

Vincenzo Paolo Bagnato, Antonio Labalestra,

Dipartimento di Scienze dell'Ingegneria Civile e dell'Architettura, Politecnico di Bari, Italia

vincenzopaolo.bagnato@poliba.it

antonio.labalestra@poliba.it

Abstract. Le celebrazioni per il quarantennale della scomparsa di Gio Ponti si rivelano, oltre che momenti di approfondimento sulla sua figura, occasioni di rinnovate riflessioni sull'intera cultura architettonica italiana e internazionale, in un contesto in cui le visioni e le idee di modernità dell'architetto milanese appaiono emblematiche ed attuali rispetto alle mutevoli condizioni socio-culturali del nostro tempo. I nuovi paradigmi della cultura del progetto, con particolare riferimento alla sfera tecnologica e del design, riscoprono nella figura di Ponti importanti insegnamenti rispetto alla condizione sempre più eteronomica e ibrida dell'architettura, nella misura in cui rivelano una sintesi ancora possibile tra scala urbana, architettonica e del design.

Parole chiave: Gio Ponti; Taranto; Concattedrale; Design.

Introduzione

Nella visione di Gio Ponti la condizione eteronomica del progetto trae sempre origine dalla necessità di "disegnare" un'idea di modernità che sia in qualche maniera alternativa agli approcci che nel corso dei decenni vanno mostrando una certa tendenza a voler inquadrare i confini dell'architettura e del design in precise ortodossie ontologiche. Tale visione alternativa, che Ponti esplicitamente contrappone all'illusoria idea di modernità "falsa e assetata" contenuta nelle speculazioni propagandistiche del boom economico e all'ingannevole fascinazione "totalizzante" per le effimere conquiste tecniche, si caratterizza da subito per un atteggiamento di dignità morale e culturale che da un lato difende la bellezza della cultura locale, dall'altro propugna l'unione, nell'attività progettuale, della dimensione artistica con quella umana e sociale; ciò avviene con particolare incisività a partire dal secondo dopoguerra, sia in virtù del suo ritorno alla direzione di Domus nel 1948, sia attraverso l'immensa produzione di opere architettoniche e di design di cui è protagonista negli anni Cinquanta e Sessanta, con particolare riferimento al progetto della concattedrale di Taranto, cui intende rivolgersi questo contributo¹.

Heteronomy of architecture and design: the teaching of Gio Ponti

Abstract. The celebration of the fortieth anniversary of Gio Ponti's death offers the opportunity for in-depth study of his figure, and for renewed reflection on the whole Italian and international architectural culture. In this context, visions and ideas about modernity by the Milan architect appear emblematic and topical in relationship with the ever-changing socio-cultural conditions of our time. The new paradigm of design culture, with special reference to technology and industrial design, rediscover in Ponti's figure important lessons concerning the even more heteronymous and hybrid condition of architecture, as long as they show a still possible synthesis between urban, architectural and design scale.

Keywords: Gio Ponti; Taranto; Co-cathedral; Design.

Dall'architettura al design: la "forma finita" come ibridazione

Partendo dall'ibridare sintatticamente il classicismo con il culto della mediterraneità e rifiutando di inquadrare l'esperienza estetica in uno "stile", negli anni Cinquanta il problema che diviene subito una costante per la produzione pontiana è il rapporto tra continuità con la tradizione e innovazione compositivo-formale. Ciò per almeno due ordini di ragioni: da un lato la volontà di costruire un'identità "italiana" per l'architettura e il design, dall'altro la necessità di istituire un nuovo apparato metodologico per le due discipline e per il loro rapporto epistemologico (Bouilhet-Dumas *et al.*, 2018).

In virtù dello sviluppo tecnologico che accompagna la crescita economica di questi anni, il design è "costretto" ad allontanarsi dall'arte e dall'artigianato e ad aprirsi di più al mondo dell'industria. Gio Ponti istituisce il Premio Compasso d'Oro nel 1954 e fonda l'ADI - Associazione per il Disegno Industriale nel 1956 con la prevalente finalità, oltre che di promuovere la progettazione "di qualità" degli oggetti di design, di facilitare il dialogo tra disegno industriale e mondo della produzione in serie. Ma il design pontiano dimostra comunque un carattere eteronomico nella misura in cui sceglie di mantenere un legame "culturale" con il *genius loci*, con la tradizione artigianale e con la memoria storica, così come testimonia l'estesa produzione di questi anni sublimata dai paradigmatici progetti delle sedie "Leggera" (1951) e la "Superleggera" (1957), prodotte da Cassina: entrambe iconici esempi di un approccio non riproduttivo, imitativo o retorico ma sperimentale e innovatore, non solo dal punto di vista estetico-formale ma anche e soprattutto tecnico-costruttivo (Falconi, 2004).

Introduction

According to Gio Ponti's vision, the heteronomous condition of the project always originates from the need to "design" an idea of modernity that is, somehow, alternative to the approaches that have been showing a certain tendency to frame the boundaries of architecture and design in specific ontological orthodoxies during the last decades. This alternative vision is immediately characterized by an attitude of moral and cultural dignity that both defends the beauty of local culture, and promotes the union, in the design framework, of the artistic dimension with the human and social one. Ponti explicitly opposes it to the illusory idea of "false and parched" modernity contained in the propaganda speculations of the economic boom, and to the deceptive "all-encompassing" fascination for ephemeral technical achievements.

This commences with particular incisiveness from the second post-war period, both by virtue of his return to the direction of Domus in 1948, and through his immense production of architectural and design works in the Fifties and Sixties, particularly the project of the co-cathedral of Taranto, which this paper addresses¹.

