

RAZIONALISMO MANIERISTA MILANESE

Une école manieriste dans le Milan des années 1940-1960

ensa
•m

RATIONALISME

MANIÉRISTE MILANAIS 1940-60

ÉDITORIAL

Jean-Marc Zuretti

L'histoire de l'architecture au XX^e siècle montre des aspects singuliers, parfois très éloignés des courants de pensée qui ont jeté les bases du mouvement Moderne et durablement façonné l'imaginaire des architectes européens. Alors que les CIAM, Congrès internationaux d'architecture moderne définissaient les principes de la ville fonctionnaliste devant inspirer la conception du cadre de vie pour de longues décennies, d'autres architectes façonnaient des projets, d'envergure plus modeste, tels ceux de Milan qui ont accompagné la reconstruction du centre-ville, ravagé par les bombardements de la seconde guerre mondiale, comme le renforcement de la capitale économique de l'Italie.

C'est tout l'intérêt du travail présenté que de montrer l'originalité de cette architecture inspirée et élaborée, raffinée dans sa composition et précise dans ses détails constructifs. La qualité de l'inscription urbaine des habitations, leur rapport à l'espace public et à la rue, les dispositions spatiales aux niveaux individuel ou collectif, la distribution de la lumière naturelle comme l'ingéniosité des plans, l'articulation formelle des parties à l'échelle des volumes ou du second œuvre... Les qualités de ces

immeubles réjouissent indéniablement.

Cette architecture a-t-elle fait école ? Comment appréhender, par-delà les particularités de chaque bâtiment et des architectes qui les ont signés, cette production méconnue et surprenante ? Sans doute l'histoire de ce courant ou de ce groupe reste-t-elle à révéler, en y incorporant notamment les ouvrages qui ont été édifiés pour le logement de populations sociales moins favorisées.

Deux enseignements complémentaires du département *Avec*, créés et conduits par Jérôme Guéneau et Gilles Sensini, s'intégreront bientôt dans l'axe « Constitution, diffusion et mutation des arts de l'architecture », au sein du domaine d'étude *Préexistence* : approche monographique dans le cadre du séminaire de recherche puis élaboration de projets analogues dans leurs studios de projet. La formation des architectes intègre ainsi les outils de la recherche et propose une méthode, du moins des voies possibles, d'utilisation des sources dans le projet. Pour visiter et revisiter l'histoire. Les projets des futurs architectes ont manifestement trouvé, au contact de ces architectures, des principes qui les ont portés dans leur démarche de conception.



A vertical strip on the left side of the page shows a detail of classical architecture, including a column capital and a decorative frieze.

RATIONALISME MANIÉRISTE MILANAIS 1940-60

Razionalismo manierista milanese

École Nationale Supérieure d'Architecture de Marseille
Département « AVEC L'ARCHITECTURE »

Enseignement de Master 1 - 1er Semestre 2017-2018 - Séminaire
Razionalismo manierista milanese, 1940-60
Dirigé par Jérôme Guéneau et Gilles Sensini

Mathias Apicella, Jean-François Quelderie, Olivier Sidet et Susanne Strassmann

EDITORIAL	4-5
Jean-Marc Zuretti	
NOTE LIMINAIRE	10-11
Jérôme Guéneau et Gilles Sensini	
L'ARCHITECTURE DANS LE VESTIBULE UNE ÉCOLE MANIÉRISTE DANS LE MILAN DES ANNÉES 60	12-21
Jérôme Guéneau	
RAZIONALISMO MANIERISTA	22-31
Gilles Sensini	
EMPLACEMENT DES ÉDIFICES ÉTUDIÉS	32-33
1. IGNAZIO GARDELLA CASA TOGNELLA, PIAZZA CASTELLO 29, MILANO	34-45
Paul Estublier, Marine Fabre et Pierre Hacquard	
2. BBPR COMPLESSO RESIDENZIALE, VIA CAVALIERI DEL SANTO SEPOLCRO, VIA CHIOSTRI, VIA SOLFERINO	46-59
Mathilde Dimper, Mathieu Rabian et Cédric Watrin	
3. ANGELO MANGIAROTTI ET BRUNO MORASSUTTI EDIFICIO PER ABITAZIONI, VIA QUADRONNO 24, MILANO	60-73
Yohan Depussay et Ismail Hafid	
4. MARIO ASNAGO ET CLAUDIO VENDER EDIFICIO PER ABITAZIONI, VIA FARUFFINI 6, MILANO	74-87
Sara Maad, Margaux Nourrit et Ferzilet Leti Numani	
5. LUIGI CACCIA DOMINIONI EDIFICIO PER ABITAZIONI, VIA MASSENA 18, MILANO	88-99
Léa Coulomb, Daniel Masia et Jean Pernal	
6. LUIGI CACCIA DOMINIONI EDIFICIO PER ABITAZIONI, PIAZZA CARBONARI 2, MILANO	100-111
Redha Lazar et Khalida Omrani	
7. LUIGI CACCIA DOMINIONI EDIFICIO PER ABITAZIONI, VIA VIGONI 13, MILANO	112-123
Marjolène Cerles, Céline Labbé et Audrey Tam-Tsi	
MATÉRIAUTHÈQUE	124-137
BIBLIOGRAPHIES	138-143
TRADUCTION	144-145
ICONOGRAPHIE	146-147

NOTE LIMINAIRE

Cet opuscule rassemble les travaux de séminaire et atelier de projet ¹ qui se sont tenus à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Marseille (ENSA•M) durant le premier semestre 2017.

Ces travaux s'inscrivent dans une suite conduite sur l'histoire et les types constitutifs des villes du pourtour méditerranéen. Après des analyses déjà menées en Andalousie et plus spécifiquement à Séville, ces travaux se sont intéressés, cette année, à un moment particulier de l'histoire du Mouvement Moderne. Ce moment d'une

modernité hétérodoxe s'est tenu à Milan entre les années 1940 et 1960. Au cours de cette première moitié du XX^e siècle à Milan, des architectes ont expérimenté une forme singulière de modernité ; inscrit dans la suite de l'architecture rationaliste, s'est essayé là un « rationalisme maniériste ». Cette période a connu une série d'expérimentations et d'innovations formelles qui ont été ré-exploitées par un courant de l'architecture contemporaine notamment suisse.

1- Séminaire et atelier de projet de 1ère année de master encadrés par Gilles Sensini et Jérôme Guéneau, architectes, maîtres assistants titulaires à l'ENSA•M, Susanne Strassmann, plasticienne, Olivier Sidet, designer, Mathias Apicella, architecte.

L'ambition du séminaire a été de constituer un atlas de compositions, de dispositifs constructifs, de plans intérieurs et de mobiliers de la production de quelques-uns de ces architectes milanais que nous avons convenu de rassembler a posteriori sous l'étiquette d'un mouvement critique, le « Rationalisme Maniériste ». Les bâtiments retenus pour l'étude étaient la résidence Casa Tognella ou Casa al parco d'Ignazio Gardella, Via Paleocapa 5, (1947-1953), le complexe résidentiel Via Cavalieri del Santo Sepolcro, Via Chiostris, Via Solferino, des BBPR (Lodovico Barbiano di

Belgiojoso, Enrico Peressutti et Ernesto Nathan Rogers), (1960-1968), l'immeuble d'habitation Via Quadronno 24 d'Angelo Mangiarotti et Bruno Morassutti (1959-1960), l'immeuble d'habitation Via Faruffini 6, de Mario Asnago et Claudio Vender (1954), les immeubles d'habitation, Via Massena 18 (1958-1963), Via Vigoni 13 (1955-1959) et Piazza Carbonari 2 (1960-1961) de Luigi Caccia Dominioni.

Il est entendu qu'aucun de ces architectes n'a explicitement fait référence à cette étiquette de maniériste ou à une quelconque position critique commune. Il était demandé aux étudiants d'amorcer une historiographie qui a été peu ou pas faite de cette production de l'après-guerre ; identifier donc, pour chacun des bâtiments de la liste, les caractères et dispositifs, mises en œuvre qui nous permettaient de rassembler les productions de ces architectes sous une affiche commune.

Ils'agissait d'identifier et isoler un certain nombre de Figures ² que ces architectes partagent et utilisent, un travail d'abstraction, la généralisation et schématisation de dispositifs construits.

A partir des dispositifs ou figures caractérisées par les travaux de séminaire, il était demandé aux étudiants d'expérimenter, par le projet dans un site réel avec un programme vraisemblable, de nouveaux agencements. L'expérimentation devait marier le bricolage de

2- Le terme de Figure est très largement utilisé par les architectes sans qu'en soit toujours précisé les définitions. On caractérisera, ici, la figure comme un agencement dont la récurrence dans l'histoire de l'architecture permet de l'identifier, ordonner plusieurs figures sous des caractéristiques communes et en décrire à partir de cette typification, les variations. La définition première de Figure est le résultat de l'opération consistant au report des lignes de contours d'un objet physique ou de nature sur un plan de projection.

variations typologiques, de dispositifs abstraits avec les contingences programmatiques d'usages et de pratiques.

Il s'agissait de tester la pertinence d'objets théoriques, leur possible « ré-exploitation » pour le projet. Les projets, à valeur de test, qui convoquent des types architecturaux, des aménagements spatiaux identifiés et déjà essayés, explorent cette question en architecture, du « projet analogue ».

J.Guéneau & G.Sensini

L'ARCHITECTURE DANS LE VESTIBULE

UNE ÉCOLE MANIÉRISTE DANS LE MILAN DES ANNÉES 60

Les travaux de ce séminaire de Master qui se sont tenus de septembre à décembre 2017 à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Marseille (ENSA•M) ont pris pour objet un moment particulier de l'histoire du Mouvement Moderne, un *rationalisme maniériste* milanais. Ce moment d'une modernité hétérodoxe s'est tenu à Milan entre les années 1940 et 1960. Cette appellation de *rationalisme maniériste* nous est personnelle, elle n'apparaît pas dans les livres d'histoire d'architecture traitant du Mouvement Moderne. Le terme veut rappeler que le Mouvement Moderne a été traversé de nombreuses tendances, débats quelquefois contradictoires et qu'on ne peut pas le réduire aux slogans de ses héros, critiques, historiens ou architectes propagandistes de l'avant et après seconde guerre mondiale. Le *rationalisme maniériste* suit l'apparition sur la scène architecturale italienne du rationalisme, épisode important du Mouvement Moderne mais s'il s'en réclame, il en porte dans le même temps la critique. Si le rationalisme italien a cherché une forme d'universalité, à l'exemple du classicisme Renaissant, le *rationalisme maniériste* met en crise le modèle dont il est issu. A l'image du Maniérisme du XVI^e siècle qui met en crise la diffusion des modèles classiques établis en Italie dès le XV^e siècle.

Ce séminaire s'est intéressé à des édifices réalisés par les architectes Caccia Dominioni, Mario Asnago et Claudio Vender, Angelo Mangiarotti et Bruno Zevi, Ignazio Gardella, Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti et Ernesto Nathan Rogers (BBPR).

Le travail mené a été d'analyse, analyse détaillée

des édifices, productions de ces architectes milanais, cette analyse permettant de rassembler un certain nombre de caractères communs à cette production nous autorisant *a posteriori* de la rassembler sous l'étiquette d'un mouvement critique, le *rationalisme maniériste* ou *razionalismo manierista milanese*.

Il est entendu qu'aucun des architectes cités dans ces travaux n'a explicitement fait référence à cette étiquette ou à une quelconque position critique commune. Et s'il existe une iconographie relativement accessible sur la production de ces architectes, peu ou pas de textes critiques ou historiques ne les fédèrent, soulignant « l'assourdissant silence » de ces praticiens sur leur travail, pensons à l'aristocratique mutisme d'Asnago et Vender. Seul Ernesto Nathan Rogers (BBPR) aura une activité critique et d'éditeur importante jusqu'à s'imposer comme figure centrale dans les débats sur l'architecture moderne de l'après-guerre.

Ce séminaire entend compléter une historiographie qui a été peu ou pas faite sur cette production italienne de l'entre et après seconde guerre mondiale, pour le moins une part d'elle (nous pensons aux travaux d'Asnago & Vender ou Caccia Dominioni).

1- *Manfredo Tafuri*
« L'architecture dans le boudoir
– Le langage de la critique et la
critique du langage » p.20.
Oppositions, n°3, 1974.
Princeton Architectural Press,
NYC, p.291-317

Il nous est apparu que l'intérêt de ce travail ne relevait pas de la seule curiosité d'historien, objet de fortune critique « [...] attentive à récupérer la dimension de l'objet et son caractère d'unique en le soustrayant à ses dimensions économiques et fonctionnelles, en le fixant en tant que moment exceptionnel »¹.

« L'histoire n'est point un discours achevé. Même si les événements d'une période sont codifiés minutieusement, même si les sources semblent fouillées de façon exhaustive, les questions qu'on adresse à ces matériaux changent selon les nouvelles perspectives qui s'ouvrent à chaque nouveau point de vue atteint par le présent. »

Francis Strauven introduction à « L'architecture dans le boudoir –

Le langage de la critique et la critique du langage » de Manfredo Tafuri, *Oppositions*, n°3, 1974. Princeton Architectural Press, NYC, p.291-317.

Il nous est apparu que le travail de ces architectes notamment sur le *plan*, des plans figurant des pièces fortement caractérisées, autorisait une étonnante flexibilité des partitions et évolutivité des agencements. Cette qualité des plans nous est apparue une réponse appropriée et opérante aux nouvelles exigences de flexibilité du logement liées aux profondes transformations des modes d'habiter et d'occupation, observées par les sociologues depuis plus d'une vingtaine d'années. Hormis le travail sur les plans, les pièces, la commune préoccupation de ces architectes pour le dessin de façades épaisses ou encore les mises en œuvre sophistiquées des accès des immeubles à rez-de-chaussée, ont été largement empruntées et reprises dans des productions contemporaines sans qu'en soient citées les sources.²

Ainsi donc, nous avons parallèlement au séminaire d'analyse, associé un atelier de projet lequel empruntant explicitement les dispositifs mis à jour par le travail d'investigation, s'est attaché à vérifier leur opérante adéquation aux modes de production courante du logement contemporain. Cet atelier de projet constituait le test des hypothèses avancées par les travaux du séminaire, outils de « redimensionnement » et d'expérimentation des énoncés.

Si « Traditionnellement, l'histoire de l'architecture a fonctionné comme répertoire et en même temps comme justification de la pratique projectuelle. »³, nous entendons dans ce petit développement mettre en écho deux périodes décisives pour la nature du métier d'architecte, l'organisation de son exercice et les discours qui le légitiment, périodes lesquelles dans « les significations politiques

de l'architecture » semblent à partir des mêmes causes, produire les mêmes effets.

Deux périodes ; celle de l'ordre classique et sa mise en crise par le maniérisme et celle qui voit la naissance du mouvement moderne et sa contestation dès les années d'après la seconde guerre mondiale, par un retour de la culture architecturale à l'histoire.

Le grand ordre classique – la maniera

Au XVI^e siècle, des condottieri qui par la guerre prennent des terres auxquelles ils imposent leur autorité tyrannique, commandent la scénographie des nouveaux ordres qu'ils inaugurent. La nouvelle représentation du monde dans une figuration outillée qui l'impose, devient l'ordre du monde, le pouvoir des images sert l'image du pouvoir.

En bousculant les vieux ordres des corporations de l'Europe gothique, l'architecture classique se fera l'expression des pouvoirs des cours.

Les causes ; les nouveaux rapports de production et d'échanges qui s'instaurent au XV^e siècle, imposent un nouvel ordre dont la combinatoire et disponibilité des éléments font système « [...] système linguistique que soutient une idéologie universaliste »⁴.

Mais l'expérimentation des éléments du système, les variations dans leur organisation et agencements, au risque de la fragmentation de la cohérence des ordres, opérés par la critique maniériste, en seront les effets.

Le grand style classique à travers sa redécouverte de l'antique va fixer les règles de représentation des nouveaux territoires conquis par des *condottieri*, nouveaux Princes qui imposent un

2- Voir Gilles Sensini

« Razionalismo manierista – Milan 1940-1960 » ci-après.

3- Francis Stauven

« Introduction à

L'architecture dans le

boudoir – Le langage

de la critique et la

critique du langage »

de Manfredo Tafuri,

Oppositions, n°3, 1974.

Princeton Architectural

Press, NYC, p.291-317.

4- Manfredo Tafuri

« Théorie et histoire de

l'architecture » SADG et

Geneviève MESURET,

Paris, 1976 p.63.

5- Louis Marin
 « Utopiques : jeux d'espaces »
 Coll. Critique, Éditions de
 Minuit, 1973, p.266.
 6- « Les lignes amies
 apparaissent pour la première
 fois avec une clause secrète
 (...) du traité hispano-français
 du Cateau Cambrésis (1559) »
 Carl Schmitt « Le nomos de la
 Terre » Coll. Quadrige, P.U.F
 2001, p.93.
 7- *ibid*, p.99.

nouvel ordre tyrannique.
 A Urbino, Ferrare et Mantoue,
 s'épanouit l'art de la première
 Renaissance. Alberti fixe
 l'outillage nécessaire à
 l'établissement des nouvelles
 règles de représentation du
 monde que Brunelleschi avant
 lui avait établies, un monde
 ordonné et mesurable. Il est par
 son *De Pictura, traité de la peinture*
 à l'origine du développement
 de la géométrie descriptive.

« Avec le géométral, la ville est donnée dans sa totalité, d'un seul coup, dans l'ordre des coexistences et des co-présences que marquent la différence de l'espace libre et de l'espace bâti, le système des rues, des places, des jardins et son exact complémentaire celui des édifices, des maisons, des palais et des églises »⁵.

On aura mis à plat la globalité du monde dans la carte, cette mise à plat autorise le tracé des lignes de division et des limites qui vont ordonner les autorités. Lignes amies, lignes ennemies, lignes déplacées dès lors organisent les alliances et les conflits.⁶

Le droit moderne s'institue par l'imposition de lignes de partage, dans leur agencement l'organisation du nouveau monde et la délégation et régulation de son autorité par les chrétiens d'Europe. « [...] ne pas perdre de vue le rapport entre ordre et localisation ainsi que les attaches spatiales de tout droit »⁷.

À la fin du XVI^e siècle, « En Italie comme dans le reste de l'Europe, des états puissants et centralisés, fondés sur une acceptation absolutiste du pouvoir et dotés d'administrations efficaces, se mettent en place »⁸.

Un des outils de cette administration efficace au service d'états puissants est la mesure par le géométral des propriétés qu'on charge des architectes d'édifier et auxquels on confie le rôle d'instaurer les règles de représentation de la totalité du monde connu. A la fin du XVI^e siècle le monde est ordonné aux pouvoirs d'états souverains, les règles et canons « tenus dans les signes du langage et dans les figures du regard »⁹ formulent les exigences d'une vérité universelle. L'âge classique dans sa relecture de l'architecture du monde antique imposera les ordres soit des règles de proportions, des rapports réglés selon une arithmétique simple, règles entendues comme miroir d'un monde naturel harmonieusement composé.

Léon Battista Alberti par sa relecture des ordres de Vitruve règle l'expression d'une grammaire à partir de laquelle pourra se fonder une discipline, l'architecture. La colonne, variée en cinq ordres est l'élément premier, substantif de cette grammaire dont les propositions ; superposition des ordres, tripartition dans l'étagement, « [...] colonnes et leurs différents engagements, pilastres, conjonction des colonnes et des arcs [...] »¹⁰ s'inscriront dans des inventaires aux infinies variations, des figures¹¹, à partir desquelles les architectes composeront jusqu'au XVIII^e s., les édifices qu'ils projettent. Que de ce langage, ils en distordent les énoncés « [...] distorsions que Michel Ange imprime au latin de l'architecture »

8- Patricia Falguières
 « Le maniérisme. Une
 avant-garde au XVI^e
 siècle » Découvertes
 Gallimard, 2004, p.14.
 9- Louis Marin, *ibid*
 p.264.
 10- John Summerson,
 « Le langage classique
 de l'architecture »
 Thames & Hudson, 1991,
 p.40.
 11- On caractérisera ici
 la figure comme certains
 agencements dont la
 récurrence dans l'histoire
 de l'architecture permet
 de les rassembler
 et les ordonner sous
 des caractéristiques
 communes et en
 décrire à partir de
 cette typification, les
 variations.
 12- John Summerson,
ibid, p. 63.

¹² ou en varient les harmonies.

La fixation des règles universelles de représentation, l'imposition des modèles classiques « des formes et solutions plastiques » autorise leur duplication, reproduction et diffusion sur tout le continent européen. Cette diffusion des modèles est concomitante des développements des formes de reproduction mécanique, l'imprimerie et la gravure.¹³

C'est moins de cinquante ans après l'établissement des règles qui fixent les canons d'un ordonnancement classique du monde, leur diffusion massive qu'en sera éprouvée la solidité. C'est pour les loisirs d'une nouvelle aristocratie, les *condottieri*, mercenaires mués en seigneurs fonciers que travaillent les artistes de la *maniera*. Ils dressent les tableaux, ornements et décors qui glorifient par leur expression « la puissance des princes et des grands »¹⁴.

Cette expression qui légitime la puissance des nouveaux princes emprunte au charisme, la « [...] reconnaissance [...] par les dominés [...] sur laquelle repose le pouvoir du maître charismatique (qui) trouve sa source dans l'abandon plein de foi [...] à l'extraordinaire et à l'inouï, à ce qui est étranger à toute règle et à toute tradition et regardé par suite comme divin »¹⁵.

« Partout le roi est d'abord un prince guerrier. La royauté dérive de l'héroïsme charismatique »¹⁶. La *maniera* glorifie l'aura du roi en recourant aux mondes enchantés des romans de chevalerie, à l'héroïsme des figures mythiques tel l'Arioste, et rejoue l'exercice aristocratique du tournoi « [...] tournoi chorégraphié où s'affrontent Guerre et Amour, Vertu et Luxure, où l'on délivre des demoiselles séquestrées [...] où l'on affronte des magiciens juchés au sommet des montagnes »¹⁷.

Cette scénographie des pouvoirs à laquelle s'emploient les peintres et architectes de la *maniera*, recourt aux machines à effets, au spectaculaire des invraisemblances et « fictions improbables », aux métamorphoses des genres, au merveilleux que la philosophie¹⁸ cautionne, sublimant « l'absolument singulier, à ce qui est divin parce que singulier »¹⁹. A cette exaltation de la force, proprement surhumaine, s'identifie la puissance du prince.

Mais la bizarrerie, l'extravagant, le monstrueux et l'exotique bousculent l'ordre harmonieux et réglé du monde naturel. L'exaltation déiste du prince affranchit ses portraitistes – auteurs de sa représentation – des « [...] régulations techniques, esthétiques et sociales », des ordres classiques qui normaient l'exercice de l'art et de l'architecture. Les lois de l'anatomie s'en trouvent déformées, la vraisemblance des mouvements défiées dans les chutes spectaculaires de corps désarticulés, « [...]

13- « Dès les années 1540, l'estampe diffuse les innovations de Rosso et du Primatice [...] Elles sont reprises à Rome, à Venise, à Bologne [...] On copie, on cite, on imite, l'émulation entre les ateliers est sans trêves. De même que les demandes des cours : il faut sans cesse « inventer » des décors de fêtes, des ornements de table, des costumes de scène [...] ». Les outils de duplication mécaniques « alimentent un incessant travail de reproduction à n'importe quelle échelle et dans tous les types de matériaux » Patricia Falguières, *ibid*, p.17 et 18.

14- Patricia Falguières, *ibid*, p.23.

15- Max Weber « La domination » Coll. Politique & sociétés, La Découverte, 2013, p. 275.

16- Max Weber, *ibid*, p.276.

17- Patricia Falguières, *ibid*, p.27.

18- « Merveille, Stupeur, c'est le sourcil soulevé par l'étonnement que l'apprenti philosophe s'engage dans la voie de la connaissance.

Ainsi Platon et Aristote ont-ils dépeints dans le Théétète et la Métaphysique les commencements de la sagesse ». Patricia Falguières, *ibid*, p.28.

19- Max Weber, *ibid*, p.28.



III.01

Fresque de Giulio Romano, Palais du Té à Mantoue, Photographie de l'auteur

III.02

Jacopo Ligozzi – extrait de Patricia Falguières « Le maniérisme. Une avant garde au XVI^e siècle » Découvertes Gallimard, 2004, p. 99

les postures exagérées, acrobatiques, impossibles des voltigeurs de Tibaldi ou Coltzius »²⁰, les corps saisis dans de douloureuses langueurs.

Les architectes maniéristes brisent les frontons, assemblent bizarrement pièces et morceaux des figures des ordres classiques, font tomber les triglyphes des frises, font courir les chars dans les nuées offrant au spectacle les virilités dévoilées des appareils, conducteurs et chevaux... (Jules Romain au palais du Té de Mantoue) [ill.01]

20- Patricia Falguières, *ibid*, p.34.

Le maniérisme s'entend à vérifier que les merveilles, prodiges de l'extraordinaire ressortissent bien de l'ordre du droit naturel. Que l'investigation des limites du monde connu en élargit l'horizon sans en contester l'équilibre et l'ordre général. S'il en distord l'image, il ne remet pas en cause les codes de sa représentation. Si le maniérisme ébranle les fixités des règles classiques de représentation du monde, il en conforte, de manière apparemment paradoxale, la force et opérativité de ses agencements, aptes à dire le connu et l'encore inconnu.

L'extraordinaire du nouveau monde tout juste découvert « colibris [...] flore du Mexique [...] » ou l'extraordinaire du monde connu « la fonte d'un dindon de bronze grandeur nature, d'un hibou, d'un paon, d'un singe par Gianbologna, sculpteur du Grand-duc de Toscane »²¹ sont les objets d'une figuration scrupuleuse voire analytique. « Jacopo Ligozzi réalise [...] des dizaines de peintures à la détrempe d'un raffinement inouï qui livrent le portrait d'oiseaux mouches, de scarabées, de crabes, de bulbes et de fleurs exotiques ou familières, sur fond neutre, dégagés de tout prétexte narratif »²¹ [ill.02]

L'architecture se rallie à cet « [...] engouement généralisé pour la puissance germinative de la nature ». Bossages, corruption des substances naturelles, « géants barbus comme emprisonnés dans leur gangue de pierre », colonnes grossières de l'entrée du Palais du Té, encore serties dans les concrétions naturelles de la carrière d'où elles sont extraites, figurent une ontologie à l'ordre classique, agencements d'architectures extraits d'un ordre naturel de la matière. [ill.03]

La ville des Modernes, nouvel ordre du monde – L'Italie de l'après seconde guerre mondiale

Les maîtres des avants gardes du mouvement moderne des années vingt, déclaraient se placer « en dehors de l'histoire », les postulats techniques et fonctionnalistes du nouveau monde machinique devenaient les modèles pour l'intégration de l'architecture à l'édification d'un monde nouveau.

En prétendant construire une histoire nouvelle, les modernes retrouvaient l'idéal classique universaliste d'institution d'un ordre nouveau « [...] les choses industrielles remplacent la nature du classicisme [...] »²².

La *tabula rasa* des modernes, ce mot d'ordre lancé par Dada à l'ancien monde en même temps qu'il en fait le lucide constat de son désordre, autorise sa reconstruction. L'art et l'architecture, débarrassés de l'Œuvre, doivent se dissoudre dans la ville. Les causes sont entendues d'une production continue dont le but précis est d'être consommé rapidement, faite et défaitte constamment au rythme d'un présent indéfiniment actualisé qui va reconfigurer la totalité de notre environnement bâti.

La culture italienne des années 50, chambre d'écho d'une critique dont l'onde recouvrira la culture architecturale de l'Europe jusqu'aux années 70, opère un retour au fétichisme des objets contre



III.03

Giulio Romano– Colonne d'entrée au Palais du Té, Mantoue.
Photographie Gilles Sensini

l'annihilation du passé. La ville ancienne, mythifiée devient un « objet » à défendre. Les maîtres milanais de l'après seconde guerre mondiale, héritiers de la tradition moderne, s'en remettent à un nouvel éclectisme puisant dans l'histoire comme dans un « [...] magasin de mémoires à revitaliser »²³.

Le retour du regard des architectes vers le passé est l'effet, apparemment paradoxal, de la tradition moderne qui succède à ses avant-gardes.

La phase de croissance du capitalisme qui s'accélère au XIX^e siècle, va transformer en moins d'un siècle, notre environnement et ses territoires plus radicalement que toutes les époques précédentes ne l'avaient fait. L'homme fait l'expérience du tragique et ce tragique c'est l'expérience de la métropole – le choc de la Grosstadt, *die Grosse Stadt*.

L'angoisse de la grande ville et le traumatisme de la 1^{ère} guerre mondiale – l'aperçu du chaos – vont permettre la convergence quant aux mobiles et motivations, des courants de pensée d'un capitalisme démocratique qui se fait jour [avec les figures d'un Walter Rathenau en Allemagne ou d'un Ford aux États-Unis] et des mouvements du socialisme planificateur qui triomphera en Russie.

Cette convergence de vues c'est cette volonté de prévenir les risques d'un futur désastreux, faire du futur un futur dont le risque est éliminé et où le présent tout entier se projette. Pour ce faire on s'attachera à rationaliser « l'ordre du monde » et cet idéal progressiste va s'investir tout entier dans la production ;

« L'usine n'est plus le scénario d'un drame mais le lieu où opère une communauté liée par le même but productif, le centre ou le pivot d'une structure urbaine considérée comme l'expression

directe d'une structure sociale vivante »²⁴.

Planification et organisation sont les mots d'ordre d'un capitalisme démocratique qui veut harmoniser travail et capital contre la spéculation et la rente, planification et organisation sont les mêmes mots d'ordre du socialisme planificateur dans son appel à la prolétarianisation universelle qui cherche à dépasser ainsi par l'utopie le désarroi d'une classe de travailleurs.

21. Patricia Falguières, *ibid*, p.99.

22- Manfredo Tafuri « Théorie et histoire de l'architecture » SADG et Geneviève MESURET, Paris, 1976 p.53.

23- *ibid*, p.89.

24- Giulio Carlo Argan « *Projet et destin – Art, architecture, urbanisme* » Les Éditions de la Passion, 1993, p.144.

Les intellectuels sont invités à penser un plan d'ensemble contre la révolte individualiste de « l'artiste fécond » et mettre l'art au service du travail. Un plan qui vise à une organisation collective et planifiée du monde contre l'individuel et hasardeux futur.

Le rôle qu'assignent les avant gardes du mouvement moderne à l'architecte est un rôle politique. L'architecte, quittant son manteau d'artiste créateur, endosse la responsabilité du travailleur intellectuel à l'avant-garde du cycle de production auquel est dévolu la programmation et la réorganisation planifiée de la ville.

La ville des Modernes est une ville nouvelle, un événement hors de l'histoire qui investit les étendues neutres d'un monde nouveau qu'il reste à édifier, une ville réduite à quelques fonctionnalités sommaires essentiellement identifiées dans la gestion des flux et la prédominance du plan. C'est cette logique productiviste et sectorielle de l'espace qui conduira l'ensemble des aménagements urbains de l'après-guerre en Europe, le nouvel

25- Source Gerard Vindt « Italie, le « miracle » de l'après-guerre » *Alternatives Economiques*, n°171, 1999.

26- Nanni Balestrini, Primo Moroni « La horde d'or – La grande vague révolutionnaire et créative, politique et existentielle – Italie 1968-1977 » *L'Éclat*, 2017, p. 55.

27- Max Weber *ibid*, p.293.

28- Si on admet la position hégélienne d'une eschatologie chrétienne qui œuvre dans l'idée moderne de progrès. « Tous les concepts prégnants de la théorie moderne de l'état sont des concepts théologiques sécularisés » Carl Schmitt « *Théologie politique* » Gallimard 1988 ch.3.

29- Marco Dezzi Bardeschi « Le culte de l'histoire et de la personnalité dans l'architecture italienne » in *AA n°113/114*, Avril-mai 1964.

30- Manfredo Tafuri « Les muses inquiétantes ou le destin d'une génération de 'maîtres' » in *AA n°181*, Sept-oct. 1975, p.14.

ordre du monde est tout entier moderne même si des spécificités nationales en distinguent les politiques et résultats.

On a parlé de « miracle » à propos de l'Italie de l'après seconde guerre mondiale, l'essor de son économie après 1945 est spectaculaire ; son PIB progresse de 6,1% en moyenne dans les années cinquante et encore de 5,8% dans les années 60. Ces résultats sont obtenus par la forte croissance de la production industrielle et ses secteurs fortement capitalistiques comme la métallurgie, la mécanique ou la chimie. Ce bond de l'économie italienne d'après-guerre est soutenu par une politique libérale relayée cependant par une forte intervention de l'état et les effets du plan Marshall. L'Italie de l'après-guerre cumule les atouts des pays développés, institutions et infrastructures organisées et les avantages d'un pays en développement

avec une importante réserve de main d'œuvre bon marché puisée dans l'émigration massive d'un Sud agricole régit par des structures latifundiaires archaïques. Le patronat italien qui concentre ses activités et l'accumulation du capital au nord du pays essentiellement dans le triangle septentrional, Milan, Gênes, Turin, peut maintenir les hausses de salaires à un niveau largement inférieur aux hausses de

productivité.²⁵

Les immenses profits produits de cette différence sont réinvestis dans la rente immobilière. « A la fin des années cinquante, la valeur de la propriété immobilière dans la seule ville de Milan, était très supérieure à la valeur totale de la Bourse »²⁶. Les nouveaux *condottieri* du capitalisme transalpin, souverains stratèges d'une Italie sur la voie du progrès, chercheront à figurer l'exception de leur puissance. « Les formes modernes de création de souverains y compris les formes démocratiques, ne sont pas étrangères au charisme »²⁷.

Si l'architecte est chargé de porter les signes du pouvoir qui le commande, cette légitimité du rôle ne change pas combien même les pouvoirs se suivent. La flèche du progrès ayant remplacé la figure du roi²⁸, l'architecte est tout entier moderne dans sa prescription d'un nouveau monde dont on le charge de faire le plan.

Cependant, dans l'Italie de l'après-guerre, les annonces d'affiliation aux thèses du mouvement moderne si elles restent protéiformes, revendiquent toutes « [...] l'assonance spirituelle avec les valeurs du passé ». L'affirmation de programmes par les architectes et les critiques, se caractérise par le « culte de l'histoire ». « Même un mouvement en apparence de rupture à l'égard de la tradition comme le mouvement rationaliste, a pris racine et jeté ses bases en se fondant sur des justifications typiquement traditionnelles [...] C'était un moyen de disputer à la culture aulique des épigones néo-classiques et académistes, l'espace politique dont il avait besoin pour se développer »²⁹.

