



ORDINE DEGLI ARCHITETTI,  
PIANIFICATORI, PAESAGGISTI E CONSERVATORI  
DELLA PROVINCIA DI MILANO



FONDAZIONE DELL'ORDINE DEGLI ARCHITETTI,  
PIANIFICATORI, PAESAGGISTI E CONSERVATORI  
DELLA PROVINCIA DI MILANO

*/figure*

*ritratti dal professionismo  
milanese*

**Gio Ponti**

SAGGIO E SCHEDE  
A CURA DI

Fulvio Irace  
Manuela Leoni

SELEZIONE DEI MATERIALI D'ARCHIVIO  
A CURA DI

Gio Ponti Archives

**Itinerari di architettura milanese**

*L'architettura moderna come descrizione della città*

*“Itinerari di architettura milanese: l'architettura moderna come descrizione della città” è un progetto dell'Ordine degli Architetti P.P.C. della Provincia di Milano a cura della sua Fondazione.*

Coordinamento scientifico:

Maurizio Carones

Consigliere delegato:

Paolo Brambilla

Responsabili della redazione:

Alessandro Sartori, Stefano Suriano

Coordinamento attività:

Giulia Pellegrino

Ufficio Stampa:

Ferdinando Crespi

*“Gio Ponti”*

Fulvio Irace, Manuela Leoni

a cura di:

Alessandro Sartori, Stefano Suriano, Barbara Palazzi

selezione dei materiali d'archivio a cura di:

Gio Ponti Archives

Per le immagini si ringrazia:

Gio Ponti Archives, Salvatore Licitra

Archivio Csac

in quarta di copertina: Gio Ponti, *Chiesa di San Francesco al*

*Fopponino, schizzo di studio, 1958-1964*

*La Fondazione dell'Ordine degli Architetti P.P.C. della Provincia di Milano rimane a disposizione per eventuali diritti sui materiali iconografici non identificati*

[www.ordinearchitetti.mi.it](http://www.ordinearchitetti.mi.it)

[www.fondazione.ordinearchitetti.mi.it](http://www.fondazione.ordinearchitetti.mi.it)

## ***“Milan, most modern city in the world, is the most italian thing in Italy”***

*“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 – pur nella drammaticità dei suoi eventi – nella quale ho la fortuna di vivere. Amo Milano, dove è moderna, bella, ardita, nuova; la detesto dove la modernità è da essa tradita con realizzazioni volgari”.*

Nel 1957, introducendo l’agile guida *“Milano oggi”*, Gio Ponti scrisse il manifesto del suo *“innamoramento”* per la città che fu lo sfondo più partecipe di tutta la sua lunga vita umana e professionale, dalla prima architettura – la casa per la sua famiglia in via Randaccio – alle ultime visioni di architetture ridotte a puro scintillio di luci e di colori.

Nessuno meglio di lui infatti seppe riassumere lo spirito di Milano, distillarne gli umori e farne lievitare le aspirazioni alla modernità, incanalandone al tempo stesso le ambizioni della migliore borghesia verso un’autenticità di espressione che non sarebbe mai più stata raggiunta negli anni a venire dopo la sua morte nella casa di via Dezza.

*“Milano moderna”* fu lo slogan che sintetizzò la sua impaziente ricerca di una civiltà tecnica come espressione di una civiltà di costumi, in un’equiparazione sostanziale tra modernità e sincerità espressiva, cui attribuì sempre il significato di una rivoluzione che partiva dal basso: dall’accettazione individuale, prima ancora che di massa o di classe, di quelli che, prima di lui, Giuseppe Pagano aveva definito i *“benefici dell’architettura moderna”*.

Inventore della rivista *“Domus”* nel 1928, Ponti non a caso aveva individuato nella casa d’abitazione il nucleo di resistenza attorno al quale combattere la sua battaglia per la civilizzazione moderna:

al punto di intitolare “*domus*” la lunga serie di case costruite a partire dalla fine degli anni Venti, proposte come prototipi abitativi di una borghesia urbana che rinunciava al finto antico, ripudiava il “*milanese*” e si sforzava di parlare il linguaggio colto dell’Europa, seguendo le esortazioni di Edoardo Persico e di Raffaello Giolli. Modello “*all’italiana*” delle Siedlungen razionaliste, le “*domus*” pontiane introducevano il colore, le “*figure*” dell’architettura classica (l’arco, innanzitutto, e poi la pergola), la generosità di balconi e terrazze destinati al verde, anticipando una posizione che allora sembrò velleitaria ma che oggi ha tutti i caratteri della profezia realizzata.

Il tema della casa è forse il vero leitmotiv dell’attività di Gio Ponti, il filo conduttore della sua prodigiosa creatività, il punto cruciale della sua battaglia per una cultura dell’abitare, che doveva trovare nell’autenticità degli spazi e degli arredi la conferma – quasi religiosa – della giustezza dell’idea moderna. La casa per Ponti era il laboratorio dove la modernità diventava pratica quotidiana di accettazione della vita, e come tale essa doveva ricevere dagli

VISTA DALL'ALTO DEL PIANO ATTICO DELLA TORRE RASINI AI BASTIONI DI PORTA VENEZIA  
(IMMAGINE GENTILMENTE CONCESSA DA GIO PONTI ARCHIVES)



architetti l'onore della centralità nella loro pratica progettuale e nel loro sforzo inventivo. Dalla casa individuale alla casa condominiale, le scelte dell'itinerario evidenziano la continuità di quest'impegno, rivelando la grande duttilità e la capacità dell'architetto di valorizzare la continuità del pensiero senza rimanere prigioniero di formule da lui stesso create.

La casa torre Rasini al parco, da questo punto di vista, segna uno snodo tra la prima produzione di Ponti nella sua associazione ad Emilio Lancia e la sua successiva totale adesione alle istanze avanzate dalla giovane architettura razionalista. Ma neanche il razionalismo fu per Ponti una formula: anzi la sua accettazione passò per la necessità di una severa selezione, che discriminava i motivi essenziali della libertà di abitare dall'inevitabile soggezione a uno stile che diventava moda.

La casa Marmont e, ancor più, la casa in via Brin (dove per qualche tempo visse con la sua famiglia) mostrano in maniera evidente l'elegante semplificazione grafica di una composizione che si avviava sempre più all'esaltazione della "*leggerezza*". Questa però paradossalmente trovò la sua prima applicazione nella severa mole della Montecatini, la casa perfetta per lavorare, precisa come un orologio, netta e funzionale come una macchina. Qui, il disegno delle ampie vetrate sostenute dai sottili infissi di alluminio realizzò per la prima volta il primato della complanarità, fondendo

VISTA DEL SALOTTO DI CASA LAPORTE IN VIA BRIN  
(IMMAGINE GENTILMENTE CONCESSA DA GIO PONTI ARCHIVES)



in un'unica superficie piatta le lastre di marmo della facciata e le lastre vetrate delle finestrate. Il tema della "*finestra leggera*" trovò poi nel dopoguerra la sua completa teorizzazione e la sua applicazione nei complessi intensivi nel cuore della Milano antica (come l'edificio Ina in via San Paolo) e nelle prime espansioni della città ottocentesca (l'edificio Montedoria alle spalle della Stazione centrale). Autentici capolavori della piena maturità, questi edifici – cui per natura compositiva appartengono anche i tre edifici per il culto inclusi nel nostro itinerario – segnano uno degli apici più espressivi (e tuttavia ancora meno noti) della propensione di Ponti per il comporre a pareti leggere, svuotando la massa di ogni tentazione tettonica. Un lavoro prestigioso, che utilizza la tecnica

VISTA DAL BASSO DI UNO DEI FRONTI INTERNI DELL'EDIFICIO PER UFFICI INA IN VIA SAN PAOLO (IMMAGINE GENTILMENTE CONCESSA DA GIO PONTI ARCHIVES)



della ripetizione e quella dello scarto, per trasformare prodotti edilizi seriali in vere dimostrazioni di un'architettura non *"pigra"*. Ad essa bisogna naturalmente aggiungere la pratica del rivestimento ceramico, con piastrelle disegnate dallo stesso architetto a forma di diamante e di losanghe, capaci quindi di conferire all'architettura una lucentezza resa umbratile e variabile dalla diversa incidenza durante la giornata dei raggi del sole.

Sull'importanza della luce in Ponti – soprattutto nell'ultimo Ponti, quello descritto da Luigi Moretti in una delle ultime visite prima della scomparsa – molto è stato detto e in parte anche scritto: basterà qui ricordare le sue profonde, radicate implicazioni religiose, per spiegarne l'ossessione durante la progettazione della

VISTA DELLA TESTATA TRA LE VIE DORIA E MACCHI DEL PALAZZO PER UFFICI MONTE DORIA  
(FOTO DI FEDERICO BALESTRINI)



cappella di San Carlo e delle chiese di San Luca e San Francesco (preparazione necessaria all'exploit della concattedrale di Taranto). Le facciate piegate come un retablo barocco (ma adottate già nell'esotica villa Planchart a Caracas) si aprono come ali per delimitare il sagrato dei fedeli. Le loro pelli – tesissime – assumono la cadenza di un origami delicatamente ma decisamente inciso, con tagli di aperture e di finestre che guidano la luce all'interno, plasmandola in una varietà di lame taglienti.

