



3.7

la revisione del Classicismo.

Orfeo e Euridice

Quando nel 1957 Gio Ponti pubblicò il volume *Amate l'architettura*, i suoi rapporti con la Scala e con il mondo del teatro erano ormai interrotti da qualche anno: lo sviluppo economico da cui l'Italia era stata investita aveva determinato, oltre alla richiesta di figure tecniche nel campo della costruzione, anche una specializzazione del sapere, che aveva impoverito i settori artistici nei quali i maestri avevano esercitato le loro capacità artistiche multidisciplinari. Eppure, con un malcelato rammarico e gli occhi ancora fissi sul palcoscenico, l'architetto annota nel suo libro-manifesto: «la Scala soffre di rappresentare il primo teatro del mondo; è quello che le impedisce di esserlo»¹.

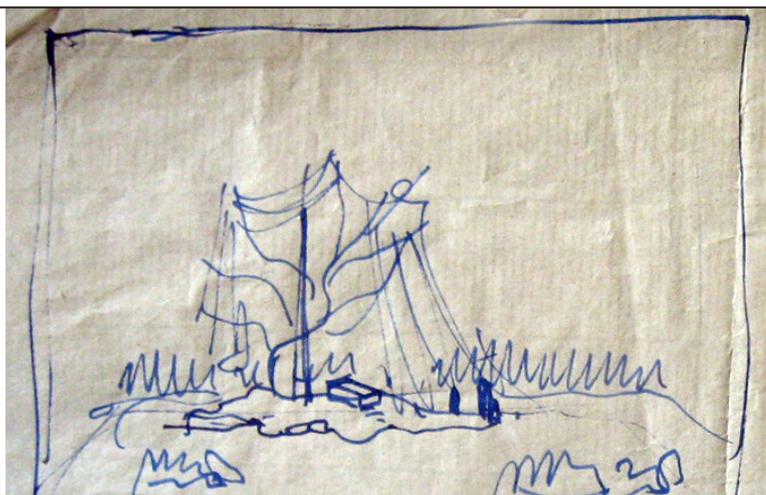
Mettendo a frutto le sue conoscenze di architetto e l'esperienza accumulata nel settore teatrale, a partire dal 1944 Ponti aveva iniziato a lavorare alla progettazione di un'opera lirica *ex-novo*, affascinato dal testo *Paolo e Virginia* di Bernardin de Saint-Pierre². Sulla scia del successo ottenuto con il balletto *Festa Romantica*, motore che aveva tenuto vivo l'entusiasmo anche quando *Mondo Tondo* era stato annullato per motivi economici³, Ponti era convinto di poter apportare delle modifiche alla concezione scenica scaligera, ponendosi a capo di un terzetto artistico composto dal librettista Paolo Samaranì⁴ e dal compositore Giuseppe Piccioli⁵ con i quali creare un'opera completamente nuova. Alla pubblicazione del libretto non fecero seguito, se non in forma di appunti, né la stesura della partitura, né i disegni per le scene, e il progetto, trascinato fino al 1947, ebbe un naturale esaurimento, sostituito con un incarico più vicino alle aspettative del pubblico scaligero.

Ponti, che fino ad allora aveva affrontato quasi esclusivamente la dimensione scenica per il balletto, viene interpellato per realizzare scene e costumi dell'opera tardo-barocca *Orfeo ed Euridice* di Christoph Willibald Gluck. Con questa azione teatrale⁶ il compositore tedesco, coadiuvato dal librettista Ranieri de' Calzabigi e dal direttore generale degli spettacoli teatrali del Burgtheater di Vienna, diede

inizio nel 1762 alla riforma dell'opera seria italiana. I testi e, di conseguenza, l'azione drammatica, venivano semplificati eliminando orpelli e ornamenti della tradizione – sia musicali e vocali che scenici – in evidente contrasto con il pensiero e il gusto razionalista della seconda metà del Settecento.

Per la prima volta l'architetto milanese fa l'esperienza della lirica e può confrontarsi con una dimensione in cui musica, testo, colori, spazio e movimento confluiscono nell'opera d'arte totale vagheggiata fin dai tempi giovanili dello studio di Appia.

Accingendosi a disegnare le scene, Ponti inizia a comprendere la difficoltà di procedere in modo lineare nella costruzione di uno spettacolo lirico: a differenza della danza dove la scenografia rimarrà ancora, almeno fino a Merce Cunningham, un'architettura che circonda l'azione, per seguire i principi di Appia, l'allestimento teatrale per l'opera lirica deve avere degli spazi predisposti per il movimento dei cantanti e per la loro azione sul palcoscenico. Deve, inoltre, disporre di una dimensione adeguata al coro. Infine, l'accordo di intenti figurativi tra regista e scenografo deve essere completo fin dall'inizio, affinandosi in fase di prova affinché non ci sia la predominanza di un settore artistico sull'altro, ma la fusione naturale degli stessi. Tra gli episodi formativi fondamentali per assumere un metodo progettuale, Ponti rievoca le prove d'orchestra di un *Fidelio* viste a Buenos Aires in cui il direttore, Erik Kleiber, richiedeva ai suoi orchestrali di suonare Beethoven *senza espressione*. I singoli strumenti non dovevano prevalere come voci soliste sulla composizione, ma andare a comporla, ora aggregandosi ora giustapponendosi: analogamente, «anche nell'architettura conta solo la espressione unitaria dell'opera»⁷, e ancor più nel teatro musicale. Tale espressione senza espressione, che avrebbe messo in luce l'opera e non il singolo artista, è generata dalla comunanza di obiettivi e dalla vicinanza lavorativa di direttore d'orchestra, regista, scenografo costumista, datore luci e coreografo. Risulta ovviamente difficile, se



non impossibile, ottenere il medesimo risultato scambiandosi le idee unicamente in forma epistolare o, peggio, incontrandosi solo pochi giorni prima della prova generale, quando ormai tutte le scelte figurative sono state fatte, come avvenne in questo spettacolo. Le difficoltà di realizzazione di *Orfeo ed Euridice* erano iniziate per Gio Ponti già con la proposta dell'ufficio allestimenti di lavorare su un universo figurativo analogo a quello di Ferdinando Galli Bibiena. Se nel Settecento la scena tardo-barocca, perso il rapporto ottico diretto con la sala, aveva puntato a stupire gli spettatori attraverso l'impianto per angolo, nel 1947 questa forma scenica poteva essere solo rassicurante e quasi consolatoria, ma non certo convincente in un panorama teatrale che vedeva l'Europa artistica finalmente risvegliata dopo il torpore bellico⁸ e pronta a gettare le basi su cui sarebbero fiorite, in capo a un decennio, le ipotesi avanzate dalle Avanguardie artistiche negli anni Trenta e maturate in silenzio negli anni di guerra.

