

Professur für Architektur
und Konstruktion Annette Gigon
ETH Zürich Mike Guyer

HIL E 15
Stalder-Frisenli-Platz 5
CH 8095 Zürich
Tel. +41 44 633 20 09

CONTINUITÀ E AMBIENTE
MILANO
Seminarwoche **HS15**

INHALT

4	Organisation / Teilnehmer
6	Programm
7	Stadtkarte
8	Metro- und Tramkarte
11	Projekte
151	Biografien
159	Mailänder Stadtentwicklung
197	Textsammlung
283	weiterführende Literatur

ORGANISATION

Begleitet von

Mike Guyer

Assistenten

Kathrin Sindelar +41 79 779 39 22

Barbara Schlauri +41 79 258 14 83

Martin Zimmerli +41 79 675 20 48

Kord Büning-Pfaue +41 77 438 79 94

Regula Zwicky +41 79 610 12 58

Gast

Harald F. Müller

Teilnehmende

Philippe Bleuel +41 79 316 14 05

Oliver Brunhart +41 79 486 99 39

Silas Bücherer +41 79 564 27 52

Sandro Christen +41 79 265 34 43

Turi Colque Lajo +41 78 682 85 66

Sara Finzi-Longo +41 76 576 90 27

Severin Jann +41 78 712 26 78

Witold Kabirov +41 78 928 31 13

Xiao Lu +41 76 528 06 20

Tobias Lutz +41 79 639 48 60

Selin Saruhan +41 79 512 98 60

Norman Schroeder +49 178 166 19 89

Michaela Ulmann +41 78 692 72 01

Valentin Wenger +41 79 432 82 29

Niccolò Wyss +41 79 575 18 06

Departement Architektur

Professur Annette Gigon / Mike Guyer

Architektur und Konstruktion

ETH Hänggerberg

HIL E 15

Stefano-Francini-Platz 5

CH 8093 Zürich

+41 44 633 06 14

Hotel

UNA Hotel Mediterraneo

Via Lodovico Muratori 14

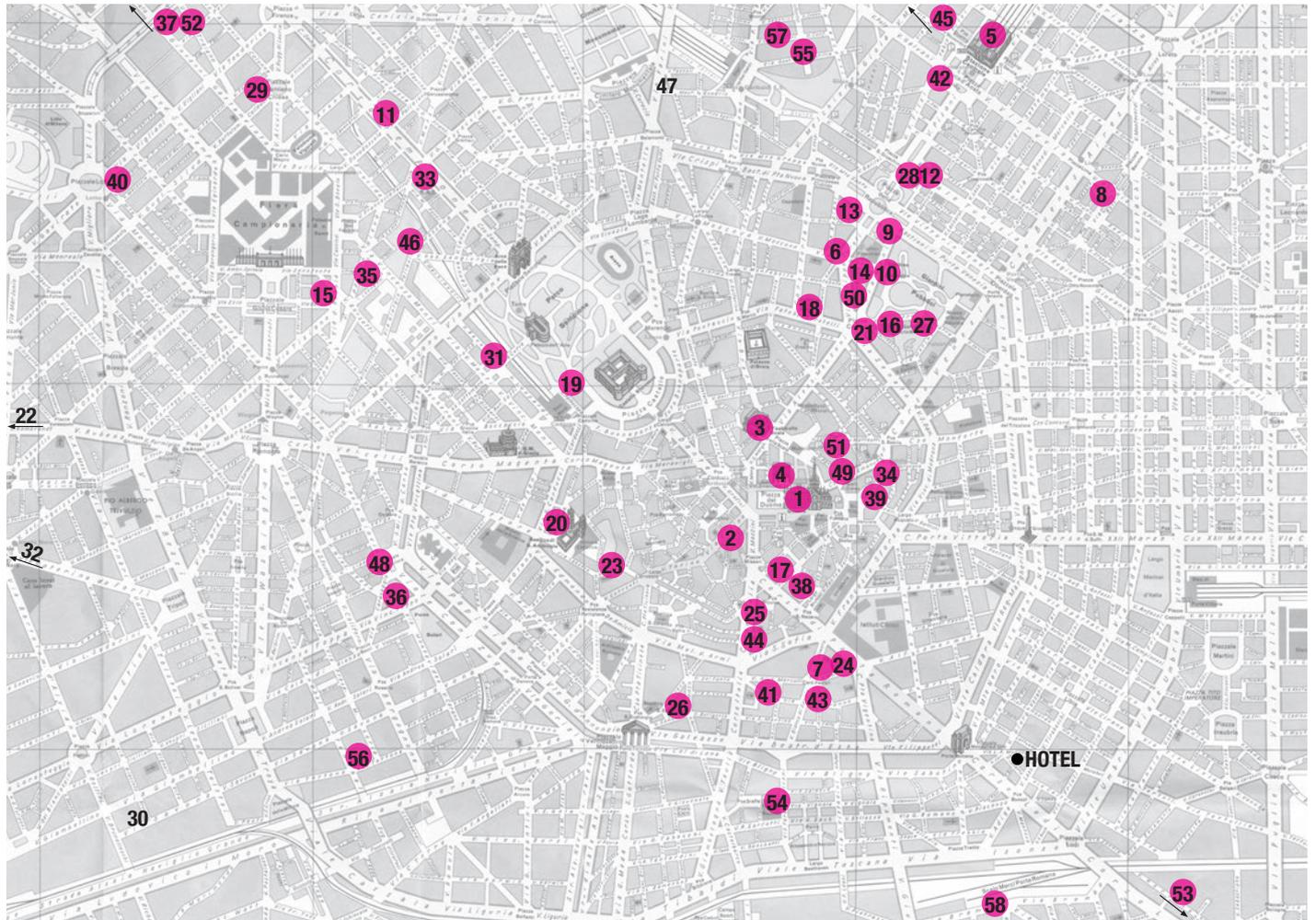
20135 Mailand

+39 02 55 00 71



	19. Okt MO	20. Okt DI	21. Okt MI	22. Okt DO	23. Okt FR
	Treffpunkt: Zürich Hauptbahnhof Gruppentreffpunkt				
	07.15 Besammlung	8.00 Besammlung im Hotel	8.00 Besammlung im Hotel	8.00 Besammlung im Hotel	8.00 Besammlung im Hotel
	07.32 Abfahrt Zürich				
08:30		8.30 Centro Svizzero 21 Armin Meili piazza Camillo Benso di Cavour 4 Vortrag Fulvio Irace	8.30 Convento e Istituto femminile della Beata 26 Luigi Caccia Dominioni via Calatafimi 10	8.30 Edificio per abitazioni "Santa Rita" 15 M. Asnago, C. Vender via Euripide 1	8.15 - 9.10 Centro Helvetia 53 Mail Peter via Giovanni Battista Cassinis 21
09:00		9.15 - 10.00 Besichtigung Centro Svizzero	8.50 Edificio residenziale 41 Luigi Caccia Dominioni via G. Vigoni 13	9.00 - 10.00 Edificio per abitazioni Svizzero 35 Luigi Caccia Dominioni Via Ippolito Nievo 28/1	
09:30		Palazzo dei Giornali 16 Giovanni Muzio Piazza Camillo Benso di Cavour 2	9.15 Edificio residenziale 43 Angelo Mangiarotti, Bruno Morassutti via Quadrorno 24		
10:00		Torre Rasini ed edificio per abitazioni 9 Emilio Lancia, Gio Ponti Bastioni di porta Venezia 1		10.00 - 10.30 Edificio per abitazioni Luigi Caccia Dominioni via Massena 18	9.30 - 11.00 Fondazione Prada 58 OMA Largo Isarco 2
10:30		Case Bonaiti e Malugani 13 Giovanni Muzio piazza della Repubblica 7, 9	10.15 Casa della Meridiana 7 Giuseppe de Finetti via Paola Marchiondi 3		Kaffee
		Ca'Brütta 6 Giovanni Muzio Via della Moscovia 12	10.30 Condominio via Marchiondi I. Gardella, A. Castelli Ferrieri, R. Menghi via Paolo Marchiondi 7	10.45 - 11.05 Palazzo dell'Instituto Nazionale Assicurazioni INA 33 Piero Bottoni corso Sempione 33	
11:00		Edificio per abitazioni 10 Mario Asnago, Claudio Vender via Daniele Manin 33	11.15 Edificio per uffici e negozi M. Asnago, C. Vender, piazza Velasca 4	11.15 - 11.30 Casa Rustici 11 P. Lingeri, G. Terragni corso Sempione 36	
11:30	11.35 Ankunft Milano Centrale	Palazzo per gli uffici Montecatini spa G. Ponti via della Moscovia 3	Edificio per abitazioni, uffici e negozi M. Asnago, C. Vender via Alberico Albricci 8	11.30 - 12.15 Chiesa S. Ildefonso Carlo di Carli Piazza Damiano Chiesa	
	11.40 Stazione di Milano Centrale, Ulisse Stacchini 5	Torre Turati 50 G. e L. Muzio (Matteoni) via Turati 40	Edificio per uffici e negozi via Albricci M. Asnago, C. Vender via Alberico Albricci 10		11.50 - 12.20 Torre ad appartamenti Vico Magistretti, piazzale Aquilaia 8
12:00	12.00 Bezug Hotel, Mittagspause	12.00 Mittagspause	12.00 - 12.45 Torre Velasca 38 BBPR, piazza Velasca 5	12.15 Mittagspause	12.20 - 13.00 Casa Ponti 36 Gio Ponti, via Dezza 49
13:00		13.00 - 14.00 PAC 27 Ignazio Gardella, via Palestro 16	12.45 Mittagspause	13.15 - 14.00 Edificio per abitazioni 40 A. Mangiarotti, B. Morassutti, via Gavirate 27	13.15 - 14.15 MUDEC, Mittagessen 56 David Chipperfield, via Tortona 56
14:00	14.00 Duomo di Milano 1 Piazza del Duomo	Convento di S. Angelo 18 G. Muzio, Corso di Porta Nuova 2	14.00 -14.45 Complesso residenziale i commerciale 25 Luigi Moretti corso Italia 13-17		14.15 - 15.30 MUDEC Besichtigung
14:30		14.30 - 15.30 Bosco Verticale 55 Stefano Boeri via Gaetano de Castillia		14.30 - 15.30 Complesso residenziale Monte Amiata, Quartiere Gallaratese 2 52 Aldo Rossi, Carlo Aymonino via Enrico Falck 37	
15:00	15.00/ 16.15 Galleria Vittorio Emanuele 4 Mengoni, Piazza del Duomo		14.45 - 15.30 Edificio per abitazioni, uffici e negozi 44 Luigi Caccia Dominioni, corso Italia 22,24		
15:30	Chiesa San Satiro 2 Bramante Via Torino 17-19	15.30 - 16.30 Casa della Memoria 57 Bauküh, via Confalonieri 14			
16:00	15.00/ 16.15 Teatro alla Scala 3 Giuseppe Piermarini (Mario Botta) via Filodrammatici 2		15.40 - 16.10 Edificio per abitazioni e uffici 23 M. Asnago, C. Vender, via Lanzone 4	16.10 - 17.10 Chiesa Mater Misericordiae 37 A. Mangiarotti, B. Morassutti via Conciliazione 24, Baranzate	16.00 - 17.00 Universita Luigi 54 Bocconi Griffon Architects via Roberto Sarfatti 25
16:30		16.45 - 17.45 Condominio Piazza Carbonari 45 L. Caccia Dominioni, Piazza Carbonari 2	16.10 - 16.40 Casa Caccia Dominioni 20 L. Caccia Dominioni p. Sant' Ambrogio 16		
17:00	17.00 Chase Bank Manhattan BBPR piazza Meda 1, via Hoepli 7		evtl. 17.00 - 17.30 Casa al Parco I. Gardella Piazza Castello 29		
17:30	Uffici INA 49 G. Ponti, A. Fomaroni, R. Rossellini via San Paolo 7, via Agnello 6/1-8		evtl. 17.30 - 18.30 Torre al Parco Vico Magistretti, Franco Longoni via G. Revere 2		17.15 - 18.15 Gepäck holen, Bhf
18:00	Complessi per abitazioni, uffici e negozi corso Europa 39 L. Caccia Dominioni, A. Agostini Corso Europa 10-12 und 18-20	18.00 - 18.15 Grattaciello Pirelli 42 Gio Ponti, Luigi Nervi piazza Duca d'Aosta			
18:30	Edificio per uffici 34 Vico Magistretti corso Europa 22	18.30 - 19.45 Casa Museo Boschi di Stefano 8 Piero Portaluppi Via Giorgio Jan, 15		ab 19.00 Uhr - 23.00Uhr EXPO 2015 Vanke Pavillion Liebeskind United Arab Emirates Foster + Partners Französischer Pavillion Studio X-TU Slow Food Pavillion Herzog de Meuron	18.25 Abfahrt Milano Centrale
19:00		Abendessen gemeinsam			22.28 Ankunft Zürich

STADTKARTE



tram network Milan





RETE METROPOLITANA E TRATTE FERROVIARIE URBANE UNDERGROUND NETWORK AND URBAN RAILWAY SYSTEM

- M1** Metropolitana linea 1
Underground line 1
- M2** Metropolitana linea 2
Underground line 2
- M3** Metropolitana linea 3
Underground line 3
- A1** Metro automatico per Ospedale S. Raffaele
Automatic train to S. Raffaele Hospital
- S** Linee ferroviarie suburbane
Suburban railways
- R** Linee ferroviarie regionali
Regional railways
- A** Stazione accessibile
Accessible station
- I** ATM Point: informazioni e punto vendita
ATM Point: information and retail
- AX** Bus 73 e X73 Liniate Express per Aeroporto di Liniate
Bus 73 and X73 Liniate Express to Liniate Airport
- AX** Autobus per Malpensa, Liniate, Orio al Serio
Bus service to airports Malpensa, Liniate, Orio al Serio
- T** Treno per Malpensa
Train to Malpensa airport
- IC** Interscambio con rete ferroviaria
Connection with railway system
- L** Linee provinciali
Provincial lines
- BT** Bus Terminal
Bus Terminal
- P** Parcheggio ATM di corrispondenza
ATM interchange parking areas

Linee ferroviarie suburbane Suburban railways

- S1** Saronno - Milano Passante - Lodi
- S2** Mariano Comense - Milano Passante - Milano Rogoredo
- S3** Saronno - Milano Cadorna
- S4** Camnago Lentate - Seveso - Milano Cadorna
- S5** Varese - Milano Passante - Treviglio
- S6** Novara - Milano Passante - Treviglio
- S7** Lecco - Carnate - Milano P.ta Garibaldi
- S8** Seregno - Milano S. Cristoforo - Albairate
- S11** Chiasso - Como S.Giovanni - Milano P.ta Garibaldi
- S12** Milano Bovisio - Milano Passante - Pavia



www.atm.it | 800.80.81.81





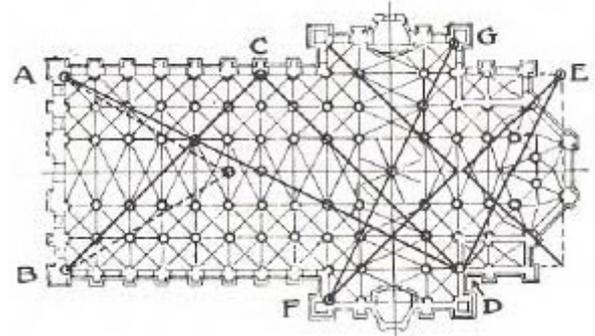
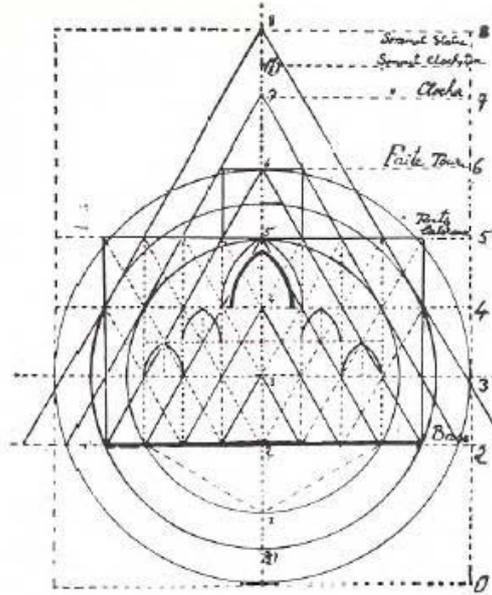
PROJEKTE

Duomo di Milano verschiedene Architekten 1368–1932

Zum Bau wurde der graurosa Marmor der berühmten Marmorbrüche von Candoglia verwendet. Die Fassade des Doms wurde im 17. Jahrhundert errichtet. Der obere Teil wurde Anfang des 19. Jahrhunderts zugefügt. Die Fassade des Doms schmücken 2245 Statuen, über 2000 befinden sich im Inneren. Sie stammen zum Großteil von lombardischen Meistern. Der von 58 Säulen in 5 Schiffe geteilte Innenraum mißt 157 m. Der Dom ist das größte gotische Bauwerk Italiens und eine der größten Kirchen der Welt (11 700 m²). Die höchste der 135 Turmspitzen ist 108,50 m hoch. Auf ihr erhebt sich die Statue der „Madonnina“, eine Madonnenstatue aus vergoldetem Kupfer. Im Innern sind die Apsisfenster aus dem 14. Jahrhundert beachtenswert. Es sind die größten Kirchenfenster der Welt. Im rechten Seitenschiff sieht man das Grabmal von Gian Giacomo de' Medici von Leoni (16. Jahrhundert). In der Nähe steht die schöne Statue des heiligen Bartholomäus von Marco d'Agate (1552). Der Hochaltar mit dem Bronzetabernakel ist ein Meisterwerk von Tibaldi (1616). Im linken Querschiff ist der siebenarmige Bronzeleuchter de ll'Albero aus dem 13. Jahrhundert sehenswert.



Jo Coenen, „Mailänder Dom“, in: *Exkursionsführer Oberitalien 1995*, Institut für Gebäudelehre und Entwerfen, 1995, S. 28.

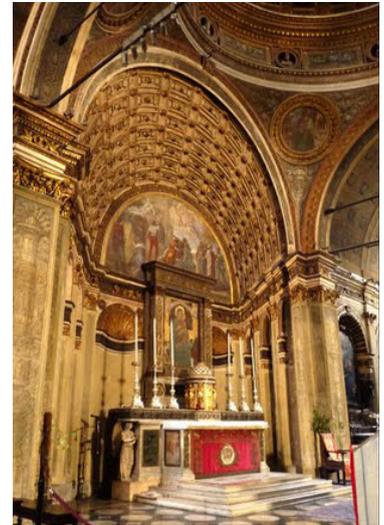
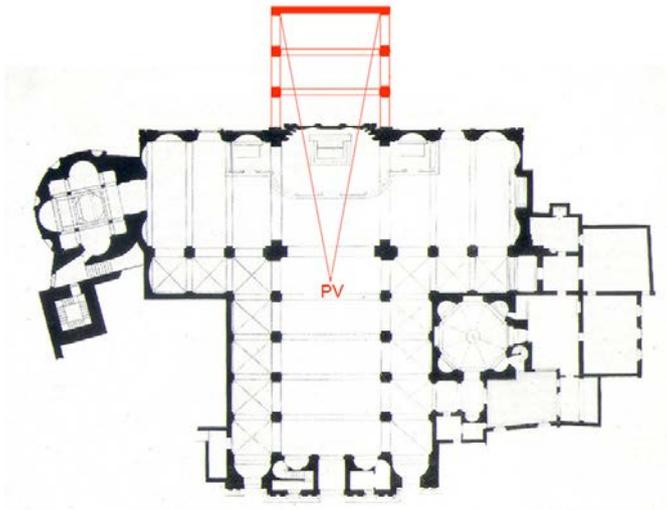
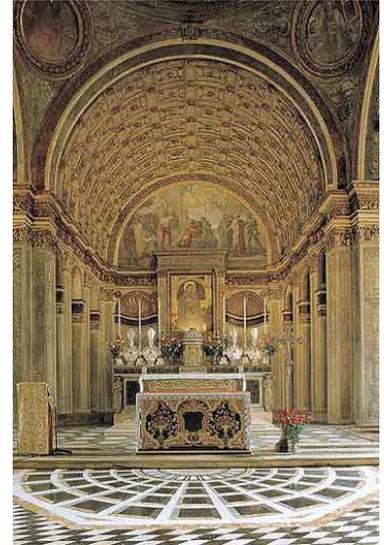
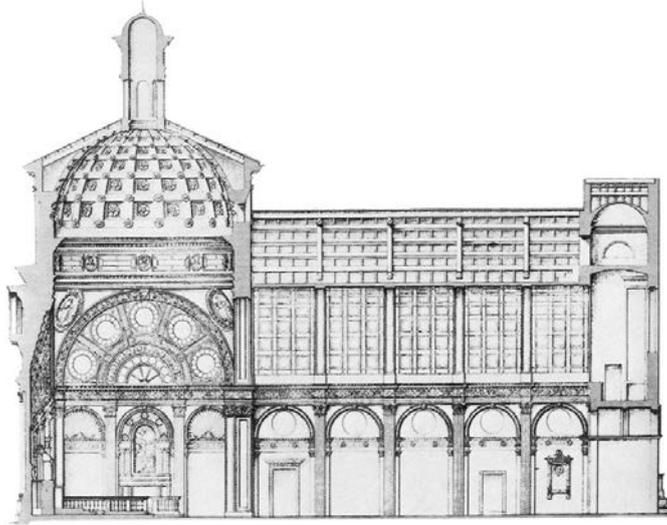


Chiesa Santa Maria presso San Satiro
Bramante
1479–83

[...] Bramantes erstes bedeutendes Werk ist Santa Maria presso San Satiro in Mailand (beg. 1479). Für die kleine Cappella della Pietà (aus dem 9. Jh.) schuf Bramante die von Nischen und schlanken Pilastern gegliederte, mit einem etwas klotzigen Oktogon gekrönte Ummantelung. Für die Kirche selbst plante er einen Grundriss in Form eines lat. Kreuzes und eine Vierungskuppel. Albertis Einfluss zeigt sich in dem Entwurf für die unvollendet gebliebene Fassade, in der Verwendung flacher Pilaster an den Seitenwänden und in dem Tonnengewölbe des Schiffes. Da für einen Chor kein Raum war, täuschte Bramante ihn mit Hilfe von Scheinmalerei und Reliefs vor (vom richtigen Standpunkt aus betrachtet, ist die Illusion vollkommen). Über dem Altar errichtete er die erste nachröm. Kassettenkuppel. Auch die oktagonale Sakristei ist ein Werk Bramantes, sie enthält äusserst reichen plastischen Schmuck. [...]



Niklaus Pevsner, Hugh Honour und John Fleming, „Bramante“
 in: *Lexikon der Weltarchitektur*, 1987, S. 99.

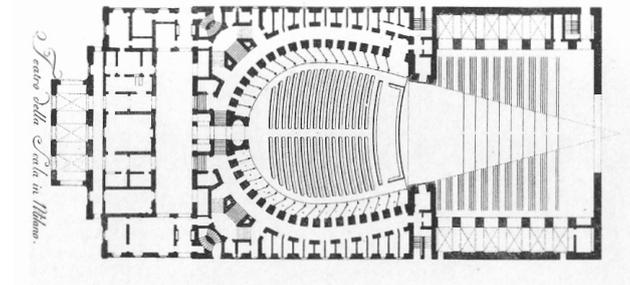
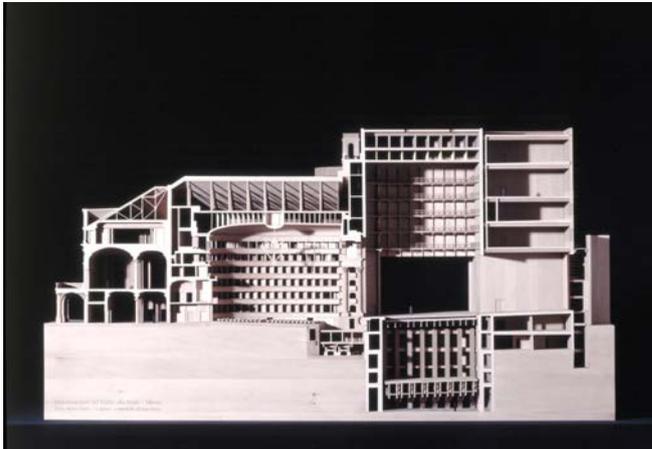


Teatro alla Scala Giuseppe Piermarini (Mario Botta) 1777–78

Betritt man aus der Galleria Vittorio Emanuele, Mailands gründerzeitlichem Salon, die Piazza della Scala, so reibt man sich zunächst die Augen. Zwar sehen die zwischen Renaissance und Belle Epoque entstandenen Paläste am Platzgeviert aus wie eh und je. Doch über der Scala scheint sich – fast wie in „Independence Day“ – ein Ufo niedergelassen zu haben. Dieser elliptische Schwebekörper mit den vertikalen Sonnenblenden und der benachbarte Steinkubus des Bühnenturms stehen in einem spannungsvollen Dialog mit dem klassizistischen Musentempel. Die doppelte Bekrönung der Scala mit der für Botta typischen Abstraktion bringt nicht nur Piermarinis Meisterwerk ganz neu zum Klingen, sondern nimmt ihm auch viel von seiner lombardisch unterkühlten Vornehmheit. [...] Bereits Ende 2001 wurde die Scala geschlossen, und die Oper ging für drei Spielzeiten ins Teatro Arcimboldi von Vittorio Gregotti im ehemaligen Arbeiterviertel Greco Pirelli ins Exil. Während die Restaurierung des historischen Monuments – Fassaden, Foyers, Theatersaal und Museum – von Elisabetta Fabbri übernommen wurde, entwarf Botta eine neue Theatermaschine. Diese erreicht mit der Hinterbühne und der anstelle der Piccola Scala neu eingerichteten Seitenbühne für Mailand ungewohnte Dimensionen, die schnell Vergleiche mit einer „piazza d'armi“, einem Exerzierplatz, evozierten und eine grüne Stadtparlamentarierin seufzen liessen, „è prosa, quello vecchio era poesia“. Der Stolz Bottas, der schon lange von Piranesi-Räumen und von der „architettura ipogea“ versunkener Ruinen träumt, aber ist die 18 Meter tiefe Unterbühne mit der von Franco Malgrande konzipierten Maschinerie. Die Bühneneinrichtung, die als modernste der Welt bezeichnet wird, erlaubt in Zukunft eine Steigerung der Aufführungen von bisher 80 auf gegen 150 pro Jahr und zusammen mit der vergrößerten Sitzplatzzahl auch eine Verdoppelung der Abonnements. Nach aussen manifestiert sich Bottas „Traumaschine“ im 38 Meter hohen, mit Botticino-Stein verkleideten Bühnenturm, in dem über der Hinterbühne fünf Probesäle für Orchester, Chor und Ballett untergebracht sind.



Roman Hollenstein, „Mario Bottas vieldiskutierter Umbau des Teatro alla Scala in Mailand, Verwandlung eines Wahrzeichens“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 07.12.2004, Nr. 286, S. 43.

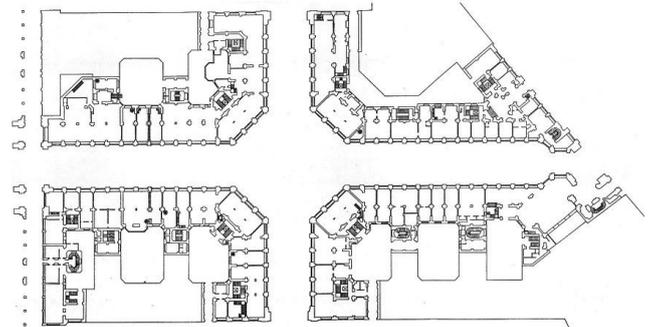
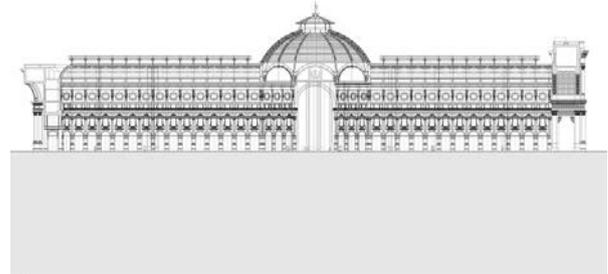


Galleria Vittorio Emanuele Giuseppe Mengoni 1867

Mengoni, Giuseppe (1829–77). Architekt der Galleria Vittorio Emanuele in Mailand, mit deren Bau er 1861 beauftragt wurde. Er errichtete diese grösste, höchste und aufwendigste aller Passagen in den Jahren 1864–67. Sie hat Kreuzform und ist ganz im Neurenaissancestil gehalten. Die Ausstattung war allerdings erst 1877 vollendet. Besonders eindrucksvoll ist die der Piazza del Duomo zugewandte Fassade.



Niklaus Pevsner, Hugh Honour und John Fleming, „Mengoni“
in: *Lexikon der Weltarchitektur*, 1987, S. 408.



Stazione di Milano Centrale

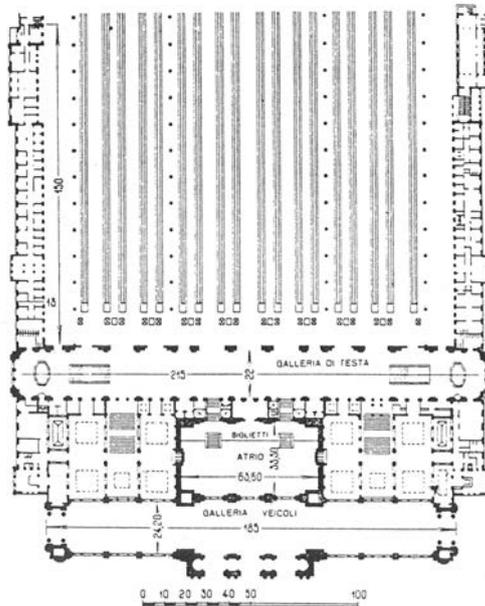
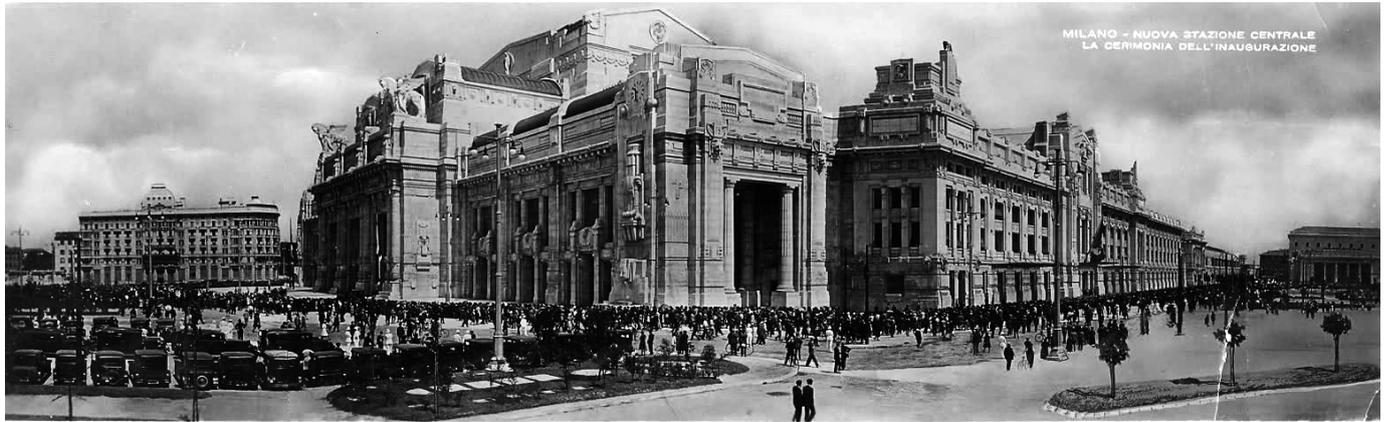
Ulisse Stacchini

1906–13

Die Stazione di Milano Centrale in Mailand ist ein Kopfbahnhof und einer der wichtigsten Bahnhöfe im europäischen Verkehrsnetz. Er wurde 1931 offiziell eingeweiht, um den alten Hauptbahnhof von 1864 zu ersetzen, da dieser durch die Einweihung des Simplontunnels 1906 dem erhöhten Verkehrsaufkommen nicht mehr gewachsen war. [...] Der Architekt der Stazione Centrale war Ulisse Stacchini, der 1912 den Architekturwettbewerb gewann. Die Planung lehnte sich an die Union Station in Washington, D.C. an, stilistisch die Kopie römischer Monumentalarchitektur. Das Empfangsgebäude stellt einen Höhepunkt des historistischen Eklektizismus dar, hat also keinen eindeutig definierbaren architektonischen Stil. An der Fassade finden sich etwa auch Elemente von Jugendstil und Art Déco. Er ist in klassizistischer Monumentalbauweise errichtet: Die Frontseite hat eine Breite von 200 Metern und eine Höhe von 72 Metern. Erst 1935 vollständig fertiggestellt, war er stilistisch damals nicht aktuell. Zu dieser Zeit wurden in Italien andere Großbahnhöfe in sehr viel moderner Gestaltung errichtet, etwa der Bahnhof Santa Maria Novella in Florenz. Gelegentlich wird diese Architektur auch als Assiro-Milanese (assyrisch-mailändisch) verspottet.



Bahnhof Milano Centrale, URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Bahnhof_Milano_Centrale (03.09.2015).

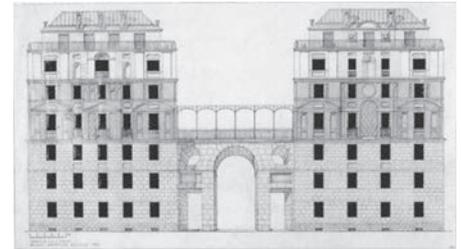
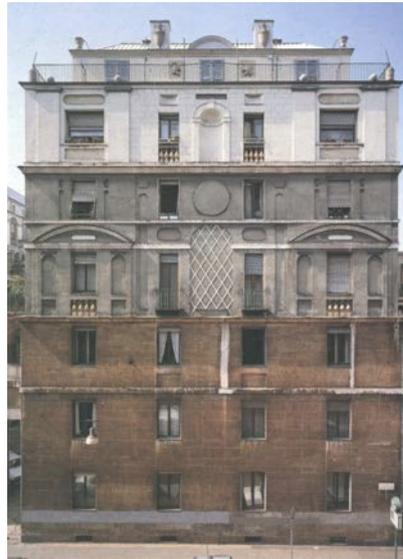


Ca' Brütta
Giovanni Munzio
1919–22

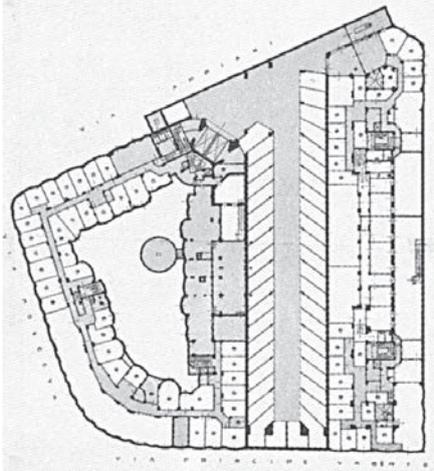
Of the Italian movement commonly known as architectural Novecento, Ca' Brütta, one of the first ambitious architectural accomplishments by Giovanni Muzio, is considered an emblematic manifesto. Ever since it came into being, this work was subject to clashing opinions, criticised also because its construction implied the dismantling of one of the few small but noteworthy private green areas of Milan: the garden and villa Borghi Milius. The building, which stands out for the remarkable presence of its compact volumetry, testifies to the influence of a lesser classicism. This concerns neither the volumes nor the spatial distribution of the apartment units, the utility block, the infrastructures which aimed at innovative, functional solutions but rather the decorated surfaces of the façades which contributed to the appearance and had Ca' Brütta stand out as an example of architectural style which, soon after, would be opposed by rationalism.



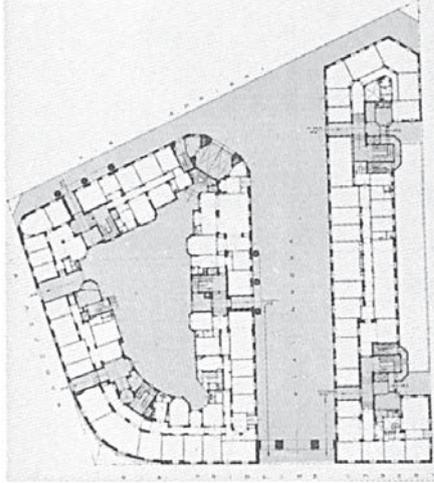
Giuliana Gramigna und Sergio Mazza, „Complesso di edificio d'abitazione (Ca' Brütta)", in: *Milano*, 2013, S. 80.



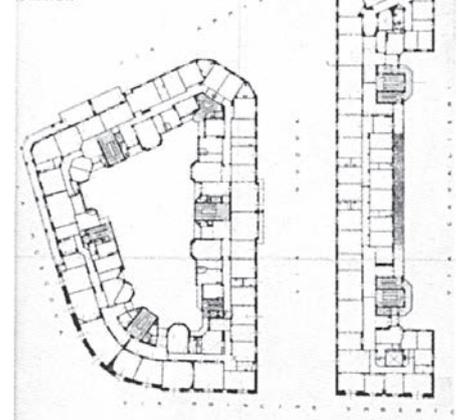
FABBRICATI COSTRUITI DALLA S.p.A. QUARTIERE MOSCOVA
 MACIA, SUTOPOLSKI
 1930-1931



FABBRICATI COSTRUITI DALLA S.p.A. QUARTIERE MOSCOVA
 MACIA, SUTOPOLSKI
 1930-1931



FABBRICATI COSTRUITI DALLA S.p.A. QUARTIERE MOSCOVA
 MACIA, SUTOPOLSKI
 1930-1931



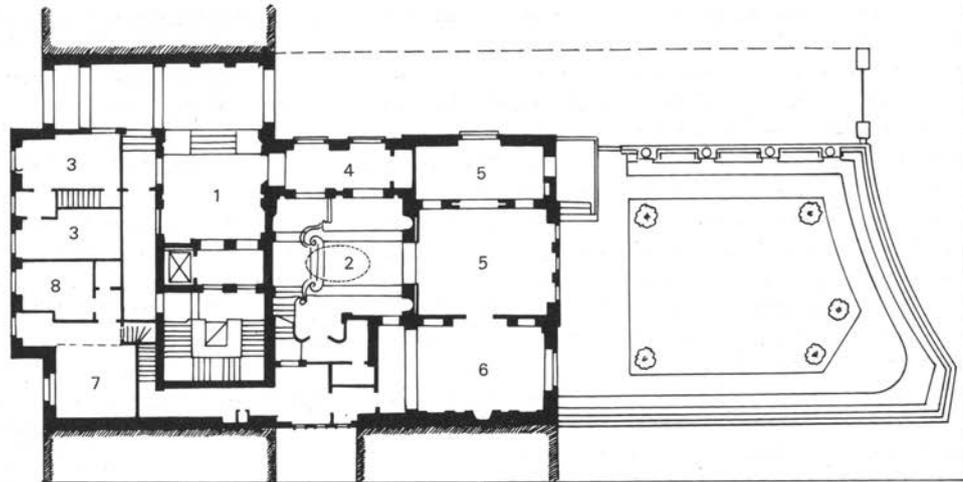
Casa della Meridiana Giuseppe de Finetti 1924–25

Schon mit der Differenzierung ihrer Volumen löste sich die Casa della Meridiana deutlich vom üblichen Erscheinungsbild des städtischen Wohnhauses. Ihr pyramidenförmig abgestufter Baukörper war aus dem direkten Bezug zum Garten und zu einer der unmittelbar benachbarten, erst Ende der achtziger Jahre gefällten Libanonzedern entwickelt, deren Zweige den Hintergrund für die großen, einer jeden Wohnung vorgelagerten Dachterrassen bildeten. Aber auch die Positionierung der Fenster, die „so gesetzt sind, daß sie die Umgebung nutzen und, wo immer man hinschaut, einen heiteren Anblick auf die hundertjährigen Nadelbäume“ ermöglichen – Fenster, die keineswegs „mehr rhetorische Tempelchen, sondern wirkliche für Licht und Sonne geschaffene Fenster“ in einer einfachen Lochfassade sind – nutzt die einzigartige Lage zum Giardino d'Arcadia. [...] Damit entsprach das Gebäude schon in seinem äußeren Aufbau der Thematik der „gestapelten Villa“, die de Finetti mit der Casa della Meridiana in die Novecento-Gruppe einführte. Auf der Suche nach einer neuen Gebäudetypologie versuchte er hier die serienmäßige Stadtwohnung mit dem unabhängigen städtischen Palazzo bzw. der vorstädtischen Gartenvilla zu einer neuen Wohnform zu verschmelzen. Sie sollte zu einer Konstanten der typologischen Untersuchungen der Bewegung, aber auch des Mailänder Wohnungsbaus im allgemeinen, bis hin zum Rationalismus, werden. [...] In den sechs Geschossen liegen fünf unabhängige Wohnungen – die Duplexwohnung deutlich in der Fassade als Sockel abgesetzt – „jede eine wahre und wirkliche Palazzina und eine auf der anderen gestapelt, statt eine neben der anderen“, wie es vor der Bodenverteuerung und der städtischen Verdichtung üblich gewesen war. [...] So liegen im Erdgeschoß die dem Empfang bestimmten Wohnräume, deutlich abgegrenzt von den Neben- und Küchenräumen mit ihrem unabhängigen Nebeneingang, um eine zentrale „Hall“ gruppiert und dem Garten zugewandt; das darüber gelegene Mezzaningeschoß ist hingegen als privater und sehr viel intimerer Wohn- und Schlafbereich der Familie ausgebildet und klar nach Raumgruppen unterteilt: Dienboten-, Gäste-, Kinder- und Elternzimmer, jeweils mit eigenen Flurbereichen und Bädern und, direkt von der „Hall“ zugänglich, der private „Living Room“ der Familie nach englischem Vorbild und mit einer kleinen angrenzenden Bar.

Annegret Burg, *Stadtarchitektur Mailand 1920–1940*, 1992, S. 85–92.



Giuseppe de Finetti, Casa della Meridiana, 1924–25.
 Grundrisse des Erdgeschosses (Duplex-Wohnung), des 3. und des 4. Obergeschosses:
 1. Atrium; 2. Hall; 3. Pfortner; 4. Galleria; 5. Wohnraum;
 6. Speisezimmer; 7. Küche; 8. Dienstbotenzimmer;
 9. Garderobe; 10. Bibliothek;
 11. Schlafzimmer; 12. Gästezimmer; 13. Terrasse im 2. Obergeschoß; 14. Terrasse im 3. Obergeschoß; 15. Terrasse im 4. Obergeschoß



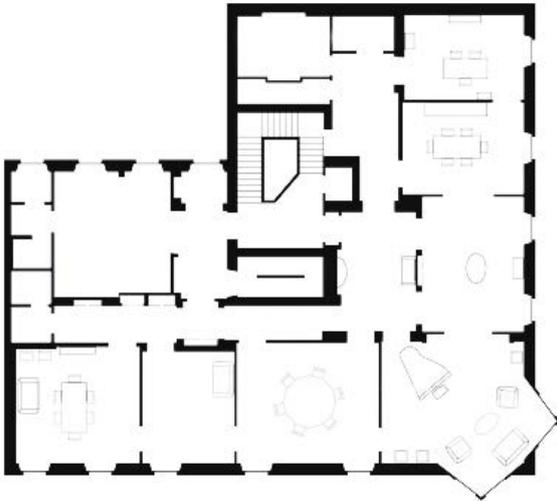
Casa Museo Boschi di Stefano
Piero Portaluppi
1929–31

Among Portaluppi's architectures, this building is a very interesting example where, first and foremost due to the distinguishing corner solution, we are presented with innovative design proposals which clearly move away from the architect's past constructions.

A new language emphasises the building compared to the past „classical“ schemes and proves sensitive to the new requirements voiced by the deco movement. Which clearly stands out in the converging facades where the molding effect highlights the volumes joining at the angle.



Giuliana Gramigna und Sergio Mazza, „Casa Radici Di Stefano“,
in: *Milano*, 2013, S. 129.

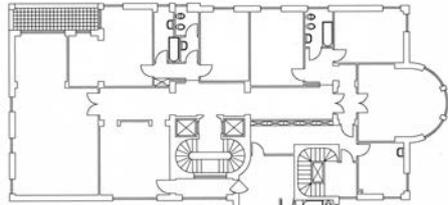
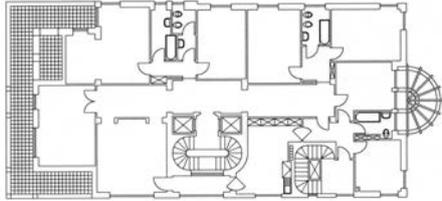
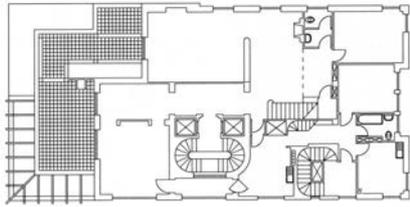


Torre Rasini
Emilio Lancia, Giò Ponti
1933–34

This one is the last building that saw the collaboration between Ponti and Lancia. We are before two distinct houses, rising next to each other, which benefit from a noteworthy environmental location, as they rise in proximity of the Gardens. The former, that was mostly designed by Ponti, testifies to the traditional urban concept of high-class residential building. It features a white marble facing, whereas the latter, which owes Lancia a predominant architectural contribution, is a twelve-story tower which unfolds in a vibrant rhythm and is characterised by prestigious apartments fitted with hanging gardens and terraces lined with plants. Those buildings are representative of Ponti and Lancia's architecture, their approach to planimetric solutions and infrastructures accurately designed to offer the upper-middle class a house model up to their standing.



Giuliana Gramigna und Sergio Mazza, „Edificio a torre per abitazioni (Torre Rasini)“, in: *Milano*, 2013, S. 146–147.

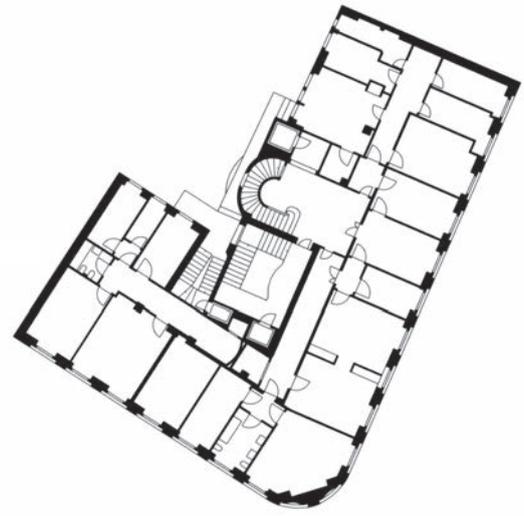
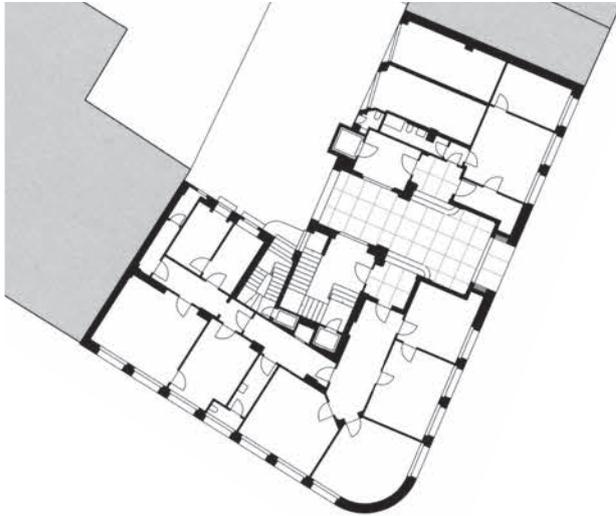


Edificio per abitazioni via Daniele Manin 33
Mario Asnago, Claudio Vender
1933–34

The house rising in via Manin designed by Asnago and Vender bears the signs of the twentieth century movement which, shortly before, had characterised Milan's architecture. Such as the apertures and design of the windows which call to mind, although only as a soft reminiscence, the decorations of the Ca' Brütta by Muzio. Still, as early as the following year, the architects adopted a language they would quit no longer and which, as Tafuri pointed out, would make their manifold architectures, examples of refined asceticism, as discrete and clear as crystal.



Giuliana Gramigna und Sergio Mazza, „Edificio per abitazioni Via Daniele Manin 33“, in: *Milano*, 2013, S. 149.

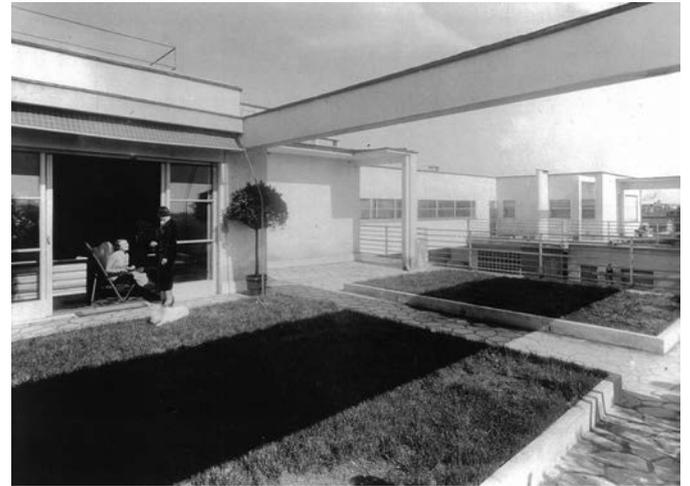
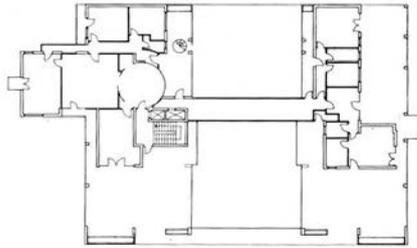
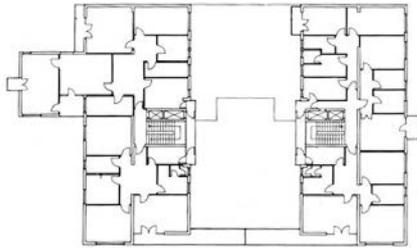
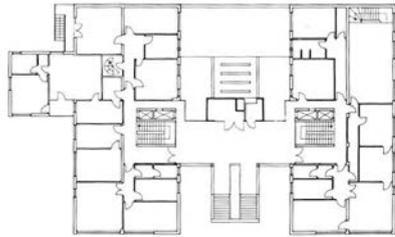
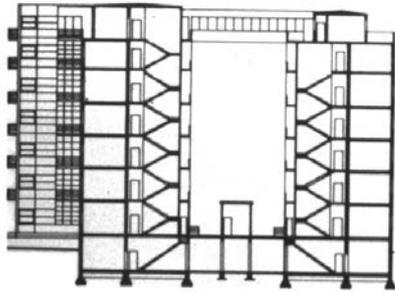


Casa Rustici
Pietro Lingeri, Giuseppe Terragni
1933–35

In the panorama of the Milanese constructions built between 1932 and 1935, the house rising in corso Sempione is the most innovative as well as the most representative example of Terragni's architectural poetry who designed the present building in collaboration with Lingeri. The internal court, normally poorly illuminated and allocated a minor role by the design project of buildings, a typical presence in Milan urban structures, in this case has even disappeared. The internal public space is projected onto the exterior and is clearly visible from the façade which breaks the design. Usually bidimensional, in this case it transforms into a pierced volume. Upon its construction, Casa Rustici was not received favourably and went through a complicated design process since, for nine times on end, the municipality rejected the building permit. Nevertheless, as Fabio Mariano writes in the volume Terragni, poesia della razionalità (Ed. Istituto Mides, 1983) „the example of the Rustici house may well be rated as a prototype of urban residential building which, although subject to the restraints of the city's building code, is characterised by an original typology that was largely imitated, although hardly paralleled, until the present times“.



Giuliana Gramigna und Sergio Mazza, „Casa Rustici“, in: *Milano*, 2013, S. 153.

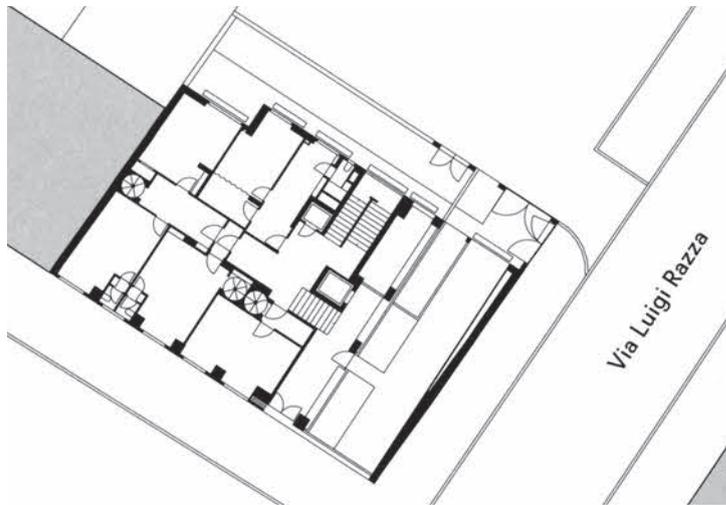
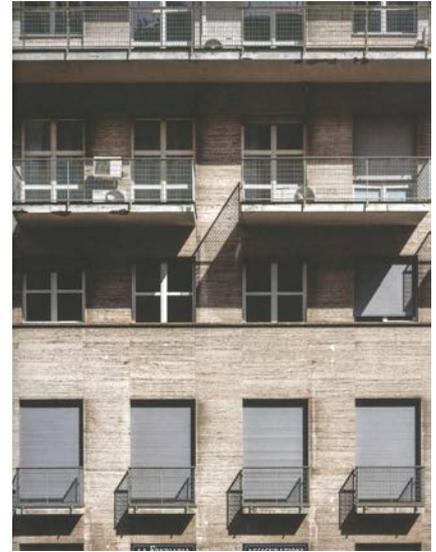


Edificio per abitazioni e uffici viale Tunisia 50
Mario Asnago, Claudio Vender
1935–36

In *Amate l'architettura* Ponti writes: „Asnago and Vender frame marvellous facades, design a surface, transforming art into a graphic accomplishment“. The two architects worked together for over fifty years, always faithful to their designing principles. They were not at all affected by the state architecture, although on several occasions they designed, on behalf of public clients, buildings intended for public use. The houses in via Euripide 9 and viale Tunisia, designed at a time when the regime architecture was a frequent source of inspiration, testify to formal rigour and to the advocacy of their design's underlying principles. Their work, hardly classifiable in the framework of the historical and critical philosophy of their time, won recognition over the years and today, architects Asnago and Vender rank, with every right, among the masters of the Italian rationalism.



Giuliana Gramigna und Sergio Mazza, „Edificio per abitazioni Viale Tunisia 50“, in: *Milano*, 2013, S. 171.

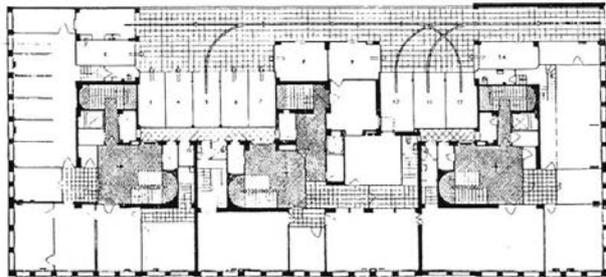
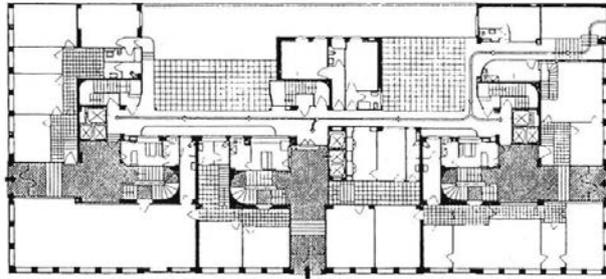
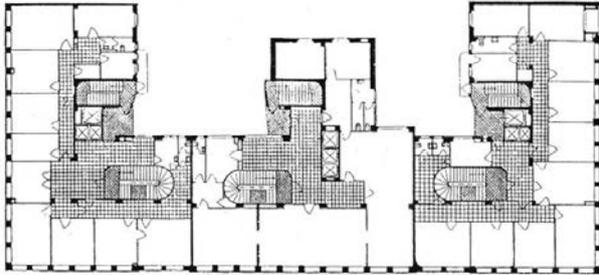


Case Bonaiti e Malugani Giovanni Muzio 1935–37

Approximately ten years after he designed the Ca'Brütta, Muzio ventured again upon the design of a residential building which, due to its volume, occupied a remarkably extended surface area. These are the buildings that overlook piazza della Repubblica and via Marcora and which, in the light of their impactful presence, constitute one of the key elements to the definition of the square image. The building block that stands out in form of compact volume, in reality consists of two distinct apartment structures. After overcoming the language that, characterised by metaphysical traits, had distinguished the façade decorations of Ca'Brütta, the architect in this case chose an approach that, moving away from the bombastic languages of other constructions he designed, tries to find its place amidst an orderly urban context without causing sudden raptures. The compactness of the building blocks is dug into by the deep vertical openings of the terraces which soften the volume where the dark red klinker facing is detached from the granite base. In this house too, typical expression of the upper-middle class of that time, plans and utility blocks are studied with painstaking care and innovative design criteria as proven by the presence of garages, often underground, which every building was cleverly fitted with.



Giuliana Gramigna und Sergio Mazza, „Case Bonaiti e Malugani, Edificio per abitazioni e uffici“, in: *Milano*, 2013, S. 175.

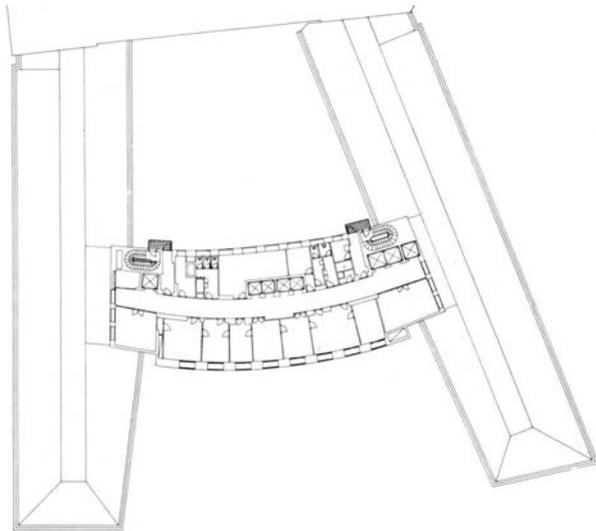
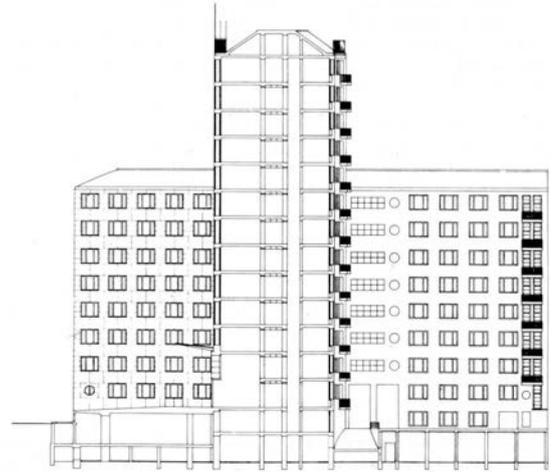
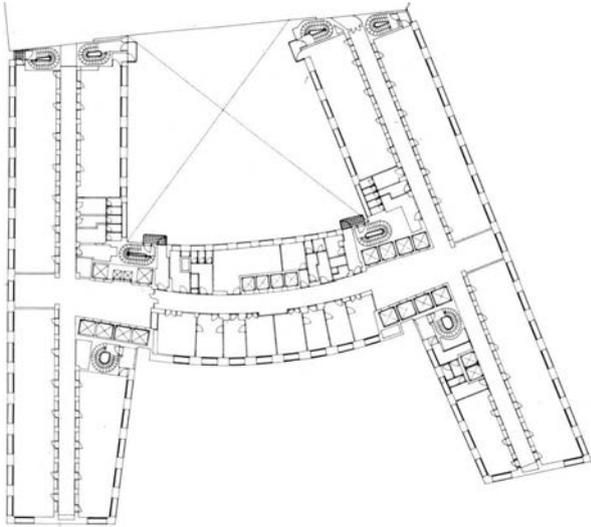


Palazzo per gli uffici Montecatini spa
Gio Ponti
1935–38

The extension of the original headquarters of Montecatini (architect Ugo Giovannozzi 1926–1928) rose, ten years later, opposite the Ca'Brütta by Muzio (1919–1922) on the two sides at the intersection between via Turati and via Moscova. Two opposite languages are faced which, in a matter of few years, would radically change the architectural lexis. Guido Donegani, head of Montecatini, in 1935 entrusted Giò Ponti to design the new building in order for it to be conceived for business based upon the most advanced criteria applying worldwide for this purpose. Apart from the painstaking functional studies characterising it, the Montecatini building stands for a major accomplishment in Ponti's career. One of the first examples of integrated design which saw in a building noteworthy for the balance of its components, not only an in-depth study of state-of-the-art services but even the interior design that would complete the offices. The building, one of the most important erected in those years in Milan, stood out as example and reference point to the later technical architecture and amongst Ponti's works, it is also that which, more than others, testifies to the influence he exerted over the rationalist movement.



Giuliana Gramigna und Sergio Mazza, „Palazzo per gli uffici Montecatini spa“,
 in: *Milano*, 2013, S. 182.

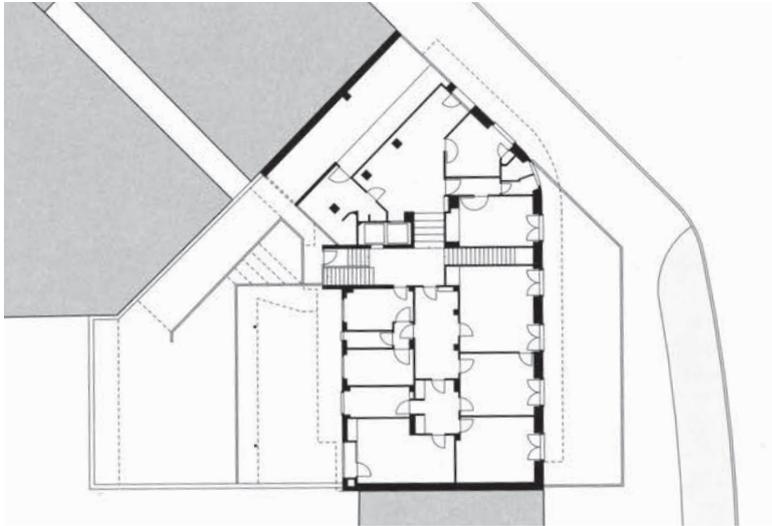


Edificio per abitazioni via Euripide 1
Mario Asnago, Claudio Vender
1937–38

In proximity of the Trade Fair, the building rises on a site that develops two obtuse-angle sides. They are mutually connected by a short bend highly reminiscent of a solution adopted a few years earlier in the building of via Manin (1933–34). Also in this case we witness the simplification of the façade design by basic, stylised forms and lines.



Giuliana Gramigna und Sergio Mazza, „Edificio per abitazioni Santa Rita“, in: *Milano*, 2013, S. 185.

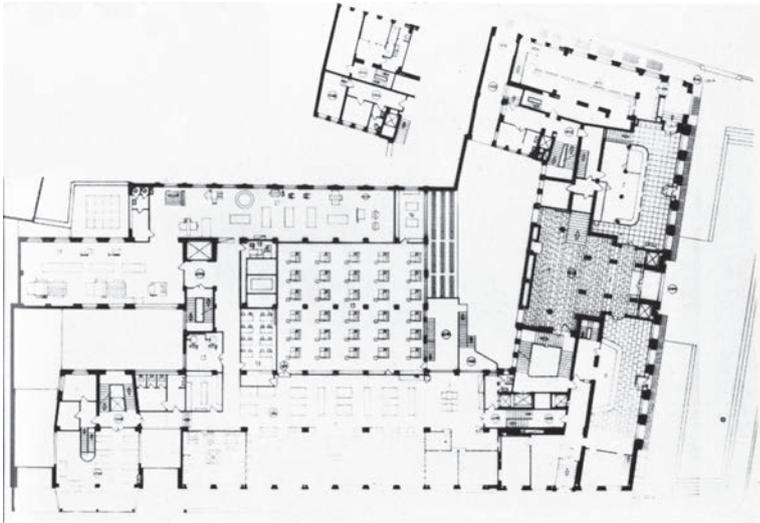
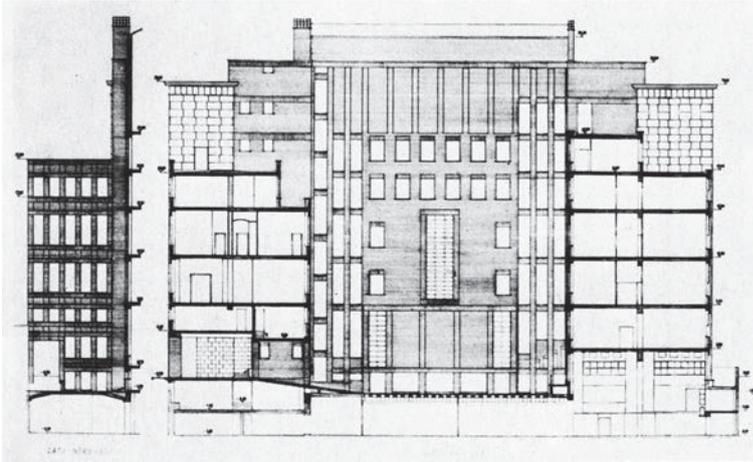


Palazzo dei Giornali
Giovanni Muzio
 1938–42

Where once rose the old Polytechnic, eventually moved to piazza Leonardo da Vinci, Giovanni Muzio designed a building intended to house the „Popolo d'Italia“, the Regime newspaper whose first editor was Benito Mussolini. At the close of the war in 1945, the building housed a few new papers and was renamed Palazzo dei Giornali. The design of this building which accommodated administrative as well as editorial offices and all of the infrastructures concerning the printing and distribution of newspapers, at the time of its construction, met the most advanced technological standards and needs. Giovanni Muzio was very busy both in Italy and abroad to visit, study and explore this subject in order to have the new headquarters of the paper feature the best functional standards possible. The large building, whose monumental structure overlooks the square, was conceived reckoning with the new urban layout the neighbourhood would acquire after the arches of Porta Volta would be detached. A strongly representative design project was undertaken in which Muzio clung to his design method that, by that time, was increasingly moving away from the turmoil of rational architecture. Suffice to think that, in the same years, in the immediate vicinity, the Montecatini building, designed by Giò Ponti, was being erected, a startling example of a new architecture, which no longer intended to be an update or an interpretation of the past.



Giuliana Gramigna und Sergio Mazza, „Uffici e tipografia del ‚Popolo d’Italia‘ (ora Palazzo dei Giornali)“, in: *Milano*, 2013, S. 199.



Edificio per uffici e negozi
Via Alberico Albricci 8 und 10, piazza Velasca 4
Mario Asnago, Claudio Vender
1939–56

Via Alberico Albricci 8:

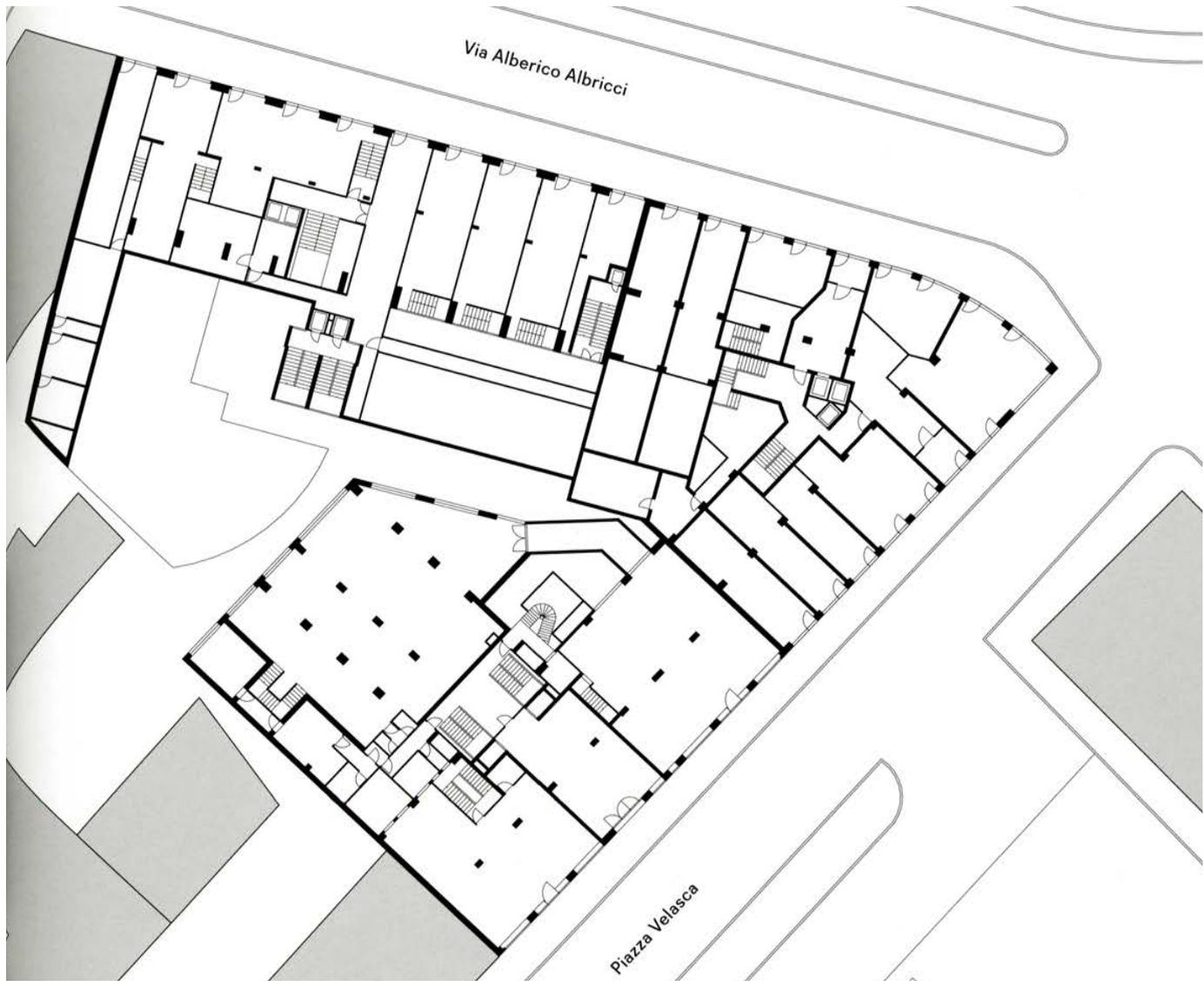
Facing via Albricci, a new street envisioned by the town plan, this building belongs to a group of constructions mutually connected which the two architects designed between 1939 and 1956. This very first building was accomplished in 1942. Complying with the complex restraints posed by the zoning building code, this building however features a façade which testifies to abstract rigour design canons typical of the architecture by Asnago and Vender.

Via Alberico Albricci 10:

In a complex setting, in the heart of the city centre, in the framework of the post-war reconstruction project, the two architects designed the building which, in competition to the one overlooking via Albricci, faces via Paolo da Cannobio. With the regard to the series of the buildings designed by Asnago and Vender, *Domus* reads: „this building is probably that which shows more the design concern in the intensive exploitation of space“.

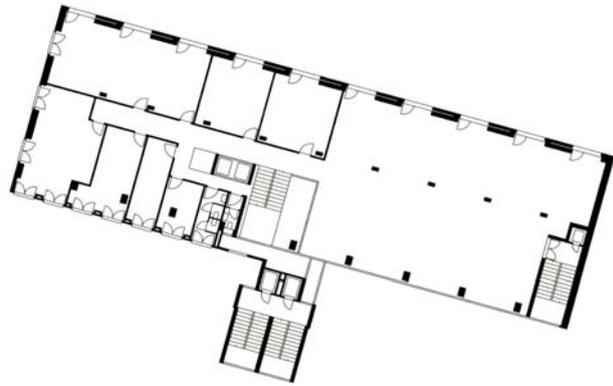
Piazza Velasca 4:

At the end of the war, the two architects resumed their intense work in the city and, as in this case, they also addressed central areas contributing, during the reconstruction, to the rehabilitation of the urban territory. With respect to these interventions, Renato Airoldi claims that , „the architects propose a personal hypothesis meant to redeem the middle-class house not by resorting to history but through the sublimation of the building techniques in the figurative purification of abstractism“. The building of piazza Velasca is conceived based on those principles: a strongly graphic façade and an alignment design like it were an orderly layout.





Via Alberico Albricci 10



Via Alberico Albricci 8

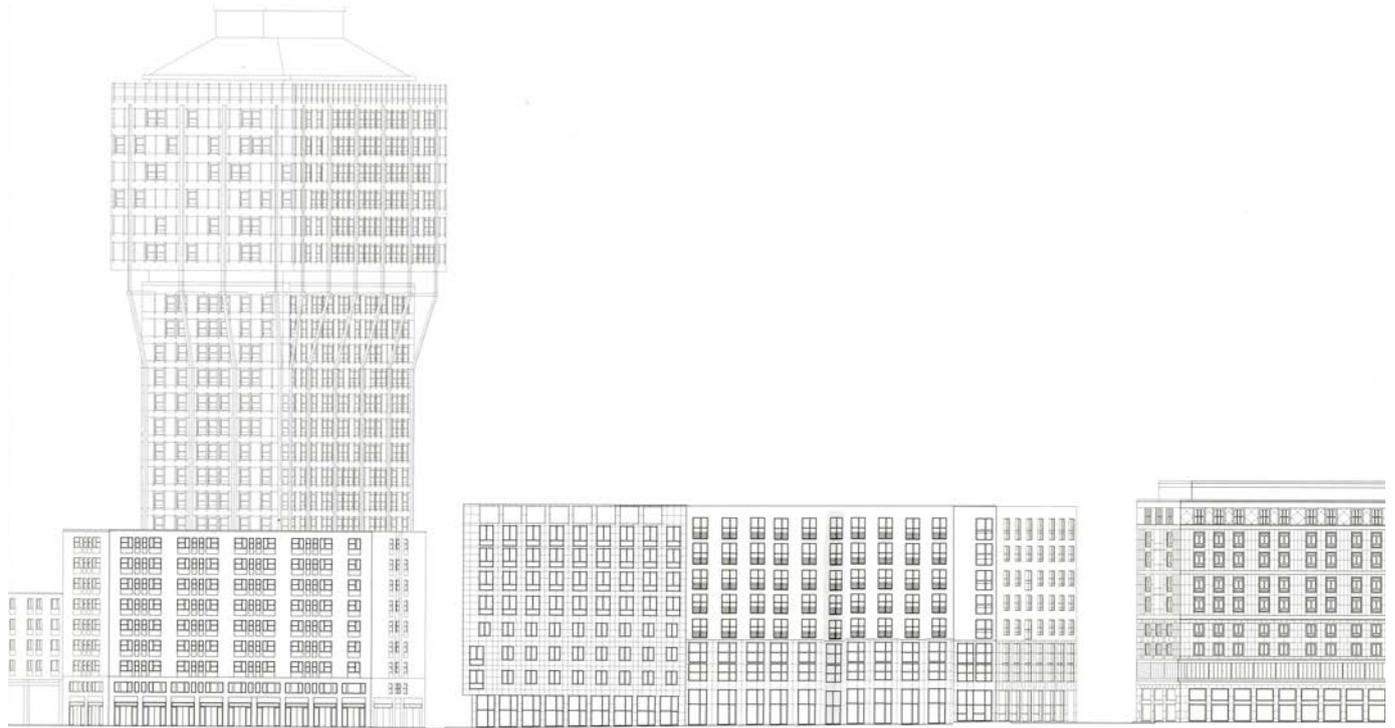




48



Piazza Velasca 4

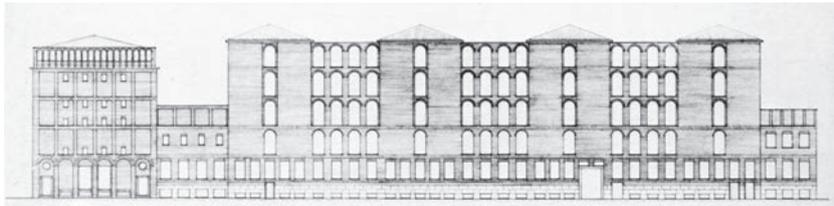
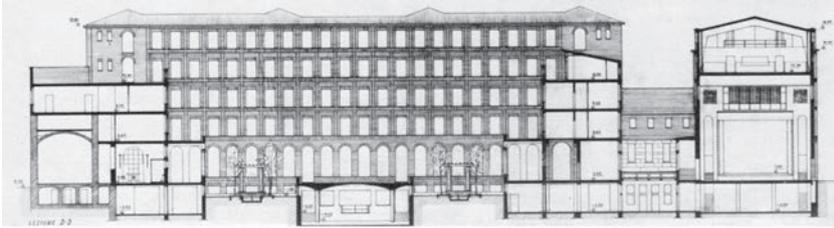
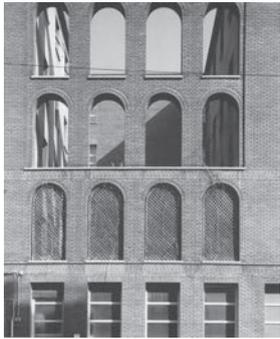
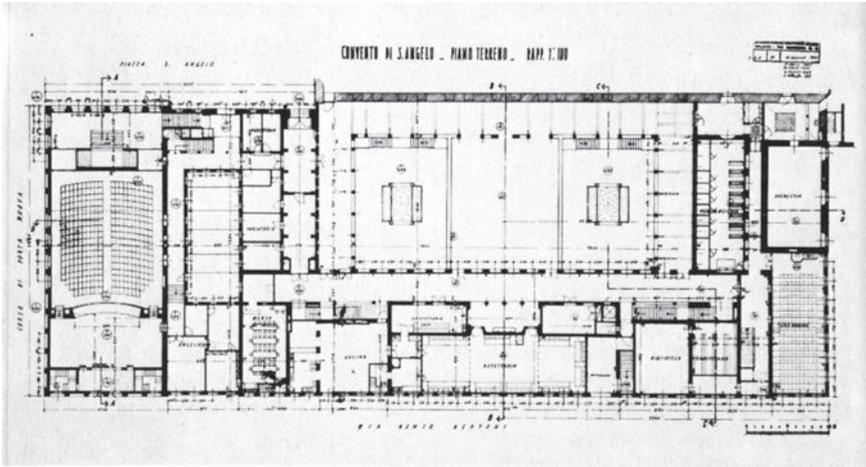


Convento di Sant'Angelo
Giovanni Muzio
 1939–47

The Angelicum complex, a convent and a cultural centre, was built at different stages. The buildings rise next to the eighteenth-century church of Sant'Angelo and partly overlook the square, in a city neighbourhood close to the historical centre. The surface available to host the convent and the cultural centre was rather cramped and necessarily required the architect to undertake careful, painstaking spatial as well as volumetric studies. The architecture of the building bears evident traces of the past: the arch, the lintel, the stringcourse, the column, the arcade which Muzio, however, transformed by synthesising their forms and achieving a metaphysical atmosphere which seems to embrace the entire complex. In this case too, as in many of his architectures, when trying to fit old with new buildings, Muzio tries to weave the threads of historical continuity.



Giuliana Gramigna und Sergio Mazza, „Convento di S. Angelo, Centro culturale Angelicum“, in: *Milano*, 2013, S. 204.



Casa al Parco
Ignazio Gardella
1947–48

Designed immediately after the war and known as „House at the Park“, this building differs from the majority of the constructions built in these years. At that time, reconstruction was booming, whereas this house, rising amidst a green space as a high-class building on the edge of the Parco Sempione, almost looks like a villa. Compared to the original project, upon request of the client, the building underwent several modifications, above all on the park-facing façade. Nevertheless such transformation did not turn the original configuration of the architecture upside down.

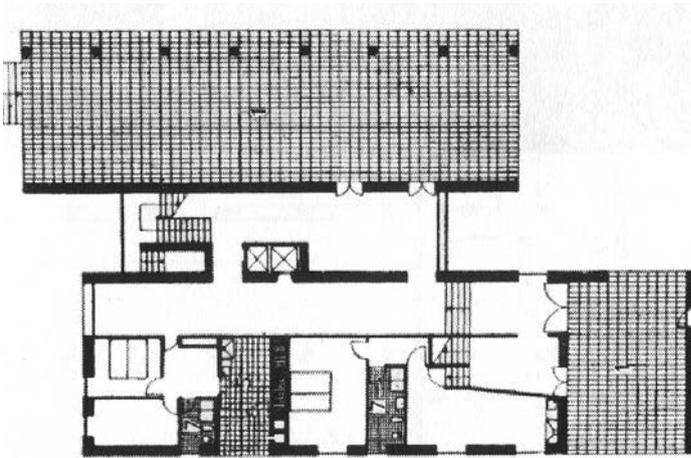
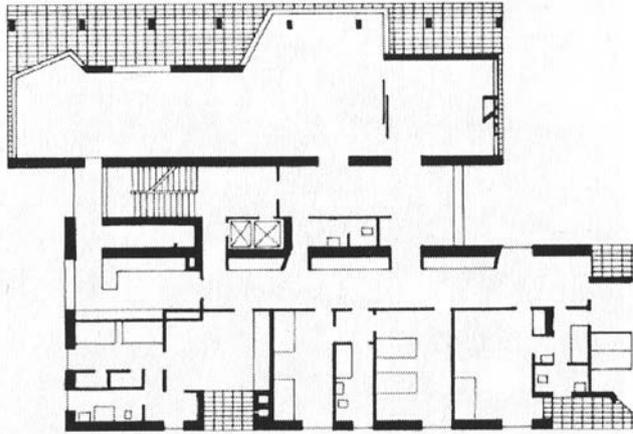
The plan that accomodates an apartment on each floor, is comprised between two building blocks offcentred from each other and mutually connected by a central block uniting them and incorporating stairs, lifts and passageways.

The external windows, running from floor to ceiling, are a telltale sign of the future trend to highlight the horizontal structures in the façade.

19



Giuliana Gramigna und Sergio Mazza, „Casa Tognella („Casa al Parco“)“, in: *Milano*, 2013, S. 215.



Casa Caccia Dominioni
Luigi Caccia Dominioni
1947–49

Caccia Dominioni designed the house in piazza Sant’Ambrogio soon after the war. It is the new construction that rose in lieu of the family’s ancient residence which, subsequently redesigned, existed as early as the fourteenth century. The bombings of August 1943 destroyed it completely.

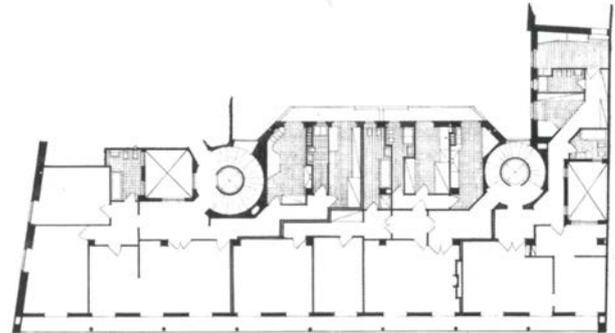
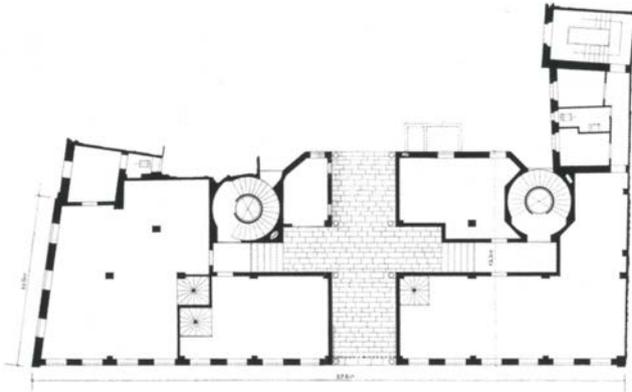
Because of the long war-driven interruption, Caccia’s past experiences had concerned primarily industrial design – such as the radio sets in collaboration with the Castiglioni brothers – and a few interior design projects. Faced with architecture, Caccia did not follow the mainstream and adopted an extremely personal language which is the outcome of his cultural and social maturity.

This makes the building an interesting example in the framework of his work and clarifies his thought which view design as respecting the environmental pre-existent conditions.

By this very first building the profound roots from which Caccia’s designing approach originates become manifest: always careful to the nuances of the most authentic Milanese architecture, be it aristocratic or spontaneous.



Giuliana Gramigna und Sergio Mazza, „Casa Caccia Dominioni“, in: *Milano*, 2013, S. 218–219.



Edificio per uffici Centro Svizzero
Armin Meili
1949–52

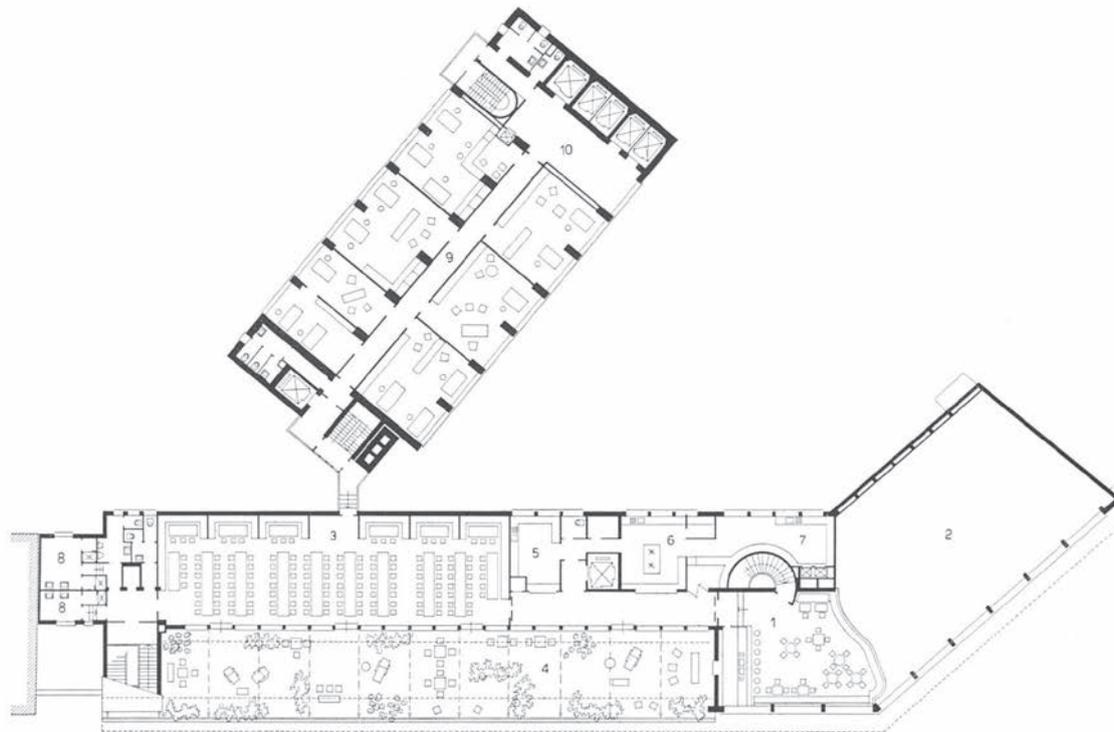
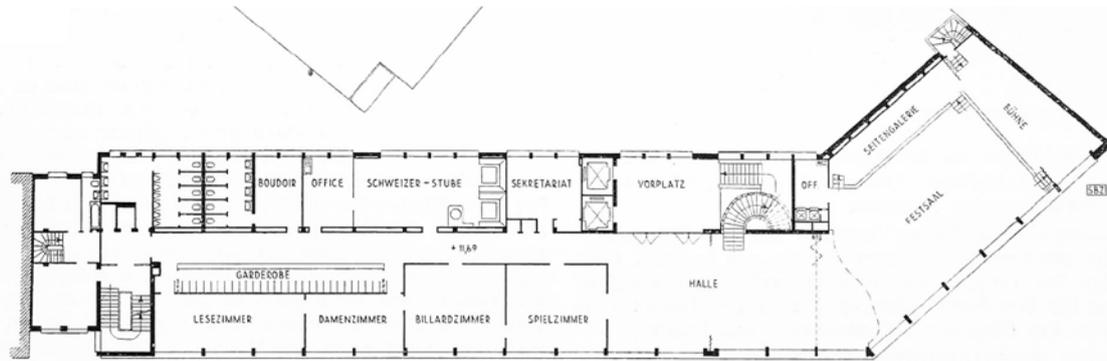
The Swiss Centre is among the first buildings that date from the post-war reconstruction phase. It was built in piazza Cavour, on the edge of the historical centre, in an area where the bombings had razed numerous streets to the ground. In fact not only had the square been ravaged but via Turati as well, the street giving access to the square, had been seriously damaged and destroyed at the two sides starting from the Montecatini Building and the Maciachini Building. The Swiss Centre is a fine example of architecture, projected into a future that would characterise the city: renovation, exchange, business. An architecture that paying homage also to the commercial, social and cultural activities of the Swiss community settled in Milan, reflects the canons of an international architectural language with which Milan too wanted to identify.



