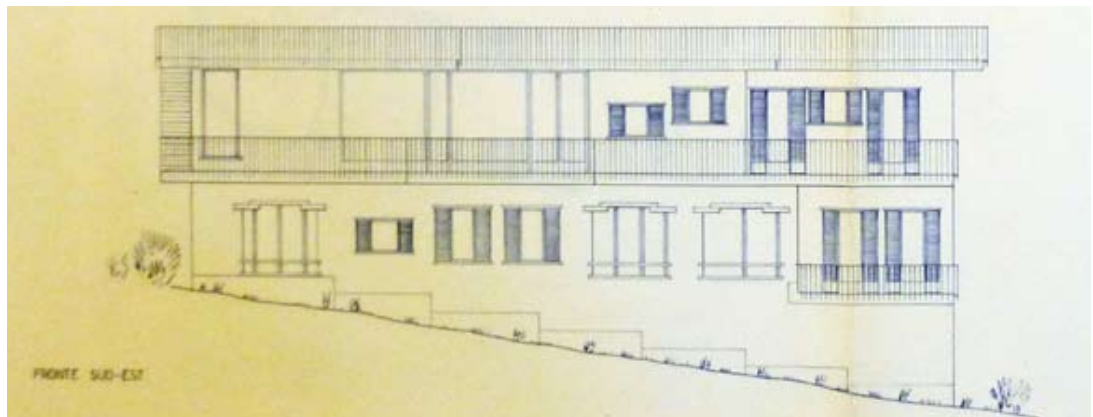
La maggiore difficoltà d'integrazione delle funzioni e dell'ambiente che il progetto contiene in sé, viene controllata e risolta attraverso l'uso di strutture formali maggiormente evidenti che determinano piante generate da una figura semplice, un «archetipo elementare»,⁴¹ ad esempio il quadrato ruotato. Lo si ritrova nei progetti ben noti per il palazzo degli uffici della Alfa Romeo di Arese, terminato nel 1969 e in quelli per il teatro di Vicenza

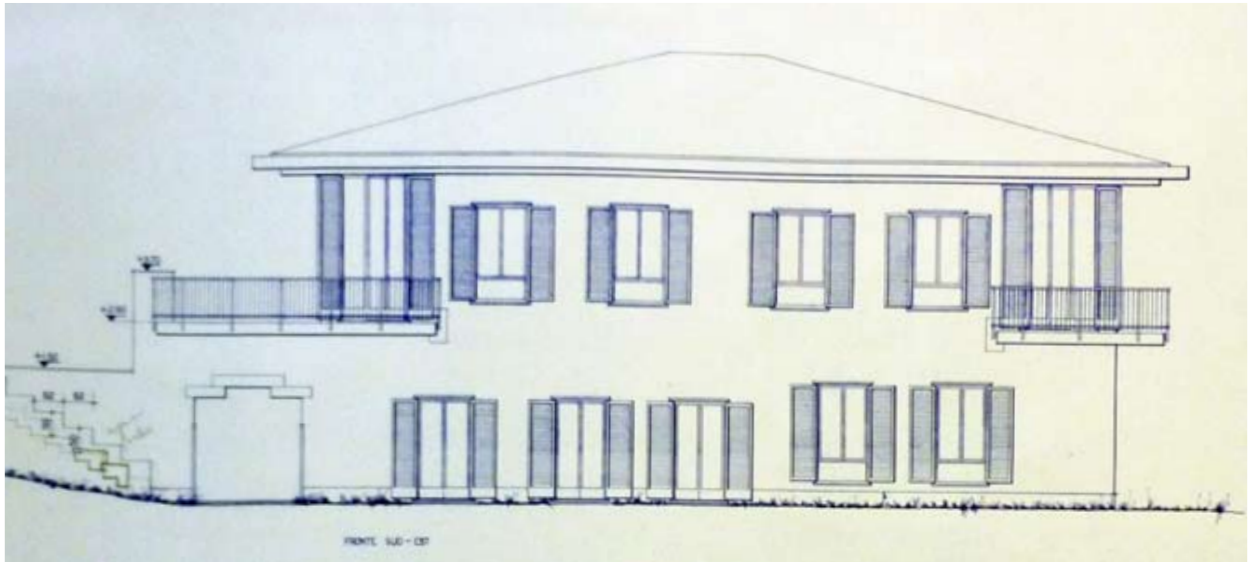
⁴¹ C. De Seta, *Architetti italiani del Novecento*, Electa, Napoli, 2006, p. 126.

I. Gardella, centro ricreativo
Olivetti, Ivrea, 1953-59.
(da G.C. Argan, *Ignazio
Gardella*, 1959)

I. Gardella, villa Coggi,
Arenzano, 1958-63,
prospetto. (CSAC coll. 76/2).

I. Gardella, villa Leenards,
Laveno, 1958-60, dettagli
costruttivi del parapetto.

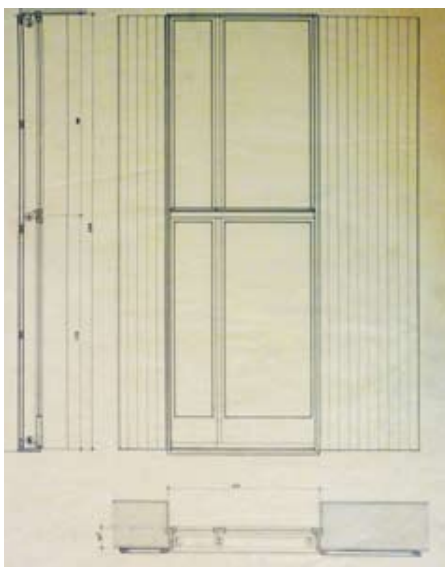




I. Gardella, villa Vallerani,
Lerici, 196-67,
prospetto sud est.
(CSAC coll. 68/6).

I. Gardella, villa Baletti, Lesa
(NO), 1951-53, dettaglio
finestra. (CSAC, coll. 77/3).

Villa Baletti, stato attuale.
(fotografia dell'autore).





I. Gardella, complesso parrocchiale S. Enrico, Metanopoli, 1961-65. (da S. Guidarini, *Ignazio Gardella. Nell'architettura italiana. Opere 1929-1999*, 2002).

I. Gardella, case alla stazione di Arenzano, 1975-85. (fotografia dell'autore)

I. Gardella, blocco d'abitazione al quartiere Feltre, Milano, 1957-60. (fotografia dell'autore)



(1968-1980) e per il Monumento ai Caduti al cimitero di Brescia (1980), mentre non interessa i progetti in ambito residenziale per quanto riguarda la composizione delle piante.

La presenza di una maggiore determinazione formale degli elementi su cui si fonda la composizione, è visibile invece nel prospetto, anche nei progetti per abitazioni, seppur con diverse valenze legate soprattutto alla volontà di trasmettere una certa immagine dell'edificio come si vedrà in conclusione. Tale lavoro è condotto per composizione di parti lineari integrate alla superficie materica, ad esempio, abbinando una listatura⁴² verticale, visibile ad esempio nei tagli verticali dei parapetti e un motivo a greca, che produce un ritmo e una misura che interrompe la direzionalità precedente, analogamente a quanto si mostra anche a livello volumetrico, nelle interruzioni prodotte dalla copertura, dell'accentuato sviluppo verticale dell'intero corpo di fabbrica. Gardella «sostituisce il confine con il limite, l'astrattezza razionale con la presenza fisica, con la materia. Utilizza la proporzione non nel senso della sezione aurea o del modulo, bensì utilizzando come

⁴² M. Porta, *op. cit.* pp. 39-43.



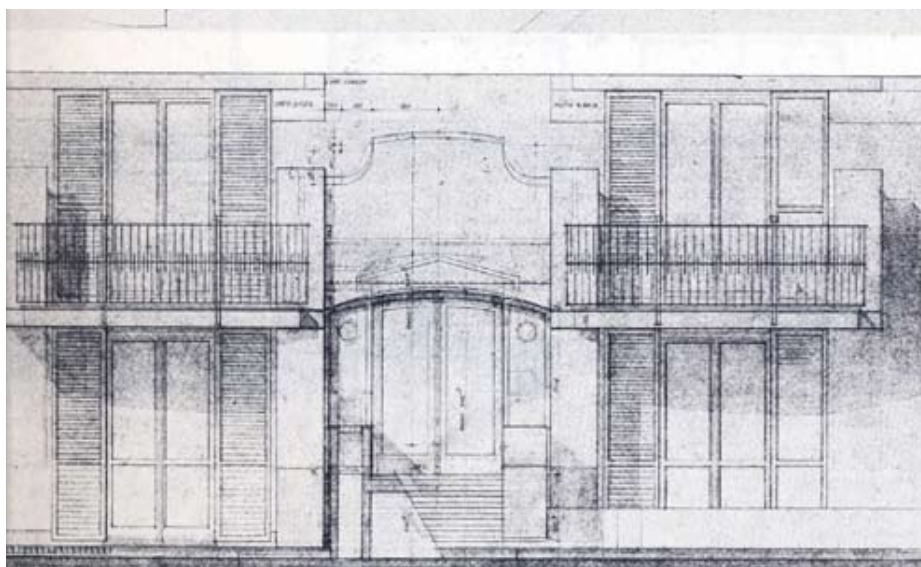
I. Gardella, edificio per abitazioni e uffici, in via Cusani, Milano, 1958-61. (fotografia dell'autore)

I. Gardella, blocco d'abitazioni al quartiere Feltre, Milano, 1958-61. (fotografia dell'autore).

elementi del linguaggio, le linee, i piani, i volumi, anche nelle loro eccezioni alla regola, nelle loro potenzialità chiaroscurali ad esempio, nella loro presenza “casuale”».⁴³

Il maggior uso di segni nella composizione dei prospetti, riconducibili a forme geometriche semplici ed elementari come la linea o la risega, che si riscontrano nelle opere dell'autore a partire dagli anni sessanta, sono da intendersi nuovamente come esempi del manifestarsi, in modo differente al primo, di un consolidamento del linguaggio. Tali elementi si mostrano nelle fenditure e nei profili merlati che assumono le masse murarie, come nel caso del Padiglione dell'Agricoltura alla fiera di Milano (1957) o del Padiglione alla Fiera di Bruxelles (1958), ripresi poi nel progetto del centro turistico al porto di Punta Ala (1962-66), a determinare quel senso di architettura fortificata a cui l'architetto si affida per adattarsi al luogo. Anche in questo caso però, il riferimento all'architettura storica, costituisce un caso particolare, non specifico, né espressamente creato per quel luogo, si mostra come applicazione di una ricerca linguistica più ampia. Rela-

⁴³ G.C. Argan, *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano, 1965, p. 366.



tivamente al tema delle preesistenze ambientali, Gardella sembra con questo dimostrare quanto afferma A. Rossi a proposito della casa alle Zattere: «l'architettura urbana è indipendente dallo stile e che le radici del design moderno, sono più complesse delle teorie della architettura moderna».⁴⁴ Segni e figure (intese come figure geometriche), caratterizzano infatti una certa poetica gardelliana del periodo più maturo della sua carriera. Essi non sono creati dunque come strumento dell'adattamento all'ambiente, né tantomeno riprendono elementi di uno stile architettonico decorativo che si vuole recuperare (che alcuni commentatori hanno riconosciuto ad esempio nell'uso della linea che si è appena mostrato), così come è stato a volte sottolineato nel caso della casa alle Zattere, solo per citare un esempio, tacciata di rappresentare un ritorno al Liberty. Essi si mostrano come appartenenti ad un repertorio linguistico ricorrente, utilizzato al pari della finestra, della copertura, dei rivestimenti delle pareti, come elementi semplici del linguaggio, da ricomporre. «Se ne potrebbe fare un elenco (...): l'uso della cornice (come frequente commento alle aperture), della sagoma, della modanatura, della lesena, che valgono non solo in quanto tali ma per il chiaroscuro che creano, e che sono considerati un patrimonio della tradizione, allo stesso modo altri elementi lessicali o tipologici; l'aggetto del cornicione, ora ritmato da dentelli ora raccordato alla parete».⁴⁵ Proseguendo con questo tema, una maggior emersione della figura geometrica a comporre i prospetti, si vede in questo periodo anche in proget-

⁴⁴ A. Rossi, *Ignazio Gardella*, in "A+U", n. 12, lug. 1976, pp. 89-120.

⁴⁵ Farina P., *Il fascino del presente*, in *La presenza del passato*, catalogo della Prima Biennale di Architettura di Venezia, Venezia, 1980, pp. 50-53.

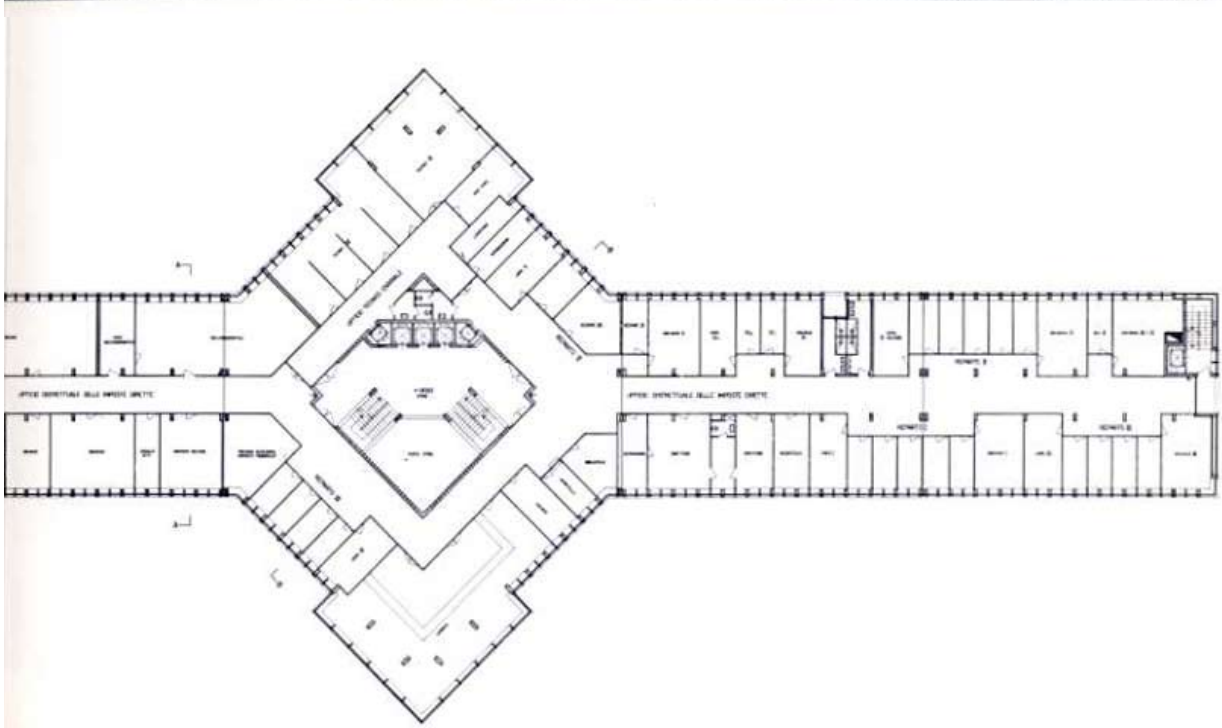
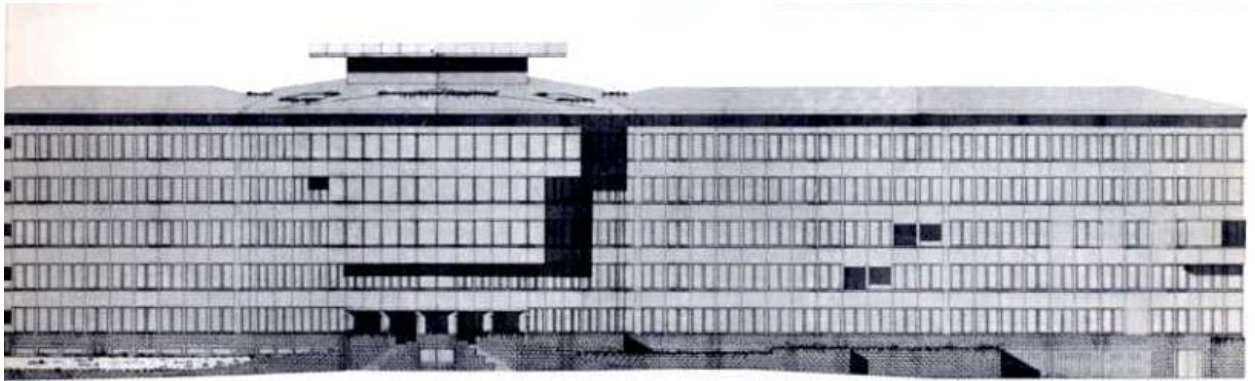
Pagina precedente
I. Gardella, case alla stazione
di Arenzano, 1975-85, studio
del portale d'ingresso tipico.
(da M. Porta, *L'architettura di
Ignazio Gardella*, 1985).

In questa pagina:
I. Gardella, edifici per abitazioni
e negozi alla piazzetta di
Arenzano, 1957-59.
(da M. Porta, *L'architettura
di Ignazio Gardella*, 1985).



ti per uffici e residenze, ad esempio nell'edificio per la taglieria-pelo della Borsalino (1949) o nel palazzo per uffici dell'Acciai Castelli (1957), caratterizzati dalle scansioni delle linee verticali dei montanti delle finestre, o nelle figure geometriche, a "L" e quadrate, "ritagliate" nelle pareti murarie dell'edificio di via Cusani e ancor più in quello di Punta Ala, in cui spariscono le variazioni prodotte dal movimento delle persiane esterne per mostrare un'immagine più rigida, in cui emerge in modo netto, il solo impaginato del prospetto determinato dalle figure regolari. Ancora più evidente è l'uso che Gardella fa della linea orizzontale, per suddividere in fasce cromatiche i fronti di alcuni dei suoi edifici. Significativo di come ciò sia da leggersi dal punto di vista della continuità di una ricerca poetica ed estetica, è notare come tale elemento del linguaggio è applicato alla fine degli anni cinquanta nell'edificio del quartiere Feltre, inserendo profili di cemento sagomato ad interruzione del paramento murario, mentre nella chiesa di S. Enrico a Bolgiano, la linea è l'elemento che mostra esternamente sul fronte, il profilo rientrante della pianta o ancora, negli edifici alla stazione di Arenzano o nel Palazzo di Giustizia di La Spezia (1963-94), si affida al cromatismo, tipico della tradizione ligure, per delimitare con fasce bianche sull'intonaco rosa, le altezze dei piani, marcando i livelli superiori ed inferiori dell'imposta delle finestre. Nuovamente, l'utilizzo del colore rappresenta da una parte elemento di inserimento ambientale e riferimento a una storia costruttiva locale, anche un diverso uso di un elemento formale appartenente ad una ricerca formale generale. L'utilizzo della figura sino a qui descritto,⁴⁶ che caratterizza l'opera di Gar-

⁴⁶ Il termine "figura", è qui utilizzato come strumento descrittivo, riprendendo alcuni concetti presenti nella letteratura sull'autore (cfr. note precedenti). A. Colquhoun, illustra





Pagina precedente:
I. Gardella, F. Barberis,
edificio per abitazioni
ed uffici ad Alba,
1967-78, prospetto su
strada. (CSAC coll. 69/4).

I. Gardella, Uffici finanziari
dello Stato, Varese, 1965-73,
prospetto e pianta.
(da M. Porta, *L'architettura di
Ignazio Gardella*, 1985).

In questa pagina:
I. Gardella, E. Borgazzi,
edificio per abitazioni ed uffici
in via Cusani, Milano, 1962-64.
(fotografia dell'autore).

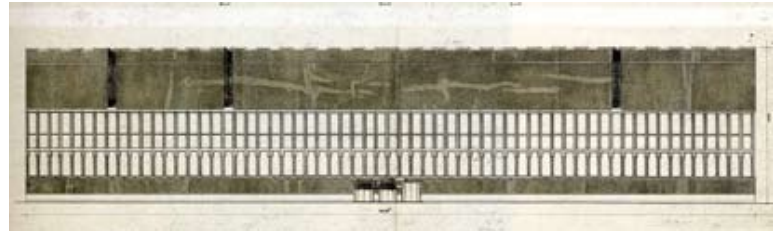
I. Gardella, palazzo per uffici
dell'Alfa Romeo, Arese, 1969.
(da F. Buzzi Ceriani (a c. di),
*Ignazio Gardella: progetti e
architetture 1933-1990*, 1992).

della a partire dagli anni sessanta, è stata nuovamente indicata come un recupero degli stili storici, determinata dalla volontà di critica al Movimento Moderno e all'International Style dominante come modello di riferimento nella costruzione degli edifici per uffici. Concordemente con quanto affermato per fugare gli equivoci circa il perseguimento da parte dell'autore di uno stile architettonico o la sua appartenenza ad altri movimenti quali il razionalismo o il neorealismo, anche in questo caso, l'utilizzo di figure che caratterizzano l'immagine del prospetto o di forme maggiormente strutturanti gli impianti planimetrici di taluni edifici, non sono riconducibili a richiami di natura storicista o a riferimenti al neorazionalismo degli anni sessanta. Certamente come in numerose altre occasioni, Gardella si trova a stretto contatto con l'ambiente culturale da cui questo pensiero proviene,

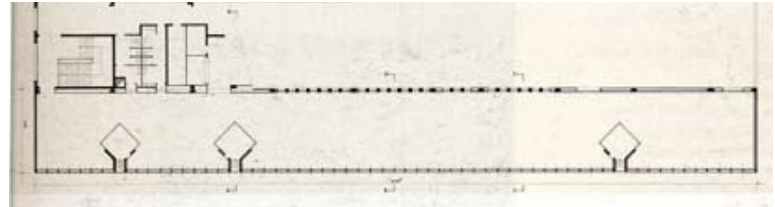
come il termine "figura", si trovi utilizzato in maniera diversa in differenti contesti e differenti epoche, tanto relativamente alla composizione nell'arte figurativa come nell'architettura. Riguardo a quest'ultima, il critico inglese distingue tra una composizione figurale che non è insita nella forma strutturale, ad esempio riferibile agli ordini classici o all'architettura gotica e una, ad esempio visibile nelle architetture visionarie di Boulée, in cui la figura è utilizzata in forma simbolica e composta non secondo i rigidi codici formali che regolano gli ordini architettonici, ma secondo un procedimento a collage. Diverso è poi, sempre secondo l'autore, il tema della forma pura, che può essere ricondotto a quest'ultimo significato di figura, ma che contiene in sé un'astrazione tipica della cultura moderna, che nel caso del neorazionalismo degli anni sessanta, visibile nell'architettura di A. Rossi, diventa capacità di evocare archetipi, attraverso un processo di ricomposizione di frammenti. A. Colquhoun, *La forma e la figura*, in *Architettura moderna e storia*, Biblioteca di cultura moderna Laterza, Roma-Bari, 1989, pp. 113-129.

G. Canella, utilizza il termine "figura", per descrivere l'opera di Gardella, come quel valore che non si esaurisce nell'immagine (si veda il capitolo 1) ma investe tutti i problemi tipologici che le sono propri. G. Canella, *Razionalismo e rigenerazione figurativa*, cit., p. 46, fatto valevole in particolare per i progetti degli ultimi anni della carriera dell'autore.

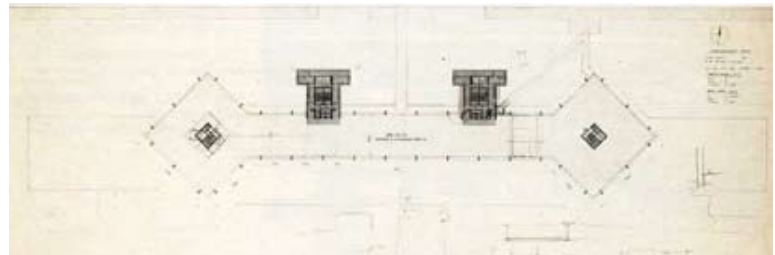
I. Gardella, Padiglione della Agricoltura alla Fiera di Milano, 1957, prospetto e pianta (da F. Buzzi Ceriani (a c. di), *Ignazio Gardella: progetti e architetture 1933-1990*, 1992).



I. Gardella, palazzo per uffici dell'Alfa Romeo, Arese, 1969, pianta. (da F. Buzzi Ceriani (a c. di), *Ignazio Gardella: progetti e architetture 1933-1990*, 1992).

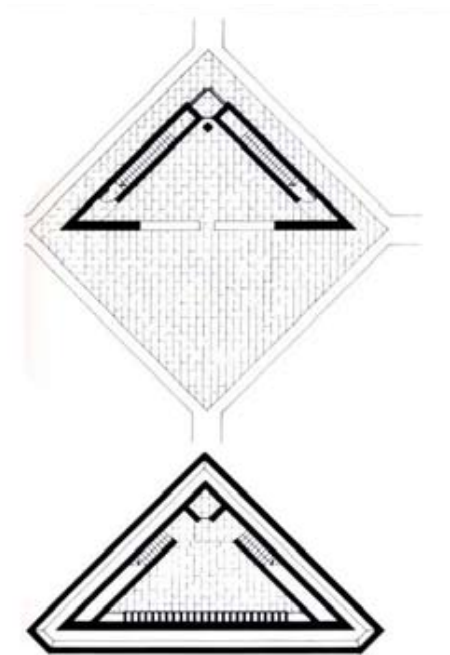


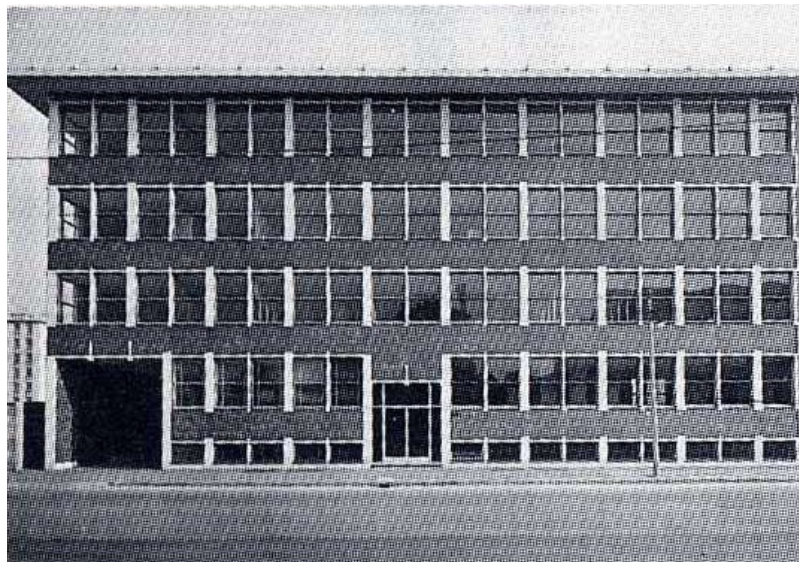
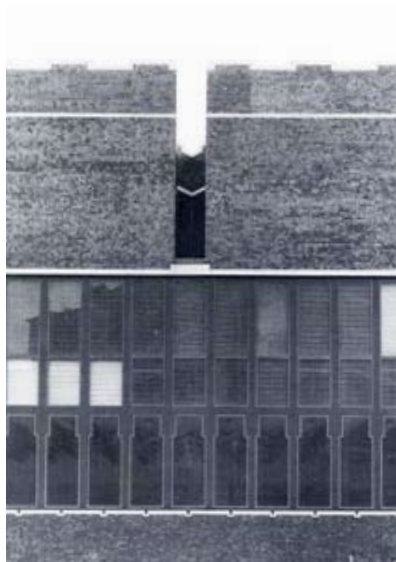
I. Gardella, Monumento ai Caduti della lotta partigiana e alle vittime di piazza della Loggia, al cimitero di Brescia, 1980. (da M. Porta, *L'architettura di Ignazio Gardella*, 1985).



Pagina seguente:
I. Gardella, Padiglione della Agricoltura alla Fiera di Milano, 1957, dettaglio del prospetto. (da F. Buzzi Ceriani (a c. di), *Ignazio Gardella: progetti e architetture 1933-1990*, 1992)

I. Gardella, palazzo per uffici Castelli-Acciai, Milano, 1957. (da M. Porta, *L'architettura di Ignazio Gardella*, 1985).





fino alla collaborazione dello stesso con A. Rossi,⁴⁷ al noto progetto di ricostruzione del teatro Carlo Felice di Genova.

Tali processi compositivi, più che frutto di un momento, possono essere pertanto inseriti come episodi di un uso eclettico del linguaggio, in quanto come già detto, presentano caratteri ricorrenti che si ritrovano in diverse realizzazioni anche lontane nel tempo e che appartengono alla stessa idea di architettura come risultato della ricerca della composizione di elementi e parti semplici. Si ritrova in questi ultimi progetti, la stessa volontà di raggiungere l'unità delle parti, che caratterizza tutto il lavoro dell'architetto fin qui visto, tanto da un punto di vista compositivo quanto linguistico. Le figure mostrate sono quindi da intendersi al pari della finestra, della copertura, del rivestimento o degli archi, visti in precedenza, come elementi essenziali del costruire. Sono queste le parti, le parole, attraverso cui l'architettura diventa linguaggio.⁴⁸ Tali elementi costitutivi non possono mostrarsi come

⁴⁷ Si è già parlato a proposito di quest'ultimo, dell'interpretazione della creazione dell'immagine architettonica delle opere di Gardella, come frutto di una composizione di parti visuali, ottenute grazie alla capacità tecnica di realizzarle. Particolarmente interessante, relativamente al possibile uso da parte di Gardella delle figure ora considerate in chiave storicista, è un'altra affermazione di Rossi che afferma che l'opera di Gardella, mostra come il dominio della tecnica non implichi il formalismo, istituendo un parallelo con l'opera di Corrado Cagli, come fatto in precedenza con quella di Luchino Visconti. In A. Rossi, *op. cit.*, p. 89.

⁴⁸ Come si è già detto in questo stesso testo, in particolare nel capitolo 1, si vuole richiamare l'idea di come il rapporto dell'architettura con il reale si esprima in Gardella, da un punto di vista visuale e funzionale, legato alla vita degli abitanti. Il linguaggio architettonico di Gardella, non punta quindi ad esprimere valori simbolici, metafore, valori analogici, nemmeno a definirsi come semiologia, «scienza di segni». Si veda tra la vasta letteratura R. De Fusco, *Segni, storia e progetto dell'architettura*, Editori Laterza, Roma, 1973.

frammenti finiti e autonomi, ciascuno dotato di una presenza evocativa. È la forma finale, risultato del lavoro di composizione, che possiede indipendenza e «figuratività autonoma e generale della sua poetica»,⁴⁹ rendendo indistinguibili le singole parti.

«La risposta architettonica quando è autentica è autonoma, univoca, assoluta, Altrimenti non è».⁵⁰

L'eclittismo o la «trasgressione figurativa»⁵¹ di Gardella, si presenta come ricerca volta alla comunicazione di un'idea di diversità nell'unità, differente dal pluralismo che parla con diverse voci disgregate,⁵² che compiono una citazione, anziché una composizione. Tale procedimento avviene in Gardella secondo un processo che si è cercato di mostrare qui come derivante da una concezione classica del fare architettura, che raggiunge però un codice linguistico, «anticlassico»,⁵³ mediante l'introduzione critica⁵⁴ di eccezioni alla regola che rappresentano il contributo moderno del pensiero architettonico dell'autore alla definizione della sua architettura.

Il comporre di Gardella, pur fondato su un'idea di progetto regolato da una misura e determinato dal rapporto armonico tra parti, rinuncia a impostazioni fondate su rigide simmetrie, su gerarchizzazioni di parti, all'uso di un elemento linguistico identificativo. Ad una sostanziale regolarità conferita dall'utilizzo di volumi e corpi generalmente stereometrici e di un sistema di bucaure fatte da aperture delle stesse dimensioni ripetute, generalmente allineate, proporzionate rispetto alle dimensioni complessive del corpo di fabbrica, si contrappone la variazione prodotta dal movimento casuale delle ante oscuranti esterne o ancora, mantenendo la regolarità, l'addensamento in una porzione del prospetto, a conferire uno sbilanciamento dato dalla contrapposizione di una parte connotata da saturazione con un'altra dominata dai pieni. Ancora sono piccole variazioni, mancati allineamenti o sovradimensionamenti a produrre elementi turbativi della regolarità dell'impaginato.

La rottura della regola è visibile poi nell'ambiguità e mancata corrispondenza tra la pianta e il prospetto, come nelle case Borsalino, in cui la prima è bipartita, mentre il secondo è tripartito dagli scavi dei due vani scala. L'angolo dell'edificio, spesso segnato come si è visto da variazioni volumetriche, riconduce poi ad un processo di definizione della forma che cerca sempre punti di tensione, in relazione con il sito che occupa. Luogo

⁴⁹ G. Canella, *op. cit.*, p. 46.

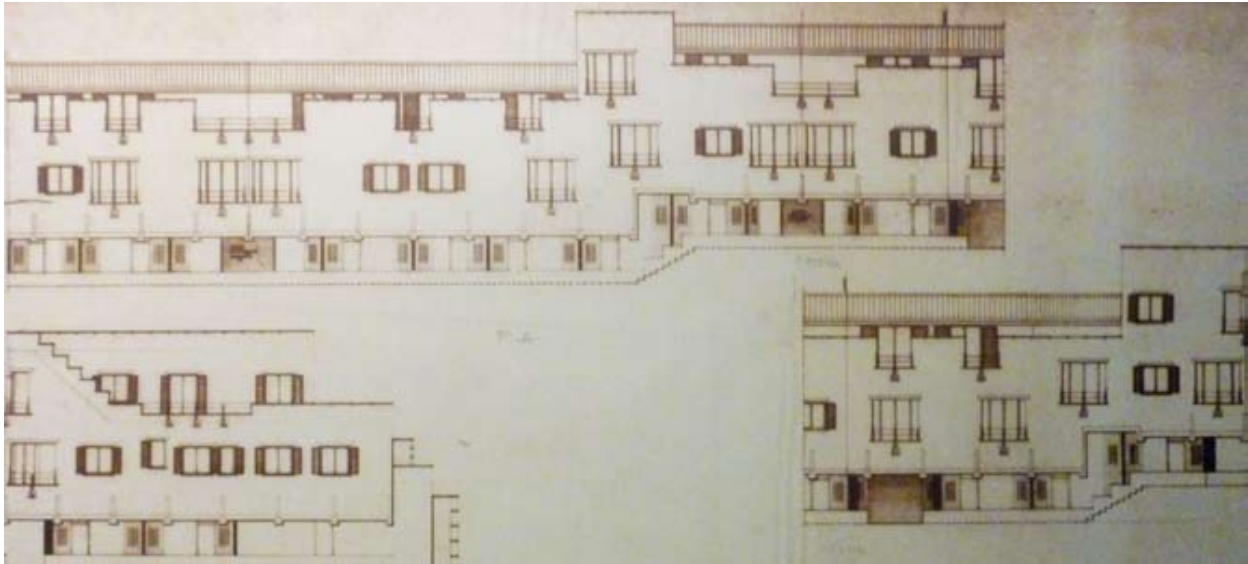
⁵⁰ I. Gardella, *Ivi*, p. 49.

⁵¹ G. Bordogna (a c. di), G. Canella, 4. *Ignazio Gardella*, in *Architetti italiani del Novecento*, Christian Marinotti edizioni, Milano, 2010, p. 306.

⁵² S. Boidi (a c. di), *Il mestiere smarrito*, in "Costaruire", n. 142, mar. 1995, pp. 130-134.

⁵³ Si veda B. Zevi, *Il linguaggio moderno dell'architettura. Guida al codice anticlassico*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1973. Si veda anche J. Summerson, *Il linguaggio moderno dell'architettura. Dal Rinascimento ai maestri contemporanei*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2000.

⁵⁴ P. Farina, *op. cit.*, p. 50.



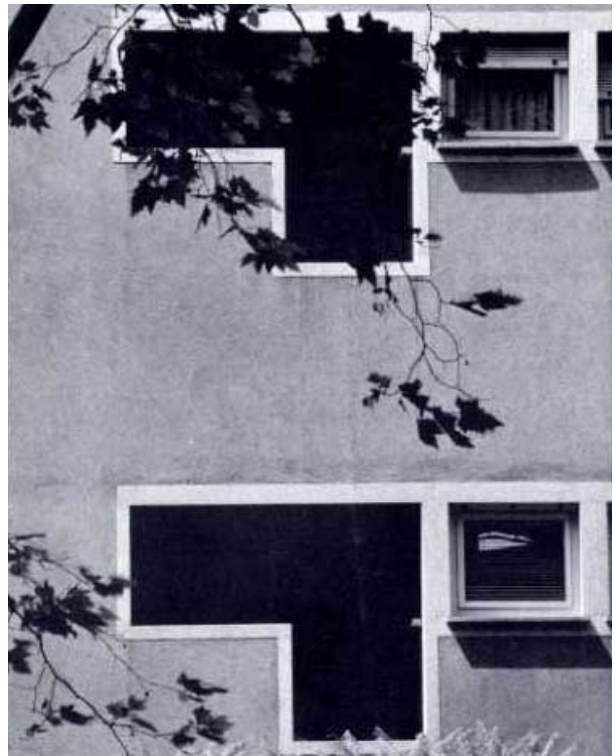
In questa pagine:
 I. Gardella, sistemazione
 del porto di Punta Ala,
 1962, prospetti
 (CSAC coll.73/4).

Pagina seguente:
 I. Gardella edificio per
 abitazioni in via Marina,
 Milano, 1960-69, prospetto
 su via Marina e dettaglio
 dell'angolo al piano terra.
 (da F. Buzzi Ceriani (a c. di),
*Ignazio Gardella: progetti e
 architetture 1933-1990, 1992*)

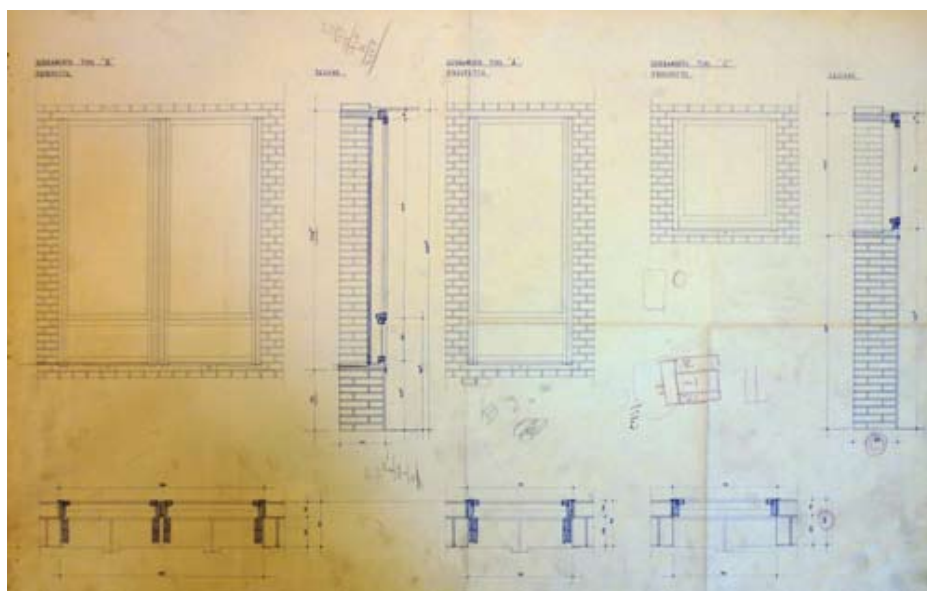
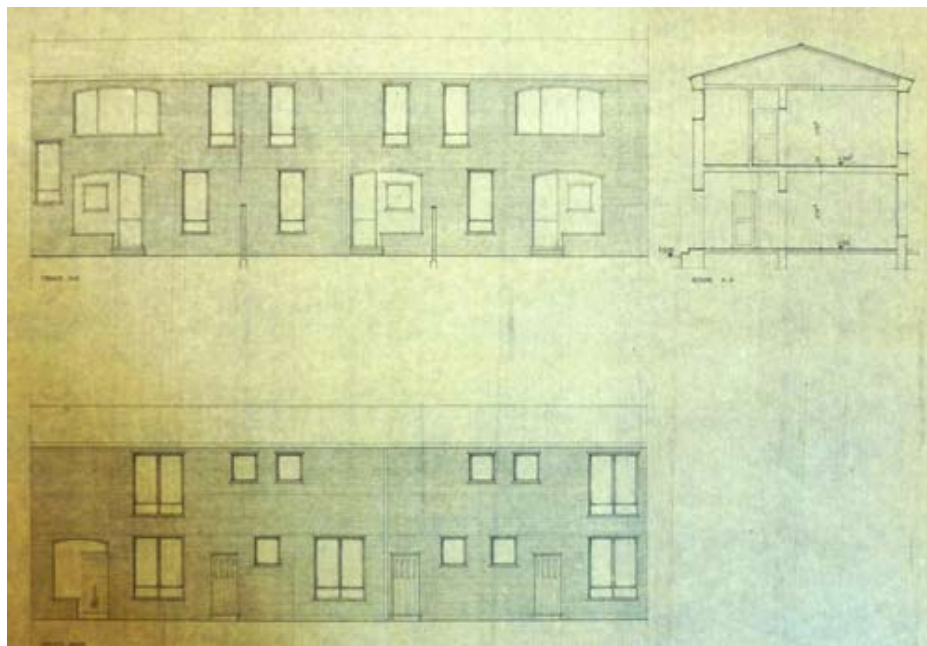
I. Gardella edificio per
 abitazioni in via Marina,
 Milano, 1960-69, dettaglio
 di una delle finestre.
 (da M. Porta, *L'architettura
 di Ignazio Gardella, 1985*).

”sensibile” del corpo di fabbrica, marcato da rotture puntuali della scatola muraria che ad esempio fanno fuoriuscire il telaio strutturale. È questo nuovamente, così come i calibrati e mai bruschi movimenti delle pareti, un elemento di variazione nella volumetria delle architetture che assumono sempre l’aspetto di blocchi definitivi e compatti.

Si è giunti, in conclusione, a definire le caratteristiche e l’evoluzione di un linguaggio, in stretta relazione all’applicazione di un metodo progettuale, chiaramente identificabile nell’opera dell’autore, ai vari temi della composizione. Metodo e linguaggio sono coerentemente legati da un insieme di regole e passaggi che ne governano il processo; all’empirismo del primo corrisponde l’eclettismo del secondo. Ad un’apparente incoerenza e varietà, è sottesa dunque una costanza metodologica che il lavoro di analisi condotto ha permesso di far emergere. È questa continuità del metodo che consente ad Ignazio Gardella di controllare i continui processi di trasferimento da un tema all’altro, da un luogo all’altro, da una destinazione d’uso ad un’altra, tanto dei linguaggi quanto dei sistemi compostivi, trasferimento che rappresenta sicuramente il tratto caratteristico dell’empirismo dell’autore. L’analisi della sua opera e specificatamente quella del progetto della residenza letta nella sua totalità, come percorso e non attraverso frammenti di opere esemplari, consente di tratteggiare un linguaggio non autoriale né mimetico, che ricerca il valore a-temporale da conferire all’edificio. Se al primo sguardo risulta quasi anonimo, è tuttavia riconoscibile il tratto distintivo dell’architetto, prodotto dal continuo lavoro di



I. Gardella, quartiere Pilota per il Comitato Produttività Edilizia di Vicenza, 1956-67, prospetto tipo G e H, dettaglio dei serramenti. (CSAC coll. 78/2).



definizione di elementi semplici e ricorrenti del costruire, attraverso cui si forma un'idea di casa e una personale immagine dell'architettura, non identificabile in uno stile. Essa si presenta per la sua solidità costruita, che si sottopone al rapporto con lo scorrere del tempo e dei suoi effetti su di essa e si confronta con l'uso degli abitanti, fatto questo che costituisce la lezione più importante ed attuale dell'opera dell'autore.

Regesto

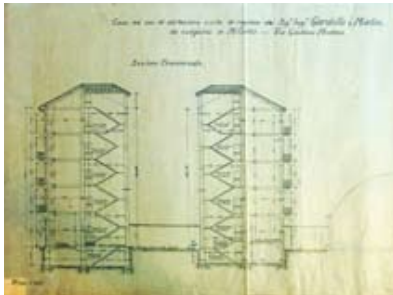
Nota

Le immagini che riproducono i disegni sono tratte interamente dal fondo Gardella dell'archivio CSAC. Laddove non si siano consultati i materiali inerenti ad un progetto, compare la scritta riferita al regesto di archivio, senza l'immagine relativa.

Le fotografie sono tratte invece da fonti bibliografiche.

Fanno eccezione la fotografia della casa di Blevio (fondo CSAC) e il disegno di progetto di Milano Verde, P.R. zona degli Angeli di Genova e Porta Soprana, Genova (fonte bibliografica).

**Progetti e realizzazioni
residenziali**



Casa Gardella-Martini
via Modena, Milano
1911-41



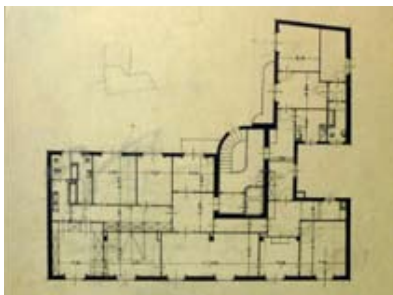
Villa Uselli
Blevio, Como, 1928



Case coloniche Calvi
S.Vito di Gaggiano, Milano
1929-36



Casa ing. E. Tallero
via Bovesin, Milano
1929-40



Appartamento
via Bellini, Milano,
1933

**Progetti e realizzazioni
non residenziali**

**Istituto Suore della divina
Provvidenza**
Alessandria, 1928

**Chiesa del sanatorio
antitubercolare**
Alessandria, 1929-33

**Progetti e realizzazioni
residenziali**



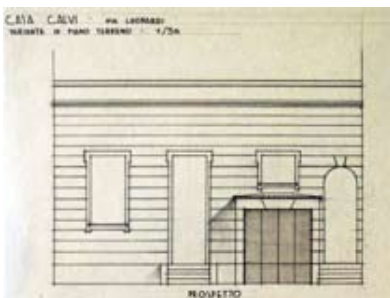
Casa ing. E. Tallero
via Montecervino, Milano
1933-43



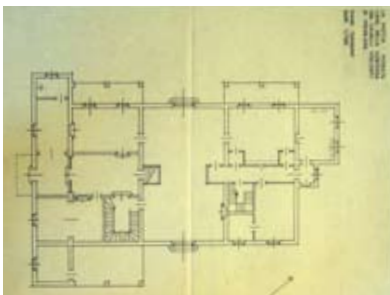
Casa Calvi
S. Vito di Gaggiano, Milano
1933-34



Ampliamento Villa Borletti
Milano, 1933-36



Casa Calvi
via Leopardi, Milano, 1934



Casa Contessa Visconti di Modrone
Monate, Varese, 1935

**Progetti e realizzazioni
non residenziali**

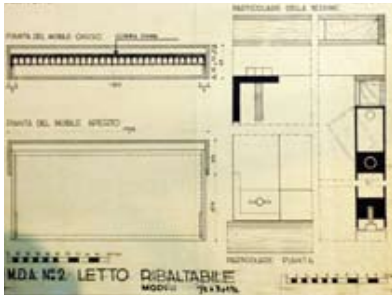
**Oggetti di arredamento
per la V Triennale**
Milano, 1933

Laboratorio di igiene e profilassi
Alessandria
1933-39

**Concorso per il Teatro
e la casa Littoria**
Oleggio, 1934

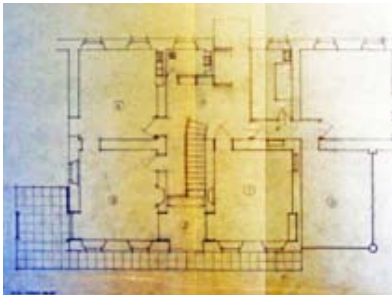
Dispensario antitubercolare
Alessandria
1934-38

**Progetti e realizzazioni
residenziali**

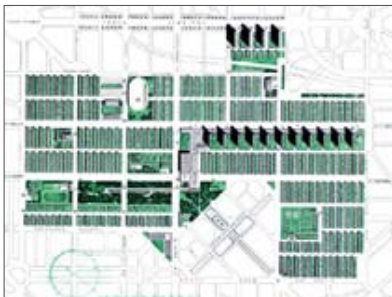


Mostra dell'arredamento
VI Triennale, Milano, 1936

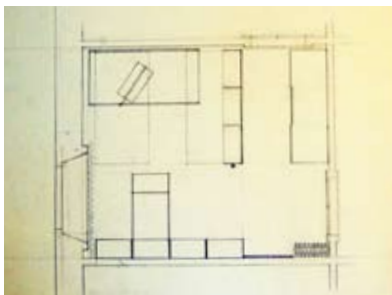
Casa Uselli
piazzale Aquileia 8, Milano
1936-42



Casa ing. Ferrario, Cottonificio
Venzaghi, Busto Arsizio, 1937



Progetto urbanistico
Milano Verde, 1938



Camera di Nino Uselli
Milano, 1938

**Progetti e realizzazioni
non residenziali**

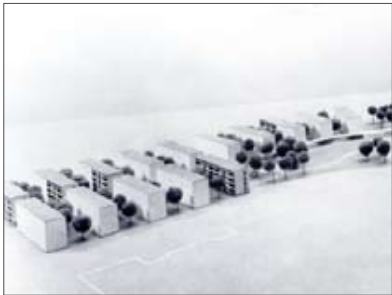
Concorso per il monumento
alla vittoria d'Africa
piazza Fiume, Milano, 1936

Padiglione d'isolamento per
malattie infettive
Busto Arsizio, 1936-38

Concorso per il Mercato Bestiame
Alessandria, 1938

Concorso per il palazzo della civiltà
italiana all'E42, Roma, 1938

**Progetti e realizzazioni
residenziali**



Progetto di un complesso di case
albergo all'E42, Roma, 1938

Casa del senatore T. Borsalino
Alessandria, 1938

Appartamento ing. Ferrario
piazza Fiume, Milano, 1938



Prospetto del Grattacielo
via Vittor Pisani, Milano, 1939-41



Casa Tognella
via Vittor Pisani, Milano, 1939-41

**Progetti e realizzazioni
non residenziali**

Concorso per il Palazzo della
acqua e della luce all'E42, 1939

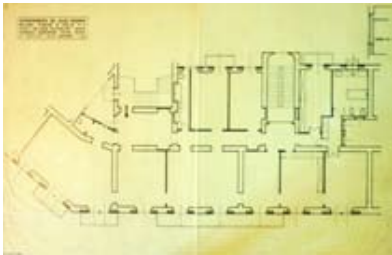
Cappella Borsalino nel cimitero
di Alessandria, 1939

Progetto del padiglione sanatoriale
dell'Ospedale infantile, C. Arrigo
Alessandria, 1939

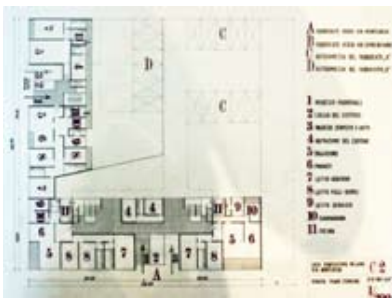
VII Triennale, Allestimento e cura
della Mostra dei metalli e dei vetri
1940

**Progetti e realizzazioni
residenziali**

Casa ing. E. Tallero
viale Jenner, Milano, 1940



Casa Venzaghi,
Milano, piazza Giovane Italia, 1940



Progetto di casa Coggi
via Monterosa, Milano, 1941



Sistemazione villa Coggi
via Elba, Milano, 1942-46



Casa d'abitazione in via Boezio
Milano, 1942-54

**Progetti e realizzazioni
non residenziali**

Edicola funeraria Pirovano
al Cimitero di Missaglia, 1942-46

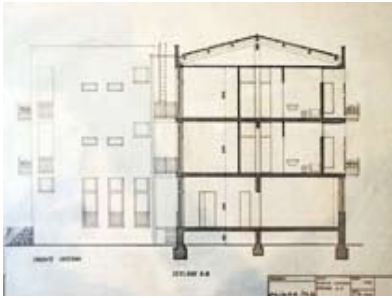
Studio di Mobili per la ditta ARAR
1942

Arredamento negozio ARAR
Milano, 1942

Casa Spadacini, mobili
via Mozart 15, Milano, 1942

**Progetti e realizzazioni
residenziali**

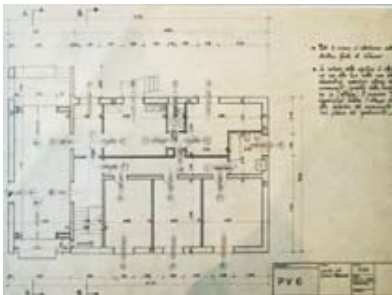
**Progetti e realizzazioni
non residenziali**



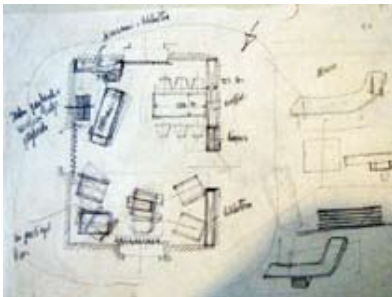
Progetto per la casa degli impiegati
dei Cantieri Navali Apuania
Marina di Carrara, 1942-43



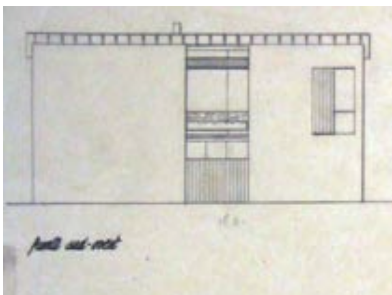
Progetto per villa Vaccarino
Dormelletto, Novara, 1942-46



Progetto per villa Pirovano
Missaglia, Lecco, 1943



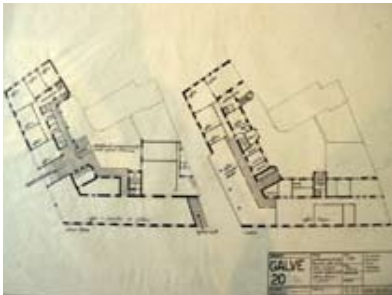
Sistemazione villa Foresio
Marina di Massa, 1943-44



Casa Barbieri "del Viticoltore"
Càstana, Pavia, 1944-47

Disegno di mobili, APEM
1944-48

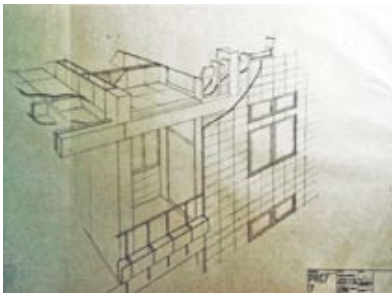
**Progetti e realizzazioni
residenziali**



Casa Gallieni
Milano, 1944-48



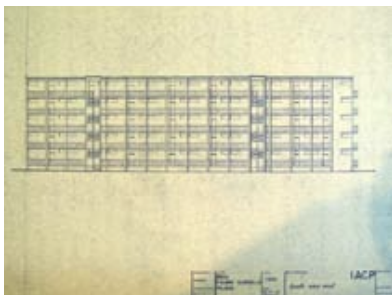
Studio per la normalizzazione
di elementi edilizi, 1944-46



