

## IL MUSEO SECONDO GIO PONTI

*The paper analyzes the conception of the museum through Gio Ponti's writings, projects and work. Although over the course of his long and intense professional career he only designed the Denver Art Museum, opened in 1971, Ponti began reflecting on the role of the museum as early as the 1930s. The creation of the new headquarters of the Faculty of Letters (Liviano) and the arrangement of the rooms of the Rectorate of the University of Padua anticipate themes that would only later become the subject of a wider critical discussion, not only in the museographic field, proposing an idea of the museum as a living place and a place of education in direct contact with works of art of every age and genre.*

“L’arte sia *dentro* i musei solo nelle opere che temono luce, caldo, freddo, acqua, neve, vento, ladri. Ma l’arte vivente sia *fuori*, come a Venezia, come nelle ‘villes d’art’<sup>1</sup>. Così scrive Gio Ponti nel 1972 sulle pagine di *Domus* nel presentare la nuova sede del Denver Art Museum (fig. 2), da lui realizzata nella capitale del Colorado in collaborazione con gli architetti James Sudler e Joal Cronenwett<sup>2</sup>. L’edificio ha una forma abbastanza inusuale per un museo e sicuramente inedita per Denver: esso si differenzia volutamente sia dalle costruzioni neoclassiche circostanti “con le loro cuspidi e cupole dorate, i colonnati e i timpani”, che da quello che Ponti definisce il “presente nato-morto dei piani tipo con le finestre tipiche”<sup>3</sup> dell’edilizia più recente. Sulla scia delle ricerche da lui sviluppate nell’ultimo decennio sui temi della facciata libera e della leggerezza, oltre che della forma finita, esso si presenta, infatti, come un’“architettura d’invenzione”, uno “spettacolo vivente della città e per la città”, un’architettura che, come egli ama ripetere, “serve anche per guardarla”<sup>4</sup>.

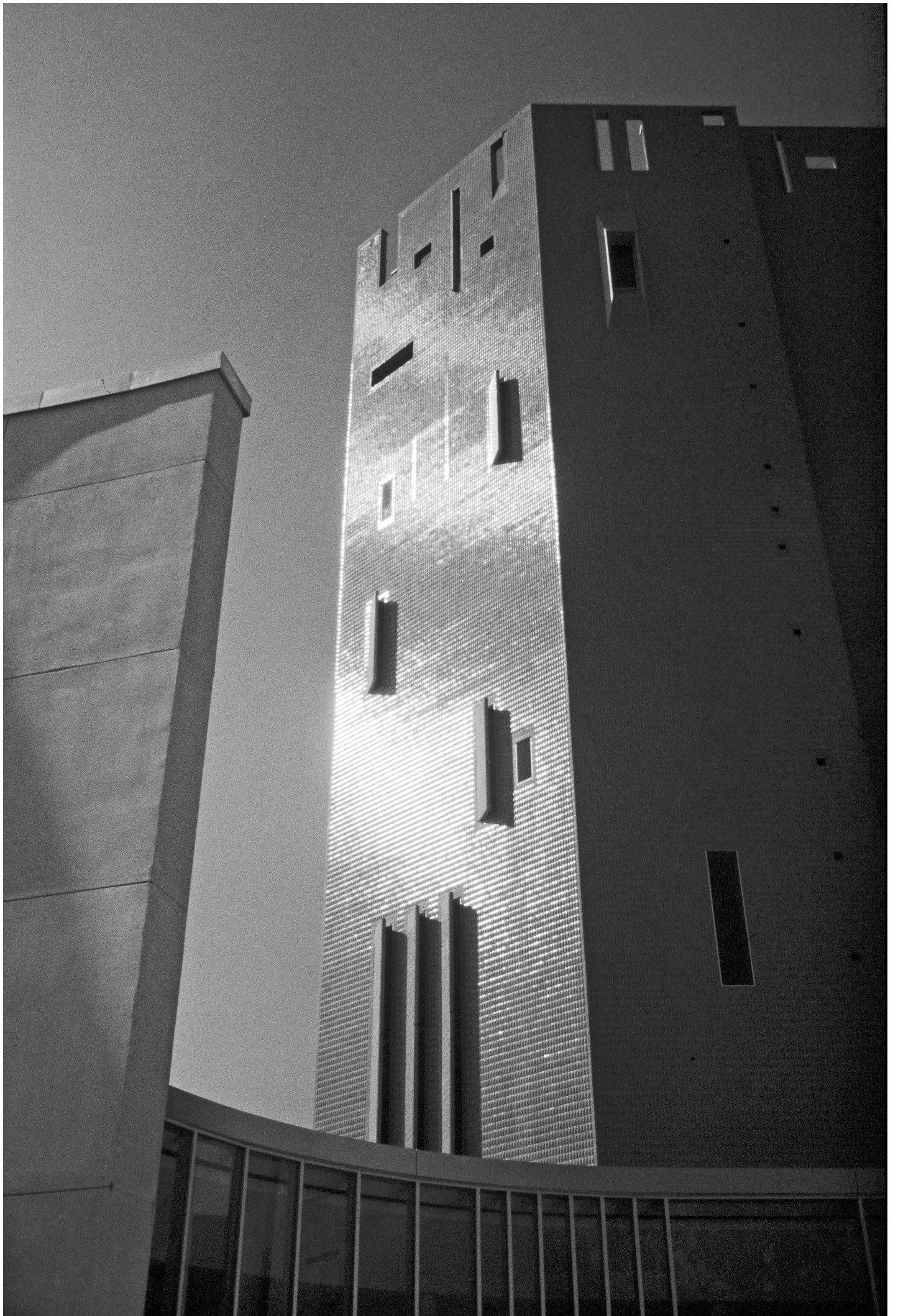
L’incarico era stato affidato a Ponti nel 1965 dal direttore del museo Karl Otto Bach<sup>5</sup>, convinto della necessità di affiancare agli architetti locali un professionista di fama internazionale per la realizzazione, perché potesse progettare una sede appropriata a ospitare, tra le altre, una delle più ricche raccolte di arte indio-americana degli Stati Uniti e al contempo attrarre visitatori e

finanziamenti<sup>6</sup>. Partendo dalle idee museologiche di Bach, secondo cui i musei cittadini avrebbero dovuto rinunciare all’illuminazione naturale per potersi sviluppare su più livelli, Ponti e Sudler concepiscono l’edificio come un museo verticale, in cui l’accesso a ciascuna collezione avviene direttamente dall’apertura dell’ascensore, senza che sia necessario attraversare ulteriori spazi. Il modulo unitario previsto da Bach, un quadrato, viene scomposto dagli architetti in due blocchi parallelepipedi di diversa altezza, intersecati diagonalmente e uniti in una figura a otto squadrate da un nucleo di servizio (fig. 3). La risultante facciata a dieci lati viene poi trasformata in una composizione di ventisei elementi verticali, bucati da strette feritoie di forme e materiali diversi, che proseguono anche sul tetto-terrazza in una merlatura aperta, evocando l’immagine di un castello (fig. 1). Può infatti un “vero museo” avere finestre, si chiede Ponti, quei “banali rettangoli che dietro hanno la bed-room, la dining-room, la bath-room?”; e a loro volta, il “Whitney Museum, un castello, e il Guggenheim, una torre, e il Museum of Modern Art, nobili art-protectors, han finestre forse?”; e conclude: “dietro quelle feritoie v’è un tesoro, l’arte dell’Umanità”, un tesoro fragile, per questo “protetto da mura sottili e vertiginose ma gelose”<sup>7</sup>. Queste pareti sottili, rivestite da oltre un milione di scintillanti piastrelle vetrose, dal profilo liscio e diamantato, non hanno altra necessità, spiega Ponti, che

quella di trasformare visivamente un cubo statico e senza direzione – determinato dai volumi prestabiliti per il museo – in immagini verticali “decomposte dai successivi passaggi da luce a ombra secondo il giro del sole, e piene di tranelli for catching the light e trasformare la luce in superfici luccicanti”<sup>8</sup>.