Il corpus epistolare, parte in francese indirizzato al regista, parte in italiano per gli uffici e i laboratori della Scala, testimonia il lavoro inesauribile⁹ di Ponti che, inseguendo un'irraggiungibile perfezione, moltiplicava il medesimo progetto in innumerevoli alternative, mettendo in evidenza la reinterpretazione degli insegnamenti dei maestri. La scena si evolve ibridando lo spazio dilatato orizzontalmente di Appia con le architetture verticali di Gordon Craig, fatte di *screens*, e inglobando nella costruzione la massa del coro e il movimento dei ballerini attraverso l'uso di costumi non più storicamente connotati, ma ispirati alla coreografia.

Il lungo processo di osservazione e trasformazione del pensiero sullo spazio scenico, avvenuto nel corso dei cosiddetti anni teatrali, era finalmente sperimentabile in una pratica artistica completa e finalizzata. O quasi. Le continue incomprensioni con il regista inficiarono, infatti, gran parte del lavoro: il viennese Oskar Fritz Schuh, più interessato a rimanere in patria piuttosto che a seguire le prove milanesi,

non riuscì mai a farsi catturare dal mondo colorato e quasi circense che Ponti aveva predisposto. Anzi, preoccupato di evitare un'interpretazione cattolica dell'Oltretomba e spaventato dall'inclinazione al controllo totale manifestata da Ponti, rifiutò quasi tutte le visioni poetiche dell'architetto e qualsiasi proposta di modernità, imponendogli di lavorare in modo tradizionale con forme sceniche desunte dal *Classique Baroque*, non in quanto «imitazione, ma [come] sviluppo, estensione reinvenzione della cultura classica»¹⁰.

L'Arcadia, con la quale nel Settecento gli intellettuali avevano cercato di ristabilire un ordine e un'armonia perduta tra l'Uomo – solo, inquieto, smarrito – e l'Universo sconfinato e inafferrabile attraverso un'età dell'oro popolata da esseri mitologici, interessava al regista molto più del dibattito artistico sul Barocco allora in atto. Ponti ben sapeva, invece, che il termine Barocco fu riabilitato dal tono dispregiativo nel 1860 da Jacob Burckhardt¹¹ e che solo nel periodo tra le due guerre mondiali iniziò ad essere considerato uno stile a sé stante e non un periodo di decadenza del Classicismo¹². Sarebbe stato, quindi, di gran lunga più attraente realizzare una scenografia ispirata al Barocco fiabesco e immaginifico dei paesi nordici: questa scelta avrebbe aiutato sia ad accelerare la riabilitazione di questo stile, sia a collocare l'opera di Gluck in una posizione interpretativa del mito classico, alla luce della realtà germanica in cui egli era immerso.

Invece, facendo di necessità virtù, l'architetto si servì della richiesta del regista come pretesto per studiare le forme del passato divenute popolari e nelle quali cercava conferma alla sua idea di poter giudicare tutta l'architettura attraverso «termini perenni di giudizio che sono al di fuori del tempo»¹³. D'altra parte egli cercò di farsi ispirare da Domenichino, Guido Reni, Guercino, piuttosto che copiare passivamente il loro immaginario figurativo, non volendo dare all'opera un carattere superficialmente storicistico. Come aveva analizzato nelle pagine di *Stile*, spesso accadeva

IN APERTURA:

Gio Ponti, *Orfeo ed Euridice*, 1947. Bozzetto per il tempio di Amore.

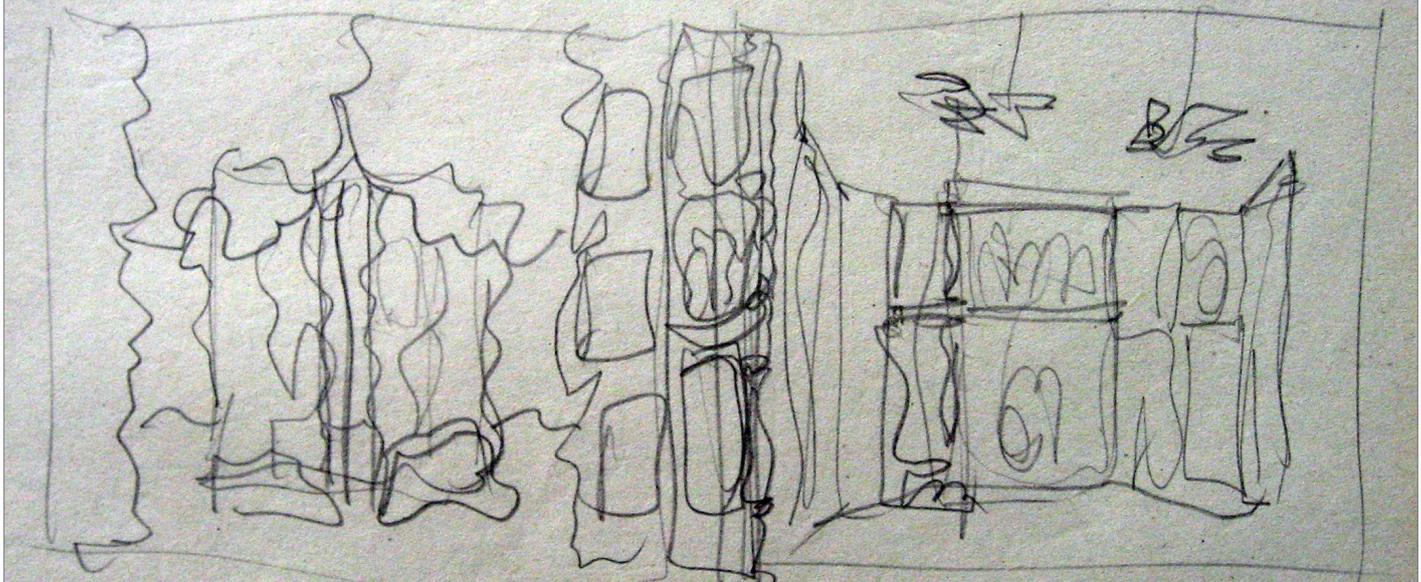
NELLA PAGINA PRECEDENTE:

