4A Journal | 05

RIVISTA INTERDISCIPLINARE DI CULTURE DEL PROGETTO

Ritorno alla Scena
/ *Back to the Staging*

05 Gennaio | Giugno 2026

4A JOURNAL

Accademia Adrianea Edizioni

ISSN 3035-2827
ISBN 978-88-99013-25-7
9 788899 013257

Pubblicazione
Direttore / *Managing Editor*
Pier Federico Caliari
Condirettore / *Co-editor*
Pierluigi Panza
Vicedirettore / *Vice-editor*
Silvia Cattiodoro, Valeria Minucciani
Redazione e curatela / *Editorial Board*
Greta Allegretti, Pietro Brunazzi, Amath Luca Diatta, Sara Ghirardini
Comitato editoriale / *editorial committee*
Alice Bottelli, Francesco Chiacchiera, Simona Canepa, Paolo Conforti, Filippo Fantini, Luisa Ferro, Francesco Leoni, Francesco Novelli, Samuele Ossola, Elena Paccagnella, Raimondo Pinna, Alessandro Raffa, Francesco Tricarico, Valerio Tolve.
Comitato scientifico / *Scientific committee*
Carla Bartolozzi, Luca Basso Peressut, Mauro Berta, Paolo Mellano, Pierluigi Mondaini, Valter Scelsi
Comitato internazionale / *International committee*
Gonçalo Byrne, Alberto Campo Baeza, Guido Canali, Konstantinos Karanassos, Fuensanta Nieto, Franco Purini, Alexander Schwarz, Enrique Sobejano, Franco Stella, Benedetta Tagliabue, Giovanni Tortelli
Albo revisori / *Peer review commitee*
Marta Averna, Michela Bassanelli, Mattia Alberto Bertocco, Gioconda Cafiero, Camilla Donantoni, Luca Esposito, Luisa Ferro, Francesca Lanz, Francesco Leoni, Jacopo Leveratto, Francesco Novelli, Maria Livia Olivetti, Elena Paccagnella, Clara Maria Puglisi, Alessandro Raffa, Valerio Tolve

Coordinamento editoriale, impaginazione, editing
/ Editorial management, graphic layout, editing
Greta Allegretti, Amath Luca Diatta, Carola Gentilini, Sara Ghirardini

Tutti i diritti di proprietà artistica e letteraria sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere usata o riprodotta in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, grafico, elettronico, meccanico, inclusa la copiatura fotostatica, la registrazione su supporto magnetico-ottico delle immagini e dei testi o con qualsiasi altro processo di archiviazione senza il permesso esplicito dell'Editore o del Coeditore.

Per i crediti delle immagini, gli Autori dei saggi restano a disposizione degli eventuali aventi diritto che non è stato possibile contattare.

In copertina: illustrazione di Walter Larteri

©2026 – Accademia Adrianea Edizioni
ISBN 978-88-99013-25-7
ISSN 3035-2827

4A Journal | 05
RIVISTA INTERDISCIPLINARE DI CULTURE DEL PROGETTO

Ritorno alla Scena
Back to the Staging

volume a cura di
Silvia Cattiodoro e Pierluigi Panza

5-14
Editoriali
Space, Staged.
Ritorniamo alla scena!

Silvia Cattiodoro

L'architettura senza scenografia non è architettura

Pier Federico Caliari

16-74
Apriti Scena!
Curtain up!

17 ***Der Ring des Nibelungen*. L'architettura del mito**
Federico Gangi

37 ***Turandot* alla Scala. Il caleidoscopico enigma di Davide Livermore**
Sara Ghirardini

47 **Elisir a Malpensa**
Pierluigi Panza

56 **Distopie estetiche e palinsesti temporali! Spazio, ideologia e straniamento in Titus e Jesus Christ Superstar**
Francesco Leoni

75-144
La scena fuori dal teatro
The scene beyond the theatre

76 **Scenografia oltre la scena. Pratiche performative dello spazio contemporaneo**
Francesca Serrazanetti

85 **La fiamma olimpica e le sue scene. Dall'origine del mito alla comunicazione dei luoghi**
Greta Allegretti

97 ***Ea quae necessaria erunt.* L'apparato effimero per i grandi eventi come abbellimento urbano**
Andrea Pellegrini
Leonardo Morelli

107 **Scenografia dell'abitare: Renzo Mongiardino e la messa in scena dello spazio domestico**
Luca Pozzati

115 **La casa come scena. La rappresentazione della vita domestica nelle mostre di architettura**
Miriam Pistocchi

126 **Six Screens. Nicole Six and Paul Petritsch's Staged Atmospheres**
Kristin Washco

136 **Designing Space. Artificial Intelligence and Generative Models between Architecture and Scenography**
Alessandra Russo

145-228

Progettare l'antica scena

Designing the ancient scene

146 **Il superamento di una frattura. Il rapporto tra scena tradizionale e scena contemporanea come *aufhebung* hegeliana**
Paolo Vitale

156 **Lo spazio scenico nei teatri antichi. Una lettura diacronica sull'uso del Teatro Greco di Siracusa attraverso le scene per l'Orestea**
Vittorio Fiore

171 **Sull'assenza della scena. Successioni progettuali per il Teatro del Licabetto di Takis Zenetos**
Claretta Mazzonetto

182 **Il teatro scomposto di Casti. Un progetto per Montefiascone**
Clelia Maria Bonardi
Benedetta Pieri
Francesca Preda

192 **Rimettere in scena. Studio e riprogettazione di una scenografia settecentesca**
Valentina Albertini
Tobia Morselli

203 **Nel castello di Macbeth. Centralità dello spazio architettonico nell'opera di Giuseppe Verdi**
Massimo Zammerini

214 **Gio Ponti e l'*Enrico IV*. Uno spettacolo di spazi**
Silvia Cattiodoro

229-261

Valorizzazione e futuro degli archivi scenografici

Enhancement and future of stage design archives

230 *Introduzione*
Pierluigi Panza

234 **Ronconi oltre la scena: architettura, città e immaginazione. Intervista a Margherita Palli**
Marco Beltrame
Cristian Sammarco

243 **L'ingegnere e Margherita, la città del teatro infinito. Spazio scenico e indagine d'archivio nel nuovo episodio di Archivi d'Affetto**
Maurizio Cilli
Stefano Mirti

252 **Archivi teatrali in azione, archivi teatrali nello spazio. Rimediazione, agentività algoritmica e re-enactment degli archivi performativi digitali**
Anna Maria Monteverdi

262 – 320

Ricerca Continua

Crossroads

263 **Costruire mondi temporanei. Architettura, scenografia e allestimento nella costruzione dell'esperienza spaziale. Una conversazione con Elena Maria D'Agnolo Vallan**
Amath Luca Diatta
Elena Maria D'Agnolo Vallan

278 **L'architettura come *medium*. Scenografia e trasposizione intermediale nello spazio della *mise-en-scène***
Rebecca Carlizzi

291 **Staging Modern Life: Hannes Meyer's Co-op Interior and the Limits of the Avant-Garde**
Iris Giannakopoulou Karamouzi

301 **Domesticity as Performance**
Tatiana Mota

312 **Staging the Tent City. Persepolis, 1971, and the Afterlife of Temporary Architecture**
Amir Abbas Mansoori Mehr

321 – 352

Buone pratiche

Good practice

323 **Archeologia in scena. Progetto di riallestimento del Monumento Funebre Sarsinate al Museo Archeologico di Mantova**
Massimo Ferrari e Claudia Tinazzi

335 **La Linea. Una sperimentazione tra architettura, didattica e cinema**
Giuseppe Fallacara e Adriana Valentini

341 **La tela di Aracne. Biodiversità e metamorfosi nei disegni di architettura tra Ottocento e Novecento. La scenografia come metodo di progetto per l'allestimento**
Nicoletta Russo
Rachele Scurria
Liliana Torregrossa

Note di Copertina

Cover Notes

335 **La Scena Latente: L'Illustrazione Critica come Dispositivo di Simulazione Incarnata e Drammaturgia Urbana**
Walter Larteri

