

## Giuliano Gresleri

Posporre alla perfetta e calibrata introduzione che Tony Eardley ha steso al volume 35, *Rue de Sèvres* queste brevi annotazioni può sembrare inutile oltre che pretenzioso, tanto quelle righe sono esatte e in sintonia con la temperatura emotiva dei messaggi grafici e delle note esplicative di Le Corbusier. Avrei quindi preferito essere anch'io dalla parte del lettore che apre queste poche pagine a conclusione e a distanza di tempo dall'ultimo volume dell'*Oeuvre complète*, se Jullian non mi avesse quasi imposto di forza questo ruolo di tagliatore di nastri dell'edizione italiana.

Duramente e, forse giustamente, Eardley dice che i troppi saggi su Le Corbusier ce ne fanno scarsamente desiderare degli altri ma io credo, come lui e Jullian, che questo sia un libro a parte, diverso per vari motivi e che meriti di riflettervi. Prima di tutto, malgrado l'asserzione di Eardley stesso, il materiale divulgato (che può essere letto come «campione» dei 2300 appunti silenziosi che Le Corbusier e Jullian si sono scambiati tra il 1959 e il 1965, all'epoca quindi di alcuni tra i più prestigiosi progetti redatti all'Atelier) può essere considerato inedito in assoluto e di una tale emblematicità da giustificare di per se stesso ben altri saggi critici non appena sarà reso disponibile nella sua globalità; poi perché per la prima volta, ci è dato di osservare dal di dentro, quasi fossimo anche noi, che con Le Corbusier abbiamo solo parlato, partecipi di quell'incredibile processo creativo che si rinnovava giorno dopo giorno, all'Atelier di Rue de Sèvres. Infine perché questa edizione che è stata pensata nello stesso momento in cui si inaugurava a Bologna il *pavillon*, ricostruito, dell'*Esprit Nouveau* e la mostra dei disegni inediti degli anni 1927-29 può funzionare quale elemento di connessione tra l'avvio sistematico della ricerca paziente — il Padiglione appunto — e le note conclusive che qui sono riportate e condensate. In questo modo, presentare, introdurre, vuol dire accettare di comprometersi con lui, di sporcarsi le mani tra i *papiers mâchés*. Tutto questo, finalmente, ha ancora un senso e ci consente di misurare umilmente, da scolari (prima ancora che pensare e osservare per approfondire su un campione la qualità dell'opera o scoprirvi le magiche leggi germinative) l'enorme quantità di lavoro prodotto da quest'uomo in oltre mezzo secolo di ricerca.

Connessa e derivante da questa quantità, a mano a mano che le cantine di Rue de Sèvres andavano riempiendosi di disegni e di progetti e a mano a mano che gli appunti e i *cartes* si accumulavano negli scaffali di Rue Nungesser et Coli, cresceva progressivamente la capacità e l'abilità straordinaria di Le Corbusier nel decifrare e nel leggere i fenomeni naturali, le dimensioni nascoste dello spazio, le leggi segrete dell'architettura, progressivamente e direttamente, in connessione con

quel costante esercizio progettuale che l'Atelier portava avanti con lui (come questo libro dimostra) e con l'altro esercizio, la domestica, impenetrabile «ricerca paziente» condotta in segreto, lontano dagli sguardi dei collaboratori e degli amici, in quel «tranquillo giardino consacrato all'arte, fianco a fianco dell'architettura», in cui nessuno aveva il diritto di penetrare e che, nella sua astrattezza ed ermeticità fa venire in mente le prospettive per De Bestegui. Quasi quarantamila tavole di progetto corrette, appuntate, controllate, annullate e rifatte anche dieci, venti volte, proporzionate al numero in fondo esiguo dei disegni divulgati nell'*Oeuvre complète* se le si vedono anche solo per campioni e si ha la fortuna di sondarle una ad una danno appena la sensazione di «quantità» comunque non misurabile e della inesorabile selezione compiuta. E si tratta di limitarsi al campo della ricerca architettonica e pittorica che non tiene conto cioè della terza attività segreta, lo scrivere, né del materiale disperso, quantità che costituiscono ancor oggi l'enigma di questo, *malgré lui*, chevalier-seul dell'architettura. Il 5 settembre 1960 — quando ormai da un anno Jullian raccoglieva e catalogava scrupolosamente all'Atelier i documenti di lavoro che oggi finalmente con questo libro iniziamo appena a conoscere — Le Corbusier scriveva ad Hans Gisberger egli stesso tranquillamente sorpreso della propria produzione: «È un po' stravagante aver lavorato tanto! Lavorare non è una punizione, lavorare è *respirare*! Respirare è una funzione straordinariamente regolare: né più forte né più adagio, costante»,<sup>1</sup>.

