

Le Corbusier a Venezia

CON CARTESIO IN OSPEDALE

di BRUNO ZEVI

VENEZIA. Nell'aula principale dell'istituto universitario di Architettura, Giuseppe Mazzariol ha illustrato il progetto di Le Corbusier per il nuovo ospedale che sorge nella zona di San Giobbe, alla sinistra del ponte translagunare: «Un edificio alto circa 13 metri, la cui parte murata sul fronte lagunare è solo di 2 metri e 70: una cordatura sopra un porticato aperto di pilotis; una traseca splendida che lascia a chi arriva a Venezia dalla terraferma indenne la vista della città retrostante; un propleico che non blocca la città, anzi la dischiude con un'infinita molteplicità di tragitti visivi. E' il caso di dire: la soluzione più ovvia, anzi la sola; ovvia ed unica come il miracolo o il fatto poetico. Gli spazi interni presentano lo stesso andamento ritmico della calle e del campello: la città è riportata dentro l'ospedale».

Le Corbusier ha atteso mesi e mesi prima di accettare l'incarico. E' venuto più volte a Venezia, aggirandosi "tatturmo e come lontano" per la fitta rete dei canali e delle salizade, prendendo rapidi appunti, schizzando sagome e profili. Un giorno, Carlo Ottolenghi, presidente degli Ospedali Riuniti, e Mazzariol gli domandarono: «Maestro, lo farà poi questo progetto?». Li guardò perplesso: «On ne peut pas bâtir haut». La frase suonava come un rifiuto, ma subito aggiunse: «Il faudrait pouvoir bâtir». Alzò le spalle e, quasi rivolto a se stesso, mormorò: «Il faut trouver l'échelle».

La scala, la giusta dimensione ambientale; ecco il vero nodo del problema. Le Corbusier ha sempre combattuto le poetiche della linea orizzontale e l'idea della città-giardino; dai grattacieli del "plan voisin" di Parigi alle Unità di Abitazione di Marsiglia e di Nantes, ha inventato aggressive e complesse strutture, macchinari atti a configurare un moderno paesaggio urbano. Ma qui, per piangere l'accesso di Venezia insulare, si è sottoposto all'inaudito sforzo di riesaminare e, in certa misura, contestare i principi stessi della sua architettura, maturando un diverso "Kunstwollen" in chiave delle trame lagunari.

«Le beau général nous attire et le beau héroïque nous semble un incident théâtral», scrisse molti anni fa. Ma in questo dopoguerra rinnegò tale vocazione scegliendo l'espresionismo brutale e febbrile della Chapelle de Ronchamp e dei palazzi di Chandigarh. Interruppe la sua missione di dascalica, sembrò smentire il razionalismo appardandosi in una solitudine ch'era il naturale complemento di un furore poetico non più inibito dalla preoccupazione di fornire paradigmi e metodi. Stagione senile, intransigente e straordinariamente fertile: troncato il colloquio con gli uomini, pensava alla vita e all'uomo.

Il suo carattere divenne ancor più scontroso ed irriducibile. Anche a Venezia, davanti alla folla che lo applaudiva, restava insensibile e distaccato. Non ha voluto intrattenersi con gli amici accorsi a salutarlo da tutta Italia; durante la conferenza-stampa, ha parlato brevemente e con aria annoiata; nemmeno con gli studenti si è incontrato se non di sfuggita. Era stanco, non solo per gli anni ma per il tremendo lavoro di spersonalizzazione che aveva intrapreso progettando l'ospedale.

Tra gli architetti viventi, Le Corbusier è l'unico di cui avremmo difeso qualsiasi soluzione, anche un grattacielo, convinti che di fronte al genio bisogna saper ecceprire alla regola e tanto più ai regolamenti. Invece a 78 anni, egli ha stupito il mondo offrendo una lezione di modestia.

