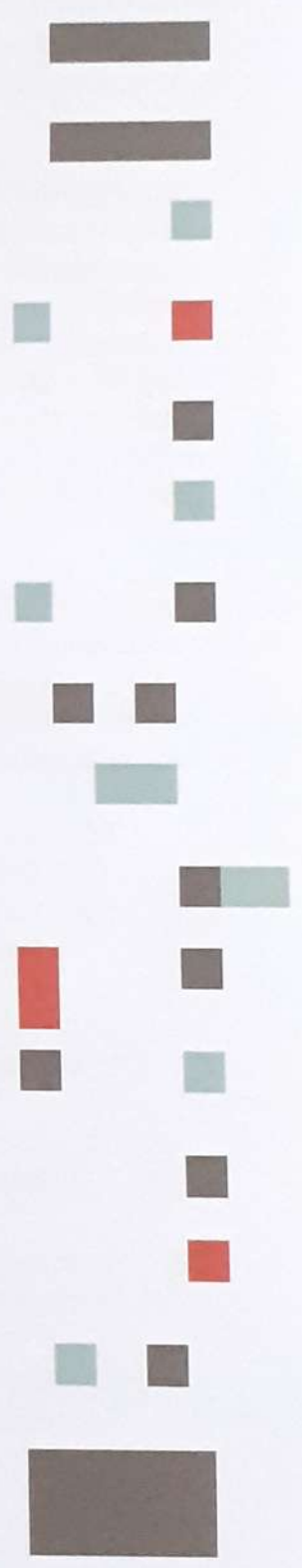
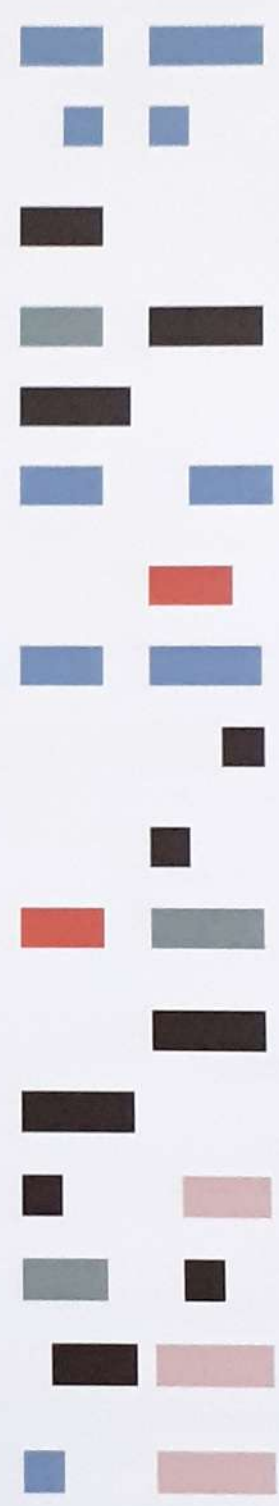
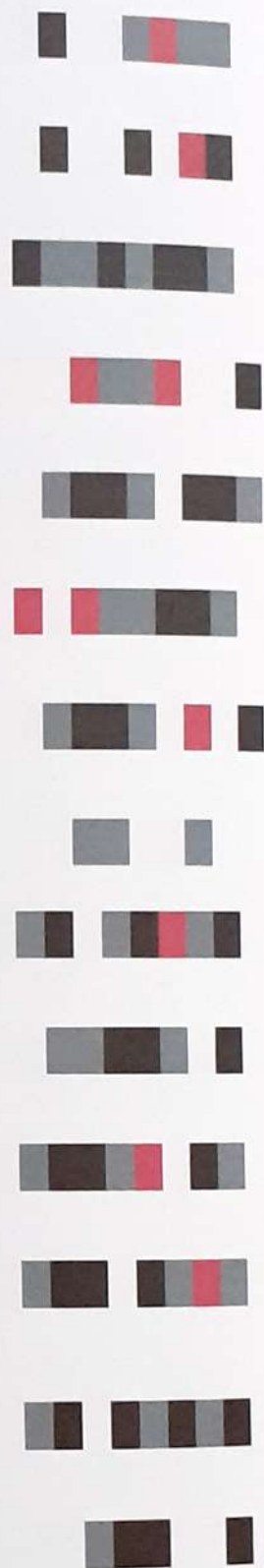
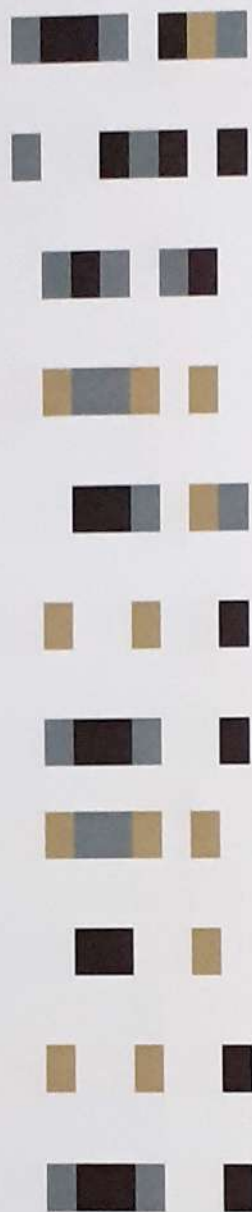
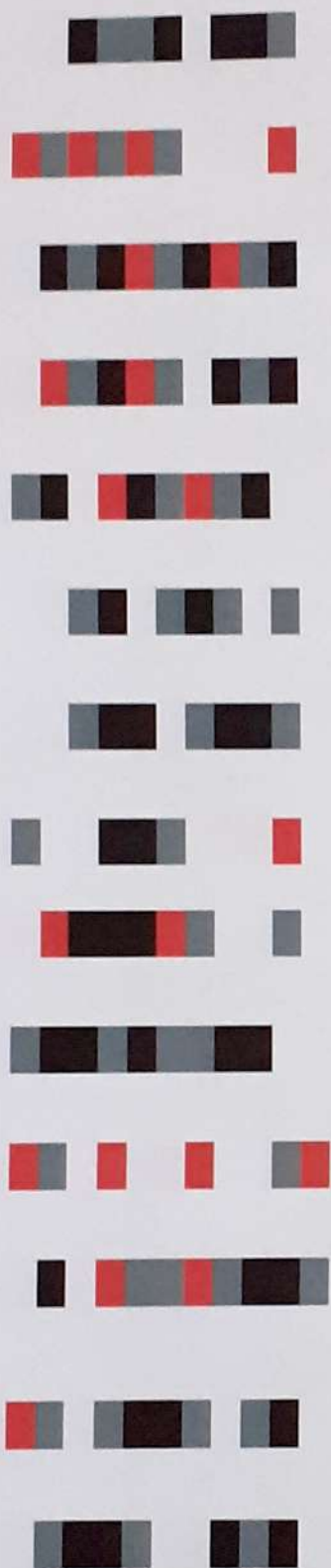


