

# La filosofia del balcone basso. Eventi nel disegno della Milano del '900

di Valter Scelsi\*

Nel mese di dicembre del 1973 si stima che Milano contenga oltre un milione settecentoquarantamila abitanti. Non sono mai stati così tanti, non lo saranno più in futuro.

Al sorgere della crisi energetica, nelle periferie in espansione il panorama edilizio urbano è essenzialmente costituito da strutture di base, complessi residenziali, prevalenti numericamente a qualunque edificio specialistico. Del resto, la stessa nascita e lo sviluppo delle specializzazioni nelle periferie cittadine avviene per azione dell'espansione demografica, e sovente mediante l'iniziale adattamento di un esistente tipo edilizio al nuovo bisogno. Come dire, certamente sotto la spinta primaria dell'aumento di residenze si sviluppa la necessità di servizi e, quindi, di edifici che li ospitino, ma le nuove funzioni, prima di causare costruzioni dedicate, si limitano a trovare posto negli immobili d'uso affine disponibili o in quelli che, per caratteristiche dimensionali e morfologiche, possono adattarvisi. Così, la periferia di Milano offre in quegli anni un paesaggio di grandi organismi residenziali, frammezzati da qualche sopravvivenza insediativa storica e da alcuni edifici di servizio, oltre che dalla presenza di quella parte di industria non ancora marginalizzata. È l'inizio del «decennio lungo» del XX secolo, i '70, e sono anche gli anni in cui in Italia, nel tentativo di una conoscenza operativa, si parla dell'esistenza di una *coscienza spontanea* dei fenomeni urbani e di un suo opposto, la *coscienza critica* (Caniggia e Maffei, 1954).

Ormai, inurbato, l'uomo cittadino si può confondere con l'abitante delle periferie, dove le occasioni date dalla produzione intensiva di tipi edilizi residenziali di base suggeriscono la necessità della messa a punto di un sistema logico formale della composizione architettonica (Rossi, 1970), qualcosa che si possa ripetere e applicare con semplicità, fino a diffondere la comprensione immediata di quanto occorre a formare opportunamente un organismo edilizio e ad aggregare un tessuto urbano (Di Biagi, 2004). Sostanzialmente, la produzione intensiva di edifici necessita tanto di una conoscenza pratica da parte dei progettisti, quanto di una capacità di adattamento da parte degli abitanti. La combinazione di questi due elementi, sempre più spesso, nelle motivazioni politiche alla base dell'azione urbanistica viene identificata come parte, appunto, di una coscienza spontanea. Si sostiene (Fabbri, 1983) che la proposta generale di integrazione sociale avanzata dal crescente ceto inurbato sia quella di vedersi

\* Valter Scelsi, DAD – Università degli Studi di Genova, valter.scelsi@unige.it.

destinati luoghi residenziali che non abbiano legami direttamente visibili con la campagna – quindi con la condizione da cui si vuole essere promossi – né, tuttavia, con l'industria, percepita come fonte potenziale di pericolo.

In questa direzione, solo qualche anno prima, nel 1963, Giancarlo De Carlo, nel descrivere il primo schema del Piano Intercomunale Milanese<sup>1</sup> propone un superamento degli elementi regionali «attraverso la vanificazione dell'antica opposizione fra città e campagna e l'introduzione dell'idea di "continuo urbanizzato"» (De Carlo, 1963).

Del resto, la volontà di produrre un completamento della struttura urbana che preveda la progressiva esternalizzazione dei processi produttivi (De Carlo, 1966) è visibile all'interno dell'attenzione per il rapporto della fabbrica con il territorio che negli anni Settanta si sviluppa in maniera progressiva e che viene sostenuta dai media. È sabato 14 luglio 1976 quando dallo stabilimento chimico Icmesa avviene la diffusione accidentale e incontrollata di una grande quantità di diossina nell'aria della vicina città di Seveso. La diossina, scrivono i giornali dell'epoca, è cinquecento volte più velenosa della stricnina, diecimila volte più tossica del cianuro.