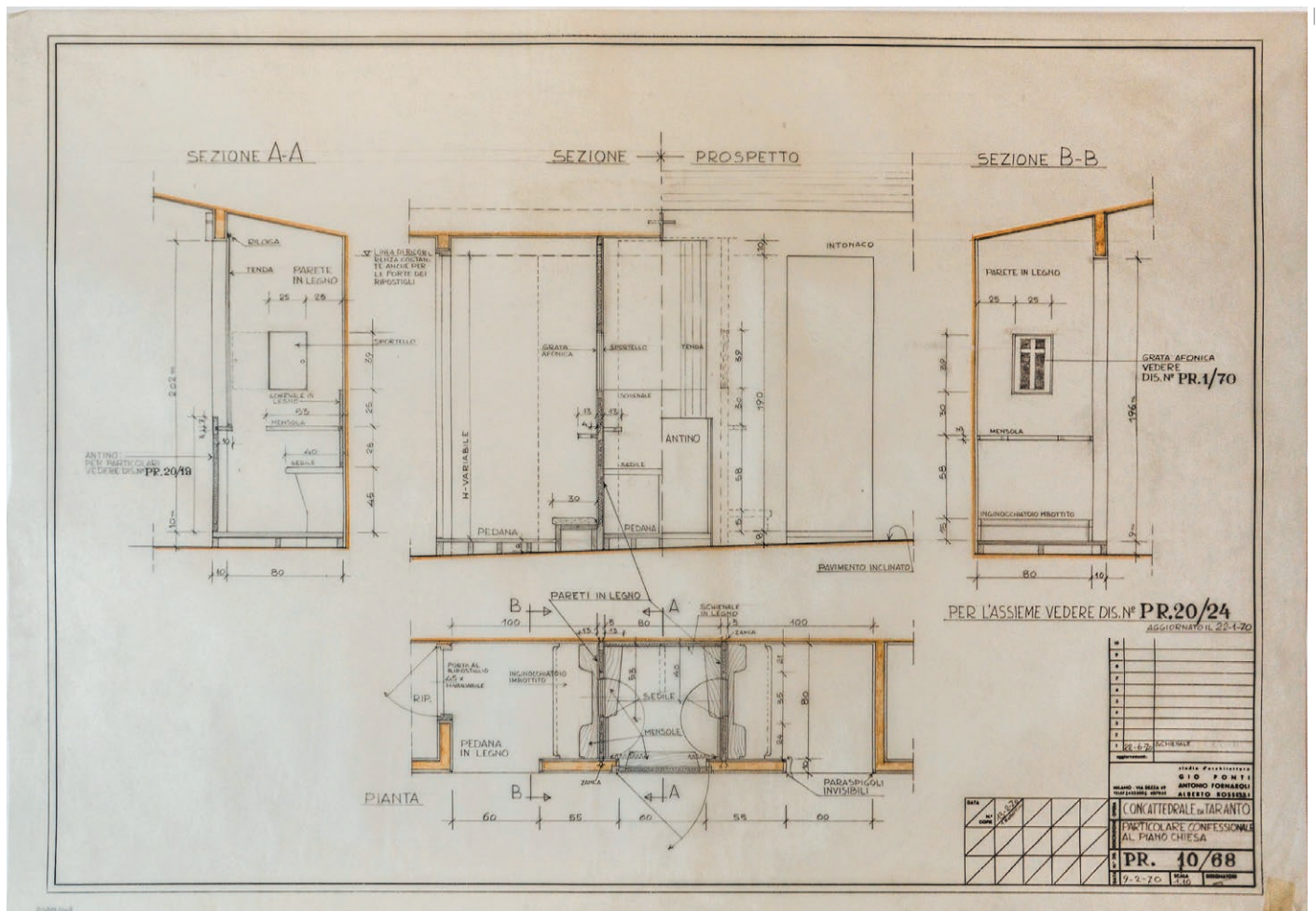
From architecture to design: the "finite form" as hybridization

Starting from syntactically hybridizing classicism with the cult of the Mediterranean and refusing to frame the aesthetic experience in a "style", in the Fifties the problem that immediately becomes a constant for Pontian production is the relationship between continuity with tradition and compositional-formal innovation. This is true for at least two reasons, namely the desire to build an "Italian" identity for

Nello stesso frangente anche il rapporto con l'architettura assume contorni del tutto peculiari: com'è noto, nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta il progetto dell'elemento d'arredo da essere inteso come estensione e completamento dell'opera architettonica acquisisce sempre maggiore autonomia fino a diventare "tema" di una disciplina nuova; sebbene Gio Ponti difenda, anzi promuova, l'indipendenza del design e la necessità che esso definisca un sistema di regole proprie, egli manifesta chiaramente la volontà di mantenere vivo il rapporto di ibridazione tra le due discipline, fino a portarlo all'estremo di una vera e propria condizione di simbiosi. Ponti opera ibridazioni tipologiche e definisce inedite situazioni di connubio tra spazio, struttura, mobili d'arredo e oggetti secondo un approccio che sposta il baricentro dell'etica progettuale, più di quanto in passato non fosse già avvenuto, dalla dimensione fisica a quella sociale; sono esempi di questa condizione eteronoma i progetti, entrambi del 1954, della finestra arredata che diventa al contempo superficie com-

planare alla parete ed elemento d'arredo e delle pareti organizzate che, come poi nel caso del confessionale della Concattedrale di Taranto, si fondono con le superfici delle tramezzature, fino a sparire (Fig. 1).

La complessità degli oggetti che caratterizza invece la produzione degli anni Sessanta viene affrontata da Ponti lavorando sui principi dell'autenticità, dell'armonia, dell'equilibrio e della misura, sulla configurazione del giunto e su una rinnovata interpretazione del concetto di "unità" (si consideri l'insieme delle produzioni che vanno dalle sedie in legno e vimini progettate nel 1967 per Knoll fino al progetto della *Domus Apta* dei primi anni Settanta). Organizzati in forma sistemica e costituiti da un numero sensibilmente maggiore di componenti, gli artefatti di questo decennio richiedono un approccio progettuale che Ponti risolve attraverso un controllo basato sulla razionalizzazione delle forme, sull'uso di materiali "puri" (privi di trattamenti superficiali e di decorazioni), distinti e riconoscibili, costituiti da parti legate tra loro da



nodi tettonici o giunti elementari, realizzati con processi produttivi che tendono ad essere semplificati ma che garantiscono economicità e durabilità. Questo lavoro concettuale rappresenta una precisa idea del rapporto tra estetica, tecnica e tecnologia che, intercettando la linea che congiunge la cultura artigianale alla produzione industriale in serie, diventa ibridazione non-caotica che vince l'alterità: non caotica perché controllata dall'armonia, l'equilibrio e la semplicità; vincitrice dell'alterità perché capace di eliminare la contrapposizione tra artigianato e industria, tra passato e futuro, tra storia e contemporaneità.

Un caso emblematico, in questo senso, è rappresentato da uno degli ultimi progetti realizzati dall'architetto milanese: la Concattedrale Gran Madre di Dio di Taranto. Progettata a partire dal 1964 e costruita dal 1967, costituisce l'opera religiosa più matura di Gio Ponti ma allo stesso tempo è espressione di un'incessante ricerca sperimentale che la rende da un lato estremamente innovativa rispetto alle precedenti architetture ecclesiastiche (comprese quelle progettate dallo stesso Ponti), dall'altro aperta a successive ibridazioni. La costruzione, concepita come "forma finita" e come "opera d'arte totale", ibrida l'architettura con il suo impalcato strutturale (a cui viene conferito valore espressivo), fonde l'essenza ontologica con la sua rappresentazione e sublima il connubio tra lo spazio urbano e architettonico, gli oggetti e gli elementi d'arredo (Fig. 2).

