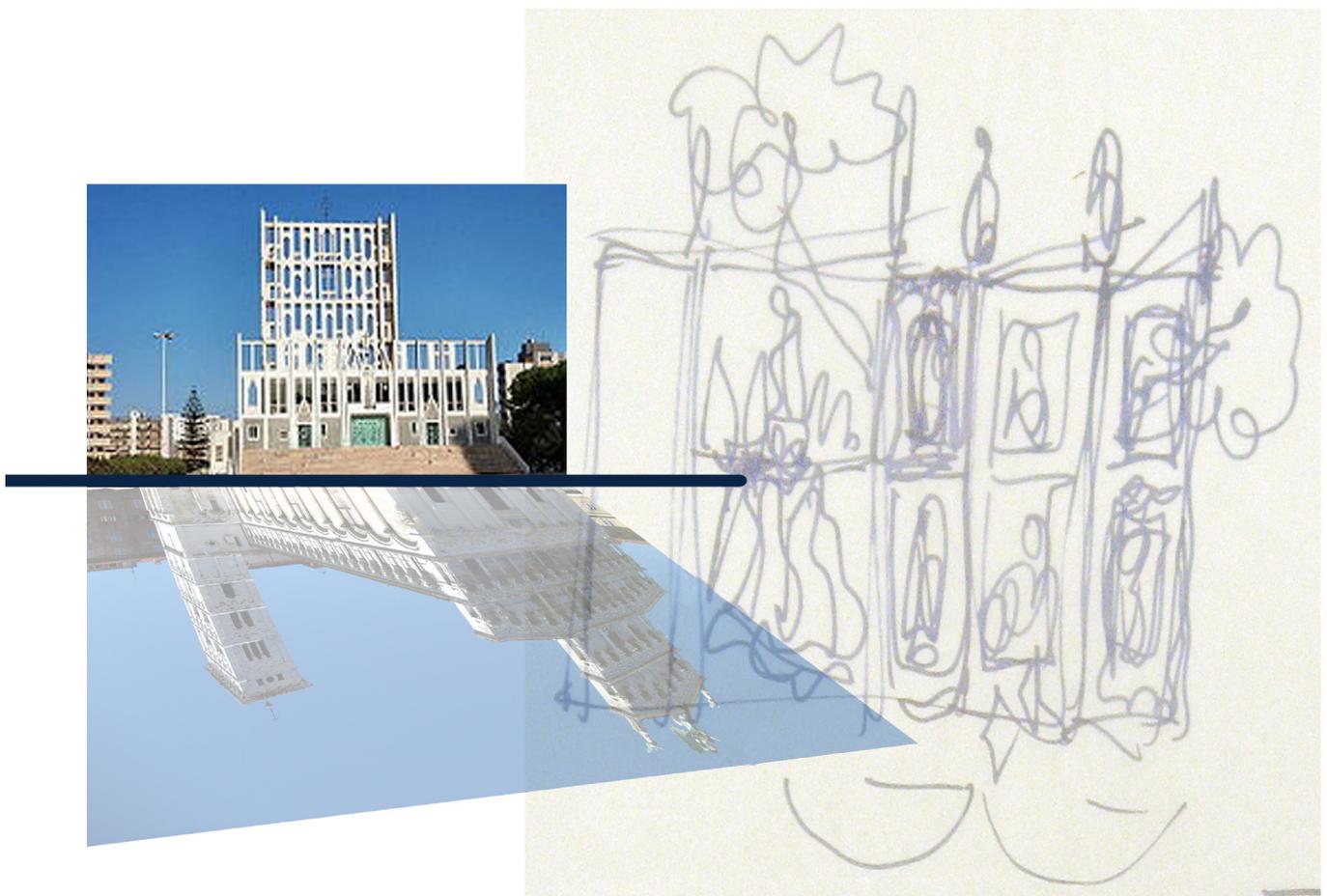


DOTTORATO DI RICERCA
DISEGNO INDUSTRIALE ESPRESSIONE E COMUNICAZIONE VISIVA
XXIII CICLO

Gio Ponti dalla scena al grattacielo. Un unico modo.



CANDIDATA: Silvia Cattiodoro

COORDINATORE: Prof. Marcella Aprile

TUTOR: Prof. Maria Isabella Vesco

SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE: ICAR/16



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PALERMO

DOTTORATO DI RICERCA
DISEGNO INDUSTRIALE ESPRESSIONE E COMUNICAZIONE VISIVA
XXIII CICLO

Gio Ponti dalla scena al grattacielo. Un unico modo.

