

la rivista di **en**gramma
settembre **2020**

175

Gio Ponti. Espressioni

La Rivista di Engramma
175

La Rivista di
Engramma

175

settembre 2020

Gio Ponti. Espressioni

a cura di
Francesca Romana Dell'Aglio
e Anna Ghiraldini

direttore

monica centanni

redazione

sara agnoletto, mariaclara alemanni,
maddalena bassani, elisa bastianello,
maria bergamo, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino,
olivia sara carli, giacomo confortin,
silvia de laude, francesca romana dell'aglio,
simona dolari, emma filipponi, anna fressola,
anna ghiraldini, laura leuzzi, vittoria magnoler,
michela maguolo, nicola noro,
marco paronuzzi, alessandra pedersoli,
marina pellanda, daniele pisani,
stefania rimini, daniela sacco, cesare sartori,
antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson,
christian toson, nicolò zanatta

comitato scientifico

lorenzo braccesi, maria grazia ciani,
victoria cirlot, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, kurt w. forster, hartmut frank,
maurizio ghelardi, fabrizio lollini,
natalia mazour, paolo morachiello,
sergio polano, oliver taplin, mario torelli

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

175 settembre 2020

www.egramma.it

sede legale

Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@egramma.it

redazione

Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2020

edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-31494-40-3

ISBN digitale 978-88-31494-41-0

finito di stampare novembre 2020

L'editore dichiara di avere posto in essere le
dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti
sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato
ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come
richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *Gio Ponti. Espressioni. Editoriale*
Francesca Romana Dell'Aglio e Anna Ghiraldini
- Architettura**
- 15 *Architettura e paesaggio. Luoghi e opere
nella cultura progettuale di Gio Ponti*
Lucia Miodini
- 53 *1 villa, 3 alberghi. Le occasioni di Gio Ponti a Napoli*
Fernanda De Maio
- 75 *L'invenzione dello spazio nella Scuola di Matematica
di Gio Ponti (1932-1935)*
Guia Baratelli
- 103 *Chungking Crossing: Gio Ponti's Forgotten Projects
for Daniel Koo in Hong Kong (1963)*
Emily Verla Bovino
- 149 *Gio Ponti: "con la costruzione daremo la casa arredata"*
Maria Teresa Feraboli
- 163 *Il filo di spago del grattacielo italiano. Gli idearii di Gio Ponti*
Serena Maffioletti
- 183 *Autilia e Colorado Dream. Due modelli di città
alla "Eurodomus 2" (Milano 1968) ed "Eurodomus 4"
(Torino 1972)*
Anna Ghiraldini
- 195 *Villa Planchart a Caracas. Conservazione e de-costruzione
del mito*
Andrea Canziani e Sara Di Resta
- Pubblicazioni**
- 215 *La rilettura di Ponti nelle pubblicazioni sovietiche*
Christian Toson
- 259 *"Domus" e le altre. Le riviste di architettura fra guerra
e dopoguerra*
Michela Maguolo
- 287 *"Bellezza" della vita italiana. Moda e costume
secondo Gio Ponti*

Rapporti

- 303 *Corrispondenza di linee. Il tratto nelle lettere di Gio Ponti*
Francesca Romana Dell'Aglio
- 319 *Lina Bo (Bardi) e l'aura di Gio Ponti*
Sarah Catalano
- 347 *Una favola americana. Il carteggio transatlantico
tra Josef Singer e Gio Ponti (1950-1979)*
Valeria Casali
- 371 *A memoir of Gio Ponti*
Joseph Rykwert

La rilettura di Gio Ponti nelle pubblicazioni sovietiche

Christian Toson

Dopo la morte di Stalin nel marzo del 1953, il mondo dell'edilizia e dell'architettura sovietica cambiò radicalmente. Già nel 1954 la critica nei confronti del periodo staliniano da parte della nuova classe dirigente del PCUS, guidata da Khrushchev, non era ancora dichiarata ma era nell'aria. La grande svolta si ebbe nel 1956 al celebre XX congresso del Partito Comunista con il discorso di Khrushchev *Sul culto della personalità e le sue conseguenze*, che venne tenuto segreto alla maggior parte dei cittadini, ma le cui conseguenze erano ormai inevitabili. La politica di Khrushchev, a partire da questa data, ruota intorno ad alcuni concetti riformatori: l'idea del "socialismo dal volto umano", il ritorno alle idee originali della rivoluzione, il ritorno all'autentico leninismo, una nuova spinta vitale al comunismo, il rifiuto del culto della personalità (di Stalin). Per la prima volta dopo molti decenni nel 1953 il Cremlino si apre ai visitatori, si ripropongono i valori della trasparenza, chiarezza, sincerità – tutti valori contrapposti, almeno nelle intenzioni, alla *lakirovka* (laccatura) staliniana. Valori che si ripercuotono nella produzione culturale e artistica degli anni di Khrushchev, e non per ultimo nell'architettura (Казакова 2013).

In realtà, proprio l'ambito dell'architettura, a partire dalle sue massime istituzioni accademiche (l'Akademija Arkhitektury), fu uno dei primi a essere interessato dal radicale processo di riforma: risale al 1954 la lettera del teorico e urbanista Gradov a Khrushchev. Gradov si scaglia contro l'arretratezza dell'architettura sovietica, accusa l'Akademija Arkhitektury di essere monopolistica, di non occuparsi dei veri problemi della città, come il sovraffollamento degli appartamenti in coabitazione, lo stato disastroso delle scuole, degli ospedali e degli edifici pubblici (Solopova 2020); esorta inoltre a eliminare le perversioni borghesi di

stampo ottocentesco, a ritornare al passo con l'architettura e l'edilizia contemporanea, a convocare un Secondo Congresso degli architetti e a trasformare radicalmente l'Akademija Arhitektury, concentrandosi sugli aspetti costruttivi dell'architettura, eliminando gli eccessi e lavorando sull'economicità della costruzione. Indicazioni che vengono puntualmente riprese da Khrushchev al convegno dei "Costruttori, Architetti e Lavoratori dell'industria dell'edilizia dei materiali" del 1954, a seguito del quale l'Akademija Arhitektury comincia un radicale processo di riorganizzazione che porta tra l'altro a numerosi istituti di progettazione e pianificazione: viene destituito A. Mordvinov, insieme a una buona parte dei vecchi dirigenti, e si cominciano a elaborare centinaia di piani urbanistici e progetti di architettura. Dopo pochi anni di sperimentazione, nel 1958 vengono pubblicate le norme di costruzione aggiornate, le SNIp (*Stroitelnye normy i pravila*), e comincia la produzione in scala industriale della prima serie di edifici a pannelli prefabbricati (Meuser, Zadorin 2015, 163).

Questo sviluppo vertiginoso dell'industria edile e dell'industria in generale si accompagna a un clima di forte ottimismo e di desiderio di confrontarsi e primeggiare con i paesi occidentali. Un confronto non più evitato, ma cercato, con lo scopo di dimostrare la superiorità del modello socialista su quello capitalista: risalgono a questi anni le prime crociere della nave Pobeda, che portavano delegazioni diplomatiche e intellettuali in Europa occidentale, il Festival Internazionale della Gioventù del 1957 ("la summer of love russa", per usare le parole di G.P. Piretto: Piretto 2018, 380) e l'esposizione di Sokol'niki nel 1959, dove ebbe luogo il famoso "dibattito in cucina" tra Nixon e Khrushchev.

Dopo anni di rapporti difficili con la cultura estera, della "lotta al cosmopolitismo" del 1948, il clima politico culturale della fine anni Cinquanta e dell'inizio degli anni Sessanta sembrava "sapere" di libertà – una libertà comunque limitata. Non bisogna dimenticare che negli stessi anni avvenivano processi di chiusura e raffreddamento dei rapporti con i paesi del blocco occidentale, come la costruzione del Muro di Berlino, la crisi della Baia dei Porci etc. All'interno, restava in atto la censura di movimenti artistici considerati non conformi, come la critica all'astrattismo che seguì la chiusura della famosa mostra al Maneggio nel

1962-1963. Ciononostante, quel poco del mondo culturale occidentale che gli architetti sovietici riescono a conoscere acquista volume e complessità:

Da bestia nera in assoluto, o mito sconosciuto ma totalizzante, senza la possibilità di essere riscattato o meglio avvicinato o approfondito, il rapporto con “l’altro mondo” [l’Occidente] cambiò stile, assunse gradualmente consapevolezza, si sfaccettò in sfumature e connotazioni diverse a seconda delle aree geografiche, politiche e culturali coinvolte [...]. Se ne riconobbe la valenza di “spazio semiotico”, articolato e portatore di cultura (Piretto 2018, 388).

È in questo clima che gli architetti sovietici cominciarono a studiare le “esperienze oltrefrontiera”, come vengono chiamate nella rubrica che dal 1956 ha sempre più spazio su “Arhitektura SSSR”, la principale rivista di architettura in URSS. L’architettura occidentale, studiata, criticata e confrontata, diventa “spazio semiotico” su cui lavorare. La lettura e la critica del dibattito architettonico occidentale è una costante che prosegue almeno fino alla metà degli anni Settanta e che influisce grandemente sullo sviluppo della nuova architettura sovietica.

Nell’ambito delle analisi dell’architettura contemporanea occidentale, un occhio di riguardo è sempre riservato all’Italia, nei confronti della quale i sovietici sentono una vicinanza, dovuta sia alla lunga storia di scambi sulle teorie e le pratiche dell’architettura, che a un sentimento di affinità nella congiuntura storico-politica in cui si trovano a operare gli architetti italiani del secondo dopoguerra e gli architetti russi della “Destalinizzazione”. A rafforzare questo legame, i forti contatti politici e economici fra l’URSS e l’Italia, come l’Esposizione dell’Industria Italiana a Mosca nel 1962, che contribuì a innescare quei meccanismi di collaborazione che portarono alla costruzione di numerosi impianti industriali italo-sovietici, il più celebre dei quali è la fabbrica di automobili Fiat-Avtovaz Lada nella città che porta il nome del comunista italiano Palmiro Togliatti, dove vissero per molti anni molte migliaia di tecnici italiani (Fava 2018).

Gio Ponti e l’URSS

Il modo in cui viene raccontata la figura di Ponti, in questo panorama di letture italiane, ci permette di avere un’idea del modo in cui i sovietici interpretano e sentono questa affinità. Ponti è figura nota in URSS da

lungo tempo. L'URSS partecipa con Konstantin Mel'nikov alla V Triennale di Milano nel 1933 (anche se l'architetto sovietico non potrà recarvisi di persona), esposizione nella quale Ponti è coinvolto in prima persona. È molto probabile che i suoi primi lavori fossero già conosciuti prima della guerra, se non altro per la conoscenza della rivista "Domus" fra gli studiosi sovietici già dagli anni Trenta – ad esempio, Lazar' Rempel la cita numerose volte nel suo *Architettura dell'Italia del Dopoguerra* (Ремпель 1935), del 1935, definendola una rivista "di sinistra". A questo possiamo aggiungere i viaggi di alcuni architetti sovietici in Italia, compiuti nel 1927 e poi nel 1934 e 1935, nonché ancora dalla esposizione delle Arti decorative di Parigi del 1925, dalle Biennali di Venezia e da altre mostre europee internazionali (Вяземцева 2019).

La popolarità di Ponti cresce enormemente dopo la guerra, quando il suo nome viene associato a Nervi, che godeva di una stima grandissima negli ambienti sovietici fin dagli anni Trenta. La costruzione del Grattacielo Pirelli del 1956-1960, e altre collaborazioni meno famose, come l'allestimento della Mostra del Salone del Lavoro di Torino, altra architettura molto apprezzata e pubblicata, sono fra i lavori che hanno reso conosciuto Nervi – e per associazione, Ponti – nelle riviste sovietiche (De Magistris 2013, 169-176).

