

3.8
rileggendo Adolphe Appia.
Mitridate Eupatore

Nel 1953 il compositore Giuseppe Piccioli completò per le Edizioni Musicali Curci la ricostruzione strumentale e scenica dell'opera di Alessandro Scarlatti *Mitridate Eupatore*. Scritta nel 1707 per la stagione di Carnevale del Teatro di S. Giovanni Crisostomo a Venezia sulla forma delle tragedie musicali francesi, l'opera barocca in cinque atti, non venne più rappresentata dopo il 1717. In epoca moderna Piccioli la riscrisse per voci e pianoforte, accorpandola in tre lunghi atti¹ estremamente vari dal punto di vista scenico, in cui si alternavano interni ed esterni differenti² di grande difficoltà realizzativa a causa dei molteplici cambi a vista.

Il segretario generale della Scala, Giuseppe Oldani, e il sovrintendente, Antonio Ghiringhelli, si resero conto immediatamente che «mettere in scena un'opera antica vuol dire rievocare tutto intero un gusto artistico ed un costume che devono essere prima di tutto conosciuti, e poi accettati per quello che sono»³. Sembrava un'operazione ambiziosa perché, se da un lato era pressoché impossibile realizzare un intero impianto scenico barocco in modo didascalico, d'altra parte l'inserimento di forme simboliche non avrebbe reso più semplice al pubblico un'opera già di per sé di difficile comprensione. «Un Oriente sofisticato e galante, un'atmosfera artificiale»⁴, se trattato con le situazioni del melodramma ottocentesco, rischiava di trasformarsi in una trita scena da teatrino di provincia, nonostante le possibilità tecniche ed economiche della Scala.

Come ricorda il musicologo Massimo Mila, «mettere in scena un'opera di quei tempi è difficile perché bisogna restituire la diversa concezione del teatro in musica che quella società possedeva»⁵.

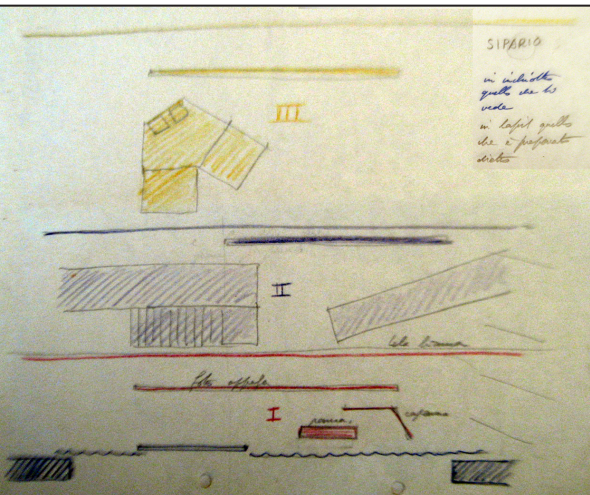
Era perciò necessario eliminare ogni connotazione storicistica o romantica, affidando la capacità evocativa alla musica, che purtroppo risultava priva di consistenza drammatica, pur avendo alcune arie intensamente espressive. La chiamata di Ponti come scenografo avvenne più che in seguito al successo ottenuto con l'opera barocca di Gluck, perché

testimone di una corrente scenografica simbolico-architettonica, e non oleografica e pittorica, come gli artisti provenienti dall'ambito dell'Accademia di Belle Arti.

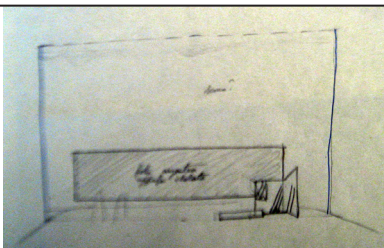
Per Ponti, d'altra parte, *Mitridate Eupatore* costituiva un'ulteriore occasione per sperimentare la forma scenica portata al limite delle sue possibilità: certo di una riuscita migliore rispetto a *Orfeo ed Euridice* e dimentico delle delusioni ottenute nel rapporto con le scelte registiche, Ponti firma il contratto nell'ottobre 1953, immaginando da subito per il palcoscenico della Scala una scena a scatole cinesi. Le atmosfere neoclassiche di Alessandro Sanquirico e della scuola milanese ottocentesca che l'architetto aveva inizialmente concordato con il settore allestimenti decadono quasi immediatamente. Alla prima lettura del libretto, il *Ponto* sfarzoso e galante di Scarlatti si fa petroso e duro, tagliato nella roccia e brullo, in un'immagine inaspettata, nettamente contrastante con la musica.

