

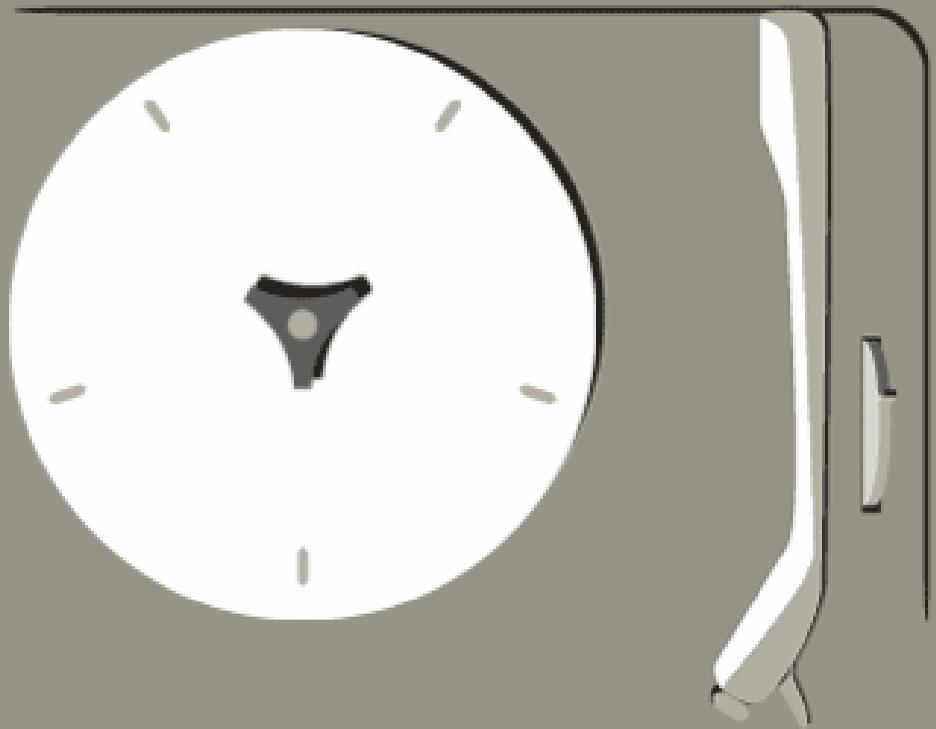
---

# Ais/Design Journal

---

## Storia e Ricerche

---



WILHELM WAGENFELD, GERD ALFRED MÜLLER, DIETER RAMS, PC3 SV, 1955

**AIS/DESIGN JOURNAL**

**STORIA E RICERCHE**

VOL. 1 / N. 2  
OTTOBRE 2013

**PALINSESTI**

**ISSN**

2281-7603

**PERIODICITÀ**

Semestrale

**INDIRIZZO**

AIS/Design  
c/o Fondazione ISEC  
Villa Mylius  
Largo Lamarmora  
20099 Sesto San Giovanni  
(Milano)

**SEDE LEGALE**

AIS/Design  
via Cola di Rienzo, 34  
20144 Milano

**CONTATTI**

[journal@aisdesign.org](mailto:journal@aisdesign.org)

**WEB**

[www.aisdesign.org/ser/](http://www.aisdesign.org/ser/)

---

**DIRETTORE**

Raimonda Riccini, Università Iuav di Venezia  
[direttore@aisdesign.org](mailto:direttore@aisdesign.org)

**CAPO REDATTORE**

Rosa Chiesa, Università Iuav di Venezia  
Marinella Ferrara, Politecnico di Milano  
[caporedattore@aisdesign.org](mailto:caporedattore@aisdesign.org)

**COMITATO SCIENTIFICO**

Daniele Baroni, Politecnico di Milano  
Alberto Bassi, Università degli Studi della Repubblica di San Marino  
Giampiero Bosoni, Politecnico di Milano  
Vanni Pasca, ISIA Firenze  
Maurizio Vitta, Politecnico di Milano

