



## Lezione 18 - L'architettura borghese del Novecento milanese

*Palazzo Bovara. Palazzo Rocca-Saporiti. La Ca' Rossa in Corso Venezia. La residenza in epoca risorgimentale. La Ca' Rossa in Corso Venezia. La casa Candiani. Il panorama culturale a Milano all'inizio del '900. Palazzo Castiglioni. Palazzo Berri-Meregalli in Via Cappuccini. La residenza nel "Novecento Milanese". Giovanni Muzio e la Ca' Brütta. Giuseppe de Finetti e le case sul Giardino d'Arcadia. Pier Giulio Magistretti e il Palazzo Beato Angelico. Altri interventi del Novecento Milanese.*

### Palazzo Bovara (1787)

Alle soglie dell'Ottocento, su Corso di Porta Orientale **Carlo Felice Soave** realizza, in forme neoclassiche, il **Palazzo Bovara** (1787), nel quale aveva soggiornato Stendhal durante la Repubblica Cisalpina.

Palazzo Bovara, pur di semplice architettura, presenta i caratteri formali dell'architettura neoclassica milanese: il portale di ingresso è centrato sulla facciata del palazzo e racchiuso tra due colonne di ordine dorico sormontate dalla balconata a balaustrata del piano nobile. Le decorazioni delle finestre, pur sempre austere, sono più vistose nel piano nobile, con timpani alternati triangolari e curvilinei. La facciata è racchiusa in una cornice in bugnato, che, come tutte le altre decorazioni, è realizzata in pietra arenaria.



Figura 1 - Carlo Felice Soave. Palazzo Bovara (1787)

### Palazzo Rocca-Saporiti (1812)

Agli inizi dell'Ottocento (1812) **Giovanni Perego**, scenografo del Teatro alla Scala, realizza uno dei principali edifici del Corso, il **Palazzo Rocca-Saporiti**, con un grande loggiato costituito da un "ordine gigante" su due piani con colonne ioniche, che poggia su un piano terreno bugnato, tipico del classicismo celebrativo del periodo napoleonico.



Il palazzo, commissionato nel 1800 da **Gaetano Belloni**, un biscaziere arricchitosi grazie all'appalto per la gestione del gioco d'azzardo all'interno del ridotto del Teatro alla Scala, fu da questi venduto ai marchesi Rocca-Saporiti di Genova a seguito della sua rovina dovuta alla proibizione del gioco d'azzardo una volta terminata la dominazione napoleonica.



Figura 2 - Giovanni Perego, Palazzo Rocca-Saporiti (1812)

## La residenza in epoca risorgimentale

### La Ca' Rossa in Corso Venezia (1837-1862)

Costruita nel 1837 dall'architetto **Gaetano Casati** per il barone **Gaetano Ciani**, nell'aristocratico borgo di Porta Orientale, la casa posta all'angolo con Via Boschetti, oggi scomparsa, era particolarmente esuberante e rivestita di decorazioni in terracotta, tanto che venne da subito battezzata Ca' Rossa.

Si presentava con un piano terra finestrato, un primo piano posto sotto ad una ricca balconata che girava attorno alla casa segnando il piano nobile, terminava con un terzo piano e un ricco cornicione dotato di pinnacoli. Era rossa per via dell'abbondante uso di decorazioni in terracotta che l'hanno caratterizzata per un secolo. Sovraccarica di decorazioni patriottiche del Risorgimento con bassorilievi realizzati dai fratelli **Andrea e Giovanni Battista Boni**, che terminarono il lavoro nel 1862.

**Camillo Boito** diede di questa architettura la definizione di "politicamente liberale"<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> C. Boito, *Rivista delle arti belle*, in «Il Politecnico. Parte letterario-scientifica», Serie IV, 1 (1866), pag. 109.



Figura 3 - Gaetano Casati, Casa Ciani, detta la Ca' Rossa (1837-1862).

La sua singolarità era data non solo dalle decorazioni patriottiche ma anche al materiale -la terracotta- impiegato su vasta scala. L'applicazione di elementi e ornati prefabbricati in terracotta agli edifici fu incoraggiata fin dal 1850 da Carlo Cattaneo, è una dei caratteri emblematici dell'architettura del Risorgimento <sup>2</sup>.

All'epoca divenne una meraviglia con i suoi 12 enormi telamoni che reggevano le balconate del piano nobile al secondo piano, il grande timpano posto alla sommità del palazzo con la Francia che tende la mano all'Italia; i riquadri a bassorilievo in falso bronzo posti nel finto portone al centro della facciata sul Corso Venezia che raffiguravano Vittorio Emanuele che incontra Garibaldi, Roma e Venezia in attesa di riunirsi all'Italia, Cavour e Napoleone III, il busto di Garibaldi sopra la falsa porta principale su corso Venezia.

