

la rivista di **en**gramma
settembre **2020**

175

Gio Ponti. Espressioni

La Rivista di Engramma
175

La Rivista di
Engramma

175

settembre 2020

Gio Ponti. Espressioni

a cura di
Francesca Romana Dell'Aglio
e Anna Ghiraldini

direttore

monica centanni

redazione

sara agnoletto, mariaclara alemanni,
maddalena bassani, elisa bastianello,
maria bergamo, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino,
olivia sara carli, giacomo confortin,
silvia de laude, francesca romana dell'aglio,
simona dolari, emma filipponi, anna fressola,
anna ghiraldini, laura leuzzi, vittoria magnoler,
michela maguolo, nicola noro,
marco paronuzzi, alessandra pedersoli,
marina pellanda, daniele pisani,
stefania rimini, daniela sacco, cesare sartori,
antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson,
christian toson, nicolò zanatta

comitato scientifico

lorenzo braccesi, maria grazia ciani,
victoria cirlot, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, kurt w. forster, hartmut frank,
maurizio ghelardi, fabrizio lollini,
natalia mazour, paolo morachiello,
sergio polano, oliver taplin, mario torelli

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

175 settembre 2020

www.egramma.it

sede legale

Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@egramma.it

redazione

Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2020

edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-31494-40-3

ISBN digitale 978-88-31494-41-0

finito di stampare novembre 2020

L'editore dichiara di avere posto in essere le
dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti
sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato
ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come
richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *Gio Ponti. Espressioni. Editoriale*
Francesca Romana Dell'Aglio e Anna Ghiraldini
Architettura
- 15 *Architettura e paesaggio. Luoghi e opere
nella cultura progettuale di Gio Ponti*
Lucia Miodini
- 53 *1 villa, 3 alberghi. Le occasioni di Gio Ponti a Napoli*
Fernanda De Maio
- 75 *L'invenzione dello spazio nella Scuola di Matematica
di Gio Ponti (1932-1935)*
Guia Baratelli
- 103 *Chungking Crossing: Gio Ponti's Forgotten Projects
for Daniel Koo in Hong Kong (1963)*
Emily Verla Bovino
- 149 *Gio Ponti: "con la costruzione daremo la casa arredata"*
Maria Teresa Feraboli
- 163 *Il filo di spago del grattacielo italiano. Gli idearii di Gio Ponti*
Serena Maffioletti
- 183 *Autilia e Colorado Dream. Due modelli di città
alla "Eurodomus 2" (Milano 1968) ed "Eurodomus 4"
(Torino 1972)*
Anna Ghiraldini
- 195 *Villa Planchart a Caracas. Conservazione e de-costruzione
del mito*
Andrea Canziani e Sara Di Resta
Pubblicazioni
- 215 *La rilettura di Ponti nelle pubblicazioni sovietiche*
Christian Toson
- 259 *"Domus" e le altre. Le riviste di architettura fra guerra
e dopoguerra*
Michela Maguolo
- 287 *"Bellezza" della vita italiana. Moda e costume
secondo Gio Ponti*

Rapporti

- 303 *Corrispondenza di linee. Il tratto nelle lettere di Gio Ponti*
Francesca Romana Dell'Aglio
- 319 *Lina Bo (Bardi) e l'aura di Gio Ponti*
Sarah Catalano
- 347 *Una favola americana. Il carteggio transatlantico
tra Josef Singer e Gio Ponti (1950-1979)*
Valeria Casali
- 371 *A memoir of Gio Ponti*
Joseph Rykwert

Gio Ponti. Espressioni

Editoriale di Engramma n. 175

a cura di Francesca Romana Dell'Aglio, Anna Ghiraldini



Una lettera di Gio Ponti per Walter Ponti. *Cento Lettere*, Milano 1987, 104.

Nel racconto editoriale che accompagna la recente riedizione di *Amate l'Architettura*, Salvatore Licitra e Paolo Rosselli spiegano come un libro, per l'architetto, non fosse solo una pubblicazione ma anche un oggetto. È un richiamo importante a osservare il *corpus* artistico di Gio Ponti come una raccolta di "espressioni", dove diventa difficile – e forse vano – distinguere le opere per disciplina, separando arte, pittura, architettura, design e scenografia.

Partendo da queste premesse, "Engramma" ha deciso di ricordare l'architetto milanese, a poco più di quarant'anni dalla sua scomparsa, con un numero monografico dedicato ad alcune delle sue "espressioni", facendo eco a una importante serie di tributi editoriali e non: fra i più recenti, le due grandi mostre "Tutto Ponti. Gio Ponti Archi-Designer", a cura di Sophie Bouillet-Doumos, Dominique Forest e Salvatore Licitra al Musée Des Art Décoratifs di Paris (ottobre 2018/maggio 2019) e "Gio Ponti. Amare l'architettura", a cura di Maristella Casciato e Fulvio Irace al MAXXI di Roma (novembre 2019/ settembre 2020). Ma è anche un tentativo di raccontare la sua figura poliedrica, per riscoprire il profilo di una personalità che è stata molto più di un semplice architetto: un pittore, un paesaggista, un urbanista, un osservatore, un mentore, un artista, un amico. Perché Gio Ponti era tutto questo, come ci ricorda il *memoir* dell'amico Joseph Rykwert che chiude, con una sigla preziosa, questo numero monografico di Engramma.

Nell'organizzare il Sommario abbiamo prosposto un'articolazione in tre 'rubriche': l'architetto, l'editore e l'amico. Tuttavia, il lettore si renderà conto, una volta di più, che nessuna classificazione rigida dell'opera di Ponti funziona e che l'impegno dell'architetto, dell'urbanista, del designer, si intrecciano continuamente con il lavoro dell'editore, e con la cura degli affetti più intima, del maestro e dell'amico. Questo emerge dal contributo di Lucia Miodini, che riannoda i fili dell'interesse e del rispetto per il paesaggio in alcune opere costruite o rimaste sulla carta, frutto della collaborazione con diversi architetti e mediate attraverso le pagine di "Domus". La devozione verso l'educazione e l'insegnamento di giovani architetti è tangibile nel saggio di Sarah Catalano che tratta dell'esperienza di Lina Bo Bardi, rivelando un rapporto esemplare, dal quale Ponti emerge come un mentore, quasi un padre, nella disciplina e nel metodo di Lina e di Carlo Pagani. La collaborazione riguardava principalmente l'attività editoriale e la ricerca della casa mediterranea, un tema che ritorna nella ricerca di Fernanda De Maio sull'architetto milanese nel Golfo di Napoli. 3 alberghi e 1 villa sono i progetti documentati di Gio Ponti nel capoluogo campano, tra i quali si annoverano la proficua collaborazione con Bernard Rudofsky nella ricerca dell'"albergo diffuso" o gli interni per Villa Arata-Grimaldi, che ricordano gli studi per la "casa per tutti" pubblicati nelle riviste "Domus" e "Stile" - interventi riletti in modo chiaro e brillante da Maria Teresa Feraboli.

Un momento cruciale della carriera artistica di Gio Ponti viene ricordato nel saggio di Guia Baratelli, che rilegge la famosa Scuola di Matematica dell'Università Sapienza di Roma come spazio evocativo e, insieme, profondamente compatibile con le esigenze della biblioteca contemporanea, ma anche come uno tra i primi progetti che si distacchi dalle ricerche sull'abitare.

Ponti ricorre alle sue riviste per accendere dibattiti nazionali e internazionali, come quello tra la Torre Velasca e il Grattacielo Pirelli: su questo verte il contributo di Serena Maffioletti che propone una galleria sul grattacielo in Italia, concettuale, prima ancora che *per exempla*, che intende 'tirare un filo' per colmare il divario tra i due prototipi più famosi, rivisitando i modelli realizzati dallo studio Ponti-Rosselli-Fornaroli, protagonisti delle preziose foto dell'amico Giorgio Casali (conservate presso l'Archivio progetti dell'Università luav di Venezia). L'uso della

maquette come strumento di progettazione diventa, dunque, un tema urgente e fino ad ora sottovalutato come metodo progettuale, ma qui proposto nel testo di Anna Ghiraldini che si concentra sui progetti delle città di Autilia e Colorado Dream.

La fama internazionale di Ponti era preceduta dalle sue famose architetture, ma le sue scelte editoriali hanno contribuito a ravvivare il dibattito culturale italiano e a spingerlo oltre i confini nazionali. Le numerose riviste cui Gio Ponti contribuisce dimostrano come le sue arti non fossero settoriali ma ambissero a creare un progetto culturale ben più esteso, al quale molte e diverse voci erano chiamate a partecipare. Cecilia Rostagni ci parla di “Bellezza”, una fra le “espressioni” meno note, ma presentata come un’impresa editoriale dotata di alta aspirazione civica, attraverso la quale Ponti cercava di elevare la moda ad arte civica e sociale, alla pari delle altre arti. Siamo a cavallo tra le due guerre in un momento in cui un grande numero di pubblicazioni cerca di mantenere vivace la discussione culturale nel Bel Paese. Michela Maguolo ci guida attraverso vari titoli quali “Casabella”, “Urbanistica”, e altre più tecniche come “Strutture” o “Metron”.

Importante è l’incrocio degli sguardi in campo internazionale, che illumina il profilo di Gio Ponti con diversi tagli di luce, diversi per intensità e cromatismi.

Interessante è la particolare prospettiva da cui Christian Toson nel suo contributo dà conto della particolare ricezione dell’opera di Ponti nell’Unione Sovietica degli anni Trenta e del secondo dopoguerra, con un’analisi attenta e precisa delle censure e delle manipolazioni nell’edizione sovietica di *Amate l’Architettura*. Valeria Casali ci offre uno sguardo su un altro legame internazionale, contemporaneamente più istituzionale e più intimo: quello con Joseph Singer, erede del mobilificio M. Singer & Sons, che apre a una collaborazione professionale ma anche a una profonda e duratura amicizia.

Spostandoci all’estremo oriente, Emily Verla Bovino racconta le vicende che vedono coinvolti l’architetto milanese e il magnate Daniel Koo, per il quale Ponti progetta la villa di famiglia a Hong Kong e il famoso centro commerciale Shui Hing, oggi noto come Prestige Tower.

La necessità di fornire oggi un corretto approccio metodologico alla conoscenza dell’eredità architettonica di Ponti e, in generale, del patrimonio moderno è trattata nel saggio di Andrea Canziani e Sara Di Resta con particolare attenzione verso Villa Planchart a Caracas, che Ponti progetta per i coniugi Planchart negli anni Cinquanta e che è oggetto di elaborazione di un piano conservativo che mira a ottenere una comprensione accurata dei caratteri della sua realtà costruita e dei suoi elementi di fragilità, anche in vista di un programma di conservazione e gestione a lungo termine.

L’eredità delle “espressioni” di Gio Ponti è un oggetto di studio aperto, sul quale questo numero monografico suggerisce un approccio che scarta dalla settorialità disciplinare ma propone alcuni ‘a fondo’ precisi.

Il lascito pontiano non include soltanto le sue opere costruite ma anche quelle rimaste su carta, come i suoi colorati disegni creati per arricchire quelle corrispondenze tra amici e che diventano oggetto di studio nel testo di Francesca Romana Dell’Aglio. La capacità di Gio Ponti di navigare tra le arti più disparate si nutre di una profonda socialità, che viene resa esplicita nelle pagine a seguire. La sua inventiva così versatile, i legami tra le sue “espressioni” più disparate diventa evidente nei costanti rimandi tra i saggi di questo numero monografico.

Il motore dell’instancabile produttività di Gio Ponti in fondo è, sempre, l’intenzione di lasciare una traccia, un segno che, minimale come il grafismo giocoso nelle lettere agli amici o imponente e svettante come il grattacielo, si propone, comunque, espressamente come un “progetto di civiltà”.

English abstract

Engramma issue no. 175 *Gio Ponti. Espressioni* is dedicated to Gio Ponti with particular attention to his eclectic production. The volume includes contributions by Guia Baratelli, Emily Verla Bovino, Andrea Canziani e Sara Di Resta, Valeria Casali, Sarah Catalano, Fernanda De Maio, Francesca Romana Dell’Aglio, Maria Teresa Feraboli, Anna Ghiraldini, Michela Maguolo, Serena Maffioletti, Lucia Miodini, Cecilia Rostagni, Joseph Rykwert, Christian Toson.

Architettura

Architettura e paesaggio

Luoghi e opere nella cultura progettuale di Gio Ponti

Lucia Miodini

Il paesaggio è tema più che mai attuale, affrontato da diversi ambiti disciplinari, tanto più nel multiforme immaginario di previsioni e scenari, innescato dalla fase di emergenza, che impone con urgenza una riflessione sul nesso tra architettura e paesaggio.

Condividendo la risposta affermativa alla domanda se esista “come una sorta di fiume carsico che periodicamente torna alla luce, una sottile ma persistente linea del paesaggio che attraversa tutta la cultura architettonica italiana del secondo Novecento” (Durbiano, Robiglio 2003, 3) intendo analizzare, dei diversi fili che formano questa trama genealogica, il periodo da fine anni Venti al decennio successivo, caratterizzato in Italia dall’intenso dibattito sulla conciliabilità di innovazione e tradizione. Privilegiato laboratorio di sperimentazione è l’opera di Gio Ponti, e imprescindibile si dimostra il confronto tra la sua attività progettuale e le riviste che dirige.

In totale consonanza con l’intento prescrittivo di “Domus” – fondata nel gennaio 1928 e diretta da Ponti fino al dicembre 1940, che tornerà a dirigerla nel 1948 – ovvero diffondere la nuova cultura dell’abitare ed educare il lettore “nei riguardi di problemi stilistici, spirituali e pratici della vita d’oggi” (Ponti 1930, 19), sono gli argomenti affrontati: come indica il frontespizio, la rivista “dà ogni indicazione su quanto interessa la casa”, e i temi sono ricchi di implicazioni, dalla disposizione planimetrica dell’abitazione alle ricette di cucina, dai consigli pratici rivolti alle ‘signore’ alle raccomandazioni per la cura dell’orto e del giardino. Anche gli editoriali hanno spesso un tono didattico ed evocativo, piuttosto che pretese teoriche (Avon 1986a, 47). Ancora a metà anni Trenta

rivolgendosi alle lettrici e ai lettori, Ponti riaffermerà che la casa, regno della famiglia, è il luogo dove si forma l'educazione del gusto.

Emerge, scorrendo le annate della rivista, un variegato sistema di relazioni che rispecchia la traiettoria creativa e l'articolata metodologia progettuale dell'architetto milanese. Il rapporto tra architettura e paesaggio appassiona Ponti che nel corso del periodo esaminato si avvale del contributo di diversi collaboratori e collaboratrici. Nella prima annata gli articoli sul giardino e il suo arredamento e sull'orto, dopo alcuni interventi di Giulia Vimercati, moglie di Ponti, sono firmati da Bianca Maria, la Marchesa Viviani della Robbia, legata a Ugo e Paola Ogetti, che il progettista milanese aveva fortemente voluto nello staff di "Domus". Viviani della Robbia cura la sezione dedicata al giardino dall'ottobre 1928 ai primi mesi del 1929 (Giannini 1994); sempre nel primo biennio la rubrica "Architettura del giardino" è affidata a Luigi Piccinato (1899-1983).

Nel 1930 "Domus", rinnovata la veste tipografica, subisce un profondo cambiamento nei contenuti: in redazione arriva Maria Teresa Parpagliolo (1903-1974), architetta-paesaggista, autrice, dal 1930 al 1938, di articoli sulla progettazione dei giardini. Dal 1937, per un biennio, la rivista ospita anche gli interventi di Pietro Porcinai (1910-1986), che contribuisce insieme a Parpagliolo alla campagna di "Domus" per il verde nell'ambiente urbano.

Il paesaggio è parte integrante nei progetti di Lina Bo Bardi (1914-1992), che dal 1940 fa parte della redazione di "Domus", apportando nel lavoro editoriale "una modernità dialettica e plurale che rifiuta le rigide contrapposizioni concettuali e considera i valori dell'innovazione e della tradizione non necessariamente alternativi tra loro" (Viola 2017, 357).

L'abitazione moderna in città e in campagna

Dal gennaio 1928 a luglio 1929 "Domus" reca il sottotitolo "Architettura e arredamento dell'abitazione moderna in città e in campagna". In una lettera inviata a Viviani della Robbia, Ponti chiarisce il modello al quale intende rifarsi: per la varietà di argomenti il periodico, destinato a un pubblico non specialistico di estrazione medio-alta, si ispira a magazine di cultura anglosassone, come "House and Garden" e "House Beautiful" (Ponti 1959, 83; Giannini 1994, 351). Riferimenti che fanno meglio comprendere

lo spazio riservato da “Domus” alla rubrica “Il frutteto, l’orto, il giardino”, il cui titolo è declinato a seconda del mese, che, comunque, rientra tra i contenuti dell’idea di abitare divulgata sulla rivista, tanto che questa rubrica rimane attiva fino all’agosto 1935.

Il sottotitolo ci fornisce un’altra direzione di lettura, rivelatore della complessità del paesaggio di questa nuova cultura dell’abitare. Se la villa unifamiliare è un campo privilegiato di sperimentazione formale, il riferimento alla “casa di campagna” è un’indicazione topologica funzionale ai rituali della villeggiatura, un tempo pratica esclusiva all’aristocrazia, negli anni Venti diffusa consuetudine della borghesia medio-alta. Presentando il disegno di una casa di campagna “di quelle che gli anglosassoni chiamano ‘bungalow’ [...] che noi chiameremmo casino di campagna” (Ponti 1928, 26), Ponti suggerisce ai lettori di farsi realizzare questa week-end house “per il soggiorno del sabato e della domenica”: questa piccola villa sarà “una sana e gioiosa risorsa per il ristoro dei cittadini facilmente raggiungibile con la diffusione delle automobili a buon prezzo, dalla città”, da immaginare “posta in riva a fiumi ed ai laghi” (Ponti 1928a, 26-27).

Esempio paradigmatico di tipologia architettonica del tempo libero, la casa di campagna è un ideale *collage* di diverse culture dell’abitare, dalla casa pompeiana alla villa rinascimentale, al bungalow tipico delle colonie inglesi, come a dire all’architettura domestica anglosassone diffusa in Inghilterra e in America. Con ciò, Ponti riannoda la trama genealogica dei concetti di privacy e comfort, dall’architettura domestica nella Gran Bretagna del XVIII secolo alla cultura progettuale della società contemporanea. Quantunque riconduca il concetto di *comfort* al termine italiano “conforto”, ritiene fondamentale il contributo che gli architetti di New England hanno dato all’impianto domestico anglosassone arricchendolo di nuovi spazi aperti verso l’esterno. Il riferimento al bungalow, che meglio si potrebbe tradursi con il termine cottage, appresenta un modello di abitazione confortevole, intima, comoda. Ed è un esplicito richiamo all’elevato grado di finitura dell’interno inglese.

Le case di campagna disegnate da Gio Ponti, Tomaso Buzzi, Emilio Lancia ed Enrico Agostino Griffini tra il 1928 e il 1930 (Ponti 1928a, 26-27; Buzzi 1928, 17-18; “Domus” 1928, 14-15, 45; Griffini 1929, 22-23; “Domus”

1930, 46-47) sono caratterizzate da una grande sala di soggiorno, intorno alla quale si dispongono gli altri ambienti: il riferimento al “compartimento delle stanze” appare in tutta evidenza. Gli architetti di via Sant’Orsola propongono ai lettori di “Domus” una rielaborazione della villa veneta e, simbolicamente, la metafora visiva di una residenza patrizia, interpretata rivolgendolo sguardo ai disegni pubblicati nel Settimo Libro del *Trattato di Architettura* di Sebastiano Serlio e ne *I quattro libri dell’architettura* di Andrea Palladio. La fortuna del trattato di Palladio è da ricercarsi, rilevava Giulio Carlo Argan (1931), nella sua “struttura essenzialmente tipologica” che aveva contribuito alla sua divulgazione nel periodo neoclassico, e bene si prestava negli anni Venti a tradurre la modernità in un linguaggio d’ispirazione classica consentendo, oltre al valore simbolico degli elementi della tradizione, anche un loro consumo. Nei trattati i progettisti milanesi non cercano esempi ma schemi e “elementi immanenti ed eterni”, costanti nei diversi periodi classici, che soli possono definire “l’assoluta italianità” dell’architettura moderna (Muzio 1925). Riporto brevemente le istanze sostenute dagli architetti qui citati attorno a questo tema.

La villa, chiarisce Muzio, significa in ogni paese la dimora di campagna e in ogni paese si rifà a modelli italiani, ma è nel Veneto, precisa, che troviamo gli “archetipi” perché qui vissero i trattatisti. Nel Secondo Libro, Palladio elogia il tempo passato in villa dal gentiluomo “dove finalmente l’animo stanco delle agitazioni della Città, prenderà molto ristauro, e consolazione” (Palladio, Libro II, capitolo 12).

L’architettura italiana ha indubbiamente un singolare primato per la costruzione della villa, abitazione signorile di campagna [...]. È naturale che da noi l’innato gusto della vita all’aria aperta, la dolcezza del clima e l’amenità del paesaggio, formassero l’ambiente propizio a tali costruzioni (Muzio 1925, 225).

I progetti pubblicati su “Domus” traducono dunque la “commodità” dell’“abitazione de’ gentiluomini”, l’idealizzazione dello stile di vita aristocratica funge da modello per la ‘casa di campagna’, che, invero, è però uno spazio borghese inserito nel paesaggio turistico, uno scenario per i rituali del fine-settimana.

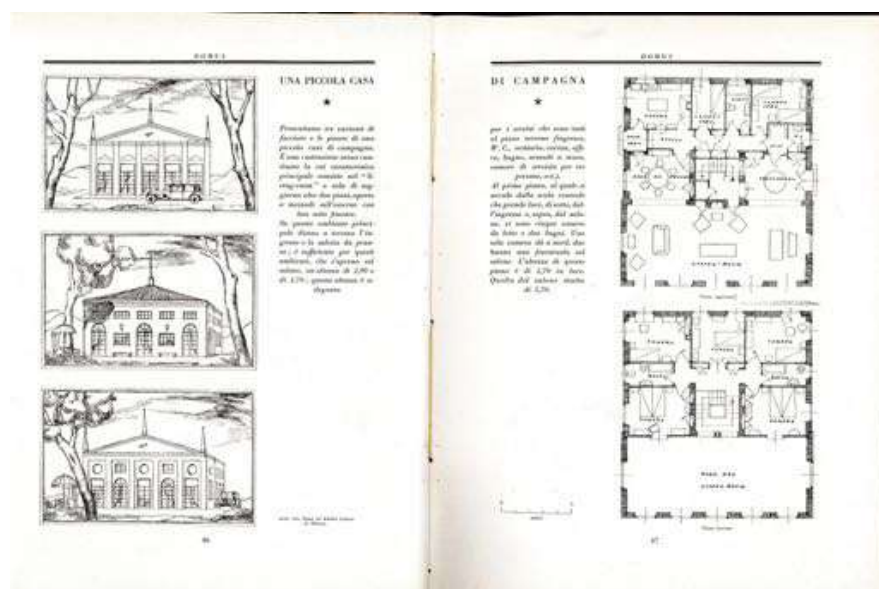
L'armonica fusione tra il paesaggio e la casa, che "apre verso la campagna finestre e logge e protende portici e pergole in quei primi giardini cui il 500 darà forme architettoniche e grandiosità di disegno", è rappresentato dall'architettura del giardino (Muzio 1925, 227). Palladio, com'è noto, non discorre di quest'argomento, così Muzio ricorre al trattato *L'idea dell'architettura universale* (1615) di Vincenzo Scamozzi, che così descrive il giardino dietro la villa: "ombre di verdure per poter passeggiare [...] una cedrara a spalliera o pergolato" (Scamozzi 1615, parte I, Libro III, cap.13).

Tomaso Buzzi nella "trascrizione moderna" della quarta "habitatione per fare alla villa" di Sebastiano Serlio vede rinnovata la tradizione della casa romana, aperta verso l'esterno con logge ma raccolta alla maniera latina intorno a un cortile o salone centrale (Buzzi 1928a, 20-21; Buzzi 1929, 14-15). Anche nella casa di campagna ideata da Ponti si entra varcando un largo portico con colonne, traduzione del loggiato palladiano riadattato nell'abitazione moderna (Ponti 1928a; Griffini 1929, 22): nella "Piccola dimora di campagna" disegna un ampio portico "del tipo di quelli delle nostre vecchie case di campagna".

Anche Emilio Lancia, che in questi anni divide lo studio con Ponti, evidenzia la natura architettonica del giardino all'italiana, esaltando la struttura del portico, che risponde "a un uso pratico ed estetico meridionale e italiano, e trova una valorizzazione igienico-pratica nella casa moderna che si apre al sole, all'aria, alla luce" (Lancia 1929, 15,56). La rielaborazione degli elementi tradizionali è un principio fondamentale nella progettazione della casa e l'architetto moderno, conclude Lancia, dovrebbe guardare a quei ritmi d'archi e alle prospettive di colonne, ai portici, alle terrazze, alle pergole e alle verande, motivi secolari e "tutti elementi della tradizione 'latina'" (Lancia 1928, 6). Fin dall'editoriale che apre il primo numero di "Domus", Ponti insiste sulla casa all'italiana che dall'interno

[...] riesce all'aperto con i suoi portici e le sue terrazze, con le pergole e le verande, con le logge ed i balconi, le altane e i belvederi, invenzioni tutte confortevolissime per l'abitazione serena e tanto italiane che in ogni lingua sono chiamate con nomi di qui (Ponti 1928, 7).

Luigi Piccinato, assistente al corso di Edilizia Cittadina e Arte dei Giardini tenuto da Marcello Piacentini dal 1924 al 1930, intervenendo su “Domus”, enuclea i caratteri del giardino all’italiana e ne ricostruisce la storia prendendo in esame la trasformazione del portico, che “risponde a un uso pratico e a un bisogno estetico del tutto meridionale e italiano”, ed è una costante rintracciabile nei vari periodi storici, dai peristili romani e pompeiani ai chiostri romanici, ai loggiati delle ville rinascimentali; questo elemento, precisa, si ritrova inoltre nell’architettura minore della villa rustica e della casa di campagna, specialmente nel Veneto (Piccinato 1928, 36-37), e riconosce pertanto in Palladio “l’architetto che meglio ha compreso il valore architettonico del portico”, espresso pienamente nella Villa Repeta a Campiglia.



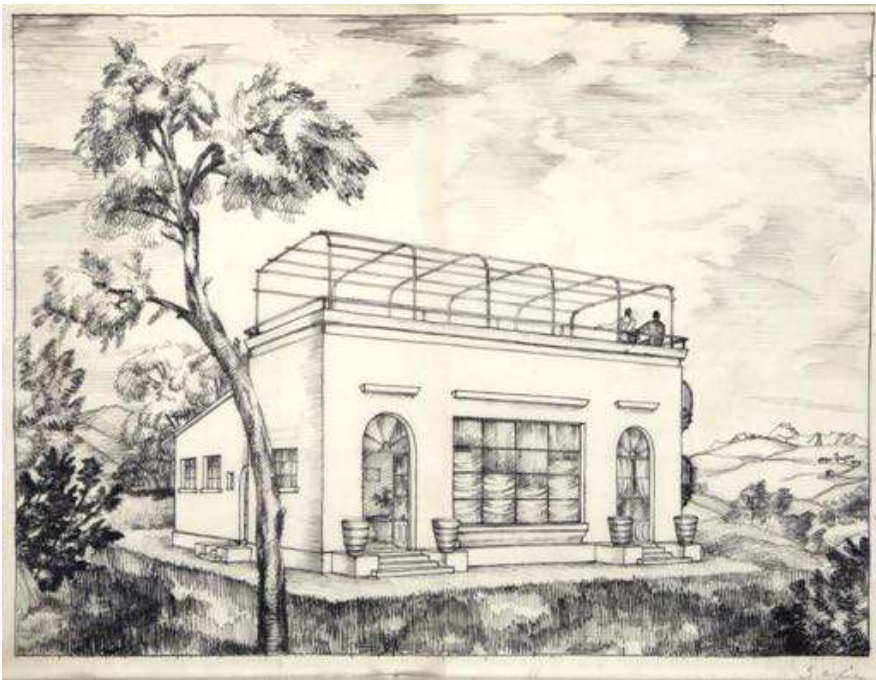
1 | Gio Ponti ed Emilio Lancia, *Una piccola casa di campagna*. “Domus” 25 (gennaio 1930), 46-47.

Se confrontiamo i disegni di Serlio e Palladio con l’abitazione di campagna pubblicata da Ponti [Fig. 1], notiamo come il progettista milanese escluda i fabbricati destinati al governo della campagna e al reggimento del podere, ed elimini il piano inferiore dell’abitazione signorile: il progetto corrisponde così al solo piano nobile e agli ambienti della casa distribuiti intorno alla sala centrale. La dimora di campagna non

conserva traccia del complesso produttivo della villa veneta, e il paesaggio “ameno”, esaltato da Muzio, è percepito come una attrattiva.

L’architetto, intenzionato ad accogliere le tendenze internazionali ma altresì risoluto a fare risuonare “la voce della razza latina” (Ponti 1931, 13), considera l’unità tra la casa e il giardino, e quindi la continuità tra architettura di pietra e di piante, di fondamentale importanza nel progetto della ‘casa all’italiana’:

L’idea è quella di recuperare la tradizione dell’architettura dei giardini e di renderla praticabile, sia pure entro limiti di spazio diversi da quelli del passato (Giannini 1994, 353).



2 | Gio Ponti ed Emilio Lancia, *Casa per le Vacanze*, 1930, veduta prospettica, china su lucido, 280 x 365 mm. Disegno di Renzo Zavanella. Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università di Parma, Sezione Progetto, fondo Renzo Zavanella, B003240S.

Nell’opera di Ponti i segni e le forme della tradizione colta si combinano al catalogo della nascente società del consumo. Il nesso tra citazione colta ed elementi dell’abitare contemporaneo è un uso cosciente del valore

simbolico contenuto nella citazione. Attraverso la metafora storicista e un collaudato repertorio di citazioni, Ponti eleva la costruzione materiale l'abitazione moderna, dalla palazzina borghese di città alla casa di campagna, rievocando una visione mitica dell'antica dimora mediterranea.

Ponti sapientemente concilia i segni della civilizzazione industriale e i valori della tradizione, mostrando una non comune capacità di mediazioni linguistiche, e di ritrovare nuove armonie. Perciò si comprende la centralità che la sua figura ha assunto, dopo decenni di scarsa attenzione critica, nella cultura architettonica postmoderna.

La Casa per le Vacanze, progettata da Ponti-Lancia nel 1930 per la IV Triennale, è una costruzione paradigmatica, che sigla un biennio di intensa elaborazione sulla tipologia dell'abitazione moderna in campagna. Realizzata nel giardino della Villa Reale di Monza, esalta lo stretto legame con l'ambiente naturale. La grande hall centrale, alta due piani, la sala e la galleria, si apre con ampie porte finestre verso il giardino. Nella veduta prospettica [Fig. 2] apparsa su "Domus", opera di Renzo Zanavella (1900-1988) dal 1930 al 1932 disegnatore nello Studio Ponti-Lancia, un paesaggio più immaginario che reale rappresenta l'orizzonte dello sguardo. La coppia seduta nella terrazza con pergolato in ferro, cui adduce una scala a chiocciola esterna, pare intenta ad ammirarlo, ma sappiamo che è il percorso compiuto per giungere alla sommità dell'edificio ha consentito una molteplicità di vedute. L'architettura e il paesaggio non sono figura e sfondo della scena, l'ambiente che circonda la Casa per le Vacanze, possiamo intenderlo come esempio di pittoresco nella modernità (Posocco 2000), che si concreta nello sguardo dell'osservatore.

Memoria dell'antico negli spazi verdi dei piani attici

Tornando al sottotitolo della rivista, "Architettura e arredamento dell'abitazione moderna in città e in campagna", riprendo un altro filo di quella fitta trama per approfondire le caratteristiche dell'abitazione moderna in città.

Nel capoluogo milanese a inizio Novecento la commistione tra le classi sociali caratterizza ancora gli edifici d'abitazione; sarà l'introduzione del piano tipo, funzionale alla politica delle società immobiliari, ad avviare una

radicale trasformazione dei modi di abitare. Abbaini e soffitte riservati alle classi meno abbienti a fine anni Venti sono un lontano ricordo, sostituiti dai piani attici. Il reddito fondiario non sarà più penalizzato dalle differenze tra i piani di un medesimo edificio, ma dipenderà dalla zona della città, dal pregio naturalistico dell'area e dall'orizzonte paesaggistico.

La scomparsa del piano nobile si rivela un requisito essenziale dell'abitazione moderna; ciò nonostante, ancora nell'ultimo lustro degli anni Venti non sono pochi gli esempi di costruzioni ancora caratterizzate dalla sua presenza. Mutate condizioni sociali ed economiche e le trasformazioni determinate dall'inurbamento e dall'industrializzazione finiranno con l'imporre nuovi tipi edilizi. D'altra parte, le mire economiche della borghesia spingono in questa direzione: lo sviluppo di una tipologia di edilizia residenziale che garantisca comfort abitativo, guadagno e prestigio.

Come interpreta Ponti il tema dell'edificio a molti piani uguali sovrapposti? In occasione di una relazione presentata nell'ottobre 1928 al Rotary Club di Milano, disquisendo sui caratteri stilistici dell'architettura contemporanea, affermava che

La caratteristica comune che si può riconoscere in tutti i nostri edifici cittadini, di qualunque ripetizione di stile essi siano, è ormai la sovrapposizione di piani uguali (Ponti 1929, 41).

E, tuttavia, salvaguardare l'autonomia dei singoli appartamenti è l'imprescindibile risposta al desiderio della borghesia imprenditoriale a possedere, anche nella palazzina verticalizzata e multipiano, il tipo edilizio di maggiore volumetria - 'la torre', come la definisce Ponti -, un'abitazione percepita come una villa unifamiliare. La serialità planimetrica introdotta nell'edilizia residenziale e le sue ragioni economiche non possono confliggere con la necessità di distinzione sociale: l'adozione di uno stile di vita e dei suoi contrassegni distintivi, insegna Pierre Bourdieu, rivela, infatti, le condizioni di esistenza materiale dei diversi ceti sociali (Bourdieu 1979). Nel processo storico di costruzione dell'intimità familiare avviato nel XVIII secolo, si rivelano importanti i primi decenni del Novecento, quando diventa prioritario l'isolamento dell'abitazione. La diffusione dei nuovi

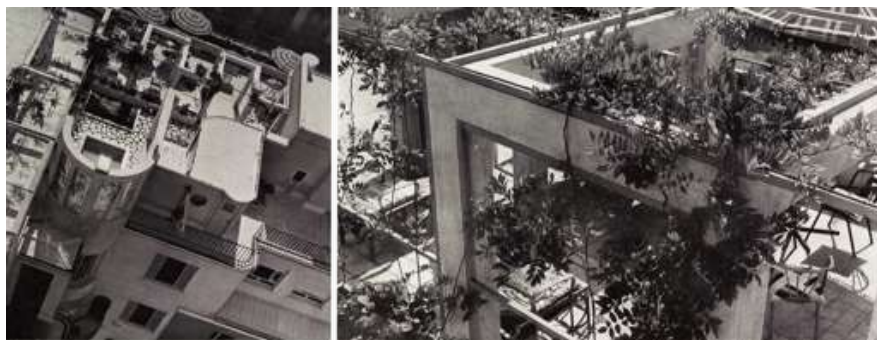
collegamenti verticali si dimostra un efficace antidoto alla convivenza tra estranei che è avvertita, anche quando del medesimo censo, con disagio.

Se già era stata teorizzata da César Daly la distinzione tra percorsi padronali e di servizio (Daly 1864), l'isolamento familiare potenziato grazie ai nuovi sistemi d'accesso diviene costitutivo della moderna accezione di comfort. Nella Casa di via Domenichino (1928-1931), che sorge nei pressi della Fiera Campionaria, nel nuovo quartiere d'espansione residenziale a vocazione 'signorile', Ponti introduce gli ascensori che immettono direttamente nell'anticamera degli appartamenti, soddisfacendo così l'esigenza d'indipendenza degli alloggi.

L'autonomia degli appartamenti, l'isolamento e la privatizzazione della vita familiare, il comfort delle attrezzature domestiche, non soddisfano però la committenza borghese incline a desiderare la differenziazione della propria dimora. Come si evince studiando il materiale progettuale della Casa di via Domenichino, l'adattamento del lessico classico alla nuova tipologia edilizia si dimostra funzionale alle esigenze d'identificazione dell'utenza borghese, stabilendo però anche una relazione sia con il quadro urbano sia con la città ideale del Club degli Urbanisti. Il confronto tra le varianti studiate in corso d'opera e la soluzione definitiva del motivo d'angolo ci permette di comprendere il valore simbolico che assume l'elemento del coronamento, caratterizzante il panorama urbano. Una prima ipotesi sembra rammemorare la lanterna borrominiana di San Carlino, trascritta con ironia Déco nelle versioni successive, dalla torre alla lanterna traforata, al gazebo aperto alla luce e all'atmosfera circostante. Ponti procede verso l'abitabilità della copertura: dall'appartamento sito all'ultimo piano una scala a chiocciola conduce al gazebo-veranda e al terrazzo protetto da una pergola (Miodini 2001, 81-85).

Un precedente lo troviamo nella Casa della Meridiana (1924-25), realizzata nel terreno limitrofo all'antico Giardino d'Arcadia che Giuseppe De Finetti aveva acquistato dalla famiglia Melzi d'Eril (Notari 1999). Uno schema a terrazze digradanti, con volumi sempre minori e spezzati, e ampie finestre aperte sul giardino "in modo da offrire il miglior godimento del verde agli abitanti dei vari piani", pensata per offrire "agi, serena quiete e gradevole soggiorno anche nel cuore di una città rumorosa" (G. M. 1927, 373). Le

numerose fotografie del centenario cedro del Libano che sorge a levante della casa, conservate nel Fondo De Finetti allo CSAC, attestano l'intenzione di salvaguardare l'antico giardino, uno dei più vasti e dei pochi ancora presenti nel centro di Milano.



3-4 | Terrazze e piscine sul tetto. "Domus" 92 (agosto 1935), 10, 12.

Vero e proprio caso studio è *Casa-torre e palazzo Rasini* (1933-1934) ai Bastioni di Porta Venezia, costruita sul terreno dei fratelli Giovanni e Mario Rasini che affidano allo Studio Ponti-Lancia, dopo la demolizione di una casa di proprietà, il progetto di un nuovo edificio d'abitazione, articolato in terrazze digradanti affacciate sui giardini pubblici (Spinelli 2019, 80-81). Anche nelle diverse declinazioni del tetto-giardino, proposte in questi anni da esponenti del razionalismo italiano, gli edifici progettati da Pietro Lingeri e Giuseppe Terragni a Luigi Figini e Gino Pollini, a Alberico e Lodovico Barbiano di Belgiojoso, prospettano su parchi e giardini storici. Alla sommità del corpo basso si trova un belvedere, attrezzato con giardini pensili, archi, pergole, verande e una piscina, protetto da una balaustra trasformata in fioriera [Fig. 3-4]:

Silenziosi telai popolati di rarefatte comparse, geometrie sospese, archi vuoti a inquadrare, come distaccati periscopi, frammenti emergenti della città ridotta a scena in lontananza rinverdiscono, sulla celata sommità dell'edificio di corso Venezia, i miti mediterranei dell'Ellade domestica, pacificamente offerta ai sogni lirici di una sofisticata borghesia (Irace 1982, 218).

La "villa sospesa" alla sommità dell'edificio, "ibrida declinazione del tema della villa con la nuova tipologia dell'abitazione di massa" (Irace 1982, 219), pur ammettendo la serialità del piano tipo, preserva l'individualità e

il desiderio di distinzione del committente. Nel progetto di Casa Rasini, Ponti trascrive l'ideale della villa suburbana nella casa di città: vivere nei piani attici è metafora della posizione che si occupa nella scala sociale. L'habitus guida le pratiche in ogni ambito della vita: se i piani inferiori sono fonte di guadagno, l'attico è riservato all'alloggio della committenza, che gode di una posizione privilegiata sull'intorno urbano con luminosità ottima e una dotazione di verde spesso molto ricca.

La villa italiana, "in così perfetta armonia con la dolcezza del clima e l'amenità del paesaggio", è un modello tipologico che rivive nel piano attico riservato alla committenza borghese. L'abitazione ai piani alti, metafora dell'abitare in villa, rende fruibili anche nell'ambiente urbano spazi verdi approdati all'artificio, soggetti alle regole dell'architettura (Gresleri 1995, 29). La nuova architettura non definisce soltanto un'intesa col paesaggio, ma oppone, senza tuttavia contrapporvisi, i suoi ritmi severi a quelli più fantasiosi "dei pergolati di viburno e degli assiemi di acacie e ciliegi" (Sartoris 1933, 1).

Sembra che, oltre al piano attico e al tetto-giardino, le abitazioni moderne di città, quelle di lusso, destinate alla borghesia, abbiano un'altra caratteristica in comune: sono prospicienti giardini storici. Si stabilisce, potremmo ipotizzare, un collegamento con consuetudini invalse a metà XIX secolo. Le case signorili e i palazzi, scrive Archimede Sacchi nel suo fortunato manuale, è desiderabile che sorgano in vicinanza dei pubblici passeggi e dei giardini, "cose di un valore inestimabile per coloro che non hanno molte occupazioni" (Sacchi 1874, 55). Tra i committenti di Ponti figurano esponenti dell'imprenditoria milanese: siamo ben lungi dal quadro descritto da Sacchi, tuttavia, le abitazioni e lo spazio privato della famiglia sono collegati alle regole del decoro e della convenienza. Il rituale che ordina questi spazi non si assoggetta però alla produzione né alla misura del tempo delle macchine che, dalla fine del XIX secolo, permea sia i luoghi domestici sia la ripartizione tra lavoro e tempo libero (Attali 1983, 163-195).

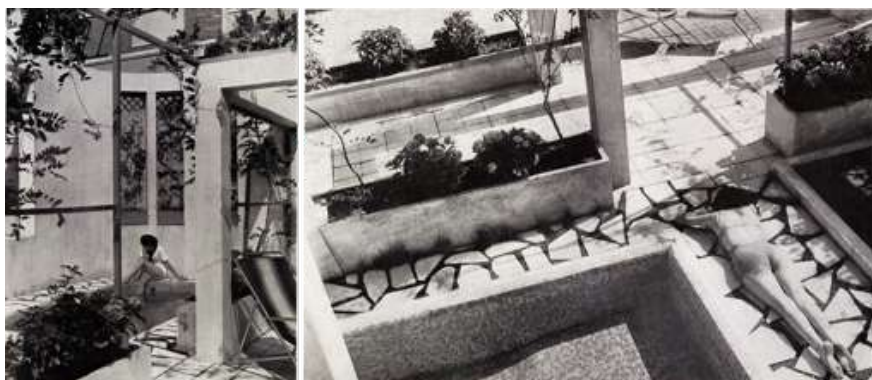
Dall'agosto 1929, "Domus" assume il sottotitolo "L'Arte nella casa", che rimarrà fino al numero di dicembre del 1940, e dall'annata 1932 la rivista non è più suddivisa in rubriche. Nel 1933, l'anno in cui progetta Casa Rasini, e nella successiva annata, Ponti, continuando quella fertile

coincidenza tra l'impostazione della rivista e le architetture costruite, pubblica editoriali e articoli dedicati ai giardini pensili sui tetti, tema che ritroviamo anche negli articoli che pubblica nella rubrica "La casa d'oggi", avviata nel 1933 sul "Corriere della Sera" .

Terrazze e pergole, elementi di un nuovo canone abitativo, sono entrate nel glossario dell'architettura domestica. Ogni abitazione in città, asserisce Ponti, deve essere dotata di una terrazza ("Domus" 1935, 10-12), un elemento all'avanguardia nello spazio della costruzione moderna, caratterizzante il paesaggio urbano.

E sempre nel 1933, in aprile, esce su "Domus" l'articolo *Un fiabesco giardino pensile sui tetti di Parigi* che illustra il paesaggio architettonico dell'appartamento per Charles de Beistegui al sesto e settimo piano dell'edificio in Avenue des Champs Elysées a Parigi (1929-1931) di Le Corbusier: quel giardino - articolato come uno spazio scenico, ricco di *perspectives émouvantes* (Mozzato 2018, 140-153), che apre lo sguardo verso panorami lontani e cancella il divario con la natura - è uno dei capisaldi del moderno.

Diversi sono i quadri mentali e le percezioni visive invocate da Ponti negli anni Trenta.



5-6 | Terrazze e piscine sul tetto. "Domus" 92 (agosto 1935), 11, 12.

La documentazione fotografica della terrazza con piscina nella costruzione d'angolo di Corso Venezia, pubblicata su "Domus" nel 1935, manifesta i fondamenti della cultura figurativa di Ponti.

Affascinanti tagli dell'inquadratura e vedute dall'alto raccontano la trasformazione del rapporto con la natura nello spazio urbano. Seduta sul bordo della piscina o distesa a prendere il sole, una giovane donna abita quel giardino all'italiana [Fig. 5-6]. Il ritorno nell'architettura moderna di pergole, terrazze, loggiati, verande, esedre, altane – “elementi incantevoli” del giardino tradizionale – non è una mera questione formale, precisa Ponti, ma risponde alle “esigenze della nostra vita”, alla “educazione solare”, considerata uno “dei più appariscenti caratteri della vita d'oggi” (Ponti 1934e, 5). La loro ricomparsa nell'edilizia verticale contemporanea, favorita dalle possibilità che offrono le strutture d'acciaio e cemento (Ponti 1934, 5), rappresenta l'ideale conciliazione tra le innovazioni tecniche delle tendenze internazionali e la risoluta volontà a fare risuonare “la voce della razza latina” (Ponti 1931, 13).

Che il giardino pensile offra vantaggi alla vita sportiva e ai bagni di sole è un quadro concettuale che ritorna, funzionale alla ricerca di un'integrazione tra la tradizione italiana del paesaggio architettato e le istanze del Movimento Moderno, senza dimenticare i rituali e il culto del corpo, avvalorati ideologicamente nel Ventennio. Lo stratificato repertorio iconografico degli elementi architettonici del giardino all'italiana ammantava di prestigio culturale l'espressione della vita moderna.

In questa casa, dotata di terrazze, altane e belvedere, dove rivive l'ideale della domus pompeiana, alberga quel “senso di una vita confidente [...] per quel suo facile [...] comunicare con la natura [e il] ricrearsi in riposanti visioni di pace”. Ma è anche il luogo di un tempo del *loisir*. Una temporalità liberata dall'attività domestica che la diffusione dei primi elettrodomestici e la riorganizzazione della cucina razionalizzata hanno facilitato. È una lunga storia, la storia del contributo delle donne all'architettura domestica e al design: dalle sorelle Beecher (White 2003) a Erna Mayer, alla cucina standardizzata di Francoforte (1926) di Margarete Schütte-Lihotzky, alla quale qui si può solo accennare. La normalizzazione dell'alloggio governato dall'efficienza, concepito per economizzare il tempo impiegato per svolgere le attività domestiche, sono teorie ben note nell'ambito milanese. Anche per Ponti il primo livello del comfort è la dotazione di attrezzature. Ma se la nozione di comfort pare riconducibile alla meccanizzazione industriale della forza lavoro (Fourastié 1973), tanto che rendere un mezzo il più idoneo a una determinata azione è, precisa

l'economista francese, il senso etimologico della parola stessa, in un processo che, dall'architettura domestica del già citato César Daly, conduce alla 'machine à habiter' di Le Corbusier (Teyssot 1981, XLVIII-XLIX), per Ponti deve tradursi con la parola italiana conforto, che è la "misura per i nostri pensieri [...] salute per i nostri costumi".

La terrazza di *Casa Rasini* è un "conforto" per la vita d'oggi: le immagini illustrano l'abitazione "più libera e solare, ricca delle risorse che altane, terrazze, piscine poste al sonno dell'edificio possono recare". Rappresenta la realizzazione di un'incantevole *eterotopia*, secondo il termine che sarà coniato da Michel Foucault.

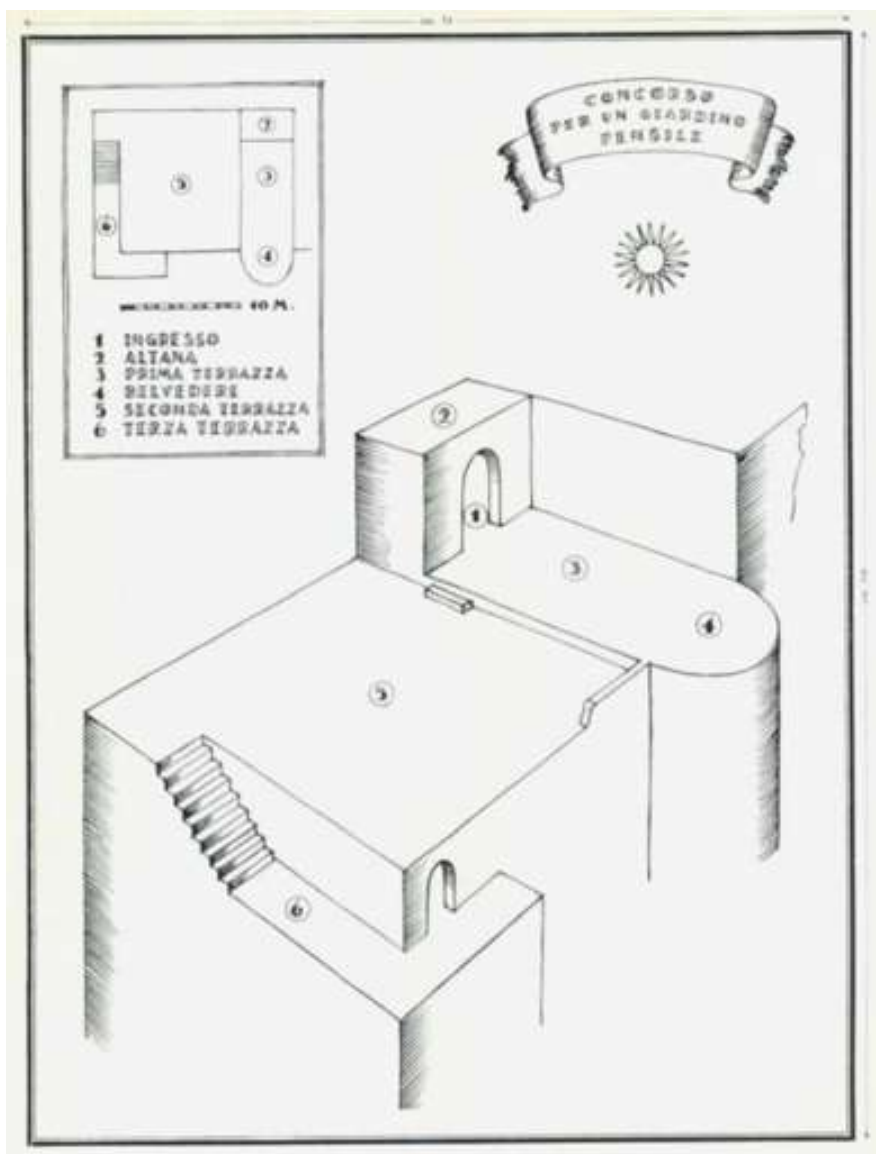


7 | La spaziosa terrazza, in *Una villa a tre appartamenti in Milano*, "Domus" 111 (marzo 1937), 9.

Nelle terrazze al sommo dell'edificio, Ponti interpreta in chiave contemporanea immagini classiche attribuendo nuovo significato simbolico. La pergola, il patio della domus pompeiana e il belvedere

rinascono alla sommità dell'edificio come elementi tradizionali rielaborati: immagini cariche di significato, che si prestano a esprimere contenuti nuovi, conservando tuttavia memoria culturale della loro storia. La storia di questi elementi architettonici e della loro rappresentazione è complessa. L'edera, che nel giardino pensile sull'edificio di Corso Venezia ripara la piscina da sguardi indiscreti, compare, per esempio, nelle opere di Lourens Alma-Tadema (1836-1912) e Wilhelm von Plüschow (1852-1930), e la ritroviamo nella scenografia d'arredo che Guido Rey (1861-1935) aveva voluto per il vasto giardino che circondava la sua villa nella zona collinare di Torino. Un elemento pompeiano che diventa neopompeiano grazie all'interpretazione dell'Antico nell'opera pittorica e fotografica di fine XIX e primo XX secolo.

Nella copertura di Casa Laporte (1935-1936), l'ampia terrazza, riparata da pareti "quasi come una sala col cielo per soffitto" (Ponti 1937a, 9), è un frammento di naturalismo poetico, metafora e allusione all'archetipo mediterraneo dell'orto concluso [Fig. 7]. Il tetto a terrazzo dell'Appartamento in via Brin, dove Ponti abitò con la famiglia dal 1936 al 1942, con le sue "aperture per occhieggiare come dagli spalti di un castello" (Licitra 2019, 56), l'erba tra le lastre di marmo e cemento del pavimento, l'orto, la piscina e il campo da sabbia, è un luogo d'intima, libera evasione; anche l'abbigliamento dei suoi abitanti, che vi soggiorneranno assiduamente da marzo a ottobre, determinerà cambiamenti. Da parte sua Maria Teresa Parpagliolo aveva rimarcato l'attualità del giardino interno, al centro della casa, contornato da portici con pergole e vasche, individuandovi "la sistemazione più razionale in città di un luogo aperto per la casa" (Parpagliolo 1931). Il contatto con la natura restituisce all'abitazione di città la vista del verde, e quel "diritto al cielo", parte integrante dell'ambiente urbano, cui farà appello Bottoni (Bottoni 1973).



8 | Concorso per un Giardino pensile. "Domus" 40 (aprile 1931) 29.

Villa del Sole. Il Giardino di Sant'Anna

La tradizione del giardino all'italiana con i suoi portici e pergole rivisitata in chiave moderna si rivela un persuasivo repertorio iconografico e tipologico per l'edificio urbano. Armonica architettura combinatoria di

funzionalismo e tradizione, comprova quanto, per Ponti, il problema del giardino non fosse isolabile dalla questione dell'architettura moderna.

Un contributo viene dal confronto tra la "Mostra del Giardino Italiano" (1931) e *Villa del Sole* (1932), un progetto non realizzato, a tutt'oggi pressoché ignorato nel dibattito critico, con poche eccezioni (Miodini 2001, 104-108).

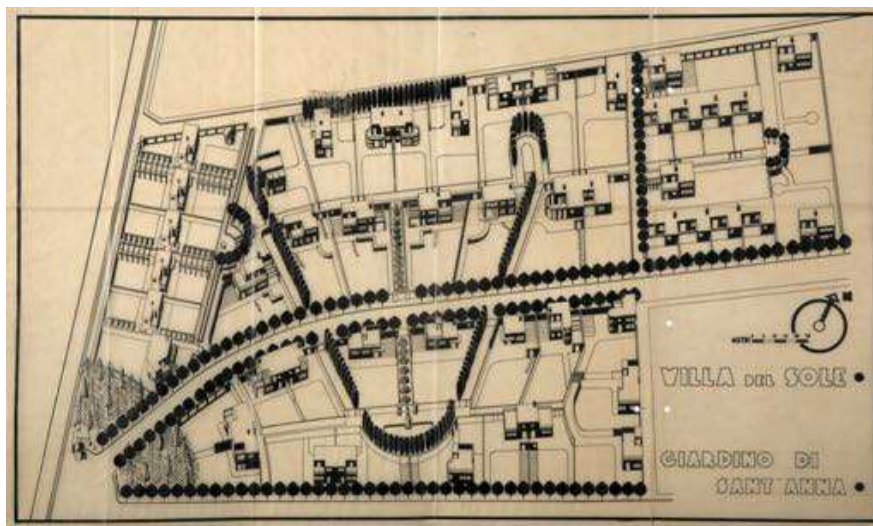
La "Mostra del Giardino Italiano", aperta al pubblico il 24 aprile 1931 nel Salone dei Dugento a Palazzo Vecchio, esprime posizioni molto tradizionali: il ricchissimo repertorio, selezionato dalla commissione presieduta da Ugo Ojetti, dedicato all'iconografia storica del giardino dai giardini e case di Pompei alle grandi realizzazioni di fine Settecento, vuole confermare che il giardino moderno "se vuole essere veramente italiano" non può fare a meno degli elementi del giardino antico italiano, elaborati da secoli. Nonostante il successo di pubblico, non mancarono polemiche e critiche rivolte

[...] all'ossessionante celebrazione del valore patrimoniale italiano [...] che mirava ad arrestare ogni tentativo di abbandono delle classiche progettazioni ufficiali senza incoraggiare nuove ricerche sui temi del giardino e dei parchi pubblici (Cantelli 2014).

I progettisti legati a "Domus" sono adeguatamente rappresentati: Gio Ponti, Tommaso Buzzi e Ferdinando Reggiori figurano nel Comitato regionale della Lombardia e Luigi Piccinato è delegato del Lazio. A ben vedere il ruolo svolto da Ponti è marginale; al progettista milanese si deve però un'interessante iniziativa: la rivista bandisce un concorso per giardino pensile [Fig. 8] mentre il Comitato aveva promosso due concorsi, per un Giardino Pubblico Moderno e per un Giardino Privato Moderno all'italiana, i cui esiti sono presentati da "Domus" ai lettori.

Ma l'occasione per dimostrare l'interpretazione dell'abitazione moderna e del ruolo che vi ha il giardino all'italiana arriva l'anno dopo. Nel 1932 Ponti e Lancia redigono, per incarico della Società Anonima Milanino, un progetto per lo sfruttamento dei terreni ancora liberi da costruzioni a Milanino, la città-giardino fondata nel 1910 da Luigi Buffoli. Il progetto, concordato con Cesare Penati, consigliere delegato della Società, prevede

il piano di massima di una colonia di case moderne in una zona a giardino e la costruzione di un nucleo di edifici tipici. Gli architetti si sarebbero occupati anche della divulgazione e della propaganda dell'iniziativa. Ponti pensa di proporre Villa del Sole come quartiere modello alla V Triennale, sull'esempio del Weissenhof di Stoccarda (1927) e del Werkbundsiedlung viennese (1932), e seguirà il coordinamento con la manifestazione milanese.



9 | Gio Ponti, *Villa del Sole. Giardino di Sant'Anna*, planimetria, china su lucido, 510 x 810 mm. Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università di Parma, Sezione Progetto, fondo Gio Ponti, B0086845.

La planimetria generale e i cinque nuclei urbanistici, giardini recintati con pergole e orti, si deve a Ponti, anche se all'epoca è ancora in sodalizio con Lancia. A esecuzione parziale, in previsione della futura esposizione milanese, Ponti disegna il *Giardino di Sant'Anna* [Fig. 9], attraversato da un grande asse di transito e intersecato da due filari di pioppi disposti a V col vertice a sud, e una quinta di alberi a nascondere le costruzioni esistenti a nord. Caratterizzato da sentieri lastricati, statue moderne e studiate vedute prospettiche, il Giardino di Sant'Anna media il carattere architettonico "attraente e nobile" dell'antico giardino all'italiana, una reinterpretazione moderna dove convivono suggestioni letterarie e artistiche, in un singolare intreccio di carica espressiva e formula

iconografica, dai dipinti parietali dell'Auditorium di Mecenate all'Esquilino alle statue e al belvedere dei giardini di Frascati e Tivoli.

L'architetto milanese progetta anche alcune abitazioni: tra queste, la tipologia cui riserva dettagliati disegni esecutivi è il progetto di ville affiancate a un solo piano con cortiletto alla pompeiana. Nel percorso d'individuazione di un carattere "italiano" dell'architettura moderna, lo studio dei trattati e l'interesse per l'architettura domestica anglosassone si coniugano con la ricerca dello stile "latino" della casa pompeiana. Una complessa iconografia che si avvale di un repertorio figurativo assai ricco: non soltanto l'illustrazione ma anche la fotografia; non tanto la documentazione del sito archeologico, che comunque andava restituendo la quotidianità di un vissuto privato e antropologicamente variegato, quanto la ricostruzione immaginaria del luogo. Perfetta unione di elementi della tradizione mediterranea e dell'architettura internazionale, Villa del Sole concilia suggestioni pittoriche e fotografiche: esiste, infatti, un profondo legame, nei differenti periodi, tra la documentazione grafica e la fortuna culturale dell'architettura domestica pompeiana e le numerose valenze sentimentali ed estetiche che l'arte, tesa nello sforzo di far rivivere la storia bruscamente interrotta dell'antica città romana, ha, nel tempo, messo in scena (Miraglia 2015).

Il progetto di ville affiancate con cortile alla pompeiana si inserisce nel recupero, diffuso in questi anni, della tradizionale struttura a patio della casa pompeiana (Cresti 1980). Fin dal 1928 Ponti elogia la "nostra italica casa mediterranea, ermetica al di fuori, e ricca e piena d'agi e di conforto all'interno" (Ponti 1928b, 11): un luogo idilliaco, antitetico allo spazio urbano, memoria culturale di "felici dimore create in auree epoche della civiltà mediterranea". Se teniamo conto del percorso delineato, quando nel 1934 Ponti rielabora il progetto di casa con cortile alla pompeiana, il riferimento all'architettura mediterranea non si può certo considerare tardivo (Irace 1988, 142, 145; Cresti 1980, 120-134).

Nello stesso anno, sfumata l'idea di farne un quartiere modello collegato alla manifestazione triennale, Ponti propone ai lettori i progetti delle abitazioni, "semplici, nostrane, aperte all'aria, con vetrate, terrazzi, portici, e pergole" (Ponti 1934a, 1; AP 1934), esemplare repertorio di casi tipici

per una colonia di case moderne in una zona a giardino. E così sintetizza il programma di Villa del Sole:

Dare agli uomini una nuova e più felice forma di vita nella quale agio, aria, sole, verde, silenzio – cioè salute fisica e morale – abbiano una parte preponderante (Ponti, Lancia 1932).

Abitare in un parco, in una colonia “chiusa e modernissima”, non è soltanto un’attrattiva nuova ma troverà – segnala pragmaticamente Ponti – un sicuro mercato, poiché è una reinterpretazione del giardino all’italiana che trasforma il valore-segno della tradizione classicheggiante in valore di scambio simbolico. Parpagliolo, da parte sua, segnala la necessità di conciliare “i vecchi principi che guidavano una volta i nostri architetti nel creare i giardini monumentali italiani” e suggerisce di “creare le comodità necessarie per la vita all’aria aperta, viali ombrosi, riparati dai venti, prati soleggiati, aiuole, orto, tutto facilmente accessibile”, e di formare un’unità organica fondendo gli elementi dell’ambiente naturale con “quelli estetici, igienici pratici stabilendo dei principi che possono essere applicati ovunque e per ogni più svariata condizione” (Parpagliolo 1931, 68-71; per un approfondimento sulla figura di Maria Teresa Parpagliolo, v. Ferrara, Rizzo, Zoppin 2007; Dümplemann 2002, 2004, 2005, 2010; DümpeIman, Beardsley 2015).

Villa del Sole si presenta come alternativa alle città-giardino e ai quartieri periferici, offrendo la possibilità di abitare un parco. E si tratta di uno dei pochi esempi di progettazione a scala urbana nel pur variegato e complesso percorso progettuale di Ponti. Se, come ha scritto Ciucci, “non è facile rintracciare in Ponti una definita linea urbanistica”, Villa del Sole può essere considerato, per certi aspetti, un precedente del *Progetto urbanistico per la sistemazione della zona dell’ex Scalo Sempione* (1937-1938) anch’esso non realizzato. Ponti elabora “uno spettacolo magnifico di un viale stupendo attraverso un parco da cui s’estollano [...] alte innumerevoli case a terrazze e giardini pensili” (Ciucci 2019, 254). Le abitazioni, quantunque di diversa tipologia, sono immerse nel verde di un parco.

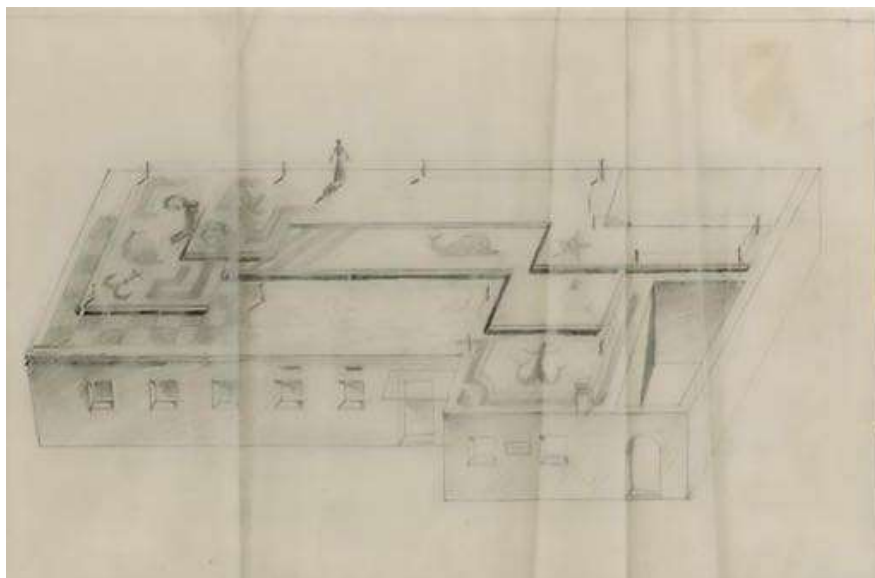
Il 1937, l’anno del progetto per la zona dell’ex Scalo Sempione, Ponti avvia su “Domus” con il contributo di Parpagliolo e Porcinai una campagna per il

verde. Il problema del verde, annota profeticamente Ponti, “è un problema nazionale che ha portata sociale, economica, turistica, pesistica, artistica, agricola” (Ponti 1937, 35), richiamando l’attenzione del pubblico sulla funzione del verde nell’edilizia e nell’urbanistica. Sono idee che trovano una formulazione programmatica negli scritti sul “Corriere della Sera”. Anche Parpagliolo, nel suo aggiornato articolo sulle zone verdi nelle città, afferma che “uno dei principali problemi di cui si occupa l’urbanistica moderna è senza dubbio quello delle zone verdi” (Parpagliolo 1937, 33). E al verde in città sarà riservata una sezione della VII Triennale.

A conferma della centralità che nel biennio 1937-1938 assume il tema del paesaggio, nel frontespizio del sommario si precisa che “Domus” è la “rivista mensile dell’arte nella casa e nel giardino”; dal gennaio 1939 al dicembre 1940 “Domus” è invece la “rivista mensile del lavoro italiano”, segno del crescente interesse di Ponti per la produzione di serie e “dell’arte italiana di alta qualità”. La campagna di “Domus” per il verde credo si debba collegare a una diversa attenzione per il paesaggio che matura nei tardi anni Trenta, e trova la sua massima espressione nei progetti “mediterranei” ideati in collaborazione con Bernard Rudofsky (fra i molti i contributi critici sull’architettura mediterranea, v. i recenti Bocco Guarneri 2010; Mangone 2015, 2017, 2019; Miodini 2018, 2019; Mucelli 2017; Rossi 2014).

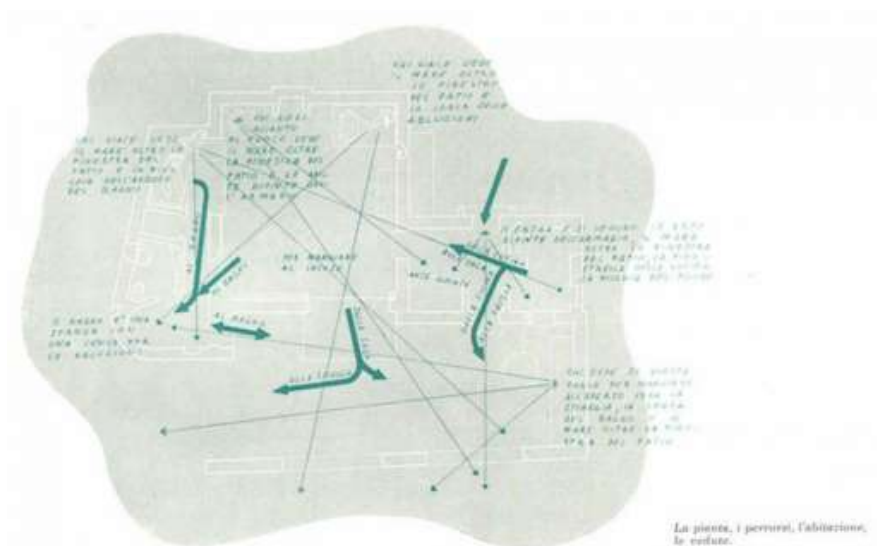
L’urbanistica di Ponti, rileva Ciucci “rimane ancorata a spazi aperti e chiusi, a volumi alti e bassi, a percorsi, architetture, prospettive, punti di vista, luci e ombre” (Ciucci 2019, 255).

Punti di vista e sguardi sul paesaggio



10 | Gio Ponti, *Villa Marchesano*, soluzione non realizzata della copertura a terrazzo, 1937. Veduta assonometrica, grafite su lucido, 280 x 480 mm. Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università di Parma, Sezione Progetto, Fondo Gio Ponti, B000361S.

Ed è proprio intorno al 1937 che emergono nei progetti “mediterranei” nuovi punti di vista, prospettive e sguardi sul paesaggio; le architetture delle case al mare implicano nuovi dispositivi di visibilità che Ponti sempre rappresenta nei disegni. Un dispositivo di attivazione dei sensi è il tetto-terrazza di Villa Marchesano [Fig. 10], in una variante di copertura non realizzata: è un luogo privilegiato di osservazione, che restituisce allo spettatore la luminosità atmosferica dell’orizzonte la cui perdita nella metropoli moderna è, da molto tempo ormai, una realtà (Dubбини 1994, 158) e stabilisce una relazione di ampio respiro con la natura circostante.



11 | *Una piccola casa ideale. Le piante, i percorsi, l'abitazione, le vedute.*
 "Domus" 138 (giugno 1939), 41.

Nel percorso progettuale di Ponti acquista sempre più importanza lo studio dei punti di vista e l'architettura *en promenade*. La descrizione delle visuali caratterizza la pianta di Villa Marchesano e quelle dei progetti di case al mare pubblicati su "Domus" [Fig. 11] tra il 1939 e 1940. In questi disegni, scelte distributive e fughe visuali coincidono. Si deve precisare, però, che la resa grafica delle visuali sia interne all'abitazione sia, soprattutto, dall'interno verso l'esterno, è scelta per chiarire ai lettori di "Domus" il progetto di un nuovo modo di abitare; inoltre le piante

[...] con l'indicazione delle visuali di chi vi abita, suggeriscono percorsi, inquadrature affacci, [...] densità cromatiche e luminose, presenze vegetali, valori atmosferici, identificando lo spazio costruito come una vera e propria macchina narrativa (Mucelli 2017, 158).



12 | Stanza della parete nera nell'Albergo di San Michele all'isola di Capri, veduta prospettica dall'alto, china su lucido, 420 x 420 mm. Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università di Parma, Sezione Progetto, fondo Gio Ponti, B008479S.

Nelle vedute prospettiche delle casette per l'Albergo nel bosco all'isola di Capri [Fig. 12], "un sistema micro urbanistico, privo di quelle rigidità proprie dell'urbanistica funzionalista" (Mangone 2015, 255), un dispositivo ricco di spunti poetici sono le soglie, cornici che inquadrare figure di donne – una rappresentazione, questa, ideata secondo un'ottica relazionale (Marini Barbiani 2011). La soglia è infatti

[...] il luogo simbolico dello scambio e della relazione tra 'internità' ed 'esternità', uno spazio liminare d'incontro e di scambio, dove può accadere un evento, si esprime una rappresentazione, o costruisce una narrazione (Miodini 2018,124) .

Sulla soglia le donne raffigurate da Ponti danno corpo alla sua idea progettuale:

La porta è l'ospitalità e la casa è un sogno. L'architettura per esse [le donne] non è un cristallo, è una conchiglia. La casa nell'animo, cioè nel giudizio femminile non appartiene solo alle possibili realizzazioni dell'architettura, a quello che è dell'Architetto, ma appartiene a qualcosa di più intimo, anche di impossibile; ad un complesso di desideri e di abbandoni e di bellezze che si pensa non sarà mai appagato. Un sogno (Ponti 1957, 143).

La soglia (finestra o porta) è un dispositivo narrativo, oltre a essere una condizione dello sguardo e ed elemento del rapporto tra visione e linguaggio architettonico. Immaginiamo l'abitante di quelle ideali case al mare ammirare il paesaggio dal tetto-terrazza, vivere quell'intrico di fighe visuali nei luoghi interni all'abitazione, sostare sulla soglia; ebbene queste architetture non ci appaiono forse scandite da una percezione peripatetica dello spazio (Bocchi 2010, 13). La riflessione sul "pittorresco contemporaneo" (Holl 2000; Ábalos 2004; Bocchi 2006; Posocco 2000) stimola un'interpretazione del paesaggio vissuto ed esperito, non semplicemente guardato, che nell'architettura mediterranea pontiana è interpretato secondo una "visione peripatetica", una visione che coincide con l'elaborazione di una complessa composizione degli spazi caratterizzante la progettazione di Ponti nella seconda metà degli anni Trenta.

All'articolato dimensionamento degli ambienti e ai dislivelli tra i locali di uno stesso piano corrisponde la rappresentazione di figure che abitano l'architettura. Scrive Ponti:

Noi architetti - scrive Ponti (1941) - vogliamo architettando e arredando fare una scena, la migliore possibile, per le *azioni*, cioè per la presenza degli abitanti (Ponti 1941).

Le figure per lo più femminili che, come nel progetto per Casa Mazzocchi o per lo scultore Martini (Miodini 2001, 193), vediamo salire le scale o affacciarsi dalla galleria superiore aperta sul salone, paiono prendere corpo dalla scultura di Arturo Martini o dalle composizioni pittoriche di Massimo Campigli. Le architetture, scrive Ponti:

[...] sono ideate con invenzione di pittore per creare alla presenza umana un vago scenario e all'occhio un pronto spettacolo (Ponti 1939).

Infine, accennerò al contributo che a fine anni Trenta, quando Parpagliolo e Porcinai sono ormai impegnati nel progetto di parchi e giardini per l'E42, danno alla redazione della rivista Carlo Pagani e Lina Bo (Giovannelli 2017, 229-234) che, dopo essersi laureata a Roma nel 1939 alla scuola di Marcello Piacentini e Gustavo Giovannoni, si trasferisce a Milano, dove inizia un sodalizio professionale con Carlo Pagani. Lina Bo entrata nello studio Ponti, collabora a diverse testate, dirette o ideate da Ponti, "Domus", "Stile", "Bellezza," "Vetrina e negozi", ma anche periodici di ampia divulgazione come "Grazia". Se Parpagliolo a metà anni Trenta (1934) elogiava l'architettura rurale caprese, con "le sue terrazze prospicienti il mare, i pergolati per l'ombra, l'orto, il frutteto, un giardino di fiori, viti e pergolati, e l'oliveto che si estende tutto intorno", con Bo e Pagani l'architettura diventa partecipe di quel clima mitico, sorprendente, che rinnova l'atmosfera mediterranea del paesaggio, guardando alla lezione dell'antica casa mediterranea, con il suo recinto fatto di pietra e di natura. Al paesaggio luogo della storia e della natura alludono i disegni della *Casa sul mare di Sicilia* (Domus 1940, 30-35) ideata da Lina Bo e Carlo Pagani. In questa terra d'agavi e ulivi, la Magna Grecia è ovunque vivente; nell'atmosfera e nella memoria del paesaggio.

Letteratura, arte e mito si fondono nella labirintica sovrapposizione di racconti da Ovidio a Plinio il Vecchio, di rievocazioni metafisiche alla De Chirico, di rimandi al repertorio vernacolare, alla bellezza del paesaggio nelle architetture domestiche romane, al mito dell'abitare dei popoli del Mediterraneo.

Bibliografia

Ábalos 2004

I. Ábalos, "Metamorfosi pittoresca", in Forster K. W. (a cura di), *Metamorph*, Venezia 2004.

A. P. 1934

A. P., *Interpretazioni dell'abitazione moderna. Studio per la organizzazione di una*

colonia di case moderne in una zona di giardini, "Domus" 81 (settembre 1934), 14-16.

Argan 1931

G. C. Argan, *La teoria di architettura di Sebastiano Serlio*, tesi dattiloscritta, Regia Università di Torino 1931.

Attali 1983

J. Attali, *Histoires du temps*, Paris 1983 (trad. it., *Storie del tempo*, Milano 1983).

Avon 1986

A. Avon, *L'organizzazione razionale del lavoro domestico fra le due guerre*, in G. Teyssot (a cura di), *Il Progetto Domestico. La casa dell'uomo: archetipi e prototipi*, catalogo della mostra, XVII Triennale di Milano, Milano, Palazzo dell'Arte 18 gennaio-30 marzo 1986, vol. II, Milano 1986, 180-189.

Avon 1986a

A. Avon, *Uno "stile" per l'abitare. Attività e architettura di Gio Ponti fra gli anni Venti e gli anni Trenta*, "Casabella" 523 (aprile 1986), 44-53.

Beecher 1896

C. Beecher, *The American Woman's house*, New York 1869.

Bocchi 1995

R. Bocchi, *Architettura per l'abitazione*, Venezia 1995.

Bocchi 2006

R. Bocchi, *La città-paesaggio*, in V. Bonometto, M. L. Ruggiero (a cura di), *Finestre sul paesaggio*, Roma 2006.

Bocchi 2010

R. Bocchi, *Progettare lo spazio e il movimento. Scritti scelti di arte, e paesaggio*, Roma 2010.

Bocchi 2011

R. Bocchi, *Strutture narrative e progetto paesaggio*, in Marini S., Barbiani C. (a cura di), *Il palinsesto paesaggio e la cultura progettuale*, Macerata 2011.

Bocco Guarneri 2010

A. Bocco Guarneri, Bernard Rudofsky e la sublimazione del vernacolare, in J-F. Lejeune, M. Sabatino (eds.), *Modern Architecture and the Mediterranean*, Routledge, London New York (trad. it. *Nord/Sud. L'architettura moderna e il Mediterraneo*, List, Trieste 2016, 9-18).

Bottoni 1973

P. Diritto, *Diritto al cielo*, 1973, in G. Tonon (a cura di), *Bottoni. Una nuova antichissima bellezza*, Milano 1995, 542-546.

Bourdieu 1979

P. Bourdieu, *La distinction. Critique cosile du jugement*, Les Éditions de Minuit, Paris 1979 (trad. it. *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna 2001).

Buzzi 1928

T. Buzzi, *Disegni di due piccole abitazioni di campagna*, "Domus" 4 (aprile 1928), 17-18.

Buzzi 1928a

T. Buzzi, *Trascrizione moderna di un antico disegno secondo l'arch. Tomaso Buzzi*, "Domus" 12 (dicembre 1928), 20-12.

Buzzi 1929

T. Buzzi, *Antico progetto d'architettura trascritto da Tomaso Buzzi*, "Domus" 14 (febbraio 1929), 14-16.

Cantelli 2014

M. Cantelli, *La mostra de giardino italiano a Palazzo Vecchio*, "Chaiers d'études italiennes" 18, 2014, 233-246.

Careri 2002

F. Careri, *Walkscapes. El andar como practica estetica*, Barcelona 2002, trad. it. *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Torino 2006.

Casciato 1988

M. Casciato, *L'abitazione e gli spazi domestici*, in Melograni Pietro (a cura di), *La Famiglia italiana dall'Ottocento a oggi*, Bari 1988, 525-587.

Cerio 1922

E. Cerio, *Il giardino e la pergola nel paesaggio di Capri*, Roma 1922.

Ciucci 2019

G. Ciucci, *L'urbanistica di Ponti*, in M. Casciato, F. Irace (a cura di), *Giò Ponti. Amare l'architettura*, catalogo della mostra (Roma, MAXXI, 27 novembre 2019-27 settembre 2020), Firenze 2019, 252-256.

Conforti Calcagni 2011

A. M. Conforti Calcagni, *Una grande casa, cui sia di tetto il cielo. Giardino nell'Italia del Novecento*, Milano 2011.

Cresti 1980

C. Cresti, *Segni e soggezioni di paternità latina nell'architettura italiana degli anni Venti e Trenta*, in M. Pasquali (a cura di) *Pompei e il recupero del classico*, Ancona 1980, 120-134.

Daly 1864

C. Daly, *L'architecture privée sous Napoléon III*, Paris 1864.

"Domus" 1928

Piccola dimora di campagna progettata dall'architetto E. A. Griffini, "Domus" 4 (aprile 1928), 14-15, 45.

"Domus" 1930

Una piccola casa di campagna, "Domus" 25 (gennaio 1930), 46-47.

“Domus” 1935

Terrazze e piscine sul tetto, “Domus” 92 (agosto 1935), 10-12.

“Domus” 1937

La nazione deve essere un giardino, le strade siano alberate creando veri elementi di paesaggio, “Domus” 115 (luglio 1937), 38.

“Domus” 1939

Proposta di una casa al mare, “Domus” 138 (giugno 1939), 48-49.

Dubbini 1994

R. Dubbini, *Geografie dello sguardo. Visioni e paesaggi in età moderna*, Torino 1994.

Dümpelmann 2002

S. Dümpelmann, *Maria Teresa Parpagliolo Shephard (1903-1974): Her Development as a Landscape Architect between Tradition and Modernism*, “Garden History” 1 (2002), 49-73.

Dümpelmann 2004

S. Dümpelmann, *Maria Teresa Parpagliolo Shephard (1903-1974). Ein Beitrag zur Entwicklung der Gartenkultur in Italien im 20. Jahrhundert*, Weimar, 2004.

Dümpelmann 2005

S. Dümpelmann, *Maria Teresa Parpagliolo Shephard (1903-1974). Pioniera di una nuova cultura del giardino tra tradizione e modernità*, “Torsanlorenzo Informa” 8 (2005), 24-25.

Dümpelmann 2010

S. Dümpelmann, *The landscape architect Maria Teresa Parpagliolo Shephard in Britain: her international career 1946-1974*, in *Studies in the History of Garden & Designed Landscapes*, 30, (2010), 94-113;

Dümpelman, Beardsley 2015

S. Dümpelman, J. Beardsley (edited by) *Women, modernity, and landscape architecture*, London and New York 2015.

Durbiano, Robiglio 2003

G. Durbiano, M. Robiglio, *Paesaggio e architettura nell'Italia contemporanea*, Roma 2003.

Ferrara, Rizzo, Zoppin 2007

G. Ferrara, G. G. Rizzo, M. Zoppin, *Lo sguardo “moderno” sul paesaggio toscano. Porcinai e la cultura progettuale del XX secolo*, in *Paesaggi. Didattica, ricerche e progetti*, Firenze 2007.

Fourastié 1973

J. Fourastié, *Histoire du confort*, Paris 1973.

Giannini 1994

C. Giannini, *Agli esordi di “Domus”. Gio Ponti: lettere e progetti*, “Nuova Antologia” 2189 (1994), 350-362.

Giovannelli 2017

A. Giovannelli, *Abitare la casa dell'uomo. Paesaggi domestici*, in A. Criconia (a cura di), *Lina Bo Bardi. Un'architettura tra Italia e Brasile*, Milano 2017, 229-234.

G. M. 1927

G. M., *La casa della Meridiana in Milano dell'Arch. Giuseppe De Finetti*, "Architettura e Arti Decorative" VIII (1927), 373-380.

Gregory 1998

P. Gregory, *La dimensione paesaggistica dell'architettura nel progetto contemporaneo*, Roma-Bari 1998.

Gresleri 1995

G. Gresleri, *Nei giardini dei maestri*, "Paesaggio Urbano" 4-5, (1995), 28-33.

Griffini 1929

E. A. Griffini, *Progetto di una piccola casa di campagna*, "Domus" 16 (aprile 1929), 22-23.

Griffini, Caneva 1930

E. A. Griffini, L. M. Caneva, *36 Progetti di ville di architetti italiani*, Milano-Roma 1930.

Holl, Pallasmaa, Perez-Gomes 1994

S. Holl, J. Pallasmaa, A. Perez-Gomes, *Questions of Perception. Phenomenology of Architecture*, "A+U-Architecture and Urbanism" 1 (1994).

Holl 2000

S. Holl, *Parallax*, New York, 2000 (trad. it. *Parallax. Architettura e percezione*, Milano 2004).

Incerti, Mele, Velo 2012

M. Incerti, G. Mele, U. Velo, *I disegni delle Ville per il Concorso della IV Triennale di Monza*, Valladolid 2012, 139-147.

Irace 1982

F. Irace, *La casa sospesa*, in *Gli anni Trenta. Arte e cultura in Italia*, Milano 1982, 217-221.

Irace 1988

F. Irace, *Gio Ponti. La casa all'italiana*, Milano 1988.

Lancia 1928

E. L. (Emilio Lancia), *Particolare da un'architettura di Marcello Piacentini. Il "patio" della villa Rusconi in Roma*, "Domus" 1 (gennaio 1928), 6.

Lancia 1929

E. Lancia, *Un giardino architettato dall'Arch. Francesco Fichera*, "Domus" 23 (1929), 14, 56.

Latini 2007

L. Latini, *Lo sguardo "moderno" sul paesaggio toscano e la cultura progettuale del*

XX secolo, in G. Ferrara, G. G. Rizzo, M. Zoppi (a cura di), *Paesaggio: didattica, ricerche e progetti. 1997-2007*, Firenze 2007, 407-414.

Latini, Cunico

2012 L. Latini, M. Cunico (a cura di), *Pietro Porcinai. Il progetto del paesaggio nel XX secolo*, Venezia 2012.

Licitra 2019

S. Licitra, *Gio Ponti: case come me*, in M. Casciato, F. Irace (a cura di), *Gio Ponti. Amare l'architettura*, catalogo della mostra (Roma, MAXXI, 27 novembre 2019-27 settembre 2020), Firenze 2019, 50-61.

Mangone 2015

F. Mangone, Introduzione, in F. Mangone, G. Belli, M. G. Tampieri (a cura di), *Architettura e paesaggi della villeggiatura tra Otto e Novecento*, Milano 2015.

Mangone 2017

F. Mangone, *Il paesaggio di Capri: immaginari e tutela tra Ottocento e Novecento*, in A. Aveta., B. G. Marino, R. Amore (a cura di), *La Baia di Napoli. Strategie integrate per la conservazione e la fruizione del paesaggio culturale*, Napoli 2017, 223-227.

Mangone 2019

F. Mangone, *Albergo nel bosco. Capri 1938, con Bernard Rudofsky*, in M. Casciato, F. Irace (a cura di), *Gio Ponti. Amare l'architettura*, catalogo della mostra (Roma, MAXXI, 27 novembre 2019-27 settembre 2020), Firenze 2019, 122-123.

Marconi 1931

P. Marconi, *Casa*, in "Enciclopedia Italiana", vol. IX, Roma 1931, 255-276.

Marini, Barbiani 2011

S. Marini, C. Barbiani (a cura di), *Il palinsesto paesaggio e la cultura progettuale*, Macerata 2011.

Matteini 1991

M. Matteini, *Pietro Porcinai. Architetto del giardino e del paesaggio*, Milano 1991.

Miodini 2001

L. Miodini, *Gio Ponti. Gli anni Trenta*, Milano 2001.

Miodini 2018

L. Miodini, *Il racconto dell'abitare mediterraneo. Narrazione e progetto nell'ideario architettonico pontiano*, "FAMagazine" 45-46 (2018), 111-131.

Miodini 2019

L. Miodini, *Gio Ponti y Bernard Rudofsky. La memoria de los lugares y el proyecto del paisaje/ Gio Ponti and Bernard Rudofsky. Memory of places and the landscape project*, in A. Pizza (edited by) *Imaginando la casa mediterranea. Italia Y España en los años 50/ Imagining the Mediterranean house. Italy and Spain in the 50's*, catálogo, Madrid, Fundación ICO, Madrid, 20-31.

Miotto, Nicolini 2005

L. Miotto, S. Nicolini, *Lina Bo Bardi (1914-1992)*, in G. Bassanini e R. Gotti (a cura di), *Le architettrici*, "Parametro", 57 (2005), 48-51.

Miraglia 2015

M. Miraglia, *La fotografia. Pompei e l'Antico. Fra documentazione, stile 'documentario' e tensioni estetiche*, in Miraglia, M. Osanna, *Pompei La fotografia*, Milano 2015, 31-55.

Mittner, Visentin 2001

D. Mittner, C. Visentin (a cura di), *Identità e forma. Il ruolo della copertura nell'architettura costiera mediterranea*, Firenze 2001.

Molinari, Rostagni 2011

L. Molinari, C. Rostagni (a cura di), *Gio Ponti e il Corriere della Sera. 1930-1963*, Milano 2011.

Mozzato 2018

A. Mozzato, *L'immagine della città e la retorica dell'ossimoro. Le Corbusier e l'attico di Charles de Beistegui*, "FAMagazine" 45-46 (2018), 140-153.

Monti 2015

G. Monti, *Are Clothes Modern? La moda secondo Bernard Rudofsky*, in M. Ciammaichella (a cura di), *Il corpo umano sulla scena del design*, Padova 2015, 95-117.

Mucelli 2017

E. Mucelli, *Casa nel bosco per godere sole e stelle/ Houses in the wood to enjoy the sun and the stars*, "Agathón" 02 (2017), 157-164.

Muzio 1925

G. Muzio, *Ville italiane. La Rotonda e la Villa Valmarana in Vicenza*, "Emporium" 364 (1925), 225-238.

Muntoni 2017

A. Muntoni, *Il Mediterraneo e l'Atlantico. Dalla casa sul mare alla Casa di Vidro*, in A. Criconia (a cura di), *Lina Bo Bardi. Un'architettura tra Italia e Brasile*, Milano 2017.

Notari 1999

Vittorio Notari, *Giuseppe De Finetti. Le case nel giardino d'Arcadia a Milano*, Firenze 1999.

Parpagliolo 1931

M. T. Parpagliolo, *I principi ordinatori del giardino italiano*, "Domus" 37 (gennaio 1931), 68-71.

Parpagliolo 1937

M. T. Parpagliolo, *Le zone verdi della città*, "Domus" 111 (1937), 33-40.

Parpagliolo 1937a

M. T. Parpagliolo, *Le zone verdi nella moderna urbanistica italiana*, "Domus" 115 (marzo 1937), 22-29.

Parpagliolo 1937b

M. T. Parpagliolo, *Il quinto articolo della campagna del verde di Domus: il verde nei parchi pubblici*, "Domus" 116 (agosto 1937), 22-29.