GE
O
P
T





a cura di
Maristella Casciato
e Fulvio Irace

**Gio
Ponti**

amare
l'architettura

- 6 Giovanna Melandri
8 Margherita Guccione
- 10 **Nuovi sguardi**
12 Delfino Sisto Legnani
16 Allegra Martin
20 Stefano Graziani
24 Michele Nastasi
28 Paolo Rosselli
32 Giovanna Silva
36 Filippo Romano
40 Giovanni Chiaramonte
- 44 Paolo Rosselli
 La fotografia e l'elastico della storia
- 50 Salvatore Licitra
 Gio Ponti: case come me
- 62 Anna Chiara Cimoli
 Casa in via Randaccio
 66 Massimiliano Savorra
 Domus tipiche
- 72 Maria Teresa Feraboli
 Tipica-esatta-adatta
- 80 Luigi Spinelli
 Casa e torre Rasini
- 84 Francesca Zanella
 "Triennale specchio dell'eccellenza"
- 92 Stefania Mornati
 Scuola di Matematica
- 96 Paolo Campiglio
 Ponti, artista tra gli artisti
- 104 Silvia Bignami
 Liviano e Palazzo Bo
108 Alessandra Muntoni
 Fontana dell'Acqua e della Luce
- 112 Elena Tinacci
 **"Un ulivo fra i muri".
 Natura e architettura
 nell'opera di Ponti**
- 122 Fabio Mangone
 Albergo nel bosco
126 Alberto Gavazzi
 Architetture in Val Chiavenna
132 Filippo De Pieri
 **Il quartiere Ina-Casa
 Harar-Dessié**
- 138 Jorge F. Rivas Pérez
 **Da Milano a Caracas:
 le opere venezuelane**
- 148 Anat Falbel
 **Il vaticinio dell'architettura
 italiana in Brasile**
- 156 Angelica Paiva Ponzio
 Casa Taglianetti
160 Hannia Gómez
 Villa Planchart

- 164 Fulvio Irace
**Architettura come cristallo.
Dalla forma chiusa
alla pianta articolata**
- 174 Manolo De Giorgi
Istituto Italiano di Cultura
- 180 Valentina Marchetti
Edificio Trifoglio
- 184 Bernard Colenbrander
Grande magazzino de Bijenkorf
- 190 Farhan Karim
**Ambivalenza sincretica:
i progetti in Pakistan**
- 200 Sergio Pace
Convento di Bonmoschetto
- 206 Manfredo Nicolis di Robilant
**"Onore al lavoro".
Le committenze aziendali
e istituzionali**
- 216 Réjean Legault
Le Torri di Montréal
- 220 Domitilla Dardi
Una regia per il design italiano
- 228 Fabio Colonnese
Villa Daniel Koo
- 234 Elena Dellapiana
Edificio Montedoria
- 240 Barry Bergdoll
Denver Art Museum
- 246 Lucia Miodini
Concattedrale di Taranto
- 252 Giorgio Ciucci
L'urbanistica di Ponti
- 260 Daria Ricchi
**Scrivere l'architettura: il diario
di un architetto milanese**
- 268 Giovanni Marzari
Ponti e Libera
- 274 Maria Manuela Leoni
Ponti e Nervi
- 280 Cecilia Rostagni
Ponti e Moretti
- 286 Roberto Dulio
**"Nihil est in intellectu
quod non fuerit in sensu":
la fotografia tra arte
e comunicazione**
- 298 Biografia
- 300 Colophon

Ponti, artista tra gli artisti

Paolo Campiglio

L'immaginario di Ponti nasce dallo stretto rapporto con le arti figurative che ha segnato gran parte della sua esperienza creativa, in uno scambio continuo e fertile¹. Nel suo universo, infatti, tutte le arti si specchiano, si cercano in un inseguimento senza sosta di motivi e temi di cui non è sempre facile individuare l'origine, ma che spesso vengono amplificati dalla fertile capacità inventiva dell'architetto.

Figlio di un'educazione estetica che non conosce separazioni tra i generi, abituato a considerare il fenomeno "espressivo", in senso crociano, come una necessità spirituale e vitale, Ponti non ha mai celato il suo intimo "sogno della pittura", coltivato fin dall'adolescenza e sviluppato in età adulta in diverse occasioni.