Fu quindi a partire da questa e in questa luce che la figura di Ponti comincia a essere studiata e riproposta alla comunità degli architetti sovietici, e comincia a comparire in alcune monografie e manuali degli anni Sessanta. A questi anni risale anche un viaggio di Ponti in Urss, probabilmente organizzato con l'Ordine degli Architetti di Milano, i cui dettagli non sono ancora stati studiati e del quale molto probabilmente si parla nella corrispondenza del 1961-1962 Ponti-URSS conservata all'archivio Ponti, al momento della stesura dell'articolo non accessibile (ma sulla quale ci ripromettiamo di tornare in un prossimo contributo).

Gio Ponti nei libri e nelle riviste

Considerato il numero limitatissimo di scambi diretti che Ponti e in generale gli architetti occidentali avevano con l'Unione Sovietica, lo studio del materiale pubblicistico diventa di fondamentale importanza per comprenderne la ricezione, ed eventualmente l'influenza. Gli articoli sulle riviste, le antologie, le traduzioni dei trattati esteri, le monografie sugli

architetti furono pressoché l'unica fonte di conoscenza disponibile per i professionisti sovietici. Da tenere sempre ben presente che tutto questo materiale passava attraverso la censura, che pur non essendo così rigida come nei decenni precedenti, nondimeno costituisce un filtro importante, come si vedrà nell'analisi approfondita dei testi.

Oltre a sporadiche citazioni in riviste (Карташова 1956, Карташова 1958, Кацнельсон 1961), di Ponti si tratta per la prima volta in maniera estesa nel volume *Novejšhaja arkhitektura Italii* [*La nuovissima architettura dell'Italia*] di Raissa Kacnel'son, ricercatrice dell'Istituto di Teoria e Storia dell'Architettura e delle Tecniche Costruttive dell'Accademia Edile e di Architettura dell'URSS, il cui nome compare sempre in relazione alle pubblicazioni che trattano di Italia contemporanea (Кацнельсон 1963).

Questa prima lettura di Ponti verrà poi ripresa nelle pubblicazioni successive e, come vedremo, influenzerà la prima pubblicazione degli scritti di Ponti in russo. *La nuovissima architettura dell'Italia* racconta la storia dell'architettura italiana del dopoguerra, concentrandosi sulle varie correnti che nascono dall'esperienza del razionalismo italiano e dall'architettura del periodo fascista. Il capitolo dedicato a Ponti si trova nella sezione conclusiva del libro, che si occupa del lavoro degli architetti contemporanei più innovativi. Dopo una breve nota biografica, Kacnel'son lo presenta come un architetto della vecchia generazione, capace di continuare le migliori tradizioni del passato (Кацнельсон 1963, 149); il suo essere pittore-artista-decoratore-architetto è messo subito in risalto, e l'autrice ammira la sua capacità di dedicare la stessa importanza al disegno di piccoli oggetti come al disegno di grandi architetture.

Il capitolo racconta che Ponti, dopo un primo periodo di formazione artistica, nella quale aveva disegnato decorazioni, ceramiche e scenografie teatrali, dopo aver fondato "Domus" e dopo qualche esperienza di architettura eclettica, cominciò a dedicarsi all'architettura dei grandi edifici, primo fra tutti quello per la Montecatini a Milano (1936), con il quale diede inizio alla sua carriera di progettista di palazzi per uffici. Seguono le descrizioni del progetto per la Montecatini del 1950, il progetto per la Fabbrica Lancia a Torino del 1953 e del Grattacielo Pirelli del 1956, del quale si parla poco perché già ampiamente descritto nella sezione dedicata a Nervi. Il capitolo si chiude con un'attenzione particolare

per il condominio Ina Casa in via Harar a Milano, al quale è riservato l'onore di una delle due uniche immagini a colori del volume:

L'edificio residenziale in via Harar e Dessiè. Fatto con Fornaroli e Rosselli, all'interno di un gruppo di architetti milanesi con a capo Figini e Pollini, è la testimonianza di uno sguardo artistico di Ponti nel campo dell'edilizia di massa. Questi blocchi si distinguono per la loro composizione comoda e pittoresca, sono costituiti da edifici belli e colorati, con una buona disposizione degli appartamenti" (Кацнельсон 1963, 150, *traduzione nostra*).

A fronte dell'immagine si riporta la citazione tradotta dell'architetto milanese:

"Oggi l'edilizia di massa è diventata una cosa sacra" – dice Ponti. "Se nel 1945 dicevano 'pane', 'vestiti', 'abitazione', 'lavoro', adesso è poco dire 'abitazione' – le case devono avere tutte le comodità" (Кацнельсон 1963, 147, con citazione di Ponti 1956, *traduzione nostra*).

Il capitolo continua con la descrizione della critica di Ponti all'insufficienza della politica edilizia residenziale italiana e dell'inefficienza del sistema capitalista nel provvedere al problema dell'abitazione. Un rilievo dato all'edilizia popolare di Ponti del tutto inusuale per chi è abituato a conoscere Ponti attraverso le pubblicazioni occidentali: grande attenzione agli edifici produttivi, anche non costruiti, come la fabbrica della Lancia, a fronte di una quasi totale assenza di edifici privati. Nessuno dei progetti più famosi in Europa, né per quanto riguarda il periodo fascista, se escludiamo i già citati uffici della Montecatini, né le residenze di lusso – come Villa Planchart, Villa Arreaza e Villa Arata –, né gli edifici religiosi – come il Monastero del Carmelo o la Chiesa di San Francesco al Fopponino – sono menzionati dalla ricercatrice russa. L'unico edificio privato citato è Villa Bordighera, che compare solo in un'immagine senza che vi sia alcun richiamo nel testo.

Questo completo disinteressamento nei confronti delle architetture più note di Gio Ponti, a fronte di un apprezzamento per opere considerate meno importanti dalla critica europea, è quello che rende interessante da un punto di vista storico la particolarissima ricezione dell'architetto milanese in Unione Sovietica. E non si tratta di un caso isolato. All'interno

di un monumentale lavoro sulla storia universale dell'architettura, la *Vseobshaja istorija arhitektury* [Storia universale di architettura] curata nel volume 11 dal grande storico Vladimir Ikonnikov, nella sezione dedicata all'architettura contemporanea italiana, se ignoriamo la mera citazione nel paragrafo dedicato al Grattacielo Pirelli, Ponti compare di nuovo esclusivamente nella parte in cui si affrontano gli sviluppi dell'architettura residenziale italiana:

L'edilizia sociale degli anni Quaranta e Cinquanta in Italia si è basata sul principio della semplicità delle attrezzature interne; gli stessi edifici, sebbene semplici nelle forme, nella maggior parte dei casi si distinguono per la buona costruzione e i variegati accostamenti di colori, frequentemente presi da toni naturali.

L'espressività architettonico-artistica di questi edifici è stata raggiunta attraverso l'identificazione degli elementi funzionali – balconi, gallerie esterne, scale aperte, sistemi di oscuramento, logge – e anche per mezzo di disposizioni variate degli appartamenti. Un esempio tipico di edificio residenziale di edilizia sociale con l'uso del colore come base per la composizione della facciata potrebbe essere il condominio a sei piani in sette sezioni con 74 appartamenti, costruito nel 1951-1952 dagli architetti G. Ponti, A. Fornarelli e A. Rosselli a Milano, in uno dei nuovi quartieri. Nella colorazione dell'edificio si adotta un colore intenso, specialmente nelle facciate che guardano verso il verde pubblico (Кацнельсон 1973, 219, *traduzione nostra*).

Nel volume, Ponti compare di nuovo solo nella parte relativa agli sviluppi del Pakistan, agli edifici del ministero di Islamabad e all'Albergo Sheherezad da 275 camere, nel quale “un grande disegno stilizzato orientale caratterizza le sue facciate” (Кацнельсон 1973, 519, *traduzione nostra*). Di nuovo, il condominio in via Harar è l'unica architettura di Ponti che compare in questo *excursus* della storia dell'architettura italiana, e viene citato come un esempio tipico della nuova edilizia residenziale italiana, fatta di semplicità e variazione di elementi tipici (logge, gallerie, balconi, etc.) e uso consistente di colori.

Fin qui abbiamo osservato che tutto sommato la figura di Ponti non sembra godere di grande attenzione da parte dei sovietici, quasi fosse considerato una figura minore, interessante per alcune opere, ma non

particolarmente cruciale nel dibattito architettonico italiano. Tuttavia, in altre pubblicazioni poco successive, la storia che si racconta è completamente diversa.

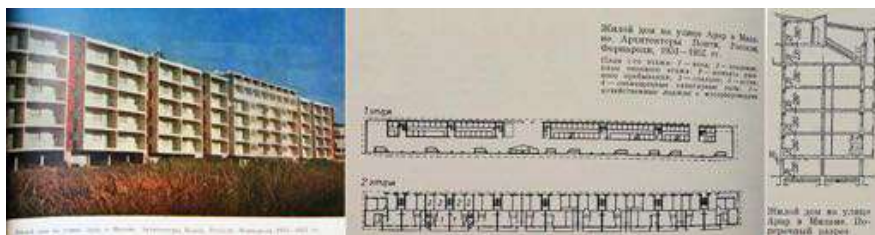
Cominciamo dalla voce dedicata a Ponti nel Grande Enciclopedia Sovietica (1969-1978), che, come si evince da riferimenti interni alla voce, deve essere stata scritta dopo il 1972 e che, dopo le solite indicazioni bibliografiche e l'elenco dei lavori principali come designer e architetto, sintetizza:

L'idea principale di Ponti è l'esistenza di una "superarte" che unisce tutti gli aspetti dell'attività umana (e cioè anche delle arti plastiche) nella costituzione di un unico ambiente artificiale. I lavori da designer di Ponti si distinguono per l'economicità tecnologica e di costruzione, l'aspetto laconico [...]. Come architetto, dalla metà degli anni Venti ha subito l'influenza del neoclassicismo, e negli anni Quaranta e Cinquanta prese parte al funzionalismo (БСЭ 1969-78, *traduzione nostra*).

Una voce che non sembra allinearsi con le pubblicazioni fin qui esaminate, e che include per la prima volta il termine "superarte". Un concetto che molto probabilmente nasce dalla fonte principale per qualsiasi architetto sovietico che volesse conoscere Ponti: l'antologia dei suoi scritti tradotti in russo.



Le illustrazioni da *La nuovissima architettura dell'Italia* (Кацнельсон 1963): disegno per le ceramiche Ginori, Villa Bordighera, gli uffici per la Montecatini, il progetto per la fabbrica della Lancia.



Le illustrazioni da *La nuovissima architettura dell'Italia* (Кацнельсон 1963): il condomino in via Harar, con piante e sezione.

I maestri dell'architettura sull'architettura

I maestri dell'architettura sull'architettura (mandato in stampa nel 1970 ma pubblicato nel 1972) è un'antologia di grande diffusione (20.000 copie) che raccoglie gli scritti di numerosi architetti del XX secolo sia russi che stranieri (Мацрепа 1970). È un libro in formato tascabile, destinato ai professionisti come manuale da consultare, edito dalla casa editrice Isskustvo e curato da Vladimir Ikonnikov, Ivan Maca e Georgij Orlov. Si tratta di una delle poche, se non dell'unica, raccolta di traduzioni in russo di scritti di architettura occidentali, al punto che il manuale compare ancora oggi in qualche bibliografia.

La sua importanza è fondamentale: come abbiamo ricordato, le possibilità di contatto reale erano limitatissime e controllate e, di fatto, questa antologia era lo strumento principale di conoscenza degli architetti occidentali, nel caso specifico di Ponti, per i professionisti sovietici. Lo studio dei modi in cui vengono trasmessi, redatti e censurati questi scritti ci permette di migliorare la comprensione della reale e capillare ricezione di Ponti nel mondo dell'architettura sovietica.

I primi due volumi raccolgono esclusivamente architetti sovietici, mentre l'ultimo volume raggruppa architetti non sovietici: Sullivan, Wagner, Van de Velde, Berlage, Muthesius, Behrens, Loos, Sant'Elia, Wright, Perret, Le Corbusier, Van Duisburg, Oud, Mendelsohn, Herring, Gropius, Meyer, Mies van de Rohe, Aalto, Niemeyer, Tange, Nervi, Ponti, Rogers, Zevi, Yamasaki, Saarinen, Kahn, Venturi, Smithson.