GIO PONTI E L'*ENRICO IV*

Uno spettacolo di spazi

Silvia Cattiodoro

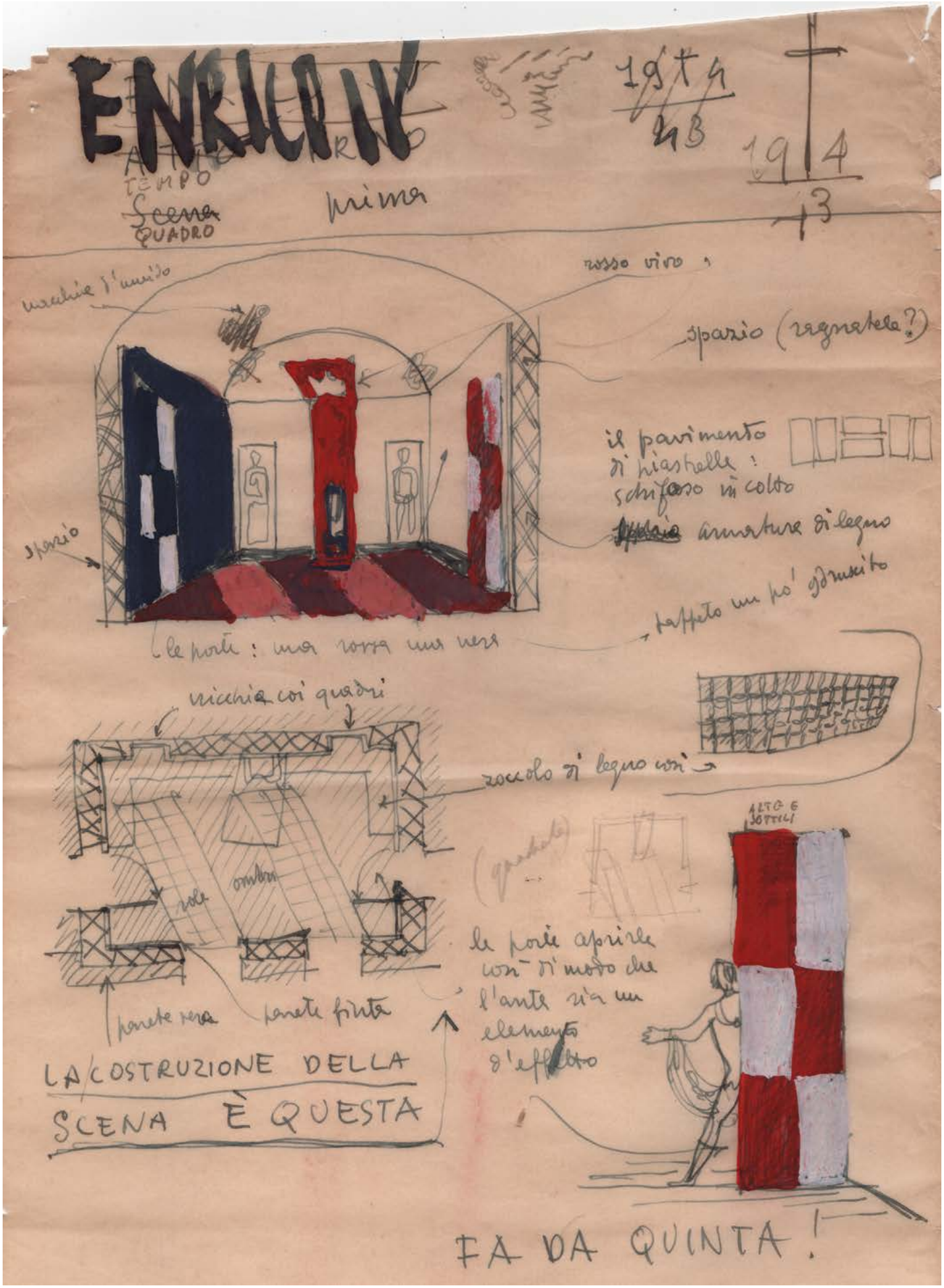
SINTESI DELLE ARTI, ARCHITETTURA SCENICA, STORYBOARD, SCRITTURA DELLA LUCE

Il saggio indaga il progetto incompiuto di Gio Ponti per una trasposizione cinematografica dell'*Enrico IV* di Pirandello, concepito tra il 1942 e il 1943 in forma di storyboard su un rotolo di carta da lucido lungo circa 25 metri. Il documento, recuperato dall'oblio nel 2018, rappresenta un caso esemplare attraverso cui ricostruire un metodo di progettazione trasversale che Ponti applicò coerentemente all'architettura, all'allestimento teatrale, all'editoria, al design di prodotto d'arredo e, in questo caso, al cinema. Il contributo mostra come l'*Enrico IV* costituisca la sintesi più compiuta di riflessioni teoriche precedenti, in particolare del saggio *Architettura "nel" cinema* (1941), in cui Ponti teorizza un'architettura che non si limita al ruolo di fondale scenografico ma diventa "attrice" e "personaggio", capace di dialogare con il movimento degli attori. Filtrando l'insegnamento di Adolphe Appia sull'Arte Vivente, Ponti costruisce nello storyboard una drammaturgia spaziale fondata sulla dialettica tra vero e falso — evidenziata dalle pareti finte e dai dettagli di degrado materiale — e su una scrittura della luce e dell'ombra debitrice della fotografia d'avanguardia di Rodenko e Moholy-Nagy. L'*Enrico IV* emerge come paradigma della "sintesi delle arti" teorizzata da Ponti e come banco di prova per la relazione tra spazio costruito, corpo dell'attore e narrazione, questione ancora aperta nelle riletture contemporanee dell'opera, come la più recente offerta dagli studenti della Nuova Accademia di Belle Arti di Milano guidati dalla scenografa Margherita Palli.

SYNTHESIS OF THE ARTS, SCENIC ARCHITECTURE, STORYBOARD, WRITING WITH LIGHT

This essay examines Gio Ponti's unfinished project for a cinematic adaptation of Pirandello's Enrico IV*, conceived between 1942 and 1943 as a storyboard drawn on a roughly 25-meter tracing-paper scroll. Rescued from oblivion in 2018, the document stands as an exemplary case through which to reconstruct a transversal design method that Ponti applied consistently across architecture, stage design, publishing, furniture and product design, and, in this instance, film. The essay argues that* Enrico IV *represents the fullest synthesis of earlier theoretical reflections, particularly the 1941 essay* Architettura "nel" cinema*, in which Ponti envisions an architecture that moves beyond mere scenic backdrop to become an "actress" and "character," capable of engaging dynamically with the actors' movement. Drawing on Adolphe Appia's teaching on Living Art, Ponti builds into the storyboard a spatial dramaturgy grounded in the dialectic between truth and falsehood — evident in the false walls and details of material decay — and in a writing of light and shadow indebted to the avant-garde photography of Rodchenko and Moholy-Nagy.* Enrico IV *emerges as the paradigm of Ponti's theorized "synthesis of the arts" and as a testing ground for the relationship between built space, the actor's body, and narrative — a question still open in contemporary readings of the work, as most recently shown by the project developed by students of the Nuova Accademia di Belle Arti (NABA) in Milan under the guidance of set designer Margherita Palli.*

Silvia Cattiodoro
Università di Palermo
silvia.cattiodoro@unipa.it


ENRICO IV
TEMPO
Scena
QUADRO
prima
1914
43
rosso vivo
spazio (ragnatele?)
il pavimento di piastrelle: schifoso in cotto
armature di legno
spazio
le porte: una rossa una nera
tappeto un po' sdrucito
nicchia coi quadri
zoccolo di legno così
ALTE E SOTTILI
le porte aprirle così di modo che l'anta sia un elemento d'effetto
parete vera
parete finta
LA COSTRUZIONE DELLA SCENA È QUESTA
FA DA QUINTA!

GIO PONTI E L'*ENRICO IV*

Uno spettacolo di spazi

Silvia Cattiodoro

Antefatto

Nell'inverno del 1941 l'architetto milanese Gio Ponti partecipa alla realizzazione del settimo numero di una delle riviste più innovative e prestigiose allora edite in Italia, «Aria d'Italia» di Daria Guarnati. In realtà l'architetto era stato dal primo momento un attivo sostenitore del progetto, come testimonia l'intensa attività epigrafica tra i due sul tema (Rostagni, 2020).

L'argomento del penultimo numero[1] della rivista, però, è particolarmente affascinate per Ponti che in mezzo a registi, cineasti e personaggi della cultura filmica di allora, firma un saggio intitolato *Architettura "nel" cinema – idee* dedicato alle possibilità che l'architettura aveva di diventare protagonista «come arte, come attrice, come personaggio» (Ponti, 1941, p. 23) della settima arte.

Nel testo egli nota che la maggior parte delle architetture costruite appositamente per i set cinematografici, anziché seguire e agevolare l'azione umana, usa il repertorio formale solo come scenario, un fondale privato delle possibilità di dialogo che interni ed esterni sarebbero in grado di instaurare con gli attori creando di fatto emozioni spettacolari ancor più efficaci. Ricorda, inoltre, che «questo può avvenire soltanto nel cinema, poiché nel teatro l'architettura scenica è ferma, è immobile, noi non la percorriamo» ((Ponti, 1941, p. 25), diversamente da ciò che avviene in un film dove la macchina da presa – e un montaggio che nel corso del Novecento sarebbe diventato sempre più sofisticato – ci permette di "accompagnare" gli attori.

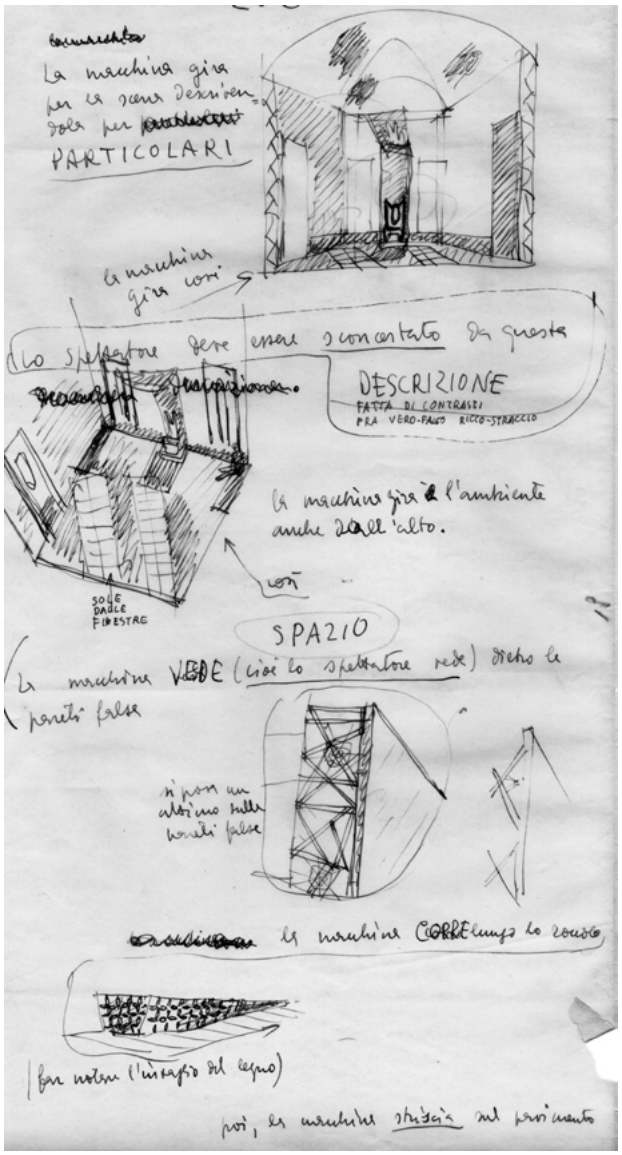
Ponti e il teatro

Giova ricordare che Ponti nell'inverno del 1941 aveva avuto già più di una esperienza in teatro come scenografo (Cattiodoro, 2016). Il balletto *La vispa Teresa* del Maestro Ettore Zapparoli coreografato da Cia Fornaroli per la Compagnia dei Balletti da Camera del Casinò di Sanremo era andato in scena a febbraio del 1935 nel Teatro diretto allora dal figlio di Pirandello – Stefano Landi aveva ereditato dal padre la passione per il teatro – ottenendo in seguito anche l'attenzione di Rolf de Marè[2] sulle pagine di «Emporium». Quando nel 1940 il coreografo e regista Carletto Thieben propose a Ponti di realizzare le scene per

1 Gio Ponti, Rotolo dell'*Enrico IV*, seconda stesura, 19 aprile 1943, Quadro primo, scena prima. Studio degli elementi di scenografia e attrezzeria. ©Gio Ponti Archives

1 «Aria d'Italia» uscì in sette numeri tra il 1939 e il 1941. Molto più tardi, nel 1954, Daria Guarnati omaggiò l'amico, ispiratore e *illustre ambasciatore delle arti*, come lei stessa lo definì, con un numero monografico dedicato alla sua opera. Già alla fine degli anni Quaranta il magazine americano «Flair» ingaggiò Guarnati che trasferì le sue energie e le sue intuizioni artistiche oltreoceano arricchendo la nuova avventura editoriale dell'Italian Lifestyle appreso proprio da Ponti.

