RESTITUIRE GIO PONTI ALLA CITTA'

BIANCA MARIA RODRIGUEZ

RESTITUIRE GIO PONTI ALLA CITTA'

LA QUINTA URBANA NEL DIALOGO TRA I LUOGHI DELL'ABITARE

Dottoranda
BIANCA MARIA RODRIGUEZ

Tutor
GIOVANNI MULTARI
Co-Tutor
ALESSANDRO COLOMBO

Dottorato di Ricerca in Architettura
"Il progetto di architettura per la città, il paesaggio e l'ambiente"

Università degli Studi di Napoli Federico II
Scuola Politecnica e delle Scienze di Base
Dipartimento di Architettura DiARC

XXXV ciclo

Indice

ANTEFATTO 9 - 36

Presupposti della ricerca e stato dell'arte: perché Gio Ponti | *why*
Oggetto di ricerca: restituire la città a Gio Ponti, Gio Ponti alla città | *from/to - to/from*
Campo di ricerca: perché Milano | *why*
Metodo e struttura della ricerca: dal punto di arrivo al punto di partenza | *from/to - to/from*

PRIMA FASE | TEORIA E CONOSCENZA 37 - 86

Capitolo primo | Abitare Milano: un caso di città-studio

1.1 Il piano regolatore per l'ambiente costruito
1.2 La continuità ambientale
1.3 Piani architettonici per la città
1.4 Sguardi e visuali
1.5 La ricostruzione per *Cifre parlanti*
1.6 L'aggiunta del nuovo

SECONDA FASE | CATALOGAZIONE E INTERPRETAZIONE 87 - 236

Capitolo secondo | Spazi urbani ed eredità di facciata

2.1 La facecity come strumento di ricerca
2.2 Abaco della Milano pontiana
2.3 I luoghi della compenetrazione
2.4 Modalità di lettura del fronte
2.5 Atlante delle facciate pontiane

Capitolo terzo | La residenza come urban face

3.1 *Casa moderna, città moderna*
3.2 Ambiente residenziale e residenza urbana
3.3 Dalla facecity alla residentialface
3.4 Quinta urbana e quinta domestica
3.5 La «finestra arredata»: scenario abitabile
3.6 Casa Dezza come caso-campione

TERZA FASE | APPLICAZIONE E DIMOSTRAZIONE 237 - 334

Capitolo quarto | Le transizioni urbane come progetto dell'insieme

4.1 Il fronte angolare come caso-studio
4.2 Palazzo e Torre Rasini
4.3 Casa Domenichino
4.4 Casa Nievo
4.5 Verifiche e ipotesi di continuità

APPENDICI 335 - 383

Bibliografia
Elenco delle illustrazioni
Time-line delle opere pontiane
Fondi archivistici

ANTEFATTO

Presupposti della ricerca e stato dell'arte: perché Gio Ponti | *why*

Le origini della ricerca proposta si basano sulla volontà di codificare un'eredità e in qualche modo riportarla alla luce, definendo l'attualità e le risposte che un'architettura può dare. Si concentra su una nota figura, Gio Ponti, rileggendo il suo patrimonio architettonico, con uno sguardo che lo reinterpreta e lo restituisce ad una nuova attualità.
La volontà di indagare su Ponti trova concretezza e ragion d'essere anche dall'interesse riformulato negli ultimi anni, interesse accompagnato da diverse pubblicazioni, mostre, convegni e lectio magistralis[1] che hanno posto nuovi punti di domanda su cui soffermarsi, nuovi sguardi su un Ponti che «attraverso la coerenza delle sue idee, ha saputo […] anticipare temi progettuali di cui gli ultimi scorci del novecento e ancora i nostri giorni registrano una sorprendente prossimità ai temi della ricerca contemporanea»[2].
Gio Ponti è conosciuto per le sue multiformi espressioni artistiche: curatore e direttore di riviste di architettura di notevole rilievo, decoratore e disegnatore di oggetti che hanno fatto la storia del design moderno, architetto di importanti interventi urbani e di intere porzioni di città, scrittore di innumerevoli articoli, saggi e libri sull'architettura e non solo. La figlia Lisa con Germano Celant, descrivono la mole della eterogenea ricerca pontiana con queste parole: «Sessant'anni di lavoro, architetture in tredici paesi, conferenze in ventiquattro paesi, insegnamento per venticinque anni, riviste dirette per cinquant'anni, scrivendo in ognuno di loro cinquecentosessanta numeri, duemilacinquecento lettere dettate,

1 Si fa riferimento al ciclo di conferenze tenutosi al MAXXI nel febbraio 2020, dal titolo Le storie dell'architettura che ha messo a fuoco alcune tematiche della poliedrica figura di Gio Ponti. Il ciclo si articola in quattro incontri: Gio Ponti e il design curato da Donatella Dardi, Gio Ponti e la città curato da Giorgio Ciucci, Gio Ponti e le arti curato da Francesca Zanella, Gio Ponti e l'editoria curato da Roberto Dulio.

2 GUCCIONE, M. (2019) *Gio Ponti al MAXXI*, in IRACE, F., CASCIATO, M. a cura di (2019) *Gio Ponti. Loving architecture*, Forma Edizioni, Firenze, pag. 8

Fig 1
Copertine di «Domus»

duemila lettere disegnate, progetti per centoventi imprese, ventimila disegni di architettura»[3]. Una serie di numeri che restituisce in modo quantitativo e preciso il significativo bagaglio culturale che Ponti ci ha lasciato e che oggi arricchisce il patrimonio italiano.

Fino ad ora la critica letteraria si è occupata di Ponti sotto diversi aspetti che spaziano dal design all'architettura, ma si ritiene che l'interesse ambientale di Ponti sia una tematica che necessita ancora di approfondimenti. Pertanto l'obiettivo della ricerca è quello di rispolverare l'inedito profilo architettonico di Ponti e di definire come il rapporto tra le sue diverse aree d'interesse sia una conditio sine qua non per comprendere questa figura poliedrica che «contiene moltitudini»[4]. Moltitudini che nelle architetture di Ponti sembrano trovare una unità compositiva, capace di generare una sintesi inusuale di arte e tecnica. Le sue opere contengono proprio quella volontà di parlare anche mediante la struttura, dialogare in modo concreto e, attraverso tale concretezza, restituire all'architettura l'attualità che le caratterizza. Un'attualità che è fatta di ascolto della città, dei luoghi dell'abitare, dei materiali, dei committenti e soprattutto dei fruitori di tali architetture.

Definito da Giovanna Melandri «una personalità tra le più straordinarie del Novecento italiano, un visionario di una specie molto rara, capace di plasmare e inverare le sue intuizioni in opere destinate a tramandarsi attraverso una molteplicità di epoche storiche e di stagioni culturali»[5], Ponti è per certi versi una figura ancora incompresa che ha dato il suo contributo in molteplici forme di interesse, un personaggio «così poliedrico e per certi versi attualissimo»[6].

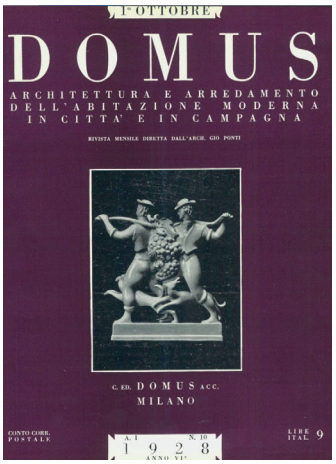
La ricerca vuole riscoprire Gio Ponti attraverso uno sguardo progettuale, ritenendo che la sua produzione e la sua poetica siano

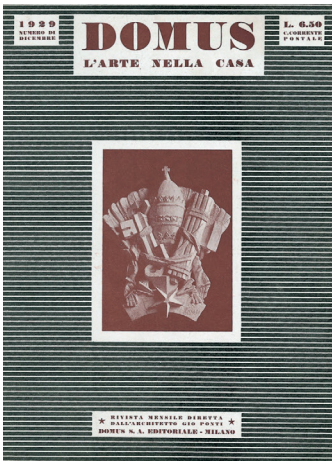
3 LICITRA PONTI, L., CELANT, G. (1990) *Gio Ponti: l'opera*, Leonardo, Milano, pag. 45

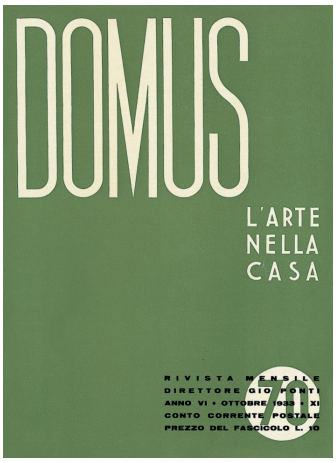
4 WHITMAN, W. (1887) *Foglie d'erba*, Mattioli, Firenze, pag. 17

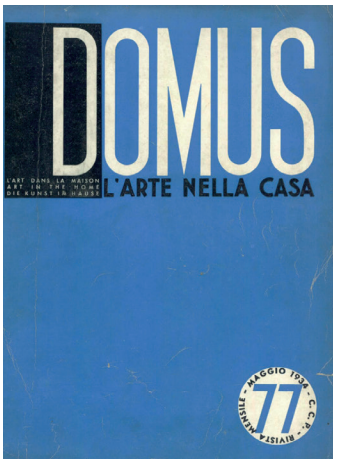
5 MELANDRI, G. (2019) *Prefazione*, in IRACE, F., CASCIATO, M. a cura di (2019) *Gio Ponti. Loving architecture*, Forma Edizioni, Firenze, pag. 7

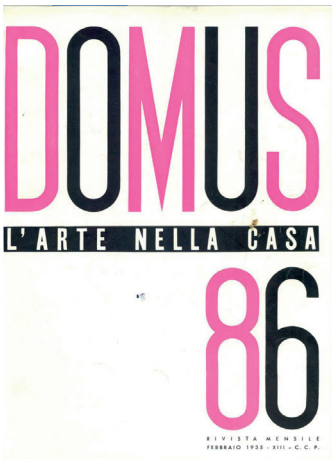
6 *Ibidem*

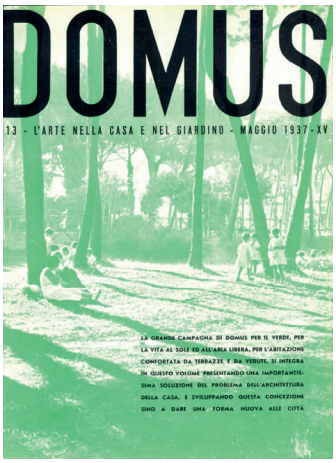

1° OTTOBRE
DOMUS
ARCHITETTURA E ARREDAMENTO
DELL'ABITAZIONE MODERNA
IN CITTA' E IN CAMPAGNA
RIVISTA MENSILE DIRETTA DALL'ARCH. GIO PONTI
C. ED. DOMUS ACC.
MILANO
CONTO CORR. POSTALE
LIRE ITAL. 9
A. I
1928
N. 10
ANNO VI°

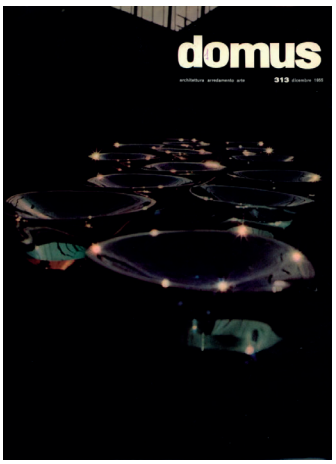

1929
NUMERO DI DICEMBRE
DOMUS
L'ARTE NELLA CASA
L. 6.50
C/CORRENTE POSTALE
RIVISTA MENSILE DIRETTA
DALL'ARCHITETTO GIO PONTI
DOMUS S. A. EDITORIALE - MILANO

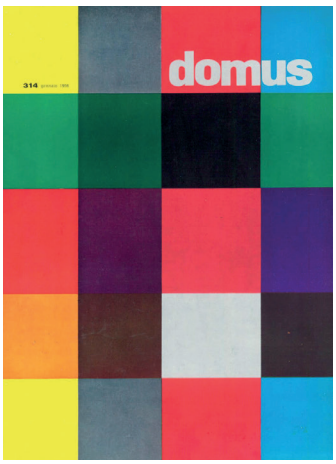

DOMUS
L'ARTE
NELLA
CASA
RIVISTA MENSILE
DIRETTORE GIO PONTI
CONTO CORRENTE POSTALE


DOMUS
L'ART DANS LA MAISON
ART IN THE HOME
DIE KUNST IN HAUS
L'ARTE NELLA CASA
MAGGIO 1934
77
RIVISTA MENSILE
C. C. P.


DOMUS
L'ARTE NELLA CASA
86
RIVISTA MENSILE
FEBBRAIO 1933 - XII - C. C. P.


DOMUS
13 - L'ARTE NELLA CASA E NEL GIARDINO - MAGGIO 1937 - XV
LA GRANDE CAMPAGNA DI DOMUS PER IL VERDE, PER
LA VITA AL SOLE ED ALL'ARIA LIBERA, PER L'ABITAZIONE
CONFORTATA DA TERRAZZE E DA VEDUTE, SI INTEGRA
IN QUESTO VOLUME PRESENTANDO UNA IMPORTANTIS-
SIMA SOLUZIONE DEL PROBLEMA DELL'ARCHITETTURA
DELLA CASA, E SVILUPPANDO QUESTA CONCEZIONE
SINO A DARE UNA FORMA NUOVA ALLE CITTÀ


domus
architettura arredamento arte
313 dicembre 1955


domus
314 dicembre 1955

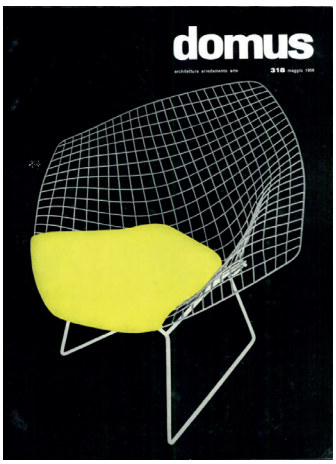
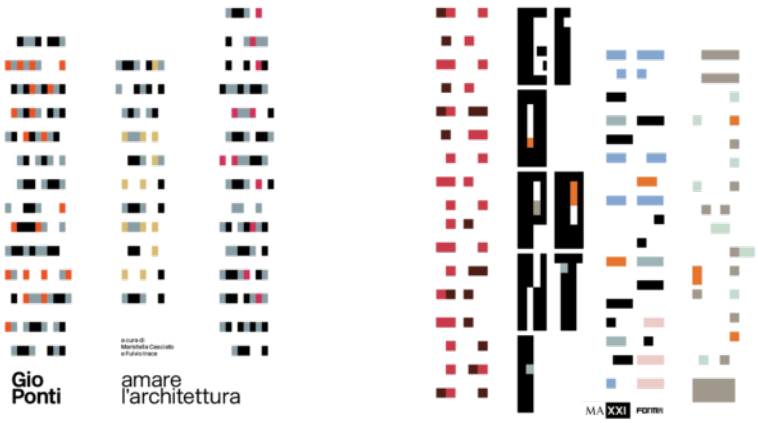

domus
architettura arredamento arte
318 maggio 1956

Fig 2
Copertina della catalogo della mostra *Gio Ponti. Loving Architecture*



un campo ancora fertile su cui concentrarsi e vedendo nei suoi progetti risposte ancora attuali rispetto alle riflessioni contemporanee sull'abitare. Sebbene sia considerato un personaggio su cui l'attenzione della critica già ha mostrato grande interesse negli ultimi decenni, alcune ricerche attuali[7] hanno riportato nuovamente l'obiettivo sulla figura di Gio Ponti, ritenendola «per più tratti da rielaborare e vivificare»[8].

Tanto l'immensa produzione quanto i molteplici volti che lo caratterizzano hanno reso difficile per gli studiosi la possibilità di focalizzarsi su alcuni aspetti salienti del suo lavoro, tanto da offrire ai curiosi lettori espressioni sempre diverse ma mai davvero approfondite. Le numerose monografie a lui dedicate, sebbene evidenziano un lavoro costante nel tempo che spazia dal design all'architettura, dall'insegnamento all'editoria, si concentrano sulla raccolta del materiale, sulla catalogazione dei suoi progetti, preferendo fornire degli spunti di riflessione sui molteplici topic delle teorie pontiane. Seppur di grandissimo interesse, tali spunti restano spesso in forma di brevi contributi che non affrontano le

7 La mostra Gio Ponti Living architecture al MAXXI e il ciclo di conferenze tenutosi al MAXXI nel febbraio 2020, "Le storie dell'architettura" che hanno messo a fuoco alcune tematiche della poliedrica figura di Gio Ponti

8 MELANDRI, G. (2019) *Prefazione*, in IRACE, F., CASCIATO, M. a cura di (2019) *Gio Ponti. Loving architecture*, Forma Edizioni, Firenze, pag. 7

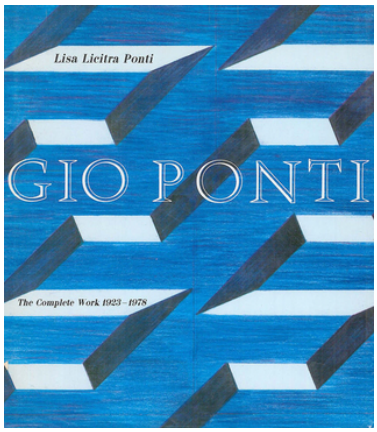
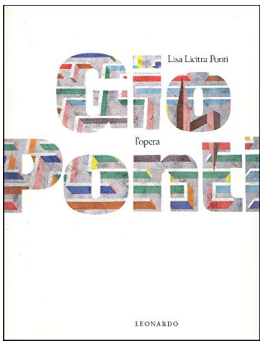


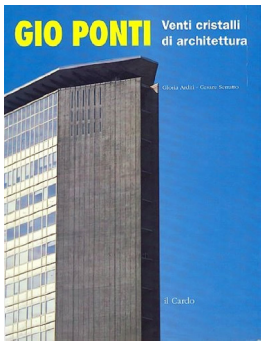


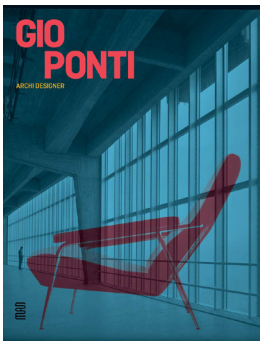
Fig 3
Copertine di alcune monografie su Gio Ponti

tematiche in modo esaustivo. Quanto pubblicato finora rappresenta un importantissimo contributo alla divulgazione della poetica pontiana. Tuttavia la metodologia utilizzata in questi testi si basa su una chiave interpretativa che rilegge l'opera pontiana per topic, che consente una conoscenza sì generale ma generica, che introduce ma non approfondisce i vari aspetti di Ponti, accostando tra loro frammenti e piccole parti del pensiero complesso di una figura poliedrica. Ogni conoscenza resta pertanto vincolata ad un piano lineare che propone in modo oggettivo e con lo stesso peso le varie sfaccettature del personaggio senza arrivare a soffermarsi davvero e senza sviscerare concetti che renderebbero più chiara la visione generale di un pensiero così ardito. Certamente gli interessi multidisciplinari di Ponti non facilitano il lavoro né aiutano ad approfondire un aspetto piuttosto che un altro.
La maggior parte delle monografie a lui dedicate ha senz'altro il merito di proporre tale aspetto multidisciplinare con molta chiarezza mediante catalogazioni che scandiscono temporalmente le innumerevoli passioni di Ponti che attraversano il mondo artistico e pittorico, architettonico e urbano, editoriale e decorativo: una carriera lunga una vita.
Le monografie sono state uno strumento di studio fondamentale per fare chiarezza su quale taglio interpretativo dare alla ricerca e, attraverso alcune considerazioni critiche, definirne l'oggetto. Negli ultimi decenni ad accompagnare la produzione bibliografica

Fig 4
Copertine di alcune monografie su Gio Ponti







sono state alcune mostre i cui esiti pubblicati hanno fornito un importante contribuito. La mostra *Gio Ponti. Loving architecture*, co-curata da Maristella Casciato e Fulvio Irace, con Margherita Guccione, Salvatore Licitra e Francesca Zanella, presentata al Maxxi nel 2019, ha riproposto e riportato alla luce la figura di Ponti focalizzandosi su più tematiche e raccontando un personaggio che è memoria di tantissime azioni, tutte di grande valore. La visione allargata proposta, ha inquadrato l'espressione poliedrica di Ponti in una cornice di conoscenze eterogenee. Ponti è stato d'insegnamento per tutto ciò che spazia intorno all'arte; ne sono la dimostrazione le parole raccolte nel catalogo della mostra, in cui gli autori analizzano l'operato pontiano, ognuno mediante il proprio ambito disciplinare. Più sguardi riescono a trarre una visione unitaria dei mille Ponti. La conclusione, e l'insegnamento che ne deriva, è una lezione che deve essere chiara al lettore: l'attualità di Ponti.

Salvatore Licitra, nella monografia *Gio Ponti. Archi-Designer*[9] intitola il suo saggio "Gio Ponti: una guida per un uso contemporaneo"[10]. Il termine "guida" consente un gioco di parole notevole, perché può essere letto sia in riferimento al testo, come strumento per la lettura della produzione di Gio Ponti, sia in riferimento a lui come figura che indica il cammino.

9 Cfr. BOUILHET DUMAS, S., FOREST, D., LICITRA, S. (2018) *Gio Ponti. Archi-designer*, MAD, Parigi, pag. 11

10 *Ibidem*

Con queste pubblicazioni, l'attività pontiana è stata più volte catalogata ma le sue opere sono spesso presentate come dei macro oggetti di design, sono descritte senza una connotazione spaziale, estraniate dal rapporto con la forma urbana che le accoglie. Per tali ragioni la ricerca ritiene necessario ri-contestualizzare Gio Ponti, ri-collocarlo nelle trame urbane, ramificare i suoi progetti all'albero della città.

Oggetto di ricerca: restituire la città a Gio Ponti, Gio Ponti alla città | *from/to - to/from*

Abitare la città è oggi più che mai un tema fortemente dibattuto per il cambio di sguardo e di percezione. Leggere le architetture di ieri significa farsi carico delle caratteristiche del luogo che le ospita per riflettere sui nuovi volti della città futura.
Per chiarire la visione pontiana è necessario procedere ad una rilettura dei tessuti urbani, restituendo i suoi progetti ai caratteri della città. Una rilettura che - procedendo dal from al to - dovrebbe generare una risposta dal to al from. La ricerca prova quindi a suonare una nota per ascoltarne il riverbero, perché si ritiene possibile che, rileggendo le opere di Ponti e re-inserendole nella città, intesa come elemento primario di conoscenza, la città sarà di conseguenza restituita a Gio Ponti. Si intende condurre questo studio al fine di interpretare le conseguenze delle azioni di Ponti per una lettura della città attuale.
Le sue architetture che oggi dominano le città, ma anche i tanti pensieri sul mondo a lui contemporaneo e sulle fragilità di un'epoca con cui si è confrontato e le risposte che ha trovato, sembrano ancora attuali e con queste oggi bisogna confrontarsi.
La ricerca vuole pertanto concentrarsi su tale eredità pontiana, sulle considerazioni riguardo la città, sul modo di intervenire nei contesti costruiti, sulle diverse tipologie dell'abitare l'ambiente urbano. Nei suoi scritti Gio Ponti affronta il tema della città sempre in relazione all'idea dell'abitare tramite una visione che vede nella collettività il fine ultimo. «Le realizzazioni contemporanee

Fig 5
Edifici pontiani come macro-oggetti di design

si sviluppano subito, fatalmente nella dimensione delle attività collettive d'oggi. […] S'è detto: l'uomo è misura di tutte le cose […] ma oggi, in molte altre cose come nell'architettura non è più l'uomo-individuo ma l'uomo-società che è misura di tutte le cose»[11]. Gli edifici di Ponti sono edifici urbani, sono progetti che rispondono ai criteri della città. Dettano soluzioni, leggono ed interpretano la città. Sempre in bilico tra realtà frenetica e frenesia poetica, Ponti pensa al tema della città come riflesso dei bisogni dell'uomo e come tali riflette in modo nostalgico su «quelle che continuano attraverso gli anni e le mutazioni a dare la loro forma ai desideri e quelle in cui i desideri o riescono a cancellare la città o ne sono cancellati»[12].

La ricerca intende in questo modo agire su due fronti che si intrecciano tra loro: rileggere una città dallo sguardo dell'architetto e riconoscere il patrimonio moderno in un'ottica di sviluppo futuro. Solo dalla conoscenza di un fenomeno urbano si può adottare una strategia di rilancio e di costruzione per la città futura. Leggere i valori della città preesistente è sicuramente un'azione che guarda al passato per ragionare su nuove azioni future. «Valutare il successo con cui il patrimonio esistente è riconvertito per fare fronte alle necessità di un utilizzo contemporaneo»[13] significa assimilare le scelte passate e prenderne atto.

Restituire la figura di Gio Ponti alla città è un atto che, da studiosi, dobbiamo ad un architetto che ha saputo «porsi di volta in volta in rapporto ad altre architetture esistenti, a un determinato paesaggio, a un sistema di infrastrutture [...] di essere parte compiuta di un processo in divenire»[14], attraverso una sensibilità acuta per l'uomo, fruitore diretto dei luoghi dell'abitare.

11 PONTI, G. (1943) *Elogio dell'uniformità*, in «Corriere della sera», 22 marzo

12 CALVINO, I. (1972) *Le città invisibili*, Einaudi, Torino, pag. 42

13 MAAS, W. (2019) *Reinterpretare il passato*, in «Domus», n. 1036, 3 giugno, pag. 605

14 AYMONINO, C. (1975) *Il significato delle città*, Laterza, Bari, pag. 2



Campo di ricerca: perché Milano | *why*

La città è da sempre il campo di ricerca in cui si inserisce il pensiero umano tradotto in architettura mediante molteplici punti di vista che mettono in risalto quello che è l'abitare collettivo come il luogo dello stare condiviso. La città è un contenitore di idee, il luogo dove «l'assetto spaziale e quello interpretativo tendono a sovrapporsi»[15].

La ricerca si interroga su quale sia la città più adatta per costruire un metodo di indagine che definisca il rapporto tra progetto e città rispetto alle diverse aree geografiche[16] in cui è intervenuto, alle molteplici trame urbane con cui si è confrontato. Nonostante la vasta produzione pontiana collochi le sue opere in più parti del mondo, si ritiene opportuno stringere il raggio d'azione e riferirsi ad una sola città come quadro di riferimento: Milano, la sua città[17]. Tra i tanti volti urbani con cui Ponti si interfaccia, Milano risulta il più adatto per trarre le somme di un pensiero lungo una vita. «Perché io amo questa mia città in tutto quanto la vedo partecipare a quell'animoso movimento di civiltà che amo nel mondo e nell'epoca straordinaria nella quale ho la fortuna di vivere»[18].

Anche gli studi di Giorgio Ciucci[19] su Ponti e l'urbanistica confermano l'interesse che da sempre Ponti ha dedicato alla struttura urbana di Milano, alla costruzione della Milano moderna e ai temi

15 AYMONINO, C. (1975) *Il significato delle città*, Laterza, Bari, pag. 18

16 Oltre l'Italia, Ponti ha lavorato in molti paesi quali l'Iraq, il Pakistan, il Brasile e la Svezia.

17 Cfr PONTI, G., CORSINI, C., PONTI, L., ALPAGO NOVELLO, A. (1957) *Milano oggi, Milano moderna*, Milano Moderna Edizioni, Milano. Qui Ponti parla di Milano descrivendola tramite l'aggettivo possessivo "mia" che spesso accompagna alle parole Milano, città. Elemento rafforzativo per esprimere il suo sentirsi fortemente radicato nella città.

18 PONTI, G., CORSINI, C., PONTI, L., ALPAGO NOVELLO, A. (1957) *Milano oggi, Milano moderna*, Milano Moderna Edizioni, Milano, pag. 12

19 Il Ponti urbanista è un volto poco noto e poco indagato, che viene riportato alla luce solo ultimamente da Giorgio Ciucci nella pubblicazione *Gio Ponti Loving Architecture* pubblicata nel 2019, anno in cui la ricerca dottorale si stava già cimentando su questi aspetti.



Fig 6
Copertine di alcune guide di Milano

della ri-costruzione post-bellica. Rileggere Gio Ponti oggi significa capire l'attualità del suo ruolo in una città in continuo mutamento, che assorbe le trasformazioni e che si lancia verso il futuro alla velocità della luce.

Nel numero 1041 di «Domus»[20], Fulvio Irace scrive: «Lo studio Global cities of the future, come anche la recente ricerca Domus Ispi al domusforum "The Future of Cities. Energy" lo scorso 10 ottobre, incoronano l'area metropolitana lombarda tra le più ricche del PIL, e che tra i nuovi fattori economici una voce rilevante è quella costituita dal turismo»[21]. Il ruolo che Milano sta assumendo come centralità nel panorama non solo italiano, ma mondiale, è anche frutto del lungo lavoro di ricostruzione post-bellica che ha dato alla città la dicitura di "Milano moderna".

La ricerca pontiana sui temi urbani si colloca soprattutto in due momenti storici: gli anni Trenta, fase di costruzione della città moderna, e gli anni Cinquanta, fase di ri-costruzione della città. L'apparato teorico della ricerca si basa sostanzialmente sui contributi di Ponti nel «Corriere della Sera», strumento necessario ai fini di ricostruire il pensiero di Ponti riguardo la città di Milano; sulle raccolte editoriali di «Domus» prima e «Stile» poi, tramite cui Ponti, in veste di direttore, seleziona gli argomenti che maggiormente gli interessano; sul breve ma esaustivo volumetto *Ci-*

20 David Chipperfield dedica il numero 1041 di «Domus» pubblicato nel dicembre 2019 alla città di Milano, alle sue trasformazioni future e al patrimonio moderno che la costruisce.

21 IRACE, F. (2019) *Milano dal basso*, in «Domus», n. 1041, dicembre, pag. 10



Fig 7
Copertine di alcune guide di Milano

fre parlanti: ciò che dobbiamo conoscere per ricostruire il paese che Ponti pubblica con Vittorio Bini sul tema della ricostruzione. Altri due importanti strumenti bibliografici che hanno aiutato ad avere un quadro chiaro sullo sviluppo urbano di Milano prima e sulla transizione da città borghese a città moderna poi sono stati rispettivamente il testo di Giuseppe De Finetti, *Milano. Costruzione di una città*[22], e le ricerche ultimamente condotte da Angelo Lunati e raccolte in *Ideas of Ambiente. History and bourgeois ethics in the construction of modern Milan, 1881-1969*[23].

Altro contributo bibliografico è fornito dalle guide, importante strumento di lettura del tessuto urbano accolto e sostenuto proprio da Ponti nelle rubriche di «Domus». Piero Bottoni pubblica nel 1954, per l'Editoriale Domus, una guida con cinque itinerari per conoscere la città moderna. Il libro *Antologia di edifici moderni in Milano* ha introdotto un nuovo genere letterario diventato strumento tradizionale di lettura della città. «Il 'volumetto' […] nasceva con l'intento di fornire ad architetti, uomini di cultura e abitanti della città un "filo indicativo di quello che è o non è architettura moderna"»[24]. Introdotto in un momento decisivo per l'avvento della costruzione del miracolo milanese moderno, «Il libro

22 Riedito da CISLAGHI, G., DE BENEDEI, M., MARABELLI, P., a cura di (2011) *Giuseppe de Finetti. Milano. Costruzione di una città*, Hoepli, Milano

23 Cfr LUNATI, A. (2020) *Ideas of Ambiente - History and Bourgeois Ethics in the Construction of Modern Milan*, Park Book, Zurigo. Esito della ricerca di dottorato Dottorato di ricerca di presso il Dipartimento di Architettura del Politecnico Federale di Zurigo. Dal titolo: "Ambiente. History and bourgeois ethics in the construction of modern Milan, 1881-1969". Relatore: Prof. Adam Caruso, Correlatori: Prof. Laurent Stalder, Prof. M. Biraghi.

24 MARCHETTI, V. (2019) *Dalle guide di architettura alle guide d'uso*, in «Domus», n. 1041, dicembre, pag. 113

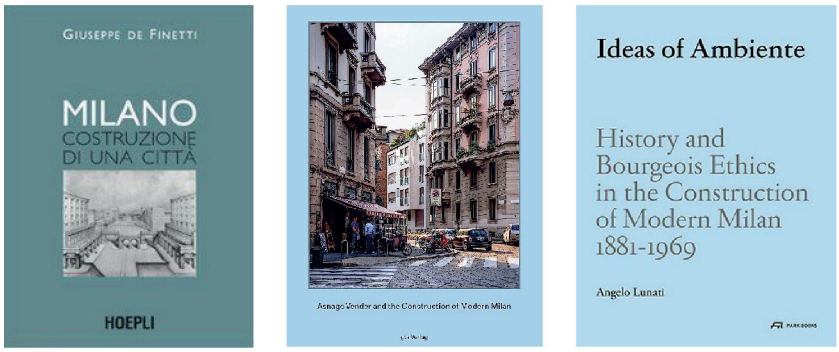


Fig 8
Copertine di alcune monografie su Milano

di Bottoni viene riconosciuto come un manuale di architettura moderna, indispensabile per gli architetti della ricostruzione per non dimenticare l'eredità del Razionalismo»[25]. Nella prefazione, Bottoni specifica l'importanza di conoscere il contesto milanese per pensare in un'ottica moderna ai nuovi edifici: «Nessuna nuova architettura sorge all'infuori di un ambiente generalmente attuale ad essa, cioè moderno, se non da un pensiero così profondamente nazionale da poter essere anche universale»[26].
Pochi anni dopo, rispettivamente nel 1957 e nel 1959, altre due guide posero lo sguardo sull'architettura milanese moderna: *Milano oggi* curata da Ponti, Corsini e Alpago Novello e *Nuove architetture a Milano* curata da Aloi[27]. La guida come strumento di lettura della città, non ha valenza scientifica di ricerca, ma è «nello stile di Ponti, uno sguardo sulla città della cultura degli eventi delle manifestazioni che concorrono a cementare l'immagine ideale di una città colta, aggiornata, briosa e, al tempo stesso, industriosa»[28]. A seguito delle trasformazioni urbane degli anni Sessanta il patrimonio moderno della città accresce il suo bagaglio, tanto che negli anni 2000 Gramiglia e Mazza sentono nuovamente il

25 *Ibidem*

26 BOTTONI, P. (1954) *Antologia di edifici moderni in Milano*, Editoriale Domus, Milano, pag. 8

27 Le due guide sono entrambe recensite in «Domus» n. 353. Cfr. PONTI, G. (1959) *Nuovi libri*, in «Domus», n. 353, aprile, pag. 53

28 *Ibidem*



Fig 9
Copertine di due numeri di «Domus» dedicati a Milano

bisogno di raccogliere tale patrimonio in una nuova guida[29] che percorre un secolo e che oggi, insieme al lavoro sulle case milanesi[30] di Pierini con Isastia, rappresenta un fondamentale testo di riferimento per le ricerche sul tema. A queste si aggiunge la recentissima pubblicazione di Biraghi con Granato - *L'architettura di Milano. La città scritta dagli architetti dal dopoguerra ad oggi*[31] - in cui gli autori delineano un'identità della Milano Moderna ma anche contemporanea. Il titolo è certamente un richiamo a Ponti che in *Amate l'Architettura* parla di Milano come la «città più moderna del mondo e la cosa più italiana d›Italia»[32].
Milano come patrimonio del moderno è il terreno fertile della produzione dei numerosi architetti che hanno calcato la scena dagli anni Trenta agli anni Settanta dello scorso secolo. Insieme a quella di Ponti, Milano moderna porta la firma di celebri nomi

29 Cfr GRAMIGNA, G., MAZZA, S. (2001) *Milano. Un secolo di architettura milanese dal Cordusio alla Bicocca*, Hoepli, Milano

30 Cfr PIERINI, O. S. (2017) *Case Milanesi 1923-1976: cinquant'anni di architettura residenziale a Milano*, Hoepli, Milano

31 Cfr BIRAGHI, M., GRANATO, A. (2021) *L'architettura di Milano. La città scritta dagli architetti dal dopoguerra ad oggi*, Hoepli, Milano

32 PONTI, G. (1957) *Amate l'Architettura. L'architettura è un cristallo*, Vitali e Ghianda, Genova, (II Ed. Rizzoli, Milano, 2008), pag. 58



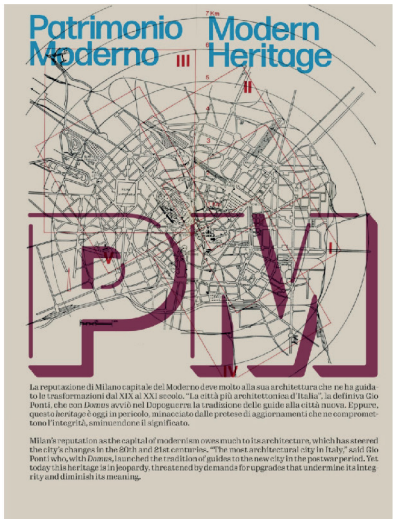


Fig 10
Alcune pagine di «Domus» dedicate a Milano

Fig 11
Inquadramento degli edifici di Gio Ponti a Milano
1:20000

dell'architettura, quali Rogers con Belgiojoso, Banfi e Peressutti, Mangiarotti e Morassutti, Moretti, Figini e Pollini, per nominarne solo alcuni. Lo sguardo progettuale sul patrimonio moderno per molto tempo si è fatto da parte, lasciandone la divulgazione alla disciplina storica. Ultimamente si è interessato a decifrare le scelte moderne per comprenderne l'attualità, basti citare le ricerche condotte da Cino Zucchi su Caccia Dominioni e da Adam Caruso e Helen Thomas su Asnago e Vender che rileggono lo scambio silenzioso ma eloquente tra gli architetti e la propria città. La ricerca vuole inserirsi quindi in questo filone interpretativo con lo scopo di restituire l'attualità di Ponti tramite uno sguardo progettuale. La studio parte dalla fase di catalogazione delle architetture di Ponti, già in larga parte decodificate nella guida edita da Quodlibet, *Gio Ponti e Milano. Guida alle architetture 1920-70*[33], per comprendere le ragioni progettuali di Ponti e le risposte che ogni progetto ha dato rispetto al contesto. Alla domanda "perché Milano?" la ricerca risponde con un percorso che guida il lettore attraverso il luogo pontiano per eccellenza verso una conoscenza che vede nel luogo di incontro tra la città e l'edificio la risposta ad ogni domanda.

33 Testo curato da Salvatore Licitra e Paolo Rosselli, con testi Lisa Licitra Ponti e prefazione di Stefano Boeri.





Metodo e struttura della ricerca: dal punto di arrivo al punto di partenza | *from/to - to/from*

La ricerca adotta un metodo che parte dalla conoscenza teorica del pensiero pontiano sui temi urbani, riconoscibili attraverso i suoi scritti, per poi applicare tali dati alla produzione operativa. Si passa quindi dal pensiero alla pratica, dalla conoscenza all'interpretazione. La metodologia con cui si affronta la tematica si basa su un'alternanza di elementi deduttivi ed elementi induttivi. Il lavoro si articola in tre fasi, che vanno dal generale al particolare e che focalizzano l'attenzione su tre macro argomenti: Milano come città-studio, la catalogazione e la conseguente interpretazione del rapporto edificio-città, e un'ultima fase di dimostrazione attraverso tre edifici-studio.
Il metodo della ricerca può essere comparato alla strategia che Alejandro Aravena, in *Domus Mille*, utilizza per raccontare, tramite proporzione matematica, il suo progetto premio Pritzker 2016: «il pezzo di stoffa sta alla sedia come X sta all'architettura» dove per X intende la proposta progettuale. Così, lo studio su Gio Ponti potrebbe essere analizzato con uno statement simile, secondo cui l'edificio sta alla città, come Ponti sta all'Architettura. Si intende pertanto, catalogare le sue architetture, selezionare dei casi-studio e reinterpretarli attraverso il ri-disegno, strumento di conoscenza prima e di interpretazione poi, risultato fondamentale per una ricerca condotta in ambito progettuale.
La fase di ridisegno di molti progetti di Gio Ponti e soprattutto dei casi-studio è stata possibile soprattutto grazie alle ricerche archivistiche condotte presso l'Archivio Civico di Milano (ACM) in primis, ma anche tramite il supporto dell'Archivio Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC) di Parma e l'Archivio Gio Ponti consultati tramite le importanti mediazioni di Lucia Miodini e Salvatore Licitra che si sono resi disponibili al confronto. Durante la fase di consultazione archivistica è stato possibile reperire materiale inedito su alcuni edifici, come Casa Nievo, ancora inedito.
La ricerca è stata condotta tramite un lungo periodo di studio a

Milano che ha permesso di effettuare sopralluoghi ed interviste mirate agli studiosi di Ponti, tra i quali Fulvio Irace, con il quale ho conversato nel suo studio presso il Politecnico di Milano e Salvatore Licitra che mi ha fatto visitare un appartamento di Casa Dezza e offrendomi l'opportunità di dialogare a lungo con gli abitanti dell'edificio[34].

Il lavoro si sviluppa dal generale al particolare e si articola in tre fasi, ognuna delle quali potrebbe essere autonoma perché ha una indipendenza all'interno del generale sistema argomentativo ma allo stesso tempo presenta una interconnessione tra le parti che sono l'una la diretta conseguenza dell'altra.
La prima parte intitolata "Teoria e conoscenza" è il momento di presa di coscienza delle teorie pontiane sull'urbanistica e l'abitare. Si inquadra il Ponti urbanista attraverso un apparato teorico che si avvale dei suoi scritti sul tema, collocabili in due fasce temporali che Irace chiama "fasi di modernizzazione": gli anni Trenta e gli anni Cinquanta.
Per l'impronta teorica che si vuole dare a questo capitolo, si sceglie di accompagnare il testo esclusivamente con disegni originali reperiti in archivio. In questa fase si applica un metodo deduttivo in quanto dall'interpretazione pontiana dei temi urbani si giunge a codificare i caratteri della città pontiana, una città per visuali, in cui gli edifici si palesano tramite il proprio volto. La Milano di Ponti è fatta pertanto di sguardi, di prospettive, di visuali, di scorci e connessioni, di luoghi per l'abitare in cui la città penetra la casa, la attraversa e la oltrepassa generando un rapporto indissolubile.
La prima parte del lavoro può essere riassunta in una importante conclusione che apre le fila della seconda parte: la ricerca arriva a postulare che lo spazio interno dello stare e lo spazio urbano sono, nel pensiero pontiano, parti dello stesso ragionamento.
La seconda parte, "Catalogazione e interpretazione", corpo centra-

34 La visita all'appartamento nonché allo studio Ponti, attuale sede dell'Archivio fotografico Gio Ponti, è stata una prova concreta di quanto sia intenso il legame tra i temi urbani e quelli domestici nell'opera di Gio Ponti.

le della ricerca, muove dal concetto che la facciata, quinta urbana e sfondo della città, è elemento di filtro, che attua la separazione e allo stesso tempo la connessione tra l'abitare interno e l'abitare esterno. L'espediente attraverso cui si studia il rapporto tra l'edificio ed il contesto è pertanto la facciata, che diventa taglio interpretativo della ricerca, strumento attraverso cui Gio Ponti viene restituito alla città, perché «sulla facciata di un edificio non è scritta solo la data della loro nascita, ma sono scritti gli umori pure, i costumi, i pensieri più segreti del loro tempo»[35].

Il lavoro di questa seconda parte trova origine nell'opera "Facecity" co-curata da Pino Musi e Fulvio Irace e presentata alla Biennale di Architettura del 2012, diretta da David Chipperfield[36]. Come note in uno spartito musicale, le facciate sono presentate da Musi e Irace come gli espedienti moderni che restituiscono un nuovo volto alla città contemporanea. L'affinità della ricerca corrente con il lavoro di Musi e Irace si esplicita nei tre punti: Milano come area geografica; la facciata come strumento di ricerca; gli anni che intercorrono tra la fine del primo e del secondo conflitto mondiale come periodo storico.

In questa seconda parte si elaborano due tassonomie, una catalogа gli edifici di Ponti in un *Abaco* e un'altra tematizza i prospetti in un *Atlante*.

L' *Abaco degli edifici* è una tassonomia di carattere più oggettiva, sviluppata a partire dall'ampio lavoro di catalogazione condotto da Lisa Licitra Ponti con Stefano Boeri nel 2019. A questo lavoro, si aggiungono alcuni edifici che, mediante la ricerca in Archivio Civico, è stato possibile attribuire a Gio Ponti, sottraendone altri che non risultano utili per le finalità del lavoro. Diversi sono gli aspetti che si prendono in considerazione per la decodifica di questa prima catalogazione: il primo aspetto è relativo al modo in cui si inserisce nel contesto; il secondo al dialogo che instaura con gli altri edifici; il terzo alle relazioni che le sue facce stabiliscono

35 SAVINIO, A. (1996) *Ascolto il tuo cuore, città*, Adelphi Edizioni, Milano, pag. 158

36 Cfr. Il secondo capitolo della tesi dottorale dove si affronta questo argomento.

con l'ambiente circostante. Il fattore principale è la rilettura degli edifici rispetto alla città, che viene riportata nella nomenclatura data ad ognuna di queste tipologie: *città nella città*, *città d'angolo*, *città di frammenti*, *isole di città*, *attraversare la città*, *compenetrare la città*. Queste famiglie di progetti vengono stabilite rispetto al contesto urbano in costruzione, e poi verificate tramite la città di oggi. Il confronto planimetrico si analizza anche rispetto al quadro normativo vigente all'epoca, per stabilire quanto le scelte del piano abbiano influenzato quelle progettuali.

L' *Atlante delle facciate* si concentra sul volto di tali edifici e sull'elemento conduttore di tutta la disamina: il prospetto, ritenendo «altrettanto importante […] il confine tra l'edificio e ciò che lo circonda, tra la facciata ed il cielo»[37]. Ponti lavora sul dispositivo-facciata durante tutta la sua carriera, dovendo adattare le sue idee anche rispetto agli avanzamenti della tecnica, in quanto a partire dall'avvento del cemento armato, «il muro non è più un vero muro, un solido, un pieno: è una superficie»[38]. Si determina così un *Atlante delle facciate pontiane* che introduce tutte le ricerche sulla tematica condotte da Ponti durante la sua carriera, relazionandosi - tramite le pagine di «Domus», contenitore delle sue idee - con i progetti dei suoi contemporanei[39]. Attraverso questa fase della ricerca si codificano le categorie di *prospetto cortina*, *prospetto quartiere*, *prospetto d'angolo*, *prospetto continuo* e *prospetto smaterializzato*.

La facciata dunque, da contenuto della ricerca, si fa espressione di una metodologia che vede nel suo ruolo l'identità e l'eredità del processo progettuale pontiano, diventa una chiave interpretativa che riconosce nella "quinta urbana" il filtro tra i luoghi dell'abitare, tramite cui si determina il rapporto tra edificio e città.

37 BOSCHI, A. (2010) *Fenomenologia della facciata. Percorsi interpretativi, letture evolutive, itinerari compositivi*, Franco Angeli, Milano, pag. 52

38 PONTI, G. (1957) *Amate l'Architettura. L'architettura è un cristallo*, Vitali e Ghianda, Genova, (II Ed. Rizzoli, Milano, 2008), pag. 140

39 Nella disamina proposta diverse volte vengono introdotti progetti di altri architetti contemporanei a Ponti come parametri di approfondimento o di paragone. La scelta di tali progetti è fatta secondo una selezione di edifici condotta direttamente da Ponti in «Domus».

Quanto emerge dalle considerazioni sull'urbanistica pontiana e dalle due catalogazioni, è un patrimonio architettonico fatto di case. In tutti gli scritti di Ponti di maggiore rilevanza, la casa è l'elemento fondativo della città, ne sono testimonianza i primi numeri di «Domus», il cui sottotitolo è "L'arte nella casa", il testo *La casa all'Italiana* che Ponti pubblica con l'Editoriale Domus nel 1933 e che Irace omaggia nel 1988 con una pubblicazione dallo stesso titolo[40], nonché il volumetto *Verso la casa esatta*[41], una pubblicazione a più mani curata da Ponti su come ricostruire la casa, e quindi la città, all'epoca della ricostruzione.Per Ponti, la casa è luogo in cui esterno ed interno si fondono, perché «nella casa all'italiana non vi è grande distinzione di architettura fra esterno ed interno»[42]. La ricerca stringe quindi il raggio d'azione sulla rilettura di alcuni edifici residenziali e si concentra sul rapporto tra casa e città, vedendo nel prospetto l'elemento mediatore che regola lo scambio dialettico del sistema casa-città.
Significativo punto di arrivo è il progetto di Casa Dezza, dove il filtro diventa in qualche modo elemento tridimensionale di vita quotidiana, con l'invenzione della finestra «arredata». Il punto di arrivo degli studi di Ponti diventa il punto di partenza della ricerca, perché il progetto in via Dezza fa da garante ad una metodologia, diventa il caso esemplificativo di riferimento, rispetto alla lettura che la ricerca svolge nell'ultima fase sui casi-studio. Un contributo agli studi già condotti sul progetto di Casa Dezza, cercando di individuare le scelte progettuali rispetto alla lettura urbana.
La terza parte, "Applicazione e dimostrazione", conclude il lavoro passando alla fase dimostrativa e di verifica attraverso la rilettura

40 Cfr. IRACE, F. (1988) *La casa all'italiana*, Electa, Milano

41 Primo e unico numero di quella che sarebbe dovuta essere una serie di quaderni curata da Gio Ponti e Adalberto Libera, ideata per essere un punto di riferimento per la ricostruzione architettonica dell'Italia. Nel Sottotitolo al frontespizio si legge: «Questo volume è stato compilato sui progetti degli Uffici Tecnici delle industrie interessate alla ricostruzione e già in corso di realizzazione, con la collaborazione degli architetti e ingegneri: Pietro Giulio Bosisio, Adalberto Libera, Gio Ponti, Pierangelo Pozzi, Eugenio Soncini, Giuseppe Vaccaro, Carlo Villa, Guido Beretta».

42 PONTI, G. (1928) *La casa all'italiana*, in «Domus», n. 1, gennaio, pag. 2

dei tre casi-studio. L'analisi condotta sui casi-studio costituisce la verifica della corrispondenza tra casa e città e di come la "quinta urbana" rappresenti una chiave di lettura per interpretare le tematiche insite nei tessuti urbani. Tramite un procedimento a ritroso la ricerca tenta di ritrovare in alcuni progetti, precedenti al caso-campione di Casa Dezza, tutti i capisaldi sul tema della facciata che Ponti ultima in quel progetto. La ricerca inverte pertanto il cannocchiale: mentre nella fase precedente si è potuto definire un *Atlante delle facciate* attraverso una metodologia from-to, che ha fatto derivare dallo studio urbano i caratteri della pontiana "città di facciate" fino a rintracciarli in modo concreto in un caso-campione, ai casi-studio si applica una metodologia inversa che segue una modalità to-from.

La selezione dei casi-studio viene fatta in base a due considerazioni, a loro volta prese come elementi di tesi e di verifica. La prima rispetto al tipo di diaframma-prospetto: si selezionano pertanto tre edifici ad angolo per il loro sguardo amplificato verso la città che viene percepita dall'interno attraverso una duplice prospettiva. Due facce, due sguardi, due direzioni, due giaciture urbane: una bipartizione di elementi calibrati da un'unità, il progetto di architettura. Interessa quindi capire come l'assetto urbano condizioni le scelte progettuali e viceversa. Il secondo dato su cui si concentra la ricerca è il dato di verifica: il grado di trasformabilità della città di Milano. Milano presenta un grado di trasformabilità molto alto, per cui non è possibile analizzare i processi urbani eclissandone il cambiamento. Rapportare gli edifici di Gio Ponti ad un contesto attuale per capire il grado di modernità delle sue architetture significa anche rapportarle al contesto odierno, significa analizzare i gradi di trasformazione del tessuto urbano nel tempo.

In un primo caso si analizza un edificio, Palazzo e Torre Rasini, in cui il tessuto urbano è rimasto invariato prima, durante e dopo la costruzione, rendendo necessario un confronto con la pre-esistenza; in un secondo caso, Casa Domenichino, Ponti si confronta con la sua contemporaneità e viceversa, in un contesto che ha subito sostanziali modifiche tra gli anni Trenta e Sessanta; in un terzo ed ultimo caso, Casa Nievo, il tessuto urbano prende forma contestualmente alla costruzione dell'edificio ed è oggi cerniera



Fig 12
Copertine delle tre edizioni di *Amate l'architettura. L'architettura è un cristallo*

tra la città del passato e la città del futuro.Quest'ultima fase tira le fila del discorso facendo emergere un Ponti ancora attuale e dimostrando come la vera modernità si ritrovi in questo connubio tra architettura e città: «L'attività di Ponti rappresenta la responsabilità del gusto europeo, e la sua necessità di essere moderno ad ogni costo»[43]. Sebbene, come descrive Persico, quella di Ponti sia una "modernità ad ogni costo", tale costo non è mai stato pagato dall'ambiente. Una modernità moderata che Ponti nei suoi progetti riesce a bilanciare con l'attenzione alla preesistenza, e che oggi fornisce risposte attuali agli sviluppi della città. Una modernità che «non consiste nell'accettare acriticamente ciò che appare moderno, quanto piuttosto nell'usare modernamente il passato, nel renderlo utilizzabile ai propri fini, inserendolo entro il cerchio ben definito dei propri bisogni»[44]. Ad accompagnare il testo in ogni sua parte è, prima di ogni altra cosa, il capolavoro dell'etica pontiana, *Amate l'architettura. L'architettura è un cristallo*: un distillato di architettura tradotto in pensieri, parole e riflessioni. Questa analogia tra l'architettura e la materia prima più pregiata al mondo che ricorda la "preziosità distillata" di Adolf Loos, prende coscienza proprio dalla volontà di riproporre un'architettura finita, adatta, la quale deve essere incastonata come un gioiello nella città e come tale rimanere nel tempo.

43 PERSICO, E. (1934) *L'architetto Gio Ponti*, in VERONESI, G. a cura di (1968) *Scritti di architettura (1927-1935)*, Vallecchi, Firenze, 1968, pag. 137

44 BIRAGHI, M. (2008) *Storia dell'architettura contemporanea*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, pag. 169

PRIMA FASE
TEORIA E CONOSCENZA

Capitolo primo | Abitare Milano: un caso di città-studio

1.1 Il piano regolatore per l'ambiente costruito

«Milano […] è il più recente fenomeno di continuità della storia italiana; perché essa partecipa della tradizione, la quale […] significa far cose nuove in modo nuovo, come s'han da fare se esse sono nuove, facendole bene come le fecero cinquecento anni fa»[1].

La modernità di cui parla Ponti, attraverso le parole di Robert Furneaux Jordan, è una modernità rispettosa della tradizione, capace di assorbire i cambiamenti, «Milano, così aggressivamente moderna, è anche così bellamente e misteriosamente italiana... beautifully and misteriously italian»[2]. Ponti accompagna le parole dell'architetto inglese affermando: «Dove c'è architettura - vorrei aggiungere io - c'è Italia, perché l'architettura è la passione antica nazionale, che ha attraversato tutte le trasformazioni ed altre ora ne attraversa. Essere conservatori italiani in architettura (e nel resto) significa, io penso, conservare l'antica energia italiana di trasformarsi continuamente». La presenza dei due termini, antico e moderno, utilizzati per descrivere Milano, è la dimostrazione del pensiero di un architetto attento ai temi urbani, alle dinamiche che lo circondano su cui i suoi contemporanei sono concentrati tanto quanto lui. Questa tematica viene spesso affrontata nei suoi scritti, strumento di ricerca indispensabile per ricostruire in forme concrete la sua attenzione alla città, alle preesistenze e alle forme urbane del tessuto antico. Attraverso le pagine di «Domus» prima, di «Stile» poi, ma anche dai pensieri raccolti nel «Corriere della Sera» - con cui Ponti, tramite la figura di Ugo Ojetti, ebbe

1 PONTI, G. (1955) *Paesaggio Moderno in Milano*, in «Domus», n. 313, dicembre, pp. 7-10

2 *Ibidem*

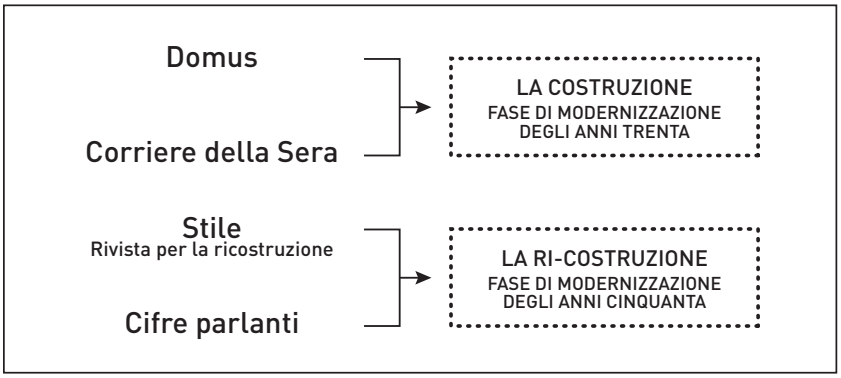


Fig 1
Schema sulle pubblicazioni di Ponti relazionate ai periodi storici

una costante e periodica collaborazione - è possibile ricucire un sentimento urbano, architettonico e pianificatore che da sempre costruisce il pensiero pontiano e lo accompagnerà nelle varie fasi evolutive e critiche dello sviluppo della città di Milano. Si ritiene che rileggendone la struttura urbana, tramite gli scritti e gli occhi di Ponti, è possibile riscoprire un'attenzione ambientale che per tanto tempo è stata trascurata o poco considerata. Milano diviene il filtro attraverso cui si indaga la storia che lega Ponti ai temi urbani, il suo pensiero riguardo il difficile dialogo tra la modernità e l'esistente ed il suo personale modo di intervenire nelle «preesistenze ambientali»[3]. Tramite le numerose pubblicazioni raccolte in libri, articoli e interventi sulla città di Milano si chiariscono concetti che sono alla base del suo pensiero. Milano viene assunta come strumento di lettura e caso di città-studio, esemplificativa risposta teorica del pensiero pontiano.

La città dagli anni Venti agli anni Ottanta attraversa diverse fasi critiche di assetto urbano definite «fasi di modernizzazione»[4]. Il contributo teorico di Ponti è legato soprattutto all'espansione urbana degli anni Trenta, determinata dalla crescita demografica di

3 La tematica delle preesistenze ambientali è teorizzata da Rogers e trattata soprattutto nelle pagine di «Casabella-Continuità».

4 Il termine è introdotto da Fulvio Irace in un documentario prodotto dalla Rai intitolato *Gio Ponti* (2018); il documentario fa parte di una serie intitolata I tre architettisu tre figure del Novecento che hanno fatto la storia dell'architettura. I tre documentari sono dedicati, oltre a Gio Ponti, alle figure di Le Corbusier e Frank Lloyd Wright.

quegli anni con la conseguente ricerca sul tema del condominio ed alla successiva fase della ricostruzione, posteriore al secondo conflitto mondiale. In entrambi i momenti Ponti si interroga sulle questioni urbane, legando sempre il problema della città al problema della casa: ritiene che tali fasi di espansione urbana siano conseguenti ad un bisogno sempre crescente di abitazioni e che il problema post-bellico sia solo l'aggravarsi di una carenza già esistente.

La prima fase di modernizzazione, quella degli anni Trenta, avviene a seguito di una tardiva pianificazione della città, iniziata solo alla fine dell'Ottocento con il primo piano regolatore di Milano, proposto dall'ingegnere Cesare Beruto. Tuttavia, il piano Beruto, ed il successivo piano Pavia Masera del 1912, non vengono considerati dalla critica dei veri e propri piani di espansione urbana, ma piuttosto la naturale conseguenza della crescita demografica della città.

Giuseppe de Finetti, nella prima parte del suo testo intitolato *Difetti della Milano Moderna*, descrive l'impianto urbano di Milano a partire dalla sua forma urbis fino ad introdurre i cambiamenti apportati dai piani che si sono susseguiti. A proposito del Piano Beruto, scrive: «Il piano regolatore disegna una rete di strade radiali e di strade circuenti o diagonali variamente intersecantesi. Ne risulta uno schema a ragnatela non uniforme, frammentario per le interferenze col sistema ferroviario e, soprattutto, manchevole quanto a connessione con le direttrici radiali esterne. […] Il Beruto non ha inventato una forma urbana moderna, ma ha ripreso in una nuova misura la forma del passato, eleggendo dei margini giustificati solo da una tendenza mimetica, da un ingenuo estetismo»[5]. A partire dal 1884 con il Piano Beruto, la città ha subito molti cambiamenti. La costruzione della città è stata il risultato di un processo problematico ma continuo di trasformazione fisica della struttura urbana, le cui conseguenze hanno portato la nuova città ad innestarsi sulle ossa di quella vecchia. Soprattutto

5 DE FINETTI, G. (1954) *Milano. Costruzione di una città*; Riedizione CISLAGHI, G., DE BENEDEI, M., MARABELLI, P., a cura di (2011) *Giuseppe de Finetti. Milano. Costruzione di una città*, Hoepli, Milano, pag. 128

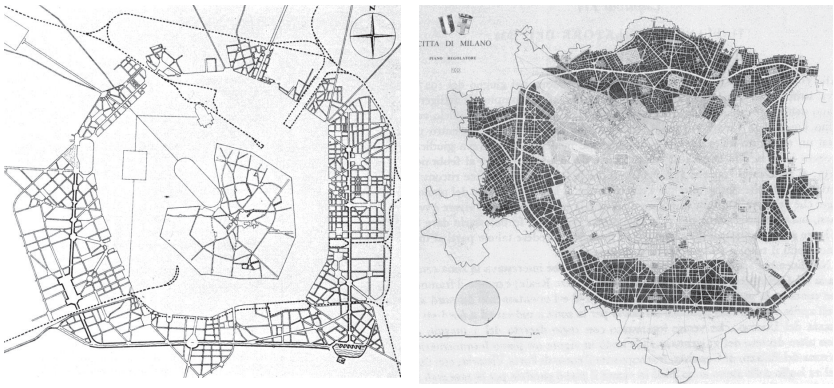
Figg 2-3
Milano 1882 e 1889
DE FINETTI, 1954





il Piano Pavia Masera, sebbene sia considerato uno dei migliori piani urbanistici di Milano, resta comunque la conseguente attuazione del Piano Beruto, che fino agli inizi del Novecento non era stato ancora del tutto attuato.
A proposito dell'espansione compulsiva e mal regolata della città, Ponti, parlando al plurale perché sente il senso di responsabilità collettiva verso la sua città, scrive: «Abbiamo martoriato il centro, ne abbiamo compromesso il carattere (il delicato carattere di Milano) e non abbiamo sostituito al perduto (che era carattere e storia) una espressione potente ed unitaria che fosse carattere e storia, atto di fierezza e di fede del nostro tempo. Abbiamo lasciato che una immensa ed informe corona di case si sviluppasse alla periferia senza che questa magnifica materia concorresse a creare il volto riconoscibile della nuova città, della Milano di oggi, di una Milano bellissima»[6].
Gli anni Venti si erano aperti con la necessità di definire la costruzione della città attraverso la definizione di un regolamento edilizio che ne riordinasse la struttura urbana e al contempo risolvesse il problema del crescente aumento demografico.
«La grande metropoli sente il profondo disagio della inadattabi-

6 PONTI, G. (1937) *Necessità di svegliarsi dal torpore edilizio*, in «Corriere della Sera», 30 marzo; Fa parte della serie «Avvenire di Milano»; Ripubblicato in «Domus», n. 113, maggio, pp. 2-4, 10-14; ripubblicato in MOLINARI, L., RASTAGNI, C. a cura di (2011) *Gio Ponti e il Corriere della Sera (1930-1963)*, Fondazione Corriere della Sera, Milano, pp. 148-156



Figg 4-5
Milano 1912 e 1934
DE FINETTI, 1954

lità della sua struttura alla veloce vita moderna e vede la inderogabile necessità di trasformarsi e riorganizzarsi modificando l'attuale compagine edilizia e tracciando un piano di ampliamento adeguato al rapido suo sviluppo futuro. Problema grave per due ragioni: una economica in quanto non esistono ora in Italia cospicue possibilità finanziarie; l'altra architettonica, giacché Milano, a differenza di quanto fu per parecchie capitali straniere, possiede, sia pure in minor grado di altre città italiane, una fisionomia storico artistica ch'essa ha il doveroso onere di rispettare, e colla quale lo sviluppo futuro deve essere conciliato»[7]. La necessità di un piano di espansione si affiancava ad altre due tematiche rilevanti: da un lato la necessità di alloggi per rispondere al problema della sovrappopolazione, che spingeva il dibattito a concentrarsi sul tema della casa[8], dall'altro la necessità di trovare una regola moderna

7 PIACENTINI, M. (1922) *Il concorso nazionale per lo studio di un progetto di Piano regolatore e d'ampliamento per la città di Milano*, in «Architettura e arti decorative», fasc. III-IV, novembre-dicembre, anno VII, pp. 148-159

8 Non è un caso se una pubblicazione di Ponti sul tema della casa viene pubblicato come primo libro in una collana di libri sulla ricostruzione. Primo numero di quello che sarebbe dovuto diventare un periodico sui temi della ricostruzione ideato da Ponti e Libera, il libro è scritto a più mani da Gio Ponti, Pietro Giulio Bosisio, Adalberto Libera, Pierangelo Pozzi, Eugenio Soncini, Giuseppe Vaccaro, Carlo Villa e Guido Beretta. Nel testo si legge: «verso la casa esatta, verso le dimensioni esatte delle dimensioni normali, la dimensione esatta dei prospetti, delle strutture, delle coperture prefabbricate esatte, il calcolo unificato delle strutture per le case normali», AA. VV. (1945) *Verso la casa esatta*, ED*IT Editrice italiana, "Ricostruzione / Unificazione", Milano. È un programma, un progetto complessivo, che parte dalla casa per arrivare alla



Fig 6
Milano 1934
Piano Albertini
ACM, 1934

capace di coesistere con la città storica. Nella dialettica pontiana le tre tematiche vengono portate avanti con ragionamenti che spesso tendono a unificare le questioni. Se apparentemente questo legame può sembrare forzato, è invece piuttosto ovvio concludere che l'urbanistica regola, ordina e predispone il tessuto della città, che è fatta di case, le quali devono essere costruite in maniera moderna trovando un giusto dialogo con la preesistenza storica. Il piano Pavia Masera aveva accentuato ancora di più l'espansione radiocentrica dell'impianto ottocentesco, senza prevedere minimamente una zonizzazione delle nuove aree di espansione, le quali erano pensate come la conseguente continuazione del tessuto esistente. Inoltre, come fa presente Angelo Lunati in *Ideas of Ambiente*, «The new city seems more like a pompous set of pieces in competition with each other rather than an attempt to construct an urban place as an expression of a genuine modernity, capable of creating resonance with the character of the ancient city. The atemporal character of the eclectic city of the late 1800s, though the result of a specific urban condition, does not seem to transmit the environmental ambition that would be able to hold together two different times: contemporary time and historical time»[9].

1.2 La continuità ambientale

L'irrisolutezza dei piani urbanistici che si erano susseguiti fino agli anni Venti, portò alla necessità di predisporre un nuovo strumento normativo. A tale scopo, il 1° ottobre 1927 fu bandito un

città, attraverso una progettazione che realizzi con esattezza le case normali.

9 LUNATI, A. (2020) I*deas of Ambiente. History and Bourgeois Ethics in the Construction of Modern Milan*, Park Book, Zurigo, pag. 30; trad. It. «La nuova città sembra più un pomposo insieme di pezzi in competizione tra loro piuttosto che un tentativo di costruire un luogo urbano come espressione di una modernità genuina, capace di creare risonanza con il carattere della città antica. Il carattere atemporale della città eclettica di fine ‹800, pur essendo il risultato di una specifica condizione urbana, non sembra trasmettere l›ambizione ambientale che sarebbe in grado di tenere insieme due tempi diversi: il tempo contemporaneo e il tempo storico».

concorso per la redazione del nuovo Piano Regolatore della città di Milano. Il concorso vedeva la partecipazione di numerosi gruppi di giovani progettisti che operavano nel milanese. Tra i 25 progetti presentati, Piero Portaluppi e Marco Semenza si aggiudicarono il primo premio con un progetto dal nome *Ciò per amor*. Il loro motto, che come sottolinea Giorgio Ciucci in una lectio magistralis[10], tenutasi al MAXXI nel febbraio 2020, sembra quasi una giustificazione: facciamo tutto questo solo per amore. In effetti il progetto prevedeva una totale rivoluzione dell'assetto urbano del nucleo storico della città attraverso numerose operazioni di demolizione.

La proposta del nuovo piano si presentava come uno sventramento di gran parte del tessuto antico. Sebbene il concorso fu vinto da questa proposta tanto moderna quanto poco attenta alle «preesistenze ambientali»[11], il progetto non si tramutò mai in piano perché la stesura concreta non fu affidata a Portaluppi e Semenza. L'incarico fu affidato agli enti comunali sotto la direzione dell'ingegnere Cesare Albertini che nel 1933 ultimò il Piano, approvato l'anno successivo con una legge stilata ad hoc, senza alcun dibattito né tantomeno la presenza di un pubblico cittadino. Albertini rielaborò completamente la proposta di Portaluppi e Semenza, conservandone solo l'idea dello sventramento. Il progetto del Piano si concentrava esclusivamente sul nucleo urbano centrale, proponendo numerose operazioni di demolizione e tralasciando l'espansione delle aree periferiche. Il progetto non prese in considerazione molte delle richieste del bando[12], come la zonizzazione

10 Lectio Magistralis dal titolo "Gio Ponti e la città" tenutasi da Giorgio Ciucci al MAXXI, l'8 febbraio 2020; Per il ciclo di conferenze su Gio Ponti curato da Maristella Casciato.

11 ROGERS, E. N. (1955) *Il problema del costruire nelle preesistenze ambientali*, in «Casabella-Continuità», n. 204, febbraio-marzo, pp. 3-6

12 Nel bando è indicato che il progetto dovrà prevedere i bisogni di un futuro relativamente vicino, in cui la metropoli avrà due milioni di abitanti, cifra calcolata in base alle statistiche di accrescimento demografico dell'epoca; Si focalizza sul problema del traffico e dei mezzi di trasporto idonei ad espletarlo; Per la parte di città racchiusa nei limiti dei piani regolatori già approvati, la necessità di conservare, oltre che i monumenti artistici, anche i quadri urbani più importanti per ragioni pittoriche, storiche e sentimentali; Suggerisce un ragionevole limite alle demolizioni nel nucleo centrale; Indica i nuovi edifici





Figg 7-8
Concorso per il nuovo
Piano Regolatore 1934
Proposte *Ciò per Amor* e
Forma urbis Mediolani
A. LUNATI, 2020

e la previsione di aree verdi, mentre attuò quasi completamente gli sventramenti previsti dal progetto *Ciò per amor*. Tanto nel progetto urbanistico firmato da Portaluppi-Semenza, quanto nel definitivo progetto Albertini, si perde completamente l'attenzione al patrimonio culturale e architettonico che faceva di Milano una città «italiana»[13] perché dotata di quel gusto tanto italiano quanto esatto di cui parla Ponti. Il piano attuato comportò invece uno sconvolgimento radicale dell'intera composizione urbana. Tale azione fu criticata all'unanimità dalle diverse correnti di pensiero che, seppure con metodi e modalità di approccio differenti, si confrontavano per definire il giusto compromesso tra antichità e modernità, tra tradizione e innovazione, tra identità storica e processo tecnologico.

Il carattere radicale delle demolizioni previste dal piano fu criticato in primis da un gruppo di importanti architetti milanesi, il Club degli Urbanisti. Fondato nel 1926 da Giovanni Muzio, Alberto Alpago Novello e Giuseppe de Finetti e composto da Alpago Novello, Buzzi, de Finetti, Ferrazza, Gadola, Marelli, Minali, Muzio, Ponti, Palumbo e Reggiori, il Club degli Urbanisti presentò un progetto competitor dal titolo *Forma Urbis Mediolani* che risultò secondo posto del concorso per il nuovo Piano Regolatore del 1927. Il progetto convinse la maggior parte degli architetti in-

di utilità pubblica da costruire; Stabilisce l'opportunità di decongestionare le zone che erano più affollate da un punto di vista abitativo mediante la formazione di arterie nuove; Indica la necessità di aumentare le aree adibite a verde, a giardini e a parchi pubblici. Per le zone esterne alla città, il bando di concorso fissa l'indipendenza dei nuclei urbani delle zone periferiche interne al confine geografico di Milano, i quali, pur armonizzando nel carattere con il nucleo centrale, devono costituire centri relativamente autonomi ed autosufficienti, forniti dei servizi necessari per raggiungere lo scopo di attenuare lo sviluppo monocentrico e radiocentrico della città, di impronta ottocentesca. Prevede anche la costruzione di aeroporti, di aereoscali e di un porto fluviale, nonché l'ampliamento e la sistemazione dei canali attualmente esistenti.

13 Ponti si è dedicato a questo tema per tutto l'arco della sua carriera. Ha scritto due pubblicazioni su questa tematica: La casa all'italiana (1928) e Verso la casa esatta: proporzioni per una tipizzazione edilizia (1943); Molti numeri di «Domus» e di «Stile» sono dedicati alla ricerca sulle proporzioni per una casa esatta che si adatti ad una città esatta quanto italiana; Cfr. FERABOLI, M. T. (2019) T*ipica-esatta-adatta*, in CASCIATO, M. IRACE, F. (a cura di) *Gio Ponti. Loving architecture*, Forma Edizione, Roma, pp. 72-79

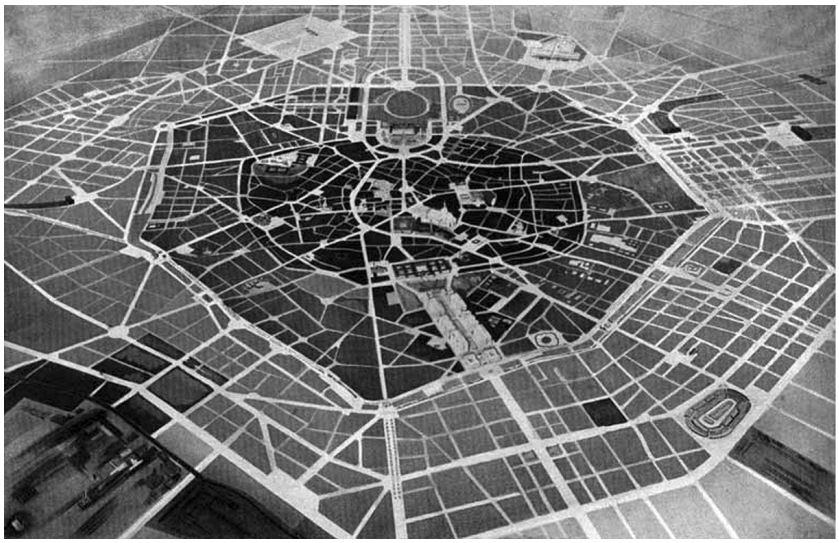


Fig 9
Forma urbis Mediolani
Club degli Urbanisti, 1934
G. CIUCCI, S. MURATORI,
2004

teressati al problema della relazione con l'ambiente costruito. A tal riguardo, Marcello Piacentini disse: «Il progetto *Forma Urbis Mediolani* del gruppo degli Urbanisti Milanesi è stato studiato con infinito amore, e con grande conoscenza e rispetto per la città. […] Dal punto di vista architettonico, gli edifici sono immaginati in quel sano e fervido buon gusto e senso di modernità pur legati alle tradizioni, che tutti riconoscono da tempo al gruppo degli urbanisti milanesi. […] Il progetto nel suo complesso è assai equilibrato e rispondente alle possibilità. Dal punto di vista del rispetto del carattere della città, questo progetto è da considerarsi il migliore»[14].

In effetti, già dal nome del progetto, *Forma Urbis Mediolani*, è visibile una attenzione verso la forma e i caratteri urbani. Il progetto preservava l'identità del luogo, era attento alla preesistenza e rispettava la storia urbana. Si poneva come un progetto non urbanistico, ma di architettura rispettosa di quanto era già insito nella città, al contrario del progetto vincitore che, presentando una enorme quantità di demolizioni, «distrugge totalmente la città

14 PIACENTINI, M. (1922) *Il concorso nazionale per lo studio di un progetto di Piano regolatore e d'ampliamento per la città di Milano*, in «Architettura e arti decorative», fasc. III-IV, novembre-dicembre, anno VII, pp. 148-159

esistente»[15].

Il progetto si poneva in continuità con il tessuto storico, accentuandone delle caratteristiche attraverso l'idea di raddoppiare alcune arterie principali per alleggerirne il flusso viario, ma allo stesso tempo evitando di intervenire sulle strade preesistenti al fine di non danneggiarne il carattere storico. Il fitto tessuto della città antica, attraversato da strade di ampiezza sempre differente, fu trattato con il massimo rispetto, poiché considerato materiale urbano da conservare. Sebbene il progetto intendesse limitare al massimo le operazioni di sventramento, alcune azioni di apertura di nuovi percorsi erano necessarie, ma sempre da condursi con la massima attenzione ai monumenti preesistenti e allo spazio urbano che li accoglieva. Questa impostazione è sicuramente una rielaborazione delle idee boitiane sul rapporto tra il monumento e l'ambiente. Altro riferimento progettuale è certamente Camillo Sitte, secondo cui il progetto urbano non può più esimersi dal fondarsi sull'analisi archeologica, tesa ad esplorare gli strati successivi nel tempo e a svelare l'identità storico-topografica del luogo. Nel verbale di concorso si legge che il principio cardine del progetto consiste nel «rifiuto della politica di demolizione e dell'uso indiscriminato del piccone, concretizzandosi nel tema del richiamo alla tradizione, all'ambiente, e all'accettazione dei nuovi principi del pensiero sittiano»[16].

Tra le azioni progettuali proposte dal Club degli Urbanisti, l'intervento più invasivo fu l'aggiunta di una porzione di tessuto urbano di forma semi anulare, soprannominata la "Racchetta", che collegava la zona del Foro Bonaparte con via Monti. Il progetto della "Racchetta", in parte attuato dal successivo Piano Albertini, venne presentato con due varianti che tuttavia abbandonarono un elemento fondamentale proposto dal Club degli Urbanisti, quello di ripristinare il sistema del cardo e del decumano, considerato

15 *Ibidem*

16 DE FINETTI, G. (1954) *Milano. Costruzione di una città*; riedizione CISLAGHI, G., DE BENEDEI, M., MARABELLI, P., a cura di (2011) *Giuseppe de Finetti. Milano. Costruzione di una città*, Hoepli, Milano, pag. 247

«elemento di sintesi urbana essenziale»[17].

Il progetto si pone come tentativo di sperimentare nuovi criteri urbanistici, basati sull'attenzione all'aspetto ambientale della città e sulla possibilità di far coesistere il nuovo e l'antico. «The Club degli Architetti Urbanisti plan does not seem particularly concerned to experiment with volumetric or spatial hypotheses or to identify the paradigms for constructing the new city; rather, its main intent is to demonstrate the possibility of building a new city where the combined work of many architects forms a continuous back drop for the presence of the historic monument, reflecting precisely those characteristics of homogeneity and coordination that Muzio's text had associated with neoclassical Milan»[18].

Nella proposta del Club degli Urbanisti, l'intervento contemporaneo trovava legittimazione nel rispetto del carattere monumentale delle città italiane. In questo progetto, simbolo di una riuscita dialettica di tradizione e modernità, si percepiva quanto gli architetti e gli studiosi dell'epoca fossero ben a conoscenza dell'identità di Milano. Erano consapevoli di come «la "milanesicità" non abbia mai amato i voli avventurosi verso il "nuovo"»[19], ma piuttosto una lenta e graduale costruzione della modernità basata sui caratteri ambientali preesistenti. A partire dagli anni Venti, il dibattito sulla coesistenza dei diversi stili architettonici sembra dividersi in due correnti che trovano riscontro scientifico in due editoriali che raccolgono le idee differenti sulle tematiche: da un alto «Casabella-Continuità», capitanata da Ernesto Nathan Rogers, dall'altro la «Domus» di Ponti. Da un lato l'intenzione di Rogers di continua-

17 *Ivi*, pag. 254

18 LUNATI, A. (2020) *Ideas of Ambiente. History and BourgeoisEthics in the Construction of Modern Milan*, Park Book, Zurigo, pag. 99; Trad. it. «Il progetto del Club degli Architetti Urbanisti non sembra particolarmente interessato a sperimentare ipotesi volumetriche o spaziali oa individuare i paradigmi per la costruzione della nuova città; il suo intento principale è piuttosto quello di dimostrare la possibilità di costruire una nuova città dove l'opera congiunta di più architetti faccia da sfondo continuo alla presenza del monumento storico, rispecchiando proprio quelle caratteristiche di omogeneità e coordinamento che il testo di Muzio aveva associato alla Milano neoclassica».

19 ORNAGHI, L. (2012) *Prefazione*, in ZARDIN, D. (2012) *Il cuore di Milano. Identità e storia di una capitale morale,* BUR Rizzoli, Milano, pag. 16

re la tradizione, attraverso una costante attenzione alle preesistenze ambientali e all'«ambiente» in generale, dall'altro la «modernità a tutti i costi» ricercata nelle pagine di «Domus». La modernità che ricerca Ponti è quella che proponeva insieme al Club degli Urbanisti nel progetto *Forma Urbis Mediolani*, in cui la continuità con l'antico è presente non in termini di copia della tradizione ma come ricerca delle leggi perenni che regolano l'architettura delle nostre città. Ponti crede fermamente che l'impostazione storica di una città non vada alterata perché conserva al suo interno delle regole che sono alla base dei bisogni della vita dell'uomo, a loro volta alla base della città moderna. Ponti illustra questo concetto in un paragrafo di un articolo pubblicato in «Domus» e intitolato *Non il passato, ma le leggi d'architettura*. Già dal titolo è chiaro come per lui non siano le tradizioni passate a dettare le risposte attuali ai problemi urbani, ma delle regole insite nell'architettura che prescindono dalle epoche e dagli stili e che permettono di mantenere salda la coesistenza tra antico e nuovo e rendere possibile la permanenza del moderno nel classico. «Non dobbiamo preoccuparci di una continuità da istituire artificiosamente, apposta, perché essa si attua naturalmente, per nostra natura e destino, senza che assumiamo quel tale passato come pregiudiziale per operare. Quel tale passato, cioè ogni passato, cioè il passato non ci serve, ma ci sono invece delle leggi perenni, che non appartengono al passato nelle forme specifiche della tradizione (perché non appartengono solo ad essa ma che appartengono all' Architettura, e appartengono allo spirito umano: leggi che. sempre uguali, informano l'architettura d'ogni tempo e i suoi capolavori, e costituiscono la misura dei valori d'arte, e sono immutabili). Queste leggi ci servono! Esse sono la continuità. Sono leggi di equilibrio, di proporzione, di coerenza, di essenzialità, di purezza, di serenità, di cui vibrano poeticamente le autentiche opere d'arte architettonica, che ci rapiscono nel mirarle. E noi le esprimeremo modernamente secondo la nostra natura»[20]. La coesistenza del nuovo e dell'antico

20 PONTI, G. (1956) *Ideario d'architettura*, in «Domus», n. 314, gennaio; Ripubblicato in PONTI, G. (1957) *Antico e Moderno*, in PONTI, G. (1957) *Amate l'Architettura. L'architettura è un cristallo*, Vitali e Ghianda, Genova, (II Ed. Riz-

persiste nella continuità di queste leggi perenni che regolano le necessità umane e urbane. E gli architetti di oggi, continua Ponti, sono gli «intermediari fra quello che fu il mondo di ieri e quello di domani»[21]. Queste leggi perenni sono alla base dell'architettura delle città; mentre «l'architettura antica dava testi, canoni formali e dimensionali, dava una scuola, una disciplina»[22], l'architettura moderna deve trovare la sua dimensione attraverso la capacità degli architetti di stabilire uno stile che parlasse in modo equo e sinfonico con lo stile del passato. La continuità di Ponti è in questo[23].

1.3 Piani architettonici per la città

Dopo la partecipazione al concorso del 1926, l'attenzione ai temi urbani diventò un argomento ricorrente negli scritti che Ponti pubblica sul «Corriere della Sera» e su «Domus». A partire dall'esordio degli anni Trenta, Ponti si cimenta sul legame tra l'urbanistica e l'architettura prima con una serie di nove articoli dedicati a Milano intitolata *Avvenire di Milano*, poi con diversi articoli incentrati sul tema della pianificazione. Attraverso la conoscenza dei suoi scritti, è possibile ricostruire il pensiero di un architetto che ha come obiettivo l'ascolto della città. Un pensiero che par-

zoli, Milano, 2008), pag. 96

21 PONTI, G. (1957) *Amate l'Architettura. L'architettura è un cristallo*, Vitali e Ghianda, Genova, (II Ed. Rizzoli, Milano, 2008), pag. 252

22 PONTI, G. (1942) *Buona architettura e cattiva edilizia*, in «Corriere della Sera», 2 luglio; Ripubblicato ed ampliato con il titolo *Dove noi architetti abbiamo mancato*, in «Stile», nn. 19-20, luglio-agosto 1942, pp. 22-23

23 A proposito di questa tematica, Gustavo Giovannoni scrive: «Dove la nuova costruzione si innesta sul tessuto esistente va rispettato il sistema di edificazione del vecchio quartiere», GIOVANNONI, G. (1931) *Vecchie città ed edilizia nuova*, UTET, Torino, pag. 265; Gino Dorfles, il quale pubblica un articolo dal titolo *L'architettura moderna può coesistere con l'antico?* in «Domus» nel 1955: «In altre parole: crediamo sia ancora possibile e attuabile l'inserzione di un'opera architettonicamente moderna e attuale pur nel rispetto d'un complesso urbanistico-scenografico antico» mantenendo quindi un registro dialettico che permette al nuovo di integrarsi in modo equilibrato alla preesistenza. (DORFLES, G. (1956) *L'architettura moderna può coesistere con l'antico?*, in «Domus», n. 318, maggio, pp. 8-9)

Fig 10
Articolo *Responsabilità dell'edilizia*
«Domus» n. 77, 1934

te da alcune considerazioni sull'urbanistica per poi definirne gli aspetti architettonici, fino ad entrare nel merito dell'abitazione come elemento di edificazione urbana. Ponti crede fortemente nel ruolo dell'urbanistica come strumento di pianificazione e critica la costruzione di Milano, che ha fatto «precedere l'architettura all'urbanistica, mentre andava fatto il contrario»[24]. Si è detto, che a causa della mancata presenza di un piano fino alla fine dell'Ottocento, Milano presenta problematiche urbanistiche insite nella propria struttura originaria, che si è perduta nel tempo e ha reso «la moderna architettura assetata di una assoluta sincerità di espressione»[25] come forma del proprio tempo e assorbimento dei tempi passati. Siccome «i tracciati […] obbligano le architetture», per Ponti l'urbanistica viene ancora prima dell'architettura perché «l'urbanistica prevede la città»[26] e sottolinea che «un regolamento edilizio non deve essere concepito come una raccolta di norme tecnico-burocratiche da seguire, ma come uno strumento per la bellezza della città»[27]. Tale bellezza deriva dalla sintesi espressiva, unione del nuovo e dell'antico, in quanto ogni elemento si aggiunge alla morfologia preesistente perché è «ovvio che le strade appartengono ad una trama, determinata dalla storia»[28]. Successivamente all'attuazione del Piano Beruto, il governo fascista impose che venisse adottato un piano regolatore per ogni città italiana, allo scopo di arrivare a disporre una disciplina generale ed uniforme sul territorio nazionale[29]. A seguito di questo interesse politico

24 PONTI, G. (1942) *Buona architettura e cattiva edilizia*, in «Corriere della Sera», 2 luglio; Ripubblicato ed ampliato con il titolo Dove noi architetti abbiamo mancato, in «Stile», nn. 19-20, luglio-agosto 1942, pp. 22-23

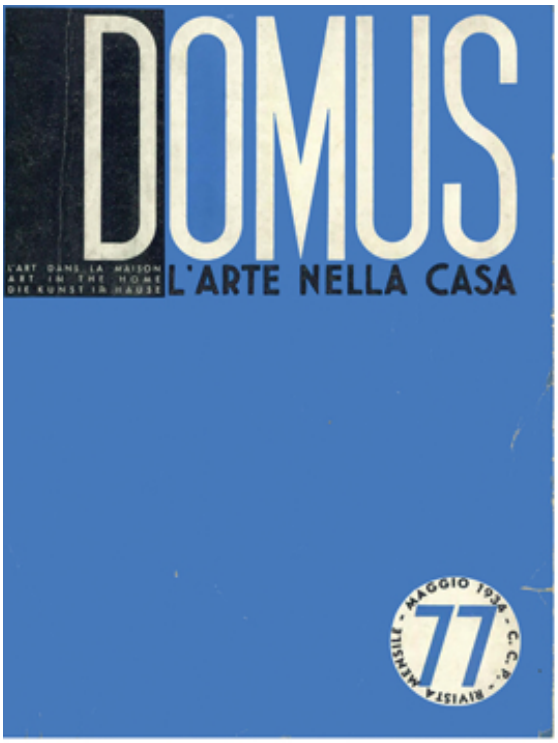
25 MICHELUCCI, G. (1932) *"Contatti" fra architetture antiche e moderne*, in «Domus», n. 50, febbraio, pp. 70-71

26 PONTI, G. (1957) *Amate l'Architettura. L'architettura è un cristallo*, Vitali e Ghianda, Genova, (II Ed. Rizzoli, Milano, 2008), pag. 36

27 *Ivi*, pag. 92

28 *Ivi*, pag. 93

29 Questa intenzione di Mussolini condurrà alla formazione del Piano Regolatore Generale. Nel 1942, viene emanata la legge urbanistica nazionale numero 1150 (L. 1150/42). Con tale provvedimento è introdotto nel campo della pianificazione comunale il Piano Regolatore Generale, ovvero un piano esteso all'intera città e non più solo volto a regolamentarne l›espansione. Il PRG si connota come masterplan (piano direttore) e demanda l›attuazione



DOMUS **77**

L'ARTE NELLA CASA

RIVISTA MENSILE
DIRETTORE ARCH. GIO PONTI
ANNO VII - MAGGIO 1934 - XII
EDIZIONE ITALIANA

TUTTI I DIRITTI RISERVATI - RIPRODUZIONE VIETATA
COPYRIGHT BY EDITORIALE DOMUS S. A. 1934

RESPONSABILITÀ DELL' EDILIZIA

Il Regime ha voluto, per tutte le città, l'istituzione di piani regolatori e questo civilissimo programma si sta realizzando: ormai la maggioranza delle città italiane è dotata, attraverso numerosissimi concorsi, dei tracciati per il rinnovamento centrale e per lo sviluppo periferico. Stabilito così una sorta di «catasto» per le nostre città, è giunto il momento nel quale l'urbanistica planimetrica cede il passo alla costruzione: è dunque IL MOMENTO DELLA RESPONSABILITÀ DELL'EDILIZIA.

