



3.6

scena del mondo e scena della città.

mondo tondo

Quasi cinquanta anni prima della famosa pubblicazione dell'antropologo Marc Augé, *Nonluoghi*, Gio Ponti, non perde l'occasione di lavorare sul concetto di luogo in rapporto alla società, pur avendo a che fare con lo spazio autoreferenziale per eccellenza, il palcoscenico. Il balletto *Mondo Tondo*, commissionatogli dalla Scala nel 1945 sull'onda del successo ottenuto con *Festa romantica*, diventa, da divertimento coreografico incentrato sulla breve composizione originale realizzata da Ennio Porrino¹, una ricapitolazione sulle riflessioni a proposito della capacità astrattiva dei caratteri di un luogo e del regionalismo, già lungamente indagato soprattutto nei primi anni di allestimenti alla Biennale di Monza.

Gli echi dell'esposizione del 1932 realizzata al MoMA di New York intitolata *International Style: Architecture since 1922*, accantonati dalle gravi problematiche politiche europee, filtrarono con lentezza e ritardo negli ambiti artistici italiani, permettendo una riflessione solo quando l'influenza americana era diventata più stringente. Il catalogo della mostra, curato da Philip Johnson² che ne aveva realizzato anche l'allestimento insieme a Henry-Russell Hitchcock, affermava la validità di un linguaggio architettonico da applicare pressoché identico in ogni contesto e a ogni latitudine. Suo malgrado il libro, che divenne la base teorica su cui crebbero numerose scuole di architettura durante gli anni tra le due guerre, si trasformò a partire dagli anni della ricostruzione postbellica, in una sorta di prontuario per architetti astuti, o semplicemente incapaci, alla ricerca di soluzioni formali di immediato utilizzo, che risultassero indifferenti al contesto in cui si operava, legittimate solo dall'aura di modernità necessaria a celebrare la rinascita.

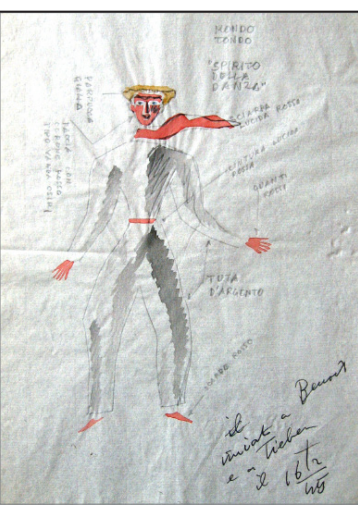
Pur apprezzando gran parte dell'architettura contemporanea, condividendone «gli ideali e gli sforzi, la volontà di chiarezza, di ordine, di semplicità, d'onestà, di umanità, di profezia, di civiltà»³, Ponti rimaneva scettico rispetto all'uso di un'architettura

svincolata dal contesto, priva di richiami alla storia e alla tradizione, che sottolineano legittimamente le differenze tra i popoli del mondo e le loro peculiarità. Ciò non significa che l'identità intesa come carattere artistico debba trasformare in una *caricatura lustra*, o peggio, in folklore tutto quello che viene realizzato secondo i suoi principi. Eppure, «un'elaborata operazione mitopoietica [...] come solo ciò che è di concezione recente può fare»⁴ ha spesso rappresentato l'unica ipotesi non solo per conservare il passato, ma anche per tramandare la tradizione in uno spazio urbano assediato dal numero sempre crescente di nonluoghi che questa stessa operazione andava a incrementare⁵. Ma «il nonluogo è il contrario dell'utopia»⁶ che veniva ricercata da Ponti come lirica visione della vita, anche quotidiana.

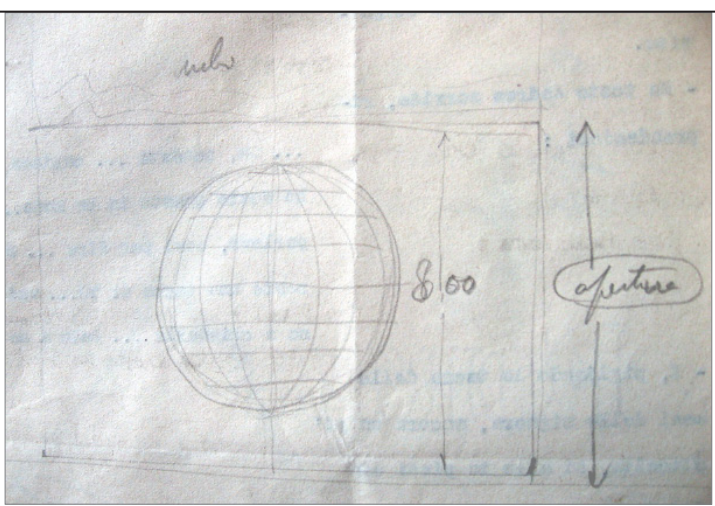
Il pretesto musicale, non a caso orchestrato dal compositore sardo che «più di tutti è legato al folklore»⁷, è una sorta di giro del mondo attraverso musiche evocative e danze dei principali popoli della Terra, ridestati dallo Spirito della Danza⁸.

«Ci troviamo di fronte a una *suite* moderna molto complessa. Accanto a armonie e ritmi vivaci e ricchi di dissonanze troviamo motivi esotici; accanto a tipologie di danze ispirate alla storia del balletto (tuttavia non di stampo musicale neoclassico) e all'ambito della tradizione del ballo popolare trovano spazio scene pantomimiche»⁹. A partire dall'energia delle danze negre, si passa per la malinconia lirica dei popoli nordici e russi, toccando gli asiatici, per approdare alla cultura europea di spagnoli, viennesi, interrotti dagli hawaiani, che a loro volta cedono la scena a toscani e parigini. La partitura diventa una sommatoria di intermezzi in cui una trama inconsistente tradisce la matrice barocca dell'idea di Porrino, ma permette a Ponti di materializzare sul palcoscenico un vero e proprio atlante delle forme architettoniche tradizionali.