Giuliana Gramigna und Sergio Mazza, „Edificio per uffici Centro Svizzero“,
in: *Milano*, 2013, S. 235.



- 1 Haupteingang Schweizerhaus
- 2 Halle
- 3 Portier
- 4 Abwartwohnung
- 5 Bank
- 6 Schalterhalle Bank und Reisebüro
- 7 Büro
- 8 Wohnung
- 9 Hof
- 10 Eingangshalle Hochhaus
- 11 Quick-Bar
- 12 Küche
- 13 Rampe



Viertes Geschoß 1: 500
| 4^e étage | 4th floor

- 1 Bar
- 2 Luftraum Saal
- 3 Restaurant-Terrasse
- 4 Office
- 5 Spühle
- 6 Küche
- 7 Office
- 8 Duschen
- 9 Normalstock Bürohaus, 2. bis 18. Stock
- 10 Liftvorplatz

Case popolari quartiere IACP Mangiagalli II
Franco Albini, Ignazio Gardella
1950–52

The design of these two buildings saw the collaboration between two of the foremost interpreters of the Italian postwar architecture. The site plan arrangement of the houses which have carefully studied plans, is characterised by an unusual spatial distribution when it comes to houses like these. The connection between the houses and the stairblock is ensured, on every floor, by two gangways, each giving access to a single apartment, nearly to propose by using a renewed language and criteria, the old balcony theme, typical of past Milanese houses. Also in the houses in via Orsini, designed by Franco Albini, besides the interesting planimetry, where the presence of lifts was not envisaged yet, the staircase played a key role. Connected to the houses by means of raised gangways which connect every single apartment with the staircase itself. Offering a new lexis, they thus interpret the historical tradition of the balcony as a place of connection and encounter.



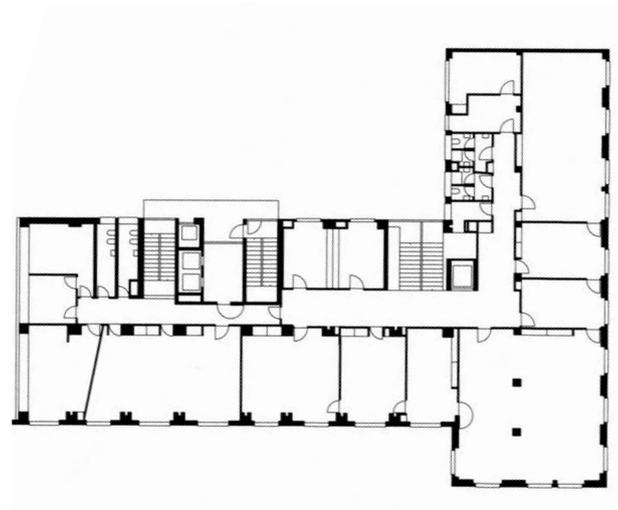
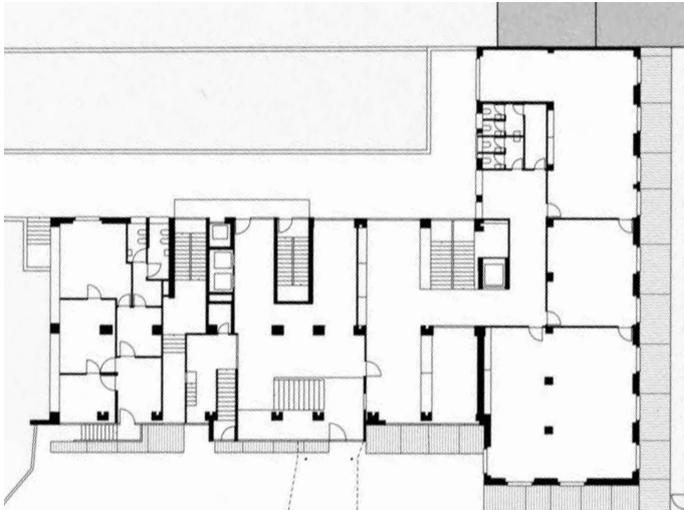
Giuliana Gramigna und Sergio Mazza, „Case popolari“, in: *Milano*, 2013, S. 240.

Edificio per abitazioni e uffici via Lanzone 4
Mario Asnago, Claudio Vender
1951–53

The building was commissioned by an important company, *Fabbrica Italiana Tubi e Ferrotubi*, to contain offices and residences for its employees in one of the most venerable zones of the historical center of Milan. After many project variations, a low office building took form on via Lanzone, set slightly back from the street and bordered by a fence, next to a tall perpendicular volume placed behind it. The entrance is not directly from the street, but is reached along a route that offers a view of the garden at the back and is marked by the presence of a canopy and a reflecting pool. The designers took an approach of compositional and technological-functional experimentation: the organization of the facades is based on materic effects, the opening and folding of the surfaces; the path of access to the garage is heated; water from the climate control system is recovered for the pool; thermal comfort in summer and winter is guaranteed by ceiling panels; the facility provides a mechanic's workshop, a laundry room and a fitness room. The terse, understated beauty of the apartment house by Asnago & Vender was captured by the camera of Michelangelo Antonioni in the film *The Night* (1961), making it the emblem of Milanese modernity in the period after World War II.



Fiorella Vanini, „Residential and Office Building“, in: *Milan Architecture Guide 1945 – 2015*, 2015.

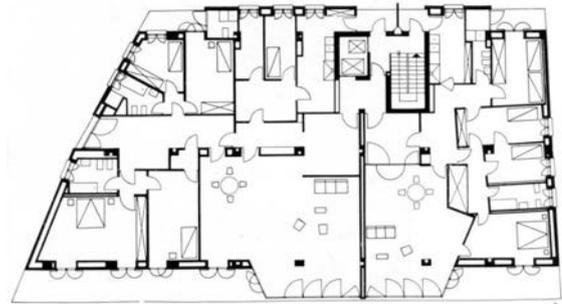
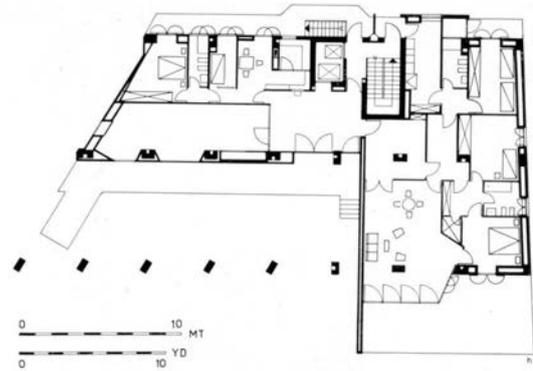


Condominio via Marchiondi
I. Gardella, A. Castelli Ferrieri und R. Menghi
1951–53

[...] The design of this house faces the theme of high-class buildings, a typical Milanese theme which experienced a major development in the city in the post-war years. The building stands out for its ability to combine outstanding flexibility in the spatial distribution, whereby custom-made planimetric solutions on the various floors were obtained, without causing unpleasant or busy effects on the façade. In fact, although it reflects the various sizes of the glass walls, the façade is a harmonious composition and has the overall layout stand out as a homogeneous whole. It revives the theme, cherished by Gardella, of the structural composition of the building, in the case in point defined from floor to floor by the full-length external windows.



Giuliana Gramigna und Sergio Mazza, „Edificio per abitazioni“,
 in: *Milano*, 2013, S. 250.

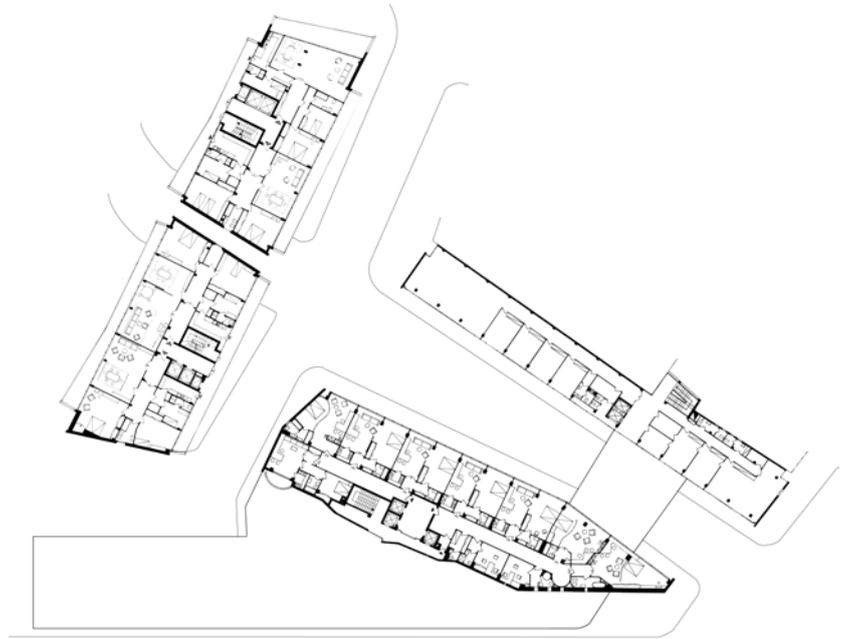
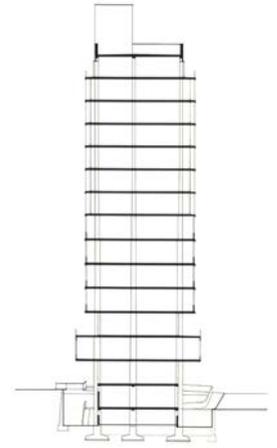
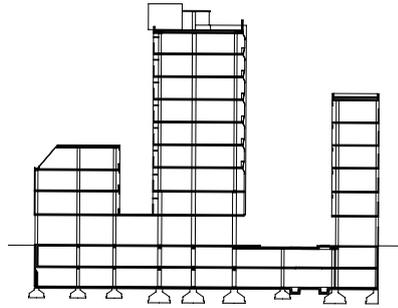


**Complesso residenziale e commerciale corso Italia
Luigi Moretti
1951–53**

Luigi Moretti trat bei diesem Projekt nicht nur als Architekt auf, sondern gleichzeitig auch als Investor. Er schuf einen aus vielen Teilen bestehenden Gebäudekomplex, der in starkem Kontrast zu den umgebenden Bauten steht. Am Corso Italia kommt es zu einer expressiven Zuspitzung, ein keilförmiger Bauteil öffnet hier gleichsam den Blockrand, sodass zum einen die verschiedenen Baukörper als eigene Teile wahrgenommen werden können und zum anderen der Strassenraum in die Anlage erweitert wird. Diese Baukörperteilung findet ihre Fortsetzung in der Trennung des rückwärtigen Wohnblocks – das 14-stöckige Wohnhaus wurde mit einem schmalen Schlitz in zwei Teile geteilt. Im markanten keilförmigen Bauteil befinden sich drei Wohnungen je Geschoss; im spitz zusammenlaufenden Bereich liegen jeweils grosse Wohnzimmer.



Martin und Werner Feiersinger, „Luigi Moretti, Büro- und Wohnhochhaus“
in: *Italomodern*, 2015, S. 30.

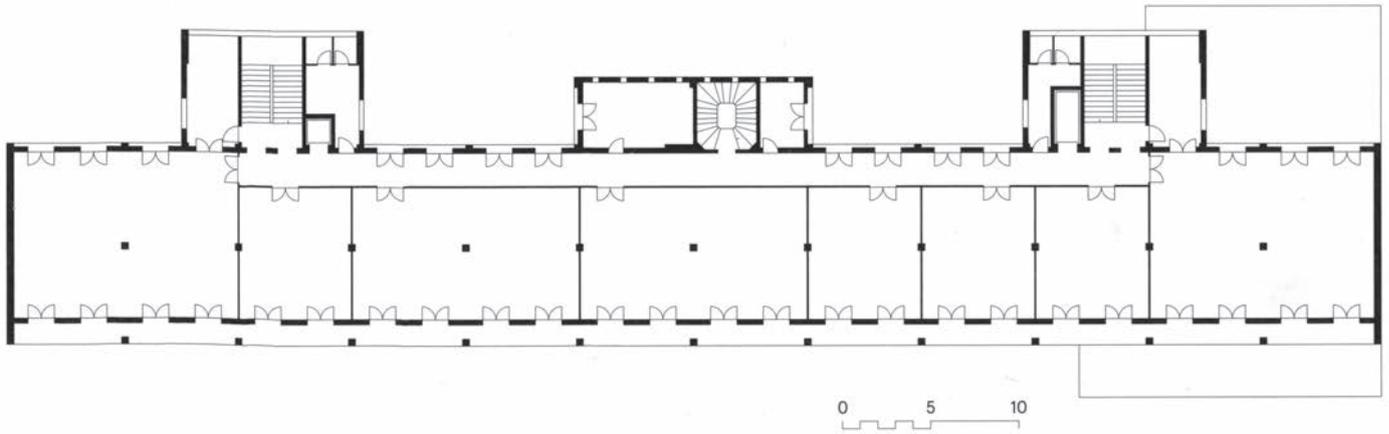


**Convento e Istituto femminile della Beata
Luigi Caccia Dominioni
1948–54**

Die Hauptfassade dieses kirchlichen Waisenhauses ist ähnlich aufgebaut wie jene des Hauses, das Caccia Dominioni ab 1947 an der Piazza Sant’Ambrogio für seine eigene Familie errichtete: Ober dem Erdgeschoss erhebt sich die Beletage mit Säulenreihe, darüber folgen zwei schlichte, ungegliederte Geschosse und ein Loggiengeschoss, das sich über die gesamte Fassadenbreite zieht. Entstand Caccia Dominionis Familiensitz als Neuinterpretation eines im Krieg zerstörten Palazzos, so ist das Waisenhaus im Vergleich dazu weniger formell und repräsentativ angelegt. Es übernimmt Elemente von landwirtschaftlichen Bauten – offene Ziegelgitter, wie man sie von Scheunen kennt – und integriert diese in die elegante keramische Aussenhaut. Damit steht das Gebäude am Beginn der jahrzehntelangen Auseinandersetzung Caccia Dominionis mit keramischen Fassaden.



Martin und Werner Feiersinger, „Luigi Caccia Dominioni, Convento e Istituto della Beata Vergine Addolorata“ in: *Italomodern*, 2015, S. 18–21.

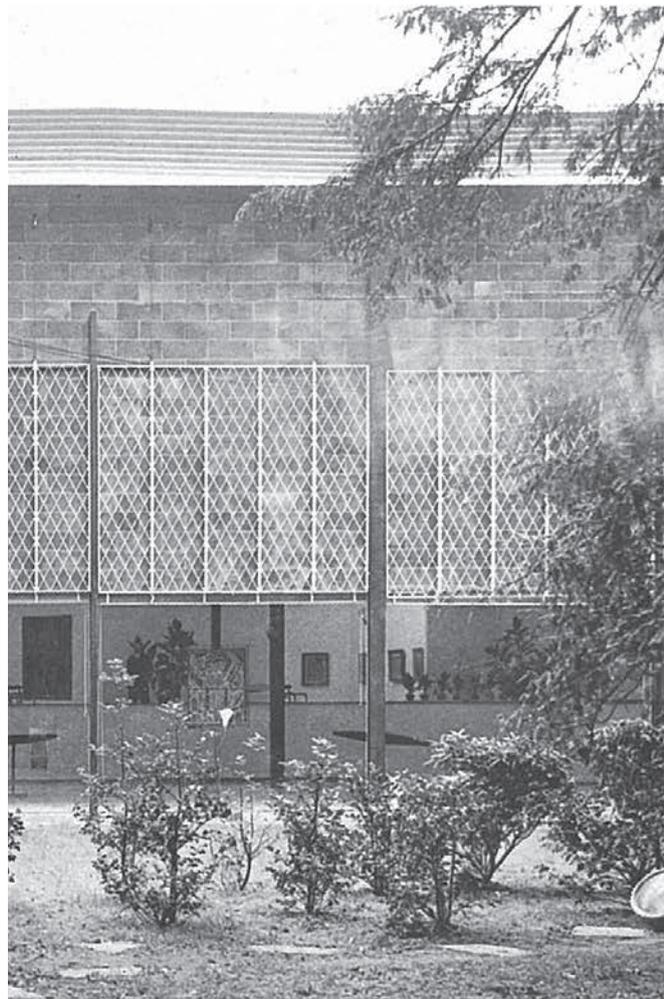


Padiglione d'Arte Contemporanea (PAC)

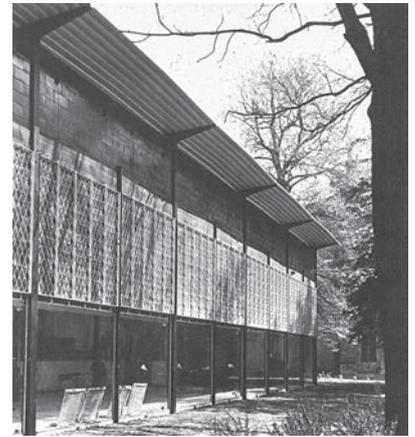
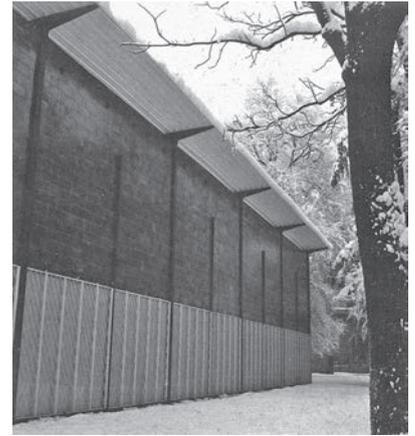
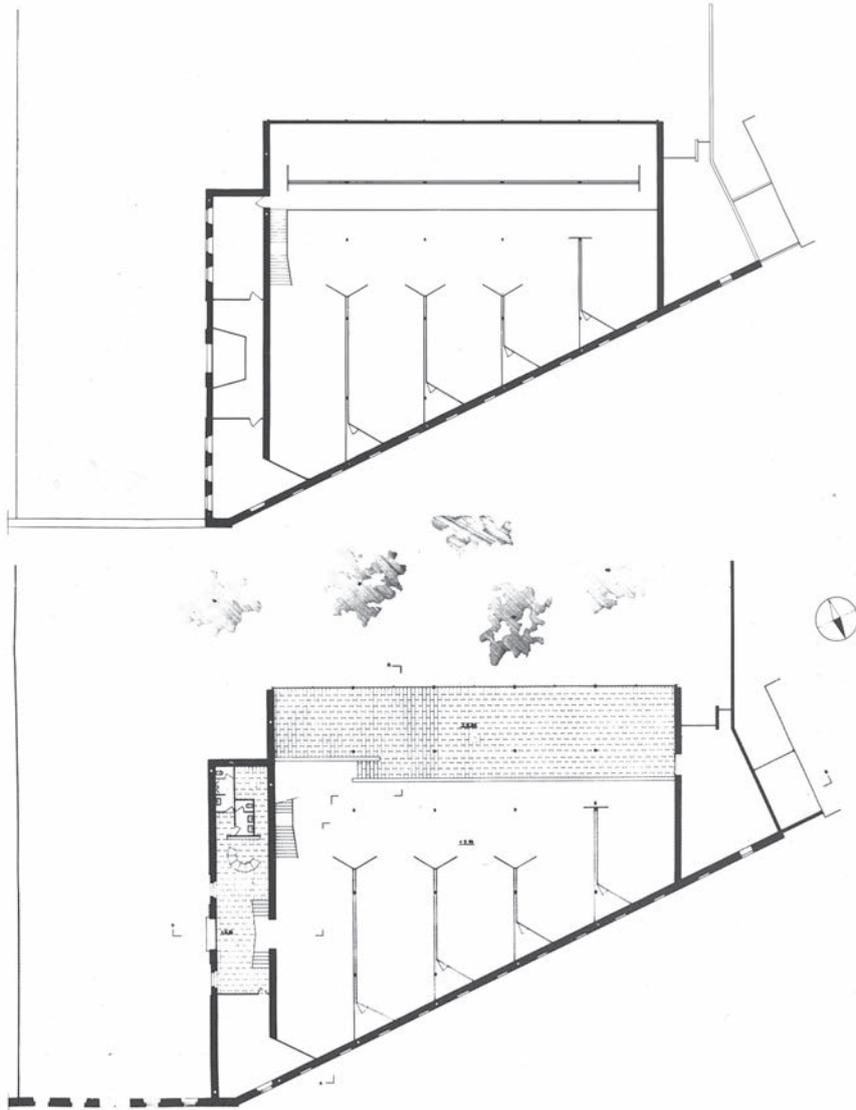
Ignazio Gardella

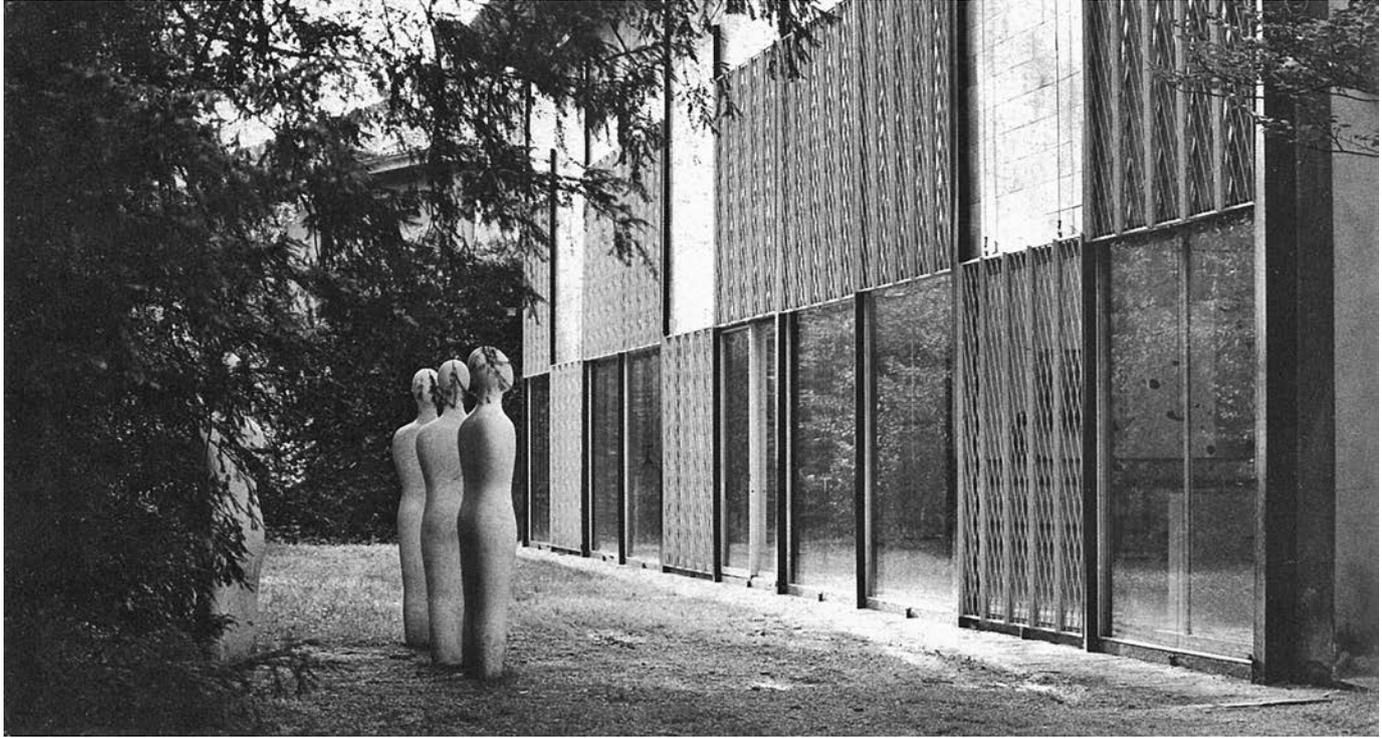
1948–54

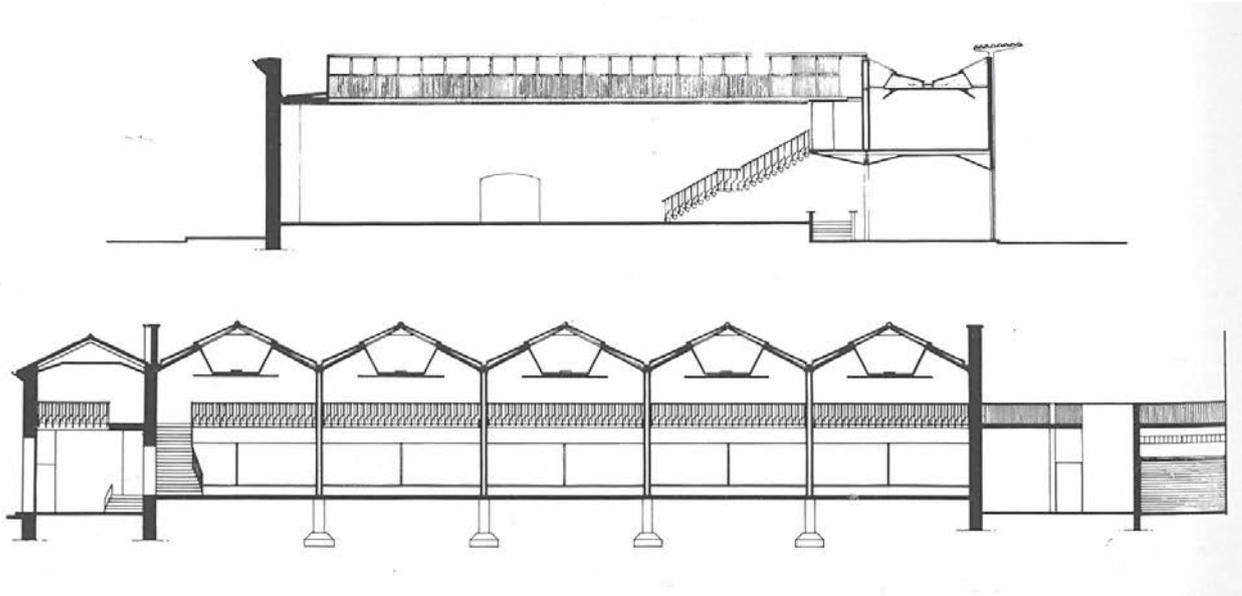
The Gallery stands on the site formerly occupied by the stables of the Villa Reale which were destroyed during the war. Its outside boundaries were, for the main part, already defined by the old wall of the Villa Reale which had to be preserved, by the adjacent Via Palestro and by the big trees of the Park – and form a trapezoid-shaped area which the architect decided not to subdivide, preferring to break up the space into different levels. The New Gallery breaks up into three spaces distinct one from the other and each specifically adapted to display different classes of art work, yet freely communicating and differentiated only by the quality of the light. The first space, primarily used for sculpture, faces the park through a series of glass panels. This lateral source of light accentuates the plastic vigour of the sculptures and achieves an effect similar to „open air“ space. The second space, designed for paintings, is on a higher level and is subdivided into similar spaces. A screened skylight provides continuous overhead light which can be regulated to the desired intensity. The horizontal diaphragm can be hung at different levels and consists in two layers of aluminum painted white. The strongest light is thus directed on the pictures, according to the Saeger system, and the semiluminous diaphragm avoids the sense of oppression created by an opaque central zone as well as reflections from the central skylight. Furthermore, the picture gallery opens on the sculpture rooms and shares a view of the garden through the glass panels which form the entire outside wall of the Gallery. The third space, for drawings, prints and small exhibits, is a long rectangular raised gallery – a wide balcony connected by a staircase and overlooking the picture gallery. The overhead light is guided directly towards the exhibits. The structure is in steel; the roof, in trusses covered by glass reinforced with wire netting. The great glass panels of the sculpture gallery are enclosed between the pillars of the facade. Iron grills running vertically along the facade provide security. The outside wall is in prune-coloured tiles; the steel structure is dark green.



Fabio Nonis und Sergio Boidi, *Ignazio Gardella*, 1986, S. 48–53.





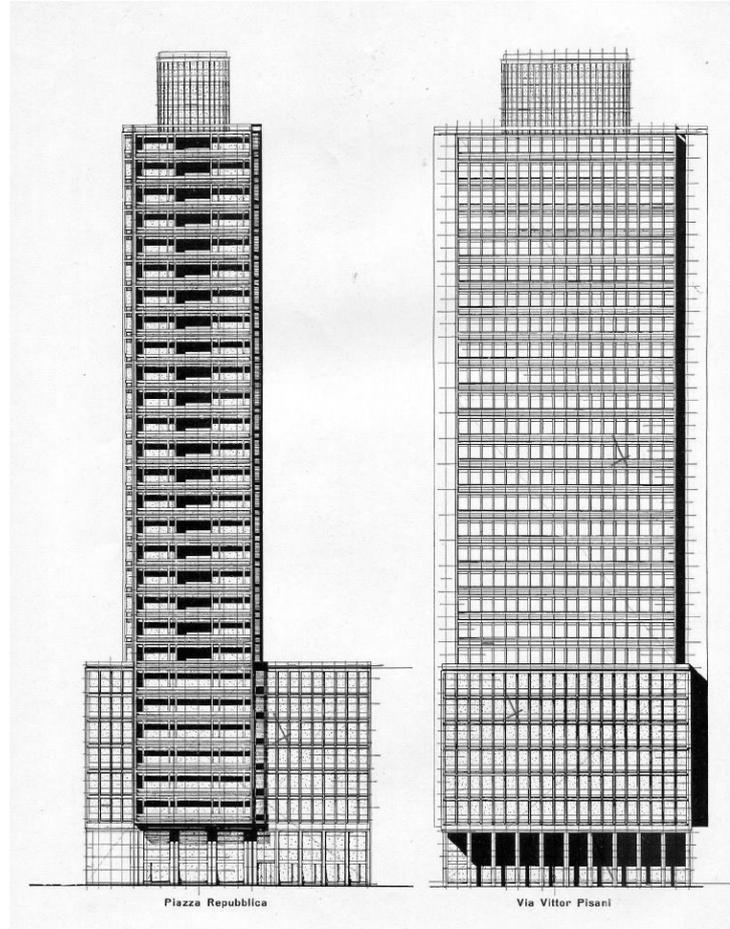
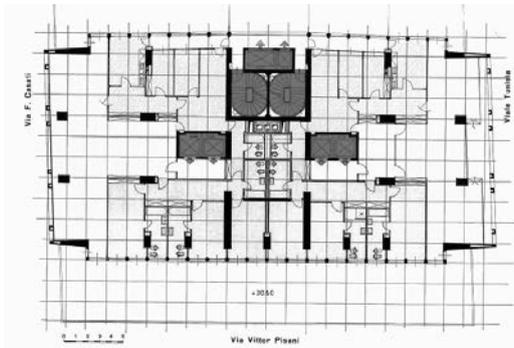
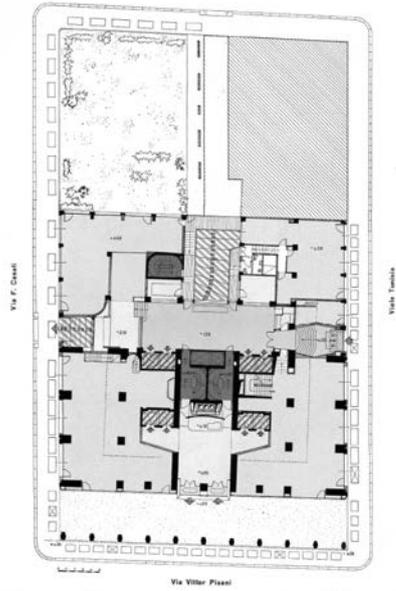


Torre Breda
Luigi Mattioni
1951–54

The so-called skyscraper by Luigi Mattioni not only represents the building that embodies the aspirations of its main architect who viewed the city as a future-oriented entity only but, for several years, it represented, even for Milan, a sort of tangible display of its rapid recovery and the vocation typical of the city. Still today, however, as in the early post-war years, the tower rises in a fine urban context. Here buildings are not so big in size and, to those who come from the central station heading for the city centre, the neat skyscraper, along with its rational language and marked verticality, nearly stands out as a recognisable, welcome element, almost an invitation for people to reach the heart of the city.



Giuliana Gramigna und Sergio Mazza, „Edificio a torre per uffici e abitazioni“,
in: *Milano*, 2013, S. 262.



Chiesa San Ildefonso

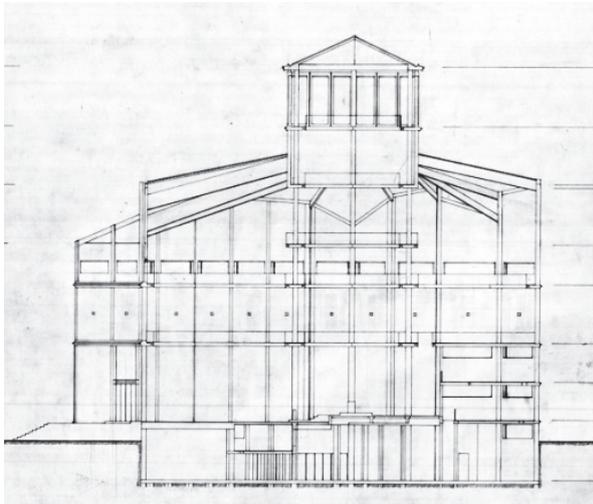
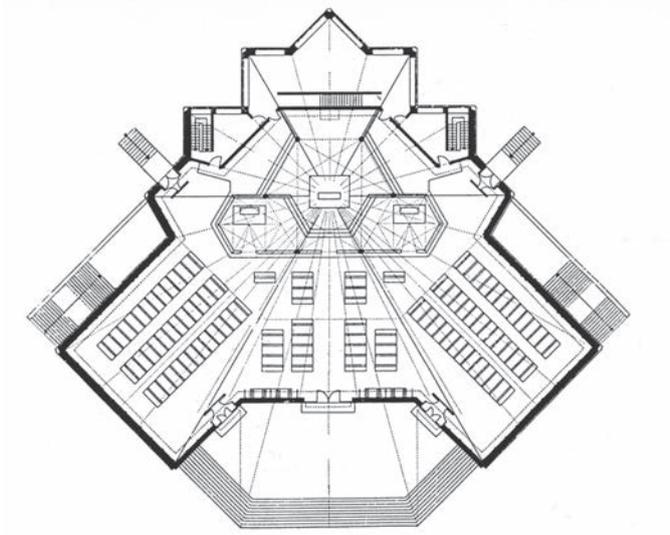
Carlo De Carli

1955

The two defining elements of the building are the polygonal plan, which is a variation of the central layout – generated from a hexagon whose focal point lines up with the altar and whose rays and apothems determine a stellar perimeter with a concave deformation towards the square – and the „ciborium“, a castle of circular columns and beams that rises even beyond the multi-faceted surfaces of the pitched roof, supporting the glass-enclosed roof lantern above, which ushers light down to the altar below. This structure, which supports the tiburio and exposed rafters (the design of which is replicated in the floor pattern) is organised into five levels of aerial walkways, three of which are accessible. Two of them are each connected to its own corresponding order of balconies that runs around the perimeter of the building. These areas were originally intended for maintenance, such as window washing, and for the placement of art works and liturgical vestments, except for the first order of balconies immediately above the altar, which is reserved for the choir. [...] The structural grid, associated with the brick infill that characterises the building's exterior (but in this case also its interior), is a peculiar trait of the popular architecture of the day and other architectural works by De Carli. It is carried throughout the entire height of the building, with two orders balconies placed around the interior perimeter and externally with bands corresponding to their concrete slabs. Thus, three horizontal levels are established that correspond to different degrees of illumination: the lower level, windowless and lit only by the intensely-coloured, glass transom over the entrance; the middle level, pierced by a sequence of small points of light in glass colours pastel arranged in the centre of each pattern, the upper path by a ribbon of windows with panes of yellow gold. In addition to these coloured sources of natural light, natural light also flows down from the roof lantern above the altar and from the thin, polygonal tubular neon lamps that have been integrated into the insoles of all the balconies located around the church, which surprisingly recompose the unity of the building, graphically highlighting the ciborium and the polygonal plan of the church. [...]

Elena Demartini, *Church of Sant'Ildefonso*, URL: <http://www.ordinearchitetti.mi.it/en/mappe/itinerari/edificio/392-church-of-sant-ildefonso/36-carlo-de-carli-in-milan> (26.08.2015).



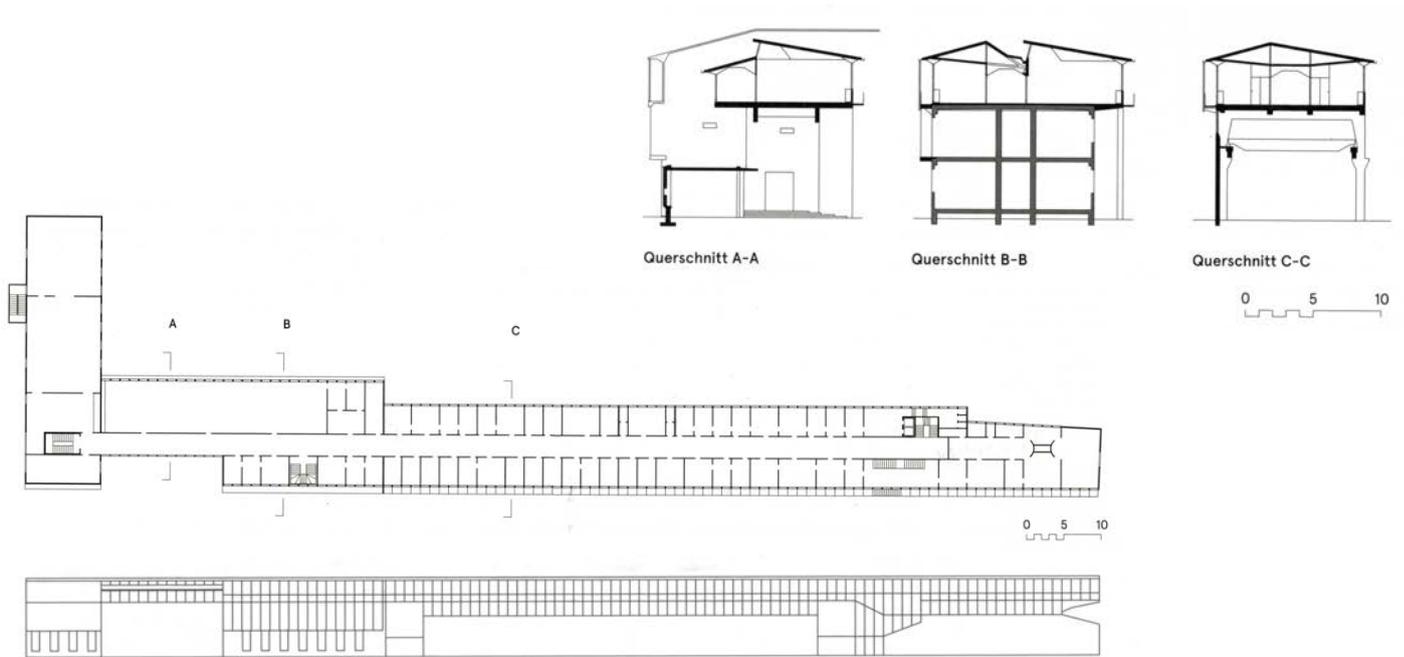
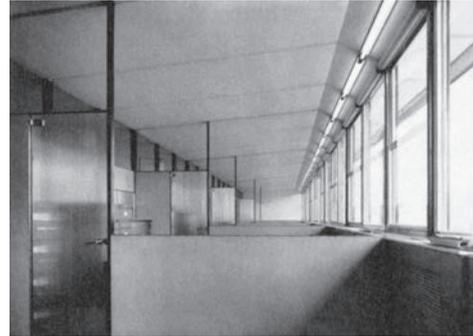


**Stabilimento e uffici, Loro e Parisini spa
Luigi Caccia Dominioni, Vittorio Dubini
1951–56**

Das Bürohaus oszilliert zwischen Tradition und Moderne: Caccia Dominioni nimmt Anleihen bei ländlicher Nutzarchitektur ebenso wie bei modularen Industriebauten. Mit Fliesen verkleidete, weitgehend fensterlose Lagerräume bilden den Sockel für das gläserne Bürogeschoss mit gerasterter Vorhangfassade. An der Stirnseite zur Via Brunelleschi lösen sich die Baukörper voneinander: Der Sockel tritt als Schuppen mit eigenem Dach in Erscheinung, das Bürogeschoss fährt wie ein Schlitten darüber hinaus und zeigt eine Fassade mit Satteldach und quadratischem Fenster. Halb verspielt, halb ernst verleiht der Architekt diesem Bauteil das Aussehen eines traditionellen Hauses, das frei in der Luft zu schweben scheint. Das Gebäude wurde vor kurzem auf unsensible Weise renoviert: Die dunkelbraunen Fliesen wurden entfernt, das Sockelgeschoss weiss verputzt.



Martin und Werner Feiersinger, „Luigi Caccia Dominioni, Bürohaus Loro & Parisini“
in: *Italomodern*, 2015, S. 46–49.

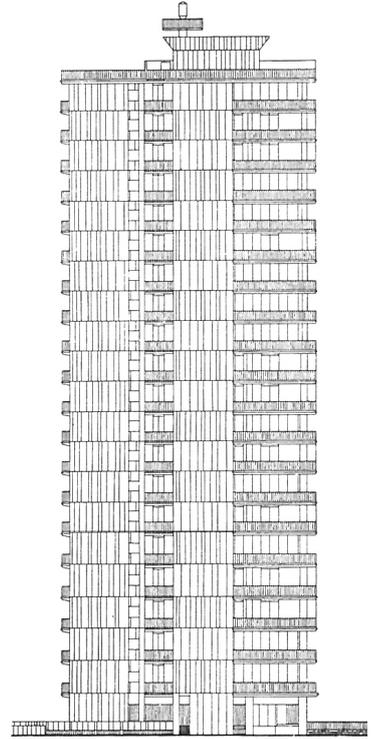
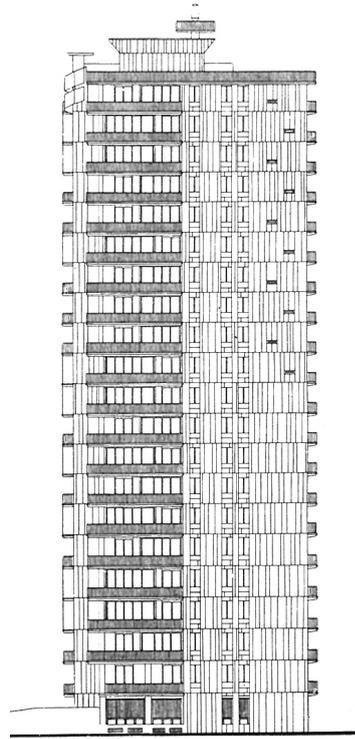
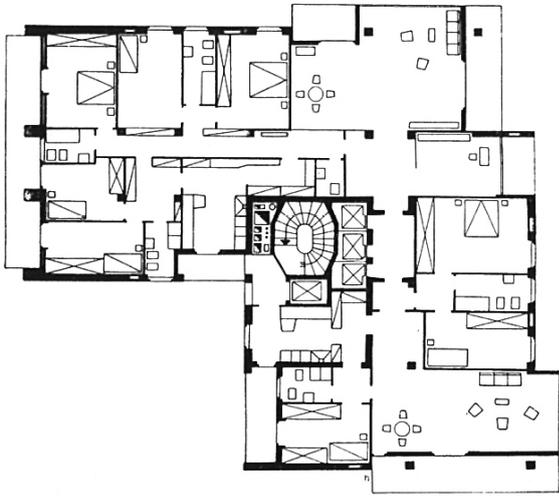


Torre al Parco
Vico Magistretti, Franco Longoni
1953–56

Obwohl Magistretti schon vor der Torre al Parco eine Reihe von Projekten – hauptsächlich soziale Wohnbauten für INA-Casa – entwickelt hatte, bezeichnete er selbst diesen Wohnturm als seinen ersten Bau. In prominenter Lage, beim Parco Sempione, stapelte er 21 Geschosse übereinander. Ähnlich wie Caccia Dominioni suchte auch Magistretti nach neuen Interpretationen der (bürgerlichen) Stadtwohnung. Hier legte er zwei grosse Einheiten pro Stockwerk an, die jeweils über mehrere Terrassen und eigene Personaleingänge verfügen. Mit besonderer Sorgfalt widmete sich Magistretti auch den sonst meist vernachlässigten Bauteilen am Dach wie Aufzugsaufbauten oder Technikräumen – sie sind in einem eigenen Körper mit trichterförmigem Abschluss untergebracht. Als Zugang zum Dach ist eine aussenliegende Wendeltreppe auf das oberste Geschoss gesetzt.

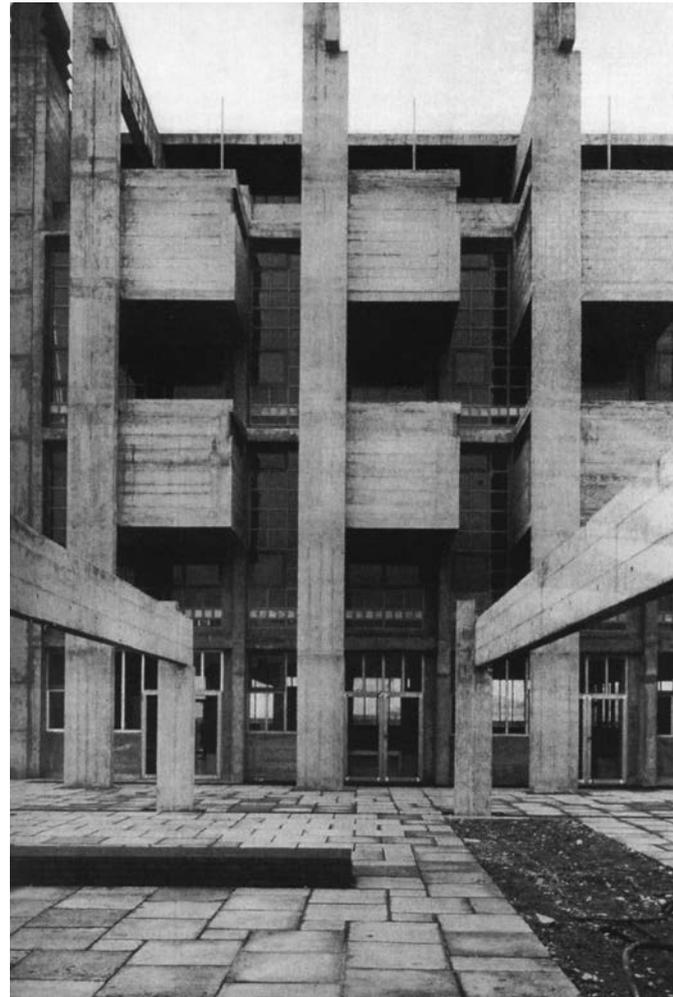


Martin und Werner Feiersinger, „Vico Magistretti, Torre al Parco“
 in: *Italomodern*, 2015, S. 50–51.

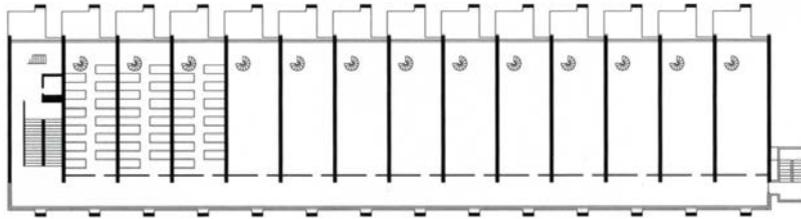
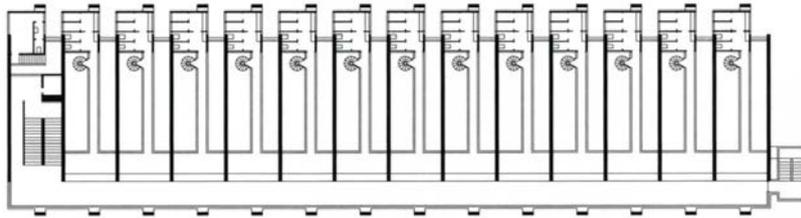


**Sede dell'Istituto educativo
Vittorio Viganò
1953–57**

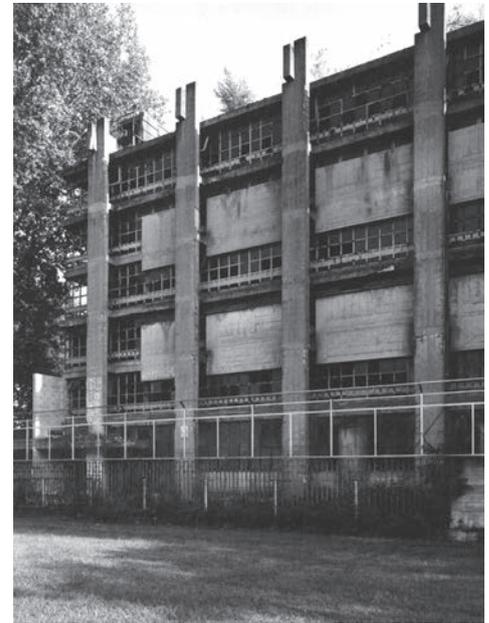
Das Istituto Marchiondi gilt als der wichtigste Bau des Brutalismus in Italien. Es wurde als geschlossene Anlage für schwer erziehbare Knaben konzipiert und besteht aus einer Reihe von Flachbauten, einer dreistöckigen Schule und dem sechsstöckigen Schlafsaalgebäude. In diesem nehmen die einzelnen Zimmer jeweils die Höhe von zwei Stockwerken ein. Über Wendeltreppen erreicht man schmale Stege, die mitten durch die Räume laufen und zu den vor die Fassade springenden Nasszellen führen. In bester brutalistischer Tradition sind alle Bauteile aus schalreinem Beton hergestellt, die Installationsleitungen in den Räumen sind frei geführt. Aussen sind die tragenden Betonpfeiler vor den Baukörper gestellt. Das Auflagerdetail der Dachbalken ist dem Holzbau entlehnt.



Martin und Werner Feiersinger, „Vittoriano Viganò, Istituto Marchiondi“
in: *Italomodern*, 2015, S. 52–53.



0 10 m

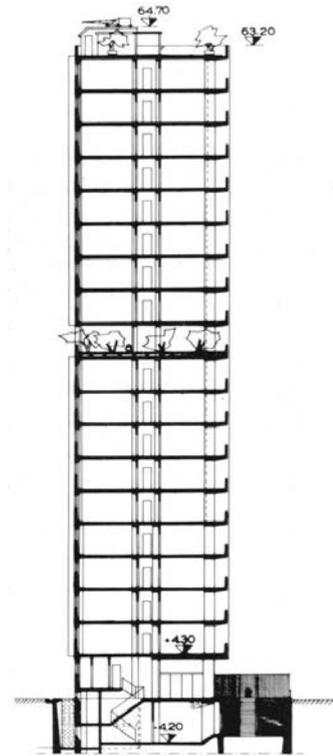
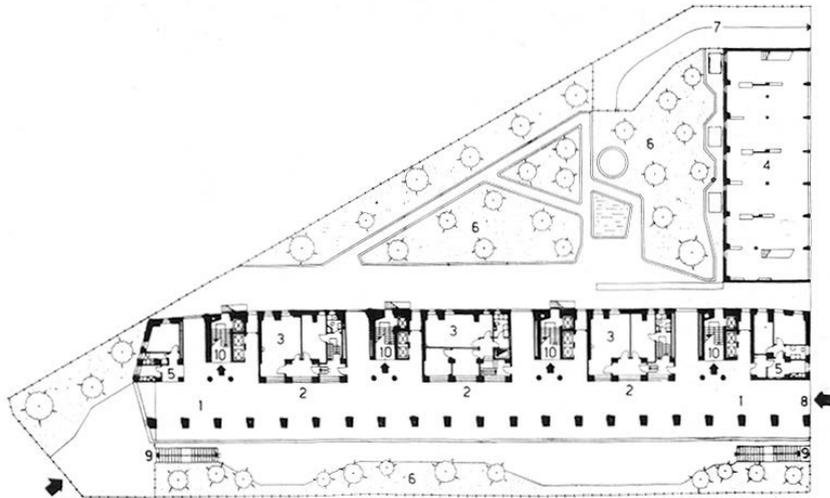
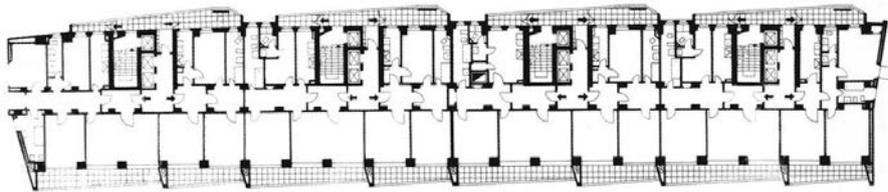
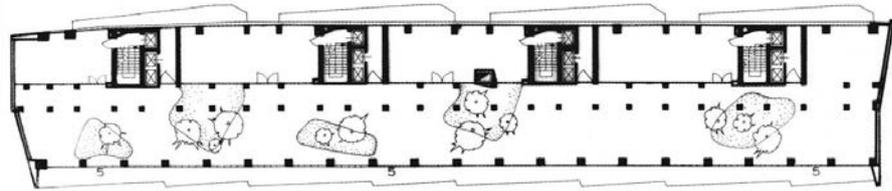


Palazzo dell'Istituto Nazionale Assicurazioni INA
Piero Bottoni
1953–57

A few years after Bottoni and Ulrich designed the building of corso Buenos Aires, Bottoni revives the volumetric theme, previously proposed, by coming up with the volume of the building situated in corso Sempione. Although an eighteen-story building, the volume does not stand out with a vertical image but as a laminated element and nearly looks like a structure facing perpendicularly the axis of corso Sempione. This building is the work that best embodies Bottoni's philosophy with regard to urban residential building. Based upon strictly rationalist criteria, this building is a proposal that, thanks to the neatness, simplicity and rigour of its forms, further contributes to add neatness and rigour to the urban layout. Bottoni paid special attention also to the relation between the private and public spaces of the building whereby he fitted the building with common terraces, green spaces and a groundfloor connecting the vertical spaces.



Giuliana Gramigna und Sergio Mazza, „Edificio per abitazioni INA“,
 in: *Milano*, 2013, S. 293.

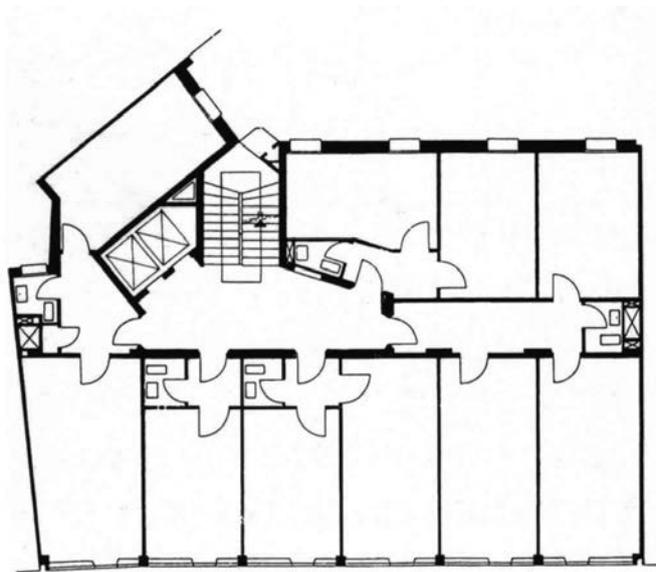


**Edificio per uffici corso Europa 22
Vico Magistretti
1955–57**

Entirely intended as office building, the construction has been rationally studied with plans allowing the needed volumetric adaptability. To this aim also corresponds the design of the external windows which, following a vertical articulation, are divided into three sections, the frame of which allows to insert the temporary partitions dividing the internal space also in proximity of the windows. Despite the restraints imposed by the planimetry, the building is an example of extraordinary formal rigour which transforms the bidimensional weave of the façade into a clever, elegant neoplastic design.



Giuliana Gramigna und Sergio Mazza, „Edificio per uffici“,
in: *Milano*, 2013, S. 296.

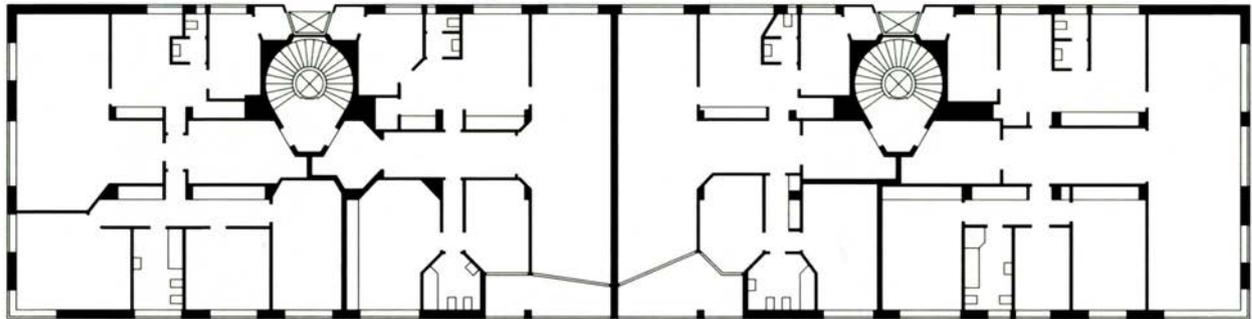
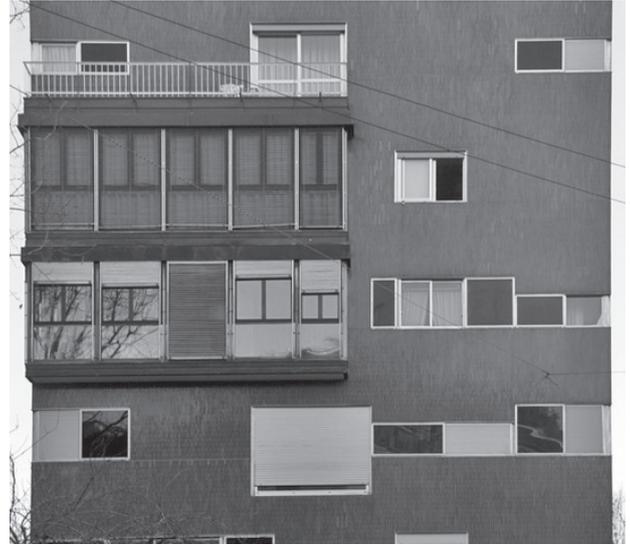


Edificio per abitazioni via Ippolito Nievo 28/1
Luigi Caccia Dominioni
1955–57

In the house of via Ippolito Nievo, Caccia Dominioni faces for the first time the theme of large middle-class residential buildings, in an area near the Trade Fair largely strewn with public green spaces. Despite the remarkable size of the architectural volume, designed in form of a solid, a noteworthy refinement and compositive freedom immediately stand out which contrast with the sharply defined volume. We are here presented with a principle Caccia has always admitted: namely that his buildings are born initially with the carefully studied plan distribution in the light of which, subsequently, originates the construction. In fact, the façade layout, where glass-walls differ from floor to floor, testify to interiors that are as different. The shiny grès facing, used as a layer in this case too, anticipates what Caccia frequently adopted in later architectures, such as the other residential buildings, inspired to the same compositive principles as the building at issue, built ten years later in via Nievo 10.



Giuliana Gramigna und Sergio Mazza, „Edificio per abitazioni“,
 in: *Milano*, 2013, S. 297.



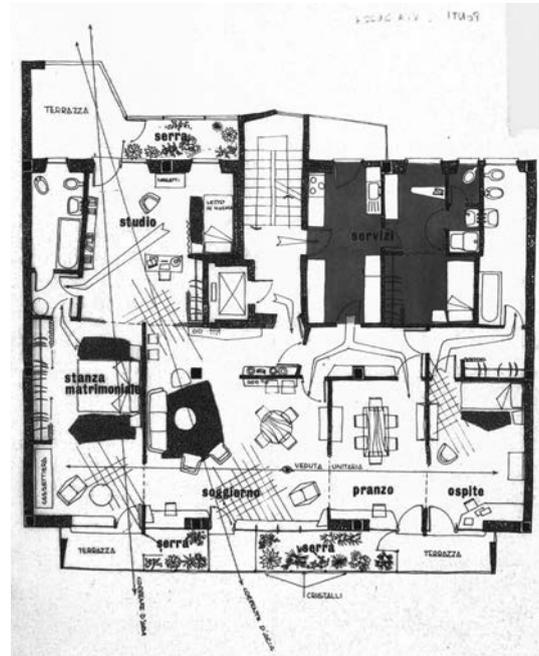
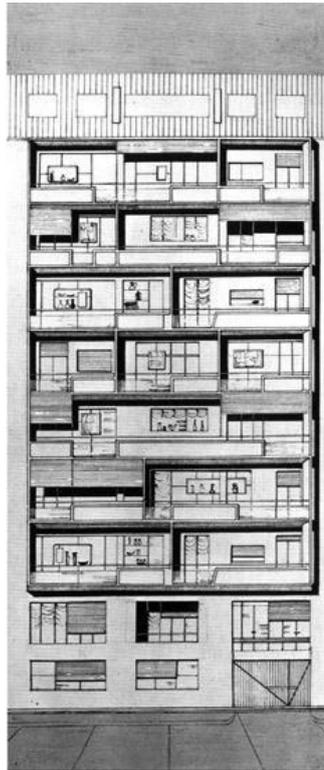
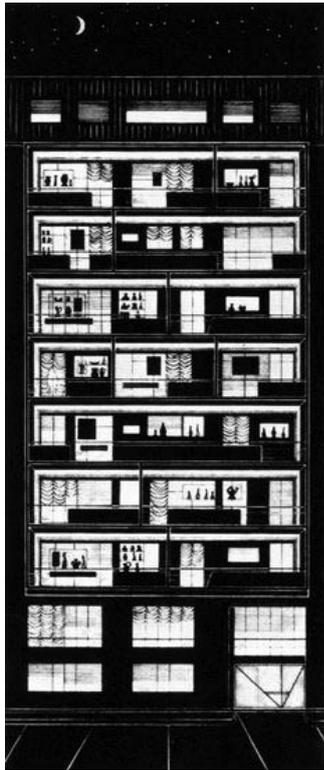
0 10 m

Casa Ponti Giò Ponti 1956–57

The house on Via Dezza, Ponti's last residence where he lived with his family on the eighth floor, represented the sum total of his reflections on housing and lifestyle for the modern age, faithfully adhering to its spatial inventions. Built on a lot where the architect had previously maintained his design studio – a vast open-space, located in a garage – the building's street façade was developed vertically, made up of layers stacked on top on one another, establishing the building's rhythm. The size and layout of the apartments on each floor, according to original concept of the project, could be customised and organised to meet each occupants' needs. [...] Each unit was conceived as a large, single room; only the service areas on the north side were separated by walls. In the case of the apartment designed by architect for his own family, this open plan would be extended to encompass even the bedrooms and study that finally realized the notion of an uninterrupted, continuous open plan, reinforced by a uniform expanse flooring, clad in ceramic tiles with diagonal stripes. The spaces of the house, which could be closed off only when needed thanks to movable walls called „modernfold“, were accompanied by „fully-equipped headboards“ („testiere cruscotto“, complete with shelves, drawers, lights, etc.), „self-illuminating“ furniture (detached from the wall), table-top paintings and windows, used as a support for bookcases and self-supporting shelves. In this way, the pattern of each opening becomes a „furnished window“ („finestra arredata“) that establishes the boundary between the private areas and the landscape „so that from the inside' the outside is always seen through the top shelves of the furniture. And therein lies its charm“ (1954). [...] Ponti's focus also concentrated on the need to design buildings according to the inherent differences between how they were seen by day compared to the way they were perceived at night. This, in turn, arose from contemporary architecture's predilection for large expanses of glass, making it both transparent and reflective that required finding a balance between these two possible interpretations, because, if by day the façades are mainly seen as opaque surfaces, at night the reverse is true „with completely different visual relationships in terms of the rooms and the façade design, with the abolition of plastic and relief (i.e. negating its three-dimensionality)“ (1956).

Manuela Leoni, *Ponti House in via Dezza*, URL: <http://www.ordinearchitetti.mi.it/en/mappe/itinerari/edificio/341-ponti-house-in-via-dezza/46-gio-ponti> (20.08.2015).



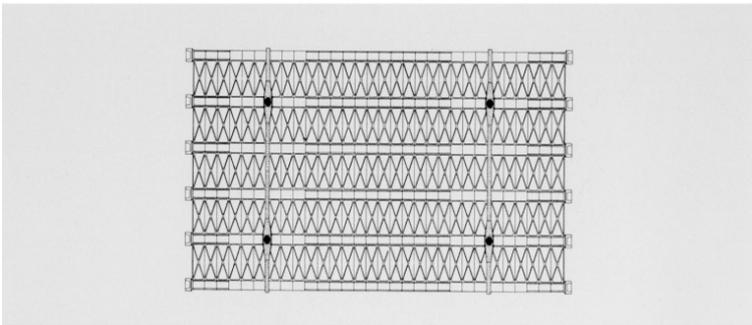
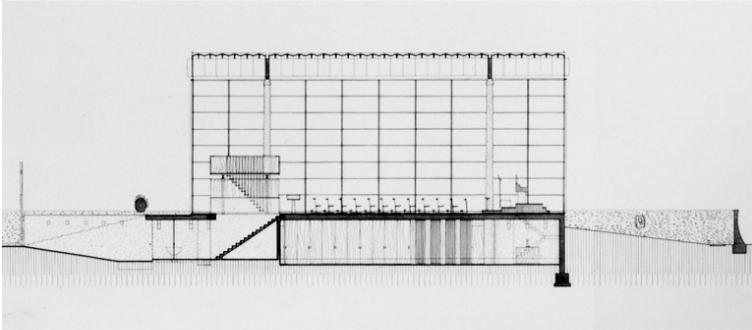
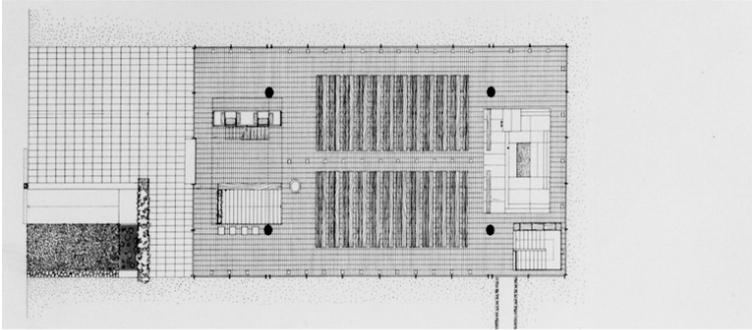


Chiesa Mater Misericordiae
Angelo Mangiarotti, Bruno Morassutti
 1956–58

Der Bau liegt in einem rechteckigen Hof, den die Architekten durch eine Umfassungsmauer von seiner Umgebung abgrenzten und damit als sakralen Bereich definierten. Darin errichteten sie einen Sockel in Höhe der Mauer und setzten darauf ein abstraktes Glashaus. Die Struktur des kristallinen Objekts offenbart sich erst beim Betreten: Sie besteht aus vier runden Betonsäulen, die eine Decke aus vorgefertigten und vorgespannten Betonelementen tragen. Der Zugang erfolgt über eine symbolische Schwelle: Eine Rampe führt hinab zum Vorhof mit der Taufkapelle, von dort gelangt man über eine Stiege mitten in den Kirchenraum und taucht gleichsam von unten in die Kirche ein. Bei Messen betritt man den Raum direkt von aussen durch eine Glasschiebetür. Im Inneren erzeugt die mit Polystyrol gefüllte Doppelverglasung der Wände ein wunderbar diffuses Licht.



Martin und Werner Feiersinger, „Angelo Mangiarotti, Bruno Morassutti, Chiesa Mater Misericordiae“ in: *Italomodern*, 2015, S. 72–75.

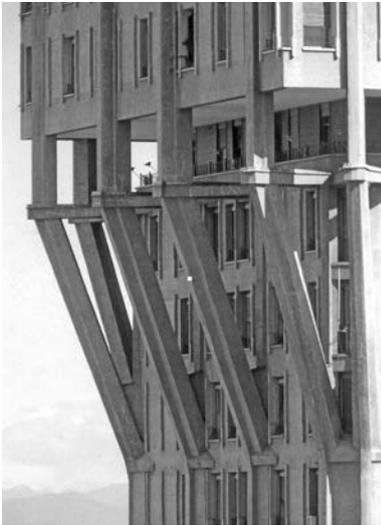
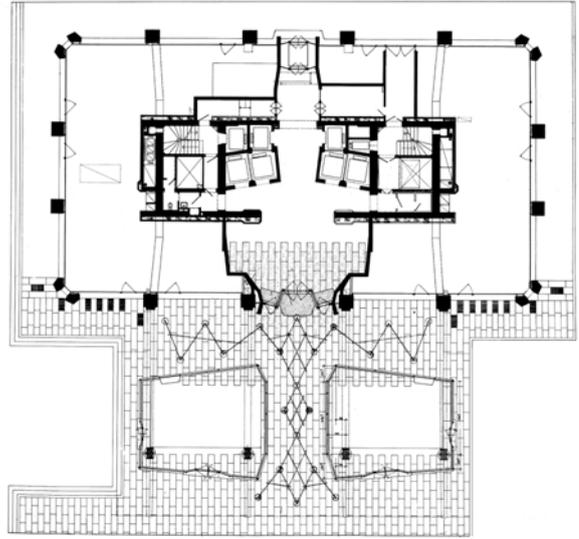


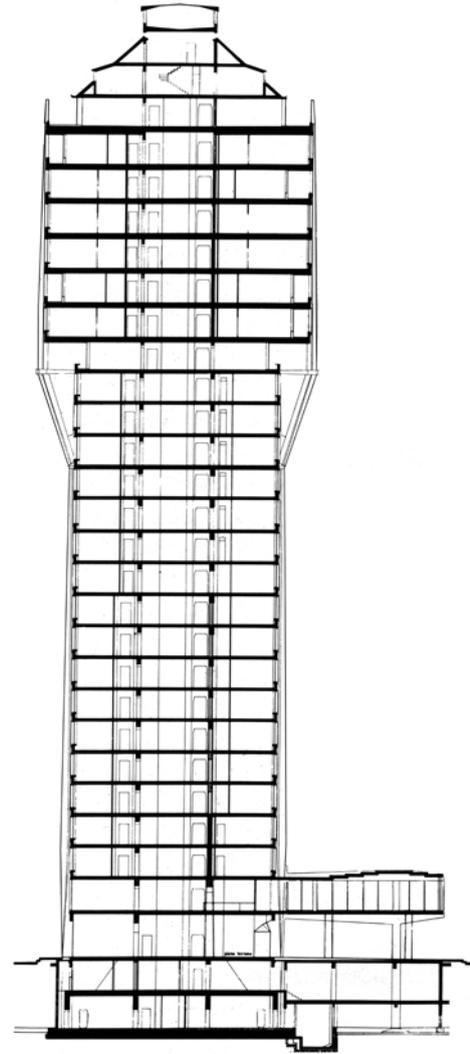
Torre Velasca
BBPR
1951–58

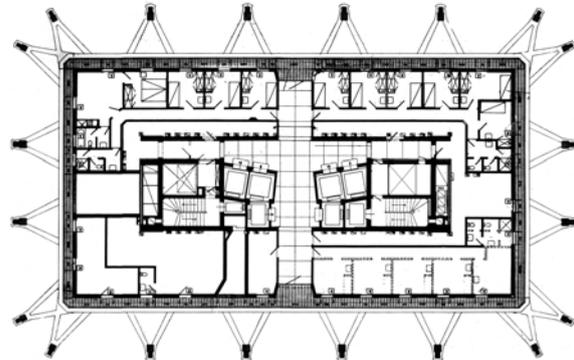
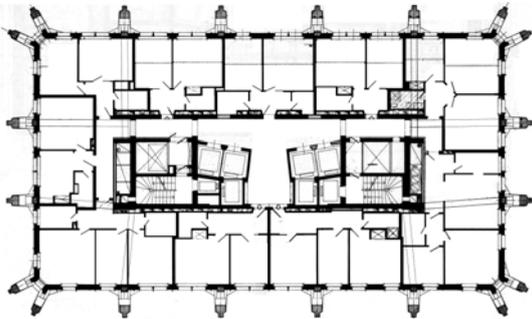
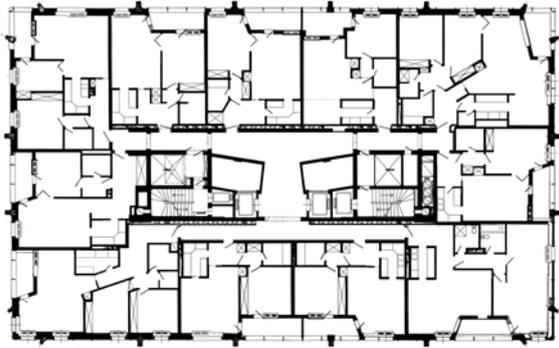
Ignazio Gardella, einer der wichtigsten Vertreter der Mailänder Schule, nannte die Torre Velasca ein Gebäude, von dem er sich wünschte, es selbst entworfen zu haben. Dabei war das im Zentrum von Mailand gelegene Hochhaus von Anfang an mit Polemiken konfrontiert, stand es doch in scharfem Gegensatz zu den Formen der Zeit, insbesondere zu Hochhäusern des International Style. An die Stelle von visueller Leichtigkeit und Transparenz setzten BBPR eine wuchtige, körperhafte Erscheinungsform mit ausgeprägter Silhouette und steilem Kupferdach als oberen Abschluss; statt einer glatten Vorhangfassade gibt es einzelne, schmale Fenster in unregelmässiger Anordnung. Im schmälern Teil des Turmes sind Büros und Wohnungen untergebracht, im verbreiterten Bereich, ab dem 19. Stock, ausschliesslich Wohnungen.



Martin und Werner Feiersinger, „BBPR – Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti, Ernesto Nathan Rogers, Torre Velasca“ in: *Italomodern*, 2015, S. 42–45.







**Comessi per abitazioni, uffici e negozi corso Europa
Luigi Caccia Dominioni, Agostino Agostini
1953–59**

Corso Europa 11–13

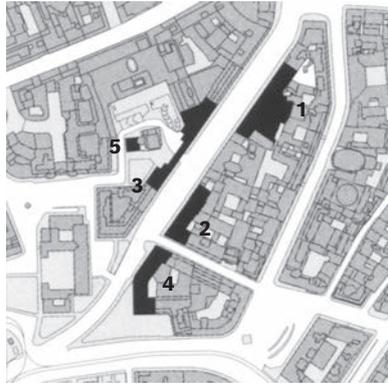
Der Strassenzug des Corso Europa ist geprägt von Caccia Dominioni: Auf der einen Seite durch die beiden Bürohäuser von 1953–59, auf der gegenüberliegenden durch das hier abgebildete eklektizistische Häuserpaar. Letzteres setzt sich aus zwei verfliesten Gebäuden zusammen, die in Höhe des ersten Obergeschosses durch eine Brücke verbunden sind, sodass eine Art Torsituation entsteht. Während das linke der beiden Häuser als homogener Baukörper erscheint, sind beim rechten die oberen Geschosse unterschiedlich gestaltet: Gleich oberhalb der Brücke findet sich ein rundum verglastes Geschoss, darüber liegen drei verflieste Geschosse mit Balkonen bei allen Fenstern. Den oberen Abschluss des Baus bilden schliesslich ein weiteres umlaufendes Glasband, das mit der Fassade verzahnt ist, sowie eine Art Blumentroggesims aus Kupferblech.

Corso Europa 10–12 und 18–20

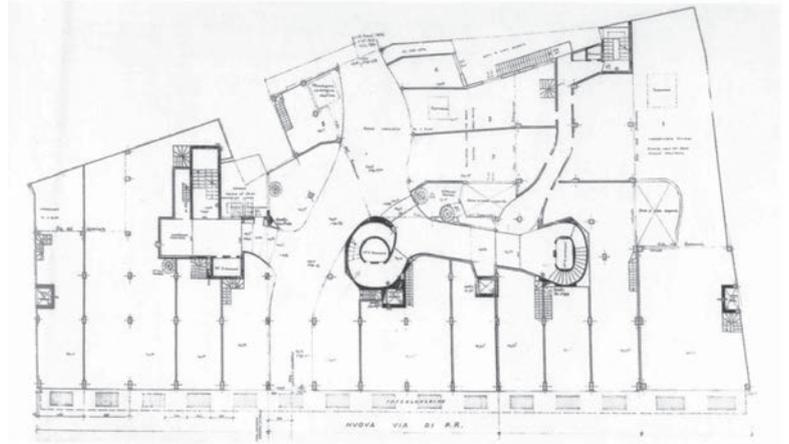
Die beiden identisch gestalteten Bürohäuser am Corso Europa erinnern an Projekte von Mies van der Rohe in Chicago. Sie bilden Caccia Dominionis wohl strengstes und in der Formensprache modernstes Projekt, gleichsam seine Variante des International Style. Die für ihn typische Keramikfassade gibt es hier nur auf der Schmalseite an der Via Cavallotti. In der geschwungenen Passage im Erdgeschoss offenbart sich Caccia Dominionis leidenschaftliche Arbeit am Grundriss – in einem Interview bemerkte er einmal, er werfe sich in den Grundriss wie die Skirennfahrer Gustav Thoni und Ingemar Stenmark in einen Slalom.

Martin und Werner Feiersinger, „Luigi Caccia Dominioni, Büro- und Geschäftshäuser“ in: *Italomodern*, 2015, S. 54–56, S. 208–209.





- 1, 2 1953-59
- 3 1963-66
- 4 1967-70
- 5 1982-85



1



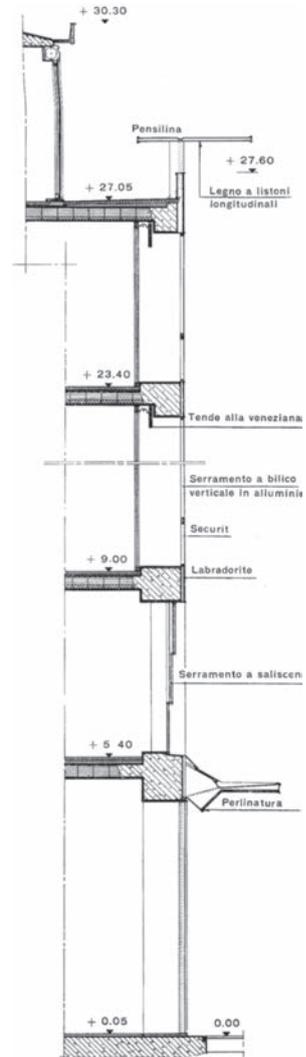
3



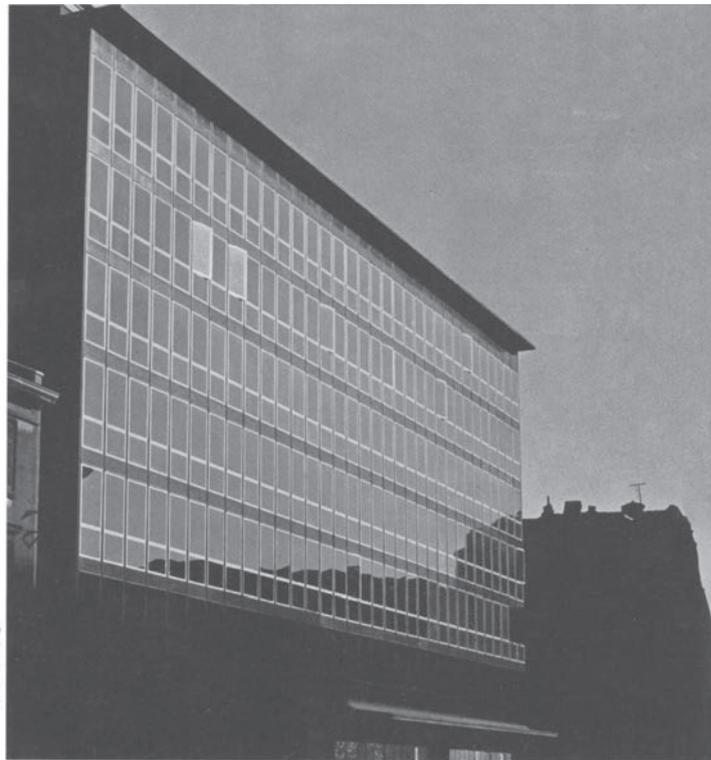
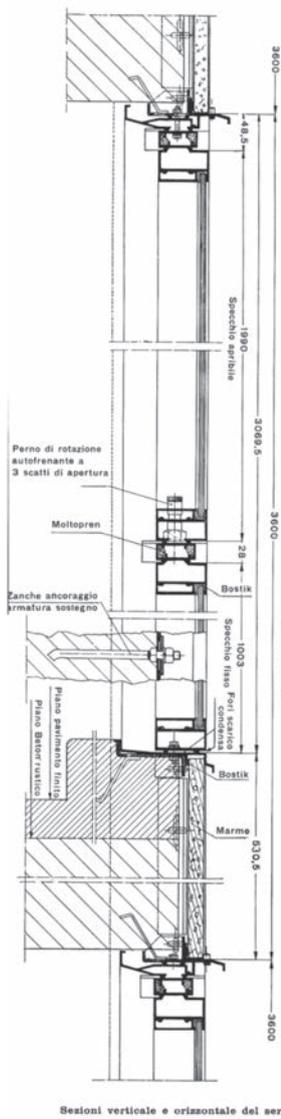
3



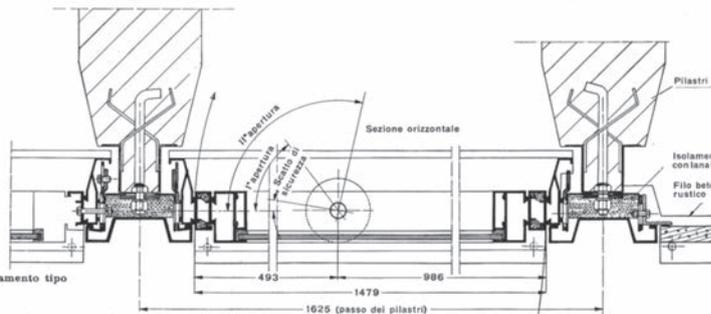
1



Il corpo di legamento fra il primo edificio e il palazzo Cosini. La pensilina incorpora le fonti di illuminazione per le vetrine. * Le corps de liaison entre le premier édifice et le palais Cosini. La marquise contient les sources d'éclairage des vitrines. * The linking wing between the first building and the Cosini palace. The awning is designed so as to incorporate the lighting factors of the display-windows.



Sopra e di fronte: La facciata del secondo edificio. Sezioni verticale (a sinistra) e orizzontale (sotto) dei serramenti in alluminio a bilico verticale. Di fronte, a destra: Sezioni verticale e orizzontale dei serramenti in legno al piano attico. * Ci-dessus et ci-contre: La façade du deuxième édifice. Coupes verticale (à gauche) horizontale (dessous) des encadrements des fenêtres en aluminium à balace verticale. Ci-contre à droite: Coupes verticale et horizontale des encadrements en bois à l'attique. * Above and at the side: The front of the second building. Vertical (left) horizontal (below) sections of aluminium frames of the vertical balanced type. Opposite, right: Vertical and horizontal sections of wooden frames of the attic.

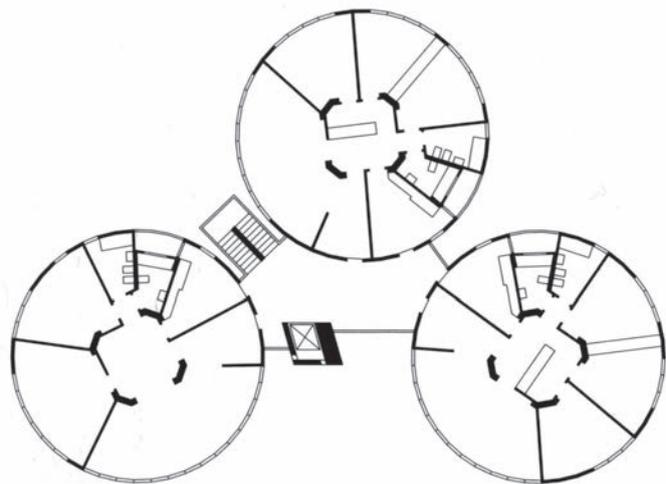


Edificio per abitazioni via Gavirate 27
Angelo Mangiarotti, Bruno Morassutti
1956–59

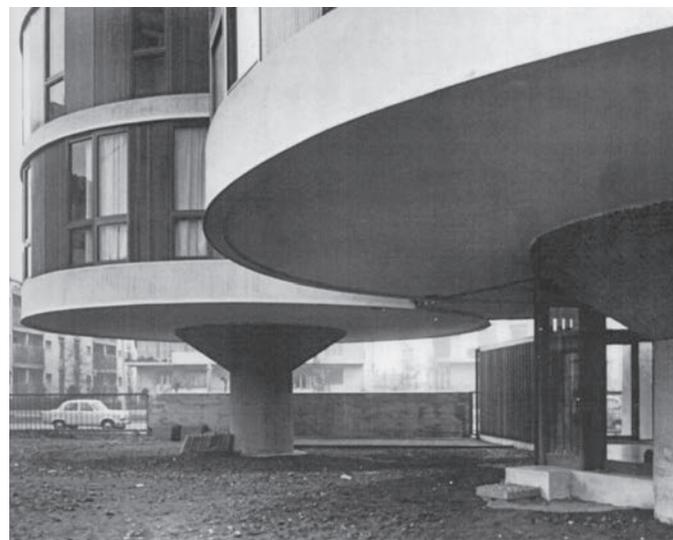
Das als Dreizylinder-Haus bekannte Gebäude besteht aus drei Rundbauten mit jeweils einer Wohnung pro Stockwerk. Verbunden sind sie nur über das Stiegenhaus im Zwischenraum der drei Trommeln. Wie so oft bei den Arbeiten von Mangiarotti & Morassutti steht auch hier der konstruktive Aspekt bei der Planung des Baus im Mittelpunkt: Die Zylinder ruhen jeweils auf einem einzigen Pfeiler und verfügen über Pilzdecken im offenen Erdgeschoss. Darüber werden die Lasten der auskragenden Decken auf einen Kernraum aus Stahlbeton verteilt, um den herum die freie Grundrissgestaltung möglich ist. Die stützenfreien Aussenwände sind mit vorgefertigten Paneelen aus Glas oder Holz ausgefacht.



Martin und Werner Feiersinger, „Angelo Mangiarotti, Bruno Morassutti“
 in: *Italomodern*, 2015, S. 136–137.



0 10 m

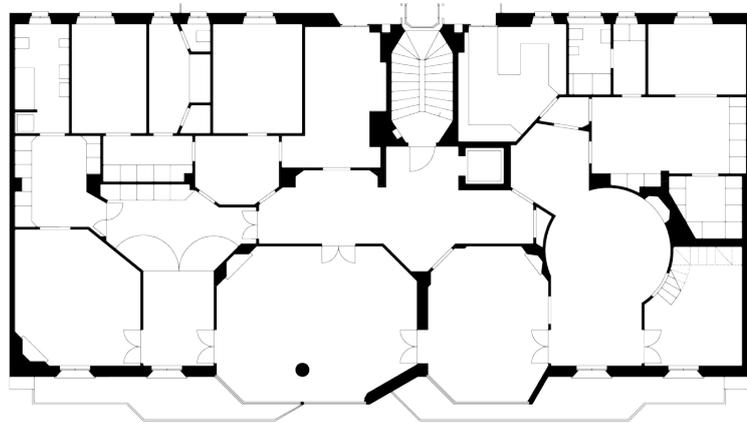


Edificio per Abitazioni via G. Vigoni 13
Luigi Caccia Dominioni
1956–59

Das Wohnhaus wurde in einer Baulücke innerhalb einer Blockrandbebauung errichtet. Der kompakte Bau mit zwei Wohnungen pro Geschoss ist von innen nach aussen geplant: Unabhängig von der äusseren Erscheinung wurden zunächst die idealen Raumgrössen und Raumzusammenhänge, die Lichtführung und Position der Fenster konzipiert. Die Wohnzimmer verfügen über grosse, moderne Verglasungen, die als Erker vor die Fassade gesetzt sind. Die Schlafzimmer hingegen haben normale Fenstertüren mit traditionellen Klappläden. Die unterschiedliche Nutzung dieser Bereiche ist somit an der Fassade ablesbar, doch wurden sie von Caccia durch Balkone verklammert. Die dekorativ wirkenden Metallbänder in der Kerbe zwischen den Erkern sind keine Verzierung, sondern Kamine, die geschossweise aufgesetzt wurden.



Martin und Werner Feiersinger, „Luigi Caccia Dominioni, Wohnhaus“
 in: *Italomodern*, 2015, S. 76.



