

standard, montaggio e organizzazione

Le Corbusier e gli studi per “Ma maison” e per una residenza presso Chicago

Francesco Taormina

I plastici che sono qui in mostra, la cui immagine è sintetizzata nella locandina, sono di due case che Le Corbusier, forse il più importante architetto del secolo scorso, ha solo schizzato.

Lo schizzo, lo sappiamo, è la parte iniziale del farsi progettuale dell'architettura. Per sua natura, è quindi indice di approssimazioni, è inevitabile campo di incertezze interpretative, personali e comunicative. Lo schizzo è sempre in attesa di divenire, è uno strumento in costante tensione temporale. Eppure, Le Corbusier pubblica questi disegni a mano libera come episodi conclusi, nel terzo volume della sua *Oeuvre complète*, degli anni 1934-1938, nelle pagine dedicate alle *Petites maisons*, alle “piccole case” unifamiliari, e tra altre due case, che sono invece realizzate.

Le Corbusier fa dell'*Oeuvre complète* uno strumento di sapiente trasmissione di conoscenze sul progetto di architettura, ne fa, come dichiara in un altro libro, *Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture*, una sorta di molteplice indicazione didattica, tanto più significativa se si pensa che il grande Maestro non abbia mai voluto insegnare in una scuola, pur avendo fatto Scuola. Pensate, per esempio, che molte cose a cui noi siamo assuefatti, come le foto a tutta pagina o pubblicate senza margini, sono un'invenzione proprio dell'*Oeuvre complète*.

È stata comunque l'indeterminatezza degli schizzi che mi ha spinto, molto semplicemente, ad utilizzarli per farne a mia volta l'esperienza didattica di uno dei laboratori di Composizione architettonica che teniamo a Tor Vergata, giocando su un piccolo *coup de théâtre*. Ho detto agli studenti: fate conto che la nostra aula di disegno sia l'atelier di rue de Sevrès, il famoso studio parigino di Le Corbusier, e che egli arrivi improvvisamente con questi disegni, magari da uno dei suoi numerosi viaggi, e ci chieda di metterli in pulito, di cominciare a trasporli in un progetto compiuto di case.

Per gli studenti si trattava di entrare nel merito di procedimenti progettuali tutt'altro che facili: a loro non era chiesto di utilizzare la finestra a nastro o i pilotis perché Le Corbusier fa la finestra a nastro ed i pilotis. Gli studenti dovevano comprendere le intime ragioni dell'organizzazione spaziale presupposta negli schizzi ed entrare nel complesso mondo delle relazioni fisiche che fanno l'architettura, svelarne i processi costitutivi per poterli assumere nella pratica della propria esperienza.

Questo modo di fare sollecitava interpretazioni tese a risolvere le lacune e le contraddizioni degli schizzi nella precisione di un disegno finito. È ovvio che così si forzava l'intenzionalità degli schizzi in modo utile alla trasmissione delle tecniche del progetto, ma restava sullo sfondo la comprensione del loro significato più profondo e delle ragioni che avevano indotto Le Corbusier a pubblicare delle vere e proprie incompiute architettoniche.

Ho parlato di un'esperienza didattica perché da essa nasce tutto il resto, soprattutto perché da

essa, dal lavoro svolto con i miei studenti, ho tratto la convinzione che il ridisegno degli schizzi non aiutava a capirne il senso proprio, rischiava anzi di alterarlo e profondamente.

Con un ristretto gruppo di studenti, tutti laureandi, abbiamo allora deciso di realizzare i plastici che vedrete, eseguiti in modo artigianale per avvicinarli al modo degli schizzi e per potere utilizzare il loro compimento ed il suo non breve tempo ai fini una riflessione più mirata. Della quale vi darò ora conto.

Cominciamo dalla sequenza delle pagine dell'*Oeuvre complète*, cui avevo già accennato: le pagine dedicate agli schizzi sono anticipate da quelle attribuite alla illustrazione della "maison de week-end" e seguite dalla illustrazione della "maison aux Mathes", due case entrambe realizzate in modo apparentemente, solo apparentemente tradizionale per l'uso di murature in pietra molare.

Perciò, una prima e più immediata spiegazione della pubblicazione degli schizzi potrebbe derivare dall'intenzione di giustificare evidenti diversità di linguaggio, riconducendole a quei concetti di precisione, di purezza e sincerità formale, di esattezza nell'uso delle tecniche costruttive, che avevano caratterizzato la precedente produzione del Maestro, riassunta nelle famose *4 composizioni* (a loro volta pubblicate alla fine del primo volume dell'*Oeuvre complète*).