**REDAZIONE**

Rossana Carullo, Politecnico di Bari - Formazione  
Ali Filippini, Scuola Politecnica del Design, Milano — Allestimenti  
Francesco E. Guida, Politecnico di Milano - Design grafico  
Francesca Polese, Università Bocconi, Milano - Storia d'impresa  
Paola Proverbio, Politecnico di Milano - Archivi  
Dario Russo, Università di Palermo - Comunicazione visiva  
Sara Zanisi, Associazione AVoce - Storia orale

**ASSISTENTI DI REDAZIONE**

Giulia Ciliberto, Università Iuav di Venezia  
Chiara Mari, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano  
Elisabetta Mori, Università degli Studi di Firenze

**RELAZIONI INTERNAZIONALI**

Lisa Hockemeyer, Politecnico di Milano, Milano;  
Kingston University, London

**ART DIRECTOR**

Daniele Savasta, Università Iuav di Venezia

---

---

<b>EDITORIALE</b>	<b>PALINSESTI</b> Raimonda Riccini, Università Iuav di Venezia	4
<b>SAGGI</b>	<b>SULLA TEORIA DELLA PERCEZIONE DI WALTER GROPIUS</b> Michele Sinico, Università Iuav di Venezia	7
	<b>LA CORNICE RITROVATA: AUREOLA V/S IPAD</b> Manlio Brusatin	18
	<b>STYLE OVER SUBSTANCE? THE RECEPTION OF ITALIAN DESIGN IN GREECE</b> Artemis Yagou, MHMK Macromedia University for Media and Communication, Munich	30
<b>RICERCHE</b>	<b>FEDE CHETI: 1936-1975. TRACCE DI UNA STORIA ITALIANA</b> Chiara Lecce, Politecnico di Milano	40
<b>MICROSTORIE</b>	<b>MATERA ANNI SETTANTA: COOPERATIVA LABORATORIO UNO S.R.L. DESIGN E FORMAZIONE NEL MEZZOGIORNO D'ITALIA</b> Rossana Carullo, Politecnico di Bari Rosa Pagliarulo, Politecnico di Bari	59
	<b>GIO PONTI: IL DESIGN S'INNAMORA DEL PALCOSCENICO</b> Silvia Cattiodoro, Università Iuav di Venezia	71
	<b>IL DIRIGENTE ILLUMINATO E IL FABBRICANTE DI IMMAGINI</b> Silvia Pericu, Università di Genova	83
	<b>IL 'PRE DESIGN' E IL MERCATO RIONALE. IL GRUPPO EXHIBITION DESIGN</b> Michele Galluzzo, Università Iuav di Venezia	91
	<b>IL DESIGN DELLA RICOSTRUZIONE. ITALIANI A LOSANNA (1944-1950)</b> Pier Paolo Peruccio, Politecnico di Torino	105
	<b>DAL GIORNALINO AL MANIFESTO. ILLUSTRATORI PER L'INFANZIA, GIOVANI MAESTRI DELLA GRAFICA DI UNO STATO NASCENTE</b> Enrico Cicalò, Università degli Studi di Sassari	112
<b>PALINSESTI</b>	<b>IL DESIGNER COME APPRENDISTA. L'IMPORTANZA DI UNA FORMAZIONE DAL BASSO</b> François Burkhardt, Hochschule der Bildenden Künste Saar	119
<b>RECENSIONI</b>	<b>FOTOGRAFIA D'INDUSTRIA E FOTOGRAFIA DEL PRODOTTO INDUSTRIALE FRAMMENTI PER UNA STORIA</b> Paola Proverbio, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano	126
	<b>LA PARABOLA DEGLI OMEGA WORKSHOPS</b> Ali Filippini, Scuola Politecnica del Design, Milano	135
	<b>GIORGIO CASALI. LA LEGGEREZZA DELLE SUE FOTOGRAFIE 'SCULTURE', TRA ARCHITETTURA E DESIGN</b> Teresita Scalco, Università Iuav di Venezia	143
	<b>STORIE DAI MATERIALI D'ARCHIVIO. TRE INIZIATIVE SU MARCO ZANUSO</b> Alessandra Bosco, Università degli Studi della Repubblica di San Marino	151

