

Le Corbusier Il viaggio in Toscana (1907)

Giuliano Gresleri (a cura di:), Marsilio, Venezia, 1987

Con una forte aspettativa trasferita da Charles L'Eplattenier, suo maestro d'arte a La Chaux-de-Fonds, e suggestionato dalle visioni artistiche di John Ruskin, il vero Virgilio di questo viaggio, l'appena ventenne Charles-Edouard Jeanneret -Baedeker nel baule - arriva a Firenze il 10 settembre del 1907 dove si tratterà fino ai primi di ottobre.

Nella febbrile eccitazione di quei giorni freddi e ventosi, con ancora negli occhi i colori del tramonto sui marmi del Duomo di Pisa, seconda tappa del suo viaggio in terra toscana insieme al giovane scultore Leon Perrin, ogni mattina Jeanneret parte dalla pensione all'angolo tra via Calzaioli e Piazza Signoria per raggiungere monumenti e musei dove, taccuino alla mano, schizza, rileva e misura i capolavori dell'arte. In queste giornate fiorentine egli compie però uno strano percorso nel quale pare non essere minimamente attratto dalla città nella sua interezza, ovvero, non ne subisce la seduzione, non perdendosi nella consueta deriva romantica propria dei molti viaggiatori del tempo alla ricerca di una generale tonalità, di un umore o di un carattere, quanto piuttosto, pare colpito dai soli vertici di una costellazione di opere d'arte che sembrano all'apparenza non fare sistema tra di loro. Palazzo Vecchio e la sua torre, vengono dettagliati da schizzi che ne rilevano proporzioni e particolari, Orsanmichele, scandagliato attraverso particolari di finestre, cornici, edicole e tabernacoli, così come il Bargello, il Battistero e il Campanile di Giotto, vengono colti quasi solo esclusivamente attraverso i loro dettagli artistici. Forte è, dunque, il condizionamento di Ruskin, che porta il giovane Jeanneret alla ricerca degli aspetti primitivi del Rinascimento, sorvolando su altri capolavori e su altri artisti, per concentrarsi sulla sola componente medievale.

Leggere la corrispondenza che in quei giorni tiene con i genitori e con L'Eplattenier, risulta allora molto affascinante perché oltre a svelarne manie quotidiane e tratti personali che ne umanizzano la figura, sotto la scorza di un atteggiamento tutto volto alla cattura della dimensione estetizzante dell'arte, si riesce a cogliere un'incrinatura capace di sottendere a passaggi fondamentali che oltre a mettere in luce la scoperta dell'architettura quale istinto ed essenza del proprio avvenire, getteranno le basi dei nuclei propulsivi della sua futura poetica.

Gli ultimi giorni del soggiorno fiorentino, seguendo le indicazioni contenute nelle *matinate* ruskiniane, dopo essere tornato con la luce del mattino ad osservare gli affreschi della basilica di Santa Croce, Jeanneret sposta il fuoco delle sue attenzioni all'intera fabbrica e attraverso le sue componenti artistiche ne definisce costruttivamente lo spazio. Mentre ne disegna i pilastri e ne sviscera le proporzioni tramite il ritmo delle capriate, si appropria anche di una dimensione ulteriore prima di allora mai intravista nella sua interezza. In quella fine di settembre, sarà però la visita più volte ripetuta alla chiesa di Santa Maria Novella a modificare il senso delle rilevazioni artistiche del nostro giovane viaggiatore, ovvero, non sarà tramite i bellissimi acquerelli dei suoi particolari decorativi e delle sue pitture, come ad esempio quello di Cristo che porta la croce sullo sfondo di Gerusalemme di Andrea di Bonaiuto ed erroneamente attribuito da Jeanneret a Lippo Memmi, che si documenterà il cambiamento, ma attraverso una pagina all'apparenza secondaria del suo carnet, più un appunto che un vero e proprio disegno e per giunta arrivato a noi ingiuriato da uno strappo che ne ha perso parte del contenuto. Si tratta di una pagina fitta di scritte e particolari riguardanti lo studio della Cappella degli Spagnoli, nella quale, a ben vedere, si cela per la prima volta una vera e propria lettura compositiva dell'architettura analizzata, interpretando la cappella non tanto come sommatoria di elementi artistici, ma come unica entità la cui essenza risiede nella sua qualità spaziale, riconoscendo quale principio informatore di tale spazio, il *principio del tutto*.

