



HAL
open science

En quête d'identité : 1920-1960, Gio Ponti et la définition du stile italien

Kelly Retailleau

► **To cite this version:**

Kelly Retailleau. En quête d'identité : 1920-1960, Gio Ponti et la définition du stile italien. Architecture, aménagement de l'espace. 2017. dumas-01658177

HAL Id: dumas-01658177

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01658177>

Submitted on 7 Dec 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



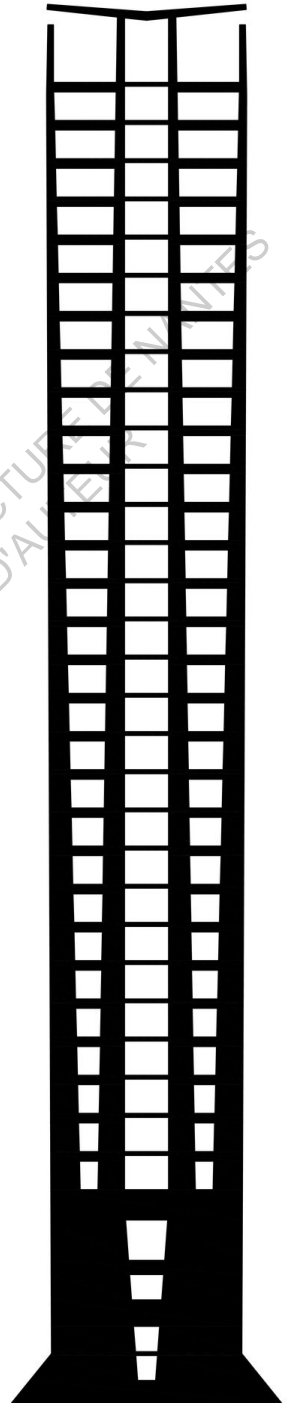
Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE ET D'URBANISME
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTRES

EN QUÊTE D'IDENTITÉ

1920 - 1960

Gio Ponti et la définition du *stile* Italien



Kelly Retailleau

Kelly Retailleau

EN QUÊTE D'IDENTITÉ

1920 - 1960

Gio Ponti et la définition du *stile* Italien

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Sommaire	Préface	7
	Introduction	9
	I - ENTRE TRADITION ET MODERNITÉ	
	1. La rupture avec le passé: avant-gardes et naissance du rationalisme	17
	2. L'influence du Régime fasciste sur l'architecture italienne	29
	3. Milan, le cœur de la quête	41
	II - LA RECHERCHE D'UNE SIGNATURE	
	1. <i>La Casa all'italiana</i> : Gio Ponti et le renouvellement de la sphère domestique	59
	2. <i>L'estetica del lavoro</i> : une nouvelle thématique pour l'affirmation de l'italianité	73
	3. <i>Mediterraneità</i> : la redécouverte de l'architecture spontanée, entre relativisme culturel et art de vivre.	87
	III - UNE NOUVELLE VOIE POUR L'ITALIANITÉ	
	1. Un nouveau souffle: Une reconstruction physique et spirituelle	105
	2. La Pirelli, une nouvelle vitrine pour la modernité	121
	3. La définition d'un <i>stile</i> : l'envolé du Design Italien	137
	Conclusion générale	157
	Remerciements	165
	Bibliographie	167
	Iconographie	173

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Ce mémoire a été motivé par une année vécu à Milan lors de ma première année de master en architecture. La découverte de cette ville et de l'Italie m'a fait prendre conscience que l'Histoire d'un pays se lit à travers ses murs. L'architecture est le reflet d'une culture, c'est un livre ouvert sur le passé bien qu'elle fasse partie intégrante du présent. Milan n'est pas une ville d'Italie comme les autres. Elle retranscrit une histoire bien plus ressentie que Rome ou Florence. C'est une ville en ébullition, qui n'a jamais perdu de son dynamisme depuis la révolution industrielle. Capitale du design et de la mode, elle a un grand pouvoir d'attraction sur les pays d'Europe. Milan peut paraître rustre, provoquante, ou arrogante au premier abord. En réalité, elle cache derrière ses grandes façades lisses un monde débordant de créativité, à pointé de la technologie, à l'esprit grand ouvert, prêt à rendre l'impossible possible. Cette ville ancrée dans le présent n'en oublie pas pour autant son passé. Le XXème siècle a été un siècle décisif, elle a subit de grands bouleversements. Elle a été le terrain de nombreux évènements. Fortement touchée après la Seconde Guerre Mondiale elle a su se relevé encore plus forte. Image de l'Italie moderne, son histoire nous replonge dans les années du régime fasciste jusqu'au miracle économique des années 1960. Ville de tous les possibles elle a permis à de nombreux architectes de s'exprimer. Terrain d'expérimentation et de diffusion du savoir-faire italien, elle fût le lieu de prédilection de l'affirmation de l'architecture italienne. L'Italie du XXème siècle en quête d'identité, à trouver à Milan la définition de l'italianité. En conséquence, ce mémoire, divisé en trois parties, nous permet dans un premier temps de faire un retour historique sur la première moitié du XXème siècle afin de replacer le contexte politique, social et culturel de Milan et d'Italie. Dans un deuxième temps, il vagabonde entre les réflexions soulevées des années 1930 jusqu'à la Seconde Guerre Mondiale et nous révèle un pays tiraillé entre ses traditions et l'envie de se moderniser. Enfin, des années de

reconstruction jusqu'aux années 1960, Milan fût le siège de la croissance spectaculaire de la production italienne, et la vitrine du design italien. Ce mémoire est un objet subjectif dans le sens où les sujets traités ont été choisis par importance historique mais également par sensibilité personnelle. L'Histoire est vaste, et l'histoire de l'architecture du XXème en Italie et à Milan est très dense, ainsi certains sujets n'ont pu être traités. Cependant, il essaie de donner un aperçu des problématiques et une ambiance générale des événements. En somme, les références utilisées sont pour la plus part des écrits en italien, ainsi ce mémoire regorge de citations italiennes. Cependant, elles sont toutes expliquées d'une manière ou d'une autre dans la rédaction des chapitres.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

L'Italie, le pays de la *Bella Vita*, celui de la joie de vivre, de la générosité et des balades en Vespa, est une nation à l'histoire singulière et faite de nombreux rebondissements. Point de départ de la culture européenne, il est intéressant de comprendre comment l'Italie du XXème siècle a été tiraillée entre la volonté de faire valoir sa tradition, dans un contexte de répression totalitaire, tout en essayant de suivre la dynamique des pays européens.

Jusqu'en 1913 l'Italie mettait en place ses premières réformes sociales et subissait une forte croissance économique due à un développement industriel important. Son architecture de la fin du XIXème siècle est caractérisée par un éclectisme ornemental. Les avant-gardes du début du siècle suivant ont cherché à rompre avec cette architecture d'artifice en proposant des formes géométriques épurées. La Première Guerre Mondiale arrêta subitement l'approfondissement de ces premières réflexions. De 1919 à 1921, les luttes des travailleurs et des paysans, la réaction des classes moyennes, le glissement des propriétaires fonciers et des industriels vers le fascisme, définissait le *Bienno Rosso*. L'augmentation de la violence jusqu'en 1922, a permis au régime totalitaire de Mussolini de s'installer au pouvoir. Il menait une politique d'« épuration » des opposants, comme le meurtre de Matteotti, ou encore l'arrêt de Gramsci en 1926. Il supprima une grande partie des libertés politiques et syndicales. Son programme économique et social était inspiré du principe de la « soppressione della lotta di classe ». ¹ La fermeture des frontières et une propagande diffusée à outrance mettaient à distance le pays du reste de l'Europe. Mussolini voulait faire de Rome une ville moderne et une vitrine de la grandeur de son parti. C'est alors qu'il va mettre en place de grands travaux afin de percer des avenues pour lier les différents monuments et leur donner plus de

1 MAZZOCCHI 28/78 Architettura. Cinquanta anni di architettura italiana dal 1928 al 1978. Editorial Domus: Milan, 1979, 219p

visibilité. Les autres grandes villes italiennes, comme Milan ou Bologne, ont aussi été touchées par la violente politique urbaine du régime.

Dans le même temps, les architectes italiens cherchaient à élaborer les règles qui permettraient de caractériser l'architecture du pays. La production architecturale des années 1920 jusqu'aux années 1960 a été principalement dédiée à la définition de «l'italianité». Alors que, des pays comme la France ou l'Allemagne avaient déjà leur maestro, Le Corbusier et Mies Van Der Rohe, l'Italie redoublait d'efforts pour rayonner sur la scène européenne. Bien qu'il apparut tardivement par rapport aux autres pays d'Europe, le mouvement rationaliste se développait. Il s'est manifesté avec deux idées principales : la volonté de faire émerger une culture industrielle mais tout en étant dans une certaine continuité de l'architecture classique. Sous le régime fasciste l'architecture était un objet de propagande. De nombreuses commandes publiques ont été lancées en même temps que la croissance de l'Etat. Mussolini était très impliqué dans les débats culturels. Il se servait de l'architecture pour théâtraliser le régime, montrer sa grandeur, son influence, et diffuser son idéologie. Outre les nouveaux courants architecturaux et le regroupement d'architectes comme le Gruppo 7 ou encore le MIAR, la fin des années 1920 a été marquée par l'apparition de deux magazines très importants en Italie: *Casabella* et *Domus*. Ces magazines retracent tous les grands moments de l'architecture italienne de 1928 à aujourd'hui.

Gio Ponti, à l'origine de la revue *Domus*, est un des protagonistes principaux de l'architecture italienne du XXème siècle. Bien que souvent considéré en marge des mouvements, il fut très investi dans la promotion de la production italienne en termes d'architecture et de design. Influencé par des architectes tels que Palladio, Borromini, Le Corbusier, Mies Van der Rohe, Gropius ou encore Nervi, il dédia sa carrière à la définition du stile italien. La première partie de son travail était orienté vers des recherches liées à la sphère domestique, notamment avec la *casa all'italiana*. Il s'intéressa également à la *Mediterranéità* en collaboration avec Bernard Rudofsky. La modernité, le style, le goût, était au cœur de son travail. Après la Seconde Guerre Mondiale

il développa le plan en diamant, la forme finie, ainsi que des principes de modularité et de flexibilité avec la disparition des cloisons. Les inventions formelles et structurelles étaient à l'image de ses projets. Son évolution stylistique est due aux différentes manières qu'il a eu de concevoir l'intérieur de ses bâtiments : au départ pensé comme une organisation d'espaces successifs, il s'orienta ensuite vers une organisation d'ambiance distribuée selon leur fonction. La réflexion autour de la maison était centrale dans la carrière de Ponti ainsi que dans l'idéologie mussolinienne: elle était le lieu d'habitation et d'éducation de la famille italienne. Gio Ponti s'est emparé de cette politique sociale fasciste pour faire de la maison un lieu privilégié sur lequel il fondait la réforme de la modernité italienne. L'architecte a cherché à trouver un juste milieu entre les politiques sociales du régime et le débat européen sur la maison minimum et rationnelle, grâce aux concepts qu'il développait sur la lumière, les couleurs, le mobilier... Alors que l'après-guerre était orienté vers l'économie d'espace et d'argent afin de pouvoir loger tout le monde, Ponti est l'un des seuls à ne pas perdre la dimension « sociale » de l'habitat. Le contexte économique poussait à l'uniformisation de l'espace habité et à la standardisation basée sur un modèle répétitif. Cependant, l'architecte cherchait à donner aux habitants la possibilité d'exprimer leur subjectivité dans les espaces d'habitations. Il montrait qu'il était possible de construire en alliant économie, individualité, diversité, et confort. L'architecture de Ponti était fonctionnelle, elle suivait des règles urbaines, et s'appropriait les nouvelles technologies tout en gardant la place de l'homme au centre de ses propos. Pour lui l'architecture était un art, elle faisait partie de l'Art. Cet aspect plus créatif et émotionnel faisait la particularité de son l'architecture et traduisait la diversité et l'inventivité de son travail.

Giovanni Ponti est né à Milan en 1891 et est mort en 1979 à 88 ans dans la même ville. Il était un architecte solitaire et indépendant. Il ne s'intéressait ou s'appropriait un mouvement seulement s'il le souhaitait et non par mode ou devoir. Il passait d'une réflexion à une autre sans en être prisonnier. Très proche du Novecento au début de sa carrière, il glissa vers le rationalisme dans les années 1930, cependant il n'a jamais réellement fait partie d'un mouvement.

Ponti est caractérisé par son éclectisme. L'évolution de son architecture n'est pas progressive et logique, elle se traduit par une succession de réflexions multiples et variées.

« Il était l'un des italiens les plus connus de son époque et on lui vouait dans sa ville natale Milan, une admiration qui faisait de lui un personnage presque mythique. En raison de son talent éclectique et de sa créativité intarissable, Ponti aurait dû immédiatement occuper les tout premiers rangs parmi les grands noms de l'architecture moderne. Esprit indépendant et, en même temps, élément médiateur entre modernisme et traditionalisme, Ponti fini par se trouver pris entre deux fronts et faillit même être mis à l'écart. » ²

Il commença sa carrière non comme architecte mais comme directeur artistique de La Richard-Ginori de 1923 à 1930. Cette entreprise de céramique a été métamorphosée par le jeune Ponti, dans laquelle il a développé l'idée de qualité de la production industrielle. Il était, dès son entrée dans le monde professionnel, impliqué dans le design et sa promotion. Ses premiers édifices comme l'immeuble via Randaccio à Milan en 1925 ou la maison de L'ange Volant, marquaient encore l'influence des académistes (néo-classiques) et l'éclectisme de l'avant-guerre, cependant leurs intérieurs étaient déjà très fonctionnels et modernes. Il créa en 1928 la revue *Domus*. Elle lui a permis d'étendre son influence sur l'évolution de l'architecture en Italie. Alors que dans les années 1920 Ponti était proche des Novecento, au début des années 1930 la revue a laissé une large place au débat sur la méditerranéité, et la notion d'italianité, défendu par les rationalistes. La réalisation de ses domus était à l'image de ses réflexions du début des années 1930. Il conçut la « casa tipica » comme une déclinaison de la « casa di serie ». Les domus ont permis la diffusion d'innovations en ce qui concerne la distribution et les usages. De plus, ce fut une époque décisive pour Ponti. Devenu enseignant à l'école polytechnique de Milan, il mettait fin à sa collaboration avec Lancia en 1933, et se rapprocha des ingénieurs Antonio Fornaroli et Eugenio Soncini. Ses réflexions se portèrent alors sur la définition du mouvement moderne italien qui selon lui devait s'appuyer sur l'identité culturelle du pays. En 1933, il organisait la Ve

² ROCCELLA Graziella. Gio Ponti 1891 – 1979, La légèreté de la matière, Taschen, Paris 2009, 96p

Triennale de Milan. En 1923, naissait à Monza la première Biennale : une exposition internationale d'arts décoratifs, qui avait pour objectif de stimuler les relations entre industries, art et société. L'exposition avait pour support toutes les formes d'arts et d'expressions créatives, intimement liées aux évolutions sociales et au développement économique. En 1933, la Biennale de Monza se déplaçait à Milan et devenait la Triennale de Milan, sous la direction de Gio Ponti. La scuola di Matematica à Rome et l'immeuble de la Montecatini à Milan sont les deux grandes réalisations de l'architecte avant la Seconde Guerre Mondiale. Elles reflétaient l'évolution de Ponti vers une architecture plus rationnelle qui mettait à distance la sphère domestique.

Pendant les années de guerre, il s'est concentré sur la peinture et l'écriture. En outre, il créa un nouveau magazine intitulé « Stile » et publia la première édition de son célèbre livre « L'architettura è un cristallo ». Les années 1950 ont été marquées par d'importantes commandes publiques et internationales (Ministère du développement en Irak, réaménagement de la ville de Bagdad et Islamabad au Pakistan). C'est également à cette période qu'il développa son concept de la forme finie. Ses deux œuvres phares de cette période sont la Tour Pirelli à Milan et la Villa Planchart à Caracas. Il continuait également son travail lié à la production artisanale et industrielle grâce aux Triennales, et introduisait un nouveau monde culturel du projet : « il disegno per l'industria ». Avant la guerre Gio Ponti avait plutôt une position équidistante entre le rationalisme et le classicisme. Cependant, après la guerre, il prit conscience des potentialités du design et devenait « suggeritore, promotore, stimolatore » de toutes les manifestations culturelles et institutionnelles. C'est pour cela qu'il est perçu comme le promoteur du «Made in Italy», le créateur du design ou encore celui qui a contribué à définir « l'identité industrielle » italienne.

Ainsi, la volonté de définir une nouvelle voie pour l'architecture italienne a été initiée après la première guerre mondiale et s'est prolongé jusqu'au boom économique des années 1960. La recherche d'une définition pour l'italianité a été traversée par différents mouvements et de nombreuses thématiques, représentés par Ponti. Il est intéressant de

comprendre le contexte et les lieux d'action de cette quête d'identité. De plus, les multiples acteurs et les réflexions transversales sont au cœur des bouleversements sociaux, économiques et politiques du XXème siècle. Ainsi, nous vous proposons une relecture de l'histoire de l'architecture italienne entre 1920 et 1960 à travers le travail de Gio Ponti, afin de comprendre les enjeux que soulèvent les réflexions principales liés à cette recherche. En outre, nous révélerons l'ascension du design italien sur la scène internationale : grâce à quels moyens Ponti a réussi à faire reconnaître la qualité de la production italienne, en termes d'architecture et de design industriel dans le monde.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE LYONS
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

I - ENTRE TRADITION ET MODERNITÉ

1. La rupture avec le passé: avant-gardes et naissance du rationalisme

L'Italie du XXème siècle a été marquée par de nombreux évènements et rebondissements politiques, sociaux, économiques et culturels. Bien qu'au début du siècle le pays s'endormait en termes d'évolution architecturale, la fin des années 1920 promettait de grands bouleversements. Alors que Mussolini arrivait au pouvoir en 1922, l'Italie aspirait déjà à un nouveau souffle afin de rayonner sur la scène européenne. Pendant que le régime fasciste s'installait, le Novecento, mouvement actif principalement dans la région Lombarde, était à l'initiative des premières innovations. Ce mouvement naissant après le style *Liberty* et le Futurisme du début du XXème siècle, a été influencé par Giorgio de Chirico, un peintre métaphysique italien. En effet, après la première guerre mondiale, le style *Liberty*, l'équivalent de l'Art Nouveau, semblait être dépassé avec ses motifs floraux et ses lignes sinueuses. Cependant, les projets futuristes, jamais réalisés, de Sant'Elia ont eu une résonance en Italie et en Europe tout au long du XXème siècle. Les avant-gardes brusquement arrêtées par la Première Guerre Mondiale, ont fait naître le besoin d'un « retour à l'ordre » en s'éloignant d'un art éclectique qui caractérisait le début du siècle. Le tout étant nécessaire pour construire la « nuova architettura ».

Le terme Novecento était tout d'abord lié à la peinture et à la littérature. Au lendemain de la guerre, le besoin de retrouver des choses simples et élémentaires étaient très présent en Italie. Dans ce contexte, un groupe d'architectes, Giuseppe de Finetti, Mino Focchi, Emilio Lancia, Giovanni Muzio, et Gio Ponti, se sont réunis dans le but de réinterpréter le langage de l'architecture traditionnelle nationale. L'idée était d'actualiser l'architecture classique. Cependant, le Novecento ne faisait pas seulement l'analogie avec l'architecture antique, il définissait aussi un état d'esprit, voulu hors des facteurs temporels. En 1922, le fondateur du Novecento architectural, Giovanni Muzio, proposait une

architecture monumentale, sévère, aux qualités urbaines notables. La « Ca'Brutta » à Milan est sa réalisation la plus significative. Elle promeut, grâce à la pureté de ses formes, un retour à l'architecture classique, en opposition à toute forme d'éclectisme. Cette reconquête du classicisme traduit, entre autre, l'attachement des Italiens à leurs origines, c'est alors que nous ne parlons plus seulement d'un « retour au classicisme », mais plus précisément d'un retour « au Classicisme italien ». Muzio avait la volonté de réunir les architectes italiens afin de créer « una vera nuova architettura ». Il prônait la régularité et la pureté des volumes, et s'appuyait sur des savoir-faire mêlant le passé et le futur. Le Novecento a toujours démontré son équilibre entre la modernité et la tradition. La disparition des corniches ou des démarcations en façade entre les différents niveaux, ainsi que la symétrie, faisaient partie des caractéristiques propres au mouvement. Les façades prenaient alors une toute autre dimension, leur force est due à l'agencement des volumes, et non à leur décoration. D'ailleurs, tout élément considéré comme superflu était retiré. Nous parlons ainsi de géométrie et de couleurs élémentaires. Les surfaces étaient



1. La Ca' Brutta de Muzio, via Moscova à Milan.

lisses, et seules deux ou trois couleurs différentes étaient à l'origine de l'harmonie générale du bâtiment.

Les principaux architectes du Novecento milanais sont Andreani, Portaluppi, Mezzanotte, Lancia, Ponti, Alpagò Novello, Buzi, Cabiati, Fiocchi, Greppi, et Gigiotti Zanini. Ils ont tous expérimenté, à leur manière, la réinterprétation des ordres classiques (colonnes, arcs, frontons) en y intégrant les nouvelles exigences esthétiques, technologiques et économiques. Cependant, le Novecento n'est pas un mouvement comme les autres, il ne réunit pas une école. Le regroupement de ces architectes s'est fait principalement par l'utilisation des matériaux et des techniques de construction. En effet, leur production, bien qu'elles se recoupent sur certains points, demeurent très différentes. Nous pouvons, par exemple, noter la Casa Rasini de Gio Ponti et Lancia, près du grand Palazzo della Società de Portaluppi, Corso Venezia à Milan. En outre, leur architecture s'inspire principalement de l'« Ottocento Lombardo » (l'architecture lombarde du XIX^{ème} siècle) et de Palladio.

Dans ce climat de médiation, entre tradition et modernité, naissait le « Gruppo 7 » en 1926, fondé par Giuseppe Terragni, regroupant les architectes Sebastiano Larco, Guido Frette, Carlo Enrico Rava, Adalberto Libera, Luigi Figini et Gino Pollini. A l'initiative du groupe, une volonté de combiner les valeurs nationalistes du classicisme italien et la logique structurelle de l'industrialisation. Ils prônaient également que l'architecture ne pouvait plus « essere individuale » et subjective, mais qu'elle devait faire appel à la logique et à la rationalité. Autrement dit, ils voulaient créer une synthèse entre le Novecento de Muzio et le langage moderne de Le Corbusier, ou plus généralement du Futurisme. Terragni reprit les idées développées par Antonio Sant'Elia, notamment l'utilisation brute des matériaux, le rêve d'une ville hautement industrialisée, mécanisée, où tous les éléments qui la composeraient seraient interconnectés et intégrés à l'ensemble:

« Sentiamo di non essere più gli uomini delle cattedrali, dei palazzi, degli arengari; ma dei grandi alberghi, delle stazioni ferroviarie, delle strade immense, dei porti colossali, dei mercati coperti, delle gallerie luminose, dei rettifili, degli sventramenti salutari. Noi dobbiamo inventare



2. La Casa Rasini de Gio Ponti, Corso Venezia à Milan.

e rifabbricare la città futurista simile ad un immenso cantiere tumultuante, agile, mobile, dinamico in ogni sua parte (...) »³

L'objectif étant le renouvellement du langage architectural, porté par des idées révolutionnaires, qui en Italie, ne rompent pas avec celles du passé, mais les transforment. Le *Gruppo 7* a principalement défendu ses idées à travers trois articles publiés dans la revue *Rassegna Italiana* en décembre 1926, et en février et mars 1927. Dans l'un de ces articles ils écrivaient:

« La jeunesse d'aujourd'hui a en commun le désir de lucidité, de sagesse. (...) Nous ne voulons pas quant à nous rompre avec la tradition ; c'est la tradition qui se transforme et revêt des aspects nouveaux, sous lesquels peu sont ceux qui la reconnaissent. La nouvelle architecture, l'architecture véritable, devra découler d'une stricte fidélité à la logique, à la rationalité... »⁴

L'architecture de Terragni, leader du groupe, se traduit par une géométrie rationnelle, souvent organisée autour d'une

³ Sant'Elia. Manifesto dell'architettura futurista. Milano, 1914

⁴ DANESI, PALETTA. 1919-1943 Rationalisme et architecture en Italie. Edition française. Paris: Electa, 1977, 212p



3. Palazzo della Società de Portaluppi, Corso Venezia à Milan.

cour ouverte, d'un atrium ou d'une salle centrale. Il utilisait des matériaux tels que le verre et le béton armé. Ses bâtiments avaient généralement un caractère monumental, et étaient munis d'un socle sur lequel venait se poser une structure fine. La perte de repère, liée à la transparence et aux influences métaphysiques se retrouve dans ses réalisations. En 1927, Terragni réalisa « l'officina per la produzione del gas » et « la fabbrica dei tubi di acciaio », deux bâtiments s'inspirant directement du travail de Walter Gropius, notamment de son pavillon à l'exposition du Werkbund de Cologne en 1914, et des réalisations du Bauhaus à Dessau. L'architecte italien décompose ses bâtiments en volumes unitaires fonctionnels. Il travaille par agrégation afin de ne pas s'enfermer dans un volume global. L'année suivante, Terragni s'affirmait sur la scène nationale avec son bâtiment de logements « Novocomum » à Come. Ce dernier représente le premier bâtiment rationaliste d'Italie. Long de soixante-trois mètres et s'élevant sur cinq étages, son plan est dessiné en peigne et sa structure est un squelette en béton armé. L'innovation que porte cette architecture, n'est pas due à la typologie du plan, qui demeure traditionnel, mais apparaît dans le traitement des angles de la façade principale.

« Mentre gli angoli dell'edificio avrebbero dovuto essere rinforzati in accordo con il canone classico, essi erano drammaticamente troncati in modo tale da lasciare a vista dei cilindri di vetro, il cui coronamento era costituito dal massiccio peso della soletta superiore aggettante e il cui nesso all'interno della composizione era dato dagli sporti dei balconi al terzo piano e dalla massa del secondo piano. » ⁵

En 1930, les membres du *Gruppo 7*, intègrerons, en même temps que sa création, le MIAR (Movimento Italiano per l'Architettura Razionale). L'architecture rationaliste devient alors l'architecture officielle de Mussolini. Cependant, ce mouvement fut de courte durée. En effet, l'architecture rationaliste n'était pas approuvée par tous les architectes italiens et la population italienne n'était pas encore réceptive à ce nouveau langage. La seule réalisation du MIAR fut la «Casa Elettrica» pour la IVème Biennale de Monza en 1930. Les biennales de Monza, qui deviendront les Triennales de Milan sont le reflet des dernières réflexions et innovations italiennes en termes de design industriel et d'art décoratif :

« L'italianità in queste manifestazioni sarà raggiunta con l'adeguamento della costruzione al clima nostro ed all'italiano modo di vivere moderno e con l'apporto che un gusto ricco di classica cultura ed educazione recherà nella sistemazione interna ed in una armonia esterna » ⁶

La Casa Elettrica a été commissionnée par la société Edison, en collaboration avec Figini, Frette, Libera, Pollini et Bottoni. Elle avait pour objectif d'une part, de présenter tous les nouveaux objets électriques servant à la maison, et d'autre part, promouvoir un style architectural moderne lié aux nouvelles techniques de construction et de l'habitation.

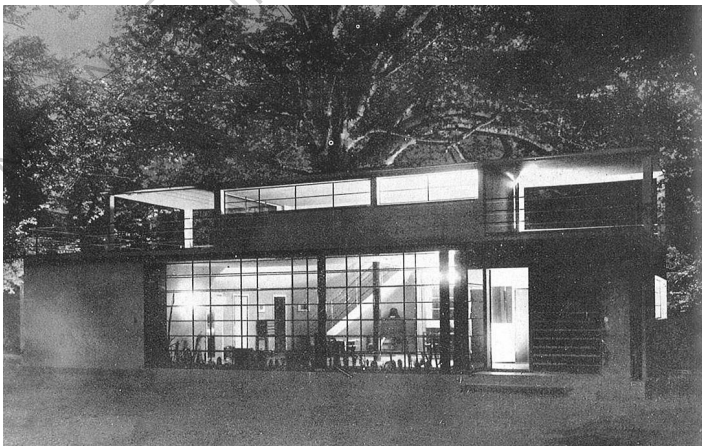
« Esperienze come queste, che una grandissima Società Italiana, la Edison, ha voluto munificamente patrocinare, hanno un reale valore dimostrativo e rispondono in pieno ad uno dei concetti anticipatori che sono propri di una esposizione dalla quale deve derivare il beneficio delle nostre arti moderne, l'informazione critica e l'educazione del visitatore.»⁷

⁵ FRAMPTON Kenneth Giuseppe Terragni e l'architettura del Razionalismo italiano 1926-1943. In: Storia dell'architettura moderna. Zanichelli editore: Bologna, 1993, 454p

⁶ PONTI Gio. La "casa elettrica" alla triennale di Monza. Presentata dagli architetti Luigi Figini, Guido Frette, Adalberto Libera, Gino Pollini del Gruppo 7 di Milano e Piero Bottoni di Milano. In: *Domus*. n°32. Août 1930.

⁷ *Ibid.*

La Casa Elettrica représente une des explorations les plus avancées du design de la maison moderne en Italie durant le période fasciste. Détruite quelques mois après son inauguration, cette maison affirmait la position du MIAR et leur volonté de s'éloigner de la conception architecturale traditionnelle. Etant considérée comme une expérimentation, la critique était au départ dubitative : ce bâtiment est-il à l'image de l'art italien ? Il est aujourd'hui perçut comme un exemple d'architecture rationaliste. De grandes surfaces, l'utilisation de pilastres, de matériaux industriels et du béton armé font de ce pavillon, un exemple de ce que la maison à l'italienne aurait pu devenir. A la fois maison et espace d'exposition pour le design industriel et les arts décoratifs, elle possédait un plan clair et lisible. Les références à l'architecture Corbuséenne étaient bien présentes : plan libre, structure poteaux-dalles, fenêtres en bandeaux et continuité entre l'extérieur et l'intérieur. Le pavillon au plan rectangulaire possédait un étage entièrement occupé par une terrasse panoramique, en partie couverte sur l'escalier. L'entrée était marquée par un débord de toit près d'une grande baie vitrée, faisant office de serre. Les murs de la maison disparaissaient, ils se transformaient, s'ouvraient sur



4. La Casa Elettrica de Figini, Frette, Libera Pollini et Bottoni à la IV biennale de Monza en 1930.

le paysage environnant. Les fenêtres, elles, apparaissaient telles des tableaux lumineux horizontaux, variables ou en mouvement.⁸ La serre, accueillant des plantes grasses, était autant un filtre qu'un miroir. Elle faisait la synthèse entre l'extérieur et l'intérieur, comme objet de communication et d'échange entre le bâtiment et son environnement. La Casa Elettrica a été appréhendée comme un paysage artificiel à l'intérieur d'un paysage naturel. De la même manière, l'aménagement intérieur dessiné par Figini et Pollini, a été pensé comme un paysage, tout en y intégrant les objets de l'exposition tels que des lampes, de l'électroménager...

Lors de la troisième exposition du *Gruppo 7*, à la galerie du critique d'art Pietro Maria Bardi, en 1931 à Rome, ce dernier écrivait dans son « Rapporto sull'Architettura (per Mussolini) » que l'architecture rationnelle était l'unique expression des principes révolutionnaires fascistes, et le MIAR affirmait : « Il nostro movimento non ha altra consegna che di servire Mussolini »⁹. Cependant, seulement trois semaines après l'exposition, le Syndicat National des Architectes, influencé par Marcello Piacentini,

8 La Casa Elettrica. Gruppo 7 con Piero Bottoni. ArchiDiap. 13 octobre 2014. Disponible sur <http://www.archidiap.com/opera/la-casa-elettrica/> [Consulté le 1 mai 2015]

9 FRAMPTON Kenneth. Giuseppe Terragni e l'architettura del Razionalismo italiano 1926-1943. In: Storia dell'architettura moderna. Zanichelli editore: Bologna, 1993, 454p



5. La Casa del Fascio de Terragni à Côme

a déclaré publiquement que l'architecture rationaliste était incompatible avec le mouvement faciste. C'est alors que Piacentini, architecte italien, est devenu le fondateur du nouveau style du parti: le « Stile Littorio ». Ce langage architectural pris forme en 1932 quand Piacentini projeta le nouveau siège de l'université de Rome.

La même année, Terragni finissait la «Casa del Fascio» à Come. Ce bâtiment est, aujourd'hui, le symbole du rationalisme Italien. Les premières recherches pour la Casa del Fascio, ont commencé en 1928 sur la base du palais traditionnel italien. A son achèvement, Terragni soulignait la monumentalité de son oeuvre. Cet édifice compacte au plan rectangulaire de trente-trois mètres de long sur quatre étages, s'élève devant le Duomo de Côme. La rationalité du jeu de plein et de vide en façade a été proportionnée selon la règle du nombre d'or, et dévoile la présence de la cour intérieure de salle de réunion. Une attention particulière a été donnée au dimensionnement de la structure portante du bâtiment. Revêtue de marbre, elle joue un rôle important dans la définition de la composition générale. La Casa del Fascio est le premier exemple de conception global européen. Giuseppe Terragni a dessiné le bâtiment jusqu'aux plus petits détails, mais aussi le mobilier, créé sur mesure par rapport aux espaces conçus. Ainsi, l'édifice dégage une harmonie générale et maîtrisée.

En 1934, à l'exception du projet de Persico et Nizzoli pour la salle des Médailles d'Or de l'exposition de « L'Aeronautica Italiana » à Milan, les réalisations du rationalisme italien tendèrent vers un compromis entre une esthétique formel lié au modernisme, et un « storicismo reazionario ». Terragni, lui, a continué de travailler avec les architectes Cesare Cattaneo et Pietro Lingeri, sur le développement du rationalisme: entre formes conceptuelles, structurelles et symboliques.