2 L'imprenditore svedese fondatore dei Ballets Suédois nella Parigi dei primi anni Venti, una volta conclusa l'esperienza come impresario su modello di Diaghilev, assunse dapprima la direzione del Théâtre des Champs-Elysées di cui trasformò la sala grande Opéra-music-hall, ospitando artiste come Loie Fuller e Joséphine Baker (per un approfondimento sulla liason tra l'architetto Le Corbusier e la ballerina afro-americana sul transatlantico Giulio Cesare tra Buenos Aires e Rio de Janeiro, sulla Revue Négre e sul ciclo ad acquerello intitolato "Music-Hall" si veda Casali V., "Le Corbusier, Josephine Baker e il Music Hall", in «Massilia Anuario De Estudios Lecorbusierianos» n. 38, Barcellona, 2004, pp. 136-151) e poi fondò e diresse l'associazione Les Archives internationales de la Danse (AID) e il museo annesso. Nel 1953, tornato in Svezia apri infine un Museo della Danza a Stoccolma. Nel numero 516 (Dicembre 1937) di «Emporium» de Maré tradotto dal coreografo Walter Toscanini traccia nel testo "Le ore intense del balletto contemporaneo" (pp. 643-656) una disamina della grande evoluzione avvenuta nelle forme coreografiche nei primi tre decenni del Novecento. Tra le 21 immagini che corredano il saggio trova posto anche un'immagine di scena de *La vispa Teresa*, come esempio degli sporadici tentativi avvenuti sul suolo italiano di liberarsi dei vincoli della tradizione coreografica precedente.



una ripresa del *Pulcinella*[3] di Stravinsky al Teatro dell'Arte di Milano, lasciandogli massima libertà per l'apparato decorativo salvo un'attenzione all'argomento finanziario, citò il balletto sanremese per risultare ancor più convincente.[4] È probabile che Ponti non avesse bisogno di lusinghe per affrontare con entusiasmo temi, colori e forme che coincidevano con la Legge Mediterranea[5] proposta sulle pagine di «Aria d'Italia» e di «Domus», vero caposaldo della sua idea di abitare. Nello stesso anno la Compagnia Maltagliati-Cimara-Ninchi trasformò l'opera di Oscar Wilde *L'importanza di chiamarsi Ernesto* in un grande successo con una tournee in città maggiori e minori d'Italia tra cui è attestata l'apertura di stagione al Teatro Verdi di Bolzano (Bertoldi, 2011), fino al nuovissimo Teatro della Fiera d'Oltremare di Napoli,

2-3
Gio Ponti, Rotolo dell'*Enrico IV*, seconda stesura, 19 aprile 1943, Quadro primo, scena prima. Studio degli elementi di scenografia e attrezzeria. ©Gio Ponti Archives

3 *Pulcinella* (1920) fu uno dei balletti messi in scena dalla compagnia dei Balletti Russi che portarono la firma di Pablo Picasso per la scenografia (gli altri furono: *Parade*, 1917; *Il Tricorno*, 1919; *Cuadro Flamenco*, 1921; *Le train bleu*, 1924; *Mercure*, 1927). Thieben aveva avuto per anni il balletto in repertorio alla Scala come primo ballerino e il 3 febbraio del 1940 aveva debuttato come regista e coreografo alla Fenice con lo stesso titolo, con uno scenario dipinto da Gino Severini.

4 «Io ricordo la disgraziata "Vispa Teresa" e la meraviglia della vostra messa in scena, una delle più belle ch'abbia visto in vita mia», Carletto Thieben, Epistolario Gio Ponti, D13p, 21 marzo 1940.

5 L'affermazione «Legge mediterranea: tutto al mare deve essere coloratissimo» contraddistingue la doppia pagina centrale della rivista «Aria d'Italia» dell'estate 1940 firmata da Ponti, a conferma della coerenza con cui l'architetto era in grado di mettere a sistema tutti i suoi progetti (a questo filone appartiene anche l'articolo su «Domus» n. 138 di Giugno 1939, pp.40-47).

chiuso a meno di un mese dall'inaugurazione per l'inizio dei bombardamenti. Se non è facile attribuire la regia dello spettacolo in tre atti[6] – alcune fonti indicano come regista Corrado Pavolini, fratello dell'allora Ministro del MINCULPOP,[7] che però in quei mesi doveva già essere impegnato in altro avendo sostituito Silvio d'Amico alla guida della Compagnia dell'Accademia, altre indicano Gherardo Gherardi che pochi anni dopo co-sceneggerà tra gli altri il film *Ladri di biciclette* – i bozzetti per le scene e i costumi dei protagonisti principali conservati in archivio non lasciano dubbi sull'autorialità pontiana. L'architetto usò l'interno borghese sul palcoscenico come laboratorio per una vera e propria lezione di arredamento e architettura domestica, anche con pezzi che troveranno la via della produzione industriale (Cattiodoro, 2013). Molti anni dopo Manfredo Tafuri avrebbe affermato che «la scena teatrale è un luogo particolarmente adatto a esplicitare un programma ideale» (Tafuri, 1976, p. 24) e ciò è ancora più calzante pensando alla convinzione di Ponti secondo cui «un architetto è qualificato per fare molte cose: dipingere, modellare, sceneggiare per il teatro ed il cinema, disegnare oggetti e produzioni» (Ponti, 1957, p. 192) mantenendo comunque sempre la propria linea progettuale.

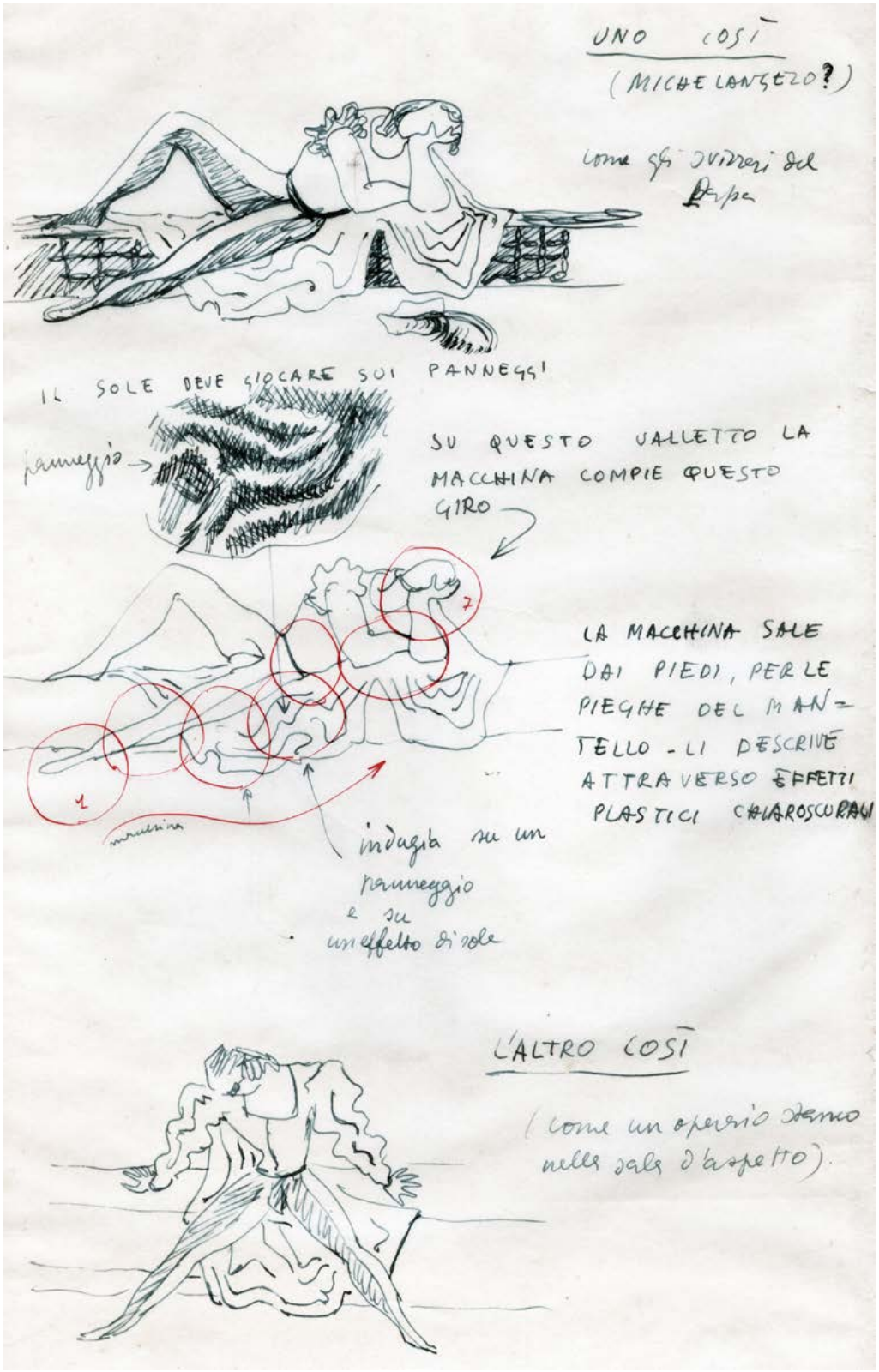
Non è un caso che all'inizio della sua carriera proprio lui, tra i tanti uomini di teatro attivi nella Milano degli anni Venti, fosse stato autorizzato da Adolphe Appia a divulgare per primo in Italia l'*Arte vivente*, in un lungo saggio pubblicato sulla rivista «Il Convegno» edita dall'omonimo circolo culturale creato nel 1920 da Enzo Ferrieri.[8] Riassumendo le teorie dello scenografo svizzero con lo sguardo da architetto, Ponti legava il pensiero su una messa in scena propriamente moderna all'architettura e all'arte decorativa concepita esclusivamente per il palcoscenico e sul palcoscenico, come avrebbe detto Anton Giulio Bragaglia «non genericamente teatro, ma propriamente e inequivocabilmente teatro teatrale» (Pica, 1967, p.6).