Ponti viene incluso fra i "maestri dell'architettura", ed è uno dei cinque italiani presenti nella raccolta, a smentire una volta di più l'ipotesi che i sovietici lo considerino una figura minore. Una scelta di rappresentanti

dell'architettura italiana del Novecento che esclude tutti i razionalisti, probabilmente per ragioni politiche, ma anche grandi nomi come Gardella, De Carlo, Magistretti, Moretti, Figini e Pollini, etc. Una scelta che non si può spiegare semplicemente con il grande successo internazionale di Nervi, Rogers, Zevi e Ponti, ma che si collega con lo specifico contesto politico-architettonico del mondo sovietico.

Per capire il modo in cui viene tradotta e percepita l'opera di Ponti, è utile analizzare nel dettaglio il modo in cui è scritto il capitolo a lui dedicato.

Uno sguardo “da dentro”

Nell'introduzione generale, Ikonnikov propone un *excursus* sull'origine e la storia dell'architettura del Novecento, nella quale si collocano i contributi dell'antologia. Sant'Elia e i futuristi sono definiti i primi grandi iniziatori della modernità, mentre il gruppo degli architetti italiani del dopoguerra guidati da Zevi e Rogers è definito come un movimento di reazione europea al “purismo architettonico” di Mies van der Rohe, che si fa carico della propria eredità storica e che reintroduce l'aspetto umanistico nell'architettura moderna (Мастреп 1970, 28-29).

Nella stessa introduzione il curatore prosegue spiegando che l'antologia raccoglie materiali che caratterizzano i pensieri dei più importanti architetti dei paesi capitalisti, divisi in lavori dei grandi maestri come Wright, Le Corbusier, Mies e Niemeyer, e lavori di maestri di importanza più locale e limitata nel contesto storico-geografico come Mendelsohn, Tange, Ponti, Rogers e Kahn (Мастреп 1970, 30). Curiosamente, Nervi non viene inserito in nessuna di queste due categorie, e viene invece definito il fondatore di una nuova corrente degli ingegneri-costruttori dell'architettura contemporanea, alla quale non appartiene nessun altro architetto della raccolta.

I materiali raccolti, conclude l'autore, sono stati selezionati per poter dare la possibilità di avere “uno sguardo da dentro” su come pensano gli architetti dei paesi capitalisti, che potrebbero dare degli ottimi spunti su problemi generali di architettura. Postilla finale: le narrazioni polemiche o eccessivamente personali sono state escluse dalla pubblicazione. Uno sguardo “da dentro” quindi, ma sempre riflesso ed elaborato attraverso l'occhio attento dello studioso; una dichiarazione fondamentale per questa

ricerca, in quanto conferma il fatto che la mediazione dei testi venga eseguita in modo cosciente e dipendente dalle scelte specifiche del curatore e dell'istituto di ricerca al quale appartiene (e, di conseguenza, dalle direttive politiche che riceve).

Da questa introduzione comprendiamo come la figura di Ponti nella versione della storia dell'architettura proposta dai sovietici sia considerata locale ma non già minore visto che anche Kahn, Tange e altri appartengono allo stesso gruppo. Piuttosto risulta come schiacciata fra due grandi movimenti che si sviluppano in Italia: quello degli ingegneri-costruttori e quello del "razionalismo umanizzato", per usare l'espressione di Ikonnikov, entrambi di grande interesse per i sovietici. Una lettura originale (in anni in cui la formula interpretativa dominante dell'architettura italiana era la contrapposizione organicisti vs razionalisti) che vede Ponti in una posizione chiave per gli sviluppi dell'architettura italiana.

"Intuito sottile, sguardo meticoloso" [тонкой интуицией, подчас метки]

L'incipit del capitolo dedicato a Ponti, dopo una breve nota biografica, è questo:

Ponti - uno dei più famosi architetti contemporanei della vecchia generazione, organizzatore delle prime mostre artistico-architettoniche "Triennale", direttore delle riviste "Stile dell'Industria" [sic!] e "Domus", autore dell'edificio amministrativo della compagnia Pirelli a Milano e di molte altre grandi costruzioni.

Architetto e artista, oltre a questo dedica molta attenzione alla scrittura di molti libri e articoli sull'architettura, alla progettazione di prodotti industriali e interni di edifici e navi passeggeri. Ha progettato mobili, sanitari, lampade e fermacarte per il Grattacielo Pirelli, ha disegnato i bozzetti per le decorazioni delle rappresentazioni del Teatro La Scala. La forma della macchina da cucire o la cartellina per i documenti ha per lui lo stesso valore, come la forma dell'edificio per uffici, il condominio o il progetto di pianificazione urbana, nel quale si inserisce questo edificio. Tutto questo - per Ponti - viene a comporre un unico specifico ambiente, che circonda l'uomo (Мастера 1970, 28-29, 431, *traduzione nostra*).

Come nelle altre pubblicazioni, Ponti è l'architetto-artista del Pirellone, delle scenografie, dei grandi palazzi per uffici. Si insiste molto sul concetto di progettazione totale, che è il tratto posto sempre in maggior rilievo, e sul fatto che tutte le scale del progetto sono ugualmente importanti, perché contribuiscono a creare un ambiente unico che circonda l'uomo. Una lettura che coglie bene lo spirito della rivista "Domus" e del modo di progettare di Ponti che rimanda a retaggi secessionisti, ma che in questo caso non si riferisce alla progettazione della residenza privata, ma alle attività produttive, come gli arredi per uffici per la Pirelli (la cartellina per i documenti, la macchina da cucire).

A questa introduzione segue una descrizione biografica, dove si racconta del suo inizio di carriera come decoratore di ceramiche alla maniera classica e del suo essere artista prima che architetto. La vita di Ponti viene raccontata a partire dalle prime esperienze neoclassiche, per poi passare a seguire il passaggio a un nuovo linguaggio moderno, storia che si accomuna al destino di moltissimi architetti sovietici che si sono formati e hanno cominciato a lavorare nel periodo staliniano, sotto insegnamenti di tipo classico-eclettico, per poi doversi convertire in brevissimo tempo al nuovo programma modernista. È il caso, ad esempio, di Felix Novikov (Novikov 2016).

Il Grattacielo Pirelli è il risultato della "comprensione sottile dei principi della composizione architettonica, lo studio approfondito delle tradizioni e delle eredità dell'architettura italiana, e l'implicito senso di innovazione di Ponti" (Macrepa 1970, 430); segue poi il discorso sulla forma finita del Pirellone, il talento di Nervi e la sua perfetta collaborazione con Ponti. Importante, il concetto di collaborazione: sulla base di una costante repulsione nei confronti dell'individualismo, nella critica sovietica i grandi architetti tendono a essere inseriti all'interno di collettivi, di gruppi, di collaborazioni, a indicare che è il lavoro di gruppo la cosa importante. Una condizione che è l'unica possibile per un architetto sovietico che lavora nei grandi gruppi di progettazione statale (Mosproekt, Lenproekt, etc.). A tutto questo si aggiunge l'affermazione:

Ponti non è solo l'ideatore di creazioni uniche. Dedicò molto tempo alla progettazione e alla costruzione di condomini nei nuovi quartieri detti "sociali" di Milano (Macrepa 1970, 431).

Delle ville nemmeno un cenno, mentre si mette in risalto la produzione di progetti di residenze “sociali” (fra virgolette nel testo, con un certo tono critico), che è piuttosto modesta nella carriera di Ponti. Omissione tanto più evidente nell'unica illustrazione in fondo al volume: una vista dal basso del Grattacielo Pirelli, collocata fra un'immagine del Palazzo del Lavoro di Torino (Nervi) e una della Colonia elioterapica di Legnano (BBPR).

Nella conclusione del capitolo il registro cambia, e si passa a presentare la traduzione degli scritti:

Nella sua produzione, Ponti è in gran misura individualista. E così sono individualistiche le sue affermazioni teoriche, che emergono da un amore profondo verso l'architettura. *Amate l'architettura* – così si chiama uno dei suoi libri, nel quale diffonde il suo credo artistico. Il libro non ha come principio una concezione filosofica precisa. C'è un eclettismo particolare in quelle condizioni architettoniche-professionali dalle quali è uscito il libro (così come è eclettica la sua arte). Come critico, Ponti è un uomo che ha accumulato una quantità enorme di esperienze in ambiti completamente diversi, un intuito sottile, uno sguardo meticoloso. Dietro la forma paradossale c'è una profondità di osservazioni. Queste lasciano intendere una sincera preoccupazione, enormemente interessata al destino dell'architettura come arte. I lavori teorici di Ponti hanno avuto il loro ruolo nell'allontanare i limiti tecnicisti dell'architettura europea occidentale degli anni Cinquanta (Маггера 1970, 431, *traduzione nostra*).

Una conclusione che suona, contemporaneamente, come un elogio e un limite dell'importanza della figura di Ponti. Questa presentazione così poco comune di Ponti pone numerosi quesiti: perché agli architetti sovietici interessa l'architettura a tutte le scale, “l'unico ambiente che circonda l'uomo”? Cosa potrebbe imparare un architetto sovietico dal rapporto di Ponti con la tradizione italiana? Perché si insiste sull'edilizia popolare, che non è certamente l'attività principale per la quale Ponti è ricordato in occidente? E soprattutto, cosa intende l'autore quando parla di “forma paradossale”, “intuito sottile”, “limiti tecnicisti”?

La riscrittura di *Amate l'architettura*

Gli interrogativi posti dall'introduzione possono essere compresi se analizziamo le modalità con cui avviene la traduzione della selezione di

scritti presi dall'edizione di *Amate l'architettura* (Ponti 1957) curata da Kacnel'son.

L'analisi del testo comporta non poche difficoltà – prima fra tutte, quella dell'impossibilità di comprendere a chi sia effettivamente da attribuire la redazione di specifiche parti del testo: a Kacnel'son, a Ikonnikov, alla casa editrice statale o agli organi di censura. Un'altra difficoltà consiste nell'individuare le sviste e le mancanze dovute a incompetenza linguistica rispetto alle alterazioni intenzionali. Ultimo, ma non meno importante, i tagli possono essere intenzionali quanto dettati da restrittive esigenze dettate dal formato antologico. Nonostante queste difficoltà, da tenere sempre ben presenti, si può impostare l'analisi del testo su diversi livelli di lettura e interpretazione.

Il primo livello consiste nella selezione dei brani. Qui a seguire il sommario dei capitoli del libro nella sua versione originale, di cui vengono sottolineati quelli che, tradotti, entrano nella selezione dell'edizione russa.

questo libro

premessa

amate l'architettura (amare l'architettura è amare il proprio paese)

8 profezie per gli architetti

l'architettura (certe cose basta enunciarle)

gli altri e l'architettura

politica dell'architettura

l'architettura è un cristallo

scomparsa del muro

architettura, edilizia, ingegneria e architettura

maturazioni personali

giudicare l'architettura

fantasia di precisioni

incanto dell'architettura

(inquietanti piramidi)

come arte l'architettura prescinde dal contenuto

l'architettura è a colore
parliamo anche d'arte per intendere architettura
(veramente) divina definizione dell'arte
passato, presente, futuro
Milano è la cosa più italiana d'Italia
l'architettura e il tempo
antiche architetture di notte
antica casa all'italiana
l'architetto, l'artista
(parliamo per interposte immagini)
(il pavimento)
l'obelisco
(la fontana)
la scala
i tetti
(la volta, la loggia)
(la finestra)
(la stanza)
contributi
materie prime
(ancora della contraddizione)
casa e giardino
gusto, non gusto
donne e architettura
mestiere (il contenuto segreto dell'arte)
cose ovvie
l'edificio
carte in tavola
disegno industriale (forma e funzione)

ideario d'architettura
elettricità protagonista
profezie
cronache immaginarie
giro della terra
sentenziario
cinquanta domande cinquanta risposte
ascoltare l'edificio
architettura religione
apologie
la nostra è un'epoca meravigliosa
(errata corrige)
indice
bibliografia

Si ricordi che, come anticipa Ponti già dall'inizio, il libro non ha una vera struttura e nemmeno un titolo definitivo (Ponti 1957, VIII); il titolo potrebbe anche essere: *Perorazione sull'architettura, o Ideario d'architettura, o L'architettura è un cristallo, o Amate gli architetti*. Perciò l'operazione di estrapolazione di brani è un'operazione facile, e in un certo senso già prevista dall'autore:

Questo libro non è architettato; è una collezione di idee, piuttosto che un coordinamento di idee: coordinatele secondo una vostra scelta: servirà meglio, vi diverrà personale magari leggetelo ad apertura di pagina (Ponti 1957, VIII).

