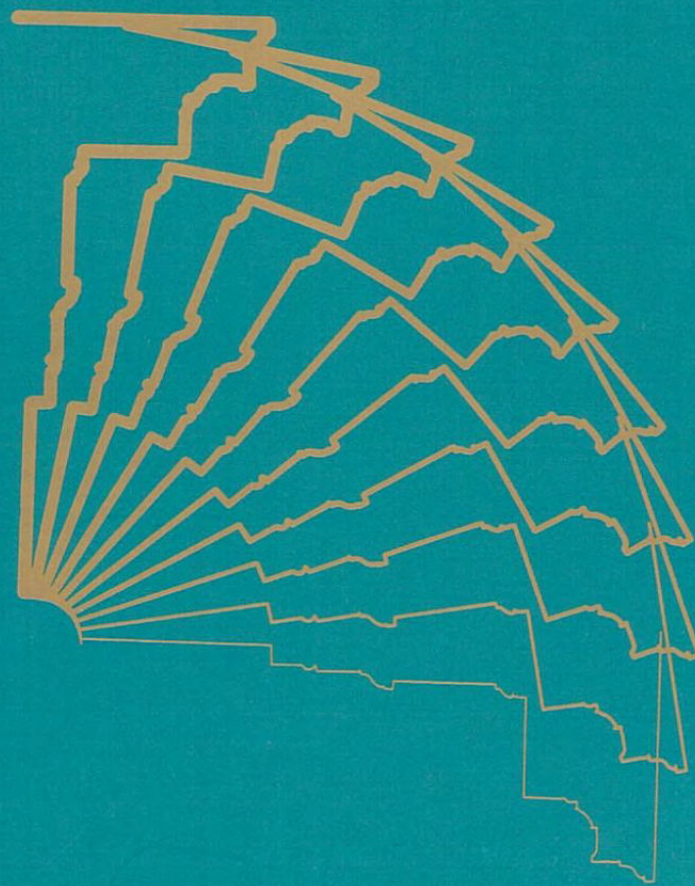


PALLADIO

N. 54
LUGLIO
DICEMBRE
2014

RIVISTA DI STORIA DELL'ARCHITETTURA E RESTAUR



ISTITUTO PO
LIGRAFICO
EZECCADE
LLOSTATO
LIBRERIA DE
LLOSTATO

PALLADIO

N. 54
LUGLIO
DICEMBRE
2014

RIVISTA DI STORIA DELL'ARCHITETTURA E RESTAURO

Contributi

- 5 LORENZO BIANCHI, MARIA ROSARIA COPPOLA, VINCENZO MUTARELLI: *Il complesso di S. Balbina sull'Aventino minore: note topografiche e monumentali*
- 43 MARCO CORSI: *Domenico Jacovacci "Magister Viarum" per papa Alessandro VII. Urbanistica, architettura, arte nei Castelli Romani*
- 63 ALFREDO BUCCARO: *Architetture e dinamiche fondiari a Napoli tra Sei e Settecento: i casi di palazzo Ruffo di Bagnara e del Foro Carolino nella formazione del largo dello Spirito Santo*
- 85 CLAUDIO GALLI: *Le origini della tutela del paesaggio urbano: Alfonso Rubbiani a Bologna*
- 101 RAFFAELE GIANNANTONIO: *Vincenzo Monaco e la chiesa della Madonna della Neve a Roccaraso*
- 119 JUAN PABLO ASCHNER ROSSELLI: *Los componentes de la composición en la obra de Rogelio Salmona*

Recensioni e Segnalazioni

- 133 Rinascimento
- 136 Barocco e Neoclassico
- 139 Ottocento e Novecento
- 157 Riassunti
- 159 Tavola delle sigle archivistiche e bibliografiche

Nel 1845 Cipolla è a Roma, dove continua la sua formazione. Qui ha probabili contatti con l'ambiente accademico, egemonizzato dallo stile purista di Luigi Poletti, l'autore di un intervento di ricostruzione della basilica di S. Paolo fuori le Mura e del restauro del Pincio e delle Mura Aureliane.

Le prime opere dell'architetto napoletano sono una serie di stazioni per le ferrovie pontificie. Tra queste spiccano quelle di Perugia e di Velletri. Realizza inoltre dei monumenti funebri nella Certosa di Bologna. In quegli stessi anni si deve il progetto per un piccolo ma delizioso teatro per il Casino York a Frascati.

Negli anni Sessanta affronta il tema del Palazzo di città: quello destinato ad accogliere le istituzioni pubbliche, ma anche le private, come il palazzo gentilizio. Progetta infatti per la famiglia Silvani a Bologna un edificio degno di attenzione mentre in quella stessa città realizza anche la sede della Banca Nazionale, in seguito divenuta Banca d'Italia. In questo caso le varie parti dell'organismo architettonico si ispirano ad edifici rinascimentali appartenenti ad epoche diverse. Infatti il porticato con i pilastri e le tre finestre centrali del piano nobile sono di taglio quattrocentesco mentre l'ingresso principale con tre archi ritmati da colonne sono cinquecenteschi, come le finestre del prospetto laterale e del terzo piano. Evocano infatti le opere di Baldassarre Peruzzi o di Antonio da Sangallo il Giovane. Portoghesi si chiede se tale mescolanza sia frutto di insensibilità e ignoranza o piuttosto di una scelta consapevole, quella della ricerca dell'armonia. Il progettista inserisce elementi scelti con cognizione di causa e quella conoscenza e sensibilità che supera l'imitazione pedissequa di un unico linguaggio, frutto di un determinato periodo storico. Del resto l'Italia non è che il risultato dell'unione di molti stati diversi, ognuno con una sua differente tradizione costruttiva, e quindi non può che esprimersi, nella sua architettura, con il tentativo di portare a sintesi unitaria quel ventaglio molto ampio di esperienze locali.

La sede della Banca d'Italia di Firenze, edificata tra il 1865 e il 1870 appartiene al periodo maturo grazie anche alla complessità della facciata realizzata in pietra serena e la grande scala ovale interna che a molti critici fa pensare all'intervento di Girolamo Magnani, lo scenografo e decoratore fiorentino autore di decine di scenografie verdiane. Per Portoghesi in essa si avvertono gli echi della formazione napoletana ed in particolare delle straordinarie scale create con indiscussa abilità da Ferdinando Sanfelice, come quella nel Palazzo dello Spagnolo.

Oltre a numerosi progetti di qualità come la villa Rodocanacchi-Scarangà a Livorno, con una fascinosa scala a forbice in facciata che evoca le ville di Bagheria, quello per la pubblica pescheria di Imola, dove ha realizzato anche il locale manicomio, si giunge al Palazzo della Cassa di Risparmio a Roma che corona l'intensa attività edilizia del lungo pontificato di papa Pio IX, Mastai.

Prima di entrare nel merito dell'opera Portoghesi narra le vicende di quel tratto di città, il luogo ove il palazzo sorge, in piazza Sciarra, dal capostipite di quel ramo dei Colonna che aveva il suo feudo a Palestrina e in seguito a Carbognano. Più che una piazza possiamo parlare di uno slargo su via del Corso, in verità molto frequentato perché qui avveniva, nel Seicento, il supplizio della corda e vi si trovava in un edificio in seguito demolito: il Caffè del Veneziano, frequentato tra gli altri da Metastasio, Monti, Moroni, Gioacchino Rossini, dal banchiere Torlonia e dal principe Borghese che, fondatore della Cassa, fu quindi l'artefice della sua demolizione.

Il nodo costituito da piazza Sciarra e via Minghetti che conduce alla Fontana de Trevi rappresenta un particolare angolo di Roma attorno a cui ruotavano servizi prettamente urbani, dalla banca alla galleria Sciarra, un interno ricco di partiture architettoniche e dipinto tra il 1885 e il 1888 da Giuseppe Cellini. La decorazione richiama l'ambiente della *Cronaca bizantina* ed è in stile liberty, fino al Teatro Quirino, nei cui sotterranei troverà posto la Quirinetta, il primo night club romano. Ed ancora i magazzini Bocconi – la futura Rinascente – il palazzo per uffici con le colonnine in ghisa poste in facciata di Giulio De Angelis che si esprime con un linguaggio prettamente europeo.

Cipolla partecipa al concorso bandito nel 1864 per la realizzazione della Cassa di Risparmio. Si chiedeva un edificio caratterizzato da solidità, purezza di stile, sobrietà negli ornati, congiunta ad eleganza. Tre anni dopo, mentre si trovava a Parigi come organizzatore della sezione italiana della grande Esposizione, riceve la lettera dove gli comunicano di aver ottenuto l'incarico.

Nasce così un edificio che pone le basi di quel neo-cinquecentismo che avrebbe avuto un ruolo egemonico nelle vicende architettoniche di Roma Capitale mentre l'autore è, per Gianfranco Spagnesi, insieme a Francesco Azzurri "l'interprete della continuità dei simboli di una cultura tanto radicata di una città, che neppure grandi mutamenti politici potevano cambiare".

