OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	ジョ・ポンティと「モダニズム」：1920-30年代を中心に
Author(s)	平井, 直子
Citation	デザイン理論. 2004, 44, p. 63-77
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/53102
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

ジョ・ポンティと「モダニズム」
── 1920-30年代を中心に ──

平井直子
大阪大学博士後期課程

キーワード
「モダニズム」，歴史性，地域性
「ノヴェチェント」，「合理主義」，街並み，静謐な生活空間
'modernism', architectural history, regionalism, 'Novecento', 'rationalism', streets of town, calm living space

1．はじめに
2．「ノヴェチェント」
3．ポンティの「合理主義」的側面
4．ポンティと合理主義派との相違点
5．「ノヴェチェント」の継承者としてのポンティ

1．はじめに

1982年，建築史家パオロ・ポルトゲージは，ジョ・ポンティについて次のように述べた。

> ジークフリート・ギーディオンからラッセル・ヒッチコック，ニコラス・ペブスナーからデ・フースコまで，主要な近代建築史の中にポンティの作品への言及は見られない。レオナルド・ベネボロやブルーノ・ゼーヴィでさえ，ポンティをノヴェチェント派の中心人物の中に記してはいるが，ひとつの派のひとつの側面に彼の貢献を限定しており，確かに彼を正当に扱っていない。[1]

ポンティの死の3年後に発表されたこの文章は，ポンティの作品の再評価という動きを代表する言説であった。自ら建築家としてポスト・モダン的な作品を発表していたポルトゲージが，同じく「モダン」とも伝統とも分類しがたいポンティの作品に注目したのは，80年代という時代と，ポンティの死というタイミングを考えると，必然であったように思える。

ポンティの建築についての評価は，彼の作品の特徴と同じく，常にある「不明瞭さ」[2]を伴うものであった。とりわけ，1920年代から30年代にかけての作品は，伝統と「モダン」の間をさまよう，折衷主義な作品としか認識されてこなかった。したがって，上記のような建築史

家たちは，ポンティの作品を，歴史を刷新した事例として紹介することが難しかったのである。本稿は，この時期のポンティの作品が単なる折衷主義的事例として片付けられてしまうことに対する反駁として，ポンティの同期の作品にさまざまな角度から検討を加えるひとつの試みである。

1920年代，イタリアにおける建築・デザインの動向は，大きな転換期を迎えていた。「ノヴェチェント」（「1900年代」の意）と呼ばれる，伝統主義的な芸術運動に続いて，1926年「グルッポ・セッテ」の登場によって，イタリア国外の「モダニズム」の流れを受けた合理主義的な動向が誕生し，1930年代前半には，ミラノ，ローマを中心として，広く「合理主義」の近代建築が建てられていく。「モダニズム」――20世紀の芸術を語る際に頻繁に登場するこの用語は，建築においては，ヨーロッパ，アメリカ，日本と国境を越えて展開され，その動向の国際的な広がりと矛盾することなく，それまでの建築の基盤を支えてきた，歴史性や地域性に重きを置くことよりも，むしろ，国境を越えて共通する，普遍的な建築形態を実現しようとした，一種ユートピア的な思潮として展開された。古典主義や伝統主義，さらには地域主義の根強いイタリアも，20世紀初頭，このモダニズムの流れと無縁ではありえなかった。その時代を生きたジョ・ポンティの20年代，30年代の作品を語る上で不可避なのが，「ノヴェチェント」「合理主義」という二つのキーワードである。この二つについて述べながら，彼の活動と作品について検討していくことにしよう。

2.「ノヴェチェント」

「ノヴェチェント」とは，20世紀初頭におこった未来派の後に位置づけられる，1920年代のイタリアを代表する芸術運動である。建築においては，1921年このグループで主導的立場にあったジョバンニ・ムーツィオが『エンポリウム』誌に発表した文章とミラノ中心部に翌年完成したパラッツォ「カ・ブルッタ」がその出発点であるとされる。1919年にミラノ工科大学建築学科を卒業したポンティは，ジョバンニ・ムーツィオ，トマーソ・ブッツィ，ミーノ・フィオッキ，エミリオ・ランチャ，ジュゼッペ・デ・フィネッティらこのグループの集まるサントルソラ通りの事務所に出入りし，この動向に加わるようになる。ムーツィオは，1600年代からのミラノの歴史を語る中で新古典主義の時代を賞賛して次のように述べる。

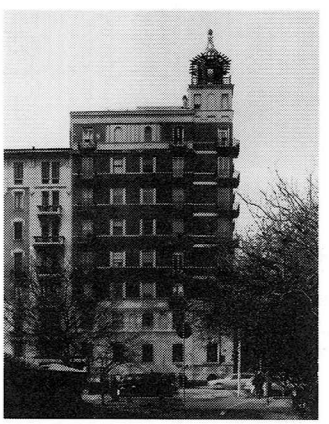
> 建築，何よりも社会的芸術であるこれは，ひとつの国において，まずその様式的特徴を連続させなければならない。伝播を容易にし，複数の建築の総体によって釣り合いのとれた均質的な全体を形成するためである。我々の意見では，建築が奇抜であったり対立的であったりするカオス的で無秩序な新しい道よりも，人々は1800年代の古い通りの穏やか