Gli insegnamenti di Appia studiati e pubblicati in Italia nel 1923 vennero filtrati per quasi vent'anni da Ponti attraverso innumerevoli esperienze architettoniche, di allestimento e di interni, diventando espressione originale del suo fare nell'architettura, nel teatro, negli allestimenti, nell'editoria e nell'arte. Senza dubbio la mostra della Stampa Cattolica in Vaticano (1936) e la successiva mostra della Vittoria (1938) sono frutto di riflessioni che legano l'impatto visivo tipico dell'esperienza teatrale con la *mise-en-espace* necessaria a veicolare i flussi dei visitatori e a determinare la narrazione epica richiesta nell'esposizione (Cattiodoro, 2024). Alla Fiera di Padova, ad esempio, le città delle battaglie della Prima Guerra Mondiale venivano celebrate in quinte a riscontro che accompagnavano il visitatore in un percorso quasi processionale verso l'eloquente fondale con la ieratica statua della *Vittoria* di Boldrin. In modo analogo, e negli stessi anni, Ponti immagina lo spazio centrale del museo archeologico universitario, piccolo gioiello poco conosciuto, realizzato all'ultimo piano del Liviano. Salita la scala elicoidale dal ballatoio dell'edificio, l'infilata di salette contemporaneamente risolveva sul piano funzionale le carenze spaziali di un'istituzione a metà tra l'archivio e lo spazio espositivo per la didattica ed enfatizzava la struttura formale della gipsoteca. Un *impluvium* romano

6 La rivista teatrale «Il Dramma» riporta che: «La Compagnia Maltagliati-Cimara-Ninchi, diretta da Gherardo Gherardi, si propone di rappresentare presto *L'importanza di essere serio* di Oscar Wilde. Questa commedia è generalmente nota col titolo *L'importanza di chiamarsi Ernesto* e la nuova traduzione ha voluto precisare l'esatta interpretazione della frase inglese che si basava sul gioco fonetico di parole risultante dal fatto che Ernesto e serio si pronunciano in inglese alla stessa maniera («Il Dramma», Anno XVI, n. 322, 15 gennaio 1940-XVIII, p. 31). Stupiscono due contraddizioni: la compagnia Maltagliati era decisamente invisa a d'Amico che nella necessità di indicare un suo successore alla Compagnia dell'Accademia fece il nome di Pavolini; inoltre, Pavolini in una lettera postuma a d'Amico, chiede al regista di non paragonarlo a Gherardi con cui evidentemente non era in buoni rapporti.

7 Con Alessandro Pavolini, il direttore di «Domus» aveva curato nel 1938 la realizzazione di uno dei numeri speciali della grande serie riccamente illustrata dedicata all'esaltazione del genio italiano, intitolata «Le Arti in Italia».

8 «Il Convegno» fu un circolo culturale che organizzò concerti, letture di poeti e di opere inedite, di cicli di lezioni. Sotto lo stesso nome vennero costituite una casa editrice, una rivista e una biblioteca aperta al pubblico.


UNO COSÌ
(MICHELANGELO?)
come gli ignudi del Papa
IL SOLE DEVE GIOCARE SUI PANNEGGI
panneggio
SU QUESTO VALLETTO LA MACCHINA COMPIE QUESTO GIRO
LA MACCHINA SALE DAI PIEDI, PER LE PIEGHE DEL MANTELLO - LI DESCRIVE ATTRAVERSO EFFETTI PLASTICI CHIAROSCURALI
indugia su un panneggio e su un effetto di sole
macchina
L'ALTRO COSÌ
(come un operaio stanco nella sala d'aspetto).

4
Gio Ponti, Rotolo dell'*Enrico IV*, seconda stesura, 19 aprile 1943. Progetto dei costumi d'epoca e studio dei movimenti della macchina da presa per il piano-sequenza iniziale. ©Gio Ponti Archives

evocato da una teoria di setti diventa nel riallestimento degli anni Novanta il palcoscenico su cui la statuaria storica si affaccia, come attori pronti a entrare in scena. La luce proveniente dall'alto e le conseguenti ombre sull'architettura interna citano gli spazi ritmici che Appia aveva realizzato nel periodo della sua collaborazione con la scuola di euritmica di Dalcroze.

Il teatro che si fa cinema: una transizione non scontata

L'uso significante delle ombre portate, l'assenza di apparati decorativi nell'architettura per il palcoscenico, la relazione tra il movimento dell'attore e lo spazio costruito per l'azione ritornano con alcune innovazioni anche nell'esperienza del progetto per la traslazione dell'*Enrico IV* di Pirandello[9] da dramma per il teatro in storyboard per il cinema.

Frutto di un accordo con Anton Giulio Bragaglia e Luis Jouvet, co-fondatore insieme a Jeacques Copeau del Teatro di Vieux-Colombier che aveva avuto modo di frequentare i teatri milanesi fin dalla metà degli anni Venti con diverse compagnie, il progetto venne sospeso in fase embrionale. Jouvet lasciò l'Europa[10] nel 1941 per un lungo periodo e neppure nel dopoguerra se ne parlò più, anche perché alla fine del 1943, un regista allora esordiente, Giorgio Pastina, con l'aiuto di Stefano Landi, che si occupò della sceneggiatura originale, riuscì a trasporre il testo in forma cinematografica. Le critiche, però, considerarono il film ben diretto e recitato ma privo della tensione che aveva invece il testo teatrale da cui era stato tratto.

L'interesse di Ponti per il progetto – e lo scorno per non averlo portato a buon fine – fu indubitabile dal momento che egli annotò l'occasione mancata anche nel suo libro *Amate l'Architettura*: «Roma. Aspetto di fare un film dopo aver perduto l'occasione di fare *Enrico IV* con Jouvet e Anton Giulio Bragaglia: ho delle idee» (Ponti, 1957, p. 231).

Sulla carta però restarono molto più che pensieri sparsi: una foto risalente agli anni Cinquanta che Ponti desiderò fortemente inserire nel numero monografico di «Aria d'Italia» *Espressione di Gio Ponti* (1954), ripresa nelle successive monografie, mostra un lungo rotolo di carta da lucido con appunti, disegni, materiali incollati. Il documento rimasto inedito fino alla grande retrospettiva parigina del 2018 *Tutto Ponti. Gio Ponti Archi-Designer*[11] – eccezion fatta per la suddetta foto nella quale si privilegiava il valore oggettuale e complessivo dello stesso nella prospettiva di una sintesi delle arti a lungo dichiarata e attuata dall'architetto – è lo storyboard dell'*Enrico IV* realizzato in forma di pellicola cinematografica tra l'autunno del 1942 e la primavera del 1943. Se già Vitruvio iniziava il *De Architectura* affermando che «l'architettura è una scienza adornata da più dottrine, e da varie erudizioni, col sentimento delle quali giudica di tutte quelle opere che sono perfezionate dalle arti rimanenti» (Vitruvio, ed. Maggi, Ferri, 2002), è plausibile ritenere quest'opera non una digressione di un colto appassionato di cinema e teatro, né l'esperienza segreta di un dilettante ma piuttosto l'esempio più immediato di un metodo che ponti applicava a tutti i campi artistici.

Nella piccola scatola di legno grezzo, anonima all'esterno ma rivestita internamente con carta rossa decorata, sorta di scrigno conservato oggi al Gio Ponti Archives di Milano, il rotolo di carta da lucido di quasi 25 m. Suddiviso in 6 tronconi spezzati di diverse lunghezze assomma il testo drammaturgico usando le pagine direttamente tagliate o strappate dall'edizione del 1925 dall'architetto, l'architettura dello spazio per la recitazione (che, seguendo la lezione

9 Scritto nel 1921 e messo in scena l'anno successivo dalla compagnia del Teatro d'Arte di Roma diretta da Pirandello, il dramma narra la pazzia – vera o presunta – di un uomo bloccato per sempre nella rievocazione delle vicende amorose di Enrico IV di Franconia e Matilde di Canossa. L'opera andò in scena per la prima volta al Teatro Manzoni di Milano nel 1922 con l'allestimento firmato da Virgilio Marchi.

10 Jouvet partì per una lunga tournée in America sfuggendo di fatto all'occupazione tedesca di Parigi e trattenendosi in Argentina fino al 1944.