Pour autant Manfredo Tafuri reconnaît des spécificités entre écoles régionalement identifiées « [...] tradition d'engagements et de luttes

parfois ambiguës qui séparent l'école de Rome de celles de Milan, de Venise et de Florence »³⁰. En retrait des débats – pensons à l'assourdissant silence d'Asnago et Vender ou d'un Caccia Dominioni – affichant l'indifférence aux « [...] nouveaux problèmes qui engagent politiquement la transformation de l'économie de la construction », les maîtres milanais, héritiers d'une riche culture lombarde, iront interpréter la ville comme « [...] une sorte de musée à aménager [...] et l'architecture comme un ensemble d'objets d'autant plus qualifiés qu'ils sont plus fondus dans l'ensemble »³¹. Attachés à l'exactitude du détail technique, au fragment, leur repli sur une pratique savante de l'exercice du métier, leur façonnage d'objets irréels à destination d'une élite éclairée, ne peut compter que sur un « [...] cycle organiquement achevé qui irait du projet à la construction en garantissant la préservation de leurs qualités d'origine », leurs réalisations s'appuyant sur les compétences d'un réseau d'artisans qualifiés. Ces « barons perchés » de l'architecture européenne « [...] sont suspendus au-dessus de l'enfer des contradictions quotidiennes. Comme pour le personnage du conte de Calvino, l'isolement aristocratique demeurerait le statut inconsciemment accepté par les agents d'une culture architecturale au seuil de transformations radicales dont seuls les échos parvenaient jusqu'aux branchages de leur nid douillet »³².

Le scepticisme de ces « barons perchés » à l'égard des nombreux et nourris débats sur l'architecture qui agitent l'Italie des années 50/60, dans « l'orgueil de la modestie » du métier sont pourtant les héritiers du mouvement moderne dont ils reprennent et cautionnent les modes de production alors généralisés de la

construction ; préfabrication, structures béton, mise en œuvre de produits semi-manufacturés produits en série ; structure poteaux/poutres et dalles épaisses, panneaux modulaires en ciment pour le complexe résidentiel de la Via Cavaliere del Santo Sepolcro des BBPR, panneaux modulaires en bois et métal pour la façade de l'immeuble de la Via Quadronno des architectes Angelo Mangiarotti et Bruno Morassutti, structures poteaux/dalles des immeubles de la Via Faruffini et Via Vigoni respectivement d'Asnago, Vender et Luigi Caccia Dominioni...

31- Manfredo Tafuri, ibid, p.28.

32- Manfredo Tafuri, ibid, p.14.

Mais si ces architectes reconduisent les mises en œuvre notamment des structures, issues de la production courante du logement moderne, ils en portent dans le même temps, par leur méthode, la critique.

Cette méthode, commune à un Caccia Dominioni, Gardella, aux Asnago et Vender, c'est la mesure et le contrôle technique de l'ensemble des éléments du projet et leurs articulations. Indifférents aux questions larges d'aménagement du territoire et des politiques qui le conduisent, ils restent attentifs au syncrétisme de l'œuvre achevée à même de justifier toutes les valeurs d'échelle d'intervention de l'architecte. Par le métier, la précision artisanale des assemblages et la citation, ils veulent sceller les retrouvailles de la ville sans grâce du modernisme triomphant d'avec les « préexistences historiques » théorisées par les BBPR.

Il est symptomatique qu'aucun des architectes que nous convenons de rassembler sous l'étiquette de *razionalismo manierista milanese*, ne participent au plan Fanfani pour le développement de



III.04
 Quartier résidentiel entre les rues Novarra et Harrar à Milan, Figini et Pollini architectes – source *Architecture d’Aujourd’hui*, n°41, juin 1952



l’habitat, plan instruit dans le cadre de la gestion de la construction économique Ina Casa³³ quand des figures du rationalisme à l’exemple de Figini

et Polini y testeront les outils d’intervention à grande échelle³⁴ [III.04]. Politique de construction régie par une administration publique, l’expérience Ina Casa s’appuie sur la « [...] rapidité, efficacité et précision de la production » et une urbanisation par grands ensembles « contre le romantisme exaspéré de trop nombreuses réalisations architecturales [...] »³⁵.

Dans la gratuité des mises en œuvre en contradiction des usages, on pense aux balcons non accessibles de la Via Massena de Caccia Dominioni, des signes muets s’adressant qu’à ses seuls locuteurs, l’incongrue *curiosa* de l’immeuble de la Via Faruffini des architectes Asnago et Vender [III.05], la « coprésence d’objets agrégés de manière constructiviste qui tendent obstinément à communiquer des messages impossibles [...] racontent de façon exemplaire le drame de l’architecture moderne. L’architecture encore une fois s’est faite discours sur elle-même »³⁶.

Nous avons parlé de *maniera* à propos de ces architectes milanais, *maniera* en tant qu’elle

veut que les fixités et réductions des modes de construction modernes puissent être testées à l’aune des sophistications techniques maîtrisées d’un auteur. Cette *maniera* des maîtres milanais, dans cet improbable inconnu aux règles courantes des modes industrialisés de la production du logement qu’elle explore, s’en tient, dans ses vestibules, aux fêtes désenchantées d’un art, caché derrière les volets.

Ce sont dans les intérieurs d’édifices singuliers que les élégances s’offrent aux éloges telle celle de Gio Ponti pour la Casa Tognella d’Ignazio Gardella « Cette maison de Gardella répond à plusieurs exigences qui nous intéressent : c’est un bâtiment isolé et donc une « architecture » dans le sens d’une construction autonome et complexe [...]. En se déplaçant à l’intérieur de la résidence [...] nous mettons en avant le mobilier. Pourquoi ? Parce que pour moi, le mobilier moderne est le décor du vrai seigneur d’aujourd’hui (pas de l’homme riche mais de l’homme éduqué) »³⁷.

Les intérieurs sont les lieux d’un théâtre des apparences dont les scénographies offrent l’expérience de la mesure et des virtualités d’une maîtrise que la réalité de la ville ne manifeste plus, pas plus à ses architectes qu’à ses promeneurs.

L’épaisseur des façades qu’elle soit mise en œuvre dans la superposition des volets persiennés coulissants, disposés derrière l’étroit balcon filant des étages de l’immeuble de la Via Massena de Caccia Dominioni ou mise en œuvre dans le pliage des murs épais en retrait des nez de planchers devant lesquels des loggias sont disposées, de la casa Tognella de Gardella, sont autant de rideaux couleurs Odéon d’une scène soustraite au spectacle de la ville.

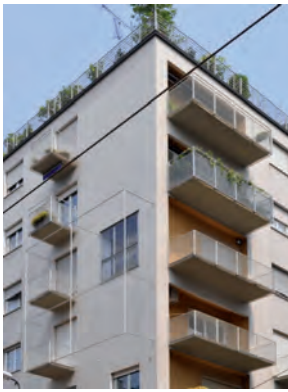
33- L’initiative de gestion InaCasa (Institut National de l’Assurance pour la Maison) est une expérience essentielle de l’effort pour la reconstruction de logements dans l’Italie de l’après-guerre. La variété des architectes participant à l’expérience notamment par l’appel à projets via des concours, les questions de l’urgence et pénurie des matériaux, les spécificités locales et traditions des lieux d’intervention (l’action de l’InaCasa est généralisée à l’ensemble du territoire italien) constitueront pour des personnalités comme Savio Muratori ou Mario Ridolfi une expérience test pour la remise en cause des modes de productions industrialisés et les préceptes modernes qui les justifient.

34- Nous pensons notamment au quartier résidentiel entre les rues Novarra et Harrar à Milan, (Figini et Pollini arch.).

35- Citation de Saverio Muratori « La gestion Ina Casa » in AA n°41, juin 1952.

36- Manfredo Tafuri « L’architecture dans le boudoir – Le langage de la critique et la critique du langage » p.14.

37- Gio Ponti in *DOMUS* n°263, Janv.1951.



III.05
Immeuble de la via Faruffini des architectes Asnago et Vender.
Photographie Gilles Sensini

La multiplication des pièces ; halls, vestibules, offices, antichambres, dans les plans des appartements de Dominioni, du plan de Gardella pour la casa Tognella ou dans la résidence de la Via Quadronno de Mangiarotti et Morassutti, sont autant de dispositifs proprement scéniques, autorisant la permutation et reconfiguration des lieux en fonction des vices et vertus privées.

La récurrence dans les plans de Dominioni des vestibules, une pièce disparue des programmes du logement moderne, fonctionne comme machinerie qui autorise les changements de rideaux. Le vestibule, plateforme distributive, permet la partition d'un même grand logement en deux logements de surfaces équivalentes, en trois ou quatre plus petits appartements. Une surprenante flexibilité du plan.

Ce sont l'expérimentation des dispositifs et figures spatiales empruntés à la tradition classique des XVIII^e et XIX^e siècle autant qu'au vernaculaire lombard qui réactualisent, paradoxalement, ces maîtres milanais. Gilles Sensini ³⁸ souligne la « tendance contemporaine du retour du « plan à pièces » dans les concours récents de logements en Suisse » ou encore la troublante actualité de la composition en « all-over » des façades d'un Caccia Dominioni. Les trompeuses banalités des enveloppes des édifices des milanais dissimulent les aménagements précieux et savants des intérieurs, à l'image de l'ascenseur de l'immeuble de la Via Morozzo della Rocca de Piero Portaluppi ³⁹, conçu comme un carrosse, fût-il tenu dans les guides d'une cage.

Nous avons dit que la *maniera* du XVI^e siècle entendait éprouver par l'expérimentation d'agencements périlleux, la solidité de l'ordre

classique. L'expérimentation c'est-à-dire le démontage et la manipulation, au risque de la perte de toute cohérence des ensembles à partir desquels se légitimaient l'idéal classique, est un travail critique.

Que des modernes, à Milan, au sortir de la seconde guerre, dans les traces d'un Pagano ⁴⁰, figure morale de l'architecture italienne d'après le fascisme, puisent dans les magasins de l'histoire, des figures et dispositifs pour les glisser, précieusement dans les interstices du *plan libre*, au risque de le nier, ils opèrent là, eux aussi, un travail critique.

C'est en se fondant sur cet argument que nous ⁴¹ avons osé l'oxymore de *rationalisme maniériste* pour rapprocher deux discours de légitimation à l'exercice du métier d'architecte, antithétiques qu'en apparence ; toute tentative d'embrasser la totalité du monde dans une représentation qui lui suffirait emporte avec elle sa propre contestation.

38- Voir Gilles Sensini « *Razionalismo manierista – Milan 1940-1960* » ci-après.

39- Piero Porta Luppi (1888-1967) architecte milanais associé au Novecento italien, mouvement artistique qui prône un retour aux vertus de l'esprit latin. Il occupera pendant la période du fascisme mussolinien de hautes fonctions officielles. Au sortir de la guerre, réhabilité, il sera président de l'ordre des architectes italiens de 1952 à 1963. Il réalisera avec Gio Ponti le projet d'un nouvel édifice pour le gouvernement de la justice (1956-62). Professeur au Politecnico de Milan il aura influencé profondément les orientations professionnelles d'un Caccia Dominioni ou d'Asnago et Vender.

40- Giuseppe Pagano (1896-1945), architecte, photographe est actif pendant les années du fascisme italien, il adhère aux thèses du mouvement rationaliste. Directeur de Casabella avec Edoardo Persico en 1933. Il entre dans la résistance au fascisme en 1943 et meurt en déportation à Mauthausen en 1945. Il aura entrepris un inventaire photographique des formes vernaculaires de la campagne lombarde qu'il expose à la triennale de Milan en 1936.

41- Le « nous », ce sont les étudiants et enseignants de ce semestre 2017 de master à l'ENSA•M.

RAZIONALISMO MANIERISTA MILANO 1940-1960

Au premier coup d'œil, les immeubles d'habitation réalisés à Milan entre 1940 et 1960 par les architectes Mario Asnago (1896-1981) & Claudio Vender (1904-1986), Luigi Walter Moretti (1907-1973), Ignazio Mario Gardella (1905-1999), le groupe BBPR¹ (1932-années 60), Luigi Caccia Dominioni (1913-2016), Angelo Mangiarotti (1921-2012) & Bruno Morassutti (1920-2008), ou Carlo Perogalli (1921-2005) & Attilio Mariani (1921-) et sûrement d'autres, ont quelque chose en commun – ils ont tous des bizarreries. Ces excentricités peuvent être produites par le caractère franchement insolite de la silhouette de l'édifice ou par la matérialité troublante de l'enveloppe. Elles peuvent être aussi provoquées

par les licences prises par rapport aux conventions de la composition ou par l'incorporation ponctuelle d'éléments singuliers du vocabulaire vernaculaire. Ces bâtiments peuvent autant provoquer une stupéfaction immédiate que se nimber d'une étrangeté légère mais inquiétante lorsqu'on s'attarde à les scruter en détail. Il s'agit à proprement parler d'une démarche d'auteur où les propositions subjectives semblent ostensiblement assumées.

Ces architectes ont peu ou pas théorisé leur travail, en dehors d'Ernesto Nathan Rogers (1909-1969) mais ils ont assurément construit une architecture « qui donne à penser ». La grande diversité des productions ne permet pas de les classer dans un unique mouvement artistique même s'ils partagent certaines attitudes critiques. Les dates de construction elles-mêmes peuvent surprendre : ces bâtiments nous semblent tous beaucoup plus récents qu'ils ne le sont. Ces édifices partagent en effet avec l'architecture

contemporaine des caractères communs comme l'aspect monolithique des enveloppes, la composition des façades à percements aléatoires, la flexibilité paradoxale du plan à pièces ou le caractère ludique et sophistiqué des détails d'assemblage et de mise en œuvre. Pourtant, ces édifices ont été construits dans un contexte culturel, politique et économique très particulier et très éloigné du nôtre – ils ont été construits pour une clientèle bourgeoise éclairée et manifestement un peu excentrique et gourmande de formes.

Pour caractériser ces architectures, une hypothèse naît, sous la forme d'un oxymore : que ces architectes engagent un processus particulier d'évolution du mouvement moderne, une forme de « modernisme maniériste ». Rassembler en une expression deux mouvements artistiques aussi éloignés historiquement qu'opposés théoriquement n'a pas pour objectif premier de proposer un nouveau mode de classement, anachronique et paradoxal, de l'histoire de l'architecture. Nous sommes plutôt guidés par l'intérêt porté à une certaine *manière* de concevoir et de réaliser l'architecture – à une forme d'*arte di maniera*. Dans son article « Pour une brève histoire du maniérisme », Daniel Arasse (1944-2003) cite les recherches de Robert Klein (1918-1967)² « (...) dans le maniérisme l'attention glisse du quoi, ce qui est représenté, au comment, le représenter. Il demande donc un regard d'appréciation artistique ou esthétique devant l'objet représenté, sur la manière dont on représente cet objet »³. Rapprocher du maniérisme la modernité hétérodoxe des édifices

1- Le groupe BBPR était composé de Gianluigi Banfi (1910-1945), Lodovico Barbiano di Belgiojoso (1909-2004), Enrico Peressutti (1908-1976) et Ernesto Nathan Rogers (1909-1969).

2- Robert Klein, *L'esthétique de la techné*, Institut national d'histoire de l'art, Saint-Juste-La-Pendue, 2017.
3- Daniel Arasse, *Histoires de peintures, essais folio*, Saint Amand, 2006, p.195.



fig.1
 Architectes Mario Asnago et Claudio Vender
 Edificio per abitazioni (1948)
 Milano, Via Plutarco 13
 Source Lombardia Beni Culturali
 Da bibliografia (Zucchi, Cadeo, Lattuada, 1998)
 Unità: AV108

que nous étudions, c'est tenter de chercher des origines à ces bizarreries pour qu'elles ne restent pas de pures subjectivités. C'est imaginer que ces architectes, comme les artistes du XVI^{ème} siècle, ont en commun une pensée en mouvement, instable, fragile, complexe, une critique parfois désinvolte ou désabusée. Les licences prises au XVI^{ème} siècle par rapport aux théories de la Renaissance ont fait évoluer la notion de beauté : d'un art de nature à un art d'artifice. Le maniérisme est indissociable de la Renaissance classique, il s'est constitué à partir d'expérimentations toujours situées dans des relations dialectiques, c'est pour cela qu'on peut qualifier cette période de Renaissance maniériste. Daniel Arasse nous conseille d'éviter le terme de pré-baroque, qui attribue à ce mouvement chaotique une direction qu'il n'avait pas ⁴.

En proposant le terme de *Razionalismo manierista milanese*, notre article sous-entend qu'il s'agit d'une posture maniériste au sein du rationalisme italien. Le rationalisme italien est un mouvement éphémère pris dans le chaos de l'histoire – le Gruppo 7 ⁵ n'a existé que l'année 1926 et le M.I.A.R. (*Movimento Italiano per l'Architettura Razionale*) a été fondé en 1930 pour se dissoudre en 1932. Giuseppe Terragni (1904-1943) réalisera à Côme la *Casa del Fascio* (1932-1936), une architecture d'une très grande précision et d'une grande pureté géométrique – une sorte de Rubik's cube réglé par des proportions albertiennes. Kenneth Frampton (1930-) analyse la cohérence et la rigueur de cet édifice : « Le bâtiment est traité comme s'il y avait une matrice spatiale continue, sans aucune indication concernant le haut, le bas, la gauche, la droite, etc. » ⁶. À Milan, en association avec Pietro Lingeri (1894-1968), il réalise la *Casa*

Rustici (1933-1935) où la recherche de la transparence entre l'intérieur et l'extérieur de l'îlot, les amènent à proposer une façade constituée d'une grille légère de balcons, une solution réemployée à l'échelle urbaine pour l'aménagement du front du parc à Paris-Bercy coordonné par Jean-Pierre Buffi (1937-). Ils réalisent aussi à Milan des immeubles d'habitation plus courants et plus classiques, la *Casa Ghiringhelli* (1933) et la *Casa Lavezzari* (1934). Deux édifices où on trouve une organisation parfaite de la symétrie avec une grille régulière des percements, une partition interne équilibrée et une décomposition des séquences parfaitement articulée. Un texte, intitulé « Note », que le Gruppo 7 publie dans la revue *Rassegna Italiana* en 1929, montre toutes les ambiguïtés de ce mouvement : « Notre passé et notre présent ne sont pas incompatibles. Nous ne souhaitons pas ignorer notre héritage traditionnel. C'est la tradition qui se transforme toute seule et prend de nouveaux aspects que seuls quelques-uns peuvent reconnaître » ⁷. C'est une période où les notions restent floues entre tradition, classique et moderne. Cette origine présumée du rationalisme maniériste permet de donner une source plus ou moins canonique à ce mouvement architectural hétérogène et quelque peu hérétique. Bien sûr, ce mouvement a été aussi très fortement influencé par le *Novocento milanese*. Gio Ponti (1891-1979) et Piero Portaluppi (1888-1967) ont été des architectes importants dans les années 1920 à 1940 mais aussi des enseignants influents à l'école polytechnique de Milan. Enfin, l'étonnant travail de Giovanni Muzio (1893-1982) pour la *Ca'Brutta* (1919-1923) ou pour

4- *Ibidem*.
 5- Le Gruppo 7 était composé d'Ubaldo Castagnoli, Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Gino Pollini, Carlo Enrico Rava et Giuseppe Terragni.
 6- Kenneth Frampton, *L'architecture moderne, une histoire critique*, Philippe Sers, Paris, 1985 (1ère édition 1980) p.179.
 7- Kenneth Frampton, *ibid*, p.177.



fig.2
 Architectes Mario Asnago et Claudio Vender
 Edificio per abitazioni Santa Rita (1937)
 Milano, Via Euripide 1
 Source Lombardia Beni Culturali
 Archivio Asnago Vender
 Photographe Olivo Barbieri
 Unità: AV081

Angelicum, (1939-1942) a dû ouvrir pour cette nouvelle génération, un chemin vers des plaisirs cultivés et licencieux.

8- Colin ROWE,
*Mathématiques
 de la villa
 idéale et autres
 textes*, Édition
 Parenthèses,
 Marseille, 2014.

Dès les années 1950, Colin Rowe (1920-1999) devinait déjà ce penchant pour le maniérisme dans le mouvement moderne des années 1920. Dans les articles « Mathématique de la villa idéale » (1947) et « Maniérisme et architecture moderne » (1950)⁸, Colin Rowe propose des analogies entre les tenants de cette modernité héroïque et les artistes du XVI^{ème} siècle. Il cherche à mettre en évidence les processus de conception par l'analyse visuelle des édifices et par la comparaison formelle des plans et des élévations. On pourrait d'ailleurs prolonger les analyses de Colin Rowe, en comparant les modes de composition d'Andrea Palladio (1508-1580) à ceux d'Ignazio Mario Gardella. Sa *Casa al Parco*, Piazza Castello 29 (1947-1954) offre des jeux paradoxaux entre les façades à ossature et remplissage et les façades à murs percés qui s'apparentent au *Palazzo Chiericati* (1550-1680) ou au *Palazzo Thiene Bonin Longare* (1572-1610) à Vicence.

Restons fidèle à cette méthode : en s'appuyant sur le vocabulaire riche et imagé de l'esthétique maniériste et son incarnation dans des chefs-d'œuvre, nous allons proposer une lecture critique de cette architecture moderne milanaise, qui met au jour leur rôle de pivot entre le XVI^{ème} siècle et certaines esthétiques contemporaines. Au cours de notre analyse, nous pourrions interroger à la fois l'attrait contemporain pour l'architecture fantaisiste, tout en trouvant du plaisir dans des architectures plus inquiétantes, plus paradoxales et peut-être plus savantes.

Nous nous attacherons plus spécifiquement à analyser les potentiels dynamiques que peuvent produire sur le spectateur les anomalies et entre autres dans les trames des façades. Mais aussi comment ces jeux de percements s'accompagnent d'une simplification volumétrique et une radicalité dans les enveloppes. C'est un dispositif formel très innovant à l'extérieur qui est paradoxalement contredit par des dispositions classiques dans les intérieurs, convoquant la figure des appartements à pièces bourgeois. Il s'agit d'une architecture d'un très grand raffinement nécessitant une sophistication extrême des détails, une architecture de designer. Une architecture moderne, radicale, sophistiquée et toujours très urbaine, ne remettant jamais en cause la continuité de la ville, bien que Milan, au lendemain de la guerre, soit devenue une quasi page blanche.

Une fenêtre par ci ...

Commençons par l'architecture de Mario Asnago & Claudio Vender : l'une de ses caractéristiques est la façon assez inattendue de placer des fenêtres d'un format particulier ou de décaler quelques baies dans une trame régulière de percements. C'est le cas du petit immeuble d'habitation Via Plutarco 13 (1948) où on trouve au troisième étage, à peu près dans le milieu du bâtiment, une fenêtre un tiers plus large que les autres [fig.01]. Cet immeuble de logement à quatre travées, est construit entre deux mitoyens. La façade se décompose en deux registres horizontaux, un socle trop haut sur deux niveaux et un plan de façade un peu trop bas sur trois. Les surfaces de ces deux plans sont très contrastées ; le socle en pierre calcaire est très lisse alors que l'élévation en brique rustique est très rugueuse. La



fig.3
 Architectes Mario Asnago et Claudio Vender
 Edificio per abitazioni e uffici (1935)
 Milano, Viale Tunisia 50
 Source Lombardia Beni Culturali
 Photographe Olivo Barbieri
 Unità: AV062

délimitation entre les deux matières se fait juste au-dessus du cadre des fenêtres du deuxième étage mais il est tellement près du haut des baies que l'on perçoit clairement que ce changement de matière ne correspond pas à une disposition constructive. Il s'agit plutôt d'une ligne abstraite de partition de la façade. C'est un dispositif de composition qu'on retrouve dans le bâtiment de logements et de bureaux Piazza Velasca 4 (1950-1952). Les deux architectes ont l'habitude de composer de manière étonnante les plans de façades, Via Euripide 1 (1937-1938) les balcons sont situés sur les trois étages inférieurs laissant les deux niveaux supérieurs nus. Une façade d'autant plus lisse que les volets se rangent à galandage dans l'épaisseur de la façade [fig.02]. Inversement, Via Tunisia 50 (1935), les balcons très élanés sont regroupés sur les étages supérieurs ce qui contraste fortement avec les étages inférieurs et donne le sentiment qu'il s'agit de deux bâtiments superposés [fig.03]. Est-ce une manière de se jouer des conventions, comme une bouffonnerie d'Auguste – une fenêtre bizarre comme un nez rouge et des proportions grotesques comme un maquillage de clown ? Cette hypothèse, Daniel Arasse l'a déjà évoquée à propos du maniérisme : « Ce qu'on doit bien comprendre avec le maniérisme, c'est qu'il a une dimension ludique, le paradoxe maniériste étant très souvent un jeu. En fait, dans une large mesure, le maniérisme met en scène le trouble, l'incertitude, pour en jouer et peut-être aussi pour en exorciser le caractère inquiétant »⁹.

Ce traitement particulier des percements est peut-être aussi une manière de dérider la régularité, de composer de façon souple, de

retrouver une fraîcheur enfantine [fig.04]. Il est tentant de le rapprocher du remplacement, dans la peinture et la sculpture du XVI^{ème} siècle, du noble déhanchement du *contrapposto* par la figure *serpentinata*, sinueuse comme un serpent en reptation. Patricia Falguières considère cette pose comme un élément significatif du maniérisme : « C'est ici qu'apparaît le mieux l'une des caractéristiques les plus marquées de l'avant-garde maniériste. Elle aura privilégié l'idéal d'un mouvement fluide, aisé, affranchi de la pesanteur et des contraintes du réel »¹⁰. Sur la façade à trois étages du modeste bâtiment d'angle de la Via Balbo 1 (1947), la fenêtre du deuxième étage se décale légèrement de l'alignement vers l'angle et sur l'autre façade la fenêtre du premier étage manque [fig.05]. Au Corso di Porta Nuova 52 (1963), c'est au deuxième et au huitième et dernier étage que deux baies se reculent de l'alignement à l'angle [fig.06]. Chaque fois, ces petits mouvements dans les alignements des baies font légèrement « onduler » la façade. Mais là où l'effet *serpentinata* est le plus sophistiqué, c'est à l'angle de Via Alberico Albricci et de la Piazza Velasca (1953-1959) [fig.07]. Dans un premier temps, on perçoit deux fenêtres particulières, au premier et au deuxième étage qui se rapprochent anormalement de l'angle, faisant plonger le regard vers le sol. Inversement, au dernier niveau la trame est évidée et fait échapper le regard vers le ciel. On imagine que ces effets permettent d'attirer le regard vers la *Torre Velasca* (1951-1958) des architectes BBPR en fond de perspective de la Via Larga. Mais très vite, le bâtiment échappe à l'entendement : le rez-de-chaussée offre une légère brisure, afin de ménager un retrait de l'alignement et de créer une petite ombre qui fait

9- Daniel Arasse, *Histoires de peintures, essais folio*, Saint Amand, 2006, p.199.
 10- Patricia Falguières, *Le maniérisme. Une avant-garde au XVI^e siècle, Découvertes Gallimard, Paris, 2004, p.74.*



fig.4
 Architectes Mario Asnago et Claudio Vender
 Ristrutturazione e ampliamento di una villa in
 palazzina per abitazioni (1948-1955)
 Torino, Piazza Bemini 2
 Source Lombardia Beni Culturali
 Da bibliografia (Zucchi, Cadeo, Lattuada, 1998)
 Unità: AV110

11- La règle du C+D appartient à la Réglementation Sécurité Incendie. Elle concerne la propagation verticale du feu sur des façades comportant des baies. Il s'agit de tenir une distance minimum entre deux baies superposées. Une règle qui amène souvent à décaler les percements pour l'obtenir la distance voulue.
 12- Martin Steinmann, *Forme forte*, Birkhäuser, Bâle Boston Berlin, 2003, p.247.
 13- Daniel Arasse, *Histoires de peintures, essais folio*, Saint Amand, 2006, p.140.

flotter l'impressionnant plan de façade. Et ce n'est que bien plus tard qu'on découvre qu'à partir du quatrième étage, les linteaux entre les baies se réduisent progressivement vers le haut de l'édifice, et font de ce fait à la fois « gonfler » et « onduler » la façade.

Bien entendu les bâtiments d'angle se prêtent plus facilement à des jeux de décalage des baies. Les contraintes d'éclairage de la pièce d'angle sont moins fortes et on peut choisir de les ouvrir d'un côté ou de l'autre, plus ou moins à sa guise. Le rendu du volume à l'angle est un sujet important de la composition architecturale et les projets contemporains jouent de ces opportunités pour créer des effets de rotation du volume sur l'angle par des percements en quinconce. C'est peut-être pour cette raison que le

bâtiment de Carlo Perogalli & Attilio Mariani, Via Beatrice d'Este 24 (1956-1957), avec ses jeux de parement en damier de brique orange et rouge et ses fenêtres en quinconce, nous semble si contemporain. Pour autant, l'accumulation des irrégularités et des trames décalées finissent par être paradoxalement répétitives dans les nouveaux quartiers des ZAC parisiennes. On peut y lire le signe d'une inversion des valeurs entre régulier et irrégulier, entre sens du collectif et individualisme. En fait, cette nouvelle esthétique du quinconce qui gère, subit ou sublime, les normes en matière de propagation du feu – le fameux algorithme du « C+D »¹¹. À Boulogne-Billancourt dans le nouveau quartier

du Trapèze, il n'y a guère que l'agence de Roger Diener (1950-) pour composer une façade régulière avec des balcons pour contourner la terrible norme. C'est pourtant la même agence qui a réalisé à Bâle (1993-1995) un petit bâtiment d'angle, dénommé maison *Kolhenberg* par Martin Steinmann (1955-) où les trumeaux et les châssis des fenêtres se disposent de part et d'autre de l'angle organisant à chaque étage des figures différentes. Le bâtiment se présente comme une œuvre d'Art concret qui donne des clefs de compréhension du processus de conception au spectateur – en lui laissant prolonger la composition en devenir. Pour Martin Steinmann, dans son article « Le regard du producteur », ce bâtiment agit comme un nouveau paradigme, un modèle pour une déclinaison. « Le thème en est déjà donné : la maison *Kolhenberg* fait naître un regard de producteur, un regard qui nous fait nous-mêmes créer l'œuvre. Nous pouvons la répéter comme une partie d'échecs. L'œuvre ne nous apparaît pas comme achevée, elle se développe sous notre regard ou plus précisément nous la développons. Nous la réalisons selon les deux acceptions de ce terme : nous la comprenons et nous la rendons réelle en la comprenant »¹².

La Dernière Cène Via Faruffini

Le potentiel dynamique que crée le conflit entre régularité et irrégularité a été de longue date exploité en peinture. Lorsque Leonardo da Vinci (1452-1519) réalise la peinture murale à *tempera* de « La Dernière Cène », entre 1495 et 1498 pour le réfectoire du couvent dominicain de Santa Maria delle Grazie à Milan, il utilise pour la dernière fois la perspective construite telle que Leon Battista Alberti (1404-1472) l'a



fig.5
Architectes Mario Asnago et Claudio Vender
Edificio per abitazioni (1947)
Milano, Via Balbo 1
Source Lombardia Beni Culturali
Archivio Cino Zucchi, Unità: AV104

fig.6
Architectes Mario Asnago et Claudio Vender
Casa-albergo (1963)
Milano, corso di Porta Nuova 52
Source Lombardia Beni Culturali
Archivio Asnago Vender, Unità: AV184

théorisée dans son ouvrage *De pictura* (1435). La perspective est parfaite, l'espace fictif de la *storia* est en continuité de l'espace réel de la pièce, on nomme vulgairement cette peinture « la pièce du haut ». Il s'agit d'une démonstration didactique de ce qu'est la perspective, construite mathématiquement. Depuis le point de vue du spectateur, c'est-à-dire une nonne assise en train de manger, le dessin du quadrillage du plafond à caissons et les lignes verticales des tentures, des portes et des baies permettent de rendre compte de la profondeur fictive. C'est presque un schéma de la grille de construction. L'architecture n'est qu'un décor pour le premier plan, la table derrière laquelle sont assis les apôtres, qui eux sont en avant, comme projetés hors de l'image. Leonardo da Vinci prend une licence par rapport aux règles en déplaçant le cadre de représentation, en cadrant trop serré, pour faire flotter la scène entre l'espace fictionnel et l'espace réel. Daniel Arasse nous montre que déjà lorsqu'il a réalisé sa première peinture en perspective, « L'Annonciation » (1475-1476), la construction géométrique est invraisemblable ; « une apparence de réalité, de construction exacte »¹³. Est-ce une manière de cacher le mystère de l'Annonciation ou adopte-t-il déjà une distance critique, est-il déjà désabusé par la trivialité de la construction géométrique ? Dans « La Dernière Cène », les personnages sont rangés très régulièrement par groupes de trois, de part et d'autre du Christ, qui est, lui, situé dans l'axe, sur le point de fuite central. C'est la première fois que Judas se retrouve avec les autres du même côté de la table – une question sûrement épineuse du point de vue de l'iconographie chrétienne ! Sans doute en accord avec le programme iconographique

des Dominicains, ce positionnement de Judas a aussi permis à l'artiste de régler un problème de représentation. S'il avait dû placer autrement Judas, le personnage se serait trouvé du côté des nonnes, dans le vide. Cette disposition permet de donner une grande régularité à la composition et de fait, concentre l'attention du spectateur sur les attitudes des personnages. Daniel Arasse décrit parfaitement l'agitation qui règne dans ce premier plan, entre les postures des personnages et la trame perspective « Ce qui intéresse Léonard dans « La Dernière Cène », c'est justement le cadre géométrique donné par la perspective « régulière » comme instrument à dénier par les figures qui se déplacent sans arrêt dans la grille. C'est ça le mouvement du monde. »¹⁴.

