



Università  
della  
Svizzera  
italiana

Accademia  
di  
architettura

Archivio  
del  
Moderno

# L'edificio di Piazzale Istria di Giulio Minoletti

Un'analisi "intertestuale"

Annalisa Viati Navone

Mendrisio  
Academy  
Press

Archivio del Moderno

# L'opera sovrana

Studi sull'architettura del XX secolo  
dedicati a Bruno Reichlin

Etudes sur l'architecture du XX<sup>e</sup> siècle  
offertes à Bruno Reichlin

Studien über die Architektur des XX. Jh.  
für Bruno Reichlin

*Il volume è stato realizzato dall'Archivio del Moderno di Mendrisio  
in collaborazione con la Fondation Le Corbusier, Paris*



*Coordinamento*  
Annalisa Viati Navone

*Redazione dei testi in italiano,  
francese e inglese*  
Tiziano Casartelli  
Alessandra Pfister  
Marta Valdata

*Redazione dei testi in tedesco*  
Dorothea Deschermeier

*Bibliografia di Bruno Reichlin*  
a cura di Annalisa Viati Navone

*Impaginazione e gestione immagini*  
Sabine Cortat

*Comitato promotore*  
Martin Boesch  
Franz Graf  
Roberta Grignolo  
Nicola Navone  
Adolph Stiller  
Christian Sumi  
Letizia Tedeschi  
Annalisa Viati Navone

*La pubblicazione del presente volume ha ricevuto  
il generoso contributo di:*

E. & M. Boesch Architekten, Zürich  
Prof. Arch. Mario Botta, Mendrisio  
burkhalter sumi architekten, Zürich  
Catherine Dumont d'Ayot Architekt, Zürich  
Ing. Jürg Conzett, Chur / Conzett, Bronzini, Gartmann AG, Chur  
Prof. Arch. Franz Graf, Genève  
Quintus Miller e Paola Maranta, Basel  
Staufer & Hasler Architekten, Frauenfeld  
Letizia Tedeschi, Mendrisio  
Ruggero Tropeano Architekt, Zürich

Progetto grafico della copertina  
Giancarlo Iliprandi

© 2014 Fondazione Archivio del Moderno,  
Mendrisio  
© FLC / 2014, ProLitteris, Zurich

## SOMMARIO

8	Premessa	117	Architektur und Kunst, Künstler und Architekt? <i>Ulrike Jehle-Schulte Strathaus</i>
15	L'engagement d'un architecte <i>Antoine Picon</i>  «le angosce, o i ragnateli d'officina»	125	Du centre vers le pourtour. Figures de la perception en expansion <i>Paolo Amaldi</i>
19	Die Reise zum „Mont Analogue“. Erinnerung an eine Architekturdiskussion, die nicht wirklich stattfand <i>Werner Oechslin</i>	137	Der architektonische Raum in seiner gesehenen und gedachten Dimension <i>Thomas Hasler</i>
51	Una modernità sotto tutela. Diario asimmetrico di una generazione <i>Carlo Olmo</i>	145	Erinnerungsnebel <i>Hartmut Frank</i>
61	Il disegno. «Come la testa recisa di Orfeo» <i>Daniele Vitale</i>	155	Von der Unmöglichkeit, Architektur zu beschreiben <i>Friedrich Achleitner</i>
75	De l'intérêt des faux-amis <i>Yve-Alain Bois</i>	161	À propos des accidents, mécaniques et numériques <i>Mario Carpo</i>  «studiare e quasi annusando intuare la materia con che costruisci»
91	Versuch über Stimmung – Für Bruno Reichlin <i>Martin Steinmann</i>	173	Die Entdeckung der Schale. Johann Wilhelm Schwedler und die dreidimensionale Konstruktion <i>Jürg Conzett</i>
101	La decostruzione dell'immagine visiva nella lettura del Caravaggio di Luigi Moretti. Criticità dell'architettura moderna nel rispecchiamento con la storia <i>Letizia Tedeschi</i>	187	L'ingegneria italiana e la scomparsa delle lucciole <i>Sergio Poretti</i>
		195	Voiles <i>Jean-Pierre Cêtre</i>

- |   |   |
|---|---|
| <p>217 Un jeu d'enfant.<br/>Considérations sur la fortune<br/>de la préfabrication dans la France<br/>de l'après-guerre<br/><i>Yvan Delemontey</i></p> <p>225 Guérir la tuberculose pulmonaire.<br/>Le sanatorium entre type médical<br/>et projet esthétique<br/><i>Philippe Grandvoinnet</i></p> <p>233 Werner Hegemann, direttore di<br/>"Wasmuths Monatshefte", 1924-1932<br/><i>Marko Pogacnik</i></p> <p>247 Cesare Cattaneo e il suo tempo storico<br/><i>Giorgio Ciucci</i></p> <p>259 Klassizismus im vernakulären Gehäus.<br/>Ein unbekanntes Frühwerk<br/>Le Corbusiers<br/><i>Arthur Rüegg</i></p> <p>269 Combinaison et assemblage.<br/>Notes sur la valeur des mots<br/>chez Le Corbusier<br/><i>Jacques Lucan</i></p> <p>277 De La Chaux-de-Fonds<br/>au <i>Monde entier</i>.<br/>Croisées aux <i>Antipodes de l'unité</i><br/><i>Guillemette Morel Journal</i></p> <p>287 «L'architecture est le jeu...»<br/><i>Tim Benton</i></p> <p>301 Comment magnifier les choses.<br/>Le Corbusier, le Brésil ou l'oasis<br/><i>Ana Tostões</i></p> <p>311 À propos de la<br/>« poétique des objets techniques »<br/>chez Jean Prouvé et Marco Zanuso<br/><i>François Burkhardt</i></p> | <p>321 Dalla conoscenza delle tecniche<br/>alla progettazione di<br/>«oggetti tecnici concreti».<br/>L'esperienza di Marco Zanuso<br/><i>Roberta Grignolo</i></p> <p>331 Interni milanesi degli anni Cinquanta<br/><i>Alberto Grimoldi</i></p> <p>341 Luoghi della musica<br/><i>Carlo Piccardi</i></p> <p><b>«occasioni d'esercizio<br/>al tartufare aguto dei critici»</b></p> <p>349 Architecture « climatique »<br/>et tectonique du confort:<br/>Jean Prouvé en Afrique (1949-1958)<br/><i>Franz Graf</i></p> <p>359 « Vues cubées » :<br/>interpretazione critica della<br/>Villa Schwob attraverso la fotografia<br/><i>Roberto Gargiani</i></p> <p>373 Asplund e Lewerentz:<br/>opere a confronto<br/><i>Luca Ortelli</i></p> <p>381 Enrico De Angeli,<br/>il faticoso contrappasso del '900<br/>a Bologna<br/><i>Giuliano Gresleri</i></p> <p>389 L'edificio di Piazzale Istria<br/>di Giulio Minoletti.<br/>Un'analisi "intertestuale"<br/><i>Annalisa Viati Navone</i></p> <p>405 „Kind of Blue“ – Arcadia Garden<br/>von Giulio Minoletti in Mailand 1959<br/><i>Christian Sumi</i></p> <p>417 Un caso di ricezione wrightiana:<br/>il Villaggio San Michele<br/>di Franco Ponti<br/><i>Nicola Navone</i></p> |
|---|---|

439	« Gut oder zeitgemäss? » La chapelle du cimetière des Rois à Genève <i>Christian Bischoff</i>		«un soprappiù d'energia critica e chiaroveggente ragione»
451	« Architecture is a good business ». Marc J. Saugey et Mont-Blanc Centre : l'invention de l'immeuble commercial multifonctionnel <i>Catherine Dumont d'Ayot</i>	519	Bribes d'une autobiographie pas très scientifique <i>Jean-Louis Cohen</i>
465	Eduardo Souto de Moura: The Knight's Move <i>Kenneth Frampton</i>	529	Per Bruno: cinque avventure di rilievo epidermico <i>Ruggero Tropeano</i>
	«alle sponde del tempo consunto»	537	Une dédicace : la femme à l'œillet rouge et un carnet de croquis de music-hall... <i>Danièle Pauly</i>
475	Encore et toujours la question de l'authenticité <i>France Vanlaethem</i>	543	Architektur <i>ausstellen</i> und mit Architektur <i>arbeiten</i> . Nebst Erinnerungen an <i>Lehr-</i> und <i>Wanderjahre</i> <i>Adolph Stiller</i>
485	Monuments dé-localisés. Un patrimoine à la dérive <i>Joseph Abram</i>	551	Per i 70 anni di Bruno <i>Aurelio Galfetti</i>
493	Diversity in Modern Movement heritage preservation. The restoration of Rietveld's Biennale Pavilion (1953-1954) in Venice compared to Sanatorium Zonnestraal (Duiker, 1926-1928) and the Van Nelle Factory (Brinkman & Van der Vlugt, 1925-1931) <i>Wessel de Jonge</i>	552	Per Nebru <i>Ivo Trümpy</i>
		554	Un disegno <i>Mario Botta</i>
		556	Una fotografia <i>Heinrich Helfenstein</i>
			<b>Apparati</b>
503	Talmi, Tombak und Dergleichen – Ein Bericht aus Hamburg-Dulsberg <i>Martin Boesch</i>	559	Biografia
		561	Scritti di Bruno Reichlin 1969-2013
		573	Indice dei nomi



Giulio Minoletti,  
Edificio di Piazzale Istria appena realizzato,  
fronte principale e laterale su via Intra, Milano, 1936  
(Mendrisio, Archivio del Moderno,  
*fondo Giulio Minoletti*).



Fra gli «strumenti critici» impiegati da Bruno Reichlin nello studio delle opere di architettura, l'intertestualità occupa certamente un posto di rilievo. E quand'anche certi casi si prestassero ad essere interpretati secondo altre "nozioni", la ricerca delle impronte di una cultura anteriore, di possibili fonti e modelli, o, come egli ama ripetere, «di altri autori e di altri testi» anche nei capolavori più "creativi", rimane il suo gioco preferito.

Un esercizio investigativo che poi ha insegnato ai suoi studenti, resi attenti, sin dalla prima lezione, che nulla nasce da nulla, che la credenza nel genio "assoluto" è fideistica, l'intuizione è sedimentazione di una cultura acquisita anche per "vie traverse", e ogni autore è debitore, consapevole o meno, verso la storia, la tradizione, i maestri, i colleghi, verso ciò che rimane fissato nella memoria per elezione o che viene introiettato all'insaputa durante la vita.