Dans les années 1930, Mussolini engagea un certain nombre de grands travaux afin de créer le coeur de la «Terza Roma». En 1936, Persico et Pagano commençaient à collaborer avec Piacentini pour le plan de l'exposition Universelle de Rome qui devait se dérouler en 1942. Le résultat final de ce projet urbain fut la réalisation d'une série de bâtiments

monumentaux, dans un style néoclassique. En parallèle, les travaux d'Adriano Olivetti se développaient. L'industriel turinois a demandé à Figini et Pollini, architectes de la Casa Elettrica, de réaliser plusieurs bâtiments pour Ivrea. Puis en 1937, Olivetti les a fait travailler en collaboration avec les BBPR (Banfi, Belgiojoso, Peressutti, et Rogers) pour la réalisation du plan urbain de la Vallée D'Aoste. Au même moment, Terragni, Lingeri e Cattaneo participaient au concours du « Palazzo Littorio » et celui du « Palazzo dei congressi all'Eur » de Rome en 1938. La proposition pour le bâtiment de l'Eur se caractérisait par un plan interprété comme « une poésie de la modernité ». La structure en béton armé se détachait de la façade afin de mettre en avant une série de double pilastres. La référence à l'architecture classique était vite contre-balancée par l'asymétrie de l'édifice. La même année, Terragni concevait le "Danteum", un monument dédié à Dante Alighieri. Le Danteum est issu d'un travail sur la transparence, comme miroir de l'idéologie futuriste. Cette recherche dans la composition architecturale se retrouvait également dans la Casa Rustici à Milan de 1937. Ce bâtiment résidentiel utilise la transparence par le biais de deux masses parallèles verticales. En effet, le vide qui sépare ces deux volumes est rythmé par le vide des loggias qui font le lien entre les deux parties. Cette solution formelle sera réutilisée à plusieurs reprises par Terragni notamment dans la « Casa per appartamenti Giuliani Frigerio ». Terragni mourra pendant la guerre, mais demeure un des architectes les plus emblématiques de l'architecture rationnelle Italienne.

En somme, la première moitié du XXème siècle a été marqué par une succession d'avant-garde et de mouvements qui ont convergé d'une manière ou d'une autre vers le rationalisme. L'idée générale était trouver un nouveau langage architectural propre aux italiens. Cependant, l'installation de l'Etat totalitaire a eu une grande influence sur l'évolution architectural du pays. Il a orienté, défendu ou rejeté certains courants de pensées et projets réalisés. Le régime fasciste a été l'un des acteurs principal de la production architectural jusqu'à la deuxième Guerre Mondiale.



6. La casa Rustici de Terragni à Milan

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTELIBRE
NANTES

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

2. L'influence du Régime fasciste sur l'architecture italienne

L'architecture a eu un grand poids dans l'actualité de l'entre-deux guerres. Elle fut un outil de communication très important, qui soulevait le débat non seulement chez les professionnels mais jusqu'à Mussolini en personne. Par le bais de son image, elle a rassemblé, confirmé ou encore fait douter les intellectuels par rapports à leur adhésion au régime fasciste. Elle était plus populaire que bien d'autres formes d'art et s'est principalement développée grâce aux commandes publiques, dont la croissance suivait celle de l'Etat. Objet de propagande, elle était utilisée pour montrer la grandeur du régime, ainsi, elle a été victime d'actions radicales. En effet, les politiques menées ont changé irrévocablement des villes telles que Rome ou Milan, qui ont subi de grands percements et de nombreuses démolitions.

Le régime de Mussolini était basé sur de multiples théories faisant références aux plus grands penseurs de son temps, au-delà de leur idéologie politique. Ainsi, la doctrine fasciste ne fut pas linéaire. Elle regroupait différents courants qui permettaient d'apprivoiser les problématiques liées aux conjectures économiques, aux relations internationales... L'idéal fasciste devait faire face aux exigences du capitalisme international, à la puissance du Siège de la Papauté, ainsi qu'à l'ensemble de ses adversaires politiques, par l'assassinat, l'emprisonnement, l'exil, l'intimidation. Malgré cela, de par son caractère éclectique, avant l'alliance avec l'Allemagne nazie, de nombreux intellectuels approuvaient de près ou de loin l'idéologie du parti. Ainsi, les architectes du mouvement moderne, adhérents ou non à l'idéologie fasciste pouvaient être soutenus par le régime. Par exemple, Persico, à la direction de la revue *Casabella*, se permettait, avec courage, de trouver dans la polémique architecturale l'occasion d'une critique politique. Encore, Adriano Olivetti, anti-fasciste affirmé, construira l'ensemble d'habitation pour les ouvriers de ses usines à Ivrea en 1936.

La rupture avec les intellectuels est due à l'accumulation des catastrophes économiques nationales et mondiales qui décrédibilisaient les principes de base du fascisme et qui les reléguèrent au domaine de l'utopie. En effet, une véritable révolution était annoncée par le régime totalitaire. Il voulait rétablir l'unité de la nation en changeant les institutions et en luttant contre l'organisation de la société de classes. Ce fut un échec total ou encore l'objet de promesses corrompues. Au lieu de faire face aux catégories sociales, il n'a fait que renforcer le pouvoir des classes supérieures, délaissant les couches populaires, notamment en matière de salaire et de conditions de travail dans le domaine de l'agriculture et en entreprise. L'éloge du peuple et du monde du travail, faisait du discours de Mussolini, une rhétorique populiste qui prévoyait en réalité le maintien ou le renforcement des inégalités sociales et de la répression devant toutes les revendications.¹⁰

Grâce à son expérience en tant que syndicaliste révolutionnaire, Mussolini connaissait le pouvoir des grandes villes industrielles où le prolétariat se rassemblait. Lieu de prédilection pour développer des idéologies et endiguer les populations les plus démunies, on y trouvait la force révolutionnaire nécessaire à l'élévation d'un dogme. En effet, il développa dans le Milan d'après-guerre, encore trouble, ses premiers « Faisceaux de Combat » (Fasci Italiani di Combattimento). Certains diront que c'est grâce à Mussolini, d'autres affirmeront que l'importance donnée à l'architecture urbaine à cette période est en réalité due aux architectes, aux théoriciens, aux réformateurs et aux mouvements multidisciplinaires. Ces derniers nourrissent la question du développement urbain, et le plaçaient au centre du débat culturel et médiatique.

L'urbanisme fasciste répond à des questions stylistiques, symboliques et de propagande, cependant, il ne se limite pas à transmettre un message. Les grands bouleversements urbains de l'entre-deux-guerres sont liés à une volonté de supprimer la pauvreté des centres villes, et de la repousser en périphérie.

¹⁰ Italie, la ville selon Mussolini [en ligne] Laboratoire urbanisme insurrectionnel. Mars 2014. Disponible sur <http://laboratoireurbanismeinsurrectionnel.blogspot.fr/2011/11/italie-la-ville-selon-mussolini.html> (Consulté le 25 avril 2017)

« L'urbanisme fasciste peut s'apparenter avec l'urbanisme capitaliste libéré de toute contrainte dont un des préceptes est la ghettoisation hors des centres bourgeois des classes laborieuses et dangereuses ; mais cette caractéristique se retrouve tout aussi bien dans les Etats démocratiques, à Chicago comme à Paris. »¹¹

La politique d'aménagement du territoire avait pour objectif de contrer le développement des grandes villes. En effet, la volonté de limiter au maximum leur croissance permettait un meilleur contrôle des populations, et de faciliter l'installation d'une politique de répression contre toute forme de luttes sociales et urbaines notamment « par l'usage de la violence extralégale et la violence appliquée dans les cadres de la loi. »¹²

L'Etat fasciste était très impliqué sur les questions des mobilités résidentielles. Le régime totalitaire adoptait un certain nombre de lois et de mesures restrictives concernant le choix du lieu d'habitation de la population. Cependant, la politique sociale ne se préoccupait pas de la demande et des besoins en termes de logements dans les grandes villes. Il n'y avait aucune aide ni subvention pour les classes moyennes et le prolétariat, alors que quelques mesures fiscales privilégiant les couches sociales supérieures caractérisaient la politique sociale fasciste .

En ce qui concerne les réalisations, l'urbanisme fasciste n'a rien d'innovateur dans le sens où il reprend les principes de l'urbanisme parisiens d'Hausmann. En revanche, l'aménagement du territoire faisait référence au modèle soviétique des années 1920.

La politique urbaine de Mussolini consistait à détruire les bâtiments nuisant à la grandeur du pays afin de construire une ville aussi belle et puissante que celles de l'antiquité. Il voulait faire de Rome une ville au rayonnement mondial, dans laquelle chaque élément montrerait la magnificence de son régime. La ville devait être le miroir de sa politique, la mémoire du passé glorieux mais aussi celle du régime

11 Italie, la ville selon Mussolini [en ligne] Laboratoire urbanisme insurrectionnel. Mars 2014. Disponible sur <http://laboratoireurbanismeinsurrectionnel.blogspot.fr/2011/11/italie-la-ville-selon-mussolini.html> (Consulté le 25 avril 2017)

12 *Ibid.*

totalitaire. Les architectes et les urbanistes ont été les principaux acteurs de cette politique de « régénération » italienne fasciste. Ils ont commencé par la destruction de tous les bâtiments allant à l'encontre de la splendeur totalitaire : soit parce qu'ils étaient délabrés, soit parce qu'ils rappelaient un moment peu glorieux de l'histoire romaine. Ainsi, les bâtisses de l'époque médiévale, qui abritaient principalement le sous prolétariat, ont été en première ligne de ces démolitions. L'espace libéré permettait de créer de nouvelles voies, ou la mise en perspective de monuments historiques ou à construire.

« La monumentalité qui se substitue alors aux maisons insalubres ou délabrées indique la ferme volonté d'une réorganisation sociale et politique qui s'appuie sur une discipline inflexible où l'isolement et les dimensions hors gabarit de quelques bâtisses seraient comme la métaphore urbanistique du chef unique. L'architecture, dont le rôle pédagogique est indéniable, apparaît alors comme le véhicule d'idées auxquelles il est difficile d'échapper . »¹³

De 1924 à 1938, les villes italiennes ont été transformées, des quartiers entiers ont disparus. A Rome, les travaux les plus dévastateurs ont été ceux de la voie des Forums Impériaux et du Capitole, ainsi qu'aux alentours du monument à Victor Emmanuel, de l'Ara Pacis et du Mausolée d'Auguste. Milan, elle aussi a été soumise à d'innombrables démolitions de 1927 à 1931. Des édifices publics monumentaux ont pris place en plein centre-ville, transformés à l'image du régime. La métamorphose s'est opérée entre San Babila, le Corso Littoria et la place Crispi. De nouveaux bâtiments tels que la Gare centrale, la Bourse ou encore les symboles de l'économie italienne comme la Montecatini et le Banco di Roma ont pris place dans ce nouveau secteur directionnel. Les grandes zones dégagées par les destructions n'ont été que partiellement reconstruites. Un système de zonage a été systématiquement adopté: une zone de commandement, une zone de résidence et une zone de production. Les grandes démolitions n'étaient que les prémices de la politique urbaine de Mussolini. En effet, elles ont surtout permis la mise en vente de terrains en plein centre des villes et de déplacer les populations les plus pauvres en périphérie.

13 VALLAT Colette « Villes neuves de l'Italie fasciste : usage et limites d'un outil de propagande ». 2001. Disponible sur Cairn.Info <https://www.cairn.info/revue-histoire-urbaine-2001-2-page-161.htm>



7. La Piazza San Babila à la fin des années 1920



8. La Piazza San Babila à la fin des années 1940



9. La Gare Centrale de Milan

« Les destructions opérées dans les quartiers historiques sont l'occasion d'offrir à la spéculation des terrains d'une valeur inestimable dans le cœur des villes, d'expulser les classes indigentes hors des centres, de bâtir la ville moderne de propagande destinée à glorifier la magnificence du régime. »¹⁴

D'autres démolitions de moins grande importance, ont également été réalisées dans les quartiers moyenâgeux afin de les moderniser, et d'élargir les rues d'un tissu urbain dense et délabré. Cependant, les classes moyennes et supérieures, bien que n'habitant pas dans ces quartiers, s'y sont opposées en revendiquant un patrimoine historique hérité.

Le régime fasciste a mis en place un « urbanisme de ségrégation ». Les classes sociales ont été réparties sur le territoire de manière à ce que les quartiers proches des

¹⁴ Italie, la ville selon Mussolini [en ligne] Laboratoire urbanisme insurrectionnel. Mars 2014. Disponible sur <http://laboratoireurbanismeinsurrectionnel.blogspot.fr/2011/11/italie-la-ville-selon-mussolini.html> (Consulté le 25 avril 2017)

centres villes et modernes soient habités par l'aristocratie ouvrière, les employés, et les sympathisants du régime, les quartiers proches des centres de production par les ouvriers, et les zones éloignées des centres urbains par les populations défavorisées, déplacées par les travaux d'aménagements des centres villes.

Les relations entre le rationalisme et le fascisme ont été très ambiguës. Ils ont convergé jusqu'à se confondre. Le MIAR (Movimento Italiano per l'Architettura Razionale) est devenu en 1930, l'architecture officielle du parti, à l'image de la gare de Florence de Michelucci, la cité universitaire de Rome ou encore la ville de Sabaudia.

De 1927 à 1932, les rationalistes italiens crurent être en harmonie avec l'idéologie fasciste. Les architectes du mouvement, jeunes et enthousiastes pensaient avoir l'appui du régime totalitaire dans leur bataille contre les traditionalistes. Jusqu'en 1932, Mussolini restait imprécis dans sa position face aux mouvements architecturaux. Par conséquent, les rapports entre les rationalistes et le régime n'ont jamais été très importants. En outre, ils se sont détériorés en l'espace de quelques années, quand les lignes de la politique culturelle du régime devinrent plus explicites.

Les adhérents au fascisme n'ont pas tous la même origine. Parfois fasciste de la première heure ou personnes venant du mouvement nationaliste, l'idéologie mussolinienne a permis à une multiplicité d'intellectuels de s'identifier au régime. En effet, lors de la monter en puissance du parti, un jeu de flux d'attraction et de répulsion du régime sur les avant-gardes, profitait à ce dernier, afin d'obtenir le soutien de personnes très diverses. Le mouvement fasciste avait une grande souplesse d'adaptation.

« La tolérance éclectique du régime constitua un piège mortel tendu aux intellectuels italiens qui ne surent pas s'y soustraire ». ¹⁵

Mussolini envoyait « des signaux » aux différents mouvements afin de démontrer que son parti correspondait aux aspirations de chacun. La capacité d'absorption du parti

¹⁵ DE SETA. La culture et l'architecture en Italie entre les deux guerres : continuité et discontinuité. In. *1919-1943 Rationalisme et architecture en Italie*. Paris: Electa France, 1977, 212p

était directement liée à la souplesse de son idéologie, et à l'échelle de ses actions qui allaient du projet grandiose aux petites constructions. Des idées larges et une culture qui ne cessait de se réorienter ont fait la force de la propagande fasciste et ont permis dans le même temps le développement du mouvement rationaliste. C'est d'ailleurs à Milan qu'il y a eu le plus d'expérimentations, auprès d'une population plus moderne.

Cependant, la politique brutale dans les centres villes, le déplacement des plus pauvres en périphérie, l'arrivée en masse de la main d'œuvre venue des campagnes totalement incontrôlée, et toutes les autres désillusions, amenaient progressivement les plus conscients des rationalistes à la division et à l'opposition. Par conséquent, les problématiques liées au raffinement de l'objet architectural glissaient progressivement vers des recherches liées à la crise du logement et des couches sociales.

Les bâtiments fascistes n'ont pas été réalisés seulement par les architectes adhérents au parti et les œuvres des artistes fascistes ne sont pas forcément les produits de la culture fasciste. Par exemple, « la maison du Fascio naît à partir d'exigence d'ordre spirituel et de références formelles liées au moment historique et qui n'étaient ni exclusivement, ni typiquement fascistes. »¹⁶

« Terragni et Pagano se définissaient comme fascistes authentiques et menaient leur bataille pour la nouvelle architecture au nom même du fascisme, de la même manière que leurs adversaires défendaient au nom du fascisme les principes sacrés de la tradition italique ».¹⁷

Nous ne pouvons pas parler d'une politique de culture fasciste mais plutôt de nombreuses politiques qui se recourent, se contredisent, se superposent, comme les idéaux du régime. Les valeurs de l'architecture rationnelle étaient bourgeoises et progressistes avant même de faire partie intégrante de l'appareil idéologique fasciste. Cependant, nous ne pouvons pas affirmer que l'architecture rationnelle n'a subi aucune

¹⁶ Patrimoine et marché immobilier: la rénovation urbaine à Rome pendant le fascisme. ASRDLF 2013. Disponible sur http://www.asrdlf2013.org/IMG/pdf/C_-_Mazenod_Patrimoine_et_marche_immobilier_la_renovation_urbaine_a_Rome_pendant_le_fascisme.pdf Consulté le 6 mai 2017
¹⁷ *Ibid.*

influence du régime totalitaire dans lequel il se développait. En effet, l'état souhaitait contrôler le débat culturel sur l'architecture et récupérer les idées nouvelles pour créer des institutions et s'en servir pour son idéologie. Ainsi, Mussolini créa le Rassemblement des Architectes Modernes Italiens (RAMI) en 1931, le but était de provoquer l'échec du MIAR. Cependant, ces tentatives de contrôle par le Régime semblaient absurdes dans le sens où les architectes des nouveaux groupes avaient la même ambition que le régime: « moderniser l'Italie ». C'est alors que Pietro Maria Bardi, un des premiers à exposer le travail des rationalistes dans sa galerie à Rome, rédigea sur son *Rapporto sull'Architettura* adressé à Mussolini de choisir entre deux propositions. Mussolini avait le choix, soit de s'approprier les idéaux de l'avant-garde rationaliste, mais de perdre l'adhérence de la plus part des architectes et des intellectuels liés à ce courant de pensée, autrement dit la génération « passé » ou soit de s'opposer à la jeune génération, cette dernière étant génératrice du modernisme tant recherché. Mussolini comprenant le message s'est investi dans l'organisation de la seconde Exposition Nationale d'Architecture Rationnelle et il a apporté son soutien à Michelucci suite au concours très contesté par l'opinion du public et l'administration des chemins de fer pour la gare de Florence.

De plus, la particularité de l'Italie par rapport aux autres régimes fascistes, comme le régime nazi, réside dans le fait que l'architecture italienne n'a jamais été seulement commandée par le régime totalitaire. D'autre part, la multiplicité des centres de décision et l'assimilation de l'architecture moderne par la société italienne ont mené à la création d'une véritable culture architecturale qui à aucun moment ne s'est figée. En outre, malgré la volonté de l'Etat fasciste de contrôler la totalité des débats culturels, il existait des vides dans lesquels des acteurs non étatiques développaient une large production nouant ainsi des liens privilégiés « entre l'architecture moderne et certains secteurs de la bourgeoisie urbaine ». ¹⁸ Par conséquent, l'Etat n'étant pas l'unique protagoniste, il était impossible

¹⁸ COHEN Jean-Louis. La coupure entre architectes et intellectuels ou les enseignements de l'Italophilie. Mardaga : 2015 208p.

pour lui de s'approprier toutes les réflexions architecturales et de contrôler l'étendue de la production italienne, lui laissant ainsi une infime part de liberté qu'elle a su saisir et faire proliférer notamment dans des villes comme Milan.



10. La Gare de Michelucci à Florence de Michelucci

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

3. Milan, le coeur de la quête

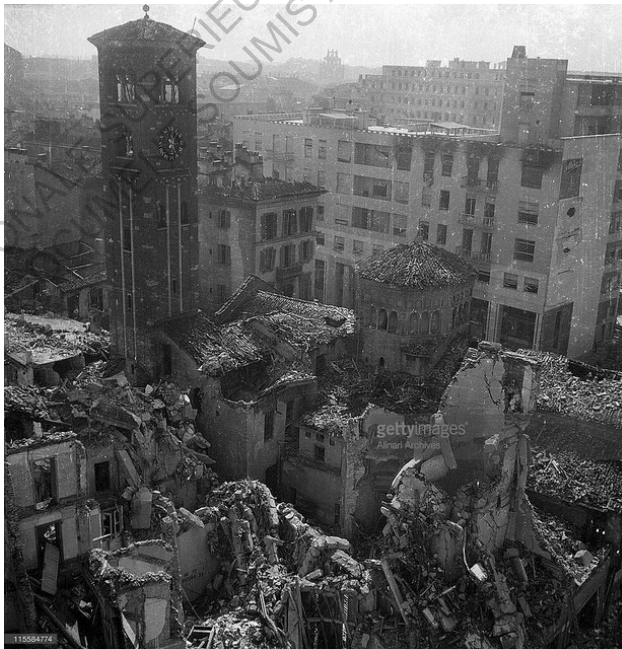
Au cours de la première moitié du XXème siècle, Milan a subi de grandes transformations. Devenue une ville industrielle sous l'emprise du régime totalitaire, sa croissance a explosé. Un programme ambitieux de destructions, de constructions, notamment de logements, de bureaux, d'usines et d'institutions publiques, et d'élargissements des rues ont permis de faire rayonner cette nouvelle ville moderne à l'échelle européenne. Le Novecento et le mouvement Rationaliste sont à l'origine de la plus part des constructions pendant la période fasciste. Cependant, Milan est caractérisée par une diversité architecturale importante. Une deuxième vague d'importantes transformations a commencé au lendemain de la seconde guerre mondiale. Milan a été très touchée par les bombes en 1942. De nombreux sites vacants en plein centre-ville ont provoqué un développement spéculatif important. A cette période, elle était une ville dirigée par la finance, l'industrialisation et l'émergence de la mondialisation. L'Italie du nord, autrefois réputée pour la qualité de son artisanat et son agriculture, s'est transformée en lieu de prédilection de la nouvelle génération bourgeoise, des entrepreneurs et des industriels, fondateurs du «*brand*» de l'Italie moderne. L'école Polytechnique de Milan était le centre intellectuel de la ville. L'émergence du Milan moderne est due à l'effervescence des questionnements politiques, sociaux, économiques, philosophiques et artistiques. La multiplicité de ces réflexions est le socle fondamental de cette nouvelle société.

L'architecture milanaise de la première moitié du XXème siècle est caractérisée par des bâtiments qui se connectent à la ville, tout en revendiquant leur autonomie dans la composition. En effet, on lit l'architecture milanaise par fragment. Les façades des bâtiments sont généralement dotées d'un jeu de verticales qui viennent prendre place dans l'espace dans lequel elles s'implantent. Leur sophistication incarne l'élégance de Milan à cette période. L'utilisation de

marbre lisse et de menuiseries en acier joue un rôle ambigu, entre force et fragilité. Les architectes de l'entre-deux guerres comme Muzio, Ponti, Lancia, Portaluppi, Giuseppe de Finetti, Caccia Dominioni, BBPR, Minoletti, Mangiarotti, ont dû s'imprégner autant des formes du passé que de l'architecture radicale du fascisme et du rationalisme. La particularité de Milan est fondée sur une sensibilité formelle faisant référence à la complexité de l'architecture byzantine du XVIème siècle, au néo-roman de Bramante et à la rigidité du néo-classicisme du XVIIIème siècle.¹⁹

Deux évènements ont marqué la ville durant le XXème siècle, en premier lieu le Plan Albertini (1927-1934), qui a engendré de nombreuses démolitions notamment dans le centre. Dans un deuxième temps, les bombardements de 1942 ont en partie détruit la ville. La période de reconstruction a été l'occasion de générer un nouvel urbanisme. Même si, ces deux évènements sont de nature, de durée et de répercussions différentes, ils sont tous deux la cause de destructions considérables du centre historique. Par

19 CARUSO adam, THOMAS Helen. Asnago Vender and the Construction of Modern Milan. Gta Publishers, 2015, 248p



11. Le quartier San Babila à Milan après les bombardements de 1942.

conséquent, ils ont obligé les architectes italiens à construire de nouveaux bâtiments en relation direct et physique avec le tissu historique.

Le mouvement moderne italien est imprégné de la culture milanaise bien que la Seconde Guerre Mondiale ait divisé ses architectes en deux groupes. Le « premier groupe de moderne » était influencé par le Futurisme, le Novecento et le Rationalisme. Ils ont milité pour le renouveau de la culture italienne et prônaient le retour à l'ordre et un anti-éclectisme. Ils avaient pour volonté de créer « une avant-garde modérée, respectueuse de la liberté de l'artiste, et soucieuse de retrouver un langage commun du bâti pour aborder les problèmes quantitatifs de la construction moderne »²⁰

S'en suit alors une architecture faite de colonnes et d'arcades mais stylisées en formes géométriques simples :

« d'une part la nécessité de donner une solution à l'architecture des nouveaux types d'immeubles (la co-propriété), appelle à la dilatation des éléments classiques utilisés ; d'autre part les nouveaux problèmes posés au niveau de l'urbain mettent en crise la volumétrie traditionnelle de l'immeuble et son rapport avec la trame des voies de circulation. »²¹

Après 1936, une forte réaction anti-moderniste apparaît en Italie ainsi que dans les autres pays d'Europe. Par conséquent, les réflexions se portèrent plus vers l'urbanisme, comme le projet du quartier « Milan Vert ». Les architectes du Novecento, s'orientèrent soit vers « une rhétorique monumentale de l'exaltation du néo-romain »²² soit vers une simplification linguistique tendant vers le rationalisme, à l'image de la Montecatini de Ponti, ou encore vers un néo-classicisme, expression de la bourgeoisie industrielle.

Pendant la guerre, plusieurs architectes ont été condamnés dans des camps de concentrations, cela a modifié significativement les acteurs de l'architecture milanaise, et

20 GREGOTTI Vittorio Milan et la culture architecturale entre les deux guerres. In: *1919-1943 Rationalisme et architecture en Italie*. Paris: Electa France, 1977, 212p

21 *Ibid.*

22 *Ibid.*

a également permis l'apparition du groupe Tendenza mené par Rogers et Rossi. Après la guerre, Milan est restée et s'est confirmée comme le lieu des débats et de l'avenir. Elle était le point de départ de la nouvelle culture et engendrait le « processus de reconstruction physique, culturelle et morale de l'Italie d'après la guerre. »²³ En outre, la ville fut le théâtre d'expérimentations modernistes parce qu'elle était le principal lieu d'une nouvelle société urbaine et industrielle, mais également car il y avait « une des rares bourgeoisies italiennes à être relativement progressiste ». ²⁴

Gio Ponti, protagoniste incontournable du développement milanais, a écrit dans une lettre pour the *Milan's City Building Commission* :

« Milan is not distinguished by the presence of monuments and architecturally significant districts from the past in the way that Rome, Venice, or other cities are, and it can only draw its character from the dignity and decorum of works of modern architecture ». ²⁵

Il parlait de Milan comme une ville laboratoire, où tout était possible et qui laissait une chance aux nouveaux architectes. Contrairement à Rome ou aux autres villes d'Italie, le développement de Milan à la moitié du XXème siècle a été porté par l'énergie de la classe moyenne supérieure progressiste, moteur de l'économie, que ce soit avant ou après la Seconde Guerre Mondiale.

La force de Milan était dans l'harmonie qui existait entre le monde professionnel et culturel. Cette harmonie appelée « the natural modernity », correspond à l'équilibre entre le monde du travail et l'envie de renouveau de la ville bourgeoise. Elle exprimait l'énergie de cette classe qui souhaitait « an anti-ideological present age ».

Bien que marquée par le mouvement moderne, Milan, contrairement à Turin ou Florence, n'est pas la ville d'un seul mouvement ou d'une seule école. C'est en cela

23 GREGOTTI Vittorio Milan et la culture architecturale entre les deux guerres. In: 1919-1943 *Rationalisme et architecture en Italie*. Paris: Electa France, 1977, 212p

24 *Ibid.*

25 PONTI Gio. Letter to the member of the Building Commission. Gio Ponti Private Archive. March 1954



12. La Casa Marmont de Gio Ponti (1934-1936) via Gustavo Modena à Milan

qu'elle est difficile à analyser. Elle ne possède pas un seul caractère distinctif, comparée à Florence par exemple, fortement marquée par la présence « Michelucciana », ou encore, Piacentini à Rome. Milan est la ville qui au cours du XXème siècle a été le centre de multiple acteurs, ceux déjà cités ci-dessus mais également Albini, Zanini, Baldessari, Bega, Buzzi, BBPR... Ces derniers et les architectes de la génération suivante se sont orientés au cours des années vers différentes écoles, soit vers le mouvement moderne ou soit vers les avant-gardes. Dans cette confrontation, Gio Ponti jouait le rôle de l'indépendant, libre et sans attache :

« come in un Monopoli in grande stile, piazza le sue costruzioni da una parte all'altra della città, determinando così quell'immagine che diviene gusto e cifra stilistica, nonché estetica, della stessa metropoli. »²⁶

Ponti, sans jamais être dans les extrêmes a eu le mérite de déjouer ces catégories stylistiques, rigidifiant le

²⁶ PRATESI Mauro. Gio Ponti, Vita e percorso artistico di un protagonista del XX decolo. Pisa: Pisa University Press, 2016, 136p.

développement architectural de Milan. C'est en grande partie grâce à lui que la ville n'est pas devenue une ville correspondant à une « école » particulière mais le lieu où l'architecture du XXème siècle a trouvé sa meilleure expression. En effet, Milan a donné la possibilité aux architectes de tracer leur propre parcours sans pour autant les obliger à se ranger dans un groupe. Ainsi, bien qu'influencée par le rationalisme, elle est forte de nombreux bâtiments isolés très intéressants et qui ont extrapolé les codes de l'architecture du XXème siècle.

Elle est considérée, en Italie, comme « il centro più vitale e innovativo negli ambiti artistici e pratici dell'architettura e dell'arredamento »²⁷. Ce n'est donc pas par hasard qu'à partir des années 1930 la région lombarde subissait le plus grand développement industriel du pays, et que la Biennale de Monza « delle arti decorative », se transforma en la Triennale de Milan « delle arti decorative e industriali moderne ». A partir de sa V édition en 1933, la Triennale a subi un développement et un succès qui n'aurait pas été possible si Ponti n'avait pas eu un rôle déterminant en faisant partie de la direction de l'évènement. De ce fait, Ponti a propulsé Milan vers un renouvellement architectural considérable entre 1930 et 1940. Un renouvellement dû notamment au développement industriel, à la construction de nouveaux bâtiments modernes, ainsi qu'à la mission d'enseignement de Ponti, que ce soit par les cours qu'il donnait à l'université ou grâce au magazine *Domus*. En effet, les revues italiennes, pour la plus part créées à la fin du XIXème siècle, ont eu du mal à suivre et à intégrer tous les changements et les nouvelles réflexions. C'est alors que deux revues virent le jour : *Domus* et *Casabella*.

Casabella a été créée en 1928 avec la direction de Guido Marangoni. La revue peut être décrite directement grâce à ses titres successifs : elle débuta avec « La casa bella. Arti et Industrie de l'arredamento », puis « Rivista per gli amatori de La Casa Bella » jusqu'en 1929. Ensuite sous la direction d'Arrigo Bongiglioli de 1930 à 1932 elle deviendra simplement « La Casa Bella ». De 1933 à 1937 elle prit le nom de « Casabella. Rivista mensile di architettura e

²⁷ PRATESI Mauro. Gio Ponti, Vita e percorso artistico di un protagonista del XX secolo. Pisa: Pisa University Press, 2016, 136p.

di tecnica » avec Giuseppe Pagano et la participation d'Edoardo Persico, sans changement de direction de 1938 à 1939 elle devint « Casabella-Costruzioni Rivista mensile di Architettura » et de 1940 à 1943 « Costruzioni-Casabella Rivista mensile di architettura e di tecnica ». Jusqu'en 1946, la revue ne fût plus publiée sous les ordres du Ministre de la culture et par la mort de Pagano pendant la guerre. Albini reprit sa direction en 1946 sous le nom de « Costruzioni Rivista mensile », mais sa publication s'arrêta de nouveau entre 1947 et 1953. C'est Ernesto Rogers en 1953 qui reprendra la tête du magazine en l'intitulant « Casabella ». Le magazine arrivait à écouler 9000 revues par mois. Il était le fruit d'une collaboration entre architectes, écrivains, musiciens, critiques d'art et scientifiques. Leur mission était surtout morale, sociale et politique. En effet, *Casabella* se voulait un outil critique et lucide du rationalisme italien mais la revue au fil des années est devenue l'objet d'une lutte ouverte contre le mouvement fasciste sous la direction de Pagano.



13. Couverture du premier Casabella en janvier 1928.

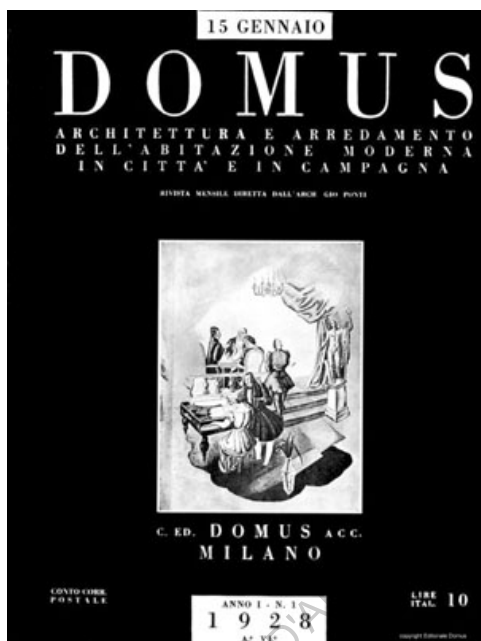
1928 est aussi l'année de la naissance du magazine *Domus*. Il est apparu grâce à la rencontre de Gio Ponti, Gianni Mazzocchi et d'Ugo Ojetto, journaliste, écrivain et directeur du *Corriere della Sera* entre 1926 et 1927. Face au problème de financement de la nouvelle revue, Ponti et Mazzocchi s'associent pour créer la société « Editoriale Domus » le 11 juillet 1929. De 1932 à 1940, Ponti était le président et Mazzocchi était le directeur administratif. Cette maison d'édition publiait aussi *Casabella*.

Domus était une nouvelle revue qui avait pour but de mettre au centre de ses propos « la casa », entendue comme le foyer de la famille selon les valeurs de la religion chrétienne, et perçue comme un élément de cohésion sociale et nationale. Cette revue d'architecture et de mobilier pour la « maison moderne » a été sous la direction de Gio Ponti jusqu'en 1940. Cependant, à cause de désaccords avec l'éditeur Gianni Mazzocchi, et Giuseppe Pagano, alors directeur de *Casabella*, Ponti quitta le magazine. Il publia une autre revue jusqu'en 1947, intitulée « *Stile* » avant de revenir à la direction de *Domus* en 1948, jusqu'à sa mort en 1979.