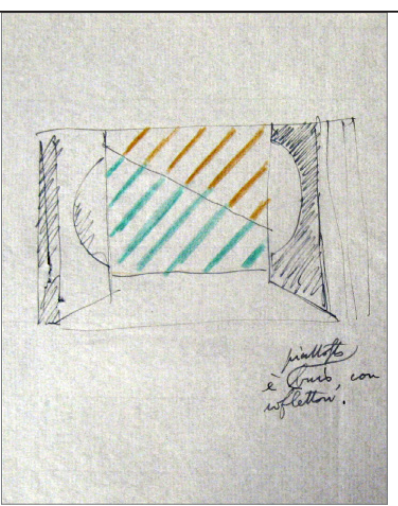
Mondo tondo è un resoconto di viaggio privo di qualsiasi affaticamento in cui l'elemento sorprendente attira l'interesse dello spettatore che ne sfoglia



1



2



3

visivamente le pagine. «Le scene cambiano aspetto rapidamente assieme a immagini e impressioni»¹⁰ in un *giro della Terra*¹¹ visivo durante il quale negli occhi degli spettatori non si forma più l'idea di un luogo realistico, ma di un luogo nuovo che assomma realtà e fantasia e resta sospeso nel limbo onirico proprio dell'esperienza teatrale.

I nove quadri scenici¹² per l'opera sono analisi formale e *affioramento* di caratteri salienti dell'architettura delle varie culture. Partendo dal presupposto che «l'ingegneria crea prototipi, l'architettura monotipi»¹³, Ponti evita la citazione di monumenti simbolici e sposta la percezione su una questione tipologico-morfologica ancor prima che storico-artistica: non sono le architetture puntuali a rappresentare le etnie, ma l'architettura popolare, spesso domestica, che si fa portatrice dei caratteri locali. Dal momento che neppure nell'epoca della riproducibilità tecnica è possibile copiare l'aura del *Pantheon* o della *Rotonda* di Palladio¹⁴, e che sembra, anzi, aberrante a chiunque anche il solo pensarlo, è necessario far capire che lo è altrettanto snaturare un luogo – e di conseguenza un popolo – attraverso l'esportazione degli elementi stilistici distintivi, o addirittura attraverso l'introduzione di un'architettura che non è in grado di evocare le sue caratteristiche di temperamento, come fanno, invece, la musica o la danza. Porrino stesso, del resto, non ripete «mai fedelmente i veri e propri temi e motivi della musica popolare»¹⁵, ma accoglie (in questa, come in altre sue partiture) le caratteristiche del folklore della sua terra schiudendole alla modernità in linea con Bartok, De Falla e Stravinskij, nei quali i critici musicali ravvisano i suoi veri maestri.

In questa scenografia «il senso del luogo prevale su quello dell'architettura»¹⁶, la quale è tanto espressione dell'onirico, quanto allo stesso tempo rappresentazione della realtà urbana sul palcoscenico: come in un mondo sincretico, nello spazio teatrale tutto è plausibile, sia l'interazione di passato e presente, sia la compresenza di interno e esterno.

La ricerca di una sintesi tra interiore ed esteriore è tutt'oggi elemento di fascinazione non solo nel progetto architettonico, ma nelle più svariate composizioni visive per l'arte e lo spettacolo: magiche foreste abitavano i saloni dei palazzi nobiliari nelle scene leonardesche per gli Sforza¹⁷ o risplendevano di riflessi metallici nelle mostre degli architetti torinesi Gabetti & Isola¹⁸, così come – *mutatis mutandis* – eleganti vetture attraversano negli spot televisivi una natura addomesticata sia tecnicamente dal ponte sull'Øresund¹⁹, sia esteticamente grazie all'apparizione di una teoria di lampadari in cristallo appesi letteralmente al cielo.

Anticipando questi orientamenti, più o meno commerciali, nella scena dedicata al balletto dei *Viennesi* (quadro VIII), la nota manoscritta «è un interno fatto di case» sottolinea la presenza concomitante di elementi che identificano un esterno architettonico, contrapposto – o meglio, elegantemente mescolato – a uno dei caratteri più riconoscibili dell'interno borghese.

Le quinte, raffiguranti edifici residenziali, come nella tradizione serliana della scena comica, circondano una piccola piazza, apparentemente molto chiusa come erano le *Höfe* asburgiche. Benché evidentemente derivanti dalla medesima matrice, le facciate tutte leggermente diverse, lungi dall'apparire cupe e grigie come i superblocchi viennesi, ostentano un acceso cromatismo che le avvicina alle facciate delle *Domus Tipiche* realizzate da Ponti nel 1933. Alla luce di questo confronto sembra meno casuale il rapporto tra le case di via De Togni e l'architettura di Aldo Rossi per il *Quartier Schützenstrasse* a Berlino. Rossi, che da studente al Politecnico di Milano probabilmente ebbe l'occasione di studiare il progetto del maestro, riassume in un unico complesso residenziale l'analisi tipologica sulla facciata urbana: non limitandosi più al contesto geografico di una singola città, egli la estende alle principali capitali europee di cui carpisce i caratteri essenziali dell'alzato cittadino, generando un'architettura ibrida che simula la difformità urbana,

IN APERTURA:
Gio Ponti, *Mondo Tondo*, 1945. Bozzetto dei costumi per il Can-can.

NELLA PAGINA PRECEDENTE:
FIG. 1: Gio Ponti, *Mondo Tondo*, 1945. Lo Spirito della Danza.