Inspiegabilmente, il progetto, già ben avviato, sembra insabbiarsi fino all'ottobre 1955. Tra l'architetto e i responsabili del teatro non si hanno notizie di contatti né presso l'Archivio Storico del Teatro alla Scala, né presso l'archivio privato degli eredi per due anni. Possiamo solo ipotizzare che le cariche interne abbiano preferito far slittare di un anno la messa in scena dell'opera barocca inizialmente prevista per la fine della stagione 1953-54⁶, in attesa dell'operatività della Piccola Scala.

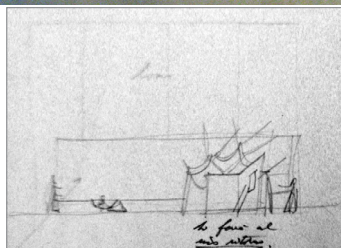
La nuova sala, voluta da Ghiringhelli per opere da camera che avevano bisogno di uno spazio ridotto rispetto al melodramma ottocentesco, rappresentava la cornice ideale sia per allestire più fedelmente capolavori musicali del passato, sia per realizzare opere d'avanguardia ai massimi livelli artistici. La Piccola Scala venne inaugurata nel dicembre del 1955 con il dramma giocoso di Domenico Cimarosa *Il matrimonio segreto*, con la regia di Giorgio Strehler. L'opera barocca di Scarlatti dovette apparire agli organizzatori perfetta per essere rappresentata in



1



2



3

IN APERTURA

Gio Ponti, *Mitridate Eupatore*, 1953, atto I, scena III. Bozzetto per la Sala regia.

FIG. 1: Gio Ponti, *Mitridate Eupatore*, 1953, impianto planimetrico a colori con le tre scene a scatole cinesi.

FIG. 2: Gio Ponti, *Mitridate Eupatore*, 1953, atto I, scena I. Studio per paesaggio con capanna.

FIG. 3: Gio Ponti, *Mitridate Eupatore*, 1953, atto I, scena I. Studio per porto con nave e città in lontananza.

NELLA PAGINA SUCCESSIVA:

FIG. 4: Gio Ponti, *Mitridate Eupatore*, 1953, atto I, scena IV. Studio per il trono.

FIG. 5: Gio Ponti, *Mitridate Eupatore*, 1953, atto II, scena I. Bozzetto per giardini pensili.

questo ridotto elitario, ma trovò Ponti molto dubbioso sulle possibilità di uno spazio scenico così contratto e indubbiamente meno idealizzato da pubblico e addetti ai lavori.

Quando i contatti epistolari tra l'architetto e il teatro riprendono, nel novembre 1955, le lettere dell'architetto appaiono inspiegabilmente non più amichevoli, ma tese e distaccate: «Pare che qualcuno tema che io non lavori come sarebbe da attendersi da me»⁷, intendendo velatamente un nuovo disaccordo con la regista e coreografa Margherita Wallmann e con il direttore d'orchestra Nino Sonzogno.

