

A proposito di rispetto del paesaggio

ROVINE SULLA COLLINA

Costruire nella natura e non sulla natura non è solo una questione tecnica, ma un esercizio culturale ed etico

Paolo Maria Mariano

Il 12 settembre 1960, Charles-Edouard Jeanneret-Gris scriveva a Pier Luigi Nervi chiamandolo “mon cher ami”, mio caro amico. Firmava *Le Corbusier*, lo pseudonimo che alcuni spagnoli talvolta preferiscono trasformare in *El Cuervo*, il corvo, forse per il suono più teatrale così consono alla loro lingua. *Le Corbu*, la cui pronuncia assomiglia a *le corbeau*, il corvo, lo svizzero di Le Chaux-de-Fonds naturalizzato francese, informava nella lettera l'ingegnere italiano, formatosi a Bologna, della sua volontà di “fare un salto a Roma” per visitare gli impianti olimpici, nella cui progettazione Nervi aveva svolto un ruolo importante.

Quello di Le Corbusier era un omaggio al progettista Nervi, che vedeva una via estetica nella ricerca primaria dell'equilibrio, della stabilità, una ricerca che suggerisse le forme. Il contrario di chi ipotizza forme, attingendo alla propria immaginazione, ispirandosi ai maestri, copiando quel che altri progettisti fanno, se-

guendo esercizi di scuola, per poi chiedere a un tecnico, di norma un ingegnere, di fare in modo che le sue idee *si reggano e stiano in piedi*.

Per Nervi, invece, l'ingegnere non doveva porsi come un tecnico che si limita ad *applicare* idee teoriche espresse da altri e/o esserne il mero esecutore, un'idea molto diffusa anche tra gli ingegneri. Mi ha colpito, in una nostra brevissima corrispondenza, che così intendesse l'ingegnere perfino Cesare Segre, formidabile studioso di lettere ma distante per quella sua convinzione da una percezione *dall'interno* dell'attività del progettista, quello che ha un livello di adesione non banale all'elemento ideativo nel suo fare professionale, non l'affarista, il faccendiere la cui attività è descritta dalle cronache sulle vicende politiche e sulle inutili distruzioni ambientali. Purtroppo Segre è mancato e non è stato possibile discuterne di più, altrimenti sarebbe almeno stato utile parlare dell'idea di Nervi,



Il convento di Sainte Marie de la Tourette a Éveux, opera dell'architetto Le Corbusier (1952-1957)

non del tutto originale, invero, perché è la strada che segue la natura; così almeno appare all'osservazione.

La natura ottimizza: minimizza l'energia, massimizza la dissipazione. I processi di crescita dei corpi vegetali e animali, i cambiamenti orografici, il fluire dell'acqua e dei gas nel sottosuolo, scavando anfratti, riempiendo alveoli, quasi fossero cellule di un organismo vivente, aspirano in genere a ottimizzare la forma dei corpi, tendono nel tempo a essere stabili, corrono, per così dire, verso l'equilibrio quando sono lasciati a loro stessi.

Il progettista di opere d'ingegneria civile, architetto o ingegnere che sia, nell'ideare un edificio o un intervento sul territorio imita in qualche modo inconscio il processo della natura, perché sfrutta i principi fisici che emergono dall'osservazione della natura stessa e sono espressi da quel linguaggio che è allo stesso tempo sia quantitativo sia qualitativo, l'unico di questo tipo tra quelli formulati dagli uomini: la matematica. Certo, chi è aduso alla pratica giornaliera della progettazione, segue spesso una serie di operazioni di routine basate su formule suggerite dalla normativa in vigore nel momento in cui opera, formule derivate da approssimazioni perfino rozze, e talvolta non ha un ricordo vivido della forma e del significato di tutte le strutture teoriche che le giustificano. Eppure agisce *sulla* natura e *nella* natura. Il progettista stesso è parte di quella natura su cui vuole operare. Dovrebbe sempre avere la sensibilità, che sicuramente la cultura rafforza e acuisce, di cogliere la bellezza nella natura e preservarla, di agire con rispetto dell'ambiente che lo accoglie. In questo, alle esigenze di efficienza funzionale delle opere, di correttezza di esecuzione, di estetica, di economia – nel senso di riduzione dei costi e di guadagno – si aggiunge un fattore che è propriamente etico. È quello stesso fattore che dovrebbe accompagnare la competenza degli amministratori e degli uffici tecnici istituzionali nello scegliere una proposta progettuale rispetto a un'altra, nel decidere lo sviluppo o la modifica di una città.

È sempre più necessario discernere, vista la scarsa lungimiranza, talvolta l'incompetenza, perfino la colpevole negligenza e il prevalere del vacuo apparire che, a volte di rado, a volte con più frequenza, accompagnano le decisioni sullo sviluppo urbano e quello extraurbano, e le scelte sulle singole opere. Ma si può agire in maniera diversa, come la storia dell'architettura insegna, anche senza guardare neanche troppo indietro nel tempo.

Così mi veniva da pensare sfogliando *Trutz dil Flem* di Wilfried Dechau (2013) e guardando le foto – Dechau è un fotografo di architetture – di sette ponti pedonali progettati intorno a Flims (nel Cantone dei Grigioni), seguendo il sentiero lungo la riva del fiume Flem, da Jürg Conzett, ingegnere (Schiers 1956) che si è formato nei Politecnici di Losanna e Zurigo e ha rappresentato la Svizzera nella Biennale di Architettura veneziana del 2010.

Le foto di Dechau documentano il paesaggio alpino, le rocce grigie, le macchie di faggi, abeti, pini, i pascoli ondulati, l'acqua del fiume che scorre a volte quasi discreta, altre impetuosa, turbolenta, senza una sua forma, come tutti i fluidi, pronta ad adattarsi all'ambiente per poi scavarlo con lentezza e costringerlo alla propria irruenza – l'acqua s'insinua: non ha umiltà.