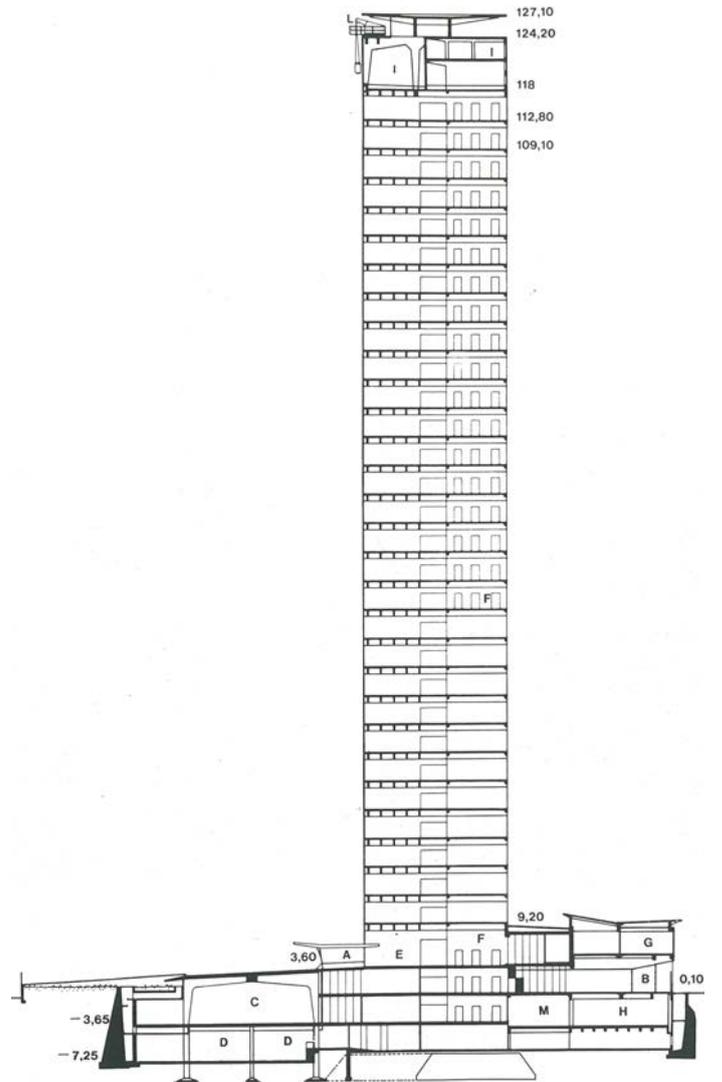
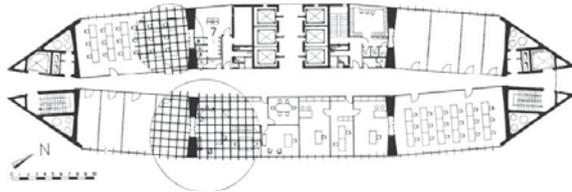
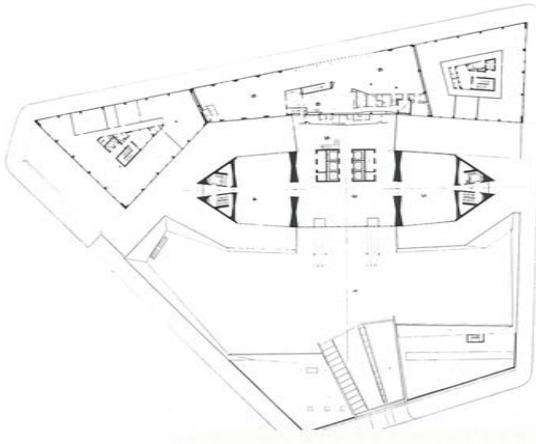
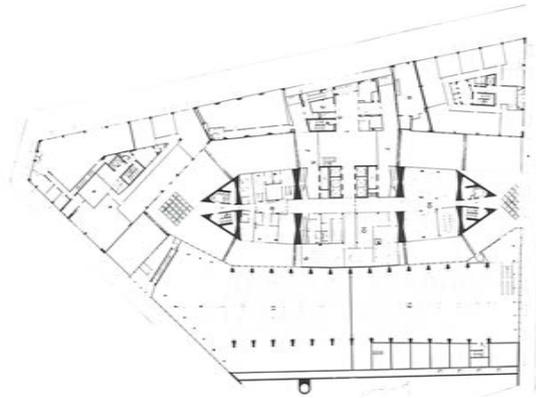
0 5 10

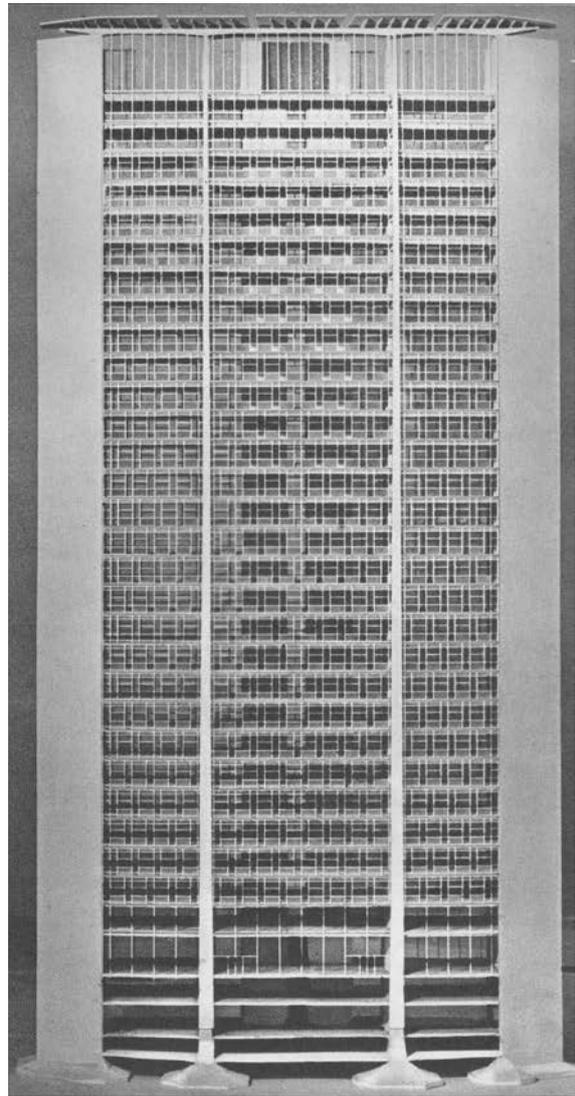
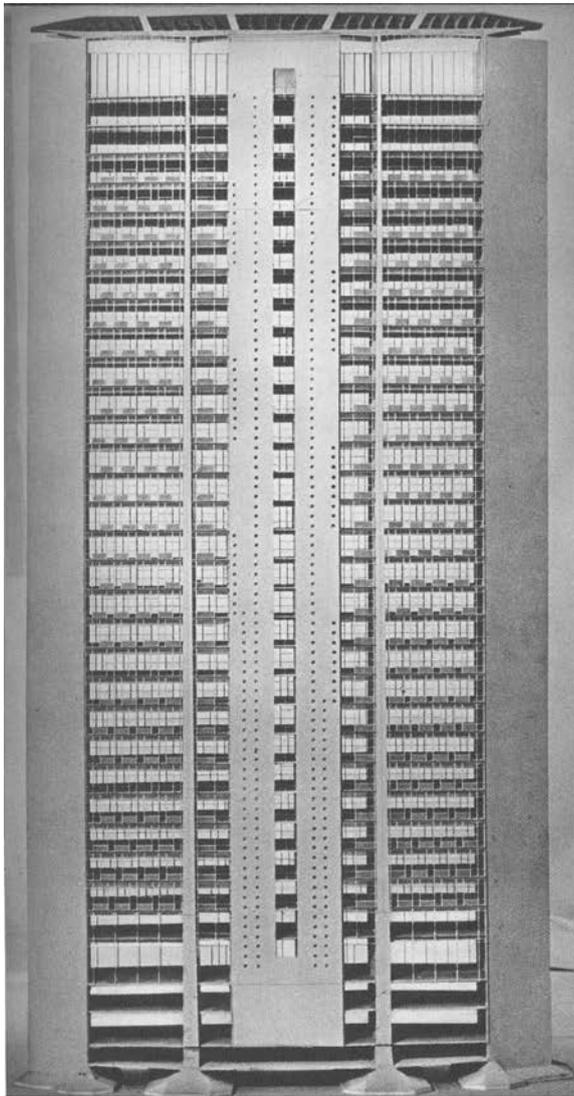
Grattacielo Pirelli Giò Ponti, Luigi Nervi 1955–60

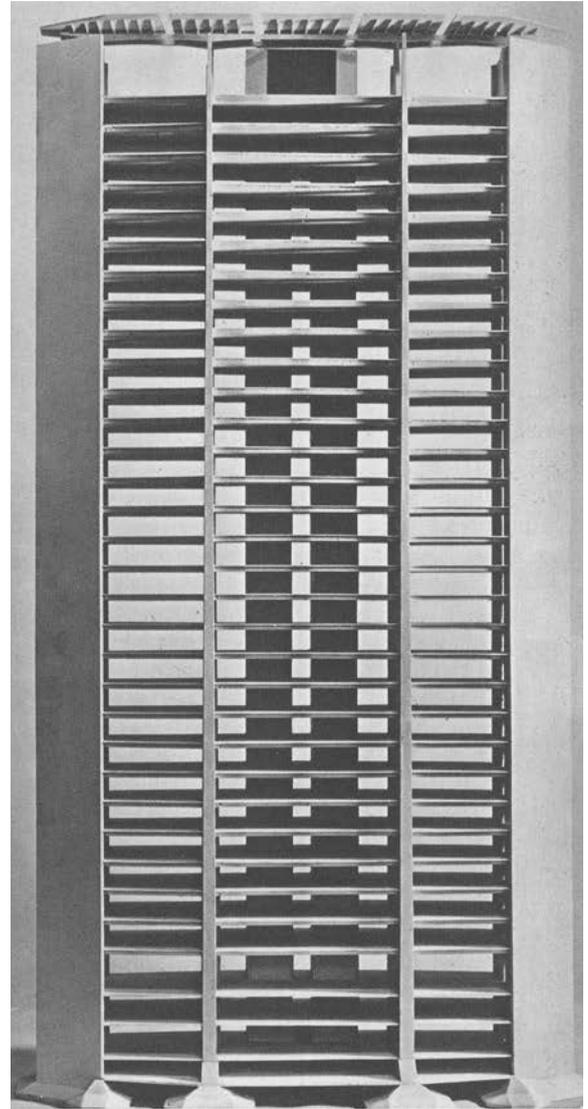
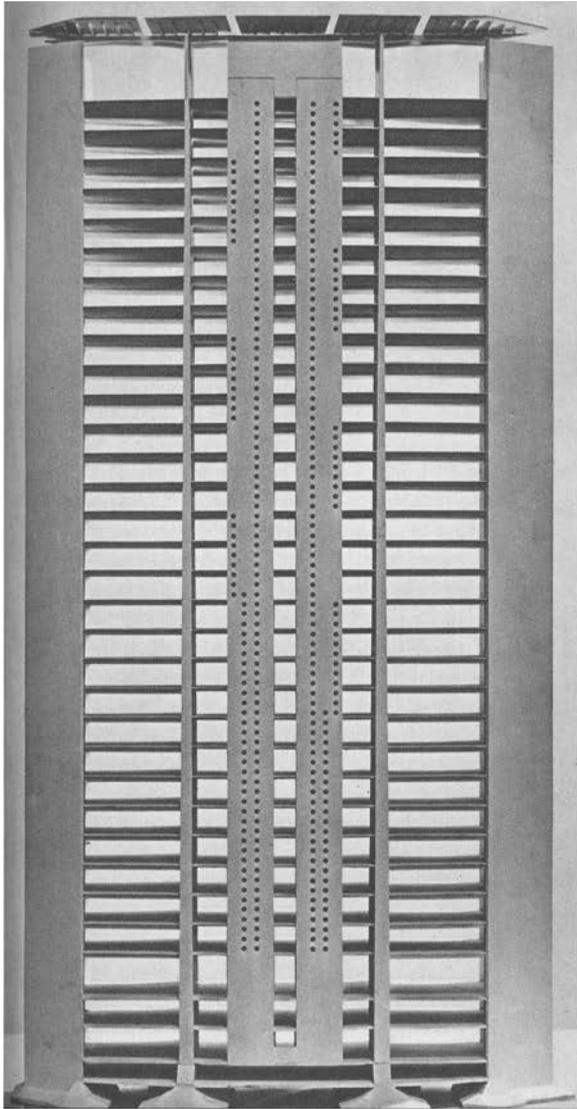
In the vicinity of the Central Station, on the site that would partly accommodate the executive centre, in the late Fifties rose the Pirelli skyscraper which, designed with the contribution of many professionals, stands out as an unmistakable symbol of Ponti's designing method. 127 metres high, the building is a reinforced concrete structure and, by this building typology, the tallest throughout Europe. In 1956 Ponti wrote in *Domus*: „The structure identifies with freestanding architecture. Four hollow pillars at the opposite ends, four cross central bearing pillars resistant to a 150 km/h wind, the lift shaft, the office vertical structure and the hydraulic ducts. Among the four central pillars, a body unfolding for twenty-four metres“. As the Montecatini head offices represent the „climax“ of the architect's early designing stage, the Pirelli skyscraper is as representative of his maturity. Both the former and the latter are office buildings in which the impactful architectural expression walks hand in hand with the complex study of functionality at the heart of the theme addressed. Ponti has achieved in the case in point what he estimated fundamental to a truly free design, that is to say a site free at the sides where the building could rise as a freestanding body. The architect has come up with a shape that was to distinguish itself from the anonymous, repetitive configurations typical of the American towers. The size and the image conceived by Ponti as the distinctive traits of this building have it stand out as a unique architecture exactly like, with different expressive media but with the same objectives, Belgiojoso, Peressutti and Rogers had achieved with the Velasco tower. Velasco and „Pirellone“, as friendly nicknamed by the Milanese people, rank among the key distinguishing marks of the city. In particular the Pirelli skyscraper ranks amongst the buildings which not only won Ponti a major reputation but, especially abroad, represent the city of Milan.



Giuliana Gramigna und Sergio Mazza, „Edificio a torre per gli uffici Pirelli SpA“, in: *Milano*, 2013, S. 322–323.





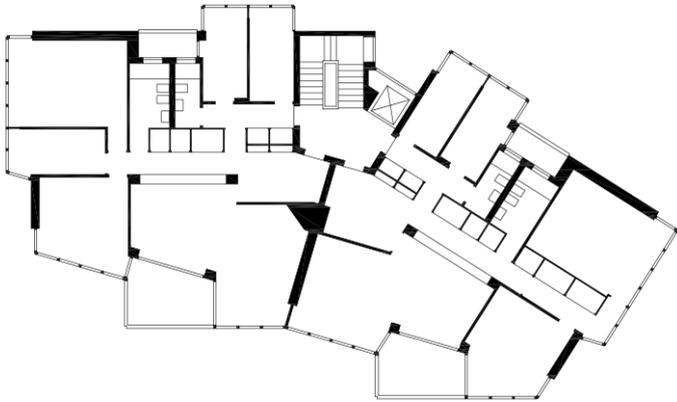


**Edificio residenziale via Quadronno
Angelo Mangiarotti, Bruno Morassutti
1960–62**

Das freistehende, turmartige Wohnhaus im Stadtzentrum wirkt miesianisch und expressionistisch zugleich. Der elegante Baukörper mit den grossen Geschosshöhen wurde kurz nach dem Dreizylinder-Haus entworfen. Im Vergleich zu Letzterem ist die Konstruktion hier konventioneller: Sie besteht aus einem Stahlbetonskelett und Wandscheiben. Ähnlich ist aber die Verwendung von vorgefertigten Fassadenpaneelen aus Holz – in diesem Fall von über drei Meter hohen Paneelen aus Douglaskiefer. Der Grundriss des Baus ist asymmetrisch und weist viele Knicke und Sprünge auf. In jedem Geschoss liegen zwei Wohnungen, jeweils mit eigenem Personaleingang. Auf der Seite zum Park sind die Wohnungsgrundrisse variiert – mit dem Ergebnis, dass die Fassade in den einzelnen Stockwerken unterschiedlich gegliedert ist.



Martin und Werner Feiersinger, „Angelo Mangiarotti, Bruno Morassutti, Wohnhaus“
in: *Italomodern*, 2015, S. 154.

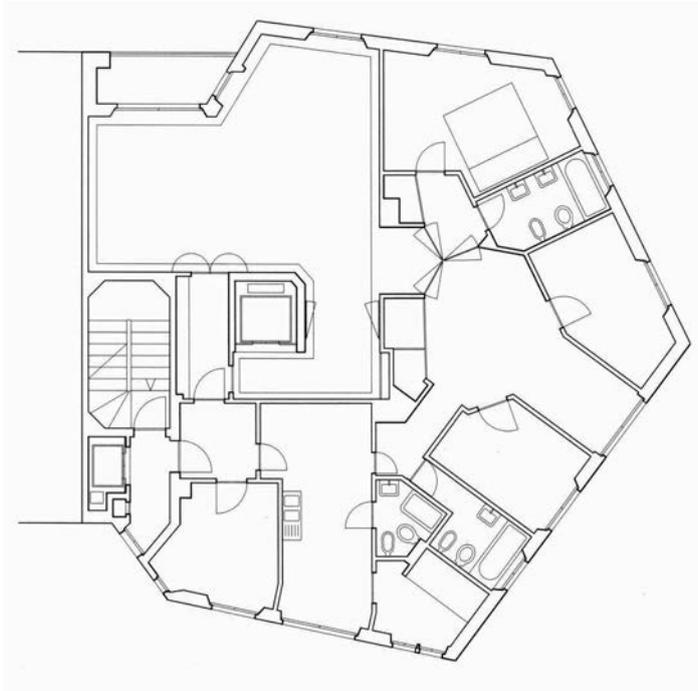


Edificio per abitazioni, uffici e negozi corso Italia
Luigi Caccia Dominioni
1957–61

In diesem vielschichtigen Projekt treffen verschiedene Spielarten von Caccia Dominionis architektonischem Formenrepertoire aufeinander: traditionell anmutende Architektur am Corso, Liebe zum Detail bei den extravaganten Glasveranden, Inszenierung von Freiraumen und geschickte Umklammerung des Grundstücks. Der im Hof gelegene polygonale Turm mit Keramikfassade schliesslich greift das Thema der Villa multipla wieder auf. Die einzelnen Geschosse enthalten nur je eine Wohnung, von denen allerdings jede einen anderen Grundriss aufweist. Betreten werden sie direkt über den Lift – die Stiege dient nur als Fluchtweg und als Zugang fürs Personal.



Martin und Werner Feiersinger, „Luigi Caccia Dominioni, Wohn- und Geschäftshaus“
 in: *Italomodern*, 2015, S. 118.

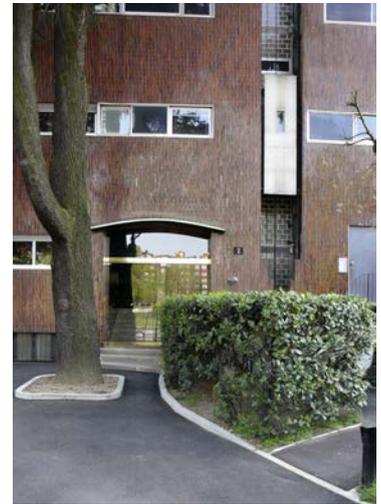
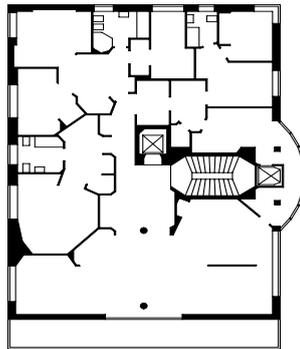
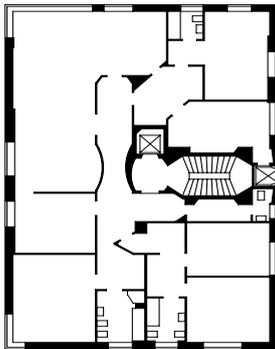
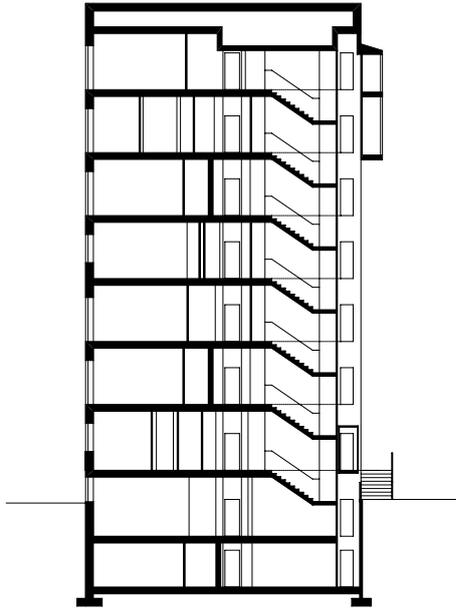


Condominio piazza Carbonari
Luigi Caccia Dominioni
 1960–61

Das Wohnhaus stellt eine Abwandlung des 1955 entwickelten Hauses an der Via Nievo dar. Es wirkt wie aus einem langen Block herausgeschnitten und im Dachbereich auf die Bestimmungen der Bauordnung zurechtgestutzt. Es enthält Eigentumswohnungen, die jeweils ein ganzes Geschoss einnehmen und im Grundriss auf die Erstbesitzer zugeschnitten wurden. Die Skelettbauweise in Stahlbeton ermöglichte die dafür notwendige Anlage unterschiedlicher Raumfolgen und -zuordnungen. Die Fassade ist durch eine reflektierende keramische Hülle ausgezeichnet, aber auch durch den spielerischen Umgang mit Fensterformaten und Sonnenschutz: Zum Teil sind Schiebeläden hinter schwarzen Glasplatten geparkt, zum Teil Rollläden unsichtbar in die Fensterstürze integriert.



Martin und Werner Feiersinger, „Luigi Caccia Dominioni, Wohnhaus“
 in: *Italomodern*, 2015, S. 150.



**Edificio per abitazioni via Massena
Luigi Caccia Dominioni
1959–63**

Der freistehende zehnstöckige Block im Giardino Valentino Bompiani präsentiert sich zweigeteilt: Die zum Park hin gelegene Haus­hälfte ist durch Balkone, raumhohe Fenster, Schiebeläden und Putzwände charakterisiert. Die andere Hälfte hingegen stellt eine Weiterentwicklung des von Caccia Dominioni 1948 begonnenen Waisenhauses dar; sie ist als keramische Fassade mit sechseckigen Fliesen und sechseckigen Ziegelgittern gestaltet. Trotz dieser formalen Zweiteilung entsteht durch die einheitliche Farbgebung eine homogene Wirkung. Die keramische Hülle des Wohnbaus geht bis zum Boden, sodass die Ausbildung einer Sockelzone unterbleibt.



Martin und Werner Feiersinger, „Luigi Caccia Dominioni, Wohnhaus“
in: *Italomodern*, 2015, S. 138–141.

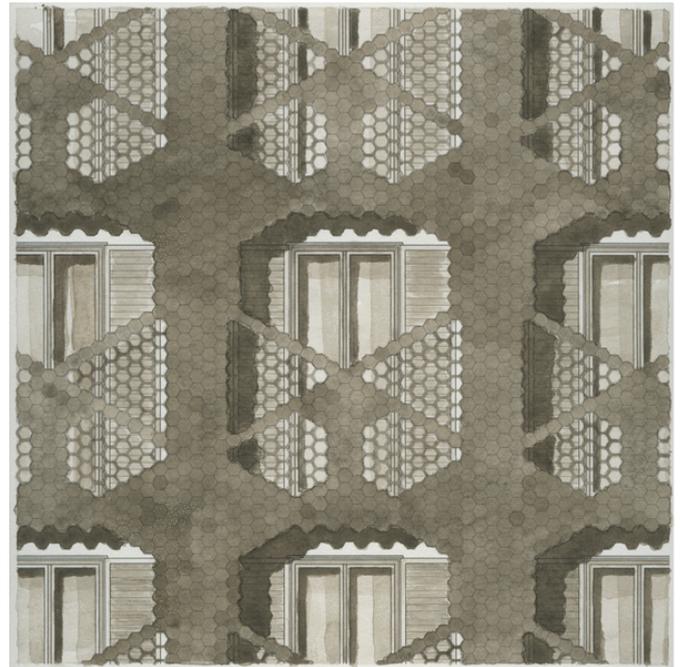


Convento di San Antonio Frati Minori
Luigi Caccia Dominioni
1960–63

Schon beim Projekt für das Waisenhaus von 1948–54 hatte Caccia Dominioni offene Ziegelgitter als Teil der Baukörpergliederung eingesetzt: Wie ein Fries spannen sie sich dort im obersten Geschoss über die gesamte Fassadenbreite. Beim Konvent von San Antonio errichtete er nun einen regelrechten Ziegelgitterturm, an dem ornamentale Loggienausschnitte mit Ziegelgittern das bestimmende Element bilden. Der Turm zeigt einen klassischen Fassadenaufbau mit artikuliertem oberen und unteren Abschluss: Bei der untersten Reihe der Loggien sind die Brüstungen geschlossen, sodass der Eindruck eines Sockels entsteht. Die darüberliegenden Geschosse weisen lauter gleiche Ausschnitte mit Ziegelgittern auf, im obersten Geschoss hingegen wird das Motiv variiert: Es gibt sechs statt drei Fensterachsen, die Ausschnitte sind schmaler und niedriger.



Martin und Werner Feiersinger, „Luigi Caccia Dominioni, Convento di San Antonio Frati Minori“ in: *Italomodern*, 2015, S. 158–160.

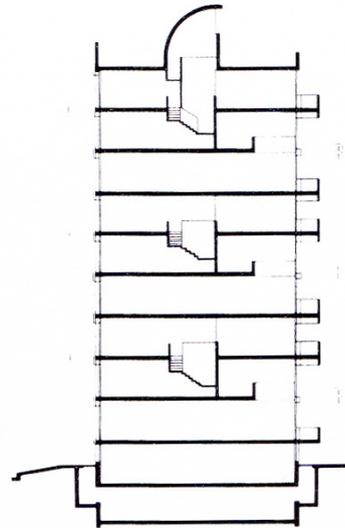
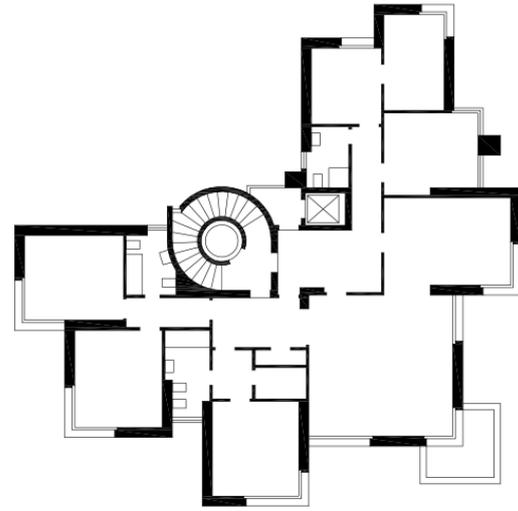


**Torre ad appartamenti in piazzale Aquileia
Vico Magistretti
1961–65**

Magistretti plante hier an einem Eckgrundstück zwei Wohnhäuser mit jeweils neun Stockwerken: einen Riegel zum Platz und einen schlank proportionierten Turm im Garten. Die Wohnräume im Turm öffnen sich zum Garten, zum Nachbarhaus hin ist der Bau hingegen geschlossen. An den Balkonen über Eck lässt sich erkennen, dass das Gebäude aus verschiedenen Wohnungstypen zusammengesetzt ist: zum einen aus Wohnungen, die sich über das ganze Geschoss erstrecken, zum anderen aus Maisonettewohnungen mit zweistöckigen Wohnräumen. Durch die Aneinanderreihung von Räumen mit unterschiedlichen Grössen entstand ein mehrgliedriger, plastischer Baukörper. Wie bei der Torre al Parco gibt es auch hier in allen Geschossen Nebeneingänge über einen zusätzlichen Lift.



Martin und Werner Feiersinger, „Vico Magistretti, Wohnturm“ in: *Italomodern*, 2015, S. 212.



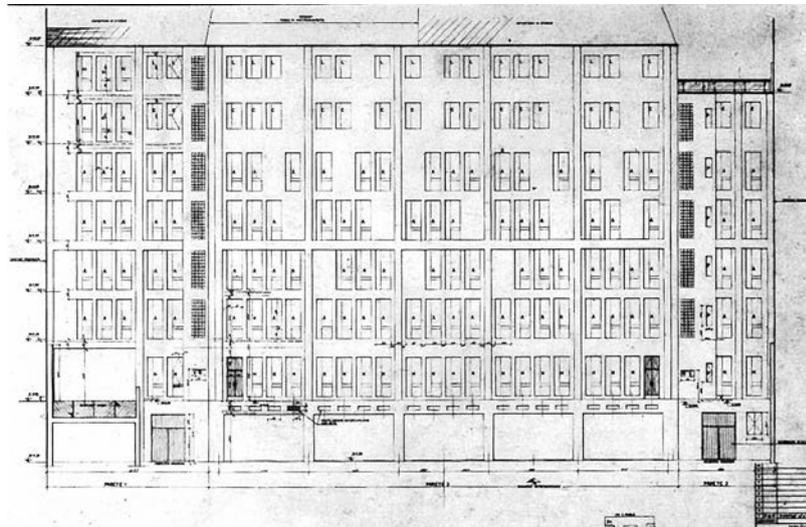
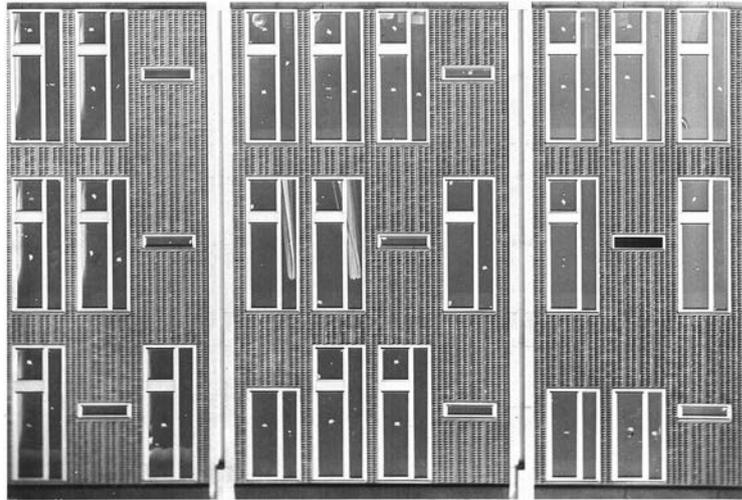
Uffici INA via San Paolo 7
Giò Ponti, Antonio Fornaroli, Roberto Rosselini
1964–66

It is extraordinary to think how Ponti's lifetime profession has always been animated by fervent enthusiasm. The evolution of his design has always complied with a logical sequence by interpreting and reflecting with the same personality the themes he addressed. Just take the Montecatini building and the Pirelli skyscraper, thirty years of history, which reflect both the signs of his designing method and of his time.

The same holds true for the building of via San Paolo, a neat façade where the windows and the facing grid, livened up by the vertical signs which interrupt, while bestowing order on it, the sequence of the windows design, proposes a piece of city through Ponti's interpretation.



Giuliana Gramigna und Sergio Mazza, „Edificio per gli uffici INA, Istituto Nazionale delle Assicurazioni“, in: *Milano*, 2013, S. 381.

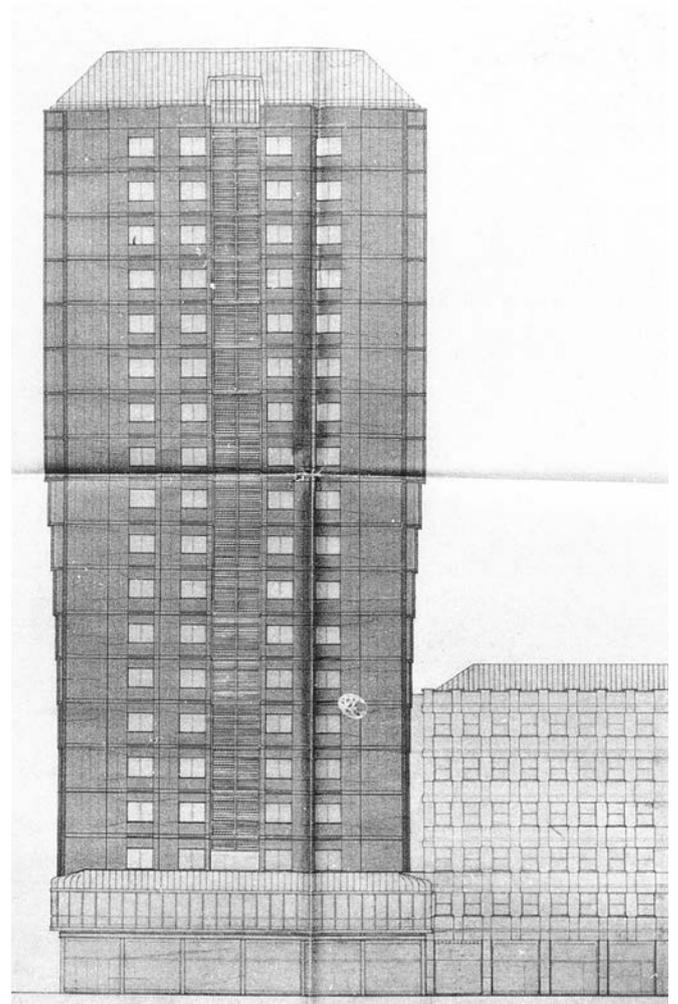
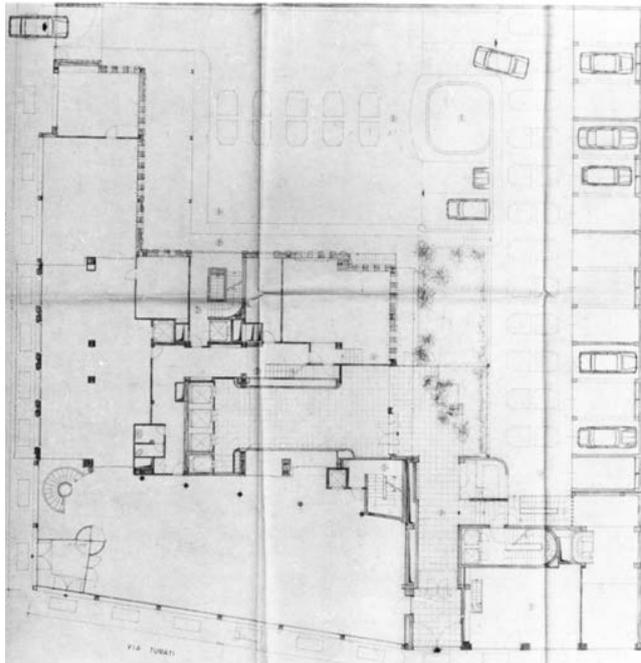
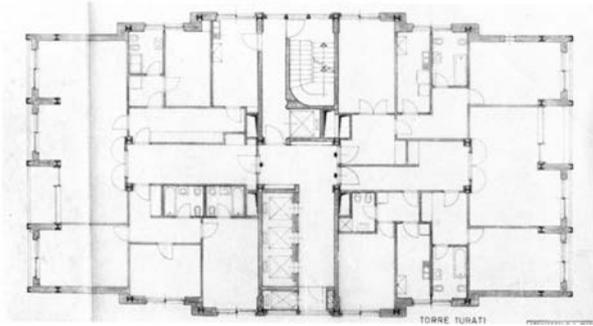


Torre Turati
Giovanni e Lorenzo Muzio
1963–67

Im Viertel um die Torre Turati hat man die seltene Gelegenheit, gleich drei Hauptwerke eines Architekten zu sehen, der kontinuierlich über viele Jahrzehnte an seiner Architektursprache gearbeitet hat: die Ca'Brütta von 1919–22, die als gebautes Manifest der Bewegung des Novecento Milanese angesehen wird; den elfgeschossigen Wohnblock an der Piazza della Repubblica von 1935–36, der wie ein wuchtiger Ziegelkasten wirkt; schliesslich die Torre Turati selbst, die als das bemerkenswert moderne Spätwerk des Neoklassizisten Muzio gelten kann. Der in Form eines schlanken Hochhauses erbaute Turm besteht aus einer mit Betonfertigteilen verkleideten Stahlkonstruktion. Im Erdgeschoss befinden sich Geschäfte, darüber Büros und in den vorspringenden oberen Etagen Wohnungen.



Martin und Werner Feiersinger, „Giovanni Muzio, Torre Turati“
 in: *Italomodern*, 2015, S. 230–231.



Chase Bank Manhattan
BBPR
1958–69

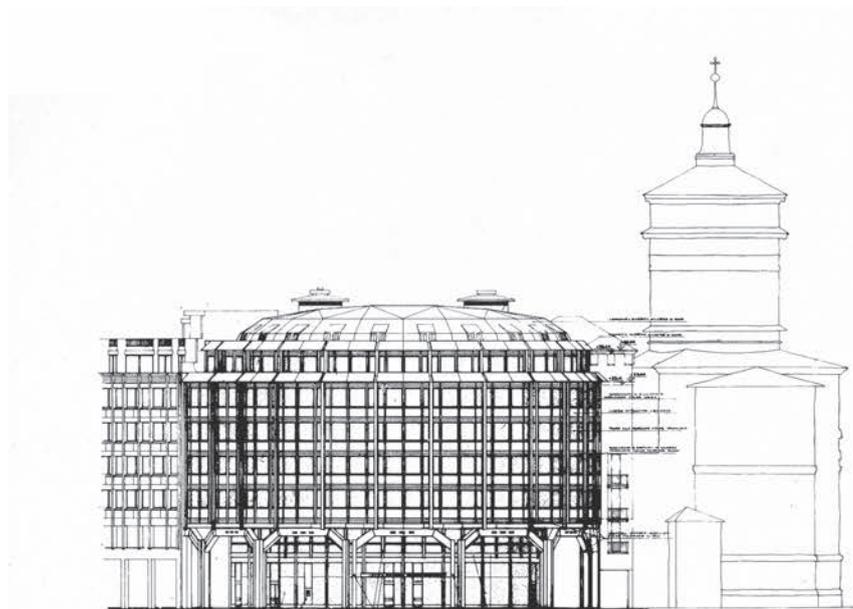
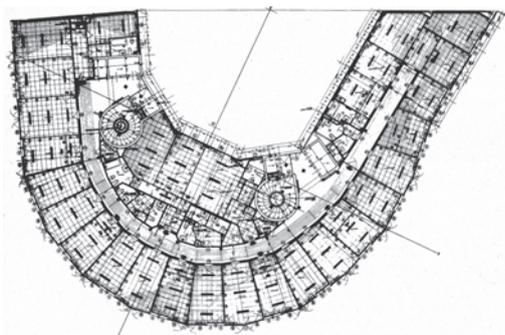
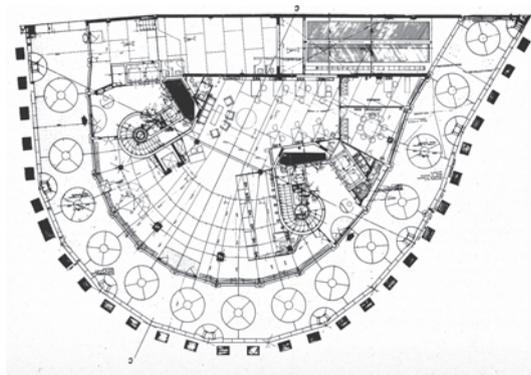
The building code of Milan dating from 1934 provided the building rising in piazza Meda on the corner of via Catena was to be symmetric to the opposite front. Studio BBPR immediately focused on an alternative design which had the building develop according to polygonal sectors with the succession of numerous, short sides which, facing via Meda, nearly looks like a bend.

Recessed towards via Catena, the bend narrows with respect to the street, and is connected with the house by Caccia Dominioni, in order to leave the sight towards the apse of San Fedele as unobstructed as possible. The new building overlooking via Meda becomes connected with the building by Figini and Pollini rising in via Hoepli. The arcade which, in keeping with the building code standards, was to be 9 metres high, according to the architects was too high compared to the overall height of the building. It has thus been reduced by inserting a series of iron portals which, with their design, divide the arcade height, drawing on the polygonal design typifying the façade. Also on the upper floors the iron uprights of the structure are left to sight.

In spite of the use of different materials and by non comparable proportions, besides the surrounding spaces that offer views of the buildings from entirely different perspectives, the iron and glass building by Studio BBPR embodies concepts previously enunciated in the Velasca tower. And by the same daring attitude, it integrates with the surrounding urban environment with an identity that does not try to camouflage itself.



Giuliana Gramigna und Sergio Mazza, „Edificio per gli uffici della Chase Manhattan Bank“, in: *Milano*, 2013, S. 398–399.

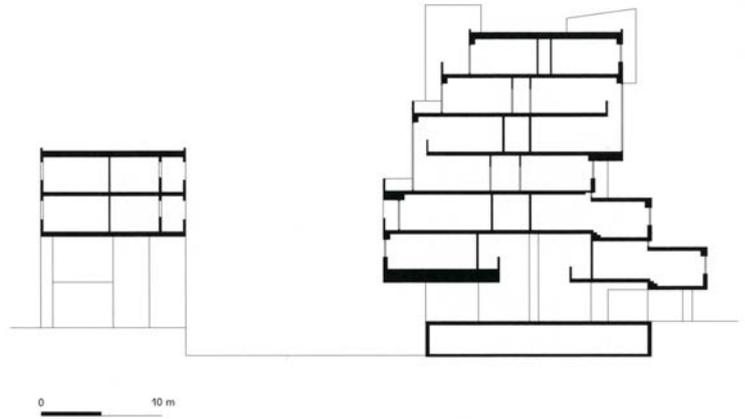
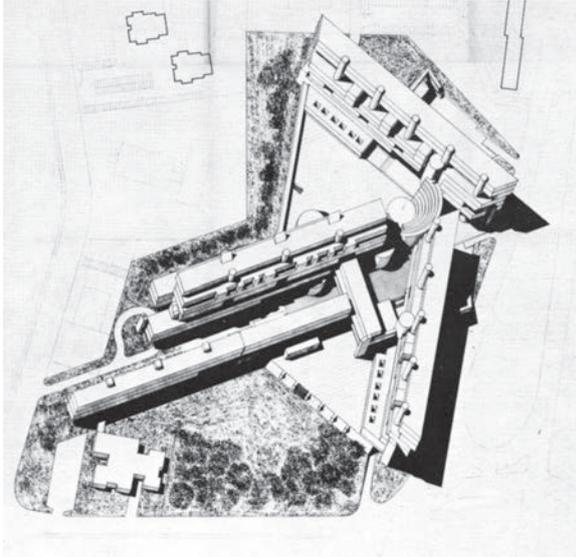


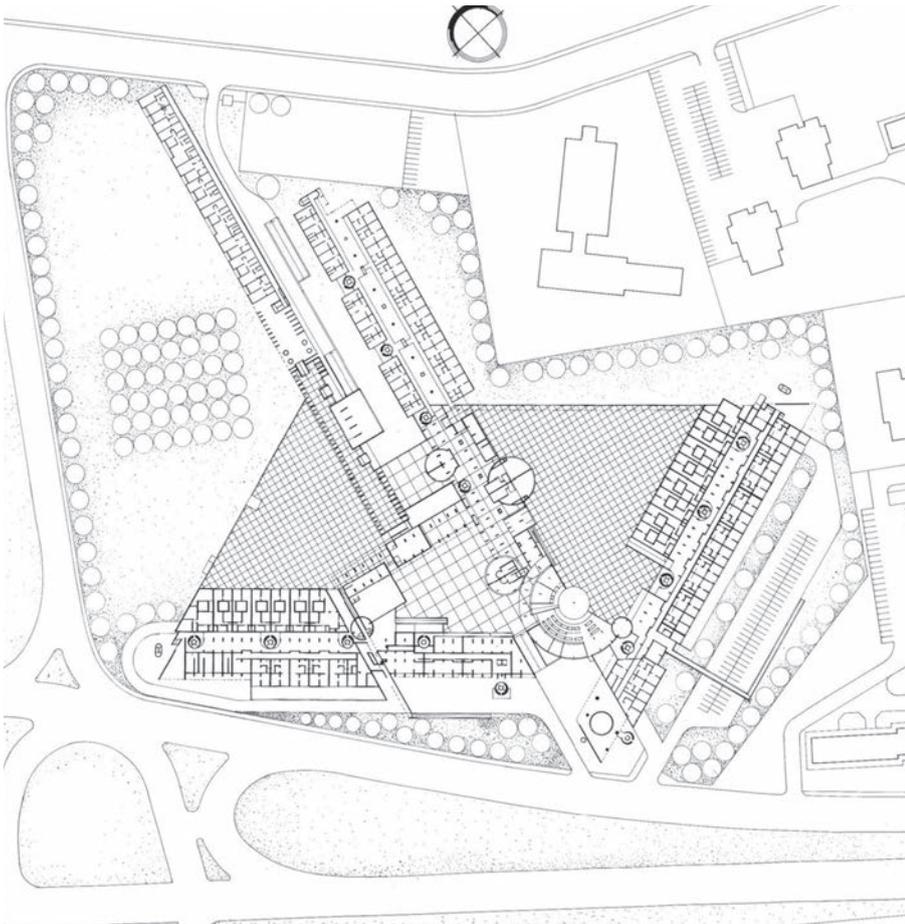
Complesso residenziale Monte Amiata
Carlo Aymonino, Aldo Rossi
 1967–74

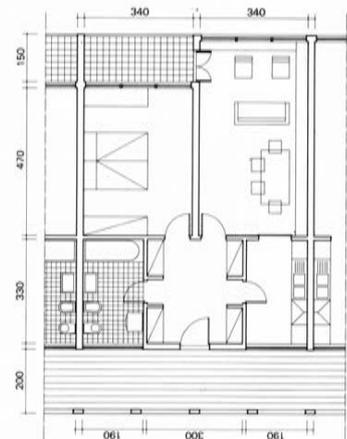
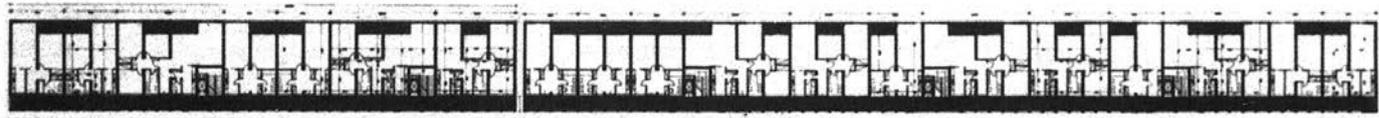
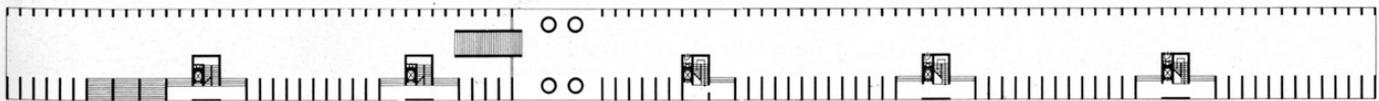
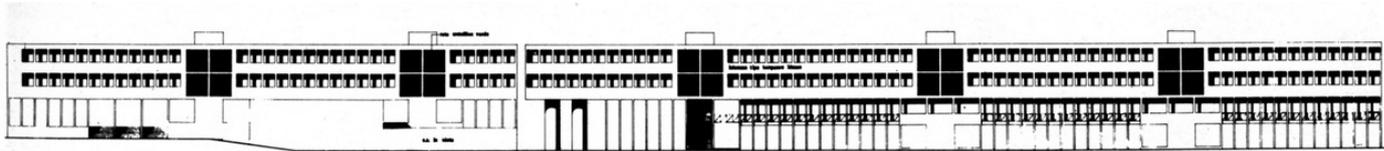
Beide Architekten hatten in Venedig unterrichtet. Das gemeinsam geplante Quartier in Mailand zeigt zwei gegensätzliche Konzeptionen. Aymonino, ein Römer mit neorealistischem Hintergrund, entwickelte und variierte die unterschiedlichsten Wohnungstypen, um zusammen mit einer ebenso variantenreichen Erschliessung zu einer besonderen Plastizität und Komplexität zu gelangen. Rossi, ein Mailänder mit publizistischem Hintergrund, suchte die Reduktion – er setzte den expressiven rotbraunen Baumassen einen asketischen weissen Riegel entgegen. Er bezog sich auf autonome Grundformen und Typologien und entwarf ein strenges Haus mit Laubengängen über einer offenen Pfeilerhalle. Für beide Architekten spielten Wege und Plätze eine wichtige Rolle – hier sind sie aber nicht öffentlich zugänglich, da das Wohnquartier eine Gated Community ist.



Martin und Werner Feiersinger, „Carlo Aymonino, Aldo Rossi, Wohnquartier Gallarate“ in: *Italomodern*, 2015, S. 250–261.







Centro Helvetia Marcel Meili und Markus Peter 2004–07

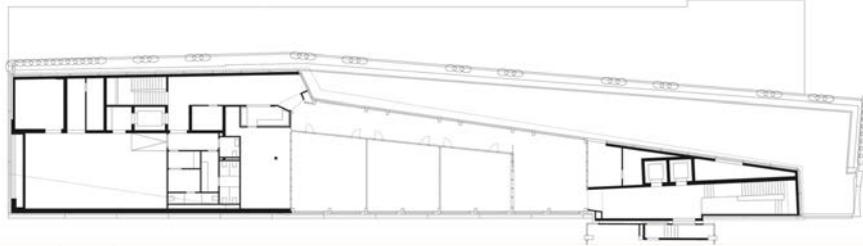
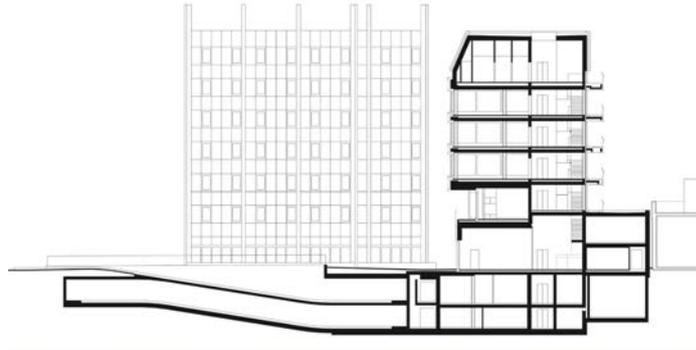
Das vorgegebene Grundstück weist zur Via G.B. Cassinis, einer der mehrspurigen Ausfallachsen, die das Zentrum von Mailand mit dem neuen Dienstleistungsquartier San Donato verbindet, eine Schauseite auf. Allerdings lassen die bestehenden turmförmigen Baukörper, deren Spiegelglasfassaden die Boomphase ihrer Errichtung verraten, nur eine sehr geringe Lücke zur grossen Achse offen und verhindern die Ausbildung einer eigentlichen Frontfassade. Erst im Verhältnis zwischen dieser Lücke und dem ruhigen, rückwärtsgerandeten Hof findet der Entwurf sein Thema. Ein keilartiger Baukörper schiebt sich mit Gewalt am Bestand vorbei und endet mit der Geste einer enormen Auskragung über dem Eingang an der Via Cassinis. Von dort aus zeichnen zwei sehr unterschiedliche seitliche Fassaden in die Tiefe des Areals. Nicht die minimale Stirnseite, sondern diese Längsfassaden bilden für den Blick aus der Bewegung an der grossen Achse die Schauseiten.

Die entwerferische Intervention arbeitet entsprechend dieser geometrischen Einschnürung mit den Längsfassaden, die in die Tiefe führen: einerseits durch Anbau und grosse Nähe mit den spiegeln den Hüllen des Bestandes und andererseits durch Brechungen an einem plastisch stark sich verjüngenden Gebäudekörper. Die Heterogenität des urbanen Kontextes spiegelt sich in der Janusköpfung der beiden Hauptfassaden, die kaum mehr etwas gemein haben mit einer traditionellen unterschiedlichen Formulierung von Strassen- und Hoffassade.

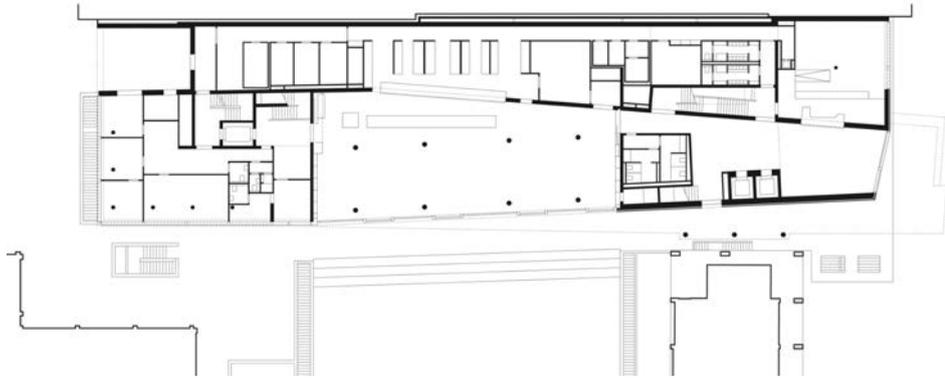
Die neue, horizontal reliefierte Ansicht im Hof bildet einen räumlichen Hintergrund – ähnlich einem Bühnenprospekt –, der durch seine seitliche Bewegungssuggestion einen Verweis auf den Haupteingang macht. In fast konträrer Art ist die Südfassade mit einem durchgehenden Balkon ausgebildet. Die Horizontalität des Blickfeldes ist gefesselt durch die unendlichen Verkehrsbewegungen auf der Tangenziale in der Weite der Poebene. Grüne, vertikale Hängpflanzen unterbrechen im Vordergrund dieses Panorama. Teils lichtdurchlässig, aus einer Mischung von immergrünen und farbigen Pflanzen gebildet, nimmt diese künstliche Natur mit einer Art hängendem Teppich die Tradition der Mailänder Dachgärten auf.

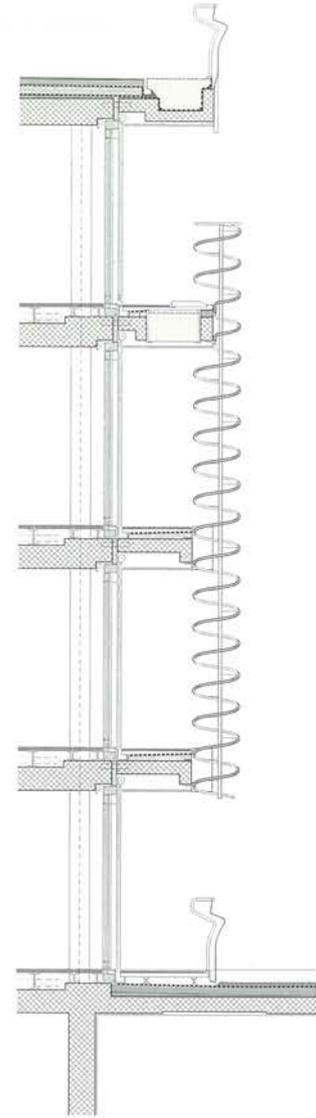
Marcel Meili, Markus Peter, „Centro Helvetia Mailand“, URL: <http://www.meilipeter.ch/de/projekte/auswahl/#/portfolio/centro-helvetia-mailand/> (10.09.2015).





Regelgeschoss







Università Luigi Bocconi Grafton Architects 2008

A Piece of City

We saw this brief as an opportunity for the Luigi Bocconi University to make a space at the scale of the city. To this end we have built at the scale of the site, 80m x 160m. Inside, our building is thought of as a large market hall or place of exchange. The building's hall acts as a filter between the city and the university.

A Window to Milan

The northern edge of the site fronts onto the artery of Viale Bligny, with the clatter of trams, the rush of busses, general traffic, people passing. It addresses the throbbing urban life of Milan, weaves into the mesh of the city. This frontage becomes the architectural opportunity to have a 'window' to Milan, a memorable image to confirm the important cultural contribution that the Bocconi University plays in the life of this city. For this reason, the public space of the aula magna occupies this frontage, asserting a symbolic presence and a register of the prestigious status of the University. [...]

Aula

The external wall to the sunken Aula Magna reaches the full height of the building with the upper level offices inhabiting it's roofscape /attic. The full bulk and scale of this great room „the embedded boulder“ sits directly on the street edge and is the anchor for the totality of the building



Grafton Architects, „Universita Luigi Bocconi“, URL: <http://www.graftonarchitects.ie/>
Universita-Luigi-Bocconi (10.09.2015).





Bosco Verticale
Stefano Boeri
2009–14

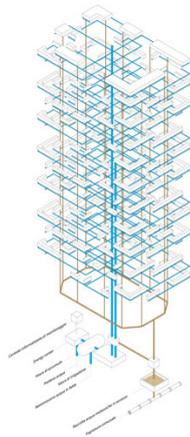
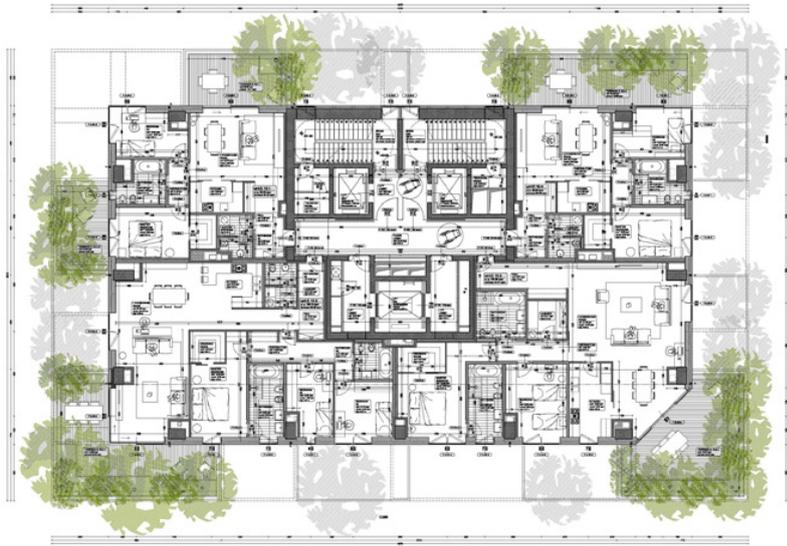
55

Zwei Türme ragen im Norden Mailands in den Himmel, rechteckiger Grundriss, 80 und 112 Meter hoch – und vor allem: grün. Knapp 800 Bäume zieren die Außenfassaden der Hochhäuser, hinzu kommen 5000 Sträucher und 11.000 Bodendeckerpflanzen. Dem Grün hat das Projekt seinen Namen zu verdanken: „Bosco Verticale“ – der vertikale Wald. Entworfen wurden die Häuser von dem Architekturbüro Boeri Studio und dem Bauherrn Manfredi Catella. Ihre Arbeit wurde jetzt mit dem Internationalen Hochhaus Preis ausgezeichnet. [...] „Bosco Verticale“ sei Ausdruck des allumfassenden menschlichen Bedürfnisses nach Grün, heißt es in der Begründung der Jury. „Die ‚bewaldeten Hochhäuser‘ sind ein anschauliches Beispiel einer Symbiose von Architektur und Natur.“ Das Projekt dient laut Jury als Vorbild für die Bebauung dichter Gebiete in anderen europäischen Staaten.

Eins der Häuser ist 19 Stockwerke hoch, das andere 27. Es gibt in den Gebäuden insgesamt 113 Wohnungen – und jede davon hat Zugang zu mindestens einer Terrasse, die einem kleinen Garten oder einem kleinen Waldstück gleicht.



Anna-Lena Roth, *Hochhauspreis für „Bosco Verticale“: Die Besten sind grün*, URL: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/internationaler-hochhaus-preis-highrise-award-fuer-bosco-verticale-a-1003861.html> (23.06.2015).



SISTEMA IDRICO



VEGETAZIONE



BOSCO VERTICALE



MUDEC

David Chipperfield

2015

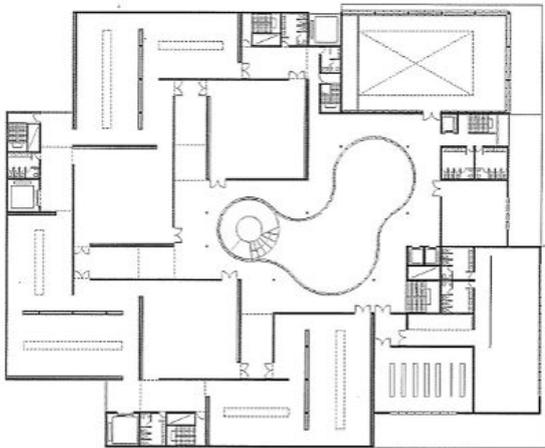
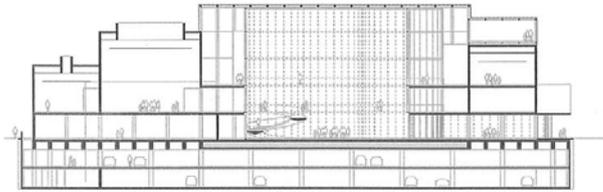
The long story of this museum began 15 years ago, when David Chipperfield won this competition, whose winning proposal finally has opened on March 27. [...]

The very architecture of the building mirrors the many spirits that dwell in the MUDEC. Seen from the courtyard, the museum building is formed by a group of boxes, clad in zinc-titanium, resembling the appearance of the former manufacturing plants. Such boxes now house the exhibition galleries and various public services. [...]

The building is substantially true to the initial project's intention of lightness versus the high density of the existing industrial buildings, through the creation of the organic central body. In opposition to the surrounding buildings, the outside boundary has no openings. Its central body is a fully glazed atrium characterized for its wavy shape, an attempt to recover the concept of a covered square, around which exhibition halls will open with changeable flexibility. The volume, built in frosted glass with parabolic surfaces, will act as a lantern for the city in the evening hours. Surrounded by buildings from different periods and obliged to work without a prior urban study planning, the architecture plays on introspection, by filtering the gaze of the viewer through the contrast between the lines and curves, the former to protect the latter, recalling the theme of communication by introspection. From the outside, the structure can be read as an array of square bodies entirely covered in zinc-titanium – as a sign of respect for the industrial context of Ansaldo – resembling the appearance of the former manufacturing plants. These volumes hold the exhibition galleries and various public services. The angular and rigid boundaries of these zinc boxes protect the heart of the Museum, which seems to light up with bright lines that define the structure of the opaline-glass atrium.

MUDEC Museum of Cultures in Milan by David Chipperfield Architects, URL: <http://www.bmiaa.com/mudec-museum-of-cultures-in-milan-by-david-chipperfield-architects/> (10.09.2015).





Casa della Memoria

Baukuh

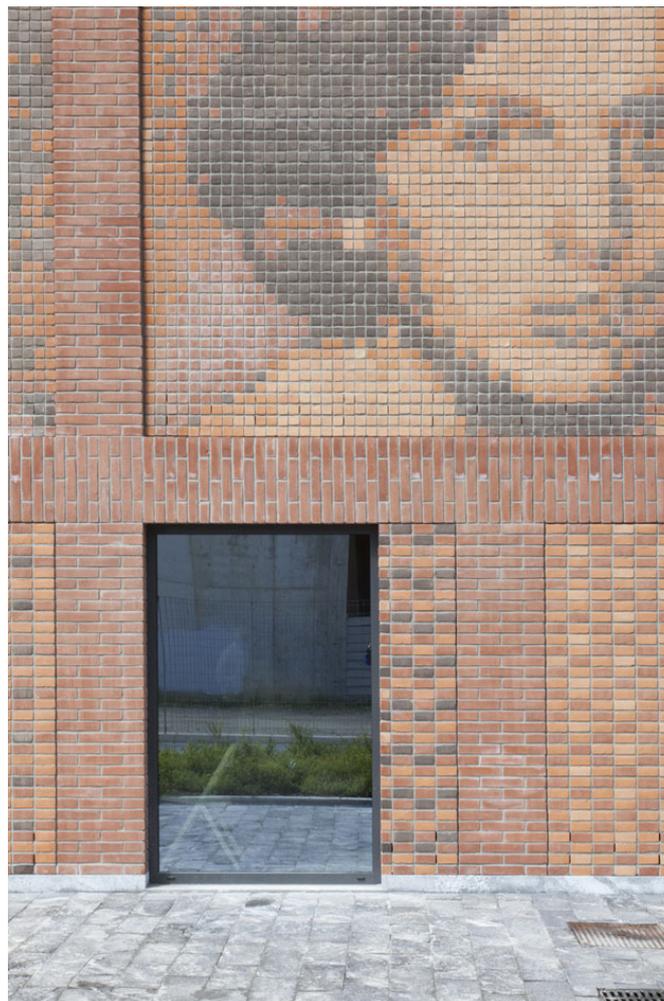
2013–15

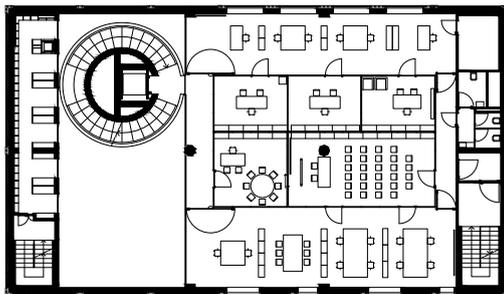
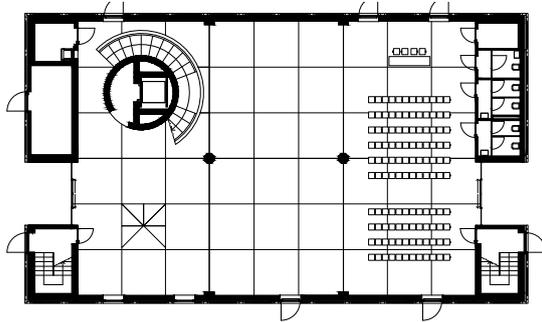
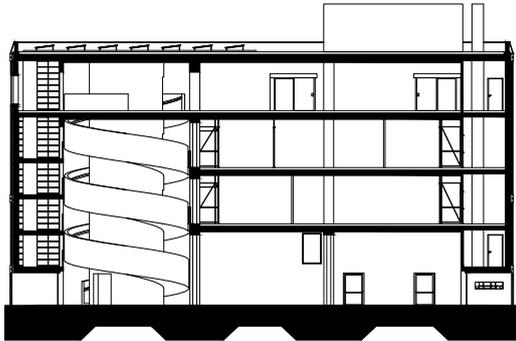
The House of Memory is a very simple building: it is a box with a rectangular base of 20m by 35m, and 17.5m high. The building is divided into three parts that are connected to one another by an entirely open ground floor. Two thin layers along the building's shorter ends house the archive (South), the restrooms and technical installations (North), and the vertical circulation. The open space at the ground floor is subdivided in three parts by two octagonal columns. One third of this area reaches the building's full height and includes a spiral staircase. The rest is occupied by exhibition spaces and offices disposed on three levels. This internal organization – with the enormous, yellow staircase inserted between the three levels of offices and exhibition spaces and the five levels of archive – introduces a greater scale into the building. The contrast between the tight levels of the archive and the colossal dimension the staircase allows the office and exhibition spaces to acquire spaciousness; the visitor perceives a vaster, more generous atmosphere. [...]

The façades of the House of Memory are entirely realized in bricks and combine a frame made of pilasters and architraves in slight relief with large recessed panels decorated with images in six tones. These large panels are subdivided in nineteen squares with portraits (4.6 x 4.6m) and eight large rectangles with historical scenes (9.6m in height and with variable width). The polychrome bricks, in a range of six different colours, have been especially produced to specific dimensions (5.5 x 5.5 x 12cm) by SanMarco SRL.

The images are elaborations on the base of archive photographs. Details within the photographs have been cropped in order to match the façade panels' proportions. These portions of photographs have been then reduced to a number of pixels equal to the number of bricks contained in the panel and then processed and subdivided in six colours, so that to each brick in the façade panel would correspond to a pixel of the elaborated image. The result of this process was a matrix with numbers from 1 to 6 (corresponding to the different colours of the bricks). The matrix has been later printed and applied onsite (in scale 1:1) in order to precisely guide the disposition of the bricks.

Baukuh, *House of Memory, Casa della Memoria*, URL: http://www.baukuh.eu/sites/default/files/baukuh_House%20of%20Memory_Milan_press%20release_0.pdf (10.09.2015).





Fondazione Prada
OMA
2015

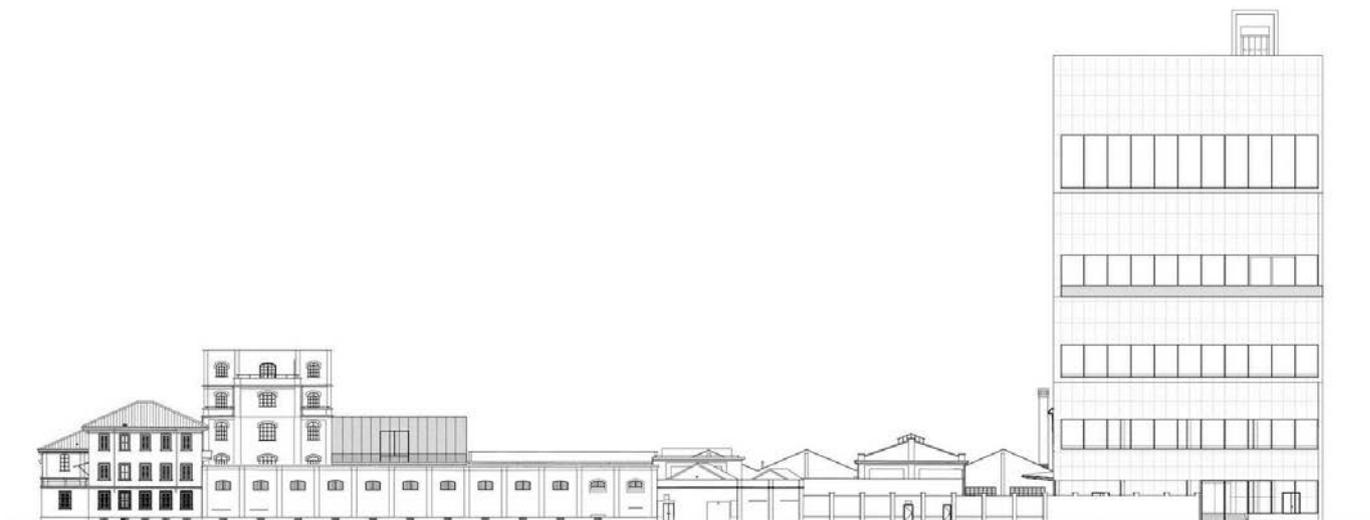
The new Fondazione Prada is projected in a former industrial complex too, but one with an unusual diversity of spatial environments. To this repertoire, we are adding three new buildings – a large exhibition pavilion, a tower, and a cinema so that the new Fondazione Prada represents a genuine collection of architectural spaces in addition to its holdings in art.

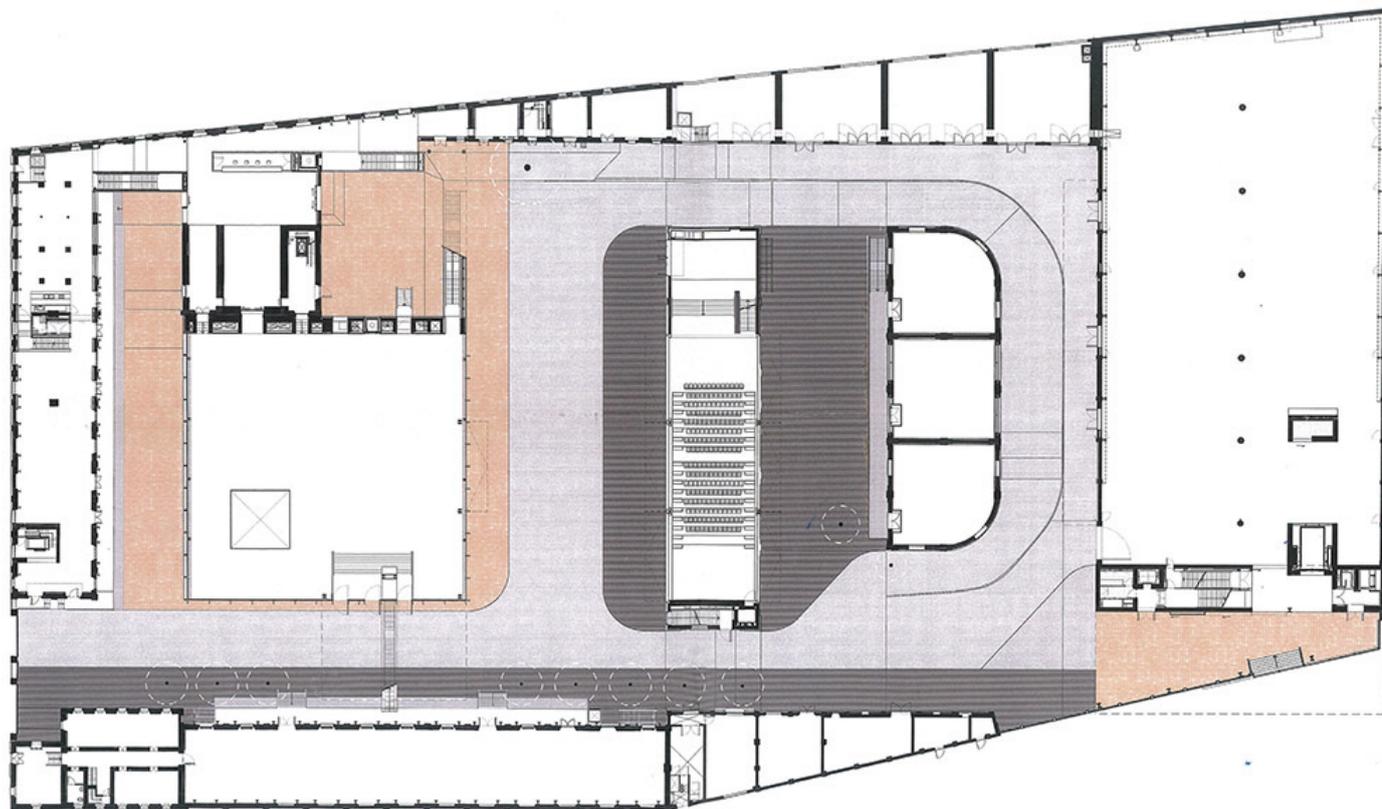
The Fondazione is not a preservation project and not a new architecture. Two conditions that are usually kept separate here confront each other in a state of permanent interaction offering an ensemble of fragments that will not congeal into a single image, or allow any part to dominate the others.

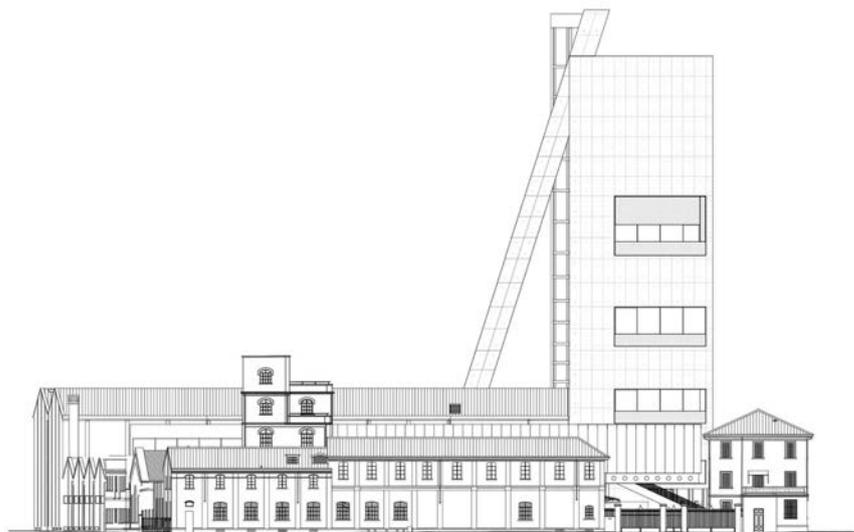
New, old, horizontal, vertical, wide, narrow, white, black, open, enclosed – all these contrasts establish the range of oppositions that define the new Fondazione. By introducing so many spatial variables, the complexity of the architecture will promote an unstable, open programming, where art and architecture will benefit from each other's challenges.



OMA, *Prada Foundation*, 2008–ongoing, URL: <http://www.oma.eu/projects/2008/fondazione-prada/> (10.09.2015).









BIOGRAFIEN

ASNAGO & VENDER

Mario Asnago, *1896 in Barlassina, †1981 in Monza.
Claudio Vender, *1904 in Mailand, †1986 in Saronno.

Beide Architekten studierten an der Accademia di Brera sowie am Politecnico in Mailand; 1925–71 führten sie das gemeinsame Büro. Das umfangreiche Werk von Asnago & Vender umfasst allein in Mailand mehr als 50 Gebäude, grösstenteils Büro- und Wohnhäuser im Stadtzentrum. Gleich neben der Torre Velasca konnten sie 1947–56 mehrere Projekte hintereinander realisieren. Eine weitere prominente Nachbarschaft hat auch das Wohnhaus an der Piazza Sant’Ambrogio (1948): es schliesst an das Haus und Büro von Caccia Dominioni (1947–49) an. Besondere Sorgfalt richteten Asnago & Vender auf die Fassaden – bei vielen Projekten verwendeten sie Steinverkleidungen ebenso wie Kombinationen aus Stein- und Sichtziegelmauerwerk und betrieben ein subtiles Spiel mit leichten Verschiebungen und unterschiedlichen Fensterformaten.

CARLO AYMONINO

*1926 in Rom, †2010 ebendort.

Architekturstudium an der Universität Rom, Abschluss 1950. Im selben Jahr schloss er sich der Architektengruppe um Ludovico Quaroni und Mario Ridolfi an, um an den Planungen für das Tiburtino Quartier – das gebaute Manifest des Neorealismus – mitzuwirken. In den sechziger Jahren wandte er sich vermehrt einer einfachen Geometrie zu – mit scharfkantigen Baukörpern, in die runde Stiegenhäuser eingeschnitten wurden, oder mit kreisförmigen Rücksprünge wie beim Wohn- und Bürohaus mit integrierter Kirche in Savona (1963–66). Besonders deutlich treten geometrische Primärformen – Kreise, Quadrate und Dreiecke – hingegen beim Campus in Pesaro (1970–84) in den Vordergrund. Aymonino lehrte in Rom, Palermo und Venedig. 1959–64 war er Mitherausgeber von Casabella.

BBPR

Gian Luigi Banfi, *1910 in Mailand, †1945 in Mauthausen.
Lodovico Barbiano Di Belgiojoso, *1909 in Mailand, †2004 ebendort.
Enrico Peressutti, *1908 in Pinzano di Tagliamento, †1976 in Mailand.
Ernesto Nathan Rogers, *1909 in Triest, †1969 in Gardone.

Alle vier studierten Architektur am Politecnico in Mailand und gründeten 1932 das Büro BBPR. Mit Bauten wie dem zehnstöckigen Wohn- und Geschäftshaus Feltrinelli in Mailand oder dem Sanatorium in Legnano (1937–38) zählten sie zu den wichtigsten Vertretern des Rationalismus. Nach dem Krieg (auch nach dem Tod Gian Luigi Banfis weiterhin als BBPR firmierend) versuchten sie, mit einer Art moderatem Rationalismus eine Verbindung zu regionalen Bautraditionen herzustellen und den Kontext in die Architektursprache einzubeziehen. Das Schlüsselwerk von BBPR bildet die Torre Velasca im Zentrum von Mailand. Das Projekt rief auch weit über Italien hinaus heftige Reaktionen hervor, insbesondere bei den Verfechtern der dogmatischen Moderne beim CIAM-Kongress in Otterlo von 1959, wo Ernesto N. Rogers das Projekt präsentierte. Rogers spielte darüber hinaus eine Sonderrolle, indem er neben seiner Tätigkeit als Architekt auch als einflussreicher Theoretiker hervortrat und 1953–64 die Zeitschrift *Casabella* leitete. Ab 1962 lehrte er am Politecnico in Mailand

PIERO BOTTONI

*1903 in Mailand, †1973 ebendort.

Architekturstudium am Politecnico in Mailand, Abschluss 1926. Bottoni beteiligte sich 1930 an der Gründung der MIAR, der Bewegung für Rationale Architektur, und nahm im selben Jahr am CIAM-Treffen in Brüssel teil; 1933 war er Mitverfasser der „Charta von Athen“ (CIAM 4). Mit der Villa Dello Strongolo in Livorno (1934–35) gelang ihm ein frühes Hauptwerk und ein Musterbeispiel des Razionalismo. Neben zahlreichen Möbelentwürfen beschäftigte sich Bottoni mit urbanistischen Fragen, darunter dem Generalbebauungsplan für das Aostatal (1936–37), sowie mit der Konzeption von Satellitenstädten im Umland von Mailand. Ab 1945 leitete er die Planungen des neuen Mailänder Stadtteils QT8 – eines für die 8. Triennale (1947) angelegten, experimentellen Wohnquartiers. Der als Monte Stella bezeichnete künstliche Hügel im weitläufigen QTB-Gelände wurde ab 1953 ebenfalls von Bottoni gestaltet. Er besteht aus Trümmerschutt des Krieges und bietet einen Panoramablick auf Mailand und das Hinterland. Mit besonderer Sensibilität renovierte und adaptierte Bottoni 1960–64 den Palazzo di Renata di Francia als neuen Sitz der Universität von Ferrara. 1954–65 lehrte Bottoni an der Ingenieur fakultät in Triest und 1964–71 am Politecnico in Mailand.

Luigi Caccia Dominioni

*1913 in Mailand.

Architekturstudium am Politecnico in Mailand, Abschluss 1936. In Zusammenarbeit mit Livio und Pier Giacomo Castiglioni entstanden mehrere Wettbewerbsprojekte, Einrichtungen, Bestecke und sogar Radios, bevor er 1945 sein eigenes Büro gründete. Es folgten 60 Jahre der intensivsten Arbeit an, wie Caccia Dominioni einmal feststellte, „hundertn Projekten“. Die enge Beziehung zur Baustelle und die sorgfältige Umsetzung der Projekte waren ihm stets wichtiger als die Teilnahme an den Debatten der Zeit. Mit seinen eleganten Keramikfassaden begründete er eine „Schule“: das Bürohaus in der Via Savona oder das Waisenhaus in der Via Calatafimi standen am Anfang einer facettenreichen Entwicklung. Caccia Dominioni betätigte sich auch als Designer, um für seine Häuser die geeigneten Möbel, Lampen und Türgriffe zur Verfügung zu haben. Zur serienmässigen Herstellung der eigenen Entwürfe gründete er 1947 mit Ignazio Gardella und Corrado Corradi Dell'Acqua die Firma *Azucena*.

GUIDO CANELLA

*1931 in Bukarest, †2009 in Mailand.

Architekturstudium am Politecnico in Mailand, Abschluss 1959. Er war Assistent bei Giuseppe Samona in Venedig und später bei Ernesto N. Rogers in Mailand, wo er ab 1970 einen eigenen Lehrstuhl leitete. Canella verfasste ab 1957 zahlreiche Artikel für die Zeitschrift *Casabella* und war Herausgeber der Zeitschriften *Hinterland* (1978–85) und *Zodiac* (1989–99). Ein grosser Teil der Bauten von Canella befindet sich an der Peripherie von Mailand. So war er in der Satellitenstadt Pieve Emanuele gleich für die Planung der meisten öffentlichen Bauten verantwortlich: Rathaus, zwei Schulen, Kindergarten, Sozialzentrum, Piazza, Kirche und Markt (1968–83). Canella bot sich dort ein weites Experimentierfeld, das er für stark artikulierte Formen und zeichenhafte Objekte nutzte.

IGNAZIO GARDELLA

*1905 in Mailand, †1999 in Oleggio.

Ingenieurstudium am Politecnico in Mailand, Abschluss 1928, und Architekturstudium in Venedig, Abschluss 1949. Die ersten Projekte entstanden in Zusammenarbeit mit seinem Vater Arnaldo Gardella und ab 1931 in seinem eigenen Büro in Mailand. Als „undogmatischer Rationalist“ schuf er mit der Tuberkuloseklinik in Alessandria (1934–38) eines der Musterbeispiele des italienischen Rationalismus. Aber bereits hier kam ein traditionelles Element – eine offene Ziegelwand, ähnlich wie sie bei anonymen Scheunen der Gegend zu finden ist – zum Einsatz. Ein weiterer Schritt weg von der Abstraktion erfolgte mit dem Wohnhaus in Alessandria (1948–52) und dem Haus im Arcadia Garten (1949–53). Neben dem äusserst umfangreichen gebauten Werk war Gardella auch als Designer tätig. Er gründete 1947 mit Luigi Caccia Dominioni und Corrado Corradi Dell'Acqua die Firma *Azucena* zur serienmässigen Herstellung der eigenen Entwürfe. Als Vertreter Italiens nahm Gardella zusammen mit Magistretti, De Carlo und Rogers beim letzten CIAM Kongress in Otterlo im Jahr 1959 teil. 1962–75 lehrte er an der Universität Venedig.

VICO MAGISTRETTI

*1920 in Mailand, †2006 ebendort.

Architekturstudium in Lausanne und Mailand, Abschluss 1945. Anfang der fünfziger Jahre bearbeitete er zahlreiche soziale Wohnbauprojekte, darunter allein zehn Bauten für INA-Casa, aber auch die Kirche im Triennale Quartier QT8 (1953–55) und den Wohnturm beim Parco Sempione (1953–56). Ein wichtiger Einfluss kam von seinem Lehrer Ernesto N. Rogers, der nach dem Krieg eine Verbindung von Rationalismus und lokaler Bautradition anstrebte. Als undogmatischer Rationalist hat auch Magistretti in seiner Architektursprache eine Balance von Modernität und Erinnerung verfolgt: Bei der Kirche in Ravello di Rescaldina (1957–59) kam er in die Nähe des Neorealismus, während er mit dem Bürohaus am corso Europa (1955–57) eine Spielart des International Style entwickelte – immer jedoch mit grosser Professionalität und Originalität. Mit Beginn der sechziger Jahre wandte sich Magistretti vermehrt dem Möbeldesign zu und spielte eine wichtige Rolle in der Entwicklung des „italienischen Designs“.

ANGELO MANGIAROTTI

*1921 in Mailand, †2012 ebendort.

Architekturstudium am Politecnico in Mailand, Abschluss 1948. Mitarbeit an der 8. und 9. Triennale (1948, 1951). Bei seinem USA-Aufenthalt 1953–54 lehrte er als Gastprofessor am IIT in Chicago und kam in Kontakt mit Wright, Mies van der Rohe, Gropius und Wachsmann. Nach seiner Rückkehr gründete er mit Bruno Morassutti 1955 das gemeinsame Architekturbüro in Mailand. Es folgten fünf äusserst produktive Jahre, in denen wichtige Bauten wie die Glaskirche in Baranzate oder das Wohnhaus in der Via Quadronno realisiert wurden, aber auch Möbelserien, Uhren und Nähmaschinen entstanden. 1961 wurde die Bürogemeinschaft mit Morassutti wieder aufgelöst. Mangiarotti beschäftigte sich zunehmend mit der Vorfabrikation – sowohl für Industriebauten wie das Firmengebäude in Cinisello Balsamo (1968) als auch für Wohnbauten wie das Haus in Monza, das aus Fertigteilwänden zusammengesetzt wurde. Parallel zu den unterschiedlichsten Bauaufgaben war Mangiarotti stets auch als Designer tätig und experimentierte mit vielen Materialien und Objekten: von Porzellanvasen, Glaslustern, extrudierten Kunststoffprofilen, Betonlampen bis zu seinen ikonischen Marmorischen. Mangiarotti lehrte als Gastprofessor an Universitäten in ganz Europa, in Nord- und Südamerika und in Japan.

BRUNO MORASSUTTI

*1920 in Padua, †2008 in Belluno.

Architekturstudium in Venedig, Abschluss 1947. Studienaufenthalt bei Frank Lloyd Wright in Taliesin 1949–50. Sein erstes Projekt nach der Rückkehr aus Amerika, das Doppelhaus in Jesolo 1950–54, stand ganz im Einfluss von Wright, ebenso das von Angelo Masieri 1952 begonnene und von Morassutti und Carlo Scarpa 1956 fertiggestellte Haus Romanelli in Udine. 1955 eröffnete er mit Angelo Mangiarotti ein gemeinsames Architekturbüro in Mailand. Aus dieser Zusammenarbeit entstanden in wenigen Jahren viele wichtige Bauten – wie die Glaskirche in Baranzate, die Ferienhäuser in San Martino di Castrozza (1956) oder das Wohnhaus in der Via Gavirate in Mailand – ebenso wie Ikonen des Industriedesigns. Anfang der sechziger Jahre gründeten beide Architekten ihre getrennten Büros. 1963–66 errichtete Morassutti die Ferienwohnungen in San Martino di Castrozza, 1966 das grosszügige Wohnhaus in Padua und ab 1970 das Ausbildungszentrum in Novedrate.

LUIGI MORETTI

*1907 in Rom, †1973 in Capraia.