Progetto di unità di abitazione
a nuclei componibili, 1945-46



Progetto di ricostruzione di edificio
per abitazioni, via Veneto, Milano
1945



Progetto per quartiere IACP
via Jacopino da Tradate, Milano
1945-46

**Progetti e realizzazioni
non residenziali**

Albergo Alpino a Cervatto
1945

Tomba Consolo, al Cimitero
Monumentale, Milano
1945-46

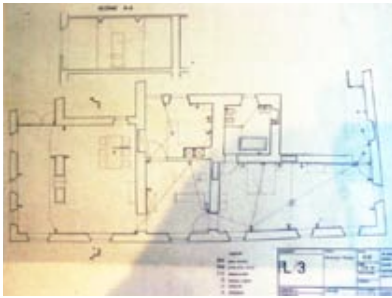
Studi di mobili per l'Aeronautica
Macchi, Varese, 1945

Officine Tallero
1945-46

Mobili APEM, 1945

**Progetti e realizzazioni
residenziali**

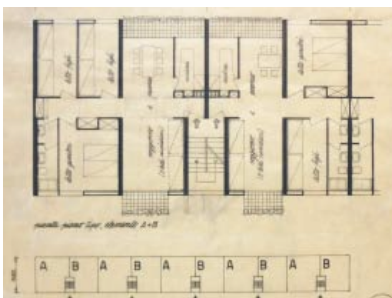
**Progetti e realizzazioni
non residenziali**



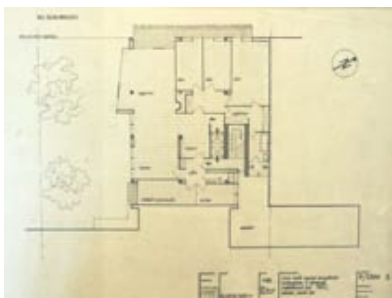
Sistemazione di villa Polistina
Lortallo di Ameno, Novara, 1945



Edifici in via Clerici-viale Fulvio Testi
Milano, 1945



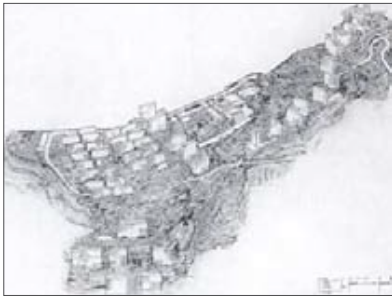
**Alloggi popolari
" La Casa del Reduce"**
piazza Duse, Milano, 1945-46



Casa Polistina
corso Regina Margherita
Milano, 1945-46

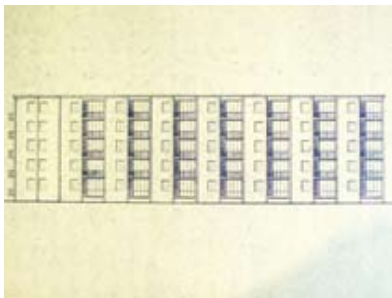
Appartamento Consolo
piazza Duse, Milano, 1945-51

**Progetti e realizzazioni
residenziali**

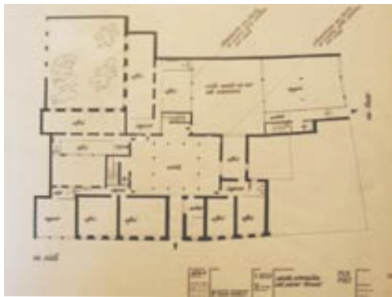


P.R. Quartiere degli Angeli
Genova, 1946

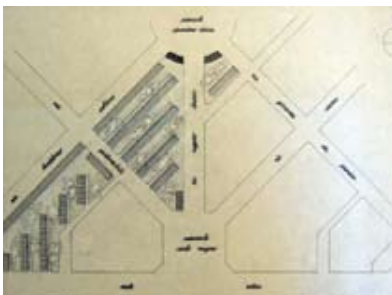
Appartamento
via Tarchetti, Milano, 1946



Concorso offerta case popolari IACP
viale Jacopino da Tradate, Milano
Fergan, 1946



Progetto per un edificio
via dei Piatti, Milano, 1946



**Progetto di un quartiere
residenziale, piazzale Damiano
Chiesa, Milano, 1946**

**Progetti e realizzazioni
non residenziali**

**Progetto di scuola elementare
a Nerviano, 1946**

Sistemazione uffici Fergan
Milano, 1946

**Progetto di corpo di fabbrica
intorno al 1° chiostro della scuola
dell'Umanitaria, Milano, 1946-49**

**Stand Borsalino alla Fiera
Campionaria, Milano, 1946**

Sistemazione uffici Fergan
1946

**Prototipi di mobili per la
RIMA, 1946-53**

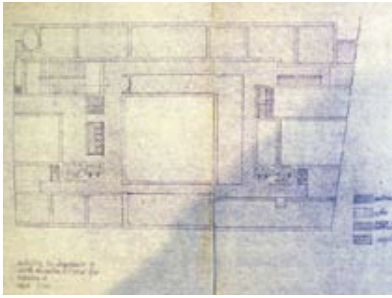
**Ricostruzione della scuola
dell'Umanitaria, via Daverio
Milano, 1946-49**

**VIII Triennale, mostra della
abitazione, sezione unificazione,
modulazione e industrializzazione**
1946

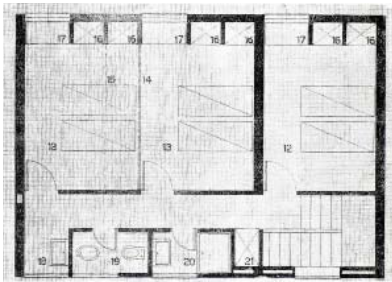
**Tomba Lynch, al cimitero
monumentale, Milano, 1946**

**Progetti e realizzazioni
residenziali**

**Progetti e realizzazioni
non residenziali**



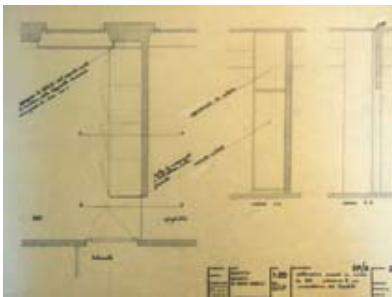
Progetto per un palazzo
via Borgonuovo, Milano, 1946



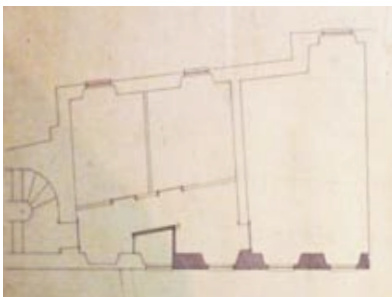
Progetto di casa a struttura muraria
per il quartiere QT8, 1946



Complesso edilizio
via Desenzano, Milano, 1946



Ristrutturazione villa Spadacini
Alassio, 1946



Casa-studio Brambilla
via Clerici, Milano, 1946-47

**Progetti e realizzazioni
residenziali**

Appartamento piazza Carnaro
Milano, 1946-47



Progetto di Villa Matarazzo
San Paolo, Brasile, 1946-47



**Quartiere operaio per la vetreria
Balzaretti-Modigliani, Livorno**
1946-48

Casa in via Guastalla
Milano, 1947



Casa Tognella al Parco
Milano, 1947-59

**Progetti e realizzazioni
non residenziali**

**Tomba Medea, cimitero del Sacro
Monte di Varese, 1947**

**Allestimento della Mostra
CADMA, New York, 1947**

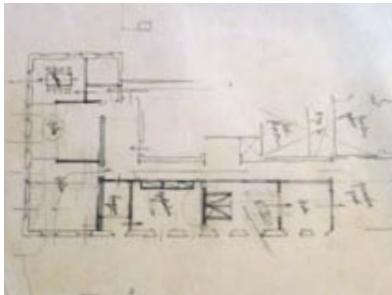
Laboratorio esposizione Borsalino
Milano, 1947-48

**Ospedale infantile Cesare
d'Arrigo, Alessandria, 1947-68**

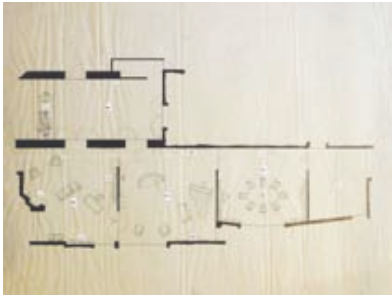
Galleria d'Arte Contemporanea
villa Reale, Milano, 1947-53

Lampade e mobili per Azucena
1947

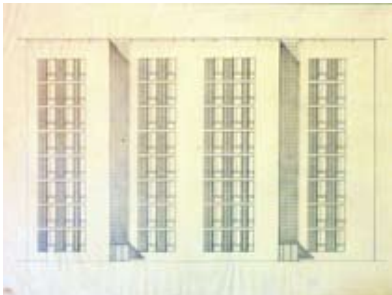
**Progetti e realizzazioni
residenziali**



Appartamento ing. Ferrario
Milano, 1948



Appartamento Tremi
Milano, 1948-53



Casa per impiegati della Borsalino
Alessandria, 1949-52



Condominio Domus Nostra
Milano, 1949

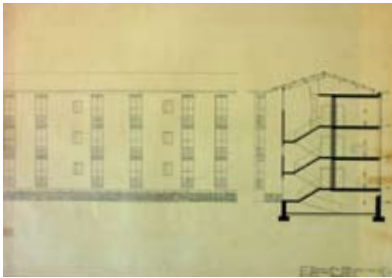
Casa Tallero,
via Lambrate, Milano, 1949

**Progetti e realizzazioni
non residenziali**

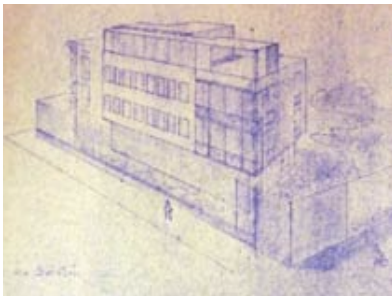
Reparto taglieria del pelo
Borsalino, Alessandria, 1949-56

Ospedale generale di Ivrea
1949-67

**Progetti e realizzazioni
residenziali**



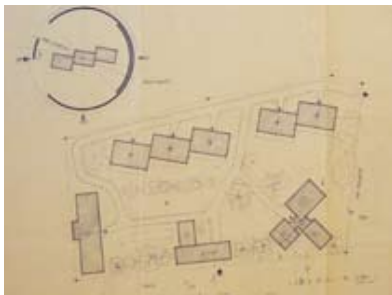
Concorso Nazionale Gruppo A/D
(Ina Casa), 1949



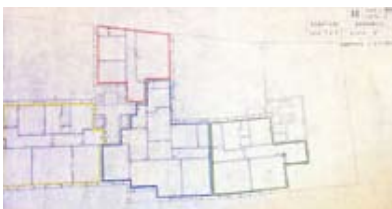
Casa Lidia Borionetti in Polistina
via Cimarosa, Milano, 1949



Casa ai Giardini d'Ercole
Milano, 1949-53



Progetto del Quartiere Milano
Lambrate, 1950



Appartamento Belli-Pirovano
quartiere Borromeo (Lotto "C")
Milano, 1950-51

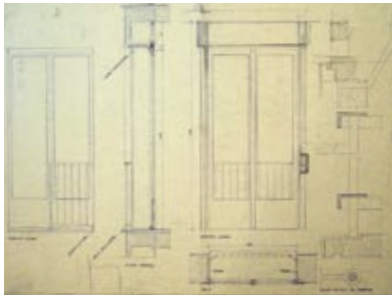
**Progetti e realizzazioni
non residenziali**

Terme Regina Isabella
Lacco Ameno, Ischia, 1950-55

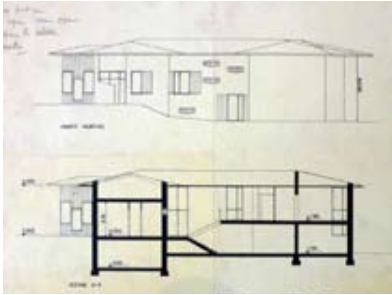
Stand Borsalino alla Fiera
Campionaria, 1950

Padiglione dell'Agricoltura alla
Fiera Campionaria, Milano, 1950-61

**Progetti e realizzazioni
residenziali**



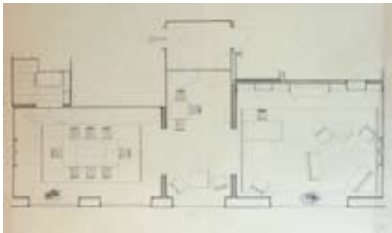
Quartiere IACP Mangiagalli
Milano, 1950-52



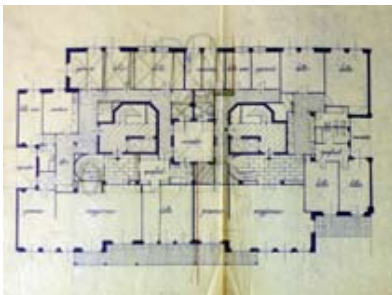
Villa Baletti
Lesa, 1951-'53



Piano urbanistico e case a schiera
Cesate, 1951-63



Appartamento Maffei
via Olmetto, Milano, 1952



Appartamento Maffei
via Conservatorio, Milano, 1952-54

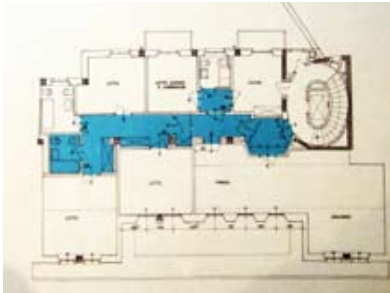
**Progetti e realizzazioni
non residenziali**

**Studio per la sistemazione della
piazza di Lacco Ameno, Ischia, 1951**

**Mobili Simonotti, Mostra
dell'Abitazione IX Triennale
di Milano, 1951**

**Progetti e realizzazioni
residenziali**

Progetto di casa d'abitazione
Corsico, 1952



Ricostruzione della Casa
del Manzoni, Milano, 1952-71



Villa Rozzi
Ivrea, 1952-61



Progetto per la ricostruzione del
quartiere "Genala", Lacco Ameno
Ischia, 1952



Casa d'affitto cotonificio Venzaghi,
piazza del Plebiscito, Busto Arsizio
1953

**Progetti e realizzazioni
non residenziali**

Centro ricreativo Olivetti
Ivrea, 1953-59

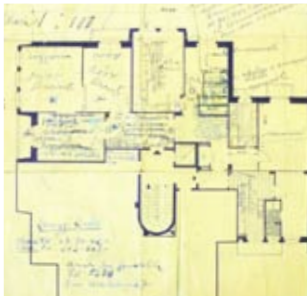
Palazzo uffici per la Saint Gobain
Milano, 1953-65

**Progetti e realizzazioni
residenziali**

**Progetti e realizzazioni
non residenziali**



Casa via Trotti-via Modena
Alessandria, 1953-54



Appartamento Lavaggi
viale Belisario, Milano, 1953-55



Quartiere Paride Salvago,
Genova, 1953-58

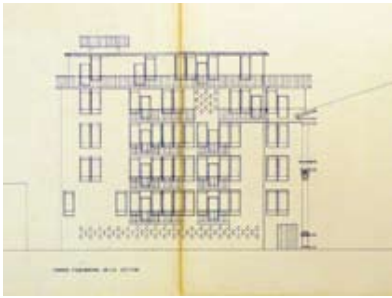


Nuovo Quartiere St. Gobain
Pisa, 1953-58

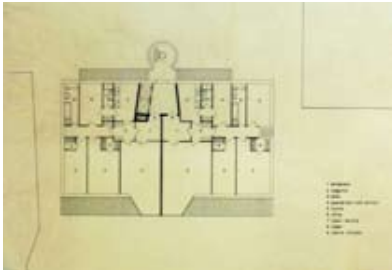


Quartiere INA-Casa
Comasina, 1953-59

**Progetti e realizzazioni
residenziali**



Casa Cicogna alle Zattere
Venezia, 1953-62



Lottizzazione Olivetti,
corso Botta, Ivrea, 1954-1955



Edifici per la Nova Cooperativa
Genova, 1954-57



Casa Coggi
Milano, via Elba, 1954



**Quartiere per il Comitato
della Produttività edilizia**
Vicenza, 1956-67

**Progetti e realizzazioni
non residenziali**

**Allestimento delle prime sale
della Galleria degli Uffizi**
Firenze, 1954-56

**Chiesa ed edifici Parrocchiali
nel quartiere di Cesate, 1954**

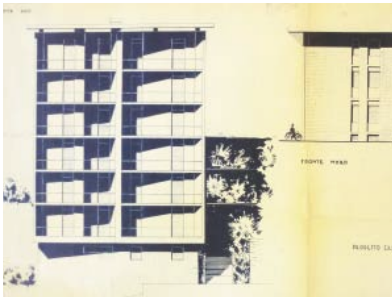
**Restauro Casa di Colombo
e piccolo museo colombiano**
Genova, 1955

**Stand Borsalino alla Fiera
Campionaria, Milano, 1956**

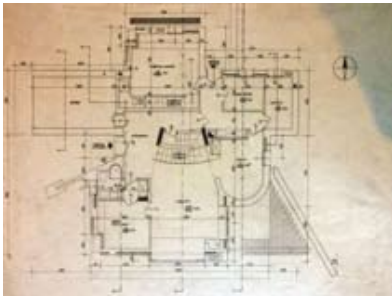
**Sistemazione della Raccolta
Grassi, Villa Reale, Milano, 1956-59**

**Progetti e realizzazioni
residenziali**

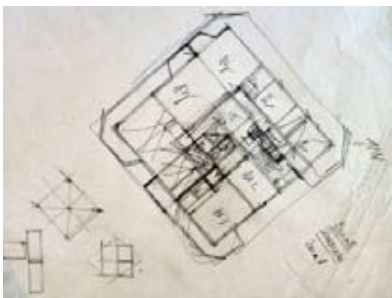
**Progetti e realizzazioni
non residenziali**



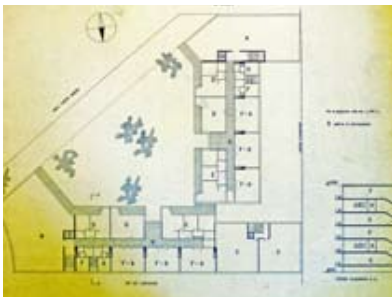
Quartiere Paride Salvago
Genova, 1956-58



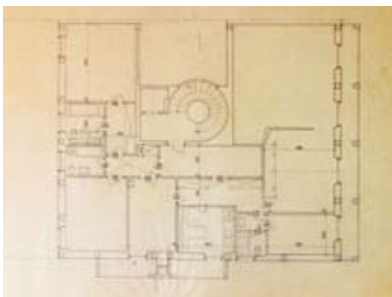
Casa Cicogna
Roma, 1956



Progetto per il Condomino
"Il Canavese", Ivrea, 1956



Casa d'abitazione Cicogna
Roma, 1956



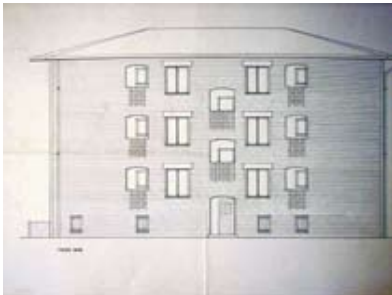
Casa Venzaghi
via Donizetti, Milano, 1956-57

**Progetti e realizzazioni
residenziali**

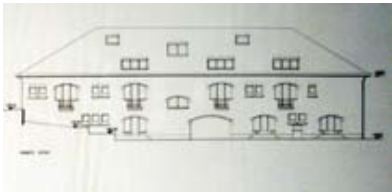
Appartamento Coggi
via La Marmora, Milano, 1956-62



Villa Castelli,
Arenzano , 1957-61



Ina-Casa Cento
Cento, 1957-61



Case intorno alla piazzetta
Arenzano Alta, 1957-59



Quartiere St. Gobain
Caserta, 1958

**Progetti e realizzazioni
non residenziali**

**Concorso per il Terzo palazzo uffici
SNAM, Metanopoli, S. Donato
Milanese, 1957**

Centrale Termoelettrica SADE
Porto Corsini, Ravenna, 1957-60

**Padiglione italiano all'Expo
di Bruxelles, 1958**

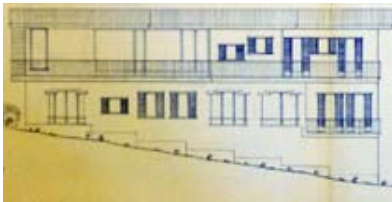
**Palazzina degli Uffici Castelli
Acciai, via Feltre, Milano, 1958-59**

**Allestimento della Mostra storica
della scienza italiana, Palazzo
Reale, Milano, 1958**

**Progetti e realizzazioni
residenziali**



Quartiere Ina-Casa Feltre
Milano, 1958-61



Villa Coggi, comparto Vignazza
Pineta d'Arenzano, 1958-63



Villa Leenards
Laveno, 1958-60



Casa per abitazioni e uffici
via Cusani, Milano, 1958-61



Condominio Punta del Gabbiano
Arenzano, 1958-59

**Progetti e realizzazioni
non residenziali**

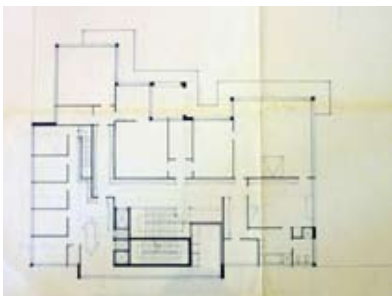
**Progetti e realizzazioni
residenziali**



Edificio residenziale
Arenzano Alta, 1958-59



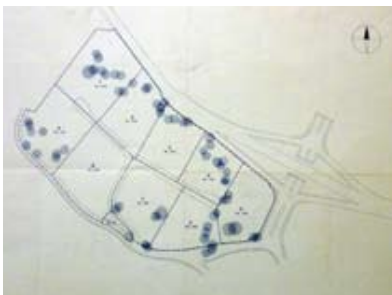
Casa Gardella
Arenzano, 1959



Ricostruzione villa Borletti
via Rovani, Milano, 1960



Centro residenziale
Piani d'Invrea, Varazze, comparto
centro, 1960-64



Centro residenziale
Piani d'Invrea, Varazze, comparto
Poggio Damiano, 1960

**Progetti e realizzazioni
non residenziali**

Istituto tecnico industriale
Alessandria, 1959-67

Municipio di Pordenone, 1959-76

**XII Triennale di Milano, Mostra
la casa e la scuola**, Milano, 1960

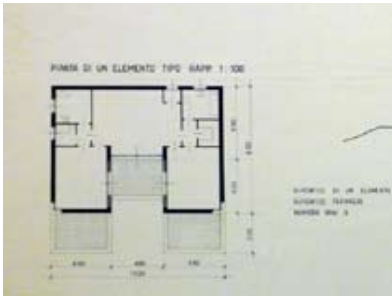
**Stand Borsalino alla Fiera
Campionaria**, Milano, 1960

**Negozio Olivetti sulla Konigsallee
a Dusseldorf**, 1960

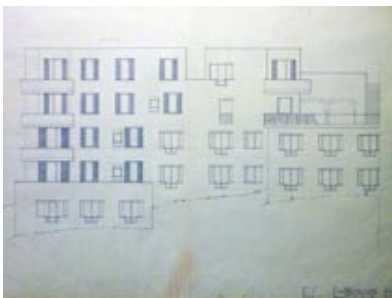
**Progetti e realizzazioni
residenziali**



Centro residenziale
Piani d'Invrea, Varazze
comparto Scogli Neri, 1960



Centro residenziale
Piani d'Invrea, Varazze
comparto Poggio dei Pini
1961-62



Centro residenziale
Piani d'Invrea, Varazze
comparto centro-ovest
1961-63



Casa d'abitazione Costa
detta la Rotonda, Arenzano
1961-64



Edificio residenziale
via Marina, Milano, 1961

**Progetti e realizzazioni
non residenziali**

**Allestimento della Sala delle
materie plastiche nel Padiglione
Montecatini alla Fiera
Campionaria, Milano, 1961**

**Complesso Parrocchiale
di Sant'Enrico a Bolgiano
Metanopoli, 1961-65**

**Uffici della Banca d'Italia
Varese, 1961-77**

**Progetti e realizzazioni
residenziali**



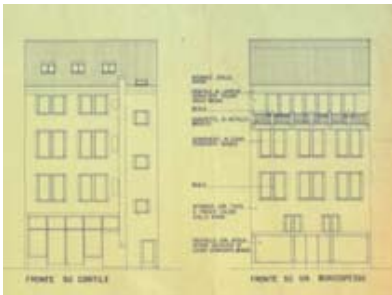
**Complesso residenziale
Punta Ala, 1962-66**



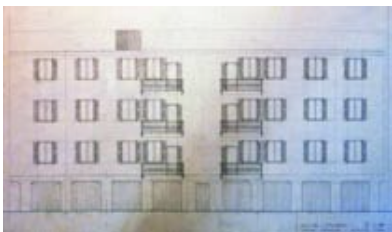
**Ville per i dirigenti dell'ENI
Roma, 1962-68**



**Centro residenziale
Piani d'Invrea, Varazze
comparto centro est
1962-63**



**Casa Gallarati-Scotti
via Borgospesso, Milano,
1963-67**



**Case operai per l'azienda Zegna
Trivero, Vercelli, 1963**

**Progetti e realizzazioni
non residenziali**

**Ingresso e sistemazione della
spiaggia dell'Hotel Excelsior
Lido di Venezia, 1963-69**

**Palazzo di Giustizia
La Spezia, 1963-94**

**Casa di riposo Antonietta Biffi
Milano, 1963-67**

**Progetti e realizzazioni
residenziali**



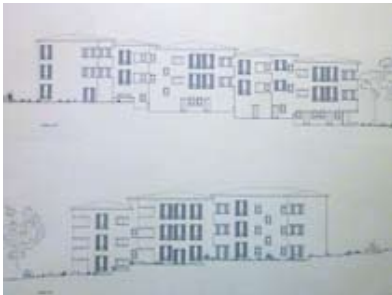
Piano urbanistico per il quartiere
SNAM, San Giuliano Milanese, 1963



Progetto di edificio residenziale
via San Simpliciano, Milano
1963



Villa Gatta, Pineta di Arenzano
comparto "La Rotonda", 1963



Centro residenziale
Piani d'Invrea, Varazze
comparto Cà Lunga, 1964



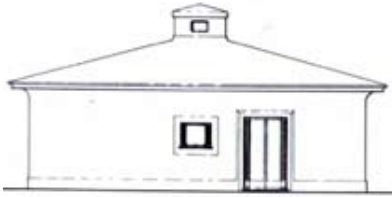
Centro turistico
Pugnochiuso - Testa del Gargano,
1965

**Progetti e realizzazioni
non residenziali**

Stabilimento e uffici IBM
Vimercate, Milano, 1964-78

Palazzo per gli uffici finanziari
Varese, 1965-73

**Progetti e realizzazione
residenziali**



Villette unifamiliari
Pugnochiuso - Testa del Gargano,
1965



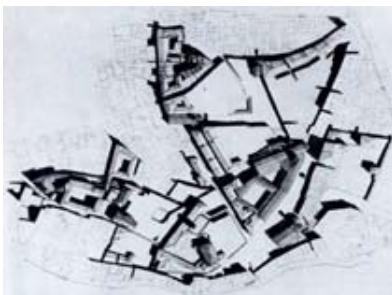
Villa Vallerani
Lerici, 1966-76



Edificio per abitazioni e negozi
Lido di Venezia, 1966-67



Complesso Residenziale
Alba, 1967-78



**Piano particolareggiato per il
quartiere S. Silvestro e S. Donato**
Genova, 1969-76

**Progetti e realizzazioni
non residenziali**

Stabilimenti e uffici Kartell,
Noviglio, 1966-76

**Complesso parrocchiale di
S. Giovanni Evangelista**
Gela, 1967-76

Uffici Alfa Romeo
Arese, 1968-74

**Progetto di concorso per il Teatro
Civico di Vicenza, 1968-80**

**Piano particolareggiato per il parco
delle Mura, Genova, 1969-75**

**Progetti e realizzazioni
residenziali**

**Progetti e realizzazioni
non residenziali**

Progetto di centro turistico-
residenziale di Campo Felice-
Rocca di Cambio, L' Aquila, 1973



Progetto per la stazione sciistica
a Shahrestanak, Persia, 1974

Studio di un centro a Castrocucco,
Matera, 1974



Complesso residenziale
alla stazione, Arenzano
1975-85

Edifici del lotto 23, PEEP
S. Eusebio, Genova, 1978

Facoltà di architettura di Genova
1975-89

Studio di grattacielo collettivo
De Grada, Milano, 1978

**Progetti e realizzazioni
residenziali**

Edifici del lotto C-E, PEEP
Pegli, Genova, 1979



Residenze popolari
a Prà Palmaro Due
Genova, 1980-85

Progettazione di un comparto
edificatorio, Milano, 1981

Progettazione di un complesso
immobiliare, Vimodrone, 1982

Centro turistico Portopiatto
Vieste, 1982

**Progetti e realizzazioni
non residenziali**

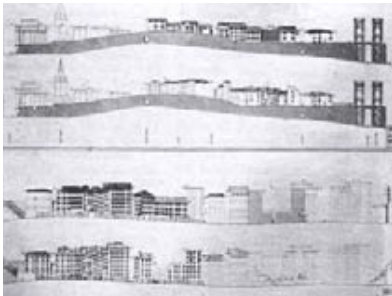
Monumento ai caduti della lotta
partigiana e alle vittime di piazza
della Loggia, cimitero di Brescia,
1980

Ricostruzione del teatro Carlo
Felice, Genova, 1981-90

**Progetti e realizzazioni
residenziali**



Residenze a Quarto 2
comparti 2, 8, 9
Genova, 1983-91



**Piano di recupero della zona di
Porta Soprana, Genova, 1983**

**Progetti e realizzazioni
non residenziali**

Stazione ferroviaria di Lambrate
Milano, 1983-99

**Progetti per la sistemazione di
piazza Duomo, Milano, 1988**

Supermercati Esselunga
1988-96

Ampliamento Università Bocconi
Milano, 1990-2000

Schede progetto

01	Villa Usuelli - 1928	p. XXXII
02	Casa Calvi - 1934	p. XXXIV
03	Grattacielo di via Vittor Pisani, Milano - 1939-41	p. XXXVI
04	Case per famiglia Coggi	p. XL
05	Casa d'abitazione in via Boezio, Milano - 1942-54	p. XLII
06	Casa impiegati Apuania, Massa Carrara - 1942-43	p. XLIV
07	Progetto per villa Vaccarino, Dormelletto - 1942-46	p. XLVI
08	Progetto di casa rurale Pirovano, Missaglia - 1943	p. XLVIII
09	Unità di abitazione a nuclei componibili - 1945-46	p. L
10	Quartiere vetreria Balzaretti-Modigliani, Livorno - 1945-48	p. LII
11	Edifici via Clerici - via Fulvio Testi, Milano - 1945	p. LIV
12	Casa Polistina, Milano - 1945-46	p. LVI
13	Complesso in via Desenzano, Milano - 1946	p. LVII
14	Progetto di villa Matarazzo, S. Paolo, Brasile - 1946-47	p. LVIII
15	Concorso nazionale gruppo a/D Ina Casa - 1949	p. LX
16	Casa Borionetti in Polistina, Milano - 1949	p. LXII
17	Condominio Domus Nostra, Milano - 1949	p. LXIV
18	Ricostruzione della casa del Manzoni, Milano - 1952-71	p. LXVI
19	Villa Rozzi, Ivrea - 1952-61	p. LXVIII
20	Progetto di ricostruzione a Lacco Ameno - 1952	p. LXX
21	Casa d'affitto cotonificio Venzaghi, Busto Arsizio - 1953	p. LXXII
22	Casa d'abitazione, Alessandria - 1953-54	p. LXXIV
23	Case per la Società Immobiliare, Genova - 1953-58	p. LXXVI
24	Quartiere per la St. Gobain, Pisa - 1953-58	p. LXXX
25	Quartiere Ina Casa Comasina, Milano - 1953-59	p. LXXXII
26	Edifici per la Nova Cooperativa, Genova - 1953-58	p. LXXXIV
27	Villa Coggi, Milano - 1954	p. LXXXVI
28	Quartiere sperimentale per il CPE, Vicenza - 1956-63	p. LXXXVIII
29	Casa d'abitazione Cicogna, Roma - 1956	p. XC
30	Quartiere Ina Casa a Cento, Ferrara - 1957-61	p. XCII
31	Quartiere per la St. Gobain, Caserta - 1958	p. XCIV
32	Villa Leenards, Laveno- 1958-60	p. XCVI
33	Casa d'abitazione, Arenzano Alta - 1958-59	p. C

34	Ricostruzione villa Borletti, Milano - 1960	p. CIV
35	Comparti ai piani d'Invrea, Varazze - 1960-64	p. CVI
36	Casa Bassetti, Milano - 1961	p. CX
37	Ville all'Eur, Roma - 1962-68	p. CXII
38	Progetto di edificio residenziale, Milano - 1963	p. CXIV
39	Villa Gatta, Pineta di Arenzano - 1963	p. CXVI
40	Centro turistico di Pugnochiuso - 1965	p. CXVIII
41	Edificio per abitazioni e negozi al lido di Venezia - 1966-67	p. CXX
42	Complesso residenziale, Alba - 1967-78	p. CXXII

Nota relativa alla scelta dei progetti

I materiali provengono interamente dal fondo Gardella presso l'archivio CSAC di Parma. Le schede in oggetto sono state selezionate allo scopo di ampliare i materiali relativi a progetti descritti e presentati nel testo o solamente citati. Altri progetti si trovano in questa selezione pur non essendo stati oggetto di descrizione, in quanto inediti o scarsamente trattati dalla letteratura sull'autore.

01 Villa Uselli

Numero progetto

Autore

Ignazio Gardella

Collocazione

Produzione

Ing. I. Gardella

Tipo soggetto

Progetto di interni nella preesistenza

Collaboratori

Stato conservazione

Provenienza

Fondo Gardella

Vicende di restauro

Data progetto

1928-29

Realizzazione

1929

Luogo realizzazione

Blevio, Como

Studio

Commitenti

Famiglia Uselli

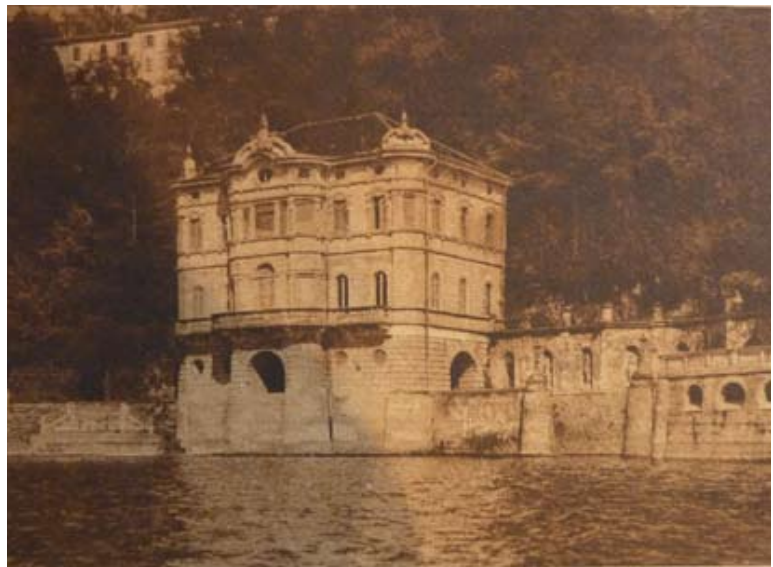
Consistenza

Totale n. 55 pezzi

Note

Esposizioni

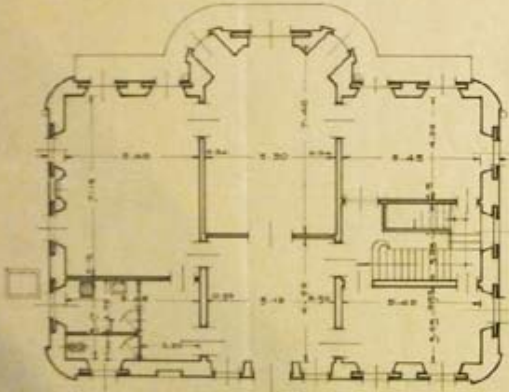
Bibliografia



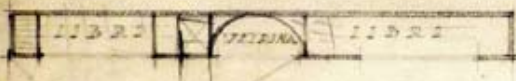
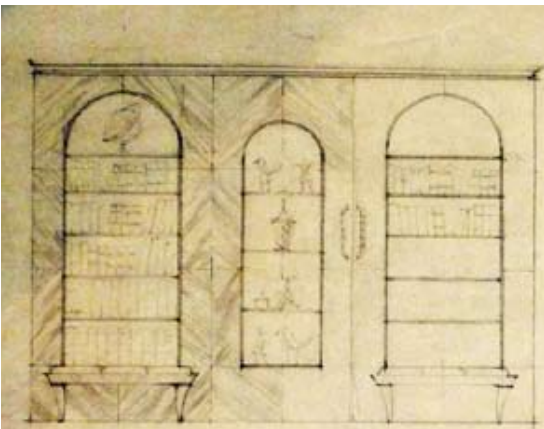
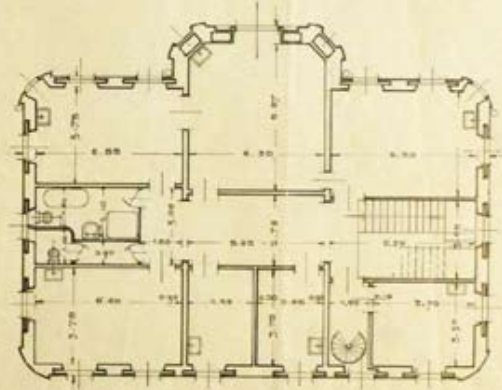
VILLA VIVELLI - BREVIO -

RAFF. 4:100

• PIANO TERRENO •



• 1° PIANO •



• VILLA • VIVELLI •

• BREVIO •

• BIBLIOTECA •

RAFF. 4:20

02 Casa Calvi

Numero progetto
B001350P

Autore
Ignazio Gardella

Collocazione
Coll. 80/2

Produzione
Ing. I. Gardella

Tipo soggetto
Villa unifamiliare

Collaboratori

Stato conservazione
Buono

Provenienza
Fondo Gardella

Vicende di restauro

Data progetto
1933-34

Realizzazione
1934

Luogo realizzazione
San Vito di Gaggiano, Milano

Studio
Casa studio piazzale Aquileia 8, Milano

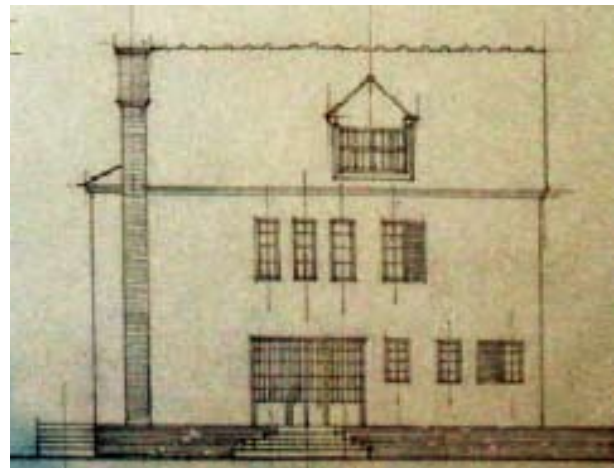
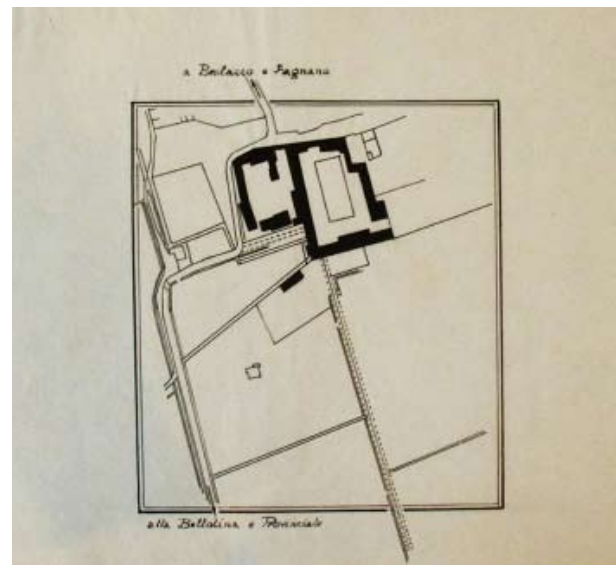
Commitenti
Famiglia Calvi

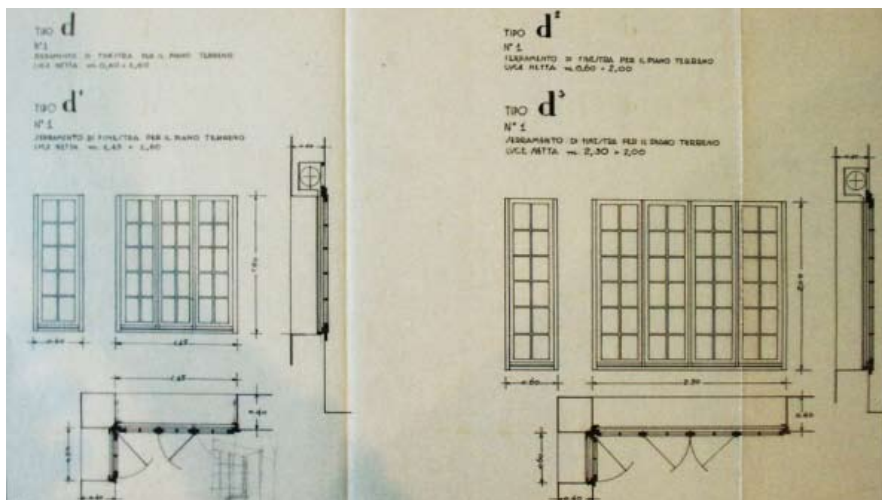
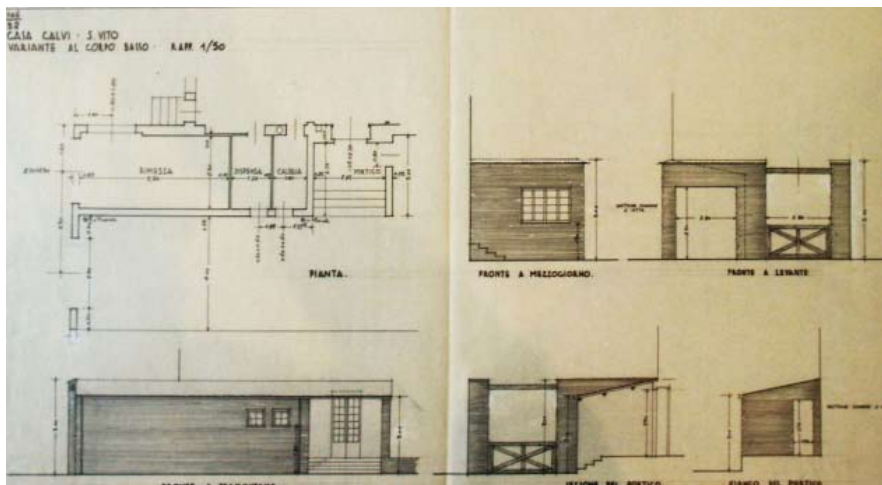
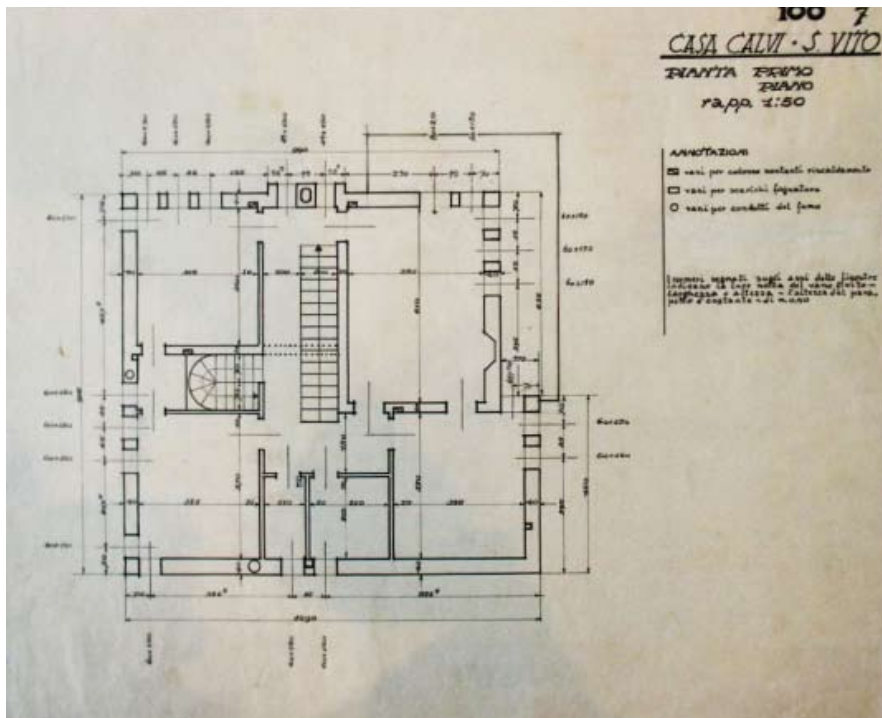
Consistenza
45LU, 4CEI. Totale pezzi n. 49

Note

Esposizioni

Bibliografia





**03 Prospetto del Grattacielo
in via Vittor Pisani
Casa Tognella, via Vittor Pisani**

Numero progetto
B001369P

Autore
Ignazio Gardella

Collocazione
Coll. 81/6

Produzione
ing. I. Gardella

Tipo soggetto
Edificio plurifamiliare privato

Collaboratori
C. Chiodi

Stato conservazione
Buono

Provenienza
Fondo Gardella

Vicende di restauro

Data progetto
1939-41

Realizzazione
Progetto non realizzato

Luogo realizzazione
Via Pisani, p.zza Fiume, via Razza,
via Casati, Milano

Studio
casa studio piazzale Aquileia 8, Milano

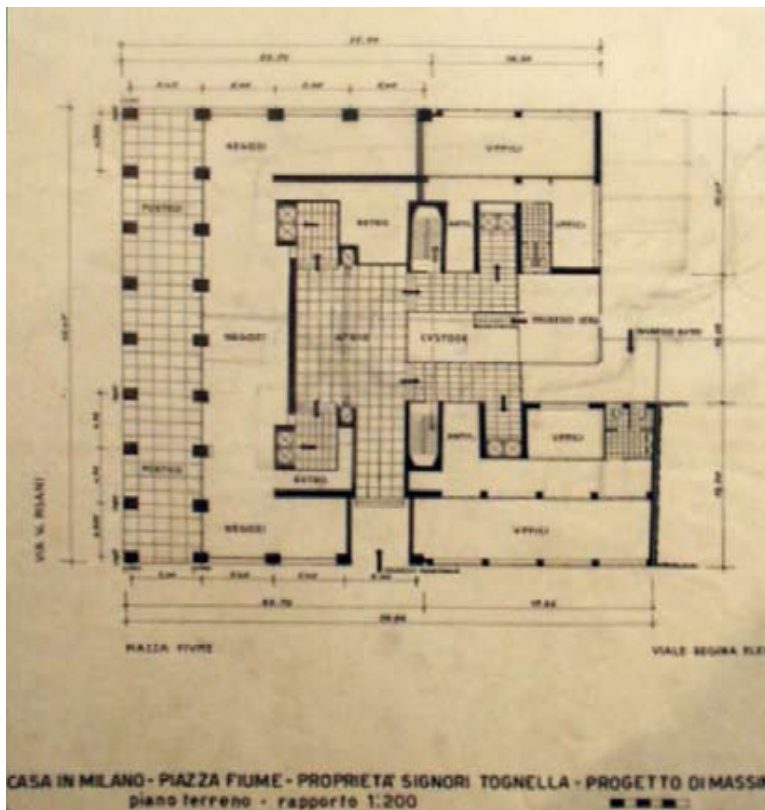
Commitenti
Famiglia Tognella

Consistenza
91LU, 41SCH, 6CE, 26CEI, 1RA, 8MS
4DT, 11STFB, 3STFI. Totale pezzi n.191

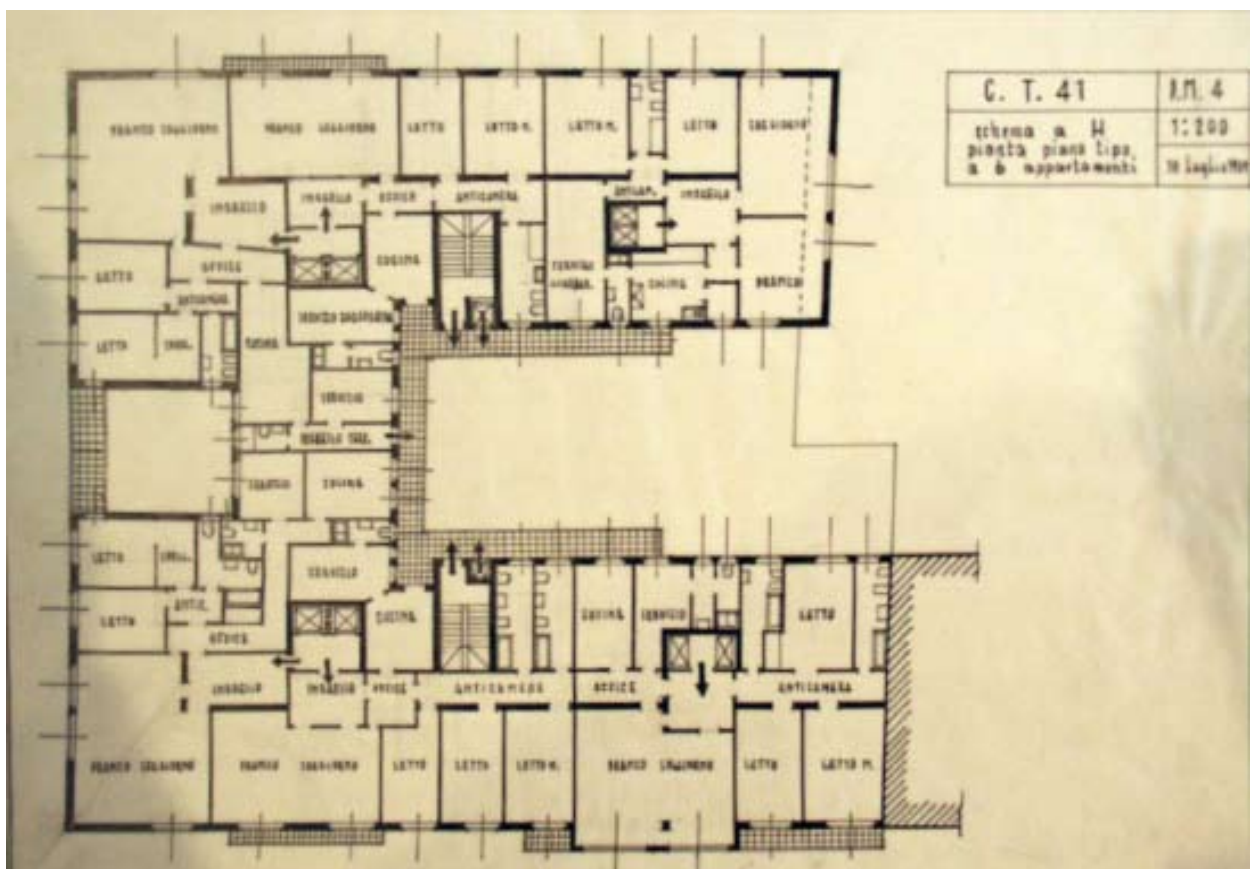
Note

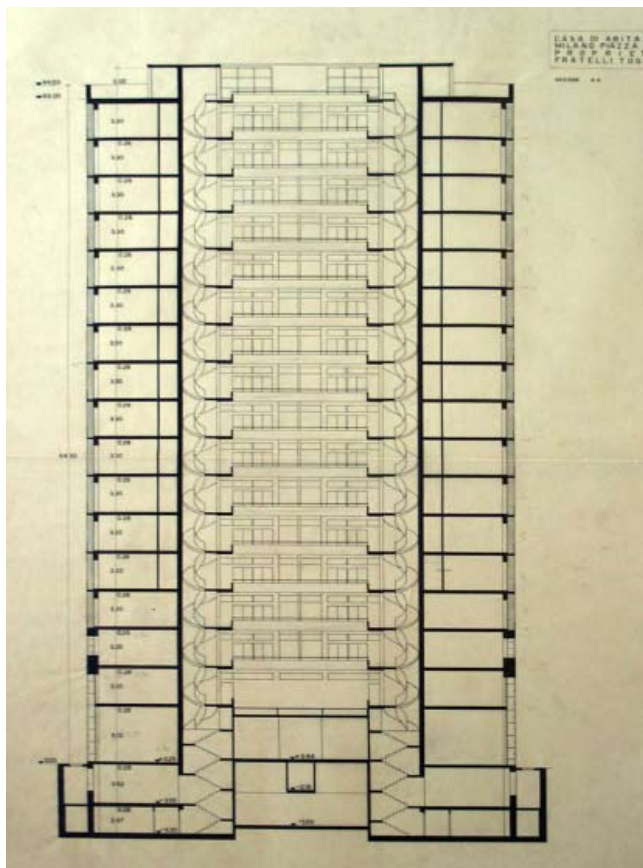
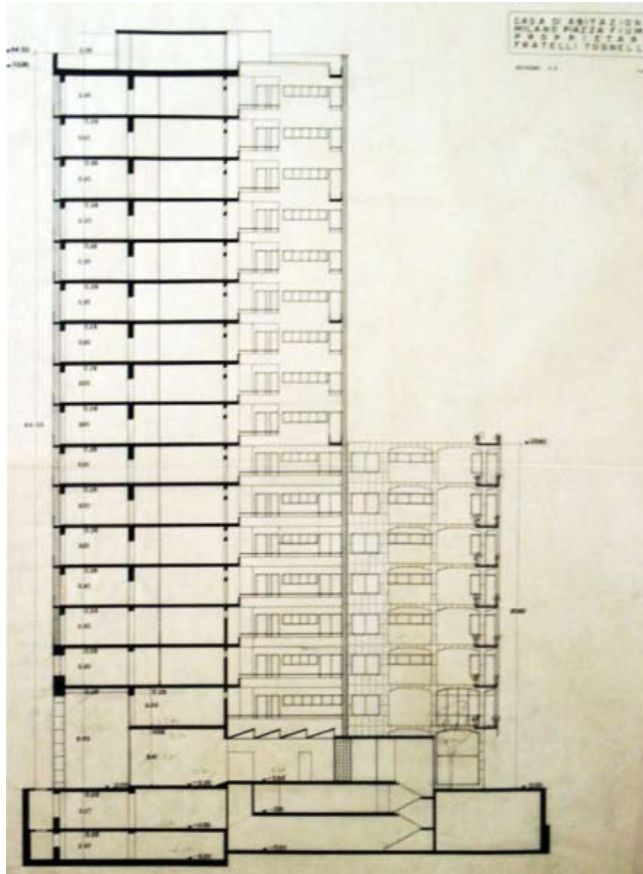
Esposizioni