In mezzo al verde qui più chiaro, là più scuro, spesso ingrigito dalla nebbia, con il cielo disseminato di nubi, s'inseriscono i sette ponti pedonali di Conzett, di diversa forma e differenti materiali. Non invadono l'ambiente, semmai appaiono come un suo naturale *completamento* organico che lo impreziosisce e aggiunge valore, piuttosto che sottrarlo – impreziosire un luogo vuol dire anche trarre guadagno dal processo, in una visione che abbia prospettiva nel tempo. In fondo quei ponti sono testimoni (certamente non gli unici) della possibilità che ha l'uomo d'intervenire con garbo e rispettosa consapevolezza nella natura.

Progettare e costruire non sono solo fatti tecnici ed estetici: sono esercizi culturali ed etici. E questo vale non solo per le opere di architettura e di ingegneria civile, ma per tutti gli sviluppi della tecnologia.

La scarsa attenzione agli aspetti culturali ed etici può essere favorita dalle richieste della committenza, in particolare dall'ambiente sociale, economico e psicologico in cui il committente e il progettista operano. D'altra parte, però, proprio la formazione culturale e la solidità psicologica del progettista possono rappresentare un argine al degrado, dove c'è o è solo potenziale. Esse sono rafforzate non solo dalla capacità formativa della scuola in cui il progettista si prepara, ma anche da quelle figure che, per il loro modo di essere e di operare, diventano in certo qual modo riferimenti sia psicologici sia fattuali, e nell'influenza che esse hanno sullo spirito del tempo. Almeno un esempio può essere utile. E ne propongo solo uno storicamente rilevante perché in poche pagine, quelle che penso di riuscire a scrivere sull'argomento, forse è preferibile fornire qualche indicazione specifica e forse perfino significativa, piuttosto che un panorama vago e non ben definito.

Prima di passare ad altre riflessioni, però, ritengo opportuno chiarire un punto di vista che all'inizio appare come una divagazione distante da quanto fin qui si è detto. Iosif Brodskij lasciò la scuola nella sua San Pietroburgo a quindici anni, nel 1955: si alzò durante una lezione e se ne andò via. Lavorò in fabbrica e in altre strutture. Fu un lettore insaziabile. Cominciò a scrivere poesie e, poiché furono ritenute antisovietiche, fu processato e condannato nel 1964 a cinque anni di lavori forzati per essere liberato, in seguito, grazie alle pressioni degli intellettuali stranieri. Fu allontanato dal suo Paese a trentadue anni e si rifugiò negli Stati Uniti, dove insegnò in varie università. Ricevette il Premio Nobel per la letteratura a quarantasette anni. Divenne poeta laureato degli Stati Uniti nel 1991. Scomparve cinque anni dopo e fu seppellito nell'isola di San Michele a Venezia. Ebbene – questo è il punto di vista cui accennavo – mi associo al consenso prevalente (non dico unanime per prudenza, visti i limiti della mia conoscenza): Iosif Brodskij era uno scrittore di enorme talento. E per comprendere quest'affermazione, ritengo sia sufficiente scorrere anche solo i saggi, scritti in inglese, la sua unica evasione dal russo, la lingua madre in cui compose le sue poesie. Faccio un esempio della prosa cui mi riferisco, citando poche righe da uno scritto su Wystan Hugh Auden, un saggio che fa parte di *Fuga da Bisanzio* (Brodskij, 1987). Scrive Brodskij, parlando di Auden: “Se la poesia fu mai per lui una questione di ambizione, visse abbastanza a lungo perché essa diventasse semplicemente un modo di esistere. Da qui la sua autonomia, la sua assennatezza, il suo equilibrio, la sua ironia, il suo distacco – in breve, la sua saggezza. [...] Lo vidi l'ultima volta a Londra nel luglio del 1973, a una cena da Stephen Spender. Wystan [...] dissertava sul tema del salmone freddo. Poiché la sedia era troppo bassa, la padrona di casa provvide a infilargli sotto la persona due squinterati volumi dell'*Oxford English Dictionary*. Pensai allora che davanti ai miei occhi stava l'unico uomo che avesse il diritto di usare quei volumi come sedile” (Brodskij, 1987, p. 132).

Certo non basta un passaggio per un giudizio pieno, ma almeno fa sentire l'aria che tira. D'altra parte, però, la considerazione per la qualità dello scrittore – per le sue scelte linguistiche, per il ritmo dello scritto, la sua fluidità, l'armonia del tono, la pacatezza, il rincorrersi e lo svolgersi delle immagini, il loro richiamarsi a questioni universali – non implica dividerne in ogni occasione tutta la sostanza delle idee. Questo mi accade con il saggio che segue quello su Auden e che dà il titolo alla raccolta appena citata. È un'eccezione, però: è difficile, infatti, non apprezzare l'accora-

ta lirica del saggio successivo, magnifico in verità, che ricorda i genitori ed è una critica al totalitarismo, anche quello dal volto sociale. Eppure l'eccezione c'è.

Nel saggio che dà il titolo alla raccolta, ci sono, infatti, alcuni punti in cui l'interpretazione storica e le ipotesi metafisiche suggeriscono, almeno a me, qualche dubbio, o quanto meno spunti di discussione critica. Qui cito solo uno di questi punti, perché è pertinente alla discussione iniziale, anzi è proprio il passo che ha dato impulso alla stesura di questo articolo. A un tratto, a pagina 143, mentre scrive delle strade di Istanbul, colpito dal suo “cemento onnipresente, con la sua trama di sterco e il suo colore di tomba rovesciata”, Brodskij esclama: “Ah tutta quella feccia miope – Le Corbusier, Mondrian, Gropius – che ha mutilato il mondo con risultati superiori a quelli di qualsiasi Luftwaffe!”.