I motivi che guidano la selezione della versione russa sono vari: tenendo presente che si tratta di un'antologia, la curatrice ha scelto i brani considerati più significativi. È quindi comprensibile l'esclusione di tutti i capitoli che trattano dei singoli elementi dell'architettura (dal pavimento alla stanza), o di questioni specifiche italiane (Milano) o personali (maturazioni personali; donne e architettura). Meno chiare sono invece le scelte che includono ed escludono alcuni brani dell'opera. Perché

“Architettura, edilizia. ingegneria e architettura” e non “Scomparsa del muro”? Oppure: perché “Fantasia di precisioni”, e non “Incanto dell’architettura” o “Come arte l’architettura prescinde dal contenuto” e non “(veramente) divina definizione dell’arte”? Come mai “Cinquanta domande cinquanta risposte” e non “Sentenziario”?

I motivi delle scelte redazionali della traduzione sono intuibili entrando nella *ratio* secondo cui viene redatta. Osserviamo che il testo viene manipolato in modi diversi.

Interpolazioni. Tagli non segnalati

Sono frequentissimi i tagli non segnati dal simbolo “[...]”, che invece compare in altre occasioni. Inoltre mancano completamente la punteggiatura e la divisione dei paragrafi originali.

Nell’incipit del libro, dopo aver tradotto tutta la parte iniziale del capitolo “Amate l’architettura”, vengono tagliati i paragrafi che descrivono l’architettura come un grande teatro, e i paragrafi dove si dice “l’Italia l’han fatta metà Iddio e metà gli Architetti” (Ponti 1957, 3). Il testo così passa subito dall’amore per l’architettura antica all’amore per l’architettura contemporanea. Questo taglio altera l’articolazione del discorso, e sembra evidenziare una continuità fra architettura antica e moderna che invece non è così diretta in Ponti.

Stesso discorso vale per il secondo capitoletto. La traduzione insiste sulle parti dove si parla dell’architettura moderna che ha una vocazione sociale e deve essere al servizio dell’uomo, anche da un punto di vista non esclusivamente materiale:

[L’architettura] come arte deve nutrire l’anima degli uomini e i loro sogni sul piano dell’incanto – immaginazione, magicità, fantasia, poesia (Ponti 1957, 11).

Но как искусство архитектура должна питать душу человека и его мечты на уровне волшебства, воображения, колдовства, фантазии, поэзии (Мастера 1970, 433).

La traduzione rispetta la letteralità del testo, ma aggiungendo la congiunzione ‘ma’ (Ho) traduce la dichiarazione in argomentazione. E poi,

appena l'originale scarta rispetto a questo tema, viene tagliato. Mancano ad esempio: "la sua modernità allora fatto indiscutibile, non estetica discutibile"; "l'architettura è un ordine della società umana (anche l'ordine fa appello all'immaginazione, dice però Read)"; "l'architettura: concezione individuale, esecuzione collettiva: orchestrazione" (Ponti 1957, 11-12). Sono tutte dichiarazioni che rompono la linearità del pensiero, che virano verso contraddizioni, che hanno un risvolto politico o sono permeate della soggettività dell'architetto. Pieghe del discorso accuratamente evitate, per passare subito ai paragrafi finali, dove si parla della differenza fra ingegneria e architettura, e del ruolo dell'architettura nel tempo – un argomento che compare fra le scelte preferite nei brani seguenti:

[La tecnica] scompare perché è progressiva, e si consuma nell'uso:
Architettura resta perché è arte, e va oltre l'uso (Ponti 1957, 13).

Она исчезает, потому что она прогрессивна, она съедается собственной полезностью. Архитектура остается, так как она искусство, и она переживает свою полезность (Мастера 1970, 433).

E con questo si chiude il paragrafo, ignorando completamente la frase conclusiva di Ponti:

La fantasia è irrequieta, l'Architettura deve imprigionarla nella sua staticità ed estaticità: è estasi di una visione (Ponti 1957, 13).

Viene espunta la dichiarazione poetica che riapre il discorso in mille direzioni, giudicata non necessaria nella versione sovietica. Così anche questo capitolo, in russo, ha l'aria di avere un'argomentazione molto solida: l'architettura deve servire a bisogni non solo funzionali, deve essere poetica, atemporale e quindi è diversa dall'ingegneria che invece è esclusivamente materiale e spaziale; di conseguenza l'architettura come arte è autonoma. Un'argomentazione quanto mai rigida e poco articolata se confrontata con gli infiniti piani e livelli con i quali Ponti nella sua scrittura interseca la parola 'architettura'.

Il procedimento di taglio e rimontaggio del testo pontiano che abbiamo visto all'opera in questi due primi capitoletti si ripropone secondo le stesse modalità per tutto il resto del libro. Le asserzioni dell'autore sono

rimontate secondo uno schema logico che, pur concedendo spazio all'uso di espressioni poetiche, costringe il discorso su un binario a senso unico.

Interpolazioni. Riformulazione e semplificazione di frasi

Oltre alla selezione macroscopica dei brani, il taglio e rimontaggio di frasi e paragrafi, che sono le tecniche di interpolazione più radicali e visibili nella versione di Kacnel'son, si può notare un altro tipo di manipolazione della traduzione, più difficile da cogliere. Un buon esempio è la versione di una delle frasi iniziali del libro:

amate l'architettura per quel che di fantastico, avventuroso e solenne ha creato - ha inventato - con le sue forme astratte, allusive e figurative che incantano il nostro spirito e rapiscono il nostro pensiero, scenario e soccorso della nostra vita (Ponti 1957, 3).

La proposizione viene così tradotta:

Любите архитектуру за ее фантастические неожиданности и величественные открытия. За ее абстрактные иллюзии и изобразительные формы, которые очаровывают наш дух, захватывают наши мысли, сопровождают нашу жизнь

Amate l'architettura per le sue inaspettate fantasie e le sue grandiose scoperte. Per le sue illusioni astratte e le forme figurative, che incantano il nostro spirito e rapiscono i nostri pensieri, accompagnano la nostra vita (Мастера 1970, 431, *traduzione nostra*).

Assistiamo a una generale semplificazione e appiattimento della prosa, che perde la carica poetica, ma ciò pare da ascrivere non già a una scelta cosciente della traduttrice, ovvero a una sua carenza linguistica e quindi a un suo difetto di comprensione (per quanto ella stessa dichiara di essersi affidata anche alla versione inglese del libro - *In praise of architecture*, 1960). Tuttavia, salta all'occhio, e non è spiegabile con una mancanza di competenze, l'eliminazione dei termini "solenne" e "soccorso": una elisione che espunge, in modo chiaramente intenzionale, la carica mistica, per non dire religiosa, della frase di Ponti, quasi a riportare su un piano esclusivamente materialistico tutte le asserzioni sull'architettura. Lo stesso lavoro minuto di riscrittura lo troviamo pochi paragrafi dopo:

amate l'architettura moderna, dividetene gli ideali e gli sforzi, la volontà di chiarezza, di ordine, di semplicità, d'onestà, di umanità, di profezia, di civiltà. Amate l'architettura moderna, comprendetene la tensione verso una essenzialità, la tensione verso un connubio di tecnica e fantasia (Ponti 1957, 5).

Che viene così tradotto:

Любите современную архитектуру, разделяйте ее идеалы и ее усилия, волю к ясности, порядку, простоте, чистоте, человечности, к профессиональности и культуре...

Любите современную архитектуру за ее стремление к сути, к сочетанию мастерства и фантазии.

Amate l'architettura contemporanea, dividetene gli ideali e gli sforzi, la volontà di chiarezza, ordine, semplicità, purezza, umanità, professionalità e cultura. Amate l'architettura moderna per il suo sforzo verso l'essenziale, verso l'unione di tecnica e fantasia (Мастера 1970, 432, *traduzione nostra*).

Non solo osserviamo la sostituzione di alcuni termini: 'profezia' sostituito da 'professionalità' (una svista?); 'civiltà' da 'cultura', ma anche una alterazione della sfumatura di senso data dal concetto di 'tensione', non tradotto in russo. Di nuovo, la frase in russo diventa rigida e assertiva.

Questo tipo di riscrittura prosegue uniformemente per tutto il libro, e a tratti diventa anche più radicale:

amate i buoni architetti moderni [siate tifosi dell'uno o dell'altro: associate il vostro nome alle opere che resteranno anche col vostro nome; e amateli esigentemente, senza indulgenza; e *fateli operare*] esigete da loro case felici e perfette per confortare la vostra vita con una architettura civilissima bella serena luminosa sonante colorata e pura (Ponti 1957, 6, *tagli nel testo nostri*).

Любите хороших современных архитекторов, требуйте от них радостные и современные жилые дома, соответствующие современной цивилизации, красивые, спокойные, сияющие, звучные, светлые, полные цвета и чистоты.

Amate i bravi architetti contemporanei, esigete da loro allegri e moderni edifici di abitazione, in linea con la civiltà contemporanea, belli, luminosi, sonanti, chiari, colorati, pieni di colori e pulizia (Macrepa 1970, 432, *traduzione nostra*).

In questo caso vediamo come basta un piccolo taglio per ricontestualizzare completamente e cambiare tonalità alla frase. Se in questo passo Ponti si rivolge chiaramente a facoltosi committenti, che invita a far costruire case ambiziose agli architetti, nella versione sovietica, con il taglio e l'alterazione di 'case' con 'edifici di abitazione', diventa un'esortazione per il miglioramento della qualità degli edifici residenziali popolari. Una forma di proletarizzazione della frase di Ponti che la riporta a forza all'interno delle coordinate del dibattito sull'edilizia popolare.

Interpolazioni. Note esplicative

L'ultimo dispositivo usato da Kacnel'son sono le note che commentano sporadicamente il testo tradotto. La maggior parte delle note sono riferimenti esplicativi di architetti o architetture citate, come ad esempio "Belgioioso - architetto, membro del collettivo BBPR" (Macrepa 1970, nota 10, 444), ma la funzione di altre è meno chiara:

L'architettura come professione deve servire la società futura sul piano funzionale, tecnico, produttivo, economico. Deve servire la felicità e le esigenze degli uomini sul piano della loro vita fisica - aria sole salute assistenza lavoro.

Nota 4: Ponti elenca le tesi, mosse dagli architetti membri del CIAM (Macrepa 1970, 433, *traduzione nostra*).

Oltre all'inserimento della parola 'fisica' non presente della versione italiana - una modifica del testo che rientra nei dispositivi di interpolazione già individuati - c'è il riferimento a una nota che collega il pensiero di Ponti a quello degli architetti del CIAM. Qual è lo scopo di questo intervento? Dare all'architetto milanese una dimensione internazionale? Dare credibilità alla traduzione con una nota storico-critica? Stesso discorso si ripropone per la nota successiva:

Architettura vuol dire più che non solo costruzione: gli ingegneri costruiscono benissimo ma operano soltanto nello spazio, e limitatamente

alle esigenze funzionali. Però la vera costruzione, nel pieno senso di questa parola, è l'architettura: opera nel tempo, con un principio e un fine astratti e disinteressati, e con una perpetuità di espressione (Macrepa 1970, 433, *traduzione nostra*).

Nota 5: Ponti esprime il punto di vista del famoso filosofo-idealista della seconda metà del XIX-inizio XX sec. – I. Kant, sul giudizio disinteressato nell'arte (Macrepa 1970, 444 *traduzione nostra*).