Costante, costanza, costantemente, assieme a «quadrato», «degnò», «duro», «fatidico», «gentile», «implacabile», «spietato», «grazioso», «cortese», «solido», «vero», a chi avrà voglia un giorno di cimentarsi in una analisi di contenuto degli scritti corbusieriani, sono le parole attorno alle quali si potrà costatare come si è costruita l'etica dell'uomo ed equivalgono ad altrettanti modi di definire lo spessore e la consistenza della realtà quotidiana. Quegli aggettivi e quegli avverbi sono infatti adoperati indifferentemente per gli uomini, per le cose e per le architetture, quasi che non esista soluzione di continuità tra la qualità del lavoro — appunto — e la qualità dell'uomo che lo produce, esattamente come in un cantiere all'opera. È questa continua preoccupazione di fare le cose «come bisogna farle» la caratteristica prima che emerge da questo postumo volume dell'*Oeuvre complète* in cui «il sistema capace di esprimere la sintesi di avvenimenti presenti» è svelato per la prima volta in tutta la sua disarmante semplicità e in tutta la sua intelligente sinteticità ai nostri occhi ormai incapaci di afferrare il processo di genesi o, se volete, la manifestazione epifanica di quel meccanismo di nascita dell'architettura costantemente para-

gonato alla nascita dell'uomo, del bambino che, tra la sorpresa di tutti, viene al mondo e «funziona».

Questo libro e quello che ci auguriamo seguirà presto con gli altri ben più ponderosi materiali, deve servire quindi per sfatare molti miti, tra cui quello più retorico e più radicato del Le Corbusier «inventore di mondi: il mondo di chi abita, il mondo di chi convive nelle città, il mondo di chi lavora nelle campagne», come credeva, per troppa ammirazione, Rogers.

Questi appunti sembrano, al contrario, svelarci la continuità di una ricerca, che, in quanto tale non inventa, scopre, aderendo alla realtà, vorrei dire «realista» alla Cartesio, (la realtà che deve essere «politicamente» trasformata) e che discende dagli epigoni di un illuminismo tenuto presente quale chiave interpretativa dei fenomeni naturali primari per trasformarsi poi in un sistema linguistico in grado di farci capire il semplice perché delle cose. Esse sono così e non altrimenti perché sono costruite in un certo determinato modo, lo sono in virtù della forza probante che le sorregge, del ragionamento che sottendono e che si aggrappa costantemente al bisogno di dimostrare l'ovvietà attraverso lo sforzo raziocinante affidato alla comunicazione visiva che assai meno delle parole si presta all'ambiguità di una interpretazione occasionale. «Sempre di più mi sento vicino al movimento che anima il mondo contemporaneo. Analizzo i fenomeni che determinano il carattere della nostra epoca, alla quale credo e di cui non cerco solo di comprendere le forme esteriori, ma il senso profondo, il senso costruttivo; non è là forse la ragione stessa dell'architettura?»<sup>2</sup>. La soddisfazione personale ed edonistica di poter esclamare «ho trovato» è quindi rigettata, posposta al piacere di constatare la propria aderenza all'esistenzialità delle cose, la coscienza di lavorare all'interno dei problemi secondo le precise regole di un gioco. Di qui il piacere di paragonare spesso il lavoro dell'Atelier a quello dell'acrobata modesto ma preciso che implica anch'esso un esercizio continuo, con un solo filo da percorrere passo dopo passo per non rompersi il collo. E non è neppure vero che, come altri hanno scritto, questo atteggiamento così riflessivo risalga solo agli ultimi anni e contraddica l'irruenza inventiva dei primi; la cosa non dovrebbe riguardarci. Ma quando, nel 1945, Le Corbusier si accinge alla redazione definitiva di *Propos d'urbanisme*, per le «Perspectives humaines» scrive: «Gli schizzi (che quando furono fatti non erano che un pro-memoria), (...) provengono da una serie di circa cinquecento realizzati, ormai son più di trent'anni, all'epoca di una lunga, paziente, minuziosa ricerca al Gabinetto delle Stampe della Biblioteca Nazionale. Sondaggio che è seguito ad un periodo di dieci anni di viaggi attraverso le città dell'Europa e che ha preceduto i trenta di investigazioni,

di esperienze, di viaggi in altri continenti, di meditazioni instancabili sul fenomeno urbanistico ed architettonico.»<sup>3</sup> Pensiamo allora quanto questo sondaggio (come Le Corbusier stesso lo chiama) questo «colpo d'occhio gettato senza premeditazione sul passato» che costituisce il contenuto favoloso dei cento e cento *cartes*, si differenzi dall'occhio degli altri maestri contemporanei, occhio che ci appare improvvisamente viziato di sentimentalismo e di accademismo. Paragonati agli oggetti vivisezionati dei *cahiers de voyage* e di cantiere (ora che finalmente si possono conoscere), gli appunti di viaggio di un Neutra, di un Aalto, di un Gropius ci appaiono improvvisamente stanchi, vecchi di cento anni, più simili a letture fotografiche che a traduzioni di fatti architettonici. Solo Kahn sembra essere riuscito ad accorgersi e a far proprie queste semplici leggi che sondano i fenomeni spaziali e costruttivi. Neppure a Jullian che pure con tutta onestà, si «sforzava di capire» nei mesi che precedettero il suo ingresso all'Atelier, è risparmiata una sottile ironia; i suoi disegni sono troppo belli, troppo da architetto; e Le Corbusier gli dice: «È certo di aver ben guardato come sono stati costruiti il campanile, le Cupole di San Marco, le facciate delle Procuratie? (...) Ha scoperto da solo questi aspetti o ha comprato delle cartoline?»