Lorsque l'on emprunte la Via Faruffini, on est dans un continuum urbain ordonné par l'alignement, la mitoyenneté, le gabarit et matérialisé par une architecture urbaine courante des années 1950 et 1960. On peut passer devant le numéro 6, construit en 1954 par les architectes Mario Asnago & Claudio Vender, sans y prêter plus attention que ça, si ce n'est qu'il est très blanc et très lisse [fig.08]. Lorsqu'on traverse l'avenue pour prendre du recul, le bâtiment apparaît plutôt régulier et plutôt austère. Mais très vite quand on s'attarde à observer la façade, le regard se met à se déplacer frénétiquement sur la surface murale : on se trouve dans une relation spectateur-œuvre analogue à celle que provoque « La Dernière Cène ». La façade apparaît comme une surface abstraite, comme un dessin sur un papier millimétré. Le parement en mosaïque blanche produit un discret quadrillage, une analogie avec le papier millimétré. Ce plan de façade est décollé visuellement du sol par un très léger recul et par un singulier garde-corps au rez-de-chaussée.

14- Daniel Arasse, *ibid.*, p. 145.



fig.7
Architectes Mario Asnago et Claudio Vender
Edificio per abitazioni e uffici (1956)
Milano, Via Generale Albricci 10
Source Lombardia Beni Culturali
Archivio Asnago Vender
Unità: AV140

fig.7bis
Architectes Mario Asnago et Claudio Vender
Edificio per abitazioni e uffici (1956)
Milano, Via Generale Albricci 10
Photographe Filippo Poli 2014

Elle est aussi détachée du volume construit par une loggia d'angle située directement derrière le voile de façade. Au premier coup d'œil, la façade semble percée régulièrement mais très vite une baie particulière sur la droite attire notre attention et à partir de ce moment-là, le regard se promène de droite à gauche, de haut en bas à la surface de la paroi pour chercher d'autres irrégularités. Paradoxalement, la trame qui semblait très régulière ne l'est en fait aucunement, tous les étages sont différents. Comme dans « La Dernière Cène », l'altérité n'existe que sur un fond de régularité. À suivre Daniel Arasse, le regard s'amuse d'abord à repérer les différentes positions des groupes d'apôtres par leur position par rapport au décor, ce qui crée un premier niveau d'agitation dans l'image. Très vite, l'attention est captée par les mouvements des visages et les positions des mains, qui redirigent incessamment le regard, et on finit par être pris dans un tumulte général. Face au bâtiment de Mario Asnago & Claudio Vender, on se tient devant un jeu des 7 erreurs, le regard balaie la façade à la recherche de l'anomalie. La façade nous propose d'ailleurs une dernière énigme : le cadre métallique. C'est une structure légère, métallique, située un peu en haut à droite, écartée d'un bon mètre du mur, là où le regard s'était porté au premier coup d'œil. Est-ce un cube virtuel qui transperce la façade ? Est-ce une citation du monument aux victimes des camps d'extermination nazis, des architectes BBPR (1946) ? Est-ce que les ombres portées de cette structure composent des figures géométriques changeantes suivant la course du soleil ? Ce n'est manifestement pas un étendoir à linge, il n'a semble-t-il pas d'usage particulier. Sans sources des auteurs cela reste une *curiosa*.

La répartition des percements sur la façade n'a pas non plus de raison d'être particulière par rapport à la partition interne des pièces. Il ne s'agit pas de répondre à des besoins fonctionnels, bien au contraire, dans certains logements les cloisons se « contorsionnent » pour s'adapter à la composition de la façade. « La Dernière Cène », aussi, pose une dernière petite énigme au flot de touristes qui s'agglutinent devant elle – mais où est passé Judas ? Revenu de l'autre côté de la table, dissimulé dans un groupe de trois apôtres ! – Comme dans la bande dessinée de Martin Handford, on cherche « Où est Charlie » !

Des monolithes paradoxaux

Pour mettre en mouvement les regards et les pensées, la peinture a inventé une autre technique : le chatoiement des étoffes et des drapés qui donne à la simplicité du volume un rendu très texturé. Entre 1955 et 1961, Luigi Caccia Dominioni réalise une série d'immeubles de logements à partir d'un même dispositif formel dont l'objectif avoué est de faire perdre l'échelle de l'édifice. Les volumétries sont simples, massives et les enveloppes de façade sont unitaires et traitées en *all-over*. Les deux bâtiments de la Via Ippolito Nievo (1955-1957) sont des barres qui s'inscrivent dans un plan urbain d'ensemble. Le bâtiment Corso Italia 22 (1957-1961) est une petite tour à facettes implantée en cœur d'îlot. Le bâtiment Piazza Carbonari (1956-1957) est un plot avec une singulière silhouette de toiture découpée à l'emporte-pièce [fig.09]. L'aspect unitaire des façades est rendu par la surface murale constituée de briquettes de parement posées verticalement, qui soulignent le caractère ornemental du dispositif. Elles sont vernissées. Leurs couleurs – bleu nuit, orange



fig.8
Architectes Mario Asnago et Claudio Vender
Edificio per abitazioni e uffici (1953)
Milano, Via Faruffini 6
Source Lombardia Beni Culturali
Archivio Asnago Vender
Unità: AV127

fig.9
Architecte Luigi Caccia Dominioni
Edificio per abitazioni (1960-1961)
Milano, Piazza Carbonari 2
Photographie Stefano Suriano

terre, vert pétrole – changent selon la lumière du jour et semblent couvertes d’or, de cuivre ou d’asphalte. Cet effet moiré ou mordoré, très apprécié dans les tissus vénitiens, est devenu une technique picturale de la Renaissance maniériste. Le *cangiante* est très utilisé par Paolo Caliari, dit Véronèse (1528-1588) ainsi que par Michelangelo (1475-1564) dans la Chapelle Sixtine (1508-1512). Pour réussir la transposition à l’architecture de cet effet, les fenêtres sont inscrites dans une figure particulière de composition. Elles sont disposées en semis, en constellation ou en guirlande enveloppant le volume [fig.10]. Elles ne laissent plus deviner la partition interne des logements et on finit par perdre même la notion d’étage. Les éléments particuliers de la façade comme les loggias, les *bow-windows* ou les grandes fenêtres des salons, sont dispersés sur la surface murale pour dissoudre toute notion de superposition. Ce dispositif est rendu possible par le système constructif en poteau-poutre. Mais il n’a pas comme seul objectif de libérer la façade : il s’agit plutôt de rendre flexible la partition intérieure des appartements. La lecture horizontale des percements n’a pas non plus grand-chose à voir avec la fenêtre en bandeau corbuséenne. La ligne est très animée par des châssis de différentes tailles et par des vitres noires, de type « lunettes de soleil », qui dissimulent les points porteurs. Un des deux bâtiments de la Via Ippolito Nievo, a des cadres de fenêtre en inox pour rendre plus lisibles les oscillations des lignes et la dispersion des baies. D’autres projets de la même période empruntent ce mode de composition. Ainsi, le solide facetté de Luigi Walter Moretti, Corso Italia 13-17 (1949-1955), vient de manière très démonstrative plier le socle qui le supporte. Dans une version plus organique, les bâtiments

de l’agence BBPR, Via Cavalieri del Santo Sepolcro 10-12 (1961-1968) ou d’Angelo Mangiarotti et Bruno Morassutti, Via Quadronno 24 (1959-1960) ont une dimension monolithique rendue par le pliage de l’enveloppe et le dispositif répétitif d’un motif des travées de façade.

Jacques Lucan (1947-), dans les deux livres qu’il consacre aux nouveaux processus de conception architecturale ¹⁵, analyse l’intérêt contemporain pour ce mode de composition en *all-over*. C’est un dispositif de composition qui se prête plus facilement à des programmes d’équipement moins contraints par les nécessités des usages intérieurs. Pour autant, dans les immeubles d’habitation de Luigi Caccia Dominioni ou dans certains projets contemporains, on trouve des dispositifs analogues. L’agence milanaise baukuh (2004-) a réalisé à Tirana (2015) un immeuble d’habitation avec une silhouette extrêmement massive, un traitement unitaire de l’enveloppe en carrelage et un mode de percement semi-aléatoire. On retrouve aussi dans l’immeuble d’habitation des architectes Aldric Beckmann (1970-) et Françoise N’thépé (1973-) dans la ZAC Masséna (2007) le même aspect monolithique, donné par une enveloppe unitaire en béton teinté marron, juste contrariée par les ajouts dorés, associés à une multitude de formes de châssis pour faire perdre la compréhension de la superposition. Les architectes Jacques Herzog (1950-) & Pierre De Meuron (1950-), pour le bâtiment *Südpark* (2011) à Bâle, poussent le dispositif de la surface murale en *all-over* en répartissant en semis les baies sur la totalité de la façade. La tour *Agbar* (2005)

15- Jacques Lucan, *Composition, non-composition Architecture et théories XIX^e – XX^e siècle*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2009.
Jacques Lucan, *Précisions sur un état présent de l’architecture*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2015.

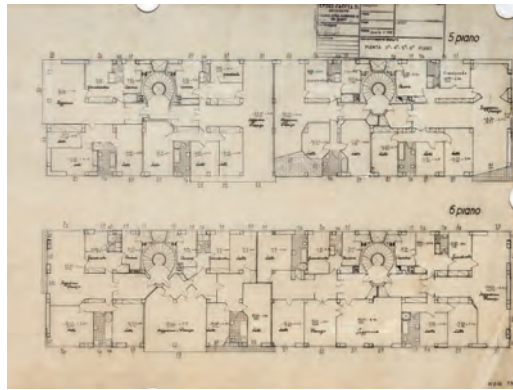


fig.10
Architecte Luigi Caccia Dominioni
Edificio per abitazioni (1956-1957)
Milano, Via Ippolito Nievo 28/A
Photographie de l'auteur

fig.11
Architecte Luigi Caccia Dominioni
Edificio per abitazioni (1956-1957)
Milano, Via Ippolito Nievo 28/A
Archivio Luigi Caccia Dominioni

de Jean Nouvel (1945-) à Barcelone, avant qu'elle ne soit capotée, révélait un ordonnancement impressionnant : la disposition des châssis semblait pixelliser la coque tandis que certains cadres pouvaient devenir structurels dans les enchaînements de percements. Plus récemment, l'agence suisse Philippe Bonhôte & Julia Zapata (2003-) à La chapelle des Sciens (2009) à Lancy, utilise aussi un mode de percement en ruban pour faire « flotter » les couches les unes sur les autres. Ce dispositif fait aussi référence depuis l'intérieur à une fenêtre bandeau cadrant chaotiquement le paysage.

Le principal paradoxe des immeubles d'habitation de Luigi Caccia Dominioni est que la composition des façades très contemporaine en *all-over*, est en contradiction avec le dispositif classique de distribution par pièces des appartements. On aurait pu s'attendre avec ce type de façade à des plans fluides, très ouverts alors qu'on trouve des plans à pièces, très composés. Ils ont toutes les caractéristiques des appartements bourgeois des XVIII^e et XIX^e siècle avec hall, vestibule, galerie, antichambre, double distribution, cabinet, bibliothèque, dressing, office, etc. [fig.11]. Il ne s'agit pas d'un simple agrandissement des pièces comme on le voit souvent dans les nouveaux appartements bourgeois, les lofts mais bien d'un autre type de plan où chaque pièce a sa géométrie, sa matérialité, son ambiance. La structure poteau-poutre est ici au service d'une composition de plan très dessinée, permettant à chaque étage de modifier la partition interne. Dans certains projets comme l'immeuble de la Via Massena (1959-1963), Luigi Caccia Dominioni place un vestibule dans le prolongement du palier d'entrée afin

de permettre d'assembler différemment les appartements. À certains étages, ce vestibule est partagé par deux logements, à d'autres il permet d'agrandir un appartement en prenant, par rachat, une partie du logement voisin ou encore permettre depuis le palier de distribuer un appartement indépendant. Dans le Cahier de théorie douze de l'EPFL, Bruno Marchand et Alexandre Aviolat ¹⁷ signalent une tendance contemporaine du retour du plan à pièces dans les concours récents de logements en Suisse. Ainsi l'agence Edelmann Krell (2005-) pour le projet *Seebahnstrasse* à Zürich (2014), propose un dispositif de distribution par vestibule qui permet de compacter la desserte des chambres et des sanitaires. Dans le projet de l'agence Mathis Kamplade, *Mehrgenerationenhaus* à Zürich (2015-2017) on retrouve un dispositif traditionnel de pièce centrale de distribution, la *diele*. Enfin, les architectes Sergison & Bates pour le projet *Elderly Housing* à London (2015) proposent un étonnant plan par agrégation de pièces. Dans ce projet comme dans les autres cités précédemment, la géométrie des pièces est très affirmée. On est clairement dans la filiation du travail des frères Perret et dans la continuité des dispositifs de composition du bâtiment de la rue Franklin à Paris (1903).

16- Bruno Marchand et Alexandre Aviolat, *Logements en devenir concours en Suisse 2005-2015, Cahier de théorie douze*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2015.

Attention aux détails

Le mouvement du regard du spectateur ne se déduit pas de l'approximation du geste du peintre ni d'une désinvolture vis-à-vis des détails, bien au contraire. Il semble même indispensable de s'attarder brièvement sur une des caractéristiques qui façonne l'identité de



fig. 12
 Architecte Luigi Caccia Dominioni
 Casa Pirelli (1962-1964)
 Milano, Via Cavalieri del Santo Sepolcro 6
 Photographie de l'auteur

ces architectures, le soin et la singularité des détails de mise en œuvre. Un des plus cocasses est la façon, très énigmatique, qu'a Luigi Caccia Dominioni de cacher le parlophone de l'entrée de la Casa Pirelli, Via Cavalieri del Santo Sepolcro 6, (1962-1964). Les sonnettes sont dissimulées derrière une pierre du parement de la façade qui pivote, une véritable cachette secrète [fig.12] comme dans la *Camera degli Sposi* (1465-1474) du *Palazzo Ducale* à Mantoue d'Andrea Mantegna (1431-1506). Ce bâtiment, qui semble banal à première vue, recèle une multitude de détails qui signent la personnalité de l'auteur. Certains sont récurrents dans son travail à cette période comme le soin porté aux gouttières et aux descentes qui viennent marquer l'artificialité de l'angle du bâtiment. D'autres sont des emprunts de mise en œuvre au baroque milanais comme les biseaux dans l'épaisseur de la façade pour protéger la tranche des volets ou la décomposition en deux parties du volet pour en faciliter la manipulation au droit du garde-corps. Quand on s'attarde sur cette façade, on découvre presque fortuitement que les vitres, un peu trop grandes, ne s'ouvrent pas classiquement en pivotant sur une charnière mais coulissent sur une crémaillère. Les intérieurs sont aussi investis : les voitures roulent sur des sols en mosaïque ou en marbre pour rejoindre un parking organisé comme une arène qui met en scène les calandres des bolides. C'est à qui fera le plus beau hall d'entrée, le hall le plus spectaculaire. Les toutes petites pièces de distribution intérieure, comme les vestibules deviennent de véritables boîtes à bijoux où les sens sont contrariés par le trouble provoqué par quelques artifices de mise en scène, une attitude typiquement maniériste. Ces architectes sont tous des designers. Peut-être est-ce la raison

de ce soin porté aux détails. Cette excellence dans les mises en œuvre est aussi la signature d'un tissu industriel et artisanal qualifié.

Avant et après Aldo Rossi

En guise de conclusion provisoire à cet article, on peut se demander comment Aldo Rossi (1931-1997) a perçu cette architecture, contemporaine de ses années de formation et du début de sa carrière de théoricien et de praticien. On ne peut pas ne pas imaginer que ses prises de position contre la destruction de la ville classique par le mouvement moderne, n'aient pu avoir comme origine ces réalisations, toutes très urbaines. Même le projet le plus radical de Luigi Walter Moretti, Corso Italia, ne déstructure pas la figure de l'îlot. Pourtant après les bombardements de 1943, qui entraînent la destruction presque totale des quartiers les plus anciens, le centre-ville de Milan a été totalement reconstruit. Mais reconstruit par une architecture urbaine soucieuse du parcellaire, de l'îlot, des types tout en assumant une écriture architecturale moderne, cultivée et un peu bizarre. C'est une des multiples formes de la modernité, une forme un peu à la marge de son courant héroïque. Alors qu'Aldo Rossi n'a pas pu ignorer cette architecture depuis son *studi di architettura* Via Maddalena en plein cœur de la transformation du quartier du Duomo, ce sont ses anciens collaborateurs suisses comme Bruno Reichlin (1941-) et Fabio Reinhart (1942-) puis les tenants du mouvement de l'architecture analogue comme Miroslav Šik (1953-), Hans Kollhoff (1946-) et plus récemment Adam Caruso (1962-), qui ont cherché dans ces architectures une voie pour penser le contemporain. C'est cette génération qui revient sur ces références d'un modernisme « maniériste » pour reconstruire une architecture contemporaine savante.



6

5

2

1

4

7

3



MILAN, LOMBARDIE, ITALIE

EMPLACEMENT DES ÉDIFICES ÉTUDIÉS

1. IGNAZIO GARDELLA

CASA TOGNELLA, PIAZZA CASTELLO 29, MILANO

2. BBPR

COMPLESSO RESIDENZIALE, VIA CAVALIERI DEL SANTO SEPOLCRO, VIA CHIOSTRI, VIA SOLFERINO, MILANO

3. ANGELO MANGIAROTTI ET BRUNO MORASSUTTI

EDIFICIO PER ABITAZIONI, VIA QUADRONNO 24, MILANO

4. MARIO ASNAGO ET CLAUDIO VENDER

EDIFICIO PER ABITAZIONI, VIA FARUFFINI 6, MILANO

5. LUIGI CACCIA DOMINIONI

EDIFICIO PER ABITAZIONI, VIA MASSENA 18, MILANO

6. LUIGI CACCIA DOMINIONI

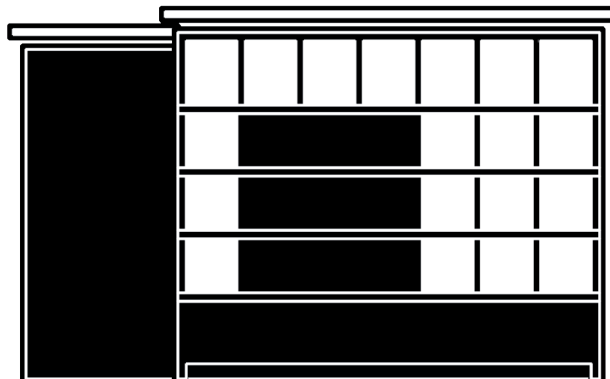
EDIFICIO PER ABITAZIONI, PIAZZA CARBONARI 2, MILANO

7. LUIGI CACCIA DOMINIONI

EDIFICIO PER ABITAZIONI, VIA VIGONI 13, MILANO



IGNAZIO GARDELLA CASA TOGNELLA 1951-1953
Piazza Castello 29



IGNAZIO GARDELLA LA CASA TOGNELLA, PIAZZA CASTELLO 29

Nombre de logements : 4

Surface habitable : 2170 m²

Maître d'ouvrage : Famille Tognella

Année de construction : 1951-1953

La Casa Tognella s'implante sur une parcelle située face au Parc Sempione, Piazza Castello. L'édifice est érigé sur l'ancien Foro Bonaparte.

En 1943, après que les bombardements de la Guerre aient détruit la Villa Marsaglia édifée sur la parcelle, la famille Tognella demandait à Ignazio Gardella de construire un immeuble de grands logements. Des désaccords survenus entre l'architecte et la famille Tognella auront pour conséquence la nomination d'un nouvel architecte, Luigi Verni, en charge de poursuivre et finaliser la commande passée à Ignazio Gardella.

Luigi Verni et son ingénieur Ghiringhelli vont modifier le projet de Gardella notamment en créant un étage supplémentaire à ceux prévus initialement, en changeant les natures des revêtements extérieurs lesquels devaient marquer les limites entre partie nuit et partie jour et en modifiant les plans d'étages. Dans le projet de Gardella, chacun des logements d'une surface d'environ 500 m² occupait la totalité d'un niveau.

La famille Tognella n'appréciera pas la réalisation de l'immeuble et le laissera sans entretien entraînant de nombreuses dégradations.

L'actuelle clôture délimitant la propriété, un parc arboré de 3909 m², reprend les limites de l'ancienne clôture de la Villa Marsaglia dont il reste les colonnes qui supportent les portails.

L'immeuble comprend sept étages dont un semi-enterré et un niveau de sous-sol de parking. Le parking en forme d'étoile, dessiné par Gardella, est indépendant des niveaux des logements. Une rampe étroite permet l'accès au sous-sol dans lequel une « plateforme » pivotante permet le rangement des voitures. Ce dispositif est emprunté par Gardella à des dispositifs équivalents réalisés dans plusieurs opérations de

logements bourgeois des années 1950.

En 2004, des rénovations sont entreprises mais l'architecte en charge des rénovations sera placé au centre d'une polémique. Des associations se mobilisent pendant les travaux, pour la sauvegarde de cet édifice emblématique de l'architecture moderne Milanaise, édifice remarqué et loué par la presse de son temps. L'architecte en charge des travaux de rénovation sera défait pour être remplacé par Belli Paci, une agence milanaise à laquelle est confiée la conduite des travaux dans le respect du projet initial d'Ignazio Gardella.

Des pathologies structurelles mises à jour durant les travaux de rénovation ont révélé un manque de contreventement. Les ouvrages en marbre, les parquets, les balustres et les nez de dalles ont dû être restaurés pour restituer l'aspect d'origine. Des problèmes d'infiltration notamment au niveau des terrasses durent être résolus et l'appartement du cinquième niveau fut entièrement restauré et agrandi en type « Penthouse » avec vue sur le Parc Sempione.

Le parking sera également rénové, la rampe élargie et les allées de desserte pour le rangement des voitures, modifiées. Lors de ces travaux, des ouvrages enterrés de l'ancienne Villa Marsaglia furent mis à jour.

Si les aménagements des parties communes et l'aspect extérieur des rénovations ont respecté l'esprit du projet de Gardella, les intérieurs des logements, leur partition et aménagements ne correspondent plus du tout à ceux mis en œuvre à l'origine...

Paul Estublier

Marine Fabre

Pierre Hacquard

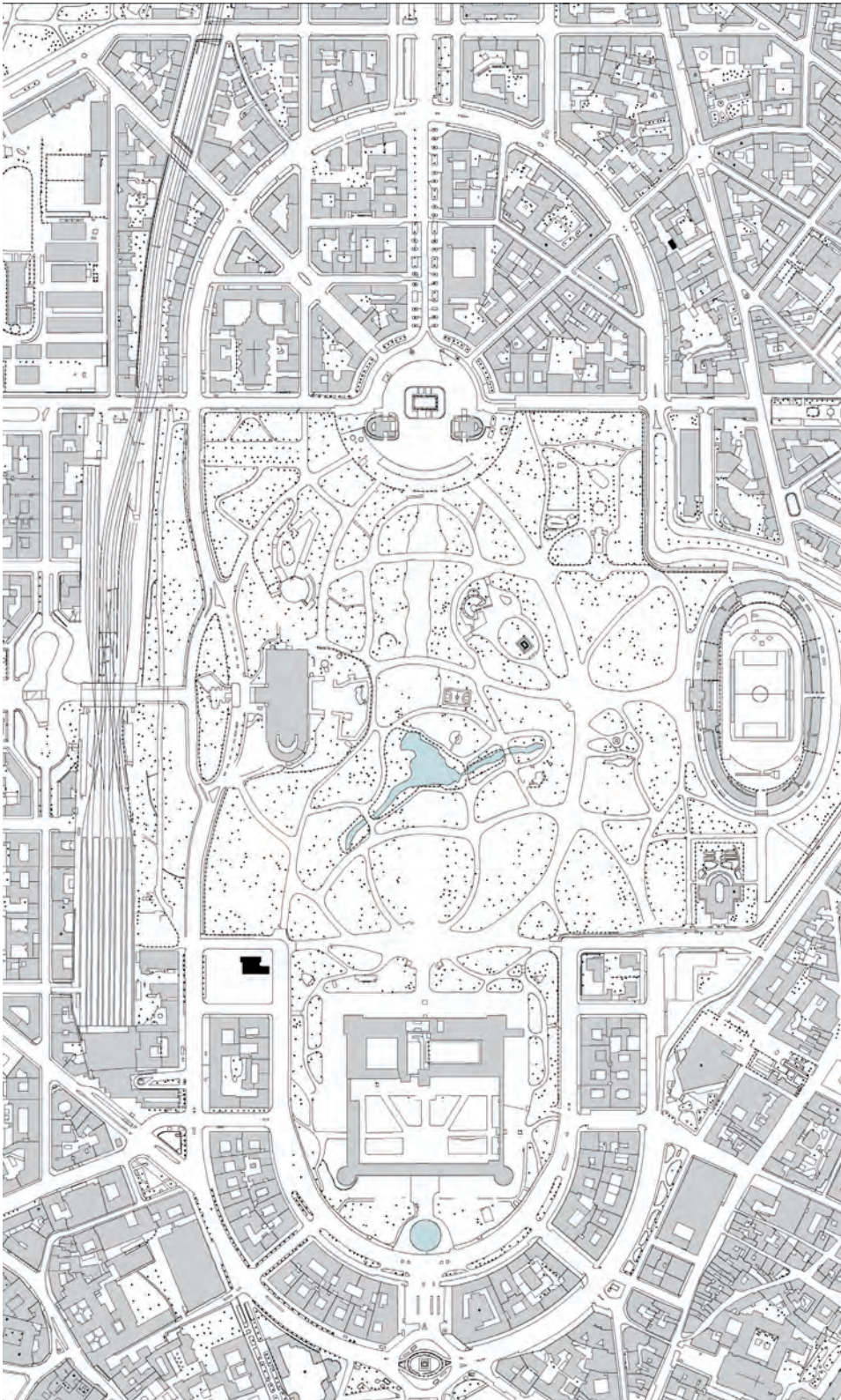
Note biographique

Né dans une famille d'ingénieurs et d'architectes, Ignazio Gardella entreprend des études d'ingénieur à l'école Polytechnique de Milan, il obtient son diplôme en 1928. Il sera diplômé architecte en 1949 par l'Institut Universitaire d'Architecture de Venise. Pendant ses études il croisera bon nombre des futurs protagonistes du mouvement rationaliste, mouvement dont il cautionne les positions et auquel la critique l'identifiera.

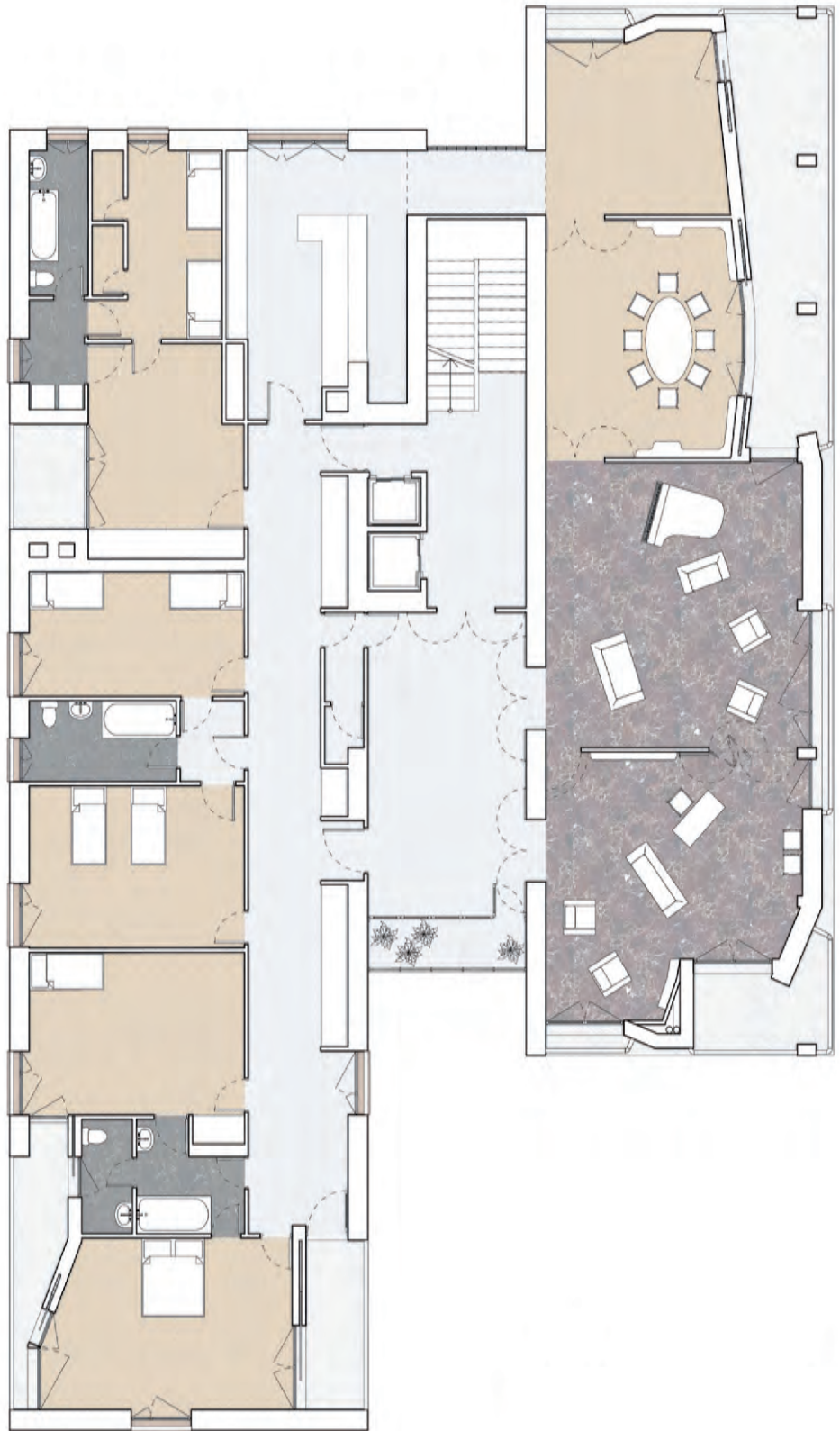
La Casa Barbieri, la Casa Borsalino, la Casa alle Zattere sont quelques-unes des nombreuses réalisations d'Ignazio Gardella, lequel connaîtra une notoriété internationale après les années 1960 et 70.



Ignazio Gardella, Dessin de conception, 1947



*Ci-contre, plan masse
A droite, plan de logement*



Nord

1 m





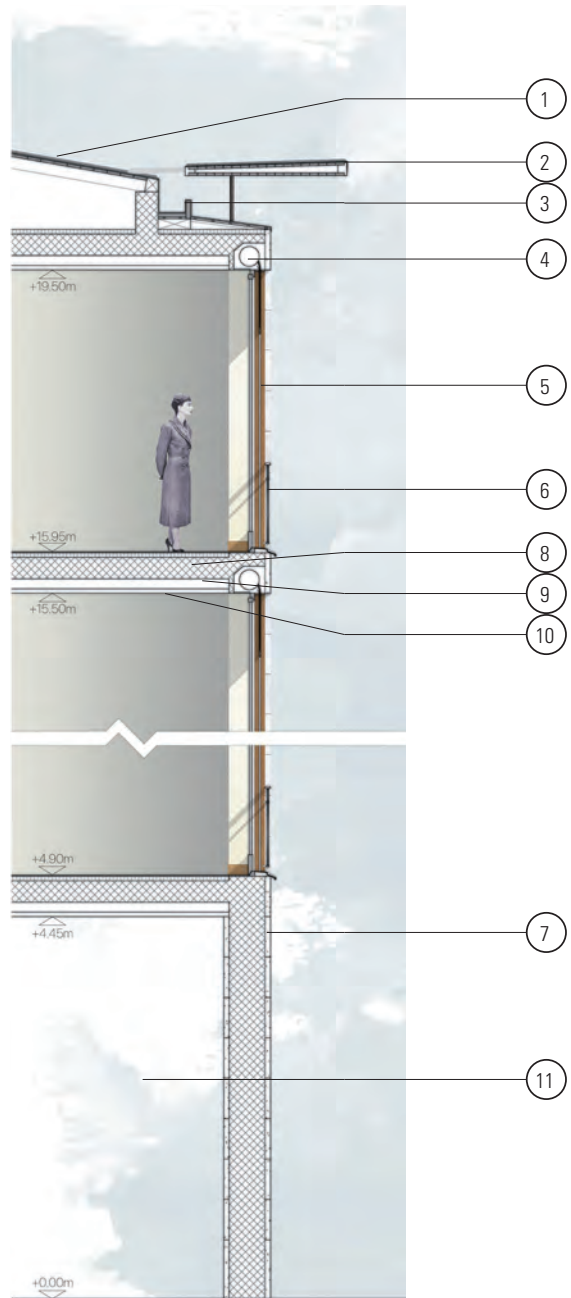
Façade

- 1 Toiture en zinc
- 2 Débord de toiture en zinc déportée
- 3 Volet roulant en bois
- 4 Menuiserie bois toute hauteur
- 5 Garde-corps en zinc
- 6 Marbre de parement extérieur



Coupe

- | | |
|--|--------------------------------|
| 1 Toiture en zinc | 6 Garde-corps en zinc |
| 2 Débord de toiture en zinc déportée | 7 Marbre de parement extérieur |
| 3 Chenaux | 8 Structure |
| 4 Coffre de volet roulant intégré derrière le parement | 9 Plénum |
| 5 Menuiserie bois toute hauteur | 10 Faux-plafond |
| | 11 Porche d'entrée |





15 m

*Ci-contre,
Détails en élévation et coupe
Ci-dessus,
Élévation Piazza Castello
Ci-dessous,
Coupe longitudinale*



5 m



Casa Tognella - Ignazio GARDELLA

SP-ARC ARCHITECTURE

DIRETTORE: Marco PIRELLI - PIETRO RACOLANDI

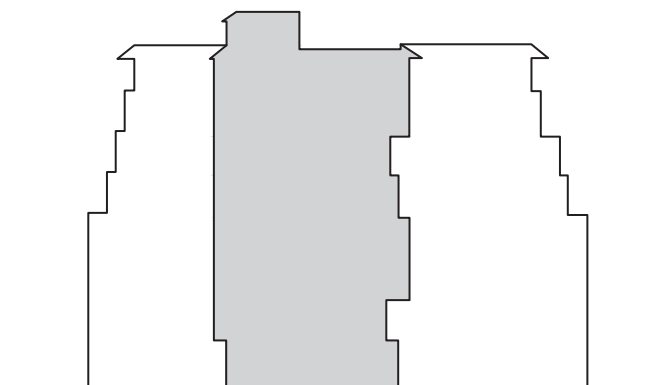
1942-1950

*Ci-dessous,
Photo de maquette 1/20e
Ci-contre,
Photo de maquette 1/100e*





BBPR COMPLESSO RESIDENZIALE 1961-1970
Via Cavalieri del Santo Sepolcro, Via Chiostri, Via Solferino



BBPR COMPLESSO RESIDENZIALE IN VIA CAVALIERI DEL SANTO SEPOLCRO

Nombre de logements : 16

Surface habitable : 4 400 m²

Maître d'ouvrage : Inconnu

Année de construction : 1961-1970

Ce complexe résidentiel a été conçu entre 1961 et 1970 dans le quartier de Brera, non loin du Corso Garibaldi, un quartier caractérisé par la présence de nombreux cloîtres, jardins et parcs. BBPR répartit le programme dans trois bâtiments de hauteurs différentes (onze, neuf et sept étages), implantés dans un parc situé entre les Via Pontaccio, Via Solferino, Via dei Chiostris et Via Cavalieri del Santo Sepolcro.