È davvero così? Questa è la domanda che emerge immediata, al di là dell'efficacia stilistica della frase. Istintivamente viene da pensare che la questione sia molto più complessa di quanto è racchiuso in quella (senza dubbio letterariamente evocativa) esclamazione. E la questione tocca essenzialmente il tema del progettare nella natura e non sulla natura, quindi il tema della sostenibilità e dell'interazione tra lo sviluppo naturale dell'ambiente e le modifiche che l'uomo vi apporta per soddisfare le proprie esigenze.

L'accostamento, nella frase, di un pittore, Piet Mondrian, a due architetti è giustificato dalla loro comune tendenza all'essenzialità geometrica delle forme, quella tendenza che portò Mondrian, dopo un percorso di decenni, al minimalismo formale dei suoi reticoli larghi di linee nere e quadrati campiti talvolta con colori puri, altre volte lasciati in bianco. Immagino che l'osservazione di Brodskij nasca dallo iato tra l'atteggiamento razionalista e funzionalista di Le Corbusier, di Walter Gropius, di tutto il Bauhaus, evidentemente, e le architetture neoclassiche, neobizantine, barocche e neobarocche di San Pietroburgo, dai palazzi della Prospettiva Nevskij fino alla fantasmagoria di Carskoe Selo, che si sono sviluppate lungo tutto il Settecento e fino a metà Ottocento, spesso ad opera di architetti italiani: Francesco Bartolomeo Rastrelli, Carlo Rossi, Giacomo Quarenghi.

È naturale che la sensibilità classica di Brodskij respinga il razionalismo del cemento armato, dell'acciaio, del vetro strutturale. Lascia però qualche dubbio il fatto che non ricordi come quelle architetture settecentesche e ottocentesche sono sì di rara bellezza ma erano destinate a un utilizzo ristretto. Brodskij stesso visse con i genitori anche in “una stanza e mezzo” (Brodskij, 1987, p. 187), ricavata in un grande palazzo

antico che il regime aveva trasformato in “dormitorio”, a causa della furia contro la proprietà di molti (a parte pochi, proprio quelli che gestivano la furia) e anche perché il padre aveva perso il lavoro (era un ufficiale che si era distinto in guerra) per il semplice motivo di essere ebreo. E sicuramente quelle che oggi paiono naturali comodità nelle case che ci accolgono e sono *a norma*, per usare il linguaggio esoterico degli uffici tecnici, non appartenevano alle abitazioni comuni nel Settecento e nell'Ottocento e perfino non erano apprezzabili nei palazzi nobiliari. D'altra parte, però, non si può non dare ragione a Brodskij per la sua denuncia dell'effetto devastante della cementificazione selvaggia. La giornata mondiale dell'ambiente, che ricorre il 5 giugno, segnala non tanto la sensibilità per la tutela del bene naturale, che poi è soprattutto il *nostro bene*, quanto il fatto che non è predominante. Altrimenti la celebrazione non sarebbe necessaria.

Forse però le origini di questa mancanza non sono tanto da ricercare nelle attività di Le Corbusier, di Gropius e di altri maestri dell'architettura moderna – comunque non esenti da colpe – quanto nella povertà di sensibilità e di cultura di alcuni dei loro successori; nel tipo d'insegnamento impartito nelle scuole di architettura e d'ingegneria, che possono non fornire il livello formativo adeguato, sia sul piano tecnico sia nello stimolare la responsabilità; soprattutto nelle scelte politiche; nel tentativo di prevalere della corruzione nell'assegnazione delle opere e nella loro costruzione; perfino in piccoli gesti giornalieri, quelli di ognuno di noi quando ci dimentichiamo di rispettare la natura che ci circonda.

Mi sembra sia frutto soprattutto di povertà etica pensare di progettare *sulla* natura, *a scapito* di essa, piuttosto che *nella* natura, tenendo conto responsabilmente della sostenibilità e cercando di valorizzare la bellezza che è *nella* natura. “Giacché l'estetica è la madre dell'etica”, ricorda Brodskij nel suo discorso di accettazione del Nobel (1988). Anche questo meriterebbe una discussione più approfondita, ma ha un buon sapore e per ora basta così.

La discussione sull'osservazione di Brodskij indirizza alla scelta del singolo esempio di cui penso sia utile parlare: Le Corbusier, perché, come scrive Biraghi (2013, p. 182), “se continua a costituire un riferimento imprescindibile per chi voglia comprendere la vicenda dell'architettura contemporanea, è non soltanto in ragione delle sue opere – ammirate, imitate o stroncate come poche altre nel corso del secolo, ma sempre comunque attentamente osservate e studiate –, ma anche per il ruolo da lui impersonato nell'ambito di tale vicenda, di intellettuale (oltretutto di architetto, urbani-

sta, pittore e scultore) dotato di una straordinaria capacità di dar forma alle proprie idee, e di promuovere – insieme a esse – se stesso.” Ed è proprio la diffusione delle idee, e più propriamente la loro interpretazione nelle scuole di formazione dei progettisti, che influenza l'operare di chi non possiede le qualità del maestro riconosciuto, ma pratica un'attività giornaliera che è tanto più preziosa quanto più è esercitata con umiltà e dedizione, nella prospettiva di una crescita. Scegliere come esempio una figura di spicco, poi, è utile anche perché un maestro è un'iperbole e come tale permette di rendere evidente come il percorso di un progettista sia in genere non lineare, anzi possa conoscere ripensamenti, contraddizioni, monotonia, violente evoluzioni, decadimento, luci inattese. Il 6 ottobre 1953, in una lettera arricchita da tre rapidi schizzi a penna, quasi vignette fumettistiche, Le Corbusier scrive che per l'architetto valgono certe regole: “il faut se battre contre des moulins! Il faut renverser Troie [...] il faut être cheval de fiacre, tous les jours”. Quello era un periodo in cui si stemperava la virulenza dogmatica che aveva sorretto l'attività trattatistica e le idee cercavano concretezza nella realizzazione delle opere. Il tempo di quella scrittura era ormai lontano dai viaggi giovanili, primo fra tutti quello che lo aveva portato nel 1911 in Grecia attraverso la via dei Balcani, un viaggio con il sapore dell'Oriente e i turbamenti e gli splendori dell'Europa che il Danubio e la Drina hanno spesso mescolato sanguinosamente.