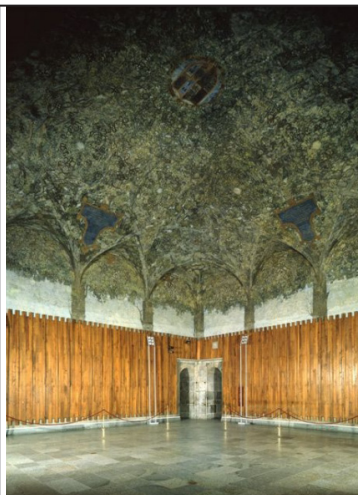
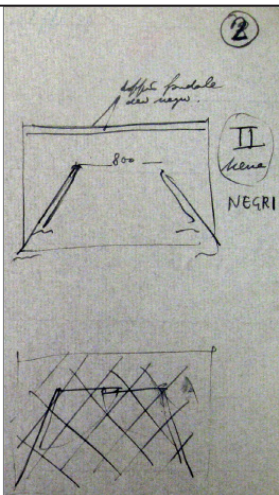
FIG. 2: Gio Ponti, *Mondo Tondo*, 1945. Bozzetto per il 'sipario-parete' iniziale con il globo terrestre.

FIG. 3: Gio Ponti, *Mondo Tondo*, 1945. Bozzetto della *Scena II: gli Africani*. Il sipario si apre come un grande portone e dietro appare un fondale astratto con i colori identificativi dell'Africa: blu e marrone.

FIG. 4: Gio Ponti, *Mondo Tondo*, 1945. Impianto della *Scena II*.

FIG. 5: Leonardo da Vinci, *Sala delle Asse*, Castello Sforzesco, Milano, 1498. L'affresco sul soffitto richiama quello perduto realizzato nella Sala Verde in occasione della *Festa del Paradiso*, 1490.

FIG. 6: Roberto Gabetti e Aimaro d'Isola, allestimento in *Basilica Palladiana*, Vicenza, 1996.



pur mantenendo un'unità di impostazione grafica che ne fa un'architettura onirica.

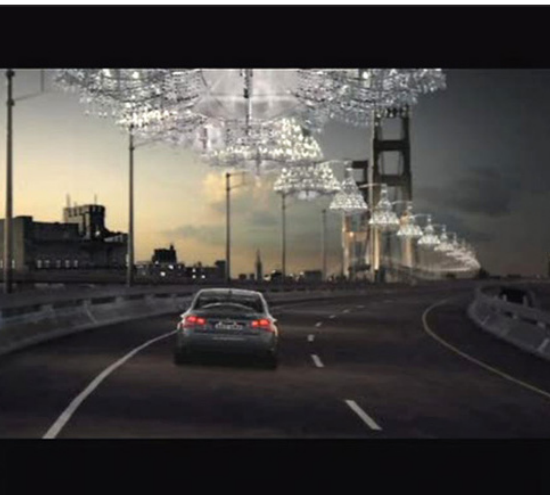
I lampadari in cristallo che scendono dalla soffitta teatrale a illuminare la scena viennese richiamano alla memoria, invece, gli interni dei palazzi ottocenteschi generando, proprio nel rapporto conflittuale con l'intorno, un ibrido architettonico – accettabile, peraltro, solo in teatro – che trasforma magicamente il cortile in sala da ballo. Ponti, avendo individuato già da molto tempo che «nell'antica casa all'italiana non vi è una grande distinzione d'architettura tra interno e esterno»²⁰, genera un luogo che, mantenendo l'intimità degli interni nordici, si apre al tessuto urbano, lasciando intuire una maggiore vicinanza con la realtà dei paesi del sud, dove la vita si svolge nei luoghi aperti con maggior consuetudine. Con ciò egli vuole alludere all'influsso caldo che tocca i viennesi a confronto con i popoli più nordici, presentati nelle scene precedenti del balletto.

Come farà anni dopo Italo Calvino nel libro *Le città invisibili*, l'architetto inanella una sequenza variegata di spazi dove alla «luce molto viva, forte, rossa» che inonda l'orizzonte sgombro della scena africana (quadro I), si contrappongono le tonalità neutre dei legni nordici usati all'esterno e all'interno (quadri II e III) o i colori pastello degli *Asiatici* per i quali appunta nell'epistolario un poco chiaro «estetismo: luce tipo alba» (quadro IV). Il termine usato, che potrebbe ingannevolmente rimandare alle atmosfere di Alma-Tadema o Burne-Jones²¹, va presumibilmente accostato al fenomeno *Art Nouveau* del *Giapponismo*. Benché i costumi disegnati da Ponti indirizzino verso un oriente dal sapore birmano, sembra utile ricordare che le *immagini del mondo fluttuante*²² di artisti come Utamaro, Hiroshige e Hokusai trovavano nel 1945 una rinnovata, tarda attualità derivata anche dalle vicende belliche nelle quali il Giappone era di estrema attualità.

La scena per gli *Hawaiani*, invece, aveva bisogno di un rifermento forte, che differenziasse questo popolo dal primitivismo africano del primo quadro ascrivibile

piuttosto alla figurazione da *Revue Negre*. Per questo motivo l'architetto nella lettera inviata al responsabile tecnico della Scala tralascia l'idea del color *bruno van Dick* appuntata nel bozzetto, che avrebbe dato una tonalità contemporaneamente troppo calda e troppo cupa alla scena. Poiché, invece, «l'esotismo, che è sempre uno stato illusorio, diventa doppiamente illusorio nel momento in cui viene messo in scena»²³, Ponti si affida agli effetti luminosi della rappresentazione di Matisse nella quale l'esperienza divisionista aveva lasciato in eredità una luce che, come afferma il critico d'arte Flavio Caroli, è «*sic et simpliciter* appagamento universale in una realtà terrena e quotidiana che diventa lirica nella memoria»²⁴.