La revue a eu une forte influence sur la culture italienne, ainsi que sur l'architecture et le design dans le monde. Au départ, destinée à être un magazine de « lifestyle », comprenant des articles parlant de cuisine ou de jardin, il s'est réorienté après quelques numéros. *Domus* est devenu une revue d'architecture, de design industriel, d'art décoratif et de photographie : « nel mondo di Domus il design racchiude tutto – « dal cucchiaino alla città ». ²⁸ Son rédacteur en chef changeait environ tous les cinq ans (Cesare Maria Casati, Alessandro Mendini ou encore Mario Bellini en ont fait partie), cela permettait une dynamique et une vitalité intellectuelle dans les pages de la revue. Les deux premières années elle est restée discrète et suivait les tendances: « un aspetto neoclassico e serio, analogo a quello di molti organi di corporazione artistiche e sindacali dell'epoca »²⁹ Cependant, très vite, elle s'est affirmée, et s'est

28 FIELL Charlotte & Peter. Prefazione In: *Domus 1928-1939*. Köln: Taschen, 2006, 580p

29 SPINELLI Luigi. L'arte della casa. In: *Domus 1928-1939*. Köln: Taschen, 2006, 580p



14. Couverture du premier Domus en janvier 1928.

orientée vers l'art de la maison. Elle se donna comme sous-titre « L'arte nella casa », révélant également son caractère multidisciplinaire. Ponti tenait une sélection sévère sur les bâtiments qu'il publiait. *Domus* retranscrivait une vision personnelle de la thématique de l'habitation moderne. Tel un manifeste «retrospettivo» de la maison, abordé du point de vue d'un «problema di civiltà».

La revue avait une mission d'« éducation ». Son objectif était « di incuriosire il lettore, di interessarlo, appassionarlo, documentarlo nei riguardi dei problemi stilistici, spirituali, pratici della vita d'oggi ». ³⁰ *Domus* va permettre à l'architecte de diffuser ses réflexions et ses propositions, liant l'architecture, le mobilier, la famille et la société. Le magazine est un réel outil d'éducation au stile et au mode de vie italien. Ponti souhaitait former la population italienne au « goût » par le biais d'articles sur des objets contemporains

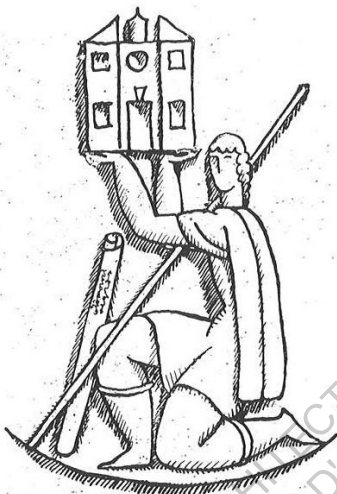
³⁰ SPINELLI Luigi. L'arte della casa. In: *Domus 1928-1939*. Köln:

et modernes, des documents sur les pratiques sociales, les modes de vies, l'humanité, et les mouvements artistiques et culturels. La stratégie de *Domus* était l'« educazione sentimentale » pour une « fomazione di un gusto individuale e collettivo ». ³¹

Dans les premières années, la majorité des textes étaient écrits par Ponti, nous retrouvons notamment « La casa all'italiana » le premier article du premier magazine, et « la casa di moda » reprenant la thématique du *stile*. De nombreux architectes et intellectuels accompagnaient Ponti dans la rédaction du magazine. Nous pouvons citer Tomaso Buzzi, Carlo Enrico Rava, de la rubrique « *Necessità di selezione* » concernant l'architecture européenne, Enrico Griffini pour les expositions d'architecture rationnelle, ou encore Luigi Piccinato pour les logements sociaux et l'échelle urbaine. Les débuts de la revue sont marquées par la présence d'articles dédiés à l'entretien de la maison, au développement « *del gusto borghese* », à l'art, aux oeuvres littéraires, mais également à la gastronomie, aux plantes, aux animaux de compagnie... Cependant, l'accent était porté principalement sur les accessoires pour la maison, les objets de design et de mobilier. Au fil des années, *Domus*, au-delà de l'aspect domestique, s'ouvrait aussi vers l'international et notamment aux Etats-Unis. L'architecture moderne européenne occupait également un grand nombre d'articles, Le Corbusier était souvent cité « *sugli aspetti machinisti dell'abitare moderno* ». Outre l'architecture domestique et urbaine, l'aménagement de bateaux, d'avions et de trains avaient aussi leur place dans la revue, le tout en ayant pour ligne directrice le confort et le *stile*.

L'art, l'industrie, et la rénovation culturelle devaient répondre à l'exigence d'une conception basée sur des valeurs morales, qui semblaient se retrouver dans l'expression *stile*. Leur point de convergence et d'équilibre étaient définis par la liberté qu'ils émanaient face à toute idéologie, également par leur capacité à résoudre les rapports antagonistes entre l'antique et le moderne, l'artistique et la série, le néoclassique et le rationnel... Par conséquent, ce n'est pas par hasard que le binome « *stile-civiltà* » est devenu l'intitulé du programme de la Ve Triennale de Milan, mettant ainsi en

³¹ *Ibid.*



LA CASA DI MODA

TANTI ci chiedono: dunque non si usa più l'arredamento "in antico"? Si usa l'arredamento moderno?

Se fossi un sarto per appartamenti io direi: Sì, a Parigi tutti fanno arredamenti moderni: i raffinati fanno degli interni meccanico-razionali arredati anche con mobili 1830, i raffinatissimi fanno camere tappezzate in pergamena, in "galuchat", in paglia... Questo, Signore e Signori, è l'arredamento di moda per il 1928.

Ma io non sono un sarto, io sono un Architetto. Non è il moderno di moda che mi interessa; è stato di moda anche il « liberty », tutto è stato di moda e quelle che ci paion oggi le più brutte cose sono anch'esse state di moda: l'accedere ad una cosa attraverso la moda è la via più superficiale, irresponsabile, vile, indegna di noi.

UN'ALTRA cosa vi chiedo o vi dico come Architetto: non fatevi la Casa secondo la moda ma secondo

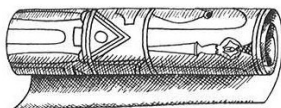
l'intelligenza e con un'amorosa cultura ed un nostrano buon senso.

La casa serve per la nostra vita materiale, deve avere tutti gli accorgimenti di costituzione e di funzionamento per essere utile, pratica, comoda, igienica, semplice a governarsi.

La casa accompagna la nostra vita, è il « vaso » delle nostre ore belle e brutte, è il tempio per i nostri pensieri più nobili, essa non deve essere di moda, perchè non deve passare di moda.

Voluta, costituita, arredata con amorosa comprensione di queste sue funzioni materiali ed etiche, la nostra abitazione sarà la vera nostra casa, sarà la dignitosa dimora dell'Uomo e rappresenterà non le tracce di mode caduche e successive ma la testimonianza della nostra intelligenza, della nostra vita, della nostra cultura e della nobiltà delle cose che amiamo.

GIO PONTI.



avant les liens entre l'architecture, les arts appliqués et la civilisation.

La Ve Triennale fut inaugurée à Milan le 6 Mars 1933. Elle avait auparavant lieu à Monza et était destinée à la promotion des arts décoratifs. Elle s'était transférée à Milan en opérant un glissement vers l'architecture et une dimension plus industrielle du mobilier domestique. Ponti avait une place importante dans l'organisation de l'évènement, non seulement il en était le directeur, mais mettait en place un nouvel outil de diffusion du nouveau « gusto industriale ». Ayant pour objectif final l'« éducation » du public, il était à l'affût de tous les moyens pouvant promouvoir les meilleures productions de la modernité. Le nouveau programme de la Triennale s'alignait sur 4 directives : « modernità d'interpretazione ; originalità d'invenzione ; perfetta esecuzione; efficienza di produzione ». ³² Elles seront à l'origine d'un dynamisme industriel constant et d'une efficace propagande permettant de consolider le « nuovo gusto ». L'introduction de l'architecture dans l'exposition donna l'opportunité d'une connexion plus étroite entre la conception de l'objet singulier et une idée globale d'ambiance. L'architecture, considérée comme art majeur, présidait et gouvernait l'exposition des arts appliqués. La Triennale « essa e deve essere il banco di prova e di controllo dell'architettura moderna ». ³³ L'idée que Ponti voulait mettre en avant était l'importance du travail de l'artiste dans le prototype de l'objet. Ainsi, les collaborations entre les artistes et industriels permettraient la production d'objets de qualité, issue de la culture italienne. Ces objets représentant « l'italianité » permettaient de relancer le marché national dans un premier temps et ensuite créer de la concurrence à l'échelle internationale.

L'édition de la Triennale de 1933 devait mettre en lumière «l'identità del gusto moderno ». Ainsi, l'exposition prit place dans le Parc Sempione avec vingt et un types d'habitations faits par les architectes, afin de montrer au public l'étendue des possibilités de l'architecture moderne en ce qui concernait le logement : « Un vivente dibattito, rappresentato in modelli al vero sul tema della casa ». ³⁴ Les principes de l'exposition

³² IRACE Fluvio. *Necessità della divulgazione : il ruolo della Triennale*. In *Gio Ponti : La Casa all'italiana*. Milano: Electa, 1988, 203p

³³ Ibid.

³⁴Ibid.

ont été clairement définis dans une lettre à Papini, en charge de la coordination des architectes participant à la triennale de Sicile et Calabre, en décembre 1931 :

« Caro Papini,

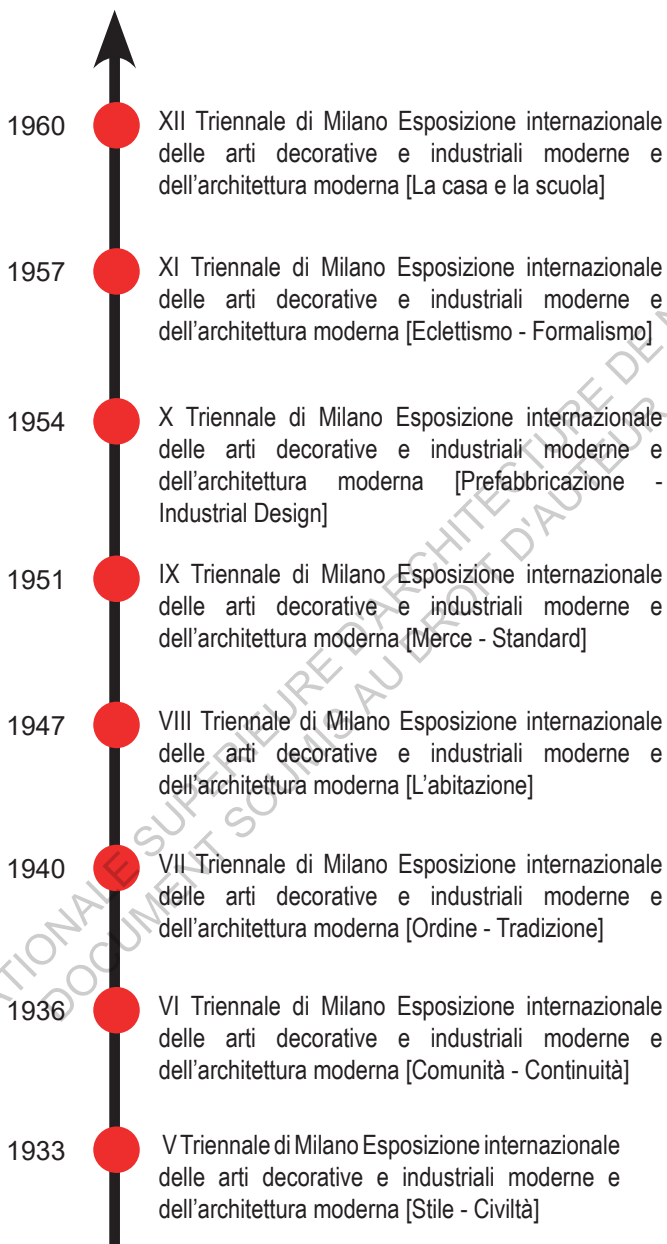
Voglio ripeterti qui i nostri concetti riguardanti la mostra dell'abitazione, perché tu li possa chiarire ai tuoi architetti... Le costruzioni devono avere una chiara visitabilità e visibilità complessiva e sviluppare un giro ordinato della folla. Queste costruzioni devono essere anzitutto, nel loro genere, dei modelli al vero per l'abitazione, e cioè quello che noi architetti moderni proponiamo ai contemporanei. Le costruzioni devono essere, attraverso la loro concezione, un'interpretazione della nostra civiltà, espressa essenzialmente dall'architettura e complementariamente dagli arredi. Non devono essere assolutamente edifici rappresentativi sotto forma di una casa ; ma anzitutto e soltanto una nuovissima casa ; la casa che noi architetti italiani moderni proponiamo alle generazioni future ; una rappresentazione, in senso morale, della nostra civiltà, della civiltà che noi costruiamo. Per questo, nelle costruzioni devono concorrere, oltre che gli arredi, anche le opere d'arte ed oggetti di tale valore e tenore e miure e proposito, che debbano dare questa civiltà la più alta testimonianza. Questo deve stare a cuore a tutti quanti si propongono di presentarsi alla mostra dell'abitazione ; essa deve essere un esame della civiltà d'oggi. Noi dobbiamo interpretare, prevenire, precisare, esprimere le esigenze e lo spirito della vita moderna dell'ambiente in cui si svolge. Essa deve essere come un vivente dibattito di noi architetti sul concetto di abitazione moderna, espresso in grandi modelli.

Con care cose, Ponti » ³⁵

35 Fondo Archivistico R. Papini, Firenze, Biblioteca d'architettura.



16 . La casa minima de Borsani dans le Parc Sempione pour la V Triennale de Milan



17. Les Triennales de Milan

Le point de contact de tous ces concurrents était « la dimora moderna ». Au-delà des oppositions idéologiques, Ponti voulait proposer des objets montrant la diversité des possibilités de conception. De plus, en réponse à l'interrogation sur la « modernità », une série d'articles a été publiée dans *Domus* et dans le *Corriere della Sera*. Ponti en concluait que la modernité se trouvait dans les éléments spécifiques des différentes propositions. Des éléments concrets liés à l'organisation physique des espaces et à la définition d'un style de vie, permettaient, selon Ponti, la « liberazione della casa ». La maison, comme fondement d'un renouvellement social, l'a ensuite mené à approfondir ses recherches sur l'unité d'habitation, l'élaboration de mobiliers simples, utilisant peu de matière et peu chers, d'où l'organisation de la VIIe Triennale de 1940 autour de la thématique « da valori materiali minimi dei valori artistici massimi dovuti esclusivamente all'ingegno che è nostra suprema ricchezza ».³⁶ Ces problématiques offriront une grande respiration aux thèmes de la casa condominiale, qui se développera et se précisera ensuite vers la *Casa all'italiana*.

³⁶ IRACE Fluvio. Necessità della divulgazione : il ruolo della Triennale. In Gio Ponti : *La Casa all'italiana*. Milano: Electa, 1988, 203p

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

En conclusion, la première moitié du XXème siècle a vu le développement du Novecento et du Rationalisme tournés vers des architectures faites de vides et de pleins, d'opaques et de transparences, aux volumes simples et aux façades lisses, utilisant le béton armé et l'aluminium. L'orientation générale des architectes était de créer une « nuova architettura » afin de rompre avec l'éclectisme de la fin du XIXème siècle. De nombreux débats ont agité cette période, notamment sur la définition même de l'architecture rationnelle et l'utilisation de références classiques. Plusieurs groupes se sont créés puis dissolus, comme le *Gruppo 7* avec à sa tête Terragni, ou encore le MIAR. Cependant, le domaine de l'architecture fut en partie contrôlé par le Régime Fasciste, laissant un champ d'action plus restreint aux architectes du moment. En effet, le soutien ou non de Mussolini orientait l'évolution des idées. Il est tout de même important de noter que l'architecture rationaliste ne coïncide pas en tout point avec l'architecture d'Etat. Bien qu'elle fut imprégnée de l'idéologie fasciste, sa réflexion originelle en est indépendante. Les grandes villes d'Italie ont été métamorphosées par le régime. Voulant montrer la grandeur de sa politique, Mussolini a provoqué la destruction d'une partie du patrimoine italien, mais par la même action il leur a permis de se moderniser à une vitesse accélérée. Les villes se sont transformées, regroupant les classes supérieures en leur centre, et reléguant les classes populaires aux périphéries. Milan a été au cœur de ces politiques urbaines et sociales totalitaires, qui lui ont également permis d'atteindre le rang de la plus grande ville industrielle du pays. Lieu de prédilection de la société moderne, son style de vie était un modèle pour la population italienne. Considérée comme la ville de tous les possibles, elle a accueilli les avant-gardes et des architectes de convictions très différentes, ainsi s'explique son paysage architectural disparate. Lieu d'ébullition des réflexions, deux magazines incontournables du XXème siècle y ont vu le jour. Enfin, terre mère des Triennales, elle eut un grand rôle dans la diffusion de la production italienne et dans la croissance de sa notoriété.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

II - LA RECHERCHE D'UNE SIGNATURE

1. *La Casa all'italiana*: Gio Ponti et le renouvellement de la sphère domestique

« *La casa all'italiana è come il luogo scelto da noi per godere in vita nostra* »³⁷

Les réflexions sur de nouveaux mode d'habiter activaient l'Europe du XXème siècle. Orientés vers la recherche du rationalisme, et soutenus par les réformes sociales les architectes ont pris à cœur le problème du logement moderne. En Italie, le programme basé sur la recherche d'un nouveau cocon familial, convivial et accessible avait déjà commencé avec la publication de Raffaello Giolli. Ce critique d'art s'intéressant à l'architecture et défendant la nécessité d'un art « attuale e vitale », publiait en 1927 dans *Problemi di arte attuale*, les prémices de la réflexion de Ponti, et développait les idées de l'intellectuel Massimo Bontempelli sur « l'art d'usage quotidien ».

La carrière de Gio Ponti est caractérisée par ses réflexions sur la « cultura domestica ». De la fin des années 1920 jusqu'à sa mort il développa ses pensées sur l'évolution de l'habitation moderne et sa signification. Pour Ponti la maison est la représentation de la personnalité de ses habitants ainsi que de notre culture. L'architecture domestique est le témoignage de notre civilisation à une période donnée.

Tout au long de sa carrière l'architecte a mené un grand travail de recherche sur de nombreuses thématiques. Il se dotât d'un rôle d'« enseignant » en publiant ses écrits. « Architettura, arte, sacralità e socialità dell'abitare »³⁸ étaient ses lignes conductrices, et devenaient un ensemble indissociable, sur lequel il bâti la notion même de « civiltà ». Il a toujours considéré que l'architecture et l'art allaient de pair. Ils sont le reflet de notre société, de qui nous sommes. Sa théorie est intimement liée au début de sa carrière dans les arts décoratifs. En effet, l'habitation n'est pas seulement

37 PONTI Gio. *La casa all'italiana*. In: *Domus*. N°1 . Janvier 1928

38 IRACE Fluvio. *Gio Ponti : La Casa all'italiana*. Milano: Electa, 1988, 203p

faite d'architecture, elle est aussi faite de tous les objets qu'elle contient. Les différents objets que l'architecte a dessinés pour la Richard-Ginori, étaient bien plus qu'une tentative de mettre à jour ou de satisfaire les exigences d'une nouvelle clientèle bourgeoise. En effet, à travers son travail apparaissait une proposition de recherche d'identité qui faisait coïncider la notion de *stile* avec l'espace de la maison. En 1928, il écrivait « dovranno concorrere, oltre agli arredi, anche opere e oggetti d'arte di tale valore e tenore e proposito che debbono dare in questa civiltà la più alta testimonianza. »³⁹. Ainsi, Ponti mettait en parallèle quatre notions étroitement liées les unes aux autres, et récurrentes dans son travail, d'une part l'architecture et l'art, d'autre part le *stile* et la *civiltà*. La maison est le cœur de la vie quotidienne de notre culture.

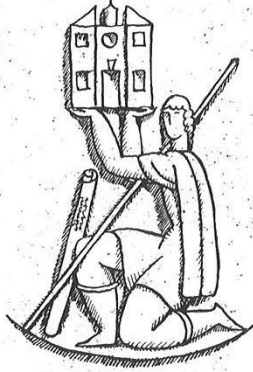
« (...) è per questo che teniamo viva e più alta che mai la fiamma dell'amore per la casa : e nella casa l'amore per la civiltà, cioè per tutte quelle ricchezze spirituali e materiali che si concretano con i nostri ricordi, con i nostri libri, con le nostre opere d'arte »⁴⁰.

La *casa all'italiana* est le premier article publié dans *Domus* en 1928. Considéré comme un programme ou encore une réflexion philosophique sur le sens de la maison, Gio Ponti définissait le socle sur lequel il allait bâtir sa carrière. Bien que ses réflexions se soient élargies au cours des années, il ne cessera jamais de prendre en référence cet écrit.

La *casa all'italiana* n'est pas seulement un refuge qui abrite des intempéries, ni vraiment une maison idéale. Elle est dotée d'un sens spirituel et moral. Elle est le lieu intime de la vie, le cocon familial. Elle appelle au repos des sens, libère l'intellect, et pousse à la rêverie. Une des particularités de cette maison est dans l'ambiguïté qu'elle cultive entre l'intérieur et l'extérieur. En effet, l'extérieur pénètre à l'intérieur. Il se glisse, s'initie dans l'intimité de la maison. La *casa all'italiana* fait partie du paysage, elle est paysage. Elle se vit de dedans comme de dehors. Nous y retrouvons le langage caractéristique de l'architecture italienne : du portique à la loggia, sans oublier les terrasses, les balcons, les pergolas, les vérandas. Ces éléments créent l'architecture

39 IRACE Fluvio. Gio Ponti : La Casa all'italiana. Milano: Electa, 1988, 203p

40 *Ibid.*



LA CASA ALL'ITALIANA



La casa all'italiana non è il rifugio, imbottito e guarnito, degli abitatori contro le durezza del clima come è delle abitazioni d'oltralpe ove la vita cerca, per lunghi mesi, riparo dalla natura inclemente: la casa all'italiana è come il luogo scelto da noi per godere in vita nostra, con lieta possessione, le bellezze che le nostre terre e i nostri cieli ci regalano in lunghe stagioni.

Nella casa all'italiana non vi è grande distinzione di architettura fra esterno ed interno: altrove vi è addirittura separazione di forme e di materiali: da noi l'architettura di fuori penetra nell'interno, e non tralascia di usare nè la pietra nè gli intonaci nè l'affresco; essa nei vestiboli e nelle gallerie, nelle stanze e nelle scale, con archi, nicchie, vòlte e con colonne regola e ordina in spaziose misure gli ambienti per la nostra vita.

Dall'interno la casa all'italiana riesce all'aperto con i suoi portici e le sue terrazze, con le pergole e le verande, con le loggie ed i balconi, le altane e i belvedere, invenzioni tutte confortevolissime per l'abitazione serena e tanto italiana che in ogni lingua sono chiamate con i nomi di qui.

Una stessa ordinanza architettonica regge dunque, in diversa misura, nella casa all'italiana, le facciate e gli interni ed ancora regola d'attorno la natura medesima con terrazze e gradoni, con giardini, appunto detti all'italiana, ninfei e prospettive, orti e cortili, tutti creati per dare agio e scena ad una felice abitazione.

La casa all'italiana è di fuori e di dentro senza complicazioni, accoglie suppellettili e belle opere d'arte e vuole ordine e spazio fra di esse e non folla o miscuglio. Giunge ad esser ricca con i modi della grandezza, non con quelli soli della preziosità.

Il suo disegno non discende dalle sole esigenze materiali del vivere, essa non è soltanto una "machine à habiter". Il cosiddetto "comfort", non è nella casa all'italiana solo nella rispondenza delle cose alle necessità, ai bisogni, ai comodi della nostra vita ed alla organizzazione dei servizi.

Codesto suo "comfort", è in qualcosa di superiore, esso è nel darci con l'architettura una misura per i nostri stessi pensieri, nel darci con la sua semplicità una salute per i nostri costumi, nel darci con la sua larga accoglienza il senso di una vita confidente e numerosa, ed è infine, per quel suo facile e lieto e ornato aprirsi fuori e comunicare con la natura, nell'invito che la casa all'italiana offre al nostro spirito di ricrearsi in riposanti visioni di pace, nel che consiste nel pieno senso della bella parola italiana, il CONFORTO.

G. P.



de la maison au même titre que l'espace intérieur. De plus, l'aménagement du jardin doit veiller à la création de percées visuelles, en mettant en place des perspectives, en réalisant des nymphées ou des cortiles. La composition du jardin permet de mettre en scène l'habitation. La *casa all'italiana* est ordonnée, réglée, mesurée. L'espace est à l'échelle de l'homme. Le vestibule, la galerie, les arcs, les niches, les colonnes sont les éléments qui composent l'architecture. Les matériaux sont partie intégrante de la forme. Ils ne font qu'un avec l'architecture. Ils participent à la création d'ambiances afin de vivre pleinement son logement. Pour Ponti, la maison est un lieu de confort et de sérénité.

« Il suo disegno non discende dalle sole esigenze materiali del vivere, essa non è soltanto una « machine à habiter ». Il cosiddetto "comfort" non è nella casa all'italiana solo nella rispondenza delle cose alle necessità, ai bisogni, ai comodi della nostra vita ed alla organizzazione dei servizi. »⁴¹

La *casa all'italiana* ne répond pas seulement aux besoins élémentaires et matériels. Elle propose bien plus que des espaces organisés et praticables. Elle ne sert pas que de « machine à habiter » comme pouvait le décrire Le Corbusier. Le concept de ce *maestro* français a eu une grande résonance sur la réflexion liée au problème de l'habitation moderne au XX^{ème} siècle. Ponti était admiratif de son travail, et s'en est inspiré. Cependant, il estimait qu'il perdait la valeur personnelle et intime que génère l'habitation. Le Corbusier résolvait grâce à des procédés techniques modernes, la question des besoins liés à l'hygiène, au confort, et aux usages. Les besoins fondamentaux auxquels la maison devait répondre étaient synthétisés dans la forme et l'aménagement intérieur du logement. Pour Ponti, l'idée de « confort » ne résidait pas seulement dans la facilité d'usage, mais était « qualcosa di superiore »⁴² :

« una misura per i nostri stessi pensieri, nel darci con la sua semplicità una salute per i nostri costumi, nel darci con la sua accoglienza il senso di una via confidente e numerosa ».⁴³

41 Gio Ponti. La casa all'italiana. In: *Domus*. N°1 . Janvier 1928

42 Gio Ponti. La casa di moda. In: *Domus*. N°8. Août 1928

43 *Ibid.*

L'architecture a pour finalité l'épanouissement de l'habitant. Elle doit être en osmose avec ses coutumes, et être capable d'accueillir sa vie intime dans toute son étendue. Elle est en communication directe avec la nature, permettant aux pensées de l'habitant de se libérer dans un lieu de paix. Le confort de la *casa all'italiana* correspond à sa juste mesure, à sa simplicité et son accueil. Elle participe au bien-être, et doit favoriser les « petits bonheurs » de la vie en intimité.

Dans une époque où l'Italie cherche à retrouver son identité, Ponti, à travers son architecture, revient aux origines de la société italienne, et rappelle ce qui fait sa force : le sentiment d'appartenance à une société particulière ainsi que l'importance de la famille. La *casa all'italiana* avait pour but de renforcer le cocon familial italien, où l'unité de la famille s'exprimerait en toute sérénité, dans un contexte de répression et de totalitarisme.

Entre 1930 et 1935, l'architecte s'est intéressé à la « casa di serie » à l'échelle urbaine. L'immeuble et les appartements qu'il contient font alors l'objet d'expérimentations et de recherches typologiques. Dans l'article publié sur le *Corriere della sera* le 22 octobre 1933, intitulé « Distribuzione e proporzioni degli ambienti » Ponti écrivait que l'Italie devait s'affirmer par le biais de ses normes morales, sociales et civiles. Mettant en avant la civilisation et les vertus du peuple Italien, il se devait de les traduire grâce à un perfectionnement significatif et profond de l'habitation. Selon l'architecte, l'habitation est composée de trois fonctions : la nuit, le jour, et les services. Ces espaces doivent être équilibrés, proportionnés. Dans sa démarche, Ponti reprenait également le concept de la *casa all'italiana* pour le transposer dans ses « case condominiale ». Apparaissaient alors les différentes domus, via De Togni, via del Caravaggio, via Cicognara e viale Coni Zugna à Milan. En insistant sur le caractère social du logement, comme lieu de la vie familiale, il a conçu des espaces généreux en surface et en volumétrie.

« Le stanze (...) sono spazi sgombri per il nostro piacere, spazi da ornare con opere d'arte... o nei quali i mobili possono essere distribuiti con piacevole libertà, senza allineamenti obbligati » ⁴⁴

44 IRACE Fluvio. Gio Ponti : La Casa all'italiana. Milano: Electa, 1988

Le travail des ambiances, l'intégration du mobilier dans la structure même du logement, et la présence de l'art dans la conception de l'habitation, sont les thématiques de prédilection de Ponti, qui ne manquaient pas d'apparaître dans la conception des domus.

Les plans des *case tipiche* font preuve d'une grande attention en ce qui concerne la définition de nouvelles typologies, notamment la toute première domus : Domus Julia. Ils reflètent la notion d' « *attrezzatura domestica* » dans laquelle la cuisine et la salle de bain sont réduites au minimum, dégagant ainsi une grande pièce de vie. Les domus via de Togni, et via del Caravaggio, ont permis la diffusion de caractéristiques de distribution et d'usage. En outre, les espaces de jour et de nuit sont clairement distincts. Ne dérogeant pas au concept de la *casa all'italiana*, Ponti prolongea les appartements par des balcons, des vérandas et de grandes parois vitrées, qui ont été intégrés aux logements au même titre que ses espaces intérieurs. S'en suit alors une redéfinition de la notion de façade. Elle n'apparaît plus seulement comme une devanture ou un support d'ornementation, mais traduit le concept même du logement. Les ambiances intérieures deviennent visibles depuis l'extérieur, notamment dans la Domus Serena, où Ponti expérimenta une double file verticale de balcons reposants sur une série de pilastres formant ainsi des loggias. Les *case tipiche* sont donc caractérisées par une grande pièce de vingt-cinq mètres carrés, dans laquelle une série de mobilier capable de diviser l'espace vient prendre place. L'architecte avait pour exigence d'offrir des logements avec le mobilier intégré. Par conséquent, dès leur conception ils ont été dessinés avec les étagères et les « *amardi a muro* ». Au même moment, Ponti développa les « *mobili compositi* », qu'il a ensuite rationalisés en éléments répétitifs à travers des expérimentations dans divers projets. Tout ce travail, d'éléments simplifiés et abordés selon leur caractéristiques essentielles, ont été exposés dans « *L'abitazione dimostrativa* » de la Triennale de 1936. Le mobilier de « *l'abitazione dimostrativa* » était guidé par trois principes : « *minimo incombros, massima trasformabilità, docile mobilità* ». ⁴⁵

45 IRACE Fluvio. Gio Ponti : La Casa all'italiana. Milano: Electa, 1988, 203p

Arch. Ponti e Lancia - Casa in Milano



*Disegno eseguito con la matita a mina
sottili "Technicalor" n. 1700
della Soc. S. L. & C. Hardtmuth.*

19. «Una casa d'abitazione in Milano»: Dessin de la Domus Julia appa-
rut dans la revue *Domus* en avril 1932.

ARCH. GIO PONTI ED EMILIO LANCIA -
Casa d'abitazione in Milano.

Gruppo scale:

- I - ascensore
- II - montapacchi
- III - scala
- IV - atrietto dell'ascensore

Gruppo sale:

- 1 - ingresso
- 2 - sala con camino
- 3 - sala da pranzo

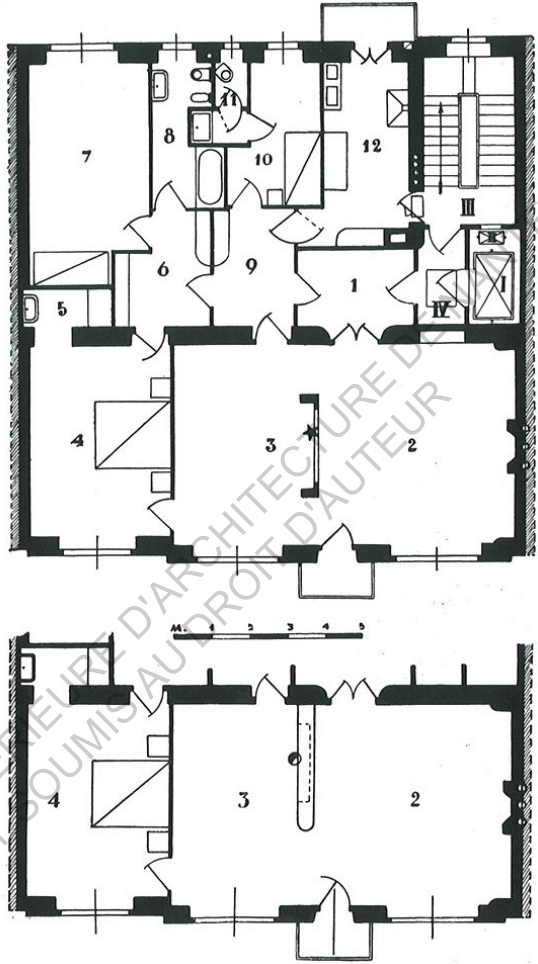
Gruppo camere:

- 4 - camera matrimoniale
- 5 - spogliatoio
- 6 - disimpegno

- 7 - camera con alcova
- 8 - bagno, lavabo, W. C. bidet

- Gruppo servizi:**
- 9 - office con buffet a muro
 - 10 - camera
 - 11 - vaschetta per bagno di servizio e bucato; W. C. di servizio
 - 12 - cucina

★ lunga vetrina con cristallo a 1,30 dal pavimento



20. Plan d'un appartement de la Domus Julia

Les « fenestre-vetrine » font aussi leur apparition dans les domus. Elles permettent de générer un nouvel endroit où l'on peut venir s'appuyer. La fenêtre, simple objet d'usage, devient alors un support aux diverses fonctions. Ponti s'intéressa aussi aux percées visuelles et aux transparences à l'intérieur même du logement. L'idée est de pouvoir percevoir la pièce principale depuis des lieux stratégiques de l'appartement.