Piccinato 1927

L. Piccinato, *Giardini moderni*, "Architettura e Arti decorative" IV (1927), 348-373.

Piccinato 1927a

L. Piccinato, *Giardini moderni*, "Architettura e Arti decorative" IX (1927), 402-426.

Piccinato 1928

L. Piccinato, *Il carattere fondamentale del giardino all'italiana*, "Domus" 2 (febbraio 1928), 36-37.

Piccinato 1929

L. Piccinato, *Il portico nel giardino*, "Domus" 15 (marzo 1929), 10-14.

Ponti 1928

G. Ponti, *La casa all'italiana*, "Domus" 1, (1928), 7.

Ponti 1928a

G. Ponti, *Disegno per una casina di campagna*, "Domus" 4 (aprile 1928), 26-27.

Ponti 1928b

G. P. (G. Ponti), Introduzione a Bianca Maria, "*La Grande Pointe*". *Villa di Mr. Angles a Sainte Maxime*, "Domus" 10 (ottobre 1928), 11-14.

Ponti 1929

G. Ponti, *Della Formazione di alcuni caratteri stilistici contemporanei*, "Domus" 12 (dicembre 1929), 40-41, 60.

Ponti 1930

G. Ponti, *C'è moderno e moderno*, "Domus" 36 (1930), 19.

Ponti 1931

G. Ponti, *Per l'Italia e per la modernità*, "Domus" 44 (1931), 13.

Ponti, Lancia 1932

G. Ponti, E. Lancia, *Villa del Sole. Una colonia di case moderne in una zona a giardini*, Milano 1932.

Ponti 1934

G. Ponti, *Divagazioni sulle terrazze*, "Corriere della Sera", 23 gennaio 1934, 5.

Ponti 1934a

G. Ponti, *Interpretazioni moderne della vita*, "Domus" 75 (marzo 1934), 1.

Ponti 1934b

G. Ponti, *Villa alla pompeiana*, "Domus" 79 (luglio 1934), 16-19.

Ponti 1934c

G. Ponti, *Comperando un appartamento*, "Corriere della Sera", 18 ottobre 1934, 5.

Ponti 1934d

G. Ponti, *Le idee che ho seguito in alcune costruzioni*, "Domus" 84 (dicembre 1934), 3-14.

Ponti 1934e

G. Ponti, *L'ubicazione della casa in rapporto al verde*, "Corriere della Sera", 4 dicembre 1934, 5.

Ponti 1935

G. Ponti, *Architetture per noi*, "Il Corriere della Sera", 10 febbraio 1935, 5.

Ponti 1935

G. Ponti, *Terrazze e piscine sul tetto*, "Domus" 92 (agosto 1935), 10-12.

Ponti 1936

G. Ponti, *Disegni di terrazze. Per la casa che costruite*, "Corriere della Sera", 11 ottobre 1936, 3.

Ponti 1937

G. Ponti, *L'Italia d'oggi e l'arte del verde*, "Domus" 110 (febbraio 1937), 33-37.

Ponti 1937a

G. Ponti, *Una villa a tre appartamenti in Milano*, "Domus" 111 (marzo 1937), 2-10.

Ponti 1939

G. Ponti, *Una piccola casa ideale*, "Domus" 138 (giugno 1939), 40-46.

Ponti 1957

G. Ponti, *Amate l'architettura. L'architettura è un cristallo*, Genova 1957.

Ponti 1959

G. Ponti, *Le riviste di architettura e di arredamento*, in *Stampa d'oggi*, Firenze 1959, 81-87.

Porcinai 1937

P. Porcinai, *L'Italia d'oggi e l'arte del giardino*, "Domus" 110 (febbraio 1937), 38-40.

Posocco 2000

P. Posocco, *Il pittoresco e la modernità*, "Revista de critica arquitectonica", 4 (2000).

Reggiori 1929

F. Reggiori, *La "Casa della Meridiana" a Milano dell'Arch. Giuseppe De Finetti*, "Domus" 19 (luglio 1929), 10-20.

Rossi 2014

U. Rossi, *The discovery of the Site, Bernard Rudofsky. Mediterranean Architecture*, in E. Mantese (a cura di) *House and Site*, Firenze 2014.

Rudofsky 1938

B. Rudofsky, *Non ci vuole un nuovo modo di costruire ci vuole un modo nuovo di abitare*, "Domus" 123 (marzo 1938), 6-15.

Sacchi 1874

A. Sacchi, *Le abitazioni. Alberghi, case operaie, fabbriche rurali, case civili, palazzi e ville*, Milano 1874.

Sartoris 1933

A. Sartoris, *Ritorno alla natura*, "Futurismo" 23 (1933), 1.

Selvafolta 2009

O. Selvafolta, *Testi, manuali, disegni per l'insegnamento dell'Architettura pratica al Politecnico di Milano nella seconda metà dell'Ottocento: il ruolo di Archimede Sacchi*, in G. P. Brizzi, M. G. Tavoni, *Dalla pecia all'e-book. Libri per l'Università: stampa, editoria, circolazione e lettura*, Bologna 2009, 513-528.

Spinelli 2019

L. M. Spinelli, *Casa e torre Rasini Milano, 1933-1934 con Emilia Lancia*, in M. Casciato, F. Irace (a cura di), *Giò Ponti. Amare l'architettura*, catalogo della Roma, MAXXI, 27 novembre 2019-27 settembre 2020, Firenze, 80-81.

Teyssot 1981

G. Teyssot, "*La casa per tutti*": *per una genealogia dei tipi*, in R. H. Guerrand, *Le origini della questione delle abitazioni in Francia (1850-1894)*, a cura di G. Teyssot, Roma 1981, IX-CIII.

Tinacci 2019

E. Tinacci, "*Un ulivo fra i muri*". *Natura e architettura nell'opera di Ponti*, in M. Casciato, F. Irace (a cura di), *Giò Ponti. Amare l'architettura*, catalogo della mostra (Roma, MAXXI, 27 novembre 2019-27 settembre 2020), Firenze 2019, 112-116.

Viola 2017

F. Viola, *Linguaggi popolari della modernità: Napoli e il suo Golfo nell'architettura di Luigi Cosenza*, in G. Belli, F. Capano, M. I. Pescariello (a cura di), *La città, il viaggio, il turismo. Percezione, produzione, trasformazione*, presentazione A. Buccaro, F. Mangone, e-book, VIII Congresso AISU, CIRICE, Napoli, 355- 359.

White 2003

B. A. White, *The Beecher Sisters*, New Haven 2003.

English abstract

The period from the end of the 1920s to the beginning of the following decade is characterized in Italy by an intense debate on the reconciliation between innovation and tradition. Gio Ponti's work is a privileged laboratory for experimentation, and the comparison between his design activity and the magazines he directs is essential: a varied system of relationships emerges through the issues of "Domus", reflecting the creative trajectory and the articulated design methodology of Ponti.

The essay discusses the relationship between architecture and landscape by analyzing a number of Ponti's projects. The Casa per le Vacanze is a variation of the

venetian villa and stands on the harmonious fusion between the house and the landscape; the Torre Rasini faces a public green space and features a green roof; the Giardino Sant'Anna in Villa del Sole is the project of a garden city which mediates the architectural character of the ancient Italian garden with a modern reinterpretation where literary and artistic suggestions coexist, resulting in a singular interweaving of expressive power and iconographic formula; lastly, his projects for Mediterranean settlements shows the threshold (window or door) as a narrative device, and an element of the relationship between vision and architectural language.

keywords | Gio Ponti; landscape; tradition and innovation; attic floor; city and countryside house.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.

(v. Albo dei referee di Engramma)

1 villa, 3 alberghi

Le occasioni di Gio Ponti a Napoli

Fernanda De Maio



1 | Gio Ponti, *Piscina dell'Hotel Royal*, Chiaia, Napoli. Fermo immagine tratto dalla fiction *Vivi e lascia vivere*, regia di Pappi Corsicato, produzione Rai 2020.

A rendere urgente, per una non esperta di Gio Ponti, l'investigazione che segue circa la presenza del versatile architetto milanese nel capoluogo campano, sono state le sequenze di una *fiction* ambientata a Napoli e le forme trasfigurate di una piscina sul tetto, che Gio Ponti progettò nel 1952-1953 per l'Hotel Royal di Napoli. La *fiction* in questione, *Vivi e lascia vivere*, andata in onda di recente su Rai 1, con la regia di Pappi Corsicato – studente di architettura, prima di diventare noto e poliedrico regista – e la scenografia di Giada Esposito, racconta una Napoli dai mille volti, iperrealista e ipercolorata, sospesa tra la lezione di Almodóvar e i suadenti filtri alla Instagram, con riprese mozzafiato effettuate dai droni a cui fanno da contrappunto primi piani di dettagli apparentemente insignificanti incorniciati dagli sfondi sfocati di scorci ameni.

In altre parole, partire da una certa idea di Napoli filtrata dal racconto della quotidianità di una famiglia (a)tipica del 2020 per scoprire Gio Ponti è un po' il meccanismo che presiede a questo breve saggio.

Il milanese Gio Ponti – sul quale, usando anche a pretesto i quarant'anni dalla morte, l'opera critica di alcuni storici dell'architettura e il costante impegno degli eredi, si sono riaccese le attenzioni, mai del tutto sopite in Italia e in Europa, con mostre e libri per i quali si rimanda alla nota bibliografica finale – ha lasciato la sua impronta nel golfo partenopeo con almeno quattro progetti documentati: tre alberghi, di cui uno rimasto allo stato di progetto, e una villa.

La prospettiva che qui si vuole provare a mettere in scena è che quella idea di mediterraneità profusa in tutti i progetti di Ponti, l'incontro con l'austriaco Bernard Rudofsky alla fine degli anni Trenta e le molte altre collaborazioni grazie alle quali l'eccentrico architetto milanese poté dar vita concreta al vasto immaginario che sprigionava dalla sua mente, a Napoli e nel golfo, concorse, nel secondo Novecento, a definire una idea di lusso, esclusività e segretezza della città e della sua bellezza opposta alla città della 'vita da strada', di cui essa è l'emblema per eccellenza, non solo in Italia ma in tutto il mondo. Insomma, se Ponti rimase a Milano e forse nei molti altri posti del mondo in cui operò, a Napoli Gio Ponti appare nascosto, e solo in parte ciò è dovuto all'occasione, al tema, al tipo edilizio – la villa privata e l'hotel di lusso.

L'“aria d'Italia” a Napoli

È stata, piuttosto, forse, la conformazione geomorfologica del golfo a rendere elusive le tracce di Ponti nel contesto napoletano. Questa esclusività della sua opera fu il destino che toccò anche ad altre opere di altri architetti, svelate solo da pochi anni. È il caso del Palazzo della Morte di Stefania Filo Speziale, di Villa Maderna di Davide Pacanowski e delle opere dei molti altri architetti che operarono in città e lungo le coste o nelle isole del golfo di Napoli, nel corso del Novecento. Sembra infatti che la geomorfologia napoletana e la sua flora mediterranea siano al contempo pretesto e vincolo per straordinarie invenzioni d'architettura, spesso nascoste, a volte sfacciatamente esibite e godibili da tutti: così accade nella Villa Crespi, sempre di Davide Pacanowski. Come se la geomorfologia partenopea prendesse sempre e comunque il sopravvento e finisse con

essere lei la protagonista attraverso cui ciascuno di noi si fa una certa idea di Napoli, molto di più di un singolo edificio, di una precisa opera architettonica o del tessuto urbano in sé stesso. È difficile, per esempio, identificare Napoli con una sua piazza o un suo monumento, come accade a Venezia, per esempio, o a Firenze – non a caso, forse, l'immagine cartolina per eccellenza di Napoli nel Novecento è quella di un certo pino marittimo di una ordinaria curva di via Orazio, da cui in un colpo d'occhio si abbraccia la città in basso e il Vesuvio e i profili della costiera sullo sfondo.

Questo stato di fatto fa apparire a un primo sguardo, anche a quello dello storico/critico contemporaneo d'architettura, la città priva di forti invenzioni d'architettura originali o degne di nota. E così è accaduto anche nel caso dei quattro episodi di architettura di Ponti a Napoli. Solo a partire dal 2008, con lo studio monografico di Fabrizio Mautone sulla committenza Fernandes e Gio Ponti (Mautone 2008), si è messo in giusto rilievo il contributo dell'architetto in città.

A Ponti, che del suo stile come architetto, designer e urbanista *ante litteram* era chiaro il portato di rifondazione di una nuova civiltà e cultura italiana nel segno della democrazia, toccò a Napoli la sorte dell'architetto al servizio di una ricca imprenditoria impegnata nel settore turistico. In tal modo, Gio Ponti a Napoli rafforzò i tratti di una idea di architettura di lusso pacata, addomesticata, appunto, dopo secoli di barocco e barocchismi stupefacenti lungo le coste come nel cuore della capitale borbonica: la sua opera contribuì affinché la città di *Miseria e nobiltà* lasciasse il posto, dopo le immani distruzioni della Seconda guerra mondiale descritte da Anna Maria Ortese nel suo *Il mare non bagna Napoli* e molti altri romanzi e film della stagione del neorealismo italiano, a una Napoli nuova, che troppo rapidamente è stata liquidata come la città della speculazione sfrenata, giusto complice un altro film pluripremiato, *Le mani sulla città* di Francesco Rosi. Nella realtà questa immagine di Napoli nuova si sostanziò in una vera e propria forma della città chiaramente visibile e vivibile nella collina di Posillipo con frammenti anche nel quartiere liberty di Chiaia, nel rione Carità e a Fuorigrotta (sul tema v. Gambardella 1999; De Maio, 2013). Questa Napoli e la sua costa insulare e peninsulare, in cui Ponti si cimentò con alcuni preziosi tocchi d'autore, è la città nella quale oggi ci muoviamo, che si mescola alle forme delle Napoli

che in oltre duemila anni si sono sovrapposte e succedute. Questa Napoli moderna è opera di molti architetti e ingegneri di talento, quasi tutti di origine romana o napoletana, tra questi vi fu il colto architetto polacco ancora poco indagato, Davide Pacanowski, e il milanese grande architetto e divulgatore, Gio Ponti, appunto (entrambi condivisero una lunga collaborazione ed amicizia con l'artista padovano Paolo De Poli, sebbene finora si sia fatta luce solo sul rapporto De Poli/Ponti).

Se l'“aria d'Italia” – il *made in Italy* come diremmo oggi – fu una invenzione di Ponti pensata per dare una sferzata all'economia e all'estetica del secondo Novecento italiano, non vi è dubbio che essa fu anche una maniera tutta personale di interpretare “il mestiere di vivere” facendolo coincidere in toto con quello dell'architetto/artista/demiurgo. Ma quando incontrò Napoli, l'“aria d'Italia” cessò di essere solo alla maniera di Ponti e fece i conti con qualcosa d'imprevisto: il mare visibile da lontano e dall'alto della costa o di un edificio, un certo rapporto con il paesaggio marino e i suoi profili e l'archeologia dei luoghi. L'opera dell'architetto nel golfo di Napoli, dunque, pur rimanendo per molti aspetti nel mainstream della linea Ponti, può analizzarsi distinguendo in modo molto netto due atteggiamenti; il primo è quello della presa di possesso di una certa idea dell'architettura mediterranea attraverso la reinterpretazione novecentesca della antica casa italiana (Ponti 1957, 106): la *domus* e le sue reinterpretazioni nelle varie epoche, di cui il sud Italia offre, attraverso il suo deposito archeologico, la massima esperienza; l'altro è la scoperta della meraviglia generata dal salto di quota e dalla natura accidentata di tanta architettura minore lungo le coste del golfo partenopeo, per cui l'architettura del turismo e del tempo libero della modernità italiana non può essere introversa e autoreferenziale, ma aperta, diffusa e interconnessa con le bellezze che intercetta o da cui prende le mosse. Entrambi gli atteggiamenti progettuali sollecitano il talento inventivo di Gio Ponti e di chi lo accompagna nella progettazione dei quattro episodi napoletani.



Fig. 3.6. Bernard Rudofsky, *Una casa di Procida*, Procida, 1931



Fig. 3.7. Bernard Rudofsky, *Marina Comoda*, Procida, 1934



Figg. 3.41, 3.42. Bernard Rudofsky, *Triclinio d'estate nel giardino della Casa di Trebbian Vidoni*, Pompei, 1933

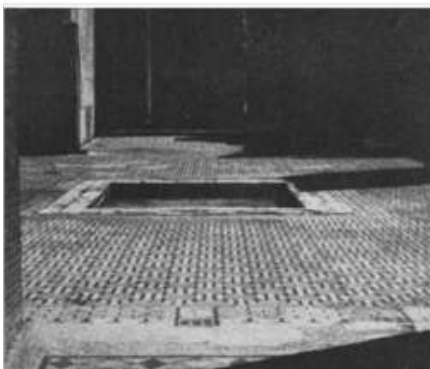
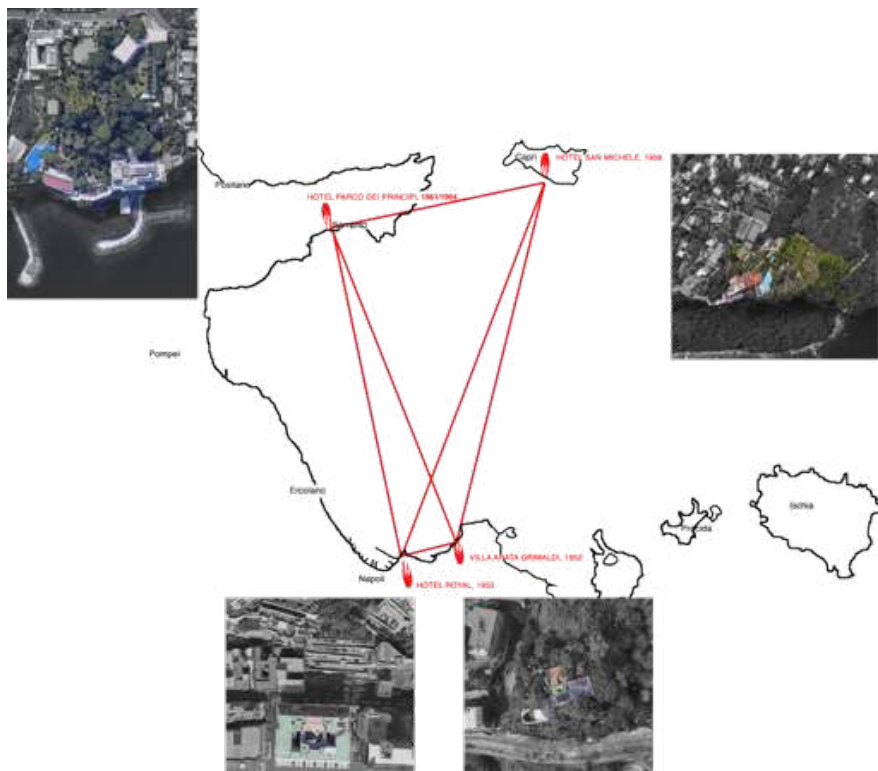


Fig. 3.43. Bernard Rudofsky, *Attorno ad una casa pompeiana*, ca. 1935

2 | Gli scatti fotografici di Bernard Rudofsky in Campania: Procida e Pompei. Niero 2016.

Un arco di golfo, quattro frammenti di architettura

Studiati per lo più come episodi singoli l'uno staccato dall'altro, i quattro progetti di Ponti per il Golfo di Napoli rappresentano oggi dei capisaldi nel panorama partenopeo anche quando rimangono solo dei progetti. E questo per molte ragioni, prima fra tutte l'originalità dei temi che emergono da occasioni interpretate finora, dalla critica e a volte dallo stesso architetto, come mancate, frammentarie, di stentata maniera, o ancora irrimediabilmente deturpate rispetto all'originario 'stile' di Ponti.



3 | Localizzazione dei progetti di Gio Ponti nel Golfo di Napoli: dall'alto a sinistra in senso orario: *Hotel Parco dei Principi*, Costiera Sorrentina Sant'Agnesello; sito di Anacapri scelto per l'*Hotel San Michele*, Capri; *Villa Arata*, Posillipo, Napoli; *Hotel Royal*, Chiaia, Napoli.

Di questi quattro progetti due sono di estrema rilevanza per comprendere lo sviluppo dell'architettura di Gio Ponti: si tratta dell'*Hotel San Michele* ad Anacapri del 1938 e *Villa Arata*, poi *Grimaldi*, del 1952. Il primo è un caposaldo che campeggia come progetto non realizzato di straordinaria attualità, perché anticipa il tema dell'albergo diffuso, che solo a partire dagli anni Cinquanta del secolo scorso con i Club Med e i 'villaggi vacanza' troverà ampia diffusione nella società del turismo trionfata in questo inizio di secondo millennio - e nell'immagine delle localizzazioni delle 4 opere si riporta la collocazione su cui sarebbe sorto l'hotel al posto dell'attuale realizzato. Un abisso separa tuttavia l'atteggiamento culturale con cui Ponti e Rudofsky attinsero all'"architettura senza architetti" per intercettare i profili del paesaggio costiero campano e selezionare le vedute con cui ciascuna stanza nel bosco si caratterizzava come un *unicum* attraverso la

composizione dello spazio interno e il patio delimitato da muri con modalità sempre diverse, rispetto ai tanti casi realizzati, sparsi poi nel mondo. Questa attenzione è frutto anche del modo in cui ciascun elemento della piccola fondazione turistica si adagia al suolo accidentato, scosceso e ipergreen verso il profondo blu marino della costa insulare in questo punto, come dimostrano gli studi e disegni per l'inserimento del progetto rispetto al borgo di Anacapri.



4 | Gio Ponti e Bernard Rudofsky, *Progetto per l'albergo-paese San Michele*, Anacapri, 1938: schizzo delle viste sul golfo di Napoli dal sito.

L'albergo nel bosco rappresentò l'incontro di Ponti con i viaggi di Bernard Rudofsky a Santorini, Positano, Capri, Pompei ed Ercolano e gli diede modo di elaborare in modo diverso e più profondo, attraverso gli scatti fotografici, gli schizzi e gli interventi del giovane architetto austriaco approdato nella redazione di "Domus" a partire dal 1928, il rapporto tra il carattere classico/latino dell'abitare archeologico e le sue evidenze vernacolari presenti lungo le coste e le isole campane, permettendogli di costruire dei veri e propri set per la vita caprese e l'*otium* degli individui che avessero deciso di soggiornare in questi bungalow *ante litteram*.

Il legame con Napoli in questi anni attinse però non solo al sodalizio professionale e culturale con lo straniero in Magna Grecia - Rudofsky - ma

anche alla stima intellettuale reciproca che in questi stessi anni andava maturando tra Ponti e un grandissimo critico d'architettura napoletano, scomparso in modo prematuro nel 1936, Edoardo Persico. È proprio dalle pagine di *La Casa Bella* che Persico redattore della rivista, infatti, nel 1930 dando inizio a una rubrica di "La Casa Bella" intitolata "Stile. Un modo di essere" ricostruisce la sua visione di questo concetto:

La creazione di uno Stile non è mai l'impegno di uno sforzo solitario, ma la collaborazione vivente di tutta un'epoca [...]. Lo stile, così, è determinato da un complesso di prove; si tratta, in seguito, di promuovere l'evidenza allo stato di creazione. Innalzare l'apparenza alla sfera della Poesia.

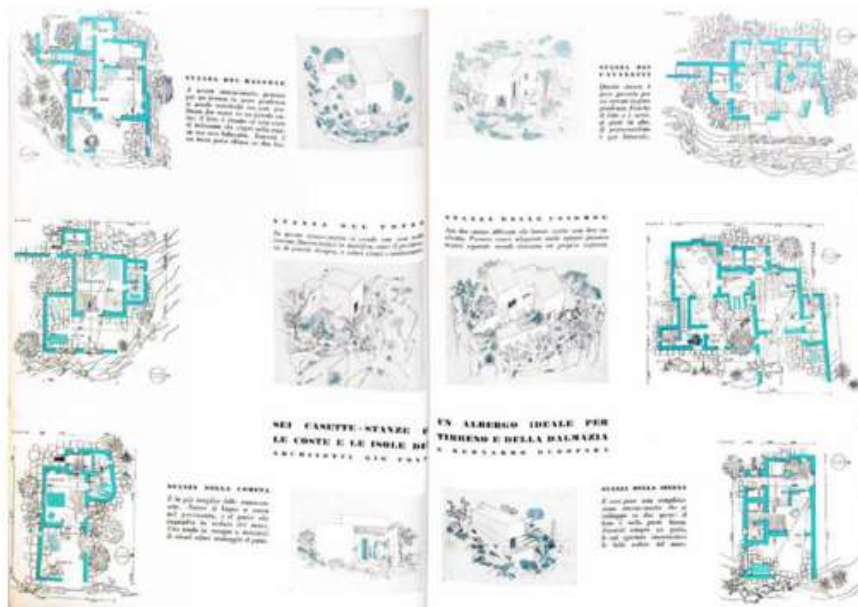
E Ponti dichiarerà il proprio legame intellettuale alla visione di Persico allorché, nell'autoritratto in terza persona che fece di se stesso per "Aria d'Italia" del 1954, scrisse:

Le illuminazioni di Persico gli sono rimaste nella mente e, come episodi vitali, nel cuore: le opere espressive di Ponti sono mentalmente dedicate a Persico in un ricordo mai spento (Irace 1999, 20-22).



5 | Gio Ponti e Bernard Rudofsky, *Progetto per l'albergo-paese San Michele, Anacapri, 1938*; Gio Ponti, *Progetto per una piccola casa ideale, 1934*.
Fonte: Gio Ponti Archives.

E Ponti in qualche modo anche a Napoli, attraverso questo primo progetto di albergo e i tre successivi episodi, ha fornito quel complesso di prove di cui parla Persico, per dare respiro al mutamento della città da palinsesto di origine millenaria ad autentica metropoli viva e moderna, che solo dalla fine del secolo scorso ha cominciato a trovare estimatori nella cultura architettonica locale e – proprio grazie alla presenza anche delle opere dell’architetto lombardo – in un milieu culturale più ampio ed internazionale.



6 | Gio Ponti e Bernard Rudofsky, *Progetto per l'albergo-paese San Michele*, Anacapri, 1938. "Stile" 8 (agosto 1941).

Solo a distanza di quattordici anni da quel primo progetto per Capri riproposto in più occasioni per altre situazioni di turismo costiero e balneare (Mangone 2019, 53-65), Ponti ebbe modo di ritornare con un proprio progetto, questa volta realizzato e di cui nell’archivio a Milano sono presenti tutte le foto di cantiere, oltre ai disegni e alle foto dell’opera realizzata.



7 | Gio Ponti, *Villa Arata poi Grimaldi*, Napoli, 1952: localizzazione e foto d'epoca.
Fonte: Gio Ponti Archives.

Si tratta di Villa Arata, sita in via Francesco Petrarca, in un punto che oggi appare molto specifico per comprendere il volto che Napoli, e in particolare la collina di Posillipo, assunse tra gli anni Cinquanta e Sessanta.

Villa Arata, poi Grimaldi, sorge infatti sul lato di monte di via Petrarca e confina con altri interessanti episodi di edilizia residenziale: il lungo volume spezzato per appartamenti realizzato dallo studio di Stefania Filo Speziale, dal quale attraverso una struttura a ponte su un massiccio pilastro/volume brutalista si raggiunge un secondo volume della lottizzazione; mentre, leggermente scostata a est sul lato mare e sottoposta alla quota stradale, sorge la Villa Moderna di Davide Pacanowski. Così, in un raggio di meno di cento metri, due ville defilate e un edificio per appartamenti estremamente potente per il modo in cui costruisce l'articolato fronte stradale delineano con estrema precisione il carattere dello stile della Napoli del boom economico.

Villa Arata, oggi fortemente rimaneggiata anche per il successivo passaggio di proprietà, in parte deve la sua segretezza alla localizzazione, in parte a una opera di rimozione compiuta dalla città, poiché essa è stata teatro del delitto di Anna Parlato Grimaldi, proprietaria negli anni Settanta della villa, oggi rimasta ai suoi eredi: la donna, intraprendente e decisa, si era attivata per liberare il nipote Luca, rapito dalla criminalità, e perciò fu assassinata martedì 31 marzo 1980 in via Petrarca, davanti alla sua casa, e il suo delitto fece scalpore anche perché coinvolse giornalisti e redazione del principale quotidiano della città, "Il Mattino" (Vargas 2019). Percorrendo via Petrarca, di Villa Arata Grimaldi si scorge il terrazzamento e una profonda loggia d'angolo. Per molti la villa non è altro che il reperto

per una indagine relativa agli inizi di altri progetti di residenze private di Ponti. Egli stesso la assunse a caposaldo quando la pubblicò in "Aria d'Italia" nel 1954, nel capitolo *Evocazione mediterranea* e pure quando la usò come esempio, in una lettera indirizzata ai coniugi Planchart, per far comprendere il suo approccio al rapporto tra architettura e paesaggio. Per gli architetti napoletani essa rappresenta una scoperta improvvisa e inattesa, alzando lo sguardo un po' per caso, nel corso di passeggiate posillipine. Ma come si presentava questa architettura, punto iniziale di progetti poi assurti a pietre miliari dell'opera di Ponti? Alcune letture la additano come trasposizione della casa procidana, a lungo studiata da Bernard Rudofsky (Gambardella 1999, 119-120) e oggetto di varie pubblicazioni sui numeri di "Domus" di cui l'architetto austriaco fu curatore. Di sicuro non è mai stata troppo studiata a causa delle alterazioni subite. Le foto d'epoca della costruzione e del modello, sembrano dare ragione alla lettura fornita da Cherubino Gambardella: ricomposizione coscientemente disarticolata delle cellule abitative studiate per l'albergo di Anacapri, lavoro di scavo dei fronti per trasformare le bucaure e gli affacci sul paesaggio in vere e proprie stanze abitabili.



8 | Gio Ponti, *Villa Arata poi Grimaldi*, Napoli, 1952: foto degli interni progettati dall'autore, soggiorno e cucina. Fonte: Gio Ponti Archives.

All'interno, invece, si potrebbe dire 'il solito Ponti': i pavimenti con le loro grafie marmoree e ceramiche e i loro dislivelli generatori di spazi fluidi,

interconnessi e complessi; le essenze lignee pregiate a disegnare le boiserie che dalle grandi porte pareti scorrevoli rimandano al corpo scala di questa villa a due livelli e una scala cromatica nei toni del giallo oro, ocra, bianchi.

Poi una foto d'epoca dell'esterno suggerisce, con la sua composizione volumetrica in cui l'elemento verticale di una canna fumaria svetta sugli altri, l'esistenza di un camino che compare in un'altra foto, anch'essa in bianco e nero, dell'interno estremamente evocativa di atmosfere differenti rispetto alle foto degli altri interni della dimora. Si tratta di un grande camino-stanza rivestito di pietra a spacco, disegnato con linee di esotico arcaismo e preceduto da un bel pavimento piastrellato con decoro a sassi su fondo scuro, in cui i contrasti tonali, trasformano il solido lusso di questa villa in echi lontani nel tempo e nello spazio di altre forme dell'abitare.



9 | Gio Ponti, *Villa Arata poi Grimaldi*, Napoli, 1952: vista esterna con la canna fumaria e interno della stanza con il camino. Fonte: Gio Ponti Archives.

Se per Villa Arata si trattò di vera e propria opera costruita che, anche al di là delle intenzioni del suo autore, ha assunto uno straordinario significato anche per discutere del tema delle manipolazioni e dei travisamenti dell'opera architettonica, per gli altri due progetti, come ha scritto qualcuno, si trattò più di 'vestizione' di architetture esistenti che di reali progetti. In realtà fu solo in parte così. Con la piscina sul tetto, gli arredi e la grafica del logo per l'Hotel Royal di Napoli – il cui progetto architettonico del 1958 è di un ingegnere, Ferdinando Chiaromonte – Gio

Ponti viene chiamato appunto per gli interni, per rendere abitabile il tetto con un progetto *en plein air*, e per dettare l'impostazione della comunicazione, diremmo oggi, dell'albergo sul lungomare di Napoli, giusto di fronte al Castel dell'Ovo e alle spalle della collina del Monte Echia, trait d'union di un itinerario in cui si celano, oltre a importanti monumenti, storia e leggende dell'origine partenopea e dove il mare e la collina sono collegati indissolubilmente, attraverso le rampe di Pizzofalcone e le successive pedamentine, al Castel Sant'Elmo e al complesso di San Martino sulla collina del Vomero.



10 | Gio Ponti e Ferdinando Chiaromonte, *Hotel Royal*, Napoli, 1953-1958: planimetria e immagini d'archivio della pubblicazione dell'intervento progettato da Ponti.

Con questo progetto Ponti incontra l'imprenditore napoletano Roberto Fernandes; a introdurli nel 1953 è il giornalista del Corriere della Sera, di origine irpina, Michele Mottola, a cui Fernandes si era rivolto per avvicinare l'importante architetto milanese. Qui Ponti, come nel successivo progetto per l'Hotel Parco dei Principi di Sorrento, adatta il tipo della piscina da lui messo a punto per l'Hotel Royal di San Remo nel 1948. La piscina per l'Hotel Royal di San Remo, di cui esiste un dettagliatissimo disegno anche di paesaggio (esposto nella mostra al MAXXI del 2020), è una piscina 'di strada', è un complemento infrastrutturale, una sorta di pausa all'interno di un sistema di connessioni per flussi di mobilità differenziati: sorge tra strade e sembra suggerire che il mare stesso riemerge di fronte al prospetto di accesso dell'hotel in forma di stagni di differenti dimensioni. Il complesso di questi tre specchi d'acqua dai bordi spezzati irregolari misura circa 52x15 metri, contiene delle isolette/prendisole e, benché strettamente interno alla struttura alberghiera, echeggia ritmi urbani. La piscina dell'Hotel Royal di Napoli, viceversa, è inaccessibile dalle strade:

circondata da mura, avrebbe dovuto essere un tappeto di maioliche adagiato sul tetto a plasmare le forme di un tetto giardino di cemento, così come appare nella copertina del numero 291 del 1954 di "Domus".



11 | Gio Ponti, *Hotel Royal*, Napoli, 1953: studio del logo.

Realizzata qualche anno più tardi, oggi, pur avendo subito forti manomissioni, con la sua tipica figura di poligono irregolare spezzato da una strozzatura che adatta la sequenza longitudinale delle vasche di San Remo entro un perimetro quasi quadrato di circa 27x24 metri, appare una architettura non meno urbana della piscina ligure, per il modo in cui capta e tiene insieme elementi e pezzi di Napoli tra loro molto differenti.

Il brano architettonico più noto di Gio Ponti in provincia di Napoli resta, tuttavia, il complesso del Parco dei Principi di Sant'Agnesello, lungo la via Cocomella, nella costiera Sorrentina. L'accesso al complesso avviene da una strada costellata di dimore e ville tra frutteti ed ex conventi che culmina poi nel Viale degli Alberghi di Sorrento. Anche la vicenda di questo complesso, in cui compaiono nuove e antiche collaborazioni - il committente cavalier Fernandes; il ceramista di Cava de' Tirreni D'Agostino; i ciottoli di ceramica Joo e le ceramiche dell'artista Fausto Melotti - è nota e ampiamente documentata fin da subito, dal suo autore,

dalle pagine di “Domus”. Ma a fare la fama dell'albergo oltre la mano di Ponti è il sito d'eccezione in cui sorge, come si evince dalle descrizioni di guide e siti relativi ai giardini monumentali:

L'Hotel Parco dei Principi sorge su un promontorio a picco sul golfo di Napoli, nel comune di Sant'Agnello, nei pressi di Sorrento, la Villa Cortchacow, attualmente annessa al complesso alberghiero, fu costruita nel 1792 dal conte di Siracusa Paolo Leopoldo di Borbone, cugino del re di Napoli, che qui tenne la sua corte, lontano dai fermenti intellettuali e dai grandi tumulti dell'epoca, creando un'oasi di pace e di bellezza, in stile neorinascimentale con sontuosi saloni, scalinate di grande valore artistico, pavimenti e magnifiche stanze, che si affacciano sul mare di fronte al Vesuvio. A lui si deve la costruzione del tempietto dedicato a Venere, quasi al limite del parco: alla fine del Settecento, in questo luogo si trovava un piccolo orto dove il francescano padre Zaccaria curava con sollecitudine una pianticella portata dalle Ande peruviane. Ben presto il frate capì le straordinarie virtù della *Erythroxylon coca*, oggi conosciuta come sostanza base della cocaina, e scrisse alcuni libretti sulle sue capacità di produrre estasi ed eterno amore. A quei tempi personaggi potenti, illustri stranieri e tutta la nobiltà napoletana si recavano nel “Poggio Siracusa” dove si tenevano feste, balli, concerti, battute di caccia, incontri musicali e culturali e molto altro, ma dopo la morte del Conte la villa fu abbandonata e poi venduta. Nel 1885 la villa fu acquistata dalla famiglia russa Cortchacow e la villa fu ristrutturata ritrovando l'antico splendore. Con la Rivoluzione russa anche la famiglia Cortchacow decadde, ma la villa conserva ancora oggi il loro nome ed è sempre immersa nel suo meraviglioso parco borbonico (da <https://luoghi.italianbotanicalheritage.com/parco-dei-principi/>; Mautone 2008).



12 | Studio Gio Ponti, Antonio Fornaroli, Alberto Rosselli, *Hotel Parco dei Principi*, Sant’Agnello, 1960-1964: pagina introduttiva dell’opera pubblicata in “Domus” 415 (giugno 1964) e dettagli di foto tratte dalle pagine successive. Dall’alto in senso orario: la piscina, il molo prendisole, l’ingresso e la hall con le ceramiche di Fausto Melotti e i pavimenti disegnati da Ponti.

L’intervento di Ponti è pubblicato nel numero 415 del 1964 di “Domus”: di tutto il testo di accompagnamento del reportage fotografico, indimenticabile è il titolo, che dà la misura delle fonti d’ispirazione con cui l’architetto innesta il proprio intervento nella villa-rudere e relativo parco della principessa Cortchacova, “Cielo azzurro, mare azzurro, isole azzurre, maioliche azzurre, piante verdi, rose ai piedi della principessa, orna di danzatrice”. Ponti interviene senza mimetismi sul fronte a mare, sostituendo ai ruderi della Dacia non finita voluta dalla principessa russa, la nuova struttura alberghiera, che irrompe nella sequenza di architetture che punteggiano la costa con la sua mole. Una mole che attraverso la soluzione della facciata reinterpreta, alla maniera di Ponti, la tripartizione volumetrica e di facciata dell’incompiuta Dacia.

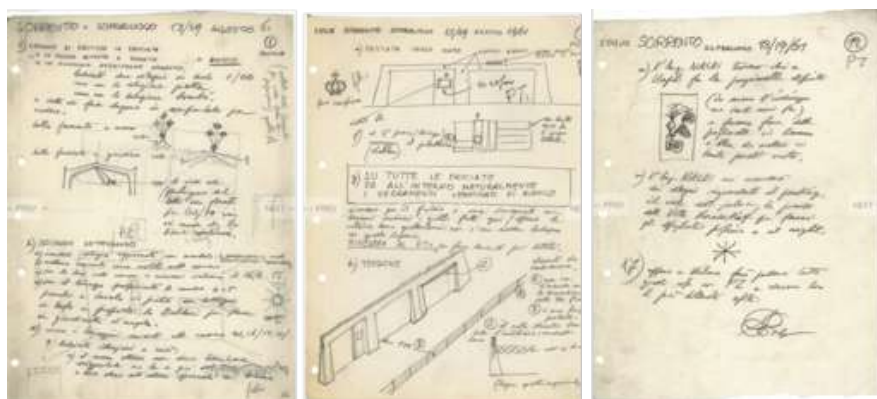


13 | Studio Ponti, Fornaroli, Rosselli, *Hotel Parco dei Principi*, Sant'Agnello, 1960-1964, fronte nord dell'albergo: foto dell'opera realizzata e studi; in basso a sinistra la dacia non finita, voluta dalla principessa Corcthacova, prima di essere sostituita dalla nuova architettura di Ponti. Fonte: Gio Ponti Archives.

La soluzione architettonica della successiva *dependance*, posta in zona limitrofa rispetto al grande cancello d'ingresso alla proprietà, è un altro degli elementi più di maniera dell'intero intervento e forse per questo l'autore pubblica, in particolare, il manufatto principale per frammenti, evitando quella vista d'insieme che è invece contenuta negli studi dei prospetti, in cui tuttavia non compare molto del contesto monumentale costiero, se non nelle foto, a testimonianza della consapevolezza dell'architetto del ruolo strategico della sua opera per ciò che attiene il rapporto tra antico e nuovo.

Se l'albergo vero e proprio annovera soluzioni parziali di un certo interesse entro un volume compatto, la *dependance* posta in un angolo del parco borbonico si articola in una pianta a due ali, ma lo sviluppo architettonico delle soluzioni distributive come del disegno dei fronti non fa rilevare elementi di particolare interesse. I fitti appunti del sopralluogo che Ponti compie nel 1961 uniti alla soluzione della piscina - posta di

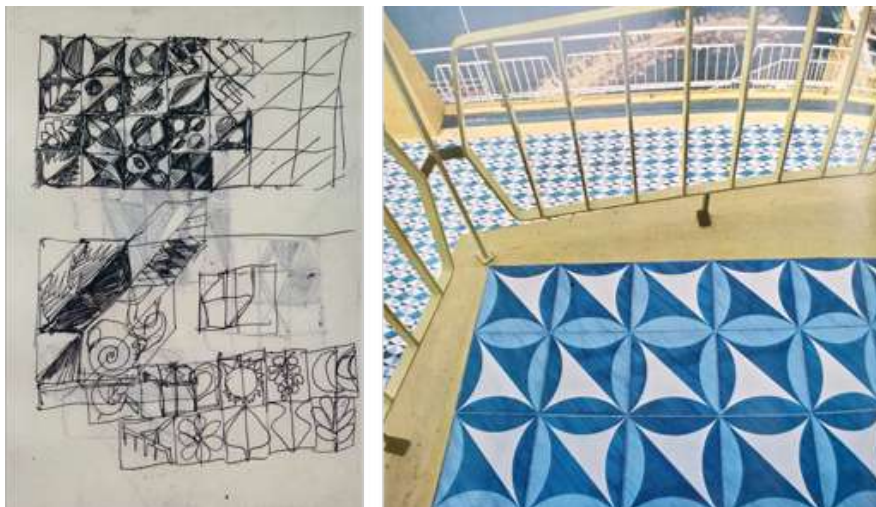
fianco al manufatto settecentesco di Villa Siracusa, poi Cortchacow – e il sistema di rampe in grotta e molo prendisole sull’acqua a forma di mezzaluna sono, viceversa, gli elementi più intriganti della lezione di Ponti in costiera Sorrentina, poiché testimoniano di una attenzione al disegno degli innesti e dei dettagli per articolare il suolo, narrano di una ricerca logica artistica ed elegante per ombreggiare i luoghi dell’albergo più esposti, descrivono la relazione con il materiale più sfuggente e tipico di questo luogo, l’acqua.



14 | Studio Ponti, Fornaroli, Rosselli, *Hotel Parco dei Principi*, Sant’Agnello, 1960-1964: appunti del sopralluogo. Fonte: Gio Ponti Archives.

Così l’azzurro del cielo e dell’acqua, il cromatismo caratteristico dei due materiali più variabili della natura in sé stessi e in relazione alla luce solare, diventano il Leit-motiv delle composizioni ceramiche di cui tutti i luoghi dell’albergo vengono letteralmente inondati, attraverso i pavimenti e le pareti/paraventi della grande hall d’ingresso. In altre parole, è il rapporto che l’architetto instaura con il sito e la sua parte preesistente monumentale botanica, geomorfologica e architettonica, la lezione ancora oggi attuale di un certo modo di interpretare e di costruire il concetto abusato di Mediterraneo. Costruire nel paesaggio storico mediterraneo, progettare il nuovo paesaggio mediterraneo, interpretare un modo di abitare sotto il sole a perpendicolo, captare i venti, ampliare le penombre, abitare nuotando parchi o tetti e intravedere il blu del mare in lontananza, trasferire il cielo e il mare in una stanza attraverso il disegno dei pavimenti e degli arredi interni, realizzare dimensioni degli interni generose, connesse tra loro e con l’infinito esterno: sono questi gli atti che fanno

delle quattro architetture di Ponti a Napoli e provincia l'indicazione di una strategia estetica da tramandare.



15 | Studio Ponti, Fornaroli, Rosselli, *Hotel Parco dei Principi*, Sant'Agnello, 1960-1964: studio per i decori delle piastrelle e dettaglio dei pavimenti realizzati.

Perché il tema vero oggi è attivare per queste architetture un'opera di manutenzione e cura ed evitare che il patrimonio di soluzioni, anche di maniera, pensate dal maestro milanese per Napoli si disperdano tra manomissioni, aste on line, rifiuti. Ciò in parte è già accaduto. E ciò che dispiace non è tanto che gli arredi dell'Hotel Royal di Napoli finiscano dispersi in altre parti del mondo dando inizio a una nuove storie, quanto che essi possano diventare solo scarti incompresi.



16 | Gio Ponti, *Hotel Royal*, Napoli, 1953-1958: gli arredi dell'albergo in foto tratte dai siti d'asta online.

Nota bibliografica

Le principali mostre e i relativi cataloghi degli ultimi tre anni, alle quali si rimanda per una esauriente disamina dell'opera di Ponti e della bibliografia più aggiornata sono: *Gio Ponti: L'infinito Blu*, a cura di Aldo Colonnetti, Patrizia Famiglietti con Salvatore Licitra, la Triennale di Milano, febbraio/marzo 2017; *Tutto Ponti, Gio Ponti Archi-Designer*, a cura di Sophie Bouillet-Doumos, Dominique Forest, Salvatore Licitra, Musée Des Art Décoratifs, Parigi, Ottobre 2018/Febrero 2019; *Gio Ponti. Amare l'architettura*, a cura di Maristella Casciato e Fulvio Irace, MAXXI, Roma, Novembre 2019-Settembre 2020.

Riferimenti bibliografici

De Maio 2013

F. De Maio, *Napoli*, in M. Biraghi, A. Ferlenga, *L'architettura del Novecento*, vol. III, Torino 2013, 260-267.

Gambardella 1999

C. Gambardella, *Posillipo Moderna*, Napoli 1999.

Di Liello-Rossi 2017

S. Di Liello, P. Rossi, *Procida. Architettura e Paesaggio. Documenti e immagini per la storia dell'isola*, Roma 2017, 57-68.

Di Liello 2018

S. Di Liello, *Isole come utopie: architettura mediterranea e modernismo nel golfo di Napoli durante il Novecento*, in *Italia 45/00 Storia/Progetto, discipline in dialogo*, a cura di M. Spesso, G. L. Porcile, D. Servente, Milano 2018, 112-118.

Irace 1999

F. Irace, *Gio Ponti, La casa all'italiana*, Milano 1999.

Lejeune-Sabatino 2016

J.-F. Lejeune, M. Sabatino, *Nord/Sud. L'Architettura Moderna e il Mediterraneo*, Rovereto 2016.

Mangone 2019

F. Mangone, *Gio Ponti e l'architettura degli alberghi 1938-1964*, in *La città e il turismo, Hotel tra Ottocento e Novecento*, a cura di G. Belli e A. Castagnaro, Napoli 2019, 53-65.

Mautone 2008

F. Mautone, *Gio Ponti e la committenza Fernandes*, Milano 2008.

Niero 2016

C. Niero, *La casa come "vaso per la vita". Bernard Rudofsky e Gio Ponti, 1922-1959*, tesi di laurea, relatore Maria Bonaiti, Università luav di Venezia, A.A. 2015/16.

Guarnati 1954

D. Guarnati, *Espressione di Gio Ponti*, "Aria di Italia" VIII, numero monografico con prefazione di J.S. Plaut, 1954.

Ponti 1957

G. Ponti, *Amate l'architettura*, Genova 1957.

Vargas 2009

D. Vargas, *Luce, spazi e colori le dimore mediterranee secondo Gio Ponti*, "La Repubblica" 30 marzo 2019.

English abstract

The imprint that Gio Ponti left on the city of Naples is somewhat different from the well-known Milanese one, in fact it can be read as a twofold approach: on the one hand, there is an attempt to continue the debate around the Italian *domus*, which in the Mediterranean found new paths of development; on the other, his interventions are guided by the fascination towards what can be considered a 'secondary architecture' typology that is disseminated across the gulf. Ponti's signature is to be found in four main documented projects, three hotels and one villa. Following a chronological order, there is a project for the Hotel San Michele at Anacapri, a result of a collaboration with Bernard Rudofsky in 1938. Fourteen years later, Ponti goes back to Naples with a project of its own, Villa Arata – later Grimaldi. He was further asked to refurbish the interior as well as the image of the Hotel Royal, whose original project carried the signature of engineer Fernando Chiaromonte. Last but not least, the Hotel Parco dei Principi, where the impeccable balance between architecture, pre-existence and landscape turned it into the most famous Neapolitan project. The essay concludes with an open question on how to maintain and preserve this singular and sensible approach that Ponti, as a Milanese-based architect, proposed for the Mediterranean.

keywords | Gio Ponti, Bernard Rudofsky, Bay of Naples, interior design.

*La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.
(v. Albo dei referee di Engramma)*

L'invenzione dello spazio nella Scuola di Matematica di Gio Ponti

Guida Baratelli



1 | *La Scuola di Matematica vista dall'ingresso dell'aula magna di Chimica, ca. 1935.*
Foto Cartoni, FRP, BST, UniFi, sezione fotografie, busta 87, 87.22.

Le vere opere somme delle architetture antiche [...] sono invenzioni formali e strutturali, sono essenziali, rappresentative, espressive in tutti i loro particolari, sono illusive, perpetue – vi sarà facile identificare l'invenzione formale e strutturale – vi sarà facile vedere l'essenzialità, l'unità e la forma finita – vi sarà facile riconoscere la palese rappresentatività; “sentendo” che una architettura è leggera, ed un'altra è potente, ed un'altra si slancia verso l'alto ne comprenderete l'illusività; dal valore autonomo fuori del tempo di queste opere ne comprenderete la perennità – applicate questi termini di

giudizio ad opere moderne (Ronchamp, la “casa sulla cascata”) vedrete voi stessi che rispondono: sono invenzioni, sono essenziali, sono rappresentative di quel che sono, sono espressive in tutti i loro particolari, sono illusive (hanno una ‘loro’ dimensione), sono perpetue (irripetibili) (Ponti [1957], 2010, 71).

In questa dichiarazione tratta da *Amate l'Architettura* Ponti esplicita il ruolo che gioca l'invenzione nel determinare il valore perpetuo delle opere, in particolare di quelle che costituiscono una “lezione di architettura”.

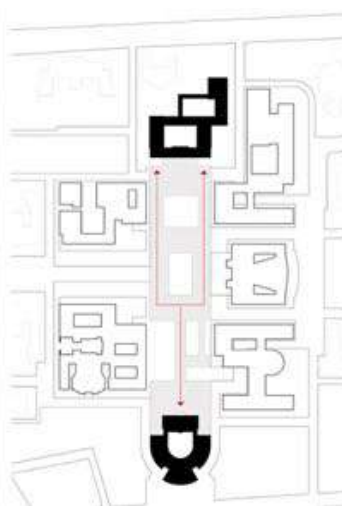
La Scuola di Matematica [Fig. 1] realizzata per la Città Universitaria di Roma tra 1932 e 1935 ambisce sin dalla sua concezione a collocarsi tra queste “opere perpetue” e non è un caso che negli ultimi anni, forse anche per merito di una nuova coscienza verso il Moderno, l'interesse, gli studi e la curiosità nei suoi confronti siano aumentati, tuttavia proprio in quanto *perpetuo* questo esempio ha ancora molto da insegnarci. Sulla reputazione di questo edificio ha a lungo pesato la colpa di appartenere al periodo fascista: senza dubbio Zevi ha storicamente influenzato la critica postbellica in senso negativo pur riconoscendone le qualità architettoniche (v. sul tema la ricostruzione di Salvo 2015, 191). Da allora l'atteggiamento verso questo tipo di architettura è cambiato e negli ultimi decenni si sono intensificati studi che per lo più riguardano il campo del restauro (si ricordino in particolare l'intervento di Bardati 2003, 175-181, e il contributo di Mornati 2002, 43-71, che ha messo in luce alcuni aspetti costruttivi di cruciale importanza).

Ciò che qui ci si propone di fare (avvalendosi anche degli esiti della ricerca di dottorato sulla moderna Sapienza da me condotta e confluiti nella pubblicazione *La Città Universitaria di Roma. Costruzione di un testo architettonico*, Milano 2019) è ricostruire la cornice architettonica entro cui si muovono i ragionamenti formali e spaziali dichiarati e sottesi, ragionamenti che si possono cogliere ripercorrendo idealmente l'opera secondo la sua concezione originaria più che per come si presenta oggi, fatto di per sé sufficiente a giustificarne una rilettura.

L'allora direttore amministrativo dell'Università ricordava che Ponti all'epoca dell'incarico, pur senza alcuna esperienza in merito agli edifici per l'educazione, era riconosciuto “studioso acuto di ogni problema di

architettura, felice per ingegnose soluzioni” (Spano 1935, 302), caratteristica che si sommava alla pluriennale pratica nei progetti di residenze, alle frequenti incursioni nel mondo della pittura, dell’artigianato e del disegno industriale, oltre all’impegno profuso nelle Triennali e nella redazione della rivista “Domus”, aspetti che lo rendevano evidentemente il personaggio più adatto a realizzare uno degli edifici più impegnativi del complesso. Una scuola che nasceva dall’intesa dello stesso Ponti con l’architetto capo Marcello Piacentini e con due tra i docenti più lungimiranti, Guido Castelnuovo e Enrico Bompiani, (Mornati 2002, 56, Mornati 2020, 92) entrambi intenzionati a promuovere un’istituzione d’avanguardia, impresa che di fatto si presentava occasione certa di sperimentazione progettuale.

Il programma e la tripartizione; autonomia delle parti e composizione unificante



2 | *La piazza della Minerva con gli edifici di Ponti e Michelucci, 1936. “Quaderni della Triennale”, ottobre 1936.*

Schema planimetrico della piazza della Minerva, in rosso sono evidenziati i sistemi di accesso contrapposti di Matematica e Mineralogia (disegno di G. Baratelli).

La scuola che si trova alla destra del Rettorato in contrappunto all’Istituto di Mineralogia occupa la propaggine est della piazza centrale della Minerva, un terminale significativo della pianta basilicale che Piacentini ha predisposto per la nuova Sapienza (Piacentini 1935, 6). Tutta la composizione risente di questa particolarità, uno “sbilanciamento

apparente” che se planimetricamente ribadisce la nota conformazione di piazza Navona – presa volutamente a modello nelle proporzioni allungate di 1:6 (Baratelli 2019, 75) – dal punto di vista volumetrico dà luogo ad una attenta ponderazione di masse dove i due blocchi di Michelucci e Ponti si fronteggiano come quinte urbane adottando una logica inversa nel rapporto tra pieni e vuoti dei fronti: il primo con i due accessi simmetrici (alti portali che conducono agli atri di Mineralogia e Geologia), l’altro che ingloba ingresso e biblioteca in un’unica “spaccatura” centrale [Fig. 2]. Al contrario degli istituti che costituiscono il cuore della cittadella, quasi tutti conformati secondo sagome pseudo quadrangolari intorno a corti più o meno permeabili e diversamente da quanto la vista dalla piazza lascerebbe presagire, quello di Matematica è l’unico edificio dall’impianto dichiaratamente curvo e richiuso su sé stesso.

Proprio percorrendone in continuità il perimetro, ci si accorge che ciò che più sconvolge la sintassi paratattica di cui gode l’equilibrio generale del complesso si deve a una sorprendente e articolata giustapposizione volumetrica che in parte trova giustificazione nella prassi tipica del Ponti di quegli anni di procedere per addizione di parti e per elementi conclusi combinando il rigore di un impianto classico, compiuto, perfettamente simmetrico e in qualche modo anche “solido”, con le necessità di un programma funzionale alquanto denso che presuppone ricerca di forme nuove compatibili con l’uso.

Le richieste del grande matematico Enrico Castelnuovo prevedevano in un sommario elenco iniziale alcune dotazioni essenziali: aule piccole, medie e mediamente grandi distinte per i due cicli di studi e per i corsi ordinari, sale dedicate al disegno, due auditori per 300 studenti, stanze per i professori e abitazione del custode oltre ad una grande biblioteca per circa 75.000 volumi addirittura estensibile a 100.000 (*Lettera del professor Guido Castelnuovo al Rettore*, 30 marzo 1932, UNIRM1, CERUR, busta 44). Ma nell’opera realizzata gli ambienti destinati ad Aula magna diventano quattro (Architettura 1935, 45-50) e la loro capienza raggiunge le 450 persone, una contingenza plausibilmente verificatasi per errate previsioni di crescita della popolazione studentesca che potrebbe in parte aver influito sulla concezione generale della scuola. L’insieme consta di tre grandi blocchi di altezza e impronta diverse che rinserrano il vuoto centrale di una corte interna: il parallelepipedo dell’atrio e della biblioteca,

il corpo a ferro di cavallo delle aule da disegno e la porzione cilindrica che contiene i grandi auditori. Il principale vantaggio di questa modalità aggregativa è la differenziazione caratteriale delle parti che consente di distinguere a colpo d'occhio la testata aulica sulla piazza della Minerva rispetto ai fianchi e a un retro dove l'aspetto funzionale prevale ed è volutamente dichiarato in termini di forma e immagine.



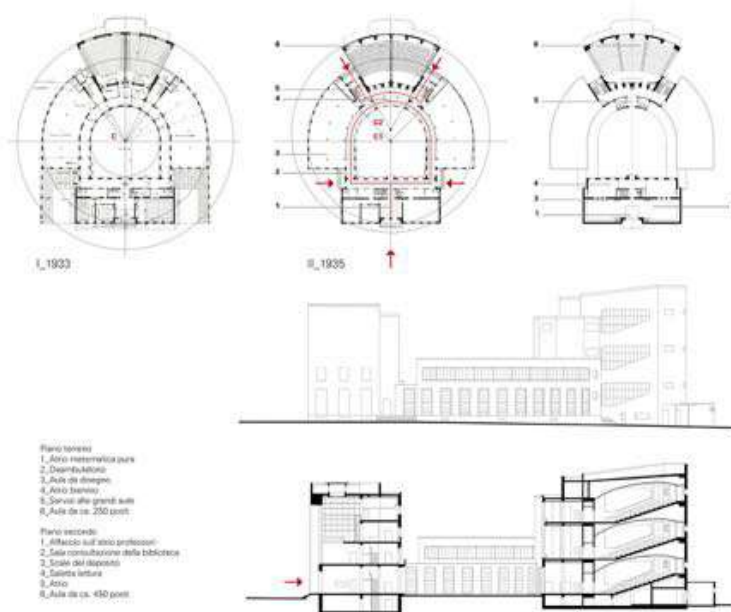
3 | G. Ponti, *Scuola di Matematica, corte interna*, ca. 1935. Foto Vasari, FRP, BST, UniFi, sez. fotografie, busta 87, 87.23.

Il sistema pur basato sull'integrazione di volumi diversi, consente anche una certa continuità fruitiva; in questo "Giano bifronte" si entra quasi in sordina accolti da un atrio quadrangolare fiancheggiato da piccole aule, da qui un'alta apertura lascia intravedere il centro, una corte lastricata a *opus incertum* che nella spazialità e in alcune allusioni figurative richiama l'atmosfera della piazza italiana e dei suoi elementi principali: il palazzo (la biblioteca), i portici (le aule da disegno), il teatro (la torre delle grandi aule). Il flusso della circolazione intorno alla corte non si interrompe mai; un anello centrale collega tutti gli ambienti e quattro accessi laterali arretrati, compressi da corpi più bassi che come cerniere, nell'equilibrio

generale della composizione, sottolineano la potenza espressiva delle singole parti [Fig. 3].

La torre delle aule: una spazialità sospesa

Ancora nel 1957 in *Amate l'Architettura* Ponti, proprio mentre stava realizzando il Grattacielo Pirelli, menzionava tra le sue invenzioni più felici la torre di Matematica (Ponti [1957] 2010, 56) e non è un caso se le grandi aule, così come il loro innesto nell'impianto a U, costituiscono un particolare nodo che l'autore elabora in corso d'opera. Nella prima versione pubblicata su "Architettura" del 1933 (Cerutti Fusco 2003, 111) il corpo di ingresso è costretto tra due patii esterni, un unico centro di curvatura accomuna le circonferenze delle aule da disegno ed il terminale degli auditori; in quella finale la larghezza del fronte si riduce alla sola biblioteca, un secondo atrio si apre verso gli auditori e subentra una variazione sostanziale - lo sdoppiamento del centro di curvatura.



4 | *Scuola di Matematica*, elaborato di sintesi, genesi geometrica del progetto nelle due principali fasi costruttive 1933 e 1935 (a sinistra in alto), in rosso sono evidenziati il sistema dei percorsi e i diversi centri di curvatura; (a destra) pianta del piano terra e del piano secondo, prospetto laterale e sezione longitudinale dell'istituto, ricostruzione al 1935 (disegno di G. Baratelli).

Sappiamo che tra il 1933 e il 1934 sono state apportate diverse modifiche in cantiere che hanno riguardato la struttura nel passaggio da una costruzione in parte muraria ad una totalmente a scheletro così come la geometria (*Lettera della Commissione tecnica di revisione dei progetti e collaudo al Consorzio*, 2 dicembre 1933, UNIRM1, CERUR, busta 15, fasc. 144, Cartella Ferrobeton (I), che conferma la natura sperimentale del cantiere). Nella seconda versione planimetrica la diversa impostazione che prevede l'eccentricità lungo lo stesso asse non sembra essere un capriccio dettato da giochi formali ma una scelta estremamente funzionale che a parità di capienza delle sale fa sì che la conformazione delle scale laterali si mantenga regolare costituendo il *tramite retto* tra i due sistemi di curvatura e facilitando l'inserimento di ulteriori vani di servizio. Anche il muro che separa gli auditori da un secondo atrio si arricchisce di un valore funzionale trasformandosi in un doppio diaframma cavo i cui spazi interstiziali articolati in concamerazioni concavo-convesse comunicano con l'esterno isolando perfettamente le sale (Baratelli 2019, 128-130) [Fig. 4].

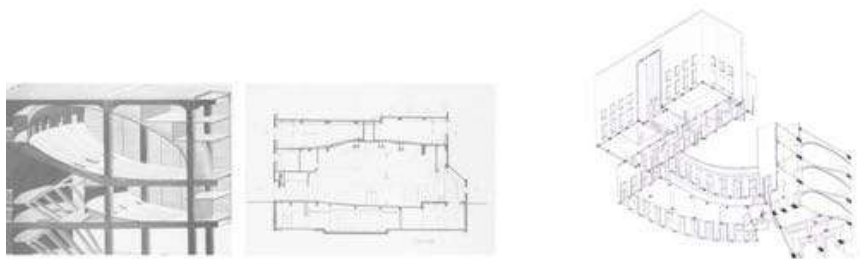
L'invenzione vera e propria è nascosta però nella sezione; come ricordava Piacentini:

La struttura, già prevista in cemento armato è molto complessa, sia nelle aule da disegno che, in modo specialissimo, nelle grandi aule da lezione. Per queste ultime l'architetto Ponti ha escogitato una soluzione veramente originale per cui la copertura della sala inferiore costituita da una superficie curva, studiata per la migliore acustica, si inserisce nel vuoto restante sotto i gradini dell'aula superiore, logicamente disposti per la migliore visibilità (*Lettera da Piacentini al Consorzio* del 1 febbraio 1934, UNIRM1, CERUR, busta 4, fasc. 43).

Il *dispositivo aula* in effetti si basa su un principio di complementarietà o di incastro che all'intradosso di una sala fa corrispondere l'estradosso dell'altra anche in virtù di un sistema a telaio che copre la considerevole luce di 17 metri senza appoggi intermedi (Poretti 2008, 21-22), un'innovazione non solo strutturale ma anche compositiva.

In quegli anni la cosiddetta torre delle aule deve aver suscitato grande curiosità anche perché ad essa potevano essere paragonati solo pochi modelli di architetture particolarmente sofisticati come la *New School for*

social research di New York e – molto più simile nella concezione dello scheletro e visionaria – la soluzione proposta da Adalberto Libera nel 1934 in occasione del Concorso per il Palazzo del Littorio.



5 | A. Libera, *Progetto per il concorso del Palazzo Littorio*, assometria delle aule, 1934. "Architettura", speciale, 1934.

Piante e sezione delle aule della New School for social research, New York, 1931. G. Minnucci, *Degli edifici per l'istruzione superiore: Relazione dell'Ufficio Tecnico per la costruzione della città Universitaria di Roma*, Roma, 1932.

Scuola di Matematica, spaccato assometrico. Disegno di S. Mornati, S. Poretti, *Modernismi italiani, architettura e costruzione nel Novecento*, Roma, 2008.

In effetti l'interesse che Ponti dichiara per Libera su "Stile" nel 1942, seppur tardivo, rivela alcune affinità di pensiero tra cui, come ha sottolineato Giorgio Ciucci, la ricerca, anche se con linguaggi completamente diversi, di forme strutturalmente pulite, geometriche e ritmiche, di "un'idea-forma capace di racchiudere in sé soluzioni plastiche di ordinarle, controllarle, organizzarle, fino a renderle funzionali" (Ciucci 1989, 62-79) – principi che evidentemente già appartengono a quell'atteggiamento di "rifiuto di forme morte" a cui Ponti allude descrivendo il cambiamento di registro nelle sue architetture a partire dagli anni Trenta (Ponti [1957] 2010, 49-55) [Fig. 5].

La sintesi strutturale a cui in questo caso approda anche grazie all'apporto tecnico dell'ingegner Zadra (Mornati 2002,62) e di Gaetano Minnucci – che cura direttamente l'acustica delle aule nonché tutti i problemi di curvatura che ne derivano – (Pacini 1933, 482), rientra comunque in una intenzione estetica e in un'idea di modernità che l'architetto va maturando nel tempo; modernità che ammette sempre deviazioni di percorso nutrendosi anche di immagini contrastanti e, nel caso specifico, esprimendosi sinteticamente in una "nudità strutturale che, se anche è ostentata, non è priva di grazia" come lo stesso autore già nel 1929 va scrivendo su "Domus" a proposito di

una particolarissima scala elicoidale di Robert Mallet-Stevens (Ponti 1929, 38).



6 | *Scuola di Matematica*, una delle grandi aule da 450 posti e retro della Torre delle aule. "Architettura", numero speciale, 1935.

Del resto alla struttura corrisponde un'innequivocabile eleganza interna: il soffitto molto ribassato avvolge l'ambiente dell'auditorio e crea con la superficie curva una spazialità sospesa, dove la luce penetra prevalentemente da due grandi vetrate trapezoidali che assecondano l'andamento dei telai, mentre la parete di fondo, orientata a sud, rimane sostanzialmente cieca incorporando la protuberanza esterna della casa del custode. Solo in alto viene concessa una serie di piccole feritoie orizzontali che tagliano la massa muraria la cui particolarità risiede nello sguancio obliquo che direziona la luce riflettendola sulla volta senza creare abbagliamenti; l'illuminazione artificiale, rigorosamente a incasso, è un cielo stellato (Baratelli 2019, 130) [Fig. 6].

La sperimentazione del nastro e l'importanza del colore

Scarsa attenzione è stata rivolta dalla critica allo studio delle aule da disegno, eppure l'anomalia di forma nonché alcune scelte compositive così come di dettaglio fanno di questi ambienti un interessante episodio ancora da indagare. Le quattro aule distribuite su due piani sono pensate come grandi campate curve suddivise al centro da una sequenza di colonne; in questi spazi di lavoro, per cui è solitamente richiesta un'illuminazione costante come negli atelier, la luce si diffonde attraverso alte finestrate e

lunghi nastri contrapposti interagendo con l'esterno e con il deambulatorio tramite un sottile diaframma murario.

Un documento di cantiere attesta che l'impegno di Ponti nel mettere a punto la soluzione progettuale deve essere stato notevole se per "esigenze architettoniche" (*Verbale nuovi prezzi del 25 maggio 1935*, UNIRM1, CERUR, busta 4, fasc. 42) durante la costruzione sono state apportate modifiche significative ad una struttura in un primo tempo molto più massiva. Alla spina centrale delle colonne corrispondevano infatti spessi setti murari a suddividere nettamente e in modo piuttosto convenzionale il servente dal servito, ma già dal 1934 - e più tardi nella versione costruita - la separazione veniva ridotta al minimo quasi a voler smaterializzare il muro (Baratelli 2019, 152).

Questa scelta non deve essere considerata pura necessità funzionale, al contrario vi si può leggere tra le righe uno dei primi esiti di una ricerca tutta personale intessuta intorno a temi decisamente moderni: la finestra a filo di facciata e la leggerezza del muro.

Occorre osservare che il nastro per Ponti non rappresenta in quegli anni una priorità, infatti l'architetto milanese lo "sfodera" quasi unicamente in questa occasione e in modo molto circoscritto se si esclude lo stabilimento Italcima a Milano progettato proprio in quegli anni con Luciano Baldessarri di cui tuttavia rifiuta parzialmente la paternità (Irace, 1986, 80-93). Qui la finestra in lunghezza si ripete ossessivamente per tutti i piani e, come ricorderà Pagano qualche anno dopo, "tutte le cadenze di finestre orizzontali a lungo metraggio, lo schema a pilastratura e il ritmo delle balconate a ordini sovrapposte e ad ampio svolgimento" (Pagano [1937] 2008, 152) sono diretta derivazione di una struttura a scheletro.



7 | *Scuola di Matematica*, aula da disegno, piano terra, 1935 (da Mornati 2002).

L'elemento sintattico nella Scuola di Matematica, rispetto a quella traduzione forse un po' troppo meccanica di un principio razionalista, contribuisce piuttosto in modo del tutto inedito a creare le condizioni di una luce diffusa ideale per gli ambienti di lavoro delle sale da disegno. Ponti infatti dispone i nastri insolitamente su superfici curve preservando una continuità volumetrica all'esterno e inseguendo con la forma l'iter del sole i cui raggi possono filtrare attraverso il vetro opalino [Fig. 7]. Un principio, quello del filo di facciata, che troverà seguito anche nel progetto per gli Uffici della Montecatini (1935-1938) e che il maestro esplicherà molto più tardi in *Amate l'architettura*:

Con la finestra a filo (che riflette il cielo, e il correre delle nubi e il giro del sole) il buco, il vuoto, è scomparso, esiste un piano solo e solo il pieno, l'architettura è solo il *pieno*, volume integrale: e l'architettura è un cristallo, qua opaca e là trasparente (Ponti [1957] 2010, 140).



8 | *Scuola di Matematica*, aula da disegno, piano primo, 1935. Foto Vasari, FRP, BST, UniFi, busta 87, 87.24.

Neppure il posizionamento del nastro rispetto alla struttura è dato per scontato, mentre verso l'esterno l'infisso a filo di facciata è inscritto entro un telaio leggero, sul lato della corte le colonne sono arretrate e quindi tangenti al diaframma vetrato. Un tipo di ambiguità che si ritrova anche nel Le Corbusier degli anni Venti dove – come sottolinea Bruno Reichlin – il nastro conosce due diverse declinazioni: tra piedritto e piedritto (nei primi progetti puristi e in *Maison La Roche*) e con struttura arretrata (in casa Stein) (Reichlin 2013, 114); Ponti le comprende entrambe in uno stesso ambiente a conferma della natura fortemente sperimentale di questo spazio [Fig. 8].

La continuità anche visiva connettivo/aule da disegno era originariamente accentuata da un altro espediente tipicamente pontiano, quello del colore, che non è più apprezzabile nella sua totalità per gli stravolgimenti che l'edificio ha subito negli ultimi decenni.

L'intonaco Terranova rosso del soffitto, contrapposto al verde delle colonne, ha una funzione tutt'altro che decorativa: a partire dall'atrio

guida tutte le percorrenze interne alla U dell'anello centrale e prosegue risalendo negli intradossi delle scale; in altri termini per dirla alla Ponti "intona" gli interni. Così scrive nel 1933:

Anche il soffitto deve intervenire nel gioco [del colore]: non ha affatto da essere soltanto bianco avorio: molti colori gli si confanno, dal rosso fuoco al blu carta da zucchero (Ponti 1933 a [2011], 37).



9 | *Scuola di Matematica*, scala di accesso alla biblioteca e atrio della torre delle aule (foto G. Baratelli).

Ma il richiamo è anche ai toni schietti "all'uso antico" (Ponti 1933 b, 25) [Fig. 9]. Intorno all'intonazione dei rapporti cromatici è riconoscibile una pratica a cui egli si dedica a più riprese giungendo addirittura a ipotizzare tabelle parametriche per uno stesso ambiente domestico:

Voi potete infatti intonare stupendamente un ambiente su due, su tre colori. Giallo oro e bruno intenso; grigio argento e blu cenere; bianco e rosso; bianco e verde; [...] I corridoi siano chiarissimi [...]. Un colore domini e sia l'accento di ogni ambiente: il passaggio dall'uno all'altro sia gradevole e

invitante, la veduta d'infilata degli ambienti attraverso le porte aperte componga essa stessa un gioco di colori, un quadro (Ponti 1933a, 40).



10 | *Scuola di Matematica*, particolare dell'atrio principale (foto G. Baratelli).

In effetti non solo il rosso, ma anche il verde, il nero o il grigio, ricorrono in tutto l'edificio assolvendo di volta in volta il compito di collegamento o separazione, apertura o chiusura, accentuando fenomeni percettivi. Nell'atrio in particolare gli esiti sono sorprendenti: l'ambiente quadrangolare dal soffitto rosso interamente rivestito su tre lati di bianco Carrara, trova conclusione nei due volumi gemelli in marmo nero che rinserrano i collegamenti verticali. Questo dettaglio materico produce visivamente uno sfondamento contribuendo a incanalare meglio l'occhio verso l'obiettivo della corte che si intravede dalla grande apertura al centro, un espediente scenografico che potenzia le qualità spaziali proprio dove il percorso ha inizio (Bardati 2003,176) [Fig. 10].

La biblioteca, tra reinvenzione e 'spettacolo' dell'architettura

Il nucleo principale dell'edificio - impostato su un impianto dalle proporzioni allungate di 1:4 - è un parallelepipedo di circa 16 x 36 x 20 metri che oltre all'atrio di ingresso include le aule di matematica pura, le

sale dei professori, la grande biblioteca. I rapporti esterni sono in parte condizionati dalle direttive che Piacentini ha stabilito per il piano generale che vincolano le corrispondenze planimetriche tra i corpi di fabbrica nonché il loro aspetto in termini di aperture e di immagine (uso di materiali regionali, intonazione dei prospetti a mattoni gialli e travertino trattato a masse, finestre rettangolari nei rapporti di 1:1,5...) (Piacentini, [1932] 1986, 46). È un dato di fatto che Ponti, sia nella concezione dell'involucro che nella composizione dei pieni e dei vuoti, "svicoli" abilmente da queste indicazioni.



11 | *Scuola di Matematica*, prospetto sulla Piazza della Minerva (foto di G. Baratelli).

L'uso del rivestimento in travertino che dalle ultime versioni di progetto avvolge interamente il solo volume di testa, risponde probabilmente alla necessità di mantenere una continuità di fronti tra gli altri edifici più importanti prospicienti la piazza della Minerva (sulle diverse fasi di elaborazione della facciata, a intonaco, in litoceramica e in travertino, v. Mornati 2002, 58-64; sulle diverse scelte progettuali di Piacentini, Michelucci e Ponti inerenti il tema del rivestimento, v. Baratelli 2019, 177). Ponti però costruisce per sé un'immagine volumetrica completamente astratta, di un'astrattezza materica e non puramente geometrica; il

rivestimento è qui una maschera omogenea costituita da lastre quadrangolari a giunto strettissimo, il cui montaggio a griglia ortogonale schiva ogni forma di direzionalità e il cui taglio singolarmente in falda crea effetti nuovi, come il “marmo tempesta” che verrà utilizzato negli uffici della Montecatini – secondo un principio poi assunto a massima:

Fate tagliare i massi controverso, inventate nuovi marmi come ho inventato il Tempesta per la Montecatini [...] il marmo lo adoperate come rivestimento mettetelo sempre in modo non costruttivo mai così [muratura isodoma] ma così [in diagonale o a 45°] o così [secondo quadrati] (Ponti [1957] 2010, 150).

Con ciò si dichiara esplicitamente il gioco del rivestimento negando riferimenti costruttivi con il muro, tutto a vantaggio della *Kunstform* dell'edificio. Le lastre della “placcatura” fanno parte di un disegno complessivo dove l'unico ornamento (a parte la scritta in anticorodal e la vetrata artistica) è la proprietà del materiale che si stratifica sul muro nascondendolo totalmente e creando un motivo nuovo [Fig. 11].

In questo approccio, che pure accomuna diverse architetture italiane del periodo, Ponti sembra guardare più nello specifico alla scuola viennese. Wagner, Hoffmann, Loos avevano dato luogo a interpretazioni diverse del principio tessile semperiano con soluzioni di facciata antitettoniche dalle ricche potenzialità espressive, (tra i numerosi studi sull'argomento, v. Gargiani 2004, 55-100) . Da Casa Laporte in via Brin (1935-1938) agli Uffici della Montecatini (1936-1951), alla meno nota Palazzina Duse (1939-1940), sono diverse le occasioni in cui Ponti sembra trarre liberamente interessanti spunti da questo repertorio anche se senza esplicitamente dichiararlo (sui rapporti tra Gio Ponti e Vienna v. Miodini 2001, 51-54, 65,69-72, 76).

La disposizione delle finestre che si sovrappone a questo progetto di superficie è organizzata secondo due diversi registri compresi proporzionalmente in una fascia omogenea pari a cinque lastre slittata rispetto al pattern dell'insieme; bucatore rettangolari insolitamente alte al piano terreno combinano la funzione di illuminare gli ambienti di matematica pura (esposti a nord) con quella estetica di cadenzare il blocco

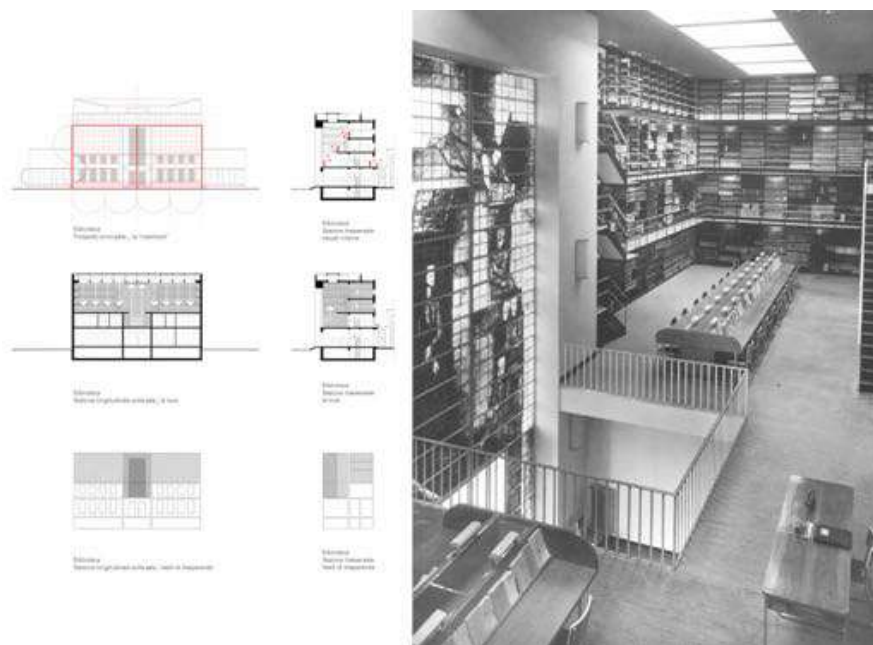
attraverso un medesimo ritmo ripetuto che trova un completamento nelle aperture di altezza relativamente ordinaria corrispondenti al primo piano.

La separazione tra i due registri anticipa sommessamente la presenza di un'importante discontinuità; l'uniformità è presto interrotta dall'alto portale, unico elemento che si deve realmente distinguere. Il taglio nella muratura dal profondo sguancio, posto in asse rispetto al fronte, incide la massa muraria preannunciando il grande accadimento della biblioteca. La ripartizione interna dell'apertura gioca un ruolo determinante perché questo imponente volume sembra gravare sull'accesso binato dell'atrio invertendo il rapporto pieni-vuoti e sovvertendo l'ordine con cui convenzionalmente il vestibolo ostenta tutta la sua monumentalità.

Il coronamento in cemento bocciardato, che si percepisce da sotto in su simile a una trina o a una merlatura e che contrasta particolarmente con lo sviluppo quasi monolitico del blocco, costituisce la conclusione e contemporaneamente ribadisce la compattezza del corpo biblioteca segnando la quota dove l'architettura finisce e assecondando, come in altre opere di Ponti, l'antica tradizione compositiva del *palazzo*.

Se si osserva l'interno, la Torre dei libri, le cui pareti sono interamente rivestite da più livelli di scaffalature metalliche perfettamente integrate, è un ambiente alto circa otto metri corrispondente ai due piani retrostanti che comunica con l'esterno solo attraverso la lunga asola centrale aperta sul fronte principale. Alla grande sala si giunge dal secondo piano attraversando un corpo retrostante significativamente più basso che comprende i depositi e stanze per la lettura, un alto muro isola chiaramente questi spazi piuttosto compressi ma ben proporzionati. Un lucernario in vetrocemento attraversa l'intera aula in lunghezza illuminando le postazioni destinate allo studio attraverso una suddivisione in due zone simmetricamente separate da una porzione cieca al centro. A questa pausa corrispondeva in origine il grande buco nel solaio da cui era possibile affacciarsi sull'atrio dei professori proprio davanti al portale di ingresso che incorniciava una vetrata policroma. L'inserimento dell'opera, realizzata su disegno dello stesso Ponti e probabilmente con l'aiuto di Pietro Chiesa per Fontana Arte (Falconi, 2005, 74) rispondeva a una seconda tacita priorità: quella di favorire una integrazione completa tra arte e architettura innescando una serie di dinamiche interne e offrendo

diversi punti di osservazione capaci di sollecitare la normale psicologia della percezione di un soggetto in movimento [Fig. 12].



12 | *Biblioteca della Scuola di Matematica, elaborati di sintesi:* (in alto) prospetto principale dove si evidenzia il rapporto tra aperture e rivestimento, sezione trasversale con indicazione delle visuali interne; (al centro) sezione longitudinale e trasversale sulla biblioteca con schema del sistema 'selettivo' delle sorgenti luminose; (in basso) i diversi livelli di profondità dello spazio e loro sovrapposizione in corrispondenza della doppia altezza (disegni di G. Baratelli).
Scuola di Matematica, sala principale della biblioteca (da Mornati 2002).

Il muro interno si sarebbe configurato come uno schermo permeabile secondo una estetica che si combinava all'occorrenza con esigenze di controllo dell'intera "macchina": attraverso due scale simmetriche e una serie di piccole aperture lo studioso o il bibliotecario avevano accesso agli spazi più raccolti dei depositi e posizionandosi in corrispondenza del centro della sala avrebbero trovato nel balcone interno una postazione privilegiata, da qui la vista si sarebbe direzionata verso l'importante traguardo ottico della vetrata, per poi soffermarsi agilmente sulla sala stessa e sull'atrio al piano inferiore, dove in un gioco di rimandi gli stessi docenti avrebbero potuto apprezzare la grande sala da sotto in su e in tutta la sua grandezza. Il diaframma della vetrata retroilluminata

attraverso i suoi colori avrebbe poi ricreato le suggestioni della campata di una cattedrale, cosa alquanto inusuale per una biblioteca.



13 | *Biblioteca della Scuola di Matematica, affaccio interno sulla sala di lettura. Allo stato attuale l'atrio dei professori non è più visibile dalla sala principale (foto di G. Baratelli).*

Si arriva così alla costruzione di uno spazio giocato su più livelli di profondità: il volume della sala a doppia altezza, lo schermo murario che con le aperture assiali costituisce una seconda facciata interna e il vuoto centrale dell'atrio professori che genera una zona neutra di interferenza o di trasparenza nella sua accezione fenomenica, cioè quella particolare condizione per cui “si vedono due o più figure sovrapposte e ognuna di esse rivendica per sé la parte sovrapposta comune” (Rowe, Slutzky, 1997, 22). Le scale, gli affacci, le porte interne e la vetrata animata sono a loro volta parti di un lessico che contribuisce alla definizione di una architettura estremamente seducente per chi la vive e la attraversa [Fig. 13].

Pare legittimo domandarsi a questo punto quali possano essere i riferimenti di questa spazialità oltre che i particolari dispositivi di cui l'architetto si serve.

Nuove biblioteche dal carattere dichiaratamente moderno costituivano all'epoca in Europa episodi sporadici, fatta eccezione per la Biblioteca civica di Asplund (1920-1928), grande monumento urbano di Stoccolma, quella cantonale di Berna (1928-1931) dall'impianto distributivo articolato o la Cambridge Library di Giles Gilbert Scott (1931-1934), torre-deposito simile in termini tipologici a quella che Piacentini avrebbe dovuto costruire nella Città Universitaria. Più in generale la biblioteca di nuova concezione pensata a servizio degli istituti superiori si identificava in un edificio a essa interamente dedicato, per lo più isolato e dotato di un grande ambiente per la lettura su cui affacciavano i depositi come era tipico dei campus statunitensi (Carbonara 1941, 246-247); ovvero, in alternativa, era costituita semplicemente da una serie di ambienti contigui contenuti nel nucleo compatto del corpo di fabbrica e completamente privi di visibilità dall'esterno, scelta intrapresa anche dai colleghi architetti nella Città Universitaria rispetto alla quale la Scuola di Matematica si distingue.

Il principio su cui è costruito lo spazio interno di Ponti trova fondamento su qualcosa di più antico: l'archetipo della biblioteca foderata da libri organizzati su più scaffalature collegate da scale. Ma la tradizione dello *Saalsystem* che solitamente coincideva, salvo eccezioni, con un ambiente poco areato con possibilità di essere illuminato solo dall'alto, viene totalmente reinventata da Ponti che ne fa uno spazio moderno e vivibile moltiplicando le sorgenti luminose attraverso cui la luce viene riflessa, rifranta, filtrata secondo gradi di specializzazione diversi che contribuiscono a evidenziare gli ambiti funzionali con un'alternanza di zone in luce e in ombra (Baratelli 2019, 147-148). I *coups de théâtre* degli affacci interni e una certa sacralità accresciuta dalla presenza della vetrata policroma – autentica dimostrazione di “arte pubblica” come saggio di bravura del Ponti artista – rendono l'ambiente unico.

La grande sala di lettura è forse anche l'occasione per iniziare a studiare sezioni sempre più articolate – o meglio animate – e, nonostante gli elaborati grafici superstiti piuttosto scarni, nella Scuola di Matematica si può intravedere il germe di una pratica compositiva incentrata su traguardi visivi che trova continuità nel lavoro dell'architetto.



14 | *Palazzo Liviano, l'atrio prima di essere affrescato, 1939.* Archivio Generale di Ateneo, Archivio dei Consorzi edilizi, b. 143 fasc. Ponti, su Concessione dell'Università degli Studi di Padova, Ufficio Gestione documentale.

Nel progetto per il Palazzo della Facoltà di Lettere di Padova, esito di un concorso nazionale del 1934, l'architetto, che probabilmente è anche divertito da un incarico in cui è chiamato a collaborare con un artista, cosa a lui particolarmente congeniale, presenta due soluzioni per il vestibolo di ingresso. Nella proposta realizzata l'atrio assume un ruolo centrale che in parte supplisce l'assenza di una corte; è uno spazio a tutta altezza a cui si accede frontalmente salendo pochi gradini da un profondo portale a più fornici e dove la salita è preparatoria allo "spettacolo interno"; qui l'occhio è catturato dalla scala di accesso al Museo di Archeologia, un sistema di rampe con andamento a zig zag, che negli schizzi è raffigurato brulicante di figure affacciate sul vuoto [Fig. 14].

Ogni lato è occupato da un accadimento che introduce nuovi piani prospettici, la sola parete opposta all'ingresso è nuda in quanto assume il ruolo di fondale. Se nella Scuola di Matematica l'osservatore ha come traguardo visivo la vetrata al centro, nel Liviano (come rivelano alcune brevi annotazioni d'intenzione) il quadro è costituito dal muro su cui

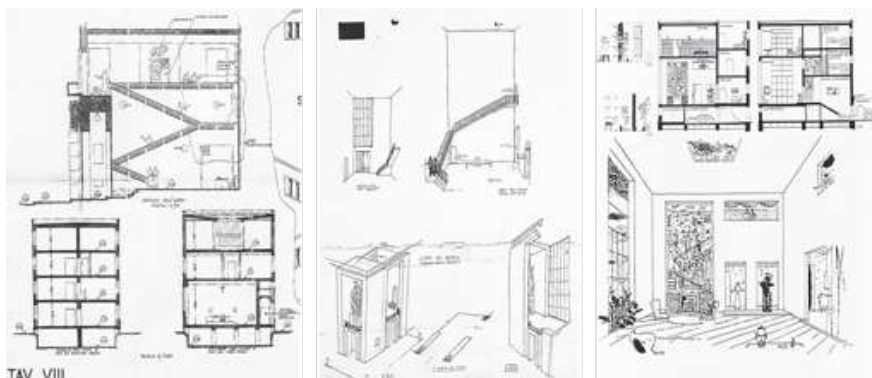
campeggerà il grande affresco di Campigli (Miodini 2001, 152-157).
Un'intenzione scenica che sintetizza efficacemente Lisa Ponti:

L'atrio è in posizione centrale, sostituisce il portico (o la corte) per la sosta degli studenti. Ha un gioco di rampe e balconate, in luogo dell'usuale 'scalone': campigliescamente affollato, ai diversi livelli, fa delle cerimonie uno spettacolo (Licitra Ponti 1990, 92).