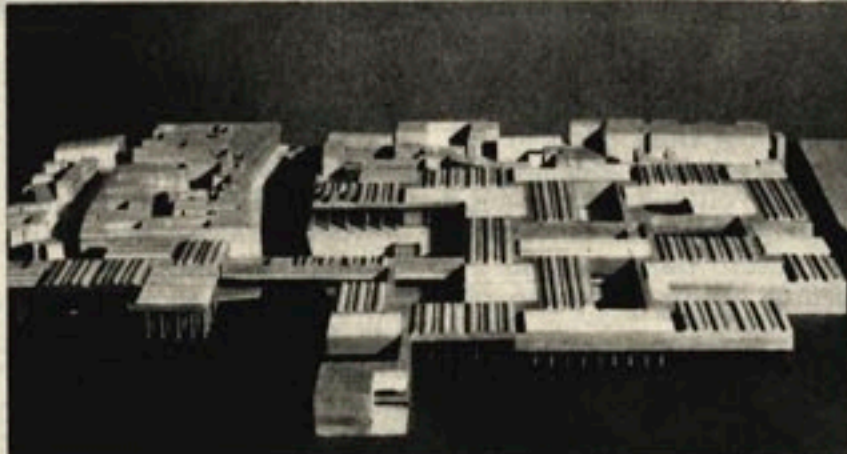
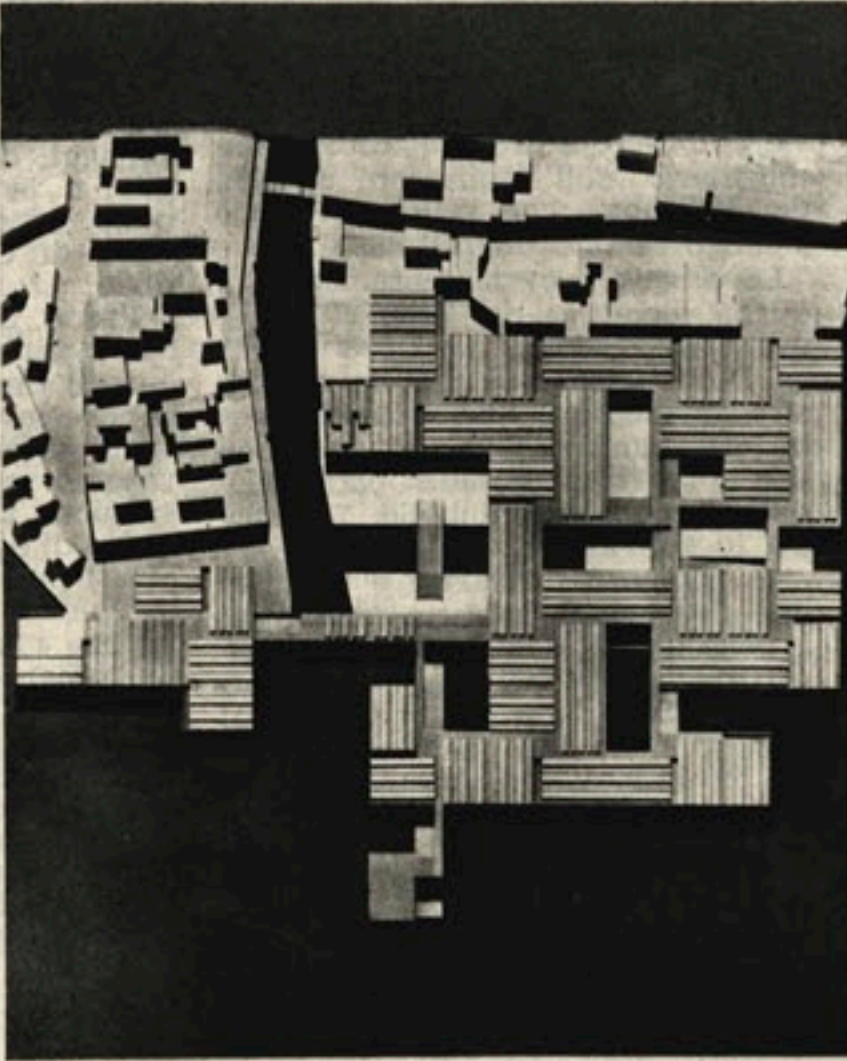
Non si tratta di ipotesi. Nel dubbio che il maestro non accettasse l'incarico, fu bandito un concorso per il progetto dell'ospedale, ma non ebbe esito positivo ("L'Espresso", 3 maggio '64). Alcuni concepirono una sequenza di fabbricati a torre, altri un intreccio di lastre discendenti sulla laguna, altri ancora monoblocchi anonimi e gratuiti. Soltanto Le Corbusier ha compreso che l'ospedale non poteva essere un edificio, ma doveva articolarsi come un brano del tessuto urbano. Guar-