Così, la caccia alle impronte segnate sull'oggetto esaminato, anche a quelle più tenui e scrutabili solo in controluce, si dispiega senza tregua sotto il suo occhio sagace. Ne risultano stratigrafie complesse e imprevedibili degli oggetti scomposti, dove si ridefiniscono i molteplici contributi manipolati e trasfigurati dalla "creatività" dell'autore, e vi affiorano le correlazioni con l'"anteriorità" dell'opera esaminata, con i suoi intertesti, per l'appunto, anche quelli più celati e improbabili.<sup>1</sup> E poiché procedere per paradossi, costruendo cioè dimostrazioni inoppugnabili per cogliere nell'apparente contraddizione una parentela profonda, è uno dei suoi divertimenti, Bruno Reichlin è fautore dell'ossimoro di una «creatività secondo regole»,<sup>2</sup> precisando ai suoi allievi che non si tratta di sminuire l'atto creativo, ma di coglierne la complessità in quanto

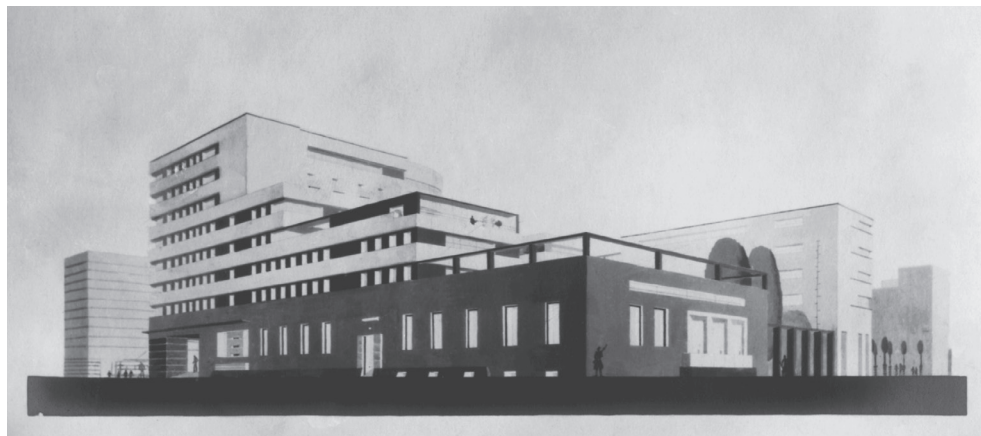
processo, ricostruibile a ritroso e con arguzia, anche quando, in preda all'«angoscia dell'influenza», l'artefice ne avrebbe insabbiato i passaggi più compromettenti (che sono tali per chi non ha fede nella ferace «creatività legale»), per conferire alla sua creatura la marca contraffatta di una «concezione immacolata».

#### **Presentazione dell'edificio.**

##### **Peculiarità e prodromi**

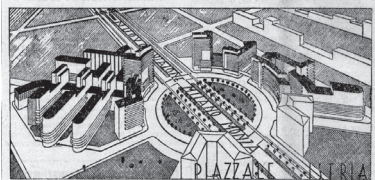
Tenterò, dunque, l'analisi intertestuale di un edificio per abitazioni realizzato a Milano fra il 1934 e il 1936 su progetto dell'architetto Giulio Minoletti, il suo primo incarico di rilievo cui attende con la collaborazione dell'ingegner Cesare Marescotti limitatamente all'aspetto strutturale e nel ruolo di direttore dei lavori.<sup>3</sup> Ad uno sguardo poco avvertito le precedenti esperienze architettoniche e urbanistiche di questo architetto, di gruppo e di concorso,<sup>4</sup> non farebbero presagire l'evento di Piazzale Istria che tuttavia non viene dal nulla, come dimostreremo, e si pone a capo di un filone chiaramente individuabile nella produzione immediatamente successiva di Minoletti, diventandone a sua volta «intertexto». Dalla Casa d'abitazione in Piazzale Istria discendono, infatti, la Colonia marina di Formia (1935-1937) e i Fabbricati in via Molise (1937-1940), evidenti sperimentazioni di piccole variazioni al tipo dell'edificio "bifronte", di profondità contenuta, che pone alcuni interessanti temi compositivi: l'attenzione alle condizioni in cui la percezione è costretta a dispiegarsi, riflettendosi sulla scelta dell'impaginato dei prospetti; l'articolata composizione volumetrica, sovente influenzata dall'organizzazione funzionale interna; l'elaborazione problematica dei prospetti minori, di quelle

Giulio Minoletti,  
Progetto di una Casa del Fascio, 1931  
(Mendrisio, Archivio del Moderno,  
fondo Giulio Minoletti).



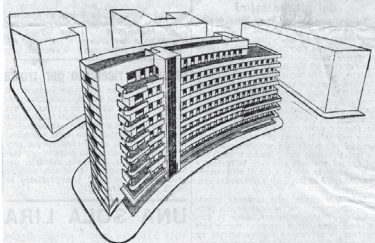
## Milano che si rinnova

Il grandioso Viale Zara, che per volontà del Duce il Comune ha ormai definitivamente sistemato, si va popolando di imponenti e moderne costruzioni.



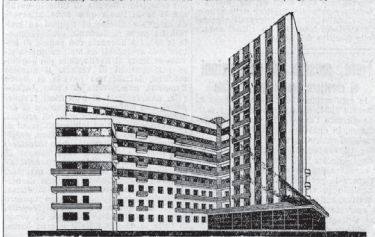
Prospettiva generale del nuovo quartiere sul Piazzale Istria

Sul Piazzale Istria, che sarà il cuore della grande arteria, sorgeranno moderni palazzi muniti di ogni comfort, divisi in appartamenti che verranno ceduti



Fabbricato con fronte sulla piazza

a condizioni assai convenienti, attraverso una geniale formula di ammortamento ad assicurazione, studiata a favore delle classi medio ed impiegatizie, della Riu-



Fabbricato con fronte sulla Via Arde-  
none Adriatica di Scurtà. Prospetti sono gli Ingegneri Cesare Marescotti e  
comm. Giulio Viola ed architetto Giulio Minoletti.

Prospettiva del nuovo quartiere  
su Piazzale Istria, **Milano**  
(da "Il popolo d'Italia", 4 ottobre 1934).

testate su cui l'aspetto difforme di ciascuna delle due lunghe facciate principali cerca una conciliazione, una relazione di appartenenza. L'edificio consta di nove piani fuori terra e si attesta proprio sul *rond point* del Piazzale, assumendo l'andamento concavo del suo profilo, estendendosi da via Abbazia a via Intra. La corda sottesa al fronte curvo può essere ritenuta parallela al «vialone Milano Monza» ampio 60 metri, oggi viale Zara e Fulvio Testi, una delle direttrici principali che dal cuore di Milano porta in direzione nord. La speciale posizione lo rende libero su tutti i lati e apprezzabile, nella sua interezza, sia dai passanti che lo colgono lungo un percorso circolare di avvicinamento – oppure dirimpetto, cioè da una lontananza significativa (150 metri), tale da rendere leggibile anche l'articolazione volumetrica superiore e i risvolti della facciata sui fianchi; sia dagli automobilisti che in velocità, e a distanza, seguono lo sviluppo del prospetto principale. Di tutte queste condizioni di visibilità Minoletti dovette tener conto, stando al confronto fra le versioni di progetto che precedono quella realizzata. In particolare, nella prima rappresentazione dell'insediamento intorno al Piazzale (si ricorda che l'edificio avrebbe dovuto far parte di un ampio complesso immobiliare irrealizzato), l'opera si presenta scomposta in tre volumi molto differenti, dei quali rimane fortemente connotato il corpo sottile disposto in primo piano e articolato per bande orizzontali (le balconate continue, interrotte solo dall'intermissione

eccentrica del corpo scala). Questo motivo ne fa un oggetto semplificato, comprensibile con una certa immediatezza anche in movimento, dal momento che accompagna e itera la forma del piazzale, generando quella sensazione dinamica associata alla linea curva.

Se verso via Abbazia le balconate si piegano ortogonalmente a spigolo vivo sul fianco minore, dal lato opposto disegnano una curva pronunciata e poi si saldano al corpo retrostante che, slittando, rivela l'artificio di una composizione bi-volumetrica, spalla a spalla, tenuta insieme da una sorta di «cinghia» che è la torre del corpo scala. L'edificio, quindi, per la particolare posizione del lotto, nasce con una preponderante dimensione longitudinale, e i prospetti maggiori conserveranno in tutte le varianti un carattere assai differente l'uno dall'altro.

### Il prospetto concavo.

**Antinomia fra direttrice orizzontale  
e «contrappunto verticalista»**

La marcata orizzontalità conferita nella prima versione al prospetto sul piazzale è già sperimentata sia in un progetto scolastico per una Casa del Fascio, presumibilmente la sua tesi di laurea (1931),<sup>5</sup> dove Minoletti presenta un edificio a gradoni che si erge su un alto piano basamentale, sia nel progetto di concorso per la sistemazione del secondo tratto di via Roma a Torino (1933). La Casa del Fascio cresce lungo l'asse longitudinale parallelo al «canale

navigabile» come se la composizione traesse spunto da una visione in movimento, tangenziale all'oggetto della percezione, che si articola in ampie fasce orizzontali alternate a bande scure arretrate in cui si aprono, netti, i vani delle finestre. Ma quel che si apprezza di più in questo fronte è la capacità di combinare un doppio movimento: se i primi due «gradoni» appoggiati sopra al basamento si prolungano in misura diseguale verso destra, il volume più alto che li sovrasta introduce un movimento contrario, a partire da quella parete piena che può essere letta come il fulcro dell'inversione, come il luogo dove si annullano le tensioni cinetiche, che prendono poi a svilupparsi verso sinistra, girando lungo il fronte est. Un tipo di prospetto arguto, che guarda di fronte e al contempo si volge verso i lati, traducendo in forma l'essenza di presidio sul territorio che la Casa del Fascio voleva essere; ma pure assecondando il fluire delle acque del canale e le passeggiate bi-direzionali dei pedoni lungo le rive.

La fascia orizzontale che Minoletti impiega nella cortina della torinese via Roma, iterata sempre uguale in altezza a partire, anche qui, da un alto basamento porticato, è scelta come l'elemento compositivo più appropriato a definire una sorta di canale ottico neutro, che convoglia l'attenzione tutta verso gli inserti storici preesistenti, tramutandoli, così, nel contrappunto verticale e «monumentale» che la nuova composizione accoglie come elementi essenziali alla modernità dell'impianto urbano. Un contrappunto che i progettisti ripropongono in forma nuova e amplificata nelle torri-propilei previste nelle soluzioni «A» e «B» all'imbocco della piazza Carlo Felice.