In Grecia, Jeanneret aveva visto l'Acropoli: “il Partenone, quella terribile macchina, stritolata, domina; a quattro ore di marcia e un'ora di barca, da così lontano, solo, impressiona il suo cubo in faccia al mare” (Le Corbusier, cit. in Locatelli, 1990).

Tra le pietre greche ci sono valori plastici essenziali che emergono dalla proporzionalità delle forme e da elementi strutturali massicci come le colonne. Questa idea di plasticità connessa all'essenzialità geometrica si coniugava, nella percezione di quel viaggiatore del 1911, con le esperienze del primo cubismo: la ricerca della tridimensionalità della forma, non solo per il suo valore spaziale prospettico ma anche come modo per penetrare l'essenza dell'oggetto stesso.

“L'architettura è il gioco sapiente, corretto e magnifico dei volumi assemblati sotto la luce [...]; i cubi, i coni, le sfere, i cilindri e le piramidi sono le forme primarie che la luce inverte con efficacia [...] perché sono forme belle, le forme più belle”. Così scrive Le Corbusier (cit. in Zevi, 1984, p. 99), ed elabora queste idee negli articoli per la rivista “L'Esprit Nouveau”, nei primi progetti e nelle prime realizzazioni, dove già appare l'idea della standardizzazione, dei volumi essenziali e il

desiderio di liberare dalla necessità della struttura la funzione e la forma.

Nel 1923 tutta quest'attività di ricerca teorica fu raccolta in *Vers une architecture* insieme alle emozioni dei viaggi giovanili. Era l'anno dell'esposizione a Parigi (dove Le Corbusier si era trasferito dal 1917) del gruppo olandese De Stijl di Theo van Doesburg e Piet Mondrian. "De Stijl vuole saldare l'arte con lo spirito universale e la vita. [...] Per Mondrian le superfici plastiche sono da un lato qualcosa di profondamente differenziato dalla materia in quanto oggettualità assoluta (e in questa decisa rivendicazione del carattere di autonomia creativa dell'arte intesa come strumento di conoscenza è in linea con i cubisti); dall'altro sono anche la chiave per penetrare lo spirito del mondo, l'alterità naturale che non si arresta alla veste esteriore del fenomeno" (Tomassoni, 1969, p. 15). "Mondrian stesso, scrivendo (con richiami alla teoria della psicologia della forma) che 'l'arte è espressione plastica della nostra emozione estetica', ha cura di precisare che nella nuova rappresentazione la ragione occupa il primo posto" (*ibidem*, p. 26). Quasi paradossalmente la superficie, per com'è intesa da Mondrian, riempie lo spazio, e New York, nel quadro omonimo, *New York City I*, evidenzia la sua essenza nell'intersecarsi in maniera ortogonale di linee di colore che muovono il piano, evidenziando differenti rettangoli, e suggeriscono la terza dimensione attraverso il contrasto del giallo, del blu, del rosso.

Da qui l'accostamento proposto da Brodskij tra Mondrian, Le Corbusier e Gropius. Era la temperie dell'epoca, e l'attività di Le Corbusier procedeva nel tentativo di identificare elementi compositivi semplici o comunque, più in generale, principi che guidassero il progettista nell'atto dell'ideazione del complesso edilizio, in modo da ottenere spazi minimali, razionalmente distribuiti, in accordo con le esigenze, anche solo presunte, dell'utenza. La tecnologia del calcestruzzo e quella dell'acciaio erano funzionali a queste idee, perché permettono di svincolare la pianta (la distribuzione funzionale dell'edificio, quindi) dai vincoli statici imposti dalla scelta antica della pietra. La muratura può perdere l'antica funzione portante e mantenere solo un ruolo idro-termico. Può essere usata in un modo che implichi anche una progressiva alterazione della posizione, durante l'uso dell'edificio, per sviluppare gli ambienti secondo le singole necessità, senza particolari vincoli di disposizione che si avrebbero se la muratura mantenesse il ruolo di strut-

tura portante.

L'abitazione non doveva nascere dal gesto (lirico?, stravagante?, consapevole?) del progettista che si immagina artista, e talvolta lo è, ma doveva porsi come un fatto quotidiano, scomponibile in elementi standardizzati nella scala delle necessità umane, proprio come una macchina. "Il comune, la regola comune sono basi strategiche del cammino verso il progresso e il bello. Il bello generale ci attira, mentre il bello eroico ci sembra un incidente teatrale" (Le Corbusier, cit. in Zevi, 1984, p. 98). Il punto di vista non è incontestabile, né è privo di possibili interpretazioni drammaticamente negative, perché è insita in esso l'idea dell'alveare, le cui forme si possono trovare in tante periferie angoscianti. D'altra parte, però, l'idea della standardizzazione nasceva dalla necessità di affrontare il problema del crescente inurbamento di massa. E l'idea era connessa, quindi, anche all'organizzazione della società che quell'inurbamento favoriva, immaginandosi in continua espansione.

