



3.5
echi palladiani.
festa romantica

Nel 1931 in un articolo¹ su *Dedalo* il collega di Ponti, Giovanni Muzio, che all'inizio degli anni Venti aveva diviso con lui, Giuseppe de Finetti, Mino Focchi e Emilio Lancia lo studio di via Sant'Orsola, prova a chiarire lo stretto legame tra alcuni architetti lombardi della sua generazione e l'architettura di Palladio. Nell'ambito della corrente culturale nella quale si era formato *Novecento*² – gruppo di pittori aggregatosi attorno alla figura di Margherita Sarfatti – gli architetti di via Sant'Orsola sentivano la necessità di riformare il linguaggio della tradizione nazionale, esibito come *regionalismo* nelle prime Biennali di Monza, rielaborando in modo omogeneo alcuni caratteri del Classicismo, talvolta anche a costo di forzarne le motivazioni. Secondo Muzio la loro «prolungata permanenza nel Veneto durante il periodo bellico»³ come soldati e le soste nelle ville palladiane requisite per motivi militari diventano in questo modo un pretesto per realizzare un'architettura estremamente connotata. Manfredo Tafuri e Francesco Dal Co indicano i loro progetti come «astratti sogni neoclassici e memorie dal sapore metafisico [...] simbolo di una borghesia inquieta, alla ricerca di una nuova qualità all'interno della propria tradizione»⁴. Il Classicismo «metaforico e a doppio fondo» che Vincenzo Cardarelli evocò dalle pagine del primo numero del periodico *La Ronda*, rappresenta per i componenti dello studio milanese a cui afferiva anche Ponti la continuità nella storia dell'architettura, essendo «moderni alla maniera italiana»⁵. La tradizione reinterpretata, attualizzata e depurata da ogni afflato archeologista, vede nel lavoro di Palladio non un repertorio figurativo di elementi stilistici tanto amati dalle correnti storiciste, ma piuttosto un modello permanente e universale di purezza formale. Dalla sua imitazione era possibile trarre soluzioni che dialogassero con le coeve sperimentazioni europee, pur senza perdere la propria specificità mediterranea, la propria italianità.

Anni dopo – dal momento che «l'Architettura, poiché arte, non è progressiva»⁶, ma si nutre in ogni istante

delle esperienze passate e delle intuizioni sul futuro – Gio Ponti nelle prime pagine del libro *Amate l'Architettura* esorta a scegliere alcuni architetti antichi da eleggere a fonte d'ispirazione, come per lui erano il Palladio e il Borromini⁷. Ovviamente, come disse Cesare De Seta di Muzio, anche Ponti compie una lettura *sui generis* dell'architettura palladiana, cercando una regola personale dall'unione dello studio dei trattati classici con la ricerca sul *comfort* tipico di una mentalità più nordica, specificatamente anglosassone: a maggior ragione sarebbe necessario un approfondimento, mai intrapreso finora, dell'eredità lasciatagli dal maestro vicentino, così palese nell'architettura, ma anche nei progetti scenografici.

In particolare, nel 1944 per il suo debutto nel tempio della lirica l'architetto milanese, che aveva già alle spalle più di un'esperienza di lavoro sullo spazio scenico, sceglie di rielaborare le indicazioni predefinite attraverso l'insegnamento palladiano, osservando che esso «ha qualcosa di assoluto che non c'è in nessuna altra architettura», come aveva notato Muzio. Secondo i suggerimenti del Teatro alla Scala, in *Festa Romantica*, balletto su musiche di Giuseppe Piccioli⁸, «tutta la scena deve rappresentare la sala da ballo. Lo spettacolo va fatto dietro una tenda di tulle per facilitare gli effetti di luce. In fondo ci deve essere una scalinata la quale dovrà coprirsi, ad un dato momento con una grande tenda nera. Si consiglia uno stile 1840 piuttosto stilizzato e con accenti moderni per restare in carattere con la musica»⁹.

«Il programma teorico si dichiara in forma di fiaba»¹⁰, così come già era accaduto più volte con i vasi architettonici per Richard Ginori, con gli studi per le case mediterranee, con i grandi affreschi padovani. Se «prima dell'architettura la ceramica fu, per Gio Ponti la pagina bianca su cui disegnare»¹¹, indubbiamente l'essenza del suo teatro non fu solo occasione, bensì luogo dove la teoria dell'architettura assumeva la forma più leggera e «felice».



1



2

IN APERTURA:
Gio Ponti, *Festa Romantica*, Teatro alla Scala, 1944.
Bozzetto per la scena unica.

FIG. 1: Gio Ponti, *La legge mediterranea. Una piccola casa ideale*, Domus n. 138, Giugno 1939 (pp. 40-46).
FIG. 2: Gio Ponti, *Scalone del Rettorato*, Università del Bo', Padova, 1939-40.

NELLA PAGINA SUCCESSIVA
FIG. 3: Hercule Bottrigari, *Scena emicircolare dal manoscritto La maschera...*, 1596, Civico Museo Bibliografico Musicale, Bologna.
FIG. 4: Cyclorama, Toronto, 1922.

Benché dopo le bombe dell'estate 1943 su Milano tutta la produzione dell'architetto avesse subito un brusco cambio di rotta e i sogni sembrassero dissiparsi come una nebbia, Ponti, pur impegnato in un'autorevole campagna per la ricostruzione¹², non riesce a dimenticare o accantonare la sua creatività. La prima scenografia in periodo di attesa e di speranze è un'esplosione di colori che «idealmente invitava lo spettatore a far parte della festa mascherata»¹³ volteggiante sul palcoscenico.

Analizzando gli innumerevoli studi per la scena unica di questo balletto, risulta molto chiaro come il processo progettuale alla base dell'architettura scenica sia l'ibridazione di ricordi, che passati attraverso gli occhi, elaborati dalla memoria nella distanza temporale, tornano a galla sotto forma di espressione visibile dell'intuizione. Le prime idee, niente più che rapidi schizzi con la sola intenzione di fermare un'immagine formatasi nella mente, sono chiarificatrici in merito al rapporto con Palladio: nel ricco epistolario pontiano si conservano, dietro alla sinossi dell'opera, le prime prove di impianto scenico che l'architetto voleva fortemente semicircolare.

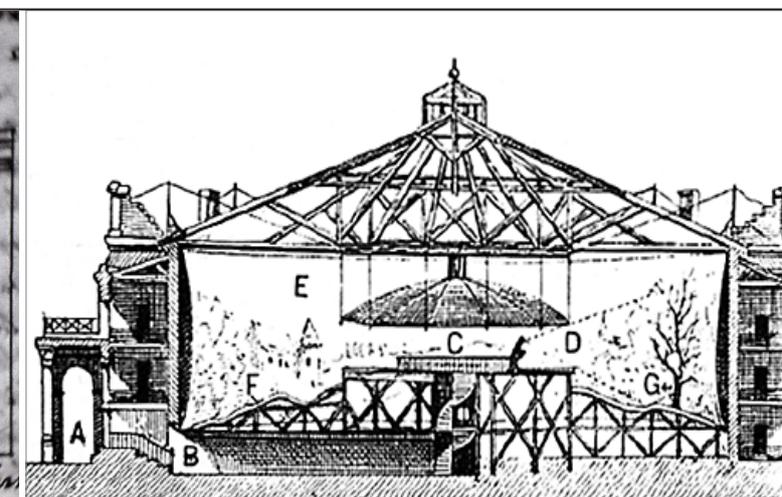
Per quel tempo uno spazio con tale geometria risulta inusuale rispetto alle quinte piatte posizionate a riscontro che provengono da una consumata tradizione barocca, ma anche rispetto agli insegnamenti di Appia che, come abbiamo visto, erano stati entusiasticamente assimilati dall'architetto milanese nei dieci anni precedenti.