A fronte delle due case che, per comodità, definiremo in pietra, le due case schizzate appartengono infatti ancora a quella estetica della levigatezza che aveva caratterizzato la produzione corbusieriana fino a villa Savoye, con progetti che risolvevano le discontinuità parietali della costruzione intelaiata nel nitore dell'intonaco, nella politezza assoluta del piano, nell'accurata estensione del prisma.

Ma c'è di più. I concetti di precisione, di esattezza costruttiva, eccetera, non sono mere generalizzazioni, essi hanno un concreto riscontro nel richiamo allo *standard* che Le Corbusier fa nella presentazione di "Ma maison", l'unica delle case a non essere del 1935 ma di prima, del '29: «L'architettura domestica – scrive nella presentazione –, grazie all'impiego di elementi standard (vedere anche, qui accanto, la casa per week-end) può ritrovare il cammino degli *atteggiamenti essenziali* che sono sempre esistiti nelle epoche equilibrate».

Si badi bene che lo standard, nella perentorietà dell'affermazione, specie nel richiamo alla casa per week-end, non sembra essere solo riconducibile all'uso di elementi ripetibili, possibilmente derivati dalla produzione industriale: è vero che "Ma maison" presenta nell'atelier una copertura quadripartita di volte sistema Freyssinet, quindi di discendenza seriale e dichiarato prodromo formale del tetto della casa-studio di Porte Molitor, che Le Corbusier realizzerà a Parigi pochi anni dopo per sé e la moglie e su cui più avanti tornerò. Ma non sono gli elementi in quanto tali a potere giustificare lo standard come modello, come norma, come riferimento prestabilito all'uniformità della costruzione.

Il riferimento al concetto di standard sembra semmai alludere al fatto che le parti della costruzione architettonica possano mantenere una propria indipendenza oggettiva, una

propria autonomia distintiva nel sistema delle relazioni che concorrono a determinare e a cui viene comunque affidata la percepibile unitarietà dello spazio abitabile.

In tutta l'opera di Le Corbusier, il risultato ultimo di una architettura risiede nell'affermarsi sintetico e coerente della dialettica generata dalla singolarità dell'immagine, che non esclude contrapposizioni materiali e di forma con altre immagini contigue: si tratta perciò di una dialettica basata sul presupposto che tutti gli elementi che la determinano siano inizialmente equivalenti, siano essi originati da applicazioni industriali o il prodotto – come ancora oggi succede nel campo dell'edilizia, specie di piccola e media dimensione – di lavorazioni artigianali, e che sia il processo di formazione dell'architettura, ovvero il suo progetto e la sua realizzazione, a stabilire l'effettiva gerarchia dei loro rapporti traducendoli nella razionale risposta alle esigenze d'uso dello spazio.

Mi sono chiesto se non fosse stata questa la ragione che aveva motivato, nelle pagine di *Verso una architettura*, il confronto tra i templi dell'antichità e le automobili simulacro della modernità meccanica. «Realizzare uno standard – è precisato nelle stesse pagine, come potete leggere – significa esprimere tutte le possibilità pratiche e razionali, dedurre un tipo riconosciuto conforme alle funzioni, rispettando il principio del massimo rendimento con l'impiego minimo di mezzi, mano d'opera, materiali, parole, forme, colori, suoni»: tutte realtà oggettive o da ritenersi tali, che costituiscono un risultato da raggiungere, da ricercare con insistenza e, per l'appunto, “da realizzare”.

Se lo standard si realizza, se esso non costituisce un apriori, un dato meccanico da applicare come dettato manualistico, se esso si definisce come un obiettivo, allora può configurarsi anche come una convinzione, come un'idea tesa a conformare l'attitudine procedurale dell'architettura e del suo progetto.

Sarebbe altrimenti inammissibile assimilare in forme di equivalenza templi ed automobili, intrisi della coscienza dei loro diversissimi significati, scontato frutto di tecniche disparate eppure egualmente riconducibili ad una intima e coerente intelligenza organizzativa e morfologica: lo standard, nell'accezione corbusieriana, rovescia le certezze che possono essere riposte in un sistema normativo fine a se stesso, ne esclude la presunta capacità di farsi condizione risolutiva nei processi di costruzione dell'architettura ma li influenza, partecipandovi come motivo di equilibrio, con aspirazioni tendenzialmente sociali, di diffusione della qualità abitativa.