FIGG. 1-2: Gio Ponti, *Orfeo ed Euridice*, 1947. Studi per il compianto di Euridice, atto I, scena I.

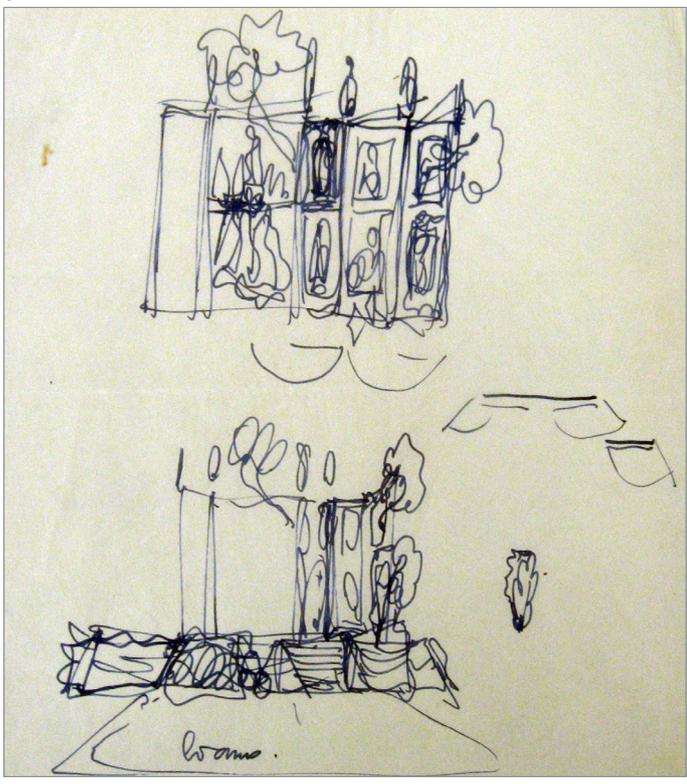
FIG. 3: Gio Ponti, *Orfeo ed Euridice*, 1947. Studi per il compianto di Euridice, atto I, scena I.

FIG. 4: Gio Ponti, *Orfeo ed Euridice*, 1947. Studi per il costume di *Euridice Spirito* e di *Euridice Mortale*. In alto, Euridice esce dal Tempio di Amore, atto III, scena II.

