

2.2

il palcoscenico dell'allestimento.

Gio Ponti

La Sala del più leggero dell'aria (1934)

L'Italia in cui Gio Ponti inizia a lavorare e si afferma come designer e architetto «è l'Italia della Prima Biennale di Monza, un'Italia tra ancora dannunziana e risorgimentale [...] in cui il gusto ufficiale ondeggiava fra le bravure di Ettore Tito e le scenografie veriste alla Scala e che scambiava per audacia il Simbolismo di Mallarmè»¹. È soprattutto l'Italia della propaganda fascista alla continua ricerca di autoaffermazione e, per questo, molto attiva nella ricerca di metodi divulgativi originali. Tra i più proficui vi fu indubbiamente l'allestimento di due importanti esposizioni a Roma e Milano negli anni compresi tra il 1932 e il 1935, la Mostra della Rivoluzione Fascista e la Mostra dell'Aeronautica Italiana. In particolare nell'esposizione che celebrava il decennale della marcia su Roma, si sperimentò la fotografia come originale mezzo propagandistico, riferendosi sia alle esperienze pubblicitarie che iniziavano a prendere piede, sia alle ricerche artistiche del Bauhaus. Declinata in tutte le sue potenzialità, dalle gigantografie, ai fotomontaggi, ai fotomurali², viene incorporata nell'architettura diventando parte integrante del design espositivo. La mostra romana, allestita al Palazzo delle Esposizioni, era stata concepita non come una rappresentazione oggettiva dei fatti, basata unicamente dall'esposizione di documenti storici, ma come un'opera celebrativa che doveva influenzare e coinvolgere emotivamente i visitatori. Accanto agli storici furono chiamati a collaborare esponenti di varie correnti artistiche dell'epoca tra i quali Mario Sironi, Enrico Prampolini, Adalberto Libera e Giuseppe Terragni attraverso le opere dei quali i visitatori venivano letteralmente aggrediti dalle immagini in un'estetizzazione della violenza, propria dell'immagine fascista. Il metodo usato per l'allestimento, l'accostare, cioè, il materiale documentario esposto con le rappresentazioni artistiche per enfatizzarne il contenuto in chiave propagandista dei successi italiani nel campo dell'aviazione, fu il medesimo della

successiva Mostra dell'Aeronautica Italiana allestita a Milano dal 14 novembre 1934 all'11 gennaio 1935. In accordo con la vocazione architettonica delle esposizioni milanesi per la Triennale, la sollecitazione emotiva dei visitatori fu affidata ad un folto numero di architetti: sotto la supervisione di Giuseppe Pagano, vi partecipano, fra gli altri, i BBPR (*Sala dei Primi voli e Sala Forlanini*), Nizzoli e Persico (*Sala delle Medaglie d'oro*), Pagano (*Sala d'Icaro*), Albini (*Sala dell'Aerodinamica*) e Baldessari (*Sala di Aviazione e Fascismo e Sala dell'Aviazione civile, turismo aereo, posta aerea*).

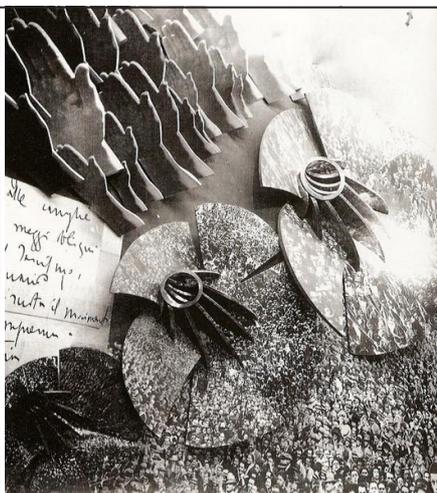
La mistica fascista veniva dispiegata in un racconto epico lungo le 28 sale allestite nel nuovo Palazzo dell'Arte di Muzio, estendendosi fino al cuore del Parco Sempione con la riorganizzazione del Padiglione della Stampa realizzato da Baldessari per la Triennale del 1933.

«Rispetto al mito laico dell'industria americana che troverà espressione qualche anno più tardi nell'International Fair di New York del 1939 (in particolare la prefigurazione della città del futuro nel padiglione della General Motors in cui Futurama, la città della mobilità è osservata, illuminata, con la stessa prospettiva dell'aviatore, il nuovo eroe popolare) la rappresentazione della storia del volo dai precursori agli anni Trenta è creata per onorare il "genio italico" e per dimostrare il dominio e il primato della nuova nazione fascista»³. Contrariamente alla logica quantitativa dell'industria, la narrazione è affidata prevalentemente al pezzo unico, all'elemento d'eccezione, come nella tradizione delle esposizioni di arti decorative e non sembra un caso che la Sala del più leggero dell'aria, nella quale gli aerostati facevano sfoggio della capacità di librarsi grazie alla spinta di Archimede, sia stata affidata a Ponti che già allora, con le sue donne volanti delle collezioni Richard Ginori, era ritenuto l'architetto della leggerezza.

All'applicazione di tecniche proprie della *réclame*, alla rievocazione di spazi metafisici ed astratti, alle costruzioni scenografiche, Ponti preferisce



1



2



3

IN APERTURA
Gio Ponti, ingresso della Sala della Vittoria, Padova, 1938.

FIGG. 1-2: Giuseppe Terragni, Fotomurali, Sala O, Mostra della Rivoluzione Fascista, Roma, 1932.

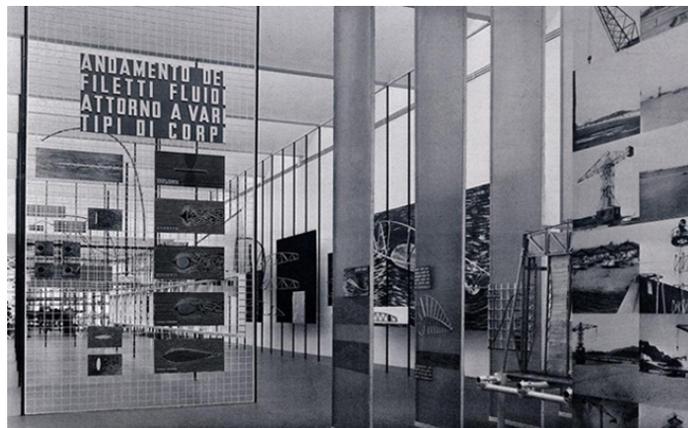
FIG. 3: Enrico Carbone, ingresso della Mostra dell'Aeronautica, Milano, 1934.

un atteggiamento che potremmo definire ibrido. «Un sistema di pareti ad andamento irregolare trasforma con linee spezzate e semicurve il perimetro rettangolare della sala e predispone il variato ritmo della superficie espositiva»⁴ mentre grandi eliche, impaginate sulla parete come oggetti misteriosi, costituiscono l'ossatura narrativa a cui si contrappongono le linee diagonali del percorso di visita in una traiettoria aerea resa ancor più evidente dalla diagonale fluttuante delle lampade a globo pendenti dal soffitto. Il viaggio espositivo iniziato dal monumentale portale rosso della sala dell'*Aviazione nella grande guerra* allestita da Sironi si conclude con l'apertura ribassata che, riecheggiando la tradizione romana delle *fauces* domestiche, immette nella sala di Baldessari *Aviazione e Fascismo*.

