



## 5. conclusioni

Molto si è scritto e molto ancora, giustamente, si scriverà sul debito che l'architettura, in ogni momento storico, ha avuto nei confronti non solo delle esperienze precedenti, ma anche delle altre arti. Tra le varie discipline del progetto nello spazio, talvolta visibilmente inscindibili fin dalla genesi, tal'altra insospettabilmente legate da un vincolo a prima vista appena percepibile si crea, infatti, un rapporto ibrido fatto di riferimenti, riletture, scarti mentali.

Prima la specializzazione dei saperi secentesca e poi l'avvento dell'era della riproducibilità tecnica, hanno allentato progressivamente il legame creatosi nel Rinascimento tra architettura urbana e scenografia teatrale tanto che «il nostro saper fare, saper dire e saper scrivere (nel senso più ampio di queste espressioni) è oggi afflitto da una radicale separatezza; essa conduce da un lato a molto efficaci effetti in campi separati del sapere e del fare ma anche a una costruttiva eterogenesi dei fini, che rende l'insieme non solo caotico e contraddittorio ma anche barbarico e pericoloso»<sup>1</sup>. Solo in alterni momenti e con difficoltà tutt'altro che irrilevanti, lo spazio effimero in cui vive uno spettacolo è stato considerato, nel corso del Novecento, pari per dignità ad uno spazio di «quel teatro che non chiude mai»<sup>2</sup>, la Storia.

Da questo punto di vista Gio Ponti è un «traghettatore»<sup>3</sup>, un funambolo sempre sul limite tra una modalità artistico-espressiva e l'altra, in grado di andare dall'antico al moderno senza mai rinnegare la sua provenienza dal classico.

Se la critica a lui coeva, dividendo gli architetti in neoclassici conservatori, e quindi fascisti, e razionalisti progressisti, e quindi comunisti, cerca invano di trovare all'architetto una collocazione stabile, nel dopoguerra la sua ecletticità non viene mai ritenuta veramente una virtù. A riprova di ciò, nemmeno una parola viene spesa sul lavoro di Gio Ponti nel volume *Architettura Contemporanea* scritto da Manfredo Tafuri e Francesco Dal Co nel 1976, nonostante la sua voce autorevole continuasse

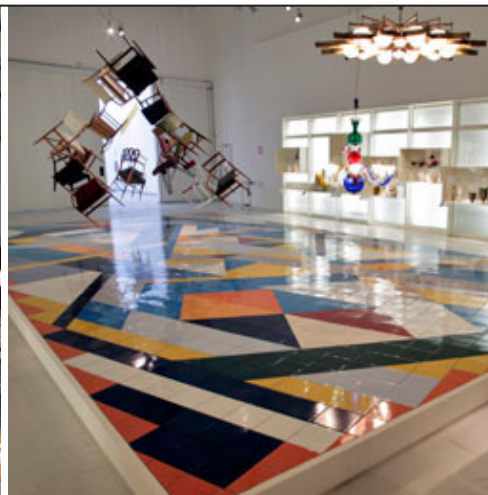
incessantemente da decenni a indicare una via dalle pagine di *Domus*. Probabilmente per la sua disaffezione alle vicende politiche, sembra non esserci spazio per Ponti tra i maestri italiani, indicati come acrobati «paurosamente in equilibrio su un filo teso fra gli opposti abissi della specificità disciplinare e l' "al di là" dell'architettura»<sup>4</sup>.

Molta storiografia, preoccupata «di verificare ipotesi settarie di movimenti e di correnti più che di riconoscere la dialettica del pensiero visivo»<sup>5</sup>, determinò un certo ostracismo *post mortem* che ha rallentato la riabilitazione della sua opera, avvenuta solo a partire dalla fine degli anni Ottanta, a quasi un decennio dalla sua scomparsa. Alla difficoltà di accettare il genio di «un uomo che non appartiene a nessuna scuola ma solo alla maturazione precedente del suo lavoro»<sup>6</sup>, si sommava quella di rielaborare l'enorme quantità di progetti prodotti, divisi alla sua morte tra gli eredi e parzialmente venduti a istituzioni pubbliche che intendevano realizzarne dei fondi consultabili.