Architekturstudium in Rom, Bürogründung bereits während der Studienzeit, Diplom 1930. Ab 1933 erhielt Moretti zahlreiche öffentliche Aufträge, wie die Fechtakademie am Mussolini-Forum (1933–36) und die Häuser der faschistischen Jugend – Casa del Balilla – in Piacenza (1933–34), Rom (1933–37) und Trecate (1934–36). Nach dem Krieg gründete er zusammen mit Adolfo Fossatoro die Baufinanzierungsgesellschaft Cofimprese und wurde damit selbst Auftraggeber für wichtige eigene Projekte wie das ikonische Wohngebäude Il Girasole in Rom (1947–50) sowie das Büro und Wohnhaus am corso Italia in Mailand. Mitte der fünfziger Jahre vollzog Moretti einen neuerlichen Wandel in seiner Formensprache: vom anfänglichen Rationalismo über den Neoklassizismus und die ambivalente Moderne bei Il Girasole in Richtung einer expressiven, neobarocken Moderne. Beispielhaft dafür sind das Ferienhaus La Saracena in Santa Marinella (1954–57), der Watergate-Komplex in Washington (1960–65) und auch die Thermenanlagen von Fiuggi (1964–72). Moretti war Gründer und Leiter der Architektur- und Kunstzeitschrift *Spazio*, die zwischen 1950 und 1953 insgesamt sieben Mal erschien.

GIOVANNI MUZIO

*1893 in Mailand, †1982 ebendort.

Architekturstudium am Politecnico in Mailand, Abschluss 1915. Bürogründung 1920, zusammen mit Mino Focchi, Emilio Lancia, Giuseppe de Finetti und Giò Ponti. Muzio stand als Wortführer im Mittelpunkt der Gruppe des Mailänder Novecento und schuf mit dem Entwurf für die Ca'Brütta (1919–22) – im lombardischen Dialekt „das hässliche Haus“ – das Manifest der Bewegung. Seine Formensprache bewegte sich zwischen Tradition, klassizistischer Strenge und Rationalität. Beim Palazzo dell'Arte (1932–33) trifft der Kulturbau auf den Industriebau, das Sichtziegelmauerwerk verstärkt die monolithische Wirkung. Die Verwendung von Ziegeln findet sich bei zahlreichen seiner Bauten, vom elfgeschossigen Wohnblock an der Piazza della Repubblica (1935–36) bis zur Vorstadtkirche (1956–58). Muzio lehrte am Politecnico in Mailand und am Politecnico in Turin.

PIER LUIGI NERVI

*1891 in Sondrio, †1979 in Rom.

Bauingenieurstudium an der Universität Bologna, Abschluss 1913. Bürogründung 1923 in Rom. 1930–32 plante Nervi das Fussballstadion von Florenz und anschliessend mehrere Flugzeughallen. Als schöpferischer Entwerfer und Konstrukteur entwickelte er unterschiedliche räumliche Gitterwerke und Leichtkonstruktionen mit vorgefertigten Betonelementen. Bei der Ausstellungshalle in Turin (1947–48) beträgt die Spannweite des Gewölbes aus wellenförmigen, vorgefertigten Elementen 95 Meter. In den späten vierziger Jahren experimentierte er mit extrem dünnen Betonschalen und erfand den „Ferrozement“. Nervi war Herausgeber einer umfassenden Buchreihe zur Weltgeschichte der Architektur und lehrte Konstruktion an der Architekturfakultät der Universität Rom.

GIÒ PONTI

*1891 in Mailand, †1979 ebendort.

Architekturstudium am Politecnico in Mailand, Abschluss 1921. Ponti war in den zwanziger Jahren Teil der neoklassizistischen Bewegung des Novecento Milanese um Giovanni Muzio. Zusammen mit Emilio Lancia realisierte er zahlreiche Bauten, wie das Wohnhaus an der Piazza Amendola (1928–30), bis er sich gegen Mitte der dreissiger Jahre dem Rationalismus annäherte. Es folgten Projekte wie die Torre Littoria (1932–33), die Literaturfakultät in Padua (1934–38) und das 1935 begonnene grosse Montecatini-Bürohaus in Mailand. Mit dem Pirelli-Hochhaus (1956–61) schuf Ponti eines der Wahrzeichen von Mailand und mit dem Superleggera-Stuhl von 1957 eine Ikone des italienischen Designs. Pontis Œuvre umfasst Wohnquartiere ebenso wie extravagante Häuser, etwa die Villa Planchart in Venezuela (1954–55), aber auch Kirchen, Hotels und Schiffsausstattungen sowie Designentwürfe für Produkte, von Kaffeemaschinen und Lampen bis hin zu Keramikschalen. Giò Ponti gründete und leitete die Zeitschriften *Domus* (1928–41 und 1948–79) und *Stil* (1941–47). 1936–61 lehrte er am Politecnico in Mailand.

ALDO ROSSI

*1931 in Mailand, †1997 ebendort.

Architekturstudium am Politecnico in Mailand, Abschluss 1959. Während des Studiums arbeitete er bei Ignazio Gardella und Marco Zanuso und verfasste ab 1955 Artikel für *Casabella*. Bis 1964, als Ernesto Rogers die Leitung der Zeitschrift aufgab, war Rossi Redakteur bei *Casabella*. Ab 1963 lehrte er an verschiedenen Universitäten, bis über ihn 1971 infolge seiner politisch-kulturellen Tätigkeiten ein vierjähriges Lehrverbot in Italien verhängt wurde. Es folgten dann einflussreiche Jahre als Gastprofessor an der ETH Zürich, bevor er 1975 an die Universität Venedig berufen wurde. Stand Rossi beim ersten realisierten Projekt – dem Sommerhaus in Marina di Massa – noch unter dem Einfluss von Adolf Loos, so kristallisierte sich beim Partisanendenkmal in Segrate (1965) bereits seine charakteristische Formensprache heraus. 1966 erschien sein Manifest *l'architettura della città* (die deutsche Ausgabe folgte 1973 unter dem Titel *Die Architektur der Stadt*). Die archetypischen Elemente und Grundthemen seiner Entwürfe wurden von Rossi in unzähligen Zeichnungen und Collagen abgewandelt und verdichtet.

VITTORIANO VIGANÒ

*1919 in Mailand, †1996 ebendort.

Architekturstudium am Politecnico in Mailand, Abschluss 1944. Danach war Viganò Assistent bei Giò Ponti und ab 1963 Professor am Politecnico. In seinem vielseitigen Œuvre – von Möbelentwürfen, Lampen, Geschäften, Ausstellungen, Platzgestaltungen bis hin zu Fabrikanlagen – überstrahlen zwei Projekte alle anderen: das Internat des Istituto Marchiondi in Mailand und das Sommerhaus für André Bloc in Portese. Die unglaubliche Rohheit und Kraft der beiden Werke beeindruckt noch heute, wenngleich sich das Internat in einem baufälligen Zustand befindet. Im Standardwerk zum Brutalismus bezeichnete Reyner Banham das Istituto Marchiondi als eine der grössten Überraschungen der europäischen Architektur der späten fünfziger Jahre.

MAILÄNDER STADTENTWICKLUNG

Andrea Casiraghi, „Il Teil (1860–1945)“, in: Flora Ruchat-Roncati, Andrea Casiraghi (Hg.), *Milano – Architetture, Mailand – die Bauten, Beiträge zur Vorlesung Architektur VIII, 1998, S. 89–184.*

II. Teil (1860 - 1945)

I. Das planlose Wachstum der Stadt von der Einigung Italiens bis zum Piano Beruto. (Abb. 90-113)

I.1 Allgemeine Bemerkungen zur Einigung

Die Einigung Italiens¹ bringt den Übergang der Städte von der begrenzten Welt der Kleinstaaten zur Zugehörigkeit zu einem durch eine neue politische und nationale Gebietseinheit dargestellten System mit sich, welches sich neue Gesetze und Strukturen zulegt.

Von diesem Zeitpunkt an beginnt eine neue Phase in der Geschichte der Gesellschaft, des Territoriums und der Städte Italiens. Auch Mailand, welches im Begriff ist, zur wirtschaftlichen Hauptstadt des Landes zu werden, kommt darin eine neue Rolle zu: Die Stadt befreit sich langsam vom Status einer "Randprovinz" des österreichisch-ungarischen Reiches und beginnt sich eine Stellung sowohl im neuen Markt als auch im komplexen System des jüngst ins Leben gerufenen Nationalstaates zu erwerben.

Trotz der recht blühenden Wirtschaft befand Mailand sich bis zu diesem Zeitpunkt im Vergleich zu anderen europäischen Hauptstädten in einem technischen Entwicklungsrückstand. Jene basierte hauptsächlich auf der üppigen Landwirtschaft der gut bewässerten und fruchtbaren "Bassa Padana" (untere Po-Ebene) und nicht auf der hauptsächlich im Textilbereich angesiedelten Industrie, welche eher antiquiert und schwach war. Auch die Struktur der Transportwege in der Lombardei war im Vergleich zu anderen Regionen Italiens zu jener Zeit rückständig².

¹ Die Einigung Italiens wurde am 17. März 1861 ausgerufen. Hauptstadt des Reiches war zuerst Turin, dann Florenz, letztendlich Rom.

² Zwischen 1859 und 1878 wächst das italienische Eisenbahnnetz von insgesamt 1750 km auf 9657 km an und Mailand, mit dem neuen Bahnhof, dessen Bau bereits 1857 begonnen hatte, wird zu seinem Zentrum.

Diese Umstände änderten sich aber rasch, insbesondere in den ersten zwanzig Jahren nach 1860 und ganz allgemein in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. In dieser Periode setzt auf nationaler Ebene eine Phase industrieller und demographischer Entwicklung ein; sie hat starke Verlagerungen und die definitive Abwanderung der Landbevölkerung zu den Städten hin zur Folge, in beträchtlichem Maße auch nach Mailand³.

Unter anderem förderte auch die Eisenbahn die für die wachsende Industrialisierung notwendige Konzentration von Arbeitskräften und damit eine massive Landflucht zur Stadt hin, welche 1890 begann und immer stärker wurde; ein Prozess, der in anderen europäischen Hauptstädten, wie z.B. London, Paris oder Manchester bereits vor längerer Zeit eingesetzt hatte und zu den oft kritischen Umständen mit sozialem Verfall und Übervölkerung führte, welche in der Städtebaugeschichte gemeinhin unter dem Begriff des "Verstädterungsphänomens" zusammengefasst werden⁴. Diese Verschiebung der Bevölkerung vom Land zur Stadt hin kennzeichnet den Beginn der modernen Stadt und die Entstehung der Urbanistik als Disziplin. Zu einem Zeitpunkt, in dem die Stadt ganz neue Funktionen, Formen und Rollen annimmt, will sie das neue städtische Phänomen interpretieren und gleichzeitig Strategien zu seiner Kontrolle entwickeln. (Abb. 90-93)

I.2. Beschreibung der Stadt um 1860

Zu dieser Zeit entspricht Mailand im Wesentlichen dem Stadtplan von Antonio Bossi aus dem Jahre 1850. (Abb. 94)

Die aus dem 16. Jahrhundert stammenden Befestigungen umfassten 807 Hektar Land, die zum Verwaltungsbereich der Gemeinde gehörten und damals eine Bevölkerung von 184.920 Personen fassten; 130.000 davon konzentrierten sich auf den Bereich innerhalb des Rings der Navigli, der Rest lebte im verbleibenden, noch wenig bebauten und mit Gemüse- und Blumengärten

³ Interessant ist, dass die Bewohnerzahl des Stadtzentrums innerhalb der spanischen Mauern von ca. 155.000 im Jahr 1840, bis 1871 auf 196.000 anwuchs, die Anzahl der Häuser im gleichen Zeitraum aber von 5085 auf 4647 sank. Ein unmissverständliches Zeichen umgreifender Prozesse; alte Bauten mit niedriger Dichte wurden durch neue, intensiv genutzte Bautypen ersetzt (durch Abriss, Austausch, Aufstockung, Bauten innerhalb der Höfe etc.) und die Wohnbedingungen verschlechterten sich allgemein.

⁴ Auch für Mailand gab es eine Literatur, deren Thema die leidende Bevölkerung der ärmsten Viertel war, z.B.: von P. Valera, *Milano sconosciuta* (1879), *Gli scamicciati* (1881), *Alla conquista del pane* (1882), *Amori bestiali* (1884); von Dossi, *Note Azzurre* (1870); von Cleto Arrighi, *Nanà a Milano* (1880).

bestandenen Raum⁵.

Die Stadt war durch elf Tore mit der umliegenden Region verbunden, an denen ein für die Kassen der Stadtverwaltung bestimmter Zoll auf eingehende Waren und Baumaterialien erhoben wurde⁶ (im Uhrzeigersinn: P.ta Comasina, P.ta Nuova, P.ta Orientale, P.ta Tosa, P.ta Romana, P.ta Vigentina, P.ta Lodovica, P.ta Ticinese, P.ta Vercellina, P.ta Sempione, P.ta Tenaglia). Außerhalb der Befestigungen lebten weitere 47.000 Einwohner in einem Gebiet, welches verwaltungsmäßig zu einer Gemeinde namens "Corpi Santi" gehörte; es erstreckte sich in unregelmäßiger Form um die gesamte Stadtgrenze hin. In diesem hauptsächlich landwirtschaftlich genutzten Areal mit eher ländlichem Charakter hatten sich die ersten Industriebetriebe und ein Teil der Arbeiterunterkünfte angesiedelt; diese lagen zwar in der Nähe des reichen Mailänder Marktes, waren aber begünstigt durch die steuerlichen Erleichterungen der Aussengemeinde.

Nachdem sie ihre Funktion verloren hatten, dienten die von Ferrante Gonzaga zur militärischen Verteidigung errichteten Schutzmauern (siehe auch Abb. 30) nun als Zollgrenze sowie als überhöhte, mit Bäumen bestandene Promenade, von der aus man den Blick über das umliegende Land schweifen lassen konnte.

Im nordwestlichen Teil, auf Höhe des Castello Sforzesco, das bereits seit einiger Zeit in eine Kaserne umgewandelt und vom Rest der Stadt isoliert worden war, trat der Mauerring zurück. Dahinter lag die große, quadratisch angelegte "Piazza d'Armi" mit dem "Arco della Pace", welcher die Strasse nach Frankreich anzeigte und an die noch nicht weit zurückliegenden Napoleonischen Jahre erinnerte. (Abb. 96)

5 Das weist im zentralen Bereich auf eine Dichte von 500 Ew./ha bzw. 20 qm/Ew hin. Eine hohe Dichte, die im Vergleich zu anderen europäischen Städten aber nicht zu den unangenehmsten gehörte. Im Vergleich dazu einige von R. Baumeister gesammelte Daten (R. Baumeister, *Stadterweiterung in technischer, baupolizeilicher und wirtschaftlicher Beziehung*, Ernst und Korn, Berlin 1876), die sich auf die bedeutendsten europäischen Städte um 1874 beziehen. Prag war innerhalb des Ghettoa die Stadt mit der absolut höchsten Dichte (7 qm/Ew), gefolgt vom Pariser Zentrum innerhalb der inneren Boulevards (14 qm/Ew), dann von Berlin (17 qm/Ew) und vom Zentrum Hamburgs (18 qm/Ew), mit derselben Dichte wie Danzig innerhalb der Befestigungen (18 qm/Ew). Es folgten Amsterdam mit den Grachten (20 qm/Ew), die Altstadt von Prag (21 qm/Ew), die City von London (22 qm/Ew), Köln (25 qm/Ew), Mainz (28 qm/Ew), Nürnberg (30 qm/Ew), Paris im Bereich der inneren und äußeren Boulevards (31 qm/Ew). Schon weniger dicht besiedelt waren Karlsruhe (60 qm/Ew) oder Birmingham (90 qm/E), damals am wenigsten dicht besiedelt waren Dublin, Bristol und Preston (125 qm/Ew).

6 Der von der Gemeinde erhobene Zoll auf in die Stadt eingeführte Waren stellte eine bedeutende Aktive in ihrer Bilanz dar, machte er doch 56% der gesamten Einnahmen aus; die von dieser Kontrolle ausgelösten Schwierigkeiten wurden aber nicht besonders geschätzt und hielten dies nicht für die richtige Art, die Gemeinde zu finanzieren: "Aber warum nur müssen sich die Einwohner der Stadt mit einer Mauer umgeben, sich Kontrollen und dem Risiko unterwerfen, wegen eines Pfunds Fleisch

Im nordöstlichen Bereich, längs des großen Hofes des Lazzaretto, verlief der Corso Loreto (heute Corso Buenos Aires) mit der P.ta Orientale (heute Venezia), dem Eingang der österreichischen Kaiser in die Stadt. (Abb. 95)

Im Norden verbanden der Naviglio Martesana und im Süden die mit der Darsena zusammenlaufenden Navigli Grande und Pavese die Stadt mit ihrer ländlichen Umgebung. Auf ihren Wassern wurden mit großen Schiffen die Versorgungswaren der Stadt transportiert (Steine, Holz, Pflastersteine, Kies, Sand und allgemein voluminöses und schweres Material), ebenso die nach Pavia und auf den Po ausgehenden Güter und jene, die vom Fluss Ticino herkamen und für die Adda bestimmt waren.

Im Süden hatte sich um die P.ta Ticinese und die Navigli herum der größte, außerhalb der Mauern gelegene "Borgo"⁷ entwickelt; hier kamen die zu verarbeitenden landwirtschaftlichen Produkte an, die aus der fruchtbaren Ebene im Süden und aus den Gebieten am Ticino stammten.

I.3 Transformationen ohne Plan

Bei der Präsentation des vom ersten Städteausschuss aufgestellten Programms im Jahre 1860 hatte der Bürgermeister Cav. Antonio Beretta betont, dass Mailand "...im Vergleich zu fast allen anderen, ihr im Rang gleichstehenden und auch vielen kleineren Städten zurückgeblieben ist beim Bau von Werken, die für die allgemeine Bequemlichkeit, die Hygiene und die Zierde erforderlich sind, wie öffentliche Schlachthöfe, Gebäude für den Gemüseverkauf, ein Weizenmarkt, Brunnen, Bäder, öffentliche Waschplätze, ein monumentaler Friedhof, die Verbreiterung wichtiger Straßen sowie ein Domplatz, der der imposanten Großartigkeit des Doms gerecht würde"⁸. Nach den Fakten im Laufe der folgenden Jahre zu urteilen, gelang es der Stadt, sich zu einem Großteil mit dem

oder einer Flasche Wein verhaftet zu werden (...) jeder würde es vorziehen, pro Jahr und Zimmer zehn, fünfzehn Lire mehr zu zahlen, als anzusehen, wie die Stadt ringsum mit einem Gürtel umgeben wird, um Brot, Wein, Holz usw. mit einer Steuer zu belegen." Aus einem Artikel des Wirtschaftsjournals *Il Sole* um 1880. Zitiert in: M.B. Vaccari, "Le politiche di bilancio della civica amministrazione", in Versch. Aut., *La Milano del Piano Beruto*, Milano, 1992.

7 Es handelt sich dabei um den Borgo S. Gottardo, der sich in der heutigen urbanen Textur gut erkennen lässt, mit den bekannten und typischen "case di ringhiera" (Laubenganghäuser), die um enge und lange Innenhöfe angeordnet sind, welche die Zeichnungen und Werke des Mailänder Architekten Aldo Rossi stark inspiriert haben. Sie waren einst die traditionellen Wohnhäuser der Arbeiterklasse und sind heute zum Großteil saniert.

8 Sitzung des Gemeinderats, zit. in: A. Galbani, "L'Ufficio Tecnico Municipale da Domenico Cesa Bianchi a Giovanni Masera", in Versch. Aut., *La Milano del Piano Beruto*, Milano, 1992

auszustatten, was ihr noch gefehlt hatte. Die neu erbauten Viertel umfassten, lässt man den Umbau bereits existierender Gebäude außer acht, im Zeitraum von 1861 bis 1881 innerhalb der Schutzmauern 190.000 qm und außerhalb dieser 420.000 qm bebauten Raum⁹. Die Zahlen belegen eine beeindruckende Entwicklung. Ebenfalls beständig war der Bevölkerungszuwachs: Innerhalb der Schutzmauern entwickelte sich die Einwohnerzahl von 196.000 auf 214.000, außerhalb von 74.000 auf 142.000 Personen.

Aus der Publikation des Ingenieurs- und Architektenkollegiums, herausgegeben vom Schweizer Verleger Ulrico Hoepli, stammt der Lageplan Mailands von Emilio Bignami Sormani, der den zentralen Teil der Stadt mit den dort durchgeführten Veränderungen wiedergibt¹⁰ (Abb. 97).

Die Einführung der Eisenbahn hat verschiedene Auswirkungen auf die Stadt und ihre Entwicklung. Als Transport- und Kommunikationsmittel ergänzt sie zuerst die Wasserwege und die Navigli, lässt diese später aber allmählich an Bedeutung verlieren. In baulicher Hinsicht kann man beobachten, dass die Gleise zur Überwindung von Höhenunterschieden und bereits existierenden Straßen (in Stadtnähe) nicht in Einschnitten, sondern auf Eisenbahndämmen und Viadukten verlegt wurden. Das antike System, bei dem Straßen die Region mit dem Stadtzentrum strahlenförmig verbanden, wurde durch diesen neuen "Eisengürtel" in der Nähe der Schutzmauern teilweise verändert. Die Symmetrie der urbanen Expansion änderte sich z.B. im nördlichen Bezirk dadurch, dass die Eisenbahnbrücke nicht nur den Hof des antiken Lazzaretto (Abb. 98-99) durchschneidet, sondern auch den Verfall einer Verbindungsstraße mit der Region und die Umleitung einer anderen Strasse auslöste, wodurch eine Kluft von gut 2.250 m entstand.

Parallel zur Ausbreitung der Eisenbahn auf dem Territorium definierte sich auch das System der städtischen Ankunftsorte: Als erster Bahnhof wurde im Bereich der heutigen Piazza della Repubblica unmittelbar außerhalb der Stadt-

⁹ S. Allocchio, *La nuova Milano*. Milano 1884, Seite 83

¹⁰ Dabei handelt es sich um die folgenden Veränderungen. Neue Viertel und Bauten: die Viertel Principe Umberto, Sarpi-Farini (Abb. 106-107), Solferino, Gebäude um den Viale per Monza (heute Corso Buenos Aires), die Viertel Lazzaretto und Porta Genova. Bahnhöfe: Stazione Centrale (1857-1865), Stazione di P.ta Genova (1865-70). Öffentliche Bauten oder Gebäude mit Denkmal- und repräsentativem Charakter: Cimitero Monumentale (Gedenkfriedhof) (1863-66), Galleria Vittorio Emanuele, (Ideenausschreibung 1861, Exekutivprojekt 1864, erste Eröffnung 1867, Beendigung mit Triumphbogen 1878), Gefängnis S. Vittore (1864 - 1879), Arbeitersiedlungen: Arbeiterhäuser in Via S. Fermo (1862-68). Siehe AA.VV., *Milano Tecnica dal 1859 al 1884*, Hoepli, Milano, 1885.

¹¹ Es handelt sich dabei um das erste Hauptbahnhofprojekt. Der heutige wurde 1931 eingeweiht (Arch. U. Stacchini).

mauern die Stazione Centrale eingeweiht (1864)¹¹; darauf folgte die Stazione di P.ta Genova (1865-1870).

Die Bahnhöfe erforderten für neue Durchgänge Öffnungen in der Stadtmauer. Neue Straßenzüge zur Verbindung mit dem Zentrum mussten entwickelt werden, was zur Entstehung neuer Stadtviertel durch den Bau von Privathäusern entlang ihrer Seiten führte: Eines davon hatte eher "bürgerlichen" Charakter und war mit Stadtvillen besetzt (Quartiere Principe Umberto), das andere war auf eine eher gemischte Bevölkerungsstruktur ausgerichtet (Quartiere P.ta Genova). Die Trassierung der Straßen lag in der Hand des Technischen Büros des Bürgermeisteramtes: Im Fall der Stazione Centrale war der Bau der Straße Principe Umberto (heute Turati) ausreichend, welche zwei bereits bestehende Straßen diagonal verband; für die Stazione di P.ta Genova wurde ein weiterreichender Teil-Bauleitplan entwickelt, der von den Ingenieuren des Technischen Büros, C. Beruto und D. Cesa Bianchi verfasst wurde (Abb. 100-103).

Für die "Aufbewahrung" illustrieren Bürger -und in Erinnerung an sie- wurde der Nuovo Cimitero Monumentale, der neue Gedenkfriedhof errichtet, welcher fünf kleinere ersetzte. Um ihn mit der Stadt zu verbinden, wurde einige Jahre später ein neues Tor in den Schutzwällen erstellt; sein Bau erfolgte nach einem Entwurf von Ing. Beruto, der auch die bis heute existierenden Zollhäuser entwickelt hat (Abb. 104-105).

Zur "Aufbewahrung" der weniger verdienstvollen -und noch lebenden Bürger-entwarf Ing. Francesco Lucca das noch heute genutzte Gefängnis "Il Carcere cellulare di S. Vittore" (beendet 1879) mit einem sechs-flügeligen panoptischen Aufbau.

Von den urbanistischen und architektonischen Unternehmungen aus der Zeit nach der Einigung muss die Galleria Vittorio Emanuele speziell hervorgehoben werden, jenes Bauwerk, auf das sich die selbstdarstellerischen Bemühungen der Stadt am stärksten konzentrierten. Mit ihren 196 m Länge und der 47 m hohen zentralen Kuppel, ist sie Europas grösste Einkaufspassage. Das monozentrische Konzept, die Bedeutung des "städtischen Zentrums" und dessen symbolischer und funktionaler Wert für den Rest der Stadt wurden mit dieser überdachten Straße für Läden und Luxuswaren definitiv in Stein, Glas und Eisen übersetzt¹² (Abb. 108-110).

¹² Ergebnis einer Ausschreibung, die der Bologneser Architekt G. Mengoni gewann; ihre Ausführung wurde nach dem Konkurs ihres Urhebers, des englischen Unternehmens "City of Milan Improvements Company Limited", von der Stadtgemeinde finanziert. Noch heute ist die Passage im Besitz der Mailänder Gemeinde.

Aus diesem geschichtlichen Hintergrund für den ersten echten Bauleitplan der Geschichte Mailands, mit dem wir uns in den nächsten Kapiteln beschäftigen werden, müssen mindestens zwei Fakten hervorgehoben werden: der Bau des "Quartiere Lazzaretto" und die Ideen für das "Nuova Milano". Beide Initiativen stehen als exemplarische Fälle für die Art und Weise, mit der sich die Spekulation im Bauwesen und das Streben nach Gewinn im Immobiliengeschäft mangels einer allgemeinen Planung des urbanen Wachstums konkret äußern konnten. In beiden Fällen handelt es sich um Wohnviertel¹³. Die erste Initiative, jene des antiken Lazzaretto, wurde durchgeführt, darauf aber häufig im Stadtrat kritisiert; die zweite blieb zwar auf dem Papier, machte der damaligen Führungsklasse Mailands aber deutlich, dass ein einheitliches Projekt für das Wachstum der Stadt dringend notwendig war.

Im Falle des Lazzaretto handelt es sich um eine Immobilieninitiative einer Bankgruppe. Sie beginnt mit dem Kauf des in Manzoni's "Promessi Sposi" verewigten, antiken und eher glücklosen Hofes von Francesco Sforza für 800.000 Lire. Dieser war bereits durch den Bau der Eisenbahnbrücke, die ihn von Osten nach Westen durchschnitt, stark in Mitleidenschaft gezogen worden. Sofort nach dem Kauf wurde der Hof abgebrochen, obschon er auf der Liste der nationalen Baudenkmäler stand. In Ost-West-Richtung wurden drei je 12 m breite Straßen mit gleichem Abstand und in Nord-Süd-Richtung drei Straßen mit 12, 15 und 12 m Breite trassiert; auf den so entstandenen Feldern wurden 20 m hohe Wohnhäuser errichtet. Die Außenmauern des Hofes haben dem Boden ihren Stempel aufgedrückt, der im Stadtbild noch heute gut erkennbar ist: Von seiner Präsenz zeugen Fragmente einiger weniger Bögen in der Via S. Gregorio und die kleine Kirche, die in der Mitte des Hofes stand (heute finden wir sie auf dem Viale Tunisia). Außerdem beeinflusste er die Ausbildung der Straßen links des C.so Buenos Aires: Hier sind diese durchgezogen, auch wenn der Piano Beruto die Abmessungen der Häuserblöcke in der Längsrichtung verdoppelte (Abb. 97-99, 119). Interessant ist auch zu beobachten, wie "vorher" und "nachher" in der Form der Stadt durch oft sehr deutliche Beziehungen verbunden sind.

Hätte sich der Fall Nuova Milano tatsächlich durchgesetzt, wäre er wahrscheinlich noch gravierender ausgefallen; in einem gewissen Sinn war dieses Projekt auch der "Auslöser" für den Piano Beruto.

13 Zum Lazzaretto: Maurizio Tiepolo, "La formazione del quartiere ex-Lazzaretto: una operazione della Banca di Credito Italiano", in: *Storia in Lombardia*, VII, n.1, 1988, pp. 21-48. Zu Nuova Milano: Luca Basso Peressut, "La Nuova Milano", in: Versch. Aut., *La Milano del Piano Beruto*, Milano, 1992.

Die Idee, das Castello mittels einer Achse, einem Durchgang durch die dazwischenliegenden Häuser mit dem Stadtzentrum zu verbinden, war an sich nicht neu; Leonardo da Vinci hatte sie Jahrhunderte zuvor bereits skizziert. Sie war auch ein Fixpunkt des einheitlichsten Gesamtreformplans der Stadt, dem von der "Commissione d'Ornato" entwickelten "Piano dei Rettifili". In diesem letzten Fall stellte die den Dom umgehende und bis zum "Ospedale Cà Granda" reichende Achse eine der Grundlagen für die Straßenreform des Zentrums dar, welche auf dem römischen System der von Nord nach Süd und von Ost nach West kreuzenden Straßen aufgebaut war.

Mit weniger theoretisch-künstlerischen, sondern eher "pragmatischen" Absichten schlug eine Immobiliengesellschaft dieselbe Sache vor. Ihr Interesse lag allerdings hauptsächlich in einer intensiven und profitträchtigen Nutzung der Piazza d'Armi (im Besitz des Militärs, aber im Übergang an die Gemeinde) durch deren Bebauung mit einem aus achtzig dichtbesiedelten Blöcken bestehenden Wohnviertel.

Das Viertel Nuova Milano hätte direkt mit dem Domplatz verbunden werden sollen, was ihm einen größeren Marktwert verschafft hätte. Die Verbindungsachse ging aber nicht vom Castello aus, sie ging durch das Castello hindurch und schnitt es in zwei Hälften, für welche eine in diesem Zusammenhang etwas paradoxe "Restaurierung" vorgeschlagen wurde¹⁴. (Abb. 111-113)

Der Vorschlag wird in verschiedenster Form in der Presse vorgestellt und auch vom "Collegio degli Ingegneri e Architetti" diskutiert. Als er den Gemeinderat erreicht, wird er zum Thema einer hitzigen Debatte, die letztendlich zum Fall des Gemeindeausschusses führt. Dem Bürgermeister wird nicht grundlos persönliches Interesse an der Sache vorgeworfen, da er selbst Aktionär der Immobiliengesellschaft sei: "...Ich habe den Eindruck, dass der Bürgermeister besser bei sich zuhause wirtschaftet als im Gemeinderat", kommentiert der Radikale Mussi.

Angesichts der unkontrollierten Privatinitiativen zur urbanen Transformation und der Ausmaße, die sie anzunehmen drohten, beauftragt der von Bürgermeister G. Negri gebildete neue Gemeindeausschuss Ing. Cesare Beruto, Leiter des Technischen Büros der Gemeinde, zum ersten Mal in der Geschichte der Stadt mit der Erarbeitung eines General-Bauleitplans zu deren Erweiterung. Ziel ist die Entwicklung eines Planes, welcher sich auf die Prinzipien der Hygiene, des

14 Inwiefern des Schicksals – das Projekt wurde vom Architekten "Colla" ("Leim") entworfen, der von De Finetti später "einer der unseligsten Schänder patriotischer Gedenkstätten" geschimpft werden sollte.

"Decoro", der Ästhetik aber auch einer "gesunden Wirtschaft" abstützen soll, um zumindest die verschiedenen Privatinitiativen einer Ordnung zu unterwerfen und sie in ein Gesamtbild eines organischen und kontrollierten Wachstums integrieren zu können.

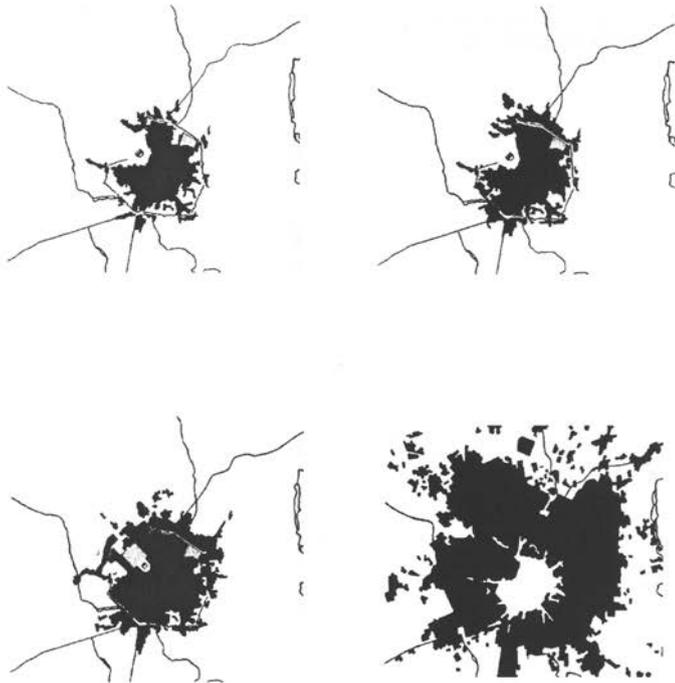


Abb. 90: Ausdehnung der Stadt. 1860, 1875, 1900, 1940. (GraphischeÜberarbeitung von G. De Finetti)

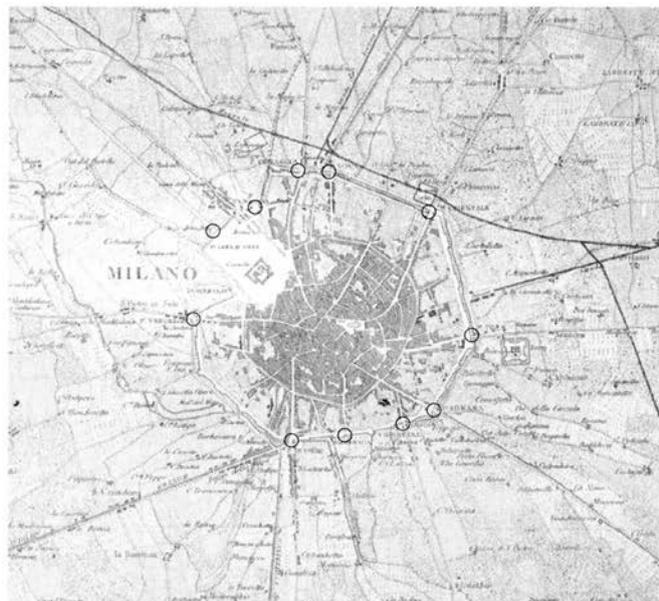


Abb. 94: Antonio Bossi. "Pianta della città di Milano nel circondario di 5 e più miglia" (Stadtplan von Mailand im Umkreis von 5 und mehr Meilen), 1850. Sichtbar sind die ersten Gleise, die noch außerhalb der Stadtgrenzen enden (Spanische Mauern). Das bewohnte Gebiet liegt innerhalb des "Navigli"-Rings. Das Gebiet zwischen den Navigli und den Mauern ist noch wenig bebaut, hier befinden sich Gemüse- und Obstgärten. 11 Tore (markiert) verbanden die Stadt mit dem umliegenden Land. Im Uhrzeigersinn, von oben: P.ta Comasina; P.ta Nuova; P.ta Orientale; P.ta Tosa; P.ta Romana; P.ta Vigentina; P.ta Ludovica; P.ta Ticinese; P.ta Vercellina; P.ta Sempione; P.ta Tenaglia. Einige der Namen lassen darauf schliessen, wohin die Straßen führten (Civica Raccolta di Stampe Bertarelli, Mailand).

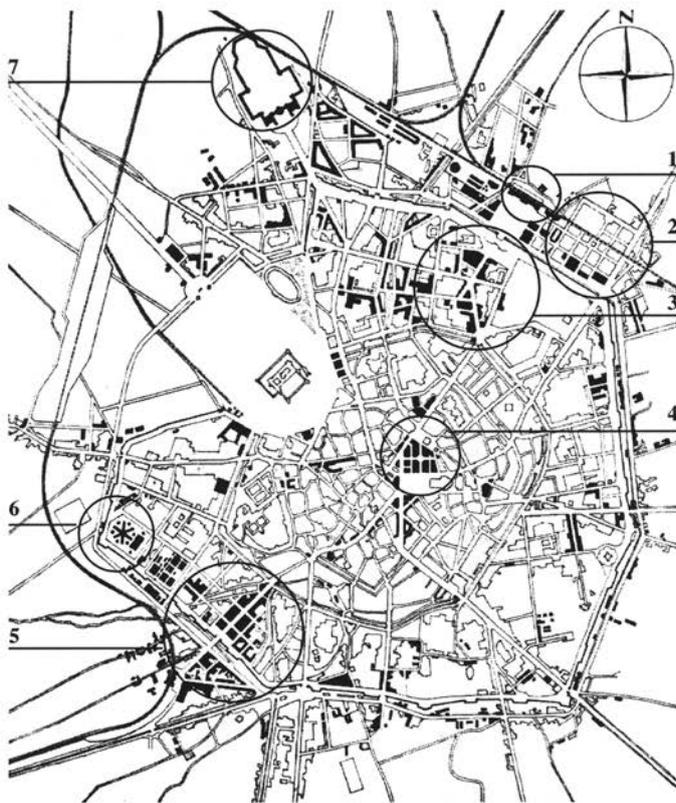


Abb. 97: Emilio Bignami Sormani, 1885. Der Plan, in dem die Änderungen der Stadt in den zwanzig Jahren nach der Einigung angegeben sind, liegt dem Buch "Milano Tecnica dal 1859 al 1884" des Verlegers Ulrico Hoepli bei. (Graphische Überarbeitung von G. De Finetti). 1. Hauptbahnhof, 2. Quartiere Lazaretto, 3. Verbindung Stadtzentrum - Hauptbahnhof, 4. Galleria Vittorio Emanuele, 5. Bahnhof Porta Genova, 6. Gefängnis, 7. Monumentalfriedhof

II. 1889 -1945. Straßen als System und Form.

II.1 Präambel

Das urbane Wachstum Mailands von 1889 bis Ende des 2. Weltkriegs wurde von drei Bauleitplänen geregelt:

- dem Piano Beruto¹⁵ von 1889; (Abb. 114-139)
- dem Piano Pavia-Masera¹⁶ von 1912; (Abb. 140-147)
- dem Piano Albertini¹⁷ von 1934; (Abb. 148-161)

Die Revision des letzteren führt in der Nachkriegszeit zu jenem Plan, der auf das 1. Urbanistische Gesetz folgt: dem Bauleitplan von 1953¹⁸.

Wir treten hier vor allem auf den Piano Beruto ein, der zur Matrix darauffolgender Pläne werden sollte. Abgesehen von den Unterschieden, die auf die jeweiligen Epochen und damit auf die zu verändernde Stadt zurückzuführen sind, hatten alle den gesetzlichen nationalen Hintergrund sowie ihren Charakter

15 Ing. Cesare Beruto (Mailand, 1835 - Mailand, 1915), Schrieb sich zwischen 1853-54 in den Kurs "Fortgeschrittene Mathematik für zukünftige Ingenieure und Architekten" an der Universität von Pavia ein, wo er im April 1857 mit der Höchstpunktezahl promovierte und öffentlich vier Thesen diskutierte: über hydraulische Architektur, darstellende Geometrie, Vermessungskunde und angewandte Mathematik. 1860 begann er im Technischen Büro der Mailänder Gemeinde zu arbeiten, hier machte er rasch Karriere und wurde schließlich leitender Ingenieur. Der Plan Beruto wurde per Dekret am 29. April 1888 (int.) und mit Gesetz Nr. 6210, 11. Juli 1889 (ext.) angenommen. Siehe: Versch. Aut., *La Milano del Piano Beruto*, Milano, 1992. Vol II, Seiten 77-83.

16 Ing. Giovanni Masera wurde 1886 beim Sonderbüro für den Bauleitplan der Mailänder Gemeinde eingestellt; 1890 wurde er in den ordentlichen Haushaltsstellenplan des Technischen Büros als Abteilungs-Ingenieur aufgenommen und 1896 zum leitenden Ingenieur ernannt. Der Piano Pavia-Masera wurde Gesetz Nr. 866 im Jahre 1912. Siehe A. Galbani, "L'Ufficio Tecnico Municipale da Domenico Cesa Bianchi a Giovanni Masera", in: Versch. Aut., *La Milano del Piano Beruto*, Milano, 1992.

17 Ing. Cesare Albertini (Brescia, 1874 - Arosio, 1951), diplomiert 1896 als Ingenieur am Politecnico von Mailand. Von 1898 bis 1923 arbeitet er im Dienste der Gemeinde Mailand, ab 1923 in leitender Funktion als Chefingenieur. Als Jurymitglied des national ausgeschriebenen Wettbewerbes für den Piano Regolatore di Milano von 1927 (Sieger Portaluppi-Semenza) übernimmt er die Ausarbeitung des Siegerprojektes, welches 1933 als definitive Fassung vorgelegt und am 19. Februar 1934 zum Gesetz Nr. 433 erhoben wird.

Über Cesare Albertini: Laura di Leo (Hg.), *Cesare Albertini urbanista, antologia di scritti*, Gangemi, Rom, 1995.

18 Nach einer ersten, 1948 erarbeiteten Fassung, welche sich dem Städtebaugesetz von 1942 anpasste und die Resultate eines 1945 ausgeschriebenen Ideenwettbewerbs aufnahm, legte der definitive Plan 1953 das fest, was man sich für das Mailand des Wirtschaftsbooms wünschte. Der Plan wird ausführlich beschrieben in: *Urbanistica*, Nr. 18-19, März 1956, monographische Ausgabe, die dem Bauleitplan von Mailand gewidmet ist.

als Strassenpläne gemein; ausserdem wurden sie nicht von Freischaffenden sondern von Ingenieuren des Technischen Büros der Gemeinde erarbeitet¹⁹. Sie mussten jeweils zwei Problemstellungen in Angriff nehmen: die Vergrößerung der Stadt auf einer mehr oder weniger freien und landwirtschaftlich genutzten Fläche (Stadt der Zukunft), sowie die Reform des bereits gebauten Zentrums (Stadt der Vergangenheit). Die Größe der zu ordnenden Flächen nahm von Mal zu Mal zu, was nicht ohne Folgen war, wie wir später sehen werden; so wurden die für die Anpassung des Zentrums an die Ausweitung der Stadt notwendigen Reformen entsprechend umfangreicher. Das Ausbreitungsareal, das der jeweilige Plan neu ordnen sollte, belief sich beim Piano Beruto auf 2022, beim Piano Pavia-Masera auf 2553 und beim Piano Albertini auf 9000 ha.

II.2 Der erste Bauleitplan als Matrix der Stadt. Der Piano Beruto

Welche Form die Stadt hatte, als Beruto die Aufgabe erhielt, einen "Piano regolatore generale" für den inneren und äußeren Bezirk aufzustellen, haben wir bereits gesehen. Sie zeichnete sich durch drei konzentrische "Ringe" aus: der Ring der Navigli, die Spanischen Mauern, die in den zwanzig auf die Einigung folgenden Jahre bereits an verschiedenen Punkten durchbrochen worden waren²⁰ und, nur wenig dahinter liegend, die Eisenbahn, welche die Stadt im Norden eng, im Westen und im Süden in einem weiteren Bogen umschlang.

Innerhalb der Spanischen Mauern wohnten zu diesem Zeitpunkt ca. 216.000 Einwohner; man ging davon aus, dass dieser Bereich mit genügend Raum ausgestattet werden musste, um 500.000 und mehr Personen zu beherbergen. Obwohl die Zollgrenze immer noch den älteren Bereich innerhalb der Mauern (807 ha) umfasste, war die Gebietsherrschaft der Gemeinde seit 1873 auf ein

Gebiet von 7600 ha ausgedehnt worden. Dieses äußere Areal war vom demographischen Zuwachs am stärksten betroffen.

Die Bauunternehmen florierten und die Kapitale flossen den Immobiliengeschäften zu, wie Nuova Milano und das Lazzaretto beweisen. Was den öffentlichen Verkehr, Dienstleistungen und Anlagen anbetraf, ließ die Stadt noch zu wünschen übrig: Es gab noch kein komplettes Kanalisationsnetz, der Naviglio und die Senkgruben stanken und verunreinigten das Wasser für den Hausgebrauch. Es mangelte vollkommen an Zufuhr von Trinkwasser, weshalb man sich noch der Brunnen bediente²¹.

Vorab ist zu erwähnen, dass der Plan in drei Stufen verfasst wurde: Die erste stammt vom Gemeindeingenieur (Abb. 117-127); bei der zweiten handelte es sich um eine Optimierung des ersten durch eine Ausschusskommission (Commissione Pirelli), die aus den bedeutendsten Vertretern der technischen, künstlerischen und unternehmerischen Kultur dieser Epoche zusammengesetzt war²² (Abb. 128-129); die dritte und definitive Fassung wurde erneut von der Pirelli-Kommission aufgesetzt, um sich den Einwänden des Obersten Rats für öffentliche Arbeiten in Rom (Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici di Roma) anzupassen (Abb. 130-135). Diese befasste sich nur mit dem Außenbereich, welcher gemäss Roms Vorbehalten korrigiert wurde, um hernach definitiv Staatsgesetz zu werden. (siehe Anm. 25).

Als zweiter Punkt ist die Tatsache zu erwähnen, dass der "Piano regolatore generale" vollumfänglich umgesetzt wurde und damit eine noch heute erlebbare Vergangenheit ist.

Betrachten wir nun beide Themenbereiche: die Flächenerweiterung und die Neugestaltung der antiken Stadt. Anhand der folgenden Zusammenfassung,

19 Die Durchführung der urbanistischen Bauleitpläne wurde möglich durch das Gesetz Nr. 2359, 25. Juni 1865 und das Gesetz für die Sanierung der Stadt Neapel Nr. 2892, 15. Januar 1885, die sich beide mit der Enteignung im öffentlichen Interesse und der den enteigneten Eigentümern zustehenden Entschädigungsleistung auseinandersetzten. Das erste italienische Städtebaugesetz geht erst auf 1942 zurück (Gesetz Nr. 1150, 17. August 1942). Über die organische Reglementierung der gesamten Materie hinaus, die vorher nicht geregelt wurde, macht das Gesetz von 1942 die Aufsetzung eines Bauleitplans für alle italienischen Gemeinden obligatorisch; es führt vor allem das "Zoning" als Prinzip ein. Enteignung und Verfügbarkeit von Terrain sind zentrale Themen des Städterechts, da es sich hier um ein Feld handelt, in dem ganz grundsätzlich öffentliche und private Interessen aufeinandertreffen.

20 Man hatte eröffnet: P.ta Genova für die Verbindung mit dem gleichnamigen Bahnhof; eine zweite für den Hauptbahnhof (Stazione Centrale); P.ta Volta, durch welche der "Cimitero Monumentale" (s. Kap. I.3) erschlossen wurde.

21 Diese Dienstleistungen begrenzten sich außerdem auf den zentralsten Bereich innerhalb der Navigli: 12 Omnibusse, 337 Kutschen, 1500 Pferde für Kommunikation und Transport und 1800 Gaslampen. Der Rest der Dienstleistungen wies große Mängel auf. Siehe A. Galbani, "L'ufficio tecnico municipale da Cesa Bianchi a Giovanni Masera", in: Versch. Aut., *La Milano del Piano Beruto*, Milano, 1992.

22 Die bekanntesten: Luca Beltrami, Camillo Boito, Giuseppe Colombo, Archimede Sacchi und Giambattista Pirelli. Luca Beltrami, um 1900 der berühmteste Mailänder Architekt, war kultivierter Gelehrter und gleichzeitig versierter Berufsmann; Camillo Boito Professor an der Akademie von Brera; Archimede Sacchi war Verfasser des besten italienischen Handbuchs der Architektur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (A. Sacchi, *Le abitazioni. Alberghi, case operaie, fabbriche rurali, case civili, palazzi e ville*, Hoepli, Milano 1874); Giuseppe Colombo Autor des noch bekannteren *Manuale dell'Ingegnere*, (G.Colombo, *Manuale dell'ingegnere*, Milano, 1871) das heute im Verlag Hoepli seine 84. Auflage erreicht hat; Ing. Giambattista Pirelli war Gründer der bekannten Gummi-Industrie.

welche auf den drei Relationen zu den jeweiligen Fassungen basiert, wollen wir vorerst auf die Erweiterung eintreten²³.

Ing. Beruto musste bei der Konzeption seines Plans nicht bei Null anfangen: Eine Art "Bauleitplan" war bereits 1876 von Ing. Fasana entwickelt worden. Es wäre allerdings übertrieben, diesen als eigentlichen Plan zu definieren. Vielmehr handelte es sich dabei um das Projekt einer 20 m breiten Straße, welche die am Rande liegenden Kerne miteinander verbinden sollte, um die Wege zu reduzieren. Beruto folgte dieser Begrenzung zum größten Teil, um mit ihr die äußere Grenze seines neuen Ausdehnungsplans festzulegen.

Basierend auf der einfachen Berechnung, dass sich die mögliche zukünftige Bevölkerung auf 500.000 Einwohner belaufen würde, hätte das hiermit abgegrenzte Gebiet bei einer Bevölkerungsdichte von 267 Ew./ha (bzw. 37,45 qm/Ew.) ausreichen müssen. Der Vergleich mit der Bevölkerungsdichte anderer Städte, die als Modell²⁴ herangezogen wurden, garantierte für die „Gesundheit“ und Güte dieser Festlegung. Zur Bekräftigung erklärte Ing. Pirelli bei der Präsentation der zweiten Fassung vor dem Gemeinderat, dass das so definierte Areal im Vergleich mit der momentanen Bewohnerdichte Roms ausreichen würde, um 760.000 Bewohner aufzunehmen. Rom gehörte damals zu den „gesündesten“ italienischen Städten - ein Beweis für die Weitsicht der Plankonzeption.

Die deklarierte Zielformulierung illustriert, welche Art von Stadt man dabei vor Augen hatte: die "perfekte Fusion" des antiken Kerns als "einziges, konkurrenzloses Zentrum" mit den neuen Vierteln hinter den Mauern. Angesichts der Tatsache, dass gerade diese Mauern der erwünschten "perfekten" Fusion im Wege standen, erschien ihre Zerstörung denn auch unausweichlich. Durch ihren Ersatz durch breite Alleen hätte man eine "kleine Ringstraße" erhalten. Zwar beklagte man auch die Notwendigkeit, diese antiken Kunstwerke zerstören zu müssen, stellte aber andererseits auch fest, dass diese einstmaligen "anmutigen Promenaden" mit der Zeit ihre Attraktivität verloren hatten, da sie nunmehr von hässlichen, "abstoßenden" Bauwerken überragt und eingeschlossen wurden. Der

23 Es gibt drei zum Plan gehörige Relationen, die sich auf die drei Fassungen beziehen:

1. Fassung: Dezember 1884, wurde dem Gemeinderat am 28. Februar 1885 und 9. März 1885 vorgelegt und diskutiert;

2. Fassung: Dezember 1885, wurde dem Gemeinderat vom 8. bis 20. Januar 1886 vorgelegt und diskutiert;

3. Fassung: 29. Juni 1886, dem Gemeinderat in der Sitzung vom 14. Juli 1888 vorgelegt.

Sind in den Amtlichen Unterlagen der Mailänder Gemeinde auffindbar und werden alle originalgetreu wiedergegeben in: Versch. Aut., *La Milano del Piano Beruto*, Milano, 1992. Vol. II. S.209-375

24 In der 2. Relation werden folgende Städte zitiert: Paris 34,48 qm/Ew; Rom 37,71 qm/Ew; Turin 29,41 qm/Ew; London 100 qm/Ew.

Entscheid, auch den Ring der Navigli zuzuschütten, entsprach teilweise derselben Zielsetzung.

In Ing. Berutos Vision sollte die Stadt, die durch ihren Wachstum in konzentrischen Kreisen bereits eine interessante Ähnlichkeit "mit den Wachstumsringen eines Baumes" hatte, durch das Anreihen von Haus an Haus wie "ein gigantischer Kristall anwachsen".

Diese "gigantische Kristallisation" musste aber auch einige Bedingungen und "Verpflichtungen" berücksichtigen, welche ihre gleichmässige Entwicklung in alle Richtungen in Frage stellten: So befand sich im Süden, von der durch die Eisenbahn gegebenen physischen Grenze einmal abgesehen, fruchtbarer, wasserreicher Boden, der sehr gut für die Landwirtschaft, aufgrund hygienischer Vorbehalte aber weniger zum Bebauen und Wohnen geeignet war. Die Lage der Stadt mit ihrer leichten Neigung gab für eine Ausdehnung des Wohngebiets die nordwestliche Richtung, wo der Untergrund trocken und kieshaltig ist, als günstig vor: Um die Straße des Sempione herum wird deshalb eine größere Fläche für den Bau "gesunder" Viertel eingezeichnet; die Linien der Häuserblöcke vermeiden eine Nord-Ausrichtung der zukünftigen Bebauung und garantieren dadurch eine optimale Orientierung (Abb. 116, 118, 135).

Die Absichten des Plans wurden durch das Prinzip einer "gesunden Wirtschaft" bestimmt, für das man sich bemühte, die teure Enteignung bereits bestehender Gebäude auf ein Minimum zu reduzieren. Bei der Trassierung des Straßennetzes versuchte man diese Enteignungen wenn möglich zu vermeiden; die dadurch entstehenden Unregelmäßigkeiten im Plan wurden in Kauf genommen.

Im Straßennetz liegt denn auch die "wahre Essenz" des Planes. Es entstand aus der fast "kramphaften Bewahrung" jeder Ausfallstrasse, welche die Stadt mit der umliegenden Region verband, sowie durch den Bau neuer Straßen um die existierende Stadt herum, die dem Vieleck der Mauern folgten. Durch das Aufeinandertreffen dieser beiden "Straßenfamilien" (die von der Stadt ausgehenden Radialen und die Ringstraßen) bildete sich ein System, das die Verbindung des Zentrums mit der Peripherie, sowie jene der verschiedenen Viertel untereinander so schnell und einfach wie möglich machen sollte. Dieses Bildungsprinzip lässt sich in drei Vierteln der die Stadt umgebende Rundkrone ablesen. Im nordwestlichen Viertel erkennen wir eine eher auf Paris und die Beaux-Art ausgerichtete Vorstellung: der Dreizack, der aus der direkten Achse der neuen Piazza d'Armi (heutiges Messegelände), der Achse des Sempione und jener zum Cimitero Monumentale gebildet wird (Abb. 130).

Im Negativraum des Netzes bildete sich der "Block", jenes fundamentale

Element, welches den Gebäuden vorbehalten war. In den ersten beiden Fassungen zeichnete Beruto Blöcke mit großzügigen Dimensionen ein (mit bis zu 400 m pro Seite), in welchen er verschiedene Vorteile sah: In ihnen fanden Industriebauten und größere Gebäude Platz, in ihrem Inneren konnten private Gärten angelegt werden; nicht zuletzt konnte durch diese Massnahme auch das für die Gemeinde kostenintensive Straßennetz verkleinert werden. In den kleineren Blöcken hingegen sah er, ohne allerdings die Gründe dafür zu nennen, das Interesse der Spekulanten verkörpert. In der definitiven Fassung wurden die Blöcke allerdings auf max. 200 m pro Seite reduziert, womit man auf die Anmerkungen des obersten Rates für öffentliche Arbeiten (Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici)²⁵ reagierte, welcher gewisse geometrische Unregelmäßigkeiten und einige in Kurven gelegene Verbindungen im vorgelegten Projekt kritisiert hatte.

In dieser homogenen und kompakten Masse bildeten die Unterschiede der "Straßenkaliber" klare Hierarchien²⁶: Die Straßen zeichneten sich aus durch ihre Breite und die sich mit den zukünftigen Bauten bildenden Proportionen, durch die Punkte, deren Verbindung sie waren (Zentrum/Peripherie, Radiale mit Radiale), durch die charakteristischen Eigenschaften ihrer Ausformulierung (mit oder ohne Baumbestand, mit doppelter Fahrbahn etc.), durch die Breite der Fußgängerwege, den Bodenbelag und letztlich durch den Stil und den architektonischen Ausdruck der Fassaden jener Gebäude, die sie säumen sollten. Diese Aufgabe lag in den Händen von Architekten und Bauunternehmern. Die jeweilige Ausbildung der Strassen wurde von Überlegungen hinsichtlich Nutzung und Verkehr, Hygie-

25 Um umgesetzt werden zu können, musste ein Bauleitplan die Gemeinde dazu berechtigen, den Grundbesitz von Privatleuten zu enteignen; er musste also Königliches Dekret oder Gesetz werden. Bevor er dem Parlament vorgelegt wurde, filterte ihn der Oberste Rat für Öffentliche Arbeiten und überprüfte seinen technischen Wert. Die letztendliche Dimension der Blöcke (3. Fassung des Plans) wurde von Ing. Pirelli wie folgt kommentiert: "Der größte Block ist 64.000 m² groß, die kleineren sind annähernd gleich groß, aber immer noch größer als im Lazzaretto". Man sieht wie das Viertel Lazzaretto zu einer Art "Anti-Modell" der Mailänder Urbanistik am Ende des 19. Jahrhunderts geworden war.

26 Die lineare Entwicklung der Straßen beginnt mit 105 km in der 2. Version, wächst auf 146 km in der 3. und definitiven Fassung an. Die Straßenkaliber der letzten Fassung sind 45 m, 35 m, 30 m, 25 m, 20 m, 17 m, 12 m und kleinere, wie folgt aufgeteilt: 40 m breite Straßen über 17,7 km; 35 m über 8,9 km; 30 m über 9,1 km; 25 m über 15,3 km; 20 m über 24,4 km; 17 m über 6,6 km; 15 m über 57,9 km; 12 m und kleiner über 5,9 km.

Die großen eingeschobenen Flächen (wie Piazza d'Armi, Friedhof, Bahnhöfe, Gleise, Gärten, Hafenbecken und schiffbare Kanäle) einmal ausgenommen, belief sich die Größe der für die Bebauung im Ausbreitungsareal vorgesehene Fläche auf 1.776 ha, von denen 542 ha (31%) sowohl alte als auch neue Straßen und Plätze sind. Das Verhältnis zwischen Straße und bebaubarem Grund belief sich letztendlich auf 1:2,27.

ne, Licht und Luft diktiert. Die "Ausgeglichenheit" einiger dieser von Beruto geplanten Straßen stellt heute noch eine sichtbare und unbestreitbare Qualität der Stadt dar. Denken wir dabei an die Reihen von "Celtis Australis" der Straßen Via Eustachi, Castel Morrone, F.lli Bronzetti und Piazzale Libia oder an die hohen Platanen der Via G.B. Morgagni oder des Corso Indipendenza (Abb. 138-139).

Dabei hatten die Planer zahlreiche Modelle anderer Städte präsent. So wird Zürich seiner schönen Bürgerviertel wegen und Winterthur aufgrund der gesunden Arbeiterviertel erwähnt. Für gross dimensionierten Häuserblöcke (welche vom obersten Rat für öffentliche Arbeiten allerdings abgewiesen wurden) stand Ing. Beruto die Stadt Berlin Modell. Wenn es sich hierbei auch nicht um ein urbanistisches Modell handelte, so war es dennoch die Absicht der damaligen Führungsklasse - und das ist es wohl, was den Plan wirklich beseelte -, die Stadt auf einen Schlag zu verdreifachen. Dabei sollte Mailand, bekannt dafür, sich stets erfolgreich dem Geschäftemachen und der Industrie zu widmen, aber keinesfalls die Eigenschaften verlieren, derentwegen es sich unter ausländischen Besuchern den Ruf als „kultivierte und freundliche Stadt“ erworben hatte.

Bis hierher haben wir die Vergrößerung (die Stadt der Zukunft von damals) und einige der Hauptgründe für die Form und die Absichten dieses Teils des Werkes beleuchtet; als nächstes werden wir kurz auf die Reform des zentralen Teils (die Stadt der Vergangenheit von damals) eintreten.

Wie wir bereits gesehen haben, gab es hierfür zwei Fassungen: Eine erste wurde von Ing. Beruto, die zweite von der Kommission durchgeführt. Beruto hatte sich beim (geplanten) Abriss bereits stehender Gebäude sehr zurückgehalten, da dieser für die Gemeinde stets mit Kosten verbunden, theoretisch aber aus Gründen der Hygiene notwendig war. Die zweite, von der Kommission verfasste Version war in dieser Hinsicht radikaler: Resultat war ein Abbruchprogramm, welches sich allerdings weit vom Pariser Muster des Präfekten Haussmann entfernt hatte. Im Grunde genommen war das einzig ersichtliche Thema eng an die Interessen der „Immobilien-gesellschaft“ gebunden, die sich das Viertel Nuova Milano eronnen hatte; in ihrem Besitze war auch der neben der Piazza d'Armi des heutigen Viertels Magenta gelegene Boden. Dieses Thema beinhaltete die Anordnung der an das Castello angegliederten Viertel und die Verbindung zwischen Duomo und Castello, jener Straße, die später dem Dichter Dante Alighieri gewidmet werden sollte.

Wie heikel und schwierig dieser Themenkomplex zum Zeitpunkt der Verfassung des Plans war, beweist nicht nur, was hier bereits zu Nuova Milano gesagt wurde; ein Hinweis dafür ist auch die Tatsache, dass Ing. Beruto, der im

Dienst der Gemeinde stehende, "rechtschaffene Techniker", bei der ersten Ausfertigung des Plans für den Ausschuss gut vier Varianten für das Umfeld des Castello ausarbeitete. Die Varianten wurden durch zwei perspektivische Darstellungen veranschaulicht, welche eine architektonische Vorstellung des möglichen zukünftigen Resultates geben sollten. Die vier Versionen boten verschiedene Abstufungen hinsichtlich baulicher Nutzung des Bodens. Die Kommission Pirelli zeigte sich weitsichtig und geradezu großzügig, indem sie unter den vier Versionen diejenige aussuchte, welche den größten Flächenanteil für das Anlegen von Gärten auswies. Diesem grossmütigen Entscheid verdanken wir den heutigen Parco Sempione (Abb. 122-127, 137).

Via Dante und das Foro Bonaparte wurden als "beschriebene Seite des Mailänder 19. Jahrhunderts" definiert; damit wird zum Ausdruck gebracht, dass es sich hierbei um einen stark unter Kontrolle stehenden Teil der Stadt handelte, welcher auch für den selbstdarstellerischen Willen der Stadtbürgerkeit stand. Nachdem das für die Trassierung notwendige Areal (20 m Breite) sowie zwei weitere Randstreifen von je 30 m enteignet worden waren, konnte die Gemeinde das Gebiet -unter der Auflage einer "Sonder-Bauregelung"- weiterverkaufen. Um die Eitelkeit der Bauherren dennoch stimulieren und ein optimales ästhetisches Resultat erzielen zu können, wurde ein Geldpreis ausgesetzt, mit welchem das von einer speziell dafür eingerichteten Experten-Kommission ausgewählte "verdienstvollste" Gebäude prämiert werden sollte.

Sicher widerspiegeln die Via Dante und die um das Halbrund des Castello entstandenen Gebäude das Beste der architektonischen und unternehmerischen Kultur dieser Zeit; sie stellten auch ein 1:1-Modell für den über die Mauern hinausgehenden, kurz darauf eingeleiteten Ausbau der Stadt dar und wurden zum Vorbild für Projektverfasser, welche in den darauffolgenden Jahren bauten.

II.3 Der Bauleitplan der Ingenieure Pavia und Masera²⁷

Zum Plan Pavia-Masera gibt es wenig zu sagen, wenn man ihn als eine konsequente Erweiterung des Beruto-Plans betrachtet (Abb. 140-147). Allerdings ist dazu zu bemerken, dass seine Verfassung nicht Folge einer Erschöpfung der durch den Piano Beruto erschlossenen Fläche war, sondern ein Resultat der Tatsache, dass ein knappes Jahrzehnt nach seinem In-Kraft-Treten bereits ausserhalb

²⁷ A. Pavia, G. Masera, "Piano generale regolatore edilizio e di ampliamento della città di Milano: Relazione", in: *Atti del Comune di Milano 1910-1912*, Milano 1912.

Der Plan wird kommentiert in: Red., "Nuovo piano generale regolatore edilizio e di ampliamento della città di Milano", in: *Il Monitorre tecnico*, Nr. 34, 1910, Seiten 22-29 und Nr. 36, 1910, Seite 22 ff.

der Grenzen dieses Plans gebaut wurde. 1900 wurde die Regelung der Bau-Expansion im südlichen Bereich, über die Eisenbahn von Porta Romana hinaus, notwendig. Daraufhin zielte ein erster Teilplan zur Erweiterung ab, den der städtische Ingenieur Giovanni Masera aufgesetzt hatte. Dessen Genehmigungsverfahren wurde aber eingestellt, da man erkennen musste, dass eine parallele Planung auch für andere, hauptsächlich im Osten und im Norden gelegene Gebiete notwendig wurde. In den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts waren ausserhalb der Grenzen des Bauleitplans bereits gut 300 Häuser und 50 neue Industrieanlagen entstanden; ein klares Anzeichen dafür, dass dieser bereits veraltet war.

Einer ersten Neuordnung der Geleise folgte die Idee eines viel weiteren, mit einem neuen Reise-Kopfbahnhof verbundenen Eisenbahngürtels, der etwa 500m gegenüber dem damaligen Hauptbahnhof zurückversetzt erbaut werden sollte. Die Bevölkerung, bei der man zwischen 1889 und 1904 einen durchschnittlichen Jahreswachstum von 9.000 Anwohnern verzeichnen konnte, wuchs in den Jahren 1905 bis 1907, um ca. 18.000 Personen pro Jahr an.

Von 1906 bis 1909 war das Technische Büro der Stadt mit verschiedenen Teilstudien beschäftigt; sie betrafen sowohl die Umordnung der zentralen Bereiche (Corso Italia, Via Bocchetto und Via Moneta) als auch Projekte für Erweiterungsgebiete. 1910 wurde schliesslich der von den Stadtgenieuren Angelo Pavia und Giovanni Masera ausformulierte, neue General-Bauleitplan verabschiedet, der 1912 zusammen mit den Detailplänen für den Innenstadtbereich auch die ministerielle Zustimmung erlangte.

Welches waren die Eigenschaften dieses neuen Plans? Im Innenbereich der Stadt bestanden sie im Versuch der Koordinierung lokaler, voneinander unabhängiger Neuorganisations, speziell in der Trassierung einer neuen Arterie von Piazza S. Babila zur Piazza della Scala (die erst nach zwanzig Jahren umgesetzt wurde), sowie einer weiteren von der Via San Giovanni sul Muro zur Piazza della Vetra, welche allerdings auf dem Papier blieb. Erwähnenswert sind in diesem Zusammenhang auch der Bau des Corso Italia und der Via S. Pietro in Gessate (heute Via Cesare Battisti) (Abb. 142-145).

Die Neuplanung des äusseren Bereiches ging von einer Vergrößerung der Stadt auf eine neue Gesamtfläche von 2.553 ha aus. Erwartungsgemäss sollte hier im Laufe von dreißig Jahren eine Neubevölkerung von 560.000 Einwohnern untergebracht werden, wobei mit einem jährlichen Wachstum von 19.000 Personen und einer Wohndichte von 250 Anwohnern pro Hektar gerechnet wurde. Vorgesehen waren ausserdem größere Blöcke für Industrieansiedlungen in den längs der Eisenbahnlinie liegenden Peripheriezonen und kleinere Blöcke in den

Verbindungsbereichen mit dem Plan von 1889. Zusätzlich waren als X,Y,Z bezeichnete Villenbereiche mit speziellen Bauvorschriften und eine bescheidene Anzahl kleiner Grünflächen konzipiert.

Ein Schwergewicht in der Stadtentwicklung lag auf den Gebieten im Osten bis hin zur Erhöhung der Eisenbahnlinie und auf dem westlichen Stadtteil. Große gerade Alleen, die sich über Kilometer erstrecken (die heutigen Viale Lombardia, Romagna usw.), diagonale Arterien, ringförmige und vieleckige Sternkreuzungen waren prägende Elemente dieses Plans. Einige der runden Plätze, welche ihn speziell charakterisieren, sind im nachfolgenden Bildanhang dargestellt.

Der Plan von Pavia und Masera ahmte das bereits von Beruto angewandte, vom Zentrum ausstrahlende Wachstumsprinzip nach und baute es aus. Auch hinsichtlich der Neuordnung der Eisenbahn-Verbindungen und deren Trassierung in Beziehung zum Stadtkern ist eine pragmatische Anpassung an die durch die Eisenbahnverwaltung gelieferten Vorgaben ersichtlich; mit diesem Schritt wurde Mailand vollständig in einem neuen Gleisring eingeschlossen. Diese Tatsache sollte, wie Augusto Rossari festhält, die weitere Entwicklung der Stadt entscheidend prägen.

II.4 Der Bauleitplan des Ing. Albertini²⁸.

Der Krieg von 1915-1918 zwang der Umsetzung des Pavia-Masera-Plans eine Pause auf. Nach dem dreijährigen baulichen Stillstand folgte dem Sieg ein gewaltiger Aufschwung: Die Bauvorhaben dehnten sich in alle Richtungen aus, speziell jedoch nach Norden und Nordosten hin. 1918 wurde eine Gemeinde, 1923 weitere elf angegliedert; eine Massnahme, die sich aufdrängte, da diese Gebiete de facto bereits zur direkten und unmittelbaren Sphäre der Metropole gehörten. Die Vergrößerung erweiterte das Mailänder Territorium auf eine Fläche von 185 qkm, brachte aber auch eine Reihe von Problemen mit sich, insbesondere was die unumgängliche Disziplinierung der Stadtextension betraf: Diese Ausgangslage veranlasste die Stadtverwaltung dazu, die Ausarbeitung eines neuen Bauleitplans in Angriff zu nehmen.

Der Plan von Ing. Cesare Albertini ist der letzte der drei Mailänder Pläne (Abb. 148-161). Er wird von den Urbanisten und Kritikern wahlweise mit

folgenden Titeln charakterisiert: "Plan nach alter Konzeption", "Plan der ersten Generation", "Plan zur Straßenausrichtung", "auf dem Hintergrund der Legislatur des 19. Jahrhunderts entwickelter Plan" oder letztendlich "Plan der Gemeindeingenieure". Zusammenfassend kann man sagen, dass er das exakte Gegenstück zu den nachfolgenden Plänen darstellt, die sich an der modernen Urbanistik inspirierten und auf der Basis des Gesetzes von 1942 verfasst wurden.

Seine langwierige Ausarbeitung nahm ihren Anfang in den Resultaten einer bedeutenden nationalen Ausschreibung (1927), bei der freischaffende Architekten mit den städtischen Ingenieuren um die Kontrolle der Stadt wetteiferten²⁹. Zielgröße war eine Stadt mit zwei Millionen Einwohnern (Abb.148). Als Gewinner des Wettbewerbes gingen Portaluppi-Semenza hervor, als zweite klassifizierten sich die Architekten des "Club degli Urbanisti". Die Ausarbeitung des Siegerplans durch Albertini und der Protest der Zweitklassifizierten ("Club") liefen parallel. Aus dieser Debatte sollte Ing. Albertini am Ende als unverantwortlicher "Abreißer" geschichtlicher Denkwürdigkeiten hervorgehen; vor und während des Krieges warf ihm der "Club", später gar eine Allgemeinheit grundlegende Inkompetenz vor.

Kurz zusammengefasst ging es um folgende Problematik: Der Plan sollte nach Aussage seines Verfassers die Verkehrsmöglichkeiten des Zentrums im Zusammenhang mit der für die Peripherie vorgesehene Vergrößerung optimieren; als Lösung schlug er den Abbruch von ca. einem Drittel des gesamten alten Stadtkerns vor. Zusammen mit der Zerstörung durch die Kriegsbombardierungen machte dies im zentralen Bereich der Stadt eine ausgiebige Fläche für Neuplanungen verfügbar (Abb. 162).

In Ing. Albertinis urbanistischer Vision hatten die Notwendigkeiten des Automobilverkehrs auf der Liste jener Bedürfnisse, die durch den Reformationsplan der Stadt befriedigt werden sollten, einen Platz ersten Ranges.

Albertini hat seinen Entscheid immer mit dem Verkehr, der Hygiene, der Bedeutung des Zentrums als eigentliches Handelszentrum begründet: Für diesen

28 "Beim architektonischen Interesse in der Urbanistik handelt es sich um ein recht junges Phänomen, da sich zwischen 1807 und 1927 sich kein Architekt in die Mailänder Urbanistik einmischte. In diesen 120 Jahren ist sie den Architekten sowohl als Aufgabe als auch als Interessensgebiet fremd und kehrt erst später langsam wieder zurück; dazu muss aber angemerkt werden, dass die heute von Architekten verursachten Schäden verheerender sind als die damals von Ingenieuren erwirkten. Im Zeitraum ab 1807 brachten Bahnhöfe, Verbindungen und der Transport die Vorherrschaft des Ingenieurwesens in der Urbanistik mit sich." Aussage von G. Muzio aufgenommen von C. Airoldi, in: Casabella, Nr. 451-452, Okt.-Nov. 1979, Seite 17.

Das Thema der Kompetenzen in der Urbanistik in Italien ist besonders kompetent untersucht worden von: G.Zucconi, *La città contesa*, Milano, 1989, 1999'.

Zweck sollte der Grund und Boden, der jetzt von alten Vierteln mit übervölkerten und für baufällig erklärten Häusern bestanden war, entsprechend seinem Wert im Zentrum einer Wirtschaftsmetropole nutzbar gemacht werden.

Das heutige Erscheinungsbild des Mailänder Zentrums ist das Werk Albertinis: Piazza Cavour, Piazza S. Babila, Corso Matteotti (ex Littorio), Piazza Diaz, Via Larga oder das "Quartiere degli Affari" sind die Ergebnisse der stets klischeehaft kritisierten, in seinem Plan vorgesehenen "Abbruch-Aktionen". All diese Orte wurden von der Architektur der "Novecentisti" oder ehemaliger Angehöriger der Gruppe (Lancia, Muzio, Ponti etc.) in ihrer "imperialen" und monumentalen Ausformulierung geprägt (Abb. 153-160). Es ist dieses Mailand mit seinem wertvollem Marmor, seinen Lisenen und Stürzbögen, Gewändefenstern und hohen Sockeln im imperialistischen Stil, welches in der Erinnerung als erstes aufsteigt. Diese "albertinische" Stadt ist auf ihre Weise unverwechselbar und inspirierte, es sei hier als Kuriosität bemerkt, auch den amerikanischen Regisseur Ridley Scott für seinen Film *Blade Runner* (1982): Seine Ruinen der Vergangenheit, die in der Megalopolis der Zukunft verbleiben, sind ein unverkennbarer Verweis auf die oben beschriebenen Architekturen.

Albertini kannte die Bildungsmechanismen der Stadt, welche er planen sollte, sehr gut und schrieb viel über seine eigene Tätigkeit. Die Umsetzung eines solchen Planes lag in einer Stadt wie Mailand, deren Verwaltung über so gut wie kein Gemeindevermögen in Grund und Boden verfügte, praktisch ausschließlich in Privathänden; der Plan musste deshalb auf die wirtschaftlichen Kräfte ausgerichtet sein, die zur damaligen Zeit konkret als Motor bei diesen Transformationen dienen konnten. Er folgte aber auch dem legislativen Umfeld und all den weiteren Aspekten, welche unter den gegebenen Umständen notwendigerweise für ein realistisches urbanistisches Projekt Voraussetzung waren³⁰.

II.5 Epilog und Folgerungen zu den Bauleitplänen

In chronologischer Reihenfolge haben wir bis anhin alle Bauleitpläne angesprochen, kennen ihre Autoren und jeweiligen Eigenschaften; zum großen Teil haben wir auch erfahren, was es über die Formation der Straßen zu wissen gibt. Uns ist nun bekannt, dass es bei der Erarbeitung der General-Bauleitpläne jedes Mal ein bestehendes "Netz" gab, an welches man sich anschließen musste und das es auszubauen galt: Eisenbahndämme, Trassen zur Region hin, Bahnhöfe und andere Einrichtungen, welche in die Planung miteinbezogen werden mussten.

30 Laura di Leo (Hg.), *Cesare Albertini urbanista. Antologia di scritti*, Gangemi, Roma, 1995.

Dies alles war auf einem flachen Gelände zu vollziehen, welches stärker durch von Menschenhand erbaute Werke als durch komplexe Höhenprofile der Natur -durch Täler oder Hügel- gezeichnet war.

War der Bauleitplan erst einmal Gesetz, machte er den Boden der umliegenden Felder und Wiesen zu "Fabrikgeländen" und erhöhte damit seinen Marktwert; Straßen formten Blöcke, welche parzelliert wurden, die Parzellen wurden ihrerseits verkauft und dann bebaut, wenn auch nicht immer sofort; ihre Besitzer warteten erst einen Preisanstieg ab. Einem neuen Bauleitplan wurde nicht deshalb stattgegeben, weil es tatsächlich an Baugrund fehlte: Er "fehlte" nicht wirklich, er fehlte nur auf dem Markt.

Die Gemeinde brauchte den neuen Bauleitplan aber, um den Wachstum über die Grenzen des vorangehenden Planes hinaus zu lenken, weil andernfalls die Häuser in diesem Bereich ohne Ordnung entstanden wären. Dies galt vor allem für die Zonen längs der Straßen, welche von der Stadt aus in die Region führten, wodurch die Möglichkeit, diese an den in der Zukunft anwachsenden Verkehr anzupassen, beeinträchtigt worden wäre: Um der Stadt eine Form geben zu können, wollte man die Baubereiche zumindest vorher definieren. Im Übrigen hatte jeder -mit oder ohne Plan- das Recht, seinen Boden zu bebauen, wann er wollte.

Worum ging es bei einem "Bauleitplan" denn eigentlich? Es ist keine übertriebene Vereinfachung des Problems, wenn man davon ausgeht, dass sein Ziel die Konzeption eines "Netzes" war, die Festlegung der öffentlichen, unbauten Flächen in Form von Strassen; so konnte er der "Kanalisation" dienen, d.h. der Zirkulation von Flüssigkeiten, Personen, Fahrzeugen und Gütern zwischen den einzelnen Vierteln, sowie zwischen der Stadt und dem umliegenden Gebiet. Jede Straße bekam andere Attribute zugeordnet: Sie sollten sich hinsichtlich Breite, Baumbestand oder kein Baumbestand, breite oder weniger breite Fußgängerbereiche, einfache oder doppelte Fahrbahnen usw. unterscheiden.

Die Gliederung in Zonen, bzw. die vorgegriffene Festlegung, welche Gebäude- oder Betriebskategorie der Boden zwischen den Straßen aufnehmen sollte, war vom Gesetz³¹ hingegen nicht vorgesehen: Die freihändlerische Grundhaltung verunmöglichte eine Strategie, welche den verschiedenen Besitzern der Grundstücke unterschiedliche Möglichkeiten geboten hätte denn dabei hätten einige begünstigt, andere benachteiligt werden können. Die homogene Ausbreitung um ein Zentrum herum bot sozusagen auf demokratische Weise paritätische Bau- und Verdienstmöglichkeiten.

31 s. Anmkg. 19, s.117.

Die Prinzipien, mit denen der Aufbau der neuen Stadt und parallel dazu die Sanierung oder der "Abbruch", d.h. die Anpassung der antiken an die neue Stadt, geleitet wurde, richteten sich an der Hygiene, der Zierde und – im Fall Mailands – einer "vernünftigen Wirtschaft" aus, auf die man sich ständig berief.

War man in den zwanzig Jahren vor dem Piano Beruto mit Hilfe von "Teil-Bauleitplänen" vorgegangen, welche auf Anfrage der Grundeigentümer selbst abgefasst wurden, konnte das aus Privatinitiativen und öffentliche Aktionen geschaffene Mosaik mit der Verfassung eines General-Bauleitplanes zumindest in einen gesamtheitlichen Rahmen zurückgeführt werden. Mit ihrem Plan tat die Gemeinde öffentlich kund, welche Absichten der zukünftigen Trassierung neuer Straßen zugrunde lagen, und dies für einen Zeitraum von 25 Jahren und auf einem Gebiet, das – wie wir gesehen haben – bei jedem der drei Mailänder General-Bauleitpläne von Mal zu Mal größer wurde.

Ein Bauleitplan gab der Stadt eine Form und sah vor, wie sie sich dort, wo sie bisher nicht existierte, entwickeln sollte; er griff aber auch in die bereits bestehenden Teile durch teilweise recht umfangreiche Abbrüche ein, um sie an die neu erreichten Ausmasse anzupassen. An jenem Punkt, wo der zweidimensionale Plan in die Dreidimensionalität der Realität übergeht und dadurch zum eigentlichen urbanen Bild führt, schaltete sich ein zweites rechtliches Instrument ein: die Bauordnung, die wir später noch ausgiebig beleuchten werden.

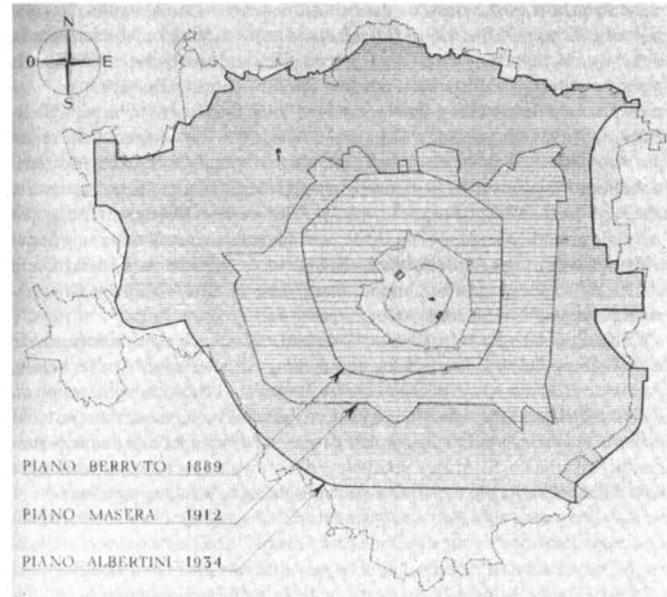




Abb. 128: 2. Fassung des Piano Beruto. Definitive Lösung für den inneren Bezirk. Mailänder Stadtrat (Commissione Pirelli) "Piano Regolatore Edilizio e di Ampliamento della città di Milano" (Bauleit- und Erweiterungsplan der Stadt Mailand), Dezember 1885. Tafel I. Gesamtpaln. (ASCM, Bebauungsplan-Fond)

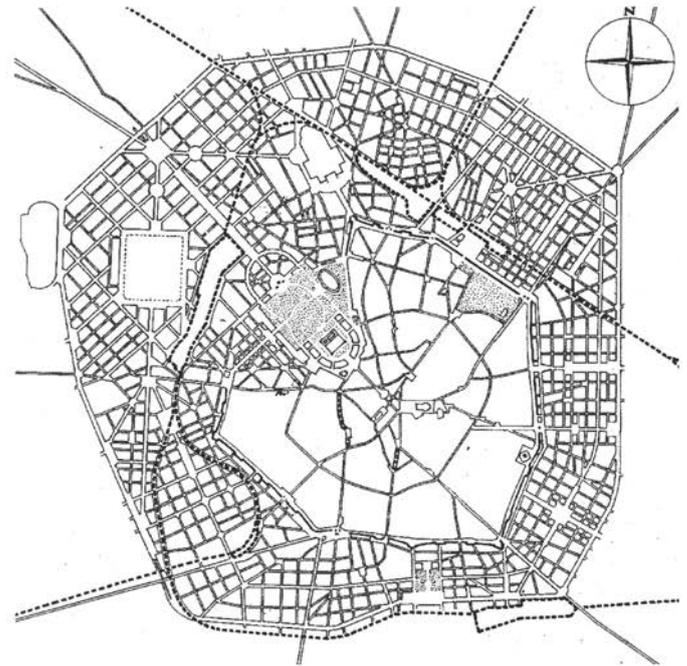


Abb. 135: 3. Fassung des Piano Beruto. Mit markierter Straßenordnung in einer graphischen Überarbeitung von G. De Finetti.

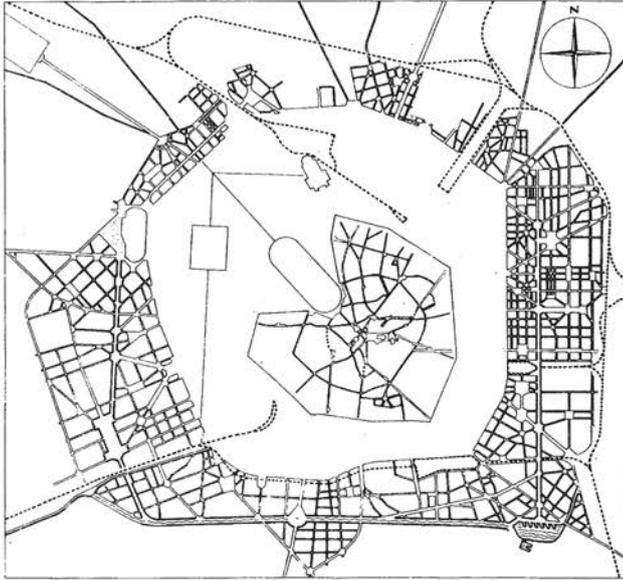


Abb. 141: Piano Pavia-Masera. Mit markierter Straßenordnung in einer graphischen Überarbeitung von G. De Finetti.

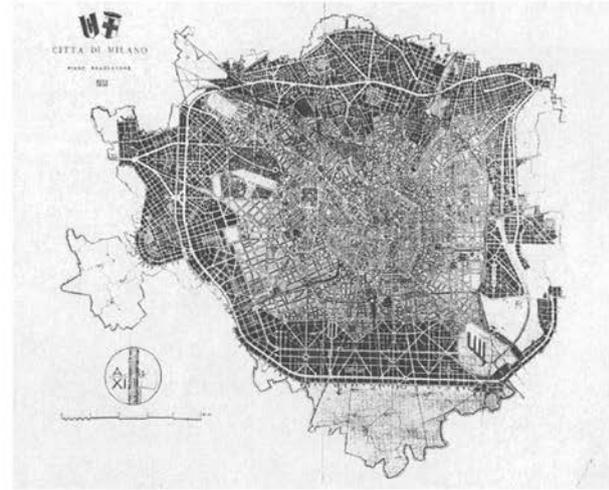


Abb. 149, 150: Piano Albertini



Abb. 152: Piano Albertini. Innerer Bereich. Detail des Zentralbereiches zwischen den ehemaligen Spanischen Bastionen. Vom Plan vorgesehene Reformen, der am 19. Februar 1934 gesetzlich verabschiedet wurde, mit den später durchgeführten Varianten. Es lassen sich die 30 Meter breiten gekrümmten Arterien erkennen, die in den Vorschlag aufgenommen wurden, um den zukünftigen Verkehrsfluss in der Stadt mit 2 Millionen Einwohnern zu begünstigen. (Aus: Città di Milano, *Piano regolatore ed opere pubbliche in corso di attuazione nell'anno 1939*, Milano, 1939)

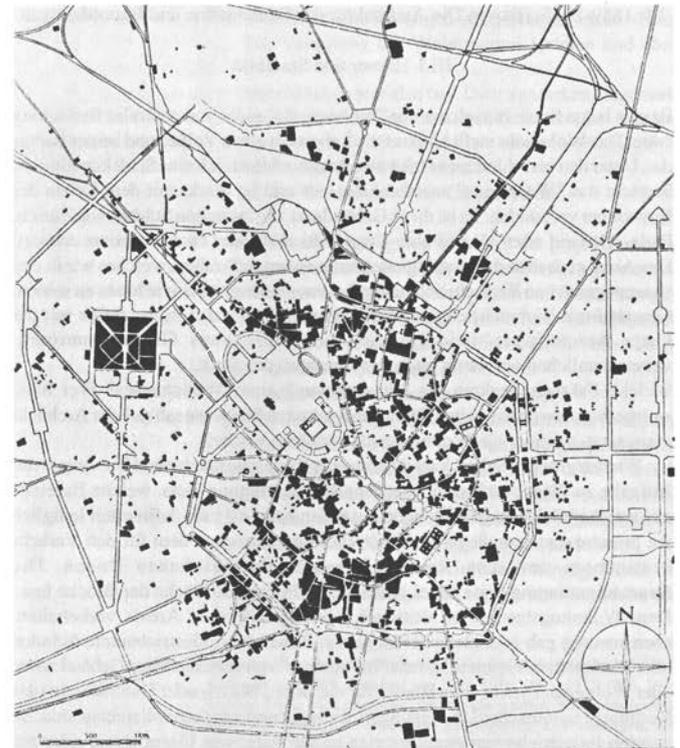


Abb. 162: Aufnahme der Kriegszerstörungen zwischen 1942 und 45 von G. De Finetti (auf der Basis von Dokumenten der Gemeindeverwaltung)

III. 1889-1945. Häuser. Die Architektur der Bauleitpläne und Bauordnungen

III.1 Häuser und Stadtbild

Es gibt keine Stadt, in welcher der "Wohnaspekt" nicht von zentraler Bedeutung wäre. Das Wohnhaus stellt konkret die Lebensart eines Volkes und seiner Kultur dar. Unter den verschiedenen Gebäudearten, aus denen sich eine Stadt konstituiert, herrscht das "Wohnhaus" anteilmässig vor und ist direkt mit dem Leben der Einwohner verbunden. Es ist diese Gebäudeart, die zwischen Städten wie Zürich, Paris, Mailand oder Madrid eine Verwandtschaft oder eine Differenz erzeugt. Das Areal zwischen den von Ingenieuren trassierten Straßen, welches wir in den vorangegangenen Kapiteln beleuchtet haben, wurde damals wie heute zu seinem Grossteil mit Wohnhäusern angefüllt. Wenn wir uns also in der Folge mit der Frage beschäftigen, wie ein einzelnes Wohnhaus Gestalt annimmt, veranschaulichen wir damit auch den Grossteil der Stadt.