Mentre il dibattito sui temi dell'abitare si arricchisce di complessità sociale e politica, e fatti come quello di Seveso hanno l'effetto di frammentare la percezione della qualità urbana in una complessa geografia di luoghi "migliori" e "peggiori"<sup>2</sup>, la città si completa e si riconosce comunque intorno a propri tracciati, che posseggono quella «particolare natura, continuativa multipla del percorso urbano: allo stesso tempo strada e luogo, inseparabile dalle costruzioni che lo fiancheggiano» (Ellis, 1978). La Milano metropolitana del '900 riproduce continuamente, nei propri edifici residenziali, nelle sequenze di palazzi che delimitano le strade, un elemento del costruire che diventa la cellula generatrice del rapporto tra il dominio privato dell'appartamento e la quotidiana immagine del paesaggio urbano, nel senso della composizione in una dimensione collettiva non fatta da azioni corali, pubbliche, ma prodotta da frammenti di vite personali.

Questo elemento cellulare, costante dell'edilizia residenziale urbana, è il *balcone*, la contenuta superficie scoperta accessoria all'appartamento, un varco attraverso il quale la straordinarietà della messa in scena si compie nell'ordinarietà del racconto. Le dimensioni fisiche dell'elemento-balcone della città moderna sono dettate dalla necessità di produrlo con strutture semplici, che abbiano poca

<sup>1</sup> Il 28 febbraio 1959 il Ministro dei Lavori Pubblici Giuseppe Togni decreta la formazione del Piano Intercomunale Milanese, estendendone i confini a 35 comuni dell'area metropolitana e affidandone l'elaborazione al Comune di Milano. Il 5 novembre 1961 si riunisce la prima Assemblea dei Sindaci, comprendente i 35 Comuni individuati dal decreto ministeriale, che delibera la nascita ufficiale del PIM. Il 17 febbraio 1963 viene deliberato all'unanimità dalla settima Assemblea dei Sindaci il documento "Linee programmatiche e obiettivi del Piano Intercomunale Milanese", che esplicita gli obiettivi strategici del PIM. Il 25 luglio 1963 viene presentato il primo "Modello di Piano", meglio conosciuto come "Schema a turbina". Cfr. De Carlo (1966).

<sup>2</sup> Gli anni '70 sono stati epoca dello sviluppo di alcuni *luoghi comuni* intorno a parti di città. Si veda, ad esempio, il sorgere della reputazione negativa che conduce il distretto del Bronx, come descrive Loretta M. D'Orsogna (2001), al ruolo di *antonomasia* del degrado urbano.

incidenza sui costi di costruzione e che, sostanzialmente, neanche arrivino a proporlo come una parte dell'unità abitativa dotata di autonoma destinazione d'uso, ma come un complemento di *potenziale* utilità. Tutt'altro che destinatario di una funzione precisa, quindi, il balcone risulta un'appendice della superficie interna, un'estensione utile, magari, ma non determinate ai fini dell'impiego dell'immobile. Una sorta di accessorio che, data anche l'accennata poca rilevanza in termini di incremento del costo di produzione, viene ritenuto fisso nella prassi edilizia. “Ampie poggiate” promettono i richiami pubblicitari dell'edilizia commerciale, dove *poggiolo*, soprattutto nelle regioni del nord, è sinonimo di balcone, di terrazzino.

Teoricamente, il balcone eredita e sostiene una tradizione millenaria, che lo rende uno dei meccanismi prodotti dall'architettura attraverso i quali si forma la conoscenza. Espressivo in potenza, il balcone offre all'abitante della casa un modello di comportamento in grado di distinguersi dallo schema domestico ordinario ed è un luogo, anche per la propria densità retorica, destinato a rimanere prevalentemente inabitato, ma che, quando viene usato, richiede una serie di comportamenti *dedicati*, intermedi tra quelli della sfera privata e quelli della sfera pubblica. Più che un dominio realmente condiviso, quindi, tra pubblico e privato, il balcone risulta un dispositivo di ostensione della vita domestica, e assume, così, un valore linguistico autonomo e determinante; la presenza, o l'assenza, umana sul balcone sono eventi in grado di comunicare significati secondo codici comprensibili e chiari. La periodicità dell'evento-presenza si esprime secondo regole che finiscono col diventare parte dell'essenza delle relazioni sociali della comunità. Il regnante che si affaccia in uniforme al balcone del palazzo, o la persona che compare con il catino dei panni sul terrazzino del condominio producono entrambi atti sociali che se venissero astratti dalla loro ripetitiva e rituale periodicità risulterebbero incomprensibili, e che, viceversa, sono in grado di indurre risposte di tipo relazionale nel tessuto sociale: se devo ascoltare il discorso del governate mi affretto nella piazza, se voglio comunicare con il mio vicino che stende i panni mi affaccio alla finestra.