Quale è lo scopo finale, infatti, dei piani regolatori? Essi non sono materia per astrazioni tecniche e sperimentali. Noi vogliamo che essi servano a valorizzare il patrimonio di bellezza delle nostre città, COSA SACRA, che servano ad adeguarle alle esigenze pratiche della vita moderna e futura, cosa non estremamente difficile; ma soprattutto che servano A FARE DI ESSE – NEL COMPLESSO, NEL RINNOVAMENTO, NEGLI SVILUPPI – DELLE BELLE CITTÀ, e questo è cosa per la quale occorrono passione grandissima, animo d'artista, intendimento, spirito sociale ed umano.

Se si considera il "corpus" dei piani regolatori già disegnati, si deve constatare che il lavoro programmatico svolto e l'intervento coordinativo dedicato a questo problema sono stati immensi. Si aggiunga che le iniziative del Regime, statali e comunali, qua sventrando, là dotando le città di stadi, di stazioni, di sedi nuove per i pubblici istituti è stata attivissima, ed è volta ormai ad espressioni moderne ed esemplari, come lo stadio Berta di Firenze, lo stadio Mussolini di Torino, la nuova stazione marittima di Genova – per dir solo di tre ultime cose – dimostrano. Ultimo e stupendo esempio di urbanistica: SABAUDIA. In rapporto a tutto ciò quale è la posizione edilizia privata?

ESSA NON È UN FATTO O UN FENOMENO INDIPENDENTE. Attraverso i piani regolatori l'urbanistica s'innesta nella edilizia privata, determinandone luoghi e forme in rapporto ad esigenze pubbliche e sociali. Attraverso la propria realizzazione, l'edilizia privata formando la Città s'innesta quindi nella pubblica edilizia, nell'urbanistica.
Da qui dunque procedono le responsabilità inerenti alla edilizia: e queste son grandi oggi che essa è chiamata a far compiuti i lineamenti nuovamente tracciati per le nostre città. In architettura errori e brutture durano e son vergogne cittadine che non si cancellano né si perdonano facilmente: VANA È L'ISTITUZIONE DI PIANI REGOLATORI SE LA CITTA' CHE NASCE FOSSE ANCORA DI DISORDINATI EDIFICI, CIOÈ DI BRUTTE STRADE: VANE L'AMORE, LA SOLLECITUDINE, L'AMBIZIONE, IL DENARO, L'ESEMPIO CHE IL REGIME HA DEDICATI A QUESTO PROBLEMA.

Ciò deve essere inteso: un buon tracciato è soltanto LINA condizione per creare una bella città; e dopo l'intervento dell'urbanistica in planimetria del piano regolatore, occorre quello di un'urbanistica in piedi, occorre il PIANO ARCHITETTONICO della città.
Che si vada formando ormai una coscienza architettonica nelle classi che dirigono, che costruiscono, è un fatto: ma questo certamente non basta: è cosa troppo aleatoria: accanto a questa educazione occorre assolutamente istituire un piano, un disegno e una regolamentazione, un controllo, tanto più ponderati, elevati e severi quanto più delicato è il momento.
Oggi infatti, ricordiamocene in questa ripresa di costruzioni, noi possiamo fare più belle le nostre belle città, – anzi direi oggi o non più: – ma oggi ancora, attraverso una cattiva edilizia, possiamo sciupare irrimediabilmente le nostre belle città.

DOMANDE:

Si può concepire una Città senza una sua politica edilizia, un suo piano architettonico?
Si può "costruire", cioè FARE PER IL FUTURO, "lasciando" costruire? cioè abbandonando la determinazione del modo di costruire al caso individuale?
Si possono concepire Città, e pur ve ne sono in Italia, dove manchi un piano architettonico e i regolamenti edilizi siano ancora in arretrato su quello stesso edilizio privato che essi dovrebbero guidare, tanto che è proprio quest'ultima che li deve sforzare, attraverso continue eccezioni e l'intervento di funzionari intelligenti, ad adeguarsi a forme ed esigenze riconosciute ormai da tutti logiche, belle, necessarie?
I regolamenti edilizi han da essere, con la determinazione di zone architettoniche, l'istituto fondamentale dell'urbanistica in piedi, che dovrebbe sboccare nel Piano Architettonico della città. Essi sono un po' la "carta della città".
Si può tollerare, nell'attuale piena opera di ricostruzione, che una Città abbia questi istituti ancora difettosi e manchevoli?
Che non se ne curi la perfezione? Che non faccia di essi la linea maestra del proprio avvenire con continui ambiziosi perfezionamenti?

L'architettura della città non è poi la città stessa? Non è dunque la prima cosa da amministrare? Che non debba avere autorità su ciò proprio l'Autorità Cittadina?

Piani regolatori, piani architettonici, determinazione di zone architettoniche (non zone di casta: andare verso il popolo vuol dire fare una bella città tutta per tutto il suo popolo, e non confinare il popolo a alcune classi in determinate zone anche se ciò costituisca intanto una benefica previdenza: nei confronti della "Città per il suo popolo", questo è ancora un procedimento sociale di transizione), e regolamenti edilizi generali e di zona debbono costituire LA FORMA DELLA CITTA' nelle tre dimensioni, forma generata da una alta visione e determinata da un preciso disegno.
Uffici tecnici e commissioni edilizie debbono esserne gli interpreti appassionati, investiti del dovere di eseguire quel preciso disegno creatore e non più organi per concedere ai costruttori un "sufficiente", – come alle elementari – per costruire.
NON SI TRATTA SOLTANTO DI VEDERE SE LA GENTE HA LE CARTE IN REGOLA, MA SI TRATTA DI VEDERE QUALI CITTA' ANDIAMO FABBRICANDO.

Oggi l'indipendenza concettiva degli edifici da ciò che dovrebbe essere l'architettura della Città, è ancora un altro superstite principio sacro ed intangibile. Nessuna norma, nessun vincolo, nessuna indicazione di zona architettonica, che pure recherebbero oltre che un beneficio estetico assoluto anche un beneficio economico ai costruttori stessi: né mancano esempi.
Oggi ancora si costruisce dunque la città in danno alla città, sommando i risultati delle libertà individuali di costruire con quelli delle norme di regolamenti edilizi inadeguati, e che in alcuni casi riguardanti le altezze degli edifici obbligasse a fare delle brutte vie. Ma, ci domandiamo noi ancora, in questo risveglio dell'Italia è ciò ammissibile? in questo MOMENTO DI COSTRUIRE è ciò tollerabile? vale la pena per noi architetti e per tutta una classe di tifosi dell'Italia d'oggi, di morir di passione e d'ambizione per un'architettura italiana, quando la Città, il risultato cioè, la somma, la mèta abbia a riuscire così?

Proprio ora che la ricostruzione è voluta con civile programma, e non si tratta di incomposte crisi di crescenza, ma anzi si mette una MISURA alla Città, proprio ora noi dobbiamo costruire fuori d'ogni programma architettonico cittadino? costruire come se vi si chiedesse la pura esibizione obbligata di idee o capacità individuali? come per una esposizione?

Se tutto questo stato di cose ci spaventa, ciò che invochiamo ci esalta. Date piani architettonici alle nostre città, designatene i volumi e gli ordini!
Si pensi alle possibilità grandi di questo momento: si pensi di quali valori potrebbe essere determinatrice una illuminata concezione edilizia. È il momento, anche in questo campo, di una attività eroica.
Grande è di fronte all'Italia di domani la responsabilità dell'edilizia d'oggi. DOMUS

per le dinamiche urbane, Ponti iniziò a dedicarsi al ruolo dell'urbanistica e alla sua responsabilità civile e sociale. Condivideva l'idea di Mussolini di unificare i dispositivi urbanistici, perché era convinto che «l'urbanistica non si occupa cioè soltanto della città, dei suoi sviluppi, dei suoi traffici, delle sue planimetrie, dei suoi servizi, ma, occupandosi dell'uomo, delle condizioni di abitazione dell'uomo, nelle case e nel lavoro, essa si estende a tutto il paese»[30]. e come tale bisogna insistere per ottenere che «i regolamenti edilizi vengano riveduti nelle città e unificati nella nazione»[31]. Alcuni di questi articoli si presentano quasi come un codice attraverso cui Ponti propone dei modi per intervenire nei contesti storici, al fine di ottenere una buona pianificazione. In *Amate l'Architettura*, capolavoro che racchiude una sintesi dei punti fissi che hanno contribuito a formare il suo pensiero, argomenta: «il centro deve essere isolato e rispettato, e non più tormentato: gli sviluppi non devono inserirsi nella vecchia maglia preesistente delle vie», l'architettura moderna deve affiancarsi al tessuto esistente e porsi in continuità con nuove forme di vita. Ponti però fa anche una differenziazione tra l'urbanistica a cui gli antichi erano abituati e l'urbanistica moderna, che non è urbanistica in tracciati, non è la canalizzazione dei traffici, ma è il progetto architettonico della città, è il principio secondo cui l'architettura può esprimersi nel suo modo migliore. «Vi è, diremo, un'urbanistica del traffico, della distribuzione delle zone, e degli edifici nelle zone, e vi è una urbanistica del «carattere» della città, che rimanga fedele a quella certa atmosfera che vi è stata dettata un pò dal clima e un pò dalla storia, ossia dalla vita»[32].

«Dopo la bonifica urbanistica per la quale dovremmo metterci concordemente all'opera, altrettanto è tempestiva la bonifica pro-

a piani particolareggiati attribuiti all›iniziativa comunale e gestiti mediante lo strumento dell›esproprio. Il piano così delineato dalla LN 1150/42 ha valore a tempo indeterminato.

30 PONTI, G. (1957) *Amate l'Architettura. L'architettura è un cristallo*, Vitali e Ghianda, Genova, (II Ed. Rizzoli, Milano, 2008), pag. 25

31 *Ibidem*

32 PONTI, G. (1955) *Architetture e carattere urbano*, in «Domus», n. 313, dicembre, pp. 7-10

gettistica, cioè il promuovere una bibliografia controllata, ufficiale (magnifico compito per il Sindacato), che definisca anzitutto i caratteri architettonici generali, costruttivi ed economici degli edifici di interesse nazionale»[33]. Per Ponti «l'urbanistica non è a due, ma a tre dimensioni, ché nei fatti risulta poi di edifici costruiti; deve quindi prevedere i volumi in funzione dei tracciati: non riguarda solo pedoni e veicoli, ma determina gli aspetti della città, lo scenario stesso della sua vita, che si vuole bello e glorioso»[34]. Nell'articolo si legge la parola bello che Ponti, riprendendo i concetti vitruviani, non ha paura di usare. Il ruolo della bellezza è affidato all'architettura, che interviene per completare ciò che l'urbanistica ha iniziato. «L›architettura deve essere chiamata a svolgere disciplinatamente compiti di bellezza entro illuminati piani urbanistici, i quali sono i termini più potentemente favorevoli per quei compiti: ne sono anzi la condizione»[35]. A tal proposito, in un paragrafo di un articolo pubblicato sul «Corriere della Sera» che si intitola *Per la bellezza delle città*, Ponti scrive: «Questa ritornata presenza di calcolare prospettive, tradizione illustre dell'urbanistica italiana, è un esempio che si dovrebbe estendere, non certo (avvertiamo subito) solo fine a sé stesso ma a integrazione di tracciati impeccabili per funzionalità di traffico. E cosa che costa solo cervello e che valorizza invece al cento per cento l'edilizia, chiamata ad una più nobile responsabilità artistica ed architettonica nel completare il volto della città»[36]. Ponti introduce la tematica del volto per focalizzare l'attenzione sul valore tridimensionale e

33 PONTI, G. (1942) *Buona architettura e cattiva edilizia*, in «Corriere della Sera», 2 luglio; ripubblicato ed ampliato con il titolo *Dove noi architetti abbiamo mancato*, in «Stile», nn. 19-20, luglio-agosto 1942, pp. 22-23

34 PONTI, G. (1939) *Il tracciato definitivo di San Babila*, in «Corriere della Sera», 14 gennaio; ripubblicato in MOLINARI, L., RASTAGNI, C. a cura di (2011) *Gio Ponti e il Corriere della Sera (1930-1963)*, Fondazione Corriere della Sera, Milano, pp. 242-249

35 PONTI, G. (1942) *Buona architettura e cattiva edilizia*, in «Corriere della Sera», 2 luglio; ripubblicato ed ampliato con il titolo *Dove noi architetti abbiamo mancato*, in «Stile», nn. 19-20, luglio-agosto 1942, pp. 22-23

36 PONTI, G. (1939) *Il tracciato definitivo di San Babila*, in «Corriere della Sera», 14 gennaio; ripubblicato in MOLINARI, L., RASTAGNI, C. a cura di (2011) *Gio Ponti e il Corriere della Sera (1930-1963)*, Fondazione Corriere della Sera, Milano, pp. 242-249

Fig 11
Schizzi sulle città, Gio Ponti
«Corriere della Sera», 1934

volumetrico dell'architettura, che completa attraverso le quattro dimensioni spaziali l'aspetto della città. In un altro paragrafo intitolato *La bellezza vale*, Ponti sottolinea ancora l'importanza che la pianificazione ha per la costruzione delle città del futuro: «I piani edilizi, oltre a recare beneficio al mercato e alla attività edilizia, rappresentano la condizione esclusiva per creare quei grandi complessi di bellezza architettonica da cui dipendono prestigio e avvenire della città e che sono una ulteriore immensa valorizzazione degli stessi edifici che li compongono»[37]. Il piano, quale condizione esclusiva per la costruzione della città, ne tutela il «carattere ambientale»[38].

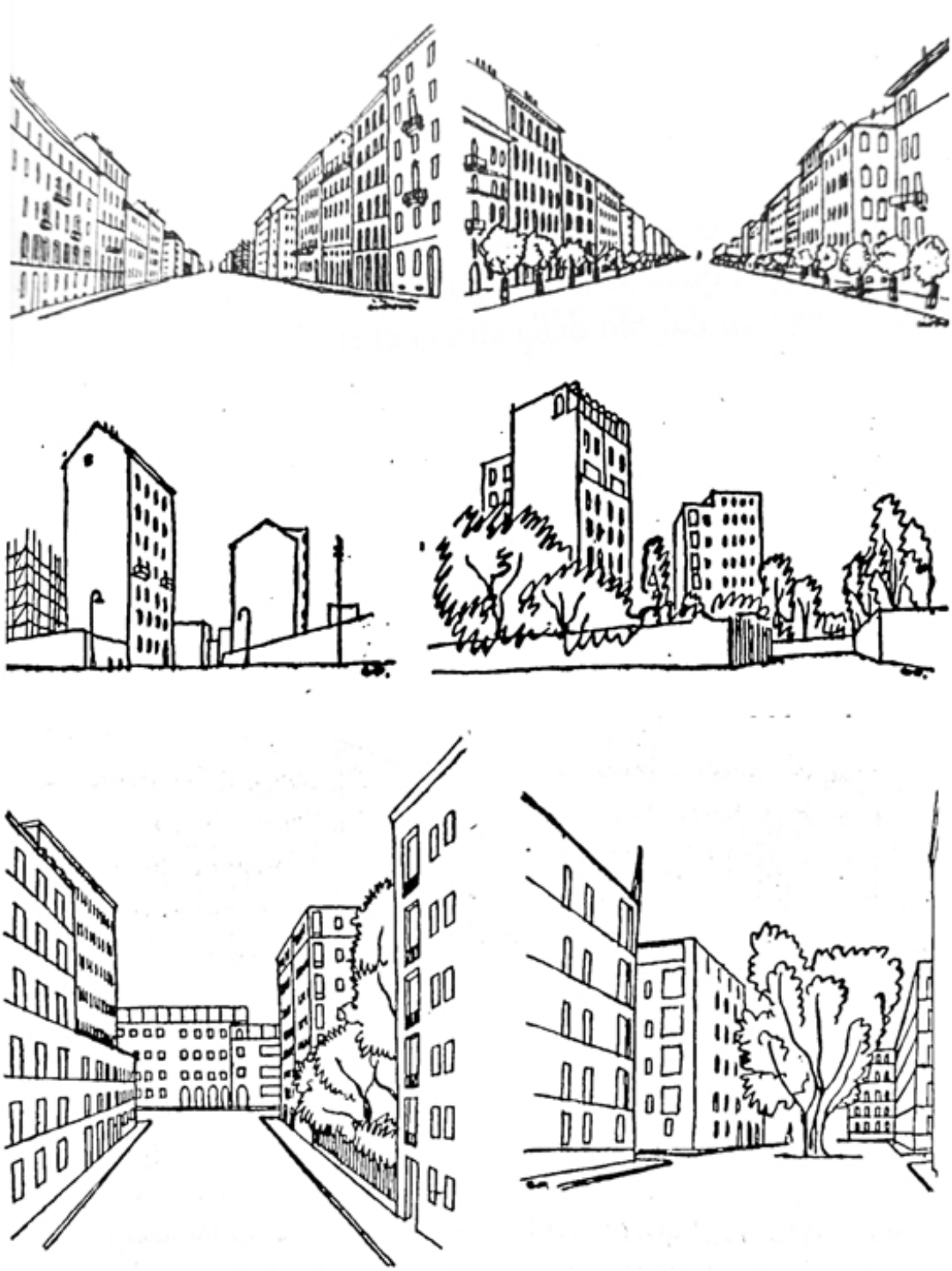
L'urbanistica pontiana è l'urbanistica dello sguardo, della percezione, dell'attenzione alle preesistenze, della strada, dei fronti urbani, del rapporto tra gli edifici. Non si può limitare ai problemi della viabilità, bisogna concentrarsi affinché da un'urbanistica in pianta, si passi ad un'urbanistica in elevazione. In un importante articolo pubblicato in «Domus» nel 1933, Ponti scrive: «La città moderna non deve essere architettonicamente la risultante occasionale e naturale del numero delle case moderne; non deve essere un fenomeno conclusivo ma uno scopo prefisso. Il problema della nostra architettura in rapporto al divenire delle nostre città è urgente. Il Governo ha disposto perché ogni città abbia il suo piano regolatore: questi sono piani planimetrici, è ancora urbanistica in tracciato. Oggi è il momento dell'«urbanistica in elevazione», altrimenti - come ho già avuto occasione di dire - non avremo delle città, come latinamente ed umanisticamente si intendono, ma solo una canalizzazione più o meno riuscita dei traffici»[39].

Dunque l'urbanistica di Ponti è un'urbanistica in elevazione. Bisogna ripensare le città non solo per il loro attacco a terra, ma per quello che ogni spazio vive in relazione alla città. L'attacco a

37 PONTI, G. (1937) Occorre creare piani edilizi: essi valorizzano le costruzioni, in «Corriere della Sera», 18 giugno; ripubblicato in MOLINARI, L., RASTAGNI, C. a cura di (2011) *Gio Ponti e il Corriere della Sera (1930-1963)*, Fondazione Corriere della Sera, Milano, pp. 163-167

38 *Ibidem*

39 PONTI, G. (1933) *Casa Moderna. Città Moderna*, in «Domus», n. 70, ottobre, pag. 17



terra è solo una buona condizione per costruire una città ma non può esserne il fine. E quando l'urbanistica verrà concepita nelle sue tre dimensioni, allora potrà evolversi in architettura. La città moderna si guarda dal basso come dall'alto, tramite le planimetrie dell'attacco al suolo e dell'attacco al cielo; si guarda di fronte, con le visuali prospettiche degli edifici, talvolta affiancati, talvolta separati da spazi verdi, da strade, da piazze. Dopo aver posto le basi, tramite la pianificazione urbana, arriva «il momento nel quale l'urbanistica planimetrica cede il passo alla costruzione: è dunque il momento della responsabilità dell'edilizia»[40]. Più volte Ponti parla di responsabilità in questi termini: l'architettura è responsabile della costruzione urbana. Ha la responsabilità di essere una architettura per l'uomo, una architettura sociale, civile, collettiva, una architettura che resti, perché ha il compito di conservare l'identità urbana. L'architettura e l'urbanistica moderna hanno il compito di «valorizzare il patrimonio di bellezza delle nostre città, COSA SACRA, che servano ad adeguarle alle esigenze pratiche della vita moderna e futura, cosa non estremamente difficile: ma soprattutto che servano A FARE DI ESSE - NEL COMPLESSO, NEL RINNOVAMENTO, NEGLI SVILUPPI - DELLE BELLE CITTA'»[41].

Nell'articolo alcune frasi sono in scritte in maiuscolo e inquadrate tramite cornici. L'occhio del lettore deve essere catturato da alcuni slogan perché anche il cittadino deve rendersi responsabile e capire l'efficacia di una buona urbanistica in elevazione. Inoltre, non è da sottovalutare che Ponti inserisca questo articolo - *Responsabilità dell'edilizia moderna* - nelle prime pagine della rivista: un chiaro segnale del rilievo e del risalto che vuole dare al tema dei caratteri urbani. Alcuni termini risultano particolarmente carichi di valore espressivo: misura, perché l'architettura trae la sua dimensione morfologica dal confronto con l'esistente e la sua dimensione sociale dalla «dimensione delle attività collettive d'oggi»[42]; sacra,

40 PONTI, G. (1934) *Responsabilità dell'edilizia moderna*, in «Domus», n. 77, maggio, pp. 1-3

41 *Ibidem*

42 PONTI, G. (1943) *Elogio dell'uniformità*, in «Corriere della Sera», 22 mar-

perché deriva da esigenze di vita; forma, perché «l'architettura della città non è poi la città stessa? […] regolamenti edilizi generali e di zona debbano costituire LA FORMA DELLA CITTA' nelle tre dimensioni, forma generata da una alta visione e determinata da un preciso disegno»[43].

L'aspetto però più importante in cui può essere sintetizzato il pensiero pontiano si concentra in questa parte dell'articolo: «un buon tracciato è soltanto una condizione per creare una bella città: E dopo l'intervento dell'urbanistica in planimetria del piano regolatore, occorre quello di un'urbanistica in piedi, occorre il PIANO ARCHITETTONICO della città. Che si vada formando ormai una coscienza architettonica nelle classi che dirigono, che costruiscono, è un fatto: ma questo certamente non basta: è cosa troppo aleatoria: accanto a questa educazione occorre assolutamente istituire un piano, un disegno e una regolamentazione, un controllo, tanto più ponderati, elevati severi quanto più delicato è il momento»[44].

La "responsabilità dell'edilizia moderna" consiste quindi nel proporre un piano non più urbanistico, ma architettonico delle città. Questa responsabilità deve derivare da una coscienza collettiva che Ponti cerca di imprimere attraverso le pagine di «Domus». Dall'urbanistica in planimetria, si passa ad un'urbanistica in piedi, sebbene è chiaro che l'attacco a terra sorregge le sopraelevazioni e ne rappresenta la base su cui erigersi, le città necessitano di uno studio della loro parte superiore. Devono essere viste nel loro contesto, in una lettura generale che metta in relazione il nuovo intervento con il patrimonio esistente e lo restituisca in una complessità che può essere percepita solo tramite le viste prospettiche, gli scorci e le visioni globali di una parte della città.

zo; Ripubblicato in MOLINARI, L., RASTAGNI, C. a cura di (2011) *Gio Ponti e il Corriere della Sera (1930-1963)*, Fondazione Corriere della Sera, Milano, pp. 432-437

43 *Ibidem*

44 *Ibidem*

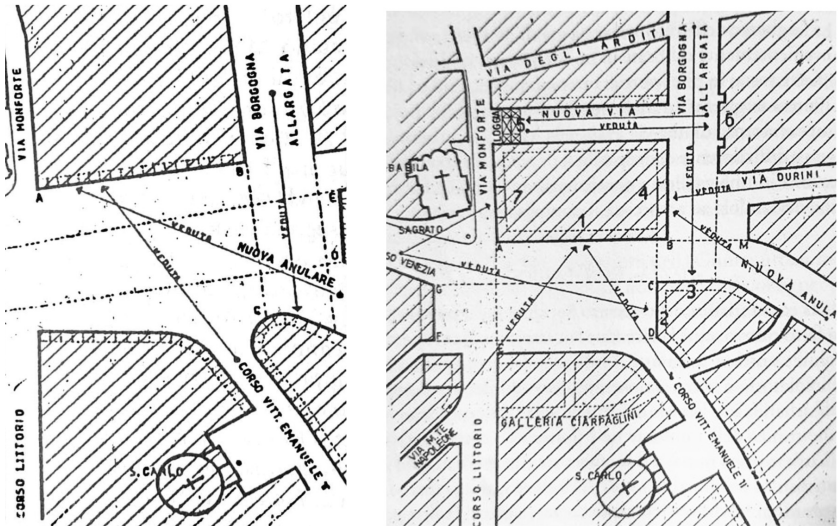


Fig 12
Confronto delle proposte per piazza San Babila, Gio Ponti
«Corriere della Sera», 1934

1.4 Sguardi e visuali

«L'urbanistica si volge verso nuovi modi: non è più lo studio di risolvere planimetricamente caso per caso le esigenze del traffico e del rinnovamento edilizio dei quartieri vecchi, allargando qua, ritoccando là, e provvedendo al prolungamento delle strade e allo sviluppo dei quartieri: l'urbanistica vuole integrare oggi le planimetrie con piani architettonici, vere e proprie concezioni di volumi e di forme e di atteggiamenti edilizi, visioni di piazze, di vie, di prospettive magnifiche. Non si pensa più per marciapiedi, non si pensa più per facciate una dopo l'altra, ma si pensa già per vie, per quartieri»[45]. Una progettazione a scala del quartiere che affida alle visuali di più edifici affiancati la responsabilità di definire un carattere ambientale dell'architettura.
Questa ricerca delle visuali era condivisa da Giovanni Muzio, il

45 PONTI, G. (1937) *Necessità di svegliarsi dal torpore edilizio*, in «Corriere della Sera», 30 marzo; Fa parte della serie «Avvenire di Milano»; Ripubblicato in «Domus», n. 113, maggio, pp. 2-4, 10-14; Ripubblicato in MOLINARI, L., RASTAGNI, C. a cura di (2011) *Gio Ponti e il Corriere della Sera* (1930-1963), Fondazione Corriere della Sera, Milano, pp. 148-156

quale scrive: «Ma per costituire e non alterare l'ambiente, non sono meno importanti le condizioni architettoniche individuali di stile, colore e ornamento, di fabbricazione che si inserisce nella "prospettiva". [...] Bisognava occuparsi non solo del singolo edificio, ma del complesso degli edifici. Venne loro spontaneo orientare i loro studi verso l'arte di costruire la città»[46]. Questi valori condivisi dal gruppo di ricerca del Club degli Urbanisti si riflettono nei commenti di Ponti alla proposta dell'area di piazza San Babila presentata nel progetto *Ciò per Amor* di cui si è parlato di precedenza. Nello specifico il tema viene affrontato in tre articoli, pubblicati tra il 1937 e il 1939 nelle pagine di «Domus» e del «Corriere della Sera». I tre articoli - intitolati rispettivamente *Necessità di svegliarsi dal torpore edilizio*, *Il tracciato definitivo di piazza San Babila*, *Buona architettura e cattiva edilizia* - riflettono l'interesse verso il tema delle visuali e degli scorci prospettici, la necessità di pensare allo spazio in termini volumetrici e l'importanza delle singole dimensioni in relazione ai luoghi collettivi. La proposta progettuale per l'area di piazza San Babila mosse da subito particolari dubbi, motivo per cui si sono susseguite diverse varianti al piano per il tracciato della piazza. Agli uffici comunali giunsero sette proposte che portano il nome di illustri figure quali Faravelli, de Finetti, Minoletti, Marescotti, Reggiori, Stigler e Chiodi. Il progetto del Piano Albertini aveva previsto l'aggiunta di due nuove arterie che confluivano nella piazza e che portavano a ridurla ad uno slargo per far defluire il traffico. Per questo motivo, i progetti si cimentarono tutti sui tracciati, con lo scopo di limitare i traffici derivanti dalle due nuove arterie ed a diminuirne gli sbocchi sulla piazza, a facilitarne gli attraversamenti. Il tracciato definitivo fu messo a punto dalla Giunta Comunale sotto la direzione dell'ingegnere Secchi. «Il tracciato Secchi reca infatti, oltre al compendio dei concordi suggerimenti insiti nei sette progetti elencati, riducendo ragionevolmente la piazza, dandole figura regolare, con tracciati paralleli, alcune sue caratteristiche che illustriamo perché interesseranno i milanesi. Planimetricamente il tracciato, avanzando il

46 MUZIO, G. (1931) *Alcuni architetti d'oggi in Lombardia*, in «Dedalo», fasc. XV, agosto, pag. 93

lato longitudinale AB (di fronte al nuovo palazzo della Galleria Ciarpaglini) determina, con l'auspicata riduzione, anche uno spazio di rispetto e di sagrato per la chiesa, accortamente separandola dai fili e dai volumi architettonici per forza imponenti che ormai definiscono la piazza, e coi quali era dianzi invece squilibratamente allineata»[47]. Da questa descrizione di Ponti del progetto di Secchi, si coglie l'iniziale importanza dell'impianto planimetrico del tessuto urbano: l'avanzamento del volume compreso tra via Monforte e via Borgogna permette alla chiesa di ottenere uno spazio da dedicare al sagrato più ampio e allo stesso tempo riparato. Inoltre, aggiunge Ponti, «la caratteristica del tracciato Secchi è nella presenza di un fatto nuovo, cioè la ricerca e la creazione di prospettive architettoniche: se infatti il buon tracciato planimetrico e circolatorio è la condizione imprescindibile, ma normale dell'urbanistica, la visione o previsione volumetrica e architettonica dell'ambiente ne è il merito e la conclusione»[48].
Ponti aggiunge ai disegni delle frecce che indicano le possibili visuali, le traiettorie ed i punti di arrivo dello sguardo. Il nuovo progetto, al contrario di quello del piano, inquadra edifici che fanno da fondali ad un sistema volumetrico. Il progetto così concepito ha la possibilità di essere un luogo urbano, non solo una disposizione planimetrica e asettica dello spazio. Le possibilità di introdurre sfalsamenti dei fronti urbani e arretramenti dei volumi favoriscono la definizione di nuovi spazi e nuovi scenari. Ad esempio, da corso Venezia lo sguardo taglia il sagrato della chiesa di San Babila e chiude la sua visuale sul fronte dell'edificio ad angolo, il che nel primo progetto era impossibile perché l'allineamento della chiesa con l'edificio impediva una visione frontale dello spazio. Ponti descrive in modo attento il ruolo di ogni sua freccia inserita nel disegno: «Le frecce del disegno 2 indicano i punti di vista determinati dalla sistemazione della zona e che determinano alla loro

47 PONTI, G. (1939) *Il tracciato definitivo di San Babila*, in «Corriere della Sera», 14 gennaio; ripubblicato in MOLINARI, L., RASTAGNI, C. a cura di (2011) *Gio Ponti e il Corriere della Sera (1930-1963)*, Fondazione Corriere della Sera, Milano, pp. 242-249

48 *Ibidem*

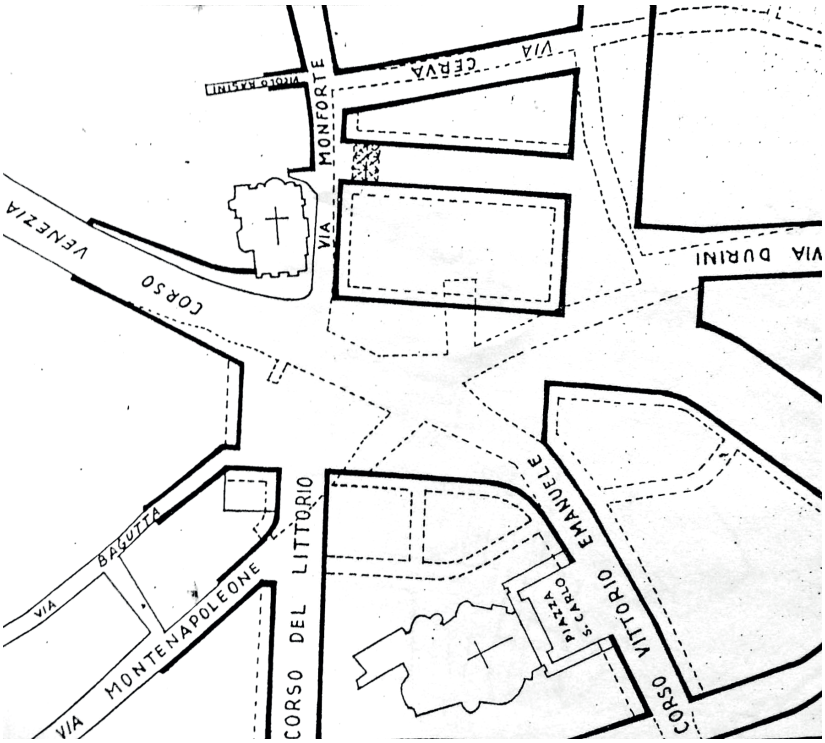


Fig 13
Proposta di variante al Piano Albertini, L. Secchi «Corriere della Sera», 1934

volta l'impegno di architetture non più estranee al gioco della soluzione urbanistica come disgraziatamente è avvenuto per piazza Fiume. Venendo da corso Littorio una prima veduta batterà sul centro dell'edificio 1 che costituirà la nuova parete della piazza. Un secondo punto di vista sarà determinato dalla facciata 2 per chi proviene da corso Venezia: a questo edificio è data pure una importanza notevole. Guardando la via Borgogna allargata, la fronte 3 del medesimo edificio ne costituirà la visione architettonica di sfondo: un quarto punto di vista è determinato dando uno sfondo architettonico a chi viene e guarda da via Durini (4). Su via Borgogna sbocca poi una nuova trasversale che la congiunge a via Monforte: essa sarà chiusa architettonicamente da una loggia che costituisce una quinta veduta. Dal fondo di questa via un altro preordinato volume architettonico (6) completerà con una sesta veduta il gioco disciplinato di prospettive create per questa zona. I fili delle costruzioni determinano in BM e in EA dei raccordi per-

fetti e delle buone infilate e ricorrenze; un altro gioco di volumi costituito da un arretramento (?) concede più aria e rispetto alla chiesa»[49].

L'interesse ai temi urbani ha permesso una responsabilità edilizia da parte degli architetti che «si sono infatti ribellati al vecchio piano di San Babila non solo per il falloso tracciato planimetrico, ma anche per la inconsistente previsione architettonica. Essi volevano una piazza, non un largo»[50]. Nel primo progetto, considerato indisciplinato, disomogeneo e informe, si perdeva completamente la conformazione urbana di piazza. Lo spazio sembrava piuttosto uno slargo, che non si poneva alcun problema della preesistente chiesa, ma piuttosto rendeva lo spazio intorno ancora più infelice. Per riuscire a pensare lo spazio con queste nuove concezioni è necessario pensare in termini volumetrici e non più in termini planimetrici. Ponti pone l'attenzione su tanti altri luoghi della città e li definisce luoghi «impossibili» su cui bisogna soffermarsi per ricostruire una città futura[51].

Queste teorie sono condivise in particolare dal Club degli Urbanisti che «si batte per salvare l'immagine storica della città. […] Ciò che li contraddistingue è l'attenzione per uno spazio urbano pensato come risultato di attente disposizioni volumetriche, di calibrati accostamenti delle partiture architettoniche o anche solo del semplice avanzare o arretrare delle superfici»[52]. L'azione urbana si conclude quindi in interventi architettonici il cui scopo «risiede nella definizione di un volto urbano che non si esaurisca nella moda o nel gusto del "moderno" ma che abbia le sue radici sia nella tradizione italiana, sia nella cultura dell'edilizia milanese»[53].

49 *Ibidem*

50 *Ibidem*

51 PONTI, G. (1939) *Il tracciato definitivo di San Babila*, in «Corriere della Sera», 14 gennaio; ripubblicato in MOLINARI, L., RASTAGNI, C. a cura di (2011) *Gio Ponti e il Corriere della Sera (1930-1963)*, Fondazione Corriere della Sera, Milano, pp. 242-249. I luoghi di cui parla Ponti sono descritti e raccolti in un opuscolo scritto da Gian Paolo Castiglione e Carlo Pagani sul Piano Regolatore intitolato Cinquanta piazze notevoli della futura Milano (1938).

52 CIUCCI, G. (1989) *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-44*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, pag. 62

53 *Ivi*, pag. 63

1.5 La ricostruzione per *Cifre parlanti*

«La nuova città non deve essere un ramo di un vecchio albero ma deve essere come un giovine albero in un vecchio giardino»[54]. La città pontiana rispetta il passato ma non rinuncia alla modernità, si costruisce tra l'esistente e non sull'esistente, non demolisce la città esistente, non elimina i frammenti di storia precedenti per fare spazio a nuovi frammenti, la affianca con rispetto trovando il modo più adatto per porsi con forme di accostamento adeguate. L'architettura non sottrae e non sovrappone. A proposito dell'ipotesi di demolizione del tessuto storico, Ponti scrive: «Si demolisce e la ricostruzione è un indovinello: si sa cosa si perde, non si deve sapere con che cosa si sostituisce il perduto? Perché ogni legge di sventramento non è integrata da noi dalla legge che crea e garantisce quanto verrà ricostruito? A questo son vincolati onore e bellezza della città»[55].

La città moderna trova nella città antica il vincolo con cui deve confrontarsi. Per Ponti le migliori occasioni per innovare sono alcuni casi fortuiti in cui è la città stessa a fornire lo spazio adeguato per l'intervento di aggiunta. Questi casi sono per Ponti «creazione architettonica»[56], sono le possibilità di incidere con modernità sulla città. La ricostruzione post secondo conflitto mondiale si propone come una occasione importante che la storia offre, in quegli anni, agli architetti per un rinnovamento moderno per

54 PONTI, G. (1937) *Necessità di svegliarsi dal torpore edilizio*, in «Corriere della Sera», 30 marzo; fa parte della serie «Avvenire di Milano»; Ripubblicato in «Domus», n. 113, maggio, pp. 2-4, 10-14; Ripubblicato in MOLINARI, L., RASTAGNI, C. a cura di (2011) *Gio Ponti e il Corriere della Sera (1930-1963),* Fondazione Corriere della Sera, Milano, pp. 148-156

55 PONTI, G. (1937) *Possibilità di grandi realizzazioni edilizie*,in «Corriere della Sera», 30 aprile; ripubblicato in MOLINARI, L., RASTAGNI, C. a cura di (2011) *Gio Ponti e il Corriere della Sera (1930-1963)*, Fondazione Corriere della Sera, Milano, pp. 157-162

56 PONTI, G. (1937) *Occorre creare piani edilizi: essi valorizzano le costruzioni*, in «Corriere della Sera», 18 giugno; ripubblicato in MOLINARI, L., RASTAGNI, C. a cura di (2011) *Gio Ponti e il Corriere della Sera (1930-1963),* Fondazione Corriere della Sera, Milano, pp. 163-167

l'«avvenire di Milano»[57]. A seguito delle vicende legate alla ricostruzione post bellica, lo spazio dedicato all'urbanistica e alla città nelle pagine di «Domus» e del «Corriere della Sera» cede il passo ad altri argomenti. Mentre negli anni Trenta l'attenzione di Ponti era focalizzata sul problema di stabilire un dialogo con l'esistente, adesso si sposta con più decisione sul tema della modernità. Più che di ri-costruzione si parla ora della costruzione della Milano Moderna. Insieme con Vittorio Bini, Ponti si dedica al tema della ricostruzione in un opuscoletto dal titolo *Cifre parlanti: ciò che dobbiamo conoscere per ricostruire il paese*. Nella prefazione del libro, chiarisce subito un fatto di primaria importanza: «Accanto al titolo della collana "la ricostruzione" - poniamo un motto che pare con essa in contraddizione: costruire non ricostruire. Questa contraddizione è apparente: il fatto patente della necessaria ricostruzione, non deve significare per noi riesumazioni spirituali o materiali, o evocazioni, o restaurazioni, ma deve significare solo: marciare verso espressioni più esigenti, schiette ed urgenti della nostra civiltà, della nostra vita sociale: COSTRUIRE - e niente affatto ricostruire»[58]. Oltre all'estrema chiarezza e semplicità con cui Ponti motiva il suo pensiero, la presenza del maiuscolo nuovamente utilizzato per dare maggiore valenza ad un termine, - "COSTRUIRE" - permette al lettore di assimilare il concetto con grande facilità.

«La ricostruzione deve dunque avere per motto: "Non ricostruire quel che era e come era, ma far di più, COSTRUIRE". Neppure in senso spirituale si tratta più di evocare il passato, di pensare a ripristinamenti, a restaurazioni. Occorre far mente nuova, agire con spirito nuovo, con amore nuovo, guardando avanti e non indietro. Occorre il senso di «costruire». Dare un senso alla nostra vita, ai nostri pensieri. COSTRUIRE»[59]. Dal problema dell'urbanistica, si passa al problema dell'architettura della città. Altro supporto

57 *Avvenire di Milano* è il titolo di una serie di articoli che Ponti pubblica per il «Corriere della Sera» tra il 30 marzo del 1937 e il 22 ottobre del 1938.

58 PONTI, G., BINI, V. (1944) *Cifre parlanti: ciò che dobbiamo conoscere per ricostruire il paese*, Edizioni Vesta, Milano, pag. 6

59 *Ivi*, pag. 46

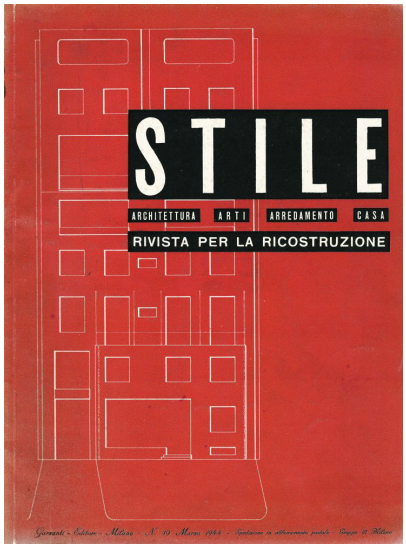




Fig 14
Copertine di «Stile» n. 39 e *Cifre Parlanti*

scientifico per inquadrare la ricostruzione di Ponti è da ricercare tra le pagine di molti numeri di «Stile», soprattutto dal ’43 al ’45, quando la rivista cambia il suo nome in «Stile. Rivista per la ricostruzione»[60], dove spiega che per lui la ricostruzione offre agli architetti la possibilità di mettere al mondo il mondo.
L’obiettivo di Ponti era risolvere il problema della città costruendo la nuova in chiave moderna, non ripristinando il passato. Mentre negli anni Trenta il problema era legato soprattutto, come si è detto, alla questione della forma urbana e del rapporto con le preesistenze ambientali, nel secondo dopoguerra diviene dominante il tema del restauro. Ponti dedica un articolo alle domande che Marcello Piacentini pone a sé stesso, e al lettore, riguardo il restauro dei monumenti danneggiati e degli edifici colpiti dalla guerra. Lo scritto, dal titolo *La casa moderna e il restauro dei monumenti lesi*, si apre specificando con chiarezza le problematiche attuali: «Marcello Piacentini ha individuato in un recente articolo alcuni termini pratici dei due più grandi problemi edili del dopoguerra, che sono: ricostruzione dei monumenti colpiti, ripresa

60 Dal primo numero di febbraio 1944.

delle costruzioni (casa per tutti)»[61]. Per quanto riguarda la prima questione, senza dubbio la più delicata, Piacentini si chiede quale sia il modo giusto per ricostruire la città: «si dovranno ricostruire integralmente i vecchi e superbi palazzi distrutti, poniamo, per fissare la nostra memoria, quelli di Genova, applicando la formula creata per la ricostruzione del Campanile di S. Marco, dov'era, com'era?»[62]. Ponti risponde agli interrogativi posti da Piacentini con *Architetture italiane di domani*, un articolo pubblicato solo tre mesi dopo per il «Corriere della Sera», in cui si pone con un atteggiamento moderato, non troppo conservativo né troppo moderno. Ponti ritiene che è giusto restaurare, recuperando l'architettura esistente ma non esclude in certi casi, ove necessario, di sostituire le rovine con edifici nuovi. Si legge: «restauro fin dove è possibile: sostituzione degli edifici monumentali distrutti, non ricostruzione»[63]. Nega la possibilità del com'era-dov'era a favore di interventi moderni.

Sempre nell'articolo, in un paragrafo dedicato proprio alla questione del com'era-dov'era, Ponti si dichiara favorevole, nei casi in cui è possibile, al restauro dei monumenti e alla tutela degli ambienti. Circa la questione del rispetto per l'ambiente preesistente Ponti riporta alcune considerazioni di architetti suoi contemporanei. «È l'ambiente, asserisce Luigi Vietti, altro architetto genovese, che deve essere soprattutto salvaguardato: se ricostruire un monumento completamente distrutto (ma ciò fortunatamente non è avvenuto) appare praticamente impossibile, non si falsi l'ambiente con l'inclusione di opere eterogenee; si costruisca, si "crei nell'ambiente". "Mi rifiuto di credere - egli afferma - che non esistano architetti contemporanei capaci di creare un'opera in armonia

61 PONTI, G. (1943) *La casa moderna e il restauro dei monumenti lesi*, in «Corriere della Sera, 29 marzo; ripubblicato in MOLINARI, L., RASTAGNI, C. a cura di (2011) *Gio Ponti e il Corriere della Sera (1930-1963)*, Fondazione Corriere della Sera, Milano, pp. 433-437, pp. 438-442

62 *Ibidem*

63 PONTI, G. (1943) *Architetture italiane di domani*, in «Corriere della Sera», 15 giugno; ripubblicato in MOLINARI, L., RASTAGNI, C. a cura di (2011) *Gio Ponti e il Corriere della Sera (1930-1963)*, Fondazione Corriere della Sera, Milano, pp. 460-465

dimensionale e spirituale con un nostro ambiente storico"»[64]. Si esprime poi attraverso le parole di Muzio, «E assolutamente necessario - interviene Giovanni Muzio, accademico d'Italia - salvare le proporzioni e il carattere di zone monumentali colpite, impedire in ogni modo che, tolti di mezzo i monumenti, se ne impadronisca la speculazione; e ne approfitti per intensificare lo sfruttamento edilizio delle zone centrali. I monumenti antichi si riparino, e - aggiunge egli manifestando una opinione suggestiva che vedremo condivisa anche da Pagano -, se il danno è troppo grande restino le rovine testimoni di un'epoca storica. È più eloquente un rudere autentico che un edificio falso antico scientificamente rifatto. Di un monumento che venisse completamente distrutto, o si lasci l'area libera a memoria, o sorga in suo luogo un monumento nuovo che dell'antico conservi le dimensioni e le proporzioni nel quadro urbano preesistente»[65]. Ponti riporta anche la posizione di Pasquale Carbonara: «Più che alla ricostruzione dei singoli edifici, falso architettonico, si badi gelosamente - raccomanda anche Pasquale Carbonara, uno dei nostri architetti giovani migliori - alla conservazione dell'ambiente nel quale sorgevano»[66]. La tesi da lui sostenuta, attraverso le parole di alcuni suoi contemporanei, è pertanto cercare quanto più possibile di mantenere inalterato il carattere del nucleo antico della città perché il problema della ricostruzione non può essere minimizzato alla scala dell'edificio, ma va sempre affrontato in rapporto alla scala urbana. Il problema della ricostruzione è ancora il problema della città. L'articolo si chiude con le parole di un urbanista, Armando Melis, il quale scrive che il problema «non deve essere posto nei termini: rifacimenti e nuove costruzioni, ma in questi termini: vecchi centri e nuovi centri. Nei vecchi centri si faccia il minimo possibile»[67].
Ponti, da milanese, si interroga sui danni che il patrimonio storico ha subito a causa dei bombardamenti: «Le distruzioni sono

64 *Ibidem*
65 *Ibidem*
66 *Ibidem*
67 *Ibidem*

Fig 15
L'Italia e la ricostruzione
Cifre Parlanti, Gio Ponti



state tanto immani che determinano possibilità di mutamenti non concepibili. Da così vasta ricostruzione, perderemo - ci chiederanno certi patetici milanesi - l'atmosfera, il carattere della vecchia nostra Milano? Diciamo, senza pietose e bugiarde promesse, che per molte parti di Milano sarà fatalmente così, e che bisogna realisticamente e coraggiosamente ammetterlo, ma aggiungiamo che, se le circostanze avranno in molti luoghi fatalmente distrutto un'atmosfera che a molti era cara, i milanesi devono altrettanto impegnativamente proporsi di dare alla loro futura Milano un carattere così nobile e bello, e soprattutto così altamente civile, che possa non solo equivalere, ma superare l'antico e perduto»[68]. Lo scopo principale è quello di preservare il carattere storico del centro. «La città - dicono gli architetti - deve cambiare figura dall'attuale. Il centro antico deve essere "isolato" e rispettato, e non più tormentato: gli sviluppi non devono inserirsi nella vecchia maglia preesistente delle vie, che appartiene al passato, ma formare nuclei a sé, nuclei moderni e autosufficienti»[69].

68 PONTI, G. (1943) *La città di domani*, in «Corriere della Sera», 26-27 ottobre; ripubblicato in MOLINARI, L., RASTAGNI, C. a cura di (2011), *Gio Ponti e il Corriere della Sera (1930-1963)*, Fondazione Corriere della Sera, Milano, pp. 479-482

69 PONTI, G. (1943) *Dicono gli architetti…*, in «Corriere della Sera», 5 dicem-

Nello stesso articolo Ponti accosta il tema della casa a quello della città, evidenziando quello che Piacentini aveva chiamato il secondo problema della ricostruzione. Si legge: «L'edilizia privata va intesa come un contributo nell'ordine dell'estetica della città»[70]. La casa risulta essere il punto focale, come si evince non solo dalle pagine del «Corriere della Sera» ma anche attraverso «Stile», di cui dedica un intero numero, il numero 9, alle modalità di abitare lo spazio domestico dopo la ricostruzione. La pubblicazione che meglio riassume questo aspetto del pensiero pontiano è *Cifre Parlanti* dove, utilizzando dati statistici, arriva a dedurre che il problema dell'esigenza di nuove abitazioni per dare tetto alle persone rimaste senza, non è un problema esclusivamente dovuto alla guerra ma è un «problema preesistente»[71].

«Noi illustriamo la nostra situazione con le cifre stesse risultanti dalla grandiosa inchiesta nazionale sull'abitazione, realizzata in Italia nel 1931. Questa inchiesta ci rivela una prima cosa emozionante: CHE, PER UNA CONDIZIONE DI VITA CIVILE, NEL 1931 NOI MANCAVAMO GIÀ DI 11 MILIONI E MEZZO DI VANI. Prima deduzione da trarre: il problema dell'abitazione non è dunque un problema derivato esclusivamente dalle distruzioni di guerra e che si risolve ricostruendo esclusivamente le abitazioni distrutte. Esso è un problema preesistente, che la guerra ha ingigantito, e che si pone ora, drammaticamente, di fronte alle nostre coscienze, non solo come problema materiale, ma come problema di civiltà e di vita avvenire […] A noi non mancano dunque solo le case distrutte dalla guerra; a noi nel 1931 mancavano già undici milioni di vani! Ma nel 1940, cresciuta la popolazione da 41 a 45 milioni, e i vani in proporzione minore, ci mancavano addirittura

bre; Seconda parte del testo pubblicato con il titolo *Politica dell'architettura*, in «Stile», n. 35, novembre 1943; poi ripubblicato come ARCHIAS, (1944) *Politica dell'architettura*, Ideari, Garzanti, Milano; in PONTI, G. (1957) *Amate l'architettura*, Vitali e Ghianda, Genova, (II Ed. Rizzoli, Milano, 2008), pp. 25-36; in MOLINARI, L., RASTAGNI, C. a cura di (2011) *Gio Ponti e il Corriere della Sera (1930-1963)*, Fondazione Corriere della Sera, Milano, pp. 489-496

70 *Ibidem*

71 Cfr. Il titolo di un paragrafo in PONTI, G., BINI, V. (1944) *Cifre parlanti: ciò che dobbiamo conoscere per ricostruire il paese*, Edizioni Vesta, Milano, pag. 6

circa 14 milioni di vani. DOPO LA GUERRA MANCHERANNO ALMENO 20 MILIONI DI VANI. CIO' SIGNIFICA CHE META' DEGLI ITALIANI NON AVRA' ABITAZIONE SUFFICIENTE»[72]. Sono due i dati che interessano particolarmente: in primis la terminologia usata da Ponti, il quale parla sempre in termini di preesistenza perché i problemi urbani sono problemi stratificati e le condizioni di un dato momento storico sono la necessaria conseguenza di un altro; in secondo luogo, il suo modo di ragionare in termini numerici. Ponti non conta il numero di alloggi che mancano, ma il numero di vani, di ambienti. Calcola lo spazio in relazione alle dimensioni dei luoghi che mancano per l'uomo. Questo calcolo numerico sembra quasi, come egli sottolinea, essere una larghezza non una unità. Ponti ragiona rispetto alle «condizioni d'abitazione»[73], perché la statistica si basa sul principio della media che non può bastare per restituire delle condizioni di vita adatte e adeguate all'abitare moderno. Il libro è una raccolta di numeri che Ponti stila a partire dalle esigenze dell'uomo. Dall'unità di misura spaziale, data dalla quadratura di un vano per abitante, giunge a calcolare i metri quadrati di pavimentazione, le quantità di serramenti per porte e finestre, fino ad arrivare al numero di attrezzature necessarie. Non parla di ricostruzione ma di costruzione, più volte anche in questo libro. Ciò che per certi aspetti è ancora più significativo sono le parole che usa nel descrivere sé stesso e il suo senso di italianeità[74]. In una lettera a Natal Maria Lugano, scritta con spirito colmo di ottimismo, si legge: «Sono italiano, adoro questo paese, non vedo altro lume per esso che quello d'una miracolosa ricostruzione»[75].

72 PONTI, G., BINI, V. (1944) *Cifre parlanti: ciò che dobbiamo conoscere per ricostruire il paese*, Edizioni Vesta, Milano, pp. 45-46

73 *Ivi*, pag. 56

74 PONTI, G. (1928) *La casa all'italiana*, in «Domus», n. 1, gennaio, pag. 7

75 Cfr. Lettera del 14 febbraio 1945, in Epistolario Gio Ponti, EGP, CAT GP 010

1.6 L'aggiunta del nuovo

Le riflessioni a proposito degli interventi di aggiunta nel costruito sono un tema centrale nella poetica urbanistica di Ponti. Già nella stesura a più mani del progetto *Forma Urbis Medionali* in opposizione al progetto *Ciò per Amor*, si percepisce la posizione di Ponti riguardo il delicato tema dell'aggiunta del nuovo per sottrazione del tessuto storico. Nella sua costante ricerca di nuovi linguaggi moderni, crede sia fondamentale porsi il problema della coesistenza tra l'aggiunta del nuovo e la preesistenza dell'antico, privilegiando la conservazione dei centri storici: «siamo d'accordo con Brandi che nella nostra epoca conviene cercar di conservare quel che ci è stato tramandato dall'antichità senza commettere inutili frammistioni»[76]. Pertanto Ponti all'intervento del nuovo nel tessuto storico predilige l'aggiunta di nuclei moderni in aree periferiche di espansione allo scopo di inserire quartieri moderni autonomi che siano «nuclei a sè, in comunicazione con quella, autosufficienti di servizi e caratterizzati da istituzioni, con tracciati indipendenti»[77].

La modalità di intervento di aggiunta nella poetica pontiana avviene pertanto in assenza di demolizioni, tramite le possibilità già fornite da contesti urbani liberi in cui il vuoto padroneggia la scena, aree già naturalmente sventrate in cui si può intervenire con un'azione progettuale che vede nel nuovo lo strumento di recupero e riqualificazione urbana.

Due esperienze sono particolarmente interessanti a tal proposito in cui Ponti urbanista propone l'aggiunta del nuovo in situazioni già naturalmente favorevoli: lo Scalo Sempione, una area all'interno del tessuto storico da riconvertire per un riutilizzo in chiave moderna, ed il quartiere Harar-Dessiè, un'area periferica al margine della città.

76 DORFLES, G. (1956) *L'architettura moderna può coesistere con l'antico?*, in «Domus», n. 318, maggio, pag. 8

77 PONTI, G. (1957) *Amate l'Architettura. L'architettura è un cristallo*, Vitali e Ghianda, Genova, (II Ed. Rizzoli, Milano, 2008), pag. 25

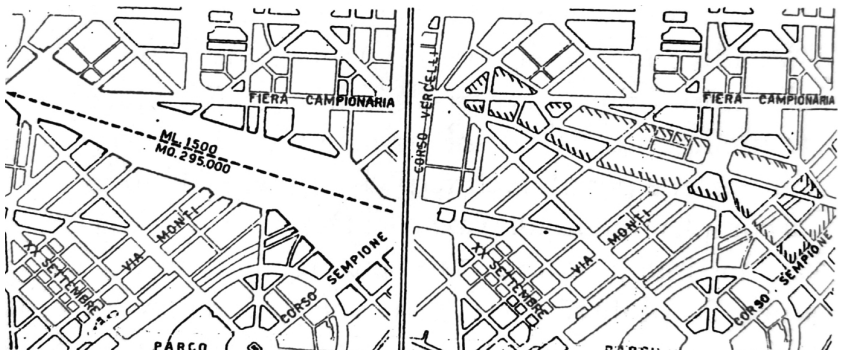


Fig 16
Scalo Sempione
area libera e
area edificata
Gio Ponti
«Corriere della Sera»,
1937

Il progetto per lo Scalo Sempione ha origine già negli anni Trenta. In nove articoli pubblicati per il «Corriere della Sera», tra il 30 marzo del 1937 e il 22 ottobre del 1938, che fanno parte di una serie chiamata *Avvenire di Milano*, dove Ponti ripensa Milano in termini generali e complessivi e illustra l'area dello Scalo Sempione. Si trattava di un'area abbandonata e dismessa, vuota, già naturalmente sventrata. Si presentava come una opportunità per costruire una Milano moderna, possibilità fornita dall'esistente, non creata dalle demolizioni del patrimonio storico della città. Grazie a questa occasione offerta dalla condizione del sito, Ponti si fa urbanista allo scopo di dotare la città di uno sviluppo orientato, attraverso la restituzione di un'idea complessiva di Milano, di una Milano conservata, preservata e urbanisticamente esatta. Le riflessioni in merito all'area dello Scalo Sempione sono una interessante dimostrazione di un pensiero che parte dalla lettura dell'esistente e si fa portavoce dell'idea che il tessuto urbano contenga già nella propria struttura i caratteri per la costruzione del nuovo. L'occasione offerta dalla dismissione di questa area si presenta quindi come la possibilità di recuperare l'esistente per la costruzione di un patrimonio futuro attraverso l'aggiunta di nuovi interventi. Se il centro di Milano doveva essere per lo più conservato, per la sua «atmosfera delicata»[78], il progetto per l'area dello Scalo Sempione

78 PONTI, G. (1938) *La massima impresa della città*, in «Corriere della Sera», 26 agosto; L'articolo fa parte della serie *Avvenire di Milano*; ripubblicato in MOLINARI, L., RASTAGNI, C. a cura di (2011) *Gio Ponti e il Corriere della Sera (1930-1963)*, Fondazione Corriere della Sera, Milano, pp. 209-213

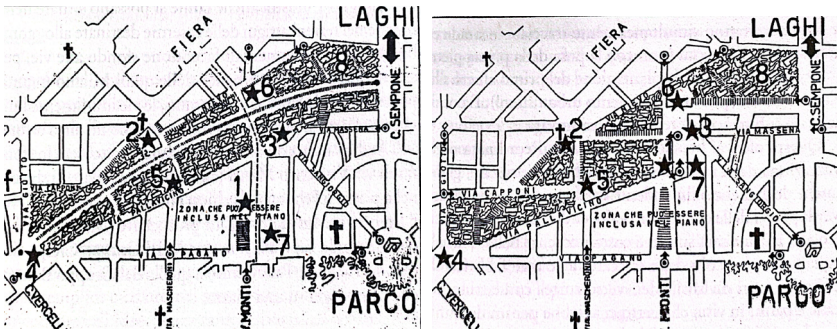


Fig 17
Scalo Sempione
area sistemata a verde
Soluzione unitaria e composita
Gio Ponti
«Corriere della Sera»,
1937

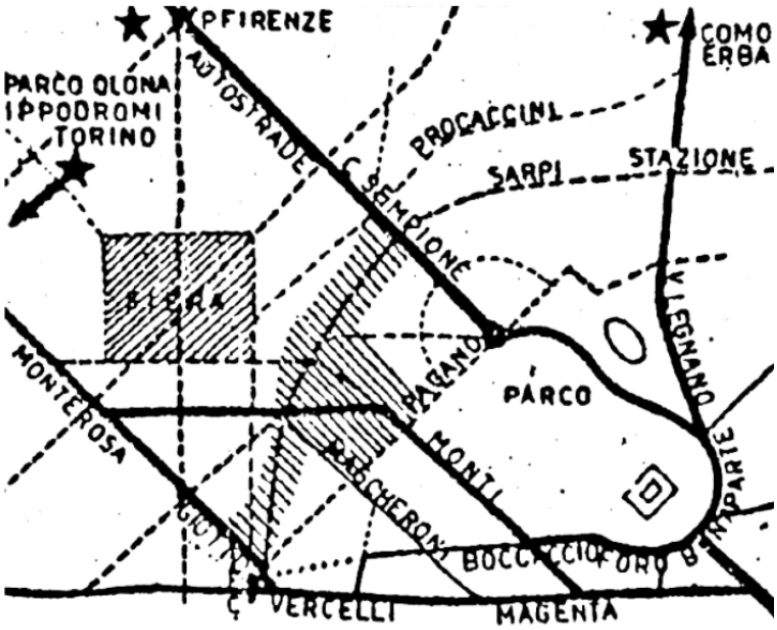
diviene per Ponti il perno per il futuro sviluppo moderno di Milano, ricercato nelle aree decentrate, alle quali «dedicare tutte le nostre energie costruttrici dove la città si sviluppa liberamente»[79]. Nel 1937 Ponti pubblica due ipotesi possibili per l'area del Sempione per mostrare cosa succederebbe se fosse costruita da edifici e cosa se invece gli edifici lasciassero il posto al verde. Nel primo caso - «un reticolato di strade: quello che avverrebbe se la zona venisse assorbita dai prolungamenti delle strade limitrofe e dai tracciati consueti […] Chi non vede che la zona è scomparsa, è illeggibile, non esiste più nella figura della città, è perduta?»[80] - Ponti spiega come ripetere il tracciato che la città propone non sempre significhi rispettarne il carattere, soprattutto in questo caso in cui le maglie stradali convergono nello Scalo da più direzioni (fig 16). La seconda illustrazione (fig 17), in cui l'area è lasciata prevalentemente a verde, è accompagnata dalla seguente osservazione: «deve tenere convinti i milanesi come la città, se vuole esser bella, debba svilupparsi non per prolungamenti e strade, ma per successive creazioni indipendenti che rechino l'impronta del loro tempo»[81].
La prima proposta progettuale, dal nome *Spina verde*, elaborata a partire dal 1938, è un progetto di integrazione organizzato come

79 *Ibidem*

80 PONTI, G. (1937) *Possibilità di grandi realizzazioni edilizie*, in «Corriere della Sera», 30 aprile; ripubblicato in MOLINARI, L., RASTAGNI, C. a cura di (2011), *Gio Ponti e il Corriere della Sera (1930-1963)*, Fondazione Corriere della Sera, Milano, pp. 156-162

81 *Ibidem*

Fig 18
Scalo Sempione
Spina Verde
proposta progettuale
Gio Ponti
«Corriere della Sera»,
1937



una «sequenza spettacolosa»[82] di spazi verdi che, partendo dallo Scalo, conduce lo sguardo a chiudersi sul Duomo. Ad accompagnare il progetto è uno schema planimetrico in cui un retino evidenzia l'area dello Scalo Sempione, in relazione alla città che viene raccontata mediante una trama di strade disegnate con spessori diversi per definirne una gerarchia. In un altro disegno che accompagna la proposta progettuale, una serie di frecce conducono al Duomo che si trova invece nel nucleo storico, considerato intoccabile. Ponti propone per l'area di Sempione - area in cui si può intervenire per la nascita della Milano moderna - una sorta di spina prospettica, in cui non sono le strade ed i tracciati a densificare il vuoto urbano ma il verde. Il progetto risente della chiara influenza di Le Corbusier e della citè-jardin, in cui edifici a torre si innalzano occupando il minore suolo possibile per lasciare unicamente allo spazio verde il compito di ridensificare l'area.

82 *Ibidem*

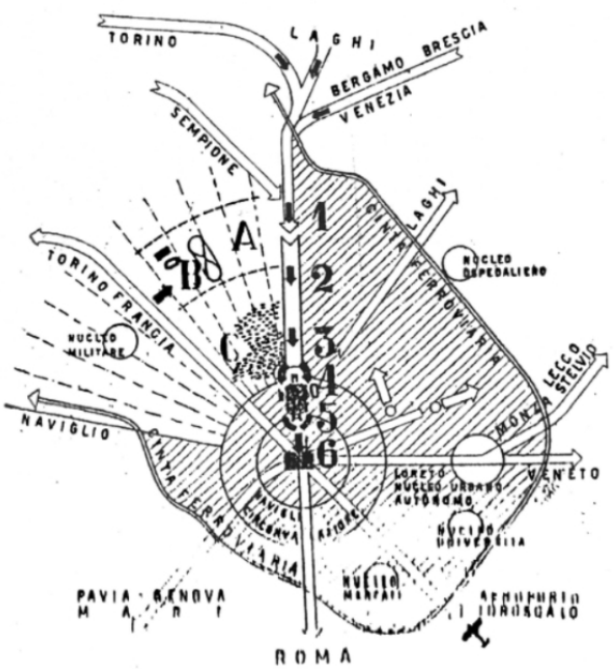


Fig 19
Scalo Sempione
Spina Verde
proposta progettuale
Gio Ponti
«Corriere della Sera»,
1938

Figg 20-21
Progetto urbanistico
Fiume Verde
planivolumetrie
Gio Ponti
CSAC, 1948

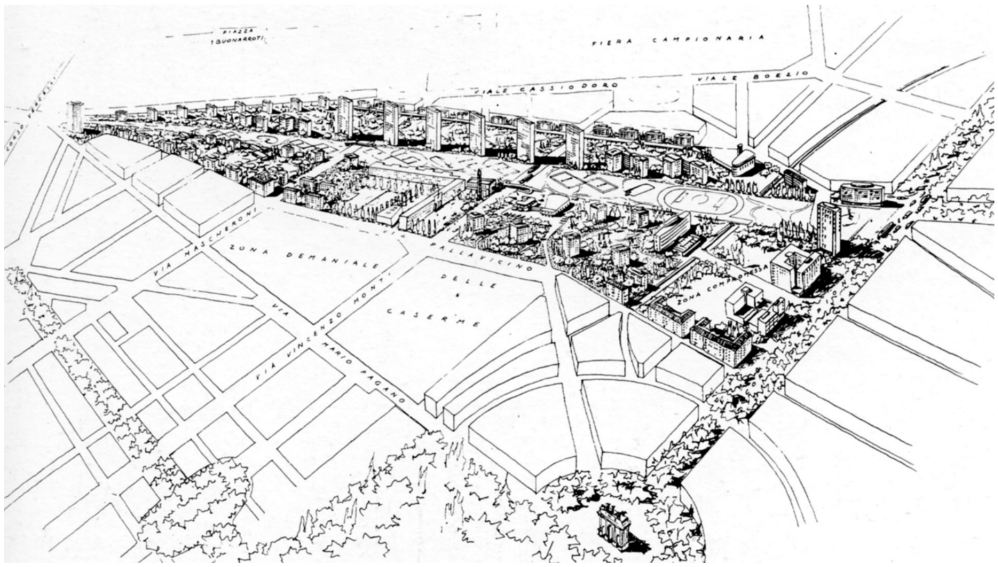
Fig 22
Progetto urbanistico
Fiume Verde
viste prospettiche
Gio Ponti
CSAC, 1948

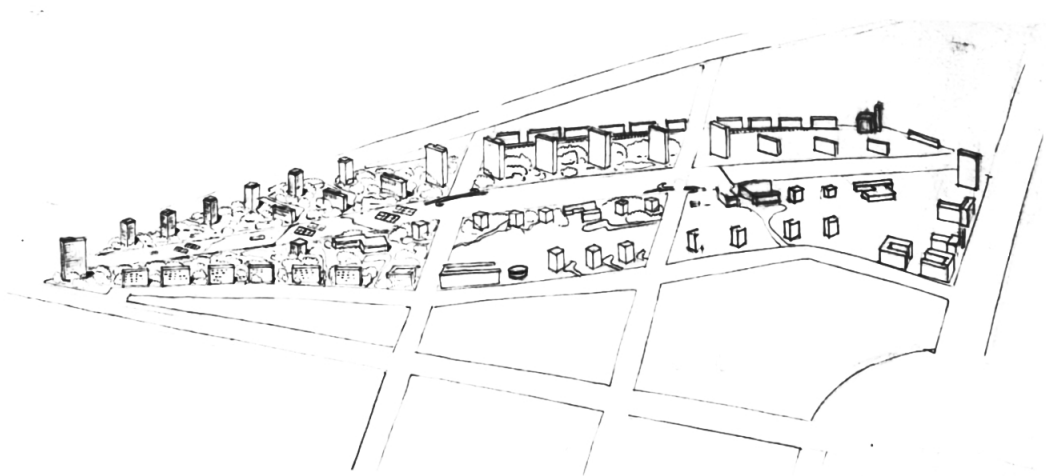
Sempre nel 1938, anno che Ponti considera «decisivo»[83] per la crescita di Milano, Franco Albini, Ignazio Gardella, Giulio Minoletti, Giuseppe Pagano, Giancarlo Palanti, Giangiacomo Predaval e Giovanni Romano presentano la loro proposta per la zona Sempione, ampliata con l'inserimento dell'area della Fiera Campionaria. Il progetto, dal nome *Milano Verde*, venne presentato da Pagano stesso su «Casabella-Costruzioni» in uno scritto dal titolo *L'ordine contro il disordine*[84].

Negli anni Quaranta l'esigenza di progettare l'area dello Scalo Sempione si fa ancora più urgente, come si legge in un articolo intitolato *Umanità dell'Urbanistica nuova*, dove Ponti scrive: «L'u-

83 PONTI, G. (1938) *Milano anno XVI*, in «Corriere della Sera», 22 febbraio; ripubblicato in MOLINARI, L., RASTAGNI, C. a cura di (2011) *Gio Ponti e il Corriere della Sera (1930-1963)*, Fondazione Corriere della Sera, Milano, pp. 198-203

84 PAGANO, G. (1938) *L'ordine contro il disordine*, in «Casabella-Costruzioni», n. 132, dicembre, pp. 2-3

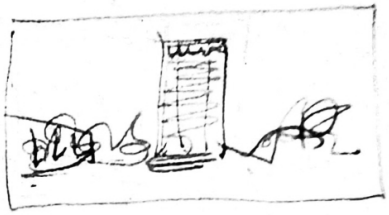

FIERA CAMPIONARIA
VIALE BOEZIO
ZONA DEMANIALE
DELLE
CASERME













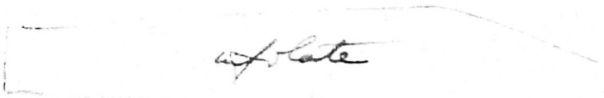


Fig 23
Quartiere Harar-Dessiè planimetria generale
AGG, 1951

Fig 24
Quartiere Harar-Dessiè prospetti edifici in linea
AGG, 1951

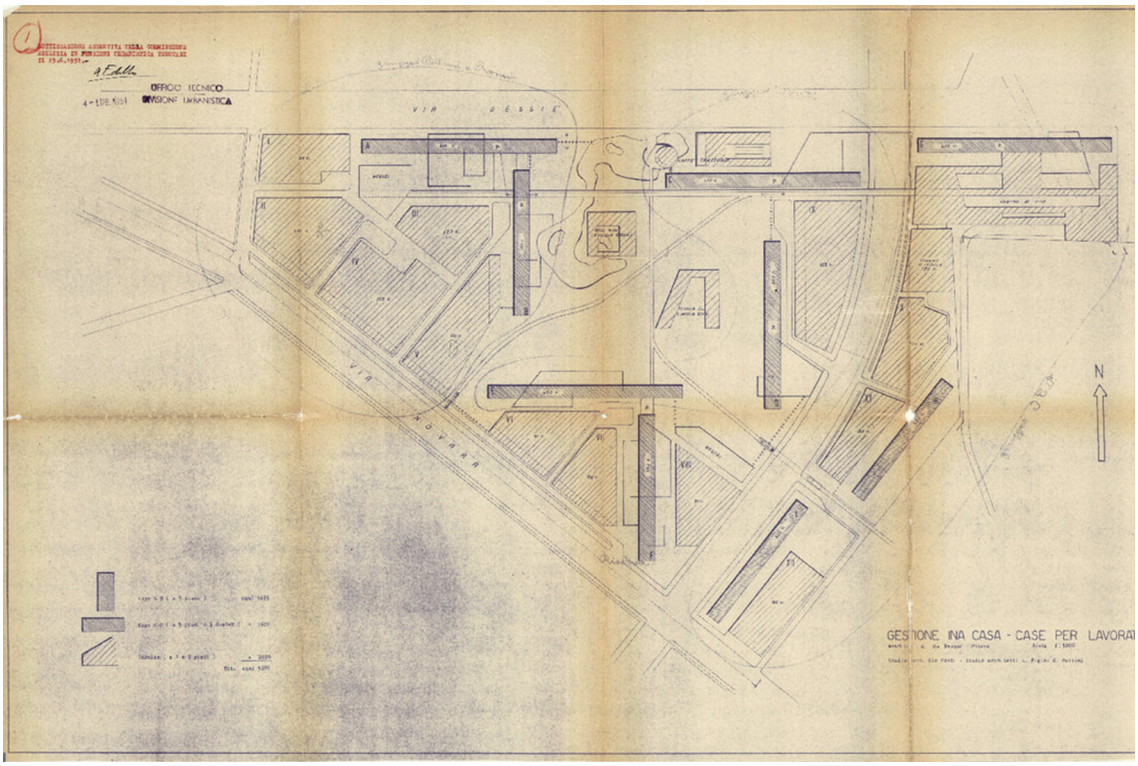
nica, e ultima, nostra speranza è che si riesca a fare qualcosa nelle zone dello Scalo Sempione»[85]. In questo contesto, propone una seconda versione del progetto, redatta insieme a Giulio Minoletti, che aveva contribuito a molti interventi a scala urbana per Milano[86]. Il progetto, intitolato *Fiume Verde*, è una estremizzazione della prima proposta: il verde da distesa è diventato un fiume, un flusso che ha il compito di «far vivere tutti gli spazi nella loro continuità irregolare, naturale»[87].
Per le sue caratteristiche di spazio libero, quindi già predisposto al nuovo intervento, senza il bisogno di demolire, e per il posizionamento strategico di luogo vicino al centro, ma fuori dall'area storica, lo Scalo Sempione si pone come area cardine e cerniera tra la città antica e l'espansione urbana moderna: il luogo dove passato e futuro si incontrano nella città presente.

Negli anni del secondo dopoguerra, Ponti si confronta con il tema della pianificazione urbana anche nelle aree periferiche progettando per l'INA Casa il quartiere Harar-Dessiè, ai margini della città. Con l'INA Casa si introduce in Italia - sulla scia delle esperienze anglosassoni e scandinave - il modello insediativo del quartiere, una nuova dimensione collettiva di residenza il cui carattere si estende dalla casa all'unità di vicinato. Un concetto residenziale che incontra le teorie urbanistiche pontiane mirate a realizzare nuclei abitativi moderni al di fuori del centro urbano: «Le città […] si sviluppino dunque nella formazione preordinata di nuo-

85 PONTI, G. (1942) *Umanità dell'Urbanistica nuova*, in «Corriere della Sera», 23 agosto; Ripubblicato con il titolo *Ornamenti sociali dell'urbanistica*, in «Stile», n. 21, settembre, pag. 14; ripubblicato in MOLINARI, L., RASTAGNI, C. a cura di (2011), *Gio Ponti e il Corriere della Sera (1930-1963)*, Fondazione Corriere della Sera, Milano, pp. 365-371

86 Cfr. Il progetto delle Quattro città satelliti alla periferia di Milano con Albini, Bottoni, Camus, Cerutti, Fabbri, C. e M. Mazzocchi, Palanti, Pucci, Putelli. Le "città satelliti" sono presentate da Pagano come «presagi per la città di domani» in «Costruzioni-Casabella», n. 176, settembre 1942, pp. 2-22

87 TINACCI, E. (2020) *Un ulivo fra i muri. Natura e architettura nell'opera di Ponti*, in IRACE, F., CASCIATO, M. (2020) *Gio Ponti. Loving architecture*, Forma Edizioni, Firenze, pag. 112-121


OFFICIO TECNICO
DIVISIONE URBANISTICA
VIA DESSIE
VIA BOVARA
N
GESTIONE INA CASA - CASE PER LAVORA

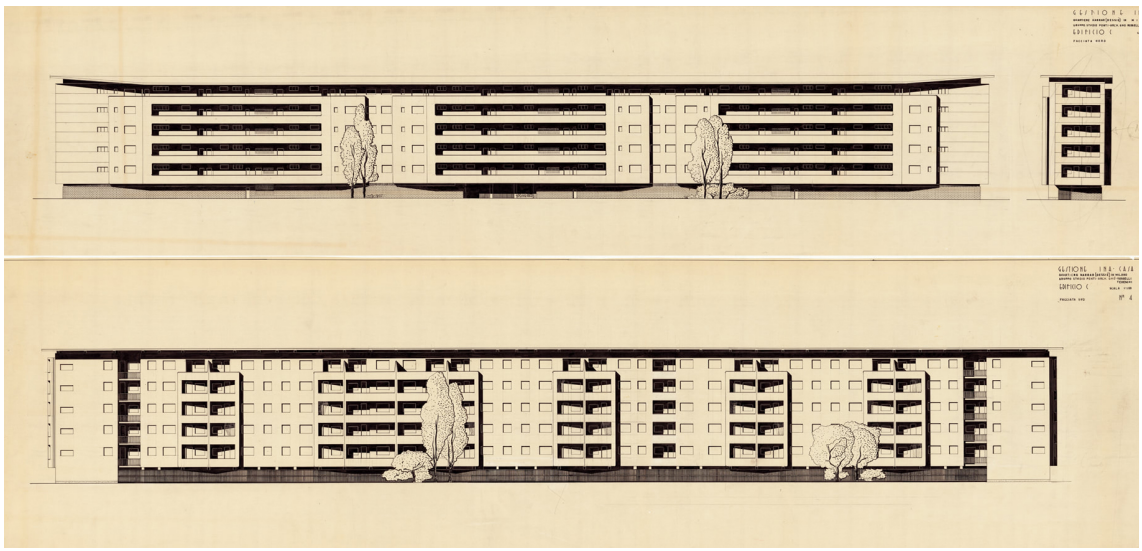
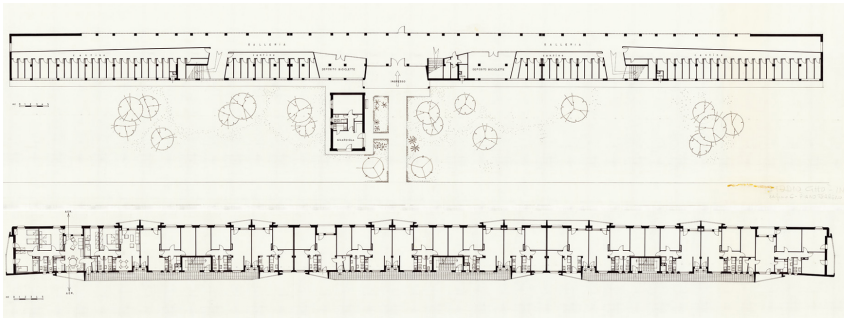


Fig 25
Quartiere Harar-Dessiè
planimetrie, progetto
Ponti-Ghò
AGG, 1951

Fig 26
Quartiere Harar-Dessiè
fotografia storica
AGP



vi nuclei misti, moderni»[88] , pensati in aree che per la loro conformazione si presentano come «campo per una programmatica espansione»[89] che trova nell'intervento del moderno la risposta allo sviluppo urbano.
Il quartiere Harar-Dessiè è progettato tra il 1951 e il 1956, nel delicato lasso temporale che intercorre tra l'adozione e l'approvazione del piano Venanzi[90]. L'area individuata per l'intervento è di forma triangolare ed è situata nelle vicinanze dello stadio San Siro. Il progetto urbanistico venne affidato a Gio Ponti, Luigi Figini e Gino Pollini e fu presentato nel 1951. Il progetto nasce a partire dalla città esistente e si imposta su una maglia regolare disposta in modo ortogonale rispetto alle preesistenti via Harar e via Dessiè. La proposta prevede la combinazione di due tipologie edilizie: le «case multipiane», edifici in linea isolati di sei piani fuori terra, e le «insulae», case unifamiliari aggregate tra loro[91]. «Le due solu-

88 PONTI, G. (1942) *Umanità dell'Urbanistica nuova*, in «Corriere della Sera», 23 agosto; ripubblicato con il titolo *Ornamenti sociali dell'urbanistica*, in «Stile», n. 21, settembre, pag. 14; ripubblicato in MOLINARI, L., RASTAGNI, C. a cura di (2011) *Gio Ponti e il Corriere della Sera (1930-1963)*, Fondazione Corriere della Sera, Milano, pp. 365-371

89 PONTI, G. (1938) *La massima impresa della città*, in «Corriere della Sera», 26 agosto; l'articolo fa parte della serie «Avvenire di Milano»; ripubblicato in MOLINARI, L., RASTAGNI, C. a cura di (2011) *Gio Ponti e il Corriere della Sera (1930-1963)*, Fondazione Corriere della Sera, Milano, pp. 209-213

90 Piano urbanistico redatto nel 1953 a seguito di un concorso per il nuovo Piano Regolatore indotto per far fronte ai problemi della ricostruzione post bellica.

91 PROTASONI, S. (2001) *Il quartiere e la nuova scala della città. Figini e Pollini in via Dessiè a Milano*, in DI BIAGI, P., a cura di (2001) *La grande rico-*



zioni […] evocano implicitamente diverse forme di apprendistato all'abitare urbano»[92] che sintetizzano nei luoghi della collettività adibiti a verde la loro più riuscita connotazione.
Era prevista la realizzazione di nove edifici in linea e dodici insulae. Ponti riserva per sé la progettazione di soli due edifici in linea, di cui uno progettato in collaborazione con Gigi Ghò. Gli altri sono affidati a Vito Latis, Piero Bottoni, Alberto Rosselli ed altri. I due edifici di Ponti, progettati ortogonalmente tra loro, prendono forma a partire dall'asse stradale di via Harar, al quale uno dei due edifici si allinea mantenendone le distanze colmate dal verde, elemento di filtro tra le architetture e la città. Interessante risulta il carattere frammentario dei fronti, che Ponti definisce, in un articolo pubblicato in «Domus», «allineamenti alternati»[93] perché propongono una veduta di paesaggi alternati tra verde pubblico e giardini. In questi progetti, in cui il contesto non risente dell'impronta storica, si avverte la ricerca di un linguaggio dichiaratamente moderno come risposta al problema dello stile particolarmente sentito nel secondo dopoguerra.

struzione. Il piano INA-casa e l'Italia degli anni Cinquanta, Donzelli, Roma, pp. 309-320

92 DE PIERI, F. (2020) *Il quartiere Ina-Casa Harar-Dessiè*, in IRACE, F., CASCIATO, M. (2020) *Gio Ponti. Loving architecture*, Forma Edizioni, Firenze, pag. 132-137

93 PONTI, G. (1956) *Nelle architetture dette popolari fantasia come in antico*, in «Domus», n. 314, gennaio, pp. 3-5

SECONDA FASE
CATALOGAZIONE E INTERPRETAZIONE

Capitolo secondo | Spazi urbani ed eredità di facciata

2.1 La facecity come strumento di ricerca

Camminando su un marciapiede, attraversando la strada, sedendosi ad un tavolino di un bar in una piazza, vivendo la città, l'uomo non può fare altro che osservare ciò che lo circonda. Ad un primo impatto, lo sguardo incontra la pelle degli edifici, ciò che apparentemente la città ha di più superficiale, ma che in realtà rappresenta le pareti della strada, la forma della città visibile. Analizzare quindi il prospetto degli edifici significa farsi carico della struttura urbana partendo dal proprio elemento di impatto. Ogni edificio si mostra alla città con la propria faccia che ha il compito di dialogare con il contesto e rapportarsi con le facce degli altri edifici. Un incontro di epoche, storie, racconti e percezioni che si completano in una composizione unitaria che determina il fronte urbano, sintesi della «corrispondenza del tutto alle parti, delle parti fra loro, e di quelle al tutto»[1], in un processo di continua evoluzione e trasformazione che rende la costruzione della città qualcosa di apparentemente esteriore. Il prospetto, inteso come labile congiunzione tra l'interno e l'esterno, è per definizione l'elemento secondo cui l'architettura si relaziona alla città e si palesa a chi la abita; è l'espediente con cui l'architettura si mostra alle questioni urbane facendo da sfondo alle dinamiche della vita quotidiana, è l'interfaccia tra due luoghi dell'abitare. «La facciata è il luogo della rappresentazione dell'architettura verso l'esterno […] è il luogo dove l'architettura si mette in mostra verso la città, appunto, ma anche con la città»[2].