Abbiamo lasciato per ultimo il grattacielo Pirelli, il capolavoro più conosciuto, per il quale tuttavia la riabilitazione e l'assunzione all'altare della santità architettonica è dovuta passare attraverso il purgatorio della critica o l'inferno della denigrazione. Un mobile ingrandito, fu definito in Italia da Bruno Zevi; l'unica architettura moderna nella *"ritirata italiana dal moderno"*, invece, dal critico inglese Reyner Banham. Oggi nessuno oserebbe negare l'importanza del Pirelli, il grattacielo con l'"aureola" secondo Ponti, per giustificare la sagoma volante della copertura. Eppure per quanti decenni l'ingiusto (e ingiustificato) paragone con la Torre Velasca condannò il Pirelli nel limbo dell'indifferenza? Rinato dopo il restauro condotto tra il 2002 e il 2004, il Pirelli non teme confronti: non solo con l'opera dei BBPR, ma con le tante goffe clonazioni di edifici alti che stanno punteggiando, tutt'attorno, lo skyline della nuova Milano.

**FULVIO IRACE**





LA FAMIGLIA PONTI IN UNA FOTO D'EPOCA, RITRATTA NELL'APPARTAMENTO DI PROPRIETÀ ALL'OTTAVO PIANO DELL'EDIFICIO IN VIA DEZZA (IMMAGINE GENTILMENTE CONCESSA DA GIO PONTI ARCHIVES)



## Casa Ponti / 1924-1926 / Gio Ponti, Emilio Lancia

via Randaccio 9, Milano

Prima casa progettata per la propria famiglia, la villa ad appartamenti è frutto del lungo sodalizio professionale che legherà Ponti a Emilio Lancia, nell'alveo dell'ambiente culturale milanese facente capo a Giovanni Muzio e impegnato a rinnovare l'architettura tramite il ritorno alla misura di matrice umanista. Da qui derivano i molti elementi neoclassici (nicchie, urne, trabeazioni, timpani, dentellature, edicole e altro ancora) stagliati in maniera quasi ironica sulle facciate, che determinano lo spirito di «*esuberante spensieratezza di decoratore*» ravvisato in

Ponti da Ferdinando Reggiori e descritto, sulle pagine di «*Architettura e arti decorative*», come il frutto più diretto dell'intenso lavoro svolto per la Richard Ginori. Una sottile critica che Ponti finirà con il condividere, quando ricorderà questa ed altre esperienze giovanili – la villa Bouilhet a Garches (1925-1926), la casa Borletti in via San Vittore (1928) o il progetto per un'ambasciata italiana, firmato insieme a Tomaso Buzzi (1926) – come «*costruzioni davvero inesistenti come architettura*», in cui «*io cercavo "fuori di esse" quale forma tra le piacenti forme di*

IL FRONTE VERSO VIA MASSENA (IMMAGINE GENTILMENTE  
CONCESSA DA GIO PONTI ARCHIVES)



IL FIANCO LUNGO VIA RANDACCIO (IMMAGINE GENTILMENTE  
CONCESSA DA GIO PONTI ARCHIVES)



*un certo repertorio pseudo stilistico dovessi loro prestare»* (1955). E anche il ricorso alla figura dell'obelisco verrà descritto come un «vizio», «imposizione di un tono, un ritmo, di una decisione» estranea alla natura del progetto (1957).

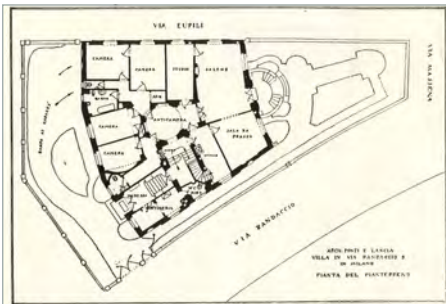
Isolata – come previsto da una convenzione con la Società Anonima Villini Canova, proprietaria del terreno – dentro a un lotto trapezoidale, la costruzione sviluppata su quattro piani fuori terra ha un impianto planimetrico dominato dall'anticamera ovale, su cui affaccia la scala di distribuzione dei vari alloggi, volutamente esagerata nelle sue proporzioni con il resto della pianta. Salone e sala da pranzo, separati solo da larghe porte scorrevoli, anticipano la totale fusione dei due ambienti – che avverrà solo nelle case di via De Togni (1931-1936) – mentre l'elemento curvo ritorna con la concavità

della facciata d'ingresso, contribuendo insieme agli elementi decorativi ad ingannare l'occhio nella lettura delle sue reali dimensioni.

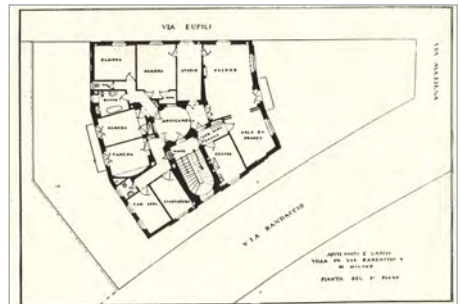
I rimanenti prospetti, originariamente tinteggiati (come il primo) in color sabbia a contrasto con cornici in pietra verde o cemento, tradiscono lo sforzo di riportare all'assoluta simmetria la diversa distribuzione delle singole abitazioni, studiate in funzione delle varie esigenze dei proprietari. La tradizionale distinzione di ciascun alloggio in zona giorno e zona notte si accompagna al ricorso all'altrettanto tradizionale tecnica costruttiva della muratura portante, immediatamente leggibile anche attraverso i numerosi ispessimenti frutto di esigenze statiche.

MANUELA LEONI

PIANTA DEL PIANO TERRA (IMMAGINE GENTILMENTE CONCESSA DA GIO PONTI ARCHIVES)



PIANTA DEL PRIMO PIANO (IMMAGINE GENTILMENTE CONCESSA DA GIO PONTI ARCHIVES)





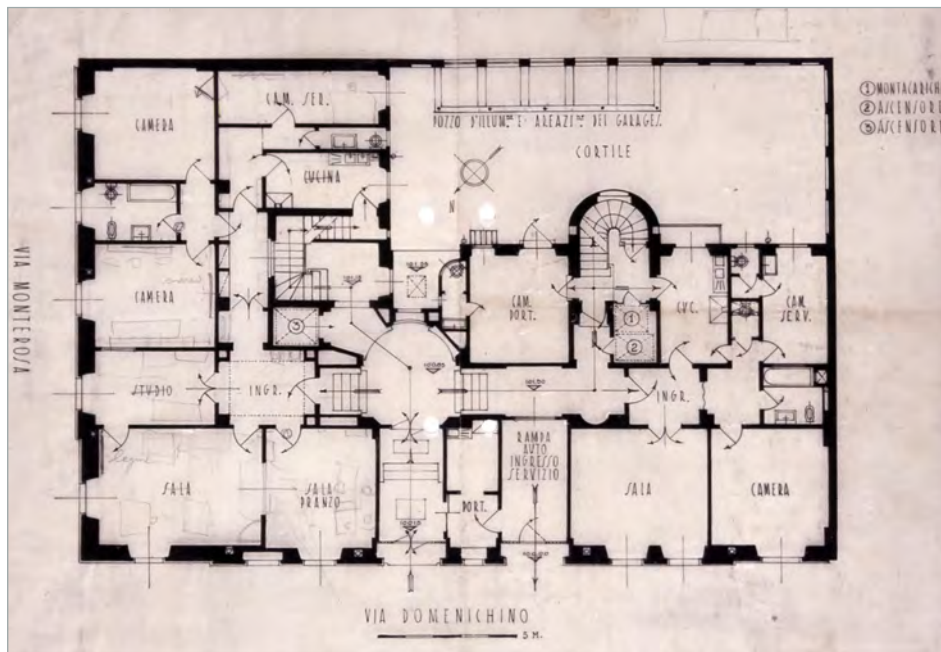
## Edificio per abitazioni / 1928-1931 / Gio Ponti, Emilio Lancia

via Domenichino 1-3, Milano

Il palazzo per abitazioni sorge tra la via Domenichino e l'asse di via Monte Rosa, importante arteria della nuova area di sviluppo disegnata nei pressi della Fiera Campionaria. Questo progetto sposta l'accento dalla decorazione di facciata (via Randaccio) alla composizione volumetrica, dominata da una torre d'angolo conclusa da un gazebo: un'evoluzione importante riconosciuta anche da Reggiori, che

descrive questo edificio come «*un vero passo innanzi nel cammino di Ponti e Lancia. 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*» (1930-1931). Il tema del colore, introdotto per la prima volta, diventerà poi elemento

PIANTA DEL PIANO TERRA (IMMAGINE GENTILMENTE CONCESSA DA ARCHIVIO CSAC E GIO PONTI ARCHIVES)



importante nella definizione della case tipiche in via De Togni (1931-1936) e via del Caravaggio (1933-1938) e di casa Marmont in piazza Novelli (1933-1936).