11 La mostra si tenne al Musée des Arts Décoratifs di Parigi a cura di Dominique Forest, Sophie Bouilhet-Dumas, Salvatore Licitra, Chiara Spangaro dal 19 ottobre 2018 al 10 febbraio 2019. Il progetto espositivo di Wilmotte & Associés in collaborazione con il designer Italo Lupi presentò oltre 400 pezzi alcuni dei quali inediti che coprivano l'intera carriera di Ponti. Una sezione specifica a cura di S. Licitra e S. Cattiodoro, ripercorreva, attraverso l'esposizione del rotolo dell'*Enrico IV* e di alcuni bozzetti teatrali l'esperienza di Ponti sul palcoscenico.

di Appia, era più della semplice scenografia di fondale), i costumi, i movimenti di macchina da presa, l'attrezzeria, le note di regia in forma scritta e disegnata privilegiando lo sviluppo verticale (tipico della pellicola a 35 mm. allora in produzione) piuttosto che il consueto orientamento orizzontale tipico del progetto architettonico.

Non è mai scontato riuscire a trasformare un'opera scritta per il teatro in un prodotto adatto al cinema, tantomeno se non ci sono esempi a cui riferirsi. Ponti provò ad usare la teoria espressa nel saggio *Architettura "nel" cinema* del 1941 secondo cui l'architettura doveva "vivere" oltre il ruolo consueto di "fondale" evocando con gli spazi i sentimenti dei protagonisti: «non sia questa però una nuova avventura cerebrale delle nostre arti, malate da troppo tempo di glaciale astrattismo […] non sia un metafisico personaggio che trascini l'azione a difficili effetti di arte per l'arte» (Ponti, 1941), ma piuttosto un elemento che contribuisce a rendere più efficace ogni vicenda narrata.

La follia messa in scena

Le due stesure dello storyboard presenti in successione nel rotolo, entrambe riferibili alla prima parte del primo atto, datano il lavoro in due giornate differenti e distanti circa 6 mesi l'una dall'altra, 25 ottobre 1942 e 19 aprile 1943, significative di una velata metafora con cui Ponti giudica da uomo di cultura l'aberrazione della guerra: il bombardamento su Milano e la rivolta del Ghetto di Varsavia.[12]

Per comprendere più chiaramente l'opera, è necessario darne il contesto di creazione: i mesi invernali del 1942-43 sono caratterizzati dai bombardamenti della RAF britannica su Milano; in particolare il 24 ottobre, a partire dal tardo pomeriggio e per tutta la notte, la città fu sotto attacco. Si creò grande caos sia perché il bombardamento iniziò durante le ore diurne, sia per la mancanza di informazioni ufficiali e di un'adeguata protezione militare anche determinata da recenti azioni analoghe nelle altre grandi città del Nord Italia: «venivano considerate più attendibili le informazioni private piuttosto che le notizie della propaganda governativa, al punto da essere ragione di dubbio anche i giornalieri bollettini di guerra che venivano trasmessi alle ore 13 dalla radio» (Papi, 2023). Chi poteva se ne andava o metteva in salvo la famiglia: Lisa, la figlia maggiore di Ponti, narrava ai figli di una rocambolesca uscita da Milano in bicicletta con la sorella Giovanna verso la casa di Civate dopo un bombardamento,[13] plausibilmente quello di ottobre.

Proprio in questo clima di incertezza, l'architetto trova lo slancio artistico, ma anche civile, per approntare uno studio sul significato della follia e sul tema del rapporto finzione e verità.

Ponti, reggendo la matita come la bacchetta di un direttore d'orchestra,[14] palesa contemporaneamente il suo pensiero di cittadino aderendo ai contenuti pirandelliani e la centralità del movimento nella costruzione dello spazio della finzione cinematografica, così come anche dell'architettura della città.

In una sequenza di dieci episodi intervallati da dissolvenze a nero l'architetto organizza visivamente un menabò con un metodo di lavoro pronto per essere discusso con il regista, un progetto visivo che parte dalla parola e approda a immagini, costumi, luci, azioni, atteggiamenti, caratteri dei personaggi costruendo un mondo, o perlomeno rendendo vivido il mondo pirandelliano. Il ragionamento non è quello di uno scenografo *tout-court* o di una maestranza tecnica del palcoscenico, ma piuttosto di un art director che costruisce

12 Il 19 aprile 1943, alla vigilia della Pasqua ebraica, iniziò la rivolta del Ghetto di Varsavia conclusasi il 16 maggio successivo con oltre 56.000 ebrei uccisi o deportati e la decisione di radere al suolo ciò che rimaneva del Ghetto. La notizia però non ebbe risonanza immediata e forse la comunicazione arrivò in Italia solo alcuni giorni dopo. Si può supporre, quindi che quella inserita da Ponti sia una data simbolica a una settimana da n nuovo e più grave bombardamento della città (12 aprile 1943).

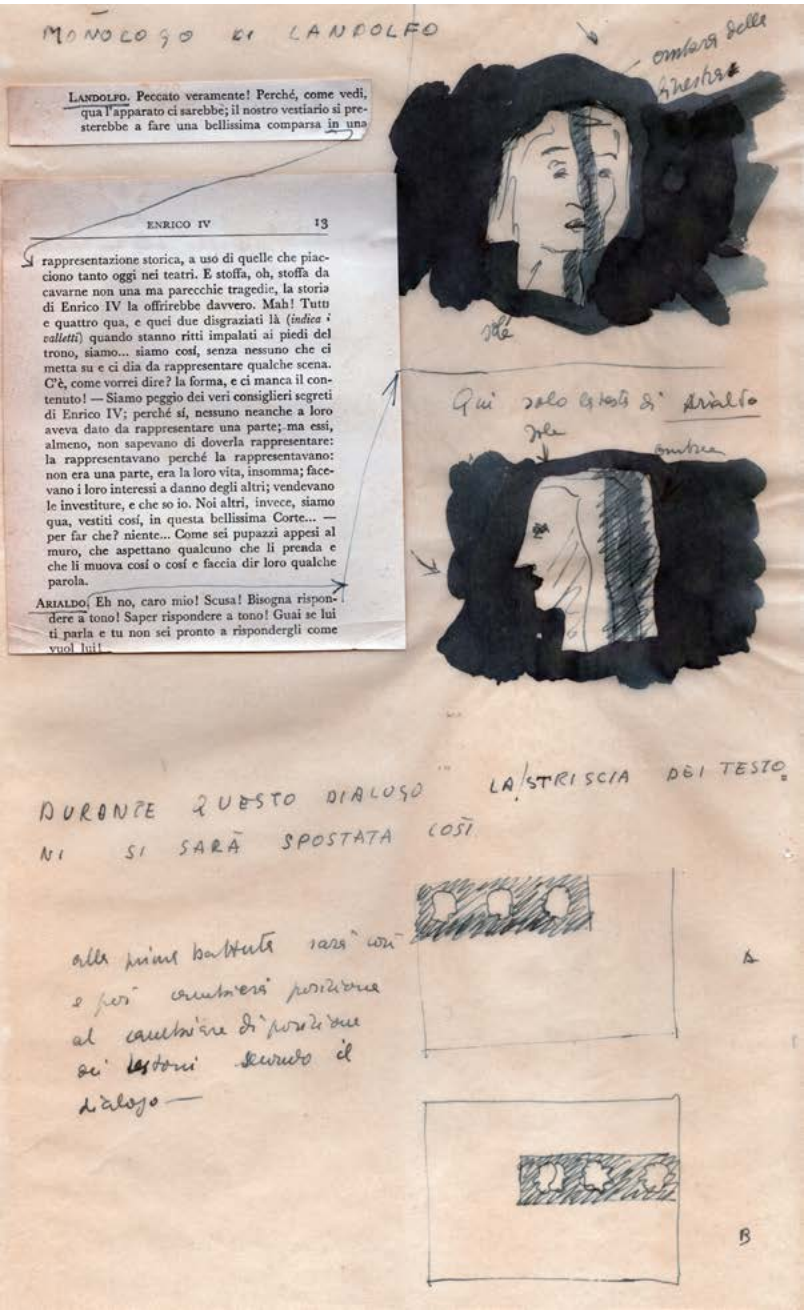
13 Informazione orale appresa da Salvatore Licitra Ponti durante una conversazione (settembre 2025).

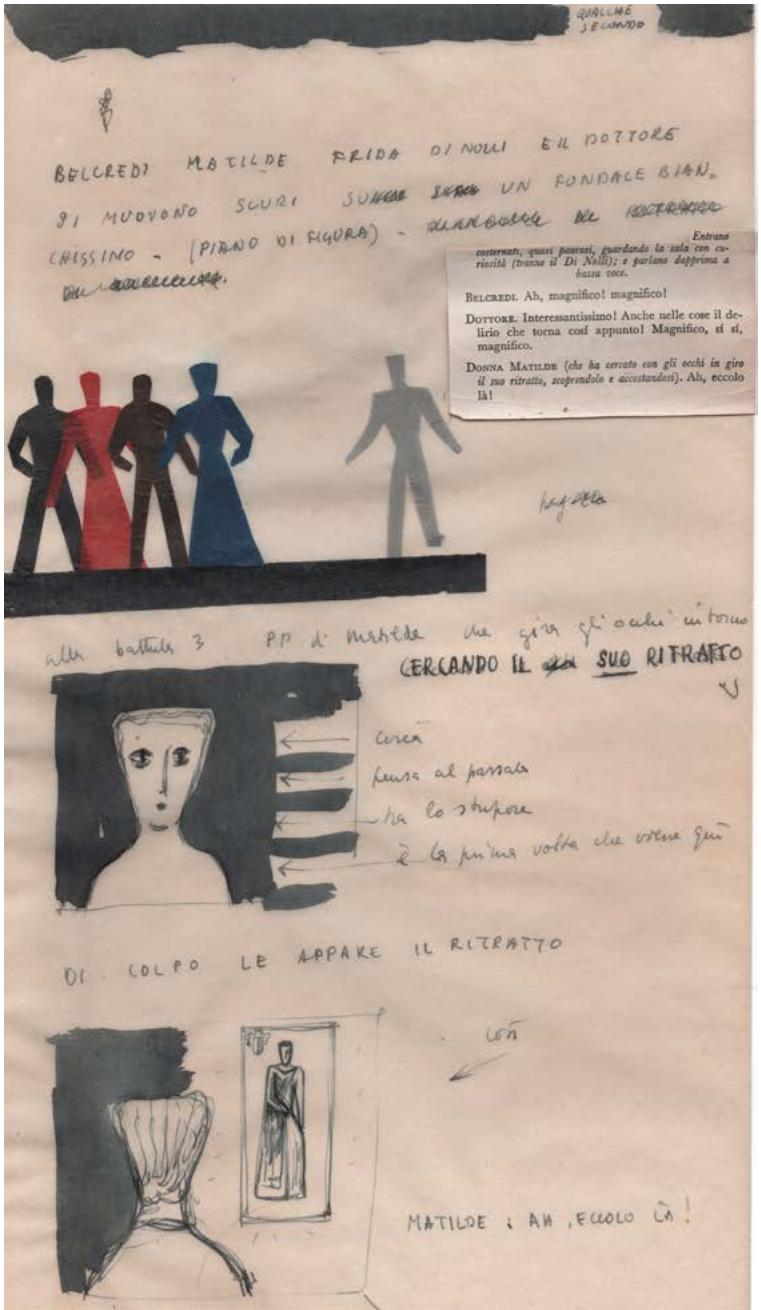
14 Si vuole qui confrontare due diversi atteggiamenti civici e sociali di due architetti coetanei e conterranei benché molto diversi ripensando alla nota affermazione di Franco Albini di «usare la matita come una spada» per costruire la società civile.