Welche Faktoren lenkten die "Formgebung" eines Wohnhauses? Wer hatte welche Verantwortlichkeiten? Welchen konkreten Probleme sah sich der Architekt ausgesetzt, wenn er ein Wohngebäude errichten wollte?

Wie wir gesehen haben, kam den Bauleitplänen eine präzise und fest umgrenzte Aufgabe zu. Diese enthielten aber keinerlei Festlegung dazu, welche Bereiche mit welcher Gebäudegattung bebaut werden sollten³²; sie definierten lediglich die primäre und grundlegende Unterscheidung zwischen dem für den Verkehr bestimmten und dem für die Bebauung vorgesehenen Boden. Die Strassentrassierung legte dabei, im Negativ, Form und Fläche der Blöcke fest. Dem Wohnungsbau waren demnach keine spezifischen Areale vorbehalten; ebensowenig gab es Unterscheidungen in Zonen für Industriebauten, Schulen oder Werkstätten. Vielmehr war die "Installation" von verschiedenen Gebäudearten oder Wohnbau-Typen (etwa Häuser für die Ober-, Mittel- oder Unterschicht) das Resultat pragmatischer Überlegungen, die recht einfach nachvollziehbar sind. So wurden Industriebauten vorzugsweise in der Nähe von Eisenbahnen oder auf Boden mit geringem Wert, etwa in peripheren Zonen angesiedelt. Für die Errichtung von "herrschaftlichem" Wohnraum wurden dagegen Zentrumsnähe, das prestigeträchtige Umfeld geschichtlicher Denkmäler, die Nähe offenerer Gelände oder breiten Alleen mit reduziertem Verkehr favorisiert: Jene "gesünderen" Gegenden, welche mit grosszügiger Dienstleistungsversorgung,

öffentlichen Bauten oder Kollektiv-Einrichtungen ausgestattet waren. Nach solchen Kriterien erfolgte die Verteilung des Wohnraumes spontan und ohne konkrete Planung.

Die Nutzungsart eines Grundstückes war also frei. Dies im starken Gegensatz zur Form des Gebäudes, deren "Definition" wir im folgenden aufzeigen werden.

III.2 Bedingungen der Form. Formelemente der Häuser und ihres Gesamtbildes

Nachdem die Stadt das Straßennetz festgelegt hatte, fanden die projektierenden Privatpersonen ihren Bau-Interessen durch die Bauleitpläne Grenzen gesetzt. Im folgenden soll die gemeinsame Einwirkung von Bauleitplänen und Bauordnungen auf die Struktur des Grundbesitzes in Form einer Art umfassenden "Gestaltungsplanes" veranschaulicht werden; dieser Plan basierte über lange Jahre hinaus konsequent auf denselben Grundlagen.

Worin bestanden die Charakteristiken dieser Bauordnungen ?

Zur Begrenzung der Immobiliennutzung des Bodens und damit zur Wahrung der Wohnhygiene des Ortes (ausreichende Licht- und Luftbedingungen) gaben die Mailänder Bauordnungen von der Einigung Italiens bis 1945³³ keine "Ausnutzungsziffer" im eigentlichen Sinne vor. Vielmehr sollte eine Maximalgrösse für die Gebäudehöhe (hier H genannt) und eine Mindestgrenze für die Grundfläche der Innenhöfe (Ω_B) die Wohnhygiene gewährleisten.

Sowohl H als auch Ω_B waren aber von anderen Größen abhängig: Durch ihr proportionales Verhältnis zur Strassenbreite (L) und zur Gesamtoberfläche der

33 Die erste Bauordnung wurde am 13. und 14. Dezember 1876 verabschiedet und trat am 1. Juli 1877 in Kraft. Es folgten die Ordnung von 1889, dann jene von 1905, 1910, 1921, 1927, 1935, 1938 (Zeitpunkte ihrer In-Kraft-Tretung). Diese Bauordnungen betrafen das gesamte Kommunalgebiet. Hinzu kamen die schrittweise für spezifische Stadtteile aufgesetzten Teilordnungen, die Bildungsabsichten fokussierten. So zum Beispiel die Ordnungen für Via Dante, Piazza Cordusio und das Foro Bonaparte, die zum Bauleitplan des Beruto gehörten. Konzeption und Größen, die von derartigen Teil-Bauleitplänen umgrenzt wurden, waren dabei die selben (Höhe der Häuser, Größe der Innenhöfe usw.) Um die Eurhythmie anzustreben, wurden allerdings keine Maximal-, sondern Festwerte vorgeschrieben.

Uns ist nicht bekannt, ob über dieses Thema eine vollständige oder spezifische Studie aufgestellt wurde; so könnten die hier wiedergegebenen Daten einige Ungenauigkeiten enthalten; ebenfalls unbekannt ist, ob von der Stadt Mailand eine diesbezügliche Sammlung erstellt wurde. Zur Präzisierung sollte festgehalten werden, dass die Bauordnungen die Normen der Hygienevorschriften in sich integrierten; diese behandelten eine umfangreichere Materie, enthielten aber auch einige speziell der Gebäude-Hygiene gewidmeten Kapitel.

32 Eine wenig relevante Ausnahme ist dabei der Piano Pavia Masera, welcher Gebiete für kleine Villen festlegte.

Innenhofwände (Ω_w) waren sie eng mit diesen verbunden³⁴. Demnach galt:

$$H=f(L) \text{ und } \Omega_B=f(\Omega_w).$$

Wenn A und B die Seiten irgendeines Innenhofes sind, bedeutet dies :

$$\Omega_w = H \times 2(A + B),$$

sodass Ω_B in Funktion sowohl zu H als auch zu L steht. Es bildet sich somit ein eng verknüpftes Größensystem.

Aus der Verbindung von H und Ω_w mit weiteren Größen, welche nicht vom Stadtrat, sondern von anderen Subjekten festgelegt werden, entstand schliesslich ein "Formen erzeugendes Gesamtsystem". Zu dessen Veranschaulichung zeigt die Abbildung Nr. 166 ein abstraktes Schema oder Modell all jener Elemente, die zur Bestimmung der Form der Bauten und damit der Form ihrer Gesamtheit konvergierten.

Dabei handelt es sich um heterogene Faktoren unterschiedlichen Ursprungs, welche auf verschiedene Weise zueinander in Wechselbeziehungen stehen; in ihrer Gesamtheit bilden sie eine Art von Mechanismus, der aus fest miteinander verbundenen Teilen besteht und bei dem sich die "Bewegung" eines Faktors notwendigerweise auf den anderen auswirkt.

Folgende Faktoren spielen in diesem System eine Rolle: 1) der Sonneneinfallswinkel; 2) die Richtlinien des Bauleitplans; 3) die Straassenbreite (oder L); 4) die Höhe der Strassenfassade (oder H); 5) die Geschosshöhe; 6) die Breite der Strassenfassade; 7) die Parzellentiefe; 8) der Parzellenverlauf; 9) die Tiefe des Baukörpers; 10) die Abmessungen des Hofes Ω_B .

Untersuchen wir diese Faktoren im einzelnen etwas genauer:

1) Der Aspekt des Sonneneinfallswinkels bedarf keiner spezieller Erläuterung; allerdings handelt es sich hier um den einzigen naturgegebenen Faktor in unserer Struktur. Er variiert zyklisch im Laufe der Zeit (während 24 Stunden) und im Raum (gemäß der Breitengrade). Die Erwähnung dieses Faktors mag überflüssig erscheinen, doch ging gerade von ihm eine umfassende Wohnhygienetechnik ("ingegneria sanitaria") aus, um die zweckmäßige Breite der Straßen (L) im Verhältnis zur entsprechenden Gebäudehöhe (H) festlegen zu können. Er legte

³⁴ Es handelte sich dabei nur in einigen Sonderfällen um absolute Größen, wie z.B. bei den Vorschriften für Via Dante. Die Höhe wurde bindend für alle Gebäude auf eine Größe festgelegt (23m) und die Innenhöfe durften nicht kleiner als 70 m² sein.

damit die Konstanten fest, die sowohl in $H=f(L)$ als auch in $\Omega_B=f(\Omega_w)$ auftreten mussten.

Auch die vorgegebene minimale Geschosshöhe (5) war nicht vollkommen unabhängig von Überlegungen zur solaren Einwirkung; so lässt sich anmerken, dass etwa grössere Raumhöhen engere Straßen zulassen. Gemäss der Bauordnung konnten oben liegende Geschosse niedrigere Decken aufweisen als die Stockwerke im unteren Gebäudeteil.

2) und 3), d.h. die Richtlinien des Bauleitplans und die Definition der Strassenbreite, rufen eindeutig die Ingenieure auf den Plan. Die Inhalte dieses grundlegenden Themenkomplexes haben wir in den vorangegangenen Kapiteln bereits dargelegt. Wir haben dort gesehen, dass die Trassierung einer breiteren Straße einen stärkeren Verkehrsfluss ermöglichte; neu hinzu kommt nun die Erkenntnis, dass dies auch den Bau höherer Gebäude ermöglichte, was indirekt die Bodenpreise ansteigen ließ.

Bei 4), der maximalen Höhe der Strassenfassade, handelt es sich um einen weiteren wichtigen Faktoren zur Definition der Gebäudefassade, welcher nicht vom Architekten bestimmt wird. Er ist abhängig von der Konstanten, welche in der mathematischen Relation $H=f(L)$ auftritt.

In 6), 7) und 8) erkennen wir die Größen der Struktur des städtischen Grundbesitzes, entstanden durch die Anpassung vorerst landwirtschaftlicher Voraussetzungen an die Bedürfnisse des Immobilienmarktes. Dabei handelt es sich um ein rationalisierendes Werk, in welches die Bodenmakler miteinbezogen wurden.

Wo immer möglich wurden die Parzellengrenzen senkrecht zu den Straßen oder den Linien des Bauleitplans gelegt. Dennoch sind auf Mailands Boden in einigen Fällen noch Spuren von Unregelmässigkeiten aus früheren Epochen – wie Nebenstrassen oder kleine Kanäle – zu erkennen; der Grossteil dieser Spuren ist aber verloren gegangen.

Kleine Grundstücke verschiedener Kleingrundbesitzer wurden von großen Immobilienmaklern aufgekauft³⁵, welche diese zu möglichst grosszügigen, zusammenhängenden Arealen zusammenführten. Nach Festlegung des Bauleitplans war diesen Maklern definitiv bekannt, welches Gebiet für den Straßenbau an die Stadt abgegeben werden musste; der verbleibende Bereich oder "Block" wurde wiederum in kleinere Parzellen gegliedert und zur Bebauung

³⁵ M. Tiepolo, "Promotori e operazioni immobiliari a Milano durante il Piano Beruto", in: *Versch. Aut., La Milano del Piano Beruto*, Milano, 1992.

an Maurermeister und Bauunternehmer weiterverkauft³⁶; in der Verantwortung der Stadt lag die Erstellung der Straße mit den dazugehörigen Anlagen.

9) Die Festlegung der Tiefe des Baukörpers oblag dagegen dem Architekten, welcher abwägen musste, ob das Grundstück allenfalls zur Aufnahme von mehr als einem Baukörper geeignet wäre. Ausserdem galt es festzulegen, in welcher Konstellation die Bauten stehen sollten, um in ihrer Negativform die geforderte Freifläche des Innenhofes bilden zu können.

10) Dieser Innenhof ("cortile") ist das letzte der formgebenden Elemente, aber sicher auch das wichtigste. Hier ist der Architekt aufgefordert, sich dem Problem des "Mailänder Hauses zwischen Ende des 19. Jh. und 1945" direkt zu stellen. Allerdings wäre es falsch, ihn als Hof ("corte") im eigentlichen Sinne des Begriffes zu betrachten und daraus zu schliessen, dass Mailand aus Bauten mit klassischen Höfen zusammengesetzt ist. Beim "Innenhof" handelt es sich vielmehr um eine wohnhygienisch bedingte Oberfläche, deren Grundkonzeption deutlich von den üblicherweise dargestellten Hofanlagen des 17. und 18. Jahrhunderts abweicht.

Seine Abmessungen erhält man durch die Formel $\Omega_B = f(\Omega_w)$ ³⁷. Die eigentliche Herausforderung für den Architekten besteht aber in der Definition seiner Lage und seiner konkreten Form. Die Positionierung des Innenhofes als auf vier Seiten von Baukörpern umgebener Leerraum im Zentrum der Parzelle (Abb. 169, 171, 173, 175, 178, 181), wie wir dies vorzugsweise im 19. Jahrhundert antreffen, stellt aber nur einen der diversen möglichen Fälle in der Phänomenologie mannigfaltiger Ausformulierungen der Problemstellung dar. Ebensogut konnte er nach rechts oben, oben mittig, links oben und sogar nach vorne (unten) hin verschoben werden.

Abgesehen von den sehr unterschiedlichen Formen, welche dieser Innenhof annehmen konnte (quadratisch, rechteckig, unregelmäßig polygonal usw.), setzte

36 Die von Ing. Beruto festgelegten Blöcke hatten z.B. generell eine rechteckige Anlage (das Verhältnis zwischen den Seiten war variabel von 1:1 bis 1:2 sie waren in regelmäßigen Formen parzelliert, wie bereits bemerkt fast ausschließlich rechteckig oder, längs der Winkelhalbierenden der Blöcke, dreieckig; stets war eine direkt zur Straße hin liegende Fassade garantiert. Die Abmessungen wichen nur wenig voneinander ab und auch großflächigere Landbesitze wurden normalerweise in mehrere kleinere Parzellen aufgeteilt, die generell nicht größer als 700 – 1000 qm waren; sie sollten sich dadurch eher den Investitionskapazitäten der kleinen Bauunternehmer dieser Zeit anpassen (s. Kap. II.2).

37 Ende des 19. Jh. musste ein Innenhof einem Achtel der Gesamtoberfläche der ihn umgebenden Mauern entsprechen, in der darauffolgenden Epoche einem Fünftel. Man ging davon aus, dass die Mauern, mit denen die Eigentums Grenzen gekennzeichnet wurden, 18 m hoch sein mussten.

er sich vom "klassischen" Hof auch durch die Möglichkeit der Aufteilung und somit der Zugehörigkeit zu verschiedenen Gebäuden ab: So konnte er beispielsweise zu einem Teil in der Parzelle des Besitzers A und zu zwei anderen Teilen in den angrenzenden Parzellen der Eigentümer B und C liegen; er konnte sich zur Hälfte rechts oben und zur anderen Hälfte links oben installieren.

Bei der Casa Malugani (Abb. 194, 195) formt der halbe, der Familie Malugani angehörende Innenhof oben links zusammen mit dem Hofanteil des damaligen Besitzers Bonaiti einen ganzen Innenhof. Zum Haus Lavezzari (Abb. 193) beispielsweise gehört nur ein minimaler trapezförmiger Bereich eines Innenhofes, der zum größten Teil auf dem Grund der Nachbarn liegt. Die verschiedenen Positionen der Innenhöfe konnte so verschiedene Figuren wie ein L, C, U, O und sogar ein T, V oder H formen³⁸.

Die aufgeführten Elemente des Schemas sind untereinander verbunden wie ein Mechanismus, der von verschiedenen Personen betätigt wird. In dieser Untersuchung soll sein Wert in der möglichen Veranschaulichung einer grundlegenden konzeptionellen Ökonomie liegen. Auf der Basis dieses Mechanismus entstand die Stadt in Grundriss und Volumen: das homogene und kompakte Ganze der Gebäude, aus denen sie konstituiert ist. In Wahrheit handelt es sich dabei um einen Mechanismus aus dem 19. Jahrhundert, welcher jedoch weit über diese Zeit hinaus andauerte.

Nachdem wir gesehen haben, was (welcher Faktor) von wem (welcher Instanz) abhing, können wir nun dazu übergehen, die Aufgabe des Architekten innerhalb dieses Systems und seine präzise Rolle bei der Formation der Stadt zu analysieren. Dabei wollen wir das "Objekt" seiner Arbeit als das Resultat der Lösung einer Aufgabe betrachten.

Zu welcher Problemstellung sind also die Häuser die Lösung?

III.3 Mailänder Häuser. Problem Daten, Aufgaben und Lösungen

Die hier abgebildeten Mailänder Wohnhäuser³⁹ können wir als die sichtbaren konkreten "Auswirkungen" der Existenz dessen betrachten, was uns das vorab

38 Für eine gemeinschaftliche Nutzung des Innenhofes mussten die betreffenden Eigentümer beim Beantragen einer Baugenehmigung ihre Einigung mit einer beglaubigten Urkunde nachweisen, was normalerweise auch geschah.

39 Die Auswahl dieser typischen Beispiele erfolgte aufgrund der Tatsache, dass sie in zeitgenössischen Zeitschriften oder darauffolgenden Repertorien veröffentlicht wurden: Sie wurden also aus irgendeinem Grund für interessant und würdig eingestuft, um verbreitet zu werden. Es handelt sich um Werke von Urhebern mit einem hohen Grad an Bewusstsein und Können, die sich in der damaligen Bauwirtschaft

erläuterte, abstrakte Modell aufgezeigt hat. Sie sind für uns also gleichsam der "Effekt" des Funktionierens dieses urbanistisch-architektonischen Mechanismus. Wir sehen deshalb absichtlich von einer Differenzierung verschiedener Stile ab (eklektizistisch, novecentistisch, modern oder rationalistisch); im Hinblick auf unsere spezifische Betrachtungsweise sollen sie fortan alle einer einzigen Klasse angehören.

Wir stellen fest, dass das im Kapitel III.2 aufgezeigte Schema sich in eine Serie von "Daten" verwandelt, wenn es seine abstrakte Kondition verliert und dafür eine konkrete oder spezifische annimmt. So soll auf einer Parzelle mit den festgelegten Abmessungen A x B, ein Haus gebaut werden, dessen Höhe -z.B. im Jahre 1921- 5/4 der Straßenbreite betragen soll, mit einem Innenhof, dessen Grundfläche nicht kleiner sein darf als 1/5 der Gesamtoberfläche der ihn umgebenden Mauern. Dieses fiktive Haus soll den urbanen Boden bestmöglich ausnutzen, denn darin bestand die eigentliche Aufgabe: in der Erlangung einer maximalen und optimalen Nutzung der Grundfläche.

Das Talent der "Professionisten" wurde denn auch nach deren Fähigkeit zur Organisation und Disposition der Baumasse innerhalb eines solchen "unsichtbaren Käfigs" bemessen; nach der Fähigkeit nämlich, auf intelligente Weise innerhalb der vorgegebenen Grenzen ein Maximum an räumlichen, funktionalen und organisatorischen Qualitäten zu erzielen.

Dies war weder eine triviale Aufgabe noch eine, für die es jeweils eine offensichtliche Lösung gab; vielmehr handelte es sich um eine altbekannte Problemstellung, welche grosse Fähigkeiten im Umgang mit Geometrie und Raumökonomie erforderte. So ist z.B. die "Cà Brütta" (Abb. 177-180) nicht nur ein Manifest des Novecentismo, sondern auch eine Zeugin jener "immobiliären" Intelligenz, mit welcher diese Aufgabenstellung bravourös gemeistert werden konnte.

Die hier abgebildeten Mailänder Häuser stellen so die Lösung dieses grundlegenden Problems dar: die Erzielung einer maximalen Ausnutzung des Bodens. Dabei musste der Projektverfasser von den vorgegebenen "Daten" ausgehen, konnte diese aber nach Bedarf um andere Faktoren erweitern, wie etwa den Einsatz neuer statischer Systeme oder Bautechniken, das Bemühen um die Anerkennung von Kollegen oder die Ambition, konstruktiv einen Beitrag zu

hervorhoben. Einige Vertreter sind sehr berühmt, andere weniger. Eklektisch, libertinish, novecentistisch und rationalistisch (oder "modern") sind insgesamt bis jetzt die vier möglichen Adjektive für jedes der in Mailand zwischen dem Ende des 19. Jh. und 1945 entstandenen Werke. Unter den Beispielen haben wir den Stil des Liberty ausgelassen, da die Pläne dieser Häuser nur sehr wenig oder überhaupt nicht veröffentlicht wurden.

einer bestimmten ästhetischen Position zu leisten.

Wie aber konnte man nun vorgehen, um diese erste Aufgabe – die Formfindung des Gebäudes – zu lösen?

Diese Fragestellung, diese erste Planungsphase sozusagen, vereint einen Architekten des 19. Jhdts. mit einem der 30er- oder 40er-Jahre des nachfolgenden Jahrhunderts. Versuchen wir also einmal, uns sozusagen "von innen heraus" vorzustellen, wie die Arbeit eines beliebigen Architekten aussah, der zwischen dem Ende des 19. Jh. und 1945 die Projektierung eines Wohngebäudes auf einer beliebigen zur Verfügung stehenden Parzelle angehen musste.

Zum besseren Verständnis eines solchen Verfahrens wenden wir eine konkrete Methode an und untersuchen schrittweise zuerst die Situationslösung, bzw. die Ausnutzung der Parzelle, dann die Frage des Programmes und schliesslich die Bedeutung der Fassaden.

Auf der freien Parzelle musste der Architekt sich vorerst einen "corpo doppio" (d.h. einen doppelten oder zweibündigen Körper) vorstellen, mit einer Tiefe, die zwischen zehn und fünfzehn Metern variieren konnte (fünfzehn waren besser als zehn) und so hoch war, wie es die Bauordnung zuließ; er war genau auf die Baulinie, d.h. auf die Eigentumsgränze auszurichten. Bereits zu diesem Zeitpunkt hatte das Haus präzise Abmessungen und Proportionen hinsichtlich seiner Fassade(/n).

Nur auf größeren Parzellen konnte sich der Architekt allenfalls spezielle Lösungen ersinnen. Wollte er z.B. von der Straßenflucht zurückweichen, so musste er zwei Seitenkörper einführen, um die Giebel der daneben stehenden Bauten (oder von solchen, die zukünftig noch hätten gebaut werden können) zu verdecken. Den Anblick von Giebeln empfand man zu jener Zeit als unästhetisch; die Bauordnungen bemühten sich dementsprechend, solches zu vermeiden. Auf jeden Fall aber musste dieser "Doppelkörper", selbst wenn er zurückversetzt und damit höher war, exakt parallel zur Straße ausgerichtet sein. So schrieben es – abgesehen vom gesunden Menschenverstand – die Bauordnungen vor (Abb. 190, 197).

Hinsichtlich Parzellenart gab es drei Möglichkeiten: Jene der Baulücke, dh. eingebettet zwischen zwei Nachbarparzellen mit nur einer Strassenfassade, die Eckparzelle mit zwei Frontseiten und jene mit drei Fronten zur Strasse hin. Diese grundlegende Einteilung, die Archimede Sacchi in einem der schönsten Handbücher am Ende des 19. Jahrhunderts vornimmt, hat im Hinblick auf unsere Betrachtungsweise – nämlich die Beurteilung der Form als Resultat einer konzeptionellen Ökonomie – allerdings keine große Bedeutung. Wie auch immer: Die erste zu vollziehende Operation musste stets nach dem oben beschriebenen

Prinzip erfolgen.

Befand sich die Parzelle an der Ecke zweier Straßen (oder Plätze) mit unterschiedlicher Breite, konnte die zur breiteren Straße hin liegende Front aufgrund der Bauordnung die niedrigere (da zur weniger breiten Straße hin liegend) um fünfzehn Meter überragen (Abb. 188, 191, 193). Der Architekt hatte damit also bereits einen zweibündigen Baukörper zur Straße hin und der Rest des Baugrundes war frei. Wie sollte er diesen jetzt weiter verwenden?

Er konnte die Möglichkeit eines senkrecht zum ersten stehenden zweiten, in die Parzelle hinein ragenden "Doppelkörpers" ins Auge fassen, wie etwa beim Palazzo Civita von G. Zanini, beim Haus von Diego Brioschi, beim Bau von Muzio an der P.zza Repubblica und beim Haus Bottelli von Romeo Bottelli (Abb. 171, 174, 188, 194, 195), und dabei ein Treppenhaus an der Stelle planen, wo die beiden Gebäudekörper zusammentrafen. Dafür musste die Parzelle allerdings eine gewisse Grösse aufweisen. War die Parzelle eher klein und hatten die Nachbarn bereits an der Eigentumsgrenze gebaut oder beabsichtigten dies zu tun, blieb dem Architekten nichts anderes übrig, als mit einem einfachen (oder einbündigen) Baukörper gleiches zu tun, wie Muzio bei der Casa di Via Giurati (Abb. 183, siehe auch 163,164) oder O. Portaluppi bei seiner Casa Gadda-Portaluppi (Abb. 167). Die Treppe kommt dabei stets in der inneren Ecke zu liegen.

Ganz allgemein galt die Regel, zweibündige Baukörper bei einer möglichen doppelten Ausrichtung (zur Strasse/ zum Innenhof hin) einzusetzen und einbündige Körper im Falle einer einseitigen Ausrichtung (zum Innenhof hin), wie etwa im Falle eines direkten Anstosses an eine innere Parzellengrenze. Das Haus vom Ing. Ruggeri ist ein gutes Beispiel für dieses Prinzip (Abb. 169).

Bei kleineren Parzellen war die Aufgabe, die bestmögliche Situation oder das "bereits geschriebene Schicksal der Parzelle" zu finden, mit der Platzierung des Zweibünders (oder mehrerer Zweibünder im Falle einer Ecklage) abgeschlossen; wir sehen dies etwa an den Beispielen der Casa Gadda-Portaluppi von O. Portaluppi oder bei jenem von Asnago & Vender in der Via Col Moschin (Abb. 170, 192). An diesem Punkt konnte der Architekt zur Frage der "Baukörpertiefe" übergehen, welche -wie wir bereits erwähnt haben- besser fünfzehn als zehn Meter betragen sollte.

Eher selten kamen Parzellen vor, bei denen die Strassenfronten nicht nebeneinander sondern gegenüber lagen, wie etwa beim Beispiel Casa Fiocchi des Architekten Fiocchi (Abb. 181). In diesem Fall musste nach der üblichen "Zweibünder-Operation" an den Strassenfronten (die Anordnung der möglichen "Doppelkörper") untersucht werden, ob der verbliebene Raum einen

ordnungsgemäßen Innenhof ergab und ob hernach allenfalls noch genügend Fläche verbliebe, um einen oder mehrere Einbünder an der Grundstücksgrenze positionieren zu können. Unter solchen Umständen konnte der Architekt sich allenfalls dafür entscheiden, die Vertikalerschliessung nicht in den Schnittpunkt der Körper, sondern ins Zentrum der Einbünder zu legen.

Bei Grundstücken mit anderen Formen, wie etwa spitzwinkligen Parzellen (Abb. 173, 193), konnte in gleicher Weise vorgegangen werden, d.h. es erfolgte als erstes die Anordnung der Baukörper an der Straßenfront. Bei der Casa Bianchi-Anderloni des Ing. Casati wie auch bei der Casa Lavezzari von Terragni sind die Körper zur Straße hin erst einbündig, um sich mit zunehmender Parzellentiefe gegen hinten zu verdoppeln. Die Treppe liegt hier im Zentrum, also im Schnittpunkt der beiden Baukörper, der Innenhof zwischen den beiden auseinandergespreizten Flügeln. Im ersten Fall ist die recht grosse Parzelle in einen ganzen und einen halben Innenhof gegliedert; eine sehr großzügige Lösung mit ebenso reicher Belichtung. Im zweiten Beispiel findet auf der Parzelle mit noch kleineren Abmessungen nur noch ein halber Innenhof Platz.

Was geschah nun mit dem Programm⁴⁰ des Gebäudes? Welches Gewicht hatte es bei der Festlegung der Form? Und welche Bedeutung hatten dabei die Fassaden?

Das Programm spielte in diesem Projektierungsverfahren keine sehr aktive Rolle oder – um es anders zu formulieren – es hatte dabei nicht dieselbe Bedeutung, die es heute bei freistehenden Bauten erlangen kann; im übrigen wäre es dazu unter den gegebenen Bedingungen auch gar nicht in der Lage gewesen. Wenn nämlich die Definition des Gebäudeperimeters im Grundriss darin bestand, das latente "Schicksal" einer Parzelle zu entdecken, so bedeutete die Organisation des Programmes gleichermassen, das Potential eines zweiten Perimeters innerhalb dieses Grundstückes zu finden. Diesen Perimeter oder diese Grundrissilhouette fand man mit Hilfe jener Methode, die wir oben beschrieben haben - oder zumindest auf verwandte Art und Weise.

40 Wir beziehen uns hierbei auf das "Wohn-Programm", können aber auch noch kurz auf das Parterre eingehen, das hier nicht wiedergegeben wird. Je nach Funktion haben wir rein dem Wohnraum gewidmete Parzellen als auch Parzellen mit gemischter Nutzung. Bei letzteren liegen im Parterre kleine Werkstätten oder Lager (zum Innenhof hin) oder Geschäfte (zur Straße hin). Diese Art von Nutzungsdurchmischter Parzelle kam in Wahrheit sehr häufig vor. Sie ließ die Raumfolge Straße – Eingangsbereich – Innenhof entstehen, die bekannterweise sehr typisch für eine große Anzahl Mailänder Wohnhäuser ist. Der Innenhof war nämlich befahrbar und bot deshalb eine nützliche Manövrierfläche für Arbeitsverrichtungen. Gigliotti Zanini thematisiert sie in seinem Haus an der Piazza Duse (Abb. 188), auch wenn es sich dabei um ein sehr herrschaftliches Haus handelt, bei dem der Innenhof nicht auf diese Art genutzt wurde.

So verfügte der Architekt weniger über ein detailliertes Programm, dem er eine Form geben musste, sondern eher über eine Form, in welcher er das Programm anordnen musste. Wie wir gesehen haben, enthielt diese Form oder dieses "gegebene Volumen" auch bereits ein grundlegendes Element seiner Organisation und Erschliessung: das Treppenhaus im Schnittpunkt seiner Gebäudekörper. Dort musste es im Hinblick auf eine vernünftige Raumökonomie (aufgrund seines geringeren Tageslichtbedarfes) sowie zur Erlangung einer höheren "Flexibilität" oder "Formbarkeit" platziert werden.

Wenn die Lage der Treppe, die sich indirekt aus der Situation ergab, eine erste Bedingung in diesem Projektierungssystem darstellte, bot sich als zweite Bedingung für die Organisation und Kontrolle des Programms die statische Struktur an. Für den Architekten des 19. Jahrhunderts etwa, der mit Tragstrukturen aus Backsteinen arbeitete, bildete die Anordnung der tragenden Wände eine Art Layout für die Bildung von Zimmern und Räumlichkeiten. Dabei handelte es sich eher um eine Prozedur zur Unterteilung der gegebenen Fläche als um den Versuch deren Vereinigung.

Architektur wurde als ein System von Mauern verstanden, die eine klare und einfache räumliche Ordnung festlegten. Die parallel zur Strasse verlaufende Mittelwand ("muro mediano"), welche auch aus statischen Gründen oft auf der exakten Mittelachse des Baukörpers zu liegen kam, fungierte als grundlegende Leitlinie für die Anordnung und Dimensionierung der Räumlichkeiten und damit schliesslich zur Formierung des gesamten Grundrisses. Mit der Verbreitung des Stahlbetons wird die Mittelwand in spezialisierte, d.h. tragende und nichttragende Teile zerlegt; dennoch behält sie gressenteils ihre ordnende Funktion bei.

Ein dritter "Leitfaden", wenn auch nicht mehr geometrischer Art, war die Frage der Ausrichtung zur Strasse hin (oder zu den Strassen hin, wenn die Parzelle an einer Straßenecke lag), welche als bevorzugte Lage den Wohnräumen (Tagesräumen) vorbehalten war⁴¹. Wie die angeführten Beispiele zeigen, geschah dies unabhängig von Größe und Standard der Wohnungen, welche je nach Bauepoche und Ort stark variieren konnten. Diese Bevorzugung galt gleichermaßen für "Wohnsitze" mit Empfangs- und Festräumen wie für 3-Zimmer-Wohnungen mit bescheideneren Wohnzimmern.

So lag denn auch ein ganz besonderes Interesse der Projektierenden auf diesem wertvollsten Gebäudeteil. Dies erklärt sich aber nicht nur dadurch, dass er die repräsentativen Haupträumlichkeiten enthielt, sondern auch durch die offensichtliche Tatsache, dass die ihn nach aussen abtrennende Wand das "Angesicht" des Gebäudes verkörperte. Durch diese Aussenwand wurde das

41 Eine weitere seltene Ausnahme ist das Haus Maramont von Gio Ponti.

Haus Teil des Mosaiks, aus dem sich das Gesamtbild der Stadt formiert.

Wie also konnte man mit den Fassaden weiter verfahren? Welches waren hier die zentralen Problemstellungen?

Mit dem Auftrag erhielt der Architekt ein oder mehrere aneinander liegende Rechtecke, oder seltener ein durch eine Kurve gebogenes Feld. Basis und Höhe der Rechtecke hatten andere im Grunde bereits festgelegt. Er musste diese Rechtecke zur Belichtung der dahinterliegenden Räumlichkeiten nun mit Öffnungen und -gemäss seinen eigenen Ansprüchen und jenen des Bauherren- mit gestalterischen Absichten ausstatten.

Dabei konnte er sich auf zwei grundlegende formale Prinzipien abstützen: das repetitive Prinzip einer gleichbleibenden Fensterachse oder jenes der Gruppierung von Fenstern zu "Figuren". Mit dem Aufkommen von Stahlbetonrahmen-Strukturen bot sich ihm ein drittes Prinzip, auch wenn es sich dabei um einen "Abkömmling" des ersten handelte: die Lesbarmachung des Rahmens selber (Abb. 186). Zur Komplementierung des gewählten Prinzips konnte erschliesslich noch fiktive Formen und Elemente einführen (vorgetäuschte Fenster oder Säulen etc.).

Überlassen wir unseren hypothetischen Architekten aus einer beliebigen Epoche auf seiner beliebigen Parzelle aber seinen Zweifeln und wenden wir uns nun den Fassaden einer konkreten Epoche zu, die seine Mailänder Kollegen entlang den Strassen "aufgereiht" haben.

Das Prinzip und der formale Ausdruck einer rigiden Wiederholung desselben Fensters auf dem Hintergrund der Mauer bedeutete den Architekten des 19. Jahrhunderts und etwa Asnago & Vender weit mehr als den Novocentisten.

Das Prinzip der gleichbleibenden Fensterachse (Acquidistanz) garantierte aufgrund seiner konzeptionellen Einfachheit eine grosse Effizienz hinsichtlich Wirkung und Vorgehen. Die erste Frage war jene nach der angemessenen Zahl und nach dem optimalen Achsmass für die Fenstereinheiten, welche die Gesamtheit der Strassenfassade gliedern und ordnen sollten. Einige Handbücher gaben in Tabellen entsprechende Massangaben von Fenstern berühmter historischer Bauwerke und repräsentativer zeitgenössischer Beispiele wieder. So war ein erfahrener Architekt um 1900 geübt darin, sich bereits auf der Basis von wenigen Daten (Höhe der Strassenfront, Geschosszahl und Achsmass) ein konkretes Bild des Fassadencharakters und der "Vornehmheit" ("signorilità") eines Gebäudes zu machen, welches aus diesen hervorgehen würde. In Bezug auf den Grundriss reichte vorerst die grundlegende Feststellung aus, dass jedem Fenster ein kleines Zimmer oder die Hälfte eines doppelten, d.h. grossen Zimmers entsprechen müsse.

Das System wurde allerdings nicht immer gar so rigide gehandhabt; es duldete eine gewisse Flexibilität. In Bauten mit mehr als einer Strassenfront und demnach in jenen Fällen, wo die Basis der zwei oder mehr Rechtecke verschieden war, konnte sich das gewählte Achsmass dehnen oder stauchen. Die imposante und raffinierte Fassade des Palazzo Civita, erbaut durch den Maler Zanini, wird auf drei Strassenseiten auf der Basis von leicht differenzierten "Rhythmen" gegliedert (325, 335 und 345 cm je auf den drei Seiten, welche sich über ca. 23.5, 25 und 51m Länge entwickeln). Die Casa Bianchi Anderloni, als Gesamtergebnis vielleicht etwas weniger gelungen, zeigt wie auch die Casa Lavezzari ein ähnliches Verhalten auf: Die symmetrische Konzeption der Casa Lavezzari ist rigid und konsequent im Hinblick auf das aufgegriffene formale Prinzip. Die Casa Bianchi Anderloni versöhnt in undramatischer Weise die sieben Fensteröffnungen auf die Hauptstrasse (vier zentrale Achsen von 385cm und zwei seitlich verschobene von 445cm) mit den acht Öffnungen auf der gleich langen Fassade der Nebenstrasse (sieben Achsen à ca. 350cm).

Die Novecentisti, allen voran Ponti, waren eher daran interessiert, die Wirkung von Strassenfenstern unterschiedlicher Dimensionierung und Ausformulierung in experimenteller Weise auszuloten; teilweise hatte dies mit den Differenzen der dahinterliegenden Räume zu tun, diese Korrespondenzen waren aber keinesfalls zwingend und auch nicht immer direkt. Bei der Casa Maramont gruppiert Ponti die Fenster in einer Art Derivat der "Serliana" in Dreiergruppen und bildet durch ihre Aufreihung in Kolonnen zwei Öffnungsfiguren auf dem Untergrund des farbigen Putzes. Damit wird die Vertikalität der Frontfassade zum zentralen Thema. Das Fenster des Badezimmers hebt sich durch seine Bogenform zwischen zwei Rechtecken hervor, welche jeweils ein Schlafzimmer belichten.

In dieser Hinsicht hatten die Bäder des 19. Jahrhunderts mehr Glück: Lagen sie zur Straße hin, wurden sie mit einem (normalen) Fenster "gekrönt", welches direkt neben der Öffnung des Empfangsraums lag; manchmal erhielten sie gar einen eigenen Balkon (Abb. 174). Dasselbe gilt auch für die Bäder von Asnago & Vender (Abb. 192).

Den novecentistischen Architekten Muzio scheint die "Mauer" (wir können sie in diesem Zusammenhang auch Hintergrund nennen) allerdings mehr interessiert zu haben als die Fenster (oder Figuren), welche auf dieser anzuordnen waren. Die Aufgabe eines Muzio-Fensters bestand offensichtlich nicht primär darin, das architektonische Bild des Hauses dadurch zu generieren, dass es einen bestimmten Abstand zu seinen "Nachbarn" zur Linken und zur Rechten einnehmen oder deren Dimension übernehmen sollte. Viel eher war es darauf ausgerichtet,

jeweils dieselbe Distanz zu den links und rechts liegenden Seitenwänden des zu beleuchtenden Zimmers ausweisen zu können: Muzio legte die Fenster immer, oder sagen wir vorzugsweise, ins Zentrum des Raumes.

Dadurch wurden seine Fenster befreit von einigen Aufgaben, die nun vollumfänglich der Wand zukamen. Hinter den Fenstern (oder seitlich von ihnen, wie man es nennen will) stand auch immer eine Mauer, die mit wenigen, manchmal auch zahlreichen oder gar unzähligen Attributen ausgestattet war, welche die Aufmerksamkeit des Auges auf sich zog. Ein solcher Hintergrund konnte denn auch die 600 bereits erworbenen Fenster des Ing. Barelli⁴² – welcher Form sie auch immer waren – nach eingehendem Skizzenstudium aufnehmen und absorbieren.

Eine Konsequenz aus diesem Konzept ist die Tatsache, dass bei der Cà Brütta die "Stirnfassaden" beidseitig des Bogens an der Via Mangili symmetrisch erscheinen, obschon sie es in der Tat nicht sind (vier, bzw. fünf Fenster). Vom Haus in der Via Giurati könnte man sagen, dass in deren Erinnerung vor allem an die "falschen", eingepprägten Bögen auf dem Verputz hängen bleiben; beim Haus Bonaiti ist es sein verwobener Charakter, die lineare Profilierung der schweren Backsteinfassade, sein immenses Volumen oder schlicht die Masse in ihrem vollen Gewicht.

Unter all den vielen Aspekten, auf die man im Zusammenhang mit der Cà Brütta weiter eintreten könnte, hier einer besonders bemerkenswert: Es handelt sich in jedem Fall um eine akkurate Welt, in welcher Hintergrund und Figur – zusammengedrängt auf eine Ebene – in einzigartiger Weise koexistieren. Wenn man sich die Öffnungen in der Mauerfläche als Personen vorstellt, so würden sie dem Betrachter von fern als eine Gruppe von Persönlichkeiten erscheinen; bei langsamer Annäherung würde sich in fast traumartiger, metaphysischer Weise enthüllen, dass einige davon lebendige Wesen, andere Puppen sind.

Die Frage nach der Bedeutung des Hintergrundes führt uns schliesslich noch zum Thema der vertikalen Teilung der Fassadenfläche: Den überhohen Sockel finden wir in so vielen Mailänder Bauten, dass wir ihn fast als typisch deklarieren müssen. Zu seiner Veranschaulichung dienen einige der hier publizierten Bauten aus dem 19. Jahrhundert. Der weitverbreitete Fall der Fünfgeschossigkeit bot vorerst die damals übliche Teilung im Verhältnis 2 : 3 an. Aufgrund der üblichen Überhöhung des Erdgeschosses oder seine Anhebung zum "Piano nobile" erfuhr der Sockel eine zusätzliche Höhengestaltung und teilte schliesslich die Fassade in

42 M. Cristina Tonelli Michail, "Ricordando Giovanni Muzio", in: *Ottagono*, Nr. 67, 1982, s. 32-39

zwei fast gleiche Hälften.

In der Cà Brütta wird die Teilung klar im Verhältnis 3:3 ausformuliert; zusammen mit der glatten Oberfläche des Steines im Sockelbereich wird sie zu einem stark prägenden Element für das Bauwerk. Sogar ein Gebäude wie die fast klischeehaft puristische Casa Feltrinelli bezahlt erstaunlicherweise schliesslich seinen Tribut an diese formale Konvention. Sie führt dafür fast schüchtern einen durchlaufenden Balkon im fünften Geschoss ein, welcher das zehngeschossige Haus zweiteilt (Abb. 189).

III.4 Zusammenfassung und Schlussfolgerung

Ziel der Abhandlung war es, in kurzer und anschaulicher Weise die schrittweise Formation der Stadt und ihres Bildes im Laufe der Zeit von der Vereinigung Italiens bis 1945 aufzuzeigen. Es handelt sich also um jene Periode, in der sehr bedeutende Veränderungen vor sich gingen: Sie beinhaltet den grössten Teil dessen, was heute in einem Umkreis von drei Kilometern vor unseren Augen liegt, wenn wir den Zirkel leicht nördlich des Mailänder Doms ansetzen.

Zur Darstellung dieser Veränderungen wurde die Abhandlung in drei Teile gegliedert: Der erste ist chronologisch strukturiert, die beiden folgenden thematisch (Straßen und Häuser).

Sie stellt den Versuch einer Erklärung dafür dar, warum die Stadt so ist, wie sie ist; dabei sind wir von der Stadt als Resultat von Gestaltungsabsichten unterschiedlicher "Subjekte" (Architekten, Ingenieure, Grundstücksmakler und Promotoren) und Institutionen (die Stadt und ihr Technisches Büro) ausgegangen, die jeweils über spezifische Kontrollinstrumente und das erforderliche Fachwissen verfügen.

In §III.2 wird ein stark vereinfachtes, unserer Ansicht nach aber nützliches und wirkungsvolles Schema vorgestellt: Es soll jene Gestaltungselemente des Wohnhauses als vorherrschendes und die Stadt konstituierendes Material zusammenfassen, welche am stärksten für ihr Erscheinungsbild verantwortlich sind. Mit dieser Ausgangslage wurde eine Sammlung von Gebäuden zusammengetragen, welche als homogenes Material präsentiert werden soll: sozusagen als Ergebnis des aufgezeigten Produktionsmechanismus.

Mit der Darstellung der möglichen Methode oder des mentalen Verfahrens, mit dessen Hilfe man zur Definition ihrer Form gelangen kann, sind wir gleichermaßen von der allgemeinen Zeit der Geschichte zur "individuellen" und verkürzten Zeit des architektonischen Entwurfs übergegangen und haben uns also an diesen Arbeitsprozess "aus dem Innern heraus" angenähert.

Wir konnten die gestaltende Kraft des "Umfangs", des Gebäudeperimeters in einem Prozess beobachten, der sich vom Allgemeinen zum Spezifischen hin entwickelt, vom größeren zum kleineren Maßstab - wobei der zweite im ersten enthalten ist. Aufgrund der Konstitution der Parzelle wird die Form des Hausumfangs festgelegt: Das "Schicksal der Parzelle" findet sich. Durch die Besetzung der Parzelle erlangt man den Umfang des Hausgrundrisses; in einem weiteren Schritt erfolgt die Unterteilung der von ihm eingenommenen Grundfläche und damit die Untersuchung seiner Fähigkeit, ein bestimmtes Programm zu umfassen.

Die städtische Gesamtheit kann man deshalb, noch ehe man sie als eine Summe von Bauten betrachtet, auch als Summe von Grundstücken oder Parzellen bezeichnen; dies gilt ganz besonders für Mailand, eine Stadt, in der die Grundstücke der jeweiligen Endform der Häuser aufgrund des rigiden Systems von Bauleitplänen und Bauordnungen -der Grundlage ihrer physischen Realität- sozusagen ihren Stempel aufdrückten.

Diesbezüglich kehren wir noch einmal zu dem im §III.2 wiedergegebenen Schema zurück, um dessen Fähigkeit zu veranschaulichen, wenn es umgekehrt wird. Mit der Inversion des Modells haben wir eine ganz andere Konzeption des Problems beim Bau vor uns; und mit deren Darstellung sind auch bereits alle grundlegenden Möglichkeiten aufgezeigt. Welche Fragestellungen bringt nun diese zweite Konzeption mit sich, wenn sie auf den Zeichentisch des Architekten gelangt?

Wenn der Innenhof der bebaute statt der leere und freie Raum eines Gebäudes wird, d.h. wenn das Gebäude frei auf der Parzelle steht, muss seine prinzipielle Organisation auf vollkommen andere Weise angegangen werden. Theoretisch ist man bei dieser "Inversion" hinsichtlich der Formkonzeption freier und kann, befreit von der Beherrschung durch die Parzelle und andere "Subjekte" (wie Grundstücksmakler) rationaler auf die Forderungen des Programms reagieren. Das Gebäude kann in diesem Fall sogar vier Fassaden aufweisen (nie nur eine), welche die Wohnräume belichten. Jener Bereich der Stadt, auf welchen keine Bauten stehen (d.h. die Flächen zwischen diesen) zeichnet sich hinsichtlich Form und Dimension durch grosse Unterschiede aus. Eine solche Differenzierung ergibt sich zwar auch im Falle der Hofkonzeption; bei einer Organisation der Baumasse im Zentrum der Parzelle ist der freie Raum aber von der Straße aus einsehbar und verbindet sich mit dem -öffentlichen- Strassenraum.

Zwischen den aufgereihten Grundbuchparzellen entsteht so ein Raum, der kontinuierlich erscheint, auch wenn er von Eigentumsgrenzen unterbrochen wird. Die unsichtbaren oder nur durch formal unbedeutende Elemente wie Tore

oder Hecken gekennzeichneten Grenzlinien lassen den Raum kontinuierlich erscheinen; er vermittelt dadurch trotz seiner planimetrischen Unterteilung den Eindruck, gemeinschaftlich zu sein.

Der Abstand der Objekte zur Straße hin kann entsprechend der Form variieren, welche das Volumen mit seinen Grundrissumfang und damit auch seiner inneren Disposition annimmt; die Straße selbst kann nach Durchführung der verschiedenen Bauinitiativen schliesslich in ihrem Querschnitt einen sehr viel abwechslungsreicheren Raum formen, als dies in unserem beschriebenen Modell der Fall ist; vielleicht können wir diesen Strassenraum als unstrukturierter, sicher aber auch als weniger klar definiert beschreiben.

Längs der Strassen werden hier nicht Oberflächen, sondern Baumassen aufgereiht. Dadurch sind bei jedem Bau zwei oder mehr Seiten, bzw. "Gesichter" einsehbar (anstelle von einer). Dem interessierten Architekten stellt sich die Frage nach dem "Verhältnis zu den Nachbarbauten" in ganz anderer Weise, in sehr viel offenerer Form und unter weniger stringenten Vorgaben. Im Gegensatz zur ersten, primär durch die Bewältigung von Einzelflächen dominierten Konzeption, bietet sich für diesen Fall das Modell zur Annäherung an die ihm inwohnenden Fragestellungen als geeignetes Mittel zur Lösungsfindung an.

Die beschriebene Konzeption zur "Besetzung der Parzelle" herrscht, wenn auch nicht als einzige, als Resultat einer stärker ausgeprägte Wertung der "raumhygienischen" Aspekte in Städten wie etwa in Zürich vor. In der hier beleuchteten Periode, allerdings begrenzt auf den sozialen Wohnungsbau, ist sie auch in Mailand recht präsent.

Ihre Charakteristik besteht schliesslich auch darin, dass sie sich so weit als möglich –und hierin liegt auch ihre "Rationalität"- von der Eigentumsgränze zu befreien sucht; jenem Element also, das nicht eigentlich Teil der Form des Gebäudes ist und sich den architektonischen Themen und somit der Kontrolle der Architekten entzieht. Im Falle der Hofkonzeption übernimmt die Parzellengrenze, wie wir gesehen haben, eine primäre und fundamentale formgebende Gewalt. Durch die Befreiung aus ihrem Kontext können die einzelnen Elemente und Komponenten der Wohnung optimiert und auf abstrakter Ebene untersucht werden, sogar als perfekte Prototypen per se. Die grundlegende Absicht, diese Elemente zu optimieren, beseelte auch die Untersuchungen über das "Existenzminimum" und hat berühmte Handbücher wie den Neufert hervorgebracht. Hier stellt der einzelne Raum eine Addition der Summen des Raumes für die Bettstätte und den darumliegenden Minimalraum dar; die Summe aller Räume ergibt die Wohnung, die Summe der Wohnungen das Gebäude, die Summe der Gebäude das Viertel und schliesslich die Stadt. Der Ursprung eines

solchen, additiven Verfahrens könnte gar auf ein noch kleineres Objekt zurückgehen: nicht auf das Bett, sondern, zB.auf den Löffel.

Wir müssen jedoch auf die Nachkriegszeit warten, um diese zweite Haltung in Mailands Peripherie und in einigen Fällen auch im Zentrum der Stadt umgesetzt zu sehen. Die Höhe der Gebäude wird dannzumal durch den Immobiliengewinn definiert werden. Das umbaute Volumen, Immobiliengewinn sollte wenn möglich nicht geringer sein als bei den vorangegangenen Hofbauten

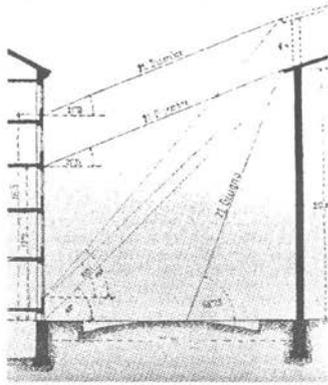


Abb. 165: Schema zur "mathematischen Bestimmung" der maximalen Gebäudehöhen und der minimalen Fassadenabstände. (Aus: L. Pagliani, *Trattato di igiene e sanità pubblica*, Milano, 1912).

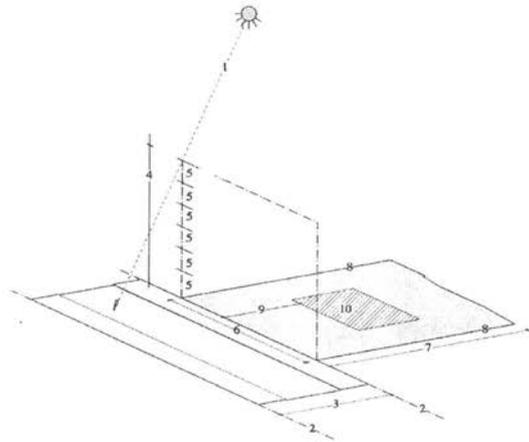
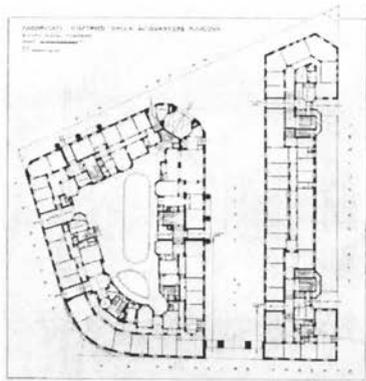
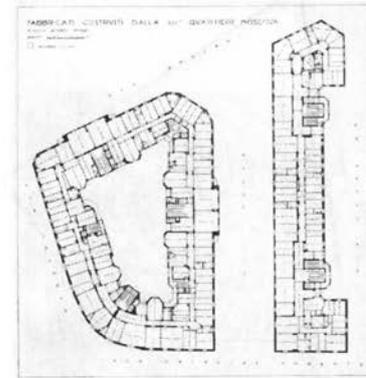


Abb. 166: Modell zur Veranschaulichung der formgebenden Elemente für die Mailänder Bauten und deren Gesamtzusammenhang.



Grundriss EG.



Grundriss OG.



Abb. 178: 1919-23. Vittorino Colonnese, Giovanni Muzio, Pier Fausto Barelli, "Casa di abitazione (Cà Brütta)". Via Moscova 12 / Via Turati / Via Cavalieri / Via Appiani / Via Mangili.

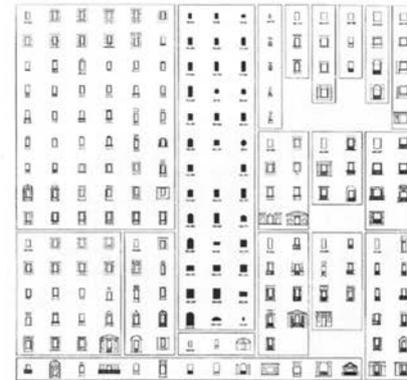
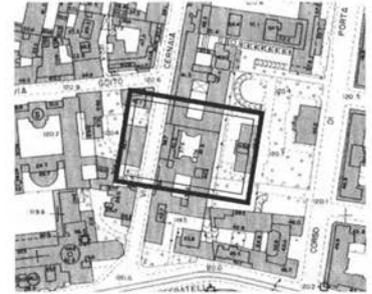
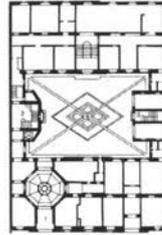


Abb. 179: Die Fenster der Cà Brütta. Studie der Arch. Silvia Cesaroni (aus: Giulio Ernesti, *La costruzione dell'utopia*, Roma, 1988).



Situation 1:4000



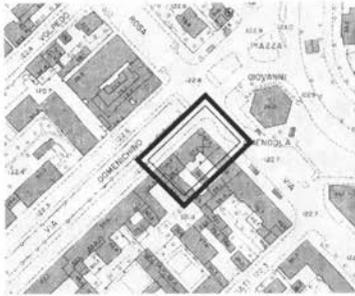
Grundriss EG 1:1000 - Situation 1:4000



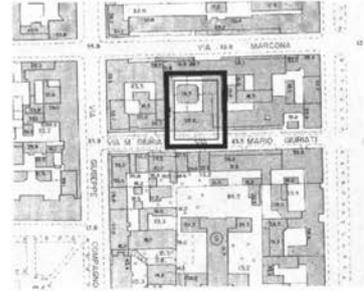
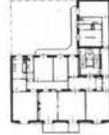
Abb. 180: 1919-23, Vittorino Colonnese, Giovanni Muzio, Pier Fausto Barelli. "Casa di abitazione (Cà Brütta)". Via Moscova 12 / Via Turati / Via Cavalieri / Via Appiani / Via Mangili.



Abb. 181: 1925. Arch. Mino Fiocchi, "Casa Fiocchi".
Via Cernaia 1.



Situation 1:4000 - Grundriss OG 1:1000



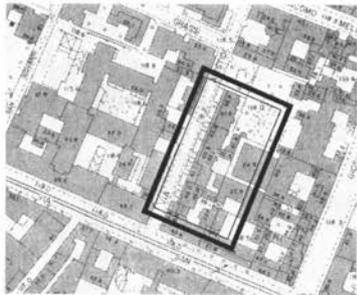
Grundriss 1.OG 1:1000 - Situation 1:4000



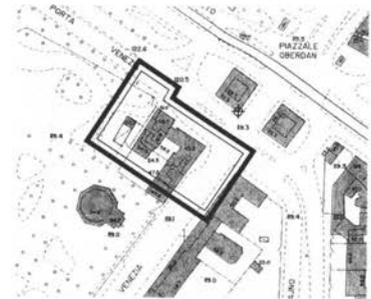
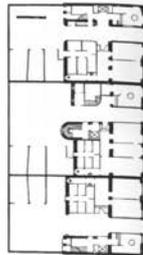
Abb. 182: 1930. Arch. Gio Ponti, Arch. Emilio Lancia, "Casa di abitazione".
Via Domenichino 1-3 / Via Monterosa.



Abb. 183: 1931. Arch. Giovanni Muzio, "Casa di abitazione".
Via Giuriati 5.



Situation 1:4000 - Grundriss EG 1:1000



Grundriss OG 1:1000 - Situation 1:4000



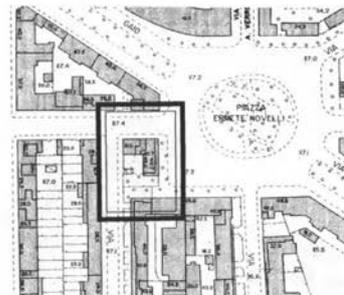
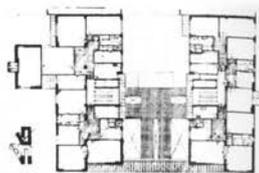
Abb. 184: 1931-33. Arch. Gio Ponti. "Domus Julia, Domus Carola, Domus Fausta",
Via De Togni 21, 23, 25.



Abb. 185: 1933-34. Arch Gio Ponti, Arch Emilio Lancia, "Casa e torre Rasini".
Bastioni di Pta Venezia 1, C.so di Pta Venezia 61.



Situation 1:4000 - Grundriss 1.OG 1:1000



Grundriss 4.OG 1:1000 - Situation 1:4000

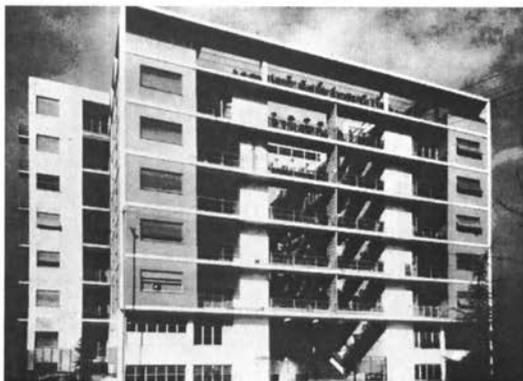
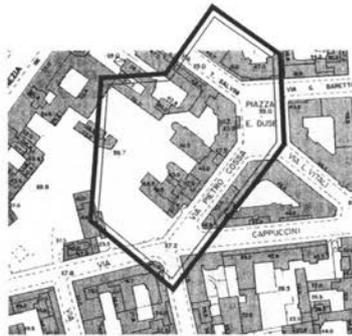


Abb. 186: 1933-36. Arch. Giuseppe Terragni, "Casa Rustici",
C.so Sempione 36.



Abb. 187: 1933-34. Arch. Gio Ponti, Antonio Fornaroli, Eugenio Soncini, "Casa Maramont",
Via G. Modena 36 / P.le Novelli.



Situation 1:4000 - Grundriss OG 1:2000



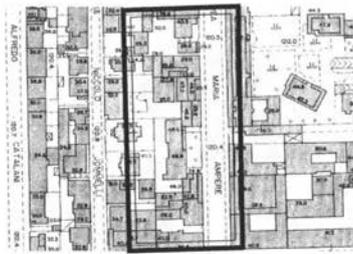
Grundriss OG 1:1000 - Situation 1:4000



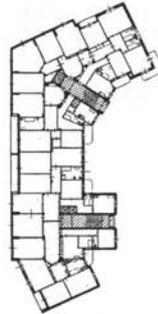
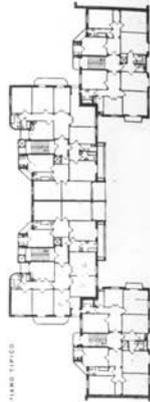
Abb. 188: 1933-34. Gigiotti Zanini, "Palazzo Civita".
P.zza Duse 2 / Via Cossa.



Abb. 189: 1934-35. Arch. Alberico e Ludovico di Belgiojoso, "Casa per il dr. Antonio Feltrinelli".
Via Manin 37.



Situation 1:4000 - Grundriss OG 1:1000



Grundriss OG 1:1000 - Situation 1:4000

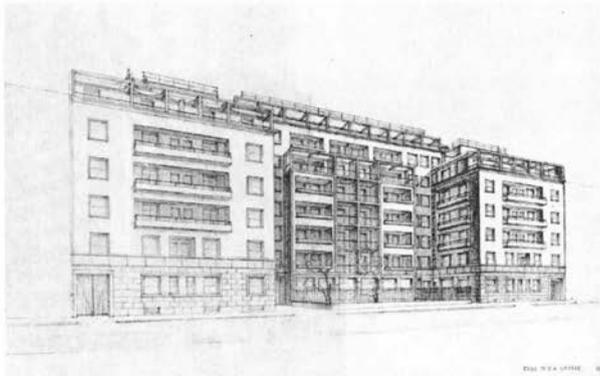


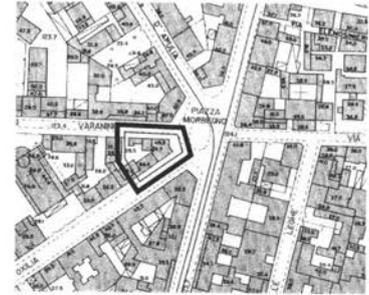
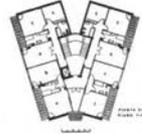
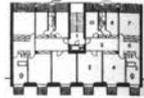
Abb. 190: 1934-35. Arch. Giovanni Muzio, "Complesso d'abitazioni".
Via Ampère 95-105.



Abb. 191: 1934-36. Arch. Giovanni Muzio, "Casa di abitazione per giornalisti".
Via Monte Santo 7.



Situation 1:4000 - Grundriss OG 1:1000



Grundriss OG 1:1000 - Situation 1:4000



Abb. 192: 1935. Arch. Mario Asnago und Claudio Vender, "Casa di abitazione",
Via Col Moschin 3.



Abb. 193: 1934-35. Arch. Pietro Lingeri und Giuseppe Terragni, "Casa Lavezzari",
P.le Morbegno 3.



Situation 1:4000 - Grundriss OG 1:1000



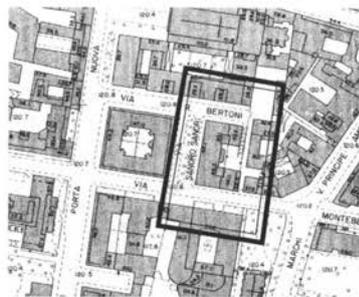
Grundriss OG 1:1000 - Situation 1:4000



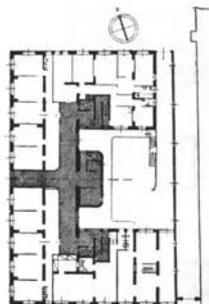
Abb. 194: 1935-36. Arch. Giovanni Muzio, "Case Bonaiti e Malugani" (Casa Bonaiti).
Piazza della Repubblica 5-9 (ex Piazza Fiume) / Via Marcora 10-12.



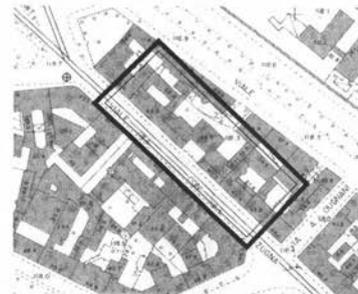
Abb. 195: 1935-36. Arch. Giovanni Muzio, "Case Bonaiti e Malugani" (Casa Malugani).
Piazza della Repubblica 5-9 (ex Piazza Fiume) / Via Marcora 10-12.



Situation 1:4000 - Grundriss EG 1:1000



Strada nuova



Grundriss OG 1:1000 - Situation 1:4000

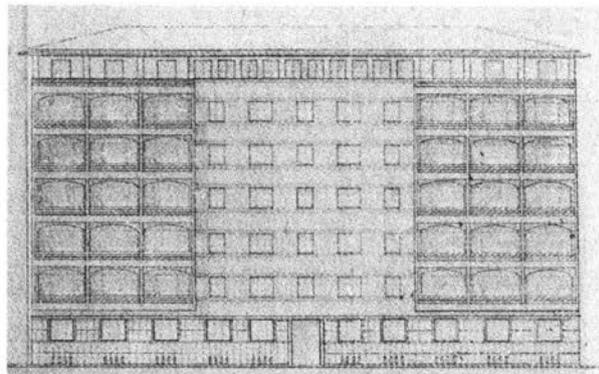


Abb. 196: 1938-40. Arch. Giovanni Muzio, "Casa di abitazione per giornalisti", Via Sandri 2.

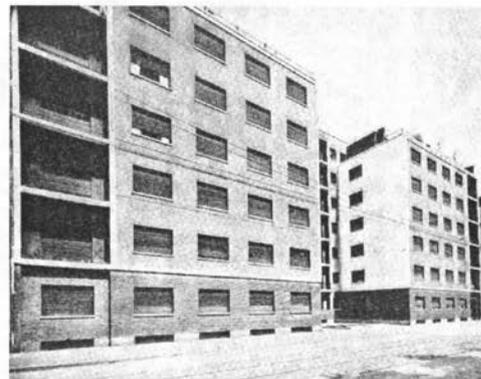


Abb. 197: 1938-1940. Arch. Enrico Griffini, "Casa di abitazione", Via Coni Zugna 5-7.



Abb. 198: Mailänder Stadtausschnitt

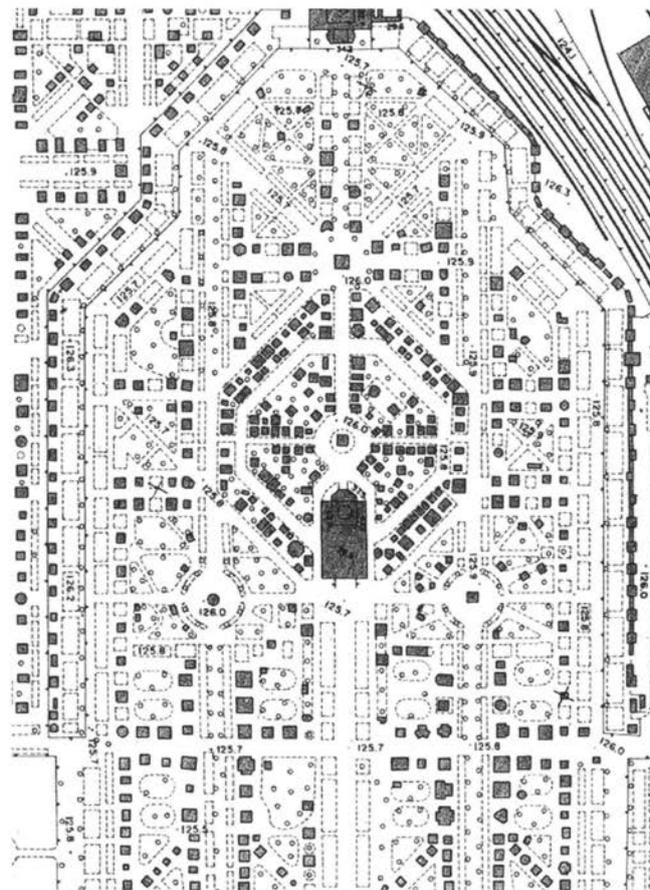


Abb. 198: Monumentalfriedhof.

TEXTSAMMLUNG

Annegret Burg, *Stadtarchitektur Mailand 1920-1940 : die Bewegung des „Novecento Milanese“ um Giovanni Muzio und Giuseppe de Finetti, 1992, S. 95–124.*

Die Architektur des „Novecento“: Wohnungsbau der dreißiger Jahre und Bauten für die Öffentlichkeit

Das städtische Wohnhaus: Typengrundriß und gestapelte Villa

Sowohl die Ca'Brütta als auch die Casa della Meridiana und die Casa Via Calimero hatten, gemeinsam mit den Erörterungen in den ersten Jahrgängen von *Domus*, Wege zu neuen städtischen Wohnformen und Typologien aufgezeigt. Sie hatten mit der „gestapelten Villa“, dem Seriengrundriß, der Casa all'italiana und der Stadtwohnung mit Dachgarten, aber auch mit der Restauration der Bezüge zwischen Architektur und Stadt, Architektur und Garten, Architektur und *genius loci* Themen eingeführt, die während der gesamten dreißiger Jahre weiterentwickelt wurden. Im Anschluß an den Schritt von der dekorierten Fassade zum durchdachten Haus prägten sie entscheidend die Reifephase des Novecento.

Parallel zu der qualitätvollen Serienproduktion im Design, wie es längst auf den Triennaleausstellungen vertreten war, setzte sich dabei zunehmend auch die Thematik des qualitätvollen, ausgereiften Seriengrundrisses durch. Ein Grundriß wurde, im Gegensatz zum Konzept der Casa della Meridiana, bei hohem Anspruch an seine Qualität in ein- und demselben Gebäude additiv wiederholt; neu entwickelte Wohnungstypen oder Raumtypen (Küche, Wohnraum) wurden wie genormte, aber wandlungsfähige Bausteine eingesetzt. Im Gegensatz zum International Style blieben jedoch die Individualität der Architektur und die Individualität der einzelnen Wohnung konstante und wichtige Aspekte innerhalb des Novecentismus: sowohl dank der leichten Variabilität der Grundrisse und der ganz persönlichen Einrichtung der Wohnung als auch in der betont unverwechselbaren und einmaligen Gestalt des einzelnen Hauses.

Der Seriengrundriß war zu einer in seiner Bedeutung kaum zu überschätzenden Notwendigkeit geworden und mußte zwangsläufig die Entwicklung der Stadt Mailand zu einer europäischen Großstadt begleiten. Nicht zuletzt trug er die Fähigkeit, mit seiner additiven Wiederholung auch im äußeren Erscheinungsbild des Hauses die angestrebte Regel und Ordnung zu zeugen, – in der Fassade mitunter ablesbar als wirkliche Schichtung der einzelnen Geschosse, wie bei dem Wohn- und Atelierhaus in der Via Melzi d'Eril. Nie aber ging die Standardisierung über die Addition gleicher Grundrisse hinaus, nie führte sie zur Addition identischer Serienhäuser wie in den Siedlungen des deutschen und holländischen Rationalismus. Selbst beim Bau einzelner Straßenabschnitte wie in der Via De Togni (mit der Ponti die Realisierung seiner „Case tipiche“ begann) oder in der Via Longhi war jedes einzelne Haus als formal eigenständige und in sich abgeschlossene Einheit ausgebildet. Nur bei Großbauten wie Lancias Häusern am Corso Matteotti oder Muzios Häusern an der Piazza della Repubblica (Farbbildungen 71–73, 77–79) und in der Via Ampère ging man darüber hinaus. Zwar handelt es sich auch hier um Einzelhäuser, die durch Brandwände und Dehnungsfugen getrennt sind und voneinander unabhängige Vertikalerschließungen haben, doch bilden sie, nach außen deutlich ablesbar, einen formal in sich geschlossenen Gesamtkomplex.

Das Wohnhaus galt den Architekten des Novecento als ein einzelner, variantenreicher, in Stilistik und Materialwahl jedoch an kollektive und in der Tradition der Mailänder Architektur verwurzelte Regeln gebundener Baustein für die Straße, den Platz, die Stadt. Diese sollte es, dem öffentlichen Gebäude in seiner Funktion als Monument nicht unähnlich, in ihrem Bild prägen. Das Streben nach größt-

möglicher Individualität im Rahmen einer als notwendig empfundenen moderaten Standardisierung förderte die Entwicklung einer großen typologischen Vielfalt mit unterschiedlich dimensionierten, zugeschnittenen und ausgestatteten Wohnungen. Hierin findet sich, obwohl die Novecentisten deutlich über eine rein numerisch legitimierte Differenzierung der Wohnungen (Anzahl der Familienmitglieder, Höhe des Einkommens) hinausgehen, ein deutlicher Berührungspunkt mit den Zielsetzungen des Rationalismus. Um ein Gleichgewicht zwischen Individualität und Standardisierung zu erreichen, bot sich vor allem aber eine Überlagerung der beiden zentralen Themen der Gruppe an: die Verschmelzung des Seriengrundrisses mit dem Konzept der „gestapelten Villa“ als der individuellsten Form großstädtischen Wohnens. Dies entsprach auch am unmittelbarsten den Ansprüchen des Bürgertums, das die wichtigste Zielgruppe der zumeist als Eigentumswohnungen errichteten Bauten der Novecentisten darstellte.

Sowohl die Casa della Meridiana mit der Staffelung ihrer Volumen zum angrenzenden Garten hin, als auch die Ca'Brütta mit ihren differenzierten, entsprechend der großstädtischen Lage zu einer Einheit verbundenen Baukörpern hatten sich deutlich von den herkömmlichen städtischen Bauformen entfernt. Diese Tendenz sollte sich in den späteren Projekten zusehends durchsetzen. Das Wohnhaus war nicht länger durchgängig ein kompakter, homogener in die Straßenschaft eingefügter Körper, der die Baulücke zwischen zwei Nachbarhäusern zu schließen hatte. Sein Volumen wurden zunehmend differenziert; oft wurde ein Komplex aus mehreren Einheiten zusammengesetzt, wie dies auch für viele öffentliche Gebäude der Novecentisten gilt. Mit der Differenzierung seiner Volumen konnte das Bauwerk auf die verschiedenen städtebaulichen Situationen reagieren, ihre Qualitäten herausarbeiten und ihre Schwierigkeiten mildern. Die Differenzierung konnte sich vor allem auch positiv auf die Qualität der einzelnen Wohnung und auf den typologischen Variantenreichtum innerhalb eines Wohnhauses auswirken.

Die übliche, allgemein verbreitete Bauform von Wohnhäusern folgte in Mailand, wie in allen europäischen Großstädten, noch immer dem Bebauungsschema des späten 19. Jahrhunderts: Gebäude mit festgeschriebener einheitlicher Bauhöhe standen mit ihrer Hauptfassade in der von der Bauordnung definierten Straßenschaft und bildeten jeweils kleine verschattete Höfe aus, die von Seitenflügeln, Vorder- und Hinterhaus umschlossen waren. Dieser Typologie gehören im Grunde noch der Palazzo Borletti und, trotz ihrer

Anlehnung an neoklassische Hofbauten, die Casa Fiocchi an, während Muzios Haus in der Via Giuriati dem anderen Typ mit nur einem, für Nebenräume genutzten, Seitenflügel entsprach. In Mailand hatte diese Bauweise noch nicht jene teppichartige Überbauung ganzer Blocks hervorgebracht, wie sie in Paris und insbesondere in Berlin herrschte. Im Prinzip handelte es sich aber dennoch um eine Gebäudetypologie, die den Ansprüchen auf Belichtung, Besonnung, Durchlüftung, Begrünung, aber auch einer möglichen besonderen Bindung des Gebäudes an die Individualität seines Standortes widersprach.

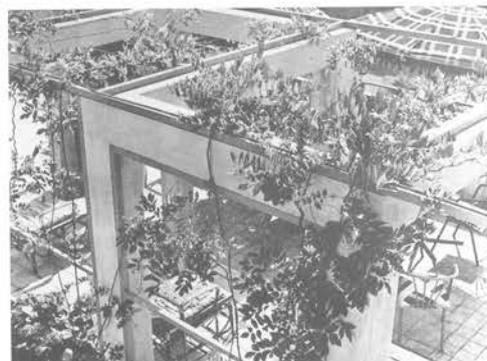
Daß ein Abrücken von der üblichen Bebauungsform keine wirtschaftlichen Verluste und keine weniger intensive Nutzung des teuren innerstädtischen Bodens bedeuten mußte, hatte schon Muzio mit der Ca'Brütta bewiesen. Ursprünglich war hier ein herkömmlicher Komplex mit vollflächiger Grundstücksüberbauung vorgesehen gewesen, der vier kleine Innenhöfe ausbilden sollte. Bei kleinen und mittleren Gebäuden neigten die Architekten des Novecento zu einfachen linearen Baukörpern; bei großen Komplexen ging ihre Tendenz hingegen deutlich zu einer größeren Bauhöhe, unter maximaler Ausnutzung und Interpretierung der Bauordnung, die noch ganz auf die Hofbebauung zugeschnitten war und dementsprechend die Höhe reglementierte. So gewannen sie große zusammenhängende Freiflächen, die als Garten angelegt wurden. Zu den in dieser Hinsicht interessantesten Wohnhäusern der Bewegung gehören die Komplexe von Lancia und Ponti an der Porta Venezia und von Muzio in der Via Ampère.

Mit dem **Palazzo und Torre Rasini** an der Porta Venezia von Lancia und Ponti wurde, unter Ausnutzung der weiten Frei- und Abstandsflächen sowohl der platzartigen Situation an der Vorderseite als auch der Parkanlagen des Giardino Pubblico auf der Rückseite, das erste Turmhaus der Stadt gebaut (Farbbildungen 74–76). Deutlich setzt sich der Komplex aus zwei einzelnen Häusern zusammen: dem mit weißem Marmor verkleideten Palazzo, dessen Gebäudehöhe die Trauflinie des historischen Corso Venezia aufgreift und um die Straßenecke abwickelt, und dem mit Klinker verkleideten Torre Rasini, der als markanter vertikaler Akzent die große Fläche der Porta Venezia dominiert.

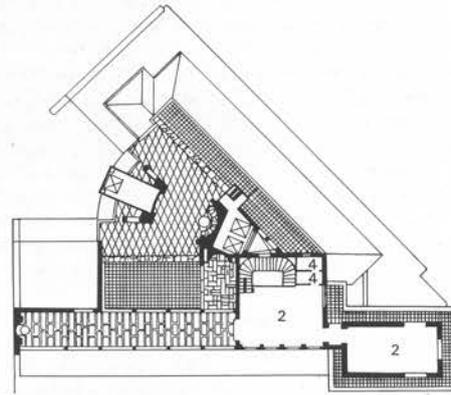
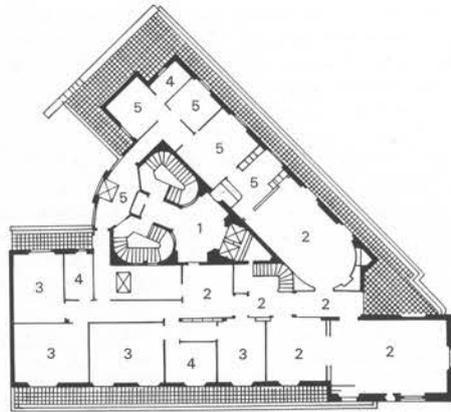
Während im Palazzo und im unteren kompakten und geschlossenen Bereich des Turmkörpers Typengrundrisse wiederholt werden, löst sich das kräftige Volumen des Turmes auf seiner Rückseite deutlich in der Art der „gestapelten Villa“ auf und fällt bis auf die Höhe der Baumkronen des Parkes stufenförmig ab. Die Thematik des Seriengrundrisses und der „gestapelten Villa“ überlagern sich.

Die so gewonnenen Flächen vor den oberen Wohnungen sowie das Dach des benachbarten Palazzo sind, ohne Gefahr der Verschattung durch die eigenen Baukörper, als großzügige, nach Südwesten orientierte Terrassen angelegt. Die blühenden hängenden Gärten all'italiana mit Altanen, Pergolen, Beeten und Schwimmbecken verwirklichen die von *Domus* in die Öffentlichkeit getragenen Idee „eines freieren und solaren Wohnkonzeptes“⁴¹. Die reiche Vegetation der Dachgärten verschmilzt mit den Baumkronen des Parkes im Hintergrund, Außen und Innen stehen in jenem engen Bezug, den Ponti und Buzzi im Zusammenhang mit der Villa all'italiana und der Casa all'italiana gefordert hatten. Von den oberen Terrassen und von der Altane auf der Turmspitze genießt man die Aussicht über die ganze Stadt hinweg bis zum Dom und, aus der Stadt hinaus, bis zur Voralpenkette – wie einst, genau an dieser Stelle, von den Flanierwegen auf den alten Bastionen.

Lancia hatte schon 1921 in einer vergleichbaren städtebaulichen Situation, an der *Via Pagano*, gebaut: ebenfalls in unmittelbarer Nähe zu einem der neoklassischen Tore, dem *Arco della Pace*, und zu einer der wichtigsten Radialen der Stadt, ebenfalls an einer großen Freifläche und vis-à-vis der Gartenanlagen des *Parco Sempione*. Zwar hatte er hier kein Turmhaus errichtet, wohl aber die Idee der Dachterrasse mit Pergolen realisiert, deren Bepflanzung mit der Vegetation des Parks im Hintergrund verschmilzt und von der aus ein weiter Panoramablick bis zum *Castello* und zum *Dom* jenseits der weiten Parkfläche möglich ist. Auch in seinen Projekten, die er von 1933 an, nach Auflösung der Partnerschaft mit Ponti, realisierte, blieb er dem Thema des hängenden Gartens treu. In das aus vier Einzelhäusern bestehende Wohn- und Geschäftshaus am *Corso Matteotti* (1933–36, Farbabbildungen 71–73) flossen gleich mehrere Elemente ein, die schon an der *Porta Venezia* Anwendung gefunden hatten: der von einer Altane gekrönte Turm (der auch in vielen öffentlichen Gebäuden der *Novecentisten* wiederzufinden ist), der durch ein niedrigeres Gebäude an der *Via Montenapoleone* hergestellte Übergang zu der bestehenden Nachbarbebauung und die Dachterrassen auf allen vier Häusern. Insbesondere ist die große Attikawohnung des Eckgebäudes über eine Innentreppe mit einer bis in alle Details durchgeplanten Dachterrasse verbunden, welche durch wechselnde Pflasterung, aber auch durch Pflanzen und Pergolen in kleine, geschützte, unterschiedlich gestaltete Bereiche unterteilt wird, in denen kleine Esedern mit Brunnen oder Skulpturen nach klassischem Vorbild Blickpunkte schaffen.



Emilio Lancia, Gio Ponti, Palazzo und Torre Rasini, Bastioni di Porta Venezia, 1933–34. Gesamtansicht. Blick auf eine der Terrassen
Emilio Lancia, Pension in der Via Mario Pagano, 1921



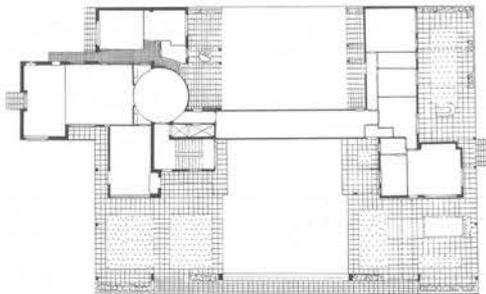
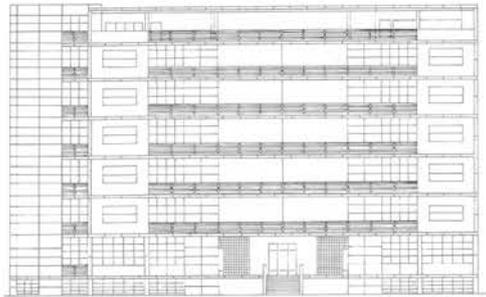
Oben:
Emilio Lancia, Wohn- und Geschäftshaus am Corso Matteotti/
Via Montenapoleone, 1933–36.
Grundrisse der Maisonette-Wohnung in den obersten Geschossen an
der Gebäudecke: 1. Atrium; 2. Wohnräume; 3. Schlafräume; 4. Bad;
5. Nebenräume (Küche, Dienstbotenzimmer)

Gegenüber:
Pietro Lingeri, Giuseppe Terragni, Casa Rustici am Corso Sempione,
1935.
Ansicht der Hoffassade mit den Balkon-Passerellen.
Grundriß des obersten Geschosses mit der „hängenden Villa“.
Blick im Hof auf den „hängenden Korridor“ der „Villa“ auf dem Dach
des Hauses

Im Anschluß an die Einführung von Attikawohnungen mit schmalen durchlaufenden Terrassen schon in der Ca' Brütta oder im Haus in der Via Giurati wurden in den dreißiger Jahren auch die großen Wohnkomplexe von Muzio mit großzügigen hängenden Gärten und Sonnenterrassen auf den Dächern versehen, die teilweise als Gemeinschaftsterrassen, teilweise als Privatterrassen der obersten Wohnungen des Gebäudes dienten. Dies gilt für den Komplex an der Piazza della Repubblica (1935–36) und für das Journalistenhaus an der Viale Monte Santo (1934–36), deren Terrassen mit den darunterliegenden Eckwohnungen kommunizieren (Farbbildungen 77–80), sowie für den Komplex in der Via Ampère (1934–35). Hier sind die zwei privaten „hängenden Gärten“ im sechsten Stock jeweils mit einer Wohnung verbunden, so daß das Thema der „gestapelten Villa“ zum „Haus auf dem Haus“, ja zur „Villa auf dem Mietshaus“ abgewandelt und erweitert wird. Ähnlich gestaltete Muzio auch einige Geschäfts- oder Verwaltungsbauten, wie etwa die Cassa di Risparmio in der Via Verdi, wo auf dem Dach, inmitten des „hängenden Gartens“, ein der Direktion dienendes „hängendes Haus“ entstand.

Schrittweise lösten die Attikawohnung und die „Villa“ auf dem Stadthaus, nicht zuletzt dank der Einführung des Aufzuges, die traditionelle Bel-Etage in ihrer Bedeutung ab, wie sie noch in vielen frühen Projekten der Novecentisten zu finden ist (Casa Fiochi, Via Giurati). Die Grundidee hierzu hatte schon de Finetti mit seiner zweigeschossigen Villa auf dem Haus der Via Calimero formuliert und realisiert, und es ist interessant, daß auch die 1935 von Pietro Lingeri und Giuseppe Terragni errichtete rationalistische Casa Rustici dieser Thematik folgte: mit einer wirklichen Villa im Garten der Dachterrasse und einem echten „hängenden“ Galeriegang oberhalb des Hofes. Rationalismus und Novecentismus standen sich in diesem, wie auch in anderen Themen sehr viel näher, als es die Polemiken zwischen ihnen hätten vermuten lassen. Die Casa Rustici vollzog darüber hinaus ebenfalls eine Auflösung der Hauptfassade durch die als Balkone genutzten Passerellen; sie brach damit auch die geschlossene Hofform auf, zeichnete diese aber dennoch nach, einschließlich der Nachteile des engen, verschatteten und zementierten Hofes.

Sehr konsequent löste sich hingegen Muzios Wohnkomplex in der Via Ampère (1934–35) von der herkömmlichen geschlossenen Bebauung. Auch unter diesem Aspekt galt er zur Zeit seiner Fertigstellung als vorbildlich und antizipatorisch. „Der üblichen Anordnung zufolge hätten auf derselben Fläche vier Häuser von begrenzter Höhe und mit geschlossenen Höfen entstehen müssen“²,



schrrieb Riccardo Rothschild 1936. Um dies zu vermeiden, brach Muzio die Linearität des Baukörpers auf, setzte, unter Beibehaltung der Unterteilung in vier Einzelhäuser, die beiden mittleren aus der Fluchtlinie zurück und bildete einen zur Straße offenen Gartenhof als Eingangssituation aus. Durch die gewonnenen Abstandsflächen wurde eine größere Gebäudehöhe der Mittelkörper möglich, so daß der Komplex insgesamt „die gleiche Anzahl an Räumen erreicht wie mit einfachen, um Höfe angeordneten Baukörpern“³. Es entstand, „unter Vermeidung der üblichen Innenhöfe, eine offene Bauweise“⁴ mit stark differenzierten Volumen, die für Mailand in jenen Jahren vollkommen ungewöhnlich war.

