



3.1

dai maestri all'espressione senza accademia.
gli scritti

La ballata del carcere di Reading (1920)

«... Scivolavano rapidi, come trascorrenti nella nebbia imitavano la luna in una serie di figure, di contorsioni delicate; e con delle movenze cerimoniose e delle grazie di odiosa smanceria i fantasmi arrivavano al loro convegno. Li vedemmo passare, labili ombre, stretti per mano, con smorfie e con buffonate; intorno intorno con una ridda fantastica essi ballarono una sarabanda; e i dannati grotteschi disegnavano degli arabeschi come fa il vento sulla sabbia! Con piroette da burattini danzavano leggermente sulla punta dei piedi, ma coi flauti della Paura assordavano le orecchie, guidando la folla mascherata e rumorosamente cantavano e cantavano...»¹.

Le accorate parole di Oscar Wilde nel poemetto *La ballata del carcere di Reading* furono indubbiamente evocative per il giovane Gio Ponti che nel 1919-20, ancora studente di architettura, si impegnò a illustrare la prima edizione italiana del testo con ventisei xilografie per la casa editrice La Modernissima di Milano.

L'intensità visiva, epica e drammatica, ha ancora il costruito romantico delle illustrazioni realizzate da Gustave Doré negli anni Sessanta dell'Ottocento per *La divina commedia*, ma nel segno e nell'impaginato grafico si può ravvisare la stretta affinità alla scuola della *Wiener Secession*. Anche se l'aura *biedermeier* di Vienna era stata l'apoteosi di un mondo ormai spazzato via dalla prima guerra mondiale, le sedimentazioni neoclassiche unite a una nuova razionalità² e a sottili inquietudini rompono definitivamente, anche in un'Italia artisticamente pigra, il vincolo con lo storicismo accademico ottocentesco, diffondendo il concetto di *Gesamtkunstwerk*, l'opera d'arte totale, già preconizzata da Richard Wagner nel saggio *Arte e rivoluzione* (1949).

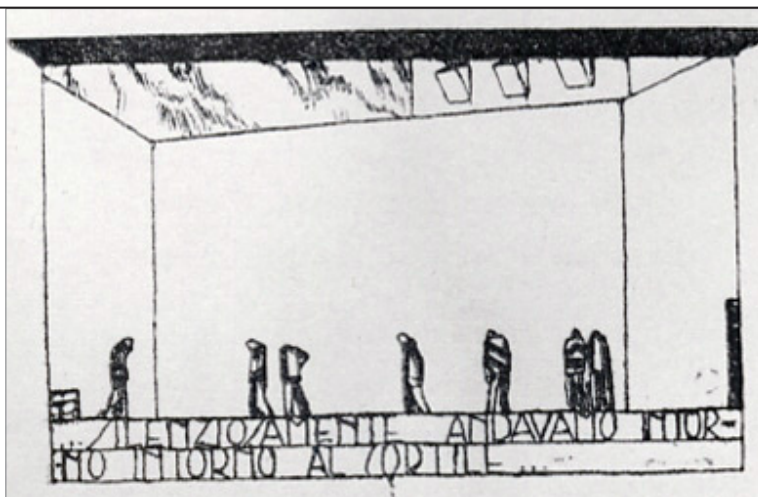
Pur non occupandosi ancora di scenografie su un palcoscenico, la sequenza di illustrazioni di Ponti, nella quale il disegno rappresenta unicamente un veicolo drammaturgico per le immagini, rivela una innata capacità di messa in scena, di visualizzazione

del testo. La pagina bianca rappresenta un palcoscenico dove «lo spazio è un "condensato" del mondo. Esso non descrive, non ricostruisce: restituisce il sentimento di un universo drammatico»³. Non sembra un caso, quindi, che tra gli artisti fondatori⁴ della Secessione, Ponti si sia soffermato sul lavoro grafico di Alfred Roller, scenografo prima ancora che illustratore. L'artista, infatti, lavorò principalmente al Wiener Hofoper su richiesta di Mahler, al Burgtheater e come collaboratore di Richard Strauss e di Max Reinhardt, ma realizzò anche le copertine della rivista *Ver Sacrum*, di cui fu direttore nei primi due anni di pubblicazione.

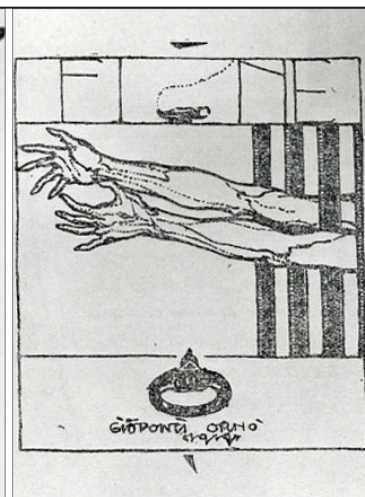
Nelle immagini pontiane il senso di alienazione dei detenuti prende il sopravvento sul tema della pena di morte affrontato nel componimento scritto nel 1897 da Oscar Wilde dopo una lunga condanna per sodomia. La capacità registica di Ponti si rivela soprattutto nel *climax* che, dai particolari delle celle, arriva allo spazio vuoto del cortile entro cui si muovono i carcerati. L'inquadratura stessa della scena ha un'angolazione che fa supporre un'immaginazione teatrale: Ponti colloca l'occhio del lettore verso un ipotetico palcoscenico, leggermente rialzato, su cui si muovono gli attori. La rapidità del segno e la voluta parsimonia di particolari trasformano il muro di cinta, unica architettura di una certa ampiezza che dovrebbe contrapporsi alla claustrofobia delle celle, nel fondale bianco di una inquietante scena vuota e gli uomini in spettri. Riecheggiando, forse con maggiore angoscia, l'atmosfera sospesa del quadro di Telemaco Signorini *La sala delle agitate* (1865), l'intensa scena, che chiude il libretto, lascia nel lettore il senso di vuoto ricercato da Wilde nelle parole: «con le altre anime in pena io camminavo in un alto recinto».



1



2



3

Le copertine di *Emporium* (1920)

Dello stesso periodo sono anche i bozzetti con cui Gio Ponti partecipa al concorso per la realizzazione delle copertine di *Emporium*, vincendo il secondo premio. La rivista di arte e cultura che a partire dalla fine dell'Ottocento si era rivelata un importante veicolo di divulgazione artistica influenzando profondamente la cultura visiva italiana, nel primo dopoguerra aveva tratto lo spunto dell'istituzione dei concorsi di grafica per la realizzazione delle copertine dal periodico londinese *The Studio*, determinando la gravitazione intorno alla redazione di un folto gruppo di artisti e disegnatori.