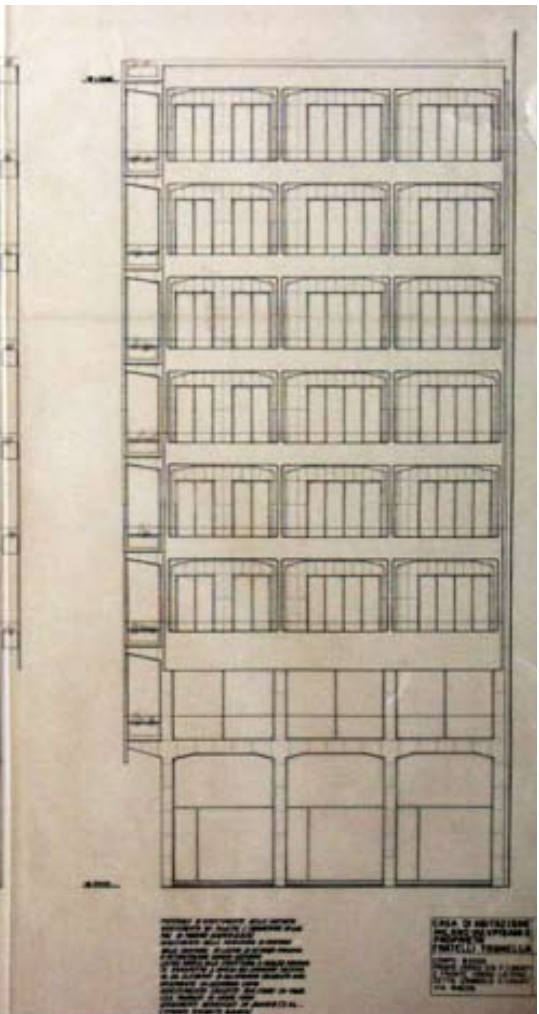
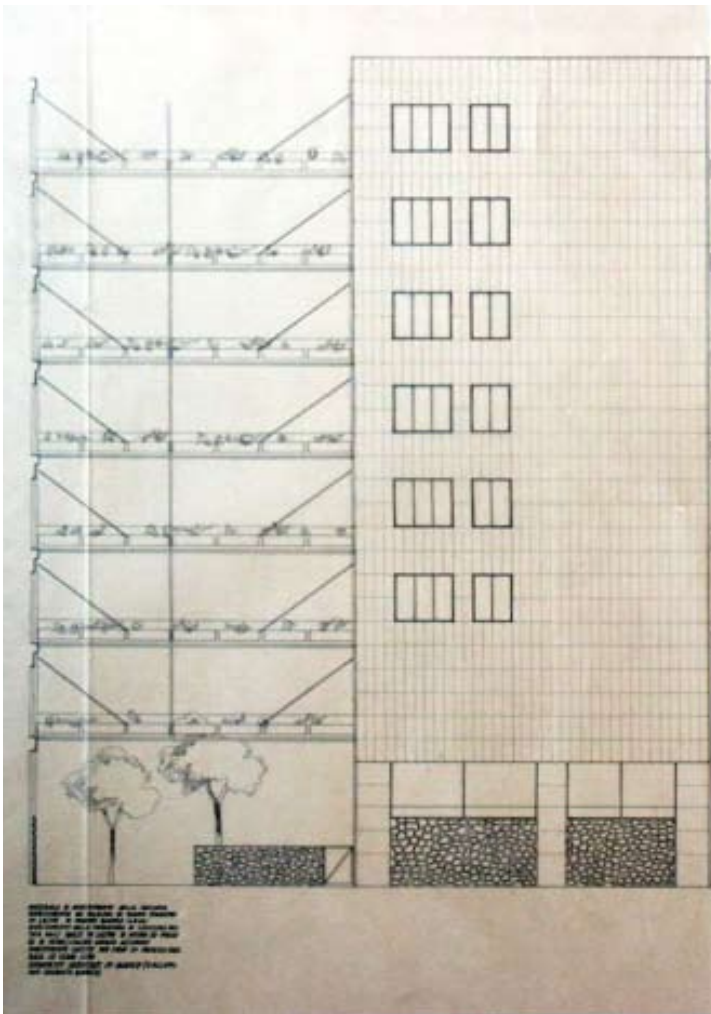
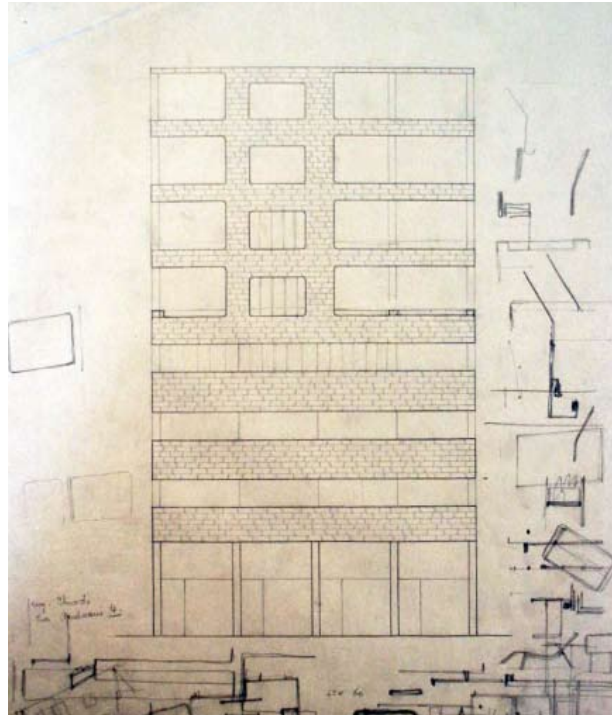
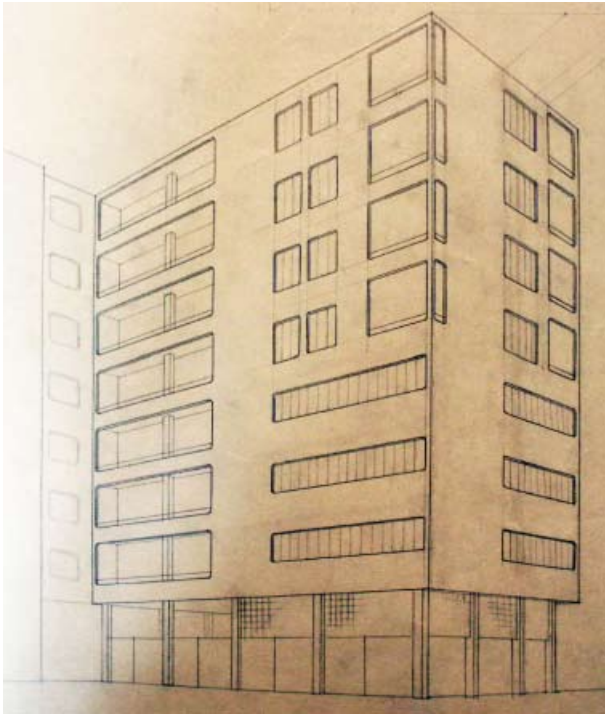
Bibliografia



CASA IN MILANO - PIAZZA FIUME - PROPRIETA' SIGNORI TOGNELLA - PROGETTO DI MASSIMO
 piano terreno - rapporto 1:200







04 Case famiglia Coggi

Numero progetto
B001385P

Autore
Ignazio Gardella

Collocazione
Coll. coll. 81/1

Produzione
ing. I. Gardella

Tipo soggetto
Edificio plurifamiliare privato

Collaboratori

Stato conservazione
Buono

Provenienza
Fondo Gardella

Vicende di restauro

Data progetto
1941-42

Realizzazione
Progetto non realizzato

Luogo realizzazione
via Monterosa, Milano

Studio
casa studio piazzale Aquileia 8, Milano

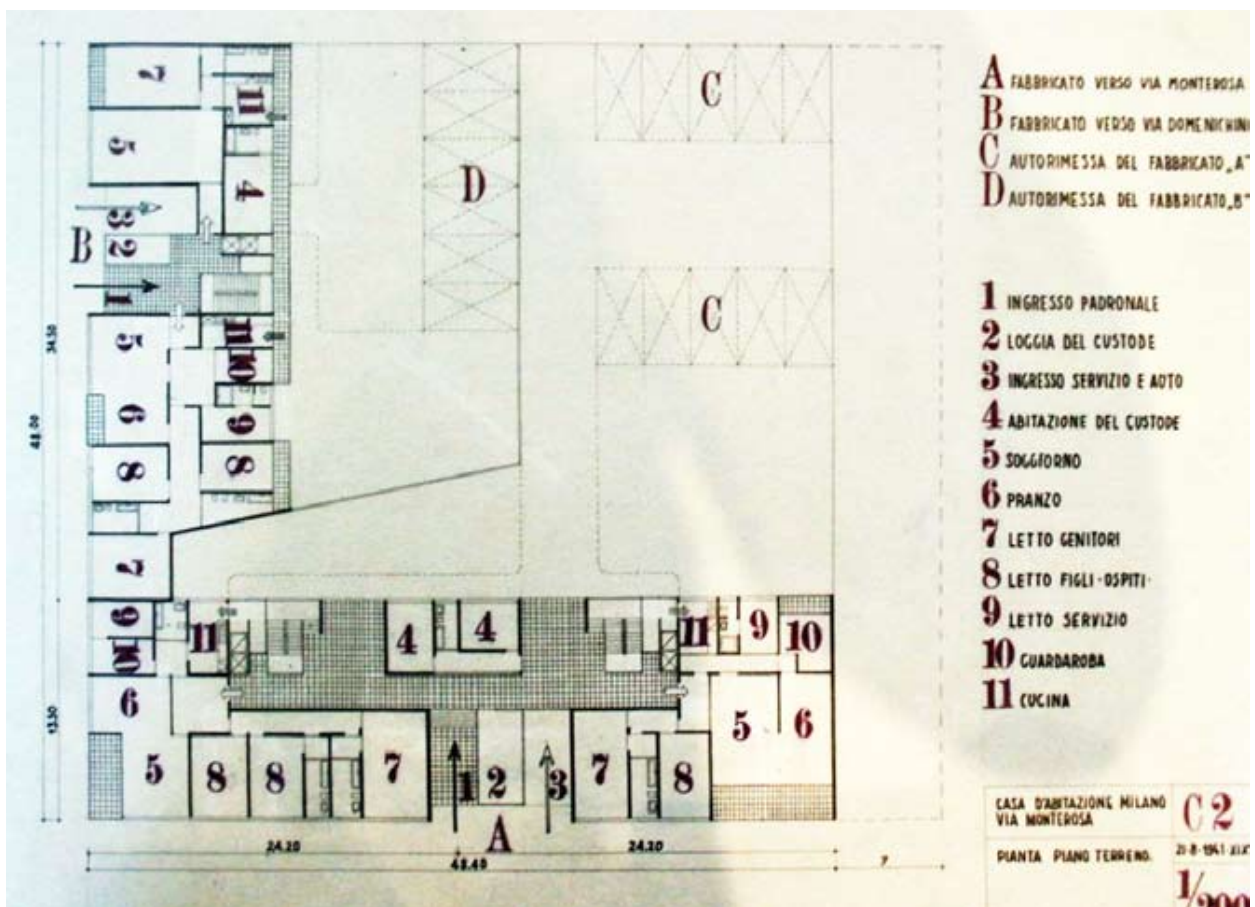
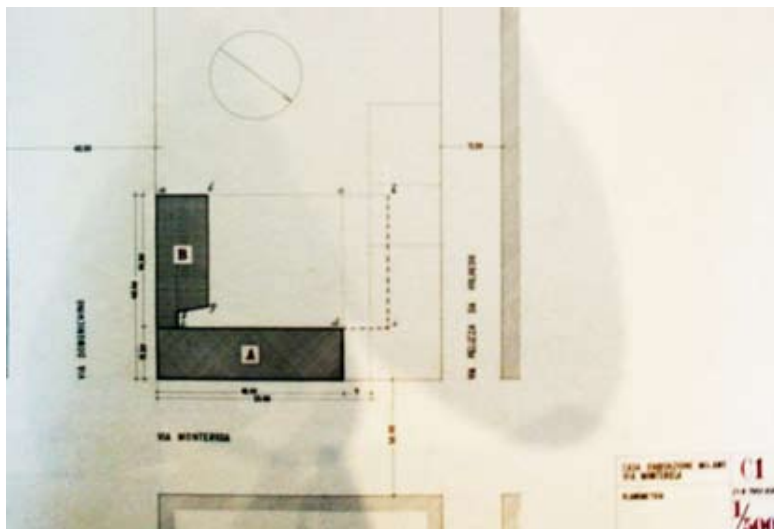
Commitenti
Ing. Coggi

Consistenza

Note

Esposizioni

Bibliografia



05 Casa d'abitazione in via Boezio, Milano

Numero progetto

Autore
Ignazio Gardella

Collocazione
Coll. 81/1

Produzione
ing. I. Gardella

Tipo soggetto
Complesso collettivo privato

Collaboratori

Stato conservazione
Buono

Provenienza
Fondo Gardella

Vicende di restauro

Data progetto
1943

Realizzazione
Progetto realizzato

Luogo realizzazione
Milano

Studio
casa studio piazzale Aquileia 8, Milano

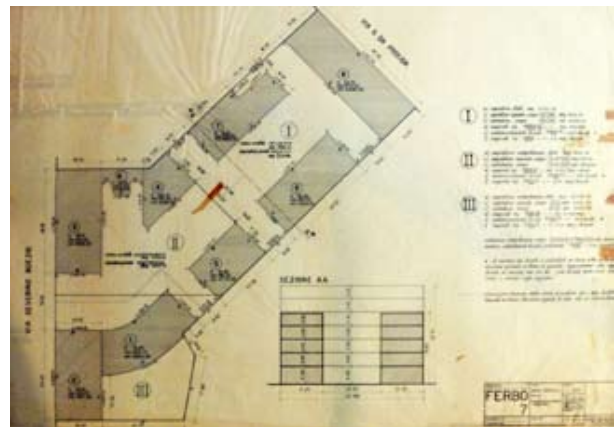
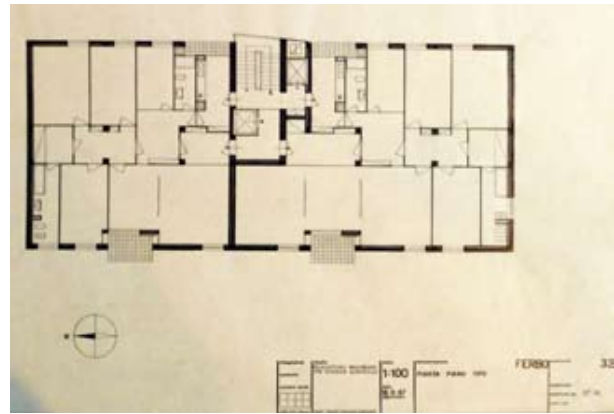
Commitenti
impresa Fergan

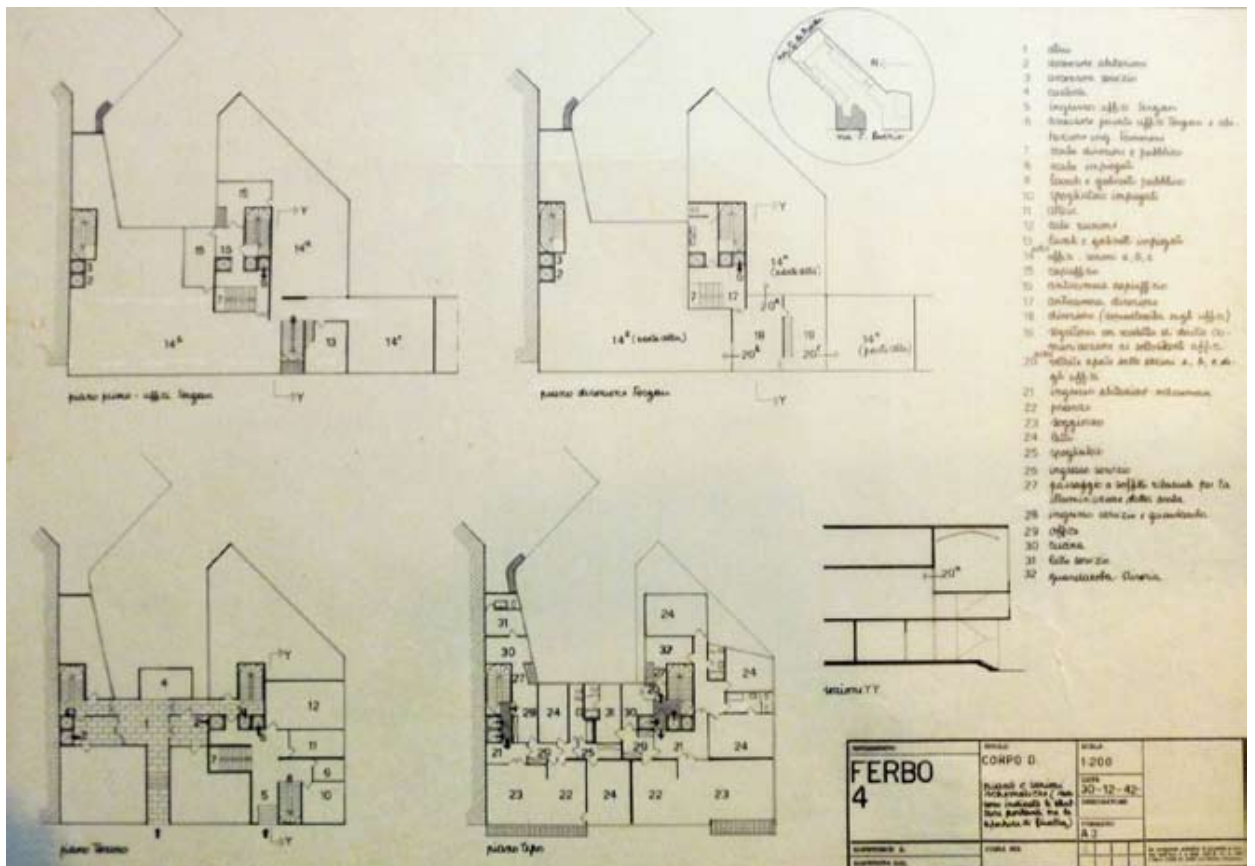
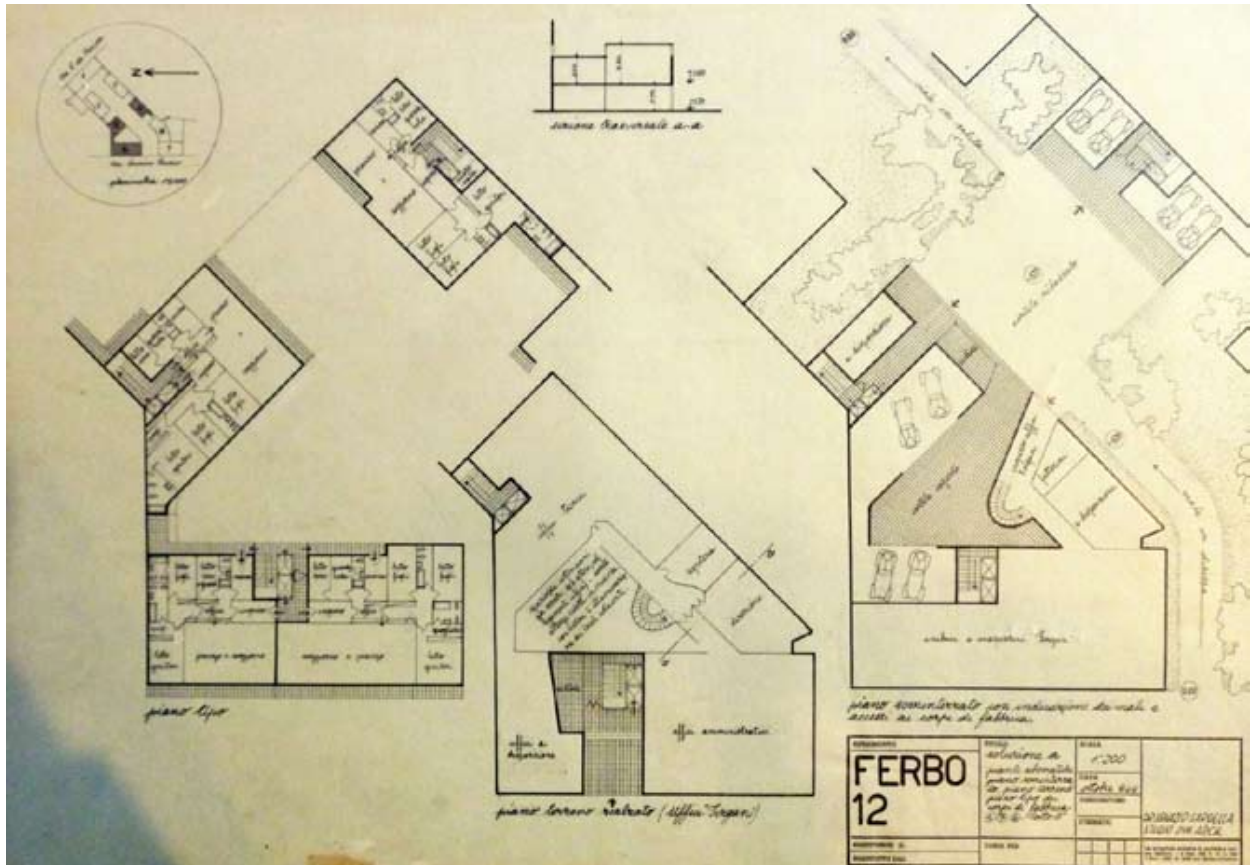
Consistenza
Totale pezzi 49

Note

Esposizioni

Bibliografia





**06 Progetto per la casa degli impiegati
dei Cantieri Navali**

Numero progetto
B001388P

Autore
Ignazio Gardella

Collocazione
coll. 81/2

Produzione
Ing. I. Gardella

Tipo soggetto
Edificio plurifamiliare privato

Collaboratori

Stato conservazione
Buono

Provenienza
Fondo Gardella

Vicende di restauro

Data progetto
1943

Realizzazione
Progetto non realizzato

Luogo realizzazione
Apuania-Marina di Carrara

Studio
Casa studio piazzale Aquileia 8, Milano

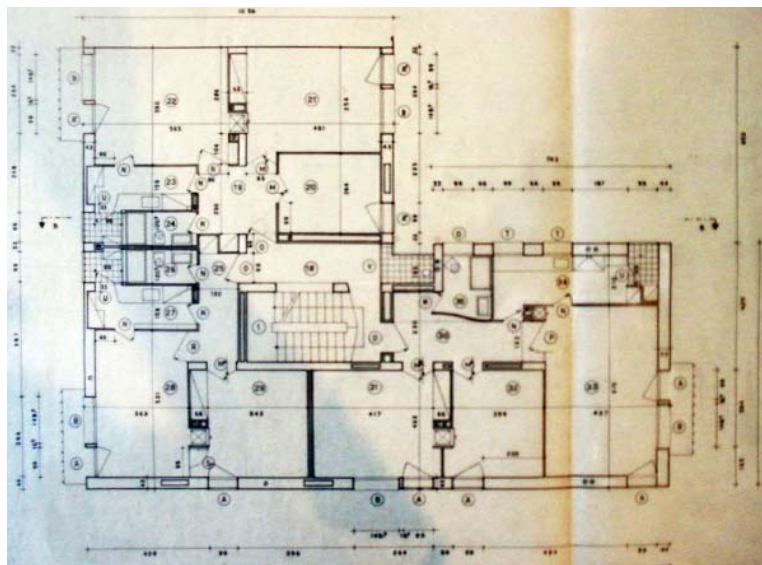
Commitenti
Impresa navale Apuania

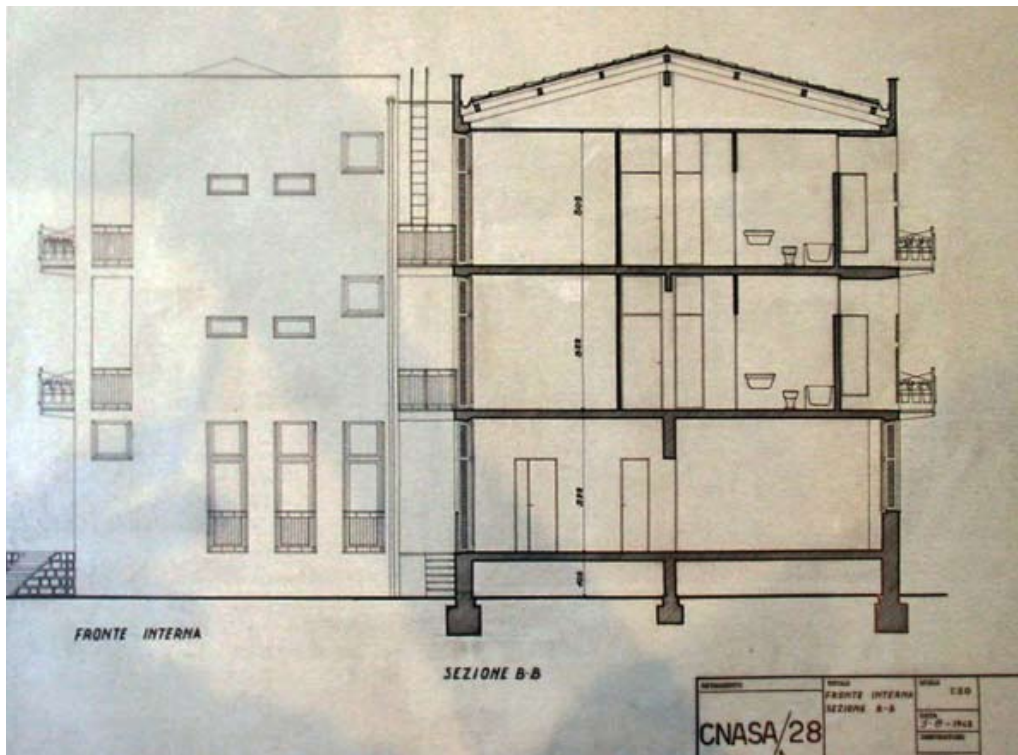
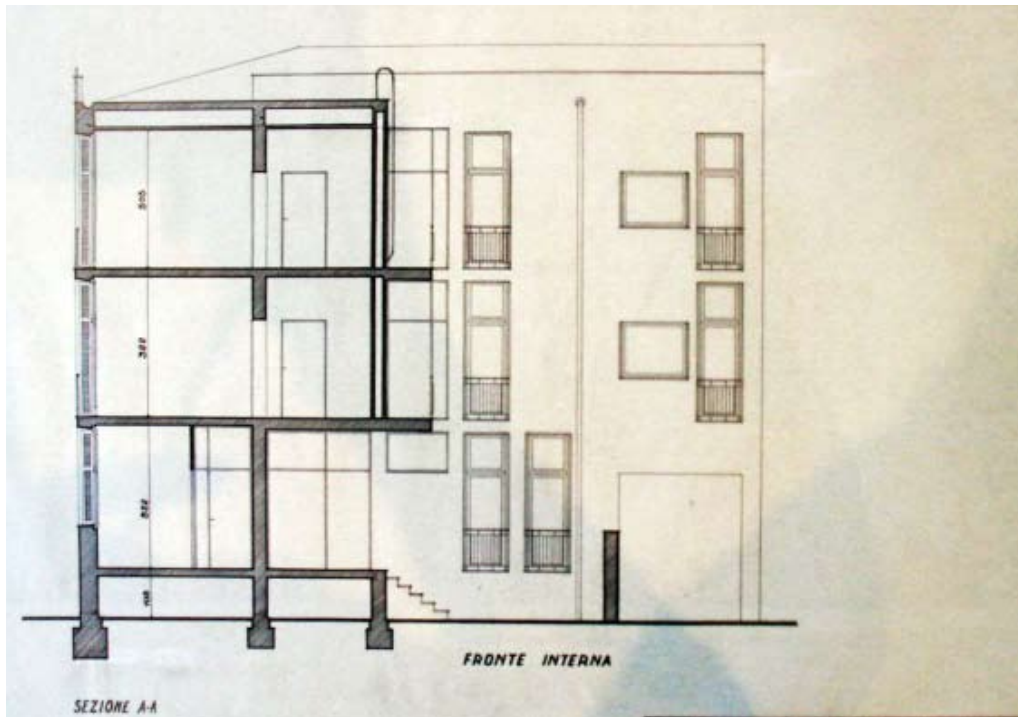
Consistenza
31LU, 1CEI, 2MS.
Totale pezzi n. 34

Note

Esposizioni

Bibliografia





07 Progetto per villa Vaccarino

Numero progetto
B001391P

Autore
Ignazio Gardella

Collocazione
Coll. 81/1

Produzione
Ing. I. Gardella

Tipo soggetto
Villa unifamiliare

Collaboratori

Stato conservazione
Buono

Provenienza
Fondo Gardella

Vicende di restauro

Data progetto
1944-46

Realizzazione
Progetto non realizzato

Luogo realizzazione
Dormelletto, Novara

Studio
Casa studio piazzale Aquileia 8, Milano

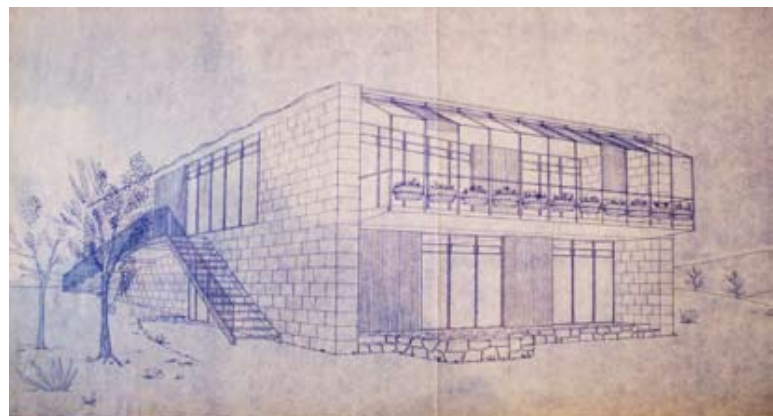
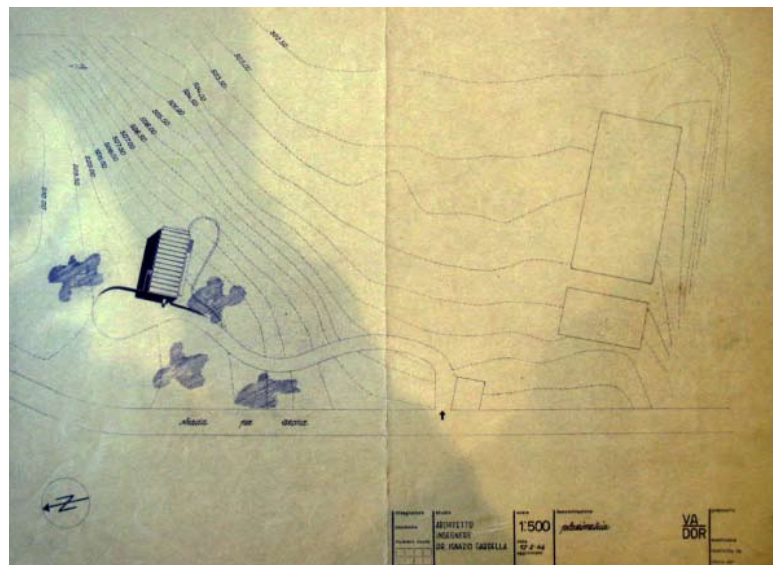
Commitenti
Ing. Pierpaolo Vaccarino

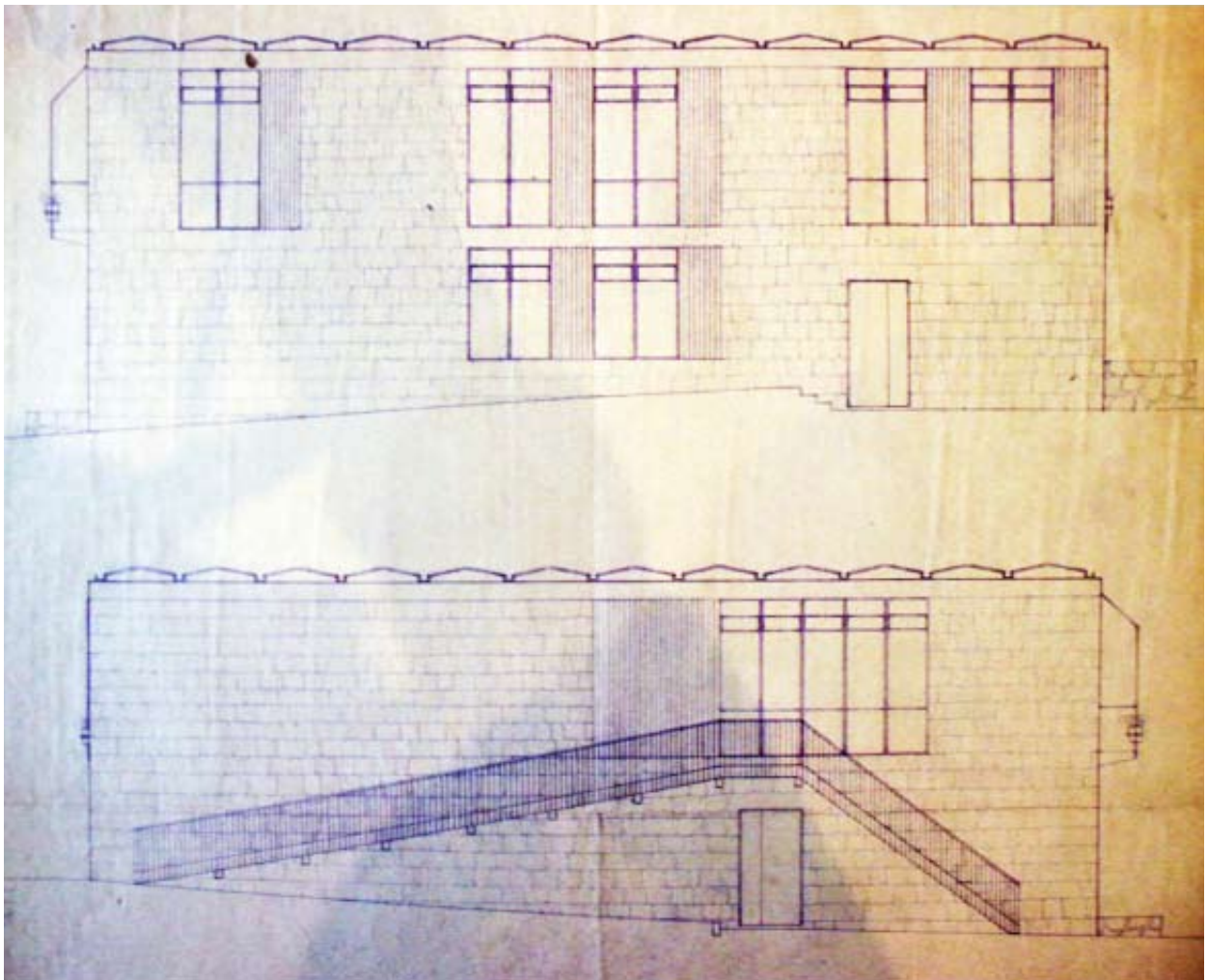
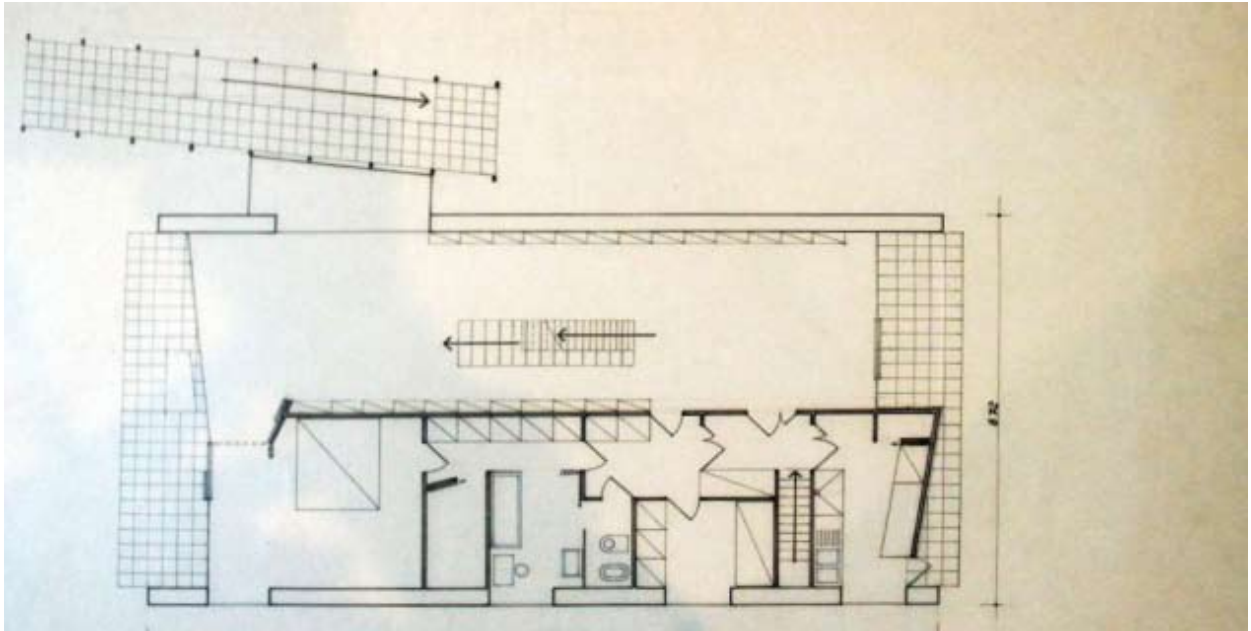
Consistenza
4LU, 7CE, 1MS.
Totale pezzi n.12

Note

Esposizioni

Bibliografia





08 Progetto di casa rurale Pirovano

Numero progetto
B001369P

Autore
Ignazio Gardella

Collocazione
Coll. 81/1

Produzione
ing. I. Gardella

Tipo soggetto
Villa unifamiliare

Collaboratori

Stato conservazione
Buono

Provenienza
Fondo Gardella

Vicende di restauro

Data progetto
1943

Realizzazione
Progetto non realizzato

Luogo realizzazione
Missaglia (Lecco)

Studio
casa studio piazzale Aquileia 8, Milano

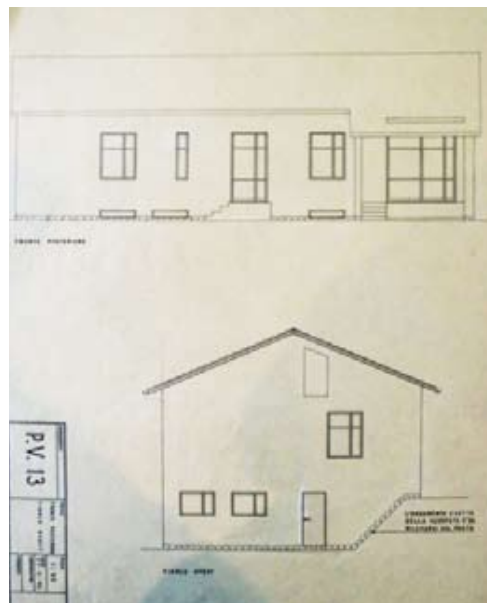
Commitenti
C. Pirovano

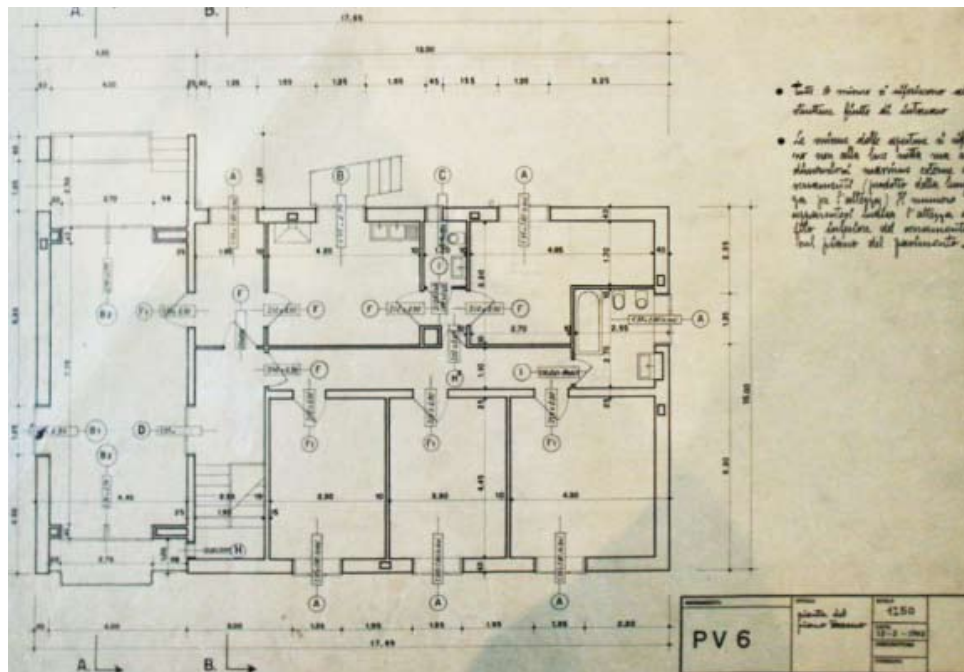
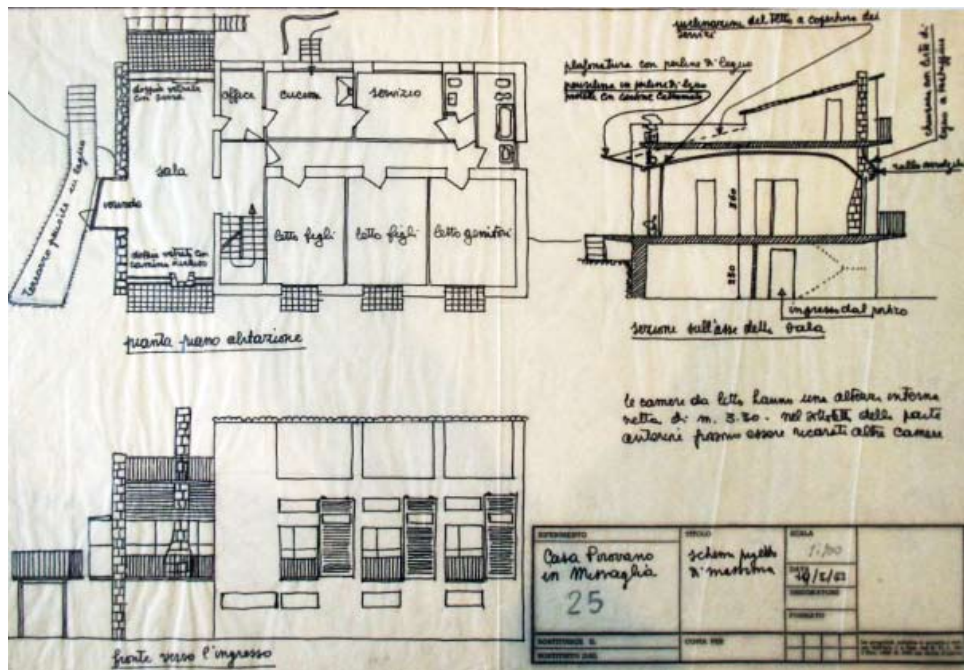
Consistenza
25LU, 1CEI, 26RA, totale pezzi n.52

Note

Esposizioni

Bibliografia





09 Progetto di unità di abitazione a nuclei componibili

Numero progetto
B001402P

Autore
Ignazio Gardella,
Franco Albini

Collocazione
Coll. 81/2

Produzione
Ing. Ignazio Gardella,
arch. F. Albini, arch.i
L. e R. Ferraresi,
arch. G. Locatelli

Tipo soggetto
Edificio plurifamiliare popolare

Collaboratori

Stato conservazione
Buono

Provenienza
Fondo Gardella

Vicende di restauro

Data progetto
1945-46

Realizzazione
Progetto non realizzato

Luogo realizzazione

Studio
Casa studio piazzale Aquileia 8, Milano

Commitenti
Società Ansaldo di Genova

Consistenza
24LU, 1SCH, 1CEI, 24RA
Totale pezzi n. 50

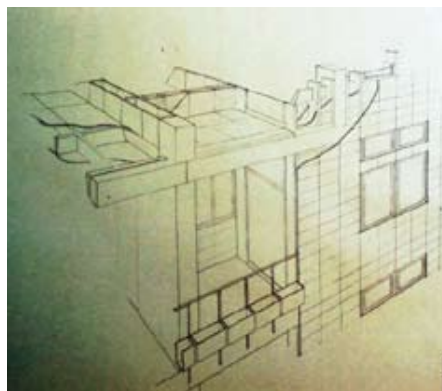
Note

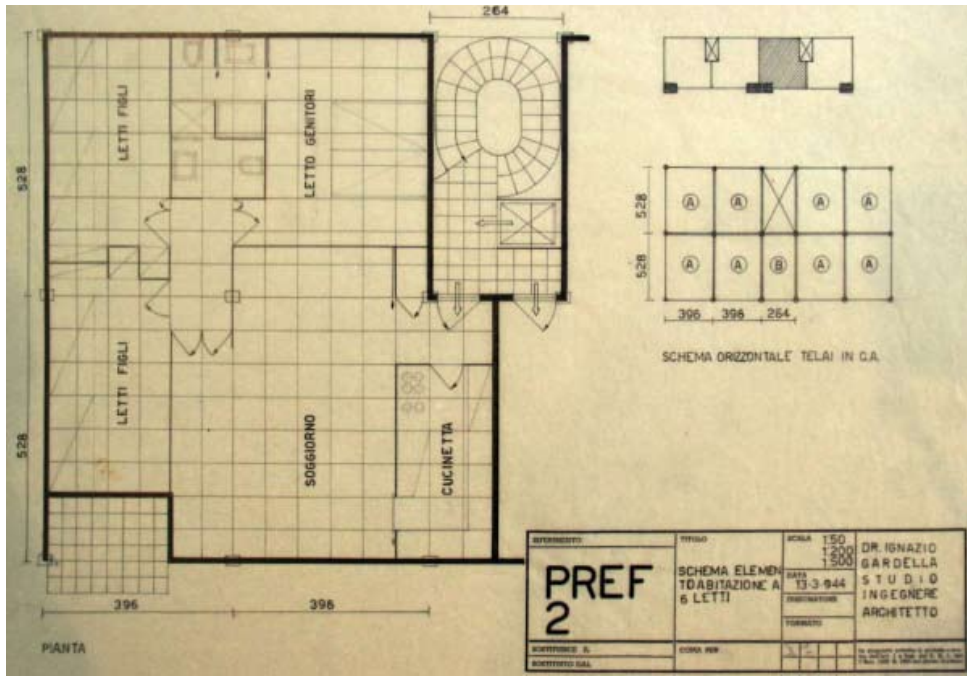
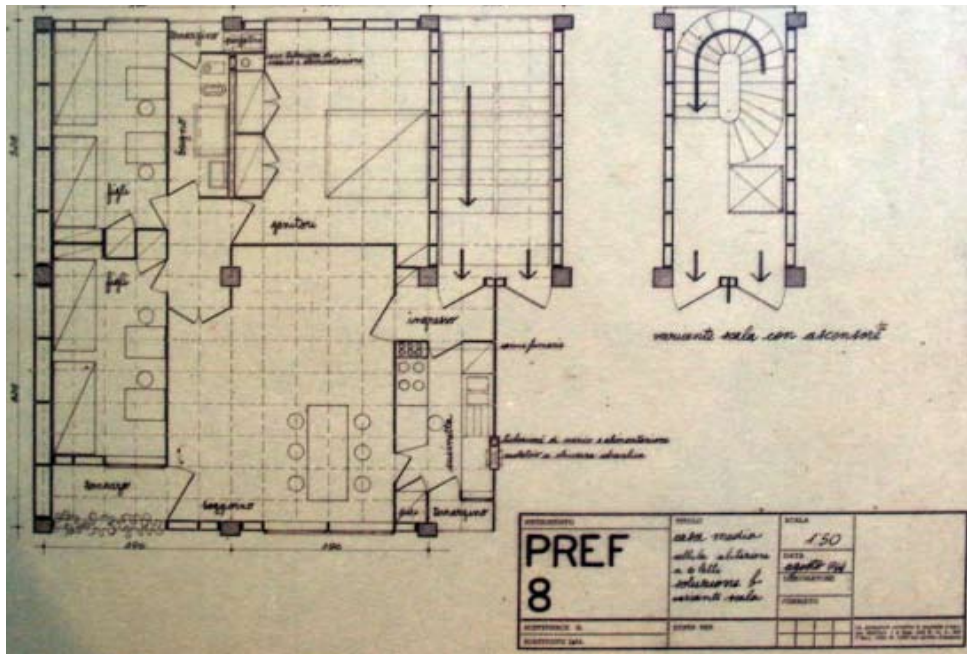
Esposizioni

Bibliografia
Samonà A. (a c. di), Ignazio Gardella e il professionismo italiano, Officina, Roma, 1981, pp. 102-104.