1 PALLADIO, A. (1570) *I quattro libri dell'architettura*, Dominico de' Franceschi, Venezia

2 PIERINI, S. O. (2008) *Sulla facciata: tra architettura e città*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna, pag. 9

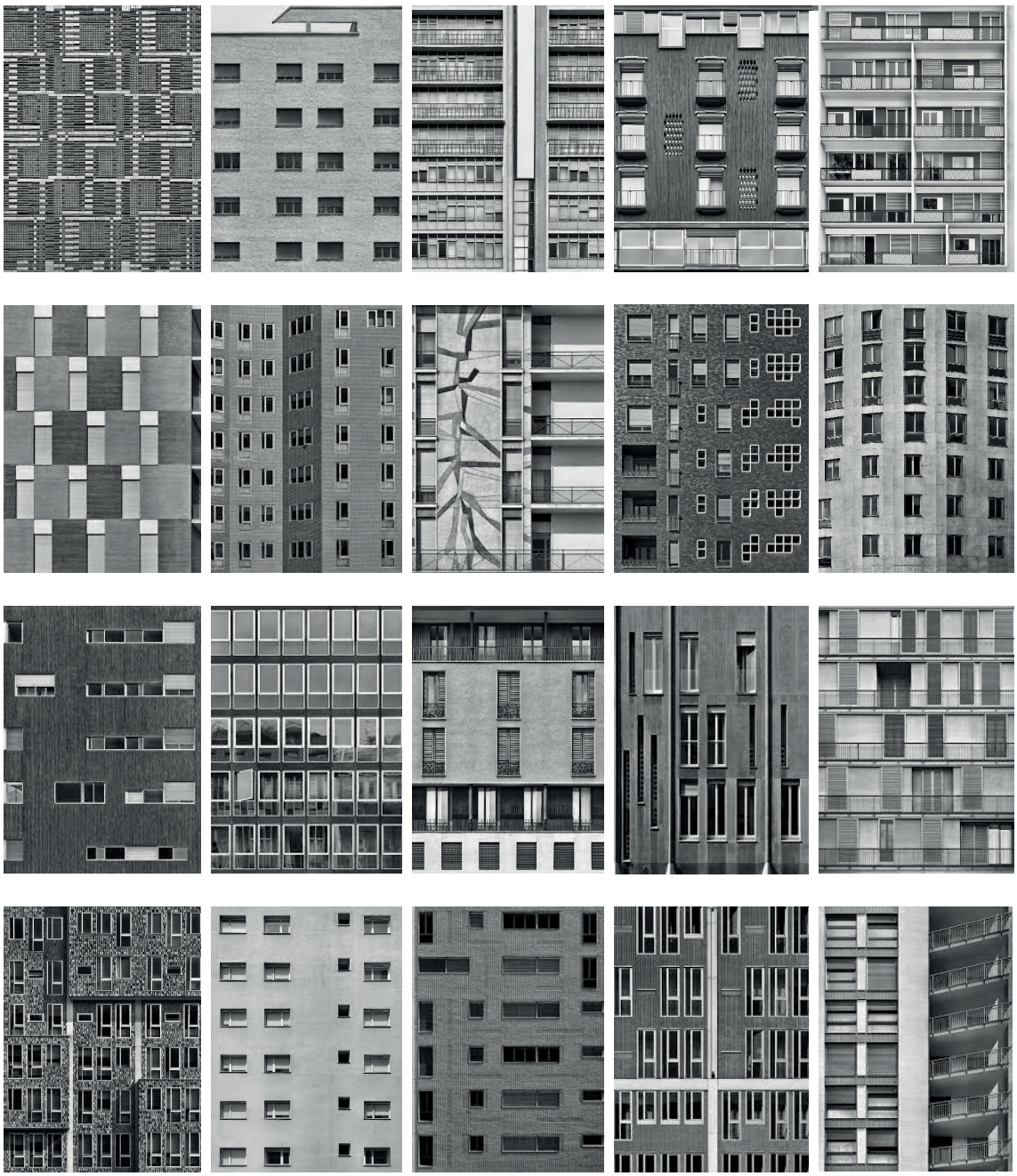




Fig 1
Facecity scroll
Pino Musi
2012

Fig 2
Polyphonia
Pino Musi
2021

Se si colloca l' edificio in un sistema scalare più ampio, in cui non vi è solo l'edificio come singola unità, ma c'è un sistema urbano fatto da rapporti relazionali tra strada ed edificio, edificio ed edificio, si può dire che le facciate sono le pareti della strada, e di strade è fatta la città. Sono la parte visibile della città, sono ciò che della città appare. E l'architettura «serve anche per guardarla»[3].
Leggendo le forme di spazialità al negativo e considerando lo spazio pubblico della strada come un contenitore, una scatola, - dove il suolo rappresenta la faccia inferiore, il cielo quella superiore, e i prospetti degli edifici le facce laterali del parallelepipedo - allora i prospetti degli edifici che vi affacciano non sono altro che la faccia della città. Per cui, se i prospetti sono ciò che la città ha di più visibile, allora possiamo definire "facecity" l'insieme di più prospetti, ossia il fronte urbano composto da edifici affiancati in cortine edilizie, edifici che completano gli isolati in testata, o che ne completano l'angolo affacciandosi su due fronti stradali o anche edifici isolati che creano fondali, scorci e visuali.
Con il termine "facecity" si intende il volto più superficiale che la città mostra a chi la abita. L'opera *Facecity scroll*[4], di Pino Musi, prodotta su incarico della Biennale Architettura di Venezia, è stata presentata al Padiglione Centrale dei Giardini della Biennale nella

3 LICITRA, S., ROSSELLI, P., a cura di (2019) *Gio Ponti e Milano. Guida alle architetture 1920-1970,* Quodlibet, Macerata, pag. 231

4 *Facecity scroll*, Biennale Architettura di Venezia, 2012. Opera ideata da Pino Musi per la mostra *Facecity* a cura di Fulvio Irace.

Fig 3
Selezione fotografica delle architetture di Gio Ponti da *Facecity scroll*, Pino Musi 2012

edizione del 2012, all'interno del progetto curato da Fulvio Irace. L'opera è composta da 21 immagini fotografiche in bianco/nero che formano un polittico orizzontale di 91 x 1450 cm. Le riprese, rigorosamente frontali rispetto al soggetto e, dove possibile, mantenendo una distanza fissa, propongono una lettura delle facciate di alcune tra le più rappresentative architetture moderne a Milano. Le fotografie sono bellissimi scatti di Musi, il quale le ordina in una sequenza che riprende l'idea di una scrittura musicale sperimentale, creando una partitura (da qui la denominazione *scroll*) con contrappunti e dissonanze fra le immagini. La mostra è stata ideata con lo scopo di riconsiderare e riconoscere il patrimonio architettonico degli anni '50 e '60, un patrimonio da preservare e conservare. I prospetti degli edifici selezionati sono opere degli architetti che hanno ricostruito il volto della Milano post bellica e l'hanno resa la città attuale. La *facecity* di Irace e Musi vuole mettere alla luce l'importanza di queste architetture nel contesto milanese, architetture che hanno contribuito a costruire la città di oggi in un momento storico in cui risanare il volto urbano era un aspetto fondamentale.

Si fa riferimento a questa terminologia per l'interessante sguardo sulla città offerto da Irace e Musi, secondo cui le architetture di quel periodo non vogliono apporre una firma sulla città, ma riescono a definire un'architettura attenta e precisa che ne spieghi il volto, il volto della Milano Moderna. In una intervista per un'opera intitolata *Polyphōnia* (2021) a cui lavora come continuazione della *Facecity scroll*, Musi scrive: «Oggi la fotografia che mi interessa è quella che, dopo aver fatto i conti col suo "dentro", comincia a fare i conti col suo "intorno"»[5]

La *facecity* milanese è composta da set differenti che si affiancano e alternano: il Settecento, l'Ottocento, il Novecento con la sua dicotomia tra continuità e modernità, e la città del nuovo millennio che ha trasformato interi quartieri. Una città in continua crescita in cui nuove facce si aggiungono alle precedenti componendo un'unica eterogenea superficie urbana.

5 Pino Musi in un'intervista condotta da Mauro Zanchi in occasione della mostra *Polyphonia*, Tempio di Pomona, Salerno, 2021

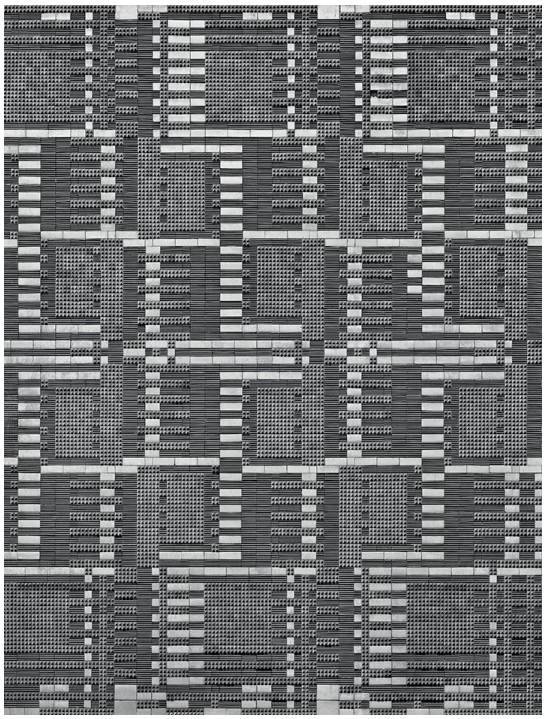








Fig 4
Selezione fotografica delle architetture di Gio Ponti da *Facecity scroll*, Pino Musi 2012

L'attenzione che si è data nel secondo dopoguerra al tema della facciata come elemento di connessione tra l'esistente e l'aggiunta, ha condotto all'idea che «non c'è niente di più profondo di ciò che appare in superficie»[6], perché è dal rapporto tra le superfici esterne di più edifici accostati che si plasma l'architettura della città.
Da sempre il rapporto tra un edificio e la strada è soggetto a ricerche e studi che conducono a stabilire norme che vincolano le scelte progettuali. Necessario fissare delle relazioni non solo tra la strada e l'edificio, ma anche tra la strada e i fronti degli edifici che vi si affacciano. Queste relazioni che intercorrono tra lo spazio della strada che separa le facce di due edifici, che posti uno di fronte l'altro si osservano, sono la testimonianza del «senso di reciproca appartenenza della casa e della strada»[7] ed è in questa corrispondenza che gli edifici mostrano le molteplici facce alla città. Il modo in cui l'edificio si configura nel tessuto determina una diversa relazione tra le sue facce e la città. Lo scambio con la città si ha talvolta anche tramite le coperture, spazi ancora abitati. Tale scambio può avvenire quindi in più modi che rendono il rapporto edificio-città, leggibile attraverso narrazioni diverse che vedono il prospetto come dispositivo di tale lettura.
«La città entra nelle abitazioni, attraverso gli elementi di superficie che connettono l'interno con l'esterno: terrazzi, balconate, fioriere, porticati che rendono possibile questa relazione»[8]: tali elementi di superficie hanno il ruolo di calibrare ed equilibrare i rapporti tra le architetture. A seconda del tipo di edificio, ci sarà nello specifico un elemento, o più elementi superficiali che assumono tale ruolo. Prendere consapevolezza della *facecity* significa dunque percepire il grado di trasformazione urbana, la successione storica degli eventi che hanno portato la città a configurarsi in un determinato modo, significa rileggerla attraverso la coesistenza del nuovo con l'antico, significa prendere consapevolezza dell'esistente.

6 D'ANGELO, P., a cura di (2000*) Hegel. Lezioni di estetica*, Editori Laterza, Bari, pag. 62

7 NORBERG-SCHULZ, C. (1986) *Il mondo dell'architettura. Saggi scelti*, Mondadori Electa, Milano,pag. 34

8 IRACE, F. (1988) *La casa all'italiana*, Electa, Milano



Il tipo di fronte che l'edificio volge alla città è diretta conseguenza del suo modo di relazionarsi al contesto, del suo attacco al suolo e al cielo. Ogni edificio può essere interpretato secondo il modo in cui si interfaccia con la città. La continuità di un fronte stradale, in cui si parla di cortina, la ricomposizione di un angolo che comporta una duplice facciata che volge lo sguardo verso due intervalli di spazio differenti, o ancora l'edificio isolato, che quindi rivolge più volti alla città con cui ogni facciata è in scambio continuo, si palesa ad essa e si offre quindi con sguardi sempre diversi. La città si può anche leggere dall'alto verso il basso: i pavimenti e le coperture con le loro trame diventano la *facecity* di Gio Ponti.

«Prima il profilo della città nel cielo era tutto dal sott'in su. Oggi non è più così: la si sovrasta in volo, la si guarda da qualche edificio più alto. [...] È un fatto innegabile che si dovrà comporre ormai una facciata verso il cielo per gli edifici moderni, per il decoro stesso delle città, e che queste facciate saranno davvero la testimonianza di abitazioni felici»[9].

Prima di definire le modalità attraverso cui il diaframma-prospetto regola lo scambio tra città e edificio, si ritiene necessario focalizzarsi sulle condizioni di luogo con cui Ponti si è confrontato.
Questa tassonomia è da intendersi in relazione alla posizione geografica dell'edificio, in quanto il tipo è comunque soggetto al luogo che lo ospita. «È possibile che l'anima della città non sia altro che il riflesso di questa straordinaria armonia che si stabilisce, a volte, tra tipo e luogo. In determinate condizioni l'idea mette radici nel luogo e domina su di esso»[10].

9 PONTI, G. (1934) *Divagazione sulle terrazze*, in «Corriere della Sera», 23 gennaio

10 MARTIS ARIS, C. (1990) *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura,* Clup, Milano, pag. 94



Fig 5
Inquadramento degli edifici di Gio Ponti a Milano

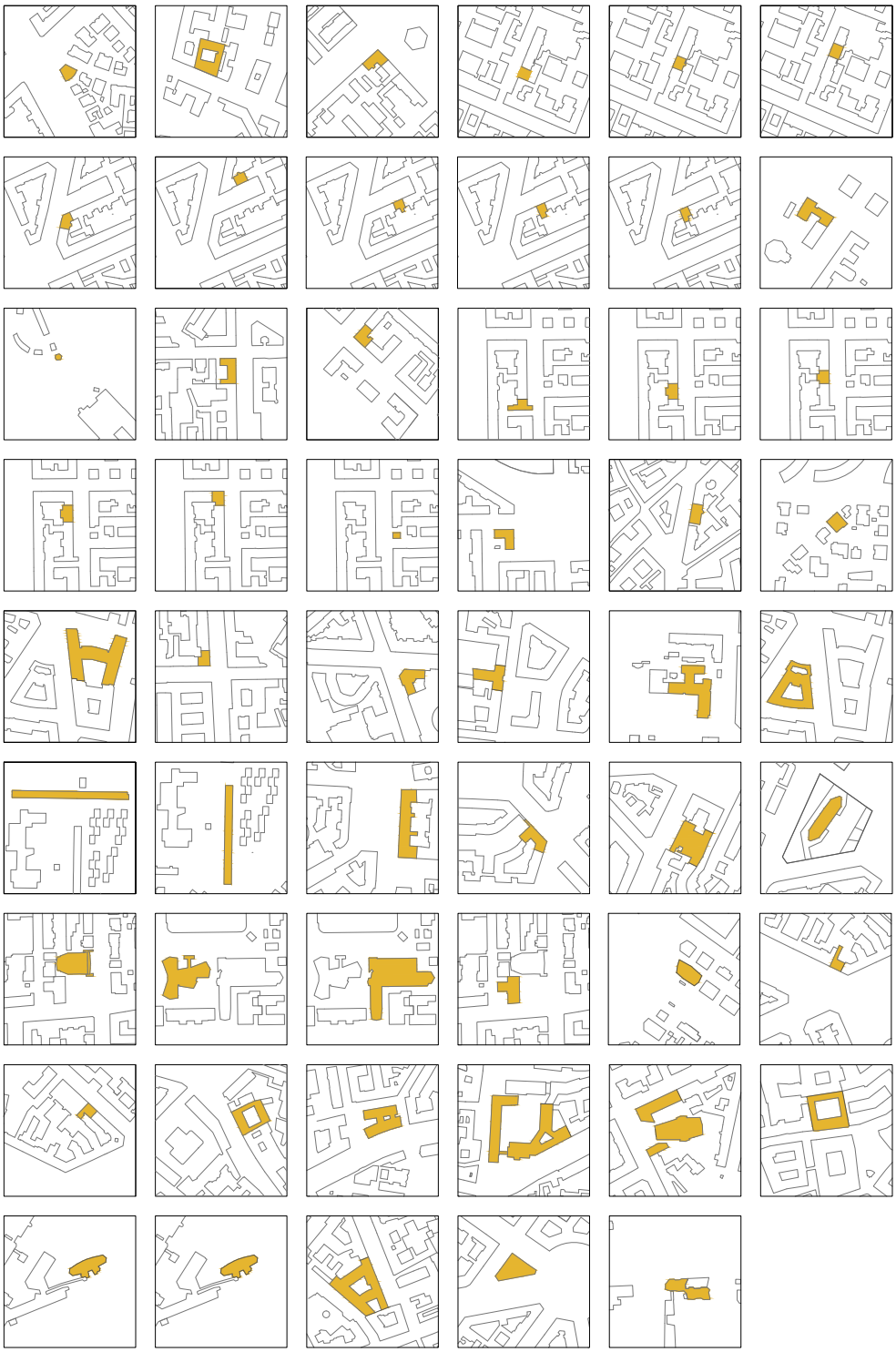
Fig 6
Abaco degli edifici stato all'epoca di costruzione

Fig 7
Abaco degli edifici stato attuale

2.2 Abaco della Milano pontiana

Le opere progettate da Ponti a Milano tra gli anni '30 e gli anni '70 possono essere riportate in alcune categorie a seconda del rapporto tra la forma dell'edificio e il sito che lo accoglie. L'edificio, in quanto scatola, è composto da quattro facce, più due rappresentate dall'attacco a terra e dall'attacco al cielo. Il quantitativo di volti che un edificio mostra alla città dipende dal tipo di edificio. Per cui, per categorizzare la facciata-dispositivo è necessario conoscere le relazioni che l'edificio stabilisce con l'ambiente circostante. Esaminando tali relazioni, è possibile stabilire i rapporti tra interno ed esterno e il tipo di diaframma che li regola.
Se l'edificio è isolato, mostrerà ogni suo prospetto alla città, per cui le facce con cui scambierà relazioni con l'ambiente circostante


Via
Archimede
Camillo
Piazza
S.
Babila
VALLAZZE
ANDREA



saranno quattro; se l'edificio chiude su tre lati un isolato, si rapporterà con il contesto tramite tre facce; in caso di soluzioni ad angolo, l'edificio si confronterà invece con due facce; se l'edificio si inserisce in una cortina, allora lo scambio con l'esterno potrà essere regolato solo da un unico prospetto. A prescindere dalla configurazione planimetrica, si tiene sempre presente la relazione con il suolo e con il cielo, quinta e sesta faccia dell'edificio.
Le categorie individuate - *città nella città, città d'angolo, città di frammenti, isole di città, attraversare la città, compenetrare la città* - rappresentano il primo passo per rileggere le architetture di Ponti attraverso il trinomio interno-diaframma-esterno.
Questa fase di catalogazione risulta importante anche per delineare delle ulteriori tematiche, quelle relative alle categorie di prospetti su cui la ricerca intenderà focalizzare lo sguardo. Siccome la città è in continua trasformazione - e la costruzione degli edifici di Ponti ricade proprio in quegli anni che Irace definisce come "fasi di modernizzazione" - nel catalogare gli edifici si considerano le aree di intervento non solo allo stato attuale ma anche come si presentavano all'epoca della costruzione. Questa duplice ricostruzione ci consente di capire con immediatezza le condizioni con cui Ponti si è confrontato e se il tessuto urbano è rimasto invariato oppure se è stato soggetto a successive modifiche.
Esulano da queste categorie alcuni edifici situati in aree che al momento della realizzazione erano fuori dal tessuto urbano di Milano, come nel caso dei blocchi in linea nel quartiere popolare Ina Casa Harar-Dessiè e l'interessantissimo edificio Savoia Assicurazioni definito da volumi plastici.
L'edificio Savoia Assicurazioni è un progetto libero, reputato da Ponti un edificio a "forma finita", un "cristallo", in cui la chiara volumetria racchiude in sé tutti i caratteri dell'architettura, alla quale niente va aggiunto e niente va sottratto. L'edificio, realizzato in una zona all'epoca quasi del tutto inedificata, restituisce il senso di appartenenza ad un luogo attraverso il rispetto degli allineamenti alle giaciture delle tre strade che lo delimitano. Due volumi, immersi nel verde, concepiti come corpi opposti in massa e superfici, hanno due pesi ben diversi: il corpo basso, si attesta su tutto il fronte in via Famagosta, è una linea che delimita e recinge

l'isolato; il corpo alto è slanciato, è una forma. È una composizione di magiche e brillanti superfici. Tante micro-facciate, rivestite in piastrelle ceramiche da lui disegnate, si affiancano con angolazioni multiple; sono frammenti di un unico involucro che plasma l'edificio. Scrive Ponti a tal proposito: «la variata angolazione delle facciate ne ha trasformato la realtà dimensionale e ne ha creato l'immagine d'una sequenza successiva di superfici verticali»[11]. Tanto lo sguardo di chi lo osserva, quanto il sole che vi si irradia, possono captare superfici sempre diverse: «l'edificio deve apparire - girandogli intorno - un paesaggio, uno spettacolo diverso dai suoi parecchi punti di vista… l'edificio moderno con plurime prospettive deve rivelarsi in diversi aspetti allo sguardo di chi vi gira intorno […] in questa facoltà illusiva sta la realtà artistica»[12].

Analogamente a quanto detto, esulano dalla trattazione anche il progetto di ampliamento della Clinica Columbus in via Buonarroti n. 48 e gli edifici della Nave e del Trifoglio del complesso universitario del Politecnico di Milano in via Bonardi n. 9. Pur essendo edifici che si trovano all'interno del nucleo urbano, sono inseriti in aree delimitate da recinti e denotano una chiusura al dialogo con la città[13].

Città nella città

Si intendono *città nella città* gli interventi che si inseriscono tra due edifici preesistenti a riempimento di un vuoto urbano e quelli pensati nell'ambito della realizzazione di una cortina edilizia come

11 PONTI, G. (1972) Dattiloscritto, in Archivio Gio Ponti, AGP, Milano, 10 maggio, pag. 2

12 *Ivi*, pag. 3

13 La ricerca non si propone con la velleità di elencare tutti gli interventi di Ponti nel contesto milanese. Vengono infatti esclusi dalla trattazione corrente alcuni edifici che, non solo si realizzano in un contesto non urbanizzato, ma le soluzioni di facciata non svolgono alcun ruolo di filtro con l'esterno. Si precisa inoltre che le date di ogni edificio catalogato sono consultabili alla voce "Time-line delle opere pontiane" riportate nella sezione "Appendici".

da previsione dei piani regolatori vigenti. Ponti definisce "pròtesi" gli interventi nel costruito realizzati secondo queste modalità. A tal proposto scrive: «ovvio in certi casi, quando un'architettura va inserita in un ambiente urbano (*pròtesi* architettonica) che l'Architetto debba essere prudente: una prudente modestia gli gioverà: l'inserire un «esperimento architettonico» o quel surrogato dell'esperimento che è l'architettura di moda (architettura pronta) è da evitare»[14].

La costruzione di un fronte in cortina attraverso gli interventi di innesto o di cucitura di vuoti urbani è sicuramente una delle tipologie più comuni, soprattutto in ambito residenziale. Infatti le due fasi di modernizzazione degli anni Trenta e Cinquanta, segnate prima dal tema della costruzione urbana tramite l'utilizzo del condominio come tipologia residenziale e poi dalla ricostruzione caratterizzata dal riempimento dei vuoti lasciati dai bombardamenti, hanno focalizzato le attenzioni del dibattito architettonico sul tema dell'innesto. Gli anni Trenta sono caratterizzati da una forte attività edilizia poichè parti urbane si presentavano ancora inedificate. In situazioni del genere, l'edificio non si inserisce come elemento di innesto in un vuoto, ma deve prevedere l'idea di accostamento e quindi essere progettato come un infill, in cui due fronti sono ciechi perché hanno in nuce la previsione della continuità della cortina edilizia.

Edifici di questo tipo sono le realizzazioni in via San Vittore n. 40 (Casa Borletti), in cui Ponti affianca l'edificio ad una cortina e lascia il fronte cieco che poi verrà continuato a sua volta. La tipologia utilizzata è quella a corte, che viene ripresa dall'edificio al quale si accosta e con cui si allinea anche con il prospetto posteriore. Si cerca una continuità con il tessuto storico a tal punto che i due edifici sembrano concepiti come una unità sia da un punto di vista volumetrico che formale e stilistico. Anche gli edifici realizzati in corso Italia n. 9 (Casa Sissa) e in via Appiani n. 19 (Casa Piazzoli) sono parte di una cortina e si inseriscono in continuità

14 PONTI, G. (1957) *Amate l'architettura*, Vitali e Ghianda, Genova, (II Ed. Rizzoli, Milano, 2008), pag. 92

con il fronte urbano ma si trovano in ambiti urbani in parte esistenti ed in parte soggetti trasformazioni secondo le disposizioni urbanistiche. Qui Ponti si confronta dunque con una città in cambiamento. Ad esempio, Casa Piazzoli si trova in un'area a ridosso di piazza Fiume, una zona oggetto di demolizioni e ricostruzioni previste nel Piano Albertini, si confronta quindi con un contesto in edificazione di impronta moderna.
Un discorso a parte va fatto per alcuni progetti che Ponti realizza in via de Togni, in via privata Letizia e in via Hajech. Questi edifici disposti in serie, posti uno di fianco all'altro, costituiscono porzioni di "città di facciata". Non si tratta di situazioni progettuali la cui impronta nel tessuto urbano ha determinato un assetto spaziale di particolare impatto ma di edifici il cui prospetto, anche se inserito in un profilo più ampio costituito dalla città preesistente, definisce un layout eterogeneo del fronte urbano. In questi progetti Ponti accosta prospetti diversificati per restituire alla città non un'infilata di facciate uguali, ma una sequenza armonica e variegata.
Negli anni Cinquanta l'edificio di infill occupa vuoti cadenzati in aree costruite o, in casi più rari, prende parte ad un progetto di ricostruzione di interi isolati bombardati dal conflitto bellico. In questi casi si parla infill come elemento di ricucitura e riassestamento di una composizione urbana di frammenti. L'intervento assume il carattere di sostanza che riempie un vuoto prodotto dall'assenza di uno o più edifici, all'interno di un sistema urbano già consolidato. Si tratta quindi di architetture d'innesto, operazioni di ricucitura e completamento di un tessuto esistente. Sono architetture adattive che necessitano di un continuo confronto con il tessuto urbano e con la normativa vigente. Nel caso della ricostruzione post bellica, si tratta di innesti che devono trovare il giusto compromesso tra la continuità del tessuto esistente e la ricerca di modernità e in quanto tali devono raccogliere gli insegnamenti del passato e le scommesse del futuro, rileggendo la città storica in termini di continuità e adattandosi al proprio tempo in termini di modernità. Si tratta di progetti che si fanno carico del rapporto con l'ambiente anche nei casi in cui si confrontano – soprattutto se si tratta di contesti storici – con normative particolarmente rigide. Nel caso di un progetto di innesto, sono fondamentali i rapporti

tra i fronti degli edifici tra loro e del fronte con la strada. Appartengono a questo periodo i progetti residenziali in via Dezza n. 49 (Casa Dezzza o Ponti) e viale Coni Zugna n. 10[15]; l'edificio pubblico in via Pantano n. 9 (Palazzo Assolombarda) che si confronta con l'assetto urbano degli anni Trenta di via Larga, con la Torre Velasca degli BBPR, e soprattutto con l'edificio di Asnago e Vender che fa da cerniera tra la Torre Velasca ed il Palazzo Assolombarda. Sebbene siano due edifici molto diversi perché dialogano con una cortina, ma anche con uno spazio verde sul quale affacciano, appartengono a questa categoria anche la chiesa di San Luca Evangelista in via Ampère n. 75 e l'edificio residenziale in via Vallazze n. 63. I due edifici occupano due lotti contigui ed entrambi hanno una sola facciata non visibile.

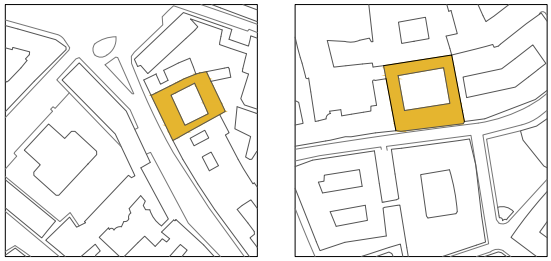
Nonostante Ponti ritenesse che un edificio, per essere considerato un'architettura "finita", un «cristallo»[16], dovesse essere libero sui quattro prospetti e leggibile da più punti di vista, riesce comunque ad interpretare ed ascoltare la città, attraverso alcuni elementi di connessione, di passaggio, di ingresso e di affaccio che fanno parte della città e della casa allo stesso tempo. Questi elementi - spazi di filtro, di passaggio, di compresenza - progettano lo spazio, perché ne fanno parte, sono elementi consapevoli che rispondono alle necessità urbane.

15 La ricerca condotta presso l'Archivio Civico di Milano ha permesso di ipotizzare che l'intervento in viale Coni Zugna 10, sebbene non attribuito dalla critica a Ponti, possa essere frutto di una sua ricerca progettuale. Pratica Edilizia Privata, Prot. n. 12598/1986.

16 Nella seconda edizione del capolavoro di Ponti, *Amate l'Architettura,* si legge un sottotitolo: *l'Architettura è un cristallo*. A tal proposito, alla pagina 39, Ponti scrive: «l'Architettura è un cristallo, l'Architettura pura è un cristallo; quando è pura, è pura come un cristallo, magica, chiusa, esclusiva, autonoma, incontaminata, incorrotta, assoluta, definitiva, come un cristallo. È cubo, è parallelepipedo, è piramide, è obelisco, è torre: forme chiuse e che stanno. Rifiuta le forme non finite: la sfera, forma infinita, non sarà mai un'architettura: rotola, non sta: né comincia né finisce. Architettura comincia e finisce». L'architettura è tale se chiusa, finita, composta da quattro facciate rivolte verso l'esterno e una verso il cielo. Il resto non è architettura, è edilizia. Nelle sue architetture di edilizia, si trovano elementi progettuali di grande interesse su cui la ricerca indaga, liberandosi dalla concezione dell'architettura finita.



Fig 8
Città nella città



Città d'angolo

Il termine si riferisce ai casi in cui l'innesto si trova a dover completare l'angolo di un isolato. L'edificio ad angolo, occupando un lotto tra due giaciture diverse, si trova spesso a confrontarsi con due contesti differenti. La configurazione spaziale in cui si inserisce un edificio ad angolo comporta pertanto la lettura di due fronti urbani, due quinte stradali. Intervenire in un angolo significa modificare il paesaggio urbano di una parte più ampia di città, significa prendersi carico di aspetti che riguardano porzioni di città spesso caratterizzate da epoche e storie diverse. Gli edifici che fanno parte di questa categoria sono risposte a paesaggi, trame, spaziature plurime. Le soluzioni angolari si trovano in una interessante posizione anche quando incassati in una cortina, perché ne costituiscono il limite, il punto di arrivo e di partenza e in quanto tali devono porsi come il corretto inizio e la giusta conclusione di un fronte continuo.

Considerando la facciata come un elemento tridimensionale a sé ed il fronte urbano come la composizione di più parti, i prospetti degli edifici ad angolo sono due parti di due sistemi. La progettazione di un edificio ad angolo dialoga in un solo lotto con più sistemi di facciata. La presenza di un angolo sottintende la presenza di più giaciture come l'incontro tra una strada ed una piazza o tra due strade o ancora tra più elemento urbani, come nel caso del progetto in viale Coni Zugna n. 29 - *Domus* Adele - dove l'edificio dialoga con due cortine stradali, una di nuova costruzione da Piano Regolatore e una preesistente, e con il parco Solari. Nelle architetture ad angolo confluiscono i problemi di due giaciture ur-

bane e della giunzione di due pareti e superfici che si incontrano nell'angolo dell'edificio definendo uno spigolo. A questa categoria appartengono alcune *Domus*[17] la cui posizione si trova tra strade di ampiezza simile e si inseriscono in due cortine caratterizzate da periodi storici omogenei. L'attenzione di Ponti, in questi progetti, si concentra sui rapporti tra edificio-strada-edificio calibrato attraverso il dialogo tra le aperture dei fronti e gli ingressi degli edifici, spesso sono posti l'uno di fronte all'altro. La casa in via Domenichino n. 1 si attesta in una cortina di un isolato compatto, ma si trova in una posizione particolare perché le due facce di cui si compone si misurano con dimensioni spaziali completamente diverse. Infatti l'edificio si confronta con due cortine, con una piazza e con una strada. A sua volta, l'isolato storico e compatto dialoga con la non distante area in espansione della ex Fiera Campionaria e fa da angolo a due realtà completamente differenti sia spazialmente che storicamente. L'edificio al corso Giacomo Matteotti n. 12, noto come Palazzo Ferrania, è una estremizzazione del concetto di angolo. Può infatti essere definito edificio di spigolo, perché il suo angolo si incontra con quello degli altri edifici. Posto a chiusura di un isolato, si attesta come continuazione di due cortine. Ponti adotta una soluzione particolare: trasforma lo spigolo in una superficie che diventa il prospetto principale dell'edificio in cui pone l'ingresso, conferendo una simmetria all'edificio partendo dal suo spigolo.

Tre sono le eccezioni di questa categoria: via Bastioni di Porta Venezia n. 1 (Palazzo e Torre Rasini), un caso atipico perché da un lato si accosta ad un edificio preesistente definendo una cortina continua e dall'altro configura due nuovi fronti liberi da accostamenti; via Monti n. 79 (Case RAS)[18] e piazza San Babila n. 4 (Pa-

17 *Domus* Livia in via del Caravaggio n. 25; *Domus* Flavia in via Cicognara n. 11; *Domus* Alba in via Goldoni n. 63; *Domus* ad angolo in via Hajech n. 37.

18 Si ritiene che Ponti possa aver progettato, oltre il civico n. 79, anche il civico n. 81. La firma di Ponti appare però solo sulla documentazione relativa al progetto definitivo del civico n. 79. Tale informazione è stata reperita negli atti depositati presso l'Archivio Civico di Milano, ACM, Edilizia Privata, pratica n. 168152/1956.

lazzo Donini)[19], i quali disegnano un fronte strada e si attestano come perimetro di un isolato, affacciandosi su tre giaciture urbane differenti. Tali edifici possono essere considerati di testata perché disegnano un intero fronte stradale, ma allo stesso tempo restituiscono gli elementi di incipit e chiusura di altri due fronti urbani.



19 Lo studio Ponti, Fornaroli, Soncini in collaborazione con Alessandro Rimini, Giuseppe de Min, progetta la disposizione urbanistica dell'intero isolato e il progetto di massima dell'intero complesso edificato in dodici lotti. Lo studio Ponti, Fornaroli, Soncini lavora al progetto centrale degli edifici che affacciano in piazza San Babila (Palazzo Donini) ma si inserisce comunque l'intero complesso in questa tipologia proprio per le relazioni che stabilisce con più porzioni urbane.

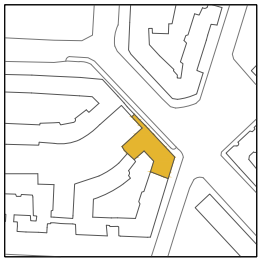


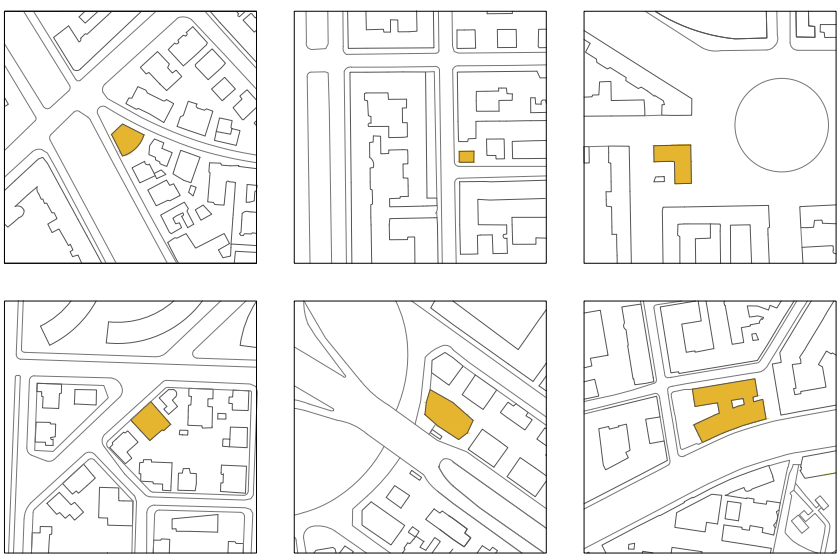
Fig 9
Città d'angolo

Città di frammenti

Sono edificazioni che appartengono ad un tessuto urbano non compatto, separate tra loro da una trama di strade secondarie talvolta private o con larghezza talmente ridotta da impedirne una visione di insieme. Ne deriva un rapporto di scambio tra interno ed esterno parziale, che in alcune circostanze si limita ad essere affidato ad un solo prospetto, che affaccia sulla strada principale. Nella maggior parte dei casi, lo spazio che separa un edificio da un altro è un luogo ibrido, una intercapedine in cui la città non entra, resta in disparte, così come lo sguardo che percepisce l'edificio in modo frammentato e lo penetra attraverso scorci prospettici limitati. L'attenzione di Ponti è relativa ad un solo punto focale, quello dell'osservatore che inquadra porzioni urbane differenti. A questa categoria appartengono gli edifici in cui lo scambio tra edificio e città è filtrato solo attraverso alcuni dei quattro prospetti liberi.
Tali edifici si trovano talvolta in una posizione angolare come la villa in via Randaccio n. 1 (Casa Randaccio) che presenta un prospetto principale in cui è concentrato il ruolo di fronte dell'intero isolato di forma triangolare perché si trova sulla punta di questo sistema urbano; l'edificio residenziale in via Modena n. 36 (Casa Marmont), il cui carattere principale è che, pur essendo collocato in una posizione marginale rispetto al sistema-isolato, assume una connotazione spaziale fondamentale nel prospetto-cortina perché, affacciandosi su una piazza, si pone come ingresso prospettico alla infilata di cortine che perimetrano via Modena; l'edificio in viale Lunigiana n. 46 (Casa Melandri), che si rapporta ad uno spazio urbano a più quote. Altre volte gli edifici si dispon-

Fig 10
Città di frammenti

gono lungo una cortina, mostrando un solo volto alla strada. È il caso delle ville unifamiliari in via Brin n. 12 (Casa Laporte)[20] e in via Hajech n. 26 (Villa Siebaneck), che disegnano la città bassa che irrompe oggi sulla nuova area del parco Tre Torri (ex Fiera Campionaria); dell'edificio residenziale in via Santa Sofia n. 18 (Casa RAS), che dialoga con un sistema di frammenti storici e moderni. A differenza dei casi precedenti, la casa RAS rappresenta con le sue aree verdi una interruzione di un fronte urbano continuo il cui punto di osservazione privilegiato è comunque assegnato all'asse viario principale.



Isole di città

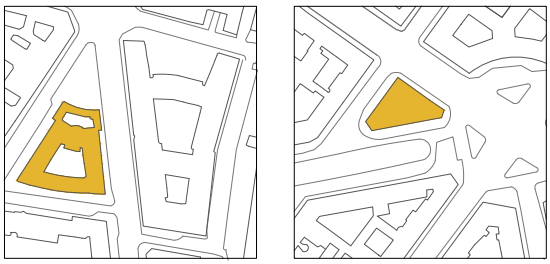
Le architetture ad isola si differenziano dai casi precedenti per la

20 «La fronte verso strada ha per la vita meno importanza che quella interna. Perciò essa è più chiusa, non per artificio ma come risultato dell'orientamento medesimo delle abitazioni che l'edificio contiene e che sono rivolte tutte verso il giardino interno. Su questo giardino si può dire che si apre veramente questa costruzione, con le due grandi terrazze, con le ampie vetrate, con le pergole del terrazzo superiore» in PONTI, G. (1937) *Una villa a tre appartamenti a Milano,* in «Domus», n. 111, marzo, pp. 2-11

loro libertà di espressione formale all'interno dell'assetto urbano. In questi casi l'edificio è un volume, non una pluralità di superfici accostate ad altre superfici. È libero sui quattro fronti, sia dalla logica del completamento di una cortina edilizia che dalla logica insediativa dell'isolato. Sono costruzioni in cui l'involucro si rapporta alla fisionomia urbana e con lo spazio aperto della città nella sua totale dimensione. Il carattere isolato dell'edificio, se da un lato rende possibile concepirlo nella sua estensione totale e ne facilita la disposizione degli ambienti interni per la maggiore superficie finestrata ottenibile, dall'altro porta a pensare che l'edificio non completi qualcosa di già esistente, ma che debba completarsi da solo, nella sua unità. Questa è una considerazione che potrebbe essere fatta se l'edificio fosse estrapolato dal suo contesto, isolato non solo in quanto unità, ma anche in relazione a ciò che lo circonda. La difficoltà degli interventi di questo tipo sta proprio nel creare un dialogo con un contesto. Al contrario, i progetti di questa categoria sono frammenti autonomi di un sistema più ampio perché si rapportano ma non si accostano alla sintassi urbana esistente. Sono edifici che è possibile comprendere nella loro totalità, girando loro attorno, leggendo le differenze nelle scelte progettuali complesse articolate per ogni prospetto in modo differente. Sono due gli edifici decodificati come *isole di città*: uno in largo Donegani n. 1 (Secondo Palazzo Montecatini) e l'altro in via Pergolesi n. 25 (Palazzo Montedoria). Entrambi sono importanti ed efficaci dimostrazioni di come le architetture di Ponti si confrontano con il contesto. Il Secondo Palazzo Montecatini occupa una superficie trapezoidale che si confronta con le tre strade che lo delimitano, con le loro cortine e soprattutto con la piazza a cui mostra il suo prospetto principale. Qui il fronte si curva accogliendo la città al proprio interno e abbracciandola con un gesto di completa apertura. È un edificio aperto al confronto, al dialogo con la città.
Anche nel caso del Palazzo Montedoria, la morfologia è dettata dalle giaciture dalle tre strade che lo delimitano. Il lotto triangolare definisce la configurazione planimetrica che Ponti gestisce con grande maestria: l'edificio è composto da due blocchi di diverse altezze e volumetria. Nei punti di giunzione dei due volumi si formano degli spazi di risulta, dei vuoti che diventano soglie urbane,

Fig 11
Isole di città

spazio di respiro. In questo progetto il tema della soglia, inteso come spazio filtro e sottrazione del pieno, diventa centrale perché assume il valore di cavità, di assenza di spazio interno, luogo di sospensione tra il dentro ed il fuori. Guardando il Palazzo da più prospettive sembra di trovarsi davanti ad un isolato composto da più edifici. Un prospetto è continuo, è una superficie, gli altri due sono discontinui, sono una scomposizione di volumi che poggiano su un basamento che delimita l'edificio. In questo progetto gli elementi di unità sono dati dall'attacco a terra, diverso dall'attacco al cielo, e dai prospetti che, sebbene siano tutti diversi in volumetria, sono ricoperti da un mosaico verde brillante che lega le diverse giaciture del volume restituendogli unità formale e compositiva. La facciata è unica, continua e abbraccia l'edificio. È una facciata volumetrica la cui uniformità materica ne accentua la plasticità.



Attraversare la città

In molte opere di Ponti, sia residenziali che pubbliche, ci si trova di fronte al tema del passaggio. In questi progetti, la città accede agli spazi dell'edificio, vi si addentra per poi uscire e collegarsi con altre aree urbane. Questa tematica pontiana della connessione tra interno ed esterno, diventa qui il tema principale. L'idea di mettere in collegamento parti urbane differenti tramite una costruzione presuppone una lettura ed una conoscenza del contesto in cui si interviene. Neli edifici di attraversamento gli elementi di passaggio hanno un ruolo fondamentale: scale, pensiline, corridoi, ingressi e soglie sono i protagonisti dei progetti in questione.

Appartengono alla categoria *attraversare la città* l'edificio in via Carducci n. 1 (Palazzo Edison), la chiesa in via San Pio II n. 3 (Chiesa di Santa Maria Annunciata) e l'edificio in via San Paolo n. 7 (Palazzo INA). Sono tre progetti totalmente diversi non solo per le destinazioni d'uso, ma soprattutto per le tipologie differenti di intervento nel costruito.

Nel caso del Palazzo Edison è la disposizione stessa del lotto a conferire il carattere di attraversamento all'edificio. Infatti il progetto si inserisce in un'area libera tra due strade parallele collegate dalla costruzione che occupa un intero vuoto urbano. Il Palazzo risulta quindi far parte di due cortine edilizie: la prima, via Carducci, è scandita da edifici alti, l'altra, su una strada parallela di carattere secondario, da una altezza massima di quattro piani fuori terra. Ponti qui inserisce un volume più basso, che rispetta le altezze massime previste per l'area. Anche in questo caso l'opera realizzata risulta il compromesso tra le necessità dettate dalla città e la normativa vigente. L'edificio si arretra rispetto al filo stradale di via Carducci per definire uno spazio di soglia in cui la città entra nell'architettura.

La chiesa - oggi nota come Santa Maria Annunciata - sorge nell'area di pertinenza dell'Ospedale San Carlo Borromeo. L'edificio, sviluppato a partire da una pianta a losanga, è servito da due ingressi. Il carattere particolare dei due punti di accesso è che sono posti sui fronti lunghi della chiesa, l'uno di fronte all'altro e preceduti da scalinate che li inquadrano. I due portali si guardano generando un'infilata di luce che irradia la chiesa in mezzeria e permettono una visuale continua, una scansione esterno-interno-esterno che consente di traguardare l'architettura.

Il caso di via San Paolo è ancora differente dai precedenti. L'edificio si inserisce in un'area risultante dai bombardamenti del secondo conflitto mondiale. Un vuoto da riprogettare che collega e ricuce due assi viari pressoché paralleli. Ponti progetta un'architettura che si attesta con le cortine stradali delle due vie, e le collega tramite una galleria in parte coperta. I prospetti che affacciano sulle due strade sono gli unici elementi attraverso cui l'opera si presenta alla città e hanno il ruolo di conferire una unità formale che la mole dell'edificio non sarebbe stata in grado di palesare.

Fig 12
Attraversare la città



Compenetrare la città

Si intendono gli interventi che più di altri hanno introdotto cambiamenti importanti nei contesti in cui sono collocati, ridefinendone l'assetto urbano. Sono edifici a grande scala, che possono considerarsi porzioni urbane già per le dimensioni del lotto che le accoglie. La categoria in questione è rappresentata da edifici pubblici di grande impatto urbano, come quello in via della Moscova n. 3 (Primo Palazzo Montecatini), il grattacielo in piazza Duca D'Aosta (Torre Pirelli), la chiesa in via Giovio n. 41 (Chiesa di San Francesco al Fopponino), l'edificio in Corso Italia n. 23 (Palazzo RAS). Quest'ultimo, progettato insieme a Piero Portaluppi, è, in termini planimetrici, una porzione urbana perché occupa quasi un intero isolato. La sua mole ricuce e disegna due fronti, chiude l'incrocio stradale tra due assi urbani importanti e definisce spazi interni che sono ancora spazi della città. La porzione di edificio che occupa il fronte in Corso Italia si pone in continuità con la quinta stradale preesistente e si affianca alla chiesa attualmente sconsacrata di San Paolo Converso che, arretrata rispetto al filo stradale, sembra completare il fianco dell'edificio su via Sant'Eufemia, il cui prospetto laterale diventa la quarta parete di una delle

due corti interne dell'edificio. Questa aggregazione rappresenta il tema principale del progetto, che completa un «pezzo di città»[21] attraverso l'accostamento del nuovo all'antico, dove l'enfatizzazione orizzontale dell'edificio culmina e trova la sua conclusione nel prospetto seicentesco della chiesa che chiude la cortina stradale.
Le realizzazioni di questa categoria, specialmente il Primo Palazzo Montecatini, la Torre Pirelli e la chiesa di San Francesco al Fopponino, sono casi particolari in cui si assiste alla compenetrazione dello spazio privato con quello pubblico. Sono architetture composte da aggregazioni di volumi, da sottrazioni, addizioni, rientranze e sporgenze che definiscono i caratteri urbani dell'architettura pontiana. Nei casi elencati l'essenza della relazione tra interno ed esterno è calibrata dagli spazi di filtro.



Fig 13
Compenetrare la città

21 Ponti descrive così il Palazzo e Torre Rasini in una relazione deposta agli atti del Comune, Edilizia Privata, Prot. n. 187726/35043-1935, in Archivio Civico di Milano, ACM, Milano.

2.3 I luoghi della compenetrazione

Le varie categorie citate mettono a sistema l'intervento di Ponti rispetto alla città, quasi sempre segnata da un processo evolutivo. Alcuni progetti, soprattutto quelli indicati con il termine compenetrazione, sono "pezzi di città" perché disegnano porzioni urbane e sono concepiti in modo sinottico con il contesto. La città confluisce nello spazio dell'edificio e ne prende parte, lo coinvolge all'interno delle dinamiche urbane arrivando in alcuni casi a fondersi con esso. Si generano così dei luoghi condivisi tra l'edificio e la città che si possono definire i luoghi della compenetrazione, perché «l'architettura di fuori penetra nell'interno»[22], la ingloba e la rende parte del processo architettonico. Questo modo di penetrare lo spazio è tangibile nei luoghi di incontro tra la città e l'edificio, in cui si intersecano e si fondono reciprocamente. Questi punti di contatto sono gli aspetti progettuali in cui risiede il carattere di continuità ambientale tra le architetture di Ponti ed il tessuto urbano. La definizione di questi nuovi spazi dell'abitare, luoghi di compenetrazione, può essere chiarita attraverso alcuni progetti in cui il processo di fusione, lo scambio tra i luoghi dell'abitare è particolarmente visibile.

A tal proposito, i progetti più esemplificativi sono il Primo Palazzo Montecatini, che nasce a partire da alcuni vincoli come la preesistente costruzione da integrare alla nuova, gli allineamenti stradali, nonché il perimetro dell'area dell'intervento da dover rispettare; il grattacielo Pirelli, assoluto anticipatore della verticalità dell'attuale skyline di Milano e della continuità volumetrica affidata al basamento-collina; la chiesa di San Francesco al Fopponino, il cui sagrato è uno scenario urbano, luogo sacro a cielo aperto. Questi tre progetti sono degli assoluti landmarks del tessuto milanese per il loro impatto monumentale e per la loro partecipazione attiva al disegno urbano.

22 PONTI, G. (1957) *Amate l'Architettura*, Vitali e Ghianda, Genova, (II Ed. Rizzoli, Milano, 2008), pag. 106; cfr. ARDITI, G., SERRATTO, C. (1994) *Gio Ponti: Venti cristalli di architettura*, Il Cardo, Venezia, pag. 45

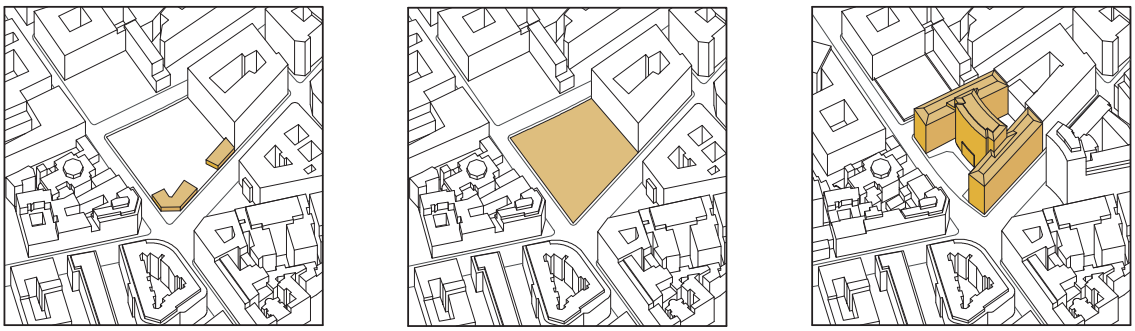


Fig 14
Montecatini, com'era-suolo-com'è

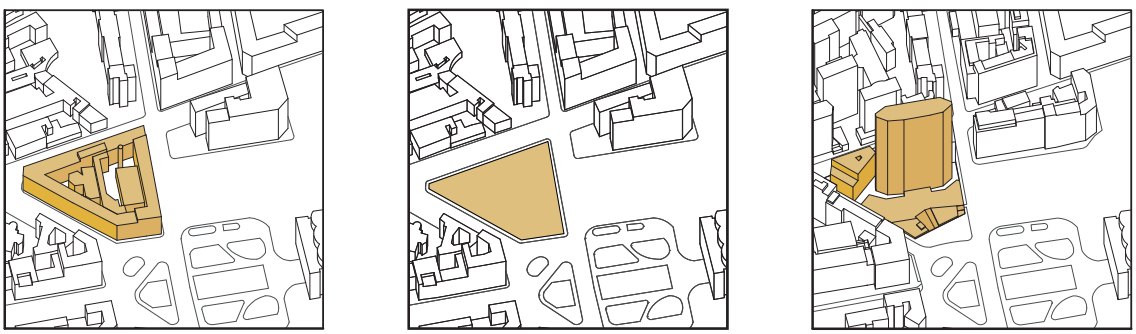


Fig 15
Pirelli, com'era-suolo-com'è

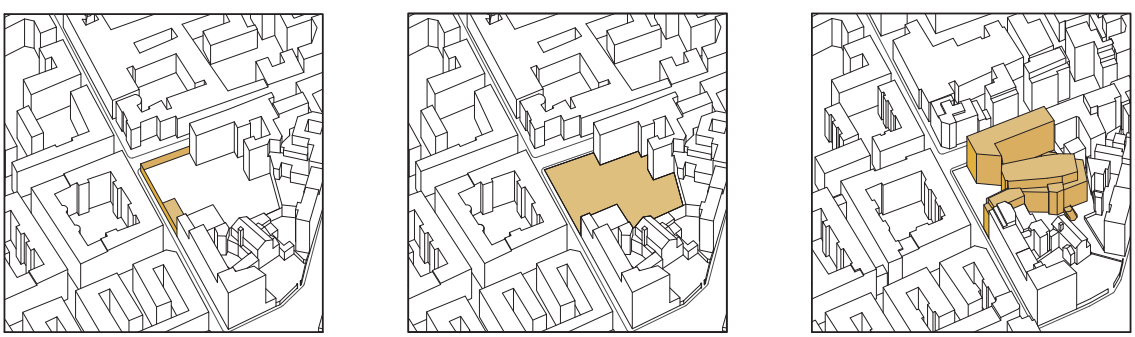


Fig 16
San Francesco, com'era-suolo-com'è





Fig 17
Montecatini
fotografia dell'accostamento vecchio-nuovo

Fig 18
Montecatini
fotografia su via Turati

Gli edifici della Montecatini nascono in un'area dove era collocato già un preesistente palazzo, affianco al quale venne richiesto a Gio Ponti di progettare il primo dei due edifici a lui affidati in due momenti diversi. L'edificio doveva occupare una grande area delimitata dall'incrocio di due strade e doveva continuare il filo stradale del primo Palazzo Montecatini. Tale edificio, oltre ad essere una importante preesistenza a cui guardare per l'aggiunta del nuovo sia in termini volumetrici che per il disegno dei prospetti, dettava anche il limite di altezza del nuovo progetto. Ponti propone un edificio composto da tre volumi: i primi due prolungano le ali dell'edificio preesistente mantenendo la continuità del fronte in via Turati, il terzo, che si affaccia in via della Moscova, si arretra rispetto al filo stradale portando l'edificio a configurarsi planimetricamente con una forma ad H. Questa soluzione permette di rispettare la densità nell'angolo, ripristinare la cortina in via Turati e ottenere una duplice soluzione in via della Moscova. Il nuovo edificio si accosta al preesistente sia in via Turati che sul viale privato retrostante dove sono collocati i parcheggi e l'uscita di servizio per i dipendenti attraverso uno svuotamento del fronte ottenuto dall'arretramento del corpo di fabbrica. La funzione di connessione tra l'antico ed il nuovo viene così affidata alle solette dei balconi che ne derivano. Questa delicata soluzione permette ai due edifici di coesistere con forme di rispetto reciproche. In via Moscova l'arretramento del corpo centrale definisce uno spazio aperto a servizio dell'ingresso principale. Questo spazio è un tempo di attesa tra l'edificio e la città, è una soglia di ingresso, da cui la città entra nell'architettura. Questa soluzione porta ad aumentare lo spazio della percezione prospettica, preservando l'idea di una visione frontale dell'edificio anche a chi viene da via Moscova.
Altro esempio emblematico per descrivere questo rapporto tra i luoghi della compenetrazione è quello della Torre Pirelli che svetta con il suo profilo snello ed elegante in piazza Duca d'Aosta, ridisegnandone l'assetto urbano tanto da un punto di vista planimetrico quanto volumetrico. L'edificio, posto su un basamento che si attesta sul perimetro del lotto, occupa una porzione limitata di spazio, in modo tale da lasciare che lo spazio urbano entri al suo interno, la penetri, la attraversi, ne sia parte integrante. In due punti il

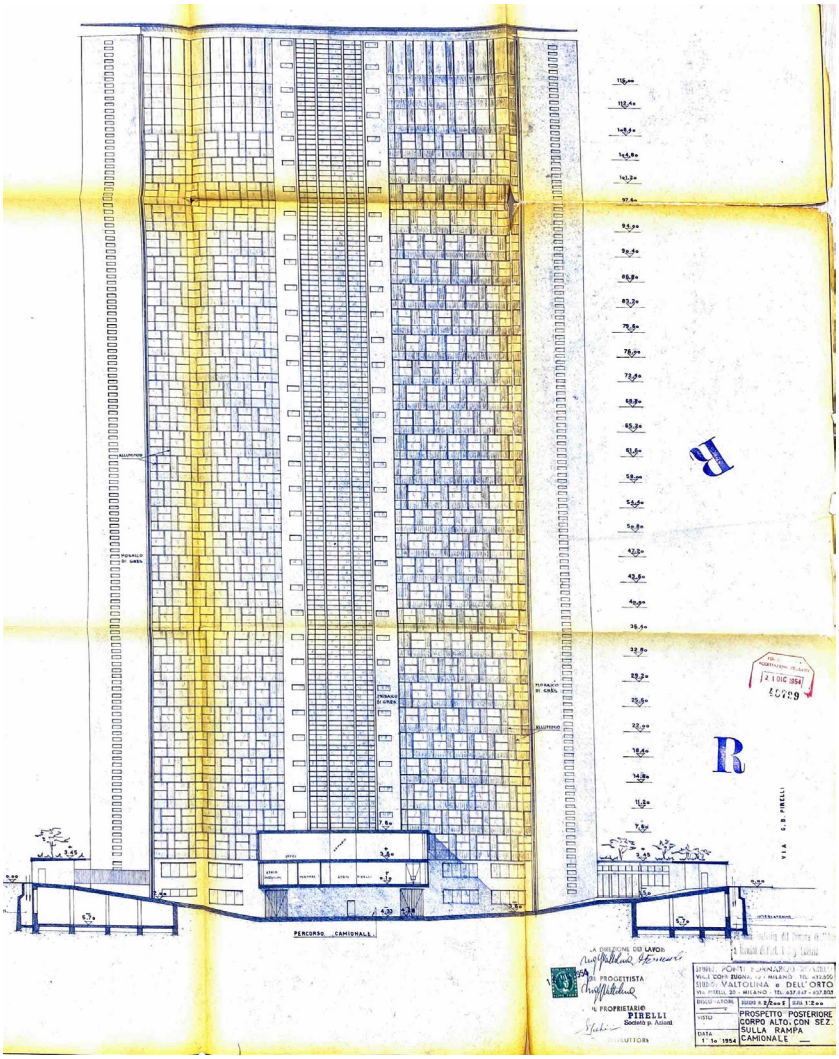


Fig 19
Pirelli, sezione sul basamento-collina, Gio Ponti
ACM, 1954

grattacielo si apre verso la città e la accoglie: l'attacco a terra, dove si confronta con la "piazza" sopraelevata, e l'attacco al cielo, dove la copertura si separa, fluttua e accoglie al proprio interno la città. L'edificio sembra essere composto da due elementi separati che hanno due ruoli ben distinti. La torre è l'elemento libero da ogni allineamento, il basamento è l'elemento che ricollega in termini spaziali due parti opposte dell'isolato, risolvendo con salti di quota due parti diverse di città. Anche altimetricamente la torre, per

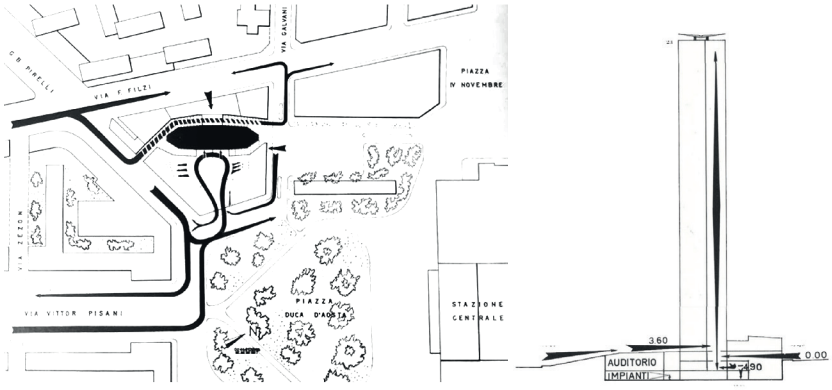
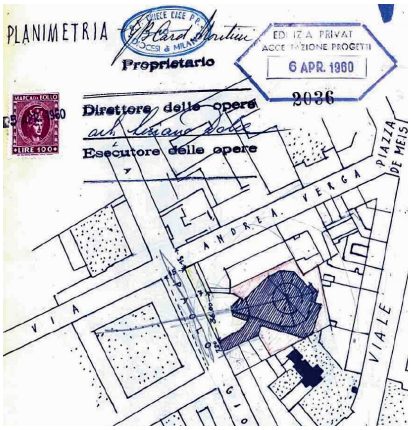


Fig 20
Pirelli
schema dei flussi
disegni di Gio Ponti
AGP

il rapporto base-altezza, è assimilabile più ad una superficie che ad un volume e sovrasta la città definendo nuove visuali. Guarda la città dall'alto introducendo l'idea di un quinto prospetto, dato dalle coperture degli edifici, dall'attacco al suolo, dal disegno della forma urbana. Il basamento, al contrario, riprende i temi della città bassa e compatta, omogenea in altezza e, su via Filzi, riprende la volumetria della precedente fabbrica della Pirelli.
Con questa soluzione tecnica, Ponti ridisegna un fronte stradale da un lato e dall'altro inserisce una piazza nella piazza garantendo alla città di prendere parte di essa. I flussi dei percorsi attraversano l'edificio a più quote da parte a parte, penetrano al suo interno per risalire nuovamente all'aperto in uno spazio ancora urbano. La piastra di copertura della parte basamentale è un esterno in un esterno, e l'edificio è un interno in un esterno che disegna, con la sua pianta «finita»[23]. Anche in questo caso, più che di ingresso dell'edificio si può parlare di soglia a cielo aperto, di connessione viva e costante tra città ed edificio.
Questo impulso di modernizzazione, iniziato con il primo Montecatini e portato avanti con il Pirelli[24], culmina nel progetto della

23 Ponti per tutta la sua produzione, pratica e teorica, lavora sul tema della forma finita. Una forma ultima alla quale niente si può aggiungere nè sottrarre. La sua pubblicazione più celebre si intitola proprio così: *L'architettura è un cristallo* (1945). Poi ripubblicata con il titolo *Amate l'Architettura* (1957).

24 Cfr. PONTI, G. (1956) *"Espressione" dell'edificio Pirelli in costruzione a*



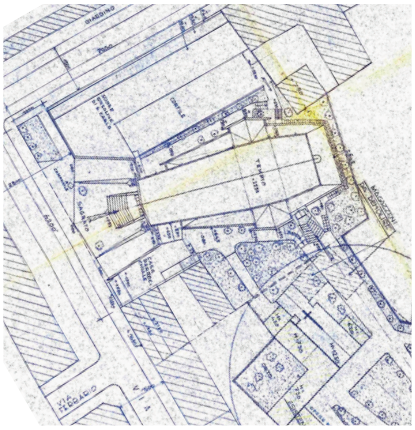


Fig 21
San Francesco
planimetria generale
progetto di Muzio
ACM, 1960

Fig 22
San Francesco
planimetria generale
progetto di Ponti
ACM, 1962

chiesa di San Francesco al Fopponino che infatti risente dell'influenza della soluzione per lo spazio aperto adottata per la Montecatini e della pianta a «forma finita» elaborata nel Pirelli. La chiesa di San Francesco si trova in un'area molto particolare, a ridosso della parte occidentale della vecchia murazione cinquecentesca, di cui non rimane traccia. La chiesa si colloca al posto di un cimitero di pertinenza della confinante Chiesa dei Santi Giovanni e Carlo al Fopponino. Il progetto, prima affidato a Giovanni Muzio, presenta una pianta orientata diagonalmente rispetto all'asse stradale di via Giovio su cui è posto l'ingresso, indietreggiato rispetto al fronte stradale per accogliere il sagrato. Anche in questo caso, la città penetra e permea lo spazio del sagrato riappropriandosi del suolo. Uno spazio tanto sacro quanto urbano che invita ad accedere alla chiesa. Il sagrato è delimitato da superfici traforate, diaframmi che separano il cielo da altro cielo. Sono pareti che accolgono il mondo. La facciata, su esempio della Concattedrale di Taranto, è «piena e pura traforata da ogni parte dal vento, straordinariamente iridescente di ribattiti e raggi diretti di luce, di ombra e di chiaroscuri leggerissimi»[25]. Qui, come in nessuna altra architettura, il prospetto da limes si fa limen, da chiusura si rende

Milano, in «Domus», n. 316, marzo, pp. 1-16

25 MORETTI, L. (1971) *Il fastigio della cattedrale*, in «Domus», n. 479, pp. 11-14, 17-23

Fig 23
San Francesco
fotografia d'epoca
ACM

Fig 24
San Francesco
fotografia attuale



apertura. La nuova facciata che si viene a definire è «accessibile solo allo sguardo e al vento»[26] e allo stesso tempo definisce nuovi fronti e nuovi scenari di facciata a chi proviene da via Giovio. I due spioventi e il piano della facciata corrispondente avanzano nella piazza-sagrato denotando un volume più ampio. Le due ulteriori giunzioni traforate ampliano ulteriormente la facciata della chiesa rispetto al volume vero e proprio definendo il fondale della piazza-sagrato.

Questi tre episodi progettuali di enorme rilievo architettonico per il loro impatto urbano disegnano un nuovo «paesaggio della città»[27] per la loro attenzione alle preesistenze ambientali. In questi tre progetti Ponti si concentra dunque sui luoghi di contatto dove l'interno e l'esterno dialogano tra loro. Sono le soglie, gli ingressi, le scale di accesso, le superfici verticali e - come nel caso del Pirelli - orizzontali che rendono l'architettura uno spazio dell'abitare

26 PONTI, G. (1971) *La religione, il sacro*, in «Domus», n. 479, pp. 15-16
27 PONTI, G. (1961) *Si fa coi pensieri,* «Domus», n. 379, giugno, pp. 2-30





Fig 25
Montecatini e San Francesco: la città che "penetra"

collettivo, che racchiude in sé tanto la sfera privata quanto quella pubblica.
La ricerca si concentra su quegli spazi di confine ma anche luoghi di filtro. Sono i luoghi di permeabilità tra l'esterno e l'interno. Attraverso sottrazioni, addizioni, abbassamenti e innalzamenti, la città entra negli edifici e «penetra»[28] lo spazio interno, lo attraversa, lo sovrasta. Con la frase «l'architettura di fuori penetra ad di dentro perché l'architettura è fuori e dentro senza complicazioni»[29] Ponti riassume quello che si è riscontrato nei progetti

28 ARDITI, G., SERRATTO, C. (1994) *Gio Ponti: Venti cristalli di architettura*, Il Cardo, Venezia, pag. 45

29 PONTI, G. (1928) *La casa all'italiana*, in «Domus», n. 1, gennaio, pag. 2; ripubblicato in PONTI, G. (1957) *Amate l'Architettura*, Vitali e Ghianda, Genova, (II Ed. Rizzoli, Milano, 2008), pag. 106



Fig 26
Montecatini e San Francesco: la città che "penetra"

pubblici del primo Montecatini, di San Francesco al Fopponino e del Pirelli e descrive come lo spazio urbano attraversa lo spazio dell'edificio, con le sue corti e le sue pensiline, tramite attraversamenti, connessioni e relazioni e come lo spazio dell'edificio resta ancora urbano proprio per questa compenetrazione tra i luoghi dell'abitare. Nonostante i tre progetti siano molto differenti l'uno dall'altro in quanto il rapporto che generano con il contesto porterebbe a collocarli nelle tipologie della cerniera il Primo Montecatini, di isola il Pirelli e di infill la Chiesa, le soluzioni adottate da Ponti li riconducono a porsi come "pezzi di città", porzioni urbane. Nel Pirelli, la differenza di altezza dei due volumi della torre e del basamento-collina definisce una nuova superficie orizzontale data dalla copertura del volume basamentale che diviene il nuovo prospetto dell'edificio attraverso cui la città si confronta

con l'intervento. Nel caso del Primo Montecatini, così come della Chiesa di San Francesco, l'arretramento del volume genera invece una sottrazione all'interno dell'area che definisce uno spazio vuoto. Tale assenza è ancora uno spazio urbano, i cui prospetti sono i nuovi prospetti degli edifici ma anche della strada, che si confronta con nuovi scenari e visuali. Gli arretramenti rispetto al filo stradale portano quindi alla definizione di nuovi scorci e nuovi fondali urbani. I tre casi proposti sono delle eccezioni rispetto alle casistiche tradizionali ma sono anche esempi importanti per definirne di utili per rileggere ed interpretare lo scambio tra l'edificio e l'ambiente. La scomposizione della linea di confine dell'edificio in una polilinea determina la definizione di più fronti urbani, nuovi scenari che si innalzano generando inedite visuali e prospettive.

2.4 Modalità di lettura del fronte

Il ruolo di scambio tra interno ed esterno è quindi regolato dalle superfici di contatto, dalle facce dell'edificio. Dopo aver distinto gli edifici, rispetto al loro rapporto con il contesto nel momento della costruzione e rispetto all'assetto urbano che la città ha assunto oggi, diviene importante stabilire delle categorie di facciata. Mentre l'*Abaco degli edifici* è stato necessario per capire il loro ruolo in rapporto al tessuto preesistente e quindi rappresenta la premessa per procedere a definire l'ambito della ricerca, la classificazione dei prospetti rappresenta lo strumento metodologico deduttivo e interpretativo con cui si affrontano gli argomenti a venire. Per cui, dalla fase di lettura analitica del rapporto edificio-città, si passa alla fase di conoscenza critica del rapporto edificio-facciata-città.

Se si considera l'edificio come una scatola le cui facce sono i prospetti, si può dire che l'edificio è composto da quattro facce verticali più due orizzontali che corrispondono all'attacco al cielo e all'attacco a terra. Il quantitativo di facce che l'edificio mostra alla città dipende dal rapporto che scambia con il contesto in cui si

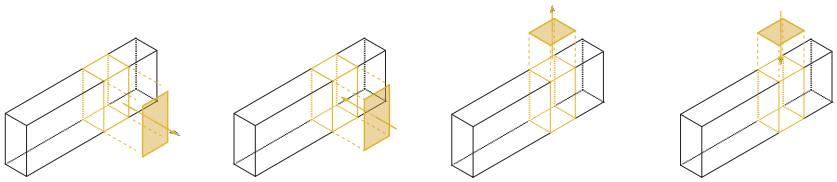


Fig 27
Lettura del fronte

colloca: nel caso in cui si innesta in una cortina tramite un intervento di infill, allora lo scambio con l'esterno sarà regolato solo da tre prospetti, un prospetto verticale e due orizzontali; se si tratta di un edificio ad angolo, le facce sono quattre, due verticali, che si interfacciano con due condizioni urbane talvolta diverse, e due orizzontali; nel caso degli edifici isolati ogni faccia dialoga con la città, i quattro prospetti verticali, più l'attacco al suolo e l'attacco al cielo. Sebbene ogni edificio-scatola mostra più volti alla città, è possibile rileggere la relazione interno-diaframma-esterno attraverso un prospetto piuttosto che un altro a seconda del contesto in cui si colloca e dei rapporti con la strada e con gli edifici circostanti perché le relazioni tra le parti sono necessarie per stabilire una gerarchia tra gli elementi di un edificio. Ad esempio, in alcuni casi, come nei progetti della categoria *attraversare la città* precedentemente descritti, tra le molteplici superfici di contatto tra l'interno e l'esterno, si affida all'attacco al suolo lo strumento principale di ascolto dell'edificio.

«Occorre sentire questi rapporti di elementi maggiori e minori, questi contrappunti, che dipendono dalle materie (maggiore o minore forza loro) e dai colori (più, meno, vivi o più, meno, intensi) e si distribuiscono nei tre piani della Architettura che sono l'orizzontale visto di sopra (i pavimenti); il verticale (le pareti); l'orizzontale visto da sotto (i soffitti)»[30].

Utilizzando una terminologia pontiana, le chiavi di lettura per

30 PONTI, G. (1957) *Amate l'Architettura*, Vitali e Ghianda, Genova, (II Ed. Rizzoli, Milano, 2008), pag. 106

rileggere il fronte sono pertanto "l'orizzontale visto di sopra", il verticale e "l'orizzontale visto da sotto". A partire da questo taglio interpretativo che affida alle facciate il ruolo di mettere a sistema il rapporto tra l'edificio e i temi urbani, la ricerca seleziona delle facce che meglio interpretano questo rapporto arrivando a definire un *Atlante delle facciate pontiane*, tramite gli elementi dell'architettura che maggiormente esplicitano le relazioni interno-esterno. Le letture del dispositivo-facciata vengono condotte per frame attraverso l'utilizzo di alcuni strumenti di supporto, quali la fotografia ed il disegno che aiutano a soffermarsi su alcuni dati che chiariscono i concetti espressi.

2.5 Atlante delle facciate pontiane

Con il termine "Atlante" si fa riferimento alla famosa opera d'arte di Aby Warburg, l'*Atlante delle immagini. L'Atlante Mnemosyne* o *Atlante delle Immagini*, l'opera più nota di Warburg, è una raccolta di immagini in cui vengono convogliati, nonostante epoche e stili differenti, decenni di storia dell'arte: «Le tavole di Mnemosyne sono utilizzate come il materiale inesauribile di un'esperienza culturale ancora viva, che può essere riattivata continuamente nel suo contenuto di contemporaneità. Nell'Atlante, le riproduzioni fotografiche di pitture, icone e affreschi, allineate secondo un punto di vista non-monumentale, vivono di una nuova logica dell'attualità attraverso un ininterrotto processo di ricontestualizzazione»[31].

L'*Atlante* di Warburg è il presupposto a cui si riferì anche Flavio Albanese, direttore di «Domus» dal 2007 al 2010, quando, nel 2008, ad ottant'anni dal primo numero ideò l'*Atlante pontiano* per celebrare la figura del fondatore della rivista, e gli dedicò il numero 911 che «può essere considerato come un piccolo oggetto

31 ALBANESE, F. (2008) *Atlante pontiano*, in «Domus», n. 911, febbraio, pag. 2



Fig 28
Mnemosyne,
Atlante delle immagini
Aby Warburg, 1929

pontiano»[32]. L'opera è un viaggio reale e geografico nei luoghi di Gio Ponti, in cui tredici artisti[33] sono chiamati a collaborare tra loro per dare il loro punto di vista allo scopo di ottenere tredici sguardi differenti sulla figura di Ponti. L'opera è il risultato di una serie di interpretazioni artistiche finalizzate ad estrapolare il tasso di influenza che Ponti è capace di esercitare nell'attualità, poiché «nell'accezione classica, la sostanza definisce ciò che permane del mutamento. Usare Gio Ponti, la sua opera come sostanza di una nuova narrazione, come grammatica di una nuova poesia, è un modo per riconoscerla come presente nella più viva contemporaneità»[34]. Il presupposto dell'*Atlante delle facciate*, nasce dalle ricerche interpretative suggerite dalla *Facecity scroll* e dalle ricerche iniziate nel 1928 da Warburg e poi rielaborate da Albanese, ricerche esemplificative di un metodo, quello della catalogazione come strumento di divulgazione di un racconto di strati, di narrazioni e di percezioni che hanno costruito il bagaglio culturale odierno della storia. Allo stesso modo la ricerca vuole reinterpretare Gio Ponti attraverso lo sguardo dei suoi edifici in relazione ad una visione più ampia e restituirne un'immagine nel panorama urbano

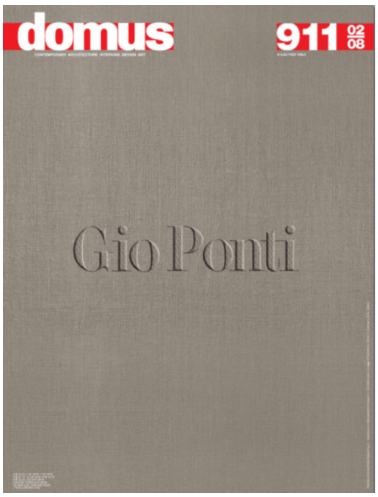
32 *Ibidem*

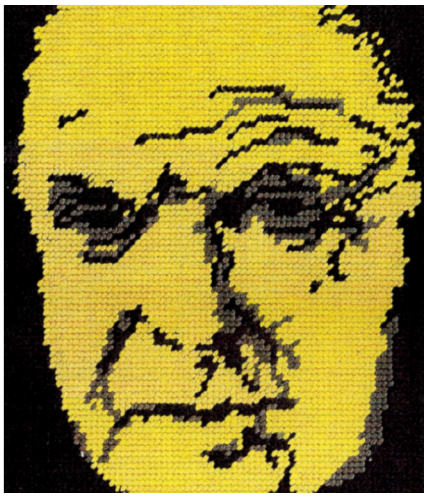
33 Gli artisti che sono stati chiamati per produrre quest'opera a più mani sono: Pablo Bronstein, Jeff Burton, Martino Gamper, Arturo Herrera, Mimmo Jodice, Luisa Lambri, Salvatore Licitra, Walter Niedermayr, Martin Parr, Lisa Ponti, Tobias Rehberger, Tom Sandberg, Francesco Vezzoli ai quali è stato chiesto di dare una loro interpretazione all'universo pontiano.

34 ALBANESE, F. (2008) *Atlante pontiano*, in «Domus», n. 911, febbraio, pag. 2

Fig 29
Copertina di «Domus» 911 e *Atlante pontiano*
Flavio Albanese, 2008

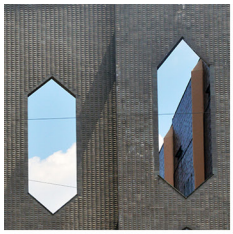
Fig 30
Atlante delle facciate pontiane

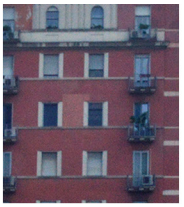


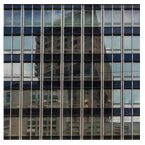


attuale. Le due catalogazioni, degli edifici e delle facciate, seguono criteri diversi di giudizio, per cui non c'è corrispondenza tra le due categorie: nonostante alcuni edifici potrebbero, a rigor di logica, essere inseriti in più voci, saranno presenti solo nella categoria - *prospetto cortina, prospetto quartiere, quinto prospetto, prospetto angolare, prospetto continuo, prospetto smaterializzato* - per cui il prospetto assume un valore fondamentale nel rapporto tra la città e l'edificio. Mentre la tassonomia degli edifici, seppur facendosi carico di una terminologia pontiana, cerca di essere quanto più oggettiva possibile perché oggettivi sono i parametri su cui si basa, quali l'imprinting dell'edificio nel contesto, il suo attacco al suolo, la sua morfologia e il sistema di relazioni che innesta, il secondo atlante raccoglie le tipologie di fronte attraverso una metodologia di carattere interpretativo e intuitivo perché, utilizzando le parole di Albanese, «lo sguardo può inquadrare il mondo a differenti profondità: si può interpretare, anziché registrare; si può essere uno sguardo, prima ancora di una retina»[35]: ebbene la tassonomia delle facciate si fa sguardo, dove la tassonomia degli edifici è stata retina.

35 *Ibidem*

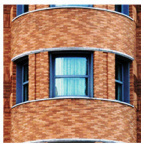






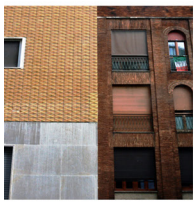






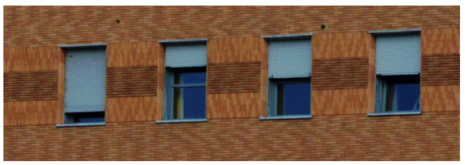


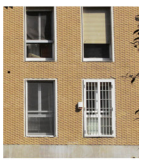


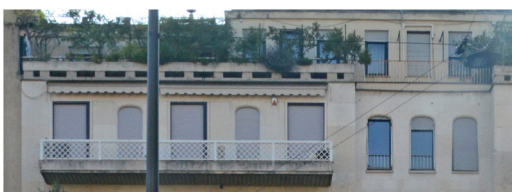








Prospetto cortina

La cortina è la successione delle facciate di edifici accostati l'uno all'altro la cui sommatoria costituisce il prospetto della strada. In questo senso, intervenire in una cortina significa farsi carico del progetto della città, dell'esistente costruito. Nella maggior parte dei casi l'edificazione in cortina implica l'inserimento del nuovo in una quinta già composta, come nel caso degli interventi di protesi-infill, che possono configurarsi sotto forma di mimesi o di contrasto, di innovazione o di continuazione. A prescindere dalle modalità di accostamento, un intervento di questo tipo rappresenta un'azione di completamento. Per questo motivo, ogni scelta progettuale è condizionata dalla preesistenza, dalla normativa e dalla prassi edilizia. Progettare in una cortina significa porsi il problema della città, perché la quinta urbana ne costituisce la parte più visibile e più interpretabile. Nella maggior parte dei casi di riempimento di un vuoto, i dispositivi di connessione tra casa e città sono due: il prospetto principale, che mette in relazione l'abitazione con lo spazio pubblico, e quello secondario, sul retro, che ha il ruolo di far comunicare l'abitazione con lo spazio collettivo interno, talvolta a corte. In altri casi, sebbene più rari comunque degni di essere menzionati, il prospetto è unico. In questi casi, l'edificio si pone come spazio di attesa tra due luoghi dell'abitare la città. Quando ci si trova davanti ad un edificio inserito in una cortina, questo non si legge più nella sua tridimensionalità, ma si percepisce come una superficie, il cui progetto di insieme è il disegno del fronte urbano. A tal proposito, Bruno Zevi scrive: «le pareti di un edificio e segnatamente le facciate non costituiscono più il limite dello spazio interno dell'edificio, ma dello spazio interno della strada o della piazza, e vanno quindi caratterizzate in nome del vuoto urbanistico»[36]. Al contrario dell'edificio che viene percepito come bidimensionale, la strada diventa uno spazio tridimensionale, un ambiente interno, dove le due cortine rappresentano le pareti. I fronti dei singoli edifici affiancati tra loro

36 ZEVI, B. (1951, ed. or. 1948) *Saper vedere l'architettura*, Giulio Einaudi Editore, Torino, n. 9, pag. 16



Fig 31
Facciata INA
vista attuale
della cortina
in via Agnello

diventano una sola parete della strada. Lo stesso Ponti scrive: «le unità saldate non determinano una architettura, ma eterogenee pareti di una strada; grosso, informe ed irregolare corridoio col cielo per soffitto»[37].

Il prospetto di Casa Piazzoli offre una doppia chiave di lettura, perché oltre a inserirsi all'interno di una quinta urbana, si trova a rappresentare lo sfondo prospettico di una piccola strada secondaria. L'edificio ha una forma a T che si inserisce come un infill il cui lato corto si accosta alla cortina, presenta un prospetto simmetrico, il cui corpo centrale, dove è situato il suo ingresso, è arretrato rispetto al filo stradale. Le due ali laterali sembrano slanciarsi

37 *Ibidem*

Fig 32
Casa Piazzoli
vista da via Marcora



ancora di più verso la strada per la presenza dei balconi che si estendono per tutta la lunghezza. Il prospetto, così tripartito verticalmente, si presenta con una chiara simmetria ad asse centrale in base alla quale si specchiano tutti gli elementi del prospetto. L'edificio è esemplare per la tematica del prospetto-cortina in quanto le scelte in pianta non corrispondono all'involucro esterno. Infatti, nonostante il layout del prospetto e la volumetria impostata su un impianto a T porterebbero a pensare ad uno schema planimetrico simmetrico, le piante interne non seguono assolutamente nessun criterio di simmetria. Il progetto originario prevedeva due appartamenti per piano, uno più grande che si affacciava su strada, l'altro più piccolo che si affacciava sulla corte interna. Gli ultimi due piani sono arretrati rispetto al fronte per fare spazio ad una balconata che prende le dimensioni totali del fronte e accoglie la città al



Fig 33
Casa Sissa
vista attuale delle due
cortine in Corso Italia

proprio interno. La copertura è piana e disposta a terrazzamenti. Ai balconi è affidato il ruolo di scambio dialettico con la città tramite le solette aggettanti che vengono concepite anche pensando a chi fruisce la città dal basso e non solo per essere vissute come elementi esterni ad uso privato. Anche nel caso dell'infill di Casa Sissa (in via Corso Italia n. 9) i balconi sono progettati nei minimi dettagli allo scopo di essere osservati dalla città. In questo progetto, il prospetto principale si rapporta con il sistema edificio-strada-edificio attraverso alcuni allineamenti con l'edificio posto frontalmente. I balconi dei due edifici, così come i portali di ingresso, sono collocati l'uno di fronte all'altro e occupano solo la parte centrale del prospetto, che li incornicia con la sua superficie liscia e continua. Il portale d'ingresso è un varco che conduce direttamente alla corte interna, spazio di sottrazione derivato

Fig 34
Casa Piazzoli e Casa Sissa
sezioni su strada
1:500

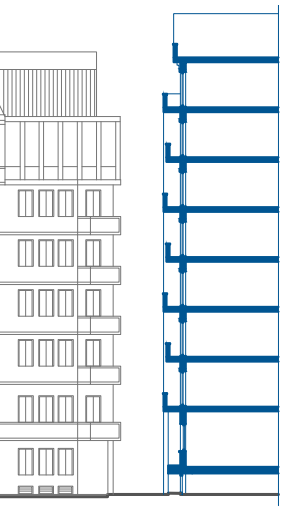


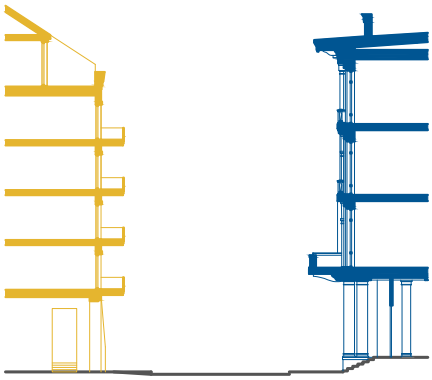
Casa Piazzoli

Fig 35
Casa Piazzoli e Casa Sissa
prospetti su strada
1:500

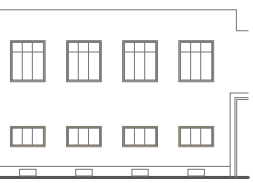


Casa Piazzoli



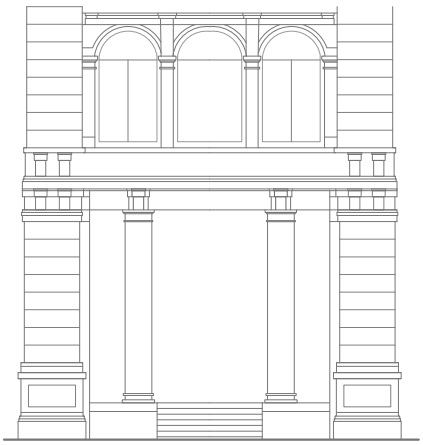


Casa Sissa





Casa Sissa







dall'accostamento del nuovo edificio al fabbricato preesistente. I due edifici, messi a sistema tra loro dalla corte, permettono di collegare due strade attraverso una alternanza di spazi coperti e spazi aperti: si definisce un sistema di scambio ininterrotto tra gli spazi urbani (la strada), spazi collettivi (la corte) e ancora spazi urbani (la strada). Più prospetti che insieme stabiliscono delle relazioni con più parti della città e intessono trame col tessuto urbano preesistente.

Fig 36
Casa Sissa e palazzo prospiciente confronto ingressi 1:200 sovrapposizione dei prospetti 1:100

Sebbene il tipo di intervento sia diverso, così come la destinazione d'uso e l'epoca di costruzione, anche l'edificio in via San Paolo è un importante esempio per approfondire la conoscenza in merito alla ricerca progettuale di Ponti sul tema della facciata. Entrambi gli edifici si inseriscono in una trama già in parte consolidata e completano la cortina. Nel caso in via San Paolo, le facciate INA ricuciono però due cortine e l'edificio si pone come come collegamento tra le due strade.

Le tecnologie avanzate portano Ponti a riflettere sul prospetto come una pelle che riveste l'edificio e lo restituisce in modo continuo alla quinta urbana. Non ci sono pieni e vuoti, ma solo giochi di trasparenze e riflessi. Le finestre con i loro giochi di luce incorniciano il cielo il quale, con i suoi chiaro scuri, rende il prospetto cangiante e flessibile nella sua unità formale. I vuoti intesi come trasparenze sono in netta maggioranza sui pieni e vengono impaginati all'interno della facciata come note in uno spartito musicale.

Prospetto quartiere

Si parla di prospetto quartiere nel caso in cui più prospetti cortina sono posti in modo sequenziale in un fronte stradale. La cortina è una nota di uno spartito, mentre il quartiere è la melodia. In questi casi, Ponti progetta più edifici accostati il cui insieme disegna una parte di città composta da piccole unità di quartiere.
Sono prospetti quartiere i fronti urbani in via de Togni, in via

Fig 37
Domus in via de Togni
fotografia d'epoca
AGP



Fig 38
Domus in via de Togni
fotografia attuale



privata Letizia e in via Hajech[38]. Negli anni Trenta la città cresce, ridisegna nuove aree urbane attraverso la composizione di edifici moderni accostati. Ponti realizza questi tre fronti urbani nel rispetto della eterogeneità dei fronti continui. Con il termine pontiano di «piccole unità di quartiere»[39] si fa riferimento alla successione di edifici che definiscono intere porzioni di cortine urbane. Sono spartiti incostanti di bucature dietro cui si sviluppano le piante degli edifici, che ne sono la diretta conseguenza e riflettono la logica della eterogeneità urbana. La difficoltà di rapportarsi ad una cortina esistente è che i prospetti sono ritmati tutti differentemente, perché diversi sono gli ambienti interni, diverse

38 La ricerca corrente ritiene possibile l'attribuzione delle palazzine in via Hajech a Gio Ponti per alcuni motivi architettonici ricorrenti. Anche temporalmente gli edifici in via Hajech sembrerebbero rientrare nella più ampia ricerca sulle *Domus* che Ponti conduce in quegli anni a Milano.