dando il plastico e i disegni, si resta attoniti e, in un primo momento, persino delusi: la mano lecorbusieriana si riconosce lentamente, penetrando con l'immaginazione nell'organismo edilizio; non domina con la polemica, persuade con una energia rappsra che più tardi si rivela squillante.

Giuseppe Mazzariol ha cercato i motivi di questa ispirazione nella forma artistica di Venezia, nella sua natura paratattica, inentrata «non su un'organizzazione prospettica dello spazio, secondo il principio di un'immagine da contemplare, come ogni prodotto della classicità, ma sulla sperimentazione temporale dello spazio, sulla fruizione diretta e personale della condizione artistica». Le Corbusier ha inteso il linguaggio corale del tardo-antico, il rapporto dialettico tra cale e rio, la simbiosi tra interni ed esterni. Ha disegnato una città ospedaliera aperta e luminosa, con corpi edilizi in parte ancorati a terra e in parte protesi sull'acqua, disponendo al piano terra i servizi e gli accessi, al primo piano le zone per l'accertamento delle malattie e le cure speciali, e alla sommità le 1.200 camere singole per i degenti, raggruppate secondo i reparti chirurgici e medici, e illuminate dall'alto. Ha interpretato la virtualità democratica, anti-monumentalistica, del discorso architettonico veneziano in funzione sociale: «Ogni uomo è uguale, quindi ad ogni ammalato una cellula. Sarà il primo ospedale dove è abolita la distinzione tra povero e ricco».

Lo schema è rigoroso e razionale, rigetta ogni suggestione mimetica, eppure si ambienta magnificamente nel contesto lagunare. Perciò può diventare il capolavoro di Le Corbusier, l'opera in cui il suo atteggiamento cartesiano, fenomenizzandolo, si umanizza senza ricorrere al "gesto" o al trabocco espressionista. Se pensiamo questo schema verbalizzato dal segno plastico del maestro, dalla sua impronta nei pilotis, nelle piastre, nelle corti, nelle superfici cromatiche, non è difficile prevedere che si tratterà di un testo unico nella storia dell'architettura moderna.

Per merito di Venezia, l'Italia potrà così vantare una grandiosa opera di Le Corbusier, la più semplice ed eloquente. E Venezia la deve alla scuola di architettura diretta da Giuseppe Samonà, un centro di ricerca culturale la cui tensione permea la città e ne influenza gli amministratori.



Il plastico del nuovo ospedale di Venezia, con i corpi di fabbrica su pilotis immersi nella laguna. Nella foto sopra: veduta dall'alto dello stesso plastico che è stato progettato da Le Corbusier.



Roma. L'attrice tedesca Tatjana Berill con il poeta Alfonso Gatto alla mostra del pittore Mario Carotenuto, omonimo dell'attore, alla galleria La Borgognona.