で静かな雰囲気を指向している。我々は今日芸術にとって反映した時代が始められ，古典主義的伝統の礼賛が我々の間で開花することを望む。[3]

ミラノでは，1800年代ナポレオン政権下で新古典主義建築が開花したが，1900年代に入ってからは，アール・ヌーヴォー様式の建築が多く建設され，1910年代には未来派の活動の中心地のひとつとなるなど新しい芸術思潮に寛容な都市であった。これに対して，ノヴェチェント派は，ミラノの街が形成された新古典主義の時代を回顧し，それらと様式的に連続した違和感のない通りを理想としたのだった。彼らは，半円アーチ，ペディメント，新古典主義的な建築言語をファサードに用いて，当時増加しつつあった都市部の住宅建築に着手した。彼らが求めたのは新しい奇抜さではなく，静謐な生活空間としての街であった。

ポンティの作品にも，新古典主義的な特徴を容易に見いだすことができる。1925年に建てられた「ランダッチョ通りの家」[図1]では，半円アーチ，ペディメント，歯飾りなど，イタリア建築に伝統的に用いられてきた建築言語がファサードに配され，全体は，中庭を向いた中央扉を中心に，左右対称の構成で設計されている。続く，「ドメニキーノ通りの家」(1930年)[2]においても，このような新古典主義的な建築言語の使用が認められ，壁面は着色されて隣接する建物と違和感なく調和している。同時期に，リチャード・ジノリ社のアート・ディレクターとしてポンティがデザインした陶器は，古代ローマの題材からヒントを得たものや，エトルリアの壺の形からの影響を受けており，彼が，「モダン」よりも，イタリアのルーツに目を向けていたということが知れる。こうした，ポンティの“伝統的なもの”への指向は，1928年彼が編集長として創刊された雑誌のタイトルを「ドムス」としたことにも表れている。「ドムス」とは，古代ローマで「住宅」を意味する言葉であり，これをタイトルとしたことに

[図1] ランダッチョ通りの家



[図2] ドメニキーノ通りの家

は，当時のイタリアがナショナリズムへの道を突き進んでいたという時代背景も一因として挙げられる。当時，ポンティや彼のまわりで雑誌を創刊するように勧めたウーゴ・オジェッティ達の間には，古き時代に理想を求める回顧主義の空気がたちこめていた。『ドムス』創刊号に掲載された小文「イタリア風の家」では次のように述べられている。

> イタリア風の家は，何ケ月間も，命あるものが厳しい自然からの隠れ場所を探すアルプスの向こうの家々のように，遮断され防備された避難所ではない。イタリア風の家は，我々の人生の中で，幸せな地所と共に，我々の大地と我々の空が，季節を越えて長く我々に贈る美しさを，しみじみと味わうための，我々によって選ばれた場所なのである。（中略）我々のところでは，外部の建築は内部に入り込んでいて，石，しっくい，フレスコの使用をやめるということはない。建築は，玄関ポーチ，通廊，部屋，階段において，アーチ，ニッチ，ヴォールトによって，そして，柱によって，広々とした尺度で，我々の生活のために，環境を統制し，整える。（中略）内部において，イタリア風の家は，ポーティコ，屋上庭園によって，パーゴラやベランダによって，開廊やバルコニー，屋根上の望楼，見晴台，晴れた日の住居のための全ての快適な考案物，どの言語でもイタリア風の名前で呼ばれるほどイタリア的なすべてのたいへん快適な考案物によって，外部に通じている。[4]

ここで述べられているように，ポンティは，アルプス山脈の向こうの北方地域と比較しながら，イタリアの建築の優位点を語り，それは外部への開放性であると述べている。そのすばらしさは，古くイタリア語の建築用語が伝播し他国でも使われていることからも明らかであるとする。ここで，ポンティは，古典主義の建築の用語を用いながら，イタリアらしい豊かで明るい住宅のイメージを語っている。

このように，作品，言説の両面から，1920年代における彼の古典主義的，伝統主義的な立場は明白であったといえるが，1930年前後から，事態は複雑な様相を呈し始める。1926年の「グルッポ・セッテ」というグループを筆頭に，「イタリア合理主義」と呼ばれる，ミラノ工科大学出身の若手の建築家達によって，イタリア北部最大の街ミラノでも，国際的な「モダニズム」の建築動向に，一歩遅れて足並みを揃えるようになる。イタリア合理主義派の面々は，ル・コルビュジエの影響を強く受けていた。ポンティもル・コルビュジエやイタリア合理主義派のデザインに関心を示し，それらについて批評を行っている。そして，1930年代に入って，ポンティの作品も合理主義派の影響を少なからず受けていく。それは，どのような点であっただろうか。