Nel 1928 l'edificio perse i pinnacoli, ormai pericolanti, e venne spogliato dalle terrecotte che lo caratterizzavano e rialzato di tre piani, due sotto un cornicione e uno come sottotetto. Più recente il rialzo di un altro piano, che ne ha del tutto fatto perdere il carattere originale.



Figura 4 – La Ca' Rossa oggi, tra via Boschetti e corso Venezia

---

<sup>2</sup> Grandi, Pracchi, *Milano. Guida all'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna, 1980, pag. 20.



### Casa Candiani (1882-1885)

Costruita da **Luigi Broggi** (1851-1926), un protagonista dell'architettura milanese dell'ultimo periodo eclettico e romantico, la Casa Candiani a Milano (1882-1885), è il palazzo padronale concepito come un vero e proprio campionario della produzione dell'azienda, dove è evidente l'intenzione di *“creare nell'abitazione del proprietario dell'industria un saggio ed un esempio della perfezione a cui quest'industria è stata oggi da lui ridotta”* <sup>3</sup>.



Figura 5 – Luigi Broggi, Case Candiani

Broggi, autore delle **Cucine economiche** di viale Monte Grappa (1883), inserisce nella facciata dell'edificio due ordini di lesene che inquadrano le finestre, un elaborato cornicione che conclude le facciate, una bifora che sovrasta il portale d'ingresso.

### Il panorama culturale a Milano all'inizio del '900

La stagione del Liberty coprì a Milano l'arco di un decennio (dall'inaugurazione del 1903 di Palazzo Castiglioni alla Villa Romeo del 1912-13, entrambe opere di **Giuseppe Sommaruga**. Il Liberty, ampiamente dispiegato nell'Esposizione internazionale di Milano del 1906, convisse con l'architettura eclettica, come quella, in stile neorinascimentale, dei due edifici della Banca Commerciale di **Luca Beltrami** in piazza della Scala.

### Palazzo Castiglioni (1900-1904)

Sempre sul Corso, **Giuseppe Sommaruga**, allievo di Camillo Boito a Brera, educato quindi nell'eclettismo critico del maestro, gli si contrappose scegliendo la via del modernismo, realizza (1900-1904) il **Palazzo Castiglioni**, divenuto uno dei principali esempi del liberty italiano.

Provocatorio per il tempo dal punto di vista di uno stile del quale si era appropriata la nuova classe borghese emergente legata all'industria e al commercio, l'edificio fece scandalo per la presenza di due grandi nudi femminili, opera di **Ernesto Bazzaro**, che rappresentavano la Pace e l'Industria, collocate sopra il portale, che fecero chiamare l'edificio *Ca' di Ciapp* e che furono

---

<sup>3</sup> Milano Tecnica dal 1859 al 1884



rimosse e sostituiti da decorazioni floreali e, successivamente, collocate su un fianco di **villa Romeo Faccanoni** (oggi **Clinica Columbus**), realizzata dallo stesso Sommaruga (1912-1914).



Figura 6 – G. Sommaruga, Palazzo Castiglioni (1900-1904), G. Sommaruga, Villa Romeo (1912-14)

La villa costituisce un elegante e prezioso esempio di architettura liberty per una famiglia borghese di inizio secolo; su tre piani, presenta la facciata principale che conserva elementi di decoro tradizionale, quali, colonne, scalinata, torretta, mentre in quella verso il giardino sono inserite le due statue rimosse da Palazzo Castiglioni.

A questo edificio si è aggiunto, addossato sul retro, l'ampliamento, effettuato da **Giò Ponti** che ha realizzato uno dei primi progetti di architettura di ospedale dove l'aspetto esterno e gli interni assomigliassero ad una casa. I fabbricati sono circondati da un grande giardino con alberi secolari

### **Palazzo Berri-Meregalli in Via Cappuccini (1911-1914)**

Prima della guerra **Giulio Ulisse Arata**, esponente di primario rilievo, tra le personalità che concorrono ad affermare il movimento modernista, aveva realizzato, in via Cappuccini 8, il **Palazzo Berri-Meregalli** (1911-1914), una delle più significative testimonianze di architettura Liberty milanese.

La particolarità di questo edificio, che si distingue rispetto alle costruzioni Liberty contemporanee, caratterizzate principalmente da una sorta di grafismo bidimensionale, è determinata dalla definizione plastica con cui vengono articolate le facciate.

Alla definizione formale dell'edificio, e soprattutto alla caratterizzazione delle facciate, concorrono gli artisti e gli artigiani più quotati dell'epoca <sup>4</sup>.

La novità d'impostazione dell'edificio all'epoca comportò una serie di controversie sfociate in un primo momento nel rifiuto della commissione edilizia di rilasciare l'autorizzazione di edificazione.

---

<sup>4</sup> Arata, oltre a progettare l'edificio fece i disegni dei ferri battuti realizzati da Alessandro Mazzucottelli; Angiolo D'Andrea e Adamo Rimoldi realizzarono le decorazioni pittoriche e i mosaici, Prendoni e Calegari le sculture esterne, Adolfo Wildt le sculture, Angiolo d'Andrea i mosaici e le grate in ferro battuto.