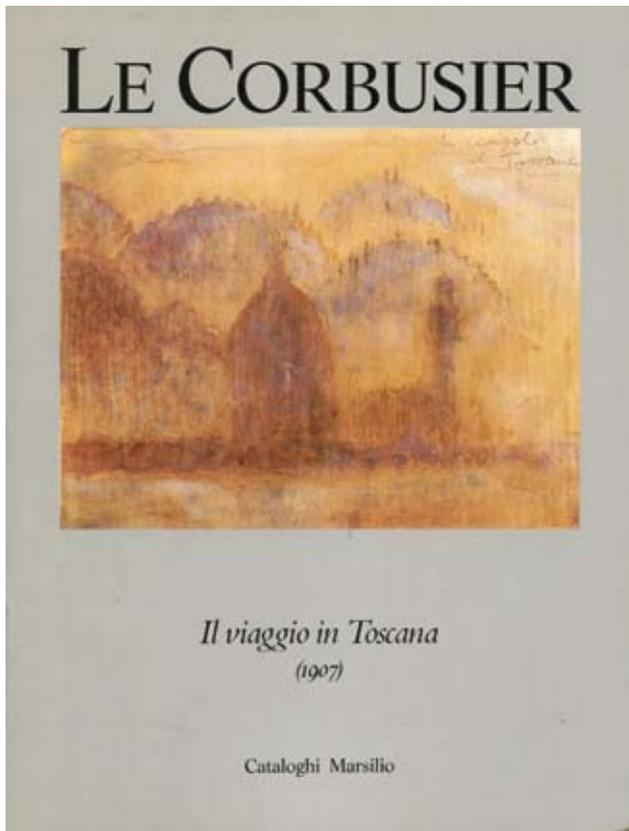
A questo passaggio, si somma quello compiuto alcuni giorni prima alla Certosa d'Erma, ricordato nell'esaltato racconto ai genitori, messi al corrente di aver trovato un modello interpretativo per la *casa operaia tipo unico*. Ed è significativo vedere che mentre registra quell'esempio di sintesi tra la dimensione privata e quella collettiva, radice curata ed evoluta nell'arco di tutta la sua futura parabola progettuale, ne carpisce un altro tema fondamentale, ovvero quella strettissima dipendenza che l'edificio ha nei confronti della natura. Natura che si declina nel paesaggio circostante ma anche natura che come un bene prezioso, viene inglobata come frammento all'interno dell'architettura. Anche quando in visita a Fiesole, rifà all'acquerello

la fugace visione del campanile della Cattedrale fra i fusti dei cipressi, mette in opera nello stretto dialogo tra la artificiale verticalità della torre e quella naturale degli alberi, tutte le componenti della costruzione di questa nuova visione della natura, capace di tingersi fin da questo schizzo, delle complesse sfumature di *ambiente* e di *contesto*.

Solo attraverso l'incrinatura tra le ragioni e le intenzioni, nasce questa progressiva presa di coscienza e nel breve tempo delle sue giornate fiorentine è possibile capire come quella che all'inizio descrive come la *città del vento e dei gatti*, si trasformi in una realtà viva, biologica, fonte di relazioni e come queste relazioni possono creare lo spazio. Per questo, solo il suo ultimo giorno a Firenze, sale sulla Cupola del Brunelleschi e ne rimane estasiato capendone la potenza. Solo l'ultimo giorno ne intuisce il valore di relazione con l'ambiente circostante, tale da capire che alla base della sua forma non c'è un segno di dominio bensì di accoglienza. In altre parole, comprendendo che la Cupola non è un'architettura autoreferenziale ed assertiva, quanto piuttosto, una forma che si riverbera e si dissolve nella città e nel paesaggio, grazie ai legami e alle reciprocità che essa è capace di innescare.

Solo allora, cioè attraverso la comprensione del suo simbolo più assoluto, potrà comprendere la vera essenza urbana di Firenze, la sua identità e la sua vocazione, la sua misura e la sua potenzialità e tra i fumi del treno in partenza per il nord, potrà finalmente interpretare la Cupola non solo nella sua carica evocativa, ma anche nella sua stessa capacità progettante. In una evanescenza di grigi marroni ed ocre, la raffigura come una collina fra le colline, dove l'architettura e la natura si fondono in una totalità che è l'essenza di ogni forma. Questo lascia Firenze al giovane Jeanneret, arrivato indeciso se essere pittore, scultore o architetto e ripartito con la consapevolezza che *l'architettura abbraccia assolutamente tutto e che è la prima fra le arti*. Un arte che apprezzata finalmente anche nella nitida astrazione del linguaggio rinascimentale, mette maggiormente in luce la complessità dell'esperienza spaziale, capace di unire, come lo sarà per il resto del suo itinerario progettuale, il senso dell'architettura a quello dell'urbanistica, a quello del paesaggio.

Fabio Fabbrizzi



With a strong expectation raised by Charles L'Eplattenier, his art teacher at La Chaux-de-Fonds, and impressed by John Ruskin's artistic visions, our twenty-years-old Charles Edouard Jeanneret, the real Virgilio of this journey, reaches Florence – with Baedeker inside his trunk – the 10th of September 1907, staying here till first days of October.