MARIO PISANI

M. A. CRIPPA, F. CAUSSÉ, *Le Corbusier. Ronchamp. La cappella di Notre-Dame du Haut*, Jaca Book, Milano 2014, 239 pp., CLXVII immagini b/n e a colori.

Nella prefazione a *Così parlò Zarathustra* (1883) Friedrich Nietzsche scrive che "bisogna avere ancora il caos dentro di sé per generare una stella danzante" e nel 1957-58 il teologo cattolico Hans Urs von Balthasar afferma che la natura di organismo sacro della cappella di Ronchamp "non ha impedito al costruttore di danzare, perché appartiene alla sua professione di danzare tra le catene". Il caos generato dalle tragiche vicende della seconda

L'ART SACRÉ

Revue Mensuelle



Photo Maywald, 1949.

Le Père Couturier

9 - 10

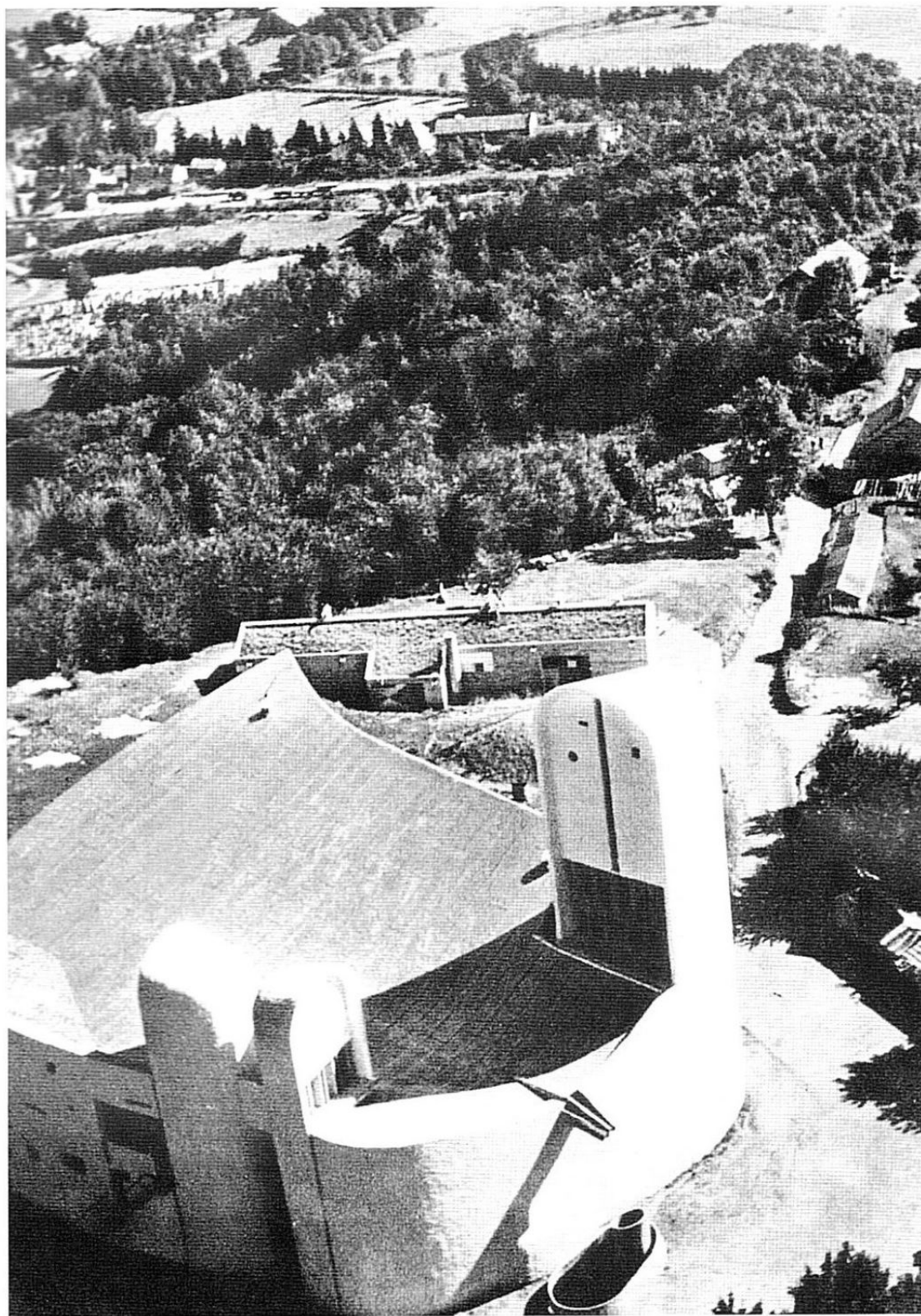
Mai-Juin 1954

Copertina del numero doppio de «L'Art Sacré» (nn. 9-10, maggio-giugno 1954) che padre Régamey dedicò a Couturier nell'anno in cui questi scomparve (M.-A. Couturier, *Un'avventura per l'arte sacra ...*, cit., p. II).

guerra mondiale vive nell'animo di Le Corbusier quando egli progetta la "stella danzante" di Ronchamp, "causa di grande e generale sconcerto sia rispetto alla poetica del suo autore, (...), sia per la sua immagine complessiva nella quale la critica, d'arte e d'architettura, non ritrovò le tradizionali coordinate spaziali e figurative di luogo (...) denominato sacro". Tale giudizio è contenuto nel *Profilo della letteratura storico-critica* con il quale inizia l'ultima pubblicazione che Maria Antonietta Crippa, assieme alla studiosa francese Françoise Caussé, dedica all'opera di architettura religiosa più discussa ed esaltante del Novecento. All'autore Maria Antonietta Crippa aveva in precedenza rivolto il proprio interesse curando l'edizione italiana di testi quali quelli di Paul Venable Turner (*La formazione di Le Corbusier: idealismo e movimento moderno*, 2001), di Charles Jencks (*Le Corbusier e la rivoluzione continua in architettura*, 2002) e su Marie-Alain Couturier (*Un'avventura per l'arte sacra. Testi in L'art sacré scelti da P.-R. Régamey*, 2011).