I prospetti sulla via Cappuccini e sulla via Vivaio sono caratterizzati al piano terra da un rivestimento a bugnato in finta pietra sbazzata entro cui sono inserite aperture protette da grate in ferro battuto, mentre nei piani superiori le superfici assumono maggiore leggerezza e il bugnato è utilizzato per sottolineare la parte superiore delle aperture.

L'articolazione dei prospetti, conclusi da una gronda sporgente, è ottenuta attraverso l'impiego di grandi paraste con leggera curvatura rivestite in mattoni a vista con fascia terminale decorata con mosaici colorati, che inquadrano le finestre e i balconi dei tre piani soprastanti il piano terra.

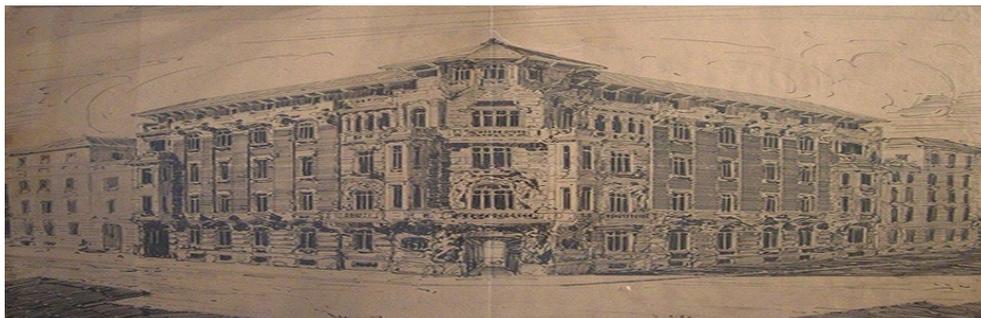


Figura 7 - Giulio Ulisse Arata, Palazzo Berri-Meregalli (1911-1914). Disegno prospettico.

Il raccordo dei due prospetti è sottolineato da una soluzione d'angolo che presenta balconi più ampi e una gronda a linea spezzata sorretta da mensole decorate.

Due bow-window raccordano l'angolo e le facciate e due analoghi elementi concludono i due prospetti dell'edificio ponendosi come elemento di separazione rispetto alle facciate dei fabbricati adiacenti.

Particolarmente interessanti e coerenti con il carattere delle facciate risultano anche l'androne, dove si possono ammirare i mosaici e i soffitti di Angiolo D'Andrea, oltre alle sculture di Adolfo Wildt.



Figura 8 - Giulio Ulisse Arata, Palazzo Berri-Meregalli (1911-1914) in via Cappuccini



## L'architettura solo ideata di Antonio Sant'Elia

Negli anni precedenti la Prima guerra mondiale Milano, con il Futurismo, era stata culla di uno dei più importanti movimenti che hanno inciso nel campo delle arti a livello europeo. Da Milano Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) aveva lanciato **nel 1909 il Manifesto del Futurismo**, nel quale erano proclamati gli elementi centrali della filosofia del movimento: **coraggio, energia, movimento, aggressività, velocità**.

Per i Futuristi la città era il luogo privilegiato della "modernità" che, con la sua forza travolgente, sembrava ormai a portata di mano; la città è il luogo in cui si incarnava il futuro, la velocità il movimento.

Da Milano Antonio Sant'Elia (1888-1916) proclamava, il 11 luglio 1914, che l'architettura futurista era «*l'architettura del calcolo, dell'audacia temeraria e della semplicità; l'architettura del cemento armato, del ferro, del vetro, del cartone, della fibra tessile e di tutti quei surrogati del legno, della pietra e del mattone che permettono di ottenere il massimo della elasticità e della leggerezza*»<sup>5</sup>.

La *Città Nuova* del Movimento futurista doveva nascere e crescere contemporaneamente alla nuova ideologia del movimento e della macchina, non avendo più nulla della staticità del paesaggio urbano tradizionale.

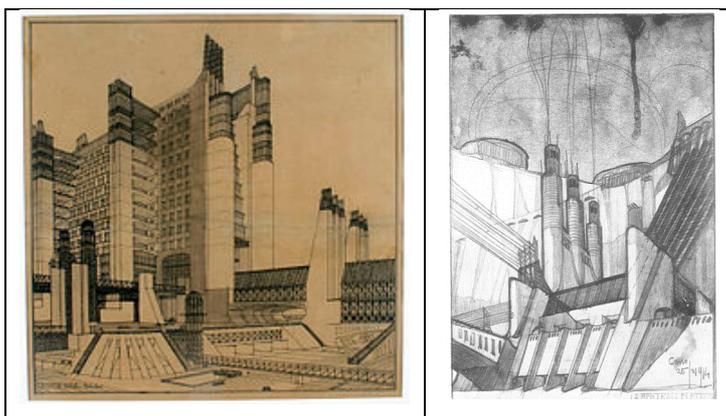


Figura 9 - Antonio Sant'Elia. "La Città Nuova"

E, tuttavia, del Futurismo in architettura resteranno, più che le opere, poche e di scarsa rilevanza, soprattutto i disegni straordinari di Sant'Elia, carichi di una visione che anticipava troppo i tempi di possibili realizzazioni, ma che si rivelerà fruttuosa negli anni a seguire.