Benché già nel 1896 a Berlino fosse stato creato da Karl Lautenschlager un palcoscenico con piattaforma rotante, i primi spettacoli con impianto scenico in curva che permettevano di sfruttare davvero tutte le potenzialità del palcoscenico girevole arrivarono solo nella seconda metà del Novecento. Fino ad allora l'architettura allestita sulle due semicirconferenze e il diametro usato come fondale avevano consentito solo la rapidità di cambiare l'intera scena con un unico movimento. Questo spettacolo di Ponti appare, in effetti, più che il precursore di una scena rotante,

un semplice caso di spazio circolare che vede nella costruzione scenografica il completamento della sala all'italiana. Il tentativo, spesso reiterato lungo la seconda metà del Novecento, prova a recuperare una sorta di unità tra scena e platea, attenuando l'imponenza del boccascena. Appare altrettanto difficile, benché affascinante come ipotesi, che *Festa Romantica* derivi dallo studio dell'opera scenografica, ancor oggi misteriosa e semi-ignota, di Hercule Bottrigari che alla fine del '500 aveva progettato esedre a emiciclo per le scene teatrali della corte ferrarese cercando l'ideale classico nel teatro di Curione, descritto da Plinio il Vecchio e ripreso poi da Vitruvio¹⁴.

Ancora una volta, mentre a Bottrigari interessava proporre una scena con unico movimento rotatorio risolvendo un problema di scenotecnica, Ponti è mosso dall'unico interesse di trovare la forma architettonica più adatta alla narrazione. Con una visione psicologico-sentimentale dello spazio mutuata dagli studi di Appia sull'opera di Richard Wagner, nella costruzione scenica si rievocano la circolarità del ballo e la forza centripeta che unisce i protagonisti, che sarebbe stata fortemente vincolata nello spazio rettangolare, o tutt'al più trapezoidale, della tradizione. Anche se più vicino alla formazione e all'esperienza personale dell'architetto, sembra un'ipotesi ancor meno pertinente l'accostamento di questa scena a una moda di matrice ottocentesca, il ciclorama, sorta di realtà immersiva *ante litteram* che avvolgeva lo spettatore solitamente con vedute di paesaggio.

È invece un suo schizzo preliminare per la sistemazione per il salone centrale del *Padiglione Italia* alla Biennale di Venezia del 1928 a chiarire l'ascendenza palladiana di questo progetto scenografico. Se nella *Rotonda della Biennale* c'era «l'intento di rendere esplicito il programma del desiderato connubio tra tutte le arti»¹⁵, in *Festa Romantica*, a sedici anni di distanza, restava negli occhi e nella matita la necessità di trasmettere a un



3

4

pubblico, certamente elitario ma tecnicamente non preparato, la sensazione di connubio tra architettura, seppure effimera, e danza intesa come costruzione geometrico-corporea, ma anche come disciplina artistica del movimento, che si inserisce in uno spazio costruttivamente definito. La circolarità della sala da ballo rimanda alle movenze delle danze ottocentesche amplificandone la forza centripeta e facendola diventare una sorta di vortice che attira tutti i personaggi. «La pianta porta in sé l'essenza della sensazione»¹⁶ esplicitando l'intenzione turbinosa del ballo, com'era voluto da compositore e coreografa¹⁷. Se «nel vicentino o nel Veneto il salone è programmatico»¹⁸, dal momento che nel suo volume, e non solo per Palladio, era contenuto (e visivamente accessibile) tutto il programma abitativo, altrettanto programmatico è l'uso in teatro di questo impianto così inusuale. «Non paura dell'antico, ma timore dell'antico [...] e non paura del moderno, ma educazione al moderno»¹⁹: tutto quel che l'architetto faceva era teso a questa convinzione, anche la trasformazione dei caratteri tipici del palladianesimo. In particolare due riferimenti utilizzati per lo spettacolo, che permise a Ponti la massima libertà espressiva, sono *Villa Valmarana Almerico Capra* detta *La Rotonda* a Vicenza completata nel 1567 e la mai realizzata *Villa Trissino* a Meledo di Sarego in provincia di Vicenza. Il progetto di quest'ultima, presente nei *Quattro libri dell'Architettura*, è simile alla prima, eccetto che per l'aggiunta delle barchesse che circondano il corpo centrale digradando verso la campagna, tipiche delle ville-fattoria. «Un placido equilibrio, l'armonica disposizione dei pieni e dei vuoti, l'accentuazione dell'unico motivo dominante, sulle pause delle superfici lisce e bianche, la fusione con il paesaggio dolce, e un'organica e grandiosa disposizione dei vani interni, tali le caratteristiche delle ville palladiane»²⁰.

A questo punto appare meno casuale, sebbene quasi certamente inconscia, anche l'analogia tra gli studi per gli ingressi dei ballerini da più corridoi decorati

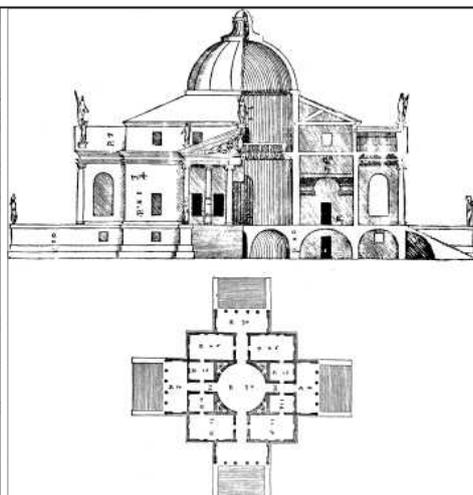
confluenti nello spazio emiciclico del ballo e, *mutatis mutandis*, le strade prospettiche del Teatro Olimpico di Palladio, qui quasi riassemblate sulla forma della sala, piuttosto che su quella rigida del palcoscenico. La scala stessa in un primo tempo costituiva l'intera scena, come la cavea del teatro vicentino coronata dal colonnato superiore e osservata dal palcoscenico: grazie a questo impianto Ponti poteva trasformare la sala da ballo, ipotizzata in un altro schizzo anche come una selva intricata di colonne, in un luogo dove mirare e farsi mirare, che incarnava perfettamente l'estetica ottocentesca richiesta nella rappresentazione.

In uno studio successivo l'indicazione della scalinata sembra riconducibile agli ingressi delle ville palladiane con le balaustre decorate da statue, come se Ponti, una volta assimilati i caratteri di quell'architettura, li avesse usati per ricostruire una nuova grammatica architettonica personale, in cui la citazione entra a far parte coerentemente e in maniera strutturale di un nuovo linguaggio. L'intera progressione palladiana dall'esterno verso l'interno composta da scalinata, portico, ingresso e sala centrale viene smontata e invertita in favore delle esigenze sceniche e registico-coreografiche, ma anche di una grammatica novecentista.