Gli elementi decorativi sono dunque ridotti a quanto ritenuto minimamente indispensabile per favorire le esigenze d'identificazione dell'utenza borghese, a cui la casa è destinata. Questo perché il condominio moderno – ricorda Ponti nel manifesto sulla *“casa all'italiana”* – *«se ben concepito in rapporto alla sua*

*destinazione d'uso, non deve rappresentare più il fenomeno [...] di una decorazione in conflitto con l'economia della costruzione»* (1933). Le facciate sono allora caratterizzate dall'uso di intonaco Terranova rosso scuro sul basamento in travertino toscano dei primi due piani del palazzo, che è scandito da fasce marcapiano realizzate nello stesso materiale. La torre è sottolineata anche dal ritmo delle aperture (sagomate da riquadri in cemento naturale raschiato), grazie a una doppia fila di porte finestre che evidenziano lo snodo tra le due ali in cui si distribuiscono le abitazioni.

In pianta, una soluzione interessante è quella del doppio ingresso (agli alloggi e al garage) intervallato dall'ambiente destinato al custode, che distribuisce due diverse scale in ambienti separati da quelli degli ascensori e che conduce alle singole anticamere degli alloggi. Ciascun piano ospita uno o due appartamenti, dotati di innovative soluzioni impiantistiche e modulati in funzione delle esigenze degli acquirenti. E questo anche grazie alla struttura mista in muratura portante e solai in cemento armato alleggeriti da inserti in cotto, che poggia su fondazioni a palafitta e che consente una maggiore libertà nella disposizione dei setti murari.

La casa è stata realizzata dalla ditta milanese Severo Puricelli.

MANUELA LEONI

IL FRONTE SU PIAZZA GIOVANNI AMENDOLA (IMMAGINE GENTILMENTE CONCESSA DA GIO PONTI ARCHIVES)







## Domus Aurelia, Flavia, Livia, Onoria e Serena / 1933-1938 / Gio Ponti

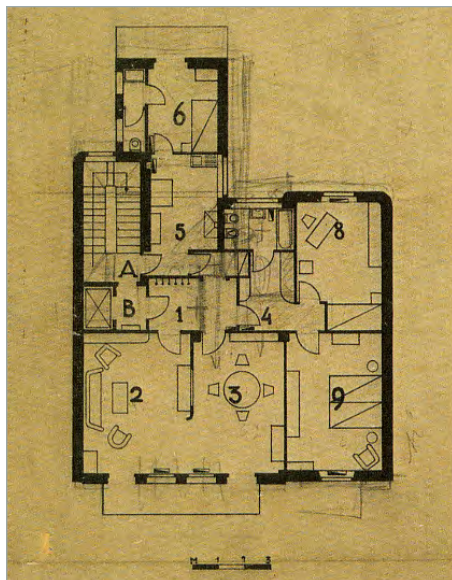
via del Caravaggio 25, via Letizia, Milano

I quattro stabili costruiti in via del Caravaggio sono parte della più ampia riflessione sulla casa moderna da produrre in serie, che Ponti ha modo di portare avanti attraverso gli esperimenti delle Domus Julia, Carola e Fausta in via De Togni (1931-1936) e della Domus Adele di viale Coni Zugna (1934-1935).

Le costruzioni sono concepite come un'unità di quartiere, ispirata al concetto di strada-giardino grazie alla successione di spazi verdi che fanno da filtro tra ciascun

edificio e lo spazio pubblico destinato alla circolazione. Un modello di case in linea «*in parte suggestionato da quegli esperimenti promossi in Germania dagli architetti radicali e di cui puntuali osservazioni critiche offriva, proprio su "Domus", il giovane Griffini*» (Irace, 1988, p. 77). La comune concezione è testimoniata anche dall'invariante di elementi come balconi, terrazze, vetrate – pur declinati autonomamente in ciascuno dei blocchi – che riprendono caratteri consolidati della

PIANTA DI UN APPARTAMENTO NELLA DOMUS ONORIA  
(IMMAGINE CONCESSA DA GIO PONTI ARCHIVES)



I FRONTI DELLE DOMUS SU VIA LETIZIA IN UNA FOTO  
D'EPOCA (IMMAGINE CONCESSA DA GIO PONTI ARCHIVES)



tradizione italiana e che ricorreranno in tutte le realizzazioni dell'architetto, fino alla conclusione della seconda guerra mondiale.

Alle istanze economiche già emerse con la casa di via Domenichino si affianca ora la necessità etica e sociale di un alloggio come luogo per soddisfare i bisogni dell'uomo contemporaneo. Il riflesso del nuovo pensiero è leggibile tanto negli ambienti di servizio impostati al minimo consumo dello spazio a disposizione, quanto nell'ampio soggiorno che ritorna in tutte le Domus pontiane e che si arricchisce di soluzioni d'arredo già comprese dalla costruzione, che ne definiscono la suddivisione in aree funzionali. Agli armadi a muro, alle vetrine o agli scaffali fissi si aggiunge poi l'invenzione della "*finestra-vetrina*" (antesignana della "*finestra arredata*" delle case degli anni Cinquanta), che trasforma lo spazio sotto il davanzale delle sale affacciate su balconi in luogo dalle plurime possibilità di utilizzo.

Accomunate da questi caratteri, dall'uso di materiali poveri come l'intonaco colorato – dalla «*gaiezza tutta italiana*» già descritta per le case di via De Togni (1933) – e da una ridotta variazione volumetrica e tipologica, tutte le Domus di via del Caravaggio conservano comunque una propria anima.

La Domus Livia, prima ad essere conclusa, fa da testata d'ingresso alla schiera grazie al doppio affaccio sulla via

privata Letizia e su via del Caravaggio.

Qui il prospetto è scandito da una fila di finestre orizzontali, incorniciate da balconi in aggetto, a servizio di un ambiente che può essere inglobato al soggiorno ora all'alloggio di sinistra ora a quello di destra.

Lo stesso accorgimento spaziale viene adottato dalla Domus Serena, la cui fronte d'ingresso è però ritmato in verticale da una doppia fila di logge sovrapposte, che nella versione originale del progetto culminavano in obelischi mai realizzati. Anche le sagome in stucco dai profili arrotondati – introdotte da una variante per sopperire alle accuse di eccessiva nudità della costruzione, mosse dalla Commissione Edilizia – non saranno mai applicate al paramento murario.

Le Domus Onoria e Flavia, infine, condividono anche un'impostazione planimetrica a L e un prospetto sulla via Letizia caratterizzato dalla reinterpretazione in chiave contemporanea del motivo della quadrifora, affacciata sui terrazzi. Ma se nella prima casa questo stesso motivo è ingentilito dall'introduzione di profili ad arco per le aperture laterali, nella seconda si semplifica ulteriormente tornando alla linea retta, che domina l'intero prospetto anche per via dell'introduzione di fasce marcapiano in clinker.

**MANUELA LEONI**



## Casa e Torre Rasini / 1933-1934 / Gio Ponti, Emilio Lancia

bastioni di porta Venezia 1, corso venezia 61, Milano

Il complesso, sorto in un'area di pregio resa disponibile dall'abbattimento dei bastioni e destinato all'alta borghesia milanese, è composto da due blocchi ben distinti e animati da specifiche esigenze, in funzione della particolare condizione del tessuto urbano in cui s'inseriscono. Il volume cubico affacciato su corso Venezia, infatti, si confronta con la realtà del palazzo urbano, mentre la slanciata torre articola la propria volumetria in un ricco gioco di affacci e terrazze digradanti verso i giardini, da cui sembra ergersi. Da questo derivano

lo spirito classicista e tradizionale del primo edificio – interamente rivestito in preziose lastre di marmo bianco, a corsi orizzontali, scandito dal dialettico rapporto tra i pieni e i vuoti delle aperture – e l'aurea quasi pittoresca della torre, che si configura come punto di riferimento nello skyline, anche grazie all'adozione di un rivestimento in laterizio dalla texture a grana fine, organizzata per fasce che rimarcano l'altezza dei vari piani.

