

Cabanon a Cap Martin

Molti di noi che abitano vicino al mare hanno costruito un capanno da utilizzare nella stagione estiva per riporvi abiti, mute, attrezzi per la pesca, battelli gonfiabili e simili, l'insieme contrassegnato da quell'odore di umido, di alghe, di reti, di esche, da quel sapore di salsedine secca che sbianca e stinge il legno ed i colori delle cose, insomma di tutto quanto è passato dalla luce del sole al buio del chiuso. E queste cose in parte s'avvertono nell'opera di cui ci occupiamo. Ma, se manca la componente, per così dire, sportiva, c'è molto di più. Certamente nessuno ha pensato di realizzare un ambiente come quello di Cap Martin e ciò non solo perché il suo ideatore è stato Le Corbusier, ma in quanto opera unica, singolare ed autonoma rispetto alle altre del maestro; che esso richiami per certi aspetti lo studio di Parigi, come ha notato qualche autore, è banale filologia.

Che cosa rende tanto particolare il Cabanon? Anzitutto la sua origine. Le Corbusier ha scritto: «Il 30 dicembre 1951, sull'angolo di un tavolo di un piccolo caffè della Cosa Azzurra, ho disegnato, per fare un regalo a mia moglie per il suo compleanno, il progetto di un "capanno" che costruii l'anno seguente in cima a una rocca battuta dai flutti. Tale progetto è stato fatto in tre quarti d'ora». Più tardi con il gestore di quel caffè, Robert Rebutato, proprietario di un terreno limitrofo, Le Corbusier programma la costruzione di un villaggio per vacanze: il Cabanon diventa così il prototipo dell'unità di campeggio. Il proposito, per successive vicende, non fu realizzato, donde il carattere unico ed irripetibile che la costruzione conserverà ad uso del solo architetto, dopo la morte della moglie Yvonne nel 1957. Oltre l'incerta origine, il capanno si distingue per alcune particolarità morfologiche: se vuoi, ci puoi trovare lo standard, il modulator, l'*objet à reaction poetique* e quant'altro, ma soprattutto quell'idea di porre, accanto all'utile, quell'inutile indispensabile più volte menzionato dal maestro. Mi riferisco alla coesistenza delle parti meramente funzionali con quelle puramente estetiche. Infatti, sul versante razionale c'è anzitutto il principio che lo specifico dell'arredamento è solo l'invaso del tutto indifferente all'involucro esterno, in questo caso, quasi informe e rivestito di doghe di scorza di pino; c'è l'altro principio dell'*existemimum* : uno o due letti in legno, un tavolo con sgabelli, un armadio, una libreria, un cesso («una della più grandi conquiste della civilizzazione», secondo Le Corbusier), mascherato dietro un tenda; c'è l'applicazione per il proporzionamento dell'intero ambiente e

delle sue parti, del modulator. Non manca un riscontro d'aria ottenuto da due aperture verticali poste lungo la diagonale della stanza, Sul versante plastico-figurativo è presente il grande murale che decora la parete a sinistra entrando, uno dei più intensi ed espressivi di Le Corbusier pittore; sono evidenti le finestre piegate a libro con due ante - una decorata con pittura e l'altra a specchio, articolabili in modo da riflettere il mare; fanno bella mostra di sé, quali dadaisti *objets trouvés*, il lavandino in acciaio con portasapone preso da un wagon-lit ferroviario e una lampada ricavata da un residuo bellico trovato sulla spiaggia. Tutte queste cose «artistiche» rientrano nell'idea di porre, ripeto, accanto all'utile, quell'inutile indispensabile: «la bellezza domina; è pura creazione umana, è il superfluo necessario».

Ma il colmo della singolarità del capanno sta in ciò che, accanto alle categorie dell'utile e del «futile», ve ne è una terza: ne è esempio la parte più preziosa di quest'interno, il grande murale è trattato con una sorta di brutalismo, anzi di *Je-m'en-foutisme*: al centro della grande parete dipinta c'è una porta che conduce alla attigua trattoria *Etoile de Mer*, dove il Maestro consumava i suoi pasti.

Nel capanno costruito a Roquebrune presso Cap Martin sulla Costa azzurra, Le Corbusier si recava d'estate per le vacanze, trascorrendo il suo tempo tra i bagni di mare, la compagnia di Rebutato ed il disegno di non pochi progetti che egli elaborava nel risicato spazio dell'ambiente. L'opera si carica di significato, poiché, a quanto pare, qui trascorse la notte prima di quella nuotata mattutina dove fu colto dalla morte nel 1965.

Il gioco delle riduzioni praticato da Le Corbusier mi ha da sempre ispirato la seguente interpretazione della sua architettura: in quasi tutte le opere esiste una componente rigorosa, «cartesiana», dominata dagli angoli a 90° e forse orientata sul modulator ed un'altra componente direttamente ispirata al libero plasticismo della corrente purista. La sola chiesa di Ronchamp è conformata totalmente dalla seconda.

Sono stato criticato per aver talvolta scritto di alcune architetture non viste direttamente e anche in questo caso l'osservazione è vera, ma ho imparato a leggere disegni e riproduzioni al punto di provare, specie per l'ambiente in esame, la stessa emozione che il mio amico Alison ha provato vedendolo per la prima volta. A parte il fatto che fu lodato chi, pur senza aver visto, aveva capito, rispetto a chi per capire dovette toccare con mano - e il maestro stigmatizza *des yeux qui ne voient pas* - vero è che s'impara a leggere l'architettura anche solo con qualche

immagine non tanto per naturale talento storico-critico, quanto soprattutto per la forza propria di tali immagini, per ciò che hanno dentro, per *innere Sprakeform*, come dire, in virtù della loro lingua madre, per parafrasare un'espressione di Humboldt.