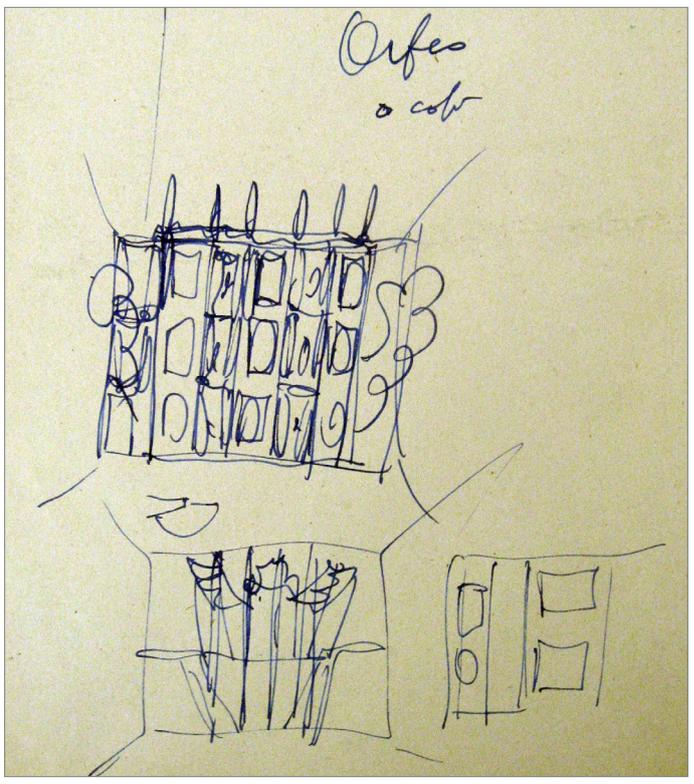




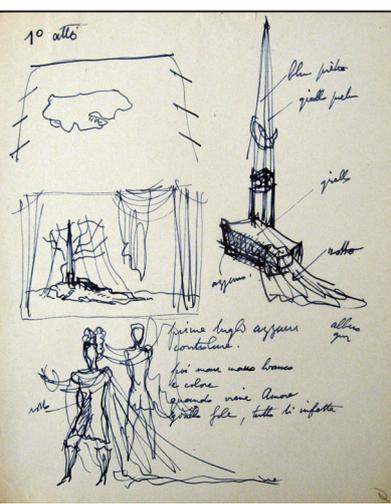
8



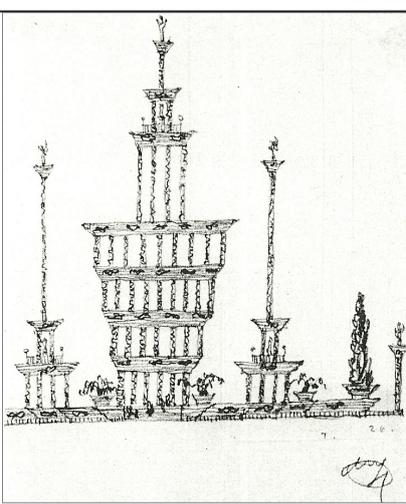
9



10



5



6



7

che molti set cinematografici trasformassero bozzetti magistralmente eseguiti di severe e dignitose delle ville romane cinquecentesche in «una specie di galleria tutta colonne lustranti, sovraccarica di cariatidi, busti, medaglioni e balaustre, in un delirio di cartocci di stucco»¹⁴, per eccesso di zelo e per ignoranza dei produttori. Analogamente, il virtuosismo vocale barocco ancora nell'immediato dopoguerra era solo decorazione, mai espressione, calligrafismo, mai sostanza. Veniva, quindi, connotato non come vera istanza espressiva, ma sempre e solo come inutile vezzo d'epoca a cui si soggiaceva per compiacere il pubblico. Altrettanto valeva per la scenografia dove la *vague archeologizzante* rasentava il «kitsch con la pretesa di far credere il contrario»¹⁵. Così, ad esempio, una Grecia barbarica e inaspettata generata dalle sonorità dell'*Elektra* di Strauss, lontana dall'apollinea eleganza dell'Atene di Pericle, diventava maniera scenica per tutto ciò che era dramma antico, mentre l'Arcadia si configurava come forma del dramma settecentesco in una noiosa quanto errata stilizzazione storico-tipologica che definì per anni il gusto teatrale.

Ponti, invece, fin dal principio della sua ricerca figurativa pensava che «non ci serve lo *stile classico*, ci serve un classico modo di pensare indipendentemente da ogni forma classica»¹⁶. Nei buoni architetti c'è già tutto l'antico anche e soprattutto quando essi non lo riproducono: «ci deve essere nascostamente, nella regola, nella misura della loro architettura»¹⁷.

Dietro alla «nostalgia programmata e dotata di una mite seduzione»¹⁸ del *Classique Baroque*, l'architetto riesce a nascondere una personale interpretazione-stilizzazione, non semplicemente dell'antico, ma anche di ciò che a teatro era comunemente apprezzato dal pubblico.

Il successo, complice una musica molto amata, fu completo, nonostante la critica avesse notato una sintonia frammentata tra regista, scenografo e coreografo: «un vero e proprio accordo con la musica di Gluck c'era stato solo nella luminosa

scena dei Campi Elisi. Altrove erano chiare alcune stonature di certo classico-barocco delle scene, di certe disposizioni geometriche, di certo automatismo militaresco delle comparse e dei cori»¹⁹.

Sarebbe stato interessante avere le foto di scena dello spettacolo per compararle ai bozzetti, ma purtroppo l'archivio fotografico del Teatro alla Scala data i primi scatti conservati al 1950: ci si deve, quindi, lasciar guidare nella ricostruzione dalle parole di Gio Ponti in una lettera indirizzata all'amico sovrintendente Antonio Ghiringhelli il 18 giugno 1947, una settimana dopo la prima dell'11 giugno. L'architetto lamenta la grande distanza culturale e di temperamento con i registi e in generale gli artisti d'oltralpe. Le scelte figurative erano state assoggettate alle necessità registiche e alla ben nota staticità del coro che Schuh, anziché contrastare, aveva avvalorato rendendo lo spettacolo noioso, elitario, interessante solo per i melomani: la regia che Ponti definì «critico-lontana», ossia fredda, rigida e severa, contrastava in tutto con le sue idee originarie.

L'impianto a prospettiva centrale con le quinte piatte a riscontro predisposto nel I atto lasciava intorno alla tomba di Euridice – unico elemento plastico in scena – molto spazio libero che, secondo l'immaginazione dell'architetto, andava riempito con un'architettura antropica costituita dal coro in un andirivieni di mimi, rivelando la sensibilità registica verso una scenografia costituita anche dalle masse umane in movimento.

Nella luce livida dell'alba, le fronde spoglie di un albero sostengono il sudario della ninfa, ma il tronco non è già più natura, bensì nella forma di un obelisco giallo e blu, è esempio di un'architettura che, se per Goethe era musica pietrificata, per Ponti è natura cristallizzata²⁰. L'albero diventa monumento funebre in un'Arcadia che non celebra esclusivamente lo stato di natura, ma anche un'architettura originaria testimoniando «il finito contro l'indefinito»²¹. Ponti spiega a Ghiringhelli come lo spazio volutamente lasciato vuoto intorno al monumento sia stato vanificato e alterato dalla disposizione statica del

NELLA PAGINA PRECEDENTE:

FIG. 5: Gio Ponti, *Orfeo e Euridice*, 1947. Impianto scenico e bozzetto per il I atto.

FIG. 6: Joseph Hoffmann, *Architettura immaginaria*, 1926. Analogie grafiche tra la scuola viennese e quella milanese.

FIG. 7: Gio Ponti, *Orfeo e Euridice*, 1947. Elemento del modellino per il compianto di Euridice, atto I, scena I.

FIG. 8: Gio Ponti, *Orfeo e Euridice*, 1947.

Apertura delle porte degli Inferi, atto II, scena I.

FIGG. 9-10: Gio Ponti, *Orfeo e Euridice*, 1947. Scena per la Danza delle Furie e degli Spettri.

FIG. 11: Chiesa di S. Michele in Foro, Lucca, XIV sec.

FIG. 12: Gio Ponti, Concattedrale della Gran Madre di Dio, Taranto, 1970.



coro ai lati del sepolcro in un tradizionale compianto funebre.

Le porte degli Inferi a cui Orfeo bussa all'inizio del II atto e che devono rappresentare il fondale della famosa *Danza delle Furie e degli Spettri* era stata risolta ricordando la struttura verticale della scena immaginata per l'opera *Il coro*. Sulle quinte praticabili a più livelli, realizzate con dei ponti mobili, si aprivano nicchie da cui i dannati dell'Inferno potevano affacciarsi, circondando e incombendo su Orfeo fino a che la sua voce celestiale non riusciva a far aprire i portoni. Si svelava, così, la scena «orrida e cavernosa al di là del fiume Cocito, offuscata poi in lontananza da un tenebroso fumo illuminato da fiamme che ingombrano tutta quella orribile abitazione»²². Anche i costumi coloratissimi immaginati per i ballerini avrebbero dovuto concorrere alla sarabanda infernale di un balletto che l'architetto sembra immaginare nei bozzetti disposto in tutto il volume della scatola scenica, ingombra addirittura di improbabili personaggi volanti.