CANDIDATA: Silvia Cattiodoro

COORDINATORE: Prof. Marcella Aprile

TUTOR: Prof. Maria Isabella Vesco

SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE: ICAR/16

«La fantasia è una dolce follia, è una allucinazione, è lucida e precisa come i sogni: si sbaglia quando si dice d'uno svagato o di un impreciso che è un sognatore. I sognatori veri sognano preciso.»

Gio Ponti, *Amate l'architettura*

A Maria Luisa, Agostino e Stefano che hanno saputo sognare con me.

2

Cattodoro

Un sentito ringraziamento a Salvatore Licitra e a Paolo Rosselli che mi hanno aiutato a orientarmi negli archivi; a Letizia Ponti, Giulio Ponti e Matteo Licitra che hanno reso consultabili le collezioni private.

Senza la loro disponibilità e il loro apporto umano e scientifico questa ricerca non sarebbe stata possibile.

INDICE

1. Introduzione	5
2. Forme, Deformazioni, Esaltazioni formali	9
2.1 Tra teatro e città. mostrare tra il 1920 e il 1950	11
2.2 Il palcoscenico dell'allestimento. Gio Ponti	17
3. Gio Ponti e il teatro	27
3.1 Dai maestri all'espressione senza accademia. <i>gli scritti</i>	29
3.2 Lo spazio dinamico. <i>la vispa Teresa</i>	39
3.3 Tra pittura e spazio scenico. <i>Pulcinella</i>	47
3.4 Design in scena. <i>l'importanza di chiamarsi Ernesto</i>	59
3.5 Echi palladiani. <i>festa romantica</i>	69
3.6 Scena del mondo e scena della città. <i>mondo tondo</i>	83
3.7 La revisione del Classico. <i>Orfeo e Euridice</i>	93
3.8 Guardando Adolphe Appia. <i>Mitridate Eupatore</i>	105
4. L'eredità di Gio Ponti	113
4.1 Dall'arte popolare alla scena politica. Lina Bo Bardi	115
4.2 Allestire l'utopia radical. Alessandro Mendini	121
5. Conclusioni	127
6. Bibliografia	133
7. Tavola sinottica	



1. introduzione

Tra il 1937 e il 1954 l'architetto milanese Gio Ponti progetta gli apparati visivi di sette spettacoli teatrali per balletto, prosa e lirica. Da un punto di vista miope e limitato, rispetto alla complessità della sua figura di architetto, il progetto teatrale, anche quantitativamente marginale, potrebbe essere considerato il rilassante diversivo di un illustre dilettante le cui notti insonni erano attraversate da visioni colte educate da una consuetudine ai palchi scaligeri.

«Catturare Ponti è apparentemente facile, in realtà è difficile, perché egli ha il difetto dell'abbondanza, del lavoro a 360°»¹. Nella prima metà del Novecento, egli fu tra i primi architetti italiani a operare su più fronti, capendo, o meglio percependo, l'osmosi esistente tra le discipline che concorrono al progetto. «Dipingere, modellare, sceneggiare per il teatro e il cinema, disegnare oggetti e produzioni»² erano per lui tutti modi di identificarsi come architetto in una cultura sincretica, perché «non esistono diversioni, tutto ciò che un uomo fa è sempre sullo stesso piano nella sua continuità espressiva»³. Del resto, Brunelleschi all'atto di incidere le tavolette prospettiche o Raffaello nella realizzazione dello *Sposalizio della Vergine* si erano forse chiesti se stavano compiendo un lavoro da architetto, da pittore o da scenografo?

I progetti teatrali costituivano una parte vitale del suo *disegnare tutto*, come Ponti stesso diceva, essendo un modo di esplorare lo spazio in chiave percettiva⁴. La critica, sviluppatasi fino a pochissimi anni fa all'ombra di una settorializzazione delle arti, tende ancora erroneamente a dividerne e a parcellizzarne l'opera, considerando separatamente architettura design e espressioni artistiche, mentre è proprio dall'intreccio così stretto tra questi settori che si possono comprenderne le relazioni dominanti.