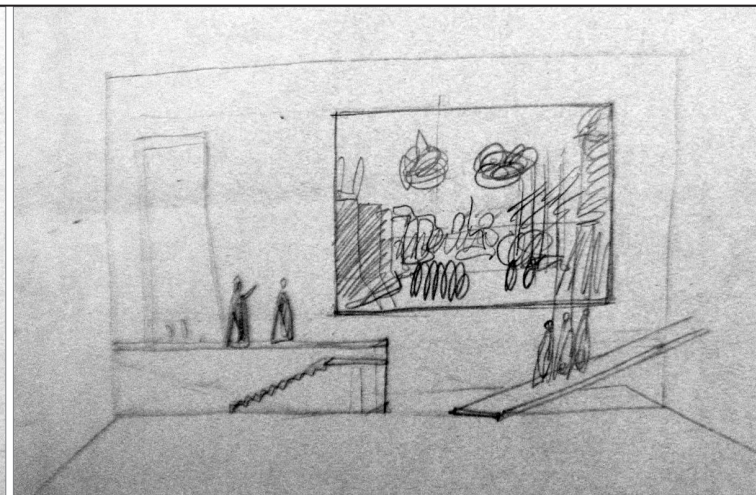
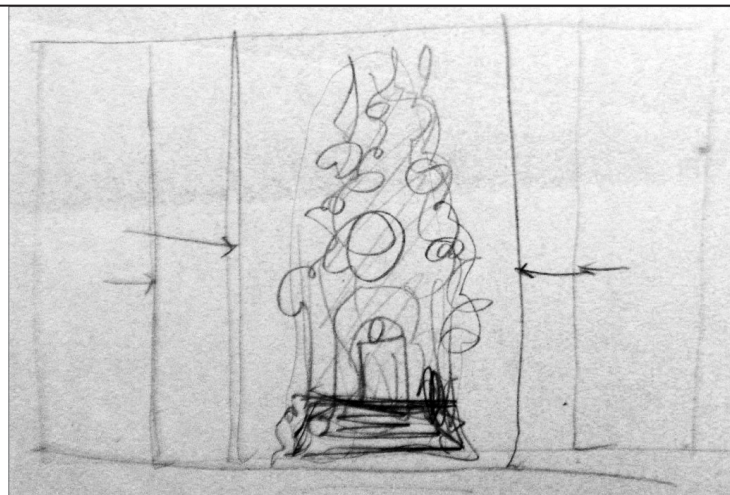
Ponti sente il peso di un'opera che difficilmente può affascinare il pubblico a causa della ripetizione dei tanti recitativi, contro solo due o tre arie davvero trascinate: «se non è sostenuto da una bravura continua di interesse registico e di giochi di scena rischia di [annoiare e] di vedere il pubblico cominciare a uscire» prima della fine⁸. Ma soprattutto egli ritiene che «se l'opera la si vuol fare alla Piccola Scala occorre trasformare tutta l'impostazione scenica, non tenere conto delle didascalie, mutare l'azione dove è collettiva. Ciò si può fare meravigliosamente ma occorre una decisione collegiale»⁹. Tutto ciò che viene indicato nel libretto «si può fare con riduzioni simboliche e figurative alla Scala»¹⁰, ma è impensabile organizzare tre scene l'una dentro l'altra – com'era intenzione dell'architetto – in un palcoscenico profondo solo 10 metri e far apprezzare uno spettacolo che ha nella coralità la sua parte più rilevante attraverso un boccascena largo 7 metri e alto nemmeno 5. Il rischio sembra essere quello di realizzare, come accadeva e purtroppo accade spesso tutt'oggi, una miniatura dello spettacolo in cui attore e spazio scenico confliggono e le loro reciproche dimensioni rendono comico ciò che dovrebbe essere tragico. In alternativa l'architetto propone causticamente di tornare al palcoscenico della Scala o non dare affatto l'opera.

L'accordo non si trovò e il *Mitridate Eupatore*, previsto per febbraio 1956, slittò a fine maggio. La scenografia

venne affidata a Veniero Colasanti, scenografo e costumista proveniente dall'ambito cinematografico che risolse lo spazio ridotto della Piccola Scala con un impianto estremamente tradizionalista. All'impianto a scena romantica con grandi fondali si accompagnava il riferimento figurativo, altrettanto ottocentesco, di un Medio Oriente disseminato di rovine ellenistiche. Nelle parole di Massimo Mila sulla necessità di recuperare lo spirito e l'essenza espressiva barocca spaventosamente lontani dalla sensibilità del gusto degli anni Cinquanta, prima di metterne in scena le opere¹¹. Dal bozzetto di scena di Colasanti intuivamo che lo spettacolo ricalcava esattamente tutto ciò che Ponti aveva cercato di evitare, principalmente il contrasto dimensionale tra attori e architetture dipinte, per cui il teatro è costretto a *rappresentare* e non a *vivere* ciò che il drammaturgo, «come un dio artificiale»¹², scrive.