La recente mostra realizzata negli spazi della Triennale di Milano<sup>7</sup>, curata da Germano Celant con il *Gio Ponti Archives*, se ha avuto il merito di presentare alla città, che per molti anni sembrava averlo dimenticato, una panoramica abbastanza esauriente sullo sterminato lavoro di Gio Ponti, d'altra parte ha sottovalutato ancora una volta l'importanza del settore teatrale. L'allestimento dello studio Cerri Associati, con la ricostruzione della *finestra arredata* e il palcoscenico ceramico su cui decine di sedie *Superleggere* sembravano fluttuare, ha privilegiato gli aspetti più tecnici legati alla professione, piuttosto che la parte lirica del suo pensiero. In linea con ciò che l'architetto stesso avrebbe fatto<sup>8</sup>, il lavoro era presentato in modo didascalico indugiando brevemente in poche, significative allusioni alla sua poetica. L'atto del *mostrare*, però, presuppone anche una riflessione critica a proposito della parola *teatralità*, oggi imprescindibile all'interno della disciplina di cui si tratta e, ci sembra, ancor più



1



2

#### IN APERTURA

Gio Ponti, *Appartamento di via Dezza*, 1954-57. Gli angeli sulle vetrate.

FIGG. 1-2: *Espressioni di Gio Ponti*, mostra alla Triennale di Milano a cura di Germano Celant e Salvatore Licitra, 06/05-24/07/2011. Allestimento: Studio Cerri & Associati. Leggerezza e colore.

#### NELLA PAGINA SUCCESSIVA:

FIG. 3: Gio Ponti, *Tappezzeria per porte*, Manifattura Jsa, anni Cinquanta.

FIG. 4: Gio Ponti, *Cartoncino d'invito a una mostra di tessuti*, anni Cinquanta.

necessaria nell'analisi dell'opera di Gio Ponti.

A più di trent'anni dalla sua morte, l'aspettativa di un lavoro critico completo e innovativo sul suo operato viene parzialmente disatteso, demandando l'importante funzione del catalogo alla ristampa anastatica di *Aria d'Italia – Espressioni di Gio Ponti* pubblicato nel 1954, associata a un esiguo contributo critico. Ancora una volta, mancavano completamente un'analisi sistematica e un'antologia critica sul tema teatrale: i bozzetti di scene e di costumi erano stati assimilati ai lavori pittorici, impedendo in questo modo una verifica dell'apporto teatrale al progetto per l'architettura e per il design del prodotto, che appare forse l'unico argomento ancora originale a proposito di una figura di progettista profondamente indagata negli ultimi anni. Delegare alle parole del maestro la presentazione del suo lavoro rappresenta un gesto di grande rigore teso a non traviarne la figura professionale e artistica, ma impedisce l'aggiornamento del suo pensiero alla luce della contemporaneità.