Pochi giorni prima del debutto, il regista vide alle prove l'architettura scenica finalmente completata con i portali a nicchie, decorati da tralci di fiori e festoni settecenteschi che gli ricordarono le pale trecentesche con la Madonna attorniata dalle statue dei Santi. Nel suo continuo sospetto del legame tra gli artisti italiani e la religione cattolica, decise di mutilare la scena dei grandi praticabili in favore di una disposizione del coro ancora una volta statica, a semicerchio intorno all'azione e di coreografie più tradizionali da realizzare sul piano del palcoscenico, in accordo anche con la coreografa Erika Hanka.

Alla cornice scenica progettata da Ponti venne sostituita un'inutile estensione della natura in tutte le direzioni che rendeva incomprensibile la conclusione del coro: «Le porte stridano / su' neri cardini / e il passo lascino / sicuro e libero / al vincitor»²³.

Le quinte traforate dei portoni dell'Ade, più ancora che le pale d'altare trecentesche, ricordano in verità, la facciata della chiesa di San Michele in Foro a Lucca

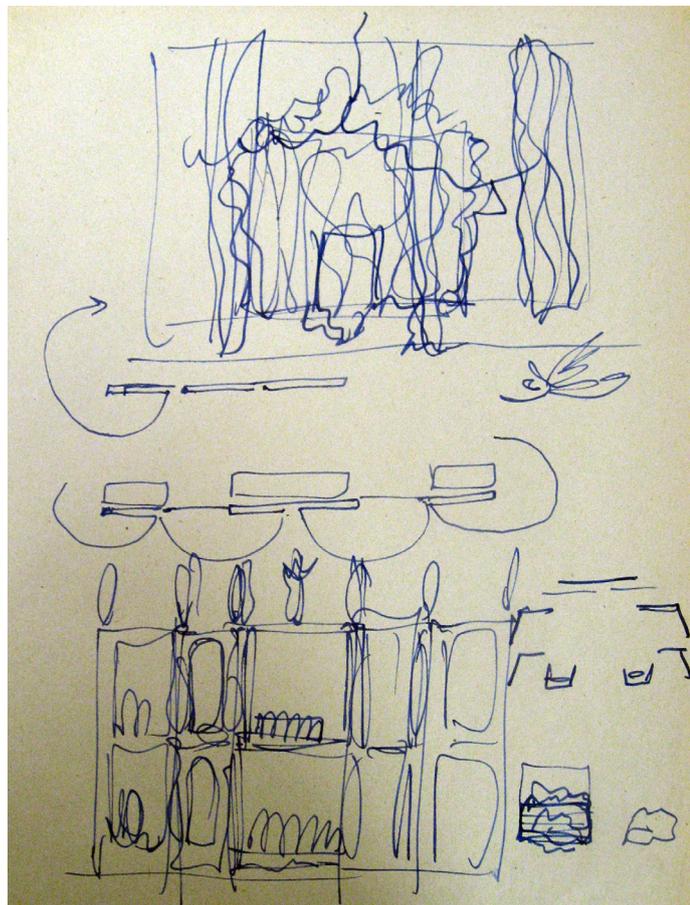
che Ponti aveva probabilmente visitato nel periodo in cui lavorava per la Richard Ginori: la memoria di questa quinta verticale che si fa progressivamente più aerea e leggera verso il cielo tornerà anni dopo nella famosa vela per la concattedrale di Taranto in un'architettura che sembra costruita per far appoggiare gli angeli, anticipando di quasi vent'anni Wim Wenders.

Il continuo silente rimando tra architettura e teatro ritorna anche nella seconda scena del II atto: l'Apoteosi dei Campi Elisi è immaginata da Ponti come una *promenade* ascendente su una passerella tra le nubi in cui l'effetto prospettico della teoria di Eroi ed Eroine²⁴ era dato dall'impiego di mimi bambini. Indubbiamente, il ricordo dello studio fatto anni prima per la *Scala del Liviano*²⁵, vero e proprio fondale architettonico dell'ingresso all'Università patavina, ha influito nella visione d'insieme della scena che ancora una volta si completava nell'interazione con gli attori, perché, anche in teatro, secondo Gio Ponti le architetture andavano immaginate abitate. Purtroppo l'armonia prospettica venne resa incomprensibile dall'uso lungo tutta la passerella di attori adulti la cui dimensione ridicolizzava il riferimento all'illusione barocca immaginato dall'architetto.

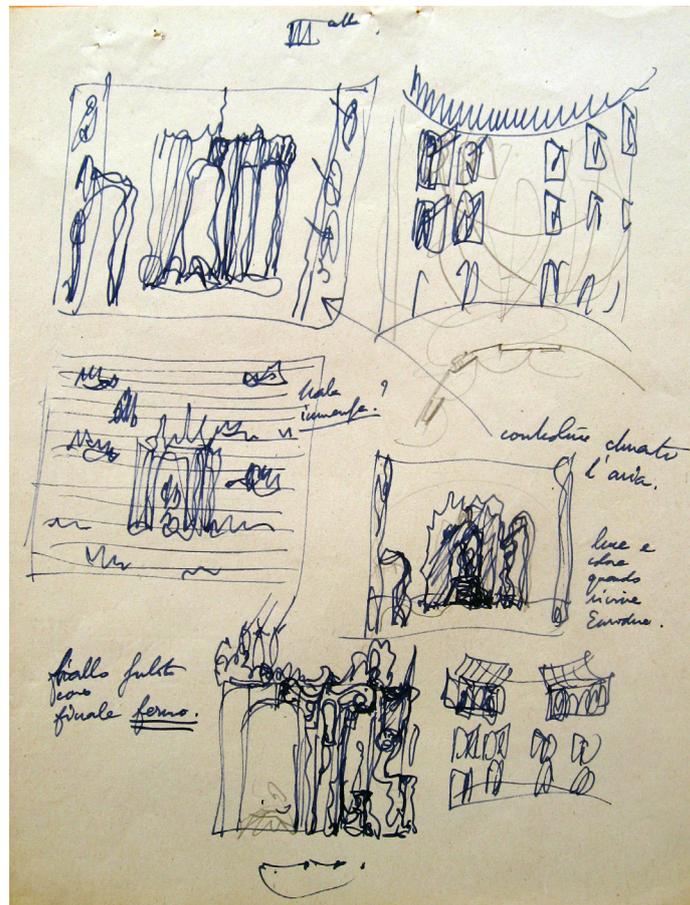
Per l'ultimo atto, un *Trionfo* danzato che fa pensare alla stagione del Gran Opéra francese, Ponti aveva cercato di costruire il Tempio di Amore come volume architettonico e contemporaneamente come soglia sulla quale Euridice si presentava non più in forma di Spirito, nel costume che le dava le fattezze di un angelo²⁶, ma come Donna.