39 Ponti in un suo articolo pubblicato in «Domus» in cui presenta i suoi progetti per le *Domus* in via de Togni parla non di edifici ma di *piccole unità di quartiere*. Questo termine è presente anche negli atti depositati al Comune di Milano per il progetto di variante delle *Domus* in via privata Letizia, dove Ponti, motivando le scelte nel progetto di variante delle facciate, dice di aver proposto delle facciate più movimentate, perché a differenza dai progetti in via de Togni, qui si trova in una strada privata, una sorta di cortile.

le committenze e gli architetti. I primi progetti di *Domus* in via de Togni rispettano una città fatta di differenze, di mixitè formali e di incontri stilistici. L'insieme di ogni singolo prospetto contribuisce a definire il progetto di una infilata discontinua. Le cortine edilizie di via de Togni, via privata Letizia e via Hajech, progettate come delle quinte, sono sistemi di città e come tali costituiscono degli spartiti urbani, forme di armonie architettoniche che definiscono e riorganizzano una porzione di città.

In questi casi Ponti progetta un tratto di strada – moderno e tradizionale al tempo stesso - che si incontra in modo consapevole e consequenziale con il linguaggio classico ottocentesco. Nel caso delle *Domus* affiancate «non è la sommatoria delle facciate dei singoli palazzi che diventano facciata urbana»[40] ma è il progetto di insieme della città a influenzare le caratteristiche progettuali dei singoli edifici. Ponti progetta il fronte urbano delle *Domus* come sequenze architettoniche «pensate per creare, allineate, un "paesaggio stradale" unitario»[41], il fronte di una città di impronta moderna perché di edifici moderni è fatta la città.

I fronti urbani delle "case tipiche" in via De Togni, in via privata Letizia e in via Hajech hanno in comune una altra caratteristica: vengono leggermente arretrate rispetto al filo stradale preesistente per ricavare aree verdi da adibire a giardino, con la duplice funzione di porsi da filtro tra gli edifici e lo spazio pubblico del marciapiede, assicurando una privacy visiva tra interno ed esterno, e di facilitare l'accessibilità all'edificio indirizzando lo sguardo verso i portali di ingresso. Questa successione di spazi verdi riprende il concetto di "strada-giardino", attraverso il richiamo alle contemporanee esperienze tedesche, francesi ed austriache, alle sperimentazioni progettuali di Bruno Taut, ma anche di Victor Bourgeois e di Robert Mallet Stevens.

Le *Domus* Julia, Carola e Fausta in via de Togni si inseriscono all'interno di una cortina edilizia non come ripetizione in serie di

40 PIERINI, O. S. (2008) *Sulla facciata: tra architettura e città*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna, pag. 93

41 PONTI, L. ROSSELLI, P. LICITRA, S. (2018) *Gio Ponti e Milano. Guida alle architetture 1920-70*, Quodlibet, Milano, pag. 35

Fig 39
Domus in via de Togni
planimetria e prospetti
1:500



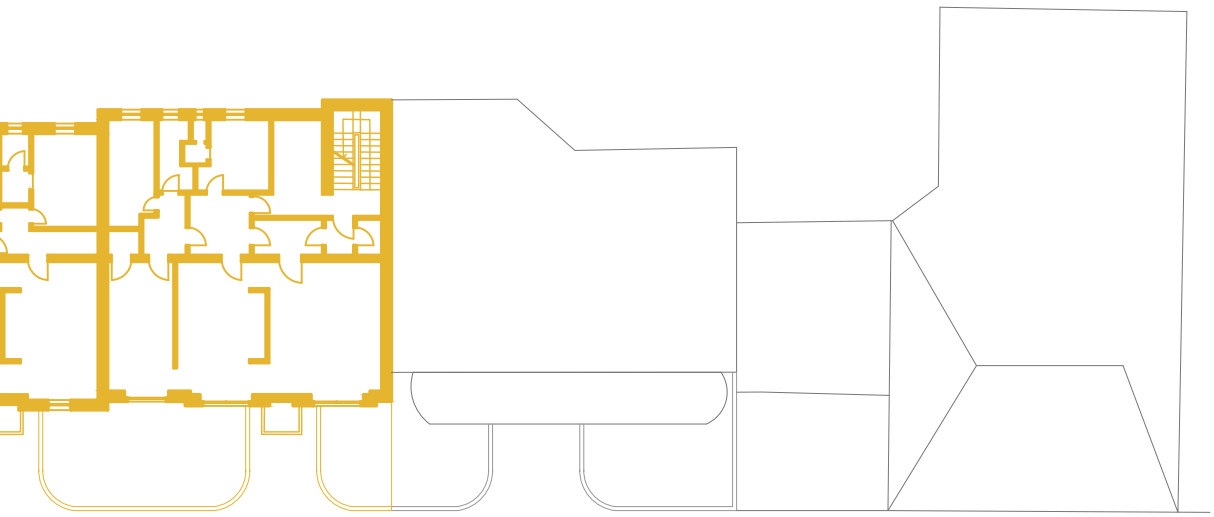




Fig 40
Domus in via privata Letizia
planimetria e prospetti
1:500



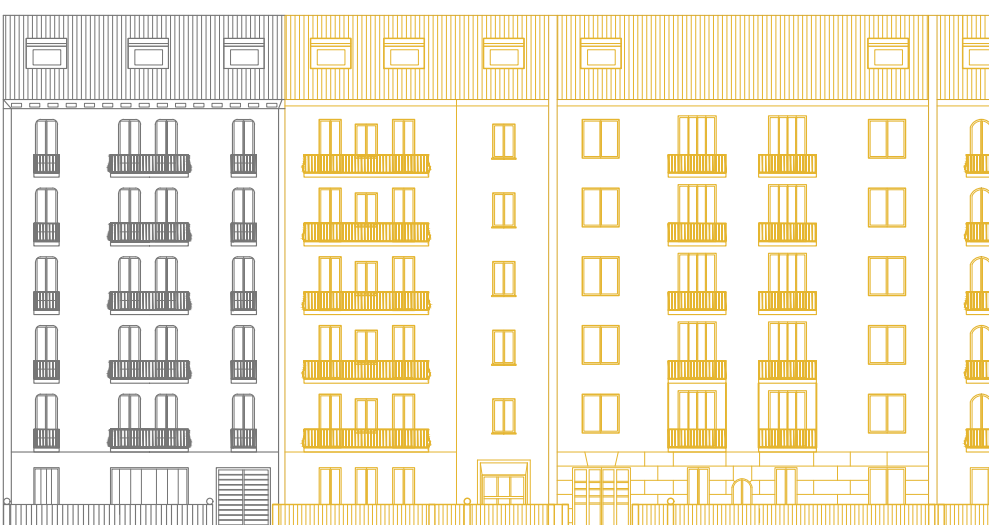
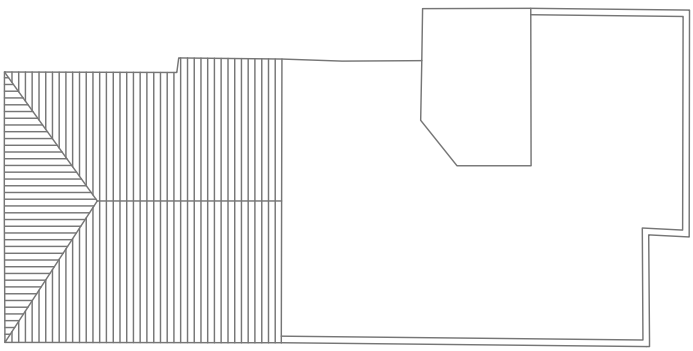


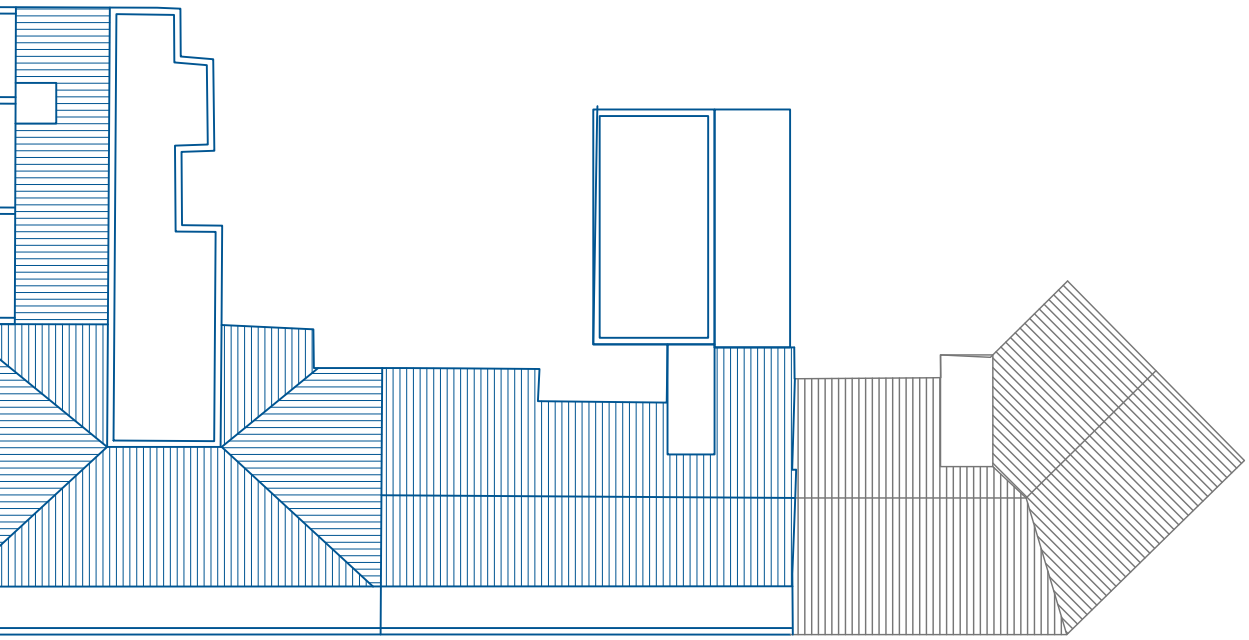




Fig 41
Edifici in via Euripide
pianta delle coperture
e prospetti
Asnago e Vender
1:500









tre edifici uguali, affiancati l'un l'altro ed inseriti come un oggetto all'interno di un contesto preesistente, ma come tre prospetti differenti che rispettano la disomogeneità delle quinte urbane. In via de Togni, così come per le altre strade-prospetto, l'alternarsi dei pieni e vuoti non è mai costante, così come diverse sono le ringhiere utilizzate e la ampiezza delle finestre. Elemento invece di unione del fronte urbano è l'utilizzo dei materiali: in tutte le facciate ricorre l'uso del clinker e del travertino e l'utilizzo degli intonaci Terranova. Quando i materiali sono gli stessi, cambiano i colori e le quantità dei rivestimenti marmorei: in via de Togni, Julia indossa un abito verde, Carola ocra e Fausta rosso; l'uso del travertino in *Domus* Carola è quasi inesistente, mentre è più presente negli altri due edifici. Le tre *Domus* presentano come dati comuni l'allineamento orizzontale delle bucature, il conseguente allineamento dei solai interni, e la disposizione degli alloggi, un singolo appartamento per piano, mentre differiscono per la posizione dei corpi scala che cambia in ogni edificio. Una città eterogenea in volumi, porte, finestre, materiali, in accostamenti e dissonanze.
Poste a partire dall'angolo con via del Caravaggio, le *Domus* Onoria, Serena, Aurelia, Flavia e Livia, costituiscono l'intero fronte urbano di via Letizia, una strada privata alla quale Ponti conferisce il carattere di "strada tipica". Di conseguenza, le cinque *Domus* vengono descritte come «un piccolo quartiere moderno»[42]. Sono infatti i primi edifici di abitazione che vengono realizzati dal recupero di una area inutilizzata resa un viale privato. La possibilità di realizzare un piccolo quartiere residenziale, in cui le abitazioni si affacciano su una piccola strada giardino. Nelle *Domus* affacciate sul viale privato, Ponti realizza facciate con bucature misurate, mentre la *Domus* Livia in via del Caravaggio presenta finestre quadrate, in cui la superficie vetrata più ampia permette una visuale maggiore perchè si apre verso la città. Qui Ponti progetta la strada. Il suo interesse è quindi definire un fronte urbano, alle spalle del

42 Cfr. Variante al progetto *Domus* Livia, firmata da Gio Ponti e datata 2 dicembre 1933, su carta intestata "Case tipiche, Studio di costruzioni moderne, via De Togni, 21, Milano", *Domus* Livia, in Archivio CIvico di Milano, ACM, Atti prot. n. 187955-37.



Fig 42
Domus Livia
prospetto
ACM, 1937

quale la disposizione interna entra a far parte di uno scenario urbano. Non è il progetto del condominio, della casa «adatta», ma è la casa che si adatta alle scelte urbane.

Altri progetti di Ponti, per la loro mole, ridisegnano una intera cortina tanto da poter essere visti come delle aggregazioni di fronti. Palazzo Donini, collocato nella quinta di piazza San Babila, realizzata su progetto urbanistico di Ponti, disegna la parete di fondo dello spazio piazza e conclude il suo rapporto con lo spazio urbano circostante attraverso l'accostamento alla piccola Basilica di San Babila. L'edificio si impone con la sua mole e sembra escludere totalmente la Chiesa, che resta l'elemento debole nel sistema frontale dell'impianto. Il fronte su san Babila è svuotato alla base per lasciare lo spazio ad un porticato che ridefinisce i rapporti visuali con la chiesa, la quale viene letta per frammenti nella tessitura del porticato. Simile è l'impostazione del fronte dell'edificio RAS in corso Italia, che si affianca alla Chiesa di San Paolo Converso. L'edificio è composto da due blocchi, uno più alto si attesta sulla cor-

Fig 43
Domus Aurelia
prospetto
ACM, 1936

tina in via Santa Sofia, l'altro più basso disegna il fronte sul corso Italia e si allinea all'altezza della chiesa che, come unico elemento preesistente, domina la scena.

Ci sono altri casi in cui i fronti stradali sono progettati integralmente, o quasi, dallo stesso architetto. Un progetto di simile interesse per il tema del prospetto come "paesaggio stradale" è dato dal fronte urbano di via Euripide, dove Asnago e Vender progettano quasi tutta l'intera cortina. Anche in questi progetti, l'accostamento delle parti, la proporzione e gli allineamenti condizionano necessariamente le scelte progettuali. Come nelle *Domus* pontiane, anche in questo caso il quadro d'insieme del progetto risiede nella composizione urbana. I progetti di Asnago e Vender sono spesso citati da Ponti in «Domus» a proposito della tematica del prospetto, perché la loro ricerca si concentra su tipologie di fronte molto simili a quelle indagate da Ponti negli stessi anni. In particolare, via Euripide è riassuntiva di alcuni temi, quali l'accostamento di prospetti eterogenei in una cortina, la negazione dello spigolo nelle soluzioni ad angolo, l'introduzione di un quinto prospetto dell'architettura. L'asse di via Euripide, firmato da Asnago e Vender negli anni stessi anni in cui Ponti realizza le sue *Domus*, rientra nel piano di conversione delle aree destinate all'Esposizione Universale del 1906, attraverso la costruzione di un tessuto residenziale a densità abitativa piuttosto elevata, nella forma di isolati con edifici di massimo sei piani fuori terra. Tra i progetti che Asnago e Vender realizzano, in questa narrazione interessano in particolare i due progetti di edifici accostati all'interno del fronte stradale in quanto riportano la discontinuità e l'eterogeneità che presentano le *Domus* di Ponti per l'uso differente di colori e materiali, per l'aritmia dell'alternanza di pieni e vuoti, per il posizionamento asimmetrico degli ingressi, per la diversa collocazione dei balconi aggettanti nei vari livelli. Gli unici elementi di continuità visiva dei due edifici sono dati dagli interpiani e dai limiti di altezza che regolano in modo uniforme i due edifici.

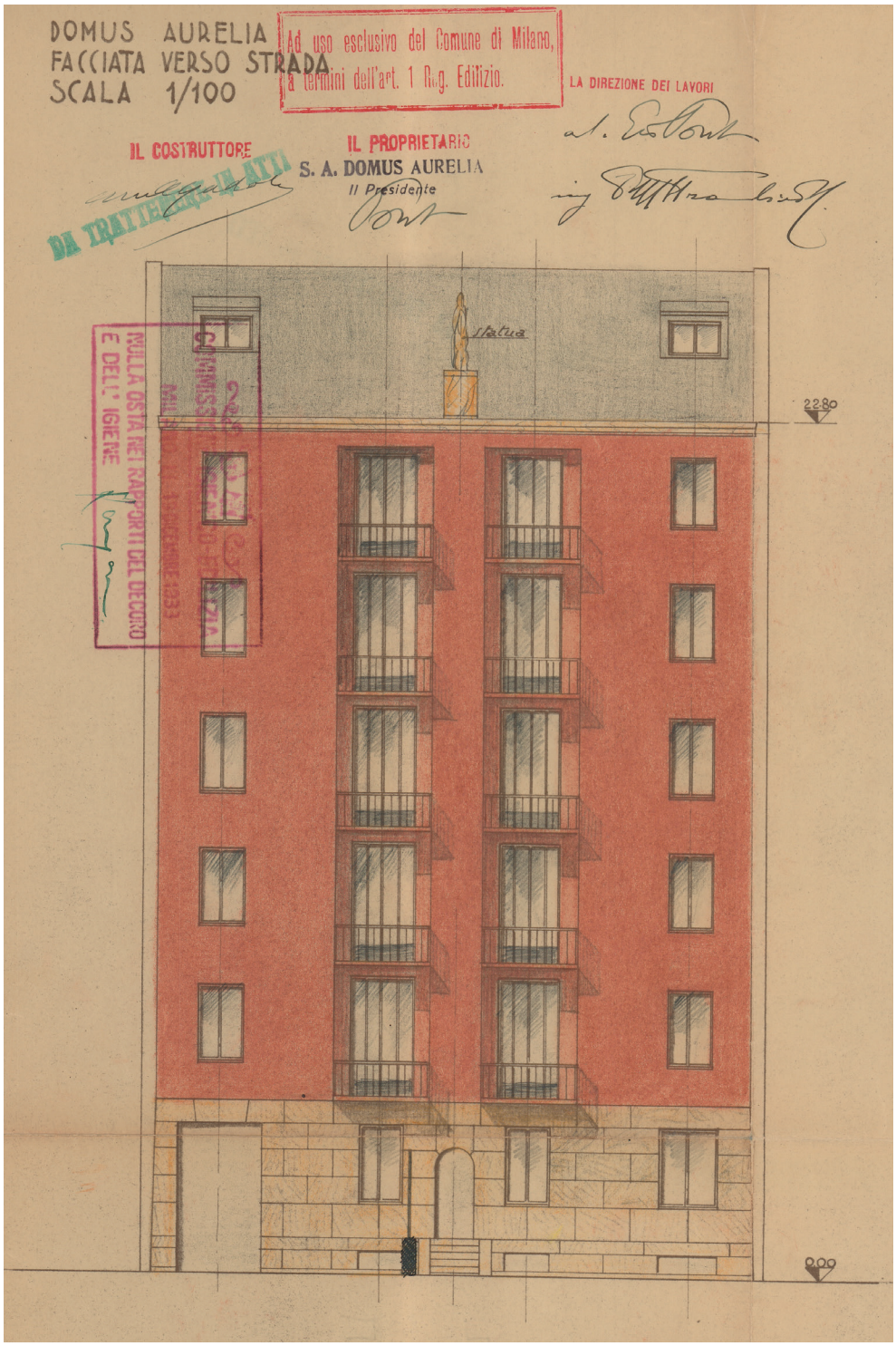

DOMUS AURELIA
FACCIATA VERSO STRADA
SCALA 1/100
Ad uso esclusivo del Comune di Milano,
a termini dell'art. 1 R.g. Edilizio.
LA DIREZIONE DEI LAVORI
IL COSTRUTTORE
DA TRATTENERSI AGLI ATTI
IL PROPRIETARIO
S. A. DOMUS AURELIA
Il Presidente
Statua
2280
NULLA OSTA PER I RAPPORTI DEL DECORO E DELL'IGIENE
2.00

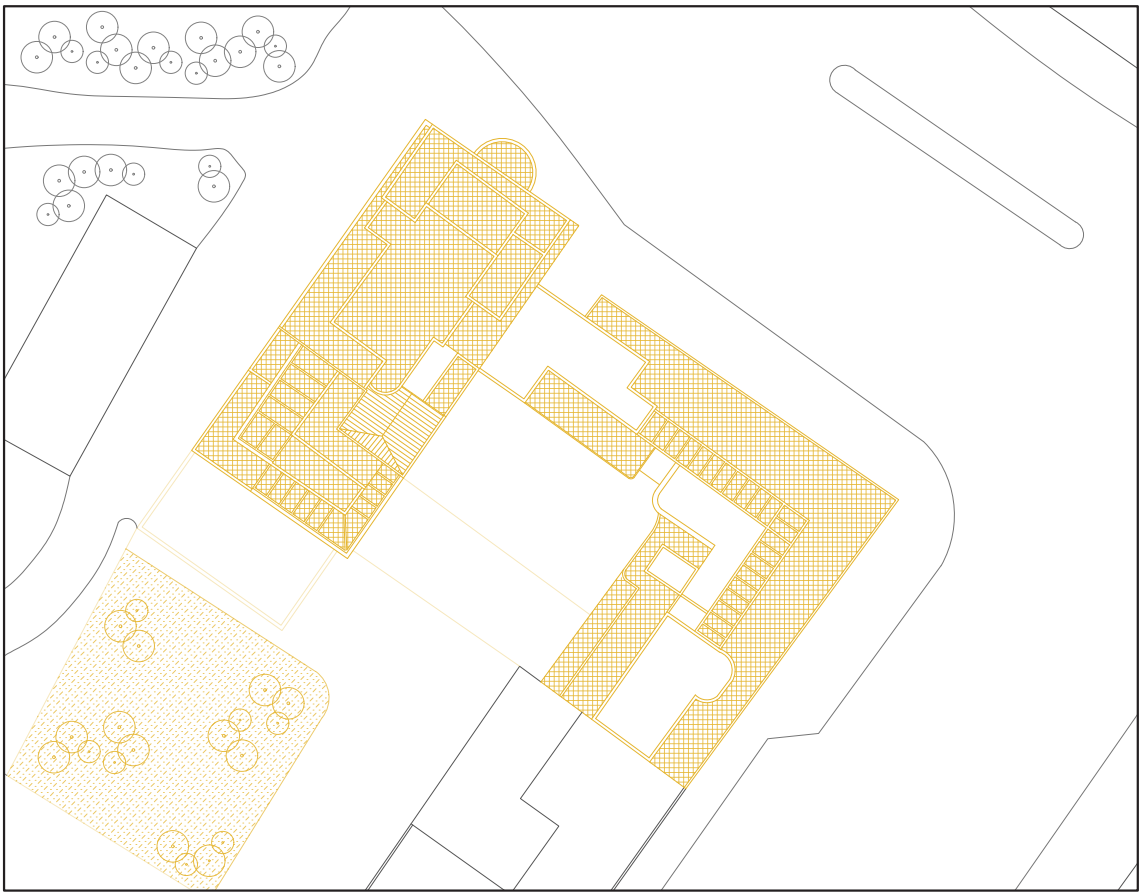
Fig 44
Palazzo e Torre Rasini
Casa Laporte
Casa Marmont
piante delle coperture
1:1000 | 1:2000

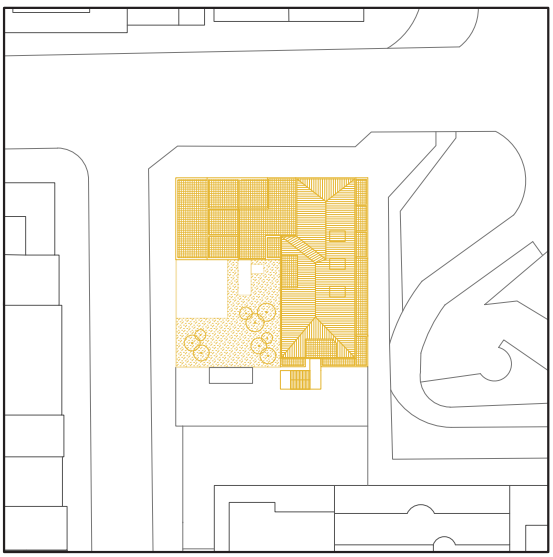
Quinto prospetto

Questa tematica riunisce edifici il cui rapporto con la città è regolato dalle superfici orizzontali. Le logge, i giardini, le solette dei balconi, i terrazzamenti e soprattutto le soluzioni in cui sono inseriti i porticati in copertura: sono questi gli elementi a cui Ponti ricorre in molti progetti per trovare una connessione morfologica con l'attacco al suolo delle città. «Una città che fiorisce al sommo tutta di giardini: città felice. Metà - dico io - della superficie della città (i tetti) nessuno la gode»[43]. Guardando la città dall'alto le coperture sono spazi inutilizzati della città. Sono urbani quanto le strade, sono piazze poste su livelli superiori e in quanto tali sono spazi urbani privilegiati perché possono osservare da un punto più alto gli altri spazi urbani. La città si legge quindi dall'alto tramite le coperture, parte attiva del progetto, attraverso i piani sempre più alti che le nuove città hanno in costruzione: la città si legge dall'alto verso il basso, sono i pavimenti delle logge e delle coperture che diventano la *facecity* di Ponti, con le loro trame, le loro stratificazioni e le loro epoche. Già in alcuni progetti di "case tipiche", come *Domus* Alba e Adele, le piante degli ultimi piani arretrano per lasciare posto a terrazze su più livelli con l'obiettivo di fornire superficie esterna a più appartamenti possibili. Questi terrazzi sono ancora spazi urbani. «Prima il profilo della città nel cielo era tutto dal sott'in su. Oggi non è più così: la si sovrasta in volo, la si guarda da qualche edificio più alto. [...] È un fatto innegabile che si dovrà comporre ormai una facciata verso il cielo per gli edifici moderni, per il decoro stesso delle città, e che queste facciate saranno davvero la testimonianza di abitazioni felici»[44]. Tra questi edifici, sono esemplificativi alcuni progetti, in cui la pianta delle coperture è ancora un interno: pilastri, tramezzi, porticali, talvolta passaggi e bucature disegnano lo spazio aperto degli ultimi livelli. Sono planimetrie urbane. Si tratta soprattutto di Palazzo

43 PONTI, G. (1957) *Amate l'Architettura*, Vitali e Ghianda, Genova, (II Ed. Rizzoli, Milano, 2008), pag. 136

44 PONTI, G. (1934) *Divagazione sulle terrazze*, in «Corriere della Sera», 23 gennaio





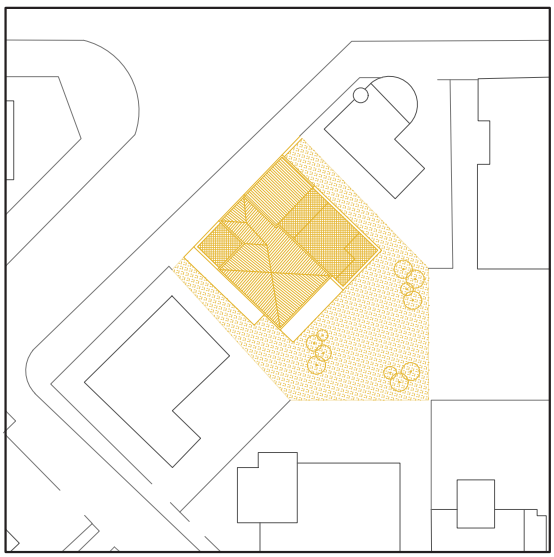
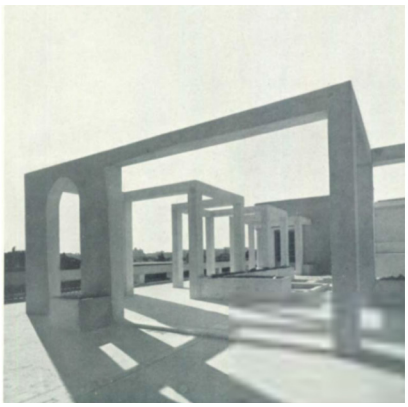


Fig 45
Palazzo e Torre Rasini, Casa Marmont
fotografie d'epoca

Fig 46
Palazzo e Torre Rasini
fotografia attuale





e Torre Rasini, Casa Marmont e Casa Laporte[45]: chiari esempi di fusione tra interno ed esterno, in cui la continuità tra casa e città si percepisce anche attraverso le superfici orizzontali di contatto tra città e residenza. Luoghi in cui la città è ancora abitazione e l'abitazione è ancora città.

La tematica degli ambienti aperti, ancora urbani, è presente anche nei progetti di Asnago e Vender in via Euripide, di cui si è parlato in precedenza. Gli edifici di cortina presentano la stessa soluzione degli ultimi piani, che si arretrano rispetto al filo dell'edificio per accogliere dei terrazzamenti. L'arretramento degli ultimi piani rilegge il tema dei porticati dei piani terra al negativo: i pilastri non si leggono più nel loro attacco al suolo ma nel loro punto di contatto con il cielo. Il cemento armato rende possibile l'inversione del rapporto tra i pieni e i vuoti. Si inverte così anche la funzione sociale dell'edificio, dove gli ultimi piani sono i nuovi piani nobili: balconate alte e a nastro disegnano tutto il fronte al quarto e quinto piano. In questo progetto, l'edificio si svuota verso l'alto, cambiando configurazione passa «dal pesante al leggero»[46].

45 «La terrazza, ampia, riparata da pareti è quasi una sala col cielo per soffitto»; in G. (1937) *Una villa a tre appartamenti a Milano,* in «Domus», n. 111, marzo

46 PONTI, G. (1957) *Amate l'Architettura*, Vitali e Ghianda, Genova, (II Ed. Rizzoli, Milano, 2008), pag. 251



Fig 47
Domus Adele
soluzione d'angolo

I prospetti degli edifici che si accostano all'interno della cortina[47] proprio grazie a questo arretramento, risultano essere un quadrato perfetto al cui interno, per sottrazione, compaiono le finestre. Dice a tal proposito Ponti in *Amate l'architettura*: «Asnago e Vender impaginano bellissime facciate, architettano una superficie facendo dell'arte grafica»[48].

Prospetto angolare

Quando l'edificio si trova ad occupare l'incrocio tra due strade, o tra una strada ed una piazza, «l'angolo costituisce la mediazione di due facciate»[49]. Con questa tematica non si intende indagare su quegli edifici in cui il corpo di fabbrica banalmente reitera sulla strada adiacente il prospetto proposto per la quinta stradale principale, riproponendone la stessa faccia senza occuparsi di un contesto diverso, ma di come ogni faccia risponde ad un tessuto urbano diverso, pur mantenendo una propria integrità volumetrica. I prospetti che coincidono nell'angolo hanno il ruolo di ricomporre due strade, due cortine, due sintassi urbane, di risolvere il tema urbano della piazza.

Nell'architettura tradizionale l'angolo era pieno, gli era affidata la funzione strutturale. Le innovazioni apportate dal cemento armano hanno permesso all'angolo di svuotarsi. In questi casi, il ruolo dell'angolo è declassato a spazio di incontro tra le due facciate e la sua relazione con il contesto diventa mero spazio tra due giaciture urbane. Talvolta questo accade in concomitanza di quei progetti in cui il prospetto è assunto come superficie e non come volume, come un elemento appoggiato alla struttura, non funzionale

47 Si parla dell'edificio d'abitazione progettato tra il 1936-38 dagli arch. Mario Asnago e Claudio Vender in via Euripide, n. 9; cfr. PONTI, G. (1939) *Una casa d'affitto a Milano*, in «Domus» n. 143, novembre, pp. 32-35

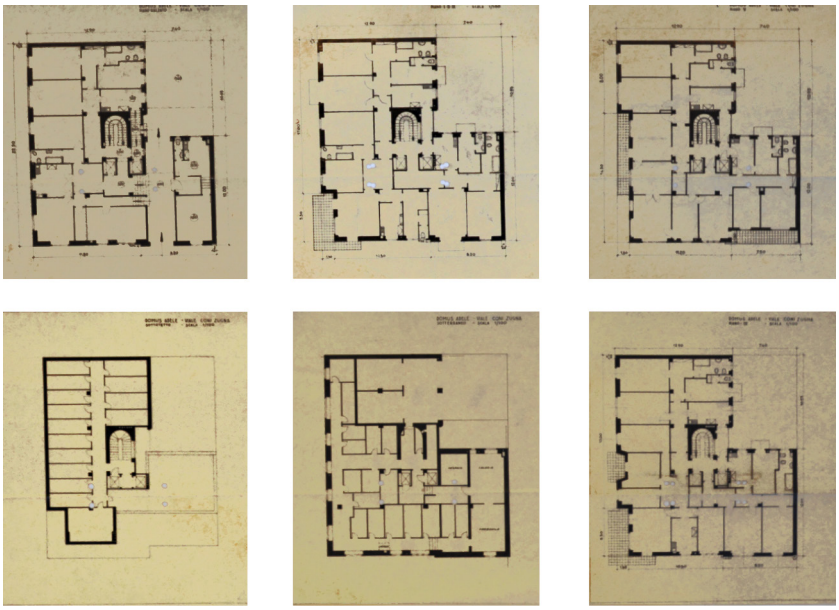
48 PONTI, G. (1957) *Amate l'Architettura*, Vitali e Ghianda, Genova, (II Ed. Rizzoli, Milano, 2008), pag. 140

49 BOSCHI, A. (2010) *Fenomenologia della facciata. Percorsi interpretativi, letture evolutive, itinerari compositivi,* Franco Angeli, Milano, pag. 201



Fig 48
Domus Adele
planimetrie
CSAC

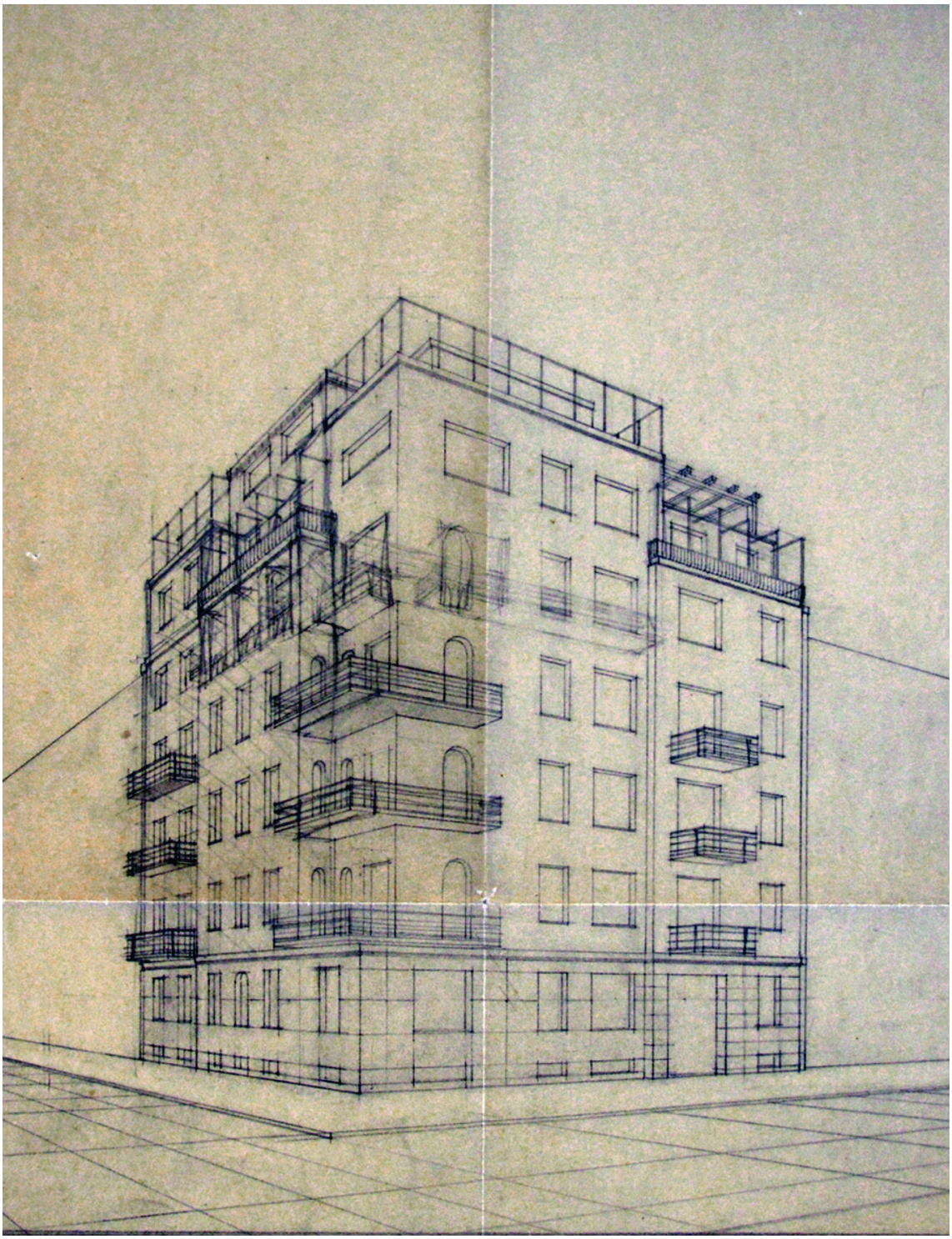
Fig 49
Domus Adele
vista prospettica
CSAC



incontro negato tra le due facce dell'edificio[50] che talvolta non si sfiorano nemmeno, in una sorta di sospensione spaziale.

Questa categoria di fronte può essere definita anche "di testata" perché i prospetti angolari si presentano come incipit o come elemento di chiusura di un fronte urbano. Ogni angolo costituisce la fine di un fronte urbano e l'inizio di un altro. A prescindere dal tipo di edificio – *città nella città, città d'angolo, città di frammenti, isole di città, attraversare la città* – ogni edificio può trovarsi nella posizione angolare di un isolato. In ognuno di questi casi, i due prospetti che si incontrano nello spigolo, dialogano non solo con le quinte in cui si inseriscono, ma anche con quelle dell'isolato affianco. Gli edifici ad angolo si possono quindi osservare frontalmente da due prospettive differenti e sono letti attraverso il confronto con due cortine, per cui l'edificio si trova in due diverse partiture architettoniche pur dovendo mantenere una integrità volumetrica. La condizione dell'edificio di trovarsi al margine e

50 Si fa riferimento ad alcune architetture pontiane in cui l'angolo, svuotato dalla sua struttura portante, resta libero.



al limite di una cortina o di un isolato ne determina quindi una maggiore interferenza con l'ambiente circostante. *Domus* Adele, in viale Coni Zugna, è un caso interessante perché presenta due fronti diversi rispetto al tipo di città con cui si interfaccia: la cortina su Coni Zugna affaccia su uno spazio libero, sul parco Solari e presenta molto spazi aperti e terrazzamenti agli ultimi piani per cui nell'angolo, che ha una visione privilegiata sul parco, si addensano i balconi, elementi a loro volta angolari che accentuano e sottolineano il ruolo dello spigolo dell'edificio.

La ricerca seleziona alcuni edifici ad angolo come casi-studio per indagare non solo sul rapporto tra facciate diverse, ma anche tra due facciate appartenenti allo stesso edificio che scambiano rapporti diversi con il tessuto in relazione al tipo di fronte in cui si inseriscono.

Si è parlato, nel paragrafo dedicato al *prospetto quartiere,* della affinità tematica di Ponti con Asnago e Vender, specialmente nel progetto del fronte in via Euripide. Asnago e Vender progettano l'edificio ad angolo che si misura con le due cortine stradali, tema centrale del progetto insieme alla morfologia dell'isolato. Qui gli architetti propongono una soluzione angolare che nega la netta separazione tra le due strade, che normalmente si risolve in uno spigolo ad angolo retto, e favorisce la tematica della continuità della città a discapito delle gerarchie tra assi stradali. Non vi sono un prospetto principale su una strada, e un secondario sull'altra. Qui c'è continuità ottenuta da un unico prospetto. Il progetto ricuce l'angolo attraverso una delicata curvatura, che permette di percepire i due fronti angolari come un unico fronte urbano in cui l'edificio, piegato su sé stesso, ne rappresenta la cerniera. Di fortissimo impatto, in questo progetto, l'idea della continuità del fronte urbano. Gli architetti riconoscono che l'identità di questo tipo edilizio risiede nel fronte su strada, che regola il rapporto tra l'interno e l'esterno e nel rapporto del fronte con la strada stessa. Il dispositivo facciata regola lo scambio tra gli ambienti interni e la strada. Ponti in un articolo che dedica a questo progetto. fa notare che la facciata principale è il punto di affaccio anche per gli

ambienti che per la loro posizione possono «godere di piena luce, affacciandosi all'esterno»[51].

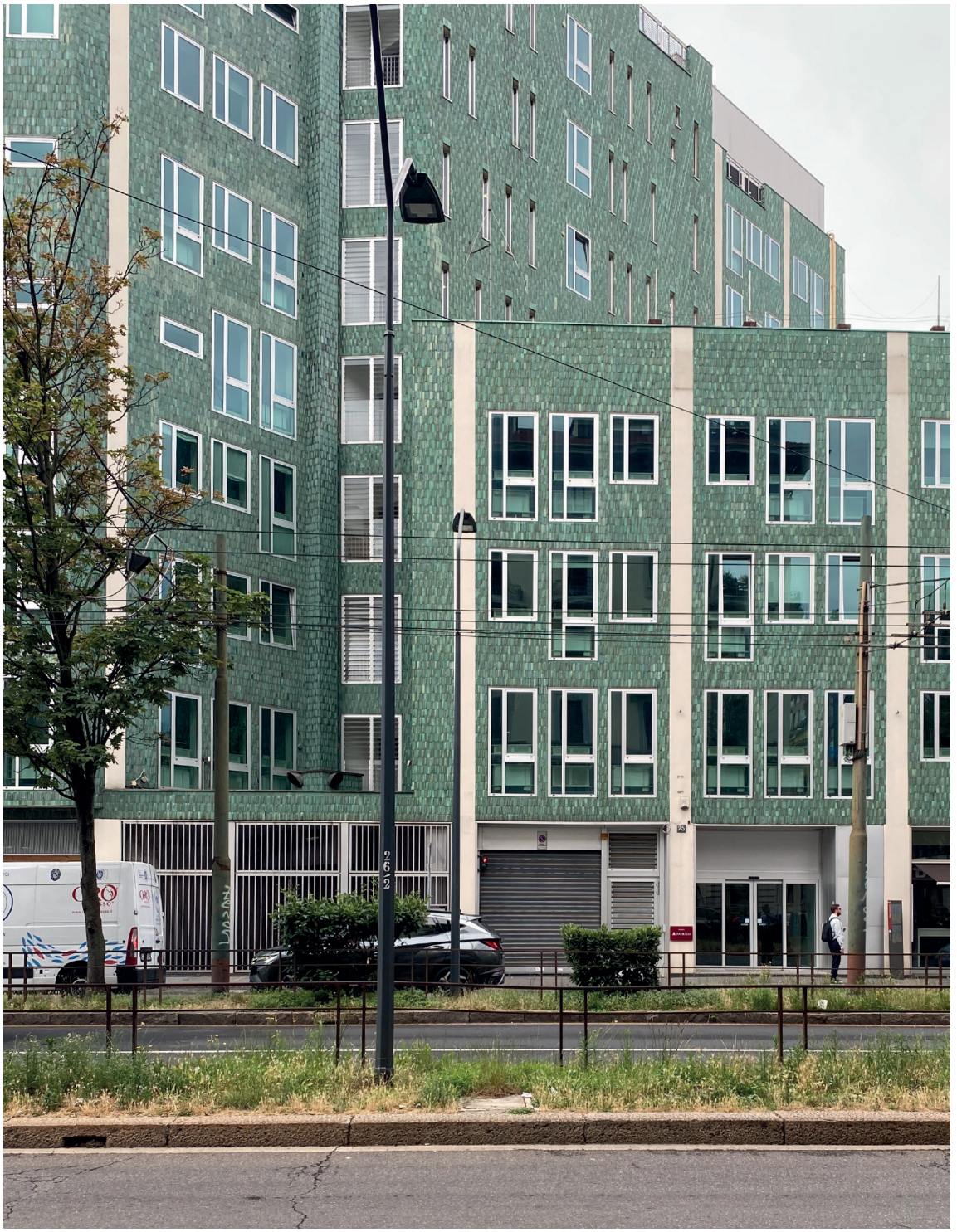
Per la sua accentuata peculiarità di rileggere un contesto urbano più ampio, si ritiene importante, nell'ambito della ricerca corrente, rileggere alcune architetture angolari per comprendere al meglio il rapporto tra le giaciture di assi stradali differenti. Per questo motivo la ricerca si occupa di tre architetture di Ponti - Palazzo e Torre Rasini, Casa Domenichino, Casa Nievo - che dialogano con tre contesti differenti e intende soffermarsi sul ruolo delle giaciture multiple nelle scelte progettuali.

Prospetto continuo

L'introduzione del cemento armato come materiale da costruzione, gli sviluppi tecnologici sul tema del prospetto, nonché le «leggere gabbie in cemento armato»[52] che permettono al muro di essere portato e non più portante, offrono la possibilità di riflettere con nuove modalità sul diaframma che lega gli spazi dell'abitare e permettono alla città di penetrare con meno limitazioni all'interno degli edifici. L'abitazione si cela dietro ad un elemento plastico, sinuoso, che avvolge lo spazio privato, lo separa dalla città, rendendosi sempre diversa agli sguardi esterni. Non più quattro prospetti, non più la continuazione di una cortina o di un angolo, ma un solo elemento, con infinite sfaccettature: una continuità verticale. Ponti conduce tramite le pagine di «Domus» per molti anni una ricerca teorica su questa tematica prima di trasformare i suoi studi in attività progettuale. A tal proposito, gli edifici particolarmente esemplificativi sono due: il Palazzo Montedoria ed il Palazzo per le Assicurazioni Savoia. Nel 1960 e nel 1963 vengono pubblicati sulla rivista «Domus» due articoli: *Sul principio della continuità*

51 PONTI, G. (1939) *Una casa d'affitto a Milano*, in «Domus» n. 143, novembre, pag. 37

52 PONTI, G. (1951) *Dalle simmetrie classiche all'architettura contemporanea*, in «Corriere della Sera», 24-25 settembre



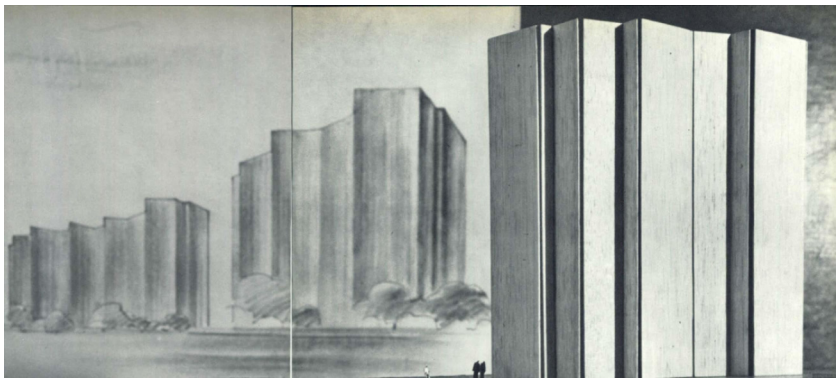


Fig 50
Edificio Montedoria dettaglio del prospetto in via Pergolesi

Fig 51
Studi sulla continuità del prospetto, Mangiarotti e Morassutti «Domus»

dei prospetti[53] e *Sulla continuità dei prospetti*[54]. La scelta di pubblicare nella sua[55] rivista due articoli relativi agli studi condotti da alcuni suoi contemporanei sulla tematica del prospetto in relazione alla residenza e alla città, fa intuire l'importanza che Ponti in quegli anni attribuisce all'argomento. Nei due articoli vengono riportati gli studi sul prospetto continuo condotti da Mangiarotti e Morassutti, che con esso si confrontano specialmente in alcuni progetti[56]. Esemplificativo è il caso dell'edificio ad uso residenziale in via Quadronno n. 24: una serie di pannelli modulari in legno o in vetro si alternano a logge prefabbricate in metallo, garantendo una visione unitaria e allo stesso tempo frammentata dell'edificio. In questi progetti, non sono i prospetti ad assumere la principale connotazione spaziale, ma è il volume che si plasma in base a ciò che lo circonda e le scelte dell'architetto sono condizionate da tali

53 Cfr. «Domus», n. 367, giugno 1960, pp. 8-9

54 Cfr. «Domus», n. 398, gennaio 1963, pp. 1-10

55 Si usa l'aggettivo possessivo "sua" in quanto la rivista è stata fondata nel 1928 da Ponti e diretta da lui fino al 1940, anno in cui Ponti lascia momentaneamente la direzione per fondare un'altra rivista, «Stile», la cui avventura editoriale continuerà fino al 1947. «Domus» *in primis*, ma anche «Stile», sono stati uno strumento necessario per la ricerca presente. Gli articoli di Gio Ponti pubblicati in «Domus», così come la raccolta di materiale da lui selezionato, hanno portato a mettere a sistema in modo meticoloso alcune questioni irrisolte sui temi indagati.

56 Si fa riferimento al progetto delle case a tre cilindri» - così definite nel numero 387 di «Domus» di febbraio 1962 - in via Gavirate n. 27 e al progetto delle case a Piombino, citate anche nel numero 383 di «Domus» di ottobre 1961.

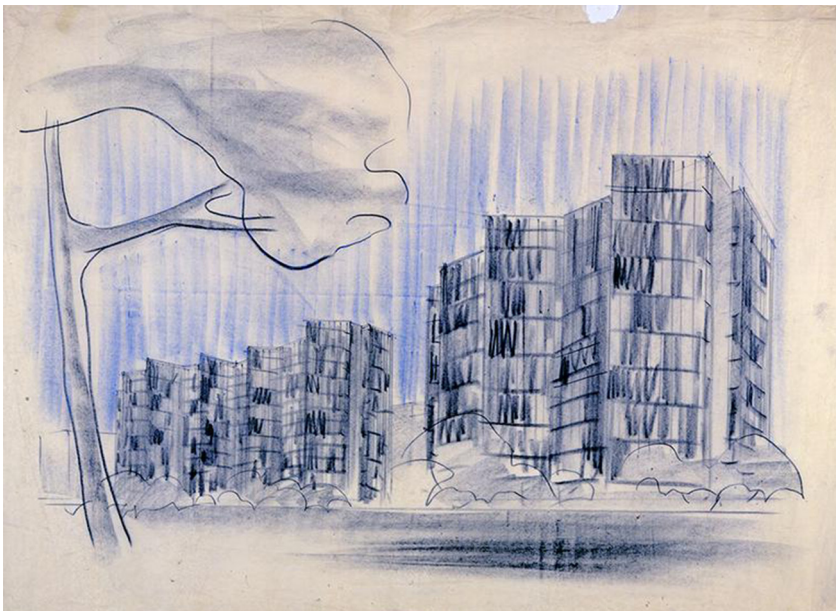


Fig 52
Studi sulla continuità dei prospetti, Mangiarotti e Morassutti
CSAC

fattori esterni. «Il principio della "continuità dei prospetti" caratterizza questa architettura, le cui pareti, tutte di identica trama, si svolgono secondo la mossa e libera planimetria dell'edificio, con continue variazioni di profilo: l'edificio prende aspetti continuamente diversi nonostante la unità della trama»[57]. Nella descrizione del progetto, si evidenza come le necessità funzionali alla base delle loro scelte sul tipo di prospetto da utilizzare siano dovute a fattori esterni all'abitazione: la posizione del sito rispetto all'andamento solare, al panorama circostante, alla struttura urbana. Di conseguenza, le piante degli alloggi non risultano specchiate come di solito si faceva in determinate circostanze, ma vengono copiate in serie ed affiancate. «Svincolata la progettazione dagli schemi abituali, e portata a configurazioni più libere, si può arrivare alla idea di questi movimentati prospetti continui, le cui variazioni di profilo seguiranno le necessità funzionali di ogni caso (orientamento, panorama, urbanistica, ecc.)»[58].

57 *Ibidem*

58 PONTI, G. (1963) *Sul principio della continuità dei prospetti*, in «Domus», n. 398, gennaio, pp. 1-10

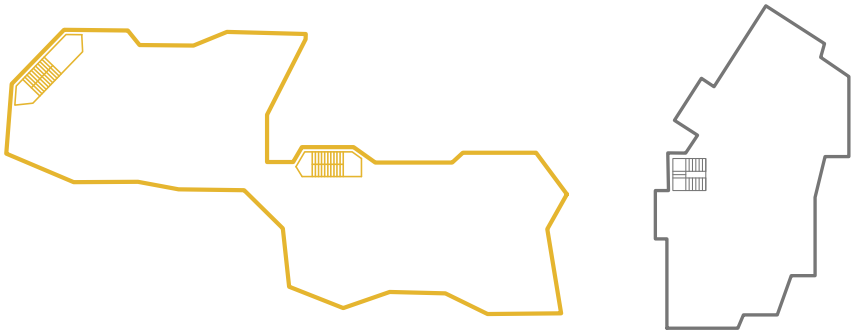


Fig 53
Savoia Assicurazioni e Casa in via Quadronno
Schemi sul perimetro

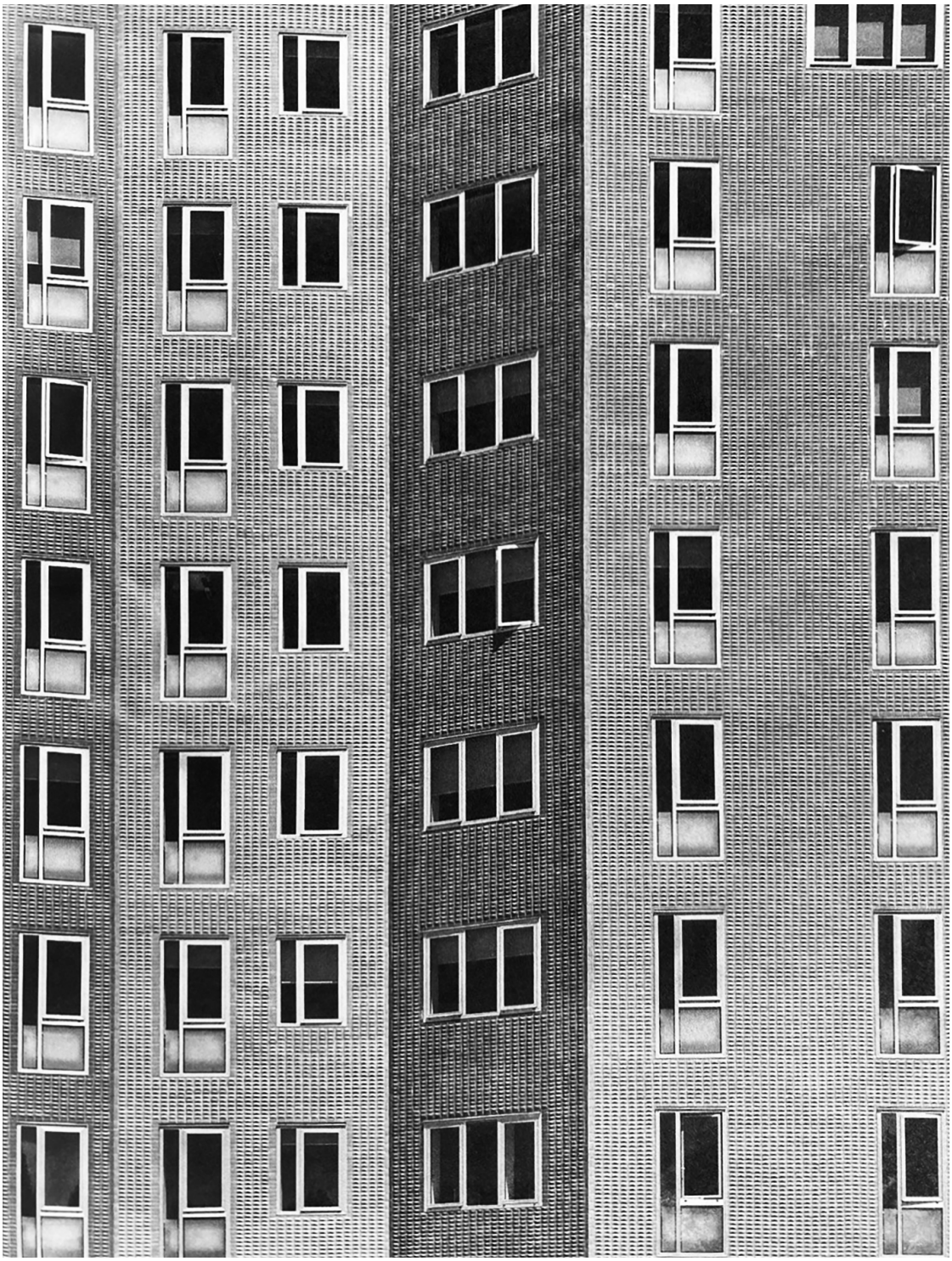
Fig 54
Savoia Assicurazioni
fotografia di Pino Musi

Fig 55
Casa in via Quadronno
fotografia di Pino Musi

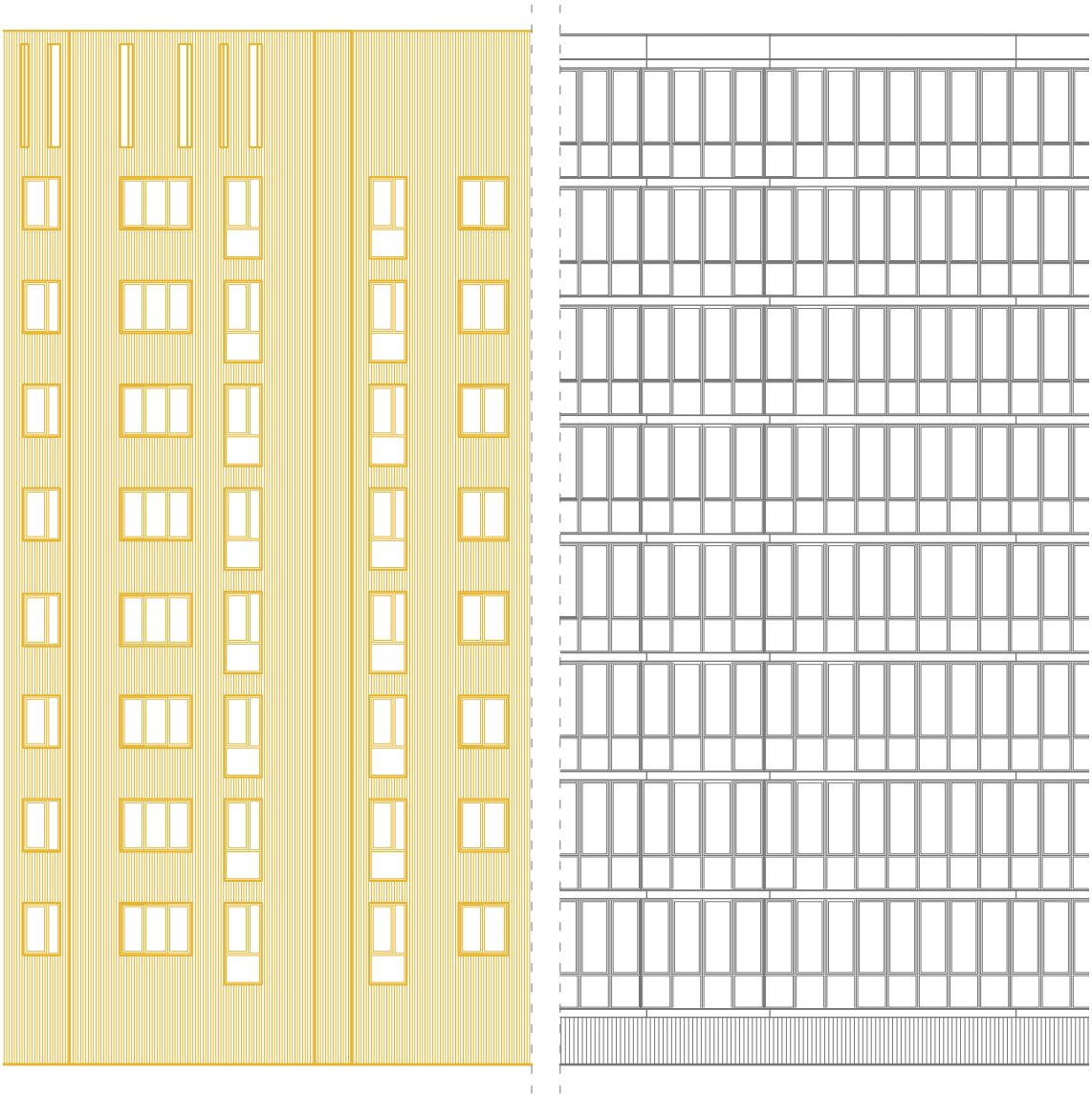
Fig 56
Savoia Assicurazioni e Casa in via Quadronno
dettagli dei prospetti
1:200

L'edificio per le Assicurazioni Savoia, in via San Vigilio n. 1, è progettato secondo una concezione simile. Ponti elabora un prospetto che, come un involucro continuo, sembra voler "impacchettare" l'edificio, scomponendosi in piccole facce. Non più i tradizionali quattro prospetti, ma tante micro-facciate percepibili dall'osservatore sempre in modo diverso. Da ogni angolazione della città, l'edificio può essere colto attraverso una sua micro facciata, stralci di prospetti, ma mai nella sua totalità. In questo edificio, la continuità del prospetto si intuisce solo nell'avvolgere in un unico elemento il volume, ma non attraverso lo sguardo. È la percezione personale di ogni passante a scegliere quale sfaccettatura osservare e quale sfumatura dell'edificio cogliere, tanto da capovolgere il rapporto soggetto-oggetto: non è più l'edificio il protagonista, ma è lo sguardo. In questa opera, uno degli ultimi progetti di Ponti, è espressa tutta la forma poetica dell'edificio tramite il gioco delle superfici e non dei volumi. L'espressione formale dell'edificio, scrive Ponti, deve essere trasportata «dai valori di materia ai valori poetici (illusività)»[59].

59 PONTI, G. (1957) *Amate l'Architettura*, Vitali e Ghianda, Genova, (II Ed. Rizzoli, Milano, 2008), pag. 258







Prospetto smaterializzato

Fig 57
Savoia Assicurazioni e Casa in via Quadronno dettaglio dei prospetti 1:200

Nella architettura tradizionale lo spazio di limite era ridotto alla sola facciata, uno schermo dietro al quale si nascondeva la vita privata, limes il cui unico elemento di contatto con la città erano le finestre, vuoti che rappresentavano lo spazio di connessione, il grado di tangibilità dell'esterno e misuravano la permeabilità dell'interno. Se si pensa al prospetto come nella concezione tradizionale, in cui vi è una alternanza di pieni e vuoti, «nel muro come fortificazione, la parete massiccia è accentuata e resa evidente da aperture che si configurano come buchi»[60], nella concezione moderna, si ha la possibilità di liberare il fronte ottenendo superfici finestrate di ampia quadratura, ampie trasparenze che creano «necessariamente un rapporto di continuità»[61].

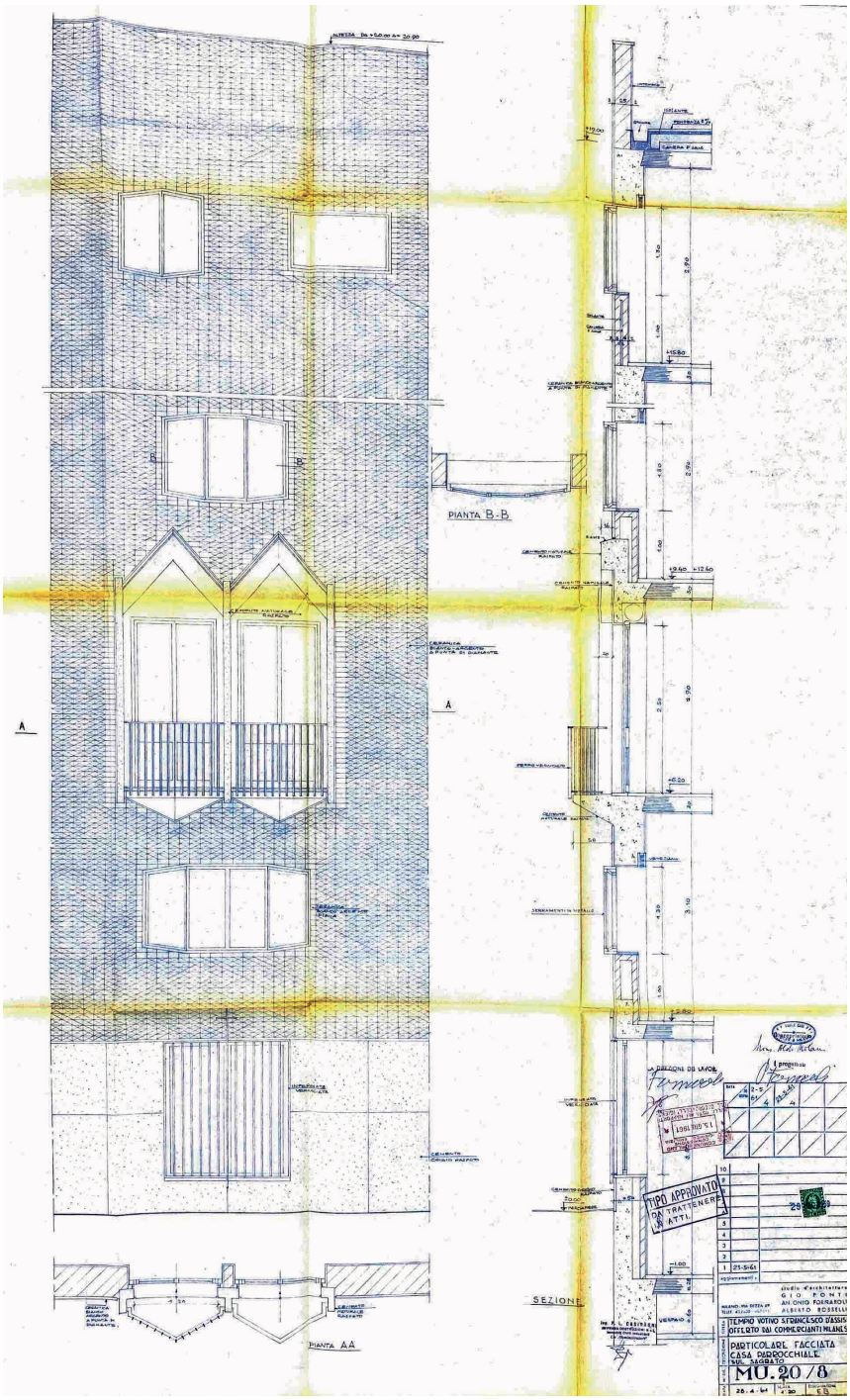
Gli studi di Ponti sulla partizione tra l'interno e l'esterno e sulla pelle dell'edificio sono resi possibili dall'avvento del cemento armato. Le «leggere gabbie in cemento armato»[62], che permettono al muro di essere portato e non più portante, offrono la possibilità di riflettere in modo nuovo sul legame tra gli spazi dell'abitare e permettono alla città di penetrare all'interno degli edifici, talvolta consentendole di riappropriarsi di spazi tridimensionali a cielo aperto, talvolta generando un passaggio ininterrotto. Dominante nel ragionamento pontiano sullo studio delle facciate è l'impulso costruttivo: senza gli avanzamenti ingegneristici molte scelte non sarebbero state possibili, tantomeno la realizzazione di queste architetture la cui meraviglia risiede proprio nel liberare il muro dalle sue funzioni essenziali e ridurlo a un elemento impalpabile, che si smaterializza verso il cielo attraverso una perfezione strutturale che determina allo stesso tempo poesia e forme di affidabilità. Sempre come conseguenza delle possibilità offerte

60 BOSCHI, A. (2010) *Fenomenologia della facciata. Percorsi interpretativi, letture evolutive, itinerari compositivi*, Franco Angeli, Milano, pag. 31

61 *Ibidem*

62 PONTI, G. (1951) *Dalle simmetrie classiche all'architettura contemporanea*, in «Corriere della Sera», 24-25 settembre

Fig 57
San Francesco
dettagli del prospetto
e della sezione
ACM, 1961



dal cemento armato, Ponti si cimenta su questa tematica a partire dagli esordi degli anni Cinquanta. Per *prospetto smaterializzato* si intende un tipo di superficie in cui viene capovolto il rapporto tradizionale dei pieni e dei vuoti attraverso la predominanza dei vuoti su i pieni. Le finestre cedono il posto all'aria che attraversa il prospetto, al quale non è data la funzione di separare l'interno dall'esterno ma di porsi come filtro tra esterno ed altro esterno. Le finestre da fuori inquadrano il cielo. Nella concezione pontiana si assiste ad una smaterializzazione dell'elemento che sancisce il limite tra le due realtà abitative permettendo alla facciata di perdere ogni valore formale, di abbandonare la sua etichetta di limite e perimetro e di trasformarsi in un elemento che interagisce con il paesaggio urbano, talvolta diventandone lo sfondo che accoglie, che invita la città ad oltrepassarla. L'esempio estremo ed espressione finale del suo pensiero è il famoso progetto per la Concattedrale di Taranto, capolavoro indiscusso in cui la teoria della facciata smaterializzata si concretizza con poesia e sacralità. Una facciata «accessibile solo allo sguardo e al vento»[63] la cui consistenza impalpabile si presenta come limite prospettico e inclusione visiva di un asse stradale che volge lo sguardo esattamente su di essa: un foglio di carta bianca, traforata, attraverso cui si vede «il cielo azzurro, o il cielo nero furente di tempeste»[64]. Una parete che accoglie il mondo, «piena e pure traforata da ogni parte dal vento, straordinariamente iridescente di ribattiti e raggi diretti di luce, di ombra e di chiaroscuri leggerissimi. Sembra che vi si impiglino le nuvole. Una materia che gioisce nel salire verso il cielo conscia della sua trasfigurazione felice»[65]. La scomposizione del fronte nella Concattedrale di Taranto assume il valore di quinta scenica, di fondale urbano e ricorda, anche se in epoche diverse, la facciata della Karlskirche che «oltre a essere il fondale di una parte di città, è anche la composizione di quelli che Fischer von Erlach considerava i più importanti elementi rappresentativi […]

63 MORETTI, L. (1971) *Il fastigio della cattedrale*, in «Domus», n. 497, aprile, pag. 11

64 *Ibidem*

65 *Ibidem*



dove la facciata risulta come un elemento autonomo, staccato dalla fabbrica»[66]. Pochi anni prima, Ponti già aveva lavorato su questo tema nel territorio milanese, nei prospetti plurimi della Chiesa di San Francesco al Fopponino. Qui, come in nessuna altra architettura, il prospetto da limes si fa limen, da chiusura si rende apertura. Le sperimentazioni di Ponti sul tema del prospetto lo portano ad una concezione estremizzata secondo cui esso diviene la celebrazione del limite dell'edificio, segna il confine con la città la quale lo attraversa tramite le sue superfici traforate e smaterializzate. Il prospetto non perimetra, ma segna con una linea tratteggiata un limite accessibile.

Fig 58
San Francesco
dettaglio delle finestre
che inquadrano il cielo

66 PIERINI, O. S. (2008) *Sulla facciata: tra architettura e città*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna, pag. 80

Capitolo terzo | La residenza come urban face

3.1 *Casa moderna, città moderna*

Nella lettura dell'urbanistica pontiana spesso le questioni inerenti la città sono affiancate al tema della residenza. In alcuni articoli pubblicati sul «Corriere della Sera» e «Domus» prima e su «Stile» poi, Ponti elabora ed espone dei principi da seguire nella progettazione urbana e domestica. Si tratta di vere e proprie linee-guida in cui la casa e la città sono messe in relazione, trattate come un sistema unico di spazi, tanto urbani quanto domestici, intervallati tra loro dai prospet**ti.**

Il primo di questa serie di articoli, che mettono in relazione casa e città, è stato pubblicato nel numero 70 di «Domus»[1] e si intitola *Casa moderna, città moderna*[2]. I due termini – *casa* e *città* – vengono posti sullo stesso piano e affiancati dalla stessa definizione: moderna. È evidente l'importanza paritetica assegnata ai due termini. Non c'è prevalenza di uno sull'altro, non vi è consequenzialità, hanno lo stesso equilibrio all'interno della frase, sono posti sullo stesso piatto della bilancia. Non due pesi e due misure, ma un peso ed una sola misura: quella della casa nella città. In questo articolo, Ponti parla della città futura e moderna che «non deve essere architettonicamente la risultante occasionale e naturale del numero delle case moderne»[3], ma le case moderne devono essere progettate «in rapporto al divenire delle nostre città»[4].

Il concetto di derivazione della casa dalla città è chiarito da un

1 Nel 1933 «Domus» si chiamava ancora «Domus. L'arte nella casa». Dal sottotitolo della rivista, già era intuibile l'attenzione che Ponti aveva per i temi della casa, ben consapevole che in quegli anni il problema della città era la casa, la residenza, il palazzo, il condominio.

2 PONTI, G. (1933) *Casa moderna, città moderna,* in «Domus», n. 70, ottobre, pag. 17

3 *Ibidem*

4 *Ibidem*

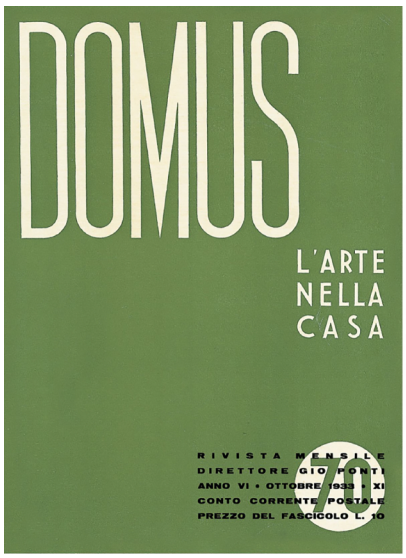




Fig 1
Copertina «Domus» 70
e articolo *Casa moderna, città moderna*

articolo, pubblicato in «Domus» nell'aprile del 1936, *Le vie della città*[5]**.** Dal titolo si pensa immediatamente alle strade, ma nel testo non si fa alcun riferimento alla città. I paragrafi si intitolano: *piano a un solo appartamento, piano a due appartamenti* e i disegni di accompagnamento sono planimetrie delle abitazioni descritte. In questi elaborati grafici si dà molta rilevanza ai corridoi, che rappresentano le vie della casa. Si paragonano i corridoi alle strade, arterie urbane che portano ai vari ambienti della casa, intesa come dispositivo urbano.

Se già nell'architettura pubblica la città trova il modo di compenetrare gli spazi interni, questa concezione si accentua ancora nella edilizia residenziale, poiché «dall'interno la casa all'italiana riesce all'aperto con i suoi portici e le sue terrazze, con le pergole e le verande, con le logge e i balconi, le altane e i belvederi»[6].

Logge, ampie finestre e giardini pensili sono gli elementi progettuali che definiscono un ambiente urbano e che Ponti, nell'articolo pubblicato su «Domus», *Le idee che ho seguito in alcune costru-*

5 PONTI, G. (1936) *Le vie della strada*, in «Domus», n. 100, aprile, pp. 2-7

6 ARDITI, G., SERRATTO, C. (1994) *Gio Ponti: Venti cristalli di architettura*, Il Cardo, Venezia, pag. 47

zioni[7], definisce "atteggiamenti edilizi". Atteggiamenti in quanto «modi di disporsi o di presentarsi, come riflesso di un determinato stato d'animo o come forma deliberatamente assunta di comportamento». La loro presenza genera nuovi spazi dello stare tanto urbani quanto domestici. A tal proposito, in un articolo pubblicato sul «Corriere della Sera» e intitolato *Ubicazione della casa in rapporto al verde*, Ponti scrive: «Cercate il verde! E se verde non c'è ancora, create il verde! La natura è generosa e in poche stagioni ricompenserà la fede avuta in lei. Si hanno ancora da escogitare soluzioni nuove o abbandonate: arretratevi coraggiosamente dal filo stradale (in quanti casi si può farlo!), non sciupate area in cortili e trasformatela in giardini dinanzi alle vostre finestre, oppure - se la strada non è un incanto e se potete valervi bene dell'area interna - ponete cucine e servizi verso strada e fatevi un quieto giardino, una corte, un chiostro sul quale l'edificio digradi a terrazze: architettate balconate e terrazze, logge e arretramenti in modo che il verde al più presto se ne impadronisca e diventi uno dei felici protagonisti della vostra abitazione, della vostra vita»[8].

Nell'articolo si legge ancora: «arretratevi coraggiosamente dal filo stradale»[9]. Ponti indica, e suggerisce, una modalità per dialogare con la città esistente, invitando a rispondere ai problemi che essa pone attraverso soluzioni che la migliorino nel rispetto delle normative. Il problema della città in trasformazione va affrontato non solo migliorando la vita di chi abita gli edifici, ma anche e soprattutto di chi abita la città, adottando soluzioni che siano capaci di andare oltre i limiti posti dai regolamenti edilizi.

Ponti descrive questi elementi di contatto tra casa e città in una serie di articoli, tutti pubblicati tra il 1933 ed il 1938[10] sul «Corriere

7 Nel sottotitolo di questo articolo – pubblicato in «Domus» n. 84, dicembre 1934, pag. 3 - si legge: *Terrazze, piscine, loggiati, finestrate, pergole, sistemazioni*. Sono tutti elementi tipologici di una ricercata modernità.

8 PONTI, G. (1934) *Ubicazione della casa in rapporto al verde*, in «Corriere della sera», 4 dicembre

9 *Ibidem*

10 Negli anni Trenta, la collaborazione con il «Corriere della Sera» è molto frequente, ma poi verrà interrotta per dirigere «Stile» e far fronte ai problemi della Ricostruzione. Solo dopo il 1947, anno di chiusura della rivista «Stile» e di

della Sera», di cui ne citiamo alcuni particolarmente rappresentativi per la tematica: *Distribuzione e proporzione degli ambienti, Ambienti in trasformazione, Divagazione sulle terrazze, Apparecchio per abitare, L'arredamento semplice, Ubicazione della casa in rapporto al verde, Architettura per noi, Le porte, Per la casa che costruite, Case comode per gente ordinata*[11]. Questi articoli parlano di casa quanto di città, paragonano e mettono a sistema gli elementi domestici in rapporto all'ambiente urbano. Il resto degli articoli si divide in modo equo tra il tema costruzione e ricostruzione e quello della casa in quanto problema della città. L'idea di Ponti è far rinasce la città a partire dalla casa, da quegli elementi il cui valore essenziale è la compresenza nella città e nella casa. A tal proposito, nell'articolo *Fortuna dei floricoltori*, pubblicato sul «Corriere della Sera» il 7 gennaio 1937, si legge: «[…] ed ecco risorgere un'architettura della casa tanto più bella quanto più purificata, quanto più "casa", quanto più sostanzialmente pensata per la vita, essenzialmente creata per la vita. Chi vorrà negare il suo cuore a questa architettura che si sposa con la vita, con la luce, con la gioia, col verde, che si incorona di fiori, che è per uno e per tutti, che trasformerà la città? Noi architetti lavoriamo per questo sogno; gli abitanti e voi, o felici floricoltori, lo compirete. I vostri fiori e il vostro verde incoroneranno nel modo più felice, ideale, l'opera nostra»[12]. La casa è complice della rigenerazione urbana perché è una architettura partecipata, in cui l'uomo partecipa al volto rinnovato delle proprie città, perché la città di domani è fatta dalle case di oggi, e «la nostra "città nuova" coprirà di verde, di fiori, le sue case: città felice!». Felice perché il paesaggio urbano entra nella casa, e la casa è partecipe al rinnovamento e come tale deve far parte dei regolamenti edilizi, deve far parte della normativa

nuovo inizio alla direzione di «Domus», Ponti riinizia una saltuaria collaborazione con il «Corriere della Sera».

11 Questa serie di articoli è stata pubblicata nel «Corriere della Sera» rispettivamente il 22 ottobre 1933, il 21 novembre 1933, il 23 gennaio 1934, il 13 febbraio 1934, il 7 giugno 1934, il 4 dicembre 1934, il 10 febbraio 1935, il 22 marzo 1935, l'11 ottobre 1936, il 3 novembre 1936.

12 PONTI, G. (1937) *Fortuna dei floricoltori,* in «Corriere della Sera», 7 gennaio

Fig 2a
Articolo *Le vie della città*
«Domus» 100



ARCH. MUCCHI - CASA IN CONDOMINIO IN VIA MARCONA A MILANO

LE VIE DELLE CITTÀ

Dedichiamo parecchie pagine alla illustrazion
clima, una tendenza pur attraverso espressio
e felici è un fenomeno altamente civile
noranza gli esempi degni. Ma è per ques
costruttori ad una più vigilata disciplina

PIANO A UN SOLO APPARTAMENTO

1. Anticamera - 2. Biblioteca - 3. Studio - 4. Sala di soggior-
no - 5. Sala da pranzo - 6. Office - 7. Camera da letto di ser-
vizio - 8. Dispensa - 9. Cucina - 10. Bagni - 11. Camera da
letto - 12. Camera da letto - 13. Camera da letto - 14.
Camera da letto - 15. Bagno - 16. Camera da letto di
servizio - 17. Guardaroba - 18. Stanza degli armadi.

PIANO A DUE APPARTAMENTI

I - 1. Anticamera - 2. Soggiorno - 3. Pranzo - 4. Camera da
letto - 5. Camera matrimoniale - 6. Ripostiglio - 7. Bagno -
8. Bagno di servizio - 9. Camera di servizio - 10. Cucina.
II - 1 a. Anticamera - 2 a. Soggiorno - 3 a. Pranzo - 4 a. Ca-
mera matrimoniale - 5 a. Servizio - 6 a. Ripostiglio - 7 a. Cu-
cina - 8 a. Bagno di servizio - 9 a. Bagno - 10 a. Office.

ARCH. MUCCHI - LE PIANTE DELLA CASA IN VIA MARCONA

LE VIE DELLE CITTÀ

...ari recenti edifici d'abitazione in varie città d'Italia per segnalare un carattere, un
...enti. Una edilizia cittadina, in fatto d'abitazione, che sviluppi concetti più sani, elevati
...egno confortante. Dobbiamo purtroppo dire che sono ancora rari e in assoluta mi-
...ci sembra utile la nostra funzione. Essa propone degli esempi interessanti ed incita i
...e concettuale nel loro mestiere, ed invita il pubblico ad esigenze più evolute e civili.

G. P.

ARCH. GIO PONTI - CASA DI VIA CIGOGNARA A MILANO

ING. TORESO RUCCA - PARTICOLARI DI UNA CASA A TORINO

LE VIE DELLE CITTÀ

A. Scala e ascensore padronale - 1. Anticamera dell'ap-
partamento di 4 locali - II. Office - III. Cucina - IV. Sala di
soggiorno - V. Camera matrimoniale - VI. Camera di ser-
vizio, vasca per lavare e W.C. - VII. Armadi e bagno.

1. Anticamera dell'appartamento di 3 locali - 2. Sala di
soggiorno - 3. Studio - 4. Cucina - 5. Camera di servizio -
6. Vasca per lavare e W.C. di servizio - 7. Stanza
degli armadi - 8. Camera matrimoniale con bagno.

a. Anticamera dell'appartamento di 3 locali - b. Sala di
soggiorno - c. Stanza degli armadi e bagno padrona-
le - d. Camera matrimoniale - e. Cucina - f. Vasca per
lavare e W.C. di servizio - g. Camera di servizio.

perché la casa costruisce la città futura.
La città, mostrando il proprio volto attraverso la faccia degli edifici, è contaminata, eterogenea in stili e forme. Nel progetto pontiano del fronte, dinamismo e complessità sono favoriti rispetto alla ripetizione di un concetto. La continuità urbana è visibile attraverso la discontinuità della cortina edilizia e la conseguente discontinuità delle piante degli appartamenti, che non devono essere celate dietro al prospetto-superficie, non si nascondono, ma sono coinvolte nel progetto del fronte urbano. In questo modo la residenza orna le città, abbellisce i fronti stradali e ne prende parte. Le abitazioni, «organismi»[13], partecipano attivamente nel progetto del fronte, introducendo elementi come logge e balconi che escono dalla casa per entrare nel disegno del prospetto urbano. Superfici aperte, urbane, ma allo stesso tempo ad uso residenziale. Progettare la casa moderna non significa quindi progettare con stili moderni, non significa semplicemente progettare un fronte spogliato dalle antiche decorazioni. Non è – solo – in questo la modernità. «La vera casa moderna deve essere un organismo»[14]. Partendo dagli interrogativi di Le Corbusier sul tema della casa moderna, Ponti chiede con retorica al lettore: «Quale vera modernità han le case la cui attualità è rappresentata solo dal denudamento delle "facciate di prima" o dalla sostituzione delle "decorazioni d'una volta"? Quale modernità quando tutto il resto, cioè la sostanza è ancora quella di prima?»[15]. Il problema della casa moderna non può essere unicamente il problema del prospetto in quanto superficie, il quale deve – anche nei progetti di completamento di una cortina – essere il mezzo attraverso cui la casa viene letta all'interno della città come fatto urbano. Viceversa, il proble-

13 PONTI, G. (1953) *La vera casa moderna deve essere un «organismo»*, in «Corriere della Sera», 17 luglio, ripubblicato in MOLINARI, L., RASTAGNI, C. a cura di (2011) *Gio Ponti e il Corriere della Sera (1930-1963*), Fondazione Corriere della Sera, Milano, pag. 652

14 Titolo di un articolo pubblicato nel «Corriere della Sera» il 17 luglio 1953.

15 PONTI, G. (1953) *La vera casa moderna deve essere un «organismo»*, in «Corriere della Sera», 17 luglio, ripubblicato in MOLINARI, L., RASTAGNI, C. a cura di (2011), *Gio Ponti e il Corriere della Sera (1930-1963)*, Fondazione Corriere della Sera, Milano, pag. 653

Fig 2b
Articolo *Le vie della città*
«Domus» 100



LE VIE DELLE CITTÀ

5 6



LE VIE DELLE CITTÀ

ma del prospetto deve essere il problema della casa e della città e, soprattutto della casa nella città. La soluzione al problema della definizione di un nuovo fronte, determinata solo dalla applicazione di regole dettate dalla normativa e dal rendere scarno l'ornato prospetto tradizionale, viene in questo modo superato, proponendo il fronte come elemento di definizione di un paesaggio urbano non banale, discontinuo, eterogeneo. «Poiché egli deve, alla fine, comporre anche con le sue mura un paesaggio: sempre, naturale o urbano che sia, l'architetto fa un paese. Questo il perché dell'aspetto (del prospetto) e delle dimensioni e delle sue mura o superfici: questo il perché del loro colore: questo il perché dei loro rilievi (che egli deve saper misurare, quindi aver nelle dita, per il gioco del sole e delle luci; una cosa tattile).… *(questo il é "generarsi paesistico" dell'architettura)*»[16].

Il tema dell'*estetica urbana* sittiana, nonché i principi della città ideale del Club degli Urbanisti, di cui si è parlato in precedenza a proposito della visione urbana di Ponti, quanto le teorie di Joseph Frank sulla «casa come città»[17] di chiara ispirazione albertiana, rafforzavano l'esigenza di trovare un modello nuovo per la casa moderna, in cui giardini antistanti le abitazioni e i balconi fioriti contribuivano a definire quel senso di "dignità di abitazione". Le ampie riflessioni sulla casa moderna, sul tipo di prospetto in cortina, sul prodotto in serie e sul rapporto tra i bisogni del moderno ed i principi tradizionali della casa italiana, vengono portate avanti attraverso gli esperimenti progettuali e la ricerca condotta nelle

16 PONTI, G. (1957) *Amate l'Architettura*, Vitali e Ghianda, Genova, (II Ed. Rizzoli, Milano, 2008), pag. 112

17 FRANK, J. (1932) *Quale sarà la nostra casa, domani? Strade e piazze nella casa*, «Domus», n. 50, febbraio. Nell'articolo si legge: «Una abitazione bene organizzata dev'essere progettata come una città, con strade e vie che conducono obbligatamente a piazze fuori del traffico, dove si possa riposare. Questo concetto della pianta, tanto della casa come della città, era una volta comune, specialmente presso gli Inglesi, ai quali dobbiamo la forma moderna della casa: ma oggi gran parte di quella concezione è perduta. Il giusto tracciamento della via, attraverso l'abitazione, la creazione della spina dorsale della casa, richiede un intelletto sensibile. È intanto importante che questa via venga indicata senza mezzi chiassosi o avvisi decorativi; il visitatore, l'abitatore non deve accorgersi di essere guidato. Una casa congegnata bene deve somigliare a certe belle città antiche, dove anche un forestiero sa subito orientarsi e trova municipio e piazza senza domandare».

"case tipiche" di Ponti: *Domus* Julia, Carola e Fausta in via De Togni (1931-1936), *Domus* Adele di viale Coni Zugna (1934-1935) e *Domus* Onoria, Serena, Aurelia, Flavia e Livia ultimate nel 1938. Le milanesi "case tipiche" degli anni Trenta sono i primi progetti in cui Ponti si distacca dallo stile Novecento, sono esempi in stile Razionalista di «casa all'italiana»[18]: una casa progettata per aprirsi verso l'esterno, per accogliere, una casa armoniosa al suo interno, "giusta" all'esterno. Le *Domus* milanesi di Ponti sono la sintesi di un processo di ricerca sul tema del prospetto, un pensiero sempre volto a trovare un equilibrio e una sintesi tra passato e presente, tra normativa ed essenza della architettura.