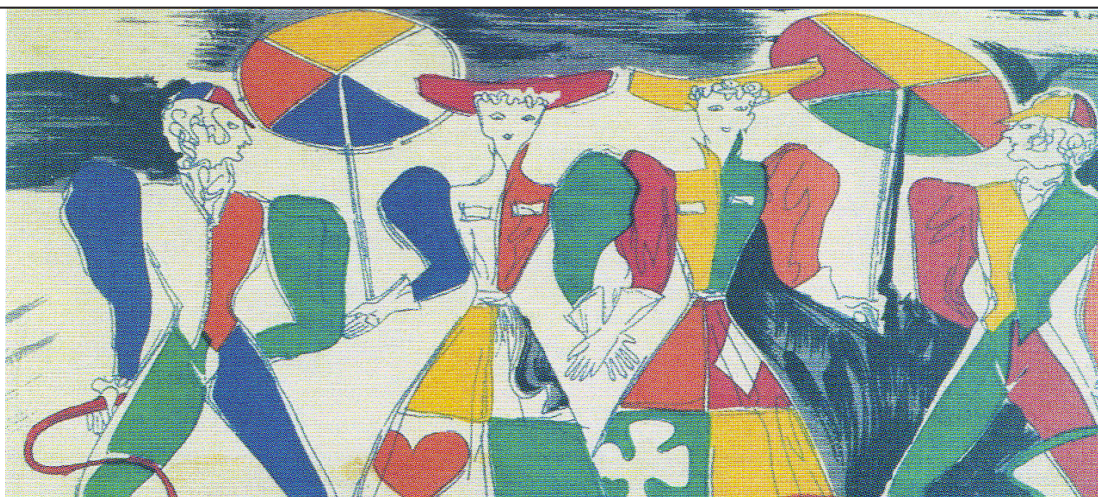
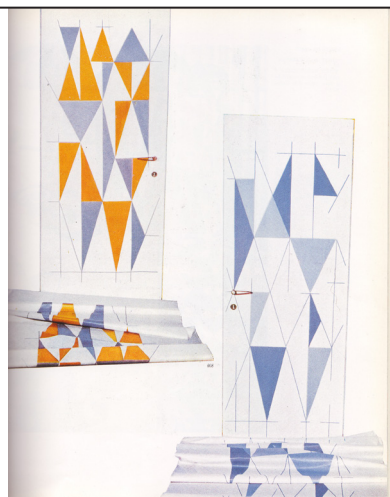
In tal modo si evita, inoltre, di intervenire su un tema che sarebbe certamente stato a cuore al direttore di *Domus*: il duplice problema dell'allestimento. Se da un lato è giusto non relegarlo tra le discipline del design industriale del prodotto, dall'altro è necessario «correggere la deformazione culturale che fa del design italiano una pura appendice della cultura architettonica del Movimento Moderno»<sup>9</sup>, mettendo in evidenza un processo di reciproca osmosi, evitando cioè di «porre delle paratie stagne tra le diverse famiglie artistiche»<sup>10</sup>.

Il lavoro realizzato con questa ricerca appare, dunque, necessario per «mettere alcuni puntini mancanti sulle molte rimaste acefale»<sup>11</sup>: attualmente, la mancanza di un archivio organizzato del lavoro teatrale di Gio Ponti impedisce un confronto proficuo di questo settore progettuale con altri ambiti molto più conosciuti e non riesce a mettere in luce il legame tra le arti a cui sempre l'architetto aspirava durante il suo lavoro. Dall'indagine sul materiale teatrale potrebbe,

perciò, scaturire in futuro una necessaria revisione della figura dell'architetto rispetto all'immagine che ne ha dato finora la critica storiografica.

Prendendo Ponti come paradigma, la ricerca ha, inoltre, cercato di dimostrare che lo spazio del palcoscenico, libero da limitazioni di ogni tipo, in quanto convenzione culturale, può diventare un elemento attivo della creazione artistica «sia nel suo costruire la visione, sia nel suo determinarsi come ambiente»<sup>12</sup>. Come abbiamo potuto vedere, egli spesso paragona le belle architetture a lirismi, sinfonie, opere liriche sottendendo la corallità delle prime e delle seconde, la coincidenza tra la figura del regista e quella dell'architetto, ma anche la capacità etica di paradigma della buona architettura che diventa sintesi narrativa visuale di un sentimento: «il ricostruire la purezza originaria del rapporto tra forma e funzione non deriva dalla funzionalità, ma deriva da una vera e propria nostra esigenza estetica»<sup>13</sup>, che egli definisce ripetutamente *bisogno di favola*.

È evidente come ogni architetto sia legato a una forma espressiva che, essendogli più naturale rispetto alla sua formazione, riappare nello sviluppo del suo lavoro: alla luce dell'approfondimento compiuto sembra possibile affermare a buona ragione che l'architettura di Ponti sia prima di tutto architettura teatrale. Ogni luogo per lui è palcoscenico, così come per altri è prima di tutto museo o chiesa o casa. Gillo Dorfles, in un confronto tra le arti cosiddette maggiori, afferma che l'architettura, costruendosi e manifestandosi nello spazio, si serve – diversamente dalla scultura, ad esempio – sia dello spazio interno che di quello esterno; inoltre, si avvale anche «d'uno spazio puramente immaginario, purché sia pensato e modellato architettonicamente»<sup>14</sup>. Proprio per questo, se ci chiediamo quale sia l'atto iniziale dell'architettura, le risposte sono molteplici e talvolta discordanti. Secondo Mies van der Rohe «architecture begins when two bricks are put carefully together»<sup>15</sup>, mentre per Gregotti ciò avviene «quando si posa una pietra sopra la terra»<sup>16</sup>. In Semper, invece, «la tenda o la