« L'attraversabilità per la vista dei vari ambienti, che fanno sì che l'occhio possa vedere il così detto 'quartiere del giorno' (sala da pranzo, studio-biblioteca, sala da soggiorno) in un colpo solo attraverso vetrine disposte d'infilata tra muro e muro »⁴⁶

Ponti démontra par ses *case tipiche* que son concept de la *casa all'italiana* n'était pas seulement recevable pour une maison de campagne mais pouvait aussi correspondre à des immeubles entiers, touchant ainsi des populations, de la bourgeoisie moyenne aux classes populaires. Les domus construites représentent aujourd'hui l'un des plus grands projets de Gio Ponti. Elles ont été pensées comme des « germi urbanistici », élaborées autour de l'idée de « strada-giardino ». ⁴⁷

Ponti promouvait grâce à ses domus, la possibilité d'acquérir de beaux appartements, innovants et basés sur l'équivalence entre les typologies et l'évolution des modes de vie. Il permettait à la classe moyenne d'obtenir un logement spacieux et moderne, jusque-là réservés aux classes supérieures. De ce fait, de nombreuses critiques ont vu le jour rapidement. En effet, bien qu'Ugo Ojetti ait pris sous son aile le jeune Ponti lors de la création du magazine *Domus*, leur relation se dégrada quand Ponti chercha à prendre son indépendance. Alors que la crise sociale, économique et politique commençait à prendre de l'ampleur, Ugo Ojetti reprochait à Ponti, ainsi qu'à ses contemporains, comme Bega, Buzzi ou encore Pagano, d'éduquer la population italienne au goût d'un « lusso decisamente moderato ». ⁴⁸ C'est lors de l'organisation de la programmation Ve Triennale qu'apparut le débat irréversible entre ceux qui soutenaient « il rinnovamento » et ceux qui étaient convaincus que la modernisation de la production devait passer par le choix de la production en série. Dans sa lettre polémique, « Lettera a Giovanni Ponti sul lusso necessario » publié sur *Pegaso* en 1933, Ugo Ojetti exprimait le besoin d'un « art de luxe », à la différence d'un art pauvre basé sur l'obsession de la répétition du

46 IRACE Fluvio. Gio Ponti : La Casa all'italiana. Milano: Electa, 1988, 203p

47 *Ibid.*

48 PRATESI Mauro. Gio Ponti, Vita e percorso artistico di un protagonista del XX decolo. Pisa: Pisa University Press, 2016, 136p.

« type ». Selon Ogetti, ce n'était pas contribuer au bien être des italiens de leur proposer un *stile* accessible et réalisé grâce aux nouvelles techniques. L'absence de promotion d'« un lusso ideale », pour les classes supérieures, ne faisait qu'augmenter le mauvais goût des populations les moins aisées. Dans sa lettre, Ogetti expliquait que la valeur d'un objet ne se référait pas à son aspect esthétique mais plutôt à la précision de son exécution. Il affirmait qu'un objet « de luxe » était forcément réalisé par des *maestri* de l'artisanat italien. Il ne comprenait pas la juste différence entre la création d'un mobilier moderne, fait grâce aux nouvelles méthodes de production, et celle d'un meuble façonné de manière plus traditionnelle. Il faisait ainsi abstraction de l'évolution des modes de vies, et mettait en avant le seul fait qu'un objet moderne aurait pour ambition « d'apparire più di quello che si è ». ⁴⁹ Au contraire, Ponti maintenait que la modernité pouvait amplifier la créativité, grâce à l'évolution des techniques de fabrication, et l'utilisation de nouveaux matériaux, sans pour autant renoncer au savoir-faire traditionnel.

« Il punto d'incomprensione tra il pensiero di Ogetti e quello di Ponti risaliva all'assunto che per l'artista il « lusso » non era assolutamente necessario, ma una conseguenza della ricerca di una perfezione ». ⁵⁰

Pour Ponti, le luxe résidait principalement dans la recherche, aux prémices de l'objet, et n'était pas une fin en soit. Ainsi, entre le conservateur de la haute bourgeoisie et le jeune artiste-architecte les collaborations s'arrêtèrent sur ce point de désaccord.

Pour Persico, architecte et critique d'art, la vision d'Ogetti était très réductrice face à l'ampleur du travail de Ponti. En effet, il n'était pas « rappresentativo del gusto borghese » comme pouvait le penser Ogetti, mais relevait une mission de grande importance en voulant éviter « la decadenza del gusto italiano »⁵¹. De plus, il ne s'agissait pas de répondre aux préférences de la bourgeoisie croissante, mais bien de replacer la production italienne au cœur d'un contexte

49 PRATESI Mauro. Gio Ponti, Vita e percorso artistico di un protagonista del XX decolo. Pisa: Pisa University Press, 2016, 136p.

50 *Ibid.*

51 *Ibid.*



21. Domus Aurelia, Domus Honoria et Domus Serena, via Letizia à Milan

européen où le mouvement moderne se développait. Persico caractérisait le travail de Ponti d' « aspirazione all'arte moderna attraverso un problema di cultura ». ⁵² Ne voulant pas louer la marche européenne, tout en voulant être porteur de la culture italienne Ponti injecta dans tous ses travaux une dimension spirituelle, à l'image de *La casa all'italiana*. Pour Persico, il donna grâce à ce « programme » une première réponse au « dramma del gusto italiano del nostro tempo ». ⁵³

En outre, il partageait le même point de vue que Ponti sur les pages de *Casabella* en 1930. Il ne s'agissait pas seulement de créer de l'architecture moderne, et de regarder l'objet fini, ⁵² PRATESI Mauro. Gio Ponti, Vita e percorso artistico di un protagonista del XX decolo. Pisa: Pisa University Press, 2016, 136p. ⁵³ *Ibid.*

mais de prendre en compte l'homme et son mode de vie.

« Un ritratto di antenato e una fotografia dei nostri giorni, una stampa ottocentesca e una circolare industriale stabiliscono per conrato definitivamente l'esistenza di uno stile moderno, cioè di un mezzo che corrisponde allo spirito ideale e ai bisogni pratici di un mondo nuovo... »⁵⁴

La création d'un nouveau *stile*, n'était pas issu d'un effort solitaire mais bien d'une collaboration active de toute une époque. Le *stile* italien devait se définir par des éléments de la vie quotidienne de la population italienne. Ces éléments appuyaient la conception d'un objet ou d'un espace correspondant au concept de l'« italianité » :

« Lo stile è determinato così, da un complesso di prove ; si tratta in seguito, di promuovere l'evidenza allo stato di creazione. Innalzare l'apparenza alla sfera della poesia. »⁵⁵

En somme, la définition du *stile* italien passait en partie par l'architecture domestique. Cependant, au milieu des années 1930, un intérêt pour l'architecture lié au travail à fait son apparition à Milan. La ville industrielle moderne à vue s'élever des immeubles de bureaux aux typologies nouvelles et équipés des technologies les plus innovantes. Ces derniers deviendront de nouvelles vitrines pour la production italienne.

54 IRACE Fluvio. Gio Ponti : La Casa all'italiana. Milano: Electa, 1988, 203p.

55 *Ibid.*

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

2. *L'estetica del lavoro*: une nouvelle thématique pour l'affirmation de l'italianité

« *L'ufficio è il luogo dove si vive di più nella nostra giornata, dove si esplica l'attività sostanziale della nostra vita personale e sociale. Il lavoro, l'ambiente per il lavoro deve essere il più bello, il più dignitoso* »⁵⁶

Si le Milan du début du XXème siècle était celui qui avait envie de grandir et de s'améliorer, les années d'entre-deux guerres ont été décisives. La ville devenait encore plus ambitieuse, presque arrogante et présomptueuse. Affichant sa supériorité industrielle et commerciale par ses nouveaux bâtiments toujours plus imposants et modernes, Milan changeait de dimension. Elle n'était plus vraiment à l'échelle humaine et s'envolait vers son rêve de succès et d'argent. Propulsée par l'industrialisation, le travail devint l'élément central de la vie milanaise. C'est ainsi que des quartiers entiers de la ville ont muté, afin de répondre aux exigences du monde professionnel. Par conséquent, les architectes n'ont pas pu échapper à cette métamorphose, développant nécessairement de nouvelles réflexions et expérimentations liées aux nouveaux besoins de la société.

L'article de Ponti « *L'ufficio è il luogo dove si vive di più nella nostra giornata* » dans *Domus*, en juillet 1940, révèle l'importance que devaient donner les architectes à la conception des lieux de travail. En effet, de nouvelles méthodes et de nouveaux besoins apparaissaient depuis l'industrialisation. Une accélération dans les années 1930 se faisait sentir, notamment grâce au développement de la production en série. Les italiens passaient de plus en plus de temps dans ces lieux, et moins dans leur maison. De plus, l'industrie, moteur de l'économie italienne et témoin du savoir-faire italien, commençait à rayonner plus nettement en Europe. Ponti déclarait dans son article que pendant trop longtemps, beaucoup ont pensé qu'il était inutile que l'architecte s'intéresse à l'aménagement des bureaux. Ils étaient réputés pour travailler des espaces luxueux dans de

⁵⁶ PONTI Gio. *L'ufficio è il luogo dove si vive di più nella nostra giornata*. In: *Domus*. n°151. Juillet 1940

grand palais par exemple. Cependant, le basculement vers les concepts rationnels a amené les architectes à s'affirmer en tant qu'acteurs au sein des exigences professionnelles de la vie.

A cette période, une prise de conscience est née de la part non seulement des architectes mais aussi de la population : un bureau n'était pas un espace plus « pauvre » qu'un salon. Ainsi, une grande réflexion sur les espaces de travail modernes s'est développée. Selon Ponti, les meilleurs bâtiments de bureaux, comme la Montecatini, sont un hommage au travail : ils font preuve d'une « ambiente superiore »⁵⁷, au-delà de la maison. La réflexion sur les lieux de travail n'était que le début d'une réforme constructive et technique à laquelle la société moderne aspirait. En effet, le pouvoir organisationnel du travail moderne a influencé l'apparition de nouvelles ambiances dans les bureaux, mais aussi dans les hôpitaux, les salles de sport, les piscines... Ponti pensait même que ça aboutirait jusqu'à l'apparition de « perfette case d'abitazione ».

Le bâtiment emblématique de cette vague liée au thème du travail est la Montecatini de Gio Ponti à Milan. Le Palazzo Montecatini est sans doute le projet le plus difficile auquel Ponti a dû faire face dans les années 1930. Commencé en 1936, c'est un projet remarqué par sa cohérence globale et la particularité de son approche. Bien que ce soit un bâtiment de grande échelle, le moindre détail a été dessiné. Ponti s'était orienté vers une architecture plus sobre et fonctionnelle, tendant vers le rationalisme.

La Montecatini prit place dans un quartier de Milan, à l'époque assez éclectique et verdoyant, destiné à devenir un lieu de passage reliant la gare à la ville. Anciennement « il giardino Melzi », la parcelle du futur siège a été déterminée constructible à partir de 1933 grâce au nouveau plan régulateur Albertini et la pression exercée par Donegani, le directeur de l'entreprise. En 1936, suite à de multiples contestations de la *Commissione edilizia* à cause de la grandeur et de l'apparence du futur bâtiment, par rapport aux architectures environnantes, Ponti, grâce

57 PONTI Gio. L'ufficio è il luogo dove si vive di più nella nostra giornata.
In: *Domus*. n°151. Juillet 1940



22. La Montecatini de Ponti

à l'intervention de Piero Portaluppi et de Moretti, réussi à obtenir un nouvel appel. Ainsi, il put se présenter devant la commission avec différentes solutions pour le projet, considérant son échelle et le traitement de ses façades. En septembre 1936, l'architecte proposait la solution définitive pour la Montecatini : « un organismo di pietra estremamente funzionante ». ⁵⁸

Inauguré en 1938, la Montecatini de Gio Ponti apparaissait comme une prouesse architecturale utilisant les nouveaux moyens de fabrication et de standardisation. Sa structure mixte en béton armé a permis à l'architecte d'expérimenter de nouvelles solutions en ce qui concerne la distribution et la superposition des espaces intérieurs. L'édifice se place en limite de parcelle, dégageant un corps central légèrement convexe, et créant deux espaces extérieurs. L'un accueille un parking et l'autre fait office de cour intérieure faisant le lien entre les deux corps de bâtiment. La typologie en H du plan se détache des plans classiques des immeubles de bureaux. Au centre se trouvait la direction, alors que les employés travaillaient dans les espaces latéraux. La Montecatini a deux niveaux de sous-sol. Le premier niveau accueille des

⁵⁸ BERNI Lorenzo. Nella Montecatini di Gio Ponti riconoscimento e invenzione. In: *Abitare*. n°333. Octobre 1994. p200-207

espaces de stockage, des magasins, une salle de sport, un studio de photographie, une bibliothèque, et un restaurant pour les employés. Le deuxième niveau était destiné à toutes les installations nécessaires au fonctionnement du bâtiment. Surfant sur l'engouement pour le design industriel, il proposait un système de coordination intégral du cycle de conception et de production. « Il mostruoso palazzo d'Uffici per la Montecatini »⁵⁹ répondait aux attentes de la culture moderne en ce qui concernait la production architecturale, et semblait incarner le mythe de l'industrie moderne :

« Enciclopedia sperimentale dell'estetica del lavoro, la complessa macchina pontiana si pose l'ambizioso proponimento di farsi emblema della nuova modernità ». ⁶⁰

Perçue comme « une machine » à part entière, la Montecatini innovait en tout point : autant dans la performance technologique qu'au regard de l'organisation de son plan. Cependant, le bâtiment divisait la critique. D'un côté il y avait les rationalistes tels que Pagano qui comprenait le caractère innovateur de la Montecatini :

59 BERNI Lorenzo. Nella Montecatini di Gio Ponti riconoscimento e invenzione. In: *Abitare*. n°333. Octobre 1994. p200-207

60 *Ibid.*



23. Le bâtiment central de la Montecatini, entourée de ses deux ailes latérales

« Il nuovo Palazzo della Montecatini costruito recentemente a Milano può essere considerato, difatti, come un'opera di alta classe, dove le intenzioni architettoniche contemporanee hanno cercato di trovare una degna espressione. La serietà e modernità degli impianti, il calcolato tecnicismo, l'ardimento di taluni provvedimenti, come il condizionamento dell'aria, ancora non frequenti da noi, l'impiego di nuove soluzioni di tecnica edile, pongono questo edificio nel rango delle costruzioni di cui si avvantaggia la tecnica edilizia italiana ». ⁶¹

De l'autre côté, Piacentini affirmait son indifférence sur les pages de la revue *Architettura*, en qualifiant le bâtiment de « machine à employés ». ⁶²

Ponti a réalisé une « progettazione integrale » qui n'existait pas encore en Italie. Il utilise le concept d'éléments-types et de modules répétitifs, pouvant s'assembler et créer des combinaisons, afin de définir et qualifier les espaces. En effet, il est parti du meuble, le bureau, pour réaliser un module de travail, appelée « unità lavorativa » ou encore « modulo operativo ». Ce module était composé d'un espace de travail, de murs mobiles, et des différentes installations technologiques modernes nécessaires. La succession de modules dans un espace ouvert permettait une grande flexibilité et modularité dans l'organisation des lieux de travail. De ce fait, l'architecte a révolutionné le traditionnel Bürolandschaft allemand. Libéré de toutes cloisons, le bürolandschaft proposait de grands plateaux (que l'on pourrait aujourd'hui appeler open-space) à l'éclairage et l'organisation optimale pour un travail de bureau. Ponti commentait :

« Ma il lavoro di un grande ufficio è in continuo mutamento in quanto ripartizione di ambienti e negli sviluppi organizzativi, donde il concetto – che per me è essenziale- delle estrema elasticità della distribuzione. Questa elasticità e mutabilità interna è, secondo me, un elemento tipico e necessario della costruzione moderna in moltissimi edifici ; nel nostro edificio è stato adottato e sviluppato in pieno. » ⁶³

61 ARDITI Gloria. *Stili del razionalismo : Anatomia di quattordici opere di architettura. Il Palazzo per uffici Montecatini.* Roma : Gangemi, 2002

62 *Ibid.*

63 *Ibid.*



24. Le couloir du quatrième étage desservant les salles de réunion de la Montecatini

Le module variait de 3,54 à 4,10 mètres carré. Il traduisait la dimension nécessaire estimée au travail d'un employé. Grâce à ce système la Montecatini pouvait accueillir plus 2000 personnes.

« L'esigenza stessa del lavoro dell'uomo, misura di tutte le cose, ritma in conseguenza totalmente l'edificio che deve appunto ospitare la forma del lavoro coordinato, organizzato e collettivo ; ospita questa forma e si modella su di essa. »⁶⁴

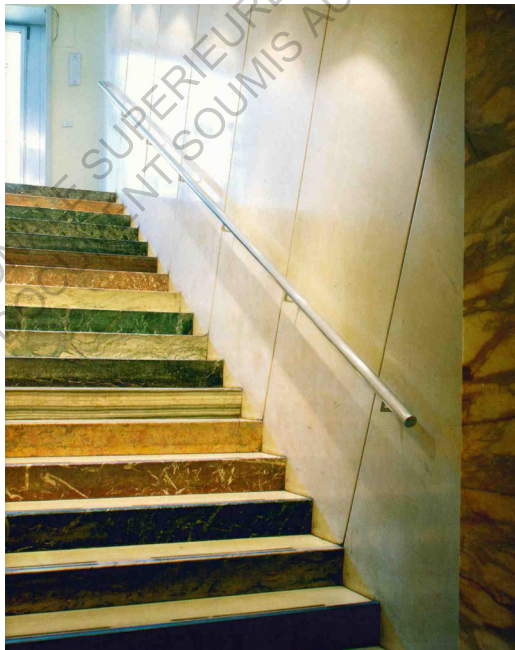
Le bâtiment Montecatini était considéré comme le plus moderne et le plus équipé de tous les autres bâtiments de bureaux étrangers. C'était un modèle national et international en termes d'équipement et d'ambiance pour les lieux de travail. Il faisait également preuve de l'amélioration des conditions de travail et d'hygiène que permettait la modernité.

64 ARDITI Gloria. Stili del razionalismo : Anatomia di quattordici opere di architettura. Il Palazzo per uffici Montecatini. Roma : Gangemi, 2002

L'entrée du bâtiment se faisait via Moscova. Les façades étaient composées d'un module qui se répétait sur toute la surface des espaces de travail. Ainsi, l'organisation intérieure du bâtiment pouvait se lire de l'extérieur. Les façades étaient lisses, sans épaisseurs, mais pour autant semblait impénétrables. Elles sont recouvertes de marbre et d'aluminium, provoquant ainsi une illusion abstraite de répétition à l'infini. La Montecatini représentait la sévérité de la société du travail moderne. L'architecte a conçu le bâtiment de jour et de nuit, prenant en compte les parcours internes et l'image du bâtiment à la tombée de la nuit :

« ... Ma dacchè l'architettura è diventata di per se stessa luminosa, per trasparenza e riflesso, noi possiamo regolarne l'apparenza notturna in un aspetto nuovo, preordinato, e tutto diverso da quello di giorno, con rapporti visuali, creati dalla illusione visiva, completamente diversi negli spazi e nella costituzione, con abolizione di pesi, di plastica e rilievo. E per questo che occorre fare il progetto notturno e non soltanto il progetto diurno ». ⁶⁵

65 ARDITI Gloria. Stili del razionalismo : Anatomia di quattordici opere di architettura. Il Palazzo per uffici Montecatini. Roma : Gangemi, 2002



25. L'escalier d'accès au niveau semi-enterrés de la Montecatini

Elle était dotée de seize ascenseurs, d'un monte-charge, d'un système de climatisation, très innovant pour l'époque et d'un poste pneumatique :

« la cui spettacolare centrale costituirà forse il più convincente atout pubblicitario a sostegno dell' « organizzazione scientifica del lavoro » teorizzata e testimoniata dal quell' « organismo intelligente e sensibile, dotato di cinque sensi, come l'uomo ». ⁶⁶

La Montecatini innove aussi dans l'utilisation des matériaux : l'aluminium est le matériau principal, mais nous retrouvons aussi la Faesite pour le mobilier, la Duralite, les plaques de verre Securit, de nouveaux vernis et autres substances chimiques faisant partie des matériaux de finition. Les détails de réalisation ont tous été pensés avec la plus grande attention. La cabine de l'ascenseur est revêtue d'aluminium et son plafond est en verre. Les sièges sont en Anticorodal. L'escalier d'accès aux locaux « del dopolavoro » semi-enterrés a été travaillé avec finesse et inventivité. Le choix des matériaux (pour la plupart fabriqués en Italie) est justifié par la volonté de créer un catalogue des différents marbres en possession de la Montecatini, tout en permettant de développer la recherche chromatique de Ponti. En effet, quand on descend, l'escalier semble entièrement blanc (utilisation du « bianco di Carrara » pour les marches et les murs). Alors qu'en montant, nous découvrons une grande variété de coloris recouvrant les contres-marches. La main-courante est en aluminium, dont les matières premières ont été extraites et travaillées en Sardaigne. Les fenêtres ont aussi été dessinées avec précision. En effet, pour permettre une meilleure performance thermique, les châssis en aluminium ont été pensés comme une chambre d'air. Fermée à l'extérieur grâce à une fenêtre coulissante, elle possède deux battants latéraux et une partie fixe à l'intérieur, sur laquelle viennent se fixer des lampes qui produisent différents éclairages pour un rendu de nuit spectaculaire, et très cher à Ponti. Ces doubles fenêtres contribuaient à renforcer la perception d'une mécanisation qui a fini par « prendre les commandes ».

66 IRACE Fluvio. Gio Ponti : La Casa all'italiana. Milano: Electa, 1988, 203p

Nella Montecatini di Gio Ponti



26. Photo d'époque d'un bureau dans une aile latérale della Montecatini

Produisant un projet global, de la volumétrie au mobilier, en intégrant tous les besoins technologiques et énergétiques, Ponti était qualifié par Malaparte, un intellectuel italien, d' « uomo di pietra » qui:

« rivela il segreto della natura lombarda nella sua forza e nella sua dolcezza più esatte e più inaccessibili. Qualcosa di astrattamente poetico è in questa esatta architettura, dove il gioco dei vuoti e dei pieni è equilibrato secondo un ritmo la cui cadenza è assolutamente libera da leggi norme convenzioni, fino a crearsi una regola sua propria, una ragione prospettica che tiene altrettanto dell'arte quanto della natura. »⁶⁷

Dans le même temps, Ponti diffusait sur *Domus* de nombreuses innovations en matière d'équipement bureautique. Le numéro de mars 1939 était dédié aux ambiances pour le travail. Par cet article, Ponti mettait en avant l'importance de « l'attrezzatura » (équipement). Il soutenait que l'Italie devait montrer son savoir-faire, notamment au niveau des « équipements civils », et en partie grâce à sa production en série, qu'il qualifiait comme utile et d'avenir dans de nombreux domaines. Il faisait l'éloge de la standardisation, en rappelant que produire en série était destiné à un service de masse, et que l'énergie mise dans la définition du prototype à multiplier, était finalement minime face à la perfection que l'on pouvait obtenir.

« La perfezione del modello è la legge della produzione di serie : questo è il compito civile ed anche artistico della industria italiana ».⁶⁸

Dans les pages de *Domus*, des architectes comme Angeli, De Carli et Olivieri proposaient différentes variantes de bureaux préfabriqués. Destinés ou non à un métier particulier, les bureaux des architectes italiens se voulaient très fonctionnels. Par exemple, le bureau d'un directeur était tout équipé : cendrier, poubelle, classeurs et tous types d'innovations pour ranger et classer les dossiers était directement intégré au meuble, un espace pour la secrétaire et sa machine à écrire était aussi prévu.

Outre les bureaux, les innovations en matière d'équipement

67 IRACE Fluvio. Gio Ponti : La Casa all'italiana. Milano: Electa, 1988, 203p

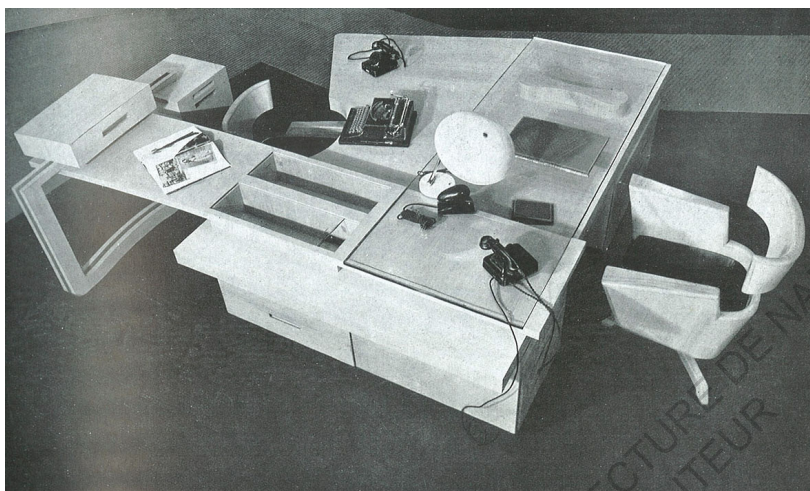
68 PONTI Gio. Attrezzature del lavoro. In:*Domus* n°135. Mars 1939.

touchaient différents domaines. Gio Ponti était fier de dire que les architectes ont équipé des écoles, des hôpitaux, des casernes, et que c'était le fruit du travail des italiens. Les pays étrangers devaient en être envieux. Cette nouvelle manière de produire devait être considérée comme l'excellence italienne, l'image de leur société :

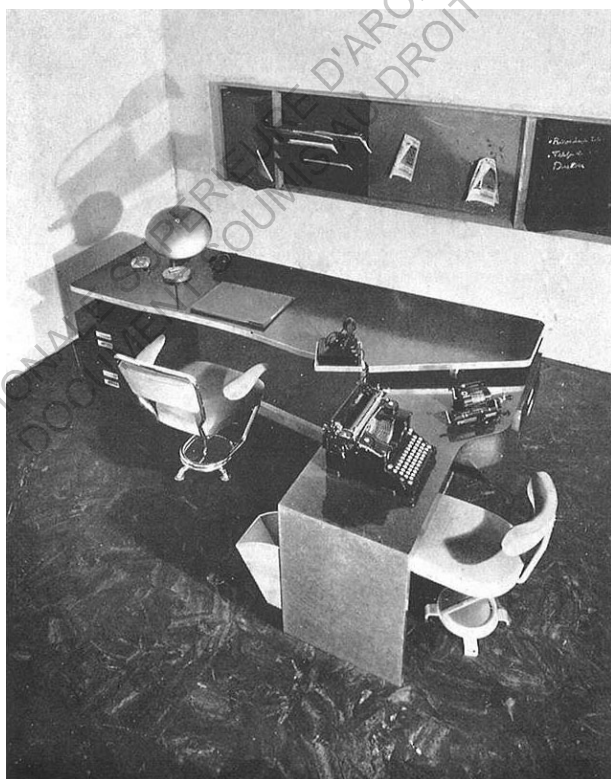
« deve essere l'affermazione della nostra civiltà tecnica organizzativa e della nostra maturità estetica. (...) Una attrezzatura di grande serie è non solo indispensabile ma è il segno stesso della nostra civiltà »⁶⁹

La fin des années 1930 est ainsi marquée par la transformation des infrastructures et des équipements à l'image de la société moderne et de la ville industrielle. Cependant, une toute autre réflexion fait son apparition dans les mêmes années. En contraste avec la dureté et le rythme du monde du travail, des architectes ont cherché à retrouver l'essence d'une vie basée sur l'écoute de soi et de la nature. C'est ainsi qu'un nouvel intérêt pour l'architecture spontanée a émergé.

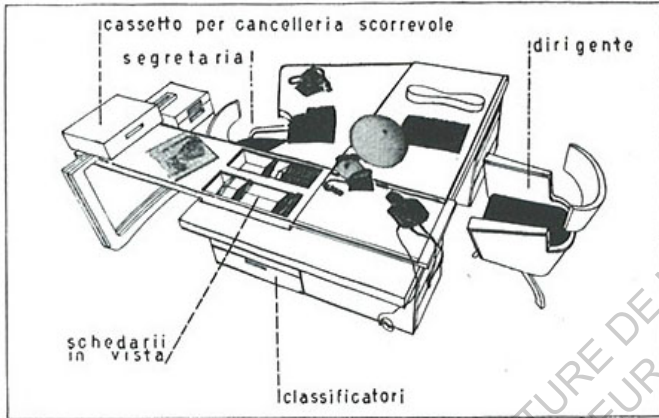
69 PONTI Gio. Attrezzature del lavoro. In: *Domus* n° 135. Mars 1939.



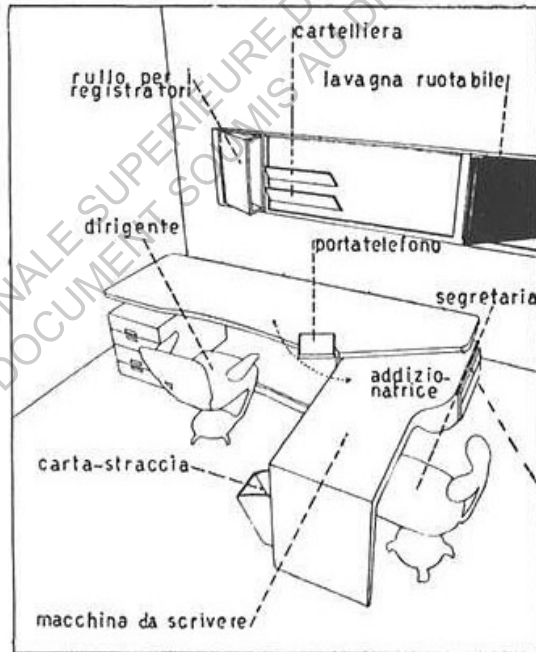
27. Bureau du directeur d'une industrie de textile par les architectes Angeli, De Carli, Olivieri



28. Bureau d'un directeur d'une société de marbres et de pierres taillées par les architectes Angeli, De Carli et Olivieri



27 bis. Schéma de composition du bureau d'un directeur d'une industrie textile



28 bis. Schéma de composition du bureau d'un directeur d'une société de marbres et de pierres taillées

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

3. *Mediterraneità* : la redécouverte de l'architecture spontanée, entre relativisme culturel et art de vivre.

« L'architettura non è solo un problema di tecnologia o di estetica, ma piuttosto la cornice di un modo di vivere – e con un po' di fortuna – un modo di vivere intelligente. » - Bernard Rudofsky

Les années 1920 ont vu l'émergence d'un nouvel intérêt pour l'architecture primitive. Dans leur recherche d'authenticité, les architectes de l'avant-garde ont redécouvert des exemples oubliés d'architectures dites « spontanées » ou « rurales ». Cette nouvelle exploration participe à la rupture avec l'éclectisme et la solennité du style académique. L'architecture spontanée englobe toutes les architectures à caractère vernaculaire, comme les architectures méditerranéennes. Ces villas du bassin méditerranéen se distinguaient par leur corrélation avec une vie pure, apaisante, presque immatérielle et proche de la Nature :

« vibranti e modeste architetture che popolano le coste del Mediterraneo e rappresentano una forma di vita basata su desiderio istintivo di armonia con la Natura nella quale si inseriscono » ⁷⁰

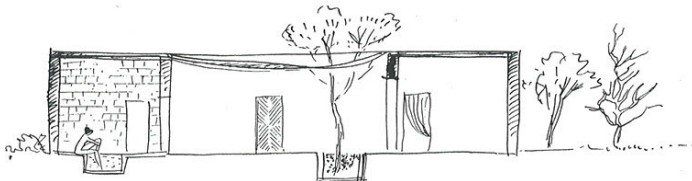
Appelées « l'autre tradition », elles ont eu une grande influence durant la première moitié du XXème siècle.

Un des principaux protagonistes ayant fait resurgir l'intérêt pour l'architecture spontanée est Bernard Rudofsky. Il n'était ni vraiment architecte, ni vraiment théoricien, mais plutôt « libre penseur ». Au début de sa carrière Rudofsky a essayé de trouver le point de convergence de entre tous les types d'art et de la production de la « civilisation » dans un sens encore plus ample. Il en viendra à s'intéresser très sérieusement à l'architecture spontanée. En outre, Rudofsky était passionné par l'architecture japonaise et les maisons pompéiennes. Ce n'était pas tant les formes qu'il

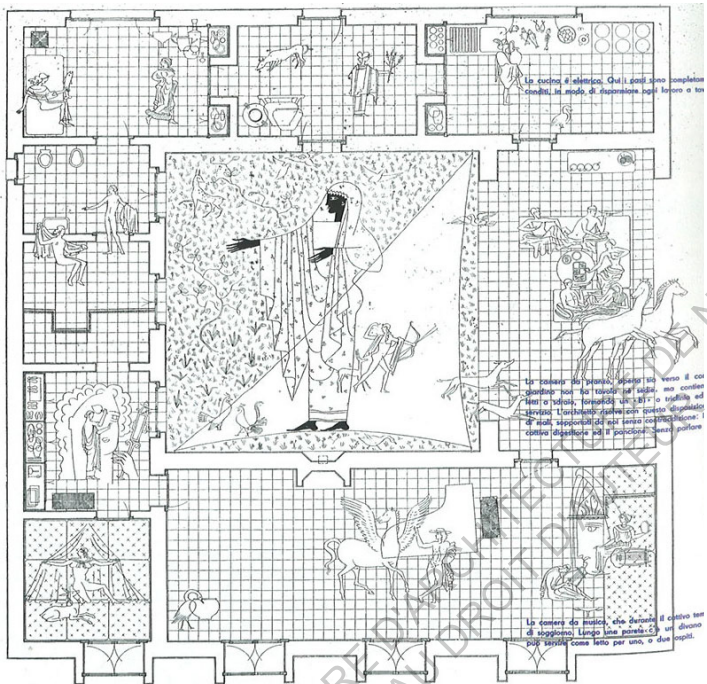
⁷⁰ PRENCIPE Monica. La Casa dell'uomo. Il contributo di Gio Ponti e Bernard Rudofsky sul tema dell'abitazione. Mémoire. Histoire de l'architecture. 2008-2009 37p

appréciait mais plutôt les qualités des espaces, les rapports entre l'intérieur et l'extérieur, les fonctions essentielles de chaque pièce. De son admiration pour la culture japonaise et méditerranéenne naissait une réflexion sur la maison, et plus largement les problèmes liés au logement moderne. Il souhaitait replacer l'homme au centre des préoccupations, lui créer des lieux où ses plaisirs fondamentaux pouvaient s'exprimer, qu'ils soient spirituels ou sensoriels. Un lieu dicté par les émotions physiques et intellectuelles. C'est ainsi qu'il engagea une analyse des habitudes, des usages, des coutumes contemporaines et l'observation des différents modes de vivre et de construire. Le projet de Rudofsky n'avait pas pour ambition d'imaginer une nouvelle spiritualité mais au contraire, il souhaitait retrouver la dignité des individus.