3.2 Ambiente residenziale e residenza urbana

«Nella casa all'italiana non vi è grande distinzione di architettura fra esterno ed interno: altrove vi è addirittura separazione di forme e di materiali: da noi l'architettura di fuori penetra nell'interno»[19]. Ogni interno descritto da Ponti ha una articolazione spaziale che ha a che fare con il fatto urbano, ha un vissuto che richiama le trame del tessuto urbano e che le rispetta, rispondendo alle esigenze della città. Nel lessico utilizzato da Ponti più volte viene ricondotta la casa alla città. Nel suo modo di raccontare i progetti si percepisce la notevole corrispondenza dei due termini; infatti gli ambienti di cui è composto lo spazio domestico - la zona notte, la zona giorno e la zona dei servizi - vengono definiti «quartieri»[20].

18 Gio Ponti intitola così l'articolo di apertura del primo numero di «Domus»: *La casa all'italiana* è un opuscolo, un racconto, una narrazione che ha i caratteri di normativa, perché vuole indicare le intenzioni di una casa moderna quanto tradizionale. Il primo numero di «Domus» era diviso per macro categorie, tutte riferite alla casa. Questo articolo apre la sessione "Architettura della casa". Già dal titolo Ponti stabilisce un forte legame tra l'architettura e l'abitazione.

19 PONTI, G. (1928) *La casa all'italiana,* in «Domus», n. 1, gennaio, pag. 2

20 Cfr. PONTI, G. (1935) *Una casa,* in «Domus», n. 94, ottobre; PONTI, G. (1937) *Una villa a tre appartamenti a Milano,* in «Domus», n. 111, marzo, pp. 2-11; PONTI, G. (1941) *Interni di città. Tre arredamenti di Luigi Caccia*, in «Stile», n. 2, febbraio. Il termine viene utilizzato nel n. 94 di «Domus» per descri-

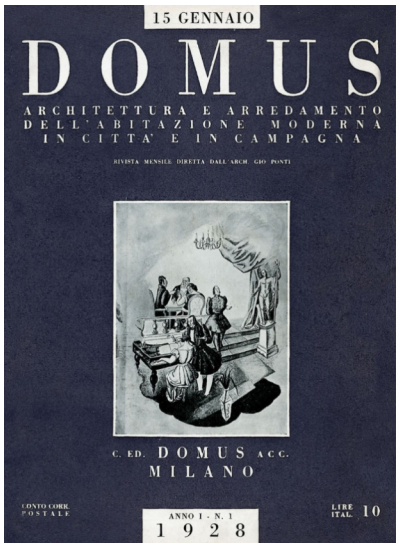




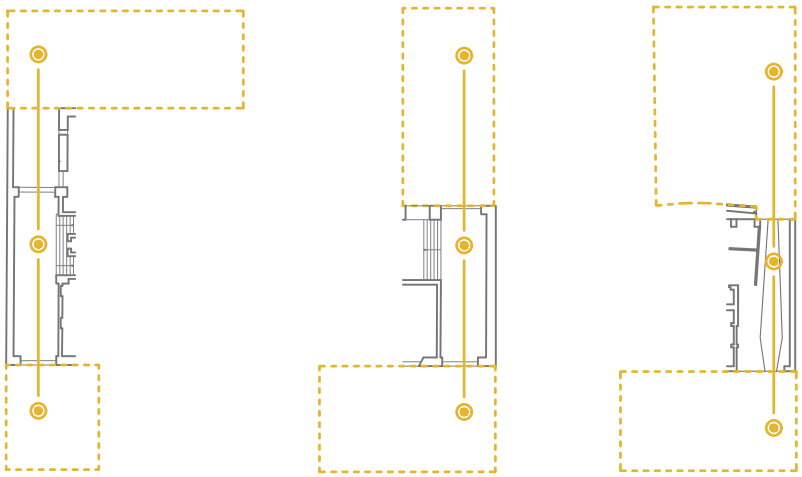
Fig 3
«Domus» 1
gennaio 1928

Dimostrazione di come ogni luogo dello stare, che sia interno o esterno, sia parte di un solo progetto che considera in modo unitario la visione della città, come contenitore di luoghi, e la casa, come il «vaso» che confina l'uomo nei suoi gesti quotidiani, nelle sue attività, nelle sue emozioni. Tutto è architettura. Non c'è differenza, non c'è gerarchia. I suoi pensieri mettono sullo stesso piano la sfera privata e la sfera pubblica: la città quanto la casa sono Architettura[21], e nel processo progettuale l'una condiziona l'altra. Nel descrivere alcuni progetti, riguardo al rapporto tra casa e città, Ponti esplicita il concetto di come la casa appare dentro la città, la quale trova il modo di farsi spazio all'interno dell'architettura, in un connubio in cui i due termini sono quasi sovrapponibili e parti dello stesso ragionamento. Tre abitazioni progettate da Luigi Cac-

vere gli interni di Casa Marmont, nel n. 111 per descrivere gli interni di Casa Laporte «Le piante esprimono l'organizzazione della abitazione. Esse separano i quartieri diurno (salone di soggiorno e sala da pranzo), da quello delle stanze da letto, e da quello dei servizi». Nel n. 2 di «Stile» il termine *quartiere* viene utilizzato per tre progetti di Luigi Caccia Dominioni.

21 Si fa riferimento al primo numero di «Domus» del 1928, dove l'indice è diviso in più sessioni alle quali rispondono diversi articoli. I titoli di queste macro categorie sono: "Architettura della casa", "Arredamento della casa", "Ornamento della casa"; "I servizi della casa".

Fig 4
Domus Aurelia, *Domus* Onoria, Casa Dezza
schemi di connessione casa-città: corte esterna-atrio-corte interna



cia Dominioni a Milano - recensite sulla rivista «Stile» - vengono definite come «interni di città»[22]. Già nel titolo dell'articolo – *Interni di città. Tre arredamenti di Luigi Caccia Dominioni* – vengono posti nella stessa frase città e arredamenti: la casa è un interno della città, è urbana quanto la città, e lo spazio privato è abitato tanto quanto è abitata la città. I tre interni di Caccia Dominioni sono per Ponti "case urbane" perché le abitazioni sono trame di città, sono porzioni urbane all'interno di una tessitura più ampia. Il progetto in via Nievo presenta al suo interno dei corridoi, concepiti come strade che mettono a sistema lo spazio. Il corridoio, parallelo al lato lungo, collega l'edificio da parte a parte, è una strada interna che si allarga e si restringe a seconda degli spazi che deve ospitare. Gli ambienti ai quali si accede da questa strada sono a loro volta gli interni all'interno dell'edificio, sono delle box in the box. Questa funzionale definizione dei percorsi, realizzati come flussi che plasmano uno spazio dinamico, legato al movimento dell'uomo, è conferma di un approccio urbanistico nella progettazione architettonica. In questo progetto di Caccia Dominioni si

22 PONTI, G. (1941) *Interni di città. Tre arredamenti di Luigi Caccia*, in «Stile», n. 2, febbraio

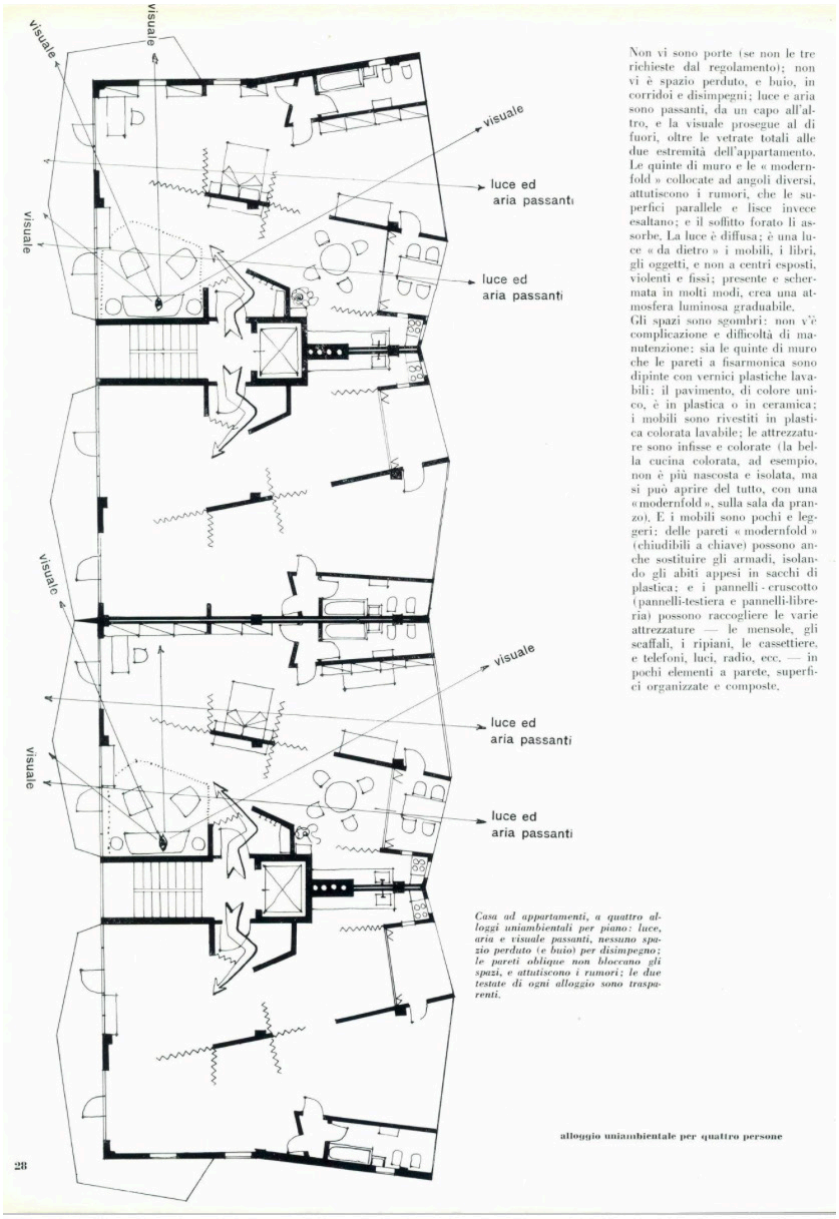


Fig 5
Schema delle connessioni tra interno ed esterno

rintracciano i capisaldi di una ricerca basata su soluzioni progettuali sempre tese a interpretare le tracce del tessuto, a preservare il carattere urbano dei luoghi per disporre un progetto di spazio in cui l'uomo e le sue necessità siano assunte come prioritarie. Progetti capaci di manifestare relazioni e di ristabilire una continuità



Fig 6
Ponti che segna le frecce nei disegni

con il racconto della città.
Questa relazione tra gli spazi urbani e gli spazi domestici si legge molto frequentemente nei luoghi di ingresso agli edifici: nelle *Domus* in via De Togni, così come nella Casa Sissa, lo spazio di ingresso è uno spazio di mediazione, è una soglia. È allo stesso tempo un luogo interno, progettato come un ambiente di una casa, in cui oltre alla presenza delle porte di passaggio Ponti inserisce delle finestre, che talvolta dividono lo spazio interno da un altro spazio interno, talvolta permettono ai luoghi di passaggio di affacciare sull'urbano. Daniel Sherer in *Ingressi di Milano* concentra la sua attenzione sulle soglie e sugli ingressi, elementi talvolta evidenti, che conducono in modo diretto verso i piani alti degli edifici, talvolta elementi di sottrazione di un pieno. Nelle *Domus* persiste il concetto di un varco che porta la città verso altra città attraverso l'unico elemento al chiuso, la soglia, che restituisce il senso di appartenenza dell'ingresso al tema domestico. Un ingresso spesso fluido, diretto, frontale, in cui urbanità e domesticità si incontrano. In questo far interagire la casa con il paesaggio urbano, la corte gioca un ruolo fondamentale perché, attraverso l'ingresso, lo spazio urbano, talvolta il giardino, «traspare con uno sfondo

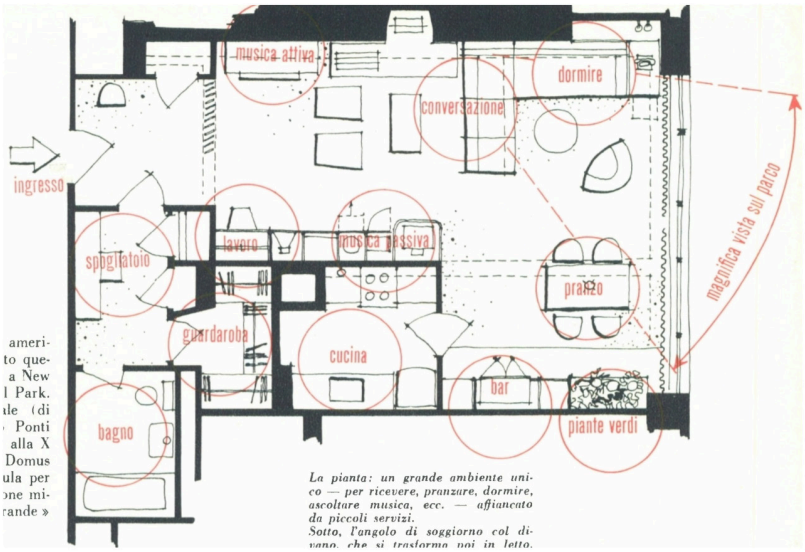
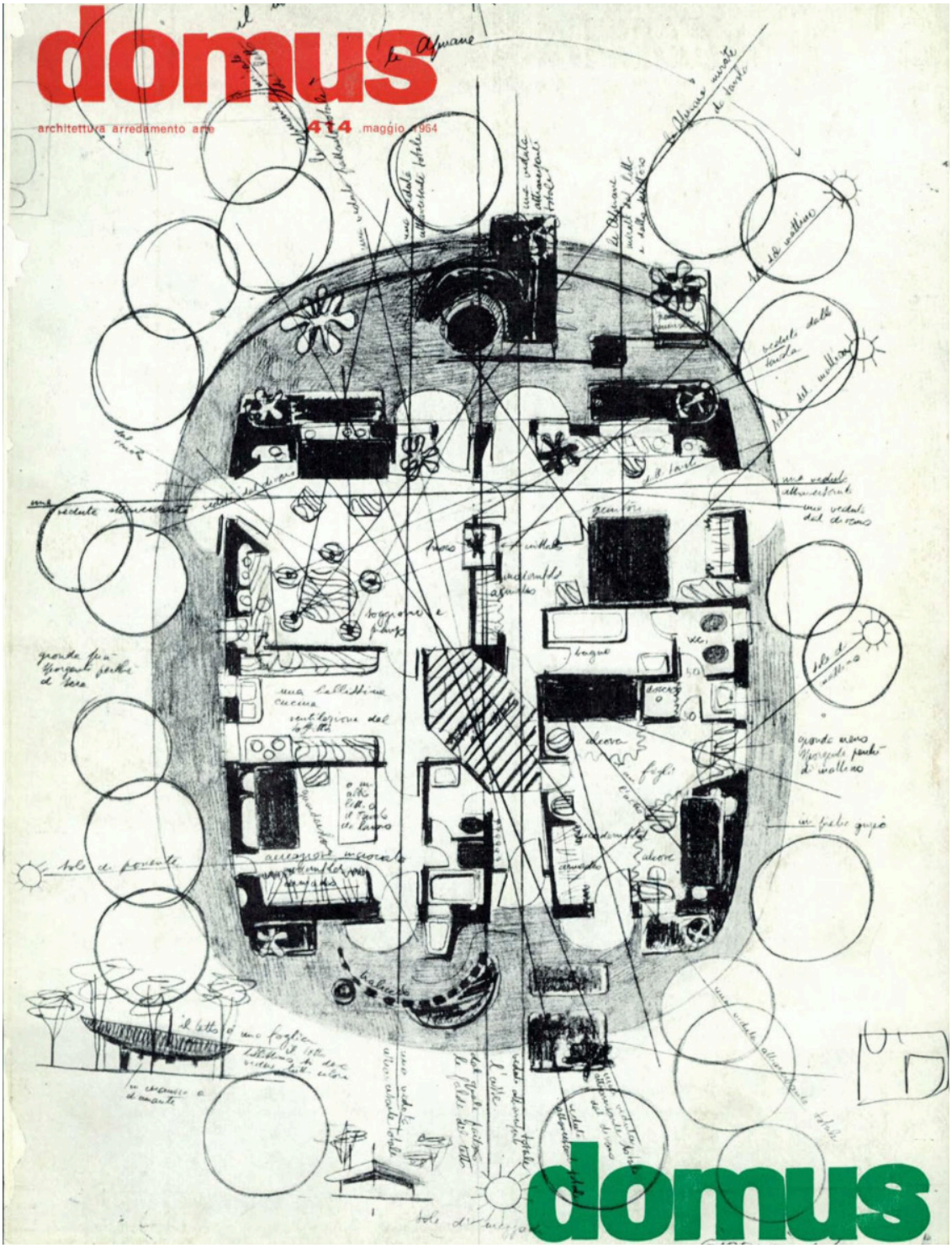


Fig 7
Pianta con visuali
«Domus» 314
maggio 1956

architettonico»[23].

Nei progetti di Ponti, questa relazione tra interno esterno è visibile anche negli schizzi preliminari, dove in pianta inserisce frecce, coni ottici, linee di collegamento, che connettono gli ambienti della casa tra loro ma soprattutto con l'esterno: un chiaro segnale che la casa deve aprirsi verso la città. In alcuni documentari, che riprendono i momenti in cui Ponti disegna e spiega alcuni progetti, lo si vede tracciare con la matita sul foglio linee che partendo dalla casa arrivano alla città. Le frecce sono esse stesse elementi progettuali che testimoniano come nelle architetture di Ponti si riflette il senso di appartenenza della casa alla città. Queste frecce sono dei link, inseriti per coinvolgere e portare dentro ciò che è fuori. Questi elementi di connessione risultano fondamentali perché sono evidenti chiavi di interpretazione e di lettura delle opere pontiane, in particolare con riferimento agli edifici residenziali.

23 PONTI, G. (1928) *La casa all'italiana*, in «Domus», n. 1, gennaio, pag. 2


domus
architettura arredamento arte
414 maggio 1964
domus

3.3 Dalla facecity alla residentialface

Fig 8
Copertina
«Domus» 414
maggio 1964

Se la città e la casa fanno parte di un unico sistema di connessioni, in cui l'una compenetra l'altra, un sistema fatto di soglie, passaggi e attraversamenti, si può supporre che ciò che è esterno all'abitazione, è ancora interno e che il limite che sancisce la differenza tra questi due ambienti, la facciata, non è altro che una schermatura, un filtro tra i luoghi dell'abitare. Un luogo a sua volta dello stare. Il bisogno di avere un riferimento visivo, di sentire dall'interno dell'abitazione che intorno c'è qualcosa dappertutto, conferma la necessità di cercare e determinare nel progetto urbano delle connessioni con il tema della casa. «Consideriamo infatti la casa dal di dentro, anche in fatto di ubicazione. Cosa le chiediamo per la invocata gioia di viverci? Chiediamo che le finestre si aprano su una veduta, chiediamo che la casa si affacci su un paesaggio urbano non banale, che possa cioè parlare anche con lo spirito»[24], che possa stabilire un dialogo con la città. La città filtrata, dalla presenza della facciata, si inserisce nell'abitazione e l'abitazione, attraverso i vuoti delle bucature trova respiro nella città.
«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»[25].
La facciata genera forme di vita laddove la vita privata entra maggiormente a contatto con quella pubblica e l'una guarda verso l'altra attraverso diversi gradi di apertura e libertà che avvicinano l'abitazione alla città. Possiamo quindi parlare di diversi gradi di connessione tra i due mondi, agevolati dalla condizione secondo cui «la costruzione perfezionandosi si fa da pesante (muri portan-

24 PONTI, G. (1937) *L'ubicazione della casa*, in «Domus», n. 114, giugno

25 PONTI, G. (1957) *Amate l'Architettura*, Vitali e Ghianda, Genova, (II Ed. Rizzoli, Milano, 2008), pag. 110

ti) a leggera (muri portati)»[26] e ciò rende possibile far svelare ciò che è nascosto dietro una facciata, in modo tale che «l'abitazione *appare* dunque, non sarà *dietro* una facciata»[27].

Se la città è l'insieme dei luoghi, la casa non è altro che un ambiente nell'ambiente, è «l'assieme degli ambienti»[28], e la strada su cui l'abitazione si affaccia, è una camera urbana, è lo spazio che antecede l'ambiente domestico. In questa visione unitaria, il prospetto è un tramezzo urbano: un elemento di separazione tra gli ambienti, una partizione dietro cui la città si svela all'abitazione e viceversa. E come tale va progettato e pensato, tanto dal di dentro quanto dal di fuori.

«Se alzi un muro - diceva Calvino - pensa a ciò che lasci fuori»[29] e Ponti quando progetta le sue case d'abitazione sapeva che oltre la facciata c'è la città e per questo non alza mai un muro come una chiusura, ma come un'apertura verso l'esterno. I suoi edifici non escludono, ma portano la città dentro, la conducono nelle architetture. Non due mondi separati, ma un continuo di ambienti che si attraversano vicendevolmente. Il prospetto è dunque un luogo penetrabile, dove le due realtà si incontrano, è parte della architettura ma è anche il fondale della città.

Attraverso la finestra, spazio urbano e domestico, luogo abitato o luogo sottratto, lo sguardo può traguardare la città. Un concetto che porta Ponti ad interrogarsi su questa connessione, non più soltanto formale e morfologica, ma visuale. La città viene percepita dall'interno per frammenti, in partizioni, attraverso le bucature tramite cui «traspare»[30]. Nei disegni di Ponti degli spazi interni,

26 PONTI, G. (1953) *Si faranno case fluorescenti*, in «Corriere della Sera», 25 novembre

27 PONTI, G. (1935) *Architettura per noi*, in «Corriere della Sera», 10 febbraio

28 PONTI, G. (1932) *Caratteri di interni all'esterno*, «Domus», n. 57, settembre

29 CALVINO, I. (1957) *Il barone rampante*, Einaudi, Torino, pag. 214

30 Si inserisce il termine tra caporali perché viene ripresto un termine che spesso Ponti adopera per parlare della tematica della finestra e del prospetto, nonché dei nuovi materiali adoperati nel Moderno. Citato soprattutto nella sessione dedicata alle *Finestre,* in G. (1957), *Amate l'Architettura*, Vitali e Ghianda, Genova, (II Ed. Rizzoli, Milano, 2008), pag. 140

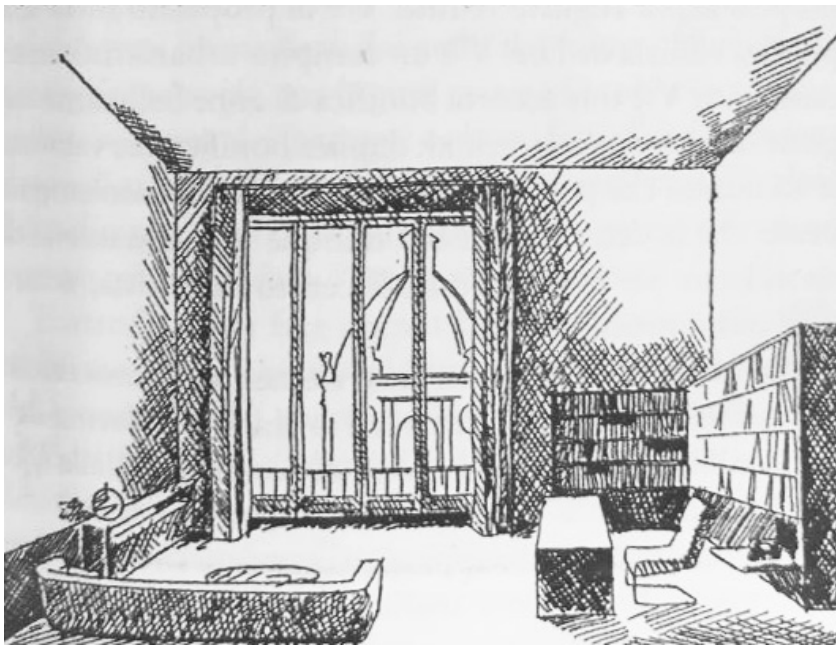


Fig 9
Disegno di un interno che inquadra la città
«Corriere della Sera»
1937

Fig 10
Edificio in via Santa Sofia
Dettaglio facciata (esterna)

Fig 11
Edificio in via Santa Sofia
Dettaglio facciata (interna)

tramite il vuoto della finestra viene sempre disegnato qualcosa che è all'esterno: la cupola di una cattedrale, il prospetto di un altro edificio, un albero. Dietro la finestra, quadro e sipario, si scopre la città e la città, alle spalle di quella bucatura, è il palcoscenico della vita pubblica.

Quando progetta, Ponti stabilisce una connessione tra ciò che è dentro e ciò che è fuori e cerca di garantire questa connessione tramite il progetto del fronte. «La casa all'italiana è di fuori e di dentro senza complicazioni»[31], non vi è divisione perimetrale netta e decisa, vi è un labile tramezzo, forato dalle finestre, attraverso cui la città viene traguardata dall'interno dell'abitazione perché dalle finestre «traspare»[32] la città e, viceversa, dalla città – tramite il prospetto – *traspare* l'abitazione. E in questo gioco di trasparenze ed attraversamenti, il prospetto - tramezzo urbano - non è più solo un elemento di separazione ma diventa uno scenario abita-

31 PONTI, G. (1928) *La casa all'italiana*, in «Domus», n. 1, gennaio, pag. 7

32 PONTI, G. (1957) *Amate l'Architettura*, Vitali e Ghianda, Genova, (II Ed. Rizzoli, Milano, 2008), pag. 140





bile. Luogo delle azioni umane in diretta relazione con l'esterno.
La città dunque, attraverso le bucature delle finestre, è una parete della abitazione e l'abitazione è una parete della città. Questa costante dualità su cui Ponti si sofferma più volte, influenza la ricerca corrente e la indirizza a non concentrarsi solo sulla facecity, ma piuttosto a considerare un nuovo punto di vista sulla tematica dello sguardo sulla città: la *residentialface*. Con l'introduzione di questo termine, la ricerca intende rileggere il fronte urbano dalla città (*facecity*) e dalla residenza (*residentialface*). Si intende quindi considerare il ruolo della casa nella città ma, anche quello della città nella casa attraverso il filtro-prospetto. In questo modo il prospetto è un dispositivo che può essere letto ed interpretato contemporaneamente da due prospettive: quella della città e quella della residenza. Posto in relazione con le due sfere dell'abitare, il prospetto assume un ruolo chiarificatore nel rapporto casa-città, tanto da poterlo definire non un diaframma "separatore", ma un diaframma "unificatore" perché partecipa in modo attivo agli aspetti urbani e domestici dell'abitare. Casa e città ancora una volta sono le due facce di una stessa medaglia, il prospetto che non separa ma tiene insieme qualcosa che già intrinsecamente è connesso, poiché «di case è fatta la città»[33] ed è per questo che la percezione dello spazio domestico nella città è fondamentale per definire le dinamiche urbane.
Irace specifica come nelle architetture di Ponti «le facciate spesso permettono di aumentare la percezione dello sguardo dall'interno verso l'esterno e viceversa»[34]; la ricerca viene stimolata proprio da quel termine "viceversa" per indagare su come la *facecity* e la *residentialface* possano interloquire tra loro attraverso il filtro del prospetto. La città entra nelle abitazioni attraverso gli elementi di superficie, che connettono l'interno con l'esterno: terrazzi, balconate, fioriere, porticati rendono possibile questa relazione. Tali

33 PONTI, G. (1942) *La «casa per tutti»*, in «Corriere della Sera, 26 luglio, ripubblicato in MOLINARI, L., RASTAGNI, C. a cura di (2011) *Gio Ponti e il Corriere della Sera (1930-1963*), Fondazione Corriere della Sera, Milano, pag. 362-365

34 IRACE, F. (1988) *Gio Ponti: La casa all'italiana*, Electa, Milano, pag. 36

elementi di superficie hanno il ruolo di calibrare ed equilibrare i rapporti tra le architetture. A seconda del tipo di edificio ci sarà nello specifico uno o più elementi "superficiali" (o di contatto tra abitazione e città) che assumono tale ruolo.

3.4 Quinta urbana e quinta domestica

La progettazione per visuali, per *scaenographiae*, utilizzando una terminologia vitruviana, porta Ponti a ragionare per scene: così come la città – vista attraverso le finestre – rappresenta un quadro in movimento per chi vive la casa, così la casa risulta lo scenario in movimento di chi vive la città. In questo legame tra i luoghi dell'abitare, il prospetto rappresenta tanto lo scenario domestico quanto quello urbano. Una sola superficie che è allo stesso tempo faccia urbana e faccia domestica. Questo modo di interpretare la città e la casa come un unicum, in cui la città penetra all'interno della casa che si trova ad "apparire" e mostrarsi come sfondo urbano, porta quindi a riflettere maggiormente sull'elemento di confine che delimita - seppure solo fisicamente - i due spazi dell'abitare e che rende possibile l'idea che la città possa essere lo scenario domestico che entra nelle abitazioni attraverso le finestre che inquadrano parti di città.
La facciata assume il valore di quinta: uno scenario dietro il quale si abitano gli spazi, il luogo dove questi vengono messi in relazione tra loro, il filtro attraverso il quale si articola il rapporto tra interno ed esterno, tematica di ricerca costante nell'opera di Ponti che diventa chiave interpretativa per rileggere le sue architetture residenziali.
Ripartendo dalla interpretazione pontiana dell'urbanistica in elevazione, di cui si è parlato in precedenza, la città non va letta solo in pianta ma assume la sua reale connotazione attraverso una lettura in alzato perché la città è fatta di sguardi, di visuali, di scorci, di rapporti tra i prospetti, facce della città. Progettati attraverso piani architettonici e non urbanistici, gli interni delle abitazioni sono a loro volta città, per cui anche l'abitazione è fatta di sguardi



Fig 12
Giochi di luce
«Domus» 298
maggio 1954

sulla città, di visuali, di scorci. In tal senso, la quinta urbana è la quinta facciata dell'abitazione, lo sfondo su cui si proietta l'ambientazione domestica e, viceversa, la quinta domestica diventa lo scenario delle dinamiche urbane, il luogo in cui l'uomo entra in contatto con l'architettura. In questo duplice scenario, gioca un ruolo fondamentale lo strumento architettonico che rende tangibile questo scambio dialettico: la finestra, che non è più solo un vuoto, sottrazione della muratura, ma è «una trasparenza», perché - continua Ponti in *Amate l'Architettura* - «Dalle finestre

"traspare": Nell'architettura d'oggi si deve *veder dentro,* dal di fuori. Spazialità»[35]. Ponti "impagina" la città inquadrandola attraverso le finestre, le quali diventano il limite del palcoscenico dentro cui si sviluppa la vita, e gli abitanti sono gli attori che muovono la scena e popolano questo grande teatro che è la città. In questo scambio, le finestre hanno un ruolo decisivo perché permettono di vedere l'architettura nella sua spazialità, non sono più una superficie. «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 pieno, volume integrale: e l'architettura è un cristallo, qua opaco e là trasparente»[36].
Queste considerazioni ci portano a dire che la città è fondale residenziale di giorno, mentre l'abitazione è fondale urbano di notte. Quando la città dorme, di notte, le finestre degli uffici si spengono e l'edificio pubblico cessa di avere un ruolo primario nella architettura della città. La residenza, invece, impagina la luce nelle sue bucature restituendo una visione notturna alla città. Proprio per questo principio di continuità temporale tra l'architettura abitata e l'architettura urbana, la ricerca sceglie di focalizzarsi sui temi residenziali, integrati 24h nella vita della città. L'intuizione pontiana di leggere il prospetto di un edificio sia di giorno che di notte - poiché l'architettura «di giorno, in città, è parte di un paesaggio in movimento; […] Di notte, il silenzio, la solitudine, le finestre chiuse o disabitate, rendono all'architettura tutta la sua bellezza ed essenza astratta, vive lei sola»[37] - porta a riflettere sulla tematica degli scenari: di giorno la città, di notte la casa. Ma se possiamo definire uno "scenario urbano" la visione diurna della facciata che fa da sfondo alla casa e "scenario domestico" la visione notturna della facciata che fa da sfondo alla città, allora ne consegue la possibilità di percepire le facciate come quinte urbane e quinte domestiche.
La tematica degli scenari diurni e notturni viene sperimentata da

35 PONTI, G. (1957) *Amate l'Architettura*, Vitali e Ghianda, Genova, (II Ed. Rizzoli, Milano, 2008), pag. 140

36 *Ibidem*

37 *Ivi*, pag. 104



La finestra arredata è un «primo piano umano» davanti al paesaggio; lo tiene fuori e lontano, nella sua proporzione diversa, nella sua apparizione poetica.

quattro apparenze della finestra "arredata" di Gio Ponti

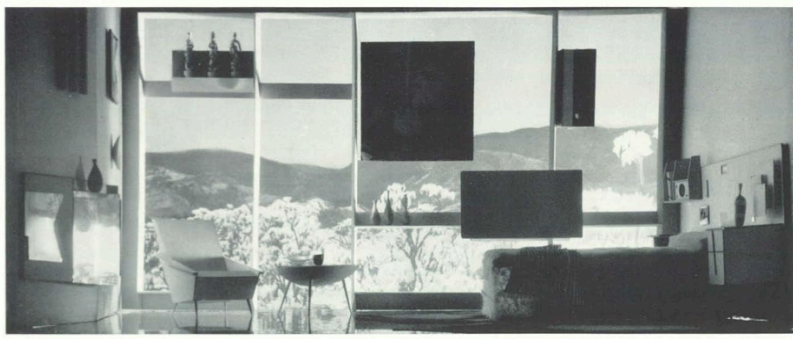


foto Cavalli Domus



Una parete trasparente totale, come si vede sovente, non è nemmeno più una finestra, è un vuoto: è fuori proporzione con l'ambiente; l'ambiente manca di una parete, è inconcluso.



61

foto Cavalli Domus

Ponti, a New York nel 1954 nello showroom di Altamira[38], dove, tramite disegni e plastici di studio in scala anche reale, lavora su come avviene questo scambio di scenari. Tramite il gioco di luci artificiali la casa di notte appare alla città e si svela ad essa attraverso la luce che dai vuoti - ora pieni - delle finestre, illumina la città. Al contrario, tramite la luce solare, la città si svela all'interno della casa, attraverso le bucature delle finestre. Nelle ore più buie, la casa diventa lo sfondo della città, la quinta notturna che la illumina di notte, mentre di giorno è la città a divenire lo sfondo della casa. Si intuisce così come il paesaggio urbano può diventare parte integrante del progetto dell'abitare domestico e viceversa.

Fig 13
Studi sui prospetti di notte e di giorno showroom Altamira New York, 1954

«Quando non esisteva la illuminazione pubblica notturna, l'architettura era vivente di giorno, era estatica nelle notti lunari, ed ingoiata dal buio nelle notti senza luna o nuvolose. Poi venne la illuminazione notturna, coi suoi lampioni, e si raddoppiò la vita visuale dell'architettura: i lampioni tuttavia, e i riflettori, erano, come gli astri, luce estranea rivolta ad un oggetto spento. Ma dacchè l'architettura è diventata di per sé stessa luminosa, per trasparenza e riflesso, noi possiamo regolarne l'apparenza notturna in un aspetto nuovo, preordinato, e tutto diverso da quello di giorno, con rapporti visuali, creati dalla illusione visiva, completamente diversa negli spazi e nella costituzione, con abolizione di pesi, di plastica e rilievo. E per questo che occorre fare il progetto notturno e non soltanto il progetto diurno»[39].

I plastici di studio, così come le immagini dei suoi progetti, testimoniano come l'interno di ogni abitazione risulta parte integrante di un ragionamento più ampio, in cui l'intero edificio è protagonista e si svela attraverso il prospetto. Per Ponti ogni piano contribuisce allo scenario domestico, fondale urbano, per cui non è possibile ridurre lo studio di un edificio al solo piano tipo, è necessaria la lettura in pianta di ogni livello, perché la facciata è flessibile ed è conseguenza della progettazione urbana e domestica piano per piano. Nei disegni sviluppati presso lo showroom Alta-

38 Società americana fondata da un nipote dello spagnolo De Cuevas.

39 PONTI, G. (1956) *Giorno e notte,* in «Domus», n. 320, luglio, pag. 7

Fig 14
Giorno e notte
«Domus» 320
1956

mira iniziano a prendere forma le prime considerazioni su quella che Ponti chiamerà finestra-arredata, considerazioni elaborate in previsione della X Triennale di Milano. Le prime formulazioni di finestre-attrezzate prendono ispirazione dalla Glass House di Johnson: «Considerando questa parete trasparente ho ripensato – scrive Ponti - alla casa di Philip Johnson. Essa non ha finestre grandi e vuote, perché tutto il perimetro della casa, che è un ambiente solo, è in cristallo. Ma essa crea lo stesso effetto che ho ricercato in queste finestre arredate, perché «da dentro» l'esterno lo si vede sempre attraverso i primi piani dei mobili. Ed in questo consiste il suo incanto»[40].

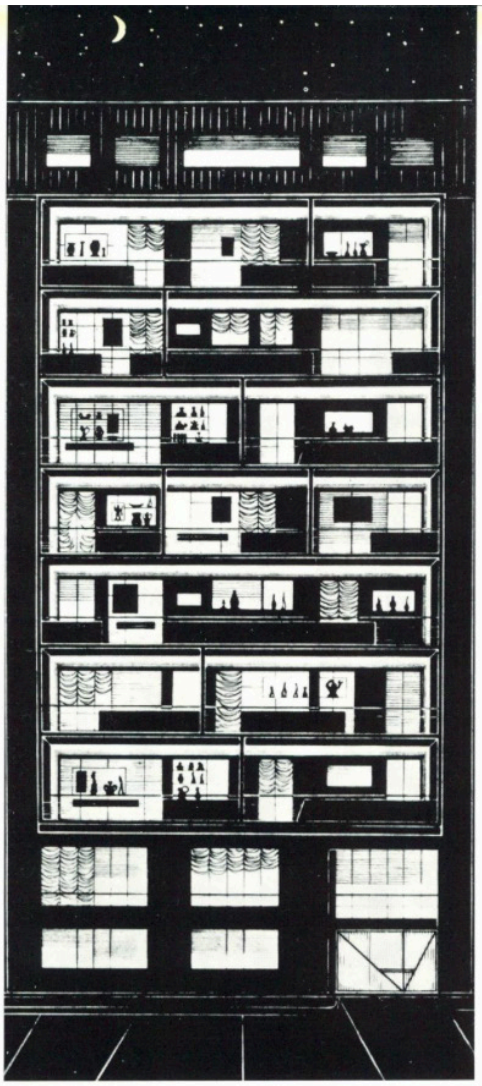
Il cambio della luce, da solare a lunare, comporta una inversione nel modo di leggere le architetture. Ponti dedica a questa tematica una intera sessione del suo capolavoro *Amate l'architettura*. Tra le pagine, si legge: «Di notte l'Architettura è come un modello al vero dell'Architettura: assomiglia al disegno, è tutta disegno. L'Architettura di notte è arcana, è come uno strumento musicale in silenzio, come un'arpa, un violoncello (la barocca). Contiene un potenziale di suono. Di giorno è lo strumento che suona. Risuona di vita. Vita è suono»[41]. Questo modo di fare della luce materia architettonica fa parte della sua ricerca progettuale, secondo cui bisogna progettare case luminose al fine di costruire città notturne dove le case sono gli unici elementi di illuminazione stradale: «creeremo una notturna città nuova fino ad oggi, poi, la pubblica illuminazione, la strada, ha illuminato (un po') gli edifici: poi è stata proiettata la luce su essi: la mia idea, la mia profezia, è che gli edifici stessi emanino la luce, illuminino la strada, si caratterizzino luminosamente nella notte»[42].

E così il legame tra i luoghi dell'abitare risiede anche nelle nuove spazialità luminose.

40 PONTI, G. (1954) *La finestra arredata,* in «Domus», n. 298, settembre, pag. 17

41 PONTI, G. (1957) *Amate l'architettura,* Vitali e Ghianda, Genova, (II Ed. Rizzoli, Milano, 2008), pag. 105

42 *Ivi,* pag. 211





Giorno e notte

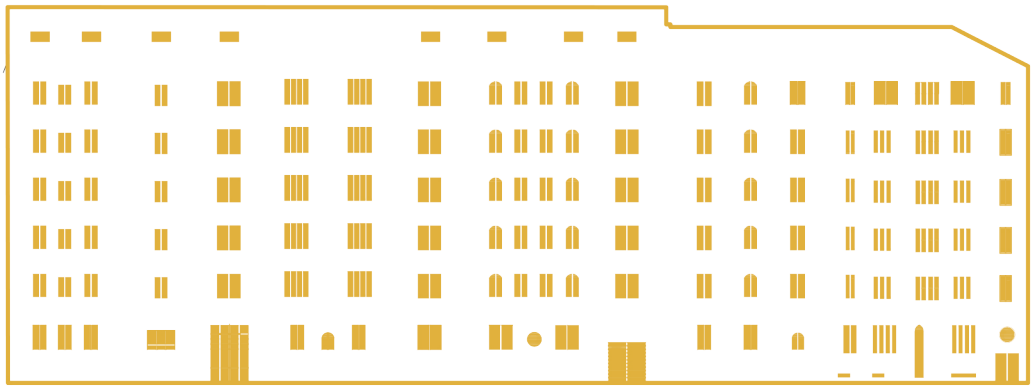
Quando non esisteva la illuminazione pubblica notturna, l'architettura era vivente di giorno, era estatica nelle notti lunari, ed ingoiata dal buio nelle notti senza luna o nuvolose. Poi venne la illuminazione notturna, coi suoi lampioni, e si raddoppiò la vita visuale dell'architettura: i lampioni tuttavia, e i riflettori, erano, come gli astri, luce estranea rivolta ad un oggetto spento.

Ma dacchè l'architettura è diventata di per sè stessa luminosa, per trasparenza e riflesso, noi possiamo regolarne l'apparenza notturna in un aspetto nuovo, preordinato, e tutto diverso da quello di giorno, con rapporti visuali, creati dalla illusione visiva, completamente diversi negli spazi e nella costituzione, con abolizione di pesi, di plastica e rilievo. È per questo che occorre fare il progetto notturno e non soltanto il progetto diurno.

Questo è il progetto notturno di una casa a Milano, in costruzione. Il progetto diurno di questa casa sviluppa un altro principio. La facciata è una sovrapposizione di balconate: queste balconate ad ogni piano possono corrispondere ad appartamenti più grandi o più piccoli, od unici, secondo le vendite (è un condominio). Ma ogni condomino, entro la trama delle balconate, può far fare dall'architetto le sue finestre diversamente dagli altri, e l'architetto può dare colore diverso ad ogni alloggio; finestre e colore come piacciano al condomino. Ne viene un aspetto « spontaneo », ed una colorazione « spontanea ». Anche le balaustre dei balconi entrano in questo gioco di spazi e di colore.

Gio Ponti

7





3.5 La «finestra arredata»: scenario abitabile

Fig 15
Domus in via de Togni
illuminazione
dei prospetti
di giorno e di notte

Le sperimentazioni progettuali che Ponti conduce nel corso della sua lunga carriera hanno assunto il carattere di ricerca tanto da poter considerare il suo modo di progettare come una architettura di ricerca. Fare architettura significa pensare, o meglio – come riporta nelle prime pagine di *Amate l'Architettura* – "ripensare". Per questo motivo, Ponti ragiona in modo sempre diverso sul tema del rapporto tra abitazione e città, arrivando solo verso la fine della sua opera a definire il limite che separa le due realtà come un nuovo luogo dell'abitare.

Ponti si è interrogato su quale fosse il modo corretto di proporre un ambiente - la residenza - in continuità con la città ma che, allo stesso tempo, mantenesse il suo carattere di filtro isolante. L'invenzione delle pareti vetrate, elementi sorretti dalla struttura senza alcuna funzione portante, ha condotto all'idea, non sempre corretta, che il prospetto non avesse più alcuna ragione di essere. «Non si tratta più, in facciata, di vuoti e di pieni, come con i voluminosi muri portanti di una volta il cui onore era la grossezza, ma di una unica superficie parte opaca, parte trasparente: il muro portato dalla struttura – il cui onore è di essere leggero e sottile – è solo un impedimento ai suoni, alla luce, al clima, agli estranei, ha lo stesso carattere dei cristalli nelle finestre, dove solo la luce non è impedita»[43].

Il prospetto assume nell'espressione progettuale pontiana forme multiple, esito di una ricerca progettuale incessante. Nei progetti milanesi, soprattutto quelli degli anni Trenta, Ponti sentiva ancora il bisogno di rispettare una tradizione e soprattutto una continuità con la città preesistente, in cui il prospetto con i suoi pieni e vuoti era predominante. Negli anni, la perdita dello scopo strutturale ha tolto qualsiasi carattere funzionale al prospetto, annullandolo.

In precedenza sono stati elencati diversi approcci con cui Ponti

43 PONTI, G. (1953) *Si faranno case fluorescenti*, in «Corriere della Sera», 25 novembre

Fig 16
La «finestra arredata»
Casa Dezza
AGP



si avvicina al tema del prospetto, sempre differenti perché ogni progetto della facciata è frutto di un processo di ricerca costante, è il risultato di un approfondimento sui temi dell'abitare, il riflesso delle continue invenzioni tecnologiche. Non è un caso, infatti, che nei suoi progetti Ponti si confronta con due idee agli antipodi: in alcuni suoi lavori il prospetto viene smaterializzato, annullato, perché l'architettura sia attraversabile e continua; in altri, il prospetto è abitato, è tridimensionale e partecipa attivamente allo scambio città-casa. In entrambe le direzioni di ricerca, il prospetto, che sia di negazione o di affermazione, ha un ruolo principale nello sviluppo progettuale. In tutte queste soluzioni, anche nei casi in cui il prospetto è una superficie e non un volume, la finestra, vuoto generato dalla sottrazione di una parte del prospetto, ha sempre un ruolo generatore di forme di contatto in cui risiedono nuovi spazi dell'abitare. Ponti concentra le sue ricerche sui possibili modi di concepire la finestra, in quanto «la finestra è una trasparenza (è la vista, è la vita)»[44]. La vista deve aprirsi verso un

44 PONTI, G. (1957) *Amate l'Architettura*, Vitali e Ghianda, Genova, (II Ed. Rizzoli, Milano, 2008), pag. 121



Fig 17
La «finestra arredata»
Casa Dezza
AGP

paesaggio urbano e la finestra si palesa, in nuove forme di vita, alla città. Questo scambio di visuali conduce Ponti in un primo momento ad interpretare la finestra come «vetrina»[45] in cui la casa si espone al pubblico, alla città. La vetrina è di fatti la «parte di un negozio prospicente la strada, chiusa da lastre di vetro, in cui vengono esposte al pubblico le merci in vendita»[46].
Il rapporto tra la finestra e la città è paragonato a quello tra la vetrina e la strada. La vetrina, arredata, espone la merce, è espressione dello spazio di vendita. La finestra, arredata a sua volta, espone la vita, è espressione del luogo dell'abitare.
«Trasformazione dell'elemento finestra, da semplice riparo dall'esterno, in un elemento dell'arredamento. La "finestra-vetrina" deve far parte della costituzione dell'appartamento. Da semplice stiramento deve divenire un mobile trasparente. Presenza, sempre nella costruzione della casa, vetrine aperte nei che permettano la veduta ampia e simultanea parecchi ambienti, il che reca bellezza,

45 PONTI, G. (1936) *Casa dimostrativa*, in «Domus», n.103, luglio, pag. 14
46 Cfr. La definizione di "vetrina" nel dizionario Treccani.

Fig 18
Casa Dezza
impaginazione di
«finestre arredate»

unità e respiro alla abitazione. Si possano naturalmente chiudere con avvolgibili»[47].

Sempre di più il prospetto assume il ruolo di filtro tra i luoghi dell'abitare e la finestra diventa il luogo di abitazione attiva, fruibile. L'idea di sostituire radicalmente la muratura perimetrale, significava permettere alla città di accedere senza filtro nella abitazione, eliminando completamente il concetto di bucatura, a favore di una assenza. «Un ambiente con una grande finestra panoramica totale ha tre pareti ed un vuoto, il cristallo. È un ambiente indifeso. Non è chiuso, non è un ambiente. L'assenza di una parete non dà più una stanza ma la sezione di una stanza»[48] e, come tale, la stanza diventa stanza urbana non più stanza domestica. Il luogo dello stare non ha più neanche quel tramezzo urbano di cui si parlava precedentemente. Ponti non predilige l'idea di annullare la presenza del prospetto, ma ritiene che la sua funzione sia quella di essere uno scenario umano, in cui l'abitante – con il proprio modo di vivere lo spazio – mette in comunicazione due luoghi, un filtro che attraversato rende il pubblico privato e viceversa. Il prospetto – abitato e parlante – è una forma di dialogo. Lo scopo della «finestra arredata» è quello di rendere vivo, partecipe alle dinamiche urbane e domestiche il fronte urbano, di renderlo attuale, di dargli uno scopo che non è più strutturale. Un prospetto attivo, non fatto di solo materiale costruttivo ma anche umano. Nell'articolo pubblicato in «Domus» 298, Ponti spiega la differenza sostanziale che distingue i concetti di parete vetrata e di parete attrezzata: «Una finestra grande come una parete, la cosiddetta finestra panoramica è una finestra mostruosa: non è più una finestra, è una parete che manca. È l'esterno che entra in casa, con le sue proporzioni che sproporzionato tutto, senza un diaframma umano, è una violazione di domicilio. Una finestra trasparente arredata, non è invece più una finestra troppo grande, e riporta tutto ad una proporzione

47 PONTI, G. (1936) *Casa dimostrativa,* in «Domus», n.103, luglio, pag. 14

48 PONTI, G. (1954) *La finestra arredata,* in «Domus», n. 298, settembre, pag. 17



Fig 19
Casa Dezza
Inquadramento

con l'uomo»[49]. Ancora una volta è evidente come il prospetto sia il fattore di equilibrio nella relazione che intercorre tra abitazione e città. Relazione che trova il suo equilibrio nella misura personale con cui l'abitante vive la sua dimensione residenziale.

3.6 Casa Dezza come caso-campione

Il progetto di via Dezza si assume come caso-campione e vuole imprimere una metodologia da seguire nella narrazione attuale per capire il grado di adeguamento del progetto ai problemi urbani. L'applicazione pratica della teoria sulla finestra abitata al caso di questo edificio e la dimostrazione di come le teorie sviluppate sul concetto di «finestra-arredata» trovino ragione di essere in aree particolari della città, specialmente in quei contesti dove le demolizioni belliche hanno condotto ad una maggiore necessità di intervenire, porta la ricerca ad assumersi un grado di responsabilità nel voler dimostrare che nell'opera pontiana il progetto residenziale in oggetto non rappresenta un caso isolato per l'attenzione alle dinamiche urbane. Il progetto di Casa Dezza viene assunto come esempio-guida e caso-campione, per dimostrare come gli edifici di Ponti rispondono – anche attraverso la propria "faccia" – ai problemi urbani.

Il progetto

La concreta realizzazione del concetto pontiano di «finestra-arredata», diaframma abitato, si ha nel progetto residenziale in via Dezza 49. La storia dell'edificio inizia nel 1953, con un blocco preesistente di un solo livello, dove Ponti aveva il suo studio di architettura. Il "capannone", come lui stesso lo chiamava, luogo di idee all'interno della città, è un box di 15x45 metri realizzato come un open space, secondo una concezione di spazio unico che accoglie

49 *Ibidem*

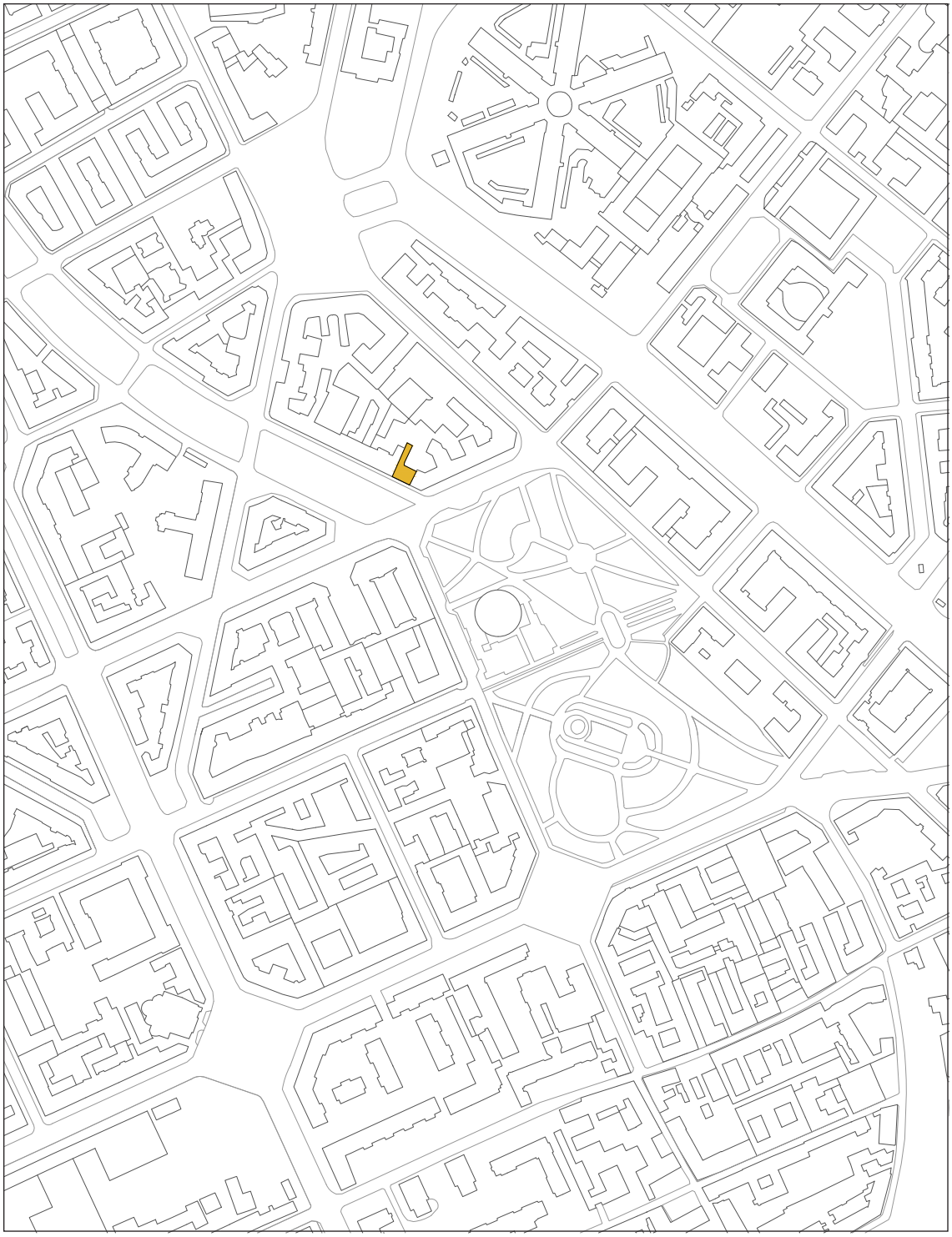


Fig 20
Casa Dezza
e viale Coni Zugna 10
planimetria 1960 e 2020

Fig 21
Casa Dezza
e viale Coni Zugna 10
confronto tra variante
e progetto realizzato

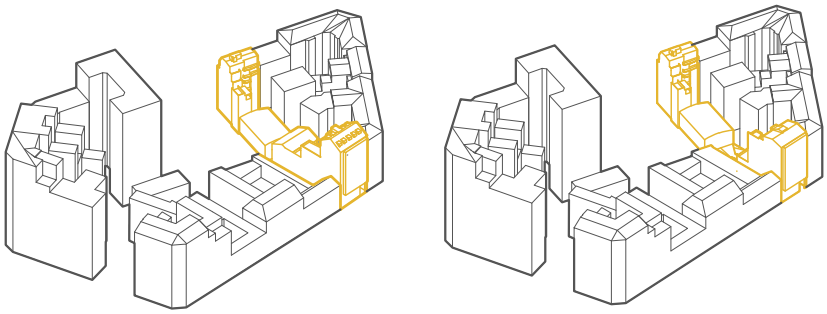


modelli, materiali, disegni e, per molto tempo, anche la sede della rivista «Domus». Il capannone occupava una parte centrale dell'isolato, prospiciente da un lato con viale Coni Zugna, all'altezza del civico n. 10, e dall'altro con via Dezza, al civico n. 49.
Due anni dopo, nel 1955, inizia il lavoro dell'intero edificio dal lato di via Dezza: un volume di nove piani fuori terra ad uso residenziale dove Ponti realizza anche la sua casa di famiglia. L'edificio in via Dezza, di proprietà *Domus* Attica, viene progettato in concomitanza con un edificio su viale Coni Zugna[50], che sorge al posto del capannone e confinante con il muro perimetrale del lotto che affaccia su via Dezza. Progettati contemporaneamente, i due edifici si confrontano con le stesse normative del PRG vigente e per tale motivo risultano simili in altezza, per numero di piani e misura di interpiano.
Questa parte della città ha subìto molte trasformazioni a partire

50 Nonostante non ci siano tracce che attribuiscano questo edificio a Gio Ponti, dalle ricerche in ACM è emerso che i due edifici fanno parte della stessa pratica edilizia, e appartengono alla stessa società costruttiva, *Domus Attica*, fondata da Gio Ponti. Anche i disegni presentano alcuni caratteri in comune, nonché lo stile dell'edificio, molto simile in pianta al progetto in via Dezza e in prospetto a molti edifici di Ponti in cui studia il tema del prospetto diamante.



Fig 22
Casa Dezza
volumetrici della prima variante e del progetto realizzato



dagli anni Trenta del Novecento. L'area, attualmente centrale, prima della ricostruzione post bellica si poteva considerare quasi periferica, ai limiti del centro urbano. Via Dezza era attraversata da una linea ferroviaria che tagliava il parco Solari e l'isolato - su cui si inserisce casa Dezza - era quasi del tutto scandito da edifici bassi, ad uno o due piani, ed ex magazzini. Tra gli edifici preesistenti vi era quello situato di fianco al lotto in esame e, appena girato l'angolo, in via Foppa, un edificio di Portaluppi. L'attenzione di Ponti all'esistente viene testimoniata dalla prima proposta progettuale: un impianto a C che si allineava e prendeva le proporzioni e le dimensioni da un edificio con una pianta a T, posto all'angolo tra via Foppa e via Dezza. L'edificio di questa prima soluzione formava due corti, una il cui accesso era diretto dal fronte stradale ed una seconda che si inseriva tra il capannone preesistente ed il nuovo edificio e segnava l'ingresso allo studio Ponti Fornaroli Rosselli, collocato nel capannone.
Dalle planimetrie depositate agli Atti[51] si notano le frecce che collegano gli spazi vuoti e che definiscono il collegamento tra l'esterno e l'interno. Sono frecce che indicano l'ingresso della città nelle corti dell'edificio, e portano la strada a prendere parte al progetto. Come un flusso, le frecce attraversano i luoghi dell'edificio: penetrano l'architettura. Il primo progetto prevedeva inoltre una gran-

51 Cfr. Atti prot. n. 32876/58 CA, Edilizia Privata, in Archivio Civico, ACM, Milano.

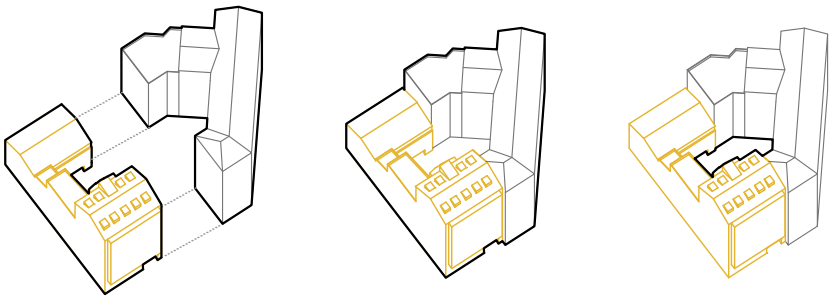
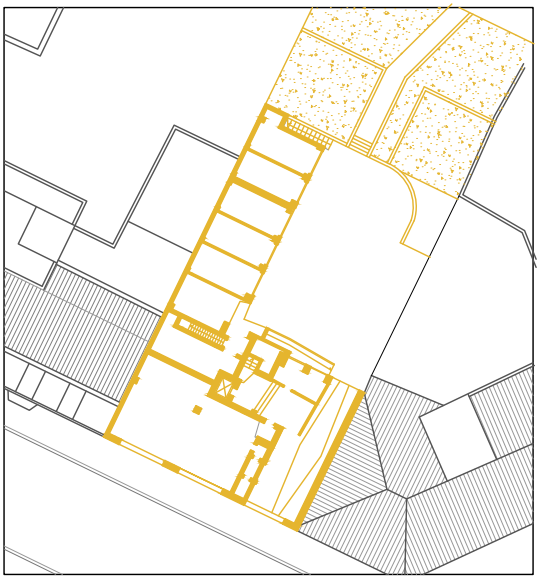


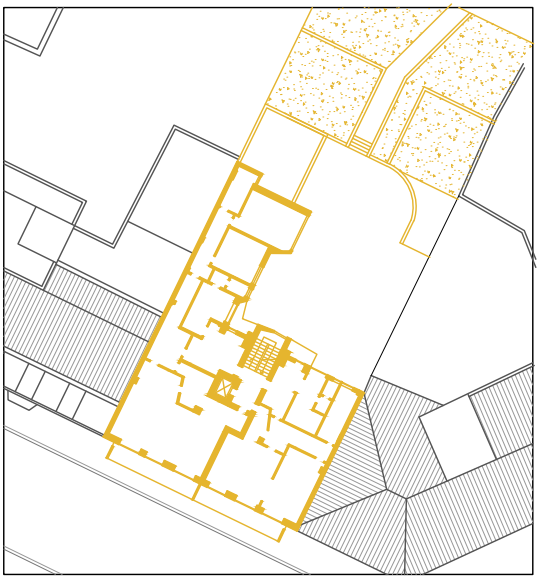
Fig 23
Casa Dezza
rapporto tra la prima
variante e l'edificio
preesistente

de alternanza delle altezze dei vari blocchi. L'edificio su via Dezza, allineandosi in altezza a quello preesistente, disegnava con esso una cortina, mentre i blocchi retrostanti, più bassi, finivano con dei terrazzamenti a più quote serviti dagli appartamenti, in modo tale che ogni abitante poteva usufruire di uno spazio esterno nella propria abitazione.
Anche nella proposta definitiva il vuoto entra a far parte del progetto di architettura e ne rappresenta la connessione con la città: nonostante l'edificio assuma una forma diversa con un solo corpo ad L, un grande atrio di ingresso porta ancora direttamente ad accedere alla corte, generando un flusso continuo di relazione tra interno ed esterno. In questo modo, anche il rapporto tra suolo ed edificato è scandito dalla alternanza di pieni e di vuoti che rispecchiano tale logica.
Il progetto in via Dezza nasce come casa "dimostrativa", applicazione diretta delle ricerche pontiane sull'abitare. Le piante degli appartamenti sono aperte verso la città, guardano verso l'orizzonte urbano, le murature lasciano posto ad una struttura intelaiata in cemento armato che rende possibile la quasi eliminazione delle divisioni interne, sostituite da pareti scorrevoli. Lo spazio degli ambienti è concepito con l'obiettivo di guardare fuori, di far arrivare lo sguardo alla città, di intravedere ciò che di esterno è ancora interno, attraverso visuali e campi visivi che non chiudono mai un ambiente in sé stesso. Le pareti, tutte scorrevoli, vengono appositamente inclinate per rendere lo spazio sempre percepibile nel suo insieme. In nessun ambiente deve esserci chiusura. Lo spazio

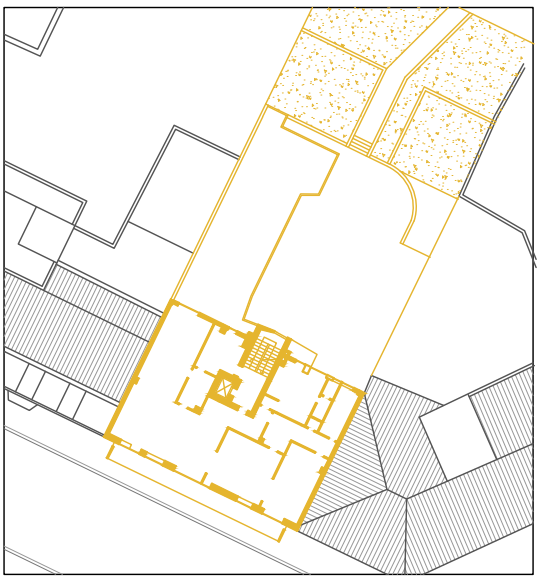
Fig 24
Casa Dezza
planimetrie dei vari livelli



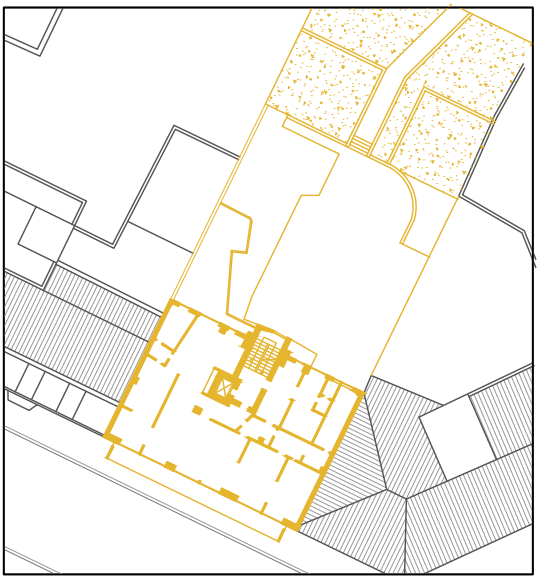
piano terra



piano tipo



piano sesto



ultimo piano

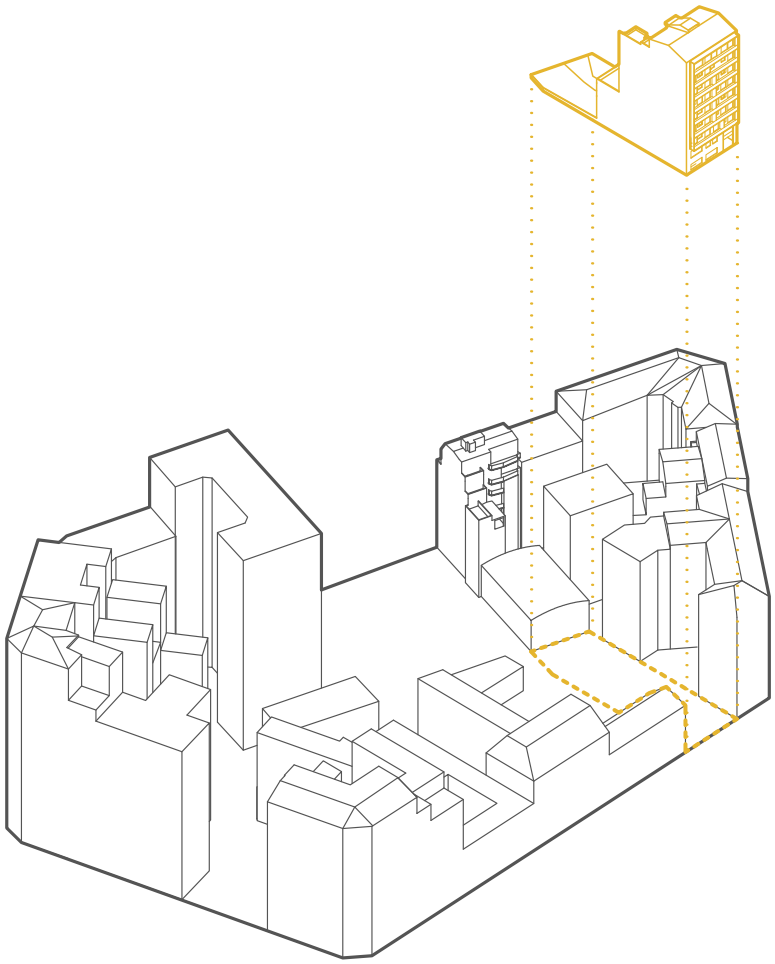
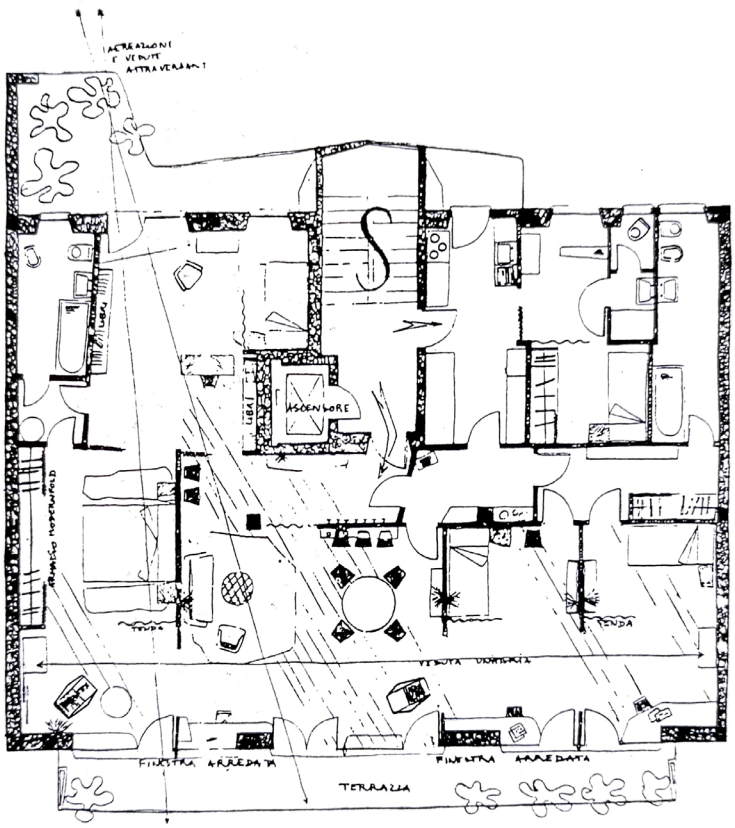


Fig 25
Casa Dezza
esploso del progetto
realizzato

è aperto, è libero, è accogliente, è urbano. Nei suoi schizzi, i coni ottici sono appositamente segnati per ricondurre sempre l'interno della abitazione all'esterno: porte, mobili, finestre sono i mezzi per connettere la casa con la città. Nessun ambiente è solo una stanza, nessuna porta è solo un passaggio. La zona giorno è posta sul fronte principale di via Dezza, mentre i servizi, il corpo scala e i connettivi di distribuzione per accedere alle abitazioni, una su ogni piano, affacciano sul cortile interno. «I soffitti e i pavimenti sono rigati in diagonale per tutta la superficie dell'appartamento, trasformando le poche pareti e le porte a soffietto in quinte teatrali

Fig 26
Casa Dezza
disegno con frecce che attraversano l'edificio
«Domus» 314



adatte ad amministrare diversi usi dello spazio»[52]. L'andamento a 45° evita di preferire una direzione ad un'altra, creando ambienti che vogliono essere il più libero possibile ed il più flessibile possibile.

La conformazione definitiva della distribuzione interna viene stabilita dopo diverse varianti presentate da Gio Ponti. Nella lettera del 15 febbraio 1957 indirizzata al Comune è chiaro il suo intento di sviluppare un progetto flessibile alle diverse esigenze degli acquirenti: «Il sottoscritto arch. Gio Ponti […] presenta alla On. Commissione Edilizia le varianti di distribuzione interna, dovute

52 BIRAGHI, M., GRANATO, A. (2021) *L'architettura di Milano. La città scritta dagli architetti dal dopoguerra ad oggi*, Hoepli, Milano, pag. 143



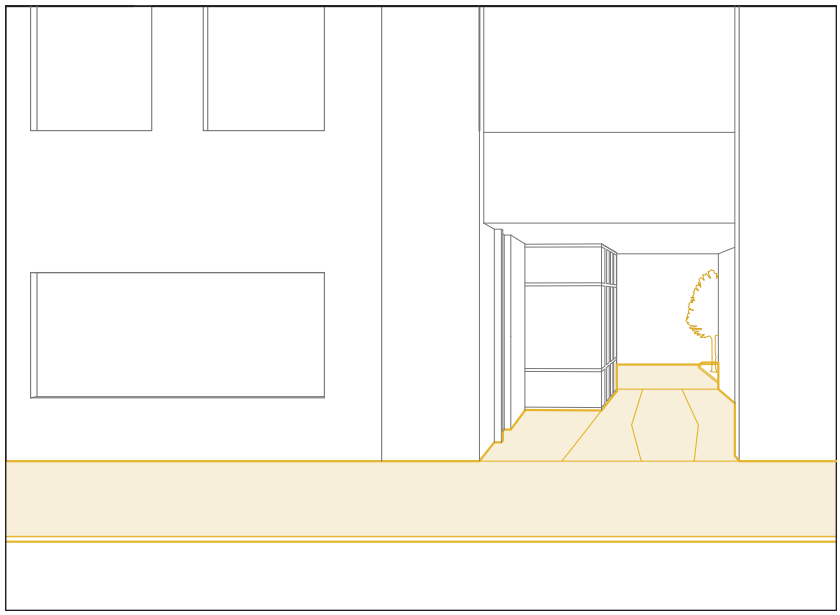
Fig 27
Casa Dezza
fotografia da un
appartamento

alla vendita degli appartamenti, della casa sita in via Dezza 49 di proprietà della Soc. Imm. Domus Attica»[53]. Le varianti sono dovute quindi alla vendita degli appartamenti, poichè l'utente decide insieme all'architetto come intende vivere i propri ambienti domestici. Il progetto di architettura è quindi frutto di un compromesso tra architetto, acquirente e normativa. "Con Gio Ponti abbiamo concepito lo spazio della casa, durante la realizzazione dell'edificio, modificavamo insieme il progetto in base alle nostre richieste"[54].

53 Negli Atti depositati al Comune di Milano con Protocollo generale datato il 30 aprile 1957, e agli atti della ripartizione Edilizia Privata con prot. n. 32876/58 CA, prima in prot. n. 211953/47113), Archivio Civico, ACM, Milano

54 Grazie all'incontro con Salvatore Licitra – curatore dell'Archivio fotografi-

Fig 28
Casa Dezza
ingresso in cui la città
penetra nell'edificio



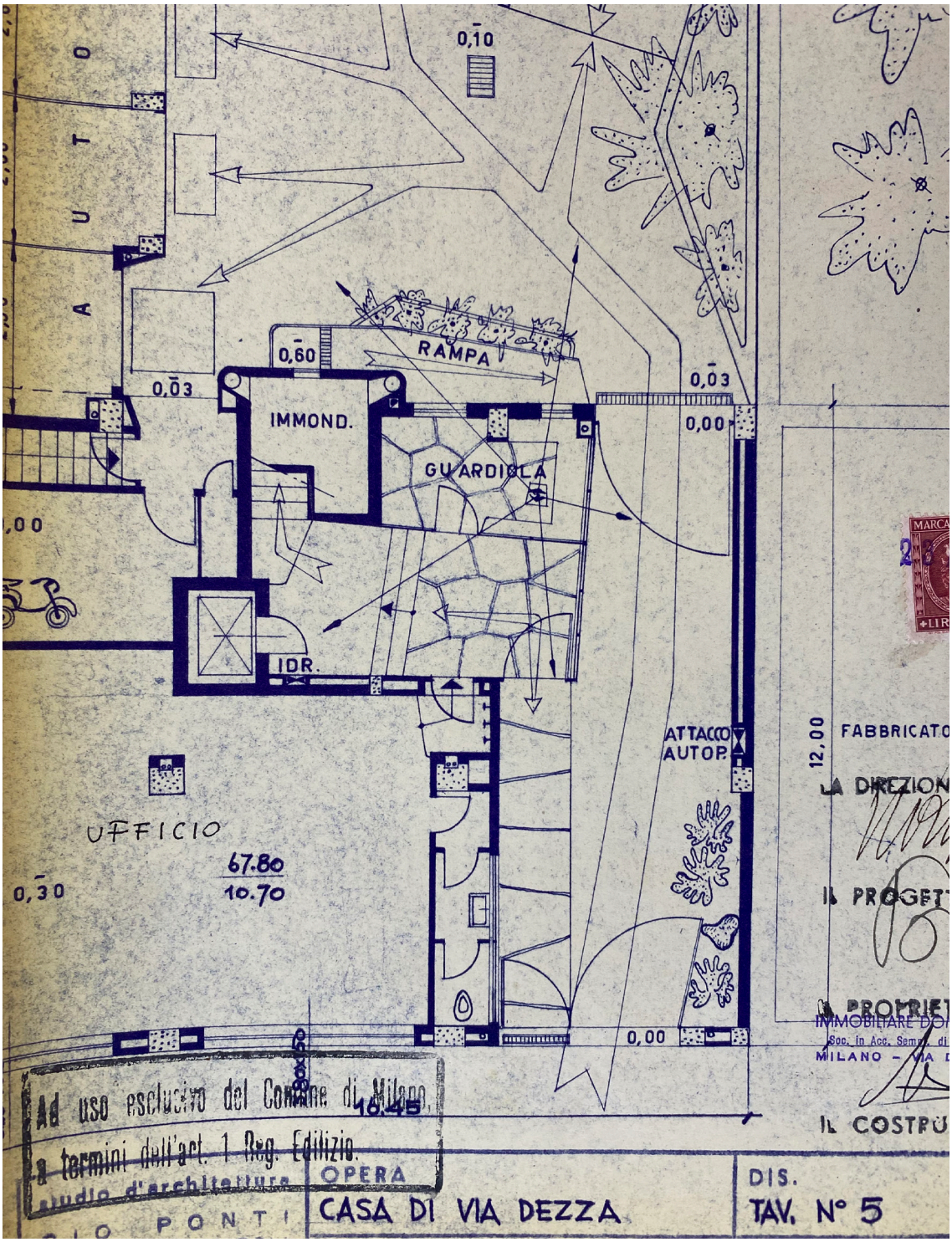
Con queste parole un abitante di Casa Dezza racconta di come Gio Ponti ha ripensato al suo progetto anche in fase di costruzione, ascoltando non solo la città ma anche – e soprattutto – le voci di chi la abita. Spazi aperti, flessibili, rivolti verso la città, erano gli obbiettivi di Ponti confermati da chi ha con lui pensato agli spazi della propria abitazione. Alla domanda "quanto delle scelte progettuali sono state sintesi di un connubio tra committente ed architetto?" la risposta è stata: "la quantità di colori, all'interno e all'esterno, era decisa da chi acquistava l'appartamento quindi l'edificio era concepito come uno scambio di punti di vista tra l'architetto ed il committente, quasi come se l'abitazione potesse

co Gio Ponti – si è avuta la possibilità di visitare un appartamento dello stabile, ed intervistare la proprietaria. La donna è stata una delle prime acquirenti dell'immobile di via Dezza, ha comprato l'appartamento quando l'edificio era ancora in costruzione. Durante l'intervista ha spiegato che Ponti l'ha coinvolta attivamente nelle scelte progettuali, motivo per cui ha mantenuto l'appartamento come da progetto di Ponti fino a quando ha dovuto dividere l'appartamento in più ambienti per i figli. Anche in quel caso però le scelte sono state concordate con Gio Ponti, un amico, dice lei, e continua dicendo che "ogni cambiamento è stato concordato e approvato da Gio Ponti, un amico, niente è stato fatto senza il suo consenso".



Fig 29
Casa Dezza
fotografia
dell'ingresso

contribuire alla costruzione dell'intero complesso e, l'intero complesso, alla costruzione della città".
Dall'incontro con la proprietaria dell'abitazione risulta chiaro che le intenzioni di Ponti sono percepibili anche da chi abita negli spazi da lui progettati, infatti sottolinea a tal proposito che "gli spazi della casa, da un balcone all'altro si vedono in infilata e questo permette alla luce di attraversare da parte a parte l'edificio". Dalla terrazza interna alla balconata su via Dezza c'è un collegamento visivo in ogni pianta dell'edificio. La casa di Ponti al piano superiore, al contrario dell'appartamento visitato, "era totalmente attraversabile pure nelle camere da letto. Una visione così moderna che ancora non sentivo di condividere, però ho sempre apprezzato quella libertà di pensiero".
Il fatto che le idee di Ponti siano state comprese ed assorbite da chi la abita, da chi la vive, è un dato importante perché dimostra che alcuni aspetti della architettura non non restano teorici, ma si concretizzano attraverso la condivisione di una idea.


0,10
RAMPA
0,60
0,03
IMMOND.
GUARDIOLA
0,03
0,00
IDR.
ATTACCO AUTOP.
12,00
FABBRICATO
UFFICIO
67.80
10.70
0,30
0,00
Ad uso esclusivo del Comune di Milano
a termini dell'art. 1 Reg. Edilizio
studio d'architettura
OPERA
CASA DI VIA DEZZA
DIS.
TAV. N° 5

La facciata

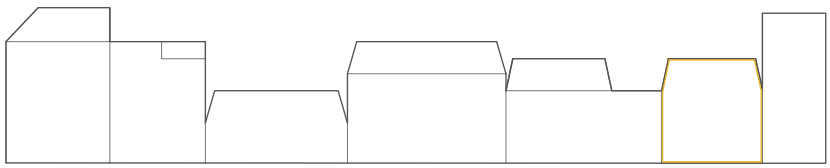
Fig 30
Casa Dezza
stralcio della pianta
del piano terra
ACM, 1958

Come «una sorta di interfaccia tra l'interno delle abitazioni e il paesaggio urbano»[55], la facciata è la cornice-prospetto dentro cui si manifestano le azioni di vita quotidiana, è il link che connette casa e città. Questa cornice, dentro cui sono iscritte tutte le funzioni del prospetto, rende possibile la percezione unitaria dell'edificio da un punto di vista compositivo e formale: gli appartamenti, uno per piano, sono spazi liberi, flessibili, aperti; sono ambenti continui, non stanze, che il committente organizza secondo i propri scopi insieme all'architetto. Il prospetto è qui un filtro, è un espediente per mettere a sistema la città e la residenza, è il modo di concepire uno spazio continuo di relazioni.
La cortina, fronte urbano, di giorno è scandita dalle balconate e dalla composizione di colori "spontanea" data dai pannelli inseriti nelle balaustre, di notte lo stesso prospetto perde i suoi colori, diventa un negativo e si accendono le abitazioni: le finestre, attraverso l'arredamento, disegnano un nuovo fronte urbano che è la quinta domestica della città che si anima di nuove visioni.
Per il suo rapporto con la città, la residenza in via Dezza è una casa-palcoscenico, dove il prospetto, inserito nella cortina di via Dezza, è una quinta teatrale in cui ogni piano, con i suoi ritmi di vita personali, partecipa attivamente allo spettacolo. Allo stesso tempo, la città che ne fa da sfondo, con i suoi cambi di scena quotidiani, rappresenta la quinta urbana delle abitazioni che, dalle finestre-arredate secondo il gusto dell'abitante, articola la scena urbana attraverso il proprio modo di attrezzare la parete finestrata perimetrale, diagramma urbano e domestico.
Lo scopo iniziale del progetto della facciata principale era ancora più estremizzato, reso il più possibile rispondente ad una teoria di diaframma tra la città e la casa. Si legge negli atti rilasciati al Comune, in una lettera datata il 15 novembre 1956: «Il sottoscritto Arch. Gio Ponti [...] mentre si riserva di inviare le varianti di distribuzione interna dovute alla vendita degli appartamenti (si

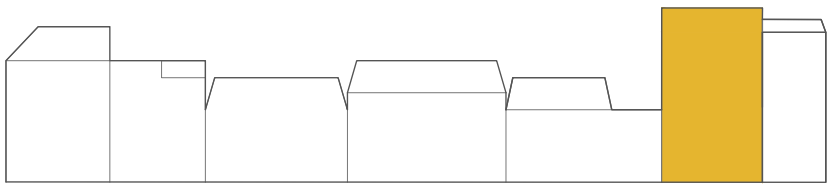
55 BIRAGHI, M., GRANATO, A. (2021) *L'architettura di Milano. La città scritta dagli architetti dal dopoguerra ad oggi*, Hoepli, Milano, pag. 146

Fig 31
Casa Dezza
trasformazioni della cortina

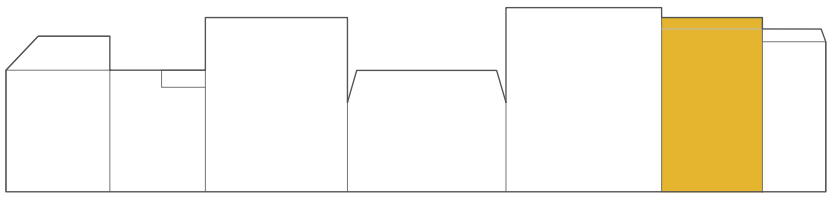
Fig 32
Casa Dezza
prospetto su strada prima variante e progetto realizzato
1:500



1930



1950



2020

tratta di un condominio), presenta alla On. Commissione Edilizia la variante di facciata della casa di via Dezza n. 49 di proprietà della Soc. Imm. *Domus* Attica. La facciata presentata era variatissima nella suddivisione delle balconate perché il progetto era impostato con la massima libertà di divisione interne e voleva prevedere e dimostrare gli effetti di facciata. La realtà è stata molto più regolare e gli appartamenti sono stati venduti o interi o con una divisione mediana. Donde l'attuale facciata, diversa ma più regolare.
Con osservanza,
Gio Ponti»[56]

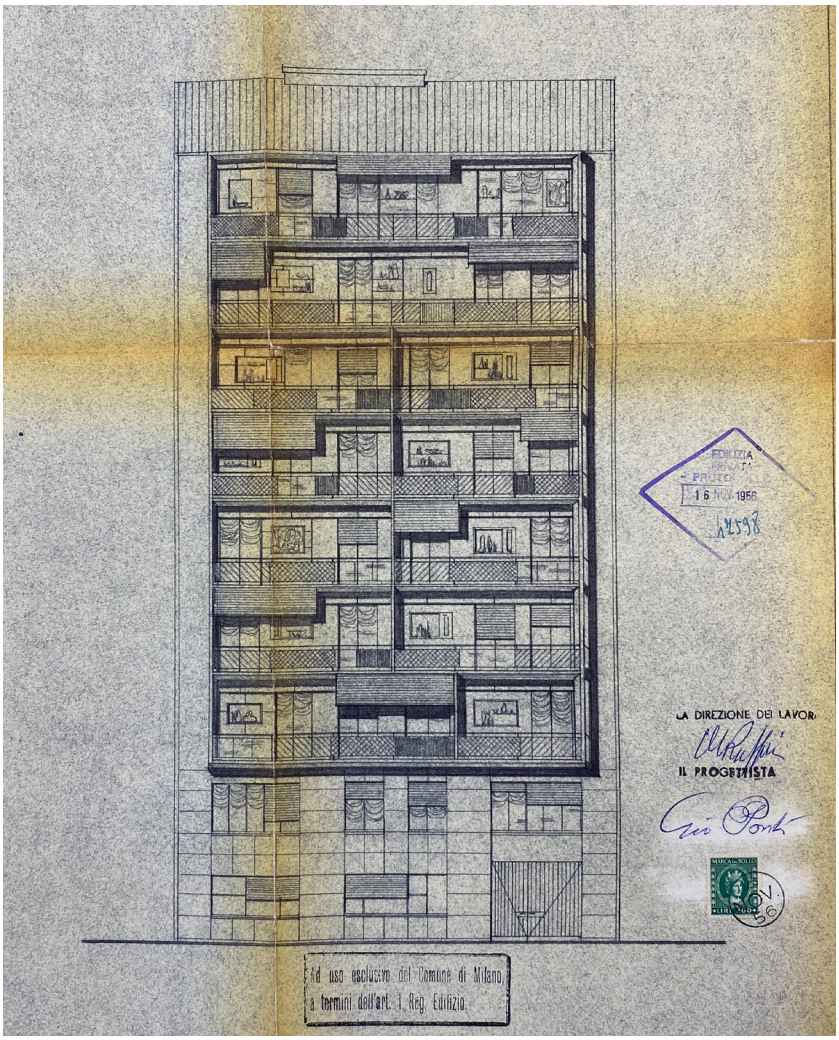
Il prospetto di via Dezza, se da un lato tende ad interpretare la

56 Cfr. Lettera di Gio Ponti in "Domus Attica", in Edilizia Privata, in Atti del Comune di Milano, Archivio Civico, ACM, prot. 211953, n. 211953/47113 FP 54.