---

## **GIO PONTI: IL DESIGN S'INNAMORA DEL PALCOSCENICO**

Silvia Cattiodoro, Università Iuav di Venezia

Orcid id 0000-0002-7875-6065

### **PAROLE CHIAVE**

Architettura, Design, Effimero, Scenografia, Teatro

La ricerca inserisce i lavori per il teatro realizzati da Gio Ponti negli Anni '40 in una visione più estesa della figura dell'architetto, qualificato per fare molte cose: dipingere, modellare, sceneggiare per il teatro ed il cinema, disegnare oggetti e produzioni. L'archivio inedito di bozzetti per scene e costumi, corrispondenza e note di regia mette in luce la trama unica che lega scenografia, architettura e design, verificando che tutto ciò che un uomo fa è sempre sullo stesso piano nella sua continuità espressiva. Il lavoro come scenografo diventa, inoltre, non il diversivo rilassante di un architetto colto, ma un tassello rilevante nella teoria architettonica e un metodo di controllo del progetto che rende Ponti prossimo agli architetti dell'Umanesimo.

---

L'esperienza compiuta nel campo delle discipline del progetto visivo, in particolare negli ultimi trent'anni, ha ormai chiarito l'errore messo in atto dalla secentesca separazione dei saperi, che aveva a lungo rinchiuso tutte le discipline all'interno della propria autonomia, impedendo di riconoscerne la necessaria contaminazione e la radice comune che proprio nell'essenza ibrida dichiara la loro completezza. In questo panorama, indagare lo stretto intreccio tra arte, architettura, design, allestimento permette di comprendere le loro reciproche relazioni. La scenografia, tra tutte le arti figurative la più complessa perché richiede conoscenze eterogenee ma approfondite dalla musica alla letteratura, deve essere perciò considerata non più solo come una pura questione di rappresentazione e illustrazione, ma piuttosto come una forma progettuale completa e complessa che porta in sé l'eco del continuo rapporto con tutte le discipline consorelle. La tensione che la spinge verso la realizzazione dell'opera d'arte totale ne fa un medium tra rappresentazione della realtà e realtà stessa, intesa di volta in volta in senso urbano, sociale o architettonico.

Del resto, già nell'Ottocento lo scenografo Pietro Gonzaga nel trattato *Le musique des yeux et l'optique theatrale* aveva osservato che quest'arte "non può più illustrare dopo il testo creato prima" (citato da Ricchelli, 2004, p. 117), indicando la necessità di un profondo cambiamento di punto di vista, a cui sarebbe approdato sul finire del secolo il visionario Adolphe Appia. Lo spessore della sua riforma del Naturalismo teatrale era del tutto sfuggito ai mestieranti delle scene e alla quasi totalità della critica, condannandolo a una concreta quanto crudele solitudine intellettuale.

---

Nel panorama italiano del ventennio tre le due guerre mondiali fu l'architetto milanese Gio Ponti, instancabile sostenitore dell'architettura come collante in una weltanschauung di opera d'arte totale, a rendersi conto di come la scenografia non dovesse imitare, dipingere, fingere più nulla. Promuovendo in un piccolo saggio (Ponti, 1923) l'arrivo al Teatro alla Scala dello scenografo ginevrino, chiamato dal Maestro Arturo Toscanini a realizzare le scene per *Tristan und Isolde* di Richard Wagner, Ponti fa capire che l'arte scenica deve costruire "lo spazio dell'azione come un'architettura vera, in cui forma, colore e superfici coincidono con la realtà" (Ricchelli, 2004, p. 119).