Sur la Via Solferino, BBPR réhabilite un bâtiment existant daté de 1890. Une façade d'un bâtiment existant sur la Via Pontaccio daté du XVIII^e siècle est conservée et prolongée dans le respect des modénatures, dessins des baies et volumétries existantes.

Les bâtiments neufs du complexe se caractérisent par une forme en gradins. La forme en gradins des édifices du complexe répète celle essayée pour l'extension du palais Ponti in Via Bigli. Les BBPR réemploieront la forme en gradins dans plusieurs de leurs réalisations, immeubles de logements Corso Buenos Aires et Via Vigna, Piazza Meda et aussi Via Zezio à Côme.

La disposition d'un épannelage en gradins des façades sur le parc permet l'implantation de profondes terrasses généreusement plantées, à la façon de jardins suspendus.

La structure des édifices est constituée de poteaux poutres en béton, noyés dans d'épaisses dalles béton. Les remplissages des façades sont assurés par des éléments modulaires, des panneaux de 0,90m de large et 3,5m de haut soit une hauteur d'étage. Ils sont faits de ciment et de granulats de granit rose, revêtement qui sera réemployé pour la Tour Velasca. Les huisseries

sont en bois, de dimensions équivalentes aux panneaux de remplissage des façades, l'ensemble de la composition alternant un même module, pleins des panneaux et vides des huisseries. L'ensemble, panneaux de revêtement des façades et huisseries est assemblé depuis l'intérieur sans exigence d'engins de levage ou d'échafaudages à implanter dans le parc afin d'en préserver les plantations.

Le rythme horizontal de l'étagement est souligné par la mise en œuvre de corniches en ciment bouchardé de 0,40m d'épaisseur, rapportées en nez de dalles, corniches coiffées d'une couverture en terre cuite.

Des lierres grimpants accrochés à l'interstice des panneaux de revêtements des façades dissimulent en partie les ouvrages, en un effet de mimétisme avec le parc très arboré.

Les façades ne sont pas disposées en ordre continu aligné mais comme pliées. Dans les plis et replis des façades sont disposés balcons et loggias offrant aux salons de chacun des appartements plusieurs extérieurs ouverts sur le parc. Devant les chambres sont disposés des balcons filants. La continuité des balcons et loggias autorise une circulation autour des pièces du logement, les cuisines pouvant être desservies par un balcon autorisant un accès de service pour les employés de maison.

Mathilde Dimper

Mathieu Rabian

Cédric Watrin

Note biographique

Le studio BBPR a été fondé en 1932 par Gianluigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti et Ernesto Nathan Rogers, quatre architectes diplômés de l'École Polytechnique de Milan. Durant les années 1930, ils prennent part au Mouvement Italien pour l'Architecture Rationnelle (MIAR) et font partie du Gruppo 7.

En 1938, le gouvernement fasciste instaure des lois de ségrégation raciale en Italie. Les architectes de BBPR rejoignent la résistance. Rogers, de confession juive s'enfuit vers la Suisse tandis que Banfi et Di Belgiojoso sont déportés dans le camp de concentration de Mauthausen où Banfi meurt en 1945. Après la guerre, Di Belgiojoso, Peressuti et Rogers poursuivront l'activité de BBPR à Milan. Ils réaliseront de nombreuses opérations pour l'essentiel de logements mais aussi de bureaux et plusieurs réhabilitations. Ils réalisent en 1958, la tour Velasca à Milan, l'édifice le plus connu des BBPR.

Ralliés aux thèses du mouvement moderne, les BBPR affichent néanmoins leur volonté d'une réinterprétation des formes historiques et inscrivent leurs travaux dans une continuité avec l'existant, ce que Rogers dira « *preesistenze ambientali* » (l'environnement préexistant) et une approche au cas par cas (*caso per caso*) qui prend en compte le site.



Photographie, sur fondazione.ordinearchitetti.mi.it



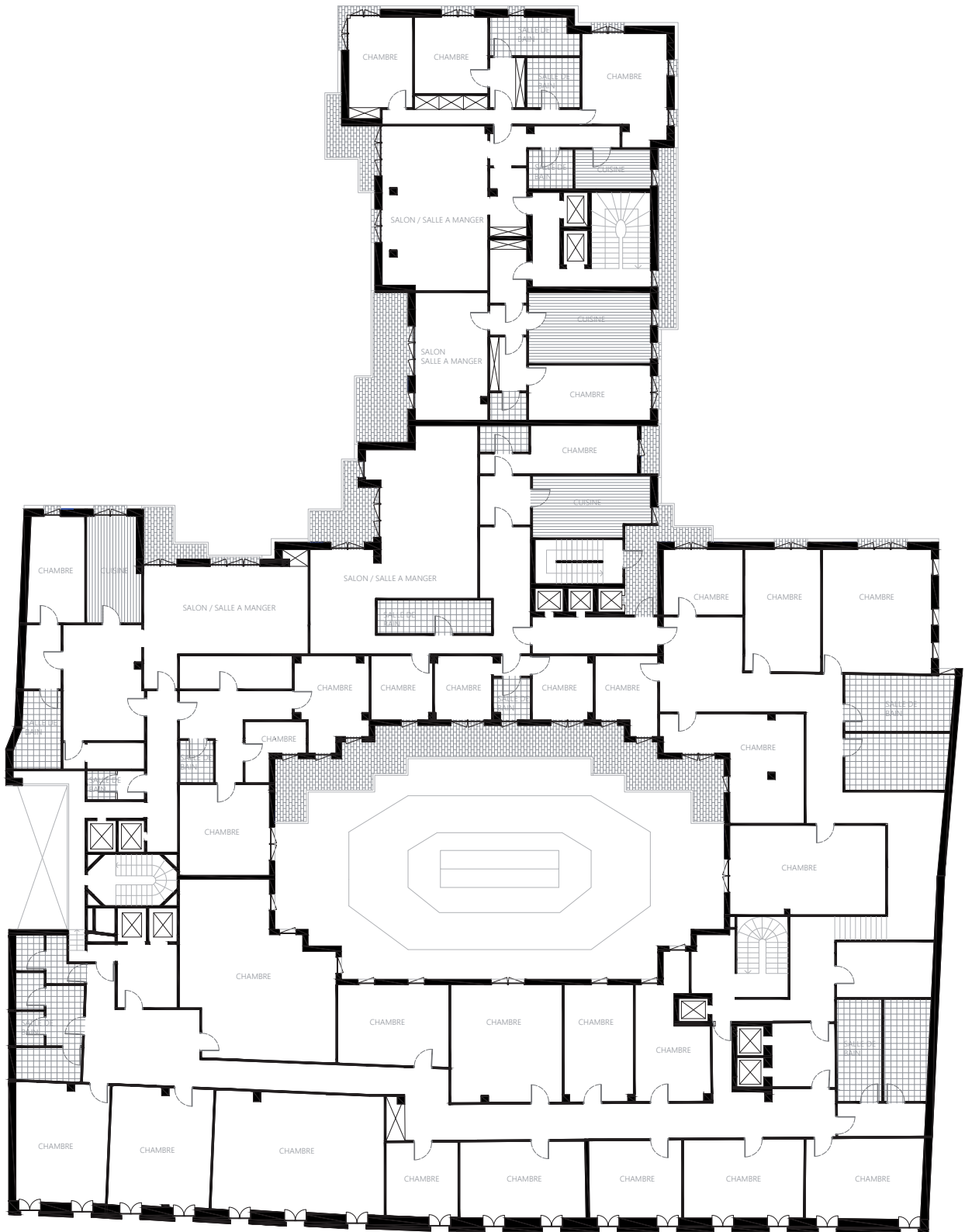
50

5 m

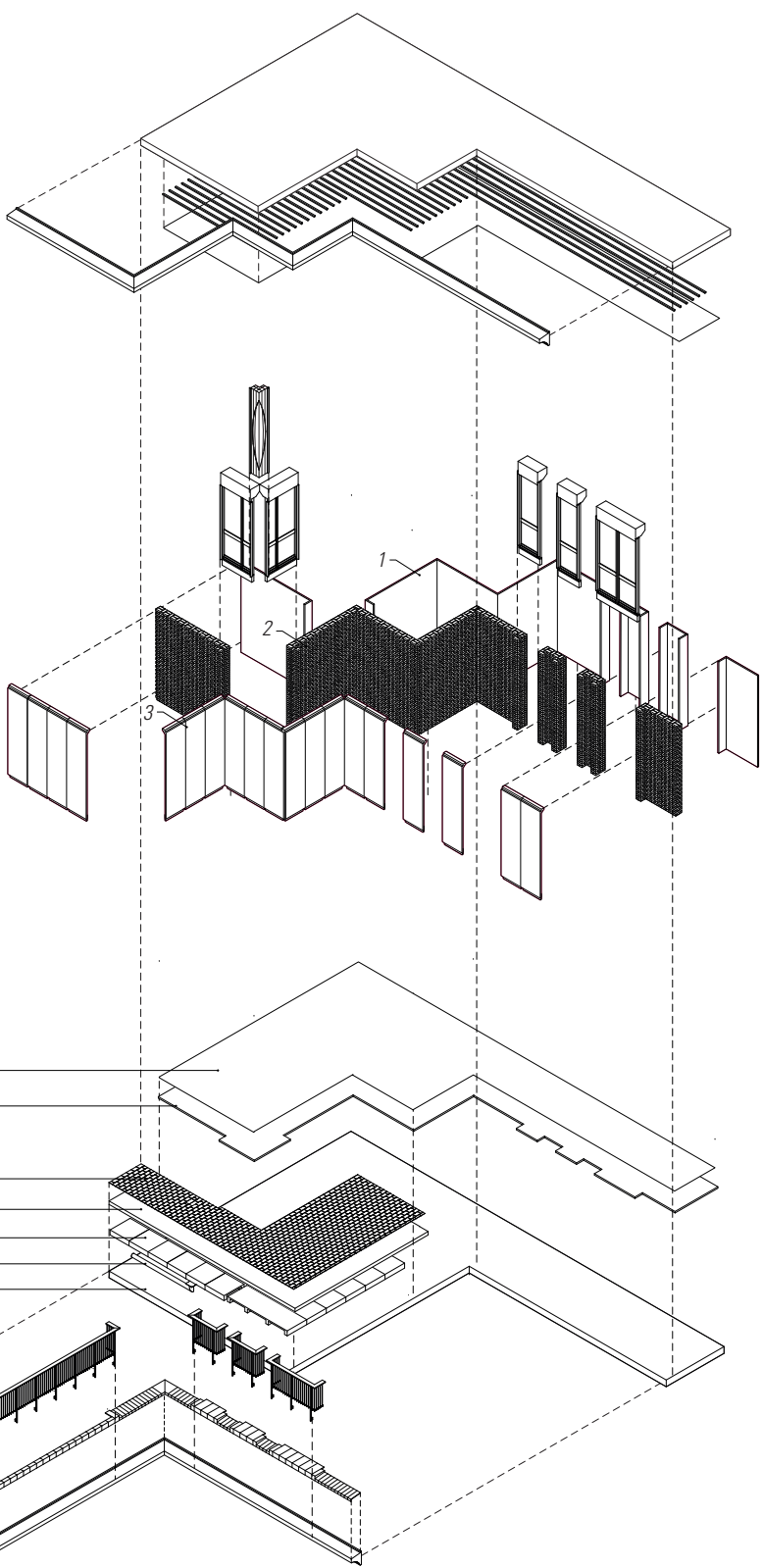
*En haut à gauche, volumétrie
du complexe dans son contexte
En bas à gauche,
façade est vue depuis le parc
A droite,
façade sud vue depuis la Via Pontaccio*



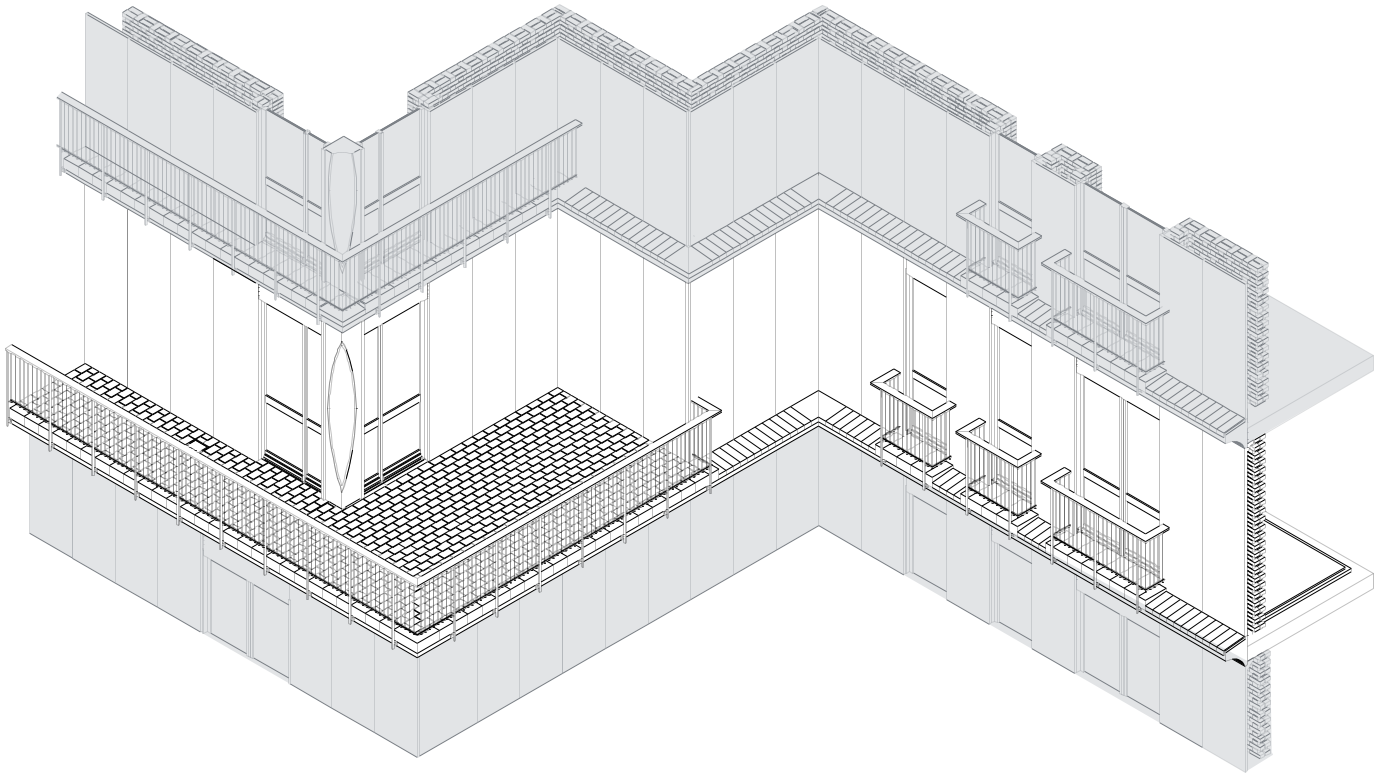


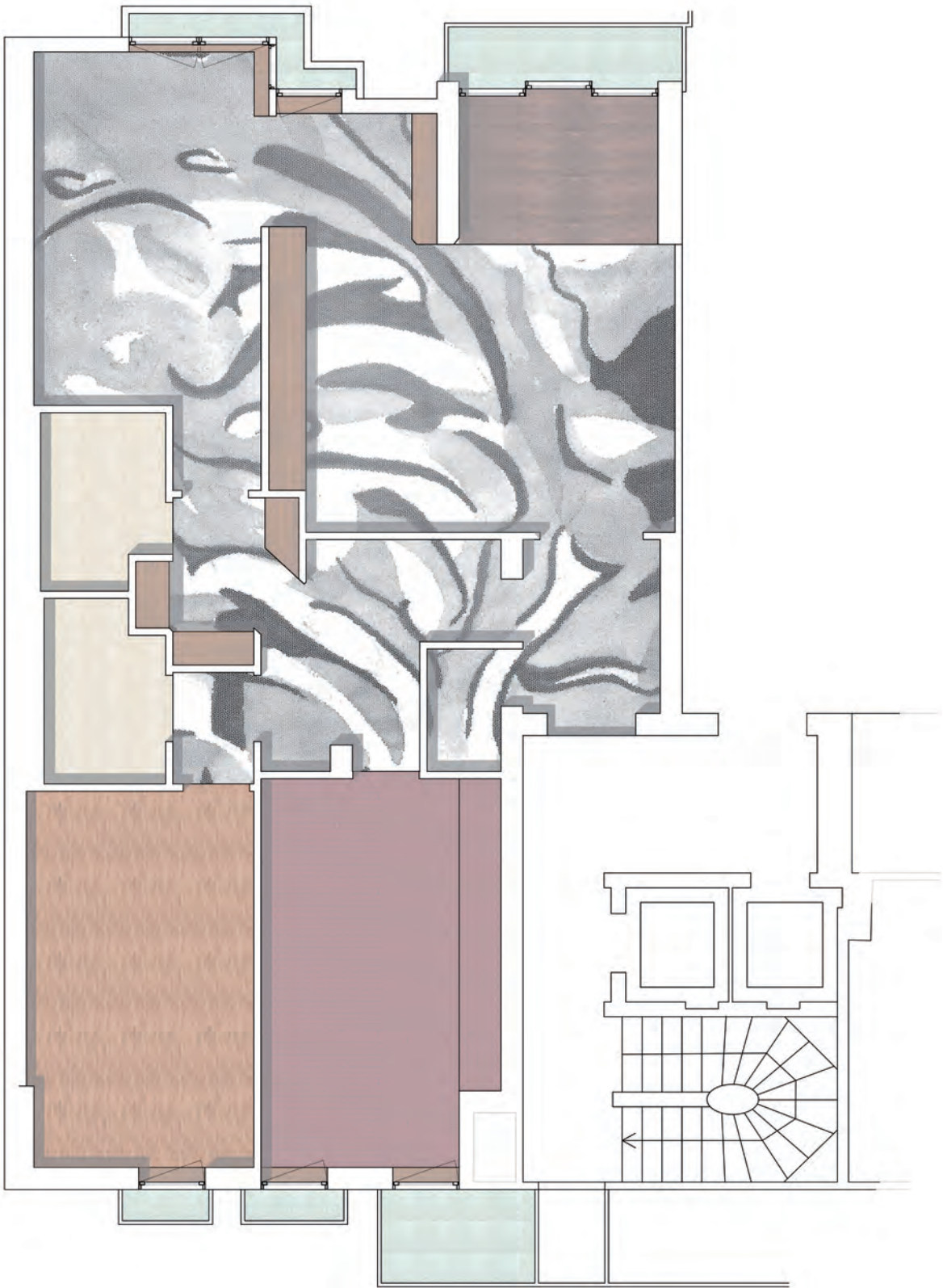


- 1 Doublage plâtre
- 2 Mur de brique
- 3 Plaque de parement en béton
- 4 Revêtement sol
- 5 Chape
- 6 Carrelage extérieur
- 7 Recharge de béton
- 8 Coffrage perdu
- 9 Évacuation des eaux pluviales
- 10 Dalle
- 11 Garde-corps
- 12 Couvertine en terre cuite
- 13 Corniche préfabriquée



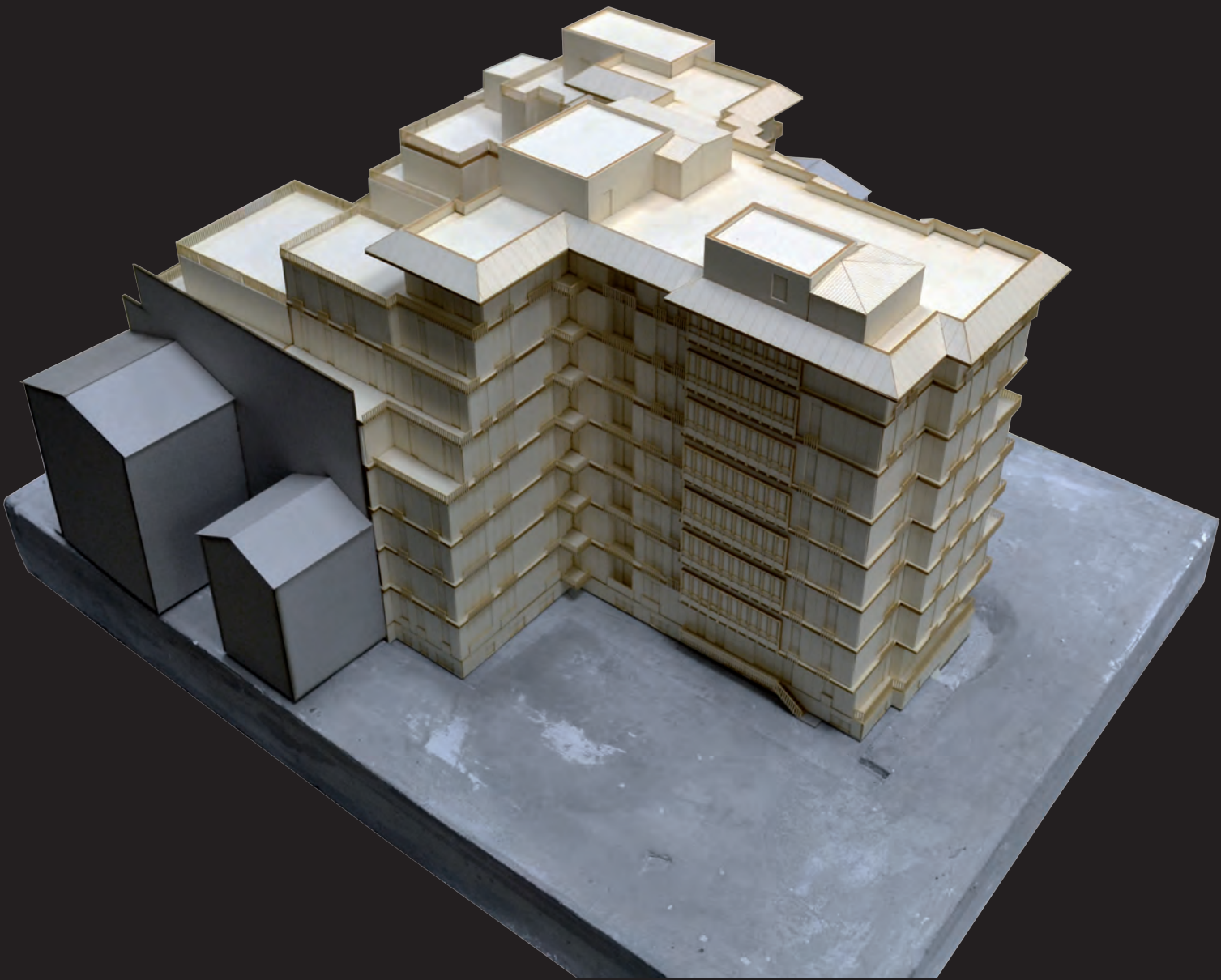
*A gauche,
Axonométrie éclatée
A droite,
Axonométrie*





Page de gauche, plan d'appartement
Page de droite, photo de maquette
réalisée au 1/20e





Maquette au 1/100e

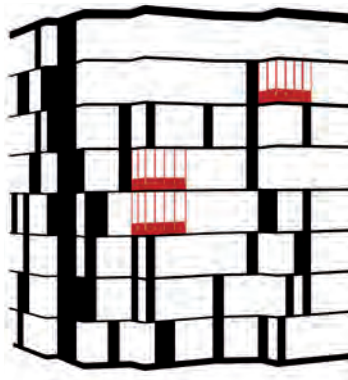




ANGELO MANGIAROTTI ET BRUNO MORASSUTTI

EDIFICIO PER ABITAZIONI 1960-1962

Via Quadronno 24



ANGELO MANGIAROTTI ET BRUNO MORASSUTTI VIA QUADRONNO 24, MILANO

Nombre de logements : 16

Surface habitable : 4 400 m²

Maître d'ouvrage : Inconnu

Année de construction : 1960-1962

Construit entre 1960 et 1962 par les architectes Angelo Mangiarotti et Bruno Morassutti, l'immeuble d'habitation du 24 de la Via Quadronno, est situé dans le sud-est de Milan. Achevé en 1960, cet édifice de facture moderne recèle pour autant des complexités formelles et d'implantation particulières. L'édifice s'il apparaît comme objet solitaire, au dessin de façade homogène sur toutes ses faces, est défini par un volume irrégulier aux nombreux angles rentrants ou sortants. Le volume de l'édifice apparaît alors fragmenté, décomposé en une série de volumes distincts et agrégés qu'une même enveloppe fait tenir.

Outre les préoccupations d'ordre formel, la justification à cette multiplicité des faces et angles du volume, c'est de permettre une orientation et vues des grandes pièces des logements sur le parc Oriana Fallaci situé en face de l'opération.

L'organisation intérieure s'apparente au plan libre soit une structure poteau dalle sans murs de refends, autorisant le décroissement des surfaces de planchers. Un même sol en pierre en revêtement de la totalité des surfaces de plancher en souligne l'expression. Pourtant, c'est un plan à « pièces » qui règle la partition des logements soit un ensemble de pièces cloisonnées et indépendantes desservies par des dégagements. Un hall d'entrée ou vestibule commande les distributions.

Les façades de l'édifice sont constituées de panneaux identiques, disposés entre planchers et répétés sur la totalité des linéaires de façade. Deux types de panneaux sont assemblés, un panneau recevant une menuiserie extérieure,

c'est ce module qui est le plus largement utilisé et un panneau plein, aux dimensions équivalentes à celles du panneau vitré, constitué d'un cadre et remplissage en lambris bois.

Cette alternance et répétition des mêmes panneaux sur la totalité de l'enveloppe de l'édifice outre sa rationalité constructive, semble permettre une évolution et modification des partitions intérieures des logements. La modularité des panneaux de façades, leur facilité apparente de montage, l'abstraction et répétition de leur dessin, l'autorisent.

Un même sol et un même dessin sur l'ensemble des niveaux, des plans des logements, peuvent indiquer la possibilité laissée aux habitants, d'en décider l'organisation et partition, rejoignant là un des arguments des défenseurs du plan libre.

Pour autant, l'implantation de loggias au sud et l'orientation choisie des pièces en fonction des vues sur le parc et l'ensoleillement, semblent contredire l'apparente flexibilité dans l'organisation des lieux.

Il y a une contradiction entre les qualités et particularités du site et l'abstraction d'une rationalité constructive, contradiction permanente entre singulier et général que Mangiarotti et Morassutti semblent réussir là, à surmonter.

Yohan Depussay

Note biographique

Angelo Mangiarotti (1921-2012) et Bruno Morassutti (1920-2008) sont diplômés respectivement de l'École Polytechnique de Milan (1948) et de l'Institut Universitaire de Venise (1946). Ils sont influencés par la production architecturale américaine de leur temps notamment celle de Frank Lloyd Wright.

Angelo Mangiarotti sera enseignant à l'Institut de technologie de l'Illinois, il y rencontrera Ludwig Mies Van der Rohe et Walter Gropius.

Un temps collaborateurs de l'agence milanaise BBPR et pour Morassutti de Carlo Scarpa, ils créent leur agence en 1954, leur association prendra fin en 1963.

Angelo Mangiarotti se tourne alors vers l'enseignement et en 1989 fonde Mangiarotti & Associates à Tokyo. Bruno Morassutti fonde en 1969, Morassutti & Associates Architects, à Milan où il poursuit sa pratique du métier d'architecte à laquelle il associe Aldo Favini, ingénieur.

Outre l'immeuble de la Via Quadronno, les immeubles d'habitation de la Via Fezzan et Via Gavirate, à Milan, emblématiques de leur travail, leur apporteront un succès critique.



Croquis perspectif du complexe, Archives Angelo Mangiarotti, Milan



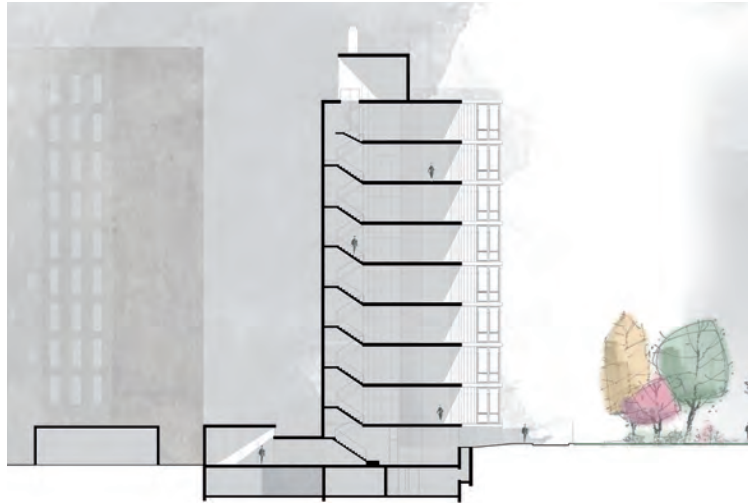
A gauche, un plan de masse

A droite,
Deux élévations du projet,
en haut, la façade paravent donnant sur le parc,
en bas, la façade sud, coupée sur l'axe automobile en sous sol.





*En partie haute, un plan détaillé
représentant la séquence d'entrée
piétonne.
Sur la partie basse, une section
mise en correspondance.*



A gauche, trois représentations schématiques signifiant les différents parcours d'entrées, en fonction du type d'usages rencontrés.

A droite, deux sections du projet. En haut, la traversante. En bas, la façade ouest, coupée sur l'axe automobile en sous sol.

A gauche, représentations axonométriques des trois modules constitutifs du principe de façade.

A droite, détail du complexe de façades, décrit et annoté. Coupe façade détaillée, développé de façade et extrait module





Légende

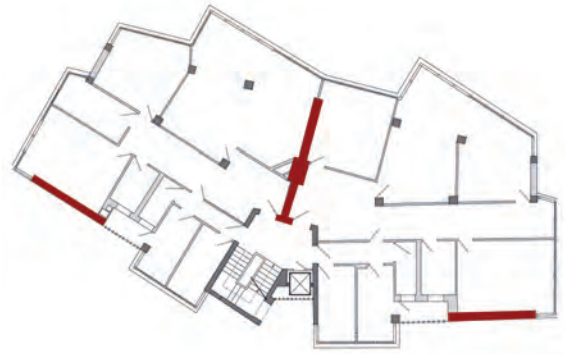
- | | |
|---|----------------------------------|
| 1 Garde-corps métallique | 17 Rail |
| 2 Costière | 18 Équerre de fixation des rails |
| 3 Complexe d'étanchéité bitumé | 19 Vitrage |
| 4 Chape | 20 Parclose en bois |
| 5 Parement de façade : gravillons enrobés | 21 Joint |
| 6 Plancher en béton armé | 22 Ouvrant en bois |
| 7 Réserve pour store enrouleur | 23 Dormant en bois |
| 8 Montant métallique | 24 Gargouille |
| 9 Jardinière | 25 Bardage lambrissé |
| 10 Support de jardinière en métal | 26 lame d'air |
| 11 Élément porteur du garde-corps | 27 Pare Pluie |
| 12 Barreaudage métallique | 28 Montant raidisseur en bois |
| 13 Seuil en bois | 29 Isolation |
| 14 Sol en travertin | 30 Entretoise en bois |
| 15 Capotage métallique nez de dalle | 31 Rejingot |
| 16 Store textile | 32 Huisserie aluminium |
| | 33 Boisserie |



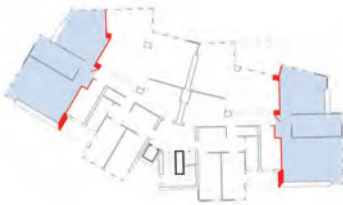
1 m

En partie haute, un schéma des principes structuraux.
Au centre, un plan représentant le principe d'étage courant original.

En partie basse, une série de schémas représentant les différents « clivages », fonctions du type d'usager.
Représentés successivement, de gauche à droite, l'intimité des occupants, les espaces de réception ou partie noble, enfin les logements et équipements dédiés aux services.