Contemporaneamente, nel disegno della scena della città moderna, il balcone si comporta anche come uno degli elementi espressivi di maggior fortuna, sostanzialmente evidenziando due principali atteggiamenti: nel primo, l'aggregazione dell'elemento-balcone nella composizione del prospetto costituisce una trama in grado di trasformare l'organismo edilizio e, per estensione, di produrre un tessuto autonomo, un *paesaggio di balconi*, coincidente o alternativo al tessuto urbano, che, poi, è il tipico prodotto derivato dalla scena residenziale ottocentesca; nel secondo, l'eccezionalità del “pezzo” origina occasionali differenze all'interno della città, dove l'elemento balcone trova relazioni di senso in un impaginato più ampio, come nella collocazione dei singoli balconi d'angolo affacciati sul Quadrivio degli Angeli, nell'Addizione Erculea di Ferrara. In essi, il palazzo dei Diamanti e palazzo Prospero-Sacratini propongono un modello utilizzabile, una vera soluzione possibile nel disegno delle architetture, ricorrente in numerosi edifici urbani nei secoli a seguire.

La fortuna del balcone, come, del resto, quella di altri elementi del paesaggio urbano come la panchina (Jakob, 2014), per fare un esempio, rinvia certo alla nascita della città moderna, ma è nella città contemporanea che subisce la sua

trasformazione decisiva. Come la panchina, il balcone è anche una macchina visiva in grado di farci comprendere la realtà che abitiamo nella prima metà del '900, sfuggito tanto alle codificazioni più prescrittive del Razionalismo, tanto quanto ad una esplicita messa all'indice, il terrazzino diventa, con la sua plastica generatrice di ombre, irrinunciabile strumento di disegno del prospetto urbano dell'edificio.

Il balcone *in quanto tale* non è, o non è solo, elemento d'uso e sguardo sul paesaggio, ma da un lato è disciplinato oggetto *significante*, dall'altro strumento narrativo, anzi, categoria narrativa, in gradi di sollevare una questione: quanto del paesaggio ti è concesso vedere dal privato della tua dimora, e quanto, in cambio, puoi concedere della tua vita quotidiana a chi osserva il balcone dalla strada?

Nella tensione tra queste due forze, si disegnano i tentativi dell'architettura nel paesaggio urbano milanese del Novecento operati tramite la sua capacità di rendersi *dispositivo relazionale*. Ma da questa sintassi *in progresso* emerge ora una domanda: a quale quota è lecito collocare il balcone più basso componendo il prospetto di un palazzo sulla strada pubblica?

La risposta, un tentativo di risposta, può essere contenuta in un ragionamento che coinvolge quattro architetture milanesi "d'autore", come si sarebbe potuto dire all'epoca della loro costruzione, il trentennio compreso tra l'inizio degli anni '30 e la fine dei '50.

La casa Lavezzari<sup>3</sup> (fig. 1) conclude, nel 1935, una serie di progetti milanesi condotti da Giuseppe Terragni con Pietro Lingeri. Stretta verso piazzale Morbegno dalla confluenza di due vie, riserva ad esse prospetti sostanzialmente identici. Un *ordine doppio* del piano terra, che ospita attività commerciali e un poliambulatorio (oggi una farmacia), consente di iniziare la teoria dei balconi ad una quota abbastanza alta da non richiedere altri espedienti formali.