stuoia come riparo originario testimoniano la genesi di ogni arte – architettura compresa – dall’annodare e dal tessere»<sup>17</sup>. Per Ponti questo atto iniziale sembra situarsi nella sfera onirica, da cui si generano progetti non esclusivamente architettonici o esclusivamente artistici. Non è più neppure la descrizione pittorica dell’architettura che gli interessa, bensì la sua astrazione, la sublimazione della forma. La sua ricerca teatrale diventa quasi una rivendicazione demiurgica, in linea con il suo carattere accentratore; del resto, chiunque faccia teatro crea, almeno nel suo immaginario, un intero mondo, dallo spazio al movimento degli attori.

L’allestimento scenico diventa il *medium* tra la rappresentazione della realtà e la realtà stessa (architettonica, urbana, sociale), così come l’allestimento museografico è il *medium* tra il luogo dove si espone e l’oggetto esposto. Una volta smantellato lo spazio effimero dello spettacolo o della mostra, gli elementi di architettura e design, creati per la contingenza drammaturgica, vanno a costituire nella memoria quel concetto che Le Corbusier nelle pagine della rivista *L’Esprit Nouveau*, e prima ancora nel saggio *Après le Cubisme*, aveva definito *invariante progettuale*. La forma si depura nel passaggio di scala e nei necessari compromessi tra matita e industria, precisandosi nel contatto tra artista e artigiano: il palcoscenico è terra fertile dove il progetto può crescere, definirsi, provarsi. L’effimero, sempre in bilico tra realtà e sogno, non svanisce: si crea un archivio, un magazzino mentale a cui l’artista attinge continuamente nel corso di tutta la sua carriera.

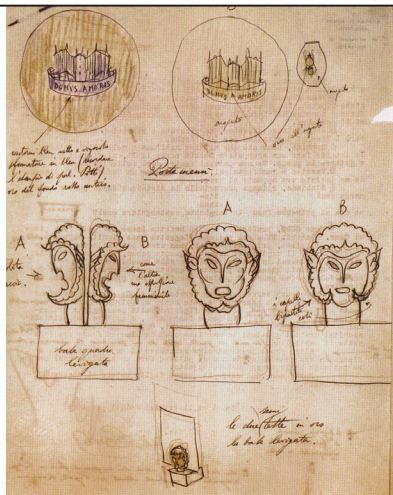
Anche l’attrezzatura e i complementi di scena assumono una vita autonoma: lo spazio del palcoscenico non è solo in grado di attrarre e mettere a punto forme derivanti da altre discipline, ma anche di creare ed *esportare* elementi totalmente nuovi. L’esperienza di Gio Ponti nel teatro e la sua prossimità con le arti applicate insegnano prima di tutto che l’architetto non dovrebbe aver paura della decorazione e considerarla

anti-moderna. Inoltre, il rapporto con il palcoscenico si rivela un’antica radice in grado di influenzare ancor oggi gran parte del design italiano. Nel caso di Ponti, il luogo della rappresentazione e i suoi personaggi diventano pre-testo per la realizzazione di collezioni tessili (Manifattura Jsa) e ceramiche (Ceramiche Bardelli) trasformando le abitazioni in palcoscenici domestici in cui, come già aveva detto Serlio nel IV dei *Sette libri dell’architettura*, forme e oggetti sono «personaggi di una perpetua rappresentazione»<sup>18</sup>.