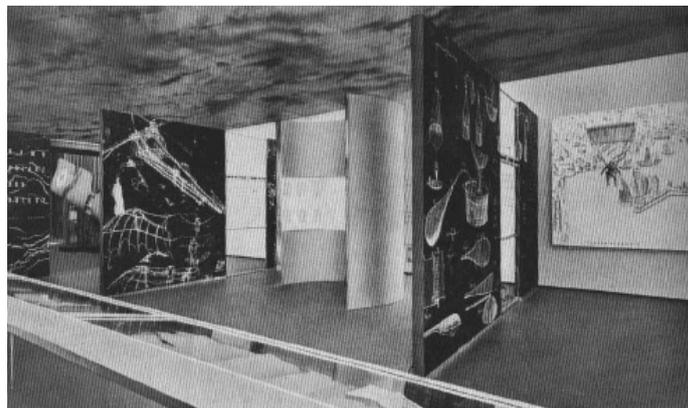
A completare la negazione dello spazio tradizionale rettangolare, Ponti fa rivestire le pareti e il soffitto di cotone gommato e alluminato di color argento, che richiama il tessuto usato per i dirigibili e sospende sopra le teste dei visitatori otto modelli di aerostato.

La bipartizione dello spazio espositivo attraverso i tre pilastri, e l'innovativa articolazione del percorso grazie agli elementi sospesi, fanno in modo che lo spazio narrativo non venga agganciato a una griglia cartesiana, come accade per esempio negli allestimenti di Albini o di Nizzoli e Persico, né si ponga in maniera marcatamente ottico-prospettica come nell'infilata di archi parabolici di Baldessari. È lo schema del percorso di visita, diagonale rispetto al rettangolo della sala, a gestire lo spazio nella complessità delle diverse direttrici, come fa notare lo spaccato assometrico, unica rappresentazione grafica della sala che Persico pubblica nel catalogo della mostra cercando di riassumere i disegni tecnici del progetto di Ponti che considerava fallaci tutte le rappresentazioni non ortogonali⁵. Il direttore di Casabella, inoltre, annota che gli attori principali di questa sala, che innesta il gusto impressionista nell'architettura razionalista italiana⁶, sono il ritmo e la luce. Svincolato dalle ricerche del

Bauhaus, del Futurismo di seconda generazione e dell'Espressionismo, Ponti porta nell'allestimento un'attenzione per il rapporto cromatico che richiama l'esperienza della *Wiener Werkstätte* e una complessità registica desunta dalla sua attenzione teatrale per un'ottica dove racconto e percorso si fondono in un'unica visione.



19
il palcoscenico dell'allestimento
6



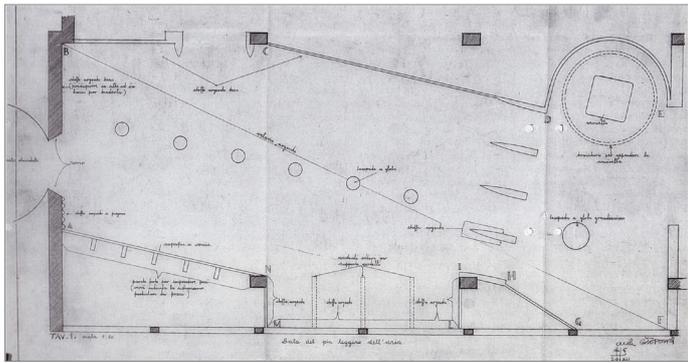
7

FIG. 4: Nizzoli e Persico, *Sala delle medaglie d'oro*, Mostra dell'Aeronautica, Milano, 1934.
FIG. 5: Luciano Baldessari, *Sala di Aviazione e Fascismo*, Mostra dell'Aeronautica, Milano, 1934.
FIG. 6: Franco Albini, *Sala dell'Aerodinamica*, Mostra dell'Aeronautica, Milano, 1934.
FIG. 7: Luigi Figini e Gino Pollini, *Sala dei Precursori*, Mostra dell'Aeronautica, Milano, 1934.