La preoccupazione di far confluire in un unico ambiente principale spazi secondari, pur con le dovute differenze, interessa inizialmente parte del filone domestico di Ponti tra gli anni Venti e Trenta. Nella Casa Bouilhet a Garches realizzata con Lancia (1925-1926), la hall centrale è organizzata su due livelli, tutti gli altri ambienti sono disposti intorno e collegati da un camminamento in quota accessibile attraverso una lunga scala a vista. In generale la hall diventa oggetto di osservazione per alloggi speciali in cui il programma è più libero perché destinato a una élite, esempi lontani dalle "case tipiche" progettate in ambito urbano dal contesto già determinato, ma residenze isolate che trovano una formalizzazione concreta nel Ponti pubblicitario. Come sottolinea lo stesso architetto in un articolo del 1934:

Per godere la campagna, [la casa] se a due piani può svolgersi ingegnosamente intorno alla scala con divertenti prospettive e la sala del soggiorno essere alta magari due piani e con le stanze che si aprono in modo pittoresco (Ponti [1934b] 2011, 70).

Di nuovo nell'alloggio-studio il vano centrale alto due piani con balconata è una possibile risorsa che arricchisce percettivamente l'ambiente di piacevoli vedute "da sopra" e "da sotto", un "bel finestrone" fa il resto (Ponti [1934a] 2011, 60). Un tema che trova forse la sua formalizzazione più raffinata nella Casa Laporte dove Ponti dimostra di voler rompere la monotonia dei livelli e di saper elaborare piante sempre più dinamiche, in cui "il salone consente di essere guardato dall'alto" dando "un respiro ed un ordine tutto nuovo" (Ponti 1937, 2-11).



15 | G. Ponti, *Palazzo della Facoltà di Lettere della R.Università di Padova in piazza Capitaniato*, sezione dell'atrio, s.d. (ca.1934) (da Miodini 2001).
Palazzo della Facoltà di Lettere, Il Liviano, schizzo s.d., ca.1934 (da Miodini 2001).
 G. Ponti, *Progetto di villa in città per un uomo d'affari in via Claudiano a Milano*, prospetti, sezioni e veduta interna pubblicati in "Stile", 1941 (da La Pietra 1995).

Ad un certo punto la ricerca di un'articolazione spaziale non sembra più essere solamente una peculiarità dell'ambiente domestico. La vetrata, le scale e il ballatoio o l'affaccio interno diventano sofisticati episodi parte di una sequenza prospettica e di una visione cinestetica dello spazio che nel tempo deve aver portato a superare le barriere dei "generi"; così nei disegni di sezione della *Casa per un uomo d'affari*, pubblicata su "Stile" nel 1941, è possibile riconoscere la sovrapposizione di figure e temi provenienti dalla Biblioteca di Matematica come dal Liviano. Ne scrive lo stesso Ponti:

L'ingresso è come io vagheggio, piccolo, discreto, senza troppe pretese [...] da questo ingresso si sale per una comoda scala tra le mura [e si raggiunge] il cuore della casa [...] il salone è qui il gran colpo [...] essendo alto un piano e mezzo consente che dalla galleria superiore si apra una finestra interna, cosa piacevole da vedere dal basso (specie se animata) e punto di vista bellissimo per guardare dall'alto (Ponti [1941] 1995, 135) [Fig. 15].

A distanza di anni l'architetto, con lo spirito dissacrante e autoironico che gli è proprio, rivedrà in modo critico sulla rivista "Stile" il comporre per volumi o per 'cuboni' - tipico del palazzo storico o del monumento - così come la maniera moderna di costruire edifici "indefiniti sia in altezza che in lunghezza" quindi ripetitivi, teoricamente illimitati nonché lontani da ogni aspirazione artistica, ammettendo il limite del muro e delle sue

partizioni quasi evocando la dissoluzione del limite fisico della parete rispetto allo spazio:

La costruzione parli e si determini, si dichiari. Giacché procedo per episodi, un episodio perenne che mi piace confessare, è quello del 'rifare per me' tutte le mie architetture: subito appena finito l'edificio della Matematica all'Università di Roma, io ho capito che la parte superiore chiusa (biblioteca illuminata dall'alto) io dovevo farla vedere (spettacolo vivo) in facciata. Questo spettacolo di vita, questa espressione sostanziale dell'architettura, questo suo passare da un accademismo ermetico ad una dichiarazione di sé, è ciò che più mi muove (Ponti 1944, 1) [Fig. 16].



16 | G. Ponti, Copertina di "Stile" 39 (1944).

G. Ponti, *Verso lo spettacolo dell'architettura*. "Stile" 39, 1944.

Indipendentemente da questa paradossale presa di posizione, il fascino della Scuola di Matematica risiede nel suo essere architettura di transizione nel pensiero e nell'opera dell'autore tra un prima in cui l'interesse prevalente è stato catturato dalla ricerca di un linguaggio e un dopo che coincide con il periodo di maturazione degli anni Trenta.

Anche volendo distinguere tra l'invenzione pura della torre delle aule e della U di collegamento e la reinvenzione di uno spazio, quello della biblioteca, è nella contraddittorietà apparente tra esterno e interno che il lavoro di Ponti sembra trovare una felice sintesi: l'esterno è il regno delle forme pure concepite geometricamente come inestensibili e dunque forme d'arte autentiche che non accettano variazioni dal cui equilibrio e dalla cui opposizione nasce l'insieme, un insieme di volumi statici come monumenti, "la cupola [...] sfera troncata e svuotata che poggia, buccia di mezza sfera, l'anello d'un circo, d'un teatro" (Ponti [1957] 2010, 48),

architettura fatta di “monotipi” di pezzi unici definiti a priori come “il Partenone, il Battistero, la Rotonda di Palladio”, ma anche un insieme di analogie e rimandi agli elementi urbani primari del palazzo e della piazza italiana, della torre scenica di un teatro. L'interno invece è il teatro stesso quindi il luogo degli accadimenti funzionali e percettivi, spazio dinamico della vita, funzione sublimata ad arte con cui Ponti cerca di “incantare”, come lui stesso dichiara, il fruitore e che forse ci spinge ancora a percorrere e rileggere, pur con piedi ben piantati per terra, questo edificio:

L'architettura-arte è utile e funziona anche su un altro piano, quello per “guardarla”, quello dell'arte, quello di incantarci e raggiungere, in poetica, le lettere, la musica, la pittura, che non hanno altra utilità o funzione – ma quale! – che quella di incantarci, dopo aver incantato chi le creò (Ponti [1957] 2010, 75).

Bibliografia

Architettura 1935

“Architettura”, speciale (1935), 45-50.

Baratelli 2019

G. Baratelli, *La Città Universitaria di Roma. Costruzione di un testo architettonico*, Milano 2019.

Bardati 2003

F. Bardati, *La Scuola di Matematica di Gio Ponti: i materiali e la qualità dello spazio*, in V. Franchetti Pardo (a cura di), *L'architettura nelle città italiane del XX secolo*, Milano 2003, 175-181.

Carbonara 1941

P. Carbonara, *Compiti e caratteri della biblioteca moderna*, “Architettura” 6 (1941), 237-248.

Cerutti Fusco 2003

A. Cerutti Fusco, *La Scuola di Matematica nella Città Universitaria di Roma: opera dei primi anni Trenta di Giovanni (Gio) Ponti (1891 - 1979); alcune riflessioni*, in V. Franchetti Pardo (a cura di), *L'architettura nelle città italiane del XX secolo*, Milano 2003, 103-120.

Ciucci 1989

G. Ciucci, *Lo stile di Libera*, in G. Belli, V. Gregotti et al. (a cura di), *Adalberto Libera. Opera Completa*, Milano 1989, 62-79.

Falconi 2005

L. Falconi, *Gio Ponti, interni, oggetti, disegni (1920-1976)*, Milano 2005.

Gargiani 2004

R. Gargiani, *Vienna o del sublime della superficie*, in G. Fanelli, R. Gargiani, *Storia dell'architettura contemporanea: spazio, struttura, involucro*, Bari, 2004, 55-100.

Irace 1986

F. Irace, *Un esempio di architettura industriale degli anni Trenta: lo stabilimento Italcima*, in O. Selvafolta (a cura di), *Costruire in Lombardia 1880 - 1980*, Milano 1986, 80-93.

La Pietra 1995

U. La Pietra (a cura di) *Gio Ponti*, Milano 1995.

Licitra Ponti 1990

L. Licitra Ponti, *Gio Ponti. L'opera*, Milano 1990.

Miodini 2001

L. Miodini, *Gio Ponti, Gli anni Trenta*, Milano 2001.

Mornati 2002

S. Mornati, *L'edificio della Scuola di Matematica di Giò Ponti alla Città Universitaria di Roma*, "Bollettino dell'Unione Matematica Italiana" 1 (2002), 43-71.

Mornati 2020

S. Mornati, *La scuola di Matematica di Roma, 1932-1935*, in M. Casciato, F. Irace (a cura di), *Gio Ponti. Amare l'architettura*, catalogo della mostra (27 novembre 2019 - 27 settembre 2020, MAXXI), Firenze 2019, 92-95.

Pacini 1933

R. Pacini, *La Città Universitaria di Roma*, "Architettura" VIII (1933), 475-495.

Pagano [1937] 2008

G. Pagano, *Tre anni di architettura in Italia*, "Casabella" 110 (1937) in C. De Seta (a cura di), *Giuseppe Pagano. Architettura e città durante il fascismo*, Milano 2008, 145-154.

Piacentini [1932] 1985

M. Piacentini, *Lettera ai progettisti del 12 settembre 1932*, in E. Guidoni, M. Regni Sennato (a cura di), *1935/1985 - La "Sapienza" nella Città Universitaria*, Roma 1985, 46.

Piacentini 1935

M. Piacentini, *Metodi e caratteristiche*, "Architettura", speciale (1935), 2-8.

Ponti 1929

G. Ponti, *Particolari d'architettura modernissima nelle costruzioni di Roberto Mallet-Stevens*, "Domus" 2 (1929), 38.

Ponti 1932

G. Ponti, *A proposito delle dimensioni degli ambienti nelle case*, "Domus" 56 (1932), 457.

Ponti [1933a] 2011

G. Ponti, *I colori nell'arredamento*, "Corriere della sera", 31 dicembre 1933, in L. Molinari e C. Rostagni (a cura di), *Gio Ponti e il "Corriere della sera", 1930-1963*, Milano 2011, 36-40.

Ponti 1933b

G. Ponti, *Colore negli ambienti*, "Domus" 61 (1933), 25.

Ponti [1934a] 2011

G. Ponti, *L'alloggio-studio*, "Corriere della sera", 22 febbraio 1934, in L. Molinari e C. Rostagni (a cura di), *Gio Ponti e il "Corriere della sera", 1930-1963*, Milano 2011, 58-63.

Ponti [1934 b] 2011

G. Ponti, *Per godere la campagna*, "Corriere della sera", 23 marzo 1934, in L. Molinari e C. Rostagni (a cura di), *Gio Ponti e il "Corriere della sera", 1930-1963*, Milano 2011, 64-70.

Ponti 1937

G. Ponti, *Una villa a tre appartamenti in Milano*, "Domus" 111, 1937, 2-9.

Ponti [1941] 1995

G. Ponti, *Progetto per una villa in città*, "Stile", 1941, in U. La Pietra (a cura di), *Gio Ponti*, Milano, 1995, 134-135.

Ponti 1944

G. Ponti, *Invenzione d'una architettura composta. Dai "cuboni" alla composizione d'una architettura*, "Stile" 39 (1944), 1-16.

Ponti [1957] 2010

G. Ponti, *Amate l'architettura*, Milano [1957] 2010.

Poretti 2008

S. Poretti, *Modernismi italiani, architettura e costruzione nel Novecento*, Roma 2008.

Reichlin 2013

B. Reichlin, *Dalla "soluzione elegante" all'"edificio aperto" Scritti attorno ad alcune opere di Le Corbusier*, Milano 2013.

Rowe, Slutzky, 1997

C. Rowe, R. Slutzky, *Transparency*, Basel 1997.

Salvo 2015

S. Salvo, *Conservation and modern architecture. Fortune and misfortune of the School of Mathematics at Rome University (G. Ponti, 1932-1935)*, Roma 2015.

Spano 1935

N. Spano, *L'Università di Roma*, Roma 1935.

English abstract

The School of Mathematics (1932-1935), designed and built for the new Sapienza University in Rome, is built during a crucial moment of the professional career of the architect, who until that time had long devoted himself mainly to the design of residential projects. The civil architecture of an avant-garde university proves to be the ideal opportunity to develop and define a series of interesting compositional and constructive solutions that will become part of Ponti's vocabulary. This short essay focuses on the genesis of the project concentrating on some key points: the role of the building in the general plan devised by Piacentini, the volumetric organization (library - courtyard - drawing rooms - auditoriums), the dynamic concept in the definition of interior space. The investigation intends also to focus on an interesting case study: the body of the library that, being characterized by a certain degree of autonomy, acts simultaneously as 'head' and 'gateway' of the whole composition. It is our intention, therefore, to explore the design aspects that form the interior architectural quality of the building: from the relationships in height, to the faces, to the multiplication of light sources, to the visual goals, and finally to question the degree of ambiguity or transparency of the 'facade-mask' that hides the great void of the reading room. All these elements work together to create a space that is a highly evocative "Totalkunstwerk" but also consistent with the needs of a modern library.

keywords | Gio Ponti; School of Mathematics; interior space; composition; colour.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi - amici e studiosi - che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.

(v. Albo dei referee di Engramma)

Chungking Crossing: Gio Ponti's Forgotten Projects for Daniel Koo in Hong Kong (1963)

Emily Verla Bovino

Introduction: Ominous Futures and a Speculative Present in Angry, Hungry Eyes

In 1996, less than a year before the transfer of sovereignty over Hong Kong from British to Chinese rule, reports about “violent crimes by illegal immigrants” in the city circulated in the international financial news (Stein 1996, A10). One headline from the Asian Wall Street Journal warned of “angry, hungry eyes” (Stein 1996, 1) across the border in mainland China, threatening redistribution of resources not for economic justice, but for resentful desiring of Hong Kong’s wealth. The alarm came from none other than controversial apparel and publishing mogul Jimmy Lai Chee-ying – founder of retailer Giordano and media group Next Digital – who to this day continues to be a constant presence in Hong Kong political news. In July 2020, Lai was charged by Hong Kong’s High Court with organizing and participating in unauthorized assembly related to anti-extradition and security law unrest (Wong 2020). Then, six weeks after the National Security Law was passed for Hong Kong by the central government in Beijing, Lai was arrested for “collusion with foreign forces” (Lo, Leung and Lau 2020). Police seized boxes of material in a raid of Apple Daily, Lai’s popular anti-government tabloid under Next Digital (Ibid). Characterized by “Xinhua”, the official state-run press agency of the People’s Republic of China as “an instigator of the Hong Kong riots” (“Xinhua” 2020) but as a high-profile “pro-democracy” figure by most international media (Ramzy and May 2020; Noack 2020; Shapiro 2020; Davidson 2020), Lai exemplifies the intersection between retail, wealth and political power in Hong Kong. Interestingly, however, a recent study on Hong Kong tycoons disqualified him from consideration as part of the ‘billionaire’ class because of his criticism of China: tycoons are generally understood as colluding with Beijing and the Hong Kong government (Hung 2016, 37).

The concluding image of doom in the same 1996 article headlined “Angry, Hungry Eyes” came in the form of a closing anecdote about another Hong Kong entrepreneur, this one more in line with the stereotype of the city’s tycoons, in league with the central government in Beijing and its supporters in the Hong Kong government. According to the report, earlier that year, seventy-three-year old department store magnate Daniel Koo Shing-cheong and his wife had been tied up by “three men believed to be illegal immigrants [from mainland China]” and were robbed for \$16,000 in cash and valuables (Ibid). The article seems to imply that if Koo’s family was not safe, no family would be. The breach of a protected domestic environment is not explicitly mentioned in the article, only suggested; yet, the story is one of the rare times Koo’s residence in Tai Tam (1963), designed by Italian architect Gio Ponti, *almost* manages to make an appearance in a publication.



1-2 | Interior of Villa Koo with Koo Family member, possibly Daniel Koo Shing-cheong’s wife (top) and with Koo Family. Source: Gio Ponti Archives, nr. 266INT03.2, nr. 266INT02.

Along with Koo's department store, Shui Hing [Fig. 3], also built in 1963, the Koo house, known in Ponti literature as "Villa Koo" [Fig. 1, 2], is one of two important projects by Ponti in Hong Kong, the former British colony now Special Administrative Region (Sar) of the People's Republic of China. Though not necessarily determined by it, the limited bibliography for the house – only listed in literature on Ponti's work as published in Japan's *Space Design* in 1981 (Ponti 1990, 277) – reflects Hong Kong's distress as a free port; the anxieties of capital accumulation the city was colonized to accommodate; the disquiet of precarity, neoliberalism's entrepreneurial opportunity. Fortunes rise and fall quickly in Hong Kong. British imperial rule of the territory, once on the margins of the Qing Dynasty before the Opium Wars, had brought a new future for Koo's father, Koo Shui Ting, a Mauritius Chinese merchant of Hakka descent (Lo 2017). Koo Shui Ting's name continues to circulate in Hong Kong: in 1962, the Koo family donated funds to the University of Hong Kong that still finance an annual merit-based scholarship named in his honor. Shui Hing established in 1926 a small shop in Central District that grew until World War II-era Japanese Occupation forced contraction (Koo 1976, 13). With the Koo patriarch's death just a year after the British return in 1946, his son Daniel Koo took on the family business (Ibid).

Between the 1950s and the 1960s, Koo's activities developed Shui Hing in Kowloon with a strategy that situated its operations between the approaches of Chinese, Anglo-American and Japanese retailers (Ho 2002, 57). Koo made connections with 'economic miracle' Italy, which like Japan and Germany enjoyed exceptional growth after World War II, not in spite of but because of defeat and destruction (Scarpellini 2008, 126-127). In the 1990s, more mainland Chinese retailers entered the high-income market and the Japanese retailers who had dominated the 1970s were better positioned to answer the demand for higher quality merchandise than Hong Kong-Chinese companies; as a result, many of the older Hong Kong-Chinese retailers like Shui Hing eventually closed their retail businesses to invest in other sectors (Ibid, 81-82).



3 | The site on Nathan Road in Tsim Sha Tsui before the construction of Gio Ponti's Shui Hing project in 1963; the Shui Hing project after construction. Source: Gio Ponti Archive, nr. 263EST03, 263EST02.

This essay discusses the two projects Ponti worked on for Koo: the forgotten Hong Kong villa in Tai Tam [Fig. 1, 2] and the neglected Shui Hing Department Store, now Prestige Tower, in Tsim Sha Tsui [Fig. 3] both built at a difficult time in the city. This was the period between the attempted electoral reform of the 1946 Young Plan, and the post-crisis social reforms following the 1967 leftist riots. The Young Plan, proposed by Hong Kong Governor Mark Young, aimed to remake the colonial state: the municipal council would be popularly elected through a system that would enfranchise more Chinese residents with decision-making power (Wong 2002, 108-109). The plan was never taken up.

The 1967 leftist riots, on the other hand, started as a local labor movement but ended with violence, deaths, and the reputation of having been instigated by mainland Communist infiltration (Yep and Bickers 2009, 14). Social reforms resulted, but were not aimed at changing the traditional colonial state; their goal was, instead, to secure British power to prepare negotiations with the People's Republic of China and ensure good Sino-British relations (Ibid). Any efforts for electoral reform inspired by the Young Plan were abandoned. In light of recent political developments in

Hong Kong, this history is important to recall for a clearer understanding of the city's current struggles. Furthermore, the changes to the way consumption was imagined during this period align in a notable way with lost political opportunities. While the increased political enfranchisement imagined in the Young Plan never happened, from the 1960s on, the city was developed for more of its residents to have purchasing power and access to shopping (Mathews and Lui 2001, 9). At the same time, the conception of a "local Hong Kong identity" was taking shape among a population that had previously thought of itself as "sojourners, fleeing economic and political turmoil in mainland China" (Ibid, 10).



4 | Brigitte Lin playing 'Woman in Blonde Wig' in Wong Kar Wai's *Chungking Express* (1994). Source: The Film Hermit.

The essay takes the title "Crossing Chungking" from *Chungking Mansions* (1961) one of Hong Kong's most celebrated film locations, situated just across Kowloon's Nathan Road from Shui Hing (now Prestige Tower). Made famous by filmmaker Wong Kar Wai's *Chungking Express* (1994) [Fig. 4], *Chungking Mansions* is a composite building studied for ethnic, economic and social complexity that started to be developed in the 1970s, when the "middle-class Hong Kong and overseas Chinese buyers" to whom the buildings were originally marketed moved elsewhere and "new Chinese immigrants and South Asians" moved in (Seng 2020, 108 -109). With these transformations, its position as a central node in "low end globalization"

has become the focus of studies (Mathews 2012, 70), along with its representation of Hong Kong's "dual compression" – simultaneous global pressure and local pressure on the city's population and environment (Huang 2004, 46).

Across the street, the Shui Hing Building [Fig. 5], a design of Harriman Realty Company for which Ponti was responsible for the façade and interiors, is a different kind of architecture produced by this "dual compression" (ibid): the intensification of Hong Kong's identity as what Keller Easterling calls a "logistics city" – "spaces of exemption" that "are also spaces of piracy, refugees, tax sheltering and labor exploitation," thus also "the locus of global anxieties about security" (Easterling 2005, 100). "Compression" at Shui Hing-cum-Prestige Tower now literally manifests in the first four stories of the building. Originally conceived in split levels for open views onto several floors of merchandise from a main staircase (*The Hong Kong and Far East Builder* 1963, 114-116), the interiors are now subdivided into enclosures stocked with luxury brand apparel by various wholesalers [Fig. 5]. Likewise, it was "rampant subdivision" that in the 1980s, brought Chungking Mansions its reputation as a "problematic building" (Seng 2020, 110).



5 | Interior design of Gio Ponti's Shui Hing project (1963, Tsim Sha Tsui) showing effect of the tapering 'V' shape beams with the lighting troughs marking the lowest point. Source: *The Hong Kong and Far East Builder*; present day interior of Shui Hing (now Prestige Tower) with subdivided areas for luxury brand wholesalers. Source: Emily Verla Bovino.

The oldest among the wholesalers occupying the premises is Donna Moda – part of a larger group with Della Moda and J.outlet, also in the building. Donna Moda advertises itself with a history, "founded in 1986" from a diamond jewelry wholesaler that started operations in 1981 (Donna Moda).

“Hong Kong customers make up a minority of the company’s client base” its Facebook page informs visitors, “most wholesale clients are from mainland China” (Donna Moda).

In her recent book *Resistant City* (2020), Eunice Seng writes of Chungking Mansions [Fig. 6, left] as “manifest[ing] a moment in which speculative urban development under the colonial enterprise produced nuanced and fluid spatial associations” (Seng 2020, 115). As architecture aimed at fostering trade relationships through Hong Kong-Milan designs, experimenting with open interiors, surface textures, and relations between building and environment, Ponti’s Hong Kong department store and private house for Daniel Koo – though largely forgotten – are part of the same moment identified by Seng.

This essay begins and ends with Chungking Mansions [Fig. 6, left] to suggest that Koo’s Shui Hing [Fig. 6, right], and by association the Villa Koo, are the “political unconscious” (Jameson as quoted in Rendell 2011, 109) of architecture on Tsim Sha Tsui’s Nathan Road. In an approach that she calls “site-writing,” architecture critic Jane Rendell seeks ways to allow what literary critic Frederic Jameson calls “the tensions of class struggle” (Ibid 107) to emerge in architecture. At the centre of her method are what Freud called ‘intrusive ideas’ and ‘side issues’ that allow the writer and reader to follow the “setting [...] which frames the provocation of transference” (Rendell 2011, 108). In this essay, Chungking Mansions provides an anchor for such a “setting.” The epilogue to the essay further comments on the process by which research came about, with the aim of setting off the reader’s own experiments with thinking through site-writing.



6 | Chungking Mansions (1961) on Nathan Road in Tsim Sha Tsui across from Gio Ponti's Shui Hing project (1963). Source: The Industrial History of Hong Kong Group and Gio Ponti Archives, nr. 263EST05.

More than half a century before Swiss architects Jacques Herzog and Pierre de Meuron designed glazed-ceramic and cast-aluminum envelopes for monumental buildings in Hong Kong's cultural sector – the M+ Museum of Visual Culture (West Kowloon, 2020) and the Tai Kwun Centre for Heritage and Arts (Central, 2018) – Ponti's designs for Koo at both Shui Hing and Koo's private home in Tai Tam were high-profile commissions that modestly experimented with materials in façade construction and cladding. Along with Norman Foster's Hongkong Shanghai Bank (Central, 1983), Paul Rudolph's Lippo Building (Central, 1986) and I.M. Pei's Bank of China (Central, 1990), Ponti's Shui Hing (Kowloon, 1963) was cited by at least one renowned colonial-era travel guide among the works of architectural merit from the latter part of the British colonial era, the only project of that group to be located in Kowloon (Morris 1989, 31). Though the architectural importance it was granted in the guide now seems rather inflated – perhaps only a result of the architect's reputation – its status at the time may also be attributed to its renown as a shopping hotspot.

Poor maintenance and management devaluing its unique architectural features has facilitated its loss of status in recent years. As a showcase project aimed at boosting trade between Italy and Hong Kong, it can be considered formally important for its use of illumination, Italian ceramic

tile and the floating façade-as-screen, as well as for the way that Ponti, near the end of his career, appears to look back to the early twentieth century Looshaus model for the high-rise department store (Austrian modernist Adolf Loos's Goldman & Salatsch Building in Vienna, 1911) in the lead up to Hong Kong's shopping mall urbanism. In *Gio Ponti: Archi-Designer*, Stefano A. Poli writes of the "prejudiced critique [...] that weighed on Ponti" in the 1960s, the period he was working on the two Hong Kong projects: "he did not completely conform to the ideology of Italian architecture and was sometimes judged too inclined towards the charm of decoration" (Poli 2018, 252). Thus, the study of the two Hong Kong projects proposed here adds to more discussion of what Poli calls "Ponti's unrecognized architecture" (Ibid).

The story of Villa Koo [Fig. 7], meanwhile, is not one of status lost, but never gained. As previously noted, there are few traces of the villa ever being substantially discussed in publications, perhaps because of concerns over its owner's privacy and security, or because Ponti lacked enthusiasm for the project. Indeed, the Villa Koo is in no way comparable to houses like the Villa Planchart (1955) in Caracas, which Ponti considered to be among his most important works. And yet, on a smaller scale, there are aspects of Villa Planchart – built eight years earlier as part of broader efforts to modernize the Venezuelan city – that Ponti brought to Hong Kong, and the conversation that Villa Koo opened with client Daniel Koo eventually led into experimental drawings and plans for another house in San Francisco.

Moreover, the study of modernist villas in Hong Kong has mostly focused on the iconic Kadoorie Estate houses, post-war housing for elites built in the Kowloon hills by the Hong Kong Engineering and Construction Company (1937-1964) (Seng, *Docomomo*, 2020). Villa Koo is unique for the way Ponti worked with ceramic pebble cladding, an open split-level interior plan, staggered windows of different shapes and sizes, the experience of the interior, and emphasis on the landscape of Tai Tam.

This essay is thus an attempt to bring the two Italian-Hong Kong projects – products of what might eventually be further explored, through the use of materials and changing social significance of the buildings, as part of a broader partnership between the Mediterranean and Pearl River Delta

regions – back into collective consciousness. It shows that Ponti's Hong Kong projects are an important and underrated chapter in the history of Hong Kong modernism, both in their design and in their relationship to the city's political history. It also argues that they represent an underappreciated moment in Ponti's career and can be further studied to better understand Hong Kong's impact on the design thinking of a visiting architect. Lastly, it focuses on the ways these two projects may encourage us to rethink discussions of housing, the use of space by cultures of consumption in Hong Kong, the politics of architect-client relationships, and the history of experiments with materials and typologies in Hong Kong architecture.

For an essay published in *Engramma*, a brief note to conclude this introduction is necessary to address how the essay's methodology is inspired by work in Warburg Studies. In Aby Warburg's art history of images, the *Mnemosyne Atlas* (1924-1929), prologue plate A is a configuration of images that suggest a basic framework for thinking about cultural history through symbolic, geopolitical and affective relationships: the cosmos (narratives about a culture's understanding of its sensibilities and how it came to have them), migration (narratives about cultural migration and exchange across time and space) and genealogy (narratives of lineage and the politics of kinship). Prologue plates B and C demonstrate the way these relationships are internalized, mapped onto the body to become part of the individual and collective unconscious. Through the figure of the Zeppelin Airship in plate C, Warburg shows that architecture, with its close relationship to the body, is both a means to facilitate and to mitigate the socio-symbolic incorporation (*Einverleibung*) of the narratives it tells itself – more specifically, “how bodies achieve socio-symbolic dis-affectation (or affective distance) by moving through subject and object positions in [what Warburg called] “incorporation” (*Einverleibung*), “corporal introjection,” (*Hinein[Um]verleibung*) “corporal annexation” (*Anverleibung*) and “corporal addition” (*Zuverleibung*)” (Bovino 2015, 32). In the last ten years, both the political unconscious of architecture (Lahiji 2011; Rendell 2017) and the client-architect relationship have been at the center of publications (Mautone 2009; Donchin 2013; Ferguson 2000), as has Hong Kong resistance and resilience (Seng 2020; Pang 2020; Yeh 2011). This essay writes through reading of these studies and is part of a continued work using

observations from Warburg's *Mnemosyne Atlas* prologue plates to write about cultural objects.

Villa Koo: The Non-Aligned Retreat or Sheltering Against Constraint and Coercion

Discussion of housing in Hong Kong tends to focus mostly on large-scale public and private housing estates in the city (Castells, 1986; Rooney 2003; Xue 2016; Lange and Carlow 2017). This focus is important, but it also distorts understanding of the built environment. The family house has an interesting and varied history in Hong Kong that challenges the suburb-slum dichotomy often repeated in contemporary studies on housing. Clusters of low and middle-income private residences and family homes – some the result of self-built, organic architecture and urbanism, sometimes ambivalent in legality, and almost always connected to complex histories of shifting land tenure – are contentiously present across Hong Kong, despite the preponderant clichés of the dense podium tower and subdivided tenements.

Ponti's Villa Koo is obviously not part of this culture; instead, it is an example of a private residence for Hong Kong elites of the Chinese diaspora. The house seems to have served as a kind of signifying space of non-aligned retreat – both a withdrawal into the hills from the highly public life of the city, and an active political positioning neither in league with the Western imperialism seen as signified by International Style architecture, nor aligned within the Chinese Nationalist-Communist split. When talking to journalists, Koo brought attention to Ponti being Italian when he discussed their collaboration, rather than identifying him with the West; similarly, he aimed to focus foreign attention on the specificity of Hong Kong (Koo 1976). This challenged the Cold War rhetoric and racializing tendencies of the time.



7 | Villa Koo designed by Gio Ponti for Daniel Koo Shing-cheong (1963). Source: Gio Ponti Archives, 266EST03.

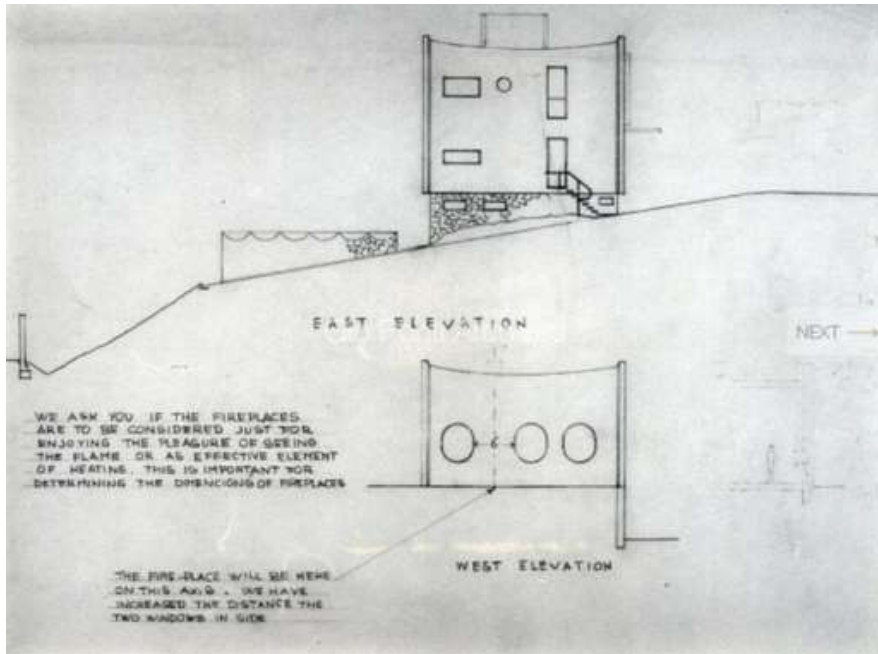
The most noticeable characteristic of the Villa Koo design is the almost scaly exterior surface of the ground floor and first floor, covered in white ceramic pebbles [Fig. 7]. Its knobiness encourages haptic sensibilities, a connection between touch and sight, proximity and distance. Ponti employed these ceramic pebbles variously in different projects. For example, in the House in the Pine Wood (Villa Ercole, Arenzano, Genoa, 1955), he used small pebbles, painted blue, to frame and accent windows (Ponti 1990). In the Hotel Parco dei Principi (Sorrento, 1962), he used them on interior walls in the lobby to create geometric designs in blue and white that combine sweeping curving line with circles, ovals and diamonds (Ponti 1990). The textured white surface of large smooth pebbles at Villa Koo breaks down the solidity of the house softening its relationship with the surrounding wooded environment. It is perhaps due to the building's contour – a flat roof made to appear to sag with a delicate curve [Fig. 8 to Fig. 11] like a lung exhaling – that, even if markedly dotted with stone pebbles, the walls appear to be a porous, breathing, protective skin, rather than an enclosure to constrain and confine.

Some have identified the late 1960s as the moment when Hong Kong's now characteristic "bathroom tile" cladding was popularized (Gaskell 2019). Covering interior and exterior surfaces with glass and ceramic mosaic tile protected walls and floors from the impact of the city's humidity; when affordable products came onto the market from China, tiling was in demand, no longer an expensive import from Italy and Japan. Ponti's work with pebble cladding is an iteration of what he was doing with the tiles he was designing for interiors (Ponti 1990) and – as will be

discussed further in the section on Shui Hing – experiments with light, reflective surfaces, and the formats of facades.

Any position of elevation in the Hong Kong landscape is always a statement and Villa Koo, high in Hong Kong island's hillscape, takes such a sentinel post [Fig. 8]. The colony legally enforced segregation of its population and the racialization of space through the control of elevated places (Nightingale 2012, 146-147). For example, until 1946, Chinese residence on the island's highest hill, Victoria Peak, was restricted (ibid). In colonial era Hong Kong, the highest points in the landscape were reserved for British and European colonial subjects, with Chinese and even Eurasian elites occupying middle grounds. Low-income marginalized populations were left to low-lying terrain or rocky elevated areas difficult and dangerous to inhabit (ibid). The legacy of this spatial order can still be seen replicated in new contexts, though the racializing dynamic has been further complicated by later migrations of wealthy mainland Chinese; nonetheless, both in high-rises and in outlying islands, distance is a privilege except when too inconvenient.

The house that Ponti built for Koo was designed for a sloping plot of land on a hill situated between a taller mount – Mount Nicholson – and a reservoir – Wong Nai Chung Reservoir, one of the oldest surviving waterworks on the island. This positioning between mountain and water – “embraced by hills on three sides” with some “southerly orientation” and “gently flowing water... in front of the site” – appears to combine modernist *design* and spatial order in the colonial hierarchy, with the principles of Taoist and Hakka geomancy, or *fung shui* (used in both Cantonese and Mandarin, literally translated as ‘wind, water’) (Ali and Hill 2005, 27-39). It should be said, however, that Ponti's sensitivity to the landscape in this instance is also similar to that which Fulvio Irace recounts in the Villa Planchart, “a work not made to rest on the hill but that makes the hill visible” (Greco 2008).



8 | East and west elevation of Villa Koo designed by Gio Ponti for Daniel Koo Shing-cheong (1963). Source: Gio Ponti Archives, 266DIS01.

It was between his theorization of “una casa a pareti apribili” (a house of opening walls) and “la casa adatta” (the apt/adapted house) in 1957 and 1970 respectively (Palandri 2019, 1-13), that Ponti took on the commission for the Villa Koo in Hong Kong’s Tai Tam. For Ponti, the home was conceived in a dialectic between public and private as “shelter from public life” (LaMonaca 1997-1998, 54). Koo’s house is an interesting iteration: a publicly private space – an important private commission purposively hidden from the general public, only shared selectively, but still important to Koo’s public image.

As architect Alessio Palandri has shown in his focused study on Ponti’s houses, in these commissions the architect sought to open domestic space to being something other than a cluster of distinct rooms. As Palandri writes, “for Ponti, in fact, the necessary sense of freedom that has to be perceived in the use of the domestic space can also be achieved with an adjustable and expandable space, to evade that possible feeling of coercion that can be perceived within a limiting rigid structure [...]”

(Palandri 2019, 13). In 1976, Ponti wrote: “the ideal house is not a constraint” (Ponti quoted in *Ibid*, 1). Palandri also emphasizes that Ponti’s magazine, “Domus”, encouraged its “readers to transform their home environments to meet their personal requirements” (“Domus” quoted in *Ibid*, 1). For a house in colonial Hong Kong inhabited by diasporic Chinese, issues of coercion and constraint are especially complex. Ponti, who navigated Italy’s own complicated political issues across the two World Wars (Schnapp 2004, 206), created designs for Hong Kong that show empathy with this complexity.

As Marianne LaMonaca has written in her study of Ponti’s early program for the modern Italian home between 1928 and 1933, late nineteenth century writing about architecture had focused on the home as “the essential monument” of “a democratic society” and, it was in recognition of this, that Ponti started his magazine “Domus”, titled after the Latin word for house (LaMonaca 1997-1998, 53). As evidenced by the Young Plan, democracy in Hong Kong has long been an issue of debate, first under British imperialism, now under centralized Chinese Communist Party control, wary of international interference. Though his designs seem sensitive to this issue, there is little documentary evidence that Ponti reflected on it. In fact, his work in Hong Kong effectively revolved around his personal commissions and, unfortunately, the “Domus” archive suggests, he did little to explore the city, its architects, and architectural history. Hong Kong was only profiled in “Domus” in 1998, a year after the transfer of sovereignty from Britain to China (“Domus” 1998, 38-59); otherwise, the only focused attention on design in the city appeared with Ponti’s own Shui Hing, profiled before and after its construction in 1961 and 1968 [Fig. 9] (“Domus” 1961, 90-91; “Domus” 1968, 56-57), and a short write-up on Hong Kong-born Kwok Hoi Chan’s ‘Pussy Cat’ chair designed for Steiner in Paris in 1970 (“Domus” 1970, 12-13).

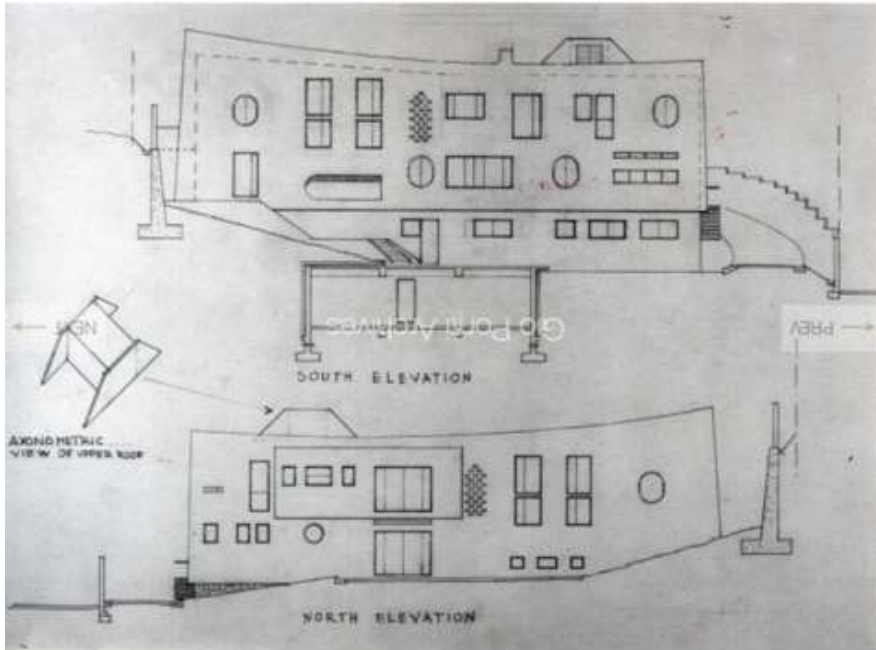


9 | Title pages of Ponti’s two articles for “Domus” on the Shui Hing project in Hong Kong: “Per Hong Kong” (For Hong Kong), 1961 and “Hong-Kong: Luci sulla Facciata” (Hong Kong: Lights on the Façade), 1968. Source: “Domus” Archive.

In her own profile of Villa Koo for the *Gio Ponti* monograph published in 1990, Lisa Ponti, the architect’s daughter, describes the house very briefly from its south and north elevations; no floor plan is discussed, and, in fact, there are no floor plans digitized in the Ponti archive available online. In his writings, Ponti emphasized that his houses were “a game of spaces, surfaces and volumes offered in different ways to those who visit. [...] [A] ‘machine’ or, if you will, an abstract sculpture on a massive scale, not to be viewed from outside but to be experienced from within, penetrating it and moving through it” (Ponti 1961). Nonetheless, Lisa Ponti’s brief text focuses on the way the interior impacts experience of the exterior: “both front walls,” the architect’s daughter writes, “are pierced by windows of different forms, at different levels from the floor [Fig. 10]. In the living room, the floor ‘rises’ towards the portholes in the back wall” (Ponti 1990, 217) [Fig. 10].

Floor plans of the house submitted to Hong Kong’s Buildings Department between 1970 and 1972 – when some small adjustments were made – reveal more about the experience of the “living room” space described by Lisa Ponti [Fig. 11]. The “living room” is actually a compound open space labeled “lounge,” “living,” “hall” and “dining” [Fig. 11]. Between each of the spaces, sets of stairs make the visitor aware of the rising terrain under foot. To emphasize this experience, the floor rises twice with short sets of steps before meeting the wall of portholes to the west [Fig. 11]. It is indeed the case – as Lisa Ponti notes – that both the north and south

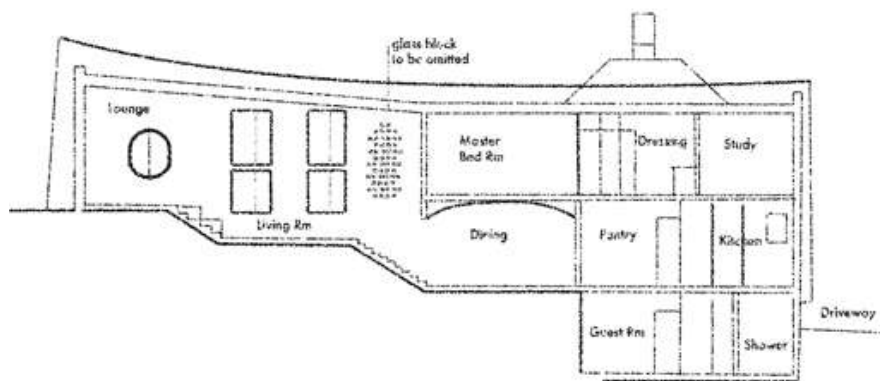
elevations show windows of different size and shape [Fig. 10]: rectangular vertical and horizontal windows, narrow horizontal strip windows, and ovoid windows (the “portholes”). From outside, the windows are indicators of the different spaces inside [Fig. 11]: the lounge space is surrounded by the ovoid windows and the living room has pairs of rectangular windows that span floor to ceiling. As photographs of the interiors show, this changes the way light filters into the interior [Fig. 1, 2].



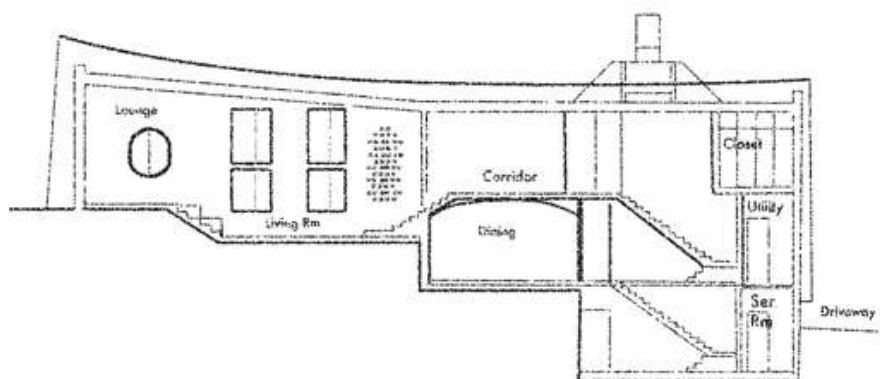
10 | South and north elevation of Villa Koo designed by Gio Ponti for Daniel Koo Shing-cheong (1963). Source: Gio Ponti Archives, nr. 266DIS02.

Glass blocks, later omitted, were originally planned for both the area of the stairs between the living room and the first-floor corridor, and that between the living room and the ground floor hall [Fig. 11, top]. Stairs connect the three floors not only from the west, where the lounge and living spaces are located, but to the east where service areas like utility rooms, closets and storage stand over the driveway [Fig. 11, bottom]. A protective wall in stone on the outside of the house lines the ground floor where the dining room is situated to create the sense of lightness, suspension and emergence that Ponti sought in this period (Ippolito 2009,

52). The dining room looks out onto a garden to the south facing Deep Water Bay Road.



SECTION A - A



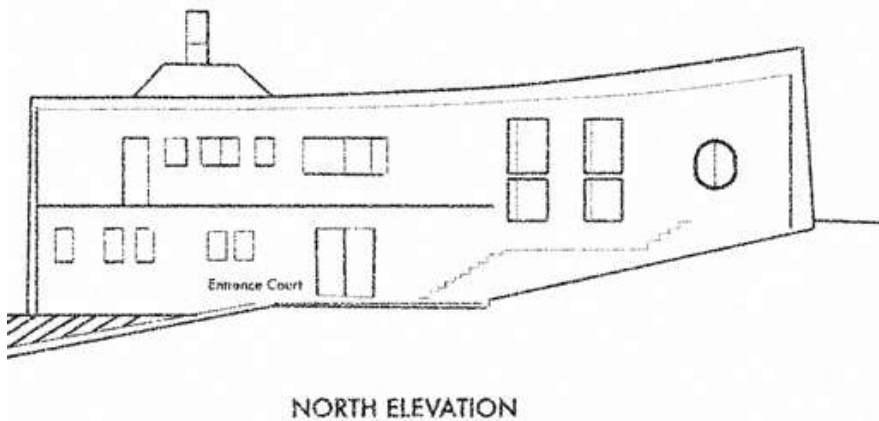
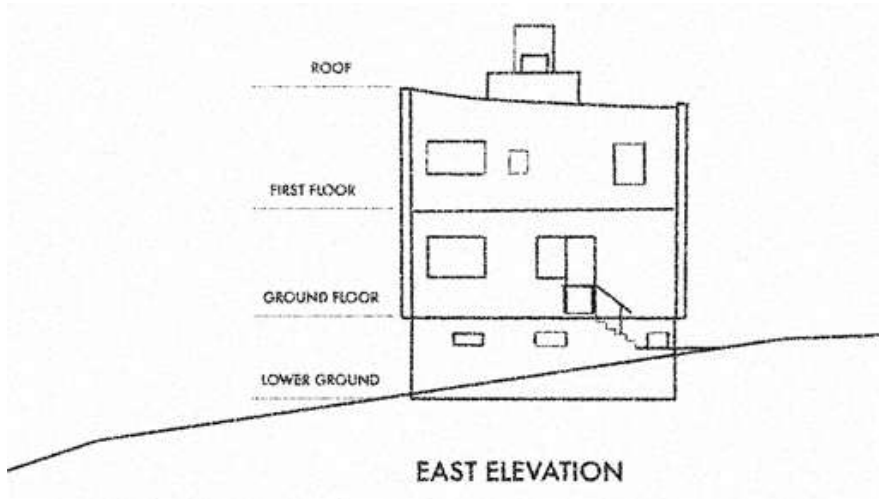
SECTION B - B

11 | Sections of Villa Koo (top, Section A-A; bottom, Section B-B) designed by Gio Ponti for Daniel Koo Shing-cheong (Architect Gio Ponti, 1963; plans for adjustments, Ping K. Ng, 1972; drawn by K. S. Hon). Digital sketches in Illustrator made from studying the original technical drawings available for public consultation in BRAVO. Sketches by András Blazsek.

The large compound living space [Fig. 11] covers two floors with one set of stairs leading down to the hall and dining room on the ground floor, and another set climbing up to a corridor that opens into bedrooms on the

first floor. The corridor on the higher level opens into three bedrooms, one of which has sliding door access to a canopied terrace. The plans indicate that a fireplace originally planned to connect outside to inside in the master bedroom was removed, but there is another hearth in the southern corner of the lounge, and brick walls and teak handrails provide further warmth and texture. On the lower ground, a concave hollow in the false ceiling over the dining room softens cubic edges and corners [Fig. 11]. Ponti is always breaking any sense of confinement or captive enclosure in the house.

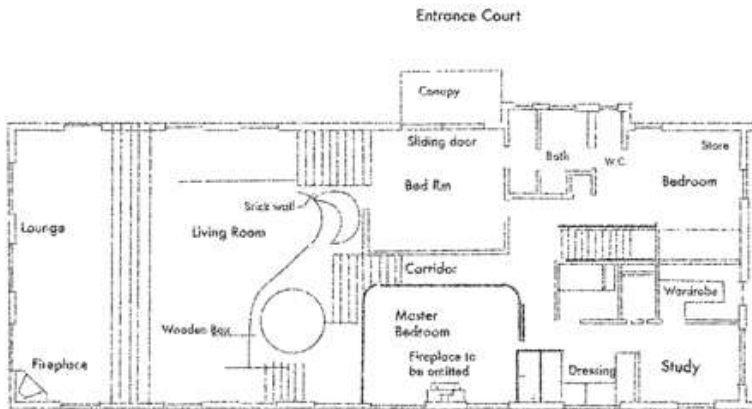
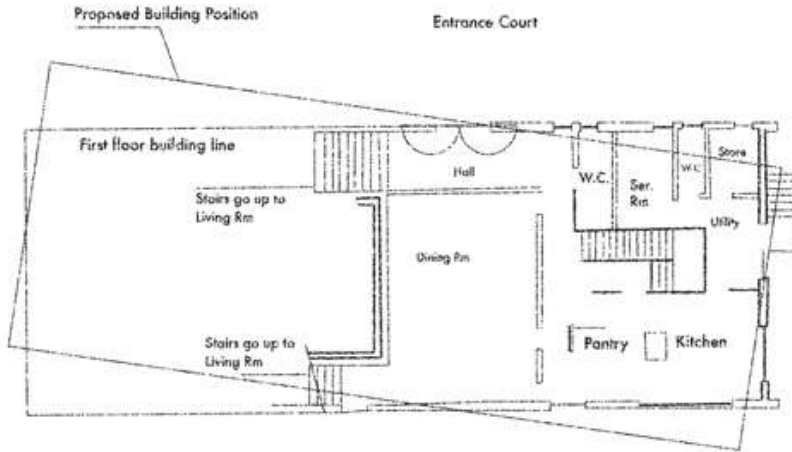
As was also the case with Villa Planchart, the location of the house is important to understand in relation to the design. From the west, the house appears to be a single story, with the first floor on ground level [Fig. 8]. From the east, it reveals it has three stories with lower ground, ground, and first floors [Fig. 8]. The three ovoid windows point west up the slope towards Mount Nicholson rather than down in the direction of the reservoir. The reservoir is not visible from the plot of land where the house is located but can be viewed just steps around the bend in Deep Water Bay Road. Just as the floor is made to rise with the terrain under the house, the flat roof is made to appear slightly curved from the west and east, rising from south to north by almost a foot and a half [Fig. 12]. The terrain not only slopes down from north to south, but from west to east, as well [Fig. 12]. Thus, in one direction, Ponti designed the top edges of the surrounding building envelope to make the roof appear to rise opposite the tendency of the terrain, curving up to the south [Fig. 12, top], while the hill climbs to the north; in the other direction, the roof appears to rise with the terrain, curving up east where the hill also ascends [Fig. 12, bottom].



12 | East elevation and (bottom) north elevation showing the curving roof of Villa Koo designed by Gio Ponti for Daniel Koo Shing-cheong (Architect Gio Ponti, 1963; plans for adjustments, Ping K. Ng, 1972; drawn by K. S. Hon). Digital sketches in Illustrator made from studying the original technical drawings available for public consultation in BRAVO. Sketches by András Blazsek.

The entrance court to the house is from the north [Fig. 12, bottom and Fig. 13, bottom]. In other words, the house does not face Deep Water Bay Road to the south, though its dining room looks out in that direction and visitors must approach that way. The deliberately orchestrated indirect entry requires going up a curving driveway and around to the opposite side. This indirect access continues upon entry into the house: the

entrance to the house does not open immediately into the living room but to a hall where the visitor has to turn right and climb a short set of steps before entering the living space [Fig. 13, bottom].



13 | Plans of ground floor and first floor of Villa Koo designed by Gio Ponti for Daniel Koo Shing-cheong (Architect Gio Ponti, 1963; plans for adjustments, Ping K. Ng, 1972; drawn by K.S. Hon). Digital sketches in Illustrator made from studying the original technical drawings available for public consultation in BRAVO. Sketches by András Blazsek.

Though there is no evidence to suggest that Ponti was influenced by the study of architectural space in Chinese thought, it should be noted that this play with indirect access and the dialectic between shaping and filling

of space resonates with practices in Ancient Chinese garden design and the disposition of courtyard houses (Liu 2016, 195-211).

The Villa Koo in Tai Tam is not discussed in Palandri's study of the evolution of the idea of domestic space in Ponti's work, but the study mentions "Casa Koo" (Koo House, 1969), another commission for Koo but in San Francisco, that Palandri asserts was important to the architect's experiments, conceptualizing the dwelling as "una piccola città" (a little city) (Palandri 2019, 11) by means of a colorful set of drawings. The project theorizes the home-as-city in a "circular body" that resembles Hakka roundhouses in southwestern Fujian and northern Guangdong (Constable 1994, 12), though any connection is only speculative. The sustained relationship with Koo and the playful nature of these drawings suggests that Ponti continued reflecting on his Hong Kong experience as his practice migrated into other contexts.

The Client: The Political Unconscious in Designs for Daniel Koo

Over the past twenty years, architecture as a design process of cooperation, confrontation and collaboration, rather than of the architect's absolute authorship has been the focus of a number of histories (Donchin 2013; Ferguson 2000), including a volume on Ponti's work on three hotels for entrepreneur Roberto Fernandes in Naples, Sorrento and Rome (Mautone 2009). In 2005 - evidently cognizant of this shift and the growing influence of Chinese commissions - Lisa Ponti attempted to bring more attention to the specific architect-client relationship between her father and Koo with an article in the magazine "Abitare" (Ponti 2005, 164-167). Along with cinema magnate Run Run Shaw and the owner of Tung Tai Trading Company, Leo Lee Tung-hoi, Koo had been awarded the Order of merit "Cavaliere" (Knight) by the Italian President and was proud of the honor ("Italian Award for Local Resident" 1966, 5). Lisa Ponti refers to him as the "much-loved Chinese client," praise which simplifies Koo's identity rather than celebrating diasporic hybridity, but that indicates the relationship was important to Ponti.

Unfortunately, Lisa Ponti's article only symbolically points to Koo's commissions with the basics about the projects that Ponti worked on for him. Finding aids available online for the Gio Ponti Archive indicate there is conserved correspondence between the two men from 1965 to 1978;

however, these materials could not be consulted from Hong Kong during Covid-19 closures. Without access to this correspondence, the best way to begin exploring the relationship between client and architect is through Ponti's own "Domus", founded in 1928, and Hong Kong's English-language newspaper "The South China Morning Post" (Scmp) founded in 1903.

Ponti arrived in Hong Kong preceded by the fame of the Pirelli Tower (Milan, 1957) and his participation in the design of the new capital of Pakistan, Islamabad, directed by Greek architect and planner Constantinos A. Doxiadis (1959) ("Italian Architect Designs H.K. Store" 1962, 7). One has to read between the lines of SCMP reporting on Ponti's Hong Kong project to get what appears to have been its intended message: for those who still cared about the failed Young Plan for electoral reform in Hong Kong – officially abandoned in 1952 after the Chinese Communist Revolution in 1949 – the reference to the partition that created Pakistan and granted independence to India (1947) was evocative. The goal was not so much to foment new hopes for Hong Kong to become a self-governing state but to inspire other kinds of reform that might be made possible through commitment to trade relationships. After all, the new Italian constitution drafted after the defeat of fascism in 1948 had involved complex negotiations of power between democratic socialists, Christian democrats, communists and liberal democrats in their alignment as anti-fascists, and Italy was in an economic boom. Perhaps the same could be accomplished with communist China in capitalist Hong Kong.

In 1962, a year after the announcement of Ponti's collaboration with Koo, a five-member delegation set out from Hong Kong to visit Milan and Rome to promote Hong Kong products, specifically "transistor radios and general made-up garments" ("Opportunities for Colony's Products In Italy" 1962, 18). The new efforts also worked to bring different kinds of Italian products to Hong Kong. Italians hoped Hong Kong would participate in the 40th edition of the Fiera di Milano in 1962 and, among Koo's reported aims, was the desire to make Italians understand that Hong Kong goods did not come from China or Japan but were locally manufactured. Koo also emphasized that the trade relationship between Italy and Hong Kong was unbalanced, with Hong Kong bringing in three or four times what Italy bought from the colony. Between 1969 and 1971, these efforts saw trade grow by 52% (Ramanath 1971, 8). In 1971, Hong Kong was importing

“Italian cars, typewriters, consumer goods, textile goods, footwear, refrigerator equipment and pharmaceutical goods,” while Italy was importing Hong Kong’s “plastic toys, cotton fabrics, transistor radios and clothing materials” (Ibid).

Between the 1970s and the 1990s, shifts in the Hong Kong retail industry saw operations move from a localized focus to international networks. Koo had in part facilitated this trend, but he had aimed to bring international brands into the city via a Hong Kong local department store, and with attention to specific countries rather than a multi-national sweep. In the 1980s, his activities were challenged by Japanese and Anglo-American stores that expanded their business to Hong Kong and intensified competition. In this period, Koo diversified Shui Hing’s activities. Along with its operation of department stores, supermarkets and specialty stores like his brother Raymond’s Promotors – manufacturers of television receivers from 1967 until 1986 (Lo 2017) – Shui Hing also invested in property for rental, investment and trading, moving into real estate speculation (“Shui Hing Co Ltd.” 1993, 79). In November 1997, Koo sold his 71.3 percent stake in Shui Hing for \$934 million and the company was renamed Easy Concepts by Easyknit International, another company primarily engaged in property development, securities investment and loan financing (Chan 1997).

In 1993, Koo’s penthouse office at Shui Hing was the establishing location for an article in the *Asian Wall Street Journal* about Sino-British debates over pre-Handover electoral reform in Hong Kong (Wong 1993, 1). The then sixty-nine-year-old department store magnate was made to figure as a representative of the city’s concerned business interests this time, performing his worry about controversy over then Hong Kong Governor Chris Patten’s support for efforts to create more electoral accountability in the colonial legislature. The British had developed the Hong Kong legislature for little executive control, and, in the lead up to the 1997 transfer of sovereignty over Hong Kong from Britain to China, nothing about this aspect of its legislative reach was questioned; however, there were efforts reminiscent of the Young Plan to include more occasions for decisions to be made by popular vote. The new Governor – who took power in 1992 – was seeking ways to secure the promise of Article 5 of the Basic Law, drafted as part of the Sino-British Joint Declaration in 1984,

asserting that, with the Handover, “[t]he socialist system and policies shall not be practised in the Hong Kong Special Administrative Region, and the previous capitalist system and way of life shall remain unchanged for 50 years” (LCQ6 2016).

Stakeholders did not necessarily agree on what was the best way to protect “the previous capitalist system and way of life,” and many concerned with electoral reform did not have the preservation of capitalism as their main aim, but were instead concerned with beginning a conversation about facilitating Hong Kong in its struggle to self-transform as part of the decolonialization process. Twenty-six years later (in August 2019) anti-extradition law amendment bill protests occupied the streets: they were concerned as well with changes that threatened Article 5, but were similarly involving many people more interested in actively shaping their city than protecting capitalism and its privileges. Riot police charged demonstrators under clouds of tear gas that billowed down the road in front of the Tsim Sha Tsui police station (Tong 2019; “As It Happened” 2019). In October, a singalong protest was staged across the street from Koo’s old office, an expression of solidarity between Hongkongers and the ethnic minorities who live, frequent and run businesses in the iconic Chungking Mansion. The singalong took place after Hong Kong Police fired the water cannon they were using to disperse protesters at the Kowloon mosque, staining its entrance with the blue dye that is added to the water to mark those targeted by the cannons for later arrest.

In the 1993 *Asian Wall Street Journal* article that used Koo’s office in Shui Hing as its opening location, the reporter also writes about a photograph of Koo at a gathering of the Chinese People’s Political Consultative Committee (Cpcc) displayed for visitors (Wong 1993, 1). The gathering was a visit with Chinese leader Deng Xiao Ping, respected orchestrator of the One Country Two Systems solution to China’s so-called “Hong Kong and Taiwan problems” (Deng 1984). The Cpcc has its origins in Chinese Nationalist and Communist attempts to forge a united front against Imperial Japan (Forster 1998, 69-70). In 1949, it was the political body that declared the foundation of the People’s Republic of China under Communist Party dominance over the Nationalists. Transformed into a forum to encourage engagement with both non-aligned and non-communist democratic positions, it was dismantled during the Cultural

Revolution, then revived in 1978 under Deng when the Chinese political leader returned to power after a period of alienation and devised One Country Two Systems. “Let us stop this destructive debate over democracy before it gets too late,” Koo urged in response to the reporter pressing him about his membership in the Cppcc (Wong 1993, 1). Ironically, for assumptions about lack of transparency in Cppcc politics, it is in a list of nominations for the committee circulating online that Villa Koo’s address as Koo’s principal residence in Hong Kong seems to have been released to the public for the first time.

Shui Hing: The Building Which Changes Colour According to the Sun’s Rays

In his seminal book on architecture in Hong Kong, Charlie Xue writes of Landmark (1982) and Pacific Place (1988) as “the first generation of shopping malls in Hong Kong” (Xue 2016, 130-131), focusing on the atrium plan that is now prevalent in most designs. As a Chinese family-run department store built two decades prior, rather than a colonial property developer’s shopping mall, Shui Hing is perhaps missing in this history of mall architecture because it precedes it as an associated antecedent rather than direct relative. Cecilia Chu’s writing about New Town Plaza (1984) in Sha Tin [Fig. 14, left] has recently expanded Xue’s Hong Kong Island centered history of the shopping mall with an important example from New Territories. New Town Plaza was an iconic shopping centre of the atrium plan design that became especially significant in recent years, according to Chu, because it experienced “a series of ‘bottom up’ initiatives to revive the sense of place” which nearby residents felt it had lost after renovations raised rents forcing the closure of long-time shops (Chu 2016, 83-84). In her article, Chu explores civil society efforts and nostalgia in Hong Kong in the unexpected context of shopping mall culture.



14 | New Town Plaza in Sha Tin (drawing from 1984); Ocean Terminal in Tsim Sha Tsui (1970); and Shui Hing (ca. 1970s). Sources: 新沙田月刊 as reprinted in Chu 2016, South China Morning Post and Hong Kong Heritage Project Archive.

To give a sense of how architecture, shopping, civil society and dissent combined in Kowloon’s Tsim Sha Tsui, Eunice Seng writes about Chungking Mansions becoming a “base for ‘missile’ launches” (Seng 2020, 108) against protests on the shopping thoroughfare Nathan Road targeting the colonial administration in 1966 (Ibid). Similarly, Tai-Lok Lui has written about the opening of Ocean Terminal [Fig. 14, middle] in Tsim Sha Tsui that same year – just three years after Shui Hing was built – as a significant marker of a “new generation of local consumers”: “young people [...] restless and eager to look for new symbols” for whom “consumption [...] and presenting [...] as different from their parents, became something symbolically charged” (Lui 2001, 38). Whereas Shui-Hing was still tourist shopping [Fig. 14, right] (The Bulletin 1984, 16) – high consumption for affluent locals and foreign visitors – Ocean Terminal (now part of Harbour City) served the multitude, even young intellectuals who regularly met at the famed Café do Brasil, recently the subject of reflections by artists and curators at an important exhibition at Hong Kong’s contemporary art centre, Para Site, in 2019.

While discontented Hong Kong youth transformed Ocean Terminal into an unusual mix of consumption, fantasy and intellectual activity, Shui Hing carved out a space for itself amid the three major department store markets. The Chinese stores like Wing On and Sincere sold merchandise from Europe to middle-to-high income groups; Anglo-American retailers like Lane Crawford and the Duty Free Shoppers Group marketed to tourists and middle-to-high income groups; the Japanese department stores like Daimaru targeted the Japanese in Hong Kong with merchandise from Japan and Europe (Ho 2002, 57). In the Italian relationship he was looking to establish for Shui Hing’s other trade activities via the department store in

Tsim Sha Tsui, Koo was perhaps looking to set Shui Hing up to profit when Italy would eventually come around to buying the number of refrigerators and televisions that the six other major European countries had started to consume at higher numbers (Scarpellini 2011, 131).

Recounting the history of Shui Hing to the "South China Morning Post" on the occasion of the company's 50th anniversary, Koo emphasized entrepreneurialism and innovation (Koo 1976, 13). As he told it, the business started as a convenience shop selling grocery products at a location between Queens Road East and Le Chit Street. It expanded and contracted over the decades, growing between the 1930s and 1940s when it moved to Des Voeux Road in Central. During World War II it shrank, changing leadership in 1946 when Koo Shui Ting, the family patriarch, died. Shui Hing found new prosperity under Daniel Koo's leadership. The story is a typical Hong Kong one: a tale of making something from little-to-nothing, and of a son honoring his father.

The 'firsts' that Koo recounts are numerous and indicative of his values. Shui Hing was the first to "branch out" to Causeway Bay in Hong Kong island, and to Mongkok and Tsim Sha Tsui in Kowloon, now famous shopping districts (Ibid). It was the first to use the so-called "magic door" by Stanley Works, an automatic door activated by photo-electric cells that opens on a hydraulic operator. It was the first to install American General Electric closed-circuit televisions for surveillance over the store, and the first to "stage a trade promotion of a country's product," starting with Italy, then running French, Canadian, American and Australian promotions (Ibid). It was also the first to have a store "without any columns and with split levels," as Koo boasts, "even our Japanese competitors came down to see this major store of ours" (Ibid).

The design of Shui Hing was a collaboration between Studio Ponti Fornaroli Roselli and a local architect from the Harriman Realty Company, F. de P. Baptista along with local engineer, D.C. Ling (*The Hong Kong and Far East Builder* 1963, 114). In fact, Hong Kong's *The Hong Kong and Far East Builder* announced the building's arrival with an article title that emphasized this collaboration rather than Ponti's absolute creative control: "Two Architects Combine on Italian-Style Kowloon Shop & Offices"

(Ibid). It was Baptista that designed the building's open plan while Ponti and his studio were responsible for the façade and interiors.



15 | Schematic plan of Gio Ponti's Shui Hing project; building designed by F. de P. Baptista (1963, Tsim Sha Tsui); hanging façade designed by Gio Ponti. Source: Gio Ponti Archive, nr. 263DIS08, 263est9.

The "South China Morning Post" excitedly declared that the new façade design Ponti planned for Shui Hing was "revolutionary": it "would seem to float in the air" [Fig. 15, right] ("Italian Architect Designs H.K. Store" 1962, 7). Diamond-shape ceramic tiles imported from Italy would reflect sunlight and "glitter" (Ibid). Baptista's plan freeing the construction from internal pillars for structural support, created large open spaces for merchandise and for Ponti's interior designs: "the closest span would be 60 feet wide," the report announced [Fig. 15, left] (Ibid). Split level floors on the first five stories of the building would allow customers to "observe merchandise in three different floors at one time" (*The Hong Kong and Far East Builder* 1963, 115). The same experimentation with surface texture, with cladding, and with the dialectic between shaping and filling space – gently choreographing, but not coercing bodies to circulate through it – is repeated from the design of the Tai Tam house. There is also a similar focus on the experience of approach to the building and haptic qualities of vision with focus on effects like glittering and *affects* like the sensation of lightness and levitation.



16 | Interior design of Gio Ponti's Shui Hing project (1963, Tsim Sha Tsui) showing effect of the tapering 'V' shape beams with the lighting troughs marking the lowest point. Source: The Hong Kong and Far East Builder; present day interiors of Shui Hing (now Prestige Tower) with 'v' shaped structural beams in place but lighting troughs removed for track lighting and chandeliers. Source: Emily Verla Bovino.

In "Domus", Shui Hing was presented as a manifesto of sorts, designed according to principles central to Ponti's approach [Fig. 9] ("Domus" 1961). First, the façade was a "puro schermo appeso" (a pure hanging screen), a hanging wall rather than supporting wall (Ibid). This performative wall, actively exhibiting its characteristics, was supported in the act by Ponti's lighting design: two strips of light that travelled up each side of the building in the gaps between its façade and those of its adjacent neighbors. Second, the hexagonal windows in non-coplanar glass when looked at from below, also appeared to float, not completely flush with the façade, and the surface of ceramic tiles reflect the refracted light from the windows [Fig. 15, right] (Ibid). Third, the façade itself was also "made up of... planes set at a slight angle": the angled planes of the first glass-curtained floors of the façade point inwards, while the tiled upper eight floors of the hanging wall façade point outward (Ibid).



17 | Gio Ponti's Shui Hing project (1963, Tsim Sha Tsui). Source: Gio Ponti Archive, nr. 263EST06; Adolf Loos's Looshaus (1911, Vienna). Source: Wikipedia.

There is more than just a superficial resemblance between Ponti's design and Adolf Loos's iconic Michaelerplatz building (1911, more commonly called the Looshaus) in Vienna [Fig. 17, right]. Loos created the plan for a multi-storied structure with the men's clothing shops of the Goldman & Salatsch firm on lower levels and four floors of apartments above. The design was made clearly legible by the use of materials: the sensual marble revetment of the monumental commercial area, with its imposing entrance, seduced and dominated the visitor with the combined image of liquidity in marble vein and weightiness of tall bottom-heavy pillars. Inside, the impact continued with surfaces of precious wood, lush carpet, colored marble and plate glass reflecting all the surrounding textures to present goods to an enrapt sensorium (Long 2011; Coleman 2020, 43-44; Klinger 2008, 11).

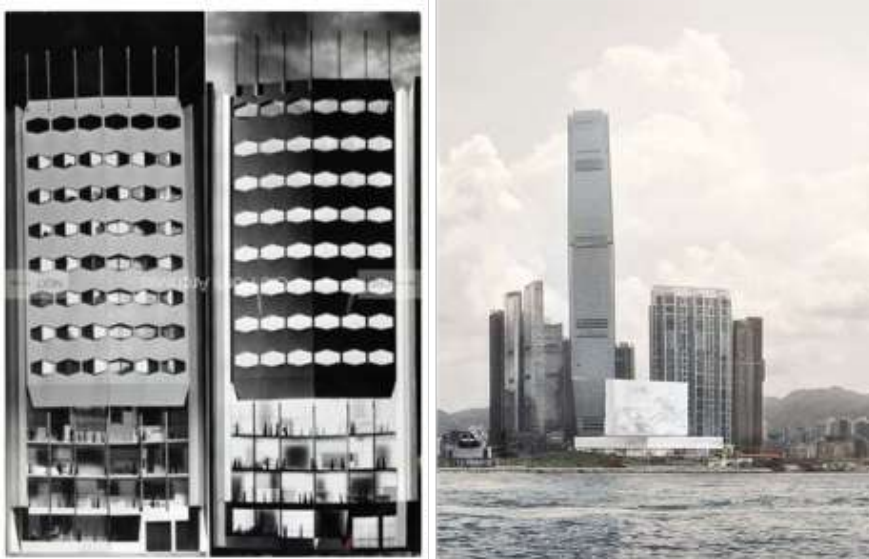
In Ponti's *Amate l'Architettura* (In Praise of Architecture, 1960), he writes about what he "learned from Loos" who, as he specifies, "I knew personally" (Ponti 1960, 127; my translation). In the section of the book about the obelisk, Ponti writes, "[a] foot and a leg of a chair and of any piece of furniture - [Loos] told me - have to always be a bit 'too thin', a spire always a bit 'too tall', a bridge a bit 'too taut' [...]: this is the lesson of the obelisk" (Ibid). As Ponti writes, the obelisk represents a "an impossible balance that succeeds: the exactness of an excess" (Ibid). The

design of the floating façade, like Loos's own imposing structure on an ethereal base of veined marble, recalls such an "impossible balance" (Ibid).

In *The Hong Kong and Far East Builder* article on Shui Hing, emphasis is not only on the façade as it is in Ponti's *Domus*, but on the economic benefits of the split level floor layout and the absence of internal columns (*The Hong Kong and Far East Builder* 1963, 114-116). In the first four stories of the building, the split levels create a total of eight floors. "From all positions on the staircase," the report reads, "it is possible to see no less than three shopping levels" (Ibid). The landings provide for easy access with no more than seven steps in any one flight of stairs. The overhead lighting troughs designed in a 'V' shape were made possible by special structural designs of supporting beams aimed to avoid the need for heavy false ceilings. All of this, according to the article, is value added, or as the quoted theory states: "the goods displayed, the goods half sold" (Ibid). It is this open, light, and split-level design (no longer extant because subdivided) reinterpreted in the context of Ponti's house for Koo, that complicates the separation between public and private in the Tai Tam Villa. At Villa Koo, the house is a strange "shelter from public life" – as Ponti theorized his conception of domestic space – that would carry the body's memory of public life at Shui Hing with it in its interior spaces. Thus, it could be said, Koo was never quite sheltered from public life.

Indeed, the model of the Hong Kong family business makes the "family as a unit of production" explicit (Chiu 1998, 18). Daniel Koo always had Shui Hing with him – in him – when he went home at night. This was not – as scholars Heung-Wah Wong and Karin Ling-fung Chau have written in their study of the Chinese family business in Hong Kong – something natural to families in Hong Kong; rather, as this essay has also shown, it was the result of colonial "politicking" that actively sought, "the transformation of the so-called 'refugee mentality' of the Hong Kong people to the 'market mentality' characterized by the depoliticized, denationalized and de-territorialized-cum-consumption oriented life-style around which the Hong Kong identity was formed" (Wong and Chau 2019, 32). Ponti's two commissioned designs reflect this lived reality of depoliticized, family business-based, interiority.

In May 2005, “Abitare” dedicated an entire issue to Hong Kong. For Lisa Ponti’s piece on Daniel Koo, “the much-loved Chinese client,” architect and architectural historian Fulvio Irace travelled to Hong Kong to photograph Shui Hing (Ponti 2005, 164-167). In Irace’s photographs, the glittering ceramic tile façade designed by Ponti as an immense non-structural wall – a hanging screen for Baptista’s building – is dulled. A large neon sign advertising “shoestring travel – via tour ticketing” to Chinese customers, eight years after the Handover, competes for the camera’s attention. The allure of the curtain wall glass spectacle of the lower three floors of display space is denied, covered by a massive billboard. Nonetheless, in her article, Lisa Ponti claims to see in Irace’s pictures hints of what she had captured in her own more dramatic black-and-white images almost forty years earlier for “Domus”: light reflecting off the horizontal glass-crystal panels and diamond-shaped windows. Hong Kong was indeed the perfect city for Ponti to experiment “playing with surfaces,” his focus in the 1960s (Ponti 1990, 207). It was ideal for his interest in what he called “nighttime design” and “self-lighting,” the quality of light and luminosity in architectural and interior design.



18 | Maquette of Gio Ponti’s Shui Hing project; building designed by F. de P. Baptista (1963, Tsim Sha Tsui). Source: Gio Ponti Archive, nr. 263DIS02; Simulation of M+ Museum of Visual Culture by Herzog & de Meuron. Source: Herzog & de Meuron.

In September 2020, as Hong Kong is emerging from its second wave of Covid-19 and from the passage of the National Security Law by Beijing on its behalf, the M+ Museum of Visual Culture in West Kowloon is testing its far more monumental façade-as-screen, the LED lighting display system in Herzog & de Meuron's glass and ceramic louvred façade of the M+ building [Fig. 15]. This 65-meter high and 110-meter long façade-as-screen has been illuminated with pink, green and yellow fields of color in preparation for the moving images it will beam across the harbor after it opens. Hong Kong is caught in a dialectic of wrenching disappearances and ever-more sudden appearances that not only constantly change its landscape but the conditions for life of the bodies that inhabit it. And yet, it is consistently resilient, actively responsive.

Ponti explained the difficulty of the feat: "each space opens on many sides to other spaces, leading to a series of changing architectural events, composed and integrated with one another, with crossed and crossing views, transverses, sequences, from top to bottom and vice versa; with level changes and transparencies, composing planes and spaces in a game with no interruptions, in which new perspectives always appear and are framed as the visitor moves through it" (Ponti 1961). The passage reads like the architectural version of the "sensuous" cinematography and editing in *Chungking Express*, as described by film studies scholar Sean Redmond: "jump-cuts, elliptical and 'stretch printing' editing techniques confuse the relationship between time and space and symbolically problematize character relationships, so that, for example, at one moment, in one shot, the foreground of an event can happen in slow-motion while the background can happen in quick time [...] two different and yet simultaneous realities" (Redmond 2004, 8).

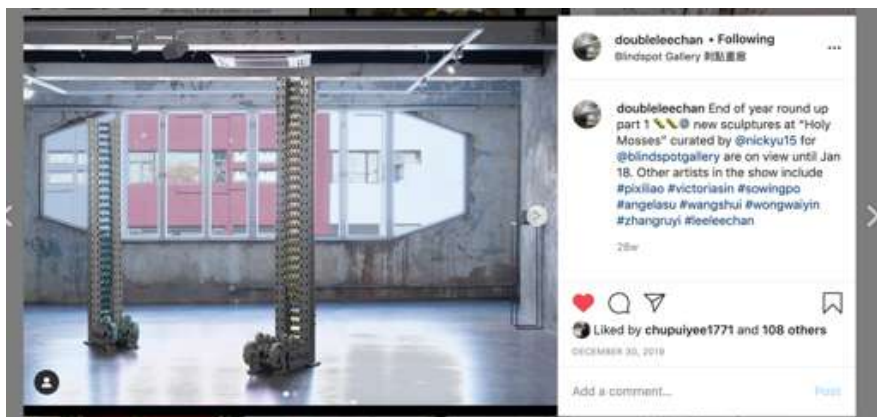
Critic Germano Celant, who just passed away this year, wrote the foreword to the seminal Ponti monograph, *The Complete Work* (1990), titling it "the substantiality of the impalpable" (Ponti 1990). The title is also perfect for the general state of current affairs in Hong Kong, as is Celant's characterization of Ponti's life work as "an effort to get rid of any hint of linear development or the monolithic" (Ibid). Hong Kong art and architectural history also do as much, presenting a challenge to any force of coercive authority that aim to define them, any gestures of enclosure that seek to constrain them. Defiant, resistant, resilient: Hong Kong

endures appearance and disappearance in its own substantiality of the impalpable.

Epilogue: What Art Knows - Rediscovering Gio Ponti in Hong Kong with artist LeeLee Chan

Transit on ferries and the underground was always in my dreams after my family moved back to New York from Hong Kong in the early 1990s. It was, therefore, predictable that my accidental rediscovery of Gio Ponti's Hong Kong projects for Daniel Koo in 2020, would start while scrolling through Instagram on Hong Kong Mass Transit Railway (MTR). The sudden recall came to me through a complex series of associations between buildings of Ponti's that I had taught in my architectural history classes, exhibitions I had recently seen in Hong Kong, and images posted by friends on the popular social media platform. That day, in mid-June, amid an easing of Covid-19 social distancing restrictions, I was sailing virtually through waves of images in an effort to distract myself from reading more updates on the coronavirus and Hong Kong's political situation, when I stopped to linger on a post by sculptor LeeLee Chan.

I first saw Chan's work at curator Ingrid Pui Yee Chu's show *The Preservationists* (2018) at Duddell's, a two-floor space in Hong Kong's Central district that hosts both dim-sum dining and exhibitions. Later, I had the occasion to write briefly about one of her sculptures in a review of curator Nick Yu's show *Holy Mosses* (2019) at Blindspot Gallery in Wong Chuk Hang. Viewing Chan's *Receptor (caterpillar-yellow, 2019)* in the gentrifying industrial area of Hong Kong's Southern District [Fig. 19, top], made the neighborhood's state of speculative flux under the construction of an immense new shopping mall feel natural. The feeling broke with any tendency to split nature and culture, the ancient and the contemporary. Wong Chuk Hang is actually one of the longest inhabited areas of Hong Kong, though it is not usually appreciated for this history. Chan's work silently theorized a materials-based philosophy of what aesthetics calls plastic nature, an animate inanimacy and inanimate animacy that changes the body's relationship to the space around it.



19 | Leelee Chan's *Receptor (caterpillar-yellow, 2020)* and *Receptor (willow-green, 2020)* on view at Blindspot Gallery in the Po Chai Industrial Building; Leelee Chan's *Celadon Weaver (2020)* on view at the exhibition *Up Close - Hollywood Road (2020)*. Source: Instagram.

The work of Chan's that halted my finger mid scroll was not *Receptor*, but a different work altogether: *Celadon Weaver (2020)* installed by the artist at another Hong Kong show that engaged responsively with site, *Up Close - Hollywood Road (2020)* [Fig. 19, bottom]. Seeing *Celadon Weaver* among Chinese antiquities at Gallery 149 in Sheung Wan, I recalled an experience

walking through Yuen Long to the Sangwoodgoon organic farm, a project by another Hong Kong artist, Natalie Lo Lai Lai. In that walk, my eye had come to fix on a tiny polygonal cluster of light green spheres on a tiled wall. The spheres were eggs laid by a stink bug on the green tiles of a wall surrounding a village house. The cluster appeared impossibly deliberate, almost machinic. I touched it to better understand what it was. Some process of decay set into an adhesive that had discolored and bubbled? An animal intervention? Later I discovered it shared more with the termite mounds I had photographed on a research trip in Tanzania than the expandable foam I worked with on the Airstream trailer I kept in the West Texas desert. Yet, still, it seemed to share affinities with both: the technology of nature.

The *Up Close* show was a collaboration with various antique shops in Hong Kong's Sheung Wan neighborhood and Chan had been invited to "explore the connection between the archaeology of the past and... archeology of the present," exactly the temporal terrain her practice shows itself eager to engage. In *Celadon Weaver* [Fig. 19, bottom], jade-like forms that shimmer green are set in silver and attached to a chain mail screen that hangs from a delicate steel stand. The green material is not jade at all, but ceramic shards of Qingbai, Longquan and Yaozhou-ware that the artist collects from the 10th to 17th centuries CE (Song to Ming Dynasties). My thinking still lingered with *Receptor*. The sculpture, made from construction materials bought on the Chinese e-commerce site Tao Bao transformed with paper clay into a self-camouflaging entity, crosses the caterpillar from the work's title with the Hong Kong podium-tower high-rise. The association between the two works brought me altogether elsewhere - to the hovering tiled façade of Ponti's Shui Hing in Tsim Sha Tsui. I had forgotten about the building, and Chan's work inspired me to return to it, in part, because of its material experiments, but also because the octagonal windows of the Po Chai Industrial Building (1975) where I had first seen *Receptor* [Fig. 19, top] at Blindspot Gallery, resemble Ponti's hexagonal windows at Shui Hing. When I started gathering materials about Shui Hing - looking to see if it had been written about recently - I found references to Villa Koo listed under it (Hoyal 1997, 985). Of course, the connection with Ponti is nothing more than coincidental, but Chan's *Celadon Weaver* channeled my attention to the two neglected projects [Fig.

20] through associations with my own “imaginary museum” (Malraux as cited in Grasskamp 2016, 1-2).



20 | Recent images of Gio Ponti’s Villa Koo and Shui Hing, now Prestige Tower. Source: Google Maps.

Curator Ingrid Chu has spoken to me about her conception of art as “care agent” that can create a shift in ways of conceiving the human beyond its assumed split with nature (Chu 2020). At this time of intensified biopolitical and geopolitical containment, LeeLee Chan’s practice emphasizes transformation, openness and a willful engagement with contamination. Reflecting on her process brought me to my two principle questions about Gio Ponti’s work in Hong Kong: first, what specific issues did Hong Kong force Ponti to confront in his practice and how did he use his knowledge of materials and attention to spatial and environmental relationships, to propose responses? Second, aside from bringing attention to “unrecognized projects” (Poli 2018, 252) and recognizing them, what can study of Ponti’s projects in Hong Kong reveal about the experience of building for domestic life in the city, conceiving spaces for interiority, consumption and retreat at a time of active colonial depoliticization? Contemporary artists theorize through practice and their works often bring about discoveries that they could never imagine. The political unconscious of architecture surfaces in art.

Bibliography

Ali and Hill 2005

J. R. Ali, R. D. Hill, *Feng Shui and the Orientation of Traditional Villages in the New*

Territories, Hong Kong, China, "Journal of the Royal Asiatic Branch", vol. 45 (2005), 27-39.

"As It Happened" 2019

"As It Happened: How Hong Kong police fired tear gas in Tsim Sha Tsui and Mong Kok as protesters hit back with petrol bombs", "South China Morning Post", undated [Accessed June 30, 2020].

Castells 1986

M. Castells, *The Shek Kip Mei Syndrome: Public Housing and Economic Development in Hong Kong*, Hong Kong 1986.

Carr 2004

A. K. Carr, "Department Store", *Encyclopedia of Twentieth Century Architecture*, vol. 1, edited by Stephen Sennott, New York 2004, 356-357.

Celant 1990

G. Celant, "The Substantiality of the Impalpable", Foreword in L. Licitra Ponti, *Gio Ponti: The Complete Work, 1923-1978*, Cambridge 1990.

Chan 1997

F. Chan, "Shui Hing Stake Sold as Losses Double", "South China Morning Post", November 27, 1997.

Chiu 1998

C. Chiu, *Small Family Business in Hong Kong: Accumulation and Accommodation*, Hong Kong 1998.

Chu 2016

C. Chu, "Narrating the Mall City." *Mall City: Hong Kong's Dreamworlds of Consumption*, edited by Stephan Al, Hong Kong 2016, 82-92.

Coleman 2020

N. Coleman, *Materials and Meaning in Architecture: Essays on the Bodily Experience of Buildings*, New York 2020.

Constable 1994

N. Constable, *Christian Souls and Chinese Spirits: A Hakka Community in Hong Kong*, Los Angeles 1994.

Chu 2020

Conversation with Ingrid Pui Yee Chu, July 11, 2020, Lamma Island, Hong Kong.

Davidson 2020

H. Davidson, "Jimmy Lai: the Hong Kong pro-democracy tycoon who is not afraid to take on Beijing", *The Guardian*, August 10, 2020.

"Domus" 1961

"Domus" 385 (December 1961).

"Domus" 1968

"Domus" 459 (February 1968).

- "Domus" 1970
 "Domus" 484 (March 1970).
- "Domus" 1998
 "Domus" 808 (October 1998).
- Donna Moda 2020
 "Donna Moda" Facebook [Accessed August 27, 2020].
- Donchin 2013
 M. Donchin, *The Collaborators: Interactions in the Architectural Design Process*, Burlington 2013.
- Easterling 2005
 K. Easterling, *Enduring Innocence: Global Architecture and Its Political Masquerades*, Cambridge 2005, 100.
- Forster 1998
 K. Forster, "Chinese People's Political Consultative Conference", *Dictionary of the Politics of the People's Republic of China*, edited by C. Mackerras, D. H. McMillen, A. Watson, London 1998, 69-70.
- Ferguson 2020
 J. C. Ferguson, *Luis Barragan: A Study of Architect-Client Relationships*, PhD Dissertation, University of Delaware 2000.
- Gaskell 2019
 V. Gaskell, *Design Trust, Design Criticism: Why Hong Kong's Buildings are Clad in Bathroom Tiles*, "Zolima City Magazine", September 26, 2019
- Grasskamp 2016
 W. Grasskamp, *The Book on the Floor: Andre Malraux and the Imaginary Museum*, Los Angeles 2016.
- Greco 2008
 A. Greco, *Gio Ponti: la Villa Planchart a Caracas = Gio Ponti : Villa Planchart en Caracas*. Roma 2008.
- Heung 2004
 M. T.-Y. Heung, *Walking Between Slums and Skyscrapers: Illusions of Open Space in Hong Kong, Tokyo and Shanghai*, Hong Kong 2004.
- Ho 2002
 N. C. Ho, *Firm Development in Hong Kong: A Study of the Retail Industry from the 1970's to the 1990's*, PhD Dissertation, Hong Kong Polytechnic University, 2002.
- Hoyal 1997
 S. Hoyal, "Gio Ponti", *Encyclopedia of Interior Design*. Edited by Joanna Banham, vol. 1-2, A-Z, London 1997, 982-985.
- The Hong Kong and Far East Builder 1963
The Hong Kong and Far East Builder, vol. 18, 4 (December 1963), 114-116.

Hung 2016

W. Hung, "Tycoons and Occupy Central in Hong Kong", *Tycoons in Hong Kong: Between Occupy Central and Beijing*, London 2016.

Ippolito 2009

L. Ippolito, *La Villa del Novecento*, Firenze 2009.

"Italian Architect Designs H.K. Store" 1962

"Italian Architect Designs H.K. Store", "South China Morning Post", November 8, 1962.

"Italian Award for Local Resident" 1966

"Italian Award for Local Resident", "South China Morning Post", August 17, 1966.