Perché citare il “filosofo-idealista” Kant in questa frase, peraltro introducendo un marchiano errore cronologico? E ancora:

L'architettura è un cristallo: è dura, e la sua bellezza è “esente”, è “liberata”, come disse un giorno Sinisgalli, anche e perfino “dalla misura dell'uomo” (Macrepa 1970, 431, *traduzione nostra*).

Nota 6: Sinisgalli: poeta italiano e ingegnere (Macrepa 1970, 444, *traduzione nostra*).

In questo caso sembra che il pezzo di testo sia stato tradotto e montato con il solo scopo di citare Sinisgalli, poeta e ingegnere. Si veda poi la successiva:

L'architettura sta. Ha una vista statica, o meglio, estatica, “esistenza architettonica”. Non è progressiva (Macrepa 1970, 431, trad. dell'autore).

Nota 7: Da qui in poi la parola ‘progressiva’, si usa nel senso di in continuo sviluppo, di nuove manifestazioni.

In questo caso si sente l'esigenza di chiarire il termine ‘progressivo’ (прогрессивность), che viene usato spesso nella retorica sovietica con una connotazione estremamente positiva, ovvero in senso ‘progressista’ di miglioramento e di sviluppo sociale. Per evitare quindi fraintendimenti, che farebbero credere a un giudizio spregiativo nei confronti dell'architettura, l'autrice si sente in dovere di spiegare il senso della parola nel contesto della frase in italiano; una precisazione fondamentale nelle argomentazioni successive perché è alla base della distinzione fra l'architettura e la tecnica.

Questa attenzione nei confronti del significato delle parole e dei concetti del testo italiano tradisce la cura puntuale della traduttrice nella scelta dei termini e rafforza la tesi che le alterazioni fin qui registrate non siano frutto di incompetenza, ma il risultato di scelte precise.

***Amate l'architettura* e le tematiche sovietiche**

Riassumendo, nella versione tradotta di *Amate l'architettura* osserviamo una serie di manipolazioni del testo che si possono riassumere in:

- approccio scientifico-filologico molto approssimativo nei confronti del testo da tradurre: gran parte delle omissioni di testo non sono segnalate, ma in alcuni casi sì; le note esplicative sono usate per scopi diversi, la paragrafatura originale non è rispettata.
- i tagli interessano parti precise che risultano 'non corrette' o da un punto di vista ideologico (riferimenti religiosi, spirituali, politici) o dal punto di vista della piega concettuale che si vuol far prendere al testo (linearità dell'argomentazione);
- riscrittura e manipolazione della prosa e dei termini in un generale appiattimento della scrittura, decontestualizzazione e travisamento dei pensieri di Ponti in concetti e applicazioni ideologiche caratteristiche della cultura sovietica del tempo (es. industria e architettura, edilizia di massa);
- mantenimento delle espressioni liriche, che vengono concesse nella misura in cui non minacciano l'integrità argomentativa del testo.

In sostanza, ci troviamo di fronte a una traduzione pesantemente manipolata, al punto da essere quasi una riscrittura. Riscrittura che segue il discorso logico di Ponti, e che però sembra "sovietizzarlo". Ma è da chiedersi: in che modo il pensiero di Ponti, così riletto, ha una risonanza nel dibattito architettonico sovietico?

Per rispondere a questa domanda possiamo rileggere Ponti al contrario: partire cioè dai filoni tematici tipici del mondo dell'architettura Urss, e ricostruire i brani selezionati e modificati dall'autrice secondo questo nuovo ordine. In questo modo sarà possibile stabilire il modo di

leggere degli architetti sovietici e provare a capire il senso degli interrogativi posti nell'introduzione del capitolo dedicato a Ponti.

L'autonomia dell'architettura dall'ingegneria e dall'industria

L'argomentazione a difesa dell'autonomia dell'architettura rispetto alla tecnica è uno dei fuochi intorno ai quali si concentra maggiormente la redazione dell'antologia.

Come abbiamo già visto, il primo punto è una considerazione di tipo storico: l'ingegneria è progressiva, perché le sue macchine si rinnovano e si aggiornano continuamente, mentre l'architettura è statica (in quanto, secondo Ponti, 'estatica'), e vive in un tempo diverso. Quest'immagine di architettura si sintetizza in due immagini forti: il "canto fermo" (Мастера 1970, 434, in italiano nel testo) e il cristallo. Le argomentazioni a favore di questo concetto sono la differenza fra edilizia e architettura, fra edifici costruiti tramite fattori accidentali e edifici realizzati secondo regole:

Non avendo una loro dimensione, cioè una loro forma finita e chiusa, non sono Architettura, se questa è opera d'arte, ma – dicevo zolianamente – sono "tranches", sono fette di architettura, sono il "particolare" d'una architettura (Ponti 1957, 58).

Не имея своих размеров, то есть своей законченной и замкнутой формы, они не архитектура, понимаемая как произведение искусства, они лишь «ветви», ветви архитектуры, они частности архитектуры (Мастера 1970, 436).

In questo caso la traduzione è pressoché letterale. Da notare che il concetto di "forma finita" nella accezione sovietica ha un valore principalmente strumentale, e non assoluto: serve per dimostrare l'autonomia dell'architettura. È un concetto contrapposto e complementare alla produzione in serie.

Gli architetti sovietici, sul volgere degli anni Sessanta, si trovano di fronte a una crisi esistenziale: si sono lasciati alle spalle la solida realtà dell'Akademija Arhitektury di retaggio staliniano, che si è frammentata in decine di istituti di progettazione, e l'autonomia della loro disciplina è continuamente messa in discussione dalla standardizzazione dei processi costruttivi, che spinge verso la standardizzazione dei processi progettuali.

L'architettura, quindi, rischia seriamente di scomparire assorbita da centinaia di uffici tecnici che lavorano su prefabbricazione, ottimizzazione tipologica, etc., e che non si occupano dei problemi della città, competenza dello specifico istituto di pianificazione urbana (industriale, abitativo, dirigenziale, etc.), che invece non si occupano degli edifici (per avere una panoramica su questo fenomeno: Anderson 2015; Meuser, Zadorin 2015; Solopova 2020; Крайняя 2013).

Affermare l'autonomia dell'architettura è quanto mai problematico nel contesto sovietico degli anni Sessanta: davanti alla ripetizione in milioni e milioni di elementi costruttivi identici di tipi edilizi analoghi e di schemi urbani standardizzati, si può parlare ancora di architettura? C'è uno spazio di competenza altro dalla catena di produzione nel quale l'architetto sovietico è ancora in grado di dare un contributo nella costruzione della città socialista poststalinista? Agli occhi di Kacnel'son sembra di sì, anche se più avanti nel testo, quando Ponti affronta il tema della non riproducibilità – "L'Ingegneria crea prototipi, l'Architettura monotipi" (Ponti 1957, 61) – la versione sovietica salta questa parte, e passa direttamente all'importanza sia delle opere di architettura che delle opere di ingegneria, che appartengono a mondi diversi. Una contraddizione che non si vuole affrontare, e che si preferisce sostituire con una più rassicurante dimostrazione (kantiana?) dell'architettura come arte, in quanto:

L'architettura la si deve concepire *abitata*, ma giudicare *vuota* astraendola dal contenuto (Ponti 1957, 78).

Архитектуру надо рассматривать так, как если бы она была необитаема, о ней надо судить, абстрагируясь от ее содержания.

L'architettura di deve considerare come se fosse disabitata, bisogna giudicarla, astraendosi dal suo contenuto (Мастера 1970, 437, *traduzione nostra*).

Anche in questo caso si semplifica il ragionamento di Ponti e, di fatto, se ne tradisce il senso, riducendolo a una considerazione di tipo formale. Se l'architettura è fatta per durare nel tempo, la sua funzione cambia, ma la forma resta la stessa. La forma architettonica di conseguenza è sempre astratta e il suo valore artistico è sempre astratto. Un'astrazione storica

della forma architettonica che si rende indipendente anche dalla tradizione:

Ci serve il passato quale ce lo rappresentano le tradizioni formali ed accademiche, tradizioni che sono poi transitorie, epoca per epoca?

Ci serve questo passato per costruire, oggi, una scuola? un ospedale? uno stadio? una biblioteca? una banca? tutto è mutato in questi campi

Ci serve questo passato per costruire una stazione, un porto, un aeroporto?

Un palazzo d'uffici? degli opifici, delle centrali elettriche? No, questi edifici non esistevano nemmeno, non hanno tradizioni [...].

Ciò che è tradizionale è transitorio, non dura: l'architettura ha invece le sue leggi perenni, architettoniche, che non hanno nulla a che fare con la tradizione, che è solo stilistica; gli stili passano (Ponti 1957, 97, *tagli infratesto nostri*).

Помогает ли нам прошлое, которое представляет академические традиции, те традиции, которые потом переходили из эпохи в эпоху? Помогает ли нам прошлое сегодня строить школу, больницу, стадион, библиотеку, банку? Всё изменилось в этой области.

Помогает ли нам такое прошлое при строительстве вокзала, порта, аэродрома, конторского здания, заводов, электростанций? Нет, эти сооружения никогда не существовали и не имеют традиций [...].

Помогает ли нам это прошлое строить из стали или из такого волшебного материала, как железобетон? Нет не помогает [...].

Все, что традиционно, преходяще, не твердо. Архитектура, напротив, имеет свои вечные архитектурные законы, и они не имеют ничего общего с традицией, которая всего лишь отголосок стиля.

А стили проходят! (Мастера 1970, 438, *tagli infratesto nostri*).

Anche in questo caso la traduzione è fedele. La tradizione, come la tecnica, è mutevole, e non rientra nell'architettura. Di fronte alla città moderna che cresce incalzante, la tradizione non è in grado di dare soluzioni, l'architettura sì, in quanto regolata da norme eterne, che non dipendono dagli stili.

Con questa dichiarazione, che in parte echeggia un concetto di Le Corbusier, in parte un'orazione di Lenin (da notare l'aggiunta del punto esclamativo finale, che in Ponti non c'è), si ritaglia ancora una volta uno spazio di autonomia dell'architettura, che va oltre l'aspetto stilistico. Una

dichiarazione che traccia una linea netta con il passato dell'architettura staliniana, ma che allo stesso tempo mantiene una continuità. La ricerca delle "regole dell'architettura", lo scavo alle origini della tradizione, infatti, è un tema tipico degli anni Trenta e Quaranta, come dimostra la traduzione di numerosi trattati classici tradotti e studiati in quel periodo (per una trattazione più approfondita: Opел 2020).

In questo ragionamento, l'esistenza delle "regole dell'architettura", eterne e slegate dalla tradizione e dalla tecnica, legittima la figura dell'architetto, conoscitore e specialista di questo sapere:

(Vo vocando l'artista. Parola presuntuosa, antipatica se professionale, come se egli facesse davvero sempre l'Arte, riuscisse sempre a fare dell'arte!

Artista è chi ha predisposizioni a far dell'arte: ha vocazione: e qualche volta gli riesce)

(Procediamo sempre nel considerare l'architettura come opera d'arte, e l'architetto come Artista: costruzioni e costruttori sono altra cosa, rispettabile, ma altra)

Gli artisti, veri, non sono dei sognatori, come molti credono, ma dei terribili realisti: non trasportano la realtà in un sogno, ma un sogno nella realtà: realtà scritta, figurata, musicata, architettata (Ponti 1957, 109).

Я провозглашаю «художник». Высокомерное слово, неприятное, если оно употребляется профессионально, так как будто бы человек, названный художником, может достичь того, чтобы быть всегда художником. Нет, художник – это тот, кто имеет предрасположение к искусству, который имеет призвание и иногда чего-то достигает. (Мы всегда должны начинать с того, чтобы считать архитектурное сооружение произведением искусства, а архитектора художником. Постройки и строители – это нечто другое, очень почетное, но иное) [...].

Настоящие художники не мечтатели, как многие думают, они ужасные реалисты. Они не превращают реальность в мечту, а, наоборот, претворяют мечту в реальность: в реальность написанную, изобразительную, музыкальную, архитектурную (Мастера 1970, 439).