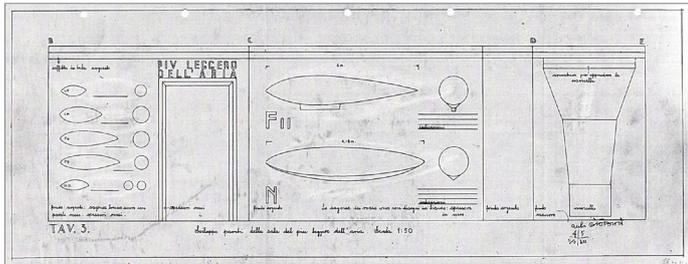


4

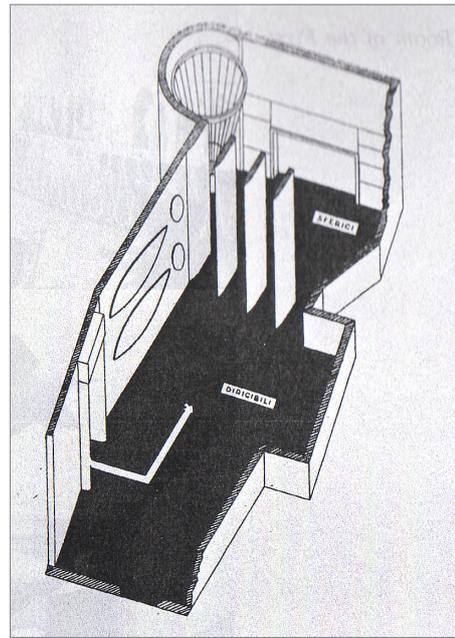
5



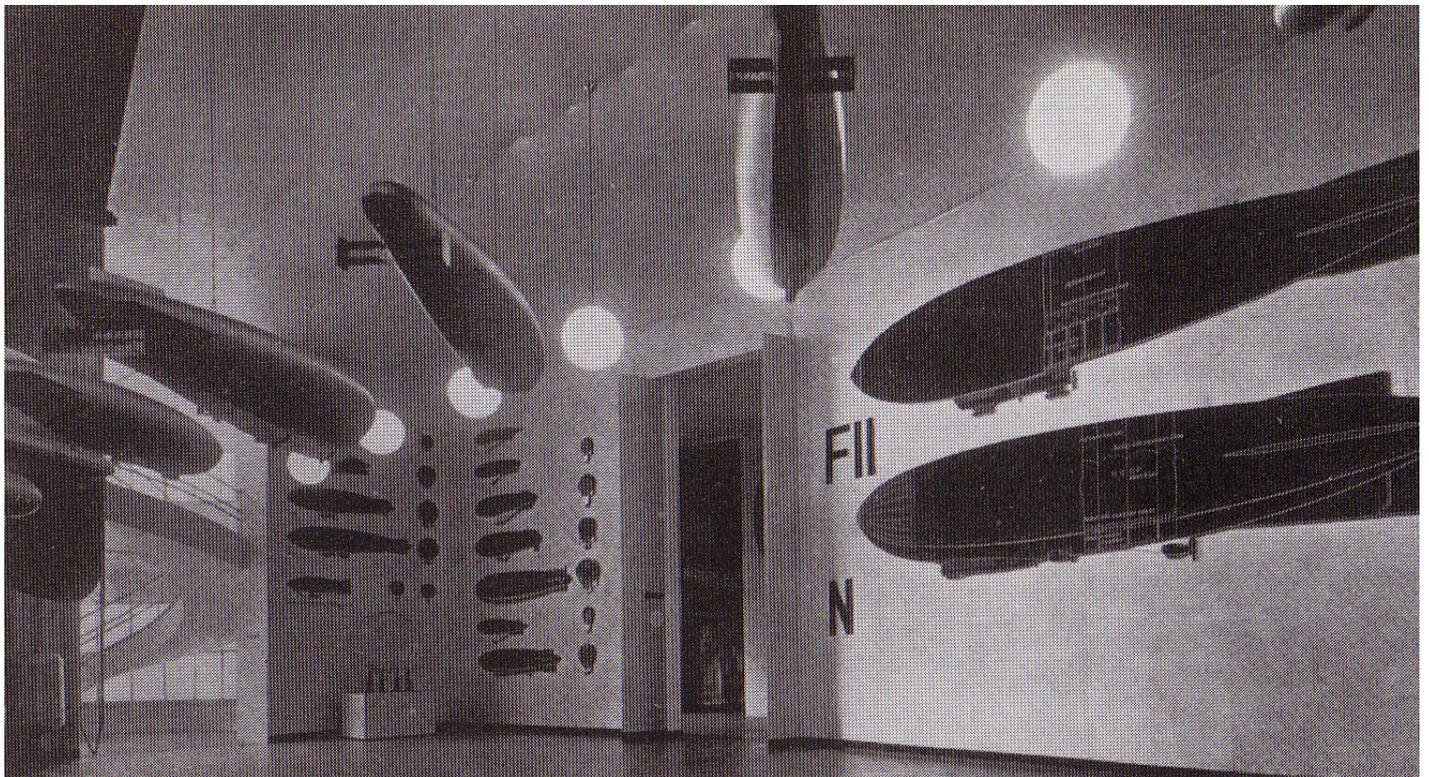
11



12



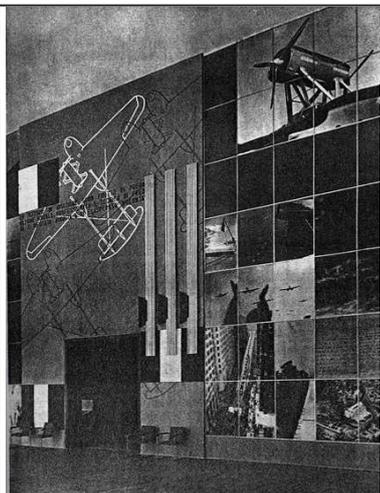
13



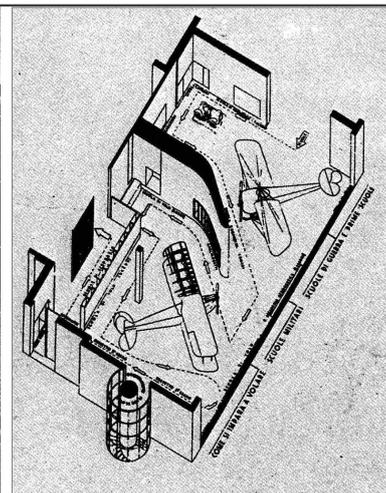
14



8



9



10

FIG. 8: Giuseppe Pagano, *Sala d'lcara*, Mostra dell'Aeronautica, Milano, 1934.
 FIGG. 9-10: Pietro Bottoni, *Sala delle Scuole d'Aviazione*, Mostra dell'Aeronautica, Milano, 1934.
 FIG. 11: Gio Ponti, *Sala del più leggero dell'aria*, Mostra dell'Aeronautica, Milano, 1934. Pianta dell'allestimento.
 FIG. 12: Gio Ponti, *Sala del più leggero dell'aria*, Mostra dell'Aeronautica, Milano, 1934. Sezione dell'allestimento.
 FIG. 13: Gio Ponti, *Sala del più leggero dell'aria*, Mostra dell'Aeronautica, Milano, 1934. Spaccato assometrico.
 FIG. 14: Gio Ponti, *Sala del più leggero dell'aria*, Mostra dell'Aeronautica, Milano, 1934.

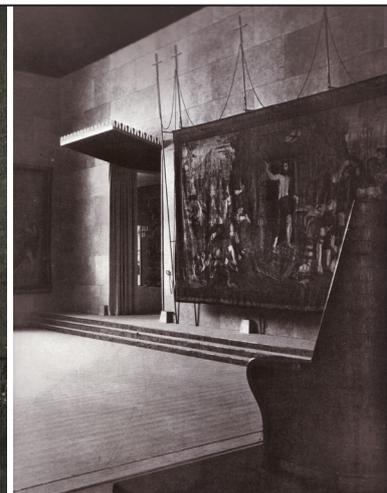
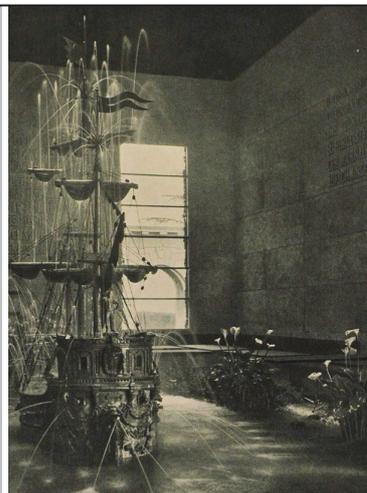
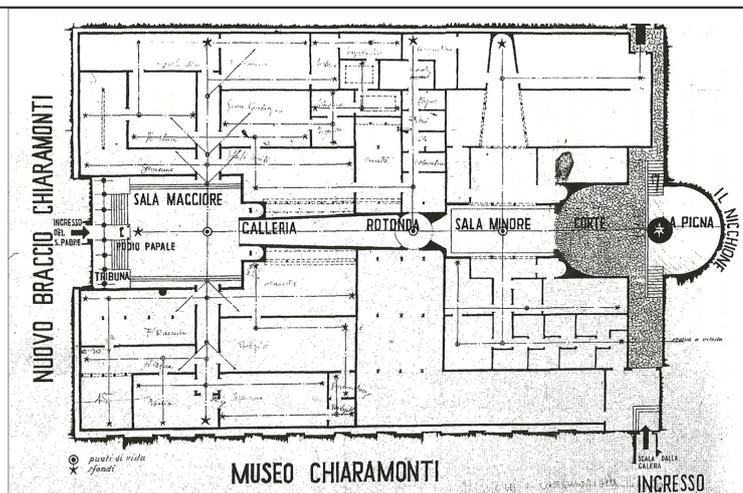
La Mostra della Stampa Cattolica (1936):