La guerra segnò per lui, che vi andò e vi morì cadendo valorosamente sul fronte carsico, e per molti che vi parteciparono la fine di un mondo.

L'idealismo bellico che aveva sedotto tanti intellettuali europei e tanti artisti, in rivolta contro il materialismo della società, aveva rivelato tutta la sua falsità e il suo inganno.

Il dopoguerra portò una fase di riflusso: di carattere materiale per il drammatico licenziamento delle maestranze in esubero per la riconversione di molte fabbriche e per la

<sup>5</sup> Antonio Sant'Elia, Manifesto dell'architettura futurista, 1914



chiusura di quelle sorte espressamente per sostenere lo sforzo bellico; di carattere morale per gli artisti sentirono il bisogno di impegnarsi nella ricerca delle proprie radici come presupposto per ritrovare le proprie ragioni nello “spirito del tempo”.

Tutto questo portò ad un “ritorno all'ordine” in tutti i campi. Questo richiamo accomuna tutta una corrente artistica europea e, in ogni forma di espressione artistica, genera un movimento che ripropone la centralità della tradizione e della storia, del classicismo e della fedeltà figurativa, del racconto e della celebrazione aulica, rifiutando gli estremismi delle Avanguardie che avevano dominato la scena fino al 1918.

### La residenza nel “Novecento Milanese”

Tuttavia, se la guerra “*da un lato aveva bruscamente interrotto il dialogo, il dibattito culturale disperdendo ogni gruppo, dall'altro ha coinvolto gli artisti su un piano di contestazione morale di fronte alla società, alla storia, a se stessi*”<sup>6</sup>.

Il senso morale chiede agli artisti di impegnarsi nella ricerca delle proprie radici come presupposto per ritrovare le proprie ragioni nello “spirito del tempo”.

Tuttavia, come ha osservato Giuliano Briganti “ritorno all'ordine” «è un'indicazione troppo generica e applicabile a fatti di diverso valore e sostanza per poter essere dotata di un significato univoco»<sup>7</sup>. Così sarà, come vedremo, per molti artisti e architetti, vicini al Novecento.

Milano risente di questo clima nuovo che coinvolge gli intellettuali e gli artisti.

In architettura questa riflessione porta ad una elaborazione che viene a convergere in un movimento che si definisce come “Novecento milanese” (o “Novecentismo” come fu chiamato negli anni Trenta), che si pone in contrapposizione dialettica tra modernità e tradizione e si sente legato, oltre che ad uno spirito fortemente innovativo di superamento non solo dell'accademismo e delle espressioni eclettiche, ma anche delle avanguardie come il Futurismo e l'*Art Nouveau*, e si pone come obiettivo di trovare le “invarianti”, i “principi” dell'architettura, riscoprendole nella storia e nella tradizione classica e umanistiche della cultura italiana, da Vitruvio, ai trattati del Rinascimento, a Palladio, fino al Neoclassicismo lombardo prima del Piermarini poi degli architetti del primo Ottocento napoleonico.

Ad avviare il “Novecento milanese”, subito dopo la Prima guerra mondiale un gruppo di architetti che si riunisce nello **studio di via Sant'Orsola** a Milano attorno a Giovanni Muzio: Giuseppe de Finetti, Mino Fiocchi, Emilio Lancia, Giò Ponti.

Giovanni Muzio nel 1920 scrive “*Noi giovani che iniziamo ora dopo la lunga guerra il nostro lavoro ... dobbiamo unirli per una concorde intesa al ritorno ai **principi ordinatori** della nostra attività*”.

La nascita del “Novecento milanese” in architettura avviene in stretta relazione con le arti figurative e la letteratura, in particolar modo con la **Pittura Metafisica** di Giorgio de Chirico e

---

<sup>6</sup> Massimo Carrà, *La crisi delle avanguardie e il “ritorno all'ordine”*, in *L'arte moderna*, Vol. IX, Fratelli Fabbri, Milano, 1967.

<sup>7</sup> Giuliano Briganti, *Attenti a non fare di tutti un fascio*, in *Archivio la Repubblica.it*, 29 aprile 1989.



Carlo Carrà, alla quale avevano poi aderito **Morandi, Savinio** (fratello di De Chirico) e in parte **de Pisis, Sironi, Casorati** e altri.