70



Nord —

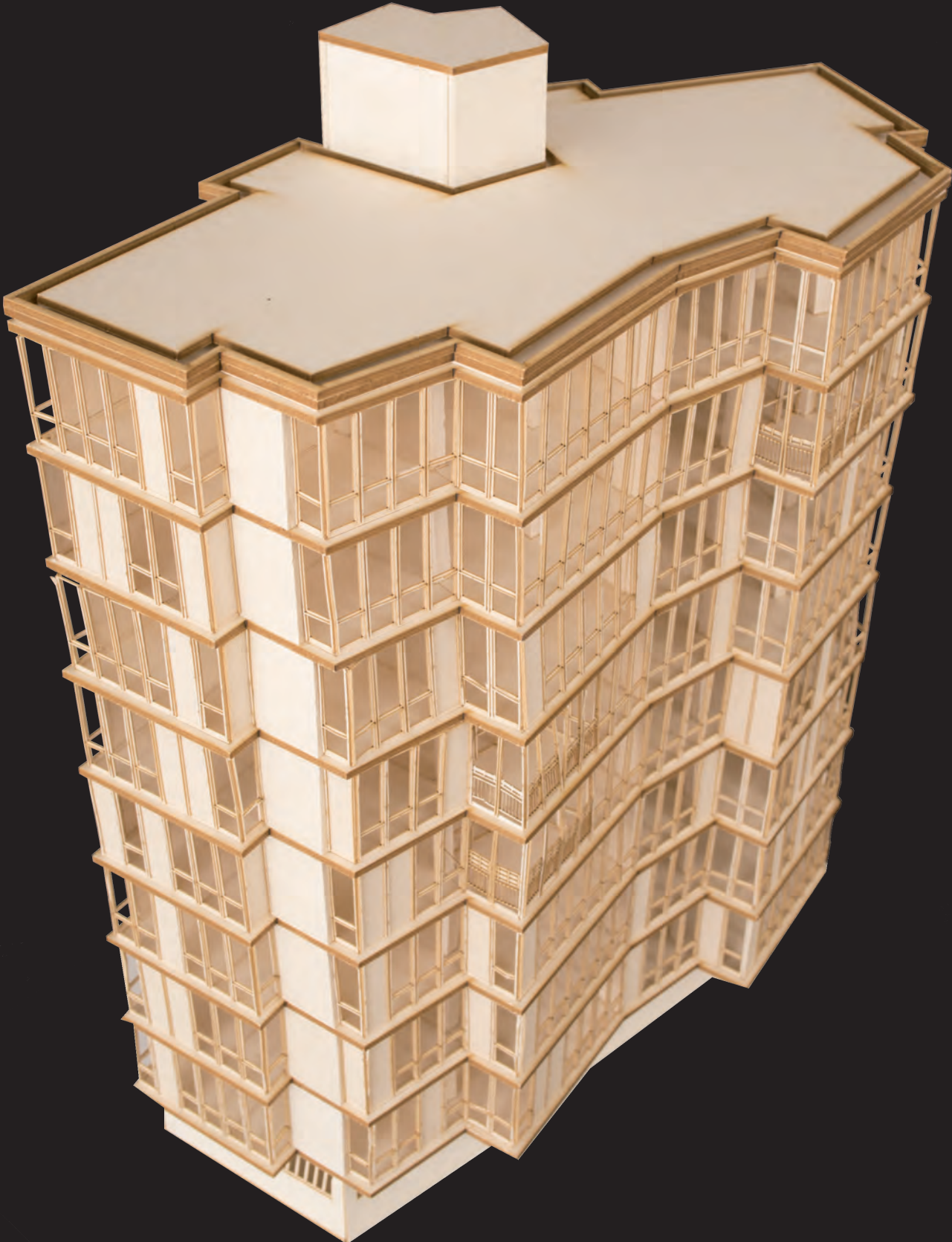
2,5 m



Nord

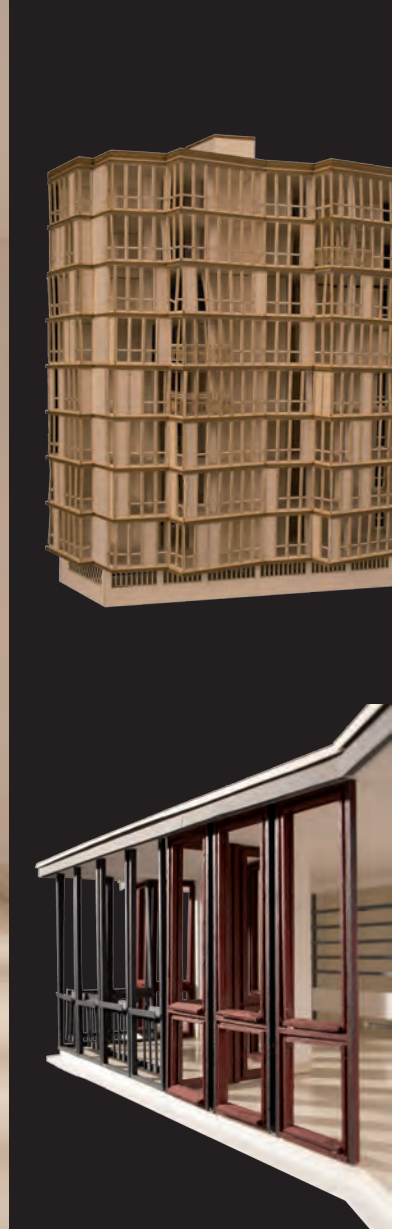
2,5 m

Au centre, une représentation d'un appartement considéré comme typique selon les plans originaux.



*Page de gauche et en haut à droite sur la page de droite, prise de vue d'une maquette complète du projet.
Maquette détaillée au 1/100e.*

*A gauche et en bas à droite, prises de vues d'une maquette d'ambiance intérieure.
Maquette détaillée au 1/50e.*



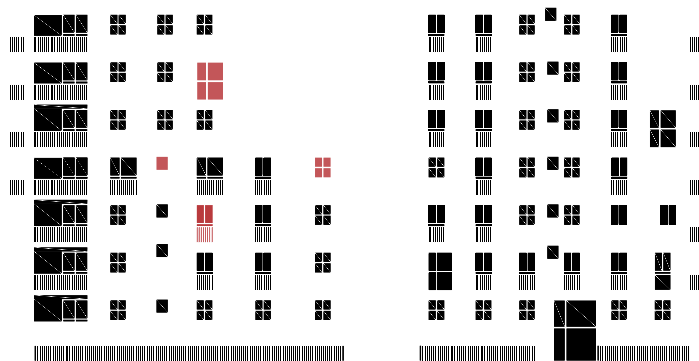


OTTICA

MARIO ASNAGO ET CLAUDIO VENDER

EDIFICIO PER ABITAZIONI 1957-1959

Via Faruffini 6



MARIO ASNAGO ET CLAUDIO VENDER VIA FARUFFINI 6, MILANO

Nombre de logements : 13

Surface habitable : 2170 m²

Maître d'ouvrage : Inconnu

Année de construction : 1957-1959

Situé dans le quartier de la Maddalena à Milan – un ancien site industriel – l'immeuble depuis la rue peut apparaître comme une ordinaire opération de logements sociaux. L'apparente banalité de l'enveloppe et la volumétrie générale de l'édifice ne lui confèrent aucune singularité pour l'œil pressé du passant. L'immeuble rassemble pourtant bon nombre de paradoxes. Cet immeuble banal est constitué de grands appartements avec des entrées nobles et de services, un dispositif habituellement destiné à une classe aisée, des bureaux à destination des professions libérales sont implantés à rez-de-chaussée. Pour autant ni le hall, ni la porte d'accès à l'immeuble ne manifestent, par leur dessin, l'ostentatoire qu'exigerait le programme.

L'apparente régularité des percements d'une façade, pour l'œil pressé, ordinaire, révèle pour peu qu'on s'y arrête, un jeu savant de composition et décomposition. Quatre séries de percements jouent de discrets décalages dans une trame apparemment stricte. Pour lire ces décalages, il faut d'abord que l'œil en restitue la trame sans varier le rythme de sa logique, une monotone régularité. La façade apparaît alors comme un plan disjoint de la structure de l'édifice, une feuille qui se plie à l'angle des rues Faruffini et Colonna qui bordent l'opération, où seules les loggias semblent « trouser » ce plan uni et lisse. Cet effet de plan abstrait est conforté par le décollement du plan de la façade de son sol d'appui par un soubassement en retrait pourvu de grilles.

L'œil qui saura s'attarder sur l'apparente banalité des façades, distinguera vite des bizarreries, des décalages de baies dans les alignements qui les commandent, la singularité

du dessin d'une baie dans la répétition sérielle d'un même modèle, et en fond de tableau sans logique explicite, une drôle de *curiosa*, un cadre en tubes carrés de métal est rapporté saillant du nu de la façade, sans raison fonctionnelle ou effet décoratif clair, une citation peut-être dont le sens nous est dérobé sinon un caprice de clown.

L'opération est contemporaine de l'apparition sur la scène artistique italienne du mouvement *Arte Povera*. Faut-il voir dans cette réalisation d'Asnago et Vender, une référence à ce mouvement, son emploi de matériaux pauvres réinvestis dans le marché de l'art ? Asnago & Vender jouant là, une des affiches de l'*Arte Povera*, enduits pauvres, revêtements de sols ordinaires en *terrazzo*, grillage des garde-corps, apparente banalité des mises en œuvre pour un programme d'habitation bourgeoise qu'on supposera cultivée et avertie. Sagit-il d'un minimalisme chic avant l'heure ? Est-ce pour ces raisons que ces architectes sont publiés dans les revues d'architecture contemporaine ?

Le travail des architectes semble s'inscrire dans la filiation du courant rationaliste en même temps qu'une ironie grimaçante en conteste les pertinences. Jeu aux règles toujours contredites et aux significations muettes, le travail d'Asnago & Vender lesquels n'auront jamais fait de commentaires de leur pratique, s'il est exemplaire de cette génération de l'après-guerre milanaise, attentive au syncrétisme de l'œuvre, reste pour autant énigmatique.

Sara Maad

Margaux Nourrit

Ferzilet Leti Numani

Note biographique

Mario Asnago naît en 1896 dans une commune proche de Milan, son père artisan, fabrique du mobilier. L'activité sera poursuivie et développée par le frère de Mario Asnago, Amilcare. Mario Asnago fréquente l'Académie de Brera, il suit également des cours à l'École Polytechnique de Milan où il croise Gio Ponti et Giovanni Muzio. Il est inscrit à l'ordre des architectes italiens en 1927. Dès l'année suivante, il s'associe avec Claudio Vender, l'association perdurera jusqu'en 1971, date à laquelle Mario Asnago cessera toute activité professionnelle. Parallèlement à son activité d'architecte, Mario Asnago aura poursuivi toute sa vie, une activité de peintre. Il exposera son travail pictural dans plusieurs galeries d'art moderne de la ville de Milan. Il meurt à Monza en 1981.

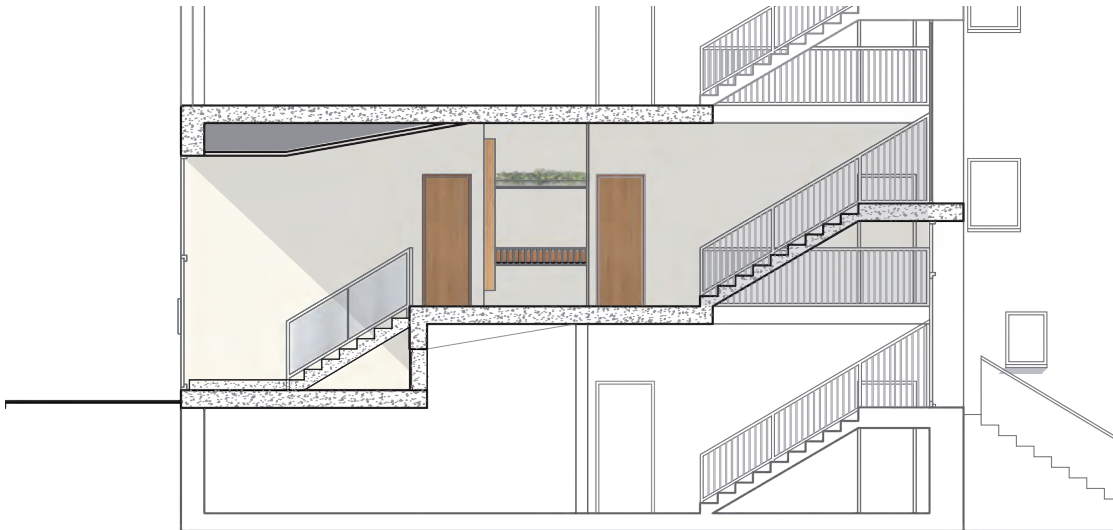
Claudio Vender naît en 1904. Très jeune il manifeste un goût pour l'art, la peinture et la musique. Il suivra, en 1918, les cours de l'Académie des Beaux-Arts de Brera puis les cours de l'Académie des Beaux-Arts de Bologne dont il sort diplômé en architecture en 1922. De 1933 à 1942, il tiendra une série de cours sur les techniques du design à l'École Professionnelle de l'Institut Generoso Galimberti. Il meurt à Saronno en 1986.



Photographie, Ludovica Vacirca, sur ordinearchitetti.mi.it

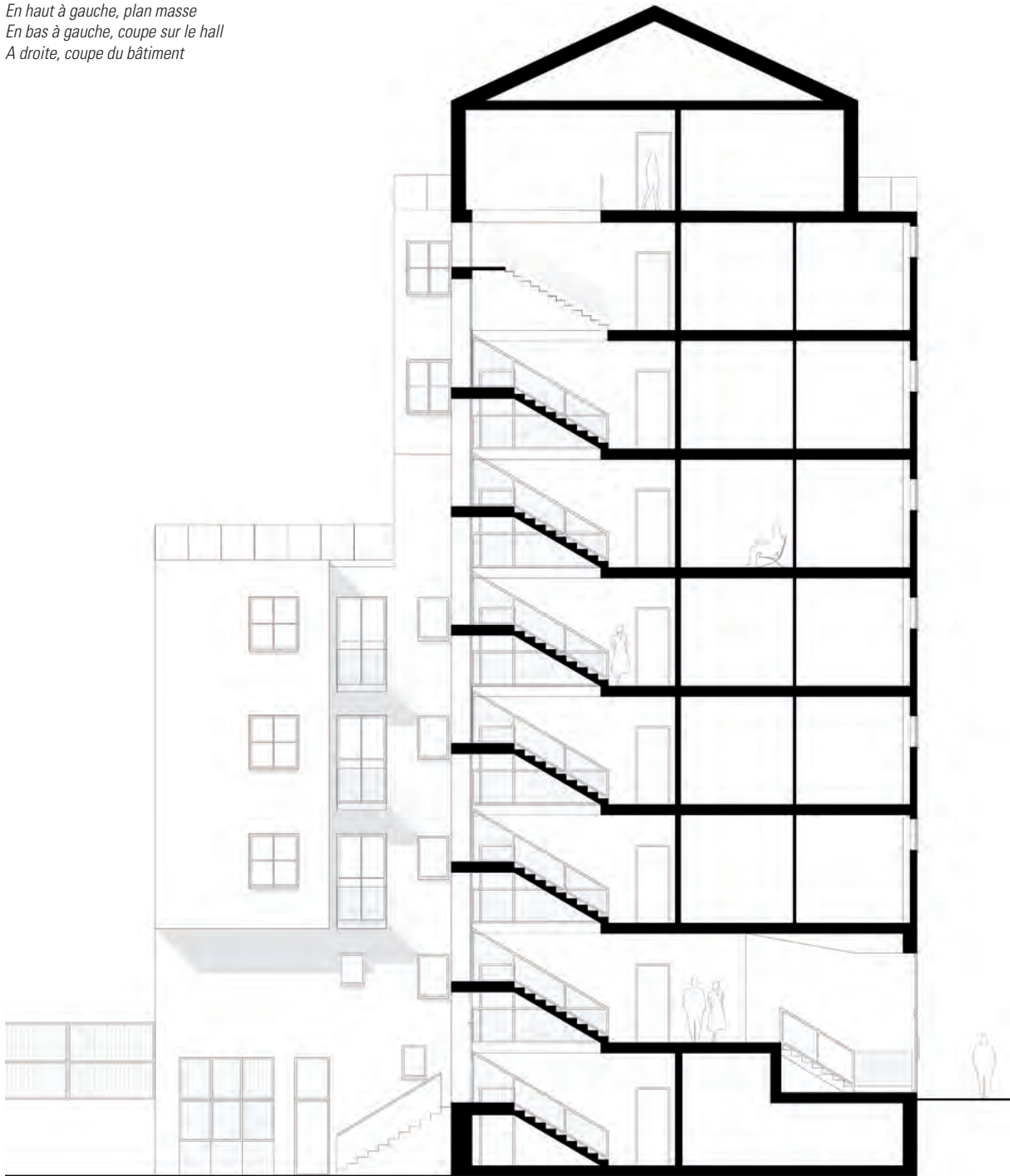


10 m



5 m

En haut à gauche, plan masse
En bas à gauche, coupe sur le hall
A droite, coupe du bâtiment

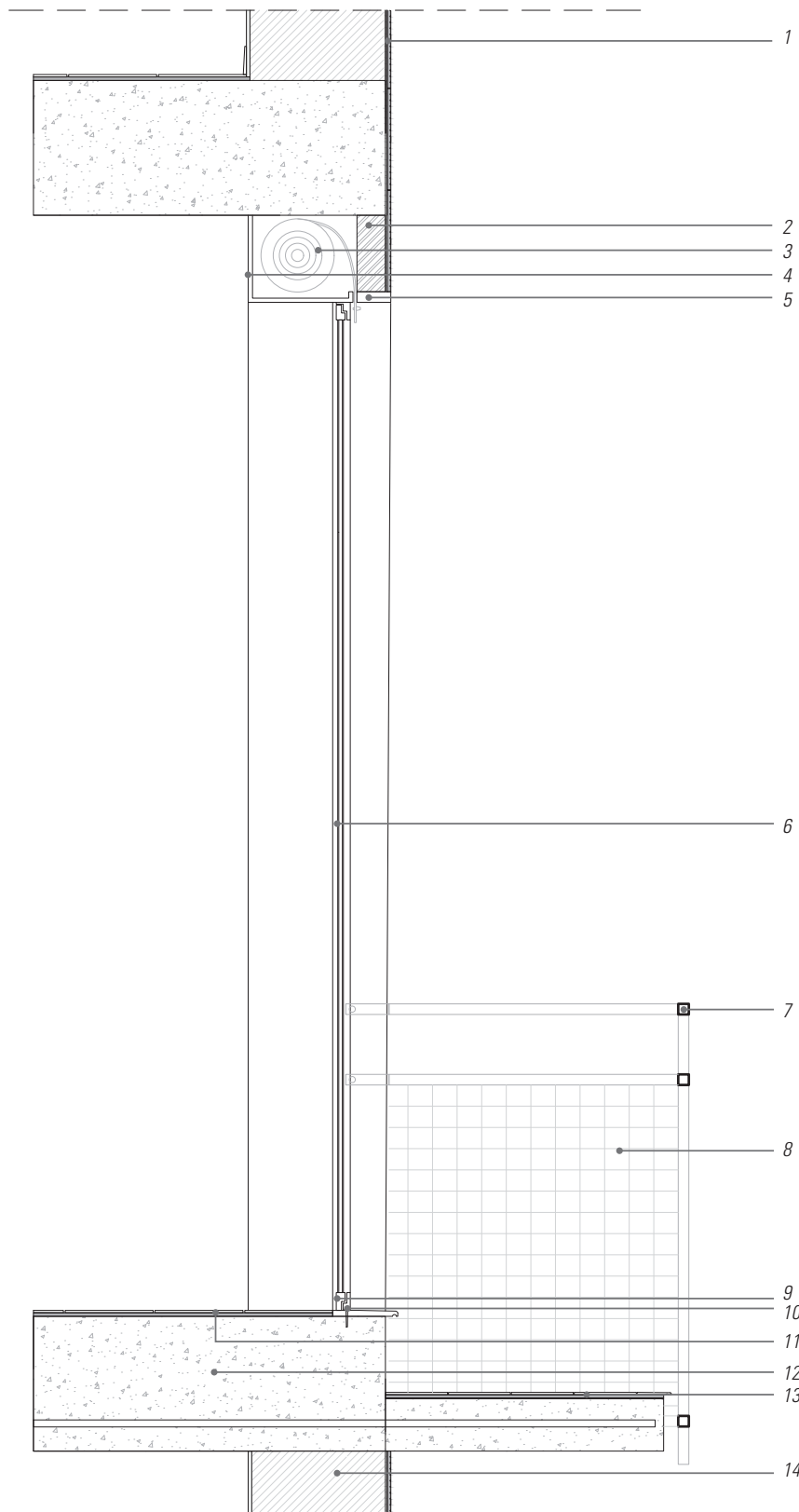




*En haut à gauche, façade sur cour intérieure
 En haut à droite, façade Via Vittoria
 En bas à gauche, façade sur cour intérieure
 A droite, façade Via Faruffini*

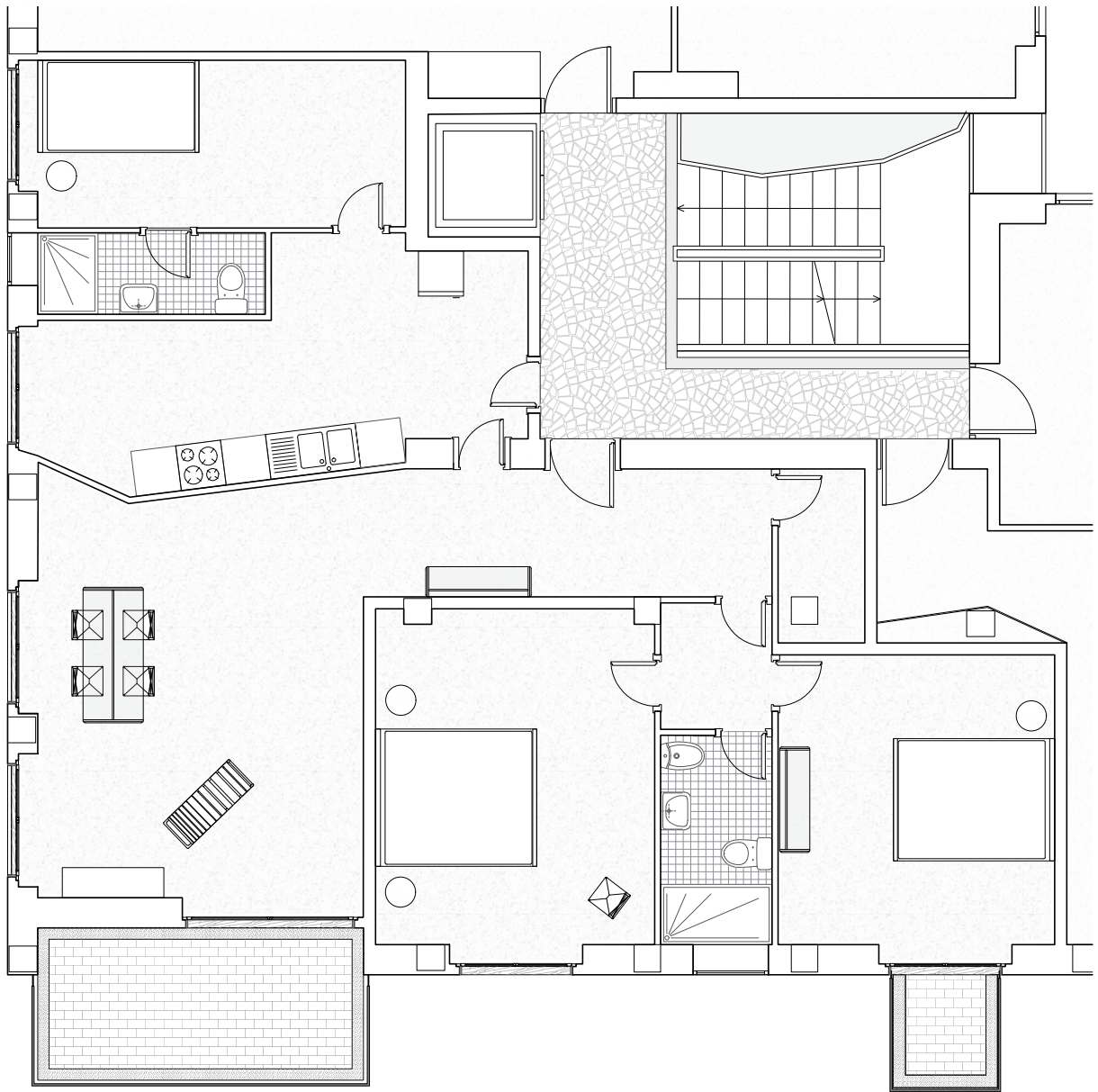


5 m

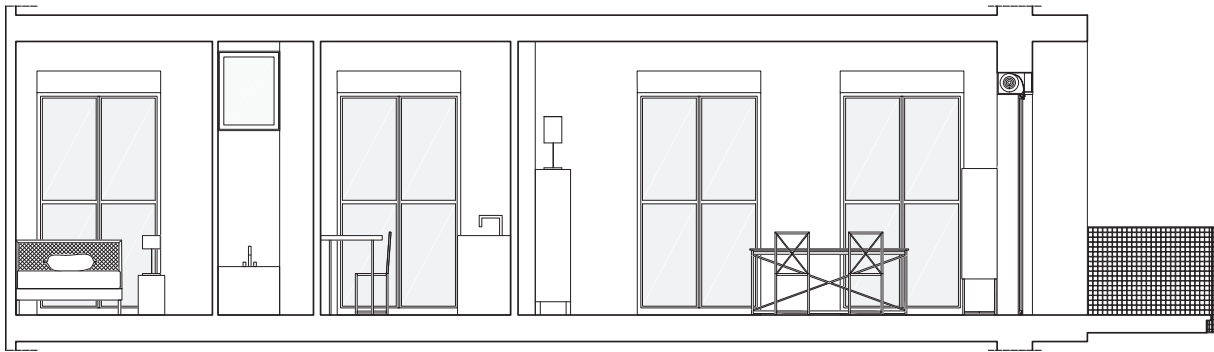
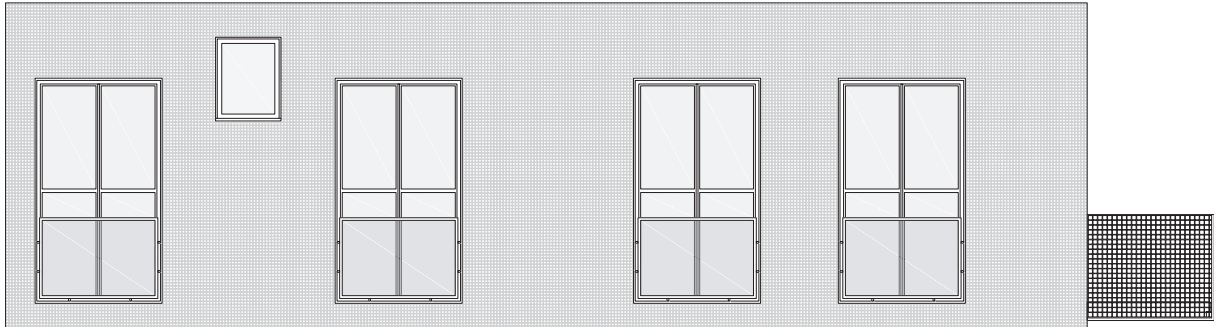


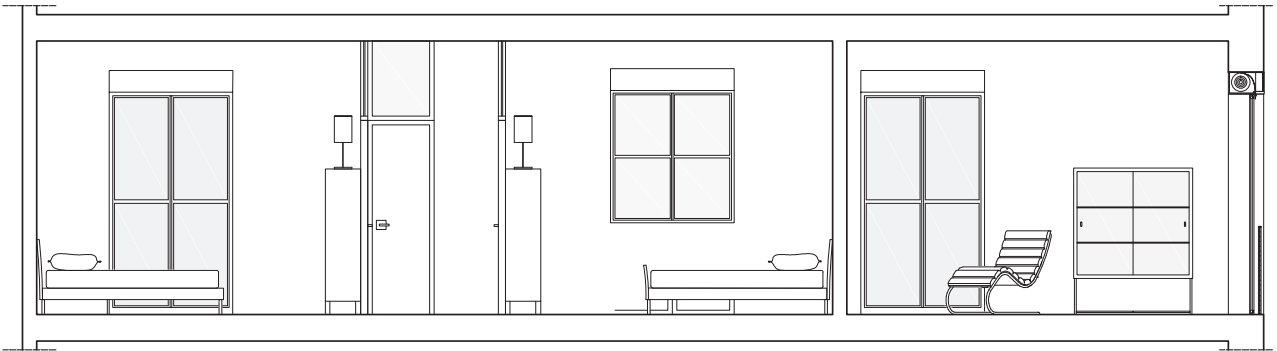
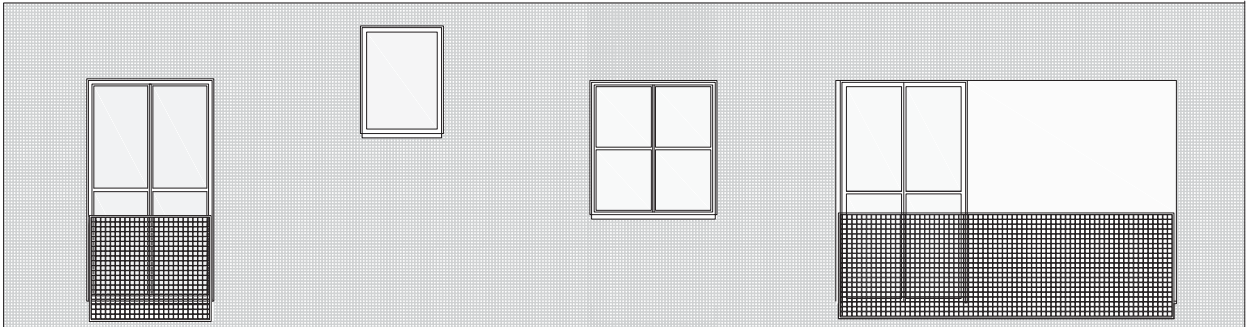
- 1 Revêtement de façade en carrelage
- 2 Poutre en béton
- 3 Volet roulant
- 4 Boîte de stores thermo-isolée
- 5 Cadre en marbre 3 cm
- 6 Vitrage simple
- 7 Garde-corps métallique
- 8 Grille métallique, composant du garde-corps
- 9 Ouvrant en acier
- 10 Dormant en acier
- 11 Revêtement de sol en carrelage
- 12 Plancher en béton
- 13 Revêtement en granite
- 14 Remplissage en brique

50 cm



*Ci-dessous, coupes façades , détail
Double-page suivante, maquette au 1/100e
et photo de l'intérieur, maquette au 1/20e*



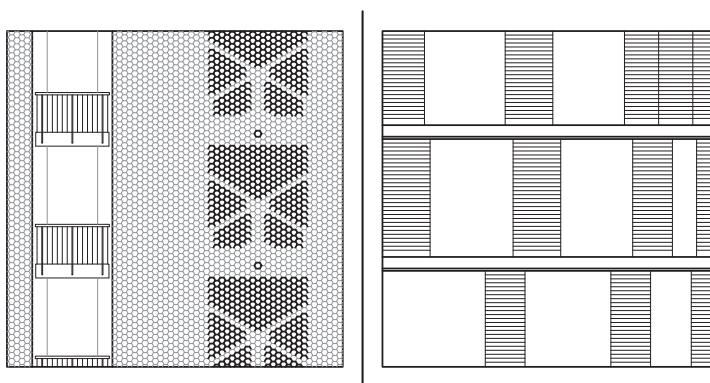








LUIGI CACCIA DOMINIONI EDIFICIO PER ABITAZIONI 1958-1963
Via Massena 18



LUIGI CACCIA DOMINIONI VIA MASSENA 18, MILANO

Nombre de logements : 22

Surface habitable : 3460 m²

Maître d'ouvrage : Inconnu

Année de construction : 1958-1963

L'immeuble d'habitation construit par Caccia Dominioni au 18 via Massena entre 1958 et 1963, est implanté sur une grande parcelle que borde un parc arboré, le jardin Valentino Bompiani dans un quartier résidentiel du centre-ville.

L'édifice qui se développe sur neuf étages apparaît comme un volume régulier et imposant même si les arbres hauts du parc en minimisent l'effet.

Les deux façades principales de l'édifice sont de nature et texture opposées.

L'une, sur le boulevard est une façade lisse, peu percée, revêtue de tomettes hexagonales vernissées. Cinq bandes verticales de percements rythment la composition ; deux bandes continues de loggias en retrait du nu de la façade et deux bandes de carrés ajourés superposés, ces deux ensembles symétriquement disposés autour d'une faille verticale au centre de la composition qui correspond à la trémie de l'ascenseur. Ce grand plan lisse de la façade et ses bandes de composition verticales cachent toute lecture des planchers et de l'étagement.

L'autre façade, sur le parc, souligne l'étagement par la mise en œuvre de balcons filants à chacun des niveaux dont les garde-corps sont tenus sur les nez de planchers saillants capotés d'une feuille métallique. Sur toute la longueur d'étages un rythme irrégulier de châssis vitrés et de cadres persiennés coulissants renforcent la scansion horizontale de la composition.

C'est aux angles du volume de l'édifice, sur les étroites façades pignons que doit être négociée la combinaison des registres formels de compositions et nature constructive contradictoires des façades. La solution adoptée

par Caccia Dominioni est le retournement de chacun des deux registres de composition opposés sur une moitié de pignon. Il n'y a ni transition ou *articuli* d'un registre à l'autre mais le collage sans effets de règles contradictoires. Un curieux pincement des balcons filants, à motif en redents, aux extrémités des façades, sans logique d'usage, on ne peut s'y tenir, trahissent les contradictions non résolues.

La partition des logements, plans à pièces, est d'une étonnante flexibilité. Un vestibule distribué depuis le palier d'entrée autorise la partition d'un même niveau de plancher en un, deux, trois ou quatre logements. Halls et antichambres très distributifs (pourvus de trois ou quatre accès) multiplient les combinaisons. Cette grande flexibilité du plan est démontrée dans les propositions par Caccia Dominioni d'une partition différente des logements à chacun des niveaux d'étages.

De structure poteau poutre, en béton, cette construction qui recourt aux modes de production courants qui sont ceux de son époque, en contredit les avantages, le plan et la façade libre pour y substituer un plan d'inspiration classique avec pièces fortement caractérisées, vestibules et antichambres et des façades épaisses ou pleines.

Pour autant c'est précisément par l'agencement et juxtaposition des pièces que la plus grande modularité des partitions est permise, par l'épaisseur des façades que la plus grande des hétérogénéités de compositions est essayée. D'étranges et fructueuses contradictions.

*Léa Coulomb
Daniel Masia
Jean Pernal*

Note biographique

Luigi Caccia Dominioni est un architecte-designer, né en 1913 à Milan. Il y décèdera en 2016.

Issu d'une famille noble originaire de Novara, il sera diplômé de la faculté d'Architecture Polytechnique de Milan en 1936. Il participe à la reconstruction d'après-guerre à Milan, avec les architectes Luigi Morretti, Luigi Figini, Gino Poletti, et d'autres. Il travaillera avec l'ingénieure Karina Bianchi et collaborera avec les architectes et designers Livio et Pier Giacomo Castiglioni et Vico Magistretti. L'essentiel de son œuvre est réalisé à Milan hormis la construction d'une tour dans la principauté de Monaco et la réhabilitation d'édifices religieux à Morbegno, Omegna et un complexe de logements à Côme.