In questo caso la traduzione è letterale. Lo scopo dell'artista-architetto è fare un servizio alla società e trasformare i sogni in realtà; e il sogno, in questo caso, è quello del socialismo. La frase di Ponti così citata acquista una connotazione profondamente materialistica verso l'opera d'arte, che

serve a realizzare le grandi visioni dell'artista e della società in cui vive. Una visione materialistica alla quale si devono associare delle caratteristiche 'tangibili' relative al valore dell'opera che però non ricadano nell'ambito del tecnico. Questi valori si possono trovare nella "poesia della precisione" che contraddistingue il lavoro dell'artista:

La fantasia è una follia piacevole, allucinazione. È lucida (trasparente), e precisa come il sogno. Sarebbe un errore dire che uno svagato e impreciso è un sognatore. I sognatori veri sognano preciso. Quando i sogni sono crudeli, ci svegliamo urlando [...] (Ponti 1957, 74).

Фантазия – это приятное сумасшествие, это галлюцинация. Она прозрачная и точна, как сон. Было бы ошибкой говорить о человеке, который неточен и рассеян, что он мечтатель. Настоящие мечтатели мечтают очень точно. Когда сны жестоки, мы просыпаемся с криком [...] (Мастера 1970, 437).

E così viene definita la "poesia della precisione":

Del resto poesia è precisione, splendore e perpetuità d'una precisione: penso alle terzine, ai sonetti; ma anche ad Ungaretti: nulla si può aggiungere, nulla si può togliere, nulla mutare, dunque è precisione massima (Ponti 1957, 72).

И конечно, поэзия значит точность, роскошь и повторяемость точности. Я думаю о терсетах и сонетах, но также и о нашем поэте Унгаретти. Ничего не может быть прибавлено, изъято и изменено. Поэтому это максимум точности (Мастера 1970, 436).

La "poesia della precisione" ha il suo risvolto nell'architettura e ne diventa il fondamento estetico, secondo la lettura sovietica:

Ma quando dico fantasie di precisioni [...] dico per il passato fantasie geometriche che non sgarrano (i cerchi e gli archi che si toccano dell'interno della Cappella dei Pazzi); dico una matematicità, un rigore di dimensioni, le ricorrenze esattissime, i ritmi matematici: e per oggi dico rigore di spazi, di volumi, di superfici, di linee di finali di spigoli di angoli di giochi: Un rigore di materiali, un rigore di tecnica, un rigore di ritmi, di elementi perfetti, un rigore di esecuzione, un rigore di pensiero: nulla di sfuggito, nulla di non

teso e non esatto, di non calcolato e non finito, di non estremo (e un rigore di gusto, nel rigore d'intelletto e d'esigenza verso sé stessi) (Ponti 1957, 74).

Я подразумеваю геометрические фантазии прошлого, которые всегда правильны – круги и арки, соприкасающиеся внутри капеллы Пацци (поедете посетите ее). Я подразумеваю математичность и строгость в размерах и точность пропорций, математический ритм, и сегодня ч еще добавлю суровость пространства объема, поверхности, линий, углов, пересечений и движения. Жесткость материалов, жесткость техники, жесткость ритма, строгость в выполнении и то же самое в мысли. Ничего приблизительного, ничего приближенного или неточного, ничего незасчитанного и незаконченного. Ничего, что не на пределе. И строгость вкуса и интеллекта и требовательности к самому себе (Мастера 1970, 437).

Tutte le citazioni fino a qui sono tradotte in modo molto fedele. Tramite il valore della precisione l'arte dell'antichità si collega con quella contemporanea. Un valore astratto, ma molto tangibile, che permette l'antica equivalenza fra precisione del lavoro e rigore morale, fra virtù dell'opera e virtù dell'artefice. È anche una riproposizione del "bello e buono" della classicità, una coppia di valori che in URSS è sempre forte, sia per la naturale vicinanza degli architetti al classicismo, sia nella ricerca di una nuova estetica, di una nuova poesia che tenga conto delle grandi conquiste tecnologiche del paese (la conquista dello spazio *in primis*) e, in ultimo, si adatta bene all'etica del lavoro dove, in assenza di incentivi economici, fare bene il proprio lavoro era questione di dovere morale verso la società (Piretto 2018, 389-391). Come afferma Olga Kazakova, l'unione di etica ed estetica è una delle caratteristiche principali dell'architettura del periodo del disgelo (Казакова 2013).

Questa ricontestualizzazione della poesia della precisione è cruciale nell'interpretazione sovietica di Ponti, perché permette l'unione di tre mondi – quello della tradizione, della modernità e della moralità (nel senso di utilità per la società) – tramite l'unico valore, tangibile, della precisione e del rigore. A questo punto è necessario ricollegare questo sistema di valori che possiamo definire estetico-funzionali con il problema di partenza degli architetti sovietici, ovvero quello dell'autonomia della loro disciplina. Dovendo restare nell'ambito del materiale, e non potendo accettare la dichiarazione di Ponti che "l'architettura è fatta per incantarci" (Ponti 1957, 75), la strada da percorrere sarà un'altra. Il primo passo da

fare è applicare la poesia della precisione nell'ambito della sua applicazione, avendo cura di non farla ricadere nell'ambito dell'ingegneria e delle macchine.

(si dice volgarmente "ad occhio" per dire "approssimativo": ma è un errore; la vera esattezza, anzi l'unica è proprio questa dell'occhio: l'altra è quella dei non artisti: i non artisti tirano una retta ed è una curva, gli architetti del Partenone invece hanno inflessa, curvata, una retta perché fosse retta davvero, cioè esatta, per l'occhio) (Ponti 1957, 165).

Мы говорим, «на глазок», подразумевая «приблизительно», но это неверно. Действительная точность и единственная точность – это точность глаза; другая точность принадлежит нехудожникам. Нехудожники рисуют прямую линию, и это оказывается кривая. С другой стороны, архитекторы Парфенона изгибали прямую линию для того, чтобы получить правильную прямую, точную линию для восприятия глазом (Мастера 1970, 440).

La precisione della quale curarsi non è quella strumentale, ma quella dettata dall'occhio (глазок) dell'uomo. L'occhio dell'artista che produce una perfezione atemporale (di nuovo, il Partenone e la ricerca delle regole dell'architettura) e che si tramuta in una prassi codificabile:

Conclusione: se tu, Architetto, devi fare dell'edilizia (sistema costruttivo a base sociale-economico-produttivo-industriale) allora adopera il metro prima, adotta una scala modulare o un reticolo, fin dove ti giova; aumenta le tue dimensioni di cinque in cinque o di dieci in dieci, o come ti accomoda; ed accomoda le misure generali sui multipli di quelle delle produzioni normalizzate. Ma se fai dell'arte, disegna, cerca disegnando le proporzioni che vuoi tu (espressione di te, artista) e poi misurale e mettici le cifre solo perché gli altri possano capirti, le eseguano a puntino, e non riescano a imbrogliarti (Ponti 1957, 166).

Вывод: если ты, архитектор, должен сделать сооружение (конструктивную систему на социально-экономической промышленной, индустриальной базе), тогда употребляй сначала метры, применяй модульную шкалу или оптические инструменты до тех пор, пока они тебя радуют. Увеличивай размеры от пяти до пяти или от десяти до десяти, или как тебя устраивает. И согласовывай размеры увеличения с нормами, на которых построено производство. Но если ты создаешь искусство – рисуй, ищи, рисуя,

пропорции, которых ты хочешь (выражающие тебя как художника), а потом измерь их и превращай в цифры только затем, чтобы другие смогли понять тебя (Мастера 1970, 440).

La traduzione di questo passo è inusualmente fedele e senza tagli (a parte le due ultime battute, sull'esecuzione a puntino e sull'imbroglione, eliminate per le ragioni già spiegate, cioè che non appartengono al mondo sovietico), il che testimonia l'importanza che ha nel montaggio di Kacnel'son. La prima parte della citazione suona molto familiare a un architetto che ha lavorato negli uffici tecnici sovietici, dove tutto è normato da schemi costruttivi, proporzioni predefinite, sistemi metrici, "reticoli", tradotto impropriamente con "strumenti ottici" (оптические инструменты).

La netta divisione fra la precisione del tecnico e la precisione dell'artista è cruciale per ritagliare quel dominio nel quale si può muovere solo l'architetto sovietico. La competenza sulla precisione poetica è esclusivo appannaggio dell'artista, ovvero dell'architetto, che quindi può esistere in una forma indipendente. Una competenza, quella del giudicare "ad occhio", che non può in alcun modo essere trasferita in maniera codificata, e che non appartiene al mondo delle macchine.

(Le Corbusier dice: mon modulator sert à ceux qui ne comprennent rien del la proportion) (Ponti 1957, 167).

(Ле Корбюзье говорил: мой модуль нужен тем, кто ничего не понимает в пропорциях) (Мастера 1970, 440).

Secondo un'impostazione tipicamente marxista, il discorso parte dalla definizione di una teoria (indipendenza dell'architettura dalla tecnica e dalla tradizione), e l'elaborazione di un sistema di valori trasversali (la poesia della precisione), e produce finalmente una prassi, che ha a che vedere con "l'occhio" dell'architetto. Manca, a completare il cerchio, l'oggetto della prassi:

Immagini sempre l'ARCHITETTO (l'Artista) per una finestra una persona al davanzale, per una porta una persona che la oltrepassi, per una scala una persona che la discenda, una che la salga, per un portico una persona che vi

sosti, per un atrio due che vi si incontrino, per un terrazzo una che vi riposi, per una stanza una che ci viva (Ponti 1957, 110).

Архитектор (художник) должен воображать для каждого окна человека на подоконнике, для каждой двери-человека, который через нее проходит, для каждой лестницы. Человека, поднимающегося и опускающегося, для каждого портика – задержавшегося там человека, для каждого вестибюля – двоих которые там встретились, на каждой террасе – отдыхающего, для каждой комнаты – живущих в ней (Мастера 1970, 439 *grassetti nostri*).

Con questa frase Kacnel'son chiude il capitoletto "l'architetto, l'artista" (in *grassetto la parola человек, 'uomo'*). L'occhio dell'artista è necessario perché costruisce la perfezione non già per lo strumento, ma per l'uomo, che è a centro della prassi, al centro dell'architettura. Saper vedere l'architettura, significa, quindi, saper vedere l'uomo in essa.

La visione umanistica dell'architettura è uno degli obiettivi verso i quali si muove la critica sovietica. Negli innumerevoli dibattiti sulle riviste e nelle pubblicazioni critiche (vedi Иконников 1972, Рябушин 1986, Косенкова 2013), a fronte della denuncia nei confronti dell'architettura del capitalismo, che non è stata in grado di risolvere i problemi sociali, l'obiettivo che si pongono gli architetti in Unione Sovietica è la città costruita per l'uomo. Una città socialista/umanista che deve fare i conti con i problemi dell'industrializzazione forzata, della produzione standardizzata, della crescita produttiva. E con questo si arriva alla teleguidata conclusione del discorso riassembleato di Ponti:

Non meccanizzazione d'una civiltà ma, come dice Sinisgalli, civiltà delle macchine (Ponti 1957, 186).

Не механизация цивилизации, но, как говорит итальянский инженер и поэт Синисгалли, «цивилизация машин» (Мастера 1970, 440).

E questo era esattamente il punto al quale volevano arrivare i sovietici, il punto con il quale si conclude, di fatto, la traduzione di *Amate l'architettura*. Il problema dell'autonomia dell'architettura si rivela così un tassello cruciale per riaffermare la centralità dell'uomo nella città socialista, e portarla a una modernità scevra dalle contraddizioni che

contraddistinguono le civiltà industriali capitaliste. Una civiltà delle macchine, appunto, i cui custodi sono gli architetti.

Cinquanta domande – ventiquattro risposte

In realtà l'antologia di *Amate l'architettura* si chiude con un estratto di ventiquattro domande dall'intervista "cinquanta domande-cinquanta risposte", che riassumono i temi scelti dal libro (ordine/disordine, architettura moderna e umanesimo, architettura e ingegneria, edilizia residenziale, rapporto con la tradizione) ed esclude tutti i capitoli successivi, meno strutturati, che aprono nuovi problemi e considerazioni e rendono il finale del libro completamente aperto e irrisolto.

