



3.3

tra pittura e spazio scenico.

Pulcinella

Negli anni immediatamente successivi alla Grande Guerra, a Parigi il teatro ricevette un enorme impulso nella direzione verso la riorganizzazione figurativa. Fu il balletto ad assumere un ruolo trainante intercettando collaborazioni illustri con i maggiori pittori presenti sulla scena della capitale francese: «i dipinti che riempivano le gallerie e che esprimevano le correnti più in voga, dal Cubismo al Surrealismo, trovarono il loro corrispettivo nelle scenografie»¹.

Grazie principalmente alla compagnia dei Balletti Russi², la danza tornava ad essere espressione di sentimenti, di ritmi e di passioni, ottenendo «la perfetta fusione fra danza, musica e soggetto»³, dopo quasi un secolo di esasperato acrobatismo tercoreo.

Rolf de Maré, impresario della rivale compagnia dei Balletti Svedesi⁴, riassumendo l'intensa stagione della danza di quegli anni nel lungo articolo sulla rivista *Emporium* del 1937, chiarisce il concetto di *balletto d'azione*, allora usato per indicare il lavoro delle due compagnie, in cui tutto era subordinato all'azione: «artisti e corpo di ballo sono gli interpreti fedeli del soggetto»⁵. Anche la scenografia, per quanto talvolta si mostrasse come esagerazione di una o dell'altra corrente pittorica, concorreva a rendere l'azione più chiara e completa.

De Maré ricorda anche che Sergej Diaghilev, impresario e padre padrone dei Balletti Russi, «seppe coordinare e unificare in un tutto perfetto l'opera di artisti che avevano educazione, tendenze e istinti a volte contrastanti»⁶, dai russi dell'inizio ai grandi artisti del periodo parigino. Egli seppe soprattutto affascinare e tenere legato a sé per numerose stagioni Pablo Picasso⁷ che, con dedizione e insolita mansuetudine⁸, organizzò le scene di spettacoli importanti per il repertorio della compagnia. *Parade*, *Il Tricorno* e *Pulcinella*⁹ rappresentarono la trilogia di punta, che più volte figurò in cartellone nei maggiori teatri italiani.

È indubitabile che, a distanza di quasi vent'anni, quando il ballerino e regista Carletto Thieben si

rivolse a Gio Ponti per realizzare scene e costumi del balletto di , l'architetto abbia attinto dall'esperienza del maestro del Cubismo e, forse, anche dalle suggestioni dei balletti della compagnia a cui Ponti aveva certamente assistito a Milano¹⁰. Sappiamo dall'epistolario che l'architetto fu autorizzato a proporre con la massima libertà tutto l'apparato figurativo. Diversamente da quanto accadde a Picasso, fortemente vincolato dall'estetica che Diaghilev intendeva dare allo spettacolo per ottenere il maggior favore possibile dal pubblico, Ponti doveva tenere presente solo la necessità di una scena estremamente economica¹¹.

Il mitico manoscritto di Giovan Battista Pergolesi che l'impresario russo narrò di aver trovato in un mercatino durante la tappa napoletana della tournée del 1917 servì da base al compositore Igor per realizzare un'opera che inaugurava il suo periodo neoclassico, una fase il cui le suggestioni di epoche precedenti si sovrapposero alle influenze russe fino a cancellarle. Il cosiddetto *ritorno all'ordine* degli anni Venti aveva investito anche la musica: visivamente lo spettacolo doveva perciò sostenere ed esaltare questo cambio di direzione. Il rimando a uno spazio ben riconoscibile era necessario anche al coreografo Leonide Massine che, benché suggestionato dal Cubismo, doveva riuscire a recuperare, per i suoi ballerini, le movenze della commedia dell'arte ibridandole con passi, ritmi e contorsioni burlesche ispirati dai nuovi, popolarissimi spettacoli di *music hall*.

In un affascinante gioco delle parti, se si confrontano le due versioni di *Pulcinella*, ci si rende conto che, mentre per Picasso nei primi Anni Venti l'arte di riferimento è quella italiana, Ponti, a ridosso del secondo conflitto mondiale, si specchiava nei lavori dell'ambiente parigino. L'architetto ne aveva fatto esperienza grazie alla partecipazione della Richard Ginori all'*Esposizione Internazionale delle Arti Decorative* del 1925¹², ma aveva anche seguito l'evolversi del gusto artistico francese su *Emporium* prima e, più direttamente, su *Domus* lungo tutti gli Anni Trenta.



IN APERTURA:
Gio Ponti, *Pulcinella*, 1940, bozzetto.

FIGG. 1-2: Pablo Picasso, *Parade*, 1917, costumi.

FIG. 3: Pablo Picasso, *Parade*, 1917, foto di scena.

FIG. 4: Pablo Picasso, *Il Tricorno*, 1919, costume.

FIGG. 5-6: Pablo Picasso, *Il Tricorno*, 1919, bozzetti di scena.

Il tema delle maschere della commedia dell'arte negli anni Venti vive un autentico *revival*: riportati in auge da Picasso – ma poi indagati da Severini, Derain, Braque e altri – questi soggetti divengono l'emblema dell'artista contemporaneo che si prende gioco di se stesso e del proprio mestiere, non senza una triste consapevolezza di precarietà. Il fascino esercitato dalla commedia dell'arte non è solo un pretesto "geografizzante" per realizzare un balletto italiano, così come *Parade* era stato tipicamente parigino e *Il Tricorno* tipicamente spagnolo, ma recupera un'importante tradizione pittorica francese. Attraverso le maschere di Watteau, derivate dallo studio dei maestri veneziani del Settecento, come Tiepolo o Longhi, viene messo in luce il *ritorno all'ordine* quale orientamento artistico del primissimo dopoguerra. Diaghilev fu ferreo con Picasso e il pittore, riesumando le sue memorie del viaggio in Italia in occasione della tournée dei Balletti Russi del 1917, propose costumi strettamente legati alla tradizione, con un Pulcinella candido nella camicia svolazzante e nei pantaloni larghi, e una scena, benché in forme cubiste, facilmente riconoscibile.