A. Piva, V. Prina, Franco Albini, 1905-1977. Electa, Milano, 1998, p. 188.

V. Prina, Progetto di unità d'abitazione a nuclei componibili, in "Edilizia Popolare", n. 237, gennaio-febbraio 1995, pp. XX





**10 Quartiere operaio per la vetreria
Balzaretti-Modigliani**

Numero progetto

Autore

Ignazio Gardella

Collocazione

Coll. 79/1

Produzione

Ing. arch. I. Gardella
e arch. R. Menghi

Tipo soggetto

Edifici plurifamiliari popolari

Collaboratori

Stato conservazione

Buono

Provenienza

Fondo Gardella

Vicende di restauro

Data progetto

1946-48

Realizzazione

Progetto non realizzato

Luogo realizzazione

Livorno

Studio

Casa studio piazzale Aquileia 8, Milano

Commitenti

Vetreteria Italiana Balzaretti e Modigliani

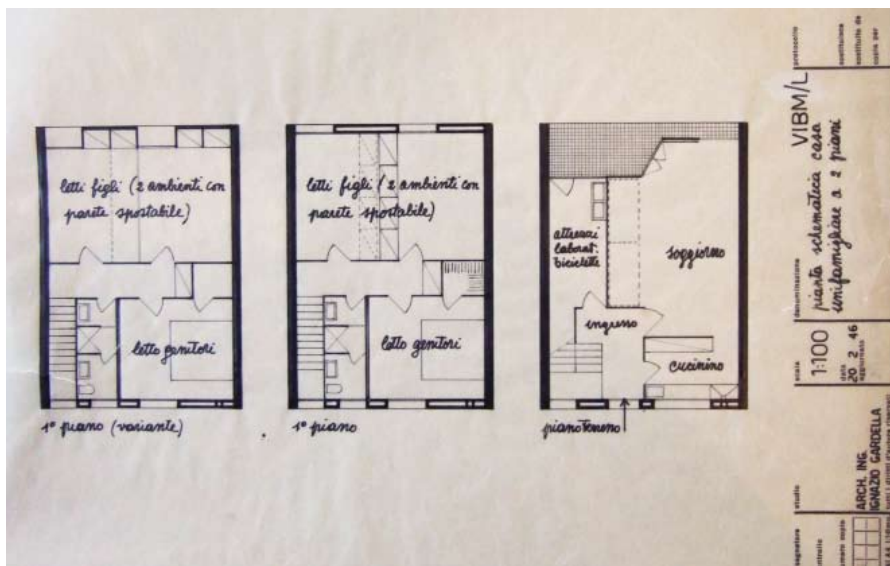
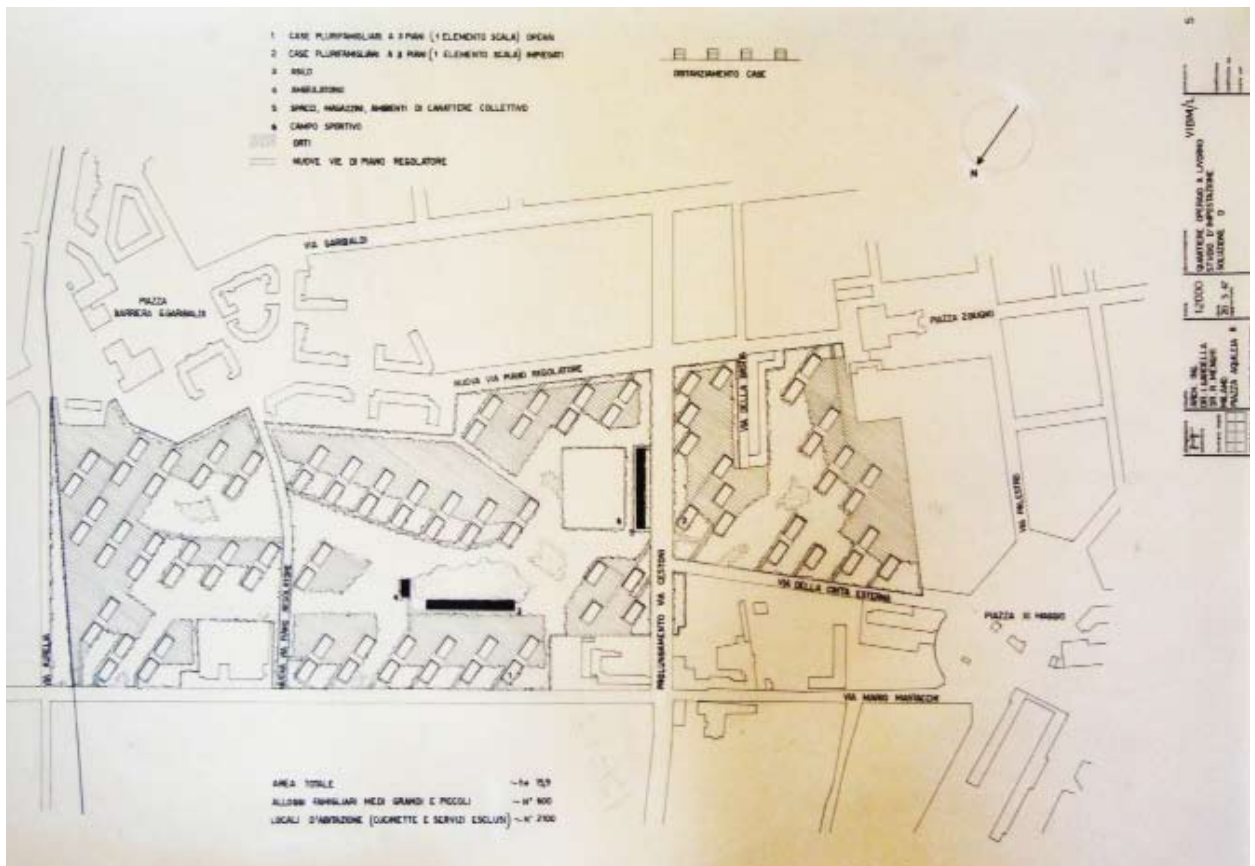
Consistenza

8LU, 35SCH, 4CE, 12CEI, 7RA, 4MS
Totale pezzi n. 70

Note

Esposizioni

Bibliografia



11 Edifici via Clerici - via Testi

Numero progetto
B001344P

Autore
Ignazio Gardella

Collocazione
Coll. 81/5

Produzione
Ing. I. Gardella

Tipo soggetto
Edifici plurifamiliari popolari

Collaboratori

Stato conservazione
Buono

Provenienza
Fondo Gardella

Vicende di restauro

Data progetto
1945

Realizzazione
Progetto non realizzato

Luogo realizzazione
via Clerici - via Testi, Milano

Studio
Casa studio piazzale Aquileia 8, Milano

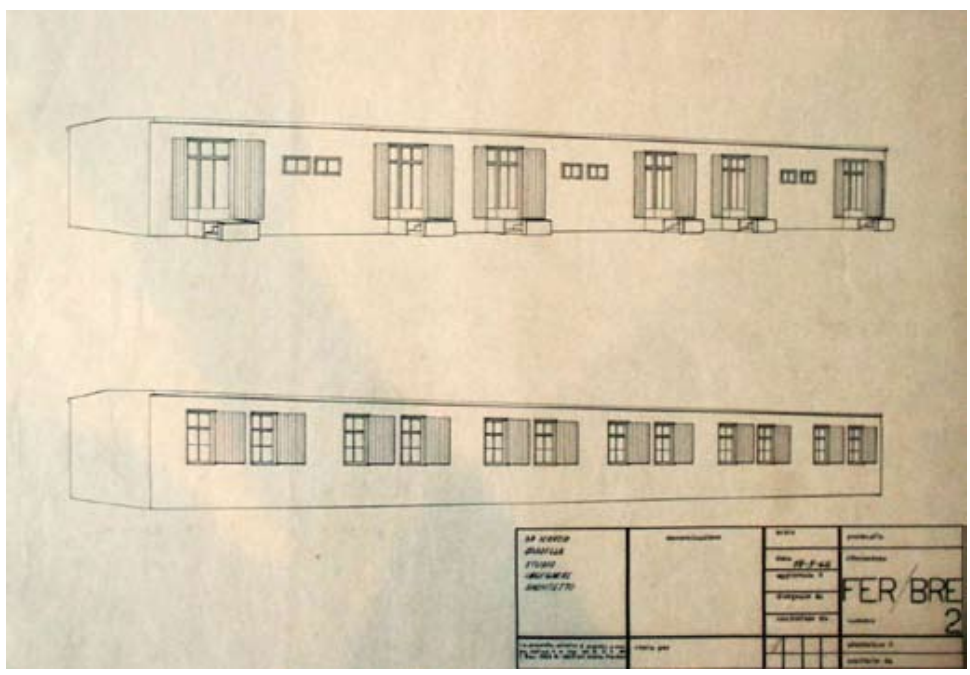
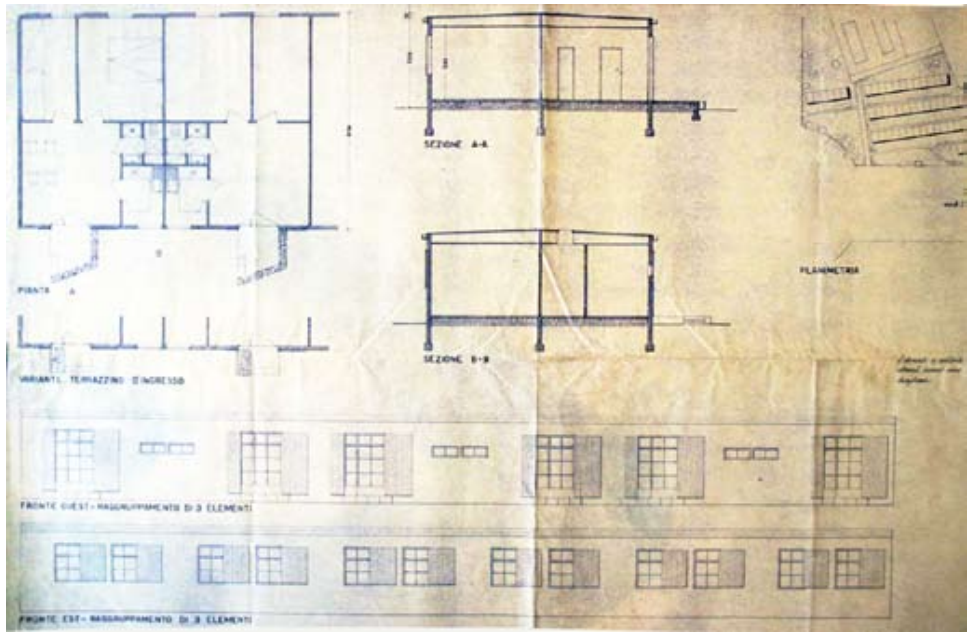
Commitenti
Impresa Fergan

Consistenza
91LU, 41SCH, 6CE, 26CEI, 1RA, 8MS,
4DT, 11STFB, 3STFI
Totale pezzi n.191

Note

Esposizioni

Bibliografia



12 Casa Polistina

Numero progetto

Autore

Ignazio Gardella

Collocazione

Coll. 81/3

Produzione

Ing. I. Gardella

Tipo soggetto

Edifici plurifamiliari privato

Collaboratori

Stato conservazione

Buono

Provenienza

Fondo Gardella

Vicende di restauro

Data progetto

1945-46

Realizzazione

Progetto non realizzato

Luogo realizzazione

viale Regina Margherita, Milano

Studio

Casa studio piazzale Aquileia 8, Milano

Commitenti

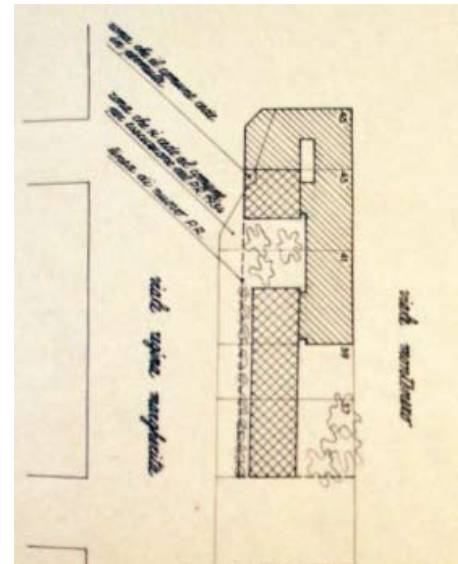
Famiglia Polistina

Consistenza

Note

Esposizioni

Bibliografia



13 Complesso via Desenzano

Numero progetto

Autore

Ignazio Gardella

Collocazione

Coll. 81/3

Produzione

Ing. I. Gardella

Tipo soggetto

Edifici plurifamiliari popolari

Collaboratori

Stato conservazione

Buono

Provenienza

Fondo Gardella

Vicende di restauro

Data progetto

1946

Realizzazione

Progetto non realizzato

Luogo realizzazione

via Caterina da Forlì-via Desenzano,
via S. Anguissola, Ple Giovanni
dalle Bande Nere, Milano

Studio

Casa studio piazzale Aquileia 8, Milano

Commitenti

Impresa Fergan

Consistenza

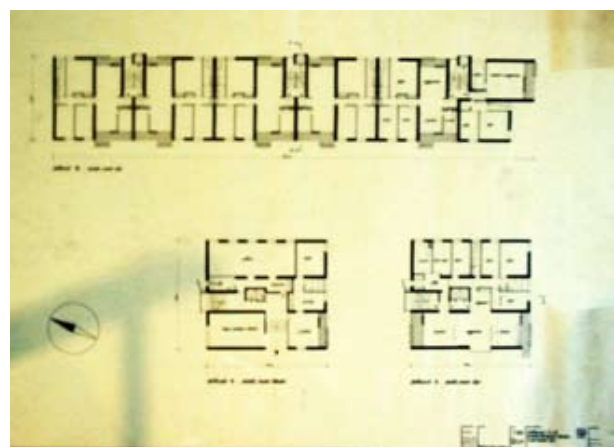
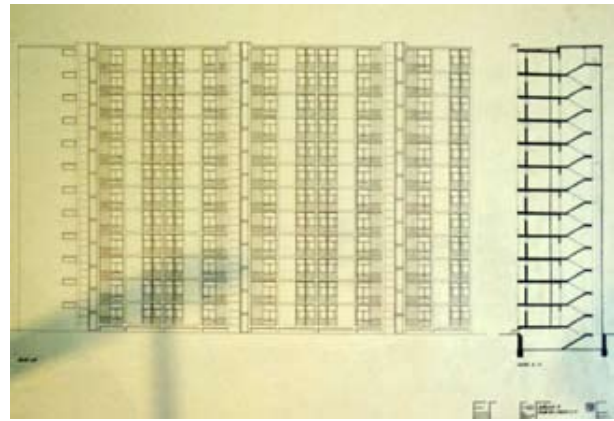
Note

9LU

Totale pezzi n.9

Esposizioni

Bibliografia



14 Progetto di villa Matarazzo

Numero progetto
B001425P

Autore
Ignazio Gardella

Collocazione
Coll. 81/4

Produzione
Ing. arch. I. Gardella

Tipo soggetto
Villa unifamiliare

Collaboratori

Stato conservazione
Buono

Provenienza
Fondo Gardella

Vicende di restauro

Data progetto
1946-47

Realizzazione
Progetto non realizzato

Luogo realizzazione
S. Paolo, Brasile

Studio
Casa studio piazzale Aquileia 8, Milano

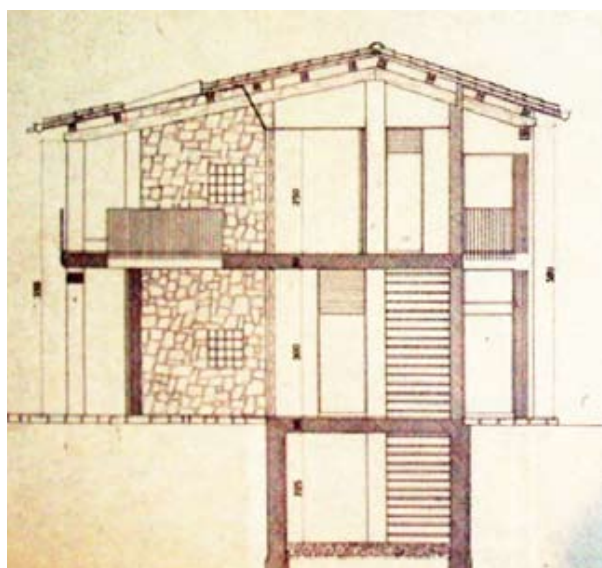
Commitenti
Francesco Matarazzo

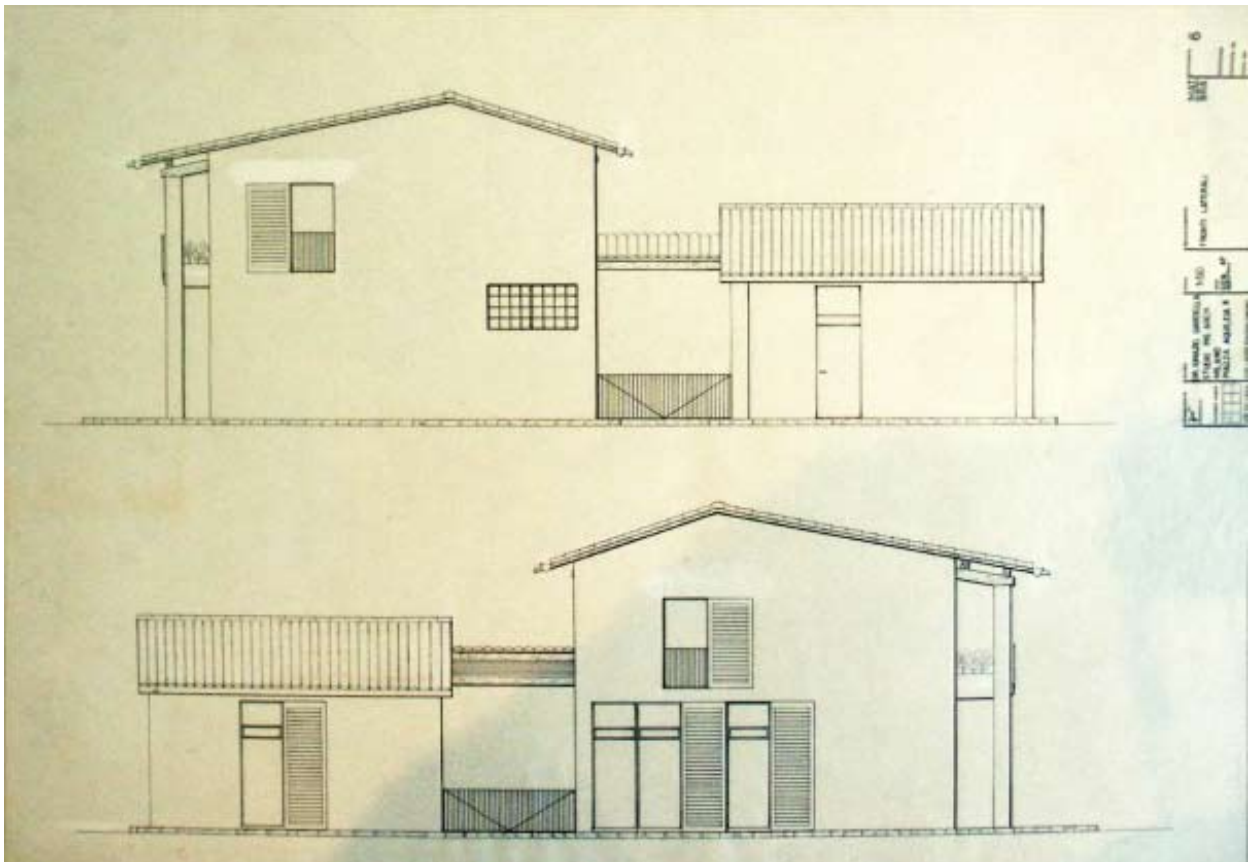
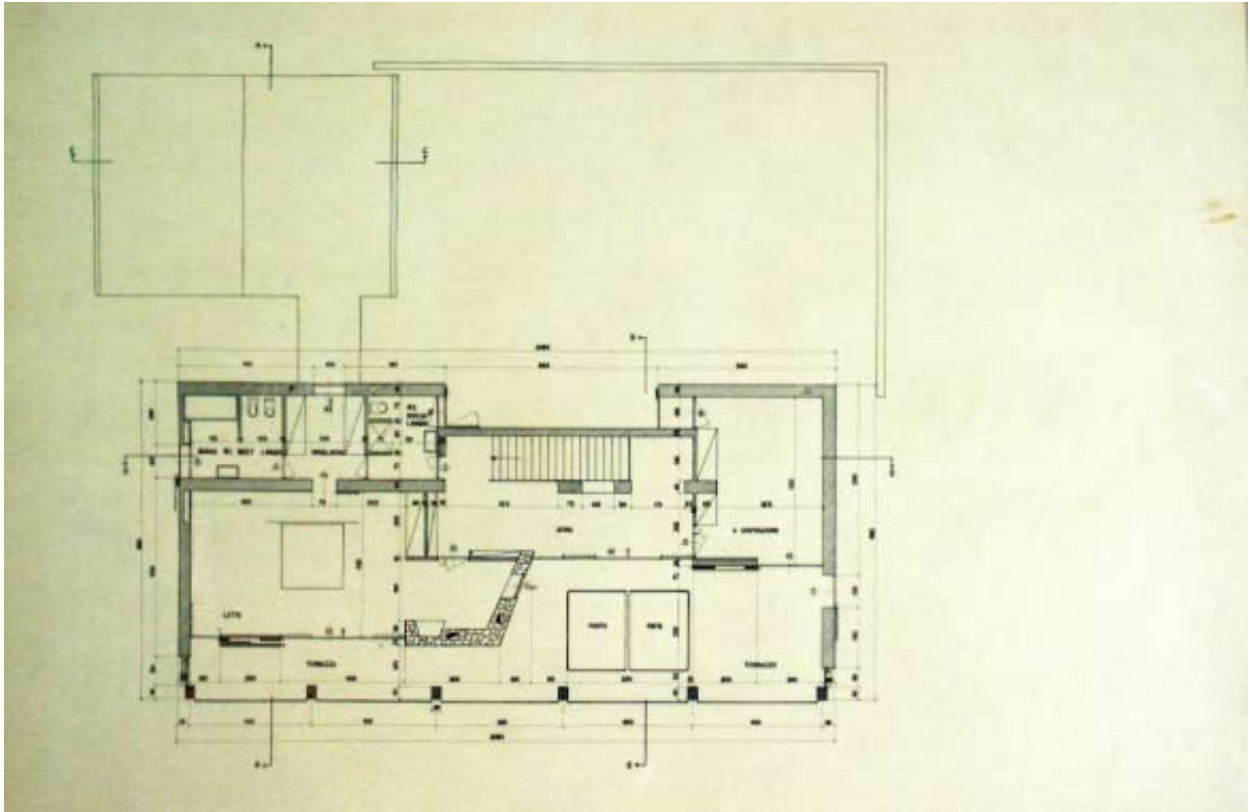
Consistenza
6LU, 5SCH, 11RA
Totale pezzi n. 22

Note

Esposizioni

Bibliografia





**15 Concorso nazionale
gruppo a/D Ina Casa**

Numero progetto

Autore

Ignazio Gardella

Collocazione

coll. 81/6

Produzione

Ing. arch. I. Gardella

Tipo soggetto

Edificio plurifamiliare popolare

Collaboratori

Stato conservazione

Buono

Provenienza

Fondo Gardella

Vicende di restauro

Data progetto

1949

Realizzazione

Progetto non realizzato

Luogo realizzazione

Studio

Via Senato 16, Milano

Commitenti

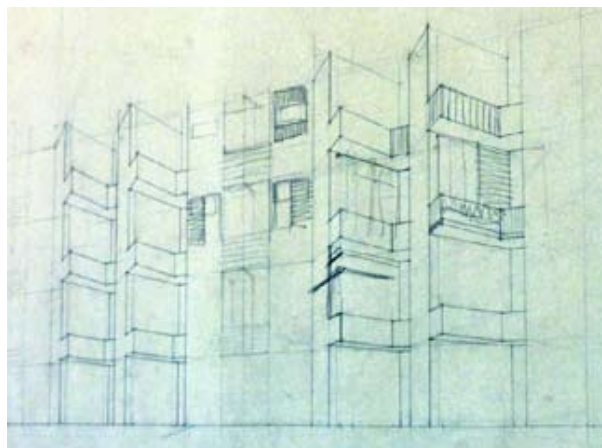
Consistenza

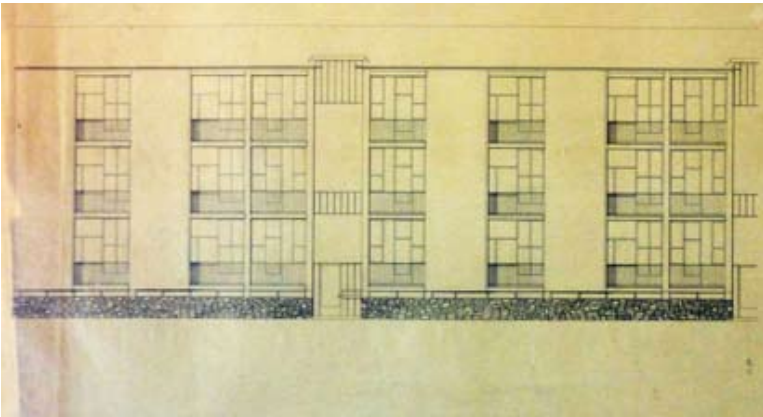
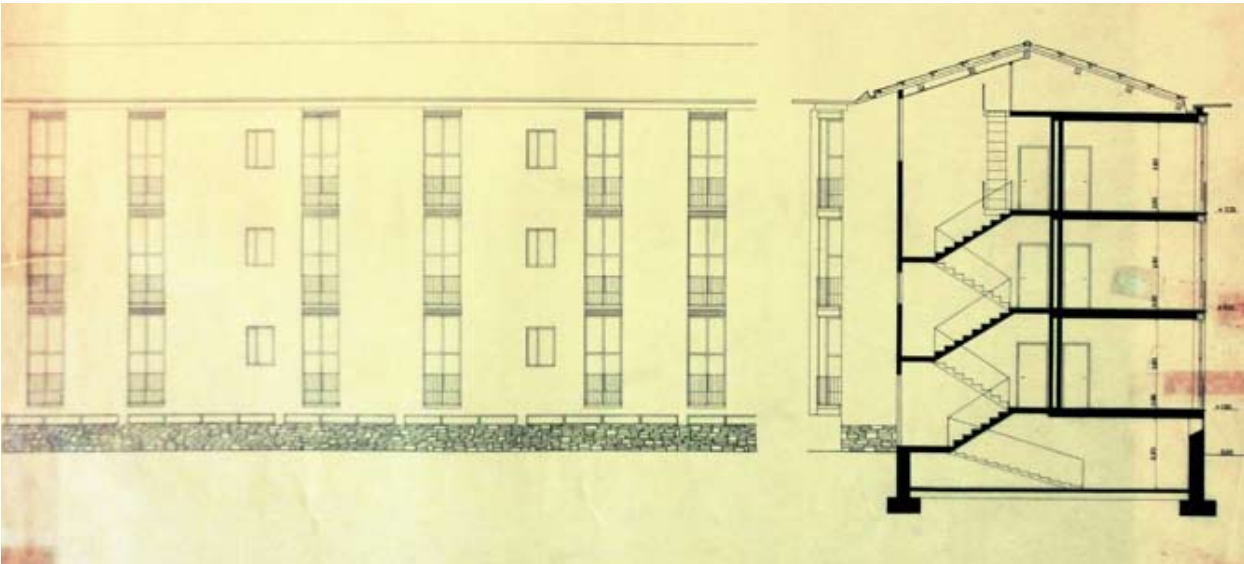
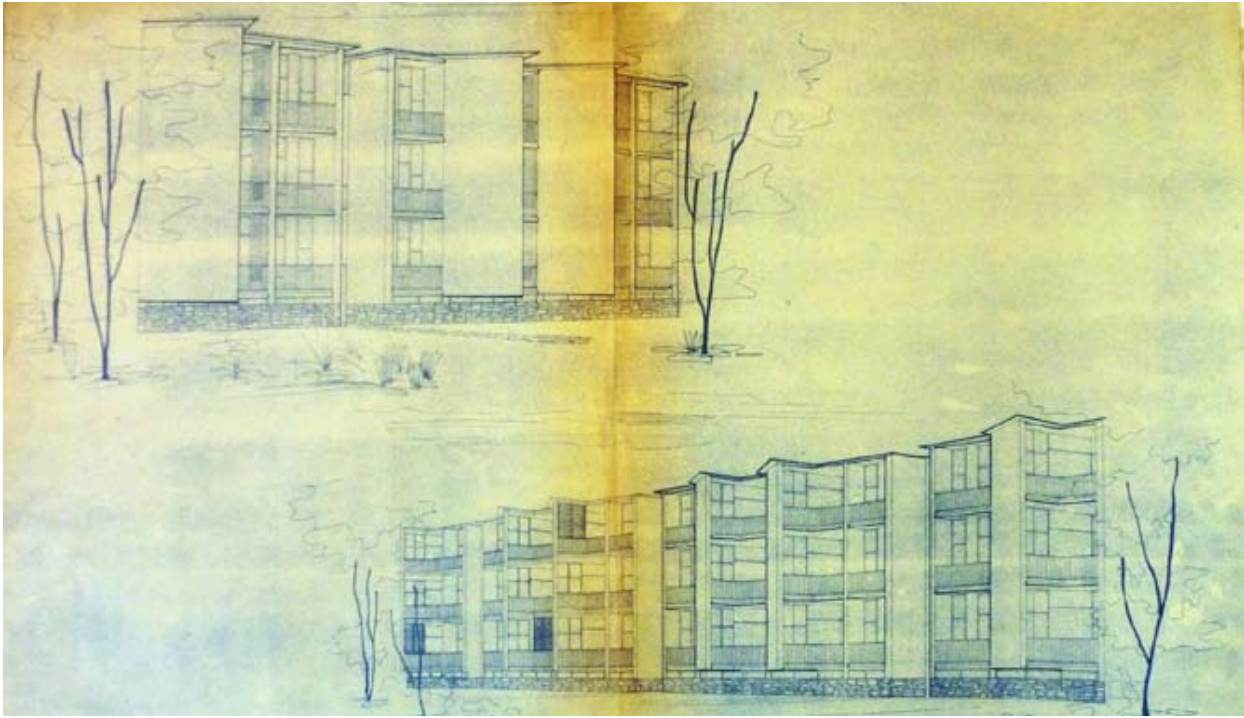
Note

Esposizioni

Bibliografia:

Bianchino G., Quintavalle A.C., *Il rosso e il nero: figure e ideologie in Italia 1945-1980 nelle raccolte del CSAC*, catalogo della mostra tenuta a Parma nel 1999, Electa, Milano, 1999.





16 Casa Borionetti

Numero progetto

Autore

Ignazio Gardella

Collocazione

Coll. 81/6

Produzione

Ing. arch. I. Gardella

Tipo soggetto

Edificio plurifamiliare privato

Collaboratori

Stato conservazione

Buono

Provenienza

Fondo Gardella

Vicende di restauro

Data progetto

1949

Realizzazione

Progetto non realizzato

Luogo realizzazione

Via Cimarosa, Milano

Studio

Via Senato 16, Milano

Commitenti

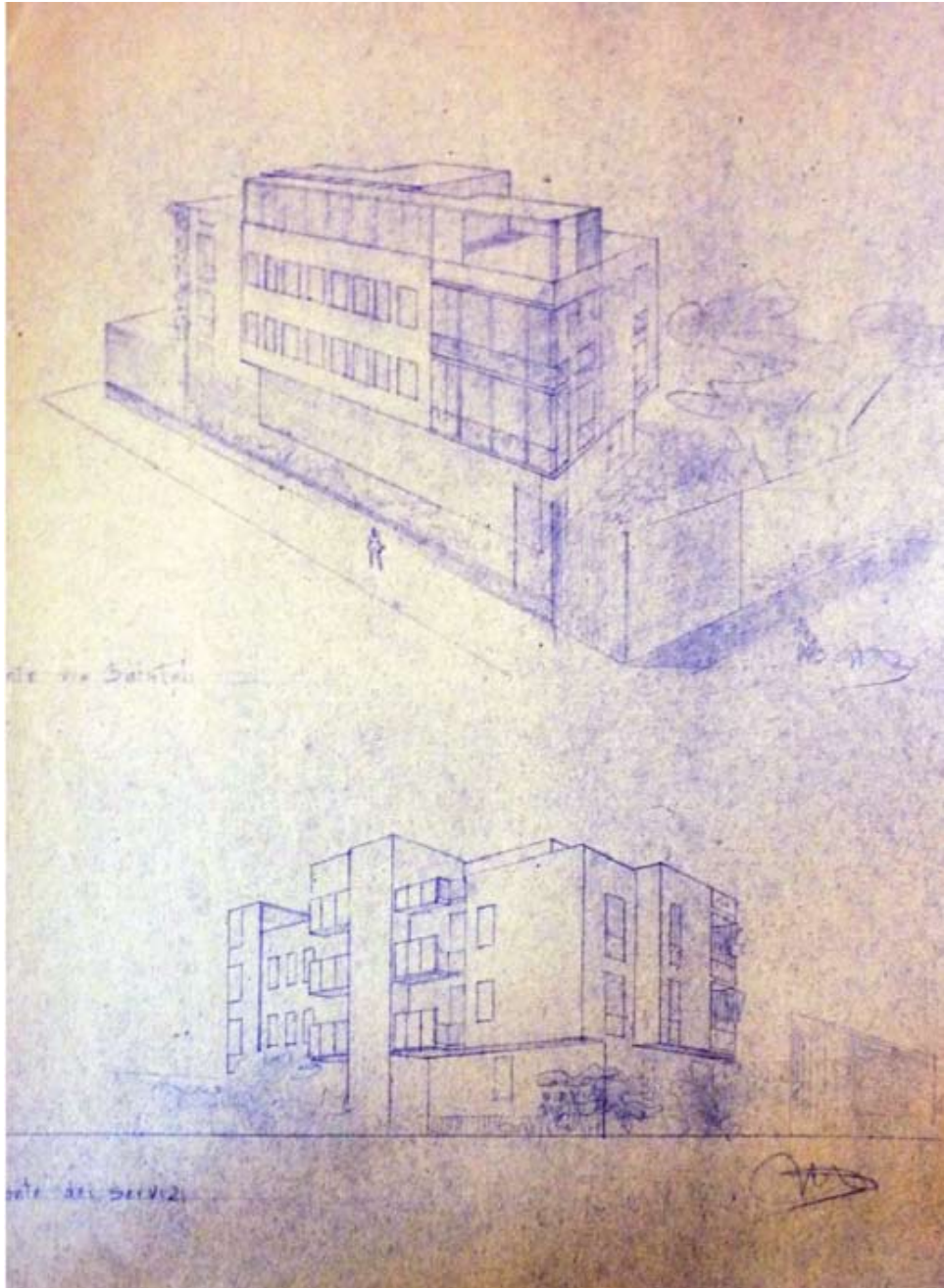
Lidia Borionetti in Polistina

Consistenza

Note

Esposizioni

Bibliografia



17 Condominio Domus Nostra

Numero progetto

Autore

Ignazio Gardella

Collocazione

Coll. 81/5

Produzione

Ing. arch. I. Gardella

Tipo soggetto

Edificio plurifamiliare privato

Collaboratori

Stato conservazione

Buono

Provenienza

Fondo Gardella

Vicende di restauro

Data progetto

1949

Realizzazione

Progetto non realizzato

Luogo realizzazione

Via S. Martino, Milano

Studio

Via Senato 16, Milano

Commitenti

Coop Viazzoli

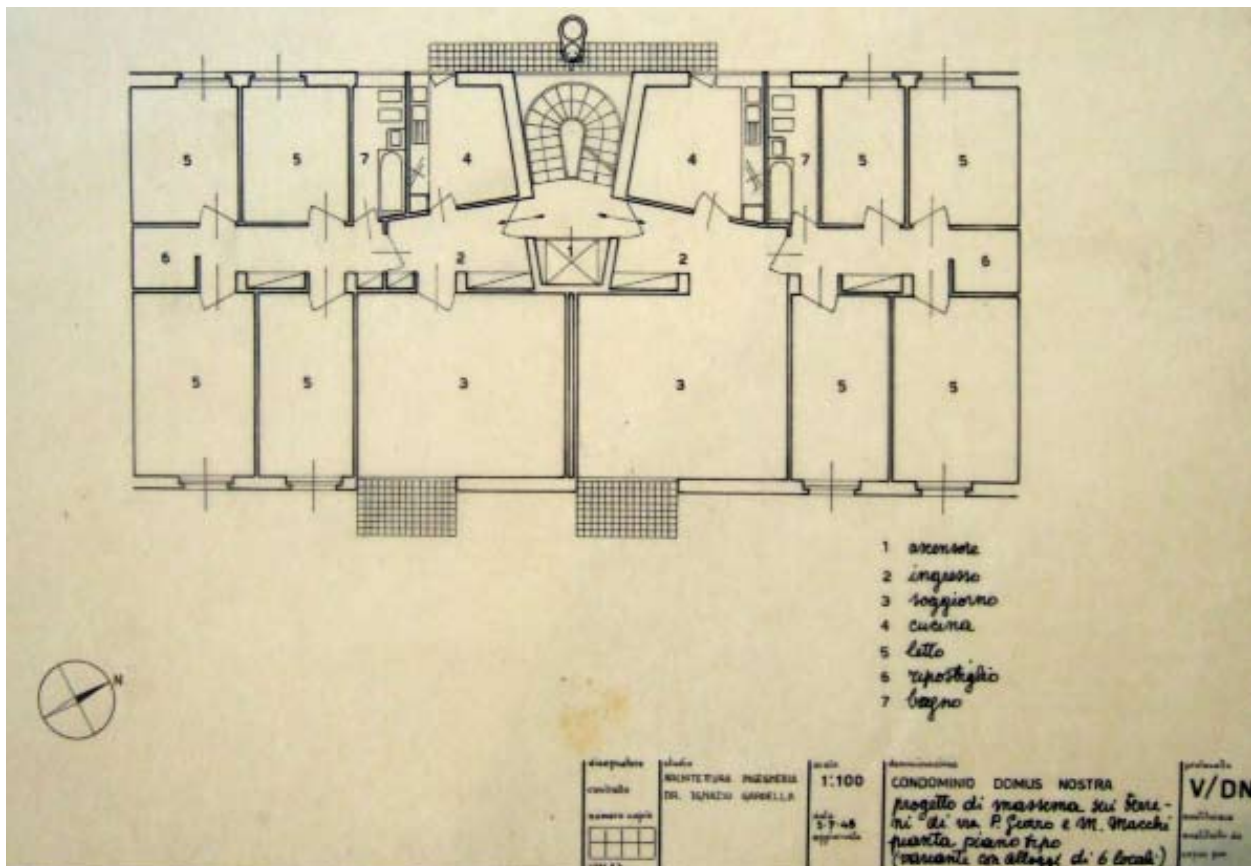
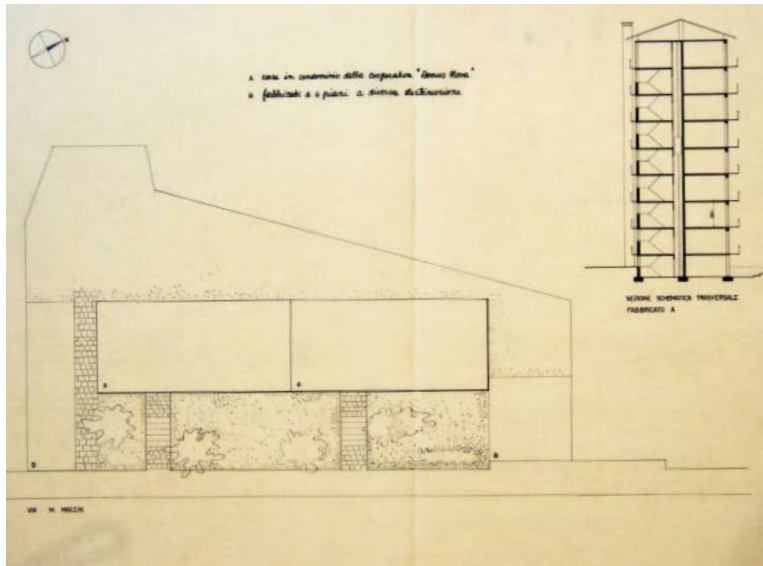
Consistenza

Totale pezzi n.10

Note

Esposizioni

Bibliografia



18 Ricostruzione della casa del Manzoni

N. progr.
B001468P

Autore
Ignazio Gardella

Collocazione
Coll. 77/5

Produzione
Ing. arch. I. Gardella
arch. Anna Castelli Ferrieri

Tipo soggetto
Progetto di interni nella preesistenza

Collaboratori
S.A. Ing. H. Bollinger, Milano

Stato conservazione
Buono

Provenienza
Fondo Gardella

Vicende di restauro

Data progetto
1952/1971

Data realizzazione
1971

Luogo realizzazione
Via Visconti di Modrone 16, Milano

Studio
via Senato 16, Milano

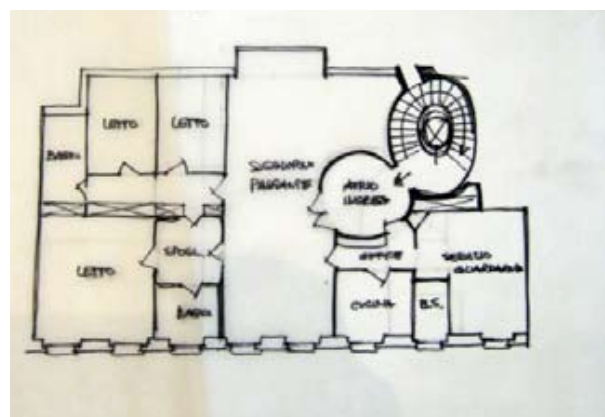
Commitenti

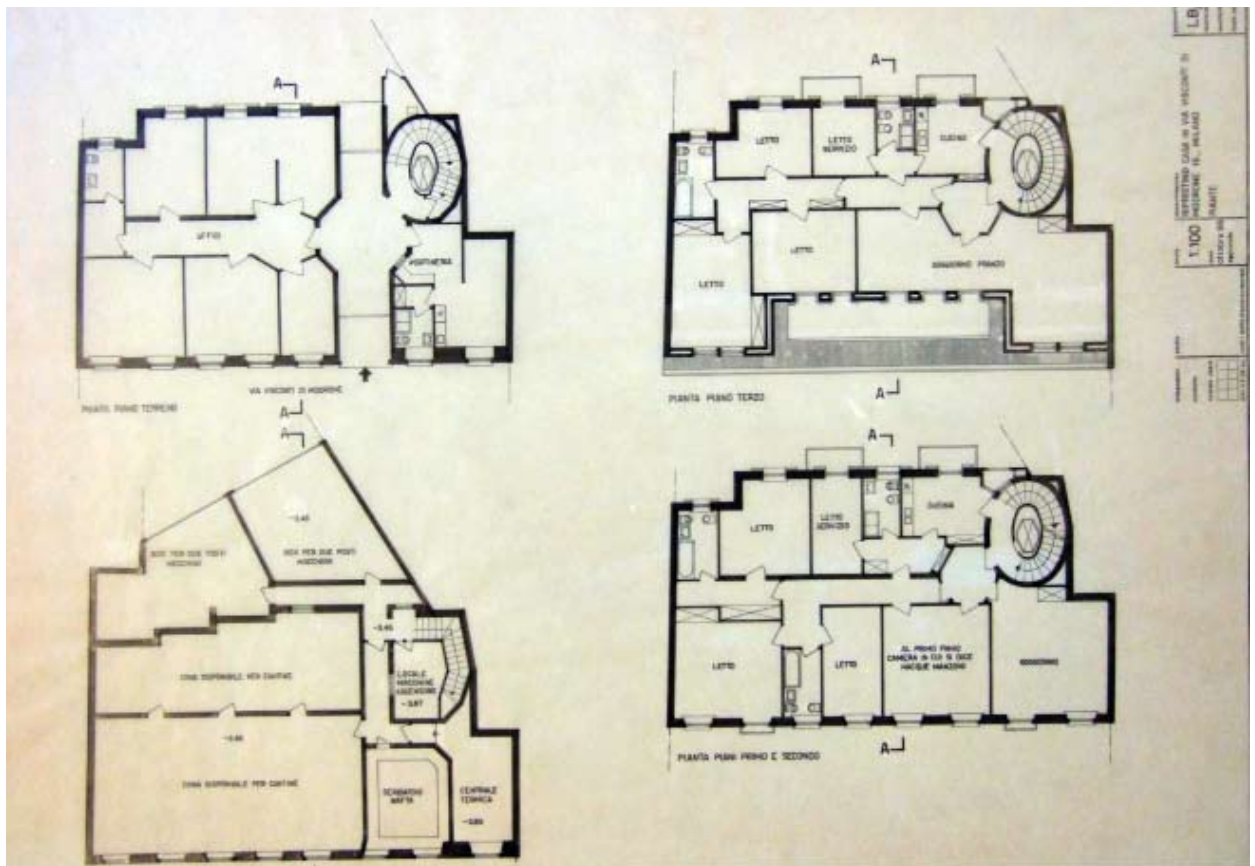
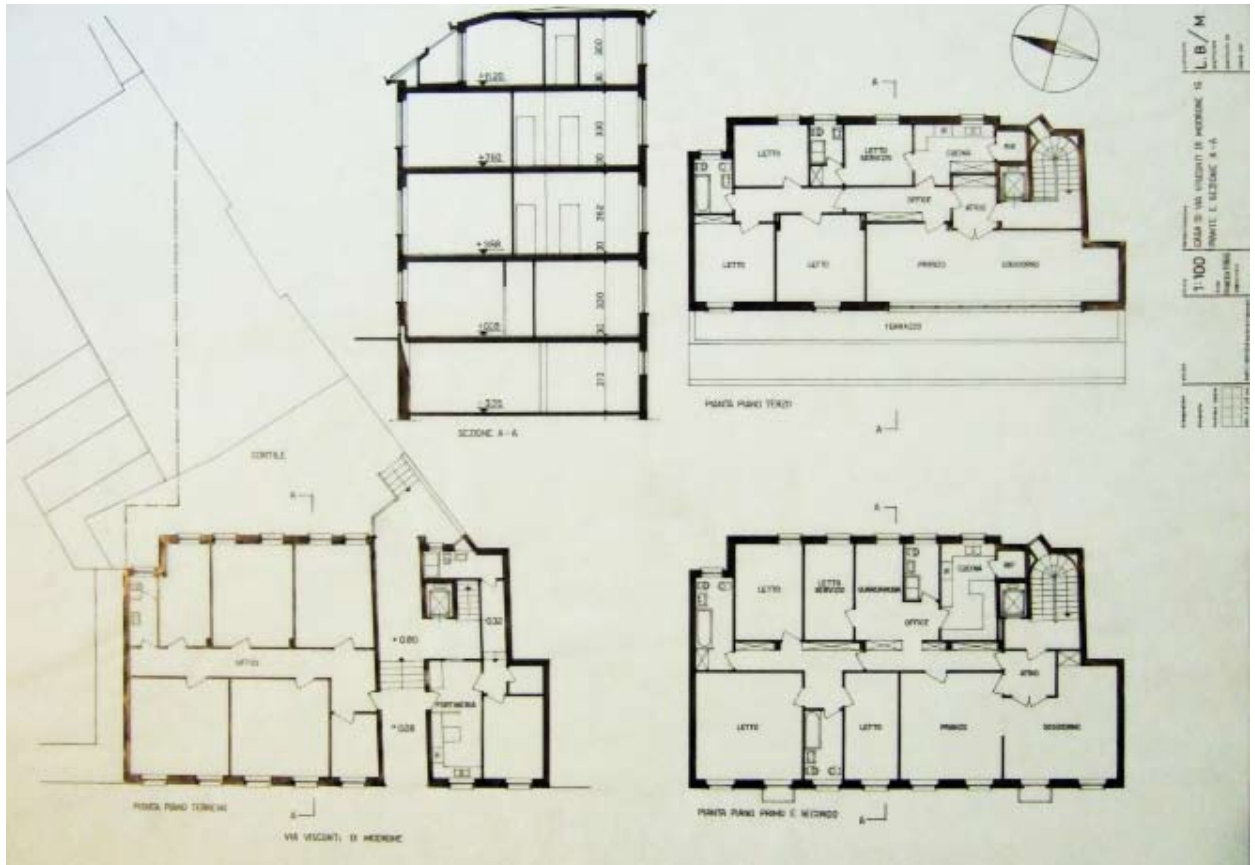
Consistenza
205LU, 25SCH, 53CE, 94CEI, 13RA, 6RAI, 2DIS,
1DT, 10STFB. Totale pezzi n. 409

Note:

Esposizioni

Bibliografia





19 Villa Rozzi

N. progr.
B001479P

Autore
Ignazio Gardella

Collocazione
Coll. 78/4

Produzione
Ing. arch. I. Gardella

Tipo soggetto
Villa unifamiliare

Collaboratori

Stato conservazione
Buono

Provenienza
Fondo Gardella

Vicende di restauro

Data progetto
1952-'61

Data realizzazione
1961

Luogo realizzazione
Località Barchette, Ivrea (TO)

Studio
Via Marchiondi 7, Milano

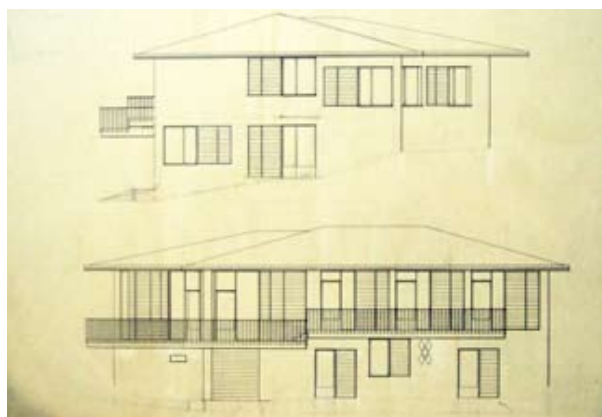
Commitenti
Famiglia Rozzi

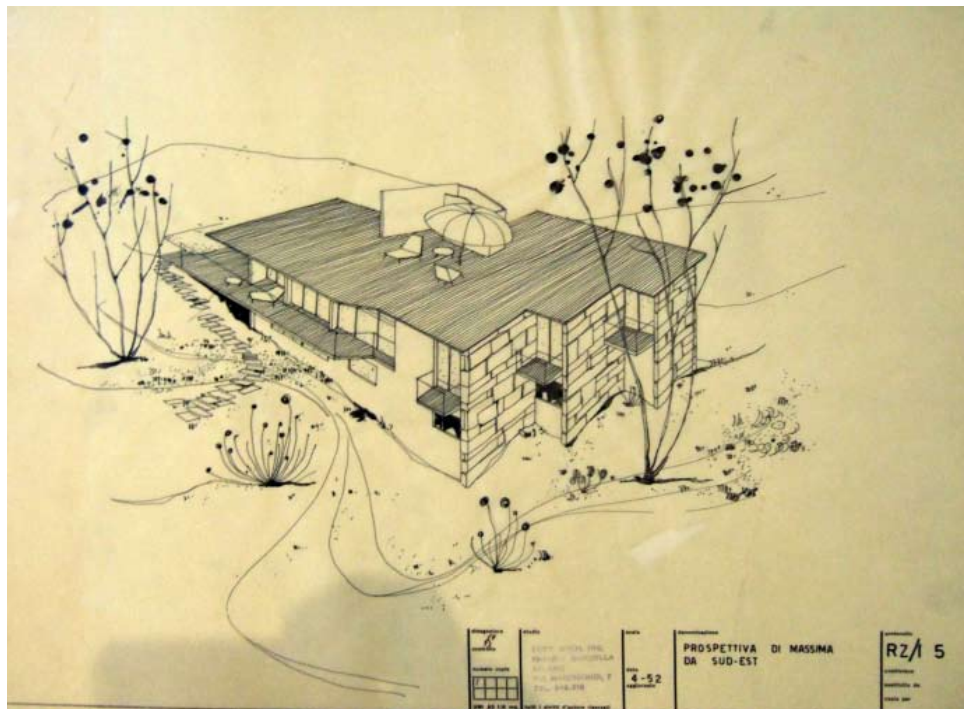
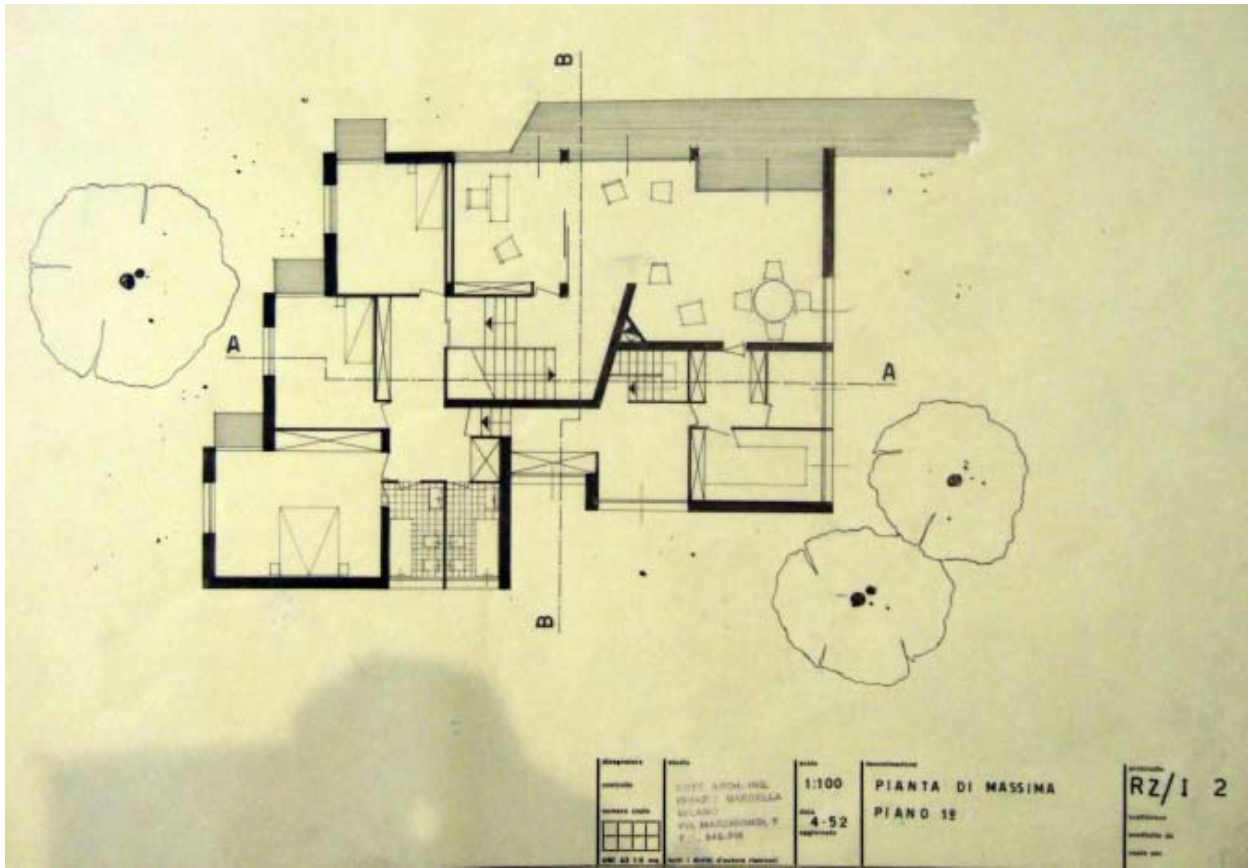
Consistenza

Note

Esposizioni

Bibliografia





20 Progetto per la ricostruzione di un quartiere

Numero progetto

Autore

Ignazio Gardella

Collocazione

Coll. 78/1

Produzione

Ing. arch. I. Gardella

Tipo soggetto

Edifici plurifamiliari privati

Collaboratori

Stato conservazione

Buono

Provenienza

Fondo Gardella

Vicende di restauro

Data progetto

1952-53

Realizzazione

Progetto non realizzato

Luogo realizzazione

Lacco Ameno, Ischia

Studio

Via Marchiondi 7, Milano

Commitenti

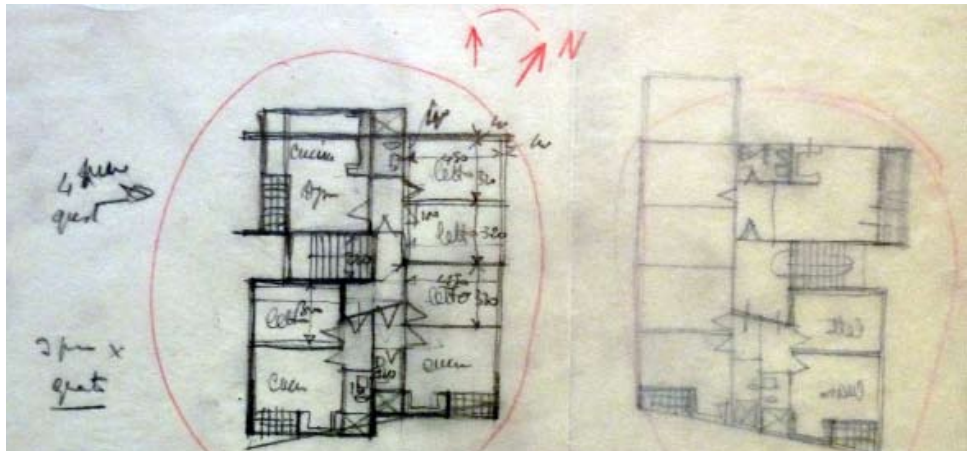
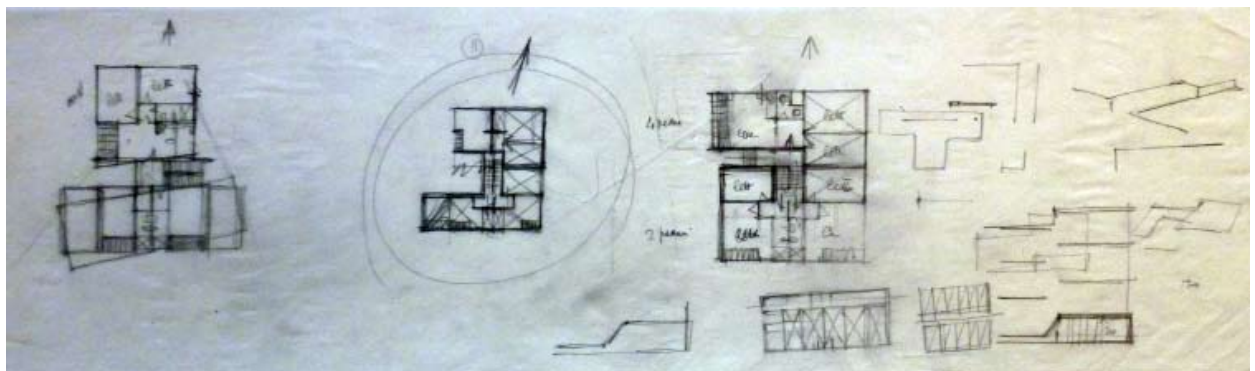
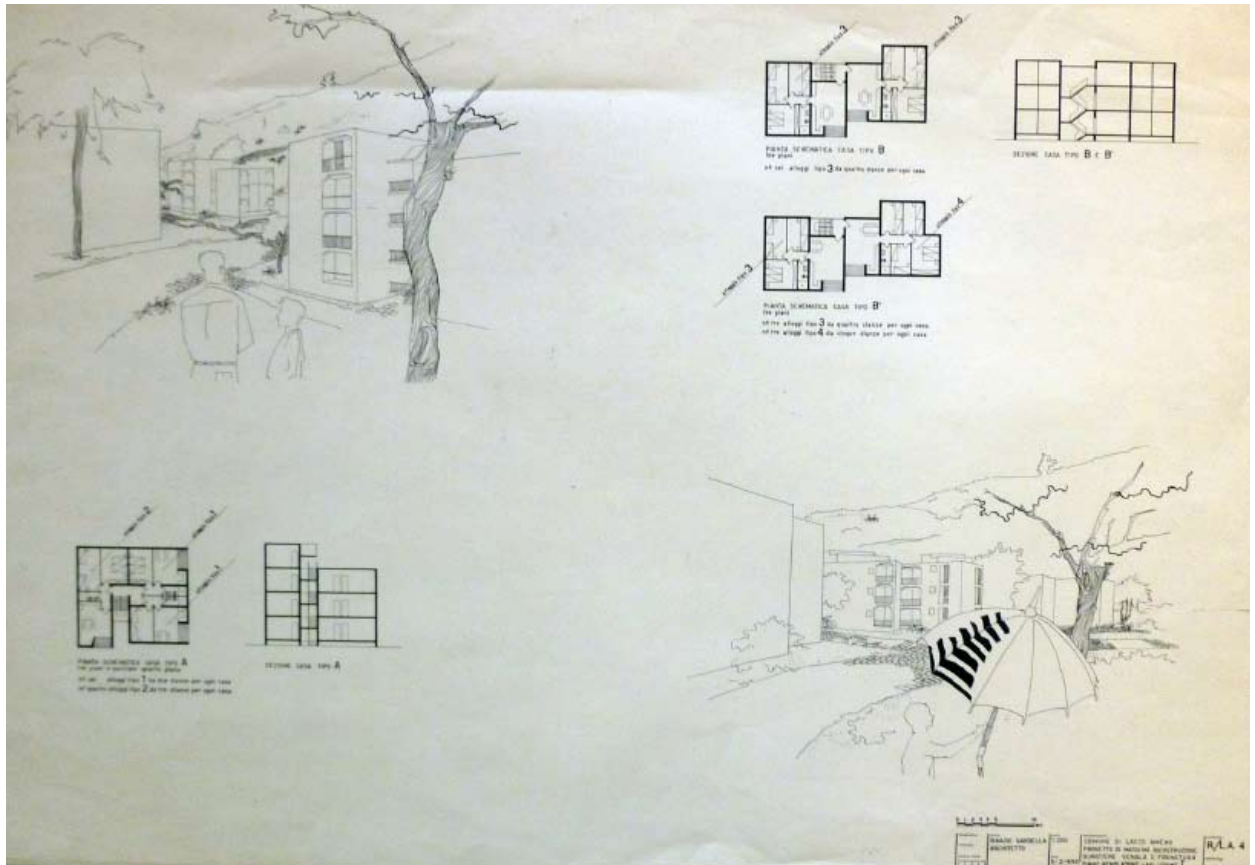
Consistenza