Lambone, il tabernacolo, la sede del celebrante, la fonte battesimale, la cattedra vescovile e l'altare, oltre a tutti gli altri elementi d'arredo (panche, sedie, confessionali, candelabri, pisside, lampadari, porte, maniglie, ecc.), sono pensati in funzione di un preciso posizionamento all'interno della Chiesa in modo da configurarsi come vero e proprio prolungamento dell'architettura.

architecture and design, as well as the need to establish a new methodological apparatus for the two disciplines and their epistemological relationship (Bouilhet-Dumas *et al.*, 2018). By virtue of the technological development that follows the economic growth of these years, design is "forced" to move away from art and crafts and to open up more to the world of industry. Gio Ponti established the Compasso d'Oro Award in 1954 and the ADI - Association for Industrial Design in 1956 with the main aim, in addition to promoting the "quality" design of objects, of facilitating the dialogue between design industry and the world of mass production. But Pontian design still demonstrates a heteronomy character as long as it chooses to maintain a "cultural" link with the *genius loci*, with the artisan tradition, and with historical memory, as evidenced by

the immense production of these years and by projects like the chairs "Leggera" (1951) and "Superleggera" (1957) produced by Cassina. Both are iconic examples of a non-reproductive, imitative or rhetorical approach that is, however, experimental and innovative, not only from an esthetic-formal point of view but also and above all from a technical-constructive perspective (Falconi, 2004). At the same time, the relationship with architecture also acquires entirely peculiar traits. It is widely known that, in the Fifties and Sixties, from being an extension and completion of the architectural creation, the design of the furnishing element becomes, with increasing autonomy, the "theme" of a new discipline. Although Gio Ponti defends, indeed promotes, the independence of design and the need for it to define a system of its own rules, he clearly



Ciò avviene attraverso un dialogo tra forme, materiali e finiture cromatiche, come nel caso dei sedili dei prelati perfettamente allineati alle tribune superiori aggettanti o la forma a cuspidi degli schienali, della cornice del tabernacolo e della struttura del battistero che richiama la geometria delle bucaure esagonali, o ancora nell'uso del colore verde che caratterizza sia le travi di copertura che l'altare, le sedute e il pavimento.

manifests the will to keep alive the hybridization relationship between the two disciplines, to the point of bringing it to the extreme of a real condition of symbiosis. Ponti operates typological hybridizations and defines unexpected situations of union between space, structure, furniture and objects according to an approach that shifts the center of gravity of design ethics, more than in the past, from the physical to the social dimension. Examples of this heteronomous condition are the projects, both of 1954, for the "furnished window" that becomes, at the same time, a surface coplanar with the wall and a piece of furniture, and for the organized walls which, as in the case of the confessional of the Taranto Co-Cathedral, merge with the surfaces of the partitions until they disappear (Fig. 1). Ponti faces the objects' complexity, which characterizes the production of

the Sixties, by focusing on the principles of authenticity, harmony, balance and measure, on the configuration of the joint, and on a renewed interpretation of the concept of "unity" (consider the set of productions ranging from wooden and wicker chairs designed in 1967 for Knoll to the Domus Apta project in the early 1970s). Systemically organized and made up of a significantly greater number of components, the artefacts of this decade require a design approach that Ponti resolves with control based on the rationalization of shapes, on the use of "pure" materials (without surface treatments and decorations) that are distinct and recognizable, consisting of parts linked together by tectonic nodes or elementary joints. They are made of production processes that tend to be simplified but which guarantee cost-effectiveness and durability.

Nell'altare, probabilmente l'elemento d'arredo più importante, Ponti affronta anche un'altra tematica progettuale: il rapporto tra dimensione semantica e dimensione funzionale. Sebbene nella versione realizzata sia meno evidente, nei disegni originali risulta chiaro come Ponti abbia voluto concepire l'altare oltre che come estensione dell'architettura e come simbolo liturgico, anche come tavolo "comodo" e "funzionale" che lasciasse al celebrante ampia libertà di movimento; ne sono prova il grande sostegno centrale (a cui corrisponde un piano che aggetta a sbalzo sia a destra che a sinistra), il suo arretramento dal filo del piano superiore e lo zoccolo in rame, entrambi dal lato del sacerdote (questi ultimi non realizzati), e la predella rivestita in moquette per garantire il silenzio durante le celebrazioni² (Figg. 3, 4). All'esterno della costruzione, i principi di ibridazione eteronomica si completano ampliandosi alla scala urbana: nelle intenzioni del progetto originario, per la facciata era previsto che il naturale

degrado dei materiali mostrasse i segni dello scorrere del tempo e dell'effetto degli agenti atmosferici, mentre il telaio in cemento armato della "facciata maggiore" avrebbe dovuto essere coperto da vegetazione rampicante per fondersi con la natura. Inoltre, all'esterno della Chiesa, Ponti aveva previsto la realizzazione di abitazioni, edifici, spazi pubblici e parchi a servizio della collettività, secondo un principio di integrazione tra la Chiesa e il contesto urbano nella sua duplice dimensione fisica e sociale.

**Dal design all'architettura:
la nuova Concattedrale
come tassello per la
"grande Taranto"**

Le vicende che portano alla realizzazione della nuova cattedrale nel capoluogo jonico sono legate alla sua collocazione entro un più ampio progetto di espansione e di riconfigurazione della nuova Taranto che andava sorgendo, negli anni Sessanta, in parallelo con l'installazione



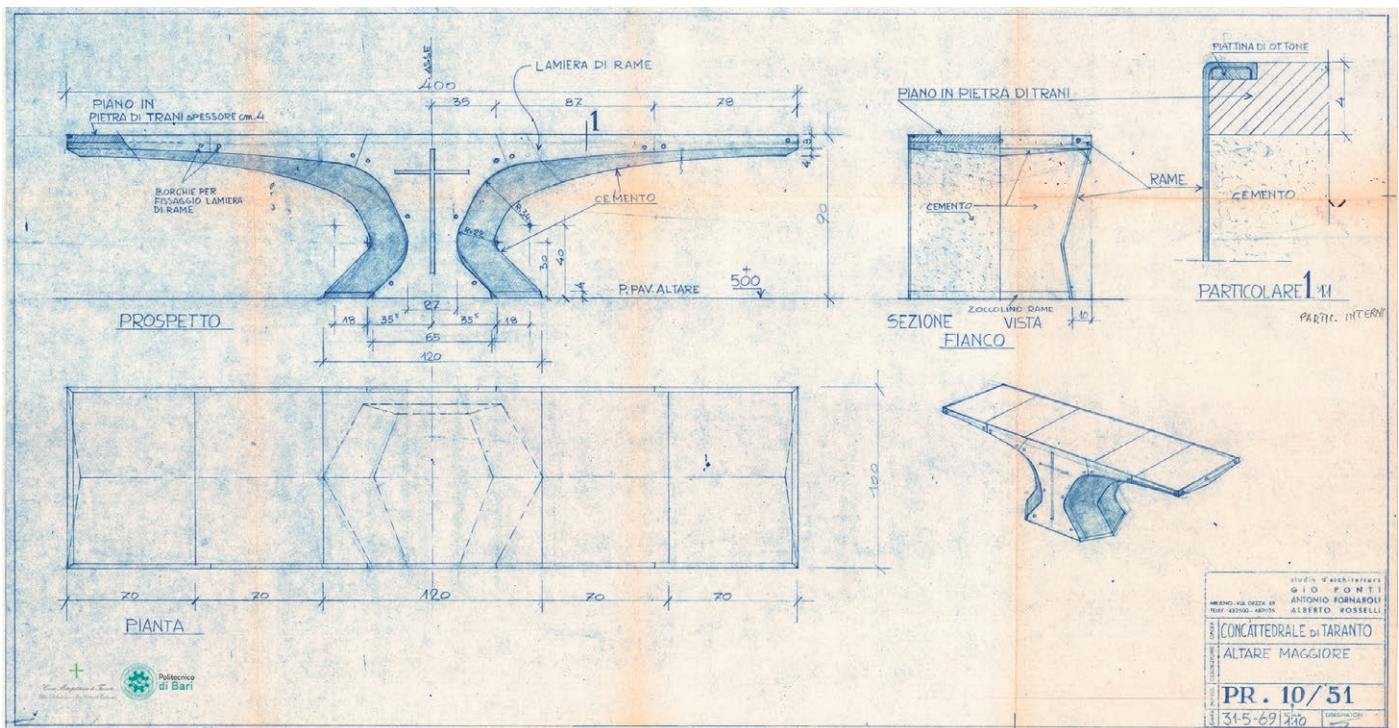
dell'impianto siderurgico più grande d'Europa (Labalestra, 2019). Un intervento che già da allora si immaginava potesse avere un impatto dirompente sull'economia e sull'urbanistica della città: negli anni successivi, infatti, di pari passo all'industria si sviluppa anche l'edilizia che produce, nella maggior parte dei casi, interventi destinati a soddisfare la domanda abitativa degli addetti al siderurgico, collocati soprattutto nelle aree a Nord-Est del centro Ottocentesco, in una zona periferica che diventa tuttavia strategica nelle more del nuovo ruolo che la città va assumendo rispetto alla nuova destinazione di polo industriale del Meridione d'Italia. Un quartiere dunque strategico, ma comunque periferico e assolutamente privo di qualità edilizia: ed è proprio per riscattare quella "infamia culturale"³ che aveva caratterizzato la sua crescita incontrollata che in questo contesto viene predisposto l'ambizioso progetto della costruzione della Concattedrale Gran Madre di Dio.

