

# La continuità delle idee: Ignazio Gardella

SILVIA GRON

*Il fascino della musica è una proprietà prospettiva. Sembra che possa essere enumerabile o decidibile solo perché, come le parole su una pagina, la musica è scritta usando un numero finito di segni simbolici sulla carta. Ma quella prescrizione è necessariamente incompleta, e gran parte del fascino della musica si aggiunge in quel particolare processo che chiamiamo esecuzione.*

J.D. Barrow, 1995<sup>1</sup>

Per parlare di architettura è necessario farlo attraverso le opere, un interesse che indaga sul significato delle forme nel rapporto che il progetto riesce a costruire con il luogo, il committente, nell'esplicitare temi e richieste.

Il 'risultato' e il 'procedimento', nel vivere il risultato e nell'indagare sul procedimento, quale osservazione su quel "pensiero attivo, che pone costantemente in relazione le forme architettoniche concrete con le idee ed i concetti di cui le forme si alimentano. Senza quest'attività riflessiva propria della teoria, non è lecito parlare di conoscenza"<sup>2</sup>.

È sulla 'continuità delle idee' come elaborazione della 'conoscenza' che si costruisce il pensiero teorico del progetto ed è nella 'trasformazione' delle parti che l'architettura prende forma.

Nell'indagare sul 'modo di comporre' dell'architetto, attraverso la lettura dell'opera architettonica, si possono svelare quelle regole sottese alla forma, quelle regole di associazione fra le singole parti tali da disegnare l'opera come un tutto armonico e avente una propria autonomia.

Fra gli elementi 'associativi' si vuole qui soffermarsi su un singolare aspetto, ovvero studiare quella logica geometrica espressa attraverso l'uso sistematico del 'modulo'. Si evidenzia che l'utilizzo del modulo nell'architettura ha una duplice valenza, la prima di tipo concettuale, quale elemento di interpretazione che esprime la 'regola' compositiva, il principio strutturale; la seconda riguarda il controllo geometrico, il dimensionamento che definisce la spazialità, assegna proporzioni ma anche scandisce, nella ripetitività, un ritmo, una sequenza e gioca con le simmetrie e le corrispondenze visive fra l'opera e il luogo dove essa si situa.

L'autore che si vuole proporre è Ignazio Gardella<sup>3</sup>, l'opera è il suo intervento per Villa Borletti, scelto a proposito per il suo modo di operare nel voler "comprendere

e misurare la ricchezza e la carica di novità che rappresentano per il modo con cui le tecniche costruttive e compositive si legano alla forma complessiva dei manufatti fino a raggiungere una espressione che non rimane chiusa soltanto nella funzionalità degli usi ma si propone come un vero e proprio *modo nuovo di abitare*<sup>4</sup>, proprio in questa logica si pensa che ‘il modulo’ diriga silenziosamente nell’ombra quello che poi è il ‘fascino’ della complessità contenuto ‘nell’esecuzione’ dell’edificio, attraverso l’articolazione, la scelta, il disegno, i colori e la tessitura dei materiali utilizzati in opera.

I. Gardella, nel 1933, all’età di soli ventotto anni, avvia lo studio progettuale per la ristrutturazione della Villa Borletti, sita a Milano in via Rovani 2. I Borletti nel 1917 acquistano la palazzina, disegnata nel 1894 in stile eclettico da Francesco Solmi per la famiglia Scotti Martignoni, avviando una prima ristrutturazione a opera di Piero Portaluppi<sup>5</sup>, e a questa seguirà l’intervento di I. Gardella quando Borletti, divenuto senatore, esprime il desiderio di ricavare dei nuovi ambienti all’interno della propria casa da dedicare al ricevimento e adeguati a contenere la collezione d’arte della famiglia. All’epoca, I. Gardella inizia la propria attività professionale dopo aver collaborato nello studio del padre Arnaldo e fra il 1933 e il 1936, si occupa di ben altri venti progetti, fra i più noti la Chiesa del Sanatorio ad Alessandria (1929-33); il Laboratorio di Igiene e Profilassi ad Alessandria (1933-39); i concorsi del Teatro e della Casa Littoria a Oleggio (1934), ma anche della Torre Littoria in piazza del Duomo a Milano (1934); il Dispensario Antitubercolare ad Alessandria (1934-38)<sup>6</sup>.

Fra il 1935 e il 1936 I. Gardella elabora il progetto definitivo per Villa Borletti, che avvia la realizzazione delle opere. I. Gardella, all’interno dell’intervista con Antonio Monestiroli, sintetizza così il suo intervento:

nella trasformazione di Villa Borletti il problema era quello di creare uno spazio unitario in una villa di tipo tradizionale fatta di ambienti separati. Ho lasciato solo i muri portanti, ho allargato lo spazio interno sostituendo una facciata con una grande vetrata e in questo spazio ho inserito dei setti murari che lo dividevano e ospitavano la collezione di oggetti d’arte dei Borletti. Il piano terra è un po’ staccato dal suolo, è un particolare che distingue la struttura portante dagli elementi portati, che fa intendere che l’edificio è appoggiato su pochi punti. Questi in quel periodo erano principi sacri<sup>7</sup>.