10LU, 40SCH, 32CE, 15CEI, 1DT
(R/LA). Totale pezzi n. 98

Note

Esposizioni

Bibliografia



21 Casa d'affitto cotonificio Venzaghi,

N. progr.
B001479P

Autore
Ignazio Gardella

Collocazione
Coll. 78/4

Produzione
Ing. arch. I. Gardella

Tipo soggetto
Edificio plurifamiliare privato

Collaboratori

Stato conservazione
Buono

Provenienza
Fondo Gardella

Vicende di restauro

Data progetto
1953

Data realizzazione
Non realizzato

Luogo realizzazione
Busto Arsizio

Studio
Via Marchiondi 7, Milano

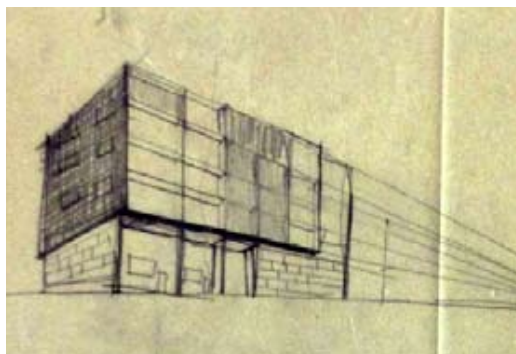
Commitenti
Famiglia Venzaghi

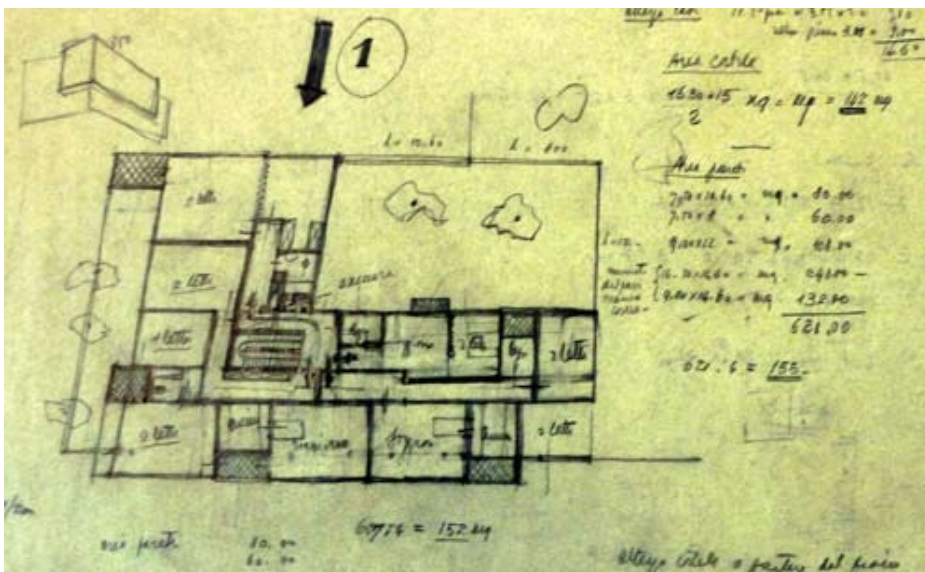
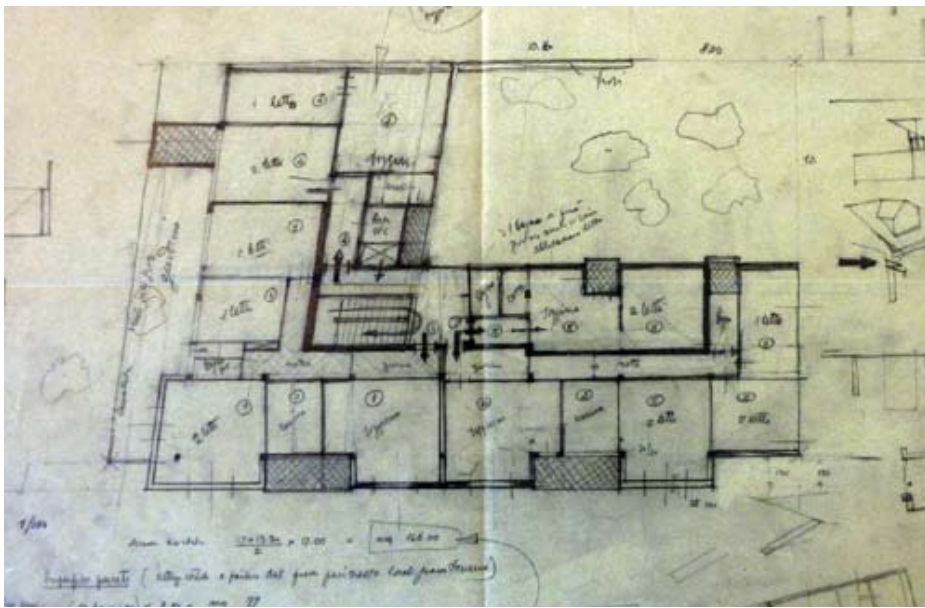
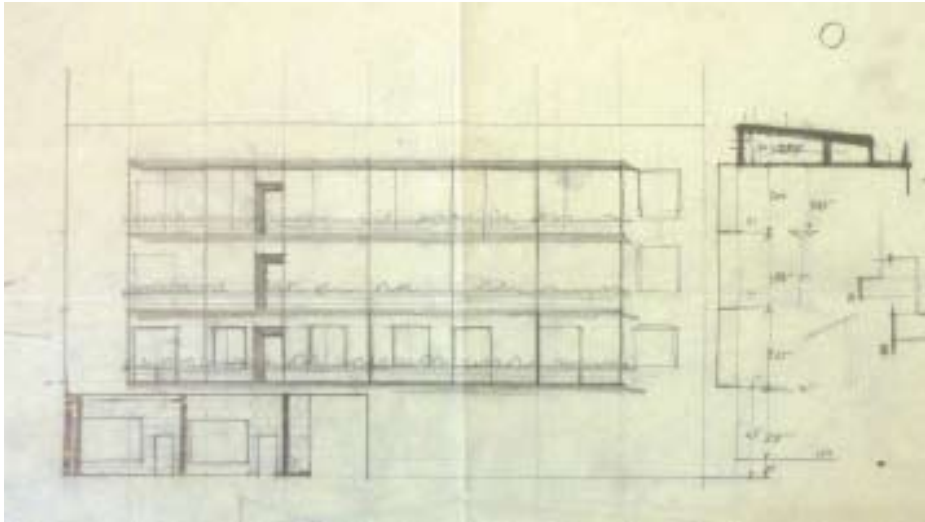
Consistenza
Totale pezzi n. 14

Note

Esposizioni

Bibliografia





22 Casa d'abitazione

Numero progetto

Autore

Ignazio Gardella

Collocazione

Coll. 78/1

Produzione

Ing. arch. I. Gardella

Tipo soggetto

Edificio plurifamiliare privato

Collaboratori

Stato conservazione

Buono

Provenienza

Fondo Gardella

Vicende di restauro

Data progetto

1953-55

Realizzazione

1955

Luogo realizzazione

via Modena, via Trotti, Alessandria

Studio

Via Marchiondi 7, Milano

Commitenti

Consistenza

Totale pezzi n.19

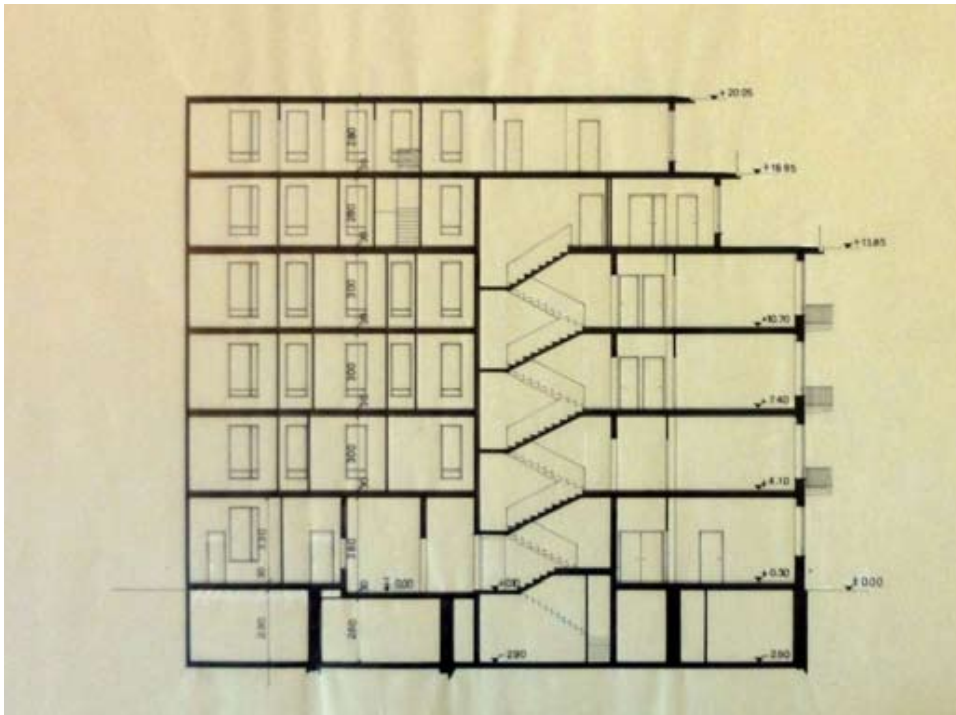
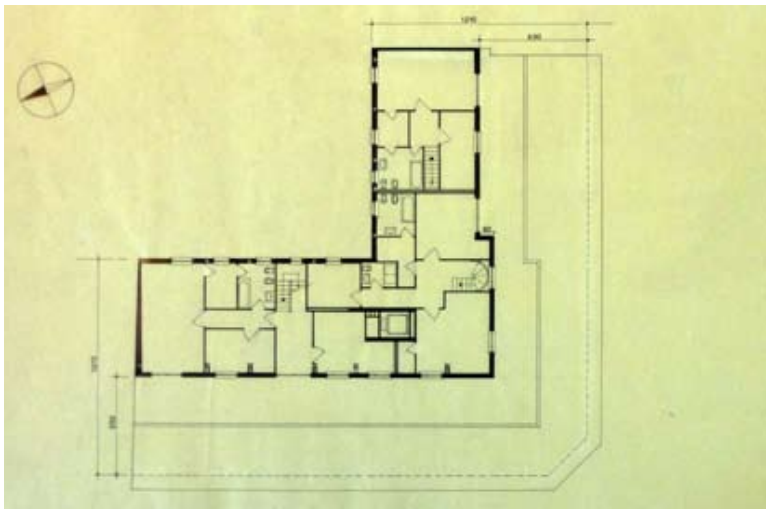
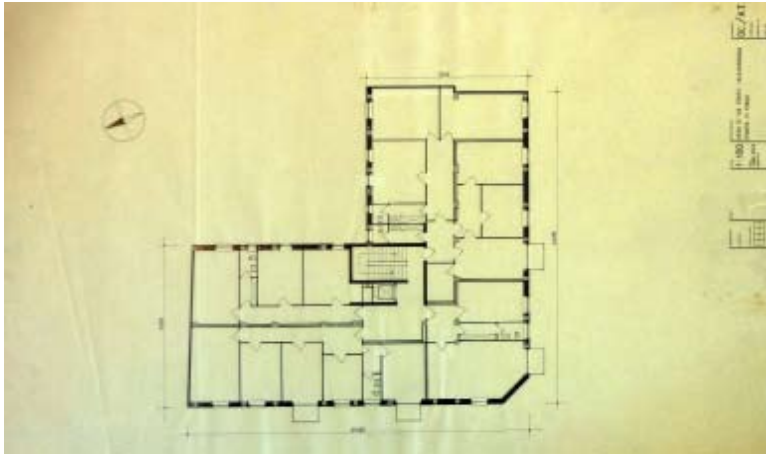
Note

Esposizioni

Bibliografia

M. Casamonti (a c.di), *Ignazio Gardella architetto (1905-1999): Costruire la modernità, Electa, Milano, 2006*, pp. 43-44.

G. Montanari, *La città, l'industria, l'architetto: Ignazio Gardella ad Alessandria*, in *ibid.* p. 109.



23 Casa per la Società Immobiliare quartiere Paride Salvago

Numero progetto

Autore

Ignazio Gardella

Collocazione

Coll. 77/6

Produzione

Ing. arch. I. Gardella

Tipo soggetto

Edificio plurifamiliare popolare

Collaboratori

Stato conservazione

Buono

Provenienza

Fondo Gardella

Vicende di restauro

Data progetto

1953-58

Realizzazione

1958

Luogo realizzazione

Via Piaggio, Via Ameglia, Genova

Studio

Via Marchiondi 7, Milano

Commitenti

Società Generale
Immobiliare Genova

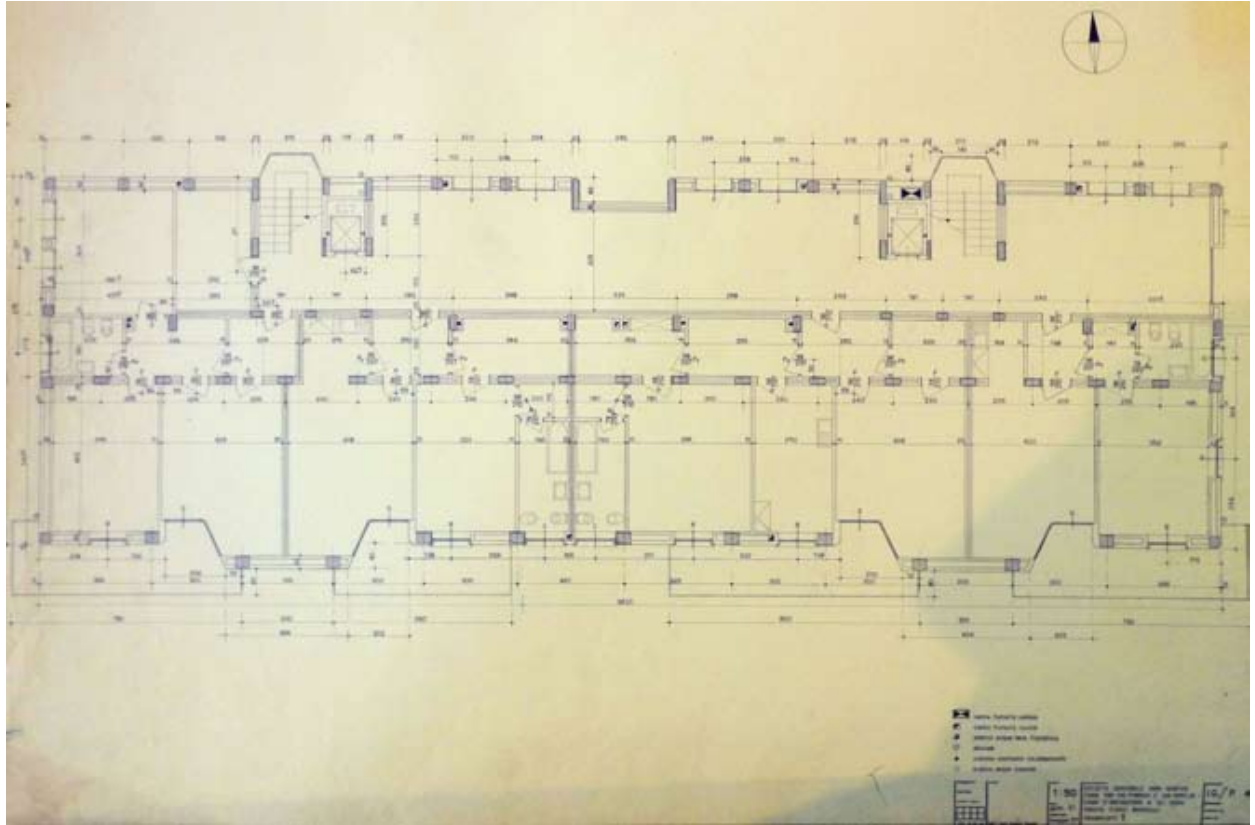
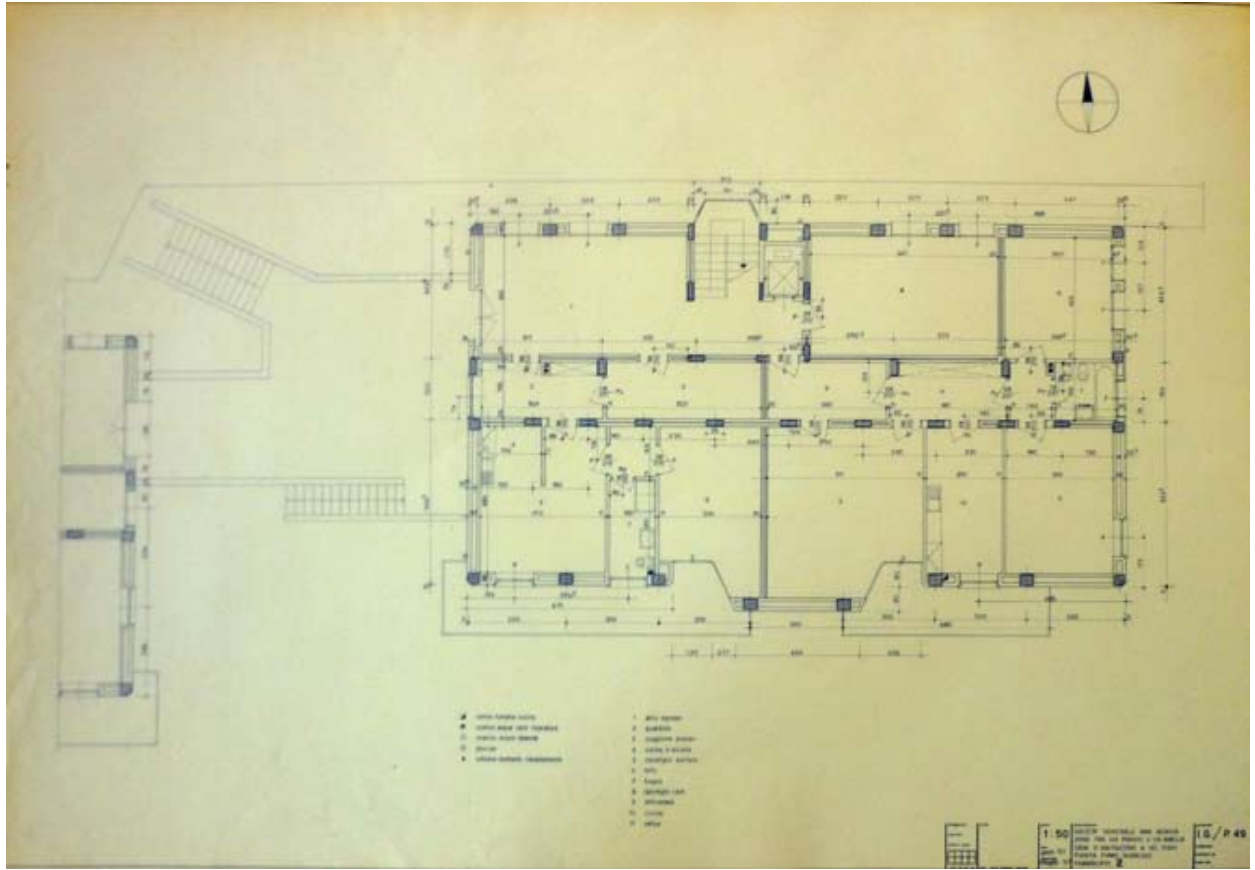
Consistenza

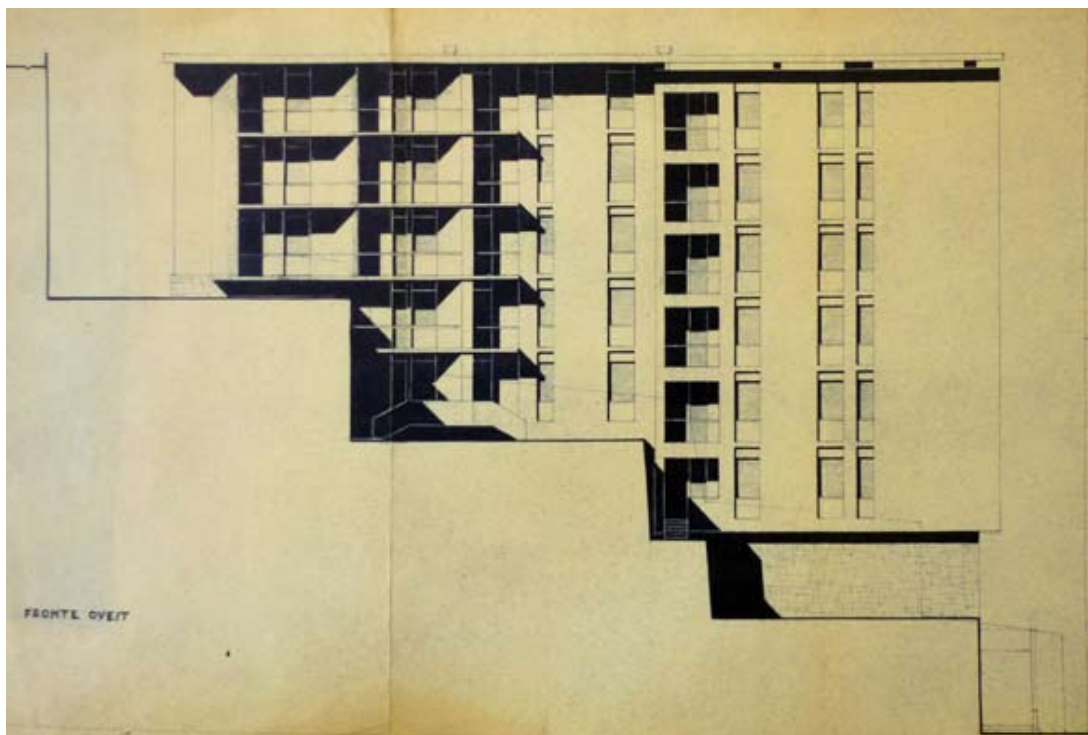
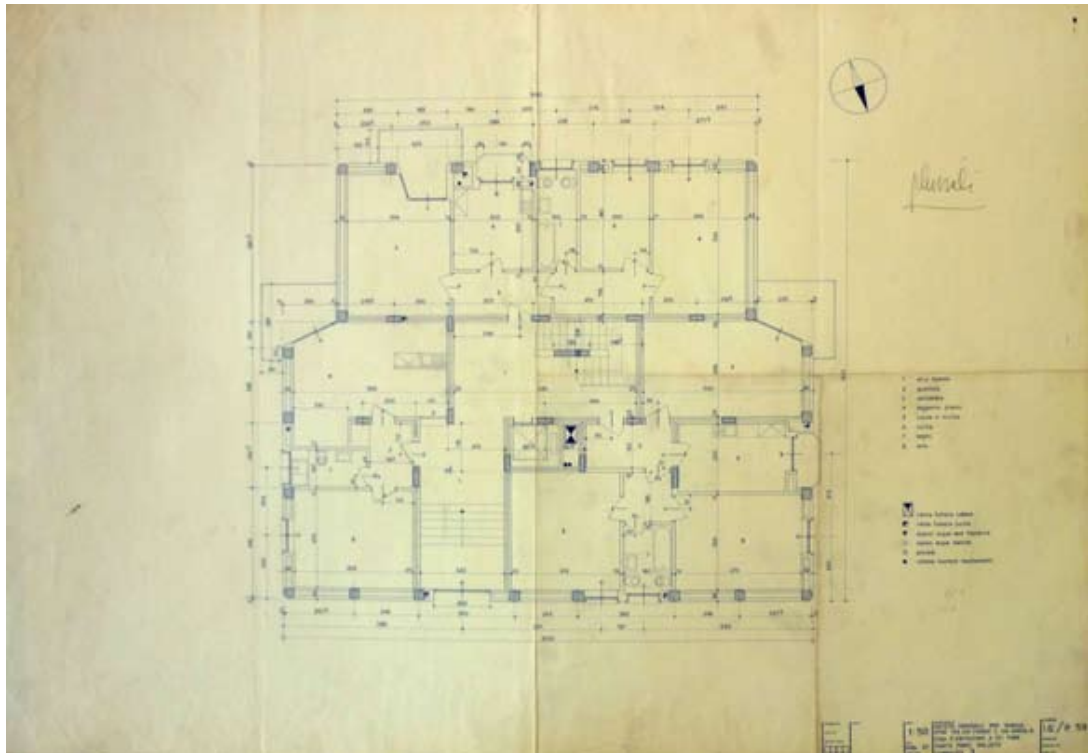
Note

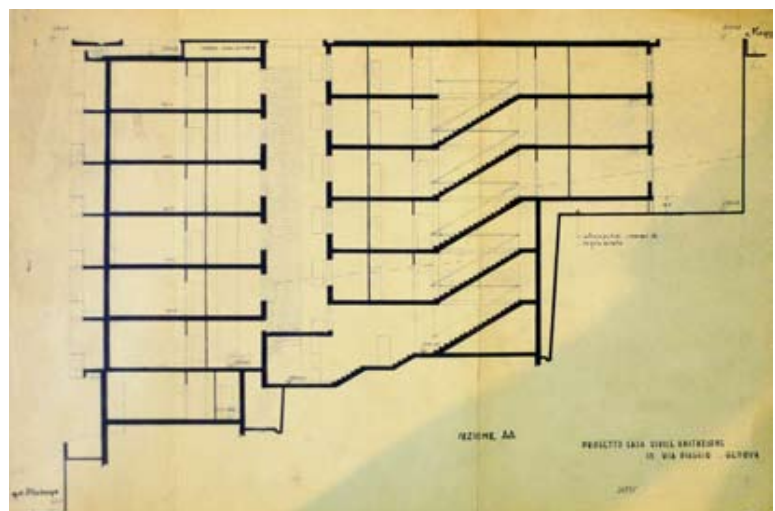
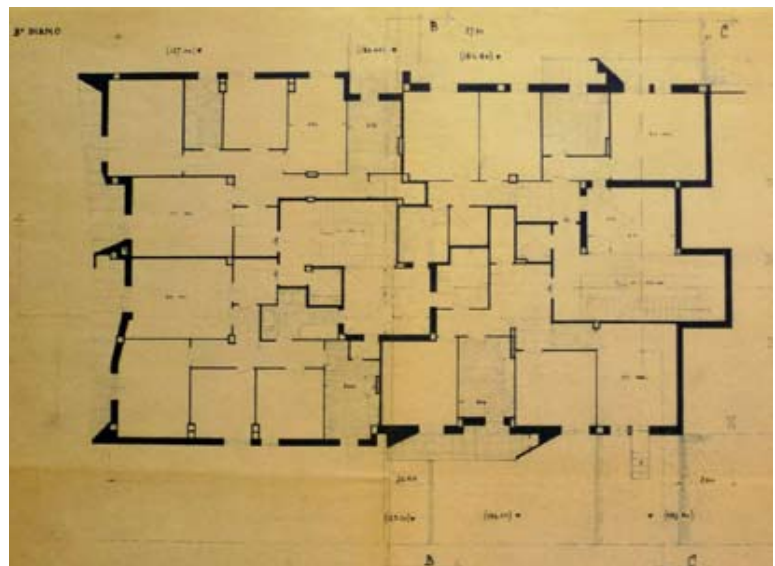
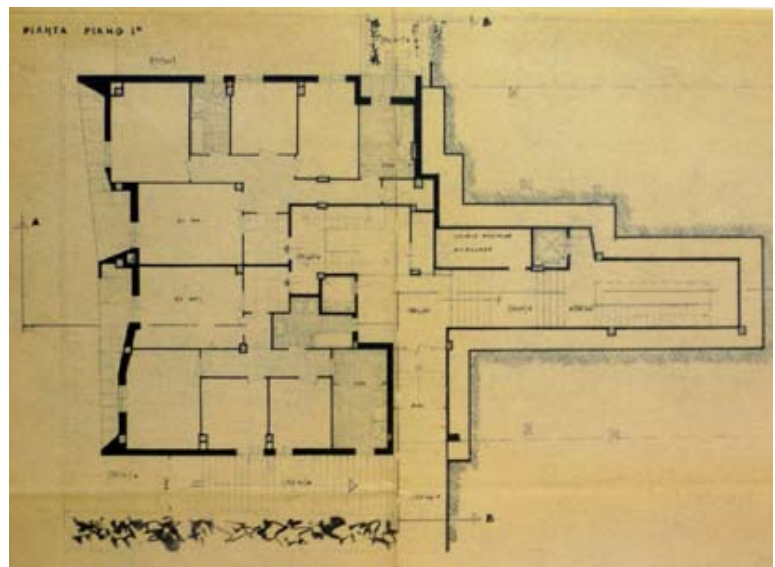
Esposizioni

Bibliografia:

Puzzuoli P. (a c. di), *La società generale immobiliare, Sogene. Storie, archivio, testimonianze*, Palombi, Roma, 2003.







24 Quartiere St. Gobain

Numero progetto

Autore

Ignazio Gardella

Collocazione

Coll. 78/2

Produzione

Ing. arch. I. Gardella

Tipo soggetto

Edificio plurifamiliare privato

Collaboratori

Stato conservazione

Buono

Provenienza

Fondo Gardella

Vicende di restauro

Data progetto

1953-58

Realizzazione

1958

Luogo realizzazione

Pisa

Studio

via Marchiondi 7, Milano

Commitenti

St. Gobain

Consistenza

Note

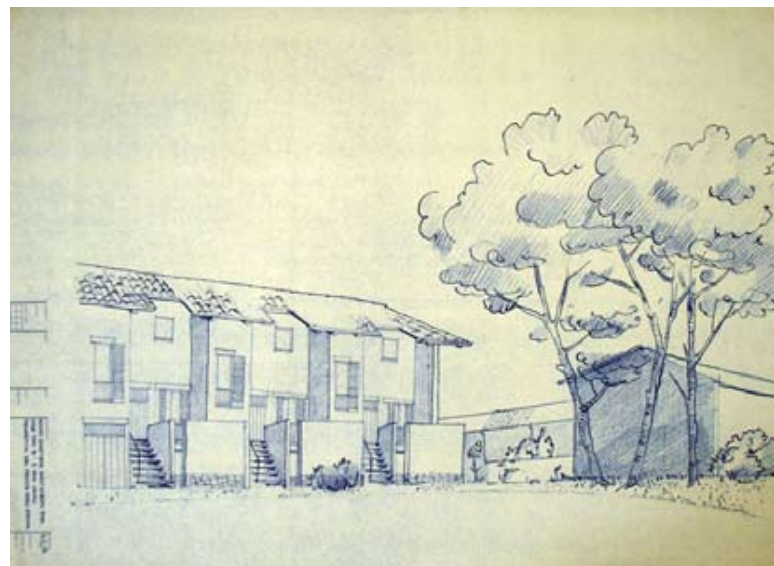
Esposizioni

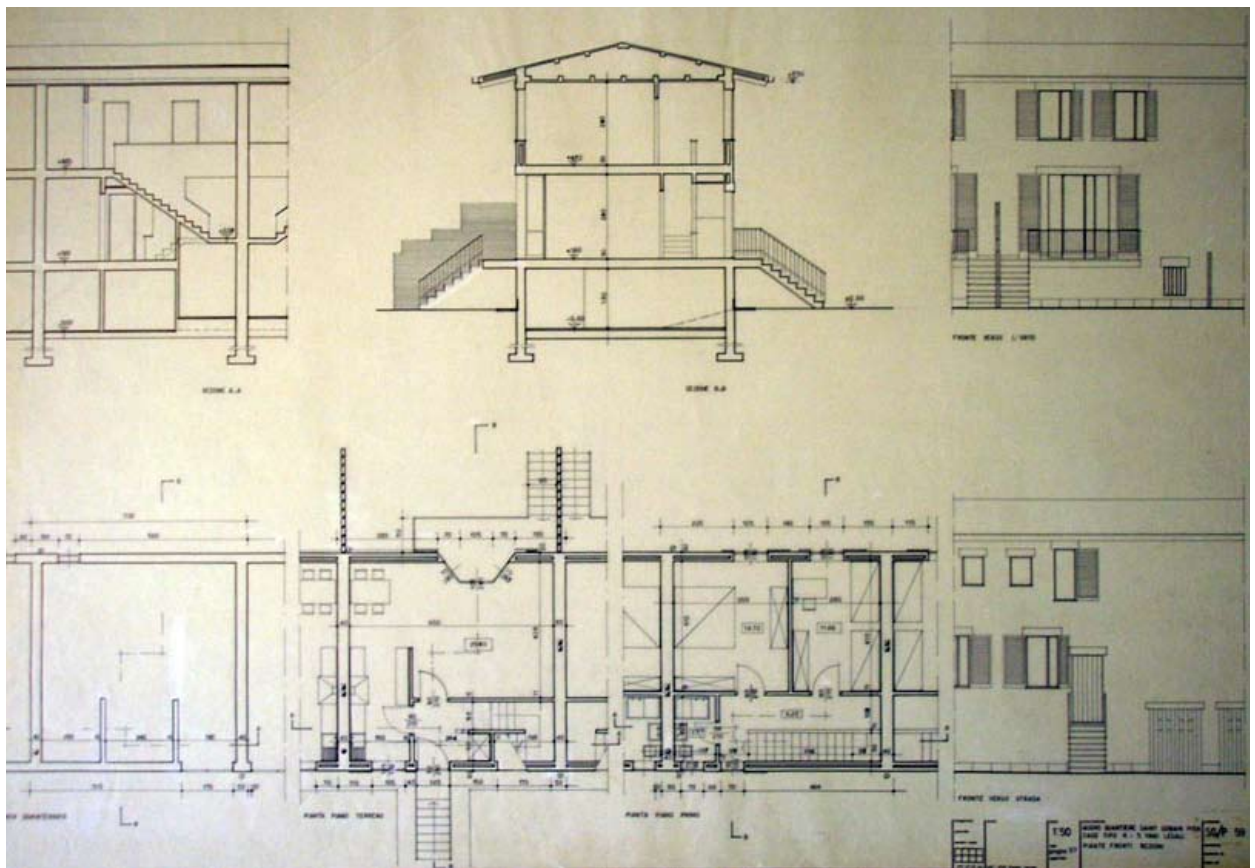
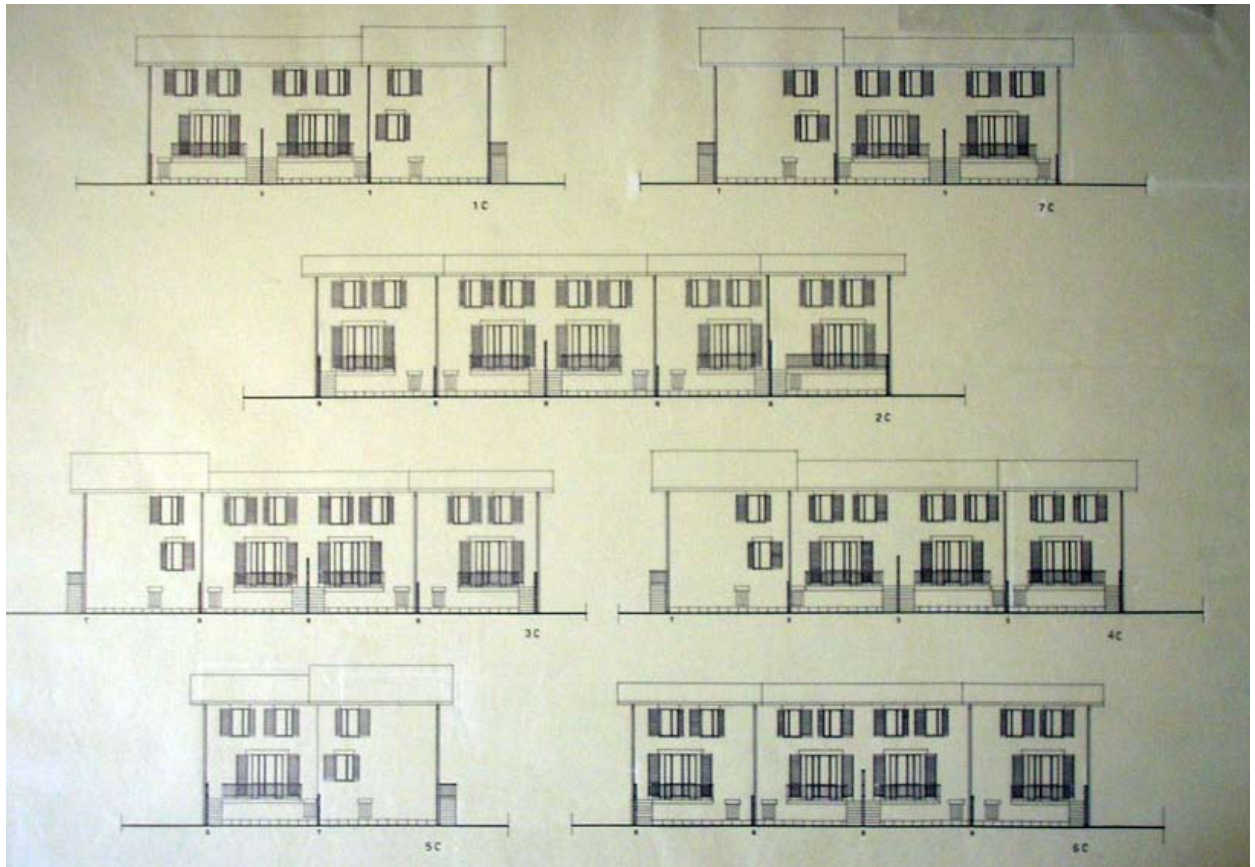
Bibliografia

Samonà A. (a c. di), *Ignazio Gardella e il professionismo italiano*, Officina, Roma, 1981, pp. 160-161.

Palmieri G., *La Saint-Gobain di Pisa: 1945-1978*, La Nuova Italia, Firenze, 1979.

Brancaloni F., *Architettura della grande industria nel territorio pisano*, Geofor, 2001.





25 Quartiere Ina Casa, Comasina

Numero progetto
B001478P

Autore
Ignazio Gardella

Collocazione
Coll. 78/5

Produzione
Ing. arch. I. Gardella

Tipo soggetto
Edificio plurifamiliare popolare

Collaboratori

Stato conservazione
Buono

Provenienza
Fondo Gardella

Vicende di restauro

Data progetto
1953-59

Realizzazione
Progetto non realizzato

Luogo realizzazione
Milano

Studio
via Marchiondi 7, Milano

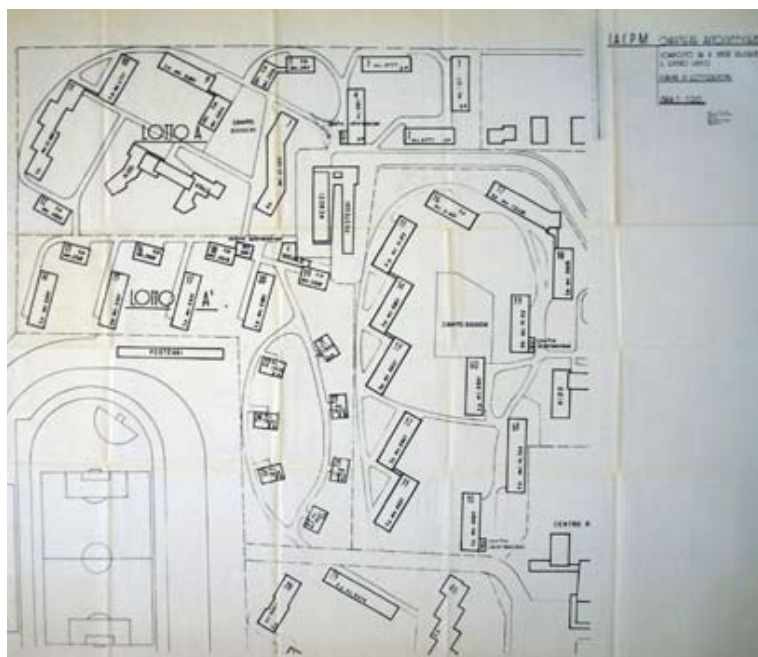
Commitenti
Ina-Casa

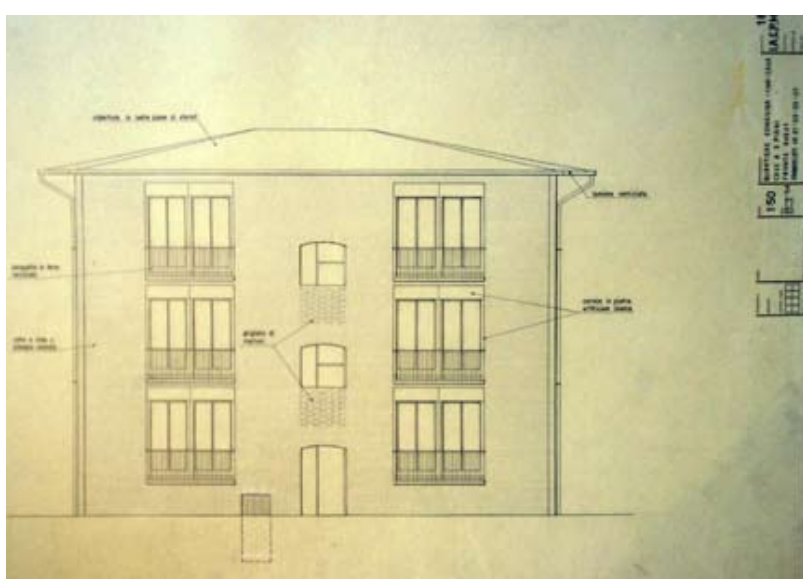
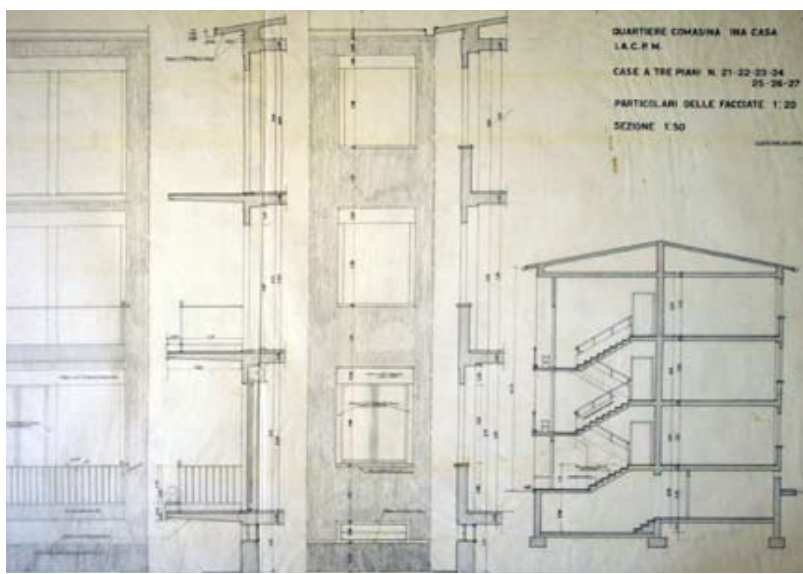
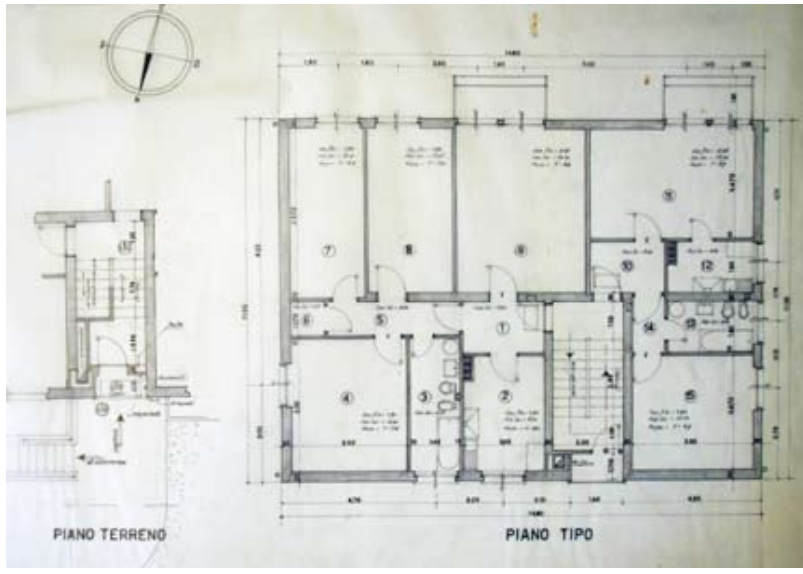
Consistenza
32LU, 47SCH, 38CE, 36CEI, 27RA
2RAI, 1MS, 5DT, (IACPM/C).
Totale pezzi n.188

Note

Esposizioni

Bibliografia





26 Edifici per la Nova Cooperativa

Numero progetto

B001488P

Autore

Ignazio Gardella

Collocazione

Coll. 78/5

Produzione

Ing. arch. I. Gardella,
arch. A. Castelli Ferrieri

Tipo soggetto

Edificio plurifamiliare popolare

Collaboratori

Stato conservazione

Buono

Provenienza

Fondo Gardella

Vicende di restauro

Data progetto

1954-57

Realizzazione

1957

Luogo realizzazione

Genova

Studio

Via Marchiondi 7, Milano

Commitenti

Nova Mutua Coop. Edilizia

Consistenza

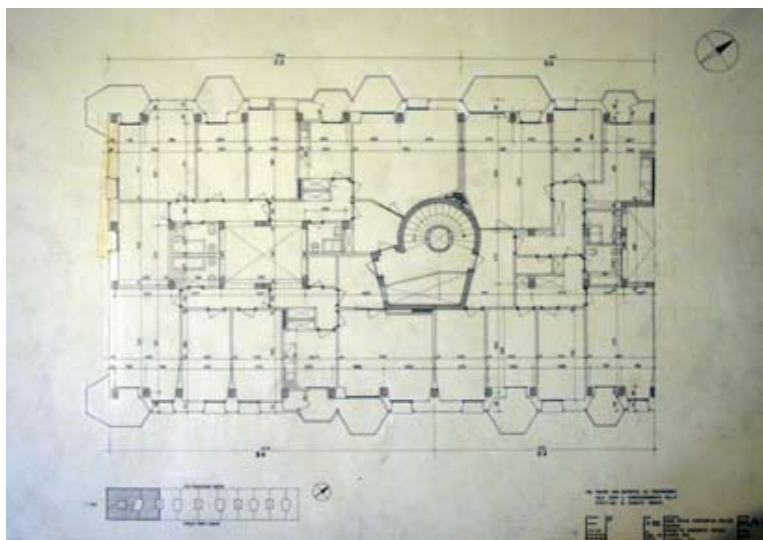
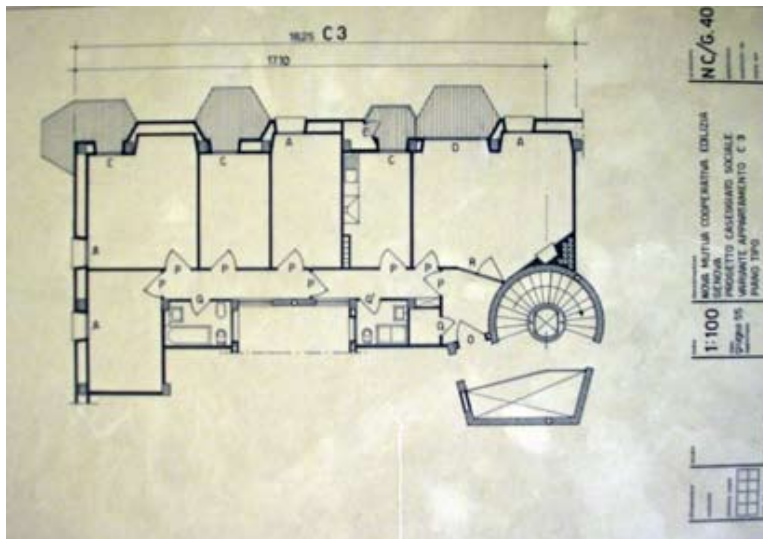
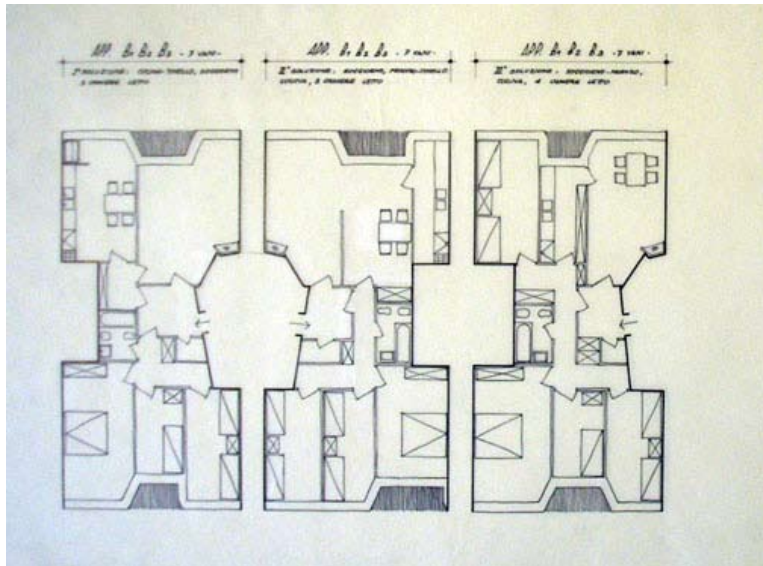
118LU, 9SCH, 53RA, 4RAI
Totale pezzi n. 184

Note

118LU, 9SCH, 53
Totale pezzi n.

