

DESIGN. Dai tessuti alle sedie: quattro mostre «simultanee» a Milano

Giò Ponti, il Paradiso dell'architetto

ANDREA BRANZI

■ Sono in corso in questi giorni a Milano (fino al 28 febbraio) quattro piccole mostre dedicate a Gio Ponti: tessuti, piatti, disegni per costumi e scenografie, lampade, sedie, comici in vimini, una sorta di leggera dispersione di appuntamenti creativi o di comunicazioni di lavoro. Mostre quindi su «generi» cari al grande architetto e promotore, come dice Cleo Piccoli nel piccolo catalogo. Ma sarebbe un errore giudicare questi documenti «minori» rispetto alle grandi opere, perché Gio Ponti per carattere e poetica aveva scelto non solo di omologare gerarchicamente tra loro tutte le diverse fasi del lavoro, ma di far nascere il proprio «sì» a partire dall'infinitamente piccolo, o secondario, espandendolo dagli oggetti agli ambienti, e quindi alle architetture. Un processo inverso a quello dei grandi ortodossi, ma segretamente simile a quello del suo coetaneo Le Corbusier, per il quale le sculture, gli arazzi o le litografie avevano il compito di «dare senso» e origine allo spazio, di cui l'architettura era il primo «inno», e la città l'orizzonte finale e complessivo. Queste mostre milanesi sono soltanto una tappa lieve di una riscoperta a cui il Gio Ponti è costantemente sottoposto dall'anno della sua morte, avvenuta nel 1979.

Ricordo una bella mostra a Tokyo curata da Arata Isozaki, al Yurakucho Art Forum nel settembre del 1986, i molti libri sul suo lavoro, tra i quali *Gio Ponti, mio padre* (Idea Books, 1978) di Lisa Licitra Ponti, figlia maggiore e collaboratrice.

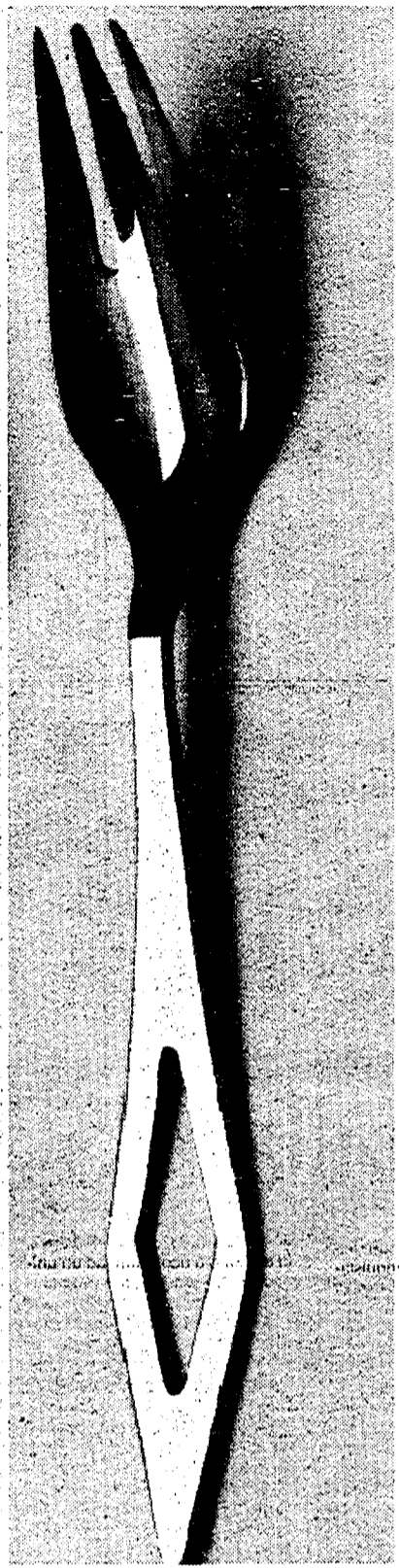
Nato a Milano nel 1891, Gio Ponti è senza dubbio il primo architetto italiano che nel XX secolo riesce a raggiungere una notevole fama internazionale. Esordisce come «art-director della Richard-Ginori e finna il suo primo progetto importante, casa Borletti, nel 1928. Progettista di grandi opere isolate, come il grattacielo Pirelli, rispecchia bene l'attitudine italiana a progettare per contrapposizioni e alternative ai contesti ambientali.

Gio Ponti si colloca in maniera singolare nello scenario dell'architettura moderna italiana, a sua volta molto atipico rispetto al Movimento Mo-

demo Europeo, non foss'altro per l'assenza quasi totale di un vero movimento razionalista tra le due guerre, sostituito in Italia dai due grandi e contrapposti terreni costituiti dal Futurismo e da Metafisica, sui cui confini si muoveranno i cosiddetti «razionalisti esaltati» italiani (Vaccaro, Gardella, Albini, Persico, Terragni, Figini e Pollini, Pagano) che di volta in volta porteranno tracce ora dell'uno, ora dell'altro territorio. Tracce non solo linguistiche, ma anche politiche, per l'adesione che la cultura moderna italiana diede, unica in Europa, alle grandi dittature di destra.