Antonio Monestiroli sollecita I. Gardella nel trovare le logiche di costruzione del suo progetto, dai riferimenti formali delle architetture di Mies van der Rohe, ai principi di De Stijl. Ignazio Gardella afferma: “Preferisco Mies, è più classico. Avevo visto il Padiglione all’Esposizione di Barcellona e mi aveva colpito moltissimo”<sup>8</sup>. L’aver ‘visto’ il padiglione e esserne stato affascinato, per I. Gardella ha corrisposto a una esplicita volontà di sperimentare quei principi (studiarli, capirne il funzionamento), così semplici apparentemente ma contenenti una sapienza stratificata, quella della ‘continuità delle idee’ processo che interpreta la storia e al tempo stesso ricerca l’innovazione. La classicità emerge nell’interpretazione dell’oggetto esistente, nel formare un equilibrio fra le parti e al tempo stesso garantire unità al proprio intervento.

Così I. Gardella si avvicina concettualmente a Mies<sup>9</sup>, ne coglie l’aspetto teorico e al tempo stesso costruttivo, il valore degli elementi strutturali marcatamente evidenziati ma al tempo stesso neutri, silenziosi, discreti ma efficaci al punto da riuscire a disegnare lo spazio, attraverso la scelta e la cura dei materiali, dalle pietre ai colori.

### *Un processo di trasformazione*

*È facile constatare che l'architettura di Gardella è tutta un'architettura di proporzioni, modulare, come l'architettura del primo Rinascimento; ma senza che sia dato a priori un sistema proporzionale, un'unità di misura dello spazio, un modulo: perché quest'architettura non può ammettere, neppure come ipotesi di lavoro, un'idea precostituita dello spazio, una struttura universale, una forma ideale e archetipa. Il modulo nasce e si precisa via via che si definisce la forma, e nasce proprio dalla consumazione totale di quanto v'è di materiale, di irriducibile, di particolaristico nel dato.*

G.C. Argan, 1959<sup>10</sup>

Nel progetto di I. Gardella per Villa Borletti tutta l'articolazione interna è determinata dall'adozione di un 'modulo base', sottomultiplo stabilito dall'interasse della struttura portante preesistente, che regola nel progetto tutti gli elementi, dalla dimensione degli ambienti al taglio delle pietre, ai riquadri delle vetrate che disegnano la facciata del nuovo avancorpo.

Il modulo regola le proporzioni fra le parti, e disegna la facciata sud del nuovo avancorpo, è qui che il dialogo con la classicità è più forte, il basamento, le colonne e l'architrave.

Il progetto individua nuovi rapporti di veduta fra interno ed esterno della casa, le finestre verso ovest sono oscurate, e viene privilegiato l'orientamento a sud, la nuova facciata è contraddistinta da una doppia vetrata, al cui interno è disposto il giardino invernale, la vetrata esterna è poi schermata da "diaframmi che servono ad attenuare l'insolazione, a inquadrare opportunamente la visione dell'esterno ed a creare sfondo agli oggetti: vasi sculture ecc."<sup>11</sup> ma anche i *bow-windows* acquisiscono un proprio ruolo, nel diventare nicchie espositive. E, come per il padiglione di Mies, i materiali e i colori acquistano un loro significato nell'attribuire precise spazialità ai singoli ambienti separati, distinti fra loro per una diversa tessitura o variegato effetto cromatico, dove il rapporto fra ombre e luci gioca un ruolo determinante. La sala con il pavimento a lastre quadre di marmo bianco di Lasa ha pareti interne in intonaco grigio chiarissimo idonee per accogliere l'oggetto da esposizione, mentre il setto murario che identifica la zona pranzo, è in granito grigio di Boden, il soffitto per l'intero ambiente è liscio a gesso di color azzurro, mentre le vetrate risultano intelaiate con profili di ferro verniciati in smalto bianco opaco. Le parti esterne alla sala oltre le vetrate (*bow-windows* e il giardino d'inverno) si identificano per il pavimento a lastre di serpentino e le pareti dei *bow-windows* sono in lacca lucida di colore rosso bordeaux scurissimo come la fodera di un cassetto ombroso, lo scrigno che accoglie i gioielli più preziosi, le pareti ricevono le collezioni delle ceramiche.

La muratura esterna del corpo aggiunto è rivestita con sassi bianchi tondi del Ticino, staccandosi dal fabbricato preesistente per *texture*, mentre i diaframmi intervallati alla vetrata sono in lastre di granito di Boden e i piastri ottagonali, risultano di superficie liscia in intonaco naturale.

Nel maggio del 1936, ad opera appena conclusa, "Casabella"<sup>12</sup>, dedica al progetto di I. Gardella sei pagine ampiamente illustrate, dove lo stesso autore racconta, nel testo *Descrizione tecnica*, i materiali utilizzati, la struttura e le componenti del progetto. L'intervento è ancora pubblicato nell'aprile del 1937 dalla rivista "Domus"<sup>13</sup>, che per Giò Ponti, nel presentare la casa già arredata, è l'occasione giusta per raccontare con enfasi la qualità del progetto di I. Gardella.

