Gio Ponti /1. Inaugurata cinquant'anni fa, la chiesa si caratterizza per la facciata aperta come un libro e per la pianta a «cristallo». Si presenta come una grande aula che va incontro alla città, quasi fosse una nave

La Cattedrale fa vela verso Taranto

Fulvio Irace

Cinquant'anni anni fa, il 6 dicembre 1970, si aprivano ai fedeli le porte della nuova Cattedrale di Taranto: fu l'inaugurazione solenne di un evento a lungo atteso, che si sarebbe protratta per tre giorni fino alla consacrazione, l'8 dicembre, nella solennità dell'Immacolata Concezione cui il nuovo tempio era dedicato. Come nella tradizione delle grandi opere, due ne furono i protagonisti: l'architetto, Gio Ponti, e il committente, monsignor Guglielmo Motolese che gli aveva affidato l'incarico nel 1964 e, per tutto il lungo periodo della gestazione, l'aveva sostenuto con la certezza della felicità dell'esito finale. "Mio Protettore", lo chiamava infatti l'architetto milanese nelle centinaia di lettere con cui l'incalzava con incessante premura, ora pubblicate in un volume - *Gio Ponti e la concattedrale di Taranto. Lettere al committente*, Silvana Editoriale - a cura di Vittorio De Marco, prima tappa di un programma di festeggiamenti che prevede per il 2021 l'apertura al pubblico di una mostra presso il Museo diocesano e un convegno internazionale patrocinato dalla CEI.

Pubblicata la corrispondenza fra l'architetto e il committente Guglielmo Motolese

L'idea di dotare Taranto di una nuova Cattedrale si era affacciata alla mente dell'arcivescovo già nel 1962, davanti all'evidente espansione della città che, proprio in quegli anni, si apprestava ad aprire il grande stabilimento siderurgico dell'Ilva: ormai nuovi quartieri spingevano l'asse urbano ben oltre gli angusti limiti del centro storico dove era insediata la storica chiesa di San Cataldo e la costruzione della nuova concattedrale acquisiva il carattere di un'opera di fondazione, il vessillo di una evangelizzazione delle popolose comunità che si affollavano fuori delle mura della città vecchia sotto la pressione dell'incipiente industrializzazione. Il primo ad essere interpellato fu Pier Luigi Nervi cui l'Amministrazione comunale aveva proposto non a caso di collaborare alla redazione del piano particolareggiato dell'area scelta per la Cattedrale: ma la trattativa sfumò nel disinteresse dell'ingegnere e fu allora, tra la fine del 1963 e l'inizio del 1964, che si fece strada il nome di Gio Ponti, che, all'età di 73 anni, stava coronando la sua terza giovinezza all'apice della notorietà internazionale. Con alle spalle la felice stagione delle ville venezuelane, dell'Istituto Italiano di Stoccolma, del complesso degli uffici governativi del centro direzionale di Baghdad, Ponti aveva appena disegnato con il grattacielo Pirelli l'euforico *landmark* del capitalismo illuminato nella capitale industriale del Paese: una cattedrale del lavoro dove si rendeva omaggio non alla potenza finanziaria, ma al lavoro collettivo che stava rendendo protagonista l'Italia.

Non poteva dunque non essere entusiasta di gettarsi a capofitto in un'impresa per lui ancora più impegnativa, perché legata al tema di quel socialismo cristiano che aveva inciso profondamente la sua stessa dimensione privata: «costruire una chiesa - amava dire - è un po' come ricostruire la religione, restituirla alla sua essenzialità».

A Milano il cardinale Schuster era stato un formidabile costruttore di chiese e il suo proselitismo artistico-religioso si alimentava dell'idea di fare della chiesa un'oasi sacra, arricchita di tutte quelle opere di sostegno alla cittadinanza che le evitavano il ruolo di monumento isolato. Ammiratore della lombarda Madre Cabrini, Ponti ne aveva assorbito l'esortazione a fare della religiosità una forma di intervento nel sociale, una dimostrazione di fede nella realtà dei fatti più che nella sola preghiera individuale. «I cattolici - sosteneva - devono rinnamorarsi dell'arte e l'arte torni a essere con lo stupore della bellezza un ringraziamento a Dio».

L'accettazione dell'incarico era dunque per lui scontata, anche perché, come scriveva a monsignor Motolese, aveva ancora negli occhi (e nel cuore) il convento carmelitano di Sanremo e la cappella dell'ospedale San Carlo, che si andava ad aggiungere alle altre due chiese milanesi, San Luca e San Francesco d'Assisi al Fopponino che, nel maturare delle prime idee, gli suggerì il motivo della facciata aperta come un libro, forata da aperture esagonali che lasciavano intravvedere il cielo. Forte dell'appoggio di Motolese, si lancia dunque in un'attività febbrile, documentata da più di 1.600 materiali (schizzi, disegni, maquette, stampe fotografiche), oggi conservati allo Csac di Parma.