Ma sbaglia chi cerca oggi di rintracciare in quel compromesso (ammesso che sia stato un compromesso) le radici di Gio Ponti. Esse sono da cercare altrove, e più passa il tempo e più Gio Ponti mi sembra l'unico vero architetto «cattolico moderno italiano», non nel senso di una sua diretta militanza religiosa (che non esiste del tutto), ma per la sua appartenenza a un mosaico culturale che nel cattolicesimo trova la sua origine profonda. Un cattolicesimo ateo e artistico il suo, rarissimo nella modernità, che usa il fondo oro in luogo delle dure ricerche strutturali, gli angeli, il mosaico, la luce, le strutture superleggere, le finestre abitabili, quasi fossero un Paradiso dell'architettura. Un atteggiamento che opera attraverso la «creazione» più che con la razionalità, e per il quale, come ha notato Germano Celant, l'irrazionale non è che una parte del «sacro» e dello spirituale. Un progettista quindi che non crede, ma che non è laico, a cui il progetto moderno è storicamente estraneo. Il paradosso di Gio Ponti è tutto qui: essere un grande architetto moderno, senza essere un riformista, ma neppure un reazionario. Egli guida attraverso le riviste *Domus* e *Stile* la borghesia milanese all'«accettazione» (nell'ordine) del mondo moderno; sublimando però quell'ordine «attraverso l'Arte». Gio Ponti opera toccando con la sua matita colorata e con la silografica gratacieli e armadi, cercando di trasformare la «città che sale» di Balla in un variopinto caleidoscopio luminoso, purificato.

Presentando nel 1928 su *Domus*



Una posata disegnata nel 1950 da Gio Ponti

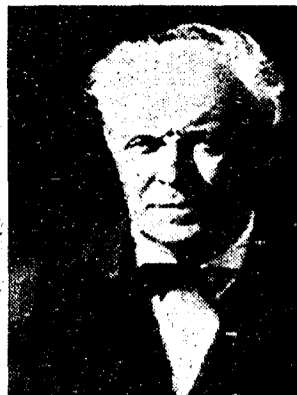
«La casa italiana», dice: «Bella come un cristallo, ma forata come una grotta piena di stalattiti». Da vero cattolico vede quindi insieme la tentazione della forma e la salvezza da questa nella luce; grotte oscure e cristalli sono facce della stessa medaglia. Tutto è gioco, e quindi il gioco è l'unica cosa seria, anzi è la vita stessa. E in questo risiede, io credo, il profondo e inconfessato, pessimismo di Gio Ponti.

Pur progettando per l'industria e per il ferro battuto, per i palazzi e per i regali di Natale egli non si muove dentro alle contraddizioni della cultura della complessità, ma piuttosto in quella del «misto», nel senso che tipologie o materiali diversi non vivono come realtà separate e contrapposte da diversi statuti, ma fluidificano in un'unica cometa luccicante. Anche quando sembra avvicinarsi alle ombre di De Chirico lo allontana da lui il sospetto e il rifiuto della psicanalisi, perché cerca o crede solo nello spirito come salvezza dalla storia. Le sue cattedrali, come quella di Toronto del 1970, sono però di carta ritagliata, perché Ponti vuole giocare soprattutto con le cose importanti, facendo serie quelle leggere.

E fin da vecchio fu un bambino prepotente, dotato di un grande ego come molti della sua generazione, che affermarono la modernità come se fosse una parte curiosa del loro carattere, più che sistema di valori civili. Benché fondatore e direttore di riviste gli fu estranea la componente critica, a favore di quella affettiva e emozionale; e anche la dimensione politica gli fu lontana, perché non credeva nei programmi, ma nei proclami: *Amate l'Architettura* è il suo libro più famoso, pubblicato da Vitali e Ghilanda nel 1957.

Molti hanno visto in lui il padre del post-modernismo italiano (la mostra di Tokyo si intitolava *Gio Ponti, From the Human Scale to the Post-modernism*) e della ricerca di una continuazione stilistica con il passato, ma la cultura era per Gio Ponti, come scriveva Edoardo Persico nel 1933 «una continua rivolta contro la storia, una successione di diversità», a favore di un presente continuo.

Ciò che rende attuale Gio Ponti è quella sua modernità incompleta e discontinua, simile a quella di Giacomo Puccini, questo metodico procedere senza metodo, per «arie», intuizioni e creazioni; che se anche non costituiscono un metodo, costituiscono un percorso che gli permette una dilatazione continua e una crescita del suo progetto. Da vero cattolico italiano, cioè perfettamente ateo. Pieno di felicità, come tutti coloro che per liberarsi dal dolore hanno rimosso tutte le illusioni.