Solo in Italia il compositore si sofferma più a lungo cedendo il passo ad una scena piena di sentimento sostenuta dal folclore. Di conseguenza, anche l'architetto cede alla citazione storica delle chiese toscane (quadro VIII) che, nella semplificazione dei caratteri decorativi, si assommano in una singola costruzione, astrazione tipologica e decorativa contenente, attraverso i rimandi all'architettura scenica rinascimentale, tutta l'utopia urbana di italica memoria a cui contribuiscono anche le sagome dei cipressi che fungono da contraltare naturalistico. Se la scena deve alludere prima che illudere, in architettura quest'allusione è possibile quanto più si rifiuta l'allestimento verista reso didascalico dalla sovrabbondanza di dettagli e oggetti. Come l'edificio, almeno esteriormente, deve rappresentare la funzione in modo palese, così la scena deve altrettanto chiaramente rappresentare la *finzione* che è la sua *funzione* principale. Ponti arriva al punto di annotare, ad uso dei tecnici, «fatela male» seguendo l'insegnamento di Gordon Craig che aveva fatto nell'intenzione polemica di «essere assolutamente scorretto in tutto ciò che riguarda i particolari», come diceva di lui la stampa dell'epoca, il suo punto di forza contro la corrente realistica che imperava in tutta Europa.

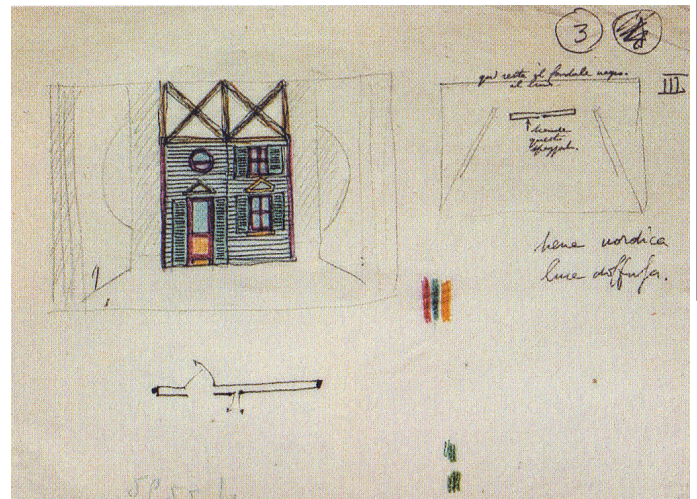


Benché la mancata realizzazione dello spettacolo per problemi economici abbia impedito uno studio scenotecnico che sarebbe stato quanto mai interessante da analizzare, i piccoli ma esaurienti schizzi dell'impianto scenico ci mostrano come l'architetto intendesse risolvere tutto con un meccanismo semplice e lineare: delle quinte piatte rotanti su perno, in modo da utilizzare entrambi i fronti del foglio-costruzione proprio come le pagine di un grande libro aperto verso gli spettatori.

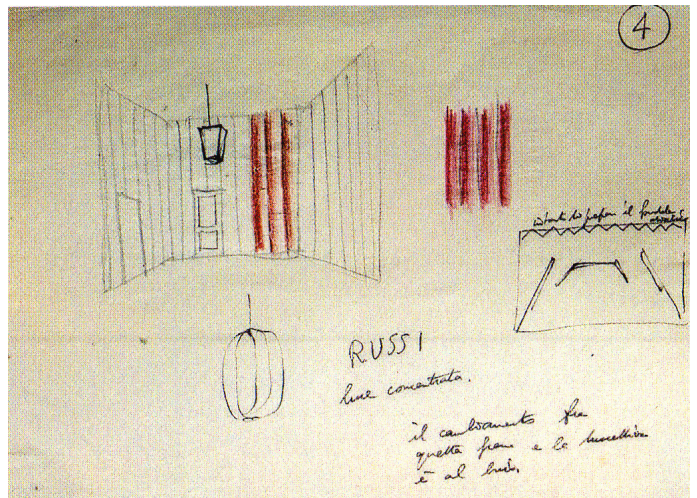
«Gio Ponti tende a procedere per piani distaccati e sottili, perché il suo intento è, sempre, il togliere peso»²⁵, non modellare materia, né creare volumi. Pur nella leggerezza poco più che bidimensionale di queste quinte piatte, «la metodologia si avvicina più all'itinerario progettuale dell'architettura che non alla prassi della cosiddetta pittura di scena»²⁶. Le architetture di Ponti non sembrano mai far parte di quel genere di architettura dipinta o disegnata per la ricerca, che tende a restare fine a se stessa. Nel disegno, visto non come punto conclusivo, ma come modo di raccontare il progetto *in fieri*, egli fa sempre i conti con il reale attraverso misure e soprattutto notazioni necessarie a comprendere il senso della metafora sotteso dal disegno. Ad esempio, nel quadro IX, dedicato al *Can-Can parigino*, la sua intenzione di introdurre il concetto di teatro nel teatro, anticipando un argomento di dibattito oggi molto indagato, è esplicitato non solo dal boccascena colorato al centro del palco, ma anche dall'appunto: «can-can su fondo scuro: palcoscenico sul palcoscenico»²⁷.

Nel saggio *Spartito, schizzo, copione* Nelson Goodman analizza le notazioni tipiche dell'architettura nelle quali si integrano disegni e note verbali, definendo tra l'altro la non totale *allografia*²⁸ di quest'arte e la sua natura di transizione. Diversamente dalle ipotesi da cui parte il filosofo, sembra imprescindibile considerare anche che «l'architettura di ogni ordine e grado, e di qualsiasi tempo, è comunicazione»²⁹. Il rapporto tra le due polarità, da una parte l'architettura che è stabile, dall'altra la comunicazione che è

istantanea, determina una conflittualità (solo fittizia) tra i termini notazionali propri ora dell'architettura, ora della comunicazione. Come aveva intuito Gio Ponti in *Mondo Tondo*, alla disciplina della scenografia, in quanto ibridazione disciplinare sospesa tra regole millenarie codificate e vocazione all'*hic et nunc* teatrale, sembra spettare perciò, il compito di divenire il fondamentale ponte di dialogo tra queste due realtà – architettura e comunicazione – apparentemente antitetiche, ma continuamente necessarie l'una all'altra.