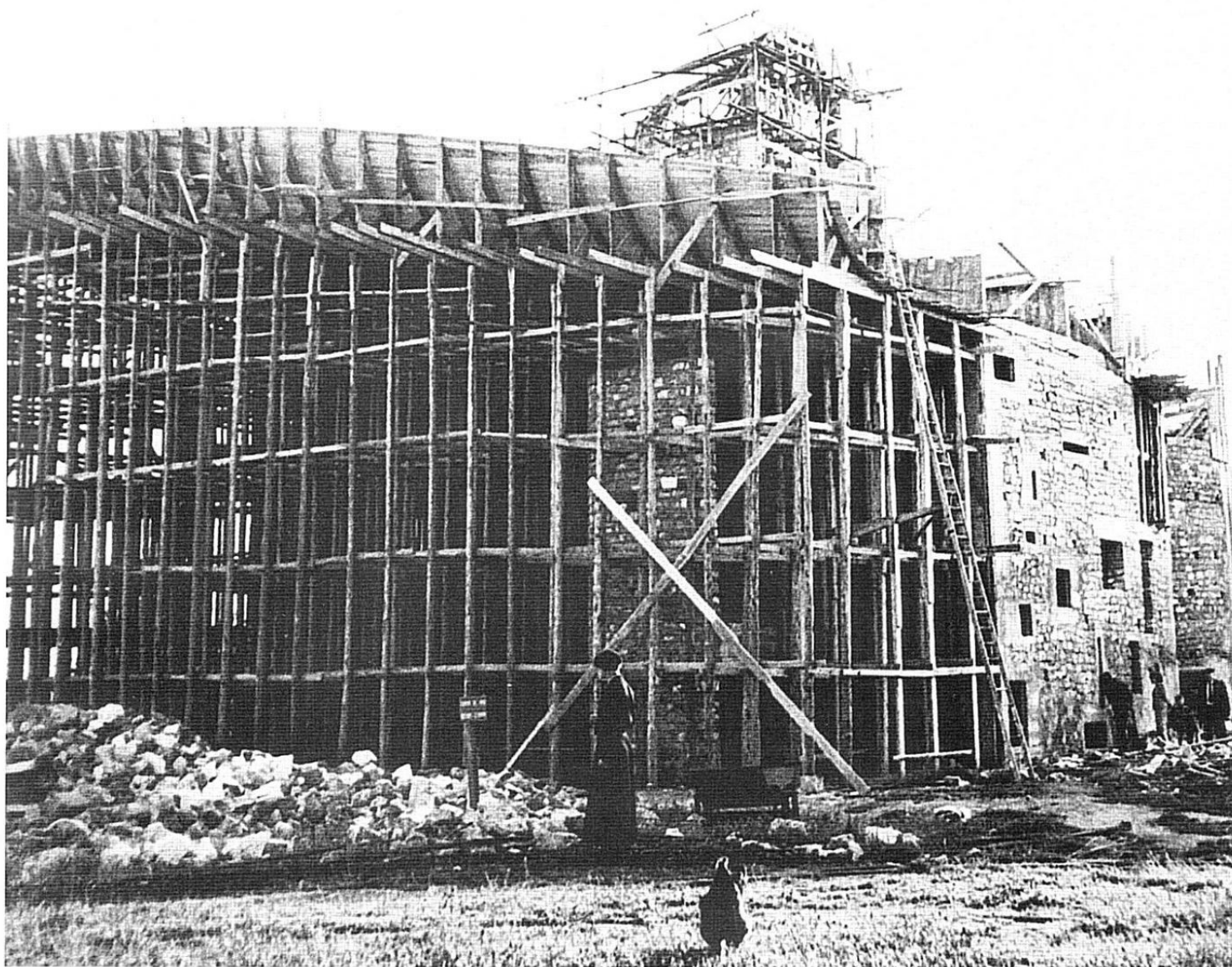
In particolare quest'ultimo libro riporta alcuni brevi scritti di Marie-Alain Couturier riguardanti temi quali il sacro, l'arte e la liturgia, commentati dal confratello Pie-Raymond Régamey ed arricchiti dalla "tavola ragionata" di un fondamentale testo che quest'ultimo scrisse nel 1952 (pp. 139-151) nonché dalla testimonianza del medesimo in merito al contributo fornito da Couturier a *L'Art Sacré* stilata nel 1954, anno della scomparsa di Couturier (pp. 153-163). I due padri domenicani sono figure fondamentali della cultura francese del Dopoguerra in quanto tra l'altro condussero una vera e propria campagna per la rinascita dell'architettura religiosa grazie alla rivista che diressero assieme fino alla morte di Couturier. Essi svolsero un ruolo complementare ne *L'Art Sacré* che, diretta da altri dopo il 1954, restò attiva fino al 1969: Couturier era un vero e proprio «franco tiratore» dagli atteggiamenti inaspettati, capace di far esplodere le posizioni più stantie delle gerarchie ecclesiastiche; Régamey, composto e raffinato storico dell'arte, coltivava tematiche concernenti la spiritualità religiosa. Secondo la curatrice, i brevi scritti di Couturier, che ripercorrono le esperienze di Assy, (pp. 39-42), Les Breseux (pp. 43-44), Vence (pp. 65-70), Audincourt (pp. 76-83), hanno il tono di "manifesti polemici" in cui emerge l'emotività di una umanità che atterrisce di fronte al brutto dilagante "nei luoghi e nelle immagini destinate alla liturgia". A Régamey la Crippa riconosce invece una "lealtà intellettuale" che comprendeva come le ragioni di Couturier fossero motivazioni di una battaglia umana fin nelle intemperanze capace di convogliare l'attenzione verso le "realizzazioni d'arte e d'architettura che, per ambedue, segnano una svolta". Della vicenda di Ronchamp testimoniano due scritti di Couturier: la nota che accompagna alcune foto dei primi modellini della chiesa e l'ultimo articolo, pubblicato il 30 gennaio 1954, dieci giorni prima della morte del grande intellettuale domenicano. Nella nota l'autore sottolinea gli aspetti fondamentali della cappella che ne rivelano il carattere sacro: "il rapporto molto particolare delle proporzioni; la curvatura delle superfici che amplifica indefinitamente lo spazio interno; la precisa ripartizione di luci e zone di penombra". Le forti innovazioni formali lasciarono sorpresi quanti ebbero modo di accostarsi all'opera all'inizio della vicenda progettuale; ben presto la sorpresa cedette però il posto alla consapevolezza che le forme sviluppate con "la scioltezza e la libertà degli organismi vivi" corrispondevano al "rigore (...) richiesto da scopo e funzioni". Molto interessante l'osservazione sul "sacro" che anticipa la trattazione di Crippa e Caussé contenuta nel libro su Ronchamp; secondo Couturier, infatti, un edificio veramente sacro lo è già "per la qualità stessa delle sue forme" e non lo diviene "con un rito di consacrazione, o con una sua destinazione successiva". Il passaggio dal profano al sacro avviene infatti mediante variazioni formali che per quanto "infime e inespugnabili" vengono comunque distintamente per-

Veduta della collina di Ronchamp con la cappella non ancora completata (Crippa, Causse, Le Corbusier, Ronchamp ..., cit., p. 39).



cepite dall'anima. Inoltre tali "purificazioni straordinarie" non possono essere calcolate dagli ingegneri poiché provengono "dall'anima stessa di chi li crea". In conclusione, Couturier tocca un problema essenziale della vicenda di Ronchamp: l'ateismo dell'autore che fu causa di

diffidenza e di ostilità da parte dell'ambiente ecclesiale al momento del conferimento dell'incarico. Couturier avverte in effetti come possa risultare irritante per i credenti e per i vertici domenicali che «questi doni spirituali e questo istinto per il sacro siano più puri e più esigenti nei

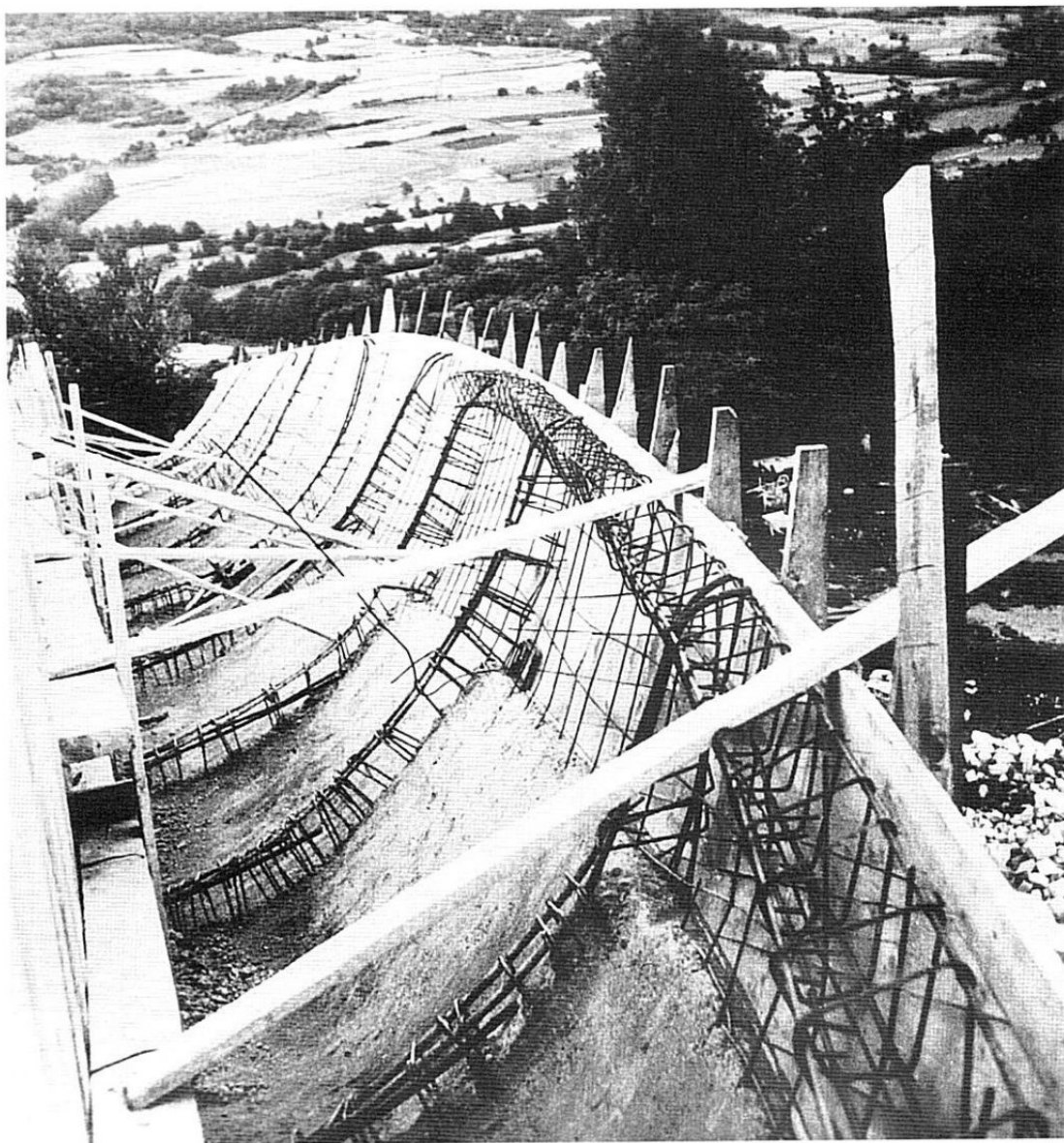


Cantiere della cappella verso est (Crippa, Caussé, Le Corbusier. Ronchamp ..., cit., p. 53).