«Che c'è di vero nel Verismo se esso imita il vero? Il vero è nella cosa inventata originale: nel fantastico»¹³. Forse se l'opera fosse stata messa in scena come l'aveva immaginata Ponti avrebbe creato, come dice Fabrizio Cruciani, quella «ferita culturale che dà al teatro un sovrappiù di valore, crea una tensione verso il teatro possibile e una polemica contro il teatro in atto»¹⁴. E forse, la stagione della scena architettonica avrebbe avuto un ulteriore rappresentante di quella continuità di cui è priva nello scorrere del xx secolo. Il recente ritrovamento da parte degli eredi di un cospicuo fondo di schizzi e piante del *Mitridate Eupatore* permette di approfondire lo studio di questo allestimento mai arrivato sul palcoscenico, rispetto ai pochi bozzetti pubblicati qualche anno fa nel libro *Ponti alla Scala*.

La mancanza di datazione, qui come in tutto il lavoro per l'opera di Scarlatti, non aiuta ad avere la certezza sul fatto che siano stati realizzati per il palcoscenico principale della Scala, anche se un rapido studio proporzionale suggerisce che non si tratti della revisione dei bozzetti in vista di un allestimento nella sala minore. Altre indicazioni nei disegni fanno



pensare a delle piante appena accennate redatte per la predisposizione del modellino della Piccola Scala di cui Ponti parla nelle lettere. Quello di cui siamo certi, sulla base della ricostruzione di Piccioli, è che l'architetto si trova a dover risolvere i seguenti cambi di scena: «atto I scena I: (tipo di prologo) bosco, una capanna (praticabile) e stalla per il gregge, a parte una panca per sedersi; atto I scena II: il porto con la nave... Quindi un estuario con la città o la reggia in lontananza; atto I scena III: sala regia; atto I scena IV: questa scena deve risolversi con un effetto di scorrimento per diventare più piccola. Antisala della reggia; atto II scena I: cortile davanti al tempio. Trono eretto per Farnace e Stratonica; atto III scena I: Scena "stretta". Luogo deserto; atto III scena II: piazza col mare. Flotta disposta in ordine di navigazione; atto III scena III: Trionfo»¹⁵.

Con un ragionamento da scenografo ancor più che da architetto, Ponti si rende conto della simmetria tra I e III atto, entrambi, infatti, costituiti da una scena stretta in luogo aperto, un esterno trionfale con vista sul porto e un interno sontuoso. Per questo motivo i frequenti cambi di scena sono risolti con un effetto a scatole una dentro l'altra che traggono spazi più lontani attraverso finti tagli e finte finestre aperti nei sipari. L'effetto di allargamento progressivo della spazio avviene non con un'enfilade barocca, ma piuttosto grazie all'uso di una pittura di scena fotografica (Ponti nella pianta annota «foto appesa»¹⁶) che crea l'effetto percettivo di uno spazio interno dotato di una finestra sull'esterno da cui si può vedere altro. I fondali, posti a varie distanze, sono muri oltre i quali lo sguardo può inquadrare porzioni di profondità ulteriori, illusivi. In antitesi alla naturalità barocca usata in *Orfeo ed Euridice*, in quest'opera l'architettura scaturisce da forme solide elementari: piani e scale si contrappongono a solidi stereometrici, in una rilettura, alla luce delle sue personali esperienze sceniche, della dissertazione su Adolphe Appia scritta più di trent'anni prima e sempre tenuta a mente all'atto progettuale.

«Strutture rigide intercombinabili, cioè segmenti di scalinate, piani inclinati, terrazzi, pilastri, paraventi di tinta neutra sui quali giochino dall'alto la luce e il colore, costituiranno l'ambiente elementare per l'arte vivente»¹⁷: negli schizzi Gio Ponti arricchisce questi precetti con una tecnica di sfondamento visivo che mischia scenografia teatrale con scenotecnica cinematografica, rendendo imponente lo spazio del palcoscenico. L'inganno degli occhi, però, avviene solo nella sala teatrale, non prima con artificiosi bozzetti pittorici che, come «tutte le rappresentazioni [...] non ortogonali (le prospettive e le odiose assonometrie) sono fallaci, sono compromessi»¹⁸. È evidente che con l'andare degli anni la vivacità e la fantasia degli anni Trenta sono diventate rigore e semplicità, sia nell'architettura, sia in teatro: il colore se non è stato eliminato, viene temporaneamente messo da parte, la decorazione annullata per far posto ad una musica già estremamente ornata. Il guizzo inventivo viene mantenuto, invece, nello studio quasi ingegneristico delle pedane per i giardini pensili del II atto, progettate in modo da trasformarsi, introducendo un carattere di originalità rispetto alle teorie di Appia.