A Taranto. L'interno della Cattedrale progettata da Gio Ponti e, *sotto*, la facciata aperta come un libro

Alla maniera di Ponti, le idee si sovrappongono e si affinano in un processo instancabile di ipotesi, rafforzate dalle suggestioni dei suoi viaggi in Puglia: «siamo ripassati da Martina Franca, eppoi saliti a Locorotondo - scrive il 21 marzo 1964 - che è un'altra meraviglia di candore e di grazia di architettura spontanea. Tutte queste emozioni concorrono nei miei pensieri per la cattedrale».

Ma Ponti rifuggiva dal folklore: la fedeltà alla lezione dei luoghi stava nella modernità assoluta della loro interpretazione, nella testimonianza di un'autentica adesione al nuovo tempo storico. Così partendo dall'iniziale pianta a "cristallo", comincia a divinarne lo svolgimento nell'area di progetto: uno slargo in formazione tra i viali di grande scorrimento che segnavano il formarsi dei futuri quartieri. Il cristallo si allunga e si distende come l'ago di una bilancia indicando nella futura cattedrale il cardine di un «progetto-utopia»: e subito intuisce l'impatto della grande aula che viene incontro alla città come una «nave».

In uno stato di febbrile eccitazione creativa, il volume diamantato lievita come una struttura a contrafforti, serrata in basso dalla gemmazione dei corpi accessori, mentre la facciata prende a distendersi come una pergamena traforata: sarà il fondale prospettico di un asse che si dilata dalla vasca d'acqua posta a speculare simmetria del corpo centrale. Poi, nel settembre 1964, una svolta inattesa ma provvidenziale, un'ispirazione maturata a La Chaux-de-Fonds (patria dell'amato Le Corbusier). La cattedrale - scrive a Motolese - gli si è precisata nella mente come una «nave», con la «tenda» che si alza come uno stendardo verso il cielo. Un retablo svelto e leggero, smaterializzato dal ricamo sottile di aperture a losanga, dove immagina possano trovar ristoro figure di angeli. È il motivo che nel 1967 estenderà al progetto visionario per la cattedrale di Los Angeles e che incarna la sua assoluta credenza nella presenza di queste alate figure nella nostra vita.

Luigi Moretti, che gli fu vicino in quegli anni, lo descrisse come «opposizione totale a ciò che non vibra, al grigio, al tetro», aggiungendo «io credo che la chiave di lettura sia interamente centrata nell'alto e grande fastigio che sovrasta tutto. Questa immateriale struttura è essa stessa ed essa sola la chiesa».

© RIPRODUZIONE RISERVATA

GIO PONTI E LA CONCATTEDRALE DI TARANTO. LETTERE AL COMMITTENTE GUGLIELMO MOTOLESE (1964-1979)
A cura di Vittorio De Marco
Silvana Editoriale, Milano, pagg. 416, € 26

Gio Ponti /2

La modernità sventola sul Pirellone

Giuseppe Lupo

In un manifesto pubblicitario firmato da Ermanno Scopinich si vede un uomo in abiti da ufficio - doppiopetto scuro, cappello, occhiali e cartella per documenti - che passeggia su un marciapiede esibendo benessere e sicurezza. La particolarità di questa immagine, che è accompagnata dallo slogan "Camminate Pirelli", è la ripresa dal basso, un espediente per mettere in evidenza le suole delle scarpe, come se la persona al centro della scena stia calpestando un pavimento trasparente e, tutto trafelato, passa di fianco a un palazzo uscito dal tavolo da disegno di qualche architetto razionalista. La data dell'*affiche* risale al 1948, dunque gioca in anticipo di pochi anni rispetto ai lavori per la costruzione del grattacielo Pirelli, cominciati nel 1956 e terminati il 4 aprile del 1960, giorno dell'inaugurazione, eppure è fin troppo chiaro che l'industria di pneumatici e gomma intendesse legare il proprio nome all'idea di un urbanesimo verticale.

Il Pirellone, alto 127 metri e composto da 31 piani, tocca oggi il traguardo dei sessant'anni e per un'occasione così importante la Fondazione Pirelli e la Regione Lombardia hanno celebrato la sua storia con una mostra e un catalogo scritto a più mani: un segno di attenzione nei confronti di una struttura diventata simbolo della città, un suo principio identitario.