Collecionista

IL TULIPANO D'ARGENTO

di TITANIA

PER avere un'idea dell'andamento generale del mercato antiquario di questi ultimi tempi, basterebbe prendere, come punto di riferimento, le straordinarie vendite che si sono svolte a Parigi al Palais Galliera. Questa volta, per la grande parata di primavera, è stata scelta l'elegante sede di avenue Pierre I de Serbie. Perché dunque questa serie di aste, senza dubbio le più importanti della stagione, non si sono tenute come sempre nelle sale dell'Hôtel Drouot, dove il pubblico da anni è abituato a veder mettere all'incanto, insieme a tele olandesi o a commodes Luigi XV, oggetti indispensabili all'arredo della casa che però non hanno niente a che fare con l'antiquariato? (Di tali oggetti, che possono andare dalle stoviglie di terraglia, alle pentole d'alluminio, si tengono vere e proprie esposizioni nelle sale minori della vecchia costruzione).

La scelta è andata al Palais Galliera per motivi interni che regolano i programmi delle aste parigine. Per tradizione, il Galliera è il luogo destinato ad accogliere le collezioni illustri, i lasciti di grandi proprietari. Era fatale quindi che le grandi vendite di primavera

avrebbero avuto come sfondo le sale dell'elegante palazzo. Le serate di gala erano molto attese dagli antiquari e dai collezionisti che da tempo sapevano quali tesori si sarebbero messi in vendita e dal bel mondo parigino che s'interessava soprattutto del lato mondano dell'avvenimento. Difficile stabilire quale delle sei vendite sia stata la più attesa. E' certo, però, che la sera del primo aprile, quando Maurice Rheims, uno dei più accreditati commissaires-priseurs, ha iniziato la vendita della collezione Bird, il pubblico ha avuto la sensazione che il mercato francese sia, in questi ultimi tempi, in pieno sviluppo. Patrimoni artistici che normalmente vengono dispersi in città come Londra e New York, quasi avessero il monopolio delle opere di maggior pregio, arrivano a Parigi.

La piccola raccolta di Robert Bird, 17 tele fra cui figurano un van Beek e un Boucher, un Lancret, l'anno scorso fu esposta al Museo d'Arte e di Storia a Ginevra. La figlia di Bird, sposata a un francese, ha fatto venire dall'Inghilterra le tele ereditate dal padre perché fossero vendute al Galliera.

Nel pomeriggio dello stesso giorno, Rheims ha messo all'incanto mobili di grande valore, oggetti d'arredamento e un notevole insieme di pezzi d'oreficeria del '700. Fra questi si notava una serie di coppe francesi in argento e vermeil fra cui una particolarmente preziosa: un esemplare a forma di tulipano su cui è incisa la scritta "Gagné par Mr. Perrel. Prix de Loyseau de L'arquebuse de Senlis, 1757" opera di Thomas Pierrot. Un altro pezzo di valore, cesellato dall'orefice Jacques-Groëire Rousseau, è una zuppiera tonda d'argento, col manico e il coperchio decorati da leggeri tralci di foglie.

L'elegante catalogo della vendita pomeridiana (per la collezione Bird ne era stato redatto uno a parte), riproduce a colori, sulla copertina, un importante paravento a sei ante foderato d'antica Savonnerie della prima metà del '700, un oggetto che è stato venduto insieme a splendidi arazzi e tappeti d'ottima qualità. Il paravento che misura due metri e mezzo per quattro metri è inteso dal fondo rosso, salmone e giallo, è coperto di ghiandole, grappoli di frutta e al centro, in un medaglione dal fondo blu, gruppi di volatili, mentre in basso, su un elegante piedistallo, sono posati dei vasi ricolmi di fiori.