Se sequenze di materie, di colori, di dimensioni, di forme e cambi di quota determinano in tutte le sue architetture i percorsi a terra fin dal progetto, la necessità di mantenere un pavimento piano in tutti gli spettacoli precedenti, profondamente connotati dai balletti, impedisce a Ponti di applicare l'idea, derivatagli ancora una volta da Appia, che «il pavimento è un teorema»¹⁹. In quanto proiezione del cristallo, ossia dell'architettura che gli è intorno, esso «è la scacchiera sulla quale giocano tutti gli elementi mobili e viventi (uomo compreso) che integrano l'architettura»²⁰. Esattamente come nel negozio realizzato nel 1962 per *Ideal Standard*, il pavimento deve essere un'avventura «a tre dimensioni; [...] un gioco di dislivelli»²¹. I gradoni su cui vengono posizionati gli oggetti in esposizione, come attori immobili, e gli enormi pilastri lucidi color

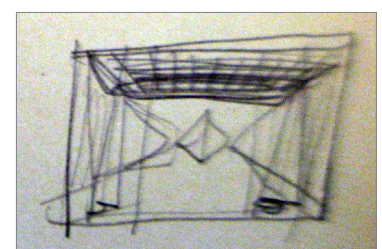
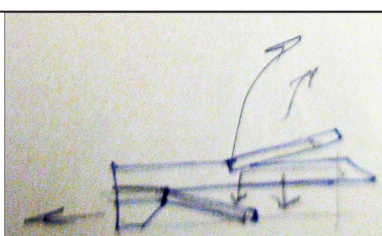
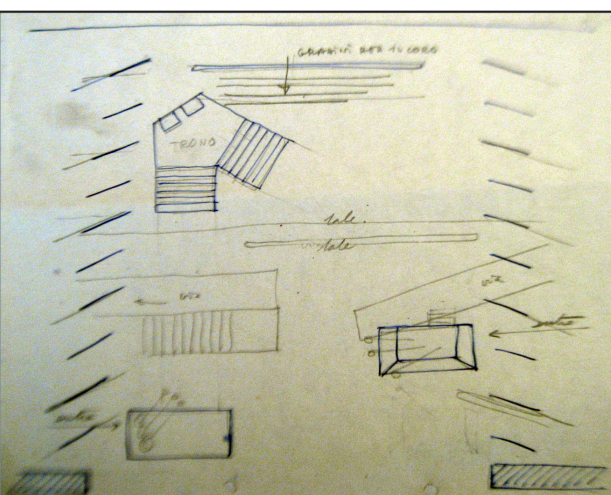


FIG. 6: Gio Ponti, *Mitridate Eupatore*, 1953, impianto planimetrico atto I scena III.
 FIG. 7: Gio Ponti, *Mitridate Eupatore*, 1953. Studio per i praticabili mobili dei giardini pensili, atto I scena IV.
 FIG. 8: Gio Ponti, *Mitridate Eupatore*, 1953, studio per l'atto II.

NELLA PAGINA SUCCESSIVA:
 FIG. 9-10: Gio Ponti, *Mitridate Eupatore*, 1953. Studi per l'atto II.
 FIG. 11: Gio Ponti, *Mitridate Eupatore*, 1953. Bozzetto atto III scena III.
 FIG. 12: *Inaugurazione della Piccola Scala*, La domenica del corriere, 6 dicembre 1955, illustrazione di copertina.
 FIG. 13: Gio Ponti, *Mitridate Eupatore*, 1953. Bozzetto atto III, scena II.
 FIG. 14: Alessandro Sanquirico, *Il crociato in Egitto*, 1824.
 FIG. 15: Venerio Colasanti, *Mitridate Eupatore*, 1956.
 FIG. 16: Gio Ponti, *Mitridate Eupatore*, 1953, impianto planimetrico atto I scena IV.



