



UN DISEGNO IN EREDITÀ
IN MEMORIA DI ADRIANA SOLETTI

L I B R I A

Le Corbusier studente autodidatta*

Giacomo Pirazzoli

Anche per il giovane Charles Edouard Jeanneret-Gris¹, come per molti architetti cresciuti prima dell'istituzione e regolamentazione delle Facoltà d'Architettura, gli anni della formazione furono legati ad una certa idea, praticata con vorace curiosità, di "autodidattismo"². Terminato il ciclo di studi all'Ecole d'Art de La Chaux-de-Fonds, il piccolo paese svizzero ove nacque nel 1887, Jeanneret intraprese infatti alcuni viaggi d'istruzione, non trascurando le mete classiche del Grand tour di goethiana memoria. La straordinaria importanza di questi viaggi di formazione rispetto al multiforme disvelarsi del pensiero corbusiano sulla casa, sulla città e, più in generale sulle cose del mondo, venne più volte richiamata dal Maestro stesso in occasioni lontane tra loro nel tempo e diverse nella finalità contingente.

Non è un caso, a tal riguardo, che per aprire l'Opera completa - la nota serie di volumi, editi da Boesiger a Zurigo, ma concepiti e controllati interamente da Le Corbusier in persona - siano stati scelti proprio gli schizzi dei viaggi giovanili, ai quali il Maestro affidò la trasmissione della propria opera³. Col Baedeker⁴,

* Gli argomenti qui enunciati traggono origine da quanto sviluppato, con qualche maggior respiro, in Giacomo Pirazzoli, *Le Corbusier a La Tourette: alcune congetture*, Firenze 2000.

¹ La Chaux de Fond 1887-Cap Martin 1965; Ch. E. Jeanneret è meglio noto con lo pseudonimo di Le Corbusier.

² A proposito della formazione di Le Corbusier rimane tuttora utile Paul V. Turner, *The education of Le Corbusier*, Cambridge 1971.

³ Con il titolo "Croquis de voyages et études" si trovano in Le Corbusier, *Le Corbusier-Oeuvre complète 1910-1929*, vol. 1, pp. 17-21.

⁴ È la guida artistica di Karl Baedeker, *Italie Septentrionale*, Leipzig-Paris 1907, piuttosto nota e diffusa anche al tempo; Jeanneret avrà con sé anche il *Voyage* di Adolphe Hippolyte Taine e *Les Matins a Florence* di John Ruskin.

ma soprattutto con alcuni piccoli *carnets*⁵, il giovane Jeanneret si dispose dunque all'incontro con l'arte e con la storia⁶. Quale sia stato il valore fondativo di questi appunti presi ancora da studente e, più tardi, quale sia potuto divenirne il ruolo di paragone - nell'accezione disciplinare che Roberto Longhi seppe far discendere da questo termine - rispetto a quanto di più moderno stava mettendo a punto (pensiamo al *Modulor* come ad alcuni edifici della piena maturità) è quanto cercheremo qui di argomentare, induttivamente ed in modo forzatamente sintetico, avendo cura di lasciare all'approfondimento da parte degli eventuali interessati tutte le ulteriori ragionevoli possibilità.

Ch. E. Jeanneret disegna, forte della propria formazione accademica (1907)

L'occasione del primo viaggio in Italia, peraltro già affrontato storicamente con intelligenza critica e metodo⁷, è per il giovane Jeanneret un'occasione canonica. Analizzati secondo la cifra stilistica loro propria, gli schizzi e i disegni che accompagnano le riflessioni scritte - in maggior parte custodite nelle lettere inviate al maestro dell'Ecole d'Art, L'Eplattenier - mostrano in effetti una sostanziale adesione ai canoni della rappresentazione dei luoghi, come dei monumenti, sviluppati dall'insegnamento accademico del disegno e dell'ornato. In altre parole ciò che l'allora studente mostra è piuttosto omogeneo con la cultura allora dominante della rappresentazione, e non si differenzia per particolarità né per originalità. I soggetti, infatti, sono quelli consueti (edifici storici,

⁵ I disegni relativi al viaggio in Toscana del 1907 sono documentati in Giuliano Gresleri (a cura di), *Le Corbusier il viaggio in Toscana (1907)*, Venezia 1987; i *carnets* del viaggio in Germania del 1910-11 sono riprodotti in edizione anastatica in Le Corbusier, *Le Voyage d'Allemagne, Carnets 1-4, Milano-Paris 1994*, mentre quelli del viaggio in oriente si trovano in Le Corbusier (Ch.-E. Jeanneret), *Voyage d'Orient - Carnets*, Milano-Paris 1987.