Entrare in modo diretto all'interno di un'opera didatticamente importante come Villa Borletti, nel descrivere l'attività di I. Gardella, è utile più di altre per sviluppare alcune osservazioni in merito alla processualità adottata dall'autore durante la fase progettuale, indagando su quelle componenti che possono aver influito nel determinare 'la forma' dell'opera e di conseguenza relazionarle al suo operare. Le singole descrizioni che seguono ripartono da Villa Borletti nel rispondere a due specifiche domande, costruite appositamente quale punto di partenza nel configurare soluzioni interpretative, in particolare indagando sulla modalità d'intervento desunta dall'analisi della documentazione iconografica, nello studiare *il sistema proporzionale, l'unità di misura dello spazio e il modulo*, elementi che definiscono la *forma* che come dice G.C. Argan è di volta in volta si adatta a "quanto v'è di materiale, di irriducibile, di particolaristico nel dato".

È innegabile che la lettura dell'apparato documentario raccolto allo CSAC di Parma (archivio I. Gardella)<sup>14</sup> sia complessa, per l'ampia ed eterogenea documentazione grafica non sempre supportata dai necessari documenti che testimonino l'esatta cronologia storica degli eventi e delle decisioni. Ogni elaborato racconta una sua storia, evidente per l'insieme di segni affiancati e sovrapposti, ma anche sedimentati nella successione dei pensieri, dove alle semplici intuizioni di progetto si interfacciano esplorazioni esecutive. Il disegno diventa così un racconto, stratificazione di segni e di idee senza svelare un ordine preciso e la consequenzialità delle decisioni, come se esistessero concettualmente due ragionamenti ad agire simultaneamente, il primo metodologicamente rigoroso che agisce con 'lentezza e prudenza' che esplora e sperimenta, il secondo più 'rapido', che sviluppa pensieri istantanei, nel proporre soluzioni immediate, 'senza passaggi' obbligati.

Attraverso i materiali grafici elaborati da I. Gardella è allora possibile individuare elementi di coerenza ovvero è possibile leggere un principio compositivo, dov'è l'elaborazione sistematica delle varianti a delineare una risposta, forse solo armonica, forse solo funzionale o entrambe?

All'interno delle diverse cartelle visionate presso lo CSAC risultano poche le informazioni che I. Gardella raccoglie nel descrivere lo stato di fatto, molto spesso demandato solo a una planimetria quotata, allora ci si può domandare: come la lettura della preesistenza diviene parte inscindibile del progetto, utile nel definire 'il modulo' come nel caso di Villa Borletti, come quei nodi problematici che caratterizzeranno una modalità d'intervento specifica caso per caso e che I. Gardella adotta quando si trova a operare su di un edificio esistente?

Per come la preesistenza può condizionare il progetto e come il progetto interpreta la preesistenza restituendola con nuove valenze, si può indagare sull'operato di I. Gardella proprio partendo dalla lettura del progetto che ha interessato la ristrutturazione di Villa Borletti a Milano per poi sviluppare ulteriori considerazioni prendendo in esame altri progetti dello stesso autore.

Per Villa Borletti, è immediatamente evidente come I. Gardella si inserisca all'interno del già edificato, sviluppando specifiche osservazioni sulle logiche strutturali della preesistenza, relazionandosi ad esse, adattando, scegliendo un, il, modulo compositivo ordinatore (1x1 m, per complessivi 16 moduli in senso est-ovest lungo la facciata) che dimensiona l'ampliamento ma costruisce al tempo stesso una nuova spazialità, così dai giunti delle lastre in pietra del pavimento e della nuova parete interna,

ai campi delle vetrate che delimitano le funzioni dei diversi ambienti, disegnano complessivamente la griglia dell'unità spaziale, configurando una reale tensione fra lo spazio interno e esterno.

Dissonanti in questa rigida composizione, i piastrelli ottagonali esterni che coerentemente seguono, nell'assialità, la struttura dei muri portanti interni, risultano così gli unici elementi realmente asimmetrici alle fughe delle lastre in pietra che scandiscono la vetrata del nuovo ampliamento, determinata dal modulo ordinatore. L'alternanza di questi esili elementi, posti in primo piano, enfatizza la composizione simmetrica del nuovo progetto posto sullo sfondo, evidenziando un rapporto effettivo fra la nuova opera e il costruito preesistente, due elementi facilmente separabili ma adeguatamente dipendenti fra loro.

Per rispondere più specificatamente alla prima domanda e nel poter costruire al tempo stesso un racconto all'interno della lettura dei documenti grafici, si esaminano altre due opere<sup>15</sup> di I. Gardella: il PAC – Padiglione Arte Contemporanea – a Milano (1947-54) per il suo rapporto ancora con la preesistenza nel caso di una sostituzione edilizia e comunque di inserimento in un ambito storicamente definito e la Casa per impiegati Borsalino a Alessandria (1948-52), nel definire un ambiente urbano di nuova costruzione.