3．ポンティの「合理主義」的側面

「ノヴェチェント」の動向が取り組んだ都市部の住空間の創造という問題は，同じ頃，他のヨーロッパ諸国においても都市の拡張と開発，それに伴う人口増加を背景として，集合住宅という形で広く取り組まれていた。それは，1927年のヴァイセンホーフ・ジートルングに集約される，モダニズム完成期の建築課題であった。この時代のモダニズムを先導したのが「合理主義」と呼ばれる動向である。

イタリアにおける合理主義的な建築動向は，1926年ミラノでの「グルッポ・セッテ」の登場，1928年ローマでのM.I.A.R.（Movimento Italiano per l'Architettura Razionale）結成に伴う第1回合理主義建築展から始まったとされ，とりわけ，「グルッポ・セッテ」には，ル・コルビュジエの影響が顕著に認められる。同時期，ポンティは「合理主義」よりも「ノヴェチェント」の一派と位置づけられている。しかし，実際には，1928年イタリアにおいては先駆的にル・コルビュジエとその「住むための機械」という表現を紹介しており，ル・コルビュジエへの関心の高さを示している。そこで，近代芸術の状況について次のように述べている。

> 多くの文学的，精神的徴候が証明しているように，こうした（合理主義的な：括弧内平井）概念の表明によって，そして，近代芸術から機械が叙情的影響を受けているという状況下で，新しい美学が生まれた。この新しい美学は，有用性，実用性，経済的厳しさ，完全な技術主義と共に，住居の諸局面を機械的に様式化するような特徴ある表現を発展させた。[5]

このように，当時のいわゆる「機械の美学」が生まれた状況を正確に把握し，その芸術動向の代表的人物のひとりとして，ル・コルビュジエを「近代建築の合理主義的動向を明確かつ効果的に表明しているフランスの建築家」[6]と紹介している。そして次のように続ける。

> この《住むための機械》という本質的概念は，《私の家》という伝統あるロマン主義的な概念と照らし合わせたとき，冷徹な外見を持っているとしても，近代的住居の問題を研究するためには今日的に実に有益である。[7]

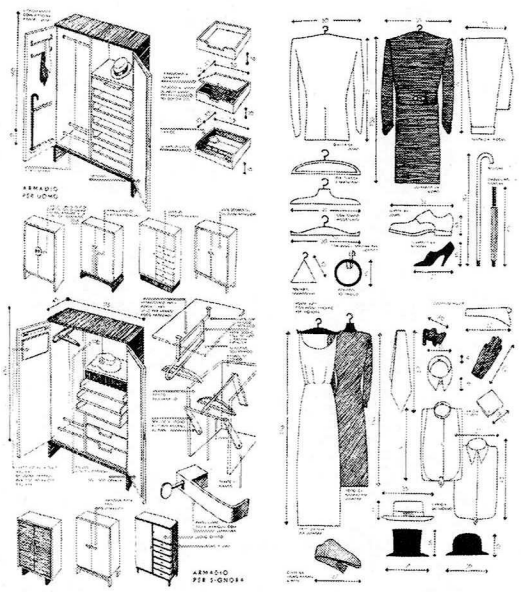
このように，ル・コルビュジエを通して「合理主義」を評価するだけでなく，この時期の彼の言説には，合理主義的思想への賛同が示されている。すでに1925年のパリ装飾博覧会に出品するリチャード・ジノリ社の陶器については次のように述べていた。

もし博覧会のための作品が日常用のモデルとして工業生産体制に組み込めないのであれば，製造所という面からの目的を果たしたことにはならない。また，もし優れた完成度に達していなければ，それらは博覧会という面からの目的を果たしたことにはならない。我々の製品の申し分のない完成のためには，美的完全性と技術的完璧さに到達する必要がある。[8]

そして，1929年には，翌年開催されるモンツァ・ビエンナーレ実行委員として，作品には「現代性」「オリジナリティ」「技術的完成」という3点が重要であるが，工業デザインには4番目として「生産効率」という点が重要であって，再生産に向かない美しいものは何の役にも立たないという見解を表明している。[9] さらに，1933年の著書『イタリア風の家』においては，「芸術と工業の間に大変興味深いつながりがある。（中略）芸術は工業に恋をしたのだ」[10] と述べ，工業化への賛同を明確に示している。