⁶ Relativamente ai *carnets* di cui sopra, si vedano: Françoise De Franclieu, "Itinéraire méditerranéen"; Giuliano Gresleri, "Partir et revenir. Le voyage d'Italie"; Giuliano Gresleri, "Les Leçons du Voyage d'Orient" in *Le Corbusier et la Méditerranée*, catalogo dell'esposizione, Marseille 1987; Rosario De Simone, *Ch. E. Jeanneret-Le Corbusier: il viaggio in Germania 1910-11*, Roma 1989; Giuliano Gresleri (a cura di), *Le Corbusier. Viaggio in Oriente*, Venezia 1984.

⁷ Cfr. G. Gresleri, *Le Corbusier il viaggio in Toscana (1907)*, cit.

particolari architettonici, dipinti molto noti etc.), indagati con mezzi tecnicamente "tradizionali" quali l'acquarello, la grafite, la china, con qualche tocco di biacca a cercare una ulteriore descrizione dei materiali. In generale, dunque, si può parlare a ragione di un forte radicamento nella cultura accademica, espresso anche con una certa perizia tecnica ed una notevole dedizione. Non v'è dubbio, d'altro canto, che quella tensione analitica, sebbene ancora in nuce, che Le Corbusier maturo svilupperà nei carnets di progetto, stia in alcuni dei disegni più tecnici tra quelli dedicati a Firenze, quali ad esempio quello dell'interno di S. Croce⁸. Lì, accanto ad una descrizione in colpo d'occhio dell'interno della navata, acquerellata e con le ombre, quasi una restituzione in termini complessivi dello spazio, Jaenneret annota nello stesso foglio, per mezzo di una scomposizione progressiva, gli elementi architettonici che costituiscono l'interno nella sua complessità. Si tratta in effetti di una sorta di stesura di abaco, ove le figure, quali la copertura con le grandi capriate in legno, con l'attenta distinzione tra orditura primaria e secondaria, si mescolano alle misure, espresse in metri, senza perdere di vista l'effetto dello spazio (ecco allora il piccolo disegno a destra, con le capriate in serie e la notazione dell'ombra che tale sistema costruttivo esprime rispetto all'intradosso della copertura).

Intento simile, ma con una marcata accentuazione degli aspetti decorativi, Jaenneret sembra perseguire nel disegno di studio della corte del Bargello⁹, ove è evidente l'attenzione alla partitura compositiva sul piano di facciata, per cui l'ombreggiatura evidenzia il ritmo dei vuoti della loggia al piano terreno, poi quella al piano primo, di passo metà ed altezza minore, poi ancora il secondo piano, che sembra corrispondentemente riprendere il ritmo dei vuoti al piano terra, tutto ciò ancora rispondendo ad un preciso canone di partizione (inversa, in questo caso) delle strutture in elevazione. Accanto a questo disegno i molto tradizionali studi dell'apparato decorativo (il capitello dei pilastri, disegnato come avrebbe fatto un buon allievo di accademia, e poi il particolare del ferro battuto, a segnalare l'attenzione, esplicitata nelle note scritte, per questa lavorazione artigianale). Della visita alla Certosa di Ema, edificio al quale Le Corbusier ritornerà concettualmente per tutta la vita, restano alcune immagini

⁸ G. Gresleri, *Le Corbusier il viaggio in Toscana (1907)*, cit., disegno n. 28.

⁹ G. Gresleri, *Le Corbusier il viaggio in Toscana (1907)*, cit., disegno n. 38.

e tra queste un controverso disegno¹⁰ probabilmente a china, caratterizzato da una impronta matura e decisamente tecnico-architettonica, con la sezione ribaltata in proiezione dalla pianta e una nota che recita "potrei perfettamente applicarla a delle case operarie, essendo il corpo dell'alloggio perfettamente indipendente. Tranquillità sorprendente; il grande muro potrebbe nascondere la vista della strada." È forse proprio questo schizzo¹¹, per la misteriosa lealtà delle cose a posteriori, a custodire almeno una parte del tramite ideale tra l'incanto, peraltro ricco di accenti lirici, dello studente Jaenneret e l'attività matura di Le Corbusier.