Attraverso i suoi 289 disegni<sup>16</sup> per il PAC di Milano si riesce con sufficiente chiarezza a individuare il percorso condotto dall'autore o per lo meno quali problematiche ha affrontato nel tempo o messo in discussione durante il percorso progettuale.

Confermando la sagoma del preesistente edificio destinato a scuderie della Villa Reale<sup>17</sup>, gli elementi che I. Gardella individua come prioritari, ovvero da risolvere immediatamente nelle prime fasi progettuali, riguardano: il mantenimento del muro originario disposto lungo la strada (via Palestro), per confermare l'allineamento su via; l'individuazione dell'altezza del fabbricato, tutta posta all'interno del suo coronamento; la definizione della maglia strutturale; il rapporto con il parco.

All'iniziale ricerca dell'orientamento della struttura, segue la decisione di adottare una maglia disposta nella direzione della facciata del parco, originariamente composta da 7 campate di dimensioni pari al corpo di fabbrica preesistente posto sul lato est (attuale ingresso) quasi a definire, in modo ritmico con la preesistenza, la sequenza dei nuovi corpi di fabbrica. La ricerca della dimensione più appropriata e la disposizione della maglia strutturale sembra proseguire senza sovrapporsi alla risoluzione delle altre problematiche funzionali. I. Gardella definisce a conclusione di un lungo percorso, una maglia più ampia delle precedenti pari a 7x7 metri, composta da 5x5 campate che disegnano nel complesso un quadrato tagliato diagonalmente dal muro sul lato sud di via Palestro che seziona le due ultime campate esposte verso via. La maglia strutturale disegna lo spazio interno e modula la composizione della facciata verso il parco. In effetti il dimensionamento della griglia strutturale consente nella fruizione dei singoli ambienti la visione d'insieme dello spazio interno, elemento che determina un facile e immediato orientamento, rendendo agevole la visita.

Una volta determinata la scansione della maglia strutturale, il disegno della facciata verso il parco sembra una naturale conseguenza all'orditura principale a cui ne corrisponde una secondaria, quella che definisce i campi dei singoli serramenti complessivamente dieci e tutti provvisti di una propria griglia (di oscuramento e prote-

zione) quadripartita. Le griglie, dotate di proprie carrucole, con il loro movimento verticale disegnano ritmicamente la facciata, variandone i rapporti, nel tempo e nell'uso, fra vuoti e pieni; una modalità di intervento che I. Gardella indaga contestualmente anche nel progetto della Casa per impiegati Borsalino ad Alessandria.

Il sistema così definito non subirà modifiche nella sostanza: il tracciato ordinatore composto dal modulo strutturale e dall'allineamento del muro esterno, che viene così letto come un elemento di variante nella logica della griglia, dimensionerà le soluzioni sui temi della permeabilità dell'edificio nel rapporto interno-esterno, dell'illuminazione e della fruizione dei locali nel percorso espositivo.

Fra le varianti molto studiate da I. Gardella, una riguarda la conclusione dell'edificio sul lato ovest, tanto da mettere in discussione la parziale ricostruzione del muro di via Palestro, (in un disegno la grafia utilizzata fa ricordare il muro delle case a corte disegnate da Mies negli anni trenta) mantenendone comunque, come già detto, il suo allineamento e altezza. Una prima serie di soluzioni (1948) prevedono l'interruzione del muro di via Palestro verso est, distanziandosi dal fabbricato confinante, o anche solo la definizione di un grande varco per accedere al parco, per disegnare uno spazio espositivo all'aperto, dove le opere si dispongono liberamente e dove attraverso la facciata ovest della galleria, interamente vetrata, è possibile introdursi o interagire con la visita interna. Soluzione ampiamente elaborata e che solo con gli ultimi studi (1954) sarà abbandonata per privilegiare il solo ingresso est, soprattutto valorizzando il contatto diretto fra la grande sala espositiva e il parco nell'affaccio a sud, una scoperta, quella del parco, tutta rivolta verso l'interno, dallo spazio longitudinale leggermente abbassato, utile per trovarsi al livello del giardino e poter ammirare dalla sala anche le sculture disposte all'esterno.

Ritornano anche per il PAC due soluzioni compositive già adottate per Villa Borletti: l'attenzione del rapporto pittorico fra 'figura' e 'fondo' nel costruire relazioni e ruoli fra spazi interni ed esterni e il rapporto dominante del modulo, matrice geometrica dell'unità spaziale che identifica una precisa griglia su cui adagiare varianti e al tempo stesso controllare lo spazio che diviene forma.