Ma torniamo a Le Corbusier. Riferendosi ai suoi mobili del '29, Rogers scrive. « Gli oggetti diventano antichi quando hanno superato di essere vecchi, ma questa è una qualità di pochi esempi selezionati. Quando diventano antichi ridiventano patrimonio attuale e noi possiamo farne uso pratico e quotidiana consumazione culturale. Le Corbusier [...] è sempre moderno in ogni oggetto che produce perché non v'è piano urbanistico, né edificio singolo, né mobile che, pur esprimendo il tempo in cui è stato concepito, non lo travalichi fino a diventare patrimonio universale. Una sedia di Le Corbusier è valida come una Savonarola, o la Barcelona Chair di Mies van der Rohe, o la Thonet, o, in breve, come quei pochi, tra i tantissimi, oggetti che hanno età di secoli o di decenni, e che, tuttavia, fanno parte proprio di ciò che dura». Nonostante le mode e i moti del gusto, quanto afferma la citazione è senz'altro vera e tuttora durevole. Ma come spiegare il caso di proporre per la Triennale di Milano da parte della Cassina e con la regia di Alison la ricostruzione oggi del Cabanon di Cap Martin?

Per rispondere bisogna rifarsi a quanto la cultura architettonica e del design pensava negli anni '60 e '70. Riproporre allora le opere di Mackintosh, di Rietveld, di Le Corbusier, ecc. rientrava a tutti gli effetti nell'intero movimento di revisione storica dopo l'astinenza dal passato durata più del necessario. Esso valeva anzitutto come critica contestazione della produzione presente; come recupero di valenze rimaste inesplorate (in quegli anni si diceva proprio così) o non completamente svolte, ma valeva soprattutto come fenomeno «progettuale». Pur essendo in quanto tale un'azione di vertice, da addetti ai lavori, questa muoveva da istanze più generali: si parlava di ansia di certezze, di desiderio di evitare ulteriori sprechi culturali, della volontà d'invertire la tendenza verso le effimere mode e del circolo vizioso del consumismo. Cosicché, lungi dall'essere un'attività nostalgica, una fuga dal presente, un eclettico revival, il riproporre l'opera dei Maestri, con l'annessa indagine critica e filologica, è stato uno dei più tangibili aspetti della ricerca architettonica sul rinnovato rapporto storia-progettazione. Nella fenomenologia di tale rapporto, cui tutti fummo in un modo o nell'altro impegnati, il primo termine

perdeva ogni aura e ogni estetismo per darsi come campo «operativo», mentre il secondo termine perdeva ogni velleitaria pretesa di modificare la realtà e di programmare il nuovo al di fuori di ogni precedente e di ogni codice.

Negli anni sopra citati ci si accontentava di far rivivere dall'oblio un vecchio mobile, di dar corpo ad uno schizzo materializzandolo in un moderno oggetto, attualmente si vuole far rivivere un intero ambiente, passare dal design all'arredamento; ma tralasciamo questi termini tecnici e con essi l'utopia di ricostruire quanto è nato in un luogo, in funzione di un uomo, così pieno di irripetibili atmosfere e soprattutto come una sorta di autoritratto del suo creatore. Che senso ha allora la riproposizione del Cabanon? Ha il senso per cui un'arte conformativa, qual è la nostra, avverte l'esigenza di essere anche rappresentativa. Se la letteratura si avvale dell' *ekphrasis*, pittura e la scultura della *mimesis* per descrivere opere antiche e perdute, perché l'architettura, l'arredamento e il design non possono fare altrettanto per un'opera qual è quella in esame così singolare, fragile e in quanto tale a rischio di estinzione? Com'è stato osservato in difesa di alcuni restauri dell'800, «se i Viollet-le-Duc e i Lessus non avessero completato le rovine, ristabilito gli esempi, che idee avremmo oggi del medioevo? Senza le ricostruzioni che sono, per esempio, i portali di Notre-Dame di Parigi e di Vezelay, noi non avremmo più oggi a meditare che su dei rottami e dei pezzi da museo». Trasferendo queste considerazioni dal restauro delle grandi opere alla riproduzione del piccolo ambiente corbusiano, questa si giustifica pienamente, tanto più che l'architettura rende il massimo della percezione dell'operare umano.

Inoltre, a causa della tecnoscienza, di malintesi superamenti, di uno sfrenato individualismo ed altro ancora, si sono persi alcuni capisaldi che ritenemmo indispensabili per la cultura architettonica, quali, ad esempio, l'assunto della storia che è sempre contemporanea, quella di una netta distinzione disciplinare, quello per cui il causale va distinto dal casuale e simili. Il punto d'arrivo sembra essere il principio per cui la materia prima dell'architettura e del design non è più la materiale conformazione di immagini e di spazi, bensì una «informazione», termine così vago e polivalente da non indicare nulla di preciso.

Ecco allora diventare legittimo non solo e non tanto riproporre i mobili di Le Corbusier, i suoi oggetti di design, ancora tra i più lucidi e conseguenti alla nostra stagione di cultura, bensì anche qualcosa di più

complesso e in pari tempo di più ambiguo: la intera ricostruzione del Cabanon di Cap Martin.

Se la storia è storia contemporanea, quindi attività pensata secondo le necessità di oggi, e se il progetto è un'attività strutturante secondo un modello, il più attendibile dei quali è quello storico, non è chi non veda come la possibilità di progettare, per così dire, la storia e di storicizzare la progettazione sia non solo un'operazione unitaria, ma forse la più ragionevole possibile nell'attuale incertissimo momento della cultura.

Renato De Fusco