During those cold and windy days, with the image of sunset colours on the white marbles of Pisa Cathedral still impressed in his eyes – Pisa is the second stage of his journey in Tuscany with the young sculptor Leon Perrin – each morning, Jeanneret goes out of the boarding house on the corner between Calzaioli street and Signoria Place to reach monuments and museums, with a carnet in his hands, sketching and measuring art masterpieces. But in these Florentine days, he seemingly follows a strange itinerary, during which he doesn't seem to be really attracted by the town in its entirety; he doesn't withstand the seduction, he doesn't get lost by the hand of the usual romantic astray that captures all the travellers that are looking for a general totality, for a mood or a characteristic; he seems to be very interested in a group of masterpiece that apparently don't have any connection: Palazzo Vecchio and its tower, represented in sketches that reveal proportions and dimensions, Orsanmichele, depicted in windows, niches, cornices and aedicule details, and in the same way, the Bargello, the baptistery and Giotto's bell tower; all those masterpieces are revealed almost exclusively in their artistic details. In fact, the conditioning of Ruskin is very strong, and it pushes the young Jeanneret in searching the primitive aspects of Renaissance, overlooking on other monuments and artists to go deeper in the medieval dimension.

By reading the correspondence between him and his parents or him and L'Eplattenier, we can discover, under his true effort in capturing art aesthetic dimension, side by side to his daily manias and personal characteristics that humanize his figure, a real inclination for understanding those fundamentals that forewarn his destiny and plant the root of his future vision of architecture.

The last days of his Florentine stay, following the "instruction" of Ruskin's *Mattinate*, he goes back to Santa Croce church to see the frescos in the morning light and moves then his attention to the entire complex, defining the space by sketching its artistic components. While he draws pillars and gets the proportions thanks to the roof rhythm, he reveals a further dimension never seen before this moment in its entirety.

But at the end of September, the repeated visit to Santa Maria Novella will be the most important experience that would modify the sense of artistic revelation in our young traveller; not his wonderful watercolour of decorative details and paintings show the change – like the Christ that brings the cross on a view of Jerusalem – wrongly attributed by Jeanneret to Lippo Memmi instead of Andrea di Bonaiuto – but an apparently secondary page in his carnet, a note more than a real drawing, and moreover ruined by a rip. It's a page full of writing and details regarding Spagnoli Chapel, observed for the first time through a real composition look, interpreting the chapel not only as an addition of artistic elements but as one entity whose quality is in the space that it creates, recognizing in the *principle of everything* the idea behind the construction of that space.

To this experience, we must add the visit that some days before Jeanneret did to

the Chartreuse of Ema, a journey that the young traveller tells to his parents, announcing that he found an interpretative model to the single type worker's home. And it's very significant the fact that, while observing that example of synthesis between private and public dimension – one of the basic theme that he would pursue in his entire career – he extrapolates another fundamental aspect: that close building dependence toward nature. A nature that is surrounding landscape, a precious aspect that is absorbed like a fragment inside architecture.

Even when he visits Fiesole, by painting a fast seen of the cathedral bell tower through the cypresses, he expresses his new vision of nature – that becomes from this moment *landscape* – in the close dialog between the tower artificial verticality and the trees natural one.

Only by getting closer reasons to intentions, our young traveller takes gradually consciousness; and in his short Florentine time, he changes his view of a *city of wind and cats* to a city of living reality, source of relationship, even in the space construction. For this reason, only during his last day in Florence, he goes up to the Brunelleschi's dome, being enraptured in understanding its power. Only the last day he understands the value of this building in relationship to the surrounding landscape, in its shape due more to a sign of reception than a sign of supremacy. In other words, understanding that the role of the Dome is not to be self-referenced, but instead, a form that reverbs and dissolves itself in the city and in the landscape, thanks to the relationship that it can create.

Only in that moment, thanks to the comprehension of its most absolute symbol, our traveller would understand Florence urban essence, its identity and vocation, its dimension and potentiality; through the smoke of the train going to north, he finally would understand the Dome in its evoking tension and even "designing capability". With a pale blend of grey and ochre, he sketches it as a "hill among the hills", where architecture and nature melt together in a totality that is the essence of every forms.

This is what Florence leaves to the young Jeanneret: he gets in the city still hesitant about being a painter, a sculptor or an architect, and he goes away with the consciousness that *architecture embraces absolutely everything* and that *it's the first among the arts*. By appreciating this *art* in the clear abstraction of the Renaissance language, our traveller sees under a new light the complexity of spatial experience that would permit him to combine his sense of architecture to urban, to landscape.

Fabio Fabbrizzi
translation by Paolo Oliveri