Ch. E. Jaenneret disegna, superando la propria formazione accademica (1910)

Brindisi, Napoli, Pompei, Roma e Tivoli, Firenze, Pisa, Genova, Milano sono le tappe del secondo soggiorno italiano del giovane Jaenneret; di ritorno dall'Oriente, dopo aver preso diretto contatto con l'esotico, è ancora l'antico (l'archeologia come l'architettura degli edifici storici) a raccogliere l'interesse di colui che sarà il profeta del Moderno, il radicale innovatore di una disciplina tanto millenaria quanto ritorta sulle proprie interne vicende. Sulla via del ritorno, dunque, Jaenneret raccoglie idee, suggestioni, immagini; cattura quelli che diverranno raffinati concetti moderni descrivendo in modo straordinariamente sintetico edifici e luoghi antichi. Rispetto al viaggio del 1907 cambia il tratto e cambia la tecnica; i disegni di studio divengono ora asciutti ed essenziali, fatti di poche linee, quelle giuste. La matita è molto usata, assieme a qualche tocco di colore; la grafia è sempre rivelatrice di grande passione

¹⁰ Tale schizzo, che oggi risulta disperso, è stato riprodotto in Jean Petit, *Le Corbusier lui-même*, Geneve 1975; cfr. in proposito G. Gresleri, *Le Corbusier il viaggio in Toscana (1907)*, cit., p. 26 disegno n. 48, ove Gresleri propone una datazione al 1907.

¹¹ Pur con tutte le riserve del caso, alla luce delle considerazioni svolte qui sopra, riteniamo di poter avanzare la congettura (più che l'ipotesi), fondata invero soltanto sul notevole livello di maturità analitica espresso da questo disegno, che si tratti di un appunto ricostruttivo redatto in un tempo successivo al viaggio stesso, magari sulla scorta di quella notazione funzionale parallela, che opportunamente Gresleri nota, relativa alla applicazione di tale modello al progetto per le case operaie Immeuble Villas, poi confluita nell'esperienza del Padiglione dell'Esprit Nouveau del 1925.

e le note scritte aggiungono densità ai pensieri; i luoghi restituiti fedelmente dall'occhio della macchina fotografica divengono altri sulla scia delle notazioni del disegno.

Jeanneret torna a Firenze tra il 26 e il 28 ottobre; alla Certosa di Ema dedica sei disegni concisi, sei schizzi che tentano di cogliere alcune cose essenziali: la vista al di là del muro - allusione a quel rapporto col paesaggio che sarà dentro tutti i progetti di Le Corbusier, anche quelli stranamente divulgati (dalla critica militante) come "astratti" - e l'orizzonte artificiale del recinto¹²; o ancora il doppio spazio interno, con il grande vuoto del chiostro e quello, più piccolo ma altrettanto necessario, degli orti delle celle. Tutto a matita con tratto rapido e segno deciso; due soli disegni hanno colore: per uno di essi, l'interno di uno degli orti che registra anche la sequenza dei tetti delle celle, il giallo galleggia rispetto ai contorni dei piani tracciati, quasi a descrivere un altro piano, fatto di sola luce, indipendente dalle cose e dalla natura di queste. Un altro schizzo mostra, oltre a questi acidi tocchi di giallo in sospensione, alcune linee marroni che sottolineano il piano orizzontale di calpestio; ogni tanto, in apparente ordine sparso, alcune misure in centimetri e qualche notazione di materiale costruttivo. Questi disegni, complessivamente, rappresentano quanto di più lontano dalla cultura accademica, dalla quale per contro sembravano discendere quelli del primo soggiorno italiano. Di più essi custodiscono, già sorprendentemente matura, (Jeanneret aveva allora ventitré anni) la maniera che Le Corbusier, per tutta la vita, utilizzerà per vedere (cioè per progettare) la sua architettura. Non è trascurabile che questo sviluppo del disegno, che nasce qui come strumento analitico, come ipotesi di lettura sul corpo del lavoro degli altri¹³, contenga anche buona parte di quel che serve per l'esercizio consapevole del progetto.

