

3.4

design in scena.

l'importanza di chiamarsi Ernesto

«Il buono del teatro non è di essere un continente; ma che vi si arriva col transatlantico. I buchini degli oblò illuminati, la gala del pavese allegra fra albero e albero, come in una favola del gusto, in un apologo del viaggio»¹.

Quando nel 1939 il fratello del Ministro della Cultura Popolare Fascista Alessandro Pavolini, Corrado, critico d'arte e regista della famosa compagnia teatrale Cimara-Maltagliati-Ninchi, propose a Gio Ponti di progettare la scenografia per la commedia di Oscar Wilde *L'importanza di chiamarsi Ernesto*, l'architetto si confrontò con un tema che conosceva già molto bene: progettare gli interni di due abitazioni borghesi.

All'alba degli anni Quaranta la figura dello scenografo in Italia era ancora assimilata a quella di pittore bozzettista, o tutt'al più di arredatore, che utilizzava oggetti esistenti per ricreare sul palcoscenico la veridicità del quotidiano; per questo motivo Ponti, da arguto conoscitore di mode e gusti, sapendo che il pubblico milanese avrebbe immaginato uno spettacolo ambientato in interni borghesi storicamente connotati in stile vittoriano, come narrava il testo, assunse una posizione conservatrice, pur non abdicando alla sua vocazione progettuale.

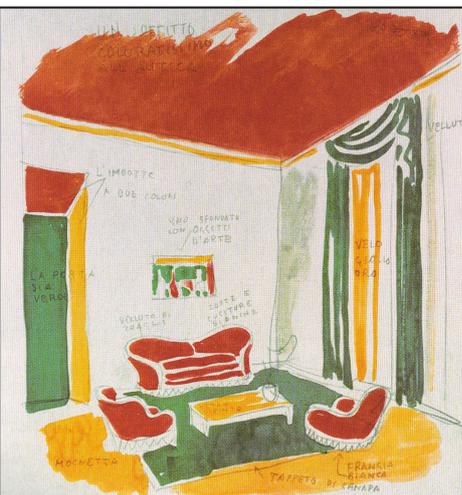
Nell'impianto drammaturgico assai complesso che prevedeva nel primo atto la dimora cittadina del giovane aristocratico Algernon Moncrieff e nel secondo e nel terzo atto la casa di campagna di Jack Worthing, l'architetto «tende a progettare non una scena in interno (in un parallelo teatrale la quinta) quanto piuttosto lo sviluppo della vita in quell'interno (ovvero l'azione teatrale stessa)»², confermando l'attitudine da regista che aveva già mostrato soprattutto nei progetti di architettura pubblicati sulle pagine di *Domus* nei dieci anni precedenti.

Non sappiamo se Gio Ponti avesse nella sua personale biblioteca *Das Englische Haus*, il manuale che l'architetto tedesco Hermann Muthesius scrisse nel 1904 nel quale viene fatta un'analisi approfondita delle tipologie domestiche britanniche. Di certo,

egli «aveva presenti il modello della vita domestica anglosassone e l'elevato grado di finitura dell'interno inglese»³. Più che il volume architettonico, semplice benché non scontato, a definire gli interni delle due scene fisse sono gli oggetti, come servi di scena per una rappresentazione dello spazio sul palcoscenico della quotidianità⁴.

Lo spazio tradizionalmente prospettico, a scatola ottica, tripartito da due colonne classicheggianti del bozzetto pubblicato nel volume dedicatogli da Daria Guarnati nel 1954 a prima vista riesce a rassicurare la borghesia con una rappresentazione della realtà ancora di impostazione apparentemente verista. In verità, l'ambiente unico si anima non solo attraverso il movimento degli attori, ma anche grazie ad una serie di oggetti che assumono tutti un significato, sia nella drammaturgia che nell'evoluzione progettuale dell'architetto: il palcoscenico viene trasformato in un luogo dove le storie raccontate si sovrappongono. Non sono più solo i personaggi di Wilde ad agire sulla scena, ma anche un attore occulto – l'architetto – che a livello visivo si inserisce tramite segni della sua personale storia passata, presente e, quasi in modo profetico, futura.