Lo sperimentare quasi ossessivo di Le Corbusier esplose nel 1929 nella Ville Savoye di Poissy (1929-1931), un esempio di come si possa coniugare norma programmatica e invenzione. La *ville* si erge su *pilotis*, così appare leggera nello spazio. Il suo valore estetico emerge dal reciproco integrarsi del volume del costruito con l'ambiente circostante – un'integrazione possibile, quindi, e in questo caso voluta. "Gli abitanti venuti qui perché questa campagna agreste era bella con la sua *vita di campagna*, la contempleranno [...] dall'alto del *jardin suspendu* e dai quattro affacci delle *fenêtres en longueur*. La loro vita domestica sarà inserita in un sogno virgiliano" (Le Corbusier, cit. in Frampton, 1982, p. 180). La campagna è staccata e al tempo stesso immersa nella villa: il giardino è in basso e in alto, attorno alla casa e raccolto dalla superficie curva del solarium, che, nel suo sviluppo dissimmetrico rispetto a un'immaginaria linea verticale, appare come un *object à réaction poetique*; sembra ricordare che la norma programmatica non si deve trasformare in dogma sterile, fossilizzato. Almeno nelle intenzioni. D'altra parte, una volta costruita, un'opera d'ingegneria si allontana dalle idee e dalle intenzioni di chi l'ha immaginata, trasmette valore estetico, ma si esprime anche, e forse soprattutto, nei modi in cui è usata. È il tempo che infonde aura e valore o svislisce il significato che inizialmente era nelle intenzioni della sua realizzazione.

Nella Ville Savoye sono le "fenêtres en longueur", trasparente separazione tra due spazi compatti e bianchi, a far sì che nell'edificio penetri lo spazio circostante, reso raccolto e quasi intimo dagli alberi che na-

scondono il sentiero d'accesso. Così la villa diventa un emblema remoto, racchiuso, quasi monacale della ricerca spaziale e funzionale di Le Corbusier. I volumi puri diventano segni di altro, legato all'invenzione del progettista o al committente o, infine, all'ambiente sociale e naturale in cui l'edificio si colloca: questa pare essere l'intenzione del disegno. In questa ricerca, però, il gesto non è ieratico e assente come quello di Mies van der Rohe. Mi riferisco al Mies della Casa di Campagna in mattoni a Berlino, dove i divisori interni sfondano l'involucro tradizionale e conquistano lo spazio esterno, secondo il sogno di Mondrian, indicando direzioni di fuga di una possibile esplosione; oppure quello che, complici i materiali pregiati – è stato il destino di Mies quello di avere committenti ricchi –, s'invaghisce della simmetria orizzontale nel Padiglione Tedesco all'Esposizione di Barcellona e crea uno spazio metafisico, seguendo il ritmo delle superfici; insomma, il Mies che per queste ragioni – certamente non le uniche – può essere considerato "classico".

Il gesto di Le Corbusier è diverso, perché (o nel senso che) subisce una continua tensione dalla volontà di cercare e proporre un nuovo linguaggio, che però non parte dall'azzeramento programmatico del passato, non è il quadro bianco di Kazimir Malevič. "Il fenomeno architettonico lecorbusieriano non è da considerare come un caso di germinazione spontanea ma piuttosto come la risultante di una strutturazione decantata di contributi, i più disparati, ottenuta attraverso il filtro sensibile di un denominatore comune" (Cresti, 1969, p. 9). E contaminazione e strutturazione di contributi disparati sono in genere le note caratterizzanti l'attività giornaliera del progettista – mi riferisco a quello che non appare nelle storie dell'architettura e al quale però è affidato gran parte dell'onere dell'attività progettuale.

Cinque sono gli elementi semantici che emergono dall'esperimento della Ville Savoye: i pilotis, il tetto giardino, la facciata libera, la pianta libera, le *fenêtres en longueur*. I pilotis, che sono i risultati più semplici dell'applicazione del calcestruzzo armato, lanciano in aria l'edificio, isolano nello spazio il volume, risolvono i problemi idro-termici del piano terra, eliminandolo, e donano all'edificio trasparenza all'altezza dell'uomo che cammina intorno all'abitazione. Il tetto non è più a falde per smaltire acqua e neve; l'impianto di riscaldamento permette di costruirlo piano, con sabbia e lastre distanziate sul solaio, in modo che l'acqua percolante nelle fessure aiuti erbe e fiori a germogliare, trasformando la copertura ultima in un giardino sospeso. Il prato, quindi, entra in casa, ne fa parte e rende più

godibile abitarvi.

La facciata libera è ottenuta dall'arretramento dei pilastri: non ha più una funzione strutturale e può essere attraversata a piacimento dalle finestre, caratterizzando in modo non usuale sia la struttura geometrica dell'edificio sia lo spazio urbano, che con queste sue diverse delimitazioni acquista nuove valenze.

Queste sono le parole, la lingua è costituita dai "tre suggerimenti ai signori architetti: volumi semplici, superfici definite mediante le linee direttrici dei volumi, la pianta come principio generatore; – l'architettura deve essere sottomessa al controllo dei tracciati geometrici regolatori; – gli elementi della nuova architettura si possono già riconoscere nei prodotti industriali: le navi, gli aeroplani, le automobili; – i mezzi della nuova architettura sono i rapporti che nobilitano i materiali bruti, l'esterno come proiezione dell'interno, la modanatura come pura creazione spirituale; – la casa deve essere costruita in serie come una macchina; – i mutamenti nei presupposti economici e tecnici comportano necessariamente una rivoluzione architettonica" (Benevolo, 1987, p. 442). Con questi elementi Le Corbusier riteneva potesse essere affrontato il problema dell'inurbamento delle masse, che fu maggiormente avvertito nei periodi successivi agli eventi bellici ma era comunque era associato ai cambiamenti della misura del vivere. Nelle metropoli si formavano insediamenti marginali che erano abusivi e spontanei, fuori dalla logica di ogni tracciato regolatore, dimentichi di ogni normativa di sicurezza e soprattutto spesso privi di servizi igienici adeguati e degli altri impianti tecnici. L'idea era quella dell'abitazione seriale, della cellula da riprodurre: "bisogna creare lo stato d'animo della serie, lo stato d'animo di costruire delle case in serie, lo stato d'animo di abitare nelle case in serie" (Le Corbusier, cit. in Cresti, 1969, p. 15).