Inaspettatamente, l'ultima domanda tocca un argomento non affrontato prima: "una scuola di architettura?", subito dopo le domande relative al rapporto con la tradizione:

una scuola esclusivamente moderna [...], una scuola dove l'insegnamento tecnologico sia perfetto [...], dove docenti edotti accompagnino con esegesi critiche ciò che gli allievi imparano dalle riviste, dalle cui pagine insegnano i grandi Maestri d'oggi (le classi dovrebbero essere aperte agli architetti operanti, lezioni per tutti: *universitas studiorum*) [...]; una scuola che attiri l'attenzione della città (Маггера 1970, 443, *traduzione e tagli infratesto nostri*).

Un'ipotesi di come dovrebbe essere la scuola che evidentemente sembra interessante agli autori sovietici.

Sull'edilizia popolare

Ma l'antologia di Ponti non finisce qui; a seguire, quasi come corollario, o applicazione pratica di quanto enunciato finora, è la traduzione di uno dei pochi contributi di Ponti sull'edilizia popolare, pubblicato sul numero di "Domus" del gennaio 1956 (Ponti 1956). Un articolo decisamente minore nell'ambito della produzione di Ponti, ma messo in primo piano in questa antologia. La traduzione è ancora più libera di quella di *Amate l'architettura*, e il testo è completamente riscritto e riassembleato prendendo frasi da punti diversi del saggio.

Мне не нравятся дома, выстроенные в ряд. Если я стою за стандартизацию отдельных элементов здания, то я абсолютно против строчной застройки, которая делает кварталы похожими друг на друга и все обезличивает. Поэтому если можно требовать стандартизации отдельных элементов, то в разложении домов, в их облицовке и окраске нужно оставлять больше свободы человеческой индивидуальности. Дома, выстроенные в строчку, оставляют отпечаток принужденности, неизбежной одинаковости, отсутствия человеческой индивидуальности. Дома, выстроенные в строчку, оставляют отпечаток принужденности, неизбежной одинаковости, отсутствия человеческой фантазии... в таких кварталах не живут, а существуют. Массовое строительство должно толкать архитекторов на поиски новых форм, цвета, дать им свободу фантазии. Оно должно помочь искоренению тех недостатков, которые имеются в нашей архитектуре, как, например, монотонность, серый цвет и т.п.

До сих пор по социальным признакам различаются фешенебельные кварталы и рабочие кварталы... я утверждаю еще раз, что цель массового строительства состоит в том, чтобы обеспечить каждому жилище со всеми удобствами, присущими современности. Не должно быть никакого различия по профессиональному и социальному признаку в массовом строительстве... жилищное строительство у нас, в том числе даже массовое строительство – не стандартизовано. Дело доходит до того, что мы не можем поставить стандартные лифты, лестницы, отопление, хотя обстоятельства настоятельно требуют этого [...] (Мастера 1970, 443).

Non mi piacciono le case, costruite in linea. Se sono per la standardizzazione degli elementi dell'edificio, sono assolutamente contro le edificazioni in linea, che rendono i quartieri simili l'un con l'altro e non li differenzia. Perciò, se si può esigere la standardizzazione di elementi, nella disposizione delle case, nelle loro facciate e nei colori bisogna lasciare più spazio all'individualità personale. Le case, costruite in linea, lasciano un'impronta di necessità, ineluttabile ineguaglianza, mancanza di fantasia umana... in questi quartieri non vivono, ma sopravvivono. L'edilizia di massa deve spingere gli architetti nella ricerca di nuove forme, colori, dare loro libertà per la fantasia. Dovrebbe aiutare a sradicare quelle carenze, che ci sono nella nostra architettura, come, ad esempio, la monotonia, il colore grigio etc.

Ancora oggi attraverso indizi sociali si distinguono i quartieri alla moda da quelli operai [...]. Io ribadisco ancora che lo scopo dell'edilizia di massa sta nel fornire a ogni abitazione tutte le comodità della contemporaneità. Non ci

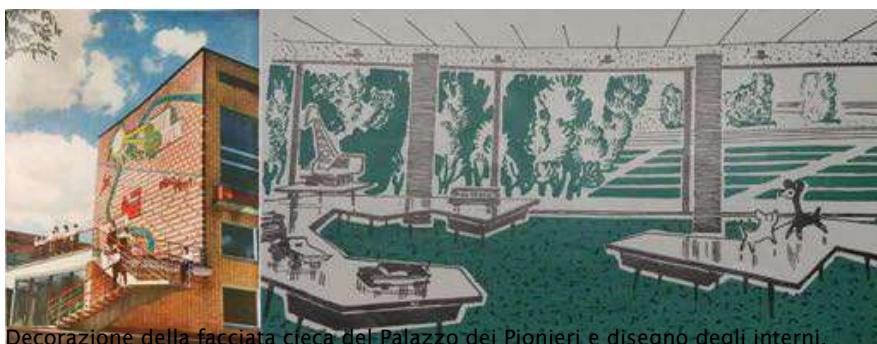
dovrebbe essere nessuna differenza fra l'edilizia professionale e quella sociale [...]. L'edilizia residenziale, anche quella di massa - non è standardizzata. Al punto che, non possiamo nemmeno installare ascensori standard, scale, riscaldamento, nonostante le circostanze richiedano questo (*traduzione nostra*).

Non è stato possibile fare un confronto puntuale inserendo le parti dell'articolo italiano originale perché si tratta di frasi totalmente disperse e scritte in un ordine diverso. Anche in questo caso, l'articolo, pulito dai riferimenti alla politica italiana e altre considerazioni, si sviluppa su una serie di precetti tipici dell'edilizia sovietica:

- la standardizzazione degli elementi costruttivi a fronte di una disposizione degli edifici libera e non standardizzata: ovvero la definizione di pianificazione aperta usata per i *microrayon* (grandi quartieri residenziali di espansione) in tutte le città dell'URSS;
- la libertà di permettere rivestimenti e facciate colorate liberamente al fine di dare un senso di individualità agli edifici. Altro tema, quello della decorazione delle facciate, frequentissimo in ambito sovietico;
- la critica alle contraddizioni dell'architettura nel sistema capitalista: un tema frequentissimo in tutte le pubblicazioni sovietiche.



Decorazione a tutta altezza del centro commerciale in Piazza Yunosti, Zelenograd, 1963-67. Architetti A. Kimotchkin, D. Lisichkin, B. Oskin (foto dell'autore).



Decorazione della facciata cieca del Palazzo dei Pionieri e disegno degli interni, Mosca, 1958-1961. Architetti V. Egerev, V. Kubasov, F. Novikov, B. Palui (foto da Архитектура СССР 1962/9).

Conclusioni

Come abbiamo visto, nel contesto sovietico l'opera di Ponti è stata completamente riletta e riscritta. Questa rilettura non ci aiuta a capire meglio Ponti, ma ci dice molto sugli architetti sovietici, sul loro modo di leggere l'architettura italiana, e in generale occidentale, e sulla temperatura culturale e ideologica in cui Ponti (una certa versione di Ponti) viene importata. Il lavoro dell'architetto viene raccontato solo nelle parti che sono ritenute interessanti per il pubblico sovietico, ovvero l'edilizia

sociale e i grandi palazzi per uffici. Vengono invece quasi completamente trascurati case private ed edifici religiosi.

Amate l'architettura, in traduzione, risulta manipolato in modo da sembrare più simile a un trattato di architettura che a un saggio di poetica e di teoria: le contraddizioni vengono eliminate, il discorso è reso in modo logico e sequenziale. I temi affrontati da Ponti sono ricontestualizzati in modo consonante rispetto al contesto architettonico sovietico. La prosa di Ponti, svuotata da tutti i suoi salti mistici, poetici e religiosi, parla il russo degli anni Sessanta.

Ma la censura politica del testo è solo il più superficiale e meno interessante dei livelli di lettura di Ponti nel contesto sovietico. Sarebbe troppo riduttivo bollare tutto il fenomeno di importazione della cultura architettonica di Ponti, e in generale italiana, come una copia non conforme, destinata alla pura propaganda. È più produttivo pensare che il tradimento del "Ponti italiano" produca un "Ponti sovietico", certamente diverso ma anche strettamente correlato al primo. Un "Ponti sovietico" che è ugualmente valido e legittimo al Ponti che studiamo oggi, se considerato in prospettiva storica. E non è forse un'operazione che lo stesso architetto milanese approverebbe, considerando la struttura aperta di *Amate l'architettura*?

Vista la scarsità di contatti e conoscenza del mondo occidentale e le grandi differenze culturali e professionali, il "Ponti sovietico" è l'unico che può essere letto, compreso e soprattutto fruito dagli architetti oltrecortina. E se qualcosa delle idee di Ponti è passato nella pratica, doveva necessariamente passare per questo filtro. In quest'ottica ha senso ricercare eventuali influenze e applicazioni dell'opera pontiana nell'architettura sovietica. A fronte di questa lettura, possiamo ritornare all'Introduzione e cercare di comprenderne le istanze:

Dietro la forma paradossale c'è una profondità di osservazioni. Queste lasciano intendere una sincera preoccupazione, enormemente interessata al destino dell'architettura come arte. I lavori teorici di Ponti hanno avuto il loro ruolo nell'allontanare i limiti tecnicisti dell'architettura europea occidentale degli anni '50 (Macrepa 1970, 431, *traduzione nostra*).

Il testo introduttivo sembra sia stato scritto in modo da avvicinare e far sentire le affinità fra Ponti e gli architetti sovietici, sia da un punto di vista biografico che di temi di ricerca. È questo l'atto di nascita del "Ponti sovietico". Si rivelano, nel non detto, i problemi che assillano gli architetti; primo fra tutti, quello dell'autonomia della loro disciplina di fronte a una crescita esponenziale del mondo dei tecnici.

L'interrogativo che si pone non è nuovo, ma diventa fondamentale e pressante in un contesto in cui intere città venivano costruite dal niente, quelle esistenti raddoppiavano la loro estensione, venivano prodotti e montati milioni di metri cubi di edifici residenziali prefabbricati, in misura superiore, all'epoca, rispetto a qualsiasi altra parte del mondo. Davanti alla seria minaccia della perdita di significato dell'architettura nella "meccanizzazione della civiltà" socialista, le parole "sinceramente preoccupate" di Ponti in *Amate l'architettura* suonano come un viatico per accompagnare l'azione degli architetti sovietici. Una via capace di riaffermare l'autonomia dell'architettura come "arte", di ritagliarne uno spazio di competenza, di ricucire il sogno modernista della città socialista con lo studio delle tradizioni, che mai abbandona la scuola sovietica. A questo si aggiunge una riaffermazione di regole dell'architettura, che non dipendono dalla tecnica, e una corrispondenza fra la l'etica e l'estetica dei manufatti. Nella rilettura di Ponti, i "limiti tecnicisti dell'architettura" sono messi in tensione dialettica con una visione umanistica dell'architettura, che è anche una visione etica, e che ben si associa con il sogno socialista dell'Urss degli anni Sessanta e Settanta. E la "civiltà delle macchine" proposta da Sinisgalli è una visione che si adatta benissimo a questo scenario.

Una lettura limitante, certo, ma che ci riporta al Ponti dei primi progetti editoriali della rivista "Domus" e al desiderio di poter unire tutto insieme nella "superarte", alla maniera della Sezession, dalla produzione industriale dell'arredamento e delle attrezzature alla pianificazione urbana, fino all'attenzione per i problemi dell'abitazione (di massa) e alla vita dell'uomo moderno: un Ponti spesso dimenticato nelle pubblicazioni occidentali, affascinate dalle questioni poste dal linguaggio architettonico e dalla forma finita.