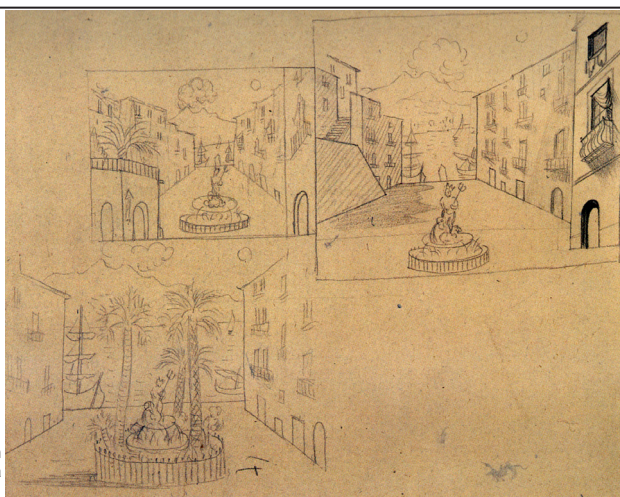
Il maestro spagnolo sostituì la sua prima ipotesi di scenografia riportando le scelte figurative verso i primi schizzi eseguiti in modo quasi didascalico, giacché «non esiste l'arte astratta; bisogna sempre cominciare da qualcosa; poi si potrà eliminare ogni parvenza di realtà: non c'è pericolo, poiché l'idea dell'oggetto ha lasciato la sua impronta indelebile»¹³. In effetti la scena definitiva, planimetricamente simile a un gigantesco paravento, dal punto di vista figurativo, pur nella sua natura cubista con molte tendenze puriste, risulta descrittiva: una piccola piazza di un villaggio mediterraneo affacciato sul golfo di Napoli con il Vesuvio ben riconoscibile al centro. Dopo nemmeno quattro anni, l'atmosfera sognante e folle di *Parade* non era più pensabile: «l'artista in quanto tramite tra la realtà interiore e il mondo esterno»¹⁴ doveva aiutare una società appena uscita dalla guerra a ritrovare una nuova stabilità attraverso l'arte.

Purtroppo, Picasso fu costretto ad abbandonare l'ipotesi di una scena in cui la sala teatrale poteva riflettersi sul palcoscenico con un impianto che le faceva da specchio introducendo una riflessione sul "teatro nel teatro" che, a partire da quegli anni e per l'intero xx secolo, avrebbe investito completamente tutto il settore. Anche se oggi è assodato che «lo spazio è l'elemento dinamico interferenziale d'espressione di scena e pubblico, quindi oltre lo spazio scenico che non si ferma al palcoscenico ma accoglie dentro la scena gli spettatori»¹⁵, secondo Diaghilev il balletto doveva puntare essenzialmente sui caratteri estetici dell'italianità e sulla capacità di reinventare la tradizione, anche rischiando di convertire l'arte in regionalismo. Del resto, si può facilmente intuire che, se «alla potenza artistica si giunge attraverso la fusione delle arti»¹⁶, il *Pulcinella* dei Balletti Russi conteneva in sé già molte suggestioni che ne potevano fare uno spettacolo molto intenso, senza dover ampliare ulteriormente le tematiche messe in campo.

Thieben descrive a Ponti la scena, rappresentante una piazza di paese, con queste parole: «a destra dello spettatore la casa di Tartaglia con una finestra ed una porta praticabili, a sinistra la casa del Dottore con porta praticabile (e semmai anche colla finestra), nello sfondo la casa di Pulcinella con porta praticabile, nello sfondo, vicino alla casa di Pulcinella un albero praticabile e davanti alle due case (cioè ai fianchi verso il pubblico) due spezzati che fingono delle siepi. Come sfondo penserei o dei tendaggi di velluto bigio o il panorama, anche perché uno sfondo pitturato verrebbe troppo caro [...]. I costumi sono maschere della commedia dell'Arte ed i Pulcinelli sono tiepoleschi: lo stile della scena può essere o astratto, o dell'epoca. Ma mi rimetto completamente a Voi, suggerendoVi che desidererei che le case non siano case ma rappresentino case [...]. Ci terrei che sulle case vi sia la scritta "Dottore", "Tartaglia", "Pulcinella"»¹⁷.

Il regista aveva da anni il balletto di nel suo repertorio come primo ballerino della Scala e come coreografo

FIG. 7: Pablo Picasso, *Pulcinella*, 1920, studi preliminari.
FIGG. 8-9-10-11: Pablo Picasso, *Pulcinella*, 1920, bozzetti con il "teatro nel teatro" e orchestra sopra la boccascena.



7



8



9



10



11

e aveva già firmato una regia dello stesso spettacolo. Per il Teatro La Fenice di Venezia, infatti, il suo balletto aveva debuttato il 3 febbraio 1940 con uno scenario dipinto da Gino Severini. Il pittore, sotto l'influenza di Picasso, aveva lungamente indagato le maschere della commedia dell'arte¹⁸ e, per rendere maggiormente chiaro il balletto, aveva proposto sopra le porte d'ingresso di ogni abitazione il nome dei proprietari, Pulcinella, Tartaglia e Dottore. È comprensibile, perciò, che Thieben immaginasse e richiedesse al suo nuovo scenografo una figurazione analoga, così com'è plausibile che Ponti, avendo potuto visionare una copia del bozzetto di Severini (o perlomeno avendone sentita la descrizione da Thieben) e conoscendo il lavoro teatrale di Picasso sull'opera, abbia deciso di approntare delle modifiche non solo rispetto ai suoi predecessori, ma anche rispetto al suo metodo scenografico precedente, benché l'esperienza della *Vispa Teresa* fosse relativamente recente e, soprattutto, molto apprezzata dal regista.

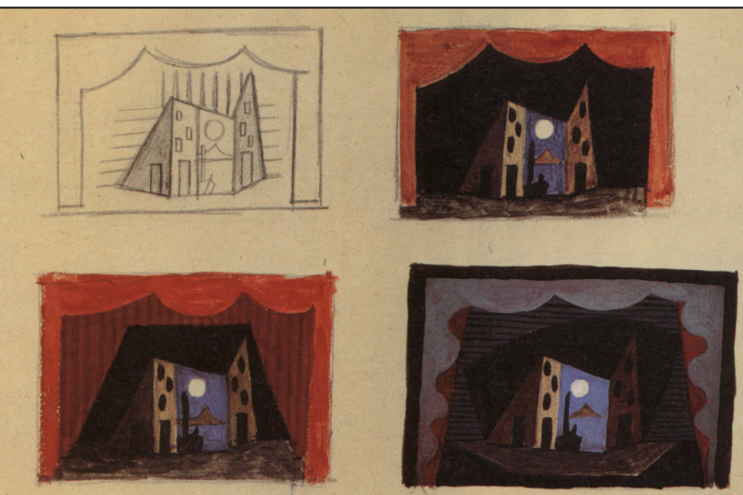
Alla natura stilizzata di impronta *fauve* e all'uso di quinte astratte su insegnamento di Gordon Craig, viene sostituito uno scenario urbano che evoca i fondali dei musical anni Venti o i quadri dipinti da Depero durante la sua esperienza newyorkese. L'ammodernamento dei materiali del passato trasposti al presente, che è una delle caratteristiche dell'arte parigina degli anni Venti di cui Ponti tiene conto, gli suggerisce di trasformare la una piazza della tradizione italiana nella piazza di una moderna città "ideale".