Tra le esperienze giovanili nella Grande Guerra, vi è una serie di ritratti ad acquerello su carta eseguiti nel 1917, tra cui i fogli che ritraggono *Il capitano Patetta*, che rivelano un'attenzione al segno espressionista filtrato dalla scomposizione cromatica dell'ultimo Boccioni. Tuttavia sia Daria Guarnati sia lo stesso Ponti hanno voluto minimizzare la partecipazione giovanile al clima futurista, considerata una mera "coincidenza di vita". Avverte la Guarnati nel 1954: "La sua giovinezza è isolata: ignora le partecipazioni appassionate ai movimenti moderni della sua stessa generazione, contemporaneo di Boccioni, di Sant'Elia e del Futurismo non ha con essi contatti. I balletti di Diaghilev nella famosa tournée italiana con Strawinsky, Picasso, Nijinsky, sorprenderanno solo come spettacolo meraviglioso un giovane ignaro d'ogni corrente"². E Ponti nel 1950, commentando la scelta effettuata da Alfred Barr per la collezione futurista del MoMA di New York, ricorda: "Guardando ora queste fotografie futuriste si rinnova in me il ricordo della mia giovinezza, nell'anteguerra del '14: il ricordo di me 'contemporaneo-spettatore' - ma singolarmente staccato come tanti - delle 'serate del futurista' al Dal Verme; il ricordo della mostra al Cova e della mia assoluta incertezza davanti a quelle forme e del mio 'non contatto' con i famosi 'manifesti'; il ricordo di un mio incontro con Boccioni, delle copie di *Lacerba*, delle pagine di Soffici; il ricordo di Sant'Elia, dai capelli rossi, che essendo davanti a me negli studi di qualche

anno, mi pareva di un'altra importante generazione"³.

È attratto dal segno e dal disegno come possibilità di dar vita a un'immagine grafica, di sintesi, che riduca il volume dei corpi a ombre e silhouettes in una declinazione che si raccorda più alla tradizione secessionista, con qualche influenza del colorismo di un Kokoschka. Neo-secessionista, con anticipazioni Déco, sono le eleganti illustrazioni (che Ponti definiva "ornamenti") create nel 1920 per la *Casa della Cortigiana* e *La Ballata del carcere di Reading* di Oscar Wilde, per le edizioni Modernissima, che rivelano la predilezione per un segno secco e scarno secondo un approccio che si risconterà, in parte, nei successivi disegni per le ceramiche Richard Ginori.

Gli anni Venti, infatti, rappresentano il momento di particolare tangenza, teorica e ideale, con l'estetica del suo tempo, tesa a riabilitare la professionalità dell'artista nel confronto con i valori del vasto patrimonio culturale della tradizione, sostenuta a livello teorico da Ojetti, e praticata da Carrà, Severini, Sironi, con i quali Ponti stringe amicizia in quel decennio, nel clima milanese del Novecento Italiano. Il rinnovamento del design ceramico durante l'esperienza alla Richard Ginori (1923-1930), contemporaneo alle partecipazioni alle Biennali di Monza, dove i contatti con gli artisti contemporanei erano consuetudine, è parallelo alla riattivazione dell'estetica del disegno. Nelle figurazioni riportate sulle prime ceramiche blu e oro (1923-1925), realizzate in punta d'agata, sono evidenti i divertimenti sul mito (iconografie e riprese classiche animate da uno spirito ironico), in un clima Déco e di ambito purista, con la predilezione di figure femminili. In quelle successive (1925-1930) emergono, nei temi e nella concezione simbolica dell'impianto figurativo, influenze di un certo Novecento (Sironi, con il tema dell'architetto che in Ponti appare autoreferenziale, o Carrà, con i motivi marini) ma d'altro canto si evidenzia l'ispirazione a certo linearismo figurale di Puvis de Chavannes come a ipotetiche atmosfere di Picasso pre-cubista, pur configurandosi quali cifre inconfondibili di uno stile tipico di Ponti.

È del 1930 il disegno per il Gonfalone dell'Ospedale Maggiore, in cui egli trasferisce le figure delle ceramiche nell'iconografia

dell'Annunciazione, tra echi neogotici, sbalzi Déco e la sintesi figurale di Ivan Meštrović, in un'opera magistrale di ricamo in filo d'oro su raso realizzata da Bertarelli. La Madonna è circondata da un ampio mantello che allude all'idea della casa, una concezione che si ritroverà nella celebre *Madonna del Mantello* (1944) eseguita da Ettore Calvelli, su disegno dell'architetto.

Alla fase della direzione pontiana alla Richard Ginori è ascrivibile il coinvolgimento di giovani scultori e pittori presso la manifattura di San Cristoforo a Milano: intorno al 1930 vi lavorava Fausto Melotti, allora giovanissimo scultore, da poco diplomato all'Accademia di Brera ed ex allievo di Wildt, una rivelazione. Melotti, a sua volta, trarrà spunto da quella prima prova ceramica per un impegno più duraturo come ceramista d'eccezione, sostenuto e incoraggiato da Ponti sulle colonne di "Stile" e di "Domus" nel dopoguerra e per tutti gli anni Cinquanta.

Ponti vorrà l'opera ceramica dell'amico in importanti sue realizzazioni, tra le quali il Terminal dell'Alitalia a New York, Villa Planchart a Caracas e Villa Nemazee a Teheran. Le sue *Kore* in ceramica, le figure femminili coniche e allungate, saranno protagoniste di noti interni pontiani, come liriche traduzioni affettive dell'immaginario fantastico dell'architetto. Parallelamente, lo stesso Melotti sarà influenzato dall'estetica pontiana, nell'inserimento di figure e materie entro immaginarie quadrature e finte partiture architettoniche dei cosiddetti "Teatrini", in un dialogo carsico e fecondo che ha come linguaggio comune la fantasia.