Gio Ponti et Bernard Rudofsky ont collaboré durant plusieurs années avant la Seconde Guerre Mondiale. Rudofsky a écrit de nombreux articles dans *Domus* à la fin des années 1930. Ils partageaient le même amour pour l'art. Leur vision de l'humanité, de la société italienne, de l'évolution des modes de vie étaient très similaire. Les projets autour de la *Méditerranéité* évoquaient les mêmes idées, se recoupaient, et se complétaient. La Casa Procida construite dans le golfe de Naples en 1938, est l'exemple le plus abouti de la réflexion de Rudofsky et inspira Ponti dans la réalisation de la Villa Planchart et la Villa Arreaza. Son plan régulé par les dimensions du tatami japonais était organisé autour d'un espace central. Toutes les pièces de la maison étaient tournées vers cet espace comme dans la tradition italienne. Il n'y avait pas de couloir, la circulation se faisait par les espaces extérieurs. Chaque pièce était une petite cellule « privée », qui accueillait le nécessaire au bien-être de ses habitants. Il y avait deux séjours, un tourné vers le jardin et l'autre pensé pour la saison froide

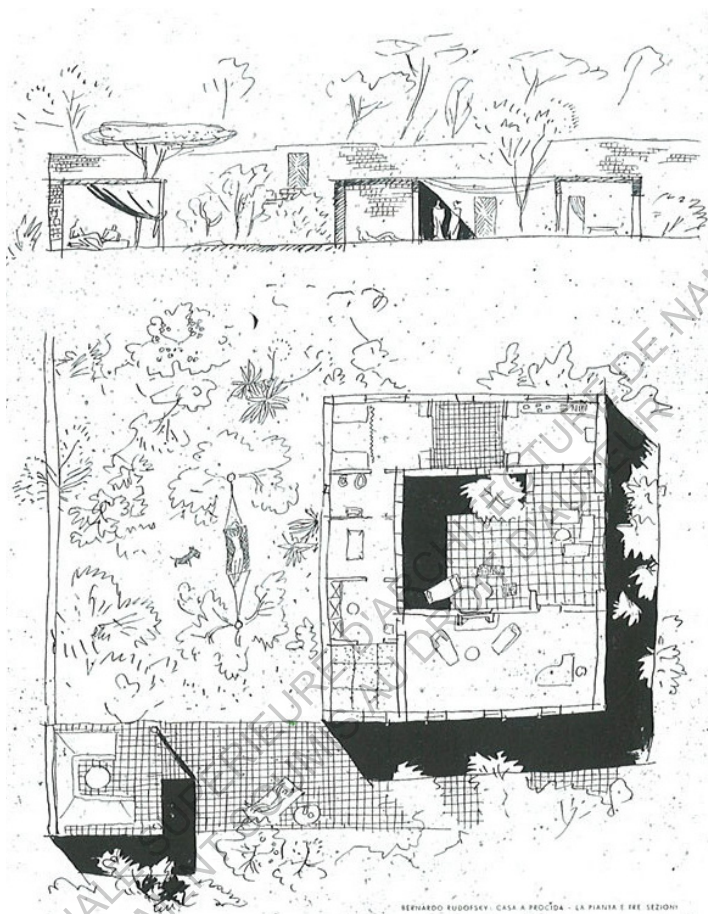


29. Coupe dans la baignoire et le patio de la Casa Procida



30. Plan de la Casa Procidia

et les soirs de pluie. La pièce principale était réduite aux éléments essentiels : un piano, un canapé-lit pour se relaxer, des fenêtres profondes, avec un système qui permettait de filtrer la lumière. Il n'y avait pas d'objet superflu, aucun élément qui pouvait venir déranger l'état émotionnel des habitants. Les espaces de services et la chambre ont été traités de manière à « récupérer les bonnes pratiques de la vie ». L'hygiène et l'action de se laver ont été réinterprétées, ou plutôt ramenées à leur plus stricte définition. En effet, l'archétype, au sens émotionnel du geste, réside dans l'idée de « purification » physique et spirituelle. La salle de bain était ainsi divisée en deux espaces. Dans le premier, se trouvait une baignoire, réduite à un trou rempli d'eau, alors que le deuxième accueillait tous les objets fonctionnels et nécessaires pour se laver. La chambre était remplie de matelas, en son centre se trouvait une moustiquaire de protection pour l'été. Le caractère minimal de cette maison



31. Elévation et plan de toiture de la Casa Procida

se rapprochait d'un « ascetismo mistico ». ⁷¹ Autrement dit, elle proposait un mode de vie que l'on pouvait qualifier de rude, d'austère, éloigné de tout plaisirs matériels. Cependant, elle mettait en avant des valeurs qui semblaient perdues, que nous recherchons encore aujourd'hui.

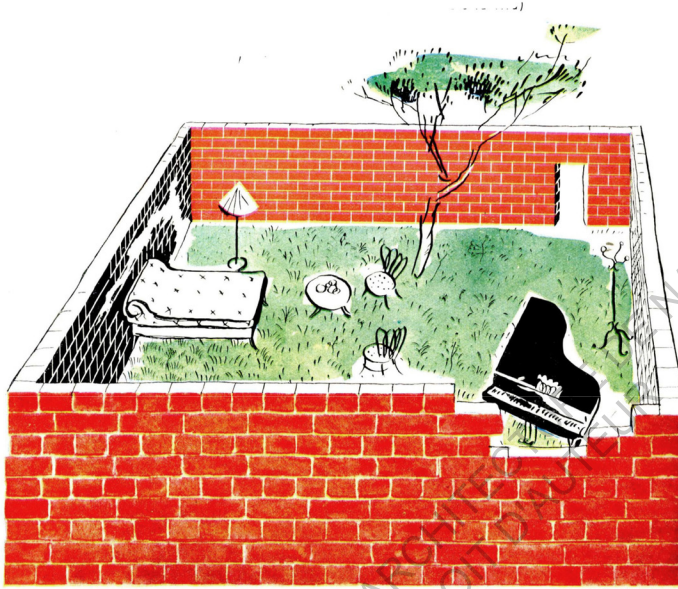
Rudofsky avait pour ambition de développer une vraie « science de l'architecture » : non pas comme un système de vérité mais comme un système de connaissance

⁷¹ PRENCIPE Monica. La Casa dell'uomo. Il contributo di Gio Ponti e Bernard Rudofsky sul tema dell'abitazione. Mémoire. Histoire de l'architecture. 2008-2009 37p

et d'interprétation de la civilisation. Son analyse était anthropocène, il plaçait l'homme au centre de sa réflexion. Sa recherche a abouti à une contradiction notable. Dans un monde où il était possible d'ouvrir sa maison de toutes parts, était-il sensé de ne l'ouvrir que dans une seule direction ? Ou au contraire, sachant que la technique permettait la création de murs rideaux, l'homme était-il prêt à renoncer à son intimité en faveur des « exigences modernes » ? Le vrai sens de cette recherche était donc dans l'étude rationnelle des éléments spirituels et sociaux nécessaires à l'habitation, et non dans la recherche d'un nouveau mode de vie déduit des nouvelles possibilités techniques. Il cherchait donc des réponses dans la relation que l'homme entretenait avec la nature afin de définir quels étaient les éléments essentiels à un logement.

Il imagina une « casa-giardino » dont la géométrie était simple et rigide. L'Homme reconnaît que la Nature est organique mais que l'architecture, en tant qu'artifice, est minérale. Le sol recouvert de pelouse et l'arbre ne faisaient pas référence à la fascination pour les espaces ouverts, mais plutôt au contact tranquille et doux de l'herbe sous les pieds nus. L'Homme retrouvait le contact avec la Terre, sensation élémentaire, tactile et olfactive, au-delà du visible. La particularité de la maison projetée était dans la définition précise de chaque élément. En effet, emprunté à la maison pompéienne et japonaise, le patio central était considéré comme une pièce à part entière, lieu physique et symbolique, lieu sacré de la sphère privée. L'ornementation était inexistante. L'unique décoration était due à l'utilisation de matériaux locaux. L'architecture était réduite à une sorte de « contenitore neutre ». ⁷² La recherche des matériaux renvoyait à l'interprétation du comportement de l'homme méditerranéen. Il cherchait pour sa maison des éléments radicaux, solides au-delà des préoccupations économiques et sociales. Nous pouvons également y voir la métaphore du sens social de la famille, comme noyau dur de la société italienne. La réduction des besoins matériels n'était pas signe de « survie ». Il s'agissait d'objets essentiels à la « vie ». Le canapé-lit, les deux chaises, la table, le piano,

72 PRENCIPE Monica. La Casa dell'uomo. Il contributo di Gio Ponti e Bernard Rudofsky sul tema dell'abitazione. Mémoire. Histoire de l'architecture. 2008-2009 37p



32. La casa-giardino de Bernard Rudofsky

la lampe et le porte-manteau avaient tous une signification psychologique et sociologique. Le piano faisait référence au plus irrationnel des arts, la musique, la lampe pour la lecture, le canapé lit pour dessiner, les chaises pour la compagnie. C'est dans cette superposition de signification qu'innovait la recherche de Rudofsky. Il comprenait et restituait les éléments constitutifs d'un espace en fonction de la culture du lieu, de sa vision sociale, familiale et aux valeurs de l'individu par rapport à la société. Entre sculpture, architecture et paysage, ce projet devenait le guide de l'habitation méditerranéenne. Sa position ambiguë entre l'intérieur et l'extérieur, ainsi que la réinterprétation de la tradition du jardin, rappelait l'architecture traditionnelle italienne. De plus, le vocabulaire architectural italien défini par le patio, la pergola, la cour ouverte, renvoie ce projet à la définition même de l'italianité.

Le projet de la casa-giardino répondait à un idéal de l'habitation moderne. Rudofsky élargissait le champ des possibles, mettait en avant des valeurs propres à l'individu et à la société italienne. Il s'intéressait à l'homme plus qu'aux moyens. Il ne se limitait pas à donner une réponse

aux besoins minimums ou à la standardisation telles que les recherches des CIAM et de l'existenzminimum. En effet, les réflexions de Ponti et Rudofsky convergeaient aussi sur le thème de l'habitation moderne et du « vivere moderno ». Leurs recherches redonnaient à la doctrine moderniste et aux espaces minimums le côté humain dont ils s'étaient peu à peu détachés. Ils proposaient ainsi aux architectes modernes une autre vision, d'autres solutions, un retour aux valeurs spirituelles, avant les besoins fonctionnels.

« Anche qui il « progetto » è il pretesto per parlare un modo di intendere il moderno ce va oltre gli aspetti superficiali della « patina modernista » ma che finisce per ricalcare i valori sempiterni dell'architettura, poiché coincidono con i bisogni immutabili dell'animo umano »⁷³

Ponti en 1939 publiait sur *Domus* « Una piccola casa ideale », un projet de maison idéale au bord de la mer, pensée et représentée par Ponti. Cette petite maison de week-end était destinée aux instants de bonheur. Elle serait

73 PRENCIPE Monica. La Casa dell'uomo. Il contributo di Gio Ponti e Bernard Rudofsky sul tema dell'abitazione. Mémoire. Histoire de l'architecture. 2008-2009 37p

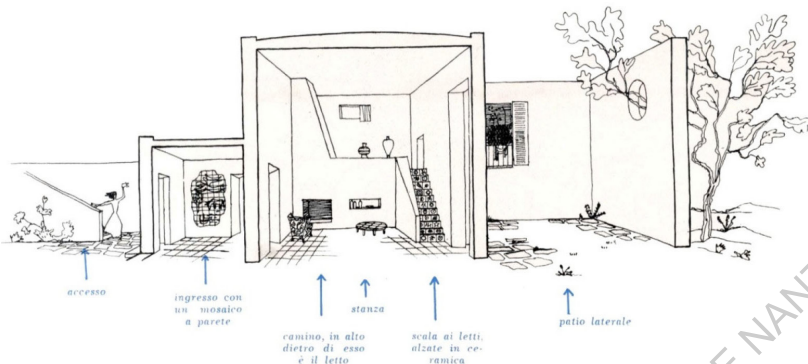


33. Plan de la «Piccola Casa Ideale» présenté dans *Domus* en 1939



34. « L'entrée, le patio, la mer » de la Piccola Casa Ideale

à habiter avec liberté. Les plans étaient basés sur la création de percées visuelles en fonction des différentes positions que l'on pouvait adopter - debout, assis, couché – dans chaque pièce. Une attention particulière a été portée sur les effets de lumière, de jour comme de nuit, les couleurs et les matières. De l'extérieur, la maison était entièrement blanche, seul un banc près de l'entrée venait perturber le volume. Dans ses dessins, Ponti montrait les parcours intérieurs, les vues à travers la maison et les panoramas sur l'extérieur. Les murs s'effaçaient, en faveur des sols, qui par leur traitement, influençaient grandement sur l'interprétation et la perception des espaces. Une fois entré, nous pouvions



35. Coupe perspective à travers la Piccola Casa Ideale

apercevoir le patio, et sur l'armoire, un paysage napolitain transporte le visiteur. Cette maison n'avait pas de porte. Tout était question de cadrages et de vues. La cuisine était exigüe, et ne se voyait pas du salon. Dans la pièce principale, le mobilier était simple : un fauteuil, une table basse, une table pour manger, et un canapé-lit perché sur une petite estrade. L'idée était de pouvoir se parler de tous les espaces de repos de la maison. Seules les toilettes étaient cachées. Pour se laver, une baignoire était creusée dans le sol. Cette dernière était visible du divan, parce que « la figura umana in succinto costume sotto la pioggia d'una doccia o emergente dalla tazza d'una conca – come dalla pozza d'un ruscello – o che si terge dopo le acque è sportivamente ed esteticamente bella da vedere. »⁷⁴

Dans cette nouvelle architecture, l'espace était habité. Les personnages agissaient tels des commentaires ajoutés à l'image, comme si l'architecture ne se suffisait plus à elle-même. Elle devenait alors indissociable de l'individu.

L'espace intérieur apparaissait comme une composition de moments - de vie - uniques. Les couleurs, les paysages, les peintures dessinées sur les murs dégageaient un souffle de gaieté et d'apaisement. En période de guerre, ce qui pouvait être perçu comme une surabondance inutile, devenait le fruit d'une magie pacifique. Nous pouvons aussi souligner que le mode de représentation avait une importance fondamentale dans la diffusion des idées de Ponti. Par exemple, la coupe perspective réapparaissait afin de raconter les espaces,

74 PONTI Gio. Una piccola casa ideale. In: *Domus*. n° 138. Juin 1939



36. La pièce de vie de la Piccola Casa Ideale

qui devenaient ainsi lisibles par tous, sans besoins de connaissances techniques. De plus, elle mettait en avant la gradation de l'intérieur vers l'extérieur, à travers des espaces de transitions caractéristiques de l'architecture méditerranéenne.

La *Mediterraneità* a été dans les années 1930, un thème abordé par la majeure partie des architectes italiens, jusqu'à dépasser les frontières, notamment en France et en Allemagne. Grâce aux congrès des CIAM, plusieurs architectes italiens ont eu l'opportunité de collaborer avec des architectes étrangers. Cependant, les différentes définitions de la méditerranéité ont fait de ce thème, une sorte de slogan, une formule à succès, stéréotypé, que chaque architecte s'appropriait. En Italie, le groupe Quadrante était au centre du débat. Ce dernier, créé après la dissolution du *Gruppo 7*, publiait une revue du même nom afin de défendre leur approche du rationalisme. Leur démarche a été publiée dans la première édition de ce journal dans un article intitulé « Programma » :

« A clarification is required about the characteristics of Italian rationalism. We appreciate classicism and « *Mediterraneità* » on the grounds of their spiritual dimension and not merely as tools for stylistic exercises or picturesque revival. We view classicism and « *Mediterraneità* » as antagonistic to certain approaches of Northern architects, Baroque revivals and arbitrary romanticism, which also characterize some of the new European architecture. »⁷⁵

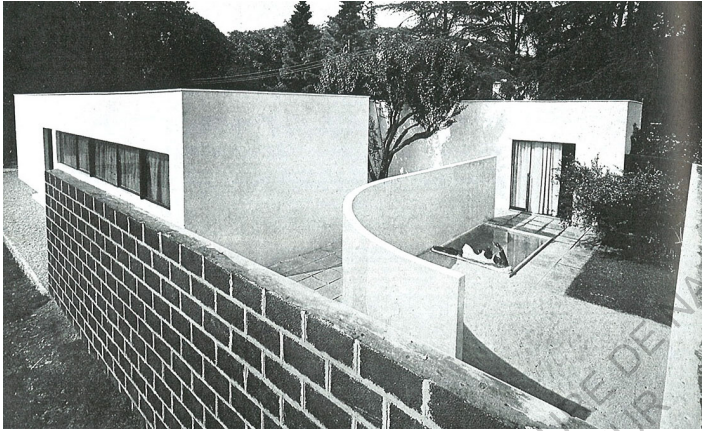
Le groupe Quadrante était composé de Piero Bottoni, Mario Cereghini, Luigi Figini, Gino Frette, Enrico A. Griffini, Pietro Lingeri, Gino Pollini, Gian Luigi Banfi, Lodovico B. Belgioioso, Enrico Peressutti et Ernesto Rogers. Ils croyaient aux qualités oniriques de la Méditerranéité. Ils s'en servaient dans son aspect traditionnel, faisant référence à l'architecture spontanée. Ils l'abordaient par le climat, la nature dans laquelle elle s'intégrait : « dans l'équation soleil/mer/méditerranée/murs blancs »⁷⁶. Une architecture qui se plaçait entre simplification puriste et architecture mineure.

La « Villa-Studio per un artista » est la réalisation la plus représentative du groupe afin de définir leur vision de la méditerranéité. Elle a été réalisée pour la Ve Triennale de Milan en 1933 par Gino Pollini et Luigi Figini. Cette triennale, basée sur le débat de l'habitation moderne, exposait une maison destinée à un artiste, remarquable par la créativité dont elle était dotée. Des espaces rythmés et aux justes mesures ont propulsé cette réalisation sur le devant de la scène nationale. En effet, dimensionnée selon le nombre d'or, elle se démarquait par la précision de ses proportions, à l'image de l'architecture antique. Nous pouvons la qualifier d'architecture solaire où nous comprenons que le fonctionnalisme de la matière est soumis au fonctionnalisme de l'esprit. Son plan montrait des jeux entre les murs, le patio et les ouvertures, le tout donnant une atmosphère particulière à l'habitation. L'objectif de la villa studio était de donner plus d'intimité à la maison. En outre, un grand travail a été mené sur les ambiances, qui s'adaptaient à l'environnement qui les entourait.⁷⁷

75 LEJEUNE Jean-François, SABATINO Michelangelo. L'architettura in Italia 1919-1943, In. *Modern Architecture and the Mediterranean*. Routledge: 2009, 320p

76 DANESI Silvia PATETTA Luciano. 1919-1943 Rationalisme et architecture en Italie, Edition française Electa France: Paris, 1977, 212p

77 PONTI Gio. La villa-studio per un artista. In: *Domus* n°67. Juin 1933.



37. La Villa-Studio per un Artista à la V Triennale de Milan

Les architectes rationalistes italiens étaient souvent attaqués par les architectes traditionalistes et nationalistes qui critiquaient leur manque de références à l'architecture italienne. Enrico Peressutti, membre des BBPR et de Quadrante, défendait leur position en mettant en avant l'héritage transnational de l'architecture méditerranéenne.

« Here they all are, recreated in the houses of Birsakra, in the houses of Libya, in the houses of Capri. Here is a heritage that we Italians all too often ignore, or want to ignore ; a patrimony which we have confined to the archives, a patrimony which we have neglected, as if it were merely a document which has only historical value (...) a patrimony which, rediscovered by Gropius, Le Corbusier, Mies Van derRohe, has been disguised as an innovation of nothern origin, as a twentieth-century invention. And many have been deceived. Many have mistaken this disguise for a real novelty, for a universal law. Without realizing that this novelty lacks the life, lacks the language, lacks the song of the Mediterranean » ⁷⁸

78 PERESSUTI Enrico. Architettura mediterranea. In: *Quadrante* n°21, 1935, pp 40-41, English translation published in Stefano de Martino and Alex Wall (eds), *Cities of Childhood : Italian colonies of the 1930s*, London, Architectural Association, 1988, p78

Peressutti défendait la « véritable origine » de cet héritage, et son rôle dans l'architecture moderne méditerranéenne.

La Maison du Fascio réalisé en 1936, par Terragni est considérée comme l'aboutissement du « purisme-grécité-méditerranéité ». Cependant, pour Pagano, la méditerranéité montre surtout l'importance donnée à la forme architecturale. Le magazine *Casabella*, dirigé par ce dernier, n'a pas parlé de l'œuvre de Terragni. Pagano était pour une architecture au « contenu social ». Il refusait d'utiliser le terme méditerranéité dans lequel il ne voyait qu'un contenu formel qu'il ne pouvait accepter. Lui aussi a cherché à rappeler l'origine du rationalisme avec son exposition sur l'architecture rurale. En 1936, lors de la VI^e Triennale de Milan, il exposa une série de photographies des côtes Italiennes du Nord au Sud, soulignant leurs spécificités modernes, comme la fonctionnalité, l'efficacité et les attentions portées aux lieux. Ponti, alors directeur de la Triennale, voyait en cette exposition le moyen de raconter la tradition italienne à travers les leçons des œuvres architecturales photographiées. Cette redécouverte de la tradition allait bien au-delà d'une simple exploration, elle remontait, selon eux, jusqu'aux origines même de la culture italienne. En effet, l'architecture rurale/mineure/artisanale/spontanée serait la définition même du fonctionnalisme, elle serait l'ancêtre de l'architecture rationnelle, son modèle. Cependant, pour lui l'architecture dite méditerranéenne, correspond aux besoins de la vie agricole, en opposition directe avec les canons grecs et les idéaux néo-platonistes de la Quadrante. Par conséquent, bien qu'il semblait y avoir une convergence dans l'idée que l'architecture méditerranéenne est à l'origine propre du rationalisme, les conclusions divergent. La Quadrante voit en la *Méditerranéité*, une architecture d'élite, répondant aux besoins de la bourgeoisie Italienne, alors que Pagano parle d'une origine bien plus « profonde » en soulignant qu'il s'agissait avant tout d'une architecture de ruralité.

En outre, jusqu'à la Seconde Guerre Mondiale cette réflexion restait très théorique pour Ponti. Lors d'un voyage en Amérique du Sud au début des années 1950, il eut enfin l'occasion d'appliquer ses réflexions pour la construction d'une villa à Caracas. Les mandataires, Anala et Armando Planchart souhaitaient une maison adaptée à



38. La Villa Planchart à Caracas de Gio Ponti

leur mode de vie. Ce projet faisait la synthèse de tous les concepts que Ponti avait développé avant la guerre. Placé en haut d'une colline, la villa avait une vue imprenable sur la ville. Les espaces intérieurs de la maison étaient flexibles et modulables, ils s'ouvraient de part en part, permettant ainsi des changements d'ambiances à volonté. Des jeux de cadrages sur le paysage et de perspectives intérieurs et extérieurs caractérisaient cette habitation. Les transparences, les hauteurs des pièces et les demi-niveaux jouaient avec la perception que nous pouvions avoir de l'espace. Ils perturbaient nos sens, jouaient avec notre équilibre. Cette réalisation était la libre expression de Ponti, il put y intégrer deux principes de composition « le mur suspendu », légèreté technique et esthétique, et l'« architecture auto-éclairante ». En effet, la maison avait un éclairage dissimulé aux angles du bâtiment et sous le toit. La forme et l'orientation de la maison a été déduite des vents et du paysage. Le patio au cœur de la villa était entouré de l'escalier principal et du grand salon qui s'élevait sur une double hauteur. Enfin, tous les meubles ont été dessinés par Ponti.

En somme, la *Mediterranéità* est un débat majeur dans la deuxième moitié des années 1930. Diffusé par Rudofsky et Ponti, elle apparaissait ensuite dans les réflexions des architectes italiens d'avant-guerre. Cependant, ce concept est globalement resté très théorique, mais soulevait l'envie de retrouver une architecture « humaine » dans une société moderne qui s'orientait vers la mécanisation et la consommation de masse.



39. Le séjour de la Villa Planchart



40. La Villa Planchart vue de nuit

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

En conclusion, Gio Ponti a basé sa carrière sur un « programme » révélant son interprétation de l'habitation. Bien que ses réflexions se développeront il reviendra sans cesse faire référence à ce premier texte. En effet, la *casa all'italiana* traduisait au-delà de son aspect architectural, le besoin de créer des espaces dédiés à la vie de famille. Il concevait le logement comme un lieu de paix permettant l'éveil des sens et le recueillement. Cette aspect moral et social sera caractéristique des projets de logements de l'architecte. Les domus par exemples en étaient une des premières manifestations. Replacer l'homme au centre des préoccupations était le leitmotiv de Ponti tout au long de sa carrière. Soucieux de la qualité architecturale italienne, il intégrait dans ses projets des innovations typologiques et matériels, tout en faisant référence au mode de vie traditionnel italien. Quelques années plus tard, il réalisa ce qui deviendra l'emblème de la modernité avant la Seconde Guerre Mondiale. Le siège de la Montecatini innovait en tout point et était la vitrine de la société industrielle moderne. En effet, les années 1930 en Italie sont caractérisées par le développement du secteur tertiaire. Apparaissait ainsi, de nombreuses réflexions et de multiples inventions liées au monde du travail. L'apparition de tous types de bureaux et de technologies facilitants l'organisation et la communication ont marqué cette période. Alors que la société moderne s'orientait vers une mécanisation globale des modes de vie et vers la consommation de masse, l'intérêt pour l'architecture spontanée refit surface. En apparence en contraste avec la modernité, les réflexions sur la méditerranéité déboucheront sur l'origine même de l'architecture moderne. En effet, les architectes trouvaient dans l'architecture méditerranéenne l'essence même de la pureté et du fonctionnalisme tant recherché par les avant-gardes. Même si cet intérêt pour l'architecture spontanée est resté très théorique, quelques réalisations comme la villa-studio per un artista ou bien plus tard la villa Planchart retracent les principes même de cette architecture.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

III - UNE NOUVELLE VOIE POUR L'ITALIANITÉ

1. Un nouveau souffle: une reconstruction physique et spirituelle

La seconde guerre mondiale a poussé les architectes italiens à prendre conscience des réels problèmes de leur société et de ses besoins urgents. Une remise en question générale a vu le jour au lendemain de la guerre. Les inégalités sociales, les problèmes sanitaires et les politiques urbaines inexistantes devenaient une évidence aux yeux de tous. Les réflexions engagées cherchaient à replacer l'homme au centre des préoccupations. L'état psychologique des italiens au réveil du conflit était un élément nécessaire à la compréhension des développements successifs du pays. Ils voulaient tourner la page sur le passé afin de créer une nouvelle Italie, une république démocratique.

En ce qui concerne les architectes, ils ont toujours eu un rapport ambigu avec le pouvoir et non sans contradictions. La tolérance qu'avait caractérisée le régime fasciste en matière d'architecture moderne, rendait indécise la position de cette génération d'architectes qui croyait aux idéaux de la modernité et de la liberté individuelle. C'est dans l'ambiguïté de cette période que se produisait le glissement de l'architecture moderne : au départ symbole du régime fasciste, elle est devenue celle de la république démocratique. Des essais d'autocritiques sur l'architecture d'avant-guerre et la volonté d'en tirer des enseignements les ont finalement menés à mettre de côté les recherches et le travail des années 1920 à 1930. De plus, une grande partie des réflexions étaient portées sur l'élaboration d'instruments spécifiques à la reconstruction. Par exemple, le groupe italien des CIAM, proposait le « Piano AR » en 1944. Ils avaient inventé un système de structures alternatives qui venaient s'intégrer dans le patrimoine existant.

En 1945, Bruno Zevi publiait « Verso un'architettura organica », et créait l'APAO (Associazione Per l'Architettura Organica). Les trois principes de l'organisation ont été déclarés sur la revue Mentron en 1946: dans un premier

temps il refusait toutes références à l'architecture classique, dans un second temps, l'architecture dite organique, devait correspondre à une activité sociale, technique et artistique qui avait pour objectif la création d'ambiance pour la « nuova civiltà democratica ». Il exprimait ainsi son rejet du monumentalisme pour aller vers une architecture à l'échelle humaine. Enfin, il promut une architecture libre, dans les limites des plans urbains.

« L'Apao afferma, nel suo programma ideologico, di perseguire una pianificazione urbanistica e una libertà architettonica come strumenti di costruzione di una società democratica in lotta: la libertà sociale deve essere garantita dalla socializzazione dei grandi complessi industriali, bancari e agrari.»⁷⁹

Née avec l'envie d'unifier le panorama nationale, l'APAO réussissait à trouver un équilibre entre les différentes écoles : la milanaise, plus proche du rationalisme et la romaine qui s'intéressait à la matière et aux effets plastiques.

Toujours en 1945, Rogers, de son côté mettait en place à Milan le MSA (Movimento di Studi per l'Architettura), dans un but de générer des collaborations et des débats pour affronter plus efficacement les problèmes de la reconstruction. Le MSA voulait affirmer le rôle de l'architecture dite rationaliste, et dans un même temps, proposer une nouvelle organisation capable de produire de nouvelles recherches. Émergeait ainsi une volonté de créer un lieu "d'agrégation" des forces, ayant pour objectif la reconstruction. Les réflexions portées par l'architecture rationaliste et les valeurs de l'architecture moderne sont les références principales du MSA. En outre, il revendiquait une « idéale continuità » avec les architectes d'avant-garde lombards. Cependant, cette idée de continuité n'était pas interprétée de la même manière par tous les architectes de la reconstruction. En effet, pour De Carlo, membre des CIAM et co-fondateur de la Team X, « la continuità » devait donner forme à un débat ouvert. Elle ne devait pas éviter la crise mais au contraire s'y confronter. Alors que Rogers, lui, insistait sur la « continuità » comme barrière à la crise, tel un remède capable d'intégrer des divergences au sein d'une unité. Ces différentes définitions

⁷⁹ TAFURI Manfredo. Storia dell'architettura Italiana 1944-1985. Einaudi, Torino, 2002

sont à l'image des contradictions de la société italienne de l'après-guerre :

« tra chi vedeva l'architettura italiana come il luogo di una conflittualità necessaria, rappresentazione da una realtà sociale ed economica in profonda trasformazione e generatrice di grandi contraddizioni che si concretizzavano nel panorama urbano italiana e chi, invece, l'ha voluta figlia di un compromesso necessario in nome di obbligata continuità tra gli opposti. »⁸⁰

Il y avait ainsi deux positions « dans un même camp ». De Carlo considérait la modernité comme une avant-garde permanente qui affrontait les changements de la société. Contrairement à Rogers, qui parlait de continuité pour une architecture créant des liens avec le passé et absorbant les contradictions de la modernité.

L'Italie semblait n'avoir toujours pas trouvé sa voie. Les divergences de pensées, bien qu'en lien les unes aux autres, apparaissaient comme un handicap pour la définition du *stile moderno*. La fin des années 1940 a été marquée par une analyse critique, parfois virulente de la modernité et du rôle des architectes. Les expériences d'avant-guerre ne faisant pas l'unanimité, le style moderne n'avait pas de définition exacte, et semblait rester une idée sans pour autant se concrétiser durablement. Il était perçu comme un style d'élite « nella palude di un generale eclettismo barbaro e superficiale ». ⁸¹

De plus, dans l'article publié dans *Domus* « Tutto è permesso sempre salva la fantasia », Mollino, architecte et designer turinois, exprimait son inquiétude face à la société qui n'avait toujours pas de « forme » et donc toujours pas trouvée son « *stile* ». Cette absence d'identification serait directement liée aux mutations de la société. Pour lui, la société d'après-guerre avait cessé de penser, n'était plus informé, devenait « inculte ». ⁸² L'accélération du rythme de vie, les nouvelles techniques et la rapidité de la communication

80 GIANNETTI Anna, MOLINARI Luca. Continuità e crisi. Enersto Nathan Rogers e la cultura architettonica italiana del secondo dopoguerra. Alinea Editrice, Florence, 2010

81 MOLLINO. Tutto è permesso sempre salva la fantasia. In: *Domus* 245. Avril 1950.

82 *Ibid.*

étaient déjà, pour Mollino, à ce moment-là déconnectés de « l'espace-temps » dans lequel il vivait. La société était confuse, manquait d'éducation, tendait vers l'ignorance et la brutalité. Dans ce contexte, les italiens ne pouvaient pas aspirer à la reconnaissance des valeurs de leur société et de leur mode de vie. De plus, depuis la guerre, la culture américaine devenait de plus en plus présente et les effets de la mécanisation étaient rédhibitoires.

« (...) dèmone e mito imponente che sovrasta l'entusiasta stupidità quotidiana del nostro secolo : la utilità materiale. Viviamo infelici perchè è utile e rapido. »⁸³

L'émergence de la société de consommation semblait rendre la population malheureuse. La générosité et le partage cher aux italiens avaient l'air de se perdre. La critique de Mollino faisait écho aux réflexions de Siegfried Giedion qui en décembre 1946 publiait dans *Domus* « L'Età della meccanizzazione ». Giedion soulevait dans son article la rapidité avec laquelle la mécanisation avait réussi à s'initier dans les plus intimes moments de la vie. Tout ce qui pouvait être « mécanisé » dans la maison, comme la cuisine et la salle de bain, sont devenues des produits de cette industrialisation.

La mécanisation devenait de plus en plus agressive, elle en venait à toucher les sens, comme le goût, l'ouïe, la vue. Elle générait une nouvelle vision du monde, liée à la surabondance des besoins parfois futiles. Elle engendrait la consommation, l'accumulation, et finissait par noyer les valeurs essentielles de la vie. Le développement des moyens de transport était significatif de la mutation de la société. La voiture était en train de devenir un élément à part entière du cercle domestique, telle une partie mobile du logement, un objet de luxe qui permettait également de briller en société.

« (...) che i possessori di una macchina ne fanno uso solo per il piacere di andare in automobile, oppure per superare uno stato di irrequietudine interna, o per fuggire di fronte a se stessi al solo premere della leva del gas. »⁸⁴

83 MOLLINO. Tutto è permesso sempre salva la fantasia. In: *Domus* 245. Avril 1950.

84 GIEDION Siegfried. L'età della meccanizzazione totale In: *Domus*. n° 216. Décembre 1946

Par conséquent, nous apercevions déjà l'effet de la « meccanizzazione totale » sur la mentalité de l'homme. Nous parlons ici de la voiture, mais le développement de la radio et du cinéma par exemple, ont aussi eu un grand impact sur les comportements, la manière de penser et de se représenter le monde.

Outre le sentiment que la réalité leur échappait, les architectes se devaient de proposer de nouvelles solutions constructives. En effet, la guerre ayant détruit de nombreux logements, la préoccupation principale des italiens était la reconstruction. Les premières initiatives politiques pour la production de logements voyaient le jour en 1945 avec *Il Convegno nazionale per la ricostruzione edilizia*, qui plaçait au cœur de son débat le thème de la « casa popolare ». Ce congrès faisait l'état des lieux politique, économique et sociale de l'Italie. Il soulevait des problématiques telles que la déficience en logement, l'inefficacité du secteur de la construction, l'inactivité de production, la carence des matières premières, la crise économique... Même si le problème majeur de l'Italie durant toute la première moitié du XX^{ème} siècle, était le manque de logement et que la guerre en avait détruit des milliers d'autres, il est important de noter que c'est un problème qui existait déjà bien avant.