Esposizioni

Bibliografia



27 Villa Coggi

Numero progetto
B001385P

Autore
Ignazio Gardella

Collocazione
Coll. 81/1

Produzione
Ing. I. Gardella

Tipo soggetto
Progetto di interni nella preesistenza

Collaboratori

Stato conservazione
Buona

Provenienza
Fondo Gardella

Vicende di restauro

Data progetto
1942-54

Realizzazione
1954

Luogo realizzazione
via Elba 15, Milano

Studio
via Senato 16, Milano

Commitenti
Ing. Coggi

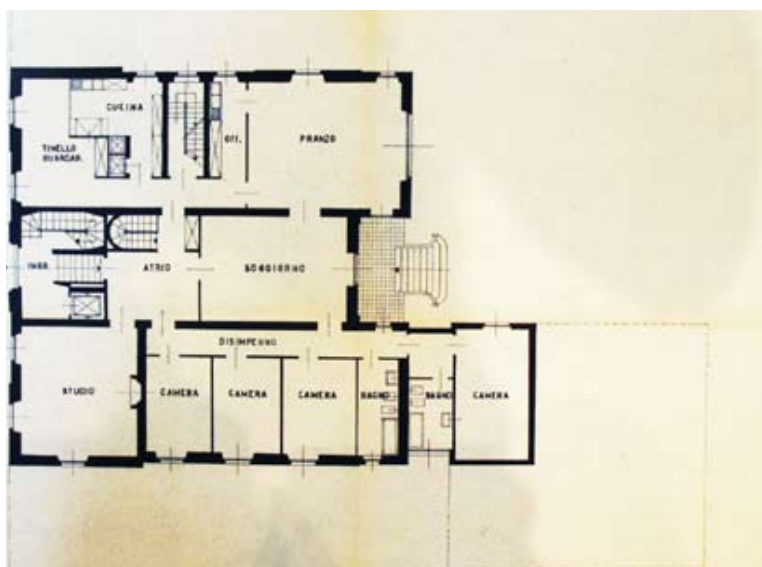
Consistenza
82LU, 3SCH, 3CE, 9CEI, 1RA
Totale pezzi n. 98

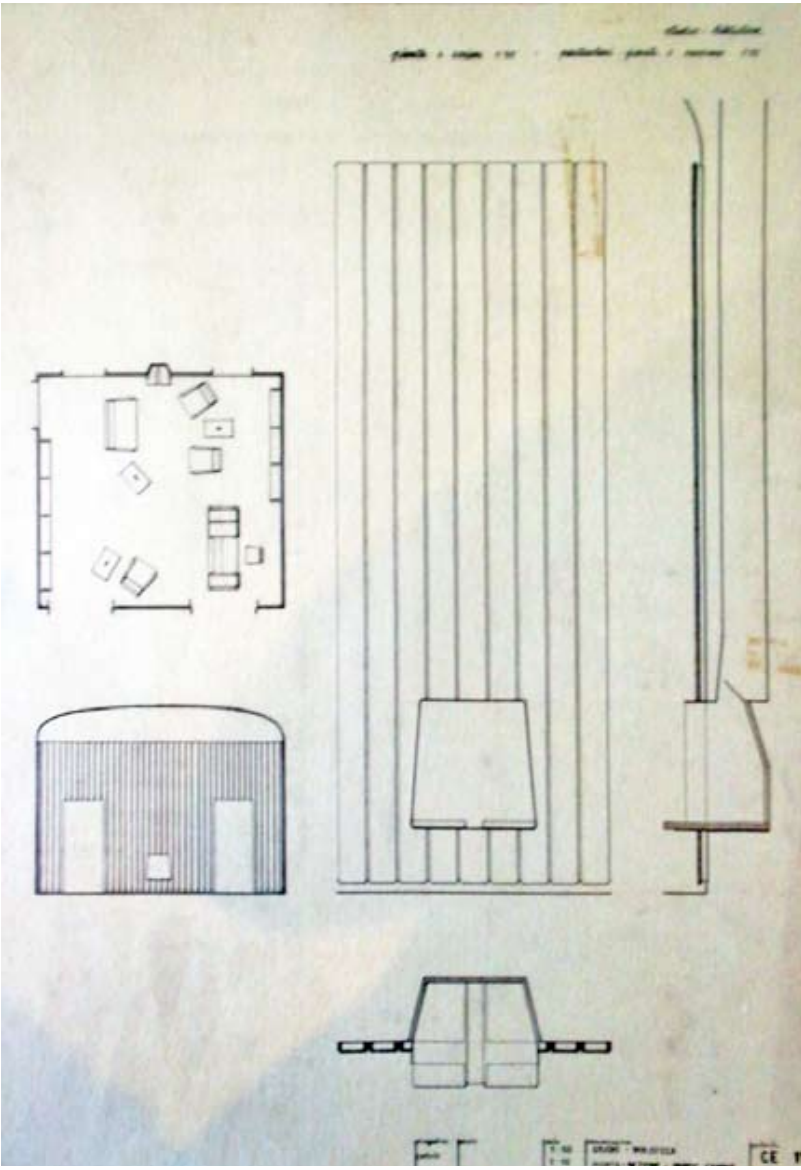
Note

Esposizioni

Bibliografia

*Ambiente arredato da Ignazio Gardella, in "Domus" n.193, gennaio 1944, pp. 18-19.
Stile di Gardella, in "Stile" n.7, 1941*





28 Quartiere sperimentale per il Comitato per la Produttività Edilizia (CPE) di Vicenza

Numero progetto

Ignazio Gardella

Autore

Ignazio Gardella

Collocazione

Coll. 74/1, 79/6

Produzione

Ing. arch. I. Gardella

Tipo soggetto

Edificio plurifamiliare privato

Collaboratori

Arch. A. Castelli Ferrieri, V. Pastor
G. Pravato, P. Marconi

Stato conservazione

Buono

Provenienza

Fondo Gardella

Vicende di restauro

Data progetto

1956-67

Realizzazione

1967

Luogo realizzazione

Vicenza

Studio

Via Marchiondi 7, Milano

Commitenti

Comitato per la produzione edilizia

Consistenza

Totale pezzi 792 + 2 dossier
di documentazione

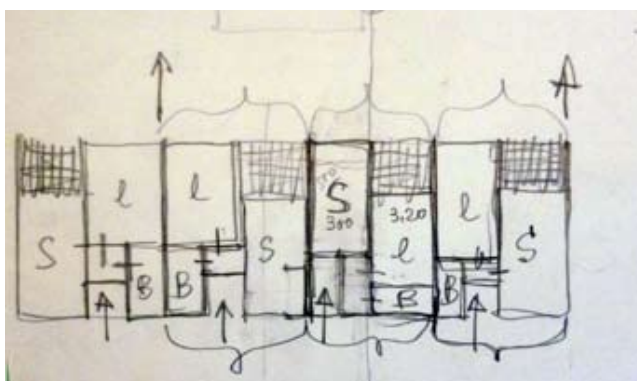
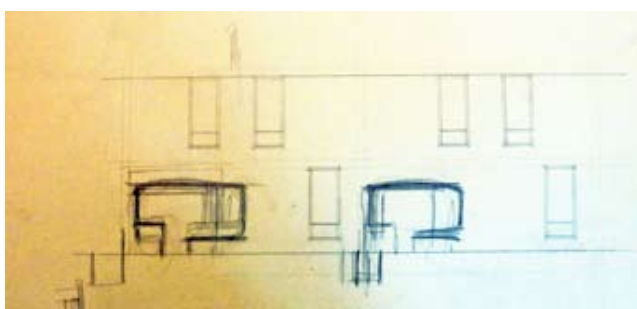
Note

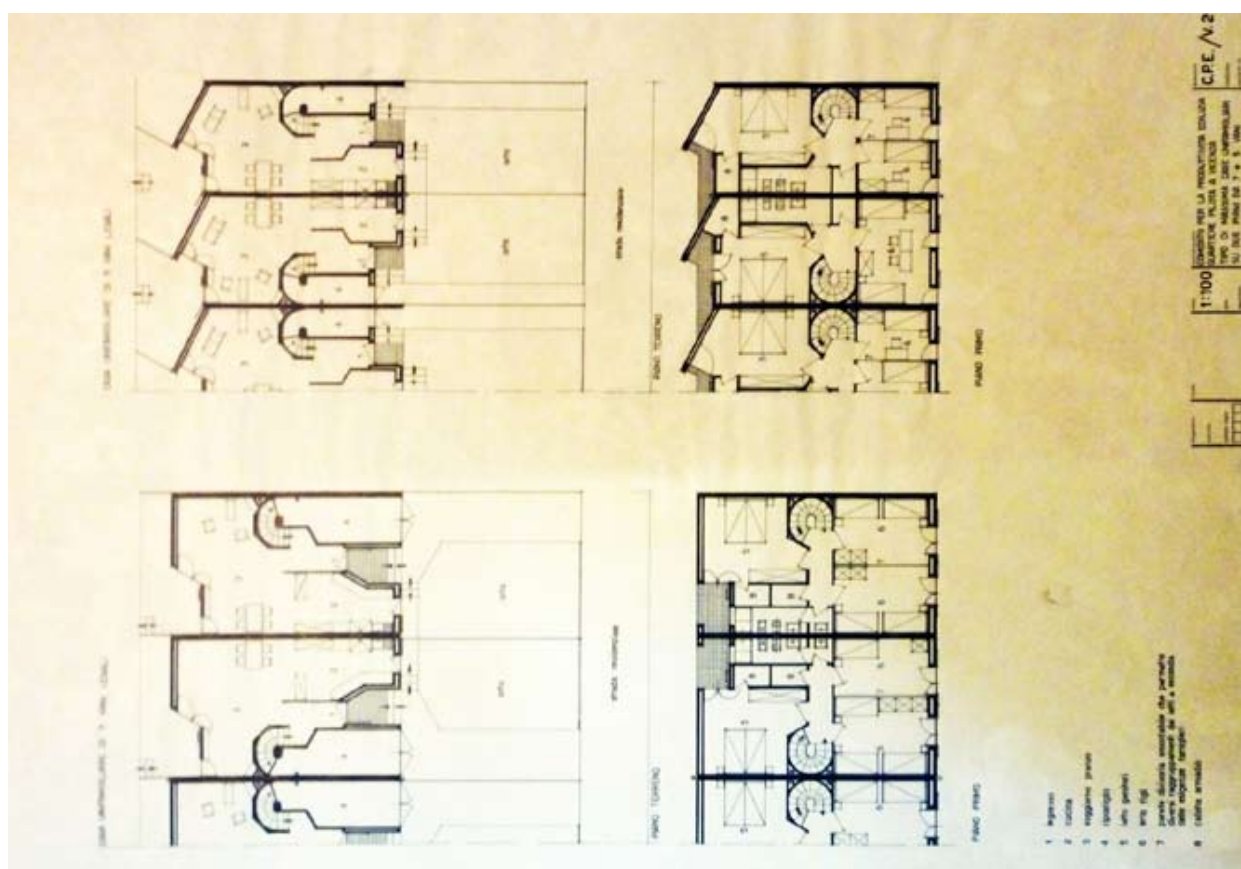
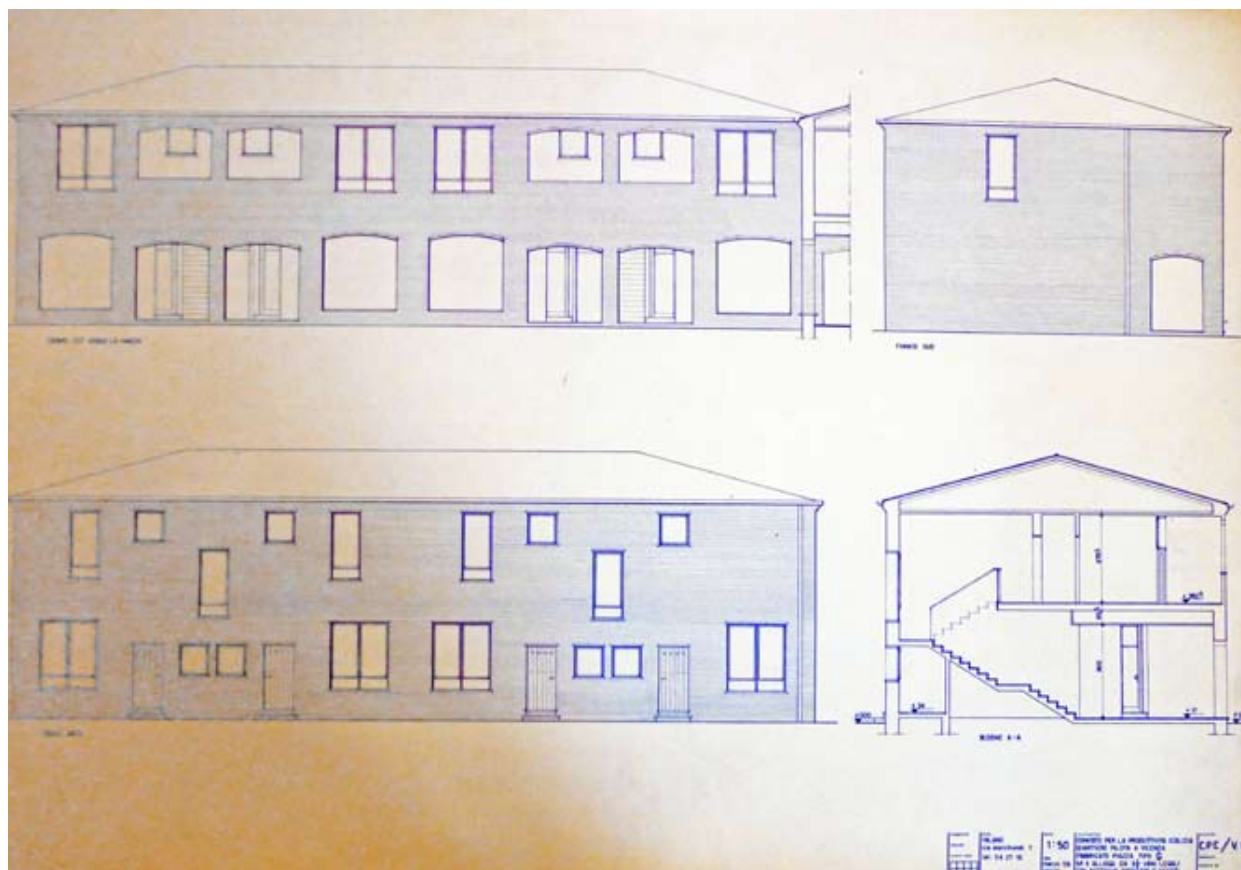
Esposizioni

Bibliografia

Progetto per il quartiere pilota C.P.E. a Vicenza, in: "Casabella-continuità" n. 230, agosto, 1959, pp. 23-30.

Samonà A. (a c. di), *Ignazio Gardella e il professionismo italiano*, Officina, Roma, 1981, pp. 61-62, 173-178.





29 Casa d'abitazione Cicogna

Numero progetto
B001479P

Autore
Ignazio Gardella

Collocazione
Coll. 79/3

Produzione
Arch. Ing. I. Gardella

Tipo soggetto
Edificio plurifamiliare privato

Collaboratori

Stato conservazione
Buona

Provenienza
Fondo Gardella

Vicende di restauro

Data progetto
1956

Realizzazione
Non realizzato

Luogo realizzazione
viale Boario, Roma

Studio
via Marchiondi 7, Milano

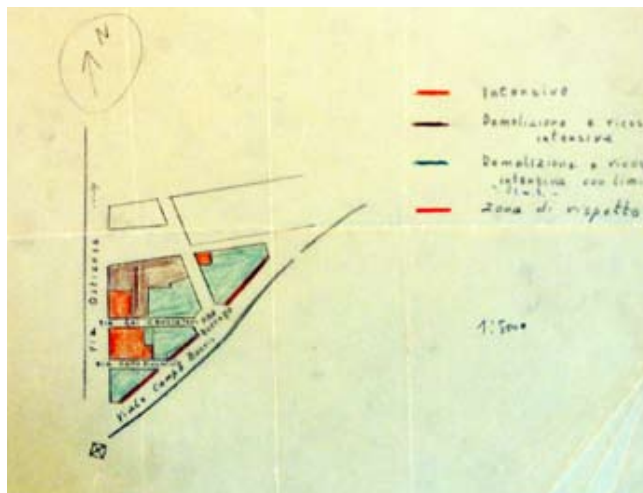
Commitenti
Ing. Coggi

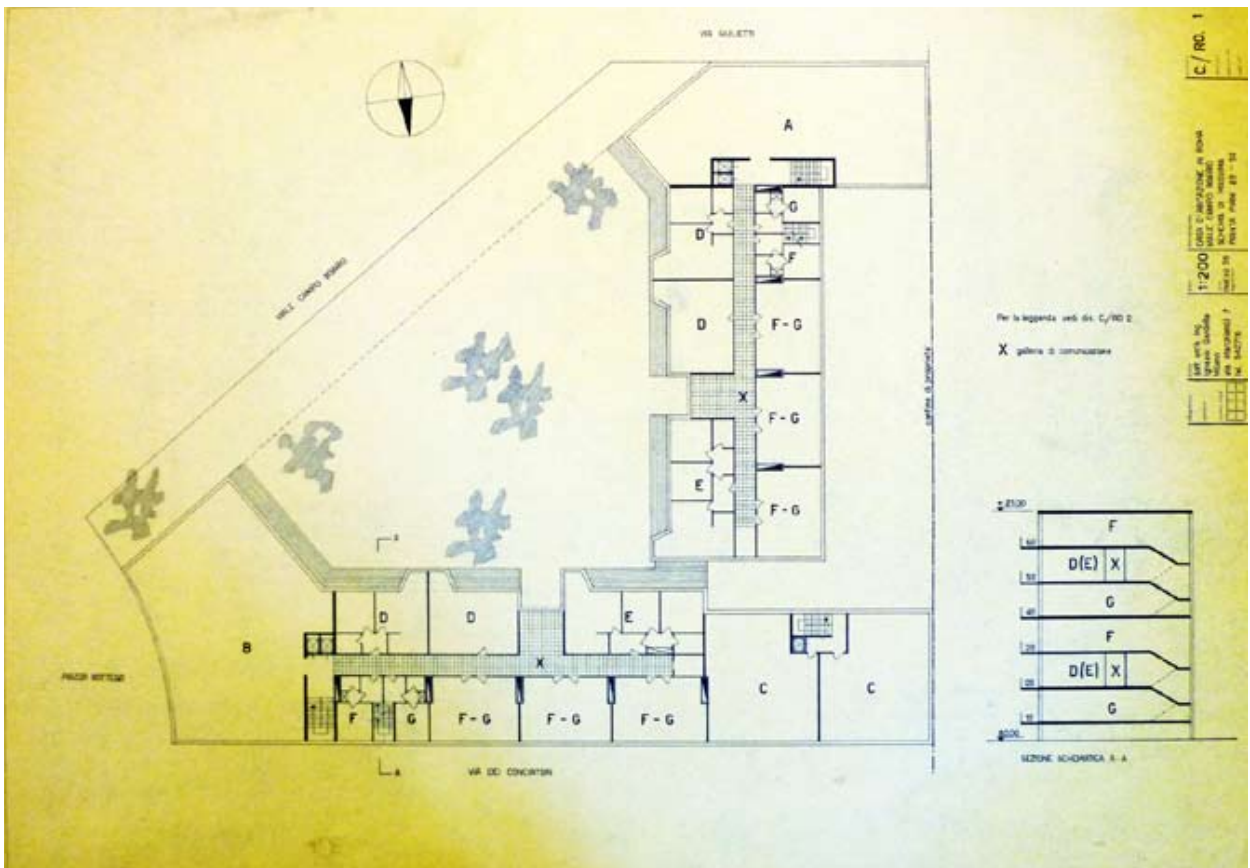
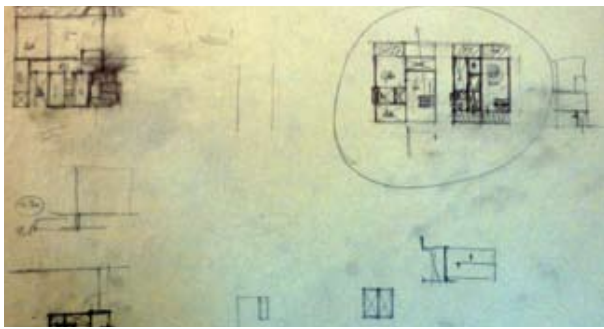
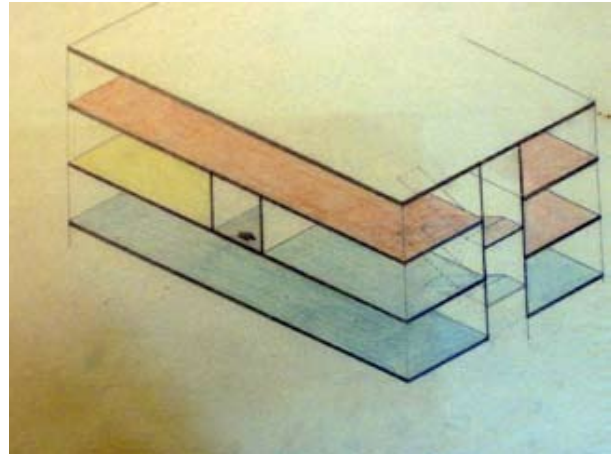
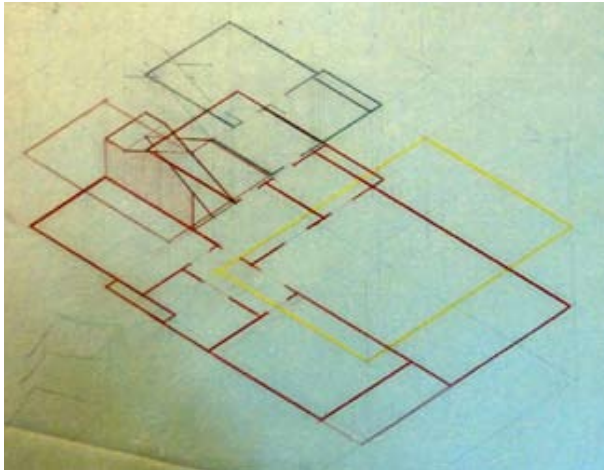
Consistenza
82LU, 3SCH, 3CE, 9CEI, 1RA
Totale pezzi n. 98

Note

Esposizioni

Bibliografia





30 Quartiere INA Casa

Numero progetto

B001478P

Autore

Ignazio Gardella, A. Castelli Ferrieri
R. Menghi, A. Nicola

Collocazione

coll. 74/6

Produzione

Arch. A. Castelli Ferrieri,
arch. R. Menghi, ing. A. Nicola

Tipo soggetto

Edificio plurifamiliare popolare

Collaboratori

Stato conservazione

Buono

Provenienza

Fondo Gardella

Vicende di restauro

Data progetto

1957-61

Realizzazione

Progetto non realizzato

Luogo realizzazione

Cento, Ferrara

Studio

via Marchiondi 7, Milano

Commitenti

Ina Casa

Consistenza

31LU, 44SCH, 19CE, 21CEI

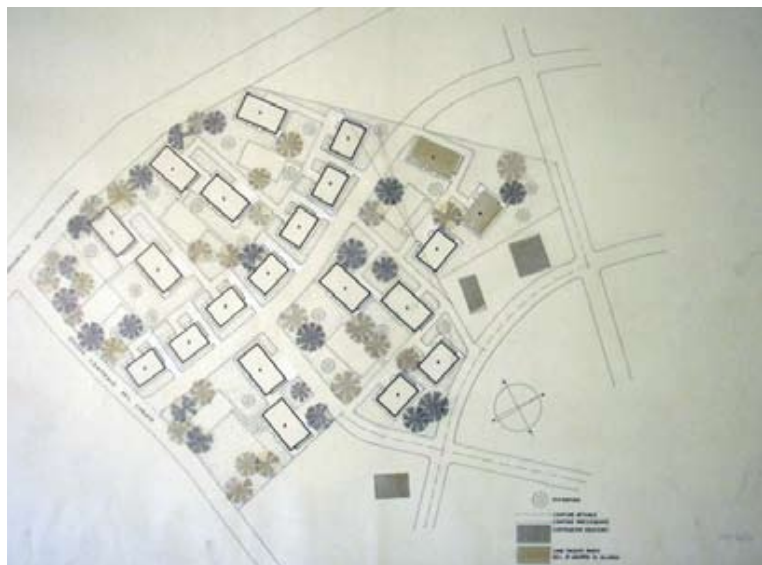
1RAI, 4MS.

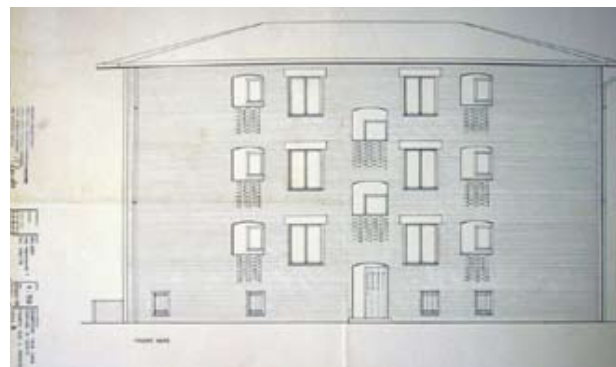
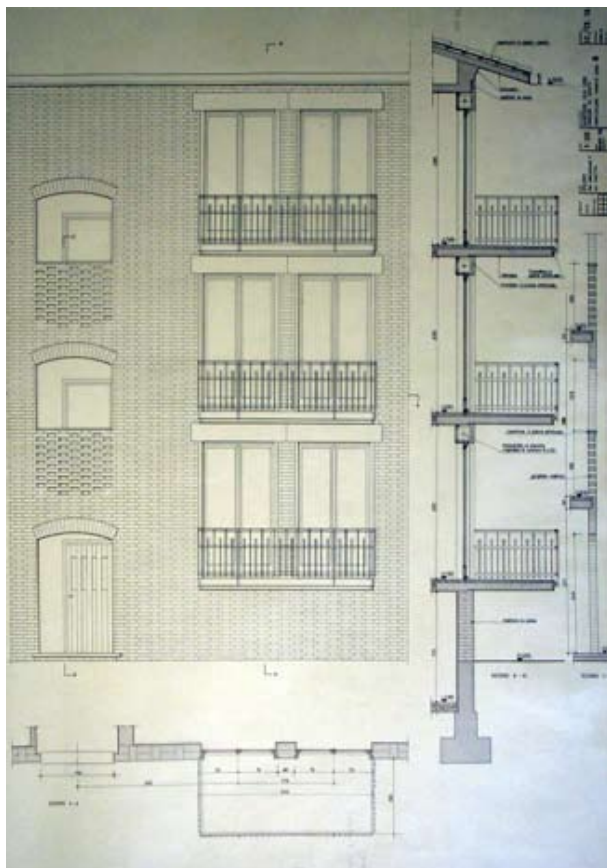
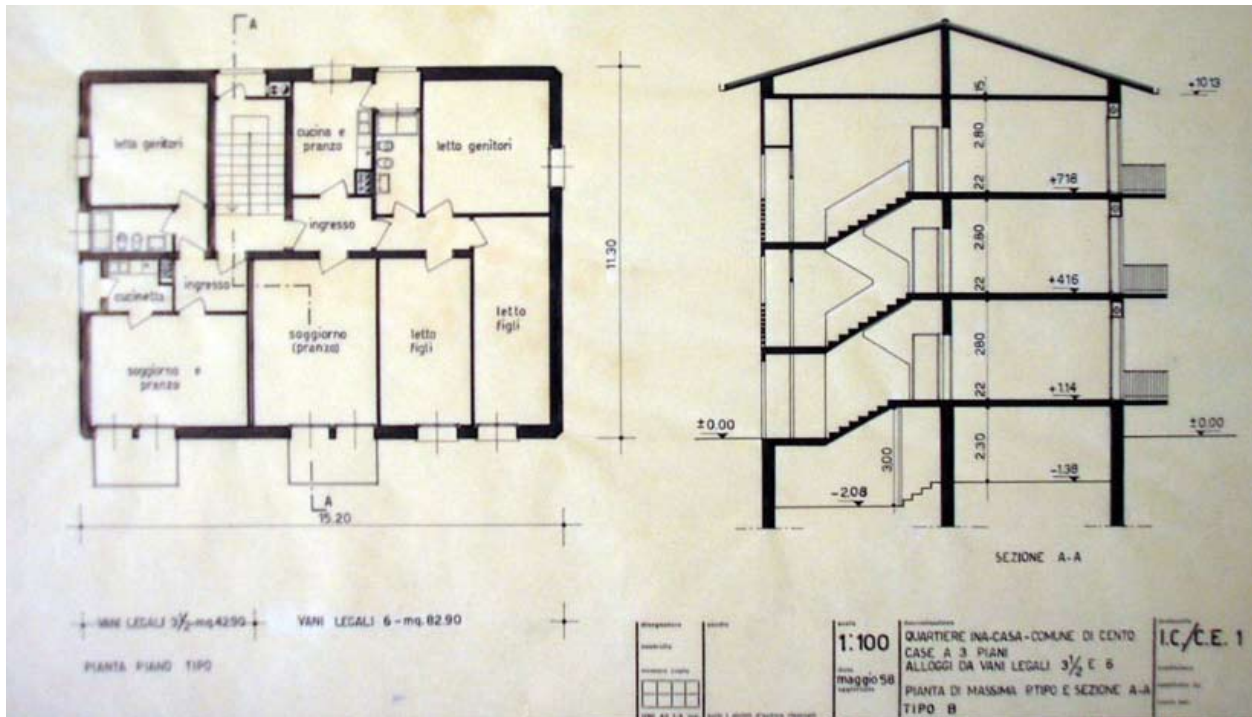
Totale pezzi n.120

Note

Esposizioni

Bibliografia





31 Quartiere St. Gobain

Numero progetto

Autore

Ignazio Gardella

Collocazione

coll. 78/2

Produzione

Ing. arch. I. Gardella

Tipo soggetto

Edificio plurifamiliare privato

Collaboratori

Stato conservazione

Buono

Provenienza

Fondo Gardella

Vicende di restauro

Data progetto

1958

Realizzazione

progetto non realizzato

Luogo realizzazione

Caserta

Studio

Via Marchiondi 7, Milano

Commitenti

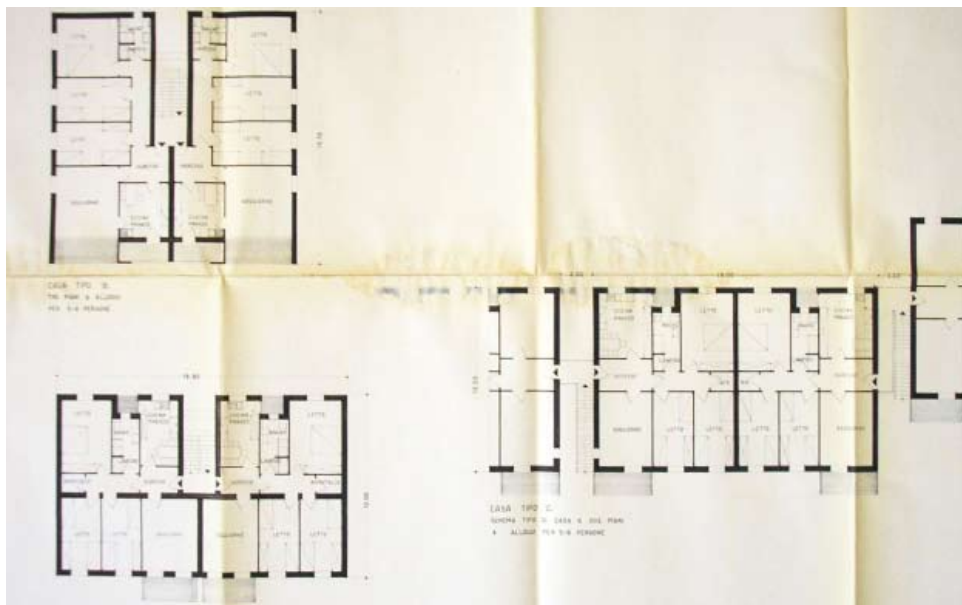
Ina Casa

Consistenza

Note

Esposizioni

Bibliografia



32 Villa Lenards

Numero progetto

Autore

Ignazio Gardella

Collocazione

Produzione

Ing. arch. I. Gardella
arch. A. Castelli Ferrieri

Tipo soggetto

Villa unifamiliare

Collaboratori

Stato conservazione

Buono

Provenienza

fondo Gardella

Vicende di restauro

Data progetto

1958-61

Realizzazione

1961

Luogo realizzazione

Punta delle Ulive, Laveno, Varese

Studio

Via Marchiondi 7, Milano

Commitenti

Lenards

Consistenza

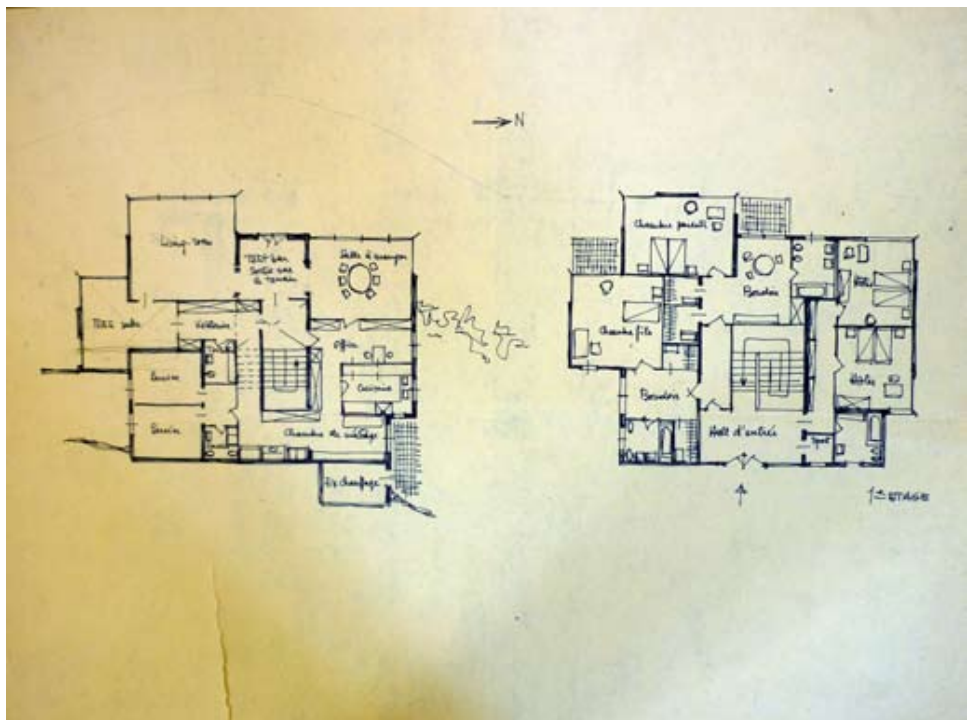
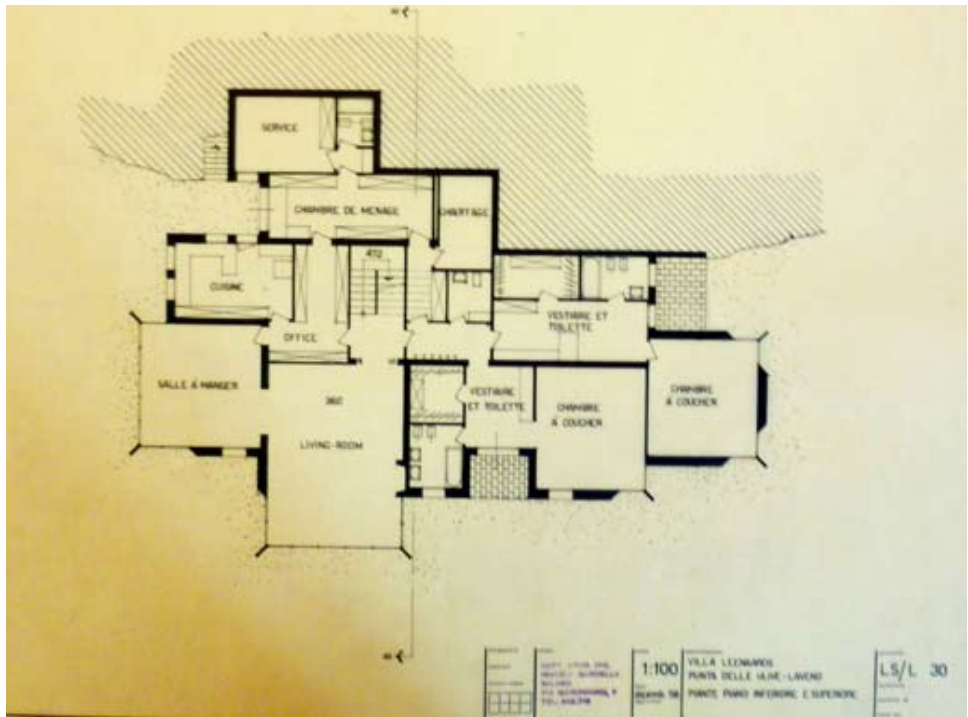
Totale pezzi n. 896

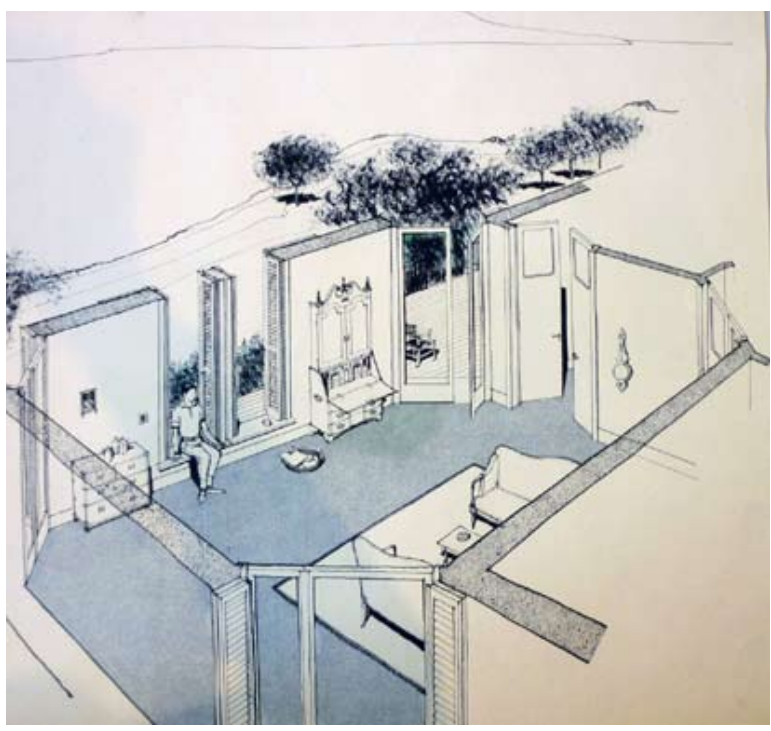
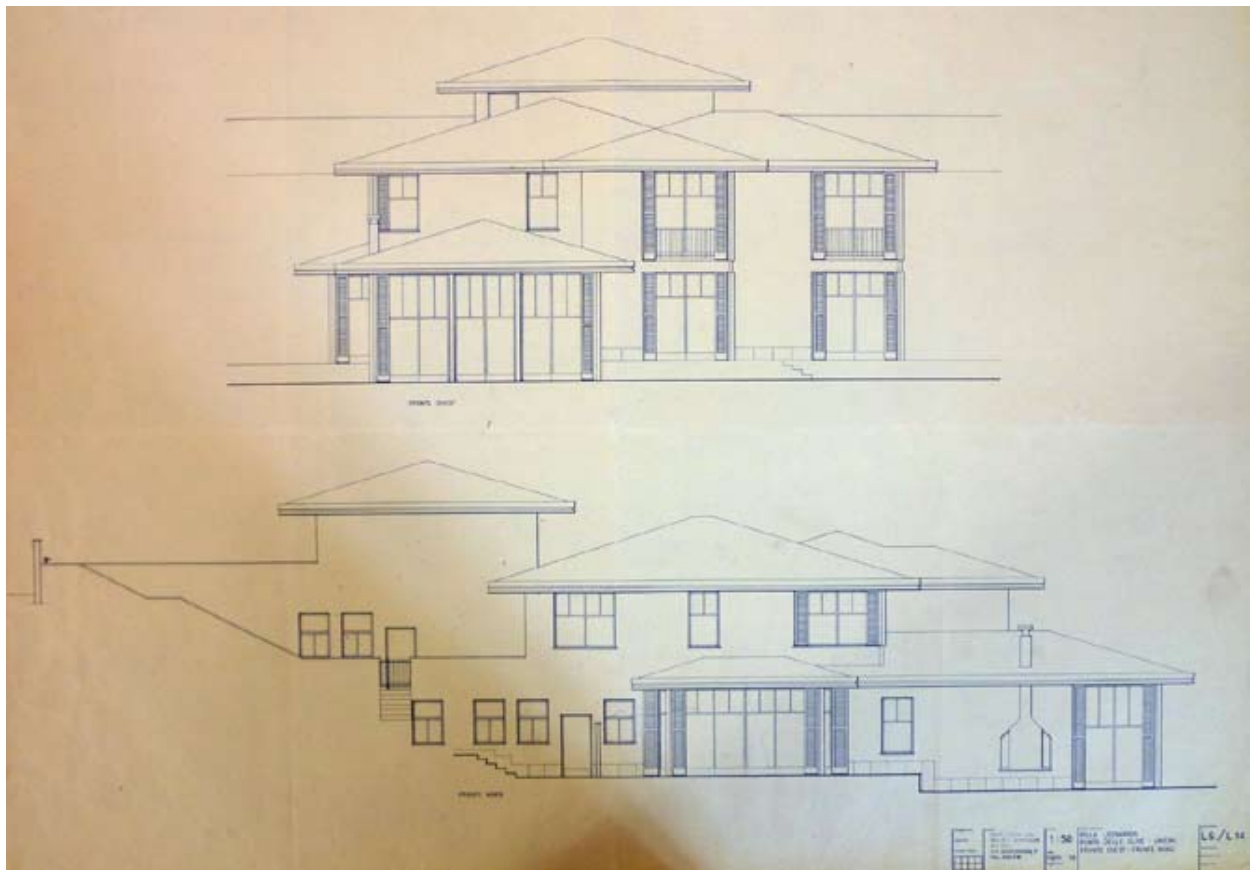
Note

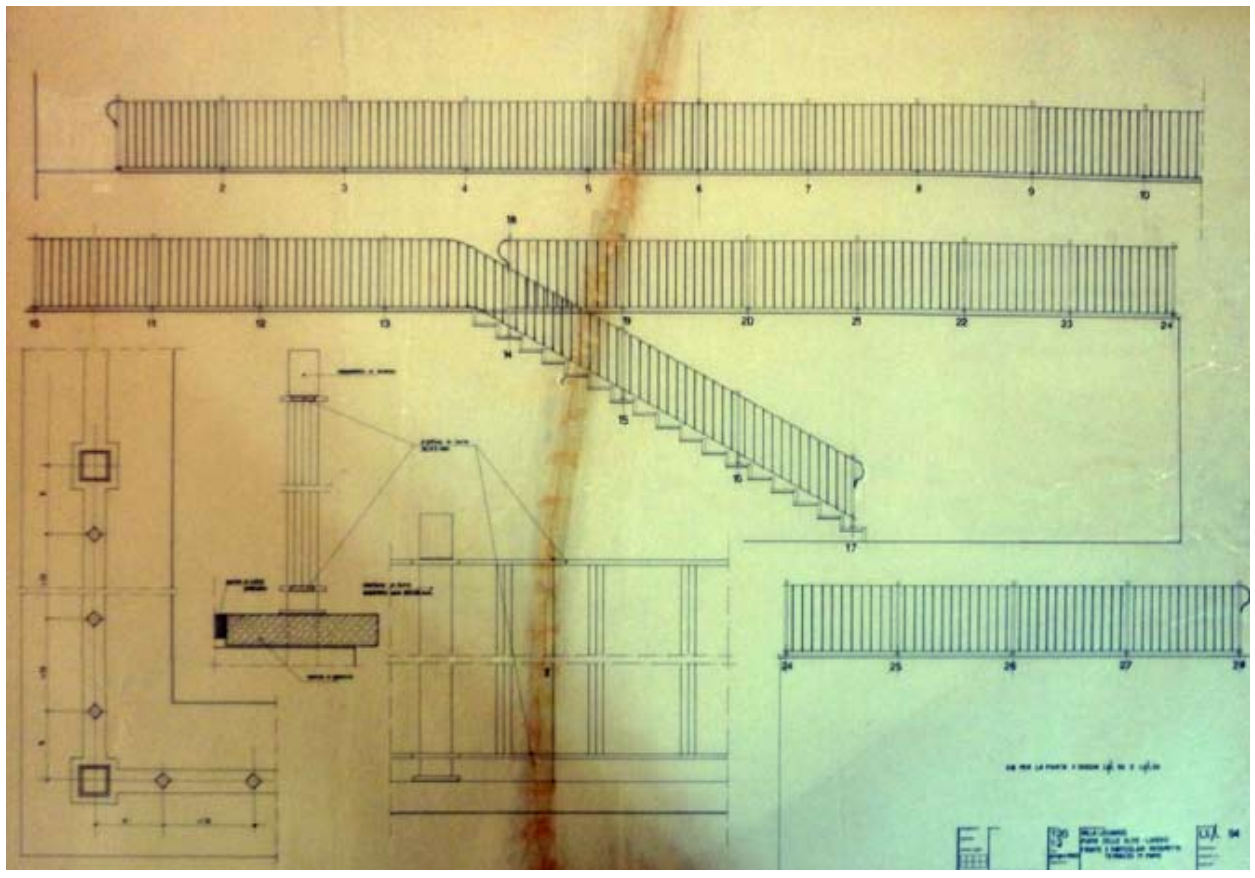
Esposizioni

Bibliografia









33 Casa d'abitazione, Rotonda e Arenzano Alta

Numero progetto

Autore

Ignazio Gardella, Marco Zanuso

Collocazione

Coll. 75/1, 75/2

Produzione

Ing. arch I. Gardella,
arch. Marco Zanuso

Tipo soggetto

Edificio plurifamiliare privato

Collaboratori

Stato conservazione

Provenienza

Fondo Gardella

Vicende di restauro

Data progetto

1957

Realizzazione

1958-59

Luogo realizzazione

Comparti: Arenzano alta

Studio

Via Marchiondi 7, Milano

Commitenti

Centri Marittimi di soggiorno
CEMADIS

Consistenza

261LU, 280SCH, 156CE, 203CEI, 3RA
8RAI, 27MS, 7DT.
Totale pezzi n. 945

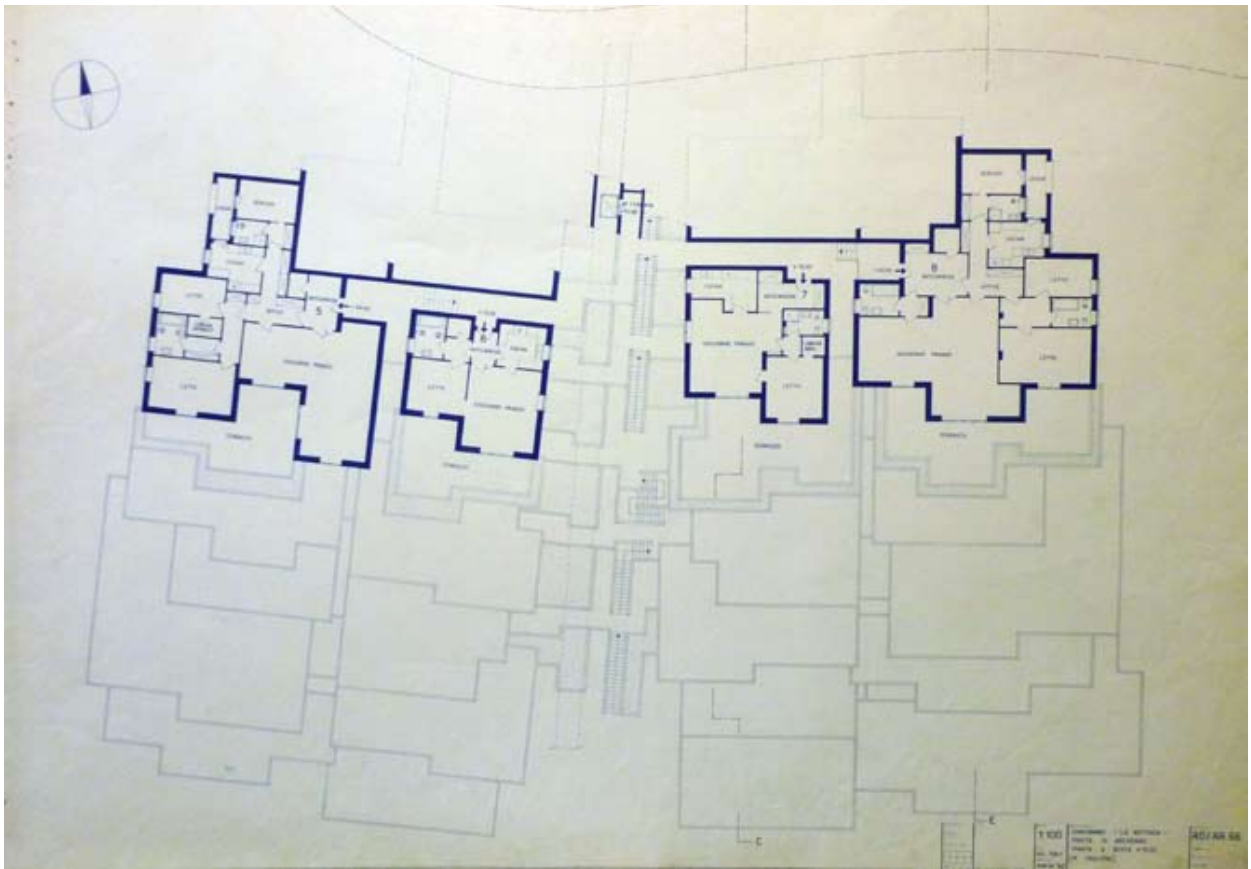
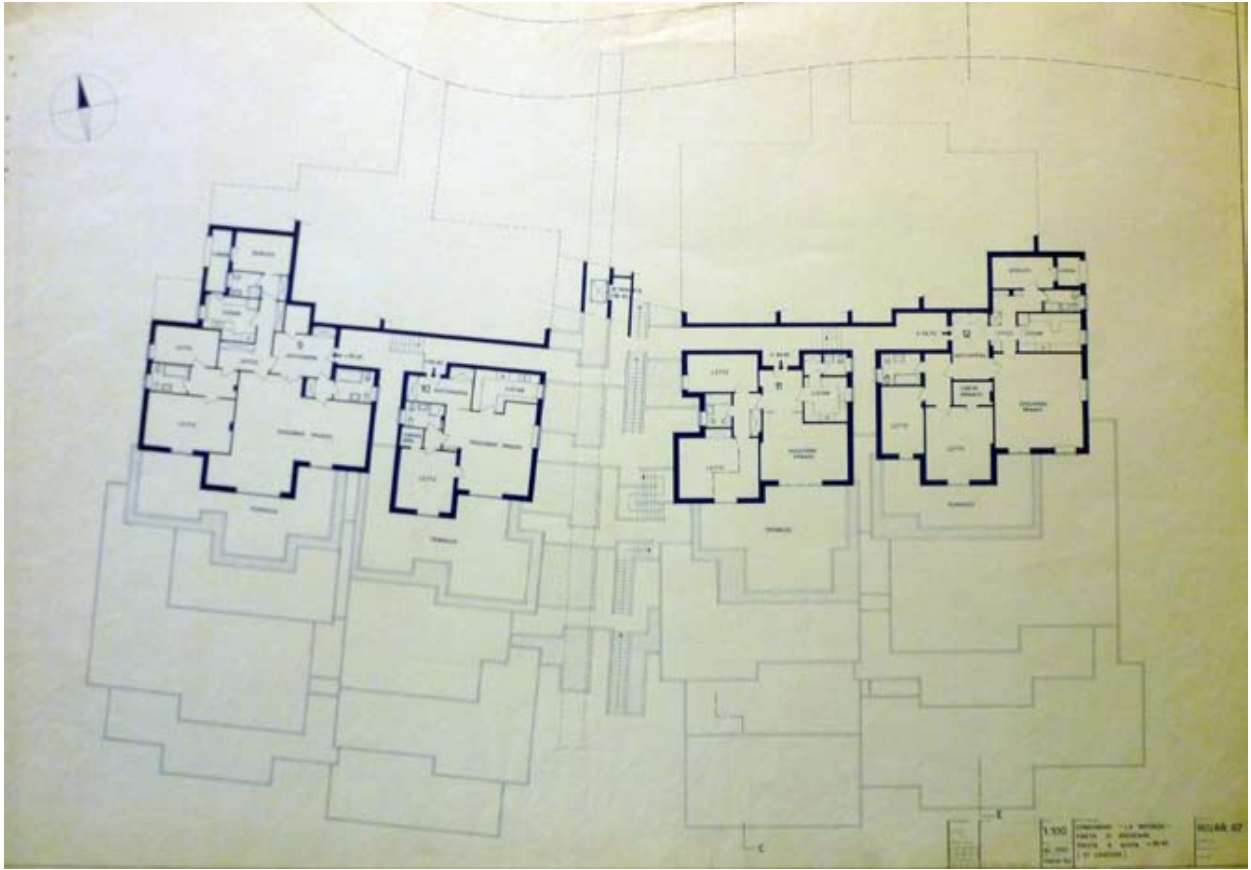
Note

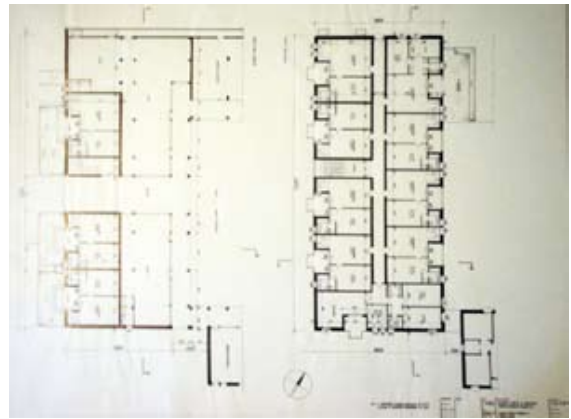
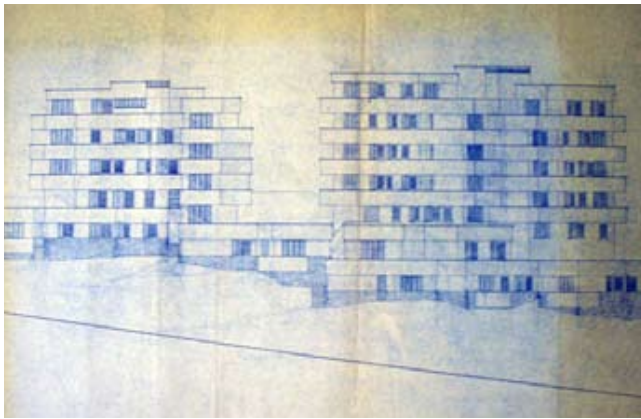
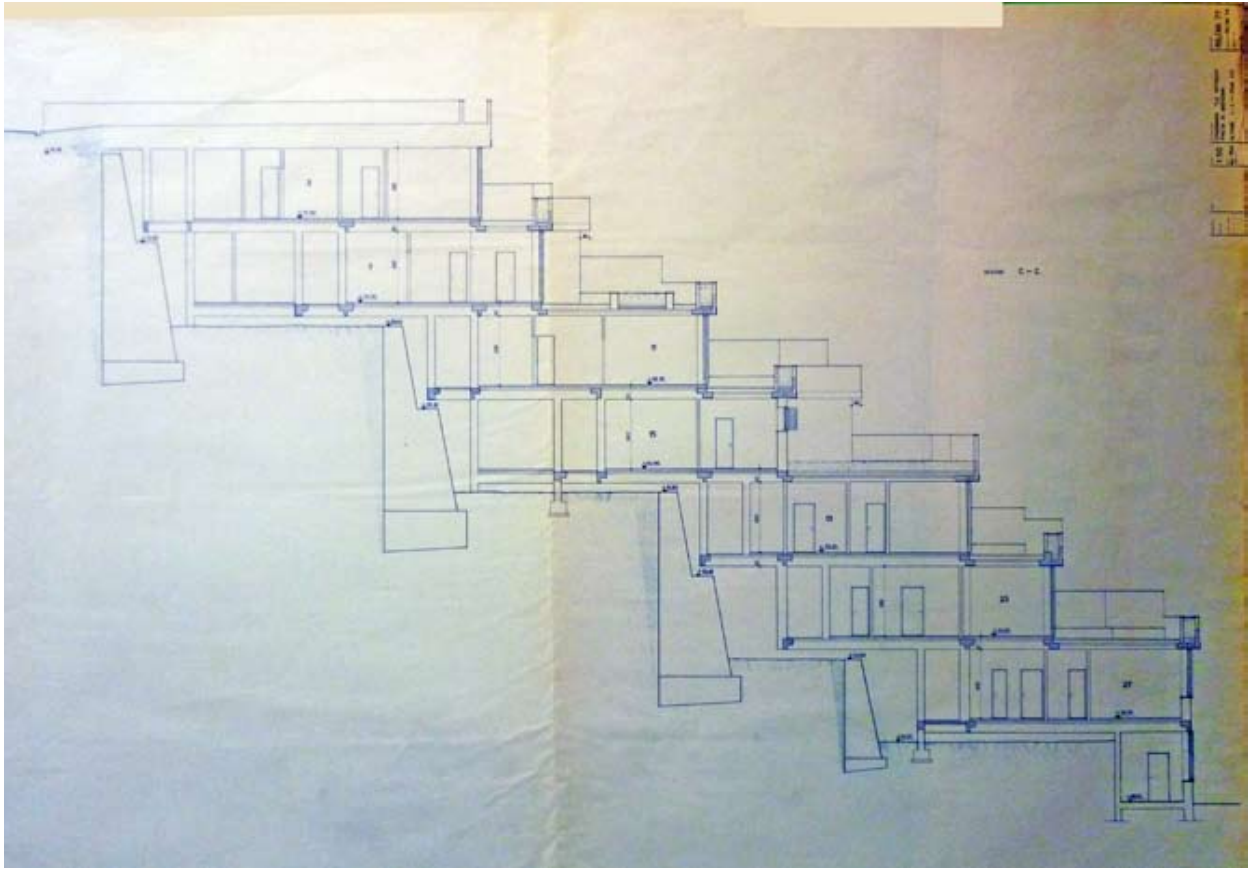
Esposizioni

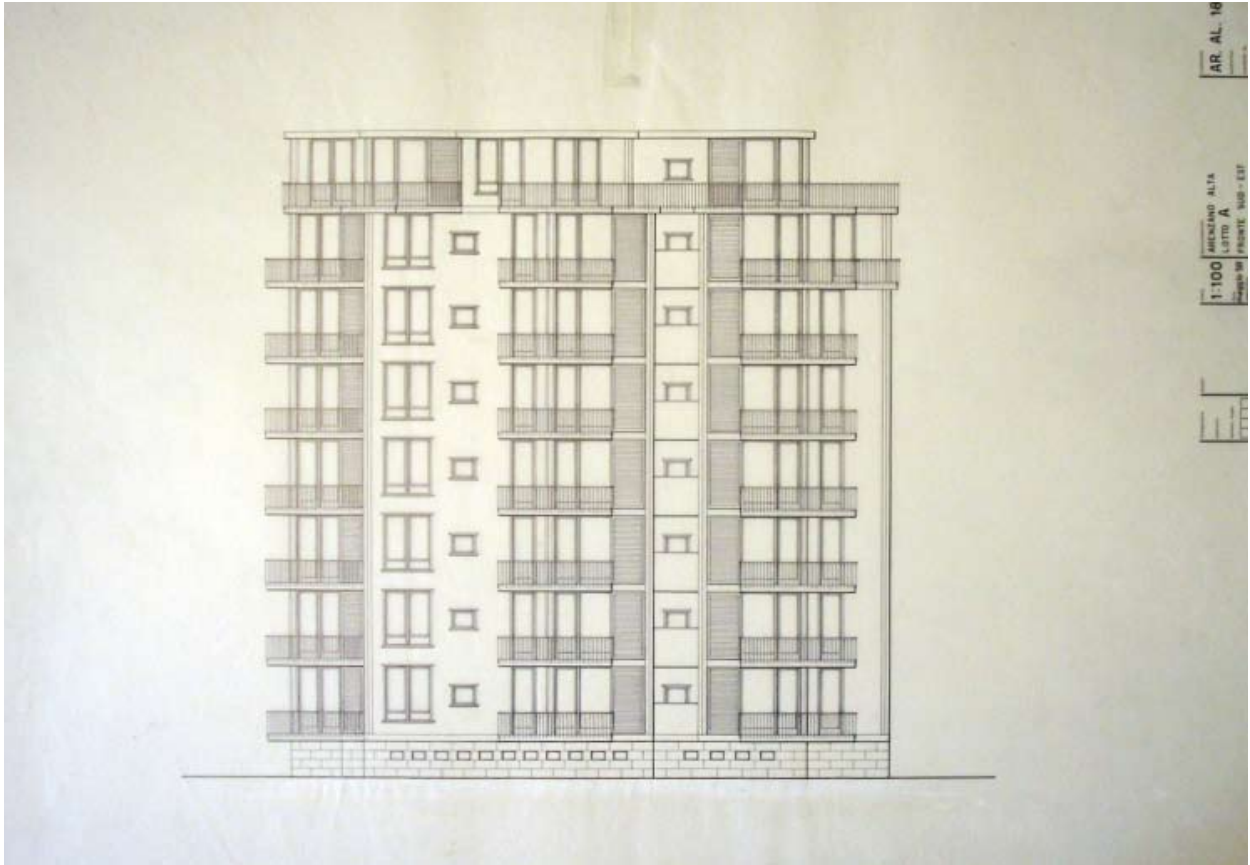
Bibliografia

G. Patrone, M. Franzone, *La Pineta di
Arenzano Architettura e paesaggio. Storia
di un'utopia mancata*, Milano, Skira, 2010

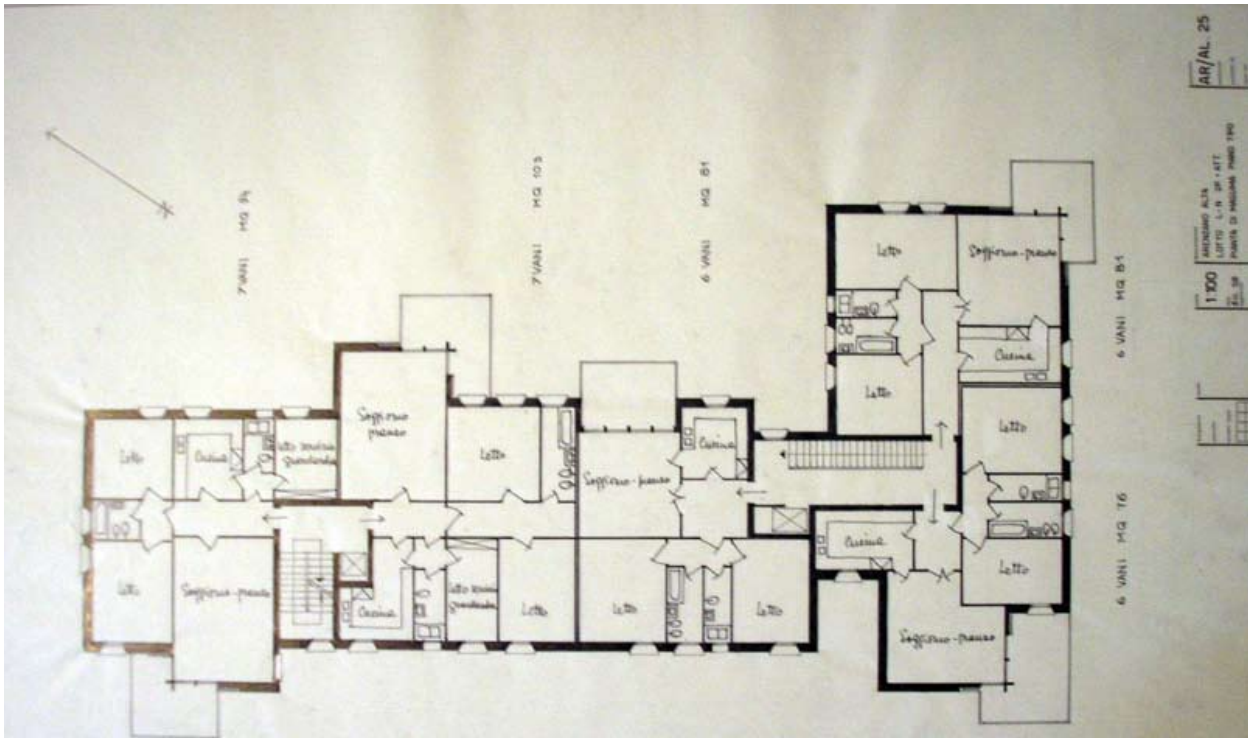
M. Porta (a c. di), *L'architettura di Ignazio
Gardella*. Etas Libri, 1985, pp. 141-145.