Una volta messe insieme, le cellule abitative sviluppano le *Immeubles-villas* (progetto del 1922): "propongono una formula nuova di abitazione di grande città. Ogni appartamento è in realtà una piccola casa situata a qualsiasi altezza sopra la strada. Ma la strada stessa è modificata: essa si allontana dalle case, degli alberi invadono la città; la densità dei quartieri di abitazione rimane la stessa di oggi ma le case salgono più in alto, su delle prospettive considerevolmente allargate" (Le Corbusier, cit. in Cresti, 1969, p. 17). Che la ripetitività della serie porti valore estetico e quindi gradevolezza all'utilizzatore, con conseguente miglioramento della percezione del vivere, è perlomeno dubbio.

La genesi dell'idea della cellula abitativa risale al 1907, anno del viaggio in Italia lungo un percorso che lo aveva portato attraverso la Toscana, l'Emilia e il Ve-

neto, per poi proseguire attraverso Fiume, per Vienna e Budapest.

“Firenze, 14 settembre 1907 (domenica). Cari papà e mamma [...]. Scusate la mia epistola di ieri e questa; le scrivo alla tavola comune dove ognuno parla, con la luce traballante, insomma non proprio nel chiostro dei certosini d’Ema. Ci sono andato ieri alla Certosa, spero di avervelo già detto, e là ho trovato la soluzione per la casa operaia di tipo unico. Soltanto. Sarà difficile trovare il paesaggio. Che fortunati, questi monaci! Sabato sera, a Fiesole, che fortunati questi monaci!, la mia ammirazione è stata la stessa per la Certosa di Pavia e ho potuto convincermi che, pur rinunciando al mondo, essi sapevano almeno procurarsi una vita deliziosa, e sono persuaso che, a conti fatti, sono loro ad essere felici e soprattutto sono ancora loro che hanno in vista il Paradiso” (Le Corbusier, cit. in AA.VV., 1987, p. 120).

È questo il mondo che lo colpiva: uomini che cercano di coniugare il momento della preghiera e della riflessione con la vita comunitaria, strettamente organizzata dalla “regola” e per questo ancora più stringente di quella della città. Così la cella del frate, con il suo giardino interno, reinterpretata, diventa l’elemento dell’*Immeuble-villa* e da lì nasce l’idea che “lo standard si stabilisce su basi certe, non arbitrariamente ma con la sicurezza delle cose motivate e di una logica controllata dell’analisi della sperimentazione” (Le Corbusier, cit. in Cresti, 1969, p. 15).

Per Le Corbusier il metro dello standard doveva essere l’essere umano nello svolgimento delle proprie necessità. Da qui, nel 1942, la proposta del *modulor*, una scala dimensionale impostata sulla sezione aurea, un’indicazione di metodo per ogni possibile standardizzazione di un sistema che debba interagire con l’essere umano in ogni momento del suo vivere. Questa scala e quelle da essa derivate non sono una questione di pura euritmia: non vogliono far altro che coniugare l’ambiente costruito non con l’uomo astratto, “concettuale”, ma con chi vive ogni giorno.

La teorizzazione del *modulor* fu applicata in pieno clima di ricostruzione postbellica, nel 1945, all’*unité d’habitation* a Marsiglia (1947-1952), che è un pezzo di città verticale, un complesso di quattrocento alloggi collegati da strade-corridoi e attrezzato con servizi comuni. Concentrare la città in verticale permette, a parità di numero di abitanti, d’avere una maggiore quantità di verde e di semplificare la rete viaria. D’altra parte, però, l’aspetto negativo può nascere dalla coabitazione di così tante persone (1200-1500 abitanti): il pericolo è ancora una volta la possibilità dell’alveare o del formicaio, perché lo spazio sufficiente per il benes-

sere psicofisico dell’essere umano può non coincidere con lo spazio funzionalmente minimale. Già il soggiorno a doppia altezza non invita all’intimità e ciò sorprende in un uomo spesso solitario come Le Corbusier, incline alla meditazione. Critiche vennero dalla Société pour l’Esthétique de la France, per un verso, e da coloro che vedevano nelle emergenze plastiche una deviazione dall’asciutto razionalismo di opere precedenti (si veda in proposito Cresti, 1969, p. 32). E queste emergenze plastiche sono proprio valorizzate dai grumi di cemento a vista, che diventano, in alcune zone, alto- e bassorilievi, quasi graffiti geometricamente brutali – un caso in cui anche l’uso del grigio cemento può avere un risultato estetico.

Il rischio del teorizzare continuo, dello sforzo di definire canoni che migliorino, se applicati, la qualità del vivere è quello che poi si finisce con il sostituirsi all’accademia che si combatte, creando involontariamente una struttura tanto più rigida, quanto più chiaro e profondo è stato il pensiero, anche se è stato solo un tentativo. “Spesso l’unità dello stile a cui appartiene un’opera – la canalizzazione attraverso procedimenti tradizionali – viene equiparata alla sua qualità. Si trascura il fatto che la qualità estetica è il risultato dell’esigenza specifica della singola opera e dell’unità globale dello stile a cui appartiene. La canalizzazione tramite lo stile, le piste battute che consentono di seguirle senza sforzo eccessivo, vengono scambiate con la cosa stessa, con la realizzazione della sua oggettività specifica. La grande arte non si è mai esaurita nella coincidenza della singola opera con il suo stile. Lo stile è generato dalla singola opera come questa si costituisce a contatto con lo stile. Vi è motivo di credere che anche nelle opere più significative del passato il soggetto e la sua espressione non si trovino in quella pacifica unità con l’insieme che l’arrendevolezza stilistica ci fa credere. Solo in superficie le grandi opere d’arte appaiono concluse e senz’altro coincidenti con il proprio linguaggio; in realtà sono campi di forze in cui si decide il conflitto tra la norma a cui devono sottostare e ciò che in esse cerca di prendere voce. Più in alto si collocano e più energicamente si dibattono in questo conflitto; con la rinuncia, non di rado, alla riuscita positiva, che si suole esaltare. Se è vero che le grandi opere d’arte del passato non sarebbero state possibili senza lo stile, è però anche vero che esse sono sempre state, contemporaneamente, contro lo stile. Lo stile ha sempre nutrito e al tempo stesso incatenato le forze produttive” (Adorno, 1979, pp. 8-9).