L'interesse di Ponti per il teatro si intensifica negli anni Quaranta[1] con la progettazione di sette spettacoli teatrali per balletto, prosa e lirica: *La vispa Teresa* (1939), *Pulcinella* (1940), *L'importanza di chiamarsi Ernesto* (1940), *Festa romantica* (1944), *Mondo tondo* (1945), *Orfeo e Euridice* (1947), *Mitridate Eupatore* (1954). I progetti teatrali costituivano una parte vitale del suo disegnare tutto, come Ponti stesso diceva, andando ad intrecciare forme derivategli dall'esperienza fatta come direttore artistico di Richard-Ginori con echi di architetture rimaste su carta o con edifici effettivamente realizzati. La percezione dell'osmosi esistente tra le discipline che concorrono al progetto permetteva all'architetto della borghesia milanese un impegno su più fronti lavorativi e artistici, da ultimo dei rinascimentali come spesso amava definirsi. Se Brunelleschi all'atto di incidere le tavolette prospettiche non si era chiesto se stesse compiendo un lavoro da architetto, da pittore o da scenografo, analogamente per Ponti "dipingere, modellare, sceneggiare per il teatro e il cinema, disegnare oggetti e produzioni" (Ponti, 1957, p. 192) erano tutti modi di identificarsi come architetto in una cultura che egli stesso definiva sincretica. I continui rimandi visivi da una stanza all'altra nei suoi interni residenziali - dai progetti per le case all'italiana pubblicati su *Domus* nel 1939 all'appartamento costruito in via Dezza per sé e la sua famiglia - fanno indubbiamente pensare a una capacità progettuale che si fonda su un'estetica della scena, su un'osservazione fatta per *tableaux vivant*. La pianta di Villa Planchart, residenza dei coniugi francesi appassionati d'arte, posata come una farfalla su una collina che sovrasta Caracas, ad esempio, presenta oltre alle tracce del flusso motorio delle decine di personaggi che la animano come durante una festa, anche le linee di direzione dei loro sguardi. Liberi di oltrepassare continuamente spazi intervallati da diaframmi che incorniciano altri movimenti in altre parti della casa, fanno pensare a un teatro dove ognuno è contemporaneamente attore e spettatore. Una casa tutta trasformabile, attraverso prospettive inaspettate e pareti mobili che diventano quinte, rappresenta quello spettacolo di spazi che per Ponti è interpretazione - termine non a caso mutuato dal palcoscenico - della vita[2].



Gio Ponti, Poltroncina Lotus (Cassina, 1954) in giallo e verde al centro del salone a doppia altezza, Villa Planchart, Caracas, 1957. Licitra Ponti L. (1990).

Più intimamente legati al luogo teatrale sono invece le centinaia di bozzetti di costumi e scene appartenenti in gran parte alle collezioni private degli eredi: questo corpus straordinario e per lo più inedito, se affiancato a progetti di architettura e design, sembra rivestire un'importanza secondaria rispetto alla vasta produzione dell'architetto, come spesso è emerso nelle molteplici monografie. La consolidata convinzione che un progetto per il teatro, in quanto effimero, comporti un approccio del progettista più disimpegnato e di conseguenza un risultato meno strutturato ha portato spesso a pensare che il teatro fosse per Ponti un semplice svago da amatore o che legami, talvolta espliciti, tra scene, costumi e progetti architettonici o di design fossero poco più che un caso o forme replicate inconsapevolmente.

In realtà, dal momento che come dice Dorflès "mai lo scenografo può ignorare la propria epoca [e] perdere di vista la visione dell'arte della sua generazione"(1983, p.26), analizzando in modo sistematico e puntuale la produzione per il teatro di Gio Ponti si può notare che quelle che sembrano frutto di insistenza e meticolosità figurativa diventano vere e proprie invarianti morfologiche e simboliche che attraversano tutta la sua