In parallelo, il riferimento è ai pittori del cosiddetto “**Gruppo del Novecento**” riuniti sotto la guida della scrittrice e critica d’arte **Margherita Sarfatti**: Pietro Marussig, Anselmo Bucci, Achille Funi, Mario Sironi, Leonardo Dudreville, Gian Emilio Malerba, Ubaldo Oppi).

**Giovanni Muzio e Giuseppe de Finetti** sono due personalità assai diverse - come diversa sarà la loro storia professionale -, che avevano trascorso una fase determinante della loro formazione a diretto contatto con i principali circoli europei: Muzio a Parigi nei circoli di Apollinaire e Max Jacob; de Finetti prima a Berlino, poi a Vienna dove era stato allievo di Adolf Loos e, suo tramite, aveva conosciuto Oskar Kokoschka, pittore e autore di testi fondamentali per il teatro espressionista, e i compositori Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern.

È quello dello studio di via Sant’Orsola un gruppo unito dalla ricerca dei fondamenti dell’architettura da ritrovare, come si è detto, nelle radici originarie del mestiere: nell’antichità classica, nella manualistica rinascimentale, nello studio delle architetture del Palladio. Un gruppo che, per altro verso, segue gli sviluppi dell’architettura europea: dal purismo di **Le Corbusier** e il rigore di **Adolf Loos** alle correnti europee più strettamente legate alla tradizione e rappresentate in Olanda da **Heindrik Petrus Berlage** e in Germania da **Peter Behrens**.

La città non può essere considerata come Le Corbusier aveva immaginato nel *Plan Voisin* o nella Città da tre milioni di abitanti, facendo *tabula rasa* del centro di Parigi, ma piuttosto indagata per comprendere gli elementi fondanti della sua continuità storica, delle permanenze e della sua identità.



Figura 10 - H. P. Berlage. Borsa di Amsterdam (1903); P Behrens. Fabbrica di turbine AEG, Berlino (1909); A. Loos, Casa sulla Michaelerplatz a Vienna (1911).



## Giovanni Muzio e la Ca' Brütta (1919-1923)

**Giovanni Muzio** (1893-1982), formatosi nello studio di **Gaetano Moretti** (1860-1938)<sup>8</sup>, fu amico dei Futuristi Mario Sironi, Umberto Boccioni e Achille Funi e, dopo la guerra che combatte prima in Piemonte e nel Veneto, poi in Francia, frequentò Malaparte, Ungaretti e il circolo artistico di Max Jacob, Apollinaire e Cendrars a Parigi; fu fin dall'inizio il portavoce ideologico del movimento che si sviluppò sia del gruppo di via Sant'Orsola, sia in quello degli architetti che facevano capo ad Alpago Novello.

I due gruppi portavano avanti i medesimi studi sulle architetture e le costruzioni del passato e in specie del Palladio, o li discutevano collettivamente.

**Annegret Burg**, che ha scritto un'importante monografia sul *Novecento milanese*<sup>9</sup>, riporta quanto Muzio scriveva in proposito: *"si studiavano i progetti e gli edifici per filtrarne indicazioni universali e indipendenti dal tempo e metterli a profitto per lo sviluppo di una propria architettura moderna"*.

L'architettura era considerata, secondo l'insegnamento di Adolf Loos, un'istanza socioculturale, che doveva mantenere un collegamento stretto con le altre discipline artistiche e tecnico-scientifiche.

L'opera che da subito si presenta come "manifesto" del Novecento milanese in architettura è il complesso residenziale in via Moscova (1919-1922): la prima importante opera architettonica concepita da Muzio dopo la guerra, a 26 anni, quando lavorava, con ampia libertà espressiva, come giovane capo progetto nello studio Colonnese-Barelli.

Appena realizzato l'edificio scatenò, nell'estate 1922, una reazione esplosiva da parte della borghesia milanese, sostenuta dalla stampa dell'epoca.

Il complesso, che sacrifica interamente il giardino Borghi, fu accusato di essere il risultato di una *"pazza o squinternata fantasia di architetto"*: esteticamente un *"pugno nell'orbita"*. Dell'edificio si propone la demolizione e da allora è conosciuto con l'espressione dialettale lombarda *"Ca' Brütta"*.

Per i milanesi degli anni Venti, la *Ca' Brütta* abbandonava il *"buon gusto"* di ogni regola architettonica in quanto la composizione e gli ornamenti delle facciate mostravano uno spregiudicato impiego del vocabolario classico.

---

<sup>8</sup> Gaetano Moretti si diplomò Professore di Disegno Architettonico all'Accademia di Belle Arti di Brera nel 1883, sotto la direzione di Luca Beltrami; insegnò all'accademia di Brera e al Politecnico di Milano dove fu il primo preside della neonata facoltà di Architettura nel 1933.

Realizzò il villaggio operaio di Crespi d'Adda (dal 1878), la Centrale idroelettrica di Trezzo sull'Adda (1906), considerata uno dei più importanti esempi di collaborazione tra architettura e ingegneria.