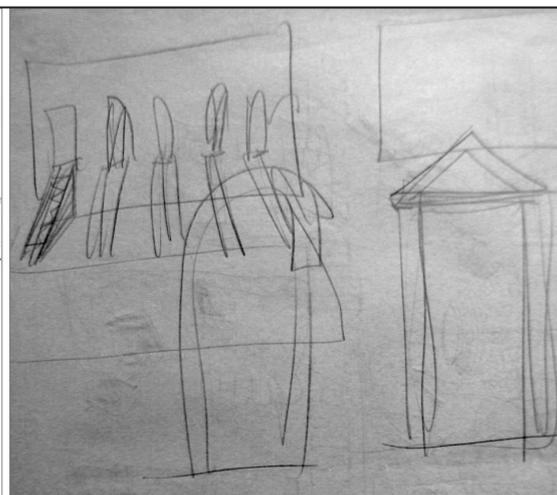
Inizialmente immaginata come un esterno architettonico da inserire in un interno borghese su cui pendono ricchi lampadari²¹ – a globo, poi a obelisco rovesciato – la scalinata evolve progressivamente verso una configurazione maggiormente plausibile per gli spettatori. Gli ingressi in scena avvengono attraverso un corridoio incassato tra due quinte costruite e decorate in modo da dare un'accentuata impressione di profondità. Attraverso questo spazio prospettico si rende possibile, all'inizio e alla fine dello spettacolo, lo sfondamento ottico dello spazio circolare. Al suo interno la profondità viene enfatizzata sia dalla teoria di luci a parete che rievocano nella forma e nel ritmo le fiaccole accese durante le feste negli antri dei palazzi ottocenteschi,



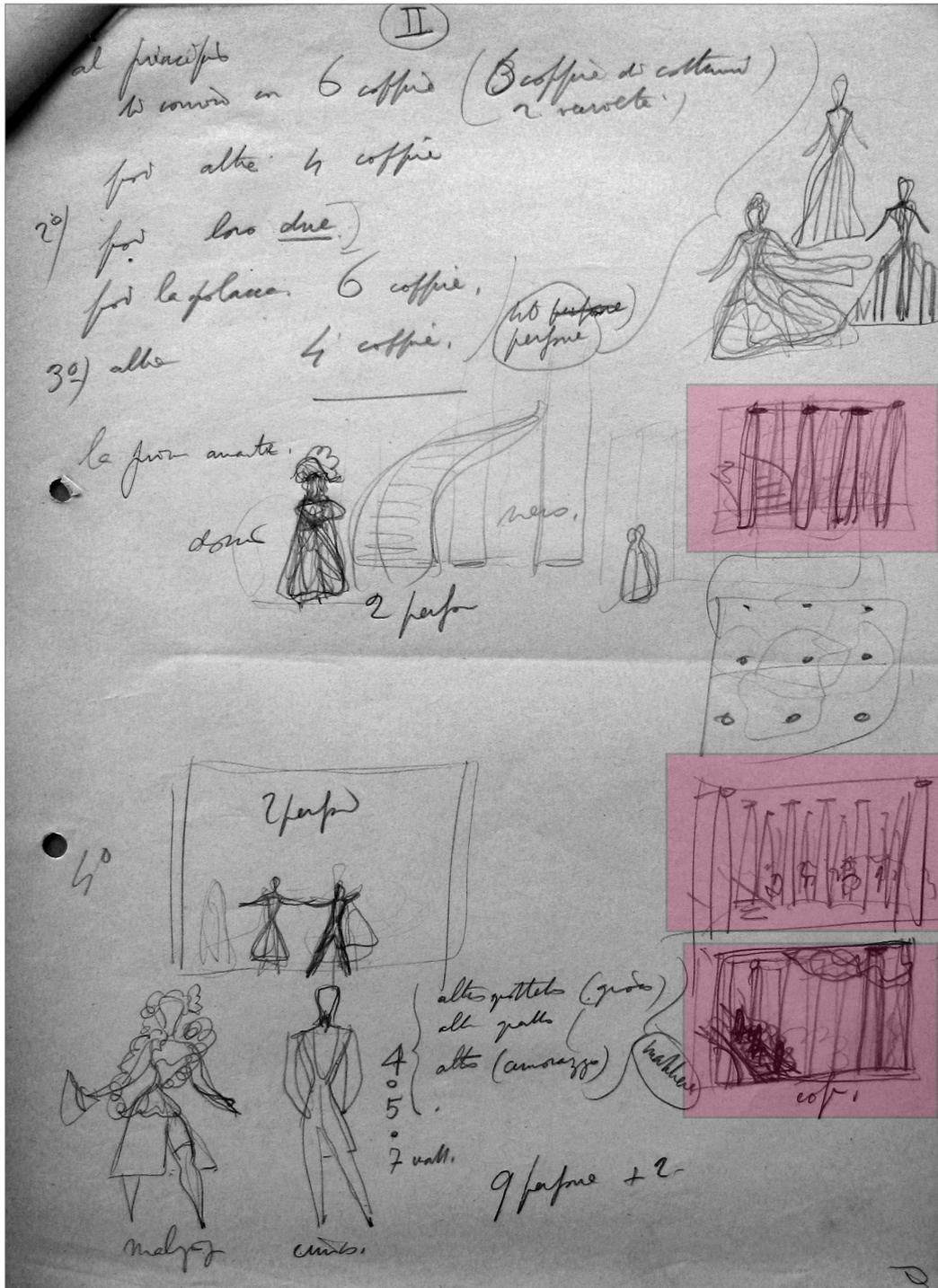
5



6



7



10

NELLA PAGINA PRECEDENTE:

FIG. 5: Gio Ponti, *Progetto per salone centrale*, Padiglione Italia, Biennale di Venezia, 1928.

FIG. 6: Andrea Palladio, *Villa Valmarana Almerico Capra detta La Rotonda*, Vicenza, 1570-85.

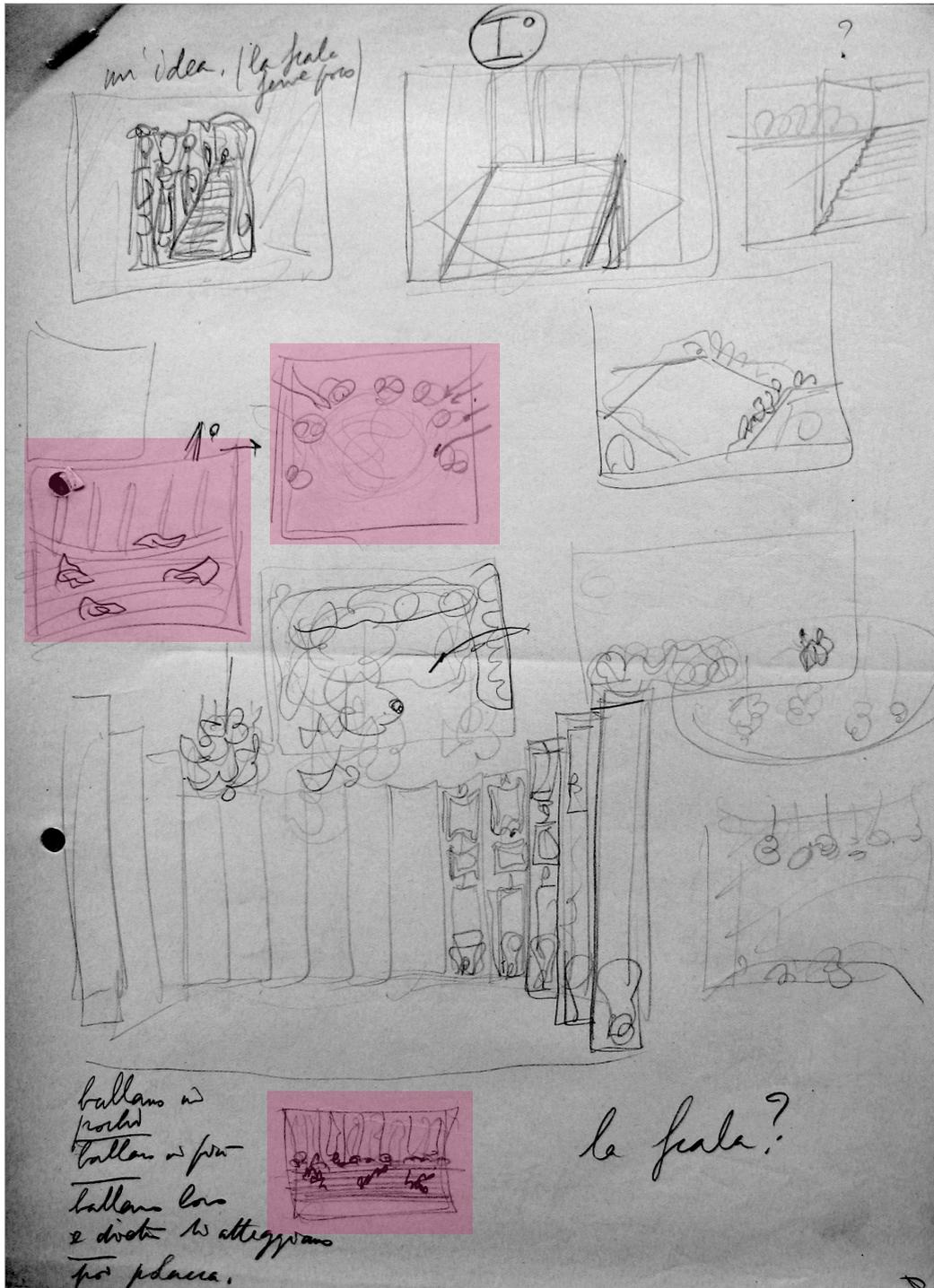
FIG. 7: Gio Ponti, *Festa Romantica*, 1944. Schizzo per gli ingressi in scena.