Gio Ponti adatta il concetto a lui ben noto di volume architettonico ad un'ambientazione tipicamente ottocentesca, probabilmente ipotizzando con Pavolini uno spettacolo che mischiava le teorie sullo spazio simbolico di Appia con quelle sulla recitazione e sul moderno teatro di regia di Stanislavskij⁵. Non propone né piani orizzontali a diverse altezze, né tanto meno volumi scevri da decorazioni che, se accettati da un pubblico borghese ancora impreparato alla trasformazione del *decòr* in scena simbolica, avrebbero potuto rimandare l'immaginario a un'architettura urbana pubblica, ma divide semplicemente in due ambiti la profondità del palcoscenico. Grazie all'inserimento delle colonne colorate sormontate da capitelli ionici e del sipario raccolto lateralmente, lo spazio della vita domestica è incorniciato da un secondo boccascena che permette



1



2

IN APERTURA
Gio Ponti, *L'importanza di chiamarsi Ernesto*,
Atto Primo, 1940.

FIG. 1: Gio Ponti, *La casa all'italiana*, *Domus*,
1939.

FIG. 2: Gio Ponti e Emilio Lancia, *Casa per
vacanze Domus Nova*, IV Triennale, 1930.

FIG. 3: Gio Ponti, Saletta espositiva della ditta
Richard-Ginori, *Exposition Internationale des
Arts Decoratifs et Industriels Modernes*, Parigi,
1925. Con questo allestimento Gio Ponti vinse il
Grand Prix dell'esposizione.

FIG. 4: Gio Ponti, Urna del ciclo *La
conversazione classica*, 1929.

FIG. 5: Gio Ponti, cista del ciclo *La casa degli
efebi*, 1925-30.

FIG. 6: Gio Ponti, cista del ciclo *Le donne e
l'architettura*, 1929-30.

allo spettatore una progressione verso l'interno. Dietro alle colonne si possono intravedere due grandi anfore, sicuro riferimento all'esperienza figurativa fatta presso la ditta Richard-Ginori. Gli Efebi, le Muse, gli Angeli, ma soprattutto la principale protagonista delle opere ceramiche, l'Architettura, lasciano il posto nel bozzetto ad una scelta unicamente cromatica che fa risaltare, ancora una volta, lo spazio della scena e che richiama alla mente l'esperienza allestitiva della saletta neoclassica progettata nel 1925 per l'*Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes* di Parigi con cui la Richard Ginori vinse il Gran Prix. L'avventura classica che si sviluppa sulle superfici di urne, ciste, vasi, piatti, talvolta con ironico divertimento, e che in poco meno di dieci anni permetterà il totale rinnovamento della manifattura di Doccia è per Ponti solo un pretesto per lavorare sul concetto di città ideale. Come un'idea platonica, egli la colloca in un Empireo, tra le nuvole, abitata da donne e angeli. Grazie alle illusioni prospettiche, la bidimensionalità della decorazione viene trasformata in una tridimensionalità necessaria a vivificare progetti di capricci architettonici immaginari e a smitizzare il volto serio dell'antico tanto apprezzato dalla borghesia, come nei cicli *La casa degli Efebi*, *I vasi delle donne e dell'architettura* o *La conversazione classica*. Le labirintiche stanze «modernamente ispirate al Rinascimento italiano»⁶, che illudevano una profondità architettonica attraverso la decorazione, rimangono qui un'intenzione a cui Ponti pensa proponendo una forma a lui ben nota ma sulla quale non insiste per non appesantire la composizione dello spazio drammaturgico. Osservando l'arredamento immaginato per le due scene si trova una commistione di oggetti della tradizione alto-borghese e di componenti completamente nuovi. In questo l'esperienza nella villa *L'Ange Volant* per la famiglia Bouilhet a Garches, prima ancora di quella nella *Domus Nova* e negli altri spazi domestici allestiti per le Triennali, sono certamente basilari. Nonostante ciò Ponti non

rinnega la decorazione, né i principi dell'arredamento tradizionale: avendo anzi assimilato rapidamente il gusto francese, fa un uso ben calibrato degli elementi più noti alla borghesia. Lo specchio con cornice sopra il caminetto in marmo decorato – già da lui proposto in Triennale – il tavolino, il quadro alla parete diventano elementi di riconoscibilità dell'interno pur senza ricadere in una mimesi. La scena teatrale non deve mai essere riproposizione, ma interpretazione e quindi progetto.

Nel primo bozzetto Ponti prefigura un interno cittadino alla moda, in cui pochi elementi della tradizione architettonica alto-borghese fanno da cornice a forme innovative, a elementi di design *ante-litteram* che si ritrovano nei progetti d'interni successivi, quasi come un'invariante progettuale: «egli conosceva bene la differenza fra la copia e il tocco anche impercettibile d'invenzione che rende talvolta originale il derivato del modello»⁷.