Nell'indagare sull'uso del modulo da parte di I. Gardella nel comporre un 'ritmo' e su come lo stesso individua per alcune sue opere di nuova costruzione il principio ordinatore, sempre diverso nelle dimensioni e nelle modalità di utilizzo, si propone la lettura di alcuni elaborati originari relativi alla Casa per impiegati della Borsalino ad Alessandria<sup>18</sup>. I. Gardella utilizza un supporto di base dove dispone la pianta del piano tipo, distribuita su una listellatura appositamente disegnata ed equidistante, un modulo astratto fortemente concettuale, una specie di codice a barre: 12 campi suddivisi ciascuno in 14 sottomultipli<sup>19</sup>, dove la suddivisione non individua apparentemente una logica riferita a un ordine di tipo strutturale o compositivo, utile nell'individuare il posizionamento e l'alternanza delle bucatore, ma è un evidente modo per controllare la trasformabilità degli ambienti nell'assetto distributivo all'interno del percorso progettuale. Solo successivamente, utilizzando la medesima listellatura, I. Gardella configura l'orditura strutturale; nei disegni si evince l'alternanza delle ipotesi e delle verifiche, sino a renderla evidente nell'essere l'elemento ordinatore per la scansione delle travi a vista che reggono la copertura, quasi a voler mostrare o solo far intuire la forza della regola del principio adottato.

Ecco ancora riemergere l'alternanza di fasi: da una parte il gioco dell'astrazione e dall'altro la necessità di costruire dei propri riferimenti quali elementi ordinatori che dirigono e controllano la fase progettuale; ma mentre l'autore utilizza i propri rapporti in modo rigido all'interno dell'elaborazione progettuale, per controllare le varianti in modo coerente, in realtà nell'esecuzione dell'opera gli stessi elementi si adattano, si trasformano in modo flessibile. È il caso del Dispensario Antitubercolare di Alessandria (1934-38)<sup>20</sup> per il quale lo stesso I. Gardella racconta:

Ero partito progettando tutto l'edificio sulla base di un modulo; un modulo di 25x35, cioè 25 in orizzontale e 35 in verticale. [...] 25 era un quarto del metro e 35 era un sottomultiplo dell'altezza della parete. Allora quella del modulo era una mania che per fortuna poi abbiamo perso. Per esempio tutta l'altezza della vetrata era costruita sulla base del modulo, però poi ho dovuto lasciare due centimetri e mezzo di tolleranza, altrimenti i serramenti non si sarebbero potuti mettere in opera. Così addio modulo<sup>21</sup>.

### Parole chiave

Conoscenza; trasformazione; modulo.

### Note

<sup>1</sup> J.D. BARROW, *The Artful Universe*, University Press, Oxford 1995, ed. it. *L'universo come opera d'arte*, RCS Libri, Milano 1997, p. 281.

<sup>2</sup> C. MARTI ARÍS, *La cimbra y el arco*, Fundació Caja de Arquitectos, Barcelona 2005, ed. it. *La centina e l'arco. Pensiero, teoria e progetto in architettura*, Marinotti, Milano 2007, p. 29.

<sup>3</sup> Il presente saggio raccoglie e elabora i materiali delle lezioni svolte all'interno del dottorato di *Teoria e costruzione dell'architettura*, Politecnico di Torino nei corsi di III livello: *Ignazio Gardella Progettare con*, a cura di S. Gron, A. Dameri svolti nel 2003 e 2004; in particolare: S. GRON, *Villa Borletti a Milano*, 2003, S. GRON, *I progetti di Ignazio Gardella, lettura compositiva*, 2004. In questa occasione desidero ringraziare Annalisa Dameri, con cui ho condiviso la buona riuscita di questa esperienza, e quanti hanno partecipato attivamente alle giornate di studio, in particolare Daniele Vitale per la sua costante disponibilità, dalla visita alle opere di Gardella ad Alessandria svolta alla fine degli anni ottanta, in occasione del restauro del Dispensario, sino alla sua lezione ai nostri dottorandi nel giugno 2003.

<sup>4</sup> A. SAMONÀ, *Gardella e il professionismo italiano*, Officina, Roma 1981, p. 18.

<sup>5</sup> P. PORTALUPPI, *Aedilitia 1*, Casa ed. d'arte Sestetti e Tumminelli, Milano-Roma 1924, pp. 196-200; L. MOLINARI, *Piero Portaluppi. Linea errante nell'architettura del Novecento*, Skira, Milano 2003, p. 26 (scheda RP113 a cura di S. Guidarini).

<sup>6</sup> Cfr. *Regesto dei progetti con bibliografia essenziale*, contenuto in S. GUIDARINI, *Ignazio Gardella nell'architettura italiana. Opere 1929-1999*, Skira, Milano 2002, pp. 247-258.