FIG. 8: Gio Ponti, *Festa Romantica*, 1944. Studio per la sala da ballo.

FIG. 9: Gio Ponti, *Stoffa Balletto alla Scala*, Manifattura Jsa, anni Cinquanta. Bozzetto preparatorio.

FIG. 10: Gio Ponti, *Festa Romantica*, 1944. Studi per sala da ballo colonnata e scala.





13



11



12

FIG. 11: Andrea Palladio, *Teatro Olimpico*, Vicenza, 1580-85. Colonnato a coronamento della platea.
 FIG. 12: Gio Ponti, *Villa Bouilhet* detta *L'Ange Volant*, Garches, Parigi, 1927. Il soffitto del salone.
 FIG. 13: Gio Ponti, *Festa Romantica*, 1944. Studi per la scena.

NELLA PAGINA SUCCESSIVA:
 FIG. 14: Gio Ponti, *Casa di via Randaccio*, Milano, 1925. Gli accenti sul tetto.
 FIG. 15: Gio Ponti, *Casa di via Randaccio*, Milano, 1925. Disegno dell'ingresso principale.
 FIG. 16: Gio Ponti, *Piatto ornamentale* a motivi architettonici ispirato alla casa in via Ranzaccio, Richard Ginori, 1925.

sia dal disegno del soffitto, a cassettoni dipinti, come a *Villa Bouillhet*, in netta opposizione con il soffitto a righe studiato per la sala che, nel caso di uno spazio siffatto, contribuiscono ad esaltarne la profondità.

Analogamente a ciò che accade nel progetto per la *Rotonda della Biennale di Venezia* del 1928 lo sfondamento dello spazio circolare è necessario, oltre che per esigenze sceniche, anche per evitare la sensazione di claustrofobia data dall'ambiente centripeto completamente chiuso.

Eppure l'immobile centralità di quell'allestimento viene contraddetta dalla scelta di posizionare in modo asimmetrico rispetto al centro del boccascena e anche l'una rispetto all'altra le quinte che chiudono la scala: il cannocchiale prospettico si stringe o si allarga in base alla posizione più o meno centrale degli spettatori in sala dando l'impressione di un punto di vista mobile, proprio di chi si trovi in una sala da ballo in veste di invitato. Ponti, inoltre, non si accontenta di una semplice tenda nera per coprire la scala, com'era richiesto dal teatro, ma progetta una grande porta a due ante con le caratteristiche specchiature rettangolari, già vista nel *Rettorato* dell'Università di Padova e nei disegni per la *Clinica Columbus*, ma soprattutto già presente in forma teatrale – benché ad anta unica – nel bozzetto per *L'importanza di chiamarsi Ernesto*.

Nei primi schizzi, però, si può notare una porta dalla complessità maggiore con le ante decorate e un articolato fregio superiore a piccoli obelischi o *accenti*, come li chiamava Ponti stesso, che recuperando la tradizione architettonica popolare, richiama inevitabilmente le sue architetture degli anni Venti come la facciata della *casa in via Randaccio*²².

Stefano Casciani ritiene che l'entrata in guerra dell'Italia sia «il segno decisivo che sono finite le speranze di contribuire a creare un paese moderno»²³ e che quindi a Ponti, esaurita la prima esperienza in *Domus* e avviata la *Triennale*, non resti che ritirarsi nella realtà onirica del teatro e della pittura per affrontare un lungo periodo di crisi personale

che si concluderà solo con la liberazione dell'Italia. In realtà, le costruzioni sceniche e gli studi teatrali di quegli anni rispettano il gusto per un'architettura coloratissima (e qui, attraverso il tricolore, anche italianissima), mantenendo viva l'attenzione per la *Legge Mediterranea* che l'architetto ribadirà anche nel periodo della ricostruzione come metodo di lavoro. Sono anche, però, il modo evidente per continuare una fondamentale ricerca sulle forme nel campo dell'architettura degli interni e del design, contribuendo in modo tangenziale all'evoluzione dello stile anche negli anni più difficili.

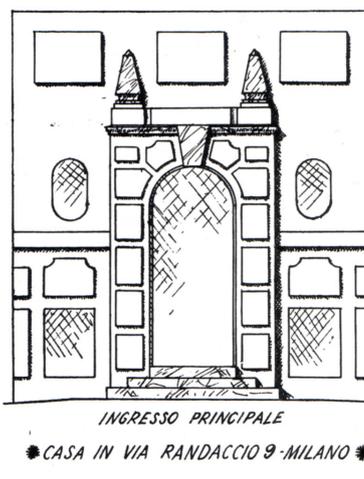
Progressivamente il progetto per *Festa Romantica* si adatta alle necessità teatrali e le quinte si normalizzano posizionandosi dapprima in fuga prospettica, poi definitivamente a riscontro seguendo la tradizione e la tecnica consolidate, anche se il bozzetto definitivo mantiene la sensazione di fondale curvo dei primi studi. La *sala del Padiglione Italia* rimane come un'esperienza sotto traccia, uno spazio emozionale riesumato da ricordi personali, a cui si sovrascrivono – lo si legge chiaramente dalle numerose piante che Ponti studiò per questo progetto – costanti grafiche della sua linea compositiva come le losanghe che appaiono nelle prime bozze per il soffitto poi risolto nel disegno definitivo in un plafone a righe diagonali che rimandano alle esperienze domestiche degli anni Cinquanta, come villa Arreaza a Caracas. La mancanza di fotografie di scena ci impedisce di avere notizie precise sulla realizzazione in teatro, ma Ponti si sarà certamente arreso all'evidenza che le necessità tecniche di luci e tiri fanno di un soffitto di scena ben altra superficie rispetto ad un soffitto architettonico.

Il balletto inizia e si conclude in *medias res*, con la chiusura del sipario ancora nel cuore del ballo che, agli occhi dello spettatore, sembra continuare per un tempo infinito, o meglio per un tempo sospeso.