La situazione congiunturale, l'importanza del progetto e la natura del contesto fanno emergere da subito l'esigenza di affidare l'incarico a un progettista di prestigio internazionale; si tenta dapprima di coinvolgere Pier Luigi Nervi⁴ ma, visto il suo rifiuto, la scelta dello IIAL (Istituto Internazionale Arte Liturgica) ricade su Gio Ponti. L'architetto milanese, pur coetaneo di Nervi, non ha tentennamenti e accetta l'impegno di realizzare quella che sarebbe stata la sua ultima grande opera, trasformandolo gradual-

mente in un percorso umano e di fede che terminerà solo con la sua morte nel 1979 (De Marco, 2020).

Nelle intenzioni e nelle aspettative di Ponti, la nuova Cattedrale deve assecondare le devozioni popolari pugliesi ma anche riuscire a rappresentare il punto d'arrivo di un percorso architettonico cominciato durante i primi secoli del Cristianesimo e culminante nella nuova Chiesa e "casa" per il Vescovo di Taranto, per i fedeli e per Dio. Un percorso che Ponti inizia ad intraprendere già diversi anni prima confrontandosi ripetutamente con la tipologia liturgica sia dal punto di vista teorico, attraverso la scrittura di numerosi saggi⁵, sia attraverso una pratica professionale che lo porta a realizzare, tra il 1957 e il 1971, diversi edifici liturgici (Capponi and Crippa, 2005)⁶. A tal proposito particolarmente significativo appare il contenuto delle parole che Ponti rivolge nel 1963 al Monsignor Motolese: «Mi ripetevo che l'architettura religiosa è prima un fatto di religione e poi di architettura, e pensavo alla grande suggestione religiosa delle chiese francescane, delle chiese romaniche, dei duomi e delle basiliche pugliesi e di San Nicola e pensavo alla semplicità di Martina Franca. Ma pensavo che io dovessi dare di me stesso il meglio, perché Dio me ne aveva dato l'ingegno e perché dovevo ben dedicare i migliori frutti a Lui. E pensavo che una chiesa è una chiesa, ed una cattedrale è una cattedrale, e che io dovevo dare il meglio di me stesso non solo ai fedeli d'una parrocchia, ma alla Cattedrale del

04 |



popolo di Taranto, ed anche al popolo delle Puglie Ioniche, alla sua antica fede fedele, alla santa semplicità della sua povertà, ai suoi santi»⁷.

Il progetto della Cattedrale nasce dunque nell'ambito delle contingenze di un complesso processo urbano, sociale e politico che coinvolge la città di Taranto negli anni del boom economico. È il risultato di un confronto serrato e fertile tra il progettista e il suo committente, Monsignor Motolese, che diviene amicizia intima e personale, nella misura in cui porta Gio Ponti a riconsiderare le sue idee religiose ma anche le aspettative politiche e sociali riferite ad un'intera comunità: il progetto nasce infatti in stretto legame con la tradizione marinara del capoluogo ionico e con i piani e le visioni per il futuro destino del centro che doveva trasformarsi nella "città della Marina, dell'acciaio del cemento e degli operosi cantieri"⁸ (Fig. 5).

Alla luce di queste considerazioni è forse più facile comprendere il significato urbano e simbolico dell'elemento più iconico della Chiesa, cioè la grande "vela", ovvero la facciata maggiore che si staglia nel profilo del nuovo quartiere in corrispondenza della più importante arteria di collegamento con la città Ottocentesca. Da questo elemento si dipana un percorso che, partendo da una riflessione sulla struttura morfologica del contesto urbano, si trasforma in una meditazione sulla tipologia religiosa fino a giungere a ridefinire il rapporto tra gli elementi costruttivi e formali dei più minuti elementi decorativi e funzionali alla scala dell'arredo interno, con una continuità e coerenza che attiene alla definizione di un'opera d'arte totale. Ponti infatti, come abbiamo visto, a differenza delle precedenti realizzazioni religiose in cui sceglie quasi esclusivamente arredi già in produzione, arriva qui a disegnare egli stesso gli elementi di arredo sacro perché

siano un tutt'uno con lo spazio architettonico (Fig. 6).

L'analisi dei disegni originali relativi a questi elementi rivela chiaramente quanto il design degli arredi e degli elementi liturgici non sia una semplice aggettivazione dello spazio architettonico quanto piuttosto una naturale estensione delle membra dell'edificio in un unicum pensato senza soluzione di continuità; ne sono esempi eclatanti l'altare principale e le sedute corrispondenti per il trono vescovile e i seggi per i canonici, diretta trasposizione della forma a diamante della vela (Fig. 7). Nel far questo Ponti riesce, coerentemente con il suo approccio estremamente distante dalla formula bauhausiana "dal cucchiaino alla città" sposata dai suoi colleghi più giovani, a realizzare quella «commistione di interni ed esterni, di oggetti e architettura, fuori dalle logiche del funzionalismo di stretta osservanza, per una modernità alternativa», considerata il maggior elemento di riconoscibilità delle sue architetture (Bulegato and Dellapiana, 2014). Spostando il punto di vista sulla sua intera produzione, appare chiaro quanto all'architetto milanese interessi mettere a punto un linguaggio che permetta di passare dall'architettura, che per lui è sempre una rielaborazione di quella classica, agli oggetti: tale passaggio di scala avviene sempre nel rispetto dei materiali, delle loro caratteristiche produttive e nella sintesi tra cultura artigianale artistica e standardizzazione industriale; l'edificio di Taranto, proprio per questa ragione, rappresenta probabilmente uno dei momenti più alti di questa sintesi nel transito da un'architettura estremamente complessa fino agli oggetti apparentemente meno importanti: manufatti che sono commissionati tanto ad artigiani locali o che abitualmente lavorano con Ponti (come i fratelli Ponti di San Giacomo Po o la falegnameria Caloi di Conegliano Veneto che realizza le panche e i confessionali), quanto ad aziende *leader*

This conceptual work represents a precise idea of the relationship between esthetics, technique and technology which, intercepting the line that connects artisan culture to industrial mass production, becomes non-chaotic hybridization that overcomes otherness. This work is not chaotic because it is controlled by harmony, balance and simplicity, and it achieves otherness by eliminating the contrast between craftsmanship and industry, between past and future, between history and contemporaneity.