<sup>7</sup> A. MONESTIROLI, *L'architettura secondo Gardella*, Laterza, Roma-Bari 1997, p. 32.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> Il Padiglione di Barcellona del 1929 è realizzato dopo il riconoscimento ottenuto da Mies all'Esposizione del Weissenhof del 1927 a Stoccarda. Per la sua implicita vocazione formale è concepito già dall'autore quale 'opera prima', tanto che Mies elabora successive varianti secondo i suoi principi compositivi, in particolare nella Casa Tugendhat a Brno, in Cecoslovacchia, del 1930 e nella Casa per l'Esposizione di Berlino del 1931. "Per la disposizione asimmetrica, rettilinea, le pareti del padiglione di Barcellona appaiono, sulla pianta, assai simili ad un quadro dello Stijl. In terza dimensione, l'edificio ha qualcosa della Robie House di Wright. Il basamento sembra rimandare in parte il neoclassicismo di Schinkel. Pure, anche se tali influenze agirono (come è probabile), Mies compì rispetto a ciascuna di esse un progresso

decisivo: mai van Doesburg aveva dipinto una composizione così bella come la pianta del padiglione di Barcellona; mai Schinkel aveva progettato un basamento così elegante di quello in travertino che sosteneva il padiglione di Mies; e mai Wright aveva composto un più moderno e intenso movimento di piani orizzontali di quello che conferiva al padiglione di Barcellona la sua magnifica vitalità". Tratto da P. BLAKE, *The Master Builders*, Victor Gollancz Ltd, London 1960, ed. it. *Tre maestri dell'architettura moderna*, Rizzoli, Milano 1963, p. 184.

<sup>10</sup> G.C. ARGAN, *Ignazio Gardella*, Edizioni di Comunità, Milano 1959, trascritto in: M.C. LOI, A. LORENZI, C.A. MAGGIORE, F. NONIS, S. RIVA (a cura di), *Ignazio Gardella architetture*, Electa, Milano 1998, p. 179.

<sup>11</sup> I. GARDELLA, *Descrizione tecnica*, in "Casabella", n. 101 (1936), p. 12.

<sup>12</sup> R. GIOLLI, *Sistemazioni nuove*, in "Casabella", n. 101 (1936), pp. 12-17.

<sup>13</sup> G. PONTI, *Una nuova interessante sistemazione di alcuni ambienti*, in "Domus", n. 112 (1937), pp. 6-15.

<sup>14</sup> Cfr. M.C. LOI, A. LORENZI, C.A. MAGGIORE, F. NONIS, S. RIVA (a cura di), *Ignazio Gardella cit.*, 1998.

<sup>15</sup> Per la descrizione puntuale dei due interventi cfr. S. GUIDARINI, *Ignazio Gardella cit.*, 2002, pp. 73-88 (PAC) e pp. 99-108 (Casa per impiegati Borsalino).

<sup>16</sup> CSAC, Parma, B001427, coll. 81/4, *Galleria d'arte moderna di via Palestro a Milano*, disegni elaborati fra il 1947 e il 1954.

<sup>17</sup> All'interno del fascicolo riguardante il PAC (CSAC, Parma) è conservato anche il rilievo dell'edificio preesistente (disegnato in pianta e sezione in scala 1.50).

<sup>18</sup> CSAC, *Casa per impiegati Borsalino in Alessandria*, B001414, coll. 21/3 - 81/5; i disegni elaborati fra il 1948 e il 1965 (n. pezzi 245). Cfr. A. LORENZI, *Casa Borsalino, Alessandria. 1950-1952*, in M.C. LOI, A. LORENZI, C.A. MAGGIORE, F. NONIS, S. RIVA (a cura di), *Ignazio Gardella cit.*, 1998, pp. 54-65. In questo caso sembra che a priori il modulo acquisisce una propria dimensione astratta, quella della successione numerica più che geometrica.

<sup>19</sup> I due padiglioni realizzati ad Alessandria: il Laboratorio di Igiene Profilassi (1933-39) e il Dispensario Antitubercolare (1934-38), confrontanti e tanto diversi fra loro, vengono progettati e realizzati contestualmente, per il Dispensario Gardella utilizza il modulo di 25x35 cm, mentre per il Laboratorio il modulo è pari di 100x26 cm corrispondente alle tavole che disegnano la facciata su via. Cfr. S. MILANESIO, *Ignazio Gardella, percorsi progettuali*, 2004, Tesi di Laurea Politecnico di Torino, relatore S. Gron.

<sup>20</sup> A. MONESTIROLI, *L'architettura cit.*, 1997, p. 29.

### Bibliografia autore

M. CASAMONTI (a cura di), *Costruire la modernità. Ignazio Gardella architetto 1905-1999*, Electa, Milano 2006.

A. MONESTIROLI, "eleganza viene da eligere, ovvero da scegliere". *Gardella compie cento anni*, in "Casabella", n. 736 (2005), pp. 4-7.

S. GUIDARINI, *Ignazio Gardella nell'architettura italiana. Opere 1929-1999*, Skira, Milano 2002.

M.C. LOI, A. LORENZI, C.A. MAGGIORE, F. NONIS, S. RIVA (a cura di), *Ignazio Gardella architetture*, Electa, Milano 1998.

A. MONESTIROLI, *L'architettura secondo Gardella*, Laterza, Roma-Bari 1997.

A. SAMONÀ, *Gardella e il professionismo italiano*, Officina, Roma 1981.

G.C. ARGAN, *Ignazio Gardella*, Edizioni di Comunità, Milano 1959.