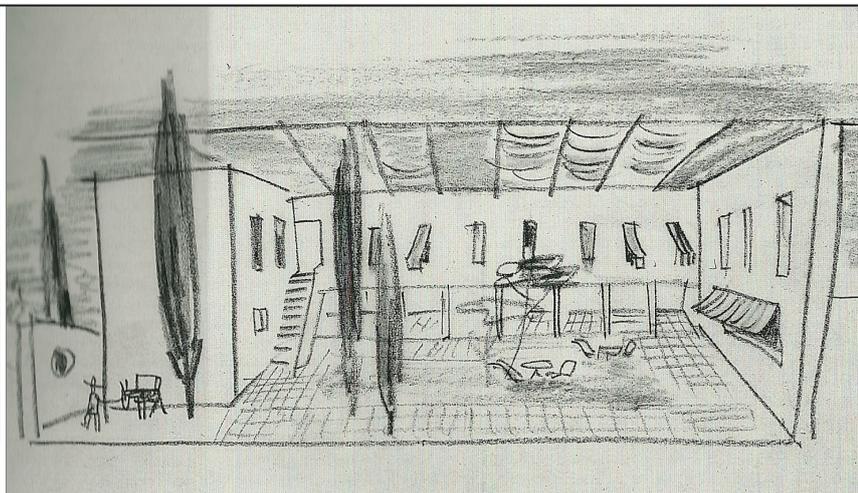
La scenografia, in particolare, va intesa non più solo come una pura questione figurativa di rappresentazione e illustrazione, ma piuttosto come una forma progettuale completa e complessa, che porta in sé l'eco del continuo rapporto con tutte le discipline consorelle e la tensione alla realizzazione dell'opera d'arte totale.

Del resto, il professor Gianni Ottolini nella postfazione all'opera completa di Franco Albini fa notare che «l'intero settore degli "interni" (architettura degli interni, arredamento, allestimento, museografia, design dell'arredo, scenografia, decorazione e relative discipline storiche) veniva estromesso nei primi anni '70 dagli obblighi formativi per diventare architetto, per essere poi di recente relegato alla didattica del disegno industriale contro tutta la storia del design italiano fatto quasi integralmente da architetti»⁵.

Questa negligenza dipende anche dalla consolidata convinzione che un allestimento per il teatro, in quanto effimero, comporti un approccio più disimpegnato e, di conseguenza, un risultato meno strutturato rispetto ad un progetto architettonico o di design industriale. Gillo Dorfles nel 1983, indagando il rapporto tra le forme espressive che vanno a comporre l'orizzonte visivo del palcoscenico, si pone questa domanda: «Fino a che punto la scenografia è tributaria – e succube – della pittura? O, invece, fino a che punto la pittura e la scultura e l'architettura finiscono per soccombere e piegarsi ai voleri della scenografia?»⁶. Negli spettacoli teatrali degli ultimi anni appare sempre più evidente l'errore compiuto dalla separazione dei saperi artistici che ha rinchiuso per troppo tempo le discipline dell'architettura, del design, dell'allestimento e della scenografia all'interno della propria autonomia, impedendo di riconoscerne la necessaria contaminazione e la radice comune che proprio nell'essenza ibrida dichiara la loro completezza. La mancanza di un denominatore comune nel secondo dopoguerra aveva addirittura indotto a suddividere la scenografia a seconda dell'incidenza maggiore o minore delle arti plastiche o pittoriche sulla scena. Nel manuale del 1950 *Lineamenti di Scenografia Italiana*, Prampolini cataloga quattro tendenze principali, dal «naturalismo-verista» all'«astrazione spaziale-plastico-cromatica» passando per il «neorealismo pittorico» e il «neorealismo plastico»⁷ che propongono



1



2

IN APERTURA:
Massimo Campigli, *Affresco nell'atrio del Palazzo Liviano*, 1942. Al centro Ponti presenta al rettore Carlo Anti l'edificio. A sinistra Giuditta Campigli e a destra Massimo Campigli.

FIG. 1: Raffaello Sanzio, *Lo sposalizio della Vergine*, 1504.

FIGG. 2: Gio Ponti con Bernard Rudofsky, *Albergo San Michele*, Capri, progetto, 1940. Contaminazione tra spazi esterni e interni. Architettura come scena teatrale.

NELLA PAGINA SUCCESSIVA:
FIG. 3: Gio Ponti, *Architettura mediterranea, Domus*, 1939.

FIG. 4: Gio Ponti, *Villa Planchart*, Caracas, 1954-58. Vista del salone e del patio centrale.