Il risultato è un’architettura dall’immagine potente e allo stesso tempo indecifrabile, come spiega lo stesso Ponti a Esther McCoy: “a building without unreality is only technique or engineering. Here it is the light that creates the enigma”<sup>9</sup>. Convinto che proprio in questa illusività visuale, che traspone la costruzione su un piano poetico ed espressivo, si concentri la realtà artistica di un’architettura<sup>10</sup>, Ponti auspica che, anche grazie al nuovo “lightscraper”, secondo la definizione di Pierre Restany, Denver “si salvi e non separi più l’arte vivente dalla vita vivente”, con “l’arte *dentro* il Museo e la livingtown tutta di tipici buildings e di tipici nights e di cassette tipiche”<sup>11</sup>, ma che essa stessa possa diventare una città bella e felice, un museo a cielo aperto.

Nonostante nella sua lunga e intensa attività Ponti si sia cimentato nei più diversi temi progettuali, dalle abitazioni private alle chiese agli edifici pubblici, il Denver Art Museum, inaugurato nel 1971, è la sua prima e unica architettura museale realizzata. Nello stesso anno egli partecipa, a solo “titolo d’omaggio a Parigi al di fuori di ogni speranza ed ambizione”<sup>12</sup>, al concor-



pagina 113

Fig. 1 Art Museum, Denver, 1965-1971. Particolare della facciata (© Gio Ponti Archives, Milano).

Fig. 2 Art Museum, Denver, 1965-1971. Veduta urbana (© Gio Ponti Archives, Milano).

Fig. 3 G. Ponti, Disegno di studio del Denver Art Museum, 1965-71 (© Gio Ponti Archives, Milano).

<sup>1</sup> G. PONTI, *A Denver*, "Domus", 511, 1972, pp. 1-7: 4.

<sup>2</sup> Sul museo di Denver: *Denver's New Art Museum*, "Design", I, 1971, 1, pp. 12-15; E. MCCOY, *Architecture west*, "Progressive Architecture", 1972, 2, p. 46; *Denver Art Museum: spirited and unconventional*, "Architectural Record", 1972, 3, pp. 87-92; N. CURRIMBOLY, *Light guides reveal Gio Ponti's hidden vision for Denver Art Museum*, "Architectural Record", 306, 1999, pp. 306-307; B. BERGDOLL, *Denver Art Museum*, in *Gio Ponti. Amare l'architettura*, catalogo della mostra (Roma, Museo nazionale delle arti del XXI secolo, 27 novembre 2019-13 aprile 2020), a cura di M. Casciato, F. Irace, Firenze 2019, pp. 240-245; A. PONZIO, *The Denver Art Museum: Gio Ponti's [American] "Dream come True"*, "Docomomo US", 21, 2020: <https://docomomo-us.org/news/the-denver-art-museum-1966-72-gio-ponti-s-american-dream-come-true> (consultato il 7 giugno 2023); T.H. MÄKELÄ, *Gio Ponti in the American West*, New York 2020.

<sup>3</sup> PONTI, *A Denver*... cit., p. 3.

<sup>4</sup> Ivi, p. 1. A partire dagli anni Sessanta Ponti usa spesso la definizione "l'architettura serve anche per guardarla", sottolineando l'importanza della componente espressiva oltre che di quella funzionale. In questo periodo la sua ricerca si concentra in particolare sul tema della facciata libera, una sorta di schermo traforato e smaterializzato dagli effetti della luce. Ne sono un esempio la chiesa di San Carlo Borromeo (1964-66) a Milano, i grandi magazzini de Bijenkorf a Eindhoven in Olanda (1964-68) e la concattedrale di Taranto (1964-70).

<sup>5</sup> Otto Karl Bach (1909-1990) è direttore del Denver Art Museum dal 1944 al 1974.

<sup>6</sup> Il Denver Art Museum viene istituito nel 1893, ma solo negli anni Sessanta si pone il problema di realizzare una sede per esso. Prima di Ponti vengono contattati Le Corbusier e Ieoh Ming Pei, che però rifiutano l'incarico, non potendo essere gli unici progettisti: MÄKELÄ, *Gio Ponti in the American West*... cit.

<sup>7</sup> PONTI, *A Denver*... cit., pp. 3-4.

<sup>8</sup> Ivi, p. 1.

<sup>9</sup> MCCOY, *Architecture west*... cit., p. 46.

<sup>10</sup> Ponti parla di "illusività" dell'architettura a partire dal 1952 (G. PONTI, *Illusività dell'architettura*, "Domus", 276-277, 1952, p. 1), arrivando a definirla come uno dei principi compositivi fondamentali nel 1956, in occasione della pubblicazione su "Domus" del grattacielo Pirelli (G. PONTI, "Espressione" dell'edificio Pirelli in costruzione a Milano, "Domus", 316, 1956, pp. 1-16), spiegando che "arte e poesia cominciano dove interviene l'illusione". Nell'ultimo decennio di attività prima della morte, nel 1979, Ponti sviluppa ulteriormente questo tema, concependo edifici come organismi simili a esili castelli di carte: F. IRACE, *Architettura come cristallo. Dalla forma chiusa alla pianta articolata*, in *Gio Ponti. Amare l'architettura*... cit., pp. 164-173.

<sup>11</sup> PONTI, *A Denver*... cit., p. 4.

<sup>12</sup> Cfr. lettera di Ponti a Henry Bouillhet, 26 maggio 1971: Milano, Epistolario Gio Ponti (d'ora in avanti EGP), CAT GP 079.

<sup>13</sup> *Exposé général sur le parti architectural en rapport a la philosophie du centre*, 15 giugno 1971: EGP, CAT GP 079.

<sup>14</sup> Cfr. la scheda dedicata al progetto in *Gio Ponti archi-designer*, edited by S. Bouillhet-Dumas, D. Forest, S. Licitra, Cinisello Balsamo 2018, p. 284.

<sup>15</sup> Sulle mostre realizzate da Ponti: C. SPANGARO, *Gio Ponti's Major Exhibitions: 1925-61*, in *Gio Ponti archi-designer*... cit., pp. 110-113; C. ROSTAGNI, *Gio Ponti e l'Esposizione Internazionale del Lavoro a Italia '61*, in *Fare mostre. Italia, 1920-2020: colpi di scena e messinscena*, a cura di M. Doimo, M. Pogacnik, Milano-Udine 2020, pp. 228-241.