Klinger 2008

K. Klinger, *Relations: Information Exchange in Designing and Making Architecture, Manufacturing Material Effects Rethinking Design and Making in Architecture*, edited by B. Kolarevic, K. Klinger, New York 2008.

Koo 1976

D. Koo, "Celebrating 50 Years of Service: A Message from the Chairman and Managing Director, Mr. Daniel S.C. Koo", "South China Morning Post", June 30, 1976.

LaMonaca 1997-1998

M. LaMonaca, *Tradition as Transformation: Gio Ponti's Program for the Modern Italian Home, 1928-1933*, *Studies in the Decorative Arts*, vol. 5, 1 (Fall-Winter 1997-1998), 52-82.

Lange and Carlow 2017

C. J. Lange, J. F. Carlow, *Cities of Repetition: Hong Kong's Private Housing Estates*, San Francisco 2017.

Lo, Leung and Lau 2020

C. Lo, C. Leung, C. Lau, "National Security Law: Hong Kong media mogul Jimmy Lai, activist Agnes Chow among those arrested as police spend nearly nine hours searching Apple Daily offices", "South China Morning Post", August 10, 2020.

LCQ 6 2016

"LCQ6: The Capitalist System and Way of Life in Hong Kong after 2047. A question by the Hon Nathan Law and a reply by the Under Secretary for Constitutional and Mainland Affairs, Mr Ronald Chan, in the Legislative Council", *The Government of the Hong Kong Special Administrative Region*, press releases, December 14, 2016.

Liu 2016

C. Y. Liu, "Concepts of Architectural Space in Historical Chinese Thought", *A Companion to Chinese Art*, first edition, edited by M. J. Powers, K. R. Tsiang, Hoboken 2016.

Lo 2017

Y. Lo, "Promoters - the first manufacturer of television sets in Hong Kong", *The Industrial History of Hong Kong Group*, October 16, 2017.

Long 2011

C. A. Long, *The Looshaus*, New Haven 2011.

Lui 2001

T.-I. Lui, "The Malling of Hong Kong", *Consuming Hong Kong*, edited by G. Mathews,

T.-I. Lui, Hong Kong 2001, 23-46.

Mathews 2001

G. Mathews, T.-I. Lui, "Introduction", *Consuming Hong Kong*, edited by G. Mathews,

T.-I. Lui, Hong Kong 2001, 1-22.

Mathews 2012

G. Mathews, "Neoliberalism and Globalization from Below in Chungking Mansions, Hong Kong", *Globalization from Below: The World's Other Economy*, edited by G.

Mathews, G. Lins Ribeiro, C. Alba Vega, Abdingdon 2012, 69-85.

Mautone 2009

F. Mautone, *Gio Ponti e la committenza Fernandes = Gio Ponti and the Fernandes Commission*, Napoli 2009.

Morris 1989

J. Morris, *Hong Kong*, New York 1989.

Ng 2009

J. Ng, *Paradigm City: Space, Culture, and Capitalism in Hong Kong*, Albany 2009.

Nightingale 2012

C. H. Nightingale, *Segregation: A Global History of Divided Cities*, Chicago 2012.

Noack 2020

R. Noack, "Who are Jimmy Lai and Agnes Chow, two of the Hong Kong democracy advocates arrested Monday?", "The Washington Post", August 11, 2020.

"Opportunities for Colony's Products in Italy" 1962

"Opportunities for Colony's Products In Italy", "South China Morning Post", October 19, 1962.

Palandri 2019

A. Palandri, "La Casa Ideale. Evoluzione dell'Idea di Spazio Domestico nell'opera di Gio Ponti", *Esempi di Architettura* (EdA), January 2019.

Pang 2020

L. Pang, *The Appearing Demos: Hong Kong During and After the Umbrella Movement*, Ann Arbor 2020.

Poli 2018

S. A. Poli, "Gio Ponti's Unrecognized Architecture." *Gio Ponti: Archi-Designer*, Milano 2018, 252-255.

Ponti 1961

G. Ponti, "A 'Florentine' Villa: House for Anala and Armando Planchart in Caracas", "Domus" 375 (February 1961).

Ponti 1957

G. Ponti, *Amate L'Architettura: L'Architettura è un Cristallo*, Genova 1957.

Ponti 1990

L. Licitra Ponti, *Gio Ponti: The Complete Work, 1923-1978*, Cambridge 1990.

Ponti 2005

L. Licitra Ponti, "Gio Ponti, Hong Kong, e il committente cinese = Gio Ponti, Hong Kong and the Chinese Client." *Abitare* 450 (January 2005), 164-167.

Ramanath 1971

K. R. Ramanath, "HK Mission off to Italy," *South China Sunday Post - Herald*, May 9, 1971.

Ramzy and May 2020

A. Ramzy, T. May, "Hong Kong Arrests Jimmy Lai, Media Mogul, Under National Security Law", *The New York Times*, August 10, 2020.

Redmond 2008

S. Redmond, *Studying Chungking Express*, New York 2008.

Rendell 2017

J. Rendell, *The Architecture of Psychoanalysis: Spaces of Transition*, London 2017.

Rendell 2011

J. Rendell, "May Mo(u)rn: A Site-Writing", *The Political Unconscious of Architecture: Re-opening Jameson's Narrative*, edited by N. Lahiji, New York 2011, 109-142.

Rooney 2003

N. Rooney, *At Home with Density*, Hong Kong 2003.

Scarpellini 2008

E. Scarpellini, *Material Nation: A Consumer's History of Modern Italy*, Oxford 2008.

Schnapp 2004

J. T. Schnapp, *Building Fascism, Communism, Liberal Democracy: Gaetano Ciocca - Architect, Inventor, Farmer, Writer, Engineer*, Stanford 2004.

Seng *Docomomo* 2020

E. Seng, "3-Storey House, 20 Kadoorie Avenue", *Docomomo* [Accessed June 30, 2020].

Seng 2020

E. Seng, *Resistant City: Histories, Maps and the Architecture of Development*. "Domus" Singapore: World Scientific Publishing, 2020.

Shapiro 2020

A. Shapiro, "Hong Kong Police Arrests A Prominent Pro-Democracy Figure", *NPR*, August 10, 2020.

"Shui Hing Co Ltd" 1993

"Shui Hing Co Ltd", *Major Companies of the Far East and Australasia 1993/1994*, vol. 2: East Asia, edited by J. L. Carr, London 1993.

Space Design 1981

Space Design, vol. 200, 1981 (monographic issue: Gio Ponti).

Stein 1996

P. Stein, "'Angry, Hungry Eyes': Hong Kong Crime Spree Has Roots Across Border", "Asian Wall Street Journal", August 1996.

Tong 2019

E. Tong, "In Pictures: Police-Protester Skirmishes Across Hong Kong, as Officers Clear Tsim Sha Tsui with Tear Gas", "Hong Kong Free Press", August 11, 2019.

Wong 2020

B. Wong, "Hong Kong Media Tycoon Jimmy Lai and 12 Others Face Incitement Charges Over June 4 Tiananmen Vigil", "South China Morning Post", July 13, 2020.

Wong 1993

J. Wong, "Debate on Reform Divides Hong Kong – Patten's Proposals Raise Questions About Courage, Patriotism and Profits", "Asian Wall Street Journal", January 11, 1993, 1.

Wong 2019

H.-W. Wong, K. L.-F. Chau, *Tradition and Transformation in a Chinese Family Business*, London 2019.

Wong 2015

R. Y.-c. Wong, *Hong Kong land for Hong Kong people : fixing the failures of our housing policy*, Hong Kong 2015.

Wong 2002

T.-H. Wong, *Hegemonies Compared: State Formation and Chinese School Politics Postwar Singapore and Hong Kong*, New York 2002.

Xue 2016

C. Q. L. Xue, *Hong Kong Architecture 1945-2015. From Colonial to Global*, Singapore 2016.

"Xinhua" 2020

"Jimmy Lai arrested under national security law in Hong Kong", "Xinhua", August 11, 2020.

Yeh 2011

A. Yeh, "Hong Kong: The Turning of the Dragon Head", *Planning Asian Cities: Risks and Resilience*, edited by S. Hammett, D. Forbes, New York 2011, 180-200.

Yep and Bickers 2009

R. Yep, R. Bickers. *May Days in Hong Kong: Riot and Emergency in 1967*, Hong Kong 2009.

English abstract

Italian architect Gio Ponti's designs for Hong Kong client Daniel Koo Shing-cheong at both the Shui Hing Building in Tsim Sha Tsui (1963, now Prestige Tower) and Koo's private home in Tai Tam (1963) were high-profile commissions that modestly experimented with materials in cladding and façade construction more than half a century before Swiss architects Jacques Herzog and Pierre de Meuron designed glazed-ceramic and cast-aluminum envelopes for monumental buildings in Hong Kong's cultural sector – the M+ Museum of Visual Culture (West Kowloon, 2020) and Tai Kwun Centre for Heritage and Arts (Central, 2018). Along with Norman Foster's Hongkong Shanghai Bank (1983), Paul Rudolph's Lippo Building (1986) and I. M. Pei's Bank of China (1990), Ponti's Shui Hing was cited in at least one well-known travel guide at the end of the 1980s, as among the works of architectural merit from the latter part of the British colonial era worth seeing, and was the only project of the group in Kowloon. Koo's house on Deep Water Bay Road, on the other hand, never had such status. It has always been relatively unknown.

Ironically, Ponti's now forgotten Shui Hing, for which the Milan-based architect designed the façade and interiors, stands across from one of Hong Kong's most celebrated film locations, Chungking Mansions (1961), a composite building studied for its ethnic, economic and social complexity, made famous by filmmaker Wong Kar Wai's *Chungking Express* (1994). Aimed at fostering trade relationships through Hong Kong-Milan designs that experimented with open interiors, surface textures, and relationships between building and environment, Ponti's commissions for Daniel Koo were part of the same critical historical moment as Chungking Mansions: a period between the attempted electoral reform of the 1946 Young Plan – which would have enfranchised more Chinese residents with decision-making power – and the post-crisis social reforms that followed the 1967 leftist riots. This essay contributes to studies that inquire into the impact that architectural experiments in Hong Kong had on visiting architects and their designs elsewhere. Its main objective, however, is to explore architecture's political unconscious, discussing Shui Hing and the Villa Koo as an important lost chapter in the history of Hong Kong modernism and, the city's politics of consumption. Lastly, the epilogue describes the process by which research for the essay took shape after several encounters with works by Hong Kong artist Leelee Chan.

keywords | Gio Ponti; Hong Kong; Villa Koo; Shui Hing; modernism; Leelee Chan

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.

(v. Albo dei referee di Engramma)

Gio Ponti: “con la costruzione daremo la casa arredata”

Maria Teresa Feraboli



- 1 | Mobili smontabili e riponibili della ditta Berardi. “Domus” 126 (1938).
- 2 | Tre elementi per divano componibile. “Domus” 126 (1938).
- 3 | *Anatomia per arredatori* di G. B. Repetto. “Stile” 39 (1944).
- 4 | Mobili riponibili Saffa. “Stile” 42 (1944).
- 5 | Pagina pubblicitaria dei mobili riponibili Saffa. “Stile” 12 (1944).
- 6 | “Casa a tutti”. “Stile” 1 (gennaio 1945).
- 7 | Colori e interni di una piccola casa semirurale. “Stile” 12 (1944).
- 8 | Colori e interni di una piccola casa di campagna. “Stile” 1 (1945).
- 9 | Colori e interni di una piccola casa. “Stile” 4 (1945).

“Un appartamento per tutti. Ogni stanza si chiude in un mobile” (Una nostra iniziativa 1938, 42-45). È il mese di giugno del 1938 e Gio Ponti ha ottenuto che la ditta fiorentina Giovanni Berardi dia esecuzione pratica a una sua idea, già presentata su “Domus” l’anno precedente nei disegni di Alessandro Pasquali e ora affidata a Pier Niccolò Berardi (La risposta 1937, 40-43). Da tempo – scrive il direttore – i lettori di “Domus” chiedono consigli e informazioni per avere “mobili realmente mobili”, cioè leggeri,

maneggevoli, facilmente spostabili da un'abitazione all'altra senza spese eccessive. Ecco che Ponti, considerata la recente conquista dell'Etiopia (1936), estende il concetto di "casa per tutti" per assecondare le necessità lavorative di chi deve trasferirsi nelle colonie, come ufficiali, funzionari e commercianti.

I disegni di Pasquali prima e di Berardi poi mostrano una camera da letto e una stanza da pranzo i cui arredi si smontano e si ripiegano sino a essere raccolti all'interno dell'armadio (due comodini, una sedia e spalliere del letto) o della credenza (quattro sedie e un tavolo); sono così eliminati gli imballaggi e il successivo assemblaggio dei pezzi è facile, tanto da essere sufficiente l'ausilio di un cacciavite. Simili nel principio ai mobili oggi resi famosi dal colosso svedese Ikea, erano destinati a essere prodotti in castagno dalla ditta Berardi che li avrebbe realizzati su ordinazione con l'ottima manifattura e le forme lineari auspiccate da Ponti, in autonomia di progetto e di risultato [Fig. 1].

L'indagine sull'arredo affianca, dunque, la ricerca sulla "casa tipica" avviata all'inizio degli anni Trenta con le "domus" di via De Togni a Milano, ed evoluta nell'idea di "casa esatta" degli anni Quaranta: è un'ulteriore conferma dell'interesse dell'architetto per il miglioramento degli standard edilizi e della sua volontà di non limitarsi agli incarichi affidatigli da committenze altolocate. In quest'ottica e sin dai primi numeri di "Domus", Ponti ha proposto non solo arredi di recente produzione da acquistare presso ditte e mobiliari, ma anche progetti di mobili e persino di interni regalati ai lettori: disegni in scala da affidare al falegname perché il suo insegnamento fosse meglio compreso o semplicemente riprodotto, così da diffondere la qualità in un numero crescente di abitazioni (Feraboli 2019a).

Tra essi si possono cogliere alcune delle intuizioni che l'architetto metterà a sistema nel tempo, nell'intento di ottenere un ambiente domestico trasformabile e dotato di ogni *comfort*, indipendentemente dalla dimensione e dalla tecnica di costruzione dello stesso. Ne sono esempio gli arredi affidati a Berardi, antesignani dei 'mobili riponibili' realizzati con l'azienda Saffa negli anni del conflitto; ma non sono l'unica proposta: vi sono anche studi di divani componibili, come le due sedute racchiuse da scaffali laterali in funzione di braccioli, oppure il componibile a tre sedute

che permette di comporre cinque differenti soluzioni (1-2-3 Divano ad elementi componibili 1932, 301; Tre elementi 1938, 46-47) [Fig. 2].

Quest'ultimo progetto è accompagnato dall'esergo: "L'arredamento della vostra casa deve essere trasformabile al massimo", in cui si condensa l'obiettivo della ricerca pontiana sullo spazio abitato, per altro già presentata pubblicamente con l'alloggio dimostrativo per la VI Triennale di Milano (Ponti 1936, 15-22; Piccolo appartamento 1936, 156). Qui, insieme alle principali soluzioni spaziali inventate dall'architetto (il grande ambiente soggiorno-pranzo, la riduzione al minimo dei corridoi, le porte scorrevoli per articolare lo spazio senza chiuderlo rigidamente, le finestre vetrine e le terrazze che rafforzano la relazione interno-esterno) vi sono arredi leggeri e facilmente spostabili: tra essi, oltre ai mobili a rotelle, figura il divano divisibile a due sedute il cui principio progettuale viene poi offerto in regalo su "Domus". Il divano divisibile, le poltrone combinate con il *pouf*, il letto-divano e il letto a rotelle per signora dell'alloggio dimostrativo sono imbottiti in gommapiuma Pirelli e fanno parte di una sperimentazione promossa dall'azienda per applicare tale materiale all'arredamento: ne rendeva conto Franco Albini, con l'opuscolo *La Gommapiuma Pirelli alla VI Triennale di Milano*, per i tipi dell'editoriale "Domus" (1936), in cui il testo era accompagnato dalle fotografie degli arredi in gommapiuma presentati da diversi autori alla Mostra dell'abitazione e alla Mostra dell'arredamento della VI Triennale di Milano (v. in proposito il commento di Bosoni 2014).

Va sottolineato che le soluzioni distributive mostrate alla VI Triennale animano l'intera opera residenziale di Ponti ed evolvono successivamente dalla "casa esatta" - prima tappa di una civiltà industrializzata in cui unificazione e prefabbricazione svolgono un ruolo fondamentale - sino alla "casa adatta" presentata negli anni Settanta a Eurodomus (Irace 2009). Tale evoluzione è esemplificata con efficacia dai due edifici per abitazioni nel quartiere Harar Dessiè a Milano (1951-1955), dai prototipi di case prefabbricate alla X e XI Triennale (1954; 1957), dalla casa e dall'appartamento dello stesso Ponti in via Dezza (1956) e infine dagli alloggi allestiti per Eurodomus (1970; 1972).

“Con la costruzione daremo la casa arredata”

Le potenzialità insite nei progetti apparsi su “Domus” si profilano con chiarezza durante il secondo conflitto mondiale grazie agli studi sulla “casa per tutti” promossi da Ponti su “Stile” (1941-1947), la nuova rivista da lui fondata e diretta. Tale impegno emerge in maniera continuativa dopo i gravi bombardamenti subiti da Milano nel 1943: Ponti manifesta l'intenzione di coinvolgere progettisti e industrie per rinnovare il cantiere e la produzione edilizia attraverso l'unificazione e la normalizzazione dei componenti edili e degli arredi, e giungere così a un miglioramento generalizzato delle abitazioni. L'architetto raduna dunque intorno alla rivista progettisti interessati ad affrontare tali argomenti e con alcuni di essi intrattiene anche rapporti professionali, come per esempio con Adalberto Libera e Giuseppe Vaccaro. Ne deriva un intreccio di ricerche e di contributi che troverà ordine nella visione complessiva di Ponti sul futuro della ricostruzione: i progetti di piccole case, di interni e di arredi ‘regalati’ ne fanno parte e sottolineano ulteriormente la distanza tra la “casa per tutti” pontiana e la “casa popolare” razionalista (Ciucci 2019, 252-259).

Ponti, infatti, rifiuta la monotonia che deriva dalla totale eguaglianza delle case-tipo cui oppone la “coordinata mescolanza di tipi (e di colori)” e mostra alcuni esempi italiani di recente realizzazione i cui interni, arredati con vecchi mobili, contrastano con l'assetto comunque moderno degli edifici, dimostrando l'impreparazione degli abitanti di fronte alla contemporaneità. Obiettivo dell'architetto è sviluppare ogni aspetto della nuova civiltà dell'abitare, che si otterrà assicurando l'armonia tra contenitore e contenuto e, quindi, tra architettura e vita; pertanto, nell'ultima didascalia dell'articolo, afferma ambiziosamente: “Con la costruzione daremo la casa arredata” (arch., Casa a chi lavora 1943, 6-10).

Non sono parole di occasione: Ponti sta davvero avviando fattive collaborazioni con le maggiori aziende italiane (come Saffa, Montecatini, Breda) affinché producano tanto elementi costruttivi quanto mobili normalizzati e unificati da comporre in maniera diversificata a partire da una vasta gamma di soluzioni progettuali predefinite, sia per la città sia per la campagna. È la casa “esatta” che si forgia nella fucina di “Stile” e vuole essere la “casa per ciascuno” (Libera, Ponti, Vaccaro 1943, 12), cioè la casa in cui ogni singolo individuo può riconoscersi e ricavare il conforto

spirituale che scaturisce dall'ideale di abitazione pontiano – dichiarato su “Domus” sin dal 1928 con *La casa all'italiana*, e mai abbandonato anche nel ridursi delle dimensioni dell'alloggio.

Il programma complessivo di tale nuovo sistema di progettare e costruire si sarebbe dovuto tradurre in una serie di *pamphlet* a più autori, di cui Ponti intraprende la pubblicazione nel 1944, alternando dati statistici, esortazioni morali e profezie sull'architettura, sino a giungere a un primo ‘abecedario’ per la ricostruzione urbana – *Verso la casa esatta* (1945) – e indicare così la possibile via per la rinascita del Paese (Irace 1988; Irace 2009; Irace 2019, 164-173). Tali volumetti, inoltre, avrebbero dovuto comprendere l'articolazione degli interni e l'arredamento, coinvolgendo i nomi di Adalberto Libera e Giuseppe Vaccaro, Guglielmo Ulrich, Giovan Battista Repetto e Mario Dal Fabbro. Sarà stampato soltanto *La stanza da letto* di Libera che, apparso anche su “Stile”, doveva far parte di *La tecnica funzionale e distributiva dell'alloggio*, rimasta inedita (Garofalo, Veresani 1989, 174-176; Marzari 2019, 268-270). Non avrà seguito *Anatomia per arredatori*, la rubrica che dal 1943 Repetto cura per “Stile” dopo un'analogha esperienza per l'americana “Interiors”; mentre gli studi di mobili affidati da Ponti a Mario Dal Fabbro proseguiranno nella ricca manualistica pubblicata nell'immediato dopoguerra dall'editore milanese Görlich [Fig. 3].



10-11 | Pranzo e camera da letto esposti da Nordiska Kompaniet a Stoccolma. “Stile” 3 (1941).

È necessario, infine, ricordare che, sin dagli inizi del 1941, su “Stile” erano comparsi esempi positivi di interni provenienti dalla Svezia: commentando

un'esposizione di arredi ambientati di Nordiska Kompaniet – l'equivalente di La Rinascente a Stoccolma – Ponti scriveva di apprezzarne il carattere semplice, la libertà nella disposizione dei mobili e nella scelta dei materiali. Sono le stanze di un alloggio fotografate in presenza di attori che mimano momenti di quotidianità domestica dimostrando l'aderenza dello spazio abitato alle esigenze della vita moderna. Gli arredi sono pensati in maniera da supportare future aggiunte o spostamenti, assecondando le possibilità economiche o la crescita del nucleo familiare (Prima casa piccola 1941, 78-81). È una casa che sa evolvere senza perdere la sua atmosfera armoniosa ed è quanto il progettista indica come obiettivo agli italiani, sia progettisti sia lettori, incitandoli a svilupparne una propria versione [Figg. 10, 11].

E se questo è il fine ultimo – rendere la “casa per tutti” un ambiente empatico e confortevole –, il percorso indicato dall'architetto suggerisce la produzione di ‘mobili-tipo’ (Tipus 1942, 32). Così, nel 1943, “Stile” presenta i risultati del concorso sulla tipizzazione dell'arredo bandito dal suo editore, Garzanti: vengono selezionate le proposte di Mario Dal Fabbro e Carlo Mollino perché, pur esprimendo due differenti concezioni del mobile, sono entrambe efficaci, la prima per il contingente e la seconda per il futuro dell'industria del settore. Il progetto di Dal Fabbro, infatti, fornisce indicazioni per mobili pratici e di facile esecuzione, adatti alla normativa vigente e alle capacità dei falegnami; mentre quello di Mollino prevede ‘elementi-tipo’ per la composizione di ogni arredo e si protende al dopoguerra, alla ricostruzione sognata da Ponti nel segno dell'industrializzazione (Due indirizzi 1943, 24-32; Proposizioni 1943, 33-36).

L'architetto sostiene dunque entrambi i metodi e, commentando alcuni esempi tratti dalla produzione tedesca, precisa il ‘suo’ concetto di ‘tipo’ nell'ambito dell'arredo, parallelo a quanto andava proponendo per gli edifici:

Tipo [...] non deve significare *un tipo solo* per tutti, ma una serie di modelli diversi che sieno stati tanto ben studiati esteticamente, tecnicamente, economicamente, da costituire, ciascuno, *un tipo*: più degni quindi di ogni altro di essere distribuiti fra la gente (P., Questi mobili 1943, 22-23).

“La casa entro l’armadio”

Giugno 1944. “L’industria ha ‘attaccato’ il problema dell’abitazione. Ecco alcuni modelli escogitati dai progettisti della Saffa – e ulteriormente perfezionati – che rispondono a necessità di spazio e di trasporto” (La casa entro l’armadio 1944, 40). Sono i mobili MPS (Mobili Pronti Saffa), uno dei ‘tipi’ auspicati da Ponti e nati dall’intesa con la Società Anonima Fabbriche Fiammiferi e Affini (S.A.F.F.A.) cui, sin dal gennaio del 1943, ha donato numerosi schizzi che rinnovano e ampliano di suo pugno l’iniziativa affidata negli anni Trenta ad Alessandro Pasquali e Pier Niccolò Berardi. Dall’aspetto semplice, in legno di rovere o castagno, sono arredi facilmente trasportabili poiché, come i precedenti, si smontano e si ripongono all’interno dell’elemento di maggiori dimensioni: l’armadio contiene testiere con mensole, materassi pieghevoli e cuscini di due letti singoli, più un tavolino da notte, un comò, una toletta e due sedie; la credenza raccoglie sei sedie e un tavolo per la stanza da pranzo, mentre la libreria riunisce gli elementi dello studio. Seguono anche cucina, soggiorno e anticamera, studiati con il medesimo sistema. Ponti li illustra nel pieghevole pubblicitario *La casa entro l’armadio* e li promuove su “Stile” ricordando che sono stati presentati presso Casa e Giardino a Milano e sono “in fabbricazione di grande serie”: vogliono essere una risposta all’emergenza ma saranno un contributo “essenziale per l’attrezzatura futura delle abitazioni” [Figg. 4, 5]. Si aggiungono alla produzione Saffa di capriate, porte e finestre unificate, volute dall’architetto per accrescere l’abaco di componenti costruttivi con i quali i progettisti avrebbero realizzato i diversi volti della “casa esatta” – come prima le scale pronte PM, già sviluppate con la Montecatini.

L’applicazione di tali prodotti (di edilizia e di arredamento) appare talvolta dai testi degli articoli, talvolta direttamente dalle piante dei progetti di condomini per la città e di piccole case per la campagna che “Stile” pubblica con frequenza: “gli ambienti sono stati studiati in funzione dell’arredamento, un arredamento tipo” (Casa operaia 1944, 19). Ne è dimostrazione la cucina dove spesso è indicato un sistema di scaffale-credenza con tavolo e panchette ribaltabili, nonché sostegni pieghevoli che possono fungere da cornici, una volta che l’insieme è chiuso, come dimostra la documentazione presso gli archivi privati di Ermanno Tunesi e dell’ingegner Pietro Molla (Bosoni, Picchi, Strina 1995, 59-64); sono previsti anche tavoli pieghevoli (rotondi, quadrati, rettangolari),

scrivaniette a muro, letti a scomparsa, complementi componibili e sovrapponibili.

Le piccole case e i loro interni

L'architetto è convinto che ogni progettista debba 'sentire' la vita che animerà i suoi interni e immaginare il contesto, costruito o naturale, in cui ambienterà le sue case (Gio Ponti, Esperienze 1941, 2): per questa ragione introduce nei suoi disegni le *silhouette* degli abitanti e tratteggia la vegetazione. Sostiene anche che ogni alloggio, urbano o fuori città, debba essere ugualmente luminoso e colorato grazie a intonaci, pavimentazioni, tendaggi: è la vita che auspica per sé e che propone per tutti (Gio Ponti, La casa colorata 1941, 9-10). Così, dall'autunno del 1944 inizia a pubblicare indicazioni sistematiche sulla progettazione di piccole case per le zone semiperiferiche della ricostruzione, per la campagna, per le aree semirurali [Fig. 6]. Ogni numero di "Stile" aggiunge precisazioni che configurano spazi abitativi confortevoli in dimensioni limitate e con capienza variabile: da poco più di 40 mq per 2-3 posti letto a un massimo di circa 130 mq per 10-12 persone, con letti a castello o divani letto. L'articolazione interna è necessariamente meno flessibile di quella pensata per l'alloggio urbano che, come mostrerà in *Verso la casa esatta*, prelude all'esemplare libertà planimetrica raggiunta poi nella casa in via Dezza a Milano (1956-1957). È, però, sempre presente, oltre al rispetto dei criteri di corretta esposizione, aerazione e illuminazione, la volontà di creare infilate visuali che dall'ingresso invitino lo sguardo ad attraversare il piccolo soggiorno sino all'esterno retrostante la casa. Così come è fondamentale il ruolo che colore e materiali hanno sia all'interno sia all'esterno dell'abitazione.

L'architetto dovrà farsi 'pittore' e comporre le abitazioni nell'ambiente e le stanze dentro le abitazioni: le piccole case potranno essere intonacate in rosa con finestre verdi oppure in bianco con finestre verdi o azzurre o blu, o ancora rosse con finestre bianche, per inserirsi nell'armonico variare del paesaggio italiano, dal mare alla montagna sino alla pianura. Altrettanto dovrà essere per le finiture interne che dal bianco monocromo possono sfumare in un gioco di colori che tramuta di stanza in stanza soffitti (bruno, rosso, verde) o pareti (rosa, azzurro, giallo), rendendo la vista degli ambienti simile ai dipinti che ne raffigurano l'infilata (Cinquanta progetti 1944a, 18-25; Cinquanta progetti 1944b, 24-30; Proseguiamo 1944, 6-9; Cinquanta progetti 1944c, 16-19). Ma le possibili combinazioni

contemplano anche la possibilità di applicare la tinta unita in verde oliva, giallo sole, rosa per le pareti interne e lo stesso materiale con ugual disegno (graniglia, marmette, piastrelle di ceramica veneziana, legno, cotto, linoleum) per i pavimenti.

Ponti, dunque, ribadisce implicitamente l'importanza di un atteggiamento 'pittorico' nel trattare i muri: pareti, soffitti e pavimenti devono essere composti con gli altri elementi e materiali dell'abitare, ma mai ricoperti o sopraffatti da essi. Accanto ai mobili pronti Saffa, dunque, compaiono accorgimenti come il passavivande tra 'alcova-cucina' e soggiorno, i davanzali ad altezza regolata sull'inserimento di mobili sottostanti, l'anticipazione della testiera attrezzata per la zona giorno e la zona notte e, talvolta, le porte a soffietto [Figg. 7, 8, 9].

In seguito alla Liberazione, "Stile" proporrà nuove case di campagna suggerendo di arrearle con i mobili pieghevoli e componibili, che la Saffa avrebbe dovuto produrre proiettandosi nel futuro prossimo, quando gli alloggi avrebbero ridotto le proprie dimensioni e le stanze avrebbero dovuto ospitare più funzioni diverse, per esempio di pranzo-soggiorno o di soggiorno-studio. L'azienda, però, aveva sospeso la produzione degli arredi a causa degli eventi bellici e al momento della ripresa, anziché puntare sulla proposta di Ponti, preferirà avviare una nuova produzione all'insegna delle ricerche condotte dal suo tecnico, Dino Vailati, insieme al più giovane architetto Augusto Magnaghi (Tunesi 2015; Tunesi 2019).

Il tentativo di trasformare il settore edile, collegando la casa, e l'arredamento, nel segno dell'industrializzazione, si conclude con un primo insuccesso, soprattutto perché la ricostruzione intrapresa dalle istituzioni si rivolge al cantiere edile tradizionale. Ma Ponti non si perde d'animo e, negli anni Cinquanta, torna a perseguire tale obiettivo dando vita a un programma di ricerca denominato "casa pilota", con il quale intende coinvolgere nuovamente le aziende e sviluppare abitazioni industrializzate. Tale iniziativa mira anche a ottenere l'appoggio di istituti pubblici come la Gestione Ina-Casa e la Gescal (Gestione Case per i Lavoratori), restando purtroppo senza successo.

La proposta di una "casa all'italiana per tutti", infatti, rimarrà confinata ai soli studi e alle sperimentazioni: nel 1970 lo dimostra la terza Eurodomus

milanese, quando l'architetto torna a presentare un'abitazione di piccole-medie dimensioni definita "casa adatta" (Feraboli 2019b, 72-79). Quest'ultima, in sintonia con i mutamenti della società e con i ritmi di vita contemporanei, è attrezzata con vivaci mobili a rotelle realizzati per l'occasione dalla ditta Walter Ponti, ma in precedenza proposti a Tecno (Bosoni 2011, 190-191); in forme adeguate al momento storico, tali arredi riscoprono il principio di mobilità già suggerito nell'alloggio per la VI Triennale. È la conferma dell'intima coerenza della ricerca pontiana e dell'ampiezza della sua concezione dell'abitare che spesso ha trovato supporto nelle aziende, mentre è stata sottovalutata del settore pubblico.

Bibliografia

arch., Casa a chi lavora 1943

arch., *Casa a chi lavora*, "Stile" 32-33-34 (1943), 6-10.

Bosoni 2014

G. Bosoni, *Franco Albini e la Gommapiuma Pirelli. Per una storia della schiuma di lattice di caucciù in Italia (1933-1951)*, "AIS/Design Storia e Ricerche" 4 (novembre 2014).

Bosoni, Picchi, Strina 1995

G. Bosoni, F. Picchi, M. Strina, *Gio Ponti. La casa dentro l'armadio*, "Domus" 772 (giugno 1995), 59-64.

Casa operaia 1944

Casa operaia ad alloggi di calibro diverso, "Stile" 10 (1944), 19.

Cinquanta progetti 1944a

Cinquanta progetti di piccole case saranno via via offerti al lettore, "Stile" 9 (1944), 18-25.

Cinquanta progetti 1944b

Cinquanta progetti di piccole case saranno via via offerti al lettore, "Stile" 10 (1944), 24-30.

Cinquanta progetti 1944c

Cinquanta progetti di piccole case unifamiliari, "Stile" 12 (1944), 16-19.

Ciucci 2019

L'urbanistica di Ponti, in M. Casciato, F. Irace (a cura di), *Gio Ponti. Amare l'architettura*, Roma 2019, 252-259.

Due indirizzi 1943

Due indirizzi per la tipizzazione del mobile, "Stile" 30 (1943), 24-32.

Feraboli 2019a

M. T. Feraboli, *Case da sogno. Storie del paesaggio domestico 1840-2019*, Azzano San Paolo (BG) 2019.

Feraboli 2019b

M. T. Feraboli, *Tipica-esatta-adatta*, in M. Casciato, F. Irace (a cura di), *Gio Ponti. Amare l'architettura*, Roma 2019, 72-79.

Prima casa piccola 1941

Prima casa piccola poi casa grande, "Stile" 3 (1941), 78-81.

Garofalo, Veresani 1989

F. Garofalo, L. Veresani, *Studi per il libro "La tecnica funzionale e distributiva dell'alloggio" 1943-46*, in Adalberto Libera. *Opera completa*, Milano [1989] 2011, 174-176.

Gio Ponti, Esperienze 1941

G. Ponti, *Esperienze d'architetto*, "Stile" 12 (dicembre 1941), 2.

Gio Ponti, La casa colorata 1941

G. Ponti, *La casa colorata attraverso i tessuti*, "Stile" 11 (1941), 9-10.

Irace 1988

F. Irace, *Gio Ponti. La casa all'italiana*, Milano 1988.

Irace 2009

F. Irace, *Gio Ponti*, Milano 2009.

Irace 2019

F. Irace, *Architettura come cristallo. Dalla forma chiusa alla pianta articolata*, in M. Casciato, F. Irace (a cura di), *Gio Ponti. Amare l'architettura*, Roma 2019, 164-173.

La casa entro l'armadio 1944

La casa entro l'armadio, "Stile" 42 (1944), 40.

La risposta 1937

La risposta ad una frequente domanda dei nostri lettori, "Domus" 119 (1937), 40-43.

Libera, Ponti, Vaccaro 1943

Libera, Ponti, Vaccaro, *Per la carta della casa*, "Stile" 30 (1943), 12.

Marzari 2019

G. Marzari, *Ponti e Libera*, in M. Casciato, F. Irace (a cura di), *Gio Ponti. Amare l'architettura*, Roma 2019, 268-270.

P., Questi i mobili 1943

P., *Questi i mobili tedeschi per la casa per tutti: quali saranno i mobili italiani*, "Stile" 27 (1943), 22-23.

Ponti, Esperienze 1941

G. Ponti, *Esperienze d'architetto*, "Stile" 12 (1941), 2.

Ponti, La casa colorata 1941

G. Ponti, *La casa colorata attraverso i tessuti*, "Stile" 11 (1941), 9-10.

Ponti 1936

G. Ponti, *Una abitazione dimostrativa*, "Domus" 103 (luglio 1936), 15-22.

Piccolo appartamento 1936

Piccolo appartamento, in *Guida della sesta Triennale*, Milano 1936, 156.

Proposizioni 1943

Proposizioni sui mobili tipo di Mollino che i costruttori sono invitati a leggere, "Stile" 30 (1943), 33-36.

Proseguiamo 1944

Proseguiamo in queste pagine la presentazione dei cinquanta progetti di piccole case iniziata nel mese di settembre, "Stile" 11 (1944), 6-9.

Tipus 1942

Tipus, *Verso i prodotti tipo*, "Stile" 22 (1942), 32.

Tre elementi 1938

Tre elementi compongono questo divano, "Domus" 126 (giugno 1938), 46-47.

Tunesi 2015

E. Tunesi, *Il mobile dorato*, Boffalora d'Adda 2015.

Tunesi 2019

E. Tunesi, *L'archivio Saffa nella storia. Dai primati del dopoguerra ai mobili 1920-1950*, Boffalora d'Adda 2019.

Una nostra iniziativa 1938

Una nostra iniziativa, "Domus" 126 (giugno 1938), 42-45.

English abstract

During the Second World War, Gio Ponti assiduously explored the problem of the 'home for everyone', developing it both through the professional activity of his office and through the new magazine he founded, "Stile", which he published and directed between 1941 and 1947.

The 'home for everyone' is designed in the hope of future reconstruction after the war and is developed both as urban housing and as a small house (that can also be combined in row houses) for the suburban areas of the city or for the countryside; in any case, it is conceived on the basis of standardized construction and furnishing elements, designed in accordance with major Italian industries. Ponti's proposal will not ultimately succeed but the architect will continue to study this problem until the 1970s.

keywords | Gio Ponti; "Stile"; furniture; interior design; reconstruction.

*La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.
(v. Albo dei referee di Engramma)*

Il filo di spago del grattacielo italiano

Gli ideari di Gio Ponti

Serena Maffioletti

Il XX secolo ha trovato nel grattacielo una delle espressioni architettoniche più emblematiche, tanto urbane, quanto tipologiche e tecniche: dai primi anni del secolo scorso fino ai nostri giorni la ricerca teorica e progettuale ha infatti alimentato gli sguardi molteplici con cui esprimere la straordinaria diversità e complessità del nuovo tipo edilizio, accendendo i dibattiti e concretizzandosi in infinite realizzazioni. In modo sommario ma corretto, la storia dell'architettura riconosce alle avanguardie europee il merito di aver inteso il grattacielo sia come esaltazione di luoghi essenziali per storia o geografia della forma urbana sia come tipo edilizio opportuno nella modernizzazione della città per ospitare le emergenti funzioni terziarie o le crescenti masse inurbate. Tuttavia, sono soprattutto le metropoli statunitensi a battere i molti sentieri della sperimentazione tipologica, tecnica e stilistica, plasmando nel continuo stratificarsi dei disegni e dei cantieri l'alfabeto di questa nuova scrittura urbana. Questa diversità alimentò così uno scambio tra le diverse culture architettoniche e urbane che contribuì a riformare tanto gli spazi europei quanto quelli statunitensi.

Lontana da tutto ciò per ragioni politico-culturali, l'Italia riflette su questo tipo edilizio in ritardo di decenni, come si vede nei rari studi e in ancor minori realizzazioni: certamente i primi e più eclatanti progetti sono la Torre dei ristoranti di Mario Ridolfi (1928) e la proposta per il litorale di Castelfusano di Adalberto Libera (1933). Ma è solo negli anni Cinquanta che l'Italia inizia a studiare il dibattito sul grattacielo teso tra le sponde atlantiche, elevando infine questo tipo edilizio, ormai 'adulto' di settant'anni di storia, a simbolo della sua emersione dalla guerra, nonché dall'International Style. E comunque, se negli anni Sessanta-Settanta un fecondo incontro tra politica e ricerca universitaria, da Roma a Milano, da

Torino e Venezia intravede nel grattacielo l'elemento idoneo per accogliere le emergenti funzioni terziarie, coagulandole in elementi puntiformi elevati nei rinnovati centri antichi o nelle emergenti *enclaves* direzionali, tutto o quasi resterà sulla carta.

Anche considerando la bella Torre al Parco di Vico Magistretti e Alberto Longoni del 1956, sono due grattacieli a fare, da soli e in un pugno di anni, tutta la storia italiana di questo tipo edilizio: la Torre Velasca dei BBPR (strutture: ing. Arturo Danusso, 1951-1958) e il Grattacielo Pirelli dello Studio Gio Ponti, Antonio Fornaroli, Alberto Rosselli (strutture: studio ingg. Giuseppe Valtolina e Egidio Dall'Orto, con ingg. Pier Luigi Nervi e Arturo Danusso, 1956-1961). Chiusi i loro cantieri tra il 1958 e il 1961, in tre anni Milano riconosce in questi 'dioscuri' l'imperitura iconografia del proprio progresso. 'Torre' - non per inglesismo, piuttosto per evocazione storica - o 'grattacielo'? È l'antagonismo dei nomi a segnalare la diversa città che ognuno aspira a raccontare; è il confronto tra le loro silhouette a evocare concezioni lontane della professione e della produzione. Dalla Milano della ricostruzione, da un background comune, essi nascono così opposti: elevare la città come spazio civico denso di una nobile storia, la 'torre'; proiettare nel cielo il faro di un'efficace imprenditorialità urbana, il 'grattacielo'.

Come detto, nei primi decenni del XX secolo questo tipo edilizio non aveva trovato nel nostro paese un campo di sperimentazione, se non qualche sporadica realizzazione, e non casualmente chiamata 'torre': come la Torre Littoria a Torino (A. Melis de Villa e G. Bernocco, 1933) e la Torre Piacentini a Genova (M. Piacentini, A. Invernizzi, 1940), proiezioni verso l'alto dei modi dell'edilizia corrente, non reinvenzione figurativa alla nuova scala della città. Così che, se gli antecedenti italiani su cui poggiano i due grattacieli milanesi è davvero esigua, è alla cultura internazionale che i BBPR e lo Studio Ponti-Fornaroli-Rosselli guardano e da cui, metabolizzata, si allontanano, trasformandosi entrambi nei nuovi protagonisti del dibattito internazionale. Pur nella diversità che, separandoli, li unisce, i due edifici alti sono talmente carichi di specifici portati teorici e di un profondo radicamento nella cultura italiana, da porsi ciascuno come la compiuta sintesi di un complesso pensiero tipologico, tecnico, urbano. Suscitando passioni tali da scatenare opposte partigianerie, essi sono e saranno per decenni gli emblemi della cultura urbana che Milano

assicurava allora ai suoi abitanti attraverso l'opera magistrale di propri progettisti: architetti, al contempo intellettuali e costruttori.

Entrambi i grattacieli sono accompagnati da una vasta saggistica di pugno dei loro stessi architetti, nella quale si riversa e comunica la complessa consapevolezza del contemporaneo, e la pluriennale elaborazione teorica e progettuale di cui sono portatori e di cui i due grattacieli sono esito. Sono infatti le riviste "Domus" e "Casabella", dirette da Ponti la prima e da Rogers la seconda, i vettori dei distinti itinerari pedagogici, che nei due grattacieli trovano la più efficace comunicazione: ciascuno domina uno dei due cuori della città, uno quello antico e uno quello nuovo dell'immaginato centro direzionale. Entrambi vessilli dell'operosa scena urbana di quegli anni.

Tuttavia, e appare un paradosso, la proposta teorica, che Rogers intendeva generalizzabile, di collocare ogni progetto sulla soglia tra passato e futuro per alimentare il flusso di una tradizione condivisa affidata alla responsabile creatività di ciascun architetto-cittadino, intellettuale-artista, trasformava ogni edificio in un *unicum*, com'è la Torre Velasca: forma singolare e irripetibile, libero frutto di un metodo condiviso.

Diversa è la volontà di Gio Ponti, che immagina il Grattacielo Pirelli come il precursore esemplare di un modo di intendere l'architettura, la città, il tipo edilizio. E infatti, a cantiere ancora aperto, pubblica su "Domus" una sorta di decalogo per progettare un grattacielo. Una sorta di breve prontuario da lui giudicato opportuno per tracciare un itinerario italiano, giacché nel nostro paese non si era sedimentata e nemmeno era affiorata una tradizione, e neppure una riflessione su un tipo edilizio che altrove animava da qualche decennio non solo l'architettura e l'urbanistica, ma anche il cinema e le arti visive, la letteratura e la poesia.

Che Ponti e Rogers si siano duramente incrociati, alternandosi secondo le diverse stagioni politiche alla direzione di "Domus"; che le loro riviste - "Casabella" e "Domus" - abbiano polarizzato il dibattito italiano rappresentandolo anche sulla scena internazionale; che entrambi abbiano usato la parola e l'editoria come complementi dimostrativi ed educativi di una teoria del progetto di architettura per formare l'identità dell'architettura italiana - è cosa nota. In questo confronto è verosimile

immaginare che Ponti abbia giudicato la Velasca come un'indicazione impraticabile, perché irripetibile e che abbia quindi considerato il Grattacielo Pirelli anche come programmatica risposta alle intenzioni dei BBPR, sedimentate nell'eloquenza intellettuale e allusiva della Torre Velasca, certamente non una forma 'cristallina' e compiuta qual è il Pirelli.

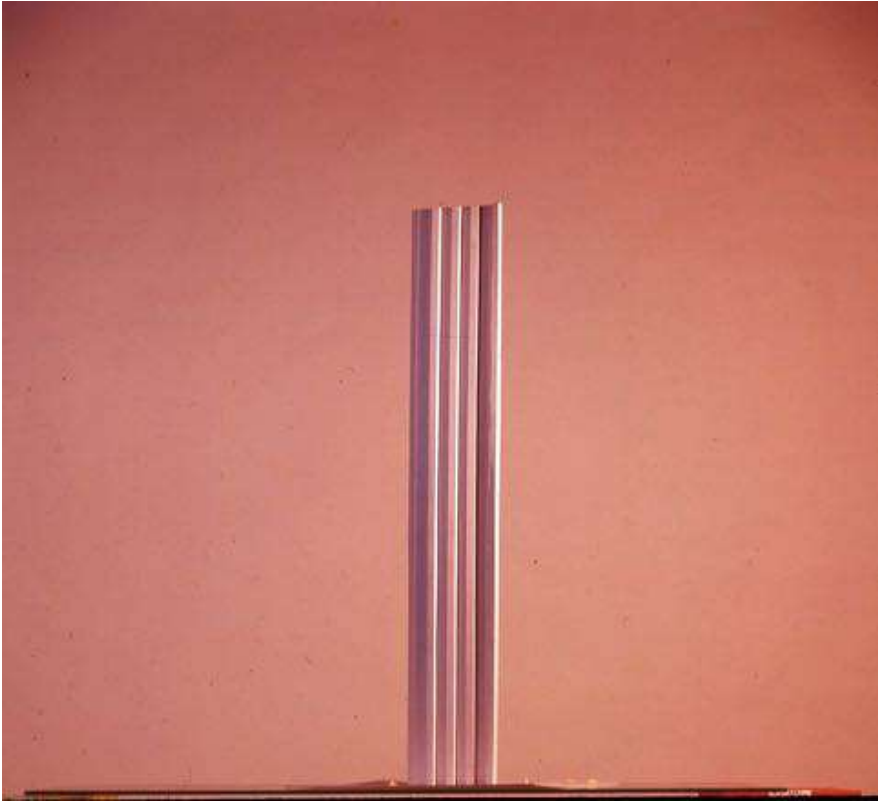
Rogers aveva dovuto spiegare il 'suo' grattacielo a fronte delle molteplici accuse di storicismo avanzate soprattutto dal contesto internazionale, mentre la sua teoria delle preesistenze ambientali sommuoveva e conquistava le università e molta professione italiana. Qualche anno dopo, dalle pagine della sua "Domus", Ponti aveva voluto spiegare, soprattutto al lettore italiano, il 'suo' grattacielo, sintetizzandone i "principii di architettura" e gli "svolgimenti dell'architettura moderna" (Ponti 1956, 1-16). In un'esautiva e sapiente *summa* Gio Ponti raccoglie le tematiche per lui essenziali del grattacielo, sintetizzandole in una proposta operativa: che rappresenti i "valori formativo-sociali" dell'intraprendenza e della fantasia umana; che esprima l'"invenzione strutturale" e l'"aggiornamento tecnico"; che onori il lavoro e la società che lo producono; che consegua il rigore di una forma finita, essenziale: che sia rappresentativo ed espressivo di "quella comprensione popolare, che genera quell'amor popolare, dove è la sua finale affermazione"; che sia illusivo, cioè poetico. E che abbia un *aspetto* "luminoso notturno", cioè che illumini non solo la città diurna, ma ora anche quella notturna.

Nel dicembre 1967, in anni in cui la sperimentazione investe il grattacielo, ma restando comunque confinata sui tavoli da disegno, Ponti presenta alla Galleria de Nieubourg di Milano (Trini 1968, 42-49) alcune riflessioni su questo tipo edilizio. Un ciclo di disegni e di plastici molto curati, una serie di prove, di sondaggi, attraverso cui esprimere, libero da immediate ricadute professionali, quindi con libertà ed efficacia, il proprio pensiero sul grattacielo, di cui intravede le possibilità nella trasformazione urbana, funzionale ed estetica: *Lightscrapers*, li chiama. Perfettamente aggiornato sulla molteplicità delle tematiche elaborate sul grattacielo dal dibattito comunque soprattutto internazionale, Ponti offre in questi *idearii* una singolare e sistematica interpretazione, il cui messaggio è ampliato dagli scatti dell'amico Giorgio Casali, il fotografo della sua "Domus", e dai set appositamente realizzati, che li esaltano attraverso un'eloquente ambientazione.

Non è il grattacielo gigantesco, drammatico e incombente della *Metropolis of tomorrow* di Hugh Ferriss, né la congestione meccanica di *Metropolis* di Fritz Lang, e neppure l'esibito trionfo delle tecniche costruttive che lo affascina. Certamente il grattacielo è anomalo, straordinario per dimensioni, pittoresco e sublime, gigantesco, ermetico, lontano: ma giudicandolo uno dei protagonisti della città odierna, Ponti riprende questi suoi caratteri, riconducendoli nell'ambito della città europea, dello spazio della cultura europea, riplasmando l'edificio alto dentro la sua storia figurativa, la sua geografia e i suoi miti.



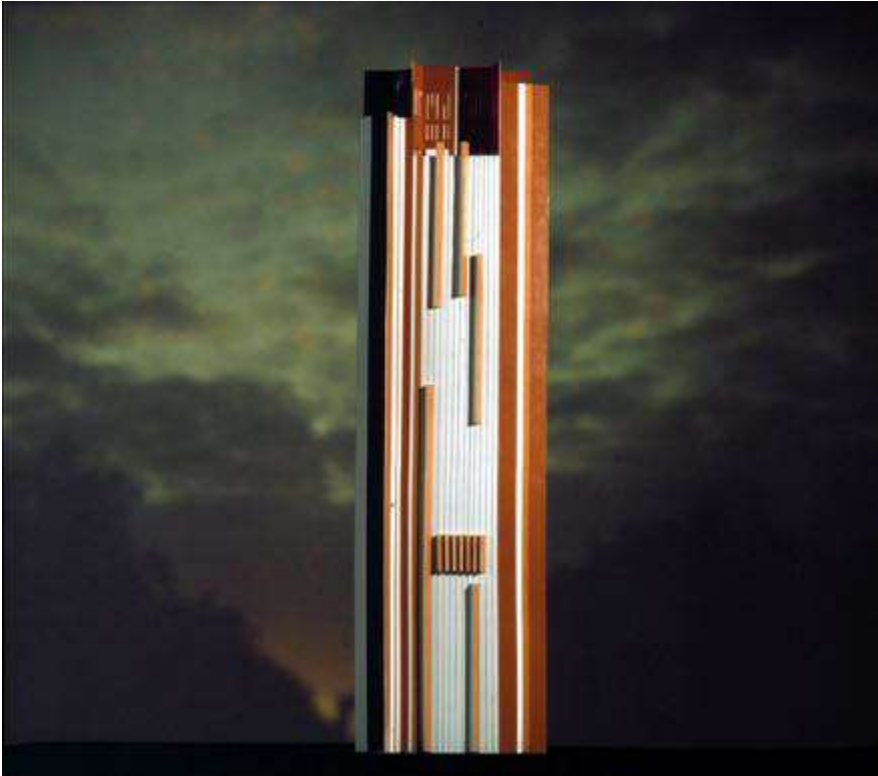
1 | Un grattacielo di Ponti. Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giorgio Casali, inv. 041321-14.



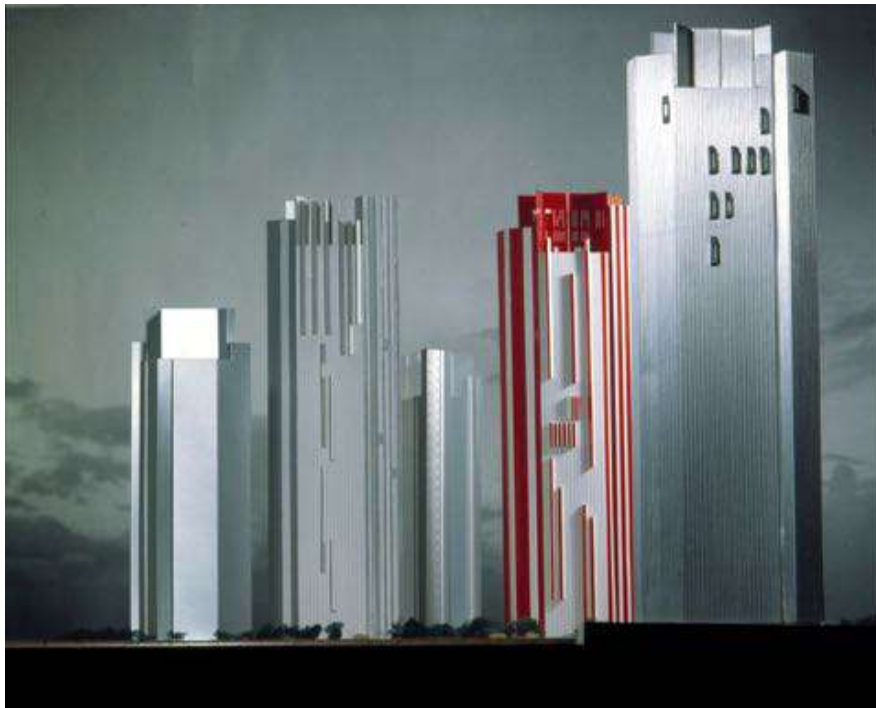
2 | Un grattacielo di Ponti. Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giorgio Casali, inv. 041321-03.



3 | Un grattacielo di Ponti. Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giorgio Casali, inv. 041392-03.



4 | Un grattacielo di Ponti. Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giorgio Casali, inv. 041392-02.



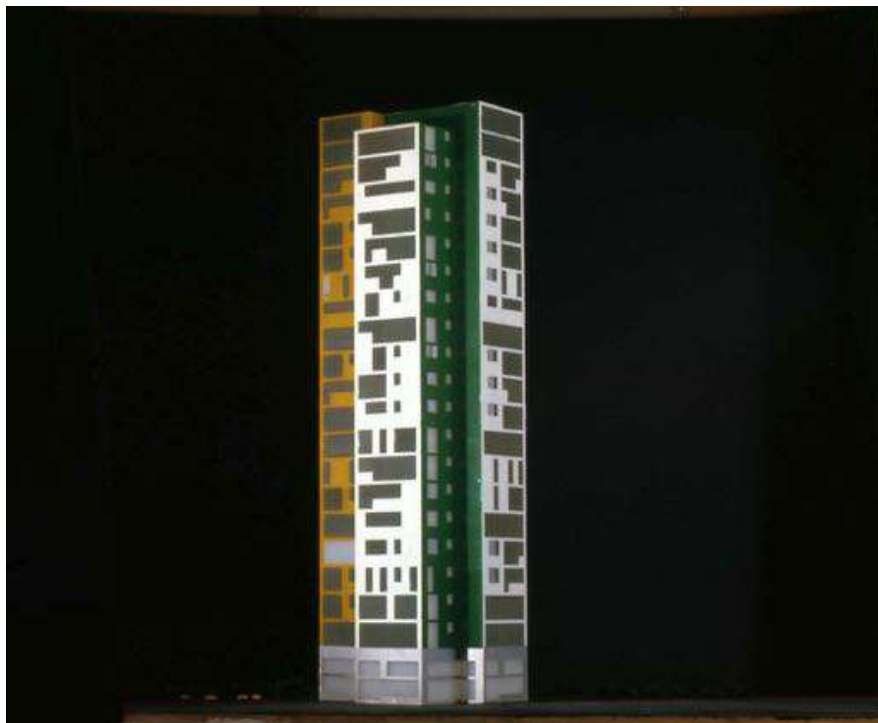
5 | Una città di grattacieli. Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giorgio Casali, inv. 041392-05.



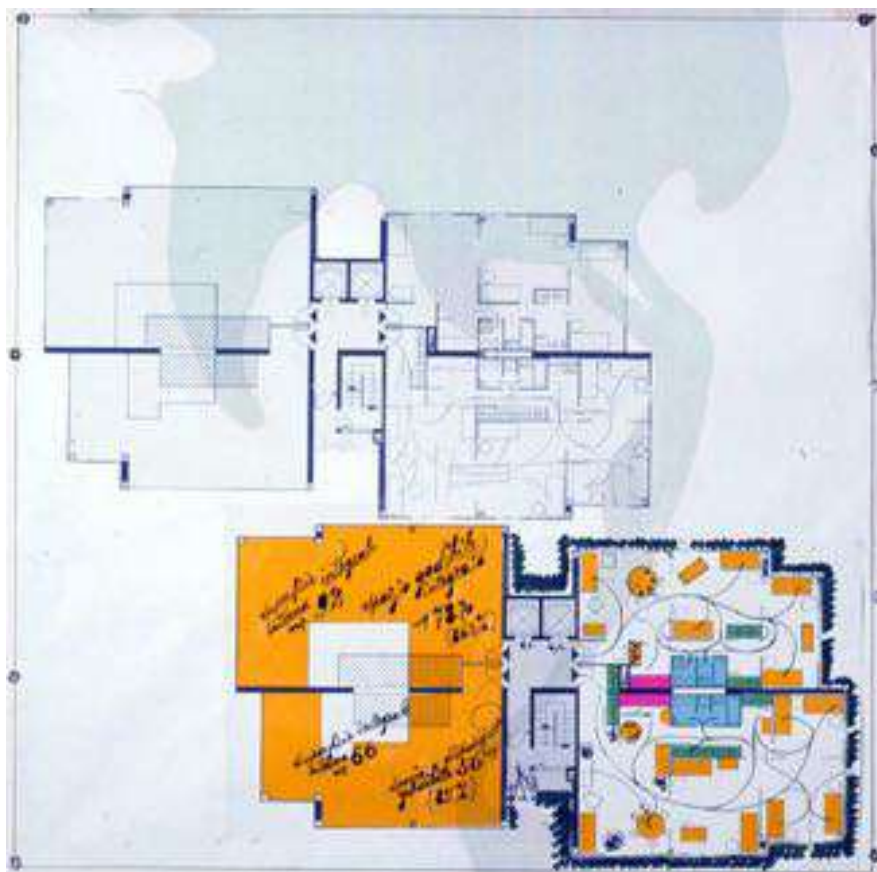
6 | Un grattacielo di Ponti. Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giorgio Casali, inv. 041321-02.



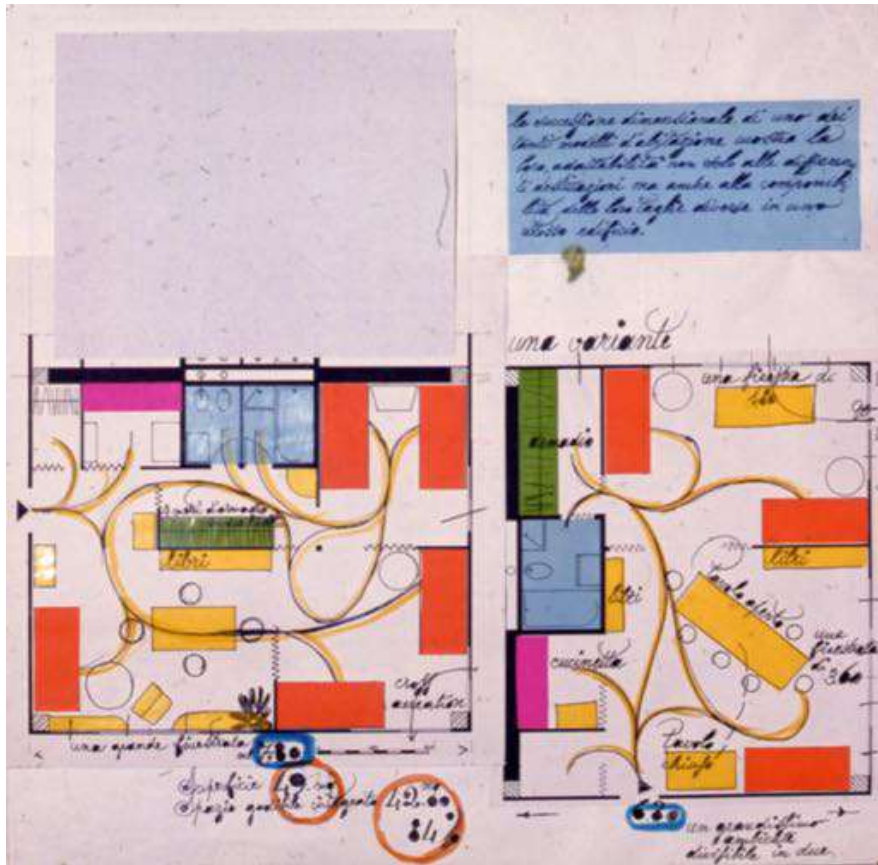
7 | Un grattacielo di Ponti. Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giorgio Casali, inv. 041286-6.



8 | Un grattacielo di Ponti. Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giorgio Casali, inv. 041286-8.



9 | Pianta libera e adattabile di un piano tipo di un grattacielo. Università luav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giorgio Casali, inv. 041286-3.



10 | Pianta libera e adattabile di un piano tipo di un grattacielo. Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giorgio Casali, inv. 041286-008.

In uno dei modelli il grattacielo [Fig. 1] si staglia primordiale come un massiccio roccioso di un mediterraneo ancora inabitato e segnato solo delle forze del tempo e della natura. Ruvido, dai colori terrosi, dalla tettonica stratiforme e inclinata, quasi geologica, solcato da faglie e da profonde incisioni, montato come da massi in bilico trattenute da uno spago: pare un tratto di falesia contro il cielo blu di un temporale marino estivo. Un intreccio di miti, di suggestioni, di evocazioni avvicina a noi il grattacielo, allontanandolo da ogni predecessore e soprattutto dal *mainstream* tecnologico internazionale.

Una componente non secondaria del dibattito statunitense sul grattacielo ricercava per questo tipo edilizio l'espressione della cultura che lo generava, non solo per i dati economici e costruttivi che lo rendevano possibile, ma anche per alcuni portati peculiari della cultura americana: l'individualità, la natura, le figurazioni autoctone delle popolazioni indigene. Questa aspirazione a riconoscere nel grattacielo un elemento specifico della cultura americana portò negli anni Trenta da un lato a una profonda riflessione sulla sua decorazione che, soprattutto colorata, rivestì la 'pelle' delle loro ormai immense masse murarie, e dall'altro indusse Frank L. Wright ad abbandonare la parete muraria, aprendo la St. Mark's Tower alla natura, al paesaggio e al sole, attraverso le pareti interamente vetrate, portate dai pilastri centrali. È dunque intrinseco a questo tipo edilizio, la cui eccezionali dimensioni lo astraggono dalla misura dello spazio urbano, il richiamo al radicamento nelle storie dei luoghi, nelle tradizioni culturali dell'architettura e delle società che essa rappresenta: l'affascinante tema è come intrecciare questi dati dicotomici.

Se quel plastico sembra alludere a un mondo arcaico e organico, in una seconda prova per il grattacielo terziario, inevitabilmente di grandi dimensioni, Ponti ricerca nella tradizione classica le radici su cui innestarlo. Esso diviene ora una colonna [Fig. 2], altissima e solcata da scanalature piatte, dove ogni suo elemento edilizio è riassunto nella grande scala. Solo le lunghe scanalature modellano la superficie, portando dentro al volume luce, aria e il paesaggio. Ora il gigante urbano ritrova la storia di una civiltà cui appartenere, come una stele atemporale rende antica la metropoli contemporanea, confitto come una colonna antica e altissima nel suolo, dove si acquetano le architetture della città. Una luce rosa da tramonto mediterraneo vibra tra le scanalature rosate.

Ponti sonda con altri modelli questo itinerario progettuale: le scanalature si rivestono di materiali edilizi contemporanei, di luci e colori; il volume palesa gli elementi necessari al funzionamento di un edificio così complesso [Fig. 3, 4]. Le bianche modanature si alternano ad altre colorate, ritrovando in questa ricchezza compositiva e cromatica un legame vivo con la città europea, con la scala dei suoi elementi e le variazioni dei suoi colori. Questi primi magnifici fotomontaggi lo illustrano solitario protagonista del suo paesaggio, fino alla prova in cui Ponti immagina una parte di città composta da grattacieli, ciascuno diverso, ma tutti *colonne* di una città ordinata nella sua sapiente libertà [Fig. 5].

Come se *addomesticasse* il grattacielo, Ponti lega con lo spago le parti di un altro modello [Fig. 6], affrontando il tema complementare a quello terziario, l'edificio alto residenziale; così annota su uno dei disegni:

Nel tragitto tra l'aeroporto di Londra e la città si vedono in piena campagna e pianura cinque bellissime torri abitate. Le torri stanno bene se son vicine come queste in un nobile ardito spettacolo architettonico ben diverso da quello delle periferie di tutte le nostre città coi loro monotoni volumi cubici uguali in tutta la penisola (annotazione di Gio Ponti su uno dei disegni: Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giorgio Casali).

Nel percorso periferico è lecito pensare che abbia visto il profilo di una delle New Towns con le quali il London County Council rispondeva alla crescita della metropoli, punteggiando la campagna periurbana di torri residenziali.

Di nuovo è uno spago a legare il plastico 'prototipo' del grattacielo residenziale: la fotografia di Casali pare prenderlo, appena assemblato, dalle mani del progettista per mostrare un'idea concretizzata in una forma ancora abbozzata, ma completa ed espressiva dei principi compositivi, ambientata su un piano non più urbano, ma su una pianura conclusa da un profilo prealpino sotto un cielo annuvolato. Natura, mobilità, grattacielo: la triade modernista.

Il grattacielo residenziale, alto 50 metri circa, è composto da più volumi verticali distinti, che albergano gli alloggi dalle diverse dimensioni, esposti alla luce e all'aria e leggibili come elementi figurativi dalla libertà nel

disegno delle aperture: le pareti decorate da disegni colorati rendono l'edificio una presenza viva e attuale nel paesaggio. Alla tradizione del grattacielo come parallelepipedo monotono e sottratto alla misura dell'uomo Ponti oppone qui un altro insieme di riflessioni, che lo trasformano in un edificio *domestico*, vicino per misure e funzioni alla tradizione edilizia italiana, tuttavia profondamente riletta [Fig. 7, 8]. L'attenzione di Ponti si rivolge ai molti aspetti controversi del grattacielo: il fuori scala è superato tanto dalla scomposizione della grande massa in volumi minori che offrono vivibilità agli alloggi, quanto dalla libertà figurativa affidata alla variazione delle finestre multiformi e ai colori, che riportano nell'edificio alto la dimensione dell'uomo e la sua impronta d'artista.

Elaborati in collaborazione con le industrie Feal e l'ing. Giovanni Varlonga, i grattacieli sono basati su innovative componenti industrializzate, strutturali e impiantistiche, al fine di determinare prospetti liberamente componibili e piante flessibili. Composite e lobate, esse ospitano ogni piano più alloggi [Fig. 9] di media dimensione, esposti su tre lati, serviti da un nucleo centrale e organizzati con una pianta libera [Fig. 10], variabile e adattabile: "Questa è una delle infinite varianti possibili, i vostri architetti ne troveranno altre migliori per sostituire gli schemi inadatti", alla "ricerca di un nuovo spazio d'abitazione" (annotazione di Gio Ponti su uno dei disegni: Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giorgio Casali).

Si compie qui un ventennale periplo intorno a un tipo edilizio certamente non italiano per ragioni economiche, produttive, culturali e ambientali: un tipo edilizio che, inevitabilmente, sarebbe approdato in Italia negli anni recenti, quelli della globalizzazione. E sarebbe tornato portato da architetti non italiani.

Riconsiderare oggi quelle proposte significa anche ricordare quelle energie che allora illuminavano la collaborazione tra progettisti e imprese e che avrebbero offerto tutti gli spunti necessari a una modernizzazione qualificata del nostro paese. Ma, seguire quel *filo di spago* consente anche di cogliere che il più profondo obiettivo di quegli esperimenti era di porsi dentro e di alimentare una tradizione architettonica così ricca da dare anche al grattacielo forme che lo avrebbero riconosciuto come parte di una storia, di una identità. E di comprendere che questa ricerca avrebbe avuto

la forza per tracciare per il grattacielo un percorso non affidato all'immagine tecnologica - com'è avvenuto - ma a una sintonia profonda con l'ambiente che lo generava.

L'entrare dentro la storia per cercare una cultura operante, la volontà di tracciare i solchi di una tradizione colta anche per il più nuovo ed ermetico del tipo edilizio: questa ricerca, vista dalla distanza che l'oggi consente, ci permette di cogliere la vicinanza tra le proposte di Gio Ponti e quelle dei BBPR, una vicinanza maggiore di quanto allora apparve.

Riferimenti bibliografici

Fiori Prizzon 1982

L. Fiori, M. Prizzon (a cura di), *BBPR. La Torre Velasca*, Milano 1982.

Maffioletti 1990

S. Maffioletti, *La città verticale. Il grattacielo: ruolo urbano e composizione*, Venezia 1990.

Ponti 1956

G. Ponti, "Espressione" dell'edificio Pirelli in costruzione a Milano, "Domus" 316 (marzo 1956), 1-16.

Trini 1968

T. Trini, *La galleria de Nieubourg a Milano*, "Domus" 459 (febbraio 1968), 42-49.

English abstract

The skyscraper is the most emblematic architecture of the 20C, its typology became a symbol of modernity. In Italy the debate around this complex architecture becomes vivid between the Sixties and Seventies, concerning mainly the city of Milan. Here, two competing architectures were built more or less at the same time: the Torre Velasca and the Grattacielo Pirelli. The former is called tower, and represents the legacy of the urban history typical of Italian historical city centres; the latter is a skyscraper, which garnered international popularity thanks to its innovative structure. These two buildings not only reflect the different 'school' of thought on the meaning of tall buildings, but they also instigate a participative discussion conducted in the most popular magazines of the time: Casabella and Domus, ironically both directed by the respective architects of the two buildings, Ernesto N. Rogers and Gio Ponti. Ponti was particularly intrigued and knowledgeable on the matter of tall buildings to the point that he produced, together with his office, the *idearii*, a series of design iterations exhibited in 1967 in the Galleria Nieubourg in Milan and photographed by Giorgio Casali. The *idearii*

are a demonstration that those buildings are neither a tower nor a skyscraper but a perfect synthesis between history and innovation. Bridging the distance that for years has been maintained between the two Milanese projects, this paper reveals the common ideas among Italian architects on this fascinating typology.

keywords | Gio Ponti; BBPR; skyscraper; tower; idearii.

Autilia e Colorado Dream

Due modelli di città alla “Eurodomus” 2 (Milano 1968) ed “Eurodomus 4” (Torino 1972). Note di ricerche in corso

Anna Ghiraldini

Il Fondo Gio Ponti conservato presso il Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC) dell'Università di Parma costituisce un patrimonio di straordinario interesse in quanto riunisce l'archivio dell'architetto nella sua totalità e prolificità, per un numero complessivo di 454 progetti realizzati tra la fine degli anni Venti e la fine degli anni Settanta, suddivisi per progetto e ordinati cronologicamente. Tra i materiali del fondo, sono raccolti disegni esecutivi su lucido, copie eliografiche, radex, disegni e schizzi, nonché stampati, corrispondenza, documenti relativi all'attività dello studio e maquettes (Miodini 2001, 11-12).

In occasione della mostra “Gio Ponti. Amare l'architettura” inaugurata al MAXXI di Roma lo scorso 24 novembre, curata da Maristella Casciato e Fulvio Irace con Salvatore Licitra Ponti, Margherita Guccione e Francesca Zanella, è stata condotta una campagna sul fondo volta non solo al restauro dei materiali per la mostra ma anche al riordino, allo studio e al restauro delle maquette del fondo. La fortuita e fortunata opportunità di lavorare di concerto alla responsabile della sezione progetto del CSAC, dott. Lucia Miodini, e alla restauratrice, dott. Lorena Tireni, mi ha permesso di leggere e indagare le fonti primarie in modo trasversale: l'osservazione e l'analisi dei disegni autografi sono state cruciali per ricostruire la genesi dei progetti, attribuire date – e in certi casi anche titoli – ai modelli architettonici e procedere al loro restauro, nel rispetto degli elementi di carattere tipologico, formale e strutturale.

Il lavoro incrociato con i documenti del Fondo Giorgio Casali – conservato all'Archivio progetti dell'Università luav di Venezia – ha inoltre consentito di raccogliere informazioni determinanti a costituire il terreno su cui confermare le nostre ipotesi e porci nuovi quesiti.

In particolare, questo contributo prende spunto da due modelli conservati a Parma, a oggi in fase di restauro, per raccontare le ricerche che mi hanno consentito di portare alla luce documenti inediti che chiarificano l'iter progettuale e la temperie culturale entro cui l'attività di Ponti si inserisce a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta.

Autilia: per un rapporto moderno tra strade, veicoli, abitazioni



1 | Il Padiglione Domus+Quattroruote alla Eurodomus 2 (1968). “Domus” 461 (aprile 1968).

Negli anni Sessanta, la rivista “Domus”, di cui l’architetto è fondatore e direttore, è promotrice di “Eurodomus. Mostra pilota della casa moderna”, una serie di iniziative fieristiche che avevano l’intento di rappresentare la varietà e la ricchezza delle produzioni moderne italiane qualificate, in fieri e in divenire, nel panorama mondiale, presentando gli esiti di studi e ricerche dei progettisti italiani e stranieri (Redazione 1966, allegato). Quegli anni, presentati a “Eurodomus” come momento di sperimentazione sinergica e trasversale tra l’ambito del design d’arredo e il campo delle arti, segnano il costituirsi di un necessario dibattito attorno al tema dell’abitare; e proprio questa fiera è uno degli eventi catalizzatori tra le spinte artistiche, la cultura del progetto d’avanguardia e la realtà commerciale e produttiva italiana, artigianale e industriale (Frescaroli Lecce 2018, 418). La mostra pilota avrà vita breve: conterà di sole quattro edizioni biennali svoltesi a Genova (1966), Torino (1968, 1972) e Milano (1970).

Nella primavera del 1968, si tiene a Torino “Eurodomus 2. Mostra pilota della casa moderna”, per la cura di Gio Ponti con Gianni Mazzocchi, Cesare

M. Casati, Emanuele Ponzio e Gianni Ratto. È in questo frangente che Ponti ha l'occasione di esporre le sue ricerche su una nuova forma di città che sia capace di integrare i propri elementi costitutivi, quelli integrativi delle abitazioni, in modo omogeneo nel tessuto urbano secondo innovativi schemi funzionali. L'automobile, "moderno straordinario caratterizzatore del traffico", favorisce i ragionamenti verso un nuovo concetto di strada: non più un problema, non più mero collegamento, la strada si fa strumento di disegno urbano, diventando parte essenziale del lessico di creazione della città moderna; l'automobile, in questo senso, è un tema da sviluppare in modo sinergico con le forme del territorio. La scritta/manifesto "per una espressione globale degli elementi di una urbanizzazione moderna - strade moderne - traffico moderno - architettura moderna - arredamento moderno" corona il padiglione di "Domus" e "Quattroruote" che si trova nel cortile d'ingresso alla fiera, dove sono esposte otto tavole illuminate puntualmente da un faretto e un modello a scala urbana, una proposta "per un rapporto moderno fra strade, veicoli, abitazioni", che esemplifica chiaramente il progetto di Ponti (Ponti 1968b, 5-6) [Fig. 1].

Un unico pannello di dimensione 113x178 cm realizza il modello di questo insediamento urbano innestato attorno a uno svincolo autostradale: lo schema a quadrifoglio, tipico dei raccordi autostradali, è superato in favore di una strada a scorrimento veloce, nelle sue parole "una arteria 'aperta' maggiore - che si dirama dalla metropoli e si spinge in spazi aperti delle campagne, e vi porta i servizi rapidi automobilistici collettivi", che attraversa la città ed è sovrappassata da "un'arteria minore trasversale".

Lo svincolo che porta alla città si ramifica in strade a senso unico che ne dividono l'impianto in *insulae*; scavalcano queste strade carrabili sottili passerelle pedonali che collegano le *insulae* e le loro reti di sentieri interni, superando il problema degli incroci mortali fra pedone e auto. A questo proposito, è dell'estate 1968 la campagna del Ministero dei Lavori Pubblici sulla sicurezza stradale, illustrata da Sergio Ruffolo, che riporta slogan quali "Attenzione! Il 62% degli incidenti si verifica agli incroci: quasi tutti per motivi di precedenza", o "Pedoni! Ricordate che i conducenti devono avere il tempo di darvi la precedenza sui passaggi zebra". Con il sistema proposto per Autilia, Ponti elimina il concetto di

intersezione tra strade: il traffico pedonale e quello automobilistico sono finalmente separati.



2 | Gio Ponti, *Autilia*, planimetria, retini su lucido, scala 1:5000, 1967. Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università di Parma, Sezione Progetto, fondo Gio Ponti, B049523S.

Ognuno di questi brani di città è progettato per poter essere autonomo ed è quindi dotato dei propri servizi, tra i quali scuole, aree verdi, edifici alti con “una veduta illimitata, all’infinito; cosa stupenda”). Ogni *insula*, come si evince dalle tavole che accompagnano il modello, ha il proprio asilo (A), i propri campi da gioco (SP) e sportivi, i propri servizi; gli edifici residenziali, a pianta triangolare che possono ospitare 60 famiglie, sono a gruppi di tre/quattro per *insula* e sorgono accanto alle strade, ben collegati a parcheggi coperti (PC), scuole nido (N), orti (O). Il centro città è

una piazza-belvedere che si eleva su una piastra di parcheggi pubblici e da cui si ha “la più bella veduta naturale del *paesaggio moderno*” (Ponti 1968, allegato) [Fig. 2].

I materiali che Ponti utilizza per questo modello sono di varia natura: cartone e legno impiallacciato dipinto di verde per le insule e le curve di livello; legno dipinto di bianco per i grattacieli triangolari; cartone per la piazza/piastra, gli altri edifici bassi e le passerelle pedonali che collegano le *insulae*; il verde urbano è reso con il muschio. Particolare attenzione merita il trattamento materico delle vie carrabili: il modello era in origine illuminato internamente, pertanto il manto stradale è reso mediante un sottile strato di plastica traslucida. La luce è usata anche per il modello del Denver Art Museum, attualmente esposto al MAXXI con un sistema a LED che sostituisce l’originaria lampada a incandescenza, perché “nella mente è presente una nuova evoluzione dell’architettura stessa che per virtù della elettricità, trasformerà l’aspetto notturno delle città, e creerà *nuove fantastiche architetture*” (Ponti [1957] 2008, 211).



3 | Gio Ponti, *Modello di Autilia*. “Domus” 461 (aprile 1968).

Autilia, la città moderna, è il manifesto di una città che deriva dalle infrastrutture come risultato diretto del rapporto “disegno del tracciato-velocità di progetto” e “fluidità del traffico-caratteri dello spazio urbano”, descritta attraverso schizzi colorati su lucido, disegnata su una griglia e raccontata attraverso schemi di incroci e di tempo con collage e calcoli. Autilia è dunque uno studio pionieristico che mette al centro del progetto urbano e architettonico della città la strada delle automobili; sorge in uno spazio generato dall’infrastruttura – le aree comprese tra gli svincoli autostradali – altrimenti di scarto, ed è replicabile in qualsiasi punto della

rete autostradale italiana. Questa geometria propone una nuova idea di densità urbana a partire da quello che Ponti definisce il “trinomio moderno *strada-traffico automobilistico-abitazione*” fondato sul flusso di traffico continuo, sulla prossimità tra abitazione e strade veloci e sull'estensione del concetto di strada da oggetto funzionale a soggetto promotore della forma urbana.

Le *insulae* pontiane riscrivono la morfologia della città e nel contempo diventano parte integrante del codice della strada; le strade non frazionano più la città ma assumono il nuovo ruolo di operatori compositivi, demandando alle loro forme, alle giaciture, alle gerarchie e agli orientamenti la configurazione dei dispositivi di organizzazione della velocità e della sicurezza.

Ponti sviluppa il progetto per questo nuovo modello di città nel biennio 1967-1969, contestualmente allo studio di grattacieli a pianta triangolare che vengono iscritti nel nuovo palinsesto urbano: il progetto lascia un *corpus* di disegni e modelli, tutti coloratissimi, che esplicitano in pianta l'organizzazione funzionale degli spazi e in alzato una grande varietà di soluzioni formali.

Colorado Dream, sogno colorato

Di nuovo a Torino, tra il 18 e il 28 maggio 1972, si tiene la quarta e ultima edizione di “Eurodomus”. Sotto il motto “il mondo cambia la vita cambia la città cambia la casa cambia”, Ponti firma il prototipo di una “casa versatile”, capace di adattarsi ai ritmi veloci della vita moderna eliminando ogni spreco di spazio attraverso la razionalizzazione e l'accentramento dei servizi e l'uso di pareti a soffietto che consentano la totale trasformabilità e libertà compositiva degli spazi.

Ponti continua qui le ricerche per la “casa adatta” – inaugurate due anni prima in occasione della terza edizione milanese di “Eurodomus” – quando aveva proposto un alloggio ad ambienti integrati, delimitati da pareti pieghevoli completamente apribili, in grado di articolare lo spazio riducendo i disimpegni e abolendo i corridoi, e proseguite nel 1971 alla mostra “Nuove immagini della casa” tenutasi a Torino: esperienze, queste, foriere di un nuovo modo di pensare l'abitazione, versatile perché in grado di adattarsi alle esigenze degli abitanti nella logica del “maggior spazio

godibile in minor superficie” (Ponti 1970a, 17-19; Ponti 1970b, 22; Ponti 1971, 34).

Il CSAC conserva due cartelle con i documenti del progetto elaborato da Ponti nei primi anni Settanta attorno al tema della “casa adatta” finalizzate alla realizzazione del prototipo dell’unità abitativa per “Eurodomus 4”. Questa produzione conta materiali estremamente eterogenei tra loro: diversi lucidi, serigrafie e collage descrivono le ricerche formali dell’architetto per l’apparato decorativo del padiglione; due album raccolgono studi dimensionali sugli appartamenti da lui proposti, dalle cui piante flessibili riverbera la totale libertà di composizione delle aperture in facciata; alcune tavole riassumono e spiegano in modo didascalico il progetto di Ponti per edifici multipiano di tipo “due elle” – “una di struttura muraria continua con la linea degli impianti e servizi accentrati, senza sprechi di superficie, lasciando massimo agio allo spazio di godimento della vita, l’altra, ‘l’elle aperta’, con le finestre allineate aperte sul mondo”. C’è poi un dattiloscritto su carta dorata che riporta questo testo:

Nessuna cosa fu creata che non fosse sognata.

Nessuna cosa fu sognata che non fosse poi avverata.

I sogni son segni ed io credo nei sogni.

Questo plastico è un sogno immaginario (tutti lo sono) d’una città immaginaria sul Colorado fiume senza colore che sogna il Colore, e Stato fra gli Uniti che sogna un colore per il suo fiume. Il Colorado è una terra di sognatori, Denver, la capitale, sognò un bellissimo Museo, ed i denverians l’ebbero; Colorado Spring, la seconda città sognò la primavera, e gli springers l’ebbero, perenne; la terza città da un piccolo delizioso old village di “silver roof” i tetti d’argento lungo il Color (stranamente si chiamava così) crebbe a città, e sognò quel che le mancava, il Colore, e si chiamò Colorado Dream, sogno colorato, ed eccola come è ora, colorata essa, colorato il fiume che la attraversa sopra i ponti, sotto lunghissime gallerie acquee, e l’attiguo Lake Colorado.

L’architettura è fatta per guardarla, guardate il vecchio village a sinistra e gli alberghi di fronte, discutibili, ottocenteschi, i bellissimi grattacieli colorati che precorrono, quelli che verranno, e infine i più grandi e sottili come lame. Vi dirò la mia profezia dell’Italia dipinta.

g.p.

Il documento non entrerà in alcun modo nei materiali e nella letteratura prodotta attorno alla mostra, rimanendo soltanto traccia preziosa d'archivio; ma si tratta di un testo importante poiché introduce al modello in quattro parti accolto all'interno del padiglione di Ponti per questa "Eurodomus".

Il "grande plastico per la 'città in colore' di Colorado Dream in USA" (Ponti 1972b, 51) è la maquette di un insediamento urbano costruito attorno a uno corso d'acqua, caratterizzato dalla presenza di un nucleo abitativo in uno spazio verde che ospita anche stecche di edifici produttivi e terziario; dominano un lato del plastico alcuni edifici alti, che si distinguono dal contesto per vivacità di colori e ardore delle forme.

Non deve destare sorpresa il nome di questo modello, poiché è degli stessi anni il progetto per il Denver Art Museum (1966-1971), che Ponti progetta con Jim Sudler e Joal Cronenwett e la consulenza di Otto Bach, direttore del museo. È ipotizzabile, e Ponti stesso lo sostiene, che questa città immaginaria, colorata, che si specchia sul fiume Colorado derivi dai paesaggi del nord America che Ponti ha visto; come per il museo, l'architetto inserisce edifici moderni in un contesto tradizionale ma dinamico, quello americano, figurando le stesse soluzioni avveniristiche anche per l'Italia.



4 | Studio Gio Ponti, Antonio Fornaroli, Alberto Rosselli, *Colorado Dream* (1971-1972): foto del modello in costruzione e modello finito. Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giorgio Casali, inv. 184_46306c, 046306-004, 046306-001.

Il modello è costituito da quattro pannelli dalle dimensioni di 62x95 cm, per una superficie totale di 124x190 cm; tavole di truciolato compresso dipinte di bianco e semplicemente giustapposte realizzano la base su cui

si snoda un corso d'acqua, reso in acetato di diverse tonalità di blu, traversato da un ponte. Lungo le sue sponde, su alcuni strati di polistirolo, trova posto una città organizzata in tre nuclei: una parte residenziale di case basse in polistirolo rivestito di carta e acetato colorati e tetti a falda in cartoncino grigio, disposte a formare una sorta di cortina edilizia lungo il corso d'acqua e il bordo del modello e realizzando, in questo modo, uno spazio verde che si sviluppa parallelo all'acqua; una parte a vocazione turistica, con alcuni edifici in cartone rivestito di carta colorata, nelle parole di Ponti "alberghi discutibili, ottocenteschi", con verde sulle coperture piane e aggetti che cercano di conferire un qualche dinamismo alle facciate, che affacciano su una piccola darsena ricavata da uno specchio d'acqua; infine, una parte moderna, dalle tinte brillanti, fatta di sei grattacieli a pianta triangolare, coloratissimi ("tutto sarà coloratissimo", appuntava l'architetto) e una piastra in polistirolo rivestito da cartoncino argentato su cui sono impostati tre edifici dalla pianta a sviluppo longitudinale [Fig. 4].

Questo plastico, come riporta il pieghevole di presentazione del padiglione, è dedicato "alla Ceramica Pozzi ed a tutta l'industria italiana delle vernici ed ai 'libri del colore' dell'Edilclub" e vuole affiancarsi "alle ispirazioni dei 'verniciatori' italiani di ringiovanire intere contrade delle nostre città". Colorado Dream è il sogno di Ponti della città dipinta, dell'Italia che rinasce nel colore, perché, riportando una frase di Gropius del 1959:

Forse l'Italia è destinata a chiarire su quali fattori della vita moderna dobbiamo fondarci per recuperare il perduto senso della bellezza e promuovere nell'era industrializzata una nuova unità culturale.

E soprattutto, aggiunge Ponti, in questo momento così cruciale per la cultura italiana.

Il Fondo Casali riporta come titolo dell'unità archivistica che raccoglie il materiale fotografico di questa maquette "Modello d'insieme del progetto di concorso per il centro direzionale di Monaco di Baviera": l'incrocio delle fonti provenienti dai due archivi ha permesso di individuare, mediante una lettura trasversale di questo modello, il riuso di un plastico per una variante del progetto "October Zentrum. Progetto di concorso per il centro direzionale di Monaco di Baviera" dello Studio Ponti-Fornaroli-

Rosselli, datato al 1970. Il centro direzionale, nel progetto, insiste su un lotto trapezoidale compreso tra Prielmaierstrasse e Elisenstrasse: una gradinata a tre rampe porta a una piastra/terrazza giardino a quota 12 m, sulla quale sono impostati, in questa versione, un albergo, un edificio a impianto centrale tondo – la rampa per i parcheggi – e due torri, che Ponti battezza Hansel e Gretel. La piastra ospita negozi nei tre piani fuori terra e parcheggi interrati nei due piani ipogei. Nella città colorata di Ponti, il modello affaccia parzialmente sull'ansa del fiume che si snoda tra gli edifici; inoltre, la piastra sembra aver perso le funzioni che aveva nel progetto originario, circondata su tre lati dal verde.

In aggiunta, come descritto sopra, Colorado Dream include anche sei esemplari del progetto per grattacieli a pianta triangolare del biennio 1967-1968, già presenti nella maquette per *Autilia* alla seconda "Eurodomus".