Ai processi specifici che comprendono l'idea di standard, questa contribuisce perciò ad attribuire una parvenza definitiva ma nei fatti non conclusiva, facendone la tappa identificabile di una conoscenza in continuo superamento, in costante verifica.

Se dunque ogni soluzione architettonica prefigura un “tipo”, come suggerisce *Verso una architettura*, esso è paradossalmente instabile come lo è qualsiasi condizione dell'esperienza. Sembra una questione complicata ma non lo è affatto.

Prendiamo, ad esempio, quelle soluzioni progettuali che lo stesso Le Corbusier presenta come prototipi, quindi come espressioni per eccellenza del tipo. Ve ne mostro solo un paio, molto conosciute.

La prima riguarda le case Loucher, progettate tra l'altro nello stesso anno di "Ma maison", alle quali, per inciso, ho dedicato anni fa un'altra esperienza didattica. Le case sono interamente prefabbricate per essere facilmente trasportate e montate a secco, fatto salvo il muro che separa simmetricamente le due abitazioni del piccolo edificio, pensato per non renderlo del tutto estraneo alle tradizioni costruttive locali. Eppure, una soluzione così precisa per impianto e peculiarità spaziali, addirittura di derivazione industriale e tayloristica per ammissione del suo ideatore, non esclude una esecuzione decisamente più usuale, in cemento e muri in mattoni, come dimostrano alcuni disegni conservati presso la Fondation Le Corbusier di Parigi, che sembrano perfino anticipare talune architetture del secondo dopoguerra.

Avviene lo stesso, più tardi, per l'Unité d'Habitation, ma al contrario: ovvero con la trasposizione in acciaio della struttura in cemento armato del modello realizzato a Marsiglia, nel tentativo di industrializzarne ulteriormente il procedimento costruttivo. In questo caso, risultano evidenti le modifiche apportate all'alloggio, sottolineate nelle piante dalle campiture sulle parti di servizio, che esaltano l'accentuata libertà spaziale permessa dall'innovazione tecnica.

Questi esempi ci confermano come il tipo sia il risultato di un percorso interpretativo continuo, indipendente da prefigurazioni, basato su un'esperienza conoscitiva di volta in volta messa alla prova dei fatti, costantemente attraversata in quanto novità.

Esso può dunque acquistare una pluralità di significati: nella casa per week-end, citata a proposito dello standard, è il ritmo uniforme dei muri in pietra, longitudinalmente scalettato e conformato dal ripetersi delle volte ribassate, che determina l'organizzazione spaziale; le volte, essendo in cemento (rivestito in legno compensato), permettono di infrangere la continuità di questi muri, liberando la pianta e lasciando visibile la successione delle loro arcate; nella "maison aux Mathes", sarà invece l'organizzazione di un cantiere privo del controllo del progettista a suggerire i momenti della costruzione e la loro cadenza, in modo che ogni lavorazione, calibrata sulle capacità della mano d'opera locale, possa essere svincolata dalle altre, possa agire nella coerente sequenza di tre momenti distinti, come leggete e come risulta chiaro nei disegni, dove tutte le componenti costruttive sono nettamente individuabili: l'esattezza della procedura prevale, in questo caso, sulle ripetizioni normalizzate, quanto meno le contiene negli strati ordinati di una più complessiva e prevalente figurazione.

Tra le due case costruite, gli abbozzi per "Ma maison" e per la residenza presso Chicago, se introducono aspetti che hanno il fascino del frammento, se svelano l'oscillare di idee che vanno a perfezionarsi, lo fanno dunque per congegnare il passaggio narrativo tra queste diverse modalità interpretative e interscambiabili: gli schizzi si presentano certo come momenti progettuali autonomi, ma soprattutto come parte di una azione discorsiva che relega in secondo

piano le inconciliabilità distributive e spaziali di una ricerca in atto, ne legittimano in definitiva la presentazione e la collocazione editoriale.

La rappresentazione aperta che è degli schizzi favorisce insomma un dialogo a sua volta aperto tra cose, asseconda la comprensione di una attitudine essenzialmente procedurale, che va oltre i risultati raggiunti, ne coglie la misura ideale espressa nelle forme. Con alcune indirette affinità. Innanzitutto, come per le due case in pietra, le case degli schizzi sono riferibili a localizzazioni determinate: più generica quella che riguarda "Ma maison", collocata nei dintorni di Parigi in quanto abitazione dello stesso Le Corbusier, come d'altronde conferma la veduta con la Tour Eiffel sullo sfondo, nel disegno che è l'unico a non essere pubblicato nell'*Oeuvre complète*; mentre l'organizzazione della residenza del presidente di college agisce in diretta sintonia con percorrenze stradali e pedonali di cui l'edificio è l'evidente terminale. Non è un caso che la scelta atipica di "Ma maison", che ne svela il ruolo di prototipo, ricordi quella dichiarata per la casa dei genitori sul lago Lemano, con l'ubicazione subordinata alla messa a punto di un programma distributivo preventivamente stabilito.