One of the latest projects by the Milanese architect, namely the Great Mother of God Co-Cathedral in Taranto, is an emblematic case, in this sense. Designed starting from 1964 and built from 1967, it is Gio Ponti's most mature religious work. However, it is also the expression of incessant experimental research that makes it extremely in-

novative, compared to previous ecclesiastical architectures (including those designed by Ponti himself), and also open to subsequent hybridizations. The construction, conceived as a "finite form" and as a "total work of art", hybridizes architecture with its structural deck (to which expressive value is conferred), blends the ontological essence with its representation, and sublimates the union between urban and architectural space, objects and furnishing elements (Fig. 2).

The ambo, the tabernacle, the celebrant's seat, the baptismal font, the bishop's chair and the altar, as well as all the other furnishing elements (benches, chairs, confessionals, candelabra, pyx, chandeliers, doors, handles, etc.) are designed according to their precise position in the Church, so as to be configured as a genuine extension of the architecture. This takes place

through a dialogue between shapes, materials and chromatic finishes, as in the case of the seats of the prelates perfectly aligned with the projecting upper tribunes, or the cusp shape of the backrests, the frame of the tabernacle and the structure of the baptistery, which recalls the geometry of the hexagonal openings. It can also be observed in the use of green, which characterizes both the roof beams and the altar, the seats and the floor.

In the altar, probably the most important piece of furniture, Ponti also addresses another design issue, precisely the relationship between semantic dimension and functional dimension. Although it is less evident in the version produced, the original drawings clearly reveal that Ponti wanted to conceive the altar as an extension of the architecture and as a liturgical symbol, besides a "comfortable" and "function-

al" table that leaves the celebrant ample room for movement. Proof of this can be found in the large central support (a top that juts out both to the right and to the left), its retreat from the edge of the upper floor, and the copper plinth, both on the side of the priest (the latter was not implemented), and the predella covered with a carpet to ensure silence during celebrations² (Figs. 3, 4). Outside the building, the principles of heteronomous hybridization are completed by expansion to the urban scale. The intentions of the original project for the façade envisaged that the natural deterioration of materials would show the signs of the passage of time and the effect of atmospheric agents, while the reinforced concrete frame of the "main façade" should have been covered by climbing vegetation to blend with nature. In addition, outside the Church, Ponti had envisaged



the construction of houses, buildings, public spaces and parks to serve the community, according to a principle of integration between the Church and the urban context in its dual physical and social dimension.

From design to architecture: the new Co-Cathedral as a dowel for the “big Taranto”

The events leading to the construction of the new cathedral in the Ionian capital are linked to its location within a broader project of expansion and reconfiguration of the new Taranto, which was being built in the Sixties in parallel with the installation of the largest steel plant of Europe (Labalestra, 2019). Already at the time, the intervention was expected to have a disruptive impact on the economy and urban planning of the city. In fact, in the following years, construction de-

veloped concomitantly with industry that, in most cases, produced interventions intended to meet the housing demand of steel workers based mostly in areas to the North-East of the Nineteenth-century center. However, this suburban area became strategic, pending the new role the city was assuming with regard to the intention to transform Southern Italy into the new industrial pole. This strategic district was still peripheral and absolutely devoid of building quality. The ambitious construction project of the Gran Madre di Dio Co-cathedral was thus conceived to redeem the “cultural infamy”³ that characterized the area’s uncontrolled growth.

The economic situation, the importance of the project and the nature of the environment immediately brought out the need to entrust the task to a designer of international prestige. An

attempt was initially made to involve Pier Luigi Nervi⁴ but, given his refusal, the choice of the IIAL (International Institute of Liturgical Art) fell on Gio Ponti. The Milanese architect, although a contemporary of Nervi, accepted, without hesitation, the commitment to create what was to be his last great work, gradually transforming it into a human journey of faith that ended only with his death in 1979 (De Marco, 2020).

According to Ponti’s intentions and expectations, the new Cathedral had to meet the needs of Apulian popular devotions, while also being the final goal of an architectural journey begun during the early centuries of Christianity and culminating in the new Church and “home” for the Bishop of Taranto, for the faithful and for God. Ponti initiated this path several years earlier by repeatedly analyzing the liturgical ty-

pology both from a theoretical point of view, through the writings of numerous essays⁵, and through professional practice that led him to build several liturgical buildings between 1957 and 1971 (Capponi and Crippa 2005)⁶. In this regard, the words addressed by Ponti to Monsignor Motolese in 1963 appear particularly significant: «I repeated to myself that religious architecture is first a matter of religion and then of architecture, and I was thinking of the great religious charm of the Franciscan churches, Romanesque churches, domes and basilicas of Puglia and San Nicola and I was thinking of the simplicity of Martina Franca. But I thought that I had to give the best of myself, because God had given me the genius and because I had to dedicate the best fruits to Him. And I thought that a church is a church, and a cathedral is a cathedral, and that I

sul territorio italiano a cui affida specifiche lavorazioni come le vetrate dell'ingresso (vetrerie artistiche Venini di Venezia) o le maniglie (azienda Olivari di Novara).

Conclusioni: l'insegnamento di Gio Ponti nelle traiettorie di un sapere eteronomico

Nel progetto per la Concattedrale di Taranto il design e l'architettura costruiscono connessioni e rapporti semantici non più basati sull'“aggiunta”, l'“inserimento”

o la “giustapposizione”, bensì sulla coerenza, l'armonia e l'integrazione: gli elementi d'arredo perdono la loro individualità morfologico-formale e artistica nonché l'indifferenza rispetto alla loro collocazione che aveva fino a quel momento caratterizzato il rapporto tra arredo sacro (contenuto) e architettura (contenitore), diventando estensione dello stesso spazio architettonico. Dall'analisi di questi aspetti, senza alcuna velleità dogmatica o perentorietà assertiva ma con finalità squisitamente analitiche e interpretative, è possibile delineare alcuni aspetti eteronomici che evidenziano, nel rapporto tra architettura e design, una precisa metodologia progettuale costituita dalle seguenti categorie tematiche:

- concezione dell'opera architettonica come testo poetico unitario avente una struttura sintattica costituita, per l'architettura e il design, dagli stessi elementi formali, costruttivi e strutturali, dalle stesse finiture e dagli stessi cromatismi (es. motivo del diamante);
- riconoscimento delle formule e delle cerimonie liturgiche quali regole etiche del dialogo tra architettura e design (es. confessionale);
- integrazione tra dimensione spirituale, comunicativa e funzionale degli elementi architettonici e d'arredo;

had to give the best of myself not only to the faithful of a parish, but to the Cathedral of the people of Taranto, and also to the people of the Ionian Apulia, to its ancient faithful faith, to the holy simplicity of its poverty, to its saints”⁷. The project for the Marian Cathedral was, therefore, conceived within the context of the contingencies of a complex urban, social and political process involving the city of Taranto in the years of the economic boom. It was the outcome of a close and fertile discussion between the designer and his client, Monsignor Motolese. The latter became an intimate and personal friend, who led Gio Ponti to reconsider his religious ideas but also political and social expectations referred to an entire community. In fact, the project was born in close connection with the maritime tradition of the Ionian capital, and with the plans and visions for

the future fate of the center, which was to be transformed into the “city of the Navy, of steel, concrete and industrious shipyards”⁸ (Fig. 5).

In view of the above considerations, it is perhaps easier to understand the urban and symbolic meaning of the most iconic element of the Church, the large “sail”, the major façade that stands out in the profile of the new district at the most important connecting artery with the Nineteenth-century city. A path unfolds from this element which, starting from a reflection on the morphological structure of the urban context, is transformed into a meditation on religious typology, finally redefining the relationship between the constructive and formal elements of the smallest decorative and functional elements of the interior furnishings, with a continuity and coherence concerning the definition of a total work

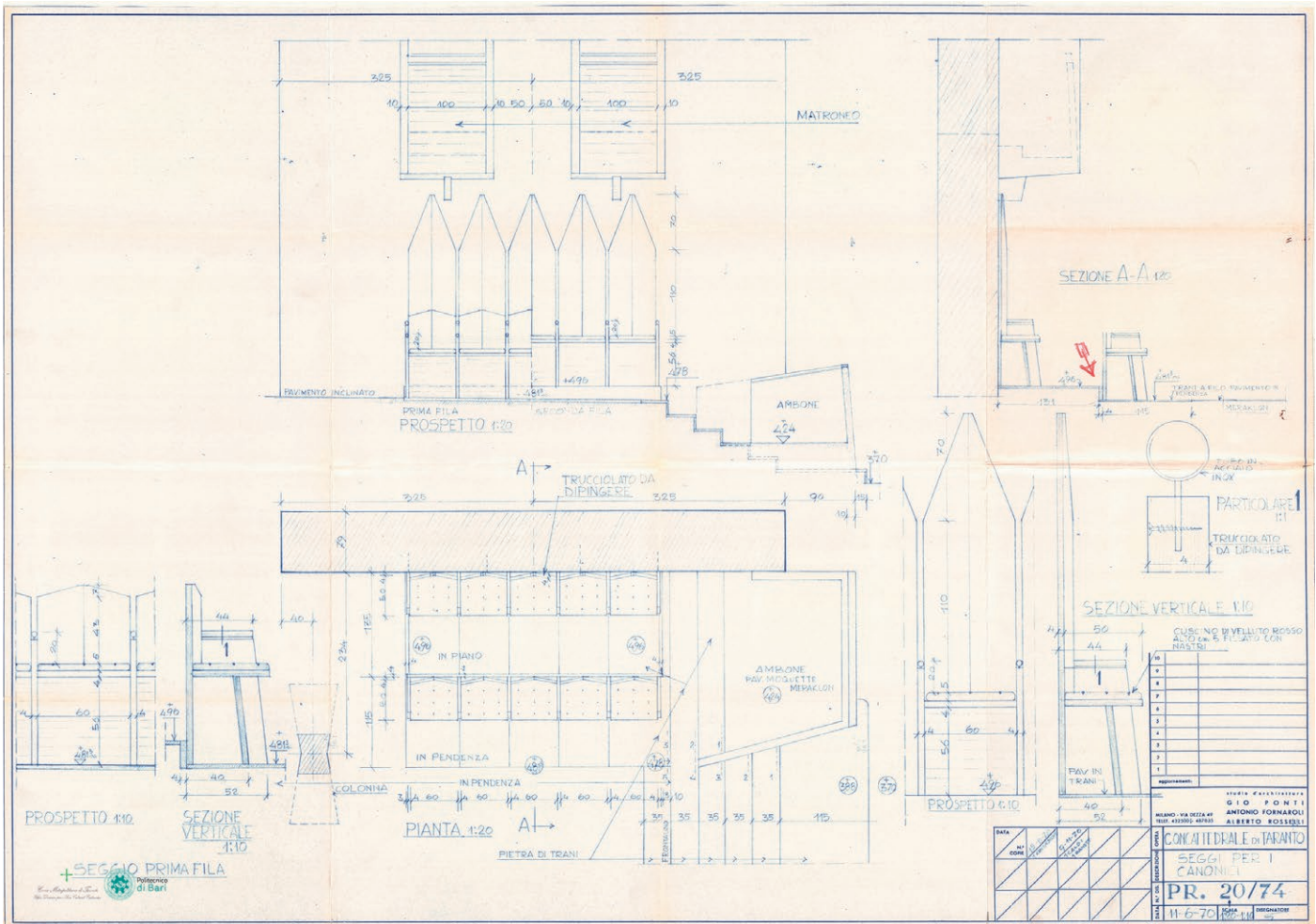


- controllo della semplicità e del grado di astrazione, in maniera trasversale all'architettura e al design, attraverso l'uso di forme essenziali, di geometrie elementari e di colori primari quali dispositivi di gestione della dimensione decorativo-ornamentale;
- spostamento della concezione dell'opera d'arte da singolo atto creativo a sintesi armonica di complesse azioni progettuali alle diverse scale;

of art. In fact, as we have seen, unlike previous religious creations in which he almost exclusively chooses furnishings already in production, in this case Ponti designs the elements of sacred furniture himself so that they can be one with the architectural space (Fig. 6).

The analysis of the original drawings relating to these elements clearly reveals that the design of furnishings and liturgical elements is not a simple adjective of the architectural space but rather a natural extension of the building's limbs into a single concept designed without interruption. Striking examples can be found in the main altar and in the corresponding seats for the bishop's throne and for the canons, a direct transposition of the diamond shape of the sail (Fig. 7). Ponti thus succeeds, in line with his extremely distant approach from the Bauhausian

formula “from the spoon to the city” espoused by his younger colleagues, to achieve that «mixture of interiors and exteriors, objects and architecture, outside the logic of functionalism of strict observance, for an alternative modernity», the main identification element of his architecture (Bulegato and Dellapiana, 2014). Shifting the point of view to his entire production, it is clear that the Milanese architect is interested in developing a language that allows him to shift from architecture, which he always considers a revisitation of the classical one, to objects. This change of scale takes place always respecting the materials and their production characteristics, as well as the synthesis between artistic artisan culture and industrial standardization. For this very reason, the building in Taranto is probably one of the key moments of this synthesis, featuring



the transition from extremely complex architecture to apparently less important objects, artifacts commissioned both to local artisans or to those who usually work with Ponti (i.e., the Ponti brothers from San Giacomo Po, or the Caloi carpentry in Conegliano Veneto that makes benches and confessionals), as well as to leading companies on the Italian territory to which he assigns specific items, such as entrance windows (Venini artistic glassworks in Venice) or handles (Olivari company from Novara).