*Fig. 1 – Pietro Lingeri e Giuseppe Terragni, Casa ad appartamenti Lavezzari in piazzale Morbegno*

<sup>3</sup> P. Lingeri e G. Terragni, Casa ad appartamenti Lavezzari in piazzale Morbegno, Milano, 1934-1935.



I balconi si sovrappongono e si riproducono simili fino alla quota dell'attico collocato al quinto piano. La considerazione per il piano terra, in grado da solo di produrre la distanza necessaria tra strada e residenze, rimanda alla città antica, quella dei portici e delle botteghe, e, tuttavia, è già un *topos* dello specifico rapporto con la storia che l'architettura moderna italiana si ripropone negli anni '30, come avviene nel progetto per "una casa qualunque" che Banfi, Peressutti e Rogers disegnano nel 1934.

Casa Ponti in via Dezza<sup>4</sup> (fig. 2) riproduce vent'anni dopo uno schema simile (Irace, 1996), tuttavia non identico, adattandolo alla facciata urbana contenuta tra due lotti già edificati; anzi, insistendo sulla cifra dell'ordinarietà, concede spazio alla serie dei balconi che scandiscono riempiendola l'intera superficie, a partire dal terzo livello fuori terra. In essa, i primi due piani, nei quali trovano posto alloggio del custode e spazi per uffici, ma non negozi, assolvono il ruolo di parte basamentale, nella quale si aprono semplici, anche se generose per dimensione, finestre e una breve galleria d'ingresso che introduce al cortile interno.

*Fig. 2 – Giò Ponti, Antonio Fornaroli, Alberto Rosselli, Casa Ponti in via Dezza*

<sup>4</sup> G. Ponti, A. Fornaroli e A. Rosselli, Casa Ponti in via Dezza, Milano, 1956-1957.



Evidentemente, in questi come in molti altri casi, il tema della giusta distanza del primo balcone dal marciapiede e dalla strada, particolarmente ampia nell'incrocio con via Vincenzo Foppa, è un elemento di attenta riflessione. Nel caso di questo edificio è utile considerare il prima e il dopo del raffronto fotografico. In un'immagine degli anni '50, immediatamente successiva alla costruzione, esiste un palazzetto a sinistra della facciata, che presenta un basamento bugnato coronato da due fasce orizzontali in rilievo nelle quali si inserisce un balconcino (il cui parapetto fornisce a Ponti l'allineamento per la quota di partenza della parte balconata). Tale basamento coincide con un piano terra di altezza maggiore, secondo una consuetudine sostenuta, anche, dai regolamenti civici. Il palazzo che, negli anni '60, sostituirà questo edificio sceglierà anch'esso di non rinunciare al balcone del primo piano, ma riducendone la distanza dalla strada offrendo un piano terra appena più alto dei soprastanti livelli, con l'effetto, inoltre, di rompere ogni allineamento con il disegno della facciata pontiana. Considerando anche l'edificio alla destra di casa Ponti, che preesisteva al suo progetto, si ottiene un repertorio completo e comodamente consultabile dei tre atteggiamenti prevalenti. Questo prospetto, modestamente classicista, infatti, colloca il proprio primo balconcino ad una quota intermedia, distanziato dal suolo da un piano e mezzo (il primo livello fuori terra più il seminterrato). Due piani (come nel palazzo Ponti), un piano e mezzo (ottenuto con un appartamento e un seminterrato, oppure con un unico livello più alto dei soprastanti, oppure ancora, in altri casi, con una piano terreno e un mezzanino), un solo piano: queste sono le distanze che il balcone basso ha dal suolo della città di Milano, nella maggioranza dei casi (Pagani, 1955).

Il quartiere “Fabio Filzi”<sup>5</sup> (fig.3) è l’esito di un concorso per la progettazione di edilizia popolare bandito dall’Istituto Fascista Case Popolari nel 1932, ed è uno dei “quattro quartieri autosufficienti” descritti da *Costruzioni-Casabella*, nel numero di agosto 1942, come *città satellite*.