Fra i mobili c'è da ricordare una console Luigi XIV, rettangolare, di legno dorato, sormontata da una lastra di marmo e una chaise longue a due corpi d'epoca Luigi XV, incorniciata da legno naturale e foderata di damasco. Etienne Ader, ha invece diretto l'asta di dipinti antichi, disegni e acquarelli, mobili e oggetti d'arredamento del '700. Insieme a commodes di pregio, fauteuils, arazzi del '700, sono stati venduti piccoli quadri da vetrina, sempre più ricercati dai collezionisti di tutto il mondo. Lo stuccetto d'oro Luigi XVI con gli stemmi di Maria Antonietta defina, decorato da ghiandole rosse e verdi da Martin, munito d'una tavoletta e una piccola maitta, appartiene a quel genere d'oggetti da vetrina oggi molto quotati. L'esemplare venduto al Galliera proveniva dalla collezione W.H.A. Feilding (nel maggio del 1966 fu esposto in St. James Square). Ma il pezzo più importante della serata (e senza dubbio il merito va al nome dell'artigiano che lo costruì, Criaerd) è stata una commode Luigi XV. Il motivo dei bronzi dorati che profila con molta leggerezza il corpo bombato della commode laccata di nero e decorata da volute di foglie, fiori e volatili dai colori vivaci, è marcato dalla lettera C sormontata da una corona. Che si tratti d'un pezzo eccezionale, lo prova il fatto che tale incisione compare solo su mobili di grande qualità. La lettera C, come verrebbe fatto di pensare, non indica il nome del maestro ma il "cuius", cioè il rame.

Il 5 aprile, E. G. Laurin, insieme a dipinti e disegni moderni, e dipinti antichi, ha diretto la vendita d'una bella raccolta d'orologi da signora, pezzi d'argenteria, sculture di marmo e di terracotta, sedie e mobili. Degno di nota, è un salotto completo d'epoca First Empire: 15 pezzi in tutto e cioè un divano, 4 fauteuils, 6 sedie, due panchetti a forma di X d'epoca posteriore e due Berbers. G. B.

Da vedere

A ROMA. E' la volta della "pop-art" italiana che, dopo la mostra di Cesare Tacchi alla galleria Tararuga, ritorna con Ettore Innocente alla galleria LA SALITA. La mostra, che presenta fra gli altri pezzi un "Riposo del guerriero" con due figure disegnate su un materasso, resta aperta fino al 6 maggio.

"Una generazione" è una panoramica sulle varie tendenze dell'avanguardia italiana contemporanea che la galleria ODYSSIA presenta fino al 20 maggio. Sono esposti i pittori Adami, Angeli, Arico, Castellani, Belpesso, Sesta, Mari, Pozzati, Recalcati, Schifano.

Yvonne Odette è una giovane pittrice informale che espone 17 tele ad olio alla galleria SCHNEIDER. La mostra rimane aperta fino al 10 maggio.

A MILANO. Alla galleria ANNUNCIATA una mostra di dipinti di Giorgio Morandi è aperta fino al 6 maggio. Sono esposte opere appartenenti a epoche diverse; fra le altre una tela del 1925 intitolata "Bagnanti" ispirata alle famose bagnanti di Cézanne. Questa tela è stata conosciuta dal pubblico solo una decina di anni fa, quando cioè, grazie ad una delicata opera di restauro, fu staccata dal retro dove Morandi aveva dipinto una natura morta.

A TORINO. Alla galleria NARCISO una mostra dedicata al ventennale della Resistenza: è la raccolta degli 86 disegni che Renato Bioroli dipinse nel 1944 e ai quali diede poi il titolo "Italia 1944": sono le immagini degli eccidi e delle violenze dell'ultimo anno di guerra partigiana.

Il pittore spagnolo Louis Fernandez espone alla galleria d'ARTE CONTEMPORANEA olii e tempere fino al 3 maggio.

A VENEZIA "España libre" è il titolo dell'esposizione d'arte spagnola contemporanea che presenta una personale di Pablo Picasso, una retrospettiva di Oscar Dominguez e un omaggio a Julio Gonzalez. La rassegna resta aperta fino al 15 maggio.