In occasione della Mostra Internazionale della Stampa Cattolica allestita a Roma tra il 1935 e il 1936, Gio Ponti fu chiamato a dirigere un gruppo progettuale che raggruppava architetti, scultori, pittori ed esperti di arte sacra⁷. Formatosi nel Direttorio della Triennale al quale aveva partecipato fin dal 1927, l'architetto fece uso dell'opportunità datagli dal Vaticano per verificare ulteriormente le possibilità offerte dalla sintesi delle arti messa al servizio di un progetto unitario. Non si trattava di disegnare una collezione di oggetti, né di organizzare una singola sala, ma di suggellare con un'unica *weltanschauung* l'intera esposizione, risolvendone la definizione del percorso espositivo, il trattamento dell'arte sacra moderna e, soprattutto, il rapporto tra architettura preesistente e architettura allestitiva.

Tutti i periodici d'arte diedero grande rilievo all'esposizione, ma è sulle pagine di *Emporium* che l'architetto sceglie di presentare personalmente il progetto, dando all'allestimento espositivo una prospettiva essenzialmente teatrale: «ordinare una mostra è opera di regista; qui lo spettatore, anziché assistere da fermo allo svolgersi delle scene, ne provoca – muovendosi – il successivo mutare»⁸. Anche trovarsi a dirigere, come nel caso di questa esposizione, un *team* artistico che in un unico progetto ricopre più settori è opera da regista: Ponti opera in Vaticano – ma la medesima situazione si ripeterà più volte, in tutti i campi di cui egli si interesserà – come gli architetti antichi, che erano contemporaneamente pittori, scenografi, allestitori di feste, scultori e, talvolta, letterati potendo attraverso le lettere disporre di tutte le arti in una. Ciò gli permette di risolvere il problema del linguaggio artistico moderno nell'arte sacra: l'età della grande Roma papale, del Barocco di Bernini rivive attraverso la sintesi e l'utilizzo delle arti plastiche e decorative come supporto e contraltare alle volumetrie architettoniche. Del resto come fa notare il pittore De Dominicis, «il disegno, la pittura, la scultura sono tutte forme di

espressione tradizionali, ma originarie. Quindi anche del futuro»⁹: sotto questa luce le forme d'arte sono tutte contemporanee perché esistono dei termini di giudizio che possono essere usati fuori dal tempo, cioè fuori dal loro valore accademico o stilistico, altrimenti «la bellezza "rinascimentale" escluderebbe quella gotica o barocca»¹⁰.

Come afferma lo stesso Ponti, è molto difficile cercare di raccontare la sequenza della mostra in Vaticano attraverso la rappresentazione fotografica, presente nelle riviste e nel catalogo. Questa, infatti, non può riprodurre l'atmosfera di spazi alternatamente contratti e dilatati creati a partire «dai prati esterni, fra i muraglioni di Giulio II [fino alla] galleria prospettica a luci naturali e riflesse»¹¹. Più dell'immobilità dello scatto, e forse anche di un ipotetico video documentaristico (inesistente per le nostre conoscenze), la progressione degli ambienti e delle visuali viene chiarita dalla pianta redatta dall'architetto. In essa l'intero cortile della Pigna, il più alto dei tre cortili del Belvedere bramantesco, viene colmato da costruzioni provvisorie in metallo che costruivano le 60 sale espositive. Se, apparentemente, il vuoto direzionato del cortile con la prospettiva verso il *Nicchione* di Pirro Ligorio viene negato in favore di uno straniante *tutto pieno*, in realtà la regia dell'architetto si avvale di continui «giochi prospettici d'infilata»¹², per rendere unitario il progetto espositivo nel rapporto con le preesistenze. L'impianto, basato sulla croce latina, apre in un cannocchiale la vista dalla Pigna adrianea al Podio Papale nella Sala Maggiore, trovando nella piccola Rotonda centrale un ambiente di apparente raccoglimento che diventa, invece, il fulcro da cui si dipana l'intero impianto. L'assialità degli spazi principali viene ibridata con l'effetto centrifugo delle salette dedicate alle 50 nazioni presenti nei quattro quadranti creati dall'incrocio della prospettiva maggiore – probabilmente ispirata alla Scala Regia berniniana per la sua solenne ascensionalità – con la Sala Minore.



In ognuna delle sale così realizzate, Ponti non rinuncia a tralasciare l'una dall'altra ponendo opportunamente dei fondali nei punti prospettici. Se un semplice disegno bidimensionale non può rievocare la magia della *Fontana della Galera* di Carlo Maderna chiusa in un vestibolo effimero creato per l'occasione, se nulla tranne lo stupore del papa enfatizzato dal ricordo compiaciuto dell'architetto potrà mai restituirci la *scala alla Ponti*¹³ che portava al cortile superiore, la perizia distributiva dell'intera esposizione è narrata dalla pianta. In essa, i punti rilevanti – che diverranno gli occhi che tralasciano nelle ville degli anni Cinquanta – sono collegati direttamente a sfondi di maggiore o minore importanza definiti nel progetto da una stella di dimensioni variabili.

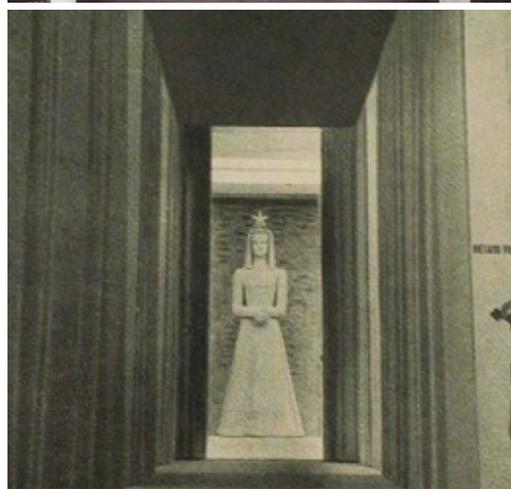
La creazione di due registri visivi, l'uno maggiore, scenografico-spettacolare, l'altro minore, espositivo-didascalico, rappresentano un metodo che progressivamente diverrà consuetudine negli allestimenti pontiani. Soprattutto nelle esposizioni biografiche, ai più didattici pannelli che illustrano i progetti con fotografie, disegni e, si alternano, in modalità che oggi potremmo definire *multimediale*, ingrandimenti degli elementi decorativi che diventano enormi quadri o oggetti di design trasformati in sculture che anticipano alcune riflessioni tipiche del Postmodern¹⁴.