12



13

NELLA PAGINA PRECEDENTE:
FIG. 7: Citroen C5 Tourer, fotogramma dalla pubblicità del 2008.

FIG. 8: Gio Ponti, *Mondo Tondo*, 1945. Bozzetto per i costume degli Africani.

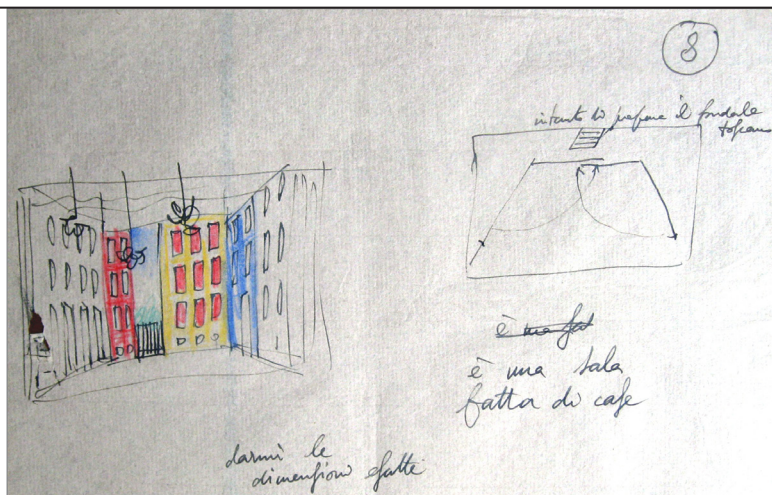
FIG. 9: *La revue negre*. A partire dal 1925 e fino agli anni Cinquanta in Europa l'immaginario africano fu fortemente influenzato dagli spettacoli di Josephine Backer. Gli Africani disegnati da Ponti, alla luce di questo, sono originali e più simili nella moda agli Afro-americani.

FIG. 10: Gio Ponti, *Mondo Tondo*, 1945. Bozzetto e impianto scenico per la *Scena VIII: I Viennesi*. Da notare l'appunto autografo «è una sala fatta di case».

FIG. 11: Gio Ponti, *Domus Tipiche*, Milano 1934.

FIG. 12: Gio Ponti, *Mondo Tondo*, 1945. Bozzetto e impianto scenico per la *Scena III: I Nordici*.

FIG. 13: Gio Ponti, *Mondo Tondo*, 1945. Bozzetto e impianto scenico per la *Scena IV: I Russi*.



10



11

Note

1 Ennio Porrino (Cagliari, 1910 - Roma, 1959), musicista sardo, compose principalmente musica sinfonica, cameristica e operistica. Dopo il diploma al Conservatorio di Santa Cecilia di Roma nel 1932, fu allievo di Ottorino Respighi e si affermò soprattutto durante il Fascismo. Gli incarichi che ebbe successivamente alla conclusione del secondo conflitto mondiale furono marginali, soprattutto legati all'insegnamento e alla direzione d'orchestra. Ciononostante, l'opera lirica dai toni epici di ambiente sardo *I Shardana* (1959) venne acclamata dalla critica come la più interessante in Italia del dopoguerra. Secondo l'etnomusicologo Felix Karlinger, inoltre, Porrino fu il più importante compositore italiano del Novecento dopo Puccini.

2 «Philip Johnson, un Attico. Niemeyer appartiene al genio» (Ponti G. *cit.*, 1957, p. 5): vale la pena ricordare che a Oscar Niemeyer si deve l'interpretazione dell'International Style nel Brasile degli anni Trenta.

3 *IBIDEM.*

4 Koolhaas R., *Junkspace*, Quodlibet, Milano, 2006, p. 28.

5 Uno degli esempi più chiari a livello urbano è rappresentato dal *Nikolajiertel*, quartiere medievale di Berlino quasi completamente distrutto durante i bombardamenti della seconda guerra mondiale e ricostruito negli ultimi anni della DDR (1979-87) con tecniche moderne e materiali scadenti, o perlomeno, datati. Rievoca nelle forme, nelle decorazioni, nello stesso impianto urbano l'antico quartiere generandone uno falso a buon mercato molto amato dai turisti, privo delle caratteristiche di identità, relazione e storia necessarie a fare di uno spazio costruito un luogo nei termini usati da Marc Augé.

6 Augé M., *Nonluoghi*, (1992) Eleuthera, Milano, 2005, p. 99.

7 Karlinger F., *Porrino, Ennio*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (La musica nel passato e nel presente)*, Bärenreiter e Metzler, Stuttgart 1962 (Cfr. Masala G., *I Shardana di Porrino tra Storia e Filologia*, 1 Aprile 2011, <http://www.gianfrancopintore.net>).

8 Come è deducibile dalla dedica di Ponti sul bozzetto dei costumi, lo *Spirito della Danza* sarebbe stato interpretato dall'Étoile Carletto Thieben, che Ponti aveva conosciuto come regista del *Pulcinella* qualche anno prima.

9 Karlinger F., Masala G., *Omaggio a Ennio Porrino*, Giovanni Masala Editore, Stoccarda, 2009.

10 *IBIDEM.*

11 Cfr. il capitolo *Giro della Terra*, in Ponti G., *cit.*, 1957, pp. 220-244.

Inoltre, Ponti collega efficacemente la danza all'architettura quando afferma: «L'Architettura è peripatetica. Lo spirito "I danza"; essa ci deve emozionare con le sue sequenze, invitare a oltrepassare ogni soglia, a correre ogni scala, ad affacciarsi ad ogni finestra, a guardare ogni sua "fuga", e renderci nostalgici di quel che s'è veduto, farci tornare indietro, sui nostri passi, innamorarci delle vedute e ricordarle per sempre: dobbiamo inseguire questo regista invisibile: l'Architetto» (Ponti G., *cit.*, 1957, p. 124).