Il corpo alto è anche spunto per una riflessione sulla nuova città, immaginata

VISTA DEL COMPLESSO NEL CONTESTO URBANO (IMMAGINE GENTILMENTE CONCESSA DA GIO PONTI ARCHIVES)





come integrazione riuscita tra concezione urbanistica e configurazione architettonica proprio grazie alle terrazze, che superano la dimensione privata dell'alloggio per divenire elementi del paesaggio urbano. Ispirato all'idea della Ville Radieuse di Le Corbusier, questo modello di città è però anche l'espressione più viva della casa all'italiana, in cui «non vi è grande distinzione fra esterno e interno; [...] da noi l'architettura di fuori penetra all'interno [...]. 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 belvedere, invenzioni

*tutte confortevolissime per l'abitazione serena e tanto italiane che in ogni lingua sono chiamate con i nomi di qui»* (1928).

La terrazza, vero e proprio ambiente all'aperto, si trasforma quindi nel punto di contatto tra interno ed esterno, anche dove le circostanze costringono ad adottare un linguaggio più tradizionale. Lo dimostra il belvedere (attrezzato con giardini pensili, archi, pergole, verande e una piscina) che Ponti e Lancia disegnano sul tetto del corpo basso, protetto da una balaustra trasformata in fioriera.

L'articolazione della struttura a travi e pilastri in cemento armato, adottata per entrambe le costruzioni, è leggibile nella sporgenza verso i bastioni dei bow-window della torre e nelle sue finestre d'angolo. Interpretazione moderna del contrafforte, questo elemento semicilindrico è sormontato da un pergolato in grado di anticipare il tema del rapporto con il verde e al contempo di segnalare l'ingresso dell'edificio, disegnato attraverso tre portali strombati. L'accesso al corpo basso si trova invece su corso Venezia e avviene grazie a una doppia apertura, sormontato da un motivo di bucatore simile – anche se molto più ricco – a quello già adottato nella porzione centrale della Domus Flavia.

Il complesso è l'ultimo progetto realizzato da Ponti insieme a Emilio Lancia.

MANUELA LEONI

IL RAPPORTO TRA I DUE VOLUMI (FOTO DI LUCA D'ALESSIO)





## Casa Laporte / 1935-1938 / Gio Ponti, Antonio Fornaroli, Eugenio Soncini

via Brin 12, Milano

L'edificio di via Brin rappresenta l'apice delle riflessioni sulla casa svolte per tutto il decennio degli anni Trenta (tanto da essere scelta come progetto di abitazione tipo da presentare alla VI Triennale), ma è anche l'episodio di massima tangenza dell'architettura di Ponti con i principi del razionalismo.

La casa è suddivisa in tre diversi appartamenti, di cui l'ultimo – organizzato su due livelli – è stato per un breve periodo abitazione dell'architetto. Al piano

seminterrato sono collocati spazi di servizio come garage, cantine, lavanderia e centrale dell'impianto di riscaldamento comune, mentre il piano terreno ospita l'ingresso decentrato con la scala di distribuzione di tutte le unità e l'accesso al giardino.

Ciascun piano ha il proprio sviluppo planimetrico, ma tutti gli alloggi sono articolati intorno a un atrio baricentrico che distribuisce da un lato la zona notte – isolata da un disimpegno servito da armadi a muro, con gli arredi integrati alla struttura

VISTA DEL FRONTE LUNGO VIA BRIN (IMMAGINE GENTILMENTE CONCESSA DA GIO PONTI ARCHIVES)



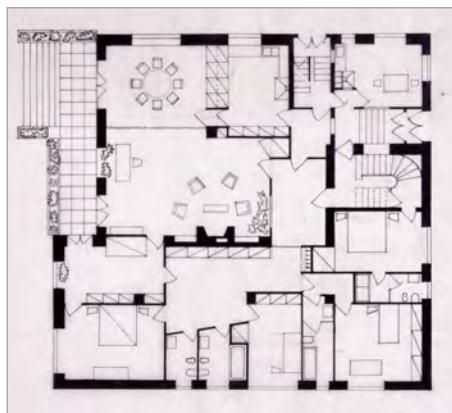
della casa – e dall'altro la zona giorno, dove avviene la fusione tra soggiorno e sala da pranzo in un unico, vasto spazio, già anticipato nelle Domus di via De Togni (1931-1936). Nell'attico, questa zona della casa a doppia altezza è in comunicazione diretta con il giardino d'inverno e la terrazza esterna, ispirata alle teorie di Le Corbusier sul tetto-giardino e corredata dalla presenza di una vasca d'acqua, un campo di sabbia e un orto nascosti dietro il prolungarsi delle facciate. Quest'area è comunque percepibile – sul fronte d'ingresso – grazie ad un'ampia apertura rettangolare, che sembra anticipare il tema delle finestre aperte sul cielo sviluppato nella seconda fase della carriera di Ponti (in particolar modo con i progetti per le chiese).

Le facciate esterne si configurano come superfici lisce su cui le aperture, circondate da cornici in pietra artificiale complanari ai muri, si dispongono in maniera quasi accidentale, seguendo la sola logica della distribuzione interna e avvicinandosi ai principi razionalisti della facciata e della finestra libere. Così il fronte sul giardino interno si arricchisce di una sequenza di aperture di vario taglio per goderne la vista, mentre la facciata d'ingresso sulla via Brin si chiude in equilibrato dialogo tra il vasto taglio vetrato verticale che illumina le scale, le tre finestre tonde e le pensiline in aggetto che coprono l'ingresso e la porzione centrale della superficie, priva di cornicione.

Tutti gli alloggi sono dotati di vetrine e librerie a muro, così come delle finestre vetrine che hanno l'intento di realizzare compiutamente la nuova casa borghese: *«non è più questione di tappezzerie o disposizione o disegno di mobili, ma è composizione di spazi, di oggetti negli spazi, di luci e di colori. [...] Gli ambienti di questa abitazione si può dire che non sono stati "arredati", né lo saranno nel senso che ha normalmente questa parola; in essi si è liberamente sistemata la vita degli abitanti secondo comodità e simpatia e umore: e con cose – mobili, libri, riviste, ricordi, qualche oggetto d'arte – che appartengono intimamente, direttamente, alla vita loro»* (1937).

MANUELA LEONI

PIANTA DEL PIANO TERRENO (IMMAGINE GENTILMENTE CONCESSA DA ARCHIVIO CSAC E GIO PONTI ARCHIVES)





## Casa Ponti / 1956-1957 / Gio Ponti, Antonio Fornaroli, Alberto Rosselli

via Dezza 49, Milano

La casa di via Dezza, ultima residenza di Ponti che abitò l'ottavo piano dell'edificio, assume in sé tutte le sue riflessioni sull'abitazione moderna e ne adotta le invenzioni spaziali.

Impostata su un lotto che già ospitava lo studio di progettazione dell'architetto – in un vasto ambiente open-space, ricavato in un garage – la costruzione presenta un fronte strada sviluppato in altezza, in cui si sovrappongono le lunghe balconate che danno il ritmo all'edificio. Ciascuna di esse,

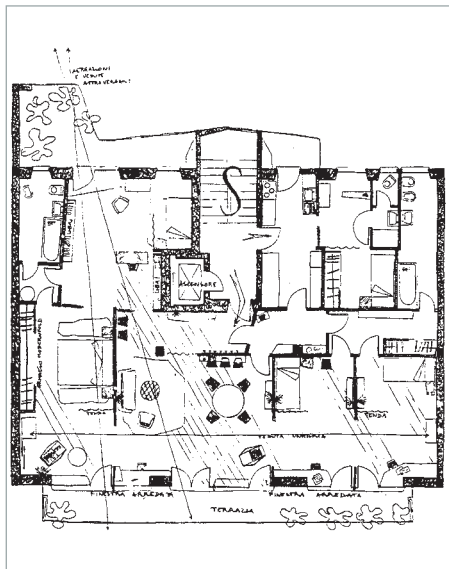
nelle intenzioni originarie del progetto, poteva corrispondere ad appartamenti più o meno grandi, modulabili anche in funzione delle vendite, e ogni condomino avrebbe avuto la possibilità di decidere trama e colori delle sue finestre, contribuendo a determinare un'immagine «spontanea» della casa (1956).

Ogni alloggio è immaginato come un unico, vasto ambiente (sono chiusi solo i locali di servizio sul lato nord) che nell'appartamento disegnato dall'architetto

IL FRONTE SU VIA DEZZA CON IL VIVACE GIOCO CROMATICO  
(FOTO DI STEFANO SURIANO)



PIANTA DI STUDIO DELL'APPARTAMENTO DELLA FAMIGLIA PONTI (IMMAGINE CONCESSA DA GIO PONTI ARCHIVES)



per la propria famiglia arriva ad inglobare anche le stanze da letto e lo studio, nell'ininterrotta continuità della pianta aperta finalmente realizzata e rafforzata dell'unico pavimento in ceramica, a strisce diagonali.