È quanto attestano alcune prospettive di studio che stabiliscono un'accentuata analogia con il progetto vincitore del concorso di sistemazione della Alexanderplatz dei fratelli Luckhardt con Anker (Berlino, 1928), dove la forma circolare della piazza modella i nuovi prospetti degli edifici esistenti, trasformati in una serie di bande curve orizzontali su cui apporre le insegne pubblicitarie.<sup>6</sup> Prospettive che, sebbene depurate da qualsiasi accento strutturale, e sintonizzate con un centro città così storicamente caratterizzato, non possono

non sollecitare il ricordo del famoso progetto dimostrativo di Mies del 1922 di un Edificio per uffici in cemento e vetro, riportato anche dal Platz nel volume del 1930<sup>7</sup> (una somiglianza formale, fra l'altro, ancor più adombrata nel successivo concorso Falck);<sup>8</sup> oppure l'Ospedale cantonale a Berna (1928-1930) e la Deutsche Krankenversicherung a Berlino (1929-1930) di Salvisberg,<sup>9</sup> esempio, quest'ultimo, ancora più interessante per l'inserimento del nuovo edificio nella cortina urbana preesistente, nonché la Shell House di Fahrenkamp (1930), una rivelazione per il giovane Minoletti che, dopo averla visitata, definisce l'autore «uno dei padreterni dell'architettura mondiale». Infatti, il «viaggio d'istruzione premio del papà suo per la conquistata laurea di architetto»,<sup>10</sup> compiuto nel 1931 in Germania e in Belgio, dove ad Anversa raggiunge i genitori, in viaggio di piacere, con i quali si reca poi in Francia, dovette pesare non poco nei primi progetti. Lacunose purtroppo le notizie a riguardo; fra queste, la visita alla Mostra di architettura che si svolse a Berlino nell'estate del 1931, città dove il giovanissimo neolaureato si trattenne, e che dovette spingerlo a prendere visione diretta di molti di quegli edifici appena completati che venivano proposti come icone dell'architettura «nuova»: la Casa della Radio di Poelzig – «magnifica» e «interessantissima» – lo Strandbad Wannsee appena completato su progetto di Martin Wagner e Richard Ermisch, nonché «una serie di quartierini nuovi alla periferia di Berlino, veramente magnifici»,<sup>11</sup> e ancora i «sobborghi ultramoderni, ma ultraverdi e ultrapoetici»<sup>12</sup> di cui non dice di più, ma che si possono riconoscere, come vedremo, dalle tracce rinvenibili nell'edificio di Piazzale Istria, soprattutto nel prospetto posteriore.

La presenza marcata dalla direttrice orizzontale nelle prime opere – che già connotava molte architetture moderne raccolte nella guida *Neues Bauen in Berlin*<sup>13</sup> edita proprio in occasione della mostra del 1931 –, è sempre integrata da elementi verticali, una scelta che evoca le parole di Pagano sul concetto di «monumentale», in cui si condensa il pensiero degli architetti razionalisti in disaccordo con Piacentini: «Ab-



Giulio Minoletti  
(con Filippo Beltrami,  
Giovanni Mosca, Carlo Ferrari),  
Progetto di concorso per il secondo tratto  
della via Roma, Torino, 1933  
(Mendrisio, Archivio del Moderno,  
fondo Giulio Minoletti).

biamo in quasi tutte le composizioni moderne un contrappunto verticalista che guizza rapido e vivace, quasi per sottolineare necessità ideali di composizione, non più basato sul ritmo di pilastri o di “ordini”, ma legato alla costruzione da ragioni superiori a quelle della decorazione applicata». <sup>14</sup> Nei Magazzini di vendita presentati al concorso Falck per costruzioni in acciaio, il «contrappunto verticalista» è interno all'architettura, e rappresentato dalle tre fasce piene, contenitori di montacarichi, che si stendono a tutt'altezza davanti al corpo vetrato della galleria nord, dove è esibito l'innovativo sistema statico dietro la cortina di vetro. Un contrappunto che permane anche negli schizzi del concorso per la Stazione di Firenze (1932), identificabile in alcuni setti posizionati di taglio nel prospetto principale, inseriti per segnalare e tripartire l'ingresso, e di cui Minoletti calibra l'aggetto in altezza e rispetto al piano della facciata, fortemente caratterizzata dall'introduzione di una scansione ritmica e di una tensione verso l'alto.

Ora, l'evoluzione del progetto dell'edificio milanese di Piazzale Istria attesta una specie di insoddisfazione per la scelta di una orizzontalità ossessiva nella sua monotona ripetizione, ma a cui Minoletti non rinuncia, dal momento che, ridimensionata e rarefatta, sussisterà sottoforma di citazione, di cenno, di leggera sottolineatura di una dimensione che smette di essere così preponderante. Quindi, il diradamento delle balconate continue, principale conseguenza di una diversa intenzione dell'architetto, <sup>15</sup> favorisce l'introduzione di “irregolarità”, cioè di elementi compositivi eterogenei che complicano la tessitura dell'impaginato, sollecitando una più profonda attenzione nella comprensione dell'oggetto. In questo processo, anche la torre delle scale cambia statuto – abdicando alla funzione di collegamento verticale che Minoletti delocalizza interamente sul retro –, appiattendosi, in una versione intermedia, dietro alla lunga balconata che percorre quasi per intero il prospetto (quanto c'è dei famosi Magazzini De Bijenkorf di Dudok <sup>16</sup> in questo gesto?), e riacquistando alla fine il suo ruolo assoluto di «contrappunto verticalista», reso

ancor più stentoreo dal contrasto cromatico con il tono cupo (il rosso scuro dell'intonaco Terranova) della superficie sopra cui si estende in rilievo.

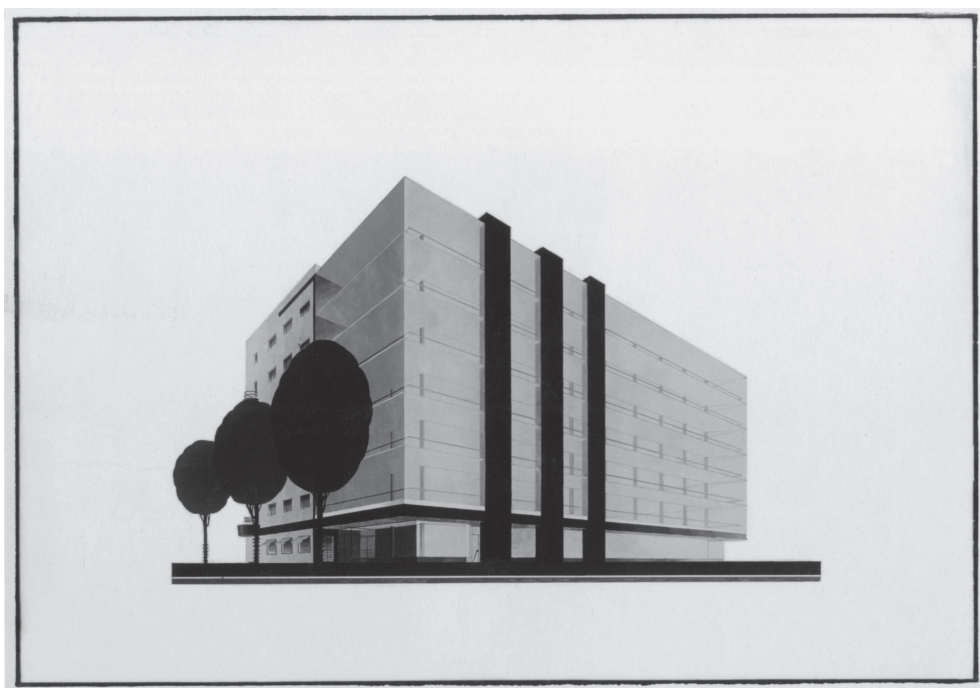
La complicazione compositiva della facciata generata dall'inserimento, in alcune versioni, di elementi fortemente eterogenei, si attenuerà notevolmente nell'edificio realizzato, dove il prospetto principale si presenta come una superficie percorsa da file ordinate di finestre quadrangolari in cui si inseriscono i balconi che, declinati in modo assai differente, si configurano come elementi “perturbatori” che ne rompono la trama, conferendole però profondità, come un ricamo bianco accentua lo spessore di una stoffa scura. Le balaustre materiche dei balconi, le solette di quelli dotati di ringhiera metallica, le fasce continue ai primi due piani e quelle che ripiegano verso la via Intra, tutti elementi dipinti di chiaro che denotano la presenza di spazi all'aperto, sono evidentemente le tracce sparse della primitiva orizzontalità volumetrica, ma riconfigurate alla stregua di indicatori di una logica compositiva che procede per contrasti cromatici e opposizioni volumetriche. La stessa percezione della facciata diventa “doppia” e contrastata, a seconda che l'occhio cada sul positivo (le masse in aggetto chiare, comprese quelle che si protendono in altezza ai piani attici) o sul negativo (la superficie scura in cui sono ritagliate le aperture); ma l'oggetto stesso della percezione si profila mobile e cangiante, se si considera la presenza/assenza “casuale” e il ruolo, per niente subordinato, delle persiane chiare, dotate della facoltà di modulare la profondità della facciata attenuandone il contrasto e contribuendo a definire, di conseguenza, sempre nuovi assetti figurativi.