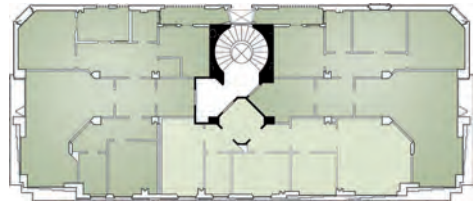
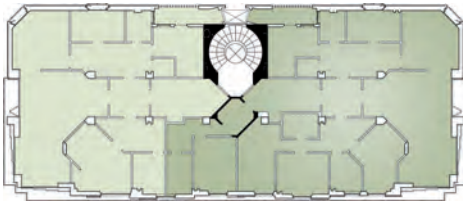
Caccia Dominioni se revendique comme éclectique « L'architecte dira que l'éclectisme et le classicisme sont une réponse aux problèmes créés par les autres architectes », < *Elli Mosayebi* « Conférence EMI Architekten Luigi Caccia Dominioni : *The Difficult Double* »>.



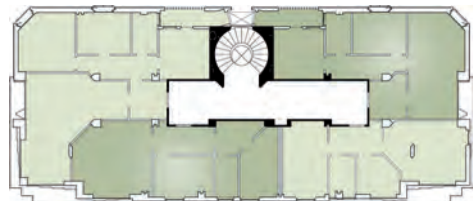
Photographie d'état des lieux, Léa Coulomb et Daniel Masia, 2017



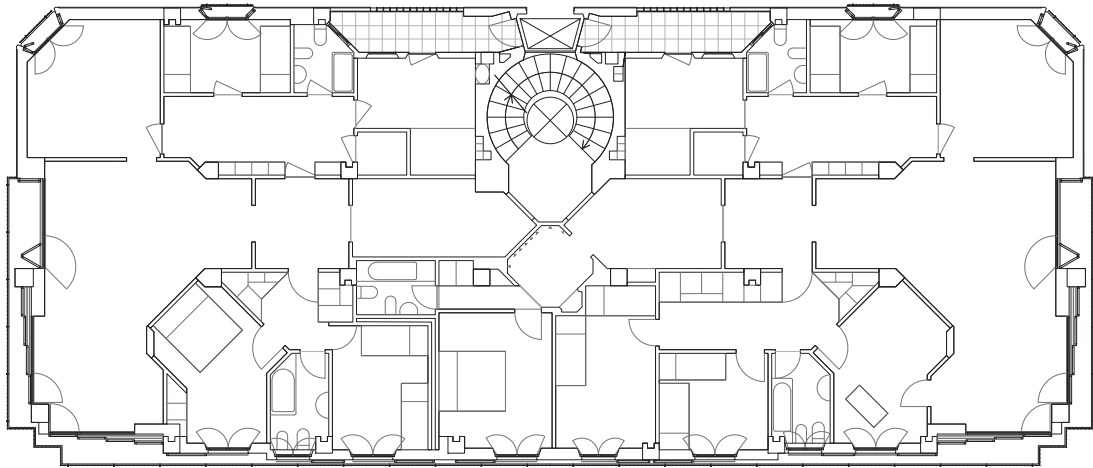
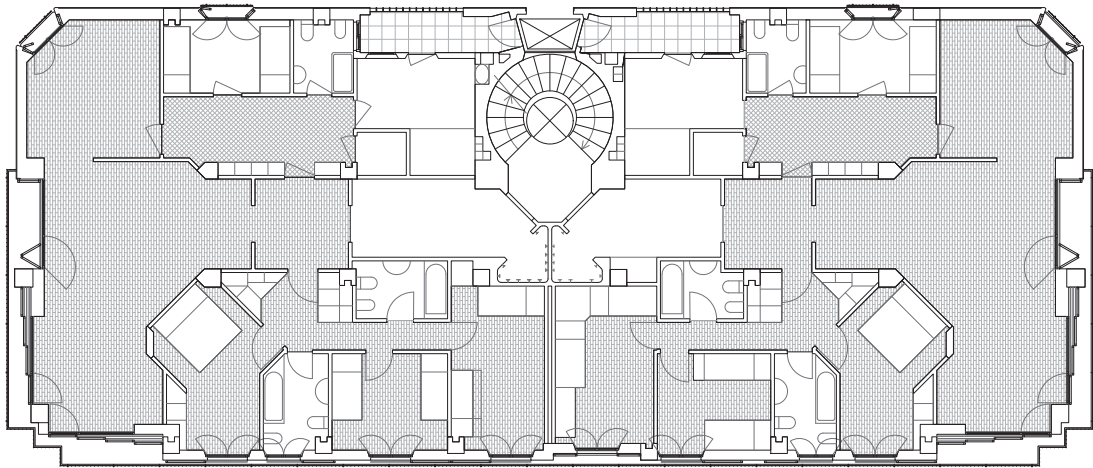
10 m



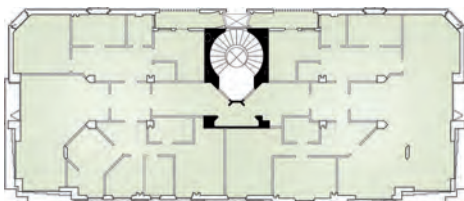
92



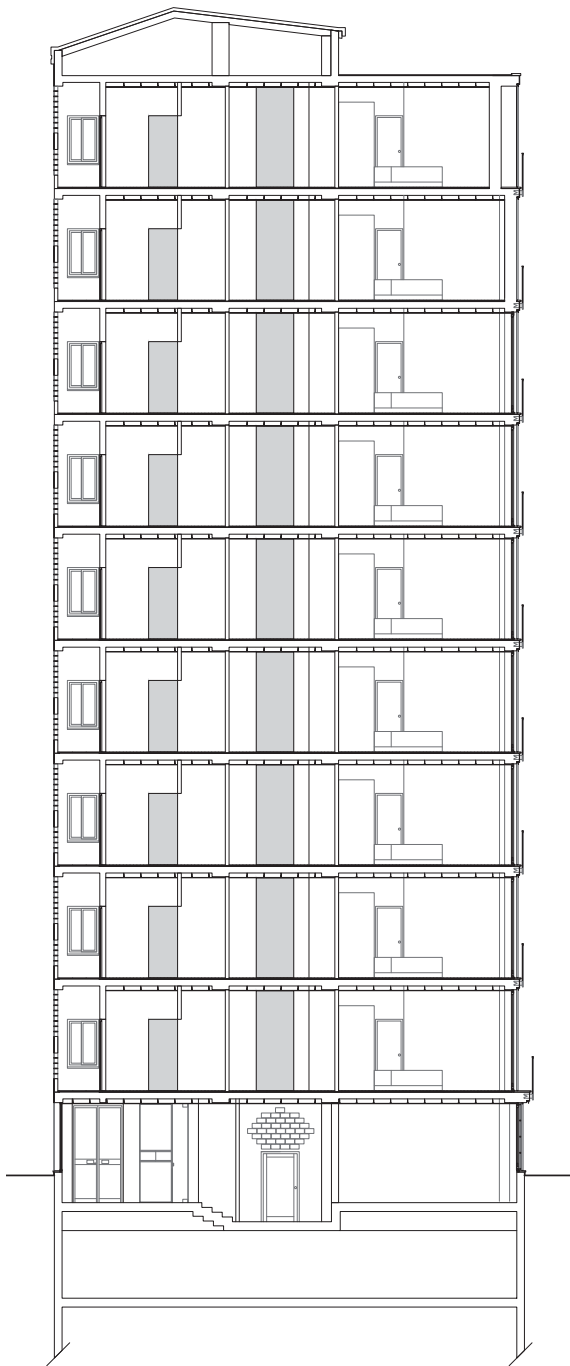
Nord



5 m

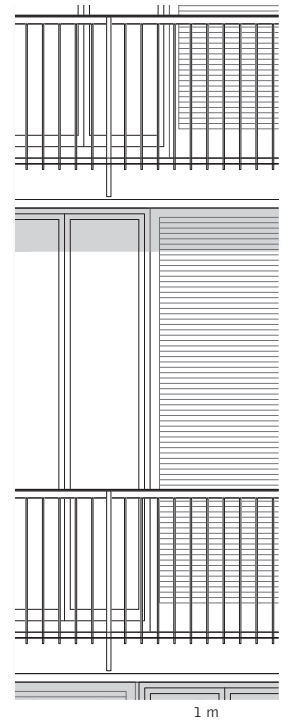
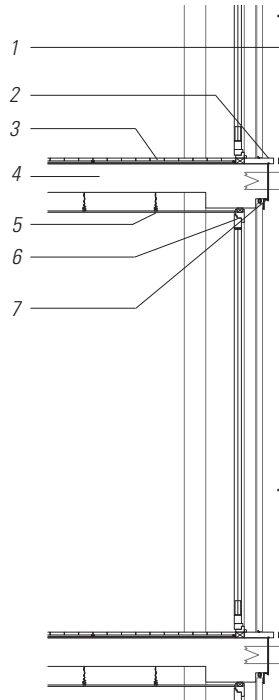


En haut à gauche, plan masse
 En haut à droite, plan R+1
 Au milieu à droite, plan R+5
 En bas, schémas de répartition
 des logements



En haut à gauche, coupe
 En bas à gauche, coupe détail
 et élévation correspondante (côté parc)
 A droite, élévation ouest (côté parc)

- 1 Garde-corps en métal scellé à l'anglaise
- 2 Sur-dalle béton préfabriqué
- 3 Chape et parquet massif
- 4 Béton
- 5 Faux-plafond plâtre suspendu
- 6 Menuiserie bois
- 7 Capotage métal

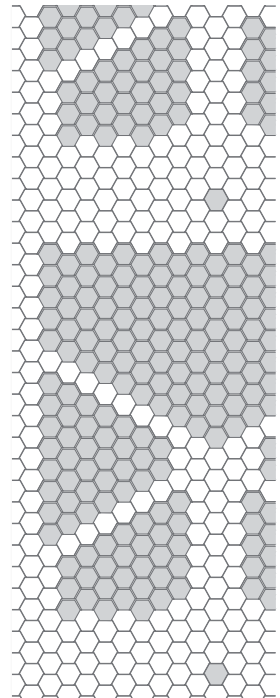
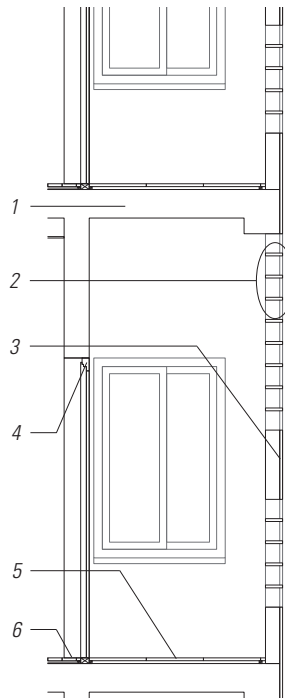


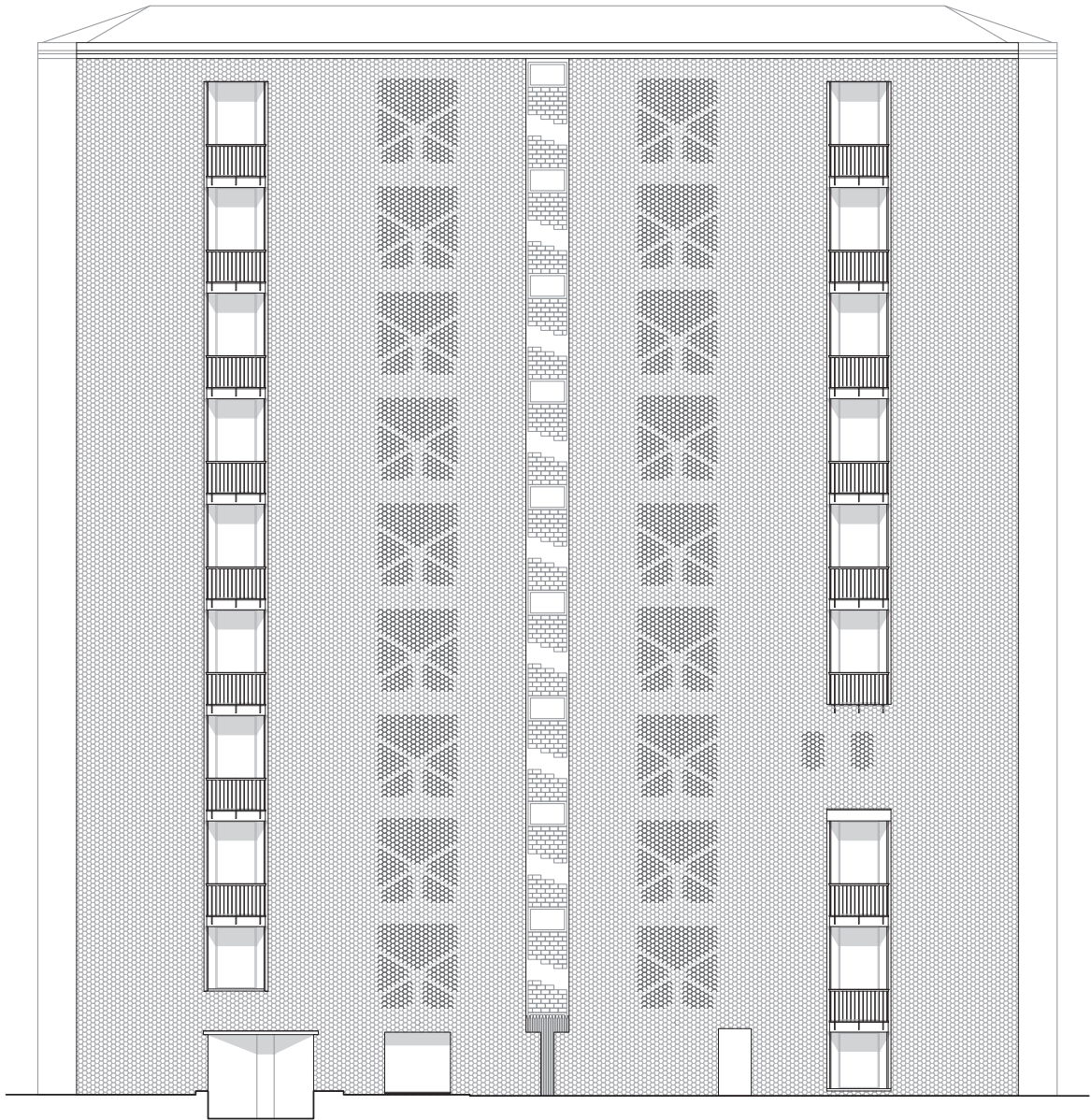




En haut à gauche, élévation pignon sud
 En bas à gauche, coupe détail
 et élévation correspondante (côté rue)
 A droite, élévation est (côté rue)

- 1 Béton
- 2 Clastra nid d'abeilles
- 3 Revêtement de tomettes hexagonales en céramique
- 4 Menuiserie bois
- 5 Chape / Carreaux en céramique
- 6 Chape / Parquet bois massif

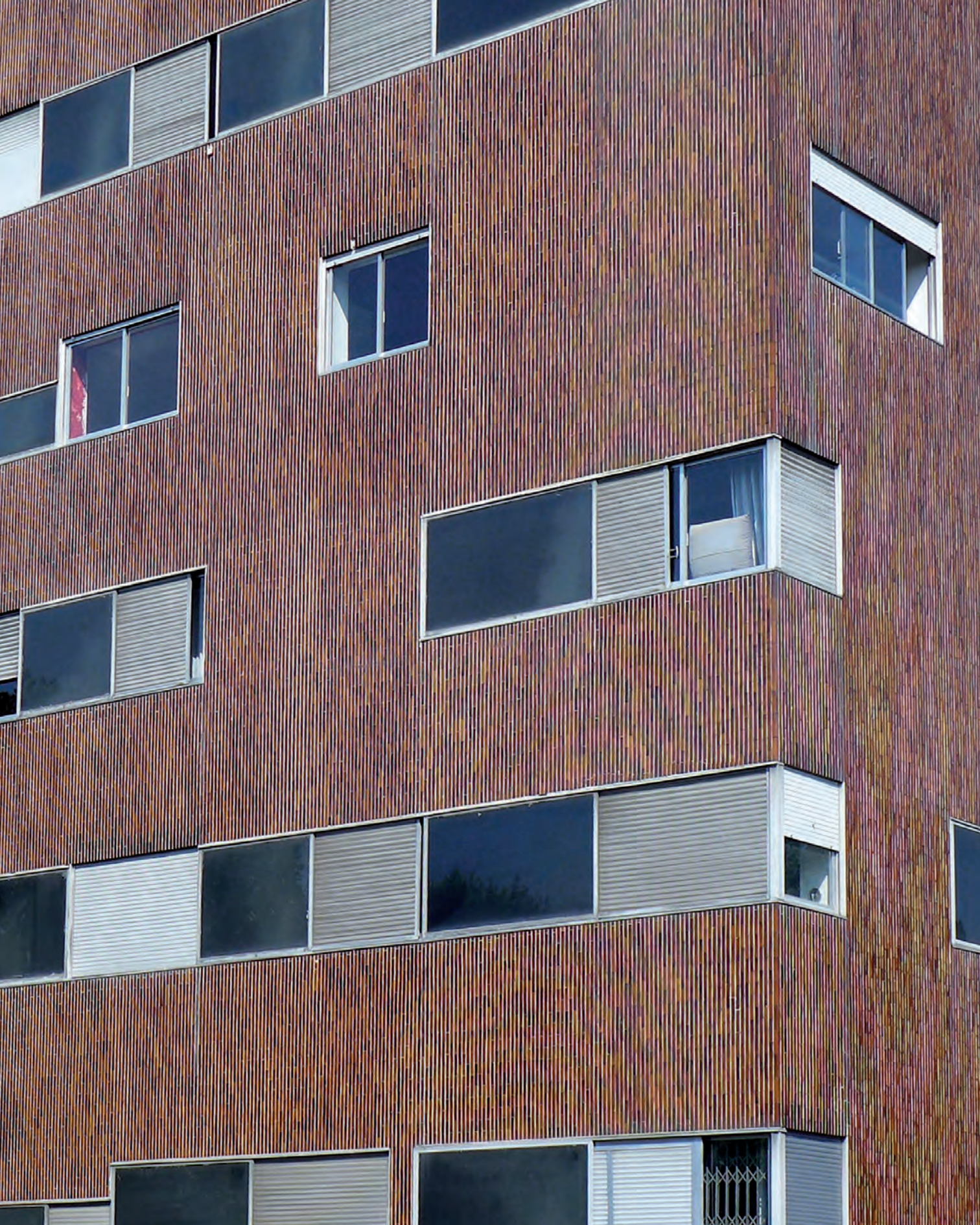






*A gauche, maquette
au 1/100e
A droite, maquette
d'intérieur au 1/20e*





LUIGI CACCIA DOMINIONI EDIFICIO PER ABITAZIONI 1960-1961
Piazza Carbonari 2



LUIGI CACCIA DOMINIONI PIAZZA CARBONARI 2, MILANO

Nombre de logements : 11

Surface habitable : 1822 m²

Maître d'ouvrage : Inconnu

Année de construction : 1960-1961

L'immeuble d'habitation du 2, place Carbonari, réalisé par Caccia Dominioni, est situé sur la seconde ceinture périphérique de la ville de Milan, après la première ligne des remparts de la ville médiévale, celle des boulevards tracés au début du XX^e s. Aujourd'hui partie de la ville centre, la place Carbonari était en 1960, partie d'un faubourg en voie de transformation. Une photographie de la construction parue dans le numéro 243 de la revue *Casabella* en 1960, montre l'édifice isolé dans un paysage de terrains nus à construire. À l'arrière-plan de l'image, à l'horizon du ciel, on distingue les ombres compactes de tours d'habitation, une banlieue (?) ordinaire des années de la reconstruction. C'est peut-être cette situation, une des explications à la proposition de Caccia Dominioni de réaliser un immeuble plot, disposé au centre de sa parcelle et dont les plans abstraits des façades en soulignent le caractère énigmatique. L'édifice apparaît comme un objet célibataire, entretenant peu ou pas de relations avec son contexte. L'immeuble dépasse le plafond des hauteurs alors autorisées, l'architecte profitant d'une législation en attente de règles pour la future zone résidentielle dans laquelle sa réalisation s'inscrit. L'immeuble d'habitation se développe sur six niveaux sur rez-de-chaussée, il propose un millier de mètres carrés pour l'habitation pour des logements d'une surface moyenne de 100 m².

Les quatre façades de l'édifice sont revêtues de carreaux de céramique vernissés Piccinelli, de couleur rouille disposés verticalement. Ce même revêtement sur l'ensemble des surfaces de façades souligne le caractère unitaire et compact du plot pourtant chacune des façades est singulière, les percements

des baies composant des motifs, dimensions et proportions différentes sur chacune des faces du volume.

La volumétrie de l'ensemble est simple, un parallélépipède régulier mais déformé aux deux derniers niveaux par l'étrange silhouette de trois versants de toiture asymétriques. Aux pans lisses des façades se superposent, au sud la structure saillante d'un *bow-window* d'une hauteur de deux étages et au nord un retrait pour permettre l'implantation d'une terrasse. La régularité et simplicité du volume, le lisse des plans de l'enveloppe sont contredits par l'ajout, en tête, de volumes aux formes irrégulières et libres.

Le système structurel, poteaux et dalles de planchers épais autorisent la composition libre des façades. Le dessin des baies, leur variété rend difficile une lecture de l'étagement. L'aléatoire apparent du dessin et l'implantation des baies sur le lisse des pans de la façade, préfigure les compositions en *all-over* des productions contemporaines courantes.

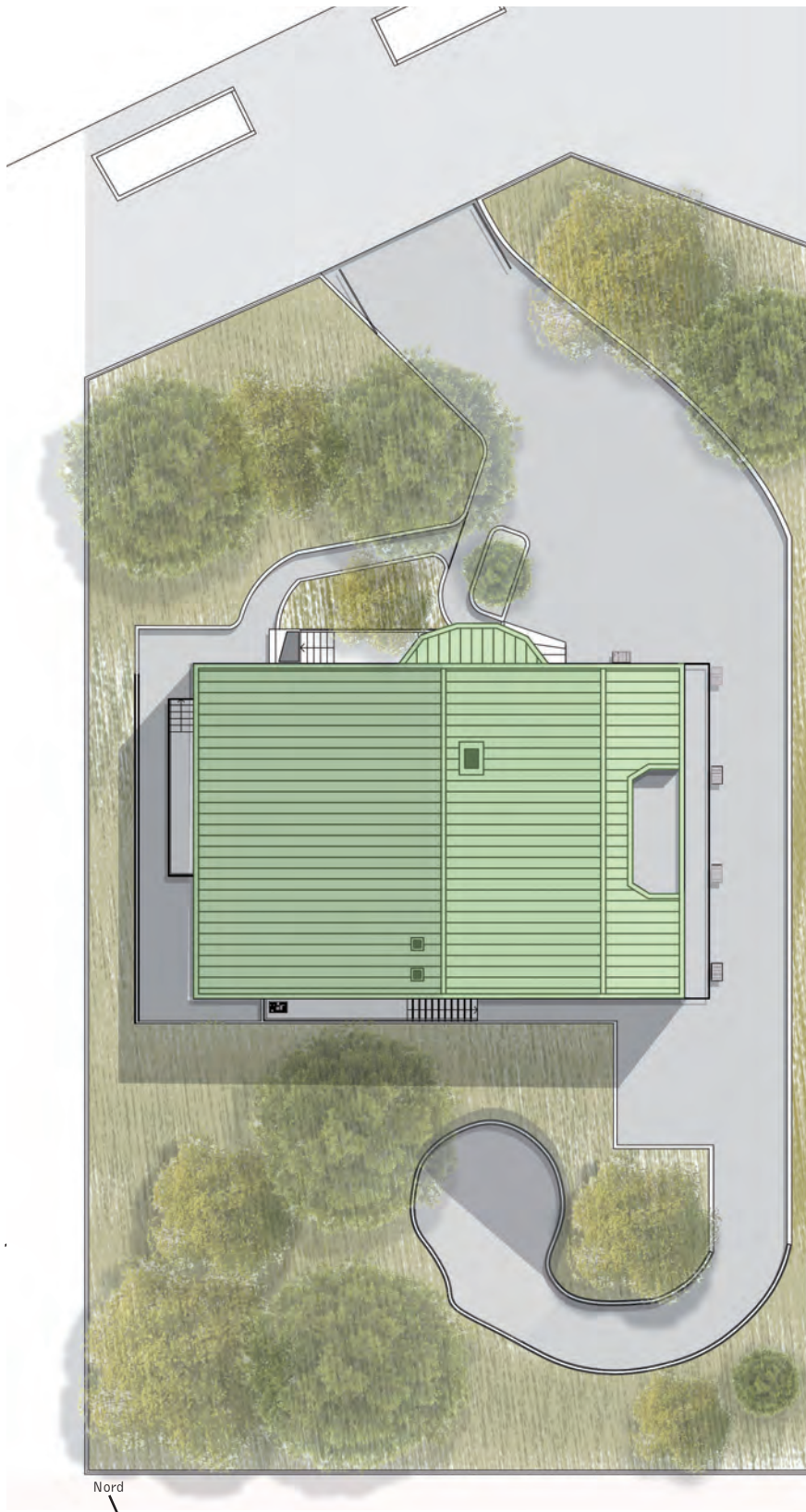
Les logements sont composés de pièces que de larges et longs dégagements ou corridors articulent et distribuent, une partition à pièces qui emprunte explicitement au plan classique contredisant les choix constructifs et dessins libres des façades.

Les appartements étaient à l'origine meublés, meubles dessinés par l'architecte et produits par la firme Azucena.

Redha Lazar
Khalida Omrani



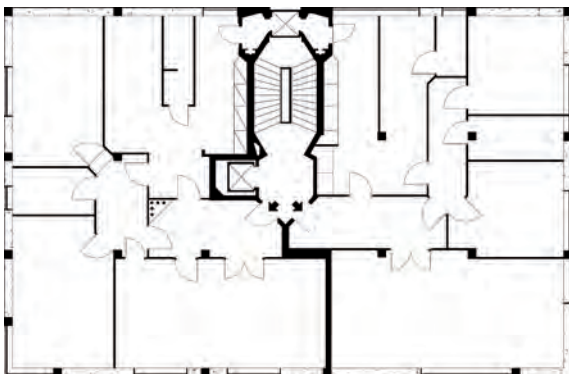
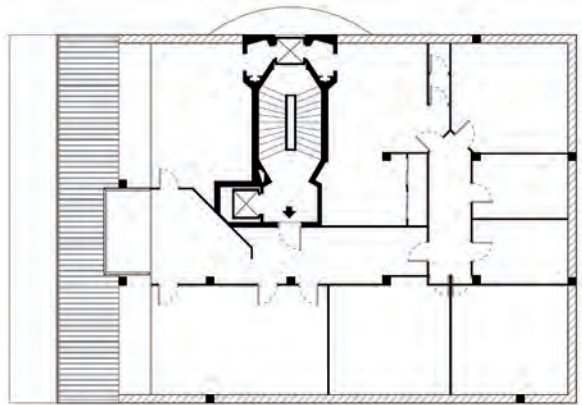
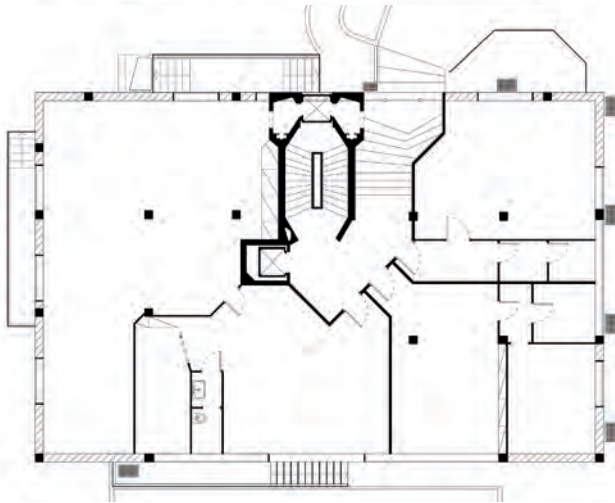
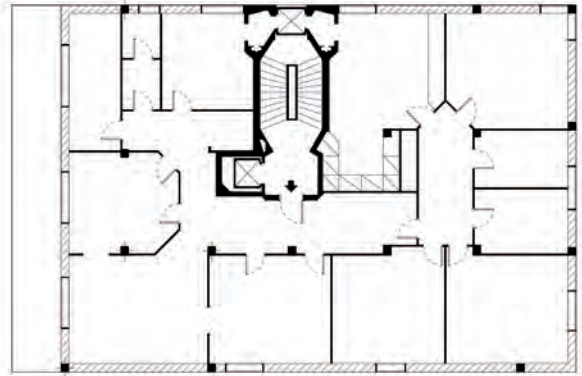
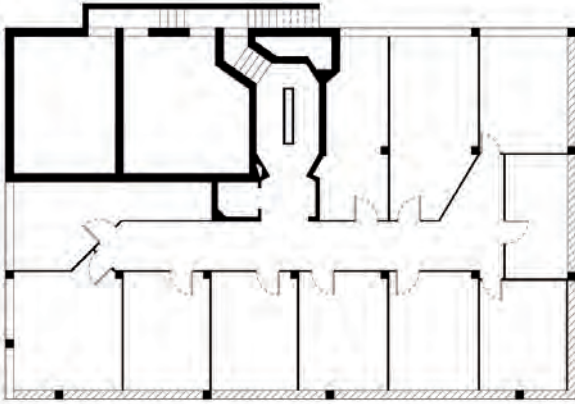
Photographie, revue Casabella n°243, 1960



Page de gauche, plan masse
de la parcelle du logement
Page de droite, plans des étages

Nord

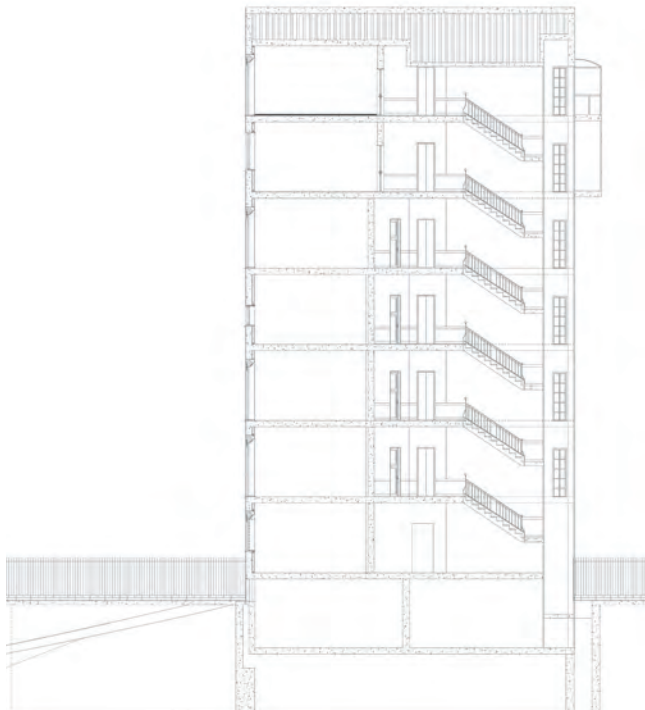
5 m

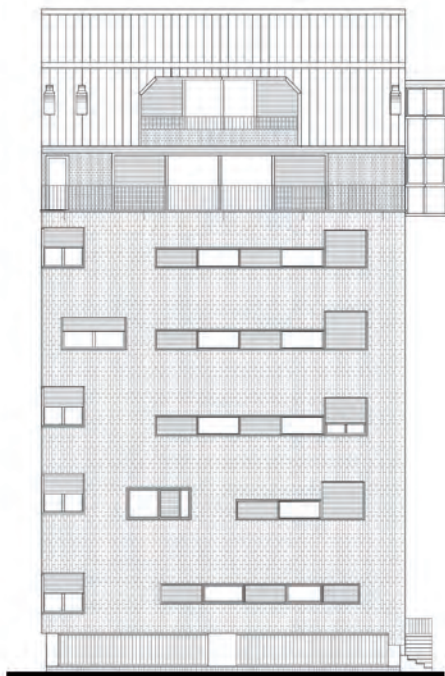
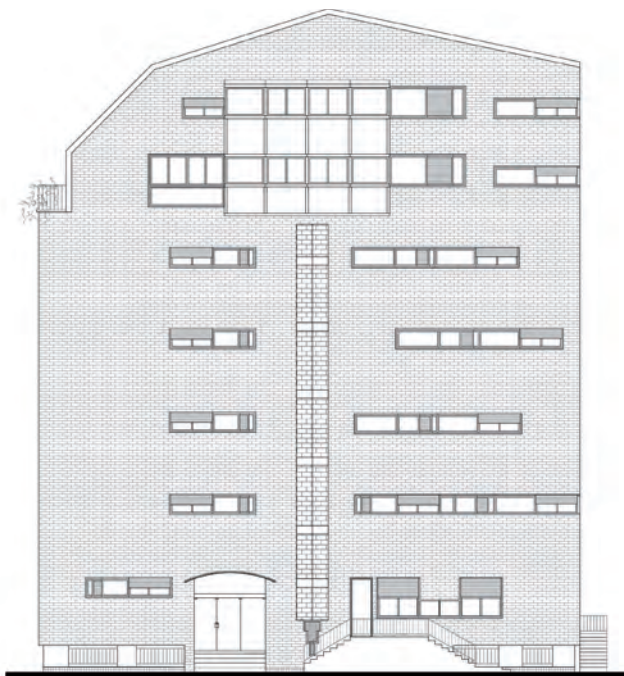




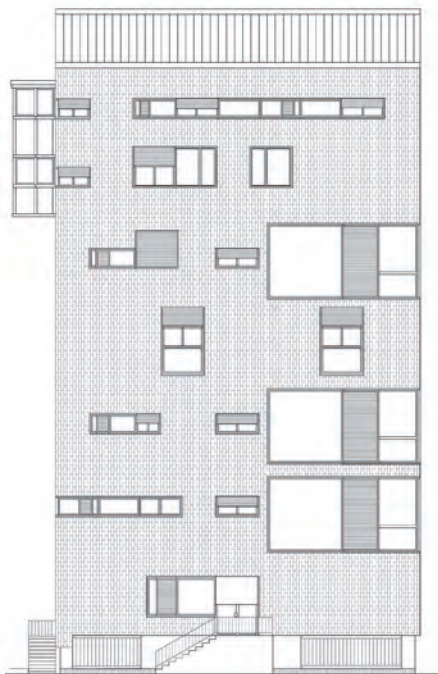


*Page de gauche, plan de logement
texturé
Ci-contre, coupe longitudinale
Ci-dessous, coupe transversale*





En haut à gauche, façade sud avec entrée
En haut à droite, façade ouest
En bas, façade est
Page de droite, façade nord





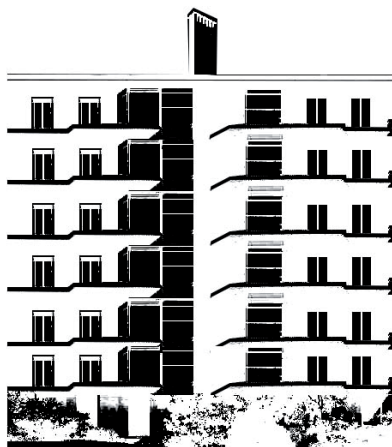


Page de gauche, maquette au 1/100e
A droite, photo de l'intérieur
maquette au 1/20e





LUIGI CACCIA DOMINIONI EDIFICIO PER ABITAZIONI 1957-1959
Via Vigoni 13



LUIGI CACCIA DOMINIONI VIA VIGONI 13, MILANO

Nombre de logements : 13

Surface habitable : 2170 m²

Maître d'ouvrage : Inconnu

Année de construction : 1957-1959

L'immeuble d'habitation du 13 Via Vigoni, réalisé par l'architecte entre 1957 et 1959, est situé dans le quartier de Ticinese qui doit son nom à la Porta Ticinese, une des deux portes avec la Porta Nuova, de l'ancienne enceinte médiévale de Milan. C'est aujourd'hui un quartier résidentiel proche de l'hyper-centre. L'immeuble est implanté à l'alignement sur la rue Giuseppe Vigoni laquelle avec les rues Giuseppe Merelli et Via San Francisco d'Assisi délimitent l'îlot à l'intérieur duquel s'inscrit l'opération.