¹² Basti qui ricordare che "*L'univers de nos yeux repose sur un plateau bordé d'horizon*", Le Corbusier, *Poème de l'angle droit*, Paris 1955.

¹³ Si rimanda al proposito, per un altro misterioso parallelo, a quanto sembra dimostrare indirettamente Italo Calvino a proposito della necessità di conoscere il lavoro degli altri autori per coloro che scrivono; ciò conduce, di lontano, ad una possibile negazione della cosiddetta *creatività* (correntemente e volgarmente intesa presso la tribù degli architetti come *pura invenzione*). Si rimanda pertanto a Italo Calvino, *Perché leggere i classici*, Milano 1991.

Ch. E. Jeanneret utilizza un "tradizionale" strumento del mestiere: la misura

Non sarà forse vano puntualizzare, riguardandolo come un aspetto fondamentale della ricerca corbusiana, come il vedere del giovane Jeanneret fosse già spiccatamente informato dal dato tecnico. In altre parole ad un primo livello di lettura, legato anche a notazioni di carattere "letterario" - si pensi alle appassionante descrizioni dei luoghi visitati nella ricostruzione critica che lo stesso Jeanneret invia per lettera, a cadenza quasi quotidiana, ai genitori o al maestro L'Éplattenier - questo giovane studente di architettura non manca di far seguire, per il tramite del disegno, altri elementi, in particolare dati tecnici, e spesso misure. Tutto ciò informa, ancora in maniera embrionale, tuttavia in modo fortemente riconoscibile nel contesto di un percorso artistico di grandissimo rilievo, i principi di un pensiero complesso che obbligherà il Maestro, per suo stesso dire "ad interessarsi di tutto, dato che l'architettura abbraccia assolutamente tutto". Ma quel che differenzia questo "tutto" dal vago e dal banale - o dall'enciclopedismo fine a sé stesso - passa verosimilmente proprio per il dato tecnico della misura¹⁴. "Vedere" e capire il lavoro degli altri - degli antichi maestri come di qualche contemporaneo - diviene allora fortemente identificabile anche con l'azione fisica del misurare, col metro, gli spazi e le architetture. C'è insomma una poesia dello spazio che attraversa la scrittura e che per mezzo di questa può essere catturata, ma c'è anche una metrica che non può essere misurata che con uno strumento appropriato, il metro, appunto.

A ben guardare tutto ciò rende assai meno astratto il processo analitico corbusiano: per capire ovvero per comprendere le architetture che incontra, già fin da giovane Jeanneret provvede ad abbassare il tiro e, da architetto, a misurare. Tutto ciò, come abbiamo visto, è documentato in modo molto puntuale nei *carnets*. Si tratta di un passaggio fondamentale che, se da un lato sembra allontanare l'opera del Maestro dal fiume di parole "sull'indicibile etc." che, soprattutto da parte di qualche fazione della critica militante sono state "consacrate" alla "spazialità corbusiana", dall'altro canto contribuisce a rendere comprensibile, ed utilizzabile e replicabile nel percorso, un metodo che non ha mai perso di validità perché fondato sull'essenza delle cose.

¹⁴ Per coincidenza, anche tutti i grandi architetti del Rinascimento si dedicarono appassionatamente e con discernimento al rilievo e alla misura dell'antico, pur mantenendo alto il profilo del proprio pensiero sul mondo.

Le Corbusier introduce un "nuovo" (ovvero moderno) strumento di misura: il Modulor

Il Modulor viene reso pubblico, tramite l'omonimo libro, nel 1948¹⁵ si tratta, come recita il sottotitolo, di "Une gamme de dimensions harmoniques à l'échelle humaine, applicable universellement à l'architecture et à la mécanique"¹⁶. Del Modulor si potrebbe dire a lungo senza dir nulla, perché tutto quel che si può fare per capirne la portata e l'utilità, è appunto utilizzarlo, così come faceva Le Corbusier stesso. Il Modulor rappresenta il massimo sforzo del Maestro per rispondere ad una necessità di proporzione¹⁷ e di misura; esso è uno strumento a disposizione della contemporaneità per produrre, con un criterio di unificazione, tutto quel che serve alla vita di domani. Nato da uno sforzo di ricerca induttivamente condotto a partire da un'astrazione geometrica guarda verso il mondo concreto, quello della produzione e dei grandi numeri, quello della ricostruzione post-bellica vista da Le Corbusier come la grande occasione per introdurre, a partire da quel contingente grado zero, nuove regole per questioni di là da venire. Il Modulor è anche, forse, la più alta testimonianza di quell'atteggiamento di generosità intellettuale accompagnata da profonda consapevolezza dell'utilità della ricerca finalizzata alla quale Le Corbusier, nel corso della vita, non mancò mai di dedicare energia ed attenzione.