Conclusions: the teaching of Gio Ponti through heteronomous knowledge

In the project for the Taranto Co-Cathedral, design and architecture build semantic connections and relationships no longer based on “addition”, “insertion” or “juxtaposition”, but on

coherence, harmony and integration. Furnishing elements lose their morphological-formal and artistic individuality as well as the indifference towards their location, which had so far characterized the relationship between sacred furniture (content) and architecture (container). Hence, they become an extension of the architectural space. The analysis of these aspects, without any dogmatic ambitions or assertive peremptory rules but for purely analytical and interpretative purposes, allows to outline some heteronomous aspects, which highlight a precise design methodology in the relationship between architecture and design, as per the thematic categories specified below:

- conception of the architectural work as a unitary poetic text having a syntactic structure made up—for architecture and design—of the same

formal, constructive and structural elements, the same finishes and the same colors (e.g., diamond motif);

- recognition of liturgical formulas and ceremonies as ethical rules of the dialogue between architecture and design (e.g., confessional);
- integration between the spiritual, communicative and functional dimensions of the architectural and furnishing elements;
- control of simplicity and level of abstraction, across architecture and design, through the use of essential shapes, elementary geometries and primary colors as devices for managing the decorative-ornamental dimension;
- shift of the conception of the work of art from a single creative act to a harmonic synthesis of complex design actions at different scales;
- dialog between man and environ-

ment through the hybridization of artificial elements with natural ones. In addition to these categories, which together constitute pieces of possible transdisciplinary mapping, there are two further methodological “rules” specifically concerning the almost Miesian value of detail, and the deep attribution of value to technological-constructive data. In this regard, we can mention two lighting bodies made for the Taranto project. One was “provisional”, obtained by twisting a small metal strip to integrate the motif of the cross into the pillars, and the second was designed to be handcrafted by engraving holes on a silver-plated zinc sheet, which was then rolled onto cylindrical geometry, making sure that the holes were “made by hand, leaving the burrs towards the outside” (Fig. 8). The heteronomous condition of Gio Ponti’s work, in its multiple hybrid-

- dialogo tra uomo e ambiente attraverso l'ibridazione degli elementi artificiali con quelli naturali.

A queste categorie, che nel loro complesso costituiscono tasselli di una possibile mappatura transdisciplinare, si aggiungono due ulteriori "regole" metodologiche che nello specifico riguardano: in primo luogo, il valore quasi miesiano del dettaglio, in secondo luogo la profonda attribuzione di valore al dato tecnologico-costruttivo. A tal proposito si potrebbe far riferimento in maniera esemplificativa a due corpi illuminanti realizzati per il progetto di Taranto: il primo "provvisorio" ottenuto torcendo una piccola bandella di metallo per integrare il motivo della croce sui pilastri e il secondo progettato per essere realizzato artigianalmente incidendo con dei fori una lamiera di zinco argentato, poi arrotolata su una geometria cilindrica, con l'accortezza che i fori siano «seguiti a mano lasciando le sbavature verso l'esterno» (Fig. 8).

La condizione eteronoma dell'opera di Gio Ponti, nelle sue molteplici ibridazioni, costituisce dunque un insegnamento in qualche maniera "universale" e quindi "assoluto" rispetto alle singole temporalità storiche perché è l'espressione di una visione integrale delle cose, quasi esistenziale. Tutta la produzione pontiana, del resto, ci restituisce importanti elementi metodologico-interpretativi che ancora oggi costituiscono fondamentali chiavi di lettura della condizione contemporanea: i suoi progetti, spesso più esplicitamente di quanto non lo siano gli scritti, sono l'immagine di un pensiero progettuale libero nella sua espressione ma eticamente legato a precise regole nella sua struttura ontologica; di un atteggiamento aperto e laico verso l'avvento delle nuove tecnologie e dei nuovi sistemi di produzione ma anche severo nel rivendicare la centralità dell'uomo con i suoi bisogni

zations, thus constitutes a teaching that is, in some way, "universal" and "absolute" with respect to individual historical temporalities because it is the expression of an integral, almost existential vision of things. Moreover, all Pontian production gives us important methodological-interpretative elements that, to date, constitute fundamental keys to understand the contemporary condition. His projects, often more explicitly than his writings, become the image of a design thought that is free in terms of expression but whose ontological structure is ethically linked to precise rules. It presents an open and secular attitude towards the advent of new technologies and new production systems but also severely claims the centrality of man with his basic needs and his active social role. It accepts economic development and mass market rules but also refuses

what has a mere commercial character and is not accompanied by social and material progress. It envisages a "modern" future free from academic dogmas but is not ambitious to build "a new order", always faithful to a condition of experimentation, eclecticism and never-ending curiosity. Finally, strategies concern the use of formal simplicity to govern morphological and technical complexity, besides adherence to social themes in the design of any artefact that loses its physical value not in favor of a condition of "virtuality" but of "humanity"; the insertion of furnishing elements, everyday objects and household utensils within a wider "environmental" system that synthesizes and dissolves the limits between objects and space; the continuous typological hybridization of things and their language; and the continuous dialogue with human

elementari e il suo ruolo sociale attivo; di un'accettazione dello sviluppo economico e delle regole del mercato di massa ma anche di un rifiuto per ciò che ha mero carattere commerciale e non è invece accompagnato da progresso sociale e materiale; di un futuro "moderno" libero dai dogmi accademici ma non ambizioso di costruire "un nuovo ordine", perennemente fedele ad una condizione di sperimentality, eclettismo e instancabile curiosità.

Infine, le strategie riguardano l'uso della semplicità formale per governare la complessità morfologica e tecnica, l'adesione ai temi sociali nel progetto di qualsiasi artefatto che perde la sua valenza fisica non a favore di una condizione di "virtualità" ma di "umanità", l'inserimento degli elementi d'arredo, degli oggetti d'uso quotidiano e dell'utensileria domestica all'interno di un sistema "ambientale" più ampio che sintetizza e dissolve i limiti tra oggetti e spazio, la continua ibridazione tipologica delle cose e del loro linguaggio, il dialogo continuo con le scienze umane ed economiche. Un capitale semantico che in definitiva si fa insegnamento contemporaneo in quanto incessantemente moderno, mai limitato al solo dialogo tra architettura e design ma costantemente esteso a tutte le discipline coinvolte nel difficile compito di migliorare la qualità della vita delle persone.