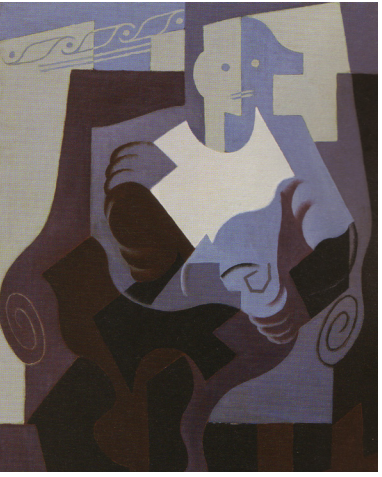
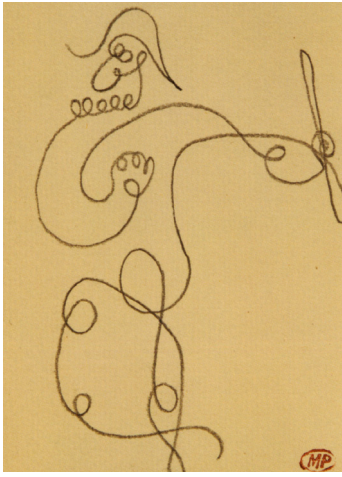
I riferimenti a uno spazio architettonico, e non solo pittorico, trovano maggiore attenzione sul finire del Ventennio: la grande stagione delle avanguardie si era dapprima affievolita, rivolgendosi al Classicismo, e poi definitivamente spenta, lasciando il campo a nuove istanze che rifiutavano, almeno negli spettacoli di sperimentazione¹⁹, il colorismo di quinte piatte e fondali usati solo per mettere in luce la collaborazione con i pittori, ma con scarsa o nulla funzionalità spaziale.

Ponti, amico di molti artisti – primo tra tutti Massimo Campigli – ma libero da veri e propri vincoli con l'una o l'altra corrente artistica, benché cosciente della propulsione al cambiamento che avevano dato le avanguardie, si rendeva conto della mutazione dei tempi. Per questo progettò una scena che, cromaticamente, può richiamare i lavori di Picasso e soprattutto di Leger, ma che è già finalizzata ad altro. Negli stessi anni, infatti, a Ponti premeva di esplicitare con ogni strumento a sua disposizione, artistico, tecnico o editoriale, la *Legge Mediterranea* i cui punti, enunciati nei numeri di *Domus* nel 1939, erano: luce, aria, colori, semplicità, leggerezza.

Questo è il motivo per cui non concede a Thieben uno spazio didascalico, ma cerca di sorprenderlo proponendo un'architettura di scena in cui le quinte non sono più a riscontro, come negli impianti tradizionali. Nella disposizione frastagliata rievocano, citandola, sia la sua architettura che quella dei maestri del Movimento Moderno, in un rimando chiaro tra la scena e la città. Le quinte a sinistra sono palazzi con finestre in lunghezza che sembrano negare l'angolo e, di conseguenza, lo status delle murature come strutture portanti, provando per la prima volta ad avvalorare quella che poi diverrà un'affermazione nel libro *Amate l'architettura*: «il muro non è più un vero muro, un solido, un pieno: è una superficie»²⁰. A destra la casa di Tartaglia è connotata da una grande finestra strombata, di foggia moderna e colorata come saranno, anni dopo, le finestre di Le Corbusier alla cappella di Ronchamp. Le siepi e gli alberi si riducono a indicazioni schematiche di oggetti scenici verticali, più o meno alti, coloratissimi, mentre il mare, elemento identificativo del luogo, scompare completamente in favore del più economico fondo neutro presente nel magazzino del teatro. Ne resta solo la sensazione celata sotto la vivace policromia²¹ che invade tutta la scena.

Di questa specie di "muraglia architettonica", imponente e anche un po' oppressiva, Ponti si ricorderà a Torino, nel progetto per l'allestimento della mostra





19

20

21

22



23

24

25

NELLA PAGINA PRECEDENTE
 FIG. 12: Pablo Picasso, *Pulcinella*, 1920, bozzetti definitivi.
 FIG. 13: Pablo Picasso, *Pulcinella*, 1920, costumi.



26

27

FIGG. 14-15-16-17: Riallestimento dello spettacolo *Pulcinella* per la *Serata Massine*, Teatro dell'Opera di Roma, febbraio 2007.
 FIG. 18: Gino Severini, *Pulcinella*, 1940, bozzetto.
 FIG. 19: Pablo Picasso, *Arlecchino*, 1921.
 FIG. 20: André Derain, *Arlecchino*, 1923.
 FIG. 21: Pablo Picasso, *Arlecchino musicista*, 1924.
 FIG. 22: Juan Gris, *Arlecchino seduto*, 1920.
 FIG. 23: Gino Severini, *Arlecchino e Pulcinella*, 1943.
 FIG. 24: Gio Ponti, *Pulcinella*, 1940, studi per il costume di Furbo. Da notare che il costume ispirato a *Arlecchino* è decorato con sagome di brocche, bicchieri e calici bicromi.
 FIG. 25: Gio Ponti, *Legge Mediterranea*, 1939.
 FIG. 26: Gino Severini, *I due Pierrot*, 1921-22.
 FIG. 27: Gino Severini, *Pulcinella musico*, 1922.