Gli spazi della casa, schermabili solo all'occorrenza attraverso pareti mobili del tipo "modernfold", sono corredati da "testiere cruscotto" (attrezzate con ripiani, cassette, luci, ecc.), mobili "auto-illuminanti" (che si staccano dalla parete), pitture da tavola e finestre, utilizzate come supporto per scaffali e mensole a

sbalzo. La trama di ciascuna apertura, che così diventa una finestra arredata, sancisce il limite tra l'ambiente privato e il paesaggio «*perché "da dentro" l'esterno si vede sempre attraverso i primi piani dei mobili. E in questo consiste il suo incanto*» (1954). Sedie, tavoli e letti sono uguali tra loro e il riconoscimento del proprio spazio domestico è rimandato all'uso di ceramiche, quadri o ricordi di viaggio.

L'attenzione di Ponti si concentra anche sulla necessità di disegnare gli edifici in funzione delle disparità tra visione diurna e notturna, determinata dalla trasparenza e dalle capacità di riflessione dell'architettura contemporanea, fatta principalmente di vetro. Occorre preordinare entrambe le possibili interpretazioni, perché se di giorno le facciate vengono lette principalmente nel loro essere superficiali opache, di notte il discorso s'inverte «*con rapporti visuali completamente diversi negli spazi e nella costituzione, con abolizione di plastica e rilievo*» (1956).

MANUELA LEONI

IL FRONTE SU VIA DEZZA IN UNA FOTO D'EPOCA (IMMAGINE GENTILMENTE CONCESSA DA GIO PONTI ARCHIVES)







## Palazzi Montecatini / 1936-1938, 1947-1951 / Gio Ponti, Antonio Fornaroli, Eugenio Soncini

via Moscova 2, largo Donegani 2, Milano

Realizzati in tempi diversi su due lotti contigui, i palazzi per la Montecatini sono stati disegnati per ospitare in un unico, modernissimo complesso tutti gli uffici amministrativi della società milanese, produttrice di materiali come l'alluminio e il marmo che Ponti impiegherà per la costruzione concepita come modello in scala reale delle potenzialità offerte dall'industria italiana.

Il primo edificio, su un terreno trapezoidale, si sviluppa in tre corpi di fabbrica di varia altezza, che disegnano una H arretrata rispetto a via Moscova per consentire l'inserimento di uno spazio utilizzato come parcheggio. L'intero complesso – descritto da Ponti come uno dei primi esempi di sottomissione dell'architetto all'opera (1957) – è studiato a partire da un'attenta analisi del

FOTO D'EPOCA DELL'AREA INTORNO A LARGO DONEGANI SULLA QUALE SI AFFACCIANO I DUE COMPLESSI MONTECATINI  
(IMMAGINE GENTILMENTE CONCESSA DA GIO PONTI ARCHIVES)





dimensionamento minimo dell'unità di lavoro, costituita dalle scrivanie per quattro impiegati e dai suoi collegamenti con le condotte energetiche ed impiantistiche, che includono le dotazioni d'avanguardia (come la climatizzazione, la centrale telefonica o la posta pneumatica) che ne faranno un emblema della modernità milanese. Al punto che il palazzo fu elogiato sia da Curzio Malaparte sia da Giuseppe Pagano, che lo definì «una lezione di coraggiosa indipendenza espressiva con la sua architettura aggiornatissima» (1939), spinta fino alla progettazione di ogni sua parte, dalle scrivanie in lamiera, alle sedute in anticorodal, ai tramezzi, ai segnalatori luminosi, agli impianti igienici, alle cabine degli ascensori e molto altro.

Le facciate, superfici verticali ininterrotte, hanno serramenti in alluminio perfettamente complanari alle lastre di marmo cipollino apuano verde, tagliato controverso alla venatura per ottenere il particolare effetto denominato «*a tempesta*». E sono coronate non più dagli obelischi immaginati per le case degli anni Venti, ma da una fila di aste in alluminio che svettano sulla porzione centrale, leggermente concava, dell'edificio rivolto a via Moscova.

Danneggiato gravemente durante i bombardamenti della seconda guerra mondiale, il primo palazzo Montecatini è stato parzialmente ricostruito e innalzato

di un piano per volere del presidente della società, Guido Donegani, nonostante la manifesta contrarietà di Ponti. A partire da questo episodio, l'architetto inizierà a riflettere su quello che poi sarà uno degli elementi base del suo linguaggio architettonico degli anni Cinquanta, ossia la forma finita, inalterabile perché conclusa in sé stessa.

Il secondo palazzo, costruito a quindici anni di distanza dal primo su un lotto adiacente, ne riprende alcuni principi compositivi, anche se – osserva Piero Bottoni – «*la forma esterna a paragone del contiguo palazzo appare soverchiata dalla ricchezza e vistosità dei materiali*» (1954) come il marmo apuano delle superfici su strada o il mosaico a tessere bianche, che riveste quelle rivolte all'interno. Anche qui un elemento alto collega due corpi più bassi, arretrando rispetto alla strada e andando a formare, stavolta, una piccola piazza, che introduce a una galleria pubblica in cui vengono esposti i prodotti della Montecatini. Il complesso però è chiuso da un quarto braccio, che conferma la logica insediativa del blocco a corte interna prevista per il terreno. Affacciato su via Montebello, questo blocco ha un carattere molto diverso dagli altri, con la facciata scandita da fasce orizzontali e movimentata da leggeri aggetti.

MANUELA LEONI



## Grattaciolo Pirelli / 1952-1961 / G. Ponti, A. Fornaroli, A. Rosselli, G. Valtolina, E. Dell'Orto, A. Danusso, P. L. Nervi

piazza Duca d'Aosta 3, Milano

Il grattaciolo Pirelli è certamente una delle costruzioni che meglio interpretano le riflessioni di Ponti sulla forma finita e sull'esigenza di integrazione tra arte e tecnica (o, in altre parole, tra forma e struttura), più volte espressa sia da Ponti – già negli anni Trenta – sia da Pier Luigi Nervi.

L'ingegnere di Sondrio si unisce al gruppo di progettazione della torre milanese – insieme ad Arturo Danusso – sul finire del 1954 e la soluzione definitiva, già predisposta, subisce modifiche fondamentali per la riuscita dell'edificio, che riceve consensi dalle testate specialistiche di tutto il mondo.

Il complesso sorge su un basamento, che ricopre l'intera superficie del lotto a disposizione, in cui sono ospitati sia i piani tecnici sia il suggestivo auditorium, scandito da travi a sezione rettangolare variabile intrecciate a formare campiture a losanga, che elaborano in chiave strutturale la predilezione di Ponti per la forma diamantata. All'ossatura portante – molto simile a quella della coeva esperienza di Ponti e Nervi alla Fondazione Lerici di Stoccolma (1952-1959) – è perfettamente integrato il sistema di finitura del soffitto della sala, ordito da fasce trasparenti e retroilluminate, che sottolineano l'andamento delle travi per contrasto con

l'opacità dei pannelli del controsoffitto.

Le modifiche più evidenti al progetto si rintracciano però nel disegno della copertura – che ora si stacca dal solaio dell'ultimo piano, lasciando a vista la conclusione in altezza dell'ossatura portante – e nella facciata a curtain wall, che arretra a filo dei pilastri per consentire di leggerne

VISTA DELL'EDIFICIO DA PIAZZA DUCA D'AOSTA  
(FOTO DI STEFANO SURIANO)

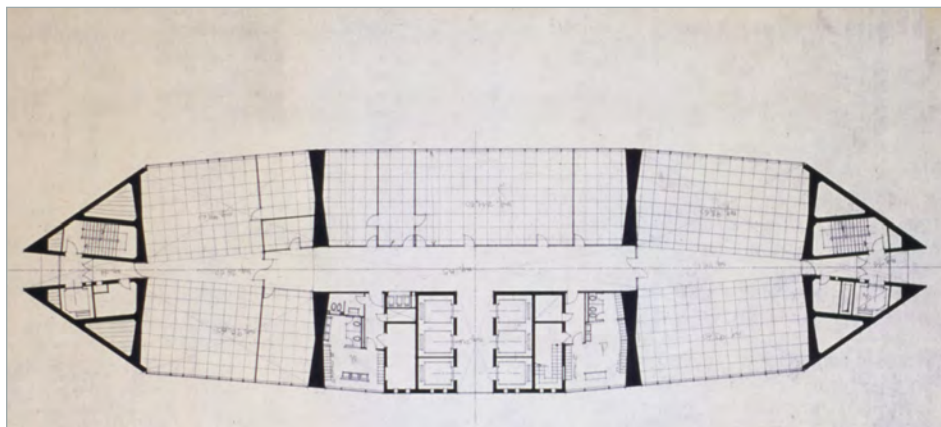


il progressivo assottigliarsi in funzione della diminuzione dei carichi portati. Le punte del diamante su cui si modella la torre, invece, si aprono permettendo a chi osserva l'edificio di scoprire la configurazione a doppia valva dell'impianto planimetrico e strutturale (risolto con soli quattro setti "a farfalla"), paradossalmente tenuto insieme dal vuoto centrale su cui si organizzano i percorsi di distribuzione interna. Ancor più quando, di notte, il grattaciolo diventa esempio paradigmatico del discorso sull'architettura illuminata, già affrontato con la casa in via Dezza (1956-1957). Sulla facciata posteriore del grattaciolo compare infine il "disegno a traliccio" – così definito da Ponti – delle pareti di chiusura degli ascensori, traforate dalle loro gabbie,

che è ancora una volta interpretazione del corretto rapporto tra forma e struttura: non essendo portante, questa porzione del prospetto non può confondersi visivamente con le punte rivestite in ceramica, che funzionano staticamente come piloni cavi e sono quindi chiusi in tutta la loro altezza. Il processo di affinamento del progetto è ampiamente descritto da Ponti, che lo indica come facile e naturale trovando la piena concordia di Nervi: «la semplicità raggiunta è frutto non di una semplificazione, ma di un'invenzione strutturale, al punto di farla identificare con l'architettura senza elementi aggiunti» (1956).