<sup>9</sup> Annegret Burg, *Novecento milanese. I novecentisti e il rinnovamento dell'architettura a Milano fra il 1920 e il 1940*, Federico Motta Editore, Milano, 1991.



Figura 11 – G. Muzio. Il complesso di via Moscovia: la *Ca' Brütta*. 1919-1923.

La struttura a gabbia di cemento armato, per alcuni cedimenti che si erano verificati e che erano stati prontamente riparati, fu dichiarata poco affidabile e altrettanto fu detto del montacarichi che portava le auto al garage sotterraneo.

Altrettanto straniante appariva l'insolita tipologia dell'edificio e la sua "abnorme" dimensione rispetto all'edificato urbano circostante.

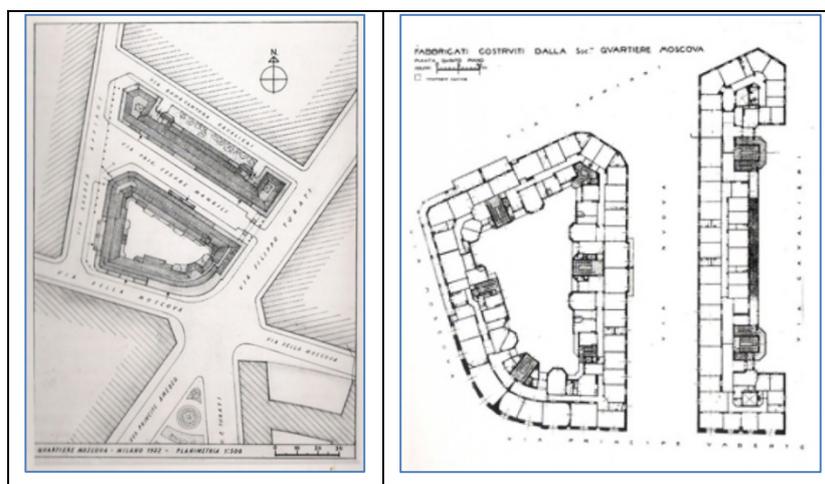


Figura 12 – Planimetria generale dell'isolato e Piante del quinto piano.

Le polemiche arrivarono ad interessare a Roma **Marcello Piacentini**, protagonista incontrastato sulla scena dell'architettura italiana tra il 1910 e il 1940, massimo ideologo del monumentalismo di regime, che venne espressamente a Milano per vedere l'edificio, ma - soppesandolo - lo trovò in sintonia con il bisogno della nuova architettura che l'Italia doveva esprimere. Altrettanto sostenne **Margherita Sarfatti**, allora direttrice editoriale di *Gerarchia*, la rivista di teoria politica fondata da Benito Mussolini, che nello stesso 1922 aveva fondato il "Gruppo del Novecento" con il gallerista **Lino Pesaro**, che nel 1917 aveva aperto una galleria in Via Manzoni a Milano negli ambienti del Palazzo Poldi Pezzoli.

Ma, al di là del giudizio di Piacentini, il valore dell'opera stava innanzi tutto nell'impostazione dei corpi edilizi, che dava una risposta specifica al tema funzionale della residenza borghese

ma, nel contempo, guardava al contesto urbano anche nella prospettiva di un necessario raccordo tra il Centro di Milano e la nuova stazione ferroviaria progettata da Ulisse Stacchini vincitore del Concorso del 1912 (sarà inaugurata solo nel 1931). Muzio suddivide l'isolato in due corpi edilizi separati da una strada privata, un corpo in linea e un edificio a corte, collegati verso la strada principale dal motivo dell'arco compreso tra due testate, generando un'unica entità architettonica.

Attento ai dettami nuovi del Movimento Moderno, la composizione dei corpi edilizi garantiva *"condizioni molto favorevoli di aria e luce per tutti i locali"*, realizzava lunghe terrazze agli attici dell'ultimo piano e il pergolato sopra l'arco di collegamento.

La facciata è suddivisa in tre fasce orizzontali: la più bassa è formata da corsi di travertino, la seconda è caratterizzata da intonaco grigio, la terza è rivestita di marmo bianco, rosa e nero.