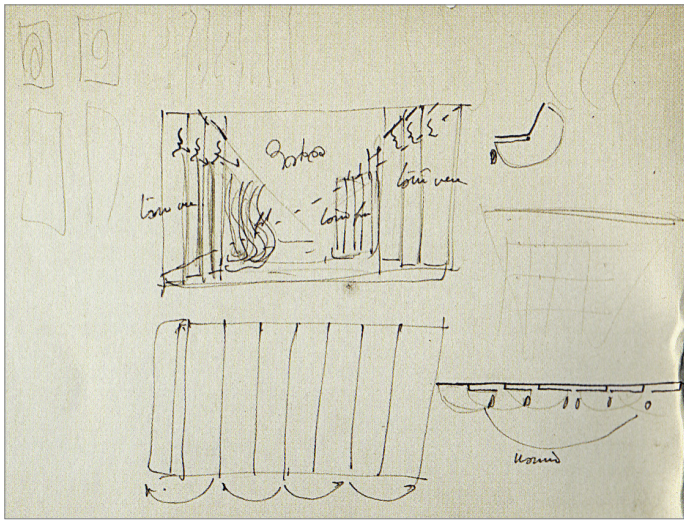
12



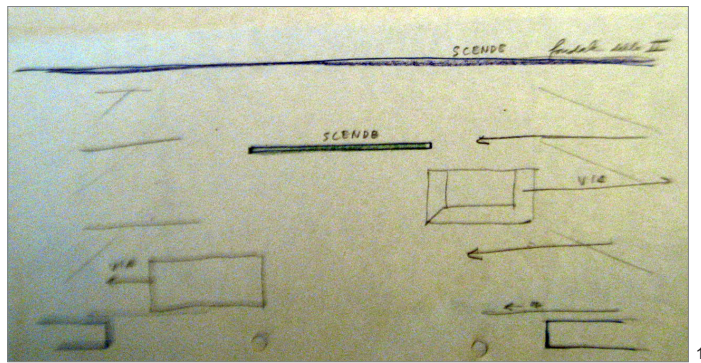
14



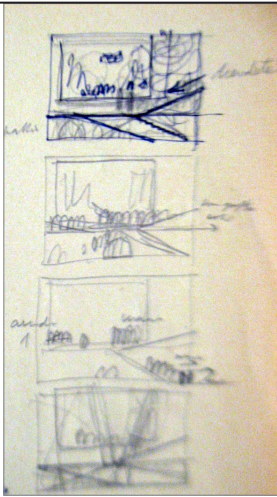
15



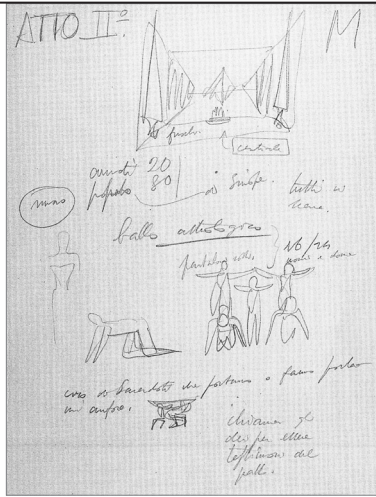
13



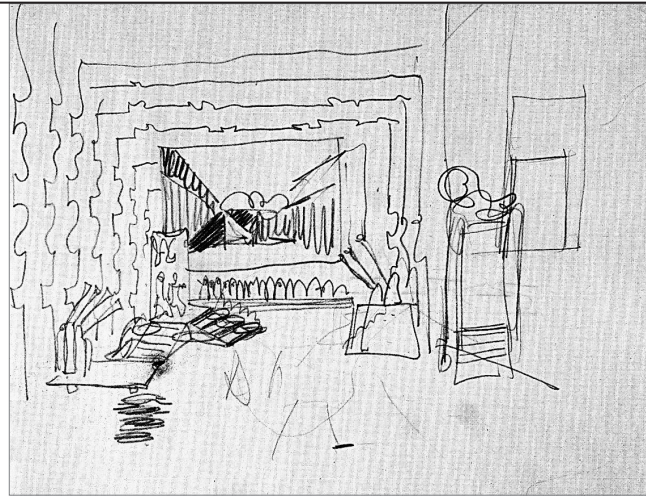
16



9



10



11

grigio richiamano nella forma e nella scansione di luci e ombre gli *Espace Ritmique*. L'importanza del rapporto tra spazio architettato e arte figurativa viene sottolineata dalle statue di Fausto Melotti, che si alternano ai prodotti in vendita nelle nicchie ricavate a varie altezze²².