Per concludere: questioni aperte

Si sono proposti qui solo alcuni parziali esiti alle ricerche condotte sulle maquette di Ponti: sono studi in corso, dai quali emerge con chiarezza l'importanza dei modelli architettonici nella produzione pontiana per il recupero della memoria sull'architetto. Accanto a maquette spesso esposte in mostre nazionali e internazionali – fra i vari esempi, la Concattedrale della Gran Madre di Dio a Taranto con il dettaglio della Vela e il Ciborio di Oropa, o l'automobile della Linea Diamante, o ancora il modello dell'Esposizione Internazionale del Lavoro (Torino 1961) – ne sono conservate molte inedite, riferite – o riferibili – a progetti più o meno noti. Qual è, però, l'uso del modello nell'opera di Ponti? Si tratta di modelli realizzati a fini di studio – tesi a verificare ipotesi e a inquadrare il progetto a un determinato stato di avanzamento – o a fini espositivi? E cosa significa esporre un modello di studio? Si delinea l'urgenza di approfondire l'analisi e lo studio delle sue maquette, fondamentali per ricostruire la genesi del suo fare progettuale e per restituire una visione quanto più possibile integrale sul *modus operandi* dell'architetto.

Fonti

Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università di Parma, Sezione Progetto.

Riferimenti bibliografici

Aymonino 1996

A. Aymonino, *L'avanguardia incompiuta: utopia, infrastruttura e territorio nei progetti italiani della "nuova (grande) dimensione" 1959-1977*, "Architettura Intersezioni" 3 (1996), 98-103.

Eurodomus 2. Mostra pilota della casa moderna ispirata dalla rivista "Domus", catalogo della mostra, palazzo Torino Esposizioni, Torino 22 marzo-8 aprile 1968.

Eurodomus 4. Mostra pilota della casa moderna ispirata dalla rivista "Domus", catalogo della mostra, palazzo Torino Esposizioni, Torino 18-28 maggio 1972.

Frescaroli Lecce 2017

L. Frescaroli, C. Lecce, *Eurodomus 1966-1972. Una mostra pilota per la storia degli allestimenti italiani*, Atti del convegno internazionale "Esposizioni" a cura di F. Castellani, F. Gallo, V. Strukelj, F. Zanella, S. Zuliani, Parma, 27-28 gennaio 2017, 418-430.

Feraboli 2019

M.T. Feraboli, *Tipica-esatta-adatta*, in M. Casciato, F. Irace (a cura di), *Gio Ponti. Amare l'architettura*, Roma 2019, 72-79.

Miodini 2001

L. Miodini, *Gio Ponti. Gli anni Trenta*, Milano 2001.

Ponti [1957] 2008

G. Ponti, *Amate l'architettura*, Milano [1957] 2008.

Ponti 1968a

G. Ponti, *Per un rapporto moderno fra strade, veicoli, abitazioni*, "Domus" 461 (aprile 1968), allegato.

Ponti 1968b

G. Ponti, *Eurodomus 2*, "Domus" 463 (giugno 1968), 5-68.

Ponti 1970a

G. Ponti, *La casa adatta*, "Domus" 488 (luglio 1970), 17-19.

Ponti 1970b

G. Ponti, *Maggior spazio godibile in minor superficie*, "Domus" 490 (settembre 1970), 22-30.

Ponti 1971

G. Ponti, *Nuove immagini della casa*, "Domus" 500 (luglio 1971), 32-34.

Ponti 1972a

G. Ponti, *Il mondo cambia la vita cambia la città cambia la casa cambia*, pieghevole della “casa adatta” a “Eurodomus 4”, 1972.

Ponti 1972b

G. Ponti, *Ricerca d'un nuovo “spazio d'abitazione”*, “Domus” 512 (luglio 1972), 51.

Redazione 1966

Redazione di “Domus”, *La mostra Eurodomus nella fiera internazionale di Genova*, “Domus” 435 (febbraio 1966), allegato.

Venudo 2005-2006

A. Venudo, *Spessori, codici, interfacce. Architetture della strada*, tesi del XIX ciclo del Dottorato di ricerca in Progettazione architettonica e urbana, Università degli Studi di Trieste, 2005-2006.

English abstract

Between the Sixties and the Seventies, “Domus” promotes “Eurodomus”, a series of trade fair initiatives aiming to represent the variety and richness of modern Italian qualified productions worldwide, and presenting the results of studies and research by Italian and foreign designers. In 1968, at “Eurodomus 2” Ponti has the opportunity to exhibit his research on a new form of city capable of integrating its constituent elements homogeneously in the urban structure according to innovative functional schemes. Autilia is a pioneering city whose urban and architectural project rises from the automobile road, in the areas between the motorway junctions – otherwise waste spaces – and can be replicated at any point on the Italian motorway network.

Four years later a “large model for the ‘city in color’ of Colorado Dream in the USA” is displayed at “Eurodomus 4”: the model represents an urban settlement built around a watercourse, characterized by the presence of a residential unit in a green space which also houses productive and tertiary buildings, and tall buildings standing out from the context for the liveliness of colors and forms, projected by Ponti, Fornaroli and Rosselli.

This essay seeks to trace a connection on Ponti’s model production with these two models as a starting point.

keywords | Eurodomus; Autilia; Colorado Dream; architectural model.

*La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.
(v. Albo dei referee di Engramma)*

Villa Planchart a Caracas

Conservazione e de-costruzione del mito

Andrea Canziani*, Sara Di Resta**



1 | Docomomo Venezuela ISC Technology, *Villa Planchart*, facciata est, 2018.

“Non c’è ragione perché l’architetto continui [...] a concepire il restauro come un torneo cavalleresco tra il vecchio e il nuovo, dove il restauro ‘riuscito’ è un monumento morto con l’onore delle armi.

Un affondo conoscitivo, noi sosteniamo, un nuovo punto di vista che modifica la percezione di un oggetto vuole anche dire ‘fare opera’, almeno da quando vale l’assunto che, parafrasando Duchamp, *c’est le regardant qui fait le monument*”
(Reichlin 2011).

L’8 dicembre 1957 si inaugura sulla collina di San Roman a Caracas la casa di Ana Luisa Braun e Armando Planchart: El Cerrito, forse la villa più famosa progettata da Gio Ponti [Fig. 1].

Sono passati poco più di quattro anni dal 17 giugno 1953, quando per la prima volta i Planchart incontrano l'architetto nello studio di via Dezza a Milano. Il cantiere inizia il 21 febbraio 1955 e come sempre il primo grande narratore di se stesso e della sua opera è proprio Ponti, che presenta sulle pagine del numero del febbraio 1955 di "Domus" la casa che sta costruendo quando è ancora solo un modello da realizzare.

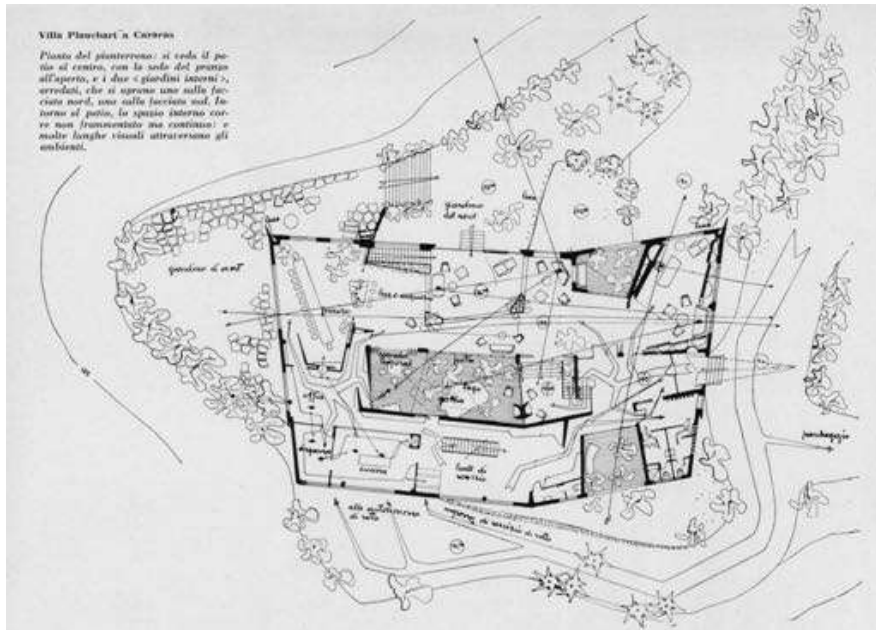
La villa è "figlia" – questa la parola esatta usata da Ponti (1955, 8) – delle esperienze legate ai viaggi del 1953 in America Latina, ed è il frutto delle ricerche sviluppate in altri progetti, che illustra largamente nell'articolo: l'Istituto di Fisica nucleare a San Paolo, la Fondazione Lerici a Stoccolma, e ancora il Centro Garzanti a Forlì e Palazzo Lancia a Torino, nonché il Grattacielo Pirelli in costruzione a Milano.

Della villa, Ponti enumera precisamente le caratteristiche e offre lo spartito secondo cui interpretare i veri caratteri dell'opera. Un primo elemento è legato all'esaltazione delle superfici portate, ossia il distacco, l'una dall'altra, delle superfici piane di pareti e coperture, che ne rivela "l'esiguo spessore e la tipica leggerezza derivata dalla tecnica moderna". Perché

la costruzione, oggi, è posata sulla terra [...] nel più palese contrasto con l'espressione di peso che caratterizzava l'architettura di un tempo. [E così] ho sognato una villa che si posasse sul terreno come una farfalla bianca, senza peso, né volume, né massa (Ponti 1955, 10).

Poi le finestre a filo esterno, per non bucare le superfici, per far sì che l'arretramento dei serramenti non generasse né ombra né spessore. In terzo luogo l'autoilluminazione notturna, ossia l'uso plastico della luce per determinare, nelle ore del buio, una precisa apparenza formale dell'edificio, che non avrebbe dovuto caratterizzarsi solo attraverso la luce degli interni ma avere una sua propria espressione. Infine, la forma aperta delle piante, linee che limitano ma non chiudono gli spazi, linee che non si incontrano ma evitano ogni parallelismo (Ponti 1955; Ponti 1957). La forma obbedisce alle vedute, ai venti e al sole, ma soprattutto alle visuali interne e alle viste verso l'esterno "perché l'architettura, senza essere scenografia, è però uno spettacolo di spazi" (Ponti 1955, 13). E perché non vi fossero dubbi, disegna nelle piante tutte queste visuali e i punti di

vista da cui fruirle. Sono le sue famose planimetrie, che resteranno sempre, non solo per questo edificio, un tratto unico pontiano [Fig. 2].



2 | Gio Ponti, *Villa Planchart*, pianta del piano terra. "Domus" 303, 1955.

Sei anni dopo la villa tornerà sulle pagine di "Domus", nel numero di febbraio del 1961. Questa volta il testo di Ponti è secondario rispetto all'apparato iconografico di Paolo Gasparini e Giorgio Casali costituito da ben 76 immagini, che possono far comprendere meglio di un testo – dice Ponti – le caratteristiche della costruzione, che sono, ovviamente, quelle descritte già nel 1955.



3 | Giorgio Casali, *Villa Planchart*, facciata sud, veduta esterna diurna, 1953-57, negativo su vetro. Università luav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giorgio Casali, inv. 041193-1.

4 | Giorgio Casali, *Villa Planchart*, facciata nord, veduta esterna notturna, 1953-57, negativo su vetro. Università luav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giorgio Casali, inv. 041193-4.

5 | Giorgio Casali, *Villa Planchart*, il salone a doppia altezza visto dal ponte-balconata al primo piano, 1953-57, negativo su vetro. Università luav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giorgio Casali, inv. 041193-5.

6 | Giorgio Casali, *Villa Planchart*, stanza da letto matrimoniale, 1953-57, negativo su vetro. Università luav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giorgio Casali, inv. 041193-5.

La villa comincia a comporsi nello sguardo dei fotografi, che coincide con quello dell'architetto. Casali è il fotografo di "Domus", è l'occhio di Ponti sulle pagine della sua rivista [Figg. 3-6]. Gasparini gli si affianca, lavorando

[...] non solo da espertissimo fotografo quale egli è, in questo difficile campo delle fotografie d'architettura, ma anche da conoscitore dell'architettura (senza di che non la si fotografa). Egli ha fotograficamente reso nel miglior modo possibile questo complesso difficilissimo da riprodurre, perché qui ogni spazio si apre per più lati sull'altro, determinando una serie di mutevoli spettacoli architettonici, composti e integrati gli uni con gli altri, con vedute incrociate, attraversanti, d'infilata, e dall'alto in basso e viceversa; e con dislivelli e trasparenze, componendo piani e spazi in un gioco senza intermissioni, dove sempre nuove prospettive appaiono e si inquadrano col muoversi del visitatore (Ponti 1961, 1).

Il testo e le immagini ribadiscono i punti fermi della composizione:

Si può osservare in queste fotografie degli esterni, come i muri di facciata, muri portati, appaiono distaccati fra loro ai margini, e non si incontrino sugli angoli a formare volume chiuso e pieno: ciò perché il muro – che non è più portante ma è solo uno schermo portato dalla struttura – non deve ‘pesare’ neanche visualmente; e ciò è espresso dalla evidenza dei suoi bordi sottili. Questi muri di facciata sono distaccati anche dalla copertura, la cui ampia, e sottile ala di gronda appare come la continuazione del soffitto del salone. Questo tetto è come una grande ala appoggiata sulla casa, a proteggerla. Le pareti esterne, e il disotto dell'ala di gronda, sono rivestiti in mosaico bianco di ceramica (Ponti 1961, 11).

Nelle parole di Ponti l'attribuzione delle immagini sembra voler riconoscere al fotografo venezuelano un ruolo di esclusività nella documentazione della villa. Paolo Gasparini ha indubbiamente potuto avere una particolare facilità nel lavoro di documentazione, in quanto fratello di Graziano Gasparini, direttore del cantiere a partire dal 1957. Gli scatti del fondo Casali conservati all'Archivio Progetti dello Iuav di Venezia fanno emergere, in realtà, un ruolo rilevante di Casali, a cui devono attribuirsi parte degli scatti pubblicati sul numero 375 di “Domus”.

Coloro che hanno contribuito a generare questa enorme scultura astratta da guardare “non dal di fuori ma dal di dentro”, secondo le parole di Ponti (1961, 1), si affacciano in questa descrizione: sono ovviamente i due committenti, ma anche i produttori di oggetti e arredi, e i due collaboratori venezuelani a cui viene riconosciuta una “collaborazione esecutiva” –

l'ingegner Mario De Giovanni a cui succederà negli ultimi mesi del cantiere l'architetto Graziano Gasparini (Ponti 1961, 2).

Il racconto nelle pubblicazioni successive si concentra sempre di più sulla personalità magnetica di Ponti, che anche attraverso la corrispondenza postale con i Planchart contribuisce a costruire il mito di questa architettura come il risultato di una volontà demiurgica potentissima. Quando la villa appare sulle pagine di "Abitare" nel 1987 è proprio il racconto accennato nelle bellissime lettere pontiane a guidare il discorso. L'articolo sorvola su quanto queste lettere in realtà rappresentino: esse sono parte integrante del processo progettuale che evolve nel tempo e non si limita agli elaborati grafici disegnati a Milano o a Caracas, e non coinvolge solo i Planchart. In lettere come quella del 28 agosto 1956 si capisce come Ponti cerchi di riconoscere, nelle immagini del cantiere che gli sono state inviate, le corrispondenze del suo progetto con quanto realizzato a Caracas. Appare qui un elemento di estrema importanza nella ricostruzione della realtà materiale dell'opera: il margine di incertezza di questa realizzazione transatlantica – una sorta di 'anomalia' quella di un'architettura "costruita per lettera, per telefono, per telegramma, su fogli dipinti, da sogni sognati, da modelli al vero" (Greco 2008, 9) che emerge tra le righe di una corrispondenza in cui Ponti sembra doversi accontentare di quel che le immagini gli restituiscono di certi dettagli; in cui dice di aver spiegato a De Giovanni come fare le cose, ma vorrebbe più spiegazioni e più fotografie; in cui non può che raccomandarsi che "occorre che siate rigorosissimi su tutti i punti. La Villa Planchart è il mio capolavoro" (Archivio Fondazione Planchart).

Gli archivi che conservano questi materiali – le lettere, presso l'Epistolario Gio Ponti di Milano; i disegni di progetto, al Centro Studi e Archivio della Comunicazione di Parma; le fotografie, presso il Gio Ponti Archives di Milano; i documenti in possesso della committenza, alla Fundación Anala y Armando Planchart a Caracas – sono in corso di spoglio e studio nell'ambito della ricerca in corso, proprio con la finalità di ricostruire la vicenda di edificazione della villa.

Le decisioni prese in cantiere dai due collaboratori venezuelani per risolvere molteplici aspetti di dettaglio introducono inevitabilmente discrepanze e variabili ma, alla fine della realizzazione, la villa incarna per

Ponti le caratteristiche che aveva tracciato fin dal 1955. Si tratta di un modello del modello di se stessa, in cui la casa viene fatta apparire come il punto di arrivo di una lunga ricerca sull'abitazione all'italiana e sull'integrazione di architettura e arte

[...] dai quadri di Morandi a quelli di Campigli, dalle opere di Melotti e di Rui ai vetri di Venini e Seguso, alle ceramiche di Gambone, alle sete di Ferrari, alle sedie e poltrone di Cassina, agli oggetti di Danese. Il più dei mobili e delle finiture son stati eseguiti magistralmente da Giordano Chiesa, non produttore soltanto ma vero collaboratore; le lampade sono di Arredoluce; i tappeti 'astratti', in pelle di vacca, sono di Colombi di Milano: i marmi sono marmi italiani (Ponti 1961, 2).

E il mito della casa prosegue come un esempio di positivo coinvolgimento delle "forze migliori del made in Italy degli anni '50" (Irace 1987, 214).

Finalmente, in occasione della campagna fotografica del 1988 per il numero 60 della rivista "Lotus International" e poi per la monografia firmata da Gomez (2009), il lavoro di Chiaramonte introduce, attraverso la sua modalità di lettura dello spazio, uno spostamento dai cono ottici pontiani, offrendo un nuovo sguardo attraverso viste inedite che interpretano l'oggetto (Chiaramonte 1988, 106-111). Spostarsi dai cono ottici prestabiliti è anche quello che si richiede a chi voglia raccontare il presente di un'architettura e non solo calarsi in una storia già scritta. Fornire un nuovo sguardo è metaforicamente uno degli scopi della ricerca finalizzata alla conservazione; il suo racconto deve contenere sia la conoscenza degli eventi che portano alla realizzazione, sia lo studio e la documentazione della vita successiva dell'opera: non può risolversi nel punto di vista e nel tempo del suo progettista.

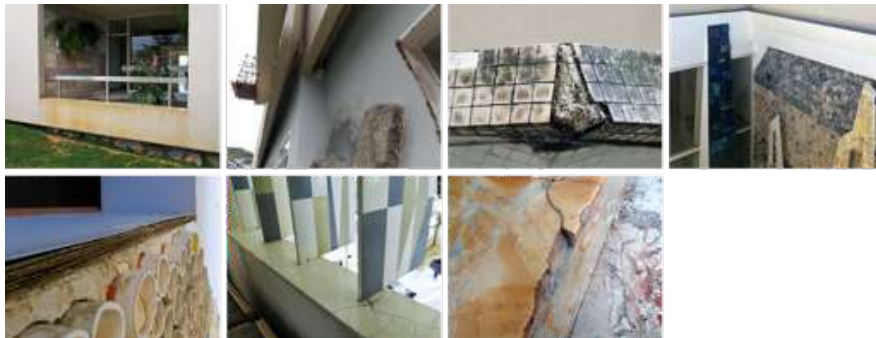
Nel caso di Villa Planchart questo sguardo deve anche orientarsi al futuro, perché si devono considerare le condizioni di rischio generate dall'emergenza del quadro politico, economico e sociale in cui versa il Venezuela, condizioni che rivendicano anche un ampliamento sostanziale nelle competenze del restauro architettonico contemporaneo. Se nel ventesimo secolo il dibattito si è concentrato sulla dimensione ermeneutica del progetto e sulla conseguente definizione di metodologie e tecniche di intervento per il contrasto al decadimento della materia, la

situazione attuale richiede alla tutela un'estensione della dimensione metodologica e operativa verso la realtà socio-economica dei beni culturali e verso la gestione delle condizioni estreme cui il patrimonio mondiale è progressivamente sempre più esposto.

In quest'ottica, nel dicembre 2019 l'Università Iuav di Venezia ha avviato il progetto "Heritage in danger. Conservation Plans between protection and emergency in Villa Planchart case" con il co-finanziamento di Docomomo Venezuela e la collaborazione di Fundación Anala y Armando Planchart e di Docomomo International ISC Education + Training. Lo scenario in cui si sviluppa la ricerca è quello della mitigazione delle situazioni di rischio per indirizzare e governare, nel tempo, gli interventi di progetto e le azioni di conservazione connesse alla salvaguardia del patrimonio architettonico moderno e contemporaneo.

L'inasprirsi della crisi economica e umanitaria del Venezuela coincide nel 2018 con il contestato reinsediamento alla presidenza di Nicolás Maduro. Per Villa Planchart e per il patrimonio moderno del paese questo quadro rappresenta un primo aspetto di criticità, che si traduce nella difficoltà di definire e di rendere esecutive le necessarie azioni di salvaguardia: la notizia dei gravi crolli avvenuti nel giugno 2020 nella Ciudad Universitaria di Caracas, opera di Carlos Raúl Villanueva (1940-60), patrimonio Unesco dal 2016, costituisce purtroppo un ulteriore esempio di questa emergenza.

Conseguenza della precarietà del quadro politico e dell'assenza di dialogo con la comunità internazionale è inoltre la sostanziale impossibilità di accedere ai bacini di finanziamento e ai *grant* necessari a garantire i fondi da destinare agli interventi di conservazione dell'edificio, dei suoi elementi d'arredo, delle opere d'arte e del parco. Se l'assenza di manutenzione – e di *expertise* per attuarla – mettono in pericolo la permanenza fisica del monumento come opera d'arte totale, l'incertezza nell'erogazione di luce e acqua rappresentano una minaccia anche per la sopravvivenza delle più di mille e trecento specie autoctone di orchidee della straordinaria collezione di Anala Planchart, e delle altre specie che compongono il parco tropicale progettato da Ponti per El Cerrito (Gomez 2007; Gomez 2009).



7 | Docomomo Venezuela ISC Technology, *Villa Planchart*, giardino interno sud o 'de la Melancolía', fenomeni di colonizzazione biologica, 2020.

8 | Docomomo Venezuela ISC Technology, *Villa Planchart*, facciata ovest, fenomeni di degrado. Si noti il sistema di autoilluminazione notturna nascosto dietro ai 'muri portati', 2020.

9 | Docomomo Venezuela ISC Technology, *Villa Planchart*, degrado delle superfici in tessere musive, 2020.

10 | Docomomo Venezuela ISC Technology, *Villa Planchart*, il patio con la parete in ceramica smaltata realizzata da Fausto Melotti, 2019.

11 | Docomomo Venezuela ISC Technology, *Villa Planchart*, fenomeni di degrado della parete in ceramica smaltata realizzata da Fausto Melotti, 2019.

12 | Docomomo Venezuela ISC Technology, *Villa Planchart*, pannelli 'a ventola' dalla balconata degli ospiti, 2019.

13 | Docomomo Venezuela ISC Technology, *Villa Planchart*, degrado dei materiali lapidei, 2020.

La vicenda di questa icona del Moderno pone questioni centrali legate tanto all'eredità culturale dell'opera quanto all'elaborazione di strategie in grado di rispondere a problemi di conservazione di natura intrinseca ed estrinseca. A quest'ultima categoria va ricondotto il secondo aspetto di rischio generato dalle condizioni d'uso del bene, oggi aperto alla fruizione pubblica come indispensabile mezzo di sostentamento economico della Fondazione Planchart. Accanto a fenomeni di obsolescenza materiale e tecnologica che evidenziano fragilità connesse alla costruzione [Figg. 7-13], si sta infatti assistendo al progressivo mutare delle esigenze contemporanee (esigenze d'uso, di comfort, di sicurezza) che mettono a rischio l'architettura nella sua integrità materiale. Come ben evidenzia de Jonge, infatti, "l'introduzione di stringenti requisiti tecnico-funzionali ha reso obsoleti molti edifici del Moderno sebbene essi garantiscano ancora le loro prestazioni originarie" (de Jonge 2017, 62-105).

Un terzo livello di rischio identifica un altro aspetto della condizione più generale del patrimonio del ventesimo secolo, della sua ricezione da parte della contemporaneità e dell'idea di restauro che, su di esso, tende a esprimersi. Il Moderno subisce da almeno trent'anni un processo di banalizzazione che riduce il restauro a operazione di ripristino e che persegue i concetti ormai superati – quantomeno in sede teorica – della ricerca di unità e integrità dell'immagine originaria; un atteggiamento diffuso in ambito internazionale che sposta il concetto di identità dell'architettura dalla costruzione ai contenuti del progetto originario.

Villa Planchart, in quanto espressione di una identità non riconducibile a un'unica origine, rappresenta un caso particolarmente significativo anche perché in grado di mettere in crisi tali atteggiamenti: quale sarebbe 'l'originale della villa' stante le numerose varianti di progetto, i ripensamenti, le modifiche in corso d'opera, le contingenze del cantiere? Il rischio più diffuso per il Moderno risiede dunque nell'allontanamento dall'impostazione teorico-metodologica del restauro tradizionale, inteso come processo di interpretazione dell'esistente e come riconoscimento di distanza storico-critica dal passato. Questa deviazione ha portato ad assumere automatismi che tendono a spostare l'intervento al di fuori del restauro, perché dentro al ripristino, e a ridurre la conoscenza a strumento finalizzato alla riproduzione delle forme.

Già a partire dagli anni Ottanta del Novecento le architetture moderne, diverse dall'antico *in primis* per la novità della loro condizione materiale, sembravano porre problemi conservativi insolubili perché inediti rispetto alla prassi consolidata del restauro. Dal punto di vista metodologico l'apparente necessità di nuove strategie d'intervento ha provocato una battuta d'arresto – se non una regressione – nel dibattito. Questo percorso continua a causare perdite consistenti nel patrimonio culturale e si basa su un fraintendimento che identifica tali operazioni come una sorta di 'restauro a parte':

Oggetto del dibattito è [...] il presunto carattere autonomo del restauro dell'architettura e, in generale, dell'arte della modernità. A parte la difficoltà concettuale di creare un taglio così netto in un flusso temporale che probabilmente in futuro mostrerà più fattori di continuità di quel che oggi

possiamo osservare, resta infatti tutta da definire la diversità dell'opera d'arte moderna rispetto alla produzione precedente (Varagnoli 1998, 111).

I problemi posti dalla conservazione delle architetture del passato recente nascono in effetti da una condizione nota. L'ingresso di un oggetto nel patrimonio culturale presuppone la consapevolezza della sua storicità, e questo riconoscimento, che è sempre un atto contemporaneo, identifica un passaggio fondamentale: l'accettazione che quella 'modernità' non sia più moderna, ma appartenga al passato. Potremmo dire con Varagnoli:

Noi restauriamo le opere moderne probabilmente proprio perché non sono più tali; se fossero veramente dell'oggi, attuali (il tardo-latino *modernus* deriva da *modo*, adesso) non percepiremmo neppure il problema. Come è sempre successo nella cultura occidentale, l'interesse conservativo si accompagna alla coscienza della caducità e dello stacco tra presente e passato. Senza stacco, senza morte, non può esserci desiderio di rinascita o trasmissione di memoria (Varagnoli 1998, 114).

Per le architetture del 'secolo breve' questa soluzione di continuità è spesso di difficile percezione proprio a causa del concitato sovrapporsi degli avvenimenti che prevarica la cognizione del tempo trascorso.

In un contesto come quello delineato, il carattere più adatto a cogliere la condizione attuale del patrimonio culturale del Novecento è quello della fragilità, una mancata resilienza del Moderno non tanto verso la prova del tempo, quanto piuttosto verso le ragioni di carattere ideologico che hanno guidato i troppi restauri errati, tesi alla conservazione dell'immagine di questi "miti della modernità" (Dal Co 1996, 12-16) così come richiesto dai sempre più numerosi visitatori. Queste opere presentano problemi tecnicamente inediti che richiedono, come tali, competenze e studi specifici, ma che non mutano il quadro teorico di riferimento e che, certamente, non tracciano le basi per la costituzione di una disciplina autonoma.

Un primo strumento di contrasto a queste fragilità risiede nella definizione delle modalità di lettura dell'opera a partire dalla scelta degli strumenti di indagine. Fare ricerca finalizzata alla conservazione di Villa Planchart significa infatti recuperare, in prima battuta "il potenziale di progettualità

inerente all'indagine storico-critica, nelle sue diverse specificità; in una formula: il progetto comincia facendo storia" (Reichlin 2011, 12). Questo processo riconosce all'oggetto un incremento del potenziale conoscitivo che si traduce nella materia del progetto di conservazione.

Avviene allora un sensibile cambiamento nello sguardo dedicato finora al racconto della villa. L'obiettivo della ricerca è dunque quello di documentare la materialità dell'opera percorrendo a ritroso il processo creativo che parte dal ricco epistolario e che arriva fino alla chiusura del cantiere. Si tratta di fatto di uno studio monografico dell'opera, che diviene strumento di conservazione solo se finalizzato alla documentazione dell'essenza concreta dell'architettura: un'analisi che va oltre l'inquadramento storico usuale ma che unisce la raccolta di dati sulla committenza, sull'incarico, le maestranze e il cantiere, al rilievo costruttivo e dello stato di conservazione. Come ben evidenziato da Reichlin,

[...] un'analisi architettonica che tragga partito da tutte le risorse, trascorse e attuali, della critica architettonica. Il che vuol dire rivisitare e rielaborare criticamente, lo strumento ermeneutico della *Kunstwissenschaft*, rimettendo all'ordine del giorno la nozione di Tettonica [...], di Stile, [...] di Funzione (Reichlin 2011, 16).

L'indagine in corso privilegia dunque il cantiere come avvenimento costruttivo, e tutte le vicende successive come stratificazione irripetibile del tempo, pagine di un racconto in cui ogni contributo ha un valore di testimonianza e sostanza l'idea che quella 'modernità' non sia più costretta a essere "oggetto immutabile" (Graf 2011, 39), ma appartenga alla storia.

La conoscenza diretta della materialità della costruzione e dei fenomeni di degrado a essa collegati, insieme con la reinterpretazione delle fonti, comporterà l'emergere progressivo di un dualismo tra la storia e il racconto che della villa è stato fatto: ricomporre la dimensione costruttiva dell'edificio permette infatti di decostruire e smascherare il mito di quest'oggetto inteso come materializzazione del solo pensiero pontiano, e non come opera corale.

Un aspetto centrale nelle strategie di conservazione della villa riguarda infine la capacità di tenere insieme il concetto di conservazione con quello di mutamento, possibilità garantita da uno strumento di cui il restauro si è dotato in anni recenti grazie alla consapevolezza dell'importanza della gestione del processo conservativo nel tempo: il Piano di Conservazione (Della Torre 2003, Canziani 2009, Della Torre 2014).

La sfida nella tutela di un'icona del ventesimo secolo coincide allora con la capacità di ammetterne e governarne il cambiamento senza tradirne l'orizzonte conoscitivo:

L'obiettivo dev'essere quello di elaborare una griglia di criteri che tenga conto dello stato di conoscenza del manufatto, attraverso i quali valutare quelli che sono i caratteri significativi di un'architettura (Casciato 2009, 16-17).

In questa direzione vanno alcuni casi virtuosi del panorama internazionale rappresentati da recenti Piani di Conservazione, che assumono i fondamenti della ricerca italiana sui temi dell'autenticità materiale, tradotti in raccomandazioni che prevedono differenti gradi di intervento esecutivo.

Nelle specificità del contesto venezuelano, oltre che progetto di conservazione programmata, il Piano è anche strumento di governo del rischio, perché nega l'idea del grande intervento di restauro – peraltro impossibile da attuare in questo momento critico – come sola risposta possibile agli effetti del decadimento della materia, ma punta alla definizione di pratiche di *long-term care* per ciascuno dei componenti dell'architettura e del suo contesto.

Riferimenti bibliografici

Canziani 2009

A. Canziani (a cura di), *Conservare l'architettura. Conservazione programmata per il patrimonio architettonico del XX secolo*, Milano 2009.

Casciato 2009

M. Casciato, *Sulla durata dell'architettura moderna*, in A. Canziani (a cura di),

Conservare l'architettura. Conservazione programmata per il patrimonio architettonico del XX secolo, Milano 2009, 16-17.

Chiaromonte 1988

G. Chiaromonte, *Villa Planchart: tre canoni e l'immancabile Duchamp*, "Lotus international" 60 (1988), 106-111.

Dal Co 1996

S. Pratali Maffei, *Intervista a Francesco dal Co*, "TEMA", 1 (1996), 12-16.

de Jonge 2017

Wessel de Jonge, *Sustainable renewal of the everyday Modern*, "Journal of Architectural Conservation", 23, 1-2 (2017), 62-105.

Della Torre 2003

S. Della Torre (a cura di), *La conservazione programmata del patrimonio storico architettonico. Linee guida per il piano di manutenzione e consuntivo scientifico*, Milano 2003.

Della Torre 2014

S. Della Torre (a cura di), *La strategia della Conservazione Programmata. Dalla progettazione delle attività alla valutazione degli impatti*, vol. 1, Proceedings of the International Conference "Preventive and Planned Conservation", Firenze 2014.

Gomez 2007

H. Gomez, *Gio Ponti's prediletta villa*, "Modernism", 10(3) (2007), 42-51.

Gomez 2009

H. Gomez, *El Cerrito. La obra del maestro Gio Ponti a Caracas*, Caracas 2009.

Graf 2011

F. Graf, *Il restauro del patrimonio architettonico del XX secolo. Per una storia materiale del costruito*, in B. Reichlin, B. Pedretti (a cura di), *Riuso del patrimonio architettonico*, Cinisello Balsamo 2011, 31-43.

Greco 2008

A. Greco (a cura di), *Gio Ponti: la villa Planchart a Caracas*, Roma 2008, 9.

Irace 1987

F. Irace, *Caracas: villa Planchart*, "Abitare" 253 (1987), 212-221.

Irace 1988

F. Irace, *Corrispondenze: la villa Planchart di Gio Ponti a Caracas*, "Lotus international" 60 (1988), 85-105.

Ponce de Leon 1998

M. Ponce de Leon, *Villa Planchart, Gio Ponti. Snapshots from Caracas*, "Harvard Design Magazine" (summer 1998), 32-35.

Porcu, Stocchi 2003

M. Porcu, A. Stocchi, *Giò Ponti. Tre ville inventate: Planchart, Arreaza, Nemazee*, Milano 2003.

Ponti 1955

G. Ponti, *Il modello della villa Planchart in costruzione a Caracas*, "Domus" 303 (febbraio 1955), 8-14.

Ponti 1957

G. Ponti, *Amate l'architettura: l'architettura è un cristallo*, Genova 1957, 146.

Ponti 1961

G. Ponti, *Una villa "fiorentina": casa per Anala e Armando Planchart a Caracas*, "Domus" 375 (febbraio 1961), 1-40.

Reichlin 2011

B. Reichlin, *Riflessioni sulla conservazione del patrimonio architettonico del XX secolo. Tra fare storia e fare progetto*, in B. Reichlin, B. Pedretti (a cura di), *Riuso del patrimonio architettonico*, Cinisello Balsamo 2011, 11-29.

Varagnoli 1998

C. Varagnoli, *Un restauro a parte*, "Palladio" 22 (1998), 111-115.

Riferimenti archivistici

Archivio Fundación Anala y Armando Planchart, Caracas

CSAC Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Parma

Gio Ponti Archives, Milano

Epistolario Gio Ponti, Milano

Iuav Archivio Progetti, Fondo Giorgio Casali, Venezia

* Paragrafi da 1 a 15

** Paragrafi da 16 a 29

English abstract

Villa Planchart was designed by Gio Ponti and built between 1953 and 1957 on the San Roman hill in Caracas. It is a special "anomaly": an architecture built by letter, by telephone, by telegram. The Villa is still considerably intact, but today it is undeniably at risk because of the Venezuelan political situation, a contingency that is poignantly representative of many other risks that heritage faces throughout the world.

In December 2019, Iuav University of Venice started the research project "Heritage in danger. Conservation Plans between protection and emergency in Villa Planchart case" with DOCOMOMO Venezuela, Planchart Foundation and DOCOMOMO International ISC E+T. Its aim is primarily to provide a proper methodological approach to the knowledge of this architecture, to obtain an accurate understanding

of the characteristics of its built reality and its elements of fragility. The paper presents a way of looking at heritage conservation belonging to the most recent evolution of preservation theories applied to modern heritage. The aim is the elaboration of a Conservation Plan used as a tool for managing risks and for planned conservation interventions, shifting the focus from a large, single restoration project to a long-term conservation and management program.

keywords | Villa Planchart; Caracas; Gio Ponti; heritage in danger; modern heritage; conservation plan.

*La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.
(v. Albo dei referee di Engramma)*

Pubblicazioni

La rilettura di Gio Ponti nelle pubblicazioni sovietiche

Christian Toson

Dopo la morte di Stalin nel marzo del 1953, il mondo dell'edilizia e dell'architettura sovietica cambiò radicalmente. Già nel 1954 la critica nei confronti del periodo staliniano da parte della nuova classe dirigente del PCUS, guidata da Khrushchev, non era ancora dichiarata ma era nell'aria. La grande svolta si ebbe nel 1956 al celebre XX congresso del Partito Comunista con il discorso di Khrushchev *Sul culto della personalità e le sue conseguenze*, che venne tenuto segreto alla maggior parte dei cittadini, ma le cui conseguenze erano ormai inevitabili. La politica di Khrushchev, a partire da questa data, ruota intorno ad alcuni concetti riformatori: l'idea del "socialismo dal volto umano", il ritorno alle idee originali della rivoluzione, il ritorno all'autentico leninismo, una nuova spinta vitale al comunismo, il rifiuto del culto della personalità (di Stalin). Per la prima volta dopo molti decenni nel 1953 il Cremlino si apre ai visitatori, si ripropongono i valori della trasparenza, chiarezza, sincerità – tutti valori contrapposti, almeno nelle intenzioni, alla *lakirovka* (laccatura) staliniana. Valori che si ripercuotono nella produzione culturale e artistica degli anni di Khrushchev, e non per ultimo nell'architettura (Казакова 2013).

In realtà, proprio l'ambito dell'architettura, a partire dalle sue massime istituzioni accademiche (l'Akademija Arkhitektury), fu uno dei primi a essere interessato dal radicale processo di riforma: risale al 1954 la lettera del teorico e urbanista Gradov a Khrushchev. Gradov si scaglia contro l'arretratezza dell'architettura sovietica, accusa l'Akademija Arkhitektury di essere monopolistica, di non occuparsi dei veri problemi della città, come il sovraffollamento degli appartamenti in coabitazione, lo stato disastroso delle scuole, degli ospedali e degli edifici pubblici (Solopova 2020); esorta inoltre a eliminare le perversioni borghesi di

stampo ottocentesco, a ritornare al passo con l'architettura e l'edilizia contemporanea, a convocare un Secondo Congresso degli architetti e a trasformare radicalmente l'Akademija Arhitektury, concentrandosi sugli aspetti costruttivi dell'architettura, eliminando gli eccessi e lavorando sull'economicità della costruzione. Indicazioni che vengono puntualmente riprese da Khrushchev al convegno dei "Costruttori, Architetti e Lavoratori dell'industria dell'edilizia dei materiali" del 1954, a seguito del quale l'Akademija Arhitektury comincia un radicale processo di riorganizzazione che porta tra l'altro a numerosi istituti di progettazione e pianificazione: viene destituito A. Mordvinov, insieme a una buona parte dei vecchi dirigenti, e si cominciano a elaborare centinaia di piani urbanistici e progetti di architettura. Dopo pochi anni di sperimentazione, nel 1958 vengono pubblicate le norme di costruzione aggiornate, le SNIp (*Stroitelnye normy i pravila*), e comincia la produzione in scala industriale della prima serie di edifici a pannelli prefabbricati (Meuser, Zadorin 2015, 163).

Questo sviluppo vertiginoso dell'industria edile e dell'industria in generale si accompagna a un clima di forte ottimismo e di desiderio di confrontarsi e primeggiare con i paesi occidentali. Un confronto non più evitato, ma cercato, con lo scopo di dimostrare la superiorità del modello socialista su quello capitalista: risalgono a questi anni le prime crociere della nave Pobeda, che portavano delegazioni diplomatiche e intellettuali in Europa occidentale, il Festival Internazionale della Gioventù del 1957 ("la summer of love russa", per usare le parole di G.P. Piretto: Piretto 2018, 380) e l'esposizione di Sokol'niki nel 1959, dove ebbe luogo il famoso "dibattito in cucina" tra Nixon e Khrushchev.

Dopo anni di rapporti difficili con la cultura estera, della "lotta al cosmopolitismo" del 1948, il clima politico culturale della fine anni Cinquanta e dell'inizio degli anni Sessanta sembrava "sapere" di libertà – una libertà comunque limitata. Non bisogna dimenticare che negli stessi anni avvenivano processi di chiusura e raffreddamento dei rapporti con i paesi del blocco occidentale, come la costruzione del Muro di Berlino, la crisi della Baia dei Porci etc. All'interno, restava in atto la censura di movimenti artistici considerati non conformi, come la critica all'astrattismo che seguì la chiusura della famosa mostra al Maneggio nel

1962-1963. Ciononostante, quel poco del mondo culturale occidentale che gli architetti sovietici riescono a conoscere acquista volume e complessità:

Da bestia nera in assoluto, o mito sconosciuto ma totalizzante, senza la possibilità di essere riscattato o meglio avvicinato o approfondito, il rapporto con “l’altro mondo” [l’Occidente] cambiò stile, assunse gradualmente consapevolezza, si sfaccettò in sfumature e connotazioni diverse a seconda delle aree geografiche, politiche e culturali coinvolte [...]. Se ne riconobbe la valenza di “spazio semiotico”, articolato e portatore di cultura (Piretto 2018, 388).

È in questo clima che gli architetti sovietici cominciarono a studiare le “esperienze oltrefrontiera”, come vengono chiamate nella rubrica che dal 1956 ha sempre più spazio su “Arhitektura SSSR”, la principale rivista di architettura in URSS. L’architettura occidentale, studiata, criticata e confrontata, diventa “spazio semiotico” su cui lavorare. La lettura e la critica del dibattito architettonico occidentale è una costante che prosegue almeno fino alla metà degli anni Settanta e che influisce grandemente sullo sviluppo della nuova architettura sovietica.

Nell’ambito delle analisi dell’architettura contemporanea occidentale, un occhio di riguardo è sempre riservato all’Italia, nei confronti della quale i sovietici sentono una vicinanza, dovuta sia alla lunga storia di scambi sulle teorie e le pratiche dell’architettura, che a un sentimento di affinità nella congiuntura storico-politica in cui si trovano a operare gli architetti italiani del secondo dopoguerra e gli architetti russi della “Destalinizzazione”. A rafforzare questo legame, i forti contatti politici e economici fra l’URSS e l’Italia, come l’Esposizione dell’Industria Italiana a Mosca nel 1962, che contribuì a innescare quei meccanismi di collaborazione che portarono alla costruzione di numerosi impianti industriali italo-sovietici, il più celebre dei quali è la fabbrica di automobili Fiat-Avtovaz Lada nella città che porta il nome del comunista italiano Palmiro Togliatti, dove vissero per molti anni molte migliaia di tecnici italiani (Fava 2018).

Gio Ponti e l’URSS

Il modo in cui viene raccontata la figura di Ponti, in questo panorama di letture italiane, ci permette di avere un’idea del modo in cui i sovietici interpretano e sentono questa affinità. Ponti è figura nota in URSS da

lungo tempo. L'URSS partecipa con Konstantin Mel'nikov alla V Triennale di Milano nel 1933 (anche se l'architetto sovietico non potrà recarvisi di persona), esposizione nella quale Ponti è coinvolto in prima persona. È molto probabile che i suoi primi lavori fossero già conosciuti prima della guerra, se non altro per la conoscenza della rivista "Domus" fra gli studiosi sovietici già dagli anni Trenta – ad esempio, Lazar' Rempel la cita numerose volte nel suo *Architettura dell'Italia del Dopoguerra* (Ремпель 1935), del 1935, definendola una rivista "di sinistra". A questo possiamo aggiungere i viaggi di alcuni architetti sovietici in Italia, compiuti nel 1927 e poi nel 1934 e 1935, nonché ancora dalla esposizione delle Arti decorative di Parigi del 1925, dalle Biennali di Venezia e da altre mostre europee internazionali (Вяземцева 2019).

La popolarità di Ponti cresce enormemente dopo la guerra, quando il suo nome viene associato a Nervi, che godeva di una stima grandissima negli ambienti sovietici fin dagli anni Trenta. La costruzione del Grattacielo Pirelli del 1956-1960, e altre collaborazioni meno famose, come l'allestimento della Mostra del Salone del Lavoro di Torino, altra architettura molto apprezzata e pubblicata, sono fra i lavori che hanno reso conosciuto Nervi – e per associazione, Ponti – nelle riviste sovietiche (De Magistris 2013, 169-176).

Fu quindi a partire da questa e in questa luce che la figura di Ponti comincia a essere studiata e riproposta alla comunità degli architetti sovietici, e comincia a comparire in alcune monografie e manuali degli anni Sessanta. A questi anni risale anche un viaggio di Ponti in Urss, probabilmente organizzato con l'Ordine degli Architetti di Milano, i cui dettagli non sono ancora stati studiati e del quale molto probabilmente si parla nella corrispondenza del 1961-1962 Ponti-URSS conservata all'archivio Ponti, al momento della stesura dell'articolo non accessibile (ma sulla quale ci ripromettiamo di tornare in un prossimo contributo).

Gio Ponti nei libri e nelle riviste

Considerato il numero limitatissimo di scambi diretti che Ponti e in generale gli architetti occidentali avevano con l'Unione Sovietica, lo studio del materiale pubblicistico diventa di fondamentale importanza per comprenderne la ricezione, ed eventualmente l'influenza. Gli articoli sulle riviste, le antologie, le traduzioni dei trattati esteri, le monografie sugli

architetti furono pressoché l'unica fonte di conoscenza disponibile per i professionisti sovietici. Da tenere sempre ben presente che tutto questo materiale passava attraverso la censura, che pur non essendo così rigida come nei decenni precedenti, nondimeno costituisce un filtro importante, come si vedrà nell'analisi approfondita dei testi.

Oltre a sporadiche citazioni in riviste (Карташова 1956, Карташова 1958, Кацнельсон 1961), di Ponti si tratta per la prima volta in maniera estesa nel volume *Novejšhaja arkhitektura Italii* [*La nuovissima architettura dell'Italia*] di Raissa Kacnel'son, ricercatrice dell'Istituto di Teoria e Storia dell'Architettura e delle Tecniche Costruttive dell'Accademia Edile e di Architettura dell'URSS, il cui nome compare sempre in relazione alle pubblicazioni che trattano di Italia contemporanea (Кацнельсон 1963).

Questa prima lettura di Ponti verrà poi ripresa nelle pubblicazioni successive e, come vedremo, influenzerà la prima pubblicazione degli scritti di Ponti in russo. *La nuovissima architettura dell'Italia* racconta la storia dell'architettura italiana del dopoguerra, concentrandosi sulle varie correnti che nascono dall'esperienza del razionalismo italiano e dall'architettura del periodo fascista. Il capitolo dedicato a Ponti si trova nella sezione conclusiva del libro, che si occupa del lavoro degli architetti contemporanei più innovativi. Dopo una breve nota biografica, Kacnel'son lo presenta come un architetto della vecchia generazione, capace di continuare le migliori tradizioni del passato (Кацнельсон 1963, 149); il suo essere pittore-artista-decoratore-architetto è messo subito in risalto, e l'autrice ammira la sua capacità di dedicare la stessa importanza al disegno di piccoli oggetti come al disegno di grandi architetture.

Il capitolo racconta che Ponti, dopo un primo periodo di formazione artistica, nella quale aveva disegnato decorazioni, ceramiche e scenografie teatrali, dopo aver fondato "Domus" e dopo qualche esperienza di architettura eclettica, cominciò a dedicarsi all'architettura dei grandi edifici, primo fra tutti quello per la Montecatini a Milano (1936), con il quale diede inizio alla sua carriera di progettista di palazzi per uffici. Seguono le descrizioni del progetto per la Montecatini del 1950, il progetto per la Fabbrica Lancia a Torino del 1953 e del Grattacielo Pirelli del 1956, del quale si parla poco perché già ampiamente descritto nella sezione dedicata a Nervi. Il capitolo si chiude con un'attenzione particolare

per il condominio Ina Casa in via Harar a Milano, al quale è riservato l'onore di una delle due uniche immagini a colori del volume:

L'edificio residenziale in via Harar e Dessiè. Fatto con Fornaroli e Rosselli, all'interno di un gruppo di architetti milanesi con a capo Figini e Pollini, è la testimonianza di uno sguardo artistico di Ponti nel campo dell'edilizia di massa. Questi blocchi si distinguono per la loro composizione comoda e pittoresca, sono costituiti da edifici belli e colorati, con una buona disposizione degli appartamenti" (Кацнельсон 1963, 150, *traduzione nostra*).

A fronte dell'immagine si riporta la citazione tradotta dell'architetto milanese:

"Oggi l'edilizia di massa è diventata una cosa sacra" – dice Ponti. "Se nel 1945 dicevano 'pane', 'vestiti', 'abitazione', 'lavoro', adesso è poco dire 'abitazione' – le case devono avere tutte le comodità" (Кацнельсон 1963, 147, con citazione di Ponti 1956, *traduzione nostra*).

Il capitolo continua con la descrizione della critica di Ponti all'insufficienza della politica edilizia residenziale italiana e dell'inefficienza del sistema capitalista nel provvedere al problema dell'abitazione. Un rilievo dato all'edilizia popolare di Ponti del tutto inusuale per chi è abituato a conoscere Ponti attraverso le pubblicazioni occidentali: grande attenzione agli edifici produttivi, anche non costruiti, come la fabbrica della Lancia, a fronte di una quasi totale assenza di edifici privati. Nessuno dei progetti più famosi in Europa, né per quanto riguarda il periodo fascista, se escludiamo i già citati uffici della Montecatini, né le residenze di lusso – come Villa Planchart, Villa Arreaza e Villa Arata –, né gli edifici religiosi – come il Monastero del Carmelo o la Chiesa di San Francesco al Fopponino – sono menzionati dalla ricercatrice russa. L'unico edificio privato citato è Villa Bordighera, che compare solo in un'immagine senza che vi sia alcun richiamo nel testo.

Questo completo disinteressamento nei confronti delle architetture più note di Gio Ponti, a fronte di un apprezzamento per opere considerate meno importanti dalla critica europea, è quello che rende interessante da un punto di vista storico la particolarissima ricezione dell'architetto milanese in Unione Sovietica. E non si tratta di un caso isolato. All'interno

di un monumentale lavoro sulla storia universale dell'architettura, la *Vseobshaja istorija arhitektury* [Storia universale di architettura] curata nel volume 11 dal grande storico Vladimir Ikonnikov, nella sezione dedicata all'architettura contemporanea italiana, se ignoriamo la mera citazione nel paragrafo dedicato al Grattacielo Pirelli, Ponti compare di nuovo esclusivamente nella parte in cui si affrontano gli sviluppi dell'architettura residenziale italiana:

L'edilizia sociale degli anni Quaranta e Cinquanta in Italia si è basata sul principio della semplicità delle attrezzature interne; gli stessi edifici, sebbene semplici nelle forme, nella maggior parte dei casi si distinguono per la buona costruzione e i variegati accostamenti di colori, frequentemente presi da toni naturali.

L'espressività architettonico-artistica di questi edifici è stata raggiunta attraverso l'identificazione degli elementi funzionali – balconi, gallerie esterne, scale aperte, sistemi di oscuramento, logge – e anche per mezzo di disposizioni variate degli appartamenti. Un esempio tipico di edificio residenziale di edilizia sociale con l'uso del colore come base per la composizione della facciata potrebbe essere il condominio a sei piani in sette sezioni con 74 appartamenti, costruito nel 1951-1952 dagli architetti G. Ponti, A. Fornarelli e A. Rosselli a Milano, in uno dei nuovi quartieri. Nella colorazione dell'edificio si adotta un colore intenso, specialmente nelle facciate che guardano verso il verde pubblico (Кацнельсон 1973, 219, *traduzione nostra*).

Nel volume, Ponti compare di nuovo solo nella parte relativa agli sviluppi del Pakistan, agli edifici del ministero di Islamabad e all'Albergo Sheherezad da 275 camere, nel quale “un grande disegno stilizzato orientale caratterizza le sue facciate” (Кацнельсон 1973, 519, *traduzione nostra*). Di nuovo, il condominio in via Harar è l'unica architettura di Ponti che compare in questo *excursus* della storia dell'architettura italiana, e viene citato come un esempio tipico della nuova edilizia residenziale italiana, fatta di semplicità e variazione di elementi tipici (logge, gallerie, balconi, etc.) e uso consistente di colori.

Fin qui abbiamo osservato che tutto sommato la figura di Ponti non sembra godere di grande attenzione da parte dei sovietici, quasi fosse considerato una figura minore, interessante per alcune opere, ma non

particolarmente cruciale nel dibattito architettonico italiano. Tuttavia, in altre pubblicazioni poco successive, la storia che si racconta è completamente diversa.

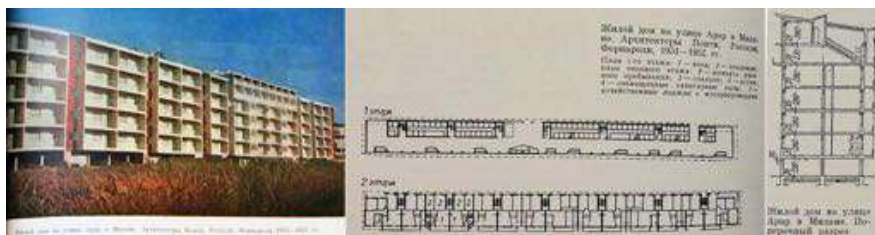
Cominciamo dalla voce dedicata a Ponti nel Grande Enciclopedia Sovietica (1969-1978), che, come si evince da riferimenti interni alla voce, deve essere stata scritta dopo il 1972 e che, dopo le solite indicazioni bibliografiche e l'elenco dei lavori principali come designer e architetto, sintetizza:

L'idea principale di Ponti è l'esistenza di una "superarte" che unisce tutti gli aspetti dell'attività umana (e cioè anche delle arti plastiche) nella costituzione di un unico ambiente artificiale. I lavori da designer di Ponti si distinguono per l'economicità tecnologica e di costruzione, l'aspetto laconico [...]. Come architetto, dalla metà degli anni Venti ha subito l'influenza del neoclassicismo, e negli anni Quaranta e Cinquanta prese parte al funzionalismo (БСЭ 1969-78, *traduzione nostra*).

Una voce che non sembra allinearsi con le pubblicazioni fin qui esaminate, e che include per la prima volta il termine "superarte". Un concetto che molto probabilmente nasce dalla fonte principale per qualsiasi architetto sovietico che volesse conoscere Ponti: l'antologia dei suoi scritti tradotti in russo.



Le illustrazioni da *La nuovissima architettura dell'Italia* (Кацнельсон 1963): disegno per le ceramiche Ginori, Villa Bordighera, gli uffici per la Montecatini, il progetto per la fabbrica della Lancia.



Le illustrazioni da *La nuovissima architettura dell'Italia* (Кацнельсон 1963): il condomino in via Harar, con piante e sezione.

I maestri dell'architettura sull'architettura

I maestri dell'architettura sull'architettura (mandato in stampa nel 1970 ma pubblicato nel 1972) è un'antologia di grande diffusione (20.000 copie) che raccoglie gli scritti di numerosi architetti del XX secolo sia russi che stranieri (Мацева 1970). È un libro in formato tascabile, destinato ai professionisti come manuale da consultare, edito dalla casa editrice Isskustvo e curato da Vladimir Ikonnikov, Ivan Maca e Georgij Orlov. Si tratta di una delle poche, se non dell'unica, raccolta di traduzioni in russo di scritti di architettura occidentali, al punto che il manuale compare ancora oggi in qualche bibliografia.

La sua importanza è fondamentale: come abbiamo ricordato, le possibilità di contatto reale erano limitatissime e controllate e, di fatto, questa antologia era lo strumento principale di conoscenza degli architetti occidentali, nel caso specifico di Ponti, per i professionisti sovietici. Lo studio dei modi in cui vengono trasmessi, redatti e censurati questi scritti ci permette di migliorare la comprensione della reale e capillare ricezione di Ponti nel mondo dell'architettura sovietica.

I primi due volumi raccolgono esclusivamente architetti sovietici, mentre l'ultimo volume raggruppa architetti non sovietici: Sullivan, Wagner, Van de Velde, Berlage, Muthesius, Behrens, Loos, Sant'Elia, Wright, Perret, Le Corbusier, Van Duisburg, Oud, Mendelsohn, Herring, Gropius, Meyer, Mies van de Rohe, Aalto, Niemeyer, Tange, Nervi, Ponti, Rogers, Zevi, Yamasaki, Saarinen, Kahn, Venturi, Smithson.

Ponti viene incluso fra i "maestri dell'architettura", ed è uno dei cinque italiani presenti nella raccolta, a smentire una volta di più l'ipotesi che i sovietici lo considerino una figura minore. Una scelta di rappresentanti

dell'architettura italiana del Novecento che esclude tutti i razionalisti, probabilmente per ragioni politiche, ma anche grandi nomi come Gardella, De Carlo, Magistretti, Moretti, Figini e Pollini, etc. Una scelta che non si può spiegare semplicemente con il grande successo internazionale di Nervi, Rogers, Zevi e Ponti, ma che si collega con lo specifico contesto politico-architettonico del mondo sovietico.

Per capire il modo in cui viene tradotta e percepita l'opera di Ponti, è utile analizzare nel dettaglio il modo in cui è scritto il capitolo a lui dedicato.

Uno sguardo “da dentro”

Nell'introduzione generale, Ikonnikov propone un *excursus* sull'origine e la storia dell'architettura del Novecento, nella quale si collocano i contributi dell'antologia. Sant'Elia e i futuristi sono definiti i primi grandi iniziatori della modernità, mentre il gruppo degli architetti italiani del dopoguerra guidati da Zevi e Rogers è definito come un movimento di reazione europea al “purismo architettonico” di Mies van der Rohe, che si fa carico della propria eredità storica e che reintroduce l'aspetto umanistico nell'architettura moderna (Мастреп 1970, 28-29).

Nella stessa introduzione il curatore prosegue spiegando che l'antologia raccoglie materiali che caratterizzano i pensieri dei più importanti architetti dei paesi capitalisti, divisi in lavori dei grandi maestri come Wright, Le Corbusier, Mies e Niemeyer, e lavori di maestri di importanza più locale e limitata nel contesto storico-geografico come Mendelsohn, Tange, Ponti, Rogers e Kahn (Мастреп 1970, 30). Curiosamente, Nervi non viene inserito in nessuna di queste due categorie, e viene invece definito il fondatore di una nuova corrente degli ingegneri-costruttori dell'architettura contemporanea, alla quale non appartiene nessun altro architetto della raccolta.

I materiali raccolti, conclude l'autore, sono stati selezionati per poter dare la possibilità di avere “uno sguardo da dentro” su come pensano gli architetti dei paesi capitalisti, che potrebbero dare degli ottimi spunti su problemi generali di architettura. Postilla finale: le narrazioni polemiche o eccessivamente personali sono state escluse dalla pubblicazione. Uno sguardo “da dentro” quindi, ma sempre riflesso ed elaborato attraverso l'occhio attento dello studioso; una dichiarazione fondamentale per questa

ricerca, in quanto conferma il fatto che la mediazione dei testi venga eseguita in modo cosciente e dipendente dalle scelte specifiche del curatore e dell'istituto di ricerca al quale appartiene (e, di conseguenza, dalle direttive politiche che riceve).

Da questa introduzione comprendiamo come la figura di Ponti nella versione della storia dell'architettura proposta dai sovietici sia considerata locale ma non già minore visto che anche Kahn, Tange e altri appartengono allo stesso gruppo. Piuttosto risulta come schiacciata fra due grandi movimenti che si sviluppano in Italia: quello degli ingegneri-costruttori e quello del "razionalismo umanizzato", per usare l'espressione di Ikonnikov, entrambi di grande interesse per i sovietici. Una lettura originale (in anni in cui la formula interpretativa dominante dell'architettura italiana era la contrapposizione organicisti vs razionalisti) che vede Ponti in una posizione chiave per gli sviluppi dell'architettura italiana.

"Intuito sottile, sguardo meticoloso" [тонкой интуицией, подчас метки]

L'incipit del capitolo dedicato a Ponti, dopo una breve nota biografica, è questo:

Ponti - uno dei più famosi architetti contemporanei della vecchia generazione, organizzatore delle prime mostre artistico-architettoniche "Triennale", direttore delle riviste "Stile dell'Industria" [sic!] e "Domus", autore dell'edificio amministrativo della compagnia Pirelli a Milano e di molte altre grandi costruzioni.

Architetto e artista, oltre a questo dedica molta attenzione alla scrittura di molti libri e articoli sull'architettura, alla progettazione di prodotti industriali e interni di edifici e navi passeggeri. Ha progettato mobili, sanitari, lampade e fermacarte per il Grattacielo Pirelli, ha disegnato i bozzetti per le decorazioni delle rappresentazioni del Teatro La Scala. La forma della macchina da cucire o la cartellina per i documenti ha per lui lo stesso valore, come la forma dell'edificio per uffici, il condominio o il progetto di pianificazione urbana, nel quale si inserisce questo edificio. Tutto questo - per Ponti - viene a comporre un unico specifico ambiente, che circonda l'uomo (Мастера 1970, 28-29, 431, *traduzione nostra*).

Come nelle altre pubblicazioni, Ponti è l'architetto-artista del Pirellone, delle scenografie, dei grandi palazzi per uffici. Si insiste molto sul concetto di progettazione totale, che è il tratto posto sempre in maggior rilievo, e sul fatto che tutte le scale del progetto sono ugualmente importanti, perché contribuiscono a creare un ambiente unico che circonda l'uomo. Una lettura che coglie bene lo spirito della rivista "Domus" e del modo di progettare di Ponti che rimanda a retaggi secessionisti, ma che in questo caso non si riferisce alla progettazione della residenza privata, ma alle attività produttive, come gli arredi per uffici per la Pirelli (la cartellina per i documenti, la macchina da cucire).

A questa introduzione segue una descrizione biografica, dove si racconta del suo inizio di carriera come decoratore di ceramiche alla maniera classica e del suo essere artista prima che architetto. La vita di Ponti viene raccontata a partire dalle prime esperienze neoclassiche, per poi passare a seguire il passaggio a un nuovo linguaggio moderno, storia che si accomuna al destino di moltissimi architetti sovietici che si sono formati e hanno cominciato a lavorare nel periodo staliniano, sotto insegnamenti di tipo classico-eclettico, per poi doversi convertire in brevissimo tempo al nuovo programma modernista. È il caso, ad esempio, di Felix Novikov (Novikov 2016).

Il Grattacielo Pirelli è il risultato della "comprensione sottile dei principi della composizione architettonica, lo studio approfondito delle tradizioni e delle eredità dell'architettura italiana, e l'implicito senso di innovazione di Ponti" (Macrepa 1970, 430); segue poi il discorso sulla forma finita del Pirellone, il talento di Nervi e la sua perfetta collaborazione con Ponti. Importante, il concetto di collaborazione: sulla base di una costante repulsione nei confronti dell'individualismo, nella critica sovietica i grandi architetti tendono a essere inseriti all'interno di collettivi, di gruppi, di collaborazioni, a indicare che è il lavoro di gruppo la cosa importante. Una condizione che è l'unica possibile per un architetto sovietico che lavora nei grandi gruppi di progettazione statale (Mosproekt, Lenproekt, etc.). A tutto questo si aggiunge l'affermazione:

Ponti non è solo l'ideatore di creazioni uniche. Dedicò molto tempo alla progettazione e alla costruzione di condomini nei nuovi quartieri detti "sociali" di Milano (Macrepa 1970, 431).

Delle ville nemmeno un cenno, mentre si mette in risalto la produzione di progetti di residenze “sociali” (fra virgolette nel testo, con un certo tono critico), che è piuttosto modesta nella carriera di Ponti. Omissione tanto più evidente nell'unica illustrazione in fondo al volume: una vista dal basso del Grattacielo Pirelli, collocata fra un'immagine del Palazzo del Lavoro di Torino (Nervi) e una della Colonia elioterapica di Legnano (BBPR).

Nella conclusione del capitolo il registro cambia, e si passa a presentare la traduzione degli scritti:

Nella sua produzione, Ponti è in gran misura individualista. E così sono individualistiche le sue affermazioni teoriche, che emergono da un amore profondo verso l'architettura. *Amate l'architettura* – così si chiama uno dei suoi libri, nel quale diffonde il suo credo artistico. Il libro non ha come principio una concezione filosofica precisa. C'è un eclettismo particolare in quelle condizioni architettoniche-professionali dalle quali è uscito il libro (così come è eclettica la sua arte). Come critico, Ponti è un uomo che ha accumulato una quantità enorme di esperienze in ambiti completamente diversi, un intuito sottile, uno sguardo meticoloso. Dietro la forma paradossale c'è una profondità di osservazioni. Queste lasciano intendere una sincera preoccupazione, enormemente interessata al destino dell'architettura come arte. I lavori teorici di Ponti hanno avuto il loro ruolo nell'allontanare i limiti tecnicisti dell'architettura europea occidentale degli anni Cinquanta (Маггера 1970, 431, *traduzione nostra*).

Una conclusione che suona, contemporaneamente, come un elogio e un limite dell'importanza della figura di Ponti. Questa presentazione così poco comune di Ponti pone numerosi quesiti: perché agli architetti sovietici interessa l'architettura a tutte le scale, “l'unico ambiente che circonda l'uomo”? Cosa potrebbe imparare un architetto sovietico dal rapporto di Ponti con la tradizione italiana? Perché si insiste sull'edilizia popolare, che non è certamente l'attività principale per la quale Ponti è ricordato in occidente? E soprattutto, cosa intende l'autore quando parla di “forma paradossale”, “intuito sottile”, “limiti tecnicisti”?

La riscrittura di *Amate l'architettura*

Gli interrogativi posti dall'introduzione possono essere compresi se analizziamo le modalità con cui avviene la traduzione della selezione di

scritti presi dall'edizione di *Amate l'architettura* (Ponti 1957) curata da Kacnel'son.

L'analisi del testo comporta non poche difficoltà – prima fra tutte, quella dell'impossibilità di comprendere a chi sia effettivamente da attribuire la redazione di specifiche parti del testo: a Kacnel'son, a Ikonnikov, alla casa editrice statale o agli organi di censura. Un'altra difficoltà consiste nell'individuare le sviste e le mancanze dovute a incompetenza linguistica rispetto alle alterazioni intenzionali. Ultimo, ma non meno importante, i tagli possono essere intenzionali quanto dettati da restrittive esigenze dettate dal formato antologico. Nonostante queste difficoltà, da tenere sempre ben presenti, si può impostare l'analisi del testo su diversi livelli di lettura e interpretazione.

Il primo livello consiste nella selezione dei brani. Qui a seguire il sommario dei capitoli del libro nella sua versione originale, di cui vengono sottolineati quelli che, tradotti, entrano nella selezione dell'edizione russa.

questo libro

premessa

amate l'architettura (amare l'architettura è amare il proprio paese)

8 profezie per gli architetti

l'architettura (certe cose basta enunciarle)

gli altri e l'architettura

politica dell'architettura

l'architettura è un cristallo

scomparsa del muro

architettura, edilizia, ingegneria e architettura

maturazioni personali

giudicare l'architettura

fantasia di precisioni

incanto dell'architettura

(inquietanti piramidi)

come arte l'architettura prescinde dal contenuto

l'architettura è a colore
parliamo anche d'arte per intendere architettura
(veramente) divina definizione dell'arte
passato, presente, futuro
Milano è la cosa più italiana d'Italia
l'architettura e il tempo
antiche architetture di notte
antica casa all'italiana
l'architetto, l'artista
(parliamo per interposte immagini)
(il pavimento)
l'obelisco
(la fontana)
la scala
i tetti
(la volta, la loggia)
(la finestra)
(la stanza)
contributi
materie prime
(ancora della contraddizione)
casa e giardino
gusto, non gusto
donne e architettura
mestiere (il contenuto segreto dell'arte)
cose ovvie
l'edificio
carte in tavola
disegno industriale (forma e funzione)

ideario d'architettura
elettricità protagonista
profezie
cronache immaginarie
giro della terra
sentenziario
cinquanta domande cinquanta risposte
ascoltare l'edificio
architettura religione
apologie
la nostra è un'epoca meravigliosa
(errata corrige)
indice
bibliografia

Si ricordi che, come anticipa Ponti già dall'inizio, il libro non ha una vera struttura e nemmeno un titolo definitivo (Ponti 1957, VIII); il titolo potrebbe anche essere: *Perorazione sull'architettura, o Ideario d'architettura, o L'architettura è un cristallo, o Amate gli architetti*. Perciò l'operazione di estrapolazione di brani è un'operazione facile, e in un certo senso già prevista dall'autore:

Questo libro non è architettato; è una collezione di idee, piuttosto che un coordinamento di idee: coordinatele secondo una vostra scelta: servirà meglio, vi diverrà personale magari leggetelo ad apertura di pagina (Ponti 1957, VIII).

I motivi che guidano la selezione della versione russa sono vari: tenendo presente che si tratta di un'antologia, la curatrice ha scelto i brani considerati più significativi. È quindi comprensibile l'esclusione di tutti i capitoli che trattano dei singoli elementi dell'architettura (dal pavimento alla stanza), o di questioni specifiche italiane (Milano) o personali (maturazioni personali; donne e architettura). Meno chiare sono invece le scelte che includono ed escludono alcuni brani dell'opera. Perché

“Architettura, edilizia. ingegneria e architettura” e non “Scomparsa del muro”? Oppure: perché “Fantasia di precisioni”, e non “Incanto dell’architettura” o “Come arte l’architettura prescinde dal contenuto” e non “(veramente) divina definizione dell’arte”? Come mai “Cinquanta domande cinquanta risposte” e non “Sentenziario”?

I motivi delle scelte redazionali della traduzione sono intuibili entrando nella *ratio* secondo cui viene redatta. Osserviamo che il testo viene manipolato in modi diversi.

Interpolazioni. Tagli non segnalati

Sono frequentissimi i tagli non segnati dal simbolo “[...]”, che invece compare in altre occasioni. Inoltre mancano completamente la punteggiatura e la divisione dei paragrafi originali.

Nell’incipit del libro, dopo aver tradotto tutta la parte iniziale del capitolo “Amate l’architettura”, vengono tagliati i paragrafi che descrivono l’architettura come un grande teatro, e i paragrafi dove si dice “l’Italia l’han fatta metà Iddio e metà gli Architetti” (Ponti 1957, 3). Il testo così passa subito dall’amore per l’architettura antica all’amore per l’architettura contemporanea. Questo taglio altera l’articolazione del discorso, e sembra evidenziare una continuità fra architettura antica e moderna che invece non è così diretta in Ponti.

Stesso discorso vale per il secondo capitoletto. La traduzione insiste sulle parti dove si parla dell’architettura moderna che ha una vocazione sociale e deve essere al servizio dell’uomo, anche da un punto di vista non esclusivamente materiale:

[L’architettura] come arte deve nutrire l’anima degli uomini e i loro sogni sul piano dell’incanto – immaginazione, magicità, fantasia, poesia (Ponti 1957, 11).

Но как искусство архитектура должна питать душу человека и его мечты на уровне волшебства, воображения, колдовства, фантазии, поэзии (Мастера 1970, 433).

La traduzione rispetta la letteralità del testo, ma aggiungendo la congiunzione ‘ma’ (Ho) traduce la dichiarazione in argomentazione. E poi,

appena l'originale scarta rispetto a questo tema, viene tagliato. Mancano ad esempio: "la sua modernità allora fatto indiscutibile, non estetica discutibile"; "l'architettura è un ordine della società umana (anche l'ordine fa appello all'immaginazione, dice però Read)"; "l'architettura: concezione individuale, esecuzione collettiva: orchestrazione" (Ponti 1957, 11-12). Sono tutte dichiarazioni che rompono la linearità del pensiero, che virano verso contraddizioni, che hanno un risvolto politico o sono permeate della soggettività dell'architetto. Pieghe del discorso accuratamente evitate, per passare subito ai paragrafi finali, dove si parla della differenza fra ingegneria e architettura, e del ruolo dell'architettura nel tempo – un argomento che compare fra le scelte preferite nei brani seguenti:

[La tecnica] scompare perché è progressiva, e si consuma nell'uso:
Architettura resta perché è arte, e va oltre l'uso (Ponti 1957, 13).

Она исчезает, потому что она прогрессивна, она съедается собственной полезностью. Архитектура остается, так как она искусство, и она переживает свою полезность (Мастера 1970, 433).

E con questo si chiude il paragrafo, ignorando completamente la frase conclusiva di Ponti:

La fantasia è irrequieta, l'Architettura deve imprigionarla nella sua staticità ed esteticità: è estasi di una visione (Ponti 1957, 13).

Viene espunta la dichiarazione poetica che riapre il discorso in mille direzioni, giudicata non necessaria nella versione sovietica. Così anche questo capitolo, in russo, ha l'aria di avere un'argomentazione molto solida: l'architettura deve servire a bisogni non solo funzionali, deve essere poetica, atemporale e quindi è diversa dall'ingegneria che invece è esclusivamente materiale e spaziale; di conseguenza l'architettura come arte è autonoma. Un'argomentazione quanto mai rigida e poco articolata se confrontata con gli infiniti piani e livelli con i quali Ponti nella sua scrittura interseca la parola 'architettura'.

Il procedimento di taglio e rimontaggio del testo pontiano che abbiamo visto all'opera in questi due primi capitoletti si ripropone secondo le stesse modalità per tutto il resto del libro. Le asserzioni dell'autore sono

rimontate secondo uno schema logico che, pur concedendo spazio all'uso di espressioni poetiche, costringe il discorso su un binario a senso unico.

Interpolazioni. Riformulazione e semplificazione di frasi

Oltre alla selezione macroscopica dei brani, il taglio e rimontaggio di frasi e paragrafi, che sono le tecniche di interpolazione più radicali e visibili nella versione di Kacnel'son, si può notare un altro tipo di manipolazione della traduzione, più difficile da cogliere. Un buon esempio è la versione di una delle frasi iniziali del libro:

amate l'architettura per quel che di fantastico, avventuroso e solenne ha creato - ha inventato - con le sue forme astratte, allusive e figurative che incantano il nostro spirito e rapiscono il nostro pensiero, scenario e soccorso della nostra vita (Ponti 1957, 3).

La proposizione viene così tradotta:

Любите архитектуру за ее фантастические неожиданности и величественные открытия. За ее абстрактные иллюзии и изобразительные формы, которые очаровывают наш дух, захватывают наши мысли, сопровождают нашу жизнь

Amate l'architettura per le sue inaspettate fantasie e le sue grandiose scoperte. Per le sue illusioni astratte e le forme figurative, che incantano il nostro spirito e rapiscono i nostri pensieri, accompagnano la nostra vita (Мастера 1970, 431, *traduzione nostra*).

Assistiamo a una generale semplificazione e appiattimento della prosa, che perde la carica poetica, ma ciò pare da ascrivere non già a una scelta cosciente della traduttrice, ovvero a una sua carenza linguistica e quindi a un suo difetto di comprensione (per quanto ella stessa dichiara di essersi affidata anche alla versione inglese del libro - *In praise of architecture*, 1960). Tuttavia, salta all'occhio, e non è spiegabile con una mancanza di competenze, l'eliminazione dei termini "solenne" e "soccorso": una elisione che espunge, in modo chiaramente intenzionale, la carica mistica, per non dire religiosa, della frase di Ponti, quasi a riportare su un piano esclusivamente materialistico tutte le asserzioni sull'architettura. Lo stesso lavoro minuto di riscrittura lo troviamo pochi paragrafi dopo:

amate l'architettura moderna, dividetene gli ideali e gli sforzi, la volontà di chiarezza, di ordine, di semplicità, d'onestà, di umanità, di profezia, di civiltà. Amate l'architettura moderna, comprendetene la tensione verso una essenzialità, la tensione verso un connubio di tecnica e fantasia (Ponti 1957, 5).

Che viene così tradotto:

Любите современную архитектуру, разделяйте ее идеалы и ее усилия, волю к ясности, порядку, простоте, чистоте, человечности, к профессиональности и культуре...

Любите современную архитектуру за ее стремление к сути, к сочетанию мастерства и фантазии.

Amate l'architettura contemporanea, dividetene gli ideali e gli sforzi, la volontà di chiarezza, ordine, semplicità, purezza, umanità, professionalità e cultura. Amate l'architettura moderna per il suo sforzo verso l'essenziale, verso l'unione di tecnica e fantasia (Мастера 1970, 432, *traduzione nostra*).

Non solo osserviamo la sostituzione di alcuni termini: 'profezia' sostituito da 'professionalità' (una svista?); 'civiltà' da 'cultura', ma anche una alterazione della sfumatura di senso data dal concetto di 'tensione', non tradotto in russo. Di nuovo, la frase in russo diventa rigida e assertiva.

Questo tipo di riscrittura prosegue uniformemente per tutto il libro, e a tratti diventa anche più radicale:

amate i buoni architetti moderni [siate tifosi dell'uno o dell'altro: associate il vostro nome alle opere che resteranno anche col vostro nome; e amateli esigentemente, senza indulgenza; e *fateli operare*] esigete da loro case felici e perfette per confortare la vostra vita con una architettura civilissima bella serena luminosa sonante colorata e pura (Ponti 1957, 6, *tagli nel testo nostri*).

Любите хороших современных архитекторов, требуйте от них радостные и современные жилые дома, соответствующие современной цивилизации, красивые, спокойные, сияющие, звучные, светлые, полные цвета и чистоты.

Amate i bravi architetti contemporanei, esigete da loro allegri e moderni edifici di abitazione, in linea con la civiltà contemporanea, belli, luminosi, sonanti, chiari, colorati, pieni di colori e pulizia (Macrepa 1970, 432, *traduzione nostra*).

In questo caso vediamo come basta un piccolo taglio per ricontestualizzare completamente e cambiare tonalità alla frase. Se in questo passo Ponti si rivolge chiaramente a facoltosi committenti, che invita a far costruire case ambiziose agli architetti, nella versione sovietica, con il taglio e l'alterazione di 'case' con 'edifici di abitazione', diventa un'esortazione per il miglioramento della qualità degli edifici residenziali popolari. Una forma di proletarizzazione della frase di Ponti che la riporta a forza all'interno delle coordinate del dibattito sull'edilizia popolare.

Interpolazioni. Note esplicative

L'ultimo dispositivo usato da Kacnel'son sono le note che commentano sporadicamente il testo tradotto. La maggior parte delle note sono riferimenti esplicativi di architetti o architetture citate, come ad esempio "Belgioioso - architetto, membro del collettivo BBPR" (Macrepa 1970, nota 10, 444), ma la funzione di altre è meno chiara:

L'architettura come professione deve servire la società futura sul piano funzionale, tecnico, produttivo, economico. Deve servire la felicità e le esigenze degli uomini sul piano della loro vita fisica - aria sole salute assistenza lavoro.

Nota 4: Ponti elenca le tesi, mosse dagli architetti membri del CIAM (Macrepa 1970, 433, *traduzione nostra*).

Oltre all'inserimento della parola 'fisica' non presente della versione italiana - una modifica del testo che rientra nei dispositivi di interpolazione già individuati - c'è il riferimento a una nota che collega il pensiero di Ponti a quello degli architetti del CIAM. Qual è lo scopo di questo intervento? Dare all'architetto milanese una dimensione internazionale? Dare credibilità alla traduzione con una nota storico-critica? Stesso discorso si ripropone per la nota successiva:

Architettura vuol dire più che non solo costruzione: gli ingegneri costruiscono benissimo ma operano soltanto nello spazio, e limitatamente

alle esigenze funzionali. Però la vera costruzione, nel pieno senso di questa parola, è l'architettura: opera nel tempo, con un principio e un fine astratti e disinteressati, e con una perpetuità di espressione (Macrepa 1970, 433, *traduzione nostra*).

Nota 5: Ponti esprime il punto di vista del famoso filosofo-idealista della seconda metà del XIX-inizio XX sec. – I. Kant, sul giudizio disinteressato nell'arte (Macrepa 1970, 444 *traduzione nostra*).

Perché citare il “filosofo-idealista” Kant in questa frase, peraltro introducendo un marchiano errore cronologico? E ancora:

L'architettura è un cristallo: è dura, e la sua bellezza è “esente”, è “liberata”, come disse un giorno Sinisgalli, anche e perfino “dalla misura dell'uomo” (Macrepa 1970, 431, *traduzione nostra*).

Nota 6: Sinisgalli: poeta italiano e ingegnere (Macrepa 1970, 444, *traduzione nostra*).

In questo caso sembra che il pezzo di testo sia stato tradotto e montato con il solo scopo di citare Sinisgalli, poeta e ingegnere. Si veda poi la successiva:

L'architettura sta. Ha una vista statica, o meglio, estatica, “esistenza architettonica”. Non è progressiva (Macrepa 1970, 431, trad. dell'autore).

Nota 7: Da qui in poi la parola ‘progressiva’, si usa nel senso di in continuo sviluppo, di nuove manifestazioni.

In questo caso si sente l'esigenza di chiarire il termine ‘progressivo’ (прогрессивность), che viene usato spesso nella retorica sovietica con una connotazione estremamente positiva, ovvero in senso ‘progressista’ di miglioramento e di sviluppo sociale. Per evitare quindi fraintendimenti, che farebbero credere a un giudizio spregiativo nei confronti dell'architettura, l'autrice si sente in dovere di spiegare il senso della parola nel contesto della frase in italiano; una precisazione fondamentale nelle argomentazioni successive perché è alla base della distinzione fra l'architettura e la tecnica.

Questa attenzione nei confronti del significato delle parole e dei concetti del testo italiano tradisce la cura puntuale della traduttrice nella scelta dei termini e rafforza la tesi che le alterazioni fin qui registrate non siano frutto di incompetenza, ma il risultato di scelte precise.

***Amate l'architettura* e le tematiche sovietiche**

Riassumendo, nella versione tradotta di *Amate l'architettura* osserviamo una serie di manipolazioni del testo che si possono riassumere in:

- approccio scientifico-filologico molto approssimativo nei confronti del testo da tradurre: gran parte delle omissioni di testo non sono segnalate, ma in alcuni casi sì; le note esplicative sono usate per scopi diversi, la paragrafatura originale non è rispettata.
- i tagli interessano parti precise che risultano 'non corrette' o da un punto di vista ideologico (riferimenti religiosi, spirituali, politici) o dal punto di vista della piega concettuale che si vuol far prendere al testo (linearità dell'argomentazione);
- riscrittura e manipolazione della prosa e dei termini in un generale appiattimento della scrittura, decontestualizzazione e travisamento dei pensieri di Ponti in concetti e applicazioni ideologiche caratteristiche della cultura sovietica del tempo (es. industria e architettura, edilizia di massa);
- mantenimento delle espressioni liriche, che vengono concesse nella misura in cui non minacciano l'integrità argomentativa del testo.

In sostanza, ci troviamo di fronte a una traduzione pesantemente manipolata, al punto da essere quasi una riscrittura. Riscrittura che segue il discorso logico di Ponti, e che però sembra "sovietizzarlo". Ma è da chiedersi: in che modo il pensiero di Ponti, così riletto, ha una risonanza nel dibattito architettonico sovietico?

Per rispondere a questa domanda possiamo rileggere Ponti al contrario: partire cioè dai filoni tematici tipici del mondo dell'architettura Urss, e ricostruire i brani selezionati e modificati dall'autrice secondo questo nuovo ordine. In questo modo sarà possibile stabilire il modo di

leggere degli architetti sovietici e provare a capire il senso degli interrogativi posti nell'introduzione del capitolo dedicato a Ponti.

L'autonomia dell'architettura dall'ingegneria e dall'industria

L'argomentazione a difesa dell'autonomia dell'architettura rispetto alla tecnica è uno dei fuochi intorno ai quali si concentra maggiormente la redazione dell'antologia.

Come abbiamo già visto, il primo punto è una considerazione di tipo storico: l'ingegneria è progressiva, perché le sue macchine si rinnovano e si aggiornano continuamente, mentre l'architettura è statica (in quanto, secondo Ponti, 'estatica'), e vive in un tempo diverso. Quest'immagine di architettura si sintetizza in due immagini forti: il "canto fermo" (Мастера 1970, 434, in italiano nel testo) e il cristallo. Le argomentazioni a favore di questo concetto sono la differenza fra edilizia e architettura, fra edifici costruiti tramite fattori accidentali e edifici realizzati secondo regole:

Non avendo una loro dimensione, cioè una loro forma finita e chiusa, non sono Architettura, se questa è opera d'arte, ma – dicevo zolianamente – sono "tranches", sono fette di architettura, sono il "particolare" d'una architettura (Ponti 1957, 58).

Не имея своих размеров, то есть своей законченной и замкнутой формы, они не архитектура, понимаемая как произведение искусства, они лишь «ветви», ветви архитектуры, они частности архитектуры (Мастера 1970, 436).

In questo caso la traduzione è pressoché letterale. Da notare che il concetto di "forma finita" nella accezione sovietica ha un valore principalmente strumentale, e non assoluto: serve per dimostrare l'autonomia dell'architettura. È un concetto contrapposto e complementare alla produzione in serie.

Gli architetti sovietici, sul volgere degli anni Sessanta, si trovano di fronte a una crisi esistenziale: si sono lasciati alle spalle la solida realtà dell'Akademija Arhitektury di retaggio staliniano, che si è frammentata in decine di istituti di progettazione, e l'autonomia della loro disciplina è continuamente messa in discussione dalla standardizzazione dei processi costruttivi, che spinge verso la standardizzazione dei processi progettuali.

L'architettura, quindi, rischia seriamente di scomparire assorbita da centinaia di uffici tecnici che lavorano su prefabbricazione, ottimizzazione tipologica, etc., e che non si occupano dei problemi della città, competenza dello specifico istituto di pianificazione urbana (industriale, abitativo, dirigenziale, etc.), che invece non si occupano degli edifici (per avere una panoramica su questo fenomeno: Anderson 2015; Meuser, Zadorin 2015; Solopova 2020; Крайняя 2013).

Affermare l'autonomia dell'architettura è quanto mai problematico nel contesto sovietico degli anni Sessanta: davanti alla ripetizione in milioni e milioni di elementi costruttivi identici di tipi edilizi analoghi e di schemi urbani standardizzati, si può parlare ancora di architettura? C'è uno spazio di competenza altro dalla catena di produzione nel quale l'architetto sovietico è ancora in grado di dare un contributo nella costruzione della città socialista poststalinista? Agli occhi di Kacnel'son sembra di sì, anche se più avanti nel testo, quando Ponti affronta il tema della non riproducibilità – "L'Ingegneria crea prototipi, l'Architettura monotipi" (Ponti 1957, 61) – la versione sovietica salta questa parte, e passa direttamente all'importanza sia delle opere di architettura che delle opere di ingegneria, che appartengono a mondi diversi. Una contraddizione che non si vuole affrontare, e che si preferisce sostituire con una più rassicurante dimostrazione (kantiana?) dell'architettura come arte, in quanto:

L'architettura la si deve concepire *abitata*, ma giudicare *vuota* astraendola dal contenuto (Ponti 1957, 78).

Архитектуру надо рассматривать так, как если бы она была необитаема, о ней надо судить, абстрагируясь от ее содержания.

L'architettura di deve considerare come se fosse disabitata, bisogna giudicarla, astraendosi dal suo contenuto (Мастера 1970, 437, *traduzione nostra*).

Anche in questo caso si semplifica il ragionamento di Ponti e, di fatto, se ne tradisce il senso, riducendolo a una considerazione di tipo formale. Se l'architettura è fatta per durare nel tempo, la sua funzione cambia, ma la forma resta la stessa. La forma architettonica di conseguenza è sempre astratta e il suo valore artistico è sempre astratto. Un'astrazione storica

della forma architettonica che si rende indipendente anche dalla tradizione:

Ci serve il passato quale ce lo rappresentano le tradizioni formali ed accademiche, tradizioni che sono poi transitorie, epoca per epoca?

Ci serve questo passato per costruire, oggi, una scuola? un ospedale? uno stadio? una biblioteca? una banca? tutto è mutato in questi campi

Ci serve questo passato per costruire una stazione, un porto, un aeroporto?

Un palazzo d'uffici? degli opifici, delle centrali elettriche? No, questi edifici non esistevano nemmeno, non hanno tradizioni [...].

Ciò che è tradizionale è transitorio, non dura: l'architettura ha invece le sue leggi perenni, architettoniche, che non hanno nulla a che fare con la tradizione, che è solo stilistica; gli stili passano (Ponti 1957, 97, *tagli infratesto nostri*).

Помогает ли нам прошлое, которое представляет академические традиции, те традиции, которые потом переходили из эпохи в эпоху? Помогает ли нам прошлое сегодня строить школу, больницу, стадион, библиотеку, банку? Всё изменилось в этой области.

Помогает ли нам такое прошлое при строительстве вокзала, порта, аэродрома, конторского здания, заводов, электростанций? Нет, эти сооружения никогда не существовали и не имеют традиций [...].

Помогает ли нам это прошлое строить из стали или из такого волшебного материала, как железобетон? Нет не помогает [...].

Все, что традиционно, преходяще, не твердо. Архитектура, напротив, имеет свои вечные архитектурные законы, и они не имеют ничего общего с традицией, которая всего лишь отголосок стиля.

А стили проходят! (Мастера 1970, 438, *tagli infratesto nostri*).

Anche in questo caso la traduzione è fedele. La tradizione, come la tecnica, è mutevole, e non rientra nell'architettura. Di fronte alla città moderna che cresce incalzante, la tradizione non è in grado di dare soluzioni, l'architettura sì, in quanto regolata da norme eterne, che non dipendono dagli stili.