L'idea di *soglia* è marcatamente teatrale in quanto la sensazione del diaframma che separa un interno da un esterno è la medesima che si ha quando dalla sala teatrale ci si affaccia sulle vicende drammaturgiche attraverso la finestra visuale del boccascena. Non si può non ricordare la porta con le fiamme e i cuori disegnata da Ponti che sembra aprirsi su una realtà artistica, quella del teatro, parallela all'architettura. Se la tecnica riconduce per tratto e colori al periodo





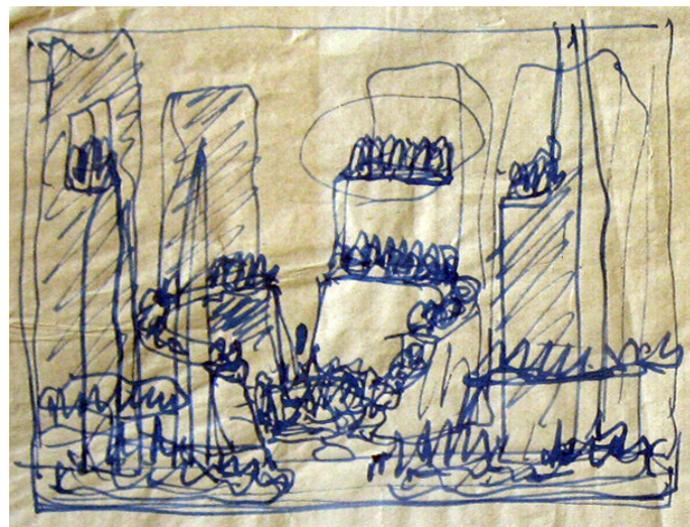
15



16



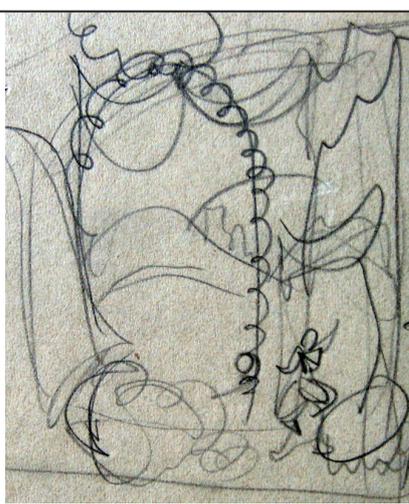
17



18

NELLA PAGINA PRECEDENTE:
 FIG. 13: Domenichino, *Il riposo di Venere*, San Pietroburgo, XVII sec.
 FIG. 14: Alessandro Blasetti, *Un'avventura di Salvator Rosa*, 1939. Differenze tra il bozzetto del salone di Virgilio Marchi e l'errata realizzazione del set.

FIG. 15-16-17-18: Gio Ponti, *Orfeo e Euridice*, 1947. Vari studi per gli atti II e III.
 FIG. 19: Gio Ponti, *Orfeo e Euridice*, 1947. Primo studio per l'apertura delle porte degli Inferi.
 FIG. 20: Gio Ponti, *Orfeo e Euridice*, 1947. Studi per l'atto II.
 FIG. 21: *Orfeo e Euridice*, illustrazione di copertina per la prima edizione a stampa (Parigi, 1764).



19



20



21

in cui l'architetto lavorava a *Festa Romantica*, lo studio del sopraluce estremamente elaborato rende ipotizzabile una datazione vicina all'*Orfeo ed Euridice* e fa pensare che Ponti stesse cercando di risolvere l'ingresso al Tempio di Amore come soglia-porta, da cui anche la nota *The door of my heart*.

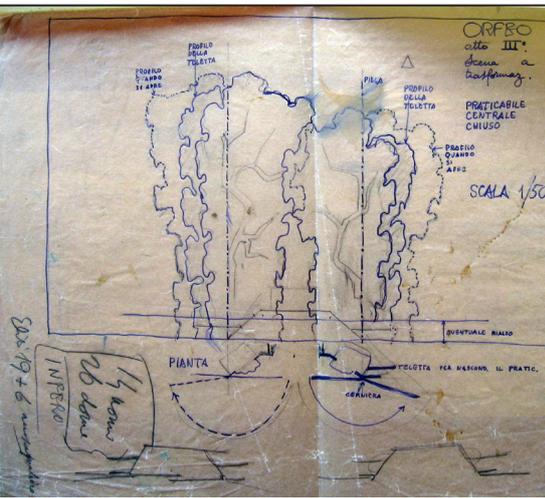
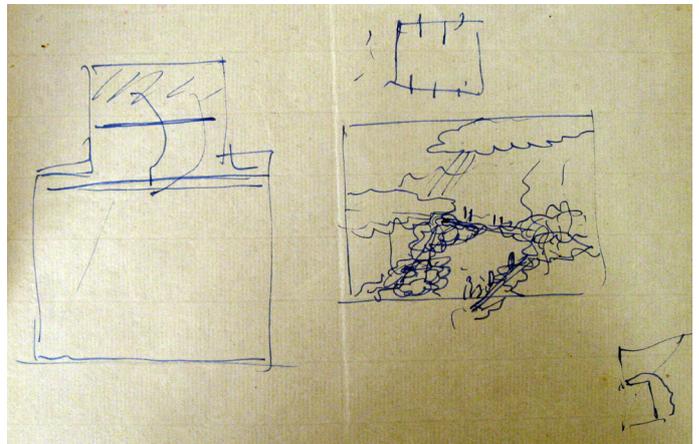
Le volute del tempio vennero disegnate più volte a varie scale e riprese anche nei costumi delle Eroine che si trasformano in Cariatidi, imitando i costumi realizzati da De Chirico per il balletto *Le Bal* (1929). Con una modalità metodologica già vista in precedenza i costumi diventano negli anni successivi una serie di bottiglie in vetro per Venini.