### **Il prospetto convesso.**

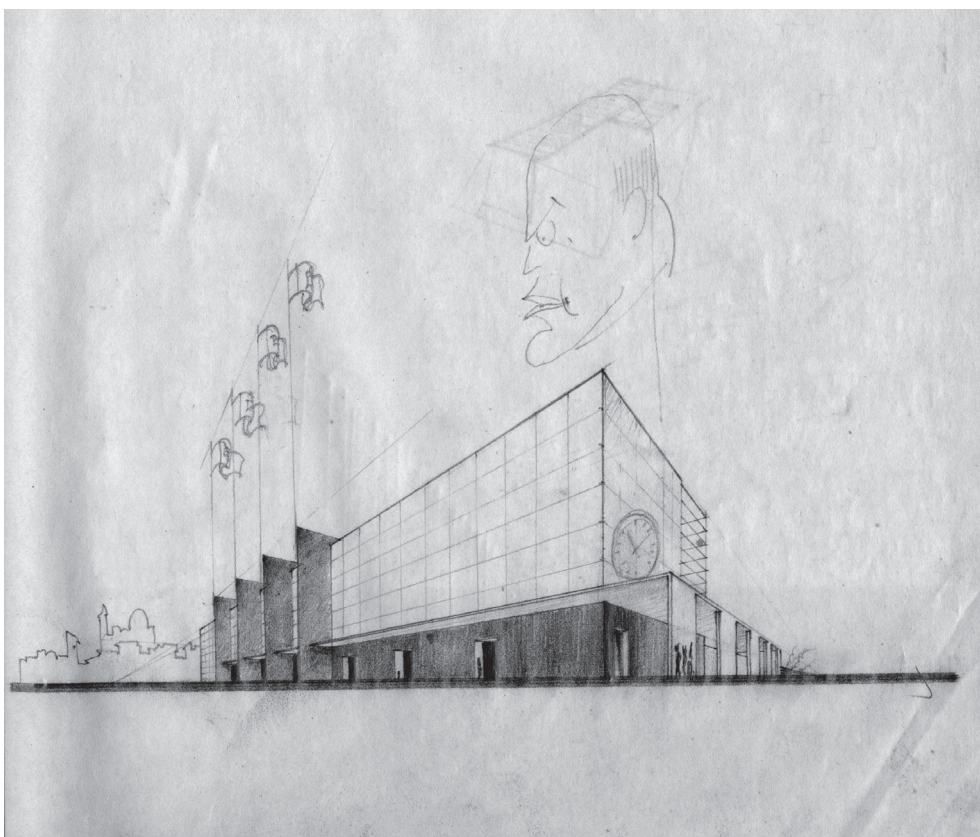
**La figura «en croix de Lorraine»  
fra funzione ed espressione**

Ed è ancora sul contrasto e sulla esaltazione della profondità che Minoletti costruisce il prospetto posteriore, guardando ai numerosissimi esempi di *Höfe* e *Siedlungen* che continuava a produrre l'illuminata politica sociale

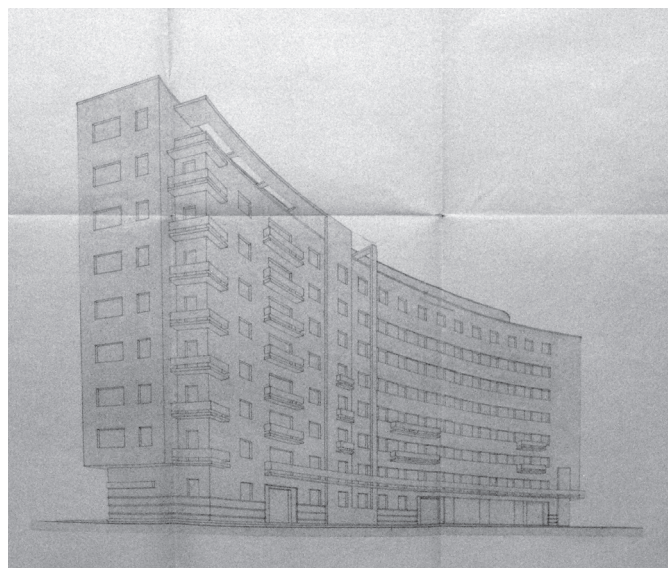




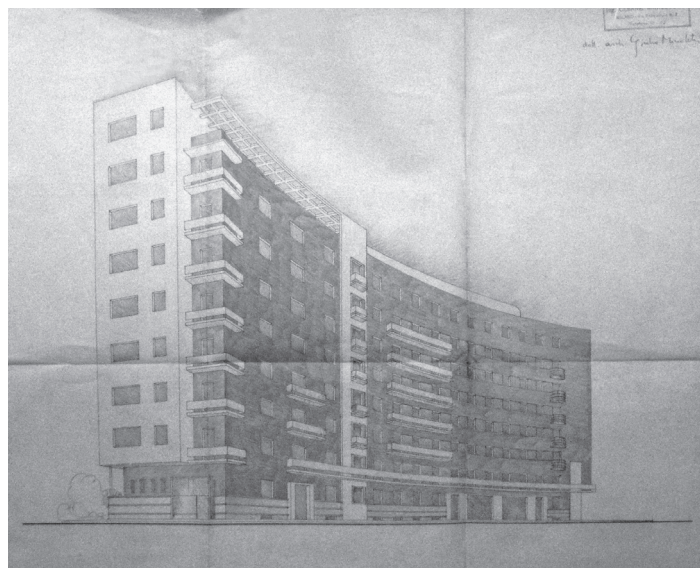
Giulio Minoletti  
(con Giuseppe Mazzoleni, Marco Cavallé),  
Prospettiva dei Magazzini "Tempo",  
progetto di concorso  
per costruzioni in acciaio "G.E. Falck", 1932  
(Mendrisio, Archivio del Moderno,  
*fondo Giulio Minoletti*).



Giulio Minoletti,  
Progetto di concorso  
per il nuovo fabbricato viaggiatori  
della Stazione di Firenze, 1932  
(Mendrisio, Archivio del Moderno,  
*fondo Giulio Minoletti*).



Giulio Minoletti,  
Edificio di Piazzale Istria, Milano  
prospettiva dell'edificio dal Piazzale:  
variante, ottobre 1934;  
variante, novembre 1934  
(Milano, Archivio Storico Civico  
del Comune).



della *rote Wien* e della Germania socialdemocratica, una politica sostenuta anche dagli studi e dalle ricerche degli architetti sul tema dell'edilizia popolare e del funzionalismo sociale, che giungevano a gran velocità a Milano, mediante la cassa armonica delle riviste, in particolare "La Casa", e che erano accolti con curiosità, e spirito critico, per il ruolo egemone riconosciuto ai paesi del nord Europa nel processo di rinnovamento dell'architettura. La mostra berlinese del 1931 presentava un ampio repertorio di quartieri dove i progettisti sperimentavano diverse soluzioni per rimediare alla monotonia orizzontale delle abitazioni in linea: semplici corpi scalari in aggetto che segnalassero, in molti casi, anche l'ingresso ai gruppi di appartamenti (Taut e Wagner a Berlin-Britz, 1926-1930); paratie di vetro-cemento disposte di taglio rispetto al piano della facciata anche per anettere a ciascuna abitazione una sorta di spazio e di veduta privata (i fratelli Luchkardt con Anker nelle case unifamiliari a schiera a Berlin-Dahlem, 1930); o ancora, i più tradizionali bovindi e logge che ampliano lo spazio domestico verso quello urbano (Mebes e Emmerich nelle abitazioni a blocchi di Berlin-Schoneberg, 1926-1928, e Berlin-Steglitz, 1928-1929, o Salvisberg in alcuni edifici della Gross-Siedlung Reinickendorf, 1929-1930). Nello stesso anno, il

1931, si inaugurava a Milano la mostra "Casa Minimum" (la versione itinerante dell'esposizione di Francoforte del 1929) dove, oltre agli studi su cubature e superfici utili, sulla arguta disposizione degli arredi nelle cellule d'abitazione, comparivano le immagini delle tipologie di «casamento adibito ad abitazioni popolari»; fra queste la «*cit  moderne*» di Victor Bourgeois a Bruxelles (1922) e la *Siedlung Georgsgarten* a Celle di Otto Haessler (1925-196), architetto particolarmente lodato da Sartoris che, nell'antologia del 1932, pubblica una ripresa fotografica proprio del fronte principale articolato dalla sequenza di aggetti dei corpi scala sopra gli ingressi.<sup>17</sup> D'altronde, risultano incontrovertibili le analogie formali che i progettisti della «Casa a struttura di acciaio» presentata alla Triennale del 1933, fra questi Pagano e Minoletti, hanno stabilito con alcune delle declinazioni haessleriane del motivo, riproponendo in sporgenza il contenitore scatolare delle rampe percorso dall'eccentrico taglio verticale di vetro, sotto cui si apre l'ingresso provvisto di pensilina.<sup>18</sup> Ma il motivo che prende a diffondersi pi  degli altri e che riceve anche innumerevoli coniugazioni   l'abbinamento torre (spesso scalare)-balconi, utilizzato da Ehn nella famosa Karl-Marx-Hof (1927-1930), di cui Minoletti aveva conservato alcune fotografie,<sup>19</sup> e



da Taut soprattutto a Berlin-Britz.<sup>20</sup> Si pensi alla Maison Ronde di Brailard a Ginevra (1927-1930), che in questo insediamento semicircolare per alloggi borghesi – e non popolari, come gli esempi summenzionati – non disdegna di riprendere e replicare, nella parte concava, la figura «en croix de Lorraine»,<sup>21</sup> variandola alle estremità, dove riceve forma asimmetrica a causa della maggiore estensione degli ultimi balconi laterali.

Vien fatto di pensare che la prova dell'influenza di una cultura dell'abitare di respiro europeo nella progettazione dell'edificio di Piazzale Istria sia data dal trasferimento sul retro di tutti i corpi scala, incrementati a tre in modo da servire ciascuno una coppia di appartamenti, come in molti degli esempi sopra citati. Un'influenza che prenderà a riverberarsi, d'ora in poi, su scelte d'ordine compositivo e "funzionalista". I tre alti volumi che scandiscono il prospetto posteriore si estendono a comprendere anche le cucinette, che Minoletti separa dai tinelli, generando una nicchia in cui incassare l'acquario e ricavare una presa di luce, d'aria e di vista schermata e laterale, direzionata verso il balcone adiacente (che avrà permesso alle massaie di sorvegliare i bambini intenti al gioco all'aria aperta). Con l'articolazione arguta delle paratie interne il giovane progettista ricava numerose nicchie per armadi a giorno; assottigliando i muri sotto le finestre vi alloca contenitori ad aereazione diretta (Haesler li aveva previsti già nella Siedlung Rothenberg a Kassel, 1929-1930); all'esterno, con apertura diretta dal balcone è sistemato il canale dell'«immondezzaio». E all'abile equipaggiamento "funzionalista" degli ambienti fa riscontro una certa generosità di spazi di disimpegno (per rendere più confortevoli degli alloggi destinati comunque al ceto medio) come l'«anticamera», interposta argutamente fra tinello e soggiorno, per creare una sequenza trasversale di ambienti di vita, con doppia esposizione est-ovest e almeno una terrazza, come Haesler consigliava, prestando cura alle esigenze psicologiche e igieniche degli abitanti,<sup>22</sup> e mostrando ancora con l'architetto tedesco un accordo, forse del tutto involontario e legato piuttosto all'adozione di regole ormai

condivise, nella scelta di collocare le cucine e almeno una delle camere da letto a oriente, riservando alle «camere di abitazione» la più desiderabile e ragionevole esposizione occidentale.