« Il problema della casa italiana è molto più grave ancora di quanto risulti ai danni di guerra. Ma il nostro patrimonio immobiliare era miserevole anche prima e, solo se avessimo speso i capitali a costruire invece che a distruggerle, avremmo potuto sopperire ai bisogni di un popolo civile. »⁸⁵

La guerre n'a fait qu'aggraver cette carence, et l'a surtout « révéler » aux populations les plus aisées, qui, à ce moment-là, ne pouvaient plus faire semblant de ne rien voir. Cette prise de conscience ou plutôt cette confrontation à la réalité a poussé les intellectuels et les architectes à réagir et à attirer l'attention sur les besoins fondamentaux de l'homme. Dans l'article « Uomini senza casa » publié dans *Domus* en 1946, Rogers appelait à la prise de conscience, à l'action, et à la recherche de solutions par les classes supérieures. En effet, la population d'après-guerre était profondément blessée et sans repère. Des familles entières étaient sans domiciles ou vivaient à dix dans une seule pièce. Cependant,

85 ROGERS. Uomini senza casa. In: *Domus*. N° 206. Février 1946

le but de l'article n'était pas de provoquer de la pitié mais de proposer des solutions afin régler le problème de l'habitat. Par conséquent, Rogers suggérait deux « nécessités » qui pour lui étaient indétournables afin de construire un logement à tous : le sacrifice et la redéfinition des valeurs. Ces deux principes à la base de la reconstruction devaient déboucher sur des solutions impliquant les classes les plus aisées à construire pour les plus démunis. L'idée n'était pas de redistribuer les richesses, mais de proposer un système qui démultiplierait les logements.

« Per dare una casa agli uomini che non l'hanno, è certo che tutti gli altri devono imporsi dei limiti ; questi, una volta definiti, dovrebbero essere mantenuti. E se per esempio si dicesse che chi si fa un locale d'eccezione deve costruire un certo numero di metri cubi per i meno abbienti, questa potrebbe essere una regola ; se invece si dimostrasse che le eccezioni sono comunque dannose e che, in ogni modo, bisogna costruire le case comuni, questa sarebbe un'altra soluzione al problema. »⁸⁶

Bien que les propositions de Rogers n'aient pas abouti, nous pouvons souligner que les architectes prenaient à cœur leur rôle dans la reconstruction même avant la mise en place en 1949 du plus vaste programme de reconstruction d'Italie : l'Ina-Casa. Les 14 années d'activité de l'Ina-Casa ne sont pas seulement une phase significative de la politique économique italienne, elles sont aussi l'image d'une des plus importantes expériences de réalisation de logements sociaux en Italie. Les logements construits, réputés sains et modernes, sont à l'origine de nouveaux quartiers dans les grandes villes comme Milan et Rome. Permettant d'améliorer sensiblement les conditions de vie, ce fut l'un des principaux systèmes élaboré pour la reconstruction. L'Ina-Casa a connu une mise en place difficile, mais a finalement permis de contrôler l'extension rapide des villes italiennes. Bien que leur image se soit nettement dégradée, ces quartiers font aujourd'hui partie intégrante du patrimoine italien. Quand en 1949, la loi *Provvedimenti per incrementare l'occupazione operaia. Case per lavoratori* fut rédigé, l'Italie mettait alors en place le plus grand programme de construction qu'elle n'avait encore jamais réalisée. Donner vie à des espaces pour des communautés de citoyens, et représenter la nouvelle société moderne ont été moteur de la naissance de ces nouveaux

86 ROGERS. Uomini senza casa. In: *Domus*. N° 206. Février 1946

quartiers encore bien identifiable dans le tissu urbain. L'Ina-Casa était également un laboratoire de recherche sur les formes et les espaces habitables, qu'ils soient domestiques ou publics. Symbole de la cohésion entre sphère individuelle et collective ils sont un exemple de recherche d'articulation entre les espaces construits et les espaces ouverts.

« Il livello dell'edilizia sovvenzionata – per tradizione inferiore alla media – è stato portato dall'Ina-Casa vicino al massimo assoluto che l'architettura italiana era in grado di raggiungere ; i migliori architetti italiani hanno lavorato per l'Ina-Casa e hanno fatto per l'Ina-Casa alcune fra le loro esperienze più impegnative (...) se l'edilizia popolare era prima un prodotto scadente, paragonato alle punte della produzione architettonica italiana, ora è un prodotto buono, il migliore che la classe professionale italiana è in grado di dare al giorno d'oggi. »⁸⁷

L'Ina casa est à l'origine de plus de 355 000 logements en 14 ans. Grâce à cette vague de constructions destinées aux classes les moins favorisées, les idées populistes et le néoréalisme ont fait leur apparition. En effet, mené par Quadroni et Ridolfi, ce mouvement cherchait à se rapprocher du prolétariat et des valeurs traditionnelles de la société italienne. La célébration de l'artisanat, du travail manuel, la référence aux architectures locales, la volonté de s'éloigner des centres villes pour une vie plus saine et connectée à la réalité étaient les fondements du néoréalisme.

L'Ina Casa de par ses contraintes économiques et de son objectif de répondre à la demande du logement, soulevait inévitablement le thème de la préfabrication. Le programme encourageait les nouvelles méthodes d'industrialisation et de construction. C'est alors que sur les pages de *Domus* apparaissait de nombreux articles proposant de nouvelles solutions pour la maison préfabriquée. Par exemple, les architectes Paolo Chiessa et Marco Zanuso ont publié un article intitulé « La casa prefabbricata : il modulo ». Ils affirmaient que les italiens ne s'étaient jamais vraiment confrontés à la problématique du logement et qu'il existait bel et bien une grande fracture entre les besoins et les possibilités techniques. Cependant, cela ne résultait pas des années de guerre, elle semblait avoir toujours été présente. Le problème du logement ayant pris des

⁸⁷ BENEVOLO, L'architettura dell'Ina-Casa, in: *Centro sociale*, 1960



41. Façade ouest du bâtiment D dans le quartier Ina-Casa des vie Dessiè et Harar à Milan, par Gio Ponti



42. Motif des logements en duplex en façade dans le quartier Ina-Casa des vie Dessiè et Harar à Milan, par Gio Ponti



43. Façade nord du bâtiment C dans le quartier Ina-Casa des vie Dessiè et Harar à Milan, par Gio Ponti



44. Façade sud du bâtiment C, vers le jardin dans le quartier Ina-Casa des vie Dessiè et Harar à Milan, par Gio Ponti

proportions démesurées, il était urgent de trouver des moyens techniques qui permettaient d'intégrer, voire de dépasser les techniques traditionnelles qui n'étaient alors plus adaptées aux nouvelles nécessités.

« L'edilizia si vale ancora di schemi alla base dei quali sta l'argilla, anche se questa viene sottoposta oggi a particolari trattamenti fisicochimici che la portano a raggiungere nuove durezza e più opportune capacità di resistere alle sollecitazioni dinamiche e alla corrosione degli agenti atmosferici (calci, cementi) (...) Si è raggiunto così un notevole perfezionamento nelle caratteristiche di prestazione ma il concetto informatore è immutato. »⁸⁸

En effet, en ce qui concerne les modes de construction et les matériaux impliqués, ils n'avaient pas énormément évolués. Seulement l'apparition de la mécanisation, permettait de faciliter la réalisation de certains éléments. Néanmoins, les résultats produits par ces machines ne différaient pas de la production initiale. Chiessa et Zanuso soulignaient que depuis des siècles, la même logique de construction était employée, et bien souvent ralenti par l'artisanat. Devant la stagnation de « industrializzazione dell'edilizia e di tutta la produzione accessoria che ad essa è riferita »⁸⁹, ils développèrent un concept qu'ils appelèrent « l'avvento della edilizia industriale »⁹⁰. L'idée était de produire industriellement un certain nombre d'éléments types, qui une fois assemblés formeraient une construction solide et viable. Par conséquent, il était nécessaire de définir un module dimensionné de manière à ce qu'il corresponde, une fois, assemblé, aux exigences fonctionnelles, à la superficie et au volume d'un logement. La détermination du module était donc au centre de leur problématique, et de la problématique du logement préfabriqué.

Dans cet élan d'activité, Gio Ponti de son côté, concluait ses recherches d'avant-guerre sur la maison. La population italienne devenue un public très sensible depuis les bouleversements politiques, il décida d'affronter des questions plus techniques et moins théoriques sur le thème de l'habitation moderne. La maison, devenait pour lui, l'objet d'une série d'expérimentation et de réflexion sur la

88 CHESSA, ZANUSO. La casa prefabbricata – Il modulo . In: *Domus* n°205. Janvier 1946

89 *Ibid.*

90 *Ibid.*

nature même de l'architecture. En effet, le renouvellement de l'architecture et de son rôle social était non seulement entendu comme l'utopie démocratique (la maison pour tous) mais aussi comme un vrai objectif de l'architecture moderne. Si avant la guerre, la *casa all'italiana* était un lieu pour se retrouver soit même, un prétexte à l'évasion, loin de l'agitation de la métropole, et destinée en partie à la classe bourgeoise, elle apparaît à ce moment-là comme un lieu où tous, riches et moins riches, devaient se reconnaître. Se produisait alors une sorte de « démocratisation » de l'habitation. Cette dernière étant perçue comme le lieu sacré de chaque citoyen. L'importance de la reconnaissance de l'individu dans la construction de la maison moderne permettait la synthèse des expériences passées dans la revue *Domus*. Elle était également le centre d'une nouvelle réflexion pour l'architecte : comment se confronter à la construction de nombreux logements en un temps réduits, sans tomber dans la monotonie de la répétition excessive.

« Il 20 gennaio 1953, stendendo sul « corriere della sera » un gustoso bilancio dello stato dell'architettura italiana, bollerà la pigrizia intellettuale degli architetti incapaci di aprirsi creativamente alle risorse della tecnica, che già gli sembrano preannunciare l'avvento di quella « architettura trasparente » e « cristallina » sognata di tra le caligini del conflitto mondiale : « ne scaturisce la credenza che la casa-tipo, la pianta-tipo, schemi da ripetere identici in una stessa località, in un medesimo edificio, eseguiti sotto trancia come le carrozzerie delle automobili, possano produrre arte quando invece non portano che alla monotonia e allo sbadiglio. Gli architetti che ci credono, dimenticando come la tecnica costruttiva ordierna si presti molto meglio alla libertà inventiva che alla stucchevole stereotipia, scartano le difficoltà eccitanti e s'attengono alla legge del minimo sforzo. »⁹¹

La standardisation était devenue l'outil de la reconstruction. Cependant le rôle de l'architecte était de veiller à ce que les nouvelles possibilités techniques participent à une diversification des propositions d'habitation. Les contradictions que Ponti semblait exprimé dans ses réflexions étaient mises en lumière par ses motivations : l'objectif de l'architecture sociale n'était pas seulement le développement d'une unité architecturale parfaitement fonctionnelle, mais

91 IRACE Fluvio. Gio Ponti : La Casa all'italiana. Milano: Electa, 1988, 203p

comprenait aussi et surtout la préservation des « margini di libertà » individuels à l'intérieur de chaque habitation. Pour Ponti, l'apport de l'industrie était nécessaire à la construction de logements en grand nombre. Elle était intéressante dans les possibilités qu'elle donnait à l'architecte, mais était néfaste pour celui qui se limitait à ce qu'elle proposait. La maison doit être faite pour celui qui y habite, pour ses rêves, ses intérêts, c'est en cela que le but de l'architecte était dans la mesure du possible, de faire que l'espace soit flexible, et capable de s'adapter aux nouvelles situations inattendues. La maison du futur n'était pas seulement « esatta » mais surtout « adatta » à l'Homme, privilégiant la simplicité constructive tout en maintenant une part d'individualité dans le logement.

Ponti s'orientait alors vers des maisons faites de réflexions sur la progression de l'opaque vers le transparent, de la massivité vers la légèreté : « Ci sarà uno stile leggero e trasparente, semplice, collegato ad un costume sociale semplificato »⁹². Cette nouvelle image de l'architecture transparente et légère deviendra un guide pour ses

92 IRACE Fluvio. Gio Ponti : La Casa all'italiana. Milano: Electa, 1988,



45. Vue intérieure de l' « abitazione dimostrativa » de la VIe Triennale en 1936

réalisations de villas, et signait les prémices de son texte « l'Architettura è un cristallo ».

De la « casa all'italiana » des premières années, à la « casa esatta » de l'après seconde guerre mondiale, et enfin à la « casa adatta » des dernières années, émergeaient ainsi un processus « d'humanisation de la technique » dans laquelle les valeurs de l'« habiter » semblaient être rassemblées.

Dans les différents prototypes de maisons préfabriquées imaginées par Ponti, l'utilisation de modules réguliers s'accompagnait d'une possibilité de personnalisation, d'irrégularité, des espaces de manière à rompre « la rigidità obbligata della pianta ».⁹³ A l'intérieur des logements l'attention était portée sur la mobilité, anticipée lors de l'exposition de « l'abitazione dimostrativa » de la Triennale de 1936, où il développait « la soluzione 'grande' dell'alloggio in piccolo spazio contro la soluzione delle poche e piccole stanze ».⁹⁴

93 IRACE Fluvio. Gio Ponti : La Casa all'italiana. Milano: Electa, 1988, 203p

94 *Ibid.*



46. Mobilier dessiné par Ponti pour le pavillon de la XI Triennale



47. Façade en céramique, et fenêtre du pavillon de la XI Triennale par Ponti

Le logement réalisé pour la Triennale de 1954 reprenait l'idée d'une typologie déjà étudiée par l'architecte : un grand espace unique contourné d'espace de services réduits. Cette typologie pouvant être considérée comme la version pontienne du plan libre. En effet, il avait toujours été attiré par l'idée que cette espace vide pouvait accueillir d'innombrables scénarios, configurations et ambiances.

Une réalisation caractéristique de Ponti dans les années 1950 est l'Immeuble de la Via Dezza. En 1957 s'achevait ce nouvel immeuble de Milan reprenant son idée d'adaptation et de modularité, qui se traduisait par exemple, par une possibilité de personnalisation des balcons, par la couleur et leur aménagement. L'intérieur des appartements étaient flexibles et fluides. Le nombre de portes étaient réduit au minimum. La plus part des cloisons étaient mobiles. Le mobilier était fait de « meubles rétroéclairés », de « parois organisées » et de « fenêtre meublée ».

En somme, au lendemain de la guerre, la problématique majeure soulevée était celle du logement. Les architectes

s'investir tous dans cette reconstruction afin de donner une habitation viable aux italiens démunis. Bien que le contexte économique social et politique était tendu, la volonté de trouver des solutions de préfabrication et de standardisation du logement primait au-delà des différents stylistiques. Ponti cherchait sans relâche à faire converger besoins urgent et individualisation de l'habitation. En outre, tous reprenait leur quête dans la définition de l'italianité à travers l'invention de nouvelles typologies, de nouvelles structures, ou de nouveaux équipements.



48. Immeuble via Dezza à Milan de Gio Ponti, avec ses balcons personnalisables



49. Intérieur de l'appartement de Gio Ponti avec ses parois mobiles successives



50. Le séjour de l'appartement de Gio Ponti au dernier étage de l'immeuble via Dezza

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

2. La Pirelli, une nouvelle vitrine pour la modernité

Après la Seconde Guerre Mondiale, les italiens ont voulu « oublier » les traces du totalitarisme de l'entre-deux guerres. Possédant une forte culture architecturale moderne, ils ont le choix de continuer, de modifier ou encore de rejeter les réflexions d'avant-guerre. Toujours en quête de trouver la véritable voie pour l'architecture italienne, de nombreux débats ont vu le jour ou ont resurgi, tel l'éternel affrontement entre tradition et modernité. A Milan, où le mouvement moderne s'était beaucoup développé avant la guerre, la tendance était plutôt la continuité du rationalisme, notamment avec des architectes comme Ignazio Gardella, ou encore Pollini et Figini, qui reprenaient les travaux sur la structure et la lumière. Cependant, Milan fidèle à elle-même, regroupait des architectes bien différents et aux orientations diverses. Ainsi, alors que les gratte-ciels commençaient à s'élever aux Etats-Unis, la ville voyait apparaître deux tours bien distinctes qui illustraient justement cette situation : il s'agit de la tour Pirelli de Gio Ponti et de la Tour Velasca des BBPR. La tour de Ponti reflétait la modernité, l'élégance, et un travail structurel de précision. En effet, dans les années 1950, l'architecte s'intéressait de près à l'architecture du travail, image de l'industrialisation et de la modernité. Sa tour est faite de béton, de métal et de verre. Les BBPR, au contraire, s'inspiraient de références historiques. La tour est en pierre, elle massive et robuste. Alors que la Pirelli voulait rompre avec le passé, la Velasca s'intégrait dans un tissu historique issu d'une longue tradition. Ainsi, elle abandonnait totalement le style fasciste et renvoyait à l'architecture gothique, obscure et opaque.

La tour Velasca a été construite en 1958 par Banfi, Belgiojoso, Peressutti, et Rogers. Elle s'implante sur une parcelle stratégique du centre de Milan, près de la place du Duomo, détruite par la seconde guerre mondiale. Son programme est mixte. Elle accueille des bureaux, des logements et des magasins. Elle est composée d'un sous

bassement, d'un corps verticale et d'un corps dilaté en partie supérieure tel un cube plus large soutenue par des pilastres. La tour semble solide et compacte: « si dilata come magma energetico verso il cielo, assumendo l'aspetto di una torre medievale ». ⁹⁵ La Velasca est riche de nostalgie, elle fait référence à un passé perdu, qu'ils cherchaient à retrouver. Elle réinterprète l'architecture classique selon les aspirations de l'architecture italienne des années 1950. Elle se veut comme une réflexion sur la passé, la ville et la société.

« Nel grand museo costituito della città storica, sembra dato trovare "una casa" che consoli i segni dello straniamento, che li protegga il futuro, che li rassicuri circa la validità delle loro istanze "moralì." ⁹⁶

⁹⁵ TAFURI Manfredo. Storia dell'architettura Italiana 1944-1985, Einaudie, Torino, 2002

⁹⁶ *Ibid.*



51. La tour Velasca des BBPR

Le travail des BBPR s'est surtout porté sur l'insertion dans le tissu urbain historique.

« Alors que certains défenseurs de l'orthodoxie moderne progressiste voyaient dans cet édifice un retour malheureux à l'historicisme, il témoignait en réalité de la sensibilité italienne à l'égard du rapport entre un édifice et sa situation urbaine ». ⁹⁷

En effet, Rogers, leader du groupe et directeur de *Casabella* après la Seconde Guerre Mondiale, avait diffusé ses réflexions au sein de cette nouvelle génération d'architecte. Il basait sa réflexion sur l'importance d'articuler le projet moderne avec son environnement. Autrement dit, le projet doit être conçu dans le respect de l'héritage urbain dans lequel il s'inscrit. Cette réalité historique devait permettre l'élaboration du projet selon des « conditions préexistantes ». Pour Rogers, la culture et son histoire sont des faits partagés et retranscrits dans le patrimoine urbain. Cette idée, centrale dans les propos de l'architecte, s'était développée selon plusieurs interprétations. Par exemple, la notion de « type » permettant de classer les typologies ou types de bâtiment en fonction de leur environnement urbain a été reprise par de nombreux architectes italiens contemporains : « Chez eux, la ville est associée à une totalité concrète, dont le sens émerge par configuration et reconfiguration de ses fragments ». ⁹⁸

De l'autre côté de la ville, la tour Pirelli, haute de ses 127,10 mètres est considérée comme le premier gratte-ciel construit en Europe. Commencée en 1954 et achevée en 1956, elle est le symbole du renouveau économique de l'après-guerre. Elle intervient à l'apogée de la carrière de Ponti sur la demande du grand fabricant de pneumatique Pirelli désirant un nouveau siège social en plein cœur de Milan.

« Il grattacielo è indubbiamente, tra le opere che hanno assicurato la grande notorietà internazionale di Ponti. » ⁹⁹

97 CHANVILLARD, CLOQUETTE, PLEITINX, STILLEMANS. Pourquoi est-il si difficile de parler d'architecture ?. UCL Presses universitaires de Louvain : Louvain-La-Neuve, 2014

98 *Ibid.*

99 PRATESI Mauro. Gio Ponti, Vita e percorso artistico di un protagonista del XX secolo. Pisa: Pisa University Press, 2016, 136p.

Projetée par le studio Ponti Fornaroli Rosselli avec l'aide de Pier Luigi Nervi pour la structure, la tour apparaît comme un chef-d'œuvre architectural de la seconde moitié du XXème siècle. En 1961, Ponti sur les pages de *Domus*, revenait sur la conception de la tour : « Si fa coi pensieri ». ¹⁰⁰ L'architecte insistait sur le fait que l'architecture commence par une pensée avant d'être un dessin. Les pensées pour la tour Pirelli ont été annoncées sur les pages de *Domus* en 1956, lorsqu'il présentait le projet en énonçant les principes généraux qu'il se devait de suivre jusqu'à sa réalisation. Les principes sont les suivants : « La forma finita », correspondant au contraire d'un rythme sans fin par répétition d'éléments. « L'essenzialità », elle permet de réduire le bâtiment à l'essentiel, il n'y a rien à ajouter, ni à enlever. « L'invenzione strutturale » contre toute « routine strutturale » : ne pas s'enfermer dans des schémas structurels prédéfinis, alors qu'à l'époque à laquelle la Pirelli a été construite il existait déjà de nombreuses possibilités techniques de construction. « La scuola della immaginazione e dello sforzo, contro la scuola d'un mestiere puramente imitato ed adottato », dans le même principe que « l'invenzione strutturale », l'idée est de ne pas se limiter à ce que nous connaissons. « La rappresentatività » et « l'espressività » font références au caractère même de l'architecture, la manière dont elle se lit, la Pirelli n'est pas qu'un simple objet technique. « La illusività » est la volonté de mettre en avant la valeur poétique de la construction, liée à « l'aspetto luminoso notturno » aussi importante que celle de jour, mais qui à cette période commençait seulement à être prise en compte (notamment dû au développement de l'électricité). Dans un esprit plus conceptuel, « l'onore al lavoro » et « l'aggiornamento tecnico » comme affirmation des valeurs morales, intellectuelles et scientifiques de la « civiltà », qui prend aussi en compte la participation de la société Pirelli dans l'élaboration de son nouveau siège. Sur un plan plus technique, « la incorruttibilità dei materiali » : les matériaux utilisés doivent résister dans la durée, ils doivent révéler les techniques modernes utilisées. Enfin, sur le plan urbain : « lo sviluppo in altezza, a condizione di cedere spazio al traffico ed al parcheggio ». La construction d'une tour était justifiée non seulement par l'augmentation du prix des parcelles mais aussi par l'idée de libérer de l'espace pour les voitures, les parkings et les routes. En outre, ils avaient la volonté de créer des jardins en ville : « nulla si

100 PONTI Gio. « Si fa coi pensieri ». In: *Domus*. n°379. Juin 1961



52. La tour Pirelli à Milan

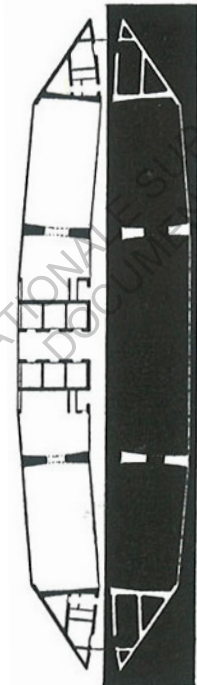
oppone oggi alla costruzione i altezza, tutto si oppone alla occupazione dell'area ». ¹⁰¹

Les gratte-ciels rendus possible grâce aux techniques modernes permettaient, selon Ponti, de créer de vraies architectures et non, seulement, des façades, causées par la mitoyenneté des bâtiments. Les objets isolés libéraient de l'espace à leur pied afin de donner la possibilité de créer des « respirations vertes ». ¹⁰²

A la base de cette tour, un « slogan », illustré par un plan graphique du bâtiment. Selon Ponti, ce slogan représentait les pensées desquelles cette architecture est née. Une des particularités de la tour est sa structure. Elaborée en collaboration avec Pier Luigi Nervi et Arturo Danusso, elle suscitait l'admiration de leurs contemporains. En effet, elle est dotée d'une structure très fine par rapport à l'échelle du bâtiment. Cependant, Ponti expliquait dans son article que

¹⁰¹ *Ibid.*

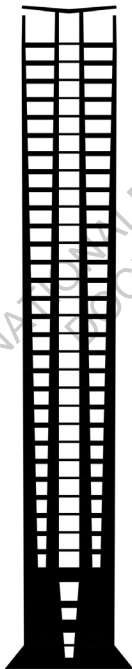
¹⁰² PONTI Gio. « Si fa coi pensieri ». In: *Domus*. n°379. Juin 1961



53. Le «slogan» de la Pirelli

l'essentiel de la recherche n'a pas été celle de la « simplification » d'une structure initiale mais de l'« invention » d'une structure. La structure s'identifie sans difficulté dans l'architecture. Elle est composée de quatre poteaux creux mais structurels à ses extrémités. Ils accueillent l'escalier, l'ascenseur de secours et des conduits électriques verticaux. Ils sont complétés par quatre autres poteaux placés à l'intérieur du bâtiment, conçus pour résister à des vents de plus de 150km/h. Ces derniers contiennent les ascenseurs de services afin de desservir les bureaux, ainsi que des conduits hydrauliques. L'ossature de l'édifice est l'expression de la distribution des forces comme en témoignent la forme des poteaux. Ils s'affinent au fur et à mesure qu'ils montent, passant d'une largeur initiale de 2m à 0,5m environ au sommet. Ponti et Nervi ont cherché à enlever tout le poids superflu « un processus créatif proche de celui d'un sculpteur enlevant de la matière à son ouvrage jusqu'à obtenir la légèreté souhaitée. ». ¹⁰³ Entre ces poteaux une portée de vingt-quatre mètres permet de libérer le plan.

103 ROCCELLA Graziella. Gio Ponti 1891 – 1979, La légèreté de la matière. Taschen: Paris 2009, 96p



54. Coupe graphique de la tour Pirelli

La façade est un mur rideau entièrement vitré et fixé à la structure. Sa forme est due à la rationalité de son plan. Par conséquent, la « forme fermée » obtenue, n'est pas le fruit d'une fantaisie quelconque mais bien générée par le fonctionnement du bâtiment. Elle correspond aux flux des parcours qui vont et viennent de la partie centrale jusqu'aux extrémités, d'où le rétrécissement de la galerie à ses deux extrémités.

« La forma corrisponde razionalmente, secondando il funzionamento, ad una sostanza, e, chiudendosi, determina una figura finita ». ¹⁰⁴

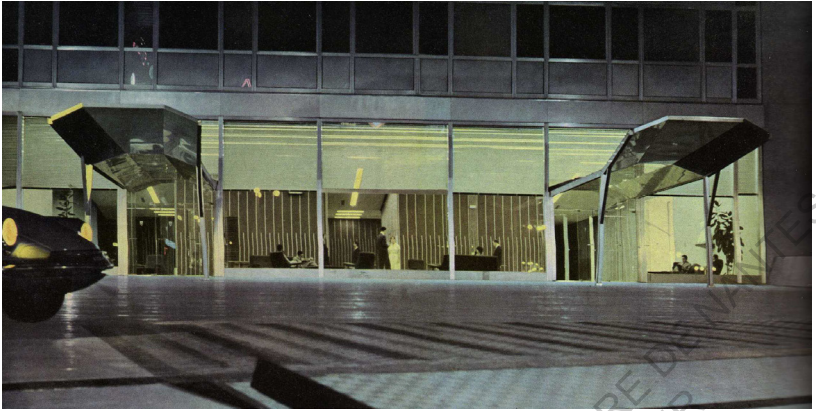
La forme se fini en même temps que ça fonction se termine. L'élasticité du plan réside dans sa possible subdivision grâce à une trame de 95x95, faite d'éléments de 95cm et de parois mobiles, qui permettent de dimensionner l'espace en fonction des besoins. Les parois peuvent être vitrées ou pleines, avec ou sans portes.

La recherche de « l'essenzialità » conjuguée à « l'unità » n'apparaît pas seulement dans le traitement de la façade, elle est également présente dans le dessin du mobilier. En effet, chaque élément a été réfléchi selon son usage propre, et en fonction des objets qui l'entourent. Ainsi, une cohérence globale se fait sentir dans les formes et les couleurs des ambiances intérieures. Tous les espaces ont été pensés de la même manière, du bureau du directeur à ceux des employés de la Pirelli. S'en dégagait ainsi, un seul et unique *stile* intérieur. Tout comme l'extérieur, les intérieurs nous aident à comprendre la rigueur appliquée au bâtiment, conçu comme une expression de la « civiltà » dédié à la « dignità del lavoro moderno ». ¹⁰⁵ L'architecture de la Pirelli ne s'identifie pas seulement grâce à sa structure mais aussi par cette idée de « civiltà ». C'est un véritable « onore al lavoro » que Ponti traduisait dans sa tour. La définition précise des ambiances nous permettait de lire avec facilité les différents espaces. L'espace accueillant du public et les espaces de travail ont été traités avec « un rigore stilistico totale » ¹⁰⁶ : il voulait créer des ambiances à l'image de son époque, et non avec la reprise d'éléments passés retravaillés comme pouvait le faire ses contemporains.

104 PONTI Gio.« Si fa coi pensieri ». In: *Domus*. n°379. Juin 1961

105 PONTI Gio.« Si fa coi pensieri ». In: *Domus*. n°379. Juin 1961

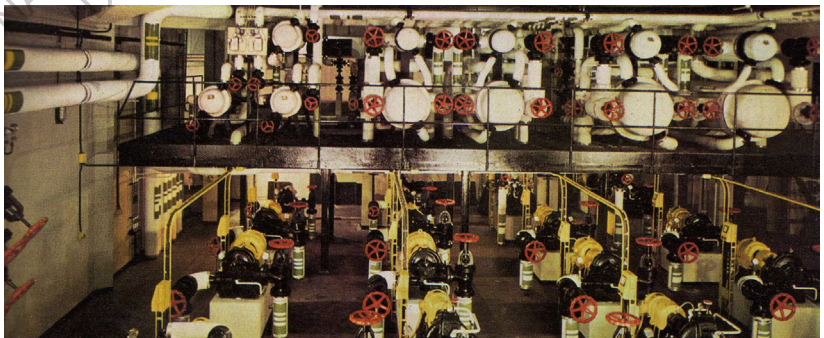
106 *Ibid.*



55. L'entrée de la tour Pirelli



56. «Il centro meccanografico»



57. La centrale idraulica

L'idée était d'offrir aux employés un espace de travail digne de la modernité dans laquelle ils se trouvaient.

« Tutti gli elementi interni della Pirelli appartengono a quello spirito di perfezione tecnica che è la realtà della nostra epoca, e quella della Pirelli stessa. Nessuna stonatura nella Pirelli, nessun ritorno « borghese ». »¹⁰⁷

En outre, Ponti souhaitait faire « onore alla tecnica » en mettant en avant tous les progrès techniques réalisés par le biais de collaborations fructueuses entre les intellectuels, les inventeurs et les scientifiques, qui permettaient selon lui de montrer la grandeur de la « civiltà » italienne.

« Ma oltre che un omaggio estetico, questo ha voluto essere un omaggio alla nostra civiltà attuale, perché alla origine degli « impianti » c'è la presenza del pensiero dei più alti inventori e scienziati e, insieme la presenza di quella universale collaborazione di un vero popolo di tecnici, la « gens tecnica » che sola, oggi, rende possibili i grandi risultati che la nostra società ha raggiunto. »¹⁰⁸

107 PONTI Gio. « Si fa coi pensieri », In: *Domus*, n°379. Juin 1961
108 *Ibid.*



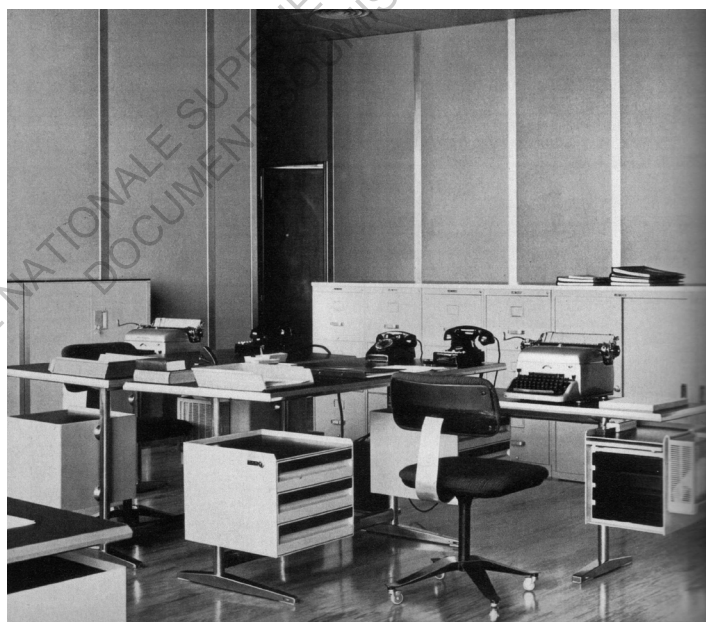
58. Un grand «salon» de bureaux

La Tour Pirelli a permis à Gio Ponti d'exprimer l'idée de « forma finita » qu'il développera jusqu'à la fin de sa carrière. A l'origine de sa réflexion « una metafora per inseguire una immagine di purezza, di ordine, di slancio e di immobilità, di « perennità », di silenzio e di canto (incanto) nello stesso tempo : di forme chiuse, dove tutto fosse « consumato » nel rigore dei volumi e d'un pensiero ». ¹⁰⁹ L'idée générale de ce concept est de réaliser un bâtiment sans superflu : son volume est pur, sans « esteticismo di marca o tradizionale o modernistica ». ¹¹⁰ Il est défini par l'essentiel. Selon Ponti, la « forma finita » s'apparente à un cristal, il se substitue à lui-même. Il est l'expression absolue d'une idée, c'est en cela qu'il ne peut être modifié. Le transformer serait déjoué les principes fondamentaux de sa conception.

« L'Architettura è un cristallo, l'Architettura pura è un cristallo ; quando è pura, è pura come un cristallo, magica, chiusa, esclusiva, autonoma, incontaminata, incorrotta, assoluta, definitiva, come un cristallo. E cubo,

109 PONTI Gio. Amate l'architettura. L'architettura è un cristallo. Rizzoli : Milano, 1957, ristampa 2015, 303p

110 PRATESI Mauro. Gio Ponti, Vita e percorso artistico di un protagonista del XX secolo. Pisa: Pisa University Press, 2016, 136p.