Con questa dichiarazione, che in parte echeggia un concetto di Le Corbusier, in parte un'orazione di Lenin (da notare l'aggiunta del punto esclamativo finale, che in Ponti non c'è), si ritaglia ancora una volta uno spazio di autonomia dell'architettura, che va oltre l'aspetto stilistico. Una

dichiarazione che traccia una linea netta con il passato dell'architettura staliniana, ma che allo stesso tempo mantiene una continuità. La ricerca delle "regole dell'architettura", lo scavo alle origini della tradizione, infatti, è un tema tipico degli anni Trenta e Quaranta, come dimostra la traduzione di numerosi trattati classici tradotti e studiati in quel periodo (per una trattazione più approfondita: Оперл 2020).

In questo ragionamento, l'esistenza delle "regole dell'architettura", eterne e slegate dalla tradizione e dalla tecnica, legittima la figura dell'architetto, conoscitore e specialista di questo sapere:

(Vo vocando l'artista. Parola presuntuosa, antipatica se professionale, come se egli facesse davvero sempre l'Arte, riuscisse sempre a fare dell'arte!

Artista è chi ha predisposizioni a far dell'arte: ha vocazione: e qualche volta gli riesce)

(Procediamo sempre nel considerare l'architettura come opera d'arte, e l'architetto come Artista: costruzioni e costruttori sono altra cosa, rispettabile, ma altra)

Gli artisti, veri, non sono dei sognatori, come molti credono, ma dei terribili realisti: non trasportano la realtà in un sogno, ma un sogno nella realtà: realtà scritta, figurata, musicata, architettata (Ponti 1957, 109).

Я провозглашаю «художник». Высокомерное слово, неприятное, если оно употребляется профессионально, так как будто бы человек, названный художником, может достичь того, чтобы быть всегда художником. Нет, художник – это тот, кто имеет предрасположение к искусству, который имеет призвание и иногда чего-то достигает. (Мы всегда должны начинать с того, чтобы считать архитектурное сооружение произведением искусства, а архитектора художником. Постройки и строители – это нечто другое, очень почетное, но иное) [...].

Настоящие художники не мечтатели, как многие думают, они ужасные реалисты. Они не превращают реальность в мечту, а, наоборот, претворяют мечту в реальность: в реальность написанную, изобразительную, музыкальную, архитектурную (Мастера 1970, 439).

In questo caso la traduzione è letterale. Lo scopo dell'artista-architetto è fare un servizio alla società e trasformare i sogni in realtà; e il sogno, in questo caso, è quello del socialismo. La frase di Ponti così citata acquista una connotazione profondamente materialistica verso l'opera d'arte, che

serve a realizzare le grandi visioni dell'artista e della società in cui vive. Una visione materialistica alla quale si devono associare delle caratteristiche 'tangibili' relative al valore dell'opera che però non ricadano nell'ambito del tecnico. Questi valori si possono trovare nella "poesia della precisione" che contraddistingue il lavoro dell'artista:

La fantasia è una follia piacevole, allucinazione. È lucida (trasparente), e precisa come il sogno. Sarebbe un errore dire che uno svagato e impreciso è un sognatore. I sognatori veri sognano preciso. Quando i sogni sono crudeli, ci svegliamo urlando [...] (Ponti 1957, 74).

Фантазия – это приятное сумасшествие, это галлюцинация. Она прозрачная и точна, как сон. Было бы ошибкой говорить о человеке, который неточен и рассеян, что он мечтатель. Настоящие мечтатели мечтают очень точно. Когда сны жестоки, мы просыпаемся с криком [...] (Мастера 1970, 437).

E così viene definita la "poesia della precisione":

Del resto poesia è precisione, splendore e perpetuità d'una precisione: penso alle terzine, ai sonetti; ma anche ad Ungaretti: nulla si può aggiungere, nulla si può togliere, nulla mutare, dunque è precisione massima (Ponti 1957, 72).

И конечно, поэзия значит точность, роскошь и повторяемость точности. Я думаю о терсетах и сонетах, но также и о нашем поэте Унгаретти. Ничего не может быть прибавлено, изъято и изменено. Поэтому это максимум точности (Мастера 1970, 436).

La "poesia della precisione" ha il suo risvolto nell'architettura e ne diventa il fondamento estetico, secondo la lettura sovietica:

Ma quando dico fantasie di precisioni [...] dico per il passato fantasie geometriche che non sgarrano (i cerchi e gli archi che si toccano dell'interno della Cappella dei Pazzi); dico una matematicità, un rigore di dimensioni, le ricorrenze esattissime, i ritmi matematici: e per oggi dico rigore di spazi, di volumi, di superfici, di linee di finali di spigoli di angoli di giochi: Un rigore di materiali, un rigore di tecnica, un rigore di ritmi, di elementi perfetti, un rigore di esecuzione, un rigore di pensiero: nulla di sfuggito, nulla di non

teso e non esatto, di non calcolato e non finito, di non estremo (e un rigore di gusto, nel rigore d'intelletto e d'esigenza verso sé stessi) (Ponti 1957, 74).

Я подразумеваю геометрические фантазии прошлого, которые всегда правильны – круги и арки, соприкасающиеся внутри капеллы Пацци (поедете посетите ее). Я подразумеваю математичность и строгость в размерах и точность пропорций, математический ритм, и сегодня ч еще добавлю суровость пространства объема, поверхности, линий, углов, пересечений и движения. Жесткость материалов, жесткость техники, жесткость ритма, строгость в выполнении и то же самое в мысли. Ничего приблизительного, ничего приближенного или неточного, ничего незасчитанного и незаконченного. Ничего, что не на пределе. И строгость вкуса и интеллекта и требовательности к самому себе (Мастера 1970, 437).

Tutte le citazioni fino a qui sono tradotte in modo molto fedele. Tramite il valore della precisione l'arte dell'antichità si collega con quella contemporanea. Un valore astratto, ma molto tangibile, che permette l'antica equivalenza fra precisione del lavoro e rigore morale, fra virtù dell'opera e virtù dell'artefice. È anche una riproposizione del "bello e buono" della classicità, una coppia di valori che in URSS è sempre forte, sia per la naturale vicinanza degli architetti al classicismo, sia nella ricerca di una nuova estetica, di una nuova poesia che tenga conto delle grandi conquiste tecnologiche del paese (la conquista dello spazio *in primis*) e, in ultimo, si adatta bene all'etica del lavoro dove, in assenza di incentivi economici, fare bene il proprio lavoro era questione di dovere morale verso la società (Piretto 2018, 389-391). Come afferma Olga Kazakova, l'unione di etica ed estetica è una delle caratteristiche principali dell'architettura del periodo del disgelo (Казакова 2013).

Questa ricontestualizzazione della poesia della precisione è cruciale nell'interpretazione sovietica di Ponti, perché permette l'unione di tre mondi – quello della tradizione, della modernità e della moralità (nel senso di utilità per la società) – tramite l'unico valore, tangibile, della precisione e del rigore. A questo punto è necessario ricollegare questo sistema di valori che possiamo definire estetico-funzionali con il problema di partenza degli architetti sovietici, ovvero quello dell'autonomia della loro disciplina. Dovendo restare nell'ambito del materiale, e non potendo accettare la dichiarazione di Ponti che "l'architettura è fatta per incantarci" (Ponti 1957, 75), la strada da percorrere sarà un'altra. Il primo passo da

fare è applicare la poesia della precisione nell'ambito della sua applicazione, avendo cura di non farla ricadere nell'ambito dell'ingegneria e delle macchine.

(si dice volgarmente "ad occhio" per dire "approssimativo": ma è un errore; la vera esattezza, anzi l'unica è proprio questa dell'occhio: l'altra è quella dei non artisti: i non artisti tirano una retta ed è una curva, gli architetti del Partenone invece hanno inflessa, curvata, una retta perché fosse retta davvero, cioè esatta, per l'occhio) (Ponti 1957, 165).

Мы говорим, «на глазок», подразумевая «приблизительно», но это неверно. Действительная точность и единственная точность – это точность глаза; другая точность принадлежит нехудожникам. Нехудожники рисуют прямую линию, и это оказывается кривая. С другой стороны, архитекторы Парфенона изгибали прямую линию для того, чтобы получить правильную прямую, точную линию для восприятия глазом (Мастера 1970, 440).

La precisione della quale curarsi non è quella strumentale, ma quella dettata dall'occhio (глазок) dell'uomo. L'occhio dell'artista che produce una perfezione atemporale (di nuovo, il Partenone e la ricerca delle regole dell'architettura) e che si tramuta in una prassi codificabile:

Conclusione: se tu, Architetto, devi fare dell'edilizia (sistema costruttivo a base sociale-economico-produttivo-industriale) allora adopera il metro prima, adotta una scala modulare o un reticolo, fin dove ti giova; aumenta le tue dimensioni di cinque in cinque o di dieci in dieci, o come ti accomoda; ed accomoda le misure generali sui multipli di quelle delle produzioni normalizzate. Ma se fai dell'arte, disegna, cerca disegnando le proporzioni che vuoi tu (espressione di te, artista) e poi misurale e mettilci le cifre solo perché gli altri possano capirti, le eseguano a puntino, e non riescano a imbrogliarti (Ponti 1957, 166).

Вывод: если ты, архитектор, должен сделать сооружение (конструктивную систему на социально-экономической промышленной, индустриальной базе), тогда употребляй сначала метры, применяй модульную шкалу или оптические инструменты до тех пор, пока они тебя радуют. Увеличивай размеры от пяти до пяти или от десяти до десяти, или как тебя устраивает. И согласовывай размеры увеличения с нормами, на которых построено производство. Но если ты создаешь искусство – рисуй, ищи, рисуя,

пропорции, которых ты хочешь (выражающие тебя как художника), а потом измерь их и превращай в цифры только затем, чтобы другие смогли понять тебя (Мастера 1970, 440).

La traduzione di questo passo è inusualmente fedele e senza tagli (a parte le due ultime battute, sull'esecuzione a puntino e sull'imbroglione, eliminate per le ragioni già spiegate, cioè che non appartengono al mondo sovietico), il che testimonia l'importanza che ha nel montaggio di Kacnel'son. La prima parte della citazione suona molto familiare a un architetto che ha lavorato negli uffici tecnici sovietici, dove tutto è normato da schemi costruttivi, proporzioni predefinite, sistemi metrici, "reticoli", tradotto impropriamente con "strumenti ottici" (оптические инструменты).

La netta divisione fra la precisione del tecnico e la precisione dell'artista è cruciale per ritagliare quel dominio nel quale si può muovere solo l'architetto sovietico. La competenza sulla precisione poetica è esclusivo appannaggio dell'artista, ovvero dell'architetto, che quindi può esistere in una forma indipendente. Una competenza, quella del giudicare "ad occhio", che non può in alcun modo essere trasferita in maniera codificata, e che non appartiene al mondo delle macchine.

(Le Corbusier dice: mon moduler sert à ceux qui ne comprennent rien de la proportion) (Ponti 1957, 167).

(Ле Корбюзье говорил: мой модуль нужен тем, кто ничего не понимает в пропорциях) (Мастера 1970, 440).

Secondo un'impostazione tipicamente marxista, il discorso parte dalla definizione di una teoria (indipendenza dell'architettura dalla tecnica e dalla tradizione), e l'elaborazione di un sistema di valori trasversali (la poesia della precisione), e produce finalmente una prassi, che ha a che vedere con "l'occhio" dell'architetto. Manca, a completare il cerchio, l'oggetto della prassi:

Immagini sempre l'ARCHITETTO (l'Artista) per una finestra una persona al davanzale, per una porta una persona che la oltrepassi, per una scala una persona che la discenda, una che la salga, per un portico una persona che vi

sosti, per un atrio due che vi si incontrino, per un terrazzo una che vi riposi, per una stanza una che ci viva (Ponti 1957, 110).

Архитектор (художник) должен воображать для каждого окна человека на подоконнике, для каждой двери-человека, который через нее проходит, для каждой лестницы. Человека, поднимающегося и опускающегося, для каждого портика – задержавшегося там человека, для каждого вестибюля – двоих которые там встретились, на каждой террасе – отдыхающего, для каждой комнаты – живущих в ней (Мастера 1970, 439 *grassetti nostri*).

Con questa frase Kacnel'son chiude il capitoletto "l'architetto, l'artista" (in *grassetto* la parola человек, 'uomo'). L'occhio dell'artista è necessario perché costruisce la perfezione non già per lo strumento, ma per l'uomo, che è a centro della prassi, al centro dell'architettura. Saper vedere l'architettura, significa, quindi, saper vedere l'uomo in essa.

La visione umanistica dell'architettura è uno degli obiettivi verso i quali si muove la critica sovietica. Negli innumerevoli dibattiti sulle riviste e nelle pubblicazioni critiche (vedi Иконников 1972, Рябушин 1986, Косенкова 2013), a fronte della denuncia nei confronti dell'architettura del capitalismo, che non è stata in grado di risolvere i problemi sociali, l'obiettivo che si pongono gli architetti in Unione Sovietica è la città costruita per l'uomo. Una città socialista/umanista che deve fare i conti con i problemi dell'industrializzazione forzata, della produzione standardizzata, della crescita produttiva. E con questo si arriva alla teleguidata conclusione del discorso riassembleto di Ponti:

Non meccanizzazione d'una civiltà ma, come dice Sinisgalli, civiltà delle macchine (Ponti 1957, 186).

Не механизация цивилизации, но, как говорит итальянский инженер и поэт Синисгалли, «цивилизация машин» (Мастера 1970, 440).

E questo era esattamente il punto al quale volevano arrivare i sovietici, il punto con il quale si conclude, di fatto, la traduzione di *Amate l'architettura*. Il problema dell'autonomia dell'architettura si rivela così un tassello cruciale per riaffermare la centralità dell'uomo nella città socialista, e portarla a una modernità scevra dalle contraddizioni che

contraddistinguono le civiltà industriali capitaliste. Una civiltà delle macchine, appunto, i cui custodi sono gli architetti.

Cinquanta domande – ventiquattro risposte

In realtà l'antologia di *Amate l'architettura* si chiude con un estratto di ventiquattro domande dall'intervista "cinquanta domande-cinquanta risposte", che riassumono i temi scelti dal libro (ordine/disordine, architettura moderna e umanesimo, architettura e ingegneria, edilizia residenziale, rapporto con la tradizione) ed esclude tutti i capitoli successivi, meno strutturati, che aprono nuovi problemi e considerazioni e rendono il finale del libro completamente aperto e irrisolto.

Inaspettatamente, l'ultima domanda tocca un argomento non affrontato prima: "una scuola di architettura?", subito dopo le domande relative al rapporto con la tradizione:

una scuola esclusivamente moderna [...], una scuola dove l'insegnamento tecnologico sia perfetto [...], dove docenti edotti accompagnino con esegesi critiche ciò che gli allievi imparano dalle riviste, dalle cui pagine insegnano i grandi Maestri d'oggi (le classi dovrebbero essere aperte agli architetti operanti, lezioni per tutti: *universitas studiorum*) [...]; una scuola che attiri l'attenzione della città (Маггера 1970, 443, *traduzione e tagli infratesto nostri*).

Un'ipotesi di come dovrebbe essere la scuola che evidentemente sembra interessante agli autori sovietici.

Sull'edilizia popolare

Ma l'antologia di Ponti non finisce qui; a seguire, quasi come corollario, o applicazione pratica di quanto enunciato finora, è la traduzione di uno dei pochi contributi di Ponti sull'edilizia popolare, pubblicato sul numero di "Domus" del gennaio 1956 (Ponti 1956). Un articolo decisamente minore nell'ambito della produzione di Ponti, ma messo in primo piano in questa antologia. La traduzione è ancora più libera di quella di *Amate l'architettura*, e il testo è completamente riscritto e riassembleato prendendo frasi da punti diversi del saggio.

Мне не нравятся дома, выстроенные в ряд. Если я стою за стандартизацию отдельных элементов здания, то я абсолютно против строчной застройки, которая делает кварталы похожими друг на друга и все обезличивает. Поэтому если можно требовать стандартизации отдельных элементов, то в разложении домов, в их облицовке и окраске нужно оставлять больше свободы человеческой индивидуальности. Дома, выстроенные в строчку, оставляют отпечаток принужденности, неизбежной одинаковости, отсутствия человеческой индивидуальности. Дома, выстроенные в строчку, оставляют отпечаток принужденности, неизбежной одинаковости, отсутствия человеческой фантазии... в таких кварталах не живут, а существуют. Массовое строительство должно толкать архитекторов на поиски новых форм, цвета, дать им свободу фантазии. Оно должно помочь искоренению тех недостатков, которые имеются в нашей архитектуре, как, например, монотонность, серый цвет и т.п.

До сих пор по социальным признакам различаются фешенебельные кварталы и рабочие кварталы... я утверждаю еще раз, что цель массового строительства состоит в том, чтобы обеспечить каждому жилище со всеми удобствами, присущими современности. Не должно быть никакого различия по профессиональному и социальному признаку в массовом строительстве... жилищное строительство у нас, в том числе даже массовое строительство – не стандартизовано. Дело доходит до того, что мы не можем поставить стандартные лифты, лестницы, отопление, хотя обстоятельства настоятельно требуют этого [...] (Мастера 1970, 443).

Non mi piacciono le case, costruite in linea. Se sono per la standardizzazione degli elementi dell'edificio, sono assolutamente contro le edificazioni in linea, che rendono i quartieri simili l'un con l'altro e non li differenzia. Perciò, se si può esigere la standardizzazione di elementi, nella disposizione delle case, nelle loro facciate e nei colori bisogna lasciare più spazio all'individualità personale. Le case, costruite in linea, lasciano un'impronta di necessità, ineluttabile ineguaglianza, mancanza di fantasia umana... in questi quartieri non vivono, ma sopravvivono. L'edilizia di massa deve spingere gli architetti nella ricerca di nuove forme, colori, dare loro libertà per la fantasia. Dovrebbe aiutare a sradicare quelle carenze, che ci sono nella nostra architettura, come, ad esempio, la monotonia, il colore grigio etc.

Ancora oggi attraverso indizi sociali si distinguono i quartieri alla moda da quelli operai [...]. Io ribadisco ancora che lo scopo dell'edilizia di massa sta nel fornire a ogni abitazione tutte le comodità della contemporaneità. Non ci

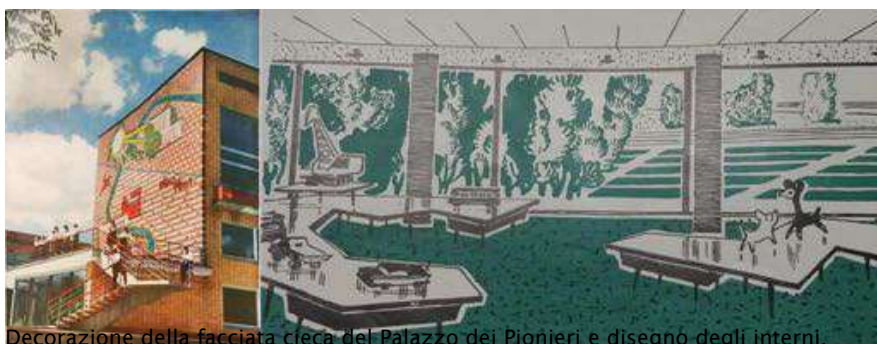
dovrebbe essere nessuna differenza fra l'edilizia professionale e quella sociale [...]. L'edilizia residenziale, anche quella di massa - non è standardizzata. Al punto che, non possiamo nemmeno installare ascensori standard, scale, riscaldamento, nonostante le circostanze richiedano questo (*traduzione nostra*).

Non è stato possibile fare un confronto puntuale inserendo le parti dell'articolo italiano originale perché si tratta di frasi totalmente disperse e scritte in un ordine diverso. Anche in questo caso, l'articolo, pulito dai riferimenti alla politica italiana e altre considerazioni, si sviluppa su una serie di precetti tipici dell'edilizia sovietica:

- la standardizzazione degli elementi costruttivi a fronte di una disposizione degli edifici libera e non standardizzata: ovvero la definizione di pianificazione aperta usata per i *microrayon* (grandi quartieri residenziali di espansione) in tutte le città dell'URSS;
- la libertà di permettere rivestimenti e facciate colorate liberamente al fine di dare un senso di individualità agli edifici. Altro tema, quello della decorazione delle facciate, frequentissimo in ambito sovietico;
- la critica alle contraddizioni dell'architettura nel sistema capitalista: un tema frequentissimo in tutte le pubblicazioni sovietiche.



Decorazione a tutta altezza del centro commerciale in Piazza Yunosti, Zelenograd, 1963-67. Architetti A. Kimotchkin, D. Lisichkin, B. Oskin (foto dell'autore).



Decorazione della facciata cieca del Palazzo dei Pionieri e disegno degli interni, Mosca, 1958-1961. Architetti V. Egerev, V. Kubasov, F. Novikov, B. Palui (foto da Архитектура СССР 1962/9).

Conclusioni

Come abbiamo visto, nel contesto sovietico l'opera di Ponti è stata completamente riletta e riscritta. Questa rilettura non ci aiuta a capire meglio Ponti, ma ci dice molto sugli architetti sovietici, sul loro modo di leggere l'architettura italiana, e in generale occidentale, e sulla temperatura culturale e ideologica in cui Ponti (una certa versione di Ponti) viene importata. Il lavoro dell'architetto viene raccontato solo nelle parti che sono ritenute interessanti per il pubblico sovietico, ovvero l'edilizia

sociale e i grandi palazzi per uffici. Vengono invece quasi completamente trascurati case private ed edifici religiosi.

Amate l'architettura, in traduzione, risulta manipolato in modo da sembrare più simile a un trattato di architettura che a un saggio di poetica e di teoria: le contraddizioni vengono eliminate, il discorso è reso in modo logico e sequenziale. I temi affrontati da Ponti sono ricontestualizzati in modo consonante rispetto al contesto architettonico sovietico. La prosa di Ponti, svuotata da tutti i suoi salti mistici, poetici e religiosi, parla il russo degli anni Sessanta.

Ma la censura politica del testo è solo il più superficiale e meno interessante dei livelli di lettura di Ponti nel contesto sovietico. Sarebbe troppo riduttivo bollare tutto il fenomeno di importazione della cultura architettonica di Ponti, e in generale italiana, come una copia non conforme, destinata alla pura propaganda. È più produttivo pensare che il tradimento del "Ponti italiano" produca un "Ponti sovietico", certamente diverso ma anche strettamente correlato al primo. Un "Ponti sovietico" che è ugualmente valido e legittimo al Ponti che studiamo oggi, se considerato in prospettiva storica. E non è forse un'operazione che lo stesso architetto milanese approverebbe, considerando la struttura aperta di *Amate l'architettura*?

Vista la scarsità di contatti e conoscenza del mondo occidentale e le grandi differenze culturali e professionali, il "Ponti sovietico" è l'unico che può essere letto, compreso e soprattutto fruito dagli architetti oltrecortina. E se qualcosa delle idee di Ponti è passato nella pratica, doveva necessariamente passare per questo filtro. In quest'ottica ha senso ricercare eventuali influenze e applicazioni dell'opera pontiana nell'architettura sovietica. A fronte di questa lettura, possiamo ritornare all'Introduzione e cercare di comprenderne le istanze:

Dietro la forma paradossale c'è una profondità di osservazioni. Queste lasciano intendere una sincera preoccupazione, enormemente interessata al destino dell'architettura come arte. I lavori teorici di Ponti hanno avuto il loro ruolo nell'allontanare i limiti tecnicisti dell'architettura europea occidentale degli anni '50 (Macrepa 1970, 431, *traduzione nostra*).

Il testo introduttivo sembra sia stato scritto in modo da avvicinare e far sentire le affinità fra Ponti e gli architetti sovietici, sia da un punto di vista biografico che di temi di ricerca. È questo l'atto di nascita del "Ponti sovietico". Si rivelano, nel non detto, i problemi che assillano gli architetti; primo fra tutti, quello dell'autonomia della loro disciplina di fronte a una crescita esponenziale del mondo dei tecnici.

L'interrogativo che si pone non è nuovo, ma diventa fondamentale e pressante in un contesto in cui intere città venivano costruite dal niente, quelle esistenti raddoppiavano la loro estensione, venivano prodotti e montati milioni di metri cubi di edifici residenziali prefabbricati, in misura superiore, all'epoca, rispetto a qualsiasi altra parte del mondo. Davanti alla seria minaccia della perdita di significato dell'architettura nella "meccanizzazione della civiltà" socialista, le parole "sinceramente preoccupate" di Ponti in *Amate l'architettura* suonano come un viatico per accompagnare l'azione degli architetti sovietici. Una via capace di riaffermare l'autonomia dell'architettura come "arte", di ritagliarne uno spazio di competenza, di ricucire il sogno modernista della città socialista con lo studio delle tradizioni, che mai abbandona la scuola sovietica. A questo si aggiunge una riaffermazione di regole dell'architettura, che non dipendono dalla tecnica, e una corrispondenza fra la l'etica e l'estetica dei manufatti. Nella rilettura di Ponti, i "limiti tecnicisti dell'architettura" sono messi in tensione dialettica con una visione umanistica dell'architettura, che è anche una visione etica, e che ben si associa con il sogno socialista dell'Urss degli anni Sessanta e Settanta. E la "civiltà delle macchine" proposta da Sinisgalli è una visione che si adatta benissimo a questo scenario.

Una lettura limitante, certo, ma che ci riporta al Ponti dei primi progetti editoriali della rivista "Domus" e al desiderio di poter unire tutto insieme nella "superarte", alla maniera della Sezession, dalla produzione industriale dell'arredamento e delle attrezzature alla pianificazione urbana, fino all'attenzione per i problemi dell'abitazione (di massa) e alla vita dell'uomo moderno: un Ponti spesso dimenticato nelle pubblicazioni occidentali, affascinate dalle questioni poste dal linguaggio architettonico e dalla forma finita.

Possiamo affermare che nel concreto l'eredità di Ponti abbia lasciato un segno nel modo di progettare dei sovietici? Ad oggi la ricerca storica non è in grado di rispondere a questa domanda, e forse non lo sarà mai, ma di certo, in alcuni atteggiamenti progettuali, possiamo scorgere alcune assonanze. Ad esempio, i grandi centri amministrativi costruiti a partire dalla metà degli anni Sessanta, come la prospettiva Kalinin (oggi Nuovo Arbat) o gli edifici alti a ridosso del centro di Mosca, dei quali si discute anche in rapporto con la città storica, come il ZDT (*Zentralny Dom Turista*, "Casa Centrale del Turista"), portano nel loro disegno e composizione temi che ricordano Ponti, sia da un punto di vista formale che nelle logiche progettuali. Facciate che sembrano ispirate dai progetti per il Grattacielo Pirelli e la fabbrica della Lancia. E vediamo sempre, almeno nelle intenzioni, il desiderio di mettere la figura umana al centro di queste composizioni.

Nell'architettura residenziale, l'uso del colore in alcuni quartieri come Zeleny Lug a Minsk, la pianificazione aperta e il consistente uso di decorazioni nelle facciate cieche, sembra rispettare i precetti dell'articolo sulle case popolari di Ponti. E ancora, l'integrazione strettissima fra arte e architettura che pervade tutto il costruito sovietico e che spesso lo differenzia dai suoi corrispettivi europei non è da sottovalutare in una prospettiva di influenza pontiana. Gio Ponti, opportunamente riletto e inscatolato in una precisa struttura di pensiero, diventa uno dei molti riferimenti utili per risolvere le numerose sfide e i compiti che l'architettura sovietica di quegli anni si era posta. E se è certo che i critici sovietici ci offrono un filtro di lettura assolutamente parziale e alterante di Ponti, proprio in questo, paradossalmente, dimostrano il valore della sua poetica anche in settori che poco sembrano avere a che fare con l'architetto milanese.

Resta, tuttavia, un punto irrisolto, che si problematizza intorno alla "forma paradossale": una critica che sembra appartenere al filone delle contraddizioni all'architettura del capitalismo, ma che lascia uno spiraglio verso il lirismo che comunque trapela nella traduzione di Ponti e che si percepisce anche nelle parole dei sovietici. Forse è semplicemente la classica simpatia per la cultura italiana, per la sincerità e la passione di Ponti, forse è di più; il desiderio di fare una architettura utile e "umanistica", ma che allo stesso tempo, se pure l'"Incanto dell'architettura"

è di fatto censurato nella versione sovietica, sia ancora in grado di incantare.



Il nuovo quartiere Zeleny Lug a Minsk in una cartolina del 1970.



Prospettiva Kalinin, oggi Nuovo Arbat, Mosca, 1961-1968. Architetti M. Posohin, A. Mnoyants, B. Thor, A. Zaitsev, V. Yegerev, D. Lisichkin, B. Oskin.



ZDT (*Zentralny Dom Turista*, “Casa Centrale del Turista”), il più grande albergo di Mosca, con 66 piani, la cui costruzione inizia nel 1970, in una cartolina e dopo una recente ristrutturazione.

Bibliografia

Anderson 2015

R. Anderson, *Russia: Modern Architectures in History*, Londra 2015.

Bagnato 2003

B. Bagnato, *Prove di Ostpolitik. Politica ed economia nella strategia italiana verso l'Unione Sovietica 1958-1963*, Firenze 2003.

De Magistris 2013

A. De Magistris, *Circostanze e fortune internazionali dell'ingegneria italiana*, in P. Desideri, A. De Magistris, C. Olmo, M. Pogacnik, S. Sorace (a cura di), *La concezione strutturale. Ingegneria e architettura in Italia negli anni Cinquanta e Sessanta*, Torino 2013.

Devos, Ortenberg 2015

R. Devos, A. Ortenberg, *Architecture of Great Expositions 1937-1959: Messages of Peace, Images of War*, Ashgate 2015.

Fava 2018

V. Fava, *Between Business Interests and Ideological Marketing: The USSR and the Cold War in Fiat Corporate Strategy, 1957-1972*, “Journal of Cold War Studies” 20 (2018), 26-64.

Meuser, Zadrin 2015

F. Meuser, D. Zadrin, *Towards a typology of soviet mass housing, prefabrication in the USSR 1955-1991*, Berlin 2015.

Novikov 2016

F. Novikov, *Behind the Iron Curtain: Confession of a Soviet Architect*, Berlin 2016.

Piretto 2018

G.P. Piretto, *Quando c'era l'Urss, 70 anni di storia culturale sovietica*, Milano 2018.

Ponti 1956

G. Ponti, *Sull'edilizia popolare*, "Domus" 314, 1 (1956).

Ponti 1957

G. Ponti, *Amate l'architettura*, Genova 1957.

Solopova 2020

N. Solopova, *La Préfabrication En Urss: Concept Technique Et Dispositifs Architecturaux*, Berlin 2020.

БСЭ 1969-1978

Большая Советская Энциклопедия (БСЭ), *Понти, Джо*, Mosca 1969-1978
[<http://bse.sci-lib.com/>]

Вяземцева 2019

A. Г. Вяземцева, *Советская архитектура в Италии и итальянская архитектура в СССР в 1920-1930-е годы: выставки, публикации, совместные проекты [Architettura sovietica in Italia e architettura italiana in URSS nel 1920-30: mostre, pubblicazioni, collaborazioni]*, Atti del Convegno, УДК 72.036 DOI 10.25995/NIITAG.2019.12.1.012.

Иконников 1972

A.В. Иконников, *Архитектура города. Эстетические проблемы композиции [L'architettura della città. Problemi estetici di composizione]*, Москва 1972.

Казакова 2013

O.В. Казакова, *Понятие «современность» в архитектуре «оттепели» - от этики к эстетике [L'idea di "contemporaneità" nell'architettura del Disgelo - dall'etica all'estetica]*, in O.В. Казакова (eds.), *Эстетика Оттепели [Estetica del Disgelo]*, Москва 2013, 161-174.

Карташова 1956

К. Карташова, *Железобетон в покрытиях зданий большого пролета [Il calcestruzzo nelle coperture a grande luce]*, "Архитектура СССР" 6 (1956).

Карташова 1956

К. Карташова, *Купола в зданиях общественного назначения [La cupola negli edifici di importanza pubblica]*, "Архитектура СССР" 11 (1958).

Кацнельсон 1961

P.A. Кацнельсон, *Теория и практика в современной архитектуре Италии [Teoria e pratica dell'architettura contemporanea in Italia]*, "Архитектура СССР" 2 (1961).

- Кацнельсон 1962
Р.А. Кацнельсон, *Новейшая архитектура Италии [La nuovissima architettura dell'Italia]*, Москва 1962.
- Кацнельсон 1973
Р.А. Кацнельсон, *Архитектура Италии [Architettura dell'Italia]*, tomo 11, in В. Иконников, Москва (eds.), *Всеобщая история архитектуры [Storia universale di Architettura]*, 1973, 196-228.
- Косенкова 2013
Ю. Л. Косенкова, *Представления о «целостном организме города» в период изменения творческой направленности советской архитектуры [La concezione dell'«organismo complessivo della città» nel periodo dei cambiamenti artistici dell'architettura sovietica]*, in О.В. Казакова (eds.), *Эстетика Оттепели [Estetica del Disgelo]*, Москва 2013, 15-76.
- Крайняя 2013
Н.П. Крайняя, *Эстетика типовой застройки 1960-х гг. глазами ее проектировщика [L'estetica degli edifici tipici degli anni Sessanta attraverso gli occhi di un suo progettista]*, in *Эстетика Оттепели [Estetica del Disgelo]*, О. В. Казакова (eds.), Москва 2013, 76-81.
- Мастера 1970
Мастера архитектуры об архитектуре [I maestri dell'architettura sull'architettura], volume terzo, *Зарубежная архитектура конец XIX-XX век [Architettura oltrfrontiera fine XIX-XX sec.]*, redazione di А.В Иконников., И. Л. Маца, Г. М. Орлова, Москва 1970.
- Орел 2020
Е. Орел, *Программа переводов архитектурных трактатов эпохи Ренессанса во Всесоюзной Академии Архитектуры и ее место в системе высшего архитектурного образования СССР в 1930-е гг. [Il programma di traduzioni dei trattati architettonici di epoca rinascimentale nell'Accademia Pansovietica di Architettura e il suo posto nel sistema didattico di istruzione superiore architettonica nell'URSS degli anni Trenta]*, tesi di dottorato, Venezia 2020.
- Ремпель 1935
Л.И. Ремпель, *Архитектура послевоенной Италии [Architettura dell'Italia del Dopoguerra]*, Москва 1935.
- Рябушин 1986
А.В. Рябушин, *Гуманизм советской архитектуры [L'umanesimo dell'architettura sovietica]*, Москва 1986.

English abstract

This article describes the reception of Gio Ponti's architecture in soviet architectural culture after Stalin's death. The main part of this article is an analysis of soviet publications about Ponti between 1950-1975, with particular attention given to the translation of Amate l'architettura published in *Mastera architekturi ob arhitekture* (*Masters of architecture about architecture*). It is observed that Ponti's works and writings are heavily and carefully selected and modified according to soviet interests and thinking.

For example, no private villa or religious building is described in any of the publications regarding Ponti, instead, a great deal of attention is focused on his social housing in Harar street in Milano, which is generally considered in Western Europe as a minor work: Ponti's architecture is displayed as far as it concerns themes that are interesting for the soviet public, namely, social housing and office buildings.

Furthermore, a detailed comparison between Amate l'architettura and its Russian translation reveals how the text is manipulated in such a way it loses much of its poetical and contradictory features, and becomes more similar to a logical and sequential discourse. Furthermore, the themes of the Amate l'architettura are reassembled to fit within the contemporary soviet architectural debate: the role of architecture in a technological world. In a historical period where the immense industrialized mass housing development of Soviet Union was seriously menacing the existence of architecture as an independent profession, Ponti's words open a possibility for Soviet architects towards a new way, where the discipline is seen as an autonomous art, with specific competences, able to connect the socialist modernist dream with the study of architectural traditions, which are a very important feature of Soviet architectural education.

Ponti's idea of humanism in architecture and the notion of "Civiltà delle macchine" are well suited to Soviet modern conception of the city. Although is very difficult to define a physical influence of Ponti's architecture in specific Soviet architectural objects, nevertheless, there are some planning and aesthetic approaches that suggest a connection, such as The Zeleny Lug district in Minsk, the New Arbat complex in Moscow, and the ZDT building in Moscow.

The incorrect translation of Gio Ponti appears to be somehow necessary to make it understandable and applicable in the soviet context.

keywords | Gio Ponti, Soviet Modernism, Amate l'architettura, P. A. Кацнельсон, *Mastera архитектуры об архитектуре*.

*La Redazione di Engramma è grata ai colleghi - amici e studiosi - che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.
(v. Albo dei referee di Engramma)*

“Domus” e le altre. Le riviste di architettura fra guerra e dopoguerra

Intorno a una lettera di Gio Ponti

Michela Maguolo

Anche a questo sono servite le riviste: a moltiplicare e complicare i significati.

Roberto Calasso, *Come ordinare una biblioteca*

Nel febbraio del 1948, in vista dell'uscita di “Domus”, di cui ha ripreso la direzione dopo sette anni, Gio Ponti scrive a Giovanni Astengo, allora giovane architetto che ha imboccato con determinazione la strada dell'urbanistica, invitandolo a collaborare con la rivista. Ad Astengo, Ponti propone di far parte di un “comitato di cooperazione”, un gruppo di architetti e artisti “che significativamente e nobilmente rappresentino le diverse tendenze, oppure siano, con il loro prestigio, al di sopra della tendenza” e del gruppo così illustra la possibile geografia:

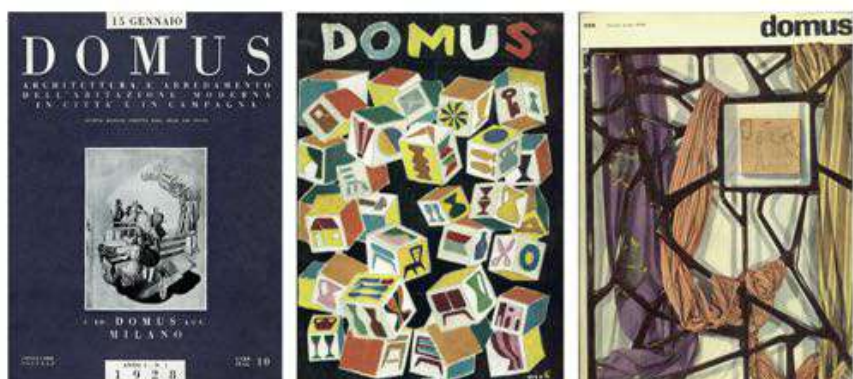
Per Torino chiedo il Suo nome, quello di Levi Montalcini e di Mollino; per Bologna ho scritto a Bega e a Vaccaro; per Roma a Libera e a Nervi (e un altro); per Napoli ho scritto a Cosenza; per Firenze a Michelucci (e a un altro); per Milano cerco Belgioioso, Lingeri, Asnago, Figini e Pollini (Ponti, Lettera ad Astengo del 10 febbraio 1948).

Spiega che il suo intento è di “rifare di ‘DOMUS’ una rivista informativa dell'architettura e della casa, del costume”, dopo l'ammirevole impegno di Ernesto Nathan Rogers per una “rivista di tendenza”, che però, “appunto per il suo carattere tendenziale, professionalmente rivolto agli interessi intellettuali di una cerchia ristretta di architetti”, aveva una tiratura assai limitata. Una rivista per formare non tanto gli architetti, come altre riviste fanno, quanto i committenti, e con l'appoggio delle “grandi produzioni d'arte e di serie e delle industrie maggiori”; accenna infine alle caratteristiche della rivista e allega il sommario del primo numero. Il fatto

che Ponti si rivolga ad Astengo, che ha all'attivo una proposta per il piano di Torino e del Piemonte e una manciata di pubblicazioni, accostandone il nome a quelli dei più noti progettisti italiani del tempo, è abbastanza strano e potrebbe ricondursi a una segnalazione di Emilio Pifferi, architetto torinese, amico di entrambi. Nonostante la prestigiosa opportunità, Astengo declina l'invito, spiegando che fa già parte del consiglio direttivo di "Metron" e che il suo interesse principale è l'urbanistica, di cui nel sommario proposto da Ponti non v'è traccia. I rapporti tra i due non avranno ulteriori sviluppi, se non in sporadici incontri, e le loro attività seguiranno vie parallele, Ponti alla direzione di "Domus" fino alla sua scomparsa nel 1979, Astengo per 24 anni alla guida di "Urbanistica", il giornale nato come organo ufficiale dell'Istituto Nazionale di Urbanistica, rifondato da Adriano Olivetti nel 1949 che lo dirigerà fino al 1953.

Al di là del suo esito infruttuoso, la lettera di Ponti ad Astengo, inedita e conservata nel Fondo Giovanni Astengo dell'Archivio Progetti luav, è un documento interessante per gli spunti di riflessione che offre sulle riviste italiane di architettura del dopoguerra. Tramite questi, si può seguire una traccia all'interno delle vicende di questo particolare settore dell'editoria periodica, un filo che si svolge attorno alle due riviste di Ponti, "Domus" e "Stile", dove spesso si incrociano i protagonisti di quelle vicende, le loro posizioni.

“Nell’accingermi a dirigere ‘DOMUS’ mi sono trovato per la terza volta a dover ricominciare un’impresa editoriale”



1 | Copertine di “Domus”: il primo numero del 1928, il n. 156, ultimo diretto da Ponti prima dell’abbandono nel 1940, il n. 226, numero del ritorno nel 1948.

1. La prima volta è nel 1928, con la fondazione di “Domus”, rivista che si occupa, come spiega il sottotitolo, di “Architettura e arredamento dell’abitazione moderna in città e in campagna”. Non una rivista specialistica, di critica architettonica, per addetti ai lavori, ma un giornale che, occupandosi della casa, ne considera tutti gli aspetti che la riguardano e la rendono il luogo in cui si vive. Si rivolge a un pubblico vasto, al quale offre informazioni e suggerimenti non solo sulla casa come luogo costruito e sulla sua sistemazione interna, ma anche su tutto ciò che la plasma e la rende abitazione, e dunque le arti minori, “l’ornamento”, il giardinaggio, la cucina, la gestione pratica della casa: la “casa all’Italiana”, specifica Ponti nel presentare il primo numero nel gennaio del 1928 (Ponti 1928, 7). Un tema che, affermando orgogliosamente un modello abitativo radicato nella cultura e nel paesaggio ed evocato nel titolo stesso della rivista - “Domus” - troverà eco in quell’idea di mediterraneità che di lì a poco (alla Prima Mostra dell’Architettura Razionale del 1928, per esempio) verrà rivendicata come carattere proprio dell’architettura italiana e declinata in vario modo, ma che era idea di importazione, già presente da alcuni anni nel dibattito internazionale.

Non una forma costruttiva, dunque, ma un modo di vivere.

La casa all’italiana, si legge in quella breve dichiarazione d’intenti, non è né il rifugio dalle intemperie dell’abitazione d’oltralpe, essendo luogo in

cui si godono le bellezze delle nostre terre, né una *machine à habiter*. Il riferimento è ovviamente alla casa-strumento che Le Corbusier descrive nel 1923 in *Vers une architecture* – “sana (anche moralmente) e bella dell'estetica degli strumenti di lavoro che accompagnano la nostra esistenza” (Le Corbusier [1923] 1973, XLI), ma Ponti sembra avere in mente soprattutto un'immagine di casa funzionale che sintetizza in un 'comfort' come rispondenza “alle cose di necessità, ai bisogni, ai comodi della nostra vita ed alla organizzazione dei servizi”. A questo, contrappone un 'conforto' che sta “nel darci con l'architettura una misura per i nostri stessi pensieri”, “con la sua semplicità una salute per i nostri costumi”, “con la sua larga accoglienza il senso di una vita confidente e numerosa” (Ponti 1928, 7).

“Domus” si inserisce nel dibattito sull'architettura razionale e sull'abitazione moderna – lo fa per esempio nel 1934 pubblicando *Punto e a capo per l'architettura* di Edoardo Persico (Persico 1934) – ma a modo suo, poiché l'obiettivo resta quello di occuparsi di tutto quanto definisce l'abitare, nonché di far conoscere alla borghesia italiana degli anni Venti e Trenta non tanto l'architettura moderna, la dialettica razionalismo/funzionalismo, ma il vivere moderno. A quella borghesia, quindi, la rivista impartisce lezioni di saper vivere, le insegna come ricevere, le suggerisce come arredare la propria abitazione, cosa collezionare, cosa leggere, che opere d'arte apprezzare (Pica 1973).

In questa missione, l'arte assumerà un ruolo sempre più importante e infatti dal secondo anno entrerà a far parte dei temi trattati dalla rivista, accanto all'arredamento e al giardinaggio. Anzi: dal numero 20, agosto 1929, tutto diventa arte, come annuncia il nuovo sottotitolo: “L'arte nella casa”. E attraverso l'arte, “Domus” si impegna a formare il 'gusto' di quella borghesia. Si assume il compito di diffondere fra gli strati alti della società, quel gusto come “espressione di civiltà”, che secondo Lionello Venturi (citato da Persico in quel lungo, e cruciale, testo) gli architetti devono imparare a sentire. Un'idea di gusto strettamente intrecciata con quella di stile su cui dai primi anni Trenta, come ha ben ricostruito Cecilia Rostagni, Ponti riflette, definendolo “carattere comune e diffuso che rende riconoscibili opere e oggetti di un dato paese, di una data epoca” (Ponti 1932, 323), “figura spirituale e materiale' della nazione e misura della sua Civiltà” (Rostagni 2016, 10). Rostagni avvicina la posizione di Ponti proprio

a quella di Persico, che, come l'autrice ricorda, aveva dato inizio su "Casabella" a una rubrica intitolata *Stile. Un modo di essere* e aveva definito quello propugnato da Ponti uno "stile concretamente moderno".

Uno stile che egli si sforza di riportare alla concretezza della realtà, sottraendolo alle mani degli "estetisti". Scrive infatti nel 1937, nella prefazione all'opera su Melchiorre Bega:

Le avventure stilistiche suscitate da estetismi di formazione intellettuale hanno esaurito il loro ciclo di esistenza [...]. La civiltà attuale si specchia in realtà ormai universali: quelle dove viene manifestata la vita delle grandi collettività (Ponti 1937, 52).

La questione dello stile è in effetti centrale in quegli anni, sentita e affrontata da più parti, ma in modo particolare fra i sostenitori dell'architettura moderna per i quali lo stile può essere solo quello del proprio tempo. Ponti declina in termini pragmatici e pone sul piano materiale il concetto di stile che altri negli stessi anni propongono al pubblico in una dimensione ideale e critica. E non sono solo gli storici e i critici d'arte a occuparsi dell'argomento: il gruppo BBPR, per esempio, realizza *Stile*, un raffinato fascicolo, pubblicato nel 1936 dall'Editoriale Domus (la stessa casa editrice che pubblica l'omonima rivista) dove sono illustrate le "espressioni della civiltà" di ognuna delle epoche passate, dagli Egizi agli impressionisti, come sintesi di istanze morali e pratiche. Gli stili, si legge, "sono coerenti alla coscienza morale delle epoche nelle quali nacquero" e "come nel campo fisico essi non servono più ai nostri bisogni pratici, così nel campo spirituale essi non rispondono più all'imperativo della nostra coscienza" (Rogers 2010, 156). Per Ponti, come Persico e per i BBPR, è urgente sottrarre lo stile all'ambito dell'estetica, affermarlo come manifestazione concreta e morale del tempo, per poter dimostrare che lo stile dell'epoca presente non può che essere moderno, nuovo.



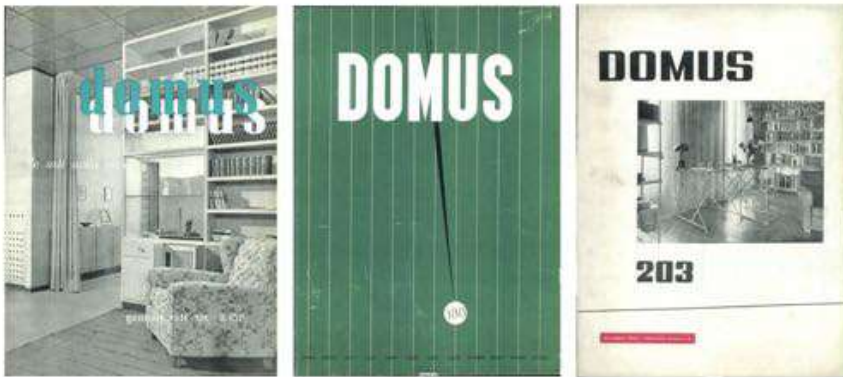
2 | Copertine di “Stile”: copertina della prima uscita; il n. 7 del 1941; una pagina del n. 14 del 1942.

2. “Stile”, o più esattamente, come era denominata alla sua nascita “lo Stile”, è la seconda rivista cui Ponti dà vita, nel 1941, pubblicata da Aldo Garzanti che ha da poco rilevato la casa editrice Treves (v. Martignoni 2002). Ponti lascia “Domus” per divergenze con Gianni Mazzocchi, l’amministratore di Editoriale Domus, probabilmente in relazione al carattere molto più raffinato – e costoso – che voleva imprimere alla rivista. Con Garzanti riesce a realizzare il suo ambizioso progetto; i temi sono i medesimi – l’architettura, i mobili, le arti applicate, l’arte – ma spostati sul piano del lusso, della bellezza in ogni cosa, del gusto in tutte le sue declinazioni, evitando, con l’abilità e il pragmatismo propri di Ponti, le ricadute estetizzanti.

Il filo conduttore, ciò che unisce in un dialogo continuo articoli su ville al mare e palazzi in città, scritti di De Chirico, rubriche di cinema, fotografia, recensioni di libri è la ricercatezza visiva e tattile. Le carte di diverso spessore e consistenza, talora di differente colore, le grafie studiate, l’impaginato arioso, la presenza di fogli ripiegati: tutto questo permette di porre sullo stesso piano e di cogliere come parti di un tutto, indizi di un medesimo stile, una villa di Luigi Vietti, un arredamento di Banfi Belgioioso e Peressutti (il nome di Rogers, la “R” del gruppo BBPR, è bandito dai progetti così come dalle pubblicazioni, dopo le leggi razziali del 1938), un dipinto di Campigli e uno di Guttuso, tessuti artigianali da arredamento, mobili di serie e oggetti in vetro.

L'intento è evidente se si confrontano i primi numeri di "Stile" sia con gli ultimi della "Domus" di Ponti sia con quelli della successiva direzione. I sommari appaiono simili, la sequenza architettura arredamento arte arti applicate letteratura musica cinema si ripete quasi identica. Anche i nomi ritornano: Carlo Emilio Rava, per esempio, che scrive di cinema e architettura per la "Domus" di Ponti e per "Stile", e di architettura coloniale per la "Domus" di Bontempelli, Pagano, Bega; o Lina Bo e Carlo Pagani che scrivono di architettura d'interni per entrambe. Ma a "Domus" mancano la ricchezza, la varietà compositiva, l'eleganza che rendono "Stile" molto *glamour* e popolare fra il pubblico. Ponti nei primi anni di guerra avvolge la sua rivista in un'atmosfera di leggerezza, le dà un senso di leggiadria noncuranza in cui trova riscontro il desiderio, diffuso nell'élite cosmopolita cui Ponti guarda, di un'evasione colta, raffinata.

Dal '43, l'impostazione grafica si fa più asciutta, geometrica, i temi più consoni alla drammaticità del momento, e al sottotitolo, che passa da un omnicomprensivo "Architettura Arti Lettere Arredamento Casa" al più essenziale "Architettura Arti Arredamento", si aggiunge "Rivista per la ricostruzione". Nelle austere copertine appare una banda trasversale con indicati i temi: "Un fascicolo dedicato alle più ardenti questioni degli architetti, alla composizione per elementi della casa popolare rurale, ad un settore primario delle arti italiane di suprema tradizione: quello dell'arte sacra", si legge nel numero 12 del dicembre 1944. Ma già dai numeri successivi alla Liberazione, il clima comincia a farsi meno severo e anche i problemi della ricostruzione sono trattati con una serietà più distaccata.



3 | Copertine di “Domus”: il primo numero diretto da Bontempelli, Pagano, Bega; numeri della direzione Bega e Ulrich e del solo Bega.

3. Una digressione sulla “Domus” post-Ponti è necessaria, per annodare alcuni fili delle vicende di “Stile”. All’abbandono di Ponti, “Domus” viene affidata da Gianni Mazzocchi a Massimo Bontempelli, Giuseppe Pagano e Melchiorre Bega. Una strana terna di protagonisti della scena culturale e architettonica del tempo. Massimo Bontempelli, letterato, accademico d’Italia è il fondatore nel 1929, con Curzio Malaparte, di “Novecento. Cahiers d’Italie et d’Europe” e poi nel 1933, con Pier Maria Bardi, di “Quadrante”, la rivista di architettura che nei suoi tre anni di vita ha saldato e veicolato il nesso fra fascismo e architettura razionale e si è scagliata contro l’architettura passatista. Bontempelli, nel 1940, ha appena riottenuto la libertà di esercitare l’attività pubblicistica, dopo l’espulsione dal partito nel 1938 e l’interdizione per un anno, quando viene chiamato alla guida di “Domus” con Giuseppe Pagano.

L’architetto torinese assume l’incarico, continuando a dirigere “Casabella” da dove conduce la sua battaglia ostinata e implacabile per l’affermazione dell’architettura moderna, contro le “false tradizioni” e le “ossessioni monumentali”. Ai due, è affiancato Melchiorre Bega, affermato architetto, soprattutto d’interni, designer, imprenditore, “attivissimo e fattivissimo”, come lo definisce l’amico Gio Ponti sulle pagine di “Stile”. Confermata la centralità dell’architettura, il nuovo corso immaginato per “Domus” è sintetizzato nel sottotitolo che non è più “L’arte nella casa”, bensì “Le arti nella casa” – na declinazione al plurale che amplia e articola ulteriormente lo sguardo, travalicando la dimensione materiale della casa:

Accanto ai problemi della casa vogliamo estendere il nostro programma anche a quegli altri argomenti – sociali, morali, filosofici – che, con la casa sono intimamente legati e che determinano in definitiva lo stile non solo delle abitazioni ma anche, e soprattutto, lo stile e il gusto dei suoi abitanti (“Domus” 157, 1).

Nel primo numero, scritti di storia e critica d’arte, affidati a Giulio Carlo Argan e Agnoldomenico Pica, si affiancano a racconti, versi, partiture di Francesco Malipiero e un romanzo a puntate di Paola Masino, e convivono con proposte di arredo per case in affitto di Banfi, Belgioioso e Peressutti. La *vis* polemica di Bontempelli e Pagano (l’editoriale di “Costruzioni-Casabella” del febbraio ’41, *Occasioni perdute*, causa il sequestro per un mese della rivista) è confinata nella rubrica *Affissioni*, dove brevi ma pungenti commenti accompagnano articoli di altri giornali sui temi che più premono, le arti contemporanee, l’architettura nuova.

Pagano lascia la rivista nel luglio del ’42. Rientrato dall’Albania, dove combatteva da volontario, si dimette a marzo dalla scuola di mistica fascista, di cui dirigeva la sezione artistica, e a dicembre lascia il partito. Richiamato alle armi e stanziato a Cuneo, continua la sua battaglia su “Casabella”, divenuta “Costruzioni-Casabella”, e progetta nuove iniziative editoriali: “Quaderni di architettura”, per esempio, che sta predisponendo con Emilio Pifferi e Giancarlo Palanti come ulteriore spazio dove affrontare le questioni dell’architettura e soprattutto della città e della pianificazione (temi sempre più urgenti e al centro di uno dei più importanti provvedimenti presi dal regime, la legge urbanistica del 1942), come scrive a Giovanni Astengo l’8 luglio ’43. In questa lettera, l’ultima di un breve carteggio con Astengo (inedito e custodito nel fondo Giovanni Astengo dell’Archivio Progetti luav) – che aveva appena pubblicato su “Costruzioni” un suo progetto e su “Architettura italiana” due articoli – Pagano, facendo riferimento a Carlo Cattaneo e alle sue *Considerazioni sulle cose d’Italia nel 1848*, appena ripubblicato a cura di Cesare Spellanzon da Einaudi nel 1942, indica la nuova collana, e lo scrivere su quei temi, come il modo

[...] di tener sempre vivo il nostro filo conduttore, di non fissarci in dogmatismi chiusi ma di indagare piuttosto con serietà di giudizio e con coerenza di gusto, su quella strada che ci ha condotto fin qua e che ci dovrà

sempre condurre più avanti senza incertezze artificiose, senza debolezze settarie o abuliche. Dobbiamo, in certo modo, far la storia di noi stessi, della nostra cronaca e dei nostri propositi (Pagano, Lettera ad Astengo dell'8 luglio 1943).

Se questo è lo spirito che anima gli scritti di quel periodo, per esempio *Presupposti per un programma di politica edilizia*, uscito su "Costruzioni-Casabella" nel giugno del 1943, dopo il 25 luglio, scrivere e pubblicare non sono più sufficienti e il riferimento a Cattaneo, assume contorni diversi. In *La nostra posizione* lancia un appello a colleghi e amici a impegnare "tutta la nostra vita e tutta la nostra arte a quel bel modo di 'pagar di persona' che i nostri uomini del Risorgimento, da Cattaneo a Pisacane, ci hanno opportunamente insegnato" (Pagano [1943] 1976, 182). Subito si dimette dalla rivista e, disertando, si unisce ai partigiani, ma sarà presto arrestato, in novembre. "Costruzioni-Casabella" a seguito del suo arresto, viene sequestrata e chiusa. Ritournerà per soli tre numeri nel 1946, diretta da Franco Albini e Giancarlo Piretti, per uscire nuovamente nel 1953 con la direzione di Ernesto Nathan Rogers.



4 | Copertine di "Stile" dopo il 1943.

4. Nel numero di agosto-ottobre di "Stile", la rubrica *Stile di* è dedicata, come preannunciato nel numero precedente, a Giuseppe Pagano. *Stile di* è un appuntamento quasi costante della rivista, con cui Ponti intende far conoscere lo stile dei singoli artisti "onde poter trarre dalla loro opera dei canoni da sviluppare e diffondere", spiega Rostagni che su questa serie di articoli ha incentrato il suo libro, pubblicando copertine e pagine della

rivista altrimenti quasi impossibile da consultare (Rostagni 2016, 21). Dal maggio 1942, gli articoli riguardano giovani architetti italiani di cui Ponti illustra ampiamente il lavoro, con un suo testo interpretativo e molte immagini. Dopo Adalberto Libera, Mario Paniconi e Giulio Pediconi, i BBPR, Melchiorre Bega e Mario Ridolfi, si occupa, appunto, di Pagano.

Pagano fantastico, Pagano tecnico, Pagano metafisico, Pagano architetto (Ponti 1943a) è la lettura critica di Ponti sull'opera dell'architetto torinese e, in effetti, come sottolineano Alberto Bassi e Laura Castagno, il "primo bilancio dell'attività - non era dato sapere che si sarebbe trattato in sostanza di quello definitivo - e 'attestato di stima' di chi non ne aveva sempre condiviso le posizioni" (Bassi Castagno 1994, 137). "Stile" sarà anche la prima rivista nell'estate del '45 (l'unica, insieme a "Urbanistica" ancora attiva negli ultimi mesi di guerra) a ricordare Pagano dopo la morte a Mauthausen, con un articolo di Vittorio Bini, intimo amico dell'architetto torinese. Ad apertura del servizio sullo *stile di Pagano*, nel numero 32-34 del 1943, un testo di quest'ultimo, senza un titolo specifico, solo *Pagina di Pagano*, con l'avvertenza: "Questo scritto di Pagano va letto attentamente: la sua data, maggio 1943, ne documenta il significato e il valore", ripresa sul fondo in stampatello. Il testo è una breve sintesi di *Presupposti*, dove i tre temi che Pagano indicava nell'articolo uscito a giugno, come le priorità del dopoguerra - i materiali e i metodi edilizi, il problema della casa per tutti, il restauro dei monumenti - sono analizzati in modo molto stringato ma efficace, e particolarmente significativo dopo il 25 luglio e l'inizio dei bombardamenti che proseguiranno implacabili in particolare su Milano fino all'8 settembre e di cui la sede della Garzanti, dove "Stile" veniva stampato, sarà una delle vittime.

Inevitabilmente gli eventi di quei mesi imprimono una svolta alla rivista. "Stile" cambia registro: come si è accennato, da raffinato periodico d'arte, si fa giornale al servizio della futura ricostruzione. Dal febbraio 1944, il titolo perde l'articolo, il sottotitolo diventa "Rivista per la ricostruzione", cui poi si aggiungerà "e per la casa di domani". I temi più diffusamente affrontati sono quelli dell'unificazione edilizia e della casa per tutti, ma non verrà meno l'attenzione alle questioni dell'arte: già nel '42, Ponti ribadisce e continua poi a ripetere, che "i segni più duraturi d'ogni conquista di ogni civiltà, sono quelli dell'Arte".

Il nuovo corso di "Stile" è aperto da due articoli che escono sul numero 35, del novembre 1943, a firma di Emilio Pifféri e di Gio Ponti e annunciati da un riquadro in copertina: "Politica dell'architettura". Pifféri, architetto torinese, direttore nell'ultimo anno di vita, fra il 1942 e il 1943, della rivista "Architettura Italiana", storica rivista nata nel 1905 e nel 1942 acquisita da Editoriale Domus, scrive un *Appello agli architetti* di segno opposto a quello che Pagano aveva pubblicato tre mesi prima, ma riprendendo il programma di *Presupposti*. Non chiede di "pagare di persona", ma di unirsi per affrontare la ricostruzione; ai temi della standardizzazione, unificazione e industrializzazione edilizia, e al principio della casa per tutti, aggiunge la pianificazione urbanistica "perché l'urbanistica è una delle basi sostanziali del rinnovamento sociale":

Gli architetti devono quindi concentrare tutte le loro forze (...) concorrere tutti a potenziare la loro organizzazione professionale (...) per meglio resistere alle forze che vorrebbero impedire il cammino d'una nuova architettura (...): il campo da ordinare è l'intera nazione e l'oggetto della sua attività è l'intero popolo (Pifféri 1943, 1)

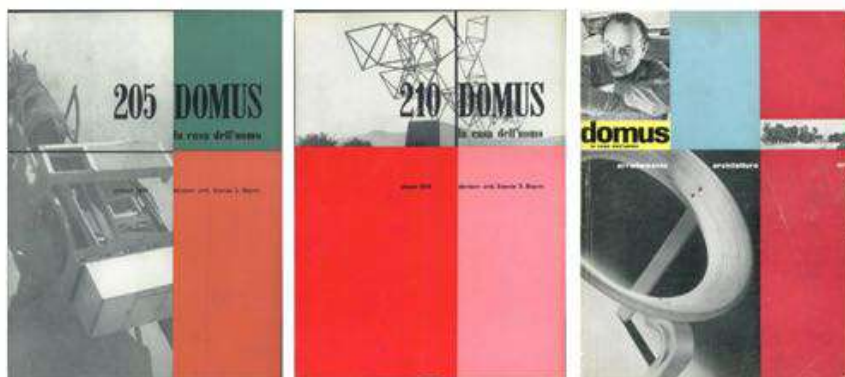
Ponti nel suo *Politica dell'architettura* - un testo di dichiarazioni non sempre coerenti fra loro - afferma in sintesi che l'architettura moderna è architettura sociale, che lo stile dell'architettura è "stile della vita degli uomini, non uno stile degli edifici", e che l'architettura moderna insegna che "dobbiamo attrezzare l'uomo, la sua vita, la sua cultura, la sua civiltà, la sua moralità. Dobbiamo *profetare* l'uomo" (Ponti 1943b, 3-6 passim).

Alla fine del 1944, "Domus" sospende le pubblicazioni e "Stile" resta di fatto, fino alla liberazione, l'unica rivista di architettura a livello nazionale. Oltre a "Costruzioni" e "Architettura italiana", chiudono "Architettura", la rivista del sindacato fascista degli architetti, "Rassegna di architettura" (già nel 1940), "Edilizia moderna". Ponti dirige "Stile" fino alla metà del 1947, e, quando all'inizio del 1948 riprende la guida di "Domus", la rivista, privata del suo carismatico regista, chiude.

La "nuova impresa editoriale" segnata dall'indicazione "volume primo" del fascicolo 226, riporta "Domus", dopo la parentesi rogersiana, nell'alveo tracciato da Ponti, dove una serrata sequenza di esempi di architettura, opere d'arte, mobili, prodotti artigianali racconta un'operosità sulla quale

la ripresa della vita, dell'economia, la rifondazione del paese può contare. Le questioni morali e sociali sollevate da Rogers, si risolvono nella concretezza del fare, "sul piano del lavoro", come si legge nel primo editoriale della nuova serie.

La "Domus" di Rogers, "una rivista di tendenza"



5 | Copertine di "Domus" fra il 1946 e il 1947.

Alla ripresa delle pubblicazioni, dopo l'interruzione per l'intero 1945, "Domus" è diretta da Ernesto Nathan Rogers, rientrato in Italia dalla Svizzera, dopo la liberazione. Il suo programma, il senso che intende dare alla rivista sta tutto nel sottotitolo scelto: "La casa dell'uomo". Una distanza ovviamente siderale da quel "Casa all'Italiana", che Ponti aveva posto al centro del suo programma nel 1928, teso a dimostrare la specificità dell'abitare e la raffinatezza del gusto nostrani. E invece una stretta prossimità con tutte le istanze sorte intorno al problema sociale della casa sollevato immediatamente prima e durante la guerra – case per il popolo, casa orizzontale, casa per tutti, casa a ciascuno – ma scrutato attraverso una lente antropologica che riconosce alla casa un significato che supera quello puramente funzionale del riparo, dell'igiene, della salubrità, e include i bisogni spirituali dell'uomo:

Una casa non è casa se non è calda d'inverno, fresca d'estate, serena in ogni stagione per accogliere in armoniosi spazi la famiglia.

Una casa non è casa se non racchiude un angolo per leggere poesie, un'alcova, una vasca da bagno, una cucina.

Questa è la casa dell'uomo.

E un uomo non è veramente uomo finché non possiede una simile casa (Rogers 1946, 3)

Una visione che sottintende come presupposto imprescindibile le dichiarazioni di Giuseppe Pagano, Ireneo Diotallevi e Franco Marescotti sulla casa orizzontale e la casa per tutti, già diffuse dal 1940 e ribadite per esempio sulle pagine di "Domus" nel 1944 (Diotallevi e Marescotti 1944a), e accoglie le riflessioni di Le Corbusier e François Pierrefeuf sulla casa degli uomini (*La maison des hommes*, pubblicato da Plon nel 1942), sulla necessità di città umane, cui ancora Diotallevi e Marescotti dedicano un ampio articolo nel 1944 (Diotallevi Marescotti 1944b). Ma si differenzia necessariamente dalla campagna intrapresa da Ponti su "Stile", nell'affermare il diritto di tutti a una casa come casa di proprietà, come indipendenza di ogni individuo, contro le case assegnate da uno stato padrone ("Stile" n. 11 (47), novembre 1944, 4: [Gio Ponti], *Libertà - Proprietà - casa - famiglia*).

Sulla questione Rogers è intervenuto pochi mesi prima, nell'ottobre del 1945, con un articolo per "Il Politecnico" di Elio Vittorini, dove ricordando il significato sociale del problema della casa, ne denuncia il carattere politico, di cui tutti debbono occuparsi, "come del pane, della pace e della guerra" e per il quale servono "riforme sociali e innanzitutto una revisione spregiudicata dell'istituto della proprietà" (Rogers [1945] 2010, 291). Il problema troverà, come si sa, una soluzione 'politica' nel 1948 nei "Provvedimenti per incrementare l'occupazione operaia", con l'istituzione dell'Ina-Casa. Nel presentare la sua "Domus", Rogers però va oltre, spostando l'attenzione su *chi* abiterà quella casa, su ciò che trasforma un alloggio in casa - in un angolo dove leggere poesie. In questo, Rogers riprende alcune riflessioni sulla casa ideale scritte per "Domus" pochi anni prima.

Nell'atmosfera sospesa del secondo anno di guerra, con la forzata stasi dell'edilizia residenziale, "Domus" crea una parentesi e invita gli architetti a raccontare la propria casa ideale, come occasione per il progettista di elaborare una propria idea senza i condizionamenti del committente, e di far conoscere al lettore l'architetto in quanto artista, e la "libertà della sua creativa immaginazione" ("Domus" 1942, 312) - e come momento di sospensione dalle preoccupazioni, in cui potersi permettere di sognare.

Nove in tutto sono le testimonianze, le prime, nel numero 176, di Banfi, Belgioioso, Peressutti, Marco Zanuso, e dell'“anonimo”, presenza quasi costante sulle pagine della rivista. In *Esperienza dell'architettura*, come ricorda Serena Maffioletti, Rogers ne svela l'identità, spiegando come un giorno del 1941 Pagano aveva accolto la sua proposta di scrivere anonimamente sulla rivista (Rogers 2010, 207).



6 | La casa ideale di Peressutti, Banfi e Belgioioso nel n. 176 di “Domus”.

Le confessioni di un anonimo del XX secolo – considerazioni sull’uomo, la sua identità e riconoscibilità, nel tempo, nello spazio, nell’arte – si protraggono per nove puntate, di cui *La casa dell’anonimo* è l’ultima. Accanto alle suggestive e a un tempo dettagliate proposte dei suoi soci, serissime evasioni, sogni con la concretezza dei particolari costruttivi, lo scritto di Rogers è una riflessione sul significato della casa: sull’“angoscioso problema della casa dell’uomo” e sull’idea di casa:

La mia casa è un corpo, come il mio corpo, custodia ai dolori e alle gioie, accanto al tuo confine (...) Madre mi è la casa come il grembo che protesse prima ch’io venissi al mondo, affettuoso asilo, tiepida dimora, alimentato da un solo impulso d’amore e dal medesimo sangue. Così ogni uomo abbia la sua casa per lo stesso diritto di natura che gli dato una mamma e per il dovere di ripetere il prodigio nei figli (E. N. Rogers, *Confessioni di un Anonimo del XX secolo. 9 – La casa dell’Anonimo*, “Domus” 176 1942, 333, ora in Rogers 2010, 226).

Un 'diritto alla casa', dunque, che trascende l'istanza sociale e l'epoca, per farsi diritto di natura, in nome di un'umanità che forse non è estranea al razionalismo critico e la "critica anti-intellettualista" di Antonio Banfi, docente di Rogers (v. Papi 2012, 387-391), e che sicuramente troverà riscontro nel rapporto con Enzo Paci e il suo approccio alla fenomenologia relazionistica. E l'uomo, la cui casa è al centro della "Domus" rogersiana, non potrebbe riconoscersi, o anche solo essere consapevole, di quell'uomo totale, "totalmente impegnato e totalmente libero" di cui parla Jean-Paul Sartre nel suo programma di "Les Temps Modernes", ospitato ne "Il Politecnico" di Vittorini nello stesso gennaio 1946 quando esce il primo fascicolo della nuova "Domus"?

In tutto questo, ciò che ha sempre contraddistinto la rivista è il rapporto con l'arte - che Ponti continuerà a indicare al singolare anche in "Stile" - o con le arti - segno di discontinuità e di una concezione pluralistica, introdotto da Bontempelli, Pagano, Bega e che Rogers riprenderà nel sottotitolo. Questo rapporto diventa una questione di umanità e bellezza: "Perché rinunciare agli uomini? perché agli dei? perché alla bellezza che spesso sostituisce le virtù nel fare da tramite?" (Rogers 1946a, 2). Una bellezza che scaturisce dagli stessi convincimenti morali che guidano la rivista e che non lascia spazio all'estetizzazione della comunicazione. Una bellezza intrinseca, che si rintraccia nella grafica curatissima, ma scevra da autocompiacimenti, nelle copertine dove dialogano nitide immagini fotografiche e astratti quadrati colorati, nelle diverse combinazioni consentite dalla griglia ortogonale che scandisce la superficie della pagina.

L'esperimento dura poco, due anni, diciannove numeri. Scarso il numero di copie vendute, accuse di essere troppo "borghesi" e "progressisti", come osserva Marco Mulazzani sicuramente un progetto complesso difficile da comunicare (Mulazzani 1997, 432): Rogers nonostante un tentativo di cambio di rotta al termine del primo anno, è costretto, alla fine del secondo, a lasciare.

"Rivista di tendenza" la definisce Ponti in quella lettera a Giovanni Astengo citata all'inizio, e per questo destinata, a suo giudizio, all'insuccesso:

Negli ultimi due anni "Domus" era stata diretta e redatta ammirevolmente da Rogers come rivista di tendenza con una condotta di rigore culturale, critico e tecnico che è da stimare altamente, ma che appunto per il suo carattere tendenziale, professionalmente rivolto agli interessi intellettuali di una cerchia ristretta di architetti, aveva ridotto paurosamente l'espansione editoriale della pubblicazione, espansione che è la condizione di vita di una rivista (Ponti, Lettera ad Astengo).

Ma è proprio la tendenzialità, l'assumere una posizione precisa, lo schierarsi da una parte, quella ritenuta l'unica eticamente e umanamente accettabile, che caratterizza l'operato di Rogers, ed è condizione imprescindibile all'azione e al confronto. Spiega infatti nell'editoriale del dicembre '46 - "la tendenza consiste appunto nell'assumersi la responsabilità d'indicare questi orizzonti laddove a volte v'è solo uno spiraglio di luce" (Rogers 1946b, 2) e ribadisce in quello di commiato, nell'ottobre-dicembre '47:

Una rivista di tendenza, d'accordo, e ci siamo più volte assunti la responsabilità del limite, nella convinzione che la particolarità d'un punto di vista, anziché negare un principio universale, lo rende possibile con lo stabilire le coordinate d'un più preciso ragionamento dove le proprie opinioni e le altrui, definendosi, si presentano a una più onesta comprensione (Rogers 1947, 2).

Ponti dunque riassume la direzione della rivista, rinsaldandone il carattere a quella che aveva lasciato e ottenendo subito quel successo di pubblico che era mancato a Rogers. In fondo, per entrambi, lo scopo della rivista è "formare un gusto", ma per Ponti ciò è possibile solo attraverso esempi concreti, realizzati e realizzabili, e una diffusione il più possibile capillare della rivista stessa. Come osserva Giulio Carlo Argan, l'obiettivo della rivista per Ponti è migliorare il livello del gusto, educare il pubblico (Argan 1973). Per Rogers, invece, il gusto non può disgiungersi da tecnica e morale, come "termini di una stessa funzione", perché si tratta di "costruire una società", in una visione per la quale cultura e società non possono essere disgiunte. La rivista è allora "strumento, staccio per stabilire il criterio di scelta" per stabilire quale sia la società da costruire (Rogers 1946a, 2). I suoi interlocutori possono per il momento essere solo coloro che in Italia come all'estero, sono deputati alla costruzione della

società, quelli di Ponti sono i committenti, senza i quali l'opera dell'architetto e dunque la forma della società non si realizza.

La "Domus" di Ponti sarà ancora "inclusiva e non partigiana", secondo la definizione che Giorgio Ciucci dà di "Stile" (Ciucci 2015, 32), aperta a tutte le tendenze, in nome di una solidarietà che lo spingerà a immaginare un "comitato di cooperazione" del quale, però, indica nomi precisi, e fra essi non compaiono lo stesso Rogers, ma neanche Bruno Zevi e Piero Bottoni, per esempio.

"Mentre riviste come "Strutture", "Metron", "La nuova città", operano altamente e formativamente 'fra' architetti..."



7 | Le riviste "Strutture" e "La nuova città" e il primo numero de "Il Politecnico".



8 | Copertine di "Metron".

Ponti estende le sue osservazioni sul carattere elitario e esclusivista ad altre riviste che a guerra conclusa si affacciano sulla ribalta del dibattito architettonico, attribuendo anche a loro il carattere di specialismo che le rende meritorie sul piano formativo di una cultura architettonica, ma inadatte a diffondere in tutta la società questa cultura. Occorre invece “un organo che ponga l’opera dell’architetto in contatto col grande pubblico”. Le tre riviste che cita, “Strutture”, “Metron” e “La nuova città” sono indubbiamente settoriali.

“Strutture”, fondata nel 1947 da Carlo Cestelli Guidi, Adalberto Libera e Pierluigi Nervi, si occupa del rapporto fra architettura e ingegneria strutturale, riprendendo, nel sottotitolo “Rivista di scienza e arte del costruire”, il titolo, posto da Nervi in forma di domanda due anni prima, “Scienza o arte del costruire? Caratteristiche e possibilità del cemento armato” (Roma, 1945). Dopo solo quattro numeri, la rivista chiuderà nel gennaio ’48.

“Metron”, la rivista di Piero Bottoni, Cino Calcaprina, Luigi Figini, Eugenio Gentili, Enrico Peressutti, Luigi Piccinato, Silvio Radiconcini, Mario Ridolfi e Enrico Tedeschi, e, ufficialmente solo dal n. 10 (ma in realtà dalla fondazione) Bruno Zevi, nasce a Roma nell’agosto del 1945, una delle prime nell’Italia liberata. Si occupa di ricostruzione urbana e edilizia, di legislazione urbanistica, di prefabbricazione, riportando i dettagli costruttivi di abitazioni prefabbricate. Le dimensioni ridotte, inusuali per una rivista di architettura, insieme all’aspetto frugale – carta ruvida, copertina monocolora, impaginato essenziale, poche fotografie e invece molti disegni tecnici – il ritmo serrato degli articoli, gli esempi di architettura riportati, la indicano immediatamente come strumento di informazione e aggiornamento critico per i progettisti. Già con la terza serie, dal marzo 1948, l’aspetto cambia, con un formato più grande, copertine fotografiche, carta patinata, senza tuttavia perdere il carattere di rivista esclusivamente dedicata all’architettura e all’urbanistica. Continuerà a uscire fino al 1954, finanziata negli ultimi anni, dalle Edizioni di Comunità.

“La nuova città” di Giovanni Michelucci, il cui primo numero si situa a cavallo fra il 1945 e il 1946, nasce intorno alla Facoltà di Architettura di Firenze, come luogo di incontro fra architetti, docenti, studenti e

esponenti di rilievo della cultura e dell'arte – evento anomalo in un panorama accademico non ancora rinnovato – e, come avvisa il sottotitolo, i temi di riferimento sono architettura, urbanistica arredamento, concentrandosi però sulla questione della ricostruzione, al centro di un dibattito particolarmente acceso a Firenze e in termini polemici sull'architettura organica come punto d'approdo del movimento moderno; è la stessa ipotesi avanzata da Bruno Zevi nel suo *Verso un'architettura organica*.

Estremamente sobria nella copertina e nell'impaginato, la rivista è punto di riferimento per architetti e cultori della materia, ma il suo ruolo aggregativo si esaurirà nell'arco di un anno, quel complicato 1946 in cui diventa evidente che la ricostruzione prenderà una piega assai diversa da quella immaginata e propugnata da “La nuova città”, ma anche da “Metron” e “Domus” e lo stesso spirito di cooperazione si sfilaccia e perde compattezza.

Ne fa le spese anche “La città”, la rivista che Giuseppe De Finetti fonda a Milano nel dicembre 1945 (ma la numerazione ha inizio con il primo numero del gennaio successivo), per affrontare i temi del futuro delle città e di Milano in particolare, ma che si arresta dopo soli cinque mesi, al numero 2.

Un esperimento, brevissimo, di settimanale dedicato all'architettura è “A. Attualità architettura abitazione arte” che Lina Bo con Carlo Pagani e Bruno Zevi fondano nel febbraio 1946, pubblicata da Editoriale Domus. Bo e Pagani erano stati vicedirettori di “Domus” fino al 1944, quando Melchiorre Bega era rimasto come unico direttore, Zevi aveva appena partecipato alla fondazione di “Metron”, ma l'idea di questa rivista è di portare la gente comune a interessarsi di architettura e ricostruzione, e per farlo, declina in termini di vita quotidiana, anche con ironia, le questioni urbanistiche, sociali e politiche che gli altri giornali affrontano in modo complesso. Per tenere insieme obiettivi così diversi, il linguaggio visivo è molto articolato: il colore dell'intestazione, diverso per ogni numero, ricorre nelle pagine interne, ‘legando’ fra loro i temi e le immagini fotografiche condividono lo spazio in tutte le pagine con vignette satiriche e disegni colorati. Un articolo di Zevi sul controllo delle nascite pare sia il motivo (Brunetti

[1983?] 2018) che induce Mazzocchi a chiudere improvvisamente la rivista dopo qualche mese di vita.

Le riviste di architettura, occupandosi di programmazione economica, strategie industriali, legislazione, questioni sociali e lavorative, mostrano che la disciplina ha travalicato i confini costruttivi, progettuali che tradizionalmente erano di sua pertinenza per farsi impegno civile e politica. Un compito che comporta un nuovo ruolo per l'architetto e il suo lavoro intellettuale e che si può registrare guardando da una prospettiva opposta, quella dei periodici di cultura e politica che hanno una sezione o ospitano interventi dedicati all'architettura e all'urbanistica. Fra questi, "Il Politecnico. Settimanale di cultura contemporanea", fondato nel settembre 1945, diretto da Elio Vittorini e pubblicato da Giulio Einaudi, e di "Comunità", il "Giornale mensile di politica e cultura", poi "Rivista del Movimento Comunità" di Adriano Olivetti, che inizia ad uscire nel marzo 1946. Se, come accennato, Rogers scriverà sul giornale di Vittorini già nell'ottobre del 1945, la sezione che "Comunità" dedica a urbanistica e architettura diventa spazio importante dove si sviluppa il dibattito, incentrato soprattutto sull'architettura e la pianificazione delle comunità.

L'elevato numero di riviste di architettura che subito dopo la guerra e nei due anni successivi compare sulla scena culturale italiana – e a quelle citate, sono da aggiungere "Edilizia moderna" che riprende le pubblicazioni nel 1947 e "Urbanistica" che come "Bollettino dell'Istituto Nazionale di Urbanistica" ha continuato ad uscire durante gli anni del conflitto e nel 1949 viene rifondata da Olivetti per "raccolgere in un primo urgente appello le forze ancora disperse" – coniuga la consapevolezza della centralità dei temi dell'architettura, della casa, delle costruzioni, della città, con l'esigenza di luoghi di discussione aperti, extra-accademici per gli intellettuali, di luoghi ove sia possibile prendere la parola, dopo anni di interdizione, confrontarsi sulle idee, lasciandole fluire liberamente ed evitarne la cristallizzazione, il precoce consolidamento.

Nel loro presentarsi come un insieme sfaccettato, le riviste appaiono, in quel momento storico, come una polivocità necessaria, che permette di rifrangere e moltiplicare il senso dei temi che l'architettura, nella sua accezione ampliata, pone, nel dialogo fra i contributi diversi in un numero di una rivista, in quello fra i diversi numeri, o fra le diverse riviste.

Già negli anni Cinquanta, questa vivacità viene meno, la situazione si assesta, e l'urgenza di far conoscere molteplici punti di vista si incanala in direzioni precise e il panorama diventa molto meno variegato: "Domus", "Casabella", "L'architettura cronache e storia" e "Urbanistica" domineranno la scena con la loro identità ben delineata, l'ambito di riferimento riconoscibile.



9 | Prime pagine di "A. Attualità architettura abitazione arte".



10 | Copertine di "Urbanistica".

Riferimenti bibliografici

Argan 1973

G.C. Argan, [testimonianza], in *1928-1973. Domus: 45 ans d'architecture design, art*, Musée des Arts décoratifs, Paris 31 Mai. 23 Septembre 1973, Milano 1973.

Banfi, Belgioioso, Peressutti, Rogers 1936

G. Banfi, L. Belgioioso, E. Peressutti, E.N. Rogers, *Stile*, Milano 1936.

Bassi, Castagno 1994

A. Bassi, L. Castagno, *Giuseppe Pagano*, Bari 1994.

Bontempelli, Pagano, Bega 1941

M. Bontempelli, G. Pagano, M. Bega, *Ti sei accorto, lettore...*, "Domus" 157 (gennaio 1941).

Brunetti [1983?] 2008

Fabrizio Brunetti, *Intervista inedita a Bruno Zevi*, a cura di Emanuele Piccardo, Archphoto. Writings, 2018. <https://www.archphoto.it/archives/5132>

Calasso 2020

R. Calasso, *Come ordinare una biblioteca*, Milano 2020.

Ciucci 2015

G. Ciucci, *Le riviste di architettura fra il 1945 e il 1965*, "Rassegna di architettura e urbanistica" 146 (maggio-agosto 2015), 31-45.

Diotallevi Marescotti 1944a

I. Diotallevi, F. Marescotti, *Pierreferu e Le Corbusier. La casa degli uomini*, "Domus" 197 (marzo 1944), 157-164.

Diotallevi Marescotti 1944b

I. Diotallevi, F. Marescotti, *La casa orizzontale*, "Domus" 200 (agosto 1944)

Dolcetta, Maguolo, Marin 2015

B. Dolcetta, M. Maguolo, A. Marin, *Giovanni Astengo urbanista. Piani progetti opere*, Padova 2015.

Banfi 1942

G.L. Banfi, *La casa e l'ideale. La casa ideale dell'arch. Gian Luigi Banfi*, "Domus" 176 (1942), 318-323.

Le Corbusier [1923] 1973

Le Corbusier, *Verso una architettura [Vers une architecture, 1923]*, a cura di P. Cerri e P. Nicolin, Milano, 1973.

Martignoni 2002

M. Martignoni, *Gio Ponti. Gli anni di stile*, Milano, 2002.

Mulazzani 1997

M. Mulazzani, *Le riviste di architettura. Costruire con le parole*, in F. Dal Co (a cura di) *Storia dell'architettura italiana. Il secondo novecento*, Milano 1997, 430-443.

Pagano 1943a

G. Pagano, *Presupposti per un programma di politica edilizia*, "Costruzioni-Casabella" 186 (giugno 1943), ora in G. Pagano, *Architettura e città durante il fascismo*, a cura di C. De Seta, Bari, 1976, 395-415.

Pagano 1943b

G. Pagano, *La nostra posizione*, "Costruzioni-Casabella" 188 (agosto 1943), ora in G. Pagano, *Architettura e città durante il fascismo*, a cura di C. De Seta, Bari, 1976, 177-182.

Pagano 1943c

G. Pagano, *Pagina di Pagano*, "lo Stile" 32-34 (agosto-ottobre 1943), 20.

Papi 2012

F. Papi, *Rogers-Paci*, in C. Baglione (a cura di), *Ernesto Nathan Rogers 1909-1969*, Milano 2012, 387-391

Persico 1934

E. Persico, *Punto e a capo per l'architettura*, "Domus" 83 (novembre 1934), 1-9.

Pica 1973

A. Pica, *Quarantacinque anni di ininterrotta attività, in 1928-1973. Domus: 45 ans d'architecture design, art*, Musée des Arts décoratifs, Paris 31 Mai. 23 Septembre 1973, Milano 1973.

Pifferi 1943

E. Pifferi, *Appello agli architetti*, "Stile" 35 (novembre 1943), 1.

Polano 2003

S. Polano, *500 architetture di copertina*, in AA.VV. (a cura di), *L'Architettura in copertina*, catalogo della mostra, Fondazione Bruno Zevi, Roma 2003, 10-13.

Ponti 1928

G. Ponti, *La casa all'Italiana*, "Domus" 1 (gennaio 1928), 7.

Ponti 1932

G. Ponti, *Arte e industria*, "Domus" 54 (giugno 1932), 323.

Ponti 1934

G. Ponti, [*Presentazione*] a E. Persico, *Punto e a capo per l'architettura*, "Domus" 83 (novembre 1934), 1.

Ponti 1937

G. Ponti, *Presentazione* a M. Bega, *Architetture d'interni*, Milano 1950, "Domus" 119 (novembre 1937), 52.

Ponti 1943a

G. Ponti, *Stile di Pagano. Pagano fantastico, Pagano tecnico, Pagano metafisico, Pagano architetto*, "Stile" 32-34 (agosto-ottobre 1943), 21-31

Ponti 1943b

G. Ponti, *Politica dell'architettura*, "Stile" 35 (novembre 1943), 3-6.

Rogers 1942 [2010]

E. N. Rogers, *Confessioni di un Anonimo del XX secolo. 9° - La casa dell'Anonimo*, "Domus" 176 (1942), 333, ora in Rogers 2010, 226-228.

Rogers [1945] 2010

E.N. Rogers, *Una casa a ciascuno* in "Il Politecnico", 4 (20 ottobre 1945), ora in E.N. Rogers (a cura di), *Architettura, misura e grandezza dell'uomo*. A cura di Serena Maffioletti, Padova 2010, 291.

Rogers 1946a

E.N. Rogers, *Programma: la casa dell'uomo*, "Domus" 205 (gennaio 1946), 2-3.

Rogers 1946b

E. N. Rogers, *Elogio della tendenza*, "Domus" 216 (dicembre 1946), 2-3.

Rogers 1947

E.N. Rogers, *Saluto* in "Domus" 223-224-225 (ottobre- dicembre 1947), 2.

Rogers 2010

E.N. Rogers, *Architettura, misura e grandezza dell'uomo*, a cura di S. Maffioletti, Padova, 2010.

Rostagni 2016

C. Rostagni, *Gio Ponti, stile di franco albin, asnago e vender, BBPR, melchiorre bega, luigi carlo daneri, adalberto libera, giuseppe pagano, paniconi e pediconi, mario ridolfi, giuseppe vaccaro*, Milano, 2016.

Spinelli 2012

L. Spinelli, *La "Domus" di Rogers (1946-47)*, in C. Baglione (a cura di), *Ernesto Nathan Rogers 1909-1969*, Milano 2012, 71-78.

Fonti

Pagano 1943

G. Pagano, *Lettera a Giovanni Astengo*, 8 luglio 1943, luav - Archivio Progetti, Fondo Giovanni Astengo, Corrispondenza.

Ponti 1948

G. Ponti, *Lettera a Giovanni Astengo*, 10 febbraio 1948, luav - Archivio Progetti, Fondo Giovanni Astengo, Corrispondenza.