L’idea che lo scenografo debba «preoccuparsi solo di disporre sulla scena più visibilmente che sia possibile, le immagini reali delle cose»<sup>19</sup> per l’architetto milanese è già del tutto superata negli anni Quaranta. Anticipando di un quarto di secolo le trasformazioni che investiranno il settore a partire dalla fine degli anni Sessanta, ciò che avviene sul palcoscenico è per lui intimamente legato alla trasfigurazione della realtà mediante la quale ottenere un’interpretazione della quotidianità, piuttosto che alla sua imitazione precisa. Dal momento che «mai lo scenografo può ignorare la propria epoca [...] perdere di vista la visione dell’arte della sua generazione»<sup>20</sup>, la scenografia assume sul palcoscenico la funzione di interpretazione estetico-filosofica della realtà contingente. Tutta la scatola scenica diventa scatola magica in mano a un illusionista che di volta in volta trasfigura Verona o Siviglia, Pechino o Windsor. Benché secondo uno tra i più importanti artisti visivi, Hans-Ulrich Obrist, «non esiste niente che si possa definire l’immagine sintetica di una città, di qualunque città»<sup>21</sup>, possiamo asserire che il lavoro dello scenografo è proprio questo, da sempre: sintetizzare immagini costruendo luoghi del sogno che, in un mutuo gioco con lo spettatore, diventano reali appena inseriti nella scatola magica. Invero, la scenografia pontiana non propone un’approssimazione illusoria della realtà, né si limita a evocarla tramite l’adeguamento storico, ma realizza un vero e proprio momento creativo: l’allestimento, fatto per essere effimero, viene trattato con l’attenzione progettuale di ciò che è



5



6



7

pensato come eterno. Creare lo spazio è molto più che illuderlo. Questo non significa la «negazione del carattere effimero della scenografia, bensì, con vigore, un ritorno alla concezione di scenografia come intervento di interesse pubblico»<sup>22</sup>: del resto non è forse il palcoscenico uno spazio pubblico, fruito *visivamente* dalla comunità?

Non possiamo sapere se Giuseppe Pagano pensasse a Ponti quando affermava che «l'architetto ideale è grande regista e ordinato costruttore che sogna l'unità di un'esposizione in una coerenza totale tra esteriore e interiore, e tutto vorrebbe sottomettere alla più estrosa invenzione, alla più libera e immaginosa fantasia, alla più lirica e trascendentale aderenza tra forma e contenuto, alla più ilare e poetica corrispondenza tra le esigenze scenografiche e quelle strutturali»<sup>23</sup>. È indubbio, però, che tale descrizione si adatta benissimo a Gio Ponti, questo *concettore di scene* che realizzò una terza via tra il «fondale bidimensionale pittorico naturalistico e la introduzione, fortemente voluta dai futuristi, di costruzioni plastiche, dinamiche, colorate sulla scena»<sup>24</sup>.

Secondo Gio Ponti l'opera d'arte *in sé* è un inganno: «esiste la testimonianza dell'uomo: d'un uomo: essa esiste tutta in un particolare, in un verso, in un tempo d'una sinfonia come in tutta l'opera, esiste in una pagina, esiste in una citazione; in un frammento (che si dilata prodigiosamente), in una immagine (in una immagine di Shakespeare: in ogni immagine di Shakespeare, c'è tutto Shakespeare)»<sup>25</sup>. Il teatro è una delle sfaccettature di quella rifrazione infinita dell'arte in cui ogni ambito è specchio mutevole di un altro ambito progettuale.