12 Sinossi tratta dall'*Epistolario Gio Ponti*, D13p: «Il mondo dorme. Scende lo Spirito della Danza a svegliarlo. Danzano negri, nordici, russi, asiatici, spagnoli, hawaiani, viennesi, toscani, francesi. Tutti. Lo Spirito della Danza se ne va. Il mondo ridorme.»

13 Ponti G., *cit.*, 1957, p. 61.

14 Cfr. Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1955.

Si esclude volutamente da questa affermazione la riproduzione in serie di monumenti che sia priva di finalità artistiche, come quella che riguarda il fenomeno dei souvenir: essa soggiace a regole di mercato per lo più estranee alle norme estetiche – e in alcuni casi didattiche – che Gio Ponti cerca sempre di mettere in luce con il suo lavoro.

15 Karlinger F., *cit.*, 1962.

16 Contessi G., *Architetti-pittori e pittori-architetti*, Dedalo, Bari, 1985, p. 16.

17 Nel 1490 Leonardo da Vinci ideò una festa-spettacolo, in occasione delle nozze tra Gian Galeazzo Sforza e Isabella d'Aragona nel Castello Sforzesco per la quale affrescò personalmente l'attuale Sala Verde con fronde e alberi come cornice della rappresentazione allegorica su testo di Bernardo Bellincioni. Completavano la *Festa del Paradiso* numerosi ingegni teatrali che generavano giochi di luci e suoni, oltre che attori e mimi in costume mescolati tra gli invitati. Un'immagine di quel che

viderò gli invitati sulle volte della Sala Verde si ha nella Sala delle Asse, affrescata in modo analogo da Leonardo pochi anni dopo nel 1498.

18 Ci si riferisce in particolare all'allestimento della mostra dello studio Gabetti&Isola nel 1996 all'interno della *Basilica Palladiana* di Vicenza. Cfr. Polano S., Battilotti D., *Allestitimenti tra le quinte di Palladio*, Electa, Milano, 2008.

19 Il ponte sull'Øresund, inaugurato nel 2000 tra Svezia e Danimarca, è il ponte strallato più lungo d'Europa con una tratta di quasi 16 Km. Nel 2008 la casa automobilistica Citroen lo ha scelto, insieme a Venezia, come location per lo spot della lussuosa berlina C5 Tourer.

20 Ponti G., *La casa all'italiana*, in "Domus" n. 1, Gennaio 1928, p. 7.

21 L'Estetismo come filone visivo del Decadentismo appare molto lontano dalla formazione di Ponti che, anche nei lavori di grafica giovanili, ha sempre ammesso un'influenza viennese nello stile.

22 L'*Ukiyo-e*, letteralmente *immagini del mondo fluttuante*, è un genere di stampa artistica giapponese prodotta tra il XVII e il XX secolo, che raffigura principalmente paesaggi, ma anche soggetti teatrali e quartieri di piacere dell'antica Edo, capitale del regno. L'Art Nouveau ne fece una delle principali fonti d'ispirazione in Europa, tanto che le figure principali del Giapponismo influenzarono un vasto numero di artisti, dagli impressionisti a Van Gogh, Degas, Klimt.

23 Augé M., *cit.*, 2005, p. 11.

24 Caroli F., *Le tre vie della pittura*, Electa, Milano, 2004, p. 37.

25 Rotti L., *cit.*, 2004, p. 30.

26 Vesco M. I., *Architetture senza fondamenta*, Grafill, Palermo, 2004, p. 19.

27 Epistolario Gio Ponti, D13P.

28 «Diremo che un'opera d'arte è autografica se e solo se la distinzione tra falso e originale è significativa; meglio se e solo se anche la più esatta duplicazione non conta per questo come genuina. Se un'opera d'arte è autografica, potremo chiamare autografica anche quell'arte. Così la pittura è autografica, la musica non-autografica, o allografica». Goodman N., *I linguaggi dell'arte*, (1968) edizione italiana a cura di Brioschi F., Il Saggiatore, Milano, 2003, p. 102.