<sup>16</sup> Sul dibattito in Italia: M. DALAI EMILIANI, "Faut-il brûler le Louvre?". Temi del dibattito internazionale sui musei nei primi anni '30 del Novecento e le esperienze italiane, in *Id.*, *Per una*

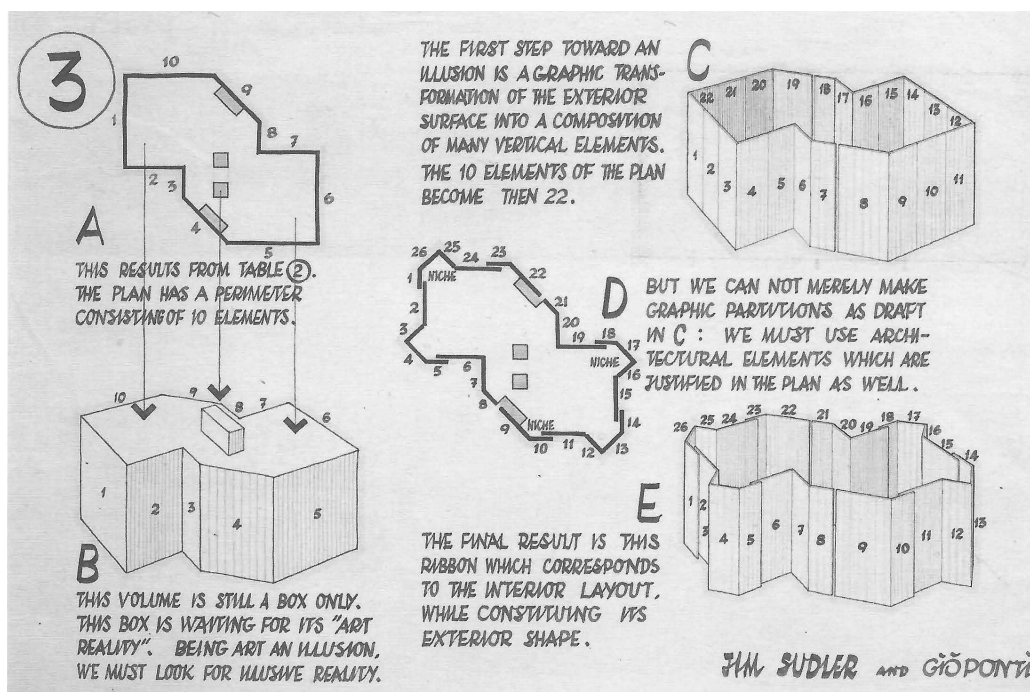
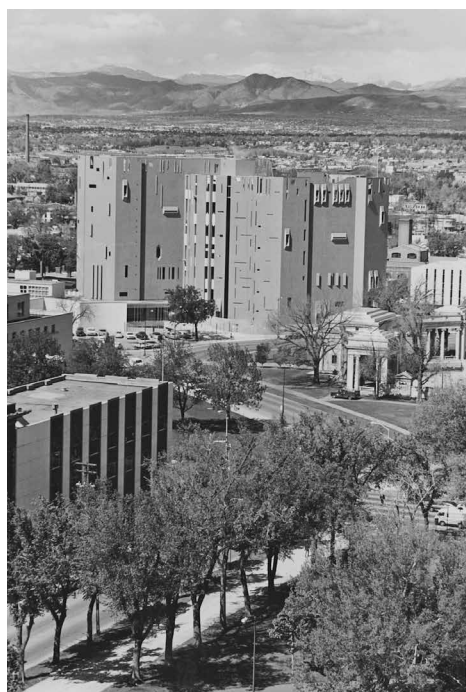
so per il Plateau Beaubourg, poi vinto da Renzo Piano e Richard Rogers, proponendo un progetto che richiama per certi versi quello di Denver. Anche in questo caso, infatti, Ponti immagina il museo come una torre "da guardare" dal profilo appuntito: "une sculpture-architecturale géante, transparente, immobile mais changeante selon le tour du soleil, selon les nuages se promenant dans le ciel, selon les saisons, la pluie et le vent, et selon maints points de vue"<sup>13</sup>, collegata alle Halles, adibite a spazi espositivi, attraverso un "giardino" d'arte all'aperto<sup>14</sup>.

Al di fuori di queste tarde esperienze, Ponti è tra i pochi architetti a essersi raramente dedicato all'allestimento di mostre e musei nel corso del Novecento<sup>15</sup>. Analogamente egli non prende parte in prima persona al dibattito sulla museografia che si sviluppa in Italia in particolare nel dopoguerra<sup>16</sup> e, tra i suoi numerosissimi scritti, pochi sono gli interventi dedicati a questo tema, e poche anche le presentazioni di allestimenti, temporanei o permanenti, nelle riviste da lui dirette, *Domus* (1928-79) e *Stile* (1941-47). Alcuni brevi cenni e commenti indicano però una posizione chiara sin dagli anni tra le due guerre, contraria alla concezione statica e chiusa di gallerie e musei, come suggeriscono le sue parole del 1933: "la luce desolata dei velari mi ha sempre fatto pensare a degli acquari per pitture e per sculture dai quali il visitatore uscendo emerge – l'avete osservato? – con un primo respirone all'aria libera, al sole, alla luce, alla vita"<sup>17</sup>.

Nonostante gli stretti rapporti che lo legano a Ugo Ojetti, che partecipa in rappresentanza dell'Italia al convegno sulla museografia di Madrid del 1934, sostenendo l'importanza più che dei musei delle esposizioni temporanee<sup>18</sup>, Ponti è critico anche su queste, che definisce una sorta di "congestione rappresentativa", ove non sono presentati solo "dei risultati, delle testimonianze sicure della nostra tecnica, del nostro uso e del nostro costume", ma contemporaneamente "il

vero e il mendace, il reale e il fittizio, con proporzioni arbitrarie e accidentali"<sup>19</sup>.

La parola "Museo" appare, invece, nei fascicoli di *Domus*, dall'aprile del 1932, insieme al termine "Primizie", come titolo di una doppia pagina nella quale sono affiancate opere d'arte antica e opere recenti: per esempio un dettaglio dell'angelo dell'*Annunciazione* di Simone Martini nella chiesa di San Pietro Ovile a Siena e una fotografia del *Pugilatore* scolpito da Romano Romanelli<sup>20</sup>; un'immagine della *Carità di San Lorenzo* di Beato Angelico nella cappella Niccolina in Vaticano e delle nature morte di Filippo De Pisis e Gino Severini<sup>21</sup>; un particolare del *Ritrovamento e Verificazione della Croce* nella chiesa di San Francesco ad Arezzo di Piero della Francesca e un *Ritratto* di Virgilio Guidi del 1932<sup>22</sup>. L'obiettivo – spiega Ponti nel 1938 nel riprendere la rubrica, dopo un periodo di pausa, con il titolo *Museo Stile*<sup>23</sup> – è di "portare anche le opere dell'antichità a ritornar più vive, fuori dal pericolo d'appannarsi in quella patina dei secoli", in un "museo della pittura sempre viva", dell'arte che "resta viva fuori da tutte le mode, segno d'ogni tempo"<sup>24</sup> e di confrontarle con i "documenti della vita d'oggi", vera espressione dello "stile" dell'epoca: per dimostrare infine come "Museo' d'ogni tempo e 'Stile' d'ogni tempo" si possano unire "per spiegar sempre la stessa cosa: che cos'è l'arte viva"<sup>25</sup>. Per Ponti, infatti, l'arte vera è sempre contemporanea, universale e perenne: solo trasponendo le opere d'arte nel presente, si riattiva secondo lui, il loro valore vitale. E proprio presentandole in riproduzione esse possono essere rese attuali, permettendo di conoscerle e apprezzarle a un pubblico più ampio di quello che può accedere a un museo. In questo progetto, che ha evidentemente anche una valenza pedagogica e divulgativa, come buona parte dell'intensa attività editoriale di Ponti, si inserisce anche l'esperienza dei "numeri speciali di 'Domus' dedicata all'esaltazione del ge-