AR/AL. 18
 1:100 ARZENGO ALTA
 LISTO A.
 PIANO DI FRONTI. N. 2 - EST



AR/AL. 25
 1:100 ARZENGO ALTA
 LISTO A. N. 20 - INT.
 PIANO DI MASSIMA PIANO 1° PI.

34 Ricostruzione villa Borletti

Numero progetto
Boo155oP

Autore
Ignazio Gardella

Collocazione
Coll. 70/6

Produzione
Ing. arch I. Gardella,

Tipo soggetto
Villa unifamiliare privata

Collaboratori

Stato conservazione

Provenienza
Fondo Gardella

Vicende di restauro

Data progetto
1960

Realizzazione
Non realizzata

Luogo realizzazione
via Rovani, Milano

Studio
Via Marchiondi 7, Milano

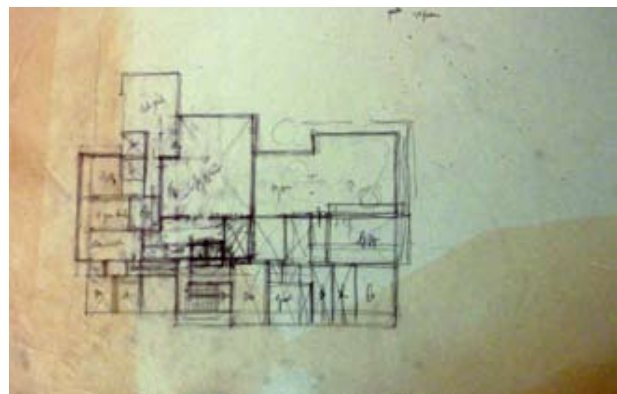
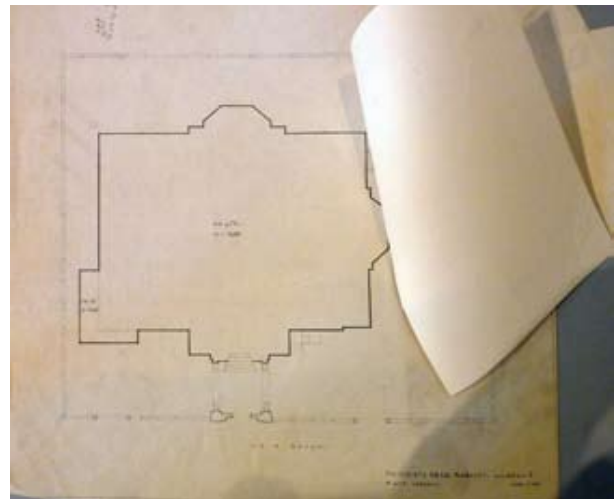
Commitenti
Anna Borletti Dell'Acqua
poi eredi Borletti

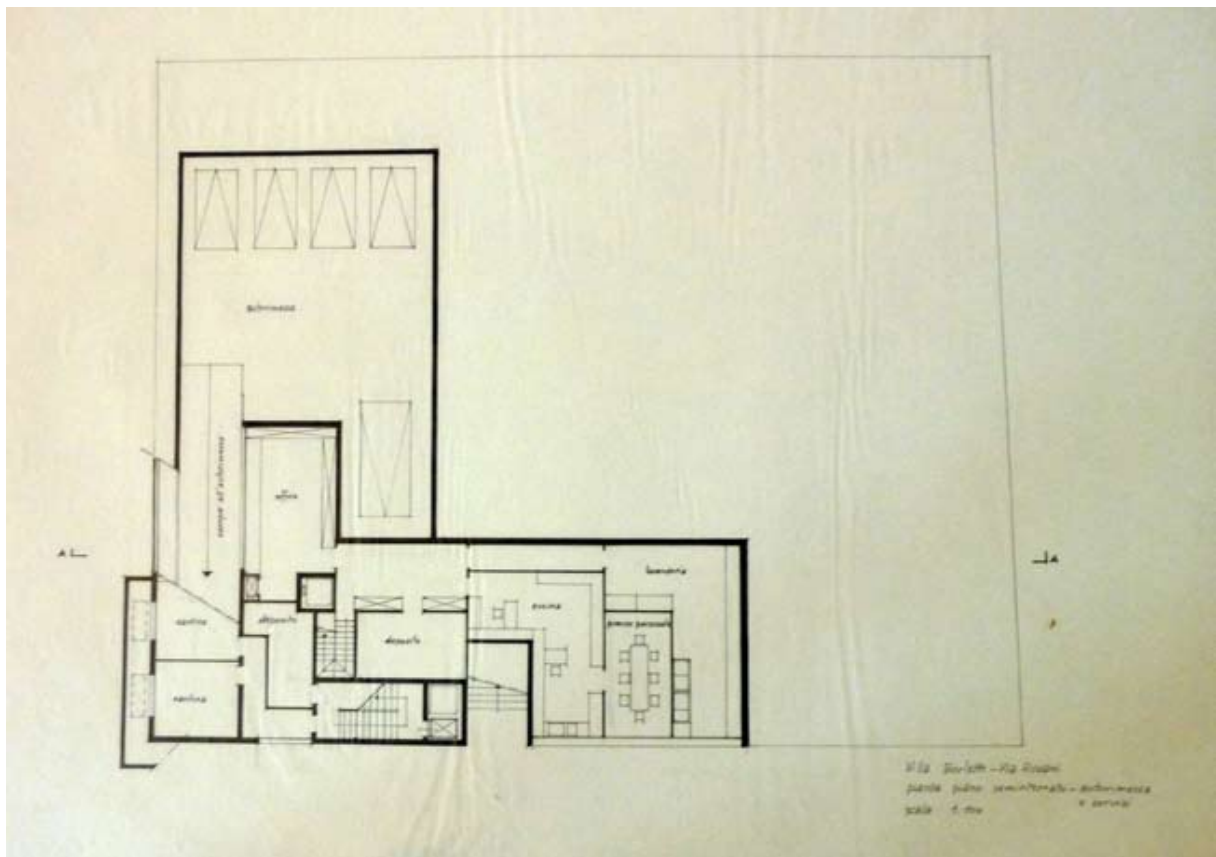
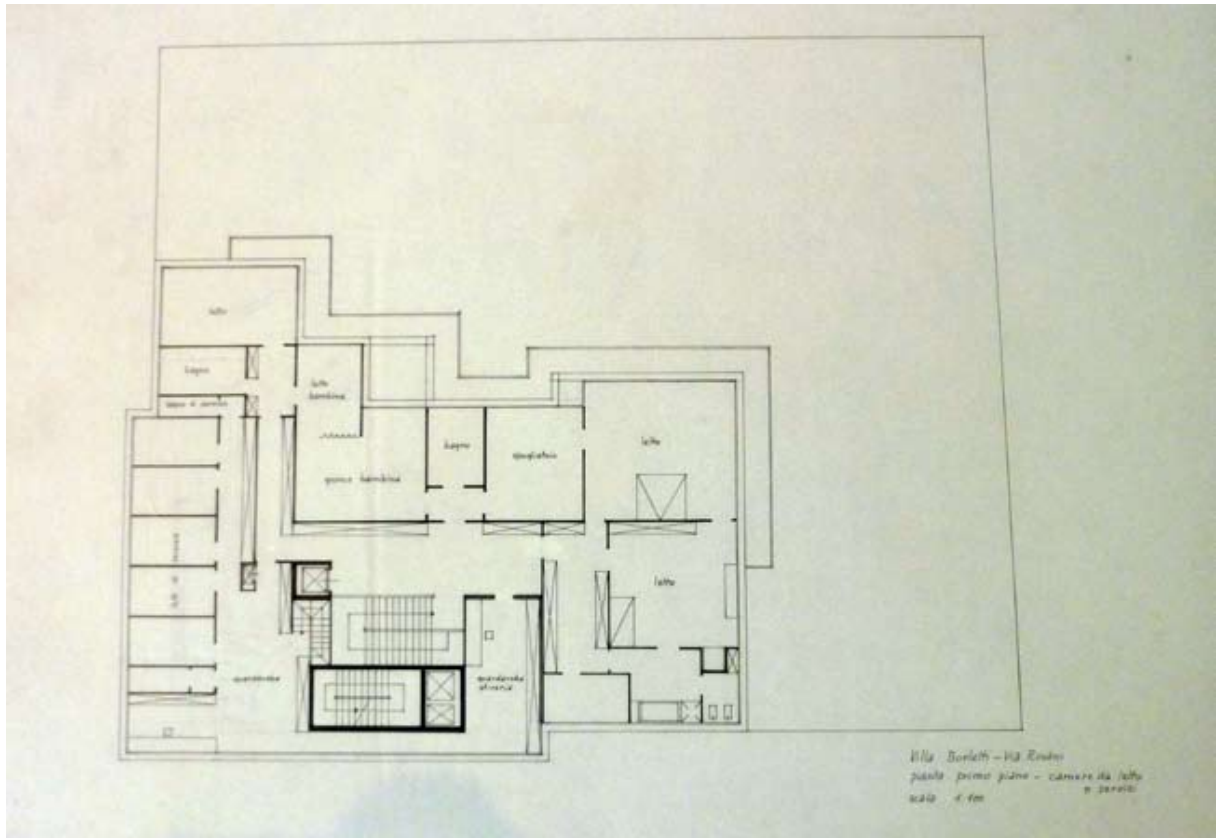
Consistenza
41LU, 18SCH, 20CE, 19CEI, 2MS
Totale pezzi n.100

Note

Esposizioni

Bibliografia





35 Centri residenziali, comparti piani d'Invrea

Numero progetto

Autore

Ignazio Gardella

Collocazione

coll. 70/1, 70/2, 70/3

Produzione

Ing. arch. I. Gardella con
arch. M. Zanuso, G. Veneziani
arch. A. Castelli Ferrieri

Tipo soggetto

Edificio plurifamiliare privato

Collaboratori

Stato conservazione

Buono

Provenienza

Fondo Gardella

Vicende di restauro

Data progetto

1958-65

Realizzazione

Progetto realizzato

Luogo realizzazione

Varazze, Genova

Studio

Via Marchiondi 7, Milano

Commitenti

Centri Marittimi di soggiorno
CEMADIS spa / Piani d'Invrea Spa

Consistenza

216LU, 212SCH, 248CE, 374CEI, 10RA
27RAI, 5MS, 3DT, 19STFB.
Totale pezzi n.1114 +
2 dossier di documentazione

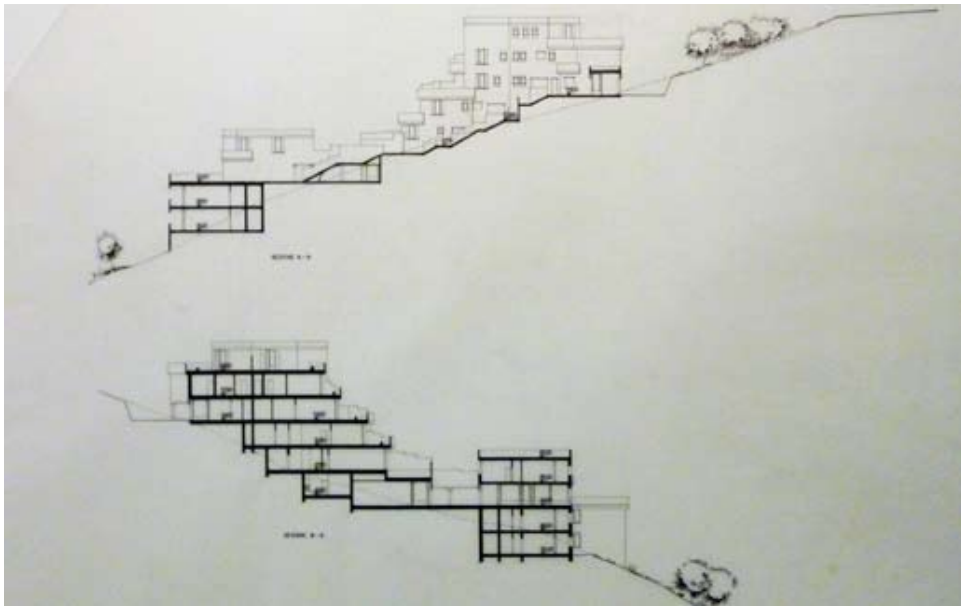
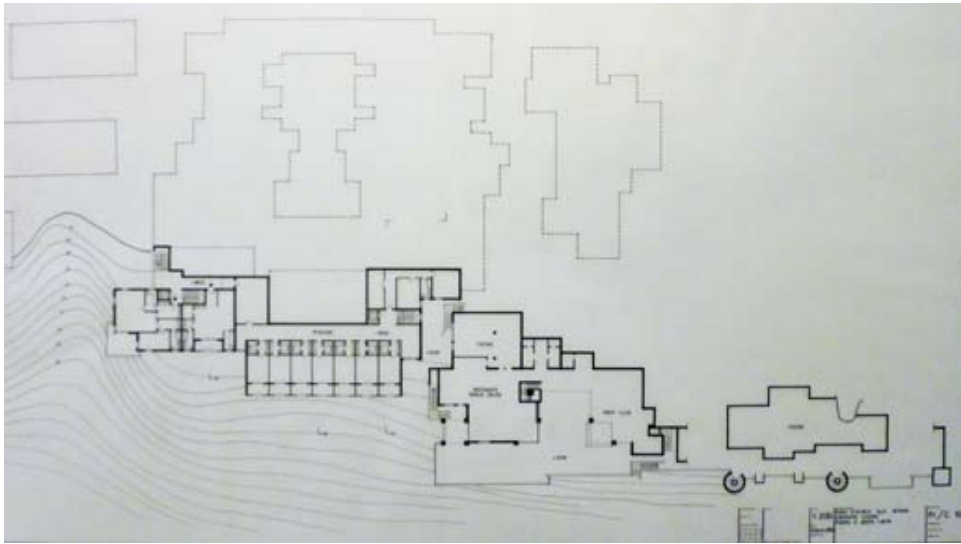
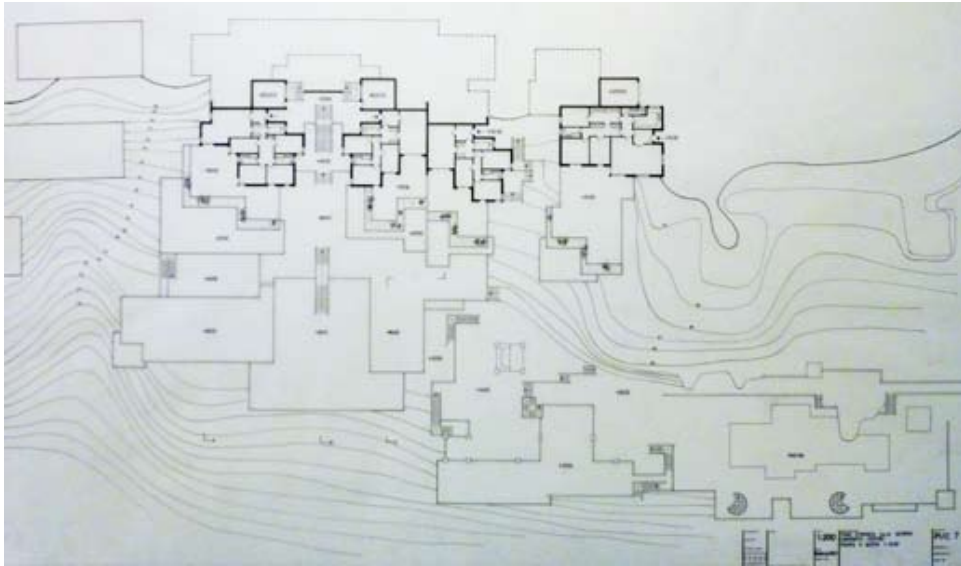
Note

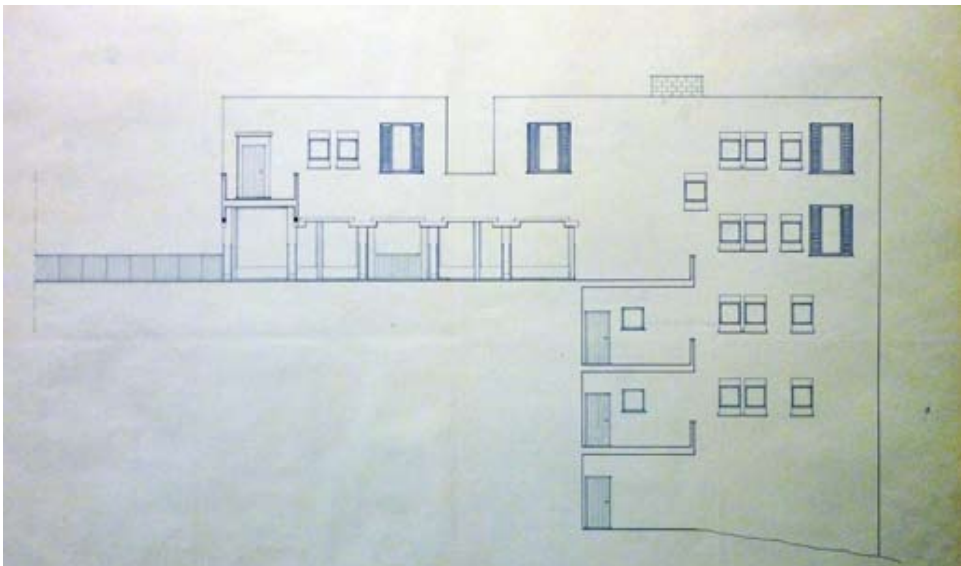
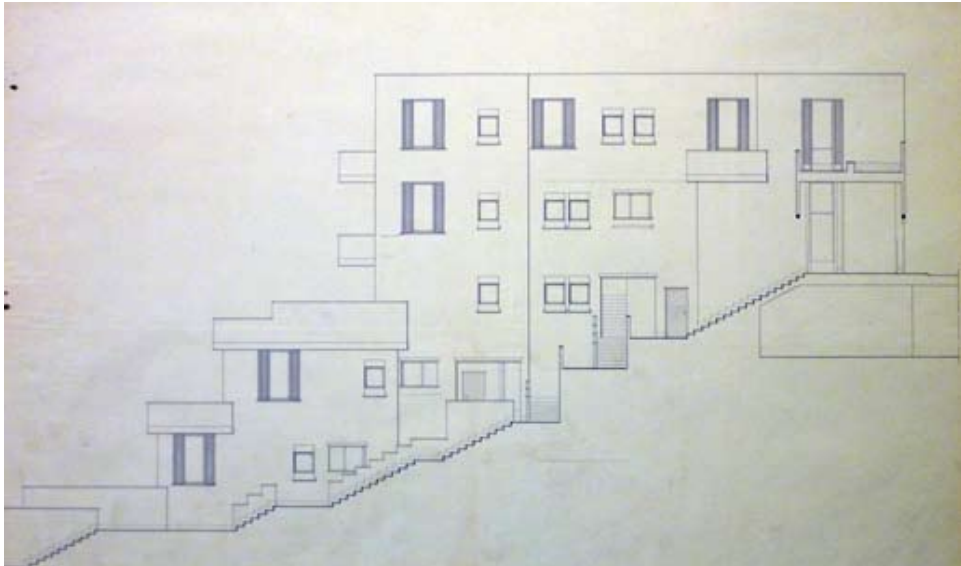
Esposizioni

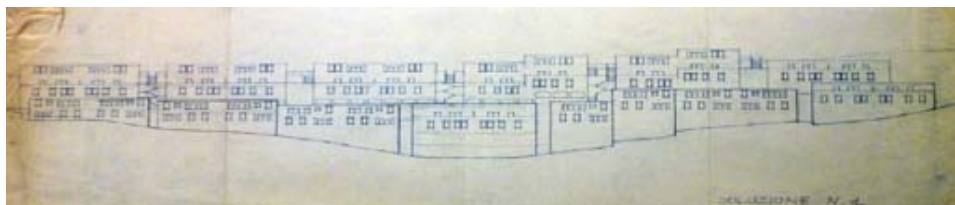
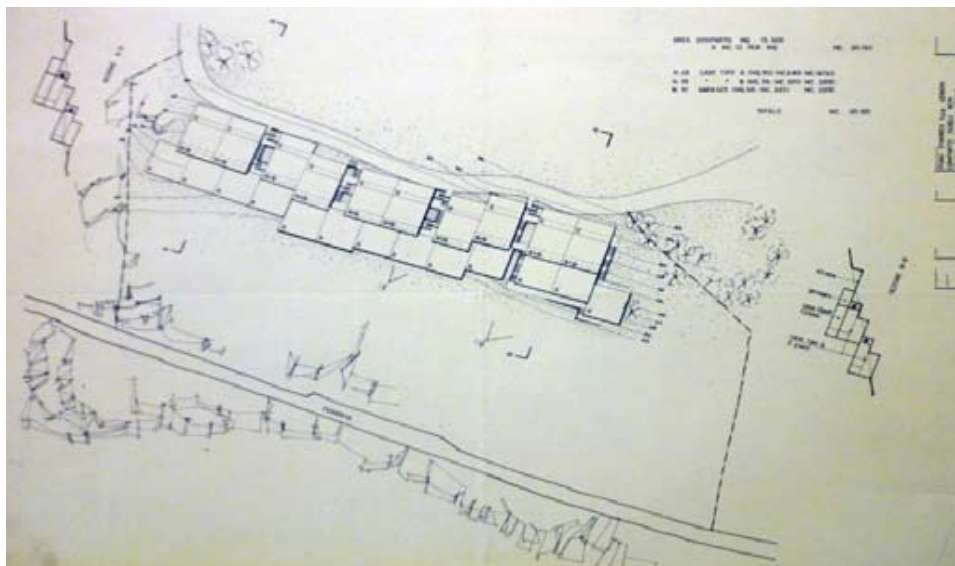
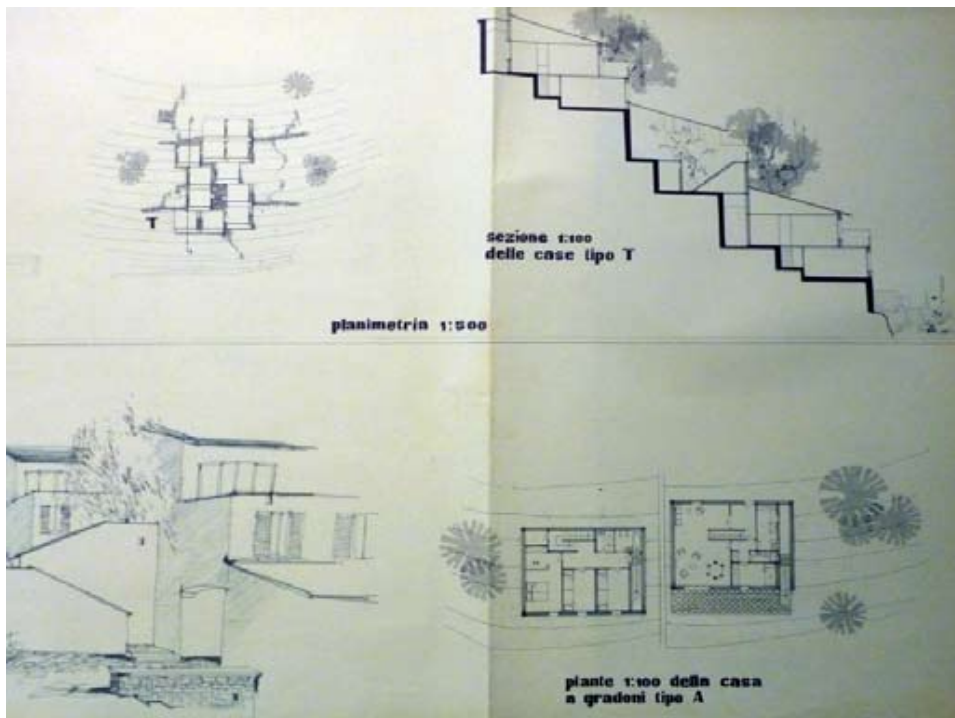
Bibliografia

1) *Urbanistica*, in "Casabella-Continuità",
n. 283, gennaio 1964, p. 20.

Progetto per il centro di Piani d'Invrea,
in "Casabella-Continuità", n. 284, febbraio
1964, pp. 15-18.







36 Casa Bassetti

Numero progetto
B001559P

Autore
Ignazio Gardella

Collocazione
coll. 72/1, 72/2

Produzione
Ing. arch I. Gardella
arch. R. Menghi

Tipo soggetto
Edificio plurifamiliare privato

Collaboratori
G. Rusconi Clerici, direzione lavori

Stato conservazione
Buono

Provenienza
Fondo Gardella

Vicende di restauro

Data progetto
1960-70

Realizzazione
1970

Luogo realizzazione
Via Marina 3/5, Milano

Studio
Corso di Porta Romana 5, Milano

Commitenti
Bassetti

Consistenza
324LU, 53SCH, 198CE, 244CEI
43RA, 53RAI, 16MS, 3DT
totale pezzi n.934

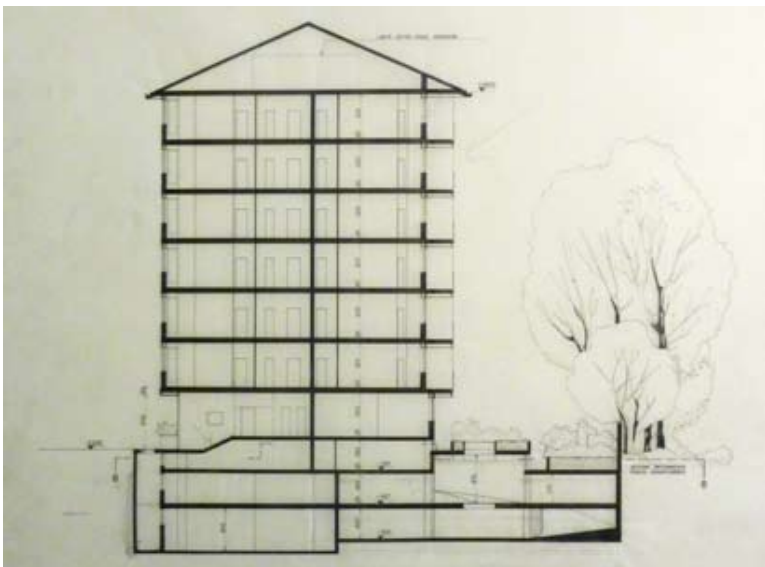
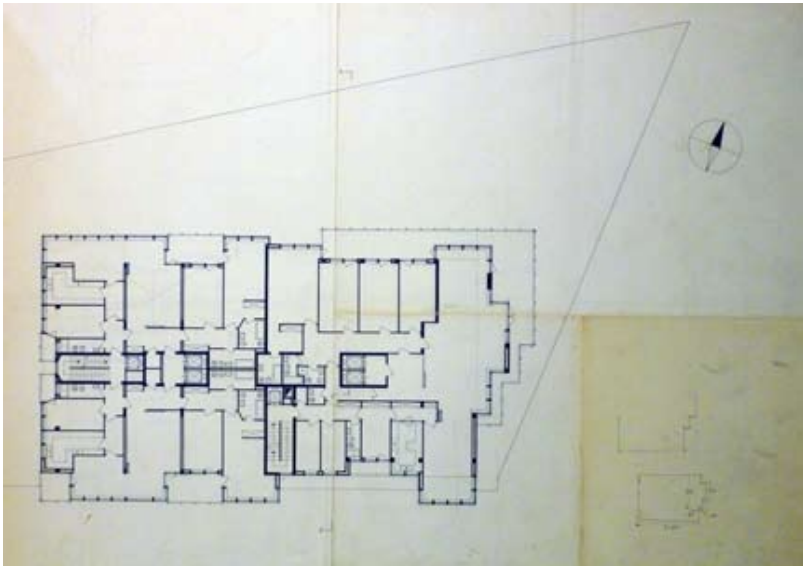
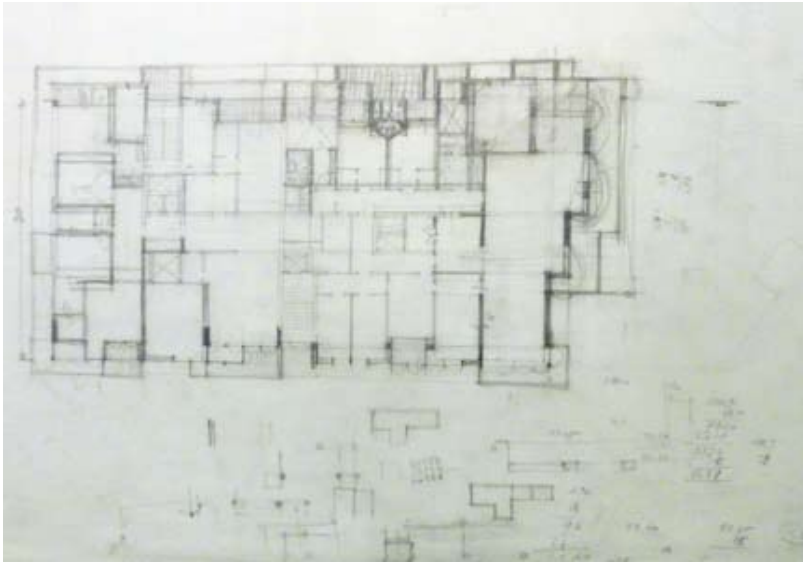
Note

Esposizioni

Bibliografia
Porta M. (a c. di), *L'architettura di Ignazio Gardella*. Etas Libri, Milano, 1985, pp. 146-150.

Garruccio R., Maifreda G., *Giannino Bassetti. L'imprenditore raccontato*, Centro per la cultura d'impresa, Rubbettino, Milano, 2004.





37 Ville all' Eur, isolato "C"

Numero progetto
B001578P

Autore
Ignazio Gardella

Collocazione
Coll. 73/2

Produzione

Tipo soggetto
Villa unifamiliare

Collaboratori

Stato conservazione
Buono

Provenienza
Fondo Gardella

Vicende di restauro

Data progetto
1962-68

Realizzazione

Luogo realizzazione
Lotti 936 e 979, Eur, Roma

Studio
Via Marchiondi 7, Milano

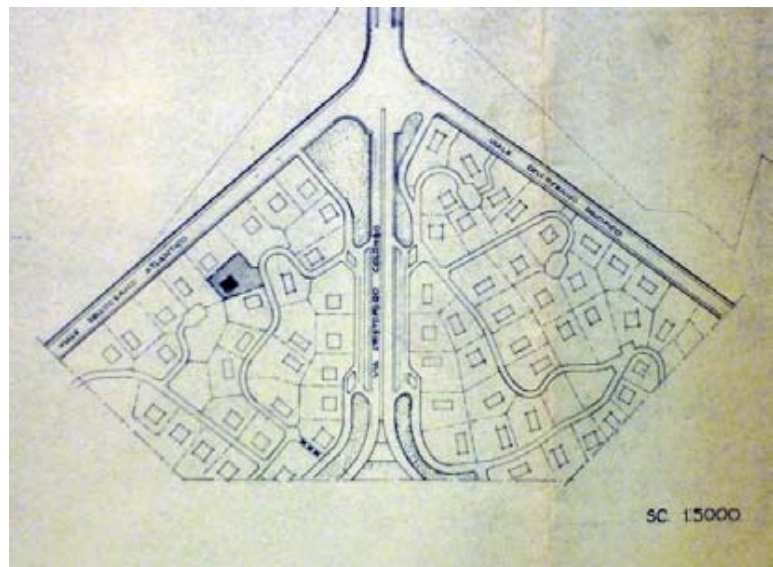
Commitenti
ENI

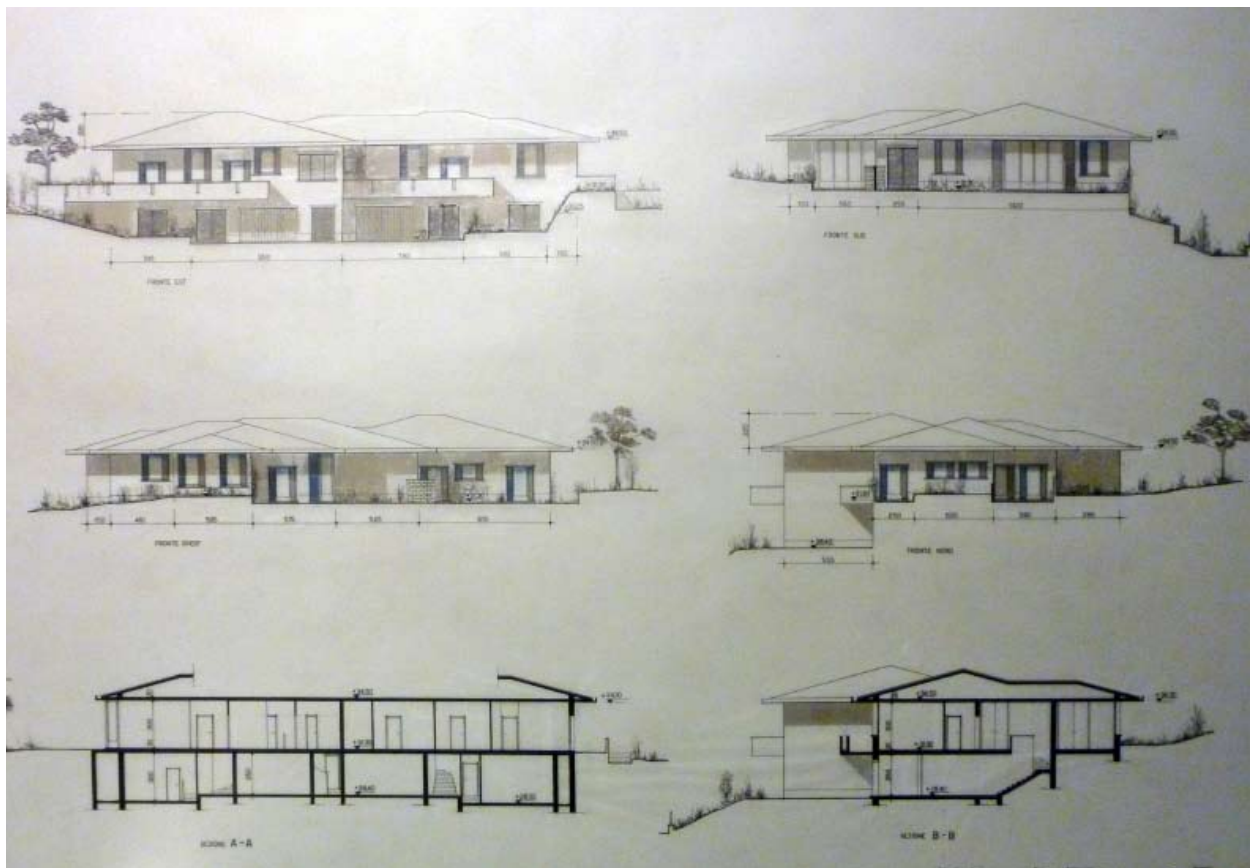
Consistenza
104LU, 145SCH, 92CE, 92CEI, 12RA, 14RAI
18MS, 10DT, (EUR/R). Totale pezzi n. 487
DOC223 Corrispondenza con la direzione,
Dati di progettazione. Pezze giustificative
1965-68: 1sch, 21ms, 47dt, 41c.carb, 3tel
2d.amm

Note

Esposizioni

Bibliografia
D. Cattaneo (a c. di), *Restyling di una villa
progettata da Ignazio Gardella all'EUR*,
in "Costruire in laterizio", n. 139, febbraio
2010, p. V.





38 Progetto di edificio residenziale

Numero progetto
B001589P

Autore
Ignazio Gardella

Collocazione
Coll. 67/1

Produzione
Ing. arch. I. Gardella,
arch. R. Menghi

Tipo soggetto
Edificio plurifamiliare privato

Collaboratori

Stato conservazione

Provenienza
Fondo Gardella

Vicende di restauro

Data progetto
1963

Realizzazione
Progetto non realizzato

Luogo realizzazione
Via Smpliciano 3, Milano

Studio
Via Marchiondi 7, Milano

Commitenti

Consistenza
14LU, 42SCH, 12CE, 33CEI
Totale pezzi n.101

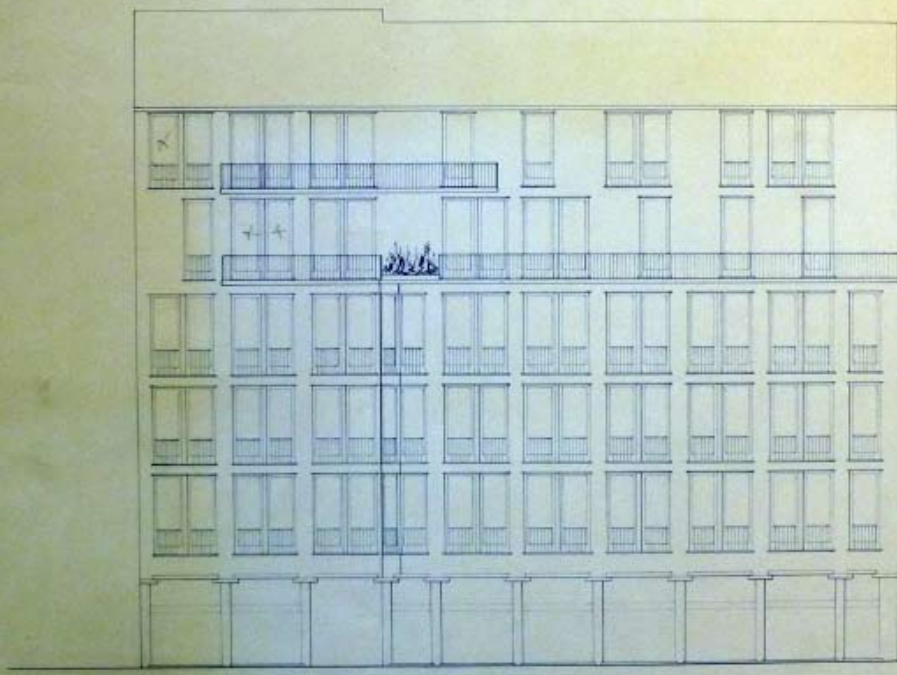
Note

Esposizioni

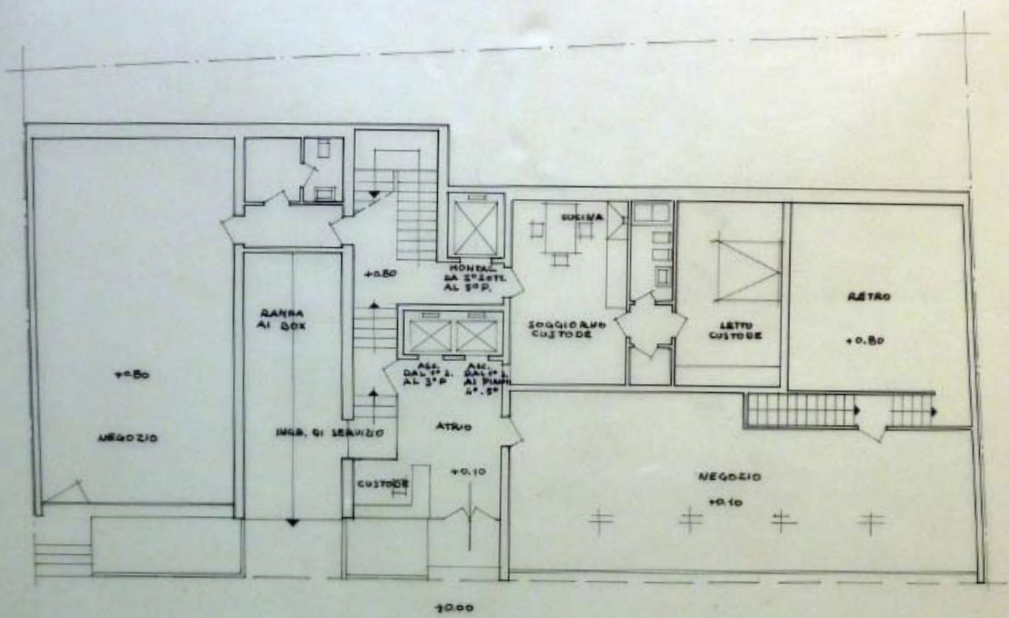
Bibliografia



Architetto
 L. GARRONE
 in collaborazione
 con
 M. MONTAGNA
 1:100
 TAV. 53
 FASC. 1A
 CASA IN VIA S. SIMPLICIANO
 ICEF/S 1A



VIA S. SIMPLICIANO



EDIFICIO IN VIA S. SIMPLICIANO 3
 SCHEMA DI MASSIMA - PIANO PIANO TERR.

39 Villa Gatta

Numero progetto

Autore

Ignazio Gardella

Collocazione

coll. 73/6

Produzione

Ing. arch. I. Gardella

Tipo soggetto

Villa unifamiliare

Collaboratori

Stato conservazione

Buono

Provenienza

Fondo Gardella

Vicende di restauro

Data progetto

Realizzazione

1963

Luogo realizzazione

Comparto Pineta di Arenzano

Studio

Via Marchiondi 7, Milano

Commitenti

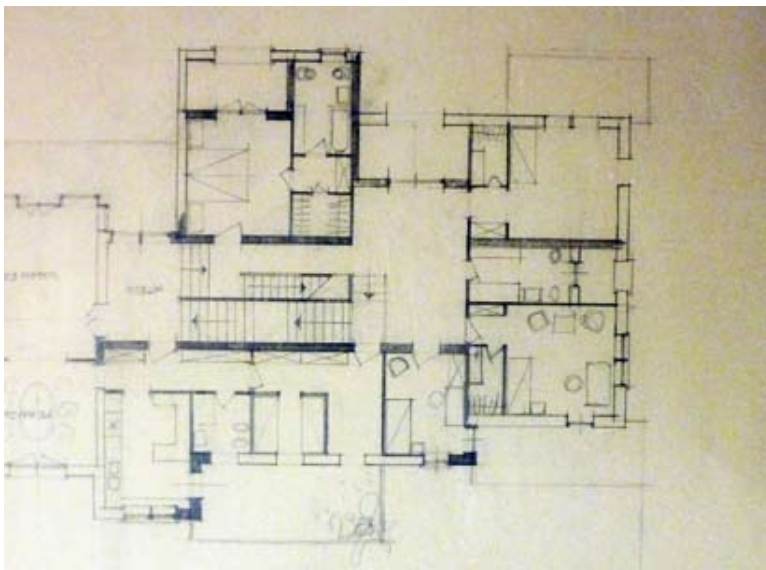
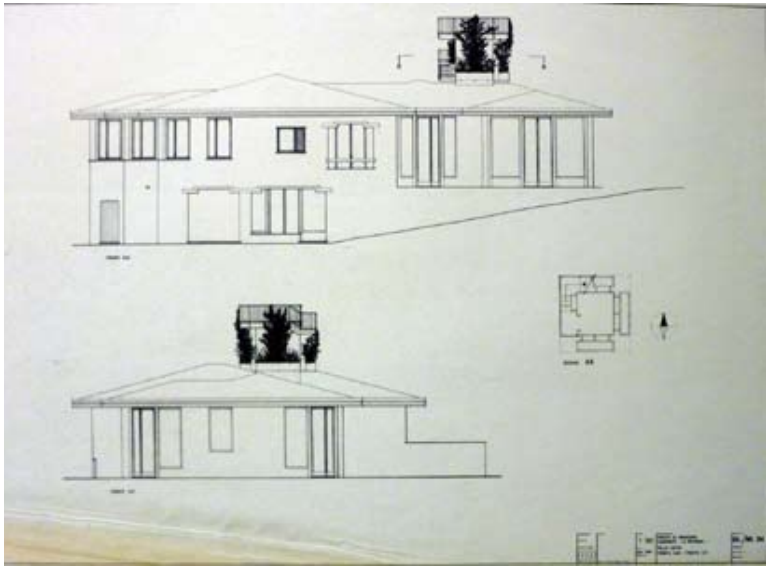
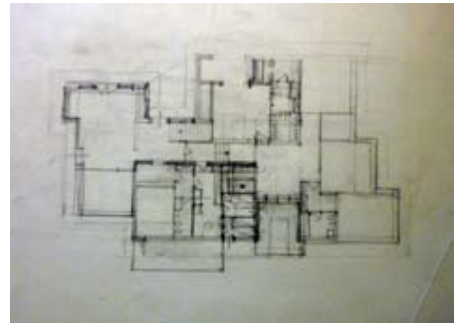
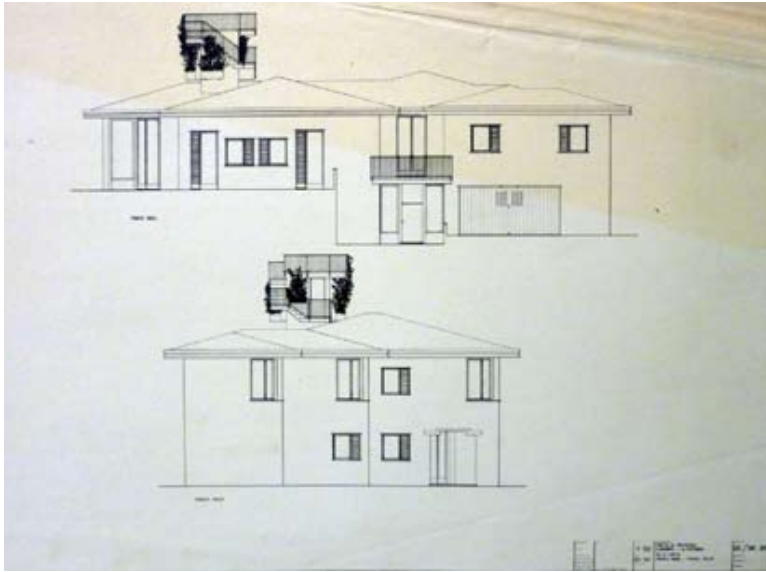
Consistenza

Totale pezzi n.213

Note

Esposizioni

Bibliografia



**40 Villette per vacanze nel centro
turistico di Pugnochiuso al Gargano**

Numero progetto

Autore

Ignazio Gardella

Collocazione

Coll. 69/3

Produzione

Ing. arch I. Gardella

Tipo soggetto

Edificio plurifamiliare privato

Collaboratori

Stato conservazione

Buono

Provenienza

Fondo Gardella

Vicende di restauro

Data progetto

1965-72

Realizzazione

Progetto realizzato

Luogo realizzazione

Testa del Gargano

Studio

Corso di Porta Romana 51, Milano

Commitenti

Consistenza

128LU, 46SCH, 24CE, 30CEI, 3RA

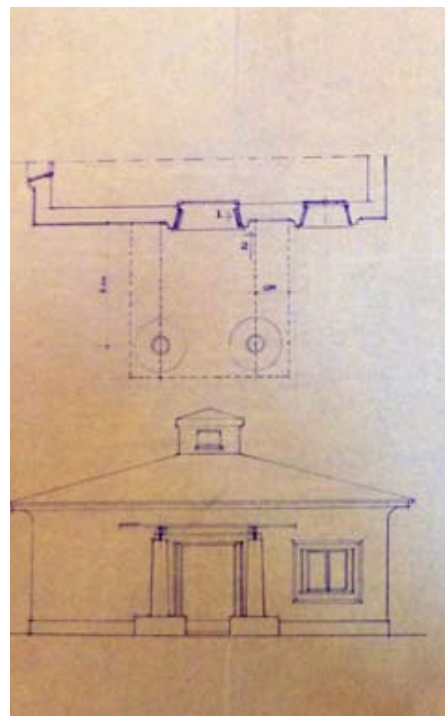
1MS, 1DT, 10STFB, 2MAQ

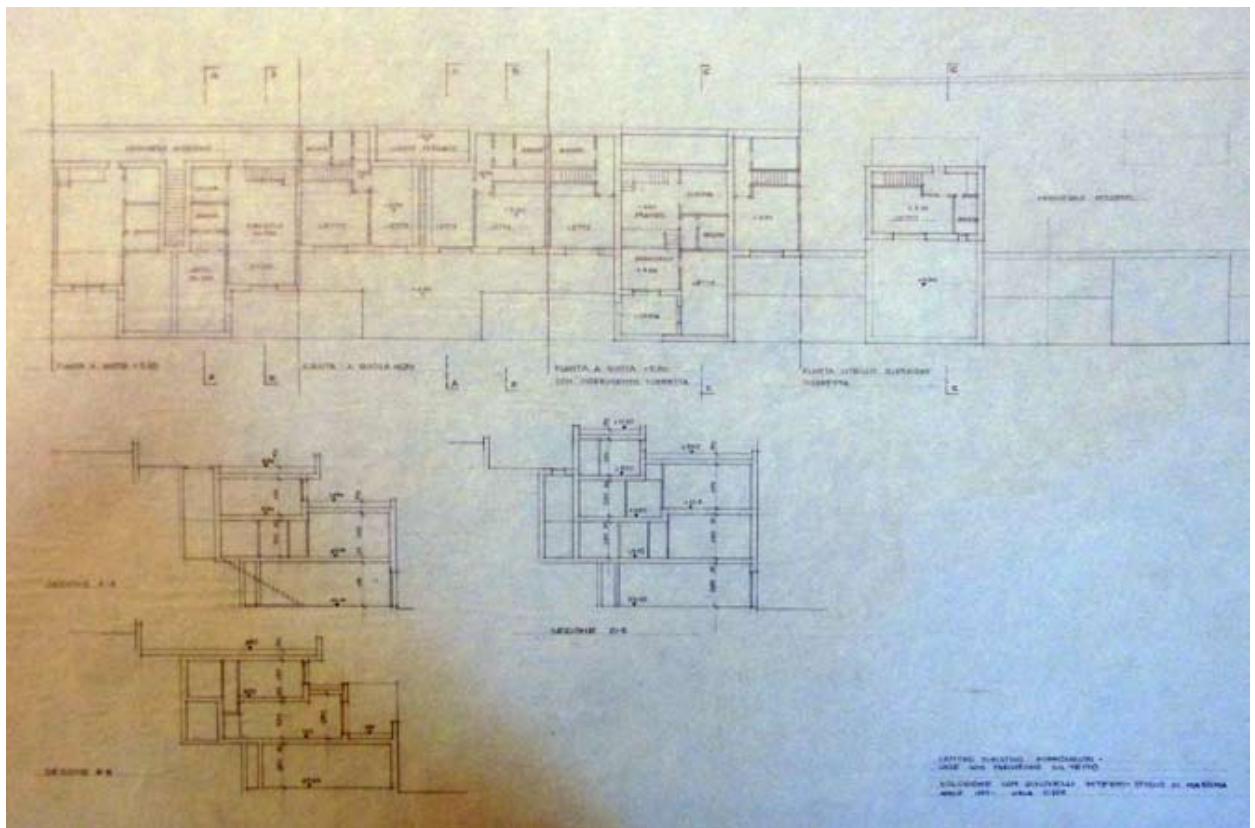
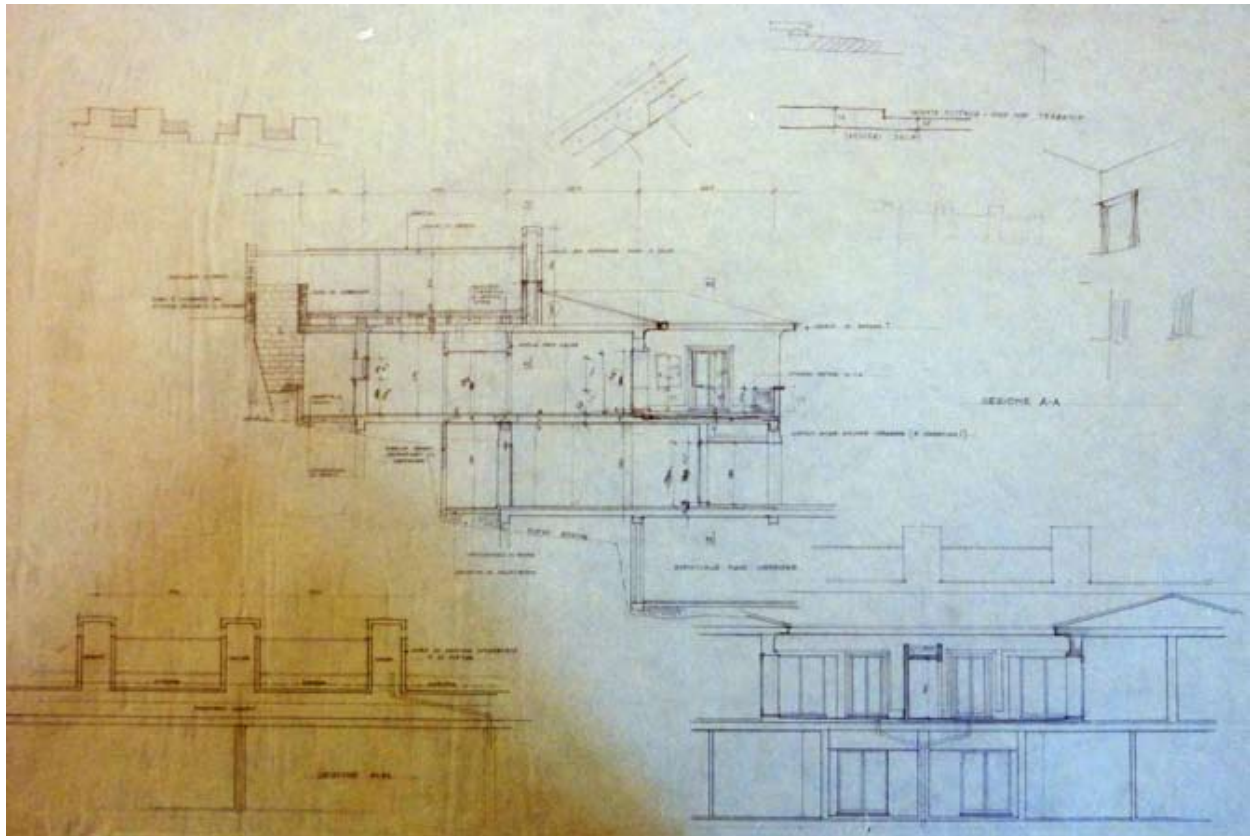
Note