29 Altarelli L., *Il sublime urbano*, Mancusu Editore, Roma, 2007, p. 17.



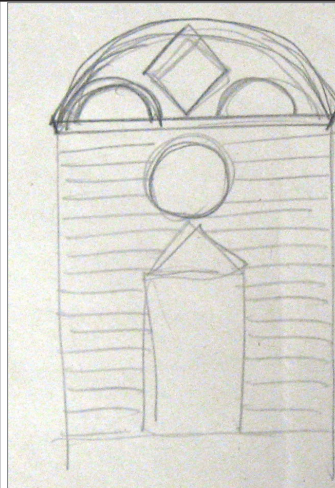
17

STANZA DELLE COLOMBE
NELL'ALBERGO DI SAN MICHELE
ALL'ISOLA DI CAPRI

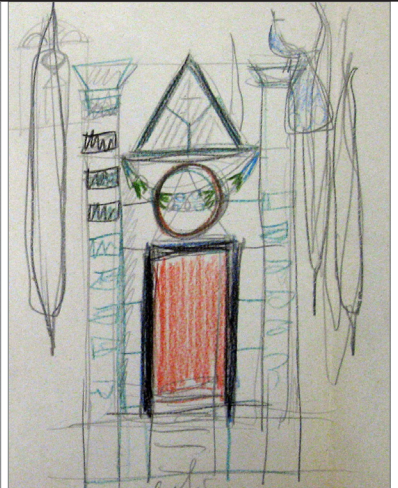


FACCIATA SUL MARE

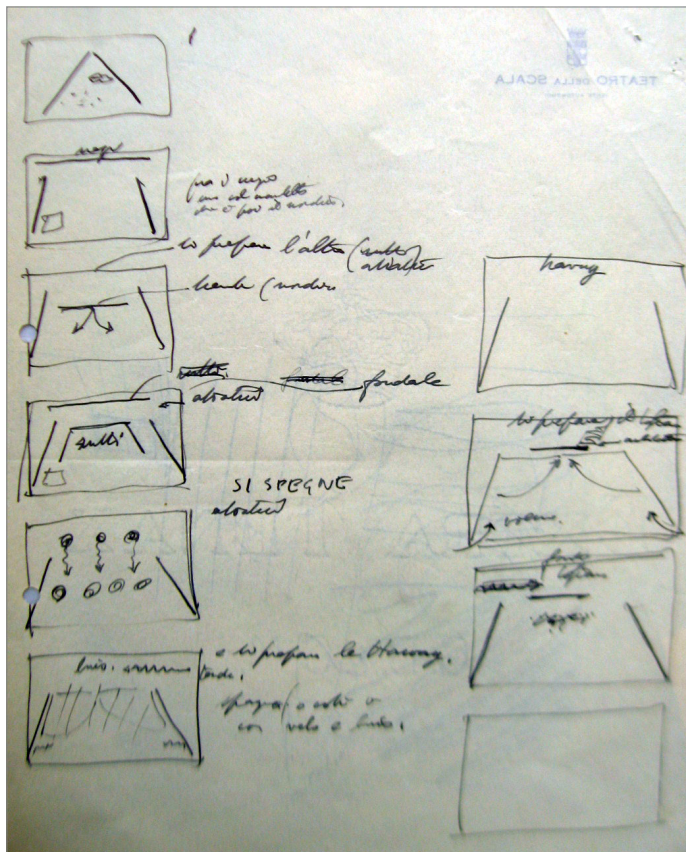
14



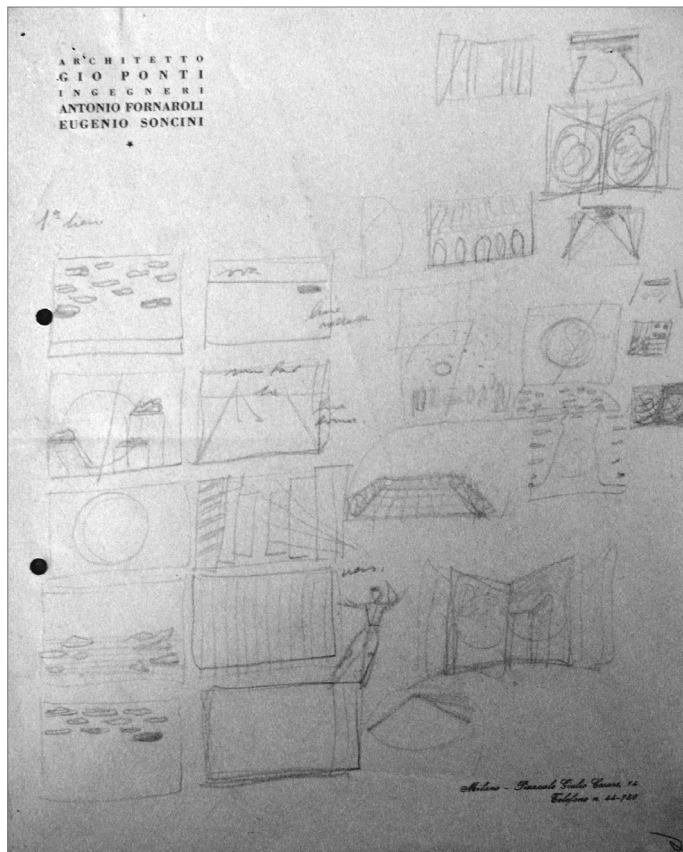
15



16



18



19



20



21

NELLA PAGINA PRECEDENTE

FIG. 14: Gio Ponti con Bernard Rudofsky, *Albergo San Michele*, Capri, 1940. Progetto. *La stanza delle colombe*. «Questa casa-paesaggio-vita è anch'essa espressione lirica» e perciò è scena di un teatro domestico in cui la Natura è il contenitore e l'architettura è il contenuto.

FIG. 15-16: Gio Ponti, *Mondo Tondo*, 1945. Bozzetto per il fondale della Scena IX: *I Toscani*.

FIG. 17: Aldo Rossi, *Quartier Schützenstrasse*, Berlino, 1996.

FIG. 18: Gio Ponti, *Mondo Tondo*, 1945. Sequenza dei cambi scenici.

FIG. 19: Gio Ponti, *Mondo Tondo*, 1945. Sequenza dei cambi scenici. Studi.

FIG. 20: Gio Ponti, *Mondo Tondo*, 1945. Bozzetto per i costumi femminili dei Nordici.

FIG. 21: Gio Ponti, *Mondo Tondo*, 1945. Bozzetto per i costumi maschili dei Russi.

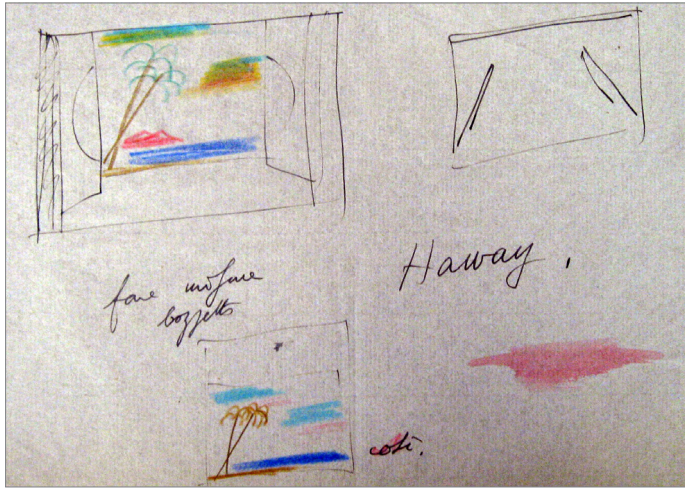
FIG. 22-23: Gio Ponti, *Mondo Tondo*, 1945. Studi per le scene e i costumi dei Toscani.