Nonostante le innovazioni apportate in materia di allestimento e il rifiuto degli stilemi Art Nouveau ancora in voga presso la borghesia italiana in favore di una moderata modernità, nel progetto per l'Esposizione della Stampa Cattolica resta evidente la formazione classica di Ponti, ribadita, anni dopo, anche dalla scelta dell'architetto di inserire questo progetto nel capitolo intitolato *Accademia* del numero monografico di *Aria d'Italia*¹⁵. Ciononostante ai nostri occhi, attraverso il filtro della storia dell'allestimento, questo progetto appare come un vero e proprio esempio museografico contemporaneo. In esso la caratteristica più moderna, e per questo più utile a

divenire paradigma progettuale, è la compenetrazione tra gli elementi architettonici esistenti (le mura vaticane, il cortile della Pigna) e le nuove costruzioni effimere. Del resto, «la durata non conta; conta il fatto che (come pensano gli orientali) compito morale dell'uomo è costruire bene il mondo, sia che sia fatto di pietre eterne, che di canne provvisorie»¹⁶.



20



21

NELLA PAGINA PRECEDENTE:

FIG. 15: Gio Ponti, *Mostra della Stampa Cattolica*, Roma, 1936. Pianta dell'allestimento.

FIG. 16: Gio Ponti, *Mostra della Stampa Cattolica*, Roma, 1936. Vestibolo dell'esposizione con 'fontana della Galera' di Carlo Maderna.

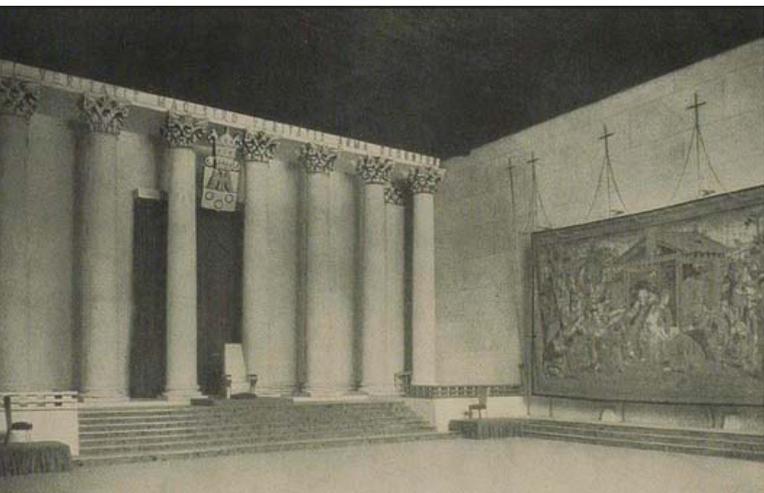
FIG. 17: Gio Ponti, *Mostra della Stampa Cattolica*, Roma, 1936. Sala centrale.

FIG. 18: Gio Ponti, *Mostra della Stampa Cattolica*, Roma, 1936. Ala Chiamonti.

FIG. 19: Gio Ponti, *Mostra della Stampa Cattolica*, Roma, 1936. Vetrata con vista sul Nicchione.

FIG. 20: Gio Ponti, *Mostra della Stampa Cattolica*, Roma, 1936. Galleria centrale.

FIG. 21: Gio Ponti, *Mostra della Stampa Cattolica*, Roma, 1936. Galleria laterale.



18



19

Mostra della Vittoria (1938):

Secondo quella che lo storico Mario Isnenghi ha definito *la pratica dell'anniversario*¹⁷, il 1938 è l'anno commemorativo per il ventennale della fine della prima guerra mondiale. Il Duce programma un viaggio nei luoghi che l'hanno vissuta direttamente, dal Friuli al Veneto, lungo il quale sponsorizzare in modo più o meno velato la partecipazione italiana a nuove guerre. In una simbolica nuova marcia verso la vittoria, Mussolini realizza un itinerario dal climax ascendente dove alle disfatte carsiche si susseguono i luoghi della proclamazione degli eroi italiani, il Montello, il Piave, il Grappa, Vittorio Veneto.

«L'Italia fra le due guerre è il gigantesco spazio scenico di una grande e coinvolgente recitazione collettiva»¹⁸ e la tappa effettuata il 23 settembre nella città di Padova rappresenta la retorica del regime sia attraverso il grande comizio tenuto in Prato della Valle – immutato luogo patavino per eccellenza degli spettacoli popolari dalla sua costruzione fino ad oggi – sia attraverso l'allestimento di un'esposizione intitolata Mostra della Vittoria, che era stata inaugurata dalla visita del re Vittorio Emanuele III già nel giugno del 1938.

Come la *Mostra sull'aeronautica*, anche la *Mostra della Vittoria* rappresenta una sintesi visiva degli ideali bellici e una idealizzazione del regime, ma soprattutto, in quanto emanazione e memoria di un Fascismo interventista, drammatizza l'evento storico: infatti, la prima guerra mondiale, con la *Kriegsmalerei* che portava la cronaca illustrata sui quotidiani, aveva aperto un ciclo che aveva portato alla teatralizzazione della politica e delle masse.

Gio Ponti ebbe l'incarico grazie al rettore, Carlo Anti, per cui stava realizzando la sede della Facoltà di Lettere e Filosofia. La sua fama di architetto non convenzionale che riusciva in modo altrettanto leggero a organizzare spazi funzionali, costruire percorsi narrativi ed integrare pittura, decorazione e architettura ne avevano fatto l'artista adatto ad occuparsi prima del nuovo Palazzo Liviano

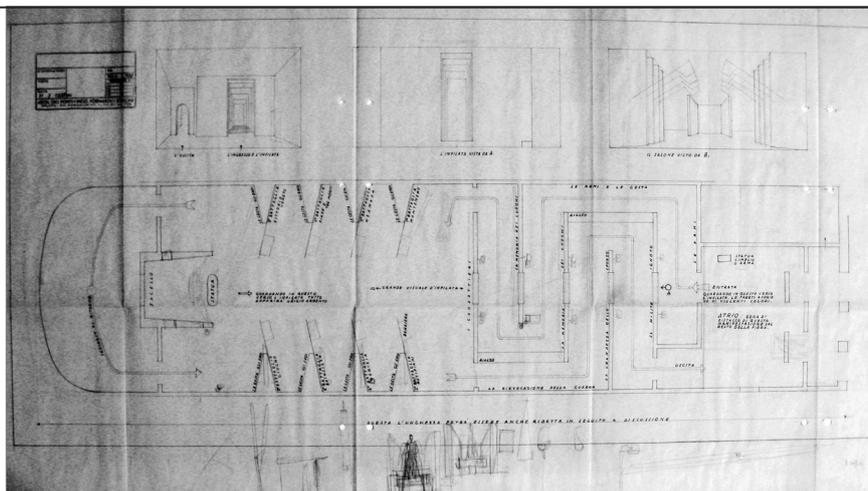
sui resti del Palazzo del Capitano (1937-39), e, successivamente, del Rettorato e dello Scalone¹⁹ nel Palazzo del Bo', ma soprattutto della necessità indicata dal Rettore di *inventare*²⁰ un'immagine riconoscibile per l'università patavina.