L'edificio infatti, progettato da Gio Ponti e Pier Luigi Nervi, non ha perduto nulla del fascino con cui interpretava la favola della modernità: vertiginoso e sottile, con la pianta che somiglia a un osso di seppia, con le vetrate che ricevono e riflettono la luce, con il suo prospetto frontale che pone un paragone simbolico con la pagina bianca su cui chiunque, arrivando in treno a Milano, potesse specchiare la propria esperienza di cittadino e di uomo. Un legame misterioso corre tra la sua eleganza iconica e il movimento pulviscolare che da sempre anima le arcate liberty della Stazione Centrale, tant'è che non sorprende affatto se sia proprio questo il lessico con cui parla la celebre foto di Uliano Lucas, quella dell'emigrante appesantito da pacchi e valigie, spalle al grattacielo e la spregiudicata epica di chi vuole conquistare un posto tra automobili e rotaie di tram.

Milano si conferma una città che trova la sua vocazione lanciandosi verso il cielo - lo indicano anche i più recenti colossi di piazza Gae Aulenti - perché in quel cielo di Lombardia, raro nella sua azzurra bellezza, come scriveva Manzoni, si manifestano i segni di una cultura che si imprime sulla facciata di vetro e metallo del Pirellone, quasi a trovare il dialogo con altre geografie, gettando lo sguardo oltre i confini naturali delle Alpi, a respirare l'aria di un'Europa dedita al lavoro industriale, al vangelo del fare che diventa religione del progresso.

Nel 1958. Alberto Pirelli e il figlio Leopoldo nel cantiere del grattacielo Pirelli

Nei piani aziendali l'enorme edificio doveva sorgere là dove esisteva lo stabilimento ottocentesco di via Ponte Seveso ed era, questa, un'operazione già all'origine sprovincializzante, come se nel convertire il vecchio fabbricato orizzontale in una costruzione alta e slanciata si manifestassero le ambizioni di un'impresa che da nazionale aspirava a diventare multinazionale, testimoniando all'intera comunità la tensione politecnica già presente in quella particolare declinazione del gotico con cui era stato edificato il Duomo. Da nessun'altra parte se non qui, al centro del grande lago su cui poggia le fondamenta una civiltà inclusiva e meritocratica, mai immobile, mai paga, poteva realizzarsi l'incontro fra umanità e tecnologia, quel miscuglio di linguaggi, razze, religioni, culture che si ripete come una liturgia quotidiana ai suoi piedi, a crocevia delle infinite rotte di cui si compone l'immaginario delle epoche che sono transitate su quei vetri come in un cinematografo.

Potremmo contarle una per una le tante Italie che si sono avvicendate in questi decenni, dai giorni felici del miracolo economico fino ai nostri anni, toccando la strage di piazza Fontana, il terrorismo, l'euforia degli anni Ottanta, quando il Pirellone è diventato sede della Regione Lombardia (e in particolare del Consiglio regionale), fino agli attimi in cui, a imitazione delle Torri Gemelle, un aeroplano da turismo è andato a schiantarsi tra il ventiseiesimo e il ventisettesimo piano. Ma anche nel passaggio da simbolo di un'impresa a rappresentazione delle istituzioni soggiace un qualcosa di esemplare che ci permette di leggere in chiave ancora una volta simbolica il destino del grande totem: da luogo dell'economia a palazzo del potere, ci ricorda che nell'apparente semplicità del suo costrutto, nell'essenzialità delle sue linee si trovano gli strumenti per dirci chi siamo.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

STORIE DEL GRATTACIELO. I 60 ANNI DEL PIRELLONE TRA CULTURA INDUSTRIALE E ATTIVITÀ ISTITUZIONALI DI REGIONE LOMBARDIA
A cura di Fondazione Pirelli e A. Colombo, prefazioni di A. Fontana, A. Fermi, M. Tronchetti Provera, saggi di A. Calabrò, A. Colombo, L. Riboldi, con un intervento di P. Bassetti
Marsilio, Venezia, pagg. 192, € 30

Davide Susanetti

L'Odissea più importante? Quella nell'anima

Armando Torno

LA STORIA DELLE ARTI VISIVE ATTRAVERSO LA CATEGORIA DELLA LUCE

Il saggio. Di Hans Sedlmayr (1896-1984), membro dell'Accademia Austriaca delle Scienze, erede della cattedra di von Schlosser, storico attento anche alle discipline tradizionali, ritorna disponibile dopo un quarto di secolo abbondante il saggio *La luce nelle sue manifestazioni artistiche* (Aesthetica Edizioni, pagg. 112, € 12). Un libro che desidera essere uno stimolo per osservare e studiare il modo in cui è stato espresso il rapporto con la luce nell'arte figurativa e nell'architettura. Sedlmayr dedica i capitoli non soltanto alle «materie luminose» o alla «perdita della trasparenza», ma anche ai culti solari o a metafisica, mistica ed estetica della luce. Nell'*Addend* una parte si occupa del tema dei colori e in essa l'autore non dimentica il loro significato simbolico, oltre ovviamente quelle analisi che cercano di stabilire i loro rapporti con luce e oscurità