14

16

15

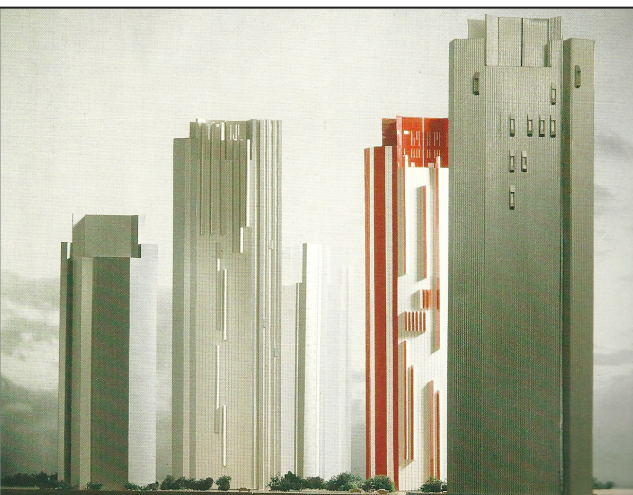
17



18

Italia 61, in cui per mettere in evidenza la struttura portante della vela di Nervi, propone uno spazio che nega la profondità in favore della verticalizzazione dello sguardo. Anche la più tarda facciata continua del *Denver Art Museum*, ha un rimando a questa esperienza: le cui aperture, organizzate su una simmetria interna per parti, richiamano le finestre delle case nelle quinte di *Pulcinella*. Analogamente a quanto era avvenuto nelle scenografie espressioniste, grazie alla scena che diventa elemento mediatore tra l'uomo e una città, e alle sue deformazioni, o, piuttosto, alle sue esaltazioni formali²², Ponti tenta di introdurre un discorso su come «da palestra visiva il teatro [debba] divenire anche palestra per la ginnastica del pensiero», usando le parole che scriveva Prampolini sul manifesto *L'atmosfera scenica futurista* già nel 1924²³. Poiché in teatro la scena implica la città²⁴ diventando il luogo dove gli architetti possono sperimentare «la formazione di una cultura architettonica [...] più che fondare una qualche edilizia»²⁵, trasfigurare in quel modo uno spazio già molto connotato nell'immaginario comune era un modo per dibattere sulla città senza qualità, diventata spaesante e incomprensibile, come era stato già mirabilmente raccontato nel film *Metropolis*. Su richiesta di Thieben, Ponti mantiene nei bozzetti per i costumi le caratteristiche somatiche del Pulcinella tiepolesco, più grifagno di quello triste e malinconico di Watteau e Picasso, con un cappello a tronco di cono ben inamidato, ma le tonalità di bianco della tunica dategli dal pittore veneziano diventano un universo coloratissimo che avvicina maggiormente la maschera all'ideale estetico di un Arlecchino²⁶. Come se i costumi fossero di carta, l'architetto usa un'interessante *tecnica del ritaglio*, osservata negli spettacoli dell'avanguardia coreografica in cui, rifiutato definitivamente il costume di repertorio, le forme erano dipinte e cucite per danzare sul corpo dei ballerini in un unico movimento che si accordava con la scena e la musica. Come per le scene, vengono messi al bando gli storicismi di qualunque

tipo, benché allora andassero di moda, in favore di un lavoro cromatico e stilistico più complesso. Così i personaggi di *Pulcinella* portano cucite addosso tarsie di colore con i simboli della credenza popolare, ma anche coppe e bicchieri, tazze e calici che riconnettono questo lavoro per il teatro all'esperienza di Ponti come designer. Infatti, i colori squillanti che richiamano la *Legge Mediterranea* sono gli stessi che verranno usati a partire dagli anni Sessanta sia nelle ceramiche per esterni con la lezione dell'accostamento cromatico spregiudicato, sia per interni con la replica di alcuni personaggi dei suoi spettacoli più famosi, da *Pulcinella*, a *Mondo Tondo*, a *Orfeo*²⁷. A partire dagli anni Cinquanta, inoltre, Ponti ripercorre questi temi riproponendo gli stessi personaggi sulle stoffe progettate per la ditta *Jsa* di Busto Arsizio, come *Balletto alla Scala* e *Il circo* perché secondo lui «i tessuti stampati sono la presenza della scrittura poetica degli artisti»²⁸. E veramente poetico è il momento in cui Pulcinella si cela sotto il mantello del Mago, tutto decorato con i simboli non di una scrittura misterica, ma dalle nuove forme del design italiano (quasi a indicare programmaticamente il design *made in Italy* come una religione o almeno un'esperienza magica): il suo rifugio, la sua casa, fatta solo di una veste, è completamente decorata in una logica del *camouflage* che diverrà design proprio grazie a Ponti e al suo sodalizio con Piero Fornasetti. L'impegno diretto dell'architetto milanese in settori della ricerca figurativa alternativi all'architettura *tout-court* ha determinato un'autonomia del suo lavoro rispetto alle correnti artistiche e di conseguenza un distacco difficilmente codificabile soprattutto in relazione al suo carattere notoriamente estroverso e mondano. Com'è chiaro nel *Pulcinella*, «per Ponti i confini tra architettura e arti decorative permangono volutamente incerti e labili non solo per la naturale sovrapposizione operativa dei due ambiti di lavoro, quanto per la peculiarità di un approccio che in un certo senso, mostrava di privilegiare il versante fantastico della figurazione su quello realistico



della costruzione»²⁹. I personaggi della commedia dell'arte, gli Arlecchino e i Pulcinella, inoltre, sono contemporaneamente legati alla tradizione artistico-popolare e fatti di un eclettico mosaico di riferimenti che dialogano stando insieme in un paradosso apparentemente sospeso tra normalità e sogno. Risulta chiaro, perciò, come mai questi *caractères* fossero rappresentati negli atelier della Parigi del primo dopoguerra ma anche e soprattutto da Ponti che si sentiva egli stesso Arlecchino, legato per ogni singolo frammento della sua arte alla tradizione eppure innovativo proprio in virtù della sua capacità di tenere insieme tutto il mosaico costruito e modificarlo fino a dargli un nuovo corso.