Fig 33
Casa Dezza
prospetto del progetto realizzato
ACM, 1958



necessità di modernità e di continuità dell'interno abitato con la città, dall'altro tende a riportare i crriteri dalla cortina tradizionale, anche nel rispetto dei limiti di altezza e volumetria dettati dalla normativa vigente del PRG. Infatti l'edificio che la precede sul fronte di via Dezza, e la anticipa come datazione di costruzione di venti anni, rispetta ancora i canoni tradizionali della divisione in basamento, piano nobile e coronamento. Il progetto di Ponti, sebbene in parte riproponga la triplice ripartizione di facciata, estremizza il concetto di connessione interno-esterno ed il ruolo del

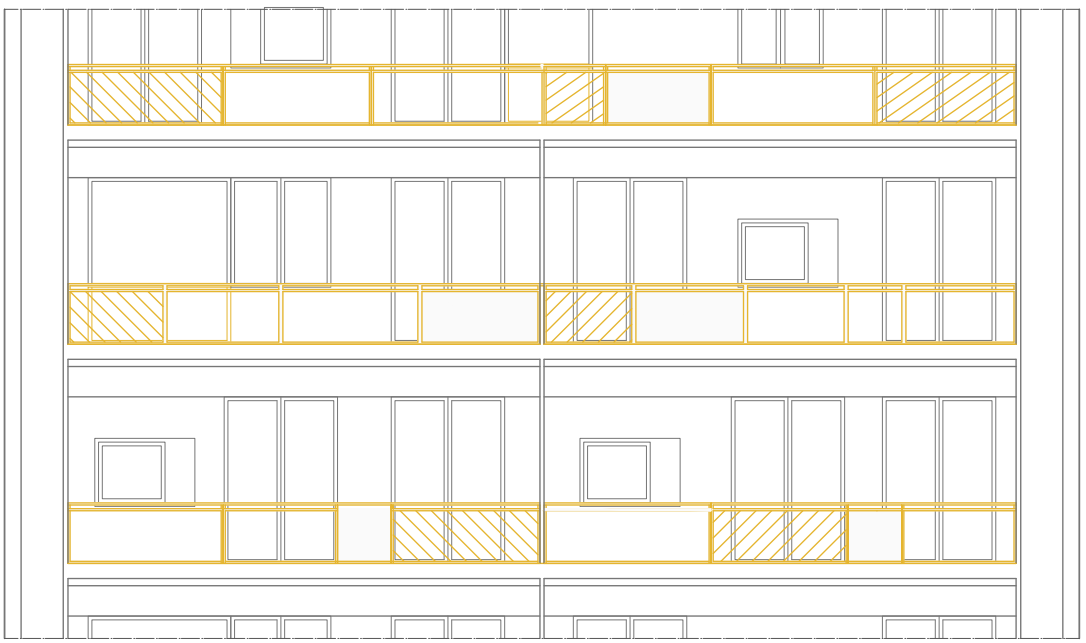


Fig 34
Casa Dezza
prospetto della prima variante
ACM, 1958

«diaframma separatore»[57] attraverso un elemento aggettante che incornicia al suo interno l'alternanza dei pieni e dei vuoti. Alternanza che passa totalmente in secondo piano rispetto gli elementi orizzontali dei balconi, pannelli differenti per forme e colori.
La diretta connessione tra interno ed esterno così come le inven-

57 Cfr. CROTTI, S. (2000) *Figure architettoniche: soglia*, Unicopli, Milano; si utilizzano le parole di Sergio Crotti nel descrivere il prospetto come elemento di filtro tra interno ed esterno.





zioni architettoniche pontiane degli anni ’50, che portano con sé il frutto di tutti i decenni precedenti di lavoro di ricerca, trovano l’espressione in questo prospetto: non una superficie, ma un diaframma. È spazio di transizione e trasmissione.
Le finestre sono pareti trasparenti a cui si appoggiano gli arredi, sono la città che entra e la trama di ciascuna apertura, che così diventa una “finestra-arredata”, sancisce il limite tra l’ambiente privato e il paesaggio «perchè «da dentro» l’esterno si vede sempre attraverso i primi piani dei mobili. E in questo consiste il suo incanto»[58].
Nelle piante dei diversi livelli, la porzione di muro perimetrale di contatto tra la città e la residenza quasi manca: la città sembra entri nella abitazione, attraversa lo spazio di separazione con l’esterno. Allo stesso tempo, la presenza degli elementi di arredo che si affiancano alla superficie vetrata della parete finestrata e la presenza della balconata continua sull’intero fronte principale quasi raddoppiano lo spazio di separazione tra la città e la residenza: è uno spazio di attesa, una soglia, la cui presenza invita ad accedere. In questo modo, la città e l’abitazione sono una continuità progettata: non vi è differenza tra lo spazio esterno e lo spazio interno, tutto è architettura.
Un altro elemento attraverso cui si ottiene questa idea di connessione è il balcone, vero filtro e diaframma abitato che rende tangibili le due realtà. La possibilità di visitare una delle abitazioni ha chiarito maggiormente le caratteristiche peculiari del progetto. Tale appartamento, posto al settimo piano, presenta una pianta ad L, il cui lato lungo rappresenta il nucleo dell’appartamento ed affaccia su via Dezza, mentre il lato corto è costituito dal terrazzo di copertura del blocco dei sei piani sottostanti. Guardando dal terrazzo verso casa, ci si trova ad attraversare un’alternanza di spazi – aperti, chiusi e di nuovo aperti – che si concludono con la città. “Ricordo ancora di quando – afferma ancora l’abitante che mi aperto la sua casa -, guardando verso fuori, Gio Ponti mi disse che attraverso la disposizione delle mensole la luce sarebbe stata filtra-

Fig 35
Casa Dezza
cortina con
progetto realizzato
nel contesto attuale
1:500

Fig 36
Casa Dezza
dettaglio della facciata
1:200

58 PONTI, G. (1956) *Giorno e notte*, in «Domus», n. 320, luglio, pag. 7

Fig 37
Casa Dezza
fotografia storica
ACM, 1958



ta, per dare spessore vivente alla partizione tra interno ed esterno. Lui pensava allo spazio come spazio continuo, come prolungamento della città all'interno dell'abitazione". A proposito dell'invenzione delle finestre-arredate aggiunge: "la finestra-arredata era una novità, perchè ogni condomino ha deciso liberamente come arredarsi lo spazio di filtro. Noi l'abbiamo modificata due volte". Le finestre sono grandi armadiature che separano lo spazio interno da quello esterno, sono trame attraverso cui si vede la città. Abi-

tare Gio Ponti è abitare la città, è sentirsi partecipi perché «l'architettura è per l'uomo»[59].
Lo sguardo penetra dunque l'architettura per poi riappropriarsi dello spazio urbano attraverso un'alternanza di luce ed ombra. Spostandosi all'esterno, sulla balconata, la cornice che limita il sistema di balconate e ne definisce un perimetro presenta delle fessure verticali che accompagnano lo sguardo e lo dirigono all'esterno, anche negli elementi in muratura che delimitano lo spazio. S'intravede quindi, sempre la città.
Lo stesso ingresso, posto lateralmente rispetto al fronte - abbandonando in questo modo i canoni classici del prospetto simmetrico - conduce direttamente nella corte interna e sembra avere lo scopo di porsi come link tra spazio pubblico e spazio semi-privato. La città attraversa l'ingresso con una pavimentazione che sembra condurre, come un flusso continuo, alla corte interna. Continuità sembra essere la parola chiave che guida l'atto progettuale. La pavimentazione che guida l'accesso all'edificio sotto il portale di ingresso e che conduce nella corte è formata da linee spezzate che riprendono l'andamento delle frecce inserite da Ponti nei disegni del piano terra. Analogo trattamento è riservato ai marmi dei primi gradini che conducono al vano ascensore ed al corpo scala: linee spezzate che indirizzano verso un punto, come a ricalcare quelle frecce disegnate da Ponti nei definitivi di progetto consegnati agli Atti[60].
Tutti questi elementi di connessione fanno di Casa Dezza un progetto urbano. Un progetto che si prende carico dei caratteri della città e che mette a sistema le relazioni tra i luoghi dell'abitare.

Fig 38
Casa Dezza
fotografia della
cornice-prospetto

Fig 39
Casa Dezza
esploso della
cornice-prospetto

59 PONTI, G. (1935) *Architettura per noi*, in «Corriere della Sera», 10 febbraio

60 Cfr. Atti "Domus Attica" n. 211953/47113, in Edilizia Privata, Archivio Civico, ACM, Milano.





Fig 40
Ponti e Portaluppi:
Casa Dezza
e Casa Bassanini

Forme di dialogo

La città è un flusso in perpetuo cambiamento, è un aggiornamento di dati continuo nel tempo che si assesta rispetto alle trasformazioni culturali, sociologiche, morfologiche e politiche. L'attitudine ai cambiamenti urbani rende necessario un confronto tra le epoche diverse nello stesso contesto. L'isolato in cui si colloca l'edificio di Casa Dezza, come molte porzioni di tessuto milanese, si è sviluppato nel tempo. La cortina che perimetra l'isolato presuppone integrazioni novecentesche per un impianto di matrice ottocentesca e propone un'alternanza di stili e l'adeguamento del nuovo alla preesistenza. La spazialità moderna trova in questi contesti di complessa configurazione un campo di confronto con i modelli precedenti. Tra i primi edifici del Novecento che hanno aggiornato l'isolato ottocentesco in questione, è da citare Palazzo Bassanini firmato da Piero Portaluppi. L'edifico si inserisce come un tassello e costituisce un infill all'interno di una cortina ottocentesca; il prospetto assolutamente moderno, riprende le tradizionali divisioni in basamento, corpo centrale e coronamento. Il primo piano, si distacca totalmente dal resto dell'edificio: una vetrata a nastro che separa la parte basamentale in lastroni di marmo, dai piani superiori di residenze che presentano una scansione ritmata di balconi aggettanti la cui ringhiera è in ferro colorato. Questo edificio, che precede la costruzione del volume di Ponti, in qualche modo ne agevola l'intenzione di proporre un edificio moderno, "una casa all'italiana", colorata e versatile. Inoltre, mentre nel progetto di Portaluppi si rispetta la posizione centrale del portone di ingresso, nel progetto di Ponti l'accesso si ha lateralmente, attraverso uno spazio che è in continuità con la città.



TERZA FASE
APPLICAZIONE E DIMOSTRAZIONE

Capitolo quarto | Le transizioni urbane come progetto dell'insieme

4.1 Il fronte angolare come caso-studio

«*àngolo* s. m. [dal lat. angŭlus]. – 1. In geometria, a. piano, o più semplicem. angolo, regione di piano compresa tra due semirette, dette lati dell'a., uscenti da uno stesso punto, detto vertice (più propr., i due lati dividono il piano in due angoli, uno minore, convesso, l'altro maggiore, concavo, il quale ultimo contiene i prolungamenti dei due lati) […] Parte di spazio esterno, delimitata dall'incontro di due superfici, muri o pareti: a. di un edificio, formato dall'incontro di due facciate; a. di una strada, formato dalle mura esterne d'un edificio (sinon. di canto o cantonata); e con riferimento a questo, le espressioni dietro l'a., girare o voltare l'a., fare angolo (fare cantonata, di una casa che ha due lati adiacenti su due strade); brachilogicamente, in via Mazzini a. via del Corso (per all'angolo con via del Corso); com. anche le espressioni stanza, appartamento, negozio d'a., che si trovano all'angolo di un edificio. Analogam., a. d'un mobile, d'una cassa, lo spigolo formato dall'incontro di due facce»[1].

La ricerca si concentra pertanto sulla lettura di questa tipologia di edifici e su quella che nel dizionario Treccani viene indicata come la "parte di spazio esterno, delimitata dall'incontro di due superfici, muri o pareti". L'interesse per questa tipologia consiste nel fatto che l'edificio d'angolo occupa una porzione di spazio in cui si incontrano giaciture urbane differenti. In alcuni casi, l'edificio replica un volto, ritenendo più eloquente uno dei due fronti, in altri l'edificio abbandona la sua compattezza per rileggere i due spartiti trovandosi nell'impossibilità di replicare un sistema a due

1 Cfr. Definizione della parola "angolo". Vedi voce "àngolo" nel dizionario Treccani.

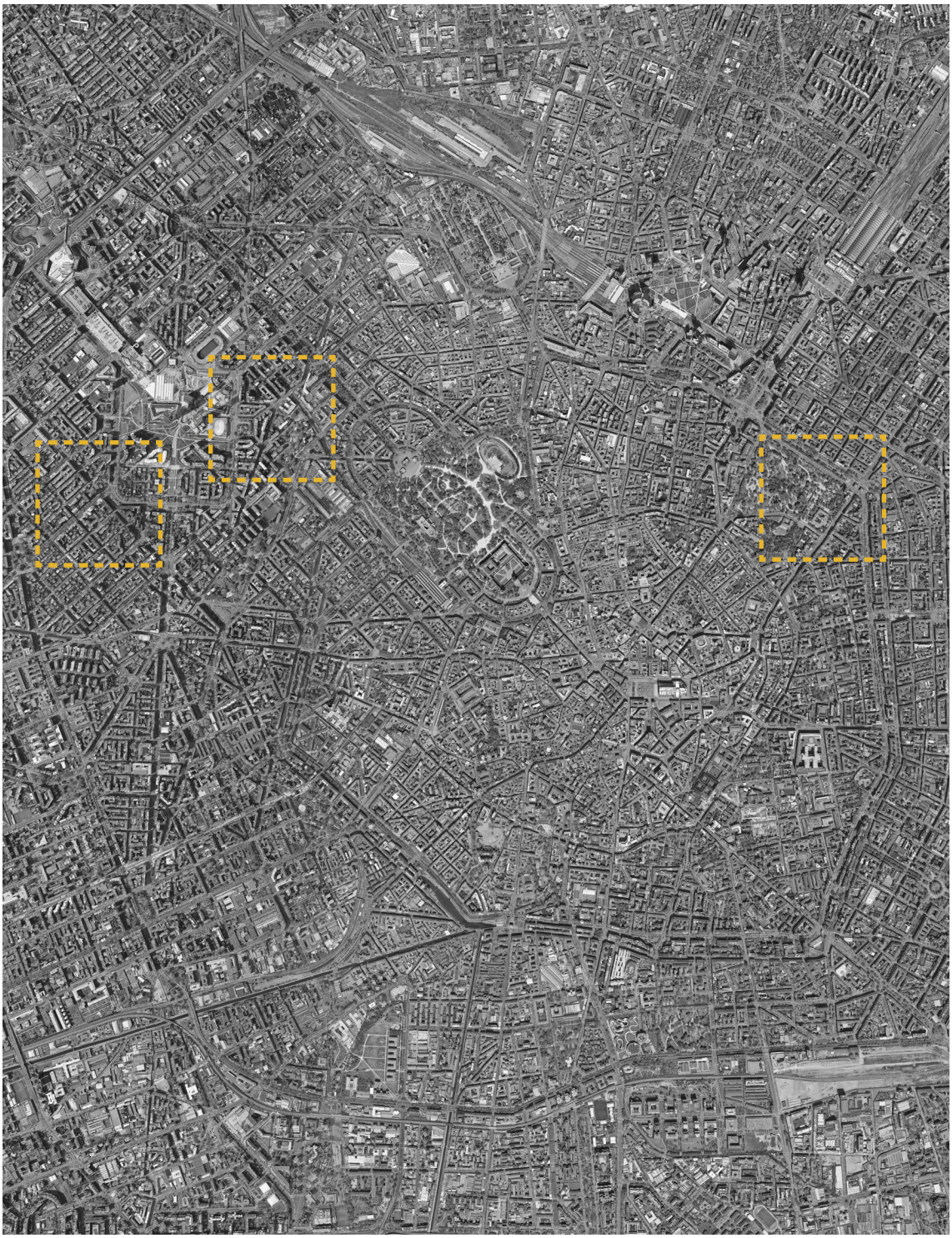


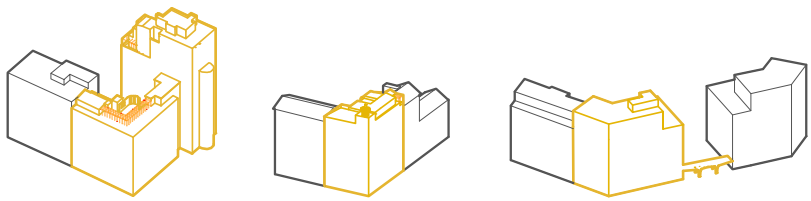


Fig 1
Milano
vista aerea delle
aree dei casi-studio

Fig 2
Milano
inquadramento
dei casi-studio

registri compositivi differenti. I casi-studio di cui ci si occupa in questa trattazione sono Palazzo e Torre Rasini, Casa Domenichino e Casa Nievo.
La ricerca analizza tali edifici tramite due principali chiavi di lettura: il progetto, re-inserito nel tessuto urbano e restituito alla città, mediante un confronto dell'area allo stato di edificazione e allo stato attuale al fine di comprendere le scelte progettuali nel momento della costruzione e confrontarle con la città di oggi per definirne l'attualità; i prospetti, come strumento di lettura del visibile, in una ottica in cui la città è assunta come luogo di percezione del progetto. Si verifica la rispondenza del progetto al contesto urbano mediante lo strumento del confronto del progetto con l'intorno, attraverso i gradi di trasformabilità dei tessuti urbani.
Si utilizza una metodologia che propone una rilettura di tali casi-studio dal to al from, assumendo il punto di arrivo delle ri-

Fig 3
Assonometrie dei tre casi-studio ad angolo



cerche pontiane come punto di partenza. Si riavvolge il rullino della sua produzione progettuale e, ripercorrendo un pensiero, si rintracciano frammenti di un ragionamento che è il risultato di parole tradotte in architettura. Tale metodologia vuole diventare uno strumento di rilettura critica che possa essere applicabile, a partire dai casi-studio selezionati, ad un'ampia casistica di progetti.

Il punto di arrivo delle ricerche pontiane sul prospetto abitabile e sulla «finestra-arredata» si concretizza nel progetto di Casa Dezza, che per tale motivo è preso come caso-campione ed esempio paradigmatico della ricerca. Il progetto di Casa Dezza si utilizza come strumento di messa a fuoco su alcuni elementi progettuali tipici della ricerca pontiana che vengono rintracciati nei casi-studio ed analizzati per comprendere la crescita progettuale e lo sviluppo di un pensiero.

Partendo dagli *Elements of Architecture*[2] di Koolhaas, la ricerca seleziona ed indaga sui luoghi del progetto tramite cui la città penetra l'abitazione, la attraversa generando dialogo costante. Prima lo spazio-finestra, poi l'angolo, la cornice, il balcone, il terrazzo, la soglia, la scala, l'ingresso: strumenti di decodifica del progetto, luoghi che regolano lo scambio dialettico tra casa e città. Sono elementi di un racconto progettuale che trovano il momento di

2 Il volume *Elements of Architecture*, esito della mostra di Rem Koohlaas alla Biennale di Venezia del 2014, si concentra sulla tassonomia degli elementi di dettaglio dell'architettura, considerati come tasselli identificativi ed interpretativi di un edificio. Sono quindici i "Fundamentals" di Koolhaas: la facciata, la finestra, il balcone, il corridoio, la porta, il caminetto, la gradinata, la scala mobile, l'ascensore, l'elemento strutturale. Sono elementi di micro-narrazione con cui si interpretano alcuni aspetti dell'architettura.

massima espressione in Casa Dezza. Rintracciare tali elementi significa ricucire un tessuto di riflessioni che si manifesta nei progetti di Ponti e si sviluppa in modo lineare nella sua produzione progettuale.

Fig 4
Palazzo e Torre Rasini
e i caselli daziari

Fig 5
Palazzo e Torre Rasini
inquadramento
1:5000

Fig 6
Palazzo e Torre Rasini
assonometria

4.2 Palazzo e Torre Rasini

Il progetto

Il progetto di Palazzo e Torre Rasini è una interessante soluzione di edificio urbano d'abitazione. La sua connotazione volumetrica, articolata in due volumi affiancati, risolve al proprio interno i contrasti urbani definiti da altezze, materiali e forme differenti. L'edificio si trova al margine della città vecchia, il suo volume è subito visibile appena varcata la soglia d'ingresso alla città da Porta Venezia, in un sistema urbano scandito dalla contrapposizione di preesistenze storiche e paesaggistiche. Il lotto in cui si inserisce è definito da più elementi: il verde del giardino pubblico settecentesco, oggi denominato Indro Montanelli, la cortina neoclassica ritmata dai palazzi nobiliari prospicienti l'area di intervento ed i volumi dei caselli del dazio di Porta Venezia che segnano l'ingresso alla città e definiscono una visione simmetrica e prospettica a cui il nuovo edificio di Ponti e Lancia fa da sfondo.
Questo sistema tripartito di caratteri urbani ancora oggi mantiene la sua integrità, quasi inalterata nel tempo. La notevole complessità spaziale che caratterizza l'area, rappresenta l'aspetto fondante della proposta progettuale di Ponti e Lancia, che traducono e proiettano tali complessità in un progetto a più linguaggi formali. «Lavorando sulla complessità dei nodi della città, Ponti e Lancia diedero prova di grande abilità tipologica, linguistica e scenografica»[3]: tipologica per la qualità urbana del progetto d'abitazione; linguistica per la risposta unitaria ai diversi registri sti-

3 PIERINI, O. S. (2017) C*ase Milanesi 1923-1976: cinquant'anni di architettura residenziale a Milano*, Hoepli, Milano, pag. 111



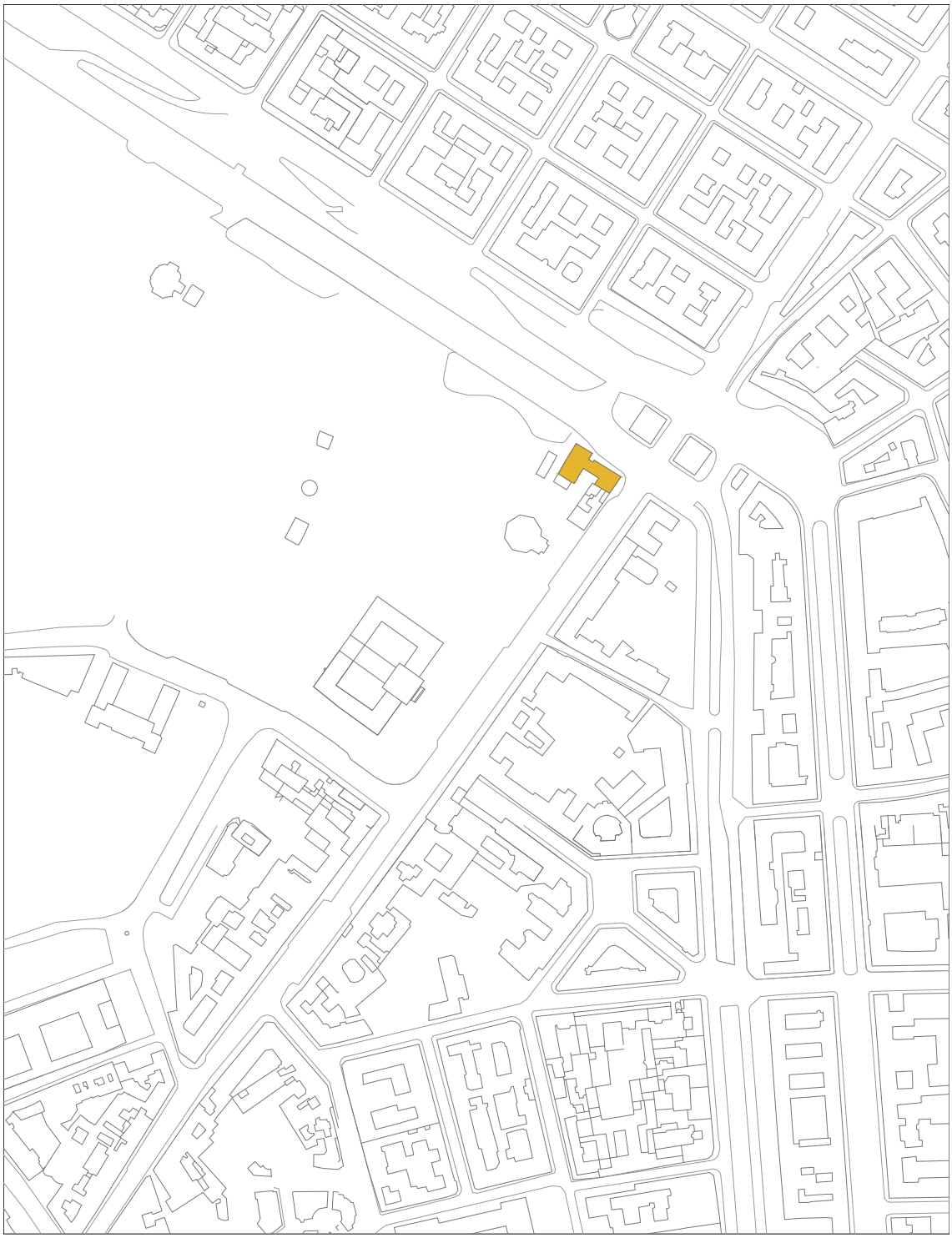








Fig 7
Edificio che occupava l'area dell'attuale Palazzo e Torre Rasini

listici; scenografica per l'impatto urbano del progetto dalle varie visuali. Già dalla volumetria che gli architetti propongono si percepisce l'intento di inserire una porzione urbana all'interno della città. Ponti definisce questo progetto un "pezzo di città" proprio per la complessa volumetria e la soluzione proposta. L'edificio è infatti una composizione di case urbane articolata in due volumi: uno più basso che si accosta alla cortina preesistente e viene concepito con un'altezza simile all'edificio che si trova di fronte per rispettare e riproporre la continuità simmetrica dei Bastioni; uno più alto che si posiziona a chiusura del fronte urbano che guarda verso i Bastioni ed evoca la funzione di torre di vedetta nel punto in cui la cinta muraria limitava la città storica. L'edificio basso è un volume cubico di sei piani che riprende per altezza, massa e morfologia il palazzo Giussani al quale si affianca. La sua compattezza volumetrica si pone quindi in continuità con la cortina restituendo un fronte unitario ed omogeneo al corso Venezia riproponendo la cortina prospiciente. Con un linguaggio moderno declina la tipologia ad angolo che termina il corso Venezia e culmina nella compatta volumetria dei Bastioni. L'edificio alto che completa la

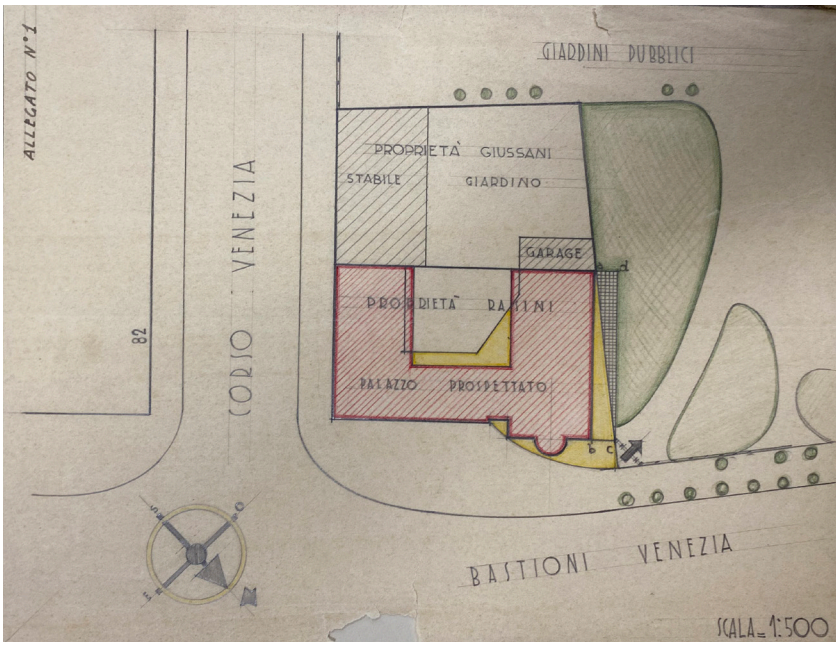


Fig 8
Palazzo e Torre Rasiniin-quadramento storico dell'area
ACM, 1933

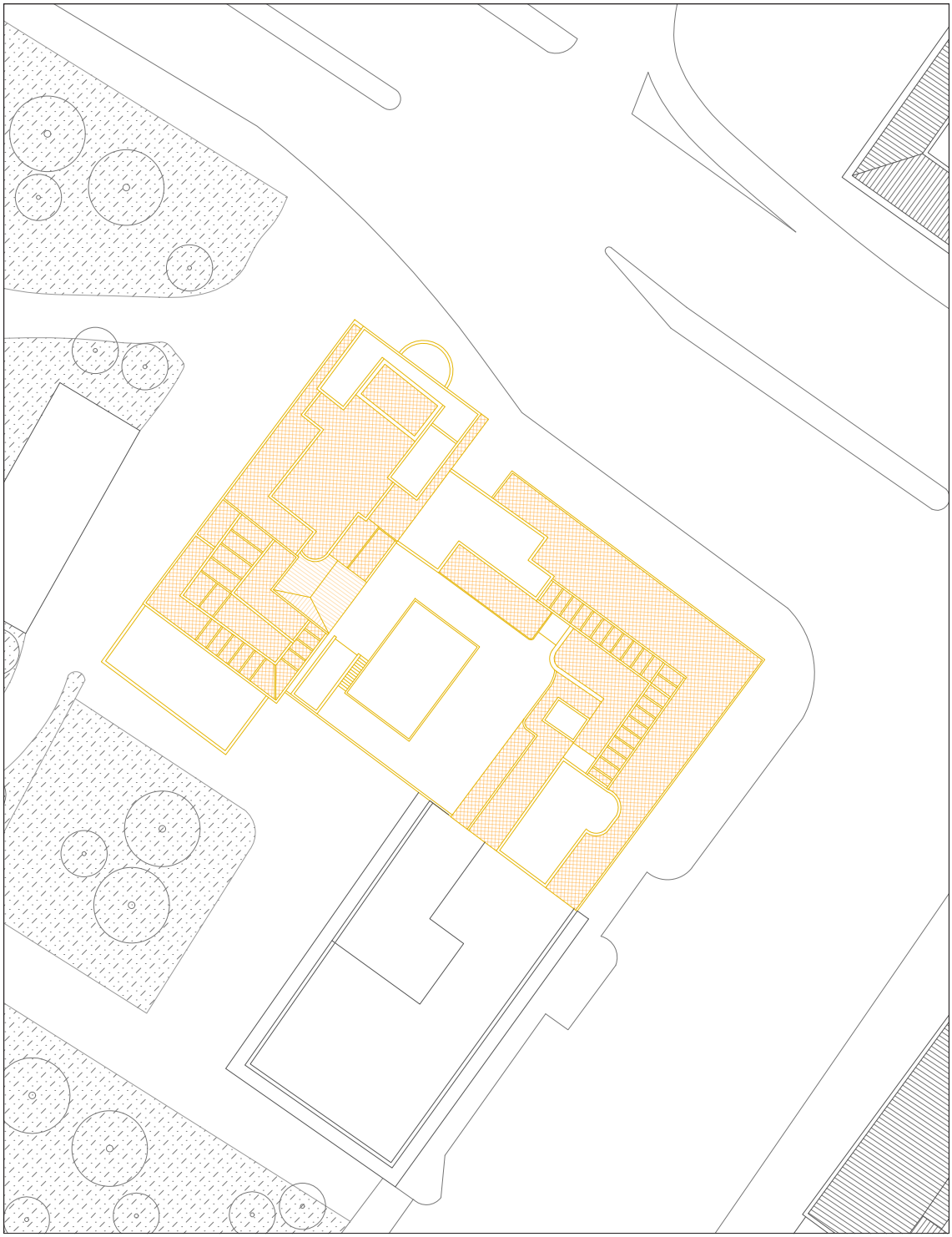
Figg 9-10
Palazzo e Torre Rasini: piante ai diversi livelli
1:500

composizione è al contrario simbolo di rottura con la continuità volumetrica dell'area, è un elemento che irrompe nel ritmo calibrato e misurato degli edifici del contesto liberandosi in uno slancio verso l'alto che contribuisce a conferire un carattere urbano all'edificio. Il suo esile profilo che disegna ii fronte sui Bastioni si contrappone per forme e materiali al corpo basso e interrompe la simmetria del fronte stradale visto dai Bastioni. «Il fronte stretto della torre si snoda alto come un segnale di frontiera»[4] e si palesa come elemento di riferimento visivo dall'asse urbano proveniente da Porta Nuova, arteria stradale che segna la memoria delle mura antiche.

L'edificio si colloca al posto di un rudere preesistente che occupava lo stesso sito ed era composto a sua volta da due blocchi separati: uno seguiva la cortina in corso Venezia e si accostava a palazzo Giussani e l'altro occupava il sito dell'attuale corpo alto ed era ruotato rispetto al filo stradale, ponendosi quasi più come ingresso al giardino retrostante che come continuazione dell'edificio. Nel

4 IRACE, F. (1982) *Milano: urban still life*, in «Domus», n. 624, gennaio, pag. 4





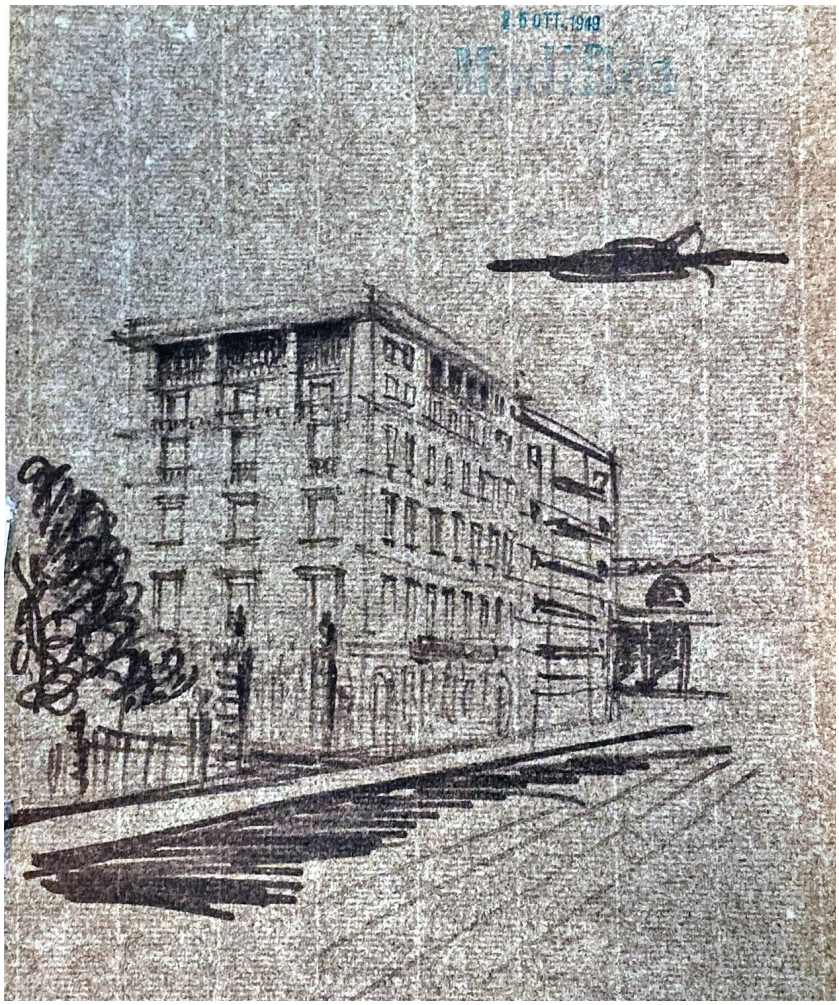


Fig 11
Prospettiva da
Corso Venezia
ACM, 1950

1923, negli Uffici municipali di Milano i fratelli Giovanni e Mario Rasini, proprietari della casa situata all'angolo tra corso Venezia ed i bastioni, siglano una convenzione con il Comune per la demolizione e la costruzione di un nuovo edificio, e chiedono a Ponti e Lancia di studiare una proposta da presentare al Comune. Nel disegno del palazzo i progettisti sembrano avallare una esplicita richiesta del Podestà, tesa a dare ad una parte dell'edificio un'altezza tale da consentirne la vista nel contesto panoramico della città. Nel 1933 il progetto viene presentato al Comune e approvato, così pochi mesi dopo iniziano i lavori del corpo basso prima e dell'edi-

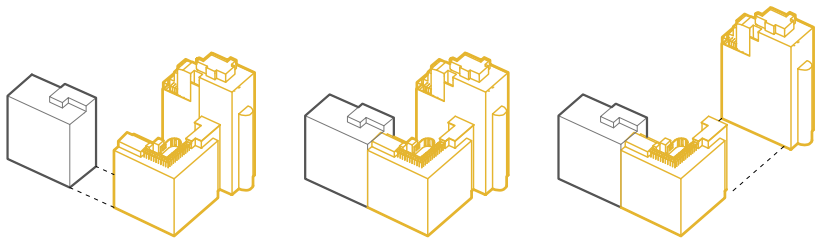
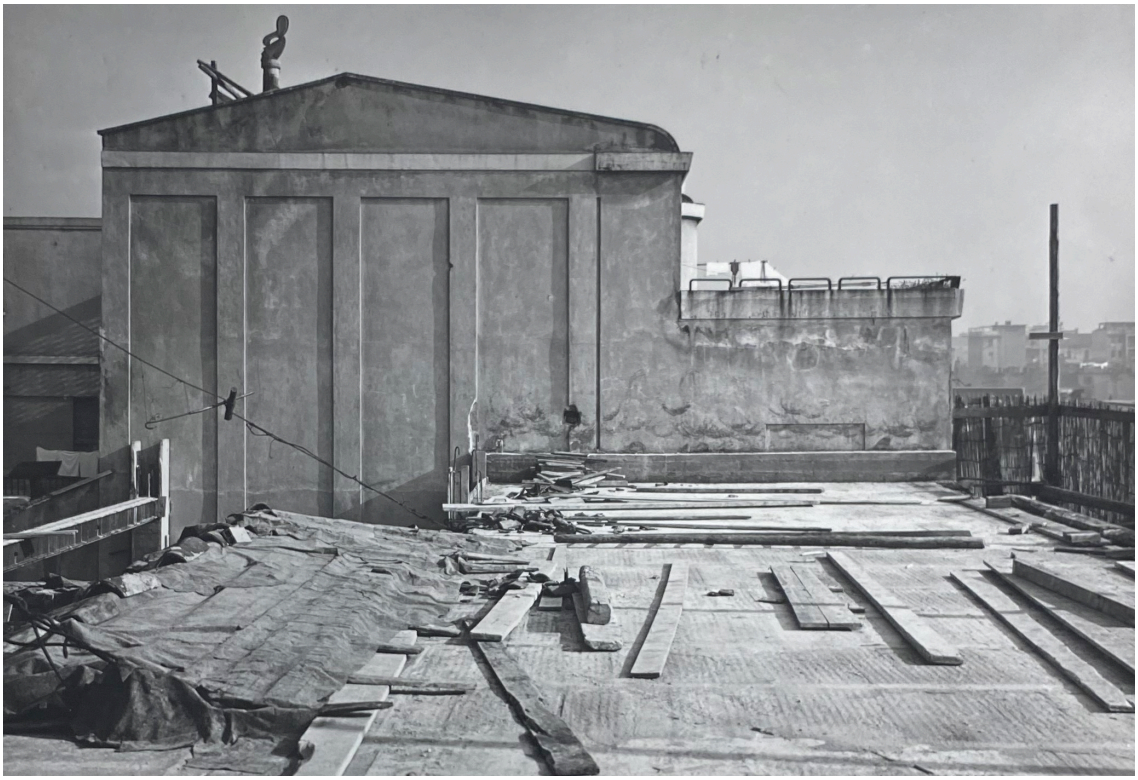


Fig 12
Schema di accostamento di Palazzo e Torre Rasini con l'edificio preesistente

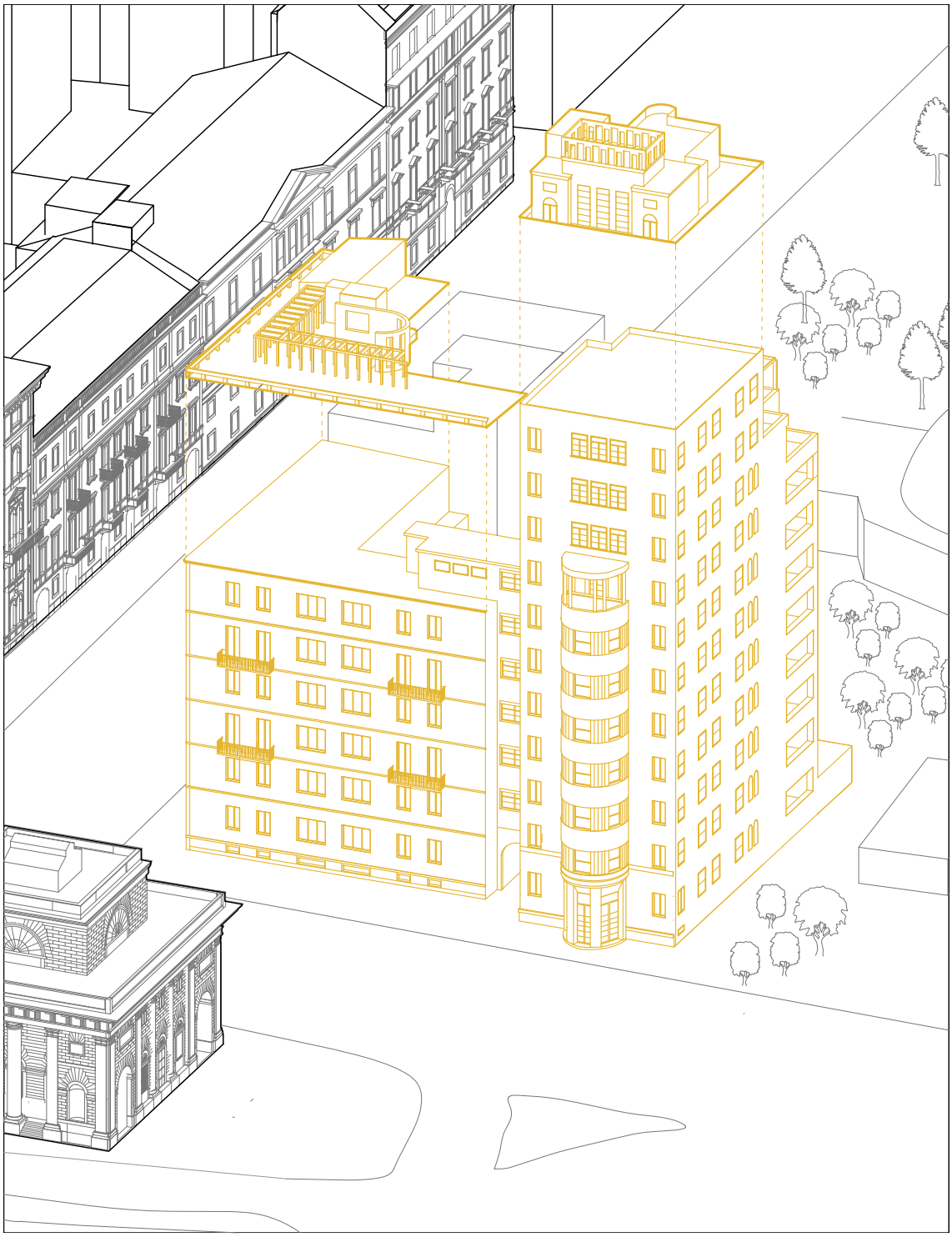
Figg 13-14
Palazzo e Torre Rasini fotografie durante la costruzione
ACM, 1933

Fig 15
Palazzo e Torre Rasini esploso delle coperture-spazi urbani

ficio a torre poi. L'edificio sarà terminato solo l'anno successivo. La florida committenza offre a Ponti la possibilità di presentare alcune tematiche sui cui stava lavorando, come il balcone che serve il più alto numero di appartamenti sottraendo spazio interno agli alloggi dei piani alti che sono serviti da ampi spazi adibiti a verde con il cielo come soffitto.
Le piante del nuovo edificio riflettono l'essenza del duplice volume tanto che già dal piano terra è chiaro l'intento di separare volumetricamente i due blocchi tramite la presenza di due ingressi separati che conferisce maggiore autonomia ai due volumi. Anche nelle piante dei piani superiori è chiaro questo intento che viene sottolineato dall'arretramento rispetto al filo stradale dell'elemento che unisce i due blocchi che si comporta come elemento di giunzione tra i due edifici.
L'articolazione della struttura a travi e pilastri in cemento armato, adottata per entrambe le costruzioni, è leggibile nella soluzione d'angolo delle finestre e nel volume semicilindrico che accoglie le bow-windows della torre, il quale si appoggia alla facciata principale della torre, sporge verso i Bastioni ed è sormontato da un pergolato in grado di anticipare il tema del rapporto con il verde presente nella parte retrostante dell'edificio. A questo volume semicilindrico è affidata tanto la funzione dell'attacco al cielo quanto quella dell'attacco a terra, dove è collocato l'ingresso che è segnalato dalla sporgenza del volume.
In questo progetto Ponti trova la verticalità che tanto aveva cercato nei progetti precedenti. L'edificio si mostra alla città con un volto compatto e unitario e al parco con una veste frammentata, articolata in gradonate e terrazzamenti che degradano verso il







giardino pubblico. È attraverso questi elementi adibiti a verde che si lascia entrare la città nell'architettura e viceversa. Le coperture di questi spazi sono luoghi di filtro che accompagnano in modo graduale il passaggio alquanto netto tra il verde ed il costruito che il luogo propone. A proposito del corpo a torre Ponti, in una relazione datata il 28 marzo 1933, scrive: «Tutto questo corpo, in relazione alla sua funzione pratica ed estetica, è stato concepito come un complesso di elementi giardineschi che partendo dalla zona di verzure raggiungesse, con terrazze, altane e pergole, la sommità della torre, di modo che spontaneo fosse il suo nascere dal giardino al quale la vita della casa sarà spontaneamente legata»[5].
L'attenzione allo spazio aperto all'interno dell'abitazione nasce proprio dalle costanti ricerche progettuali sul tema della compenetrazione degli spazi urbani nella casa e dalla ricerca di una relazione tra i luoghi dell'abitare che viene filtrata attraverso la presenza degli spazi verdi nella casa. «L'apertura, a temi e modi del nuovo linguaggio razionale, la disinibita capacità di eloquio della confortevole scrittura novecentista coniugano così un singolare equilibrio destinato a trovare, nella metafisica vegetazione architettonica del tetto-giardino, un'ulteriore occasione di sublimazione o coesistenza»[6].
In questo progetto prevale lo spirito di coesistenza tra passato e futuro, tra sapienza costruttiva e artigianale, tra valenze stilistiche esasperate ed espressione del semplice gusto moderno, tra esigenze cromatiche e materiche diverse. Contraddizioni che trovano la risposta più concreta nelle molteplici sfaccettature che le eterogenee città offrono.

I prospetti

L'edificio progettato da Ponti e Lancia è allo stesso tempo la continuazione di una cortina, angolo e testata: la cortina si rapporta

5 Cfr. Relazione di Gio Ponti al Podestà Ing. Dorici datata il 28 marzo 1933, in Edilizia Privata, in Archivio Civico, ACM, Milano

6 IRACE, F. (1982) *Milano: urban still life*, in «Domus», n. 624, gennaio, pag. 4

ad una quinta compatta; l'angolo è cerniera tra due giaciture; la testata fa da fondale visivo all'importante arteria che collega Porta Nuova e Porta Venezia e da limite tra il costruito ed il verde.
Ponti descrive tali complessità compositive in una relazione allegata al progetto e ne motiva le scelte: «Alle due masse della costruzione che nel complesso vicendevolmente si integrano e si completano è stata data una diversa veste architettonica pur conservando l'unità stilistica – allo scopo di intonare le fronti all'ambiente su cui prospettano. Al corpo di Corso Venezia, che ha le tradizionali proporzioni di un palazzo e che con palazzi tradizionali si allinea, si è data una classica compostezza affidata all'unitarietà del motivo centrale dei balconi, all'euritmia dei vuoti e dei pieni ed alla nobiltà del materiale, costituito da lastre di pietra dalla base alla gronda. Al corpo, invece, di maggiore altezza era necessario dare movimento di masse e varietà di colori che creasse un elemento pittoresco sullo sfondo di verde. La stretta fronte che prospetta i bastioni s'erge a guisa di torre contrafforzata da un elemento semi tondo che s'arresta al 7° piano. La base sarà rivestita in pietra a cui farà contrasto tutta la parte superiore rivestita in mattoni a vista»[7].
Le varietà urbane con cui si confronta l'edificio vengono assorbite dal complesso architettonico in forma di dissonanze volumetriche e di facciate. Le superfici sono quindi fedeli alla complessità generale del progetto e rispecchiano le differenze contestuali attraverso l'utilizzo di più registri formali. Ponti scrive chiaramente che, nel definire i prospetti dei due edifici affiancati, fa riferimento alle facciate degli edifici con cui si confrontano, in modo tale da rispettare e uniformarsi al contesto preesistente, il cui registro classico imprime una forte impronta cui è impossibile sottrarsi. Per questo motivo, il fronte dell'edificio basso presenta un ingresso centrale ed è impostato su una chiara simmetria che determina ogni scelta. Anche per i materiali utilizzati i due edifici sembrano appartenere a due registri stilistici differenti. Le facciate del corpo alto che si interfacciano con il giardino sono rivestite in Cottonovo per rispettare le nuances calde e terrose della natura. Le piastrelle di

7 Cfr. Relazione di Gio Ponti al Podestà Ing. Dorici datata il 28 marzo 1933, in Edilizia Privata, in Archivio Civico, ACM, Milano



Fig 16
Palazzo e Torre Rasini facciata verso il Bastione di Porta Venezia
ACM, 1935

cotto che vengono utilizzate sono sagomate a punta di diamante per accentuare il contrasto di chiari e scuri e per restituire tridimensionalità al prospetto. Al contrario, il corpo basso è rivestito in lastre in marmo LASA che viene definito marmo eterno[8]. Qui è il materiale di rivestimento, la pelle dell'edificio, a dettare le misure scandendo una griglia secondo cui vengono impaginate le bucature delle facciate. Il rivestimento marmoreo si contrappone per porosità e levigatura al vibrante rivestimento in klinker del corpo

8 Cfr. «Domus» n. 85, pag. 21. La pubblicità delle lastre di marmo LASA attraverso una fotografia del Palazzo Rasini appena realizzato. Nella foto si vede la Torre Rasini in costruzione.

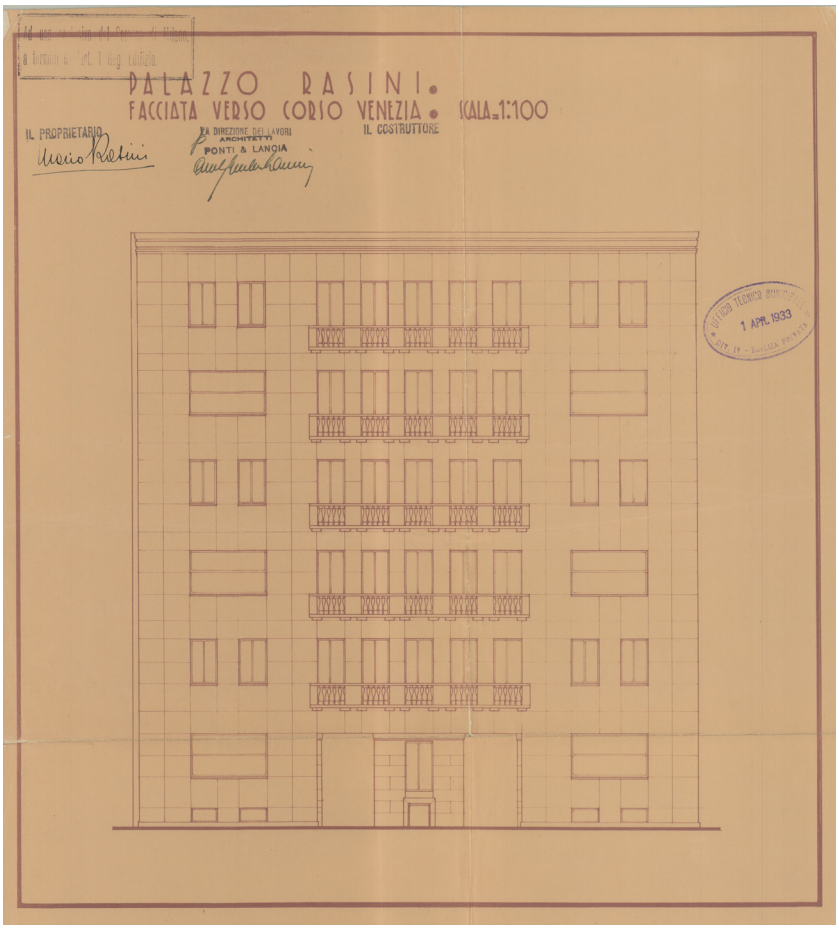


Fig 17
Palazzo e Torre Rasini
facciata verso Corso
Venezia
ACM, 1935

alto, e ricopre il volume con una superfice liscia e levigata. Due registri formali tenuti insieme da una composizione architettonica il cui contrasto genera forme di equilibrio. Il corpo basso un cubo levigato, rigido, chiuso in sé stesso; il corpo alto un elemento dinamico che volge sguardi diversi alla città. Passato e futuro, tradizione e modernità si ritrovano in questo complesso progetto in cui i contrasti sono la chiave di lettura.
Le divergenze stilistiche dei due volumi trovano il modo di coesistere in un altro luogo di filtro tra l'interno e l'esterno: la copertura dei due edifici. Qui un solo registro formale attraversa gli spazi dell'architettura, tanto privati quanto pubblici attraverso una superficie che si fa volume.

Fig 18
Palazzo e Torre Rasini
facciata verso il Bastione
di Porta Venezia
1:500

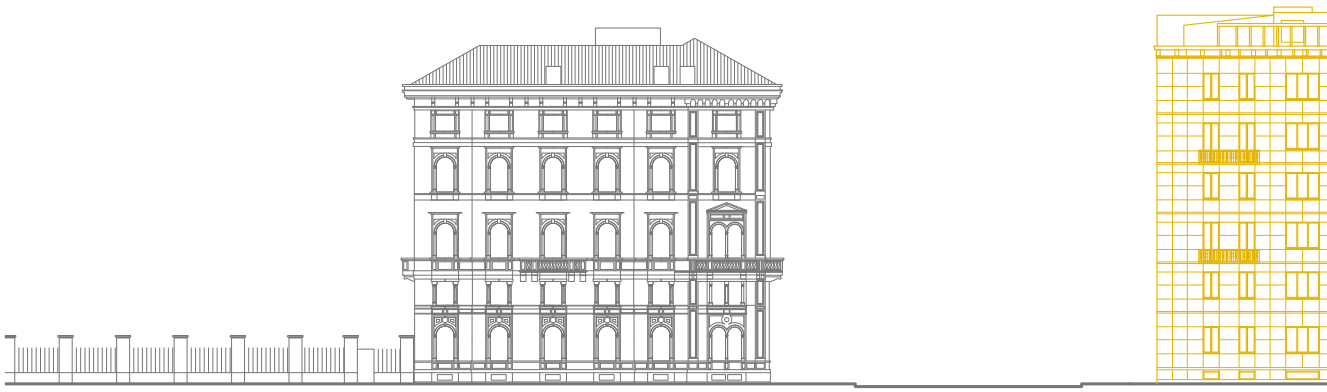
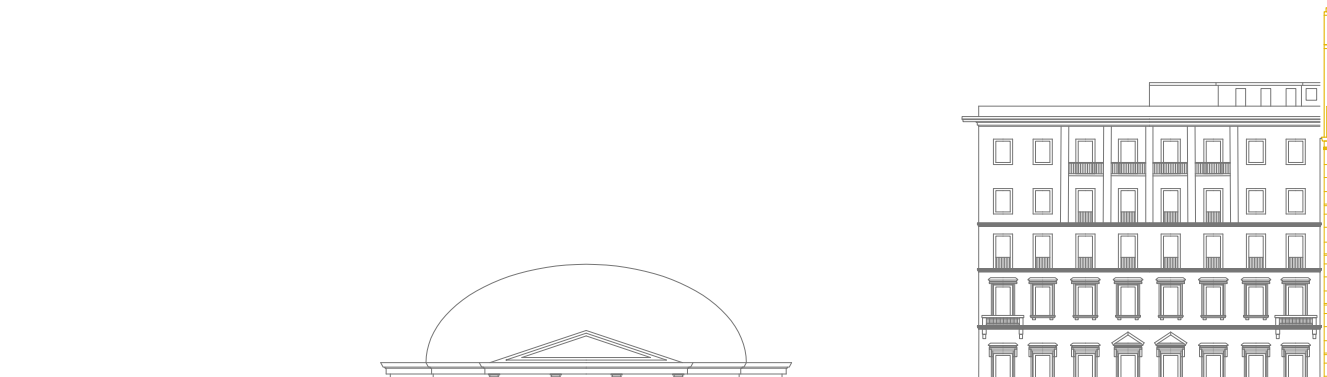


Fig 19
Palazzo e Torre Rasini
facciata verso Corso
Venezia
1:500





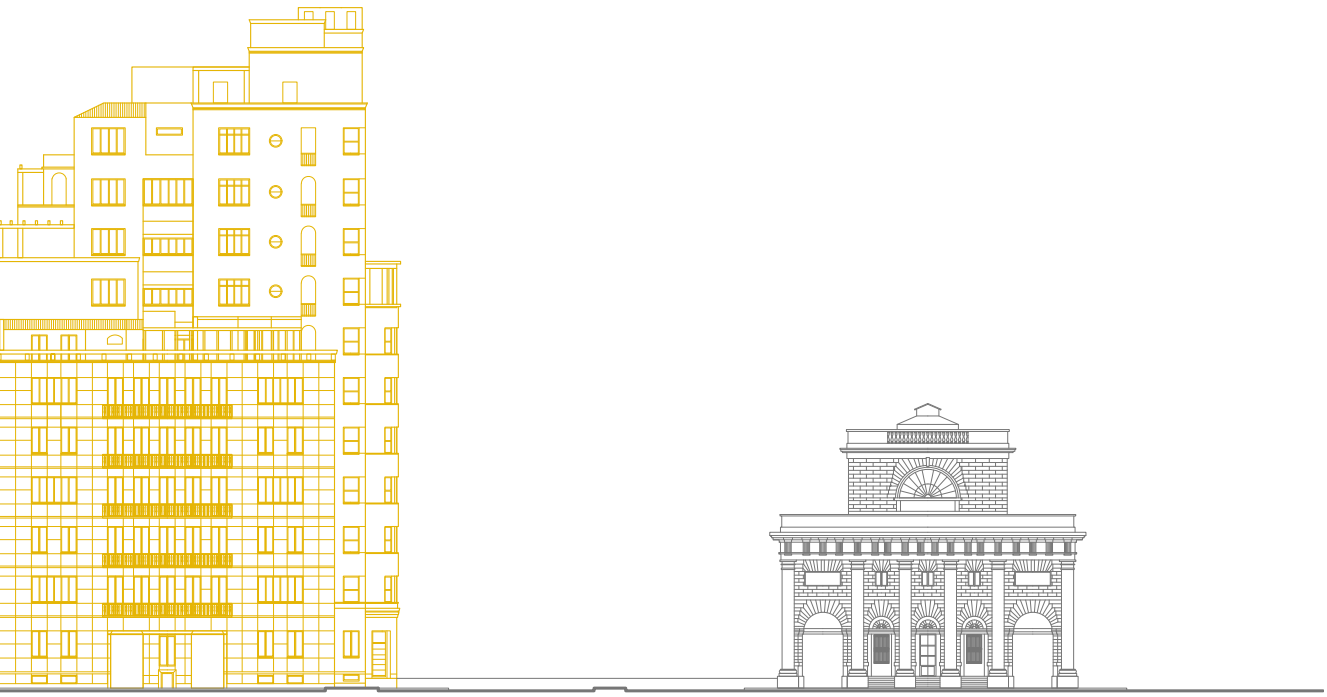
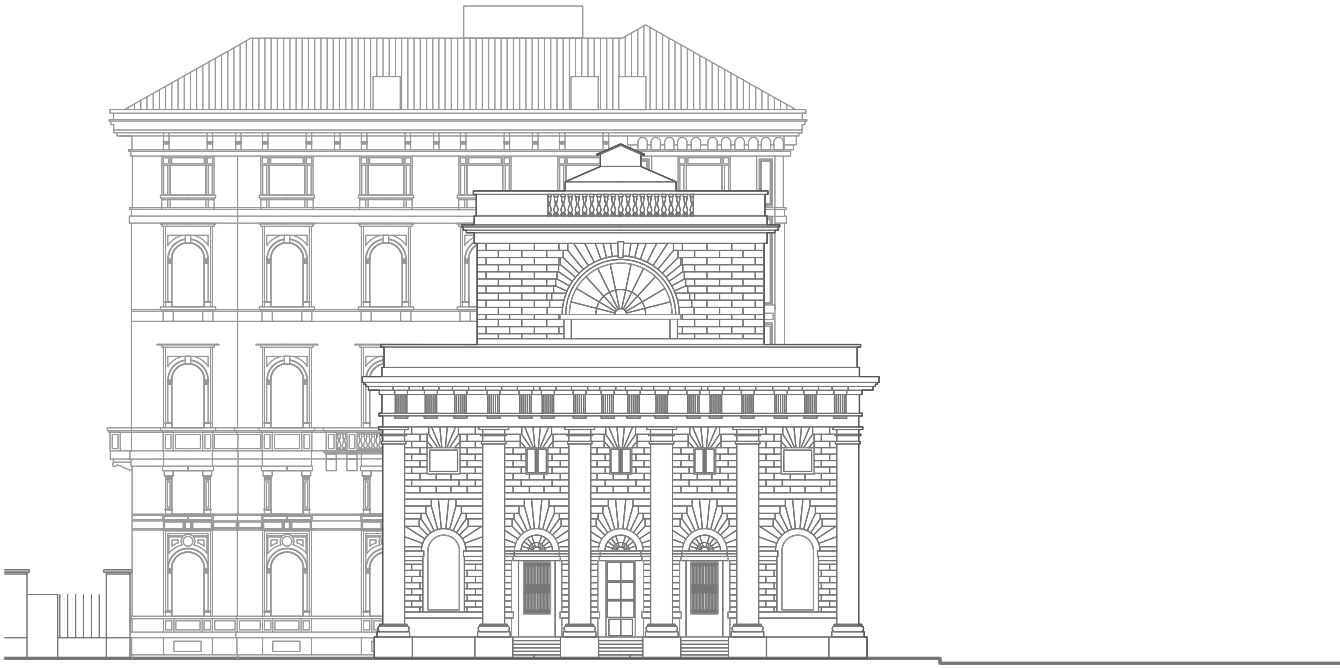
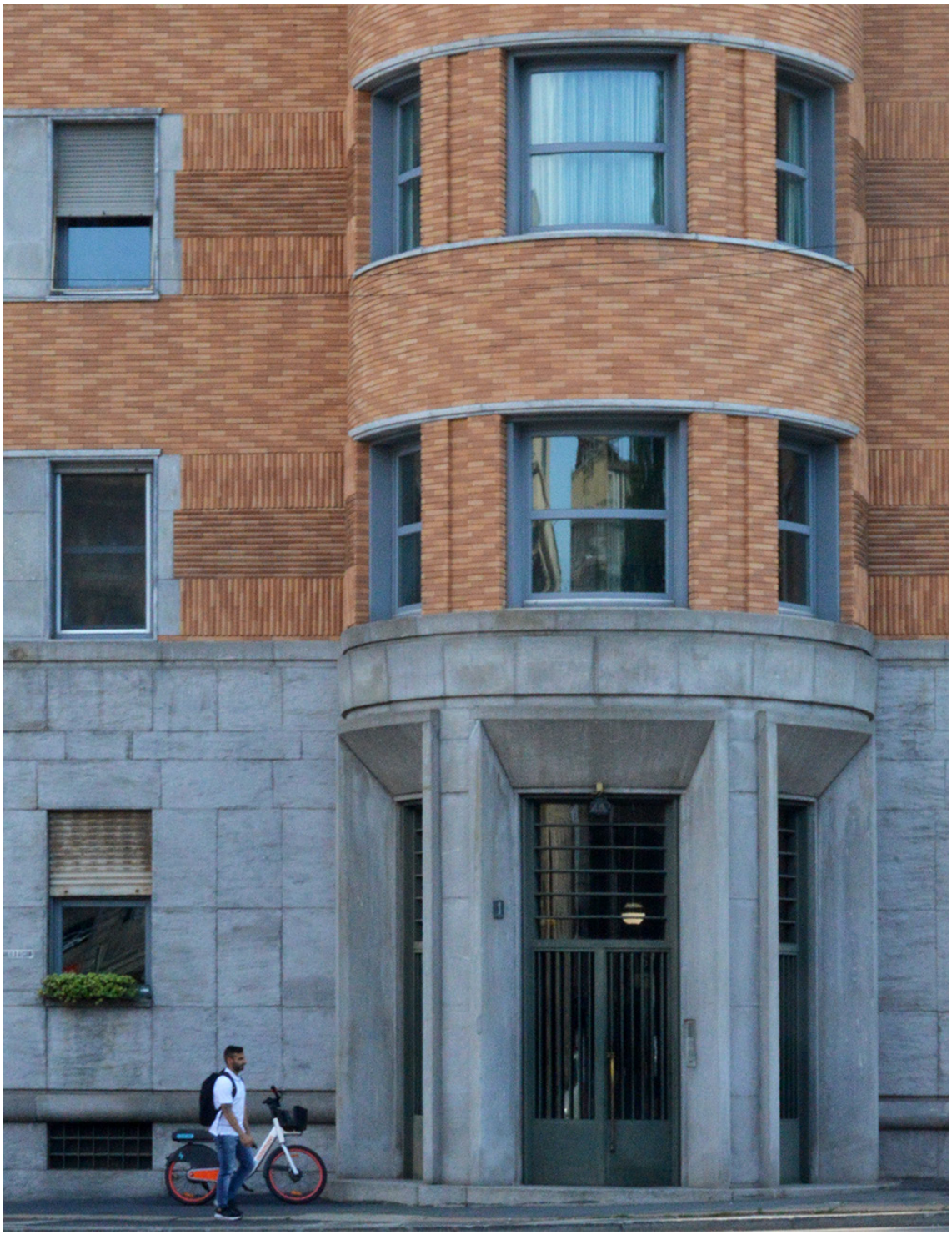


Fig 20
Palazzo e Torre Rasini:
facciata da Corso
Buenos Aires
1:350







La coesistenza tra questi intarsi urbani come tra i due blocchi differenti si traduce in termini architettonici attraverso alcuni elementi posti all'ultimo livello che per le loro funzioni sono tanto urbani quanto domestici: porticati, pergolati, passaggi, archi, porte, panche sono gli elementi che determinano la permanenza della città all'interno dell'edificio. Sono gli elementi di unità compositiva che legano le differenze formali dei due edifici, sono gli elementi attraverso cui la casa si mostra alla città e si apre verso di lei, sono i modi attraverso cui l'architettura trova una corrispondenza con il fatto urbano.
Questi elementi riprendono l'idea delle coperture praticabili dei Bastioni che consentivano di avere uno sguardo privilegiato sulla città. L'edificio diventa così un elemento di attraversamento all'interno di un sistema urbano, e l'altezza dell'elemento-torre consente di ottenere un punto di vista ancora diverso sulla città che può essere osservata ed ammirata attraverso le coperture ed i tetti delle abitazioni. Abitare il quinto prospetto è uno dei punti chiave della ricerca che Ponti conduce sulla verticalità degli edifici che poi culmina nell'espressione pontiana del Pirelli.

Fig 21
Palazzo e Torre Rasini
dettaglio
del prospetto

Fig 22
Casa Domenichino
inquadramento
1:5000

Fig 23
Casa Domenichino
fotografia attuale

4.3 Casa Domenichino

Il progetto

Il progetto per abitazioni di Casa Domenichino è un interessante esempio di architettura milanese d'angolo. L'edificio è posto nella intersezione tra via Domenichino, una strada introdotta dal nuovo PRG del 1930, e via Monte Rosa, importante arteria che collega l'area con la città storica. Occupa la posizione angolare di un isolato, ne definisce le due cortine e si attesta come fondale dell'attuale piazza Amendola.
L'edificio si colloca nella zona di espansione novecentesca, al limite della ex piazza d'Armi dove viene costruita la nuova area fieristica della città a partire dagli anni Venti. L'insula che accoglie l'edificio replica un sistema di griglie che si sviluppa ai margini della città

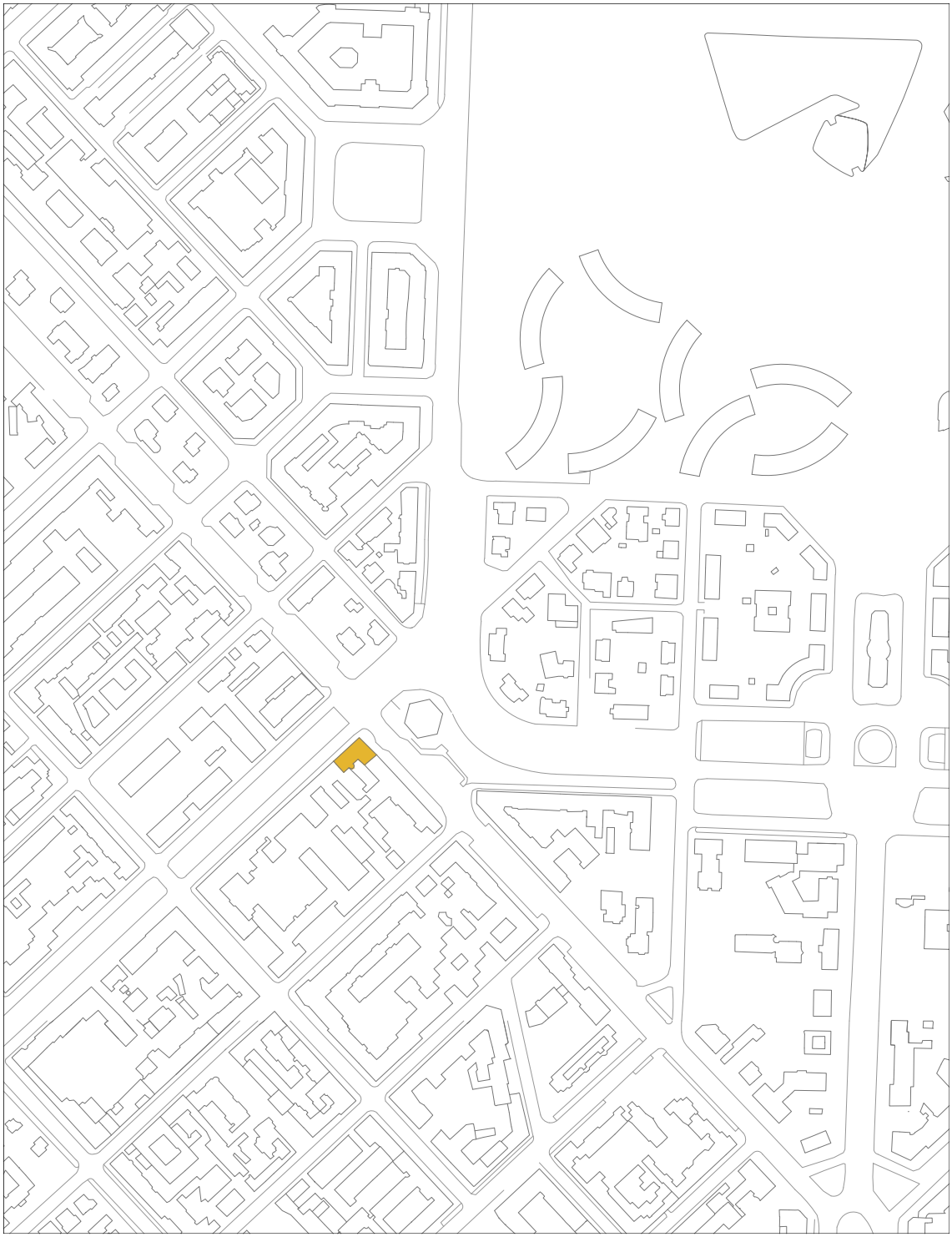




Fig 24
Casa Domenichino
planimetrie di confronto
del contesto
anno 1930
anno 2020
1:5000



storica a partire dall'area dello Scalo Sempione, che risultava elemento di limite del centro urbano. L'asse stradale di corso Sempione detta le giaciture dell'intera area di espansione, a cui via Monte Rosa e le vie successive si dispongono parallelamente, mentre via Domodossola, posta ortogonalmente a corso Sempione, attraversa l'area fieristica e confluisce nell'attuale via Domenichino che ne è la diretta continuazione a partire dal Piano Regolatore del 1930 che le da il nome.
Il quartiere rimase periferico finchè lo Scalo non smise di fungere da asse ferroviario. Oggi, con le trasformazioni dell'ex area fieristica, è da considerarsi centrale rispetto ad una città in continuo cambiamento. Lo sviluppo urbano degli anni Trenta aumenta la densità anche in quest'area, pertanto la maggior parte degli edifici dell'isolato viene realizzato tra il 1930 e il 1940, fanno eccezione pochissimi edifici degli anni Venti e degli anni Sessanta. L'area si intensifica a tal punto che oggi gli isolati sono compatti, su impianto di una città ottocentesca basata su un sistema a griglie che si contrappone alla originaria città radiocentrica.
Quando è stato costruito l'edificio, sebbene facesse parte di un progetto di espansione urbana già predisposto, giaceva quasi isolato su ogni lato. Il fronte su via Domenichino si apriva su un orizzonte aperto, in quanto il fronte prospiciente non era ancora stato edificato, mentre l'assetto urbano su via Monte Rosa era per certi versi già più simile alla città di oggi. Le due cortine si sono man

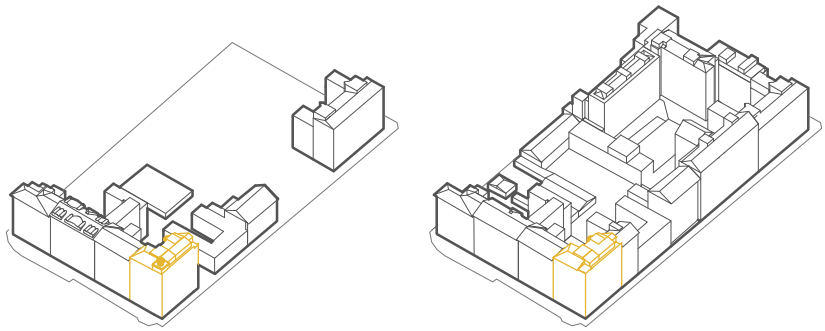
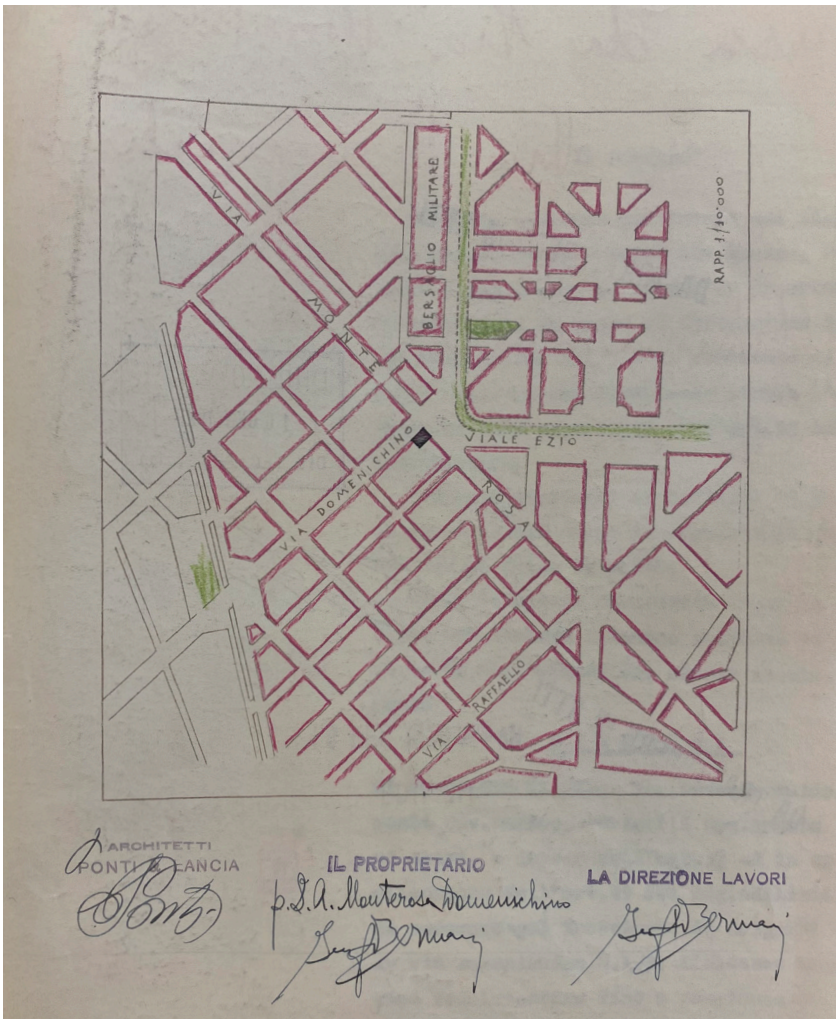


Fig 25
Casa Domenichino
volumetrici di confronto
del contesto
anno 1930
anno 2020

mano densificate, arrivando a configurare dei fronti compatti.
L'edificio di Ponti si rapporta quindi a due aree urbane differenti: su via Domenichino il sistema di alternanza insulae-strade determina un rapporto edificio-strada-edificio, su via Monte Rosa il sistema cortina è definito da un sistema di relazioni spazialmente più aperto, sia per l'affaccio sulla piazza sia per la presenza di edifici bassi, villette unifamiliari della città preesistente. Casa Domenichino volge quindi lo sguardo verso una città frammentata che funge da cerniera tra la struttura reticolare a maglia rettangolare di via Domenichino e l'area fieristica delimitata da un perimetro quadrangolare.
In questo luogo denso di intrecci, in cui la città compatta dialoga con la città frammentata e l'isolato si interfaccia con la strada e con la piazza, Ponti e Lancia progettano un edificio misurato, che riesce a mantenere saldo il rapporto con la tradizione attraverso la sua volumetria tripartita e le decorazioni che, seppur modeste, riportano i canoni della città di inizio secolo, una città pronta alla modernità ma rispettWWosa delle proprie origini.
Si tratta di uno dei primi edifici realizzati da Ponti in collaborazione con Lancia. Il progetto è di chiara espressione pontiana perché rispecchia le ricerche che prendono forma agli esordi della sua carriera per poi essere condotte per tutta la sua ricerca progettuale. Infatti nello stesso anno in cui sta lavorando al progetto definitivo per Casa Domenichino, Ponti pubblica nel primo numero

Fig 26
Casa Domenichino
planimetria storica
del contesto redatta e
firmata da Gio Ponti
ACM, 1933



di «Domus» un articolo intitolato *La casa all'italiana*, in cui sono raccolti i pensieri sul ruolo della casa, una casa confortevole che rappresenti «una misura per i nostri stessi pensieri»[9]. Una casa urbana, moderna, tradizionale, adatta, esatta.
L'importanza di questo progetto, oltre al motivo indicato, sta anche nell'essere il primo progetto milanese in cui Ponti inizia ad allontanarsi dallo stile classicista che lo aveva influenzato fino a

9 PONTI, G. (1928) *La casa all'italiana*, in «Domus», n. 1, gennaio, pag. 2

quel momento. Casa Domenichino può essere definita come il momento di svolta e di passaggio «dal linguaggio ancora pervaso dalla decoratività degli anni Venti alla ricerca successiva verso più sobrie volumetrie e studi più approfonditi e curati delle distribuzioni planimetriche»[10].

Ponti parla dei suoi primi progetti come di edifici che prendevano «forma da una forma»[11], attraverso l'interpretazione di elementi ripresi da un repertorio stilistico da replicare. Il progetto d'abitazione in via Randaccio è ad esempio una citazione storica «intessuta di riferimenti colti»[12] dietro cui si nasconde l'architettura. Se Casa Randaccio risente fortemente dell'imprinting stilistico del primo ventennio del Novecento, tanto che Reggiori lo aveva minimizzato come un «colorato disegno ornamentale»[13], Casa Domenichino viene definita come «un vero passo innanzi nel cammino di Ponti e Lancia. Nell'edificio si rivedono ancora gli elementi loro tradizionali, ma è facile riconoscerli più sveltiti, appena usati laddove indispensabili. Soprattutto, qui è la massa che, sfrondata di ogni inutilità, fa l'architettura: massa, materiali e colori»[14]. Non più un disegno, ma una massa, un volume, un corpo. Per tali ragioni questo progetto rappresenta il punto di partenza sulle ricerche pontiane, sui temi degli elementi di filtro, sulle balconate aggettanti, sugli ingressi, sugli scorci prospettici dall'interno verso l'esterno. Il progetto di via Domenichino è ancora influenzato dai tradizionalismi della casa milanese, in cui la staticità strutturale, data dalla struttura mista, solo in parte alleggerita dall'uso del cemento armato, rende l'edificio ancora soggetto all'alternanza in facciata di pieni e vuoti e dalla sequenzialità degli ambienti divi-

10 GRAMIGNA, G., MAZZA, S. (2001) *Milano. Un secolo di architettura milanese dal Cordusio alla Bicocca*, Hoepli, Milano, pag. 122

11 PONTI, G. (1957) *Amate l'architettura. L'architettura è un cristallo*, Vitali e Ghianda, Genova, (II Ed. Rizzoli, Milano, 2008), pag. 53

12 CIMOLI, A. C. (2019) *Casa in via Randaccio. Milano*, 1924-1926, in IRACE, F., CASCIATO, M. (2019) *Gio Ponti. Loving architecture*, Forma Edizioni, Firenze, pag. 62

13 REGGIORI, F. (1926) *Villa a Milano in via Randaccio degli architetti Emilio Lancia e Giovanni Ponti*, in «Architettura e arti decorative», vol. VI, pag. 568

14 REGGIORI, F. (1930) *Casa a Milano in via Domenichino angolo Monte Rosa*, in «Architettura e arti decorative», vol. X, vol. II, pp. 547-556



ARCH. GIOVANNI PONTI ED EMILIO LANCIA: CASA D'ABITAZIONE A MILANO IN VIA DOMENICHINO ANGOLO VIA MONTEROSA. - VEDUTA D'ANGOLO.

si in modo tradizionale. Nonostante questo limite strutturale, il progetto presenta notevoli forme di dialogo e di apertura verso il contesto.

Il terreno dove sorge il nuovo edificio viene acquistato contestualmente con il lotto adiacente per cui i due edifici vengono progettati in modo abbastanza simile, come mostrano alcuni disegni dell'attacco a terra e dell'attacco al cielo. Due forme ad L che insieme definiscono un'area rettangolare destinata ai cortili interni.

Casa Domenichino prende la propria dimensione volumetrica dall'angolo, a partire dal quale si modula ricalcando il limite dell'isolato e disegnando una pianta ad L, che si congiunge con le cortine sui due fronti-strada. L'edificio si sviluppa in otto piani fuori terra e mantiene la tripartizione in fascia basamentale, corpo centrale e coronamento. L'ultimo livello, che diviene il nuovo piano nobile per lo sguardo ampliato verso la città, si arretra rispetto al fronte stradale per accogliere un balcone a tutta lunghezza su via Domenichino.

L'ingresso, posto in via Domenichino, sembra posizionato in modo tale da scomporre la pianta ad L in due blocchi rettangolari distinti. Questo ruolo viene ripreso anche sotto l'aspetto funzionale, perché l'ingresso dell'edificio dà accesso a due corpi scala che servono le due tipologie di alloggi, uno con il duplice affaccio, l'altro con vista solo su via Domenichino. Una cornice tiene insieme due bucature di dimensioni uguali. Questa conformazione simmetrica degli accessi tende a far pensare a due portali di ingresso all'edificio, ma di fatto l'ingresso è unico e conduce ad un atrio, elemento di snodo da cui si accede ai corpi scala mentre l'altro accesso porta al garage seminterrato. Gli alloggi sono due per ogni piano, a partire dal piano rialzato, mentre all'ultimo piano è collocato un solo alloggio che dialoga con entrambi i sistemi urbani della piazza e della strada. L'ultimo piano non gode di tutta la superficie, poichè i limiti di altezza imposti su via Monte Rosa, non permettono l'abitabilità del piano che, per tali ragioni, viene in parte adibito a deposito.