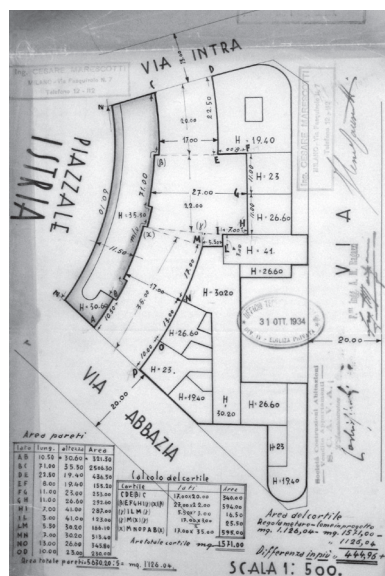
Riguardo alle scelte d'ordine compositivo, è evidente che l'adozione del volume prominentemente a sviluppo verticale e con ramificazioni laterali sovrapposte presenti debiti con la configurazione di molte *Siedlungen*, per il pregio di infrangere la monotonia delle lunghe costruzioni in linea frammentandole in gruppi di appartamenti. Così per contenere i rischi di una *façade perdue*, l'intermissione di un corpo inequivocabilmente scalare si configurava come un'astuzia profondamente connaturata alla *Neue Sachlichkeit*, essendo il luogo della coincidenza della funzione con l'espressione. La presenza accentuata della linea verticale nell'architettura moderna era apprezzata anche in Italia e elogiata da Pagano soprattutto per l'introduzione di un'interna antinomia e, quindi, soprattutto per il suo significato

Giulio Minoletti,  
Edificio di Piazzale Istria, Milano,  
il fianco su via Abbazia  
(da G. Ponti,  
*Architetti italiani. Minoletti*,  
Milano 1959).



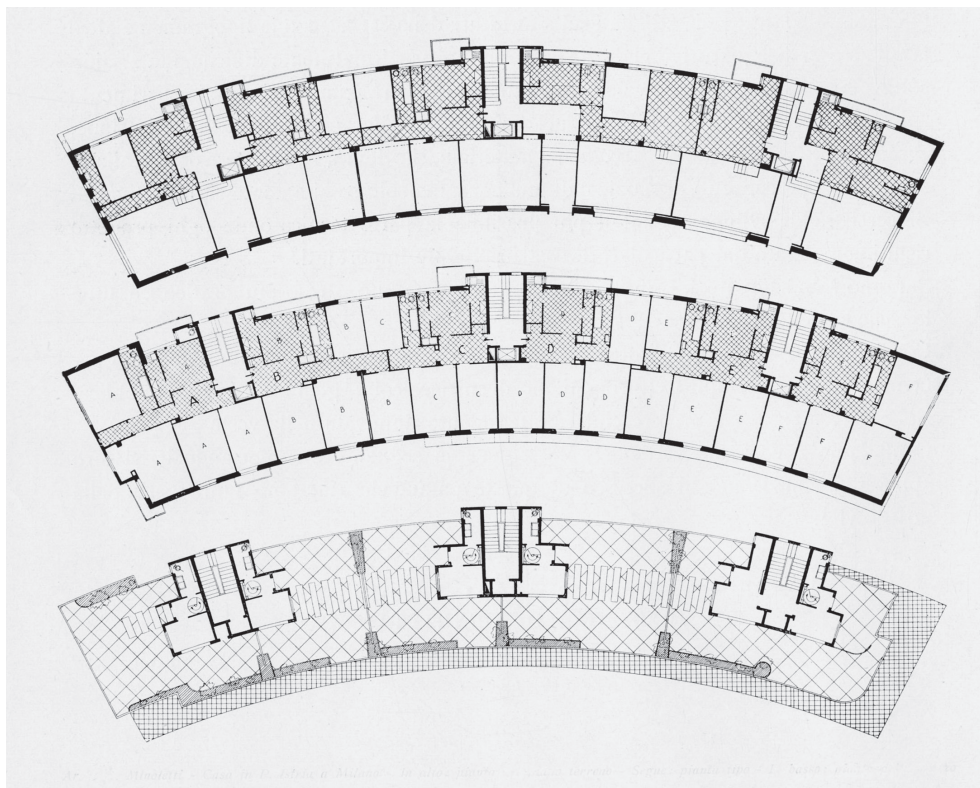
“espressivo”: «Ecco difatti nelle stesse case da pigione il motivo della scala, dei balconi sovrapposti, delle rientranze o dei corpi sporgenti, agire in modo violentemente espressivo in favore di una cadenza efficacemente contrastante il dominio di un ritmo orizzontale».<sup>23</sup> L’edificio di Piazzale Istria è sottile ed esteso ma pure alto (circa 35 metri), e quando Minoletti delocalizza sul retro le tre alte torri si trova a fronteggiare il problema inverso a quello che la facciata anteriore poneva: come cioè accentuare la dimensione orizzontale in modo da costruire un’immagine tesa fra le due direttrici cartesiane, ma non spiccatamente protesa verso l’alto. Così all’incremento della estensione longitudinale delle finestre e porte-finestre sagacemente accostate, l’architetto abbina dei balconi “allungati”, il cui parapetto è una successione di correnti metalliche orizzontali. All’altezza dell’ultimo corrente si innesta un ricorso chiaro (oggi purtroppo cancellato, ma che dalle foto d’epoca emerge evidente e che potrebbe essere una fila di piastrelle di litoceramica color sabbia, materiale di rivestimento dello zoccolo inferiore e motivo che si ritrova nella facciata in mattoni degli edifici in via Molise) che corre sotto i gruppi di aperture a nastro. Dettaglio minimo, ma dalle notevoli conseguenze percettive: la sottilissima linea chiara, legando gli elementi orizzontali interposti fra le torri verticali, e giocando anche col profilo, altrettanto chiaro, delle solette dei terrazzi e con la geometria dei correnti, aiuta a percepire il fondale scuro come una serie di lunghe fasce sovrapposte. E sempre per attenuare l’accentuato verticalismo, Minoletti prende a esaltare la dimensione volumetrica della facciata, predisponendo una sorta di profondità graduata di corpi in aggetto regressivo: i balconi con parapetto pieno sporgono dalle torri, quelli con ringhiera ne rimangono invece arretrati e, con la loro trasparenza, mediano il passaggio alla superficie di fondo piana e scura, incastonata come un bassorilievo in un gioco di risalti, dove pure il colore è usato per contrasto, in modo da indurre proprietà volumetriche. La chiarezza, l’asciuttezza, quelle peculiarità dell’architettura moderna da cui i giovani

italiani erano sedotti (e che alla Triennale del 1933 venivano individuati da Pica «nella serietà netta e precisa [...] nella austerità, di un Gropius, o nella compiutezza di un Mendelsohn, o nella serena severità di uno Schmidt, di un Gutkind, di un Haesler, o di qualsiasi altro tedesco», di cui si riconosceva «il predominio – sino a ieri quasi incontrastato»),<sup>24</sup> in questa prima opera di Minoletti appaiono calmierate da un retaggio culturale “italiano”. E la difficoltà ermeneutica che pone quella particolare figura «en croix de Lorraine», in questo episodio milanese reinventata, complicandone forma e relazione fra ciascun elemento, è la prova della contaminazione di modelli “chiari” con una cultura personale che non respinge quanto si produceva a Milano in quegli anni, e in quelli appena trascorsi. Infatti, se è incontrovertibile propendere per l’appartenenza del balcone con parapetto pieno alla torre, grazie al colore e alla giacitura prominente che li rendono un’entità inscindibile, non così accade per l’altro balcone, che si profilerà, a seconda delle condizioni di luce, cioè dell’acuirsi o infiacchirsi dei contrasti cromatici (e quindi volumetrici), inerente al fondale rosso scuro o al risalto grigio perla. Ma questa ambiguità si ingenera anche a dipendenza della posizione del percipiente, soprattutto alle estremità dell’edificio convesso: se dal lato di via Abbazia si ridefinisce la figura della torre con due braccia, verso via Intra si rafforza l’immagine della torre con una sola ramificazione laterale che fra l’altro s’appoggia ad un volume altrettanto chiaro ma “estraneo” all’impianto architettonico della facciata convessa: perché non rispetta più la gerarchia degli sbalzi, tanto da risultare allineata non con la superficie di fondo (come capita al lato opposto) ma con la torre; “estraneo” anche per l’attacco al suolo mediante tre colonne (un’eccezione, dal momento che la struttura puntuale è nascosta nella muratura ed è fatta di pilastri quadrangolari) che fra l’altro reggono uno sbalzo (ancora una novità per il prospetto convesso). Si direbbe quasi un brano di cortina preesistente che il progettista si è trovato a includere nella sua composizione. Ma come si spiegano queste cadute di coeren-



Giulio Minoletti,  
Edificio di Piazzale Istria, Milano,  
planimetria del quartiere fra via Abbazia  
e via Intra, ottobre 1934  
(Milano, Archivio Storico Civico  
del Comune).





Giulio Minoletti,  
Edificio di Piazzale Istria, Milano,  
piante del piano terreno, del piano tipo  
e del terrazzo  
(da "Rassegna di Architettura",  
gennaio 1936, n. 1).

za logica e formale che interrompono la linearità della comprensione? E perché Minoletti imbrica i volumi principali che conformano l'edificio in modo da appannarne la riconoscibilità nel passaggio dalla fronte concava al retro convesso, producendo sempre nuove configurazioni formali che mettono in crisi quelle già acquisite?

### Prospetti laterali e coronamento. L'instabile percezione di masse in movimento

Solo tre anni prima della progettazione dell'edificio di Piazzale Istria, Giulio Minoletti conseguiva la laurea in Architettura civile al Politecnico di Milano dove si era formato negli anni 1926-1931, sostenendo i cinque esami fondamentali di progettazione con Gaetano Moretti, cui si affiancavano i due corsi di Architettura pratica di Piero Portaluppi, e quello, biennale, di Organismi e storia dell'Architettura tenuto da Ambrogio Annoni.<sup>25</sup>

Moretti induceva a considerare nel progetto tutti quegli aspetti legati al rinnovamento dei centri storici, al restauro delle preesistenze e alla sistemazione urbanistica dell'intorno, da cui il manufatto di nuova progettazione non avrebbe dovuto prescindere. E se «le timide aperture verso esperienze esterne, non più solo francesi, ma ora soprattutto di cultura tedesca e *Wagnerschule*»<sup>26</sup> ravvisabili negli elaborati dei suoi studenti dagli anni Venti in avanti possono aver co-agito nella predilezione di Minoletti per la cultura architettonica tedesca – forse anche grazie al viaggio in Germania compiuto nel 1927 su invito del Consiglio dei Professori «allo scopo di compiere studi intorno alle nuove correnti dell'arte del fabbricare, ai progressi d'indole tecnica delle specialità edilizie, alle nuove tendenze in fatto di materiale didattico specialmente occorrente per la di Lei Scuola»<sup>27</sup> – certamente sulla didattica è stata incisiva la consonanza di Gaetano Moretti con le teorie urbanistiche più avanzate elaborate da Camillo Sitte, Charles



Giulio Minoletti,  
Edificio di Piazzale Istria, Milano,  
il fronte posteriore verso via Intra  
(da "Rassegna di Architettura",  
gennaio 1936, n. 1).