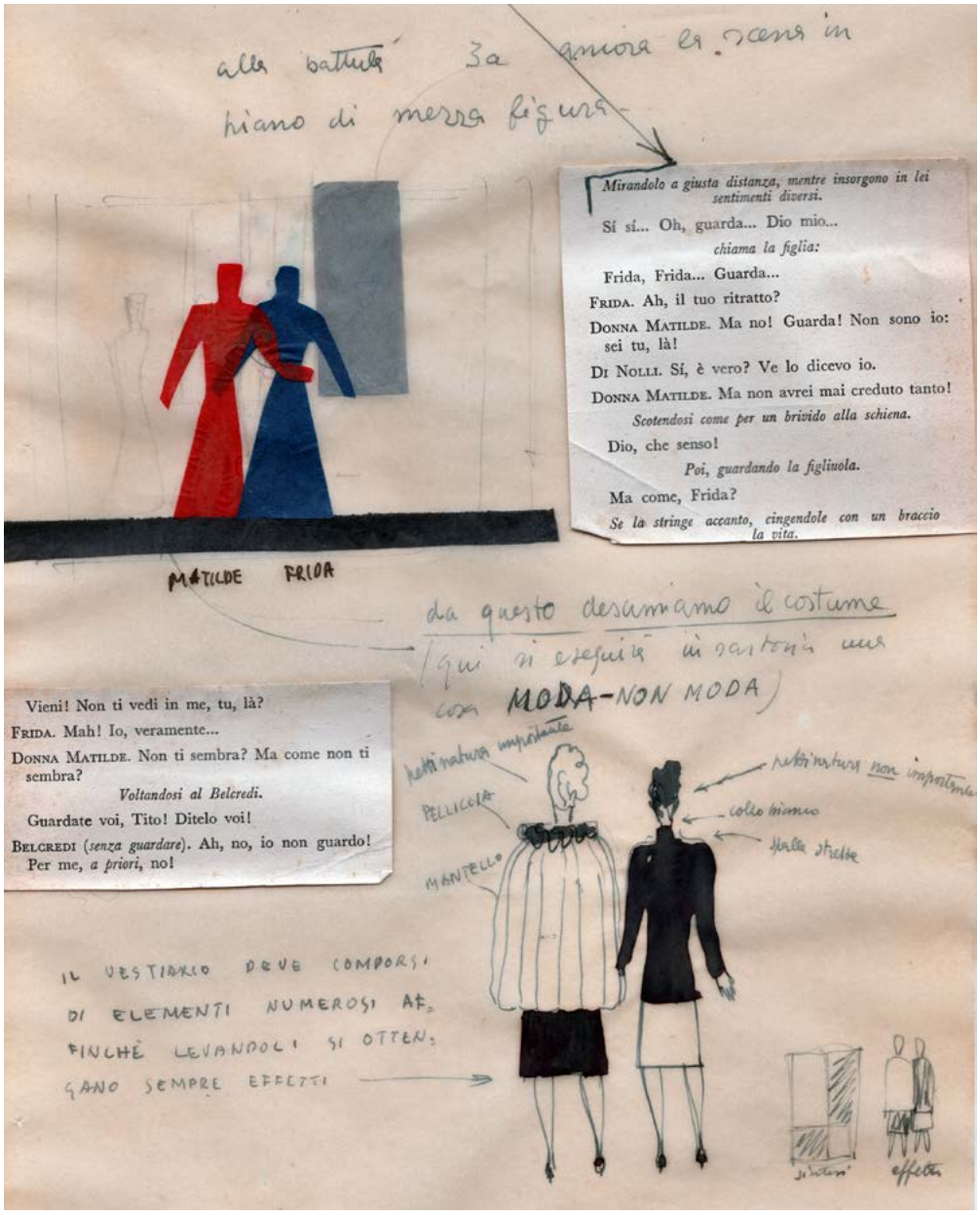
l'impianto d'insieme dell'opera attraverso schizzi che per dettaglio progressivo rimandano all'impressione generale da dare ai vari quadri.

Nel primo quadro la sala del trono viene descritta attraverso le tre modalità di rappresentazione complementari che permettono di comprendere lo spazio: la sezione prospettica che integra il bozzetto scenografico con dettagli propri del linguaggio architettonico inserendo nel progetto figurativo annotazioni di misura, la pianta in vista zenitale necessaria a dare proporzione al rapporto tra architettura e movimento attoriale e infine i dettagli dell'arredamento nei quali si apprezzano le similitudini tra l'allora nascente prodotto di arredo (molto approfondito da Ponti sia nelle pagine di «Domus» che in quelle di «Stile») e gli elementi di scenografia minuta e attrezzeria che costituiscono un impegno rilevante del progetto per ogni spettacolo teatrale. Le false pareti intelaiate in legno, la volta a crociera del soffitto (divenuta poi volta a botte ribassata nella seconda stesura dello storyboard che semplifica e specifica in l'ottica costruttiva), il pavimento su cui luce e ombra sovrascrivono geometrie temporanee, lo zoccolo-panca a giro in legno decorato su cui appariranno mollemente adagiati i servitori, i ritratti a grandezza naturale, il trono e il baldacchino eccezionalmente posizionati in obliquo in un microcosmo dove tutto è apparentemente

5-6
Gio Ponti, Rotolo dell'*Enrico IV*, seconda stesura, 19 aprile 1943. Progetto dei costumi d'epoca e studio dei movimenti della macchina da presa per il piano-sequenza iniziale.
©Gio Ponti Archives







7
Gio Ponti, Rotolo dell'*Enrico IV*, seconda stesura, 19 aprile 1943. Progetto dei costumi d'epoca e studio dei movimenti della macchina da presa per il piano-sequenza iniziale. ©Gio Ponti Archives

ortogonale e normalizzato: «la costruzione della scena è questa»[15].

Il contrasto tra vero e falso che permea la drammaturgia, richiamando l'aperta mendacità della situazione in bilico tra la realtà e la messinscena, viene declinato da Ponti attraverso il fatto che «la macchina vede (cioè lo spettatore vede) dietro le pareti false»[16]. La reggia è palesemente finta, la magia tipica del teatro viene demolita con un realismo asciutto ancor prima che gli attori entrino in scena, la magnificenza della sala del trono si infrange nei dettagli del tappeto sdrucito, del povero pavimento in piastrelle di cotto, delle macchie d'umido sopra il baldacchino. Solo per l'uomo senza nome chiamato Enrico IV la vera vita è quella della commedia che prima gli viene costruita attorno e di cui alla fine egli si impossessa.

Da campo lungo a dettaglio l'architetto presenta dapprima lo spazio dell'azione e poi i personaggi, dalle comparse ai protagonisti, in modo che essi siano sempre riconoscibili dallo spettatore e si configurino come una certezza all'interno di una trama complessa. Anche i costumi rientrano nel dualismo volutamente dissonante verità-finzione: da lontano i valletti, «atteggiati e drappeggiati meravigliosamente […] come gli svizzeri del papa», appaiono

15 Annotazione autografa nello storyboard.
16 Ivi.

quasi michelangioleschi,[17] ma con il procedere dell'azione le posture assunte degenerano diventando sempre più apertamente sguaiate. In questa presentazione dei personaggi, che segue il ritmo e le indicazioni delle didascalie pirandelliane, rientra appieno il secondo episodio che si concentra in modo meticoloso sulla descrizione dei quadri "moderni" di Enrico IV e Matilde di Canossa, dietro cui si celano i veri protagonisti del dramma. Senza dubbio Ponti ha due riferimenti mentre abbozza la massa ieratica del «ricchissimo costume»[18] di lei e quando dettaglia ad acquerello in un foglio a sé stante un bozzetto di lui poi incluso nel rotolo: il tratto di Campigli, a cui Ponti era legato da profonda amicizia, e l'esperienza fatta pochi anni prima all'Università di Padova con gli affreschi della Sala dei Quaranta e della Scala del Sapere.[19] Ponti immagina una macchina da presa che scruta da vicino le tele, descrivendole minuziosamente, compiacendosi in alcuni particolari come le mani e le teste per fissarli nel ricordo dello spettatore. Solo per «un attimo e poi via»[20] le tele si vedono nel loro insieme, come a voler indicare la frammentarietà delle personalità a cui fanno da specchio.