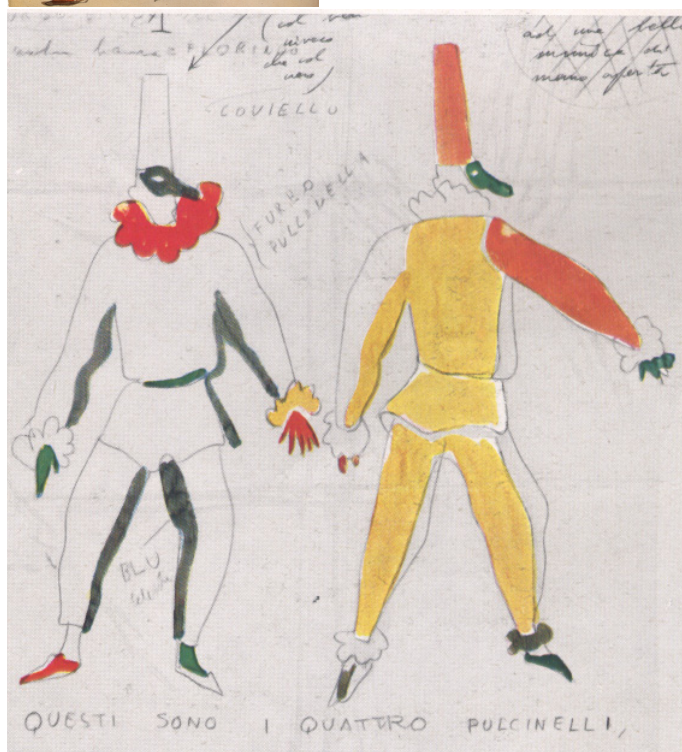
FIG. 33: Giovan Battista Tiepolo, *Pulcinelli acrobati*, 1791-93, Camera dei Pulcinella, Villa di Zianigo, Mirano, Venezia.
 FIG. 34: Antoine Watteau, *Italian Comedians*, 1720.
 FIG. 35: Pablo Picasso, *Pulcinella*, studio per il costume, 1920.
 FIGG. 36-37: Gio Ponti, *Pulcinella*, 1940, studi per i quattro costumi di Pulcinella.

33 34
35

tra pittura e spazio scenico

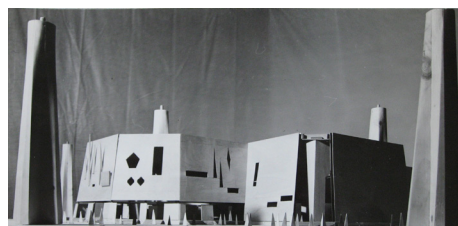


36



37

NELLA PAGINA PRECEDENTE:
 FIG. 28: Gio Ponti, *Lampade grattacielo*, Reggiani, 1967. Prototipi.
 FIG. 29: Gio Ponti, *Denver Art Museum*, 1970.
 FIG. 30: Gio Ponti, *Denver Art Museum*, 1970. Modellino.
 FIG. 31: Fernand Léger, *La creation du monde*, 1921.
 FIG. 32: Gio Ponti, *Stoffa stampata serie Estate*, Manifattura Jsa, 1957.