produzione prescindendo dalla destinazione finale dell'opera. È il caso, ad esempio, delle collezioni di tessuti disegnati per la Manifattura Jsa negli anni Cinquanta: grafismi e cromie, accordati sui nuovi gusti dell'Italia del dopoguerra, sono i medesimi che danzavano sui costumi del Pulcinella di Strawinskj progettati dieci anni prima per il regista e coreografo Carletto Thieben, derivati a loro volta dalla Legge Mediterranea<sup>[3]</sup> teorizzata su Domus alla fine degli anni Trenta. Così come "il muro non è più un vero muro, un solido, un pieno" (Ponti, 1957, p. 140) ma una superficie che si riempie di colore sulla scia delle esperienze pittoriche e teatrali delle Avanguardie, e in particolare di Picasso e Leger, analogamente le toppe nei costumi dei popolani che partecipano alle vicende di Pulcinella non sono più semplici pezzi di stoffa giustapposti cromaticamente. Ponti usa un'interessante tecnica del ritaglio ricavata osservando gli spettacoli di balletto a lui contemporanei in cui, rifiutati definitivamente i costumi di repertorio, le forme erano dipinte e cucite in modo di danzare sul corpo dei ballerini in un accordo unico tra spazio, movimento e musica. Come se i costumi fossero fogli di carta in attesa di un progetto disegnato, su di essi appaiono coppe, brocche, piatti, spighe e frutti in un universo grafico che cita Mondrian nell'occultamento della forma dietro alla campitura cromatica e che diverrà la base per le ceramiche firmate per Pozzi negli Anni Sessanta.



Gio Ponti, Pulcinella, bozzetto e studi esecutivi per costume, 1940. Musiche di I. Strawinskj, Regia di C. Thieben, Corpo di ballo del Teatro alla Scala, Teatro d'Arte, Milano. Gio Ponti Archives.



Gio Ponti, Estate Mediterranea, Tessuto stampato, Manifattura Jsa, Busto Arsizio, Milano, 1957; Licitra Ponti L. (1990).

In tutta la produzione teatrale di Ponti si possono ravvisare di volta in volta echi di altri progetti, precedenti o successivi, vicini o lontanissimi per funzione ed intenti: gli impianti scenici non nascondono mai la loro genesi architettonica, non si comportano semplicemente come i quadri occasionalmente posti nelle tre dimensioni cartesiane dei pittori prestati in quegli anni al teatro. Nel ritmo architettonico della scena unica del balletto *Festa Romantica*, ad esempio, riecheggia il progetto per il *Padiglione Italia* alla Biennale del 1928: la struttura emiciclica, inusuale nella tradizione del teatro, guarda profondamente agli studi giovanili compiuti sulle ville palladiane. L'architetto nega una

definito emozionale, turbinoso e circolare, che “idealmente invitava lo spettatore a far parte della festa mascherata” (Crespi Morbio, 2002, p. 22), rimandando alle movenze delle danze ottocentesche. Lo stesso sfondamento prospettico dato dalla scalinata che appare sul fondo genera una vaga percezione di evasione in accordo con le note di regia dello spettacolo.



Gio Ponti, Festa Romantica, bozzetto, 1944. Musiche di G. Piccioli, Regia e coreografie di E. Hanka, Corpo di ballo del Teatro alla Scala, Teatro Lirico, Milano. Gio Ponti Archives.

---

Spesso le immagini d'epoca in bianco e nero degli arredamenti o degli allestimenti temporanei riducono la portata delle eleganti policromie che contribuivano a rendere dinamiche le forme molto prima che le archistar del XXI secolo pensassero di far danzare lo spazio collaborando con registi e coreografi (Cattiodoro, 2007). È il caso della porta a liste orizzontali in legno chiaro e specchiature scure realizzata per Rettorato dell'Università di Padova alla fine degli anni Trenta, che ritroviamo immaginata ad anta unica nel bozzetto per il primo atto de *L'importanza di chiamarsi Ernesto*, patriotticamente decorata in rosso, bianco e verde sul fondo della scena di *Festa Romantica*, con specchiature vetrate nella Clinica Columbus del 1948, come una vera costante architettonica che salta da un progetto all'altro modificandosi nei particolari ma non nella sostanza figurativa.