L'indicazione di un soffitto a cassettoni decorato con colori accesi può essere considerato un elemento "trasversale" tra teatro e architettura d'interni, che ritorna in numerosi suoi progetti, come nella *Sala Basilica del Rettorato* dell'Università di Padova concluso proprio nel 1939. Più tardi, nella *Villa Arreaza* al posto delle losanghe, troviamo un'alternanza di righe bianco-azzurre quasi a richiamare il cielo limpido che si apre oltre un immaginifico *brise-soleil*. Entrambi i bozzetti per *L'importanza di chiamarsi Ernesto* ci permettono di verificare come Gio Ponti lavorasse in teatro con mentalità e abitudini tipicamente da architetto: diversamente da qualunque teatrante, egli non si preoccupa di come verrà effettivamente illuminata la scena sul palcoscenico, né della difficoltà tecnica di chiudere superiormente lo spazio con un "plafone". Gli interessa piuttosto di dare una forma compiuta alle superfici che definiscono l'effimera stanza, soffitto compreso, cosicché lo spazio non illuda, ma sia un salotto a tutti gli effetti.

Anche la porta tratteggiata a liste alternate di legno colorato e vetro presente sul fondo scenico che,



3



4



5



6

già presente per il Rettorato di Padova, tornerà in successivi progetti come la *Clinica Columbus*, non solo è funzionale per l'ingresso in scena degli attori, ma lascia intuire, attraverso la sua dissimulata trasparenza, uno sviluppo più profondo dello spazio domestico.

Grazie ad un rapido tratto di colore rosso, viene prefigurato un divanetto che riapparirà solo molti anni più tardi, nel 1957, tra gli arredi della *Casa Sperimentale della Triennale*. Nell'alloggio in struttura prefabbricata, «esempio di uso integrale della nuova produzione industriale per la casa»⁸, alla sedia *Superleggera* che diverrà simbolo di un'epoca e di uno stile, oltre che dell'architetto stesso, si affiancavano la serie *Mariposa*, nata per Villa Planchart a Caracas. Le poltroncine rivestite in tessuto Viniltex Pirelli realizzate da Cassina, vennero chiamate inizialmente *Due Foglie* e poi ribattezzate *Dondolo*, mentre la *Lotus*, sensualmente aperta a corolla, proveniva evidentemente dal progetto per la scena di quasi vent'anni prima.

Se è vero che «la pianta porta in sé l'essenza della sensazione»⁹, al cambio d'atto le colonne inquadrano uno spazio scenico su impianto triangolare dalla forma raccolta, che connota, dunque, chiaramente un ambiente drammaturgico più formale e austero, adatto all'irreprensibile vita da tutore di Jack e all'educazione della piccola Cecily, rispetto alla residenza londinese di Algernon rappresentata nel primo atto.

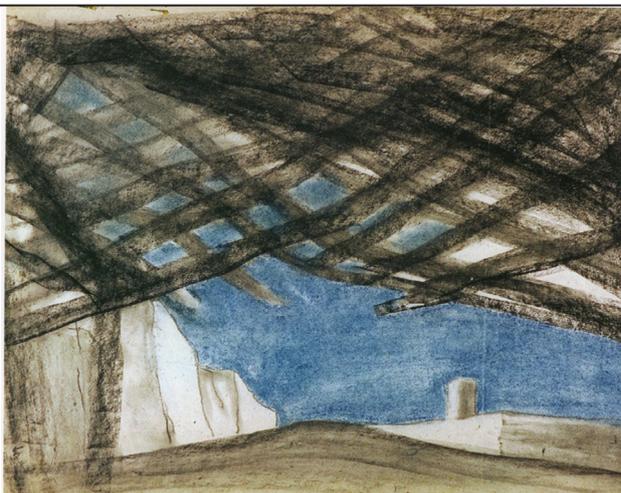
Il lato destro della stanza è occupato dalla grande porta a vetri tipica delle Manor House inglesi, incorniciata da pesanti tendaggi. Oltre, si avverte la presenza del giardino ove Cecily innaffia i fiori e dell'intera campagna inglese, osservata da Cecily e Gwendolen nel dialogo all'inizio del terzo atto. Il bozzetto, privo di indicazioni tecniche planimetriche, e la mancata messa in scena della commedia per una sopraggiunta carenza economica e l'imminenza bellica sono le due ragioni fondamentali che ci impediscono di comprendere chiaramente se