Wenn auch in einer städtebaulich weniger glücklichen Position als der Komplex von Lancia und Ponti zwischen Porta Venezia und dem Giardino Pubblico, so waren die zu einer architektonischen Einheit ausgebildeten vier Häuser der Via Ampère dennoch, im Sinne der Casa all'italiana, ganz aus dem Gedanken eines engen Bezuges zwischen dem blühend bepflanzten Außenraum und dem Inneren der Wohnungen entwickelt. Dies gilt insbesondere für die beiden „Villen“ im sechsten Stock: Auf der einen Seite liegt eine Dreizimmerwohnung mit vollflächigen Verglasungen zur eigenen Dachterrasse hin, gegenüber eine großzügige Siebenzimmerwohnung mit einem großen Wohnraum, der über seine ganze Breite in ein als Wintergarten dienendes Gewächshaus übergeht und mit der Längswand an seine Dachterrasse angrenzt. Sie ist aufwendig mit Beeten, Pergolen und einem kleinen Springbrunnen ausgestattet und als hängender Garten ausgebildet.

Doch auch bei den Seriengrundrissen in den übrigen Geschossen wurde konsequent die für viele Projekte der Novecentisten gültige Idee verfolgt, daß auch die in der Stadt gelegene Wohnung, „selbst wenn sie klein ist, vor allem den Komfort⁵ großer Fenster für viel Licht und Luft bieten und viele Blumenterrassen besitzen muß, damit man ein bißchen Grün genießen und sich der Illusion von einem Stückchen Garten inmitten der Wohnung hingeben kann“.⁶

Um diesen Komfort dauerhaft zu garantieren, übernahm die Verwaltung des Komplexes die gärtnerische Pflege nicht nur der Bepflanzungen der Gärten an der Rückseite und im Vorhof (wo die vorhandenen großen Bäume während der Bauarbeiten sorgfältig gesichert worden waren), sondern auch der Bepflanzung der Dachterrassen und sämtlicher Loggien und Balkone, deren 400 Blumenkästen je nach Jahreszeit vom Gärtner neu bestückt wurden. Das Konzept wurde in *Domus* beschrieben:

„Jede Wohnung besitzt ihre eigene Terrasse mit den für alle gleichen Markisen; jede Terrasse besitzt Blumenkästen, die, dank der Pflege durch die Verwaltung, fortwährend blühen. [...] die Pflanzen alternieren je nach Jahreszeit. Im Frühjahr gibt es Stiefmütterchen, dann, gegen Sommer, Petunien, Geranien und Margueriten, im Spätsommer schöne Salbeipflanzen und schließlich Chrysanthemien und immergrüne Pflanzen, die bis zum harten Winter wiederstehen.“

Die Bewohner haben keine andere Aufgabe, als die Pflanzen zu gießen, während die gesamte Pflege vom Düngen bis zum Austauschen der Blumen vom Gärtner des Hauses erledigt wird, der einen gut organisierten Arbeitsplan folgt, so daß in den fünf Gewächshäusern des Hauses zu jeder Jahreszeit die notwendigen Pflanzen vorbereitet werden. [...] Ist erst einmal eine Organisationsform gefunden und sind die geeigneten Räumlichkeiten eingerichtet, so handelt es sich um einen Service wie jeden anderen, und das Haus nimmt einen heiteren und erfreulichen Eindruck an, den alle werden zu schätzen wissen.“⁷

Ein solches gärtnerisches Konzept für Höfe, Terrassen und Balkone war Bestandteil des angestrebten Komforts und eines neuen Hygienebewußtseins, das auch auf andere Bereiche des Gebäudes Einfluß nahm. So war die Gemeinschaftsterrasse in der Via Ampère „für die Sonnenbäder der Bewohner angelegt, die dort, zur Pflege ihrer Gesundheit, bequeme Liegestühle vorfinden“⁸. Die hochmoderne, automatisch funktionierende Heizung, durch die „die Temperatur konstant 18 Grad beträgt, und dies, sobald die Außentemperatur 16 Grad erreicht“, sollte das Haus stets angenehm temperiert halten, so daß „all jene Krankheiten, die auf unterkühlte Räumlichkeiten während der rauher werdenden Jahreszeiten zurückzuführen sind, vermieden werden“⁹. Weiterhin sollte der Bewohner Gelegenheit haben, seine von vornherein nach „rationalen und praktischen Gesichtspunkten“ angelegte Wohnung „in absoluter Sauberkeit halten zu können, frei von Staub und ohne übertriebene Ausgaben für die Reinigungsdienste“¹⁰. Ein Beitrag dazu waren „elektrische Staubsauger und elektrische Bohnermaschinen, Apparate, die den Bewohnern gratis von jeder Portinaria zur Verfügung gestellt werden“.¹¹ „Ein elektrischer Dunstabzug, der in jeder Küche installiert ist“¹², beseitigte unangenehme Essenserüche.

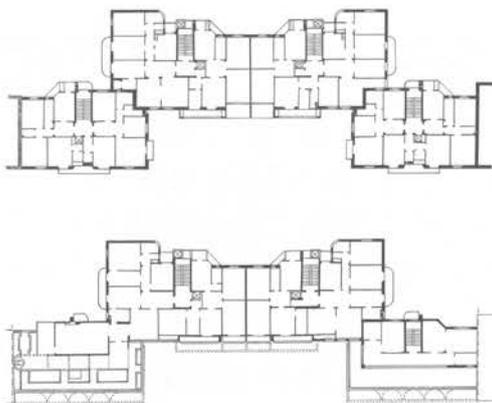
Mit all diesen Aspekten der Zweckmäßigkeit, des Komforts (im italienischen Sinne des Wortes), des hohen Wohnwertes und der gebäudetechnischen Ausstattung wurde in der Via Ampère nahezu der Endpunkt einer schrittweisen, über Jahre verfolgten Entwicklung hin zu einem neuen Wohnungstyp erreicht. Es war in diesem Sinne ein hochent-



Giovanni Muzio, Wohnkomplex in der Via Ampère, 1934–35.

Oben:
Straßenseite kurz nach Fertigstellung.
Terrasse der großen „hängenden Villa“.

Gegenüber:
Grundrisse eines Normalgeschosses (oben) und des 6. Obergeschosses (unten)



wickelter großstädtischer Komplex, der dennoch die gleichen Ziele anstrebte, die von der Gruppe auch mit den Villen und mit kleineren Stadthäusern verfolgt worden waren. So ist es verständlich, daß der Veröffentlichung des fertiggestellten Gebäudes in *Domus* ein programmatisches Vorwort vorangestellt wurde:

„Viel ist über die Notwendigkeit geredet und geschrieben worden, daß der Mensch im eigenen Haus, wenn er müde von der Arbeit zurückkehrt, alle Bequemlichkeiten finden muß, die ihm das Leben und das Ausruhen angenehm gestalten; aber dennoch hat sich bislang die Verbreitung von Häusern dieses Typs in der praktischen Ausführung nicht allgemein durchgesetzt, sei es, weil die Besitzer die Ausführung vieler Anlagen und Ausstattungen als zu kostspielig betrachten, sei es, daß nicht immer der Wunsch und die Absicht des Menschen erkannt werden, daß seine Wohnung, vergleichbar mit einem modernen Hotel, mit Sorgfalt hinsichtlich jeder Bequemlichkeit ausgestattet sei, die seinen Bedürfnissen zuträglich ist und daß hier alles bezugsfertig, bequem, ästhetisch, einladend sei.“¹³

Die schon von de Finetti bei seinen Wohnhäusern am Giardino d'Arcadia und im Anschluß an seine intensiven Studien von Hotelbauten formulierte Analogie zwischen modernem Hotel und modernem Wohnhaus ist zunächst für den angestrebten Komfort bezeichnend. Die Küchen und Bäder der Wohnungen der Via Ampère waren vollständig eingerichtet,

einschließlich elektrischer Uhren und Dunstabzugshauben, einschließlich Zahnputzbechern, Handtuchhaltern und Beleuchtungskörpern, um beim Einzug eines neuen Mieters auch die Beschädigung von Wänden und Fliesen zu vermeiden. Darüber hinaus aber liegt hier der Ausgangspunkt und die Antriebskraft auch für die innere Erneuerung im Wohnungsbau, die von der Gruppe der Novecentisten, auf der Grundlage moderner technischer und funktionaler Innovationen, ohne Aufgabe der Erfahrungen der Vergangenheit vollzogen wurde. Eine Äußerung von Adolf Loos formuliert zu diesem Thema eine Überzeugung, die von seinem Schüler de Finetti in größter Konsequenz geteilt wurde:

„Die Form zu verändern, wo keine sachliche Verbesserung möglich ist... es ist der größte Unsinn. Ich kann etwas Neues nur dort erfinden, wo ich eine neue Aufgabe habe, somit in der Architektur: ein Gebäude für Turbinen, Hangars für Luftschiffe: Aber ein Stuhl, Tisch, Kleiderschrank? Ich werde niemals zugeben, daß wir erprobte und Jahrhunderte hindurch eingelebte Formen wegen eines Phantasiebedürfnisses ändern sollen.“¹⁴

In der Tat waren es Fabrikbauten, Turbinengebäude und Hangars gewesen – und dies wurde deutlich schon 1923 von Adolf Behne in *Der moderne Zweckbau*¹⁵ dargelegt –, die der modernen Architektur zum Durchbruch verholfen hatten. Der italienische Futurismus hatte vor den beiden Kriegen deutlich formuliert, daß man nicht länger der Mensch „der Kathedralen, der Palazzi, der Bürgerplätze“ war, sondern der neuen großen Bauaufgaben: „der großen Hotels, der Bahnhöfe“, „der gewaltigen Häfen, der überdachten Märkte, der hellerleuchteten Passagen“¹⁶. Der Hotelbau war unter diesen neuen Bauaufgaben diejenige, die zwar dem Wohnungsbau nahestand, aber im Gegensatz zu ihm frei war von den Bindungen an eine jahrtausendealte Tradition. Das moderne Hotel der modernen Großstadt mußte ganz neu geschaffen werden, war aufgeschlossen gegenüber technischen, distributiven und funktionalen Innovationen. Mit dem modernen Wohnhaus mußte hingegen ein evolutiver Schritt vollzogen werden, durch den all das, was neuen Bedürfnissen oder neuen technischen Möglichkeiten entsprach, mit einer neuen und modernen Form zu beantworten war; zugleich jedoch sollte, was seine Gültigkeit im Laufe der Jahrhunderte behalten hatte, auch künftig weiter gepflegt werden. Damit war die Entwicklung einer neuen Wohnform, neuer Gebäudetypologien und Grundrißtypen im Wohnungsbau eine sehr viel komplexere und diffizilere Aufgabe, der der Hotelbau in antizipatorischer Weise Pate stehen konnte.

Zu einem modernen, gerade durch die Innovationen im Bereich des Ingenieurwesens möglich gewordenen Komfort im Wohnungsbau gehörten ihr hochqualifizierter technischer Standard und ihre hervorragende, dauerhafte und modernsten konstruktiven Kriterien folgende Bauausführung, die alle Bauten der Novecentisten kennzeichnet. Vorbildlich waren Wärme- und Schalldämmungsmaßnahmen in Wänden und Decken, Dehnungsfugen zur Vermeidung von Rißbildungen, Trennfugen zwischen den Auflagern der Treppenrampen zur Vermeidung der Schallübertragung, mitunter sogar, wie bei Muzios Gebäuden an der Piazza della Repubblica, Maßnahmen zum Abfangen der Vibrationen des Straßenverkehrs, aber auch die Gründungsmaßnahmen in mitunter schwierigen Bodenverhältnissen wie an der Porta Venezia. Fast alle Häuser wurden als Stahlbetonskelettbauten ausgeführt. Bei den Innenwänden fanden zunehmend die von Sant'Elia schon 1914 geforderten Leichtbaustoffe Anwendung, während die Fassaden in den dreißiger Jahren in der Regel, in Wahrung der historischen Kontinuität traditioneller lombardischer Materialien, mit Klinker und Naturstein verkleidet oder mit einfachem, in traditionellen Farben gestrichem Putz versehen wurden. Fast alle Häuser besaßen eigene Tiefgaragen, oft mit Fahrzeughift nach amerikanischem Vorbild, wie er das erstmal in der Ca' Brütta installiert worden war; sie besaßen Personenfahrstühle und Lastenaufzüge, die inzwischen die traditionelle repräsentative Haupttreppe definitiv ersetzt hatten; sie waren mit modernsten Ölheizungen ausgestattet, oft mit pneumatischen Postanlagen und Haustelefon zwischen Portineria und Wohnungen, auch mit gemeinsamer Radioantenne und Telefonanschlüssen. 1936 besaßen im Wohnkomplex der Via Ampère bereits die Hälfte der Haushalte ein eigenes Telefon.

Im Wohnhaus in der Via Gioia hatte Michele Marelli sogar das Prinzip der modernen Wärmepumpe vorgesehen:

„Ausschließlich zum Zwecke des Experimentes wurden in einem Teil des Hauses Robre installiert, in denen Luft zirkuliert und die mit einem besonderen Leitungszug im Erdreich kommunizieren, wo die Luft zur Zirkulation angetrieben wird. Nach den Daten langjähriger Erfahrungen eines Versuchslabors der Universität Pavia, läßt der Temperaturunterschied zwischen Erdreich und Raumluft darauf schließen, daß die Lufttemperatur im Winter bzw. im Sommer um mindestens sechs Grad nach oben oder nach unten beeinflusst werden kann.“¹⁷

Die große Bauqualität und die perfekte handwerkliche Ausführung des Tragwerkes und der Fassaden erübrigen noch



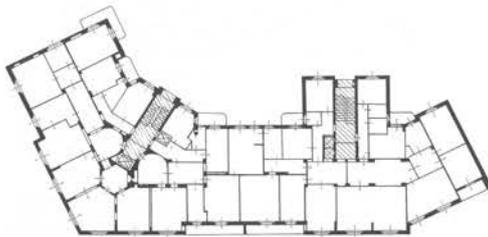
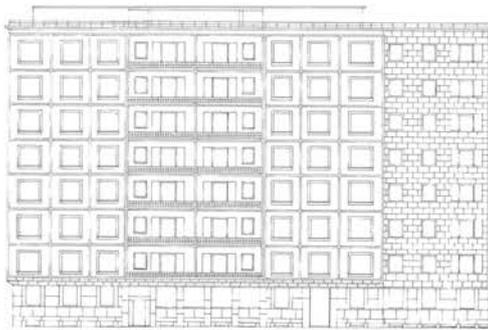
Giovanni Muzio, Journalistenhaus in der Via Monte Santo, 1934–36.
Zustand kurz nach Fertigstellung

heute, beinahe sechzig Jahre nach Fertigstellung, in aller Regel Instandsetzungsarbeiten an den Gebäuden. Die Stahlbetonskelettbauweise, die in den meisten Novecento-Bauten zur Anwendung kam, bot nicht zuletzt die Möglichkeit zur Unterbringung von Installationen und den überall reichlich vorhandenen Wandschränken, Einbauregalen und Garderoben im Bereich zwischen den Stützen. Vor allem aber gab sie große Freiheit in der Grundrißaufteilung und -variation.

Die Wohnung: typologischer Variantenreichtum

Eine große typologische Vielfalt in den Grundrissen war ja bereits in den gestaffelten Volumen der Casa della Meridiana und des Torre Rasini experimentiert worden, wo jede einzelne der an großen Privatterrassen gelegenen „gestapelten Villen“ ihren eigenen unverwechselbaren Zuschnitt und ihre individuelle Ausformung besaß. Nun begann man, unter Ausnutzung der Skelettbauweise, selbst bei volumetrisch weniger differenzierten, kompakten Bauwerken einen großen Variantenreichtum zu erproben.

In Muzios Journalistenhaus an der Viale Monte Santo wurden, Geschoß für Geschoß und Wohnung für Wohnung,



v Giovanni Muzio, Journalistenhaus in der Via Monte Santo, 1934–36.
 Ansichtszeichnung.
 Grundriß des 7. Obergeschosses

die Räume mit größter Freiheit um wenige Festpunkte – die Bäder und Küchen – gruppiert (Farbabbildung 80). Das Haus enthält 29 Wohnungen, die von vier bis zu zwölf Zimmern, die nicht nur in ihrer Größe, sondern zusätzlich im Zuschnitt variieren. Auf jedem Geschöß liegen vier unterschiedliche Wohnungen, die über individuell ausgeformte Atrien und Wohnräume verfügen, die jeder Wohnung ihre Persönlichkeit verleihen: etwa ein achteckiges Atrium, ein prismatisch geformter Wohnraum in der Gebäudeecke oder eine halbkreisförmige Terrasse. Insbesondere die Eckwohnungen sind durch das völlig unproblematische Zuschalten zusätzlicher Zimmer der Nachbarwohnung oder durch das Koppeln von zwei Wohnungen beträchtlich vergrößerbar. In jeder Wohnung verfügt der deutlich abgegrenzte Küchenbereich einschließlich einer kleinen Personalwohnung über einen eigenen Nebeneingang, so daß theoretisch auch die Möglichkeit einer vollständigen Teilung der Wohnung besteht, was lediglich den Einbau einer zweiten, an die Installationswand des Bades grenzenden Küche erfordern würde. Auf den vier

nach Fertigstellung des Hauses veröffentlichten Geschößgrundrissen lassen sich (ohne Berücksichtigung der weiteren Teilung oder der Koppelung zweier Wohnungen) insgesamt sechzehn, größtenteils erheblich unterschiedliche Wohnungen nachweisen, von denen, über Innentreppen, zwei mit der eigenen Dachterrasse verbunden sind¹⁸.

Das Journalistenhaus hatte bei Planung und Realisierung jedoch allerstrengsten Richtlinien der Wirtschaftlichkeit zu folgen und mußte zudem mit den Schwierigkeiten des schiefwinkligen Grundstücks kämpfen; dies mag ein Grund sein, warum es trotz seiner interessanten Aspekte sicherlich nicht zu den architektonisch herausragenden Bauten des Novecento zählt. Auch läßt es einige der mit dem Rationalismus geteilten Zielsetzungen der Gruppe, wie die Minimierung der Verkehrsflächen und die Optimierung der Küchen und der Raumzuordnungen, noch vermissen.

Unter den Großprojekten zeigt das Wohnhaus an der Via Ampère demgegenüber eine klare qualitative Entwicklung: Die Wohnungsgrundrisse sind sehr viel ausgereifter und unter Ausnutzung der differenzierten Form des Baukörpers von einem verblüffenden Variantenreichtum. Obwohl auf ähnlichen Grundmodulen aufgebaut, wiederholt sich selbst jeder der einzelnen Seriengrundrisse höchstens fünf Mal im Bereich der Mittelgeschosse (1. bis 5. Obergeschöß) der mittleren Häuser und entsprechend vier Mal in den niedrigeren Seitenhäusern. Die elf Wohnungen pro Normalgeschöß umfassen acht verschiedene Typen, von denen drei spiegelbildlich wiederholt werden. In den übrigen Geschossen wird die Zahl der Varianten erheblich erweitert: Im Erdgeschöß liegen zwölf Wohnungen und Büros mit zusätzlichen zehn unterschiedlichen Grundrissen (zwei werden spiegelbildlich wiederholt); im 6. Obergeschöß liegen sechs weitere unterschiedliche und im ganzen Haus einmalige Grundrisse; im 7. Obergeschöß noch einmal vier. Ein solcher Variantenreichtum konnte in einem vergleichbaren Bauvolumen nicht einmal von der Bauausstellung der Siedlung Dammerstock in Karlsruhe übertroffen werden, wo die typologische Vielfalt eine der Zielsetzungen war.

Die Optimierung der Wohnungsgrundrisse war von den Novecentisten zunächst in den kleineren Wohnungsbauten erprobt und verfeinert worden, vor allem bei kleinen oder mittelgroßen Wohnungen, in denen eine Reduzierung der Nebenflächen den eigentlichen Wohnräumen zugute kommen konnte. Die Abschaffung der repräsentativen Haupttreppe und der langen Erschließungswege zu Aufzügen und Nebentreppe, wie sie noch den Palazzo Borletti gekennzeichnet hatten, waren ein erster Schritt in diese Richtung.

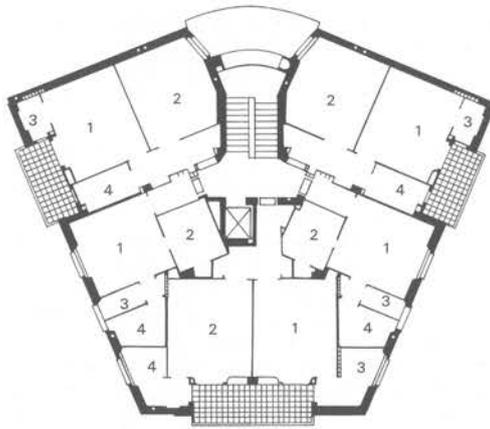
Aber auch bei der Erschließung und inneren Aufteilung der Wohnungen gab es wesentliche Fortschritte. Aus der vorbildlichen Grundrisslösung, die Marelli für das Wohnhaus in der Via Gioia fand, zog Antonio Cassi Ramelli die Lehre: „Um Qualität zu erreichen, wird man die simple Lösung des Doppelkörpers verlassen müssen, der dem Rand des Baugebietes mit zwei Zimmerfluchten folgt, welche sich an einem langen, dunklen Korridor entlangstrecken, mit jeweils zwei Wohnungen pro Treppenabsatz.“¹⁹

Dieser Wohnungstypologie mit ihren rechts und links von einem langen Mittelflur aufgereihten Räumen war noch die Ca' Brütta gefolgt, obwohl sie die Mailänder Gebäudetypologie mit ihren differenzierten Baukörpern revolutioniert hatte. In den dreißiger Jahren nun wurden Flure, Bäder, Küchen zunehmend minimiert, bei gleichzeitiger Optimierung ihrer Ausstattung und Funktionalität: fest eingebaute Garderobenschränke in den Eingangsdielen, modernster Standard in der Ausstattung von Bädern und Küchen und insbesondere die zweckmäßige, an Arbeitsgänge und Funktionswege gebundene Anordnung der Arbeitsbereiche in der Küche setzten sich durch. Die Küche wurde, insbesondere in den kleinen Wohnungen, zunehmend zur reinen Arbeitsküche oder Kochecke, bis hin zur Minimierung auf einen 1,5 x 1,5 m großen Kochbereich in den Wohnungen der Via Ampère, der dem Wohnraum im Bereich des Fensters vorgeschaltet ist. Die eingesparten Flächen konnten den Wohnräumen bzw. dem immer häufiger gekoppelten Wohn- und Speiseraum zugute kommen, so daß auch die kleineren Wohnungen über zumindest ein relativ großzügiges Raumkontinuum verfügten. Dieses stand allerdings ab einer gewissen Größe im Widerspruch zur Bauordnung, nach der eine Wohnung mit einem mehr als 25 m² großen Raum unter die Luxussteuer fiel. Deshalb hatte de Finetti beispielsweise den Speiseraum im Haus an der Via Calimero um einige Stufen gegenüber dem Wohnraum erhöht und beide seitlich dieser kleinen Treppe mit einer raumhohen Wand abgetrennt. In anderen Fällen hatten große verglaste Doppelflügeltüren oder Schiebetüren für die räumliche Verbindung bei gleichzeitiger Einhaltung der vorgeschriebenen Norm gesorgt, so in der Wohnung der Via Melzi d'Eril mit ihrem schönen hellen Speisesaal, der in das Bow-window übergeht. Ein wirkliches Raumkontinuum zwischen den beiden Bereichen wurde aber erst von Lancia und Ponti in den Häusern der Via De Togni (1931–33, Farbabbildungen 56–59, 62) realisiert, wo mit einem fest eingebauten, brüstungshohen Wandelement eine nur funktionale Trennung vorgenommen wird. Halb dicklaibige Mauer, halb Regalmöbel, taucht dieses Element auch in späteren Projek-

ten der beiden Architekten auf: beispielsweise im Palazzo an der Porta Venezia (1933–34), wo es Wohn- und Eßbereich und, in einer Variante, einen Wohn- und einen Durchgangsbereich voneinander trennt, oder in Lancias Wohn- und Geschäftshaus am Corso Matteotti (1933–36).

Ein Wohnhaus, das in Beantwortung der Nachfrage nach qualitätvollen Kleinwohnungen ganz aus dem Gedanken maximaler Wirtschaftlichkeit entwickelt war, stellt das turmartige Eckhaus von Michele Marelli in der Via Gioia (1934–35) dar. Es ist eines der am höchsten verdichteten Bauwerke der Novecentisten. Während der Projektphase wurde es vom Dreispänner-Typ des Vorprojekts in die realisierte renditeträchtigere und der Nachfrage des Wohnungsmarktes entsprechende Lösung mit drei Zweizimmerwohnungen und zwei durch eine Alkove ergänzte Einzimmerwohnungen pro Normalgeschoß umgeplant. Diese fünf Wohnungen pro Geschoß erforderten bei der geringen Grundstücksgröße zwangsläufig eine absolute Minimierung von Fluren, Bädern und Küchen. Durch große Loggien sollten die Wohnungen dennoch Großzügigkeit sowie wiederum den Eindruck vermitteln, ein Stückchen Garten in den Innenraum einzubeziehen. Der durch die konische Grundstücksform bedingte starke Richtungswechsel in den Grundrissen wurde geschickt durch Wandschränke, Garderoben, Leitungsschächte und die Anordnung der Badezimmer der kleineren Wohnungen abgefangen. Das 321 m² große Grundstück war mit einer Überbauung von 265 m² so intensiv wie möglich genutzt; nur vor der Stirnseite des Hauses wurde ein kleiner Vorgarten angelegt. Auch er diente jedoch, unter Ausnutzung der Spielräume der Bauordnung, der Erzielung einer intensiveren Bebauung des Grundstücks: Wegen des Vorgartens trat die Stirnfassade des Gebäudes hinter die Grundstücksgrenze zurück, aufgrund der konischen Grundstücksform wurde sie damit breiter, und zugleich wurden die Abstandsflächen zu den gegenüberliegenden Bauten vergrößert. Dies waren nach den damaligen Richtlinien Voraussetzungen dafür, die größtmögliche Traufhöhe auch ungemindert um die Ecke abwickeln zu können²⁰. All dies, so kommentierte Cassi Ramelli das Projekt, waren Gesichtspunkte von

*„Wirtschaftlichkeit und Resultaten, in denen das amerikanische Wohnhaus uns vorausgeeilt ist, die sich aber auch bei uns notgedrungen durchsetzen werden, sobald die Konkurrenz des Marktes nicht mehr von Quantität, sondern von der Qualität der Räume spricht [...]. Ganz in diesem Sinne kann das Gebäude von Marelli und Saliva als eine der wenigen Antizipationen eines künftigen Wohntyp angesehen werden.“*²¹



Michele Marelli, Wohnhaus in der Via Melchiorre Gioia, 1934–35.
Grundriß eines Normalgeschosses: 1. Wohn- und Eßraum;
2. Schlafzimmer; 3. Küche; 4. Bad

Durch die Optimierung der Flächen und der Anordnung der Räume wurde hier in der Via Gioia, bei gleichzeitiger maximaler Vereinfachung der Fassaden, ein reiner Zweckbau geschaffen, in dem die Kritik „jene Harmonie“ zu erkennen glaubte, „die bestimmten Maschinen zu eigen ist, bei denen kein Element und keine Bewegung überflüssig oder vergeudet sind“²². Es gab aber noch einen weiteren deutlichen Berührungspunkt mit dem Rationalismus: Während der Planung wurden, zur Optimierung und Kontrolle der Wohnqualität und der wirtschaftlichen und hygienischen Gesichtspunkte, die Merkmale einer jeden Wohnung nach dem Punkte-Bewertungsverfahren von Alexander Klein für die „Wohnung für das Existenzminimum“ überprüft.²³ Die Prüfbögen stellten ein differenziertes Bewertungssystem dar, das Kriterien der Wirtschaftlichkeit, der Hygiene, des Wohnungszuschnittes und der Ästhetik²⁴ erfassen sollte. Mit dieser Methode zielte man auf die Erfassung und „minuziöse Untersuchung aller Faktoren, die am heutigen Wohnen teilhaben und einen graduellen Fortschritt der Typen bestimmen, vom Schlechten zum Besseren, vom Mangelhaften zum Perfekten“²⁵.

Die Anwendung der Methode von Alexander Klein durch Michele Marelli stellt unter den Projekten des Novecento jedoch, zumindest in dieser letzten Konsequenz, eine Ausnahme dar. Eine Methode der numerischen Erfassung der Wohnqualität wurde zwar als durchaus „seriöses und

glaubwürdiges System“, aber dennoch als „sklavisch penibel“²⁶ angesehen, wie *Domus* kommentierte. Es konnte vor allem nicht die schöpferischen und poetisch-sinnlichen Werte in der Architektur erfassen, denen die Bewegung des Novecento von Anfang an einen hohen Stellenwert einräumte. Ihre Anwendung in der Via Gioia ist aber ein deutlicher Indikator für das bewußte Aufgreifen der Themen des internationalen Funktionalismus, darunter eben die „Wohnung für das Existenzminimum“, aber auch die „Frankfurter Küche“²⁷.

In Italien hatte, unter dem Einfluß der Frankfurter Küche, zunächst die Küche der Casa Elettrica von Figini und Pollini auf der Triennale von 1930 durch ihre Minimierung, ihre Optimierung der Bewegungsabläufe und ihre funktionale und technische Ausstattung für Aufsehen gesorgt. Ihr Einfluß ist in vielen Küchen der Novecentisten spürbar.

Insbesondere trifft dies für das Wohnhaus von Alessandro Minali in der **Via Longhi** (1933–34) zu, dessen Grundrisse, obwohl „großzügig in den am meisten genutzten Wohnbereichen“²⁸, die Auseinandersetzung mit dem Thema der Minimalwohnung widerspiegeln. Die Küchen folgen einer absolut funktionalen Planung und modernsten Gesichtspunkten der Hygiene und der Ausstattung: sparsame gasbetriebene Kühlschränke, ventilierte Speiseschränke, große verglaste Flügeltüren zu den vorgeschalteten Balkonen zur guten Belüftung und Belichtung und, in der Parterrewohnung, die Kombination von Durchreiche und zweiseitig bedienbarer Schrankwand zwischen der Küche und dem Speisezimmer. Die hintereinander geschaltete Kombination: funktionale Küche – Geschirrschrank mit Durchreiche – Eßplatz – Vorhang zum angrenzenden Kaminwohnzimmer –, war ganz aus den ähnlichen Elementen in der Casa Elettrica heraus entwickelt, wenn auch durch einen Architekten, der seine klassische Überzeugung nicht negierte. Obwohl Minali in den Typengrundrissen der Obergeschosse alle Räume frei und ihrer Funktionalität entsprechend anordnete, griff er in der großzügigeren Erdgeschosswohnung, neben der bedachten Proportionierung der Wohnräume, auch auf ihre Betonung durch eine Symmetrieachse zurück: Arbeitstisch der Küche – Durchreiche zum Eßplatz – Längsachse des Eßtisches – Kamin einschließlich seiner Sitzgruppe. Flankiert wird diese Symmetrieachse von exakt spiegelsymmetrisch angeordneten Wandöffnungen: Die Doppelflügeltüren zum Flur entsprechen den Doppelflügeltüren auf der gegenüberliegenden Seite zur Terrasse und zum Blumenfenster. Diese klassische Anordnung war Bestandteil der von Minali vorgesehenen Möglichkeit des räumlichen Zusammenschaltens von Speisezimmer und

Kamin-Wohnraum; auf diese Weise konnten bis zu sechzehn Personen an einer Festtafel inmitten eines großzügigen und glanzvollen Raumes Platz finden, der wenig von der minimierten Stadtwohnung verspüren läßt.

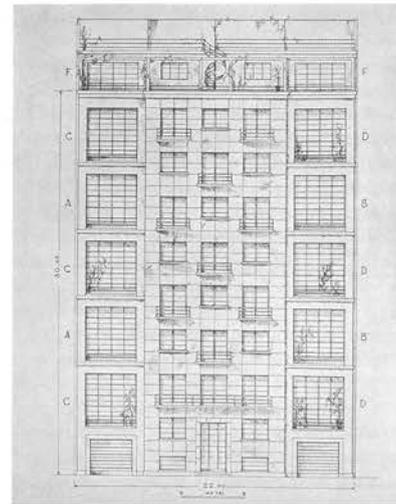
Insgesamt drei Wohnhäuser wurden in der Via Longhi nebeneinander errichtet, zwei von Muzio und das mittlere von Minali (Farbabbildungen 38–43). Mit ihren wirtschaftlichen, optimierten Zwei- bis Vierzimmer-Wohnungen sollten diese handwerklich und bautechnisch sehr sorgfältig ausgeführten Bauten beweisen, daß man auch bei kleinen Wohnungen und unpräzisen Bauten „auf nichts verzichten muß, wenn man mit der Gewissenhaftigkeit des eigenen Handwerks auf die einfachsten Bedingungen vertraut“²⁹.

Der Zielsetzung der Wirtschaftlichkeit dienten auch hier die Konstruktionsweise des mit Mauerwerk ausgefachten Stahlbetonskelettbau, die kurze Bauzeit (nur fünf Monate bei Haus 11) und die Optimierung der Grundrisse. Muzios Bauten sind, als reine Zweckbauten, auch in der Fassade äußerst reduziert, während sich in der Fassade des Hauses von Minali die gleiche Überlagerung von Klassik und Moderne widerspiegelt wie im Wohn- und Speiseraum seiner unteren Wohnung. Alle drei Bauten aber galten als

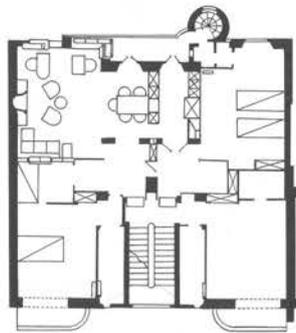
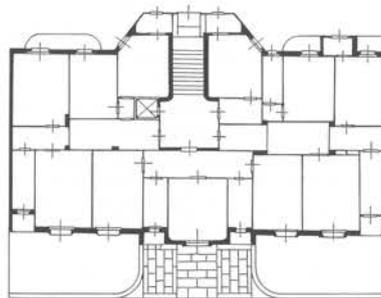
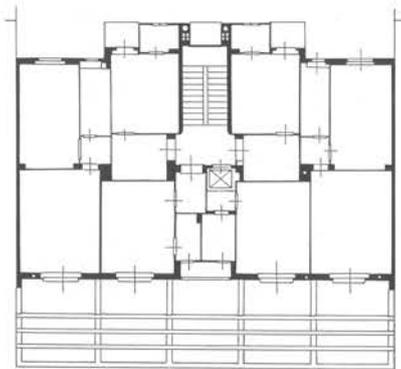
*„symptomatisch für die Evolution eines Architekten, der in die neuen Formen eine ausgesprochen seriöse professionelle Erfahrung einbringt. Dies ist ein Aspekt der Ausbildung einer ‚modernen Tradition‘ der Architektur bei uns, die sich durch aufeinanderfolgende Schritte und durch die Zusammenarbeit von Architekten unterschiedlichen Charakters vollzieht.“*³⁰

Alle drei Häuser verfügen in den Mittelgeschossen über identische Seriengrundrisse; im Erdgeschoß und im Bereich der Dachgeschosse sind die Wohnungen jedoch erneut variiert und stehen in engem Bezug zum Garten bzw. zu den Dachterrassen mit ihren Pergolen.

Die Novecentisten hatten nach diesem Prinzip, trotz ihrer intensiven Auseinandersetzung mit dem optimierten Seriengrundriß, beinahe in jedem Gebäude zumindest einige räumlich anspruchsvollere Wohnungen in den unteren und/oder oberen Geschossen vorgesehen, mit der Möglichkeit einer unmittelbaren Verflechtung mit dem Garten bzw. dem „hängenden Garten“ auf den Dachterrassen. Sie vollzogen damit eine in den verschiedenen Komplexen unterschiedlich ausgeprägte und mit unterschiedlichen Mitteln praktizierte Verschmelzung des über die einzelnen Geschosse addierten Seriengrundrisses mit dem Prinzip der



Tomaso Buzzi, Typologische Wohnhausstudien, 1934.
Schnitt und Ansichtszeichnung



Giovanni Muzio, Wohnhäuser Via Longhi 11 (oben) und Via Longhi 7 (Mitte); Alessandro Minali, Wohnhaus Via Longhi 9 (unten), 1933–34. Grundrisse

„gestapelten Villa“, mitunter „Villa auf dem Haus“ oder „Villa im Haus“. Dies war besonders offensichtlich im Torre Rasini von Ponti und Lancia, wo oberhalb der Geschoß für Geschoß wiederholten Seriengrundrisse durch die Staffelung des Baukörpers vier Wohnungen mit großzügigen Terrassen Platz fanden. Gleiches gilt für einige von Lancias Wohnungen im Corso Matteotti und denen von Muzio in der Via Ampère. Bei geringerer Bedeutung des Terrassenanteils fand das Prinzip in der Duplexwohnung in den oberen Geschossen von de Finettis Haus in der Via Calimero Anwendung, und ebenso in der großen, über eine Spindelstiege mit dem Garten und einem kleinen Büro im gutbelichteten Souterrain verbundenen Wohnung im Hochparterre von Minalis Haus in der Via Longhi.

In einigen interessanten **Typologischen Studien** von Tomaso Buzzi (1934)³¹ wurde dieser anspruchsvolle Duplex- (oder der Maisonnetetyp) der „gestapelten Villa“ – in letzter Konsequenz der angestrebten typologischen Verschmelzung – selbst zur additiv wiederholten Serienwohnung. In diesen theoretischen Studien für räumlich komplexe Stadtwohnungen für „eine reiche und gebildete Gesellschaftsschicht“³² ist die Stapelung oder Schichtung der einzelnen Wohnungen deutlich an den Fassaden ablesbar. Der Bezug zum Außenraum wurde hier jedoch, abgesehen vom obersten, mit dem eigenen Dachgarten verbundenen Geschoß, auf große Verglasungen im Bereich der Wohnräume und auf einfache Balkons reduziert³³.

Die Individualität der Wohnung in den Bauten und Projekten der Novecentisten wurde wesentlich auch durch die Ausarbeitung besonders charakteristischer Wohnräume angestrebt. Sie prägten den Charakter auch in weniger luxuriös dimensionierten Wohnungen als denen der Stadthausstudien von Buzzi. Minalis klassischer Kamin-/Speisesaal in der Via Longhi war ein einfaches Beispiel dafür. Die obere Eckwohnung in Lancias Wohn- und Geschäftshaus am Corso Matteotti verfügt hingegen, neben ihrer schönen, als klassischer Giardino all'italiana angelegten Dachterrasse, über mehrere anspruchsvolle Wohnräume: das langgestreckte Speisezimmer, das mit einer Schmalseite an die minimierte Küche (erneut mit der Kombination Durchreiche-Geschirrschrank) angrenzt und gegenüber, in einer halbkreisförmigen Apsis endet; der großzügig belichtete obere Galerieraum; das große und das darüberliegende altanenartige Turmzimmer. Fast alle Räume haben vorgelagerte Terrassen.

Schon in der Via Domenichino nutzten Lancia und Ponti den Eckturm im obersten Geschoß zur Anlage eines Turmzimmers mit der darüberliegenden, über eine angrenzende Spindelstiege erreichbaren Altane. Das quadratische Turm-

zimmer mit seiner um die Ecke laufenden Verglasung diente als Salon, an den seitlich – über eine breite Passage hinter dem geschlossenen Baukörper der Spindeltrappe – der größere Speisesaal anschloß, mit seinen raumhohen Verglasungen zu den vorgelagerten Terrassenstreifen.

Auch die „hängenden Villen“ im sechsten Stock der Via Ampère besitzen Räume, die ihnen eine einzigartige Note verleihen: Die Sieben-Zimmer-Wohnung verfügt über den länglichen Wohnraum, der in seiner Tiefe in das auch als Wintergarten genutzte eigene Gewächshaus übergeht. An seiner längeren Fassade grenzt er an den „hängenden Garten“, dessen Anlage mit Pergolen, Bepflanzungen und einem kleinen Brunnen als Blickpunkt klassischen Modellen folgt. Die gegenüberliegende Drei-Zimmer-Wohnung besitzt trotz ihres im Grunde unpräzisen Zuschnitts einen breiten und zu ihrer Terrasse hin vollflächig verglasten Flur, der als Wintergarten für die Pflanzen dienen kann, der aber auch die Gartenterrasse optisch in die Wohnung einbezieht.

Die Wohnungsbauten der Novecentisten waren

„[...] moderne Interpretationen des Wohnens – [...] Interpretationen von künstlerischer, technischer, sozialer und ethischer Ordnung; im Grunde reale Interpretationen unseres Lebens – und unserer Kultur –, betrachtet durch die Denkweise und das Temperament verschiedener Architekten“³⁴.

Diese Architekten waren zu Beginn der zwanziger Jahre mit gemeinsamen Grundsätzen und Zielen angetreten. Sie durchliefen in den zwei Jahrzehnten ihrer Tätigkeit durchaus unterschiedliche persönliche Entwicklungen. Gemeinsam aber prägten sie mit ihren Bauten nicht nur das Mailän-

der Stadtbild, sondern revolutionierten auch die Mailänder Architektur und den Mailänder Wohnungsbau. Mit ihrer Arbeit leiteten sie eine ganze Reihe von Veränderungen ein, die sich, mit unterschiedlicher Bedeutung, durchsetzen sollten: die Überwindung der Bebauungsform mit den engen Höfen des ausgehenden 19. Jahrhunderts; die größere Gebäudehöhe und wirtschaftliche Grundstücksnutzung; die mögliche Differenzierung der Volumen; die Einführung des Aufzuges bei gleichzeitiger Abschaffung der herrschaftlichen Haupttreppe; die Klärung des gesamten inneren Erschließungssystems des Gebäudes; die Einführung des Serien- oder Typengrundrisses; die Abschaffung der Bel-Etage (durch den Seriengrundriß), die ihre Bedeutung als bevorzugte Wohnung (durch den Aufzug) an die Attikawohnung mit Dachterrasse abtritt; die Einführung des Duplex- und Maisonnettetyps; die Reduktion von Fluren, Küchen und Nebenräumen zugunsten der Wohnräume; die Klärung des Bezuges der Räume untereinander bei gleichzeitiger Abschaffung des langen Mittelflures mit seinen Zimmerfluchten; die konsequente Funktionsgliederung in Wohn-, Schlaf-, Nebenräume; die radikale Erneuerung der Küche; die technologische Innovation im Bereich der Ausstattung und der Konstruktionsweise; die Erweiterung des typologischen Repertoires; der ausgeprägte Variantenreichtum an Grundrissen in ein- und demselben Komplex nicht zuletzt ermöglicht durch die volumetrische Differenzierung und durch die Skelettbauweise.

Viele dieser Aspekte sind heute selbstverständlich geworden. Andere haben erneut an Aktualität gewonnen: vor allem die angestrebte typologische Vielfalt mit ihrem gesunden Maß an Ausgewogenheit zwischen begrenzter serieller Wiederholung und größtmöglicher Individualität³⁵.

Giò Ponti, „The Style of Tomorrow: Selected Works of Architecture by Asnago Vender“, in: Adam Caruso, Helen Thomas (Hg.), *Asnago Vender and the Construction of Modern Milan*, 2014, S. 14–17.

The Style of Tomorrow: Selected Works of Architecture by Asnago Vender¹

Giò Ponti

It may be useful to describe the architectural work of Asnago Vender as representing a model for the architecture of tomorrow, as being among the most convincing testimonies to a *style* of tomorrow, because the two architects belong to modern architecture in a way that is *natural* and complete – perhaps more so than any others working in our country today. They do not flaunt any extremes of taste and do not involve themselves in or attract any polemics they do not seek any justifications for their work, nor do they assume attitudes or methods that might compromise a mode of working that emerges successfully and naturally from the task itself. Their architectural work has thus acquired a coherence that arises not out of principles or ethics (suggesting constraint, discipline, factionalism and abstraction), but instead is natural and spontaneous and emerges from everyday effort.

Other architects in our country provide examples of the personal and intense torment involved in a transition from one style to another (as has been the case for me, or in a different way for Michelucci² as well), while others again represent the struggles and polemics involved in such transitions (as in the case of Pagano),³ yet others are providing examples of critical work, while others are establishing the philosophical and social basis for a new form of architecture (such as Persico, Mollino, BBPR and Bottoni).⁴ Other architects stand for a theoretical canonization of their own aesthetic (as in the case of Sartoris),⁵ while others, finally, are involved in spreading information about the school of new architecture and publicizing it. By contrast, Asnago Vender both explicitly and implicitly, provide a humane articulation of this type of architecture, theirs is a natural expression of it; for them, more than for any others it can be said that modern architecture actually exists, that it is the voice of a generation, a sort of *fait accompli*. For them, modern architecture is a form of free expression that emerges naturally like a science and a technology, it

trade and a profession, and it is released from any type of precedent. Asnago and Vender work *naturally*, in accordance with a firm conviction that lies in their own nature and is as spontaneous as an intrinsic vocation. Their art is 'just right'; their approach is expressed in the diligence of silent, consistent work, like an almost natural phenomenon that has no more need for systems, programmes, or preconditions, with no more hidden controversial content of any sort.

But the two architects are also artists who have natural feelings that they are able to express in their work without any hindrance or wastage – fortunately. This is the additional gift that is necessary and essential to enable one to represent an art – having the ability to do so.

When one re-reads *The Betrothed*,⁶ one is surprised once again by the way in which, in this good-naturedly malicious story of learned men of former times, people who were cultured and rational were still able to deny not only the evidence but even the actual experience of phenomena – merely because the phenomena were not accounted for by pre-existing laws or precepts emanating from the ancient philosophers, and from Aristotle in particular. That period of human thought – which is so difficult for us to imagine today (although some of the follies we observe in human behaviour today might also give rise to considerable scepticism about our own rational capacities) – is being repeated today in the arts. In the name of a tradition – in the name, moreover, of a tradition that is not an artistic one but a nationalistic one – mankind is baulking in the face of developments in architecture and in inexorable, universal natural taste, which furthermore belong inseparably to the social, civic and human conditions to which history is now giving violent and painful birth.

(It is as if certain generations of ideas, or of ideals or expressions that lean towards classical purity, towards new forms of classicism – in the absolute sense, not in the stylistic and historical sense – require the most passionate, bloody and painfully dramatic crises in the world in order for the course of history to be fulfilled. It is as if history gives birth to its *ideas* not from its brain, but from its genitals – through tainted conceptions, from screams and suffering, from blood and filth).

The fact remains that those social strata that we may term 'bourgeois' (intended here not in any pejorative sense, but in a purely historical one, one might add for clarity) are compelled by evocations of a vanished past (the late nineteenth century, as can be seen from American and French magazines and fashions, and from the recent antiquarian vogue) that presents itself to them with the seductions of lost happiness and with yearning apprehensions and anxieties about a future that they cannot yet discern from the fateful and very definite signs it has already sent out – signs that are *already here*.

The passion of this social class for the nineteenth century – for rustic and outmoded qualities, for any charm as long as it comes from those lost eras – signifies only one thing: it is the *expression of an inescapable farewell, a parting cry*. These people see the only happiness that is possible for them as lying in what they are being forced to abandon – a happiness that they neglected to appreciate while it was still theirs. They fail to see that the historical seeds of today's troubles lie in those very traditions. They are unable to detect any favourable signs, any saving effects, or any progressive ideals in anything that is new, anything that is recent.

When we look at it for a minute, does it not appear that we live today in an epoch – one that resembles fiction, in an almost tragic manner – of errors and horrors, of unfettered cupidity and brutality, of groping progress exposed to

1 'Stile di domani: su alcune architetture di Asnago e Vender', in *Stile* 35 (1942), pp. 9–22.

2 [Giovanni Michelucci (1891–1990).]

3 [Giuseppe Pagano Pogatschnig (1896–1945).]

4 [Edoardo Persico (1900–1936); Carlo Mollino (1905–1973); BBPR, the acronym for the architectural office opened in 1932 by Gian Luigi Banfi (1910–1945), Lodovico Barbiano di Belgiojoso (1909–2004), Enrico Peressutti (1908–1976) and Ernesto N. Rogers (1909–1969); Piero Bottoni (1903–1973).]

5 [Alberto Sartoris (1901–1998).]

6 [Alessandro Manzoni, *The Betrothed* (1840), trans. Archibald Colquhoun (London: Dent, 1951).]

contingencies and passions unleashed in evil and impetuous actions? Is this not the catastrophic epilogue of an old world with its roots (and its indisputable glory) in the nineteenth century; will this tragic outcome ultimately be the determining cause of a future life of sociability and simplicity, a life that has returned to its inevitable primordial necessities, usefulness, functionality, morality and fraternity in existence? Who does not yearn at present – in the midst of the worldwide catastrophe created by the drama of an obsolete civilization in its death throes – for that orderliness, that ‘economy’, that purity and morality? Which of us is not praying for it? At this moment, everyone is. So now tell me: did not the modern architecture that was so contested and misunderstood, the modern architecture that we see reflected in its pure form on these very pages, already express all of this from the very outset? Did its predictions not already express a desperate effort to pre-construct a redeeming social and moral order at the service of civic life, in opposition to the dangers of all forms of rhetoric, of arrogant institutions, of uncontrolled romanticism, of every anti-social and uncivic source of luxury and waste, of passion and unreason?

It was a blind attachment to that past – precisely to that past that seemed so seductive and happy, but whose passions and outbursts were opposed to reason – that was the origin of the evils that we are suffering today, giving rise to its own (and our) disasters. It is that romanticism of the passions, of cupidities, of abandonments and ambitions that were inflamed to the point of moral paroxysm that is the origin of the evils in which the bourgeoisie – having accomplished its task – is now foundering in hopeless nostalgia. This nostalgia is the myth of a past that appeared happy to so many but was in fact extremely unhappy, in contrast to the voices of the progressive rationality that is emerging today and making itself felt historically in *real conditions* (which is how history imposes itself). In architecture, this progressive rationality stands for much more than a style and an aesthetic; it is an order, an ethic and a rule that give it meaning, a gesture in which to believe, for the future.

Look at the atmosphere of the Zanoletti offices reproduced on these pages: they are so different from the pompous old headquarters of studios and companies! Does the clarity, the order and the absence of frills in them not reveal anything? Doesn't one sense that there is a desire and a need for this, in the face of all the disorder and suffering into which the whole world has fallen? Doesn't one sense in settings stylistically opposed to these – obsolete, disordered environments, with all their self-indulgence and exaltation in sensuality, abandon and passion, all the trumpery and display of authority, of expensive ‘refinement’ – the symbol of the terrible disorders that are looming over us? It is precisely this *sobriety* of modern architecture – of the purest, most uncompromising modern architecture – that has been pointed to as a menace, as if it were linked to some sort of evil! Today's sufferings make it look like a remedy; and it is this simplicity, this imperative of rationality, that will cleanse art and beauty in the wake of the wild tempest of the passions.

These interiors are beautiful, and they are *true*. True, because they correspond to the requirements of our labour, to the results of technological progress, to economic functionality and practicality, to absolute dignity in human life, and to a sense of equality among human beings (these are not ‘patrician’ interiors or exteriors; they are simply very fine interiors and exteriors that are designed for the present day). True, because they correspond to a calculated purity of line, to the processes and materials we use; they are the mirror of a civilization.

trade and a profession, and it is released from any type of precedent. Asnago and Vender work *naturally*, in accordance with a firm conviction that lies in their own nature and is as spontaneous as an intrinsic vocation. Their art is ‘just right’; their approach is expressed in the diligence of silent, consistent work, like an almost natural phenomenon that has no more need for systems, programmes, or preconditions, with no more hidden controversial content of any sort.

But the two architects are also artists who have natural feelings that they are able to express in their work without any hindrance or wastage – fortunately. This is the additional gift that is necessary and essential to enable one to represent an art – having the ability to do so.

When one re-reads *The Betrothed*,⁶ one is surprised once again by the way in which, in this good-naturedly malicious story of learned men of former times, people who were cultured and rational were still able to deny not only the evidence but even the actual experience of phenomena – merely because the phenomena were not accounted for by pre-existing laws or precepts emanating from the ancient philosophers, and from Aristotle in particular. That period of human thought – which is so difficult for us to imagine today (although some of the follies we observe in human behaviour today might also give rise to considerable scepticism about our own rational capacities) – is being repeated today in the arts. In the name of a tradition – in the name, moreover, of a tradition that is not an artistic one but a nationalistic one – mankind is baulking in the face of developments in architecture and in inexorable, universal natural taste, which furthermore belong inseparably to the social, civic and human conditions to which history is now giving violent and painful birth.

(It is as if certain generations of ideas, or of ideals or expressions that lean towards classical purity, towards new forms of classicism – in the absolute sense, not in the stylistic and historical sense – require the most passionate, bloody and painfully dramatic crises in the world in order for the course of history to be fulfilled. It is as if history gives birth to its *ideas* not from its brain, but from its genitals – through tainted conceptions, from screams and suffering, from blood and filth).

The fact remains that those social strata that we may term ‘bourgeois’ (intended here not in any pejorative sense, but in a purely historical one, one might add for clarity) are compelled by evocations of a vanished past (the late nineteenth century, as can be seen from American and French magazines and fashions, and from the recent antiquarian vogue) that presents itself to them with the seductions of lost happiness and with yearning apprehensions and anxieties about a future that they cannot yet discern from the fateful and very definite signs it has already sent out – signs that are *already here*.

The passion of this social class for the nineteenth century – for rustic and outmoded qualities, for any charm as long as it comes from those lost eras – signifies only one thing: it is the *expression of an inescapable farewell, a parting cry*. These people see the only happiness that is possible for them as lying in what they are being forced to abandon – a happiness that they neglected to appreciate while it was still theirs. They fail to see that the historical seeds of today's troubles lie in those very traditions. They are unable to detect any favourable signs, any saving effects, or any progressive ideals in anything that is new, anything that is recent.

When we look at it for a minute, does it not appear that we live today in an epoch – one that resembles fiction, in an almost tragic manner – of errors and horrors, of unfettered cupidity and brutality, of groping progress exposed to

6 [Alessandro Manzoni, *The Betrothed* (1840), trans. Archibald Colquhoun (London: Dent, 1951).]

Ernesto N. Rogers „The Existing Environment and Themes in Contemporary Practice“, in: Adam Caruso, Helen Thomas (Hg.), *Asnago Vender and the Construction of Modern Milan*, 2014, S. 18–22.

The Existing Environment and Themes in Contemporary Practice'

Ernesto N. Rogers

There are at least two steps forward that can be taken by contemporary architecture, in consistency with its own theoretical premises. The first is to establish a more precise statement of the practical tools it has at its disposal to perfect the techniques for establishing a figurative language for architecture within physical reality. The second involves a deepening of this language in such a way that it increasingly embraces the cultural values in which new forms take their place historically.

In my article 'Pretesti per una critica non formalista' ['Reasons for Non-Formalist Criticism'] (*Casabella-continuità*, no. 200), I have outlined the assumptions that I think are necessary to ensure that judgements regarding a specific architectural work do not remain schematic abstractions, but instead empathise with the ambient conditions (as well as the historical conditions) in which the building appears.

For example, criticism that appraises the significance of a structure in Brazil *a posteriori* but does not take sufficient account of the fact that the building is actually in Brazil could be accused of being formalist. Similarly, an architect who did not assimilate into his work *a priori* the specific and characteristic qualities of the building's immediate surroundings [*ambiente*] could be also charged with formalism.

A more general problem immediately arises here, which can be outlined in the following line of reasoning: since every work of architecture is by definition a work of art and every work of art is by definition an original act, what are the limits that an artist must not overstep in order to ensure that his creation does not depart from the boundaries of reality, so to speak, and instead integrates itself essentially into the given spatial and temporal setting? The constant struggle between conservatives and innovators always revolves around the practical evaluation of this theoretical dilemma. The confusion in their debates on the issue is due to temperaments typical of people who are more or less creative and the fact that the two sides quite often do not understand the true meaning of the words that are being used in their argument.

What many of those who regard themselves as innovators have in common with the so-called conservatives is the error of starting from formal pre-conceptions, believing that what is new and what is old are opposed to each

¹ 'Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei', in *Casabella-continuità* 204 (February/March 1955), pp. 3–6.

other – rather than representing the dialectical continuity of the historical process. Both sides restrict themselves to a kind of idol-worship of certain styles that have become frozen into specific images, and neither side is capable of penetrating the essences of those styles, which are bursting with inexhaustible energy. Claiming that one can build in an a priori 'modern style' is just as absurd as to demand respect for the taboos of past styles.

Those who face creative problems today need to integrate their own thinking into objective reality, which on each occasion provides its own interpretation – so that they will not design a structure in Milan that is identical to one intended for Brazil, but on the contrary will seek to construct, in any street in Milan, a building that will be appropriate to the detail of themes that are present there.

Precisely because the method of formulating the problems is the same, it follows that the solutions will be different for any given brief.

And the brief also requires not only that the relevant data should be examined from the point of view of the practical functioning, but also that the other factors that define it should be identified with precision and a sense of responsibility.

A structure in Milan will differ, of course, depending on whether it is intended for offices or for residences; but it will also differ from one site to another, because the adjoining specific existing structures differ. An artist's style is an unmistakable expression of a synthetic characterization of various technical elements, and a truly creative act inevitably includes all of the forces that are in play within its sphere of action.

The ambience [*ambiente*] of a site is the location of these existing factors, and anyone insensitive to its influence remains vague and indeterminate.

The first architectural manifestations of the modern movement – which was polemically engaged in inventing a figurative language in opposition to traditional styles – were restricted to the isolation of phenomena and aimed to find an objectivity of expression capable of representing each artistic product in itself, within the autonomous limits of its own individual existence. Even Frank Lloyd Wright and Le Corbusier, although they were both sensitive to aspects of the 'natural atmosphere' [*ambiente*] (with Wright seeking to merge with it in accordance with a romantic taste, and Le Corbusier opposing it in accordance with a classical conception), took no opportunity and showed no desire to establish possible links with a 'cultural environment' [*ambiente*] – and hence perhaps they had no awareness of the possibility of doing so.

Although their urban designs enlarged the spatial extent of the field of influence, they proved to be autochthonous visions in relation to prior historical reality – indifferent or even drastically opposed to it.

In a rapid and schematic overview such as this, it may be noted that the problem of historical continuity (and thus of the deliberate historicisation of modern phenomena in relation to those that originated in the past but still persist today) has emerged only quite recently in architectural thought. Characteristic examples of the careers of the two architects mentioned above are Casa Masier in Venice, in the case of Frank Lloyd Wright, and the architectural ensemble in the Punjab in the case of Le Corbusier – in which they both tried to adapt to the specific cultural tradition of the different contexts of their new artistic interventions. The aim of those who appeal to national culture today – unless they are reactionary nationalists or demagogues swayed by the appeal of folklore or academic styles of some sort – is that architecture should take

root in the deep strata of tradition in order to nourish and validate itself. This would represent a necessary integration of contemporary reality, complex and varied as it is, with the immense legacy of inherited experience.

If we admit with the appropriate modesty that we are still working within the orbit of a methodological procedure initiated by Gropius, it will be easier to recognize that tremendous developments are still possible by continuing along the path embarked upon – not only without contradicting its original formulations, but more importantly by taking its principles to their ultimate conclusions. Gropius's motto – 'You have to say *also*, not *instead*' – can be used to widen the empirical horizons of research and to absorb the appropriate results. The functional relationship between usefulness and beauty that underlies our aesthetic assumptions only referred initially to the limited world of the internal – and almost tautological – scope of a specific architectural entity. Now, however, it is able to radiate outward and expand to influence wider fields in which cultural exchanges become more intense, more sensitive and more dramatic – essentially, more humane.

The idea of the *maison de l'homme* is evolving beyond the abstract and indiscriminate scheme of the ideal man; it is deepening, acquiring a sense of human history from the dramatic events of the past, and widening to recognize the distinct individuality of modern society (and thus of ordinary people as well) that has only now found the strength to re-emerge. When the concept of the *maison de l'homme* was first formulated, it was thought sufficient to regard it merely as implying a house for all – but it is now about to become a house for each individual. Assimilating this new meaning cannot fail to affect outward appearances, since forms as such are modelled directly onto the physical representation.

It might be objected – as has been done on many occasions – that faint-hearted artists find it difficult to represent the feelings they are attempting to express and are obliged to borrow the language of older discourses (from vernacular or high architecture); but it cannot be denied that the best of them have nevertheless attempted to find suitable ways of communicating their poetic intentions in original ways.

It appears to be just as difficult to list case studies of specific problems and proposed solutions to them as it is, conversely, to restrict discussions merely to anodyne generalizations. It may therefore be convenient to focus only on a brief examination of methodological issues here, in an effort to narrow down our initial question about the relationship between invention and setting [*ambiente*].

It might be objected that any kind of invention already implicitly contains within itself its own specific interpretation of its context [*ambiente*] (whether negative or positive), but it cannot be denied that it is possible to distinguish different kinds of accentuation and different states within the creative process. It is therefore possible to identify various attitudes that may emerge with a deeper awareness of the specific problem.

Considering the surrounding environment [*ambiente*] means to consider history: Since a greater appreciation of the importance of history is one of the characteristic aspects of contemporary philosophical thought, architectural thought will not be able to remain immune to it – although the process may be a slow one. There are two ideas that arise and become more intense when the past and the present are considered in relation to the defining content that drives them internally; although at first sight they may appear contradictory, they are in fact perfectly linked together.

The first is that events of the past are justified in themselves through the coherence and consistency of the acts that originally determined them. The second is that the present in turn is an original creation; far from shattering history, it unifies it in a sense of continuity in which the past is projected into current events, which are connected with it through their roots in prior events.

To be modern means simply to perceive contemporary history within the order of all of history, and therefore to have a sense of responsibility for one's own acts, not from within a barricaded enclosure of egotistic display, but as a form of collaboration which, with the spiritual contribution we make to it increases and enriches the perennial contemporaneity of potential forms combinations of universal, timeless relations.

Constructing a building in a setting [*ambiente*] that is already distinguished by other architects' work places one under an obligation to respect the elements that are already present – so that one should offer one's own energy as fresh sustenance to perpetuate their vitality.

This can only be achieved through a creative act. However, the act cannot be a gratuitous one. The early proponents of the modern movement, preoccupied as they were with polemics (didn't they even object to having antique furniture placed within walls they had built?), all regarded themselves as having practically the status of Adam, free of original sin. Today, by contrast we are fully aware that we have an extensive genealogy of predecessors, and each step we take feels like one that is being taken by a mountaineer in a group linked with ropes. When we build something in a natural landscape, we try to interpret the characteristics and practical requirements of the location. And when we build something in an urban setting, we follow the same principle – so that in each case the act of intuition that we have cannot be fully implemented unless it represents a personal interpretation of objective facts. It will obviously be impossible simply to copy traditional forms, but equally it will also be impossible to design a building that satisfies both our own taste and all of the requirements of contemporary technology only in a purely abstract way, without corresponding adequately to this new sense of awareness.

New forms have to document the subtlest ethical claims of collective and individual humanity, while continuing a discourse that dates from antiquity.

There is a need for the language that we use to be capable of responding to the questions raised by the present age – unreservedly and explicitly. The task of the architect is to integrate the necessities of life into culture, and vice versa to integrate culture into everyday life; to establish a single reality through a process of synthesis, recognizing moreover that it is indispensable for technical requirements to be taken into account in the architect's work.

Objective factors have a major influence on this process of architectural synthesis – because even if practical components cannot be isolated, a reduction of the process of observation to merely identifying such data (subjecting the phenomenon to a scientific examination, as if it were simply a biological process) makes it possible to carry out an analysis that brings such factors to light. And this is the second step that needs to be taken.

In their polemical activities, the early proponents of the modern movement undeniably showed insufficient awareness of the cultural influences that were historically immanent in their doctrines, so that they used technology more often merely as a symbol rather than in a genuine way, as the medium that was required in order to clarify (and materialize) their expressive language. With the exception, perhaps, of Auguste Perret, who made the practical

problems of correct construction his goal, very few gave any thought to this fundamental aspect; and the result was a form of architecture which, although it placed its poetic motives on a rational basis, was not capable of articulating the ultimate physical implications of those premises.

For many years, we had an aversion to eaves and cornices; it seemed that only a flat roof was satisfactory for our designs, and vertical windows appeared to be an inadequate form of expression. We had not yet invented methods suitable for implementing what we were proposing. This was all excused using the extremes of an audacious revival of figurative language – in the same way that the antipathy to antique furniture was defended – and ultimately, the weakest among us fell into a form of formalistic aestheticism.

These historical factors dating from the polemical inception of modern architecture are continuing to influence the work of contemporary architects as an inescapable legacy, and even many of the youngest have not been able to free themselves from them entirely.

Responses to these cultural and practical circumstances in the work of our predecessors have been exaggerated and one-sided. Some, who think they are capable of correcting the pioneers, draw inspiration from forms in national, regional and vernacular traditions, but without any of the revision of these that is required – and are falling into servile imitation and caricature. Others, preoccupied with technological inadequacies, are arguing like technocrats, deceiving themselves that they can complete the dialectical synthesis of the phenomenon of architecture by emphasizing only one side of the vital drama.

However, criticism is right to take both sides into account, since history is not only a mirror of exemplary and wisely accomplished deeds, but also a chronicle of honest attempts. It is obvious that the two steps forward needed – which we have discussed separately above for ease of examination – are indivisible when the phenomenon of architecture is being considered; architecture will be able to complete its full course only when, through both of them, it advances towards a synthesis.

Achieving this synthesis – and in particular giving the historical environment [*ambiente*] its due value without detriment to the practical solutions dictated by the novelty of the issues involved – is such a difficult challenge that succeeding in it must be regarded as a supreme and exceptional miracle. But it is only once this has been achieved that the work it reveals will be worthy of the name of architecture – which is neither sculpture nor machine.



Aldo Rossi „The Construction of the City“, in: Adam Caruso, Helen Thomas (Hg.), *Asnago Vender and the Construction of Modern Milan*, 2014, S. 23–28.

The Construction of the City¹

Aldo Rossi

The poverty of architecture in Milan is the poverty of ideas in modern architecture; this is why it is difficult to identify among Europe's cities any isolated cases that might by comparison appear favoured. But Milan's characteristic feature has always been precisely its quality of being a *capital city that could have been*, a trait that has been peculiar to it ever since the Napoleonic Plan – the last grand architectural scheme drawn up for the city. The logic of profit-making in urban areas that is typical of the existing system undoubtedly stands in the way of large-scale urban solutions everywhere. But in my opinion, this does not fully explain the poverty of Milan's architectural solutions – particularly in comparison with cities in which the same logic and the same system also apply. In fact it is precisely within these limitations that an alternative architecture must arise. In the field of architecture, there is no such thing as waiting patiently, and while we are aware that the construction of the city and thus of a new society does not depend on architecture alone, architecture nevertheless ought to prepare an alternative of its own so far as it is able.

It would be illusory and even absurd to believe that the architecture of the 1930s in Frankfurt would have been able to resolve class conflicts in Germany; but it is nevertheless true that the *Siedlungen* in Frankfurt offered a glimpse of what might, through architecture, have been a genuine alternative way of life and also, therefore, of designing.

Barcelona's Plan Cerdà represents a progressive moment in the history of the Catalan bourgeoisie. It advances the history of the city and makes it an authentic capital once again, in different political conditions.

An alternative of this sort has not been available for Milan since the Napoleonic Plan; the dissolution of the Commissione di Pubblico Ornato (Building Standards Commission) and the establishment of anonymous 'Technical Commissions' may represent the only thread of continuity between the late nineteenth century and the present day. It would scarcely have been a bad thing to abandon large-scale urban solutions for the sake of a spirit of standards and regulations capable of ensuring proper construction and homogeneous development, as was the case in Scandinavian cities; it would have been a

¹ 'La costruzione della città', in *Milano 70/70: un secolo d'arte*, vol. 3. Dal 1946 al 1970: dal 30 maggio 1972. Museo Poldi Pezzoli: Catalogo della mostra [exhib. cat.] (Milan: Monolito, 1972), pp. 77–83; reprinted in Aldo Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e le città: 1956–1972*, ed. Rosaldo Bonicalzi (Milan: Clup, 1975), pp. 482–8.

mark of distinction. But as everyone knows and can see, exactly the opposite happened; because in the real world, the lack of a general idea, of an executive plan, of a cultural and political objective, makes skilful administration and a thoughtful approach impossible even when many groups might be in favour of it.

Although Milan has certainly not repeated or even reconsidered aberrations such as the Albertini Plan² since the time of the Liberation, it has also not been able to interpret or give tangible shape to the hopes that were born in 1945 and expressed in many of the proposals formulated at the competition that was held immediately after the Liberation – the AR Plan,³ for example.

Instead, the outcome was the *Piano Regolatore Generale* (PRG, General Urban Development Plan) of 1953 – a plan that has been described as 'mysterious' and in which it is certainly difficult to discern any coherent proposal that would be capable of outlining and guiding the city's direction of growth. The only *idea* contained in the 1953 PRG is that of setting up a business district, in which:

... it is intended to relieve the old city centre of some of its commercial functions by concentrating them in the area consisting of Viale Zara, Via Galilei and the former bastions, within a single large business district ...

The implementation of this new element is linked to the construction of service roads, with an intersection planned at the centre, which will be capable of:

... breaching the traditional circulation system, which was preserved in all of the preceding plans but without any proposals being made for substantially modifying the originally concentric structure of the Roman city, of the medieval city, and of the Spanish walls and bastions ...

One objection to the idea of the business district is that it shows a degree of (always abstract) presumption in opposing itself to the city's historic shape, rather than seeking to interpret and rationalize its development. However, if this view is accepted as a hypothesis, it immediately becomes clear that it is poorly formulated. In fact, an effective alternative that would be capable of breaking up the city's concentric character would actually make sense, provided that the new centre was located at least 20–25 km from the traditional centre, since this would enable the architectural structure to absorb the potential of Milan's hinterland in addition to the urban potential. When it is so closely attached to the historic centre, the business district increases tertiary movement into the neighbouring residential areas – with few benefits, restricted only to a privileged few. As a result, it became necessary to review the form of the business district thoroughly in order to find lasting solutions and add afterthoughts, modifications, etc.; and the results are there for all to see.

This general weakness in the plan was certainly not improved on in the Detailed Plans that were put forward and implemented in the city centre. Although they were presented in an issue of *Urbanistica* in 1956,⁴ not without some pride, they represent what is perhaps the lowest point in the history of

² [A 1933 master plan by Cesare Albertini (1874–1951) for the redevelopment of Milan; cf. Lucy M. Maulsby, *Fascism, Architecture, and the Claiming of Modern Milan, 1922–1943* (Toronto: University of Toronto Press, 2014); Renzo Riboldazzi, 'Cesare Albertini urbanista e tecnico municipale. Note sull'utilità e l'attualità di una biografia critica', in *Città e Storia* 5 (2010), pp. 385–407.]

³ [An urban plan by the *Architetti Riuniti* (AR), the authors of which included Piero Bottoni, in the immediate post-war period (1944–1945).]

urban planning in Milan. Firstly, there was the plan concerning the Racchetta district, from San Babile to Verziere, which it was intended to continue from Piazza Missori to Via Vincenzo Monti. According to the authors, this new transverse artery running from east to west was to establish '... one of the fundamental elements in the street system for the centre in accordance with the PR 53 plan ...'. The qualities of this 'fundamental element' made it possible to massacre what had remained of Roman Milan after the wartime bombing.

The scorn of public opinion and increasingly targeted polemics certainly helped prevent a complete massacre – along with the unfolding, after 1956, of the urban-planning problems to which the disastrous reconstruction project inevitably gave rise.

It is not possible here to analyse the various Detailed Plans for the historic centre, which nevertheless all follow the same pattern. One example is that of the area between Corso Italia, Via Santa Sofia, Corso di Porta Romana and Via Rugabella. Entire fine streets that had been severely damaged by the bombing, but which would have been quite capable of articulating the problems of reconstructing the historic centre in a concrete way; whether through careful improvement of what remained or through complete restoration. But the general design of the Detailed Plans – which also destroyed the city's ancient topography (and this actually took place in the entire area from Arengario to Corso di Porta Romana, something that could perhaps only have happened in Milan) – revealed, in their crude formulation of plan and volumetric elements, what this form of architecture was intended to be: anonymous, provincial, always based on the latest innovations in technology and taste – rendering them outdated before they were even completed. The only truly outstanding intervention is by the architect Moretti,⁴ which in my opinion was unsurpassed during the reconstruction of Milan. The complex designed by Moretti in any case shows that an alternative could have been found – even despite the heavy burden of speculation – from within architectural discourse itself.

The mistakes that have been made and continue to be made result from the lack of a serious and genuine plan for the entire historic centre and of clear guidelines for both restoration and new construction. It should be emphasized, in fact, that the current trend towards conserving facades and towards approximate stylistic restoration – a kind of private pastiche favoured by architects and the public authorities – is certainly not the solution to the problem.

But this fundamental need for guidelines is also associated with quests that are too biased, as in the case of the competition for Piazza Fontana, or more or less amusing gimmicks like the one launched by a Milan newspaper on 'greenery on Piazza del Duomo'. Gimmicks may be amusing when they are accepted by architects, as has happened, but they are less amusing when they attract the interest of administrators, as has also happened. The absurdity of such initiatives also leads to them being dropped quite quickly; but they seem to me to be symptomatic of Milan's mentality in relation to urban planning, architecture, and its historic centre. The decision to restore the Loggia dei Mercanti, while simultaneously removing its upper storey dating from the period of Empress Maria Theresa of Austria, was taken at the same time. This decision – in defiance of architecture, the principles of restoration, and common sense – was also annulled, and it vanished away into the same mystery from which it came.

If the centre of Milan is characterized by this fragmentary and mediocre quality, the situation is no different on the outskirts and in the new estates.

The difficulties faced by the residents of the new districts are well known – the insoluble contrasts between industrial sites and residential areas that require inhuman journeys and hours; the objective and dramatic conflicts in which workers, commuters and immigrants find themselves caught in relation to problems of housing.

Such problems are certainly general conflicts that we face; they are not attributable to architecture and urban planning in Milan and are shared by all large cities. But an alternative point of view such as that presented here cannot overlook a situation of this sort in our cities. There can be no doubt that a new estate such as the Gallarate district – to take perhaps the most striking example, in quantitative terms – could have been a project of outstanding importance. Instead, it is clear that the failure of the district was the result not only of an incredible lack of services, green areas and facilities, but also of the inconsistency of the general design for this new part of the city – a design for which it is difficult to identify the authorship of the designers who were responsible. This is owing to the amount of time involved in the application of complex and superimposed standards and regulations, and the bureaucratic intervention that affects too many of Milan's public buildings. Even the ugly architecture with which it is implemented seems insignificant in the usual casual and inexplicable image of subsidized building in Milan. Within this picture the few good examples also fail to stand out – such as the Magistretti towers, which in my opinion are a commendable example from both the typological and the figurative point of view, and which in a different situation could have acquired outstanding importance.

In short, the architecture of these districts does not go beyond the major proposals put forward by Bottoni⁵ in the QT8 district and Monte Stella; these two cases thus remain the most important examples of the situation in Milan, but without influence.

I am well aware that a detailed analysis could also reveal positive elements and good solutions here and there, such as the original plan for the Feltrè district and other cases. But these are only examples and citations, and do not affect the general verdict.

The same is also true of private developments, of individual buildings and relatively recent housing complexes in the city and its vicinity. It is worthwhile noting that in relation to the enormous volume of construction work involved, few opportunities were offered to Milan architects to participate and that such opportunities, even if they were not shared, stand out clearly from the anonymous general picture. Despite the furore of publicity surrounding it, Ponti's Pirelli Tower is distinct from the flood of pseudo-technological and pseudo-structural buildings that followed it. Although I do not share the view of architecture expressed in a work such as this, its value must be recognized. This is true of few other architectural works in Milan.

In the cases that I regard as being decidedly positive and that express a coherent line of development in Italian architecture and in the cultural climate of Milan, it is obvious that a single building is clearly not capable of redeeming such a negative situation. Single buildings are difficult to discern individually within the urban context, unless the characteristics of their size are such as to disrupt it, and provided that their size is used as a formal value. Outstanding cases of this sort would include the Torre Velasca by BPR,⁷ the complex on

6 [Piero Bottoni (1903–1973).]

7 [Originally BBPR, the acronym for the architectural office opened in 1932 by Gian Luigi Banfi (1910–1945), Lodovico Barbiano di Belgiojoso (1909–2004), Enrico Peressutti (1908–1976) and Ernesto N. Rogers (1909–1969). Following Banfi's death in a Nazi concentration camp, the office was re-established after the war as BPR.]

4 [Published as Virgilio Ferrari, ed., *Milano: il piano regolatore generale 1953* (Turin: Edizioni di 'Urbanistica', 1956).]

5 [Luigi Moretti (1906–1973).]

Corso Italia and the hotel building on Piazza della Repubblica by Luigi Moretti, and the residential block on Corso Sempione by Piero Bottoni. These are exceptional works by architects who are quite diverse, but nevertheless closely linked in their involvement in the only valid quest in Italian architecture – the critical exploration of Rationalism and the move beyond it towards a wider vision of the city, and of typology. This broader vision is emerging in the clarity of design seen in Piero Bottoni's office buildings. Bottoni's architecture is increasingly establishing itself over time and is developing into a consistent discourse about the city – a discourse with reference points in the first Rationalist buildings, in planning and an interest in urban planning, in QT8 and the imaginativeness of Monte Stella, and finally in these buildings of the post-war period. A broader vision is also emerging in the mastery shown by Luigi Moretti of Rome, a precursor of the vision of large-scale projects and of a new urban monumentality in these buildings in Milan. And it emerges, finally, in BPR's Torre Velasca, a building that in an exceptional way interprets a variety of atmospheres and allusions to create a work which – no matter how it may be judged – engages with the whole of modern architecture and is uniquely linked to the Milanese landscape. In the face of works such as this, it is pointless to dwell on ugly detail, inconsistent additions, historicism in architecture, etc. The decisive question is the idea of the building and of the individual work; in this way, a work is also able to break free from the trends that gave rise to it.

While these buildings are able, as suggested above, to use their exceptional size as a formal quality (a difficult but important topic in architecture), there are few other works that stand out from the picture of the city. Mention must be made of the building on Via Marchiondi by Ignazio Gardella,⁸ which forms a very precise reference point in the recent history of Italian architecture; of the building at Via Velasca 4 by Mario Asnago and Claudio Vender; and of the building on Via dei Giardini by Carlo De Carli.⁹

I have mentioned these works because I regard them as being exceptional, not only in the context of architecture in Milan from 1945 to 1970 but also in the wider context of European architecture. It is neither my purpose nor the object of these remarks to carry out a systematic examination of the buildings that were constructed or planned during those years, but I have thought it necessary to point out which works show progressive continuity in the architecture of Milan.

I believe that the ultimate conclusion is that the balance sheet for these twenty-five years of urban planning and architecture in Milan is a negative one – in comparison with other cities in Italy as well. The example of competitions is telling: the use of architectural competitions as a tool has been practically ignored by public bodies and by large organizations. I do not think that competitions as such are capable of solving the problems of architecture; inappropriate or incomprehensible results of many competitions are there for all to see. But they certainly allow for debate and comparison – in short, for the public administration to show a meticulous and discerning sense of responsibility. This was the case in the competition for the business district in Turin, for the island of Tronchetto in Venice, for the new buildings for the Chamber of Deputies in Rome and also other test procedures and debates which – though in different and often equivocal ways – have provoked discussion and enabled alternative responses to specific questions.

Nothing of the sort has happened in Milan. Time seems to have stopped at the moment of Cattaneo's polemics over the Piazza del Duomo and the controversial project by Mengoni.¹⁰ We can either resign ourselves to the fact that the city that has given expression to the country's most violent conflicts is incapable of constructing its own image, or we may choose to hope that a greater awareness of urban problems, an urge to achieve a better city, may yet lend significance – even if in unexpected ways – to the architecture of Milan.

8 [Ignacio Gardella (1905–1999).]

9 [Carlo De Carli (1910–1999).]

10 [Cesare Cattaneo (1912–1943), Giuseppe Mengoni (1829–1877), the designer of the Galleria Vittorio Emanuele II in Milan.]



Astrid Staufer, „Zum Werk des Mailänder Architekten Luigi Caccia Dominioni“, in: Prof. Flora Ruchat-Roncati, Andrea Casiraghi (Hg.), *Milano – Architetture, Mailand – die Bauten, Beiträge zur Vorlesung Architektur VIII, 1998, S. 137–148.*

Zum Werk des Mailänder Architekten Luigi Caccia Dominioni

Das Werk des Mailänder Architekten Luigi Caccia Dominioni, dessen entwerferische Tätigkeit sich über mehr als 50 Jahre entwickelt und eine ausserordentliche Dispersheit von Themen und Betätigungsfeldern aufweist, ist bis heute mehr oder weniger im Dunkeln geblieben. Die Auseinandersetzung mit seiner Figur und seiner umfangreichen Produktion scheint deshalb interessant, weil dahinter eine Haltung zu vermuten ist, welche im Umgang mit der Moderne ganz spezifische Interessen entwickelt: So kann man in seiner Arbeit einen wichtigen Beitrag sehen, welcher sich jenseits einer primär ideologischen Definition der Moderne¹ eher in der Forschung und Entwicklung von Entwurfsverfahren situiert.

Die unterschiedlichen Untersuchungen über die Möglichkeiten des Umganges mit dem modernen Erbgut als entwickelbarer *Horizont* teilen sich im Nachkriegsitalien auf verschiedene Figuren auf, die sich auf bestimmte Entwicklungsrichtungen „spezialisieren“². Caccia Dominionis Sonderstellung und die Tatsache, dass sein Werk an den Rand der Debatte verbannt blieb, sind darin begründet, dass er sich in der Untersuchung der aus diesem Horizont erarbeiteten Möglichkeiten in keiner Weise festlegt, d.h. spezialisiert. Vielmehr schöpft er diesen Horizont in seiner gesamten Breite aus: eine Haltung, die ihm den Vorwurf ideologischer Unzuverlässigkeit und die Unterstellung einer *Chamäleon*-Position eingetragen hat³.

So sind seine Projekte auch kaum als von *einem* Autor stammend zu erkennen (Vgl. Abb. 1-8, acht ausgewählte Projektbeispiele). Sie lösen –obwohl sie nicht

zu vereinheitlichen sind– unter Betrachtern und Kommentatoren einen Reiz aus, vermögen, vielleicht aus unterschiedlichen Gründen, zu überraschen. Bei einer ersten Betrachtung fallen vorab wuchernde, häretische Elemente auf: Viele seiner Operationen scheinen auf absichtlichen Verstössen gegen kanonisierte Regeln der Moderne zu basieren und sind darin praktisch unberechenbar, streifen viele Themen und unterschiedliche Themen. Stilistisch wird dies durch einen ungeordneten Zugriff auf die Bild- und Stilquellen parallelisiert. Die stilistische Aufsplitterung der Architektur, welche sich in einer gleichzeitigen „Zugehörigkeit“ seiner Werke zu verschiedenen allgemeinen Tendenzen (Neorealismus, nordischer Empirismus, Corbusianismus etc.) zeigt, scheint für Caccia jedoch vorab eine Frage der Tonalität zu sein: Die Einführung von Stilbeiträgen bedeutet für ihn nicht die Verfechtung eines Glaubenskrieges, sondern stellt –ähnlich wie etwa bei Asplund– vielmehr eine Frage der Klaviatur dar.

Caccia Dominionis Tendenz zur Aufsplitterung der Architektur ist aber nicht nur auf stilistischer Ebene zu beobachten; sie zeigt sich vor allem in der an vielen Projekten ablesbaren Entflechtung der Disziplinen *Architektur* und *Innenarchitektur*. Diese äussert sich in der oftmals komplementären Beziehung von Grundriss und Hülle: Caccia Dominioni wird unter den selbst auferlegten Banden zum Innenarchitekten in seiner eigenen Hülle. Bedeutungsvoll ist, dass sich diese Beobachtung –vielleicht auch aufgrund der ausschliesslichen Beschäftigung mit Design und Innenarchitektur in seinen frühen und rezessionsgezeichneten Jahren als Architekt– als *Haltung* erweist, in welcher die Architektur in unabhängige Spezialdisziplinen zerlegt wird.

Basierend auf dem ideologischen Desinteresse an der Moderne scheint der Einbruch in den modernen *Strukturbegriff* eine grundlegende Voraussetzung für Caccias Entwurf zu sein. Ein modernes Entwurfsverständnis (oder besser eine moderne Entwurfshierarchie) besitzt nämlich um 1950 auch so etwas wie eine „umgekehrte Logik“: Im hierarchischen Aufbau sind nicht nur die Beziehungen definiert, sondern auch die Elemente: Grundriss, Volumen, Licht, Funktion und andere. Caccia Dominioni macht sich nun den entwickelten Stand der modernen Untersuchungen zunutze, um Teile gegenseitig zu isolieren und damit in neue Abhängigkeiten zu bringen. Dies führt über die Grenzen der Architektur hinaus ins Design, aber auch zu unterschiedlichen Rollen als „Entwurfsspezialist“⁴. Die Beschäftigung mit unorthodoxen Beziehungsmöglichkeiten ist für Caccia Dominioni zentral. Der beschriebene Sachverhalt ist deshalb von Bedeutung,

1 Vgl. 1./2. Nachkriegs-CIAM, welche von einer ausgesprochen ideologischen Redefinition der Moderne gezeichnet waren.

2 Man denke an die Arbeiten von Gabetti und Isola, Albini, Gardella, Raineri, BBPR etc.

3 Dies ist aus Gesprächen mit dem Architekten zu schliessen, sowie aus der Tatsache, dass CD's Werk trotz seines grossen Umfanges in der bedeutenden historiographischen Literatur über die italienische Nachkriegszeit nur marginal und eher kritisch behandelt wird (Tafari, De Seta u.a.).

4 Selbsterläuterung des Architekten in einem in seinem Mailänder Studio geführten Gespräch.

weil er im Grunde ein Paradoxon beinhaltet: Das, was normalerweise als Verlust oder gar „Sünde“ der 50er-Jahre-Architektur betrachtet worden ist -die Aufspaltung in Disziplinen und Tendenzen- wird für Caccia zur *Voraussetzung* seiner Arbeit; dies, weil er glaubt, sich durch die Aufspaltung von den Lasten und Bedingungen befreien zu können, um entwerferische Freiräume zu erarbeiten.

1. Beispiel: Ein Wohnhaus an der Piazza Carbonari in Mailand (1960/61)

Entschlackungsoperationen

Als fetter Findling demonstriert das Wohnhaus in einer peripheren Zone von Mailand seine isolierte Präsenz (Abb. 9). Als erstes besticht die ausgesprochene Plastizität des Volumens auf dem freien Feld: Durch Abschleifoperationen im Dachbereich und durch die starke Differenzierung von Schmal- und Breitseiten erzielt der Körper von jeder Seite aus eine andere Wirkung. Demgegenüber steht die rigide Kontinuität der Fassadenabwicklung: Auf der glänzenden und homogenen Oberfläche zeichnen sich die Fenster scharf ab. Ihr Bild läuft den Seiten entlang und wendet an den Ecken, eine graphische Formulierung ohne jeden Verweis auf die Struktur (Abb. 10). Schwarze Glasflächen drängen sich in durch unbehandelte Aluminiumrahmen begrenzten Feldern von horizontaler Ausdehnung neben fassadenbündige Klarsichtscheiben. Getragen wird das Gebäude von einer durchgehenden Skelettstruktur; die Grundrisse sind somit variabel (Abb. 11).

Der Eigentumswohnbau, dieser typische Ausdruck der Lebensweise der zeitgenössischen Gesellschaft mit dem „Ideal des individuellen Eigenheims“⁵, wird hier als neue Bauaufgabe gewertet und durch eine Revision der modernen Vorstellung des Mietshauses als Summe von aufeinandergestapelten Standard-Zellen in einen Typus transformiert, der von einer Neuinterpretation des Wohnhauses ausgeht. Ein komplexer Organismus soll aus diversifizierten und zusammenhängenden „Häusern“ und aus *unterschiedlichen* (was die Grundrisse anbelangt, die sich jeweils über ein ganzes Geschoss ausdehnen) und *unterscheidbaren* (was die Fassaden betrifft) Episoden gebildet werden. Die Formulierung dieser Thematik sucht eine dem Typus entsprechende, zusammenhängende Spra-

⁵ Hierin kann ein charakteristisches Beispiel für die Caccia-typische Annahme der Wertsystems seiner Bauherren gesehen werden.

che an den Grenzen der absoluten Abstraktion.