Lo stesso movimento turbinoso, che attraversa l'intera opera di Ponti, dalle stoffe disegnate per la ditta Jsa di Busto Arsizio alle Ceramiche Bardelli con



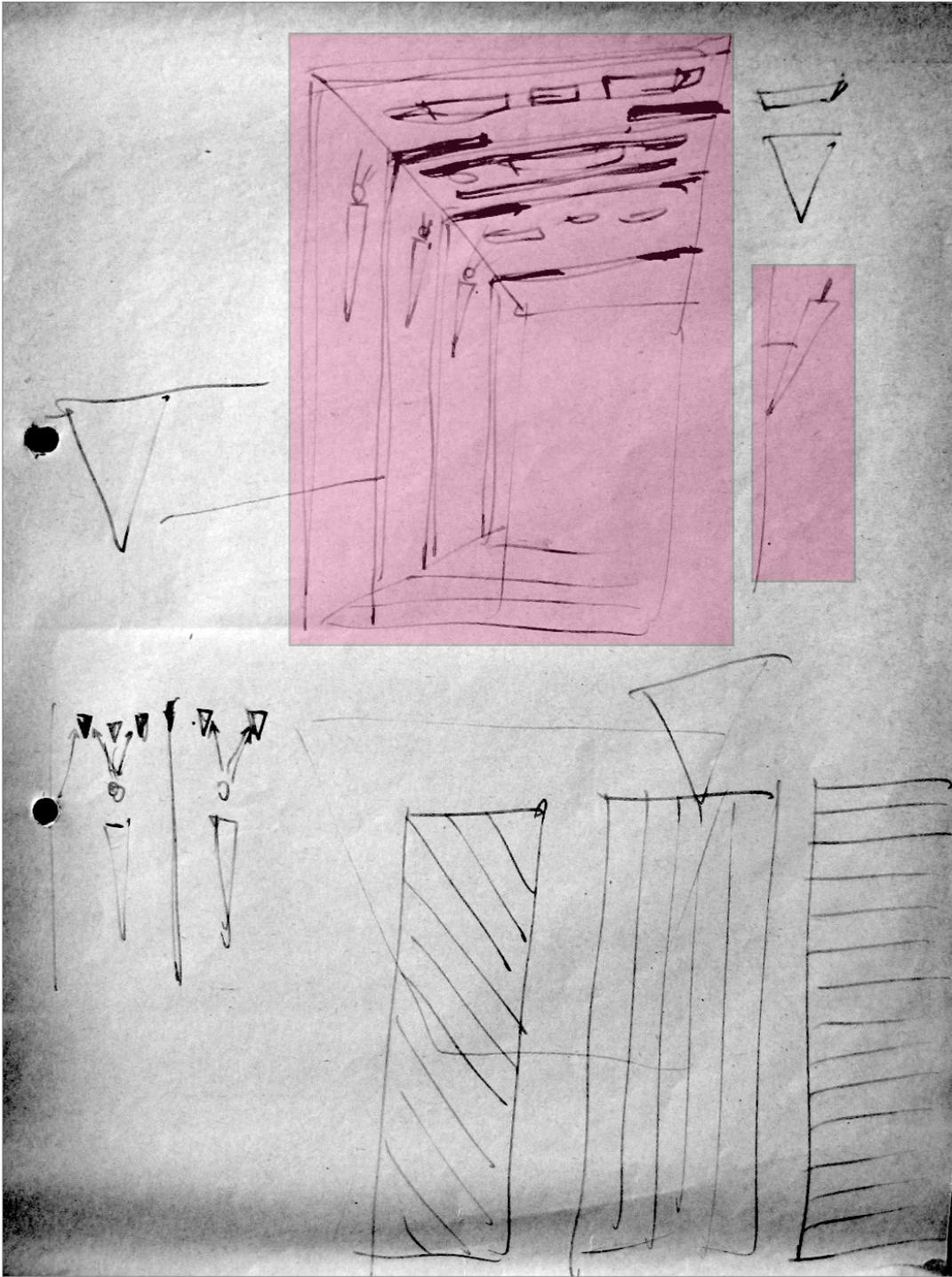
14



15



16



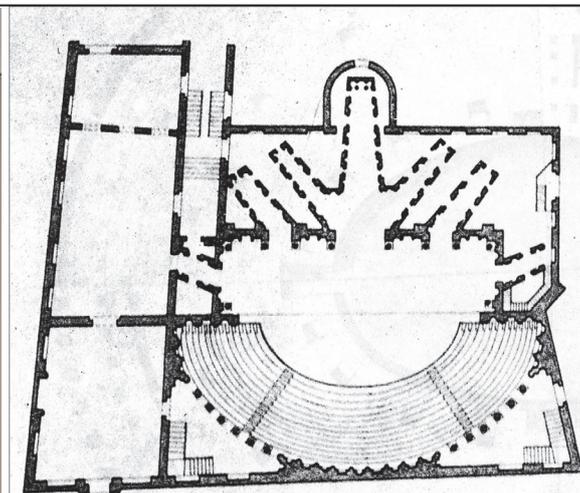
20



17



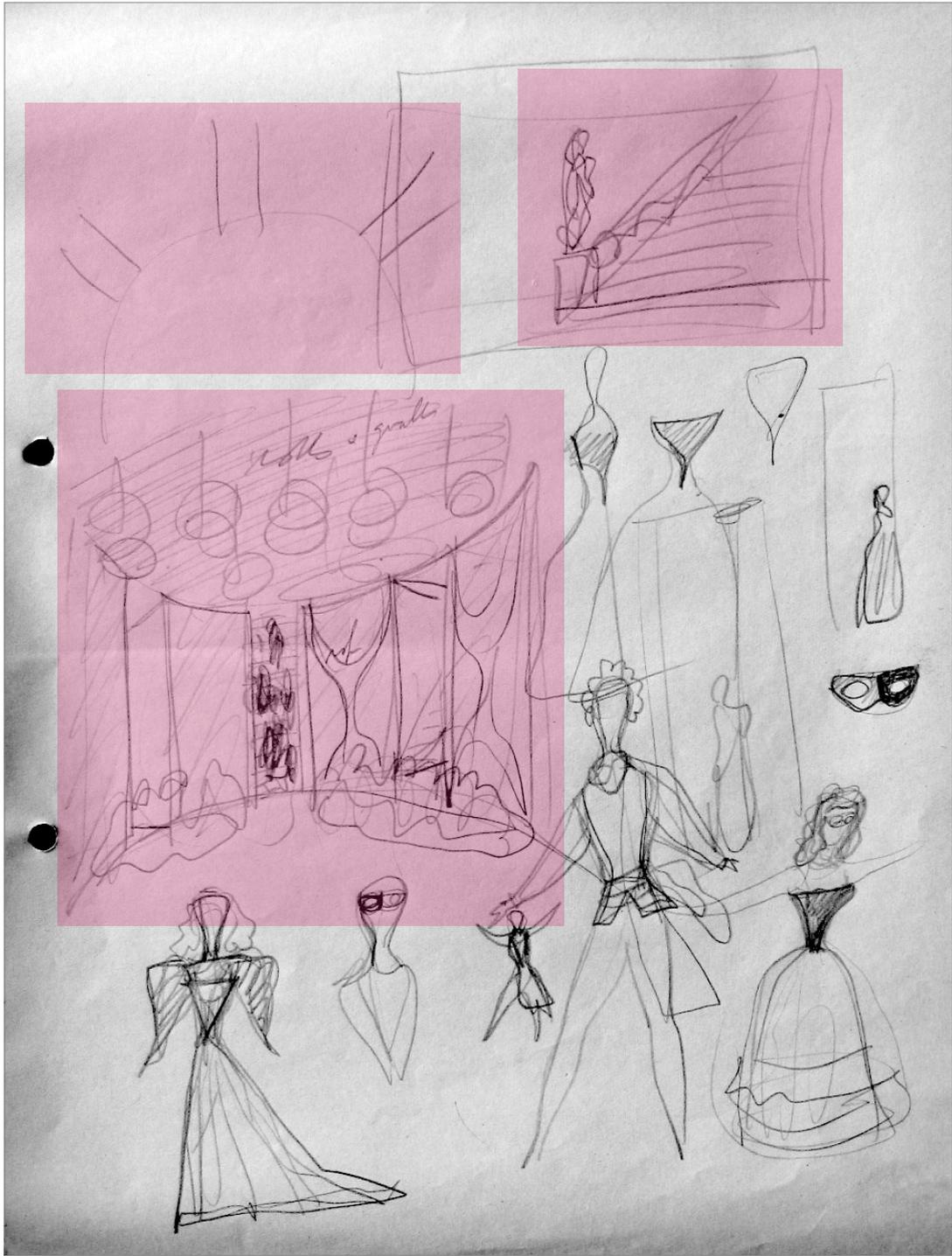
18



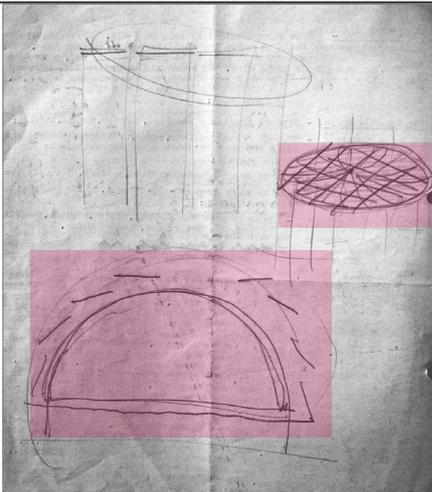
19

FIG. 17: Gio Ponti, *Festa Romantica*, 1944. Studio per i lampadari da far scendere sulla sala da ballo.
 FIG. 18: Lampadario a sospensione, anni Trenta.
 FIG. 19: Andrea Palladio, *Teatro Olimpico*, Vicenza, 1580-85.
 FIG. 20: Gio Ponti, *Festa Romantica*, 1944. Studi per la scalinata d'ingresso illuminata dalle fiacole. Vista complessiva e particolari della galleria.

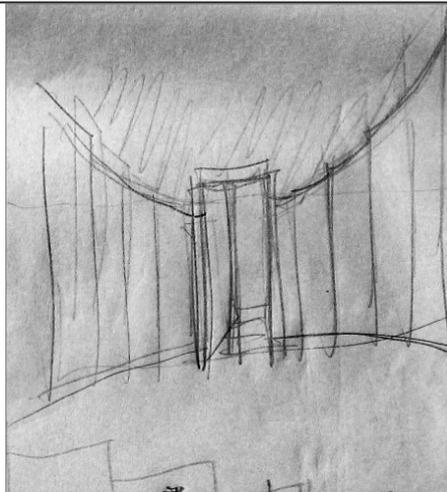
NELLA PAGINA SUCCESSIVA:
 FIG. 21: Gio Ponti, *Festa Romantica*, 1944. Studio per il soffitto a plafone e per la disposizione delle quinte.