FIG. 5: Gio Ponti, *Chiesa nel Convento del Carmelo del Bonmoschetto*, Sanremo, 1958. Pianta con sfioramenti prospettici.

una coriacea idea di un vassallaggio disciplinare difficile da tramutare nello scambio morfologico *inter pares* che potrebbe ratificare il valore creativo del progetto effimero.

Lo studio del progetto teatrale presenta, perciò, una validità operativa rispetto a questioni poste dal progetto ad un più alto livello cognitivo, dato che il palcoscenico può essere considerato una palestra adatta a verificare questioni compositive più estese.

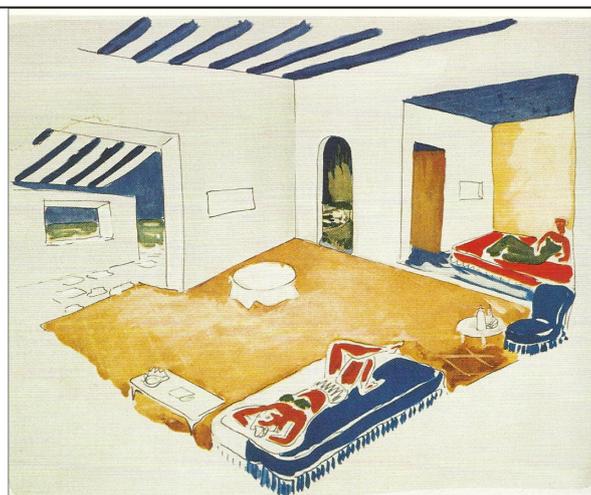
Lo scopo generale di questo studio che incrocia varie discipline cercandone le relazioni storico-progettuali è, dunque, fornire un contributo alla ricerca sulla scenografia considerando il punto di vista che lega l'ambito dell'allestimento scenico a tutte le altre discipline della progettazione dello spazio.

Ai fini di un'indagine sulla contaminazione delle forme tra progetto scenico, architettura, allestimento e design Gio Ponti nella sua ricchezza produttiva appare, dunque, una figura paradigmatica da esplorare attraverso la catalogazione, attualmente inesistente, e l'analisi accurata di tutti materiali teatrali per lo più inediti. Questa sorta di archivio delle forme per il palcoscenico a tutt'oggi non è mai stato esposto integralmente e, soprattutto, è stato poco indagato dalla critica, perché bozzetti di costumi e scene appartengono in gran parte a collezioni private. È comune opinione, inoltre, che i materiali per i progetti scenici rivestano un'importanza secondaria rispetto alla vasta produzione di architettura e design. In realtà, nel suo lavoro si possono notare non solo l'insistenza e la meticolosità dello studio sulle forme, ma anche molte costanti morfologiche e simboliche che attraversano tutta la produzione dell'architetto milanese.

Benché presente in forma succinta insieme ad altre esperienze artistiche nelle varie monografie pubblicate, la quantità, ma soprattutto la qualità, della produzione per il teatro è stata oggetto centrale di studio solo in una piccola pubblicazione tematica che non entra nel merito di un'analisi sistematica e di una critica scientifica puntuale che possa ricollocare

tali lavori nel panorama complesso della produzione pontiana. Lo stesso Ponti – così come Behrens e Hoffmann che furono i suoi palesati modelli – aveva sempre sostenuto la prossimità tra l'architettura e il teatro, specialmente quello musicale, tanto da dedicare molte pagine del numero monografico *Aria d'Italia. Espressione di Gio Ponti* a questa forma d'arte applicata. Nel libro-manifesto *Amate l'architettura* propose con la forma di una proporzione matematica l'accostamento «architettura: concezione individuale, esecuzione collettiva: orchestrazione», cercando ancora una volta un parallelo teatrale.