nio italiano”<sup>26</sup>, la collezione di volumi illustrati in grande formato pubblicati annualmente a partire dal 1933 come supplemento della rivista e pensati per proporre una sorta di “Museo ideale”<sup>27</sup> dell’arte italiana, da quella antica fino alle espressioni più recenti. Si tratta di fascicoli a metà tra il numero di rivista e il libro in collana, curati da illustri esponenti del mondo artistico e culturale italiano, come Raffaele Calzini, Edoardo Persico, i BBPR, Alessandro Pavolini, Leonardo Sinisgalli, Raffaele Carrieri e lo stesso Ponti, con il preciso scopo di avvicinare il pubblico all’arte, attraverso l’uso quasi esclusivo delle immagini<sup>28</sup>.

Tra i pochi esempi di allestimenti presentati da Ponti su *Domus* negli anni Trenta vi è il nuovo ordinamento del museo d’arte industriale di Colonia<sup>29</sup>, realizzato da Elizabeth Moses, autrice del famoso testo su *I musei viventi* pubblicato su *Casabella* nel 1934<sup>30</sup>. Nel domandarsi se “hanno da essere cristallizzate per sempre nelle forme originarie i Musei? O il loro materiale può essere fatto rivivere?”<sup>31</sup>, Ponti utilizza intenzionalmente (con enfasi non causale) questo verbo – *rivivere* – e di vita parla ancora, quando descrive il novo ordinamento che la collezione di Colonia ha assunto. Egli riporta le parole del catalogo che affermano: “un museo può essere e rimanere vivo soltanto se rispecchia l’animo del proprio tempo e risponde ai problemi posti dalla propria epoca”, poiché “ciò che dà al museo il senso e la giustificazione della sua funzione, è il fatto d’essere un luogo di cultura pubblica, di do-

ver servire all’uomo”<sup>32</sup>. E conclude augurandosi che anche in Italia si possa arrivare a ordinare nuovi musei d’arte industriale, dato lo “sviluppo felice” che questa disciplina ha raggiunto<sup>33</sup>.

L’idea del museo come luogo vivo, centro di attività educative e culturali, ove siano affiancate opere d’arte antica ed espressioni della vita moderna, passato e presente, seppure entro pareti “gelose”, come le avrebbe definite nel progetto di Denver, non conosce una larga diffusione nell’Italia degli anni Trenta. Ponti la ribadisce con la stessa convinzione anche in alcuni scritti del dopoguerra, nei quali sottolinea soprattutto l’importanza di unire scuola e museo, come condiviso e più compiutamente tematizzato da Giulio Carlo Argan, proprio negli stessi anni<sup>34</sup>. Nel segnalare sulle pagine di *Domus* il Museo de Arte di San Paolo, creato nel 1947 da Assis Chateaubriand e dall’amico e critico Pier Maria Bardi, per esempio, Ponti lo definisce un “museo dinamico”, in alternativa alla concezione “statica” tipicamente europea, fondata “sulla raccolta e sulla conservazione, sulla ‘teca’, sulla illustre segregazione delle opere d’arte”<sup>35</sup>. Quello di San Paolo, dice ancora Ponti, è un “museo in azione”: un museo-scuola-laboratorio, centro di esperimenti e di propaganda, ove si tengono corsi di disegno industriale, di fotografia, di stampa, di incisione e di giardinaggio per formare quegli elementi che, come nel passato, accostano l’arte al costume; è una “scuola attorno ad un museo”, come potrebbe essere anche in Italia – spiega Ponti in una versione poi non pub-

critica della *Museografia del Novecento in Italia*. Il “*saper mostrare*” di Carlo Scarpa, Venezia 2008, pp. 13-49; A. HUBER, *Il museo italiano. La trasformazione di spazi storici in spazi espositivi. Attualità dell’esperienza museografica degli anni ’50*, Milano 1997; *Musei d’arte e di architettura*, atti della giornata di studi (Venezia, 20 dicembre 2002), a cura di F. Varosio, Milano 2004; L. BASSO PERESSUT, *Il Museo Moderno. Architettura e museografia da Auguste Perret a Luis I. Kahn*, Milano 2005; *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia (1930-1940)*, a cura di M.I. Catalano, Roma 2013.

<sup>17</sup> G. PONTI, *La Triennale di Milano*, “Nuova Antologia”, 1477, 1933, pp. 439-449: 448.

<sup>18</sup> Accanto a Ugo Ojetti partecipano, in rappresentanza dell’Italia, gli archeologi Roberto Paribeni e Amedeo Maiuri. U. OJETTI, *Expositions permanentes et expositions temporaires*, in *Muséographie. Architecture et Aménagement des musées d’art*, I, Madrid 1934, pp. 286-293 (parzialmente ripubblicato in italiano in BASSO PERESSUT, *Il Museo Moderno...* cit., p. 88). Cfr. anche *Muséographie. Musei in Europa negli anni tra le due guerre. La conferenza di Madrid del 1934. Un dibattito internazionale*, atti del convegno (Torino, 26-27 febbraio 2018), a cura di E. Dellapiana, M.B. Failla, F. Varallo, Genova 2020.

<sup>19</sup> G. PONTI, *Le ceramiche*, in *L’Italia alla Esposizione Internazionale di Arti Decorative e Industriali moderne*. Parigi 1925, s.l. 1928, pp. 67-90: 70. Nel 1948 Ponti ribadisce questa posizione, definendo le esposizioni “lazzaretti dell’arte”, e cita Adolphe Appia, di cui è profondo conoscitore, che le chiama “*detestables pendaisons de chassis*”.

<sup>20</sup> [G. PONTI], *Museo Primizie*, “Domus”, 52, 1932, pp. 210-211.

<sup>21</sup> [G. PONTI], *Museo Primizie*, “Domus”, 53, 1932, pp. 262-263.

<sup>22</sup> [G. PONTI], *Museo Primizie*, “Domus”, 57, 1932, pp. 525-526.