Nell'aprile 2010 chi scrive si recò a Tavertet, in Catalogna, per incontrare Raimon Panikkar. Si era ritirato lì, presso i Pirenei. Parlammo per un'intera giornata. Le religioni, Mircea Eliade, Martin Heidegger, l'India, il Concilio Vaticano II: le parole del grande teologo fecero rivivere un secolo. Prima di accomiatarsi, si soffermò sull'anima. La definì «invenzione dei greci», ma anche «malata di filosofia». Piuttosto, sussurrò, «occorre credere nella resurrezione della carne». Il vero messaggio cristiano, per lui, era questo. Parafrasando Paolo disse: «Se Cristo è risorto ma io non risorgerò, vana è la mia fede». Ripeté nell'originale il passo del *De carne Christi* di Tertulliano, divenuto celebre in una sistemazione medievale: «*Credibile est, quia ineptum est*» («È cosa credibile, proprio perché inadeguata»). Il padre della Chiesa riferiva tali parole alla morte sulla croce di Dio; le stesse diventeranno: «*Credo quia absurdum est*» («Credo perché è assurdo»).

Quel teologo, i ricordi, il paesaggio incantato dei Pirenei: il tempo ha trasformato la giornata trascorsa in emozioni dalle punte acuminate che sovente bussano alla memoria. Lasciare l'anima ai greci? E come si fa? E poi, riusciamo ancora a capire cosa sia? Per i filosofi che i manuali chiamano presocratici era aria (Anassimene), armonia (i pitagorici), fuoco (Eraclito), formata da atomi rotondi (Democrito). Poi Platone e Aristotele, che con le loro risposte hanno riempito le biblioteche.

Tutto questo ci è venuto alla mente leggendo l'ultimo libro del fine grecista Davide Susanetti, *Il simbolo dell'anima*». Partendo dalla sentenza dell'Oracolo di Delfi «Conosci te stesso», invita a un fascinoso viaggio nella tarda grecità, interrogando Plotino, Porfirio, Giamblico, Sinesio e Proclo per cercare una risposta al fatidico quesito: «Chi sono?». Non a caso egli si sofferma sulla domanda di Plotino, che si legge nelle *Enneadi*: «E noi? Chi siamo noi?». Nei numerosi percorsi battuti dal grecista, si giunge a un invito scritto dal filosofo: «*Anabatéon*», «Bisogna risalire». Un ammonimento che Susanetti così commenta: «Bisogna salpare e "prendere il largo" affinché l'anima, allontanandosi dai corpi, s'innalzi al livello della mente. Per compiere questo viaggio, di cui Odisseo sarebbe simbolo, è necessario procedere al di là delle coordinate dello spazio e del tempo, al di là delle quattro dimensioni cui i nostri sensi e la nostra ragione sono avvezzi, al di là della materia che siamo abituati a toccare».

Nel percorso tracciato la ricerca del sé, della risposta che dobbiamo a Plotino, s'incontra con la rete dei simboli e dei miti che legano visibile e invisibile. E non manca la teurgia, che da Giamblico a Proclo ottenne profonde riflessioni. Composta dai termini "*thèos*" ("dio") e "*ergon*" ("opera", "attività"), nel tardo paganesimo fu intesa come il potere magico e purificatorio delle tecniche religiose, ovvero dei riti. Nell'epilogo Susanetti riporta tre inni, uno dei quali di Proclo, composto dal filosofo come momento essenziale della sua pratica teurgica quotidiana. In esso, rivolgendosi agli dei, chiede di essere ascoltato: «Voi che avete acceso il fuoco dell'ascesa,/ voi che elevate agli immortali le anime umane».

Prima di morire Plotino proferì parole di sintesi estrema: «Cercate di far risalire il divino che è in voi al divino che è nell'universo». Aveva parlato nelle *Enneadi* di caduta delle anime e asserito che il dio cercato è nell'intimità dell'anima con se stessa, ora invitava all'odissea più importante. Grazie a lui e ai suoi discepoli, nulla più restava da dire sull'anima.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

IL SIMBOLO NELL'ANIMA. LA RICERCA DI SÉ E LE VIE DELLA TRADIZIONE PLATONICA
Davide Susanetti
Carocci, Roma, pagg. 176, € 18