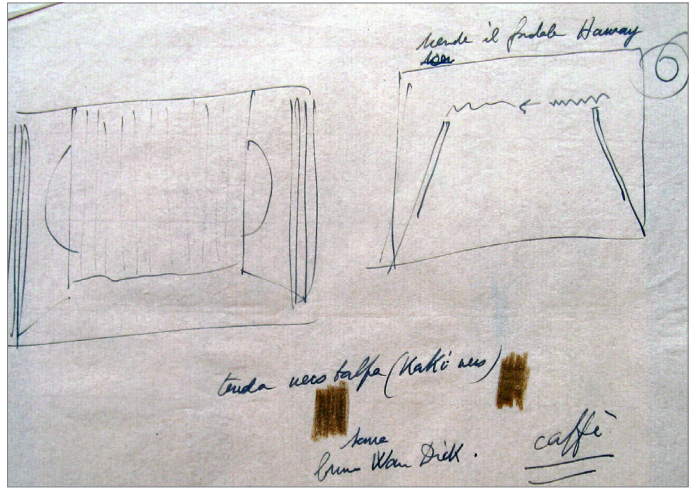
22



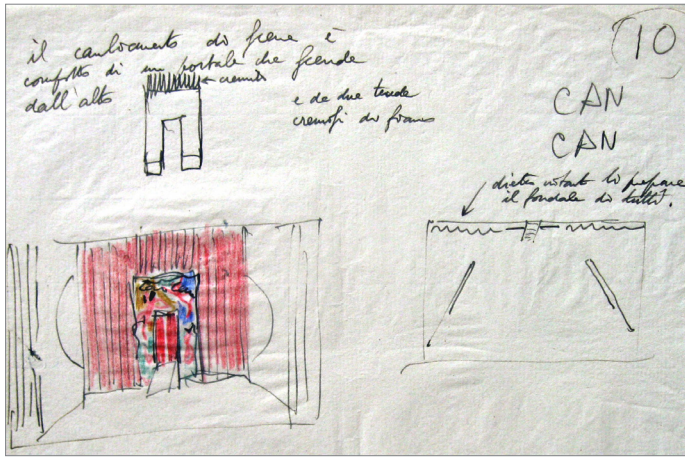
23



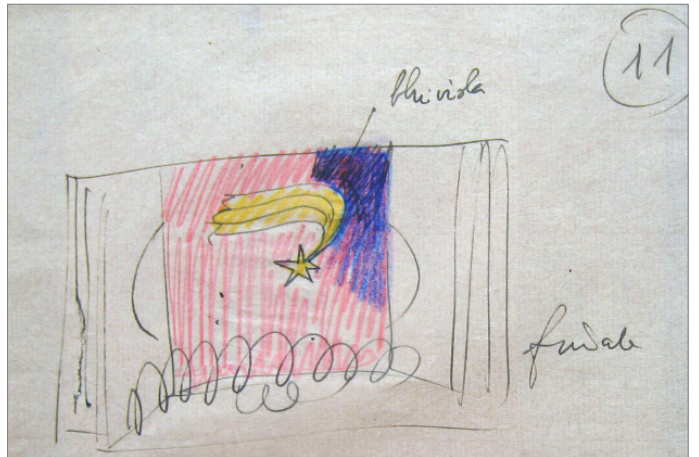
25



26

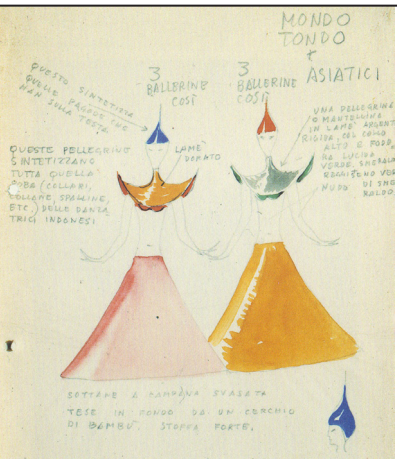


27

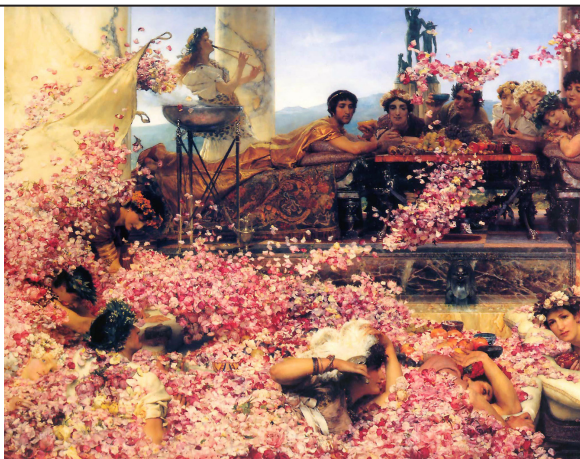


28

FIG. 25-26: Gio Ponti, *Mondo Tondo*, 1945. Bozzetti per la Scena VII: *Gli Hawaii*.
FIG. 27: Gio Ponti, *Mondo Tondo*, 1945. Bozzetto per la Scena X: *i Parigi* (Can-can).
FIG. 28: Gio Ponti, *Mondo Tondo*, 1945. Bozzetto per il balletto finale con i rappresentanti di tutte le razze e il fondale con il tramonto.
FIG. 29: Gio Ponti, *Mondo Tondo*, 1945. Costumi per gli Asiatici.
FIG. 30: Lawrence Alma-Tadema, *Le rose di Eliogabalo*, 1888. Esempio di Estetismo pittorico.
FIG. 31: Katsushika Hokusai, *Red Fuji*, 1831. Esempio di Giapponismo pittorico.



29



30



31