“maestri al di fuori” che non in molti artisti credenti o addirittura, ahimé, in membri del clero», ma, egli osserva, “lo Spirito soffia dove vuole”. È stato però opportuno rivolgersi a Le Corbusier in quanto questi è non solo “il più grande architetto vivente”, ma anche “colui nel quale l’istinto spontaneo per il sacro è oggi il più autentico e il più forte, senza paragone”. Pertanto la cappella di Ronchamp risulterà la prima opera religiosa del Maestro, richiesta con insistenza e fermezza dopo il rifiuto iniziale: “a furia di invocarlo, infine il Natale arriva”, conclude Couturier. L’articolo del gennaio 1954 è relativo invece alla fase in cui “i muri di Ronchamp si innalzano”. La stima preventiva verso Le Corbusier espressa da Couturier nel precedente scritto viene qui “con piacere” ribadita “di fronte alla congiura dei mediocri (...), che non smet-

tono di calunniarlo, di spiarlo, di plagiarlo”. Riferendosi al Ministro della Ricostruzione Claudius-Petit Couturier nota infatti che Le Corbusier “costruisce città, ma in India e in America”, mentre in Francia “solo per miracolo e per l’ostinata tenacia di un ministro, l’Unité di Marsiglia ha potuto essere salvata”. Bisognava pertanto rallegrarsi anche perché il Capitolo provinciale dei domenicani di Lione aveva affidato a Le Corbusier la progettazione del nuovo convento “nella campagna dell’Arbresle, a una ventina di chilometri da Lione”. Couturier avverte chiaramente che la nuova impresa, per la quale erano in corso i primi studi, avrebbe segnato “senza dubbio una tappa importante nel rinnovamento dell’architettura religiosa”. Nonostante ciò le innovazioni insite in opere come la cappella di Ronchamp comportano una pericolosa con-

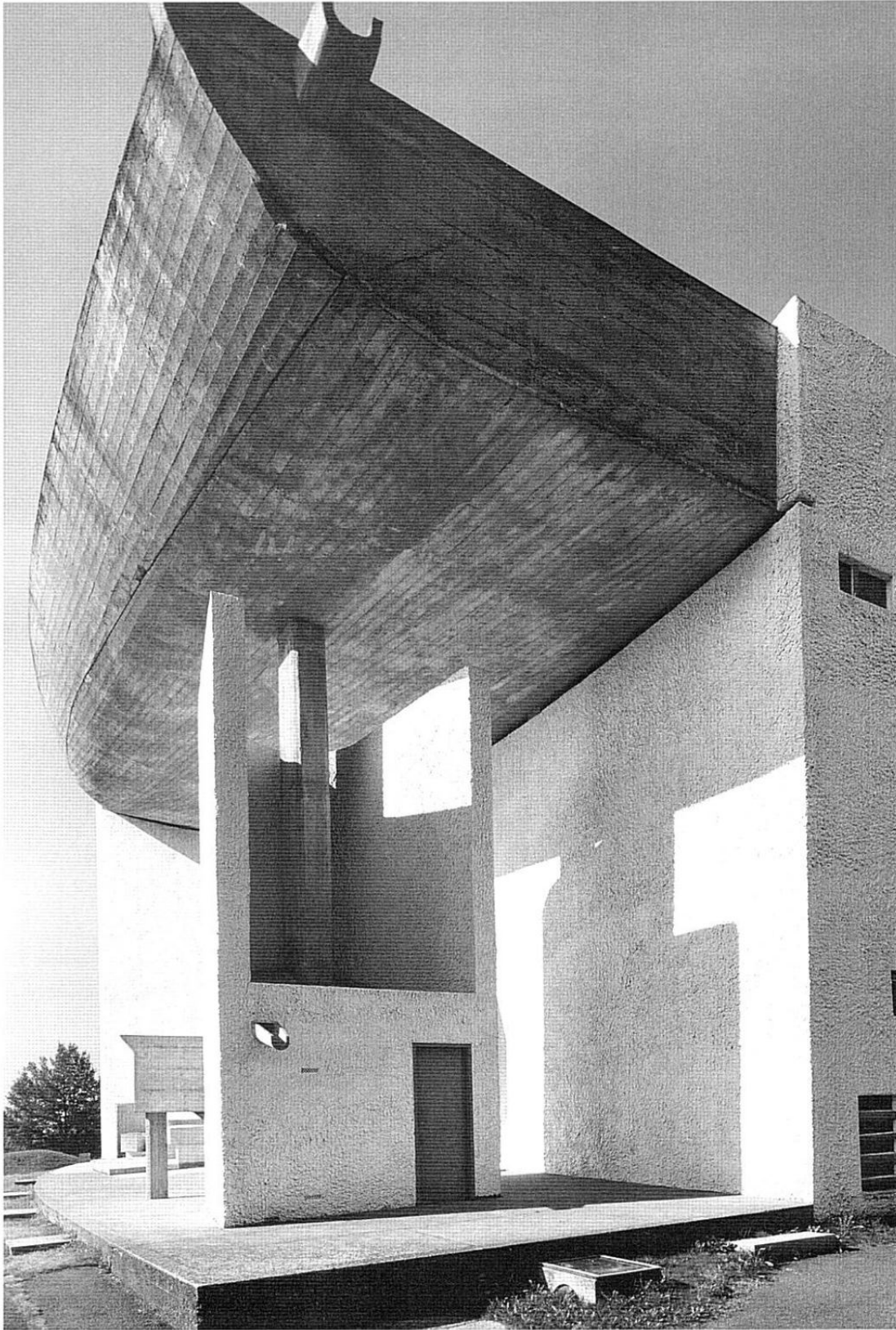
Copertura della cappella in costruzione completata solo nella parte inferiore e con armature metalliche predisposte per le travature trasversali (Crippa, Caussé, Le Corbusier. Ronchamp ..., cit., p. 57).



sequenza: "da qui a sei mesi, tutti gli allievi delle Écoles des Beaux-Arts, tutti gli ottusi nei confronti di ciò che è spirituale, ci presenteranno progetti di architettura in cui le curve più ambigue, i più frivoli *vol-au-vent* nasconderanno le debolezze più rovinose della scienza e della tecnica. E si richiederanno alla terrazza di Marsiglia o a Ronchamp ...". Couturier ritiene però che bisogna accettare tali rischi "oppure rassegnarsi all'inattività" e conclude: "è tuttavia indispensabile anche avvisare gli allocchi".

Per proprio conto Françoise Caussé ha dedicato a "L'Art Sacré" la propria tesi di dottorato in Storia dell'Arte discussa nel 1999 presso l'Università di Bordeaux e la pubblicazione *La Revue "L'Art Sacré". Le débat en France sur l'art et la religion (1945-54)*, edita nel 2010.

L'ultima fatica "corbusiana" delle due autrici, intitolata *Le Corbusier. Ronchamp. La cappella di Notre-Dame du Haut* ed affidata a Jaca Book, è divisa in sei capitoli, cinque dei quali a firma della Crippa, accompagnati da una sontuosa campagna fotografica realizzata dallo studio BAMSphoto Rodella di Montichiari. Per affrontare lo studio di un'opera come questa, su cui sono stati scritti chilometri di pagine, bisogna avere coraggio e idee chiare. Né l'uno né l'altro mancano alle due autrici, che già nel succitato primo capitolo (pp. 9-15) dichiarano di far luce su aspetti sinora trascurati dai critici, in particolare quello riguardante il ruolo svolto dai committenti. Inoltre, mentre sono state studiate a fondo le «ambiguità» della produzione di Le Corbusier a ridosso e immediatamente successiva il secondo conflitto mondiale, restava

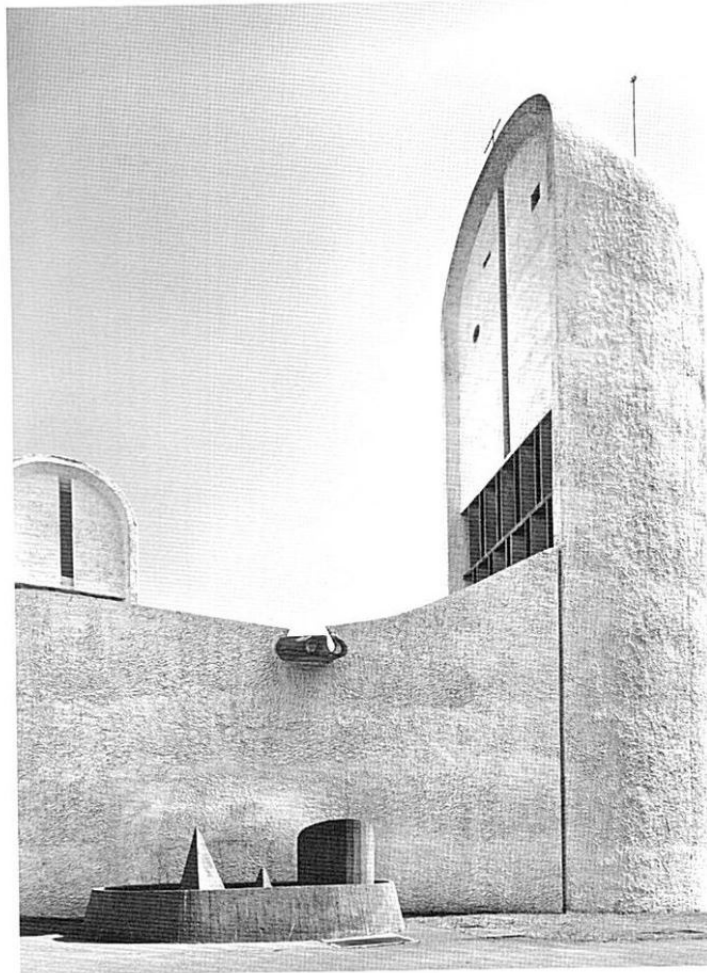


Veduta del presbiterio esterno della cappella da nord-est (Crippa, Caussé, Le Corbusier. Ronchamp ..., cit., p. 97).