Il terzo episodio si apre con un'inquadratura zenitale, immobile, una vista d'insieme che definisce lo spazio d'azione ed evidenzia la fluidità dei costumi rispetto alla rigidezza dell'architettura, e si conclude con un'inquadratura frontale nella quale i due valletti che scattano sull'attenti sentendo aprirsi l'uscio della sala così alto e sottile da apparire allo spettatore quasi sproporzionato, volutamente più un pannello di quinta che una vera porta.

Tutt'altro che dimentico della sensibilità da architetto, nello storyboard Ponti usa più volte la prospettiva dall'alto in basso per indicare l'uso cinematografico di un'inquadratura in grado di sintetizzare la geometria architettonica insieme al «gran gioco dei mantelli che si gonfiano e si arrotondano dentro e fuori dal sole».[21] L'architetto sembra rifarsi alle notazioni coreografiche che soprattutto dalla fine del XVII secolo con la fondazione dell'Académie Royale de Danse si erano rese sempre più necessarie fino a diventare un patrimonio grafico riconosciuto almeno negli ambienti teatrali e culturali di frequentazione dell'architetto.[22]

Il rapporto luce e ombra, che lavora con il bianco e nero su contrasti estremi è un elemento ricorrente nelle scene: la simbologia che si crea diventa una sorta di sovrascrittura che permette agli spettatori di carpire informazioni ulteriori, per esempio sui falsi consiglieri Ordulfo, Landolfo, Arialdo. I loro «testoni» riquadrati da una striscia nera su campo bianco, quasi come un ritratto numismatico, uniscono il dettaglio dei profili che Ponti immagina egregiamente ottenuto grazie alle riprese ravvicinate, con il movimento lento e quasi impercettibile che essi attuano nello spazio scenico architettonico percepibile attraverso le ombre di porte e finestre che si stampano sui volti e sulle mani. L'uso di questi chiaroscuri enfatizzati riprende gli

17 Ivi. Il riferimento è alla postura del Crepuscolo, una delle statue realizzate da Michelangelo nelle Cappelle Medicee, posizionata al di sotto del monumento funebre a Lorenzo de' Medici nella Sagrestia Nuova. Ponti aveva in testa un riferimento architettonico classico molto conosciuto e studiato in cui l'architettura è l'elemento immobile e riposante, mentre tutto intorno è agito in forma di sguardi e atteggiamenti come nella scena di un film: i due Medici uno rigido, l'altro pensoso con atteggiamenti diversi che guardano verso la Madonna con Bambino; Giorno e Notte, Crepuscolo e Aurora che con le pose rilassate dei corpi inducono lo sguardo a salire verso l'alto, dal pavimento a scacchi alla cupola. La statuaria è costruita con l'intento di enfatizzare questo movimento visivo dell'osservatore all'interno di una geometria dell'architettura rigorosissima.

18 Annotazione autografa nello storyboard.

19 La decorazione della Sala dei Quaranta fu affidata dal rettore Carlo Anti al catanese Gian Giacomo Dal Forno che si era formato e lavorava in ambiente milanese (medaglia d'oro all'VIII Triennale di Milano con Carrà e Sironi nel 1940), mentre gli affreschi della Scala del Sapere furono realizzati da Gio Ponti (coadiuvato dalla figlia Lisa), Fulvio Pendini, Giovanni Dandolo. I lavori di rinnovamento del Bo e di costruzione del Liviano si concentrarono principalmente tra il 1939 e il 1940.

20 Annotazione autografa nello storyboard.

21 Ivi.

22 Il primo metodo di rappresentazioni coreografica fu quello pubblicato nel 1700 nel volume *Choréographie* di Pierre Beauchamps nel quale sulla visione zenitale dello spazio agito si innestava la linea di movimento continua e una serie di simboli che indicavano il movimento delle gambe (secondo la teoria che i movimenti delle braccia appartenevano all'arte della pantomima ed erano perciò meno rilevanti) ripartiti secondo le misure musicali. Per un approfondimento si veda Randi, 2021).

8
Gio Ponti, Rotolo dell'*Enrico IV*, seconda stesura, 19 aprile 1943. Bozzetto per il costume di Enrico IV realizzato a matita ed acquerello su carta Tiziano PMF bianca e incollato su carta lucida. ©Gio Ponti Archives

studi fatti nell'ambito della fotografia d'avanguardia da Aleksandr Rodenko e László Moholy-Nagy per i quali l'architettura cessa di essere un mero sfondo e diventa matrice luminosa,[23] vestendo le figure di motivi geometrici con una trama architettonica che da statica nel cinema ha la potenzialità di divenire dinamica. È l'inizio di una scrittura con la luce che, partendo da Adolphe Appia, approdò al cinema, ambito nel quale produsse una vera e propria rivoluzione per poi espandersi nella maggior parte degli ambienti artistici che si esprimono a cavallo tra architettura e luce.[24]

Diversamente dalla dualità opulenza-miseria che caratterizza i costumi storici usati specificatamente nella sala del trono – luogo costruito per contenere (e arginare) la follia di Enrico IV – Belcredi, il Nolli, Donna Matilde e la figlia Frida invadono con vestiti e posture moderne quello spazio creando un contrasto temporale, un'ucronia dissonante che scatena una progressione tragica di eventi. I quattro, come dei manichini, vengono stilizzati in modo estremo, realizzati in carta velina colorata e distinguibili solo per genere dalla forma di gonna e pantaloni. Ponti, inoltre, delinea nello storyboard una digressione sulla «moda-non moda»[25] che fa delle protagoniste femminili, marionette votate alla superficialità e al rapporto di simbiosi mutualistica: lo si apprezza dall'attenzione che l'architetto mette nello specificare il loro vestiario composto sempre a formare un'alternanza chiaro-scuro.

È necessario ricordare che sono gli anni in cui, a fianco di «Stile», appare un'altra rivista fondata da ponti che viene intitolata «Bellezza» (benché in fase di progetto il titolo, forse

23 Lo scatto più celebre in questo senso si intitola *La ragazza con la Leica*, realizzato da Rodenko nel 1934 con piena maturità di una tecnica che portò l'arte fotografica nel Costruttivismo a partire da metodi che l'artista attinse dalla grafica, dall'architettura e dalla pittura.

24 In ambito cinematografico si ricorda la scrittura con la luce di Vittorio Storaro, così come in quello museografico il lavoro di Mario Nanni e della sua fondazione (www.fondazionemarionanni.org).

25 Annotazione autografa nello storyboard.

più centrato, fosse «Linea»), rivolta a un pubblico principalmente femminile con l'obiettivo di documentare «che architettura e moda si incontrano nell'essere entrambe espressione dello stile di un'epoca, del suo costume, con la differenza che l'architettura "sorpassa le espressioni d'arte e del costume che l'hanno di volta in volta creata", facendo "di questi fenomeni umani transitori una espressione vivente solo in quanto eterna", mentre la moda "premuore al fenomeno generale ed umano che la genera", facendo "di un fenomeno eterno una espressione vivente solo in quanto transitoria"» (Rostagni, 2020).

Il miracolo venuto fuori dalle macerie

Il poeta milanese Emilio Villa che a partire dal 1940 contribuì come autore alla redazione di «Stile», in una lettera a Ponti del novembre 1943 definì la rivista «un miracolo venuto fuori dalle macerie» (Rostagni, 2016, p. 23). È evidente che nell'ora buia della Seconda Guerra Mondiale, il miracolo sia stato più complesso di una sola – seppur pregevolissima e ancor oggi ricca di spunti – pubblicazione. La ricerca linguistica per una nuova e più moderna estetica radicata nella storia e nella tradizione si configura attraverso la multimedialità, che l'architetto chiamava da tempo la "sintesi delle arti" e che vede agire sulla cultura della società in contemporanea le riviste fondate («Stile» e «Bellezza» a cui possiamo senza dubbi affiancare «Aria d'Italia» di cui egli fu un vero motore di propulsione) e quest'esperienza per il cinema, in quanto nuovo mezzo in grado allora di attirare ed educare le masse. In esso il tentativo è quello di legare costantemente lo spazio al corpo, ma con una grammatica – seppur certamente teatrale – in grado di andare oltre la separazione attore-fondale in modo originale e autonomo (anche rispetto agli insegnamenti di appia), ma anche oltre la modalità cinematografica del piano-sequenza che se segue l'attore tralascia l'architettura facendone un semplice scenario. Come preconizzato in *Architettura "nel" cinema*, «l'Architettura vive, scorre, cioè si muove e corre dinnanzi a noi che la *percorriamo* con gli attori, con l'azione» Ponti, 1941, p. 25) diventando protagonista.

Mentre le bombe distruggono l'arte italiana, Ponti con questi suoi progetti apparentemente secondari rispetto all'architettura cerca di proteggerne e perpetuarne la bellezza e la cultura perché l'Italia, allora ma anche ora, «non ha che la sua civiltà per salvare la sua civiltà» [26](Ponti, 1943).