Tra i *divertissement* architettonici di Giovanni Muzio, che vinse il primo premio, e le atmosfere profondamente *Art Nouveau* di Emilio Lancia, terzo, Gio Ponti si inserisce con un segno decorativo, talvolta addirittura sovrabbondante, nel quale riassume non solo gli studi sulla grafica della *Wiener Werkstätte*, ma anche le tecniche illusorie del Barocco. In un continuo rimando tra nuovo e antico il giovane architetto dimostra che «l'artista autentico è sempre bifronte: viene dalla tradizione, cioè dal gusto contemporaneo, e procede al di là dove il gusto comune non è ancora arrivato»⁵. Diversamente dai suoi due amici e colleghi, Ponti realizza una sorta di drammaturgia intrinseca all'illustrazione, la quale, smettendo di essere fine a se stessa come arte iconografica, assume un requisito di premessa al mensile stesso. In quattro delle cinque copertine realizzate tra il luglio 1920 e l'agosto 1921 i due putti protagonisti, – che, evolvendo, diverranno assidue presenze angeliche per tutto il resto della sua vita lavorativa – presentano il periodico come uno scrigno ricolmo di tesori, realizzando una metafora tra contenitore (la rivista) e contenuto, (le opere d'arte raccontate, descritte, analizzate), che rappresenta il vero e proprio tesoro.

Il forziere, la *wunderkammer*, la cornucopia cedono il passo a un più populista *raccolto delle meraviglie* e, infine, a una divertente scena orientaleggiante

in cui Ponti viene probabilmente influenzato dalle scelte grafiche di Lancia che propone ben due copertine ispirate alle atmosfere di *Le mille e una notte*. A differenza di queste, però, nella scena del ricco mercante che osserva gli schiavi scaricare da un veliero le mercanzie per il suo bazar, possiamo ravvisare ancora una volta la metafora della conoscenza artistica che dalle pagine di un emporio letterario passa direttamente nelle case dei lettori. Vasi, ampole, piatti esposti davanti al mercante sembrano quasi predire il lavoro per la Richard Ginori, attraverso il quale l'architetto realizzerà una trasformazione del gusto italiano.

La «conformazione classica [...], la passione per la pittura [...], e per le arti decorative costituiscono la matrice da cui si sviluppa il primo linguaggio pontiano»⁶, ma la naturale inclinazione dell'architetto nel progettare ogni elemento scenico, anche i più minuti, generalmente rintracciabili dai rigattieri o nei magazzini di scena, come gli arredi e l'attrezzatura teatrale, lo avvicina all'ottica della *Wiener Werkstätte*. Come nella ditta viennese fondata da Josef Höffmann nel 1903, nella quale l'artigianato si associava all'economia ispirandosi all'*Art and Crafts* inglese, anche nelle intenzioni di Ponti l'oggetto veniva disegnato artigianalmente in base alle esigenze della committenza, cercando di renderlo un vero e proprio pezzo unico benché funzionale e di qualità. «Una delle principali ragioni dell'interesse di Gio Ponti per la cultura viennese è la comune attenzione per la compresenza dell'artigianato artistico e della produzione in serie [...] ma soprattutto, Ponti, dalla cultura *Jugend*, deriva il procedimento progettuale unitario e crede, come già Wagner e Hoffmann, all'unità tra l'architettura, la decorazione e l'arredamento»⁷. La dimora diventa museo o, meglio, la scena fissa delle azioni dell'uomo.

IN APERTURA:

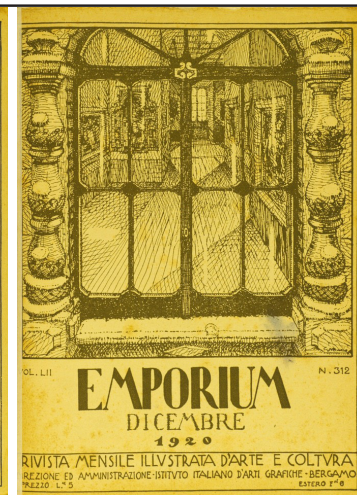
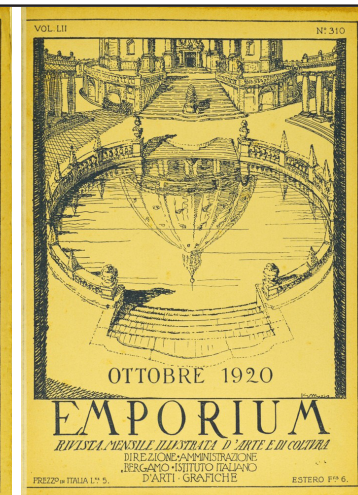
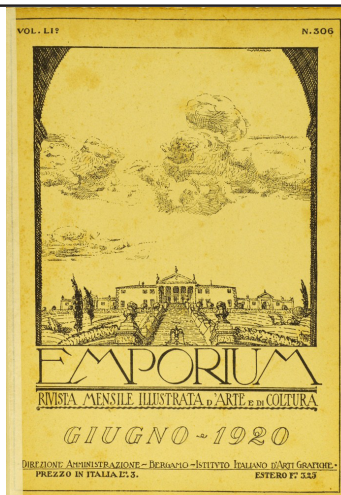
Gio Ponti, *La ballata del carcere di Reading*, La Modernissima, Milano, 1919. Copertina per la traduzione italiana del poemetto.

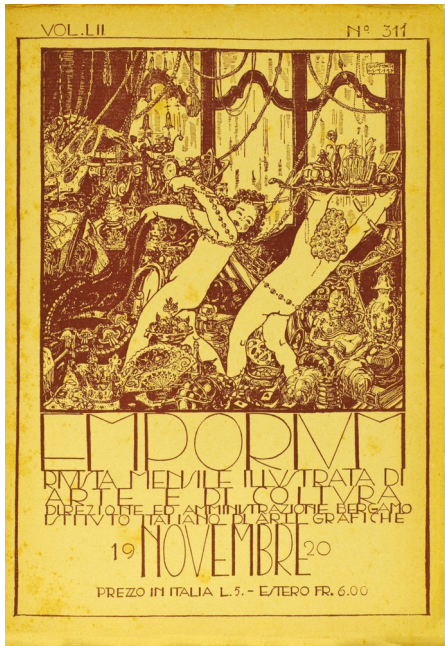
NELLA PAGINA PRECEDENTE

FIG. 1: Telemaco Signorini, *La sala delle agitate al San Bonifazio in Firenze*, 1865.