Analogamente, anche il progetto per la Mostra della Vittoria lavora sull'immagine propagandistica, su una raffigurazione-slogan facilmente assimilabile attorno a cui ruotano concetti più complessi di estetizzazione della politica che volgeva in quegli anni verso interessi bellici. Il messaggio che viene recepito esteriormente è che «dalla collaborazione tra artisti, architetti e artigiani, dalla loro solidale aderenza alla vita nazionale, nascono mostre che come quella della Vittoria a Padova [...] entrano a pieno diritto nella vita delle arti, nell'evoluzione del gusto»²¹. In realtà dal punto di vista sociale l'esposizione si dimostra una «sintesi potente della guerra nei suoi motivi ideali e nel suo svolgimento storico»²² come affermava il giornalista veneziano Elio Zorzi nella rivista *Le vie d'Italia*.

Allestita negli spazi della Fiera di Padova, la sala commemorativa è di per sé un teatro, atto ad enfatizzare il *pathos* ad ogni passo con veri e proprio *coup de theatre*. Prima ancora di entrare, il portale d'ingresso si pone contemporaneamente come soglia e come fondale teatrale oltre il quale i visitatori, abbandonando il ruolo passivo, diventano essi stessi attori dell'allestimento. Accolti da un declivio che li accompagna nella sala dell'Intervento dove campeggia il motto mussoliniano «O la guerra o scomparire dal novero delle grandi nazioni», essi accedono a un labirinto di muri a *colori violenti*, secondo il termine usato da Ponti nelle note a margine del progetto. La simmetria visiva che si percepisce dalle piante viene annullata nel percorso dalle dimensioni degli spazi interni al labirinto: passaggi interdetti da filo spinato interrompono la lunghezza volutamente angosciante di corridoi altissimi e relativamente stretti, legando visivamente le stanze, come finestre che si aprono su panorami inaccessibili se non dopo

FIG 22: Gio Ponti, *Mostra della Vittoria*, Padova, 1938. Pianta dell'esposizione.

FIG 23: Gio Ponti, *Mostra della Vittoria*, Padova, 1938. Le porte del labirinto con il filo spinato.



un lungo percorso. I muri dedicati al Milite Ignoto, alla memoria dei luoghi di guerra, alla grandezza delle imprese permettono di accedere alla seconda parte dell'allestimento, che, con il medesimo *climax* dell'itinerario del Duce, va dall'angoscia al trionfo in chiave decisamente imperiale e imperialista. Lo spazio composto da una galleria di quinte a riscontro coronate dalle bandiere dei battaglioni più coraggiosi, ratificando le guerre del futuro tramite la glorificazione di azioni, appare immediatamente più teatrale. La prospettiva centrale focalizza l'occhio del visitatore verso la statua dell'Italia realizzata da Paolo Boldrin, «bella e forte donna [che] rappresenta allo stesso momento la madre, la sorella, la sposa, la figlia del combattente, del volontario, del caduto, del ferito, del colonizzatore: quella che dà figli e l'anello alla patria»²³, elemento artistico centrale di tutto l'allestimento. Ai suoi lati, quinte di parole, già sperimentate nella Mostra della Stampa Cattolica, narrano brevemente le epopee degli eroi e dei luoghi della guerra

Il percorso che porta verso la statua assume nel contempo la religiosità dell'avvicinamento ad un'immagine sacra e la dirompenza di un vero e proprio bombardamento di immagini e colori che lascia attonito il visitatore: nulla può essere più abbagliante, se non proprio il silenzio. Ponti risolve così un problema di percorso legato alla coincidenza di entrata e uscita allo spazio espositivo realizzando un vuoto visivo costituito dal grigio argento, monocromatico steso sul rovescio delle quinte, vibrante solo grazie alla *texture* materica che ricorda la pietra. Tale gioco cromatico già sperimentato nella scala della mostra in Vaticano, fa percepire la scena di guerra appena attraversata dal visitatore fredda, metallica e quasi sospesa in un limbo tra potenza e atto, oltrepassando, dal punto di vista del significato, il semplice espediente allestitivo.

Infine, con un'azione eminentemente teatrale, la celebrazione della Grande Guerra non si conclude all'interno dell'allestimento pontiano, ma da esso

di estende all'intera città. Coinvolgendo lo spazio urbano, come e più che nelle azioni performative in auge negli anni Settanta, l'esposizione si completa nelle forme effimere del palco a forma di prua di nave da cui Mussolini parlò alla folla, realizzato dall'architetto padovano Quirino De Giorgio²⁴, e nella facciata monumentale di Palazzo Moroni, sede del Comune, ultimo atto di un restyling urbano operato durante tutti gli anni Trenta²⁵.

24

Cattodoro



26

FIG 24: Gio Ponti, *Mostra della Vittoria*, Padova, 1938. Studio per l'ingresso all'esposizione.

FIG 25: Gio Ponti, *Mostra della Vittoria*, Padova, 1938. Pannelli espositivi.

FIG 26: Paolo Boldrin, *Statua della Vittoria*. *Mostra della Vittoria*, Padova, 1938.



24



25

Vetrina natalizia per la Rinascente (1966):

Se Gio Ponti fosse vivo, avrebbe probabilmente apprezzato l'ironia di Karl Lagerfeld nel realizzare le vetrine dei magazzini Pritemps Haussmann a Parigi dedicate ai sogni d'evasione, in cui tanti piccoli personaggi meccanizzati invitano al viaggio nelle principali città del mondo da Mosca, a Venezia, a Los Angeles. Di certo, non avrebbe pensato, però che il direttore artistico della Maison Chanel sia così originale come vuol apparire, dal momento che anche l'architetto realizzò un *Puppettheatre* per la Rinascente già negli anni Sessanta.

Come abbiamo visto, Gio Ponti negli allestimenti espositivi si riferisce, continuamente, in modo più o meno palese al teatro, poiché «l'architettura è uno spettacolo di spazi in movimento» in cui lo spettatore diventa il consapevole attore della propria esistenza in una divertita rifrazione infinita di spazi che contengono movimenti antropici. Azione e architettura potrebbero sembrare legati solo da un sistema fruitivo se nell'archivio Ponti non restasse traccia di un manufatto spaziale dedicato esclusivamente al rapporto tra visione e rappresentazione, che usa trucchi progettuali atti a realizzare l'inganno degli occhi tipico della tradizione scenica barocca.

La vetrina natalizia realizzata per la Rinascente nel 1966 rappresenta l'anello di congiunzione tra i progetti espositivi e quelli teatrali che verranno analizzati nel capitolo seguente.