NOTE

¹ Il presente contributo è stato concordato in maniera comune dai due autori relativamente all'introduzione e alle conclusioni mentre, ognuno dei due, ha redatto un differente paragrafo. A V.P. Bagnato si deve la redazione del primo: *Dall'architettura al design: la "forma finita" come ibridazione progettuale*. Ad A. Labalestra invece il secondo: *Dal design all'architettura: la nuova Concattedrale come tassello per la "grande Taranto"*.

and economic sciences. This semantic capital ultimately becomes contemporary teaching as it is incessantly modern, never just limited to the dialogue between architecture and design but constantly extended to all disciplines involved in the difficult task of improving people's quality of life.

NOTES

¹ This paper was jointly defined by the two authors regarding introduction and conclusions, while each of them has drafted a different section; precisely, V.P. Bagnato edited the first one: *From architecture to design: the "finite form" as hybridization*, and A. Labalestra edited the second one: *From design to architecture: the new co-Cathedral as a dowel for the "big Taranto"*.

² See Degree Thesis by G. D'Alonso, Polytechnic University of Bari: "Gio Ponti designer of the Co-Cathedral

Gran Madre di Dio in Taranto. The liturgical space and the furniture", Supervisor Prof. Antonio Labalestra.

³ The expression was coined by G. C. Argan and pronounced at the conference "Un monumento dell'Italia da salvare, Taranto vecchia", November 1969, which was also attended by G. Bassani and C. Brandi.

⁴ Nervi had passed the age of seventy, and declined the invitation because he had doubts about the possibility of and opportunity to complete such an important work. He informed Bishop G. Motolesi of this in a letter dated 20 June 1962 (Archive of the Episcopal Curia of Taranto, Technical Division).

⁵ Twenty-six papers on the topic of the sacred are published under his byline only on *Domus*, headed by Ponti (1928-41 and then 1948-76). Among these, we can mention the one dedicated to the Ronchamp Chapel by Le

² Cfr. Tesi di Laurea di G. D'Alonso Politecnico di Bari: "Gio Ponti designer della Concattedrale Gran Madre di Dio di Taranto. Lo spazio liturgico e gli arredi", Relatore Prof. Antonio Labalestra.

³ L'espressione è di G.C. Argan ed è pronunciata durante la conferenza "Un monumento dell'Italia da salvare, Taranto vecchia" del novembre 1969 alla quale prendono parte come relatori anche G. Bassani e C. Brandi.

⁴ Nervi ha superato i settant'anni e declina l'invito perché nutre dubbi sulla possibilità e sull'opportunità di portare a compimento un'opera così importante. Lo comunica a Mons. G. Motolese con una missiva del 20 giugno del 1962 (Archivio Curia Arcivescovile di Taranto, Ufficio Tecnico).

⁵ Sulla sola rivista *Domus*, negli anni delle direzioni di Ponti (1928-41 e poi ancora dal 1948-76) compaiono a sua firma ben 26 articoli dedicati al tema sacro. Tra questi si segnalano quello dedicato alla Cappella di Ronchamp di Le Corbusier e l'ultimo apparso nel 1971 in parallelo al resoconto del progetto di Taranto (Ponti 1956 e Ponti 1971).

⁶ Gio Ponti progetta e realizza la Cappella Borletti nel Cimitero Monumentale di Milano (1930), la Basilica per l'Università di Padova (1936), il Monastero delle Carmelitane Scalze a Sanremo (1958), San Luca Evangelista a Milano (1959), Santa Maria Annunciata dell'Ospedale San Carlo Borromeo a Milano (1964), la Chiesa di San Francesco d'Assisi al Filipponio a Milano (1964).

⁷ Lettera di Gio Ponti a Monsignor Motolese, Milano 27 Agosto 1963 (Taranto, Archivio Arcivescovile, Fondo Motolese).

⁸ Queste sono le parole che il 16 dicembre del 1964 il quotidiano *Il Tempo* utilizza per descrivere la città in occasione dell'annuncio dell'approvazione del progetto di Ponti "La grande cattedrale sarà presto una realtà a Taranto".

⁹ Cfr. Tesi di Laurea di M. Lavermicocca: "Gio Ponti designer della Concattedrale Gran Madre di Dio di Taranto. Il caso studio degli arredi interni", Relatore Prof. Antonio Labalestra.

Corbusier, and the last one published in 1971 in parallel with the project report for Taranto (Ponti 1956 and Ponti 1971).

⁶ Gio Ponti designed and built the Borletti Chapel in the Milan Monumental Cemetery (1930), the Basilique for the University of Padua (1936), the Monastery of the Discalced Carmelites in Sanremo (1958), "San Luca Evangelista" in Milan (1959), "Santa Maria Annunciata" at the San Carlo Borromeo Hospital in Milan (1964), and the Church of "San Francesco d'Assisi" at Filipponio in Milan (1964).

⁷ Letter by Gio Ponti to Bishop Motolese, Milan, 27 August 1963 (Taranto, Archiepiscopal Archive, Motolese Fund).

⁸ These are the words used by the newspaper "Il Tempo", on December 16, 1964, to describe the city during the announcement that Ponti's project

had been approved: "The great cathedral will soon be a reality in Taranto".

⁹ See Degree Thesis by M. Lavermicocca: "Gio Ponti designer of the Co-Cathedral Gran Madre di Dio in Taranto. The case study of the interior furnishings", Supervisor Prof. Antonio Labalestra.

REFERENCES

Capponi, C. and Crippa, M.A. (2006), *Gio Ponti e l'architettura sacra: finestra aperte sulla natura, sul mistero, su Dio*, Silvana Editoriale, Milano.

Bouilhet-Dumas, S., Forest, D. and Licitra, S. (2018), *Gio Ponti Archi-designer*, Silvana Editoriale, Milano.

Bulegato, F. and Dellapiana, E. (2014), *Il design degli architetti italiani 1920-2000*, Mondadori Electa, Milano, pag. 69.

Casciato, M. abd Irace, F. (2019), *Gio Ponti. Amare l'architettura*, Forma Edizioni, Roma.

Cattiodoro, S. (2016), *Gio Ponti. Scena e design, un unico modo*, Edibus, Vicenza.

De Marco, V. (2020), *Gio Ponti e la concattedrale di Taranto. Lettere al committente Guglielmo Motolese (1964-1979)*, Silvana Editoriale, Milano.

Labalestra, A. (2019), "Taranto from the post-war period to the 'big industry'. For a history of the urban morphology and settlement process", in Carbotti, P., Ficarelli, L. and Ieva, M. (Eds.), *Reading built spaces. Cities in the making and future urban form*, U+D Edition, Roma, pp. 523-530.

Ponti, G. (1956), "Invito ad andare a Ronchamp", *Domus*, n. 323, p. 2.

Ponti, G. (1971), "La religione, il sacro", *Domus*, n. 497, pp. 15-21.

Ponti, L.L. (1990), *Gio Ponti. L'opera*, Leonardo Editore, Milano.

Pratesi, M. (2016), *Gio Ponti, vita e percorso artistico di un protagonista del XX secolo*, Pisa University Press, Pisa.

Torricella, M.M. (2004), *Gio Ponti 1964-1971. Progetto e costruzione di una cattedrale. La Gran Madre di Dio a Taranto*, Edizioni Pugliesi, Martina Franca.