 FIGG. 22-23: Gio Ponti, *Festa Romantica*, 1944. Studi per il portone sulla gradinata.
 FIG. 24: Gio Ponti, *Festa Romantica*, 1944. Studi per gli ingressi in scena e personaggi.



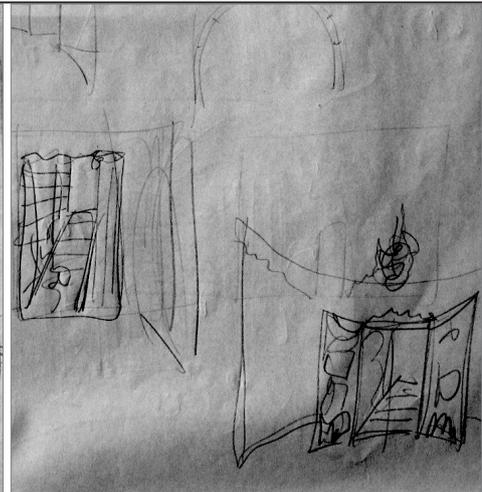
24



21



22



23

gli stessi personaggi danzanti, sembra concludersi solo anni più tardi. Nel 1966 la già citata vetrina natalizia della Rinascente presenta una scena fissa dove alcuni automi sono gli protagonisti della messa in scena scaligera. Le maschere, già presentate al pubblico, chiacchierano convivialmente con altri nuovi personaggi nella composta, ma coloratissima tavolata natalizia realizzata a moderno teatrino delle marionette.

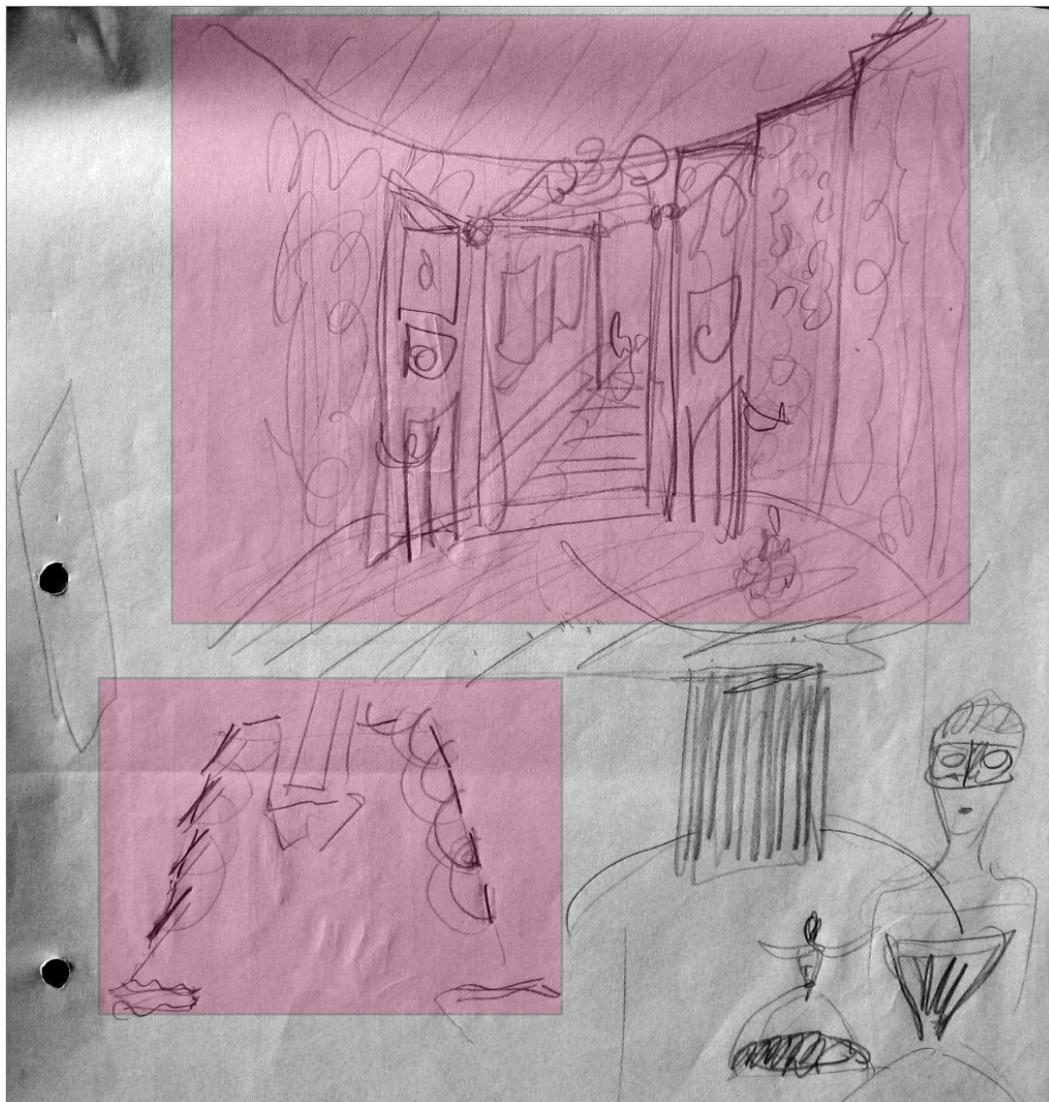
FIGG. 25-26: Gio Ponti, *Festa Romantica*, 1944. Studi per la disposizione delle quinte.
 FIGG. 27-28: Gio Ponti, *Festa Romantica*, 1944. Studi per il portone sulla gradinata.