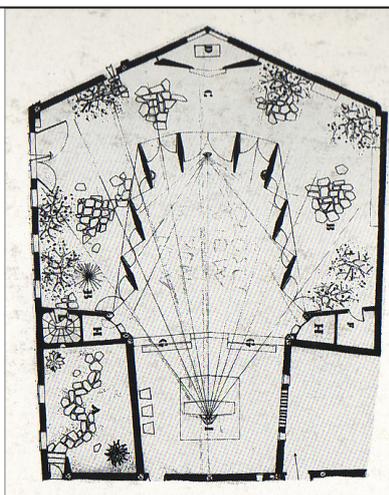
Nella vastissima produzione di bozzetti lasciata agli eredi appaiono inoltre evidenti non solo gli spunti provenienti dall'esperienza di architetto, allestire e designer, ma soprattutto le intuizioni che si concretizzeranno in spazi realizzati e, ancor più, in oggetti prodotti. Sul palcoscenico egli intreccia forme derivategli dall'esperienza fatta come direttore artistico di Richard-Ginori, echi di architetture rimaste sulle pagine di *Domus*, la rivista da lui creata – come le case all'italiana del 1939 – e rimandi a edifici realizzati. Anche nel momento in cui la sua affermazione come architetto diventa un fatto incontestabile, infatti, il suo occhio rimane distintamente teatrale, com'è evidente nelle infilate prospettiche di *Villa Planchart*, nelle quinte trasparenti del *Convento del Carmelo*, nella vela della *Concattedrale di Taranto*, che dialoga con la piazza come un fondale teatrale fa con il suo palcoscenico. D'altra parte, i suoi impianti scenici si propongono come impianti architettonici nei quali si ravvisano di volta in volta gli echi di progetti precedenti o futuri, per allestimenti o per interni di abitazioni. Avviene così che il ritmo architettonico di una scena unica rimandi alla disposizione di uno spazio espositivo o che vi sia un evidente parallelo, non solo cromatico, tra un bozzetto teatrale e un progetto domestico coevo. Alle analogie spaziali tra impianto scenico e progetto d'interni si affiancano complementi d'arredo che pensati come attrezzatura teatrale, ritornano uguali o



3



4



5

appena alterati nelle collezioni degli anni successivi per importanti fabbriche di arredamento: lo spazio della rappresentazione trasforma gli oggetti in esso contenuti in simboli che agiscono con la stessa forza degli attori e, una volta messi in produzione, assumono una *vis mimetica* che ne determina anche l'identificazione con lo stile di vita di uno specifico personaggio. Oggi purtroppo, le immagini d'epoca degli arredi o degli allestimenti temporanei pervenuteci in bianco e nero riducono la portata delle eleganti policromie – talvolta spiazzanti per la loro vivacità – che contribuivano a rendere dinamiche le forme molto prima che gli architetti pensassero di «far danzare lo spazio»⁸.

A partire dallo studio e dalla catalogazione dei bozzetti di scenografia e costume, dalle note di regia presenti nell'archivio epistolare e dai numerosi scritti di argomento scenografico (pagine di critica teatrale e cinematografica, sceneggiature mai realizzate e saggi) prodotti da Gio Ponti, la ricerca si propone di mettere in luce lo stretto rapporto figurativo-formale tra i lavori teatrali e la produzione di architettura, allestimento e design. Grazie al confronto tra il materiale analizzato presso il *Gio Ponti Archives* di Milano, l'*Archivio Epistolare Ponti*, le collezioni private degli eredi e i fondi archivistici pubblici (in particolare il *Fondo Gio Ponti* del CSAC di Parma e gli archivi del Teatro alla Scala e della Triennale di Milano) si può constatare in che modo «i materiali deboli ed effimeri degli allestimenti [...] anticipano temi e forme del futuro»⁹.

D'altra parte, com'è evidente dall'analisi sia di altri architetti che negli stessi anni di Ponti hanno prodotto lavori per il teatro – o per lo meno di matrice scenografica – sia degli eredi di quella metodologia che potremmo definire *alla Ponti*, l'osmosi compositiva non è un fenomeno territoriale, legato a una scuola o a un paese. Anche escludendo un approfondimento delle Avanguardie storiche, dei Balletti Russi e Svedesi, del Bauhaus, già fortemente indagati in molteplici studi, nella comparazione tra il

lavoro di Ponti e quello di altri progettisti impegnati nel campo dell'allestimento, si potrà verificare come il palcoscenico possa essere sia lo spazio di riflessione sull'evoluzione di determinate forme, sia luogo di partenza per una progettazione non solo dell'effimero (inteso in senso temporale e funzionale) ma volta a lasciar traccia nelle discipline della continuità e dell'utilità.

Note

1 Licita S., dal Discorso inaugurale della mostra *Espressioni di Gio Ponti*, Triennale, Milano, 5 Maggio 2011.

2 Ponti G. (1952), *Amate l'architettura*, Vitali & Ghianda, Milano, p. 192.

3 *IBIDEM*.