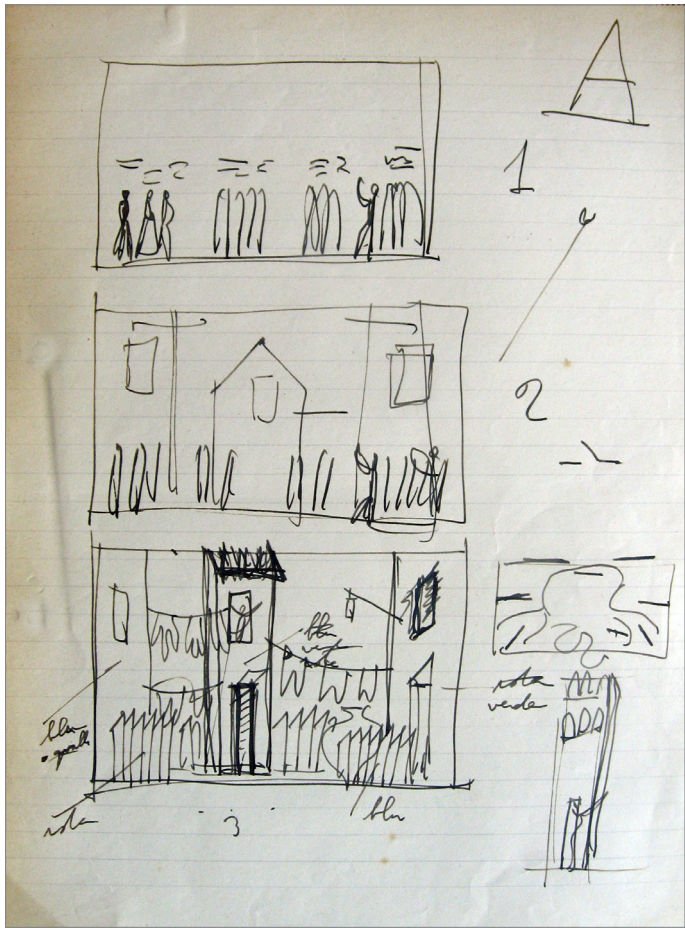
30



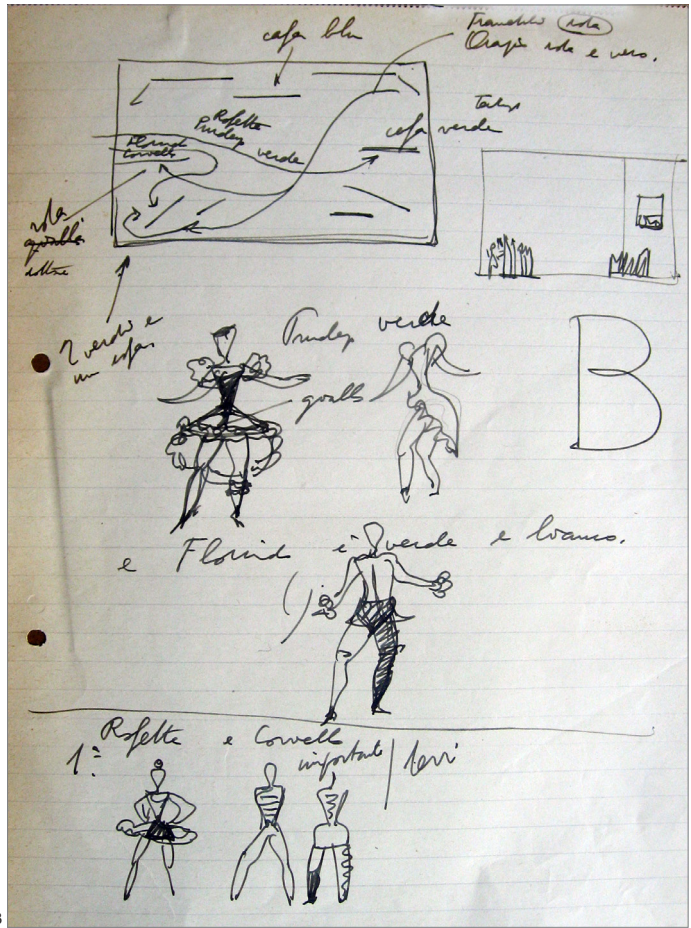
31



32



42



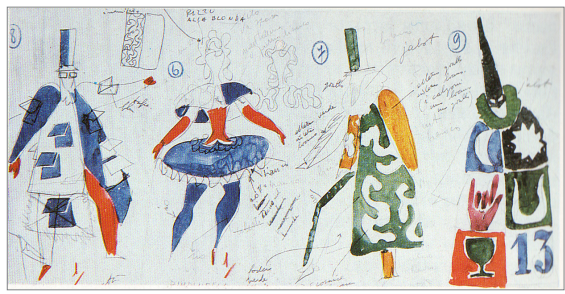
43



44



45



46

FIGG. 38-39-40-41: Pablo Picasso, *Pulcinella*, 1920, bozzetti per costumi (Rosetta, Dottore, Pimpinella, Mago).
 FIGG. 42-43: Gio Ponti, *Pulcinella*, 1940, appunti di scena (fogli A e B): bozzetti, movimenti registici, costumi.
 FIG. 44: Gio Ponti, *Pulcinella*, 1940, studio del costume per Rosetta.
 FIG. 45: Gio Ponti, *Pulcinella*, 1940, studio dei costumi per Dottore e Pimpinella.
 FIG. 46: Gio Ponti, *Pulcinella*, 1940, studi per i costumi.

NELLA PAGINA SUCCESSIVA:
 FIGG. 47-48-49-50: Gio Ponti, *Pulcinella*, 1940, appunti di scena (fogli C, D, E e F): bozzetti, movimenti registici, costumi.