### Bibliografia opera

C. BAGLIONE, *Tra Mies e il Giappone. La Villa Borletti a Milano (1935-36)*, in "Casabella", n. 736 (2005), pp. 8-13.

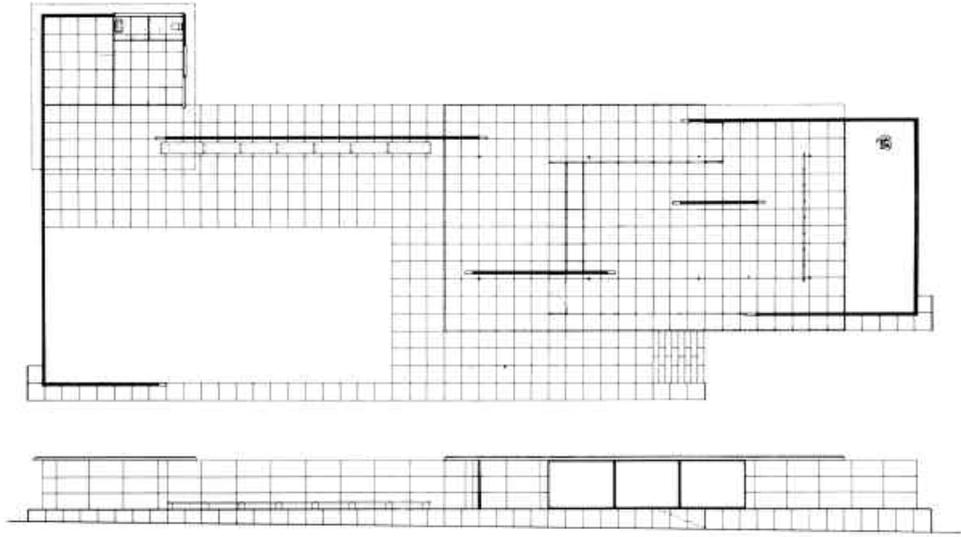
- G. NERI, *Ampliamento e sistemazione della Villa Borletti*, in M.G. FOLLI, *Tra Novecento e Razionalismo. Architetture milanesi 1920-1940*, Clup, Milano 1991, pp. 180-183.
- G. PONTI, *Una nuova e interessante sistemazione di alcuni ambienti*, in "Domus", n. 112 (1937), pp. 6-15.
- P. MARCONI, *Sistemazione di una villa a Milano*, in "Architettura", n. 7 (1936), pp. 322-324.
- R. GIOLLI, *Sistemazioni nuove*, in "Casabella", n. 101 (1936), pp. 12-17.

### *Riferimenti archivistici*

- ACM, *Edilizia privata*, 105222/1938, 29737/1948, 112558/1949, 42633/1955.
- AFPP, *Villa Borletti, Milano*, 1917; fotografie in parte pubblicate in P. PORTALUPPI, *Aedilitia 1*, Milano-Roma 1924.
- CSAC, Parma, *Archivio Ignazio Gardella. Villa Borletti*, coll.70/6, B020387S.

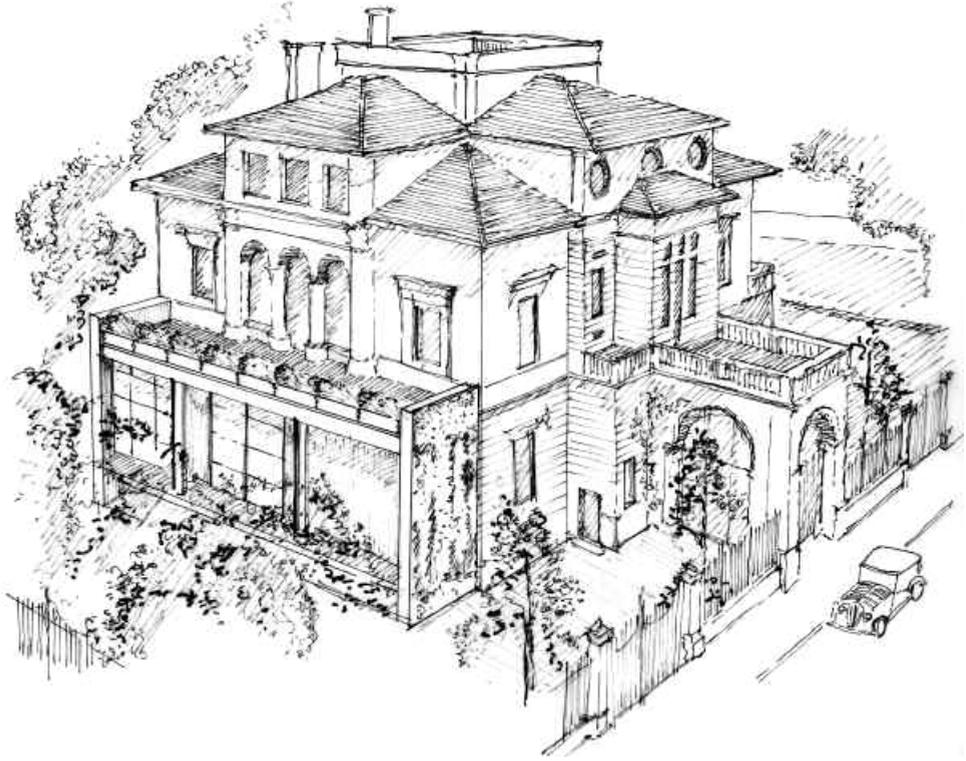
### *Abbreviazioni*

- ACM Archivio Civico di Milano.
- AFPP Archivio Fondazione Piero Portaluppi Milano.
- CSAC Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma.