4 Secondo Kant la percezione si fonda sulla capacità di sintesi del soggetto che altro non è se non l'immaginazione. Cfr. Sacchi D., *Necessità e oggettività nell'analitica kantiana: saggio sulla deduzione trascendentale delle categorie*, Vita & Pensiero, Università Cattolica, Milano, 1995, p. 110).

5 Ottolini G., *Gli allestimenti di Albini*, in Piva A., Prina V., *Franco Albini: 1905-1977*, Electa, Milano, 1998, p. 188.

6 Dorflès G., *Rapporti tra pittura e scenografia del teatro musicale*, in AA.VV., *Lo spazio, il luogo, l'ambito. Scenografie del Teatro alla Scala 1947-1983*, Silvana Editoriale, Milano, 1983, p. 133.

7 *Ivi*, p. 134.

8 Flamand F., Hadid Z., *Metapolis Project 972*, libretto di sala dello spettacolo, Charleroi Danses e Incontri Internazionali di Rovereto per Festival Oriente Occidente, Trento, 2000, p. 5.

9 Altarelli L., *Light City. La città in allestimento*, Meltemi, Roma, 2006, p. 85.

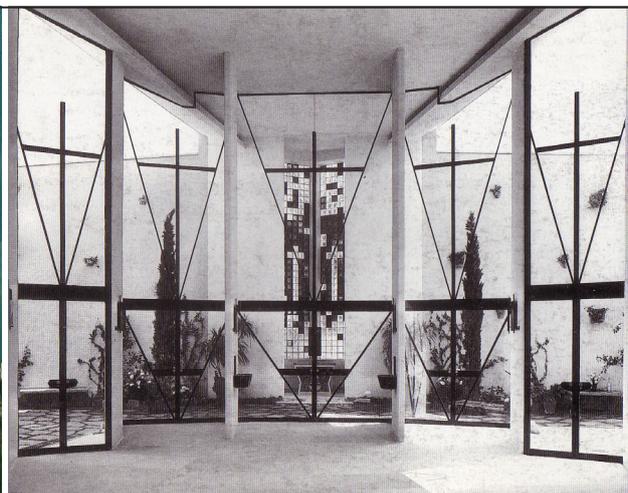


FIG. 6: Gio Ponti, *Concattedrale Gran Madre di Dio*, Taranto, 1970.
FIG. 7: Gio Ponti, *Chiesa nel Convento del Carmelo del Bonmoschetto*, Sanremo, 1958. Le quinte di vetro.

Come afferma Margherita Petranzan nell'introduzione al numero monografico di *Anfione Zeto* su Gae Aulenti, «normalmente in architettura, il vuoto dà forma all'informe, che è il vuoto; attorno al vuoto si struttura, prende consistenza il pieno, e insieme danno origine al luogo».

Cosa succede, invece, se è il vuoto a dare forma al pieno insediando vi una gerarchia di spazi organizzati? È quello che si chiedono gli architetti italiani che, a partire dagli anni Venti, sono alle prese con il concetto di allestire.

Con un ritardo di oltre cinquant'anni rispetto al resto d'Europa, l'Italia colloca la disciplina dell'allestimento all'interno dell'ambito progettuale, iniziando ad intendere l'esposizione non più solo come l'atto di riempire una vetrina, bensì come organizzazione di spazi per mostrare al meglio le caratteristiche di uno o più oggetti *protagonisti*.

Il contenitore (vuoto) dialoga con il contenuto (oggetto), ma diventa il più delle volte, indifferente all'architettura che lo ospita (pieno), creando un mondo parallelo. Gli spazi interstiziali tra l'architettura e l'allestimento, dedicati agli addetti ai lavori, risultano, perciò, esteticamente ininfluenti e l'architettura si rivela bifronte. Questa natura introversa nasconde il vero significato del contenitore generando, attraverso la composizione del vuoto, spazi inaspettati, così come accade in teatro nel rapporto che si instaura tra scatola scenica e progetto scenografico.

In tal senso, Gio Ponti si colloca tra i protagonisti più prolifici di questa originale (e originaria) stagione progettuale anche grazie al suo continuo confronto con il gusto europeo che, mitigato dalla tradizione italiana, gli permette di intrecciare l'arte e l'architettura su qualunque 'palcoscenico'.

2. forme, deformazioni, esaltazioni formali