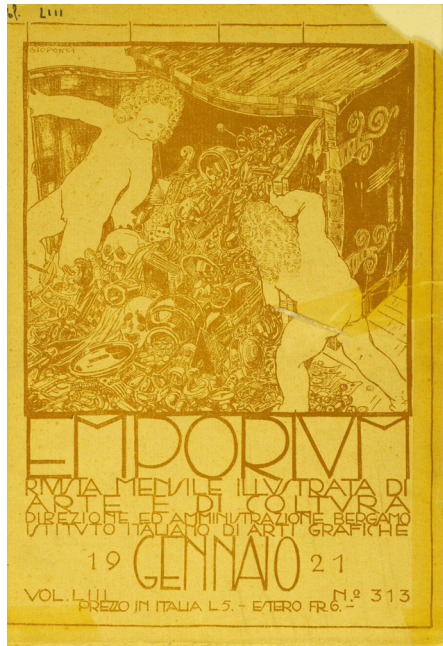
FIGG. 2-3: Gio Ponti, *La ballata del carcere di Reading*, La Modernissima, Milano, 1919. Illustrazioni.

FIGG. 4-5-6: Giovanni Muzio, copertine per *Emporium*, Milano, Giugno, Ottobre, Dicembre 1920.





7



8



9



10

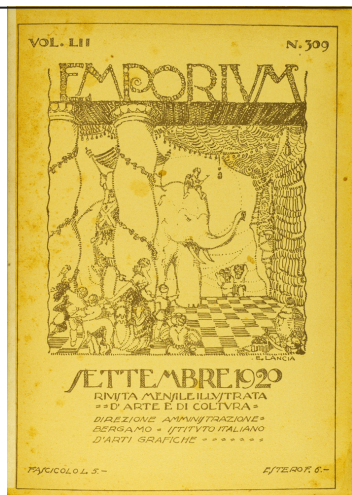


11

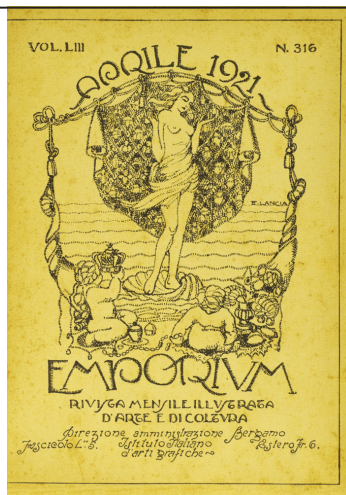
FIGG. 7-8-9-10-11: Gio Ponti, copertine per Emporium, Milano, Luglio-Agosto, Novembre 1920, Gennaio, Giugno, Agosto 1921.
FIG. 12: Alfred Roller, copertina per il n. 1 di Ver Sacrum, Vienna, Gennaio 1898.
FIGG. 13-14-15: Emilio Lancia, copertine per Emporium, Milano, Luglio-Agosto, Novembre 1920, Gennaio, Giugno, Agosto 1921.



12



13



14



15

Il teatro di Appia o l'opera d'arte vivente (1923)

Com'è evidente dalle prove giovanili fin qui analizzate, Ponti si occupa di teatro molto prima di iniziare ad allestire le scene su un palcoscenico.

Fin dall'inizio degli anni Venti, il giovane architetto aveva attivamente partecipato alle iniziative del circolo culturale *Il convegno*⁸ la cui rivista, organo di diffusione artistico-letteraria, divenne il tramite grazie al quale lo scenografo svizzero Adolphe Appia iniziò la collaborazione con il maestro Arturo Toscanini per la rappresentazione dell'opera *Tristano e Isotta* di Wagner che debuttò il 20 dicembre 1923 alla Scala. Nell'aprile dello stesso anno era apparso un articolo, firmato da Gio Ponti, con cui «iniziarono a circolare le idee di spettacolo come unità artistica»⁹, specificando il termine francese *mise en scene* non solo come una meccanica disposizione del testo nello spazio, ma, piuttosto, come una sua rielaborazione. Secondo quest'ipotesi, come aveva già osservato Pietro Gonzaga all'inizio dell'800, anche «la scenografia non può più illustrare dopo il testo creato prima»¹⁰. Insieme alle parole entusiastiche di Ponti che, citando ripetutamente dal francese il maestro¹¹, tenta di aprire un dibattito italiano sul nuovo modo di fare le scene, iniziano a diffondersi i bozzetti degli *Spazi Ritmici* realizzati da Appia per la scuola di euritmica di Jacques-Dalcroze. Ponti li inserisce nel testo per visualizzare una serie di precetti tradotti quasi letteralmente dalla teoria dello scenografo. Sono soprattutto i metodi usati, «sfuggiti del tutto ai mestieranti delle scene»¹² – e che sfuggiranno a molta critica italiana – a interessare l'architetto e a costituire il cuore della piccola dissertazione.

Secondo Ponti, la musica degli occhi, l'armonia della visione deve essere una caratteristica fondamentale per la composizione di uno spettacolo, così come lo è nella composizione degli spazi architettonici. Benché fin dalla riforma wagneriana si tendesse all'unione delle arti come fondamento del teatro, Appia nota che «scultura, pittura, architettura nel teatro appartengono allo spazio e vi rimangono immobili,