Questo rispetto e questa fiducia nel valore insostituibile del disegno quale strumento principale per leggere e comunicare cose di architettura e che va appreso come si apprende una lingua, a forza di parlare, viene certamente dagli anni di apprendistato alla scuola di L'Eplattenier, dalla lettura della *Grammaire des arts du dessin* di Charles Blanc per teorizzarsi però in *Après le cubisme* e all'interno dell'*Esprit Nouveau* («... il segno deve non solo significare ma anche agire fisiologicamente sui sensi (...). Il segno non può essere simbolo astratto e convenzionale (...) sfuggendo a coloro che non ne possiedono la chiave, ma figurazione di fatti che interessano lo spirito, condizionati in modo da colpire emozionalmente i sensi»),<sup>4</sup> per diventare il principale strumento del lavoro architettonico. La grande quantità di materiale grafico appuntato con le matite colorate su carta da spolvero, che solo in seguito veniva passato all'Atelier per la verifica «in geometrico» col quale Le Corbusier preferiva non aver a che fare, è la riprova più clamorosa del valore globale, iconico e riassuntivo che era conferito all'opera disegnata prima ancora che a quella progettata. Significati e valori di questa ricerca architettonica sono quindi condensati, come dice Von Moos, nell'*idea* (e perciò questo libro «di idee» è importante), nella *forma pura* affidata, prima ancora che agli edifici realizzati, alle pagine cartesiane dell'*Oeuvre complète* là dove intuizione velocemente trascritta e tavola «geometricamente restituita» operano la sintesi più sorpren-

dente tra idea e forma che ci sia dato osservare dal '500 in poi.

In questo modo tutta l'*opera completa* può, al limite, essere letta quale *manuale* a proprio uso e consumo (e Le Corbusier richiama costantemente Jullian e l'Atelier allo studio di questa o quella pagina), specie di libro della memoria cui attingere in continuazione per far avanzare la ricerca ancorandola ai risultati conseguiti che sono costantemente smontati, ricomposti, trasfigurati di opera in opera come in un meccano, con procedimento analogo alle composizioni di un Varèse e, nello spirito delle pagine di un Blondel. Emblematici a questo proposito i passaggi e i ritorni insistenti sul tema delle «case» progettate dal '22 al '30 o, più tardi, la trasposizione di temi della pittura del periodo purista nei dipinti degli anni '50, (come accade con la serie del Taureau) o, in queste stesse pagine, con la cellula per Orsay che può essere letta quale gemmazione diretta degli studi sul modulo umano prodotti per Marsiglia. C'è inoltre un ostinarsi continuo a voler leggere il mondo costruito quale derivazione dimensionale dell'uomo osservato nei più tranquilli e consueti atteggiamenti quotidiani; leggere, sedere, dormire, mangiare, ecc., alla luce di una economia del gesto e di una parsimonia del produrre in dichiarata ostilità con la civiltà dello spreco edilizio. Osservando con attenzione queste pagine è possibile rintracciarvi perfino l'ovvietà dei manuali ottocenteschi, nelle loro sequenze logiche di montaggio di elementi apparentemente sconnessi ma che si sa devono concorrere tutti ad un solo risultato finale, come nella splendida sequenza di immagini per Bagdad, nella sintesi fulminea che raccoglie tutti gli elementi caratterizzanti il progetto Olivetti per Rho o nella sequenza filmica ironicamente illustrante l'incidente di Jullian che ricorda le pagine da «manuale per boy-scout» steso all'epoca del progetto *Murons*, nel '40.

Direi allora che la novità assoluta di questo libro per tanti versi unico, può in sostanza proprio essere letta in questo senso: nel disarmante svelarsi di un metodo di lavoro concordato tra Le Corbusier e il suo Atelier (frutto anch'esso quasi di una «selezione meccanica») che implicava, prima di ogni altra cosa, l'essere ogni giorno in sintonia con «certi» valori e portatori tutti di un «certo» grado di disponibilità a lasciarsi, come dice Oubrierie, «quotidianamente meravigliare». Tutto il resto era affidato, ancora una volta, all'intelligenza straordinaria, alla magia dell'uomo e del luogo.

#### *Bologna, Cantiere dell'Esprit Nouveau, luglio 1977*

1) Cfr.: W Boesiger/H. Girsberger, *Le Corbusier 1910-1965*, ed. d'Architecture, Zurigo 1967, pag. 6

2) Citato in: W. Boesiger/H. Girsberger: *Le Corbusier 1910-65* Les Editions d'Architecture, Zurigo 1967, pag. 9.

3) Cfr: Le Corbusier, *Propos d'urbanisme*, ed. Bourellier et C.<sup>ie</sup>, Paris 1946, pag. 14.

4) Cfr: *L'Angle Droit*, in: *Esprit Nouveau* n. 18, nov. 1923.