Fig. 3 – F. Albini, R. Camus, G. Palanti, *Quartiere IFCP Fabio Filzi*



Franco Albini, Renato Camus e Giancarlo Palanti lo progettano come una parte della Milano che si espande, chiaramente identificabile e, tuttavia, non completamente autonoma. Privi e di negozi e di portoni d’ingresso sulla via, i palazzi che compongono il grande isolato rettangolare si rivolgono in maniera introversa al giardino comune interno, recintato e non liberamente accessibile dalla strada. «Se il termine di città satellite è improprio, data la destinazione esclusivamente residenziale, i quartieri pervenivano comunque, con la varietà dei tipi edilizi e la dilatazione un po’ artificiosa dei servizi primari lungo l’arteria principale di collegamento con la città, alla qualità urbana espressa da *Milano Verde*<sup>6</sup>, che costituiva esplicito riferimento» (Grandi, 1983: 202).

I progettisti producono una soluzione esemplare per “coerenza modernista”, ma si trovano di fronte alla necessità, alla base dell’azione stessa dell’IFCP, di ottenere consenso e riconoscimento nei ceti popolari ai quali gli edifici sono programmaticamente destinati, evitando di disumanizzare la strada e di escludere completamente la città circostante dalla vita del nuovo quartiere, dai suoi affari e dalle sue azioni sociali, perché, se è vero che, come osservato dalla critica, lungo

<sup>5</sup> F. Albini, R. Camus e G. Palanti, Quartiere IFCP “Fabio Filzi”, 1935-1938.

<sup>6</sup> Il piano *Milano Verde* (Guidarini, 2011), viene elaborato per l’area Fiera/Sempione nel 1938 da un gruppo di progettisti legati a Giuseppe Pagano e alla rivista *Casabella* (F. Albini, I. Gardella, G. Minoletti, G. Pagano, G. Palanti, G. Predaval e G. Romano) (Albini, 1938).

viale Argonne la sequenza distanziata delle “teste” degli edifici a base rettangolare lascia apprezzare la presenza degli spazi alberati interni al complesso, tuttavia i prospetti continui su via Illirico offrono una cortina impenetrabile, ancor più evidente per la propria mancanza di varietà. Si tratta di un mettere in gioco un espediente narrativo di presa immediata, assertivo e conforme agli intenti. Questo compito viene affidato, non la possibilità di schematismo e di imposizione che un intervento di iniziativa pubblica consente, alla produzione dell’elemento balcone-più-basso collocato ad una quota-limite, dove la sua superficie di calpestio si trova a soli centotrenta centimetri circa dal piano del marciapiede<sup>7</sup>. Si tratta di superfici scoperte ricavate per sottrazione nel volume degli edifici<sup>8</sup>, in realtà, non di balconi sporgenti, che adottano, nell’unico lato aperto, una ringhiera costituita da pannelli metallici continui in grado di schermare la vista di chi guardi dalla strada. La differenza di quota tra il solaio del primo piano e la strada è dato dalla parte emergente del semi-interrato, che affiora tramite una sottile finestra rettangolare<sup>9</sup>.

Su via Illirico così come sulla parallela via Birago si aprono nove elementi simili, a conferma che non si vuole ridurre il fatto a un semplice espediente formale, quando, piuttosto, lo si ritiene in grado di sostenere il peso del rapporto dialettico tra progetto e città esistente, tra dominio privato e dominio pubblico, chiamando in causa le esistenze umane e il loro reciproco mettersi in relazione tramite il contatto visivo. Nella propria sequenza strada/balcone/interno l’elemento architettonico messo a punto da Albini, Camus e Palanti ha caratteri tali e costanti da renderlo *unità lessicale*, in grado di essere utilizzata autonomamente in futuro.

All’inizio degli anni ’50 il quartiere della Maddalena, ad ovest del centro di Milano, si trova a completare, per iniziativa sostanzialmente privata, l’edificazione dei lotti ancora incompiuti nella maglia disegnata dalle previsioni urbanistiche della fine del XIX secolo. Dismessa la grande fabbrica DeAngeli-Frua, incanalato e coperto il fiume Olona, via Faruffini è una strada residenziale che conduce ai

<sup>7</sup> Lo stesso elemento si ritrova negli edifici dei due successivi quartieri IFCP milanesi “G. D’Annunzio” (1938–1941) ed “Ettore Ponti” (1939–1941) progettati da F. Albini, R. Camus e G. Palanti.