Gio Ponti, diversamente da quanto fa negli stessi anni il suo collega Franco Albini, non brandisce la matita come una spada, bensì la regge come la bacchetta di un direttore d'orchestra, convinto che, in teatro, nella forma drammatica venga determinata anche la forma architettonica della scena²³. Per accontentare una delle condizioni per la vita civile secondo la sua personalissima visione, *il bisogno di favola*, un architetto deve semper riuscire a «vedere con gli occhi della mente, sia pure in modo sommario, l'aspetto, il movimento, l'atteggiamento degli attori o dei gruppi di essi, definendone l'aspetto cromatico che li dovrà rivelare al pubblico. Solo dopo queste constatazioni si potrà parlare di una linea solida architettonica [...] di scena a grandiose fattezze con movimenti di piani, avanzamenti e arretramenti di masse, superfici levigate, colorazioni assolute»²⁴.



21

Note

1 Ponti, nelle lettere alla Scala, chiama le suddivisioni fatte da Piccoli 'attoni', enfatizzando con tono scherzoso la loro lunghezza e la conseguente difficoltà di catturare il pubblico.

2 Il libretto scritto da Giovanni Frigimelica Roberti riporta le seguenti ambientazioni, realizzate in epoca barocca con fondali dipinti intercambiabili: *Un villaggio su le foci del fiume...*, *La sala reale nella reggia ornata in festa...*, *Gran loggia del palazzo reale che guarda sopra i giardini...*, *Appartamento nella reggia per gli Ambasciatori...*, *Cortile avanti il tempio con gli altari...*, *Luogo deserto che confina con fabbriche diroccate...*, *Spiaggia di mare...*, *Parte del giardino reale...*, *Foresta poco lontana dalla città...*, *Stanze della regina...*, *La gran piazza avanti al palazzo reale...* (CFR. Lettera di Gio Ponti al Dr. Oldani, 17 ottobre 1955, Archivio Storico del Teatro alla Scala, anno 1953-55, Faldone n. 129, Titolo III, Classe 7, Fascicolo 3.)

3 Mila M., *Mila alla Scala. Scritti 1955-1988*, Rizzoli, Milano, 2001 cit. in www.rivistamusica.com/forum/.

4 Capri A., *Storia della musica: dalle civiltà orientali alla musica elettronica*, Casa Editrice Vallardi, Milano, 1969, p. 111.

5 Mila M., cit., 2001, CFR. www.rivistamusica.com/forum/.

6 Generalmente l'ingaggio teatrale per lo staff artistico delle opere liriche viene effettuato dieci-dodici mesi prima della messa in scena, in modo che sei mesi prima possa essere presentato e discusso un primo progetto semi-definitivo. Datando il contratto firmato da Gio Ponti alla fine di Ottobre 1953, come risulta dalle lettere, possiamo ipotizzare che *Mitridate Eupatore* fosse previsto al massimo entro lo stesso periodo del 1954. Successivamente, dopo lo slittamento di un ulteriore anno, lo spettacolo venne allestito in sei mesi, da cui possiamo dedurre che per la scenografia e i costumi siano stati usati principalmente elementi di repertorio presenti nei magazzini della Scala.

7 Lettera di Gio Ponti al Dr. Oldani, 13 ottobre 1955, cit.

8 *IBIDEM*.

9 *IBIDEM*.

10 *IBIDEM*.

11 Mila M., cit., 2001, CFR. www.rivistamusica.com/forum/.

12 Ponti G., cit., 1923, p. 81.

13 *Ivi*, p. 129.

14 Cruciani F., *Il teatro che abbiamo in mente*, "Teatro e Storia" a. VII, n. 1, aprile 1992, p. 25 e in www.teatroestoria.it.