MANUELA LEONI

PIANTA DI UN PIANO TIPO (IMMAGINE GENTILMENTE CONCESSA DA ARCHIVIO CSAC E GIO PONTI ARCHIVES)





## Chiesa di San Luca Evangelista / 1955-1961 / Gio Ponti, Antonio Fornaroli, Alberto Rosselli

via Ampère 75, Milano

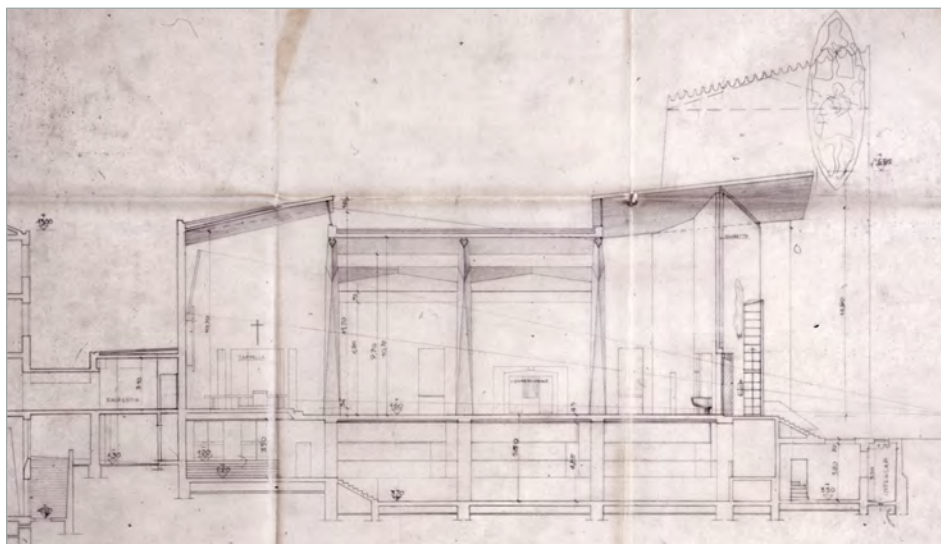
Situata nel quartiere di Città Studi, la chiesa di San Luca è un piccolo edificio a due piani posto su un podio rialzato rispetto alla strada, a cui la collega una breve scalinata. Fu eretta, a partire dal 1959, per accogliere la parrocchia, istituita pochi anni prima e ospitata in un piccolo ambiente ricavato in un appartamento di via Jommelli, in cui erano sistemate la cappella provvisoria – in grado di accogliere al massimo settanta persone – l'archivio e l'abitazione del sacerdote.

La chiesa ha una pianta rettangolare,

che si rastrema verso l'altare, e l'intera costruzione si basa sulla dialettica tra struttura e parti portate: il tetto e le facciate si piegano rivelando il proprio ruolo di semplici tamponature.

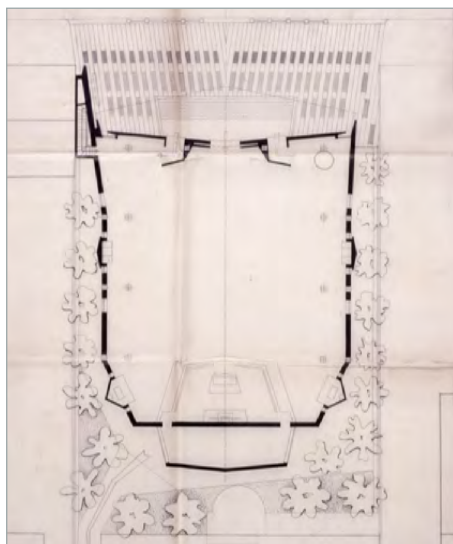
Primo edificio per il culto disegnato a Milano, si trasforma in una sorta di laboratorio sperimentale per tutte le riflessioni sul tempo cattolico, concretizzatesi poi anche nelle opere di San Francesco al Foppino e Santa Maria Annunciata all'Ospedale San Carlo, fino alla concattedrale di Taranto.

SEZIONE LONGITUDINALE DEL CORPO EDILIZIO DELLA CHIESA  
(IMMAGINE GENTILMENTE CONCESSA DA ARCHIVIO CSAC E GIO PONTI ARCHIVES)



Il fronte d'ingresso, protetto da un poderoso aggetto della copertura e delle pareti laterali, è leggermente inclinato verso l'interno, attorno ad un taglio vetrato che segna l'asse di simmetria del prospetto rivestito da piastrelle in ceramica grigia, ora a punta di diamante e ora piatte. Sulla facciata compare anche il motivo della croce, attraverso un gruppo scultoreo in bronzo sospeso a lato del portale laterale sinistro, che dialoga con la statua del Redentore realizzata da Carlo Paganini. Gli ingressi secondari sono inquadrati da alte bussole vetrate, mentre quello principale è segnato da un portale in legno scandito

PIANTA (IMMAGINE GENTILMENTE CONCESSA DA ARCHIVIO CSAC E GIO PONTI ARCHIVES)



da losanghe, che riprende la forma della capanna e che è delimitato da riquadri trasparenti.

Lo spazio liturgico è concentrato in una navata centrale con tetto a capanna e in due navatelle laterali, chiuse da un'abside di forma trapezoidale. La struttura portante è leggibile anche dall'invaso liturgico, grazie alle due file di pilastri in cemento armato a sezione variabile, lasciati a vista, che si allargano salendo verso il nodo strutturale in cui convergono le travi. L'intradosso delle falde, dipinto di blu, contrasta con il bianco candido delle pareti.

La luce naturale proviene da numerose finestre con vetri colorati – aperte lungo i fianchi della chiesa – e dalla fessura verticale che segna la facciata verso il sagrato, ma soprattutto dal sottile inserto di vetrocemento che, separando visivamente la superficie verticale dalla copertura a sbalzo producono una sensazione di sospensione che ricorda la soluzione di Le Corbusier per la copertura della cappella di Ronchamp. Nel seminterrato, disegnato per sfruttare al massimo le ridotte dimensioni del lotto a disposizione, si trovano aule parrocchiali, sale riunioni e spazi per attività ludiche.

Recentemente la chiesa ha subito lavori di manutenzione e di abbattimento delle barriere architettoniche, mentre il sagrato è stato interamente ripavimentato.

MANUELA LEONI



## Chiesa di San Francesco d'Assisi al Fopponino / 1958-1964 / Gio Ponti, Antonio Fornaroli, Alberto Rosselli

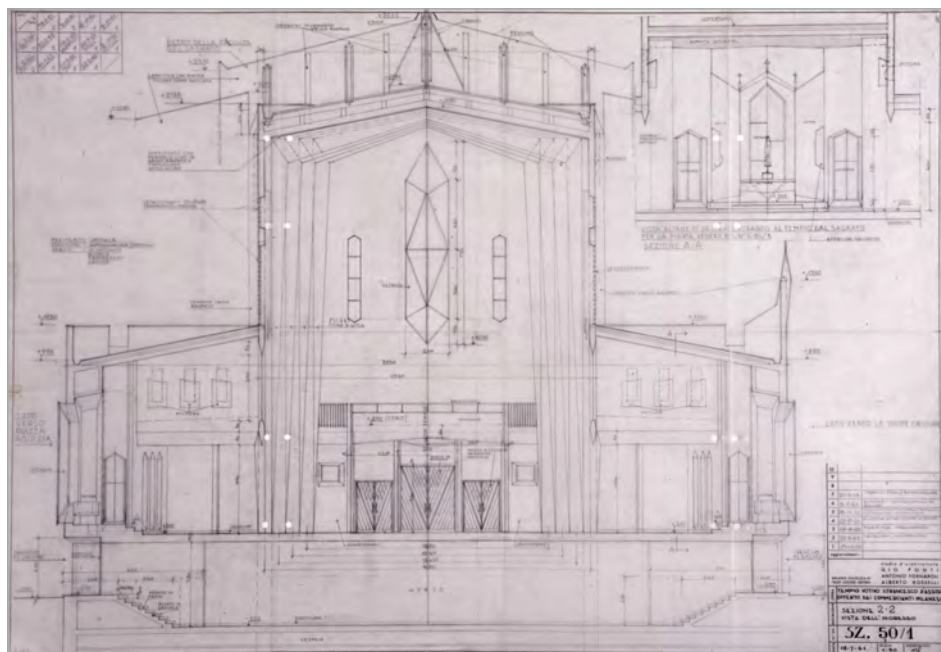
via Paolo Giovio 41, Milano

La chiesa di San Francesco, commissionata nell'ambito del programma di ventidue opere celebrative del Concilio Vaticano II, s'inserisce in un tessuto urbano molto denso entro cui Ponti cerca di isolare la costruzione sacra anteponevole una piccola piazza pubblica. La costruzione ha una pianta ad esagono asimmetrico, che richiama il concetto di forma finita e – in maniera diretta – lo sviluppo planimetrico

già adottato per il grattacielo Pirelli.