Nei quadri di Piero Guccione

UN INFERNO CON TUTTI I CONFORT

di GIULIANO BRIGANTI

LA mostra di Piero Guccione alla Nuova Pesa offre il pretesto ad alcune considerazioni sulla pittura della più giovane generazione "realista" italiana e su alcuni punti della sua ideologia che meritano forse un maggior chiarimento. Un utile pretesto, perché senza dubbio Guccione ci indica un modo di avvicinarsi a quel problema che non è altro che l'eterno problema del vivere dell'uomo nel mondo in atto e del suo reagire, affrontando o evadendo, respingendo o adattandosi al principio della realtà. Nel suo tentativo di raffigurarla, al di là delle apparenze ingannevoli o di allucinanti riflessi soggettivi, il giovane artista dimostra di aver trovato un particolare rapporto con le cose che rappresenta, una via che in qualche modo lo distingue dai pittori del suo gruppo con i quali tuttavia condivide la stessa visione

del mondo moderno. Una visione facilmente comunicabile perché ad essa e alla sua iconografia ci ha abituato non solo la stessa realtà oggettiva, ma la letteratura, il cinema nonché i sottoprodotti figurativi. Molte parole sono state spese in proposito, e in ogni campo, per darci ragione di quella visione ormai diffusa: parole non sempre chiare e ricche di implicazioni socio-logiche e sentimentali. La causa è addebitata al neocapitalismo, al crudele mondo del consumi dal quale scattano tutti i meccanismi della disumanizzazione. Cose che tutti ormai conoscono, idee esse stesse mercificate e diffuse a tutti i livelli e che da anni costituiscono il nutrimento costante della media cultura e si inframmettono continuamente fra noi, il mondo, la natura e l'arte. Per non uscire da quell'ambito, devo dire che il concetto che più si avvicina ad una esatta individuazione di questi giovani realisti lo ha espresso l'amico Del Guercio a proposito di una mostra del gruppo che ha avuto luogo nel gennaio scorso alla Bussola di Torino: il tema più vivo che si articola in loro è il tema dei costi umani della società, cioè dello scotto, del prezzo che l'uomo paga per il processo della storia. Che sarebbe come dire, in parole più semplici, che il mondo così come è orientato nell'andare avanti deve configurarsi in una certa maniera disumana, crudele, aggressiva nel subire la quale l'uomo paga il benessere che ha voluto conquistarsi. Desumere tale deficitario rapporto fra l'uomo e il mondo è compito dell'artista. Prodotti in serie, oggetti di consumo, cose che sono merci, idee che anche sono merci, ecco il nostro paesaggio, ecco il mondo che, in una breve ma esplosiva stagione, la Pop Art ci ha gettato davanti agli occhi evocandolo come un "memento" è difficile dire per chi e di che cosa. Ma mi si perdoni se sono propenso a nutrire una notevole diffidenza per quei concetti critici il cui conto torna facilmente, che trovano una via così diretta d'accordo fra arte e sociologia e sembrano chiudersi, comunque, su di una realtà immediatamente trascorsa senza lasciare alcuna apertura per l'eventuale, per il non previsto.

Come sia pericoloso abbandonarsi a facili ideologie e come lo stesso concetto di realismo, in un simile contesto critico-sociologico, sia fonte di equivoci mi sembra appaia chiaramente da un esame spregiudicato delle opere di Piero Guccione. Il suo mondo è un mondo di oggetti, di immagini, di paesaggi che cadono sotto il nostro occhio ogni giorno. Un muro ancora fresco di intonaco al di là di

un balcone di cemento che chiude l'orizzonte lasciando solo una piccola striscia di cielo azzurro, un'inferrata dove la ruggine già traspare sotto lo strato troppo sottile della vernice verde, le antenne dei televisori-viste dietro l'intelaiatura di ferro di una vetrata che li deforma, alberi guardati attraverso le strisce della pioggia che rigano il vetro della finestra, qualche foglia e qualche corolla di fiore che spunta oltre gli spigoli ostili di un davanzale di cemento e campeggia contro il desolato deserto del muro di un cortile. Tutto pulito, ordinato, nuovo. Come un Mondrian fatto di muri e d'intelaiature d'infissi. Un paesaggio senza natura, di case ancora da abitare, non patinate dalla presenza umana: l'apparente confort delle cose fatte in serie e in fretta, il trionfo dei "lavori in economia", i desolati interni della moderna periferia. Nel descrivere non senza efficacia queste cose Guccione si abbandona al compiacimento di un'assoluta obbiettività e i muri, nella loro ruvida materia, sembrano veri muri, il rilievo dei oggetti inanimati è illusivo, equivale ad un inserto, come se non richiedesse, di necessità, di essere dipinto. Un realismo "materico" quindi, che nel particolare contesto rarefatto in cui viene a trovarsi diventa quasi surreale, trasfigurato, ossessivo. Perché questo è senza dubbio il senso che i giovani realisti intendono dare a certe loro immagini: quello di una presenza fisica che si carichi di significati e sottintenda il carattere disumano, alienante, quasi mostruoso di alcuni oggetti di uso comune nella fiducia che una esplicita denuncia sia il risultato di una sofferta operazione. E non mancano a tale scopo, come fa Guccione, di ricorrere all'aiuto di una elementare simbologia.