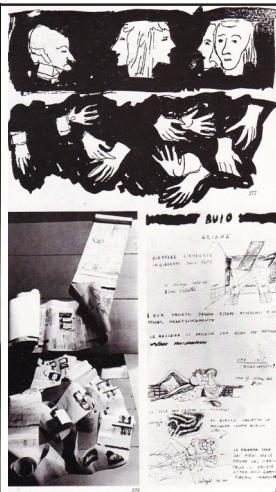
mentre testo e musica appartengono al tempo e vi si svolgono»¹³. Si generano così contraddizioni e dicotomie difficilmente sanabili, che solo un succedersi di forme nello spazio può armonizzare. Ciò avviene attraverso il movimento del *corpo vivente dell'attore*, centro dell'arte drammatica. Per questo la scena è compatibile, tra tutte le arti, solo con l'architettura, generatrice di uno spazio nel quale l'attore possa creare il movimento. Né la scultura, né la pittura partecipano alla vita e, quindi, possono concorrere alla definizione della scena. Alla musica, infine, è dato il compito di generare e amministrare «un tempo ideale contenuto nel tempo reale»¹⁴ che i testi non sono in grado di garantire, giacché possono essere declamati più o meno velocemente. Sulla scia del pensiero wagneriano, così come l'aria è il veicolo della musica, la *luce psicologica* diviene quello dello spazio in cui si muove il dramma. Essa concentra l'attenzione dello spettatore e, nell'annientare la dimensione scenica circostante, ne genera una inaspettata, entro cui vengono esaltati il movimento e il sentimento dell'attore, ma anche la grandiosità dell'impianto architettonico, incombente nel buio, solido e geometrico nella luce¹⁵. Ponti, che ne aveva già fatto esperienza con le xilografie per *La ballata del carcere di Reading*, riuserà questa tecnica anni dopo nell'*Enrico IV* di Pirandello che intendeva portare al cinema insieme a Jouvet e Bragaglia¹⁶ (1940). Tutto ciò che rimane del progetto, naufragato all'inizio della seconda guerra mondiale, è un cofanetto in legno contenente un intero rotolo di carta da lucido¹⁷. Come su una pellicola cinematografica, la cosciente follia di Enrico IV si svolge in un *continuum* di singole inquadrature dove mani e volti fluttuanti nel vuoto si alternano a prospettive inusuali di interni domestici. La coeva esperienza pittorica dello *Scalone del Palazzo del Bo* a Padova, gigantesco foglio srotolato su cui appaiono in levitazione le figure delle discipline universitarie sopra il caos primordiale¹⁸, si lega a questo progetto diventandone la realizzazione monumentale, dove il movimento della macchina

FIG. 16: Adolphe Appia, scenografia per *Orfeo*, 1912.

FIG. 17: Gio Ponti, progetto per *Enrico IV*, 1940. Bozzetti su rotolo lucido.

FIG. 18: Gio Ponti, *Scalone del Rettorato*, Università di Padova, 1939-40.

Ponti realizza personalmente l'affresco coadiuvato dalla figlia Lisa e dal pittore Fulvio Pendini.



da presa è delegato all'ascesa dei visitatori lungo la scala.

Indubbiamente è leggendo le opere di Appia che Ponti realizza come la scena divenga a tutti gli effetti un elemento *interno* al dramma¹⁹, senza la quale partitura e testo non possono considerarsi opera d'arte totale. Uno spettacolo lirico non si ascolta soltanto, nè si giudica esclusivamente l'interpretazione dei cantanti, ma si apprezza la complessità dell'orchestrazione determinata dalla musica che si fonde con l'incanto narrativo collocato in uno spazio magico. La gerarchia istituita ribalta, perciò, le teorie sceniche fino ad allora adottate: musica, architettura e luce sono prioritarie in quanto collegano «moralmente ed esteticamente opera e spettatore»²⁰, mentre testo e pittura sono secondarie, servendo solo ad accrescere il significato del gesto. «Durata, spazio, colore viventi sono così i movimenti dell'arte drammatica»²¹. __La scenografia non imita, dipinge, finge più nulla, ma costruisce se stessa e lo spazio dell'azione come un'architettura vera, in cui forma, colore e superficie coincidono con la realtà²². «Il corpo sta, vive, esprime il proprio peso ed il proprio movimento sull'orizzontale e la verticale [...]. Orizzontale e verticale, con la loro combinazione (scalinata) e la loro composizione (piano inclinato) sono dunque, sulla scena, le condizioni dello spazio per la presenza dell'attore»²³. Grazie all'abbandono della scena dipinta, smettendo di produrre immagini per generare piuttosto spazi, l'attore non viene più costretto a recitare davanti alla scena, ma ne entra a far parte, utilizzandone ogni elemento così come comunemente avviene con l'architettura.

Provando a condensare in poche pagine i precetti del maestro ginevrino, Ponti si dimostra cosciente che da ciò nascerà una nuova arte drammatica. Purtroppo l'entusiasmo dimostrato da alcuni illuminati protagonisti dell'ambito artistico milanese per la presenza dello svizzero su un palcoscenico italiano non bastò a mitigare una critica che, alla prima scaligera, dichiara: «il sintetismo dell'Appia è quasi sempre astrazione completa dalla realtà:

non idealizzazione poetica degli elementi fisici e materiali»²⁴.

Ponti conclude il saggio con il biasimo non solo per l'incapacità di riformare seriamente la messa in scena in Italia, ma soprattutto per l'«odierna società che manca di espressioni significative e certe»²⁵ in architettura e nelle arti decorative. La tanto auspicata riforma del teatro, osteggiata dai melomani, come quella più ampia del costume sociale, deve passare attraverso la riforma della bellezza²⁶ che «c'est le portique ouvert sur des cieux inconnus»²⁷, come viene sottolineato, usando ancora una volta le parole prese a prestito da Appia.

La «sintesi tra movimento, azione drammatica, illuminazione, scenografia e musica»²⁸ derivava a Ponti anche dall'attenzione con cui l'architetto guardava, attraverso le pagine di *Emporium* e *Dedalo*, ciò che accadeva a Parigi e in Germania. Da un lato il cosiddetto balletto d'azione²⁹ era tutto un fiorire di progetti innovativi legati all'Avanguardia pittorica, che ne modificava impianti scenici e linguaggi figurativi, dall'altro una ricerca analoga a quella pontiana si rintraccia nelle prime due pubblicazioni di Peter Behrens, *Feste des Lebens und der Kunst* (1900) e *Die Dekoration der Bühne* (1900)³⁰. Al Naturalismo ingannevole e anacronistico il maestro tedesco cerca di sostituire un'espressione artistica che sia altro dall'imitazione³¹ o dall'archeologismo. Benchè la luce drammatica abbia il ruolo fondamentale di «sottolineare la condizione psicologica del personaggio»³², nondimeno il suo rimane principalmente un atteggiamento teorico. La sua adesione a forme sceniche ancora convenzionali, com'è evidente nell'allestimento di *Diogenes* del 1909 e l'aspetto sacrale dello spettacolo *Das Zeichen* realizzato per l'inaugurazione della colonia di Darmstadt³³, infatti, lo differenziano da Ponti, meno legato a una filosofia architettonica, più lirico, perché attratto anche da regia e drammaturgia e non solo dalla costruzione di uno spazio evocativo.



19



20

FIG. 19: Peter Behrens, *Das Zeichen* (regia di Georg Fuchs), 1901. Allestimento dello spettacolo per l'inaugurazione della colonia degli artisti a Darmstadt.