ancora da chiarire se le sue successive opere di architettura sacra possedessero un "cosciente primato del simbolico" capace di esprimere una speranza fragile ma ancora viva. L'intento dichiarato dalle autrici è invece quello di

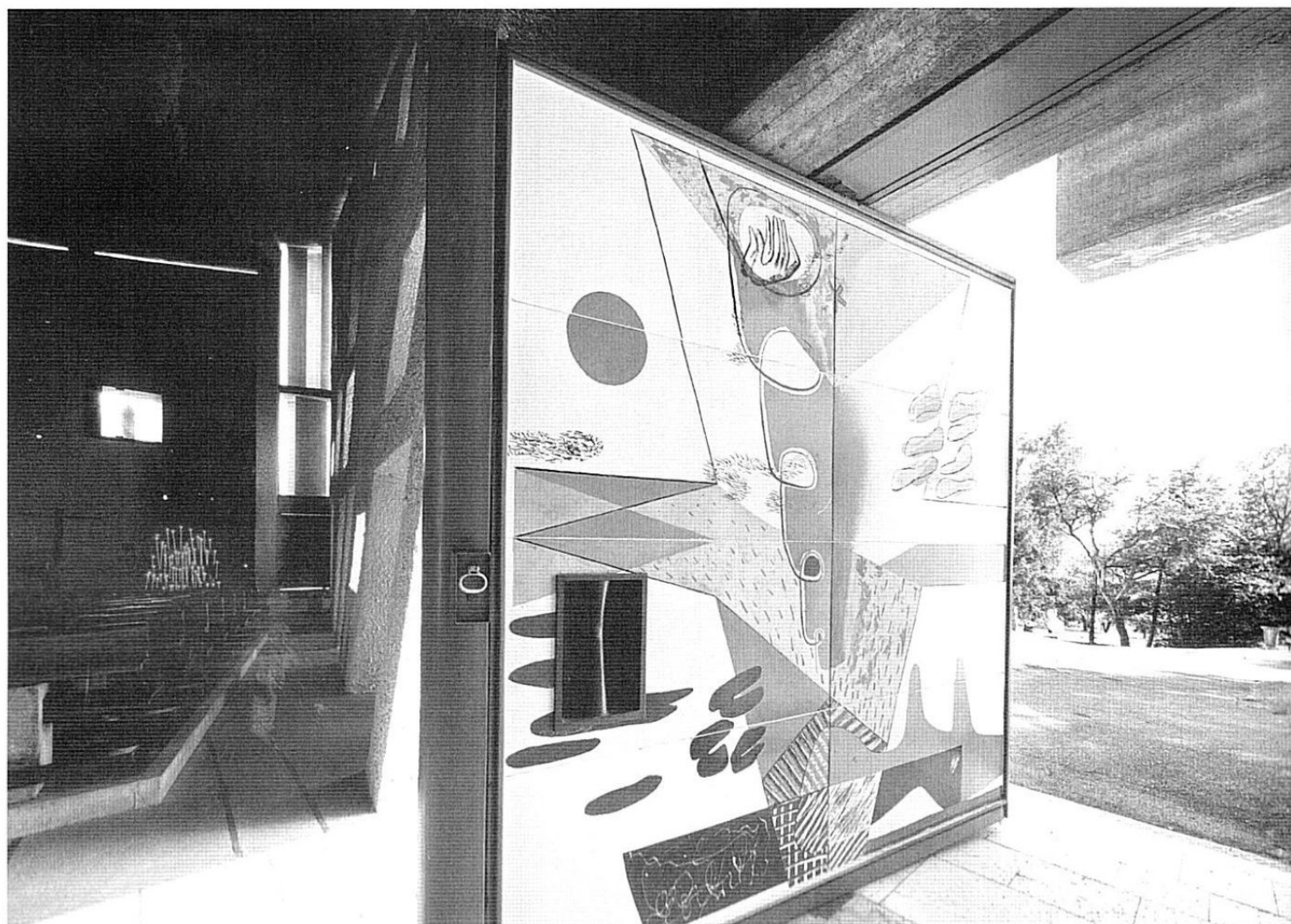
individuare il "senso primigenio di quel progetto" che ha saputo non "inventare" quanto "rinsaldare" l'antica vocazione della collina di Bourlémont come meta di un pellegrinaggio rivolto a Maria Vergine grazie all'eccezionale

coincidenza di due decisivi fattori: da una parte il talento di Le Corbusier architetto ed artista, dall'altra le "aspirazioni" della committenza, impersonata da figure di illuminati cattolici, sia religiosi che laici. Ecco dunque che nel secondo capitolo (*Il progetto, la genesi, i committenti*, pp. 17-38) Françoise Caussé ripercorre minuziosamente le fasi che hanno preceduto l'impresa di Le Corbusier fin dalla fondazione della già citata rivista *L'Art Sacré* (1935). In qualità di direttori della rivista entrano in scena Marie-Alain Couturier e Pie-Raymond Régamey, due dei più importanti personaggi del panorama artistico a tema religioso dell'intero periodo. Nonostante per Régamey la rivista fosse uno strumento di formazione ed invece per Couturier un mezzo per il risveglio della sensibilità estetica, *L'Art Sacré* rivela un'unità di fondo comune e si propone come un riferimento costante per l'ambiente raccolto attorno all'impresa di Ronchamp. Grande pregio del libro è il restituire la giusta importanza ad enti e figure sinora restate in ombra, come la Commissione d'arte sacra (CDAS) di Besançon, eccezionale nel panorama nazionale grazie anche alla figura dell'arcivescovo Dubourg che nel 1952, nel pieno della polemica scatenata dalle nuove chiese di Assy, Vence e Audincourt, interviene su *L'Art Sacré* a sostegno della CDAS diocesana, guadagnandosi l'ostilità di Roma. All'interno della Commissione risulta fondamentale la figura di Georges Béjot, coadiutore richiesto dal vescovo nel 1947 il quale, secondo Mathey, non ottiene l'incarico di una diocesi proprio a causa del ruolo svolto nella vicenda di Ronchamp. Indispensabile per la CDAS è la presenza di quelli che la Caussé chiama i "factorum": lo stesso François Mathey, che svolge il suo ruolo d'ispettore ai Monumenti secondo un'interpretazione in maniera tanto incisiva quanto discreta, e Lucien Ledeur, ordinato nel 1937 e dal 1942 direttore del seminario della Maîtrise a Besançon che egli apre agli artisti operanti nelle chiese della diocesi. Altra figura di spicco è quella di Marie-Lucie Cornillot, che svolge corsi di Storia dell'Arte ed accompagna costantemente Ledeur, il quale nel 1952 sottolineerà l'"immenso vantaggio" di averla con sé in Commissione. Alla morte di Ledeur diviene segretario Marcel Ferry, nominato nella CDAS quale di cappellano universitario diocesano dalla Parrocchia Universitaria, che istituisce un rapporto privilegiato con Ronchamp. Due membri ecclesiastici che non prendono parte alle vicende progettuali ne garantiscono però l'esito positivo grazie al loro sostegno: Joseph Quinnez, studioso degli archivi dipartimentali e del fondo della Biblioteca municipale, e Jean Garneret, definito dalla Cornillot "colto, artista, costruttore e conservatore di musei". Estremamente utile risulta anche l'"appoggio esterno" del sacerdote Maurice Morel, che durante l'accennata *querelle* si reca costantemente a Besançon per sostenere Ledeur. I contenuti de *L'Art Sacré* sono inoltre apprezzati da Mathey e ben presto la Commissione stringe saldi legami con la rivista, il cui direttore Régamey considera



Veduta del lato ovest (Crippa, Caussé, Le Corbusier. Ronchamp ..., cit., p. 103).