Esposizioni

Bibliografia

A. Samonà (a c.di), *Ignazio Gardella
e il professionismo italiano*. Roma, Officina,
1981. p. 224





41 Edificio per abitazioni e negozi

Numero progetto
B001621P

Autore
Ignazio Gardella

Collocazione
Coll. 69/1

Produzione
Ing. arch. I. Gardella,
ing. Tarantelli, Ing. Manna

Tipo soggetto
Edificio plurifamiliare privato

Collaboratori
Avv. Balella

Stato conservazione
Buona

Provenienza
Fondo Gardella

Vicende di restauro

Data progetto
1966-67

Realizzazione
1967

Luogo realizzazione
V.le S. Maria Elisabetta, via S. Gallo
via D. Michiel, Lido, Venezia

Studio
Via Marchiondi 7, Milano

Commitenti

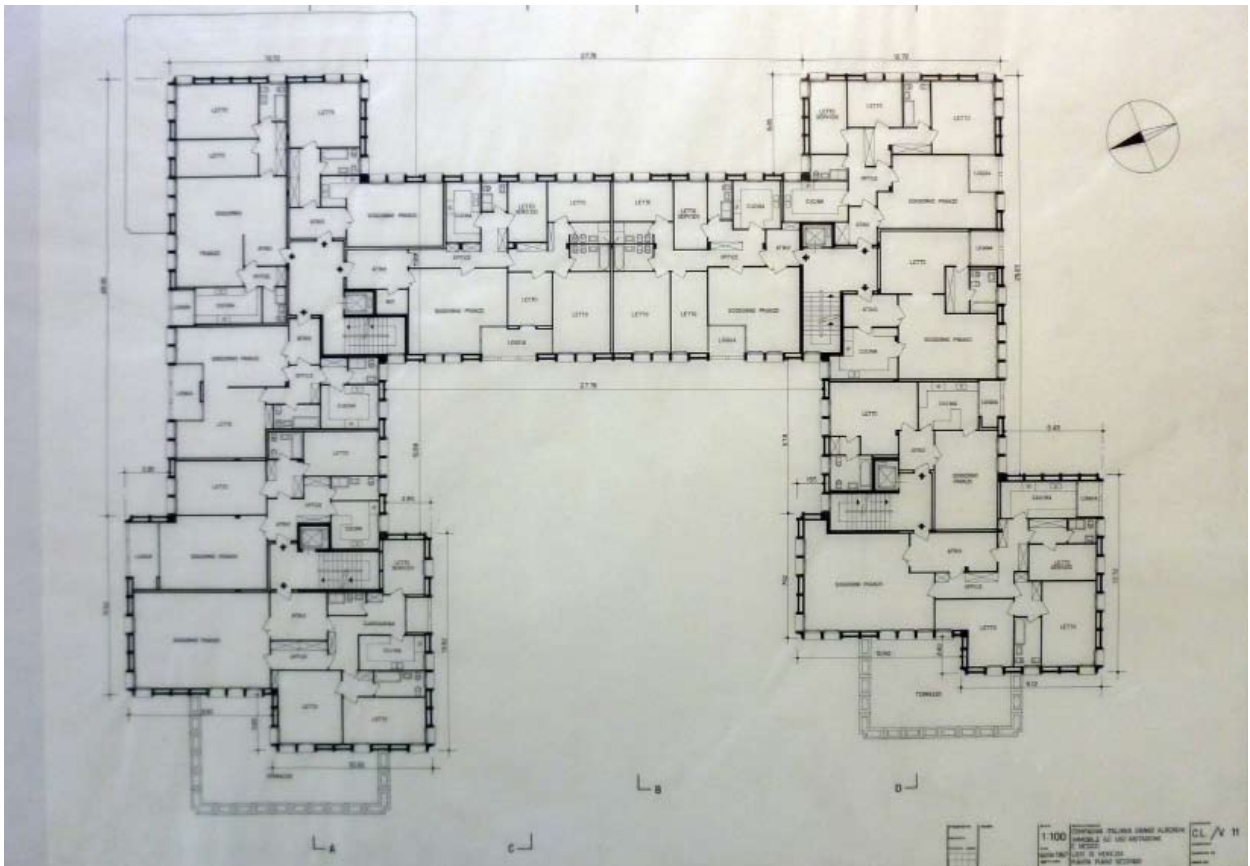
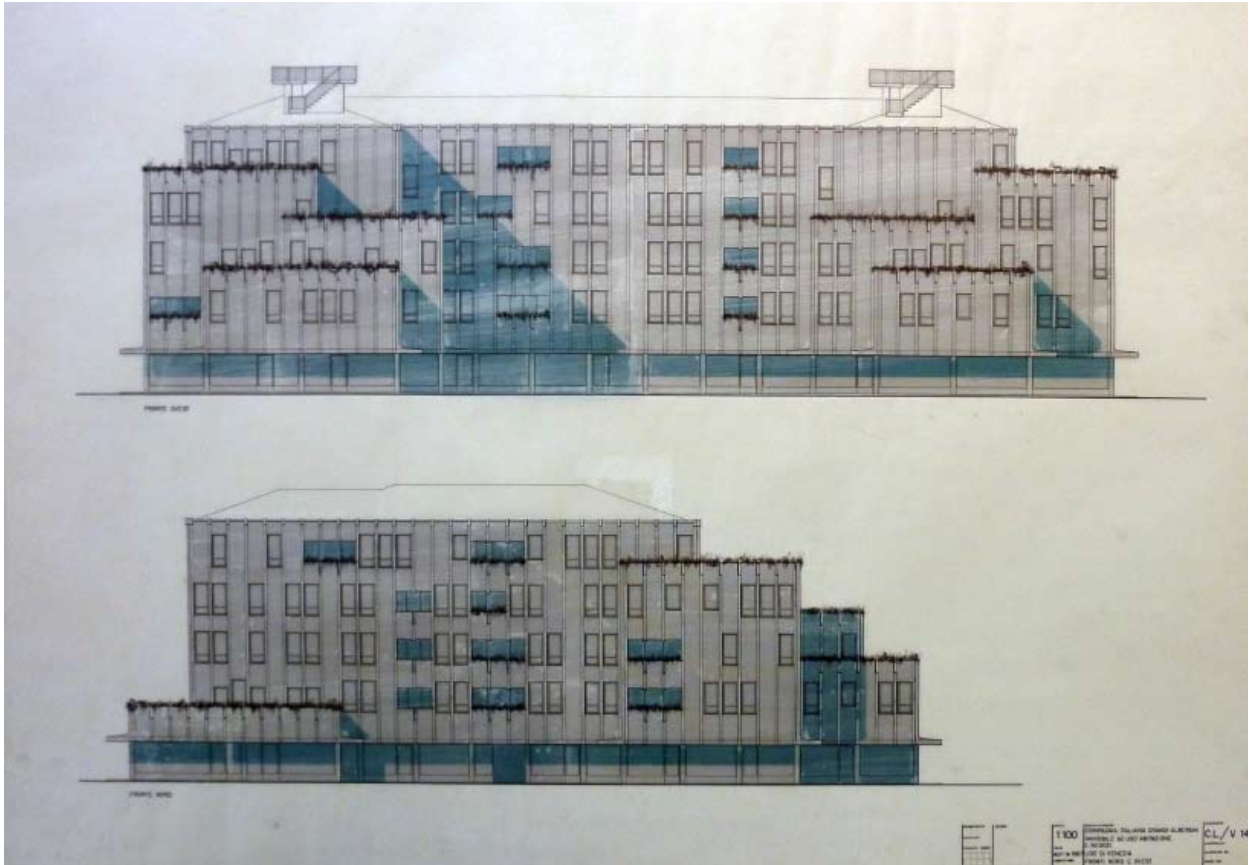
Consistenza
33LU, 18SCH, 34CE, 17CEI, 1RAI, 16MS
10DT, 1STFB, (CL/V).
Totale pezzi n. 130

Note

Esposizioni

Bibliografia





42 Complesso Residenziale

Numero progetto
B001632P

Autore
Ignazio Gardella

Collocazione
Coll. 69/4

Produzione
Ing. arch. I. Gardella
F. Barberis

Tipo soggetto
Edificio plurifamiliare privato

Collaboratori

Stato conservazione
Buono

Provenienza
Fondo Gardella

Vicende di restauro
ondo Ga

Data progetto
1967-78

Realizzazione
1978

Luogo realizzazione
Piazza Cristo Re, Alba, Cuneo

Studio
Via Marchiondi 7, Milano

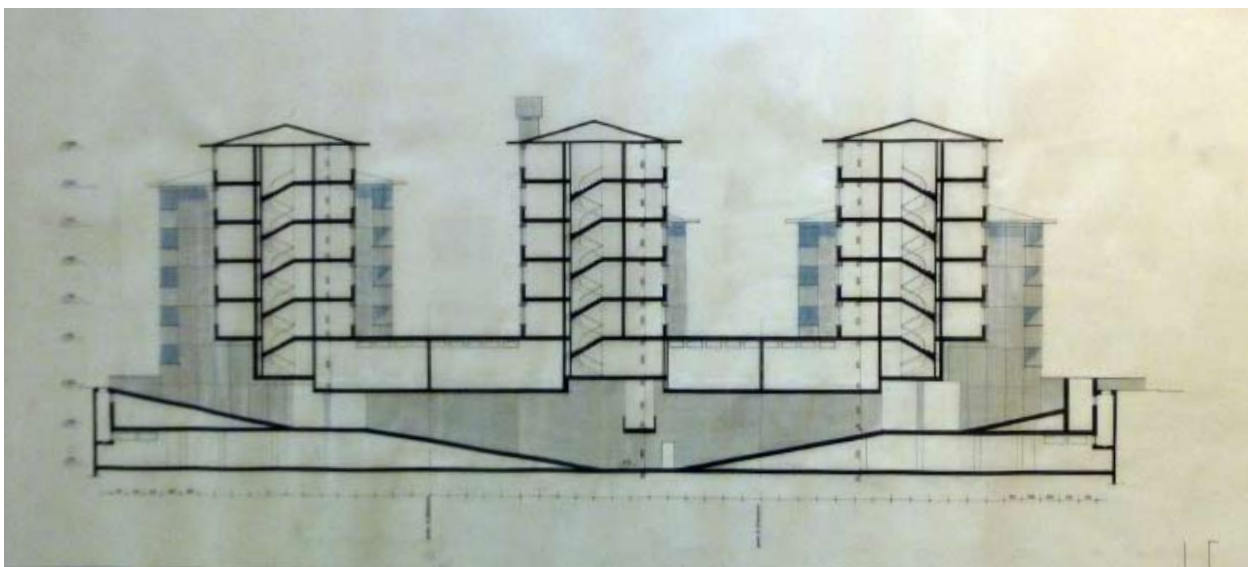
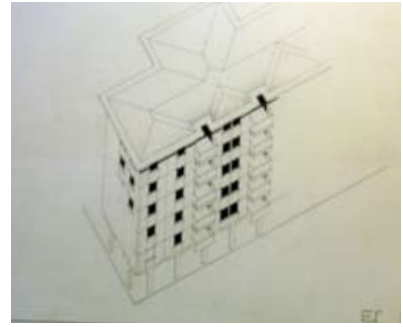
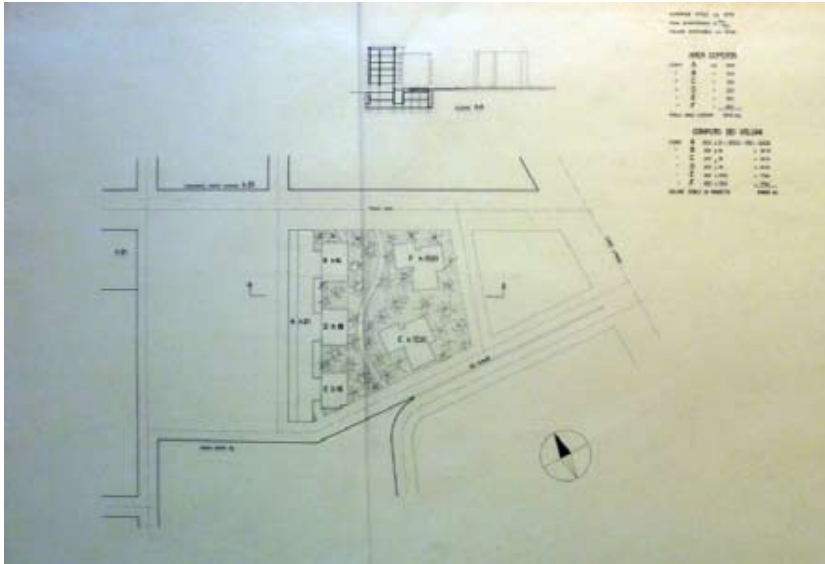
Commitenti

Consistenza
107LU, 4SCH, 7RA, 17RAI
(BA/A). Totale pezzi n. 135

Note

Esposizioni

Bibliografia
Un Gardella d'annata, in "Costruire per
abitare" n.17, marzo 1984, pp.125-131.



Bibliografia per argomenti

Sulla teoria e storia della progettazione architettonica

Aspetti e problemi della tipologia edilizia, Cluva, Venezia 1964.

Desenho Projecto de Desenho, in Ministero de Cultura/Instituto de Arte Contemporanea, 2002.

La formazione del concetto di tipologia edilizia, Cluva, Venezia 1965.

Martorell-Bohigas-Mackay: arquitectura 1953-1978, Xarait, Madrid, 1979.

Páginas Brancas, Faup Publicações, Porto, 1991.

QA - Quaderni del Dipartimento di Progettazione del Politecnico di Milano, n. 17, 1994.

Rapporti tra la morfologia urbana e la tipologia edilizia, Cluva, Venezia, 1966.

Teoria della progettazione architettonica, Dedalo, Bari 1968.

Alexander C., *Notes on the Synthesis of Form*, Harvard U.P., 1964.

Argan G.C., *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino, 1951.

Arnheim R., *La dinamica della forma architettonica*, Feltrinelli, Milano, 1994.

Bachelard G., *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari, 1975.

Bareggi S., *Cinque secoli di architettura nel disegno dell'edificio e dell'ornamento*, Stampa della stanza del borgo, Milano, 1972.

Bohigas O., *Contra una arquitectura adjetivada*, Editorial Seix y Barral, Barcelona, 1969.

Bottero M., *L. Khan e l'incontro fra morfologia organica e razionale*, in "Zodiac", 17 ottobre 1967, pp. 47-55.

Bottero M., *Opere recenti di L. Khan*, in "Comunità", n. 143, 1967 pp. 30-43.

Bottero M., *Lo strutturalismo funzionale di C. Alexander*, "Comunità", n. 148-149, novembre-dicembre, 1967, pp. 73-82.

Bottero M., *L'architetto fra ideologia e specificità operativa*, in "Zodiac", n. 20, dicembre 1970, pp. 5-8.

Carneiro A., *Campo Sujeito e representação no Ensino e na Prática de Desenho/Projecto*, 5. Seis Lições, Faup Publicações, Porto, 1995.

Cannatà M., Fátima Fernandes F., *Construir no tempo: Souto de Moura, Rafael Moneo, Giorgio Grassi*, Estar, Lisboa, 1999.

Carneiro A., *Campo sujeito e representação no ensino e na prática de desenho-projecto*, 5. Seis Lições, Faup Publicações, Porto, 1995.

Colquhoun A., *Architettura moderna e storia*, Biblioteca di Cultura Moderna e storia, Laterza, Roma-Bari, 1989.

De Fusco R., *Segni, storia e progetto dell'architettura*, Editori Laterza, Bari, 1973.

De Fusco R., *Trattato di architettura*, Laterza, Bari.Roma, 2001.

De Solà-Morales I., *Decifrare l'architettura: inscripciones del 20. Secolo*, Umberto Allemandi, Torino, 2001.

De Solà-Morales I., *Archeologia del Moderno*, Umberto Allemandi, Torino, 2005.

De Solà-Morales I., *Intervenciones*, G. Gili, Barcelona, 2006.

Drew P., *Real space: the architecture of Martorell, Bohigas, Mackay, Puigdomenech*, Wasmuth, Tübingen, Berlin, 1993.

Eco U., *La struttura assente*, Bompiani, Milano, 1969.

Frampton K., *Bohigas, Martorell, Mackay*, Electa, Milano, 1984.

Frampton K., *In search of a laconic line: A note on school of Porto*, 1989.

Frampton K., Dal Co F., *Alvaro Siza*, Electa, Milano, 2005.

- Frampton K., *Tettonica e architettura*, Skira, Milano, 2005.
- Gabetti R., Olmo C., *Alle radici dell'architettura contemporanea*, Einaudi, Torino, 1989
- Gabetti R., *Scritti scelti sul sapere architettonico*, Umberto Allemandi, Torino, 1998.
- Giurgola R., *Louis I. Khan*, Zanichelli, Bologna, 1981.
- Granger G.G., voce *metodo*, in *Enciclopedia*, Einaudi, Torino, 1980, vol.9, p. 237.
- Gregotti V., *Dentro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino, 1991
- Gregotti, V., *I territori dell'architettura*, Universale Economica Feltrinelli, Milano, 2008.
- Gregotti V., *L'architettura del realismo critico*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2004.
- Gropius W., *Architettura integrata*, Arnoldo Mondadori, Collezione dell'arcobaleno, Milano 1959.
- Kepes G., *Il linguaggio della visione*, Dedalo, Bari, 1971.
- Koenig G. K., *Architettura e comunicazione*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze, 1974.
- Leoni G., Esposito A., *Edouardo Souto de Moura*, Electa, Milano, 2003.
- Leoni G., Esposito A., *Fernando Tavora*, Electa, Milano, 2003.
- Maldonado T., *La speranza progettuale. Ambiente e società*, Feltrinelli, Milano, 1968.
- Magnago Lampugnani V., *La realtà dell'immagine, disegni di architettura nel XX secolo*, Comunità, Milano, 1982.
- Martì Aris C., *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, Cittàstudi Edizioni, Milano, 1994.
- Martì Aris C., *La cénina e l'arco. Pensiero, teoria, progetto in architettura*, Cristian Marinotti edizioni, Milano, 2007.
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano, 1972.

- Moneo R., *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei*, Electa, Milano, 2005.
- Moneo R., *La solitudine degli edifici*, Allemandi, Torino, 2004.
- Monestiroli A., *L'architettura delle realtà*, Umberto Allemandi & C., Torino, 1999.
- Montaner J.L., *A modernidade superada. Arquitectura, arte e pensamento di seculo XX*, GG., Barcelona, 2001.
- Montaner J.L., *As formas do seculo XX*, GG., Barcelona, 2002.
- Nicco Fasola G., *Ragionamenti sull'architettura*, Macrì, Unione Arti Grafiche, Città di Castello, 1949.
- Norberg-Schulz C., *Louis I. Kahn: idea e immagine*, Officina edizioni, Roma, 1980.
- Nufrio A., *Eduardo Souto de Moura, Conversas com estudantes*, GG, Barcelona, 2008.
- Olmo C., *Architettura e Novecento. Diritti, conflitti, valori*, Donzelli, Torino, 2009.
- Pierini O.S., *Sulla facciata. Tra architettura e città*, Politecnica, Maggioli editore, Sant'Arcangelo di Romagna, 2008.
- Piva, V., *Questioni di metodo*, in "Edilizia popolare", vol. 1, n. 237, 1995, pp. 4-6.
- Portas N., *A arquitectura para hoje: finalidades*, Lisboa, 1964.
- Portas, N., *Arquitectura: forma de conocimiento*, ESA, Barcelona, 1971.
- Portas N., *Arquitecturas: história e crítica, ensino e profissão*, Faup Publicações, 2005.
- Portas N., *Arquitecturas: teoria e desenho, investigação e projecto*, Faup Publicações, Porto, 2005.
- Portas N., *A cidade como arquitectura: apontamentos de método e crítica*, Livros Horizonte, Lisboa, 2007.
- Portas N., *La ricerca di un linguaggio*, in *Professione poetica*, Quaderni di Lotus, Electa, Milano, 1986, pp. 40-46.

- Quaroni L., *Caratteri degli edifici*, in “Metron”, n. 19/20, 1947, pp. 25-35.
- Quaroni L., *La Torre di Babele*, Marsilio Editori, Padova, 1967.
- Quaroni L., *Progettare un edificio*, Mazzotta, Milano, 1977.
- Rykwert J., *Louis Khan*, Harry N. Abrams, New York, 2001.
- Robbins E., *Why Architects Draw*, Mit press, Boston, 1994.
- Rodrigues J.A., *Alvaro Siza. Obra e método*, Livraria Civilização Editora, Porto, 1991.
- Rodrigues J.A., *Teoria de Arquitectura. O Projecto como Processo Integral na Arquitectura de Alvaro Siza*, 1. Seis Lições, Faup Publicações, 1996.
- Rogers E.N., *Gli elementi del fenomeno architettonico*, Guida Editori, Napoli, 1981.
- Rogers E.N., *L'insegnamento della composizione architettonica*, in “Casabella-Continuità”, n. 280, ottobre 1963, pp. 1-4.
- Rogers E.N., *Esperienza dell'architettura*, Skira, Milano, 1997.
- Sabini M., (a c. di), *Louis Khan, 1901/1974, Tra ordine e forma. Frammenti di un'idea di architettura*, in “Rassegna”, 21, Editrice Compositori, marzo 1985.
- Samonà G., *Lo studio dell'architettura*, in “Metron”, n.15, 1947, pp. 7-16.
- Samonà G., *L'unità architettura urbanistica*, Franco Angeli, Milano, 1975.
- Santangelo M.R., *Coderch, un maestro dell'architettura*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2002.
- Semerani L., *Lavoro teorico e ricerca empirica, per una progettazione della città antica*, in “Controspazio” n. 2, marzo-aprile, pp. 9-10.
- Spinelli L., *José Antonio Coderch. La cellula e la luce*, testo&immagine, Roma, 2003.
- Summerson J., *Il linguaggio dell'architettura classica*, Einaudi, Torino, 2000.

Távora F., *Da organização do espaço*, Faup Publicações, Porto, 1996.

Vieira J., *O Desenho e o Projecto São o mesmo?*, 6. Seis Lições, Faup Publicações, Porto, 1995.

Von Hermann W.F., *Il concetto di fenomenologia in Heidegger e Husserl*, Il melangolo, Genova, 1997.

Wilfried W., *Souto de Moura*, GG, Barcelona, 1990.

Zamora Mola F., *Eduardo Souto de Moura, architect*, Loft, Barcelona, 2009.

Zevi B., *Il linguaggio moderno dell'architettura*, Piccola Biblioteca Einaudi, Milano, 1974.

Sul metodo progettuale e didattico di Ignazio Gardella

Gli insediamenti residenziali nel territorio di Mestre, Venezia: progetti svolti nel corso di composizione 11/1964-65. Venezia, Istituto di tecnologia, Istituto universitario di architettura, Cluva, 1966.

Giuseppe Samonà 1923-1975. Cinquant'anni di architetture, Catalogo della mostra organizzata dall'Istituto di storia dell'architettura dell'Istituto universitario di architettura di Venezia (Venezia, Palazzo Grassi, 11 ottobre - 30 novembre 1975).

Buzzi Ceriani F., *Architetti italiani-Gardella*, in "Comunità", n. 21, novembre 1953, pp. 49-52.

Buzzi Ceriani F., *Caratteri dell'architettura del dopoguerra*, in "Comunità" n. 36, gennaio 1956, pp. 45-71.

Buzzi Ceriani F., *Sette progetti di studenti della facoltà di architettura di Venezia*, in "Argomenti di Architettura", n. 1, dicembre 1960, pp. 47-51.

Cortesi A., *Ricordo di Ignazio Gardella*, in "Area" n. 44, maggio/giugno 1999, pp. 130-131.

Farina P., *Il fascino del presente*, in *La presenza del passato*, catalogo della Prima Biennale di Architettura di Venezia, Venezia, 1980, pp. 50-58.

De Seta C., *Ignazio Gardella una questione di stile*, in *Architetti italiani del Novecento*, Electa, Napoli, 2006.

Gardella I., *La fine del grande metodo*, in "Rassegna", n. 34-35, 1974.

Gardella I., *Sull'atto progettuale*. 1983 (Inedito, trascrizione, Archivio Oleggio, G.4 scr 83.3 C.26).

Gardella I., *Intervista sulle scuole di architettura*, in "Venezia Architettura" n.1, 1952, p.1.

Gardella I., *Esperienze nella scuola per la riforma della scuola, discorso inaugurale, A.A. 1959-60*, in "Annuario Istituto Universitario di Architettura di Venezia per gli anni accademici 1959-60", Venezia, 1960, p. 41.

Gardella I., *Testimonianze su E.N. Rogers a vent'anni dalla morte*, in "Zodiac", n. 3, 1° semestre 1990, pp. 22-23.

Guiducci R., *Appunti sulla progettazione*, in "Casabella Continuità" n. 235, gennaio 1960, pp. 7-8.

Montuori M. (a c. di), *Lezioni e dibattiti del corso di dottorato di ricerca per l'a.a.1983-1984. Vol.7: l'insegnamento di Ignazio Gardella*, Cluva università, Venezia, (dottorato di ricerca in composizione architettonica, Istituto universitario di architettura, Venezia), 1986.

Scritti su e di Ignazio Gardella e sul contesto architettonico italiano ed internazionale

Ignazio Gardella, in "DPA", n. 25, ottobre 2009.

I vincitori del Premio Olivetti, in "L'Architettura. Cronache e Storia", n. 3, settembre - ottobre 1955, p. 321.

I Premi Olivetti all'architettura e all'urbanistica, in "Domus" n. 312, novembre 1955, p. 1-2.

Ignazio Gardella, 1905-1999: arquitectura a traves de un siglo, Madrid, Centro de publicaciones, Sereteria general tecnica, Ministerio de fomento, dep. leg. 1999) Pubblicazione per la mostra tenuta a Madrid dal 14 dicembre 1999 al 20 gennaio 2000).

Le città immaginate, XVII Triennale, Catalogo, ELECTA, Milano 1987, p. 160-161.

Presentazione delle opere di Gardella in occasione del Primo Premio Nazionale Olivetti, in “Casa e Turismo” n. 6, settembre-ottobre 1955, pp. 18-21.

Ritratti di architetture, Catalogo della mostra tenutasi dal 23/01 al 21/02 1993, presso la Sala d'Arte Comunale del Comune di Alessandria.

Aloi R., *Nuove architetture a Milano*, Hoepli, Milano, 1959, pp. V-XXXVI, 127-132, 301-304.

Argan G.C., *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano, 1965.

Argan G.C., *Ignazio Gardella*, Edizioni di Comunità, Milano, 1959.

Banham R., *Neoliberty. The italian retreat from Modern Architecture*, in “The Architectural Review”, aprile 1959, pp. 231-235

Baffa M., Protasoni S., Rossari A., Morandi C., *Il Movimento di studi per l'architettura: 1945-1961*, Roma-Bari, Laterza, 1995.

Belluzzi A., Conforti C., *Architettura italiana, 1944-1994*, collana Grandi opere, Laterza, Roma, 1994.

Benedetti S., Portoghesi P., *Idea della città*, in “Comunità”, n. 94 novembre 1961, pp. 52-68.

Beretta Anguissola L. (a c. di), *I 14 anni del piano Ina Casa*, Roma, 1963, pp. 214-217.

Bensi G., *Lessico familiare*, in “Costruire: produzione, economia, cultura”, n. 105, 1992, pp. 126-129.

Biraghi M., M. Sabatino (a c. di), *Ezio Bonfanti. Nuovo e moderno in architettura*, Paravia Bruno Mondadori editori, Milano, 2001.

Boidi S., *Il disegno dell'emozione*, in “Costruire”, n. 86, luglio-agosto, 1990, p. 108.

Boidi S., *Il mestiere smarrito*, in “Costruire: produzione, economia, cultura”, n. 142, 1995, pp. 130-134.

Boidi S., Nonis F. (a c. di), *Ignazio Gardella Exhibition Catalogue*, Cambridge (Mass.), 1986.

Bonfanti E., Porta M., *Città, museo e architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Vallecchi, Firenze, 2009 (1973).

Bottero M., *L'architetto fra ideologia e specificità operativa*, in "Zodiac", n. 20, dicembre 1970.

Brunetti F., *L'architettura in Italia negli anni della ricostruzione*, Alinea editrice, Firenze, 1986.

Buzzi Ceriani F. (a c. di), *Ignazio Gardella: progetti e architetture 1933-1990*, (catalogo della mostra, Milano, Padiglione d'arte contemporanea, 22 gennaio-18 marzo 1992), Marsilio, Venezia, 1992.

Canella G., *Ignazio Gardella tra i fratelli Adams e A. Aalto*, in "Abitare" n.1, ottobre 1961.

Canella G., *Ignazio Gardella nella grande tradizione dell'abitazione italiana*, in "Fantasia" n. 6, giugno 1963, p. 70.

Canella G., *Razionalismo e rigenerazione figurativa*, in "Hinterland", n. 13-14, gennaio-giugno, 1980, pp. 48-77.

Canella G., *Architetti italiani del Novecento*, Christian Marinotti, Milano, 2010, pp. 289-305.

Casamonti M. (a c. di), *Ignazio Gardella architetto (1905-1999): Costruire le modernità*, Electa, Milano, 2006.

Ciucci G., *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Einaudi, Torino, 2002.

Ciucci G., Muratore G. (a c. di), *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, Electa, Milano, 2004.

Dal Co F. (a c. di), *Storia dell'architettura. Il secondo Novecento*, Electa, Milano, 1997.

Danesi S., Patetta L., *Il razionalismo in Italia durante il Fascismo*, Electa, Milano, 1994.

De Seta C., voce "Gardella", in Portoghesi P. (a c. di), *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, voll. I-VI, Roma, 1968.

De Seta C., *L'architettura del Novecento*, Torino, 1980, p. 80.

De Seta C., *Architetti italiani del Novecento*, Roma-Bari, 1980, pp. 229-266.

Fiori L., Boidi S., *Gardella l'Alfa Romeo*, Milano, 1982.

Gardella I., *La casa e la città*, testo letto alla radio il 1 agosto, 1945.

Gardella I., *Funzioni della città*, testo letto alla radio il 13 febbraio, 1945.

Gardella I., *Che cos'è la prefabbricazione?*, in "A-Quindicinale di attualità, architettura, abitazione, arte", n. 5, marzo 1946, p. 6.

Gardella I., *Necessità di un'evoluzione delle tecniche edilizie e mezzi atti a favorirle*, in "Atti del primo convegno per la ricostruzione edilizia", Edizioni "La Casa", 1946, fasc.7, p. 7.

Gentili Tedeschi E., Reggio G.L., *Edilizia sovvenzionata a Milano*, in "Urbanistica", nn. 24-25, settembre 1958.

Giolli R., *Sistemazioni nuove*, in "Casabella" n. 101, maggio 1936, pp. 12-17.

Gramigna G., Mazza S., *Milano*, Hoepli, Milano, 2001, pp. 169, 215, 240, 250, 260, 324, 329, 335, 363, 369, 393, 400, 414, 489, 522.

Guidarini S., *Ignazio Gardella nell'architettura italiana. Opere 1929-1999*, Skira, Milano, 2002.

Guiducci G., *Dallo stile al metodo. L'architettura industriale. Italia*, in "Pirelli" n. 4, pp. 75-82.

Maffioletti S. (a c. di), *E.N.Rogers, Architettura, misura e grandezza dell'uomo. Scritti 1930-1969*, Il Poligrafo, Padova, 2010, vol.1 e 2.

Magagnato L., *Esperienza storica e architettura moderna*, in "Comunità", n. 59, aprile 1958, pp. 62-67.

Mantero E., *Il razionalismo italiano*, Zanichelli, Bologna, 2005.

Marculli A., Cotta A.R., *Ambiguità dell'architettura milanese*, in "Superfici", n.1, marzo 1961.

Mazzariol G., *Umanesimo di Gardella*, in "Zodiac", n. 2, giugno 1958, pp. 91-110.

Moresi M., *Lezioni di architettura di Ignazio Gardella*, in "Zodiac", n. 14, vol. II, 1995, pp. 63-89.

Monestiroli A., *L'architettura secondo Gardella*, Laterza, Roma, 1997.

Monestiroli A., *Ignazio Gardella*, Collana La scuola di Milano, Electa, Milano, 2009.

Montuori M. (a c. di), *10 maestri dell'architettura italiana. Lezioni di progettazione*, Electa, Milano, 1994.

Pagano G., *Una lezione di modestia. Altare per i caduti in guerra di Varinella*, in "Casabella" n. 111, marzo 1937, pp. 2-5.

Pagano G., *Tre anni di architettura in Italia*, in "Casabella" n. 110, febbraio 1937, pp. 2-5.

Pagano G., *L'ordine contro il disordine*, in "Casabella-Costruzioni" n. 132, dicembre 1938, pp. 2-3.

Pagano G., *Presagi per la città di domani*, in "Costruzioni-Casabella", n. 176, agosto 1942, pp. 2-3.

Pedio R., *La crisi del linguaggio moderno all'Esposizione universale di Bruxelles. Il padiglione italiano*, in: "L'Architettura. Cronache e Storia" n. 36, ottobre, pp. 384-394.

Pinna E, *Impronte/Tracks*, Electa, Milano, 1999.

Piva A., Prina V., *Franco Albini, 1905-1977*, Electa, Milano, 1998, p. 188.

Poli S., *La biblioteca utile: manuali tecnici, scritti e opere di Ignazio Gardella senior (1803-1867)*, in Curcio G., Rosario Nobile M., Scotti Tosini A. (a c. di), *I libri e l'ingegno*, Caracol Edizioni, Palermo, 2010.

Poretti S., *Modernismi italiani. Architettura e costruzione*, Gangemi Editore, Roma, 2008.

Porta M. (a c. di), *L'architettura di Ignazio Gardella*, Etas libri, Milano, 1985.

Rebecchini M. (a c. di), *Architetti italiani, 1930-1990*, Officina Edizioni, Roma, 2002, pp.109-137.

Rogers E.N., *All'Expo '58 il futuro (dell'architettura) non è cominciato*, in "Casabella-Continuità", n. 221, settembre 1958, pp. 2-5.

Rogers E.N., *L'evoluzione dell'architettura, risposta al custode dei frigidaires*, in "Casabella-continuità" n. 228, giugno 1959, pp. 2-4.

Rossi A., *La città e la periferia*, in "Controspazio", n. 2/3, 1969, pp. 38-40.

Rossi A., *Ignazio Gardella*, in "A+U", n. 12, luglio 1976, pp. 89-120.

Samonà A. (a c. di), *Ignazio Gardella e il professionismo italiano*, Officina, Roma, 1981.

Samonà G., *Franco Albini e la cultura architettonica in Italia*, in "Zodiac" n. 3 novembre, 1959.

Santini P.C., *Incontri con i protagonisti: Ignazio Gardella*, in "Ottagono", n. 46, settembre 1977, pp. 42-49.

Savorra M., *Lingerì e la professione a Milano negli anni cinquanta*, in

Baglione C., Susani E., *Pietro Lingerì (1894-1968)*, Electa, Milano, 2004, pp. 127-139.

Sturiano F. A., *Architettura: Didattica e professionalità: seminario sull'opera di Ignazio Gardella*, CELUP, Palermo, 1985.

Tevarotto M., *M.S.A. Movimento di Studi per l'Architettura*, in "Comunità", n. 2, marzo-aprile 1949, p. 36.

Tentori F., Rossi A., Semerani L., *Risposte a 6 domande*, in "Casabella-Continuità", n. 261, maggio 1961, pp. 1-59.

Tafuri M., *Storia dell'architettura italiana, 1944-1985*, Einaudi, Treviso, 2005.

Tafuri M., *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Edizioni di Comunità, Milano, 1964.

Tafuri M., *Les "muses inquietantes" ou le destin d'une génération de "Maîtres"*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui" n. 181, settembre-ottobre, pp. 14-33.

Tentori F., *Quindici anni di architettura italiana*, in "Casabella-Continuità", n. 261, maggio 1961, pp. 35-59.

Trivellin E., *Storia della tecnica edilizia in Italia, dall'Unità a oggi*, Alinea Editrice, Firenze, 1998.

Vitale D., *Testi e lezioni - 5*, Facoltà di architettura del Politecnico di Torino, corso di Progettazione Architettonica I, aa. 1988-1989.

Vitale D., *Ignazio Gardella, architetto milanese*, Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino, 1993

Zevi B., *Luigi Piccinato e Ignazio Gardella. Premiati un urbanista e un architetto*, in: "L'Espresso", 2 ottobre 1955.

Zermani P., *Ignazio Gardella*, Laterza, Roma-Bari, 1991.

Zanon Dal Bo L., *I baroni rampanti del movimento moderno*, in "Superfici", n.0, maggio 1960.

Zucconi G., *La città contesa*, Jaca Book, Milano, 1989.

Sull'abitazione e l'abitare

I.A.C.P. Milano 1945-1952: alcuni esempi di planimetrie, quartieri, piante, elementi, alloggi tipo / Istituto autonomo per le case popolari della provincia di Milano, Milano, 1952

Istituto autonomo per le case popolari della provincia di Milano. Milano, Grafica M (3 volumi)

Piano incremento occupazione operaia. Case per lavoratori. 3. Guida per l'esame dei progetti delle costruzioni Ina-casa da realizzare nel secondo settennio, TI.BA, Roma. *Piano incremento occupazione operaia. Case per lavoratori. 4 Norme per le costruzioni del 122 secondo settennio, estratti da delibere del comitato di attuazione del piano e del consiglio direttivo della gestione Ina Casa*, TI.BA. Roma.

Case popolari: origini dell'Istituto case popolari a Milano, Milano: Istituto autonomo case popolari, 1972.

L'attività dell'istituto autonomo per le case popolari della provincia di Milano / Istituto autonomo per le case popolari della provincia di Milano, I.A.C.P.M., Milano, 1954.

Àbalos I., *Il buon abitare. Pensare le case della modernità*. Christian Marinotti edizioni, Milano, 2009.

Alfano F., *La casa dell'angelo. Nuovi spazi, dimensioni, interazioni dell'abitare (domestico)*. Palermo, Clean edizioni, 2001.

Alfano N., *Breve storia dell'abitare. Osservazione sui tipi abitativi e la città*, Gangemi editore, Roma, 1997.

Aymonino C. (a c. di), *L'abitazione razionale. Atti dei congressi CIAM 1929-1930*, Marsilio, 1971.

Argan G.C., *Marcel Breuer. Disegno industriale e architettura*, Gorlich, Milano, 1957.

Baffa M., Rossari A. (a c. di), *Alexander Klein: lo studio della pianta e la progettazione degli spazi degli alloggi minimi. Scritti e progetti dal 1906 al 1957*, Milano, Mazzotta, 1975.

Barata Fernandes F., *Transformação e Permanência na Habitação Portuense. As formas da casa na forma da cidade*, Faup Publicações, Porto 1999.

Borruso A., Veneziani G., *Determinazione degli standards tipologici nel quadro del piano I.A.C.P. Provincia 1965-1966*, Milano, 1966.

Burg A., *Novecento Milanese. I novecentisti e il rinnovamento dell'architettura a Milano fra 1920 e 1940*, Federico Motta editore, Milano, 2002.

Cacciari M., *Abitare, Pensare*, in "Casabella" nn. 662-663, dicembre 1998 - gennaio 1999, pp. 2-10.

Cavaliera G. e Lodola A. (a c. di), *Istituto autonomo per le case popolari della provincia di Milano*, Tip. M. Morandini, Milano, 1962.

Consonni G., *L'internità dell'esterno. Scritti sull'abitare e il costruire*, Clup, Milano, 1989.

Crippa M. A., *Luigi Caccia Dominioni. Flussi, spazi e architettura*, Universale di Architettura 3, testo&immagine, Torino, 1996.

Dal Co F., *Abitare il moderno*, Laterza, Milano-Bari, 1985.

Di Biagi P. (a c. di), *La grande ricostruzione: il piano INA-casa e l'Italia degli anni Cinquanta*, Donzelli, Roma, 2001.

Diotallevi I., Marescotti F., *Il problema sociale costruttivo ed economico dell'abitazione, con Particolari costruttivi di architettura*, Poligono, Milano, 1948.

Dell'Aira Paola V., *Dall'uso alla forma: poetiche dello spazio domestico*, Officina edizioni, Roma, 2004.

Eleb-Vidal M., *Dopo l'Existenz-minimum*, in "Rassegna" n. 35/3, settembre 1988, pp. 35-50.

Eleb Vidal M., *Architectures de la vie privée: maisons et mentalités: XVII - XIX siècles*, Archives d'architecture moderne, Bruxelles, 1989.

Eleb Vidal M., *L'invention de l'habitation moderne: Paris 1880-1914: architecture de la vie privée, suite*, Hazan, Archives d'architecture moderne, Paris, 1995.

Heidegger M., *Costruire, Abitare, Pensare*, In *Saggi e Discorsi*, Mursia, Milano, 1954.

Irace F., *Giò Ponti e la casa all'italiana*, Electa, Milano, 1989.

Irace F., *Giovanni Muzio, 1893-1982, Opere*, Electa, Milano, 1994.

Irace F., P. Marini (a c. di), *Luigi Caccia Dominioni. Case e cose da abitare. Stile di Caccia*, Marsilio Editore, Venezia, 2002.

La Pietra U., *Giò Ponti*, Rizzoli, Milano, 1995.

Pagano G., Guarniero D., *Architettura rurale italiana*, Quaderni della Triennale, Milano, 1936.

Rykwert J., *La casa di Adamo in Paradiso*, Adelphi, Milano, 1972.

Rykwert J., *La seduzione del luogo. Storia e futuro della città*, Giulio Einaudi editore, Torino, 2008.

Samonà G., *La casa popolare degli anni '30*, Marsilio, Padova-Venezia, 1972.

Romanelli M., *Ditta di mobili Azucena*, in "Domus", 723, 1991, pp. 68-78.

Tessenow H., *Osservazioni elementari sul costruire*. Milano, FrancoAngeli, 2003.

Tessenow H., *La costruzione della casa*, Unicopli, Milano, 1999.

Sui progetti residenziali di Ignazio Gardella

Albergo a Capo S. Martino, in “Domus”, n. 344, 1958, pp. 1-17.

Ambiente arredato da Ignazio Gardella, in “Domus”, n. 193, gennaio 1944, pp. 18-19.

Casa per impiegati ad Alessandria, in “Casabella-continuità” n. 199, dicembre 1953 - gennaio 1954, pp. 26-33.

Centro residenziale di Arenzano Pineta, sul capo San Martino: la piazza, in “Domus”, n. 369, 1960, pp. 1-19.

Come una stanza può essere sistemata a due usi, in “Domus”, n. 145, gennaio 1940, pp. 48-49.

Il piano di sviluppo turistico a Punta Ala, 1961-63, in “Casabella-Continuità”, n. 283, gennaio 1964.

Il porto di Punta Ala: prima fase, in “Domus” n. 464, 1968, pp.7-15.

Il quartiere Feltre, cronaca di una galleria di architettura moderna, alla periferia di Milano, in “Costruire in laterizio”, n. 60, 1997, pp. 430-435.

In una nuova casa, in “Domus”, n. 290, gennaio 1954, pp. 33-40.

Ignazio Gardella architetto: casa sul lago a Lesa, in “Domus” n. 290, gennaio 1953, pp. 15-23.

L'architettura degli insediamenti turistici, rel. Matilde Baffa, Augusto Rossari, autore, Michela Cortellazzi. Tesi dott. Politecnico di Milano 1985/1986, Politecnico di Milano, Architettura, Laurea in Architettura, Indirizzo Progettazione architettonica, A.a. 1985/86, Sessione Ottobre. (Tesi di laurea non pubblicata)

Milano ricostruisce 1945-1949, Cariplo, Milano, 1990.

Mario Valle, un'impresa. Immagini di un'azienda nel tempo, Arti Grafiche Lang, Genova, 1990.

Milano, Architectural guide, Allemandi's, Torino, 1999, p. 240.

Numero monografico dedicato alle coste italiane: 1, Urbanistica, in “Casabella-Continuità”, n. 283, gennaio 1964.

Numero monografico dedicato alle coste italiane: 2, Esempi tipologici, in “Casabella-Continuità”, n. 284, febbraio 1964.

Per trasformare un appartamento, in “Domus”, n. 174, giugno 1942, pp. 232-237.

Piani d'Invrea. Arenzano, in “Casabella-Continuità”, n. 284, febbraio 1964, pp. 14-17.

Pianta e arredamento di un alloggio di città, in “Domus”, n. 161, giugno 1941, p. 21.

Progetto per il quartiere pilota C.P.E. a Vicenza, in “Casabella-Continuità”, n. 230, 1959, pp. 23-30.

Quartiere autosufficiente Comasina, Milano, 1955-1958.

Quartiere residenziale in comune di Cesate, in “Casabella-Continuità”, n. 216, 1957, p. 145.

Relazione sul quartiere di Cesate, in “Casabella-Continuità”, n. 16, 1957, pp. 20, 33.

Stile di Gardella, in “Stile” n. 7, 1941.

Un Gardella d'annata, in “Costruire per abitare”, n. 17, marzo 1984, pp. 125-131.

Winter resort north of Tberan. 1974, in “A+U”, n. 12, dic. 1976, pp. 92.

Aloi R., *L'arredamento moderno*, Hoepli, Milano, 1952, pp. 578-579.

Aloi R., *Complessi turistici*, Hoepli, Milano, 1980.

Balsari E., *Villa nella pineta di Arenzano*, in “Domus”, n. 392, luglio 1962, pp. 15-27.

Bianchino G., Quintavalle A.C., *Il rosso e il nero: figure e ideologie in Italia 1945-1980 nelle raccolte del CSAC*, catalogo della mostra tenuta a Parma nel 1999, Electa, Milano, 1999.

Bonelli R., *Quartiere residenziale a Milano in via Feltre*, in “L' Architettura Cronache e Storia”, n. 46, 1959, pp. 266-267.

Boriani M., Morandi C., Rossari A., *Milano Contemporanea. Itinerari di Architettura e Urbanistica*, Maggiori Editore, Rimini, 2008.

Boriani M., Dorigati R., Erba V., Molon M., Morandi C., *La costruzione della Milano Moderna. Casa e servizi in un secolo di storia cittadina*, Clup, Milano, 1988.

Bottoni P., *Antologia di Edifici moderni in Milano*, Editoriale Domus, Milano, pp. 125-126.

Brancaloni F., *Architettura della grande industria nel territorio pisano*, Geofor, 2001.

Brunetti F., *L'architettura in Italia negli anni della ricostruzione*, Alinea, Firenze, 1986.

Castelli Ferrieri A., Gardella I., *Arredamento a Milano*, in "Domus" n. 342, maggio 1958, pp. 19-23.

Castelnuovi P., Seassaro L., in *Trasformazione delle strutture urbane a Genova*, in "Edilizia Popolare", n. 221, 1992, pp. 2-21.

Cattaneo D. (a c. di), *Restyling di una villa progettata da Ignazio Gardella all'EUR*, in "Costruire in Laterizio", 139, gennaio-febbraio 2011.

Cislaghi G., De Benedetti M., Marabelli P. (a c. di), De Finetti G., *Milano Costruzione di una città*, Ulrico Hoepli, Milano, 2002.

Comoli V. (a c. di), *Alessandria e Borsalino. Città architettura, industria*, Soged, Alessandria, 2000.

De Carlo G., *Architetture nuove*, in "Casabella-continuità" n. 199, dicembre - 1953-gennaio 1954, p. 19, 26-33.

De Carlo G., *Casa in condominio a Milano*, in "Casabella-continuità" n. 202, settembre - ottobre 1954, pp. 2-9.

Deschermeier D., *Impero Eni. L'architettura aziendale e l'urbanistica di Enrico Mattei*, Damiani, Bologna, 2008.

Dulio R., *Ville in Italia dal 1945: Ignazio Gardella, Carlo Mollino, Mario De Renzi, Ugo Luccichenti, Luigi Moretti, Leonardo Ricci, Paolo Portoghesi, Bruno Morassutti ...* Electa architettura, Milano, 2008.

Franchi D., Chiumeo R., *Urbanistica a Milano in regime fascista*, La Nuova Italia Editrice, Firenze, 1972.

Franzone M., Gerolamo Petrone G., *La pineta di Arenzano. Storia di un'utopia mancata*, Skira, Milano, 2010.

Frediani G., *Ignazio Gardella e Ischia*, Officina edizioni, Roma, 1991.

Gardella I., *Genova un progetto per la città antica*, in "Controspazio", n. 2, 1974, pp. 4-31.

Gardella I., *Nel prisma opaco crescono ad elica le attività collettive*, in "Hinterland", n. 2, marzo - aprile 1978, p. 69.

Gardella I., *Centri storici una risorsa da recuperare. Il caso di Genova*, in "Acqua-Aria", n. 7, 1984, pp. 707-723.

Garruccio R., Maifreda G., *Giannino Bassetti. L'imprenditore raccontato*, Centro per la cultura d'impresa, Rubbettino, Milano, 2004.

Gialli R., *La mostra dell'abitazione alla Triennale*, in "Casabella", n. 106, ottobre 1936, pp. 24-33.

Gianbruno M.C. (a c. di), *Una galleria di architettura moderna: il villaggio Ina casa di Cesate: costruzione, vicende, prospettive di conservazione*, Alinea, Firenze, 2002.

Grandi M., Pracchi A., *Milano. Guida all'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna, 1980, pp. 184, 273, 274, 276, 310, 311, 312, 317, 318, 339, 379, 380.

Gron S., *La committenza della famiglia Borsalino. Gli interventi in Alessandria*, in "Città e Storia", 2006, Vol. 1, pp. 207-227.

Guiducci R., *Un piano democratico per il mare*, in "Comunità", nn. 124-125, novembre-dicembre 1964, pp. 48-58.

Lotti L., *Percorsi di interni*, in "Rassegna", n. 58, 1994, pp. 46-55.

Oliva F., *L'urbanistica di Milano*, Hoepli, Milano, 2006.

Pagano G., *Tecnica dell'abitazione*, in "Quaderni della Triennale", Milano, 1936, pp. 17-27.

Pica A., *Guida alla VI Triennale*, Milano, 1936.

Ponti G., *Un'abitazione dimostrativa alla VI Triennale*, in "Domus", n. 103, maggio 1936, pp. 14-22.

Ponti G., *Casa al Parco, Villa a Milano*, in "Domus" n. 263, novembre, 1951, pp. 28-33.

Ponti G., *Architettura e turismo*, in "Raccolte di lezioni sul turismo tenute nell'inverno 1941-'42 ai funzionari della direzione generale per il turismo e dell'ENIT". Società Anonima Poligrafici, Il Resto del Carlino, 1942.

Ponti G., *Milano oggi*, edizioni Milano Moderna, Milano, 1954.

Puzzuoli P. (a c. di), *La società generale immobiliare, Sogene. Storie, archivio, testimonianze*, Palombi, Roma, 2003, p. 139.

Radiconcini S., *Casa per un viticoltore a Broni*, in "Metron", n. 37, luglio-agosto 1950, pp. 31-33.

Ripamonti C., *Il problema della casa*, Istituto autonomo per le case popolari della provincia di Milano, Milano Tip., La Cromotipo, Milano, 1954.

Samonà G., *Una casa di Gardella a Venezia*, in "Casabella-continuità" n. 220, luglio, pp. 7-14.

Selvafoita O. (a c. di), *Edilizia residenziale: costruire in Lombardia, 1880-1890*, Electa, Milano, 1985, pp. 13-34.

Tortoreto E., *La mancata difesa di Milano, dal 1945 al 1959: considerazioni sulle linee politiche della ricostruzione edilizia*, in "Storia Urbana", n.1 gennaio 1977, pp. 97-133.

Vercelloni V., *Alcuni quartieri di edilizia economica sovvenzionata a Milano*, in "Casabella-Continuità", n. 253, luglio 1961, pp. 42-51.

Vercelloni V., *Unità residenziale Ina - casa a Cesate*, in "Casabella-Continuità", n. 253, luglio 1961, p. 45.

Vercelloni V., *L'autoritratto di una classe dirigente: Milano 1860-1970*, in "Controspazio", n. 2-3, 1969, pp. 11-23.

Zevi B., *Una casa riflessa dalla laguna veneziana*, in "L'Architettura. Cronache e Storia" n. 37, novembre, 1958, pp. 474-475.

Fonti bibliografiche e archivistiche

Biblioteca Dipartimento Architettura e Pianificazione Territoriale
Università di Bologna.

Biblioteca facoltà di Architettura di Cesena.

Biblioteche dell'università degli studi di Parma.

Biblioteca Poletti, Modena.

Biblioteca Estense, Modena.

Biblioteca Centrale del Politecnico di Milano.

Biblioteca del campus Bovisa, Politecnico di Milano.

Biblioteca del dipartimento di progettazione
del Politecnico di Milano.

Archivio CSAC, Parma.

Archivio Gardella, Oleggio.

Archivio studio Gardella, Milano.

Mario Valle engineering, Arenzano.

Archivio Civico del Comune di Milano.

<http://iuavbc.iuav.it/sbda>.

Archivio privato famiglia Calvi.