Le Corbusier ha impersonato la figura del maestro dal piglio solitario, che ha cercato con la scrittura una gamma d'interlocutori sempre più vasta, in un tentativo di dialogo che poi, spesso, ha finito per risolversi in un soliloquio oscillante tra la voglia di migliorare la qualità del costruire comune, di venire incontro al problema dell'organizzazione delle masse urbane indicando vie programmatiche a generazioni di operatori, architetti ingegneri e amministratori, e l'impeto estetico della propria fantasia. Ed è proprio quest'ultimo che alla fine prende il sopravvento, dopo l'esperienza dell'unità d'abitazione, sia perché l'orrore bellico stemperava la fiducia in quella ragione che per Mondrian doveva penetrare "lo spirito del mondo" tramite l'arte, sia anche perché la noia che alla fine generano le discussioni nel protrarsi negli anni, rafforzata dal continuo conflitto con l'amministrazione committente, consigliava di preoccuparsi solo di questioni estetiche. Così, nel 1950, quando ancora mancavano due anni al completamento dell'unità d'abitazione, Le Corbusier cominciò i primi studi per la Cappella di Notre-Dame-du-Haut, dove confluì l'esperienza plastica delle opere precedenti. Il piccolo edificio, per sole duecento persone, fu inaugurato nel 1955 presso Belfort, sulla collina di Ronchamp, dove si abbarbica al terreno con arcaica forza vitale. E non è il vitalismo ctonio, febbrile, della Einsteinturm di Erich Mendelsohn a Potsdam, che è accompagnato da tutte le angosce dell'insoddisfazione espressionista; né quello prometeico di Antoni Gaudí, che sembra far uscire la Sagrada Família dalla lava: tentativo di liberazione, volontà di quel mondo fiabesco che era stato del Parco Güell e della Casa Milà. Se però nel Parco Güell e nella Casa Milà Gaudí si ribellava alla sua condizione in un modo che, per quanto sofferto, assumeva forme sorridenti, la Sagrada Família è la battaglia di Ettore contro Achille: la vittoria è veramente improbabile, perché Achille è quasi immortale e così va il mondo, ma si combatte lo stesso.

Il vitalismo della Cappella di Ronchamp ha la forma dei primitivi, ricorda Giotto, le cui figure immote compongono lo spazio come architetture. E non si tratta di un arcaismo accademico di maniera. Quelle forme antiche, come l'embrice enorme che si protende nel vuoto a scaricare le acque piovane nella vasca da cui fuoriescono una piramide e un tronco di cilindro, oppure il muro-bastione pittoricamente forato di finestrelle, sono finalizzate alla creazione di valori plastici: non hanno le caratteristiche della pura citazione storica. Così quella specie di periscopi, cui corrispondono gli ambienti dell'edificio, che delimitano e caratterizzano lo spazio terminale della cappella, non sono imi-

tazione, semmai mantengono la loro natura di stilemi arcaici originali. Il vario e colorato alternarsi delle finestre sul muro-bastione, come pure la fessura ultima perimetrale, prima del tetto, che serve anche ad alleggerire la presenza incombente del tetto stesso, permette alla luce di creare nuove suggestioni spaziali in un interno dove dominano discreti gli altari che hanno la stessa forza materica dei canopi etruschi. Nel fronte della cappella le mura si alzano a indicare il cielo, quasi volendosi scrollare di dosso il peso del tetto ameboide e scuro.

Questo discorso fu ripreso nel 1957, nel Convento di Sainte-Marie de la Tourette a Éveux-sur-l'Arbresle, nei pressi di Lione: un ritorno alla Certosa, alla valorizzazione del senso arcaico dei materiali, a figurazioni proprie di altre opere, come ad esempio i balconi ripresi dall'unità di abitazione; il tutto addolcito in facciata da figurazioni lineari e reso tumultuoso all'interno da emergenze plastiche. La luce "vivifica di continui nuovi stimoli gli elementi che procurano le reazioni spaziali interne della chiesa; regola i livelli della successione scalare degli altari adibiti alla celebrazione simultanea; anima la monotonia funzionale dei percorsi predisponendoli ad accogliere ed esaltare l'atto comunitario ed itinerante della processione; ritma il silenzio castigato del refettorio non distraendo dal rispetto di una fondamentale norma dell'Ordine. [...] Queste relazioni che intercorrono tra luce e forma quali elementi catalizzanti lo spazio, quali margini di contatto nella localizzazione delle emergenze figurative, possono essere trasferite alle costruzioni di Chandigarh o di Ahmedabad e allargate ad ulteriori componenti sollecitate in causa dalle speciali condizioni di prima e dalla carica di espressività primitiva che la materia acquista dall'effetto di una lavorazione rudimentale" (Cresti, 1969, pp. 37-41).