Nei due bozzetti per la commedia di Oscar Wilde pubblicati nel numero di *Aria d'Italia* dedicato all'opera di Gio Ponti da Daria Guarnati nel 1954, le analogie spaziali tra impianto scenico e progetto d'interni si legano a uno studio accurato dell'attrezzatura. All'utilizzo di oggetti e arredi esistenti per vestire gli interni dichiaratamente alto borghesi dei due protagonisti maschili, l'architetto preferisce l'allestimento di pezzi originali che riescano ad accordarsi con le forme della tradizione: i complementi di scena assumono una vita autonoma, ritornando uguali o appena alterati nelle collezioni delle grandi ditte di arredamento. Ciò è segno che lo spazio del palcoscenico non è solo in grado di attrarre e mettere a punto forme derivanti da altre discipline, ma anche di creare ed esportare elementi del tutto nuovi. Le grandi anfore, che nel primo atto fanno capolino dietro le colonne, si accordano cromaticamente a tendaggi e capitelli ricordando l'esperienza di Ponti come Art Director di Richard Ginori negli anni Venti; mentre, il grande lampadario che campeggia nel secondo atto, bianco e luminoso sullo sfondo verde del soffitto, è indubbiamente un primo studio di quello che a partire dal dopoguerra verrà prodotto da Venini in vetro policromo. La prefigurazione di uno degli oggetti di design più noti di Ponti appare qui solo in forma di pura intuizione grafica, anello di congiunzione tra la memoria dei lampadari di alto artigianato della Wiener Werkstätte e la produzione made in Italy attiva a partire dal secondo dopoguerra. La monocromia dell'oggetto, abbandonata in favore delle tonalità mediterranee in fase di fabbricazione, tornerà nella veste completamente azzurra - né ripensamento, né progressione, ma semplice versione personalizzata di un prodotto industriale - realizzata per la seconda residenza progettata a Caracas e oggi perduta, Villa Arreaza.



Gio Ponti, *L'importanza di chiamarsi Ernesto*, bozzetti (atti i e ii-iii), 1939. Regia di C. Pavolini, Compagnia Cimarra-Maltagliati-Ninchi, Teatro d'Arte, Milano, non realizzato. *Aria d'Italia* (1954).



Gio Ponti, Lampadario multicolor a 12 braccia, 1946, Venini. Catalogo Venini.

Anche il canapé tête-à-tête ottocentesco viene rinnovato da Ponti ancor più che nelle forme nel materiale: a giudicare dalla lucentezza esibita fin dal bozzetto, era immaginato con una scocca rossa e blu in materiale plastico, estremamente all'avanguardia per quegli anni: la mancata realizzazione dello spettacolo e di un corrispettivo per l'industria italiana ci impedisce però di approfondire quello che sarebbe stato un pezzo in cui Ponti ripensava al classico in chiave moderna. Tutt'altro accade con il divano rosso della residenza londinese di Algernon, indubbia prefigurazione della poltroncina Lotus, sensualmente aperta a corolla, che la ditta Cassina mise in produzione a partire dal 1954 e che tre anni più tardi fu tra gli oggetti scelti per arredare la Casa Sperimentale all'undicesima edizione della Triennale.