Possiamo affermare che nel concreto l'eredità di Ponti abbia lasciato un segno nel modo di progettare dei sovietici? Ad oggi la ricerca storica non è in grado di rispondere a questa domanda, e forse non lo sarà mai, ma di certo, in alcuni atteggiamenti progettuali, possiamo scorgere alcune assonanze. Ad esempio, i grandi centri amministrativi costruiti a partire dalla metà degli anni Sessanta, come la prospettiva Kalinin (oggi Nuovo Arbat) o gli edifici alti a ridosso del centro di Mosca, dei quali si discute anche in rapporto con la città storica, come il ZDT (*Zentralny Dom Turista*, "Casa Centrale del Turista"), portano nel loro disegno e composizione temi che ricordano Ponti, sia da un punto di vista formale che nelle logiche progettuali. Facciate che sembrano ispirate dai progetti per il Grattacielo Pirelli e la fabbrica della Lancia. E vediamo sempre, almeno nelle intenzioni, il desiderio di mettere la figura umana al centro di queste composizioni.

Nell'architettura residenziale, l'uso del colore in alcuni quartieri come Zeleny Lug a Minsk, la pianificazione aperta e il consistente uso di decorazioni nelle facciate cieche, sembra rispettare i precetti dell'articolo sulle case popolari di Ponti. E ancora, l'integrazione strettissima fra arte e architettura che pervade tutto il costruito sovietico e che spesso lo differenzia dai suoi corrispettivi europei non è da sottovalutare in una prospettiva di influenza pontiana. Gio Ponti, opportunamente riletto e inscatolato in una precisa struttura di pensiero, diventa uno dei molti riferimenti utili per risolvere le numerose sfide e i compiti che l'architettura sovietica di quegli anni si era posta. E se è certo che i critici sovietici ci offrono un filtro di lettura assolutamente parziale e alterante di Ponti, proprio in questo, paradossalmente, dimostrano il valore della sua poetica anche in settori che poco sembrano avere a che fare con l'architetto milanese.

Resta, tuttavia, un punto irrisolto, che si problematizza intorno alla "forma paradossale": una critica che sembra appartenere al filone delle contraddizioni all'architettura del capitalismo, ma che lascia uno spiraglio verso il lirismo che comunque trapela nella traduzione di Ponti e che si percepisce anche nelle parole dei sovietici. Forse è semplicemente la classica simpatia per la cultura italiana, per la sincerità e la passione di Ponti, forse è di più; il desiderio di fare una architettura utile e "umanistica", ma che allo stesso tempo, se pure l'"Incanto dell'architettura"

è di fatto censurato nella versione sovietica, sia ancora in grado di incantare.



Il nuovo quartiere Zeleny Lug a Minsk in una cartolina del 1970.



Prospettiva Kalinin, oggi Nuovo Arbat, Mosca, 1961-1968. Architetti M. Posohin, A. Mnoyants, B. Thor, A. Zaitsev, V. Yegerev, D. Lisichkin, B. Oskin.



ZDT (*Zentralny Dom Turista*, “Casa Centrale del Turista”), il più grande albergo di Mosca, con 66 piani, la cui costruzione inizia nel 1970, in una cartolina e dopo una recente ristrutturazione.

Bibliografia

Anderson 2015

R. Anderson, *Russia: Modern Architectures in History*, Londra 2015.

Bagnato 2003

B. Bagnato, *Prove di Ostpolitik. Politica ed economia nella strategia italiana verso l'Unione Sovietica 1958-1963*, Firenze 2003.

De Magistris 2013

A. De Magistris, *Circostanze e fortune internazionali dell'ingegneria italiana*, in P. Desideri, A. De Magistris, C. Olmo, M. Pogacnik, S. Sorace (a cura di), *La concezione strutturale. Ingegneria e architettura in Italia negli anni Cinquanta e Sessanta*, Torino 2013.

Devos, Ortenberg 2015

R. Devos, A. Ortenberg, *Architecture of Great Expositions 1937-1959: Messages of Peace, Images of War*, Ashgate 2015.

Fava 2018

V. Fava, *Between Business Interests and Ideological Marketing: The USSR and the Cold War in Fiat Corporate Strategy, 1957-1972*, “Journal of Cold War Studies” 20 (2018), 26-64.

Meuser, Zadrin 2015

F. Meuser, D. Zadrin, *Towards a typology of soviet mass housing, prefabrication in the USSR 1955-1991*, Berlin 2015.

Novikov 2016

F. Novikov, *Behind the Iron Curtain: Confession of a Soviet Architect*, Berlin 2016.

Piretto 2018

G.P. Piretto, *Quando c'era l'Urss, 70 anni di storia culturale sovietica*, Milano 2018.

Ponti 1956

G. Ponti, *Sull'edilizia popolare*, "Domus" 314, 1 (1956).

Ponti 1957

G. Ponti, *Amate l'architettura*, Genova 1957.

Solopova 2020

N. Solopova, *La Préfabrication En Urss: Concept Technique Et Dispositifs Architecturaux*, Berlin 2020.

БСЭ 1969-1978

Большая Советская Энциклопедия (БСЭ), *Понти, Джо*, Mosca 1969-1978
[<http://bse.sci-lib.com/>]

Вяземцева 2019

A. Г. Вяземцева, *Советская архитектура в Италии и итальянская архитектура в СССР в 1920-1930-е годы: выставки, публикации, совместные проекты [Architettura sovietica in Italia e architettura italiana in URSS nel 1920-30: mostre, pubblicazioni, collaborazioni]*, Atti del Convegno, УДК 72.036 DOI 10.25995/NIITAG.2019.12.1.012.

Иконников 1972

A.В. Иконников, *Архитектура города. Эстетические проблемы композиции [L'architettura della città. Problemi estetici di composizione]*, Москва 1972.

Казакова 2013

О.В. Казакова, *Понятие «современность» в архитектуре «оттепели» - от этики к эстетике [L'idea di "contemporaneità" nell'architettura del Disgelo - dall'etica all'estetica]*, in О.В. Казакова (eds.), *Эстетика Оттепели [Estetica del Disgelo]*, Москва 2013, 161-174.

Карташова 1956

К. Карташова, *Железобетон в покрытиях зданий большого пролета [Il calcestruzzo nelle coperture a grande luce]*, "Архитектура СССР" 6 (1956).

Карташова 1956

К. Карташова, *Купола в зданиях общественного назначения [La cupola negli edifici di importanza pubblica]*, "Архитектура СССР" 11 (1958).

Кацнельсон 1961

Р.А. Кацнельсон, *Теория и практика в современной архитектуре Италии [Teoria e pratica dell'architettura contemporanea in Italia]*, "Архитектура СССР" 2 (1961).

- Кацнельсон 1962
Р.А. Кацнельсон, *Новейшая архитектура Италии [La nuovissima architettura dell'Italia]*, Москва 1962.
- Кацнельсон 1973
Р.А. Кацнельсон, *Архитектура Италии [Architettura dell'Italia]*, tomo 11, in В. Иконников, Москва (eds.), *Всеобщая история архитектуры [Storia universale di Architettura]*, 1973, 196-228.
- Косенкова 2013
Ю. Л. Косенкова, *Представления о «целостном организме города» в период изменения творческой направленности советской архитектуры [La concezione dell'«organismo complessivo della città» nel periodo dei cambiamenti artistici dell'architettura sovietica]*, in О.В. Казакова (eds.), *Эстетика Оттепели [Estetica del Disgelo]*, Москва 2013, 15-76.
- Крайняя 2013
Н.П. Крайняя, *Эстетика типовой застройки 1960-х гг. глазами ее проектировщика [L'estetica degli edifici tipici degli anni Sessanta attraverso gli occhi di un suo progettista]*, in *Эстетика Оттепели [Estetica del Disgelo]*, О. В. Казакова (eds.), Москва 2013, 76-81.
- Мастера 1970
Мастера архитектуры об архитектуре [I maestri dell'architettura sull'architettura], volume terzo, *Зарубежная архитектура конец XIX-XX век [Architettura oltrefrontiera fine XIX-XX sec.]*, redazione di А.В Иконников., И. Л. Маца, Г. М. Орлова, Москва 1970.
- Орел 2020
Е. Орел, *Программа переводов архитектурных трактатов эпохи Ренессанса во Всесоюзной Академии Архитектуры и ее место в системе высшего архитектурного образования СССР в 1930-е гг. [Il programma di traduzioni dei trattati architettonici di epoca rinascimentale nell'Accademia Pansovietica di Architettura e il suo posto nel sistema didattico di istruzione superiore architettonica nell'URSS degli anni Trenta]*, tesi di dottorato, Venezia 2020.
- Ремпель 1935
Л.И. Ремпель, *Архитектура послевоенной Италии [Architettura dell'Italia del Dopoguerra]*, Москва 1935.
- Рябушин 1986
А.В. Рябушин, *Гуманизм советской архитектуры [L'umanesimo dell'architettura sovietica]*, Москва 1986.

English abstract

This article describes the reception of Gio Ponti's architecture in soviet architectural culture after Stalin's death. The main part of this article is an analysis of soviet publications about Ponti between 1950-1975, with particular attention given to the translation of Amate l'architettura published in *Mastera architekturi ob arhitekture* (*Masters of architecture about architecture*). It is observed that Ponti's works and writings are heavily and carefully selected and modified according to soviet interests and thinking.

For example, no private villa or religious building is described in any of the publications regarding Ponti, instead, a great deal of attention is focused on his social housing in Harar street in Milano, which is generally considered in Western Europe as a minor work: Ponti's architecture is displayed as far as it concerns themes that are interesting for the soviet public, namely, social housing and office buildings.

Furthermore, a detailed comparison between Amate l'architettura and its Russian translation reveals how the text is manipulated in such a way it loses much of its poetical and contradictory features, and becomes more similar to a logical and sequential discourse. Furthermore, the themes of the Amate l'architettura are reassembled to fit within the contemporary soviet architectural debate: the role of architecture in a technological world. In a historical period where the immense industrialized mass housing development of Soviet Union was seriously menacing the existence of architecture as an independent profession, Ponti's words open a possibility for Soviet architects towards a new way, where the discipline is seen as an autonomous art, with specific competences, able to connect the socialist modernist dream with the study of architectural traditions, which are a very important feature of Soviet architectural education.

Ponti's idea of humanism in architecture and the notion of "Civiltà delle macchine" are well suited to Soviet modern conception of the city. Although is very difficult to define a physical influence of Ponti's architecture in specific Soviet architectural objects, nevertheless, there are some planning and aesthetic approaches that suggest a connection, such as The Zeleny Lug district in Minsk, the New Arbat complex in Moscow, and the ZDT building in Moscow.

The incorrect translation of Gio Ponti appears to be somehow necessary to make it understandable and applicable in the soviet context.

keywords | Gio Ponti, Soviet Modernism, Amate l'architettura, P. A. Кацнельсон, *Mastera архитектуры об архитектуре*.

*La Redazione di Engramma è grata ai colleghi - amici e studiosi - che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.
(v. Albo dei referee di Engramma)*



la rivista di **engramma**

settembre **2020**

175 • Gio Ponti. Espressioni

Editoriale

Francesca Romana Dell'Aglio, Anna Ghiraldini

Architettura e paesaggio

Lucia Miodini

1 villa, 3 alberghi

Fernanda De Maio

L'invenzione dello spazio nella Scuola di Matematica di Gio Ponti (1932-1935)

Guia Baratelli

Chungking Crossing: Gio Ponti's Forgotten Projects for Daniel Koo in Hong Kong (1963)

Emily Verla Bovino

Gio Ponti: "con la costruzione daremo la casa arredata"

Maria Teresa Feraboli

Il filo di spago del grattacielo italiano

Serena Maffioletti

Autilia e Colorado Dream

Anna Ghiraldini

Villa Planchart a Caracas

Andrea Canziani e Sara Di Resta

La rilettura di Ponti nelle pubblicazioni sovietiche

Christian Toson

"Domus" e le altre

Michela Maguolo

"Bellezza" della vita italiana

Cecilia Rostagni

Corrispondenza di linee

Francesca Romana Dell'Aglio

Lina Bo (Bardi) e l'aura di Gio Ponti

Sarah Catalano

Una favola americana

Valeria Casali

A memoir of Gio Ponti

Joseph Rykwert