Appare chiaro fin dai secondi anni Venti come la dimensione extra-pittorica dell'artista, impegnato a trasferire idee e concetti, in opere che non contemplino il classico formato del quadro a olio su tela o della piccola scultura, trovi una nuova e necessaria espressione tramite la collaborazione con specializzate maestranze artigiane e industriali uniche in Italia. La ceramica, l'intaglio ligneo, il tessuto, il ricamo, l'arazzo, costituiscono la componente basilare dell'approccio di Ponti all'arte figurativa, uno dei principi di fede e dei criteri "moderni" di rinnovamento delle arti decorative, su cui l'architetto fonderà nel 1928 "Domus". La rivista è un raccogliitore di idee e di spunti operativi provenienti dalle arti figurative e a esse rivolta: Ponti vi pubblica opere di artisti realizzate con artigiani, architetti, opere murali e di scultura degli artisti contemporanei (soprattutto Sironi, Carrà, Tosi, Andreotti, Martini, Romanelli), recensioni d'arte di libri e di mostre, nella convinzione che le arti abbiano un posto centrale non solo nella casa moderna, ma nella vita di ogni individuo⁴.

Nell'ambito delle Biennali monzesi (II, III e IV) e delle Triennali milanesi (V e VII) si concretizza la sua personale "azione per l'arte", che risponde al principio, correlato al precedente, della diffusione del linguaggio artistico in contesti non tradizionali mediante la decorazione murale e la scultura. La collaborazione tra pittori scultori e architetti

diventa quindi tema dominante nel suo pensiero e nell'espressione architettonica. Come afferma lo stesso Ponti nel 1932, "Abbiamo sbaragliato il morboso vezzo della cosiddetta *decorazione*, della decorazione per la decorazione, anonima, e balorda, antica e moderna. Ma nelle nostre case, nelle nostre architetture purgate, purificate, - denudate se volete - debbono ora entrare le opere d'arte: nobili ed autentiche opere d'arte d'oggi, opere d'arte d'autore. Esse debbono fare parte della nostra atmosfera spirituale e materiale"⁵. L'amicizia con Severini, Carrà, Sironi, l'ammirazione nei confronti di scultori come Arturo Martini e Libero Andreotti, sono motivate anche dai loro interessi, per così dire, extra-artistici, che vedranno Andreotti impegnato nell'arredamento navale, Sironi nel disegno di mobili, Martini nella nota *suite* di ceramiche presentate alla Biennale di Monza del 1930, caposcuola della rivalutazione della ceramica d'arte in Italia.

D'altro canto il sogno di un'arte murale, in stretta collaborazione tra pittura e architettura, si rivela dapprima nello stesso Ponti, di cui non sono da trascurare le opere parietali in ceramica dalle grandi silhouettes geometrizzanti, realizzate nell'arredamento della celebre motonave Victoria (1930) di Gustavo Pulitzer Finali, (insieme alle sculture di Libero Andreotti) o nell'interno del Palazzo della Borsa di Milano, come estensione del "disegno" e del colore in dimensione monumentale o architettonica, e, da ultimo, nella V Triennale, quasi a titolo dimostrativo, nella sezione dedicata alla ceramica⁶. Nel successivo intervento di Ponti per Palazzo Bo a Padova (1941), l'architetto coronerà il suo intimo e tormentato sogno di dipingere ad affresco.

A Sironi invece, che aveva curato in prima persona l'allestimento di alcuni ambienti della Biennale di Monza (1930) e della "Mostra della Rivoluzione Fascista" (1932), Ponti affida l'organizzazione della nota sezione "pittura murale e scultura decorativa" in quella importante occasione del 1933 che sancirà il fenomeno del muralismo. L'esperienza, preparata a lungo sulle colonne di "Domus" e difesa dall'architetto anche dopo i manifesti sironiani contro lo scandalo e la bagarre mediatica scatenata dai reazionari e dai razionalisti puri, sancisce il momento culminante dell'affinità di Ponti con il tormentato genio di Sironi, dell'amicizia con Severini, della vicinanza a Funi, della sensibilità per de Chirico, chiamato poi, a partire dal 1941, a collaborare alla rivista "Stile". Si chiarisce meglio il significato che Ponti attribuisce all'arte "pubblica". Come dichiarerà in uno scritto intitolato *Architettura - Pittura - Scultura*, oltre all'implicito richiamo all'impegno civile e sociale dell'artista, l'arte pubblica offre una via d'uscita ai pittori e agli scultori, spesso viziati da un asfittico sistema dell'arte, costituito da un collezionismo poco sviluppato dalle esigue gallerie private o dal rigido e tumultuoso sistema delle esposizioni⁷.

Quell'avventura affidata a Sironi, del resto, è l'avvio dell'amicizia e comunanza spirituale con

Massimo Campigli; conosciuto nel 1930 è un altro caposaldo della vita artistica pontiana, con il quale dialogherà per lungo tempo rafforzando, quasi per coincidenza sensibile, lo stile delle "donne-vaso" e delle figure triangolari, "campiglieggiando" per anni. Lo stile di Campigli nell'affresco della Triennale *Le madri, le contadine, le lavoratrici* (1933) si confaceva al muro (Campigli è tra gli "eroi" murali riconosciuti dall'architetto, insieme a Funi, Sironi, Severini, Martini, Carrà e Cagli) per la sua "astrazione figurata", il raffinato arcaismo mediterraneo, l'intreccio "a canestro" del colore, la semplicità, unita all'espedito magico dell'inserzione delle figure umane entro cornici e finestre. Da tale affinità nasce il *Ritratto della famiglia Ponti* (1934) di Campigli, un'opera di straordinaria intuizione psicologica, esposta alla Biennale di Venezia di quell'anno. Altra conseguenza del loro rapporto è il coinvolgimento dell'artista in collaborazioni murali, come il perduto soffitto del coro per l'Appartamento d'arte all'Esposizione Internazionale di Parigi (1937) e la vasta e più famosa decorazione dell'atrio del Liviano dell'Università di Padova (1939), tale da coprire ogni spazio⁸. Ponti aveva infatti ribadito, nel 1936, in occasione dell'importante Convegno Volta dedicato al rapporto tra le arti figurative e l'architettura: "circa la pittura murale io penso che non è molto onorare quest'arte il trattarla in funzione dell'architettura per ottenere degli 'effetti' negli ambienti. Preferisco rispettare la pittura che impiegarla, in un certo modo, come un mezzo nella costruzione. Non comprendo troppo la questione delle gerarchie tra architetto e pittore. Vi sono solo gerarchie di valori [...] vi sono delle funzioni espressive sociali, politiche, religiose, per le quali la pittura deve ricorrere a espressioni monumentali [...] sieno delle pitture e delle sculture magistrali, ricche di un profondo pensiero"⁹. Nell'esperienza padovana Ponti coinvolge Campigli e Martini, quest'ultimo con il *Tito Livio* (1942).