In particolare, il programma che riguarda "Ma maison" prevede la separazione tra l'ambiente di lavoro, la cui pianta quadrata è generata dall'ingombro delle volte, e l'abitazione che ne costituisce la proiezione, con il vestibolo centrale e più arretrato. Questo determina una forte assonanza con la distribuzione della casa-studio di Porte Molitor, che è suggerita dallo stesso Le Corbusier, come ho già ricordato, ma solo per la presenza delle volte, e conferma ulteriormente la sua idea evolutiva e dialettica del tipo edilizio.

Così come, in altro modo, lo conferma la sezione di "Ma maison" perché mostra come lo spazio dell'atelier rimandi a quello neutro di un padiglione industriale, un ambiente di lavoro massimamente disponibile, chiuso ai fianchi e illuminato presumibilmente da occidente, per catturare la luce fredda di cui necessita uno studio d'arte. Ritengo assai probabile (e qui accolgo un indiretto suggerimento di Von Moos, dalla sua biografia su Le Corbusier) che le complessive proporzioni di questo spazio facciano esplicito riferimento ad un caso concreto, quello degli hangars per locomotive a Bagneux che, proprio nel 1929, Freyssinet stava realizzando con l'analogo utilizzo di una copertura di sottili volte paraboliche in cemento armato.

Non si tratta, tuttavia, di proporzioni certe o comunque date per scontate, perché lo stesso Le Corbusier le mette in discussione nelle assonometrie, aggiungendo un piano all'abitazione e rialzando, di conseguenza, anche le volte, per mantenere pressoché inalterati i rapporti tra i volumi. Lo spazio interno dell'atelier ne risulta sensibilmente modificato; come si vede, la sua altezza appare eccessiva anche per l'illuminazione naturale, ed è molto probabile che questo contribuisca all'ipotesi di disporre il volume su un terrapieno, nella seconda delle assonometrie, quella nella quale la facciata continua vetrata viene sostituita da un chiuso volume su pilotis. Queste variazioni, in cui la volta sistema Freyssinet resta l'elemento standard non modificabile, suggeriscono come essa non sia solo il generatore delle geometrie planimetriche ma soprattutto

il motivo ispiratore dell'adattamento morfologico dello spazio architettonico, quindi il fattore che stimola l'organizzazione della specificità delle tecniche del progetto. Lo standard, in altri termini, funziona da spinta verso una condizione figurativa che riguarda la composizione dell'intera architettura: l'utilizzo della volta, la disposizione proiettiva della sua figura, presuppongono che la composizione di "Ma maison" si sveli più in generale come *montaggio* e che tale montaggio compositivo non sia privo delle incoerenze espressive generate dalla caratteristica individualità dell'elemento, in questo caso dalla volta. Gli attriti figurativi che la volta genera e che invita a risolvere nelle vedute assonometriche, le resistenze che la sua figura impone alla formazione della costruzione, sono certamente da sciogliere nel progetto, ma difficilmente il progetto potrà negarne l'evidenza, nascondere le tracce. È in questo senso, in quanto mimesi della fabbricazione industriale e dei suoi significati, compresi quelli più generali, delle illusioni politiche che connotano tutte le avanguardie artistiche del Novecento cui Le Corbusier non è certo estraneo, che la volta sistema Freyssinet può suggerire l'estensione del montaggio all'interezza dell'oggetto architettonico. Lo spiega ancora meglio la successiva presenza della residenza del presidente di college nell'*Oeuvre complète*.

Nella residenza presso Chicago, la figura utilitaristica dell'elemento standard propriamente detto, viene infatti trasposta in una più generale metafora del costruire e della costruzione, ovvero in una più articolata elaborazione delle regole morfologiche che essa sottende.

Regole che sono apparentemente semplici: la sovrapposizione ortogonale di due lunghi parallelepipedi asseconda una organizzazione spaziale basata su un raffinato sistema di percorrenze esterne ed interne, che sono generate, come avevo altrimenti sottolineato, a partire dalla opposta disposizione, sui fronti longitudinali, dell'ingresso principale, volto all'arrivo carrabile, e di una rampa inclinata che conclude un camminamento esistente, riconducendolo alla terrazza della residenza.