<sup>23</sup> Le pagine, interrotte dal numero 75 del marzo 1934, ritornano con il numero 124 dell’aprile 1938 “questa volta, con una specie d’architettura razionale dipinta da Gentile Bellini e con un nuovo paesaggio animato dai pali ‘perfetti’, ‘esatti’ d’una linea telefonica, precisi elementi di stile”: [G. PONTI], *Museo Stile*, “Domus”, 124, 1938, p. 39. Oltre a Ponti, colui che si occupa di arte sulle pagine di “Domus” è l’amico e critico d’arte Lamberto Vitali. A questo proposito cfr. E. FERRETTI, A. BECHINI, *Fra Lamberto Vitali e Rolando Anzilotti: il ‘Giardino di Pinocchio’ di Marco Zanuso*, “Ricerche di Storia dell’Arte”, 133, 2021, pp. 75-92.

<sup>24</sup> [G. PONTI], *Domus* 125, “Domus”, 125, 1938, p. 1.

<sup>25</sup> [G. PONTI], *Museo Stile*, “Domus”, 128, 1938, pp. 28-29.

<sup>26</sup> Cfr. l’annuncio pubblicitario della collana in quarta di copertina, in A. PAVOLINI, G. PONTI, *Le Arti in Italia*, I, Milano 1939.

<sup>27</sup> “Abbiamo cercato di comporre in queste pagine un Museo ideale”, scrive Raffaele Calzini nell’introduzione al primo numero della collana: R. CALZINI, [Presentazione], in *Id.*, 1914-1934 *Ventennio. La vita italiana degli ultimi venti an-*

Fig. 4 Articolo di Gio Ponti 'Opere durature agli artisti...', pagina della rivista *Stile* (da PONTI, *Opere durature agli artisti... cit.*, p. 20).



ni nell'opera degli artisti italiani contemporanei, Milano 1933, pp. 1-7: 4.

<sup>28</sup> CALZINI, 1914-1934. *Ventennio... cit.*; ID., *La bella italiana da Botticelli a Tiepolo*, Milano 1934; *Arte Romana. La scultura romana e 4 affreschi della villa dei misteri*, a cura di E. Persico, Milano 1935; BBPR, *Stile*, Milano 1936; G. PONTI, L. SINISGALLI, *Italiani*, Milano 1937; PAVOLINI, PONTI, *Le Arti in Italia... cit.*; R. CARRIERI, *Fantasia degli italiani*, Milano 1939.

<sup>29</sup> *Esperienze da fuori. Il nuovo ordinamento del museo d'arte industriale di Colonia*, "Domus", 71, 1933, pp. 590-591.

<sup>30</sup> E. MOSES, *I musei viventi*, "Casabella", VII, 74, 1934, pp. 28-35; ora in BASSO PERESSUT, *Il Museo Moderno... cit.*, pp. 110-115.

<sup>31</sup> *Esperienze da fuori. Il nuovo ordinamento... cit.*, pp. 590-591.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> Ivi, p. 590. Ponti lamenta spesso la mancanza di un museo industriale in Italia, e soprattutto in una città come Milano, "centro di produzioni ceramiche, tessili, mobiliere, fabbrili, vetrarie e di ricamo e sede delle Triennali", rammaricandosi che il materiale preparato per queste mostre non sia stato conservato "in un Museo della tecnica, o almeno nelle Università": G. PONTI, *Ci vuole a Milano un museo della tecnica*, "Corriere d'informazione", 25-26 giugno 1951 (parzialmente ripubblicato col titolo *In margine alla Triennale*, "Domus", 261, 1951, p. 1), ora in Gio Ponti e il *Corriere della Sera* 1930-1963, a cura di L. Molinari, C. Rostagni, Milano 2011, pp. 588-593. Su questo tema vedi anche F. BULEGATO, *Un museo per il disegno industriale a Milano, 1949-64*, "AIS/Design. Storia e ricerche", 3, 2014, pp. 30-51.

<sup>34</sup> G.C. ARGAN, *Il Museo come scuola*, "Comunità", III, 1949, 3, pp. 64-66.

<sup>35</sup> G. PONTI, *Introduzione al Museo de Arte di San Paolo*, "Domus", 284, 1953, pp. 22-26: 22.

<sup>36</sup> G. PONTI, *Una scuola attorno ad una pinacoteca. Il "Museo de Arte" di San Paolo*, articolo non pubblicato, in EGP CAT GP 107, ora in Gio Ponti e il *Corriere della Sera... cit.*, pp. 865-867: 865.

<sup>37</sup> La nuova sede del MASP (Museu de Arte de São Paulo) progettata da Lina Bo Bardi viene realizzata nel 1968.

<sup>38</sup> PONTI, *Una scuola attorno... cit.*, p. 866.

<sup>39</sup> G. PONTI, *Risvegliamo le gallerie d'arte belle addormentate nella gloria*, "Corriere della Sera", 29 settembre 1948, ora in Gio Ponti e il *Corriere della Sera... cit.*, pp. 536-540.

blicata dell'articolo – "una accademia di Belle Arti (viva, modernissima, estesa cioè ad ogni esperienza) attorno ad una Pinacoteca, modernissima, cioè con opere antiche e moderne, altrettanto viva, e non 'a porte chiuse' né in semplice attiguità con la scuola, ma elemento attivo nel ciclo d'insegnamento"<sup>36</sup>; è un museo, infine, che non si trova in un edificio separato, ma in un grattacielo<sup>37</sup>, occupato per il resto da studi e uffici, così che "in tutte le ore, nell'andirivieni di tutta l'altra gente – nell'andirivieni della vita – sciamano allievi (ragazzi e ragazze, uomini e donne) uditori, appassionati, visitatori"<sup>38</sup>.

Mosso dalle stesse convinzioni egli interviene nel 1948 dalle colonne della terza pagina del *Corriere della Sera* con un articolo dal significativo titolo *Risvegliamo le gallerie d'arte belle ad-*

*dormentate nella gloria*<sup>39</sup>, per criticare gli "ordinamenti classificatori anticommunicativi" e le "aride ambientazioni che imbalsamano le opere d'arte nelle classificazioni e nei silenzi di sale assondate" di molti musei italiani. L'attenzione che rivolge a quanto realizzato in diverse città straniere, con sale di consultazione, riposo e bar, ha l'obiettivo di vincere anche in Italia la ritrosia della gente verso i musei, facendoli vivere e partecipare alla vita pubblica. Ma il dubbio di Ponti è ancora più radicale e non riguarda solo gli adattamenti necessari: egli si domanda, infatti, se non sia proprio l'istituzione del museo – almeno così come concepita in Italia – a essere sbagliata, nel suo sottrarre alla società le opere d'arte che le appartengono, per tenerle relegate in ambienti chiusi, dove si va di rado a visitar-



Fig. 5 M. Mascherini, Particolare dei maniglioni in bronzo, Palazzo del Bo, Padova, 1937-1943 (foto Danesin; © Università degli Studi di Padova / Ufficio Gestione documentale).