Non è solo l'architetto che svolge la funzione di speciale committente - un amatore che sceglie, rispettandola, la liricità pittorica di Campigli e l'espressionismo di Martini nella convinzione che il pittore "si riveli" nell'opera murale - ma è il pittore Ponti che si rivela a se stesso, corona il sogno della pittura, maturato da lungo tempo, affrontando il muro, figurando liricamente nel 1941, nelle scale del rettorato a Palazzo Bo, nella Scala del sapere, in una sorta di racconto umano e di fede "dipinto in pubblico", che tratta, con tono profeticamente pessimistico, la storia dell'umanità fino a un presente incerto¹⁰.

"Nel disegnare di Gio Ponti", ricorda la figlia Lisa, "dagli anni Trenta in poi - teste triangolari, ali triangolari - la geometria di base che collega le forme è 'campigliesca' ma appartiene alla natura di Gio Ponti, alle sue architetture, perfino alle sue ceramiche e ai suoi costumi teatrali, che sono ceramiche di carta, da indossare. Entrambi, Ponti e Campigli vedono le donne come 'vasi' riassunte dalla forma del triangolo che poggia immobile su un lato (Campigli) o che sta in equilibrio su una punta (Ponti)"¹¹.

Negli anni Quaranta è di pubblico dominio l'impegno dell'architetto per le arti: in una prospettiva di rilancio dell'economia italiana in un clima di autarchia e in vista dell'E42, Ponti promuove una campagna su "Domus" e diversi appelli sul "Corriere della Sera", immaginando uno scenario in cui i maggiori artisti, architetti, pittori e scultori avrebbero dovuto servire da guida "d'autore" nei confronti delle produzioni artigianali e industriali.

In quest'azione politica i nomi dei maestri più volte indicati sono, tra gli altri, Romano Romanelli, Arturo Martini, Marino Marini, Francesco Messina, Lucio Fontana, Pericle Fazzini per la scultura, e tra i pittori, Mario Sironi, Ardengo Soffici, Gino Severini, Cipriano Efisio Oppo, Achille Funi, Felice Casorati, Carlo Carrà, Giorgio de Chirico, Massimo Campigli, Giuseppe Cesetti¹².

D'altra parte, l'azione di Ponti in favore di una ceramica d'autore anche per l'architettura individua un momento di rinascita dell'arte contemporanea italiana (sebbene in una congiuntura di autarchia tra fine degli anni Trenta e primi anni Quaranta e nel dopoguerra, in una nuova consapevolezza del ruolo degli artisti), che lo porta a valorizzare l'opera di un giovane come Lucio Fontana, artefice del rinnovamento della scuola d'Albisola (con Agenore Fabbri, Aligi Sassu), Melandri e la scuola di Faenza, Melotti negli anni Quaranta, il troppo giovane Salvatore Fancello e Leoncillo Leonardi.

La stima e la fede di Ponti in Fontana costituiscono un caso specifico, analogo a quello di Campigli e Melotti, ma forse più intuitivo. Negli anni Cinquanta, pubblica su "Domus" le novità utopiche del maestro, con intere copertine dedicate alle sue scoperte "spaziali" e coinvolge l'artista in numerose collaborazioni, tra cui la parete d'ingresso dell'edificio di via Donizetti 24 a Milano con un *Concetto spaziale* illuminato al neon (1956, architettura parzialmente sconosciuta da Ponti). L'interesse di Ponti per Fontana si manifesta già a partire dagli anni Quaranta, quando l'architetto loda l'imponente *Medusa* (1940) in tessere musive realizzata per la VII Triennale, come soluzione ideale di collaborazione architettonica e spaziale; ma solo successivamente, nel 1947, al ritorno di Fontana dall'Argentina, Ponti e la figlia Lisa rimarranno affascinati dalle intuizioni spazialiste dell'artista come l'*Ambiente a luce nera* (1949) alla Galleria del Naviglio e il *Concetto spaziale* al neon della IX Triennale (1951). In queste opere l'artista si dichiara decisamente estraneo agli stereotipi di scultura e pittura e prospetta l'ipotesi ambientale anche come risposta alla questione della sintesi delle arti. Per Fontana l'arte diviene spazio attivo senza bisogno dell'architettura, in un dialogo fertile con l'immaginario fantastico. Alla rara fiducia espressa da un'autorità come Ponti l'artista risponde con parole di gratitudine: "Caro Ponti, ieri sera ho letto il tuo bell'articolo sulla Triennale [...] ieri ti scrissi che tu mi fai sempre soffrire e te lo scrissi perché pensavo tu pensassi di me così-così - Ch'io facessi più per strafare che pensare e questo mi dispiaceva -

però ora son contento che tu mi abbia detto bravo! Perché desideravo questo da te"¹³. D'ora in poi ogni nuova "serie" dell'artista, dai *Concetti spaziali* forati ai più noti *Tagli* (1959) fino ai *Teatrini* (1965) e alle estreme *Ellissi* (1967), verranno tempestivamente commentate sulle pagine della rivista.