Buls, Patrick Geddes, Joseph Stübben, di cui non solo i colleghi romani, fra i quali Gustavo Giovannoni e Corrado Ricci, furono studiosi e convinti assertori.<sup>28</sup> L'adesione a queste teorie comportava la lotta ai rettifili, il rigetto delle rigide maglie imposte ai nuovi quartieri dall'urbanistica degli ingegneri, il rifiuto dell'isomorfismo del disegno urbano, mentre la propensione per le strade curve, per la cortina movimentata, fatta di edifici di diseguale altezza e giacitura erano le premesse di una spazialità urbana ricca, qualificata da scorci suggestivi e inattesi, da correttivi estetici in funzione della percezione dei vuoti e delle ar-

chitetture, propugnata dal medievalista Boito e praticata con determinazione anche Moretti: «Limitare più che sia possibile e ai soli casi di assoluta necessità e di provato vantaggio la disposizione a tracciati rettilinei intersecantesi ad angolo retto [...]. Secondare le irregolarità e le dissimmetrie risultanti dalle strutture e dalle disposizioni degli attuali edifici, traendone partito per le necessarie soluzioni decorative, piuttosto che mascherarle, simulando una regolarità inesistente».<sup>29</sup> L'edificio di Piazzale Istria è un oggetto composito, che discende innegabilmente da quelle stesse premesse che informavano l'ideologia e l'operato del mila-



nese Club degli Architetti-Urbanisti (fra questi, in prima linea De Finetti),<sup>30</sup> proprio perché si configura come un aggruppamento variato di volumi eterogenei che acquistano una definizione geometrica cangiante, a seconda di come l'occhio li inquadra; perché la facciata convessa è un gioco di piani, aggetti e flessioni, ma anche di chiari, scuri e trasparenze che rigenerano continuamente la fisionomia delle "figure", alternativamente affermando e negando l'appartenenza ad esse dei singoli elementi conformativi. E ancora, per la particolare fattura dei prospetti laterali, induttiva di acquisizioni difformi: se, infatti, il fianco che si attesta su via Intra fa sembrare l'edificio composto di un corpo sottile e di un secondo più spesso che fa da spalliera, la facciata su via Abbazia appare pensata in continuità con il primo corpo, quello concavo, sottile e scuro, in grazia del colore e della persistenza delle fasce chiare ai primi due piani che girano l'angolo. Quindi, nel primo caso si consolida l'immagine di uno slittamento compositivo di volumi differenti, nel secondo quello di una fusione, nella fattispecie, del prospetto principale con il fianco. Ma il fronte posteriore, a quale dei due volumi afferisce? È il retro di quello scuro, che si dispiega in primo piano sul piazzale e gira lungo via Abbazia, o di quello chiaro che si dispone in posizione arretrata (e quindi posteriore) e aggetta lungo via Intra? Difficile stabilirlo. L'episodio architettonico di Piazzale Istria è infatti costruito su regole compositive inestensibili per via deduttiva, perché pensato in funzione di una precisa fruizione prospettica. Così si spiega tutto l'articolato coronamento rivolto, non a caso, verso il Piazzale, cioè verso la maggiore distanza del punto di osservazione. Un coronamento che sembra non concludersi mai, fatto di insospettati volumi che emergono perforati da finestre, di cui si definisce la dimensione a mano a mano che ci si allontana verso la curva opposta del Piazzale; arricchito da pergolati, vegetazione e camini, dai terminali delle tre torri scalari che sormontano gli attici; una conclusione riservata al mondo privilegiato, e molto milanese, della «villa sovrapposta». In quelle addizioni gradonate, cresciute in testa



all'edificio in posizione arretrata, sono allocati gli appartamenti di pregio, sviluppati su due livelli con ampi spazi all'esterno com'era di consuetudine in quegli anni<sup>31</sup> a Milano, dalle altane che sfondano i tetti della Cà Brütta di Muzio (1919-1923), alla torretta con belvedere della Casa d'abitazione in via Domenichino di Ponti e Lancia (1928-1930), ai prorompenti pergolati che chiudono in alto la composizione della Casa d'abitazione in via Pagano di Lancia (1920-1921) fino a quella serie curiosa di stratificazioni "spontanee" che si libra sull'alto della Torre Rasini (ancora Ponti e Lancia, 1933-1934) «per dare movimento di

Giulio Minoletti,  
Edificio di Piazzale Istria, Milano,  
il fronte posteriore verso via Abbazia  
(da "Rassegna di Architettura",  
gennaio 1936, n. 1).

masse e varietà di colori che creasse un elemento pittoresco sullo sfondo di verde» come i progettisti spiegavano.<sup>32</sup>

Tutto questo non si presagisce sul lato opposto, dove nel piano di sviluppo urbano dell'area erano previsti dei cortili fra l'edificio in esame e quello, irrealizzato, di cui è definita la sagoma, e che sarebbe distato solo 17 metri (27 nella parte centrale). Una distanza troppo ravvicinata per cogliere nella sua interezza un fronte convesso di 71 metri e quanto escresce sugli attici, dietro alle torri le quali ne rappresentano i picchi altimetrici, fornendo la misura della complessiva altezza dell'edificio. In queste condizioni di visibilità, tangenziale e sempre scorciata, l'aggetto delle torri dal piano della facciata ha il pregio di segnare progressive tappe visive, ma anche di cadenzare la *promenade* dei passanti. La combinazione di fasce orizzontali e elementi verticali che la caratterizza, in vista della generazione di una facciata "mossa", era già sperimentata nella Casa d'abitazione in via Melzi d'Eril (1930) di Alpago Novello, Cabiati, Minali e Ferrazza, sebbene a scala molto più ridotta (quanto avranno fatto scuola i richiami austriaci della facciata a bovindi della Casa Moretti in viale Maino del 1913?), mentre l'insistenza sulla sequenza (serrata) di corpi verticali in aggetto (e sospesi sul basamento), unita alla composizione poli-stereometrica, figurava nel quartiere alla Fontana di Griffini e Manfredi (1927-1930); ma anche il secondo progetto elaborato nel 1927 dai suoi maestri Moretti e Annoni per il Palazzo delle Assicurazioni Generali presentava l'interruzione della lunga cortina curva mediante fasce verticali bugnate leggermente estradossate.

Del retaggio milanese persiste anche il basamento, ma come presenza affievolita e rimaneggiata: rivestito d'intonaco come i corpi superiori, ad eccezione dello zoccolo di ricorsi di litoceramica che lo protegge all'attacco con

il suolo secondo le buone regole del costruire, è poi interrotto dalle torri verticali prominenti, e rimane vividamente leggibile solo sui fianchi grazie allo sbalzo dei volumi sovrastanti. Un'inedita configurazione che si rafforza e si indebolisce in relazione ai materiali di rivestimento, ai molteplici rapporti volumetrici che si instaurano coi piani superiori e a causa dei quali il basamento c'è e non c'è.

Come Muzio nella Cà Brütta, e discostandosi dalla sperimentazione di punta proposta poco prima, nel 1932 nel concorso Falck e nel 1933 nella «Casa a struttura di acciaio», Minoletti propende per l'impiego "italiano"<sup>33</sup> della struttura in cemento armato celata nella muratura, con cui avrà forse avuto più consuetudine durante la sua formazione. Rinunciando al conferimento di qualsiasi aggettivazione tettonica alla superficie esterna che rivelasse le potenzialità espressive del sistema costruttivo, l'architetto predilige la continuità di una massa muraria, di cui si avverte il peso, la compattezza, la sodezza della costruzione nonché lo scavo delle aperture; incede verso il ritorno ad una figuratività tipica della muratura tradizionale, dove la materia, investita con sapienza dai contrasti cromatici e chiaroscurali generati dai risalti dei volumi, esprime i suoi propri «valori plastici». E se ciò attesta un evidente allineamento al rinnovamento cauto dell'architettura milanese fra le due guerre, nutrito della reminiscenza feconda della tradizione e da una sensibilità marcata verso l'inserimento urbano del nuovo, l'introduzione di temi "esterni" e la manipolazione della tradizionale articolazione del volume edilizio, con cui Minoletti elabora una nuova forma di architettura condominiale di città – in guisa di «vigoroso segnale curvilineo»<sup>34</sup> –, saranno i presupposti di una singolare e ricca maniera di testimoniare, con le successive opere, la personale, e talvolta eccentrica, appartenenza al razionalismo italiano.