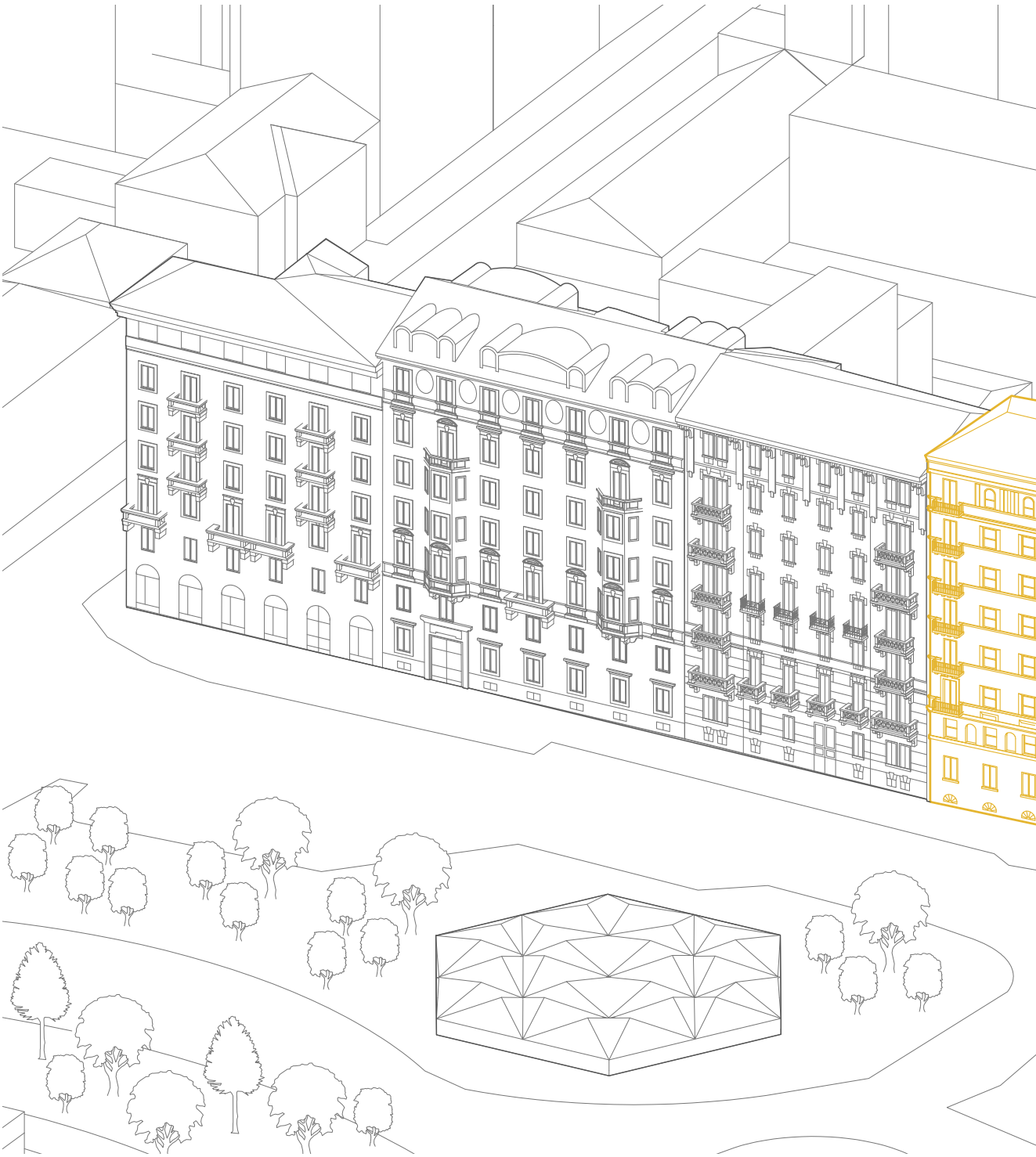
L'edificio costituisce il punto di snodo, il momento in cui Ponti si distacca dai rimandi classici per stabilire una conversazione matura tra passato e presente. È un edificio in cui persiste l'im-

Fig 27
Casa Domenichino
fotografia storica

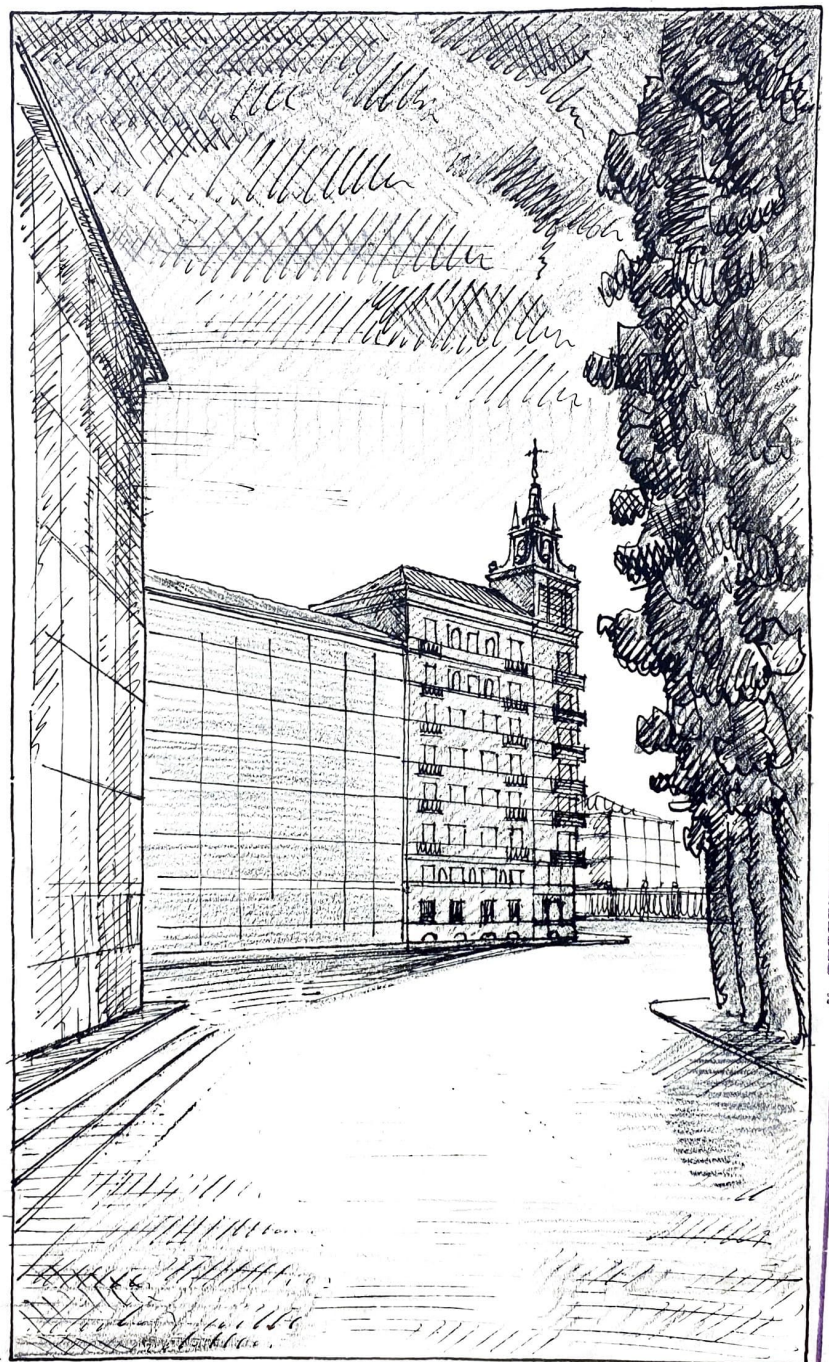
Fig 28
Casa Domenichino
assonometria
dell'edificio nel contesto

Fig 29
Casa Domenichino
vista prospettica
ACM, 1933

Figg 30-32
Casa Domenichino
pianta piano terra
piano tipo
ultimo piano
1:500







VISTA DA VIALE EZIO

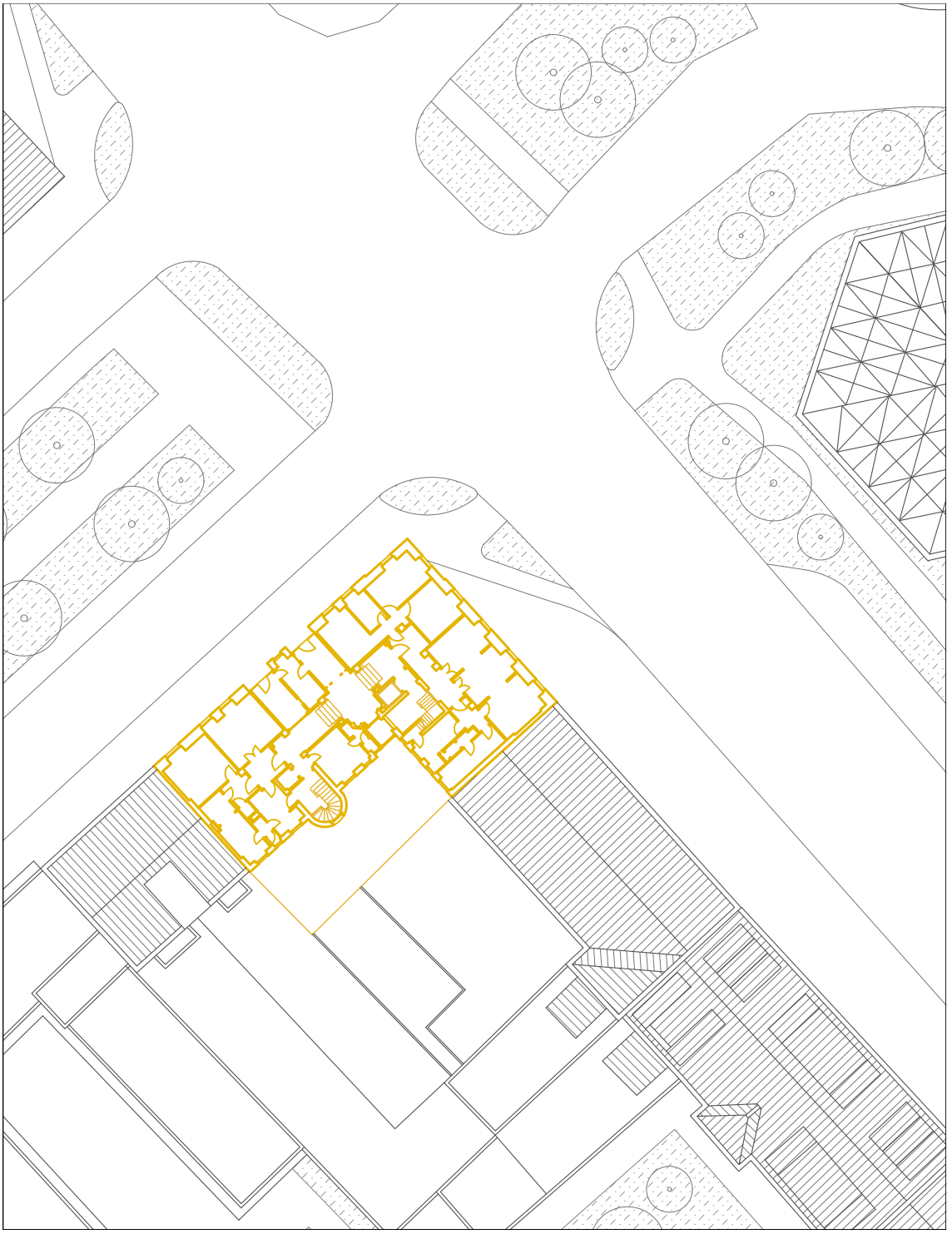
ARCHITETTI
PONTI - ELLANCIA

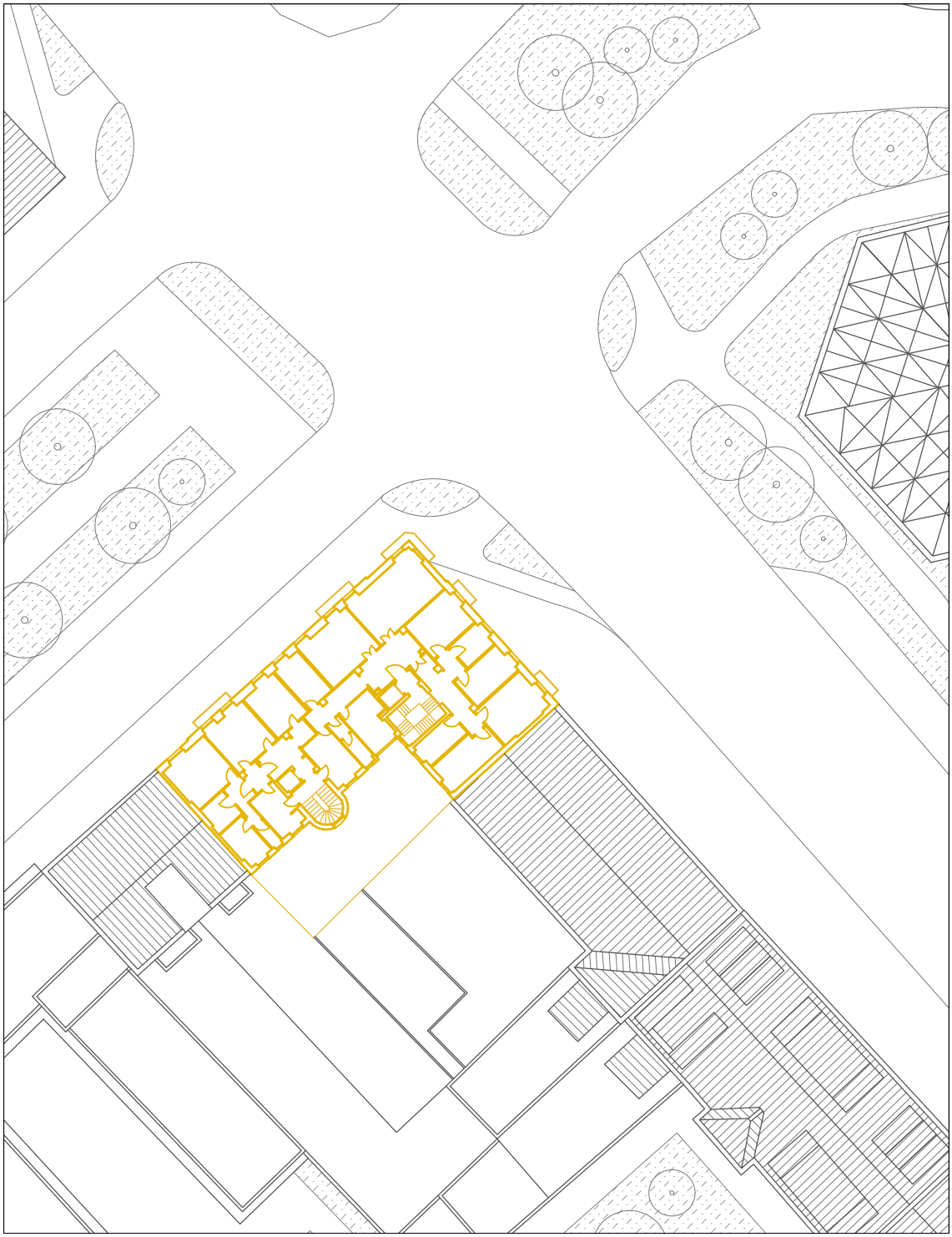
L'ESECUTORE DELLE OPERE
IMPRESA SEVERO PURICELLI

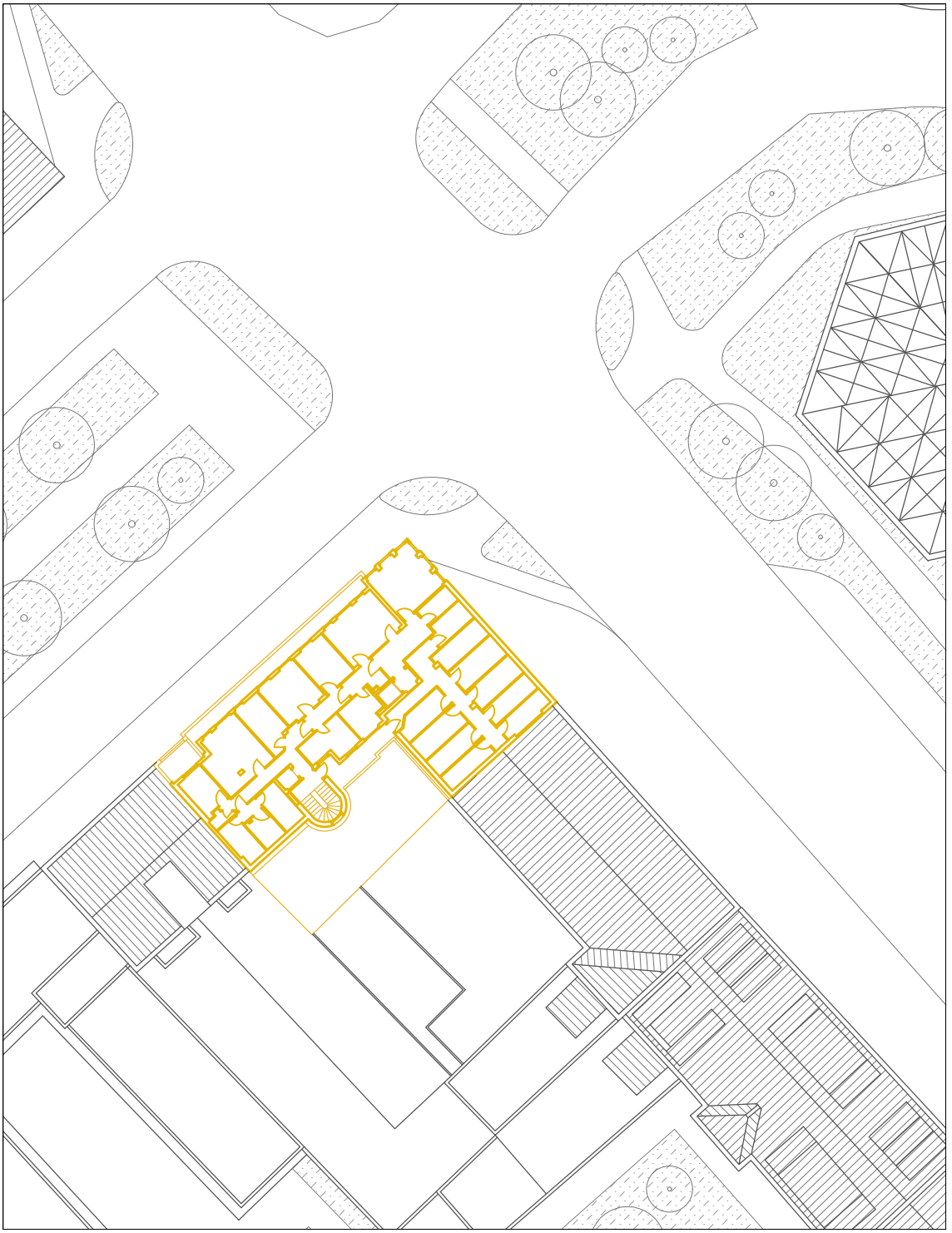
LA DIREZIONE LAVORI

IL PROPRIETARIO
p. d. d. Montenapoleone Immobiliare

Ad uso esclusivo del
COMUNE DI MILANO
a termine dell' Artic. 1° Reg. Edilizio







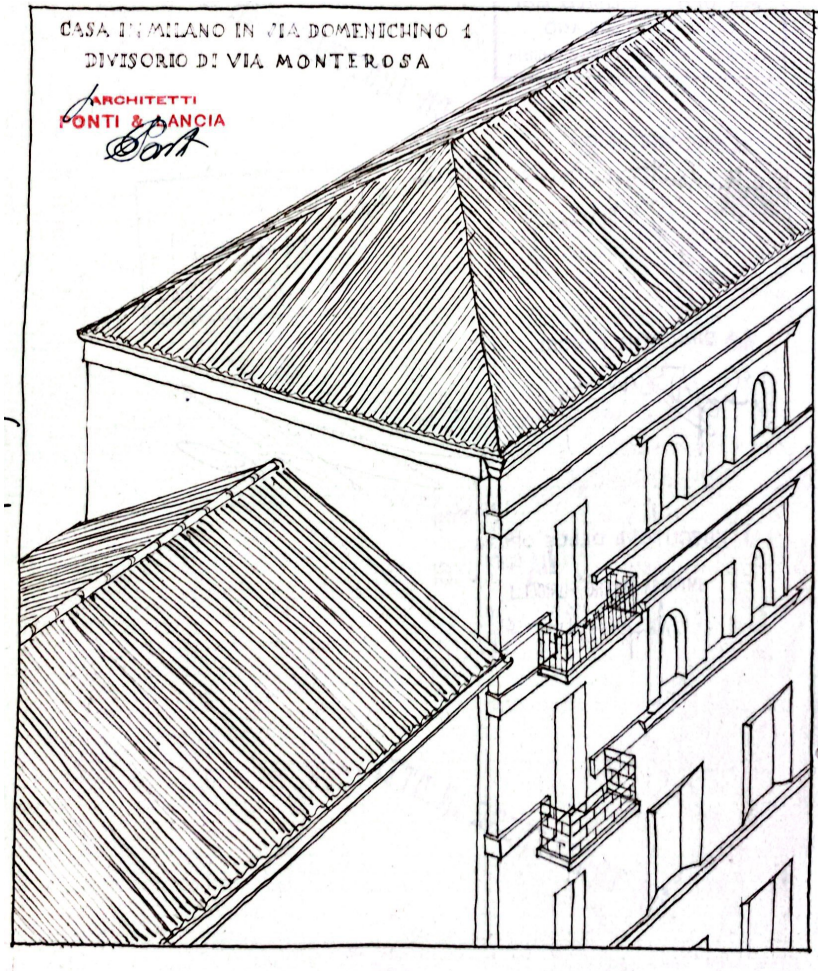


Fig 33
Casa Domenichino
schizzo preparatorio
divisorio via Monte Rosa
ACM, 1933

pronta liberty così come i richiami alla tradizione lombarda, tradotti in chiave moderna. Il volume compatto caratterizza anche la soluzione angolare, in cui viene rispettato il tradizionale spigolo pieno, ma c'è un elemento a coronare l'angolo e a sottolinearlo nella struttura urbana: una torretta che risulta elemento chiave di alcuni concetti ed è sinonimo tanto di modernità quanto di tradizionalità. Infatti, se da un lato il limite di altezza, imposto dalle normative vigenti per l'area, limitava la propensione pontiana a crescere in altezza per vivere la città e guardarla da inediti punti di vista, cosa che riuscirà in Torre Rasini prima e nella Torre Pirelli poi, dall'altro riprende un elemento tipico delle architetture di ini-

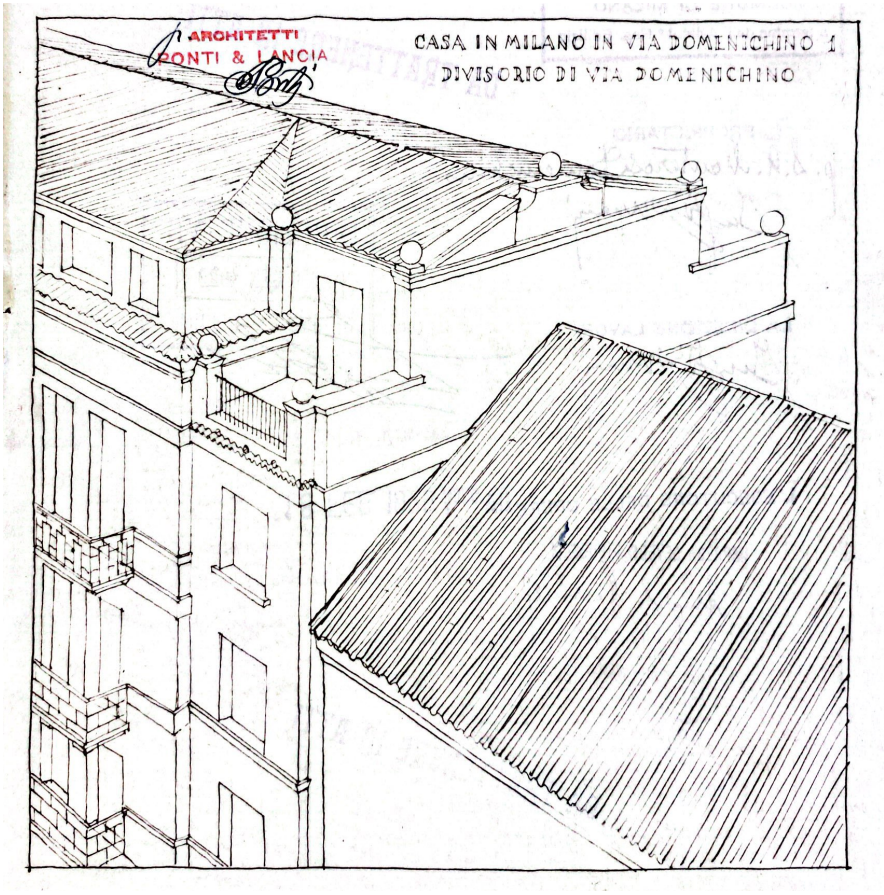


Fig 34
Casa Domenichino
schizzo preparatorio
divisorio via
Domenichino
ACM, 1933

zio secolo. La possibilità di raggiungere altezze maggiori tramite l'elemento-torre a servizio dell'ultimo piano dell'edificio, sposta il piano nobile all'ultimo livello. La memoria delle architetture tradizionali con la loro triplice scansione viene ripresa e rispettata da Ponti solo in facciata, mentre le disposizioni interne rielaborano nuovamente il concetto di piano nobile, spostato all'ultimo livello. Pattern che Ponti riprenderà a partire da questo progetto-laboratorio, in tutti i suoi progetti successivi.
L'elemento posto a coronamento dell'angolo che spinge l'edificio verso l'alto è connotativo di un progetto urbano che si legge nello skyline della città d'abitazione, in cui le cortine mantengono sempre lo stesso ritmo, e l'alternanza tra la strada e la cortina non incontra luoghi su cui soffermarsi, tranne quando l'azione proget-

Fig 35
Casa Domenichino
acquerello di Ponti
ACM. 1933



tuale incontra l'angolo tra Monte Rosa e Domenichino.
La torre, come elemento volumetrico di vedetta, chiaro strumento di sorveglianza, è storicamente posta nelle condizioni angolari, proprio per lo scopo di osservare ciò che proviene da più direzioni. La possibilità di avere una veduta su un piano privilegiato, che permette di osservare la città da molteplici punti di vista e, allo stesso tempo, di essere osservati da più angolazioni rende la torre una interessante soluzione nella ricerca pontiana fatta di sguardi, connessioni, giaciture.
Molti sono gli esempi in città degli elementi a torre inseriti nell'angolo degli edifici. Tra questi, Casa Felisari progettata da Giulio Ulisse Arata nel 1913, un edificio in cui tradizione medievale e richiami liberty convivono tramite l'alternanza di sporgenze e rientranze che recano un gioco di volumi nei volumi. Qui la ricchezza dei prospetti non nasconde la complessità volumetrica del progetto che viene completata da forme eclettiche nell'ultimo livello dell'edificio la cui sporgenza culmina nella soluzione della torre angolare. Anche la scelta dei colori adottati da Ponti, così come l'elemento basamentale trattato con materiale diverso, riprende la soluzione adottata da Arata. Un elogio alla tradizione milanese.

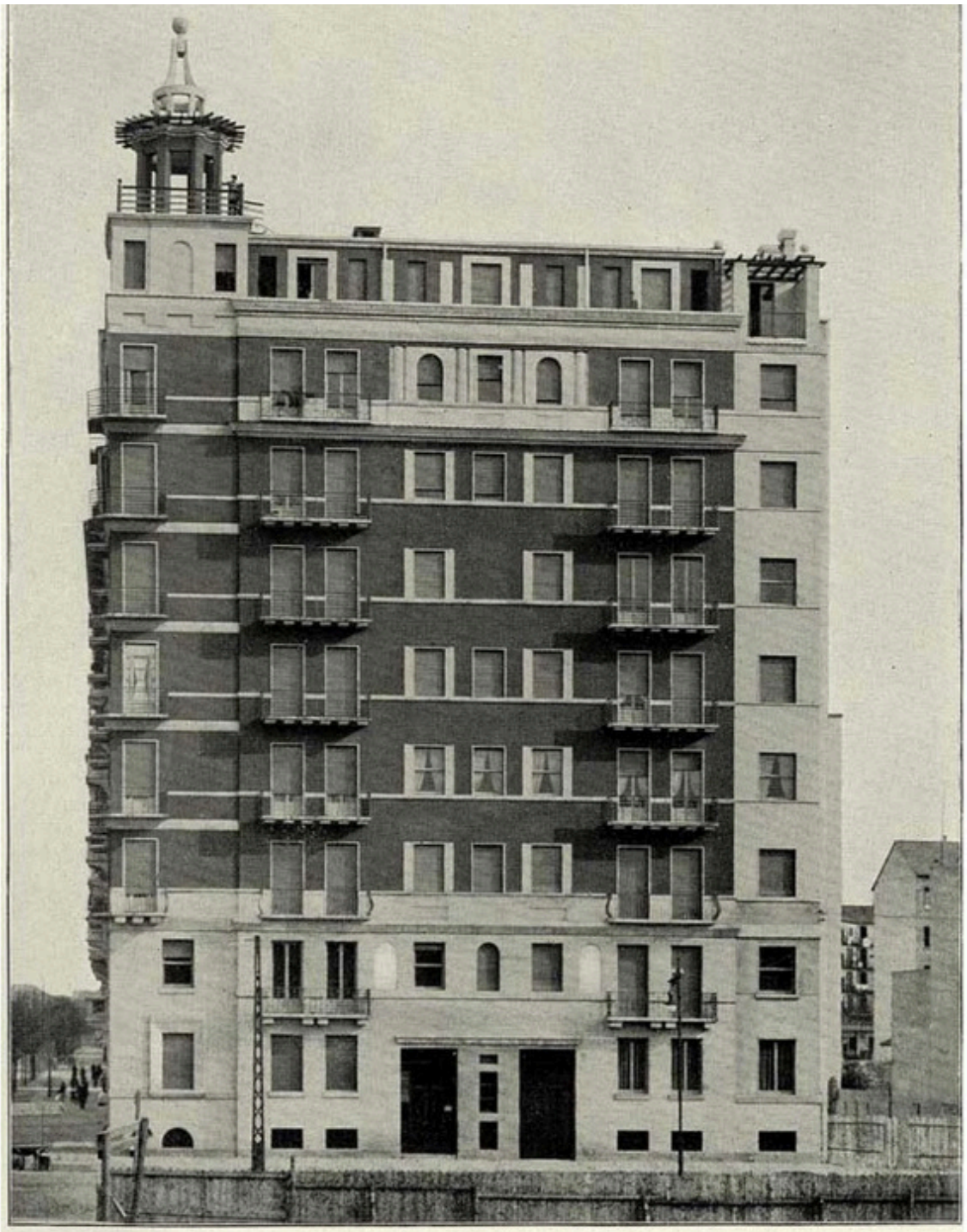
I prospetti

Le facciate dell'edificio sono caratterizzate dall'uso di intonaco Terranova rosso scuro e dal travertino toscano utilizzato per scandire il basamento che occupa i primi due piani e le fasce marcapiano che sottolineano l'andamento orizzontale dei prospetti. La scansione dei pieni e vuoti si differenzia sui due prospetti: in via Monte Rosa l'edificio si inserisce in una cortina armonica ed omogenea, ritmata da elementi costanti che definiscono forme affidabili, mentre in via Domenichino l'edificio legge le differenze storiche delle epoche che hanno definito il fronte urbano, segnato da una disomogeneità delle altezze. Mentre su via Monte Rosa, la facciata continua la quinta riprendendone gli interpiani, il fronte su via Domenichino termina con un elemento verticale che riprende il travertino della fascia basamentale quasi a definire una cesura con la cortina adiacente ancora inedificata. Il basamento

Fig 36
Casa Domenichino fotografia storica del prospetto in via Domenichino

è sicuramente l'elemento in comune dei due fronti e soprattutto dell'intera cortina su via Monte Rosa, insieme all'alternanza di balconi aggettanti, che si posizionano quasi sempre a chiusura degli edifici per scandirne la verticalità e il limite.
L'elemento angolare della torre è un corpo aggiunto rispetto alla scansione quasi simmetrica dei due fronti ai quali si lega per l'utilizzo dei materiali e colori. La torre è l'incipit dell'intera cortina ed è sottolineata dal ritmo delle aperture che aumenta nell'incontro delle due facciate e dai balconi angolari che evidenziano lo spigolo, ma lo addolciscono attraverso un taglio a 45° che ne sagoma la sporgenza. A differenza degli altri due fronti, il prospetto dell'elemento torre è uguale da ogni lato perché è il trait d'union nel sistema edificio-facciate, raccorda le due giaciture e consolida l'isolato attraverso il suo angolo.
Le diverse varianti proposte da Ponti vedono l'edificio spogliarsi man mano delle sue decorazioni, fino a giungere alla conformazione finale che è il compromesso tra tradizione e innovazione. Una proposta organica con una volumetria variegata che si propone, attraverso le bucature delle finestre, di riportare l'abitazione ad una dimensione urbana. «Quindi anche la facciata di una casa deve scendere salire scomporsi entrare o sporgere secondo la potenza di necessità degli ambienti che la compongono. E' l'esterno che l'architetto deve sacrificare all'interno come in pittura e in scultura. E poiché l'esterno è sempre un esterno tradizionale, il nuovo esterno che risulterà dal trionfo dell'interno creerà ineluttabilmente la nuova linea architettonica»[15]. L'involucro dell'edificio in via Domenichino è ancora un elemento tradizionale, i prospetti sono a loro volta volumi scanditi da una alternanza di pieni e vuoti, dove i vuoti, spesso conclusi da un arco, risentono ancora di una influenza classicheggiante. Per queste ragioni l'esterno è un esterno tradizionale che al momento della costruzione dialogava con la città bassa di inizio secolo che faceva da anello alla zona fieristica. Oggi, questo sistema di differenze urbane si è trasforma-

15 BIROLLI, Z. (1972) *Umberto Boccioni. Altri inediti e apparati critici*, Feltrinelli, Milano. Cfr. PIERINI, O. S. (2017) *Case Milanesi 1923-1976: cinquant'anni di architettura residenziale a Milano*, Hoepli, Milano, pag. 49



ARCH. G. PONTI ED E. LANCIA: CASA D'ABITAZIONE IN MILANO. - PROSPETTO.

Fig 37
Prospetti della cortina
in via Domenichino
anno 1930
anno 2020
1:500











Fig 38
Prospetti della cortina
in via Monte Rosa
anno 1930
anno 2020
1:500

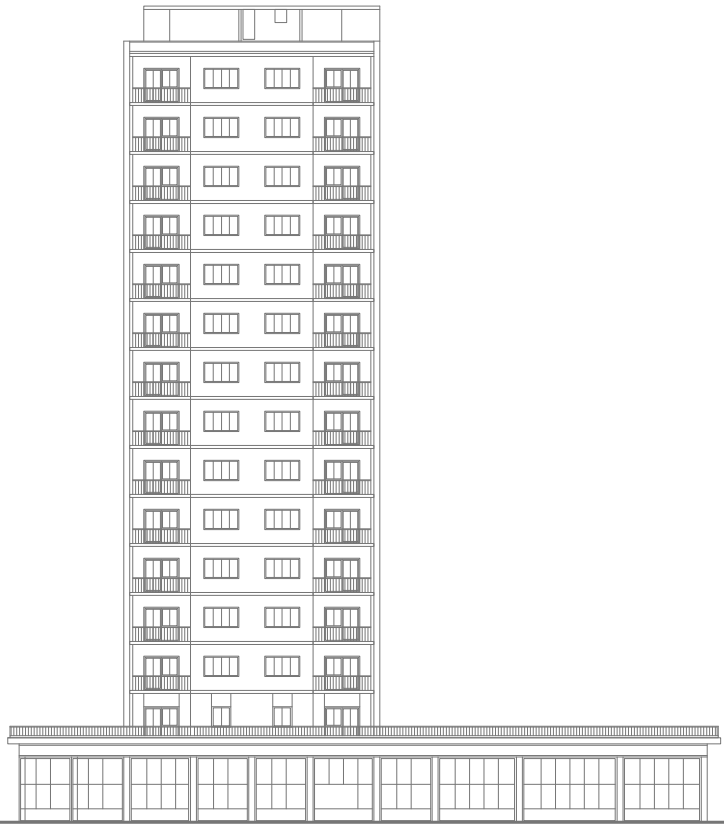
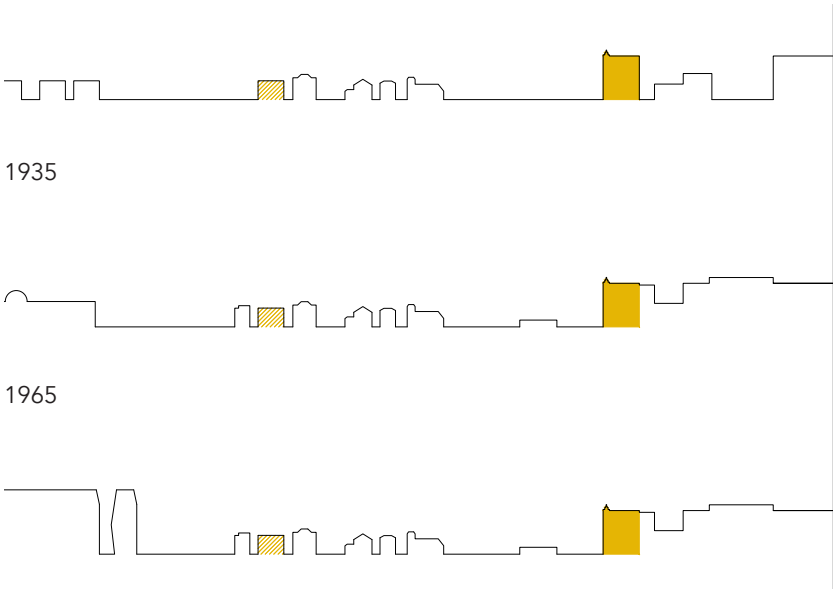


Fig 39
Prospetti schematici della trasformazione della quinta urbana da via Domenichino a CityLife



to radicalmente. Al sistema città compatta-città frammentata si è aggiunta la città contemporanea del parco Tre Torri che, sorta nel nuovo millennio, introduce un sistema di facciate che si affianca alla città preesistente. Nuovi spartiti e nuove trame che si intrecciano in una città fatta di tempi diversi, attraverso una modalità di affiancamento e non di sovrapposizione. Così come è cambiata la città anche le visuali urbane hanno assunto nuove forme: dall'elemento-torre la città si legge nelle sue eterogeneità, non più una città bassa che viene vista dall'alto attraverso le coperture, ma una nuova città che viene vista frontalmente attraverso l'ultimo livello dell'edificio. Il cambiamento urbano è quindi percepibile soprattutto negli ultimi piani che si trovano a confrontarsi in modo diretto con i nuovi volumi alti della città contemporanea.
La posizione angolare dell'elemento-torre conferisce ai prospetti lo stesso grado di rilevanza. La conseguenza del posizionamento del torrino determina che lo scambio tra interno domestico e



Fig 40
Casa Domenichino
prospetto su
via Monte Rosa
ACM, 1933

Fig 41
Casa Domenichino
dettaglio dell'attacco a terra
in un acquerello di Ponti

Fig 42
Casa Domenichino
dettaglio dell'attacco al cielo
in un acquerello WWdi Ponti







interno urbano[16] in questo progetto avviene attraverso entrambi i prospetti. Sono piuttosto le piante a rivelare un possibile fattore gerarchico dei fronti: in ogni piano due alloggi, uno con affaccio angolare e l'altro con unico affaccio su via Domenichino, ad eccezione dell'ultimo piano dove l'unico appartamento presente si estende fino ad occupare l'angolo attraverso la torretta che conferisce maggiore altezza in un solo ambiente dell'appartamento. Ci si sarebbe aspettati, guardando la disposizione interna, che l'ultimo livello ripetesse lo schema del piano tipo con la sottrazione dell'alloggio su via Monte Rosa, mentre Ponti acquista spazio urbano con una soluzione tanto originale quanto ereditaria di una espressione milanese. Lo sguardo, il cui campo visivo sarebbe stato limitato alla via Domenichino, raddoppia e abbraccia una porzione di spazio maggiore.

Fig 43
Casa Domenichino vista dalla stazione di Arrighetti

4.4 Casa Nievo

Il progetto

Il progetto di Casa Nievo fa parte di una serie di incarichi che Gio Ponti svolge per la RAS - Riunione Adriatica di Sicurtà. L'edificio occupa la porzione d'angolo tra via Monti e via Nievo e si attesta come elemento di chiusura di un isolato attraversato da una via privata, andando così a disegnare la testata dell'isolato su via Monti. L'edificio fa parte di un progetto più ampio dell'intera area, previsto dal PRG vigente. Poichè l'area su cui insiste l'edificio fa parte di un piano di lottizzazione, Ponti è costretto a rispettare le scelte urbanistiche, i limiti di altezza e di volumetria, e a coordinarsi rispetto alle previsioni dell'intera area progettuale, ma nonostante ciò riesce a dare testimonianza di un lavoro di ricerca

16 Si utilizzano sia per la residenza che per la città i termini di "interno" e non esterno ed interno per rafforzare il concetto precedentemente espresso in cui città e residenza sono parte di un unico ragionamento. Casa interno domestico; città interno urbano.

Fig 44
Casa Nievo
inquadramento
1:5000

Fig 45
Casa Nievo
veduta d'insieme
da via Comerio

sulla tipologia angolare.
L'isolato che ospita l'edificio è delimitato da viale Cassiodoro - che lo separa dall'ex area fieristica, attualmente CityLife, - da piazza VI febbraio, via Monti, via Nievo e da una nuova strada da PRG, via Rotondi. Il sito su cui insiste l'edificio era parte dell'area ferroviaria dello Scalo Sempione che, dopo essere stato smantellato, ha lasciato posto all'espansione della città. Lo spazio che si viene a creare tra la città storica e l'area dell'ex Fiera diviene quindi un laboratorio progettuale a cielo aperto che offre agli architetti la possibilità di intervenire in un vuoto urbano per proporre uno sviluppo moderno della città.
Ponti si confronta con un'area in costruzione, in un contesto in cui lui e i suoi contemporanei sono chiamati a dare la propria interpretazione al fenomeno urbano, al cambiamento della città. Nell'arco di pochi metri vi sono infatti gli edifici per abitazioni progettati da Luigi Caccia Dominioni e Vico Magistretti, per citarne solo alcuni. In quest'area la definizione di un assetto urbano è affidata alla città moderna del presente pontiano, cerniera tra la città storica e la città contemporanea che si afferma con la scansione verticale dei grattacieli di CityLife.
Prima dei piani di lottizzazione, l'area limitrofa alla ex Fiera era quasi del tutto inedificata, ad esclusione di pochissimi palazzi borghesi realizzati in stile liberty a inizio Novecento ai quali si devono i limiti normativi della zona. L'edificio si sviluppa con una volumetria che presenta cambi di quota: infatti se sul viale privato l'edificio si articola in sette piani fuori terra, la parte che insiste nell'angolo tra via Monti e via Nievo presenta due piani in più, occupati da un alloggio duplex. Il piano tipo si ripete per cinque piani e si compone di cinque alloggi per piano.
La presenza di due altezze differenti è la risposta al problema delle diverse giaciture con cui il fabbricato deve confrontarsi, in quanto su via Nievo si affacciano gli alti edifici in linea, mente su via Monti, la cortina prospiciente l'edificio presenta una altezza massima di sette piani. Inoltre, Casa Nievo costituisce la testata del nuovo isolato insieme ad un edificio gemello, che si pone in continuità con la cortina e si aggancia ad esso tramite un porticato, elemento di ingresso al viale privato. I due edifici vengono progettati

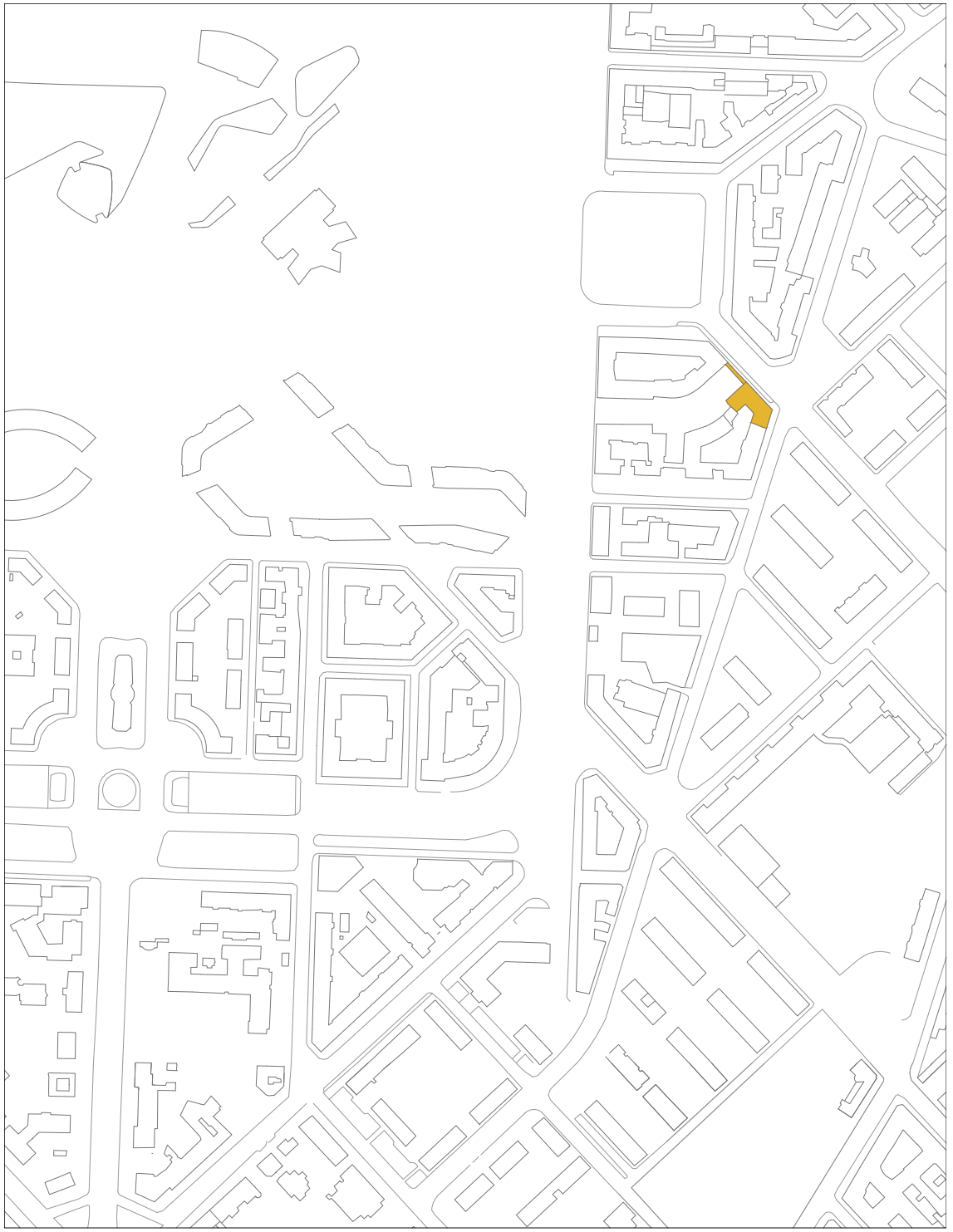
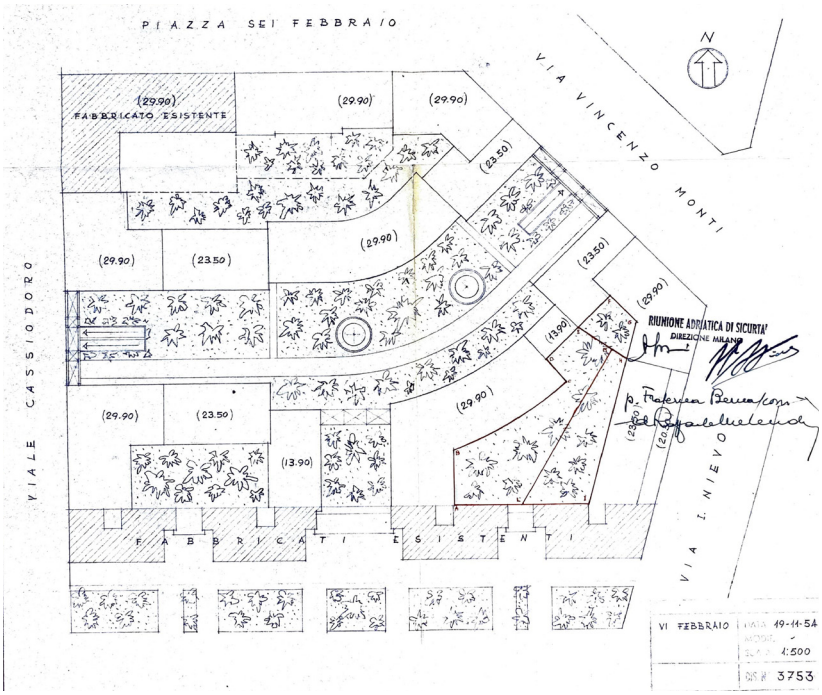






Fig 46
Casa Nievo
area di lottizzazione
ACM, 1954



contemporaneamente, come dimostrano i disegni depositati agli atti, e molti sono gli aspetti che porterebbero a ricondurre anche il civico 81 a Ponti. Le piante di progetto presentano le tipiche frecce che attraversano gli ambienti e che studiano le connessioni tra l'esterno e l'interno. Frecce che sono tanto connessioni fisiche che visuali che attraversano un ambiente dalla porta fino ad arrivare alla finestra, in uno scambio sempre costante tra l'interno e l'esterno. Anche per volumetria e scelte cromatiche gli edifici sembrano identici, entrambi si abbassano in prossimità del porticato di ingresso per poi rialzarsi in una fascia materica differente che accompagna l'angolo e si ricongiunge alle cortine laterali. La vera differenza tra i due edifici gemelli consiste in alcune scelte adottate per il prospetto, come il tipo di bucature ed i materiali di rivestimento, che portano a ricondurre uno solo dei due edifici a Ponti. Dati gli aspetti similari che accomunano i due edifici si ritiene

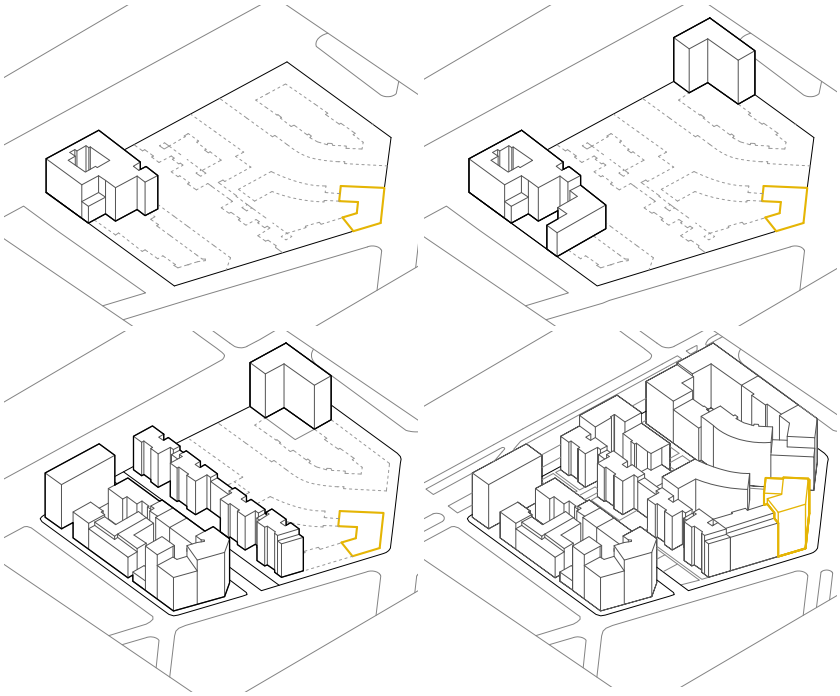


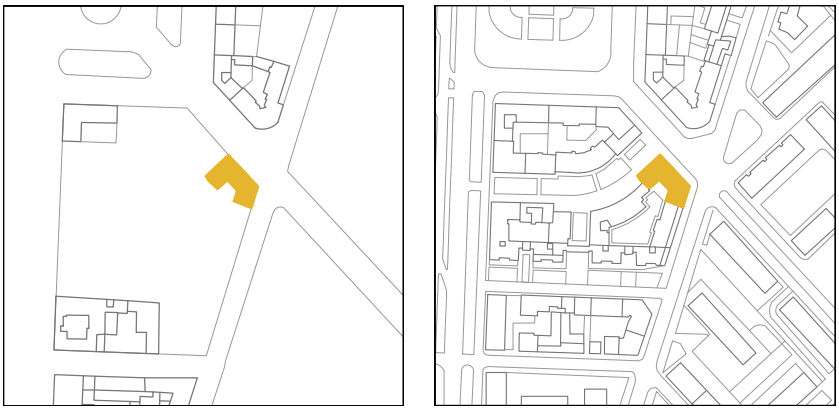
Fig 47
Casa Nievo
fasi di sviluppo dell'area
1920, 1930, 1950, 1960

possibile[17] che Ponti sia intervenuto nelle prime fasi progettuali del civico 81 poi realizzato da una ditta diversa che ha scelto materiali differenti per completarlo.
Un tripartito porticato in cemento armato, la cui copertura è adibita a verde, collega i due edifici e funge da portale d'ingresso al viale privato. L'area è fornita di altri tre accessi, altrettanti porticati che separano l'esterno da altro esterno. L'accesso all'edificio avviene su via Monti tramite una bucatura che passa inosservata nella impaginazione del prospetto. Questo aspetto è di primaria importanza ai fini della comprensione dei temi urbani nelle architetture di Ponti, perché è la conferma di come il privato viene messo

17 Le ricerche di archivio presso l'ACM, Archivio Civico di Milano, hanno portato alla luce alcuni aspetti progettuali e alcune simbologie utilizzate nei disegni di entrambi i progetti che farebbero pensare all'attribuzione pontiana al progetto del fabbricato in via Monti 81. La documentazione non porta la firma di Ponti per cui è difficile avere certezza di questo dato. I due edifici hanno due committenti diversi per cui è possibile che la fase esecutiva sia stata affidata ad altri tecnici che hanno fatto scelte diverse sul rivestimento dell'edificio.

Fig 48
Casa Nievo confronto planimetrico dell'area
anno 1930
anno 2020
1:5000

Fig 49
Casa Nievo
planimetria generale con frecce che partono dall'edificio
CSAC, 1956



in secondo piano rispetto al pubblico. Il portale silente si mostra quasi assente nella complessità dell'edificio per conferire maggiore rilievo all'ingresso al viale privato. Anche qui l'architettura della città invade e attraversa lo spazio semi privato, che viene solo filtrato dalla presenza del porticato il quale non chiude ma accoglie. In questo progetto, più che il singolo edificio, va contemplato il sistema dell'isolato che ospita al suo interno un vuoto. In questa organizzazione funzionale e morfologica, gli edifici sono le pareti di tale vuoto. Il ruolo di dispositivo di separazione tra interno ed esterno è affidato all'intero volume che si pone come luogo di transizione tra i sistemi urbani.
Il tema del passaggio come elemento architettonico, in cui il porticato assume il valore tanto di ingresso quanto di soglia, è uno dei caratteri principali delle architetture lombarde. Diversi sono i precedenti di questo tipo, lo stesso Muzio recupera tale elemento della tradizione nella sua Ca' Brutta riproponendo un porticato che collega i due edifici e allo stesso tempo separa la città dalla corte. Sebbene siano molto differenti, perché l'edificio RAS non ambisce a riferirsi ad una clientela borghese mentre la Ca' Brutta, realizzata in pieno centro, riflette i canoni della nobiltà milanese, entrambi risentono della tradizione e la traducono con i modi e le possibilità che il contesto permette. La permanenza di un segno, di un simbolo, restituisce all'edificio quel senso di appartenenza e di chiarezza formale che fa da filo conduttore tra la classicità e la modernità.

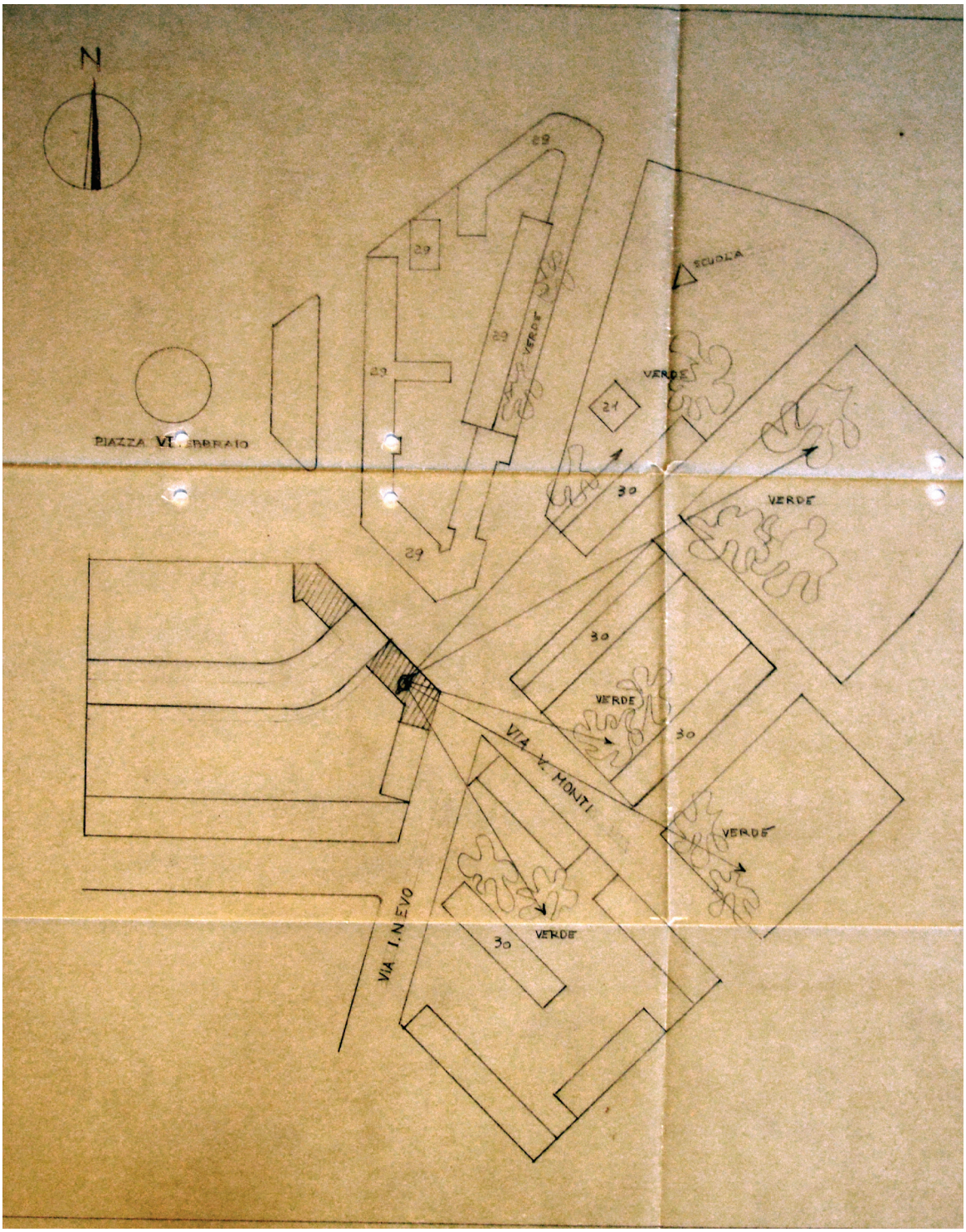
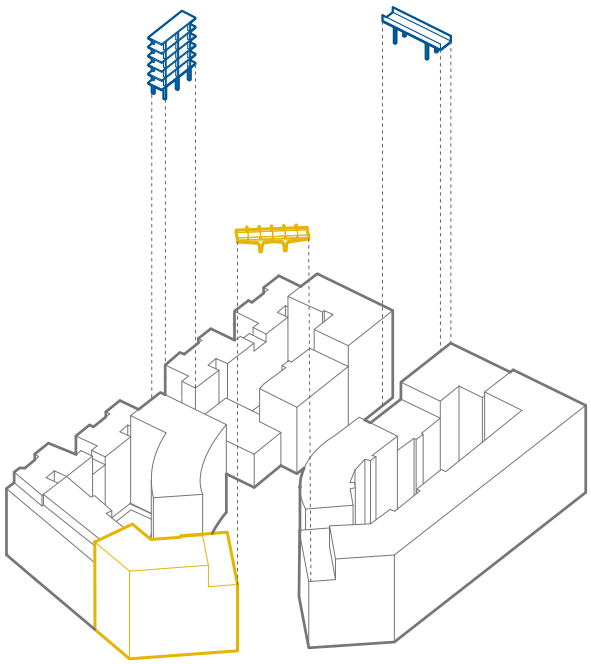

N
29
29
29
29
VERDE
SCUOLA
VERDE
21
PIAZZA VI
30
VERDE
30
VERDE
30
VIA V. MONTI
VERDE
VIA I. NIEVO
30
VERDE

Fig 50
Casa Nievo nell'isolato
schema dei collegamenti

Fig 51
Casa Nievo
innesto con il portico di
collegamento

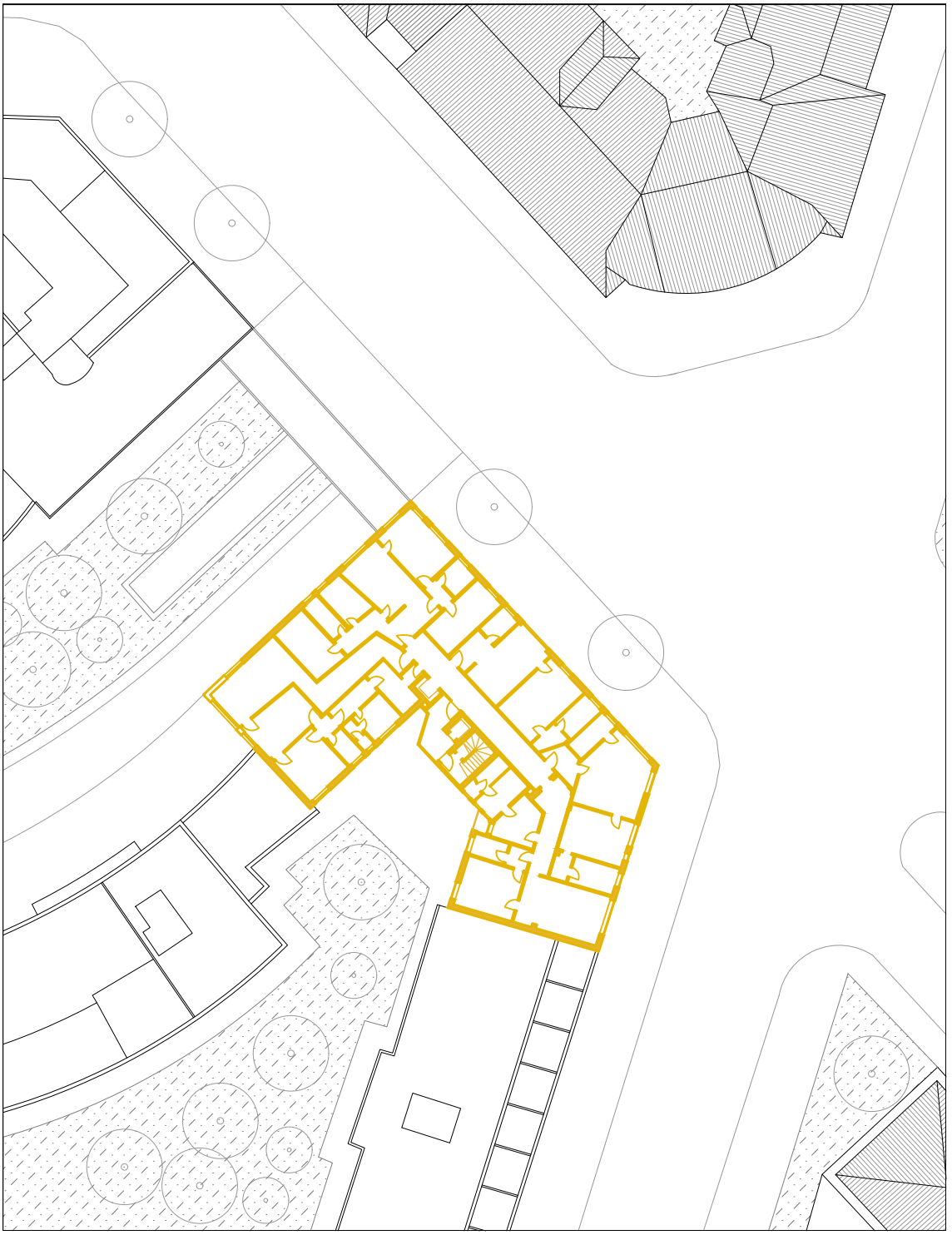
Figg 52-54
Casa Nievo
piante dei piani terra,
tipo e duplex
1:500

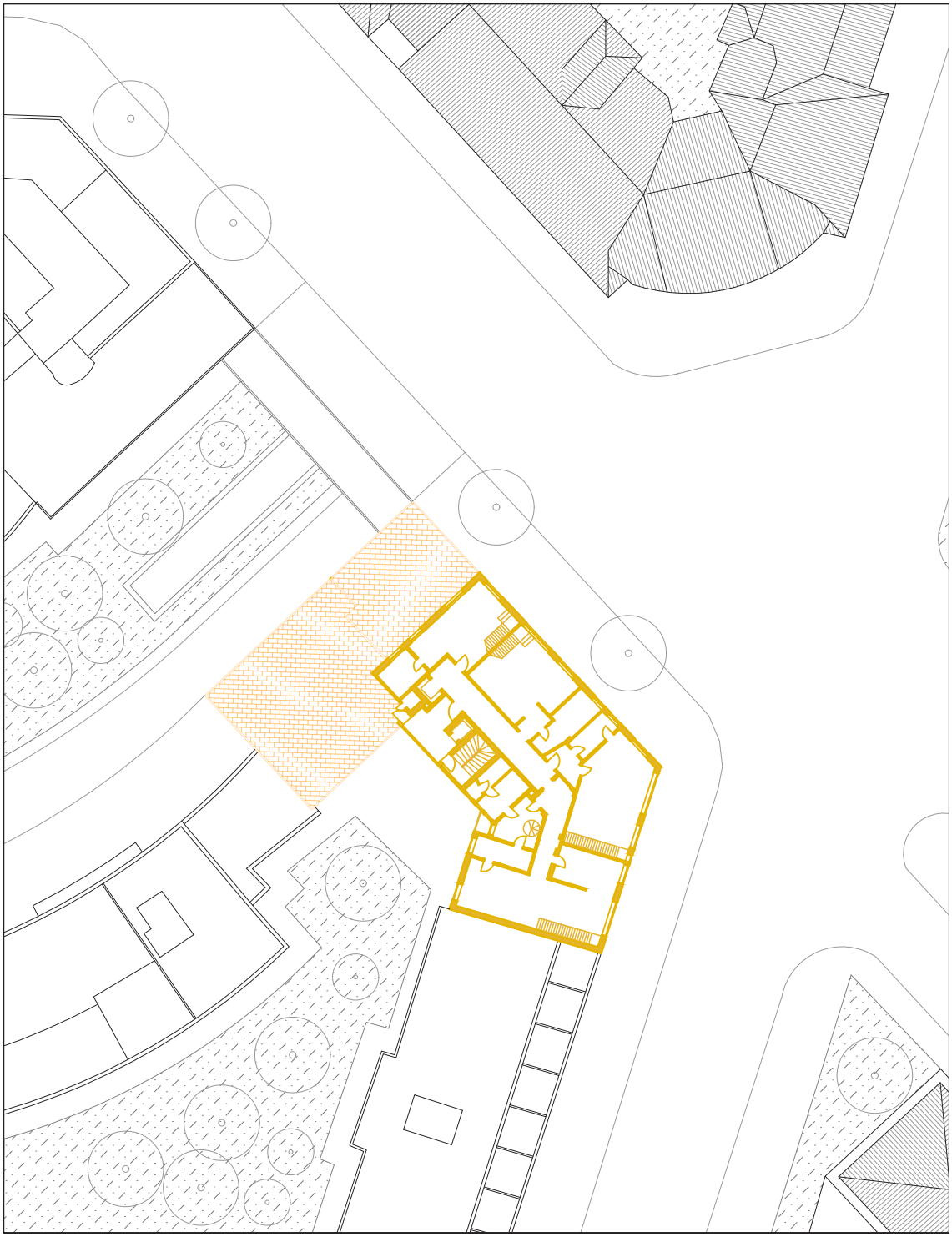


L'edificio viene realizzato nel 1956, anno in cui Ponti lavora su altri importanti progetti quali Casa Dezza e la Torre Pirelli. Tre architetture molto diverse l'una dall'altra che mettono in campo questioni che Ponti ha maturato fino a quegli anni. Il fattore in comune ai tre progetti è la necessità di portare la città nell'edificio. Se nel Pirelli questo avviene tramite la collina-basamento e l'ultimo livello della torre e in Casa Dezza avviene tramite la cornice dei balconi, qui lo scambio sostanziale avviene tramite il portico di collegamento - attraverso cui la città penetra nell'isolato - e le coperture, immaginate come spazi verdi destinati all'abitazione. Il verde, tanto al piano terra quanto in copertura, è l'espediente di connessione per far fruire la città nella casa e per far apparire la casa nella città.


15
15







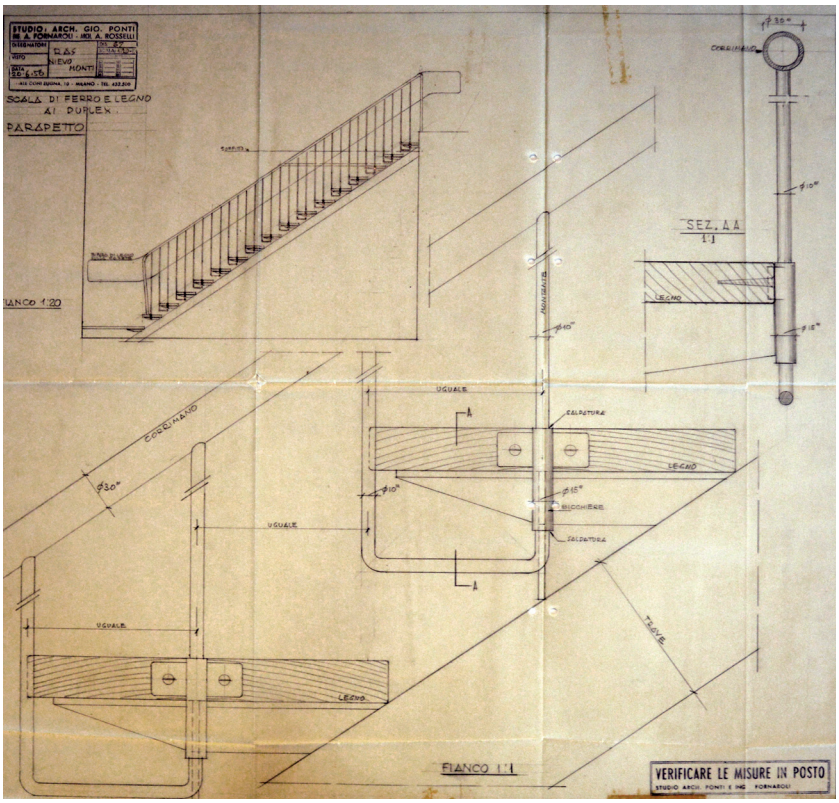


Fig 55
Casa Nievo
dettaglio della scala
alloggio duplex
CSAC, 1956

I prospetti

Il volume si accosta al sistema-isolato andandone a definire l'intera testata su via Monti, e si palesa alla città attraverso tre prospetti con affaccio su strada e tre con affaccio nella corte interna. Questi ultimi, percepibili solo dallo spazio semi-privato della corte, sono pertanto quasi celati alla città perché la corona di edifici che racchiude il vuoto da ogni lato, funge da elemento di schermo, determinandone la presenza-assenza. I due prospetti principali affacciano su via Nievo e via Monti, stabiliscono un dialogo rispettivamente con la città nuova e la città preesistente, mentre il



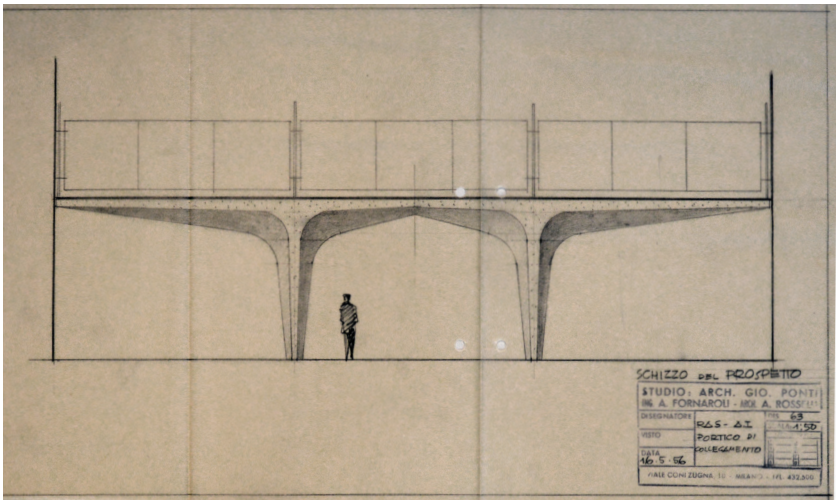


Fig 56
Casa Nievo
spaccato assonometrico
dei due piani duplex

Fig 57
Casa Nievo
portico di collegamento
CSAC, 1956

prospetto che delimita il viale privato è una «facciata affacciata»[18] perché il suo cambio di giacitura determina «la fine di una facciata e l'inizio di un'altra»[19].

Casa Nievo dialoga con l'edificio gemello tramite il portico di collegamento che li mette in relazione. Insieme, i due edifici completano il fronte dell'isolato in via Monti definendo una testata: apparentemente sembrano costituire un fronte unitario per altezza, tripartizione del fronte e scelte cromatiche, ma differiscono per i materiali di rivestimento e per la disposizione delle bucature. L'edificio che porta la firma di Ponti si caratterizza per la presenza delle tipiche finestre-arredate.

Altro elemento distintivo è il rivestimento utilizzato: piccole piastrelle rettangolari a bugna di colore giallo, rendono l'edificio cangiante e vibrante, conseguenza della rifrazione solare su ogni faccia della piastrella. «[…] questo rivestimento […] ha un chiaro valore di superficie. È un valore plastico proprio, che anima le pareti lisce e unite degli edifici: è in litoceramica, colorato, in modelli

18 BOSCHI, A. (2010) *Fenomenologia della facciata. Percorsi interpretativi, letture evolutive, itinerari compositivi*, Franco Angeli, Milano, pag. 202

19 *Ibidem*



studiati da Gio Ponti per la Ceramica Piccinelli»[20]. Per ragioni forse legate alle limitazioni del regolamento edilizio vigente, il partito superiore non ha l'estensione di quello inferiore. La differenza è accentuata dall'utilizzo di un diverso cromatismo e dalla mancanza di un rivestimento ceramico, nonché dalla corrispondenza del prospetto alle piante che in questi ultimi due livelli cambiano la loro disposizione interna ospitando un alloggio duplex.

Fig 58
Casa Nievo
dettaglio del portico
di collegamento
1:200

Fig 59
Casa Nievo
prospetto stradale
su via Monti
CSAS, 1956

Le finestre, «composizioni di aperture, variamente combinate»[21], trovano la loro collocazione nella facciata che le impagina. Sono ancora finestre arredate, perché al loro interno vengono disposti elementi che le disegnano. Attraverso le facciate inizia il gioco dell'architettura perché «il volume d'un edificio è sempre bello; è buono, è quello che è. Le sue facciate, idealmente, sono superfici intatte, sono come il foglio di carta bianca. Con le finestre comincia il gioco arcano dell'Architettura, il disegno, la vita»[22].

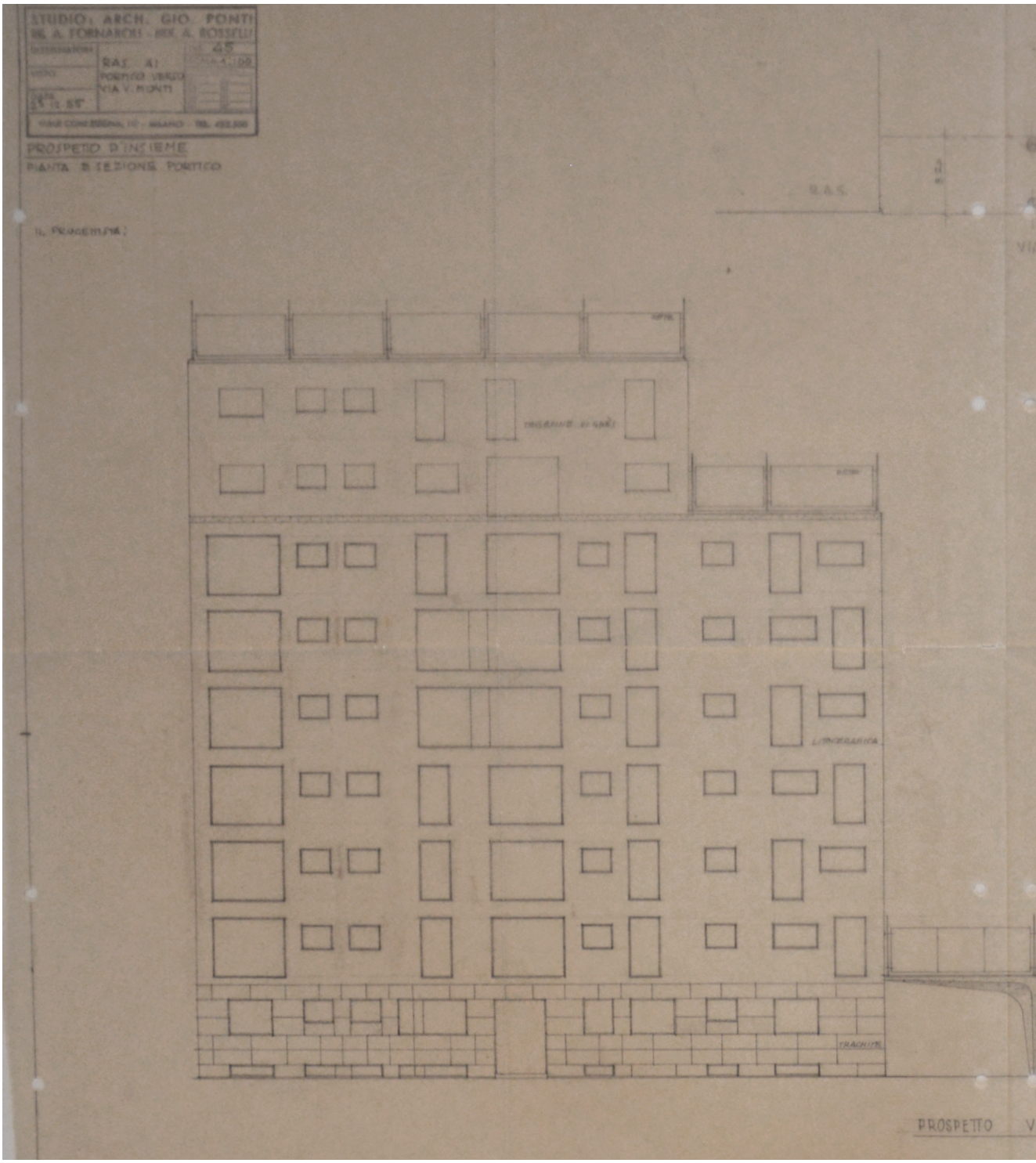
Il prospetto riflette la disposizione interna degli alloggi, ma su alcuni piani Ponti alterna le bucature per ottenere una facciata disomogenea e non reitera su ogni piano la stessa alternanza dei pieni e dei vuoti. Una libertà nell'impaginazione delle facciate forse consentita dalla limitata presenza di edifici nel contesto, che non condizionano in modo decisivo le scelte progettuali, e sicuramente dalla struttura in cemento armato. Il prospetto, liberato dalla sua funzione portante, da muro si fa superficie.

Lo scambio tra Casa Nievo e la città si verifica inoltre per il tipo di struttura usata che definisce una totale fusione tra l'edificio ed il suolo in cui si inserisce e offre la possibilità di leggere la facciata come pelle e non più come spessore: permette di cogliere la facciata nella sua bidimensionalità e non più nella sua tridimensionalità, che invece resta una caratteristica associata al solo volume. «L'Architettura del cemento armato è altra cosa (della muraria), è architettura radicata nel terreno, come l'albero, è sopra al terreno

20 PONTI, G. (1957) *Osservazioni su due edifici*, in «Domus», n. 329, aprile, pp. 1-2

21 *Ibidem*

22 PONTI, G. (1957) *Amate l'Architettura. L'architettura è un cristallo*, Vitali e Ghianda, (II Ed. Rizzoli, Milano, 2008), pag. 139


STUDIO: ARCH. GIO. PONTI
ING. A. FORNARONI - ING. A. ROSSELLI
45
RAI AI
POSTICO VERSO
VIA V. MONTI
PROSPETTO D'INSIEME
PIANTA D. SEZIONE PORTICO
R.A.S.
TRACHITE
PROSPETTO

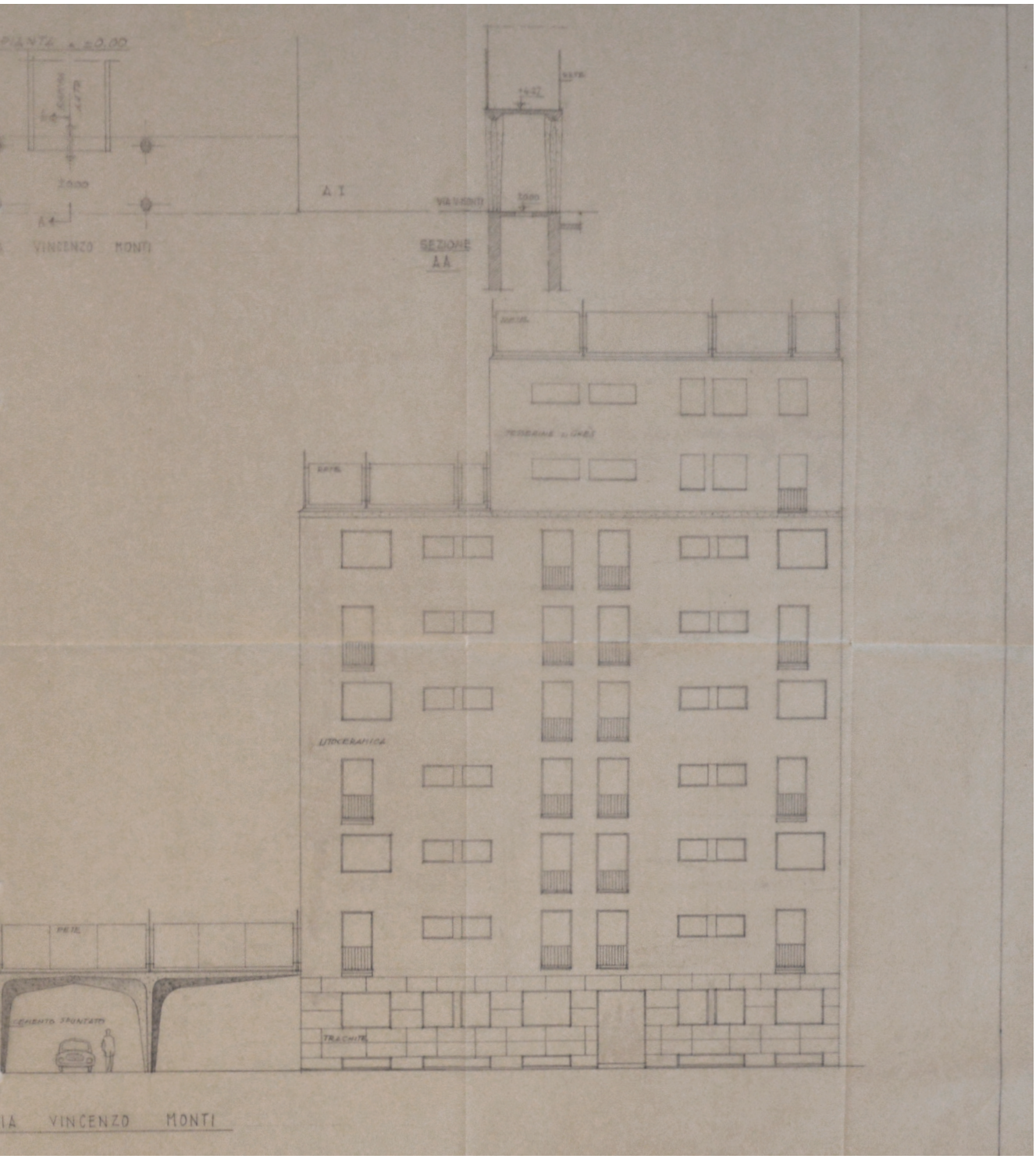

A I
VINCENZO MONTI
SEZIONE
A A
TRACHITE
VINCENZO MONTI



Fig 60
Casa Nievo
prospetto della cortina
in via Monti
1:350

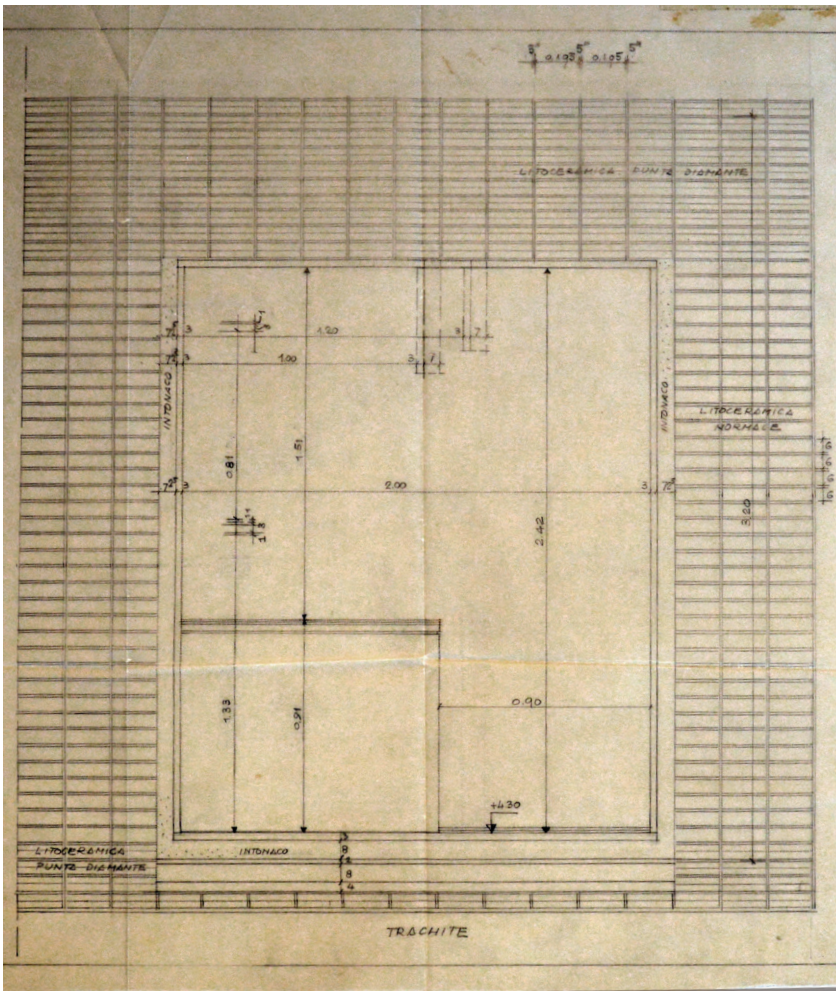




Fig 61
Casa Nievo
prospetto della cortina
in via Nievo
1:350



Fig 62
Casa Nievo
dettaglio della facciata
CSAC, 1955



e non poggiata sul terreno o da esso sorgente: è fissata, infilata incastrata nel terreno, ma separata dal terreno, ha le gambe, cento gambe (pilotis): è gabbia e cesto: gioca, lavora in tutti i versi, per orizzontale e in verticale o con spinte che finiscono inclinate: è fatta di superfici o ha le gambe, mentre l'altra, muraria, compressa, lavora soltanto di peso e di spinte che vanno a morire solo in verticale: è appoggiata sul terreno (ha i piedi)»[23].

23 *Ivi*, pag. 42

4.5 Verifiche e ipotesi di continuità

L'involucro urbano è un sistema edilizio dentro cui si svolge la vita dell'uomo, che lo percorre da dentro a fuori in un sistema di dialoghi intrecciati che pongono l'ascolto dell'edificio in relazione all'ascolto della città. «A ben vedere non esistono delle parti così come non esiste un tutto, infatti ogni parte forma un tutto compiuto così come ogni intero rappresenta pur sempre una parte; più riusciamo a dividere e a comporre, tanto migliore sarà il risultato [...] collegare è sempre stata la cosa più difficile; è stato sempre più difficile fare con dei cocci una ciotola che fare con una ciotola dei cocci»[24]. La difficoltà del porsi in collegamento con il tutto sottolineata da Tessenow comporta una riflessione circa la necessità di trovare un compromesso tra l'edificio e la città, che trova la sua ragion di essere nel far parte di un tutto con cui confrontarsi.
Biraghi parla della Milano Moderna come una "città adeguata", proprio per il suo porsi in continuità con ciò che la precede. «Virtuosa nella propria appropriatezza, ovvero nel sapersi misurare – o meglio ancora, commisurare – con ciò che le preesiste»[25], Milano è soggetta più di altre città italiane a step rapidi e successivi di riassetto del tessuto urbano che determinano una lettura della città fatta per transizioni che devono essere colte in un sistema d'insieme in cui città storica, città moderna e aggiunte contemporanee coesistono.
Se fino ad ora le tre macro-fasi di sviluppo della città di Milano erano riassumibili nella Milano borghese dell'Ottocento e nella Milano Moderna degli anni Trenta e Sessanta, oggi la città si trova in una nuova fase di cambiamento che ritrova nel nuovo PTG vigente (Milano 2030) le basi della Milano futura. In questo quadro

24 TESSENOW, H. (1916) *Hausbau und dergleichen*, Bruno Cassirer, Berlino; Trad. it. GRASSI, G., a cura di (1974) *Osservazioni elementari sul costruire*, Franco Angeli, Milano, pag. 116

25 BIRAGHI, M. (2021) *Milano: città dell'architettura* in BIRAGHI, M., GRANATO, A. (2021) *L'architettura di Milano. La città scritta dagli architetti dal dopoguerra ad oggi*, Hoepli, Milano, pag. 7

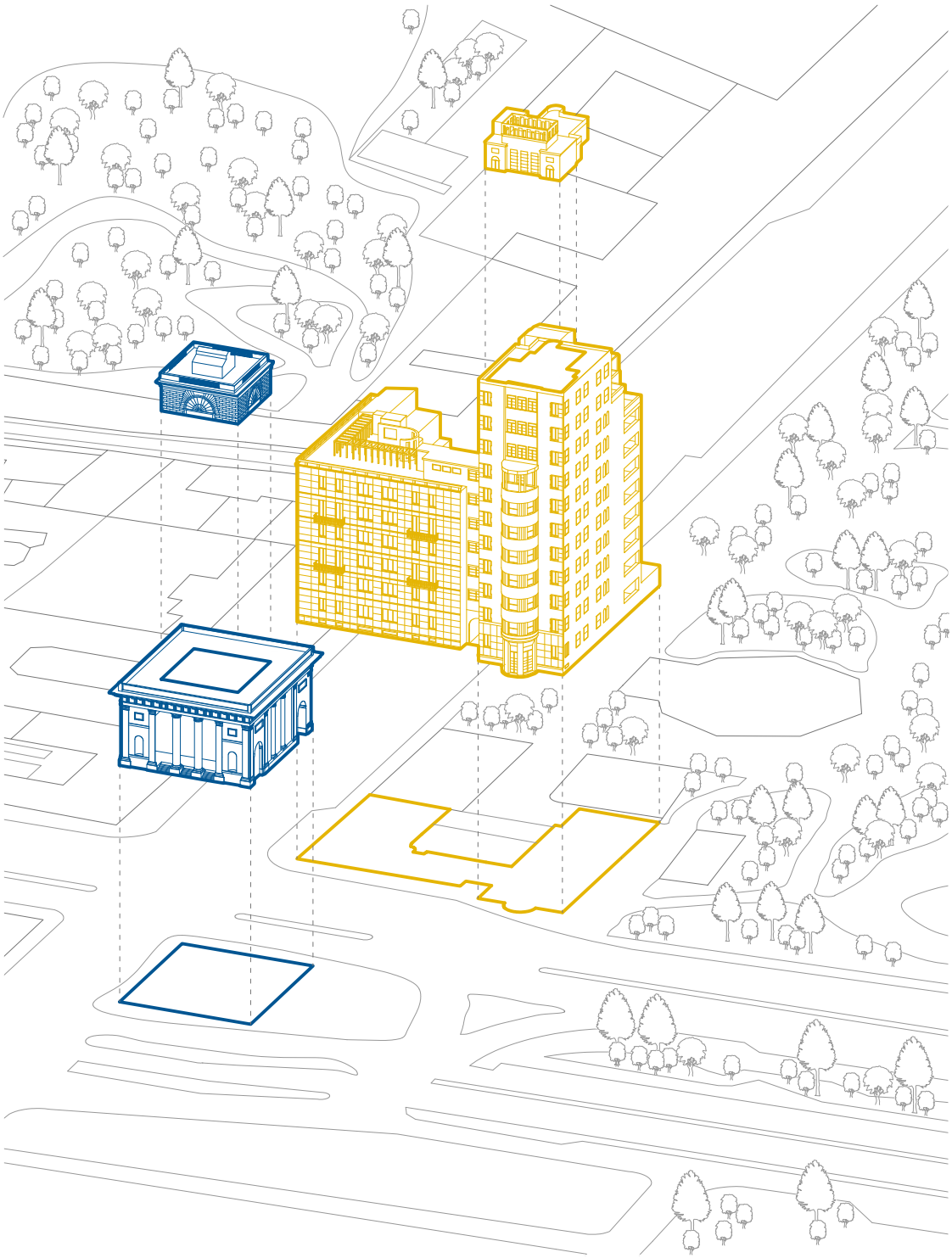
Fig 63
Similitudini morfologiche tra Palazzo e Torre Rasini ed un casello daziale

complesso di costruzione di una città, gli edifici di Ponti sono pertanto allo stesso tempo architetture che nel loro presente si sono confrontate ad un passato e architetture di un passato prossimo a cui la città nuova si trova a doversi riferire a sua volta. Sono quindi soggetti attivi e passivi di confronto, cerniere tra le architetture passate e future.