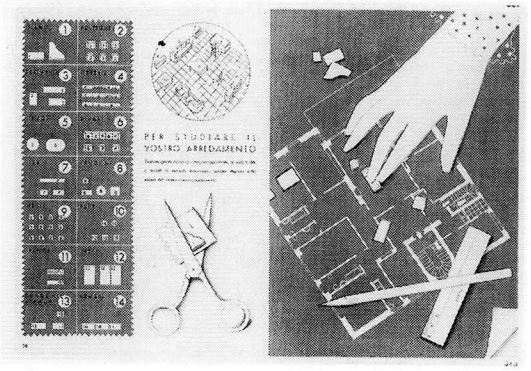
20年代からル・コルビュジエは雑誌『エスプリ・ヌーヴォー』で「スタンダード（標準的）」・デザインの家具を発表していた。その彼とジークフリート・ギーディオンが中心となって結成されたC.I.A.M.（Congrès International d'Architetture Moderne）の1929年に開催された第2回会議の中心テーマは「生活最小限住宅」である。これらの動きと連動しているのが，ポンティが家具デザインでおこなった「標準化」と「小住宅」のプランであった。

ポンティによる「標準化」された家具は，30年代に入ってから，雑誌『ドムス』で発表され始めた。34年に発表されたクローゼットのデザイン［3］は，2頁にわたって紹介された。左の頁には，中に収納するジャケット，コート，ズボン，ハンガー，靴，ステッキ，ワンピース，ネクタイ，帽子，手袋などの衣類のイラストが掲載され，そのイラストの脇にはそれぞれの寸法が図示されている。右の頁には，左の頁の寸法に従って，外寸，内部の区切り棚の寸法が決定された設計図が示されている。



［図3］家具のプラン

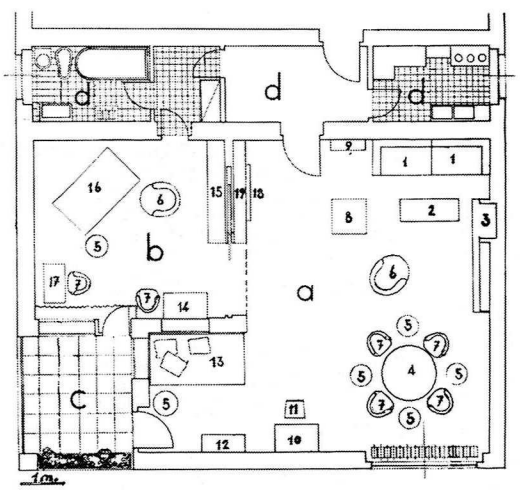
中の棚は，男性用のワイシャツを畳んで収納するのにぴったりな寸法でできているという説明が図面上にある。これらの寸法は，一人一人の寸法ではなく，最大公約数的な「標準化」された数値である。また，ハンガーに衣服が取り出しやすいような工夫が施されていることも図面上で説明されるなど，実用性を追求する姿勢が見られる。



［図4］あなた方の室内装飾の勉強のために

同時期に発表された「あなた方の室内装飾の勉強のために」［4］と題された記事は，ポンティの「標準化」指向を明らかに示す例であろう。1から14まで番号の付いたシートは，ピアノ，書斎机，テーブル，椅子，ベッド，ソファー，クローゼットなどの図で，横に住宅の平面図の上でレースの手袋をした女性の手が，切り取った家具を動かしている。いまや，決まった型の住宅に，決まった型の家具が並べられる。ハサミで切り取った家具の配置換えはイラストに描かれたような若い女性の手によってさえ，たやすい作業と化した。

一方，「小住宅」のプランは，1936年の第6回ミラノ・トリエンナーレに際して発表された。［5］ポンティは，すでに1930年頃から，経済的で合理的な住宅の内部計画を『ドムス』誌上で発表し続けていた。その内部に置かれた家具も，「標準的」で「経済的」であると説明されている。30年代に模索された住宅の内部計画と「標準化」の問題がここにひとつの完成形として提示されたのである。これまでの計画の中で最もシンプルな，「居間」「寝室」「テラス」「浴室とキッチン」の4要素だけで構成された，彼にとっての「最小限住宅」の提示であった。以上見てきたように，20年代末から30年代にかけて，ポンティは「標準化」「実用性」という点で，合理主義派と共通する思想を有していた。