38



39



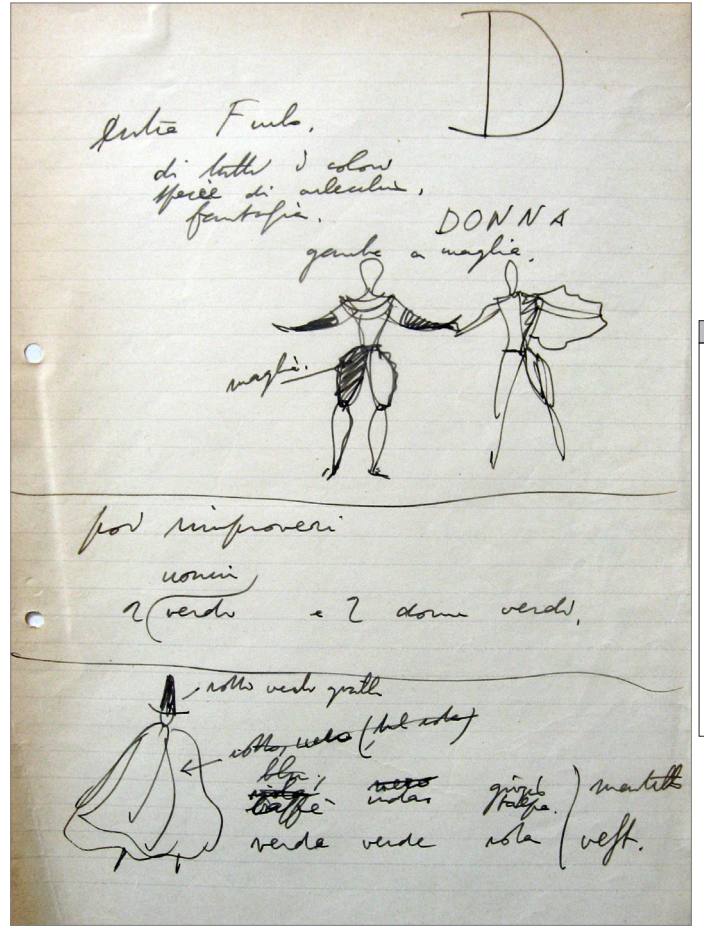
40



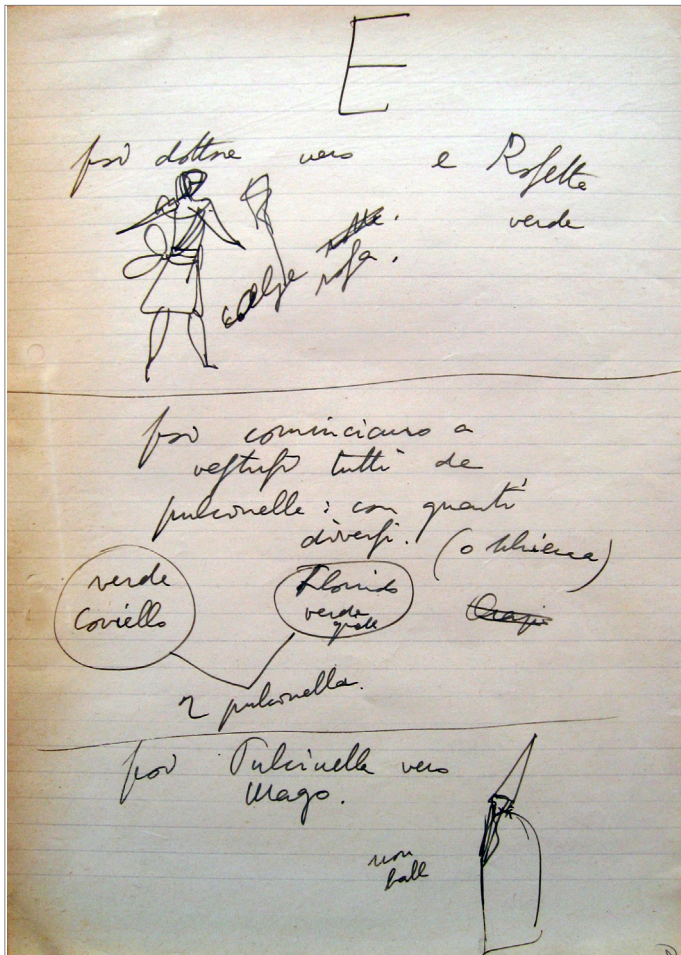
41



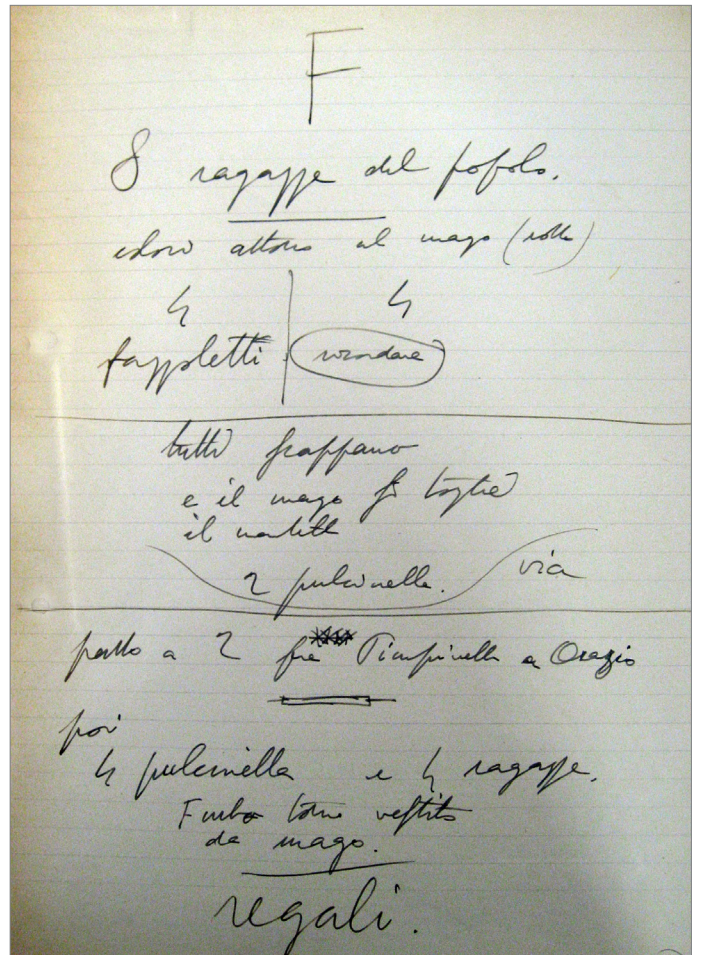
47



48



49



50

Note

1. Fraquelli S., Davidson S., Pacelli M. L. (a cura di), *cit.*, 2011, p. 116.
2. Fondata nel 1909 da Sergej Diaghilev, la compagnia dei Balletti Russi fu per due decenni (1909-1929), fino alla morte del suo impresario, un fenomeno di vitalità e legame all'avanguardia artistica – dapprima russa, poi europea – senza pari. Musica, coreografia, scenografia e costumi furono affidati agli artisti che meglio potevano esprimere le istanze avanguardistiche dell'arte, da Nijinski, dalla Gontcharova a Larionov, fino a Picasso, Derain, Braque e Coco Chanel.
3. De Maré R., *Le ore intense del balletto contemporaneo*, in "Emporium", Dicembre 1937, *cit.*, p. 648.
4. Seguendo l'esempio dei Balletti Russi, nel 1920 Rolf de Maré, un facoltoso impresario di Stoccolma, fondò i Balletti Svedesi che, diventando il contraltare della compagnia di Diaghilev, misero in scena ventiquattro spettacoli prima di sciogliersi nel 1925. Anche De Maré attuò una politica di collaborazione tra artisti, musicisti e coreografi: per lui lavorarono, tra gli altri, Fernand Léger, Francis Picabia, Giorgio De Chirico e Tsugouhara Foujita.
5. De Maré R., *Le ore intense del balletto contemporaneo*, in "Emporium", Dicembre 1937, *cit.*, p. 648.
6. *Ivi*, p. 644.
7. Per i Balletti Russi Pablo Picasso realizzò le scenografie dei seguenti spettacoli: *Parade* (1917), *Il Tricorno* (1919), *Pulcinella* (1920), *Cuadro Flamenco* (1921), *Mercurio* (1924), *Le train bleu* (1924).
8. «Questa mutabilità di Picasso è la sua testimonianza più stabile e coerente». Serangelo, alias Gio Ponti in *L'arte prima di morire*, "Stile" n. 11, Novembre 1946. Ponti nota questa caratteristica che lo affascina e gli fa sentire una sorta di affinità elettiva nei confronti del maestro spagnolo.
9. Con *Pulcinella*, scritto tra il 1919 e il 1920, Igor inizia a muoversi su un terreno molto diverso da quello esplorato precedentemente, abbandonando del tutto il principio ispiratore della tradizione popolare russa. Il lavoro, commissionato dall'impresario dei Balletti Russi, Sergej Diaghilev, fu tratto da musiche al tempo attribuite a Giovanni Battista Pergolesi di cui modificò alcuni elementi. Come si evince dall'autobiografia *Cronache della mia vita* (a cura di Mantelli A., SE, Milano, 2006): «Durante i suoi soggiorni in Italia Diaghilev aveva consultato diversi manoscritti incompiuti di questo maestro esistenti nei conservatori italiani e li aveva fatti copiare [...]. Da questo materiale mi spinse vivamente a trarne ispirazione per comporre la musica di un balletto il cui argomento era ricavato da un volume contenente numerose versioni delle avventure amorose di Pulcinella». Sempre racconta le frequenti incursioni in compagnia di Pablo Picasso, in occasione di un soggiorno napoletano dei Balletti Russi, presso i mercatini e i rigattieri napoletani alla ricerca di *guazzi*. In una di quelle occasioni venne ritrovato un manoscritto datato 1700 contenente una raccolta di *pulcinellate*, ossia canovacci di commedie basate sulla celebre maschera napoletana, uno dei quali, *I quattro Pulcinella*, servi come soggetto per il balletto stravinskiano. La prima rappresentazione, all'Opéra National de Paris nel maggio 1920 con l'allestimento di Pablo Picasso, vide il coreografo Léonide Massine interpretare il ruolo del protagonista.
10. A partire dal 1911 le tournée dei Balletti Russi in Italia furono numerose; iniziarono da Roma per poi estendersi ad altre città, in particolare Milano, Torino, Firenze e Napoli. Probabilmente Ponti, assiduo abbonato, assistette agli spettacoli allestiti al Teatro alla Scala negli anni 1926 e 1927.
11. « Per il "Pulcinella" non vi sono soldi: per la scena ho soltanto 1500 Lire a disposizione: perciò bisognerà semplificare al massimo. [...] uno sfondo pitturato verrebbe troppo caro. Cioè lo scenografo dovrebbe pitturare solo tre spezzati, le due siepi e l'albero:così starò nel preventivo. Oppure si potrebbe, pagando il materiale, avere il contributo della Scuola di Scenografia a Brera?». Lettera di Carletto Thieben, *Epistolario Gio Ponti*, D13p.
12. L'*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* si tenne da aprile a ottobre del 1925 nella zona de Les Invalides. Consacrò l'inizio dello stile Art Decò, anche se alcuni padiglioni come quello russo affidato a Konstantin Melnikov e quello dell'*Esprit Nouveau* di Le Corbusier spingevano l'architettura e l'arte in direzioni totalmente innovative, che sarebbero state intraprese solo a partire dagli anni Trenta. Nello stesso anno venne chiusa la compagnia dei Balletti Svedesi e l'impresario affittò il Théâtre des Champs-Élysées ad una compagnia