I televisori, simbolo della dispersione dell'individualità, le figure senza volto simbolo della mancanza della personalità umana, il fiorino soffocato dal cemento, e via dicendo. Ma il risultato è quello di una certa rarefatta atmosfera fra metafisica e surrealista che disperde per altre vie le originarie intenzioni. Il che deve essere addebitato, forse, ad una mancanza di spregiudicatezza e di libertà interna, al voler credere ancora nella pittura e volerne negare, al tempo stesso, tutti i valori tradizionali. Ma in che modo? In un quadro di Guccione, "Sottopassaggio a Villa Berghese", l'inserito di un vero e proprio paesaggio con alberi, prati, cielo, interrompe la simmetria lineare delle zone opache: un paesaggio vagamente fine-secolo dove la volontaria rinuncia alla più vicina tradizione del "dipingere" porta

al risultato senza storia della pittura dei dilettanti. In quanto ai tre pannelli, certo più notevoli, "Paesaggio con nuvola", "Paesaggio con pioggia", "Paesaggio con arcobaleno", essi sono lontani da quella fresca spregiudicatezza, da quel disprezzo insolente per la pittura, con un soffio di "joie de vivre", che caratterizza alcuni pannelli di Jim Dine cui, nella presentazione del catalogo, sono paragonati. Il pensiero corre piuttosto ai vecchi "ritratti" dei divisionisti. E non è detto che un vago richiamo all'art Nouveau esuli dalle intenzioni del pittore.

Ma per tornare al discorso iniziale, in cosa consiste il "realismo" di Guccione e dei suoi compagni? Quale è il valore della loro denuncia ideologica? E' soprattutto il valore negativo del rapporto dell'uomo, e quindi anche del loro rapporto, con il mondo attuale che affiora, e sappiamo bene perché. Ma resta il fatto che in nome dell'utopistica attesa di un'ipotetica mutata della nostra condizione di uomini essi tingono di metafisico o di surreale le loro immagini della realtà. In nome cioè di un processo che è soltanto un processo di evasione, perché sembra sostituire alla partecipazione l'attesa, e volge quindi, insensibilmente, le loro opere ad esiti che si possono definire decadenti. L'impegno morale ne risulta a mio vedere diminuito: l'istanza politica è priva di ogni impulso rivoluzionario (cui aspirerebbero) perché il presente è negato e il futuro sembra affidato ad altri. Quell'arido mondo di muri bianchi e di infissi di ferro, quel cielo prigioniere delle antenne dei televisori, non è solo il mondo disumanizzato del capitalismo, ma il mondo moderno di dovunque. Il nostro mondo. E se in questi quadri di Guccione l'uomo manca non vedo come quel vuoto potrà essere riempito dall'uomo risarcito nella sua dignità da quelle conquiste che i giovani artisti "realisti" sembrano attendere. Viene il sospetto che sentire il mondo attuale come mondo ostile sia segno di una psicologia più rivolta al passato che all'avvenire. Quando non sia letterario compiacimento della caduta dal paradiso perduto di un "umanesimo" che era di un mondo diverso da quello in atto e che è inutile ricercare.