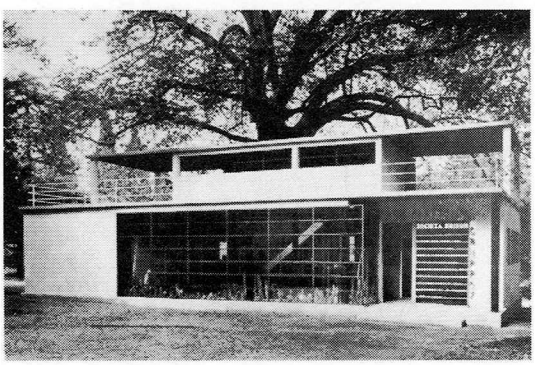


［図5］住宅プラン

ポンティが編集長を務めていた『ドムス』誌上では，1929年から，ル・コ

ルビュジエだけでなく，イタリアの合理主義派の作品が数度紹介されている。ここでは，彼が批評家として，当時先鋭的すぎるとして反発の強かったジュゼッペ・テッラーニや「グルッポ・セッテ」らの建築を擁護する姿勢が見られる。しかし，ここにおいて興味深いのは，彼らへ全面的な賛意を示していたわけではなかったことである。まず，合理主義派が少なからぬ影響を受けていたル・コルビュジエについては，1929年に，住宅はル・コルビュジエのいう「住むための機械」ではない，という見解を述べ，[11] 1933年の『ドムス』誌でも，ル・コルビュジエの作品には「気取り」があり，我々イタリア人はこういったやり方をしない，と述べている。[12] さらに，1934年には明らかにル・コルビュジエの「5つの統語法」の中の第4項目「水平連続窓」を意識して，「問題は，今日，縦より水平の窓をデザインすることではなく，我々の時代の《住み方》を完全に表象するような機構を作り出すよう研究し，取り組むことなのである」と述べている。[13] 合理主義派のジュゼッペ・テッラーニの「ノヴォコムン」（1929年）については，それが新資材と構造に合った「合理性」を有し，現代生活にかなう快適さと必要性を満たそうとしているために，単なる新しさのマニフェストではないと賞賛する一方で，「ここに，テッラーニのこの作品に，実験が気高い大志を持って行われている」として，あくまでも「実験」として評価するにとどまる。[14] また，「グルッポ・セッテ」による「電気の家」［6］についても，その建築としての高い現代性と実用性を賞賛してはいるが，「重要なのは，イタリアにおいても，技術的諸所産や確かな価値を持つ諸概念を実験するということなのである」と述べ，あくまでも「実験」という言葉を外すことはない。[15]「電気の家」は，それまでの重厚なイタリア建築の歴史の中で例外的に，近代建築の技術所産というべき鉄筋と薄いスラブによる直線的な外観と，無駄なスペースを廃した「合理的な」内部空間構成で設計されており，それればかりか内部の諸設備がすべて電化されているという点が，当時においては革新的であった。

ポンティがこうした建築を評価する際に常に「実験」という言葉を外すことがなかったということは，こうした作品を「現実」的ではないと考えていたということであろう。建築や生活デザインは，常に「現実」の中におかれてこそ価値あるものと，ポンティは考えていた。彼が考えた現実的な建築デザインとは，いかなるものであったのだろうか。

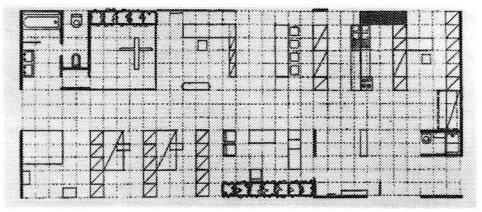


［図6］電気の家

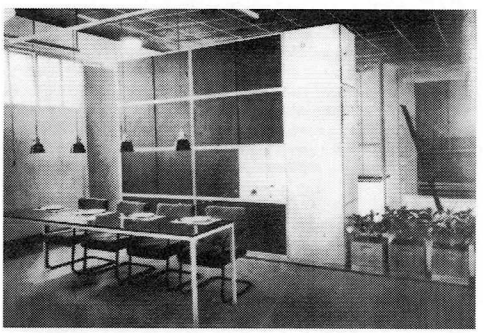
4．ポンティと合理主義派との相違点

前節で述べたように，ポンティは，合理主義派の作品を実験的であると述べており，彼自身は，それが現実に即しているとは考えていなかった。イタリアの合理主義派が1936年に発表した家具［7］［8］は，ル・コルビュジエが同時期に発表した家具のデザインと同じく，正方形を基準とする同一モデュールで構成されており，モダニズム完成期の様式が見られる。それに対して，ポンティの「最小限住宅」内に設置された家具は，壁につくりつけの棚や大きな2～3人掛けのソファー，クローゼットなどに直線で構成された部分も多くあるものの，一人掛けのソファー，ベッド，テーブルの脚は，曲線で構成されている。［9］居間は床面が鮮やかなストライプ模様で覆われ，ソファーは花模様と植物模様，食卓に置かれたグラスも横ストライプ模様であり，それらの模様は調和を保って混在している。[10] 寝室には，側面の布に十分にひだをよせたベッドと鏡台が，毛足の長いカーペットの上に備えられ，ゆったりとしたくつろぎの空間が作られていた。[11] つまり，ここでは，曲線，装飾は否定されず，盛期モダニスト達が不必要として排除した要素が残されたままに作品化されている。