FIG. 20: Adolphe Appia, *Parsifal*, atto I, 1896 c.a.

NELLA PAGINA SUCCESSIVA:

FIG. 21: Il *Teatro dei Ventimila* alle Terme di Caracalla durante la messa in scena di *Aida*.

FIG. 22: Copertina della *Domenica del Corriere* (10 Luglio 1939) raffigurante il *Teatro dei Ventimila* allestito nel cortile del Castello Sforzesco.

Il coro (1944)

Nella pubblicazione *Le arti in Italia* edita nel 1940 da *Domus* e curata in collaborazione con Corrado Pavolini, con il quale nello stesso anno stava progettando lo spettacolo *L'importanza di chiamarsi Ernesto*, Gio Ponti riprende ancora una volta il discorso mai interrotto sul teatro. Con una tecnica più divulgativa di quella usata nel saggio specialistico su Appia, egli si rallegra dello spazio finalmente lasciato a pittori e architetti sui palcoscenici delle maggiori istituzioni d'opera, come il Maggio Musicale Fiorentino, cosa che aveva permesso di iniziare il rinnovamento delle messinscena.

Nei testi, seppur brevi, che accompagnano la panoramica sull'arte e l'artigianato artistico³⁴, l'architetto cerca di inserire un accenno al dibattito internazionale sulla trasformazione tipologica del teatro, affermando l'inadeguatezza dei palchetti classisti in favore piuttosto di spazi più popolari come il teatro dei Ventimila voluto dal Duce a Caracalla: «nello spettacolo di prosa all'aperto, nelle estati musicali, nei teatri per Ventimila l'Italia sta cercando il suo grande teatro nazionale»³⁵.

La coralità che Ponti mette in evidenza, non più nascosta in cenacoli, rivistine, manifesti, ma tangibile in istituzioni artistiche di maggior dimensione, come ad esempio le fabbriche, all'interno delle quali venivano realizzati concerti e spettacoli per i lavoratori, riemerge in maniera prepotente nel piccolo libro del 1944 intitolato, appunto, *Il coro*.

Nella lunga introduzione al soggetto teatrale, l'architetto cerca di spiegare motivazioni e ascendenze del testo, dando forma, in modo velato, a una sorta di piccola dissertazione sulla sua idea di teatro. Gli episodi formativi – i cori per la *Nona Sinfonia* e la *Messa da Requiem* di Beethoven diretti alla Scala da Toscanini, i Boiardi del terzo atto di *Boris Godunov*, *Acciaieria* di Moleshof e i *Carmina Burana* di Karl Orff – costituiscono gli esempi di quell'architettura fatta di uomini, organica nel senso più stretto, massiva come quella dipinta dall'amico artista Campigli, che

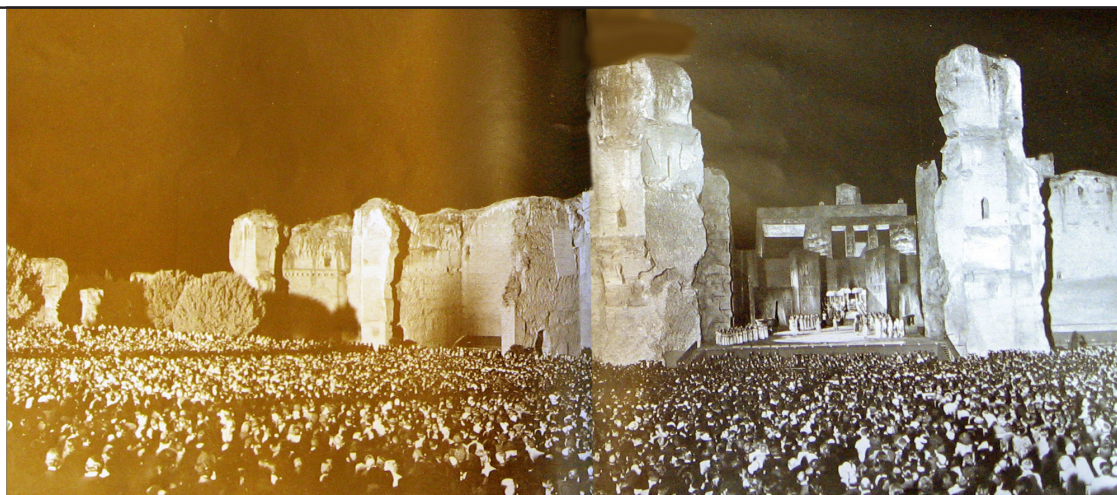
avrebbe dovuto essere il fondamento architettonico dell'intero spettacolo.

L'idea di opera collettiva viene spiegata attraverso un esempio che è *in nuce* un ulteriore spettacolo, tratto dal libro di Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre³⁶ *Paolo e Virginia*. Nelle brevi note di regia Ponti pensa a cinque quadri scenici corrispondenti a cinque differenti movimenti musicali – i due recitativi amorosi, il notturno, il duetto d'amore, la tempesta, il canto funebre – da affidare a altrettanti musicisti dalle cui composizioni possa nascere un'opera corale, priva delle «limitate prospettive estetiche e partite intellettuali»³⁷, in grado di restituire la varietà di sentimenti presenti nel testo letterario.

La parola si fa creativa nel senso fisico, dal momento che *Il coro* nasce dal continuo rapporto orale che l'architetto ha con artisti e teatranti. Una ragnatela di indicazioni e suggerimenti si va via via a costruire intorno al nucleo centrale: l'idea che «l'artista come classificazione non esiste, esistono solo uomini nel coro»³⁸. Di conseguenza, ogni voce concorre ad un complesso più esteso che non è più nemmeno l'Arte, in quanto azione individuale, ma la Storia come esperienza collettiva delle gesta umane. Non importa, perciò il numero, né importa il movimento del singolo, ma solo il movimento collettivo.

Il teatro di partecipazione e non più di rappresentazione³⁹ che divenne concetto trainante delle esperienze performative degli anni Settanta, viene anticipato da Ponti nell'affermazione «massa vuol dire noi»⁴⁰, con parole non troppo diverse da quelle usate da gruppi come il *Living Theatre*. Nell'idea che si debbano abbandonare i costumi e gli allestimenti storici a favore di un aspetto teatrale della quotidianità, riecheggia la convinzione che ciò significhi in definitiva «fare il teatro della nostra vita»⁴¹.