<sup>8</sup> L’elemento deriva, evidentemente, dalle sperimentazioni europee del Movimento Moderno compiute nell’edilizia residenziale degli anni ’20. In particolare, da analoghi balconi presenti, ad esempio, negli edifici del quartiere Wesseinshof a Stoccarda (1927) di Ludwig Mies van der Rohe, e nei palazzi residenziali della Siemensstadt a Berlino (1929) e del Dammerstock (fig. 5) a Karlsruhe (1928), progettati da W. Gropius (Giedion, 1954). In questi casi, tuttavia, i balconi bassi sono protetti da antistanti zone-filtro costituite da superfici verdi o cortili privati, oppure affacciano su viabilità secondarie o di raccordo, spesso esclusivamente pedonali. In tutta l’architettura del ’900 il ricorso all’elemento sembra essere concesso “a certe condizioni”, ovvero mettendo in atto dispositivi correttivi che limitino, o impediscano, il contatto visivo diretto tra il traffico della strada e gli abitanti dell’appartamento, come nel caso del quartiere IACP milanese “Mangiagalli II” (1950-1952) di F. Albini e I. Gardella (Aloi, 1959), o nelle case per impiegati della Borsalino (1948-1952) ad Alessandria, dello stesso Gardella.

<sup>9</sup> Nel film *Rocco e i suoi fratelli*, diretto nel 1960 da Luchino Visconti e ispirato al romanzo *Il ponte della Ghisolfi* di Giovanni Testori, uno dei locali semi-interrati del quartiere viene abitato dai protagonisti, la madre Rosaria Parondi e i suoi figli, arrivati a Milano dalla Lucania.



viali della circonvallazione esterna. In questo contesto Mario Asnago e Claudio Vender (Albertini e Novati, 1986) progettano il palazzo d'angolo tra la strada e via Colonna<sup>10</sup> (fig. 4), che diventa un manifesto della *facciata moderna* italiana, e Ponti ne scrive su *Domus* nel 1956, proprio mentre, non lontano, costruisce la sua palazzina di via Dezza (Ponti, 1956; 1957).

La composizione del prospetto su via Colonna<sup>11</sup> costituisce un momento decisivo per il riconoscimento di quell'elemento linguistico adottato vent'anni prima da Albini, Camus e Palanti nel quartiere Fabio Filzi: il *balcone incassato*, posto al primo piano fuori terra e in prossimità dell'angolo, sull'incrocio tra due strade pubbliche. La prospettiva è profonda, non interrotta da cortine di alberi, e via Faruffini è percorsa dal tram che consentono, dall'interno della carrozza, un punto di osservazione alzato di circa mezzo metro, con l'effetto di porre gli occhi dei passeggeri ad una quota davvero simile a quella degli occhi degli abitanti del primo piano del palazzo. Il balcone incassato è, nella articolata partitura delle due facciate pubbliche, presente solo una volta, consentito dalla funzione di ufficio dell'unità che lo ospita, ma si traduce, nella chiara referenza analogica, in un elemento riconoscibile, definito e attivo nello scenario urbano, del quale poter tentare, da lì in futuro, ulteriori scritture. Si tratta di un elemento espressione di un *gusto*, quindi può essere inteso come un tentativo di mediazione, ma è anche la messa in luce di una frattura che divide irrimediabilmente il soggetto cittadino. Tra individuo parte di un sistema socio-economico che vede nella via, e nei suoi apparati, uno strumento d'uso, e individuo che costruisce il proprio auto-riconoscimento attraverso la quotidiana pratica dell'abitare si apre un divario che l'architettura tenta di colmare. Questa è una situazione per alcuni aspetti simile alla dualità che nel soggetto si esprime tra *economia politica* ed *estetica*, che sono, in un certo senso, le sue due parti, le due frazioni che il gusto (Agamben, 2015), fino alla metà del secolo scorso, aveva cercato di tenere insieme, prima che la loro frammentazione e la loro dispersione contribuissero a innescare quei fenomeni di trasformazione che caratterizzano la società del presente millennio.