前節で，合理主義派との共通点を指摘した1934年に発表されたクローゼットには，ひとつ

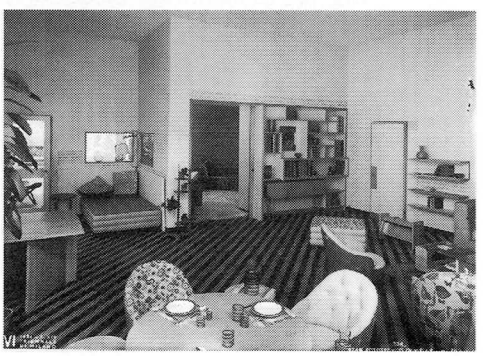


［図7］住宅プラン



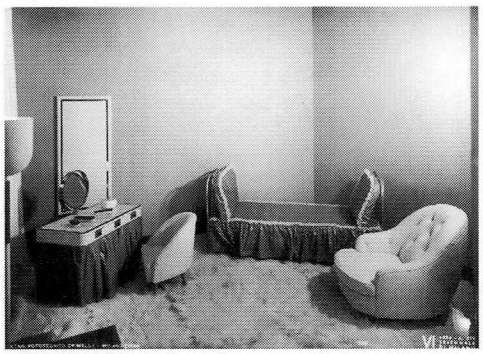
［図8］住宅プラン

［図9］住宅内装



［図10］住宅内装

の外形で，中の棚の数や取っ手のデザイン，化粧板の模様が違う3～4のタイプがあった。同年に発表された机のデザインでも，上板と左右の脚の寸法のデザインは等しいが，上板の下に設置された引き出しの数が多い型，引き出し式の小テーブル付きの型，鏡台に変形された型などの数種類のプランが示された。他の頁では，女性用の鏡台が，これも2パターン提示されている。一方は，脚の部分が木製で上板が赤色のクリスタル・ガラス，もう一方は脚がスチール製で上板は銀色のクリスタル・ガラスだった。前者には丸鏡，後者には長方形の鏡が設置されている。同様に，階段横の手すりのデザインは9パターン提示されていて，外形は同じだが，中の鉄が作り出す模様が，矢のモチーフ，地球と星，船と動物，月と星と雲，平行四辺形，小さな二重丸と直線，直線と蛇行する線など，さまざまであった。



［図11］住宅内装

ここで共通しているのは，大きな外枠のデザインは同じなのだが，備品や装飾の点で，差異を生じさせているということである。さらに，その材料に木を使っているということも注目される。彼の「最小限住宅」内に設置された「標準的」「経済的」と説明された家具も木製であった。同時期，ル・コルビュジエだけでなく，バウハウスのメンバーやミース・ファン・デル・ローエは，伝統的に家具に使われていた木材を避け，当時の新技術を反映させるようスチール，アルミニウム，合成繊維などを使っている。イタリアの合理主義派も同様だった。それに対してポンティは，同じ規格の製品を産みだそうとしているのだが，細部，装飾，素材における多様性は肯定している。

こうした特徴は，この頃ポンティが理想としていたデザイナーが，ヨーゼフ・ホフマンであったということと関連づけられるであろう。1935年，ポンティは『ドムス』誌上で「ホフマンの美的趣味」と題する30ページにわたる大きな特集を組み，ホフマン，ウィーン工房，ウィーン応用芸術学校について，その作品の写真とともに紹介している。[16] 1932年にもホフマンがデザインしたオーストリア鉄道の旅客車両内部を紹介している。しかし，すでに1932年に，ウィーン工房は経営悪化のため閉鎖されてしまっていた。したがって，ポンティがここでホフマンを紹介したことには，先駆的意義は認められない。いかなる意図があったのか。

記事中で，ポンティは，1904年から34年までのホフマンの建築と室内装飾を紹介し，その後，ホフマン，ペッヒェ，ウィーン工房，工芸学校の銀器やティーセットなどを紹介している。その写真図版の選び方は，1900年前後のウィーン分離派の雰囲気の中で生まれた作品のみで

はなく，1907年にモーザーが抜けた後，直線的よりむしろ様々な装飾的要素を増した工房の作品も含まれていた。ホフマンの建築物は，「ストックレー邸」(1905-10) のような，装飾的であっても後の直線的な建築動向の先駆けになったような作品と，パリ装飾博覧会の「オーストリア・パビリオン」(1925年) で行われたような，古典主義的形態や装飾的要素の強い作品のいずれをも紹介している。また，室内装飾の図版は，木目が鮮やかでどっしりした書斎机，それとセットと思われるクローゼット，蓄音機の室内など，裕福なブルジョア向けの高級感あふれる作品が紹介されている。紹介された居間（1930年）には木製で模様入りのテキスタイルが使われた幾何学的でない曲線を描くソファーがあり，子供部屋（1927年）の椅子も同じく模様入りのテキスタイルが使われていた。さらに美しい模様入りの壁紙，植物をかたどった柄とストライプの2種類のテキスタイルが使用された寝室を紹介するなど，模様入りの美しいテキスタイルへの関心が示されている。ポンティは言う。