Lo spazio espositivo-narrativo con cui gli storici grandi magazzini milanesi iniziarono la consuetudine di affidare allestimenti speciali a artisti e architetti²⁶, diventa per Ponti un vero e proprio palcoscenico su cui personaggi fantastici festeggiano, muovendosi attraverso un meccanismo che rievoca quasi la *machinerie* barocca. Angeli, invitati e servitori dai nomi fantasiosi, scritti su cartigli con la grafia svolazzante usata per segnaposti casalinghi, affollano lo spazio ridotto della vetrina trasformato in scena per *Puppenspiele*²⁷. Non è chiaro se un Ponti già internazionalmente famoso si sia divertito a

giocare, evocando come sagome piatte i personaggi apparsi in schizzi e progetti del passato, o abbia dato linfa vitale alle marionette facendone simulacro dell'uomo, specchio magico della realtà quotidiana, pronte a svuotarsi di vita quando la loro funzione è esaurita. I personaggi mascherati rappresentano, in effetti, i tipi della società italiana in pieno *boom* economico, magicamente sospesi in una realtà tra il vetro esterno, che rappresenta una quarta parete ancor più fisica del boccascena tradizionale, e lo specchio di fondo, che trasporta nel sogno anche chi guarda da fuori.

Sia i costumi dei personaggi, che il gioco di fondi cangianti in plastica riflettente derivò all'architetto dalla collaborazione con l'artista tessile Alda Casati Casal²⁸, impegnata in quel periodo con sperimentazioni sui materiali sintetici. Ponti, del resto, se conosceva la vocazione scenografica delle superfici riflettenti, già collaudate fin dagli anni Trenta con il soffitto in tela argentea della *Sala del più leggero dell'aria* e con le quinte metallizzate della *Mostra della Vittoria*, di fronte a elementi completamente specchianti, cerca una loro definizione formale architettonica. Un fondale di grattacieli, sfortunatamente non eseguito, enfatizzava le proprietà materiche della plastica, dando alla piccola scena all'italiana un orizzonte quasi americano e la sensazione di osservare un musical di Broadway: Ponti riusciva a realizzare le sue profezie²⁹ trasformando lo spazio scenico in cristallo e, di conseguenza, in architettura, grazie al riflesso straniante e lirico delle luci natalizie sullo specchio.

FIG 27: Gio Ponti, *Vetrina natalizia per la Rinascente, Pianta*, 1966.

FIG 28: Gio Ponti, *Vetrina natalizia per la Rinascente, Sezione*, 1966.

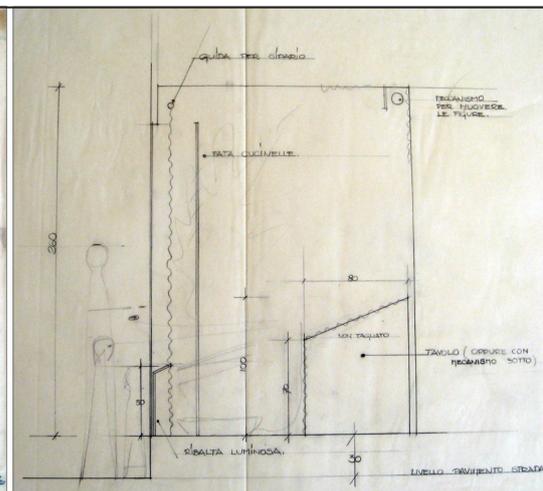
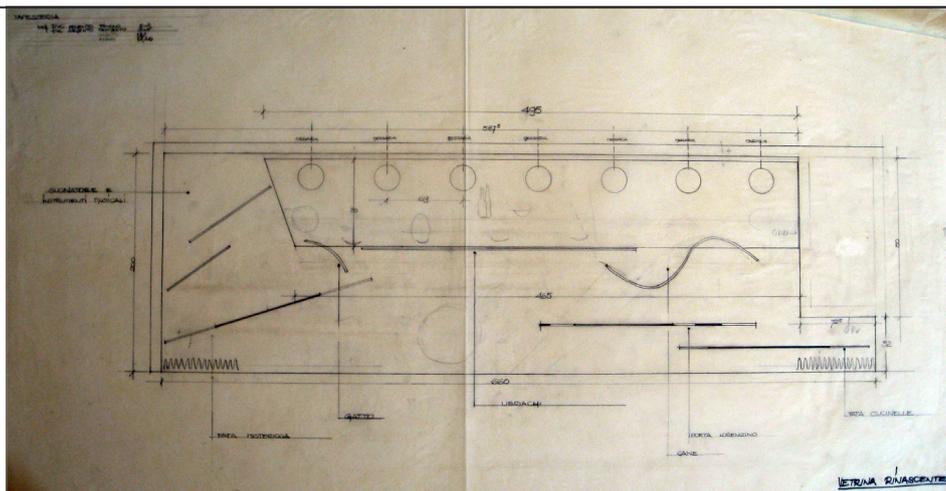
NELLA PAGINA SUCCESSIVA:

FIG 29: Gio Ponti, *Vetrina natalizia per la Rinascente, Bozzetto*, 1966.

FIG 30: Gio Ponti, *Vetrina natalizia per la Rinascente, studio per la Donna Angelo*, 1966.

FIG 31: Karl Lagerfeld, *Vetrina natalizia per Chanel*, Parigi, 2011.

FIG 32: Gio Ponti, *Vetrina natalizia per la Rinascente*, Milano, 1966.