l'elemento architettonico illudesse un'apertura, avvalendosi della tecnica pittorica, come da tradizione ottocentesca, o se lo scenografo avesse previsto un ingresso laterale per gli attori. In ogni caso, questa seconda ipotesi non solo sarebbe la più adatta ai due atti che si svolgono effettivamente in un continuo rapporto tra interno e giardino, come se fossero l'uno la continuazione dell'altro, ma è anche quella indubbiamente più prossima all'idea di scenografia che Ponti aveva più volte espresso nei suoi scritti e nei suoi studi per l'architettura pubblicati su *Domus*. In teatro lo spazio è anzitutto un fatto percettivo: esiste solo ciò che si può vedere. L'occhio, che è strumento di questa percezione, non è solo cinepresa che registra movimento e colore, ma anche metro che misura lo spazio¹⁰. Non vi è nulla di più preciso dell'occhio, che riconosce la finzione di una quinta dipinta realisticamente e ne rifiuta l'illusione in favore, invece, degli effetti illuminotecnici determinati da un vero sfondamento prospettico verso un ulteriore volume architettato, sia esso una stanza o un giardino o, quantomeno, uno spazio ignoto. Inoltre, l'uso nel bozzetto del colore verde per il soffitto – inesistente nella pratica teatrale, come detto poco sopra – e per le parti trasparenti della vetrata, in un parallelo sottile con il trattamento della porta nel primo atto ove il vetro è ancora una volta connotato dal colore verde, avvalorava l'ipotesi che Ponti avesse pensato ad un vero e proprio passaggio, da lasciare aperto in alcuni momenti attraverso il quale mettere in evidenza la profondità nella sequenza progressiva di differenti luoghi domestici.

Residenza urbana e di campagna, pur di diverso impianto scenico e nell'evidente differenza fruitiva dei due spazi, appaiono omogenee nella scelta decorativa, lasciando intuire al pubblico una continuità di gusto dei protagonisti, non a caso amici e simili nella mancanza di *earnest* con la quale il testo gioca. Nell'immaginario di Ponti la parola drammaturgica si fa materia architettonica con la quale narrare un universo figurativo in cui si mescolano elementi



7



8



9

tradizionali e innovativi. Sotto l'apparenza e la cura per la forma con la quale Oscar Wilde aveva voluto ritrarre l'alta società vittoriana per deriderla, l'architetto milanese nasconde svariati spunti di sovversione delle regole estetiche allora vigenti, quasi inducendo lo spettatore a risolvere un rebus tra elementi realistici e fattori d'innovazione: i contesti alto-borghesi di partenza mutano la loro essenza convenzionale grazie ad inserimenti puntuali.

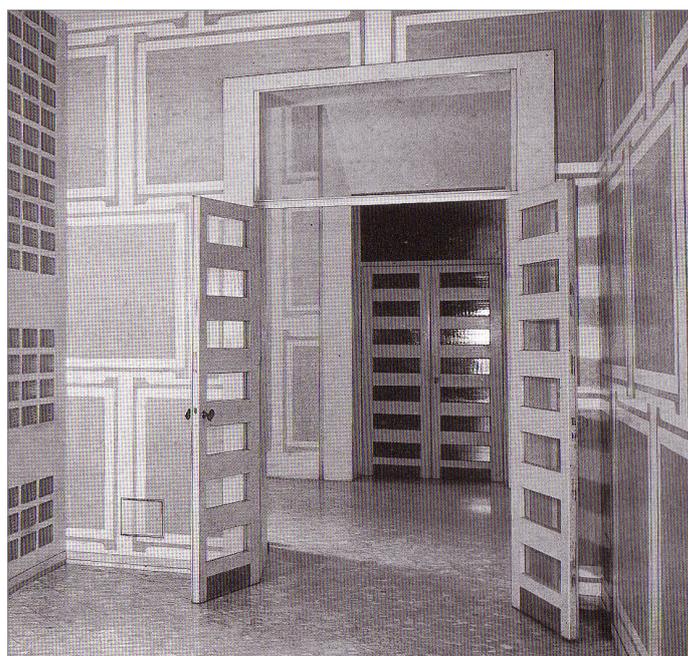
Lo scenografo Emanuele Luzzati affermava che «in teatro bisogna trovare gli oggetti (e per oggetti intendo già scenografia) che ti permettano di trasporre la realtà, che ti eccitino la fantasia e che diano credibilità alla frase poetica che stai pronunciando»: è il caso del candeliere che campeggia al centro della scena nel secondo e terzo atto della commedia. Ponti lo progetta immacolato e luminosissimo, pendente nel vuoto dalla torre scenica sul salotto *fin de siècle*, dove figura come elemento principe.