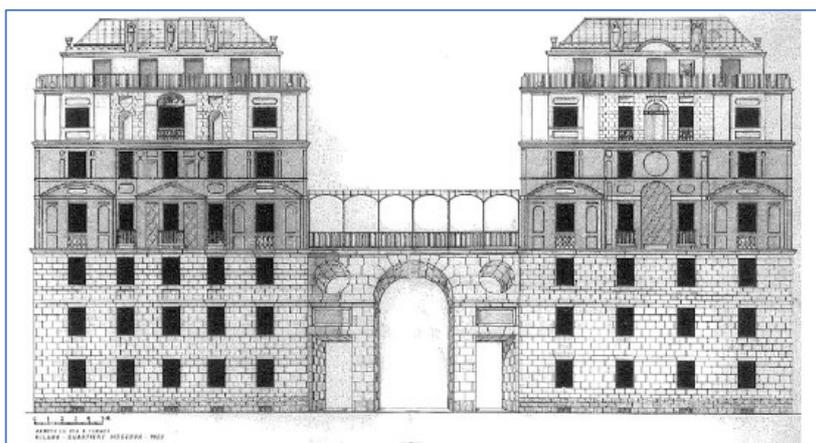


Figura 13 – La Ca' Brütta. Il motivo dell'arco e la suddivisione in fasce orizzontali della facciata.

Gli elementi classici sono utilizzati in modo *"provocatorio"* e in parte *"grottesco"*<sup>10</sup>, quasi uno sberleffo, teso a sovvertire ogni possibile riferimento all'uso che ne aveva fatto l'architettura eclettica e corrente e vi si ravvedono i riferimenti alla pittura metafisica di De Chirico.



Figura 14 - La Ca' Brütta. Portale all'interno del cortile e finestra su via dei Cavalieri.

<sup>10</sup> Annegret Burg, *op. cit.*



## Giuseppe de Finetti e le case sul Giardino d'Arcadia (1923-1925)

Giuseppe de Finetti (1892-1952) è una personalità singolare e, nello stesso tempo, isolata.

A differenza di Muzio che molto costruì sia negli anni Venti che negli anni Trenta, progetto poco e realizzò se non entro la cerchia ristretta di una borghesia molto selettiva. Dichiaratamente avverso al fascismo non ebbe mai incarichi pubblici fino al 1940. Poco concesse al monumentalismo e più di altri si attenne al rigore etico di Adolf Loos del quale era stato allievo a Vienna nel 1912.

Fu in questo primo periodo di studi, determinante per la sua formazione, che apprese dal maestro le basi di un'architettura semplificata nelle forme, antidecorativa, determinata da volumi scanditi razionalmente.

Tornato in Italia allo scoppio del primo conflitto mondiale, combatté come capitano degli alpini, ma finita la guerra fece ritorno a Vienna.

La sua affinità con gli architetti del "Novecento Milanese", dopo il suo ritorno a Milano nel 1920 era soprattutto dovuta alla comune volontà di tornare allo studio dei classici.

De Finetti, come Edoardo Persico, rielabora la lezione del Classicismo «*adottato come tributo al Neoclassico, e in particolare a Giuseppe Piermarini, che considera l'ultimo grande architetto milanese per il concreto apporto a una costruzione lungimirante della città*»<sup>11</sup>.

Nel 1927, insieme agli architetti A. Alpago Novello, T. Buzzi, O. Cabiati, G. Ferrazza, A. Gadola, E. Lancia, M. Morelli, A. Minali, G. Muzio, P. Palumbo, G. Ponti, F. Reggiori, riuniti nel Club degli Urbanisti, presenta il progetto **Forma Urbis Mediolani**.

Nel 1923 Giuseppe de Finetti elabora il suo primo progetto di edilizia residenziale a Milano, con il duplice intento di salvaguardare il più antico giardino privato della città, il Giardino d'Arcadia, e di sperimentare una nuova tipologia abitativa, la casa in condominio.

Presentato come variante al Piano regolatore Pavia-Masera del 1912, il progetto riguardava una delle numerose aree versanti interne ai bastioni, sottoposte in quegli anni ad un indiscriminato sviluppo urbano realizzato mediante nuove strade di collegamento tra le circonvallazioni e il centro cittadino.

Il luogo era uno dei più famosi e meglio conservati della cultura illuminista a Milano; vi sorgeva lo storico giardino del **palazzo Pertusati-Melzi** che, a partire dal 1704, aveva ospitato gli incontri letterari degli Accademici d'Arcadia milanesi, e che ora rischiava di scomparire a causa di un piano di lottizzazione conseguente al tracciamento di una nuova strada.

Nel 1924 de Finetti acquistò dalla famiglia Melzi d'Eril il terreno limitrofo all'antico "**Giardino d'Arcadia**" nelle vicinanze di Piazza Cardinal Ferrari; nel suo progetto de Finetti ridusse notevolmente l'edificazione inizialmente prevista, salvaguardando così l'antico giardino.

Dell'ambizioso programma edilizio furono realizzate nel corso degli anni Venti prima la Casa della Meridiana (1925) e, successivamente, la casa di abitazione di Via S. Calimero, destinate

---

<sup>11</sup> Guido Canella, *Architetti italiani del Novecento*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2010.



ad esercitare un persistente influsso sull'evoluzione interna del movimento del Novecento milanese.