Su un ideale palcoscenico fatto di parole si presenta, dunque, «un blocco di gente seduta e stipata su un alto e ripido palco di tubi di ferro, a gradinata: cento persone: un muro di figure, un Campigli, un organo



di viventi, chiuso, isolato, accecato di luce»⁴². Ponti è cosciente che la massa diventa elemento scenico, architettonico nella sua compattezza, come avevano notato Appia e Behrens⁴³, ma non può sapere quanto l'allestimento del 1978 dell'opera di Luigi Nono *Al gran sole carico d'amore*⁴⁴ assomiglierà alla sua scena, solo immaginata. Un intero coro, issato su una struttura mobile, andava a formare un fondale animato, dove l'elemento antropico si trasformava in elemento architettonico.

«Dietro, staccato, un fondale di tela, non nuovo, di un solo colore. Solo figure accostate, ammantellate dei colori frusti e qualunque del nostro vestiario, grigio nero, blu, cenere, marrone qualunque: appaiono solo i volti, non truccati, qualunque»⁴⁵: una volta in piedi i coristi lasciano cadere i mantelli mostrando quello che sono nella società. Operai in tuta blu, Contadini in maniche di camicia arrotolate, Borghesi, Emigranti, Attori, Soldati, Accattoni, Nobili, Medici, Suore, Frati, Maestre, Artisti, Madri si presentano di fronte all'unico grande spettatore del teatro della vita che è Dio. Alle Madri spetta il compito di presentare la «Speranza per non disperare»⁴⁶, i Figli, di cui si sentono, sempre più forti, le voci bianche dietro il fondale; il Coro «si muove, riveste a rovescio i mantelli caduti [...] foderati con colori splendidi»⁴⁷: Ponti pensa all'inconsueto e sorprendente effetto visivo di contrasto tra colore e non-colore utilizzato anni prima per la scala della mostra della Stamapa Cattolica (1936) o del Rettorato dell'Università di Padova (1940), con pedate colorate e alzate bianche, e all'allestimento della Sala della Vittoria (1938), con quinte decorate su un lato e uniformi dall'altro.

Sul finale l'architetto recupera un argomento già introdotto nel saggio su Appia del 1923: il fascino per il non-finito che esalta l'arte in quanto «trasposizione della sostanza in fatto lirico»⁴⁸, anziché imitazione della realtà. Mentre il Coro rimane in ascolto del canto dei Figli, «entrano senza ordine, senza regia, operai di scena, quelli che sono, con i loro dirigenti e, dietro al coro ascoltante le voci infantili, alzano il fondale,

portano dentro scale, fanno scendere passerelle, picchiano, alzano pilastri, travi, traverse, legano, montano uno scenario, una architettura»⁴⁹. La scena sorge sotto gli occhi degli spettatori, come nuovi edifici nella città sotto gli occhi dei passanti, con un'azione teatrale a vista estremamente all'avanguardia che Ponti trae probabilmente più dalla sua esperienza di architetto che dagli studi teatrali.

L'esplicita richiesta di trovare un musicista disposto a comporre quest'opera avanzata dall'architetto nell'introduzione rimane, purtroppo, inascoltata, così come rimane un sogno l'aspirazione di poter assommare in se stesso il lavoro del drammaturgo, del regista, dello scenografo e del costumista.

Ponti, però, – e sembra la cosa più importante – dimostra nei suoi scritti una progressiva maturazione verso una forma di teatro autonoma e estremamente all'avanguardia, forse non compresa dall'ambiente teatrale, ancora troppo legato alla tradizione, e forse sottovalutata da lui stesso, soprattutto quando, dopo la guerra l'Italia aveva più bisogni di architetti che di sognatori. Tale trasformazione, in ogni caso, è l'esempio più evidente che «si comincia sempre con un'accademia non importa se tradizionale o rivoluzionaria, e si procede verso una espressione senza accademia, la propria»⁵⁰.

Note

1 Wilde O., *La ballata del carcere di Reading*, Passigli Editori, Firenze, 2011.

2 Anni dopo, il pittore e critico torinese Enrico Paolucci cercando di codificare questi orientamenti che pur apparendo contrastanti riuscivano a convivere, affermava che la tendenza neoclassica aveva un'origine viennese, mentre la tendenza razionalista era principalmente di ascendenza tedesca (Cfr. Paolucci E., "Monza 1930", in *La Casa Bella* n. 27, marzo 1930, pp. 35-38).