Sorvolando gli anni difficili ma fertili di "Stile" (1941-47), in cui l'assidua attenzione alle proposte dei giovani artisti è rinnovata dalle correnti alternative a Novecento (dai pittori di Corrente alla Scuola Romana, fino a un personaggio come Sciltian, su cui Ponti incentra una riflessione monografica), è il dopoguerra il momento di più intensa sinergia tra padre e figlia in nome delle arti figurative. Lisa eredita dal padre la buona consuetudine di frequentare personalmente gli atelier dei pittori, come attesta nel 1944: "Cominciasti con vero incanto da bambina al seguito di mio padre a visitare i pittori [...] ricordo de Pisis che nel suo studio sta come un insetto [...] e lo studio di Sciltian che dipinge sorvegliato dal gatto [...] e Campigli che dipinge sorvegliato dal cane [...] e lo studio di Bartolini piccolissimo, ingombro come una cella campanaria [...]"¹⁴.

Negli anni Cinquanta, con la rinascita e la ricostruzione, la collaborazione con gli artisti diviene l'utopia della sintesi delle arti, che ha una tangibile esemplificazione negli arredi navali. Seguendo il principio pontiano per cui gli interni di una nave costituiscono una sorta di museo viaggiante, emblema della creatività italiana nel mondo, con l'immane ricorso alle tradizioni (frequenti i temi mitologici, folcloristici e popolari, come le carte da gioco, le maschere) gli arredamenti delle prime classi del Conte Grande e dell'Andrea Doria (1950-1952) e gli ambienti prestigiosi del Conte Biancamano (1950) sono arricchiti dalla ceramica d'autore di Melotti, Fontana, Melandri, Leoncillo. In quegli spazi avvolgenti e senza posa, le presenze d'alto-artigianato (gli smalti di De Poli, le pitture su vetro di Edina Altara, le ceramiche di Gambone e Rui), quelle di giovani pittori e scultori, convivono accanto ai "classici" come Sironi e Campigli, in pitture di grande formato o arazzi, affiancati a interventi pittorici dello stesso Ponti. La ricetta dell'"espressione" unisce, con un tono alquanto scenografico, ambiti molto differenti e linguaggi a volte stridenti in una regia che li unifica, in base al criterio dello stile.

Per tutto il decennio, sulle pagine di "Domus", Ponti, attraverso l'occhio di Lisa, attesta episodi di sinergie tra architetti e artisti in relazione all'apertura degli orizzonti dell'arte italiana (dal concretismo, al picassismo neocubista, alle graffianti soluzioni dell'informale europeo, agli esiti dell'Action Painting americana), un fenomeno che assume, tra astrattismo e informale, una proporzione internazionale e che va affievolendosi con la nascita della figura professionale dell'interior designer: un concetto, quello della collaborazione, posto in crisi, in arte, dall'avvento delle estetiche new-dada e dall'ipotesi "ambientale" anticipata da Fontana.

Il principio pontiano di "espressione" tenta un dialogo con gli atteggiamenti di azzeramento ed estrema riduzione linguistica dell'opera moltiplicata o dell'arte ambientale, nell'attività galleristica da lui promossa negli anni Sessanta nella sala Espressioni del negozio Ideal Standard a Milano (dove espongono i propri lavori, tra gli altri, Nanda Vigo, Michelangelo Pistoletto presentato da Ettore Sottsass). Tuttavia, con gli anni Sessanta, si afferma l'estetica del vuoto e un razionalismo più schietto, cui Ponti aderisce con il personale gusto del colore (ceramiche di rivestimento) e della partitura decorativa, da lui riassunti in un progetto totale. Prosegue il coinvolgimento degli artisti in occasioni sperimentali (memorabile è la grande parete di piastre in ceramica di Melotti per l'esposizione torinese di "Italia 61") o riportando su "Domus" gli atelier con le ultime novità internazionali. Nella professione è dominante il principio dell'architettura come opera d'arte "totale" e d'invenzione, in grado di riassumere le funzioni espressive prima affidate alla genialità degli amici. La fedeltà di Ponti ai preziosi maestri dell'alto-artigianato, come gli artigiani vetrai o i ceramisti, sollecitati a operare in modi differenti da quelli consuetudinari, resta immutata, benché il rapporto collaborativo con gli autori privilegiati si converta in una fedele amicizia, in nome di una missione più "alta" dell'architettura quale opera d'arte.

1 Sul rapporto tra Gio Ponti e le arti figurative è il mio saggio *Ponti artista verso gli artisti*, in M. A. Crippa, C. Capponi, Gio Ponti e l'architettura sacra. Finestre aperte sulla natura, sul mistero, su Dio, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006, pp. 57-73.

2 G. Ponti, *Espressione di Gio Ponti*, in "Aria d'Italia", Daria Guarnati Editore, Milano 1954, p. 6.

3 G. Ponti, *La collezione italiana del Museum of Modern Art di New York*, in "Domus", n. 248, luglio-agosto 1950, pp. 42-45.

4 Nel 1932, in preparazione alla V Triennale, Ponti afferma: "L'esempio dell'apporto che gli artisti hanno recato ad alcune delle più nobili industrie ed arti applicate italiane, la tenace propaganda nostra e di altre benemerite riviste d'arte, avvicinano sempre più il momento nel quale sarà realizzata una piena, una felice collaborazione fra industrie d'arte (arti del mobile, del metallo, del vetro, della stoffa, della ceramica) ed artisti, pittori, scultori, architetti che siano. Ciò è indispensabile: e non solo da un punto di vista d'arte, ma anche da un punto di vista vitale ed economico per queste produzioni alle quali l'artista reca creazione [...]". G. Ponti, *Verso gli artisti*, in "Domus", n. 59, novembre 1932, p. 645.