> 以下の図版は，ホフマンの仕事を彼自身とその時代の中で関係づけようとするよりはむしろ，ホフマンと我々の仕事を関係づけて選ばれている。それゆえ，ストックレー邸のような，時代を表現したいくつかの作品ではなく，むしろその中に我々のため，我々の教育のために，《ホフマンの美的趣味》が生きているような作品，彼の役割がいまなお，常に気高い革新を通して，表され，生き続けているような作品がここに取り上げられ紹介されている。[17]

ここで，「我々のため」という箇所が太字によって強調されていることからも明らかなように，彼は模様入りのテキスタイルや木製の家具を1935年のミラノにおいて今日的意義を持つものとして紹介しているのである。また，さらに1915年からその突然の死の23年までウィーン工房を支えたダゴベルト・ペッヒェについて「現代におけるもっとも偉大な装飾の天才」としているのは，ポンティがいかに多様な装飾表現に関心を持っていたかということを裏付ける発言であろう。

ヨーゼフ・ホフマンの1900年以後10年間くらいのデザインは，様式的には，アール・ヌーヴォーからモダニズムの完成期への過渡期に位置づけられる。したがって，ポンティは，合理主義派と同調することなく，むしろ初期モダン的な時代を理想とし，細部，装飾，素材における多様性は肯定していたのである。ミラノは，20世紀後半から，段階的に，街が郊外へと拡張され，それに伴って道路が整備されて，人工増加とそれに伴う中心部の都市化が進んでいた。1920年代には，都市計画のコンペティションが再度行われている。劇場や水族館，美術館，プラネタリウムなど，現在の街を形作る施設が建設されていったのも，20世紀初頭からこの

時期にかけてである。ポンティのデザインは，こうした街に住みはじめた，新興ブルジョワ層に広く支持されていた。ホフマンのデザインとの共通点は，同じような受容層を相手にしていたということも関係していたと思われる。

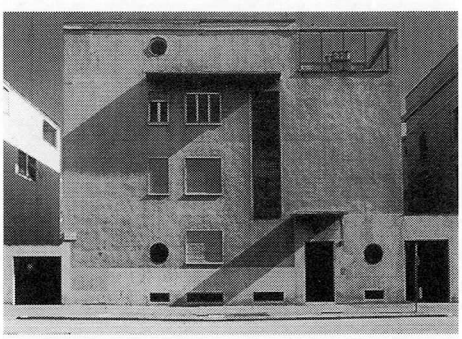
5.「ノヴェチェント」の継承者としてのポンティ

これまで見てきたように，1920年代ノヴェチェント派として出発したポンティは，徐々に合理主義派への賛同を示し始め，30年代には，合理主義派と多くの共通する思想が見いだせた。しかし，実作においては，合理主義派の作品を「実験」として見る立場をとって，より現実的に，木材という伝統的な素材を使い，形や素材の上での多様性を肯定した。これは，前節で述べたように，ホフマンに影響を受けていたということと，矛盾なくつながっている。それでは，30年代のポンティの建築は，どのような特徴を有しているのだろうか。

1930年代，ポンティは，2点の白い直方体状の建築を残している。主にこの作品によって，ポンティは，合理主義派へ一歩遅れた同意を示したと言われてきた。その最初の作品が，白大理石の外壁をもち，ファサードから半円アーチが消滅して直線的な印象を受ける「ラジーニの家」(1933年)［12］である。次いで，最も合理主義に近づいたとされるのが「ラポルテの家」(1936年)［13］である。これは，ポンティの二番目の自邸として建設されたが，最初の自邸である1920年代の「ランダッチョ通りの家」［1］から「ラポルテの家」へと10年足らずの間に驚くべき変化を遂げている。白いコンクリートの外壁による正面ファサードからは，それまでのポンティの作品を特徴づけていた，主に窓が形作る左右対称の構成すらなくなり，直線的で「モダン」な建物が実現された。

しかし，この二つの作品を，同時期のイタリアの合理主義派，ジュゼッペ・テッラーニとピエトロ・リンジェーリによる住宅と比べると，多くの相違点が見いだせる。テッラーニ等による建築は，街路に向いたファサードにおいて，構造から生じる空隙が口を開いている。［14］

［図12］ラジーニの家



［図13］ラポルテの家

一方，ポンティの建築は，伝統的に街路を形成してきた建物と同じく，空隙といえるのは，窓の部分だけに限られている。また，テッラーニ等がル・コルビュジエと同じく横長の窓で設計しているのに対して，ポンティは，従来通り，縦長の窓で設計している。さらに，テッラーニ達の建物が，横の建物と高さが違い，様式的にも全く異なっているのに対して，ポンティの建築は，横の建物と高さ，色が合わせられている。