Ledeur il prototipo del sacerdote "d'animo generoso e di competente giudizio". Sistemato il quadro delle forze umane, Françoise Caussé inizia ad analizzare la vicenda del progetto per la ricostruzione della chiesa di Notre-Dame bombardata dagli alleati, della quale si erano salvati soltanto i muri e l'ossatura del campanile. Apprendiamo così come si sia costituita appositamente la "*Société Immobiliare de Notre-Dame du Haut*", avente per scopo il reperimento dei finanziamenti per la ricostruzione, mentre Mathey convince il curato ad affidare alla CDAS gli aspetti progettuali. La Commissione stabilisce pertanto che il nuovo edificio avrebbe dovuto riutilizzare le muraure residue e svilupparsi in forme neoclassiche secondo la tradizione delle piccole chiese della Franca Contea. Quale progettista Mathey sceglie Jean-Charles Moreux, architetto capo dei *Palais Nationaux*, la cui soluzione per un edificio «di buon gusto» non piace a monsignor Dubourg principalmente a causa del campanile a bulbo; poiché Moreux si rifiuta di modificare il progetto, la Commissione si rivolge a Le Corbusier su proposta dei «due



Ingresso principale con decorazione della faccia interna (Crippa, Caussé, Le Corbusier. Ronchamp ..., cit., p. 108).

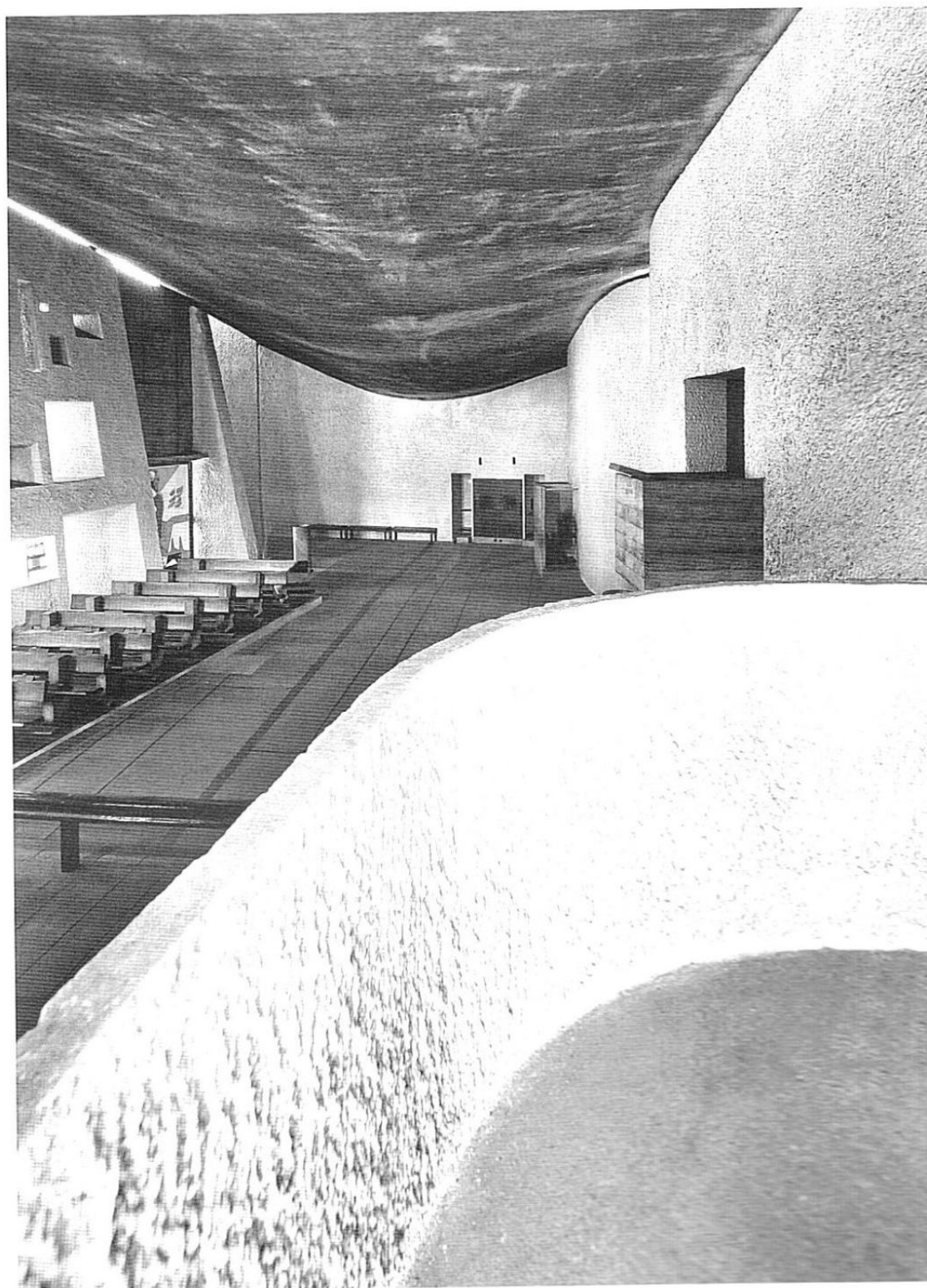
ladroni» (come la Cornillot chiama Mathey e Ledeur). Con altrettanta minuzia la Caussé descrive la «presa di contatto» di Mathey e dell'altro Ispettore ai Monumenti Maurice Jardot con Le Corbusier (29 marzo 1950), il rifiuto ad accettare l'incarico, il nuovo tentativo di Mathey e Ledeur (30 aprile) e il mutamento di opinione di Le Corbusier, che accoglie la proposta dopo aver considerato l'eccezionalità del paesaggio e (secondo Danièle Pauly) a seguito dell'intervento della madre. Dopo essersi recato sulla collina di Bourlémont (19 e 20 maggio) Le Corbusier produce una prima soluzione che viene esaminata dalla Commissione il 20 gennaio 1951. Com'era lecito attendersi, il progetto incontra «resistenze locali», specie di tipo economico, tanto che il curato chiede di essere rimosso dall'incarico. Più energica l'azione di Antoine Bourdin (nuovo curato dal 21 ottobre 1951), cui Le Corbusier riconoscerà il merito di aver consentito che la nuova chiesa venisse «concretizzata e partorita». Particolarmente interessante è la descrizione dei rapporti intercorsi,

nella fase di studio, tra l'arcivescovo Dubourg, Le Corbusier e Lucien Ledeur, che si reca a lungo nello studio dell'architetto per spiegargli la «funzione liturgica della chiesa» e la «spiritualità mariana». Il 31 luglio 1952 Le Corbusier spedisce in via riservata i primi elaborati, che però, divenuti di conoscenza pubblica, scatenano contrasti che accompagneranno i lavori durante tutta la loro durata. All'atto della benedizione (25 giugno 1955) Le Corbusier consegna infine al nuovo arcivescovo Marcel-Marie Dubois la «cappella di semplice cemento, plasmata forse di temerarietà, certamente di coraggio». A questo punto la Caussé opera una precisazione sul ruolo svolto nella vicenda da Marie-Alain Couturier, cui erano state in un primo tempo attribuite tutte le iniziative di architettura religiosa nel secondo Dopoguerra francese e poi, per una sorta di «effetto di bilanciamento», era stato sottratto ogni merito della realizzazione della cappella. In effetti i due direttori de *L'Art Sacré* non possono essere considerati i promotori del progetto delle cui fasi erano però tenu-