Das gewählte Bild scheint getragen vom Interesse an der von den „Funktionalisten“ proklamierten Lesbarkeit funktionaler Abläufe als modernes Thema. Dabei weichen allerdings die ideologischen Inhalte einer solchen Bestrebung der Faszination an der abstrakten *Komposition* der Hülle als ein nach den „Regeln“ der Malerei inszeniertes, zweidimensionales Bild. So wird die Fassade für Caccia hier in erster Linie zur *Leinwand*, auf welche er etwa die bildkompositorischen Absichten eines frühen Mondrians projiziert (Abb. 12). Eine Bestätigung dieser These findet sich in der antifunktionalistischen Gleichwertigkeit der Öffnungsorientierungen (Nord-Süd) oder in der Tatsache, dass in den Baueingabeplänen im zweiten, dritten und vierten Obergeschoss identische Grundrisse dargestellt sind, die entsprechenden Fassadenpläne aber durchaus unterschiedliche Öffnungsanordnungen aufweisen. Die Fenster bilden durch die Einführung horizontaler und vertikaler Anschlaglinien teilweise sich überschneidende Felder. Grundlegend ist, dass auf jeder Fassadenseite ein, meistens aber mehrere Felder durch liegende Proportion aus dem „Bild“ hinausweisen. Dies, um anzudeuten, dass es sich um einen rahmenlosen Ausschnitt aus einem weiterführenden, dynamischen System handelt. Dazu gehört auch die Massnahme, die grösseren Mauerstücke zwischen den Fensterbändern geschossweise so gegeneinander zu versetzen, dass eine optische Tendenz zur Wanderbewegung in entgegengesetzte Richtungen entsteht.

Auf diese Weise verselbständigt sich ein Thema, welches ursprünglich Teil einer umfassenden Reorganisation architektonischer Zusammenhänge war, auf kompositorischer Ebene zum reinen und abstrakten, aus seinem weiteren Kontext gelösten Bild.

2. Beispiel: Zwei Bürobauten am Corso Europa in Mailand (1953-55)

Isolationsoperationen

Die Gebäude am Corso Europa können als frühe europäische Beispiele von *curtain wall*-Bauten bezeichnet werden. Sie stehen in einer Expansionszone der italienischen Wirtschaftswunderzeit. Der Architekt verwendet hier die *curtain wall* als klischiertes Bild für den „American Dream“ der 50er-Jahre (Abb. 13). Das Potential dieser amerikanischen Nachkriegserfindung liegt primär in der Ausbildung der Fugen zwischen den Elementen und ihrer Befestigungsart; Aspekte, welche die Herstellung beliebig grosser, ununterbrochener Wand-

flächen gestatten (Abb. 14).

Die aus dieser neuen Konstruktionsweise hervorgehenden Thematiken der Haut sind an verschiedenen Resultaten des "International Style's" in den 50er- und 60er-Jahren abzulesen⁶. Ziel ist stets die Erzeugung des Phänomens der Endlosfassade, die sich ohne Unterbruch als von der Tragstruktur unabhängige Hülle -vorgegebene und zumeist gleichbleibende Funktionen enthaltend- über das ganze Gebäude hinweg ausdehnt. Auf Interesse stossen in diesem Zusammenhang die Lesbarkeit der Hülle als das gesamte Volumen umfassende Abwicklung (wobei die Über-Eck-Kontinuität von zentraler Bedeutung ist), sowie die Suggestion von Endlosigkeit in der Vertikalen: Die Kuben evozieren durch die Repetition derselben Elemente oftmals auch im Dachbereich die Vorstellung eines oben abgeschnittenen Baukörpers.

Die Bauten am Corso Europa zeigen ganz andere formal-thematische Interessen: Caccia zielt in seiner Lösung auf einer der Suggestion von Endlosigkeit geradezu entgegengesetzte Thematik ab. Die zur Strasse hin orientierte Vorhangsfassade scheint gleichsam zwischen zwei massiven, die Vorstellung der Brandmauer in sich tragenden Wänden aufgespannt. Als glatte Membran gewährleistet sich die gefasste Kontinuität des Strassenraumes und distanziert sich von den oben erwähnten Thematika der modernen dreidimensionalen Ausdehnung des Körpers (Abb. 15).

Herbeigeführt wird die Überlagerung eines städtischen Typus' des 19. Jahrhunderts mit einer neuartigen, aus veränderten Bedingungen resultierenden Konstruktionsweise. Das traditionelle Stadthaus mit zur Strasse gerichteter Repräsentationsfassade erhält einen neuen Bedeutungsträger: Homogenität, Glätte und Glanz als Mediatoren für saubere und von maschinellen Prozessen befreite Arbeit, als Bild für den expandierenden tertiären Sektor. Bei dieser Neulektüre des klassischen "palazzo"-Themas werden Sockel, Mittelteil und Dachgeschoss im Verzicht auf Materialwechsel oder volumetrische Versätze einzig mittels Licht- und Schatteneffekten differenziert. Das in der *curtain-wall*-Ebene liegende, verglaste Sockelgeschoss ist durch ein die Fussgängerzone fassendes Vordach begrenzt. Starke Belichtung bei hohem Sonnenstand lässt das Sockelgeschoss als entmaterialisierte und homogene schwarze Fläche erscheinen und führt zu einer optischen Loslösung der im Sonnenlicht glänzenden, nunmehr schweben-

den Spiegelfläche. Zusammenfassend sind am Corso Europa im Vergleich zu den oben erwähnten internationalen Tendenzen also zwei Punkte wichtig: Die geradezu inszenierte Gefasstheit der Glasfläche und ihre hierarchische Gliederung in der Vertikalen.

Solche Entschlackungs- oder Isolationsoperationen scheinen für Caccia Dominioni Bestandteile eines Verfahrens zu sein, welches im Auseinanderdividieren ursprünglich zusammenhängender Aspekte nach neuen Lektüren strebt. Vorerst ist offensichtlich, dass das symbolische Material (die Bilder) in Caccias Werk eine zentrale Rolle zur Identifikation und Spezifikation einer Lösung übernehmen muss. Durch die Bilder formuliert der Architekt Aussagen zur thematischen Lektüre der Bauaufgabe, zu zeitlichen und gesellschaftlichen Faktoren und/oder zu den kontextuellen Bedingungen. Anhand der Bauaufgabe Corso Europa soll die kulturelle Eingebundenheit der *curtain wall* nun skizziert werden:

Der Corso Europa ist eine erst in den 50er-Jahren eingeführte städtebauliche Verbindung, welche als Bresche in den Mailänder *tessuto urbano* geschlagen wird⁷. Diese städtebauliche Disposition (als Bedingung) wird nun durch die Art der Verwendung der *curtain wall* und durch ihr Verhältnis zu den seitlichen Mauerscheiben zur perfekten Inszenierung umgesetzt. Die *Curtain Wall* charakterisiert so die unter veränderten Bedingungen eingeführte Schnellstrasse als kontextfremdes Element, hebt die neue und andersgerichtete Bedeutung dieser Bauten im städtischen Gewebe hervor. Hier wird eine leistungsorientierte, fortschrittliche und „strahlende“ Welt interpretiert, dort -seitlich- sind die antiken Befunde des urbanen Chaos Protagonist. Caccia gestaltet nicht in erster Linie das Haus, er inszeniert die Strasse als Schlucht, welche sich durch die Gedärme der alten Stradt „frisst“. An den angefasten Ecken des Baus prallen auf diese Weise zwei widersprüchliche und gleichermaßen gültige Interpretationen der Stadt aufeinander.

⁶ Vgl. amerikanische Beispiele:

- Skidmore/Owings/Merill: Lever Building, New York 1951
- Brindon/Wright mit obgenannten: Norton Building, Seattle
- Stone/Mulloy u.a.: First Western Building, Oakland etc.

⁷ Caccia Dominioni ist einer der wenigen Architekten, welche einen ganzen Strassenzug in einem bestehenden Stadtteil gesamtheitlich gestalten konnten. Auf der gegenüberliegenden Strassenseite sein zehn Jahre später entstandenes Bürohaus, welches grundsätzlich andersgerichtete Themen aufweist.

Das komplementäre Verhältnis von Grundriss und Hülle

Wirft man nun einen Blick auf die hinter dieser leuchtenden Corso Europa-Fassade verborgenen Grundrisse, so fällt als erstes der vollkommene Bruch mit der dort aufgezeigten Strenge auf (Abb. 16). Organische Figuren, vor allem im Erschliessungsbereich, gewundene und gebauchte Bewegungszonen, in kontinuierlichem Fluss sich ausdehnende und wieder verjüngende Raumzonen, die von einer klaren Trennung von Bewegungs- und Aufenthaltsbereichen befreit sind, und die dynamisch-ornamentale Struktur des Mosaikstein-Bodenbelages verweisen auf die Ambition des Entwerfers als „spielerischer Erzähler“⁸. Erzählt wird eine kompakte, geradezu antifragmentarische Geschichte vor den Kulissen einer düsteren, mit Kratern besetzten „Lava-Höhle“ (Abb. 17). Zu den bildinszenatorischen Mitteln gehören die Verwendung von Materialien wie Stein, Glas und Metall, der Einsatz von nur spärlichem Licht als die Hauptschauplätze ausleuchtende, flutende Scheinwerferspots, die Ausbildung der Bewegungszonen als in die Vertikalerschliessungskerne mündende „Schluchten“.

Der episodenhafte Charakter der Bewegungsführung entsteht in erster Linie durch die sanfte Krümmung der raumdefinierenden Elemente: Die Abweichung von der Geraden beschränkt das Blickfeld des Betrachters auf stets sich wandelnde Abschnitte und verändert kontinuierlich die Prioritäten der Wahrnehmung. Die Endpunkte solcher Einzelepisoden werden oftmals markiert durch künstliche Oblichter, welche die aufgebaute Spannung auf einen perspektivischen Wechsel hin verstärken (Ausdehnung des Blickwinkels).

Die Einführung der *Benützerperspektive* hat in Caccias Grundrissentwicklung einen essentiellen Stellenwert. Sie lenkt die Operationen zur Führung und Fixierung der Blicke durch architektonische Elemente, Licht und Objekte in den „toten Zonen“ („angoli morti“) der Bewegung (Abb. 18). Die Aufrechterhaltung des „Bewegungsflusses“⁹ durch Bewegungscharakterisierung im Grundriss ist dabei entscheidend. Caccias Grundrissentwurfsskizzen sind dominiert von einer Summe gebündelter Bewegungslinien, welche die potentiellen Möglichkeiten des *Flusses* aufzeichnen (Abb. 19). In den Bauten, speziell am Corso Europa, finden sich diese oftmals in der dekorativen Gestaltung der Mosaikstein-Bodenbeläge wieder¹⁰. In jenen Fällen, wo die „organische“ Kontinuität des Flusses aus

„Rücksicht auf den Bauherrn“ (d.h. aufgrund ökonomischer und psychologischer Vorbehalte) nicht in Form von gebauchten Wänden nachgebaut werden kann - dies ist etwa am Beispiel Carbonari ersichtlich - führt der Architekt abgekröpfte Ecken im 45°-Winkel ein.

Als wichtiger Aspekt muss in diesem Zusammenhang auch Caccias freier Zugriff auf unterschiedliche Quellen herausgestrichen werden. Seine Entwürfe weisen eine wahlweise Durchmischung von modernen und 19. Jahrhundert-Grundrisselementen auf¹¹. Charakteristisch sind ausserdem Zugriffe auf dekorative Elemente und Ensembles; handelt es sich dabei um plastische Elemente wie Möbel und Kunstgegenstände, so sind diese zumeist derart in die Kontinuität des Flusses integriert, dass sich der Betrachter kreisförmig um sie herum bewegen kann. Die Verwendung von „barocken“, elliptischen Treppenfiguren¹² als typische Elemente in Caccias Entwürfen - sie sind auch am Corso Europa anzutreffen - ist auf dasselbe Interesse an der menschlichen Dynamik zurückzuführen.

Das Beispiel des Wohnungsgrundrisses eines Appartements in Mailand veranschaulicht eine solche Verwandtschaft mit barocken Entwurfsabsichten (Abb. 20). Als erstes springt die geradezu antifunktionalistische Raumaufteilung ins Auge. Sie besteht unter anderem in der übersteigerten *Streckung* der Bewegung, in der Schaffung von maximalen Distanzen, sowie im Interesse an einer ausgesprochenen räumlichen Vielfalt. So ist Caccia stets bemüht, „minimale Strecken für strikt funktionale Verbindungen (zum Beispiel von der Küche ins Esszimmer)“ zu erarbeiten, um dafür den „sogenannt repräsentativen Abschnitten eine maximale Abwicklung zu geben“¹³. Für die einzelnen Abschnitte fixiert er jeweils einen Betrachterstandpunkt, von welchem aus die formalen Operationen gelenkt werden.

Die Beobachtungen zur Entwicklung des Grundrisses haben aufgezeigt, dass dieser durch die Einführung eines wahrnehmenden und sich bewegenden Subjektes vorerst als geschlossenes System konstruiert wird. Demgegenüber wurde die Fassade als autonome Bedeutungsträgerin deklariert. Es gibt im Gesamtwerk von Caccia nur sehr wenige Beispiele, in welchen sich die Dynamik des inneren

8 Selbsterläuterung des Architekten, in welcher als primäres Interesse bei der Grundrissentwicklung die „Erzählung einer Geschichte („raccontare una storia“) angegeben wird.

9 Beides Caccia-Zitate.

10 Gestaltung durch Francesco Somaini, langjähriger Freund CD's.

11 So sind seine Wohnungsgrundrisse oftmals vom grossbürgerlichen italienischen Wohnungstypus des 19. Jhdts. abgeleitet.

12 Der Begriff des „Barocken“ im Zusammenhang mit den Entwurfsabsichten stammt vom Architekten selbst.

13 Caccia in einem Interview mit E. Gentili.

Aufbaus, die „Organik“ der Grundrisse in der äusseren Form niederschlägt¹⁴. Üblicherweise zeichnen sich seine Projekte in ihrer äusseren Erscheinung primär durch formale Strenge -sie betrifft sowohl die Volumetrie des Körper als auch die Gliederung der Fassaden- und durch thematische Reduktion aus. Durch eine solche Trennung ist die Fassade nicht mehr an den Zusammenhang mit dem Innern gebunden; sie wird zur Voraussetzung für eine freie Paraphrasierung.

Das Verhältnis von Grundriss und Hülle muss somit als *hierarchische Konkurrenz* definiert werden; es entledigt sich der umgekehrten Logik eines modernen Entwurfsverständnisses. Dies hat eine Aufsplitterung der modernen Gebäudetotalität zur Folge. So wird auch der Antagonismus zwischen Inhalt und Erscheinung zum Teil einer Haltung, welche in der Isolierung von Entwurfsaspekten neue Zusammenhänge definiert.

Es könnte Caccia eine Entwurfsstrategie unterstellt werden, die darin besteht, festgelegt Volumenbegrenzungen von hermetischer Strenge durch das Anfüllen mit expansiven Inhalten zu *stressen*. Dabei werden dynamisierende Elemente fast rücksichtslos an die Grenzen der Hülle gedrängt. Ob es sich um einen Umbau oder einen Neubau handelt, in welchem der Architekt zum eigenen Innenarchitekten wird, spielt dabei keine Rolle. Die „neue Totalität“ von Caccias Bauten kann somit folgendermassen beschrieben werden: Durch die Loslösung von Inhalt und Hülle führt die Beweglichkeit und Freiheit im Innern direkt zur freien Modulation des (modernen) Bildes aussen (Abb. 21).

So können seine Bauten nicht als Resultate eines abstrakten Strukturverhaltens bezeichnet werden; vielmehr sind sie als *Inszenierungen*, als *Dramaturgien* zu verstehen. Dabei wird das Subjekt durch das Entwurfsverfahren in ein bestimmtes Verhältnis zum Bild gesetzt. Die *Wirkung* ist dabei zentral. Zusammenfassend könnte man Caccias Resultate als *Organisation von Wirkung* bezeichnen.

Die Bedeutung der Wirkung

Das Beispiel Corso Europa hat aufgezeigt, wie das Bild der *curtain wall* semantisch losgelöst wird. Genauso wichtig scheint in Caccias Entwurf aber die thematische Übersteigerung der formalen Koeffizienten dieses Bildes zu sein. Der „Wirkungsabsicht“, den Strassenraum durch eine vollkommen homogene,

glänzende, glatte und aufgespannte Fläche nachzuzeichnen, steht jene ganz andersgerichtete der seitlichen Wände gegenüber. Hier wird die Plastizität der in eine Klinkerverkleidung von stumpfem Braun gehüllten Mauerscheiben emphatisiert: Gleich einem Holzwerkstück wird die Scheibe gehobelt, gefast und mit eingefrästen Löchern und herausgeschliffenen Vertiefungen versehen.

Ähnliche „Paradoxa“ sind auch am Wohnhaus Carbonari nachzuweisen. Der erwähnten Behandlung der Hülle als zweidimensionale Leinwand zur Applikation dynamisierender und rein bildkompositorischer Themen steht die Statik und Unverrückbarkeit des Blocks gegenüber. Solche thematische Gegensätze sind charakteristisch für ein Entwurfsverfahren, in welchem die Subjektivität der Wahrnehmung eine so entscheidende Rolle erlangt. Man kann darin auch ein Interesse an der *Simultaneität von Bedeutungen* erkennen. Das Verfahren ist geprägt durch in dialektischer Beziehung stehende Themenpaare. Die Methode basiert auf einer Gegenüberstellung von Themen, die sich durch innere Widersprüchlichkeit auszeichnen. Die Konfrontation von These und Antithese zielt jedoch nicht auf eine *Synthese* beider Positionen zur Erlangung einer übergeordneten Erkenntnis ab. Vielmehr sucht die komplementäre Beziehung als Wechselwirkung fast im physikalischen Sinne ein formales Gleichgewicht auf dem Feld der Mehrdeutigkeit. Die Methode ist vergleichbar mit elektrolytischen Prozessen: Durch Polarisierung der Teile wird ein Spannungsfeld induziert.

Spezifische Regeln werden gleichsam erstellt, um ihre Potenz in Konfrontation mit ihrem innersten Widerspruch zu stressen. Von grosser Wichtigkeit ist jedoch die Feststellung, dass es keine *Hierarchisierung* der Gültigkeit von Regeln gibt (und damit eine Thematisierung des Regel-Ausnahme-Prinzipes), sondern dass die Thematisierung in der komplementären Beziehung der Themenpole selbst besteht.

Definition der Benutzerperspektive

Die Einführung der *Benutzerperspektive* und die für Caccia daraus erwachsenen entwerferischen Freiräume müssen im Zusammenhang mit einer Entwicklung betrachtet werden, welche in den 50er-Jahren allgemeinere Bedeutung erlangt. Im *Norden* wird der Begriff des *Benützers* und seiner Bedürfnisse zentral. Mit der Ablehnung der rationalistischen und corbusianischen Linien vollzieht sich am Nachkriegs-CIAM ein Wechsel, welcher die Interessen der Architekten auf humanistisch-soziologische Aspekte verlagert (man denke etwa an den nordischen Empirismus, die Resultate von Häfeli/Moser/Steiger oder den

¹⁴ Auffallendstes Beispiel für eine solche Ausnahme ist die Bibliothek Vanoni in Morbegno aus dem Jahre 66.

wortführenden Giedion). Demgegenüber entfallen solche Aspekte im *Süden*- vor allem in Italien- grossenteils: Wenn es hier um den Benutzer geht, so sieht man in ihm vielmehr den *Theaterzuschauer*, für welchen man Wirkungen inszeniert¹⁵. Das Thema des Betrachtersubjektes erfährt damit eine formale Aufladung. Charakteristisch für solche Bestrebungen sind etwa die Sichtanalysen, die Gio Ponti bei der Villa Planchart¹⁶ als Entwurfsinstrument einsetzt: Dort werden Betrachterstandpunkte eingeführt, von welchen aus die möglichen Blickwinkel bestimmt und die Wirkung (räumliche Schichtung, Tiefenwirkung) überprüft wird (Abb. 22).

Ein ähnliches Vorgehen muss Caccia unterstellt werden: Zur Wahl von Bildern und zur Gewichtung von entwerferischen Themen wird als erstes -sei es innerhalb oder ausserhalb des Gebäudes- ein *Hauptbetrachterstandpunkt* fixiert. Von ihm aus werden die Elemente des Entwurfes bestimmt und entwickelt; während des Entwurfsprozesses fungiert er als Kontrollorgan zur Koordination und Wertung von unterschiedlichen Operationen. Seine Funktion kann anhand der Beispiele veranschaulicht werden:

Am Corso Europa -der neu eingeführten Schnellverbindung zwischen zwei städtebaulich wichtigen Punkten- ist der Betrachterstandpunkt ein *linear mobiler*. Er verschiebt sich mit hoher Geschwindigkeit auf einer leicht gekrümmten Geraden. Die Hauptthematisierung besteht nun in der Charakterisierung dieser Bewegung durch flächige Ausbildung der den Strassenraum scharf abgrenzenden Elemente. Mittel der Inszenierung ist in erster Linie das Sonnenlicht: Es verwandelt die nahen, seitlichen Begrenzungen in eine glänzende Spiegelfläche von optischer Kontinuität, welche dem Betrachter bei der Durchfahrt kurze Blicke in tiefe dunkle Schluchten öffnet (Abb. 13).

Im Falle des Hauses an der Piazza Carbonari liegt der Hauptbetrachterstandpunkt wiederum auf jener Bewegungslinie des Autofahrers, der sich hier auf der hochgelegenen Schnellstrasse in einiger Distanz und in grossem Bogen um das Gebäude dreht: Die Kontinuität des Fassadenbildes als Abwicklung, die inszenierte Massivität des Blocks und die Abschleifoperationen am Dach erlangen erst aus dieser Perspektive ihr volles Wirkungsgewicht. Hier wird das Haus ganz und gar zum unverrückbaren und eine fast magnetische Spannung erzeugenden Objekt auf dem weiten, öden Feld (Abb. 9).

15 An erster Stelle ist in diesem Zusammenhang die neorealistische Strömung in Rom mit den Beispielen Tiburtino und Tuscolano zu erwähnen.

16 Carracas 1953-56.

Als erstes wurde festgestellt, dass die Bilder in Caccias Werk eine wichtige Rolle übernehmen. Durch die doppelte Verwendung der Bilder (semantische Loslösung und Spezifizierung) erhalten diese eine Art Versatzstückcharakter. Der „*Gusto*“ - als permanenter Begriff in Caccias Äusserungen zu seiner Arbeit, welcher üblicher Weise als absurder Verschleierungsbegriff taxiert würde- könnte nun eine Art dramaturgisches Regelsystem für das Arrangement der Bilder auf diesen Plateaus bezeichnen. Dieses ist an einen bestimmten Standpunkt gebunden, von welchem aus die Wirkung organisiert wird. Dabei werden andere Standpunkte rücksichtslos unterdrückt: Die Folge ist eine hierarchische Zerlegung des Gebäudes in *akute* und *redundante* Teile.

Beim Versuch, einige charakteristische Züge in diesem Regelsystem zu erkennen, sind wir auf die zentrale Bedeutung des Subjektes als „geniessender Zuschauer“ gestossen. Der Konstruktion dieses Subjektes verdankt Caccia die Möglichkeit völlig neuer Kombinationsmöglichkeiten im Entwurf. So kann man seine Projekte als frühe Spekulationen zur Frage der Wahrnehmung unter Anwendung eines kulturell angeeigneten Wissens bezeichnen. Als subjektive Kategorie führt der „*Gusto*“ dabei ein Subjekt überhaupt erst ein. Er beschreibt aber keinen „kohärenten“ Geschmack, sondern eher ein heterogenes Feld, in welchem von Fall zu Fall neue Kombinationsmöglichkeiten unter dem Aspekt der Wahrnehmung überprüft werden.

Es ist wichtig, dazu festzuhalten, dass Caccia Dominioni seinen Kunden zumeist kennt. Die Auftraggeberschaft beschränkt sich grossenteils auf Personen aus seinem breiten Freundes- und Bekanntenkreis, welcher vom Künstler über den Arzt und Juristen zum Bankdirektoren reicht: Jene gebildete Mailänder Oberschicht also, welcher der Architekt selbst zugehörig ist, welche im Rahmen des Wirtschaftswunders zu Geld kommt und sich mit derselben kosmopolitischen Selbstverständlichkeit in der industriellen Metropole bewegt. Sie wird für Caccia zu einem neuen Publikum.

Frappant an einer solchen Art von Dienstleistungsverhalten ist die Tatsache, dass der Architekt sich in selbstverständlicher Weise *zwischen* den Erwartungen der Kundschaft und den eigenen Zielen bewegen kann, ohne darin das Problem eines Gegensatzes zu erkennen; dies über seine Fähigkeit, eine Homologie zwischen einer bestimmten Geschmacksstruktur und eigenen formalen und stilistischen Vorlieben herzustellen. Der „*Gusto*“ wird somit zum gemeinsamen Kode, welcher ihn mit der Oberschicht verbindet.

Cino Zucchi, „Mario Asnago and Claudio Vender, Geometries for dwelling“, in: Prof. Flora Ruchat-Roncati, Andrea Casiraghi (Hg.), *Milano – Architetture, Mailand – die Bauten, Beiträge zur Vorlesung Architektur VIII*, 1998, S. 215–224.

Cino Zucchi

**Mario Asnago and Claudio Vender
Geometries for dwelling**

The history of modern architecture is often a history of manifestoes, of prototypes, of unrealized utopias, of political and social involvement. The terms of personal ethics and artistic coherence are often confused; in the evaluation of architectural projects, many times ideology is used as a parameter more than the quality of the works themselves. The stereotyped image of the modern architect is the one of a demiurg, expressing messages of salvation through the media. Nevertheless, Paul Valéry made us cautious about a certain "facility" of the *Avant-garde*, whose impact relies many times only on the abrupt alteration of the linguistic codes of the previous era.

This ideological bias generated for a long time a difficulty of looking at the work of architects which don't fit in the forementioned stereotype. Architects like Gunnar Asplund in Sweden, whose graceful classicism broke the modern antinomy between domesticity and high-brow *Sachlichkeit*; or Alejandro de la Sota in Spain, whose experimental wit defies stylistic purity.

Italian architecture of this century is marked by a "representational" paradox. A tendency toward political compromise seems to be a constant counterpart of sincere "involvement". The particular climate of the "Novecento" is difficult to describe in simple terms, with its strange mixture of excitement towards the appeal of the modern world and the nostalgia of a primitive cultural cradle that could reveal new truths. What we call "Modern classicism" must in this way be redefined, or better, we have to find new names for the strange mixture of avant-garde sensibility and the need for an artistic "*rappel a l'ordre*" that took over Europe around the thirties. How could the fast-moving pace of the new technologies, the response to new social programs be compatible with the frozen beauty of an archaic dream? The suspended and often surreal character of the interiors of Figini and Pollini and Albini at the Triennale, the disquieting hybrids between an obelisk and a trussed steel structure in Libera's student drawings, the blank stone screen - whose joints follow the fan-shaped curved pattern of force lines, confronting the mass of the ruin of the roman Basilica of Massenzio - in Terragni's

(and Vietti's) competition project for the Palace of Littorio; all this complex and openly ambiguous formal strategies seem very far away from the paradigms of the straightforward functionalist faith of northern politically "involved" architects like Hannes Mayer or Walter Gropius. A sociologist would say: the iconoclastia of Protestantism versus the theatrical ambiguity of Catholicism.

Personally, I think that the unusually strong presence in Italy of the deeply layered urban structures of the historical cities, together with a certain indifference to the *Garden city* ideal of a new moral health found in the countryside, forced the Italian Rationalist culture to smoothen the radicality of the modern paradigm of a city made of an addition of living units in a idillic natural landscape. The morphological complexity of the existing city was somehow introjected in the modern projects, together with a certain representational "formalism" of the classical urban ideal. If for the hard-edge Functionalism never existed -in theory - a "façade" problem (the outside appearance of a building would have derived from a correct disposition of its rooms and light-admitting openings), the "urbanity" of a building of the Italian modern experience implies a certain degree of hypocrisy: the surface of a building is always a little bit ceremonial, it shows attributes which are more related to the ideal of a civic "decorum" more that to a desire for transparency as a metaphor of truth. Even when modern Italian buildings show their framework, they seem to be seduced by its classical, proportion-giving attributes more than by a quest for structural honesty. The beauty of the frameworks which articulate the surfaces of the buildings of Terragni, Cattaneo or Figini and Pollini originates in this scarcely hidden desire of form, an ideal of a serene civic "society" of buildings which dates back to the geometric abstractions of the Laurana renaissance perspectives of an ideal city. This long foreword masks in its turn a difficulty to define the borderlines of two only apparently opposed poles of Italian twentieth century architecture, which are often labeled under the names of Novecento and Rationalism. If, just to remain in the Milano cultural scene, Muzio and Terragni could exemplify these two different ideas about architectural form, in their work one can find unexpected inversions of attitude: the "modernist" Muzio of the garage in Lodi versus the neoclassicism of Terragni's tombs. Much of the architecture which actually built the city of Milano between the two wars defines an architectonic "middle landscape" which cannot be easily labeled neither as architecturally "progressive" nor "conservative".

The work of the architects Mario Asnago (1896-1981) and Claudio Vender (1904-1986) has to be read on the backdrop of this particular architectural climate.

The biography of Mario Asnago and Claudio Vender - whose tight professional sodalite hid a not inconspicuous difference in age - is hardly exciting. Born and educated in the Milano region - they never traveled much if not for vacations - they seemed to keep in touch with the international debate more through publications that through personal contacts. They were friends with many important painters (Carrà, Campigli, Morandi), with Edoardo Persico, a restless and passionate critic of Italian Rationalist architecture, and with Raffaello Giolli, another critic who wrote a first seminal article on them. Gio Ponti admired them, repeatedly publishing their work on the magazines "Domus" and "Stile", and often taking them as an example of modern architecture which need not to be accompanied by slogans. Their silent way of working shows both a suddle continuity and a fine evolution from their Muzio-like architectural beginnings to the almost expressionist vein of their last works of the sixties.

Their first important work, a rather rich apartment house in via Manin 33 overlooking the Giardini Pubblici in Milano (1933), is apparently derived from the nearby seminal Ca' Brutta by Giovanni Muzio, which literally set the formal standards of the Novecento movement. In Asnago and Vender's house a stone facade modulated by arches wraps around two buildings slabs forming an acute angle, unifying their surface throught the well-known artifice of the rounded corner (Fig. 1). The entrance is unexpectedly sited on the long portion of the facade, which is actually crowned by an attic whose position disregards the potential axis of symmetry given by the corner solution (Fig. 2). At the ground floor, a series of large circular blank oculi notched in the stone veneer are curiously positioned to be almost tangent to the overimposed rows of windows, implicitly contradicting the apparent solidity of the articulated "classical" facade. The lunettes of the arches are in some cases decorated by shallow bas-reliefs representing simplified military trophies.

The same rounded motif is used again to establish the continuity of the façade surface of another corner building, an apartment house in via Euripide 1 (1937). The first version of the project actually had a sharp corner, with an unusual solution of a window jamb coinciding with the cornerline itself. The entrance, which unites the car access and the pedestrian one by a large glazed atrium, ignores once more the potential symmetry of the angle. Very suddle proportional corrections lengthen the dimension of the windows of the two upper floors, changing their obscuration devices from rollers to big wooden sliding panels hidden in the thickness of the walls. On the intermediate floors horizontal continuous balconies emphasize the continuity of the building surface (Fig. 3). A strange, "useless" abstract white metal framework - which much later we will find

again in the project of via Faruffini - overlays the balconies on the left side, casting thin shadows on the fine white plastered skin of the building. The high windows of the third floor are topped by rectangular stuccoed panels whose reliefs show abstract compositions carrying occasionally fragments of classical motives such as arrows or greek-derived frieze decorations (Fig. 4). The whiteness of the plastered facade and the elimination of wall articulations set this building far apart from the current Novecento architecture, expressing the need of simple forms which is very close to the sensibility of the younger generation of architects.

Their other important commission of the mid-thirties, an apartment house in viale Tunisia 50 (1935), shows a sudden purification of language. The block-like, repetitive structure of a rental apartment house is articulated through the skillful introduction of surface elements. The overall cladding in white Travertine stone is articulated through small setbacks. Very simple balconies with metal wire mesh parapets, combined in different depths and widths, appear to give vertical hierarchy to the building façade (Fig. 5). The first studies of the project can be read as an experiment of progressive elimination of the formal elements of Novecento architecture; in many of the intermediate versions of the elevations, a white plaster opaque horizontal balcony inserted at the fifth floor contrast with the transparency of the other ones. The masonry parapet was actually constructed, and then demolished to be homologated to the others. The project appears almost as an essay on the theme of the urban appearance of a high-density, medium-rise urban building. The disposition of the balconies, more than to respond to strict functional criteria, appears to follow a "perceptual" approach, a fine study of their shadow-casting properties on the facade, which is mainly seen in a compressed perspective from the long, newly traced street. The rejection - by both Novecento and Functionalist movements - of nineteenth-century decoration needed in any case a new search for a "dignified" urban face for the housing which was rapidly giving shape to the new city. Asnago and Vender's first apartment houses explore, together with the innovations in building technology and in plan layout, this particular aspect in depth. Instead of being pursued through the research for a "modern" decorative apparatus, this formal ideal of a civic architecture is paradoxically obtained through a progressive simplification of detailing and linguistic abstraction.

The house in via Col Moschin 3 (1939) could be taken as an example of this research. Vertical arrays of elongated windows rhythm the otherwise flat, cream-colored klinker facade (Fig. 6). An abstract array of cube-like wire mesh projecting balconies generate a strong three-dimensional geometric pattern, whose moving shadows exaggerate the course of the sun. At a closer look,

disquieting contradictions alter the apparent simplicity of the facade. The position of the big glazed atrium at the ground floor deliberately contradicts the rigidity of the geometric grid, and so does the smaller window next to it. The windows of the first floor are surrounded by an abstract white plaster flat cornice. The windows of the upper floors are obscured by high wooden sliding panels clad in concrete-asbestos sheets. No response for the difference of the room function alters the monodic rhythm of the facade. In their research for uniformity, Asnago e Vender adopt the high door-window and the balcony also in correspondence with the bathrooms; but with a witty device, the corresponding sliding panels carry a glazed horizontal slit to ensure the occasional need for privacy. The entrance atrium shows meaningful alterations from the plan bilateral symmetry, introducing a curved wall which leads to the concierge and then to a diamond-shaped short flight of steps.

The evolution of the work of Asnago e Vender shows a progressive taste for this kind of very subtle proportional or geometrical alterations, in an overall composition which on the contrary is almost an essay in "disappearance"; a research on the "normal" building in a urban context. If in their early years Asnago e Vender participated also to some of the famous competitions which represented an occasion for the sometimes violent architectural debate of the times, their works seem to voluntarily stay aside from the current polemics. Asnago e Vender participated, mainly with interior designs of superb quality, to many editions of the Triennale; but their work, which was actually quite admired by their contemporaries, seldom shows the common aspiration to become models or prototypes for mass-produced buildings.

The farm estate in Torvecchia Pia (1937) (Fig. 7), the small alpine house at Chiesa di Valmalenco (1940), the Zanoletti (1935), the Liasa (1938) and the Trattori Vender (1940) factories show a similar concern for the definition of a "common" language. The use of linguistic inversions (the "industrial" ramp in the house in Valmalenco, the "domestic" cross window in the factories), of diverging rhythms and odd proportioning always insert a metaphysical twist in the otherwise reassuring compositions, reminding us of the peculiar sensibility of Italian Novecento painting (De Chirico, Carrà) and literature (Bontempelli, Savinio). In the estate in Torvecchia Pia, common details of Lombardy's farm architecture, such as the brick latticework of the granaries, is transfigured into in an abstract screen which hides the bathroom windows on the upper floors of the street side (Fig. 8).

Asnago e Vender had the occasion to build over a rather long period of time a big portion of a large urban block in the center of Milano between via Albricci,

via Paolo da Cannobio and via Velasca (Fig. 9). The block was part of a larger urban planning which radically changed the panorama of Milan's city center in this century. In 1927 it was held a competition for ideas about the new master plan of Milano. Many proposals, in particular the one of the "Club degli Urbanisti" which included Muzio and De Finetti, contained the idea of a large inner new traffic artery which cut through the inner historical section of the city. The idea was implemented by the Albertini plan of 1933, which envisaged the demolition of old degraded areas of the center, admitting very high densities for the new constructions to counterbalance the large areas "lost" for the new, wider streets.

The first of this group of buildings, the "Zanoletti" palace in via Albricci 8 (1939), has a very plain, slab-like volume touching - as the later ones - the perimeter of the block (Fig. 10). Many critics commented this work of Asnago e Vender considering it an example of an alleged adhesion to the perimeter, blocklike construction of the city as opposed to the "open" modern paradigms of buildings set independently to the street pattern and oriented after sun exposure considerations. A late interview with Vender, and a look at their few urban planning projects, contradicts this point of a deliberate ideological option for "closed" building form. The master plan, in this and in many other cases, simply obliged the building profile to be that way. Asnago e Vender response appears more as a deliberate "transfiguration" of these given conditions. If the building façade has to be on the perimeter - they seem to have been thinking - then let no setback, no artificial volume articulation try to break this condition of "flatness". The result is a supreme research on bi-dimensional composition, that made Gio Ponti state in his seminal little book *Amate l'architettura*: "Once upon a time the spatial relationship between wall and window was called "full and void": full because the wall was solid, void because the windows were holes. (...) Today the wall is not a real wall any more, a solid: it is a surface; it is a cladding over a reinforced concrete or iron frame, (a void): the window today moves toward the outside surface, it is not deep any more, it becomes large and prevalent.

(...) The window set flush with the facade (which reflects the sky, the movement of the clouds and the course of the sun) the hole, the void, disappears, it exists only a surface and only a mass, architecture is only a mass, integral volume: and architecture becomes a *crystal*, here opaque, there transparent. The volume is not pierced by openings any more. Instead of the relationship between *mass and void* we have the relationship between *opaque and transparent*. (And, against the sky, *opaque and reflecting*: the glass panes set flush with the facade reflect the sky. They "heavenize" architecture). When our architecture, by necessity, reduce itself to the composition of the facades, we don't make

architecture, we set the windows in the facade as it would be on a page: we produce a Mondrian painting with cristals. Asnago e Vender set beautiful facades, making graphic art: in fact, Persico arrived to architecture through magazine graphic layout."¹

The Zanoletti office building of via Albricci 8 looks at first sight as a rather ordinary modern mixed-use high-density urban building. But the particular detailing of the wall surface and of the window frames, the use of materials and the spacing of the openings reveals a surprisingly complex architectural statement. The total flatness of the white marble cladding of the base of the building annihilate the classical overtone that the surrounding Novecento buildings are pursuing. The opening of the entrance hall is barely discernible from the sequence of the other large shop openings of the ground floor, and is not even placed on the axis of the facade. From this, a short hall leads to a large atrium where a beautifully designed glass-and plaster stair block surges in front of a backlit glass block translucent wall. The large aluminum window frames of the bottom floors, set flush with the marble cladding, show asymmetrical divisions which well justify the reference to Mondrian made by Gio Ponti in the quoted text. The upper part of the front is clad in a cream-coloured klinker ceramic tile, pierced by large rectangular openings with fine iron mesh balusters. Small changes in proportions (the two upper rows of openings are taller than the bottom ones) and of setback of the window frames (the second to last row is slightly deeper, due to the different obscuration device of the sliding wooden panel, and the topmost is actually a loggia with a ceiling open to the sky) generate saddle vertical progressions (Fig. 11). The columns of windows are unexpectedly not on axis, since the upper

1 "Una volta il rapporto di spazio tra muro e finestra si definiva "vuoto e pieno": pieno perché il muro era un solido, vuoto perché le finestre erano un buco. (...) Oggi il muro non è più un vero muro, un solido, un pieno: è una superficie; è un rivestimento sopra uno scheletro di cemento armato, o di ferro, (un vuoto): la finestra oggi si è portata avanti sul filo esterno, non è più fonda, e si è fatta grande, prevalente.

(...) Con la finestra a filo (che riflette il cielo, e il correre delle nubi e il giro del sole) il buco, il vuoto, è scomparso, esiste un piano solo e solo il pieno, l'architettura è solo pieno, volume integrale: e l'architettura è un *crystallo*, qua opaco e là trasparente. Il volume non è più forato. Al rapporto vuoto e pieno è sostituito il rapporto opaco e trasparente. (E, contro il cielo, opaco e riflettente: i vetri a filo riflettono il cielo. Incielano l'Architettura).

(...) Quando la nostra architettura si riduce, forzatamente, alle facciate, non architettiamo, impaginiamo le finestre nella facciata: facciamo dei Mondrian con i cristalli. Asnago e Vender impaginano bellissime facciate, architettano una superficie, facendo dell'arte grafica: non per nulla Persico venne alla architettura dalla impaginazione" Gio Ponti, *Amate l'architettura*, Vitali e Ghianda, Genova 1957, pp. 139-140.

windows are slightly shifted to the right so to align on the right side, in a flag-like setup which destroys any residual classical fashion.

After the interruption of the war, Asnago and Vender went on with the nearby buildings of via Paolo da Cannobio 33 (1949) - which is actually a corner completion of the previous one, which slight alterations in an almost identical facade pattern - and the via Velasca 4 (1947), which represent an unsurpassed essay in the much-researched theme of the bi-dimensional facade. A polished Baveno granite base is surmounted by an upper klinker surface, pierced by larger windows cut by an asymmetrical window frame, and slightly set back from the plane, while the bottom square windows are flush with it (Fig. 12). Casually placed larger bays alterate the rhythm of the vertical columns of windows. The base is cut by two horizontal glazed slits over the shop windows on the two sides of the entrance. On the attic, a free-form volume host a small terrace apartment, with a theme which is not unusual in Italian Rationalist urban buildings. Some time later (1953) Asnago and Vender completed the corner of the block between via Velasca and via Albricci with a building whose corner slightly overhangs over the street, suggesting a deformation of the prescribed urban perimeter (Fig. 13).

In the post-war reconstruction of the center of Milano, which had been severely destroyed by air raids, Asnago and Vender contributed to the definition of the typological and formal characters of a modern architecture which was sensible to its setting in the historical fabric. The house in piazza S. Ambrogio 14 (1948), with its travertine facade, its attic loggia and the peculiar formal device of the "ghost" of an oval arch over the main door, only a shallow setback notched in the stone surface, appears as a deliberate "fill-in" in the consolidated building edge of the piazza (Fig. 14). The not-so far apartment and office building in via Lanzzone 4 (1950-53) exploits the occasion of a more complex urban setting to invent a new resolution of the problem of a modern building in the inner city (Fig. 15). A lower building slab, parallel to the existing historical street, maintains its urban spatial definition, while a high volume, perpendicular to the previous one, overlooks an existing beautiful garden (Fig. 16). The entrance to the complex is not, as it could be expected, located in the lower building, but is reached through a spatial sequence which moves from the street to the garden (Fig. 17,18). A curved water pool, a light aluminum canopy, a large greenhouse-like volume containing a short flight of stairs are the elements of this sequence. The first three floors of the two volumes are occupied by offices; the upper ones by large apartments, overlooking the garden by long ribbon-like continuous windows on the west facade (Fig. 19). The interplay between wall facings (white Perlino marble for the low block and the street facade of the high one, cream-coloured klinker for the other surfaces),

proportion of the windows, their spacing, and the slight deformations of the building surface, like the small deviation of the corner between the north and east facades, generate very subtle interpretations of the relationship between internal organization and outside appearance (Fig. 20). Turning around the building, the planar surface of the west elevation breaks down in a more complex volume articulation on the north side (Fig. 21), with its deformed acute corner, and the "service" elevation on the east (Fig. 22); only this last one shows a structural framework which, contrary to its monumentalization in Italian rationalist architecture, is used in a rather "prosaic" way (Fig. 23). The complexity of the "urban response", to the opposed forces of the limitations given by an historical city form and the desire for light and air of modern building types is by the way a recurrent theme in Milano post-war architecture, such as the house by Ignazio Gardella near the parco Sempione, the house by Figini and Pollini in via Broletto, the high-rise Piero Bottoni house in corso Buenos Aires, and the almost expressionist Luigi Moretti house in corso Italia.

The house in via Faruffini 6 (1954) by Asnago and Vender shows their unsurpassed ability in permutation of the window openings (Fig. 24); a thin metal frame on the main elevation works almost as a sundial, casting long shadows on the white background (Fig. 25). Other later post-war works (via Senofonte 9, 1956 (Fig. 26,27); hotel Select, via Baracchini 12, 1959 (Fig. 28,29); via Caterina da Forlì 40, 1959 (Fig. 30,31); corso Sempione 75, 1961 (Fig. 32); via della Signora 2, 1966 (Fig. 33); piazza SS. Trinità 6, 1967 (Fig. 34,35); via Solari 17-21, 1963 (Fig. 36)) show a progressive introduction of "organic" deviations from the orthogonality in plan and section. Often the main circulation sequence acquires almost expressionist overtones, while strange roof geometries intersect the building volume creating deliberate deformations, like in the house in via Verga 4 (1962) with its copper oversize mansart roof (Fig. 37,38). Late minor works by Asnago and Vender, like the tall apartment house in via Pisanello 8 in Milano (1966) and the "skyscraper" in S. Ilario d'Enza (1968) show a strange ambiguity between a search for deformation and willful irregularity and the idea of a common, anti-heroic urban architecture, with an attitude which could be almost labeled as "mannerist".

A number of interiors, in particular the numerous Viganò optical shops in Milano, now totally destroyed, show the mastery of Asnago and Vender in designing sophisticated but somehow "disappearing" details. The study drawings for the Viganò shops, in charcoal and colored pastel, look almost like abstract artworks, and show their "pictorial" attitude. Asnago was in fact a quite renowned painter, and held many exposition in the famous Milione gallery in Milano.

Asnago and Vender often initiated a project by putting down very "free" charcoal sketches, and recurring to hard-line pencil technical drawings only when the idea was set.

A number of single-family houses built in the small towns in the Milano region (villa Fiorilli in Seveso, 1955; villa Vegni in Balassina, 1956; villa Conti in Barlassina, 1959; villa Pessina in Sirtori, 1965) show again their ambiguous design attitude, suspended between an everyday professional adhesion to the theme and a research for extreme spatial and formal subtleties. This aim is in my opinion very near to what eighteenth hundred esthetical theories labelled as "grace", as a "je-ne-sais-qua-pas" theory, where small unexpected departures from the rule give the work an almost natural appearance, of an object "found" more than man-made. The works by Asnago and Vender almost disappear in the fabric of the city, but this is never obtained by stylistic mimesis of historical forms. Rather, their rhythmic and proportional contradictions, their slight volumetric deformations resemble the adaption of historical architecture to the complex overlay of the city form. Far from the heroic overtones of Avant-garde architecture, and its narcissistic pretences of being "exemplar", their buildings reveal a sort of quiet radicality, which rediscusses deeply the practice of architecture in modern times, bringing it back to its essential conditions.

Elli Mosayebi, „Der Architekt im Fauteuil. Einige Aspekte der Architektur Luigi Caccia Dominioni“ in: *Werk, Bauen + Wohnen*, 12/2013, S. 8–15.

Der Architekt im Fauteuil

Luigi Caccia Dominioni, Palazzo an der Piazza Sant' Ambrogio, Mailand 1948–1952; Blick von der Familienwohnung auf die Kirche Sant' Ambrogio. Bild: Roman Keller



Einige Aspekte der Architektur Luigi Caccia Dominionis

Luigi Caccia Dominioni, der Aristokrat unter den Mailänder Architekten, schuf fern von den Dogmen der klassischen Moderne ein höchst eigenständiges Werk von hohem narrativem Gehalt, das darüber hinaus auch surreale und provozierende Züge besitzt. Mit der Gleichwertigkeit von Alt und Neu brachte er die Geschichte als Form- und Materialreferenz in die Architektur der Moderne zurück.

Elli Mosayebi

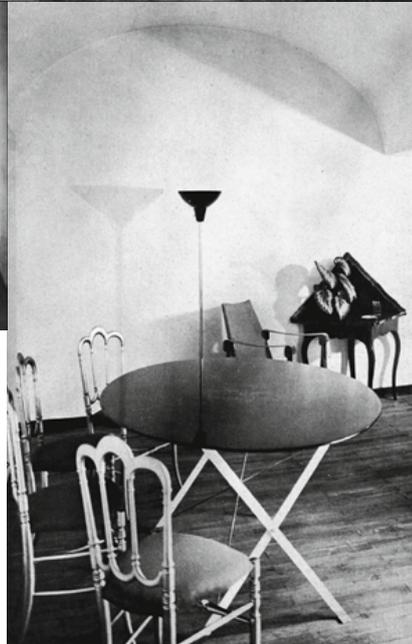
¹ Chiara Saraceno, «Die italienische Familie: Masken der Herrschaft, Wunden der Autonomie», in: Philippe Ariès und Georges Duby (Hrsg.), *Geschichte des privaten Lebens*, Fischer Verlag, Band 5, Frankfurt am Main, 1993, S. 517-547; Hier S. 521.

Als ich den Mailänder Architekten Luigi Caccia Dominioni noch im Studium zum ersten Mal für ein Interview traf, war er zu meiner Verwunderung ganz in Grün gekleidet: Er trug eine hellgrüne Cordhose, einen waldgrünen Strickpullover und darunter ein Poloshirt in leuchtendem Türkis. So gewöhnlich die ausgewählten Stoffe und Kleidungsstücke für eine gebildete Mailänder Oberschicht sind, so überraschend erschien mir die Wahl der Tonalität. Es war die Dissonanz der Grüntöne, an der mein Auge hängen blieb. Sie zeugt von Humor, auch von einem verfeinerten Geschmack, einer kulturellen Identität und einem ausgeprägten Bewusstsein für feinsinnige Inszenierungen und Wirkungen. Das Gespräch fand in seinem Sommerhaus im Engadin statt – die grüne Bekleidung war eine Anspielung auf das Landleben, die Sommerfrische und die Jagd. Caccia ist der adlige Architekt der Mailänder Oberschicht, dessen eigene Lebensweise für seine Bauherren vorbildlich war: Viele von ihnen erwarben ebenfalls ein Haus im gleichen Dorf.

Luigi Caccia Dominioni wurde am 7. Dezember 1913 in Mailand geboren. Seine Karriere fällt in eine bewegte Zeit der italienischen Geschichte. Er gehört jener Generation an, welche die Schulzeit im Faschismus durchlief, im Zweiten Weltkrieg ihre Familie gründete, in der Nachkriegszeit die Blüten der neuen Konsumgesellschaft erlebte¹ und in den berüchtigten «Anni di piombo» die Attacken der roten Brigaden am eigenen Leib erfuhr. Diese vielschichtigen und tiefgreifenden Veränderungen innerhalb einer kurzen Zeitspanne bilden den Stoff, der seine künstlerische Praxis massgeblich prägte. In seinem umfangreichen und heterogenen Werk machen Wohnbauten, Wohnungsumbauten und Einrichtungen den Hauptteil aus. Die bedeutendste Schaffensphase fällt in die Jahre zwischen 1945 und 1970, als sich das Selbstverständnis seiner Klientel aufgrund der Demokratisierungsprozesse der Nachkriegszeit und des wirtschaftlichen Erfolgs der 1950er und 1960er Jahre im Umbruch befand. Caccias Bauherren beauftragten ihn, den architektonischen Ausdruck ihrer privaten Lebenswelt auf seine spezifische Weise zu erneuern.

«Moderno e antico»

Welche Vorstellung der Erneuerung Caccia und seine Klientel teilten, wird in der kleinen Leseleuchte, die in der Fotografie auf Seite 15 über seiner Schulter hängt, anschaulich. Der altbewährte Polsteressel



Luigi Caccia Dominioni, «moderno e antico in un sottotetto», Mailand 1947; nach der Zerstörung ihres Palazzos bewohnte die Familie Caccia Dominioni vorübergehend diese Wohnung; «im Schlafzimmer um den Kamin aus Tracht ein Sofa bezogen mit weiss-braun kariertem Stoff, ein Tischlein im Zentrum sowie ein kleines Arbeitsmöbel» (ganz oben), «Eine Ecke für die Konversation im Wohnzimmer» und das Schlafzimmer (rechts). Alle Bilder aus: Domus, La casa dell'uomo, 1947, 222

wird nicht in Frage gestellt, sondern mit der Leuchte lediglich praktikabler und bequemer gemacht. Dieser Umgang ist für Caccia exemplarisch, der in seinen Projekten das Alte nicht verworfen, sondern verfeinert und den Bedürfnissen entsprechend angepasst hat (es sei hier erwähnt, dass der Fauteuil ebenfalls ein Entwurf von Caccia ist).

Die Leuchte selbst verdient indes eigene Aufmerksamkeit.² Sie besteht aus einem Lederband, das wie ein kleiner Sattel über Rücken- oder Bettlehnen gelegt werden kann. Die Fassung, der Schirm und der Schalter am Ende des Lederbandes sind aus poliertem Messing gefertigt. Caccias Entwürfe sind häufig auf der Addition bekannter Bestandteile beruhende Kompositionen. Entsprechend diesem Prinzip sind die einzelnen Komponenten der kleinen Leuchte nicht in eine neue, geschlossene Form überführt: Die «offene Einheit»³ entspringt einer eklektizistischen Haltung, die auf Vergangenes und Gegenwärtiges rekurriert, diese aber nicht zu einer neuen Einheit verschmelzt, sondern die einzelnen Teile sichtbar lässt. Fauteuil, Ledersattel, Schalter und Fassung sind als einzelne Elemente deutlich voneinander separiert. Die neue Beziehung der verschiedenen Bestandteile ist von hohem narrativem Gehalt und besitzt darüber hinaus surreale, komische und provozierende Züge. Der Entwurf der Leseleuchte demonstriert nicht zuletzt auch überlegene Gelassenheit gegenüber futuristischen Formversuchen im italienischen Design der siebziger Jahre.

Von Caccias besonderem Talent für die Synchronizität von Alt und Neu zeugt ein früher Artikel in Domus mit dem Titel «Moderno e antico in un sottotetto».⁴ Dort lobt der Verfasser des Artikels die glückliche Verbindung der unterschiedlichen Objekte, die auf dem «schwierigen Spiel der Komposition» beruht, «ohne dass sie in eine kalte Aneinanderreihung von Ausstellungsstücken zerfällt, sondern indem jedes Element in der vorgesehenen Atmosphäre eingebunden ist».⁵ In diesem Interieur ist etwa ein moderner Tisch mit graziilen Stahlbeinen und einer Platte aus spiegelndem Nusbaumholz umrundet von weiss lackierten, gepolsterten Sesseln aus dem 18. Jahrhundert.

Das Einrichten von Wohnungen gehörte zu den selbstverständlichen Aufgaben der Mailänder Architekten jener Epoche. Bürgerliche Familien hatten oft ihren eigenen «Hausarchitekten», der für mehrere Generationen sämtliche Häuser ausstattete und ein-

richtete. Dabei galt es, das Ererbte und Erworbene häusliche Gut – von den Kunstwerken bis zum Geschirr – in eine neue, zeitgemässe und sinnfällige Ordnung zu setzen. Der Architekt war damit der Kurator des privaten Lebens. Die Voraussetzungen dazu erkannte Caccia schon als 27-jähriger Architekt, wenn er meinte, man müsse «den Klienten, seine Arbeit, seine Bedürfnisse, seine Tätigkeiten, seine Vergnügen, seine Leidenschaften kennen».⁶

Das Wortpaar «modern» und «antik» aus dem erwähnten Domus-Artikel meint keinen zu überwindenden Antagonismus, sondern gibt das innenräumliche Programm der bürgerlichen Wohnung wieder: Zeugt das «Moderne» (das heisst «dem neuesten Stand entsprechendes») von einer fortschrittlichen, aufgeschlossenen und aufgeklärten Lebenshaltung, ist das «Antike» («aus einer vergangenen Epoche stammendes») Zeugnis der weit zurückreichenden Familiengeschichte. In ihrer Verbindung belegen sie den hohen sozialen Status der Familie und dienen dem Kreis der Eingeweihten als identitätsstiftender Code. Ausgeschlossen werden all jene, die keinen Zugang zu Information und Innovation haben und denen Tradition, Geschichte, Bildung und Kultur fehlen.

«Continuità»

In der Gleichzeitigkeit von Vergangenem und Gegenwärtigem manifestiert sich die Sehnsucht nach historischer Kontinuität. Dieses Bedürfnis wurde nach dem Zweiten Weltkrieg angesichts der Krisen und Spannungen im Übergang von der faschistischen Staatsform über eine verheerende Kriegsphase hin zur Republik als demokratischem und kapitalistischem System besonders dringlich. Es war Ernesto Nathan Rogers' engagierte und gleichermassen versöhnliche Haltung, die angesichts dieser schwerwiegenden Krisen zu Kontinuität aufrief und Kontinuität zum Programm der Zeitschrift Casabella erklärte.⁷ Kontinuität beschrieb für den Intellektuellen kein lineares Nacheinander, sondern eine Zeitauffassung, in der die Vergangenheit in der Gegenwart präsent und die Gegenwart dadurch historisch bedingt ist. Den Nachweis dafür fand er im Nebeneinander verschiedener Geschichtslagen der Stadt: Geschichte, die in der räumlichen Ordnung der Stadt Gestalt gefunden hat, nannte Rogers Ambiente.⁸ Rogers forderte von den Architekten, Bauwerke in der Auseinandersetzung mit der Geschichte zu entwickeln, um dadurch das bestehende Ambi-

2 Es handelt sich dabei um die Leseleuchte «Lampada Poltrona LP01» aus dem Jahr 1979. Sie ist in der Möbelmanufaktur Azucena, die Caccia mit Ignazio Gardella und Corrado Corradi dell'Acqua 1947 gründete, bis heute erhältlich.

3 Wolfgang Velsch, Unsere postmoderne Moderne, VCH Acta humaniora, Weinheim 1988, S. 124.

4 Verfasser unbekannt (vermutlich Ernesto Nathan Rogers), «Moderno e antico in un sottotetto» [modern and antik in einem Dachhausbau], in: Domus. La casa dell'uomo, 222, 1947, S. 11–16. Es handelt sich um die Wohnung der Familie Caccia Dominioni, die sie nach der Zerstörung ihres Stadthauses vorübergehend bewohnte.

5 «Questo ci pare il merito migliore di Caccia: l'aver creato un insieme di volumi armoniosi [...] entro cui sviluppare quel suo gioco difficile di composizione con i colori, con i mobili, nuovi o antichi, senza mai cadere nell'allineamento freddo di pezzi da esposizione, anzi interpretando, legando ogni elemento in questa atmosfera prevista» (wie Anm. 4).

6 «Conoscere il cliente, il suo lavoro, le sue esigenze, le sue occupazioni, i suoi divertimenti, le sue passioni» (Giò Ponti, «Stile di Caccia», in: Stile. Rivista dell'arredamento moderno, 3, 1941, S. 28–33).

7 Ernesto Nathan Rogers, «Continuità o crisi», in: Casabella 215, 1957, S. 2–4.

8 Ernesto Nathan Rogers, «Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei», in: Casabella-Continuità 204, 1955, S. 3–6.



Luigi Caccia Dominioni, Wohnhaus an der Via Gesù für den Politiker und Unternehmer Piero Bassetti und seine Frau Carla Bonomi, Mailand 1960–1962; Salon mit Kamin, Sessel und Sofa, um 2000 von Caccia eigens für die neuen Besitzer entworfen (oben), die Bar im Poché (ganz links) und die kleine Treppe, die die Garderobe mit der darüber liegenden Küche verbindet. Bilder: Elli Mosayebi (oben), Abitare 1965, 13 (unten)

ente zu erneuern. Implizit führte er dadurch ein ästhetisches Programm in die Architektur ein, das Geschichte als Form- und Materialreferenz in die Architektur der Moderne (wieder) einführte.⁹

In Caccias Werk, in vielerlei Hinsicht affin zu Rogers' theoretischer Konzeption von Ambiente und Continuità, verweben sich die Geschichtslagen zu dichten und spannungsvollen Rauminszenierungen. Dass dabei echte Geschichtslagen mit erfundenen verwoben werden, ist eine weitere Eigenschaft seiner Architektur. Anschaulich wird dies zum Beispiel im Palazzo an der Piazza Sant' Ambrogio, den er in den Jahren 1948–1952 für die eigene Familie erstellte. Obschon der historische Palazzo zugunsten eines Neubaus abgerissen wurde, erscheint das Gebäude nicht als Bauwerk der fünfziger Jahre.¹⁰ Der Referenzenreichtum des Entwurfs verschleiert vielmehr seine Neuheit und bettet ihn in seinen urbanen wie auch kulturellen Kontext ein. Dazu gehören die rot-braune Farbe des Verputzes als typisch lombardische Farbgebung, die hochformatigen Fenster als ein städtischer Öffnungstyp, die Loggia unter der weit auskragenden Dachtraufe als Verweis auf die gegenüberliegenden Casa Piana oder sogar auf den berühmten Palazzo Davanzati in Florenz und die beiden Bronzeskulpturen im Eingangsportal, die als Wachhunde das Eingangsportal beschützen und auf ihr antikes Vorbild in Pompei – «cave canem!» – verweisen. Die enge Verbindung der Familie Caccia Dominioni mit der Stadt Mailand wird auch in den kunstvollen Geländern sichtbar. Die Spiegelmonogramme ACD und MP – sie stehen für die Namen der Eltern – repräsentieren die Familie nach aussen, von innen überlagern sie sich mit der Kirche Sant' Ambrogio und vereinbaren die Stadtsilhouette Mailands.

Caccias Konstruktionen von Geschichten äussern sich auch in dramaturgischen Kompositionen von architektonischen Momenten, die beim Durchschreiten der Architektur erlebt und erfahren werden sollen.¹¹ In solchen «Ambienti spaziali»¹² äussert sich sein «Hang zum Gesamtkunstwerk». Ein Beispiel dafür ist das Wohnhaus an der Via Gesù, das Caccia für den Politiker und Unternehmer Piero Bassetti und seine Frau Carla Bonomi im mittelalterlichen Kern von Mailand realisierte.¹³ Die Aufgabe bestand darin, das Mehrfamilienhaus in eine Stadtvilla umzubauen. Dabei entkernte er es nahezu vollständig und fügte eine Raumfolge ein, die pulsierend von Raum zu Raum und von Geschoss zu Geschoss, von den unteren

Schlafzimmern bis zum darüber liegenden Salon und Esszimmer führt. Hier formen das gedämpfte Licht, die barock anmutenden Skulpturen Francesco Somainis, die Büchersammlungen alter und neuer Bestände, die antiken Stühle, die Gemälde mit italienischen Landschaften, die Glanzlichter der tausend versilberten Nippes auf den verglasten und spiegelnden Oberflächen zusammen mit den dunklen Polstermöbeln wohl genau das Ideal einer selbstbewussten, gebildeten wie auch alten und traditionsbewussten Familie der Mailänder Elite. Dass auch die «Sünde» Teil dieses Programms ist, zeigt etwa eine kleine Bar, die versteckt im Poche der gerundeten Bücherwand eingebracht ist.

Tafuris Fluch

Eigentlich ist es kaum erstaunlich, dass eine solche Weltanschauung in den Umwälzungen der 1970er Jahre als konservativ und nostalgisch abgetan wurde. Nach der regen Rezeption in den fünfziger und sechziger Jahren wurde im folgenden Jahrzehnt kaum noch über das Werk von Caccia Dominioni publiziert. Die Diskreditierung erfolgte hauptsächlich auf der Basis von Ideologie und spiegelt die Abneigung der linken Intellektuellen gegenüber der Vormachtstellung und dem Reichtum der (oft politisch rechten und katholischen) «herrschenden Klasse».¹⁴ Die unangefochtene Dominanz Manfredo Tafuris im Architekturdiskurs der italienischen Nachkriegszeit und seine grosse Abneigung gegenüber den Mailänder «Professionalisten» führten dazu, dass die Feinheiten dieser Architektur lange Zeit nicht gesehen wurden.¹⁵ —

9 Vgl. Elli Mosayebi, «Kontinuität oder Krise? Zur Problemstellung der italienischen Architektur um 1950», in: Kai Krauskopf, Hans G. Lippert und Kerstin Zischke (Hg.), *Neue Tradition. Europäische Architektur im Zeichen von Traditionalismus und Regionalismus*, Thales Universitätsverlag, Dresden, 2012, S. 167–193.

10 Der alte Familienpalast wurde in den Bombardierungen des Zweiten Weltkriegs teilweise zerstört. Der junge Architekt Luigi Caccia Dominioni brach den Palast gegen die Auflagen der Denkmalpflege vollständig ab und errichtete ihn neu.

11 Vgl. Elli Mosayebi, «Wege und Räume. Wohnungen des Mailänder Architekten Luigi Caccia Dominioni», in:

wbW 3–2005, S. 12–17.

12 Der Begriff wurde vom Künstler Lucio Fontana geprägt. Anthony White, Lucio Fontana. *Between Utopia and Kitsch*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2011.

13 Eugenio Gentili, «Nel centro di Milano: un alloggio su quattro piani», in: *Abitare* 13, 1963, S. 15–22.

14 Paolo Portoghesi, Virgilio Vercelloni, «L'occhio vuole la sua parte: fedeltà milanese fra quantità e qualità», in: *Contropunto*, Vol. 2/3, 1969, S. 6–23.

15 Manfredo Tafuri verurteilt in seiner 1982 erschienenen *Storia dell'architettura italiana* das Werk von Caccia Dominioni als oberflächlich nostalgisch, zudem spiegelte es den deformierten Mailänder Immobilienmarkt. Manfredo Tafuri, *History of Italian Architecture, 1944–1985*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1989, S. 67, 86.

Elli Mosayebi, 1977 in Teheran geboren, führt zusammen mit Ron Edelaar und Christian Müller Inderbitzin das Büro Edelaar Mosayebi Inderbitzin Architektur in Zürich. Seit 2012 ist sie Professorin für Entwerfen und Wohnungsbau an der Technischen Universität Darmstadt.

Literatur zu

Luigi Caccia Dominioni

Fulvio Irace, Paola Marini, Luigi Caccia Dominioni. *Casè e cose da abitare. Stile di Caccia*. Marsilio Editori, Venezia 2002.

Pier Carlo Santini, «L'architettura milanese di Caccia Dominioni», in: *Ottagono* 6, 1967, S. 90–94.

Giacomo Polin, «Un architetto milanese tra regionalismo e sperimentazione: Luigi Caccia Dominioni», in: *Casabella* 508, 1984, S. 40–51.

Fulvio Irace, «The Discreet Charm of Architecture», in: *Ottagono* 91, 1988, S. 52–63.

Elena Brigi, Luigi Caccia Dominioni. *Architetto Milanese*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Architettura, 1988 (unveröffentlicht).

Astrid Stauffer, «On the Work of Luigi Caccia Dominioni», in: *9H, Nr. 9 On Continuity*, Cambridge, Massachusetts, 1995.

Astrid Stauffer, «Hierarchische Konkurrenz. Zu den Arbeiten von Luigi Caccia Dominioni», in: *wbW* 5–1996.

Maria Antonietta Crippa, Bruno Zevi, Luigi Caccia Dominioni. *Flussi, spazi e architettura, testo & immagine*, Torino 1996.

Elena Triunveri, «Caccia Dominioni e Milano», in: *Domus* 790, 1997.

Astrid Stauffer, «Zum Werk des Mailänder Architekten Luigi Caccia Dominioni», in: *Milano - Architecture*, ETHZ Professur Flora Ruchat-Roncati, Zürich 1998/2003.

Elli Mosayebi, «Wege und Räume. Wohnungen des Mailänder Architekten Luigi Caccia Dominioni», in: *wbW* 3–2005, S. 12–17.

Astrid Stauffer, *Staufer & Hasler Architekten. Thesen - Methoden - Bauten (3 Essays zu LCD im Band Thesen)*, Sulgen 2009.

Alberto Gavazzi, Marco Ghilotti, Luigi Caccia Dominioni. *Architettura in Valtellina e nei Grigioni*, Milano 2010.

Elli Mosayebi, Luigi Caccia Dominioni. *Konzepte von Ambiente zwischen Rekonstruktion und Konstruktion in Mailand um 1950*. Dissertation ETH Zürich, 2014.



Die beiden bronzenen Wachhunde in der Hofdurchfahrt beschützen die Eingangsportale des Palazzo an der Piazza Sant' Ambrogio; das antike Vorbild dieser Molosserhunde steht im Belvederehof des Vatikans. Bild: Roman Keller

Luigi Caccia Dominioni, geboren am 7. Dezember 1913, absolvierte sein Architekturstudium am Mailänder Polytechnikum von 1931 bis 1936. Zu seinen Lehrern gehörten Gaetano Moretti (1860–1938) und Piero Portaluppi (1888–1967). Zu Beginn seiner Laufbahn widmete er sich in Zusammenarbeit mit den Gebrüdern Castiglioni der Gestaltung von alltäglichen Gegenständen und ersten Geräten. 1939 wird er in den Militärdienst eingezogen. 1943 desertiert er in die Schweiz, wo er bis 1945 im italienischen Interniertenlager in Mürren bleibt. Zurück in Mailand beginnt seine Karriere als selbständiger Architekt. Die meisten seiner Bauten errichtete er in der Innenstadt Mailands. In der Schweiz realisiert er von 1969 bis 1972 das Augustinerinnenkloster Santa Maria Presentata sowie zahlreiche Wohnbauten in Celerina und Umgebung. Sein Büro befindet sich im Erd- und Untergeschoss seines Stadthauses an der Piazza Sant’Ambrogio, wo er bis heute tätig ist.



Luigi Caccia Dominioni in seinem
Fauteuil (Modell Ambrosianum, Azucena)
im Landhaus im Engadin, August 2003.
Bild: Elli Mosayebi

Schleier und Kontext

Wie auf einem Zählrahmen aufgereiht, durchbrechen unterschiedliche Fensterformate den kompakten Körper des Wohnhauses an der Via Nievo und überspielen die innere Pfeilerstruktur.

Christian Sumi

Eine blaugrüne Klinkerfassade überzieht als gespannte Membran den Baukörper, Längs- und Stirnseiten sind nicht differenziert. Die verschiedenen Fensterformate – man kann die Vielfalt lesen als einen verschmitzten Kommentar auf Le Corbusiers Klassifizierung «Fenêtre en Longueur», «Trou dans le Mur» und «Pan de Verre» – sind in Gruppen dicht aufgereiht wie auf einem Zählrahmen. Hinter fassadenbündig angeschlagenen, schwarzen Opalglassern verborgen sich Schiebeläden wie beim Mehrfamilienhaus an der Piazza Carbonari (vgl. S. 28–29), und die dunklen Flächen verstärken die Kompaktheit des Körpers. Die aufgesetzten, über zwei Geschosse gehenden Curtain Wall-Verglasungen – eine Art Bow Windows – führen eine weitere Ordnung ein und ergänzen das freie Spiel der Opalgäser.

Die Fassade überspielt eine durchlaufende Pfeilerstruktur. Zwar verweisen übereinander angeordnete Opalgäser indirekt auf die Lage der Pfeiler – durch die unterschiedlichen, quadratisch, liegend oder stehend gesetzten Formate wird aber auch diese Lesehilfe gleich wieder verwischt. Wirklich sichtbar wird die Struktur erst im Bereich des gedrückten Sockels oder in den übereck angeordneten Bow Windows. An den Stirnseiten sind die Eckpfeiler gegenüber der Längsfassade zurückversetzt und spielen so die Gebäudecke frei. Das zweite, von der Via Nievo aus gesehene «hintere» Treppenhaus ist gegenüber dem Raster verschoben, was den pragmatisch der Fassade untergeordneten Charakter der Struktur bestätigt.

In die durchlaufende Struktur fügen sich Grundrisse, die dem grossbürgerlichen Wohnen verpflichtet sind, mit repräsentativem Eingangsvestibül, privater

Diele und dahinter aufgereihten Schlafzimmern mit den entsprechenden Nebenräumen. Als eigentliche «Poché-Räume» konzipiert, verkleiden die grossen Schrankfronten die Pfeiler. Die Fenster «modernisieren» durch ihre Formate und asymmetrische Anordnung in den Zimmern das klassisch anmutende Raumgefüge der Wohnungen und haben in diesem Kontext durchaus dekorativen Charakter.

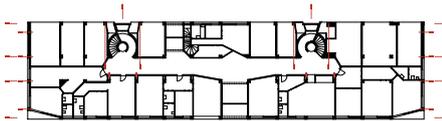
Sowohl auf struktureller wie auf bildlicher Ebene unterläuft Caccia Dominioni den Regelkodex der orthodoxen Moderne. Das Raster der Pfeiler wird gedehnt und gestaut; die Pfeiler selber sind – eingepackt – ihrer Autonomie als Pilotis beraubt und folgen nicht mehr der Vorgabe geklärter Anschlüsse und der Stellung der Wände. Das Fassadenbild ist keineswegs das direkte Abbild des Inneren. Es wirkt denaturalisiert, aus dem Kontext von Funktion und Geschichte herausgelöst. Die aus solchen mutwilligen Regelbrüchen hervorgehende Dynamik erinnert an Ausschnitte des Bilds «Broadway Boogie Woogie» von Piet Mondrian.

Anlässlich eines erneuten Besuchs in Mailand hat uns das Gebäude vor allem aber im städtischen Kontext überzeugt. Der mächtige, in den Boden gedrückt erscheinende Klinkerbau steht unaufdringlich im wunderschönen Park. Obwohl Teil eines rigiden urbanen Rasters, wirkt das Gebäude entspannt. Gerade in seiner Verweigerung, uns etwas über seinen strukturellen Aufbau mitzuteilen, entstehen keine ordnenden Ansprüche an die Umgebung. Im Gegenteil: In den schwarzen Opalglassern spiegelt sich tief ins Gebäude hinein das Grün des Aussenraums und erweitert so dessen Dimension. Caccia Dominionis Gebäude erscheint als Wohnbau angenehm anonym, ohne abweisend zu wirken – wie eine moderne Arche Noah. —

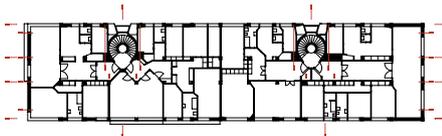
Christian Sumi, geboren 1950, leitet zusammen mit Marianne Burkhalter das Büro Burkhalter Sumi Architekten in Zürich. Er lehrt als Professor an der Accademia di Architettura in Mendrisio AAM. Mit Annalisa Viati Navone ist er Herausgeber der Monographie über den Mailänder Architekten Giulio Minoletti (1910–1981) (Archivio del Moderno, Frühjahr 2014).



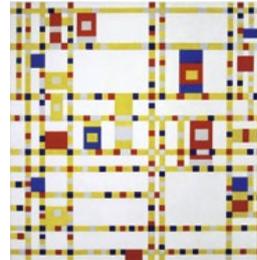
Die Fassade überspielt eine durchlaufende Pfeilerstruktur (Bild links), die Stützen werden zu Laibungen hinter Opalgläsern (Bild unten). Bild links: Roberto Aisi, Nuove Architetture a Milano, 1959, Bearbeitung Christian Sumi, Bild unten: Eli Mosayebi



Erdgeschoss
Pläne: neu gezeichnet von EMI Architekten



Linke Hälfte: 6. Obergeschoss
Rechte Hälfte: 2. Obergeschoss



Die aus mutwilligen Regelbrüchen hervorgehende Dynamik der Fassade erinnert an Ausschnitte des Bilds »Broadway Boogie Woogie« von Piet Mondrian, 1942–43. Bild: MOMA New York

Ingrid Burgdorf, „Sprachgewandt wider das Dogma“ in: *Werk, Bauen + Wohnen*, 12/2013, S. 20–21.

Sprachgewandt wider das Dogma

«Stil ist das, was bleibt,
wenn die Mode geht.»¹

Ingrid Burgdorf

Wie Semper schreibt: «Die Ausdrücke ‚WAND‘ und ‚GEWAND‘ sind einer Wurzel entsprossen»² – so erscheint die den Besucher empfangende Front des Klosters «Istituto Beata Vergine Addolorata» mit ihrer durchbrochenen Steinzeugfassade aus hexagonalen, abwechselnd hohlen und vollen Elementen wie ein textiler, filigran durchwirkter Schleier. In der Bekleidung als Brautschleier oder Habit der Nonnen wie in baulichen Ableitungen als «Mashrabiya»³ dient das halbtransparente Verhüllen als Schutz und Ausdruck einer kostbaren Weiblichkeit. Auch weckt das leuchtende Weiss von Pfeilern, Fenstern und Läden mit seinem Kontrast zu dem gedeckten Braunton des Steinzeugs Erinnerungen an blütenweisse Nonnenhäuben – Symbole von Sauberkeit und Tugend. Hinzu kommen Bilder von Arbeitsamkeit und Einfachheit, welche mit der ortsfremden Verwendung typologischer Elemente ruraler Architekturen anklängen – wie dem offenen Heuboden unter dem Dach oder der Materialwahl von Tonziegeln im urbanen Kontext. Woher stammen diese Bildwelten und wie sind sie zu- und einzuordnen?

Mit dem Neubau für das Schwesterninstitut und Waisenhaus «Beata Vergine Addolorata» hatte Luigi Caccia Dominioni 1946 seinen ersten grossen Auftrag erhalten; zur gleichen Zeit waren drei seiner Studienkollegen als Filmregisseure massgeblich in die aufblühende Bewegung des Neorealismus involviert. Als Gegenposition zur gescheiterten Doktrin des Faschismus sah der neorealistiche Film sein künstlerisches Leitmotiv in der Authentizität des bescheidenen Lebens. So wurde der «kleine Mann» zum neuen Protagonisten des Filmes. Analog hierzu liegt für Caccia Dominioni «die entwerferische Absicht in der

Thematisierung des Subjektes selbst».⁴ Für ihn handelt es sich jedoch nicht um den zur neuen Ikone verkürzten «einfachen Mann», sondern – ohne jede moralisierende Kategorie – um die Auftraggeber und Benutzer seiner Bauten, um deren Persönlichkeit herum die Entwurfsgestalt entwickelt wird.

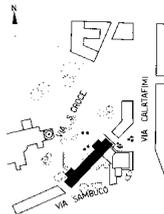
Dieser bildhaften Thematisierung stehen radikal rationale Entwurfssetzungen gegenüber – wie der von der Strasse zurückgesetzte, streng lineare Gebäudekörper, die mittels Skelettbauweise freigespielten Grundrisse mit ausgelagerter Erschliessung oder die horizontale Disposition der stirnseitig eingespannten Bandfassaden. Diese modernistische Grundkonzeption wird von Entwurfsoperationen überlagert, die sich unmittelbar aus dem Kontext ableiten: In der zur bestehenden Basilika Sant’Eustorgio gewandten Fassade wird die Matrix der horizontalen Bandfenster mit der Vertikalität der vorgestellten Erschliessungstürme überstellt und somit ein Äquivalent zu den prägnanten Annexbauten der Basilika geschaffen. Zur Stadtseite hin ist die horizontal gegliederte Fassade mittels Hierarchisierung von Sockel, Mittelteil und Dachgeschoss mit Bezug auf das traditionelle «Tessuto» ausgelegt und als klassische Schauffassade ausgeformt. Und gleichzeitig – vielleicht sogar als augenzwinkernde Formulierung der vorgehängten Fassade – als Aufhängung, Fläche – vielleicht Hohlraum eines Vorhangs? Es sind solche Zweideutigkeiten und Dissonanzen, welche die Vielschichtigkeit und Lebendigkeit der Architektur Caccia Dominionis ausmachen, mit der er sich in spielerischer Unbekümmertheit wider jegliches Dogma positioniert. Die prismatische Gebäudeform mit ihrer klaren Setzung und der pragmatisch gewählten Struktur bilden den starken Grundton für die Aufnahme von erzählerischen Partituren, die – je nach kontextueller und subjektweiser Zuordnung – in unterschiedliche «Sätze» gegliedert sind und dadurch eigene Tonarten erzeugen. —

Ingrid Burgdorf, geboren 1962, studierte an der ETH Zürich und führt seit 1991 ein eigenes Büro in Zürich. Sie ist Dozentin an der ZHAW in Winterthur. Im Rahmen von Forschungen über die italienische Architektur der Nachkriegszeit verfasste sie eine Arbeit über den Architekten Luigi Moretti.

1 Wolfgang Joop, deutscher Modeschöpfer
2 Gottfried Semper, Die vier Elemente der Baukunst, Braunschweig 1851, S. 57.
3 «Mashrabiya» sind dekorative Holzgitter an Fenstern in der traditionellen arabischen Architektur.
4 Vgl.: Astrid Stauffer, «Vom filmischen Neorealismus zum architektonischen Realismo Neoclassico», in: Stauffer & Hasler Architekten – Thesen, Sulgen, Zürich 2009.

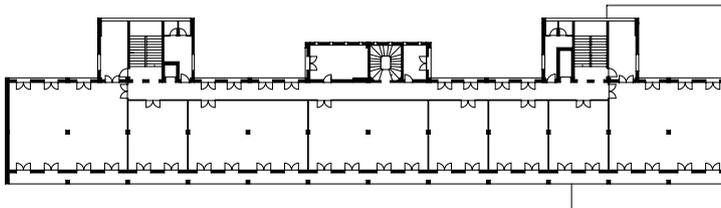


Schaufassade an der Via Sambuco. Im Dachgeschoss befinden sich die Zellen der Nonnen mit einer gemeinsamen Loggia hinter dem halbdurchsichtigen Holzriegelvorhang. Bild: Vincenzo Martegani



Fassade gegen die Basilika St. Eustorgio. In Bezugnahme auf die Vertikalität der Basilika wird die Horizontalität der Bandfenster mit den turmhafte Volumina überschrieben. Bild: Casabella 1955, 207

Situationsplan. Das grosse Längsvolumen ist, von der Strasse zurückgesetzt, in dem unfriedeten Klosterbereich situiert.



Erstes Obergeschoss, neu gezeichnet von EMI Architekten

0 5 10

**Marcel Meili, „Stilpluralistische Montagen“
in: *Werk, Bauen + Wohnen*, 12/2013, S. 26–27.**

Stilpluralistische Montagen

**In der Casa Pirelli hat Luigi Caccia Dominioni sein Repertoire um das Verfahren einer parallelen Montage aus-
geweitet, das es ihm erlaubt, exklusive
bürgerliche Bilderwelten auf zwang-
lose Art in seine Raumschöpfungen zu
integrieren.**

Marcel Meili

Doch, es war der Auftraggeber dieser Wohnung, der fast gleichzeitig das berühmte Hochhaus in Mailand errichten liess. Diese Synchronizität von Stilempfindungen ist für die führende bürgerliche Schicht Mailands jener Zeit keineswegs aussergewöhnlich.

Den bemerkenswertesten Ausdruck für die Gleichzeitigkeit verschiedener Bildwelten bildet der Gegensatz zwischen Hülle und Raumgebilde. Die Casa Pirelli, die eine beinahe biedere Ländlichkeit ausstrahlt, birgt eine innere Raumstruktur von geradezu barocker Explosivität. Die Wohnung des Bauherren erstreckt sich über drei Geschosse, weist fünf Treppen auf und verfügt über mehrere in sich geschlossene Bewegungsabläufe: Der Wohnraum besteht aus mindestens fünf eigenständigen Raumeinheiten, verteilt auf zwei Geschosse. Im Verhältnis zur Struktur und zum Dach wirkt dieses Raumgebilde etwa so, als hätte Caccia Dominioni eine Hülle, die er einst selbst gebaut hat, im Innern umgebaut. Exemplarisch für sein Werk führt er vor, wie er die nicht-funktionalen Beziehungen in der Wohnung in die Länge zieht, indem eine innere Promenade an einer Sammlung von selbstbezüglichen Raumkabinetten vorbei zieht und damit die Empfindung von Weite und Grosszügigkeit etabliert, die das Gefühl einer Villa vermitteln. Im Aufriss beschreibt die Decke eine umgekehrte, sehr freie Topografie von Gewölbene und Gauben.

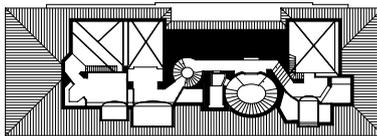
Aber es ist nicht einmal die Bewegung selbst, die diese Generosität begründet, sondern ein Weg, der von Wahrnehmungspunkt zu Wahrnehmungspunkt führt, wie der Zusammenschchnitt von Filmstandbil-

dern. Diagonale Blicke, Reihungen, Rückblicke von Galerien auf eben durchschrittene Räume – das sind «Stills», welche die Sicherheit in der Montage von Differenzen bei Caccia Dominioni dokumentieren. Dass eine solche gelingt, hat viel mit den Möbeln zu tun, die nicht selten als plastische Verankerung von Blicken die Wahrnehmungsfolgen organisieren, ja verschleifen. Dass es sich räumlich um eine riskante Montage handelt, zeigt das «Bestiarium» von Raumtypen, die Caccia ineinander schiebt: addierte Kuben, Gewölbesäle, Nischen von fast arabischem Zuschnitt, diagonale Raumschliessungen, tunnelartige Verengungen, Alkoven. Anstatt durch Kompositionsregeln erzeugt Caccia den Zusammenhang durch die ange-deutete, fast «gestammelte» Geschichte eines gepflegten bürgerlichen Wohnens, indem er unterschiedliche Raumtraditionen erzählerisch zusammenfügt.

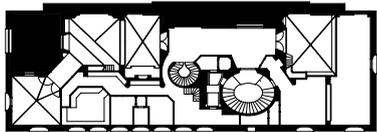
Der Besucher dieser eigenwilligen räumlichen Aufführung war nun ein gebildeter Flaneur, der die Räume durchwandert wie eine Filmkulisse. Hier trifft er die Engadiner Fenster seines Skiausfluges, eine Art Dekoleuchte aus unbestimmter Zeit, das Stakkato von hintereinanderliegenden Türen in der Zimmerflucht eines Landschlösses. In dieser Planschöpfung finden Raumtypen und Gegenstände zueinander, die es ihrer sorgfältigen, expressiven Detaillierung verdanken, dass sie den ruhigen Fluss einer schlendernden Bewegung ohne Lärm begleiten: Lampen, Griffe, Geländer, Türen, alles ist voll versöhnlicher Anspielungen.

Dass es dabei um eine Montage geht und nicht um eine Kamerafahrt, das lässt sich daran ablesen, dass in der Casa Pirelli der aufwändige zirkuläre Weg auf mehreren Geschossen nicht durch bewegungsführende Krümmungen, sondern allein durch die Brechung von Blickachsen in die Tiefe geführt wird. Der repräsentativen Klarheit zuliebe hat sich die Casa Pirelli beim englischen Landhaus das System des dreidimensionalen Bediensteten-Kreislaufs ausgeliehen, der kreuzungsfrei durch diese Sammlung von Tatbeständen bürgerlichen Wohnens führt. —

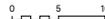
Marcel Meili, geboren 1953, studierte Architektur an der ETH Zürich, 1983–1987 Assistent bei Dolf Schnebli und Mario Campi. 1987 Gründung des Büros mit Markus Peter. 1999 Berufung zum ordentlichen Professor der ETH Zürich, Studio Basel, Institut Stadt der Gegenwart.



Galeriegesschoss im Dach



Wohngeschoss



Eine Folge von repräsentativen, grosszügigen hohen Räumen wird wie eine filmische Sequenz montiert und in einer ausgeklügelten Regie von Durch- und Ausblicken durch Einfladen oder von Galerien aus in Szene gesetzt. So in die Länge gezogen diese Fluchten scheinen, so knapp sind die dem Besucher verborgene Erschliessungszonen und Servicräume der Bediensteten gehalten, die den Komfort der grossbürgerlichen Wohnung sichern.
 Bilder: Casali, in: Domus 1967, 454
 Pläne: neu gezeichnet von EMI Architekten

**Markus Peter, „Schwefelspuren der Häresie“
in: *Werk, Bauen + Wohnen*, 12/2013, S. 32–33.**

Schwefelspuren der Häresie

Irritierende und scheinbar unerklärliche Dissonanzen begründen den Zauber der Wohn- und Geschäftshäuser am Corso Europa. Perspektivwechsel und Faltungen lassen Brüche im Massstab des Urbanen entstehen, die dem «Stile di Caccia» seine extreme Diskontinuität verleihen.

Markus Peter

Die «Palazzi di Vetro» bildeten einen der Einschnitte, an denen sich nach den massiven punktuellen Zerstörungen des 2. Weltkriegs die Herausbildung Mailands zur Metropole vollzog. Ein im Ausdruck heterogenes, anspruchsvolles Gemisch aus kühnen Verkürzungen, unvermittelten Übergängen, mannigfaltigen Technizismen, farbigen Metaphern und grotesken Verzerrungen konfrontiert den Betrachter. Die Janusköpfigkeit dieser faszinierenden Strategie zeigt sich an den Strassenfassaden zum Corso Europa und zur Via Cavallotti, die kaum noch etwas gemein haben mit einer traditionellen Hierarchisierung von Haupt- und Seitenfassade.