English Abstract

"As I'm preparing to direct "Domus", I find myself starting a publishing enterprise for the third time", Gio Ponti observes in a letter addressed to Giovanni Astengo, in February 1948. The letter, from Astengo's archive at the Archivio Progetti of Luav University, offers some interesting hints for a re-reading of the debate in Italian architectural journals during and shortly after the second world war. After founding "Domus" in 1928, Ponti left it in 1940 and started a new review, "Stile" which he directed for 4 years, while "Domus" was assigned to different directors – Massimo Bontempelli, Giuseppe Pagano, Melchiorre Bega, Ernesto Nathan Rogers – before being reprised by Ponti. The passages from one direction to another implied different critical positions on central issues like the concepts of habitation, of style, of the political role of architecture and architects, which can be observed in the pages of the two magazines. In particular, the sense and goals of an architectural journal, that Gio Ponti expresses in terms of spreading through the vastest public a generally modern taste, while for others, like Rogers, the aim is to establish a tendency. The large number of journals flourishing in Italy soon after the war is a demonstration of both the need for expressing different viewpoints and the identification of periodicals as the only possible places where evolving, fluid ideas can emerge. As a whole, the periodicals appear, in that particular historical moment, as a necessary polyvocality reflecting and multiplying the significance of the themes that architecture, in the broader and more complex sense, poses. As Roberto Calasso puts it in his *Come ordinare una biblioteca*, the reviews had also this aim, to multiply and complicate meanings.

keywords | Architectural reviews; "Domus"; "Stile"; "Costruzioni-Casabella"; Gio Ponti; Ernesto Nathan Rogers; Giuseppe Pagano; post-war Italy.

Gio Ponti, Lettera a Giovanni Astengo

Milano 10 febbraio 1948

Redazione Domus = GP/ig

Caro Astengo

Nell'accingermi a dirigere "Domus" mi sono trovato per la terza volta a dover ricominciare un'impresa editoriale. Negli ultimi due anni "Domus" era stata diretta e redatta ammirevolmente da Rogers come rivista di tendenza con una condotta di rigore culturale, critico e tecnico che è da stimare altamente, ma che appunto per il suo carattere tendenziale, professionalmente rivolto agli interessi intellettuali di una cerchia ristretta

di architetti, aveva ridotto paurosamente l'espansione editoriale della pubblicazione, espansione che è la condizione di vita di una rivista.

Dato ciò, il mio sforzo è di rifare di "Domus" una rivista informativa dell'architettura e della casa, del costume, delle arti e della cultura, capace di penetrare in tutti gli ambienti e di raggiungere una vitale tiratura.

Mentre riviste come "Strutture", "Metron", "La nuova città", operano altamente e formativamente 'fra' architetti (e noi architetti dobbiamo sostenerle) occorre assolutamente un organo che ponga l'opera dell'architetto in contatto col grande pubblico per trovargli o meglio formargli ed educargli quel committente senza il quale l'opera dell'architetto non si realizza.

Dobbiamo ricordare che anteguerra solo fra "Domus" e "Stile" si arrivava alle 30.000 copie mensili di pubblicazioni che mettevano in contatto il pubblico con l'opera, il nome, il pensiero degli architetti. Erano 360.000 copie all'anno. Non le voglio dire, con queste nostre pubblicazioni d'oggi che escono anche irregolarmente a che miserande copie siamo ora. C'è tutto da riguadagnare, e questo è appunto quello che mi propongo di fare con "Domus", organo e nome adatto a ciò, e che voglio aperto assolutamente a tutte le tendenze ed a tutti i nomi più vivi degli architetti italiani, per ricostituire una solidarietà indispensabile.

È a questo scopo che vorrei vedere formato attorno a "Domus" un Comitato di cooperazione composto di architetti di ogni centro importante che significativamente e nobilmente rappresentino le diverse tendenze, oppure siano, con il loro prestigio, al di sopra della tendenza. Così farò con gli artisti.

Per Torino chiedo il Suo nome, quello di Levi Montalcini e di Mollino; per Bologna ho scritto a Bega e a Vaccaro; per Roma a Libera e a Nervi (i); per Napoli ho scritto a Cosenza; per Firenze a Michelucci (i); per Milano cerco Belgioioso, Lingeri, Asnago, Figini e Pollini.

Alla rivista voglio anche assicurare la cooperazione delle grandi produzioni d'arte e di serie e delle industrie maggiori.

Le unisco il sommario del primo numero. La rivista sarà bimestrale ed avrà 80/90 pagine di testo, 10 e più tricromie, e - per penetrare concretamente - costerà solo 500/ 600 lire. Porterà indirizzari degli architetti

Mi dica quel che pensa e mi abbia

Suo Ponti

*La Redazione di Engramma è grata ai colleghi - amici e studiosi - che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.
(v. Albo dei referee di Engramma)*

“Bellezza” della vita italiana

Moda e costume secondo Gio Ponti*

Cecilia Rostagni

Giovanni Ponti milanese, d'ingegno originale e generoso, architetto, decoratore, scrittore, inventore, propagandista, direttore di riviste, ordinatore d'esposizioni, rispettoso dell'antico, curioso del futuro, ha un'idea nuova ogni giorno, fa un disegno all'ora e un libro al mese per regalare idee e disegni al pubblico di buon gusto, o meglio a quello di cattivo gusto con la fondata speranza che si converta

Ugo Ojetti, 1933

Già nel 1933, sulle pagine del “Corriere della Sera”, Ugo Ojetti riconosce, accanto al carattere instancabile e poliedrico dell'attività di Gio Ponti, l'importanza da lui affidata alla scrittura per l'affermazione di un gusto moderno. Negli oltre dieci libri di cui è autore, come nei più di mille articoli pubblicati nell'arco di cinquant'anni in quotidiani e riviste, Ponti non intende infatti esporre le proprie ricerche teoriche o progettuali, quanto provocare e soprattutto educare il lettore con alcune idee che “urgono” al suo spirito, servendosi di un linguaggio colto, spesso ispirato, ma sempre chiaro e comprensibile. Egli non scrive dunque solo di architettura e arredamento, ma anche di arti applicate, fotografia, teatro e cinema, nel tentativo di far conoscere l’“elevatissimo clima” espresso dalle arti e dalle produzioni d'arte italiane, e contribuire così alla formazione di uno “stile” italiano moderno.

Al di fuori dell'ambito dell'architettura si colloca una delle imprese editoriali meno note di Ponti, ma assai rappresentativa del suo progetto culturale. Alla fine del 1940, in procinto di lasciare “Domus”, dopo averla diretta per i precedenti dodici anni, Ponti immagina due nuove riviste: “Stile”, dedicata ad architettura e arredamento, e uscita per le edizioni Garzanti in più di settanta numeri fino al 1947, di cui Ponti è redattore e

impaginatore, oltre che direttore e principale autore (Rostagni, 2016), e "Linea". L'obiettivo comune a entrambe è di documentare l'alto livello delle arti e degli avvenimenti della vita italiana, con cronache di teatro e cinema, articoli d'illustri scrittori, riproduzioni e tricromie di quadri e sculture, al fine di mostrare il gusto e il clima spirituale dell'epoca. Rivolta ad un pubblico prevalentemente femminile, "Linea", nelle intenzioni di Ponti, avrebbe dovuto essere l'"Harper's Bazaar" italiana, presentando la moda, non come mera successione di fotografie e di modelli, ma in funzione del contesto artistico, sociale e civile italiano.

Ponti aveva fatto spesso riferimento alla moda nei suoi scritti, ponendola a confronto con l'architettura. Nel 1928, ad esempio, in uno dei primi editoriali di "Domus", egli aveva sottolineato come la casa moderna non dovesse essere solo una questione di "moda", intesa come espressione del capriccio di un sarto, ma di adesione alla vita e alla cultura del proprio tempo (Ponti 1928). Alcuni anni dopo, in occasione della *II Mostra nazionale della moda* di Torino del 1933, Ponti aveva precisato che *architettura e moda* si incontrano nell'essere entrambe espressione dello *stile* di un'epoca, del suo *costume*, con la differenza che l'architettura "sorpassa le espressioni d'arte e del costume che l'hanno di volta in volta creata", facendo "di questi fenomeni umani transitori una espressione vivente solo in quanto eterna", mentre la moda "premuore al fenomeno generale ed umano che la genera", facendo "di un fenomeno eterno una espressione vivente solo in quanto transitoria" (Ponti 1933). Ponti, dunque, non critica la moda di per sé, ma la moda del tempo, effimera, bizzarra ed evocativa, lontana dal ritmo della vita e del lavoro, ritenendo, sulla scia delle riflessioni di Edoardo Persico, che ad un modo di vivere moderno debba corrispondere un modo di abitare e di vestire moderno, un *costume* moderno, anche se "come un abito, pur alla moda, può essere fatto - ahimè - da un cattivo sarto ed essere brutto, così anche un'architettura moderna potrà essere bella e brutta secondo le virtù dell'architetto" - ma qui, aggiunge, "passiamo dallo *stile* all'*arte*" (Ponti 1933).

A supportare la posizione di Ponti concorrono le parole di Bernard Rudofsky, pubblicate sul numero 124 di "Domus", e dedicate alla *moda* come *abito disumano*, ovvero alla difficoltà della moda di farsi espressione della civiltà contemporanea ("Domus" 1938). Nell'estate del 1940,

nascondendosi forse dietro lo pseudonimo Arital, Ponti annuncia su “Aria d’Italia”, la rivista di Daria Guarnati di cui, tra il 1939 e il 1941, è collaboratore e ispiratore (Bignami, 2008), che è arrivato il momento per *la foggia italiana*: non “una futile e capricciosa moda”, ma una “foggia”, dice, che “rappresenti assolutamente una creazione italiana, riaffermante quei grandi diritti al prestigio ed al primato in tutte le espressioni vigorose d’arte che sono stati nel passato ben riconosciuti all’Italia” (Ponti 1940a). Gli italiani, scrive ancora come Arital nel numero successivo, “con i tessuti meravigliosi di Ferrari e Lisio, coi suoi magnifici tessitori di seta e stampatori di seta (Frua è il primo del mondo), con le sue grandi industrie del rayon e della canapa, con le sue calzature eccezionali (come Ferragamo dimostra)” sono nati “per questo campo, che è di fantasia, d’arte, di creazione, di invenzione e d’esecuzione geniale” (Ponti 1940b).

È presumibilmente in questi mesi che Ponti concepisce l’idea di una rivista aperta alla moda. Il 30 ottobre 1940, infatti, egli prende parte alla costituzione della società Centro Edizioni Italiane Moda (Ceim), avente per oggetto “la pubblicazione di periodici ed affini ed ogni altra iniziativa diretta ad assecondare le attività produttive artistiche e commerciali afferenti alla moda ed alle arti decorative”. Nei mesi successivi Ponti inizia a cercare collaboratori per “Linea” il cui scopo, come scrive a Enrico Fulchignoni, è di rappresentare, insieme a “Stile”, “una documentazione altissima del gusto italiano, in tutti i campi (arte, lettere, musica, oggetti d’arte, cinema etc...) in modo da convalidare le foggie italiane e imporle nella nuova Europa” (Lettera di Ponti a Enrico Fulchignoni, 3 dicembre 1940). Scrive quindi ad altri artisti e intellettuali, come Massimo Bontempelli, Irene Brin, Fabrizio Clerici, Curzio Malaparte, Romano Romanelli, Libero De Libero, Alberto Moravia, per chiedere il loro contributo, dicendo che la rivista tratterà anche la moda, ma specialmente le arti e la vita intellettuale italiana.

Ma poco prima che venga dato alle stampe il primo numero, “Linea” viene rilevata dall’Edizione Moda Società Anonima di Torino (Emsa) e trasformata in un nuovo periodico dal titolo “Bellezza”, diventando l’organo ufficiale dell’Ente Nazionale della Moda, l’organismo creato dal regime fascista nel 1935 con lo scopo di diffondere una moda nazionale, valorizzando tutte le forze artistiche, artigianali e industriali coinvolte nel campo dell’abbigliamento, e vietando ogni riferimento agli abiti prodotti all’estero

(Grandi, Vaccari, 2004). La società rileva tutte le spese fatte dalla Ceim sino a quel momento, i collaboratori già assunti e i materiali predisposti per i primi numeri di "Linea". Ponti non è più l'unico direttore, ma fa parte di un comitato di direzione, presieduto da Cipriano Efisio Oppo, insieme a Lucio Ridenti e al critico d'arte Alberto Francini, e la redazione è articolata tra Milano, Roma e Torino.



"Bellezza" 1 (gennaio 1941): copertina di Gianni Vagnetti, pagina iniziale e Soccorsa (G. Ponti), *Noi donne e l'arte*, 47.

Il primo numero di "Bellezza", che viene distribuito alla fine di gennaio, si apre con un editoriale di Ponti dal titolo *Costume e civiltà*, che precisa il taglio da lui dato originariamente alla rivista:

Il costume è il vivo specchio della civiltà. La civiltà è soprattutto un ordine interiore, umano, dello spirito e del cuore; esso però deve esprimersi e si esprime, con tre cose: il garbo, la grazia, la bellezza (Ponti 1941a).

L'obiettivo di "Bellezza", dunque – che esce per tutti gli anni della guerra senza subire ridimensionamenti editoriali e si afferma come la pubblicazione ufficiale della moda italiana, diffusa e letta anche all'estero – rimane per Ponti quello di documentare non tanto il variare delle mode, ma il "costume" del tempo in quanto espressione della civiltà. Così scrive l'architetto nel presentare la nuova rivista sulle pagine di "Stile":

Una moda non può trionfare se non è lo specchio di uno 'stile di vita' elevato, colto, spirituale, la cui eleganza deriva da una scelta esercitata da

persona di gusto, che rappresentano un clima espresso non solo dall'abito, ma nell'educazione e nella cultura (Ponti 1941b).

Oltre a Federico Pallavicini e Elsa Robiola – gli unici redattori assunti a tempo pieno, sotto il controllo continuo di Ponti – ai primi numeri di “Bellezza” collaborano Vera Rossi Lodomez, Elena Celani, Raffaele Calzini, Jia Ruskaja, Enzo Ferrieri, Corrado Pavolini, Giuseppe Gorgerino, con scritti sulla danza, il teatro, il cinema, la letteratura e le arti. Le fotografie, di Elio Luxardo, Claudio Emmer, Ghitta Carrel e dello stesso Ridenti, non hanno tanto lo scopo di dare modelli e indicazioni per farsi i vestiti in casa, ma di valorizzare e far conoscere le creazioni italiane: per questo per ciascuna fotografia viene studiata l'inquadratura e la scenografia, suggerendo narrative glamour e atmosfere teatrali (Lupano, Vaccari, 2009). Le copertine sono dipinte da artisti, pittori e grafici, come Filippo De Pisis, Gianni Vagnetti, Emilio Cecchi, Erberto Carboni, mentre i disegni dei modelli all'interno sono opera di Pallavicini, Adriano Alessandrini, Brunetta Mateldi, Edina Altara e Maria Pezzi.

Ma nonostante la cura e il controllo che Ponti cerca di esercitare sulla redazione di “Bellezza”, già dopo i primi mesi egli inizia a manifestare alcune perplessità, e nel dicembre 1941 così scrive al direttore della società:

Voi sapete che io ho visto in “Bellezza” non una occupazione, ma una missione per battere gli stranieri per far trionfare l'Italia. Io mi dispero di vedere una macchina con motori che potrebbero farla andare a 200 all'ora, e che invece marcia a 20: e tutto ciò quando voi disponete tanto signorilmente dei mezzi più che sufficienti, anzi larghissimi (Lettera di Ponti a Attilio Paccès, 30 dicembre 1941).

Come scrive a Oppo, infatti, egli ritiene che siano tutti troppo bravi per fare solo quel prodotto:

Tu hai grande autorità e capacità di dirigere di indicare una strada. Francini è un critico d'arte e può avere in mano e coordinare un materiale esauriente per informare donne e famiglie (funzione sociale) dell'arte, io potrei parlare di architettura, di interni, di produzioni d'arte e di tante altre cose, Ridenti è – oltre al resto – un fotografo eccezionale, la Celani è brava... Non manca

nulla perché si possa fare una rivista piena, ardente, interessante, informativa senza per nulla diminuire la moda. Ho la sensazione che così come è facciamo come uno spreco di quel ben di Dio di carta che ci è consentito.

Ponti ritiene inoltre che con la contrazione della moda dovuta al periodo bellico, la giustificazione della rivista debba essere a maggior ragione nella cultura, nella morale, nel costume, nella casa, nell'arte, pur senza sacrificare il numero dei modelli presentati (Lettera di Ponti a Oppo, 6 aprile 1942). Egli infatti riconosce come le creazioni delle principali case di moda siano sempre più orientate verso "una linea, uno stile di semplicità, di vero gusto, di interpretazione della vita d'oggi che prelude ad una reale moda italiana" basata sulla formula: "eccellenza di linea in un costume aderente alla vita sociale moderna" (Ponti, 1942).



"Bellezza" 20 (agosto 1942), copertina di Enrico Ciuti; Bellezza" 25-26 (gennaio-febbraio 1943), copertina di Gio Ponti.

Le sue indicazioni non vengono però seguite e nel febbraio 1943 egli critica apertamente il disimpegno culturale della rivista, in particolare nel mezzo della guerra e delle distruzioni:

Che noi si debba in essa preconizzare solo dei colori, o delle foggie, o dei vezzi, o delle grazie di maniche, di stoffettine, di sottane, in relazione per esempio all'estate, a questa decisiva estate ed alle prossime stagioni nelle quali si devono maturare le sorti del mondo, mi pare una cosa fuori di luogo, in troppo stridente contrasto con le ferite di sangue e ora di opere d'arte (vedi Torino stessa) che comportano la salvezza ed il trionfo della nostra civiltà.

Ponti sottolinea come "Bellezza" dovrebbe impiegare "i suoi privilegi di esistenza in un'alta propaganda e rappresentanza di gusto, di cultura, di critica, d'arte, di elevazione, affrontando i settori della vita spirituale italiana con elevatissimo e serissimo impegno", come il teatro, il cinema, la letteratura, il pensiero filosofico, la musica e le arti figurative". E aggiunge:

Non dobbiamo figurarci che le lettrici di "Bellezza" debbono essere delle italiane stupide: possiamo anche aggiornarle sul fenomeno dell'ermetismo e dell'esistenzialismo, magari combattendoli [...]. Ci sono figure italiane di grandissimo piano da rilevare, voci altissime (dalla Ada Negri, a Papini, a Cecchi, a Bacchelli, ed una di giovani scrittori e poeti) da recare alle donne italiane, artisti da far conoscere attraverso le tricromie e le pagine in nero in modo da risolvere un programma critico ben formulato e disciplinato, avvenimenti culturali, luoghi cari, sovrane opere d'arte antiche (Lettera di Ponti a Oppo, 13 febbraio 1943).

E ancora, il mese successivo:

"Bellezza" è una rivista semi-ufficiale se non ufficiale del tutto o finirà a dare un esempio sopprimendosi (assieme all'Ente Moda) o dovrà decidersi a essere un esempio di gusto e di opportunità nella moda, nella vita, nella cultura. Noi possiamo giustificarne l'esistenza solo rendendola più seria, attiva, programmatica, educativa; dove la moda sia 3/5 o metà (come "Vogue" ed "Harper's") e la vita (cultura, libri, teatri, guerra anche, arte, lavoro questioni ecc. ecc.) siano 2/5 o metà. Abbiamo in mano una pubblicazione privilegiata e fiorente, non lasciamola leggermente in balia degli eventi" (Lettera di Ponti a Oppo, 3 marzo 1943).

A proposito di "Vogue" e "Harper's Bazaar" Ponti si era peraltro già espresso in una lettera del giugno 1941, mostrando di apprezzarne il

progetto grafico oltre che editoriale, tanto da suggerirle a Oppo come modello per “Bellezza” (Lettera di Ponti a Oppo, 10 giugno 1941). Ma Oppo gli aveva risposto semplicemente rifiutando il confronto con quelle “non belle pubblicazioni straniere” (lettera di oppo a Ponti, 13 giugno 1941).

Il 19 maggio 1943, infine, dopo aver preso atto che la sua idea di rivista non trova seguito nel comitato direttivo, Ponti comunica le proprie dimissioni a Oppo, dicendo che non si tratta di un atto polemico ma la sua opera non gli sembra più così necessaria. Oppo gli risponde dispiaciuto, ma convinto che non sia “sul terreno effimero della moda” che si possa parlare di arte e di pensiero, perchè, dice, “il giuoco non vale la candela” (Lettera di Oppo a Ponti, 26 maggio 1943).

Nei difficili mesi successivi la rivista risente degli eventi drammatici che vive il paese, ma così come la produzione di modelli non si interrompe, dando vita a una collezione 1943-44, allo stesso modo “Bellezza” continua a uscire, nonostante la guerra civile. Pur senza un ruolo ufficiale, Ponti continua di fatto a collaborare e nel numero di dicembre è presente un suo articolo che segnala come la drammaticità del momento stia trasformando finalmente la moda in un costume, ovvero “in una cura personale, in una *linea* morale e fisica, in una *dignitas*, in una civiltà stesa di creature che vogliono sopravvivere, nella loro civiltà, alle durezze degli eventi”. E questo è, secondo lui, ciò che distingue il costume dalla moda:

Se nella moda, che è opera e frutto e ragione di moltissimo lavoro per moltissima gente v'è qualcosa di *artificiosamente* (oltre che fantasiosamente) mutevole, perché *les affaires sont les affaires* (...) il ‘costume’ è oggi rappresentato da quella sorta di tendenza che viene ineluttabilmente seguita pur nel variare e nelle diversioni o diserzioni o evasioni della moda (Ponti 1943).

E ancora, “‘Moda’ è la fantasia degli uomini: ‘costume’ è quel che è dettato dalla vita e incatena quella loro fantasia”; e, fiduciosamente, dice: “Realizzerà l’umanità un costume dove non si prevarrà – ripetiamo – col lusso, né col denaro, né con la eccentricità, ma con la distinzione, la cura di sé, il portamento, la civiltà, in un abbigliamento che lasci il corpo sempre più libero d’impacci” – cosa di cui egli vede già diversi indizi. È lo

stesso, egli dice, che è accaduto all'arredamento, dove vi è uno 'stile', ovvero 'un costume', che significa:

[...] semplicità, buona fattura, buona materia, novità di materia e di tecnica, nettezza, chiarore. Le condizioni di oggi, e più quelle di domani, determinano nella realtà (la vita!) quello *stile* che è stato tanto predicato dagli architetti moderni e tanto poco creduto ed amato. Essi erano nel vero della Storia; come sempre gli artisti, che presentano e prevengono. La storia degli uomini, per l'insania loro, raggiunge i suoi fini, ahimè, non per mezzo di ragionevoli evoluzioni, ma attraverso violente e passionali convulsioni. Quelle cui assistiamo, per quanto atroci, sboccheranno in un reale progresso civile. A questo si adegnerà non solo l'abbigliamento, ma l'arredamento, cioè tutto il nostro modo di vivere, semplificato esteriormente ma arricchito interiormente (Ponti 1943).

Finché "Bellezza" non interrompe le pubblicazioni – e accade con il numero 48 di novembre-dicembre 1944 – Ponti continua a seguirne con attenzione l'andamento, e ancora ad aprile egli manda una lunga lettera di commenti sul numero appena uscito, ripetendo, oltre a diverse critiche sull'impaginazione, che gli argomenti dovrebbero essere "vestiti, idee, case, orto, fiori, libri da leggere, discussioni, arte, teatro, grandi questioni: vita vera insomma!", e non "signore sfollate" e "alta moda e vita italiana" (Lettera di Ponti alla redazione di "Bellezza", 13 aprile 1944).

Dopo quasi un anno di pausa, la rivista ricomincia a uscire nel novembre del 1945 sotto la direzione di Michelangelo Testa, con una veste grafica rinnovata, con il sottotitolo "Rivista internazionale di alta moda" e sede editoriale a Milano. Ponti è presente in questo numero con l'articolo *È superfluo il superfluo?*, che riprende la domanda che egli si fa girando per una Milano appena uscita dalla guerra, "crudamente colpita e tuttavia viventissima", che risorge con una serie di negozi per lo più dedicati a cose "delicate" e che parrebbero superflue per esistere. Ma egli spiega come:

[...] il superfluo non è, per grazia di Dio, superfluo. Questa vitalità stessa del superfluo, che rifiorisce tanto vittoriosamente, insopprimibilmente ed emozionatamente dalle rovine è un gran segno per fortuna nostra di italiani, di quanto sia vivo in noi il bisogno della grazia, di un accento di

bellezza, il fatto puro e semplice di esistere. L'avventura del vivere è una cosa arcana e magica, è la prima, la più avventurosa delle nostre possibili avventure: ed è irresistibile per noi italiani il viverla nella presenza di un segno, almeno, di bellezza e d'eleganza. *La belle aventure* (...) (Ponti, 1945).

Nonostante la corrispondenza documenti l'interesse di Ponti a continuare a collaborare alla nuova serie di "Bellezza", con la presenza in ciascun numero di un certo numero di pagine dedicate ad arredamento, artigianato, arte, la sua firma non compare più e la rivista si afferma come uno dei più importanti periodici di moda, non avendo però più nulla a che fare col progetto culturale del suo ideatore e con la sua incrollabile fede negli ideali di "stile" e "bellezza" che illuminano la civiltà italiana.

Note

* Il presente contributo è parte di uno studio più ampio su Gio Ponti scrittore ed editore in corso di pubblicazione. Ringrazio gli Eredi Ponti per avermi permesso di accedere all'Epistolario Gio Ponti per consultare documenti e corrispondenza relativi alla rivista "Bellezza".

Bibliografia

"Domus" 1938

La moda: abito disumano, "Domus" 124 (aprile 1938) (s.f.).

"Domus" 1939

Moda, "Domus" 139 (luglio 1939), 50-53.

"Domus" 1940

Artigianato e moda, "Domus" 153 (settembre 1940), 24-25.

Ogetti 1933

U. Ogetti, *La casa all'italiana*, "Il Corriere della Sera", 23 aprile 1933.

Ponti 1928

G. Ponti, *La casa di moda*, "Domus" 8 (agosto 1928), 11.

Ponti 1933

G. Ponti, *L'architettura e la moda*, in Ente autonomo per la mostra permanente nazionale della moda, *Il Mostra nazionale della moda*, ottobre, Roggero e Tortia, Torino 1933, 35-36.

Arital 1940a

Arital (G. Ponti), *La foggia italiana*, "Aria d'Italia", vol. III (estate 1940), 59-60.

Arital 1940b

Arital (G. Ponti), *Moda*, "Aria d'Italia", vol. IV (autunno 1940), 74.

Ponti 1941a

G. Ponti, *Costume e civiltà*, "Bellezza" 1 (gennaio 1941), 1 (s.f.).

Ponti 1941b

G. Ponti, *La moda nella nuova Europa*, "Stile" 3 (marzo 1941), VII, 99.

Ponti 1942

G. Ponti, *Scelta di bellezza*, "Bellezza" 16 (aprile 1942), 3.

Ponti, 1943

G. Ponti, *Abbigliamento ed arredamento (con disegni di Pallavicini)*, "Bellezza" 36 (dicembre 1943), 47-51.

Ponti, 1945

G. Ponti, *È superfluo il superfluo?*, "Bellezza" 1 (nuova serie) (novembre 1945), 45.

Rostagni 2016

C. Rostagni (a cura di), *Gio Ponti. Stile di*, Milano 2016.

English abstract

One of the less known editorial projects of Gio Ponti is also one of the furthest from the popular architectural discussion. "Bellezza" – initially titled "Linea" – was a fashion magazine, or rather more precisely it was a cultural project, aiming to bring fashion to be considered as an artistic, civic and social project. Both architecture and fashion were for Gio Ponti expressions of the style and costumes of an epoch. "Bellezza" was devoted to Italian intellectual and cultural production and was directed by a board of well-known personalities, amongst which Ponti himself. The main objective of such a publication was to educate the civic lifestyle of Italian people through the appreciation of beauty, rooted and encouraged by intellectual and artistic discussions. Ponti contributed to "Bellezza" only for a limited period of time, between 1940 and 1943, when he resigned due to a divergence of opinions with the board. His contribution remained present, although gradually reduced, until 1945 when under the direction of Michelangelo Testa the magazine changed its title into "Rivista internazionale d'alta moda".

keywords | Gio Ponti, Cipriano Efisio Oppo, Bellezza, fashion magazine, civic project.

*La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.
(v. Albo dei referee di Engramma)*

Rapporti

Corrispondenza di linee

Il tratto nelle lettere di Gio Ponti

Francesca Romana Dell'Aglio

“L'architettura è facile: e molto facile, perché la buona architettura è spontanea, è tutta spontanea: si è indicata come 'spontanea' l'architettura delle case rurali, dei paesi, l'architettura di Positano, di Ibiza, di Alberobello, di Santorino, l'architettura senza architetto: ma anche l'architettura di un palazzo per uffici che obbedisca con essenzialità alla sua destinazione è 'spontanea' così l'architettura è facile: la complichiamo noi architetti, quando riusciamo cattivi architetti, o accademisti (dell'antico, del moderno) e non le obbediamo”.

(Ponti [1957] 2018, 12)

Nella sua pubblicazione più famosa *Amate l'architettura*, Gio Ponti descrive l'architettura come una disciplina spontanea, perché partecipa, accessibile a tutti, sensibile e capace di leggere le azioni collettive della società e restituirle in una forma tangibile. L'architettura è interazione tra l'uomo e il costruito – scriveva Kari Jormakka nel 1992 in un libro oggi dimenticato, *Heimlich Manoeuvre. Ritual in Architectural form*: la spontaneità non è solo quella dell'architettura ma anche quella dell'architetto che impara a osservare, attraverso una lente flessibile, i comportamenti dell'uomo, e a muovere e far evolvere la sua arte al loro stesso passo.

Nella recente discussione che mette nuovamente l'uomo al centro del progetto di architettura e della città, con la sua doppia tensione tra efficienza tecnologica e ambizioni bucoliche, riecheggia dal profondo la domanda che Ponti poneva a metà del secolo scorso: l'architetto è in grado di ascoltare l'evolversi dell'uomo e allo stesso tempo di corrispondere a quell'evoluzione con una forma che ne sia testimonianza ed espressione? E come può un'azione dell'uomo come l'architettura, che

si propone come artificio che aspira a essere radicato e permanente, essere allo stesso tempo spontanea?

Come nasce l'architettura?

Da dentro.

(Ponti [1957] 2018, 248)

Le domande che Gio Ponti aveva imparato a porsi esplicano la contraddittorietà insita nell'architettura che si ravvisa nei più svariati mezzi creativi: parole, disegni, mobili, tutto ciò che lui chiamava "espressioni" (Licitra, Rosselli 2018, 3). Ogni espressione sembrava per Ponti assumere un valore propositivo, interrogativo – per dirla in una sola parola, progettuale. Alcune di queste non prendevano necessariamente la forma di oggetti, ma riecheggiavano solo nelle sue parole. Un buon esempio sono le parole pubblicate su "Domus" nell'aprile del 1933, nel giudizio che costituisce l'esito di un concorso per il progetto di un mobile radio-grammofono vinto da Luigi Figini e Gino Pollini.

La giuria, di cui Ponti faceva parte, insieme ad Alfredo Bossi, Carlo Felice, Angelo Filipponi e Giulio Moroni – premia il progetto vincitore definendolo un mobile e non solo un apparecchio, che permette alla modernità di entrare con cautela nelle case italiane, quasi in punta di piedi: una "signorile eleganza" si combina con una "perfetta coscienza tecnica e costruttiva" dando vita a un'accurata selezione di proposte dove "l'apparecchio elementare" si combina con il "mobile più complesso" (Ponti 1933, 206). Gio Ponti in questo concorso riconosce l'inutilità di nascondere e camuffare la modernità, per tentare invece di abbracciarla e accoglierla attraverso una maestria che permetta di riconoscerla senza stravolgere il mobilio domestico esistente. Una fascinazione nei confronti del nuovo, capace di ascoltare la sensibilità dell'abitare.

Ponti prese parte alla giuria non in veste di architetto, ma di direttore della rivista "Domus", che non si proponeva tanto come una rassegna sul mondo del design e le sue tendenze, ma che intendeva informare sul "saper vivere" come spiega brillantemente Michela Maguolo, nel suo contributo in questo stesso numero di Engramma. "Domus" rendeva esplicita l'architettura, accessibile a tutti tramite un'unità di cultura, linguaggio, comunicabilità, sensibilità (Ponti [1957] 2018, 3). Una discussione che si fa

forza nel dialogo tra più parti: sociologi, medici, agricoltori, industriali, ingegneri e politici “tutti debbono pensare architettura, sentirne il dovere, cooperare ad essa, partecipare all’Architettura” (Ponti [1957] 2018, 14).

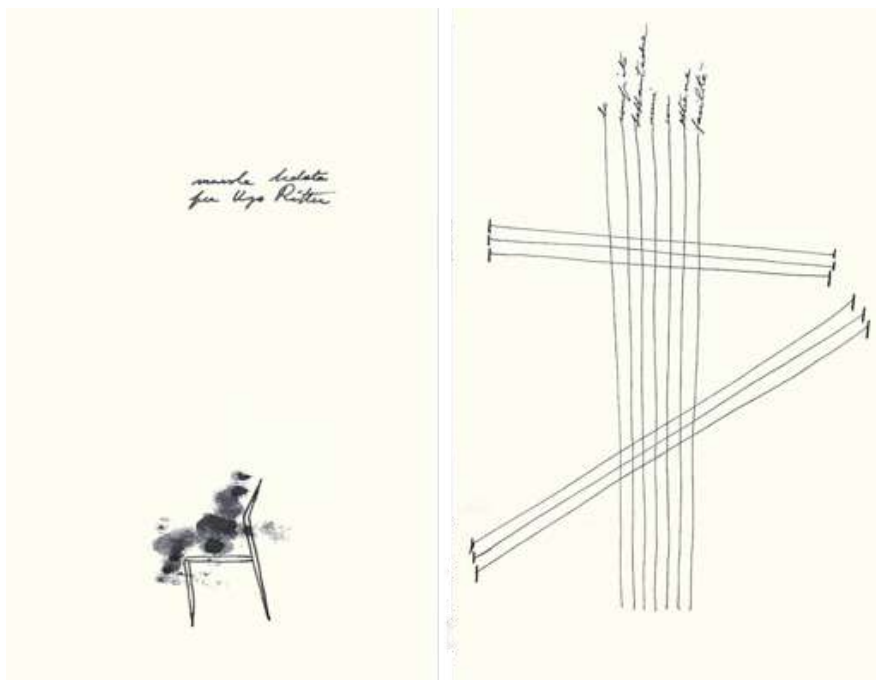
Questa sensibilità intesa come frutto di una collaborazione, di una tessitura di relazioni e di una corrispondenza di pensieri, tuttavia, emerge in modo più evidente nel momento in cui Ponti si siede alla sua scrivania alle prime ore del mattino, e si dedica a scrivere lettere ai suoi corrispondenti: qui la sensibilità e la spontaneità dell’architetto si combina con la generosità e l’umanità dell’amico e si palesa in un insieme di linee, parole e colori che rimangono tutt’oggi un testamento prezioso.

Di Ponti molto si è detto e si è scritto, ma poco sembra essere stato dedicato a questi tratti di penna custoditi nella sfera dell’intimità. Di rado gli studiosi dell’architetto milanese si sono soffermati sul suo epistolario trattandolo come parte integrante della sua produzione artistica, come invece era: ne è un esempio la bella mostra “Cento Lettere” allestita nel 1987 alla galleria Antonia Jannone a Milano, i materiali della quale vennero in seguito racchiusi in un raffinato libricino voluto da Rosellina Archinto e pubblicato nello stesso anno con una prefazione dell’amico Joseph Rykwert. Altre testimonianze sono raccolte nel volume *Lettere ai Parisi*, esito di una mostra curata da Piero Deggiovanni nel 1994 presso la Galleria Civica di Modena, e pubblicato di recente in una nuova edizione (Deggiovanni [1994] 2018). Ciononostante, poco sappiamo di questi concisi capolavori che costituiscono una produzione personale e intima da leggere non tanto per soddisfare piccole curiosità sui rapporti personali dell’architetto, ma che dovrebbe essere trattata come un capitolo, originale e prezioso, della sua opera.

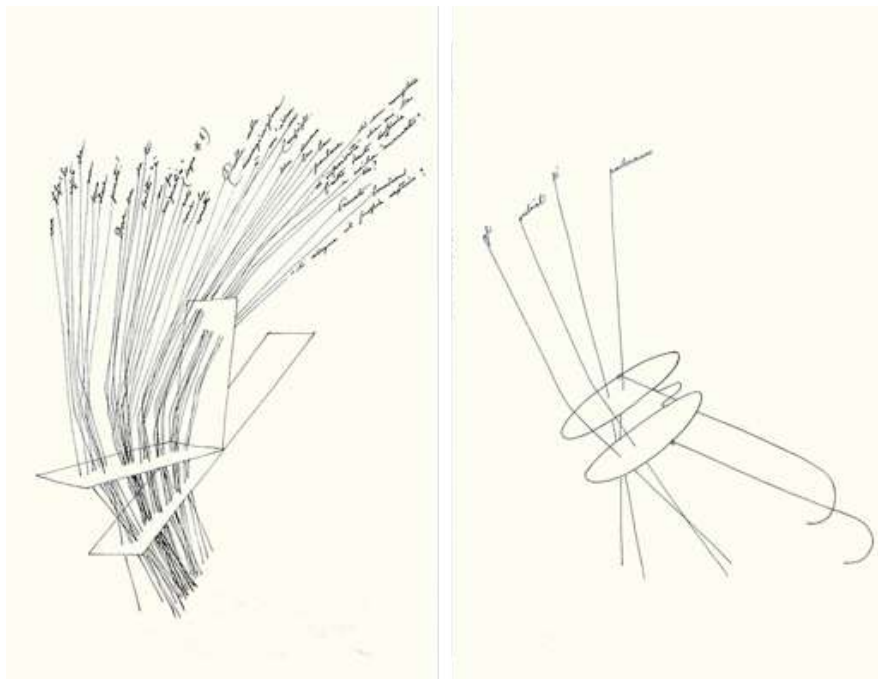
Il primo esercizio di lettura che qui si presenta è guidato, dunque, da una fascinazione, sommessa e discreta, per quelle linee che si trovano tracciate nell’epistolario. Le lettere private, spesso disperse nelle case dei suoi amici, sono perciò poco note ma vanno considerate come oggetto di studio che, alla pari delle sue architetture e dei suoi oggetti, entrano nel *corpus* della sua opera.



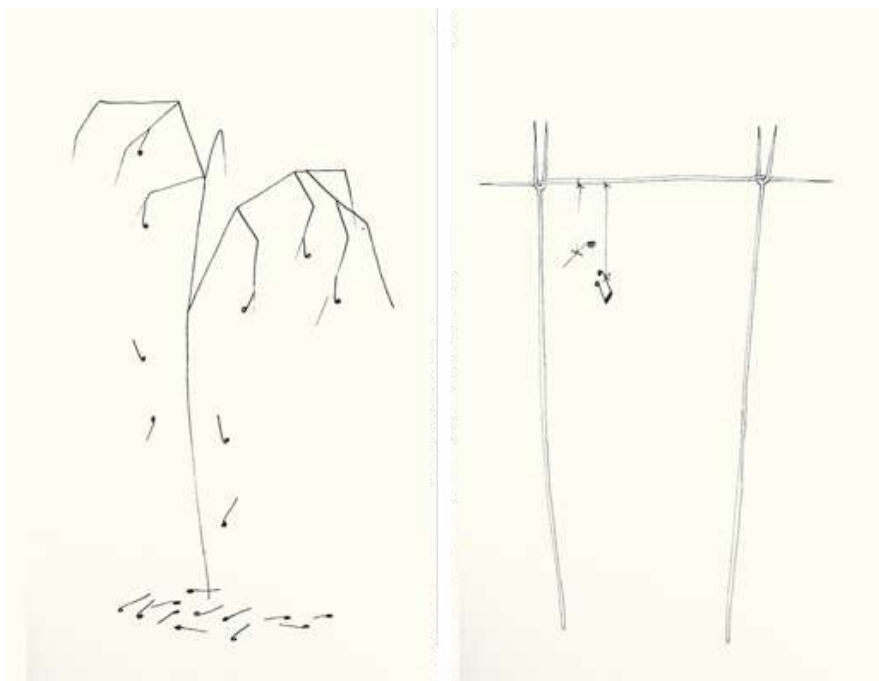
1, 2 | Gio Ponti, *Cento lettere 1949-1979*.



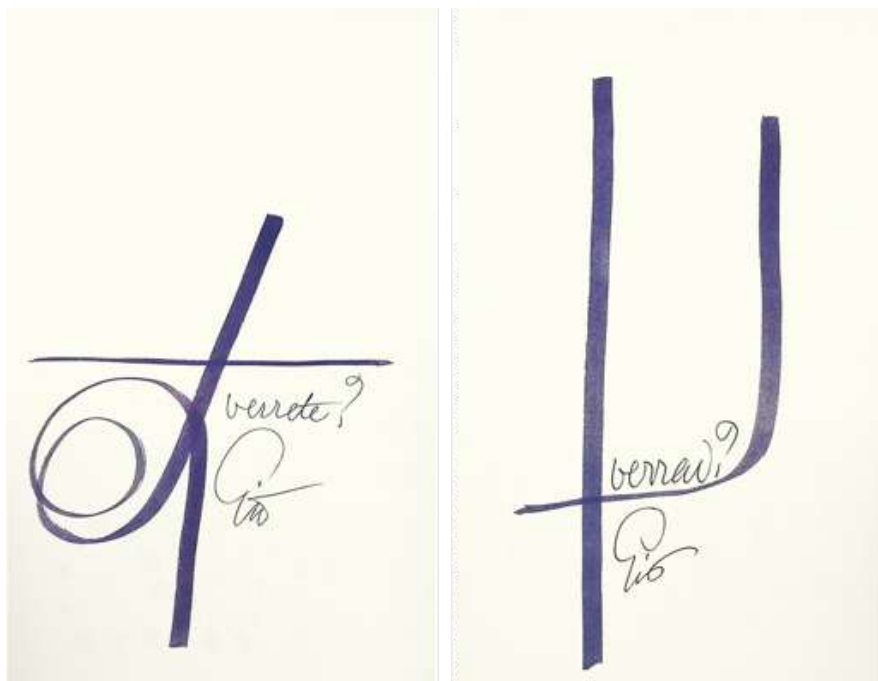
3, 4 | Gio Ponti, *Cento lettere* 1949-1979.



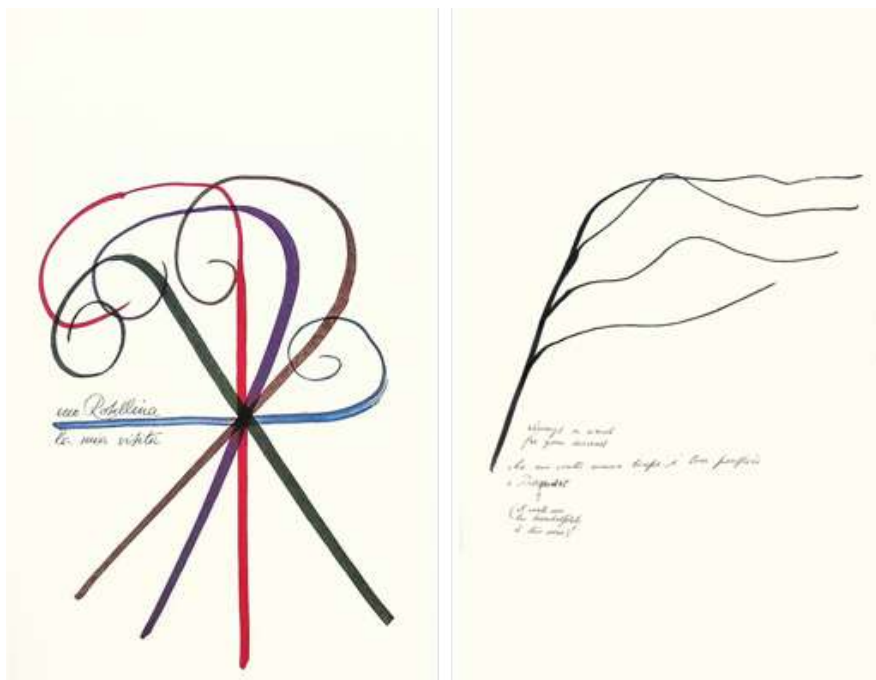
5, 6 | Gio Ponti, *Cento lettere* 1949-1979.



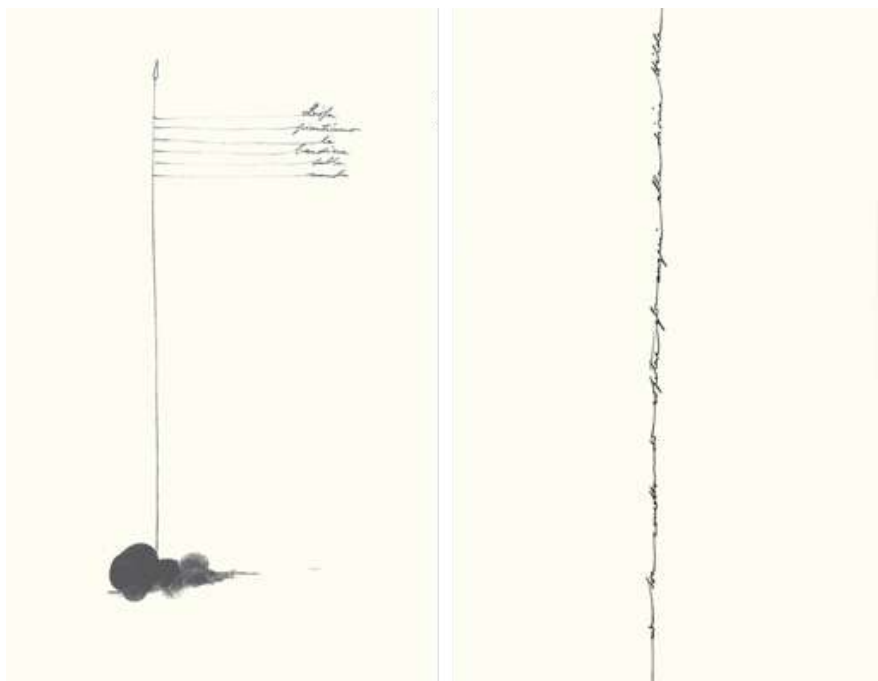
7, 8 | Gio Ponti, *Cento lettere 1949-1979*.



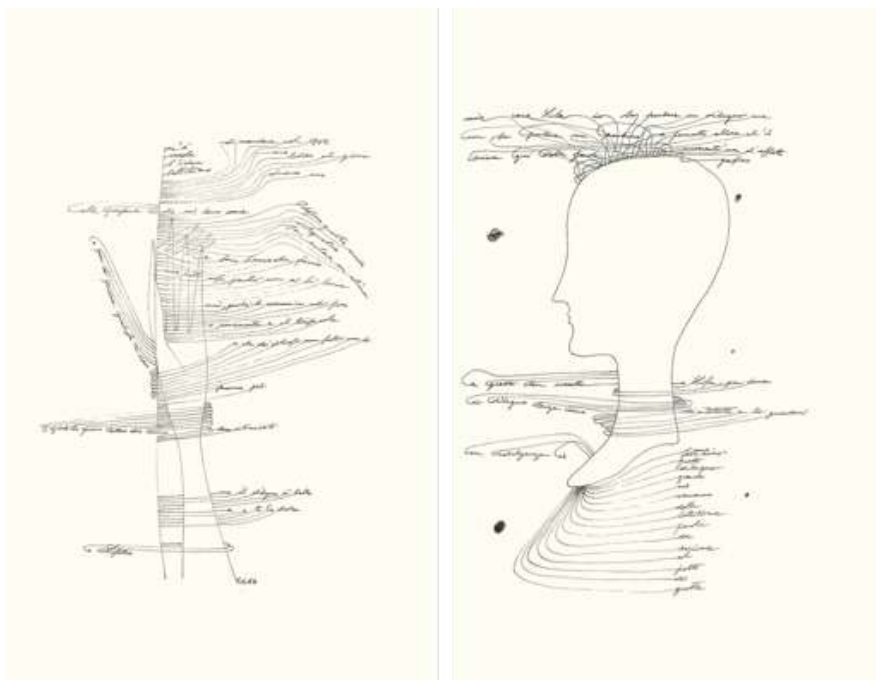
9, 10 | Gio Ponti, *Cento lettere* 1949-1979.



11, 12 | Gio Ponti, *Cento lettere 1949-1979*.



13, 14 | Gio Ponti, *Cento lettere 1949-1979*.



15, 16 | Gio Ponti, *Cento lettere* 1949-1979.

Io ti volevo scrivere
 o Lisa
 ed invece ho disegnato.
 Cosa significa ciò?
 (Sermisani 1987, 10)

Con queste parole si apre *Cento Lettere*, un viaggio attraverso mappature di parole e linee: da quelle dedicate alle nuvole trasformate in parole, che diventano paesaggi tra i quali camminare e rifugiarsi [Fig. 1, 2], oppure figure umane che si siedono [Fig. 3]; linee che riempiono la pagina diventando semplici segmenti o piani geometrici [Fig. 4], oppure oggetti che da inanimati acquisiscono un ruolo attivo, come gli occhiali che parlano [Fig. 5] o le note musicali che diventano frutti di un albero spoglio [Fig. 7], o panni al sole [Fig. 8]. In altre lettere, molto più dirette, la linea diventa più spoglia ma non meno importante, si colora incorniciando parole che si riducono a una sintesi sottile, quasi sussurrata: “verrete? verrai?” [Fig. 9, 10]. Talvolta queste linee riflettono un semplice pensiero che lascia intendere che non si era stati dimenticati, una visita viene

tradotta in un tratto colorato accompagnato da un diminutivo dolce e sentito, come nella lettera scelta quale copertina dell'edizione Archinto: "Ecco Rosellina, la mia visita" [Fig. 11]. Oppure un semplice augurio a trovare l'ispirazione o a continuare un'impresa "Always a wind for your dreams" [Fig. 12].

La dedizione e la delicatezza espresse da un Ponti ricurvo sulla scrivania del suo studio, prima che arrivassero i suoi collaboratori, è un gesto di una profonda generosità, qualcosa che – come Joseph Rykwert ha riconosciuto nella sua introduzione alla raccolta delle cento lettere – rendeva i suoi amici fortunati.

La linea nelle lettere di Ponti sembra scostarsi dalla definizione della *circumscriptio* albertiana, secondo la quale essa è un contorno, un insieme di punti:

E i punti, se in ordine costati l'uno all'altro s'aggiungono, crescono una linea.
[...] Più linee, quasi come nella tela più fili accostati, fanno superficie (*De Pictura*, 10-12).

Ma le linee che nascono dalla mano di Ponti si distaccano anche da quelle interrotte e punteggiate, che 'fanno confine' e che Merleau-Ponty definisce come:

[...] attributo positivo e proprietà dell'oggetto in sé. Il contorno della mela o il confine fra il campo coltivato e la prateria, quali esistono nel mondo, sono linee punteggiate, su cui la matita o il pennello non avrebbero che da passare (Merleau-Ponty 1989, 52).

Secondo il filosofo francese, infatti, da Leonardo da Vinci in poi la pittura moderna ha contestato questo modo di osservare e concepire la linea, dandole ben più spessore fino a definirla come asse generatore dell'oggetto. La linea dà forma agli oggetti e non imita più il visibile ma rende visibili gli stessi oggetti; si passa dunque da concezione prosaica a generatrice (Merleau-Ponty 1989, 52). La linea è un gesto dinamico, un movimento che secondo Kandinsky non è altro che un punto con una direzione. Nonostante l'artista russo si limiti a una lettura geometrica della linea, definendola una retta spezzata, egli riconosce che nel suo passaggio

da 'orizzontale' a 'libera', quando l'angolo diventa curva, essa matura fino ad "acquistare un certo sapore di drammaticità" (Kandinsky 1968, 70). Nei disegni delle lettere di Ponti la linea non contorna, non segna confini, ma genera collegamenti, crea. Come la parola che sfocia in una mano o in un filo di una bandiera [Fig. 13], senza fermarsi compone una frase ininterrotta [Fig. 14] oppure si confonde nel corpo umano [Fig. 15, 16].

La linea, secondo i disegni di Ponti, dovrebbe essere intesa come un processo, come la nascita graduale di una forma, riflettendo su quel che Paul Klee considera l'azione di vivificare in contrasto con la forma finita che diventa invece la traduzione di una fine: la vita comincia quando la linea inizia a emergere (Ingold 2015, 4).

L'antropologo Tim Ingold nel rispondere alla domanda su cos'è una linea, ricorre a un poema di Matt Donovan, intitolato appunto *Line*, dove essa viene considerata, tra le altre definizioni, "una frase non finita" (Ingold, 2007, 40). Il testo è una sorta di 'poeticizzazione' di una serie di definizioni che nel 1755 Samuel Jackson raccolse per il Dizionario della lingua inglese: qui la linea può diventare addirittura sinonimo di lettera – *as I read in your lines* (Ingold 2007, 40). Una linea intesa come lettera implica una corrispondenza, che è molto diversa da un dialogo: è la differenza che Ingold ritrova tra la preposizione 'between', simbolo di dialogo e di cristallizzazione di un rapporto tra due estremità, e invece quello che lui definisce l'"in-between", il quale si concentra sulla relazione e la corrispondenza che si evolve tra di esse. La condizione dell'"in-between" è in costante evoluzione, in quanto oltre a mettere in relazione i due estremi, essa promuove un intreccio sempre dinamico: la linea dunque si trasforma in uno spazio in costante movimento.

La vita delle linee è un processo di corrispondenze
(Ingold 2015, 150)

Questo è lo spazio che Ponti crea non appena tocca foglio con la matita, che diventa segnale e opera, e che necessita di un interlocutore per acquisire significato e potenza visiva. L'architettura ha una vocazione sociale (Ponti [1957] 2018, 10) e, come si ribadisce nelle ultime pagine di *Amate l'Architettura*, "tutta l'architettura essenziale è spontanea perché prende forma obbedendo alla sua destinazione" (Ponti [1957] 2018, 248).

Così come le sue architetture sono pensate per i loro abitanti, quindi per la loro destinazione, segni e disegni acquisiscono vita solo se sono tratti di comunicazione: ogni tratto sul foglio, sempre pensato per un interlocutore preciso, diventa dunque il segno di un tragitto, una passeggiata che ha come mèta la 'visita' a un amico. Oggi, in un mondo dove la matita ha perso la sua strada e la linea è stata ridotta a semplice geometria, queste lettere di Gio Ponti ai suoi amici diventano una nicchia preziosa dove riscoprire la poesia dei rapporti umani. Collaboratori, amici, clienti, politici, chiunque avesse attraversato la strada di questo eclettico personaggio, poteva avere la fortuna di ricevere una delle sue lettere. Come lo stesso Joseph Rykwert dichiara nella sua prefazione a *Cento lettere*, Ponti talvolta invia più lettere una di seguito all'altra, interrompendo il ritmo binario tipico di un dialogo che qui svanisce in una corrispondenza di linee. Quelle di Gio Ponti sono linee 'antropogenetiche' secondo la declinazione di Tim Ingold: forme non impostate dalla natura o dall'uomo, ma che emergono nel campo delle relazioni umane.

L'aspetto umano - relazionale e quasi affettivo - della linea diventa più esplicito quando la linea si colora. Il colore, ricorda Goethe nella sua *Teoria dei colori*, corrisponde all'incontro tra l'affettivo e il cosmico, tra il percipiente e il percepito. In particolare, scrivere lettere implica un certo affetto e predisposizione e l'aggiunta di colore espande la linea in una continuità che è proporzionale all'intensità affettiva; da aggiungere che il colore in sé può essere considerato un'espressione, un ornamento che specifica la forma, e insieme la abbellisce e la trucca (Ingold 2015, 102-103).

La vivacità del colore viene dunque a contrastare con la forza della precisione della linea: il colore, più che semplice strumento di espressione del pensiero qual è la linea, è una seduzione che incanta. L'espressione diretta che la linea dichiara con il suo semplice tratto continuo riflette l'essenza della verità, che si esprime - afferma l'antropologo Michael Taussig - in bianco e nero, forme e figure, contorni e segni; il colore, invece, fa parte di un mondo diverso, è un lusso, un eccesso, un riempimento o un mero decoro (Ingold 2015, 102).

Eppure, quando osserviamo le lettere di Ponti, il colore sembra farsi sentimento vero e proprio, rievocando l'intensità affettiva di cui scrive Goethe: è il disegno che dà forma a tutte le creature (così Diderot), ma il colore dona loro la vita. La distinzione tra linea e colore, come verità e abbellimento, svanisce: come si vede nei disegni tracciati nelle sue lettere, la linea per Ponti può essere colorata oppure no, il colore bianco oppure nero. Il significato espressivo del colore non si distingue da quello della linea: sono la stessa verità, entrambi esprimono una potenza generatrice. Ponti non riempie contorni: usa il tratto – colorato o no – con la stessa enfasi e con la stessa spontaneità. Non esiste una differenza tra il bianco, il nero e il colore per Gio Ponti: tutto è un costante compromesso tra luce e ombra – una reazione affettiva, in cui il colore esiste sempre, in ogni linea.

Gio Ponti conclude *Amate l'Architettura*, testo con cui abbiamo esordito, asserendo che il suo pensare è il frutto di una corrispondenza con gli amici e i conoscenti con i quali ha incessantemente discusso. La linea del tratto, l'amichevole intreccio tra due punti, è, come l'architettura, il segno di una disciplina che ha un carattere essenziale di socialità, ma che è anche arte spontanea e semplice nel suo gesto, a creare uno spazio – un "in-between" – che traduce con la stessa intensità la vita dell'uomo in una forma irripetibile.

Bibliografia

Alberti *De Pictura*

L. B. Alberti [1436], *De Pictura*, a cura di C. Grayson, Bari 1980.

Deggiovanni [1994] 2018

P. Deggiovanni, a cura di, *Gio Ponti. Lettere ai Parisi*, Como 2018.

Goethe [1810] 1999

J. Wolfgang von Goethe, *La Teoria dei Colori*, [*Zur Farbenlehre*, Tübingen 1810] a cura di Renato Troncon, Milano 1999.

Ingold 2007

T. Ingold, *Lines: a brief history*, Oxon 2007.

Ingold 2015

T. Ingold, *The life of lines*, London 2015.

Kandinsky 1968

W. Kandinsky, *Punto, linea, superficie. Contributo all'analisi degli elementi pittorici*, [Punkt und Linie zu Fläche, München 1926] traduzione di Melisenda Calasso, Milano 1968

Licitra, Rosselli 2018

S. Licitra, P. Rosselli, a cura di, *Una storia editoriale. Schizzi, disegni, lettere e telegrammi* in Ponti [1957] 2018, vol. 1.

Merleau-Ponty [1964] 1989

M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito [L'œil et l'esprit*, Paris 1964], traduzione di Anna Sordini, Milano 1989.

Ponti 1933

G. Ponti, *L'Esito del concorso per un mobile radio-grammofono*, "Domus" 64 (aprile 1933), 206-207.

Ponti [1957] 2018

G. Ponti, *Amate l'Architettura*, Milano [1957] 2018.

Sermisani 1987

S. Sermisani, *G. Ponti. Cento Lettere*, Milano 1987.

Spiller 1969

J. Spiller (ed.), *Paul Klee Notebook. Vol. 1. The Thinking Eye*, London 1969.

Taussig 2009

Michel Taussig, *What Color Is the Sacred?*, Chicago 2009.

English abstract

Starting from a quote taken from the famous book, *Amate L'Architettura*, in which he describes architecture as a spontaneous act, this paper proposes the consideration of Gio Ponti's personal letters as part of his broader artistic production, alongside his famous design works. If architecture is a generous act devoted to man as its primary interlocutor, these lines can unveil the core character of our discipline. Faithful to this notion of spontaneity, and borrowing from the work of British anthropologist Tim Ingold, Ponti's letters will be here read as an architecture of human relations.

keywords: Gio Ponti; correspondence; Cento Lettere; lines.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.
(v. Albo dei referee di Engramma)

Lina Bo (Bardi) e l'aura di Gio Ponti

Sarah Catalano

Introduzione

Dei rapporti tra Lina Bo e Gio Ponti hanno parlato alcuni testimoni diretti, quali Lisa Licitra Ponti e Carlo Pagani, ed entrambi ne hanno ridimensionato l'importanza e la profondità, dandone una lettura piuttosto limitata nel tempo e nello spazio, oltreché nei reciproci esiti. In particolare, Pagani ha affermato che Lina non ha mai lavorato direttamente con Ponti (Pagani 2017, 102) e che per sua intermediazione ha collaborato da esterna, in modo saltuario e indiretto, per incarichi che abitualmente le venivano affidati (Oliveira 2000, 246). Analogamente Lisa Ponti ha dichiarato che Lina non ha mai lavorato nello studio del padre (Oliveira 2000, 246).

Pagani, attraverso queste asserzioni, contesta il *Curriculum letterario* di Lina Bo – ovvero il testo introduttivo al catalogo *Lina Bo Bardi* – un collage di frammenti scritti dall'architettrice che ricostruisce il suo periodo italiano (Bo Bardi [1993] 1994, 9-12). In esso, tra l'altro, si legge:

Mi sono laureata alla Facoltà di Architettura dell'Università di Roma. [...] In virtù della tendenza di nostalgia stilistico-aulica, non soltanto dell'Università ma di tutto l'ambiente professorale romano, me ne sono andata a Milano. [...] A Milano, per far pratica, sono entrata nello studio del celebre architetto Gio Ponti, leader del movimento per la valorizzazione dell'artigianato italiano, direttore delle Triennali di Milano e della rivista "Domus". Mi disse subito: lo non ti pagherò, sei tu che devi pagarmi. Lavoro ininterrotto dalle 8 di mattina fino a mezzanotte, sabati e domeniche comprese. Il lavoro: dal design di tazze e seggiole, dalla moda, cioè vestiti, a progetti urbanistici, come quello di Abano Terme. L'attività dello studio si estendeva dalla costruzione della Montecatini all'organizzazione delle Triennali di Arti

Decorative e alla redazione di varie riviste. In questo modo sono entrata in contatto diretto con i problemi reali della professione. [...] Nel bombardamento del 13 agosto (1943 n.d.r.) perdetti il mio studio. Uscii dal grande atelier-studio di Ponti” (Bo Bardi [1993] 1994, 9-10).

Evidentemente il racconto di Lina Bo Bardi parla di una collaborazione di studio con Gio Ponti aperta ai diversi ambiti del progettare, come peraltro ha confermato anche in un’intervista rilasciata nel 1991 alla studiosa Olivia de Oliveira, in cui ha citato il suo lavoro nello studio di Ponti, pur precisando che avrebbe preferito andare a lavorare nello studio di Pagano, dove però non avrebbe trovato posto, essendo molto ambito poiché pagava i suoi collaboratori (Oliveira 2000, 246). Ma per leggere criticamente le dichiarazioni di Lina Bo Bardi bisogna sapere che per lei esistevano tante verità quante erano le occasioni in cui raccontava un aneddoto, fornendone ogni volta una nuova e accattivante versione.

Le ricerche d’archivio condotte presso l’Istituto Lina Bo e P. M. Bardi di São Paulo hanno permesso di rintracciare il frammento scritto da Lina, e confluito nel *Curriculum letterario*, che racconta del suo periodo milanese: si tratta di un *curriculum vitae* redatto per partecipare al concorso per l’insegnamento della disciplina Teoria dell’Architettura alla Facoltà di Architettura e Urbanistica dell’Università di San Paolo nel 1957 (Catalano 2015, 13-15). A quell’epoca Lina doveva ricordare perfettamente come si fossero svolti i fatti essendo passati non troppi anni da quegli eventi, ma potrebbe averli modificati in funzione dell’obiettivo professionale da perseguire in ambito universitario, al fine di presentare il suo percorso italiano in modo accattivante. Avvalora questa tesi una riflessione di Renato Anelli sul periodo italiano di Lina Bo Bardi in cui afferma che alcune incongruenze tra realtà e racconto – con particolare riferimento al *Curriculum letterario* – sono probabilmente determinate dallo sforzo, messo in atto da Lina, di costruirsi un passato eroico al fine di sostenere la sua azione nel contesto brasiliano (Anelli 2010, 9). Pertanto, non è da escludere la tesi di Carlo Pagani e Lisa Ponti secondo cui la collaborazione tra Lina Bo e Gio Ponti sia stata non di studio ma esterna. Ma essa deve essere stata comunque intensa, significativa e profonda se si considerano i molteplici materiali editoriali risalenti al periodo dal 1940 al 1943 da cui emergono le attività condivise, spesso anche insieme a Carlo Pagani, che costituiscono un contributo

rappresentativo alla cultura del periodo, e che attraverso una lettura critica dimostrano di essere state determinanti per il successivo sviluppo professionale di Lina Bo Bardi.

Milano 1940. L'incontro con Gio Ponti

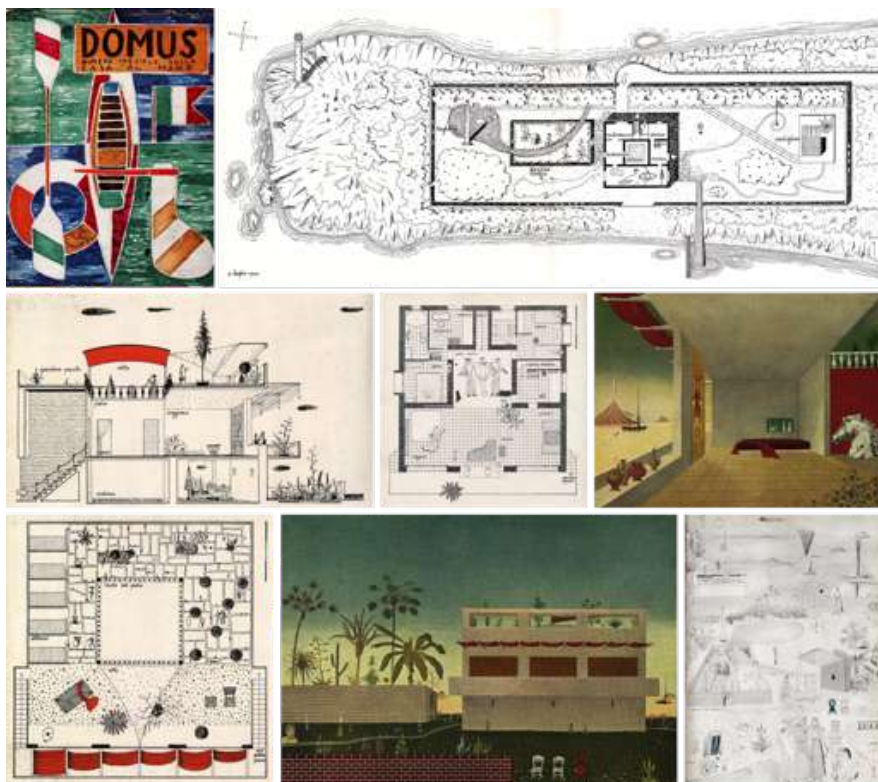
Lina Bo entra in contatto con Gio Ponti nel 1940 nella capitale lombarda, dove a presentarli è senz'altro Carlo Pagani, che è stato allievo di Ponti alla Facoltà di Architettura di Milano. Ma, provenendo da Roma, è molto probabile che Lina avesse avuto modo di conoscere indirettamente Ponti attraverso la Scuola di Matematica, costruita all'interno della Città Universitaria e inaugurata nel 1935, opera in grado di coniugare le istanze della modernità con quelle della rappresentatività, comprendendo le diverse scale del progetto dall'edificio all'arredo (Mornati 2019, 92-93). Lina e Carlo, invece, si sono incontrati dalla Facoltà di Architettura di Roma, dove lei si è laureata nel 1939 e che lui ha frequentato per un certo periodo. I due giovani architetti sono legati da stima reciproca e probabilmente da un'amicizia sentimentale. Decidono così di re-incontrarsi a Milano e di lavorare insieme, aprendo lo studio Bo-Pagani in via del Gesù. Per Lina è un'occasione di crescita personale e professionale: lasciare la capitale fascista d'Italia, allontanarsi dalle rovine storiche e dal monumentalismo, mettersi in gioco in un ambiente più aperto alle nuove sperimentazioni in cui provare a trovare un proprio posto. Ma il sogno milanese deve fare i conti con l'ingresso dell'Italia in guerra, con la difficoltà a trovare commissioni d'architettura, con la necessità di procurarsi da vivere lontano dalla famiglia, con la complicazione di essere donna in un ambiente professionale maschile...

È qui che entra in gioco Ponti, attraverso Carlo Pagani. A quell'epoca Lina ha 26 anni, Carlo ne ha 27, Gio ne ha 49, la distanza generazionale è tale che i due giovani architetti potrebbero essere suoi figli. E come tali li tratta, riconoscendo le loro potenzialità e dando loro molteplici occasioni di lavoro in cui mettere a frutto i propri talenti. In un periodo in cui, soprattutto per gli architetti neolaureati, costruire è davvero difficile, la proposta di Ponti riguarda in particolare l'ambito editoriale e la redazione di progetti di carta o "paper architecture", secondo la definizione dello studioso Zeuler Lima (Lima 2013, 19). D'altronde gli anni del conflitto vedono una stasi dell'architettura costruita anche per l'atelier di Gio Ponti ed un'intensificazione dell'attenzione ai progetti ideali (Tinacci 2019,

113), insieme all'impegno nei campi dell'editoria, delle arti decorative, della pittura e della scenografia teatrale (Casciato, Irace 2019, 299).

La vicinanza di Bo e Pagani all'architetto milanese subirà una battuta d'arresto tre anni dopo. Infatti, come spesso accade ai padri, la sua aura è ingombrante, e dopo alcuni anni soprattutto Lina sentirà la necessità di ricominciare in modo autonomo avendo come base le esperienze fatte con, e grazie a, Ponti, ma prendendo – almeno in parte – le distanze da esse. Eppure, molto di ciò che avrà visto, letto, imparato, sperimentato attraverso Gio Ponti, nel periodo dal 1940 al 1943, le rimarrà come bagaglio e troverà ulteriore e compiuto sviluppo in Brasile.

Una collaborazione lunga tre anni



1 | Copertina di "Domus" 152 (agosto 1940) firmata da Gio Ponti.
2-8 | Lina Bo e Carlo Pagani, *Casa sul mare di Sicilia*: planimetria, sezione sulla scala, pianta del secondo livello, vista del soggiorno, pianta del terzo livello, prospetto principale, vista degli spazi esterni. "Domus" 152 (agosto 1940), 30-35.

L'inizio della collaborazione tra Ponti, Lina Bo e Carlo Pagani è sancito da un articolo sul numero 152 di "Domus" dell'agosto 1940. La splendida copertina di Ponti introduce il consueto numero estivo dedicato alla casa al mare [Fig. 1] e Lina e Carlo, con il progetto 'di fantasia', privo cioè di una committenza reale, *Casa sul mare di Sicilia* (Bo, Pagani, 1940a), danno il loro contributo su questo tema [Fig. 2].

Ponti deve senz'altro apprezzare il lavoro dei due giovani se dà loro uno spazio per il debutto ampio sei pagine, in cui descrivere e documentare il progetto, consentendo ricchezza e varietà di elaborati. Inoltre, è significativo che questo loro primo contributo pubblicato riguardi un tema tanto caro a Ponti quale è quello dell'architettura mediterranea (Licitra 2018, 15). Lina e Carlo lasciano trasparire con stima evidente l'influenza del loro maestro, riuscendo ad incarnare alcuni tra gli aspetti principali del testo introduttivo pontiano *Problemi italiani dell'abitazione al mare* (Ponti 1940a). Ciò nonostante, il progetto rivela anche significativi elementi autonomi, alcuni dei quali troveranno completa maturazione nelle opere brasiliane di Lina Bo Bardi.

L'abitazione sul suolo siciliano, Magna Grecia vivente, è un'architettura che volutamente accoglie il clima mitico, sorprendente e affascinante della storia del luogo. D'altronde "l'architettura che diventa paesaggio", proclamata da Bo e Pagani nel lungo testo descrittivo del progetto, fa parte delle condizioni architettonico-urbanistiche a cui l'edilizia per le ferie al mare secondo Ponti deve rispondere. Così come il fatto che la casa sia un cubo e sia costruita in forte muratura come le casette della costa e con l'utilizzo autarchico delle risorse locali, riecheggia quanto, poche pagine prima, aveva esplicitato lo stesso Ponti riguardo all'importanza di utilizzare nelle nuove costruzioni elementi costitutivi delle costruzioni locali preesistenti (Ponti 1940a, 20). Analogamente, l'interesse per il luogo che, sebbene di fantasia, viene immaginato nei dettagli altimetrici e naturali e dettagliatamente disegnato, deriva a Lina e a Carlo Pagani da un analogo atteggiamento di Ponti, così come si può vedere per esempio nei suoi molteplici progetti di case al mare.

L'abitazione è costituita da tre livelli fuori terra [Fig. 3]. Il primo livello, chiuso, ospita i servizi: la cucina, l'autorimessa, la lavanderia, la cisterna per le acque piovane, il deposito per le barche e per gli attrezzi. Il primo

piano è servito da una scala serrata tra muri ed è organizzato intorno a un patio coperto [Fig. 4]. A questo livello si trovano le camere con i bagni privati e lo spazio principale dell'abitazione: un grande vano aperto sul mare e destinato al soggiorno, alla musica e al pranzo [Fig. 5]. Infine, l'ultimo livello ospita il giardino pensile [Fig. 6] – anch'esso citazione pontiana – posto in comunicazione con il patio sottostante in virtù di una balaustrata a clessidra. Il tetto a terrazza comprende una parte a prato, coperta da una vela, e una parte destinata a solarium, pavimentata con lastre di lava. L'unico prospetto esterno disegnato coniuga razionalismo e mediterraneità [Fig. 7]. Procedendo dal basso verso l'alto si distinguono: il basamento chiuso e inviolabile; il primo piano marcato da una forte orizzontalità, dovuta al lungo terrazzo aggettante – su cui si aprono tre larghe bucaure – e sormontato da una struttura sporgente che regge un telo rosso di copertura, utile a creare l'ombra; l'ultimo piano definito da logge che schermano il tetto a terrazza.

La casa si colloca al centro di un grande e alto recinto bianco che la difende dal vento, in cui si aprono larghi occhi che lasciano vedere a intervalli i grigi ulivi, la roccia arida, il mare azzurrissimo. Lo spazio esterno è costituito da boschetti di aranci, filari di ulivi e palmizi, ed è organizzato con percorsi che conducono al padiglione per i riposi estivi e al giardino chiuso, quest'ultimo caratterizzato da capanne di bambù e piante esotiche e attraversato da un ruscello. Fuori dal recinto il corso d'acqua si allarga a formare un lago sulle cui acque si specchia un obelisco [Fig. 8]. Come è evidente, Lina Bo e Carlo Pagani, nella *Casa sul mare di Sicilia*, accolgono e fanno propria la visione idilliaca e lirica del mito mediterraneo di Ponti e la sua poetica di armonia tra progetto di architettura e natura (Tinacci 2019, 113). Inoltre, alcune soluzioni adottate – l'ispirazione all'impianto della domus romana, le nicchie scavate nelle pareti, i motivi decorativi classici, la balaustra con il motivo a clessidra, il sistema per assicurare l'ombra, il tetto a terrazza, ed alcuni particolari, quali le sedie in ferro battuto, le figure di donne – sono un chiaro 'omaggio' allo stesso Ponti. Ma il progetto contiene anche diversi elementi originali e per alcuni aspetti sorprendenti. Notevole è la possibilità di rintracciare quanti temi grafici e progettuali, presenti nella poetica e nell'immaginario di Lina, si riscontrino già in questo primo progetto mediterraneo a quattro mani (Catalano 2008, 19). Per questo sarebbe importante capire quanto in questo lavoro sia dovuto a Bo e quanto a

Pagani, ma distinguere i singoli apporti risulta oggi, allo stato attuale delle ricerche, estremamente difficile.

Tra gli elementi cari a Lina, vi sono innanzitutto le barche, i rimorchiatori, e poi la cabina, il riparo primitivo, il muro di mattoni a vista, la capanna di bambù, il laghetto e il corso d'acqua, l'elemento totemico... Oltre a ciò, è indubbio che il tema dell'architettura mediterranea permeerà il lavoro oltreoceano di Lina Bo Bardi, trovando una prima importante ed inaspettata sperimentazione nella natura ibrida della Casa de Vidro (Lima 2013, 60), che coniuga un fronte principale che è originale manifesto dell'architettura moderna ed internazionale ed un retro che si rifà alle costruzioni spontanee e popolari.

Vi sono, ancora, inoltre elementi spaziali, organizzativi e formali presenti nel progetto della *Casa sul mare di Sicilia* che saranno approfonditi nella Casa de Vidro, nella Casa di Valeria Cirell, nella Cappella Santa Maria dos Anjos, nello studio per la Casa do Chame-Chame, nella Casa del Benin e nel Centro di Convivenza LBA, nella Chiesa Espírito Santo do Cerrado – tutte opere realizzate da Lina Bo Bardi in Brasile. Vi è poi un 'elemento visionario e premonitore' nel recinto di mattoni che chiude la proprietà e che così viene descritto nel testo: "Larghi occhi nei muri lasciano vedere ad intervalli i grigi ulivi, la roccia arida, il mare azzurrissimo" (Bo, Pagani 1940a, 31). Sono gli stessi occhi che a distanza di oltre trent'anni si apriranno verso la città di São Paulo nel blocco sportivo del Sesc Pompéia, e verso il centro storico di Bahia nel Teatro Gregório de Mattos.



9 | Carlo Pagani, *Una casetta allungata sulla riva disegnata per voi da Gio Ponti e Carlo Pagani*. "Domus" 152 (agosto 1940), 26.

10 | Lina Bo, *Un'altra casina al mare disegnata per voi da Gio Ponti e Carlo Pagani*. "Domus" 152 (agosto 1940), 28.

Un'ultima considerazione riguarda due disegni rispettivamente firmati 'Carlo' [Fig. 9] e 'Lina' [Fig. 10] e sicuramente pensati nell'ambito del progetto *Casa sul mare di Sicilia*, che rifluiscono – forse per banali motivi di spazio – in alcune pagine precedenti: l'uno va ad illustrare l'articolo *Una casetta allungata sulla riva disegnata per voi da Gio Ponti e Carlo Pagani* (Pagani, Ponti 1940a), mentre l'altro accompagna *Un'altra casina disegnata per voi da Gio Ponti e Carlo Pagani* (Pagani, Ponti 1940b). La provenienza dei due disegni è certa, poiché essi rispecchiano a pieno i caratteri paesaggistici che contraddistinguono il progetto di Bo e Pagani:

I Templi sperduti nelle lande selvagge, gli scogli che si gettano nel mare profondo, il vento snervante, i fiori africani, il cielo intenso e cupo, le case bianche aggrappate alle rocce, sono prepotenti e indimenticabili richiami del luogo (Bo, Pagani 1940a, 30).

In particolare, l'illustrazione firmata da Lina comprende le immagini del vulcano e dei reperti archeologici presenti anche nelle rappresentazioni che accompagnano il progetto *Casa sul mare di Sicilia*. Inoltre, in questo disegno, uno degli scogli che emerge dall'acqua presenta una bucatiera grande e profonda, dalla forma organica, un vero e proprio occhio sul mare, come un *déjà vu* delle bucatiere del Sesc Pompéia. Ancora una volta viene da chiedersi se si tratta di disegni a quattro mani o se vi è la prevalenza di un collega sull'altro, poiché il tratto è pressoché identico sia nell'illustrazione firmata da Carlo che in quella di Lina.



11 | Lina Bo e Carlo Pagani, *La stanza per due ragazzi*. “Domus” 155 (novembre 1940), 69.

12-13 | Lina Bo e Carlo Pagani, *Un giardino disegnato da Bo e Pagani*, planimetria e viste. “Domus” 156 (dicembre 1940), 42-43.

14 | Lina Bo, illustrazione per *Gasparo da Salò e l'origine del violino*. “Domus” 156 (dicembre 1940), 89.

15 | Lina Bo e Carlo Pagani, *Un giardino a Tarquinia*. “Aria d'Italia” (autunno 1940).

Dopo questo importante debutto per Lina e Carlo, permesso dalla generosità di Ponti, “Domus” nel corso del 1940 ospita altri due loro contributi. Infatti, a novembre firmano *Una stanza per due ragazzi* (Bo, Pagani 1940b), un progetto di architettura degli interni e arredamento di grande chiarezza e funzionalità [Fig. 11], in cui vengono proposte soluzioni facilmente applicabili in ogni contesto, affinché i lettori possano realizzarle senza difficoltà nelle loro case, secondo una modalità che Gio Ponti già da tempo promuove nella sua rivista (La Pietra 2018, 28). Un modo di lavorare che persegue finalità di educazione all'abitare, che Lina Bo e Carlo Pagani acquisiscono in questo contesto pontiano e approfondiranno nell'intensa collaborazione con il periodico “Grazia” nel periodo dal 1941 al 1943.

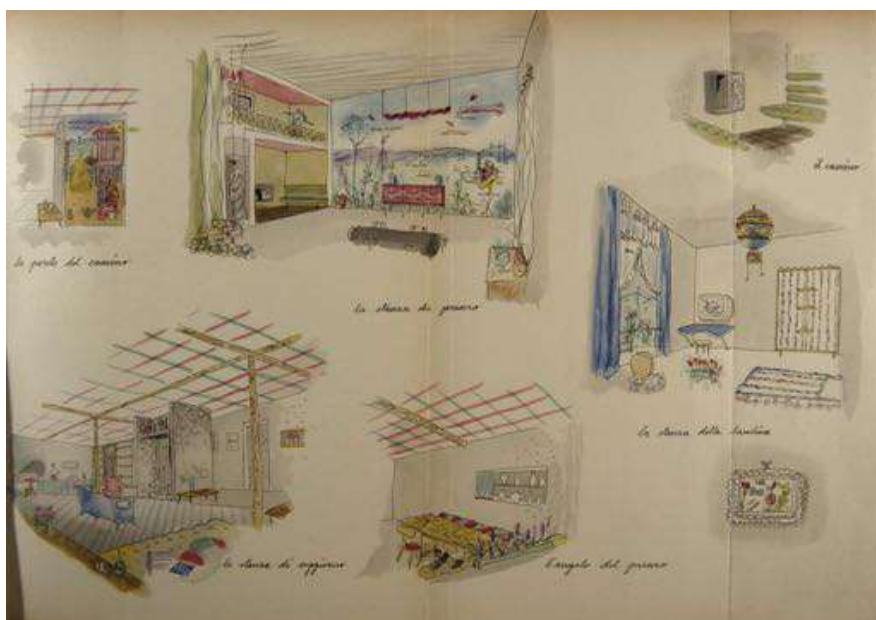
Ancora, a dicembre, la pubblicazione di un ulteriore progetto è accompagnata da un significativo riconoscimento di Gio Ponti: “Gli architetti Bo e Pagani sono ormai degli specialisti in fatto di giardini. Questo che presentiamo ha tutte le caratteristiche della fantasia e della

geometria delle loro composizioni” (Ponti 1940b, 42). Il lavoro riguarda la sistemazione di uno spazio esterno di forma rettangolare, cinto da mura, di pertinenza di un’abitazione isolata [Fig. 12]. Anche in questo caso soluzioni originali si affiancano a influenze pontiane e, al contempo, compare “il gioco all’aperto”, un’invenzione probabilmente ispirata all’universo di De Chirico, artista protagonista delle pagine di “Domus”, che evidentemente entra da subito in contatto con Lina e Carlo [Fig. 13]. Infatti, se è vero che i due giovani non lavorano quotidianamente gomito a gomito con Ponti, è però certo che entrano nel suo ambiente ricco di stimolanti incontri nei diversi ambiti della cultura e della società. Inoltre, in quello stesso numero di “Domus” (dicembre 1940), Lina per la prima volta è impegnata nell’attività di illustratrice, firmando – da sola, senza Pagani – una rappresentazione di ispirazione classica che accompagna un articolo sull’invenzione del violino (Dal Fabbro 1940, 89) [Fig. 14]. Evidentemente Ponti ha subito notato e apprezzato la sua abilità nel disegno, oltre che la sua immaginifica fantasia, e ha iniziato ad impiegarla in ambito editoriale. D’ora in poi le collaborazioni di Lina all’universo di Ponti riguarderanno non solo l’architettura e l’arredamento, ma anche l’illustrazione. Contemporaneamente, nella seconda metà del 1940, Lina Bo e Carlo Pagani collaborano anche alla quarta uscita della rivista “Aria d’Italia”, un raffinatissimo periodico trimestrale, ideato ed edito da Daria Guarnati, a cui vengono quasi sicuramente introdotti dallo stesso Ponti che sostiene la rivista con stima, affetto e diversi contributi scritti e grafici.

Nel numero autunnale, dedicato a “La bellezza della vita italiana”, i due giovani architetti presentano un progetto dal titolo *Un giardino a Tarquinia* (Bo, Pagani 1940c), immaginando appunto un giardino, di pertinenza di una villa, in una località compresa tra Tarquinia e Civitavecchia, nel Lazio, a poca distanza dal mare [Fig. 15]. Il lavoro è illustrato in cinque pagine, in cui la scrittura ricercata e poetica si compenetra al disegno, anch’esso aulico, ricco di riferimenti al mondo classico e alla storia in generale. Questa impostazione si confà sicuramente al taglio, agli interessi e al pubblico della rivista e risente dell’ispirazione culturale pontiana, lasciando trasparire una grande abilità nella rappresentazione e una profonda conoscenza della storia dell’arte e dell’architettura, mentre deve ancora maturare un linguaggio autonomo e originale, pur essendo presenti in nuce alcuni elementi della poetica bo-bardiana successiva. Effettivamente, Lina Bo deve avere a quest’epoca ancora l’entusiasmo dei

debuttanti – avida di esperienze, senza eccessivi magoni e tormenti etici, con la voglia di misurarsi con prove nuove e anche complesse e di iniziare a farsi conoscere e apprezzare nei diversi ambienti culturali. E sicuramente “Aria d’Italia” deve essere stata una importante vetrina per Lina, come per Carlo, sotto la protezione di Ponti.

In seguito, nel gennaio 1941, quando Gio Ponti lascia l’ormai storica direzione di “Domus” e dà vita ad una nuova rivista “Lo Stile nella casa e nell’arredamento”, Lina e Carlo lo seguono lavorando alla nuova rivista sin dal primo numero con continuità (Rostagni 2016, 7). In particolare, Pagani sarà indicato in copertina come redattore dall’uscita n. 5-6 (maggio-giugno 1941) e Lina maturerà un’ampia ed eterogenea esperienza occupandosi di progettazione – soprattutto d’interni e d’arredo – e prestando la sua mano preziosa e agile come illustratrice, collaborando alla realizzazione di molte copertine e scrivendo testi teorici. Inoltre, questa rivista sarà un mezzo per presentare alcuni lavori realizzati dello studio Bo-Pagani, dimostrando il loro impegno nel campo dell’architettura costruita, nonostante la scarsità di commesse dovuta alla guerra.



16 | Lina Bo e Carlo Pagani, 3 arredamenti degli architetti Lina Bo e Carlo Pagani, viste degli interni. “Stile” 1 (1941).

Come già era accaduto per “Domus”, il primo contributo dei due collaboratori a “Stile” è un lungo inserto, dal titolo *3 arredamenti degli architetti Lina Bo e Carlo Pagani* (Redazione 1941), in cui l’ampiezza dell’intervento dà ancora una volta misura della stima di Ponti nei loro confronti. Risulta infatti estremamente significativa la scelta di avviare una nuova rivista concedendo tanto spazio ai contributi di collaboratori giovani e inseriti nell’ambiente professionale da poco tempo. Questa decisione non può che risentire della piena fiducia di Ponti verso i due architetti e della volontà di fare emergere le loro abilità. L’articolo propone ai lettori le soluzioni per una eterogenea terna di temi progettuali: la stanza di soggiorno di una casa di campagna, la stanza da pranzo di una casa in città (porzione di un progetto effettivamente realizzato da Lina e Carlo, e che quindi nasce da una committenza reale), la stanza per una bambina [Fig. 16]. Le ipotesi sono ampiamente illustrate da piante, viste prospettiche, schizzi anche acquerellati e disegni esecutivi degli arredi. Come risulta evidente, questo ricco articolo costituisce per Bo e Pagani un ampio e variegato debutto nei campi degli interni e dell’arredo, non senza un evidente riferimento al *modus operandi* di Ponti, e all’indirizzo culturale che d’ora in poi contraddistinguerà la nuova rivista “Stile”, ma con elementi di ricerca personali e originali.

Poi, dall’uscita di marzo, inizia una stimolante collaborazione anche per le ricercate copertine. La prima è firmata “Bo + Ponti”, e vede emergere – da uno sfondo animato da intense pennellate nei toni del rosa, rosso, marrone e nero – la sagoma di un vaso panciuto, al cui interno la mano riconoscibile di Lina ha disegnato con la china nera su fondo bianco una ricchissima composizione di oggetti, arredi e soprammobili [Fig. 17].



17 | Copertina di "Stile" 3 (1941) firmata "Bo+Pagani".

18 | Copertina di "Stile" 4 (1941) firmata "Bo e Pagani".