59. Un bureau de la Tour Pirelli

è parallelepipedo, è piramide, è obelisco, è torre : forme chiuse e che stanno. (...) Architettura comincia e finisce. L'architettura sta. »¹¹¹

« L'Architettura è un diamante » reprend l'idée de la « perfezione perpetua », l'objet évolue mais n'est pas progressif, il est statique. L'édifice est une fin en soit, il ne peut pas être répété, transformé ou même amélioré. S'il en vient à être modifier il ne répondra plus à l'idée première, fidèle, grâce à laquelle il a été conçu, et donc dériverait d'une autre pensée. Cette renaissance spirituelle et créative de Ponti témoignait d'une prise de conscience après les violences de la guerre qu'il s'était « allontanati tanto dalla spontaneità della verità, dalla naturalezza e semplicità delle cose ». ¹¹² Cette volonté de retrouver dans ses projets une spontanéité, le poussait à réaliser des objets « vraies », naturels et simples, qui l'ont mené à des succès inattendus, à l'image de la Pirelli, ou encore de la chaise *Leggera* pour Cassina. En effet, il développa sa réflexion jusque dans la réalisation de mobilier et la fera évoluer par le biais de l'habitation. Il voulait créer des « sedie-sedie » et des « case-case », sans excès, sans accessoires, rassemblant les éléments nécessaires et essentiels de chaque objet. Ainsi, il se promettait de faire des « case-case e non case organiche, razionali, o d'altra etichetta – farò letti-letti, armadi-armadi, uffici-uffici, eccetera ». ¹¹³

La Villa Diamantina pour la famille Arreaza à Caracas est l'expression même du concept de la « forma finita ». Elle prend place dans un grand quartier verdoyant loin de l'agitation de la ville. Son nom est à l'image des éléments de céramique qui orne sa façade. Ponti la définit comme une architecture d'espace et non de volume. Elle est caractérisée par son plan en éventail et son toit débordant assimilé à une aile. Ainsi, sa composition n'est pas disponible à recevoir de changement. Tout semble défini et fini. Différentes vues traversent la maison dans plusieurs directions. Ponti a réussi à intégrer dans cette villa ses concepts de « finestra arredate » et de « mobili autoilluminanti ». Les ambiances intérieures sont toutes faites de blanc et de bleu. L'architecte disait avoir fait un maison moderne mais pour autant intime,

111 PONTI Gio. Amate l'architettura. L'architettura è un cristallo. Rizzoli : Milano, 1957, ristampa 2015, 303p

112 PRATESI Mauro. Gio Ponti, Vita e percorso artistico di un protagonista del XX secolo. Pisa: Pisa University Press, 2016, 136p.

113 *Ibid.*

chaleureuse et humaine.

En somme, les années 1950 ont vu l'apparition de la plus haute tour d'Italie de l'époque. Mettant toujours autant de soin dans ses projets Ponti réalisa un chef d'œuvre architectural digne de la société moderne et image de la qualité architectural de l'Italie. Il développa dans le même temps une série de réflexions notamment lié à son texte « L'architettura è un cristallo », qui le poursuivront jusqu'à la fin de sa carrière. En effet, dans cette volonté de créer des « sedie-sedie » et « case-case », il réalisera une icône du Design italien, la Leggera.



60. L'entrée de la Diamentina et sa façade en « diamants »



61. La villa Diamantina à Caracas par Gio Ponti



62. Le séjour de la villa Diamantina

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

3. La définition d'un *stile*: l'envolé du Design Italien

La fin de la Seconde Guerre mondiale est caractérisée par l'envie d'un renouvellement architectural, rapidement suivi d'un renouvellement et d'une adaptation du mobilier à la vie de l'époque. L'architecte Luigi Frattino dans son article « Situazione del mobile » publié dans *Domus* en 1946 considérait le mobilier comme « la cellula iniziale della casa ». Par conséquent, il était évident que la reconstruction devait aussi prendre en compte l'évolution du mobilier au sein de l'architecture domestique. Même si les moyens économiques et matériels au lendemain de la guerre étaient encore fébriles et qu'il était impossible de réaliser instantanément ces objets, il était primordial de les intégrer dans la phase conceptuelle du logement.

Frattino analysait la situation du mobilier par deux hypothèses. Dans la première, il expliquait que son évolution ne dépendait que des architectes et consistait à rendre applicable et à appliquer les possibilités techniques à leurs disposition. Autrement dit, cela signifiait résoudre les problèmes économiques grâce à de faibles dépenses en matériaux et à une « véritable » production en série, éloignée d'une production artisanale de grande échelle. L'autre possibilité dépendait non pas que des architectes mais de tous les italiens, et consistait à réaliser « una nuova e sincera analisi »¹¹⁴ des usages afin de permettre « una nuova sintesi di elementi »¹¹⁵. Cette synthèse des éléments devait aboutir à l'élimination des « poltroncina, poltronissima-con-regi-piedi-e-porta-pipa ecc. »¹¹⁶. L'idée était de ne garder que les « originaux », les essentiels, comme la chaise, le fauteuil, la table... Frattino considérait que la maison n'avait pas besoin, d'un point de vue matériel ainsi que spirituel, de ces objets à usage unique ou particulier.

114 FRATTINO Luigi. Situazione del Mobile. In: *Domus*. n°209. Mai 1946

115 *Ibid.*

116 *Ibid.*

« Si tratta di trovare il grado giusto di assimilazione delle varie funzioni particolari in poche funzioni essenziali da tradursi in mobili ». ¹¹⁷

Laisant ainsi la possibilité de trouver dans ces nouveaux « tipi » une flexibilité d'usage, une facilité de production, et de composition qui « apre nuove vie ai loro rapporti reciproci e può dare un senso alla parola arredamento, cioè quello di un sistema di componibilità. ». ¹¹⁸ En somme, l'idée était de se dire qu'il n'y avait plus de déclinaison de chaise ni de fauteuil, qu'une chaise était une chaise, autrement dit la chaise était un type. Chaque unité individuelle pouvait s'ajouter, s'assembler à un autre type. Pour Fratino, cette association était la définition même de l'« arredamento ». Repenser le mobilier comme tel, permettait de l'incorporer directement dans le concept de la maison préfabriquée. Le mobilier était dessiné de la même manière que les éléments constructifs, abolissant toutes distinctions entre l'architecture et mobilier. En pratique, il s'agirait d'établir de nouvelles limites entre les éléments fixes et mobiles, ou encore entre éléments démontables et transportables.

Sur le même principe de composition, les BBPR publiaient dans *Domus* l'article « Elementi d'arredamento pubblico e privato ». Ils exposaient des exemples d'assemblage de leurs meubles afin de montrer les diverses ambiances générées. Leur principe basé sur l'architecture fonctionnelle prouvait que l'organisation d'éléments, bien qu'issue d'un même langage, ou d'une même « ligne », pouvaient exprimer différents discours.

« Pochi elementi costituiscono il materiale espressivo ed essi acquistano varietà e carattere dalla differente composizione e dal clima ambientale ». ¹¹⁹

Le renouvellement du mobilier soulevait également un autre questionnement, celle de la forme. Les réflexions s'orientaient généralement vers une correspondance entre la forme et l'usage, réduisant l'objet à l'« essentiel », même si en ce temps de reconstruction un peu de rêverie et d'abstraction pouvait alléger les esprits. Gio Ponti exprimait

¹¹⁷ FRATINO luigi. Situazione del Mobile. In: *Domus*. n°209. Mai 1946

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ BBPR. Elementi d'arredamento pubblico e privato. In: *Domus*. n°222. Septembre 1947

sa position en 1950 dans l'article « Plastica o Mobili ? » en analysant le travail de Renzo Zanavella pour son hôtel de San Remo. La question qu'il se posait était la limite entre l' « objet plastique » (plastique dans le sens formel de l'objet) et le mobilier. Il est vrai que l'Art a toujours influencé les Arts Appliqués et est défini en partie par sa recherche formelle. Ainsi, expliquait Gio Ponti, les architectes par leurs amours pour l'art et pour les formes, ont tendance à appliquer les formes qu'ils aiment à leur création.

Pour Ponti, Renzo Zanavella s'est laissé emporter par son amour des formes abstraites et par une certaine nostalgie du XIX^{ème} siècle dans le dessin de son mobilier. En effet, le mobilier de l'hôtel basculait vers la sculpture et la recherche plastique.

Cependant, Ponti affirmait, que pour lui, une chaise, un fauteuil ou un canapé, devait être exclusivement une chaise, un fauteuil et un canapé, indépendant de tout excès formel et au-delà de toute influence stylistique :

« Vorremmo, personalmente, che nel fare una sedia, un divano, una poltrona, l'architetto si innamorasse solo della sedia, del divano e della poltrona : la scaricasse di ogni altra espressione e suggestione ed evocazione. La sedia si riduca a se stessa. ».¹²⁰

En outre, le travail de Zanavella était intéressant pour son aspect scénographique. L'unique problème à un tel décor était sa complexité. En effet, il aurait tendance à correspondre à une certaine catégorie de personne, il engendre une posture, une attitude. Ponti écrivait :

« Gli architetti oggi vivono un loro sogno e non vogliono vedere la realtà dei veri personaggi di « scena » negli ambienti. è certo una realtà sconcertante e non sempre estetica, ma è vera e ad essa ci si dovrebbe adeguare. Perché non lo si fa ? Perché uno dei termini della nostra vita (ed è fra i più comprensibili) è l'evasione ad ogni costo. Siamo dei fuggitivi. »¹²¹

Voulant créer des objets « vrais » et « sincères » par rapport à leur fonction, Ponti développait sa réflexion en

120 PONTI Gio. Plastica o mobili ?. In: *Domus*. n°249. Août 1950

121 *Ibid.*

l'extrapolant à l'échelle d'un édifice. La forme d'un bâtiment doit être induite de ce qu'il est et de ce qu'il contient, il parlait alors de « vera architettura ». Si la forme coïncide avec le « fond » (« la sostanza »), alors la forme ne déforme en rien son contenu, elle est « la sua verità ». De plus, cette forme est inévitablement moderne. Elle est moderne parce qu'elle correspond à la réalité technique, sociale et économique de « la sostanza ». Par conséquent, elle est l'expression del « gusto moderno, disegnavivo e plastico ». ¹²²

Ces réflexions se sont traduites par la réalisation, en 1951 de « La Leggera 646 » pour Cassina, et de la célèbre « SuperLeggera » de 1957. Elles ont toutes les deux été des succès internationaux. « Una sedia senza aggettivi », voici comment Ponti qualifiait la Leggera. En d'autres termes, il avait réalisé une chaise, tout ce qu'il y avait de plus « normal ». Elle était fine, légère et confortable : « una sedia e basta »¹²³. Pour autant, elle a été la révélation de la IX Triennale de Milan. Elle faisait la synthèse du « type » chaise. Elle

122 PONTI Gio. Forma. In: *Domus*. n° 250. Septembre 1950

123 PONTI Gio. La sedia « Superleggera ». In: *Domus*. n° 352. Mars 1959.



63. La Superleggera de Gio Ponti

correspondait à « la chaise de toujours », celle qui avait toujours existé, la première, l'originelle. Cependant, elle a été perçue comme une nouveauté, comme si nous venions d'inventer la première chaise. Elle a été très photographiée et exportée par centaines aux Etats-Unis. Elle a fait fureur en France ainsi qu'en Hollande, et a été également exposée à l'exposition des CIAM à Londres.

La Superleggera fait partie des objets qui ont contribué à la notoriété del gusto italiano dans le monde, au même titre que la fameuse Vespa de Piaggio, ou encore la Lambretta et la Fiat 500. Ces objets sont devenus des icônes et ont contribué à définir la célébrité et la popularité du « Made in Italy ». En effet, la Leggera, recevait dès 1954 le premier prix du prestigieux Good Design Award du musée d'Art Moderne de New-York. Ces réalisations ont permis la renaissance de l'industrie italienne de l'après Seconde Guerre Mondiale, elles ont prouvé au monde la qualité de sa production. Milan devint alors inévitablement « la capitale del miglior design in Europa ».

Ponti continuait sur sa lancée avec la réalisation de la Série Z, pour l'Ideal Standard, qui s'écoula tous les ans pendant 25 ans à 400 000 exemplaires. C'était la première fois qu'un ensemble de mobilier destiné à la salle de bain fut dessiné intégralement par un seul architecte. Il révolutionna radicalement la forme des éléments qu'il définissait de « forma fisiologica, non geometrica come prima ».¹²⁴

Les années 1950 ont été une période très intense pour Ponti, il trouva sa propre expression dans la définition de la « forma vera », à l'image de la tour Pirelli, sans oublier la Villa Planchart. C'est le moment où l'architecte et le designer trouvèrent leur pleine maturité. En outre, il continua à être actif dans l'organisation d'événements culturels liés au design et à l'architecture, il s'engagea dans des associations comme l'ADI (Associazione Disegno Industriale). Il est également à l'origine, par le biais du magazine *Domus*, du *Compasso d'Oro*, qu'il gagna dès 1956.

124 PRATESI Mauro. Gio Ponti, Vita e percorso artistico di un protagonista del XX secolo. Pisa: Pisa University Press, 2016, 136p.

« Domus (...) vuole dare nel « compasso d'oro » un contributo decisivo al problema dell'estetica industriale in Italia ». ¹²⁵

Grâce au *Compasso d'Oro*, il voulait faire reconnaître l'importante croissance créative et technique de l'Italie, qui s'affirmait aussi à l'étranger. Ce prix était destiné aux industriels, artisans et architectes qui dans leur travail rendaient hommage à la qualité des produits italiens par leurs caractéristiques techniques, fonctionnelles et esthétiques.

En outre, la revue *Domus*, toujours très active dans la promotion du design italien, lança en 1952 une nouvelle rubrique rédigée par Alberto Rosselli, architecte, designer et co-fondateur de l'ADI, intitulé « L'arte nella produzione industriale. Manifesto per il disegno industriale ». Cette rubrique avait pour objectif de définir ce qu'était le design industriel, terme encore peu connu du grand public. Elle posait également la question du *stile* de l'architecture domestique, une problématique qui était directement liée à la production industrielle et artisanale. En effet, dans la

125 PONTI Gio. Il « compasso d'oro della Rinascente » per l'estetica del prodotto. In: *Domus*. n°293. Avril 1954



64. La célèbre machine à café de Ponti: La Pavoni

société moderne chaque questionnement était lié, ce sont les produits issus du design industriel qu'ils retrouvaient dans la sphère domestique. Cependant, bien que l'Italie possédait une production abondante et reconnue, à l'image de la Olivetti (machine à écrire), la Pavoni (machine à café), la Visetta (macchina a cuscire), le Piaggio (scooter), les chaises de Cassina, les produits de la Pirelli, les mobiliers métalliques de la Rima, les meubles de De Carli, Mollino, Romano, et Viganò... Il n'existait pas de statut officiel de « dessinateur industriel ». *Domus* voulait donc par le biais de cette rubrique, promouvoir la « linea italiana » et montrer le savoir-faire des designers industriels italiens. Bien qu'ils n'avaient pas encore le titre officiel, le succès Italien était plus grand que tout ce qu'ils avaient pu imaginer. En conséquence, toute cette effervescence auprès du monde du design faisait partie intégrante de la modernité et de la *civiltà italiana*. Elle définissait le *stile*, la ligne italienne.

« è il momento del disegno industriale, per il gusto, per l'estetica della produzione ; lo è per la cultura e per la tecnica ; lo è per la civiltà e per il costume ; lo è per la casa, per l'edilizia, lo è soprattutto per la nostra Italia, la cui materia prima, la cui vocazione, è stata sempre (e meravigliosamente, e sempre sarà per grazia divina) quella di –ci si perdoni l'espressione vecchio stile – « creare il bello ». ¹²⁶

La rubrique réalisait une sorte d'annuaire mensuel, où tous les dessinateurs industriels présentés dans *Domus* parlaient de leur travail, de leur production. Ces articles étaient traduits en plusieurs langues afin d'être diffusés.

La reconnaissance du « Made in Italy » s'est principalement faite grâce au Etats-Unis. En effet, après la Seconde Guerre Mondiale, les échanges entre l'Italie et les Etats-Unis étaient de plus en plus fréquents, notamment à cause du plan Marshall. Cependant, la culture américaine s'initiait dans les ménages italiens n'était au départ pas très bien acceptée.

« Questa cultura di importazione che fanno dimenticare il processo di deteriorazione coca-colonizzazione dei liberatori-occupanti, processo che ancora una volta significa semplificazione sottoculturale. » ¹²⁷

126 ROSSELLI Alberto. *Domus*, l'arte nella produzione industriale, Manifesto per il disegno industriale. In: *Domus*. n° 269. Avril 1952

127 MAZOCCHI.28/78 Architettura. Cinquanta anni di architettura italiana dal 1928 al 1978. Editorial *domus*: Milano, 1979, 219p

Considéré comme une sous-culture¹²⁸, la culture américaine venait faire concurrence à la véritable et historique culture italienne. Cette concurrence apparaissait dans les pages de *Domus* en 1950, lorsque Alberto Rosselli soulevait une polémique entre ceux qui soutenaient la « *linea italiana* » et ceux qui au contraire soutenaient la « *linea americana* » dans le domaine de l'automobile. Il voulait affirmer la grandeur du savoir-faire italien face aux Américains en montrant tout une série de voiture italienne : « *volgiamo sostenere la bellezza e l'originalità stilistica dei prodotti della nostra scuola* ». ¹²⁹ Rosselli affirmait que la production italienne était issue d'une tradition abondante en œuvres de qualités et que soutenir la production américaine ne serait que se soumettre à un effet de mode. Qu'apporterait le soutien à la *linea americana* sachant qu'elle ne prend pas en compte les valeurs les plus importantes de la société italienne, mais qu'en plus le *stile* italien était déjà admiré et reconnu à l'étranger.

128 MAZOCCHI.28/78 Architettura. Cinquanta anni di architettura italiana dal 1928 al 1978. Editorial domus: Milano, 1979, 219p

129 ROSELLI Alberto. *Domus*, l'arte nella produzione industriale, Manifesto per il disegno industriale. In: *Domus*, n° 269. Avril 1952



65. Chambre meublée par Gio Ponti à l'Altamira

Cependant, depuis que Knoll et Singer avaient conquis l'Europe, l'attention portée au design italien par les américains était de plus en plus grande. L'exposition Altamira de New-York avait choisi de présenter quelques créations italiennes dessinées par les architectes Albini, Gardella, De Carli, Bega et Parisi. Altamira s'ajoute aux autres initiatives américaines, qui présentaient les œuvres des architectes, artistes, et artisans italiens. Elle était perçue comme un événement de plus qui prouvait la reconnaissance de la « linea italiana » à l'encontre du monde. Au-delà de « linea », nous pouvions parler de « creativa italiana ». En effet, ce qui était présenté lors de cette exposition ne justifiait pas un seul *stile* italien, la rigueur d'une ligne ou d'une école italienne. Elle montrait la présence simultanée de « temperamenti creativi italiani di natura diversissima ». ¹³⁰ C'était bien cette diversité, l'affrontement de diverses expériences, né d'une même origine, parfois inconsciente, qui faisait la force du design italien selon Gio Ponti. L'intérêt des Etats-Unis pour le travail des architectes italiens se traduisait également par l'arrivée

130 PONTI Gio. Mobili italiani. In: *Domus*, n° 292, Mai 1954



66. Bureau meublé par Gio Ponti à l'Altamira

d'un nouveau concept celui de l'« industrial design ». Pour certain ce n'était encore que le résultat d'un rapport entre technique et économie, au-delà des valeurs déterminantes de la forme du produit. Dans l'article « Esempi per il nostro programma. Un sommario della produzione italiana. » Rosselli a recensé tous les objets qui représentaient le mieux la complexité du concept, les exemples étant choisis parmi « les meilleurs de l'industrie italienne ». Tous les objets présentés, bien qu'ils soient très différents, avaient pour point commun la justesse de leur forme : « non conducono a valori contrastanti, ma piuttosto ad una unità armonica di forme ugualmente esatte ed efficienti ». ¹³¹

Selon Rosselli, le propre de leur ressemblance se trouve dans leur phase de conception, dans l'originalité de la solution, dans le soin apporté aux détails, et au résultat, c'est à dire la beauté finale du produit. La valeur d'un produit industriel est la somme des valeurs technique, esthétique, économique et de production. Chaque forme, chaque détail est justifié, rien n'est laissé au hasard. Quand la forme répond

131 ROSSELLI Alberto. Esempi per il nostro programma. Un sommario della produzione italiana. In: *Domus*. n° 292. Mai 1954

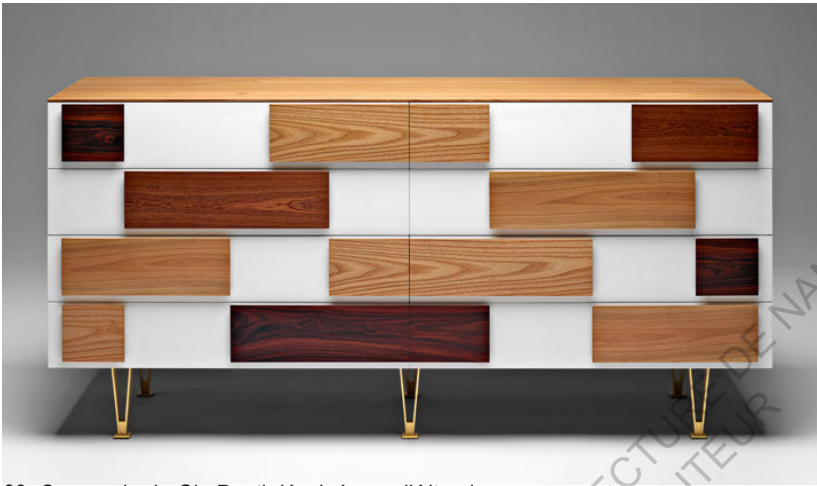


67. Mobilier dessiné par Gio Ponti, exposé à l'Altamira

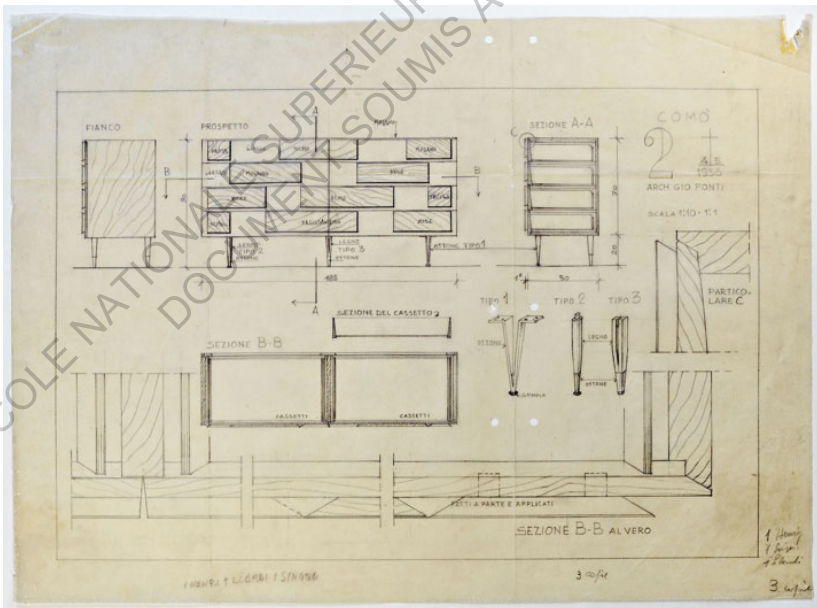


68. Détails de mobiliers dessinés par Gio Ponti, exposés à l'Altamira

à chaque besoin - technique, économique, productif - elle se rapproche de la perfection et devient le plus souvent un patrimoine commun et standard pour beaucoup d'industrie. Cependant, la valeur esthétique du produit constitue l'objet déterminant de l'objet. Le résultat de la combinaison des différentes valeurs se retrouve directement dans la forme. La forme finale conditionne l'intérêt que nous porterons à l'objet selon Alberto Rosselli. A cette période, le fait qu'un objet répondait à une grande capacité technique et économique était déjà admis dans le secteur de la production industrielle. Par contre, l'intérêt porté au dessin, c'est-à-dire la volonté de réaliser un objet juste et de goût ne semblait pas encore une évidence. C'est par ce caractère de « vérité de la forme » que Rosselli a choisi les objets de l'article. Il cherchait de définir à travers eux, le sens de l'industrial design. Ils répondaient à la perfection formelle et au *buon gusto*. En effet, le choix des objets tend vers un choix stylistique, lié à une certaine sensibilité, et non uniquement à son aspect pratique. Ils font partie de ces produits, qui contribuent à l'élévation du « niveau esthétique » de notre vie, de ce fait, ils se dotent d'une valeur particulière, humaine, morale et culturelle.



69. Commode de Gio Ponti dessinée pour l'Altamira



70. Dessins technique de la commode de Gio Ponti pour l'Altamira

Les américains s'intéressaient énormément à ce qu'ils appelaient « le successive rinascite delle attività artistiche italiane »¹³² comprenant l'architecture, le design de mobilier, les arts comme la sculpture, la peinture, le cinéma, sans oublier le design industriel. Ce dernier s'est imposé grâce au secteur de l'automobile, avec la production de voitures mondialement connues par Pinin Farina, di Ghia, di Rivelli, mais également grâce aux réalisations d'Adriano Olivetti.

L'intérêt porté par les américains sur le travail italien a été le tremplin décisif pour l'affirmation du « Made in Italy » dans le monde. Ponti ne manqua pas d'abuser de cette reconnaissance d'outre-mer pour mettre en lumière l'étendue du travail des architectes et artistes italiens. Les observations que faisaient les américains sur leur production étaient prétextes à définir cette « linea italiana ».

« Queste successive rinascite non sono altro che una « facoltà di rinascita » nella quale si può riconoscere una continuità di vocazione italiana. »¹³³

« La continuité dans la diversité », voilà la force de l'Italie selon Ponti. Les américains et le monde entier le découvrirent un peu à l'improviste après la Seconde Guerre Mondiale. Cependant Ponti, lui, estimait que les italiens connaissaient depuis toujours cette force et ses origines les plus lointaines. Il ne manquait plus qu'à l'affirmer, à la faire rayonner. Ainsi dans son article, « L'interesse americano per l'Italia » dans *Domus* en Mai 1954, il n'oubliait pas de rappeler aux américains tout le chemin parcouru depuis le début du XXème siècle. Il souhaitait leur faire reconnaître l'importance de la période d'avant-guerre, quand les artistes et architectes italiens étaient encore indépendants de l'internationalisation. En effet, il a fallu passer par les expositions universelles (Paris), flirter avec le « *stile Liberty* » (Londres), organiser les Triennales, défendre ses productions, son savoir-faire, les personnalités qui ont fondé le *stile* italiens, pour qu'enfin l'Italie soit reconnue dans les grands mouvements de renouvellement stylistique mondiaux. Les triennales sont la mémoire des architectes italiens, qui aujourd'hui honorent l'architecture moderne italienne. Albini, Gardella, Rogers, Peressutti, Ridolfi, Libera, Figini, Pollini, Lingeri, Levi Montalcini,

132 PONTI Gio. L'interesse americano per l'Italia. Gio Ponti. In: *Domus* 292. Mai 1954

133 *Ibid.*

Mollino, Minoletti, De Carli, Asnago e Vender, ont été les protagonistes de ces Triennales.

Ces années de ferveurs, liées à la présence de Pagano, Persico, Terragni et de Banfi, tous disparus pendant la guerre, et acteurs fondamentaux dans l'affirmation du travail des architectes italiens, trouvaient leur continuité dans la production des jeunes architectes de l'après Seconde Guerre Mondiale comme Chessa et Zanuso. La « *rinascita italiana* » était aussi visible dans les domaines de la sculpture et de la peinture, cependant elle existait déjà bien avant la Seconde Guerre Mondiale. Elle subissait seulement à ce moment-là une reconnaissance américaine et mondiale. L'apparition la plus notable de l'après Seconde Guerre Mondiale en Italie est celle du cinéma.

« Il carattere spontaneo di questa rinascita, dove si ritrova dunque la continuità di una vocazione storica, è in una sua certa inconsapevolezza, o istintività, in una sua indipendenza programmatica ; è un rivelarsi più che per movimenti e scuole, per personalità e temperamenti simultanei, e questa ricchezza indisciplinata è la prova più sicura, e più italiana, della nostra arte. » ¹³⁴

Pour Ponti, l'Italie est un pays difficile pour l'art, il est intransigeant avec ses artistes.

« Da noi gli « ismi » durano poco e si fagocitano ; rispetto ad essi procediamo per eresie, per superamenti » . ¹³⁵

C'est le pays du premier succès facile et des succès consécutifs rares. Chaque jour il les met à l'épreuve, face aux autres, et face aux critiques virulentes. Les italiens n'admirent pas à l'infini, tout est toujours en discussion. Chacun doit se battre pour rester à la hauteur. C'est cette « menace », le besoin de se surpasser, de se renouveler sans cesse, qui fait aussi la force des italiens selon l'architecte.

Les mouvements italiens sont parfois des expériences extrêmes ou ingénues, et meurent généralement avant de s'académiser. En Italie nous ne savons jamais ce qu'il se passera, ce qui tombera, ou naitra. Il n'existe pas « un art »

134 PONTI Gio. L'interesse americano per l'Italia. Gio Ponti.In: *Domus* 292. Mai 1954

135 *Ibid.*

italien dans l'histoire, mais de multiples façons de faire de l'art. C'est en cela qu'il n'existe pas une tradition italienne reconnaissable mais diverses expressions artistiques. C'est dans l'abondance de chefs d'œuvres et d'artistes aux tempéraments singuliers que se forme « l'art italien ». Ponti affirmait qu'en réalité il n'existait pas une « *linea italiana* », mais qu'il n'y avait que les italiens, et leurs différences simultanées, le tout formant « le phénomène italien ». ¹³⁶

Malgré cet engouement pour le design italien, les architectes et designers avaient consciences que beaucoup d'objets produits en série étaient susceptibles de perfectionnements. En effet, beaucoup nécessitaient encore d'études radicales pour définir leur forme la plus adéquate, la plus juste. Des objets d'usages communs comme une cuillère, un téléphone, un fer à repasser, présentaient déjà une histoire et subissaient de lentes transformations. Cependant, Rosselli affirmait que les réalisations les plus récentes étaient les plus concluantes au niveau formel. Il poursuivait que c'était grâce à la collaboration de techniciens et d'artistes qu'ils produiraient la meilleure synthèse technique et esthétique d'un objet. L'évolution d'une forme doit être le résultat d'un raisonnement intégrant les principes fondamentaux de l'adaptation de l'usage, des lois de production, et des nécessités économiques. En somme, au-delà des valeurs générales de *stile*, il était nécessaire de donner une réponse en relation étroite avec les exigences et les habitudes de notre vie, c'est en cela que le « *buon disegno* » se définit.

« La bellezza di molti oggetti nasce così chiara e spontanea ed è più duratura perché alimentata non da elementi di gusto ma da esigenze vere. » ¹³⁷

En somme, dans la continuité des recherches de préfabrication du logement, les architectes d'après-guerre ont développé la production en série du mobilier. Tout en gardant leur sensibilité par rapport aux ambiances et aménagements intérieurs, ils ont cherché à rationaliser les formes afin de permettre la combinaison de différents éléments. De plus, la forme donnée aux objets a été la

136 PONTI Gio. L'interesse americano per l'Italia. Gio Ponti. In: *Domus* 292. Mai 1954

137 *Ibid.*

réflexion principale au cours des années 1950. L'envie d'un retour à l'essentiel, et d'un abandon des superflus a orienté le design italien vers les objets dont la forme correspondait à l'usage tout en prenant en compte les facteurs économiques et les moyens de production. Ainsi, Ponti et les autres architectes designers italiens ont créé des icônes intemporelles. La reconnaissance de ces icônes par les Etats-Unis et les pays d'Europe ont permis au design italiens de rayonner sur la scène international et définir le *stile* italien.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Alors que la nouvelle démocratie s'installait et que le pays se remettait peu à peu des dégâts de la guerre, les architectes italiens se mobilisaient pour aider la nation à se reconstruire avec efficacité. Suite aux programmes de reconstruction, tel que l'Ina-Casa, les projets prenaient une toute autre dimension. En effet, le besoin en logement nécessitait de travailler à l'échelle urbaine. Ainsi, des quartiers entiers ont été construits généralement en périphérie. Ces quartiers modernes réinterrogeaient la conception et l'organisation des villes. Ils étaient également dotés d'une mission sociale de grande ampleur. Dans le même temps, architectes et ingénieurs s'activaient à trouver des solutions de logements préfabriqués et standardisés. Ponti, lui, développait son idée de *casa adatta*, avec la volonté de réaliser des logements adaptés à l'homme. Cependant, lors de cette intense période de construction, il ne se développait pas vraiment de mouvement particulier mais elle était plutôt l'objet d'actions individuelles. Les italiens avaient pour objectif d'effacer les traces du totalitarisme d'avant-guerre et de s'affirmer en tant que pays moderne. Ainsi, la construction de deux tours a marqué la fin des années 1950 à Milan. La tour de Ponti, en contraste avec la tour des BBPR, revendiquait l'image d'une société moderne et innovatrice alors que la Velasca renvoyait à un pays ancré dans ses traditions et fière de son patrimoine. La Pirelli de Ponti était la définition même du nouveau concept développé par l'architecte. L'idée de la forme finie faisait appelle à l'essence même des éléments. Libérés de tous superflus, un bâtiment ou un objet devait dégager une sensation de pureté et de sincérité. Un objet devait se suffire à lui-même. C'est ainsi qu'il créa des objets de design qui deviendront la définition même de l'italianité. Les réflexions de Ponti ont été recueilli dans un livre intitulé « Amate l'architettura. L'architettura è un cristallo ». A la lecture de ce livre il est difficile de comprendre comment l'architecte a réussi à faire des choix rationnels et consciencieux. En effet, l'idée de ce recueil

était de libérer ses propres réflexions, dites traditionnelles, pour s'ouvrir à une liste de citation basées sur des thèses, des antithèses, des choix, des argumentations, gorgées d'un lyrisme magique, surréaliste, qui a toujours caractérisé les descriptions de Ponti en matière d'architecture. En effet, il avait cette capacité de donner une signification poétique et profonde aux éléments architecturaux, afin de créer des espaces qui sortaient du domaine de la construction et qui entraient dans le champ de l'« opera d'arte universale ».