A volte la fantasia necessaria per realizzare visivamente una frase poetica mettendo insieme forme provenienti da altri ambienti, da altre epoche, da altri progetti va oltre la realtà generando un oggetto completamente nuovo: è il caso del lampadario che l'architetto realizzerà per Venini nel 1949. Dalla sua prefigurazione sulla scena come una pura intuizione grafica dieci anni prima, esso viene proiettato nella realtà riproducendo la follia del sogno nelle forme moderne e funzionali di un'industria che si innamora dell'arte, come avrebbe detto Ponti stesso.

La vena neoclassica che attraversa a prima vista questo lavoro teatrale, così come gran parte dell'opera di Ponti fino agli anni Cinquanta, viene scardinata nel profondo dall'inserimento di forme della contemporaneità: anche la *loveseat* che campeggia romanticamente davanti al caminetto in attesa dell'incontro degli amanti viene reinventata partendo da una forma del passato, il *canapé tête-à-tête* ottocentesco. Le linee sinuose ma pulite e la bicromia caldo-freddo – poi riusata in molti dei suoi progetti per l'industria – che mette in evidenza

la continuità delle superfici verticali, si troveranno reiterate dalla metà degli anni Cinquanta nelle poltrone monoscocca diventando punto di riferimento per tutti i designer successivi, come è ben evidente nella *Cliquot Loveseat* di Karim Rashid.

Ribaltando la figura dello scenografo decoratore tradizionalmente inteso, Ponti utilizza fin dagli anni Quaranta, dunque, il palcoscenico come luogo di progetto per sperimentare forme architettoniche che diventeranno negli anni seguenti costanti tipologiche dei suoi lavori di interior e product design. I suoi bozzetti e i suoi schizzi di lavoro finiscono, in questo modo, per avere un valore autonomo, slegandosi dall'epoca a cui appartengono, pur essendo intimamente legati ad essa e soprattutto alla completezza dell'intera sua produzione con una linearità che si dipana lungo tutto il lavoro artistico. Ci si interroga continuamente se sia stato tradizionalista o innovatore, manierista o sperimentatore, apice del Movimento Moderno o anticipatore del Postmodern: forse fu tutte queste cose insieme, come è appropriato per un architetto classico quale egli riteneva di essere.



13

FIG. 7: Gio Ponti e Emilio Lancia, *Domus Nova*. Caminetto con specchiera, IV Triennale, Milano, 1930.

FIG. 8: Edward Gordon Craig, *Re Lear*, 1908.

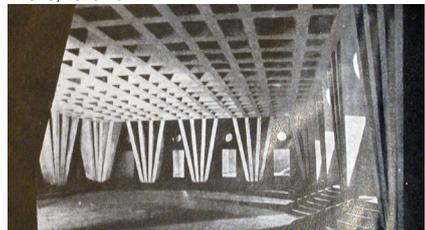
FIG. 9: Gio Ponti, *Auditorium dell'Istituto Italiano di Cultura Fondazione Lerici*, Stoccolma, 1954.

FIG. 10: Antonio Carminati, Angelo Bordini, Luigi Maria Caneva, *Camera confederale del lavoro*, Milano, 1932.

FIG. 11: Gio Ponti, *Sala Basilica*, Università del Bo', Padova, 1936.

FIG. 12: Gio Ponti, *Villa Arreaza*, 1956.

FIG. 13: Gio Ponti, porte interne della *Clinica Columbus*, Milano, 1940-48.