Le posate e la Cattedrale

Gio Ponti è il primo architetto italiano del Novecento di livello internazionale. Esordisce nel 1923 come art-director della Richard-Ginori, collabora con la Venini del vetri artistici, Christoffe negli argenti, Krupp Italiana per le posate, Fontana nei cristalli, Ideal Standard per i sanitari. Nel 1928 fonda la rivista «Stile». Tra le sue opere classiche come il grattacielo Pirelli (1956) o la cattedrale di Toronto (1970).

Istruzioni per l'uso

Gio Ponti: un sogno nella realtà è la mostra in corso a Milano fino al 28 febbraio e di locata in quattro gallerie: la Galleria Bordonio in via Telesio 13, lo Studio Casoli in Corso Monforte 23, la Dilmos in Piazza San Marco 1 e la Galleria Toselli in via Ciovasso 17. Il catalogo è curato da Cleo Piccoli. Gli orari di apertura sono pomeridiani.

LA MOSTRA. Antologica a Roma

Cancellature su tela L'enigma pittorico di Enrico Gallian

FULVIO ABBATE

ROMA. La pittura di Enrico Gallian è attestata sul fronte del figurabile. Cerca di trascrivere e rendere plausibile un proprio sentire poetico altrimenti insondabile. Per riuscire in questo intento sceglie per sé il crinale kleiano dell'esperienza moderna. Si pone a metà strada fra la volontà di perdita dell'immagine nell'indistinto cromatico dell'Informale e un'intenzione costruttiva in grado di riassumere gli opposti. Come già Klee, anche Gallian è certo che il lavoro pittorico serve ad «approssimarsi al cuore della creazione». L'attuale secolo, che adesso va a morire scegliendo la nicchia di Sarajevo, come il precedente ha affermato al di sopra d'ogni altra opzione il primato dell'astrazione. Ed è proprio in questo solco che Gallian fa germinare i segni del suo narrato interiore. Il figurabile, dicevamo. Ossia la possibilità di concepire la superficie pittorica come campo d'aggregazione di un simulacro iconico, un simulacro che sovente può servirsi della scrittura e di un geometrismo liberamente fluido, controllato solo in parte, come dire, creaturale.

Tutto ciò è ben visibile nel ciclo di opere che Gallian espone (fino all'11 marzo) alla Galleria dei Greci, di Roma. Si tratta, appunto, di lavori che confermano le predilezioni poetiche e le premure espressive di un artista (e poeta) romano che, dopo essere stato allievo di Leoncillo e Ziveri, ha trovato attraverso Gastone Novelli e Achille Perilli la direttrice linguistica, il vettore emotivo a lui più congeniale. Non è facile descrivere la pittura, tanto più se questa, come si è già detto, aspira a far propri i fondali del profondo, a mettere in discussione il valore significativo dell'alfabeto, a trasformare la tela in un luogo dove il notturno e la veglia possano ritrovarsi a colloquiare per la costruzione del moderno. Non a caso Perilli, presentando Gallian, afferma che uno scrittore come Giorgio Manganelli avrebbe amato l'enigmaticità di queste opere.

Gallian infatti traccia un segno o un perimetro o una frase per poi compromettere ogni cosa attraverso cancellature albeggianti, o anche anagrammando la scrittura fino a ricondurla al proprio grado zero, a renderla cieca, perché nella sua ne-

gazione la scrittura perviene all'immagine, trova la propria figurabilità, al pari di un volto, di un albero, del mare. È la lezione di Mondrian, ma anche di Klee o di Twombly. Qualcuno in proposito ha anche parlato di Licini, il «maestro delle Amalunte»: miraggi notturni di una figurazione astratta, sicuramente i germi di Licini albergano nella pittura di Gallian. Ma ciò che nel pittore di Monte Vidon Corrado è allusione mitologica, nel romano Gallian diviene piuttosto riflessione sul logos, sulla pagina scrit-



Un'opera di Enrico Gallian S. Fasciani

Istruzioni per l'uso

La mostra di Enrico Gallian è quasi un'antologica degli ultimi vent'anni, composta di 23 disegni ad acquerello, grafite e pastelli acquerellabili su carta (datati 1973-93) e da 18 dipinti (datati 1973-93). È a Roma, alla Galleria dei Greci, in via del Gesù 6, visitabile fino all'11 marzo dalle 16 alle 19,30 sabato escluso.

ta, sulla tavoletta cuneiforme, sul salterio; diviene invenzione di un'epigrafe che esiste in quanto rompicapo sul senso delle cose, sull'origine del pensiero che cerca di farsi immagine. Nella storiografia del Moderno non sempre i titoli delle opere chiedono d'essere assecondati, non è il caso di Gallian che affida invece proprio a questi il ruolo di custodi del segreto, il valore di una traccia che, se non proprio alla luce, serve a condurre lo sguardo fuori dal labirinto. Ma non prima di avere sondato la vera natura della parola scritta, cioè del Minotauro.

HOMO ECOLOGICUS

Abbiamo un pianeta solo: a male lui, a male noi.

LEGAMBIENTE
IN COLLABORAZIONE CON GEOS