- 3 Baldassarre R., *Metamorfosi delle architetture teatrali*, Gangemi, Roma, 2006, p. 45.
- 4 Nel 1896 Gustav Klimt, assieme ad altri artisti, dichiarò la scissione dalla Wiener Künstlerhaus, l'associazione ufficiale degli artisti viennesi, e la successiva secessione a cui aderirono tra gli altri Otto Wagner, Joseph Hoffmann, Koloman Moser, Joseph Maria Olbrich, il quale fu autore prima del *Palazzo della Secessione* e poi, insieme a Peter Behrens, della colonia di artisti voluta dal granduca Ernesto Luigi d'Assia a Darmstadt.
- 5 Mollino C., *Fedeltà o evasione dalla funzionalità e dalla razionalità*, in *Atti e Rassegna Tecnica della società degli ingegneri e degli Architetti in Torino*, n. 7, luglio 1952; cfr. Irace F. (a cura di), *Carlo Mollino* (collana *I maestri del design*), Il Sole 24 Ore, Milano, 2011, p. 102.
- 6 Romanelli M., Peto J. (a cura di), *Gio Ponti: a world*, Abitare Segesta, Milano, 2002, p. 4.
- 7 Miodini L., *cit.*, 2001, p. 52.
- 8 Fondato nel 1920 da Enzo Ferrieri, il circolo culturale *Il convegno* organizzava incontri e lezioni sulla letteratura, il teatro e la poesia, oltre ad avere uno spazio con una biblioteca molto frequentata dagli artisti milanesi, ma anche dai comuni cittadini. Negli anni Trenta gli incontri del circolo divennero delle vere e proprie assemblee teatrali, la più famosa delle quali fu il *Convegno Volta* sul teatro drammatico del 1934 che raggruppò E. G. Craig, W. B. Yeats, W. Gropius, M. Maeterlinck, J. Coupeau, A. Tairov, A. G. Bragaglia, M. Bontempelli, E. Prampolini, S. D'Amico, L. Pirandello e molti altri (Cfr. Schnapp J. T., *Gaetano Ciocca. Costruttore inventore agricoltore scrittore*, Skira, Milano, 2000, p. 47).
- 9 Pompei F., *La messa in scena di Adolphe Appia del Tristano e Isotta di Richard Wagner alla Scala di Milano*, in www.teatroestoria.it/doc/materiali/appia.pdf, p. 7.
- 10 Gonzaga P., *La musique des yeux et l'optique théâtrale*, Sanpietroburgo, 1800, *cit.* in Ricchelli G., *L'orizzonte della scena nei teatri*, Hoepli, Milano, 2004, p. 117.
- 11 Le opere di Adolphe Appia sono: *La mise en scène du drame wagnérien*, 1892-1894, Léon Challey, Parigi 1895; *La musique et la mise en scène*, 1894-1896, Berne, Theaterkultur Verlag. *L'Oeuvre d'Art Vivant*, Edition Atar, Genève-Paris, 1921. Cfr. Marotti F. (a cura di) *Attore musica e scena. La messa in scena del dramma wagneriano. La musica e la messa in scena. L'opera d'arte vivente*, Feltrinelli, Milano, 1975.
- 12 Cfr. Ponti G., *Il teatro di Appia, l'opera d'arte vivente*, AA.VV., in *Il teatro*, Editoriale Il Convegno, Milano, 1923, p. 63.
- 13 *Ivi*, p. 66.
- 14 *Ivi*, p. 69.
- 15 Ritmo di spazi, modulazione di colori, scala cromatica come scala sonora sono tutti concetti già presenti nei trattati di Pietro Gonzaga di inizio Ottocento. Tali principi appaiono così moderni che più di un secolo dopo, nonostante il lavoro – più teorico che pratico – di Adolphe Appia, faticavano ad essere riconosciuti ed erano ben lontani dall'essere accettati. Sempre a Gonzaga è attribuibili l'uso del termine *audiovisuel* per indicare lo spazio scenico nel suo insieme: «dans nos spectacles audiovisuel de la scène». Più che nella tecnologia, la lirica e il teatro in genere hanno nel metodo la prima struttura multimediale della storia, codificata fin dall'inizio dell'Ottocento.
- 16 «Aspetto di fare un film dopo aver perduto l'occasione di fare *Enrico IV* con Jouvett e Bragaglia: ho delle idee». Ponti G., *cit.*, 1957, p. 231.
- Louis Jouvett (1887-1951) fu una delle figure più importanti del cinema e del teatro francese della prima metà del Novecento. All'inizio degli anni Quaranta la sua fama gli permette di assumere il controllo dei grandi teatri nazionali e di intraprendere una lunga tournée con la sua compagnia in America Latina per allontanarsi dall'Europa in guerra. Non tornerà in Francia che alla fine del 1944. Anche Anton Giulio Bragaglia (1890-1960) fu regista, oltre che critico teatrale e cinematografico. Dopo gli esordi nel 1906 come aiuto regista, appoggiò il Futurismo e le avanguardie fondando la *Casa d'Arte Bragaglia* (1918) e occupandosi in maniera poliedrica di messa in scena e sperimentazione artistica.
- 17 A causa della sua particolare conformazione lo stato conservativo in cui versa questo lavoro peggiora di anno in anno, nonostante la cura del Gio Ponti Archives, e richiederebbe un intervento di restauro che permettesse di svolgere interamente il rotolo in modo da realizzarne la riproduzione digitale e un'analisi accurata, attualmente impossibile da realizzare.
- 18 «Nella parte alta ho dipinto le discipline universitarie, inventandone la simbologia [...] In basso, ho figurato il caos originario, e le potenze del male che lo perpetuano nei tempi [...] e l'Angelo che sopraggiunge e chiama l'uomo» (Ponti G., *Stile* n. 13, 1942).
- 19 Ponti G., *Il teatro di Appia, l'opera d'arte vivente*, *cit.*, 1923, p. 63.
- 20 *Ivi*, p. 62.
- 21 *Ivi*, p. 78.
- 22 Cfr. Ricchelli G., *cit.*, 2004, p. 119.
- 23 Ponti G., *Il teatro di Appia, l'opera d'arte vivente*, *cit.*, 1923, p. 74.
- 24 *Cronache musicali*, in "La rivista illustrata del popolo d'Italia", 1/1/1924. Cfr. Pompei F., "La messa in scena di Adolphe Appia del Tristano e Isotta di Richard Wagner alla Scala di Milano", www.teatroestoria.it/doc/materiali/appia.pdf.
- 25 Ponti G., *Il teatro di Appia, l'opera d'arte vivente*, *cit.*, 1923, p. 81.
- 26 Ponti si impegnerà a tentare l'accelerazione di tale riforma attraverso le azioni divulgative intente con la pubblicazione di *Domus e Stile*.
- 27 Ponti G., *Il teatro di Appia, l'opera d'arte vivente*, *cit.*, 1923, p. 81.
- 28 Fraquelli S., Davidson S., Pacelli M. L. (a cura di), *Gli anni folli*, Ferrara Arte, Ferrara, 2011, p. 116.
- 29 Cfr. De Maré R., *Le ore intense del balletto contemporaneo*, in "Emporium" n. 516 dicembre 1937, p. 648. L'impresario dei Balletti Svedesi indica con questo termine il tipo di danza portato alla ribalta da Sergej Diaghilev fin dai primi anni del Novecento con la compagnia dei Balletti Russi.
- 30 L'analogia per cui sia Behrens che Ponti hanno mosso i primi passi nella teoria dell'architettura partendo dalla teoria teatrale appare un'interessante futura fonte di approfondimento.
- 31 Cfr. Moro A. (a cura di) *Peter Behrens. Inediti 1900-1920*, DODO, IUAV, Venezia, 2010, p. 23.
- 32 Fagone V., *cit.*, 1982, p. 10.
- 33 Cfr. Vitta M., *Il progetto della bellezza*, Einaudi, Torino, 2001, p. 149.
- 34 Con una regressione culturale rispetto alla fine degli anni Venti dovuta alla piena operatività del pensiero fascista, la pubblicazione riprende in alcune pagine la spinta all'artigianato nazionale, o più ancora regionale, delle prime Biennali di Monza che si era trasformata in ragionamento autarchico. Agli oggetti presenti alla *Mostra delle Arti Popolari* realizzata a Milano in quegli anni si mescolavano senza distinzione pezzi di pregio artigianale, come i vetri di Venini, e opere artistiche vere e proprie come i quadri di Carrà, De Chirico e Morandi.
- 35 Pavolini C., G. Ponti, *cit.*, 1939, p. 12.
- 36 Ispiratosi all'opera di Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, nel 1787 scrisse il romanzo *Paul e Virginia*, ambientato tra la selvaggia isola di Mauritius e la Parigi divisa in classi sociali del XVIII secolo. La storia narra di due bambini cresciuti sull'isola dalle loro madri, abbandonate dai rispettivi mariti. Divenuti adolescenti, i due ragazzi si innamorano, ma la madre di Virginia decide di mandarla a studiare in Francia presso una ricca zia. Dopo alcuni anni di dolorosa lontananza, la nave su cui si trova Virginia di ritorno nell'isola per coronare il suo sogno d'amore, fa naufragio a pochi metri dalla riva. Lei muore sotto gli occhi del suo amato, pur di non disonorarsi togliendosi i vestiti per nuotare. La disperazione porta Paul alla morte dopo pochi mesi.
- 37 Ponti G., *Il teatro di Appia, l'opera d'arte vivente*, *cit.*, 1923, p. 23.
- 38 *Ivi*, p. 10.
- 39 *Ivi*, p. 34.
- 40 *Ivi*, p. 33.
- 41 *IBIDEM*.
- 42 *Ivi*, p. 46.
- 43 «Si deve approfittare dei costumi del coro e delle comparse per il loro effetto coloristico» (Behrens P., *Die Dekoration der Bühne*, in "Deutsche Kunst und Decoration", VI, 1900, aprile-settembre, pp. 401-405; Cfr. Moro A. (a cura di), *cit.*, 2010, p. 27).
- 44 La prima esecuzione dell'azione scenica in due tempi per soli, piccolo e grande coro, orchestra e nastro magnetico *Al gran sole carico d'amore*, avvenne nel 1975 al Teatro Lirico di Milano con la regia di Jurij Ljubimov e scene e costumi di David Borovskij. Secondo il ritmo di un grande murales, costruito attraverso l'accostamento di documenti e testimonianze, l'azione gravita intorno al tema della Comune di Parigi. Vi vengono aggiunte contaminazioni derivate dai testi brechtiani e dalle esperienze del teatro rivoluzionario di Meyerhold per raccontare l'esperienza della rivoluzione in varie epoche e luoghi. La scena riusa dimensionalmente il concetto di affresco disponendo il coro su più piani verticali.
- 45 Ponti G., *Il teatro di Appia, l'opera d'arte vivente*, *cit.*, 1923, p. 46.
- 46 *Ivi*, p. 71.
- 47 *IBIDEM*.
- 48 Ponti G., *cit.*, 1957, p. 211.
- 49 Ponti G., *Cronache immaginarie. Il coro*, Edizioni Uomo, Milano, 1944, p. 74.
- 50 Ponti G., *cit.*, 1957, p. 246.