Un poco moderno uso della storia (dell'architettura)?

È a margine del Modulor che si consuma una delle questioni forse più entusiasmanti e profonde della ricerca corbusiana; è lì, per questo strumento che nasce dall'astrazione geometrica come da un luogo della mente, che si rivela lo spessore e la portata del lavoro del Maestro.

¹⁵ Le Corbusier, *Le Modulor*, Paris 1948.

¹⁶ *Le Corbusier-Oeuvre complète*, vol. 5 1946-1952, Zurigo 1964, p. 178; "Una gamma di dimensioni armoniche a scala umana, applicabile universalmente all'architettura e alla meccanica".

¹⁷ Per un contributo recente e qualitativamente rilevante sul tema della proporzione in architettura rimando qui al testo di Mauro Moriconi, *Costruire e Misurare*, tesi di Dottorato di Ricerca in Problemi di metodo nella Progettazione Architettonica - VIII ciclo - Università degli Studi di Genova ed alla bibliografia ivi contenuta con l'auspicio di non più prorogabile pubblicazione.

In equilibrio precario tra scienza ed arte Le Corbusier, in appendice alla primo tomo del Modulor si occupa delle "Vérifications Matérielles" del suo nuovissimo e modernissimo strumento e, senza alcuna esitazione, affonda le mani nel passato. Perfetti testimoni della efficacia del Modulor sono pertanto: il Castello di Chaalis (abbazia cistercense del XIII secolo), un bassorilievo dal tempio di Seti I ad Abydos (Egitto), le chiese di Santa Sofia e di Kahriè e la Porta del Gran Serraglio a Istanbul, la chiesa del Convento di Filoteo¹⁸ il tempio del Foro e la Casa del Noce d'argento a Pompei, oltre ad alcune strutture architettoniche di scala minore (una vasca, i bagni, un impluvio) pure di provenienza archeologica¹⁹. Tutte le misure, espresse in metri, di questi testi architettonici vengono confrontate nelle loro relazioni proporzionali e comparate con quanto avrebbe suggerito il nuovissimo Modulor, se applicato alla progettazione di analoghi soggetti. Lo scarto viene così misurato direttamente; è minimo, nella maggior parte dei casi trascurabile.

Il Modulor, strumento concepito per il futuro, ha già superato la prova più difficile, quella della storia. Allo stesso tempo, in un solo passaggio, ha rivestito una funzione analitica ma è stato al contempo strumento di progetto. Tutto ciò a partire dagli appunti presi quarant'anni prima da Charles Edouard Jeanneret, un singolare studente che, viaggiando, praticò con intelligenza e dedizione una forma sovversiva di autodidattismo.

Quando quello stesso studente divenne famoso al mondo col nome di Le Corbusier, alcuni pensarono bene di descriverlo come padre del Movimento Moderno, con ciò intendendo quella corrente di pensiero che influenzò largamente l'architettura del Novecento, quella stessa corrente di pensiero, così è parso a qualcuno, particolarmente avara di memoria ed intenzionata a fare tabula rasa della storia dell'architettura.

Relazione presentata nell'ambito de I Mercoledì dell'Architettura della Facoltà di Ingegneria dell'Università degli Studi di Perugia nell'anno accademico 1998-1999.

¹⁸ Si tratta di uno dei monasteri del Monte Athos, visitati da Jeanneret nel corso del *Voyage d'Orient* del 1910.

¹⁹ Nella maggior parte di questi casi Le Corbusier si serve qui dei disegni con le misure rilevate da lui stesso quasi quarant'anni prima, appunto in occasione del *Voyage d'Orient* del 1910.