L'elemento distintivo del progetto è la facciata verso via Giovio che, allungandosi oltre i confini del corpo di fabbrica, va a saldare la chiesa vera e propria agli adiacenti edifici parrocchiali, consentendo a Ponti di organizzare una sorta di palcoscenico urbano per i rituali religiosi. Il prospetto presenta quattro finestre aperte sul cielo, che nella loro disposizione

TAVOLA DI PROGETTO CON UNA SEZIONE TRASVERSALE E UN DETTAGLIO DELL'AREA DELL'ALTARE  
(IMMAGINE GENTILMENTE CONCESSA DA ARCHIVIO CSAC E GIO PONTI ARCHIVES)





reiterano la forma prediletta del diamante, utilizzata anche per le aperture centrali ritagliate nel forte spessore murario. Chiuse da vetrate realizzate da Cristoforo De Amicis negli anni Settanta, queste sottili fenditure ad andamento verticale generano un interessante gioco di luci ed ombre sull'intero prospetto, accentuato dal rivestimento in piastrelle ceramiche a punta di diamante, che danno vita a numerosi riverberi.

All'interno viene riproposta la scansione spaziale già adottata nella chiesa di San Luca, con un'ampia navata centrale affiancata da due navate laterali, da cui l'invaso principale è separato grazie alle fila di pilastri a sezione variabile in cemento armato che, rastremandosi, vanno a saldarsi con le travi del tetto a capanna.

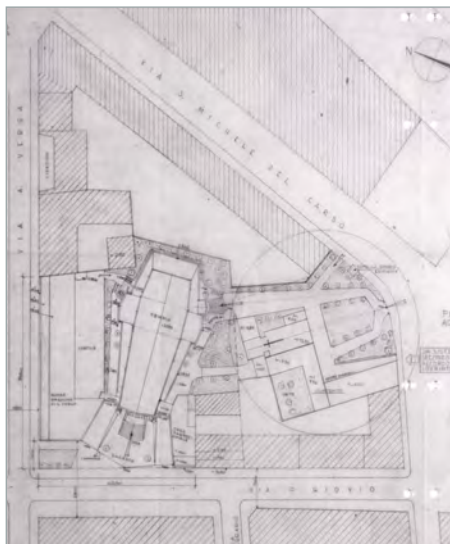
Come nel caso del tempio di San Luca, gli spazi per le attività parrocchiali sono ospitati nel seminterrato e tutti gli arredi, le suppellettili sacre e persino le vesti liturgiche (alla maniera di Henry van de Velde) sono disegnate da Ponti, che sovrintende anche alla definizione degli apparati artistici e decorativi realizzando in prima persona una via Crucis in ferro battuto. Nel loro insieme, questi elementi contribuiscono notevolmente ad avvicinare l'edificio al concetto di opera d'arte totale enunciato da molti artisti e architetti Art Nouveau.

Il motivo delle finestre traforate a

diamante si estende anche alle facciate degli annessi parrocchiali, realizzando un riuscito effetto di dilatazione spaziale che richiama il concetto d'illusività, intesa come trasposizione – per le vere opere artistiche – dei valori materiali in illusioni ottiche. Per la chiesa di San Francesco era stato redatto anche un progetto di Giovanni Muzio, risalente al 1958 e documentato da un plastico.

**MANUELA LEONI**

PLANIMETRIA GENERALE DEL COMPLESSO (IMMAGINE CONCESSA DA ARCHIVIO CSAC E GIO PONTI ARCHIVES)





## Chiesa di San Carlo Borromeo presso l'Ospedale / 1964-1969 / Gio Ponti, Antonio Fornaroli, Alberto Rosselli

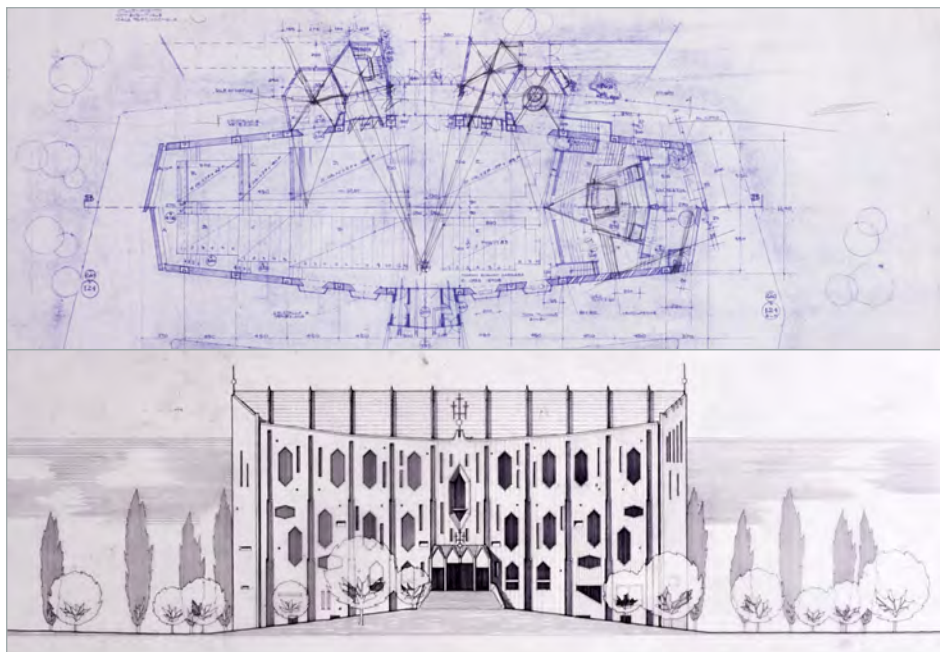
via San Pio II, Milano

La chiesa – oggi nota come Santa Maria Annunciata – sorge nell'area di pertinenza dell'Ospedale San Carlo di Milano, al cui braccio ovest è direttamente collegata da una breve pensilina che termina nei pressi dell'ingresso posteriore. È però accessibile, in autonomia rispetto al complesso ospedaliero, anche dalla via San Giusto. L'edificio, sviluppato ancora una volta a partire da una pianta a losanga, è servito

da due diversi ingressi. Posti sui fronti lunghi a nord e sud, essi sono preceduti da scalinate che inquadrano i portali, composti da quattro fornici sormontati da timpani triangolari. Al fronte posteriore sono addossate anche quattro cappelle esagonali coperte a padiglione, servite da un atrio che funge da snodo nel collegamento con l'ospedale.

Come nella chiesa di San Francesco,

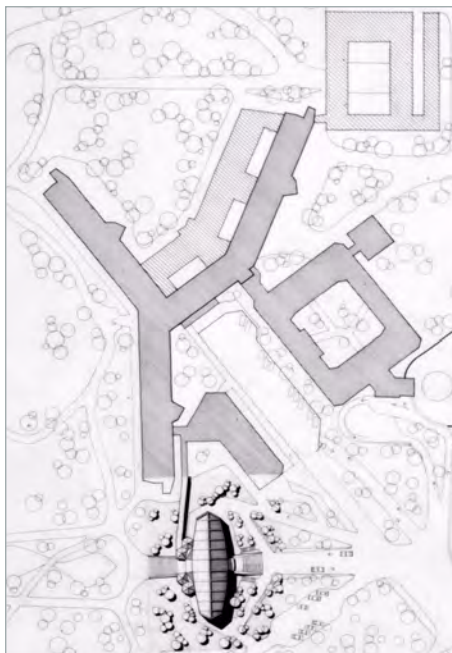
PIANTA DI STUDIO E PROSPETTO DEL FRONTE SUD  
(IMMAGINE GENTILMENTE CONCESSA DA ARCHIVIO CSAC E GIO PONTI ARCHIVES)



la figura del diamante ritorna sia nelle finestre che scandiscono le facciate, sia nel rivestimento in piastrelle (prodotte dalla ditta Ceramica Joo di Milano), che stavolta però non invade la struttura portante in cemento armato – lasciata a vista tanto all'esterno quanto all'interno della chiesa – e anzi, nei contorni delle aperture, cede il passo a formelle piane.