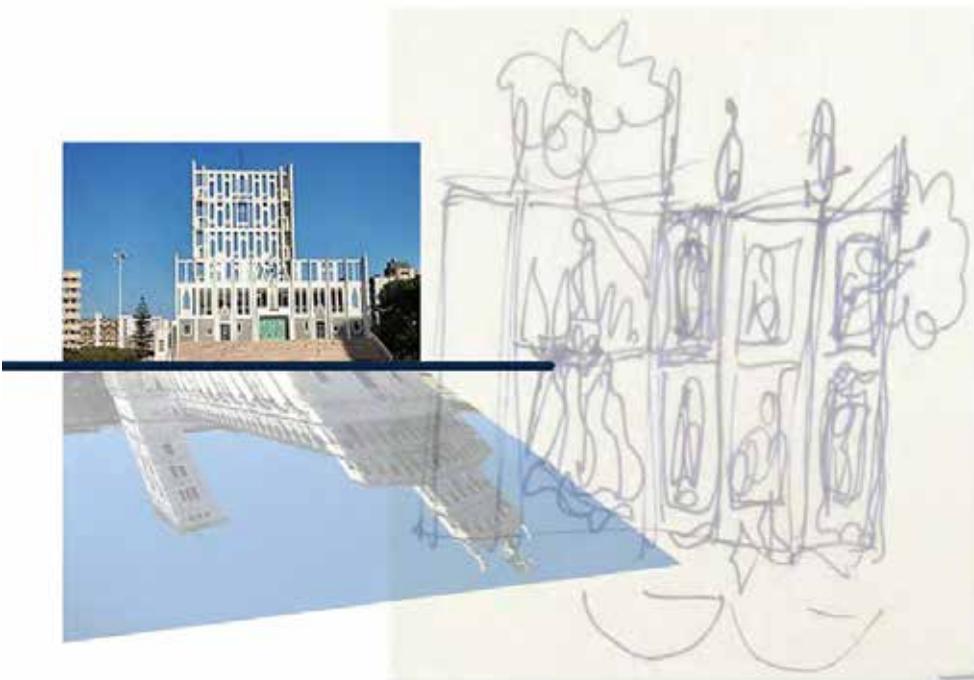
Lo spazio della rappresentazione progettato da Ponti è in grado di trasformare, quindi, gli oggetti di attrezzeria in simboli che oltrepassano la scena, agiscono come attori e, una volta conclusa la rappresentazione, mantengono nella loro forma la spinta simbolica originaria anche se inseriti nella catena produttiva: al passaggio sul palcoscenico essi assumono inoltre, la *vis mimetica* che ne produce l'identificazione del potenziale

---

acquirente con lo stile di vita di un personaggio piuttosto che di un altro.

Il palcoscenico diventa nel lavoro di Ponti il doppio perfettibile dell'abitazione inaugurando un pensiero che sfocerà molti anni dopo nel teatro dell'assenza allestito nel 1986 da Aldo Rossi alla Triennale di Milano dove, come già aveva detto Serlio nei Sette libri dell'architettura, forme e oggetti sono personaggi di una perpetua rappresentazione. Le architetture effimere costruite sul palcoscenico diventano anche un modo per riflettere sulle forme storiche e fissare delle costanti proiettate verso l'architettura costruita molto prima che questo metodo diventasse una prassi cosciente e replicata. Indubbiamente fin dal Rinascimento la scena è "un luogo particolarmente adatto per rappresentare un programma ideale" (Tafuri, 1976, p. 25), ma, nell'eterogenea complessità dell'architettura contemporanea che si deve confrontare con la storia per trovare giustificazioni estetiche se non addirittura etiche, il palcoscenico figura come luogo di controllo e verifica, libero dai vincoli e dalle lungaggini connaturate alla costruzione definitiva.

Talvolta, soprattutto per il Ponti del dopoguerra, che lavora in un paese le cui priorità sono drasticamente mutate, riflettere sull'effimero permette di conservare impressioni che riaffioreranno rielaborate dopo molto tempo nell'architettura stabile. È il caso della vela che si staglia leggera sopra la Concattedrale di Taranto, come un merletto intagliato che fa da filtro tra l'Umano e il Divino, tra la Terra e il Cielo. La medesima forma traforata, assai insistita negli studi e negli appunti di Ponti, è riscontrabile nelle quinte che rappresentano le gigantesche porte dell'Ade a cui bussa Orfeo all'inizio del secondo atto di *Orfeo e Euridice*, l'opera di Gluck rappresentata al Teatro alla Scala nel 1947 per cui l'architetto realizzò la scenografia.