## Note

- 1 Sini C., *Apollineo e dionisiaco: due volti del sapere*, in "ArchInt Architettura Intersezioni", n. 7, semestrale di architettura e progettazione urbana del Dipartimento di Progettazione Architettonica, IUAV, Dreossi Editore, Pordenone, 1999, p. 25.
- 2 Ponti G., *cit.*, 1957, p. 3.
- 3 Cfr. Romanelli M., *cit.*, 2002, p. 12.
- 4 Tafuri M., Dal Co F., *cit.*, 1976, p. 388.
- 5 P. Portoghesi, *Omaggio alla differenza*, in "Controspazio" *cit.*, 1978, p. 2.
- 6 Ponti G., Guarnati D., *cit.*, 1954, p. 6.
- 7 La mostra intitolata *Espressioni di Gio Ponti* è stata allestita negli spazi della Triennale dal 6 maggio al 24 luglio 2011.
- 8 Soprattutto nelle esposizioni biografiche, come la mostra di Göteborg del 1954-55 o quella di New York del 1957, ai più didattici pannelli che illustrano i progetti con fotografie, disegni e, Gio Ponti alterna, con una modalità che oggi potremmo definire *multimediale*, ingrandimenti degli elementi decorativi che diventano enormi quadri o oggetti di design trasformati in sculture. Nel 1955, presso la *Galleria del Sole* di Daria Guarnati, una composizione artistica realizzata con materiali teatrali completa la mostra biografica rendendo il percorso dell'architetto più ricco e vario anche agli occhi dei visitatori.
- 9 Gregotti V., *Il disegno del prodotto industriale*, Electa, Milano, 1986, p. 9.
- 10 Dorflès G., *Rapporti tra pittura e scenografia del teatro musicale*, in AA.VV., *Lo spazio il luogo l'ambito*, *cit.*, p. 159.
- 11 Portoghesi P., *Omaggio alla differenza*, in "Controspazio", *cit.*, 1978, p. 2.
- 12 Cruciani F., *Lo spazio del teatro*, Laterza, Roma-Bari, 1992, p. 4.
- 13 Gio Ponti citato da Ugo La Pietra, in Giraldi L. (a cura di), *Gio Ponti Designer*, Alinea, Firenze, 2007, p. 20.
- 14 Dorflès G., *Discorso tecnico delle arti*, Marinotti, Milano, 2004, p. 104.
- 15 Ugo V., *I luoghi di Dedalo: elementi teorici dell'architettura*, Edizioni Dedalo, Bari, 1991, p. 142.
- 16 *IBIDEM*.
- 17 *IBIDEM*.
- 18 Ferlenga A. (a cura di), *Aldo Rossi. Tutte le opere*, Electa, Milano, 2003, p. 342.
- 19 Ciocca G., *Il teatro di masse*, in "Quadrante", *cit.*, 1933, p. 8.
- 20 Nicola Benois citato da Evelina Schatz, *cit.*, 1983, p. 26.
- 21 Obrist H. U., *Linguaggio visivo: conversazione, Parigi 2005*, in Koolhaas R. *Post-Occupancy*, Domus d'Autore, Editoriale Domus, 2006.
- 22 Nicola Benois citato da Evelina Schatz, *cit.*, 1983. Secondo Benois «senza la partecipazione diretta dell'occhio, non c'è teatro» e, dunque, tutta la vita e la verità di ciò che è presente sul palcoscenico dipende appunto dal concetto di fruizione pubblica della scena come luogo drammaturgico.
- 23 Pagano G., *Parliamo un po' di esposizioni*, "La casa bella" n. 159-160, Marzo-Aprile 1941.
- 24 Considerando le molte affinità, viene presa a prestito qui la descrizione che la professoressa Maria Isabella Vesco fa di Duilio Cambellotti, scenografo che nello stesso periodo di Ponti, sempre partendo dalla lezione di Appia, realizzò una significativa mutazione negli allestimenti teatrali della tradizione, introducendo elementi tridimensionali su cui gli attori potevano muoversi. Cfr. Vesco I., "La lezione di Cambellotti in una esperienza progettuale", Ajroldi C., Aprile M., Sciascia A. (a cura di), *Note sulla didattica del progetto*, Edizioni Caracol, Palermo, 2009, p. 135.
- 25 Ponti G., *cit.*, 1957, p. 86.

### NELLA PAGINA PRECEDENTE:

FIG. 5: Gio Ponti, *Daphne si sente diventare albero*, Richard Ginori, anni Venti. Piatto a soggetto mitologico.

FIG. 6: Gio Ponti, *Bozzetti di piatti e teste di diavolo in porcellana*, Richard Ginori, anni Venti.

FIG. 7: Gio Ponti, *Diavoli in rame smaltato*, De Poli, 1956.

FIG. 8: Gio Ponti, Bozzetto per il Salone del transatlantico *Conte Biancamano*, 1950.