- Desidero ringraziare Elena Triunveri per i consigli, i suggerimenti, le preziose segnalazioni e l'attenzione che generosamente ha dedicato alla mia ricerca durante la consultazione del fondo Giulio Minoletti presso l'Archivio del Moderno di Mendrisio.
- 1 Sull'impiego della nozione di intertestualità come strumento critico di indagine dei testi architettonici, in particolare di quelli di Le Corbusier, cfr. B. Reichlin, *Introduction. Architecture et intertextualité*, "Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine", IX, febbraio 2008, n. 22-23, pp. 11-20 e *L'œuvre n'est plus faite seulement d'elle-même*, *ivi*, pp. 119-150; dello stesso autore si veda anche *La Glass House de Philip Johnson: quelques "instruments critiques"*, in C. Maumi (a cura di), *Pour une poétique du détour. Rencontre autour d'André Corboz*, Édition de la Villette, Paris 2010, pp. 189-222.
  - 2 E. Garroni, *Creatività*, Quodlibet, Macerata 2010, p. 67 (I ed. 1978 come voce dell'*Enciclopedia Einaudi*).
  - 3 L'immobile in esame avrebbe dovuto far parte del progetto di «quartiere di case economiche» per il ceto medio – circa 4500 locali, raggruppati in vari edifici serviti da strade interne e cortili di nuova costruzione – che la SCAVA (Società Costruzioni Abitazioni Vendite Appartamenti), proprietaria dei suoli circostanti Piazzale Istria, intendeva realizzare «con criteri estetici e moderni». L'operazione immobiliare fu pubblicizzata con immagini prospettiche del complesso e, fra queste, la prima versione dell'edificio progettato da Minoletti, su "Il Popolo d'Italia" (*Milano che si rinnova*, "Il Popolo d'Italia", 4 ottobre 1934). La critica dell'epoca appare molto neutrale rispetto a quest'opera, limitandosi a riportare brevi commenti di dati tecnici (Red., *Casa d'abitazione in Milano. Piazzale Istria. Architetto Giulio Minoletti*, "Rassegna di architettura", gennaio 1936, n. 1, pp. 2-5 e *Casa a Milano*, "Case d'oggi", febbraio 1936, n. 2, pp. 5-6).
  - 4 Fra queste citiamo il progetto di concorso per il nuovo Fabbriato viaggiatori della Stazione di Firenze e il concorso "G.E. Falck" per costruzioni in acciaio, con Giuseppe Mazzoleni e Mario Cavallé (I premio) nel 1932; la partecipazione al concorso per il secondo tratto della via Roma a Torino, con Filippo Beltrami, Giovanni Mosca e Carlo Ferrari e a quello per il Palazzo per le poste in viale Mazzini a Roma con Filippo Beltrami nel 1933, anno in cui partecipa alla V Triennale con Franco Albini, Alberto Camus, Giuseppe Mazzoleni, Giuseppe Pagano-Pogatschnig, Giancarlo Palanti con la «Casa a struttura di acciaio». Nel 1934 progetta l'allestimento della Sala dell'esame psicofisiologico all'Esposizione dell'aeronautica italiana tenutasi al Palazzo dell'Arte a Milano.
  - 5 Le riprese fotografiche dei pochi elaborati grafici del progetto di Casa per il Fascio, di un «Ponte sul canale navigabile» e della «Scuola del libro posta sul bastione», raggruppati sullo sfondo di una città arroccata su un'altura, presentano un'incontrovertibile affinità con il tema delle tesi di laurea del 1931, e cioè: «Progetto del piano di espansione di un'antica città murata. Da studiarsi secondo determinate e prefissate condizioni nei riguardi: dello sfruttamento delle naturali particolarità del terreno – del rispetto agli antichi monumenti, ricordi d'arte e di storia e alla loro valorizzazione – della logica disposizione degli edifici a seconda delle esigenze delle varie classi sociali. Un importante edificio pubblico destinato a sorgere nella nuova zona di ampliamento [nel caso di Minoletti la Casa del Fascio, collegata alla città storica mediante il ponte sul canale], e di soggetto differente per ciascun allievo, sarà og-
- getto di particolare e completo studio di composizione architettonica» (*Regio Politecnico di Milano. Annuario anni accademici 1930-1931, 1931-1932*, Tamburini, Milano 1932, p. 143). Il progetto viene esposto alla "Mostra di Architettura Razionale" a Firenze nel 1932 e ottiene il favore della critica (cfr. *Casa del Fascio di una grande città*, "L'Ambrosiano", 29 giugno 1932 e E. Haas, *Architetti 1932*, "Edilizia moderna", ottobre 1932, n. 10, pp. 14-17).
- 6 Il progetto è pubblicato da Alberto Sartoris in *Gli elementi dell'architettura funzionale*, Hoepli, Milano 1932, p. 222. Si ricorda anche la presentazione antologica dell'opera dei fratelli Luckhardt nel 1935 sulla rivista di Pagano e Persico (A.M. Mazzucchelli, *I fratelli Luckhardt ed A. Anker Architeti*, "Casabella", maggio 1935, n. 89, pp. 18-41).
  - 7 G.A. Platz, *Die Baukunst der Neuesten Zeit*, Propyläen Verlag, Berlin 1930 (I ed. 1927), p. 391. Questo volume ebbe larga diffusione in Italia, favorita dalla presentazione elogiativa di "Domus" (*L'architettura contemporanea. Die Baukunst der Neuesten Zeit*, "Domus", marzo 1931, n. 39, p. 79) e di "La Casa bella" (c.g., *La nuova architettura*, "La Casa bella", maggio 1931, n. 41, pp. 59-60). Anche Edoardo Persico, nel suo articolo *All'estrema [sic] della modernità. L'architetto Van Der Rohe*, ("La Casa bella", novembre 1931, n. 47, pp. 26-35) cita la particolare presentazione dell'opera di Mies da parte di Platz: «Nella "Baukunst der Neuesten Zeit", di Gustav Adolf Platz, Mies van der Rohe è rappresentato soltanto con una serie di progetti e di schizzi, di fronte alle "realizzazioni" di tutti gli altri architetti europei: questo fatto, [...] può servire a comprendere meglio lo spirito di intransigenza ed il desiderio di perfezione assoluta in Mies van der Rohe, l'architetto più rappresentativo di quella vasta corrente messianica che è l'architettura moderna» (*ibidem*, pp. 28-29).
  - 8 Minoletti qui propone un progetto per grandi Magazzini di vendita (che immagina afferenti alla catena «Tempo») di cui viene lodato «il grande salone centrale che ha come parete di fondo il gruppo degli ascensori, le due scale mobili [...]: ciò allo scopo di attirare l'attenzione del pubblico e di trovare elementi estetici nella bellezza meccanica di questi organismi» (G. Pagano-Pogatschnig, *Il concorso Falk per progetti di costruzioni a struttura di acciaio*, "Architettura", luglio 1932, p. 372); e la «Leggera sveltezza, determinata dalle minime dimensioni dei sostegni, e dalle massime ampiezze di luce; rettilineità della spontanea e logica struttura meccanica; luminosità e diafanità di un massimo perimetro di vetrine e di una massima area trasparente il giorno e luminosa la sera; grande semplicità quasi spoglia, necessaria per reagire al caos dei mille articoli di vendita [...] se il progetto divenisse realtà come è augurabile, avremmo una delle realizzazioni più interessanti della moderna architettura mondiale» (G.G. [Giuseppe Guenzati], *Grandi Magazzini di vendita con strutture di acciaio. Dal concorso Falck*, "Case d'oggi", settembre dicembre 1932, n. 5-6, pp. 188-189).
  - 9 Della prima appare un'immagine nella rubrica-osservatorio di "La Casa bella" (febbraio 1931, n. 38, p. 75). La seconda è pubblicata in H. Johannes (a cura di), *Neues Bauen in Berlin*, Deutscher Kunstverlag, Berlin 1931, p. 55, la guida agli edifici berlinesi appena realizzati, associata all'Esposizione di Berlino dell'estate del 1931 visitata da Minoletti (un rapporto dettagliato della "Mostra tedesca dell'Edilizia" è pubblicato a cura di P. Bottoni, *Berlino 1931*, "Rassegna di



- Architettura", settembre 1931, n. 9, pp. 342-355).
- 10 Cfr. Mendrisio, Archivio del Moderno (d'ora in poi AdM), *fondo Giulio Minoletti*, S Fot. 27/6, annotazione sul retro di una fotografia datata settembre 1931.
  - 11 AdM, *fondo Giulio Minoletti*, alia 1/14, lettera di Giulio Minoletti ai genitori, Berlino 25 agosto 1931.
  - 12 AdM, *fondo Giulio Minoletti*, alia 1/14, lettera di Giulio Minoletti ai genitori, Berlino 26 agosto 1931, dove Minoletti racconta che l'indomani sarebbe andato a Treptow, forse a visitare la Gross-Siedlung Britz di Bruno Taut terminata nel 1930.
  - 13 H. Johannes (a cura di), *Neues Bauen in Berlin*, cit.
  - 14 G. Pagano Pogatschnig, *Del "Monumentale" nell'architettura moderna*, "La Casa bella", aprile 1931, n. 40, pp. 10-11.
  - 15 Di quest'opera purtroppo non si sono conservati gli schizzi di studio e le versioni antecedenti che avrebbero consentito di perseguire un'analisi genetica del progetto nell'obiettivo di risolvere gli interrogativi che qui si pongono. Dagli elaborati conservati presso l'Archivio Storico Civico del Comune di Milano (d'ora in poi ASCMi) (Cat. 12 serie 1, atto n. 189268/1936) si evince che la facciata principale subisce due modifiche intermedie nel passaggio dalla prima prospettiva del complesso alla versione realizzata. Queste versioni intermedie, fra l'altro poco dissimili, recano date molto ravvicinate (ottobre e novembre 1934) e mostrano una forte attenuazione della orizzontalità derivante dal diradamento delle lunghe balconate.
  - 16 Realizzata a Rotterdam fra il 1928 e il 1930, l'opera è subito pubblicata su "Wendingen" (I.G. Friedhoff, *The "Beehive" at Rotterdam*, "Wendingen", 1930, n. 8, pp. 1-24) mentre in Italia "La Casa bella" riporta notizia, insieme a due immagini, nella rubrica del maggio 1931, n. 41, p. 78. L'edificio è pubblicato nell'antologia di Alberto Sartoris del 1932 (*Gli elementi dell'architettura funzionale*, cit., p. 379) e viene ampiamente documentato in Arch. W.M. Dudok, *La nuova sede dei Magazzini De Bijenkorf a Rotterdam*, "Rassegna di Architettura", gennaio 1932, n. 1, pp. 16-20. La stessa rivista aveva già pubblicato il progetto dei magazzini mentre erano ancora in costruzione (architetto W.M. Dudok, *Colombario del Cimitero di Westerveld, Palazzo municipale di Hilversum, Edificio per Grandi magazzini a Rotterdam, Case per studenti a Parigi*, "Rassegna di Architettura", giugno 1929, n. 6, pp. 212-216; in entrambi gli articoli Dudok compare come autore; in realtà il testo è elaborato dalla redazione su materiale inviato dall'architetto olandese).
  - 17 Sulla mostra "Casa Minimum" cfr. A. Sartoris, *Abitazione minimum*, "La Casa bella", marzo 1931, n. 39, pp. 11-14 (la citazione è a p. 11) e P. Bottoni, *La mostra della casa "minimum" a Milano*, "Rassegna di Architettura", febbraio 1931, n. 2, p. 41. Il complesso di case economiche a Celle di Otto Haesler è pubblicato in A. Sartoris, *Gli elementi dell'architettura funzionale*, cit., pp. 228-229.
  - 18 Un articolo sugli studi di Haesler relativi alle esigenze «sociali», «psicologiche», «igieniche», «funzionali», «economico-costruttive» della «casa proletaria» a scheletro di acciaio è riportato nello stesso numero di "La Casa bella" in cui si presenta la Casa a struttura di acciaio del 1933, quasi a sottolineare la "modernità" sperimentale delle ricerche italiane sull'abitazione (Red., *La casa a struttura di acciaio degli architetti Pagano, Albin, Camus, Mazzoleni, Minoletti, Palanti*, "Casabella", agosto-settembre 1933, n. 8-9, pp. 5-12 e I. Pannaggi, *Architetti europei. Otto Haesler*, *ivi*, pp. 22-25). È qui opportuno ricordare che nell'ultimo piano della «Casa a struttura di acciaio» fu allestita, proprio da Minoletti e Mazzoleni, la mostra dei progetti premiati nel concorso Falck, arricchita da immagini fotografiche di edifici moderni a struttura di acciaio.
  - 19 Cfr. AdM, *fondo Giulio Minoletti*, S Fot 27/6.
  - 20 Si ricorda che un'immagine di un analogo motivo utilizzato da Scharoun nel quartiere berlinese Siemensstadt (1929-1931) è inserita in apertura dell'articolo dedicato a forme e funzioni di balconi e terrazze moderni pubblicato sulla rivista "La Casa bella" (Arch. A.B., *Balconi e terrazze*, "La Casa bella", febbraio 1931, n. 38, pp. 10-13) e che nell'antologia del numero 41 della stessa rivista (maggio 1931, p. 79) è riportato un breve commento, con fotografia, del gruppo di abitazioni a Berlin-Lankwitz di Gutkind (1924-1925) dove la torre con balconi laterali è declinata anche in una singolare versione angolare.
  - 21 Cfr. T. Benton, *Le dessin, la conception et le projet*, in U. Paravicini, P. Amphoux (a cura di), *Maurice Brailard. Pionnier suisse de l'architecture moderne*, Fondation Brailard Architectes, Genève 1993, pp. 49-56.
  - 22 Cfr. I. Pannaggi, *Architetti europei. Otto Haesler*, cit., p. 23. L'interesse di Minoletti per le abitazioni popolari è attestato dallo studio di un alloggio della Siedlung Hellerhof a Francoforte sul Meno, completata da Mart Stam nel 1930 (cfr., AdM, *fondo Giulio Minoletti*, C 28/2) e pubblicata nel testo di Samonà che Minoletti possedeva (G. Samonà, *La casa popolare*, Epsa, Napoli 1935, p. 140, ora in AdM, *fondo Giulio Minoletti*, Bib 098).
  - 23 G. Pagano Pogatschnig, *Del "Monumentale" nell'architettura moderna*, cit., p. 11.
  - 24 A. Pica, *Architetti di tutto il mondo alla Triennale di Milano*, "Casabella", giugno 1933, n. 6, p. 40.
  - 25 Giulio Minoletti frequenta la Scuola di Applicazione per Architetti Civili presso la Reale Scuola di Ingegneria di Milano (il Regio Politecnico), in quegli anni ancora articolata in un biennio di «Scuola Preparatoria» e in un triennio di Specializzazione, la «Scuola Speciale per Architetti civili» che si conclude nel 1931 con il conseguimento della laurea nel mese di luglio. Nel libretto di studente è registrato l'esame di Tecnica urbanistica con Chiodi, quello di Statica grafica con Danusso e il superamento degli esami di lingua inglese e tedesca. Riguardo all'atteggiamento di apertura di Annoni per l'interesse portato dai suoi allievi all'architettura moderna cfr. A. Bellini, *Ambrogio Annoni: arte e scienza dell'architettura*, "Annali di storia delle Università italiane", 2007, vol. XII, pp. 170-192. Sul tema della formazione degli allievi del Politecnico di Milano negli anni di Minoletti cfr. C. Di Biase, *Gli anni della formazione al nuovo Politecnico*, in A. Di Lieto, M. Morgante (a cura di), *Piero Gazzola. Una strategia per i beni architettonici nel secondo novecento*, Cierre edizioni, Verona 2009, pp. 53-58 e dello stesso autore *Il rapporto con le preesistenze: i problemi di restauro e conservazione nei programmi didattici, in Il Politecnico di Milano nella storia italiana (1914-1963)*, vol. II, Laterza, Bari 1989, pp. 691-711.
  - 26 L. Rinaldi, *Gaetano Moretti*, "Quaderni del Dipartimento di Conservazione e Storia dell'Architettura del Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura", Guerini studio, Milano 1993, p. 75.
  - 27 Lettera di Gaudenzio Fantoli a Giulio Moretti del 24 giugno 1927, citata in C. Di Biase, *Gli anni della formazione al nuovo Politecnico*, cit., p. 55.
  - 28 È noto che Monneret de Villard abbia tentato la prima parziale traduzione italiana di *Der Städtebau* di Camil-