Note

- 1 Pica A., *cit.*, 1957, p. 13.
 2 Venivano chiamati così i mosaici fotografici come quelli realizzati nella Sala O della *Mostra della Rivoluzione Fascista* su progetto di Giuseppe Terragni che interpretavano gli avvenimenti fascisti più rilevanti del 1922. Le immagini che comprendevano contemporaneamente primi piani, campi medi e lunghi e slogan o citazioni dei discorsi del Duce, eliminando spaziature e distacchi, enfatizzavano la percezione del tumultuoso evolversi dei fatti.
 3 Zanella F., *Luce guerra dominio: rappresentazioni urbane*, in "Ricerche di S/ Confine", vol. I, n. 1, 2010, www.ricerchedisconfine.info, pp. 141-142.
 4 Miodini L., *Gio Ponti. Gli anni Trenta*, Electa, Milano, 2001, p. 144.
 5 Ponti G., *cit.*, 1957, p. 81.
 6 *CFR.* Miodini L., 2001, p. 144.
 7 Il Comitato organizzativo era composto da: Giuseppe della Torre (direttore dell'Osservatore Romano), Franco Ratti, Leone Castelli, Bartolomeo Nogara (direttore delle Gallerie Vaticane), Monsignor Giuseppe Monti e Alcide de Gasperi. I diretti collaboratori di Ponti furono: Adriano Alessandrini, Erberto Carboni, Luigi Bordiga, Bruno Polidori, Corrado Cameli. Gli ordinamenti sono opera dell'architetto Hauptmann di Monaco, del pittore indocinese Le Van Dè e di Klemens Holzenmeister. *CFR.* Miodini L., 2001, p. 161.
 8 Ponti G., *La mostra della stampa cattolica*, in "Emporium" n. 502, Ottobre 1936, p. 205.
 9 De Dominicis G., *Teoremi figurativi*, Mostra alla Ca' d'Oro, Venezia, 5 giugno – 30 settembre 2011.
 10 Ponti G., *cit.*, 1957, p. 65.
 11 Ponti G., *cit.*, "Emporium", Ottobre 1936, p. 205.
 12 *Ivi*, p. 202.
 13 «Ho fatto in Vaticano una scala così: alzate di marmi colorati diversi, pedate di Carrara bianco. Dal disotto vedevi solo le alzate, tappeto fantastico: la salivi, ti voltavi a guardarla: era tutta bianca, vedevi solo le pesate. Pio XI – il papa per il quale lavorai in Vaticano, tra monsignori e personaggi di corte – la vide dal basso, scosse la testa gustandola come un tappeto marmoreo tutti di colori: la sali, si volse per rivederla prima di procedere, era solo bianca. Mi guardò: "Santità – dissi – anche gli architetti fanno i loro miracoli. Quella è stata la mia scala. Vorrei che si dicesse una "scala alla Ponti"». Ponti G., *cit.*, 1957, p. 134.
 14 Si pensi ad esempio all'allestimento per la mostra autobiografica di Goteborg dove i sanitari, benché posti in uno spazio intimo come si addice all'oggetto, sono diventati *sculture* innalzati in cima a colonne espositive, come moderni capitelli la cui funzione non è più strutturale ma solo estetica.
 15 L'approccio analogico e non cronologico indicato in modo silente anche dall'impaginazione del volume indica una prima revisione critica fatta dall'architetto che, accostando opere di periodi molto diversi sotto titoli astratti ma pregni di significato, ci indica temi trattati, talvolta con esiti molto diversi, più che evoluzioni progressive del pensiero. *CFR.* Ponti G., Guarnati D. (a cura di), *Aria d'Italia. Espressione di Gio Ponti*, Edizioni Guarnati, Milano, 1954., pp. 16-17.
 16 Migliore I., Servetto M., Lupi I. (a cura di), 2005, p. 40.
 17 La costruzione dell'identità fascista del paese richiese innumerevoli sforzi che si tramutavano, a livello educativo, in un susseguirsi di riti e celebrazioni che calendarizzano, anno dopo anno, il ricordo di eventi e personaggi cari al fascismo e alla monarchia sabauda. *CFR.* Isnenghi M., *L'Italia del Fascio*, Giunti, Firenze, 1996, p. 136.
 18 *Ivi*, p. 5.
 19 Ponti parla dello *Scalone del Bo'* in questi termini: «un racconto da libro illeggibile alla Munari, una recitazione muta: alta cinque piani». Ponti G., *cit.*, 1957, p. 133.
 20 « Feci la seguente invenzione diceva Palladio ». *Ivi*, p. 129.
 21 Pavolini C., Ponti G., *Le arti in Italia*, vol. 1, Editoriale Domus, Milano-Roma, 1939, p. 8.
 22 *CFR.* circe.iuav.it/Venetotra2guerre/index.html.
 23 Ponti G., "La Mostra della Vittoria a Padova", *Domus* n. 131, Novembre 1938, pp. 1-7.
 24 Quirino De Giorgio (Palmanova, 1907 – Padova, 1998) era specializzato in architetture per lo spettacolo e allestimenti effimeri. Nell'area padovana si devono a

Cattedorato

26

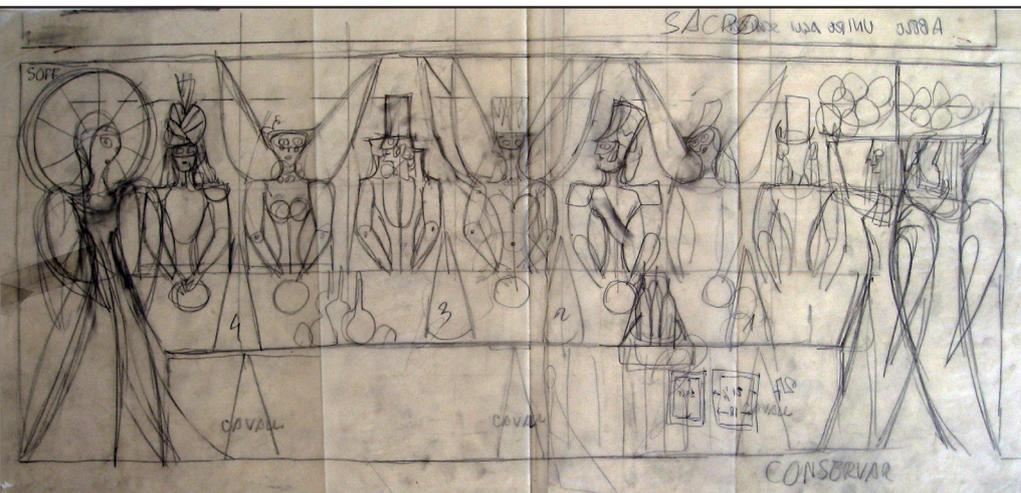
- lui, ad esempio, numerosi progetti di cinema e teatri tra gli anni Venti e gli anni Quaranta.
 25 La città ebbe un nuovo centro localizzato in Piazza Spalato, oggi Insurrezione attorno alla quale si affacciavano il Palazzo del Consiglio Provinciale dell'Economia, la Borsa, l'INA, Palazzo Olivieri e Frigo e l'Ente Nazionale Fascista di Previdenza Sociale, oggi INPS, progettati da Enrico Peressutti e Gino Miozzo.
 26 Negli ultimi anni, nel periodo della Triennale, lo spazio espositivo sotto i portici di Piazza Duomo è tra i più ambiti: architetti e designers di rilievo vengono invitati ad esporvi progetti tematici.
 27 La tradizione del *Puppenspiele* è molto amata nell'Europa dell'Est ed in Germania, dove già i romantici ne esaltarono tutte le possibilità metaforiche e politiche e dopo la prima guerra mondiale il genere ebbe una rinascita grazie al cabaret e al teatro di Brecht.
 28 Da ricordi orali raccolti durante le visite agli eredi Ponti proviene anche l'aneddoto che con lo stesso materiale l'artista abbia realizzato anche le tende per la casa in via Randaccio dove Lisa, la figlia maggiore dell'architetto e storica collaboratrice di *Domus*, viveva con la sua famiglia.
 29 «La luce simula forme, annulla certe percezioni di dimensioni e distanze [...] creando aspetti illusivi, annulla e trasforma pesi, sostanza, volumi, modifica proporzioni ». Ponti G., *cit.*, 1957, p. 211.



31



32



29



30