L'Italie des années 1960 est le pays du « Miracle économique ». L'envolée de l'économie italienne a permis le développement des villes et des campagnes. Les réflexions soulevées pendant cette période étaient dans la continuité de ceux de la décennie précédente, à savoir l'implantation des nouveaux bâtiments dans le contexte urbain, la conception à grande échelle, le débat éternel entre la modernité et la tradition. De nouveaux groupes ont également fait leur apparition comme Archizoom et Superstudio.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Au cours du XX^{ème} siècle l'Italie a traversé de nombreuses transformations issues d'un contexte politique, économique et social complexe. Elle a été néanmoins très productive en termes d'architecture. Les débats et réflexions qui ont animé la première moitié du siècle ont été un tremplin pour l'affirmation de la culture italienne en Europe et dans le monde. Milan, ville phare de cette période a permis l'explosion du design industriel et la diffusion d'un nouveau mode de vie : celui de la société moderne. La volonté d'un renouvellement architectural après la Première Guerre Mondiale a débouché sur de nombreuses innovations concernant la sphère domestique. De nouvelles typologies sont apparues afin de répondre aux besoins naissants d'une société en pleine mutation. Ponti et son concept de la *casa all'italiana* a offert aux italiens de nouvelles possibilités au sein même de leur logement. Le développement du mobilier a également été acteur dans cette transformation des modes de vie. En résultait des habitations modernes et fonctionnelles tout en garantissant une vie basée sur une relation proche avec la nature. Cette relation s'exprimait d'autant plus dans les réflexions de l'architecte, sur la *Méditerranéité* où il prônait le retour aux éléments essentielles de la vie à travers une architecture presque drastique. En parallèle se développait une nouvelle architecture liée au secteur tertiaire. En effet, suite à la révolution industrielle les activités professionnelles se sont transformées. Apparaissait alors au milieu des années 1930 les premiers immeubles de bureaux. Ponti, grâce à l'opportunité de construire le siège de la Montecatini, n'hésita pas à innover et diffuser le savoir-faire des italiens en la matière. Il s'agissait encore une fois d'une évolution typologique mais aussi des équipements bureautiques. Le tout étant à la fois retranscrit sur les pages de *Domus* et lors des Triennales de Milan, la production italienne a su gravir les échelons jusqu'à l'obtention de sa reconnaissance à l'internationale après la Seconde Guerre Mondiale. Les différents plans économiques, sociaux et urbains ont permis

à l'architecture italienne de continuer à innover notamment en ce qui concerne le logement. Les architectes ayant pris à cœur leur devoir de reconstruction ont développé de nombreux stratagèmes afin de construire toujours plus à des prix toujours plus bas. Nous assistions ainsi à l'envolée de l'industrie italienne par la préfabrication et standardisation des éléments constructifs. La reconstruction après les destructions de la guerre ont été perçus par Ponti comme une opportunité d'arriver à la « *costruzione esatta* », grâce à l'intervention de l'industrie, sans nostalgie ni retour sur le passé. Au-delà du besoin de donner une maison à tous, il voulait également générer une reconstruction morale et spirituelle pour arriver finalement à una « *civiltà moderna* ». Dans les années 1950, les inventions structurelles ont permis l'apparition des gratte-ciels, le premier d'Europe fut la Pirelli de Ponti. Innovant en tout point et issue d'une grande réflexion en amont, la Pirelli était devenue la vitrine de l'Italie moderne. Cependant, au-delà de cette exaltation pour la modernité, une critique virulente prenait place contre la société de consommation et la mécanisation des modes de vies, qui débouchera bien plus tard en mai 1968. En attendant, l'industrie italienne surfait sur la vague de l'industrial design. En effet, les années 1950 sont également marquées par l'emballement du design industriel italien. Grâce à la production d'icône comme la Vespa, la Fiat 500 ou encore la Superleggera de Ponti, l'Italie fût enfin connue et reconnue dans le monde l'architecture et du design moderne. En somme, la persévérance des architectes tel que Gio Ponti et cette succession d'événements, de réalisations et d'acteurs ont permis la notoriété du design italien et dans le même temps l'avènement du *stile moderno*, autrement dit de l'italianité.

En effet, pour Ponti la définition de « *stile* » ne se réfèrait pas à une préoccupation formelle de l'architecture ou du design, mais plutôt à un « climat », un « goût », une « harmonie » entre les différents éléments. Il était la globalité des facteurs qui déterminaient la société moderne.

« *Stile* » come unione di diversità, dunque, e di tutte quelle molteplici manifestazioni del vivere che caratterizzano il mondo moderno ». ¹

¹ ROSTAGNI Cecilia. Gio Ponti, *Stile di*. Milano : Electra architettura, 2016, 197p

Ce n'est donc pas un langage formel mais plutôt l'image d'un mode de vie, une atmosphère, un état d'esprit. La notion de *stile* reflétait un travail de collaborations, d'une collectivité. C'était l'affirmation même de la civilité. Edoardo Persico dans son article «Punto ed a capo per l'architettura», divulguait une vision idéologique de la modernité et définissait le *stile* comme le fruit d'une « collaborazione vivente di tutta un'epoca », regroupant l'art, l'architecture et toute la production d'une même période. Il ne s'agit donc pas d'un style moderne à proprement parler, mais plutôt d'une « aspirazione all'arte moderna attraverso un problema di cultura ». ² Pour Persico comme pour Ponti, la culture de la société moderne était caractérisée par la multiplicité et de la simultanéité des productions, dans des lieux et par des acteurs toujours différents. Ainsi le *stile moderno* ne pouvait qu'être l'expression de l'union de tous ces éléments et non pas l'identification d'un projet particulier. En effet, il a pour ambition de refléter le panorama artistique de l'Italie.

Le *stile moderno* a été traduit par Ponti dans différents articles de sa revue intitulé « Stile ». Ces écrits concernant les plus grands artistes et architectes italiens avaient pour objectif d'individualiser les qualités et les particularités de leur travail. Ainsi, l'idée était de définir « il spirito » de chacun afin créer un corpus d'éléments définissant ce que pourrait être le langage de modernité.

Ponti souhaitait mettre en évidence les éléments à développer et à diffuser. Il a dédié de nombreux articles sur le travail d'artistes comme Carrà, Morelli, Ciuti, Sinori, ou encore d'éditeurs de mobilier, Fontana, Scaglia, Richard-Ginor, ou bien de mobilier particulier analysant les ambiances et les matériaux. Les artistes étaient très différents les uns des autres. Ponti faisait une sélection précise des œuvres qu'il publiait en fonction de leurs qualités. La parole *stile* se chargeait ainsi de signification, et traduisait un désir de qualité dans toutes les manifestations de la vie. Dans le même principe, il écrivait articles sur les architectes les plus intéressants de la période selon lui. Il retraçait le parcours professionnel et les différentes œuvres de chacun pour récupérer les éléments « stylistiques » propre à chaque

² ROSTAGNI Cecilia. Gio Ponti, Stile di. Milano : Electra architettura, 2016, 197p

architecte. Il ne s'agissait pas de définir les spécificités techniques des projets mais bien de chercher « l'espressione del temperamento ». Dans le travail de Libera par exemple, Ponti percevait « un carattere personale chiaramente identificabile, che permette a sua volta di vederne e di identificarne la personalità »³. L'étendue du travail de Libera dégagait une réelle unité dans la conception architecturale. Le *stile* de Libera est un « spirito generativo classico », qui conduit à un résultat éliminant toute complexité, et pour lequel il était possible d'identifier chaque idée précise qui l'a inspiré, qui était le plus souvent « un'idea strutturale e tecnica ».⁴ Le *stile* des BBPR était défini comme « una espressione che risulta come un atteggiamento intellettuale e morale ».⁵ Il était l'image d'une éducation qui dérivait d'un mode de penser et d'interpréter la vie qui leur était propre. L'architecture de Bega était caractérisée, selon Ponti de sereine, d'honnête, claire et ingénieuse, mais également issu d'une connaissance accrue du métier et d'une actualisation du goût. Ridolfi lui « ci insegna che in architettura l'arte non procede per rivelazioni o improvvisazioni ma per conquiste e maturazioni »⁶. Ponti reconnaissait dans l'architecture de Pagano « una semplicità psicologica » et une « fondamentale innocenza »⁷ qui lui permettait de créer une architecture ordonnée, mais pas pour autant classique. Enfin, le travail des architectes Daneri, Vaccaro, Asnago et Vender, et d'Albini au-delà de leurs différences, de leur position dans les débats, des écoles auxquelles ils étaient affilié, Ponti soulignait que les ambiances qu'ils créaient s'adaptaient et adhéraient aux exigences spirituelles et pratiques de la vie de l'homme contemporain, respectant ainsi la notion même de « civiltà ».⁸ Chaque individus exprimaient dans son travail son tempérament, ses inspirations, ses propres goûts. De ce fait, l'union de toutes ces expressions diverses et variées, définissait l'image du *stile* moderne italien : un *stile* de l'architecture italienne correspondant à leur *stile* de vie.

3 ROSTAGNI Cecilia. Gio Ponti, *Stile di*. Milano : Electra architettura, 2016, 197p

4 *Ibid.*

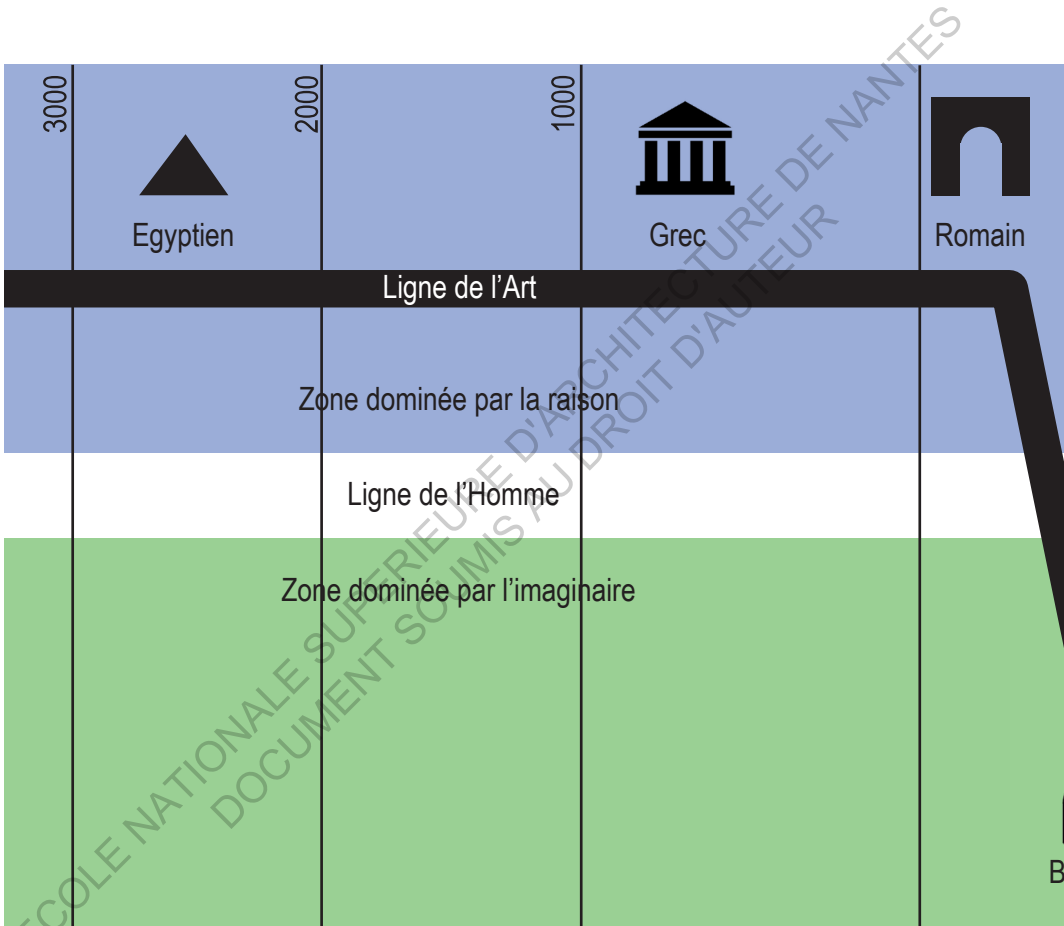
5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

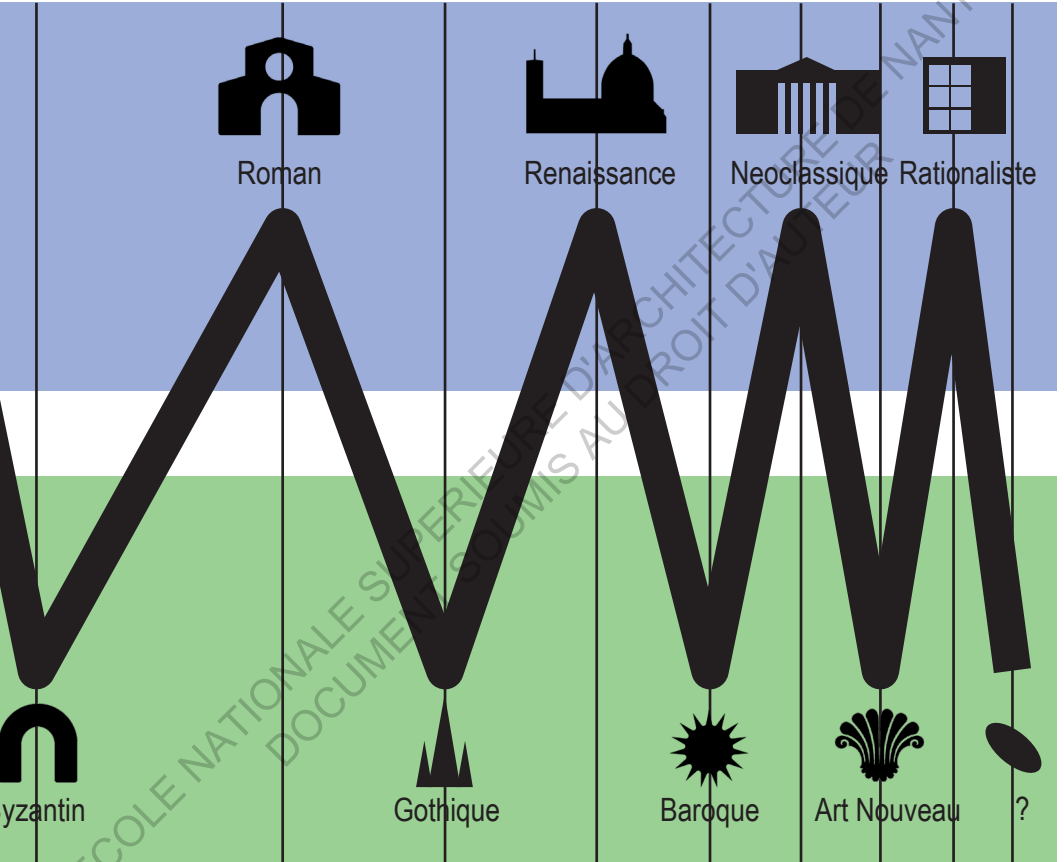
7 *Ibid.*

8 *Ibid.*

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



Le rationalisme et après ?



Inspiré de l'article «Come sarà il nuovo stile ?» de Bruno Murani dans Domus

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Un grand merci à ma directrice de mémoire Marie-Paule Halgand pour m'avoir épaulé tout au long de la réalisation de ce mémoire, ainsi qu'à Danielle Laouenan pour m'avoir permis d'élargir ma bibliographie.

Je voudrais également remercier: ma famille pour ses encouragements constants, ainsi que Cécilia, Camille et Lou pour leur temps qu'elles m'ont accordé, enfin mon *erasmus family* sans qui Milan ne m'aurait jamais paru aussi belle.

Un pensiero particolare per Sofia e Edoardo che mi hanno mostrato che il cuore degli italiani è ancora più bello che loro paese.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE MODERNE

- CHANVILLARD, CLOQUETTE, PLEITINX, STILLEMANS. Pourquoi est-il si difficile de parler d'architecture ? UCL Presses universitaires de Louvain : Louvain-La-Neuve, 2014
- CURTIS William J.R. Critiche dei regimi totalitari al Movimento Moderno. In: L'architettura moderna del Novecento. Bruno Mandadori: Milano, 1999, 735p
- CURTIS William J.R. Discontinuità e continuità nell'Europa degli anni cinquanta. In: L'architettura moderna del Novecento. Bruno Mandadori: Milano, 1999, 735p
- CURTIS William J.R. Estensione e critica negli anni sessanta. In: L'architettura moderna del Novecento. Bruno Mandadori: Milano, 1999, 735p
- FRAMPTON Kenneth. Giuseppe Terragni e l'architettura del Razionalismo italiano 1926-1943. In: Storia dell'architettura moderna. Zanichelli editore: Bologna, 1993, 454p

HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE MODERNE ITALIENNE

- ARDITI Gloria. Stili del razionalismo : Anatomia di quattordici opere di architettura. Il Palazzo per uffici Montecatini. Roma : Gangemi, 2002
- BENEVOLO, L'architettura dell'Ina-Casa, in: Centro sociale, 1960
- CARUSO adam, THOMAS Helen. Asnago Vender and the Construction of Modern Milan. Gta Publishers, 2015, 248p
- COHEN Jean-Louis. La coupure entre architectes et intellectuels ou les enseignements de l'Italophilie. Mardaga : 2015 208p.
- DE SETA. La culture et l'architecture en Italie entre les deux guerres : continuité et discontinuité. In.1919-1943

Rationalisme et architecture en Italie. Paris: Electa France, 1977, 212p

- Fondo Archivistico R. Papini, Firenze, Biblioteca d'architettura.

- GIANNETTI Anna, MOLINARI Luca. Continuità e crisi. Ernesto Nathan Rogers e la cultura architettonica italiana del secondo dopoguerra. Alinea Editrice, Florence, 2010

- GREGOTTI Vittorio. Milan et la culture architecturale entre les deux guerres. In :1919-1943 Rationalisme et architecture en Italie, Edition française Electa France, Paris, 1977, 212p

- Italie, la ville selon Mussolini [en ligne] Laboratoire urbanisme insurrectionnel. Mars 2014. Disponible sur : <http://laboratoireurbanismeinsurrectionnel.blogspot.fr/2011/11/italie-la-ville-selon-mussolini.html> (Consulté le 25 avril 2017)

- LEJEUNE Jean-François, SABATINO Michelangelo. L'architettura in Italia 1919-1943, In. Modern Architecture and the Mediterranean. Routledge: 2009, 320p

- MAZZOCCHI 28/78 - Architettura. Cinquanta anni di architettura italiana dal 1928 al 1978. Editorial Domus: Milan, 1979, 219p

- PATETTA Luciano. Les apories de l'architecture italienne dans la période fasciste : Méditerranéité et Purisme. In :1919-1943 Rationalisme et architecture en Italie, Edition française Electa France, Paris, 1977, 212p

- Patrimoine et marché immobilier: la rénovation urbaine à Rome pendant le fascisme. ASRDLF 2013. Disponible sur http://www.asrdlf2013.org/IMG/pdf/C_-_Mazenod_Patrimoine_et_marche_immobilier_la_renovation_urbaine_a_Rome_pendant_le_fascisme.pdf Consulté le 6 mai 2017

- PERESSUTI Enrico. Architettura mediterranea. In: Quadrante n°21, 1935, pp 40-41, English translation published in Stefano de Martino and Alex Wall (eds), Cities of Childhood : Italian colonies of the 1930s, London, Architectural Association, 1988, p78

- SANT'ELIA. Manifesto dell'architettura futurista. Milano, 1914

- TAFURI Manfredo. Storia dell'architettura Italiana 1944-1985. Einaudie, Torino, 2002

- VALLAT Colette «Villes neuves de l'Italie fasciste : usage et limites d'un outil de propagande». 2001. Disponible

sur Cairn.Info <https://www.cairn.info/revue-histoire-urbaine-2001-2-page-161.htm>

GIO PONTI

- BERNI Lorenzo. Nella Montecatini di Gio Ponti riconoscimento e invenzione. In: *Abitare*. n°333. Octobre 1994. p200-207
- Gloria Arditì, Cesare Serratto. Gio Ponti : Venti cristalli di architettura. Il Cardo: 1994, Venezia, 212p.
- IRACE Fluvio. Necessità della divulgazione : il ruolo della Triennale. In Gio Ponti : *La Casa all'italiana*. Milano: Electa, 1988, 203p
- Laura Falconi. Gio Ponti : interni oggetti disegni 1920-1976. Electa: Milano, 2005, 255p.
- Lisa Licitra Ponti. Gio Ponti, the complete work 1923-1978. Thames and Hudson: London, 1990
- PONTI Gio. Amate l'architettura. L'architettura è un cristallo. Rizzoli : Milano, 1957, ristampa 2015, 303p
- PRATESI Mauro. Gio Ponti, Vita e percorso artistico di un protagonista del XX secolo. Pisa: Pisa University Press, 2016, 136p.
- PRENCIPE Monica. La Casa dell'uomo. Il contributo di Gio Ponti e Bernard Rudofsky sul tema dell'abitazione. Mémoire. Histoire de l'architecture. 2008-2009 37p
- ROCCELLA Graziella. Gio Ponti 1891 – 1979, La légèreté de la matière, Taschen, Paris 2009, 96p
- ROSTAGNI Cecilia. Gio Ponti, Stile di. Milano : Electra architettura, 2016, 197p
- Ugo La pietra. Gio Ponti. Rizzoli: Milano 1995 -406p

DOMUS

- FIELL Charlotte & Peter. Prefazione In: *Domus 1928-1939*. Köln: Taschen, 2006, 580p
- IRACE Fluvio. *Domus, una casa per gli italiani*. In : *Domus 1 1928-1939*. Taschen : Köln, 2006, P12-17
- SPINELLI Luigi. L'arte della casa. In : *Domus 1 1928-1939*. Taschen : Köln, 2006, p 8-11:
- PONTI Gio. *La casa all'italiana*. In: *Domus*. N°1. Janvier 1928
- Gio Ponti. *La casa di moda*. In: *Domus*. N°8. Août 1928
- PONTI Gio. *La "casa elettrica" alla triennale di*

Monza. Presentata dagli architetti Luigi Figini, Guido Frette, Adalberto Libera, Gino Pollini del Gruppo 7 di Milano e Piero Bottoni di Milano. In: Domus. n°32. Août 1930.

- PONTI Gio. La villa-studio per un artista. In: Domus n°67. Juin 1933.

- Gio Ponti. Una villa a tre appartamenti in Milano. In: Domus. n°111. Mai 1937.

- Bernardo Rudofsky. Non ci vuole un nuovo modo di costruire ci vuole un nuovo modo di vivere. In: Domus. n°123. Mai 1938.

- Gio Ponti. Attrezzature del lavoro. In: Domus. n°135. Mars 1939.

- Gio Ponti. Una casa al mare. In: Domus. n°138. Juin 1939.

- PONTI Gio. Una piccola casa ideale. In: Domus. n°138. Juin 1938

- PONTI Gio. L'ufficio è il luogo dove si vive di più nella nostra giornata. In: Domus. n°151. Juillet 1940

- CHESSA, ZANUSO. La casa prefabbricata – Il modulo . In: Domus n°205. Janvier 1946

- ROGERS. Uomini senza casa. In: Domus. N° 206. Février 1946

- FRATINO luigi. Situazione del Mobile. In: Domus. n°209. Mai 1946

- GIEDION Siegfried. L'età della meccanizzazione totale In: Domus. n° 216. Dicembre 1946

- BBPR. Elementi d'arredamento pubblico e privato. In: Domus. n°222. Septembre 1947

- MOLLINO. Tutto è permesso sempre salva la fantasia. In: Domus 245. Avril 1950

- PONTI Gio. Plastica o mobili ?. In: Domus. n°249. Août 1950

- PONTI Gio. Forma. In: Domus. n° 250. Septembre 1950

- ROSSELLI Alberto. Domus, l'arte nella produzione industriale, Manifesto per il disegno industriale. In: Domus. n° 269. Avril 1952

- PONTI Gio. L'interesse americano per l'Italia. Gio Ponti. In: Domus 292. Mai 1954

- ROSSELLI Alberto. Esempi per il nostro programma. Un sommario della produzione italiana. In: Domus. n° 292. Mai 1954

- PONTI Gio. Il «compasso d'oro della Rinascente»

- per l'estetica del prodotto. In: Domus. n°293. Avril 1954
- PONTI Gio. La sedia « Superleggera ». In: Domus. n° 352. Mars 1959
 - PONTI Gio. Una Villa « Fiorentina ». In : Domus. N° 375. Février 1961
 - PONTI Gio.« Si fa coi pensieri ». In: Domus. n°379. Juin 1961

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

1. Giovanni Pelloso. La Ca' Brutta. ViviMilano. Photographie. Consulté le 1 juin 2017. Disponible sur <http://vivimilano.corriere.it/eventi-artecultura/ca-brutta-1921-giovanni-muzio-opera-prima/>
2. s.n. La Casa Rasini. Skyscrapercity. Photographie. Consulté le 1 juin 2017. Disponible sur: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1147645&page=4>
3. William Batsford. Palazzo della Società. Mirabilia Arte Gallery. Photographie. Consulté le 1 juin 2017. Disponible sur: <http://artemirabilia.com/artista/william-batsford/>
4. Bombelli. La Casa Elettrica. Domus n°32. Photographie. 1930
5. Vince Gargiulio. La Casa del Fascio. Classroom_news. Photographie. Consulté le 1 juin 2017. Disponible sur https://colorgrammar.wordpress.com/non_profit_campaigns/giuseppe-terragni-casa-del-fascio-como-1934/
6. Maurizio Montana. Casa Rustici. Divisare. Photographie. Consulté le 5 juin 2017. Disponible sur : <https://divisare.com/projects/262457-maurizio-montagna-casa-rustici-pietro-lingeri-giuseppe-terragni>
7. s.n. Colonna e chiesa di San Babila, 1930 circa. Milan l'era insci Urbanfile. Photographie. Consulté le 1 Juin 2017. Disponible sur : https://www.flickr.com/photos/milan_lera_insc/sets/72157625561914344/with/23818765112/
8. s.n. Piazza San Babila all'incrocio con corso Monforte e il palazzo di Giò Ponti - 1950-53. Milan l'era insci Urbanfile. Photographie. Consulté le 1 Juin 2017. Disponible sur : https://www.flickr.com/photos/milan_lera_insc/sets/72157625561914344/with/23818765112/
9. s.n. Stazione Centrale Milano. Learningame. Photographie. Consulté le 1 juin 2017. Disponible sur : www.learningame.org
10. s.n. Firenze S. Maria Novella. Grandi Stazioni. Photographie. Consulté le 1 juin 2017. Disponible sur : <http://www.grandistazioni.it/cms/v/index.jsp?vgnextoid=-8f0570a6bf8ea110VgnVCM1000003f16f90aRCRD>

- 11.s.n. Bombardement de la Piazza San Babila. Milan l'era insci Urbanfile. Photographie. Consultation le 1 juin 2017. Disponible sur : https://www.flickr.com/photos/milan_era_insc/sets/72157625561914344/with/23818765112/
- 12.s.n. La casa Marmont. Thais. Photographie. Consulté le 2 juin 2017. Disponible sur : http://www.thais.it/citta_italiane/Milano/Architettura/GioPonti/Architettura_Mi/hi_res/scheda010_a.htm
- 13.s.n Couverture Casabella Janvier 1928. Casabella. Couverture. Consulté le 2 juin 2017. Disponible sur : <http://casabellaweb.eu/>
- 14.Gio Ponti. Couverture Domus Janvier 1928. Editoriale Domus. Couverture. Consulté le 2 juin 2017. Disponible sur : <http://www.domusweb.it>
- 15.Gio Ponti. La Casa di Moda. Domus n°8. Article. 1928
- 16.s.n. La casa Minima. Osvaldo Borsani. Photographie. Consulté le 5 Juin 2017. Disponible sur : <http://www.osvaldoborsani.com/la-casa-minima>
- 17.Frise Triennale.
- 18.Gio Ponti. La Casa all'italiana. Domus n°1. Article. Janvier 1928
- 19.Gio Ponti. Una casa d'abitazione in Milano. Domus 52. Dessin. Avril 1932
- 20.Gio Ponti. Una casa d'abitazione in Milano. Domus 52. Plan. Avril 1932
- 21.s.n. Domus Aurelia, Honoria, Serena. Store Gio Ponti. Photographie. Consulté le 1 juin 2017. Disponible sur <http://store.gioponti.org/it/visite-guidate/100-itinerario-la-casa-all-italiana.html>
- 22.s.n. La Montecatini. Milan l'era insci Urbanfile. Dessin. Consulté le 1 Juin 2017. Disponible sur : https://www.flickr.com/photos/milan_era_insc/sets/72157625561914344/with/23818765112/
- 23.s.n. Palazzo Montecatini. Exponsor. Photographie. Consulté le 3 juin 2017. Disponible sur : <http://www.exponsor.it/articolo/gio-ponti-a-milano-il-palazzo-montecatini-1936-1938/5085/>
- 24.BERNI Lorenzo. Nella Montecatini di Gio Ponti. Abitare 333. Photographie. 1994
- 25.BERNI Lorenzo. Nella Montecatini di Gio Ponti. Abitare 333. Photographie. 1994
- 26.BERNI Lorenzo. Nella Montecatini di Gio Ponti. Abitare 333. Photographie. 1994

27. Gio Ponti. Attrezzature del lavoro. Domus n°135. Photographie. Mars 1939.
28. Gio Ponti. Attrezzature del lavoro. Domus n°135. Photographie. Mars 1939.
29. Bernard Rudofsky. Casa Procida. Domus 123. Dessin. Mars 1938
30. Bernard Rudofsky. Casa Procida. Domus 123. Dessin. Mars 1938
31. Bernard Rudofsky. Casa Procida. Domus 123. Dessin. Mars 1938
32. Bernard Rudofsky. La casa Giardino. Domus. Dessin.
33. Gio Ponti. Plan - Una piccola casa ideale. Domus 138. Dessin. Juin 1939
34. Gio Ponti. Una piccola casa ideale. Domus 138. Dessin. Juin 1939
35. Gio Ponti. Una piccola casa ideale. Domus 138. Dessin. Juin 1939
36. Gio Ponti. Una piccola casa ideale. Domus 138. Dessin. Juin 1939
37. Crimella. La Villa Studio per un Artista. Domus 67. Photographie. Juin 1933
38. Gio Ponti. Una villa « Fiorentina ». Domus 375. Photographie. Février 1961
39. Gio Ponti. Una villa « Fiorentina ». Domus 375. Photographie. Février 1961
40. Gio Ponti. Una villa « Fiorentina ». Domus 375. Photographie. Février 1961
41. Casali-Domus. Nelle architetture dette popolari, fantasia e antico. Domus 314. Photographie. Janvier 1956
42. Casali-Domus. Nelle architetture dette popolari, fantasia e antico. Domus 314. Photographie. Janvier 1956
43. Casali-Domus. Nelle architetture dette popolari, fantasia e antico. Domus 314. Photographie. Janvier 1956
44. Casali-Domus. Nelle architetture dette popolari, fantasia e antico. Domus 314. Photographie. Janvier 1956
45. s.n. Una Abitazione dimostrativa alla triennale. Domus 103. Photographie. 1936
46. Varlonga. « Proposte per la casa » alla XI Triennale. Domus 337. Photographie. Décembre 1957
47. Varlonga. « Proposte per la casa » alla XI Triennale. Domus 337. Photographie. Décembre 1957
48. s.n. Immeuble via Dezza. Port magazine. Photographie. Consulté le 4 juin 2017. Disponible sur : <http://www.port-ma->

gazine.com/feature/gio-ponti-vivere-alla-ponti/
49.s.n. Immeuble via Dezza. Port magazine. Photographie.
Consulté le 4 juin 2017. Disponible sur : <http://www.port-magazine.com/feature/gio-ponti-vivere-alla-ponti/>
50.s.n. Immeuble via Dezza. Port magazine. Photographie.
Consulté le 4 juin 2017. Disponible sur : <http://www.port-magazine.com/feature/gio-ponti-vivere-alla-ponti/>
51.s.n. La Torre nel 1960. Wikipedia. Photographie. Consulté le 5 juin 2017. Disponible sur : https://it.wikipedia.org/wiki/Torre_Velasca
52.Gio Ponti. La Pirelli « Si fa coi i pensieri ». Domus 379. Photographie. Juin 1961
53.Gio Ponti. La Pirelli « Si fa coi i pensieri ». Domus 379. Photographie. Juin 1961
54.Gio Ponti. La Pirelli « Si fa coi i pensieri ». Domus 379. Photographie. Juin 1961
55.Gio Ponti. La Pirelli « Si fa coi i pensieri ». Domus 379. Photographie. Juin 1961
56.Gio Ponti. La Pirelli « Si fa coi i pensieri ». Domus 379. Photographie. Juin 1961
57.Gio Ponti. La Pirelli « Si fa coi i pensieri ». Domus 379. Photographie. Juin 1961
58.Gio Ponti. La Pirelli « Si fa coi i pensieri ». Domus 379. Photographie. Juin 1961
59.Gio Ponti. La Pirelli « Si fa coi i pensieri ». Domus 379. Photographie. Juin 1961
60.Paolo Gasparini. Villa « la diamantina ». Domus 349. Photographie. Décembre 1958
61.Paolo Gasparini. Villa « la diamantina ». Domus 349. Photographie. Décembre 1958
62.Paolo Gasparini. Villa « la diamantina ». Domus 349. Photographie. Décembre 1958
63.s.n La sedia « superleggera » di Gio Ponti. Domus 352. Photographie. Mai 1959
64.s.n La pavoni. Italianways. Photographie. Consulté le 6 juin 2017. Disponible sur : <http://www.italianways.com/gio-pontis-la-cornuta-cold-war-hot-coffee/>
65.s.n. Furniture and organized walls for Altamira. Arhives-GioPonti. Photographie. Consulté le 5 juin 2017. Disponible sur : <http://www.gioponti.org>
66.s.n. Furniture and organized walls for Altamira. Arhives-GioPonti. Photographie. Consulté le 5 juin 2017. Disponible sur : <http://www.gioponti.org>

67.s.n. Details. Yatzer. Photographie. Consulté le 5 juin 2016.
Disponible sur : <https://www.yatzer.com/vivere-alla-ponti>
68.s.n. Details. Yatzer. Photographie. Consulté le 5 juin 2016.
Disponible sur : <https://www.yatzer.com/vivere-alla-ponti>
69.s.n. Chest. Yatzer. Photographie. Consulté le 5 juin 2016.
Disponible sur : <https://www.yatzer.com/vivere-alla-ponti>
70.s.n. Chest drawing. Yatzer. Photographie. Consulté le 5
juin 2016. Disponible sur : <https://www.yatzer.com/vivere-alla-ponti>

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Kelly Retailleau
Ecole Supérieure Nationale d'Architecture de Nantes
Mémoire sous la direction de Marie-Paule Halgand
Master 2
Juin 2017

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Ce mémoire revient sur les grands moments de l'architecture italienne du XXème siècle, plus précisément de 1920 à 1960 (débats, réflexions, courants). Un voyage dans le temps qui se fait sur les pas de Gio Ponti et de la revue Domus : deux incontournables dans la quête identitaire Italienne tout au long de ce siècle. En effet, la définition de « l'Italianité » a été au cœur des débats durant cette période. Ainsi, je propose de voir pourquoi et comment Gio Ponti a cherché à définir le style Italien, quels en étaient les enjeux et quelle réponse à t-il donné.