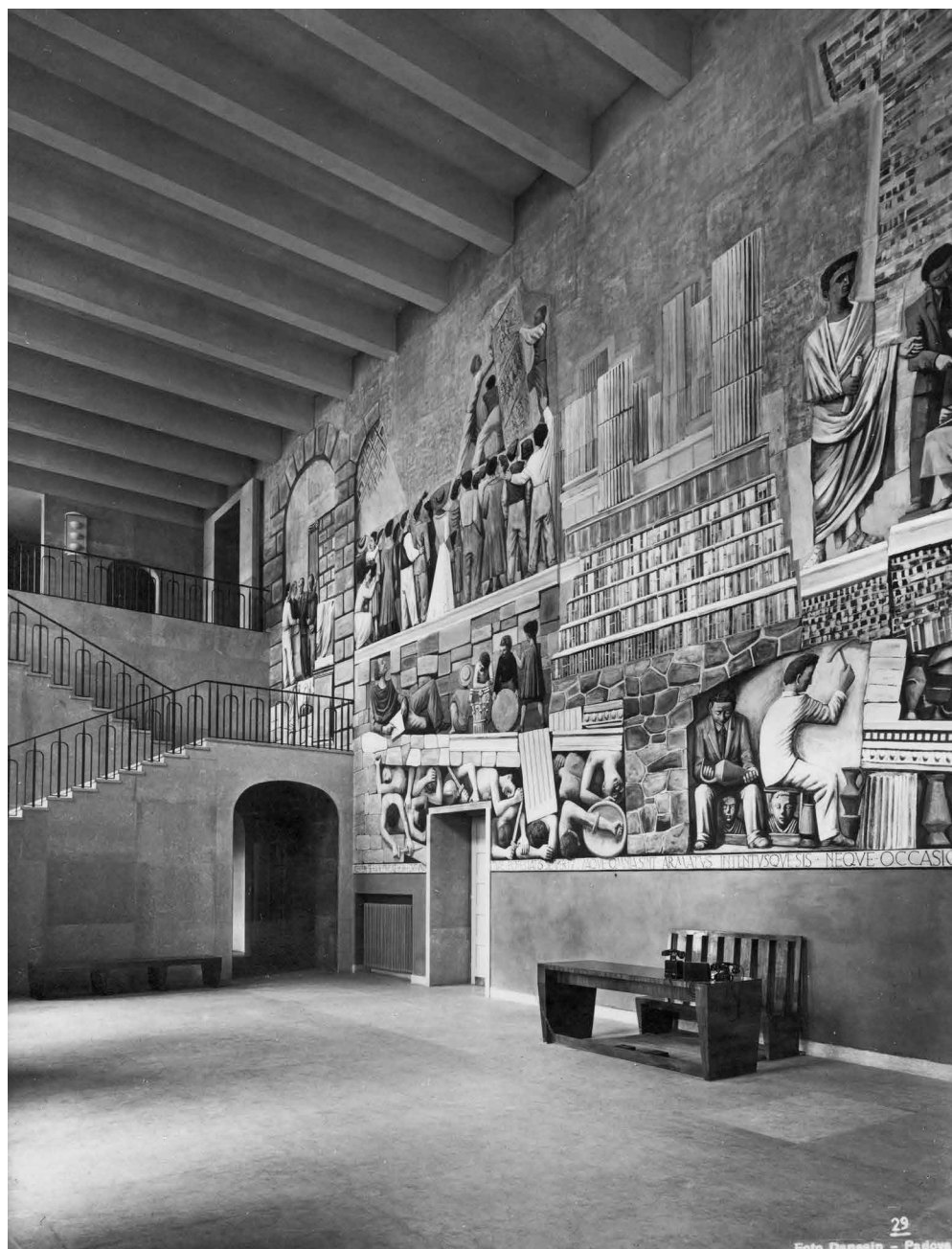
le, e per di più come se fossero “detenute”. Egli stesso, non senza una certa vergogna, confessa di avere visitato l’Ambrosiana l’ultima volta nel 1922, il Poldi Pezzoli nel 1921 e Brera nel 1938, pur vivendo da sempre a Milano<sup>40</sup>. Ponti, prendendo spunto dalla perorazione con la quale lo storico Giampiero Bognetti invita a destinare per la sua importanza la restaurata Ca’ Granda di Filarete a sede del rettorato e delle facoltà letterarie dell’Università di Milano – e non a museo, come altri invece vorrebbero –, suggerisce che le due destinazioni non debbano affatto essere considerate come alternative. Al contrario, a suo giudizio, abbinare università e museo nello stesso luogo, portando nel rettorato, nei seminari e nelle aule una collezione di opere d’arte, permetterebbe di far di questa sede anche un

“viventissimo museo”. In questo modo, infatti, l’arte, antica e moderna, parteciperebbe “col rappresentare i fasti di una civiltà incomparabile”, alla vita pubblica degli Studi, alla precedente cultura, alla formazione dei giovani, tornando ad avere un vero valore sociale, come nelle epoche passate, quando era collocata in chiese e palazzi, pubblici o privati, cioè in “monumenti”. Soltanto se concepita come “monumentum”, non per dimensioni ma per valore, l’arte assume, secondo Ponti, una funzione sociale cioè di godimento pubblico e di educazione individuale: realizzare gli interni di un’università che siano anche un “meraviglioso vivente museo”, è, quindi, per lui, “creare un ‘monumento’” e promuovere un’attiva, effettiva e vera funzione sociale dell’arte<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> Così scrive in una bozza preparatoria dello stesso articolo, intitolata *Ideario. Portare la vita nelle gallerie d’arte*, conservata in EGP CAT GP 118.

<sup>41</sup> Così scrive in un’altra bozza dell’articolo: EGP CAT GP 118.

Fig. 6 Palazzo Liviano, Padova, 1937-1940. Vista dell'atrio (foto Danesin; © Università degli Studi di Padova / Ufficio Gestione documentale).



Secondo questo stesso concetto, scrive ancora Ponti nello stesso articolo, dovrebbe essere realizzata anche la Facoltà di Architettura di Milano. Arricchita con “l’espressione vivente delle produzioni d’arte e di tecnica (è la stessa cosa) che promanano dal lavoro e dalla iniziativa” di industrie edilizie e artigiani, essa si trasformerebbe infatti da semplice luogo di studio e “apparecchio” per laureare in un vero ambiente di educazione e formazione, oltre che di decoro e onore per la città<sup>42</sup>. Per anni egli si batte perché la nuova collocazione della facoltà milanese, nella sua nuova sede in piazza Leonardo, sia realizzata come un “edificio insegnante”, in cui siano posti in opera, come in un campionario, tutti i possibili tipi di strutture, di materiali, di finiture, di serramenti, d’illuminazione, di arredi e di impianti:

una scuola vivente in un museo d’arte e di tecnologia moderna, con una serie di ambienti, come la biblioteca, il teatro e la galleria delle esposizioni, aperti alla collettività<sup>43</sup>.

A ribadire la validità delle proprie proposte, Ponti ricorda infine che esse non sono affatto un sogno irrealizzabile: dieci anni prima, infatti, “un rettore e un Senato accademico veramente magnifici” avevano resuscitato questo “alto costume antico” nell’Università di Padova, “ricca di tradizioni e splendore (basti ricordare il teatro anatomico e il cortile) facendone ornare gli ambienti con l’opera di scultori e pittori famosi”<sup>44</sup>. E lui stesso, insieme al rettore dell’Università di Padova, l’archeologo Carlo Anti, era stato il ‘curatore’, tra il 1934 e il 1943, di questo “Museo dell’Arte moderna

<sup>42</sup> PONTI, *Risvegliamo le gallerie d’arte...* cit., p. 540.