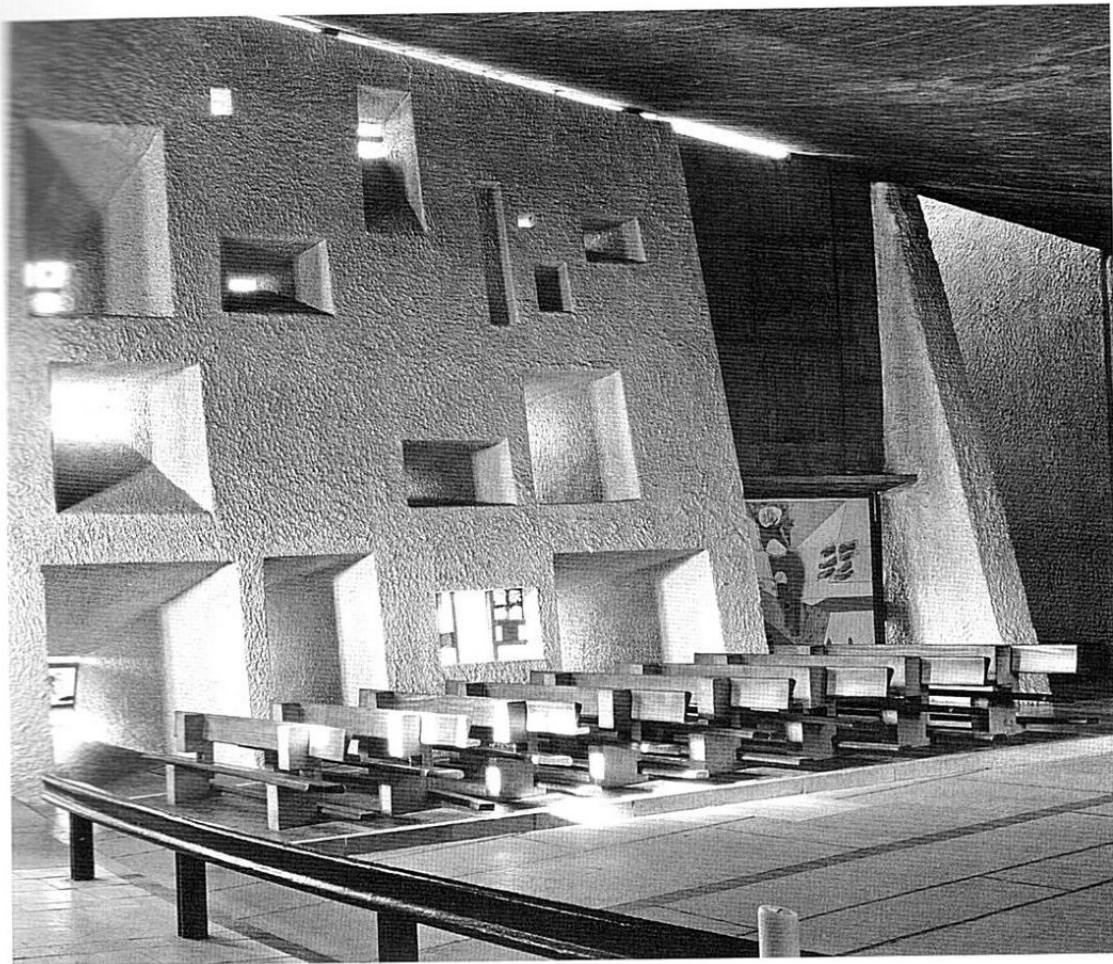
ti informati da Ledeur o dallo stesso Le Corbusier, offrendo il loro decisivo sostegno anche presso il Ministero della ricostruzione. L'ultima figura della vicenda, comparsa dopo l'inaugurazione, è quella di René Bolle-Reddat che nel gennaio 1957 diviene cappellano di Notre-Dame du Haut cui si dedica con costantermente fino alla morte, rifiutando di essere affiancato da una piccola co-

munità di francescani dopo che un incidente automobilistico lo aveva privato dell'uso dell'anca e di un ginocchio.

Nel capitolo successivo (*La ricerca paziente*, pp. 41-49) Maria Antonietta Crippa esamina la produzione letteraria riguardante la cappella di Ronchamp prodotta dalla parte degli artefici dell'opera. Esaminando il *carnet de la recherche patiente* che Le Corbusier dedica alla sua



Veduta dell'interno dal balcone del coro (Crippa, Causé, Le Corbusier. Ronchamp ..., cit., p. 95).



Veduta della parete sud dall'interno (Crippa, Causé, Le Corbusier. Ronchamp ..., cit., p. 155).

Notre-Dame (1954-57) la Crippa si sofferma sul principio dell'*acoustique visuelle au domaine des formes*, sottolineando l'interesse particolare che Le Corbusier nutriva per la musica: a Ronchamp il riverbero acustico e visivo del paesaggio aveva infatti suscitato in lui "un'interiore sonorità" poi tradotta in architettura. Le Corbusier tratta diffusamente della copertura dell'edificio, per la quale si era ispirato al guscio di un granchio raccolto nel 1946 sulla spiaggia di Long Island. L'architetto precisa come il risultato armonico totale sia il risultato di vari fattori: l'attento controllo dimensionale, le pareti esterne curve, lo spazio interno, plasmato a tutto tondo in profondità, il dinamismo che coinvolge tutti e quattro i fronti, il soffitto ed i pavimenti. Nell'*annexe* finale dimostra infine la conoscenza degli orientamenti liturgici in discussione nella fase pre-conciliare, testimoniati dai cinque schizzi in cui viene elaborata la disposizione definitiva degli elementi essenziali per il culto. Tra i tanti testi scritti, dopo l'inaugurazione dell'opera, Maria Antonietta Crippa segnala *Chapelle Notre-Dame du Haut à Ronchamp* curato nel 1961 da Jean Petit, in cui l'architetto André Maissonnier (collaboratore di Le Corbusier nello studio di rue de Sèvres) descrive con precisione la costruzione, il cantiere, i materiali e le geometrie più importanti. Tra le opere

più vicine a noi Crippa cita infine la serie di schizzi e di disegni del maestro conservati presso la Fondazione Le Corbusier, ricostruiti con precisione da Danièle Pauly in *Ronchamp: Lecture d'une architecture*, edito nel 1980.

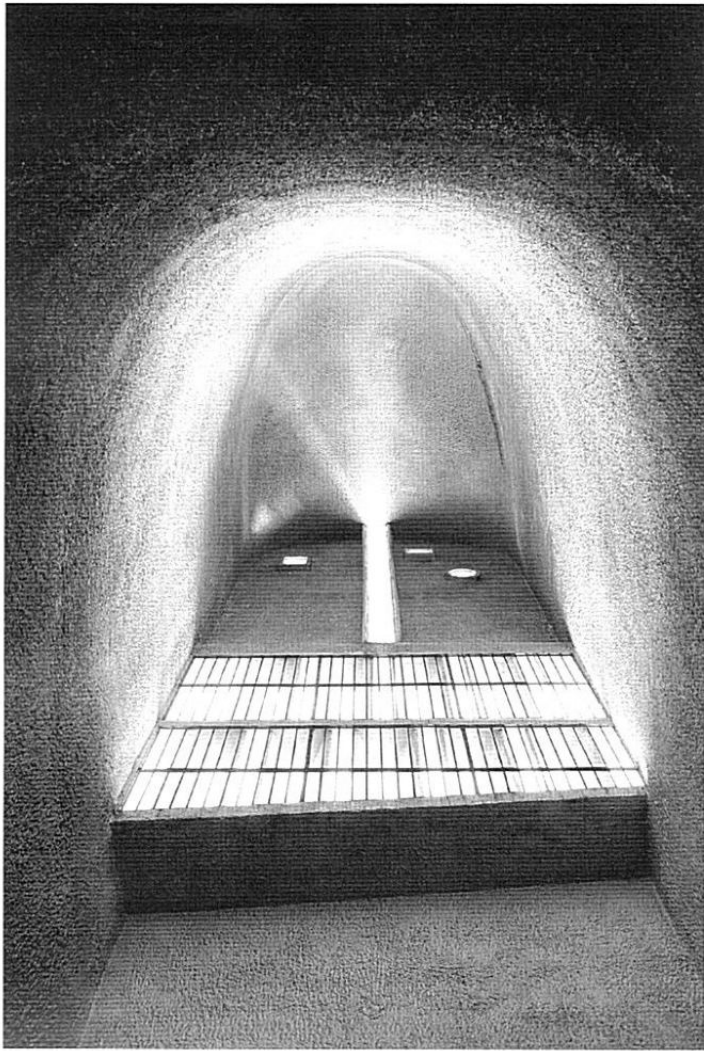
Nel capitolo seguente, intitolato *Spazio, forme, colori nella luce* (pp. 61-68) Maria Antonietta Crippa descrive finalmente l'edificio così come questo si presenta a una visita diretta, per la quale suggerisce come guida ideale il disegno anonimo intitolato *Le site de Ronchamp* ed una «bozza di guida per il pellegrino "inesperto"», da lei stessa rinvenuti presso l'archivio parigino della Biblioteca du Saulchoir. Con partecipazione empatica l'autrice ci accompagna lungo l'esterno dell'edificio, partendo dall'"impatto inaspettato del suo alto spigolo all'angolo fra due prospetti". Nulla anticipiamo di tale spettacolare *promenade* condotta lungo i passi della creazione corbusiana, per non togliere il piacere dell'"epifania" al lettore; ci limitiamo a riportare soltanto come secondo l'autrice in tale percorso emerga la tensione tra plastica unità del volume e differenti emergenze volumetriche dei prospetti, generate in particolare dalla poderoso oggetto del tetto scuro, la cui linea di congiunzione verso il cielo, come ammette lo stesso Le Corbusier, è orientata in direzione di Gerusalemme. L'ingresso più emozionante all'interno

della cappella è senz'altro quello che avviene attraverso la porta settentrionale, grazie all'impatto diretto con la parete a sud (il "mur lumière"), che spinge il visitatore a voltarsi verso il muro di fondo della cappella, costellato da dodici piccoli punti di luce e dominato dalla nicchia dipinta in colori squillanti in cui è alloggiata la statua della Vergine titolare con Bambino. Particolarmente interessante è l'osservazione dell'autrice secondo la quale l'interno si distacca dallo spazio tradizionale della chiesa cristiana in cui le superfici di copertura, intese come rappresentazioni del Cielo, convogliano lo sguardo dello spettatore verso l'alto, da dove piove la luce. A Ronchamp lo stesso sguardo ruota invece in orizzontale, attratto "dalla mobile polifonia di punti e tagli di luce, in continuo cambiamento al mutare della luminosità esterna nel giorno e nelle stagioni". Pur concordando con l'interpretazione "plastica" che Vittorio Casali dà dell'edificio (*La nature comme paysage*, 2004), l'autrice ritiene più calzante il riferimento suggerito dalla Pauly alle sculture di Archipenko, Gabo, Pevsner e Lipchitz. La piccola cappella va perciò intesa quale nucleo generatore e fondale, nel presbiterio esterno, della grande chiesa a cielo aperto che, spingendo fino in fondo tale interpretazione, andrebbe interpretata come Gerusalemme celeste.