5 *Ibidem*. Una serie di eventi fondamentali hanno segnato i secondi anni Venti vissuti da Ponti come continuo aggiornamento rispetto ai parametri dell'architettura e dell'arredamento, tra i quali la visita al padiglione dell'Esprit Nouveau all'Esposizione delle Arti Decorative di Parigi (1925), con le grandi composizioni murali di Léger, le frequentazioni parigine dello stesso Severini, amico dell'architetto, che teorizzava il ritorno della pittura all'affresco anche nell'architettura contemporanea, concetto avallato fin dai primi numeri di "Domus".

6 G. Marussig, *Decorazioni pittoriche e plastiche alla V Triennale di Milano*, in "Rassegna d'architettura", luglio-agosto 1933.

7 "Agli artisti imprigionati nei traffici dei mercanti, nei serragli delle innumerevoli esposizioni, perduti nelle discussioni da caffè, attenti e impressionati solo dalle quotazioni della critica, sia dato finalmente un campo più vasto e animoso, più fecondo e libero, fuori di atmosfere chiuse e umilianti". G. Ponti, *Architettura - Pittura - Scultura*, in "Casabella", n. 66, giugno 1933, p. 30. Non è da escludere, del resto, in questa convinzione, un riflesso del pensiero di Edoardo Persico, come ammetterà lo stesso Ponti attraverso

la lettura della Guarnati: "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". in G. Ponti, *Espressione di Gio Ponti*, op. cit., p. 6.

8 Un'analisi del rapporto Ponti-Campigli è nel mio saggio *La chimera dell'architettura: Campigli e Gio Ponti*, in Massimo Campigli. Essere altrove, essere altrimenti, catalogo della mostra, (Milano, Museo della Permanente, 26 ottobre 2001-27 gennaio 2002), Skira, Milano 2001, pp. 161-205. Il concetto di una decorazione "avvolgente" l'architettura è spiegato da Ponti: "Il primo esperimento per ornare un ambiente sia dunque quello pittorico; questo comanda tutta la tradizione italiana. Garanzia assoluta di riuscita dell'esperimento si ha poi sotto due condizioni: 1°) che la pittura murale debba determinatamente celebrare, evocare o documentare una cosa: abbia cioè uno scopo, una responsabilità; 2°) che si estenda a tutto l'ambiente [...] la pittura murale che si limiti ad un pannello non ha ragione di essere murale, non ha nulla di murale, è meglio che sia su tavola o su legno [...]". G. Ponti, *Elementari considerazioni sulla pittura murale*, in "Domus", n. 134, febbraio 1939, p. 31.

9 G. Giovannoni, *I rapporti tra l'architettura e le arti della pittura e della scultura nei vari periodi dell'arte italiana*, Atti del Convegno, 25-31 ottobre 1936, Reale Accademia d'Italia, Roma 1937, p. 78.

10 Ponti fu assistito nell'esecuzione dal pittore Fulvio Pendini: l'affresco, dipinto nel 1941 sotto le rampe dello scalone di Palazzo Bo, fu ripreso dall'architetto nel 1951, perché: "m'ero lasciato allora incantare dall'impiego massiccio del bianco di calce e il dipinto si era nel tempo sbiancato".

In occasione di quel restauro egli diede una testimonianza su "Domus" che chiarisce il personale approccio al linguaggio pittorico: "Nella ripresa di quella pittura erano accanto a me due pittori per soccorrermi o frenarmi dove perizia e tecnica mi mancavano o mi mancava pazienza. Ma l'angoscia è pazienza? Consigliavano: 'fai meglio, fai così'. 'No' invocavo 'lasciatemi fare me, lasciatemi fare come sono, con la mia povertà, con i miei limiti, con me stesso, perché m'importa solo quel che voglio dire e quel che voglio dire ha da essere detto con le mie parole, inabili che siano, perché quelle sole vi aderiscono e sono testimonianza di sincerità, di verità'. G. Ponti, *Dipinto in pubblico*, in "Domus", n. 255, febbraio 1951, p. 33.

11 L. Ponti, Massimo Campigli, *Nuovi scrupoli*, in "Domus", n. 276, novembre 1935.

12 G. Ponti, *Mobilizziamo le produzioni d'arte per l'E42*, in "Domus", n. 133, gennaio 1939, p. 33; G. Ponti, *Elementari considerazioni sulla pittura murale*, op. cit.; G. Ponti, *Mobilizziamo le produzioni d'arte per l'E42*, in "Domus", n. 135, marzo 1939, pp. 65-68; in questo articolo, in particolare, Ponti fa una panoramica delle risorse d'autore che gli architetti hanno a disposizione per le proprie opere e tra gli scultori cita Romanelli, Martini, Messina, Marini, Fontana, Crocetti, Marchesini, Fazzini; tra i pittori Sironi, Soffici, Oppo, Funi, Severini, Casorati, Carrà, de Chirico, Campigli, Cesetti, per i maestri di vetrate Pietro Chiesa, e per le ceramiche Melandri; G. Ponti, *Le produzioni d'arte e il mercato mondiale*, in "Corriere della Sera", 17 febbraio 1939; G. Ponti, *Mobilizzare le produzioni d'arte con un piano per potenziarle*, in "Corriere della Sera", 17 febbraio 1939; G. Ponti, *Date da operare agli artisti*, in "Domus", n. 145, gennaio 1940, p. 53; G. Ponti, *Arte per il popolo*, in "Domus", n. 147, marzo 1940, p. 53.

13 Lettera di Lucio Fontana a Gio Ponti da Milano, 11 giugno 1951, in P. Campigli (a cura di) *Lucio Fontana. Lettere 1919-1968*, Skira, Milano 1998, n. 260, p. 217.