10



11



12

Note

1. Pavolini C., *Mettere in scena*, "Aria d'Italia" n. XVIII, edizioni Daria Guarnati, primavera 1940.

Anche Alessandro Pavolini, Ministro della Cultura Popolare durante il Fascismo e fedelissimo del Duce durante la Repubblica di Salò, si era occupato di teatro, molti anni prima di intraprendere la carriera politica. A lui si deve, infatti, l'ideazione (insieme a un gruppo di scrittori fascisti) dello spettacolo intitolato *18BL*, «il primo lavoro di teatro politico "delle masse per le masse" [che raggruppò] 3000 attori dilettanti, uno squadrone aereo, una brigata di fanteria e una di cavalleria, cinquanta autocarri, quattro batterie d'artiglieria, dieci stazioni radio da campo e sei brigate fotoelettriche in una stilizzata rappresentazione – di stile sovietico – del passato, presente e futuro della rivoluzione fascista» (Schnapp J. T., *Gaetano Ciocca. Costruttore inventore agricoltore scrittore*, Skira, Milano, 2009, p. 47).

2. Romanelli M. (a cura di), *cit.*, 2002, p. 88.

3. Miodini L., *cit.*, 2001, p. 57.

4. Cfr. Martone M., *Il teatro sommerso*, cortometraggio per la sezione "Il teatro animista" della mostra *Che cosa è il design moderno* (a cura di Branzi A., Annichiarico S., Museo del Design, Triennale di Milano, 7 Dicembre 2007 - 25 Gennaio 2009).

5. Lo spettacolo era previsto per il palcoscenico del Teatro d'Arte di Milano, sorto nei locali della Triennale progettata da Giovanni Muzio nel 1933 ad emulazione del Teatro d'Arte di Mosca (istituito nel 1898) nel quale Konstantin Stanislavskij e Vladimir Nemirovič-Dančenko, per contrastare l'enfasi e l'ostentata finzione del teatro dell'epoca, avevano ricercato una verità nel gesto e nella parola attraverso il Naturalismo.

6. Balsamo Stella G., *cit.* in Falconi, L., *Gio Ponti. Interni oggetti disegni 1920-1976*, Electa, Milano, 2004, p. 31.

7. *Ivi*, p. 51.

8. Licitra Ponti L., *Gio Ponti l'opera*, Leonardo Editore, Milano, 1990, p. 196.

9. Irace, F., *cit.*, p. 187.

10. «Vi parrebbe possibile che un Morandi pensasse in centimetri prima l'altezza di una sua sagoma o De Chirico la statura di un suo manichino?» Ponti G., *cit.*, 1957, p. 202.

64
Cattedorfo



21



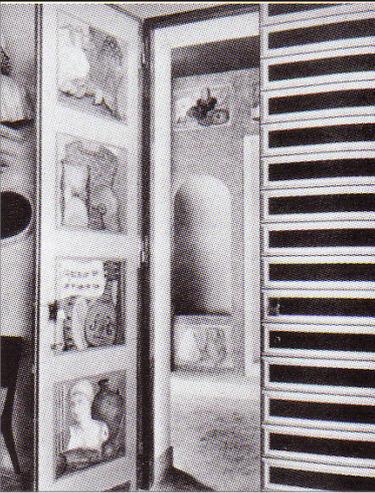
20



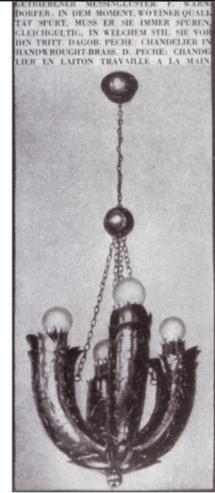
14



15



16



17



18



19



22

NELLA PAGINA PRECEDENTE:

FIG. 14: Gio Ponti, *Villa Planchart*, Caracas, 1953-57. La poltroncina *Lotus* al centro del salone.

FIGG. 15: *Poltroncina Lotus*, Cassina, 1954.

FIG. 16: Gio Ponti, porta del *Rettorato*, Università del Bo', Padova, 1937-42.

FIG. 17: Wiener Werkstatte, *Lampadario a sospensione*, anni Venti.

FIG. 18: Gio Ponti, *Lampadario a sospensione*, Venini, 1950.

FIG. 19: Gio Ponti, divano *Due Foglie* (poi *Dondolo*), Cassina, 1956.

FIG. 20-21: Gio Ponti, *L'importanza di chiamarsi Ernesto*, bozzetti dei costumi, 1940.

FIG. 22: Gio Ponti, *L'importanza di chiamarsi Ernesto*, Atti II e III, bozzetto, 1940.

FIG. 23: *canapé tête-à-tête*, XVIII secolo.

FIG. 24: Karim Rashid, *Clicquot Loveseat*, 2007.



23



24