NELLA PAGINA SUCCESSIVA:

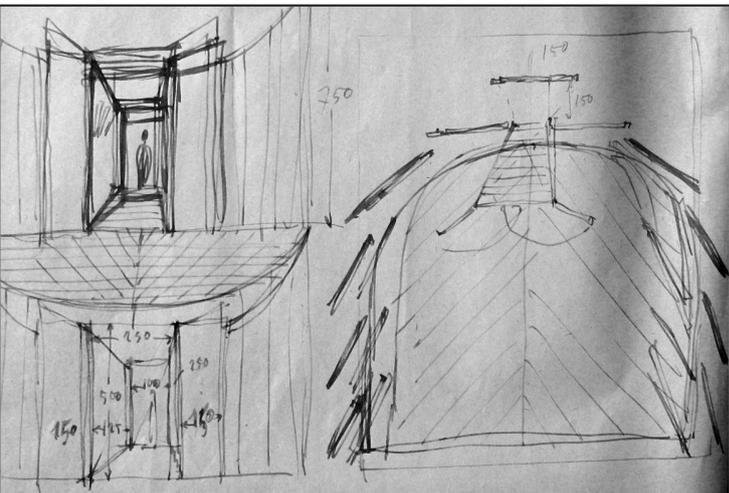
FIGG. 28-29: Gio Ponti, *Festa Romantica*, 1944. Studi per il portone sulla gradinata.

FIG. 30: Gio Ponti, *Stile* n. 17, maggio 1942. Giotto, *La strage degli innocenti*, Cappella degli Scrovegni Padova: impaginazione a riquadri colorati per mettere in evidenza i particolari illustrati nell'articolo.

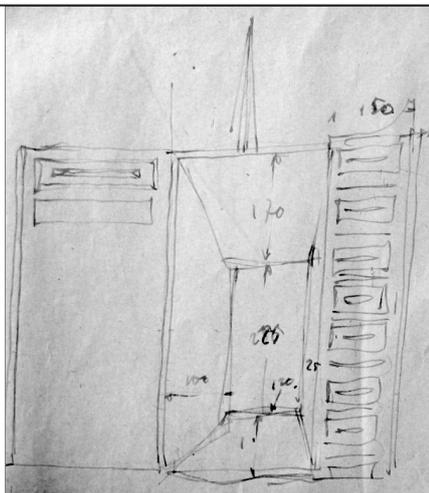
FIG. 31: Gio Ponti, *Festa Romantica*, 1944. Disposizione definitiva dell'impianto scenico. Pianta, sezione e schizzi dei particolari.



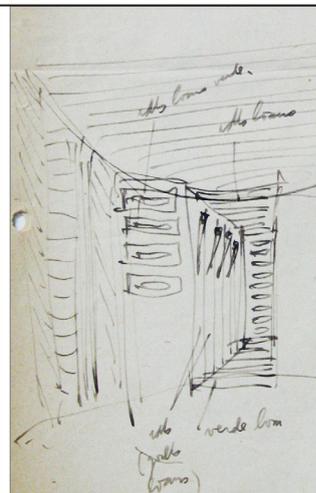
25



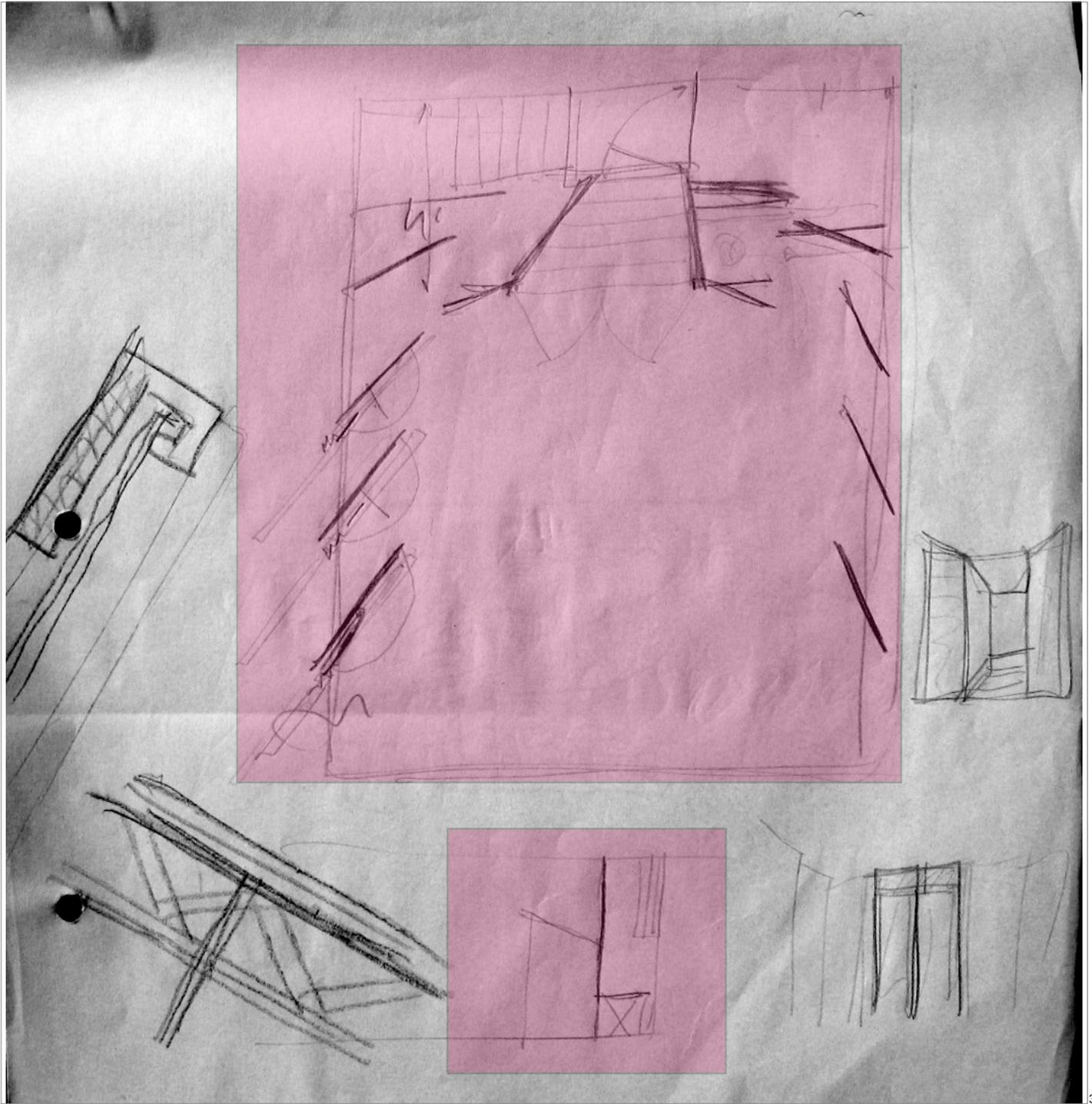
26



27



28



La rappresentazione del diluvio in Sappadine. L'effigie della "Madre degli uomini" con l'effigie della madre da prima conosciuta in Sappadine, durante la sua vita di Sappadine. Una particolare della effigie della madre, con un angelo che indica il diluvio. La scena del diluvio in Sappadine, con il diluvio. La madre Sappadine per la rappresentazione del diluvio, dalla sua vita in Sappadine.