In una città così eterogenea, ognuno dei tre casi-studio si trova in un'area che ha subìto modifiche in fasi differenti e di conseguenza presenta un proprio grado di trasformabilità: se il quadrante urbano di Palazzo e Torre Rasini viene restituito alla città futura con un tessuto quasi immutato, Casa Domenichino e Casa Nievo si trovano ai margini di una delle più grandi trasformazioni urbane del nuovo secolo, la nuova area di espansione CityLife. I differenti gradi di trasformabilità delle zone costituiscono il fattore di verifica rispetto al quale le architetture di Ponti rappresentano talvolta la modernità che si confronta con la preesistenza, talvolta riferimenti con cui la città futura dovrebbe confrontarsi. In entrambe le circostanze si rivelano risposte valide agli interrogativi che ciclicamente si ripropongono all'interno dei contesti urbani. I suoi progetti sono capaci di inserirsi in punta di piedi rispetto ad un contesto in cui la storia deve rimanere la protagonista indiscussa, come nel caso di Palazzo e Torre Rasini; o di porsi come elementi di riferimento visivo per la città in avvenire, come nel caso di Domenichino o nel caso di Nievo, in quanto progetti di transizione tra epoche, il cui interesse è non solo nel dialogo che stabiliscono con il loro presente ma nell'essere manufatti a cui si dovrebbe guardare per riflettere sulle scelte urbane della città futura.

La continuità storica

Il quadrante urbano dove sono collocati Palazzo e Torre Rasini non subisce grandi cambiamenti dalla fase di costruzione dei due edifici ad oggi. Le ultime modifiche sostanziali che hanno trasformato l'area risalgono all'abbattimento delle mura perimetrali della città storica ed alla rimozione della linea ferroviaria parallela alle vecchie mura. Le trasformazioni degli anni Trenta rappresentano ancora oggi il contributo più recente allo sviluppo del quartiere.



Pur non rinunciando ad una ricerca di modernità, la forte connotazione storica dell'area induce Ponti a porsi in continuità con le preesistenze ereditate dal passato cui sente il bisogno di riferirsi nel progetto del nuovo. Gli elementi di maggiore interesse del progetto istaurano un dialogo con le forme che la città storica propone. Infatti, se il corpo basso trova un più facile richiamo nei volumi bassi e compatti della città ottocentesca con la quale si confronta, la torre deve fare i conti con un contesto di forme il cui rapporto base-altezza è quasi equivalente, come nel caso dei Bastioni. Ci sono poi alcune eccezioni, come il Planetario ed il Museo Civico di Storia Naturale, in cui l'orizzontalità prevale sulla verticalità. In un contesto del genere, edificare in alzato è una scelta che non trova esempi volumetrici ai quali riferirsi. Nonostante tale anomalia, Ponti progetta un edificio a torre che irrompe nella città bassa e che si conclude in vetta con un volume che arretra rispetto a quello della torre. Una soluzione che trova esplicite congruenze con l'elemento di coronamento dei caselli daziari.

I due volumetti neoclassici sono stati progettati alla fine degli anni Venti dell'Ottocento da Rodolfo Vantini, vincitore del concorso per la ricostruzione dei caselli bandito nel 1925[26]. La soluzione proposta da Vantini fu molto criticata per i caratteri poco monumentali che invece erano stati adottati per la ricostruzione delle altre porte della città. Oggetto di critica fu anche l'altezza dei caselli che vennero rialzati in un secondo momento con un piano arretrato rispetto al bordo dell'edificio tramite un blocco quadrato a forma di dado.

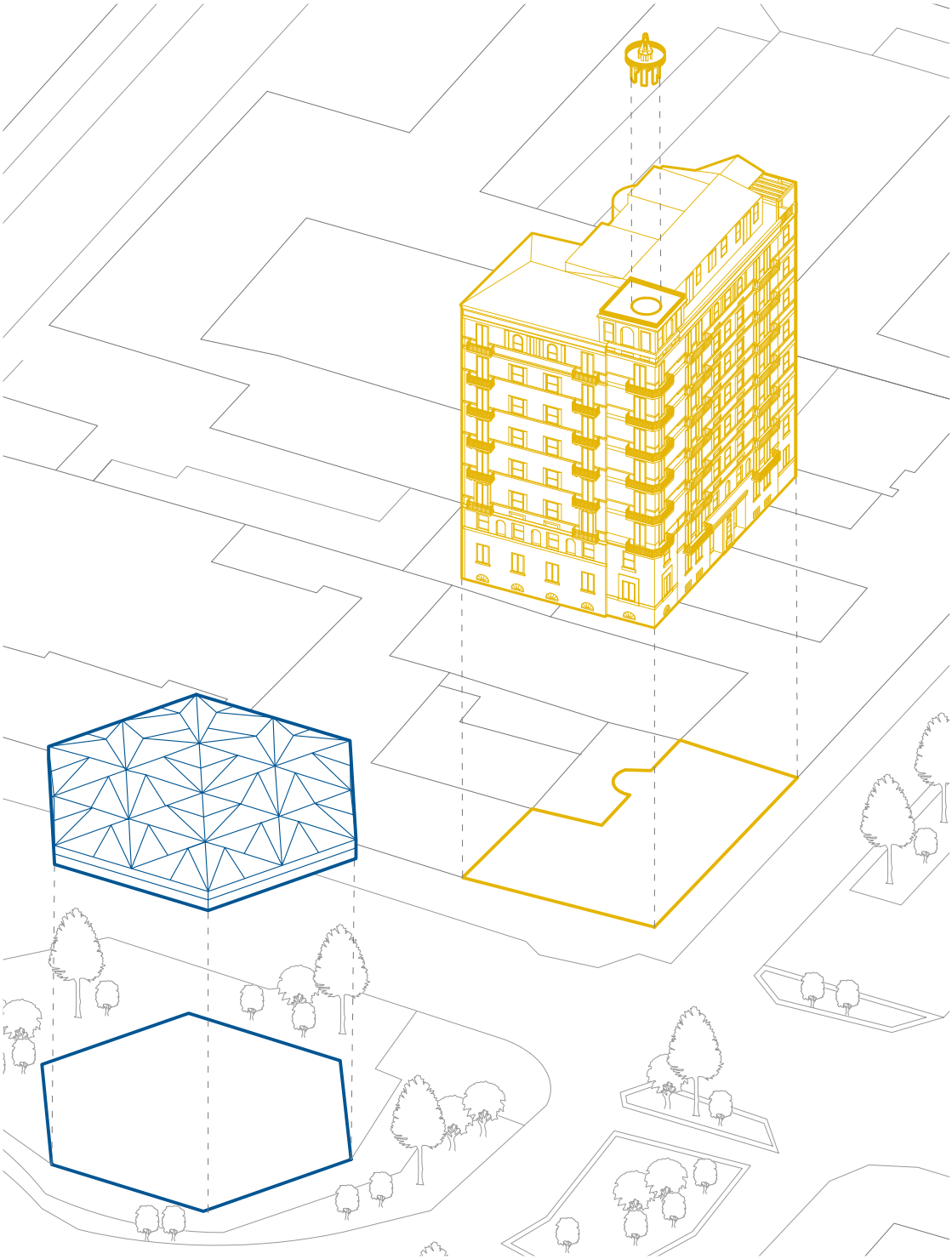
La volontà di alzarsi verso l'alto affidata all'elemento aggiunto dei caselli, viene ripresa da Ponti che accentua la verticalità nella parte finale della torre che, svettando verso l'alto, si assottiglia nel punto in cui entra in contatto con il cielo. L'arretramento dei due elementi rispetto al resto del volume permette di ottenere una superficie ancora abitabile che accoglie al suo interno la città. Ponti ricerca quindi un elemento in cui identificarsi al fine di decodificare, mediante le trame già consolidate e inglobate, un nuovo

26 Al concorso parteciparono 32 concorrenti

linguaggio che assorbe i caratteri e li traduce in nuove espressioni di modernità. La continuità in questo progetto è quindi affidata alla storia che ripropone con caratteri sempre attuali, una eredità passata che permane nella città odierna attraverso tali riferimenti tanto storici quanto presenti.

La misura dell'esistente

La struttura urbana che definisce il quadrante di Casa Domenichino ha subìto sostanziali modifiche in più fasi storiche, che hanno portato l'area a configurarsi come una polifonia di più suoni con caratteri, volumetrie, altezze ed epoche che si intrecciano e si affiancano l'un l'altra. I momenti in cui il tessuto urbano ha subìto i maggiori cambiamenti sono sicuramente: gli anni Trenta del Novecento, in cui il costruito ha densificato interi isolati portando questa parte di città alla configurazione attuale; i primi anni del nuovo millennio, quando alla città preesistente si aggiunge un nuovo quartiere, con una scala totalmente sovradimensionata rispetto all'area precedentemente destinata al quartiere fieristico.
Lo stadio intermedio, in cui vengono apportate modifiche più infrastrutturali che architettoniche, è la "fase di modernizzazione" degli anni Sessanta. L'intero decennio è rappresentativo per la realizzazione delle linee metropolitane - e delle relative stazioni - che costituiscono uno dei più importanti interventi di progettazione unitaria realizzati per la città di Milano nel dopoguerra: un esempio paradigmatico di come si possa dare riconoscibilità a una serie di ambienti standardizzati, attraverso l'uniformità dei materiali, delle forme, dei colori e dei dettagli costruttivi. Il progetto di massima e la definizione degli allestimenti sono stati curati da Franco Albini, Franca Helg e Antonio Piva mentre il progetto grafico è affidato al designer Bob Noorda.
La realizzazione della metropolitana segna un momento di svolta per alcune aree della città che, prima dell'introduzione della linea metropolitana, restavano scollegate e riqualificate solo parzialmente rispetto alle attive dinamiche urbane. Tra queste vi era il caso della zona in cui insiste Casa Domenichino, il cui momento di svolta si ebbe quando venne proposto un punto di transito in



piazza Amendola, ritenuta un'area di interesse strategico per collegare la zona fieristica al centro urbano.
La fermata Amendola venne realizzata su progetto di Arrigo Arrighetti nel 1960. A differenza di molte altre, la stazione non è del tutto sotterranea, ma ha una morfologia chiaramente visibile ed individuabile all'esterno, definita da un volume a pianta esagonale, un lucernaio che porta l'illuminazione all'interno degli ambienti sottostanti. La stazione firmata da Arrighetti presenta una soluzione del tutto innovativa, sia dal punto di vista tipologico che tecnologico, ed è l'unica in cui la zona di accesso agli ambienti sotterranei è illuminata da luce naturale: tramite l'elemento trasparente di copertura, la città entra nella stazione.
Sebbene realizzati per motivi chiaramente differenti, la torretta che culmina su Casa Domenichino dialoga con la parte visibile della stazione, che a sua volta conclude il piano stradale. La vicinanza dei due elementi porta a pensare che l'edificio di Ponti sia stato un riferimento progettuale per le scelte adottate da Arrighetti nel proporre un volume con una forma così divergente rispetto al contesto. Non poche sono le similitudini: entrambi permettono alla luce di penetrare al proprio interno, entrambi si inseriscono come elementi unici per morfologia e tipologia nel sistema urbano, entrambi sono ancora oggi riferimenti per la città contemporanea che affianca la struttura novecentesca con interventi ad una scala nettamente diversa.

Fig 64
Similitudini morfologiche tra la stazione di Arrigo Arrighetti e Casa Domenichino

La proporzione negata

Il quadrante urbano che ospita Casa Nievo rappresenta una variazione ulteriore nello sviluppo della città rispetto alle due aree precedentemente descritte. Come si è detto, l'area di Palazzo e Torre Rasini resta quasi immutata nel tempo ed esente da radicali alterazioni rispetto al tessuto storico, mentre l'area di Casa Domenichino è caratterizzata soprattutto dalle trasformazioni degli anni Trenta e interessata, solo in maniera frammentaria, da innesti isolati, realizzati negli anni Sessanta. Nel contesto urbano di Casa Nievo si configura invece una terza condizione: le trasformazioni che portano l'area alla conformazione attuale avvengono preva-

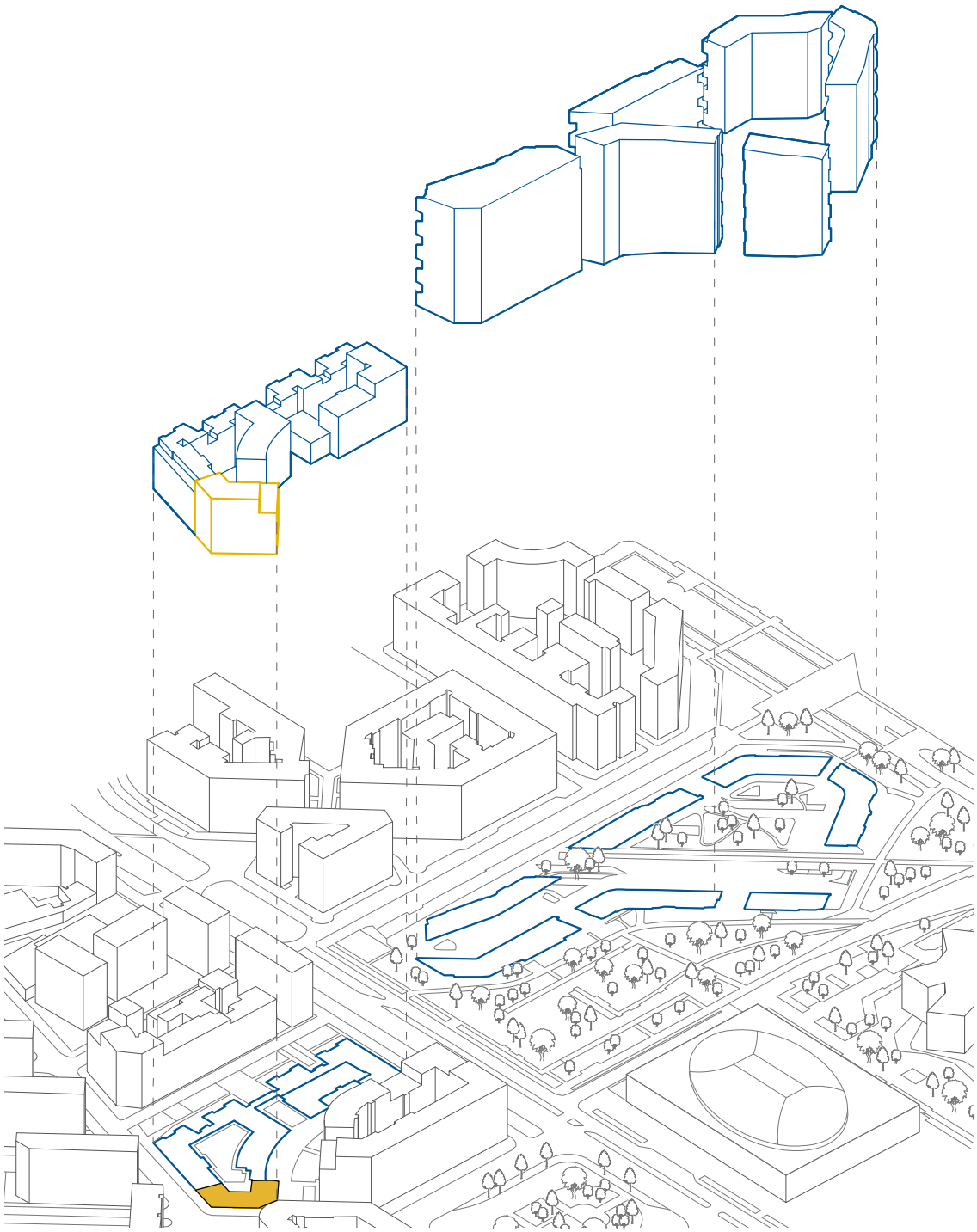
Fig 65
Assonanze e dissonanze tra le Residenze Hadid e Casa Nievo

lentemente negli anni Sessanta. Questo dato conduce a leggere il progetto di Ponti anche da un altro punto di vista, oltre al rapporto con il contesto all'epoca della costruzione già esaminato, e cioè a verificare il modo in cui gli interventi più recenti si sono relazionati ad essa. Casa Nievo, invertendo l' ottica di indagine, può essere pertanto intesa come un riferimento passivo, e non attivo, rispetto al quale viene costruita la città contemporanea. Se il sito urbano che coinvolge gli assi di via Nievo e via Monti si inseriva nell'area dell'ex Scalo Sempione, così l'attuale area di CityLife occupa quello che era l'ampio spazio destinato alla Fiera di Milano. La città con la quale il recente complesso edilizio si deve confrontare è quindi la città che negli anni Sessanta ha colmato il vuoto dello Scalo Sempione, andando a definire un nuovo nodo tra la città storica e la città futura. La città antica è quindi la città del passato, la città degli anni Sessanta è la città del presente pontiano e CityLife è la città del futuro che avrebbe dovuto confrontarsi con ciò che la ha preceduta.

Il progetto di CityLife[27] prevede la realizzazione di un grande parco pubblico caratterizzato dalla più ampia area pedonale della città. La funzione principale di riqualificazione del nuovo quartiere è affidata al verde che completa il sistema dei parchi nell'area nord-ovest della città. Il costruito si compone di tre edifici a torre, di carattere commerciale - firmati da Isozaki, Libeskind e Hadid - che si inseriscono prepotentemente nel ridisegno dello skyline di Milano, e di alcuni isolati residenziali, progettati dallo Studio Libeskind e Zaha Hadid Architects, posti nelle aree al margine del sistema-parco.

Le Residenze Hadid hanno il ruolo di relazionarsi con la città preesistente tramite le cortine stradali di via Senofonte e viale Cassiodoro con cui i nuovi edifici entrano in contatto visivo. Sebbene su via Senofonte il nuovo complesso residenziale riproponga un'idea

27 Il progetto a scala urbana degli architetti Arata Isozaki, Daniel Libeskind e Zaha Hadid. Dopo il trasferimento del quartiere fieristico nell'area urbana di Rho a nord-ovest di Milano venne bandito un concorso per riqualificare l'area dell'ex Fiera. Il Piano integrato di intervento relativo all'area è stato approvato definitivamente dal Comune di Milano il 9 ottobre 2008 e completato solo nel 2020.



di cortina, su viale Cassiodoro non sembra esserci lo stesso intento e le Residenze Hadid non si attestano sul margine dell'ampia area, ma si richiudono in sè stessi configurando una volumetria dinamica.
Un intervento di innesto che non si misura con la città, un macro-oggetto sovradimensionato calato in un ambiente di differente scala. Più che cercare un dialogo con la città, diversa per forme e dimensioni, gli edifici di Hadid trovano il loro riferimento nel verde del parco in cui si inseriscono. Tramite terrazzamenti a più quote e doppie altezze, il verde viene condotto anche all'interno dei numerosi e diversificati alloggi con duplex agli ultimi piani[28]. Le coperture sono spazi ancora urbani e verdi, visibili da una città che abita le altezze a quote differenti. Una tematica, quella del verde che penetra nell'abitazione, riconducibile al pensiero pontiano e sperimentata in numerose sue architetture, non solo in Casa Nievo, così come la soluzione degli alloggi duplex all'ultimo piano. Ma se Ponti ripropone un'idea di verde a misura dell'esistente, con interventi proporzionati alle spazialità urbane, non si può dire altrettanto delle Residenze Hadid che prendono le misure unicamente da sè stesse.
Dal punto di vista volumetrico, l'impianto delle Residenze Hadid palesa pertanto grandi difficoltà a riproporre in chiave contemporanea i canoni pontiani, nonostante appartengano ad un passato per certi versi ancora presente: la planimetria dell'isolato Hadid sembra replicare la geometria dell'isolato a corte in cui si colloca Casa Nievo ma, nel confrontarsi con l'involucro urbano pontiano, non registra la misura dell'intervento apportando un cambio di scala non adeguato alle condizioni al contorno.

Le testimonianze di continuità - passata e presente - nei progetti di Palazzo e Torre Rasini e di Casa Domenichino mettono in luce una affermazione di Ponti secondo cui «esiste solo il presente, nella rappresentazione che ci facciamo del passato, e nell'intuizione

28 *Ibidem*

del futuro»[29]. Progettare l'attualità significa contribuire alla tradizione con lo sguardo già proiettato verso il futuro. Il progetto di Casa Nievo era proiettato verso quel futuro che Ponti ha immaginato nei suoi scritti e nei suoi progetti durante tutta la sua lunga carriera, e, per tali ragioni, racchiude al suo interno i caratteri della città che oggi si progetta: le bucature con le loro ampiezze diverse che inquadrano porzioni differenti di città, così come le diverse altezze ed il rivestimento ceramico, sono elementi ancora attuali nella progettazione residenziale milanese.

Nei tre casi-studio emerge come l'attualità delle ricerche pontiane, rese applicative tramite le sue opere, sta proprio nel porre il progetto come anello di congiunzione tra l'attenzione al contesto, le richieste del committente e l'ascolto dell'edificio stesso. Quella di Ponti è una dialettica equilbrata in cui coesistono questi tre aspetti indissolubili del fare architettura.

Scrive Ponti: «per fare Architettura aggiungi ai tuoi elementi "il tempo"»: il tempo è lo strumento che occorre ad un'opera d'architettura per essere assimilata dalla città e alla città per assimilare a sua volta le trasformazioni che le si propongono. E' lo strumento che viene dato a noi per osservare, per assorbire il cambiamento, che ci permette di credere nel domani tramite la conoscenza di ieri perché se «dobbiamo essere degni del passato, dobbiamo anche essere degni del futuro che in essi si matura»[30].

In questo racconto che guarda al passato per vedere il futuro, le parole con cui Ponti inizia la sua più grande opera architettonica in forma di pensieri e parole, riassumono il legame ancora attuale che riecheggia nelle sue opere, in cui tradizione e modernità si sintetizzano per suggerire alla città di oggi l'attualità del paradigma pontiano: «[…] amate l'architettura, la antica, la moderna; amatela per il suo silenzio, dove sta la sua voce, il suo canto, segreto e potente; amate l'architettura antica e moderna: esse han composto assieme quel teatro che non chiude mai, gigantesco, patetico e leggendario, nel quale noi ci muoviamo, personaggi-spettatori

29 PONTI, G. (1957) *Amate l'Architettura. L'architettura è un cristallo*, Vitali e Ghianda, (II Ed. Rizzoli, Milano, 2008), pag. 92

30 *Ibidem*

vivi e naturali in una scena «al vero», inventata ma vera: dove si avvicendano giorno e notte, sole e luna, sereno e nuvole, vento e pioggia, tempesta e neve: dove ci sono vita e morte, splendore e miseria, bontà e delitto, pace e guerra, creazione e distruzione, saggezza e follia, gioventù e vecchiaia: l'architettura crea lo scenario della Storia, al vero, parla tutti i linguaggi; amate l'architettura antica e moderna; esse han creato attorno a noi, nello scenario che hanno composto, la simultaneità delle epoche; amate l'architettura per le gioie e le pene alle quali le sue mura, sacre all'amore ed al dolore, hanno dato protezione, per tutto quello che hanno ascoltato»[31].

In queste parole è riassunto l'importante concetto secondo cui architettura moderna e tradizionale devono, in modo assolutamente simultaneo, continuare a costituire il patrimonio architettonico delle nostre città di domani. Devono all'unisono dare un volto alla città, perchè nell'una deve riecheggiare l'altra, nell'una devono esserci gli insegnamenti dell'altra. Le architetture di Ponti sono attuali perchè moderne e antiche allo stesso tempo, perchè riescono - mediante elementi della tradizione, come la torretta che corona l'angolo in Casa Domenichino, o della modernità, come la finestra-arredata riadottata in Casa Nievo - riuscire a trasmettere i valori di una città, definendone l'essenza.

31 PONTI, G. (1957) *Amate l'Architettura. L'architettura è un cristallo*, Vitali e Ghianda, (II Ed. Rizzoli, Milano, 2008), pp. 2-3

APPENDICI

Bibliografia

La città

TESSENOW, H. (1916) *Hausbau und dergleichen*, Bruno Cassirer, Berlino; Trad. it. GRASSI, G., a cura di (1974) *Osservazioni elementari sul costruire*, Franco Angeli, Milano

MUZIO, G. (1921) *L'architettura a Milano intorno all'Ottocento*, in «Emporium», n. 317, maggio, pp. 241-258

PIACENTINI, M. (1922) *Il concorso nazionale per lo studio di un progetto di Piano regolatore e d'ampliamento per la città di Milano*, in «Architettura e arti decorative», fasc. III-IV, novembre-dicembre, anno VII, pp. 148-159

MARAINI, A. (1930) *Il volume "Architettura d'oggi" di Marcello Piacentini*, in «Domus», n. 32, agosto

ALPAGO NOVELLO, A., DE FINETTI, G., MUZIO, G. (1930) *Memoria sui progetti per il P.R. di Milano 1928-1929*, in Milano, "PRG Milano: scritti di Luigi Lorenzo Secchi, del Club degli Architetti Urbanisti, di Alpago Novello, de Finetti e Muzio", Archivio Storico, Regione Lombardia, in Sez. A, 18, Fasc. 2

ALBERTINI, C. (1931) *Milano "antica" e Milano "Vecchia"*, in «Milano», XVLII

GIOVANNONI, G. (1931) *Vecchie città ed edilizia nuova*, UTET, Torino

MICHELUCCI, G. (1932) *"Contatti" fra architetture antiche e moderne*, in «Domus», n. 50, febbraio, pp. 70-71

FRANK, J. (1932) *Quale sarà la nostra casa, domani? Strade e*

piazze nella casa, «Domus», n. 50, febbraio, pp. 68-69

PONTI, G. (1933) *Casa moderna, città moderna*, in «Domus», n. 70, ottobre, pag. 17

PERSICO, E. (1934) *L'architetto Gio Ponti*, in VERONESI, G., a cura di (1968) *Scritti di architettura* (1927-1935), Vallecchi, Firenze, pp. 137-138

PONTI, G. (1934) *Responsabilità dell'edilizia moderna*, in «Domus», n. 77, maggio

PONTI, G. (1936) *Casa dimostrativa*, in «Domus», n.103, luglio, pp. 14-16

PONTI, G. (1936) *Stile moderno in Cifre*, in «Domus», n. 100, aprile, pag. 1

PONTI, G. (1936) *Le vie della città*, in «Domus», n. 100, aprile, pp. 2-7

PONTI, G. (1937) *Fortuna dei floricoltori*, in «Corriere della Sera», 7 gennaio

PONTI, G. (1937) *Necessità di svegliarsi dal torpore edilizio*, in «Corriere della Sera», 30 marzo; Ripubblicato in «Domus», n. 113, maggio, pp. 2-4, 10-14

PONTI, G. (1937) *Una nuova concezione edilizia che risponde ai problemi vitali*, in «Domus», n. 113, maggio 1937

PONTI, G. (1937) *Possibilità di grandi realizzazioni edilizie*, in «Corriere della Sera», 30 aprile

PONTI, G. (1937) *L'ubicazione della casa*, in «Domus», n. 114, giugno

PONTI, G. (1937) *Occorre creare piani edilizi: essi valorizzano le costruzioni*, in «Corriere della Sera», 18 giugno

PONTI, G. (1937) *Architettura e urbanistica*, in «Domus», n. 119, novembre, pag. 14

PONTI, G. (1938) *Milano anno XVI*, in «Corriere della Sera», 22 febbraio

PONTI, G. (1938) *La massima impresa della città*, in «Corriere della Sera», 26 agosto

PONTI, G. (1939) *Il tracciato definitivo di San Babila*, in «Corriere della Sera», 14 gennaio

PONTI, G. (1941) *Interni di città. Tre arredamenti di Luigi Caccia*, in «Stile», n. 2, febbraio, pag. 3

PONTI, G. (1942) *Buona architettura e cattiva edilizia*, in «Corriere della Sera», 2 luglio; Ripubblicato ed ampliato con il titolo *Dove noi architetti abbiamo mancato*, in «Stile», nn. 19-20, luglio-agosto 1942, pp. 22-23

PONTI, G. (1942) *Umanità dell'Urbanistica nuova*, in «Corriere della Sera», 23 agosto; Ripubblicato con il titolo *Ornamenti sociali dell'urbanistica*, in «Stile», n. 21, settembre

PONTI, G. (1943) *Elogio dell'uniformità*, in «Corriere della Sera», 22 marzo

PONTI, G. (1943) *La casa moderna e il restauro dei monumenti lesi*, in «Corriere della Sera, 29 marzo

PONTI, G. (1943) *Architetture italiane di domani*, in «Corriere della Sera», 15 giugno

PONTI, G. (1943) *La città di domani*, in «Corriere della Sera»,

26-27 ottobre

PONTI, G. (1943) *Dicono gli architetti…*, in «Corriere della Sera», 5 dicembre

PONTI, G., BINI, V. (1944) *Cifre parlanti: ciò che dobbiamo conoscere per ricostruire il paese*, Edizioni Vesta, Milano

AA. VV. (1945) *Verso la casa esatta*, ED*IT Editrice italiana, "Ricostruzione / Unificazione", Milano

MURATORI, S., MARINUCCI, G. a cura di (1946, nuova ed. 1980) *Saggi di critica e di metodo dell'architettura*, Centro Studi di Storia Urbanistica, Roma

REGGIORI, F. (1947) *Milano 1800-1943. Itinerario urbanistico-edilizio*, Edizioni del Milione, Milano

PONTI, G. (1951) *Milano: quartiere di via Dessiè*, in «Urbanistica», n.7, pp.17-19

PONTI, G. (1952) *Aspetti del quartiere INA-Casa di via Dessiè a Milano*, in «Domus», n. 270, maggio, pp. 9-15

PONTI, G. (1953) *La vera casa moderna deve essere un «organismo»*, in «Corriere della Sera», 17 luglio

GIEDION, S. (1953) *Spazio Tempo Architettura*, Hoepli, Milano

BOTTONI, P. (1954) *Antologia di edifici moderni in Milano*, Editoriale Domus, Milano

DE FINETTI, G. (1954) *Milano. Costruzione di una città*; Riedito da CISLAGHI, G., DE BENEDETTI, M., MARABELLI, P., a cura di (2001) Giuseppe de Finetti. Milano. Costruzione di una città, Hoepli, Milano

BENJAMIN, W. (1955) *Immagini di città*, Einaudi, Torino

ROGERS, E. N. (1955) *Il problema del costruire nelle preesistenze ambientali*, in «Casabella-Continuità», n. 204, febbraio-marzo, pp. 3-6

PONTI, G. (1955) P*aesaggio Moderno in Milano*, in «Domus», n. 313, dicembre, pp. 7-10

PONTI, G. (1955) *Architettura e carattere urbano*, in «Domus», n. 313, dicembre, pp. 11-12

AA. VV. (1956) *Milano. Il Piano Regolatore Generale*, Edizioni di Urbanistica, Torino.

PONTI, G. (1956) *Ideario d'architettura*, in «Domus», n. 314, gennaio

DORFLES, G. (1956) *L'architettura moderna può coesistere con l'antico?*, in «Domus», n. 318, maggio, pp. 8-9

ROGERS, E. N. (1957) *La responsabilità verso la tradizione*, in ROGERS, E. N. (1957) *Esperienza dell'Architettura*, Einaudi, Torino

PONTI, G., CORSINI, C., PONTI, L., ALPAGO NOVELLO, A. (1957) *Milano oggi, Milano moderna*, Edizione Milano Moderna, Milano

ALOI, R. (1959) *Nuove architetture a Milano. La città dalla ricostruzione al boom economico (1945-1958)*, Hoepli, Milano

NERVI, P.L. (1960) *L'ossatura*, in «Edilizia Moderna», n.72

PICA, A. (1964) *Architettura moderna in Milano: guida*, Edizioni Ariminum, Milano

AYMONINO, C. (1970) *Progetto architettonico e formazione della*

città, in «Lotus», n. 7, pp. 21-40

CALVINO, I. (1972) *Le città invisibili*, Einaudi, Torino

AYMONINO, C. (1975) *Il significato delle città*, Laterza, Bari

TAFURI, M., DAL CO, F. (1976) *Architettura contemporanea*, Electa, Milano

KRIER, R. (1975, trad. it. 1991) *Lo spazio della città*, CittàStudi, Milano, pp. 32-39

VATTIMO, G., a cura di (2018) *Martin Heidegger. Saggi e Discorsi*, Mursia, Milano

AYMONINO, C. (1977) *Studio dei fenomeni urbani*, Officina Edizioni, Roma

GRANDI, M., PRACCHI, A. (1980) *Milano. Guida all'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna

AIROLDI, R., (1981) *"Forma Urbis Mediolani": una illusione aristocratica*, in «Casabella», n. 468, pp. 34-43

DE SETA, C. (1981) *L'architettura del Novecento*, UTET, Torino

GAMBIRASIO, G., MINARDI, B., a cura di (1982) *Giovanni Muzio. Opere e scritti*, Hoepli, Milano

NORBERG-SCHULZ, C. (1982) *Esistenza Spazio e Architettur*a, Officina Edizioni, Milano

DAL CO, F. (1985) *Abitare nel Moderno*, Laterza, Bari

ISOZAKI, A. (1986) *Gio Ponti 1891-1979. From the Human Scale to the Post Modernism*, Seibu Museum of Art, Tokio

NORBERG-SCHULZ, C. (1986) *Il mondo dell'architettura*. Saggi scelti, Mondadori Electa, Milano

VON MEISS, P. (1986; trad. It. 1992) *De la forme au lieu, Une introduction à l'étude de l'architecture,* Lausanne

HANDKE, P. (1987) *L'assenza*, Garzanti, Milano

SERMISONI, S. a cura di (1987) Cento lettere/Gio Ponti, Archinto, Milano

CALVINO, I. (1988) *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano

IRACE, F. (1988) *Gio Ponti: la casa all'italiana*, Milano, 1988

CIUCCI, G. (1989) *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-44*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino

GINSBURG, P. (1989) S*toria d'Italia dal dopoguerra ad oggi*, Einaudi, Torino

CIUCCI, G. DAL CO, F. (1990) *Architettura italiana del 900. Atlante*, Mondadori Electa, Milano

MARTIS ARIS, C. (1990) Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura, Clup, Milano

CONSONNI, G. (1993, ed. or. 1989) *L'internità dell'esterno. Scritti su l'abitare e il costruire*, Maggioli Editore, Milano

KRIER, R. (1992, ed. or. 1983) *Elements of Architecture*, AD Publications, Londra

BRUNETTI, F. (1993) *Architetti e fascismo*, Alinea, Firenze

BOERI, S., LANZANI, A. (1993) *Il territorio che cambia. Ambien-*

ti, paesaggi e immagini della regione milanese, Abitare Segesta, Milano

CELLINI, F. (1994) *Catene evolutive*, in «Lotus», n. 81

STRAPPA, G. (1995) *Unità dell'organismo architettonico*, Dedalo Edizioni, Bari

IRACE, F., (1996) *Milano moderna: architettura e città all'epoca della ricostruzione*, Motta Editore, Milano

SAVINIO, A. (1996) *Ascolto il tuo cuore, città*, Adelphi Edizioni, Milano

CAPPELLINI, L. (1998) *Guide di architettura: Milano*, Umberto Allemandi, Torino

CROTTI, S. (2000) *Figure architettoniche: soglia*, Unicopli, Milano

D'ANGELO, P., a cura di (2000) *Hegel. Lezioni di estetica*, Editori Laterza, Bari

HOLL, S. (2000) *Parallax*, Princeton Architectural Press, New York

DI BIAGI, P., a cura di (2001) *La grande ricostruzione. Il piano INA-casa e l'Italia degli anni Cinquanta*, Donzelli, Roma

VENTURI, R. (2002, I ed. it. 1980) *Complessità e contraddizioni in architettura*, Dedalo, Bari

OLIVA, F. (2002) *L'urbanistica di Milano. Quel che resta dei piani urbanistici nella crescita e nella trasformazione della città*, Hoepli, Milano

CIUCCI, G., MURATORE, G. (2004) *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, Electa, Milano

PUGLIESE, R. a cura di (2005) *La casa popolare in Lombardia 1903-2003*, Unicopli, Milano

MARCHETTI, A.G. (2007) *L'età della speranza. Milano dalla ricostruzione al boom*, Skira, Milano

AA. VV. (2007) *Lotus 131: Milano boom*, Skira, Milano

IRACE, F., CIMOLI, A. (2007) *La divina proporzione. Triennale 1951*, Mondadori Electa, Milano

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

BIRAGHI, M. (2008) *Storia dell'architettura contemporanea*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino

ECO, U. (2008) *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*, Bompiani, Bologna

ZARDIN, D. (2012) *Il cuore di Milano. Identità e storia di una capitale morale*, BUR Rizzoli, Milano

BIRAGHI, M., LO RICCO, G., MICHELI, S. (2015) *Guida all'architettura di Milano. (1954-2014)*, Hoepli, Milano

FRAMPTON, K. (2015) *A Genealogy of Modern Architecture: Comparative Critical Analysis of Built Form*, Lars Muller Publishers; Riedizione a cura di Ashley Simone

GUIDARINI, S. (2015) *1937-1948: Gio Ponti urbanista. Due progetti sull'ex scalo Sempione a Milano*, in «Territorio», fasc. 2015/72, pp. 120-130

ARAVENA, A. (2016) *Pensieri sull'architettura*, in «Domus», n.

1000, marzo

CANELLA, G., MELLANO, P. (2019) *Il diritto alla tutela. Architettura d'autore del secondo Novecento*, FrancoAngeli Edizioni, Milano

IRACE, F. (2019) *Milano dal basso*, in «Domus», n. 1041, dicembre, pp. 10-13

MARCHETTI, V. (2919) *Dalle guide di architettura alle guide d'uso*, in «Domus», n. 1041, dicembre, pp. 113-115

MAAS, W. (2019) *Reinterpretare il passato*, in «Domus», n. 1036, giugno

RYKWERT, J. (2019) *Gio Ponti: A Critical consideration*, Divisare, Roma

CHIPPERFIELD, D. (2020) *La tecnologia ci salverà?*, in «Domus», n. 1050, ottobre

LUNATI, A. (2020) *Ideas of Ambiente - History and Bourgeois Ethics in the Construction of Modern Milan*, Park Book, Zurigo

BIRAGHI, M., GRANATO, A. (2021) *L'architettura di Milano. La città scritta dagli architetti dal dopoguerra ad oggi*, Hoepli, Milano

Gli edifici

REGGIORI, F. (1926) *Villa a Milano in via Randaccio degli architetti Emilio Lancia e Giovanni Ponti*, in «Architettura e arti decorative», n. VI, pag. 568

PONTI, G. (1928) *La casa all'italiana*, in «Domus», n. 1, gennaio, pag. 2

PONTI, G. (1930) *Aspetti di Architetture Contemporanee*, in «Domus», n. 35, novembre, pp. 0-21

REGGIORI, F. (1930) *Casa a Milano in via Domenichino angolo Monte Rosa*, in «Architettura e arti decorative», tomo X, vol. II, pp. 547-556

PONTI, G. (1932) *Concezione dell'edificio d'abitazione*, in «Domus», n. 52, aprile

PONTI, G. (1932) *A proposito delle dimensioni degli ambienti nelle case*, in «Domus» n. 56, agosto

PONTI, G. (1933) *La casa all'italiana*, Editoriale Domus S.A., Milano

PONTI, G. (1934) *Divagazione sulle terrazze*, in «Corriere della Sera», 23 gennaio

PONTI, G. (1934) *Le idee che ho seguite in alcune costruzioni*, in «Domus», n. 84, dicembre, pp. 3-14

PONTI, G. (1935) *Una casa torre sui giardini*, in «Domus», n. 88, aprile, pp. 26-27

PONTI, G. (1935) T*errazze e piscine sul tetto*, in «Domus», n. 92, agosto, pp. 10-12

PONTI, G. (1937) *Una villa a tre appartamenti a Milano*, in «Domus», n. 111, marzo, pp. 2-11

PAGANO, G. (1938) *L'ordine contro il disordine*, in «Casabella-Costruzioni», n. 132, dicembre, pp. 2-3

PONTI, G. (1939) *Una casa d'affitto a Milano*, in «Domus» n. 143, novembre, pp. 32-35

PONTI, G. (1941) *Stile di Caccia*, in «Stile», n. 1

PONTI, G. (1941) *Esperienze d'architetto*, in «Stile», n. 12, dicembre

PONTI, G. (1942) *Stile di Asnago Vender*, in «Stile», n. 35, pp. 9-12

PONTI, G. (1943) *Stile di domani. Su alcune architetture di Ansago e Vender*, in «Stile», n. 35

MORETTI, B. (1947) *Case d'abitazione in Italia*, Hoepli, Milano
ZEVI, B. (1951, ed. or. 1948) *Saper vedere l'architettura*, Giulio Einaudi Editore, Torino, n. 9

PONTI, G. (1951) *Dalle simmetrie classiche all'architettura contemporanea*», in «Corriere della Sera», 24-25 settembre

GUARNATI, D. (1954) *Aria d'Italia, Espressione di Gio Ponti*, Daria Guarnati Editore, Milano

PONTI, G. (1956) *Nelle architetture dette popolari fantasia come in antico*, in «Domus», n. 314, gennaio, pp. 3-5

PONTI, G. (1956) *"Espressione" dell'edificio Pirelli in costruzione a Milano*, in «Domus», n. 316, marzo, pag. 1-16

PONTI, G. (1956) *La cappella del nuovo ospedale S. Carlo a Milano*, in «Domus», n. 445, dicembre, pp. 1-15

PONTI, G. (1957) *Amate l'Architettura. L'architttura è un cristallo*, Vitali e Ghianda, Genova (II Ed. Rizzoli, Milano, 2008)

PONTI, G. (1957) *Osservazioni su due edifici, in «Domus», n. 329, aprile*, pp. 1-2

PONTI, G. (1959) *Nuovi libri*, in «Domus», n. 353, aprile, pag. 53

PONTI, G. (1961) *Prima e dopo la Pirelli*, in «Domus», n. 379, giugno, pp. 31-34

PONTI, G. (1961) *Si fa coi pensieri*, «Domus», n. 379, giugno, pp. 2-30

STUDIO PONTI, FORNAROLI, ROSSELLI, STUDIO PORTALUPPI (1962) *La nuova sede della RAS a Milano*, in «Domus», n 397, dicembre, pag. 1

IRACE, F. (1982) *Milano: urban still life*, in «Domus», n. 624, gennaio, pp. 4-7

LICITRA PONTI, L. (1990) *Gio Ponti complete works 1923-1978*, Thames&Hudson, Londra

LICITRA PONTI, L., CELANT, G. (1990) *Gio Ponti: l'opera*, Leonardo, Milano

LEET, S. (1990) *Franco Albini and his studio: Marco Albini, Franca Helg, Antonio Piva. Architecture and Design 1934-1977*, Princeton Press, New York

BURG, A. (1991) *Novecento Milanese*, Federico Motta, Milano

POLANO, S. (1991) *Architettura italiana del '900*, Electa, Milano

ARDITI, G., SERRATTO, C. (1994) *Gio Ponti: Venti cristalli di architettura*, Il Cardo, Venezia

BOSSAGLIA, R. TERRAROLI, V. (1999) *Milano Decò*, Skira, Milano

GRAMIGNA, G., MAZZA, S. (2001) *Milano. Un secolo di architettura milanese dal Cordusio alla Bicocca*, Hoepli, Milano

MIODINI, L. (2001) *Gio Ponti. Gli anni Trenta*, Electa, Milano

DI BIAGI, P., a cura di (2001) *La grande ricostruzione. Il piano INA-casa e l'Italia degli anni Cinquanta*, Donzelli, Roma, pp. 309-320

CRIPPA, M. A. CORVINO, V. MULTARI, G. SARNO, R. (2007) *Il Restauro del Grattacielo Pirelli*, Skira, Milano

LA PIETRA, U. (2009) *Gio Ponti*, Rizzoli, New York

CELANT, G. (2011) *Espressioni di Giò Ponti*, Mondadori Electa, Milano

IRACE, F. a cura di (2002) *Luigi Caccia Dominioni. Stile di Caccia: case e cose da abitare*, Marsilio, Venezia

MULTARI, G. (2013) *Il restauro del grattacielo Pirelli (Giò Ponti 1955-60)=2002-2005*, in CARUSO DI SPACCAFORNO, A. CAPRIO, S. SANTORO, C., a cura di (2013) *Il grattacielo, la città per l'uomo: Il Grattacielo // Dove? Per Chi?*, Quaderni PolisMaker Lab: Centro Studi Politecnico di Milano - Polo Territoriale di Como, La Scientifica, Como

CARUSO, A., THOMAS, H., a cura di (2014) *Asnago and Vender and the Construction of Modern Milan*, Gta Verlag, ETH Zurich, Zurigo

COLOMBO, A. (2016) *Le età del grattacielo*, Regione Lombardia, La Triennale di Milano/ Sagep Editori, Milano

RASTAGNI, C. (2016) *Gio Ponti, Stile di: Franco Albini, Asnago e Vender, BBPR, Melchiorre Bega, Luigi Carlo Daneri, Adalberto Libera, Giuseppe Pagano, Paniconi e Pediconi, Mario Ridolfi, Giuseppe Vaccaro*, Electa, Milano

PIERINI, O. S. (2017) *Case Milanesi 1923-1976: cinquant'anni di*

architettura residenziale a Milano, Hoepli, Milano

LICITRA PONTI, L. ROSSELLI, P. LICITRA, S. (2018) *Gio Ponti e Milano. Guida alle architetture 1920-70*, Quodlibet, Milano

BOUILHET DUMAS, S., FOREST, D., LICITRA, S. (2018) *Gio Ponti. Archi-designer*, MAD, Parigi

IRACE, F., CASCIATO, M. (2019) *Gio Ponti. Loving architecture*, Forma Edizioni, Firenze

CIUCCI, G. (2023) *Figure e temi nell'architettura italiana del Novecento*, Quodlibet Habitat, Macerata

La facciata

PONTI, G. (1935) *Le porte*, in «Corriere della Sera», 22 marzo

PONTI, G. (1951) *Villa a Milano*, «Domus», n. 263, ottobre, pag. 29

PONTI, G. (1953) *Si faranno case fluorescenti*, in «Corriere della Sera», 25 novembre

PONTI, G. (1956) *Una facciata a Milano*, in «Domus», n. 318, maggio, pp. 7-8

PONTI, G. (1956) *Giorno e notte*, in «Domus», n. 320, luglio

PONTI, G. (1957) *Una casa a pareti apribili*, in «Domus», n. 334, settembre, pp. 21-34

PONTI, G. (1959) *Facciate di Asnago e Vender*, in «Domus», n. 353, aprile, pp. 2-3

PONTI, G. (1960) S*ul principio della continuità dei prospetti*, in «Domus», n. 367, giugno, pp. 8-9

PONTI, G. (1963) *Casa a tre cilindri*, in «Domus», n. 387, febbraio, pp. 1-10

PONTI, G. (1963) *Sul principio della continuità dei prospetti*, in «Domus», n. 398, gennaio

PONTI, G. (1968) *Per le città fumose con vie strette: facciate lucenti illuminate dal cielo*, in «Domus», n. 469, pag. 20

PERAZZI, M. (1971) *Dio nel cemento?*, in «Corriere della Sera», 7 febbraio

MORETTI, L. (1971) *Il fastigio della cattedrale*, in «Domus», n. 479, pp. 11-14, 17-23

PONTI, G. (1971) *La religione, il sacro*, in «Domus», n. 479, pp. 15-16

DAL CO, F. (1979) *Il progetto come pratica del limite*, in «Rassegna», n. 1, dicembre, pp. 72-76

PONTI, G. (1981) *Tre pareri e una casa*, in «Modo», anno 5, n. 43, ottobre 1981, pp. 39-45

DORFLES, G. (1988) *La pelle e lo scheletro*, in «L'arca», n. 19, settembre

ZARDINI, M. (1994) *Pelle, muro, facciata*, in «Lotus», n. 82

RYKWERT, L. (1998) *L'architettura è tutta nella superficie. Semper e il principio del rivestimento*, in «Rassegna», n. 73, pp. 20—29

TEYSSOT, G. (2000) *Soglie e pieghe. Sull'intèrieur e l'interiorità*, in «Casabella», n. 618, settembre, pp. 30-35

GUISALDO, A. (2002) *El Muro*, Edicion Libreria Tecnica, Buenos Aires

CHARLES, B. (2002) *The Italian Reinassance Palace Facade: Structure of Autority, Surface of Sense*, Cambridge University Press, Londra

TAYLOR, M. (2003) *Surface Consciousness*, in «Architectural Design», n. 162, marzo- aprile, pp. 5-7

HERZOG, T. KRIPPNER, R. LANG, W. (2005) *Atlante delle facciate*, collana Grande atlante di architettura, n. 18, Utet, Torino

IRACE, F. a cura di (2007) *Gio Ponti a Stoccolma. L'istituto italiano di cultura "C.M. Lerici"*, Electa, Milano

CACCIATORE, F. (2008) *Il muro come contenitore di luoghi*, LetteraVentidue, Siracusa

ALBANESE, F. (2008) *Atlante pontiano*, in «Domus», n. 911, febbraio, pag. 2

PIERINI, O. S. (2008) *Sulla facciata: tra architettura e città*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna

BOSCHI, A. (2010) *Fenomenologia della facciata. Percorsi interpretativi, letture evolutive, itinerari compositivi*, Franco Angeli, Milano

PONZIO, A. (2011) *Cultura disciplinar e arquivos de arquitectura: Gio Ponti e o Brazil*, in 9° Seminario Docomomo Brasil, Brasilia, giugno

EISEMANN, P. (2014) *Inside out. Scritti 1963-1988*, Quodlibet, Macerata

STRAPPA, G. (2015) L*'architettura come processo. Il mondo plastico murario in divenire*, Franco Angeli Editore, Roma

Elenco illustrazioni

N.B. Si precisa che le planimetrie dei disegni prodotti dall'autore seguono l'inclinazione del nord. Inoltre, si è scelta una convenzione cromatica secondo cui gli edifici di Ponti sono disegnati in giallo, l'esistente in grigio e gli edifici di riferimento in blu.

Antefatto

1. Copertine di «Domus»: n. 10, 14, 24, 25, 50, 70, 77, 86, 113, 313, 314, 318

2. Copertina del catalogo esito della mostra *Gio Ponti. Amare l'architettura*, curata da Maristella Casciato, Fulvio Irace con Margherita Guccione, Salvatore Licitra, Francesca Zanella

3. Copertine di alcune monografie su Gio Ponti: Lisa Licitra Ponti, *Gio Ponti complete works 1923-1978*, Thames&Hudson, Londra, 1990; Stefano Casciani, Karl Kolbitz, *Gio Ponti*, Taschen, 2021

4. Copertine di alcune monografie su Gio Ponti: Lisa Licitra Ponti, Germano Celant, *Gio Ponti: l'opera*, Leonardo, Milano, 1990; Gloria Arditi, Cesare Serratto, *Gio Ponti: Venti cristalli di architettura*, Il Cardo, Venezia, 1994; Sophie Bouilhet-Dumas, Dominique Forest, Salvatore Licitra, Gio Ponti. *Archi-designer,* MAD, Parigi, 2018

5. Edifici pontiani come macro-oggetti di design isolati dal contesto; disegno dell'autore

6. Copertine di alcune guide di Milano utilizzate come strumento di ricerca: Piero Bottoni, *Antologia di edifici moderni in Milano*, Editoriale Domus, Milano, 1954; Gio Ponti, Costantino Corsini, Alberto Alpago Novello, *Milano oggi, Milano moderna*, Edizione Milano Moderna, Milano 1957; Roberto Aloi, *Nuove architetture a Milano. La città dalla ricostruzione al boom economico (1945-1958)*, Hoepli, Milano, 1959

7. Copertine delle guide più recenti di Milano: Marco Biraghi, Gabriella Lo Ricco, Silvia Micheli, *Guida all'architettura di Milano. (1954-2014)*, Hoepli, Milano, 2015; Giuliana Gramigna, Sergio Mazza, *Milano. Un secolo di architettura milanese dal Cordusio alla Bicocca*, Hoepli, Milano, 2001; Orsina Simona Pierini, *Case Milanesi 1923-1976: cinquant'anni di architettura residenziale a Milano*, Hoepli, Milano, 2015; Marco Biraghi, Adriana Granato, *L'architettura di Milano. La città scritta dagli architetti dal dopoguerra ad oggi*, Hoepli, Milano, 2021

8. Copertine di alcune monografie su Milano: Giuseppe de Finetti, *Milano. Costruzione di una città*, 1954, riedito da Giovanni Cislaghi, Mara De Benedetti, Piergiorgio Marabelli, Giuseppe de Finetti. *Milano. Costruzione di una città*, Hoepli, Milano, 2001; Adam Caruso, Helen Thomas, *Asnago and Vender and the Construction of Modern Milan*, Gta Verlag, ETH Zurich, Zurigo, 2014; Angelo Lunati, *Ideas of Ambiente - History and Bourgeois Ethics in the Construction of Modern Milan*, Park Book, Zurigo, 2020

9. Copertine di alcuni numeri dedicati a Milano: «Domus» n. 1041, dicembre 2010 e n. 1052, dicembre 2020

10. Alcune pagine di «Domus» dedicate a Milano: «Domus», n. 1041, pp. 51 e 103

11. Inquadramento degli edifici di Ponti a Milano, planimetria, scala 1:20000; disegno dell'autore

12. Copertine delle edizioni del capolavoro di Gio Ponti: *Amate l'Architettura. L'architettura è un cristallo*. La prima stesura (intitolata *L'architettura è un cristallo*) fu pubblicata con ED*IT nel 1945, la seconda da Vitali e Ghianda nel 1957 successivamente rieditata da Rizzoli nel 2008.

Capitolo primo

1. Schema sulle pubblicazioni di Gio Ponti in relazione ai periodi storici; immagine prodotta dell'autore

2. Cartografia di Milano, 1882; immagine tratta da G. De Finetti, *Milano. Costruzione di una città*, 1954

3. Cartografia di Milano 1889, Piano Beruto; immagine tratta da G. De Finetti, *Milano. Costruzione di una città*, 1954

4. Cartografia di Milano 1912, Piano Pavia Masera; immagine tratta da G. De Finetti, *Milano. Costruzione di una città*, 1954

5. Cartografia di Milano 1934, Piano Albertini; immagine tratta da G. De Finetti, *Milano. Costruzione di una città*, 1954

6. Planimetria del Piano Albertini, 1934; immagine trarra da ACM, Archivio Civico di Milano

7. Proposta per il nuovo Piano Regolatore: Portaluppi e M. Semenza, *Ciò per Amor*, planimetria, primo posto, concorso per il Piano Regolatore di Milano, 1927; immagine tratta da A. Lunati, *Ideas of Ambiente, History and Bourgeois Ethics in the Construction*

of Modern Milan, Park Book, Zurigo, 2020

8. Proposta per il nuovo Piano Regolatore: Club degli Urbanisti, *Forma Urbis Mediolani*, planimetria, secondo posto, concorso per il Piano Regolatore di Milano, 1927; immagine tratta da A. Lunati, *Ideas of Ambiente, History and Bourgeois Ethics in the Construction of Modern Milan*, Park Book, Zurigo, 2020

9. Club degli Urbanisti, *Forma Urbis Mediolani*, vista prospettica; immagine tratta da G. Ciucci, G. Muratori, *Storia dell'architettura italiana. Il primo novecento*, Mondadori Electa, 2004

10. G. Ponti, copertina e testo dell'articolo *Responsabilità dell'edilizia*, «Domus», n. 77, maggio, 1934

11. Disegni di Ponti pubblicati in un suo articolo dal titolo *Ubicazione della casa in rapporto al verde*; immagine tratta da «Corriere della Sera», 4 dicembre 1934

12. G. Ponti, disegno planimetrico della variante al Piano Albertini: confronto tra il tracciato della proposta *Ciò per Amor* ed il tracciato Secchi, *Il tracciato definitivo di piazza San Babila*; immagine tratta da «Corriere della Sera», 14 gennaio 1939

13. L. Secchi, disegno planimetrico della variante al Piano Albertini con la sovrapposizione del vecchio tracciato, PRG Milano: scritti di Luigi Lorenzo Secchi, del Club degli Architetti Urbanisti, di Alpago Novello, de Finetti e Muzio"; immagine tratta da AS, Archivio Storico, Regione Lombardia, Milano

14. G. Ponti, copertine di «Stile. Rivista per la ricostruzione», n. 39, marzo 1944; G. Ponti, V. Bini, *Cifre Parlanti. Ciò che dobbiamo conoscere per ricostruire il paese*, Edizioni Vesta, Milano

15. G. Ponti, disegni sulla ricostruzione; immagini tratte da G. Ponti, V. Bini, *Cifre Parlanti. Ciò che dobbiamo conoscere per ricostruire il paese*, Edizioni Vesta, Milano

16. G. Ponti, disegno dello Scalo Sempione: area libera e area edificata; immagine tratta da *Possibilità di grandi realizzazioni edilizie,* in «Corriere della Sera», 30 aprile 1937

17. G. Ponti, disegno dello Scalo Sempione: area sistemata a verde; immagine tratta da *Via libera*, in «Corriere della Sera», 24 dicembre 1937

18. G. Ponti, disegno dello Scalo Sempione: schema per la proposta progettuale *Spina Verde;* immagine tratta da *Consenso dei Milanesi a una realizzazione urbanistica degna del tempo di Mussolini*, in «Corriere della Sera», 29 dicembre 1937

19. G. Ponti, disegno dello Scalo Sempione: schema per la proposta progettuale *Spina Verde*; immagine tratta da *La massima impresa della città*, in «Corriere della Sera», 26 giugno 1938

20. G. Ponti, progetto urbanistico dal titolo *Fiume Verde* per la sistemazione dello Scalo Sempione, Milano 1948, planivolumetria, matita e china su carta da lucido, 65x61 cm; immagine tratta da CSAC, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università di Parma

21. G. Ponti, progetto urbanistico dal titolo *Fiume Verde* per la sistemazione dello Scalo Sempione, Milano 1948, planivolumetria, matita e china su carta da lucido 60x30 cm; immagine tratta da CSAC, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università di Parma

22. G. Ponti, progetto urbanistico dal titolo *Fiume Verde* per la sistemazione dello Scalo Sempione, Milano 1948, viste prospettiche; immagine tratta da AGP. Archivio Gio Ponti, Milano

23. G. Ponti, L. Figini, G. Pollini, Quartiere Harar-Dessiè, planimetria generale; immagine tratta da AGG, Archivio Gigi Ghò,

Milano, 1951

24. G. Ponti, G. Ghò, edificio in linea, Quartiere Harar-Dessiè, prospetti edificio in linea; immagine tratta da AGG, Archivio Gigi Ghò, Milano, 1951

25. G. Ponti, G. Ghò, edificio in linea, Quartiere Harar-Dessiè, pianimetrie; immagine tratta da AGG, Archivio Gigi Ghò, Milano, 1951

26. G. Ponti, G. Ghò, edificio in linea, Quartiere Harar-Dessiè, fotografia storica; immagine tratta da AGP, Archivio Gio Ponti, Milano

Capitolo secondo

1. Pino Musi, *Facecity scroll*, opera fotografica, fotografie tipografiche, 91 x 1450 cm, Biennale di Venezia, 2012; immagini tratte da www.pinomusi.com

2. Pino Musi, *Polyphonia*, opera fotografica, vista dell'esposizione, Tempio di Pomona, Salerno, 2021; immagini tratte da www.pinomusi.com

3. Selezione fotografica effettuata dall'autore dell'opera *Facecity scroll* (Pino Musi) delle architetture di Gio Ponti; immagini tratte da www.pinomusi.com

4. Selezione fotografica effettuata dall'autore dell'opera *Facecity scroll* (Pino Musi) delle architetture di Gio Ponti; immagini tratte da www.pinomusi.com

5. Schema di inquadramento degli edifici di Gio Ponti a Milano; disegno dell'autore

6. Abaco degli edifici all'epoca della costruzione, planimetrie anni 1930, 1946, 1956, 1965, 1972; immagini tratte da acm, Archivio Civico di Milano. Gli edifici individuati e catalogati sono: via Randaccio 9, via San Vittore 40, via Domenichino 1, via de Togni 21-23-25, via del Caravaggio 25, via privata Letizia 3-4-6, via Bastioni di Porta Venezia 1, viale Luigi Camoes 2, via Cicognara 11, viale Coni Zugna 29, via Hajech 26-29-31-33-35-37, via Modena 36, corso Italia 9, via Brin 12, via della Moscova 3, via Goldoni 63, corso Matteotti 12, via Appiani 19, via Buonarroti 48, via Monte Baldo 5, via Harrar 7, largo Donegani 1, piazza San Babila 4, via Monti 79, via Carducci 5, piazza Duca d'Aosta, via Ampère 75, via Bonardi 7-9, via Vallazze 63, viale Lunigiana 46, via Dezza 49, viale Coni Zugna 10, via Pantano 9, via Santa Sofia 18, corso Italia 23, via Giovio 41, via Monte di Pietà 9, via San Giusto 85, via San Paolo 7, via Pergolesi 25, via San Vigilio 1. Per quanto riguarda Coni Zugna 10, via Santa Sofia 18 e via Hajech 29-31-33-35-37 non si sono trovati documenti che attestano l'attribuzione di tali edifici a Gio Ponti, per cui tale attribuzione è di carattere ipotetico.

7. Abaco degli edifici allo stato attuale, planimetrie; disegno dell'autore

8. Categoria di edifici "città nella città"; disegni dell'autore

9. Categoria di edifici "città d'angolo"; disegni dell'autore

10. Categoria di edifici "città di frammenti"; disegni dell'autore

11. Categoria di edifici "isole di città"; disegni dell'autore

12. Categoria di edifici "attraversare la città"; disegni dell'autore

13. Categoria di edifici "compenetrare la città"; disegni dell'autore

14. Edificio Montecatini: com'era-suolo-com'è, schemi tridi-

mensionali; disegni dell'autore

15. Grattacielo Pirelli: com'era-suolo-com'è, schemi tridimensionali; disegni dell'autore

16. Chiesa di San Francesco al Fopponino: com'era-suolo-com'è, schemi tridimensionali; disegni dell'autore

17. Accostamento del nuovo Montecatini al preesistente su via Turati; fotografia dell'autore, 2023

18. Rapporto degli edifici Montecatini con via Turati; fotografia dell'autore, 2023

19. Grattacielo Pirelli: prospetto posteriore corpo alto con sez. sulla rampa camionale, disegno dello studio Ponti-Fornaroli-Rosselli con Valtolina-Dell'Orto; immagine tratta da ACM, Archivio Civico di Milano, Milano, Atti Prot. gen. n. 5943-1955 Ed. priv. n. 2853-1955

20. Grattacielo Pirelli: schema illustrativo dei flussi, disegno di Gio Ponti, in Fondazione Pirelli, 1955 (a); sezione trasversale con accessi, disegno di Gio Ponti, 1955 (b); immagine tratta da FP, Fondazione Pirelli, Milano

21. Chiesa di San Francesco al Fopponino: planimetria generale, proposta progettuale di Giovanni Muzio e Luciano Dolce; immagine tratta da ACM, Archivio Civico di Milano, Milano, Atti Ed. priv. 2036-1960

22. Chiesa di San Francesco al Fopponino: planimetria generale, proposta progettuale di Gio Ponti; immagine tratta da ACM, Archivio Civico di Milano, Milano, Atti Ed. priv. 44504-1962

23. Chiesa di San Francesco al Fopponino, fotografia dell'epoca, 1970; immagine tratte da ACM, Archivio Civico di Milano, Milano, Atti Ed. priv. 44504-1962

24. Scorcio della Chiesa di San Francesco al Fopponino; fotografia dell'autore, 2023

25. Schemi della compenetrazione negli edifici di Montecatini e San Francesco al Fopponino, assonometrie; disegni dell'autore

26. Lo spazio della compenetrazione negli edifici di Montecatini e San Francesco al Fopponino; fotografie dell'autore

27. Schemi lettura del fronte; disegno dell'autore

28. *Mnemosyne* o *Atlante delle Immagini*, opera d'arte e fotografie, Aby Warburg, 1929; immagine tratta da The Warburg Institute

29. *Atlante Pontiano*, Flavio Albanese, in «Domus», n. 911, 2008

30. Atlante delle facciate pontiane; restituzione fotografica dell'autore

31. Facciata INA in via Agnello, stato attuale; fotografia dell'autore

32. Casa Piazzoli nella sua cortina in via Appiani, stato attuale; fotografia dell'autore

33. Casa Sissa nella sua cortina in Corso Italia, stato attuale; fotografia dell'autore

34. Casa Piazzoli e Casa Sissa, sezioni su strada, scala 1:500; disegni dell'autore

35. Casa Piazzoli e Casa Sissa, prospetto su strada, scala 1:500; disegni dell'autore

36. Confronto degli ingressi di Casa Sissa e del palazzo prospiciente, scala 1:200; sovrapposizione, scala 1:100; disegni dell'autore

37. *Domus* in via de Togni, fotografia storica, 1940; in AGP, Archivio Gio Ponti, Milano

38. *Domus* in via de Togni, stato attuale; fotografia dell'autore

39. *Domus* in via De Togni, esempio di prospetto-quartiere, planimetria e prospetto stradale, scala 1:350; disegni dell'autore

40. *Domus* in via privata Letizia, esempio di prospetto-quartiere, planimetria e prospetto stradale, scala 1:350; disegni dell'autore

41. Asnago e Vender, edifici in via Euripide, esempio di prospetto-quartiere, planimetria e prospetto stradale, scala 1:350; disegni dell'autore

42. *Domus* Livia, prospetto, disegno originale di Gio Ponti; immagine tratta da ACM, Archivio Civico di Milano, Milano, Atti Ed. priv. n. 387955-36569-1937

43. *Domus* Aurelia, prospetto, disegno originale di Gio Ponti deposto agli atti; immagine tratta da ACM, Archivio Civico di Milano, Milano, Atti Ed. priv. n. 165836-30908-1936

44. Quinto prospetto: Palazzo e Torre Rasini, Casa Marmont e Casa Laporte, piante della copertura, rispettivamente scala 1:1000 e 1:2000; disegni dell'autore

45. Casa Marmont e Palazzo e Torre Rasini, ultimo livello degli edifici, fotografie storiche; immagini tratte da «Domus» n.84, 1934

46. Torre Rasini, fotografia delle bucature che inquadrano il

cielo, stato attuale; fotografia dell'autore

47. *Domus* Adele, fotografia d'angolo con balconi aggettanti, stato attuale; fotografia dell'autore

48. *Domus* Adele, disegni originali di Gio Ponti; immagine tratta da CSAC, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università di Parma

49. *Domus* Adele, prospettiva di Gio Ponti; immagine tratta da CSAC, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università di Parma

50. Edificio Montedoria, prospetto su via Pergolesi; fotografia dell'autore

51. Disegni e modellino sul tema della continuità dei prospetti, Morassutti; immagini tratte da «Domus» n. 367, 1960

52. Schizzo di Mangiarotti sul tema della continuità dei prospetti; immagine tratta da FAM, Fondazione Angelo Mangiarotti, Milano

53. Schema del perimetro degli edifici della Savoia Assicurazioni e dell'edificio in via Quadronno; disegno dell'autore

54. Savoia Assicurazioni, progetto di Gio Ponti, dettaglio del prospetto, fotografia di Pino Musi, 2012; immagini tratte da www.pinomusi.com

55. Casa in via Quadronno, progetto di Mangiarotti e Morassutti, fotografia di Pino Musi, 2012; immagini tratte da www.pinomusi.com

56. Dettagli dei prospetti della Savoia Assicurazioni di Gio Ponti e dell'edificio per abitazioni in via Quadronno di Mangiarotti e Morassutti, scala 1:200; disegni dell'autore

57. Particolare facciata della Chiesa di San Francesco al Fopponino, fabb. Ang. Galvani-Filzi, disegno dello studio Ponti-Fornaroli-Rosselli con Valtolina-Dell'Orto; immagine tratta da ACM, Archivio Civico di Milano, Milano, Atti Ed. priv. 44504-1962

58. Particolare facciata della Chiesa di San Francesco al Fopponino, stato attuale; fotografia dell'autore

Capitolo terzo

1. Copertina di «Domus» n. 77, maggio 1933 e articolo *Casa moderna, città moderna* scritto da Gio Ponti

2a. Articolo *Le vie della città* scritto da Gio Ponti e pubblicato in «Domus» n. 100, aprile 1936

2a. Articolo *Le vie della città* scritto da Gio Ponti e pubblicato in «Domus» n. 100, aprile 1936

3. Copertina e indice di «Domus» n. 1, gennaio 1928

4. *Domus* Aurelia, *Domus* Onoria e Casa Dezza: schemi di connessione casa-città; disegni dell'autore

5. Connessione interno-esterno, disegno planimetrico; immagine tratta da «Domus» 298, maggio 1954

6. Ponti che segna le frecce nei suoi disegni; fermo-immagine tratta dal documentario su Gio Ponti nella serie Rai dal titolo "I tre architetti"

7. Pianta con visuali; immagine tratta da «Domus» 314, maggio 1956

8. Copertina di «Domus» n. 414, maggio 1964

9. Disegno di Gio Ponti di un interno che inquadra la città; immagine tratta da «Corriere della Sera», 3 novembre 1934 (ripubblicata in «Domus» 114, giugno 1937, pp. 14, 20, 24)

10. Facciata vista dall'esterno, edificio RAS in via Santa Sofia 18; fotografia dell'autore

11. Facciata vista da un interno, edificio RAS in via Santa Sofia 18; fotografia dell'autore

12. Giochi di luce; immagine tratta da «Domus» 298, maggio 1954

13. Studi sui prospetti notte-giorno presso lo show-room Altamira, New York; immagini tratte da «Domus» 298, maggio 1954

14. Articolo *Giorno e notte*; immagine tratta da «Domus» 320, luglio 1956

15. Prospetti delle *Domus* in via de Togni che raffigurano l'illuminazione diurna e notturna della strada scandita dall'alternanza dei pieni e vuoti, 1:500; disegno dell'autore

16. Interno di Casa Dezza dove si vede la «finestra arredata»; fonte sitografica Archi Diap

17. Interno di Casa Dezza dove si vede la «finestra arredata»; fonte sitografica Archi Diap

18. Fotografia della facciata con le «finestre arredate» in Casa Dezza; fotografia dell'autore

19. Inquadramento Casa Dezza, scala 1:5000; disegno dell'autore

20. Planimetria dell'area anni 1960 e 2020, scala 1:2500; disegno dell'autore

21. Planimetria della prima variante e del progetto approvato, scala 1:1000; disegno dell'autore

22. Volumetrici dell'isolato della prima variante e progetto approvato; disegni dell'autore

23. Volumetrici sul rapporto tra l'edificio preesistente ed il progetto della prima variante; disegno dell'autore

24. Piante piano terra, primo piano, piano tipo, ultimo piano del progetto realizzato, scala 1:1000; disegni dell'autore

25. Esploso di Casa Dezza nel contesto del 1950; disegno dell'autore

26. Disegno di Ponti di una pianta di Casa Dezza con visuali; immagine tratta da «Domus» 314

27. Vista dal terrazzo di un appartamento allo stato attuale; fotografia dell'autore

28. Vista prospettica dell'ingresso in cui si vede come la città entra e penetra la corte; disegno dell'autore

29. Vista dell'ingresso di Casa Dezza; fotografia dell'autore

30. Stralcio tratto dalla pianta del piano terra con frecce; immagine tratta da ACM, Archivio Civico di Milano, Atti Ed. priv. n. 154819-1958

31. Trasformazione della cortina in via Dezza negli anni '30, anni '50 ed oggi; disegni dell'autore

32. Prospetti su strada della prima variante e del progetto rea-

lizzato nella cortina all'epoca della costruzione, disegni dell'autore

33. Prospetto del progetto realizzato; immagine tratta da ACM, Archivio Civico di Milano, Atti Ed. priv. n. 154819-1958

34. Prospetto della prima variante; immagine tratta da ACM, Archivio Civico di Milano, Atti Ed. priv. n. 154819-1958

35. Cortina di via Dezza con progetto realizzato allo stato attuale, scala 1:500; disegno dell'autore

36. Dettaglio del prospetto, scala 1:200; disegno dell'autore

37. Fotografia storica dell'edificio nel contesto, 1950; immagine tratta da AGP, Archivio Gio Ponti, Milano

38. Fotografia attuale della cornice-prospetto; fotografia dell'autore

39. Esploso assonometrico della cornice-prospetto; disegno dell'autore

40. Assonometria di Casa Dezza e Casa Bassanini nel contesto: Ponti e Portaluppi nel dialogo tra forme di presente; disegno dell'autore

Capitolo quarto

1. Vista aerea di Milano ed inquadramento dei quadranti delle tre aree dei casi-studio; disegno dell'autore

2. Inquadramento dei casi-studio nel tessuto milanese; disegno dell'autore

3. Assonometrie dei tre casi-studio; disegni dell'autore

4. Palazzo e Torre Rasini inquadrate dai caselli daziali; fotografia dell'autore

5. Inquadramento di Palazzo e Torre Rasini, planimetria, scala 1:5000; disegno dell'autore

6. Assonometria di Palazzo e Torre Rasini nel contesto; disegno dell'autore

7. Palazzo Batthyanyl, edificio che c'era prima dell'attuale Palazzo e Torre Rasini, fotografia storica del 1850; immagine tratta dal sito www.flikr.com

8. Inquadramento dell'area di Palazzo e Torre Rasini, disegno su lucido; immagine tratta da ACM, Archivio Civico di Milano, Atti n. 187726/35043-1935

9. Planimetria del quinto piano di Palazzo e Torre Rasini, scala 1:500; disegno dell'autore

10. Planimetria del piano di copertura di Palazzo e Torre Rasini, scala 1:500; disegno dell'autore

11. Prospettiva da Corso Venezia in cui si mostra la cortina ed il Palazzo e Torre Rasini ad angolo, disegno su lucido; immagine tratta da ACM, Archivio Civico di Milano, Atti n. 44195-1950

12. Accostamento di Palazzo Rasini con Torre Rasini e Palazzo Giussani, assonometria; disegni dell'autore

13. Palazzo e Torre Rasini durante la costruzione, fotografia di cantiere verso Palazzo Giussani; immagine tratta da ACM, Archivio Civico di Milano, Atti n. 187726/35043-1935

14. Palazzo e Torre Rasini durante la costruzione, fotografia di cantiere verso Torre Rasini; immagine tratta da ACM, Archivio

Civico di Milano, Atti n. 187726/35043-1935

15. Esploso delle coperture-spazi urbani di Palazzo e Torre Rasini, assonometria; disegno dell'autore

16. Facciata di Palazzo e Torre Rasini verso il Bastione di Porta Venezia, disegno di Gio Ponti; immagine tratta da ACM, Archivio Civico di Milano, Atti n. 187726/35043-1935

17. Facciata di Palazzo Rasini verso Corso Venezia, disegno di Gio Ponti; immagine tratta da ACM, Archivio Civico di Milano, Atti n. 187726/35043-1935

18. Facciata di Palazzo e Torre Rasini nella cortina dei Bastioni di Porta Venezia, scala 1:500; disegno dell'autore

19. Facciata di Palazzo e Torre Rasini nella cortina di Corso Venezia, scala 1:500; disegno dell'autore

20. Facciata di Palazzo e Torre Rasini in relazione ai caselli daziali, scala 1:350; disegno dell'autore

21. Dettaglio della facciata di Torre Rasini; fotografia dell'autore

22. Inquadramento dell'area di Casa Domenichino, planimetria, scala 1:5000; disegno dell'autore

23. Vista dall'angolo di Casa Domenichino; fotografia dell'autore

24. Confronto tra il contesto di Casa Domenichino nel 1930 e nel 2020, planimetrie, scala 1:5000; disegni dell'autore

25. Confronto tra il contesto di Casa Domenichino nel 1930 e nel 2020, assonometrie; disegni dell'autore

26. Planimetria storica del contesto di Casa Domenichino, disegno di Gio Ponti, 1929; immagine tratta da ACM, Archivio Civico di Milano, Atti n. 30307-1933

27. Veduta d'angolo di Casa Domenichino, fotografia storica; immagine tratta dal sito www.skyscrapercity.com

28. Vista di Casa Domenichino nel contesto attuale, assonometria; disegno dell'autore

29. Vista da viale Egizio di Casa Domenichino, prospettiva di Gio Ponti; immagine tratta da ACM, Archivio Civico di Milano, Atti n. 30307-1933

30. Planimetria piano terra di Casa Domenichino, scala 1:500; disegno dell'autore

31. Planimetria piano tipo di Casa Domenichino, scala 1:500; disegno dell'autore

32. Planimetria ultimo piano di Casa Domenichino, scala 1:500; disegno dell'autore

33. Schizzo del divisorio di Casa Domenichino su via Monte Rosa, disegno di Gio Ponti; immagine tratta da ACM, Archivio Civico di Milano, Atti n. 30307-1933

34. Schizzo del divisorio di Casa Domenichino su via Domenichino, disegno di Gio Ponti; immagine tratta da ACM, Archivio Civico di Milano, Atti n. 30307-1933

35. Vista prospettica di Casa Domenichino, acquerello di Gio Ponti; immagine tratta da ACM, Archivio Civico di Milano, Atti n. 30307-1933

36. Veduta frontale di Casa Domenichino su via Domenichino, fotografia storica; immagine tratta dal sito www.skyscraperci-

ty.com

37. Confronto della cortina in via Domenichino negli anni 1930 e 2020, scala 1:500; disegni dell'autore

38. Confronto della cortina in via Monte Rosa negli anni 1930 e 2020, scala 1:500; disegni dell'autore

39. Trasformazioni dello skyline da via Domenichino a CityLife negli anni 1930, 1960 e 2020; disegno dell'autore

40. Prospetto di Casa Domenichino su via Monte Rosa, disegno di Gio Ponti; immagine tratta da ACM, Archivio Civico di Milano, Atti n. 30307-1933

41. Dettaglio dell'attacco a terra di Casa Domenichino, acquerello di Gio Ponti; immagine tratta da ACM, Archivio Civico di Milano, Atti n. 30307-1933

42. Dettaglio dell'attacco al cielo di Casa Domenichino, acquerello di Gio Ponti; immagine tratta da ACM, Archivio Civico di Milano, Atti n. 30307-1933

43. Vista di Casa Domenichino dalla stazione metropolitana di Arrighetti; fotografia dell'autore

44. Inquadramento dell'area di Casa Nievo, planimetria, scala 1:5000; disegno dell'autore

45. Vista di Casa Nievo da via Comerio; fotografia dell'autore

46. Area di lottizzazione di Casa Nievo, planimetria; immagine tratta da ACM, Archivio Civico di Milano, Atti Prot. gen. n. 21720, Ed. priv. n. 46957-1954

47. Fasi di sviluppo del lotto di Casa Nievo dal 1920 al 1970, assonometrie; disegno dell'autore

48. Confronto tra il contesto di Casa Nievo nel 1930 e nel 2020, planimetrie, scala 1:5000; disegni dell'autore

49. Planimetria generale di Casa Nievo in cui Ponti inserisce alcune frecce che partono dall'edificio ed indicano alcuni punti focali della città, disegno planimetrico di Gio Ponti; immagine tratta da CSAC, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università di Parma, 1956

50. Schema dei collegamenti tra gli edifici del lotto di Casa Nievo, esploso assonometrico; disegno dell'autore

51. Vista del portico di ingresso all'area su via Monti e l'innesto con Casa Nievo; fotografia dell'autore

52. Pianta piano terra di Casa Nievo nel contesto, scala 1:500; disegno dell'autore

53. Pianta piano tipo di Casa Nievo nel contesto, scala 1:500; disegno dell'autore

54. Pianta ultimo piano di Casa Nievo nel contesto, scala 1:500; disegno dell'autore

55. Particolare della scala degli alloggi duplex di Casa Nievo, disegno di Gio Ponti; immagine tratta da CSAC, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università di Parma, 1956

56. Dettaglio dei duplex di Casa Nievo collocati agli ultimi due livelli dell'edificio, spaccato assonometrico; disegno dell'autore

57. Dettaglio del portico di ingresso all'area e collegamento tra Casa Nievo e l'edificio in via Monti 81, disegno di Gio Ponti; immagine tratta da CSAC, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università di Parma, 1956

58. Dettaglio del portico di ingresso all'area e collegamento tra Casa Nievo e l'edificio in via Monti 81 e innesto con i due edifici, scala 1:200; disegno dell'autore

59. Prospetto stradale di casa Nievo su via Monti, disegno di Gio Ponti; immagine tratta da CSAC, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università di Parma, 1956

60. Prospetto stradale di Casa Nievo in via Monti, scala 1:350; disegno dell'autore

61. Prospetto stradale di Casa Nievo in via Nievo, scala 1:350; disegno dell'autore

62. Dettaglio della facciata di Casa Nievo, disegno di Gio Ponti; immagine tratta da CSAC, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università di Parma, 1955

63. Similitudini morfologiche tra Palazzo e Torre Rasini ed i caselli daziali, esploso assonometrico; disegno dell'autore

64. Similitudini morfologiche tra la stazione di Arrighetti e Casa Domenichino, esploso assonometrico; disegno dell'autore

65. Assonanze e dissonanze morfologiche tra le Residenze Hadid e Casa Nievo, esploso assonometrico; disegno dell'autore

Time-line delle opere pontiane

Si fa notare che gli edifici per abitazioni in via Coni Zugna 10, casa RAS in via Santa Sofia 18 e le domus in via Hajech 29-31-33-35-37 sono attribuiti a Gio Ponti solo in via ipotetica, in quanto durante la ricerca in archivio non è stata reperita alcuna firma dell'architetto. Si ipotizza l'attribuzione per fonti quindi non certe perchè non documentate da materiale che può confermare la tesi che si basa su alcune scelte progettuali tipiche di Ponti che trovano similitudini in questi progetti. In merito a tali edifici, si è avuto un confronto con Salvatore Licitra, che supporta l'ipotesi avanzata.

1925
Casa Randaccio | via Randaccio 9

1928
Casa Borletti | via San Vittore 40

1930
Casa Domenichino | via Domenichino 1

1931
Domus Julia, Carola, Fausta | via de Togni 21-23-25

1933
Domus Onoria, Serena, Aurelia, Flavia | via privata Letizia 3-4-6

1933
Domus Livia | via del Caravaggio 25

1933
Torre del Parco | viale Camoes 2 | Parco Sempione

1933
Palazzo e Torre Rasini | via Bastioni di Porta Venezia 1

1934
Domus Flavia | via Cicognara 11

1935
Domus Adele | viale Coni Zugna 29

1935
Villa Siebaneck | via Hajech 26

1935
Domus | via Hajech 29-31-33-35-37

1935
Casa Marmont | via Modena 36

1935
Casa Sissa | corso Italia 9

1936
Casa Laporte | via Brin 12

1936
Palazzo Montecatini I | largo Donegani 1

1936
Domus Alba | via Goldoni 63

1939
Palazzo Ferrania | corso Matteotti 12

1939
Casa Piazzoli | via Appiani 19

1940
Clinica Columbus | via Buonarroti 48

1951
Quartiere Harrar Dessiè | via Monte Baldo 5

1951
Quartiere Harrar Dessiè | via Harrar 7

1951
Palazzo Montecatini II | largo Donegani 2

1951 (iniziato nel 1939)
Palazzo Donini | piazza San Babila 4

1956
Casa Nievo (Casa RAS) | via Monti 79

1952
Palazzo Edison | via Carducci 5

1956
Torre Pirelli | piazza Duca d'Aosta

1956
Chiesa di San Luca Evangelista | via Ampère 75

1956
Edifici Nave e Trifoglio | Politecnico di Milano | via Bonardi 7-9

1956
Casa Vallazze | via Vallazze 63

1957
Casa Melandri | viale Lunigiana 46

1957
Casa Dezza (Casa Ponti) | via Dezza 49

1957

Edificio per abitazioni | viale Coni Zugna 10

1958
Palazzo Assolombarda | via Pantano 9

1962
Casa RAS | via Santa Sofia 18

1962
Palazzo RAS | corso Italia 23

1964
Chiesa San Francesco al Fopponino | via Giovio 41

1964
Banca del Monte | via Monte di Pietà 9

1966
Chiesa San Carlo Borromeo | Ospedale San Carlo | via San Giusto 85

1967
Palazzo INA | via San Paolo 7

1970
Palazzo Montedoria | via Pergolesi 25

1971
Palazzo Savoia Assicurazioni | via San Vigilio 1

Fondi archivistici

Archivio Civico di Milano ACM
Cittadella degli Archivi
Via Gregorovius, Milano

Centro Studi e Archivio della Comunicazione CSAS
Università di Parma
Via Viazza di Paradigna, Parma

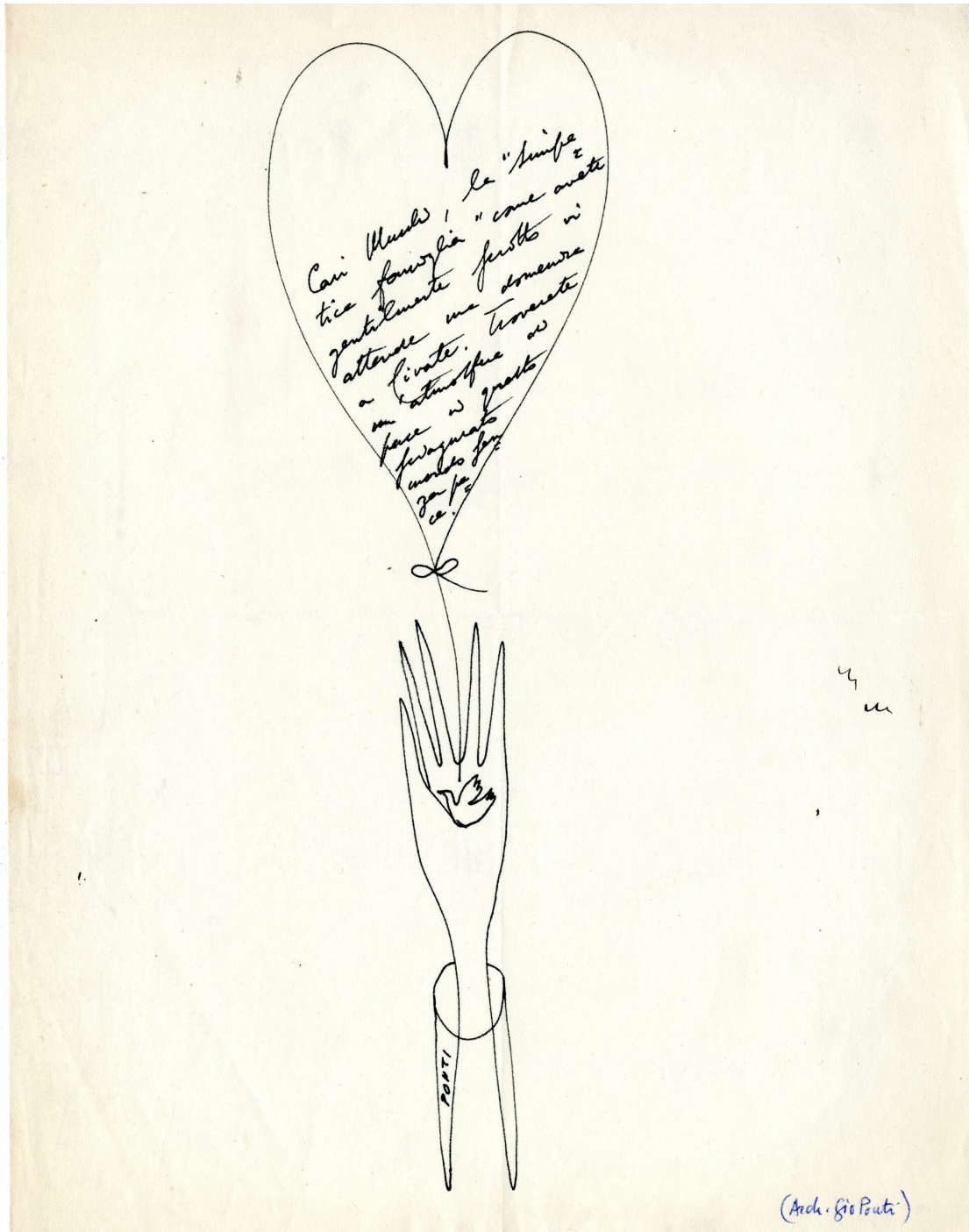
Gio Ponti Archives GPA
Archivio fotografico
Via Dezza, Milano

Gio Ponti Archives GPA
Epistolario
Via Dezza, Milano

Domus Archive
Archivio storico
Consultazione digitale

Archivio Gigi Ghò
Consultazione ditigale

Lombardia Beni Culturali Archivi LBC
Archivio storico della Regione Lombardia
Consultazione digitale



A Gabriele Mucchi in Gio Ponti, *Nuvole sono Immagini, 1967*