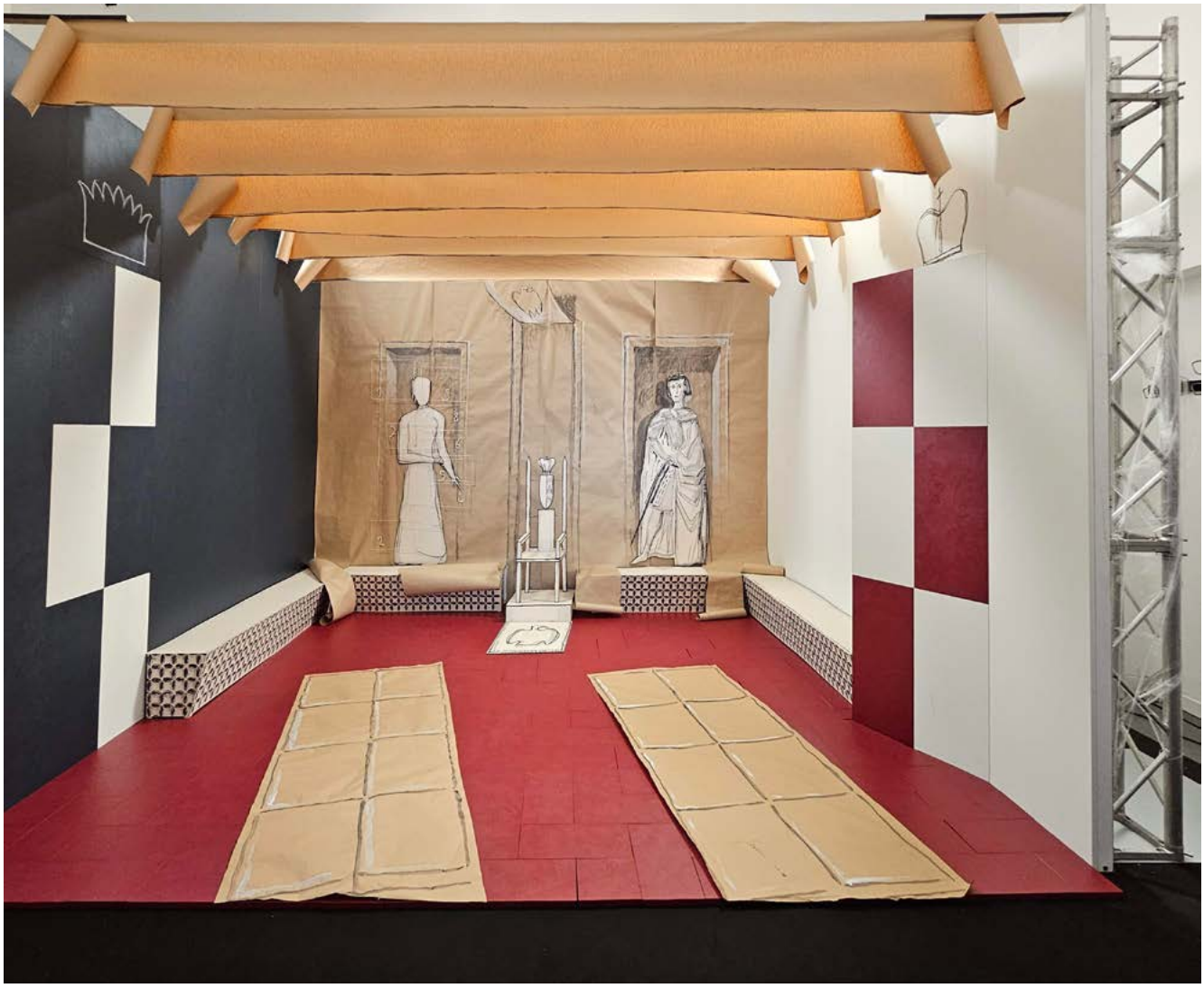
Un'eredità ancora aperta

La riscoperta dello storyboard dormiente per decenni nello studio dell'architetto e poi nell'archivio avvenne in occasione della grande retrospettiva parigina *Tutto Ponti. Gio Ponti archi-designer* al Musée des Arts Décoratifs tra ottobre 2018 e maggio 2019 innescando un processo di restituzione pubblica che conferma la singolarità e la validità delle ricerche che questo documento d'arte sintetizza. In quell'occasione il documentario *Enrico IV. Lo storyboard di Gio Ponti*, diretto da Francesca Molteni per Muse Factory of Projects ha provato a tradurre in movimento il rotolo, restituendo la coerenza spaziale ricercata dall'architetto, pur mediata dal linguaggio del documentario e sottolineata dalle "note di regia" apposte dall'architetto a commento dei bozzetti.

Nuovamente, nell'aprile 2025, l'installazione *Gio Ponti e il teatro. Dallo storyboard cinematografico alla costruzione della scena*,[27] realizzata dagli studenti della NABA guidati

26 Copertina di «Stile», n. 32-33-34, agosto-settembre-ottobre 1943.

27 L'installazione è rimasta aperta al pubblico dal 4 al 9 aprile 2025 nell'ambito della Milano Design Week ed ha reso pubblici nel campus NABA di Milano gli esiti dei Laboratori di Set Design diretti da Margherita Palli, Marco Cristini, Matilde Casadei e Giacomo Andrico attraverso la messa in mostra del documentario *Lo storyboard di Gio Ponti*, di alcuni arredi iconici disegnati dall'architetto e prodotti oggi da Molteni&C, dello spazio scenico a cui si accedeva accompagnati dalla voce di Franco Branciaroli che interpretava il monologo *La luna nel pozzo.* Unitamente a ciò, una tavola rotonda e un'immaginaria intervista-reading su testi di Margherita Palli e Salvatore Licitra completavano l'indagine sulla figura di Ponti "umanista" tra architettura, design, teatro, arte e costume.



9
NABA, *Gio Ponti e il teatro. Dallo storyboard cinematografico alla costruzione della scena*, installazione degli studenti del Triennio di Scenografia (direzione di Margherita Palli, Marco Cristini, Matilde Casadei e Giacomo Andrico), 4-9 Aprile 2025. Allestimento dello spazio scenico di Gio Ponti per il set dell'*Enrico IV*.
Foto di Silvia Cattiodoro

dalla scenografa Margherita Palli, è tornata a riflettere sulla narrazione artistica di Ponti spostando l'esperimento di messa in scena dal piano dell'immagine bidimensionale legata all'oggetto d'arte a quello tridimensionale della scala umana, proponendo la costruzione di un set osservabile attraverso una finestra-boccascena. Il lavoro didattico e di ricerca se da un lato riproponeva lo spazio a scena fissa indubbiamente conforme all'idea dell'architetto, dall'altro mancava dei caratteri registici e illuminotecnici volti a rendere viva la rappresentazione. In questo scarto si coglie la difficoltà di trasmettere il pensiero pontiano: la frammentazione in tre luoghi e momenti distinti – installazione, documentario e reading che presentava un'intervista immaginaria divenuta "dialogo impossibile" delle nuove generazioni con Gio Ponti interpretata dagli studenti del Biennio Specialistico in Arti Visive e Studi Curatoriali – per quanto pregevole, ha separato ciò che nello storyboard restava un *unicum*, tradendo l'ideale di sintesi delle arti teorizzato dall'architetto. Il progetto incompiuto dell'*Enrico IV* continua così, ottant'anni dopo, a interrogare chi ne raccoglie l'eredità sulla possibilità, ancora aperta, di restituire unità a uno spazio pensato per essere insieme luogo teatrale, esperienza cinematografica e architettura d'interni.

*Alla memoria del professore Ernesto D'Alfonso, appassionato estimatore delle manifestazioni artistiche di Gio Ponti, con cui ho condiviso molte di queste riflessioni.

Riferimenti

BERTOLDI Massimo, “Il Teatro Verdi e la guerra (1939–1943)”, Bertoldi Massimo, Mura Angela (a cura di), *Stadttheater / Teatro Civico / Teatro Verdi di Bolzano. Storia di un teatro di confine (1918–1943)*, Archivio Storico della Città di Bolzano, 2011, 168-181 (https://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=4947).

CASALI Valerio, “Le Corbusier, Josephine Baker e il Music Hall”, *Massilia Anuario De Estudios Lecorbusierianos* n. 38, Barcellona, 2004, pp. 136-151.

CATTIODORO Silvia, “Gio Ponti: il design s'innamora del palcoscenico”, *AIS / DESIGN*, 1(2), 2013, 71-82.

CATTIODORO Silvia, *Gio Ponti. Scena e design, un unico modo*, Edibus, Vicenza, 2016.

CATTIODORO, Silvia, “Mettere in scena la mostra. Il ruolo della drammaturgia sul palcoscenico delle esposizioni”, in Alberti Lindita, Marinai Eva, Tamborrino Matteo, Titomanlio Carlo, *Architettare la scena. Intersezioni fra teatro e architettura in Italia dal Secondo dopoguerra a oggi*, Academia University Press, Torino, 2024, 56-73.

GIACOMOTTI Fabiana, “Gio Ponti e il progetto incompiuto di girare un Enrico IV”, *Il Foglio*, 7 Aprile 2025 (https://www.ilfoglio.it/cultura/2025/04/07/news/gio-ponti-e-il-progetto-incompiuto-di-girare-un-enrico-iv--7589356/).

MAGGI Stefano, FERRI Silvio, *Marco Vitruvio Pollione. De Architectura,* 2002.

PAPI, Fulvio, “23 ottobre 1942”, *MdE Materiali di Estetica*. Terza serie – N. 10.1: 2023, 437-441 (https://riviste.unimi.it/index.php/MdE).

PICA Agnoldomenico, “Lorenzo Bernini e il teatro teatrale”, *Domus* 450, maggio 1967, p. 6.

PONTI Gio, “Architettura nel cinema – Idee”, *Aria d’Italia. Stile italiano nel cinema*, 7 (inverno), 1941, 23-26.

PONTI Gio, *Amate l'architettura*, Vitali&Ghianda, Milano, 1957,

RANDI Elena, “Scrivere la danza. La notazione coreica nella prima metà dell'Ottocento”, *Romanticismi. La rivista del C.R.I.E.R.*, Università di Verona, Anno VI, 2021, 213-229 (https://romanticismi-rivistadelcrier.dlls.univr.it/issue/view/51).

ROSTAGNI Cecilia, *Gio Ponti, Stile di*, Electa Architettura, Milano, 2016.

ROSTAGNI Cecilia, “Bellezza della vita italiana. Moda e costume secondo Gio Ponti”, *Engramma* n. 175, settembre 2020, (https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=4017).

ROSTAGNI Cecilia, “Gio Ponti, Daria Guarnati e Aria d'Italia”, *Studi e Ricerche Rivista dell’Associazione Italiana Storici dell’Architettura* n. 8, Caracol, Palermo, 2020, 86-95;

TAFURI Manfredo, “Il luogo teatrale dall’Umanesimo a oggi”, in S.A., *Teatri e scenografie*, TCI, Milano, 1976, 24-39.