Dal punto di vista architettonico le volute sembrano richiamare anche un'altra soglia volumetrica, simbolo del Barocco: l'atrio della Biblioteca Laurenziana – tempio della conoscenza – che Michelangelo immagina sostenuto da gigantesche mensole ornate: Ponti ne recupera il concetto di elemento decorativo che diventa costruttivo per realizzare la facciata intera del tempio che piacque molto a Schuh, ma non sufficientemente da comprendere che il suo naturale completamento sarebbe stato un balletto molto movimentato e non una conclusione statica come quella che fu messa in scena.

Nel fare quest'ultimo appunto a Ghiringhelli, Ponti si augura di poter realizzare in futuro un'opera in cui finalmente «le scene siano in funzione attiva e non inerte dello spettacolo, siano – vorrei dire – il calco delle luci e dei movimenti dei personaggi»²⁷, affinché il Classicismo non resti solo la stanca ripetizione di una vuota maniera decorativa, ma diventi una «continuità di leggi e pensieri che vadano ben oltre i modelli e le forme classiche»²⁸.

FIG. 22: Gio Ponti, *Orfeo e Euridice*, 1947. Disegno tecnico per la realizzazione del modellino.
 FIG. 23: Gio Ponti, Villa Bouhilet, *L'Ange Volant*, Garches, Parigi, 1928.
 FIG. 24: Gio Ponti, *Orfeo e Euridice*, 1947. Studi per l'*Apoteosi*.
 FIG. 25: Gio Ponti, studi per lo *Scalone del Liviano*, Padova, 1936.
 FIG. 26: Gio Ponti, *Orfeo e Euridice*, 1947. Impianto scenico per l'*Apoteosi*.

NELLA PAGINA SUCCESSIVA:
 FIGG. 27-28-29: Lo *Scalone del Liviano*. Disegni e foto d'epoca (prima dell'affresco di Campigli).
 FIG. 29: Gio Ponti, *Orfeo e Euridice*, 1947. Studi per le colonne laterali del tempio di Amore ipotizzati a Cariatide.



25

26

Note

- 1 Ponti G., *cit.*, 1957, p. 231.
- 2 *Cfr.* capitolo 3.1.
- 3 I motivi della soppressione di *Mondo Tondo* risultano poco chiari anche nell'epistolario, soprattutto alla luce del consenso che l'opera ottenne in seguito. L'allora segretario generale della Scala affermò che «non se ne fece niente, purtroppo perché mancavano i mezzi, gli uomini, i soldi». Pasi M., *Gio Ponti e il demone teatrale*, in "La Rivista Illustrata del Museo Teatrale alla Scala", III, n. 6, primavera 1990, p. 54.
- 4 Dopo aver presentato due stesure dell'opera tra il 1944 e il 1947, Paolo Samarani si dedicò alla professione di avvocato abbandonando l'impresa.
- 5 Come ricorda Daniele Carini, Giuseppe Piccioli non aveva mai composto (né compose mai) opere liriche complete, ma solo musiche per balletti e concerti (*cfr.* Carini D., *Giuseppe Piccioli. Appunti per un profilo attraverso l'opera compositiva*, Philomusica on-line 9/1, 2010, riviste.paviauniversitypress.it). Questo fu indubbiamente un limite alla realizzazione del progetto immaginato insieme a Ponti e vagheggiato nelle numerose lettere tra compositore e architetto.
- 6 Composta nel 1762, *Orfeo ed Euridice* è un'azione teatrale, ossia un'opera lirica su soggetto mitologico, con cori e danze incorporati. Andò in scena per la prima volta a Vienna al Burgtheater.
- 7 Ponti G., *cit.*, 1957, p. 227.
- 8 La corrente antimimetica, grazie all'eredità di Appia e Craig raccolta in Italia da Duilio Cambellotti e Pietro Aschieri, prendeva lentamente piede anche nella penisola.
- 9 L'attenta catalogazione del materiale dello studio realizzata da Ponti negli ultimi anni di vita e continuata dagli eredi, ha permesso la conservazione di ogni passaggio progettuale, dagli schizzi, talvolta impercettibilmente diversi, alle copie da allegare alle lettere ufficiali, fino alle tavole e ai disegni tecnici di scena per la realizzazione, financo a parti della *maquette* che vennero inviate a Vienna per essere validate dal regista.
- 10 Argan G. C., *Storia dell'arte italiana*, III vol., Sansoni, Firenze 1968-70, p. 257.
- 11 Svizzero (1818-1897), Jakob Burckhardt si dedicò principalmente alla storia dell'arte. Dopo un lungo soggiorno in Italia, dove rimase affascinato dal patrimonio artistico scrisse *Il Cicerone. Guida al godimento delle opere d'arte in Italia*. I suoi studi si concentrarono principalmente sul Rinascimento, che egli riuscì a presentare per la prima volta come un periodo ben definito nel tempo.
- 12 In particolare fu un allievo di Burckhardt, Heinrich Wofflin (1864 - 1945) che nel 1915 nel testo *Rinascimento e Barocco* riabilitò questo stile artistico attraverso il sistema critico da lui inventato per analizzare l'evoluzione degli stili, impostato su cinque coppie di simboli contrapposti (lineare-pittorico, visione in superficie-visione in profondità, forma chiusa-forma aperta, molteplicità-unità, chiarezza assoluta-chiarezza relativa).
- 13 Ponti G., *cit.*, 1957, p. 65.
- 14 *Cfr.* Rava C. E., *Il gusto negli interni di film*, "Stile" n. 2, febbraio 1941, p. 59. L'architetto milanese Carlo Enrico Rava, nella sua rubrica cinematografica, più volte aveva fatto notare la sciattezza nella realizzazione dei bozzetti, che trasformava un'opera con riferimenti artistici ben connotati in un «dozzinale e manierato set degno di un artificioso e gesticolante teatro d'operetta».
- 15 Moscati I., in Argan G. C., *Il Revival*, Mazzotta, Milano, 1974, p. 331.
- 16 Ponti G., *cit.*, 1957, p. 97.
- 17 *Ivi*, p. 200.
- 18 I. Moscati, in Argan G. C., *cit.*, 1974, p. 339.
- 19 Corriere della Sera, 12 giugno 1947.
- 20 «L'Architettura è un cristallo; come il cristallo, è una cosa pura ma fissata alla terra, immersa un po' in essa, sorgente da essa» Ponti G., *cit.*, 1957, p. 45.
- 21 *Ivi*, p. 41.
- 22 Dal libretto di Ranieri de' Calzabigi, *Orfeo ed Euridice*, atto II scena I. *Cfr.* http://www.librettidopera.it/orf_eur/orf_eur.html.
- 23 *IBIDEM*.
- 24 Benché per tutta la prima parte del Novecento non si sia superato il pregiudizio che aveva bollato il Barocco come linguaggio degenerare, l'interesse per i suoi caratteri generò una fioritura di studi come il libro *Il barocco arte della Controriforma*