americana che portò un nuovo modo di fare spettacolo sulle note leggere del Jazz: arrivava in Europa il music hall *La Revue Negre* in cui debuttava una giovanissima Josephine Baker.

- 13 Bernadac M.- L., Michael A. (a cura di), *Pablo Picasso. Propos sur l'art*, 1998, in Fraquelli S., Davidson S., Pacelli M. L. (a cura di), *cit.*, 2011, p. 56.
- 14 *Ivi*, p. 51.
- 15 Fossati P., *La realtà attrezzata*, Einaudi, Torino, 1977, p. 111.
- 16 Pagano G., *Arte decorativa italiana*, Ulrico Hoepli Editore, Milano, 1938, p. 18.
- 17 Lettera di Carletto Thieben, *Epistolario di Gio Ponti*, D13p, 21 marzo 1940.
- 18 Gino Severini (Cortona, 1883 – Parigi, 1966) era stato chiamato negli anni Venti ad affrescare una sala nel Castello di Montegufoni per lo scrittore inglese di nobili natali Sir George Sitwell. Il tema della sala delle maschere è quello dei personaggi della commedia dell'arte, a metà strada fra l'invenzione e la realtà, fra l'umano e l'astratto, come lo stato artistico del pittore in quel tempo, a metà tra il Cubismo e il Classicismo. Il bozzetto per *Pulcinella* nella composizione oscilla ancora tra questi due mondi in cui l'Italia appare «guarnita di tutti gli ornamenti esteriori che la seduzione ambientale arcana e fatalistica o popolare e ridanciana può offrire mediante un apparato scenico» (Cfr. Abbiati F., *Cronache musicali dalla Scala*, "Emporium" n. 472, Aprile 1934, p. 251), ma contemporaneamente soffusa di una luce che la proietta verso un futuro di sprovincializzazione artistica. La datazione di www.amadeusonline.net, almanacco musicale online che segnala lo spettacolo l'8 febbraio 1940 (direttore: N. Sonzogno; regia: C. Thieben; scenografia: G. Severini e E. Toti), appare più preciso dell'ipotesi di Fonti (Fonti D., *Severini*, Art Dossier, Giunti, Firenze 1996, p. 41) che lo colloca nel 1942.
- 19 Ovviamente, la ricerca non intende entrare nel merito degli spettacoli più tradizionali o provinciali in cui si perpetuò l'uso del fondale dipinto fino agli anni Settanta del Novecento e oltre.
- 20 Ponti G., *cit.*, 1957, p. 140.
- 21 «Legge Mediterranea: Tutto al mare deve essere coloratissimo» Ponti G., Guarnati D. (a cura di), *cit.*, 1954, p. 32.
- 22 «Lo stile dell'architettura sarà dunque basato su questa ricerca: dare ai diversi elementi della costruzione forme o meglio deformazioni o meglio ancora esaltazioni formali che seguono lo sforzo interiore delle componenti». Marchi V., "Manifesto dell'architettura futurista, dinamica, stato d'animo, drammatica", *Roma Futurista*, 29 febbraio 1920, *cit.* in Fossati P., *cit.*, 1977, p. 98).
- 23 Cfr. *Ivi*, p. 111.
- 24 «L'ambiente ristretto, o, al limite il mobilio, implica la città e viceversa in teatro». *Ivi*, p. 97.
- 25 *IBIDEM*.
- 26 Ponti aveva realizzato fin dagli anni Venti degli *Arlecchini* per la Richard Ginori. Riprenderà poi il personaggio nelle ceramiche degli anni Cinquanta, in particolare venendo in contatto con un giovanissimo ceramista e scenografo con cui collaborerà nelle decorazioni del transatlantico *Conte Biancamano*: Emanuele Luzzati.
- 27 Negli anni Settanta, insieme al maestro ceramista padovano Paolo Poli, realizzerà per la manifattur francese *Christofle* anche delle maschere di *Diavoli* in argento ispirati ancora ai suoi bozzetti per *Orfeo e Euridice*.
- 28 Ponti G., *cit.*, 1957, p. 152.
29. Irace F., *La casa all'italiana*, Electa, Milano, 1988, p. 10.

FIG. 51: Gio Ponti, *Bottiglie per Venini*, 1946-49.

FIG. 52: Gio Ponti, *Ceramiche da bagno con tema teatrale per Bardelli*, anni Settanta.

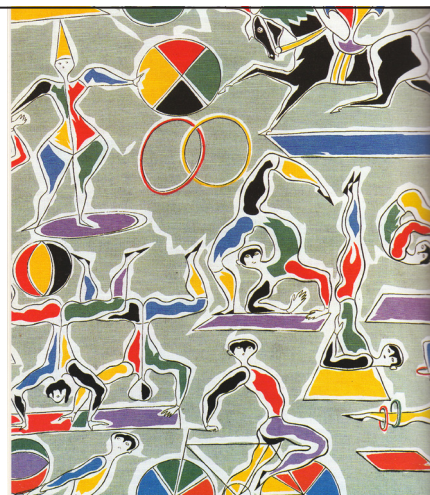
FIG. 53: Gio Ponti, *Il circo*, stoffa per Manifattura Jsa, 1957.



51



52



53