［図14］カーサ・ルスティチ

ポンティは合理主義派のように，必ずしも白い外壁に固執したのではなかった。同時期に建てられた他の建物においては，外壁は彩色されたり，タイル張りにされたりしている。したがって，この2点の建物において，外壁に白という色が選択されたのは，隣接する白い建物との調和が考慮されたためと考えられる。テッラーニ達は，建築個体としての形態を理想的に追求したのに対して，ポンティは，むしろ伝統的な街路との調和ということを意識していたのである。これは，当初の「ノヴェチェント」が目指した新しさや奇抜さではなく落ち着いた街路を作り出そうという理想と共通する特徴であった。

一方，20年代のノヴェチェント派は，30年代には変容し，「第二次ノヴェチェント」と呼ばれる様式に移行する。もともとイタリアの伝統やルーツに目を向けたノヴェチェント派の芸術は，古代ローマの威信を再現しようという政治的思惑を持っていたムッソリーニの建築政策と結びつきやすかった。彼らは30年代半ば以降，古代ローマの建築をきわめて直接的な理想の源泉として，威圧的でモニュメンタルな様式に変容していく。ミラノでも，20年代のノヴェチェント派の主導者であったジョバンニ・ムーツィオによる「パラッツオ・デッラルテ」（1933年）［15］や，マルチェッロ・ピアチェンティーニ，エルネスト・ラピザルディによる「パラッツォ・ディ・ジュスティーツィア」（1932-40年）に，この様式が見られる。公的な建築物にこの様式が望まれたこともあって，建築の規模は巨大化し，白い外壁に規則正しく並ぶ列柱と半円アーチの空虚な繰り

［図15］パラッツオ・デッラルテ

返しが，典型的な特徴である。この「第二次ノヴェチェント」様式は，ミラノ，ローマだけでなく，イタリアの諸都市の公的建築物に広くその姿を残している。

これに対して，すでに述べたように，ポンティは威圧的でモニュメンタルな第二次ノヴェチェント様式に移行するのではなく，30年代もミラノの街に合った建築物を作り続けた。一見，「合理主義的」と評されるような白い立方体は，しかし，先述したように，合理主義派の作品とは違って，街並みの連続性に配慮したものであった。ポンティは，他の建築家たちのように，ノヴェチェント派から第二次ノヴェチェント派に変容するのではなく，かといって，合理主義派とも同調することなく，1920年代の発足当初の「ノヴェチェント」の理想を確かに引き継いで，独自の住宅建築を生み出していったのである。

以上述べてきたように，ジョ・ポンティは，1930年代，家具や室内デザイン，建築デザインのいずれにおいても，盛期モダンの様式に完全に変容することはなく，合理主義派と異なる立場をとった。建築デザインにおいては，伝統的な街並みの連続性を重視し，1930年代半ば以降ノヴェチェント派が国家様式に変容した後もなお，都市の中に静謐な生活空間を生み出そうとした1920年代の「ノヴェチェント」の理想から離れることはなかったのである。

1 Paolo Portoghesi "Le ceramiche di Gio Ponti" in *Gio Ponti alla manifattura di Doccia,* Sugarco Edizioni, Milano, 1982, p. 11

2 Annalisa Avon は，ポンティの大戦間の建築を，「両義性」と「不明瞭性」という言葉で評している。("Uno 'stile' per l'abitare: attivitā e architettura di Gio Ponti fra anni venti e anni trenta", *Casabella,* no. 253, 1986, pp. 44-53)

3 Giovanni Muzio "L'architettura a Milano intorno all'Ottocento" in Giorgio Cucci, Francesco Dal Co, *Architettura italiana del '900,* Electa, Milano, 1995, p. 91 (*Emporium,* LIII, maggio, 1921)

4 Gio Ponti "La casa all'italiana" *Domus,* 1928, no. 1, p. 7

5 Gio Ponti "La <machine ā habiter>" *Domus,* 1928, no. 7, p. 16

6 ibid.

7 ibid.

8 Gio Ponti, una lettera del 24 luglio 24, in Anty Pansera "Pontesca" *Gio Ponti alla manifattura di Doccia, Centro Internazionale Brera,* Milano, 1982, p. 33

9 Gio Ponti "Il programma della prossima manifestazione italiana d'arte decorative ed industriale" *Domus,* 1929, anno 2, no. 3, pp. 20-21

10 Gio Ponti "arte e industria" *La casa all'italiana,* Milano, 1933, p. 73

11 Gio Ponti "Lo stile moderno fuori di casa" *Domus,* 1929, anno 2, no. 5, p. 29

12 Gio Ponti "Antico e moderno" *Domus,* 1933, no. 65, p. 264

13 Gio Ponti "Le idee che ho seguite in alcune costruzioni" *Domus,* 1934, no. 84, p. 3

14 Gio Ponti "Una modernissima costruzione in Como" *Domus,* 1930, no. 28, pp. 28-31

15 Gio Ponti "La "Casa Elettrica" alla Triennale di Monza" *Domus,* 1930, no. 32, pp. 26-34

16 Gio Ponti "Il gusto di Hoffmann" *Domus,* 1935, no. 93, pp. 3-33

17 Ibid., p. 3