La capitale del Punjab, Chandigarh, ha una disposizione urbanistica piuttosto semplice. Le Corbusier si occupò in modo particolare degli edifici governativi situati nella parte alta della città. Dinanzi a un piano diviso fra pavimentazione e acqua, alle raffinate vibrazioni lineari del Segretariato, la cui facciata mostra fesse vetrate verticali dietro un intersecarsi di setti e di pannelli cementizi, si accostano i valori plastici quasi brutali del Parlamento e del Palazzo di Giustizia, il tutto all'insegna di un monumentalismo discreto. Le forme emergenti oltre il fronte del Parlamento, il cui tetto s'incurva su setti, sono le stesse, a scala diversa, che si scorgono nella vasca che raccoglie l'acqua a

Ronchamp. Nel palazzo del Parlamento le bucatore possono essere avvicinate in qualche modo a quelle che Louis Kahn propose a Dacca, risultando però, rispetto a queste ultime, molto più aeree e di effetto dinamico. L'edificio in cui è più evidente la ricerca plastica, invece, è il Palazzo di Giustizia (1956), con il suo ordine gigante protettivo e le rampe di scale in evidenza, una cinta dinamica e sicura che lega irregolari bucatore.

Il percorso di Le Corbusier, come quello di tanti altri artisti, è articolato, perfino contraddittorio in alcune espressioni. Per certi versi egli cerca la modularità del costruito, pensando di porre al centro l'essere umano, pur nella moltitudine delle masse inurbate, ma poi, quando propone quell'idea di città che è la Ville Radieuse, lo fa con almeno apparente "indifferenza rispetto a sistemi economici, culture e contesti tra loro economicamente diversi" (Biraghi, 2013, p. 200). L'attenzione all'ambiente, in cui il costruito s'inserisce, non è forte nel modulator, ma l'ambiente "entra" nella Ville Savoye e completa il senso di qualità della vita che il suo utilizzo suggerisce. Si cerca una teorizzazione dell'uso dei volumi puri, in un senso minimalista e razionalista, poi nella Cappella di Ronchamp è l'evidente senso della materia, attraverso l'aspetto tattile primitivo, a essere veicolo di valore estetico, come accade nell'uso plastico del calcestruzzo in India.

Comunque, la ricerca estetica e tecnica è stata articolata, come in ogni grande architetto, nella consapevolezza che "l'unica cosa trasmissibile è il pensiero, la parte nobile del frutto del lavoro. Questo pensiero può diventare, o no, una vittoria sul destino al di là della morte, e assumere forse una dimensione imprevedibile" (Le Corbusier, cit. in Benevolo, 1992, p. 844). Che questa imprevedibilità sia stata la fonte originaria dei disastri architettonici richiamati (giustamente) da Brodskij è però dubbio. E l'architettura contemporanea ha espresso sia opere mirabili che obbrobri, com'è sempre successo anche in passato.

Nel processo di cementificazione di vaste aree, portato avanti spesso senza tener conto apprezzabile dell'impatto che le opere hanno sull'ambiente, un ruolo fondamentale è stato ricoperto dalla preparazione culturale, dalla sensibilità e dalla capacità di visione di chi opera sul territorio. In progettisti e amministratori, incompetenza e mancanza di sensibilità dovrebbero essere ritenuti inaccettabili dalla società. D'altra parte, le proposte di progettazione *nella* natura devono essere valutate con attenzione scevra da posizioni preconcepite, che possano portare a una distorsione della ragionevole valutazione, da parte del progettista, del costruttore e dell'amministratore, delle circostanze del

loro operare. Sono comunque necessarie visioni culturali sostanziali.

Nel proporre, con una particolare attenzione alla biodiversità, un Bosco verticale per due torri a Milano, edifici che dovrebbero portare in alto, uno per 120 metri e l'altro per 90 metri, "quasi 800 alberi" (un'idea interessante – si veda *La Lettura*, supplemento al "Corriere della Sera" del 3 agosto 2014, p. 16 – che, prima della fase realizzativa, immagino sarà necessariamente accompagnata da un'analisi puntuale delle conseguenze della distribuzione verticale di strutture ciascuna con un diverso microclima), Stefano Boeri suggerisce che sia necessario per il progettista pensare all'essere umano come a una soltanto delle tante specie biologiche che popolano la superficie terrestre.

Probabilmente basta anche molto meno per avere una pratica edilizia e industriale rispettosa dell'ambiente, di cui l'essere umano è *parte integrante*, e dello stesso essere umano. Probabilmente, basta solo che l'atteggiamento verso la natura sia profondamente diverso da quello che ha il narcisista nelle relazioni umane.

L'architettura può indicare modi e qualità del vivere e non è arte solo contemplativa. Investe gli istanti della vita della persona, i suoi bisogni giornalieri, dal cibo al sonno. Alla salute del corpo del suo utilizzatore deve corrispondere quella dell'animo, a entrambe contribuiscono la tutela dell'ambiente e quella dell'essere umano *nell'ambiente*.

La ricerca è problematica, ma è di interesse primario e dev'essere portata avanti perché il costruito abbia ragion d'essere, arricchisca la qualità della vita dell'essere umano e l'ambiente, e non sia solo l'origine di rovine su qualche collina che prima di esse era solo un dolce e verde declivio.

Paolo Maria Mariano

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AA.VV., *Le Corbusier. Il viaggio in Toscana (1907)*, Marsilio, Venezia 1987.
- T.W. Adorno, *Parva aesthetica*, Feltrinelli, Milano 1979.
- L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Bari 1987.
- L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna. Il nuovo corso*, vol. V, Laterza, Bari 1992.
- M. Biraghi, *Storia dell'architettura contemporanea I, 1750-1945*, Einaudi, Torino 2008.
- I. Brodskij, *Fuga da Bisanzio*, Adelphi, Milano 1987.
- I. Brodskij, *Dall'esilio*, Adelphi, Milano 1988.
- C. Cresti, *Le Corbusier*, Sansoni, Firenze 1969.
- W. Dechau, *Trutz der Flein*, Scheidegger & Spless, Zürich 2013.
- K. Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 1982.
- V. Locatelli, *Le Corbusier, la storia, la conservazione*, Franco Angeli, Milano 1990.
- I. Tomassoni, *Piet Mondrian*, Sadea-Sansoni, Firenze 1969.
- B. Zevi, *Spazi dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino 1973.
- B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino 1984.