Figura 15 – G. de Finetti, Casa della Meridiana (1924-1925)

La Casa della Meridiana è di cinque piani oltre al terreno, organizzati secondo uno schema a terrazze degradanti, con ampie finestre che si aprono verso il giardino. La sua forma piramidale a gradoni ascendenti verso il cielo era sviluppata in diretto rapporto con il giardino e con il maestoso cedro del Libano immediatamente adiacente alla casa, sopravvissuto fino alla fine degli anni Ottanta <sup>12</sup>.



Figura 16 - G. de Finetti, Casa della Meridiana. Piante dei diversi piani.

La decorazione è molto ridotta e si limita ad alcuni accenni, come la meridiana dipinta da Gigliotti Zanini, da cui discende il soprannome dato alla casa.

---

<sup>12</sup> Annegret Burg, *op. cit.*



Gli interni furono organizzati secondo schemi del tutto nuovi, improntati a funzionalità e confort; gli arredi furono direttamente progettati da de Finetti, personalizzati secondo le esigenze e i gusti dei diversi proprietari.

In questo edificio, come in altri, la vera maestria di ambientazione di De Finetti si dispiega nelle dimore isolate, nelle ville e, soprattutto, negli interni dove nulla concede all'esotico, all'eccentrico, al domestico, a differenza di quanto accade per non poche opere di novecentisti e razionalisti.

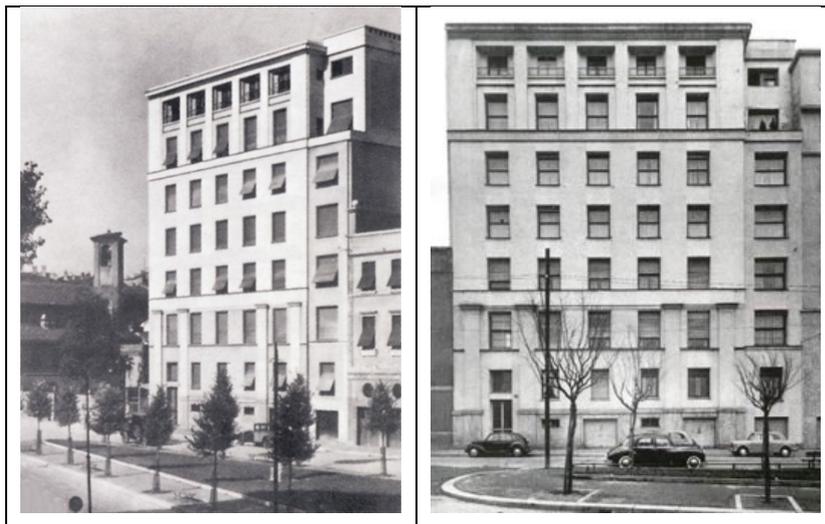


Figura 17 - G. de Finetti. La casa di via San Calimero

### **Pier Giulio Magistretti e il Palazzo Beato Angelico (1925)**

Nel 1925 **Pier Giulio Magistretti**, esponente del Novecento Milanese che con Muzio, Griffini e Portaluppi progetterà l'Arengario, realizzerà il **Palazzo Beato Angelico**, un edificio ad abitazione e uffici in piazza Duse.

Nell'edificio di Piazza Duse, in ragione dell'altezza imponente, Magistretti realizza un basamento rivestito in ceppo di Brembate, trattando le facciate con un intonaco a fresco in tinta di ocra, come nelle costruzioni aristocratiche milanesi del XVIII secolo.

Inoltre, caratterizza i fronti con balconate, cornicioni e l'arretramento dell'ultimo piano balconato con l'inserimento di statue in pietra di Vicenza e un timpano centrale.



Figura 18 - P.G. Magistretti, P.za Beato Angelico in Piazza Duse. 1925. Palazzo Bolchini, P.za Meda (1928-30)



## Gigiotti Zanini e il Palazzo Civita (1934)

Con il Palazzo Civita in piazza Duse, **Gigiotti Zanini** sviluppa, in una complessa condizione planimetrica, un edificio di 8 piani che suddivide con materiali di rivestimento diversi: il basamento dei primi due piani ha un rivestimento in ceppo, la seconda fascia in travertino e quella superiore in intonaco a fresco.



Figura 19 – Gigiotti Zanini. Palazzo Civita in Piazza Duse. 1934.

L'edificio ha una pianta irregolare ad E costituita da corpi edilizi organizzati attorno a due cortili interni. La copertura piana, in parte a terrazza, fu oggetto di forti contestazioni da parte delle proprietà confinanti per la realizzazione delle serre all'ultimo piano, di fatto un nuovo piano, in contrasto con il Regolamento Edilizio di fresca approvazione.

## Altri esempi di architetture del “Novecento milanese”



Figura 20 - A. Minali, O. Cabiati, A. Novello, G. Ferrazza, Casa in via Melzi d'Eril (1930); Emilio Lancia, Casa d'abitazione, uffici, negozi (1933-1936); Ottavio Cabiati, Teatro Smeraldo, Piazza XXV Aprile (1935);,