<sup>43</sup> G. PONTI, *Un nuovo primato: la scuola d’architettura*, “Il Corriere della Sera”, 24 aprile 1953, ora in *Gio Ponti e il Corriere della Sera...* cit., pp. 639-642. Posto già nella sua urgenza negli anni Trenta, il problema dell’ampliamento della Facoltà di Architettura viene affrontato per la prima volta all’inizio degli anni Quaranta. La mancanza di fondi e la guerra costringono a rimandare il piano, che viene ripreso dal rettore Gino Cassinis insieme a Piero Portaluppi alla fine del decennio. Ponti interviene con diversi scritti e progetti sin dal 1945: G. PONTI, *Verso scuole libere d’architettura?*, “Stile”, 3, 1945, pp. 3-8; Id., *Un problema sempre attuale. Le scuole d’architettura*, “Corriere della Sera”, 20 maggio 1953; Id., *Le produzioni moderne per l’architettura sono chiamate ad intervenire nella efficienza dell’insegnamento di una nuova scuola moderna di architettura*, “Domus”, 296, 1954, pp. 1-8; Id., *Contributo alla modernizzazione delle Scuole di Architettura*, “Atti del Collegio Regionale Lombardo Architetti”, 1959, pp. 29-60.

<sup>44</sup> PONTI, *Risvegliamo le gallerie d’arte...* cit., p. 539.



quasi unico per il suo tempo, ed assolutamente unico in Italia”, come l’aveva definito Giuseppe Fiocco<sup>45</sup>. Senza entrare nello specifico delle vicende legate alla realizzazione degli interventi per la nuova sede della Facoltà di Lettere (il Liviano) e per la sistemazione degli ambienti del Rettorato nel palazzo del Bo, sulle quali esiste un’abbondante bibliografia<sup>46</sup>, è interessante mettere in evidenza come questo “viventissimo museo” sia reso possibile dalla particolare affinità e consonanza di vedute venutasi a creare tra architetto e committente<sup>47</sup>, oltre che dalla applicazione della norma emessa nel 1935 dal Ministero per i Lavori Pubblici – ma trasformata in legge solo nel 1942 – di utilizzare il 2% dei fondi stanziati per opere di carattere decorativo<sup>48</sup>. In entrambi gli edifici, infatti, Anti prevede, oltre al progetto architettonico e al disegno di tutti i mobili e gli arredi da parte di Ponti, la realizzazione di un congegno espositivo, che metta insieme, in ambienti nuovi e antichi, le collezioni storiche dell’Università con opere d’arte contemporanea appositamente realizzate<sup>49</sup>. L’arte moderna entra così in un complesso pubblico, in una struttura funzionale e insieme rappresentativa, realizzando una prima traduzione concreta dell’idea di Ponti di “dare agli artisti opere che restino”, “monumenti” e “non solo premi ed esposizioni”<sup>50</sup> (fig. 4). E perché si conservino, scrive Ponti su *Stile* nel 1942 nel presentare alcune ‘anticipazioni di Padova’, non basta che esse siano realizzate sul muro o in marmo o in bronzo: “perché restino — dice — occorre che siano concretamente collegate a qualcosa che appartenga a una alta e perenne funzione”. E conclude: “quale più alta e perenne

ne funzione di una Università e per giunta d’una fra le più antiche del mondo?”<sup>51</sup>.

Il complesso del Liviano, realizzato attorno al monumentale atrio d’ingresso (fig. 6), è concepito da Ponti come un vero e proprio contenitore d’arte, grazie alla presenza del gigantesco affresco di Massimo Campigli (che rappresenta la continuità della cultura antica in quella moderna) e della statua di Tito Livio di Arturo Martini. Attraverso l’alta prova di questi due artisti, scrive Ponti, “ecco un palazzo nobilmente ornato e arricchito”, “ecco un monumento di più a Padova, ecco un monumento di più *di oggi*, collegato direttamente, con la simultaneità di opere e d’ambizioni che civiltà vuole, al restauro dell’attigua gran Sala dei Giganti, da Anti voluto ed attuato con vera magnificenza, per le funzioni culturali della città”<sup>52</sup>. Dall’atrio, infatti, attraverso un “gioco di scale” si accede alla restaurata sala dei Giganti, ciò che resta della trecentesca Reggia Carraresi, e ai vari istituti, e attraverso una scala a chiocciola (fig. 8) al “gioiello dell’edificio”, il museo archeologico ubicato al secondo piano. Questo, destinato a ospitare le ricche collezioni archeologiche e antiquarie raccolte dallo studio patavino nel corso dei secoli, in modo da addestrare i giovani alla conoscenza diretta dei materiali del passato e delle rispettive tecniche, è dunque un museo-laboratorio all’interno del più ampio museo vivente del Liviano. Frutto di un intenso scambio di idee tra Ponti e Anti, esso è uno dei primi ad essere costruito intorno ai pezzi esposti, in modo da creare ambienti adatti per proporzioni, illuminazione e colori a opere tra loro molto diverse, secondo quello che era da tempo il so-

Fig. 7 Palazzo Liviano, Padova, 1937-1940. L’impluvium nel museo archeologico (foto Danesin; © Università degli Studi di Padova / Ufficio Gestione documentale).

Fig. 8 Palazzo Liviano, Padova, 1937-1940. Accesso dalla scala a chiocciola (foto Danesin; © Università degli Studi di Padova / Ufficio Gestione documentale).

<sup>45</sup> G. Fiocco, *Carlo Anti (1889-1961)*, “Atti e Memorie dell’Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti”, 74, 1961-1962, pp. 56-64: 60.

<sup>46</sup> Cfr. *Il miraggio della concordia. Documenti sull’architettura e la decorazione del Bo e del Liviano: Padova 1933-1943*, a cura di M. Nezzo, Treviso 2008; *Pittori di muraglie. Tra committenti e artisti all’Università di Padova 1937-1943*, a cura di I. Colpo, P. Valgimigli, Treviso 2006; *Anti. Archeologia Archivi*, atti del convegno (Venezia, 14-16 settembre 2017), a cura di I. Favaretto *et al.*, Venezia 2019, in particolare I. COLPO, *Per una nuova Università: Carlo Anti committente*, ivi, pp. 173-190.

<sup>47</sup> La corrispondenza, come tutta la documentazione relativa ai lavori avviati da Anti, è conservata nell’archivio storico dell’Università di Padova, nella sezione relativa al IV Consorzio Edilizio, ovvero la grande impresa edilizia di rinnovamento dell’Ateneo intrapresa tra il 1932 e il 1943. Una riedizione quasi integrale di questa documentazione è pubblicata in *Il miraggio della concordia... cit.*, pp. 271-880.

<sup>48</sup> Cfr. anche G. PONTI, *Le opere d’arte negli edifici pubblici. Noi architetti e la legge del 2 per cento*, “Corriere della Sera”, 25 aprile 1942 (ripubblicato in “Stile”, 18, 1942, p. 14).