*Fig. 4 – Mario Asnago e Claudio Vender, Casa d'abitazione in via Faruffini*

<sup>10</sup> M. Asnago e C. Vender, Casa d'abitazione in via Faruffini, Milano, 1953-1954 (Pica, 1964).

<sup>11</sup> Nel quasi contemporaneo (1950-1953) condominio in via XXI Aprile, Asnago e Vender (Aloi, 1959) propongono il balcone basso come elemento seriale, ma con il correttivo di spazi-filtro verdi che lo allontanano e lo proteggono da una strada centrale, tuttavia minore e di non elevato traffico.



Fig. 5 – Walter Gropius, Case popolari nel quartiere Dammerstock, a Karlsruhe



### Riferimenti bibliografici

Agamben G. (2015). *Gusto*. Macerata: Quodlibet.

Albertini A. e Novati M. (1986). *Asnago/Vender architetti*. Como: Tipografia Editrice Cesare Nani, 1986,

Albini F. (1938). Proposta di piano regolatore per la zona Sempione-Fiera a Milano di Gardella I., Minoletti G., Pagano G., Palanti G., Prevald G. e Romano G., *Costruzioni-Casabella*, 132: 2-24.

- Aloi R. (1959). *Nuove architetture a Milano*. Milano: Hoepli.
- Bottoni P., a cura di (1954). *Antologia di edifici moderni in Milano*. Milano: Editoriale Domus.
- Caniggia G., Maffei G.L. (1954), *Lettura dell'edilizia di base*, Venezia: Marsilio.
- D'Orsogna L.M. (2002). *Il Bronx, storia di un quartiere "malfamato"*. Milano: Bruno Mondadori.
- De Carlo G. (1963). Piano Intercomunale di Milano, realtà e prospettive del primo schema. *Casabella-Continuità*, 282.
- De Carlo G. (1966). Premessa al secondo schema per il PIM. In: *La pianificazione territoriale urbanistica nell'area milanese – Atti del seminario tenuto nel corso di Pianificazione Territoriale Urbanistica dell'IUAV nei giorni 14-15 e 16 maggio 1964*. Padova: Marsilio.
- Di Biagi P., a cura di (2001), *La grande ricostruzione. Il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni cinquanta*. Roma: Donzelli.
- Ellis W.C. (1978). La struttura spaziale delle strade. In: Anderson S., a cura di, *On streets*. Cambridge, MA: MIT Press (trad. it.: *Strade*. Bari: Edizioni Dedalo, 1982).
- Fabbi M. (1983). *L'urbanistica italiana dal dopoguerra a oggi. Storia, ideologie, immagini*. Bari: De Donato.
- Giedion S. (1954). *Walter Gropius: Work and Teamwork*. New York: Reinhold Publishing Corporation.
- Grandi M. (1980). Razionalismo e quartieri popolari, 1930-1940. In: Grandi M. e Pracchi A., *Milano, guida all'architettura moderna*. Bologna: Zanichelli.
- Guidarini S. (2011). Il tradimento delle immagini: il piano Milano Verde del 1938 (The betrayal of images: the 1938 'Milano Verde' scheme). *Territorio*, 57.
- Irace F. (1996). *Milano moderna, architettura e città nell'epoca della ricostruzione*. Milano: Motta.
- Jakob M. (2014). *Poétique du Banc*. Paris: Éditions Macula.
- Pagani C. (1955). *Architettura italiana oggi / Italy's architecture today*. Milano: Hoepli.
- Pica A. (1964). *Architettura moderna in Milano/Guida*. Milano: Edizioni Ariminum.
- Ponti G. (1956). Una facciata a Milano. *Domus*, 318: 7-9.
- Ponti G. (1957), *Milano oggi*. Milano: Edizioni Milano Moderna.
- Rossi A. (1970). Due progetti di abitazione. *Lotus*, 7: 62-85.