15 Collezione privata, famiglia Ponti-Frailich.

16 Ovviamente nel 1954 non si potevano realizzare stampe fotografiche a grandi dimensioni, ma la pittura di scena era in grado di ricreare esattamente l'effetto fotografico immaginato da Ponti.

17 Ponti G., cit., 1923, p. 80.

18 *Ivi*, p. 81.

19 *Ivi*, p. 121.

20 *IBIDEM*.

21 *Ivi*, p. 122.

22 L'importanza del pavimento come superficie architettonica era ribadita anche nel piano inferiore (sotterraneo) dello showroom a cui si accedeva tramite una scaletta a chiocciola: ai muri in tavole piallate che definivano uno spazio espositivo più tradizionale, si accostava l'inserimento di differenti pavimenti progettati insieme a Fausto Melotti per diversificare gli spazi-vetrina che il visitatore poteva attraversare.

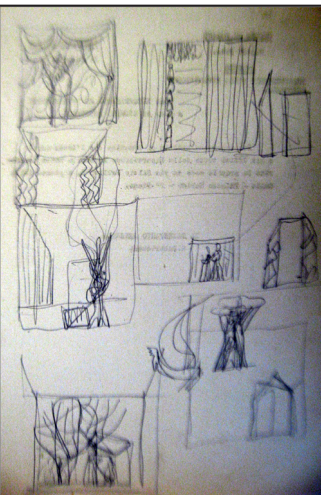
23 CFR. Ricchelli G., cit., 2010, p. 21.

24 Tosi B. (a cura di), *Millenni e natura. Duilio Cambellotti e il teatro di Siracusa*, Istituto Nazionale del dramma antico, Bulzoni Editore, Roma, 1978, p. 32.

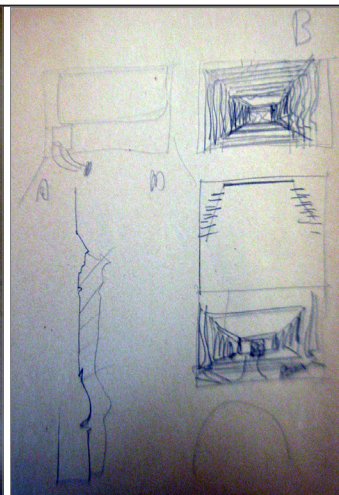
FIGG. 17-18-19: Gio Ponti, *Mitridate Eupatore*, 1953. Studi vari di impianto scenico e dettagli.

FIG. 20: Gio Ponti, *Showroom Ideal Standard*, 1962. Pianta.

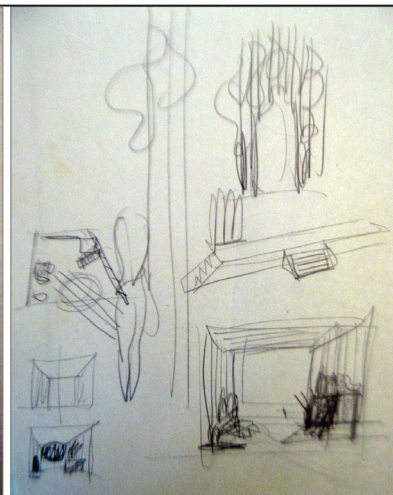
FIG. 21: Gio Ponti, *Showroom Ideal Standard*, 1962. Gli obelischi.



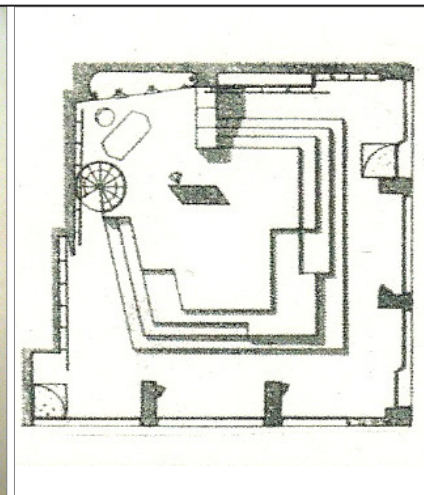
17



18



19



20