In den riesigen Glasmembranen zum Corso Europa manifestiert sich der Wille «zurückgebliebener» Mailänder Gesellschaftsklassen, die Kluft zwischen alter und neuer Welt zu schliessen – gerade weil der aus dem selben Milieu stammende Architekt für das Wohnen seiner Klientel eine kulturell-symbolische Welt verschiedener Ordnungen erzeugte. Es ging darum, den Habitus des Aristokratischen mit der Businesswelt des «Americanismo» in ein Gleichgewicht zu bringen. Schwefelspuren der Häresie orte ich in der klassizistischen Einspannung der Curtain Wall-Fassade und an der Ecke, wo die technische Brillanz der gläsernen Schauffassade mit den geerdeten «Colori milanesi» der glasierten Keramikfassade zusammentrifft. Die Verstösse gegen den International Style gingen einher mit unzähligen dialektischen Bezügen, die etwa eine abgefaste Keramikfläche unge-
nirt in schwarz anodisierte Aluminiumprofile über-

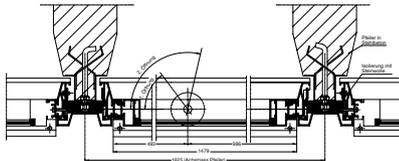
gehen lassen oder sich im Erdgeschoss als oktagonale Stütze manifestieren. Die stupenden Detailschnitte, die in der Casabella Nr. 230 von 1959 erstmals gezeigt worden sind, machen mehr als nur einen gewieften Konstrukteur sichtbar: Die dreistufig verstellbaren Wendeflügel weisen keinerlei Bezug zu den vertikalen Schiebefenstern der angloamerikanischen Kultur auf. Angeschlagen an die sich verjüngenden, in engem Achsmass erstellten Betonpfeiler demonstrieren die Hohlprofile aus Aluminium mit dem anspruchsvollen Wechselfalz – der die Flügel gleichzeitig nach aussen und innen aufschlagen lässt – eine mitteleuropäische Technologie, gleich wie die hier verwendeten Moltopren-Dichtungen aus dem 1938 patentierten Polyurethan von Bayer. Der geringe Flügelausschlag nach innen in den Raum, bedingt durch die extrem asymmetrische Lage des Drehzapfens, ist genial kombiniert mit der unabhängigen Bedienbarkeit der «Tenda veneziana», dem innen liegenden Lamellenrolladen. Dennoch, dieser «Geschmack im Dienste der Technik» – wie das Ernesto Rogers jubilierend bezeichnete – vermittelte für mich nicht so einfach Geschichte, Präexistenzen und moderne Bewegung, sondern hinterliess vielmehr den Eindruck des Hybriden: mit der Gefahr der Unfertigkeit oder Verzerrung bei der Herausbildung der Form.

In Dialogen mit Astrid Stauffer und mir zürnte der greise Maestro gegen die architektonischen Theorien wegen ihres Unvermögens, uns Ordnungen im Urbanen zu lehren. Seine Hiebe gegen die Intellektuellen, die Adepten und Apologeten in den Redaktionen von Lotus und Casabella türmten sich zu unserem verletzenden Unverständnis für sein Spätwerk und unsere mangelnde Empathie für die kreisenden Linien, in denen er uns die Grundrissoperationen seiner jüngsten Gespenster demonstrierte. Dennoch entdeckten wir später in der Entfesselung des Plan libre am Corso eine brisante Entwurfstechnik, die sich dem corbusianischen Korsett entzogen hatte und in den Passagen multifunktionaler Gebäude den metropolitanen Bewegungen einen organischen Drehsinn verlieh: ohne Mittelpunkt, nur durch konkave und konvexe Linien geleitet. —

Markus Peter, geboren 1957, ist Architekt und führt seit 1987 ein Büro mit Marcel Meili in Zürich und München. Er führt seit 2002 den Lehrstuhl für Architektur und Konstruktion an der ETH Zürich.



Insenzierte Kontraste: An der Ecke begegnen sich Curtain Wall und Palazzo; die tradierte Hierarchisierung von Haupt- und Nebenfassade wird hintertrieben und ins Grotteske verzerrt (Bild links). Deren Gegensätzlichkeit setzt die geschwungene Passage eine weitere Facette hinzu (unten). Bilder: Domus 1959, 230. Plan: neu gezeichnet von EMI Architekten



Der horizontale Fassadenschnitt lässt einen gewölbten Konstrukteur erkennen.

0 10 20

Astrid Stauffer, „Bilder und Methoden, Zur Rezeption von Luigi Caccia Dominioni in der Schweiz“
in: *Werk, Bauen + Wohnen*, 12/2013, S. 42–49.

Bilder und Methoden



Wohnhochhaus Weststrasse, Zürich, von
Loeiger Strub Architekten 2013
(vgl. wbu 11–2013). Café im Erdgeschoss,
verspiegelter Vorraum zum Gäste-WC
mit Türgriff Patata von Caccia Dominioni
und Deckenleuchte von Luc Forster.
Bild: Roman Keller

Zur Rezeption von Luigi Caccia Dominioni in der Schweiz

Seit den 1980er Jahren wird in der Schweiz über Luigi Caccia Dominioni geforscht und publiziert. Anders als in Italien, wo seine Arbeit während der 1950er und 60er Jahre in Zeitschriften zwar regelmässig präsentiert, von den wortführenden Kritikern aber aufgrund ihrer «ideologischen Unzuverlässigkeit» marginalisiert wurde, übt seine Figur auf die Schweizer Architekten einen anhaltenden Reiz aus.

Astrid Stauffer

Das hierzulande ab den 1980er Jahren durch spärliche Vorträge und Publikationen¹ angestossene Interesse an Luigi Caccia Dominionis Werk hat während der letzten Jahrzehnte Spuren in der schweizerischen Architekturlandschaft hinterlassen. Sein formaler Niederschlag wurde 2006 erstmals am keramisch verkleideten Wohnhaus von Lukas Huggerberger und Adrian Berger an der Zurlindenstrasse in Zürich festgemacht,² manifestierte sich 2008 an den Fassaden der Alterswohnungen Hirzenbach von Chebbi Thomet und erreicht im jüngst fertiggestellten Hochhaus an der Zürcher Weststrasse von Loeliger Strub (vgl. *wbW* 11–2013) seinen beeindruckenden Höhepunkt. In einem Schreiben von Martin Steinmann war im Zusammenhang mit diesem Heft gar von der «Dominioni-Manie der jüngeren Schweizer Architekten» die Rede.

Es wäre müssig, solch einzelnen Fäden nachzuspüren, so sehr sie eine für die Rehabilitation von Caccias Schaffen erfreuliche Realität darstellen. Viel-

mehr soll hier erstens der Fragestellung nachgegangen werden, weshalb ausgerechnet sein Werk in der Schweiz auf derart fruchtbaren Boden gefallen ist, und zweitens, was Architekturforschung über das Ausgraben und Analysieren von solchen «Trüffeln» zur Weiterentwicklung unserer Architekturkultur überhaupt beitragen kann.

Als Initiator der hiesigen Caccia-Forschung muss Bruno Reichlin verdankt werden, der 1988 eine – nach langer Publikationsstille – in «*Ottagono*» publizierte Werkschau an Marcel Meili und Markus Peter weiterreichte.³ Die beiden Zürcher Architekten haben meine studentische Forschungsarbeit über den Mailänder Architekten Ende der 1980er Jahre und fast zwanzig Jahre später die Dissertation von Elli Mosayebi an der ETH Zürich begleitet.

Ringen um neue Positionen in den 1980er Jahren

Nach den politisch gefärbten, soziologisierenden 1960er und frühen 70er Jahren und der abklingenden Rossi-Ära an der ETH (1972–74 und 76–78) fand sich unsere Generation – wenn politisiert, so auf Zürichs Strassen der frühen 80er Jahre – im Dschungel der sich neu formierenden Architekturstellungen wieder. Am Lehrstuhl von Mario Campi wurden diese aus den unterschiedlichen Perspektiven einer bunt gemischten Assistenten-truppe in Vorlesungsreihen verhandelt, begleitet von einer breit angelegten Debatte in den Fachzeitschriften.⁴

In den Wogen dieser Neuorientierung wurden wir – eine spontan installierte studentische Gruppe um die damaligen Assistenten Marcel Meili und Markus Peter – an die vollen Tränken der Architekturforschung geführt. Sie agierten anders als jene, die wir zuvor erlebt hatten. Ihr Vorgehen war vielschichtig und intransparent, von vulkanischer Begeisterung angefaht. Ihr Forschergeist schien auf einen bestimmten Punkt hinzudrängen, ohne aber die Logik der Verknüpfungen seiner Bestandteile offenzulegen. Auch unterliessen sie es, uns konkrete Rezepturen für die Verfertigung moderner oder «zeitgemässer» Architekturen zu liefern, wie dies ihre Vorgänger getan hatten, indem sie uns zur Anwendung des corbusianischen oder des rossianischen Formenvokabulars anleiteten oder uns Publikationen über die neusten Protagonisten an der Londoner Architectural Association vorlegten.

Erst viel später, mit der Lektüre des von Ákos Moravánszky und Judith Hopfengärtner 2011 heraus-

1 Vgl. Literaturliste in diesem Heft, S. 14

2 Vgl. Beat Aberhard, «Ein zweiteiliges Ganzes. Mehrfamilienhaus an der Zurlindenstrasse in Zürich, von hugger_berger architekten», in: *wbW* 10–2006, S. 29–32. «Die Verkleidung des Gebäudes mit schmalen, schwarz glasierten Keramikfliesen, die wechselnden Fensterformate und die Blockhaftigkeit des Volumens erinnern an die Bauten des 1913 geborenen Mailänder Architekten Luigi Caccia Dominioni.»

3 Fulvio Trace, «Costituire e abitare secondo Luigi Caccia Dominioni. Il fascino discreto dell'architettura», in: *Ottagono* 91, 1988, S. 52–63.

4 Vgl. z.B. *wbW* 11–1988: Debatten 1968–1988, eine Bilanz

Chebby Thomet Architektinnen: Alterswoh-
nungen Hirzenbach, Zürich 2002–08;
Fassadenausschnitt mit glänzender Klinker-
verkleidung und über Eck laufender
Verglasung. Bild: Dominique Marc Wehrli



Huggenbergerfries Architekten: Stadthaus
Zür Lindenstrasse, Zürich 2004–06,
Fassadenausschnitt. Bild: Beat Bühler

gegebenen Buchs «Aldo Rossi und die Schweiz»,⁵ wurden uns die Hintergründe des damals noch fragmentierten Panoramas unserer Forschungstätigkeit vor Augen geführt, in deren Kontext sie unweigerlich eingebunden war und ist. Es ist kein Zufall, dass diverse der bei Moravánszky und Hopfengärtner anzutreffenden Autoren – ETH-Rossi-Schüler der ersten Stunde – auch auf der Autorenliste dieses Heftes zu finden sind.⁶ Durch den Einfluss ihres «Meisters» haben sie später einen massgeblichen Beitrag zur Implementierung einer an die Praxis gebundenen Architekturforschung geleistet, wie sie hierzulande noch ab und zu gepflegt wird. Und mehr noch: Es wird offensichtlich, dass die aus diesem Geist hervorgegangene Architektur, im Gegensatz zu anderen Strömungen und als offenbar «erfolgreichste» Tendenz an jener Weggabelung, gerade durch ihre Rückbindung an eine markante Theoriebildung zu einer schweizerischen Architekturkultur beigetragen hat, die seit nunmehr dreissig Jahren Bestand hat: Über die bekannten Begrifflichkeiten des «kontextuellen Bauens» und des «Thematisierens von Bedingungen» hinaus nährt sie sich an einem Verständnis des Entwurfsprozesses als bewusst inszeniertes, konstantes Pendeln zwischen einer rationalen, objektiven und einer referenziellen, subjektiven Ebene.

Zurück deshalb zu unserer damaligen Forschungsgruppe, deren Weg bereits durch diese duale Methode gezeichnet war. Die kollektive Initiationsphase hatte darin bestanden, uns anhand der kritischen, gemeinsamen Lektüre von architekturtheoretischen Texten den subjektiven und positionsgefilterten Blick des Forschers vorzuführen: Publikationen und Schriften einschlägiger Architekturkritiker – etwa Giedions «Mechanization Takes Command» oder die italienischen Statements von Edoardo Persico oder Richard Rogers – wurden nach ausgetüftelten Kriterien tabellen auf die dahinterliegenden (kultur-)politischen Positionen seziiert und in abstrakten Schemen kategorisiert. Manfredo Tafuris erst auf Italienisch erschienenes Werk «Storia dell'architettura italiana 1944–85» wollte in mühseliger Kleinarbeit übersetzt und abschnittsweise erschlossen werden. Die Aneignung des wissenschaftlichen Rüstzeugs in regelmässigen Sitzungen wurde durch oft bis ins Morgengrauen andauernde Filmvorführungen ergänzt, die zur Schärfung unsere sensuell-kognitiven Fähigkeiten dienten: So sind die filmischen Längen von «Il deserto rosso» (Michelangelo Antonioni, 1964) oder die starken Bilder

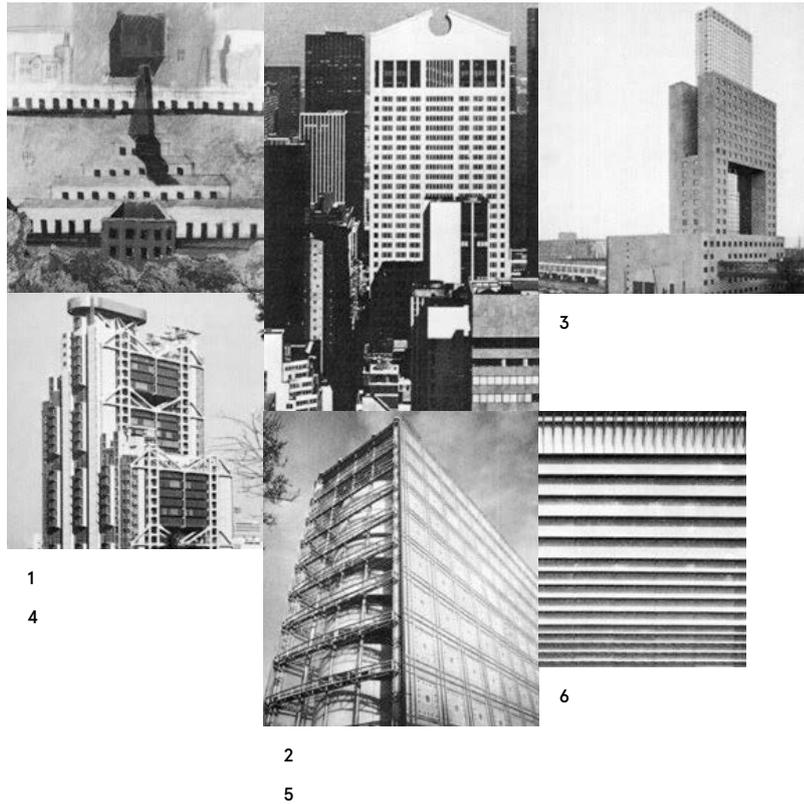
von «Obsessione» (Luchino Visconti, 1943) nachhallig in unseren Seelen hängen geblieben.

Derart vorgeschult, wurde uns also eine Palette von Forschungsobjekten vorgelegt, unter ihnen bislang in der Schweiz kaum bekannte Architekten wie Asnago e Vender, Luigi Moretti, Luigi Caccia Dominioni und Rudolf Schwarz – aber auch der Bühnenbildner Achim Freyer.⁷ Diese Figuren verband neben der bildhaften Präsenz vieler ihrer Werke und einer dahinter vermuteten, eigenständigen Raumkonzeption, dass sie in der Nachkriegszeit einen andersartigen, oft häretischen Umgang mit dem entwickelt hatten, was damals unter dem Begriff des «modernen Erbguts» zusammengefasst wurde. Die Absenz einer «kulturellen und ästhetischen Einheitspartei» erlaubte eben, so stellt Ernst Hubeli 1987 fest, «die andere Auseinandersetzung über die Architektur, mit der diskreten Option für das Unvollendete, Vorläufige, Weitersuchende und Eigensinnige».⁸

Anderer Umgang mit dem modernen Erbgut

In der berühmten Archithese zum «Stand der Dinge» 1986 ortet Pierre-Alain Croset bei einer Gruppe von jungen Zürcher Architekten (unter ihnen unsere Autoren Marcel Meili und Christian Sumi, aber auch Bruno Reichlin) tatsächlich ein Faible für das «Revival der Architektur der «Serie B» des späten Modernismus der 50er-Jahre». Es sei ein Revival – so Croset –, das die jungen Architekten in der Nach-Rossi-Ära «paradoxiere Weise als Verweigerung der Kontinuität» erlebt hätten. «Die neue Aufnahme der Moderne und der Neo-Moderne», so zitiert er Miroslav Šik, «wird möglich gemacht durch die Tatsache, dass man diese Vergangenheit zum ersten Mal als etwas wahrnimmt, das ganz getrennt ist von der Gegenwart und das man als möglichen Gegenstand der modernen Nostalgie betrachten kann.»⁹ Die Forschungspalette distanziert sich formal also einerseits von den bisherigen Vorbildern der russianischen Permanenz und seiner rationalistischen Linie, führt aber gemäss Croset zentrale Momente von dessen Methode weiter: «Abseits von allen Exzessen der Nachahmung, die man in ganz Europa in der «Rossi-Schule» vorfindet, sind die Zürcher Schüler vielleicht die einzigen, die es verstanden haben, vom Mailänder Architekten ein antiformalistisches Erbe anzutreten, ein gedankliches und methodisches Erbe, das ihre wahre Leidenschaft für die Architektur beseelt. Diese Leidenschaft

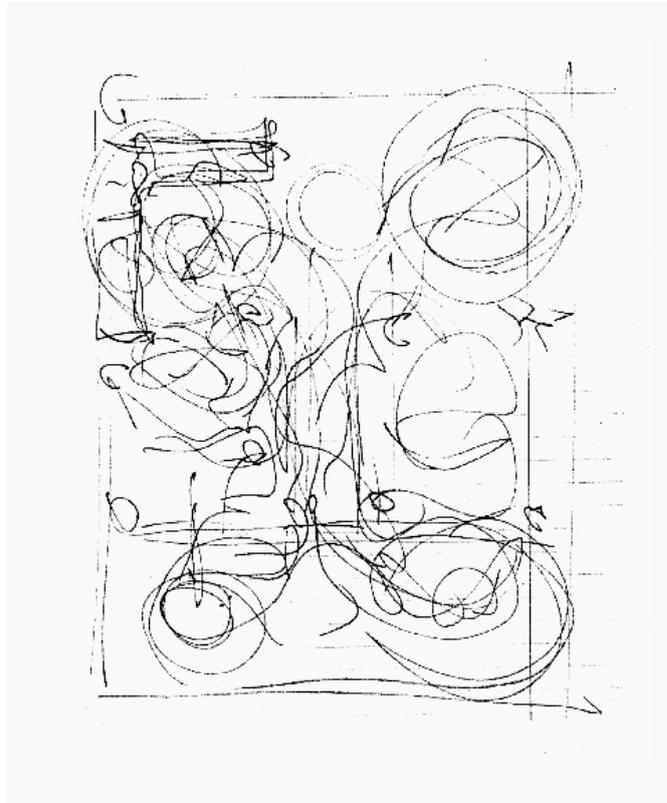
5 Ákos Moravánszky und Judith Hopfengärtner (Hg.): Aldo Rossi und die Schweiz. Architektonische Wechselwirkungen, Zürich 2010; mit Beiträgen u.a. von Bruno Reichlin, Heinrich Helfenstein, Max Bossard und Christoph Luchsinger, Martin Steinmann u.v.a.
6 Bruno Reichlin und Heinrich Helfenstein waren Assistenten bei Aldo Rossi (1972–74), Marcel Meili, Christoph Luchsinger und Axel Fickert Studenten im «Unternehmen Solothurn» (1976–78) an der ETH Zürich und Christian Sumi Assistent bei Bruno Reichlin an der Université de Genève.
7 Die folgenden Diplomwahlfacharbeiten gingen – begleitet von Marcel Meili und Markus Peter und unter dem Patronat von Werner Oechslin – an der ETH Zürich u.a. aus dieser Forschungsgruppe hervor: Asnago e Vender (Matthias Bräm), Luigi Moretti (Ingrid Burgdorf), Luigi Caccia Dominioni (Astrid Stauffer), Rudolf Schwarz (Thomas Hasler, Dissertation 1997).
8 Ernst Hubeli, «Die andere Ordnung. Annäherungen an architektonische Wirklichkeiten», in: wbr 10–1987, S. 24–25.
9 Pierre-Alain Croset, «Das Privileg zu bauen. Bemerkungen über die neuere Architektur in der Schweiz», in: archithese 1–1986, S. 3–12.



Referenzen der 1980er Jahre. Beispiele aus der «Synopsis» von Ulrike Jehle-Schulte Strathaus und Paolo Fumagalli, publiziert in wbu 11—1988: Debatten 1968—1988, eine Bilanz, exemplarischer Auszug 1983—88:

1 Friedhof, Modena, Aldo Rossi, 1983
 2 AT&T Tower, New York, Philip Johnson, 1983
 3 Bürohaus, Frankfurt, Oswald Matthias Ungers, 1985

4 Hongkong-Shanghai Bank, Hongkong, Foster Associates, 1986
 5 Institut du Monde Arabe, Paris, Jean Nouvel, 1987
 6 Lagerhaus, Laufen, Herzog + de Meuron, 1988



Antimodernes und antitypologisches
Verhältnis von Grundriss und Hülle:
Erläuterungsskizze von Luigi Caccia
Dominioni zur «Erzählung einer
Geschichte im Grundriss», Mailand 1988

erlaubt es, jenseits der formalen Unterschiede ihrer Entwürfe, vielleicht den Ausdruck einer wahrhaften Tendenz zu erkennen.»

Hierin mag ein vielversprechender Schlüssel liegen, weshalb gerade die Architektur von Luigi Caccia Dominioni die junge Nach-Rossi-Generation in ihren Bann schlug: Durch das Verweigern eines übergeordneten stilistischen Zusammenhangs bietet sie ein optimales Feld für die Ortung von hinter der formalen Pluralität verborgenen, methodischen Regelwerken. Die Forschung über Caccia hat offengelegt, wie er sich durch die «eigennütze» Verschränkung von Bildern und Themen neue Freiheiten im architektonischen Ausdruck erobert; exemplarische Fälle haben in diesem Heft das ebenso antifunktionalistische wie antitypologische Verhältnis von Grundriss und Hülle oder die dialektische Beziehung von «Moderno e Antico» vor Augen geführt.

Mit solchen Befreiungsschlägen, d.h. mit seinen subjektiven, ja fast autistischen Verstössen gegenüber den Regeln der tradierten Logik eines modernen Entwurfsverständnisses und der Neuauslotung von Zusammenhängen hat Caccia bereits in den 1950er und 60er Jahren eine «post-postmoderne» Tendenz vorweggenommen, die für viele Protagonisten der Neuen Schweizer Architektur später ebenso wegweisend war wie die Verweigerung gegenüber stilistischen Festschreibungen. Im analogen Denken von Rossi, meint Heinrich Helfenstein im Rückblick, sei das Feld des architektonischen Entwerfens offener geworden: «Gegenstände verschiedener Herkunft und unterschiedlichen Massstabs (...) ziehen sich gegenseitig an, überlagern und vermischen sich.»¹⁰ Im Jahr 1987 zitiert Martin Steinmann in der «werk»-Ausgabe mit dem Titel «Die andere Ordnung» die damals jungen Architekten Herzog & de Meuron: Es sei heute nicht mehr möglich, so deklarierten auch sie, Dinge herzustellen, die eindeutig seien. Dies eröffnet gemäss Steinmann die Chance, «die Bindung von Formen und Bedeutungen, die der Wahrnehmung zugrunde liegt, aufzuheben, wenigstens auf Zeit, bevor sich eine neue Bindung etabliert.»¹¹ Ist dieser Moment nun vielleicht gekommen?

Dubai in Mailand und Mailand in Zürich

Während die theoretischen und methodischen Beiträge der «Rossiana» von seinen Schülern in der Schweiz als Ausgangslage verstanden wurden und

deshalb als fruchtbarer Samen die Entwicklung einer lang anhaltenden eigenen Identität genährt haben, scheint sich die italienische Architekturskultur in den letzten dreissig Jahren an der Deklination von deren formalen Komponenten zu Tode gerieben und ihre Identität vergessen zu haben. Die Tatsache führt schliesslich zur folgenden paradoxen Situation: Während die «Dominioni-Manie» und die hierzulande grassierende Bildersucht zur Nachverdichtung und Urbanisierung unserer Kleinstädte mehr und mehr Bilder aus einer in Dornröschenschlaf verfallenen Grossstadt Mailand ausgräbt, werden dort dank Ignoranz und nun vollkommen falsch verstandener Modernität nicht nur Caccias Bauten zerstört (wie jüngst das Haus an der Via Restelli oder der Komplex für Loro Parsini), sondern auch grosse Teile der Innenstadt von einem gläsernen, ebenso anonymen wie hilflosen International Style heimgesucht, der sich parasitär auszubreiten scheint.

In Zürich baut man nun offenbar Mailand und in Mailand Dubai. Man wünschte sich – hüben wie drüben – neue und erfrischende Methoden im Umgang mit den sich zunehmend verkrustenden Bildern, und ja: vielleicht wieder einmal eine richtige Debatte über das, was Identität heute wirklich bedeuten könnte. Dafür braucht es die Architekturforschung von entwerfenden Architekten. Will sich unsere Architekturskultur weiter entfalten, so lohnt es sich, wieder vermehrt über die uns durch Rossi aufgegebenen Fragen nach dem «Wie» («come ho fatto certe mie architetture») nachzudenken, um der Beliebigkeit vergänglichlicher Bilder zu entriren.

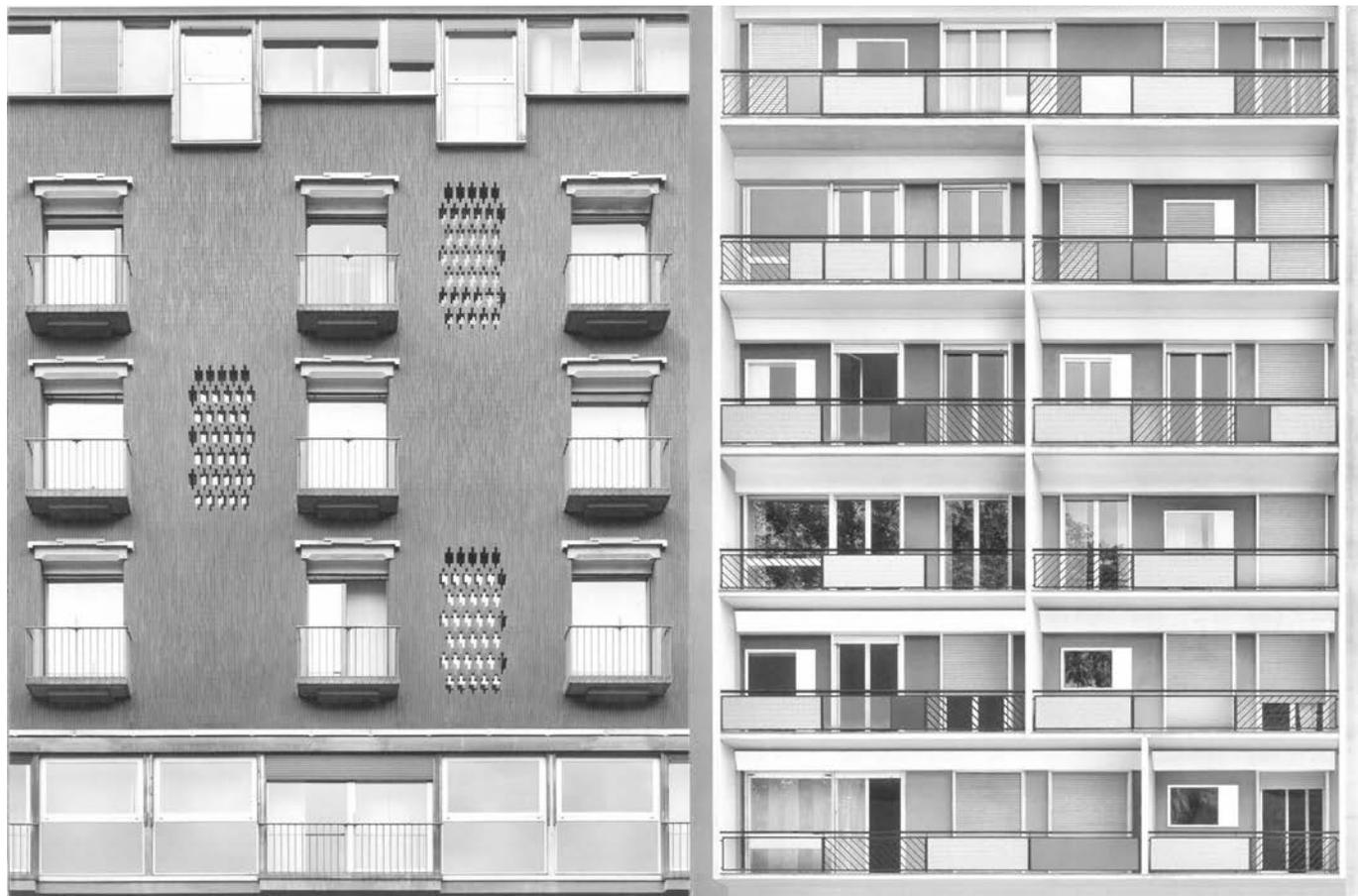
Zur Frage der Identität hat Caccia über ein bewegtes Jahrhundert hinweg einen mutigen Beitrag geleistet, indem er entgegen den Gepflogenheiten und jenseits von Moden, Sprachen und Stilen jedem seiner Bauten eine themengebundene Identität zugewiesen hat, in der sich kontextuelle, kultur- und gesellschaftsspezifische Themen vielschichtig verklammern. Just das, was ihm dereinst von den Kritikern als chamäleonhafte Unzuverlässigkeit vorgeworfen worden war, könnte uns heute den Weg in eine Zukunft weisen, die der fortschreitenden Vereinheitlichung und Globalisierung entgegentritt. Für diese Eigenständigkeit und Beharrlichkeit im Hinblick auf ein «wahrnehmendes Schaffen» wird Caccia mit diesem monografischen Heft geehrt. —

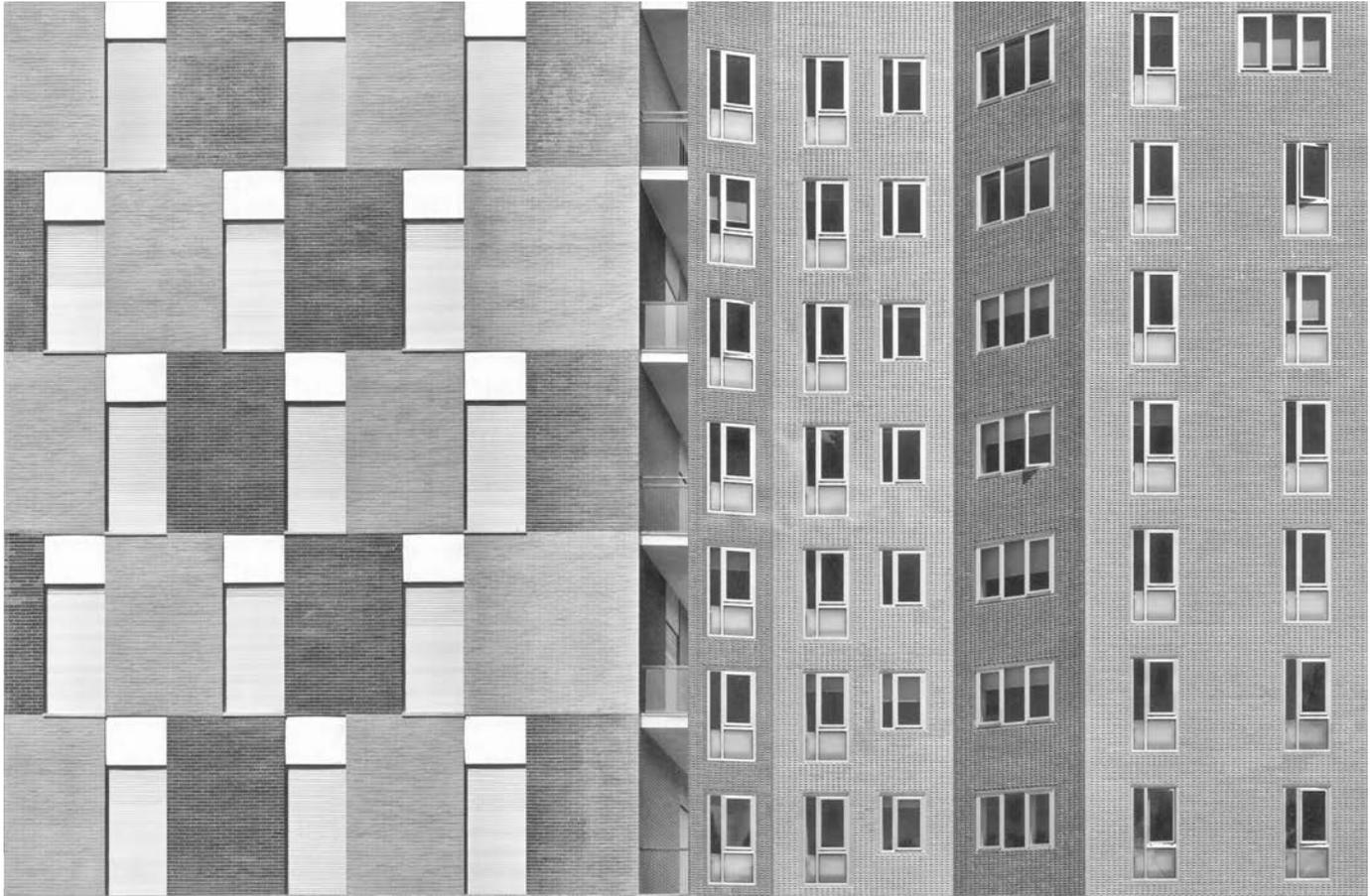
¹⁰ Heinrich Helfenstein, in: Aldo Rossi und die Schweiz, Festschrift S. 3, 110.
¹¹ Martin Steinmann, «Formen für einfache Bauten», in: wbu 10–1987, S. 50–57.



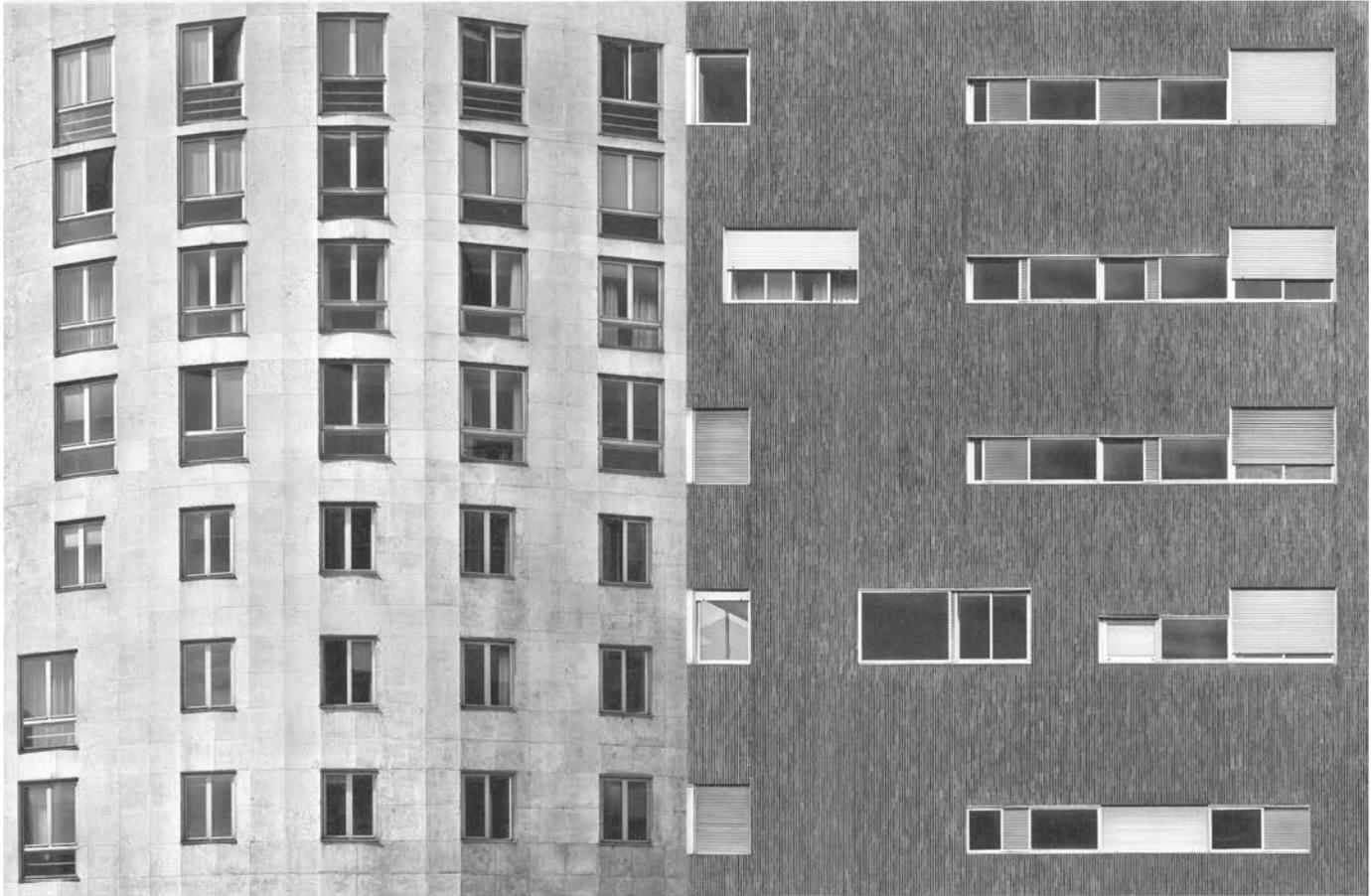
Fulvio Irace, *Face City*, 2012.





















«Sulla facciata degli edifici non è scritta soltanto la data della loro nascita, ma sono scritti gli umori pure, i costumi, i pensieri più segreti del loro tempo...»

Alberto Savinio, *Ascolto il tuo cuore città*, 1945

Fulvio Irace La mostra si concentra sul concetto di città (Milano) come opera di un lavoro collettivo. Dopo la Seconda Guerra Mondiale Milano era devastata dai bombardamenti e la sua ricostruzione fu il compito principale di architetti e imprenditori, impegnati nella sfida di ripensare l'idea di "modernità" in relazione ai nuovi bisogni e alle aspirazioni della nuova borghesia.

Come tema principale si impone quello della facciata, vista come contributo urbano ad un paesaggio condiviso che dialoga con la modernità, con la leggerezza e con l'ottimistica fiducia in un futuro vitale. "Il futuro è ineluttabile", era solito dire Gio Ponti, il quale credeva fermamente nel valore rappresentativo di materiali leggeri come la ceramica, il vetro, l'alluminio e la plastica. La "facciata leggera" era per Ponti l'idea principale di un progresso della civiltà dall'età della pietra e del bronzo a quella attuale. Ma il significato simbolico dei materiali leggeri e delle facciate piatte e sottili andò ben oltre il semplice utilizzo di materiali da costruzione moderni, poiché

The exhibition focuses on the concept of city (Milan) as a collective work. After World War II, Milano was a heavily bombed city and its reconstruction was the main task for architects and developers, engaged in the effort of rethink the idea of "modernity" according to new needs and aspirations of the middle class.

The main issue is on the theme of the façade as an urban contribution to a shared landscape that deals with modernity, lightness, optimistic confidence in a viable future. "Future is unavoidable", used to state Gio Ponti, who strongly believed in the representative values of light materials, such as ceramics, glass, aluminum and even plastics. The "light façade" – facciata leggera – was for Ponti the main idea of a progress in civilization from the age of stone and bronze to present times. The symbolic significance of light materials and flat façades went far beyond the mere use of modern building materials, because the "envelope" was a surface

«On the façade of buildings is not only written their date of birth, but are written the moods, the manners, the most secret thoughts of the time...»

Alberto Savinio, *Ascolto il tuo cuore città*, 1945

la "pelle" rappresentava una superficie sulla quale l'istanza morale di "essere assolutamente moderni" assumeva il ruolo di "manifesto" ed esprimeva l'impegno della borghesia di costruire un nuovo mondo.

Tale questione fu presa in pugno dagli architetti milanesi come un terreno per il confronto: il terreno comune era infatti la progettazione del condominio come nuova tipologia per l'abitare nella moderna metropoli. Caccia Dominioni, Ponti, Albini, Gardella, Magistretti, Mangiarotti, Morassutti, Asnago e Vender, i Latis, etc. tutti presero in carico questo soggetto come Leitmotiv per il proprio lavoro, contribuendo con le loro differenti personalità al suo sviluppo nei termini di un tema collettivo legato al nascente skyline di Milano. La loro opera è come una rapsodia in cui un tono dominante può essere intonato ripreso e declinato e cantato in maniere differenti: la facciata piatta è come uno schermo nel quale la singola orditura può essere rappresentata come una risposta o un commento al lavoro degli altri.

where the moral program of "being absolutely modern" takes on the force of a "manifesto" and express the commitment of the middle classes to build a new world.

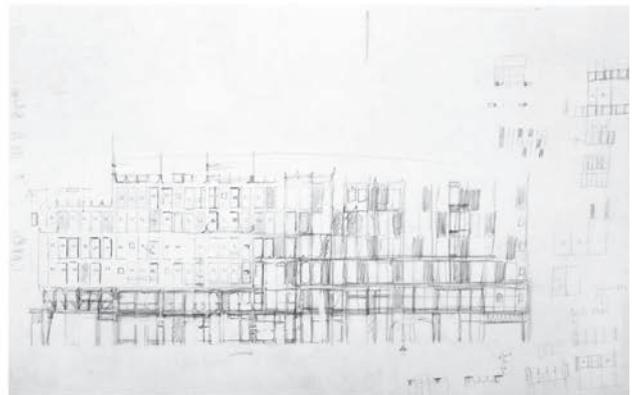
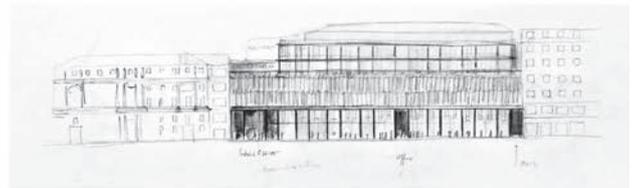
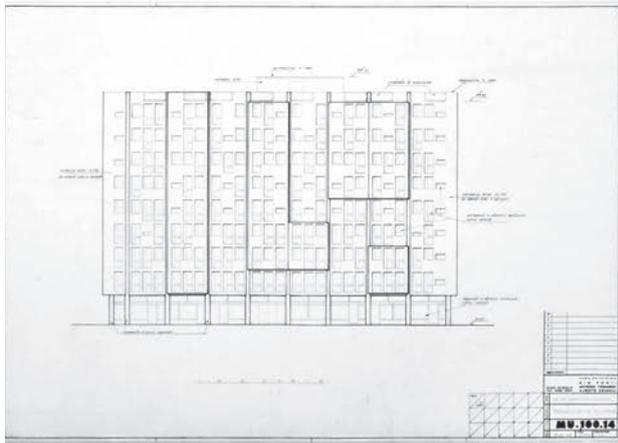
The issue was taken by Milanese architects as a field for confrontation: the common ground was the shaping of the "condominium" as the new format for housing in the modern metropolis. Caccia Dominioni, Ponti, Albini, Gardella, Magistretti, Mangiarotti, Morassutti, Asnago & Vender, Latis, etc. all took the theme as Leitmotiv of their work, contributing with their different personalities to its development as a collective theme related to the emerging skyline of Milan. Their work is like a rhapsody where a dominant tone can be taken up and sang in different ways: the flat façade is like a screen where personal motif can be represented just as an answer or a commentary on the works of others.

«Le sue facciate, idealmente, sono superfici intatte, sono come il foglio di carta bianca. Con le finestre comincia il gioco arcano dell'Architettura, il disegno, la vita. [...] Una volta il rapporto di spazio tra muro e finestra si definiva « vuoto e pieno » [...] Oggi il muro non è più un vero muro, un solido, un pieno: è una superficie; [...] la finestra oggi si è portata avanti sul filo esterno, non è più fonda, si è fatta grande, prevalente.»

Gio Ponti, *Amate l'Architettura*, 1957

«The facades of the building, ideally, are intact surfaces, like sheets of white paper. The mysterious game of architecture - the design, the life - starts with the windows. [...] At one time the space relationship between the wall and the window used to be defined, in Italian, as vuoto e pieno (empty and full) [...] Today the wall is not a real wall, a solid, a pieno, something full, but rather a surface [...] Today's windows juts out and is no longer deep; it is large, and it prevails.»

Gio Ponti, *In Praise of Architecture*, 1960



Gio Ponti, Palazzo Montesoria / Montedoria building, via Pergolesi 25, Milano. Prospetto su via A. Doria / Façade on via A. Doria 9/4/1968
China e matita su carta da lucido / China ink and pencil on tracing paper. Dimensioni / Size: 90 x 63 cm
(CSAC, Università di Parma - Gio Ponti Archives, Milano)

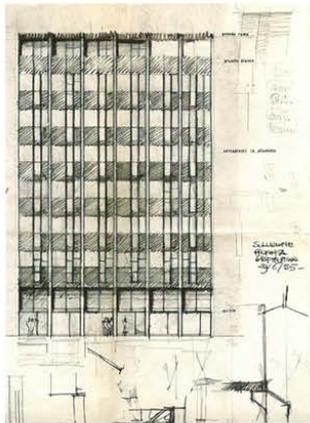
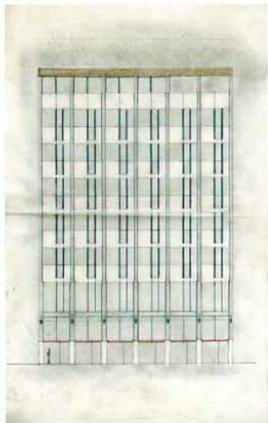
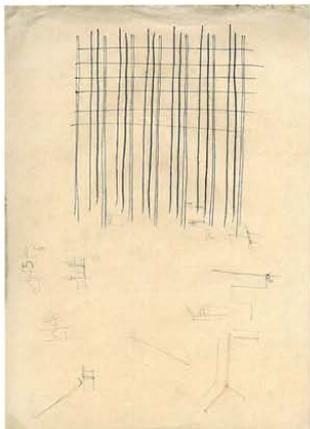
Gio Ponti, Palazzo per uffici INA / INA office building, via San Paolo 7, Milano. Studio del prospetto / Study of the façade s.d.
Matita e matite colorate su carta da lucido / Pencil and colored pencil on tracing paper. Dimensioni / Size: 90 x 26 cm
(CSAC, Università di Parma - Gio Ponti Archives, Milano)

Gio Ponti, Palazzo per uffici INA / INA office building, via San Paolo 7, Milano. Studio del prospetto / Study of the façade s.d.
Matita su carta da lucido / Pencil on tracing paper. Dimensioni / Size: 89,5 x 55 cm
(CSAC, Università di Parma - Gio Ponti Archives, Milano)

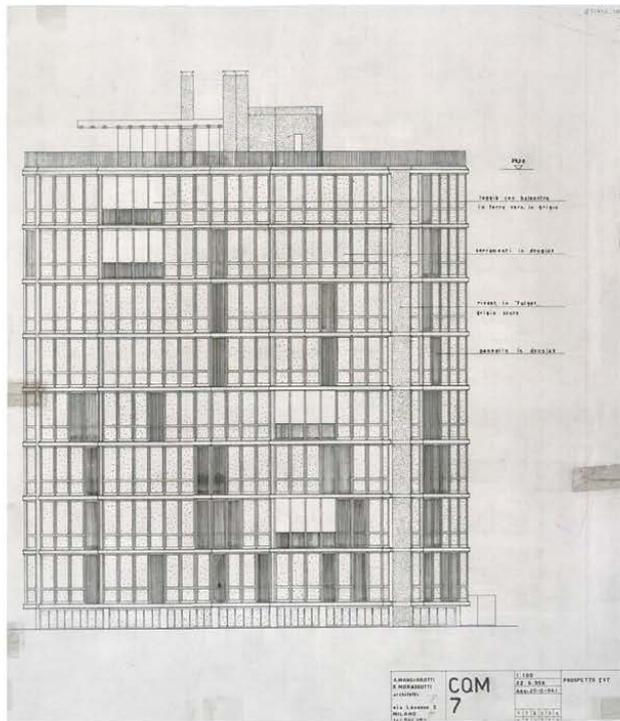
Vico Magistretti, Edificio per uffici / Office building, corso Europa, Milano. Studio del prospetto / Study of the façade, s.d.
Matita e penna su carta / Pencil and pen on paper.
Dimensioni / Size: 25 x 34,9 cm
(Fondazione studio museo Vico Magistretti, Milano)

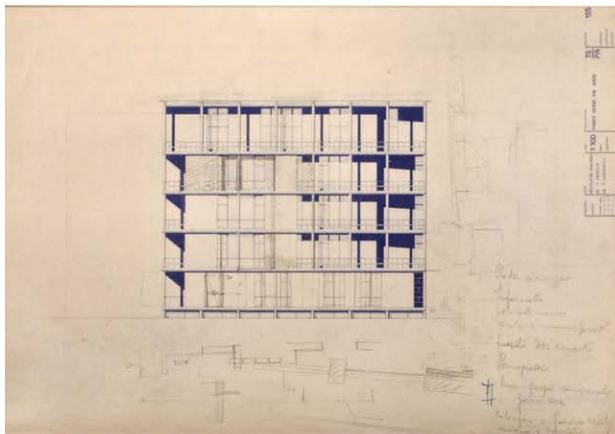
Vico Magistretti, Edificio per uffici / Office building, corso Europa, Milano. Studio del prospetto / Study of the façade, s.d.
Matita e matite colorate su lucido / Pencil and colored pencil on tracing paper. Dimensioni / Size: 27,7 x 47,5 cm
(Fondazione studio museo Vico Magistretti, Milano)

Vico Magistretti, Edificio per uffici / Office building, corso Europa, Milano. Studio del prospetto / Study of the façade, 29/6/1955
Matita, pennarello, penna e matite colorate su carta / Pencil, marker, pen and colored pencil on paper.
Dimensioni / Size: 39,9 x 53,3 cm
(Fondazione studio museo Vico Magistretti, Milano)



Angelo Mangiarotti e Bruno Morassutti, Edificio per abitazioni / Residential building, via Quadronno 24, Milano. Facciata est / East façade, 22/6/1956 - 20/2/1961
Inchiostro di china su carta da lucido / China ink on tracing paper. Dimensioni / Size: 47,5 x 41 cm
(Archivio Progetti IJAV, Venezia - Fondo Bruno Morassutti)

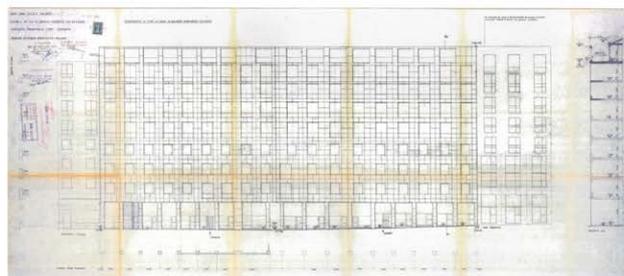
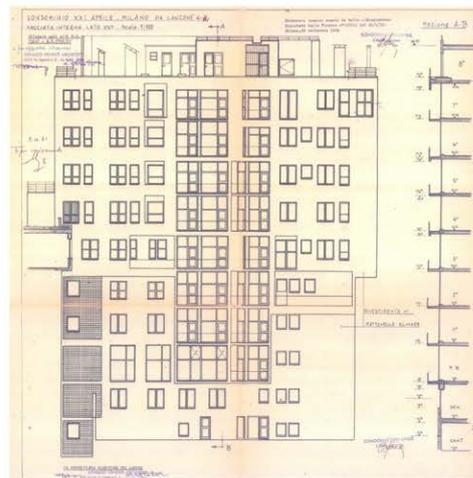


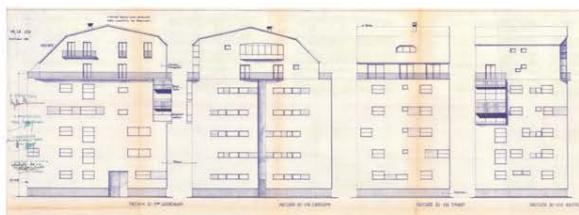
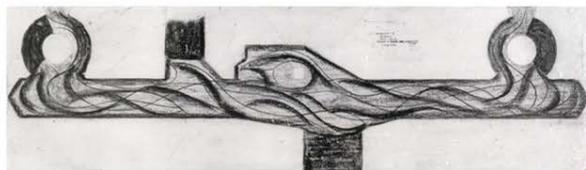
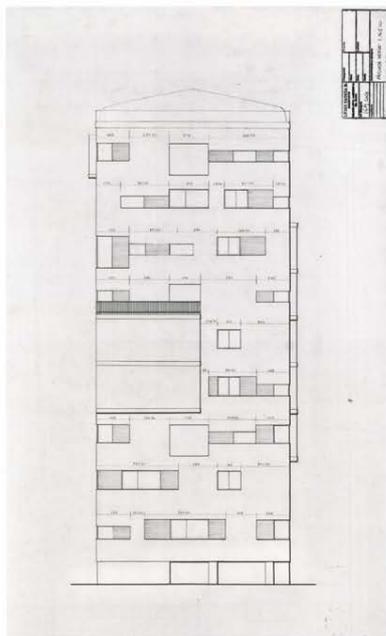


Ignazio Gardella, Casa Tognella / *Tognella House*, via Paleocapa, Milano. Fronte verso via Gadio / *Façade on via Gadio*, s.d.
Copia eliografica con intervento a matita / *Blueprint and pencil*. Dimensioni / *Size*: 59 x 41,5 cm
(CSAC, Università di Parma)

Mario Asnago e Claudio Vender, Condominio XXI Aprile / *"XXI Aprile" residential building*, via Lanzone 4, Milano.
Facciata interna lato est e sezione / *Interior façade east side and section*, 1961.
Copia eliografica / *Blueprint*. Dimensioni / *Size*: 48 x 48 cm
(Archivio Civico, Milano)

Mario Asnago e Claudio Vender, Edificio per abitazioni e uffici / *Residential and office building*, via Albricci 10, Milano.
Facciata principale con sezione e pianta piano terreno / *Main façade, section and ground floor plan*, 1958.
Copia eliografica / *Blueprint*. Dimensioni / *Size*: 110,5 x 48 cm
(Archivio Civico, Milano)





Luigi Caccia Dominioni, Edificio residenziale / Residential building, via Ippolito Nievo 2B/1, Milano. Prospetto laterale / Side façade, s.d.
Matita e china su lucido / Pencil and china ink on tracing paper. Dimensioni / Size: 110 x 65 cm
(Studio Luigi Caccia Dominioni, Milano)

Francesco Somaini, Studio per mosaico pavimentale dell'atrio dell'edificio residenziale di via Ippolito Nievo a Milano (arch. Luigi Caccia Dominioni) / Study for mosaic floor of the atrium of Luigi Caccia Dominioni's residential building, via Ippolito Nievo, Milan, 1956
Carbone su carta da spolvero incollata su masonite / Charcoal on tracing paper mounted on masonite. Dimensioni / Size: 371 x 130,5 cm
(Archivio Francesco Somaini, Milano)

Vito e Gustavo Latis, Edificio residenziale / Residential building, via Rossetti, Milano. Schizzo di studio della facciata / Study of the façade, s.d.
Matite colorate su carta da schizzo / Colored pencils on sketch paper. Dimensioni / Size: 20 x 40 cm
(Archivio Latis, Albavilla, Como)

Luigi Caccia Dominioni, Edificio residenziale / Residential building, piazza Carbonari 2, Milano. Disegno delle facciate / Façades, 1958
Copia eliografica / Blueprint. Dimensioni / Size: 89 x 34 cm
(Archivio Civico, Milano)



Caspar Schärer, „Ein vertikaler Wald“, in: *Das Magazin*, 23/2015, S. 22–27.



Fünfzig Jahre lang gab es in der zentralen Lage, wo dieser Wolkenkratzer steht, ein schwarzes Loch in der Stadt. Bis hier ihr neues, spritzendes Wahrzeichen Wurzeln schlug.

EIN VERTIKALER WALD

Zum Bürgermeister von Mailand wurde Stefano Boeri nicht gewählt. Als Architekt aber kann er die steinerne Stadt nun noch viel stärker verändern: mit einem Hochhaus, das bis zur Spitze im Grünen steht.

Von Caspar Schärer

Stefano Boeri ist neben Renzo Piano einer der berühmtesten zeitgenössischen Architekten Italiens. Während sein Kollege aus Genua weltweit Museen baut, kämpft sich Boeri hartnäckig durch die italienische Dauerkrise. Neben einzelnen Erfolgen wie dem neuen Kulturzentrum im Hafen von Marseille säumen zahlreiche Enttäuschungen seine Karriere; besonders bitter war es, als er für den G8-Gipfel 2009 auf der Sardinien vorgelagerten Insel La Maddalena ein mehrere Hundert Millionen Euro teures Kongresszentrum errichtete, das bis heute nicht in Betrieb genommen wurde. Wegen des Erdbebens in Apulien verlagerte der damalige Ministerpräsident Silvio Berlusconi den Gipfel kurzerhand nach L'Aquila.

Im Gespräch muss Stefano Boeri immer wieder um Fassung ringen. Es brodeln in ihm, und er bemüht sich, die Worte gut abzuwägen; obwohl er sich nicht vor der Konfrontation scheut, möchte er jetzt niemanden verärgern. Immer wieder musste er machtlos zusehen, wie seine Ideen an der italienischen Realität zerschellen, jener fatalen Mischung aus Überheblichkeit, Inkompetenz, Korruption, staatlicher Ineffizienz und ökonomischer Schwäche.

Umso wichtiger ist für Boeri der Bosco Verticale im Mailänder Entwicklungsgebiet beim Bahnhof Porta Garibaldi. Die beiden Hochhäuser mit den Bäumen auf den Balkonen sorgten weltweit für Aufsehen und brachten dem Architekten viel Anerkennung ein; 2014 erhielt der Bosco Verticale den vom Deutschen Architekturmuseum in Frankfurt am Main verliehenen International Highrise Award. In der Begeisterung für die Baum-Hochhäuser schwingt die Sehnsucht nach grüneren Städten mit – ein Phänomen, das zum aktuellen Zeitgeist passt. Es wäre doch zu schön, wenn sich Hochhäuser bepflanzen lassen, wenn die Architektur nicht nur Boden verbrauchen würde, sondern neue Fläche für Pflanzen zur Verfügung stellen könnte. Ein alter Traum, dem schon Le Corbusier mit seinen Dachgärten nachhing.

Aber ist der Bosco Verticale tatsächlich «grün» im Sinne von «ökologisch» und «nachhaltig»? Der Bau war jedenfalls kompliziert: Bäume und vor allem die Erde bringen zusätzliches Gewicht, das mit mehr Stahl und Beton abgefangen werden muss. Vermutlich übersteigt der Mehraufwand an CO₂ beim Bau bei Weitem den Beitrag, den die Pflanzen jemals liefern werden. Dann müssen die Bäume und Sträucher sorgfältig überwacht, gepflegt und bewässert werden. Sie sind harten Bedingungen ausgesetzt: Der Wind in der Höhe zerrt an ihnen, und durch die exponierte Lage sind sie Regen und Schnee stärker ausgesetzt als am Boden. Stadtbäume haben es ohnehin schon schwer und leben nicht sehr lange, Bäume auf einem Hochhaus haben wahrscheinlich eine noch geringere Lebenserwartung. Neben allen biologischen Problemen stellen sich aber auch grundsätzliche Fragen nach dem Nutzen solcher Projekte für die Stadt als Ganzes. Wenn sich reiche Wohnungsbesitzer Bäume vor ihrem Hochhausfenster leisten können, gewinnt die Stadt nichts – ausser einige zusätzliche reiche Wohnungsbesitzer.

Das Magazin – Signor Boeri, beginnen wir doch gleich mit dem Projekt Bosco Verticale. Wie sind Sie zu dem Auftrag gekommen?

Stefano Boeri – Die Sache ist kompliziert und hat viel mit dem Stadtentwicklungsgebiet Porta Nuova zu tun. Das Areal zwischen dem Bahnhof Garibaldi und der Piazza della Repubblica war während fünfzig Jahren ein «schwarzes Loch» in der Stadt – eine weitläufige Brache an zentraler Lage. Bereits in den 1980er-Jahren gab es erste Ideenwettbewerbe, aber Bewegung in die Entwicklung kam erst 2003, als die Stadtverwaltung einen Wettbewerb für einen grossen Park in der Mitte des ganzen Gebietes durchführte. Ich war damals Vorsitzender der Jury, und ein sehr schönes Projekt des niederländischen Landschaftsarchitekturbüros Inside Outside hat alle überzeugt. Nach diesem ersten Schritt der Stadt und dem Parkprojekt in der Mitte kaufte Hines Italia, eine Zweigstelle des texanischen Immobilienunternehmens Hines Interests Limited Partnership, Stück für Stück alle privaten Parzellen auf. 2007 wurde ich von Manfredi Catella, dem CEO von Hines Italia, angefragt, ob ich die Planungen für eines der drei Teilgebiete übernehmen würde.

Gab es besondere Bedingungen auf dem Areal, für das Sie zuständig waren?

Ja, sogar sehr besondere Bedingungen. Das Areal grenzt direkt an das Quartier Isola – einen ganz wunderbaren Ort mit einer grossen Geschichte als Arbeiter- und später Künstlerviertel. Das Quartier war ein berühmtes Widerstandsnest während der Nazibesetzung im Zweiten Weltkrieg. Giuseppe Garibaldi ist in Isola geboren, aber auch Silvio Berlusconi. Während langer Zeit war das Stadtviertel vom Zentrum abgeschnitten, da dazwischen das schon erwähnte «schwarze Loch» lag. Als ich mit meinen Planungen begann, gab es bereits ein erstes Projekt, das eine Reihe von sechsgeschossigen Gebäuden vorsah, welche diese Trennung sogar noch verstärkt hätten. Mein Vorschlag war es dann, die Baumasse in wenigen, dafür höheren Häusern zu konzentrieren, um dadurch die Durchlässigkeit zu verbessern. Auf dem Areal stand damals noch eine alte Industriehalle von Brown Boveri, in der sich seit den 1980er-Jahren Handwerker und Künstler eingerichtet hatten – die legendäre Stecca degli Artigiani. Ich kannte und kenne bis heute fast alle diese Leute. Deshalb war es für mich nicht ganz einfach, genau an dieser Stelle zu bauen. Es fanden wohl gegen hundert Zusammenkünfte mit den Besetzern statt, in denen das Projekt besprochen wurde. Zunächst holte ich mir aber bei Manfredi Catella drei Garantien: Erstens soll die nicht von den Hochhäusern beanspruchte Fläche in einen öffentlich zugänglichen Park umgewandelt werden. Zweitens konnte ich durchsetzen, dass es weiterhin eine kulturelle Nutzung auf dem Areal geben wird: Das Kulturhaus Casa della Memoria, erbaut vom Architekturbüro Baukuh, wurde am 24. April eröffnet. Meine dritte Forderung an Hines war die wichtigste: Der Investor soll Ersatz für La Stecca anbieten, was er dann auch tat. Mit diesen drei Garantien im Rücken konnte ich meinen Freunden entgegenreten. Wir konnten aber natürlich nicht alle zufriedustellen. Es blieb eine Gruppe, die sich gegen die Neubauten wehrte, und der Konflikt bestand über all die Jahre.



Stefano Boeri, Architekt und Politiker.

Wann kam die Idee mit den Bäumen auf den Balkonen ins Spiel? Und was sagte der Investor dazu?

Für mich gehört einfach dazu, dass alle Bauten – aber ganz besonders Bauten für eine reiche Kundschaft – der Stadt wieder etwas zurückgeben. Die Sache mit den Bäumen entwickelte sich im Laufe der Zeit. Es war nicht meine erste Idee; zunächst dachte ich an einen sehr einfachen Wohnturm. In jener Zeit unterrichtete ich an der Harvard Graduate School of Design in Boston und befasste mich intensiv mit dem Verhältnis von Stadt und Landwirtschaft. Damals war Urban Farming noch nicht in aller Munde; mich interessierte das Thema von Natur und Stadt. Ich bewegte mich also gedanklich in dieser Wolke der Nachhaltigkeit, als ich an einer Konferenz in Dubai feststellte, wie am Persischen Golf Hochhäuser gebaut wurden: Neunzig Prozent hatten eine glatte Glasfassade. Vor diesem Hintergrund überlegte ich mir, ob es nicht möglich sei, Hochhäuser mit einer wirklich engen Beziehung zu Bäumen zu bauen. Es ging mir ganz klar um Bäume und nicht einfach um ein bisschen Grün an der Fassade oder auf dem Dach. Als Erstes

schrrieben wir ein Manifest, in dem festgehalten wurde, warum diese Idee vernünftig sein könnte. Die Bäume produzieren Sauerstoff und reinigen die Luft; ausserdem schaffen die Bäume ein Mikroklima direkt an der Fassade, dank dem weniger geheizt werden muss. Als Drittes brachten wir das Argument der Verdichtung ein: In der Regel hat man nur im Einfamilienhaus eine derart direkte Verbindung zur Natur; der Bosco Verticale könnte somit als Antwort auf die Zersiedlung gesehen werden, die auch im Umland von Mailand stark präsent ist. All das und noch ein paar Punkte mehr trug ich Catella vor. Damals war ich in einer starken Position und konnte ihn für das Experiment begeistern.

Wie ging es dann weiter?

Wir bildeten eine interdisziplinäre Arbeitsgruppe mit allen möglichen Spezialisten: Botanikern, Ingenieuren, Fachleuten für das Erdreich, Experten für Windkraft et cetera. Wir haben für jede Position eines Baumes die Umwelteinflüsse simuliert. Diese variieren bekanntlich nach Höhe und der Exponiertheit zur Hauptwindrichtung. Ausserdem konnten wir nicht gewöhnliche Erde für die Bäume verwenden. Sie darf nicht zu leicht sein, sonst würde sie vom Wind davongetragen, sie darf aber auch nicht zu schwer sein, um die Balkonplatten nicht noch stärker zu belasten. Um Ihnen ein Beispiel für den Aufwand zu geben: Wir haben das Verhalten der Bäume in einem Windkanal am Polytechnikum in Mailand getestet, doch wir waren nicht zufrieden, da es nicht möglich war, diesen Test im Massstab 1:1 durchzuführen. Also sind wir nach Miami gefahren, wo ein entsprechender Windkanal zur Verfügung stand. **Erklären Sie bitte kurz das Konzept des Vertikalen Waldes.**

Zunächst einmal sind Sie Bäumen so nahe wie sonst nie in einer Hochhauswohnung. Bäume wachsen ihrer Natur entsprechend kräftig nach oben – in Bereiche, welche die Höhe Ihres Wohngeschosses bald einmal übersteigt. Das ist aber nur die Hälfte des Problems. Andererseits versperrt vor Ihrem Schlafzimmerfenster ein Baum die Aussicht, der von einem Balkon zwei Stockwerke tiefer heraufgewachsen ist. Sie können sich leicht vorstellen, dass diese Konstellation schnell einmal zu Nachbarschaftskonflikten führt, wie man sie in Hochhäusern bis anhin nicht kannte. Deshalb sind die Bäume und ein Grossteil der anderen Pflanzen eine Art Gemeingut, sie gehören allen und niemandem. Ich war am Anfang eigentlich gegen dieses Konzept; ich wollte die Bepflanzung den Bewohnern überlassen. Manfredi Catella war sich aber über die negativen Folgen einer solchen Freiheit im Klaren und überzeugte mich schliesslich, davon abzusehen. Das System wird von zahlreichen Sensoren überwacht und von einem eigens dafür bestellten Team gewartet und betreut.

Ich habe also einen üppig bepflanzten Balkon – sogar mit einem Baum –, kann aber auf die Bepflanzung keinerlei Einfluss nehmen?

Ganz so streng ist es nicht. Natürlich bleibt die Möglichkeit bestehen, eigene kleinere Pflanzen zu setzen. Es geht vor allem um die Bäume: Sie müssen intensiv beobachtet und betreut werden. Das können wir nicht den Bewohnern überlassen. Ich habe kürzlich erfahren, dass es einen überraschenden Aspekt

Weil es leicht sein kann, dass nach ein paar Jahren im 20. Stockwerk der Baum des Nachbarn darunter die Sicht versperrt, überwachen Sensoren den vertikalen Wald.



gibt, den die Bewohner im Bosco Verticale besonders schätzen und der auch mit der Bepflanzung zusammenhängt. Auf diesen Balkonen kommt keinerlei Höhenangst auf; man kann sich auch in hundert Meter Höhe locker und entspannt aufhalten. **Sind Sie sicher, dass die Bäume trotz der verhältnismässig kleinen Pflanztröge überleben werden?**

Es gibt sehr viele Skeptiker, die das bezweifeln. Zurzeit läuft alles gut. Die Bäume wuchsen in einer Baumschule ausserhalb Mailands in speziell dafür gefertigten Töpfen auf. Sie wurden sozusagen «trainiert», ihre Wurzeln nicht zu stark auszudehnen, es gibt ja tatsächlich nur beschränkt Platz. Die Bäume haben «gelernt», damit umzugehen, und dann haben wir sie einen nach dem anderen mitsamt dem Topf an der Fassade angebracht.

Schweizer Architektinnen und Architekten lieben Mailand; sie schätzen den metropolitanen Charakter, den sie in der Schweiz in keiner Stadt finden. Ausserdem wird gern auf die Qualitäten der bürgerlichen Mailänder Wohnkultur verwiesen. Wie positioniert sich der Bosco Verticale in dieser Tradition?

In Mailand gab es in den 1950er- und 1960er-Jahren einige interessante Erfindungen auf dem Gebiet des Wohnens. Ich erinnere nur an die Torre Velasca des Architekturbüros BBPR, 1958, an Luigi Morettis Gebäude am Corso Italia von 1953 oder Piero Bottonis Wohn- und Geschäftshaus am Corso Buenos Aires von 1951. Alle diese Gebäude – und später noch einige mehr – waren architektonische und städtebauliche Innovationen. Das zugrunde liegende Modell ist das des städtischen Hochhauses, von dem es in Mailand einige schöne Exemplare gibt. Die Mailänder Hochhäuser unterschieden sich vom heute weitverbreiteten Wolkenkratzer aus Stahl und Glas, der mit seiner überbetonten architektonischen Präsenz eigentlich überall stehen könnte. Solche Beispiele sehen wir etwa zuhause in Dubai und im Fernen Osten. Sie sind aber auch anders als die New Yorker Hochhäuser, die aus einem strengen Strassenraster in die Höhe steigen. Der städtische Wohnturm Mailänder Prägung versucht, in beiden Sphären «zu Hause» zu sein: sowohl am Boden, auf Strassenniveau, wie auch oben, über den Dächern der anderen Häuser. Vor diesem historischen Hintergrund könnte der Bosco Verticale als Erfindung oder

Experiment bezeichnet werden – mit all den Risiken, die mit einem Experiment verbunden sind. Erst in ein paar Jahren werden wir sehen, ob sich das Risiko gelohnt hat.

Wird die Expo Spuren in der Stadt hinterlassen?

Grossprojekte wie Olympische Spiele, Fussballweltmeisterschaften und eben Weltausstellungen funktionieren in der Regel als Beschleuniger einer Entwicklung. Die Frage ist allerdings: Welche Entwicklung wollen wir? Zurzeit sehe ich in Mailand leider keine Idee oder Vorstellung, welche die Expo als Vehikel nutzen könnte. Unser Konzept basierte zumindest auf der Vision eines neuen Verhältnisses von Stadt und Landwirtschaft. Das Expo-Gelände hätte nach der Ausstellung weiter als fruchtbares Areal genutzt werden können: sowohl bewohnt wie auch bewirtschaftet. Nun werden die Fehler jeder früheren Expo wiederholt und mehr oder weniger alle Gebäude abgebrochen, die jetzt gerade mit grossem Aufwand erstellt wurden. Das ist doch nur noch absurd. All das kostet die öffentliche Hand Hunderte von Millionen Euro, nur um einen Tag nach der Schliessung der Tore wieder zu verschwinden.

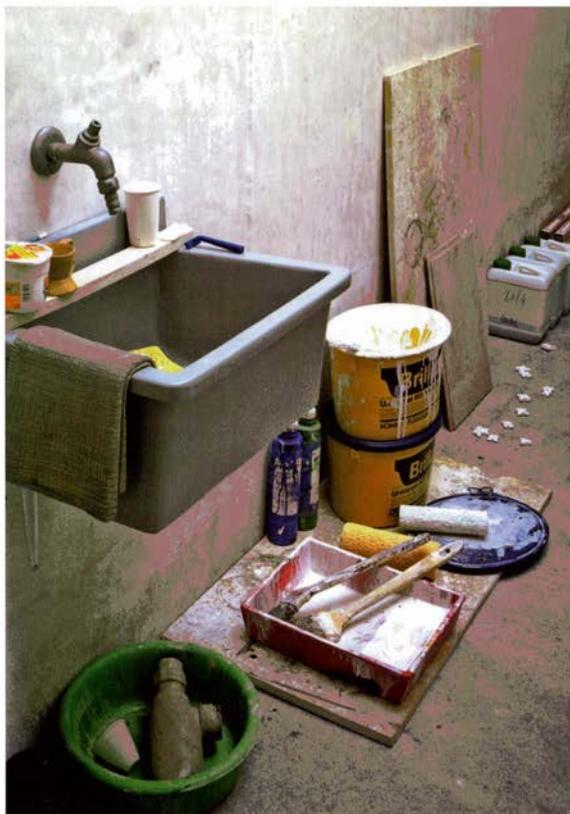
Sie sind einer der wenigen Architekten, die sich konkret politisch engagieren. Welche Erfahrungen haben Sie im Mailänder Politbetrieb gemacht?

2011 kandidierte ich für das Amt des Bürgermeisters, wurde aber nicht gewählt. In dieser Zeit vernachlässigte ich während dreier Jahre meinen Beruf fast komplett – ich kümmerte mich lediglich noch um den Bosco Verticale. Ich wollte eine radikal neue Perspektive für diese Stadt, war aber wohl zu wenig überzeugend. Nach der Wahl holte mich der neue Bürgermeister Giuliano Pisapia als Kultursenator in die Stadtbehörde, doch wir waren oft nicht gleicher Meinung – insbesondere nicht beim Thema Expo. Die neue Stadtregierung korrigierte die Fehler ihrer Vorgänger nicht; ich kritisierte das öffentlich und musste daraufhin mein Mandat im Beirat der Expo abgeben. Nach etwas mehr als 18 Monaten war ich von einem Tag auf den anderen nicht mehr Kultursenator. Sie sehen: Mein Ausflug in die Politik war nicht besonders erfolgreich.

Würden Sie nun anderen Architekten davon abraten?

Trotz allem war die Zeit als Kultursenator eine der besten meines Lebens. Ich lernte neue Grenzen kennen, auch meine relative Schwäche gegenüber einem politischen System. Gleichzeitig konnte ich einige Dinge in der Mailänder Kulturszene bewirken, die mir sehr wichtig waren. Heutzutage ist Politik so eng mit dem Räumlichen verbunden: Jede politische Entscheidung wirkt sich auf den Raum aus. Deshalb ist es meiner Meinung nach eminent wichtig, dass sich Architektinnen und Architekten – Fachleute des Raums! – in der Politik einbringen, auch wenn sie dort unangenehme Erfahrungen machen.

Giulio Bettini, „Fremd und vertraut, Mailänder Spuren in der Zürcher Architektur“, in: *Werk, Bauen + Wohnen*, 12/2014, S. 76–79.



Vertraut, verfremdet: Installation «Raum unter der Treppe», Fischli/Weiss 1993, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt a.M. Bild aus: Peter Fischli, David Weiss, London 2005

Fremd und vertraut

Mailänder Spuren in der Zürcher Architektur

Giulio Bettini

Ein Gespenst geht um in Zürich. Ein neuer Geist verändert die Farbe der Stadt. Wenn ich durch Zürich gehe und die neuesten Architekturen betrachte, kann ich einem Gefühl des Fremden nicht entgehen. Viele neue Gebäude beziehen sich nicht auf die bekannten Typologien der homogenen Strassenfluchten des 19. Jahrhunderts oder der Gartenstadt in ihrer zwinglianischen Ausformulierung. Trotzdem empfinde ich aber auch kein Gefühl der Überraschung durch futuristische oder technoide Architektur (wie es in vielen europäischen Städten der Fall wäre), sondern eines der Verfremdung. Ich fühle mich wie in einer anderen Stadt. Aber in welcher? Folgen Sie mir entlang einiger Etappen einer hypothetischen Promenade, um diese Frage zu beantworten!

Hochhaus mit Schrägdach

Wiedikon: Das «hohe Haus» von Loeliger Strub (wbw 9–2013) überrascht mit seiner facettierten Volumetrie, der vertikal abwechselnden Fassadengestaltung (nach vier Geschossen mit liegenden Fenstern folgen vier mit quadratischen und zwei mit vertikalen Fenstern) und dem unerwarte-



Modulation der Öffnungen: Das Hochhaus Hardturm in Zürich von Gmür & Geschwenter Architekten, Zürich 2013 und das Wohnhaus Via Nieveo in Mailand von Luigi Caccia Dominioni 1957. Bild links: Giulio Bettini, rechts aus: Roberto Aloj, Nuove architetture a Milano, 1959

1 «Per molti anni abbiamo avuto in antipatia le gronde, le cornici, e ci pareva che solo il tetto piano potesse soddisfare ai nostri disegni; e la finestra verticale ci pareva inadeguata per esprimerci. (...) tutto questo, se era giustificato nei limiti di un coraggioso aggiornamento del linguaggio figurativo (...) fini per far cadere i più deboli in un estetismo formalistico» Ernesto N. Rogers, *Esperienza dell'architettura*, Turin 1958.

2 Aus einem Vortrag an der University of California, Mai 1956, in: Ernesto Rogers, *Esperienza dell'architettura*, Mailand 1997, S. 143-151.

3 Peter Fischli im Interview mit Beate Söntgen, in: Peter Fischli David Weiss, London 2005, Seite 19.

ten Schrägdach der Attika: elf Geschosse mit Schrägdach, und das nicht in jenem ländlich anmutenden, vernakulären Stil, wie ihn die Schweiz seit den 1940er Jahren kennt. Das gleiche Merkmal wiederholt sich an den Türmen der Europaallee von Caruso St John oder im Kontrollzentrum der SBB am Kohlendreieck von von Ballmoos Krucker.

Fremd und vertraut wirken auch Neubauten in Zürich West: Die eigenartig Volumetrien der Wohnbauten, geknickt bei Meili, Peter Architekten im Maag-Areal und am Mobimo Tower von Diener und Diener sowie gerade gestapelt am Hochhaus «Hardturm» von Gmür & Geschwenter: Woher stammt das Gefühl, die Häuser irgendwoher schon zu kennen? Warum wirken sie auf den ersten Blick so anders als der Rest der Stadt und auf den zweiten, als würden sie schon immer in Zürich stehen?

Dopoguerra milanese

Wenn man an Schrägdächer auf Hochhäusern denkt, kommt man nicht an der Architektur der Nachkriegszeit in Mailand vorbei. Das ikonische Schrägdach der

Torre Velasca von BBPR (1958) ist vielleicht das bekannteste Beispiel. Mario Asnago und Claudio Vender setzten das Schrägdach seit den vierziger Jahren in vielen Villen ausserhalb Mailand ein; mit dem Wohnhaus an der Via Caterina da Forlì (1950) eroberte dieses die hohen Gebäude und eröffnete eine neue Reihe von mailändischen Realisationen – wie in der Via Giannone (1967) oder an der Via Verga (1964).

Woher damals das Interesse an anscheinend unmodernen Baulösungen wie dem Schrägdach stammte, brachte Ernesto Rogers 1955 auf den Punkt: Die klare, gesimslose Flachdacharchitektur der Vorkriegszeit, sagte er, sei als Mittel einer kühnen Erneuerung gerechtfertigt gewesen, verwandle sich in der Hand schwächerer Entwerfer jedoch in formalen Ästhetizismus.¹ Das Schrägdach war für ihn nur ein weiterer Schritt zu einer Modernität, die «auf der Erfahrung einer angeeigneten Kultur basiert».² Was in der Nachkriegszeit in Mailand die Suche nach einer sowohl modernen als auch menschlichen Architektur erzeugt hat, wird heute in Zürich umformuliert und eingesetzt, um die neuen städtebaulichen Massstäbe im kleinteiligen



Modulation der Fensterformate: Links das Mobimo-Hochhaus in Zürich-West von Diener & Diener 2011, rechts Via Albricci in Mailand von Asnago und Vender 1958. Bilder: Giulio Bettini

Kontext der Stadt zu verankern. So erscheinen die Türme an der Europaallee, das Kontrollzentrum Kohlendreick und das hohe Haus in Wiedikon nicht als aggressive Gegenwartsarchitektur im städtischen Raum, sondern als mehr oder weniger grosse «Häuser des Menschen». Darum geht es auch in den Wohngebäuden in Zürich West von Meili, Peter. Dank der Facettierung der Fassaden werden die grossen Volumina in kleine Balkontrakte unterteilt, an denen sich die Individualität der Bewohner ablesen lässt. Diese Haltung und der formale Wille finden sich ebenso in den Wohnhäusern an der via Quadrorno von Angelo Mangiarotti und Bruno Morassutti oder an der Via Vigoni von Luigi Caccia Dominioni.

Modulation der Öffnungen

Ein weiterer Aspekt des Werks von Caccia Dominioni scheint Patrick Gmür und Michael Geschwentner im Hochhaus «Hardturmpark» zu interessieren: Dem grossen mailändischen Architekten gelang es im Wohnblock an der Via Nievo (wbw 12–2013), einen neuen sowohl individuellen als auch repräsentativen Ausdruck

für die neue Mittelschicht der Nachkriegszeit zu erzeugen. Rhythmisierte Bandfenster und Bow-Windows, ein klares kubisches Volumen und eine glänzende keramische Oberfläche geben jenem Haus sowohl Würde wie Individualität. An diese Erfindungen von Caccia Dominioni knüpft das Hochhaus an – und passt sie für die neue urbane Mittelschicht in Zürich an.

Mit der Modulation unterschiedlicher Fensterformate der Häuser an der Via Albricci in Mailand schufen Asnago und Vender auf vier Geschossen (wie die umliegende Altstadt) einen «menschlichen» Horizont im Stadtraum. Diese Unterscheidung interpretieren Diener und Diener im Mobimo-Tower neu. Der Wechsel der Fensterformate zwischen Hotel und Wohngeschoss verankert das Gebäude im Stadthorizont. Ein mailändischer Geist geht in Zürich um. Es scheint, dass die aktuelle Entwicklung der Stadt an der Limmat ein neues architektonisches Vokabular benötigt. Was in anderen Städten mit einer futuristischen Architektur geschieht, findet in Zürich durch die Neuinterpretation von vergangenen Erfahrungen aus anderen Zei-

ten und Orten statt. Wird die Zukunft in der Vergangenheit gesucht? Und warum genau im Mailand der Nachkriegszeit?

Menschliche Sprache der Verdichtung

Der Zürcher Stadtgestalt ist eine gewisse reformierte Bescheidenheit eigen. Architektur und Stadtraum vermieden im 20. Jahrhundert grosse Gesten, und die Stadt wuchs in einem ausgeprägt menschlichen Massstab.

Heute sucht die Stadt neue Formen der Verdichtung. Der daraus folgende Massstabssprung braucht eine neue Sprache – eine Sprache, die die Architekten in einem ähnlichen Prozess in Mailand (aber etwa fünfzig Jahre später) wiederfinden. Wenn die «menschliche, moderne Architektur» in der Nachkriegszeit in Italien eine Reaktion gegen die Monumentalität des vorangegangenen Regimes war und eine Perspektive auf eine neue, zeitgenössische Architektur schuf, werden ihre Elemente heute gegen die lokale Antiurbanität des 20. Jahrhunderts eingesetzt, um ein Gesicht einer neuen, dichten Stadt auf der anderen Seite der Alpen zu umreissen.



Hochhaus mit Schrägdach: Links Wohnhäuser an der Europaallee in Zürich von Caruso St John 2014, rechts die Torre Velasca in Mailand 1958. Bild links: Giulio Bettini, Bild rechts aus: Ernesto Rogers, *Esperienza dell'architettura*, Mailand 1997

Auch die Art, wie die mailändischen Erfahrungen verarbeitet werden, ist interessant. Wie die Beispiele zeigen, geht es nicht um einen rein formalen Prozess. Die Mailänder Architektur der Nachkriegszeit hat keinen zweidimensionalen Stil geschaffen, sondern eine neue Art städtischer Realität. Es ging damals nicht um Oberfläche, sondern um die Neudefinition von archetypischen architektonischen Themen, die im kollektiven Gedächtnis verwurzelt sind (das Schrägdach, die Dachrinne, die Fensterproportionen). An dieser damals neu geschöpften Realität knüpfen die Architekten an der Limmat an und entwickeln sie weiter, um eine neue städtische Architektur für Zürich zu realisieren. Und weil es um Realität und nicht um Form geht (vergessen wir die Mahnung von Rogers nicht!), wird die Architektur in Zürich anders als in Mailand ausgebildet. Die Fenster von Patrick Gmür, Diener und Diener und Loeliger Strub erinnern an die mailändischen Modelle, sind aber keine blossen Kopien davon. Diese Art Neubearbeitung kann besser durch einige Werke von zwei Gegenwartskünstlern verstanden werden. Fischli/Weiss beschäftigen sich in ihren Arbeiten aus Polyurethan

mit dem gleichen Prozess. Indem sie Alltagsituationen (auch eine Art «Realität») wie den Abstellraum in «Room under the stair» von 1993 aus einem einzigen Material (Polyurethan) nachbauten, merkten sie: «I'm suddenly forced really to contemplate these plastic tubs. The imitation needs / demands patient engagement with the object, an empathy. You could call it appropriation of the object».³ Es geht hier nicht um eine «Kopie» der Realität, sondern um deren Neuschaffung in einer anderen Situation. Somit wird der Inhalt der Ansätze trotz der unterschiedlichen Gegebenheiten (sei es ein neues Material bei Fischli/Weiss oder eine andere Stadt und Zeit in den oben genannten Beispielen) beibehalten. Das scheint das Wesentliche zu sein, sodass die Parallelen zwischen Mailand von damals und Zürich von heute eine effektive Antwort zu den aktuellen Situationen anbieten können.

Anverwandlung, nicht Kopie

Die Beispiele in Zürich gehen aber weiter: Die halb tragende, teilweise geschlossene Bandfensterfassade von Caccia Dominioni wird im Hardturmпарк zu

einer modulierten Fensterfront, das Bow-Window zu einem auskragenden Rahmen, und die Rhythmen werden angepasst. Dieser Prozess erinnert an die Arbeit von James Casebere, der nicht nur Realitäten in einem anderem Material nachbaut, sondern dieses durch einfache Interventionen (besondere Lichtstrahlungen oder etwa Wasser) überraschend neu interpretiert. Der Betrachter hat dennoch das Gefühl, die Räume seit immer zu kennen.

Genau diese Haltung gegenüber der Architektur der italienischen Nachkriegszeit kann bei den Beispielen in Zürich wiedergefunden werden. Und genau wegen diesem Prozess der Neuinterpretation hat die Architektur auch auf der nördlichen Seite der Alpen das Potenzial, lebendig und ein aktiver Teil der Stadt zu werden – Teil einer «Stadt des Menschen». —

Giulia Bettini, geboren 1982 in Lugano, hat an der ETH Zürich Architektur studiert und in Mailand und Zürich gearbeitet. Er ist seit kurzem Inhaber des BSA-Forschungsstipendiums 2014, das er den Bauten von Asnago und Vender widmen wird.



WEITERFÜHRENDE LITERATUR

Annegret Burg, *Stadtarchitektur Mailand 1920–1940: die Bewegung des „Novecento Milanese“ um Giovanni Muzio und Giuseppe de Finetti*, Basel 1992.

Adam Caruso und Helen Thomas, *Asnago Vender and the Construction of Modern Milan*, Zürich 2014.

Martin Feiersinger und Werner Feiersinger, *Italomodern, Architektur in Oberitalien 1946–1976*, Zürich 2015.

Alberto Ferlenga, *Aldo Rossi. Das Gesamtwerk*, Köln 2001.

Giuliana Gramigna und Sergio Mazza, *Milano, Un secolo architettura milanese*, Mailand 2013.

Fulvio Irace und Vanni Pasca, *Vico Magistretti: architetto e designer*, Mailand 1999.

Fulvio Irace, *Milano moderna: architettura e città nell'epoca della ricostruzione*, Mailand 1996.

Sergio Polano, Antonio Martinelli und Francesco Dal Co, *The 20th century architecture and urbanism: Milano*, Tokyo 1991.

Paolo Nestler, *Neues Bauen in Italien*, München 1954.

Antonio Piva, *Banfi, Belgiojoso, Peressutti e Rogers: lo studio architetti BBPR a Milano*, Mailand 1982.

Lisa Licitra Ponti, *Giò Ponti: L'opera*, Mailand 1990.

Cesare De Seta, *L'architettura del Novecento*, Turin 1981.

Angelo Torricelli, *Architetture di Luigi Caccia Dominioni*, Boves 2014.

ASSISTENZ GIGON GUYER
Oktober 2015

Reader
Kathrin Sindelar
Laura Yeginsoy

284