La façade sur rue, ordonnée et régulière dans la répétition d'un même registre dans l'étagement et modénatures, est pourtant d'une expressive complexité, liée aux différents nus des plans de la façade, saillants ou en creux que des plans biais articulent. Cette expressivité de la façade est soulignée par la variété et couleurs des matériaux qui la composent ; un soubassement haut d'un niveau et entresol est revêtu d'un parement pierre ocre, les panneaux d'allèges des châssis vitrés sont constitués de produits verriers colorés, les dalles saillantes des balcons béton sont peints d'une couleur vive, les murs de remplissage enduits bruns et les bâtis des menuiseries extérieures en acier laqués gris foncé.

Sont rapportés à ces éléments de composition de la façade, des dispositifs de nature ornementale comme des bandes de métal qui soulignent le chemin du conduit des fumées, les descentes d'eaux pluviales, interrompues à chaque niveau, assimilables alors à des poteaux de structure, des stores à ossature pantographe pour l'occultation des *bow-windows*, des volets coulissants à galandage qui se dissimulent dans

l'épaisseur de la façade.

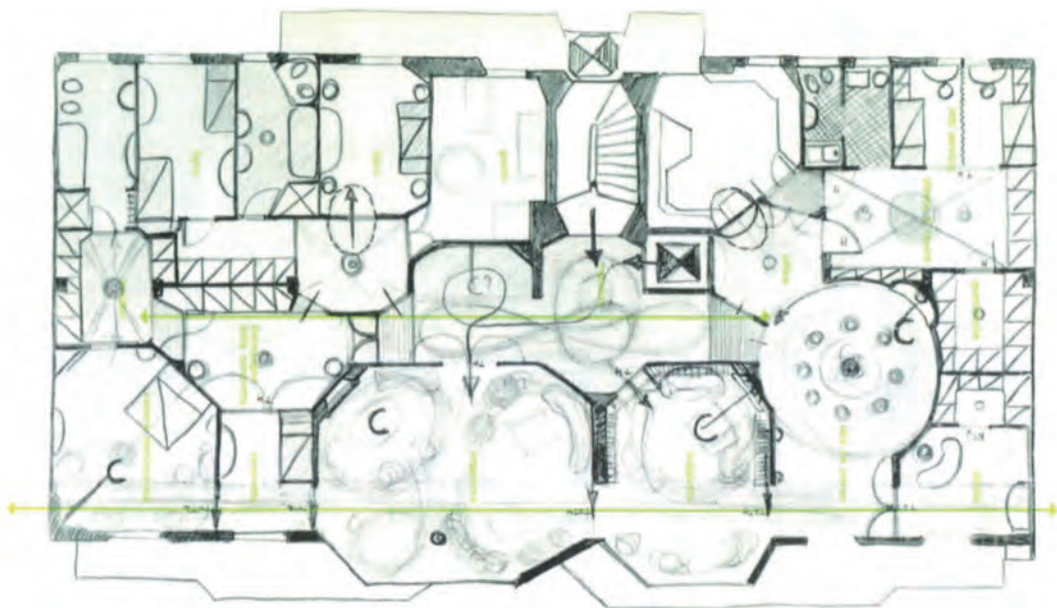
La façade sur cour tournée vers l'intérieur de l'îlot, est ordinaire, sa composition commandée par les exigences fonctionnelles ; percements des pièces de service, éclairage des circulations verticales, balcons des cuisines.

Le plan des logements se réfère explicitement au plan bourgeois du XIX^e s. que Caccia Dominioni réactualise par le dessin de petites pièces distributives comme hall et vestiaire qui desservent le grand salon, un vestibule qui distribue petit salon et salle de bains, une antichambre attenante à la chambre, un office pour la cuisine. Caccia Dominioni a plusieurs fois insisté sur cette idée que ses plans étaient générés par la simulation et l'analyse du mouvement des corps dans le logement, que les lieux étaient agencés en fonction de leur itération. Les motifs en vagues colorées du calepin des revêtements des sols en pierre, cherchent à en illustrer les pas. Il sera surnommé le *piantista*, celui qui aime concevoir des plans.

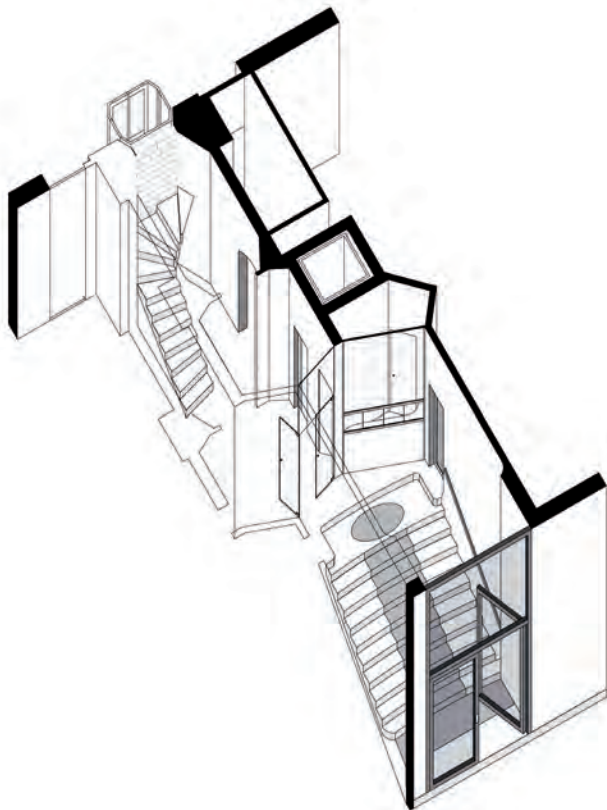
Marjolène Cerles

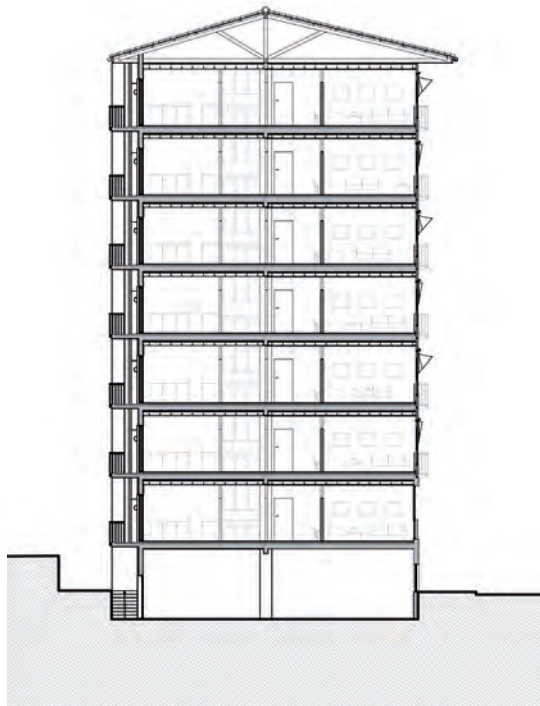
Céline Labbé

Audrey Tam-Tsi



Croquis du dernier étage réalisé par l'architecte, revue Domus n°981, Juin 2014, P.93

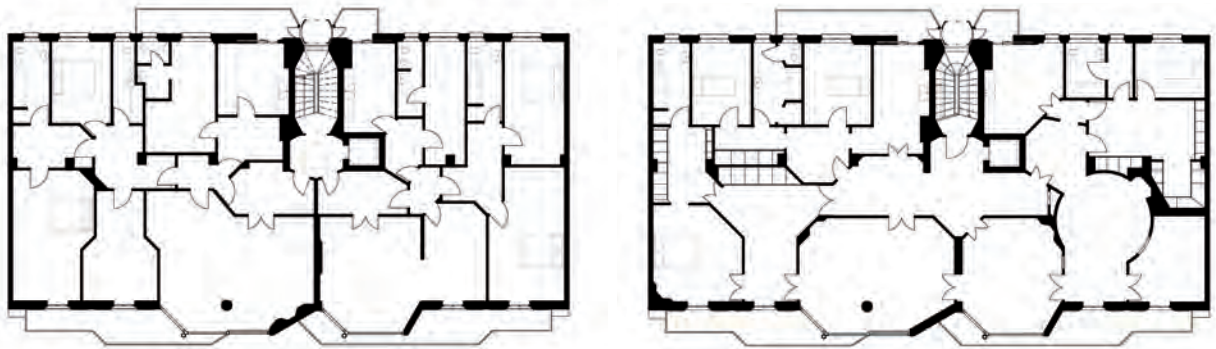
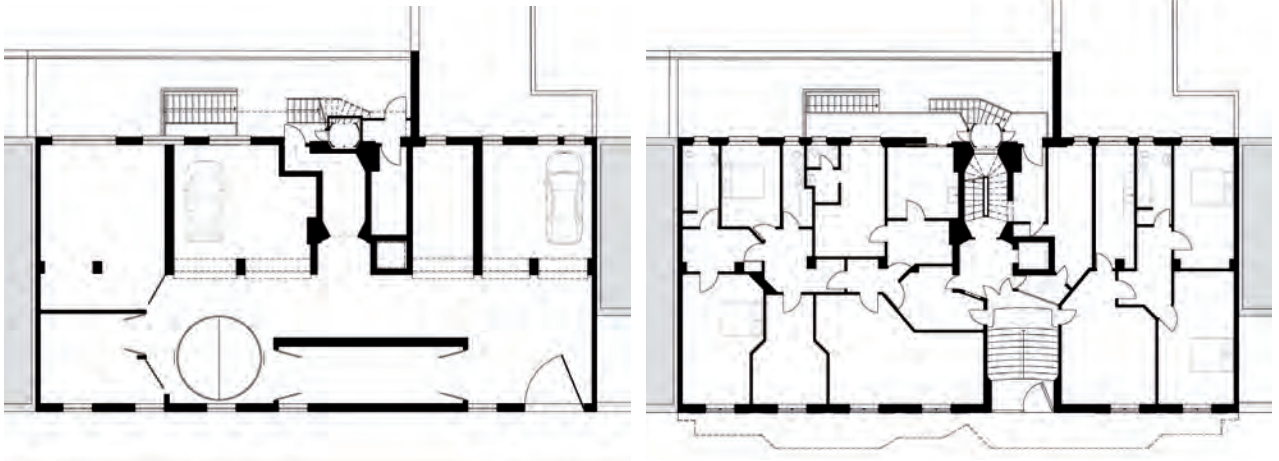




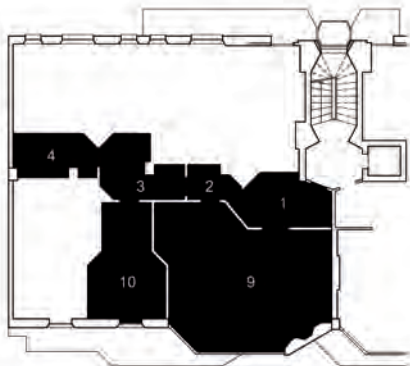
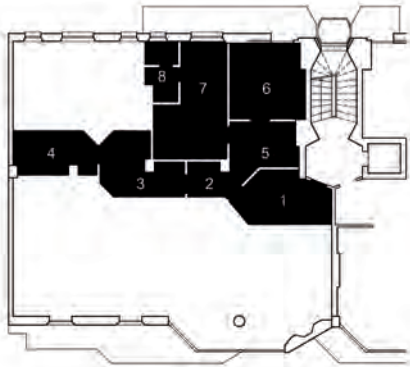
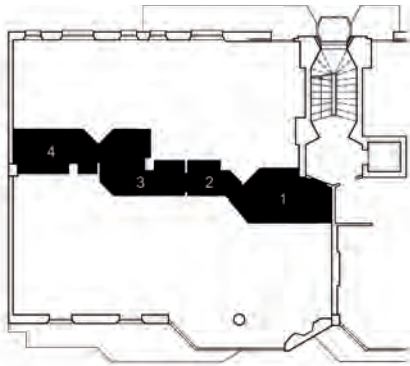
*En haut, façade Est texturée
En bas, coupe structurelle*

10 m

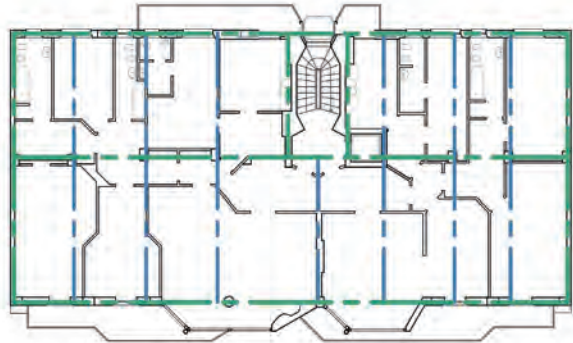
De gauche à droite, plans de parking en sous-sol, plan de rez-de-chaussée, plan d'étage courant et de dernier étage.



Ci-contre, collection de pièces
 En haut à droite, schéma
 structurel
 En bas à droite, schéma
 d'organisation du plan



— File porteuse primaire
 — File porteuse secondaire

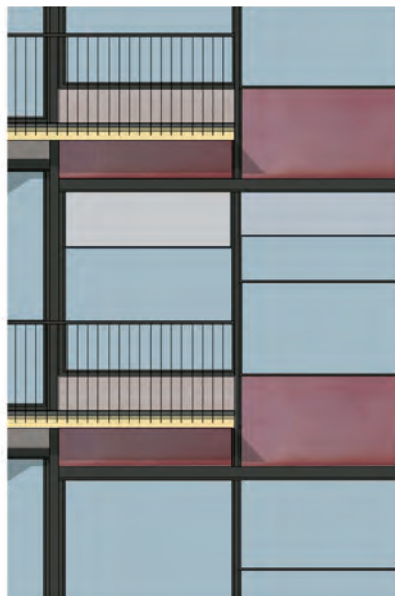
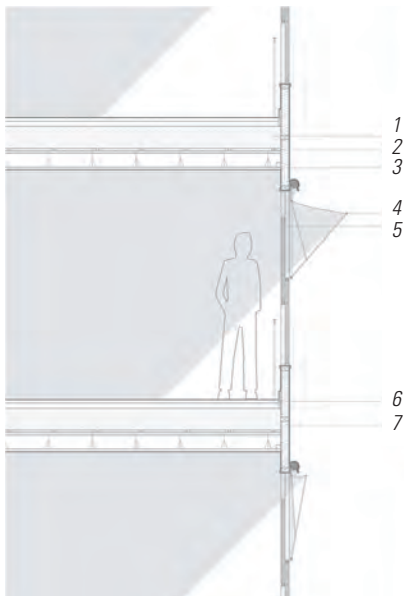


- 1 Hall d'entrée
- 2 Vestiaire
- 3 Vestibule
- 4 Antichambre
- 5 Office
- 6 Cuisine
- 7 Chambre domestique
- 8 Salle de bain et W.C.
- 9 Grand salon
- 10 Petit salon
- 11 Chambre à coucher

- Espaces nuit
- Espaces jour
- Espaces de services



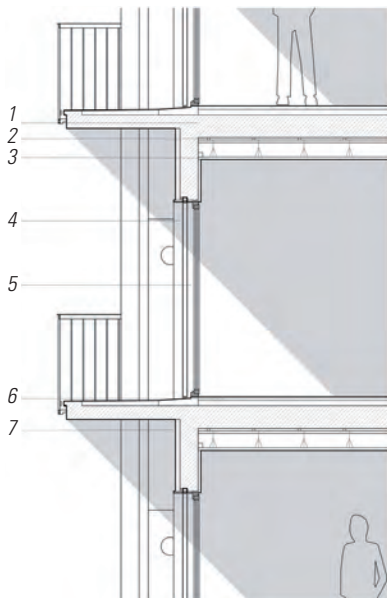
10 m



En haut à droite, façade principale sur la Via Vigoni
En bas à gauche, coupe détail sur bow-window
En bas à droite, façade texturée avec bow-windows

- 1 Dalle béton armé
- 2 Structure bois fixée à la dalle pour le faux plafond
- 3 Faux plafond tenu par polochons
- 4 Store à ouverture pantographe
- 5 Fenêtres à guillotine
- 6 Mosaïque collée sur chape
- 7 Façade métallique côté bow-window

2 m



En haut à droite, façade arrière sur cour

En bas à gauche, coupe détail sur un balcon

En bas à droite, façade sur cour texturée

- 1 Dalle béton armé
- 2 Structure bois fixée à la dalle pour le faux plafond
- 3 Faux plafond tenu par polochons
- 4 Volet coulissant fixation sur rail en partie haute
- 5 Porte fenêtre de service
- 6 Carrelage collée sur chape
- 7 Revêtement extérieur type enduit

2 m

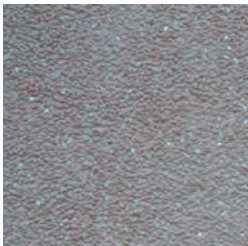


*Page de gauche, photos des deux
façades, maquette au 1/100e
A droite, photo de l'intérieur
maquette au 1/20e d'un grand salon
avec mosaïque au sol*

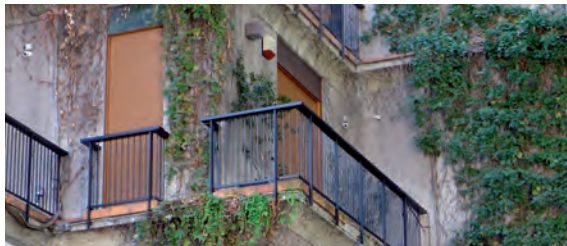
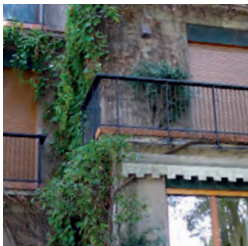


BIBLIOTHÈQUE DE MATÉRIAUX : FAÇADES

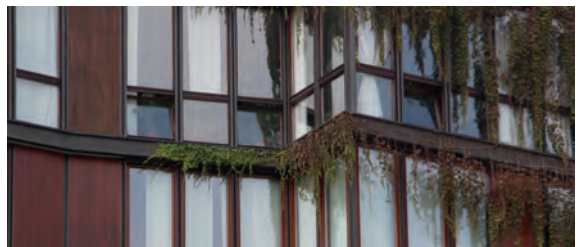
1. Ignazio Gardella Casa Tognella - Casa al Parco, Piazza Castello 29, Milano



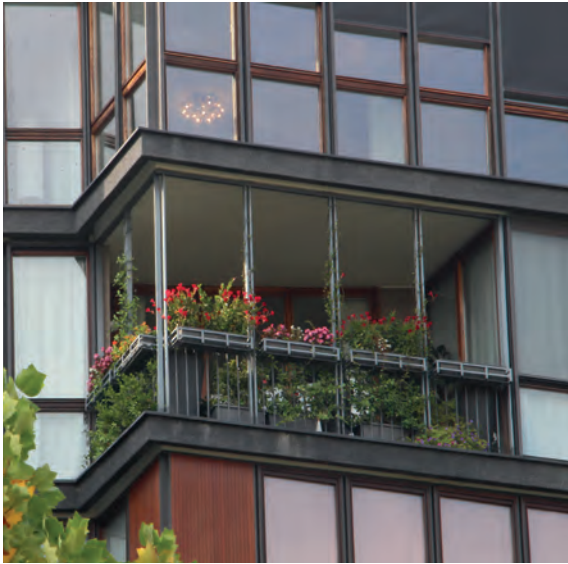
2. BBPR Complesso residenziale, Via Cavalieri del Santo Sepolcro, Via Chiostri, Via Solferino, Milano



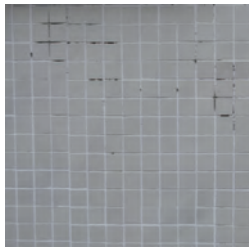
3. Angelo Mangiarotti et Bruno Morassutti Edificio per abitazioni, Via Quadronno 24, Milano



BIBLIOTHÈQUE DE MATÉRIAUX : FAÇADES II



4. **Mario Asnago et Claudio Vender** Edificio per abitazioni, Via Faruffini 6, Milano

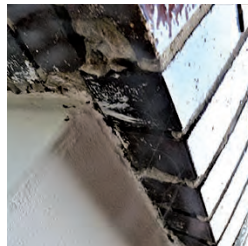
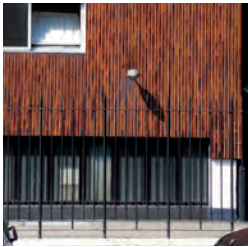


5. **Luigi Caccia Dominioni** Edificio per abitazioni, Via Massena 18, Milano

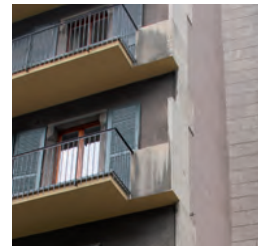


BIBLIOTHÈQUE DE MATÉRIAUX : FAÇADES III

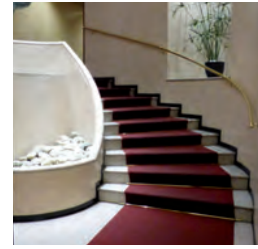
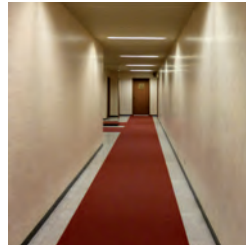
6. Luigi Caccia Dominioni Edificio per abitazioni, Piazza Carbonari 2, Milano



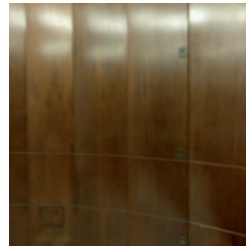
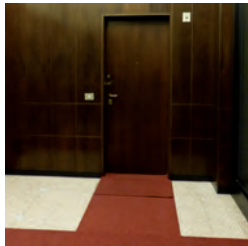
7. Luigi Caccia Dominioni Edificio per abitazioni, Via Vigoni 13, Milano



BIBLIOTHÈQUE DE MATÉRIAUX : INTÉRIEUR



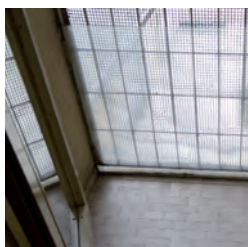
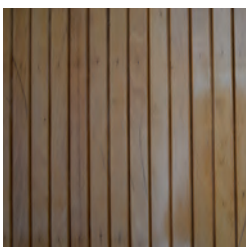
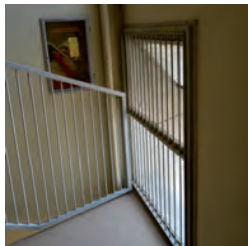
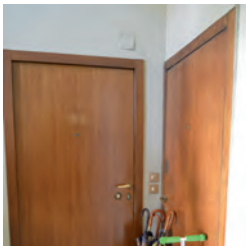
2. **BBPR** Complesso residenziale, Via Cavalieri del Santo Sepolcro, Via Chiostrì, Via Solferino, Milano



3. **Angelo Mangiarotti et Bruno Morassutti** Edificio per abitazioni, Via Quadronno 24, Milano

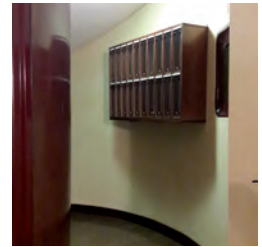


4. **Mario Asnago et Claudio Vender** Edificio per abitazioni, Via Faruffini 6, Milano

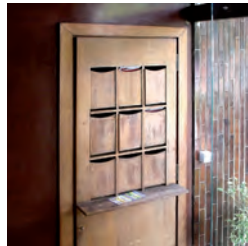
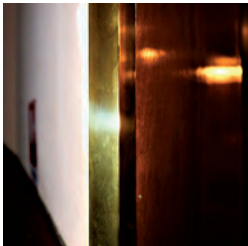


BIBLIOTHÈQUE DE MATÉRIAUX : INTÉRIEUR II

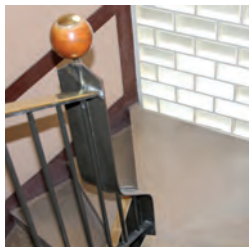
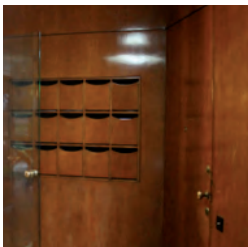
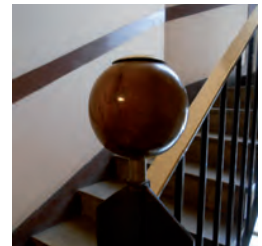
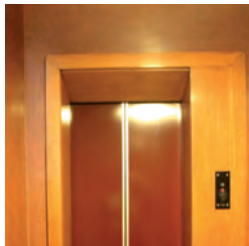
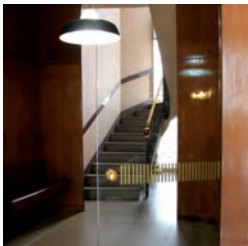
5. Luigi Caccia Dominioni Edificio per abitazioni, Via Massena 18, Milano



6. Luigi Caccia Dominioni Edificio per abitazioni, Piazza Carbonari 2, Milano



7. Luigi Caccia Dominioni Edificio per abitazioni, Via Vigoni 13, Milano

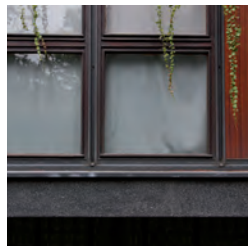


BIBLIOTHÈQUE DE MATÉRIAUX : MENUISERIES

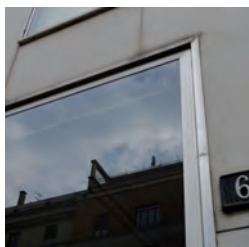
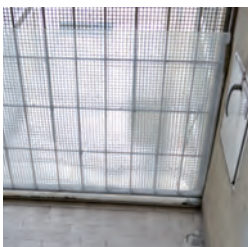
2. **BBPR** Complesso residenziale, Via Cavalieri del Santo Sepolcro, Via Chiostri, Via Solferino, Milano



3. **Angelo Mangiarotti et Bruno Morassutti** Edificio per abitazioni, Via Quadronno 24, Milano

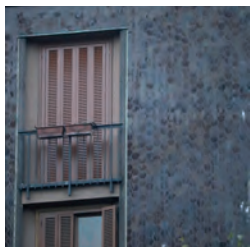


4. **Mario Asnago et Claudio Vender** Edificio per abitazioni, Via Faruffini 6, Milano



BIBLIOTHÈQUE DE MATÉRIAUX : MENUISERIES II

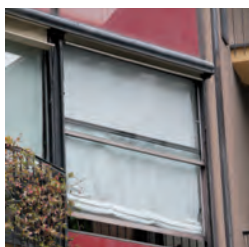
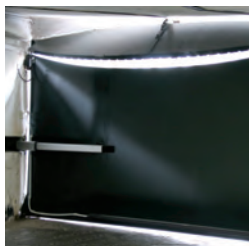
5. Luigi Caccia Dominioni Edificio per abitazioni, Via Massena 18, Milano



6. Luigi Caccia Dominioni Edificio per abitazioni, Piazza Carbonari 2, Milano



7. Luigi Caccia Dominioni Edificio per abitazioni, Via Vigoni 13, Milano

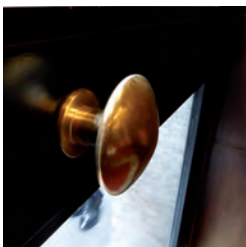


BIBLIOTHÈQUE DE MATÉRIAUX : **SERRURERIES**

1. Ignazio Gardella Casa Tognella - Casa al Parco, Piazza Castello 29, Milano



2. BBPR Complesso residenziale, Via Cavalieri del Santo Sepolcro, Via Chiostri, Via Solferino, Milano

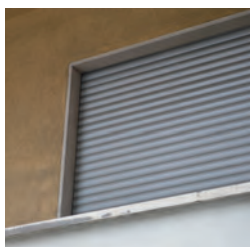


BIBLIOTHÈQUE DE MATÉRIAUX : SERRURERIES II

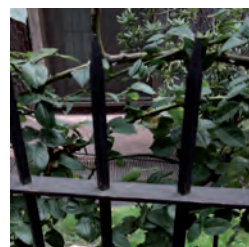
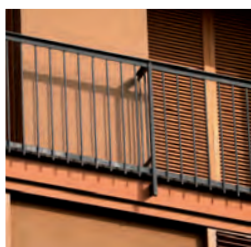
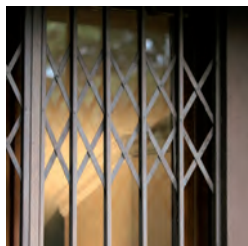
3. Angelo Mangiarotti et Bruno Morassutti Edificio per abitazioni, Via Quadronno 24, Milano



4. Mario Asnago et Claudio Vender Edificio per abitazioni, Via Faruffini 6, Milano

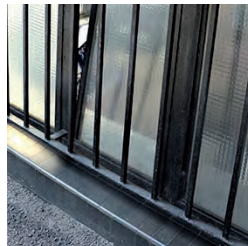
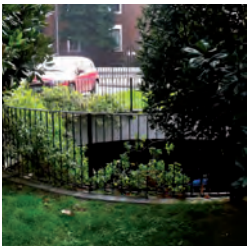
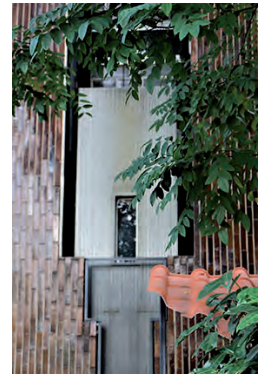


5. Luigi Caccia Dominioni Edificio per abitazioni, Via Massena 18, Milano

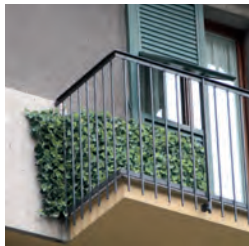


BIBLIOTHÈQUE DE MATÉRIAUX : **SERRURERIES III**

6. Luigi Caccia Dominioni Edificio per abitazioni, Piazza Carbonari 2, Milano

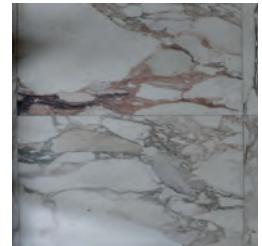


7. Luigi Caccia Dominioni Edificio per abitazioni, Via Vigoni 13, Milano

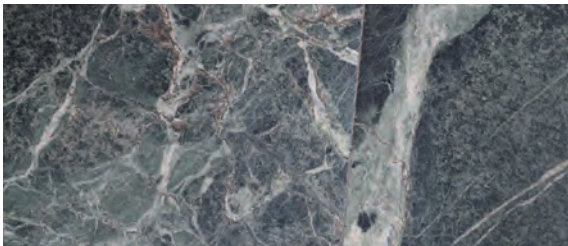


BIBLIOTHÈQUE DE MATÉRIAUX : SOLS

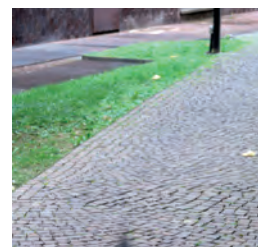
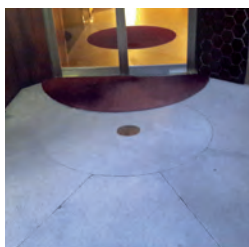
1. Ignazio Gardella Casa Tognella - Casa al Parco, Piazza Castello 29, Milano



4. Mario Asnago et Claudio Vender Edificio per abitazioni, Via Faruffini 6, Milano

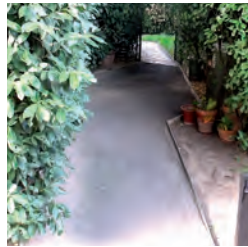


5. Luigi Caccia Dominioni Edificio per abitazioni, Via Massena 18, Milano



BIBLIOTHÈQUE DE MATÉRIAUX : SOLS II

6. Luigi Caccia Dominioni Edificio per abitazioni, Piazza Carbonari 2, Milano



7. Luigi Caccia Dominioni Edificio per abitazioni, Via Vigoni 13, Milano



BIBLIOTHÈQUE DE MATÉRIAUX : ÉVACUATION DES EAUX

1. Ignazio Gardella Casa Tognella - Casa al Parco, Piazza Castello 29, Milano



2. BBPR Complesso residenziale, Via Cavalieri del Santo Sepolcro, Via Chiostri, Via Solferino, Milano



3. Angelo Mangiarotti et Bruno Morassutti Edificio per abitazioni, Via Quadronno 24, Milano



BIBLIOTHÈQUE DE MATÉRIAUX : ÉVACUATION DES EAUX II

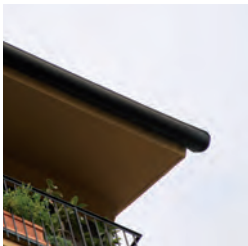
5. Luigi Caccia Dominioni Edificio per abitazioni. Via Massena 18, Milano



6. Luigi Caccia Dominioni Edificio per abitazioni, Piazza Carbonari 2, Milano



7. Luigi Caccia Dominioni Edificio per abitazioni, Via Vigoni 13, Milano



BIBLIOGRAPHIES

SUR IGNAZIO GARDELLA ET LA CASA TOGNETTA

OUVRAGES

- PONTI Gio, « Villa a Milano, Ignazio Gardella, Arch. », dans *Domus*, n° 263, janvier 1951, p. 28-33.
- LORENZI Angelo, « Ignazio Gardella - il mondo delle architetture e degli oggetti », dans *Casabella*, n° 812, avril 2012, *Quando il designer architetto*.
- CIARCIA Saverio, *L'architettura di Ignazio Gardella, Il Pensiero e le opere*, Naples, Giannini Editore, 2012, p. 107-111.
- BERIZZI Carlo, *Architectural Guide : Milan, Buildings and projects since 1919*, DOM publishers, 2015, p. 111-113.
- MONESTIROLI Antonio, *Ignazio Gardella, La scuola di Milano*, Éditions Electa, 2009, 80 p.