- lo Sitte in uno scritto del 1907 dedicato proprio a Gaetano Moretti (U. Monneret De Villard, *Note sull'arte di costruire le città*, Edizioni Tecnico-Scientifiche, Milano 1907; cfr. G. Zucconi, *Monneret, Sitte e l'arte di costruire la città*, in M.G. Sandri (a cura di), *L'eredità di Monneret de Villard*, atti del convegno (Politecnico di Milano, 27-29 novembre 2002), All'insegna del Giglio, Firenze 2004, pp. 99-103 e C. Di Biase, *Estetica della città e monumenti nella Milano di Monneret*, *ivi*, pp. 105-115). Si sottolinea qui il forte interesse verso l'opera di Sitte da parte del Club degli Urbanisti, in particolare di De Finetti che ne fu l'animatore e che nel 1925 scrisse al figlio Sigfried chiedendogli di poter pubblicare in Italia "Der Städtebau", asserendo che «se il "rettilineo" e la tavola da disegno sono ancora la passione florida di molti di noi, ciò [...] [è] dovuto alla mancanza di tale traduzione» (la citazione è riportata in A. Bona, *Città e architettura a Milano dal Novecento al razionalismo: 1921-33*, in G. Ciucci, G. Muratore (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il Primo Novecento*, Electa, Milano 2004, p. 130).
- 29 Gaetano Moretti, citato in L. Rinaldi, *Gaetano Moretti*, cit., p. 60.
- 30 Conosciuto soprattutto per il Progetto di concorso per il piano regolatore della città di Milano del 1927, "Forma Urbis Mediolani" (II premio), elaborato applicando le teorie di Camillo Sitte, prestando quindi grande attenzione alla qualità urbana, il gruppo era formato da Alpago Novello, De Finetti, Muzio, Cabiati, Buzzi, Ferrazza, Gadola, Lancia, Marelli, Minali, Palumbo, Ponti, Reggiori (cfr. R. Airoidi, "Forma urbis Mediolani": un'illusione aristocratica, "Casabella", aprile 1981, n. 468, pp. 34-43 e A. Bona, *Il Club degli architetti-urbanisti: una battaglia per Milano*, in C. Bianchetti (a cura di), *Città immaginata e costruita*, Francoangeli, Milano 1992, pp. 91-111).
- 31 Fra l'Amministrazione e la SCAVA, proprietaria dell'immobile, si apre un lungo contenzioso proprio sulla parte terminale dell'edificio a causa del superamento dell'altezza consentita di cui già si chiedeva una deroga (30,60 metri per il fronte verso il Piazzale e 35,30 metri per quello opposto), citando una delibera del Municipio del 27 dicembre 1923 secondo cui «Lungo le nuove vastissime arterie stradali, gli edifici aventi altezza maggiore delle regolamentari contribuiranno a creare una migliore armonia di proporzione di quel che oggi avvenga» (ASCMi, lettera della società SCAVA all'On. Podestà di Milano, 24 ottobre 1934). L'opportunità, di carattere economico, di incrementare l'altezza consentita per inserire al piano attico altri 6 alloggi, (ovviamente quelli di pregio, che alla fine saranno corredati di terrazza superiore, scala interna di collegamento e camera con servizio) viene difesa con insistenza dalla società proprietaria che presenta un secondo progetto ritoccando leggermente l'altezza in gronda del fronte posteriore (da 35,30 a 35,15): «Sulle vastissime terrazze (le costruzioni sono a tetto piano) ed a coronamento dell'intera fronte stradale correrà un'altana decorata a verde a servizio degli appartamenti retrostanti che dovranno appunto innalzarsi sul tetto piano» (ASCMi, lettera della società SCAVA all'On. Podestà di Milano, 17 novembre 1934). In realtà saranno costruiti altri corpi sopra al piano attico, aggregati ai terminali dei tre corpi scala, di pertinenza degli alloggi sottostanti e in cui sono allocati un bagno e un locale indicato come «serra»: «La sottoscritta SCAVA [...] intende sistemare il tetto piano in giardino pensile con piccoli locali adibiti a serre. Tale sistemazione risponde a principi ed a concetti sia igienici che estetici. Dare agli abitanti della casa un giardino che può diventare un solario è certamente opera igienica; dare allo stabile un coronamento a verde è certamente opera estetica. Perciò la sottoscritta SCAVA non dubita di ottenere il richiesto nulla-osta [...]» (ASCMi, lettera del 14 febbraio 1935, all'On. Podestà di Milano). Questa variante non ottenne l'approvazione, tanto che il 16 luglio la Società fu raggiunta da un'ingiunzione di demolizione delle «strutture arbitrariamente eseguite». La lettera di opposizione del 1 agosto fu molto astuta perché spostava la ragione dell'abuso (che non poteva più dirsi tale dal momento che era stato sostituito in quei mesi da uno nuovo che permetteva altezze di gronda ben maggiori) su considerazioni di carattere estetico: «le strutture che il Municipio impone di demolire in realtà "correggono" una bruttura che esisterebbe se si dovesse eseguire solo quanto la Commissione ha approvato» (e cioè attico con tetto piano sormontato dai terminali dei tre corpi scala), chiamando in causa proprio l'ampiezza del piazzale che avrebbe reso ben visibile un coronamento incompleto. Purtroppo non si può stabilire il ruolo di Minoletti in questa vicenda (dal carteggio emerge solo il coinvolgimento di Cesare Marescotti in quanto direttore dei lavori) che si concluse nel febbraio del 1936 con la concessione del mantenimento delle opere abusive in cambio del pagamento di una «ammenda a sanatoria» (ASCMi, "Sanatoria per opere non conformi al progetto approvato [...]", 2 febbraio 1936, ACMi). Ottenuta poi la sanatoria, le «serre» cambiano la loro destinazione d'uso a locali destinati «ad abitazione notturna delle persone di servizio» che risultano però deficienti in altezza (solo 2,78 metri) ma, per fortuna, «ben ventilati e bene illuminati», condizioni che fanno salva l'abitabilità, infine concessa dietro pagamento di una seconda ammenda (ASCMi, Rapporto dell'Ufficio di Igiene e Sanità, 23 settembre 1936).
- 32 La citazione è riportata in F. Irace, *Gio Ponti. La casa all'italiana*, Electa, Milano 1988, p. 93.
- 33 Su questo tema cfr. S. Poretti, *Strutture nascoste*, in *Modernismi italiani. Architettura e costruzione nel Novecento*, Gangemi, Roma 2008, pp. 11-25.
- 34 F. Irace, *Centro e periferia nella Milano degli anni Trenta*, in G. Ciucci, G. Muratore (a cura di), *Storia dell'architettura italiana...*, cit., p. 394.