14 L. Ponti, *Clima di pittori*, in "L'Italia", 31 marzo 1944, p. 2. Per l'impegno "morale" affidato alla critica d'arte sono istruttivi i primi articoli di Lisa Ponti sul quotidiano cattolico: *Le mani degli artigiani*, in "L'Italia", 2 febbraio 1944, p. 2; *Scrivere d'arte*, in "L'Italia", 28 febbraio 1944, p. 2; *Arte in cantiere*, in "L'Italia", 14 marzo 1944, p. 2, con riferimento alla concezione della *Madonna del mantello* di Ponti affidata alle mani di Ettore Calvelli.



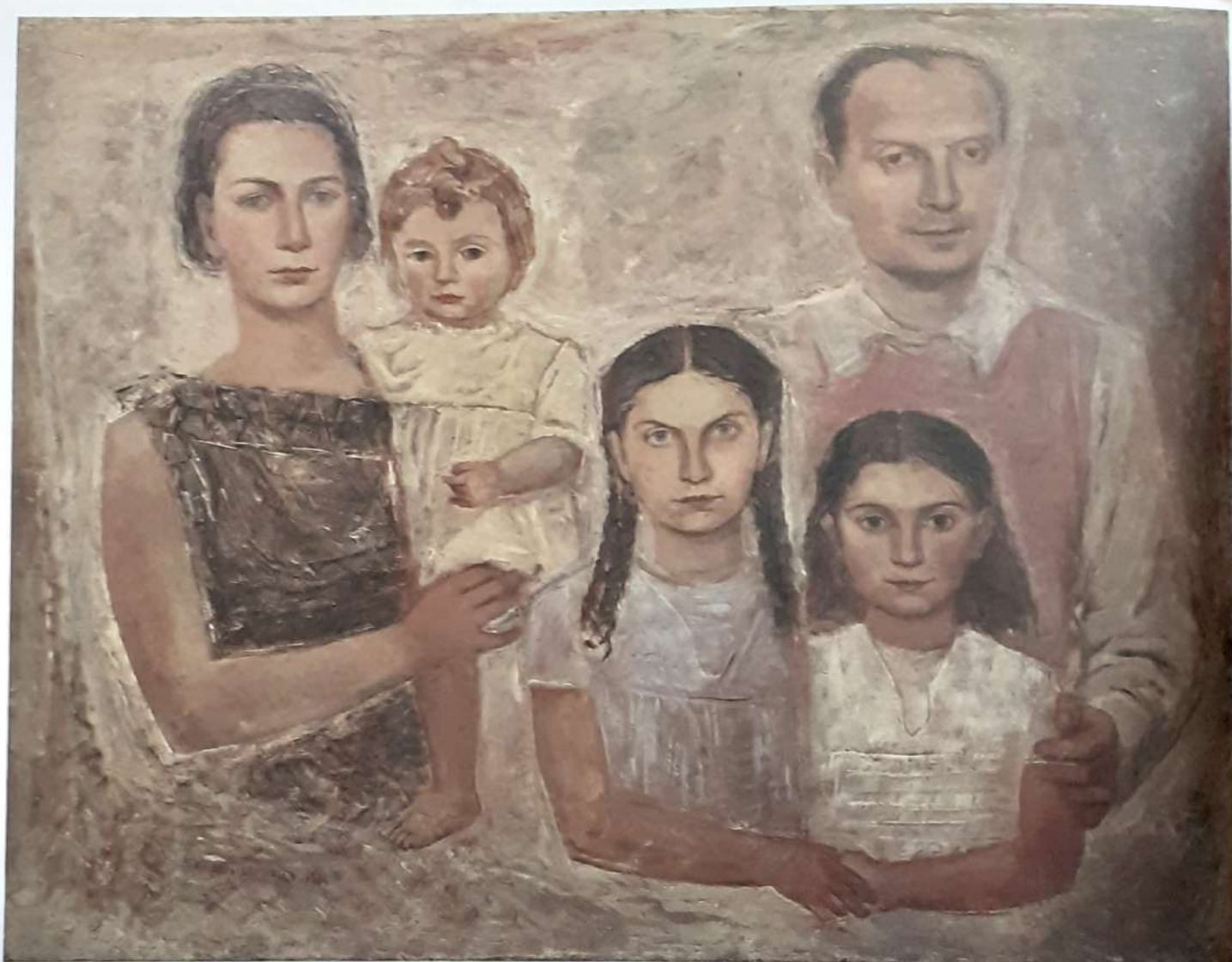
domus



*Ambiente spaziale
a Luce nera* di Lucio Fontana
sulla copertina di "Domus",
n. 236, maggio 1949.
Courtesy Editoriale Domus



Fausto Melotti, *Figure femminili*
per Villa Planchart nel giardino
dello Studio dell'artista in via
Leopardi, Milano 1953 circa.
Courtesy Hauser & Wirth,
Fondazione Fausto Melotti,
Milano



Massimo Campigli,
*La famiglia dell'architetto
Gio Ponti*, 1934, olio su tela.
Courtesy Gio Ponti Archives



Gio Ponti, Gonfalone per l'Ospedale Maggiore, *Annunciazione*, 1930. Ricamo in filo d'oro su raso Ferrari eseguito dal laboratorio Bertarelli. Foto Salvatore Licitra
Courtesy Gio Ponti Archives



Gio Ponti, *Ritratto del capitano Patetta*, 1917. Matita e acquerello su carta. Pubblicato in *Espressione di Gio Ponti*, in "Aria d'Italia", Daria Guarnati Editore.

Interventi di arredo e decorazione di Palazzo Bo, Rettorato dell'Università di Padova, 1936-1941. Veduta della Scala del Sapere progettata e affrescata da Gio Ponti. Pubblicato in *Espressione di Gio Ponti*, in "Aria d'Italia", Daria Guarnati Editore. Foto MOORE