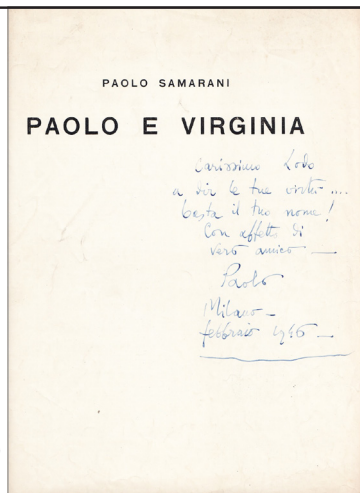
NELLA PAGINA PRECEDENTE

FIG. 23: Operai a un concerto in fabbrica negli anni Trenta.

FIG. 24: Cesare Mazzocchi, *Teatro del Popolo*, 1910. Concerto.

FIG. 25: Paolo Samarani, Frontespizio della partitura per l'opera *Paolo e Virginia*, prima stesura, 1944.

FIG. 26: Gio Ponti, bozzetto per *Paolo e Virginia* (1944) di Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, inserito nell'introduzione de *Il coro*.





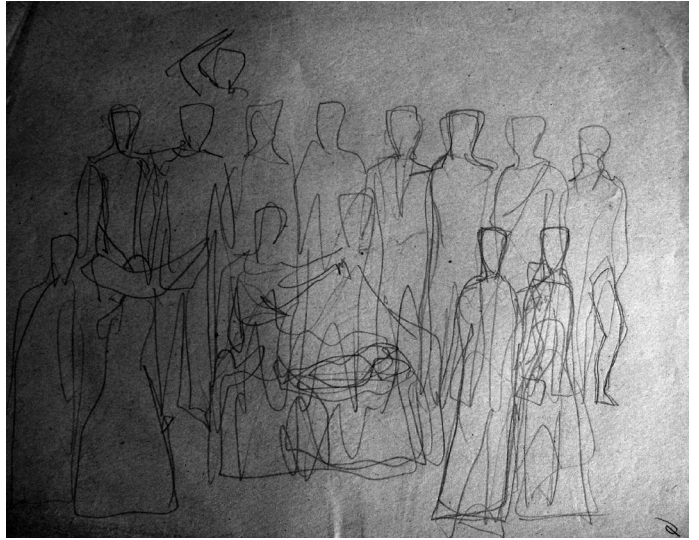
27



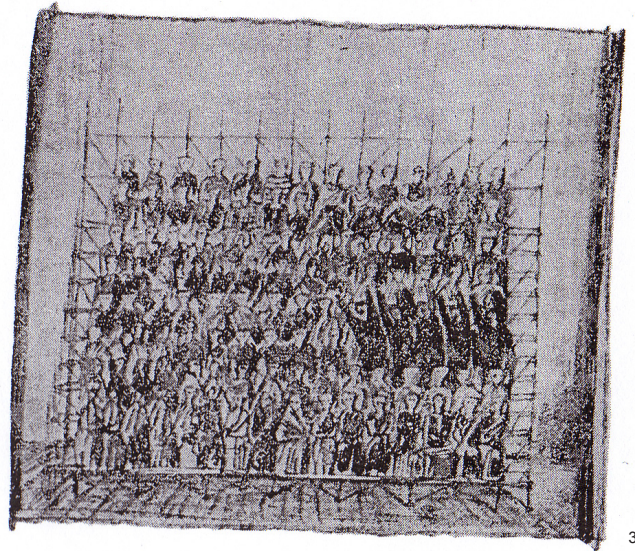
28



29



30



31

FIGG. 27-28-29: Luigi Nono, *Al gran sole carico d'amore*, 1978. Foto di scena, Archivio Luigi Nono, Venezia.

FIG. 30-31: Gio Ponti, *Il coro*, scena finale, 1944. Studi e bozzetto pubblicato nel volume omonimo.