Note

1. Muzio G., *Alcuni architetti d'oggi in Lombardia*, in "Dedalo" n. 15, agosto 1931, pp. 1082-1119.
2. Il cosiddetto *Gruppo del Novecento* venne fondato nel 1922 da Margherita Sarfatti e dal gallerista Lino Pesaro. Nonostante gli stretti legami con il Fascismo che allontanarono molte figure della cultura degli anni Venti, al gruppo aderirono gli artisti Anselmo Bucci, Leonardo Dudreville, Achille Funi, Gian Emilio Malerba, Pietro Marussig, Ubaldo Oppi e Mario Sironi, oltre che lo scrittore Massimo Bontempelli e gli architetti del gruppo di Muzio.
3. Miodini L., *cit.*, 2001, p. 38. Ponti stesso fa riferimento a un periodo passato in Veneto: «La mia posizione è quell' d'uno che illudendosi in gioventù (ed anche poi) di volersi dedicare alla pittura, è entrato nell'architettura per vie che riteneva e ritenne per molto tempo provvisorie. che vi entrò sotto i segni che gli derivavano quasi esclusivamente tanto da una cerchia ristretta di amicizie e di influenze [...] – da Lancia a Muzio – quanto dalla permanenza nel Veneto durante la prima guerra mondiale, che lo dimasticarono con una architettura, palladiana» (Ponti G., *cit.*, 1957, p. 233).
4. Tafuri M., Dal Co F., *Architettura contemporanea*, Electa, Milano, 1976, p. 281.
5. Cfr. Cardarelli V., *Prologo in tre parti*, in "La Ronda" n. 1, Roma, 1919, *cit.* in http://it.wikipedia.org/wiki/La_Ronda.
6. Ponti G., *cit.*, 1957, p. 13.
7. «Amate gli architetti antichi, abbiate tra essi i vostri prediletti: io il Palladio e il Borromini: voi scrivete qui i nomi dei vostri». *Ivi*, p. 5.
8. Giuseppe Piccioli (Bologna, 1905 – 1961) fu famoso come pianista e successivamente come compositore. Il balletto *Festa Romantica* andò in scena per la prima volta allo Staatsoper di Vienna nel 1943 e successivamente venne ripreso alla Scala. Nel dopoguerra si dedicò alla trascrizione di musiche dei compositori come, tra gli altri, Scarlatti, Cavalli, Paisiello, Cimarosa riportandone i capolavori sulla scena moderna. A lui viene affidata anche la riscrittura moderna del *Mitridate Eupatore* (A. Scarlatti, 1707) messa in scena negli anni Cinquanta alla Piccola Scala.
9. Dalla lettera di incarico a Gio Ponti. *Epistolario Gio Ponti*, D13P.
10. *Domino* (Giolli R., pseudonimo), 1927. *Problemi d'arte attuale*, in "Sottovoce", dicembre 1927, *cit.* in Irace F., *cit.*, 1988, p. 10.
11. Intervista a Licitra Ponti L., Rotti L., *Gio Ponti a Palazzo Mezzanotte*, Federico Motta Editore, Milano, 2004, p. 23.
12. *Stile*, la rivista inventata e diretta da Ponti tra il 1941 e il 1947, nel luglio 1944 riporta un appello dell'architetto a favore della ricostruzione dopo le bombe, che suona quasi come un epitaffio di un certo modo di concepire l'architettura, incentrato sulla cultura degli interni borghesi. «Una parte dei nostri lettori e delle nostre lettrici lamenta che *Stile* si fa troppo tecnica, seria, architettonica, votata alla ricostruzione: e rimpiange, rinvuole l'indicazione di tante *piccole cose* per la casa elegante, per la vita elegante, per la vita! – diciamo – *come prima*. Noi possiamo concepire una naturale nostalgia per la vita *come prima* e particolarmente in chi di quella vita ha avuto dalla sorte felice i più facili favori: crediamo difficile che la tremenda convulsione che scuote tutto il mondo debba esaurirsi nel ritorno puro e semplice al *com'era prima*». (Ponti G., *Appello di Stile ai lettori*, in "Stile" n. 42, giugno 1944).
13. Crespi Morbio V., *Ponti alla Scala*, Umberto Allemandi & C., Torino, 2002, p. 22.
14. Nel dialogo mai pubblicato del 1596, *Mascara, ovvero della fabbrica de' teatri e dell'apparato della scena*, Hercule Bottrigari fa il primo commento ragionato sulla storia del progetto scenico analizzando tutta la trattatistica fino ad allora rilevante e aggiungendo la propria teoria sull'arte di costruire le scene che in modo non troppo originale sfruttava fili e lanterne. Nel manoscritto conservato presso il Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna risultano invece molto più interessanti l'attenzione scenografica nei confronti di un genere allora agli albori – l'Intermedio musicale cortese – e soprattutto lo sviluppo di una «*macchina tragisatirocomica* grande quanto tutto il palco che contenga contemporaneamente le tre scene canoniche disposte nei loro spazi e ne permetta la successione grazie a una rotazione globale di tutto il sistema scenico così organizzato». Ricchelli G., *cit.*, 2004 p. 40.
15. Irace, F., *cit.*, 1986, p. 187.
16. Cerri P., Nicolini P., *Le Corbusier. Verso una architettura*, Longanesi, Milano,

1998, p. XXXVIII.

17. La ballerina Erika Hanka (Vincovci, 1905 – Vienna, 1958) dal 1941 era *maitre de ballet* e coreografa alla Staatsoper di Vienna dove il balletto *Festa Romantica* debuttò nel 1943. Non è chiaro se le scene usate per il debutto fossero di Gio Ponti, ma essendoci traccia nell'archivio solo di studi per il Teatro alla Scala, tutti datati 1944, si può ragionevolmente ipotizzare che a Vienna fosse intervenuto un altro scenografo. Erika Hanka pochi anni dopo (1947) coreograferà *Orfeo e Euridice* di Gluck in scena alla Scala sempre con allestimento di Gio Ponti.
18. Melani A., *Palladio 1508-1580. La sua vita, la sua arte, la sua influenza*, Casa Editrice Ceschina, Milano, 1928, p. 41.
19. Ponti G., lettera a Ugo Ojetti del 31-12-1932, *Epistolario Gio Ponti*, D13p.
20. Muzio G., *Ville italiane. La Rotonda e la Villa Valmarana in Vicenza*, in "Emporium" n. 364, Aprile 1925, p. 230.
21. Il medesimo effetto che rappresenta «una sala fatta di case» viene reiterato in modo ancor più chiaro in uno dei bozzetti per il balletto del 1945, *Mondo Tondo*. Cfr. Ponti G., note in calce al bozzetto per la scena n. 11 di *Mondo Tondo*, *i Viennesi*
22. L'architettura della facciata della casa in via Randaccio venne utilizzata nello stesso periodo della sua costruzione anche come decorazione per alcune ceramiche di Richard Ginori.
23. Casciani S., *Gli anni difficili di Gio Ponti*, in *Espressioni di Gio Ponti*, *cit.*, 2011, p. 57.
24. Crespi Morbio V., *cit.*, 2002, p. 23.

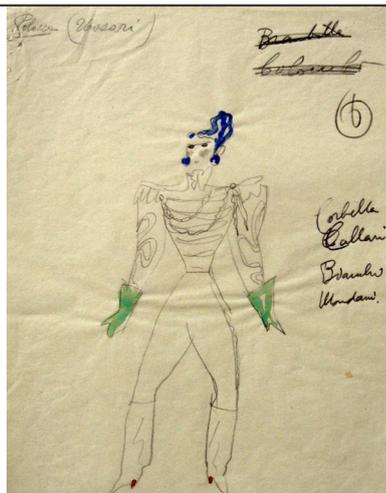
FIG. 33: Robert Lallemand, *The rain*, lampada da tavolo, 1925. I costumi per *Festa Romantica* sono probabilmente ispirati dai lavori di questo artista.
 FIG. 34: Gio Ponti, *Festa Romantica*, 1944. Il costume della *Fanciulla*.
 FIG. 35: Gio Ponti, *Festa Romantica*, 1944. Il costume di un gruppo di ballerini (*Ussari*).
 FIG. 36: Gio Ponti, *Festa Romantica*, 1944. Il costume della *Bella Maliziosa*.



33



34



35



36