<sup>49</sup> Anti spiega che le nuove opere di pittura e di scultura “non sono state collocate nei nuovi istituti di stretto carattere scientifico”, rispondendo questi “ad un rigido criterio di funzionalismo tecnico”, per cui “in essi la praticità e la semplicità deve prevalere su ogni altro elemento, sì che si potrebbero dire delle macchine”: *Descrizione delle sale accademiche al Bo e del Liviano*, a cura di C. Anti, Padova 1957, p. 6.

<sup>50</sup> G. PONTI, *Opere durature agli artisti, non solo premi ed esposizioni. Anticipazioni di Padova*, “Stile”, 13, 1942, pp. 7-29: 7.

<sup>51</sup> Ivi, p. 11. Cfr. anche I.D., *Date da operare agli artisti*, “Domus”, 145, 1940, pp. 53-54.

<sup>52</sup> PONTI, *Opere durature agli artisti... cit.*, p. 9.



Fig. 9 Palazzo del Bo, Padova, 1937-1943. Sede del Rettorato dell'Università degli Studi di Padova (foto Danesin; © Università degli Studi di Padova / Ufficio Gestione documentale).

Fig. 10 Palazzo del Bo, Padova, 1937-1943. Vista della Basilica (foto Danesin; © Università degli Studi di Padova / Ufficio Gestione documentale).



gno di Anti di un “museo ideale per le sculture antiche”<sup>53</sup>. Ma esso, con un grande *impluvium* aperto al centro (fig. 7), è anche uno dei primi ad essere concepiti in senso moderno in Italia, sulla base dei più avanzati esperimenti europei, come il museo Boijmans di Rotterdam<sup>54</sup>, con illuminazione prevalentemente naturale dall’alto, ottenuta con speciali lucernari a diffusori, e ambienti articolati in modo da permettere la massima libertà nell’esposizione delle collezioni, oltre a essere dotato di servizi adeguati al suo funzionamento<sup>55</sup>.

“Con lo stesso criterio e con la stessa ispirazione Anti ha guidato l’opera mia e degli artisti nei lavori del Rettorato”, scrive ancora Ponti su *Stile*<sup>56</sup>. Anche l’appartamento di rappresentanza accademica al Bo è infatti concepito dal rettore come “museo storico dell’Università”, dovendo ospitare nella decorazione e nell’arredamento degli ambienti, oltre all’opera degli artisti moderni coordinati da Ponti, “anche dei cimeli conservati dall’Università, interessanti per ragioni storiche o artistiche”, così come accogliere “gli elementi architettonici e decorativi con carattere d’arte o d’interesse storico che venissero in luce nella parte antica del palazzo”<sup>57</sup>. Le diverse sale del Rettorato sono dunque arricchite dalla presenza simultanea di opere d’arte antica e moderna (fig. 9): una porta dipinta da Bepi Santomaso conduce, per esempio, alla sala del Senato accademico, ornata da antichi busti di dogi che hanno operato per l’ateneo padovano e dalla presenza di un mosaico di Gino Severini, e illuminata da un grande lampadario di Venini. Da qui, attraverso una grande porta ornata di maniglioni di bronzo realizzati da Marcello Mascherini (fig. 5), si accede alla Basilica, ripensata da Ponti come una sala attraversata da un doppio ordine di colonne stilizzate in marmo rosso a sostenere un soffitto nervato, e chiusa da pareti affrescate da Pio Casarini (fig. 10). Accanto ad essa due gallerie minori ospitano i ritratti dei rettori

dal 1800 al 1932 realizzati ancora da Santomaso, con Angelo Pisani, mentre la galleria del Rettorato accoglie insieme ad una serie di lampade-alabarde disegnate da Ponti, un ciclo di affreschi realizzato da Piero Fornasetti. Anche lo studio del rettore ospita pezzi d’arte antichi e moderni: un busto del XVIII secolo, un pannello di Francesco Guardi, una serie di cimeli settecenteschi della collezione dell’Istituto di fisica, e accanto tre pannelli di Filippo de Pisis, i ritratti del re e del duce di Carlo Dalla Zorza, un crocefisso in bronzo anch’esso di Mascherini, mentre gli arredi, come anche al Liviano sono tutti disegnati da Ponti. Egli stesso, infine, oltre che come architetto, si cimenta qui per la prima e unica volta nella pittura, affrescando la grande Scala del Sapere che conduce al rettorato.

I due interventi realizzati da Ponti a Padova alla fine degli anni Trenta anticipano temi che diventeranno solo più avanti oggetto di una discussione critica più ampia, non solo in ambito museografico, proponendo un’idea di museo come luogo vivo e di formazione a contatto diretto con opere d’arte di ogni epoca e genere. A distanza di quasi quarant’anni, durante la costruzione dell’edificio di Denver, Ponti spiega che nei “programmi della vita del Museo v’è che i muri della recinzione sian destinati a future sculture, a futuri mosaici”, inaugurando, quella che definisce “la ‘continuous art’ che si rinnovi continuamente, come la vita, la beautiful life”<sup>58</sup>. In un museo diventato ormai esso stesso vera e propria opera d’arte viva, anche le pareti “gelose” si aprono perché non esista più alcuna soluzione di continuità – questo sembra l’esito della riflessione di Ponti sul museo – tra godimento continuo dell’arte e vita quotidiana.

<sup>53</sup> I. FAVARETTO, *Il museo archeologico di Venezia nell’ordinamento di Carlo Anti*, in *Anti. Archeologia Archivi...* cit., pp. 125-141. Cfr. anche C. ANTI, *Il Reale Museo Archeologico di Venezia*, “Dedalo”, VII, 10, 1926-1927, pp. 599-637.

<sup>54</sup> Nel 1937 Ponti scrive ad Anti: “ho visitato a Rotterdam il nuovo modernissimo museo. Sto vedendo di apportare al nostro museetto tutti i perfezionamenti che ho visto”. Il riferimento è al museo Boijmans, da poco completato con illuminazione tutta naturale. La lettera, conservata a Padova, Archivio Storico dell’Università (Consorzi, b.143), è riportata in *Il miraggio della concordia...* cit., p. 217.

<sup>55</sup> C. ANTI, *Il nuovo istituto di archeologia della R. Università di Padova*, in *Bericht Über Den VI Internationalen Kongress Für Archäologie (Berlin 21-26 August 1939)*, Berlin 1939, pp. 139-140. A causa dell’inizio della guerra e delle dimissioni di Anti, il museo rimane incompiuto e le collezioni non vengono allestite nei nuovi spazi. Le difficoltà economiche del secondo dopoguerra e, successivamente, le mutate esigenze didattiche portano, nel corso degli anni Sessanta, ad una profonda revisione degli interni del museo e all’adozione di differenti criteri espositivi. Solamente alla fine degli anni Novanta viene avviato il recupero del progetto originario di Gio Ponti per il museo.

<sup>56</sup> PONTI, *Opere durature agli artisti...* cit., p. 9.

<sup>57</sup> Cfr. *Convenzione per la decorazione e l’arredamento dell’appartamento di rappresentanza accademica dell’Università di Padova* del 26 febbraio 1937, in *Il miraggio della concordia...* cit., p. 464.

<sup>58</sup> G. PONTI, *America: the happy Denver Museum*, “Domus”, 485, 1970, p. 36.