Il tetto a falde è invece interamente rivestito da grandi lastre di rame e viene retto da un sistema di cariatidi in cemento

PLANIMETRIA GENERALE (IMMAGINE GENTILMENTE  
CONCESSA DA ARCHIVIO CSAC E GIO PONTI ARCHIVES)



grezzo che poggia sui ventidue pilastri, insieme ai quali instaura un contrasto cromatico con le pareti interne, intonacate di bianco.

All'illuminazione naturale contribuiscono sia la grande vetrata policroma disegnata da Ponti e Zuccheri sopra il portale a nord (realizzata dalla Venini di Murano), sia le numerose feritoie del fronte sud, schermate all'interno da una serie di tavole in quercia – opera di padre Costantino Ruggeri – su cui sono raffigurati i Santi Ospedalieri. Descrivendo l'edificio, Ponti scriverà di come «*la cappella "appare" più grande di quello che è; più sottile di quello che è; più leggera, sotto il sole, di quello che è; mutevole di colori e riflessi ... l'illusività e la realtà delle opere d'arte*» (1966).

Le due facciate lunghe si distinguono per il proprio ruolo nella lettura dell'edificio di giorno e di notte, quando anche la chiesa di San Carlo si trasforma in un'architettura auto-illuminata.

La zona dell'altare, sopraelevata insieme alla porzione terminale dell'aula, è segnata da un fondale in cemento su cui spicca un gruppo scultoreo di tre croci.

Pensata per ospitare fino a seicento sedute per i fedeli, la cappella è dotata anche di un piano interrato in cui sono stati ricavati due auditori e la cripta.

MANUELA LEONI



## Istituto Nazionale Assicurazioni / 1963-1967 / Gio Ponti, Antonio Fornaroli, Alberto Rosselli

via San Paolo 7, Milano

L'edificio di via San Paolo è il secondo progetto che Ponti firma per l'ente assicurativo, poiché già a cavallo tra gli anni Trenta e Quaranta si era occupato di una casa ad appartamenti che avrebbe dovuto sorgere in via Manin, all'interno di un piano immobiliare disegnato nell'area di via Palestro.

Come per i coevi edifici di piazza San Babila, si trattava in quel caso di un tentativo di conciliazione tra le norme del

regolamento edilizio e le istanze legate ai concetti di decoro e rappresentanza che soggiacevano al piano generale. Assi di simmetria, aggetti e sporgenze, cornici e finestre, dovevano contribuire – tanto quanto gli obelischi che concludevano in sommità l'edificio, alla maniera del progetto della villa Marzotto a Valdagno (1936) o della successiva *"casa con tre obelischi"* (1947) nonché della casa in via Randaccio (1924-1926) – alla costruzione di un partito

LA STRADA CHE ATTRAVERSA IL LOTTO E CONNETTE LE VIE AGNELLO E SAN PAOLO IN UNA FOTO D'EPOCA  
(IMMAGINE GENTILMENTE CONCESSA DA GIO PONTI ARCHIVES)



volumetrico, in grado di dettare il ritmo architettonico dell'intera costruzione.

Anche per la nuova sede dell'istituto, l'attenzione si concentra sulle aperture che ora si dispongono a filo del rivestimento – annullando il peso e lo spessore del paramento murario – e si distribuiscono in maniera sempre diversa. «*Perché accontentarsi di allineare pigramente finestre tutte uguali ed equidistanti?*» si chiede a tal proposito Ponti, che rimodula la facciata di questo complesso per uffici come esempio paradigmatico

IL FRONTE SU VIA AGNELLO (IMMAGINE GENTILMENTE CONCESSA DA GIO PONTI ARCHIVES)



di una scansione armonica in grado di contribuire a migliorare l'immagine di un'intera città. L'alternanza tra i vuoti delle vetrate – concentrati al piede della costruzione e diradati in altezza – e i pieni del rivestimento produce, infatti, l'effetto di riflessione del cielo su quelle che Ponti considera le pareti della strada, materia prima di cui si compone il paesaggio urbano. E la lucentezza che così assumono è acuita dall'utilizzo dell'amata ceramica (ora a diamante, ora liscia), rischiarando le strette vie della «*fumosa*» Milano.

Il prospetto dunque assolve un ruolo-chiave nel progetto, scomponendosi poi in dieci brevi campate scandite dal cemento bianco dei pilastri a vista. Sopra le vetrine al pianterreno corre una pensilina continua in rame, che enfatizza il basamento trasparente su cui poggia l'intera costruzione. I due livelli superiori sono incorniciati da un lungo marcapiano, interrotto in corrispondenza dell'unico oggetto esterno, costituito dalla sequenza di vetri continui a cavallo dei pilastri posti in prossimità dell'accesso carrabile.

La composizione è infine conclusa dall'attico, che arretra rispetto ai piani sottostanti.

MANUELA LEONI





## Palazzo Montedoria / 1964-1970 / Gio Ponti, Antonio Fornaroli, Alberto Rosselli

via Pergolesi 25, Milano

La vicenda progettuale dell'edificio per gli uffici Montedoria si apre con una proposta dello studio di Ponti, presentata nel 1963, che ipotizza la costruzione di una torre di circa cinquanta metri affiancata ad un corpo di soli quattro piani su strada, in maniera simile alla casa Rasini. La proposta, scartata per via di un veto allo sviluppo in altezza imposto dal regolamento

comunale, prevedeva infatti un diverso trattamento delle cortine edilizie, con un partito ritmico delle finestre, nel blocco minore, di stampo tradizionale.

La configurazione planimetrica definitiva si basa invece su un unico corpo di fabbrica, articolato in due bracci disposti ai lati del lotto triangolare, che s'innestano a formare un cuneo accidentato in cui

IL COMPLESSO RIPRESO DALL'INCROCIO TRA LE VIE MACCHI E PERGOLESI (IMMAGINE CONCESSA DA GIO PONTI ARCHIVES)





ciascun fronte assume la propria autonomia compositiva.

Le facciate lunghe sono caratterizzate da un gioco di sporgenze e rientranze, scandite dal rivestimento ceramico che qui è declinato in quattro varianti (delle quali una ricorre all'uso di formelle piane), che si dispongono a formare una tessitura molto ricca, complanare ai serramenti in alluminio – come nel caso dell'edificio per l'INA – per portare il cielo anche in questa zona della città.

La facciata corta, invece, presenta un linguaggio diverso, incentrato sull'uso di vetrate a tutta altezza che, svuotando il

fronte, gli conferiscono notevole leggerezza visiva. Il vincolo imposto dal regolamento edilizio – che aveva impedito lo sviluppo in altezza – porta i progettisti a realizzare una struttura molto mossa, la cui vicenda sarà ricordata da Ponti solo qualche anno dopo: «*Quando, nella città, una facciata di un edificio è determinata nelle sue dimensioni da fattori non architettonici (motivi finanziari, regole costruttive ...), tu la riduci ad una sequenza di spartizioni ben dimensionate, facciate senza la facciata ... un ritmo è raggiunto*» (1981).

MANUELA LEONI

IL GIOCO DI SPORGENZE E RIENTRANZE DEL FRONTE SU VIA ANDREA DORIA (FOTO DI FABIO BERTOLA)



## FIGURE

### Ritratti dal professionismo milanese

altri itinerari della collana su [www.ordinearchitetti.mi.it](http://www.ordinearchitetti.mi.it)

#### Aldo Rossi e Milano

a cura di Alberto Ferlenga e Massimo Ferrari

#### Asnago e Vender

a cura di Massimo Novati

#### Carlo De Carli a Milano

a cura di Gianni Ottolini, Claudio Camponogara, Elena Demartini

#### Figini e Pollini

a cura di Giacomo Polin

#### Franco Albini e Milano

a cura di Stefano Poli e Carlo Venegoni

#### Giovanni Muzio

a cura di Annegret Burg

#### Giulio Minoletti e Milano

a cura di Maria Cristina Loi

#### Il segreto dell'Assoluto: Francesco Somaini e Milano

a cura di Paolo Campiglio

#### Lo studio BBPR e Milano

a cura di Paolo Brambilla, Stefano Guidarini e Luca Molinari

#### Luigi Caccia Dominioni

a cura di Alberto Gavazzi e Marco Ghilotti

#### Piero Bottoni: la dimensione civile della bellezza

a cura di Giancarlo Consonni e Graziella Tonon

#### Piero Portaluppi

a cura di Stefano Poli

#### Vico Magistretti

a cura di Fulvio Irace e Federico Ferrari

#### Vittoriano Viganò

a cura di Roberto Rizzi e Marta Averna