Padiglione di Barcellona di Mies van der Rohe secondo il progetto del 1929, ricostruito nel 1984-86 dagli architetti Cristian Cirici, Fernando Ramos, Ignasi de Solà-Morales.





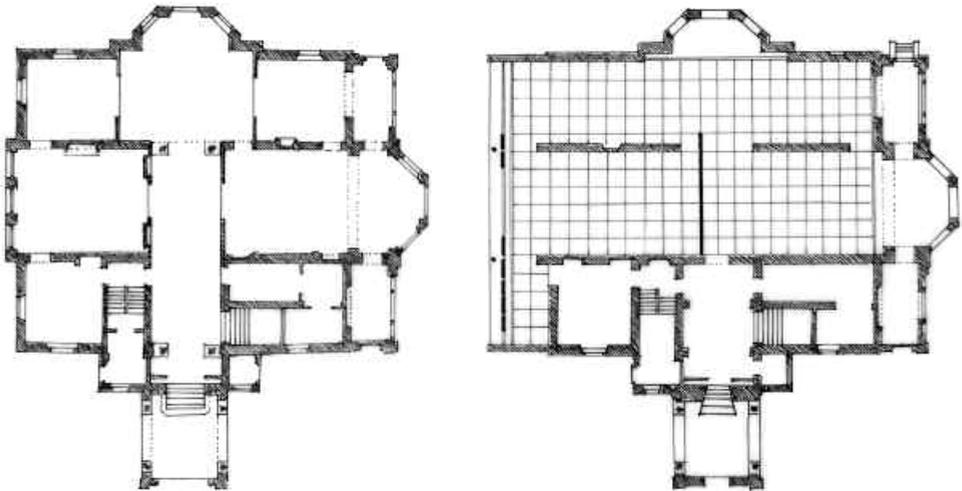
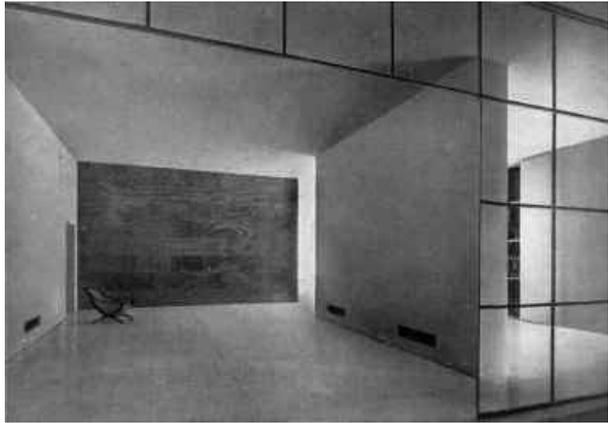
*Villa Borletti a Milano.*

I disegni e le foto mostrano come si presenta la villa a seguito dell'intervento di I. Gardella (1936). Le immagini sono quelle contenute nella rivista Casabella del 1936.

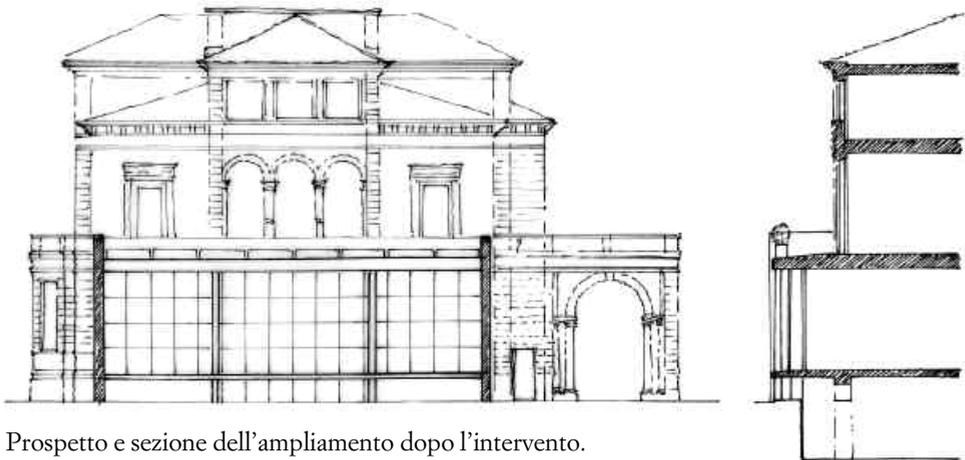




Dal confronto fra le piante del prima e dopo intervento si evince con chiarezza il concetto di unità spaziale proposto da Gardella, che si esplica attraverso l'uso del modulo.



Pianta del piano terreno prima e dopo l'intervento.



Prospetto e sezione dell'ampliamento dopo l'intervento.