Negli schizzi delle piante, la scala dell'ingresso presenta una significativa variazione: al piano terra essa è appoggiata al muro perimetrale dell'edificio e sale presumibilmente dall'interrato, che ha accesso esterno, con un effetto dinamico accostabile, per esempio, a quello generato dalla scala dell'ingresso di villa Savoye; al primo piano, la scala assume invece una configurazione ancora più libera, staccata dalle pareti per dialogare efficacemente con l'altra scala che, tra gli ambienti di soggiorno, porta allo studio del presidente ed al suo *giardino chiuso*, come lo chiama Le Corbusier.

In una continuità mai visivamente diretta, scale e rampa inclinata dichiarano il tentativo di attribuire una efficace unitarietà d'uso – con una *promenade* sopraelevata destinata a sorprendere – all'aspetto eterogeneo dell'edificio, che vede la varietà delle bucaie, l'isolata astrattezza delle pareti rialzate delle terrazze, l'eccezionalità del muro in pietra che ne conclude un lato, contribuire non poco alla perdita di nitidezza formale dei due volumi principali, restando le precise separazioni funzionali di cui essi sono in definitiva l'espressione (tutti i

servizi e le camere da letto sono infatti nel volume longitudinale, gli ambienti giorno in quello trasversale).

Mostro tutto ciò, eccezionalmente, nell'esplosivo assonometrico che è uno dei disegni di studio fatti dagli studenti per arrivare alla realizzazione dei plastici e che vedrete anche in uno dei pannelli esplicativi della mostra.

Lo faccio anche per sottolineare come il modo in cui le cose appaiono nelle loro relazioni, in cui esse appaiono organizzate nelle forme, nelle tecniche, nei materiali, attribuisce un carattere specificatamente architettonico alla *organizzazione* stessa facendone, a questo punto, un imprescindibile e definitivo motivo del montaggio compositivo che presiede la figurazione della residenza di Chicago e ne spiega il ruolo anticipatore della "maison aux Mathes" e delle tre, già richiamate «tappe successive, assolutamente separate [più decisamente: *tranchées*]» della sua realizzazione.

Sicché, standard, montaggio ed organizzazione, i temi di questa mostra, non sono altro che aspetti di uno stesso modo del procedere del progetto e di intendere la costruzione dell'architettura, dalla quale non sembrano tra l'altro essere in alcun modo scindibili.

In effetti, l'unità tra standard, montaggio ed organizzazione, è per Le Corbusier la condizione per uniformarne il senso agli obiettivi dell'architettura, alle condizioni di vita del suo spazio, alla vita stessa di donne e uomini. Ma si tratta ormai di una unità non più riconoscibile nelle condizioni del contemporaneo, dove le tecniche hanno assunto da tempo ruoli via via più specializzati e specializzanti, lasciando al progettista di architettura il compito, limitato, di gestirne la conflittualità senza parteciparvi, di esprimerne solo l'esteriorità degli aspetti.

Lo studio di queste case di Le Corbusier, delle disgiunzioni che egli rivela pubblicandone gli schizzi nell'*Oeuvre complète*, ci spiega quindi molto bene in che cosa esse consistano e ci permette di comprenderne le contraddizioni nel nostro presente, la difficoltà di rendere oggi visibile proprio il legame tra architettura e vita. Per questo è utile l'insegnamento che ci viene dalle opere di maestri come Le Corbusier ed è proprio per questo che voglio chiudere con una immagine dei miei studenti, mentre disegnano al vero delle piante di altre case (sono quelle dell'edificio in linea al Weissenhof di Mies), che è anche un modo per ringraziarli. Sono infatti gli stessi studenti che hanno studiato gli schizzi di Le Corbusier nel mio laboratorio di Composizione, gli stessi che noi seguiamo in tutti i laboratori: il che significa che in mostra è presente anche l'insegnamento dei miei colleghi. Con loro, ringrazio anche i Direttori del mio Dipartimento, i due che si sono avvicendati mentre organizzavamo il tutto; al Dipartimento va certo il merito di avere assecondato nel tempo la costanza di una ricerca non facile e complessivamente lunga, dimostrata dalle copie dei disegni di Le Corbusier, sempre sul tema della casa, che conserviamo dal 1987 e che potrete vedere in mostra.