SITES INTERNET

- PONTI Gio, « Villa a Milano, Ignazio Gardella, Arch. », dans *Domusweb*, [en ligne], Disponible sur : <<https://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2011/01/18/casa-al-parco-milano-1947-54.html>>
- LEONI Maria Manuela, « Casa Tognella », dans *Lombardia Beni Culturali*, 2015, [en ligne] Disponible sur : <<http://www.lombardiabeniculturali.it/architetture900/schede/p4010-00508/>>
- « Ignazio Gardella. Casa al Parco (Casa Tognella). Milan, 1953 », *a+t architecture publisher*, 2016, [en ligne], Disponible sur : <https://aplust.net/blog/ignazio_gardella_casa_al_parco_casa_tognella_milan_>
- *La Milano del Boom*, [en ligne], Disponible sur : <<https://www.facebook.com/flautoelena/>>
- FILIPPI Manuela Alessandra, « La Casa Tognella a Milano. Restauro o sventramento ? », *affaritaliani.it*, 2016, [en ligne], Disponible sur : <http://www.affaritaliani.it/rubriche/nuovi_barbari/casa-parco-gardella041213_mm_390113_mmc_1.html>
- RIGGI Ivana, « Ricordando Ignazio Gardella, conversazione con Jacopo Gardella », *archimagazine*, [en ligne], Disponible sur : <<http://www.archimagazine.com/ariggigardella.html>>
- *Per la Casa al Parco di Ignazio Gardella*, [en ligne], Disponible sur : <<http://casaalparco.blogspot.fr>> (Blog pour la protection et la sauvegarde de la résidence)
- Vinceltaly, « Zona Castello - "Casa al Parco" : il restauro delle polemiche », *urbanfile*, 2013, [en ligne], Disponible sur : <<http://urbanfilemilano.blogspot.fr/2013/12/zona-castello-casa-al-parco-il-restauro.html>>
- « Ignazio Gardella - Edges & mouldings », *Details architecture seen in section*, 2015, [en ligne], Disponible sur : <<http://www.detailsinsection.org/?p=746>>

BIBLIOGRAPHIES

SUR BBPR ET LE COMPLESSO RESIDENZIALE VIA SOLFERINO

OUVRAGES

- BRAMBILLA Paolo, GUIDARINI Stefano et MOLINARI Luca, *Lo studio BBPR a Milano*, Éditions RCS Periodici, 2014, 80 p.
- PIVA Antonio, *BBPR a Milano*, Éditions Electa, 1982, 144 p.

SITES INTERNET

- FERRARI Federico, « Complesso residenziale », *Ordine Architetti*, [en ligne], Disponible sur : <<http://www.ordinearchitetti.mi.it/it/mappe/itinerari/edificio/416-complesso-residenziale/34-brera-garibaldi-citta-storica-moderna-e-contemporanea>>
- BRAMBILLA Paolo, « Complesso residenziale », *Ordine Architetti*, [en ligne], Disponible sur : <<http://www.ordinearchitetti.mi.it/it/mappe/itinerari/edificio/416-complesso-residenziale/28-lo-studio-bbpr-e-milano>>

BIBLIOGRAPHIES

SUR ANGELO MANGIAROTTI ET BRUNO MORASUTTI ET L'EDIFICIO VIA QUADRONNO 24

ARCHIVES

- Fond Bruno Morassutti. Institut Universitaire d'Architecture de Venise, IUAV.

OUVRAGES

- GRAF Franz, *Histoire matérielle du bâti et projet de sauvegarde : Devenir de l'architecture moderne et contemporaine*, Paris, PPUR Presses polytechniques, 28 mai 2014, 484 p.
- SIZZI Lorenzo, *Residenze in Via Quadronno*, Milan, École Polytechnique d'architecture de Milan, 2016, 34 p.

REVUES

- *A'A'*, n° 117, 1965, *Paris: Architecture d'Aujourd'hui*, p. 27-31.
- *Domus*, n° 367, 1960, p. 8-9.
- *Domus*, n° 398, 1963, p. 1-10.
- *Casabella*, n° 721, 2004, p. 82-93.
- *Casabella*, n° 812, 2012, p. 98-108.

SITE INTERNET

- LEONI Maria Manuela, « Edificio per abitazioni in via Quadronno 24 », *Lombardia Beni Culturali*, 2014, [en ligne], Disponible sur : <<http://www.lombardiabeniculturali.it/architetture900/schede/p4010-00199/>>

FILMS

- KATKEVICIUS Joris, *Résidence in Via Quadronno 24, Milano*, [vimeo], 2012 : Disponible sur : <<https://vimeo.com/55980824/>>

BIBLIOGRAPHIES

SUR MARIO ASNAGO ET CLAUDIO VENDER ET L'EDIFICIO VIA FARUFFINI 6

Bibliographie sur le bâtiment

OUVRAGES

- CADEO Francesca, LATTUADA Monica et ZUCCHI Cino, *Asnago e Vender : L'astrazione quotidiana : Architetture e progetti 1925-1970*, Éditions Skira, Milano, 1990, 223 p.
- DAL CO Francesco, *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento (1945-1996)*, Éditions Mondadori Electa, 1997, 520 p.
- ZURBUCHEN Anna, *Habiter une affaire de fenêtre*, EPFL-ENAC Architecture, 2013, 149 p.

REVUES

- PONTI Gio, « Una facciata a Milano », dans *Domus*, n° 318, 1956.
- EXE, n° 14, *Façades vitrées*, 2013.
- EXE, n° 18, *Balcons & coursives*, 2014.
- EXE, n° 20, *Murs rideaux*, 2015.
- EXE, n° 28, *Escaliers*, 2017.

Bibliographie sur les architectes

OUVRAGES

- CADEO Francesca, LATTUADA Monica et ZUCCHI Cino, *Asnago e Vender : L'astrazione quotidiana : Architetture e progetti 1925-1970*, Éditions Skira, Milano, 1990, 223 p.
- CARUSO Adam et THOMAS Helen, *Asnago Vender and the construction of modern Milan*, Éditions GTA, 2003, 248 p.

REVUES

- *Domus*, n° 688, novembre 1987, *itinerario numero 29*.
- *Domus*, n° 688, novembre 1987, p. 62-70.

SITES INTERNET

- BRAMBILLA Paolo, « Edificio per abitazioni », *Ordine Architetti*, [en ligne], Disponible sur : <<http://www.ordinearchitetti.mi.it/it/mappe/itinerari/edificio/510-edificio-per-abitazioni/18-il-condominio-milanese>>
- « Chapitre 3. Apartment Buildings from the half of the 20th Century », *tajvedelem*, [en ligne], Disponible sur : <http://tajvedelem.hu/Tankonyv/TH_en/ch03.html#d6e4910>
- « Milan après-guerre », *Italie - Infos*, [en ligne], Disponible sur : <<http://www.italie-infos.fr/milano/milano4a.htm>>
- LEONI Maria Manuela, « Edificio per abitazioni e uffici in via Faruffini », *Lombardia Beni Culturali*, 2014, [en ligne], Disponible sur : <http://www.lombardiabeniculturali.it/architetture900/mappa/?p=p4010-00191&filter=on*>
- REICHLIN Bruno, « Les inquiétantes façades de Claudio Vender et Mario Asnago », *Ensase médiathèque*, 2010, [en ligne], Disponible sur : <<https://media.st-etienne.archi.fr/?p=335>>

BIBLIOGRAPHIES

SUR LUIGI CACCIA DOMINIONI ET L'EDIFICIO VIA MASSENA 18

OUVRAGES

- GAVAZZI Alberto et GHILOTTI Marco, *Luigi Caccia Dominioni, Itinerari di Architettura Milanese, L'architettura moderna come descrizione della città*, Ordine e Fondazione dell'Ordine, Solferino edizioni, 2015, 112 p.
- BERIZZI Carlo, *Architectural Guide, Milan, Buildings and projects since 1919*, DOM publishers, 2015, p. 122.
- FEIERSINGER Martin & Werner, *Italo Modern 1, Architecture in Northern Italy, 1946-1976*, Park books Edition, 2016, pp.138-141.
- MURATORE Giorgio, CAPUANO Alessandra, GAROFALO Francesco et PELLEGRINI Ettore, *Guida all'architettura moderna : Italia, gli ultimi 30 anni*, Bologna, Zanichelli, 1988, 464 p.
- GRAMIGNA Giuliana et MAZZA Sergio, *Milano. Un secolo di architettura milanese dal Cordusio alla Bicocca*, Milano, Hoepli Editore, 2001, 588 p.

REVUES

- « Luigi Caccia Dominioni maestro milanese », dans *Abitare*, n° 423, décembre 2002.
- « XL 40 speciale Abitare 40 anni », dans *Abitare*, n° 432, octobre 2003.
- « Itinerario, Caccia Dominioni e Milano », *Domus*, n° 790, febbraio 1997.
- « Caccia Dominioni », *Domus*, n° 981, giugno 2014 ou https://www.domusweb.it/en/architecture/2016/11/14/caccia_dominioni_lessons_in_architecture.html
- « Luigi Caccia Dominioni, Villa San Valerio », *Domus*, n° 984, ottobre 2014.

SITES INTERNET

- « Luigi Caccia Dominioni », *Wikipedia*, [en ligne], Disponible sur : <https://it.wikipedia.org> ou <https://en.wikipedia.org>
- *Ordine architetti*, [en ligne], Disponible sur : <http://www.ordinearchitetti.mi.it/> ou <http://www.ordinearchitetti.mi.it/en/mappe/itinerario/45-luigi-caccia-dominioni>
- *Elle Decor*, [en ligne], Disponible sur : <http://www.elledecor.it>
- *Metropolismag*, [en ligne], Disponible sur : <http://www.metropolismag.com/>
- *ioarch*, [en ligne], Disponible sur : <http://www.ioarch.it/>
- *Stylepark*, [en ligne], Disponible sur : <https://www.stylepark.com/en/>
- *Gaia Cambiaggi*, [en ligne], Disponible sur : <http://www.gaiacambiaggi.net/portfolio/luigi-caccia-dominioni/#>
- *Core 77*, [en ligne], Disponible sur : <http://www.core77.com/>
- *L'architetto Magazine*, [en ligne], Disponible sur : <http://magazine.larchitetto.it/>
- *Monocle*, [en ligne], Disponible sur : <https://monocle.com/magazine/>
- *Lombardia Beni Culturali*, [en ligne], Disponible sur : <http://www.lombardiabeniculturali.it/architetture900/schede/p4010-00175/>
- *Architetto*, [en ligne], Disponible sur : <http://www.architetto.info/>
- *Admagazine*, [en ligne], Disponible sur : <http://www.admagazine.fr/>

BIBLIOGRAPHIES

SUR LUIGI CACCIA DOMINIONI ET L'EDIFICIO VIA VIGONI 13

OUVRAGES

- ALOI Roberto, *Nuove architetture a Milano*, Milano, Ulrico Hoepli Editore, 1959, 385 p.
- GRANDI Maurizio et PRACCHI Attilio, *Milano : guida all'architettura moderna*, Bologna, Zanichelli, 1980, 440 p.
- GRAMIGNA Giuliana et MAZZA Sergio, *Milano. Un secolo di architettura milanese dal Cordusio alla Bicocca*, Milano, Hoepli Editore, 2001, 588 p.
- IRACE Fulvio et MARINI Paola, *Luigi Caccia Dominioni. Case e cose da abitare. Stile di caccia*, Venezia, Marsilio, 2002, 240 p.

REVUES

- ROGERS Ernesto, « Il gusto al servizio della tecnica : due palazzi per uffici e abitazioni in corso Europa a Milano », dans *Casabella*, n° 230, 1959, *Continuità*.
- SANTINI Pier Carlo, « L'architettura milanese di Luigi Caccia Dominini », dans *Ottagono*, n° 6, 1967.
- CRIPPA Maria Antonietta, « Luigi Caccia Dominioni: flussi, spazi e architettura », dans *Universale di architettura*, Torino, ed. testo e immagine, 1996.
- POLIN Giacomo, « Un architetto milanese tra regionalismo e sperimentazione : Luigi Caccia Dominini », dans *Casabella*, n° 508, 1984.
- IRACE Fulvio, « Il fascino discreto dell'architettura », dans *Ottagono*, n° 91, 1988.
- TRIUNVERI Elena, « Caccia Dominini e Milano », dans *Domus*, n° 790, 1997, *Itinerario 131*.
- IRACE Fulvio, « Nuove architetture a Milano : la fontana di Piazza San Babila », dans *Abitare*, n° 361, aprile 1997.
- AA.VV. « Antologia. Luigi Caccia Dominioni », dans *Abitare*, n° 405, aprile 2001.
- *Domus*, n° 981, 2014.

CONFERENCES

- MOSAYEBI Elli, *The Difficult Double*, 2016, [en ligne], Disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=FdhRybvUW6A>>
- IRACE Fulvio, *Il futuro ha un cuore antico*, [en ligne], Disponible sur : < https://www.youtube.com/watch?v=hZ8zLL_YOLo>

SITES INTERNET

- LEONI Maria Manuela, « Condominio in Via Vigoni 13 », *Lombardia Beni Culturali*, 2014, [en ligne], Disponible sur : <<http://www.lombardiabeniculturali.it/architetture900/schede/p4010-00173/>>
- « Luigi Caccia Dominioni, Edificio per abitazioni, Milan, Italy, 1956-1959 », *Atlas of Interiors*, 2016, [en ligne], Disponible sur : <<http://atlasofinteriors.polimi-cooperation.org/2016/03/17/luigi-caccia-dominioni-edificio-per-abitazioni-via-vigoni-13-milanoitaly-1956-59/>>
- « Luigi Caccia Dominioni », *Wikipedia*, [en ligne], Disponible sur : <https://it.wikipedia.org/wiki/Luigi_Caccia_Dominioni>
- « È morto Luigi Caccia Dominioni, il grande architetto del dopoguerra », *Milano Corriere*, 2016, [en ligne], Disponible sur : <ViviMilano : http://milano.corriere.it/notizie/cronaca/16_novembre_13/morto-luigi-caccia-dominioni-grande-architetto-dopoguerra-79d8c632-a9aa-11e6-9e75-99cc0b521152.shtml>
- « Scompare a 102 anni Luigi Caccia Dominioni », *IOArchi Costruzioni e Impianti*, 2014, [en ligne], Disponible sur : <http://www.ioarch.it/buon_compleanno_luigi_caccia_dominioni-982-0.html>
- « Addio a Luigi Caccia Dominioni, protagonista dell'architettura milanese », *Arts Life, the cultural revolution is online*, [en ligne], Disponible sur : <<http://www.artslife.com/2016/11/13/morte-luigi-caccia-dominioni-architetto-designer-urbanista/>>
- MERCURI Roberta, « Biografia di Luigi Caccia Dominioni », *Cinquantamila.it*, 2014, [en ligne], Disponible sur : <<http://www.cinquantamila.it/storyTellerThread.php?threadId=CACCIA%20DOMINIONI%20Luigi>>
- *Archimagazine*, [en ligne], Disponible sur : <<http://www.archimagazine.com/bdomini.htm>>
- *Monocle*, [en ligne], Disponible sur : <<https://monocle.com/gallery/magazine/63/part-of-the-furniture/5/>>

TRADUCTION DU *DOMUS*, N° 263, JANVIER 1951

GIO PONTI

Traduit de l'anglais par Marine Fabre, Paul Estublier et Pierre Hacquard

Lorsque les étrangers – architectes, décorateurs, artistes et amateurs d'architecture – viennent visiter *Domus*, ils demandent quels sont les bâtiments modernes à voir à Milan, nous indiquons la Casa d'Ignazio Gardella, illustrée dans ces pages.

Par ailleurs, nous allons faire une courte liste des œuvres que nous visiterions, que les lecteurs milanais nous fassent signe si des indications nous ont échappé : Casa Rustica de Teragni et Lingeri (une valeur historique dans l'architecture moderne mais également une valeur actuelle, toujours belle et en rien surannée) ; la maison Via Broletto 37 de Figini et Pollini (deux grands architectes qui méritent une meilleure reconnaissance publique) ; Casa Zanoletti, Piazza Diaz d'Asnago et Vender ; Maison à l'angle de Senato et Via S. Andrea de deux jeunes architectes qui s'affirmeront en toute sécurité, Zanuso et Menghi ; Hôtel Auriga de Guido Veneziani ; Palace hôtel de Giorgio Ramponi avec le beau *campigli* et l'intérieur de l'hôtel Duomo di Bega ; le Montecatini ; certains bâtiments du QT8 ; les maisons populaires de BBPR à Piazza Carlo Magno ; l'université de Pagon de Bocconi ; quand ils sont ouverts, les pavillons à la Fiera Campionaria et, comme nous l'avons dit, la résidence de Gardella.

Cette maison de Gardella répond à plusieurs sujets qui nous intéressent :

1. C'est un bâtiment isolé et donc une "architecture", dans le sens d'une construction autonome et complexe, tandis que les autres bâtiments, y compris les universités de Bocconi, ont été, hélas, plus contraints par les règlements que par la volonté de l'architecte.
2. C'est un bâtiment de Gardella : l'expression

d'une individualité distincte parmi les architectes modernes ; un véritable architecte, ancien ingénieur et diplômé d'architecture. Il est l'un des « inflexibles » dans la poursuite d'une rigueur d'expression architecturale, dans le sens classique où l'architecture est un jeu de proportions des éléments qui la composent. Tout son travail est caractérisé par cette vertu, sur ce mérite, motivé par la conviction que l'émotion esthétique découle de la perfection de l'organisme architectural.

Cette approche vient d'une vocation familiale (père, grand-père et arrière grand-père architectes : le grand-père faisait dessiner et ombrer les chapiteaux à son petit fils Ignazio) et est dont son oeuvre est le témoin (1934 : Réaménagement du théâtre de Busto Arsizio ; 1936 : Dispensaire antituberculeux d'Alexandrie ; 1939 : Laboratoire antituberculeux d'Alexandrie ; Casa Barbieri di Castano et les nouveaux thermes de Lacco Ameno à Ischia, et la casa pour les employés Borsalino à Alexandrie). Parmi ses œuvres, une retient notre attention plus particulièrement, et c'est la partition des logements de la villa Borletti, à l'intérieur desquels Gardella a réalisé, non pas des chambres (où les murs disparaissent et ne sont que des limites) mais un jeu de murs avec leur épaisseur et leur surface qui font partie de l'expression de l'espace.

Cet édifice de Gardella a retenu notre attention, car il réunit des éléments auxquels les architectes modernes pensent beaucoup.

La Couverture : Gardella a réussi à la séparer du volume du bâtiment. C'est la meilleure façon de procéder concernant une difficulté

nécessaire puisque la gouttière (dans les bâtiments de petite envergure et non revêtus de matériaux incorruptibles) est indispensable, et nous sommes reconnaissant à Gardella de cet exemple.

Cette solution d'un avant toit séparé, du toit sur « l'architecture », du toit « Auréole », permet aux volumes du bâtiment de se terminer de manière continue.

Mais parce qu'il existe une cohérence dimensionnelle entre le bâtiment et le toit, Gardella réinsère cette dernière dans l'architecture en allégeant les volumes, les faisant ainsi disparaître (cette résidence est plus un jeu de diaphragmes, de murs, qu'une enveloppe solide) en montrant les murs de côté, à partir desquels on voit la couverture. Les murs sont rythmés par des séquences de fenêtres verticales. Il a donc mis en place une modulation subtile, légère, élégante et verticale qui est très bien composée avec la couverture légère (ça doit l'être) et horizontale du toit (nous le dirons, mais ce n'est plus comme ça).

J'aime, pour le plaisir du raisonnement et de l'investigation critique, observer comment cette architecture est antithétique de la mienne à Montecatini. À Montecatini, le fait d'avoir aligné le vitrage des fenêtres au nu extérieur du mur a supprimé le vide et le plein, en a fait un solide, un volume total (et sans toit), impénétrable, sans solution de continuité. L'architecture est seulement dans le volume, le mur, le parapet y sont absorbés. Dans la maison de Gardella, c'est plutôt un volume plein, solide, qui disparaît et c'est le volume des murs qui fait l'architecture.

La verticale des murs vue de côté est rendue encore plus évidente avec le revêtement en cuivre sur l'épaisseur des balcons qui disparaissent (l'architecture a ses astuces visuelles ou optiques). Le bâtiment a deux corps côte à côte et distincts, et le volume varie par ses élévations, à travers des arbres, sources d'ombre, de lumière et d'espace.

J'ai parlé de la légèreté et je veux ajouter l'élégance permise par les attributs de ce bâtiment. Fonctionnalité, modernité, rationalité, socialité : une élégance qualitative et non futile, une éducation de l'esprit, qui apparaît dans les expressions et rythmes.

Gardella, comme Albini, comme Figini et Polloni, comme Asnago et Vender, comme les B.B.P.R., a ce don : comme l'avait Terragni (pardonnez-moi les omissions).

S'agissant des intérieurs de cette résidence, que nous illustrons par cet appartement meublé par Gardella, il m'est venu spontanément une référence, les considérant, à « l'étiquette », à la décoration du « vrai seigneur » — comme l'a nommé Giovanni Ansaldo : l'étiquette moderne longanesienne. Pourquoi ? Parce que pour moi, le mobilier moderne, le décor du vrai seigneur d'aujourd'hui (ce qui ne signifie pas le riche, le paon, mais l'homme qui a tant de vertus et d'instruction) n'est que cela : là où, dans un cadre strictement moderne, sont rassemblés des livres et meubles de tout style et de tout âge, reliés par une cohérence de choix et de goût d'une culture. C'est un éloge pour ceux qui vivent, le plus mérité est le plus rare, mais c'est un éloge pour l'architecte car cette façon de meubler correspond à la pensée, à la nature et à la stature de Gardella.

Meubler, ne consiste pas du tout à fournir et agencer des meubles, mais à contribuer, avec ceux qui vivent, à une expression de la culture et de la civilisation, à une représentation édifiante de la vie privée. Combien de résidences ne témoignent que de la grossièreté inutile des habitants, de leur surdité culturelle ! Ce que les meilleurs architectes préconisent en matière d'ameublement n'est pas une masse sur la scène, avec les habitants représentés comme des personnages exposés, c'est plutôt un exemple de goût et, lorsqu'il y a moyen, de le justifier par une démonstration de civilité.

G.P.

ICONOGRAPHIE

COUVERTURE

- Photo : Gilles Sensini

PAGE 6 : PALAIS DU TÉ, MANTOUE

- Photo : Gilles Sensini

PAGES 12 À 21 : L'ARCHITECTURE DANS LE VESTIBULE

- III.01 Fresque de Giulio Romano, Palais du Té à Mantoue, Photographie de l'auteur
- III.02 Jacopo Ligozzi – extrait de Patricia Falguières « Le maniérisme. Une avant garde au XVI^e siècle » Découvertes Gallimard, 2004, p. 99
- III.03 Giulio Romano – Colonnes d'entrée au Palais du Té, Mantoue. Photographie Gilles Sensini
- III.04 Quartier résidentiel entre les rues Novarra et Harrar à Milan, Figini et Pollini architectes – source Architecture d'Aujourd'hui, n°41, juin 1952
- III.05 Immeuble de la via Faruffini des architectes Asnago et Vender. Photographie Gilles Sensini

PAGES 22 À 31 : RAZIONALISMO MANIERISTA

- fig.1 Architectes Mario Asnago et Claudio Vender, Edificio per abitazioni (1948), Milano, Via Plutarco 13, Source Lombardia Beni Culturali, Da bibliografia (Zucchi, Cadeo, Lattuada, 1998), Unità: AV108
- fig.2 Architectes Mario Asnago et Claudio Vender, Edificio per abitazioni Santa Rita (1937), Milano, Via Euripide 1, Source Lombardia Beni Culturali, Archivio Asnago Vender, Photographe Olivo Barbieri, Unità: AV081
- fig.3 Architectes Mario Asnago et Claudio Vender, Edificio per abitazioni e uffici (1935), Milano, Viale Tunisia 50, Source Lombardia Beni Culturali, Photographe Olivo Barbieri, Unità: AV062
- fig.4 Architectes Mario Asnago et Claudio Vender, Ristrutturazione e ampliamento di una villa in palazzina per abitazioni (1948-1955), Torino, Piazza Bernini 2, Source Lombardia Beni Culturali, Da bibliografia (Zucchi, Cadeo, Lattuada, 1998), Unità:

AV110

- fig.5 Architectes Mario Asnago et Claudio Vender, Edificio per abitazioni (1947), Milano, Via Balbo 1, Source Lombardia Beni Culturali, Archivio Cino Zucchi, Unità: AV104
- fig.6 Architectes Mario Asnago et Claudio Vender, Casa-albergo (1963), Milano, corso di Porta Nuova 52, Source Lombardia Beni Culturali, Archivio Asnago Vender, Unità: AV184
- fig.7 Architectes Mario Asnago et Claudio Vender, Edificio per abitazioni e uffici (1956), Milano, Via Generale Albricci 10, Source Lombardia Beni Culturali, Archivio Asnago Vender, Unità: AV140
- fig.7bis Architectes Mario Asnago et Claudio Vender, Edificio per abitazioni e uffici (1956), Milano, Via Generale Albricci 10, Photographe Filippo Poli 2014
- fig.8 Architectes Mario Asnago et Claudio Vender, Edificio per abitazioni e uffici (1953), Milano, Via Faruffini 6, Source Lombardia Beni Culturali, Archivio Asnago Vender, Unità: AV127
- fig.9, Architecte Luigi Caccia Dominioni, Edificio per abitazioni (1960-1961), Milano, Piazza Carbonari 2, Photographie Stefano Suriano
- fig.10 Architecte Luigi Caccia Dominioni, Edificio per abitazioni (1956 – 1957), Milano, Via Ippolito Nievo 28/A, Photographie de l'auteur
- fig.11 Architecte Luigi Caccia Dominioni, Edificio per abitazioni (1956 – 1957), Milano, Via Ippolito Nievo 28/A, Archivio Luigi Caccia Dominioni
- fig.12 Architecte Luigi Caccia Dominioni, Casa Pirelli (1962-1964), Milano, Via Cavalieri del Santo Sepolcro 6, Photographie de l'auteur

PAGES 32 À 33 : EMPLACEMENT

- Vue aérienne, Google Earth

PAGES 34 À 45 : CASA TOGNELLA

- Couverture : Photographie de Pierre Hacquard
- Logo : Paul Estublier, Marine Fabre, Pierre Hacquard

- Illustration : Ignazio Gardella, Dessin de conception, 1947
- Photos des maquettes : Pierre Hacquard
- Elements graphiques (plan masse, plans, élévations, coupes, détails, axonométries, schémas) : Paul Estublier, Marine Fabre, Pierre Hacquard

PAGES 46 À 59 : VIA SOLFERINO

- Couverture : Photographie de Mathilde Dimper
- Logo : Mathilde Dimper, Mathieu Rabian, Cédric Watrin
- Illustration : Photographie, sur fondazione.ordinearchitetti.mi.it
- Photos des maquettes : Pierre Hacquard
- Elements graphiques (plan masse, plans, élévations, coupes, détails, axonométries, schémas) : Mathilde Dimper, Mathieu Rabian, Cédric Watrin

PAGES 60 À 73 : VIA QUADRONNO 24

- Couverture : Photographie de Yohan Depussay
- Logo : Yohan Depussay, Ismail Hafid
- Illustration : Croquis perspectif du complexe, Archives Angelo Mangiarotti, Milan
- Photos des maquettes : Pierre Hacquard
- Elements graphiques (plan masse, plans, élévations, coupes, détails, axonométries, schémas) : Yohan Depussay, Ismail Hafid

PAGES 74 À 87 : VIA FARUFFINI 6

- Couverture : Photographie de Gilles Sensini
- Logo : Sara Maad, Ferzilet Leti Numani, Margaux Nourrit
- Illustration : Photographie, Ludovica Vacirca, sur ordinearchitetti.mi.it
- Photos des maquettes : Pierre Hacquard
- Elements graphiques (plan masse, plans, élévations, coupes, détails, axonométries, schémas) : Sara Maad, Ferzilet Leti Numani, Margaux Nourrit

PAGES 88 À 99 : VIA MASSENA 18

- Couverture : Photographie de Léa Coulomb et Daniel Masia
- Logo : Léa Coulomb, Daniel Masia, Jean Pernal
- Illustration : Photographie d'état des lieux, Léa Coulomb et Daniel Masia, 2017
- Photos des maquettes : Pierre Hacquard
- Elements graphiques (plan masse, plans, élévations, coupes, détails, axonométries, schémas) : Léa Coulomb, Daniel Masia, Jean Pernal

PAGES 100 À 111 : PIAZZA CARBONARI 2

- Couverture : Photographie de Gilles Sensini
- Logo : Redha Lazar, Khalida Omrani
- Illustration : Photographie, revue Casabella n°243, 1960
- Photos des maquettes : Pierre Hacquard
- Elements graphiques (plan masse, plans, élévations, coupes, détails, axonométries, schémas) : Redha Lazar, Khalida Omrani

PAGES 112 À 123 : VIA VIGONI 13

- Couverture : Photographie de Marjolène Cerles
- Logo : Marjolène Cerles, Céline Labbé, Audrey Tam-Tsi
- Illustration : Croquis du dernier étage réalisé par l'architecte, revue Domus n°981, Juin 2014, P.93
- Photos des maquettes : Pierre Hacquard
- Elements graphiques (plan masse, plans, élévations, coupes, détails, axonométries, schémas) : Marjolène Cerles, Céline Labbé, Audrey Tam-Tsi

PAGES 124 À 137 : MATÉRIAUTHÈQUE

- Photos de : Marjolène Cerles, Léa Coulomb, Yohan Depussay, Mathilde Dimper, Paul Estublier, Marine Fabre, Pierre Hacquard, Ismail Hafid, Céline Labbé, Redha Lazar, Sara Maad, Daniel Masia, Margaux Nourrit, Ferzilet Leti Numani, Khalida Omrani, Jean Pernal, Mathieu Rabian, Gilles Sensini, Audrey Tam-Tsi et Cédric Watrin

édité par
directeur d'édition
directeurs de projet
design graphique
réalisé par
relecture
imprimé par

ENSA•Marseille
Jean-Marc Zuretti
Jérôme Guéneau et Gilles Sensini
Susanne Strassmann
Léa Coulomb
Jérôme Guéneau
ENSA•Marseille

© 2018 ENSA•Marseille
Images Étudiants © 2017
Novembre 2018
Marseille, France
ISBN 978-2-916153-00-1
EAN 9782916153001

Étudiants

Marjolène Cerles, Léa Coulomb, Yohan Depussay, Mathilde Dimper, Paul Estublier, Marine Fabre, Pierre Hacquard, Ismail Hafid, Céline Labbé, Redha Lazar, Sara Maad, Daniel Masia, Margaux Nourrit, Ferzilet Leti Numani, Khalida Omrani, Jean Pernal, Mathieu Rabian, Audrey Tam-Tsi et Cédric Watrin

Remerciements

Jérôme Guéneau et Gilles Sensini	Architectes-Enseignants
Mathias Apicella	Architecte
Jean-François Quelderie	Architecte-Ingénieur-Enseignant
Olivier Sidet	Designer
Susanne Strassmann	Plasticienne
Maria Laura Galassi et Matteo Franti	Étudiants (Politecnico di Milano)
Jean-Marc Zuretti	Directeur de l'ENSA•M
Bernadette Jugan	Communication de l'ENSA•M
Claudie Colonna	
Michel Longuet	

Les travaux de ce séminaire de Master qui se sont tenus de septembre à décembre 2017 à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Marseille (ENSA•M) ont pris pour objet un moment particulier du mouvement Moderne, un rationalisme maniériste milanais. Ce moment de modernité hétérodoxe s'est tenu à Milan entre les années 1940 et 1960. Cette appellation nous est personnelle, elle n'apparaît pas dans les livres d'histoire de l'architecture. Le terme veut rappeler que le Mouvement Moderne a été traversé de nombreuses tendances et débats quelques fois contradictoires, et qu'on ne peut pas le réduire aux slogans de ses hérauts, critiques, historiens ou architectes propagandistes de l'avant et après Seconde Guerre Mondiale.

Le Rationalisme Maniériste suit l'apparition sur la scène architecturale italienne du rationalisme, épisode important du Mouvement Moderne mais s'ils s'en réclame, il en porte, dans le même temps la critique. Si le rationalisme italien a cherché une forme d'universalité, à l'exemple du classicisme Renaissance, le rationalisme maniériste met en crise le modèle dont il se réclame. A l'image du maniérisme du XVI^e siècle qui met en crise la diffusion des modèles classiques établis en Italie dès le XV^e siècle.

Le travail mené au sein de ce séminaire a été de constituer l'analyse détaillée d'un certain nombre d'édifices, production de ces architectes milanais. Cette analyse permet de rassembler un certain nombre de caractères communs à cette production nous permettant a posteriori de la rassembler sous l'étiquette d'un mouvement critique. Il est entendu qu'aucun des architectes cités dans ces travaux n'a explicitement fait référence à cette étiquette ou à une quelconque position critique commune.

Ce séminaire entend compléter une historiographie qui a été peu ou pas faite sur cette production italienne de l'entre et après Seconde Guerre Mondiale.

*Jérôme Guéneau
Gilles Sensini*