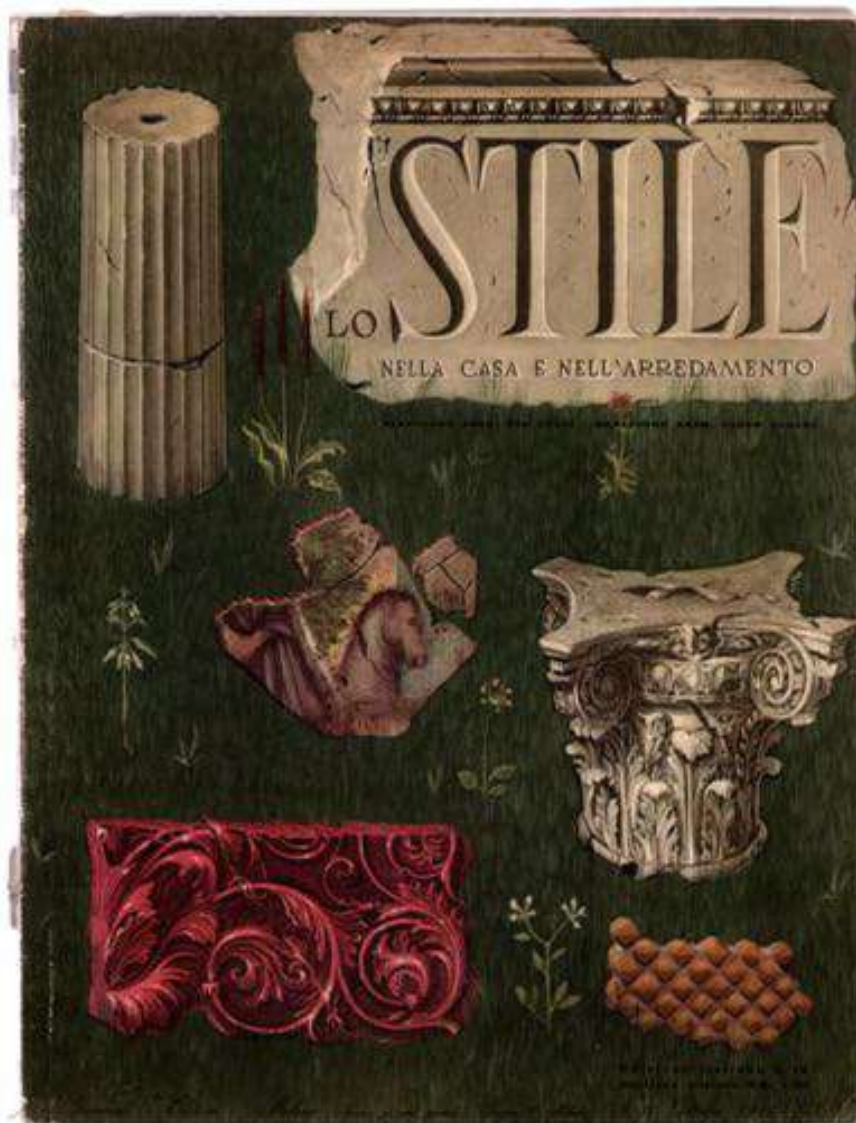
Ad aprile la copertina è firmata da Bo e Pagani che rappresentano, in una vista dall'alto, una villa storica con un grande giardino di pertinenza organizzato secondo una maglia romboidale, inserita in un paesaggio fluviale [Fig. 18].

Parallelamente si susseguono nei diversi numeri progetti, illustrazioni, consigli d'arredamento e decorazione curati da entrambi, tra cui approfondimenti su terrazze in città [Fig. 19], gabbie finte e gabbie vere, aspetti nuovi di vecchi mobili [Fig. 20], fodere d'estate, tende e cabine [Figg. 21-22], l'acquario in casa, idee per gli apparecchi Lumen [Fig. 23], stoffe e poltrone [Fig. 24], vecchi mobili in provincia [Fig. 25], classicità nel pannello, giochi per i bambini, finestre, una casetta di caccia, vita d'oggi nella casa d'oggi [Fig. 26], paglia sintetica, idee di mobili [Fig. 27].



- 19 | Terrazze in città degli architetti Bo e Pagani, vista.
 20 | Aspetti nuovi di vecchi mobili degli architetti Bo e Pagani.
 21-22 | Tende e cabine degli architetti Bo e Pagani.
 23 | Idee per apparecchi Lumen degli architetti Bo e Pagani.
 24 | Poltrona degli architetti Bo e Pagani.
 25 | Idee per rinnovare vecchi mobili degli architetti Bo e Pagani.
 26 | Vita d'oggi nella casa d'oggi, proposte d'arredo degli architetti Bo e Pagani.
 27 | Idee di mobili degli architetti Bo e Pagani.

Senza soffermarci pedissequamente sui contenuti, si può senz'altro affermare che si tratta di un esercizio creativo di alto livello, che tocca tematiche diversificate, senza rinunciare all'ironia; inoltre alcuni contenuti affrontati risultano particolarmente affini alla ricerca personale degli autori. D'altronde la costante progettazione d'arredi *ex novo* o come trasformazione di mobili preesistenti ha avuto senz'altro una ricaduta nei progetti di mobili prodotti nell'ambito dello Studio d'Arte e Architettura Palma.



28 | 'Gienlica' (Gio Ponti, Enrico Bo, Lina Bo, Enrico Pagani), copertina di "Stile" 10 (1941).

Inoltre, dall'ottobre 1941 si registra un fatto estremamente interessante: la comparsa della prima copertina firmata 'Gienlica', abbreviazione dei nomi di Gio Ponti, Enrico Bo, Lina Bo e Carlo Pagani [Fig. 28]. Ciò significa che a fine 1941 si realizza il coinvolgimento del padre di Lina nella rivista

“Stile”, la cui figura si aggiunge alla triade Ponti, Lina e Carlo e la completa. Enrico Bo è un pittore esordiente in tarda età, apprezzato dallo stesso De Chirico, autore di una produzione naïf e surrealista al tempo stesso, che alla fine della guerra sarà anche esposta nella galleria milanese Barbaroux. Nel corso della guerra si era trasferito da Roma a Milano con tutta la famiglia, seguendo la figlia Lina, e ora avvia questa collaborazione con lei e con il suo nuovo entourage di amici e colleghi, proseguendo quel dialogo culturale e artistico che aveva nutrito fin da quando lei era bambina, guidandola nel disegno e in seguito nella scelta degli studi. Le bellissime copertine a firma ‘Gienlica’ diventeranno una presenza costante nel periodico per oltre un anno, fino all’uscita numero 24 (dicembre 1942) e con l’unica interruzione nel n. 18.

Parallelamente si compie l’esordio sulla rivista di Pietro Maria Bardi, che in seguito si legherà a Lina. In questa fase il loro contemporaneo coinvolgimento nella stessa testata non equivale necessariamente al loro incontro personale, dato che Bardi risiedeva a Roma e il suo apporto come redattore deve essere stato dato – probabilmente – a distanza. Il lavoro fatto da Lina Bo e Carlo Pagani su “Stile” è vasto ed eterogeneo, e probabilmente non sempre risponde alle rispettive sensibilità e inclinazioni, dovendo rispondere agli indirizzi della rivista e del suo direttore. Esso permette comunque in molti casi l’avvio di un approfondimento su alcuni temi progettuali che faranno parte della poetica di Lina in Italia e in Brasile: le sedute, i tessuti, le tende, i giardini, i tetti verdi, le cabine e i padiglioni, l’infanzia...

Matura anche, in questo contesto, una riflessione teorica, attraverso la redazione di alcuni scritti sui temi dell’abitare che verranno ampiamente ripresi da Lina Bo Bardi nella tesi *Contribuição Propedeutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura*, redatta nel 1957 nell’ambito del concorso per la cattedra di Teoria dell’Architettura presso la Facoltà di Architettura e Urbanistica dell’Università di São Paulo (Bo Bardi 1957).

Attraverso “Stile” e sotto la protezione di Gio Ponti vengono anche presentati i progetti che Lina Bo e Carlo Pagani realizzano in questi anni di guerra. Tra essi vi è la “Mostra del cartello di guerra” (Rava 1942, 79) [Fig. 29], firmata insieme ad uno dei fratelli Castiglioni – probabilmente Pier Giacomo – e con il contributo scultoreo di Angelo Casati, un artista che

trova spazio tra le pagine di “Stile”. Evidentemente l’entourage di Ponti, anche attraverso le sue riviste, consente a Lina e Carlo preziose e fertili occasioni di contatto, collaborazione e scambio con le più varie personalità del mondo dell’arte. Vi è poi l’allestimento per la raccolta della lana (Rava 1942, 80) [Fig. 30], a firma Bo e Pagani, che assume le forme di una vera e propria architettura costruita. In entrambi i casi si tratta di lavori di allestimento di matrice razionalista che si inseriscono nel filone della ricerca italiana di quegli anni: essi inoltre contengono in nuce alcuni temi della successiva produzione di Lina come l’impalcatura con i tubi metallici, la tenda, i pali decorati (Catalano 2014).



29 | Lina Bo, fratelli Castiglioni, Carlo Pagani, progetto per la “Mostra del cartello di guerra”, prospettiva.

30 | Lina Bo, Carlo Pagani, Allestimento per la raccolta della lana.

31 | Lina Bo, Carlo Pagani, Progetto realizzato di ristrutturazione e arredamento di un appartamento a Milano.

Sulle pagine di “Stile” Gio Ponti recensisce con entusiasmo un progetto di Bo e Pagani concernente la ristrutturazione e l’arredamento di un appartamento a Milano (Ponti 1942a) [Fig. 31], dando ampio spazio alle immagini della realizzazione e ai disegni esecutivi dei mobili in ben otto pagine e introducendo così il loro lavoro:

Presentando in queste pagine il primo di quegli arredamenti che Lina Bo e Carlo Pagani vanno in questi tempi realizzando, penso di far cosa grata ai lettori di Stile che seguono e apprezzano quanto me la validissima collaborazione che già da due anni l’architetto Pagani mi dà nel redigere questa rivista [...]. In più nel presentare quest’opera dei due giovani architetti m’è grato di segnalare quel contenuto di fattivo entusiasmo, di ricerca alacre, di invenzione pronta e fresca, che è nelle opere dei giovani. Essi inaugurano idee nuove, colori nuovi, forme nuove: v’è una gioventù nel loro lavoro che è cara agli abitatori dei loro ambienti. Bo e Pagani hanno un

temperamento ingegnoso ed elegante, minuzioso in alcuni particolari, esuberante non nel peso e nelle masse, ma nel non stancarsi di invenzioni delicate: come quasi tutti i giovani partecipano del carattere sottile, leggero, dell'arredamento e hanno in odio le masse gravi e pesanti. I loro ambienti figurano, prospettano un vivere fresco, alacre ordinato e sciolto, un amore ai colori freschi e numerosi, ad una fantasia, entusiastica (Ponti 1942a, 15).

In realtà questo progetto era, almeno in parte, già noto ai lettori di "Stile", che ne avevano potuto apprezzare i bei disegni relativi a una stanza da pranzo per una casa in città, proprio nel primo numero della rivista. Evidentemente non sempre i lavori di Bo e Pagani pubblicati sulle riviste sono "paper architecture" infatti a volte, come in questo caso, hanno un riscontro nella piena realizzazione. L'intervento presentato riguarda la ristrutturazione parziale di un appartamento, "dalla particolare infelice disposizione". Dal confronto tra le due piante - prima e dopo l'intervento - emerge come gli architetti abbiano focalizzato la loro azione in particolare sull'ingresso, il corridoio, il soggiorno-pranzo, il disimpegno tra la camera matrimoniale e la camera della figlia. L'approccio progettuale è a 360 gradi e prende in considerazione spazio, materiali, forme, arredi e decorazione. Perciò fanno parte dell'intervento un dipinto di Gio Ponti che adorna la porta dell'ufficio e raffigura l'ancella che accede per servire, alcune opere di Enrico Bo, i fianchi del camino scolpiti da Leonardo Garbagnati, i tappeti di Fede Cheti. Mentre Lina e Carlo disegnano gli arredi fissi e mobili. L'insieme risente senz'altro dell'influenza pontiana, nella concezione generale e nei particolari - fra tutti la balaustrata stilizzata ricavata da un profilo metallico in cui si alternano ironicamente piccole colonne diritte e a testa in giù (soluzione già presente nelle due architetture di carta *Casa sul mare di Sicilia* e *Un giardino a Tarquinia*). In generale si tratta di un progetto che, a fronte di una spiccata razionalità della pianta, impiega nelle soluzioni d'arredo un linguaggio formale sospeso tra progressiva semplificazione e sviluppi ancora accessori e decorativi. L'intervento possiede, però, anche elementi originali - soprattutto dal punto di vista spaziale e per l'utilizzo dei tendaggi come elemento separatore - che Lina approfondirà in molteplici successive progettazioni.



32 | Lina Bo e Carlo Pagani, *La camera di un bimbo*, foto del progetto realizzato.

33 | Lina Bo, illustrazione per la rivista "Bellezza".

34 | "Vetrina e Negozio" 9-10 (1942), indice.

Successivamente Gio Ponti recensisce anche un progetto realizzato dello studio Bo-Pagani nell'articolo *La camera di un bimbo* (Ponti 1942b) [Fig. 32], presentando la realizzazione di una stanza per un bambino nell'appartamento Bernabei a Milano, con il coinvolgimento artistico di Enrico Bo. Come si è visto, la collaborazione con Ponti ha senz'altro il merito di veicolare l'avvio di una cooperazione professionale tra Lina Bo e il padre Enrico Bo, che adesso si trova al suo fianco non solo nella collaborazione a "Stile", ma anche in alcuni lavori progettuali come questo. Una vicinanza tra padre e figlia in ambito lavorativo che proseguirà anche in Brasile. D'altronde lo "Stile" di Ponti esprime la propria forza nel rendere possibili incontri e nel costruire rapporti fecondi tra gli intellettuali del periodo. A questo proposito un evento che non si può non ricordare è che, nel numero di giugno del 1943, Lina Bo interviene sulla rivista come 'disegnatrice', a illustrare un articolo di Pietro Maria Bardi concernente la figura e il pensiero di Padre Lodoli (Bardi, 1943). Probabilmente questo può essere considerato il punto di avvio di quel sodalizio intellettuale che legherà la coppia per tutta la vita. Per altro il tema della dissertazione di Bardi sarà ripreso da Lina nella *Contribuição Propedeutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura* (Bo Bardi 1957).

Parallelamente all'impegno d'architettura su "Stile", Lina Bo collabora anche a un'altra rivista diretta in quegli anni da Gio Ponti: "Bellezza". È probabile che l'architetto milanese, avendo avuto modo di conoscere e apprezzare l'abilità nel disegno della ragazza nel corso del 1940, decida di

coinvolgerla anche in questa pubblicazione, coniugando le istanze di arricchire il mensile con le fantasiose e poetiche illustrazioni di Lina e di assicurare alla giovane fuorisede qualche introito in più. Lina disegna sulle pagine di "Bellezza" da sola, senza Carlo Pagani, utilizzando soltanto la sua mano di illustratrice e non essendo, invece, autrice degli articoli. Ma l'impegno non è costante: i disegni di Lina, quasi sempre firmati, si riscontrano nelle uscite da gennaio ad aprile 1941, e poi ricompaiono a gennaio e marzo 1942. Un contributo dunque limitato e saltuario, la cui osservazione introduce però a un universo affascinante in cui si incontrano immaginazione e realtà.

I suoi schizzi – dal nitido e continuo tratto nero, e solo talvolta acquerellati o più vistosamente dipinti – aprono a un mondo domestico e femminile. Sulle pagine di "Bellezza" Lina Bo traccia un disegno accattivante e evocativo: ritratti di donne, visioni leziose, familiari e casalinghe, oggetti del cuore – ricchi di ricordi e di significati – si mescolano a scene ispirate al mondo classico, e a riferimenti alla storia dell'arte [Fig. 33]. Il disegno di Lina accompagna i testi, rende le pagine piacevoli, cattura lo sguardo del lettore, guidandolo in piccoli universi iconografici da esplorare, non senza veicolare – in alcuni casi – interpretazioni critiche o sarcastiche. È probabile che tra le suggestioni che guidano Lina nella realizzazione di queste illustrazioni vi sia, anche, la raffinata elaborazione pontiana per i manufatti di Richard-Ginori del periodo 1923-1930, che conciliava ispirazione al mondo classico, temi di derivazione popolare e sottile ironia (Pratesi 2015, 28). C'è poi da chiedersi che cosa Lina pensasse del suo contributo su questa rivista, se ne fosse orgogliosa o se se ne vergognasse, trattandosi di un lavoro estraneo all'architettura progettata e costruita. Ma è sicuramente un modo alternativo per usare i propri talenti e al tempo stesso per sbarcare il lunario in tempi di guerra in cui vi è poco spazio per progettare e costruire l'architettura. Ed è inevitabilmente, per Lina Bo, un esercizio di osservazione e di introspezione, utile e costante strumento di lavoro nel suo operare presente e futuro.



35 | Lina Bo, illustrazione per il romanzo a puntate *La scure d'argento* di Giuseppe Marotta.

36 | Lina Bo, illustrazione per il romanzo a puntate *Magoometto* di Enrico Pea.

Un'ulteriore attività comune del 1942, seppur breve, vedrà Gio Ponti, Lina Bo e Carlo Pagani insieme nel "Comitato tecnico di redazione" del periodico "Vetrina e negozio. Rivista mensile della vetrina e del negozio" [Fig. 34]. Infine, probabilmente rientra sempre negli incarichi in qualche modo resi possibili dall'intermediazione di Gio Ponti la collaborazione nel corso del 1941 e del 1942 con il settimanale "L'Illustrazione Italiana", anch'esso edito da Garzanti. In questo periodico di informazione, attualità e cultura, Lina presta la sua mano di disegnatrice, realizzando le tavole per due romanzi a puntate: *La scure d'argento* di Giuseppe Marotta [Fig. 35] e *Magoometto* di Enrico Pea [Fig. 36].

Dopo questo intenso percorso accanto a Ponti, durato tre anni, l'estate del 1943 segna l'allontanamento e la separazione. A giugno del 1943 si conclude l'esperienza di Carlo Pagani come redattore capo di "Stile", mentre l'ultima collaborazione di Lina Bo alla rivista risale al mese successivo (luglio, n. 31): l'addio al periodico è una entusiastica recensione di "una casa a nuclei abitativi in Roma" di Luigi Piccinato. Sebbene non siano esplicitamente note le motivazioni dell'allontanamento professionale di Bo e Pagani da Ponti, è comunque accertato che Lina considerasse ormai insopportabile il lavoro presso "Stile", non condividendone più l'approccio, come hanno messo in luce sia Renato Anelli (Anelli 2010, 5) che Zeuler Lima (Lima 2013, 24), citando una lettera di Lina a Pagani del maggio 1943. Il testo di sfogo afferma come per Lina il lavoro con Ponti fosse ormai moralmente insostenibile, fino a trovarne nauseante la superficialità, a sentirsi ipocrita e a non poter considerare più la possibilità di continuare in questo modo. Tra i motivi che probabilmente

accentuano la distanza tra le due generazioni di professionisti vi è senz'altro la progressiva presa di distanza di Bo e Pagani da alcuni elementi caratteristici della poetica pontiana quali l'attenzione alla tradizione e al classicismo, l'elettismo, il gusto per la decorazione (Ugo La Pietra 2018, 27), ed una sempre più marcata adesione alle istanze razionaliste. Evidentemente i due giovani architetti sono cresciuti: in questi anni hanno imparato molto da Gio Ponti e sotto la sua protezione hanno avuto accesso a importanti contatti nei campi delle arti e della cultura in generale; con la collaborazione a "Domus" prima e a "Stile" dopo hanno anche trovato un modo alternativo per lavorare e sostentarsi durante la guerra ma nel frattempo, inevitabilmente, hanno maturato un modo proprio di intendere l'architettura e la professione, e adesso hanno voglia di sperimentarsi in modo autonomo e senza compromessi.

La fine del rapporto lavorativo tra Bo, Pagani e Ponti anticipa di poco alcuni tragici eventi storico-politici. Infatti nell'estate del 1943 il tragitto di "Stile" subisce un arresto improvviso. In agosto, durante pesanti bombardamenti su Milano, vengono colpite la sede della Garzanti e la redazione della rivista con gravi devastazioni (Martignoni 2002, 17) che peraltro coinvolgono anche lo studio di Lina e Carlo sito in via del Gesù. Già nei mesi immediatamente successivi a questi fatti, Bo e Pagani percorreranno nuove strade, in modo autonomo, con determinazione e coraggio. Nell'autunno del '43 riprenderanno a collaborare con "Domus" fino a diventarne vicedirettori nel '44 affiancando Melchiorre Bega il cui ruolo in questa fase è soltanto 'ufficioso'. I temi trattati dalla rivista in questo periodo riguardano la tanto attesa e sperata ricostruzione, mentre su tutte le considerazioni primeggia la ferma difesa del moderno e del razionale, e la condanna di ogni riproposizione stilizzante. Evidentemente Bo e Pagani, dopo aver acquisito un'importante esperienza collaborando a "Stile", sono adesso in grado di camminare sulle loro gambe e di guidare persino una rivista 'antagonista'. D'altronde le loro capacità devono essere indubbie ed evidenti se l'editore Gianni Mazzocchi decide di affidarla a loro. In realtà secondo il racconto di Pagani, l'incarico sarebbe giunto a lui, che poi avrebbe chiesto la collaborazione di Lina, visto anche il suo coinvolgimento - in quanto uomo - nella guerra in corso (Pagani 2017, 95).

Inoltre nel 1945, nonostante la pubblicazione di “Domus” venga temporaneamente sospesa, Bo e Pagani iniziano a dirigere una nuova collana strettamente legata alla rivista e intitolata “Quaderni di Domus”, piccoli volumi monografici dedicati ai diversi aspetti dell’attrezzatura della casa, orientati verso scelte di funzionalità e modernità. Oltre a ciò, Bo e Pagani nel 1945, insieme a diversi colleghi, firmano il manifesto del “Movimento di Studio e di Propaganda per l’Architettura”, di impronta razionalista, attivamente coinvolto nei temi della ricostruzione edilizia e sociale. Ed ancora nel 1946 Bo e Pagani, insieme a Bruno Zevi, inventano e dirigono il periodico “A”, pubblicato da Editoriale Domus.

La grande lettera “A” che campeggia sulle copertine è attraversata al suo interno dalle parole ‘attualità, architettura, abitazione, arte’ e persegue l’obiettivo di far conoscere a tutti i problemi della ricostruzione, creando in ogni uomo e in ogni donna la coscienza di ciò che è la casa e la città. Queste attività e molte altre mostrano l’evidente svolta dei percorsi di Bo e Pagani in senso razionalista. Ma quanto fatto con Gio Ponti non è caduto nell’oblio e Lina Bo, incaricata dell’allestimento della sezione dedicata a tessuti, tende e stoffe nell’ambito della esposizione organizzata al Palazzo dell’Arte dalla neocostituita ‘Rima’ (Riunione italiana mostre di arredamento), realizzerà un lungo muro – che fa da sfondo alla sistemazione – ricoperto da un pannello con l’ingrandimento fotografico di un prato con margherite, elemento di congiunzione con gli esordi di Lina Bo: si pensi innanzitutto al prato fiorito di *Casa sul mare di Sicilia* dipinto nel 1940, ma anche alla rappresentazione del prato nel progetto di carta *Un giardino a Tarquinia* pubblicato su “Aria d’Italia” nel 1940, o alla copertina numero 10 di “Stile” a firma ‘Gienlica’ del 1941. Inaspettatamente ma forse non insperatamente, Lina Bo il 24 agosto del 1946 sposa Pietro Maria Bardi e insieme a lui lascia l’Italia, trasferendosi in Brasile dove vivrà per il resto della sua vita.

Nel 1953, dieci anni dopo la fine della collaborazione con Ponti, lui stesso recensirà su “Domus” la prima opera di Lina Bo Bardi realizzata *ex novo* in Brasile e sarà un’architettura domestica: la Casa de Vidro a São Paulo, che Ponti avrà avuto modo di vedere e ammirare (Gio Ponti 1953). Nell’articolo, Ponti analizzerà l’abitazione attraverso quelli che individua come i principi verso i quali muove l’architettura moderna: essenzialità, illusività, fantasia di precisione, personalità. E definirà questa casa un atto di fantasia:

“fantasia nel suo coraggio, che è magari temerità”, fino ad affermare che quest’opera deve essere classificata nell’argomento dell’architettura moderna. Concludendo: “Fa onore al Brasile che l’ha motivata, e all’Italia dalla cui scuola deriva” (Gio Ponti 1953, 25). A onor del vero di quella ‘scuola’ fa parte a pieno titolo lo stesso Ponti che con generosità l’ha accolta e ne ha intuito il valore e le potenzialità, e a distanza di tempo è stato in grado di riconoscere il suo contributo all’architettura moderna.

D’altronde, l’aura di Gio Ponti continuerà a permeare molti aspetti del lavoro di Lina Bo Bardi in Brasile. Tra essi vi è senz’altro l’interdisciplinarietà del lavoro (Licitra 2019, 50), ovvero l’apertura ai plurimi ambiti dell’architettura: oltre al progetto e alla costruzione di edifici, l’arredamento, il disegno di oggetti di uso comune, l’allestimento, la scenografia e i costumi, l’attività editoriale, la promozione delle arti, la grafica, la scrittura... Tutti campi esplorati da Ponti (Pratesi 2015, 19), che Lina Bo ha avuto modo di osservare da vicino, e in alcuni casi anche di condividere ed esplorare a sua volta, negli anni milanesi, e che ancor di più avrà modo di indagare nel suo percorso professionale oltreoceano.

Inoltre, è senz’altro nel periodo italiano e attraverso la mediazione della sensibilità pontiana che Lina Bo matura quell’attenzione alle produzioni artigianali e locali che la porterà a ricercare e portare all’attenzione di un vasto pubblico la cultura materiale delle popolazioni autoctone brasiliane, anche al fine di avviare e promuovere la nascita un disegno industriale profondamente legato al territorio.

Se, come ha rilevato Alessandro Mendini, Gio Ponti può essere definito padre nobile e generoso degli architetti italiani del pieno Novecento, ovvero moltiplicatore della loro cultura (Pratesi 2015, 19-20), esso vale senz’altro per Lina Bo Bardi, che attraverso la conoscenza e la collaborazione – diretta e indiretta – con questa figura della generazione precedente alla sua ha modo di venire a contatto con un quadro culturale ampio e vario, in cui progressivamente riconosce, seleziona, sperimenta ed approfondisce i temi più vicini alla sua personalità e alle sue inclinazioni e al tempo stesso prende le distanze da quanto è estraneo alla sua sensibilità.

Bibliografia

Anelli 2010

R. Anelli, *Ponderações sobre os relatos da trajetória de Lina Bo Bardi na Itália*, "Pós. Revista do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo" 27 (2010).

Bardi 1943

P. M. Bardi, *Il Socrate dell'architettura*, "Stile" 30 (1943), 5-11.

Bo 1943

L. Bo, *Una casa a nuclei abitativi in Roma*, "Stile" 31 (1943), 15-23.

Bo Bardi [1993] 1994

L. Bo Bardi, *Curriculum letterario*, in M. Carvalho Ferraz (a cura di), *Lina Bo Bardi* [Lina Bo Bardi, São Paulo 1993], Milano 1994, 9-12.

Bo Bardi 1957

L. Bo Bardi, *Contribuição Propedeutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura*, São Paulo 1957.

Bo, Pagani 1940a

L. Bo, C. Pagani, *Casa sul mare di Sicilia. Architetti Lina Bo e Carlo Pagani*, "Domus" 152 (1940), 30-35.

Bo, Pagani 1940b

L. Bo, C. Pagani, *La stanza per due ragazzi*, "Domus" 155 (1940), 68-69.

Bo, Pagani 1940c

Bo, Pagani, *Un giardino a Tarquinia*, "Aria d'Italia" (autunno 1940), 60-65.

Bo, Pagani 1940d

3 arredamenti degli architetti Lina Bo e Carlo Pagani, "Stile" 1 (1941), 88-103.

Catalano 2008

S. Catalano, *"Casa sul mare di Sicilia", progetto d'esordio di Lina Bo Bardi e Carlo Pagani*, "Per Salvare Palermo" 22 (settembre/dicembre 2008) 18-20.

Catalano 2014

S. Catalano, *Lina Bo [Bardi] in Italy. New research brings back Bo-Pagani's forgotten designs for the staging of two events in the city of Milan during World War II*, "Risco. Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo, Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo" 20 (2014), 65-73.

Catalano 2015

S. Catalano, *Lina Bo Bardi in Italia*, in M. Guccione (a cura di), *Lina Bo Bardi in Italia. "Quello che volevo, era avere Storia"*, Città di Castello 2015, 11-23.

Casciato, Irace 2019

M. Casciato, F. Irace (a cura di), *Gio Ponti. Amare l'architettura*, Firenze 2019.

Dal Fabbro 1940

B. Dal Fabbro, *Gaspare da Salò e l'origine del violino*, "Domus" 156 (1940), 88-89. Il disegno, firmato 'L. Bo' è pubblicato a p. 89.

La Pietra 2018

U. La Pietra, *Gio Ponti, or the Romantic Art of Industry*, in S. Bouilhet-Dumas, D. Forest, S. Licitra (a cura di), *Gio Ponti archi-designer*, Cinisello Balsamo 2018, 27-31.

Licitra 2018

S. Licitra, *Gio Ponti: A Guide for Contemporary Use*, in S. Bouilhet-Dumas, D. Forest, S. Licitra (a cura di), *Gio Ponti archi-designer*, Cinisello Balsamo 2018, 11-15.

Licitra 2019

S. Licitra, *Gio Ponti: case come me*, in M. Casciato, F. Irace (a cura di), *Gio Ponti. Amare l'architettura*, Firenze 2019, 50-61.

Lima 2013

Z. R. M. de A. Lima, *Lina Bo Bardi*, New Haven and London 2013.

Martignoni 2002

M. Martignoni, *Gio Ponti. Gli anni di Stile 1941-1947*, Milano 2002.

Mornati 2019

S. Mornati, *Scuola di Matematica*, in M. Casciato, F. Irace (a cura di), *Gio Ponti. Amare l'architettura*, Firenze 2019, 92-95.

Oliveira 2000

O.F. de Oliveira, *Sutis substâncias da arquitetura de Lina Bo Bardi*, Universitat Politècnica de Catalunya, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura, Departament de Composició Arquitectònica, Tesis Doctoral, Director de Tesis Josep Quetglas, Barcelona 2000.

Pagani 2017

C. Pagani, *Considerazioni sul Curriculum Letterario di Lina Bo Bardi e altri ricordi*, in A. Criconia (a cura di), *Lina Bo Bardi. Un'architettura tra Italia e Brasile*, Milano 2017, 93-103.

Pagani, Ponti 1940a

C. Pagani, G. Ponti, *Una casetta allungata sulla riva disegnata per voi da Gio Ponti e Carlo Pagani*, "Domus" 152 (1940), pp. 26-27.

Pagani, Ponti 1940b

C. Pagani, G. Ponti, *Un'altra casina disegnata per voi da Gio Ponti e Carlo Pagani*, "Domus" 152 (1940), 28-29.

Ponti 1940a

G. Ponti, *Problemi italiani dell'abitazione al mare*, "Domus" 152 (1940), 19-20.

Ponti 1940b

G. Ponti, *Un giardino disegnato da Bo e Pagani*, "Domus" 156 (1940), 42-43.

Ponti 1942a

G. Ponti, *Un arredamento a Milano degli architetti Bo e Pagani*, "Stile" 21 (1942), 15-22.

Ponti 1942b

G. Ponti, *La camera di un bimbo*, "Stile" 23 (1942), 24-26.

Ponti 1953

G. Ponti, *La 'Casa de vidro'*, "Domus" 279 (1953), 19-26.

Pratesi 2015

M. Pratesi, *Gio Ponti. Vita e percorso artistico di un protagonista del XX secolo*, Pisa 2015.

Rava 1942

C.E. Rava, *Addobbi delle città o l'architettura delle cerimonie*, in "Stile" 19-20 (luglio-agosto 1942) 79-81.

Redazione 1941

Redazione di "Stile", *3 arredamenti degli architetti Lina Bo e Carlo Pagani*, "Stile" 1 (gennaio 1941), 88-103.

Rostagni 2016

C. Rostagni (a cura di), *Gio Ponti, Stile di*, Milano 2016.

Tinacci 2019

E. Tinacci, *"Un ulivo fra i muri". Natura e architettura nell'opera di Ponti*, in M. Casciato, F. Irace (a cura di), *Gio Ponti. Amare l'architettura*, Firenze 2019, 112-121.

English abstract

Some direct witnesses, such as Lisa Licitra Ponti and Carlo Pagani, spoke about the relation between Lina Bo and Gio Ponti, and both of them reduced its importance and depth, giving a rather limited reading in time and space, as well as in the mutual outcomes. But this relation must have been intense, significant and profound in any case if we consider the many editorial materials dating back to the period from 1940 to 1943, from which shared activities emerge, often also together with Carlo Pagani, constituting a representative contribution to the culture of the period, and that through a critical reading they prove to have been decisive for the subsequent professional development of Lina Bo Bardi.

keywords | Gio Ponti; Lina Bo Bardi; "Stile"; illustration.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.

(v. Albo dei referee di Engramma)

Una favola americana

Il carteggio transatlantico tra Josef Singer e Gio Ponti (1950-1979)

Valeria Casali

Le lettere di Gio Ponti sono spesso ricordate come una delle particolarità dell'architetto. Nella loro diversità riflettono il carattere della produzione pontiana, vulcanico laboratorio di esperienze: messaggi lunghi o brevi, battuti a macchina o redatti con un'elegante calligrafia, o ancora disegni colorati e sottili linee a china che inanellano le parole. Nel 1987 infatti le lettere di Ponti sono state oggetto anche di una mostra intitolata "Gio Ponti. Cento lettere", tenutasi presso la Galleria Antonia Jannone di Milano, e dell'omonimo volumetto a stampa (Ponti 1987; sul tema v. il contributo di Francesca Dell'Aglio in questo stesso numero di Engramma). In merito a questa sua attività epistolare, in una leggera intervista per Dacia Maraini pubblicata su "Vogue Italia" nel 1972, Ponti afferma:

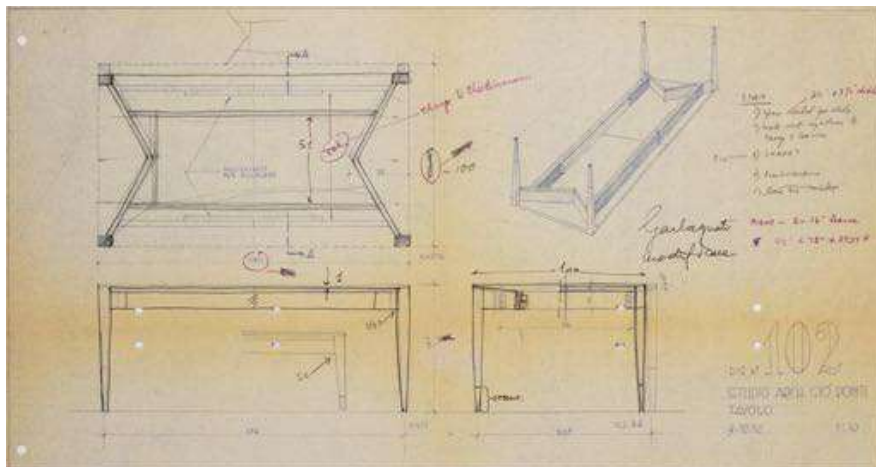
Sono un amico fedelissimo, scrivo una media di dieci lettere al giorno. [...] Non ricevo altrettante risposte. La gente è pigra. Molti non rispondono mai. Ma se per caso uno risponde, io gli riscrivo subito. Se aggancia, non lo lascio più (Maraini 1972).

Joseph 'Josef' H. Singer della M. Singer & Sons, azienda produttrice di mobili di New York, è proprio fra questi: il fitto scambio epistolare tra i due, conservato presso l'Archivio Ponti di Milano, fornisce un quadro piuttosto completo della loro storia, una vicenda che ha inizio con una collaborazione lavorativa nel corso degli anni Cinquanta e che, tra interruzioni e silenzi, continua per quasi trent'anni, nonostante l'attività della M. Singer & Sons possa considerarsi conclusa già nella prima metà degli anni Sessanta. Entrambi parlano infatti di un'amicizia nata grazie ai mobili, ma che poi si è fondata su ben altro: i Ponti sono per Singer una vera e propria seconda famiglia (Singer 1964, A).

Le lettere, i disegni e i telegrammi in entrata e in uscita non solo rendono testimonianza, nel dettaglio, del rapporto lavorativo e personale intercorso tra Ponti e Singer. Diventano anche un interessante strumento per inquadrare da una prospettiva molto personale alcuni dei momenti, degli episodi e delle figure che hanno in parte segnato il legame tra Ponti e gli Stati Uniti, nonché la sua variegata attività lavorativa in territorio statunitense a partire dai primi anni Cinquanta, momento di una vera e propria internazionalizzazione dell'opera dell'architetto. Sebbene infatti l'emergenza sanitaria globale intervenuta in questi mesi del 2020 abbia impedito un esauriente approfondimento su altri materiali d'archivio o fonti secondarie, la corrispondenza di Ponti con i protagonisti del panorama culturale e professionale americano annovera una lunga lista di nomi, come Alfred Barr, Charles Eames, Bernard Rudofsky o Esther McCoy.

L'accostamento di queste fonti primarie a due contributi in particolare risulta strumentale nella ricostruzione di queste relazioni. Si tratta, *in primis*, del saggio di Daniel Sherer *Gio Ponti a New York* che traccia in modo dettagliato le occasioni che hanno visto coinvolto Ponti negli U.S.A. sia prima che dopo la Seconda guerra mondiale. Secondo Sherer peraltro, il legame tra Ponti e Manhattan ha inizio nel 1928, quando l'architetto è invitato insieme ad altri progettisti europei a disegnare una sala da pranzo modello per una mostra di Macy's. Complementare al testo di Sherer è il lavoro di Elena Dellapiana, *Italy Creates*, che consente di delineare in modo più esteso le relazioni che Ponti tesse invece nel dopoguerra, dalla Handicraft Development Inc. (HIH) alle iniziative di promozione dei prodotti di design italiani in America, che si inseriscono all'interno del quadro degli eventi culturali, didattici e formativi promossi attraverso organi governativi, come la mostra itinerante del Brooklyn Museum "Italy at Work: Her Renaissance in Design Today" (Sherer 2011; Dellapiana 2018).

In questo quadro, il presente contributo vuole contribuire al posizionamento della collaborazione Ponti-Singer e della loro vicenda all'interno del panorama più ampio e complesso degli studi sullo scambio di saperi, modelli, idee, tecniche e pratiche progettuali intercorso tra Italia e Nord America nel secondo dopoguerra (Ponti 2011; Sherer 2011; Scrivano 2016; Dellapiana 2018).



1 | *Disegno N. 102 - Tavolo*, eliocopia con note di lavoro, 1952. Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università di Parma, Sezione Progetto, fondo Gio Ponti, B049528S.

La collaborazione Singer-Ponti e i “mobili Singerini”

Penso al mio primo viaggio, Josef, in U.S.A., o ai miei primi, con una passione da morire (Ponti 1973).

Favola Americana è il titolo di un articolo di Gio Ponti dedicato all’architettura statunitense apparso sul numero di luglio-agosto di “Domus” nel 1952, in concomitanza con l’inizio di questa avventura d’oltreoceano. Il testo prende le mosse dalle fotografie dei riflessi sulle facciate del Palazzo delle Nazioni Unite e della Lever House di New York per descriverne le caratteristiche: si tratta di un’architettura “che innamora” e che “come un cristallo [...] riflette il cielo, s’inciela, prende sostanza, si fa trasparente e leggera, ha i colori non suoi ma della giornata, specchia le nuvole e il loro moto, e il giro del sole e le vecchie architetture che ha vicine”.

Più di vent’anni dopo, in alcuni scambi epistolari tra il 1973 e il 1977 Josef Singer e Gio Ponti ricordano con nostalgia il primo viaggio di quest’ultimo a New York dopo la fine della guerra nel 1952. L’ultimo incontro dei due risale infatti al 1950, quando l’imprenditore americano si trasferisce da giugno a ottobre in Italia alla ricerca di nuovi modelli da introdurre sul mercato americano (Brennan 1951).

Nelle lettere si racconta di un primo arrivo in una New York deserta, una domenica mattina di settembre, richiamando alla memoria l'aeroporto John F. Kennedy (allora Idlewild Airport, del quale Ponti confondeva sempre il nome) e della solitaria colazione di Ponti e Singer da "Longchamps", una caffetteria dal sentore art-deco. Il loro breve tragitto in auto li porta poi oltre il "Ponte Ponti", ovvero il Queensboro Bridge, il preferito dall'architetto in America proprio perché il primo da loro attraversato, e lungo Park Avenue per vedere la Lever House di Skidmore, Owings e Merrill. Ponti ricorda la sua prima visita allo showroom della M. Singer & Sons, con l'insegna verticale sulla diciannovesima strada, a due passi dall'hotel "dallo stesso nome gentile" del vicino Gramercy Park. Quella è l'occasione in cui conosce per la prima volta il resto della famiglia Singer e visita il loro negozio di mobili, con il saloncino rotondo con pareti in legno satinato e "un ascensore enorme che avrebbe contenuto una casa", che portava ai piani superiori, "dove c'erano degli operai giganteschi, (italiani credo) e sulle pareti delle stampe a colori di donne nude" (Ponti 1973; Singer 1977, A; Ponti 1977).

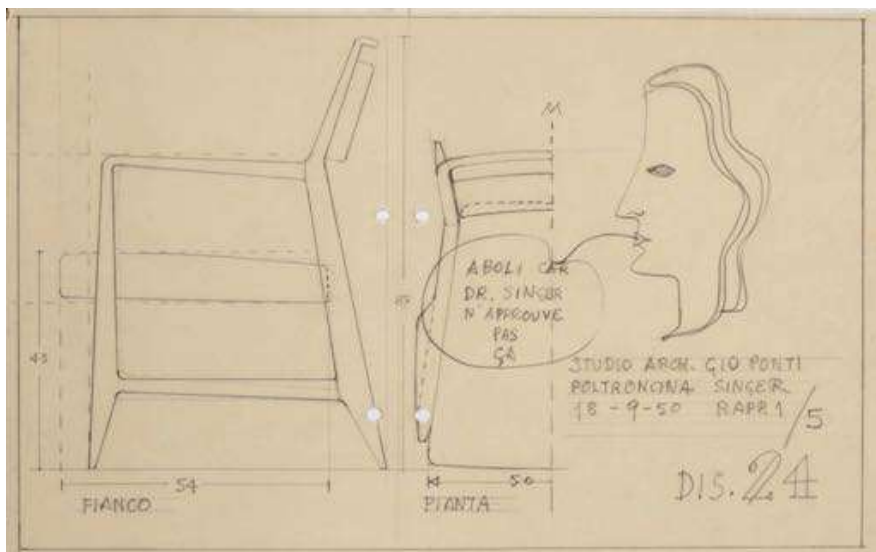
Un articolo generosamente illustrato di Dorcas Brennan, associate editor di "Interiors", aiuta a delineare l'identità e la reputazione della M. Singer & Sons, azienda produttrice di mobili a conduzione familiare fondata nel 1884 a New York. Oltre a impiegare numerosi artigiani italiani espatriati negli Stati Uniti, la Singer & Sons secondo l'autore ha il merito di essere riuscita a definire attraverso la propria produzione un'immagine aziendale ben precisa negli anni, producendo arredi tradizionali dalle finiture impeccabili e dalle linee eleganti. Sebbene negli anni Venti infatti la M. Singer & Sons avesse già prodotto delle linee di arredamenti moderni, l'azienda aveva presto abbandonato questa strada tornando a linee più classiche, riuscendo comunque a crescere notevolmente. Josef Singer, alla guida dell'azienda, decide riprendere il filo di questo discorso nel 1950, attraverso il coinvolgimento strategico di alcuni designer e progettisti, pratica vincente presso altri produttori statunitensi, quali ad esempio Knoll o la Herman Miller Furniture Company. Oltre a coinvolgere Bertha Schaefer, progettista e proprietaria di una galleria d'arte a New York, Singer decide di mettere a profitto il crescente interesse americano nei confronti del design italiano del secondo dopoguerra. Lo stesso Brennan sostiene che, al di fuori delle pagine delle riviste di settore, fino a quel momento ci fossero infatti pochi esempi di mobili italiani in circolazione negli States,

in quanto erano generalmente visti come pezzi unici, prodotti per l'architetto-designer da artigiani locali. Il merito di Josef Singer, per l'autore, è proprio quello di aver messo in discussione questa concezione, tentando per primo di costruire un ponte con la realtà dell'arredamento di design italiano, contattando Ponti nel 1950 (Brennan 1951).



2 | Fotografia con dimensioni di un mobile dal catalogo *Modern By Singer*, M. Singer & Sons, 1952. Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università di Parma, Sezione Progetto, fondo Gio Ponti, B049525S.

Questa collaborazione prende dunque la forma della linea *Modern by Singer*, con mobili disegnati da Bertha Schaefer, Carlo Mollino, Ico Parisi e Carlo de Carli, oltre ovviamente a Gio Ponti. Il lancio viene pubblicizzato su riviste di settore quali "Interiors" attraverso un annuncio essenziale, ma evocativo: una pagina bianca, qualche riga di testo a descrizione dei mobili che verranno esposti, e soprattutto una riproduzione della mano di Dio nell'affresco della *Creazione di Adamo* di Michelangelo, questa volta con l'indice volto alla S di Singer (*Modern by Singer* 1951). Con il vernissage *Modern by Singer* del novembre 1952, viene poi consolidato il successo dei prodotti nati dalla collaborazione transatlantica della M. Singer & Sons e l'Italia, proprio presso il punto vendita newyorkese dell'azienda, dove anche gli interni sono rivisti e allestiti da Bertha Schaefer (*Modern by Singer* 1952).



3 | *Disegno N. 24 - Poltroncina Singer*, disegno con note, 1950. Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università di Parma, Sezione Progetto, fondo Gio Ponti, B049526S.



4 | Frances McLaughlin, *Fashion shoot in Fluid Diamonds: Floating White*. "Vogue" 119, 4 (1 marzo 1952), 144. Copyright Condé Nast Publications Inc. Proquest Database.

In realtà, questa partnership artistica e commerciale non ha vita facile. Già nel febbraio 1951, Singer si dichiara infatti preoccupato per gli innumerevoli ostacoli incontrati nella collaborazione con Ponti: dall'epistolario emergono i retroscena della loro prima collezione, lanciata nell'autunno dello stesso anno (Pepis 1951; Singer 1951).

Innanzitutto, come Elena Dellapiana precisa per il caso di Ponti, sia nella collaborazione d'oltreoceano con i Singer che in quella successiva con Altamira, la maggior parte dei prodotti è in realtà una rielaborazione di pezzi di design progettati per altre aziende come Cassina, con la quale viene proposta ad esempio la sedia Leggera, che da lì a pochi anni verrà rielaborata per diventare la nota Superleggera (Dellapiana 2018). In una delle lettere del 1951 Singer tesse le lodi dell'azienda e dei Cassina, che si stanno occupando delle sedute, sia per i risultati eccellenti del loro lavoro che per la loro disponibilità alla cooperazione, dichiarandosi dispiaciuto di non esser riuscito a trovare un'azienda dello stesso livello che potesse produrre gli armadietti e le vetrine (Singer 1951, A). Altri pezzi non erano invece adattamenti, ma venivano disegnati espressamente per il mercato americano, come per esempio il tavolino *D.552.2*, oggi riedito da Molteni, in legno massello di palissandro con piano triangolare in vetro trasparente e piedi in ottone satinato.

Proporre arredi descritti da Brennan come "unmistakably jewel-like", concepiti come sculture, come opere d'arte dalla "classic dignity of a master painting" significa mantenere un alto standard di qualità senza sacrificare la funzionalità del singolo arredo: per queste ragioni, i pezzi più ambiziosi delle collezioni sono comunque prodotti in Italia, e non negli Stati Uniti (Brennan 1951). Solitamente, Ponti chiedeva alle aziende italiane di produrre dei campioni da mostrare a Singer in occasione delle sue visite in Italia, in seguito alle quali erano presi accordi per la relativa spedizione (Ponti 1954). Proprio la spedizione risultava però esser causa di rallentamenti, e talvolta il viaggio oltreoceano costituiva in sé un considerevole ostacolo all'integrità dei pezzi stessi, che si deformavano o danneggiavano in corrispondenza dei giunti. Dalle lettere si intuisce come, da un lato, il vincolo del contenimento dei prezzi mettesse Singer in difficoltà rispetto alla scelta delle aziende artigiane partner in Italia; dall'altro, le caratteristiche dei mobili stessi rendevano la produzione negli Stati Uniti virtualmente inattuabile nel breve termine (Singer 1951). Infatti,

nell'agosto 1951, contemporaneamente alla riparazione dei pezzi precedentemente inviati dalle aziende italiane da mostrare nel lancio autunnale, Singer scrive di un unico grande ostacolo alla produzione di questi stessi mobili in America: "la ligne Ponti est trop difficile". Singer comunica infatti all'amico che, nonostante gli innumerevoli tentativi, la curva del legno, che costituiva la vera essenza del suo stile, era anche "la vera essenza dei suoi problemi".

Come precisa Singer, produrre in breve tempo un mobile di qualità fedele al disegno avrebbe necessariamente richiesto una produzione in serie, in quanto i costi per produrne una serie limitata ma di alto livello sarebbero stati altrimenti troppo alti da sostenere (Singer 1951, A). Dall'articolo di Brennan traspare invece, in questo senso, uno scarto in termini di toni e immagini calibrate che fanno leva su un immaginario americano dell'Italia romanzato e pittoresco: agli occhi del pubblico americano, alcuni arredi della linea *Modern by Singer* venivano infatti prodotti oltreoceano "so that old-school craftsmen can hand carve each sculpturesque member with loving care" (Brennan 1951).

La corrispondenza Ponti-Singer si intensifica in seguito alla stagione di successo del 1952, soprattutto tra il 1953 e il 1956: la produzione americana sembrerebbe essere stata perfezionata, e l'architetto invia quindi spesso oltreoceano schizzi, proposte e correzioni ai disegni non solo di sedie, ma anche tavoli, armadietti, librerie, poltroncine e divani (Singer 1954).

In alcune occasioni, Singer ricorda all'amico anche la discussione avuta nel 1953 dopo che Ponti disegna dei mobili per Altamira per il mercato statunitense, nello stesso momento in cui i Singer finalmente, dopo tre anni di sforzi e sacrifici, iniziano a vedere dei risultati positivi nelle vendite (Singer 1953, A). È rilevante considerare che la Singer & Sons non vendesse direttamente al pubblico, in quanto la sua clientela era prevalentemente composta da *department stores*, architetti e designer d'interni. Singer scrive a Ponti, risentito, perché la messa in commercio della gamma di mobili per Altamira, direttamente acquistabile dal pubblico a prezzi competitivi rispetto a quelli ai quali i loro abituali clienti rivendevano i loro, costituiva per i Singer una concorrenza piuttosto sleale che avrebbe incrinato i rapporti con l'abituale clientela, che non sarebbe

stata più un intermediario obbligato nell'acquisto dei pezzi (Singer 1953, B). Ponti giustifica questa scelta chiaramente secondo il proprio interesse, rimarcando la profonda differenza tra il repertorio dei mobili 'Singerini', più classici, essenziali ed eleganti, rispetto a quelli più avanguardisti e originali da lui pensati per Altamira, definendo i primi come rappresentazione del "Ponti-raisonnable" e i secondi come quelli del "Ponti-fou" (Ponti 1953).

I prodotti presentati nel vernissage del novembre 1952 hanno comunque un notevole successo. Non solo Singer allarga successivamente il proprio mercato di distribuzione, aprendo dei punti vendita anche a Chicago, Boston, Miami, Dallas e raggiungendo la West Coast, con San Francisco e Los Angeles, ma allo stesso tempo è possibile osservare come riviste di moda quali "Vogue" includano sulle loro pagine i pezzi nati da questa collaborazione transatlantica, sia in articoli dedicati al design italiano che per i setting di servizi fotografici di moda (*Fluid Diamonds* 1952; *Italian Influence on American Decor* 1954; *New Bloom on Summer* 1956). Anche il Museum of Modern Art di New York include la *Leggera* e altri pezzi nella selezione per l'edizione dell'autunno 1952 della Mostra "Good Design". La sommatoria di simili iniziative contribuisce progressivamente a creare un'aura di desiderabilità e sofisticata eleganza intorno al prodotto di design italiano, ma anche a costruire la popolare retorica del progettista italiano moderno come paradigma dell'uomo universale Rinascimentale (*Universal Man* 1954; Dellapiana 2018). Benché in questo quadro sia difficile fissare una data precisa della fine dell'attività della Singer & Sons, una nostalgica e dispiaciuta lettera di Singer del settembre 1964 rivela che l'esperienza dell'azienda era già allora giunta al capolinea (Singer 1964, A).

Oltre il Design: cronache da New York, andata e ritorno

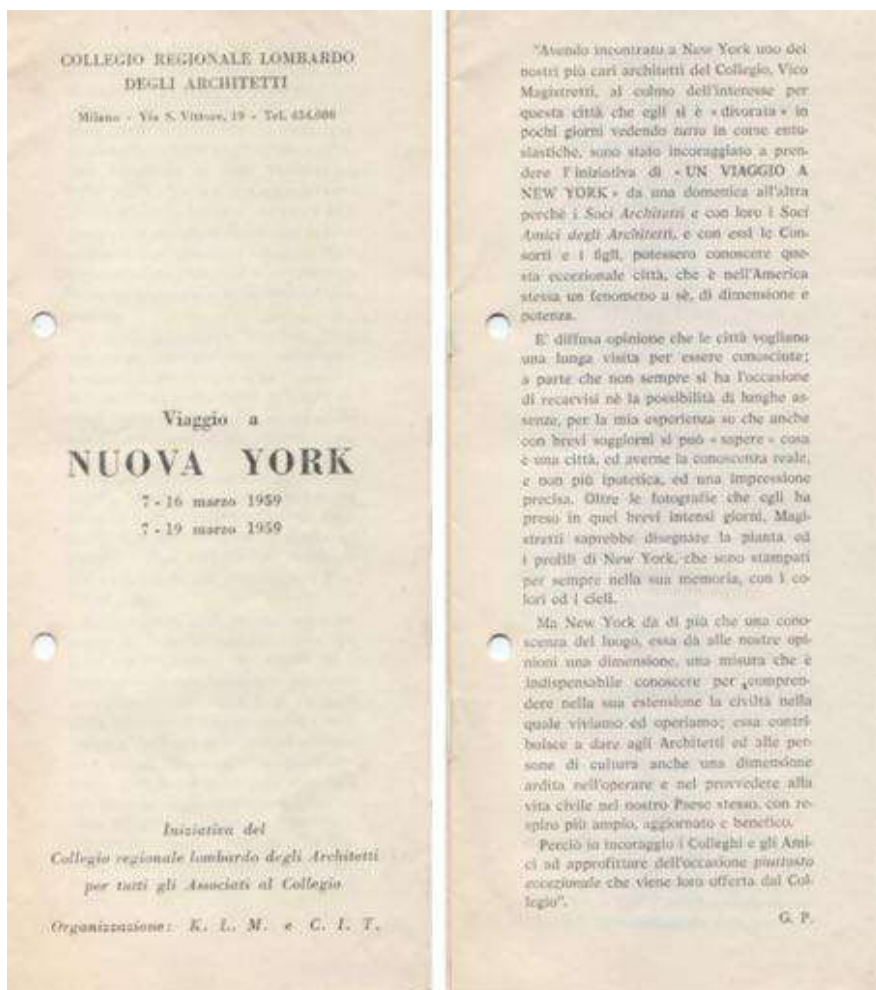
Negli anni è inoltre possibile trovare nelle lettere tra Singer e Ponti numerosi riferimenti ad alcuni episodi della cronaca statunitense, come per esempio l'assassinio di Kennedy, il problema dell'odio razziale, o la guerra del Vietnam del 1966. Singer è interlocutore diretto di Ponti in merito agli avvenimenti e alle vicende interne all'ambiente newyorkese, intercettando quindi diversi livelli del dialogo transatlantico, oltre che figure attive e protagoniste sia in Italia che in Nord America. Per esempio, Singer scrive a Ponti quando la Rizzoli apre a New York sulla 5th Avenue di

fronte alla Ginori, e nella sua risposta l'architetto racconta chi sia Angelo Rizzoli, facendo riferimento non solo alla sua impresa nell'editoria ma menzionando il suo ruolo nella produzione di film noti e apprezzati dal pubblico statunitense, come *La Dolce Vita* o *8 e mezzo*.

Ponti chiede inoltre a Singer informazioni quando l'amico Henry Luce IIIrd lascia la Time-Life Company nel 1964 (Ponti 1964). Nel 1957, lo stesso periodo in cui Ponti stava realizzando l'ufficio Alitalia sulla 5th Avenue, Luce aveva commissionato all'architetto un auditorium all'ottavo piano del Time-Life building, piccolo padiglione al centro delle riflessioni di Caterina Barioglio sui processi di ricezione e ibridazione tra l'Italia e New York inerenti la specifica tipologia architettonica del grattacielo (Barioglio 2015).



5 | "The famous peasant chair, as adapted by Gio Ponti for M. Singer and Sons", in *Italian Influence on American Decor: A six-page study*. "Vogue" 124, 7 (15 ottobre 1954), 120-121.



6 | Brochure del *Viaggio a Nuova York* del Collegio Regionale Lombardo degli Architetti, cover e prima pagina, 1959. Archivio Piero Bottoni, DASTU, Politecnico di Milano.

Dopo una prima stagione di viaggi legati alla collaborazione tra Ponti e la Singer & Sons, dal carteggio emergono anche una serie di altre occasioni lavorative che coinvolgono Ponti negli Stati Uniti e che arrivano a interessare entrambi, sia direttamente che indirettamente.

Per esempio, nel febbraio 1959 Ponti viene coinvolto nell'organizzazione di un viaggio a New York con il Collegio Regionale Lombardo degli Architetti. Il Collegio, oltre a essere luogo di confronto e punto di

riferimento per professionisti, organizzava infatti viaggi di formazione per i propri affiliati, come quello del 1959 o quello del 1960 tra New York, Chicago e Detroit. Il programma del viaggio, oltre ad alcune attività obbligatorie, prevedeva un ricco palinsesto di eventi facoltativi e attività proposte dal Collegio di concerto con l'United States Information Agency, l'agenzia governativa Statunitense a capo delle attività culturali e di propaganda, e grazie all'aiuto sul campo di Josef Singer. Tra le varie attività, possiamo per esempio ricordare la visita guidata al palazzo delle Nazioni Unite o la visita alla casa di New Canaan dell'architetto Eliot Noyes, come anche ricevimenti e gala presso alcuni musei e fondazioni locali (Ponti 1959). I particolari organizzativi come spostamenti, alberghi, teatri, e manifestazioni erano affidati e pianificati insieme alla CIT - la Compagnia Italiana Turismo, allora in prima linea nel settore dei viaggi - KLM e Alitalia. La quota partecipativa variava tra le 70.000 e le 91.000 lire a seconda delle opzioni di viaggio prescelte: alla fine, il viaggio coinvolse 230 persone, tra industriali e architetti, divisi in più gruppi guidati da un interprete (Collegio regionale 1959).

Gli incontri americani o italiani degli anni Cinquanta sono quindi i primi di una lunga serie di viaggi da parte di entrambi. Dal carteggio emerge però anche quello che sembrerebbe essere uno degli ultimi incontri tra Singer e Ponti in America e che occorre in un'occasione particolare, legata all'altra importante realizzazione statunitense dell'architetto: l'inaugurazione del Denver Art Museum in Colorado nel 1971. Il Museo è infatti progettato da Ponti in collaborazione con la James Sudler Associates e con la consulenza del direttore museale Otto Bach. Dalle lettere, tra le lamentele per il fatto che Singer non fosse stato invitato all'inaugurazione, scopriamo che è stato proprio lui a presentare Ponti a Sudler e quindi, se vogliamo, a rendere possibile questa collaborazione. Se quest'ultimo si occupò dell'esecuzione e degli interni del museo, si deve a Ponti il disegno degli esterni: Singer è in copia quando i due progettisti dialogano sui mock-up delle lucenti piastrelle di ceramica invetriata a diamante che ricoprono le facciate dell'edificio, e sui tentativi fatti per testare la loro resistenza alle basse temperature di Denver.

Tra mostre americane e critica

Singer non è solamente un collaboratore di Ponti: nelle lettere si trova traccia di un continuo confronto intellettuale, nel quale vengono

menzionati e discussi episodi del dibattito e della scena culturale e architettonica newyorkese, talvolta attraverso l'opinione di altri, in particolare attraverso le parole di Ada Louise Huxtable, *architecture critic* del "New York Times". Quest'ultima è, insieme a Claire Luce McGill e Bertha Schaefer, una delle figure che spesso ricorrono nel carteggio con Singer. Per la sua formazione, la Huxtable si inserisce in modo particolare nelle dinamiche dello scambio transatlantico: oltre a essere stata una dei primi borsisti Fulbright in Italia, e aver curato una mostra per il MoMA sull'architettura moderna italiana, è anche l'autrice della prima monografia in inglese su uno dei collaboratori di Ponti, Pier Luigi Nervi (Huxtable 1960). I dettagliati diari personali di Garth Huxtable, industrial designer e marito di Ada Louise, confermano inoltre la conoscenza con Singer, così come il carteggio tra Ponti e la stessa Huxtable delinea un altro incontro newyorkese in occasione di uno dei viaggi di Ponti a New York nel 1954 (Huxtable 1954, A).

Singer invia spesso a Ponti ritagli del "Times" richiamandola alla memoria come "la loro amica": per esempio, quando nel marzo 1964 si avvicina l'apertura del New York State Theatre presso il Lincoln Center for Performing Arts progettato da Philip Johnson, Singer menziona i continui cambi di stile delle architetture di Johnson e fa cenno ai blandi rimproveri da parte della Huxtable, che aveva precedentemente lavorato con Johnson al MoMA (Singer 1964).

Un altro esempio sono alcune interessanti note su "Italy: The New Domestic Landscape", la famosa mostra curata da Emilio Ambasz per il MoMA nel 1972, uno degli eventi fondamentali nella storia della divulgazione del design italiano in Nord America (Peruccio 2006). Singer scrive all'amico pochi giorni dopo l'apertura della mostra, specificando di non aver partecipato all'inaugurazione benché membro del Museo poiché era stato comunque imposto un biglietto d'ingresso di \$25.00. L'esposizione curata da Ambasz è infatti la più costosa mai organizzata fino ad allora dal MoMA. Per questo Singer sospende il giudizio sull'evento, ma riporta i commenti dell'opinione pubblica, dipingendolo come un episodio piuttosto elitario, letteralmente "a game played by the designers for the designers". Dopo aver visitato la mostra, riscrive a Ponti allegando semplicemente la recensione della Huxtable per il "Times" con una nota: "This time I agree with her" (Singer 1972). L'articolo racconta di

una mostra ricca di contenuti sofisticati ed eleganti, di un'installazione didattica e ambiziosa, ma piuttosto ambigua e contraddittoria nella sua stessa tesi di fondo: secondo la Huxtable, l'evento voleva fundamentalmente contestare l'insensatezza e l'irrilevanza di "beautiful objects" e del "good design" attraverso un'installazione che faceva leva proprio sugli stessi (Huxtable 1972). In risposta, Ponti, escluso dalla selezione dei contenuti per l'evento, concorda su tutto e chiosa sulla mostra definendola una "diabolic race" partita da Ambasz, e non da un'iniziativa del MoMA o dei progettisti italiani coinvolti (Ponti 1972).

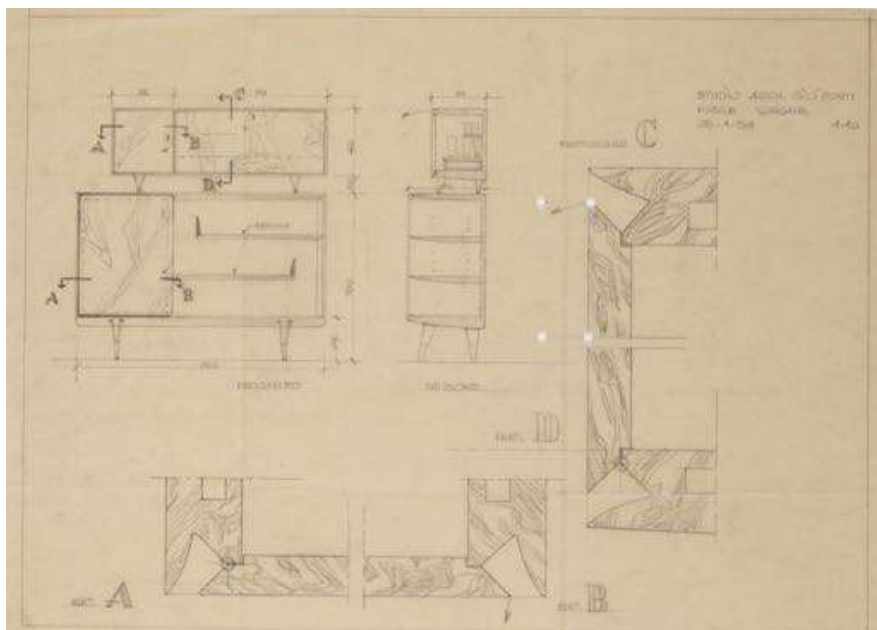


7 | *Across-the-Seas Collaboration for the New Singer Collection*. "Interiors" 111 (1951), 120, 123.

Sempre in tema di mostre, ci sono dei riferimenti a due eventi che hanno coinvolto lo stesso Ponti. Ci sono infatti dei brevi cenni ad una mostra itinerante, presumibilmente "Italy at Work: Her Renaissance in Design Today" (Singer 1953), che circola negli Stati Uniti tra il 1950 e il 1953. L'evento, organizzato inizialmente presso il Brooklyn Museum, era stato promosso dal Ministero degli Esteri italiano e dalla CADMA (la Commissione Assistenza Distribuzione Materiali Artigianato), l'omologa italiana della Handicraft Development Inc., organizzazione no-profit che insisteva sull'esportazione dei prodotti di design italiani negli Stati Uniti e

che rientrava nei programmi promossi attraverso il Marshall Plan per riattivare il commercio di un'Italia devastata dalla guerra. Dellapiana riconosce in Ponti una delle figure chiave legate all'evento, per il quale disegna gli interni di una sala da pranzo in collaborazione con Fornasetti e Melotti e allo stesso tempo, secondo Sherer, è proprio grazie ad *Italy at Work* che Josef Singer vede per la prima volta nel 1950 il suo lavoro e decide di intraprendere la loro collaborazione (Dellapiana 2018; Sherer 2011).

Infine, ci sono soprattutto alcune lettere interamente dedicate a "The Expression of Gio Ponti", mostra monografica del 1966 curata da Nathan H. Shapira, storico collaboratore di Ponti in Nord-America, che dalla University of California Los Angeles Art Galleries circola per due anni tra Stati Uniti e Canada. Nel novembre 1966 Ponti viaggia a Los Angeles, ma non può fare lo stesso per le successive aperture (Ponti 1966). In realtà, il carteggio dimostra come Ponti facesse affidamento su Singer per avere informazioni sull'edizione newyorkese di questa mostra: dopo essere stata esposta alla Casa Italiana presso la Columbia University (per volere di Romaldo Giurgola), la mostra si sposta all'Istituto Italiano di Cultura di New York. I Singer anticipano però a Ponti in modo del tutto informale che quasi sicuramente l'installazione verrà tagliata in alcune delle sue parti rispetto all'edizione dell'UCLA, per via delle ridotte dimensioni dell'Istituto, informazione poi confermata a Ponti dallo stesso Shapira, scatenando la preoccupazione dell'architetto. Singer si reca addirittura in sito su richiesta dell'amico, e misura le stanze dell'Istituto con i suoi piedi, si occupa della lista degli inviti per l'evento, mentre Christine, moglie di Singer, si propone per curare e gestire il catalogo. Ponti li ringrazia e si dice piuttosto deluso per la scelta di tagliare alcune parti dell'installazione senza avere la possibilità di intervenire personalmente; per questo scrive un telegramma di raccomandazioni all'Istituto, lasciando tutto in mano a loro e ai suoi fidati Singer (Singer 1968; Singer 1968, A; Singer 1968, B; Ponti 1968).



8 | *Mobile Singer*, prospetto, sezione e particolari, 1953. Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università di Parma, Sezione Progetto, fondo Gio Ponti, B049529S.

Una “Favola americana”

La maggior parte delle lettere che compongono il carteggio Ponti-Singer sono scritte in inglese, anche se spesso si incontra qualche traccia di francese o di italiano. Ponti, dopo qualche tempo dall’inizio della loro collaborazione, si trova costretto a rivelare all’amico che l’inglese delle lettere non è, in effetti, farina del suo sacco, ma di Letizia ‘Tita’ Ponti, figlia e collaboratrice dell’architetto: da una nota di lei si legge che Josef le confessò divertito che l’inglese delle prime lettere del 1950 aveva un che di femminile, che lo lasciò inizialmente titubante. A margine delle lettere si legge spesso a caratteri cubitali il nome della figlia, o “Tita tradurre in inglese corretto”, e in allegato alla posta in entrata sono infatti spesso proposte le traduzioni per intero in italiano.

Gli stessi autori si domandano cosa potrebbe pensare un lettore delle loro stravaganze, e Singer un giorno scrive, in una nota, che la sua segretaria pensa siano entrambi matti (Singer, n.d.). Infatti, come in ogni amicizia, i due hanno un codice tutto loro. Per esempio, Singer talvolta si firma come

“Le Général qui marche à cheval”, Ponti invece come “Le Soldat qui marche à pieds”, nomignoli ricorrenti lungo tutto l’arco temporale dello scambio. Ponti, inoltre, è l’unico a ricordare ogni anno con un telegramma all’amico che il 19 marzo è San Giuseppe, il giorno del suo onomastico (Singer 1977). Alcune delle più curiose e, se vogliamo, divertenti lettere sono quelle sugli *Scripto* gialli, dei pennarelli che Singer cerca di inviare periodicamente a Ponti, sebbene la crisi attraversata dalla *Scripto* nel 1970 avesse reso molto difficile reperirli. In un telegramma del 2 febbraio 1970, Ponti scrive “Bravo general victorieux avanti così”, in risposta a un breve messaggio di Singer che recita: “Bollettino: vittoria. Dodici gialli fatti prigionieri: 23 Gen '70, 22 hrs, zona guerra *Scripto*” (Singer 1970).



9 | Gio Ponti e Josef Singer. Archivio Gio Ponti, Milano.

Nel 1975, per ringraziarlo di avergli spedito degli *Scripto*, insieme ad alcune fotografie della sua amata New York, Ponti invia all’amico alcune delle sue lettere disegnate. Protagonista di questi giocosi fogli in rima dedicati a Josef e Christine – e intrisi di nostalgia per la moglie Giulia, da qualche tempo scomparsa, e dei ricordi dei viaggi in Italia di Singer – è ‘Favola Favolanti’, che “dice a tutti quanti, che senza favole non si tira avanti”. Si tratta di un personaggio immaginario nato dalla penna di Ponti

che ricorre nella corrispondenza di quegli anni. Favola, scrive Ponti, “quando era bambina era chiamata Favolina, quando era ragazzetta era chiamata Favoletta, e quando era sposa era chiamata Favolosa”. Singer, che a sua volta sta al gioco, risponde a Favola e non all’amico, ricordando il suo primo viaggio in Italia del 1950, quando tutto è iniziato: Giulia gli aveva insegnato le parole di *Addormentarmi così* – composta da Biri e Vittorio Mascheroni – mentre erano in viaggio sulla loro Fiat 500 sulla strada per Civate, dove i Ponti avevano una casa, e insieme avevano scalato la montagna verso l’abbazia di San Pietro al Monte. Singer scrive spesso, in realtà, dei giorni a Civate quando gli capita di riguardare le innumerevoli foto di Ponti che dorme: “il suo passatempo preferito della domenica pomeriggio” (Ponti 1975; Ponti 1975, A; Ponti 1975, B; Singer 1975).

Nel rispondere a Favola, Singer scrive anche che

[...] senza favole non siamo niente – i nostri sogni, le nostre speranze, i nostri desideri – sono tutte favole. Ma dobbiamo sempre averne delle nuove. Non dobbiamo dimenticare le favole del passato, sarebbe terribile. Tu devi aiutare tuo padre Gio nel creare le favole del futuro (Singer 1975).

E così torna alla mente la favola della quale Ponti aveva scritto quasi trent’anni prima su “Domus”, dove già emerge tutta la fascinazione che Ponti ha per una New York “celeste più che terrestre” e per la realtà architettonica statunitense. Infatti, in realtà, l’articolo si compone di due parti: una prima, dedicata all’architettura verticale di New York, e una seconda, dedicata all’architettura orizzontale del deserto Californiano che, “così abitato, deserto non è più”. Se i grattacieli di New York non oscurano il cielo “ma lo captano e lo tirano giù, ce lo portano giù, ce lo avvicinano”, una scuola elementare e un nuovo ospedale nel deserto a Palm Springs si spingono in un “campo ideale sperimentale [...], questo deserto abitabile”. L’architettura dipinta da Ponti che è protagonista di questa duplice “favola americana” viene presentata come uno strumento puro e rigoroso, frutto di un’audacia tecnica che diventa motore trainante del nuovo pionierismo americano, portatrice e rappresentante di qualcosa di più grande, di “una favola generosa e pulita, la favola d’un ordine, d’una bellezza possibili, la favola di una profezia incantevole, la favola dei bei sogni ottimistici dell’uomo, la favola del Bene senza il Male.”

Panorama americano, Racconto americano e Leggenda americana: questi i titoli per l'articolo valutati dalla redazione e svelati nell'incipit del pezzo – tutti espressione di un immaginario che sottolinea il carattere leggendario e quasi eroico attribuito alla realtà architettonica d'oltreoceano in un momento in cui le collaborazioni transatlantiche di Ponti stavano solo iniziando a concretizzarsi, e la sua favola americana a misurarsi con la realtà, popolandosi di molteplici racconti, progetti, e figure.

Nota sulla consultazione degli archivi

Purtroppo, la situazione di emergenza sanitaria dovuta al Covid-19 (primavera 2020) mi ha portato a dover fare riferimento solamente ad alcune delle lettere fotografate e degli appunti presi durante una visita all'archivio Ponti nel gennaio 2020, arricchendo e contestualizzando le vicende con riferimento a una limitata quantità di materiali. La corrispondenza di Ponti con i protagonisti del panorama culturale e professionale americano annovera comunque, per fare alcuni nomi, personaggi come Alfred Barr, Charles Eames, Bernard Rudofsky ed Esther McCoy. Lo scambio con Ada Louise Huxtable, strumentale per la mia ricerca di dottorato in corso, è stato approfondito per il momento in modo parziale, consultando la corrispondenza tra la Huxtable e Ponti presso l'Archivio Gio Ponti di Milano e il fondo della stessa autrice - seppur in via preliminare - presso il Getty Research Institute di Los Angeles, dove tuttavia non vi è traccia della corrispondenza con Ponti, ma solo materiale di ricerca sui lavori dell'architetto. Complementare potrebbe essere prendere visione completa del fondo del marito, in quanto Garth Huxtable teneva dei sintetici ma dettagliati diari quinquennali one-line-per-day, così come i documenti relativi all'attività della Huxtable conservati presso il Museum of Modern Art di New York.

Riferimenti bibliografici

Barioglio 2015

C. Barioglio, *Gio Ponti in America*, in A. Coppa e L. Tenconi (a cura di), *Grattanuvole: un secolo di grattacieli a Milano*, Santarcangelo di Romagna 2015, 177-86.

Brennan 1951

D. Brennan, *Across the Seas Collaboration for the new Singer collection*, "Interiors" 5 (dicembre 1951), 120-129, 158.

Dellapiana 2018

E. Dellapiana, *Italy Creates. Gio Ponti, America and the Shaping of the Italian Design Image*, "Res Mobilis: Revista Internacional de Investigación En Mobiliario y Objetos Decorativos" vol. 7, 8 (2018), 19-48.

Fluid Diamonds 1952

Fashion. Fluid Diamonds: Floating White, "Vogue" 119, 4 (1 marzo 1952), 144-145.

Huxtable 1954

A. L. Huxtable. *Stainless Comes to Dinner*. "Industrial Design" 1, 4 (1954), 30-37.

Huxtable 1960

A. L. Huxtable, *Pier Luigi Nervi*, New York 1960.

Huxtable 1972

A. L. Huxtable. *Italian Design Show Appraised - Ambiguous but Beautiful*, "The New York Times", 26 maggio 1972.

Italian Influence on American Decor, 1954

Entertaining. Italian Influence on American Decor. A six-page study, "Vogue" 124, 7 (15 ottobre 1954), 116-121,148.

Maraini 1972

D. Maraini, *Gio Ponti in dialogo con Dacia Maraini*, "Vogue Italia" 243 (gennaio 1972), 76-77, 88.

Modern by Singer 1951

Pubblicità per *Modern by Singer*, "Interiors" 4 (novembre 1951).

Modern by Singer 1952

Modern by Singer, Invito per il vernissage, lunedì 5 novembre 1952, New York, 32-38 East (9 street), Epistolario - Archivio Gio Ponti, Milano.

New Bloom on Summer 1956

Fashion. New Bloom on Summer: Rosy Peach, "Vogue" 127, 10 (1 giugno 1956), 100-101.

Pepis 1951

B. Pepis, *Following Sculptural Lines*, "The New York Times", 4 novembre 1951.

Peruccio 2006

P. P. Peruccio, *La mostra "Italy. The New Domestic Landscape" al MOMA di New York*, in F. Filippi, L. Gibello, M. Di Robilant (a cura di), *1970-2000 Episodi e temi di storia dell'architettura*, Torino 2006, 45-50.

Ponti 1952

G. Ponti, *Favola Americana*, "Domus" 272 (luglio-agosto 1952), 6-15.

Ponti 2011

L. Ponti, *Gio Ponti e lo sbarco italiano a New York*, in G. Celant (a cura di), *Espressioni di Gio Ponti*, Milano 2011, 46-47.

Scrivano 2013

P. Scrivano, *Building Transatlantic Italy: Architectural Dialogues with Postwar America*, Farnham 2013.

Sermisani 1987

S. Sermisani (a cura di), *G. Ponti. Cento lettere*, Milano 1987.

Sherer 2011

D. Sherer, *Gio Ponti a New York*, in G. Celant (a cura di), *Espressioni di Gio Ponti*, Milano 2011, 34-43.

Universal Man 1954

Features, Articles, People. Gio Ponti, Universal Man, "Vogue" 124, 5 (15 settembre 1954), 98-101.

Corrispondenza

Si ringrazia Alberto Rosselli per la cortesia e la disponibilità accordatami per la lettura del carteggio.

Singer, n.d.

Josef Singer a Gio Ponti, senza data, Epistolario. Archivio Gio Ponti, Milano.

Singer 1951

Josef Singer a Gio Ponti, 13 febbraio 1951, Epistolario. Archivio Gio Ponti, Milano.

Singer 1951, A

Josef Singer a Gio Ponti, 7 agosto 1951, Epistolario. Archivio Gio Ponti, Milano.

Singer 1953

Josef Singer a Gio Ponti, 1 giugno 1953, Epistolario. Archivio Gio Ponti, Milano.

Singer 1953, A

Josef Singer a Gio Ponti, 12 giugno 1953, Epistolario. Archivio Gio Ponti, Milano.

Singer 1953, B

Josef Singer a Gio Ponti, 15 giugno 1953, Epistolario. Archivio Gio Ponti, Milano.

Ponti 1953

Gio Ponti a Josef Singer, 17 giugno 1953, Epistolario. Archivio Gio Ponti, Milano.

Huxtable 1954, A

Ada Louise Huxtable a Gio Ponti, 17 giugno 1954, Epistolario. Archivio Gio Ponti, Milano.

Ponti 1954

Gio Ponti a Cassina, 20 agosto 1954, Epistolario. Archivio Gio Ponti, Milano.

Singer 1954

Josef Singer a Gio Ponti, 16 settembre 1954, Epistolario. Archivio Gio Ponti, Milano.

Collegio Regionale 1959

Collegio Regionale Lombardo degli Architetti a Gio Ponti, "Viaggio a New York", 17 febbraio 1959, Epistolario. Archivio Gio Ponti, Milano.

Ponti 1959

Gio Ponti a Eliot Noyes, 22 giugno 1959, Epistolario. Archivio Gio Ponti, Milano.

Singer 1964

Josef Singer a Gio Ponti, 23 marzo 1964, Epistolario. Archivio Gio Ponti, Milano.

Ponti 1964

Gio Ponti a Josef Singer, 21 aprile 1964, Epistolario. Archivio Gio Ponti, Milano.

Singer 1964, A

Josef Singer a Gio Ponti, 7 settembre 1964, Epistolario. Archivio Gio Ponti, Milano.

Ponti 1965

Letizia Ponti a Josef Singer, 13 settembre 1965, Epistolario. Archivio Gio Ponti, Milano.

Ponti 1966

Gio Ponti a Esther McCoy, ottobre 1966, Epistolario. Archivio Gio Ponti, Milano.

Singer 1968

Christine Singer a Gio Ponti, 21 febbraio 1968, Epistolario. Archivio Gio Ponti, Milano.

Singer 1968, A

Josef Singer a Gio Ponti, 25 febbraio 1968, Epistolario. Archivio Gio Ponti, Milano.

Ponti 1968

Gio Ponti a Christine e Josef Singer, 1 marzo 1968, Epistolario. Archivio Gio Ponti, Milano.

Singer 1968, B

Josef Singer a Gio Ponti, 8 marzo 1968, Epistolario. Archivio Gio Ponti, Milano.

Singer 1970

Josef Singer a Gio Ponti, 19 gennaio 1970, Epistolario. Archivio Gio Ponti, Milano.

Singer 1972

Josef Singer a Gio Ponti, 5 giugno 1972, Epistolario. Archivio Gio Ponti, Milano.

Ponti 1972

Gio Ponti a Josef Singer, 19 giugno 1972, Epistolario. Archivio Gio Ponti, Milano.

Ponti 1973

Gio Ponti a Josef Singer, 18 luglio 1973, Epistolario. Archivio Gio Ponti, Milano.

Ponti 1975

Gio Ponti a Josef Singer, 20 giugno 1975, Epistolario. Archivio Gio Ponti, Milano.

Ponti 1975, A

Favola Favolanti (Gio Ponti) a Josef Singer, 4 agosto 1975, Epistolario. Archivio Gio Ponti, Milano.

Ponti 1975, B

Favola Favolanti (Gio Ponti) a Josef Singer, 28 agosto 1975, Epistolario. Archivio Gio Ponti, Milano.

Singer 1975

Josef Singer a Favola Favolanti (Gio Ponti), 4 settembre 1975, Epistolario. Archivio Gio Ponti, Milano.

Ponti 1977

Gio Ponti a Josef Singer, novembre 1977, Epistolario. Archivio Gio Ponti, Milano.

Singer 1977

Josef Singer a Gio Ponti, 20 marzo 1977, Epistolario. Archivio Gio Ponti, Milano.

Singer 1977, A

Josef Singer a Gio Ponti, 22 novembre 1977, Epistolario. Archivio Gio Ponti, Milano.

English abstract

This text originates from the sense of wonder and involvement felt in reading the correspondence between the Milanese architect and designer Gio Ponti and Joseph 'Josef' H. Singer of M. Singer & Sons, a furniture manufacturer of New York, held by the Ponti Archive in Milan. An exchange which, between letters, drawings and telegrams not only testifies the working and personal relationship between the two figures, but which also becomes an interesting tool to frame some of the moments, episodes and figures that have marked, at least in part, the links between Ponti and the United States. In this way, this text aims to contribute to the positioning of his activity within the broader and more complex panorama of the exchange of knowledge, models, ideas, techniques, and design practices between Italy and North America in the post-war period.

keywords | Gio Ponti; Josef Singer; Transatlantic Exchange; Correspondence.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.

(v. Albo dei referee di Engramma)

A memoir of Gio Ponti

Joseph Rykwert



It is difficult to find a picture of the major modernists – Corbusier, Gropius, Mies – laughing or even smiling. They mostly look stern, well-kempt, ‘authoritative’. Not so Ponti – windblown in his most popular late picture, but often actually playing with one of the objects he designed. And his work – like his many letters (of which a hundred have been published as a book) into which his humour seems to have overflowed almost daily – that same good humour which pervaded all his activities – so that when you talked to him his latest project often seemed about the most amusing thing one could think of doing.

Not that he ever relaxed standards, as anyone working for or with him would know. He put you through a hoop or two before he gave you his confidence. Though once a collaborator was accepted their work was absorbed into the studio or some other enterprise even when it was individually credited. And he reasserted this generosity in his longest continuous text, *Amate l’architettura* (1957) in which the several partners with whom he had worked during all his career are all individually acknowledged. But his own development was marked by his personal, passionate commitment to both ideas and forms and the relations between them.

Always conscious of the way the world was moving, he was well-aware of the 'rationalist' modernism of his younger contemporaries in the Twenties – so that when his older and much more conventional contemporary Marcello Piacentini asked him to design the mathematics department in the new Rome University campus, his project was almost a declaration of adherence to their approach; it still stands out among its more commonplace neighbours. Yet he did not join any ideological group at the time. That he had a highly successful and productive career throughout the 'Ventennio', the twenty years of Fascist domination, without becoming embroiled in the 'corporative' organization of the profession is a tribute to his independence and integrity as well as to his diplomatic skill. In fact, his social and political beliefs were rudimentary and a little old fashioned: they go back to the programme Pope Leo XIII set out in 1891 in his encyclical *Rerum Novarum* which asserted the rights of workers to organize and act against employers but also maintained the legitimacy of private property and condemned political socialism - though I never heard him express these views or discuss them either publicly or privately.

Of those inter-war years, his most important single building was the administrative headquarters of the Montecatini chemical company in central Milan. Clad though it is in marble, it was a concrete-frame building with metal windows, an advanced heating and ventilation system as well as elaborate mechanical communication equipment. Though he was himself very fond of the rectoral building at the University of Padua where he also executed a large wall painting and where he could collaborate with a fine sculptor, Arturo Martini.

The wartime break in building saw him active as a theatre designer (the costume and sets for Strawinski's *Pulcinella* provided one near-ideal subject for him), while the immediate post-war period witnessed the final flourish of the luxury transatlantic liner, whose mixture of discreet opulence with a spatial economy imposed by a ship-shape interior again provided him with an ideal field of activity.

His work as an industrial or theatre designer had always gone parallel with his architecture. His craftsmanly humility allowed him to collaborate with silversmiths or glass and porcelain craftsmen, joiners. Of the many

strictly industrial products he designed, the many-nozzled *Pavoni* espresso machine would become one of his most prominent – but dear to him was the *superleggera* beechwood chair, which could be picked up by a child with one finger (and which is still in production).

Of his many post-war buildings, from Hong Kong to Caracas, the Pirelli Tower in Milan designed with four partners – its innovative structure worked out by Pier Luigi Nervi – is the biggest, and therefore most prominent and most discussed. Yet when we were looking at it together once, he observed censoriously that the proportions are wrong – it should have been two stories higher – nor would he accept any demurrals on my part.

The review “*Domus*”, which he directed from its foundation in 1928 until his death in 1979 (with a wartime interruption) took its title from his early (and continuing) concern with the virtues of the Mediterranean house – that same *domus* which gave his review its title – whose advantages he wanted to perpetuate in the many storied twentieth-century city: hence his endeavour to extend it into a vertical extension without quite losing its virtues; it became an obsession to which his early block of flats – with their discreetly classicizing detail, the terraces and balconies – bear witness. But the title of the review is also a mark of his generous hospitality which indeed made the review such a successful forum of all that is most interesting in the design world of his time and which he was eager to welcome and celebrate.

His own dwelling was of course very much a *domus* – an open plan, a single floor high in a building he had himself designed, in which he loved to entertain friends and collaborators at lunch or dinner – hospitality was one of his true pleasures. The building also housed his office at ground level – providing the working space he wished for: an open space – like a hangar – in which drawings, prototypes and models were all being made at the same time – though he did have a cubby-hole into which he could withdraw – and from which those wonderful letters issued.

It was appropriate that one of the last buildings which engaged his inventive power in his closing years was a church – indeed a new cathedral – for the southern industrial port city of Taranto whose ancient-baroque

basilica was too straight, too much of the 'old town'. So, the authorities decided to build the new one on a free site, which has now been crowded in by mass-housing; the exterior of the concrete of the building neglected and graffitied.

The body of the church is a relatively low unified concrete hall, but its presence in the town is marked by two higher pierced belfry screens which are its modern equivalent of a *campanile* - the lower one at the entry, the much taller over the sanctuary and the two screens signals the church's presence in the rather desolate environment of the deteriorating industrial harbour town. Nor was this an empty formal exercise for Ponti: the last (and longest) part of that book *Amate l'architettura*, which I mentioned earlier and which was written well before the Cathedral was designed, is a meditation on the nature of religious architecture in the twentieth (and so also twenty-first) century - which includes a generous homage to Corbusier's pilgrimage chapel at Ronchamps, on whose intimately religious character he insists.

This long chapter asserts the need for a new religious architecture in the loneliness of modernity and makes evident Ponti's personal commitment to thinking through the problem of such an architecture in our time:

... For the Church alone individual still exists... So, the wedding of the church with a man alone, that is what the architect should feel ever more urgent. That is the inspiration, according to which he should shape the House of the Lord proper for our time

and Taranto Cathedral is a clear proof of his personal commitment to this work and so the nearest that we have to Ponti's spiritual testament.

English abstract

This text is a journey through a selection of 'espressioni' of Milanese architect, Gio Ponti. From his famous writings collected in the publication *Amate l'Architettura*, through the editorial achievements, stage-designs and the most famous architectures, such as the Grattacielo Pirelli, Liviano Rectorate Building of Padova and the Taranto Cathedral, without forgetting the most intimate one, his own *domus*, Joseph Rywkert walk us through a personal and kind portrait of his friend, Gio Ponti.



la rivista di **engramma**

settembre **2020**

175 • Gio Ponti. Espressioni

Editoriale

Francesca Romana Dell'Aglio, Anna Ghiraldini

Architettura e paesaggio

Lucia Miodini

1 villa, 3 alberghi

Fernanda De Maio

L'invenzione dello spazio nella Scuola di Matematica di Gio Ponti (1932-1935)

Guia Baratelli

Chungking Crossing: Gio Ponti's Forgotten Projects for Daniel Koo in Hong Kong (1963)

Emily Verla Bovino

Gio Ponti: "con la costruzione daremo la casa arredata"

Maria Teresa Feraboli

Il filo di spago del grattacielo italiano

Serena Maffioletti

Autilia e Colorado Dream

Anna Ghiraldini

Villa Planchart a Caracas

Andrea Canziani e Sara Di Resta

La rilettura di Ponti nelle pubblicazioni sovietiche

Christian Toson

"Domus" e le altre

Michela Maguolo

"Bellezza" della vita italiana

Cecilia Rostagni

Corrispondenza di linee

Francesca Romana Dell'Aglio

Lina Bo (Bardi) e l'aura di Gio Ponti

Sarah Catalano

Una favola americana

Valeria Casali

A memoir of Gio Ponti

Joseph Rykwert