di Werner Weisbach (P. Cassirer Verlag, Berlino, 1921) che nel 1921 mise in luce i caratteri di eroismo e misticismo nel che sono riscontrabili nelle schiere degli Eroi e delle Eroine che popolano i Campi Elisi nell'opera di Gluck.

25 La *Scala del Liviano*, oltre che con lo spazio di soggiorno di *Villa Bouhillet* a Garches (1928), ci sembra avere uno stretto riferimento alle opere pittoriche dell'amico pittore Campigli intitolate *L'emporio* e *Il Belvedere* conservate presso Estorick Collection of Italian Modern Art, London. «L'architettura vera ci rapisce nei suoi spazi, ci fa camminare, ci fa salire e scendere, guardare in su e in giù, perdersi negli spazi, ci fa battere il cuore di stanza in stanza, di diversità in diversità, di gioco in gioco, di luce in luce; castello incantato». Ponti G., *cit.*, 1957, p. 68.

26 Spesso i figurini per costumi femminili di Ponti sono donne-angelo con ali al posto delle braccia o con ampie maniche, riprese dalle forme di Campigli che lo influenzò soprattutto a seguito della collaborazione padovana del 1940 per la realizzazione del Liviano.

27 *Epistolario Gio Ponti*, D13P.

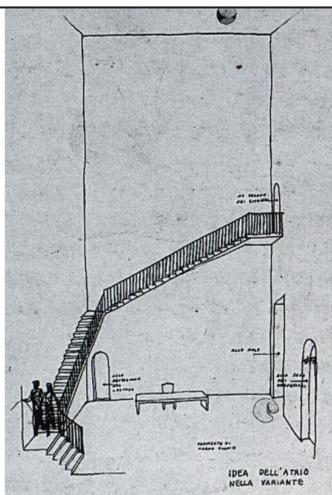
28 Ponti G., *cit.*, 1957, p. 97.



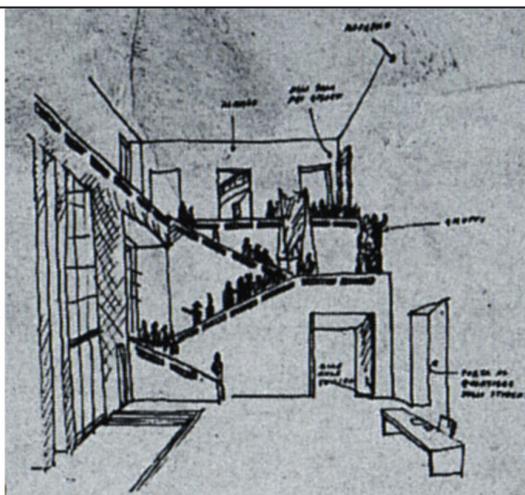
101

la revisione del Classicismo

30



27



28



29



34



35



36

FIGG. 31-32: Gio Ponti, *Orfeo e Euridice*, 1947. Studi per il Tempio di Amore.
FIG. 33: Gio Ponti, *Orfeo e Euridice*, 1947. Studi vari per l'Apoteosi e per il Tempio di Amore.
FIG. 34: Gio Ponti, *The door of my heart*, anni Quaranta.
FIG. 35: Gio Ponti, bozzetti per le *Bottiglie in crinoline*, Venini, 1946.
FIG. 36: Gio Ponti, *Diavolo*, Sabattini, 1978.
FIGG. 37-38-39-40: Gio Ponti, *Orfeo e Euridice*, 1947. Figurini per i costumi.



37



38



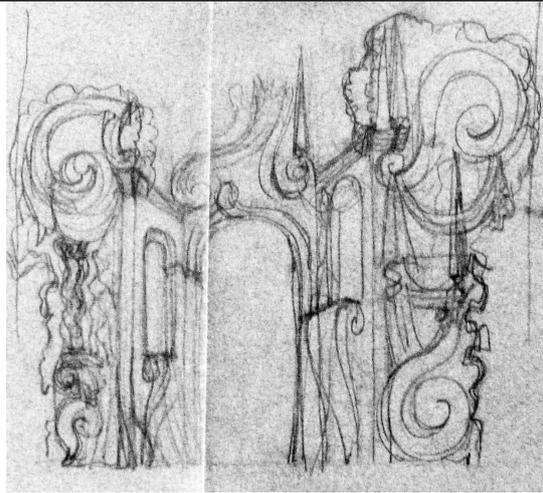
39



40



31



32



33