---

Pur non avendo fotografie dello spettacolo[4], sappiamo dalle fonti epistolari che la grande distanza culturale e di temperamento con il regista viennese Fritz Shuh impedirà qualsiasi tentativo di Ponti di accordare il suo variopinto e mobilissimo immaginario con le idee registiche rigide, severe e profondamente legate a una tradizione melomane per l'architetto ormai lontanissima. Le quinte traforate che si dovevano aprire a libro al canto del coro "le porte stridano / su' neri cardini / e il passo lascino / sicuro e libero / al vincitor"(Orfeo e Euridice, atto ii, scena i) non arrivarono mai in scena e i diversi paesaggi dell'Ade attraversati da Orfeo non furono una sorpresa agli occhi dello spettatore, ma divennero una natura immotivatamente diffusa in tutte le direzioni del palcoscenico fin dall'Overture. La struttura a nicchie reiterate che nei numerosissimi schizzi a penna conservati nel Gio Ponti Archives avrebbe dovuto ospitare il coro incombente in verticale sul protagonista facendo al medesimo tempo da fondo vivo alla famosa Danza delle Furie e degli Spettri, rimarrà confinata nel magazzino del teatro e quasi sepolta nella memoria per decenni prima di riaffiorare - non a caso in un edificio religioso - a Taranto. Con la vela della Concattedrale Ponti definisce una sua cattolicissima versione dei cancelli dell'Ade che, se non si aprono così facilmente come per Orfeo, ci permettono comunque di traguardare l'infinito e di immaginare un coro di angeli che guarda, memorizza e protegge la nostra realtà come ci ha insegnato Wim Wenders.

Diversamente da quanto affermava il suo collega Franco Albini, l'architetto per Gio Ponti non dovrebbe brandire la matita come una spada, bensì reggerla come la bacchetta di un direttore d'orchestra in modo da assecondare il bisogno di favola insito nella natura umana. Lo spazio del palcoscenico, libero per convenzione culturale da qualunque limite, può diventare elemento attivo della creazione artistica "sia nel costruire la visione, sia nel suo determinarsi come ambiente" (Cruciani, 1992, p. 4). Nel passaggio di scala, nei necessari compromessi tra matita e industria le invarianti progettuali immaginate in teatro si depurano e si precisano, ma l'essenza dell'effimero in bilico tra sogno e realtà non svanisce: va piuttosto a creare un magazzino mentale a cui l'architetto attinge nel corso di tutta la sua carriera per creare le mille sfaccettature di quella rifrazione infinita che è l'arte.

---

## **Bibliografia**

- Cattiodoro S. (2007), *Architettura scenica e teatro urbano*, Milano: Franco Angeli.
- Crespi Morbio V. (2002), *Ponti alla Scala*, Torino: Umberto Allemandi & C.
- Cruciani F. (1992), *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari: Laterza.
- De' Calzabigi R., *Orfeo e Euridice* (1762). Disponibile in <http://www.librettidopera.it>.
- Dorfles G. (2003), Introduzione. In Fellini F., Schatz E., Tintori G., Cristini G., Vitali G., Siribaldi Luso G. & Dorfles G., *Lo spazio, il luogo, l'ambito*, Milano: Silvana Editoriale.
- Licitra Ponti L. (1990), *Gio Ponti l'opera*, Milano: Leonardo.
- Ponti G. (1952), *Amate l'architettura*, Genova: Vitali & Ghianda.
- Ponti G. (1923), Il teatro di Appia, l'opera d'arte vivente. In AA.VV., *Il teatro*, Milano: Editoriale il Convegno.
- Ricchelli G. (2004), *L'orizzonte della scena nei teatri*, Milano: Hoepli.
- Tafuri M. (1976), Il luogo teatrale dall'Umanesimo a oggi. In AA.VV., *Teatri e scenografie*, Milano: TCI.

---

**NOTE**

1. Ai lavori come scenografo e costumista si affiancano, inoltre, numerose pagine di critica teatrale pubblicate su *Stile*, la rivista da lui fondata dedicata alla diffusione delle arti, lo *storyboard* per la trasposizione in chiave cinematografica del pirandelliano *Enrico IV* in collaborazione con Louis Jouvet e la stesura di un libretto per opera contemporanea mai realizzata *Il coro*.↵
2. “L’architetto interpreti, nel far le case, i personaggi che le abitano” (Ponti, 1957, p. 144).↵
3. La Legge Mediterranea aveva i suoi elementi principali in luce, aria, colori, semplicità e leggerezza.↵
4. L’archivio fotografico del Teatro alla Scala data i primi scatti conservati a partire dal 1950.↵

---

**AIS/DESIGN JOURNAL**  
**STORIA E RICERCHE**  
VOL. 1 / N. 2  
OTTOBRE 2013

**PALINSESTI**

---