Alla grande massa di giudizi positivi e negativi provocata dall'opera è dedicato il capitolo *Ronchamp crocevia della modernità* (pp. 201-213), a partire dal "grido d'allarme" lanciato da Nikolaus Pevsner, che la considera "manifesto del nuovo irrazionalismo", mentre Sigfried Giedion, che aveva militato dalla parte di Le Corbusier, rimodula la propria lettura della modernità proprio partendo da Ronchamp. Considerando la vastità della produzione critica, l'autrice si limita saggiamente a citare "le fiammate più alte dell'incendio" che l'opera provocò al suo apparire, raccolte attorno a due fuochi principali: quello britannico, che ebbe per portavoce James Stirling (*The Corbusier's Chapel and the Crisis of Rationalism*, in "The Architectural Review", marzo 1956) e quello italiano, sviluppatosi sulle pagine di "Casabella-Continuità" tra Rogers (*Il metodo di Le Corbusier e la forma della «Chapelle de Ronchamp»*, settembre-ottobre 1955) e Argan (Lettera ad Ernesto Rogers, gennaio-febbraio 1956) e, all'interno della redazione, tra il direttore Ernesto Nathan Rogers ed il giovane Giancarlo De Carlo (*Discussione sulla valutazione storica dell'architettura e sulla misura umana*, marzo-aprile 1956), che prendeva le distanze sia da Argan che da Rogers. Restando in Italia, l'autrice cita le posizioni critiche di Bruno Zevi (*Storia dell'architettura moderna*, edizione 1975) Giovanni Klaus König (*L'invecchiamento dell'architettura e altre dodici note*, 1967) e Gio Ponti (*Invito ad andare a Ronchamp*, in "Domus", ottobre 1956). Dopo la doverosa descrizione del primo impatto della cappella sulla critica che la inquadrava nel novero delle opere del Movimento Moderno, ancor più interessante è l'esame dei contributi su Ronchamp apparsi negli anni

Ottanta, quando si afferma il concetto della morte del Movimento Moderno. Da notare che Summerson attribuisce a tale concetto un positivo significato liberatorio, a condizione che lo stesso implichi la possibilità di ulteriori indagini sul linguaggio architettonico, sull'idea di natura e di architettura quale strumento di comunicazione sociale (*Il linguaggio classico dell'architettura*, ed. it. 1970). Da tale ambito Maria Antonietta Crippa enuclea quattro ampie tematiche, la prima delle quali riguarda l'individuazione della "tettonica" come arte della connessione, secondo la quale Kenneth Frampton identifica precise fasi di sviluppo delle forme corbusiane (*Storia dell'architettura moderna*, ed. it. 1982). A Ronchamp Le Corbusier riprenderebbe nella cappella il tema del Padiglione dei Tempi Nuovi (1937), nonché quello della "Casa Week-End" (1935) nelle Case del pellegrino e del custode, trasferendo il 'classicismo' del periodo purista in una sorta di "arcaismo" (*Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, ed. it. 1999). La seconda tematica è quella della mediterraneità, comune a tutta l'opera corbusiana in virtù dei viaggi (specie di quelli compiuti in età giovanile, studiati da Giuliano Gresleri e presenti nel catalogo curato da Mariada Talamona della mostra romana del 2012, *L'Italia di Le Corbusier*, 2012) e del rapporto con l'Antico, l'unico vero *maître* riconosciuto da Le Corbusier. La terza è l'unità delle arti, sviluppata durante il secondo dopoguerra dal maestro svizzero, cui fanno capo le personalissime metafore e simbologie presenti a Ronchamp che recentemente alcuni autori (Richard Allen Moore, Mogens Krusturp, Stanislaus von Moos, Juan Calatrava, Robert Coombs) riconducono ad un territorio di segni in cui coesistono interpretazioni opposte. La quarta tematica riguarda il rapporto paesaggio-architettura, incentrato sull'inquietante formula dell'*acoustique visuelle*. A tal proposito per von Moos l'"irrazionalismo" di Ronchamp esprime un senso ancestrale e mistico della natura che qui raggiunge un nuovo grado di "realtà" (*Le Corbusier. Elements of synthesis - Revised and expanded*, 2009).

Nell'ultimo capitolo (*Ronchamp e il sacro oggi*, pp. 215-225), Maria Antonietta Crippa evidenzia gli equivoci sorti nella cultura contemporanea in merito ai due connotati imprescindibili di un'architettura che voglia raggiungere il livello di arte: il simbolo e il sacro. Secondo l'autrice, infatti, la "grande, vera architettura" è di per sé simbolo, pertanto può risultare caratterizzata, anche in edifici non cultuali, da una "dimensione sacrale con fondamento antropologico". Nonostante ciò nell'*encyclopédie*, edita in occasione dell'esposizione parigina organizzata per il centenario della nascita di Le Corbusier, risulta assente il termine "sacro" mentre occasionale è la presenza di "simbolo" (*Le Corbusier. Une encyclopedie*, 1987). I saggi dell'*encyclopédie* (di cui l'autrice cita quelli di Bruno Reichlin, Hubert Damisch, William J. R. Curtis, Danièle Pauly, Arnoldo Rivkin) pur elencando per la prima volta

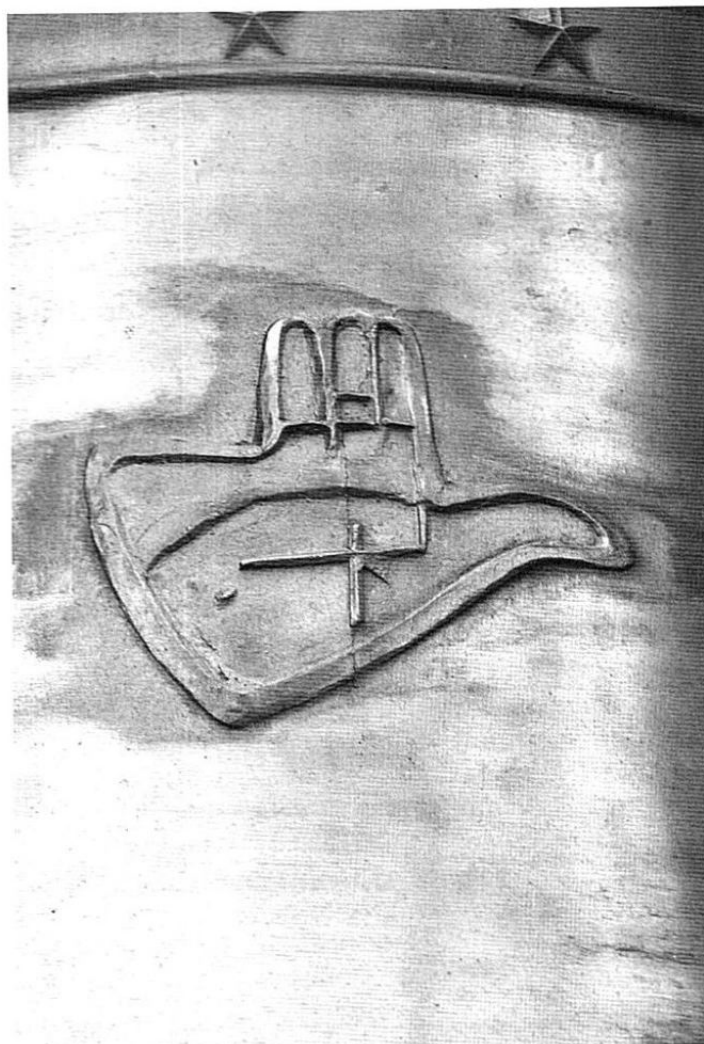


Veduta dal basso del «periscopio» della cappella a sud (Crippa, Caussé, *Le Corbusier. Ronchamp ...*, p. 142).

i fattori attivi nella fase matura della carriera di Le Corbusier, non riuscirono ad individuare il “nodo generatore” della nuova tendenza esplosa sulla collina di Boudlémont; per ottenere tale risultato sarebbero occorsi invece altri criteri interpretativi come quelli di Rémi Baudouï e Juan Calatrava, sopraggiunti con l’inizio del XXI secolo. Nel suo saggio *Le regard sur l’islam* (in *Le Corbusier. Le symbolique, le sacré, la spiritualité*, 2004) Baudouï evidenzia l’interesse del maestro per la sacralità degli edifici islamici, come testimonia la visita della moschea di Sidi Brahim d’El Atteuf da cui trasse precisi spunti per la cappella di Ronchamp. A tal proposito egli interpreta il “sacro” in Le Corbusier in base alla “riduzione fenomenologica”, attuata mediante la selezione di invarianti sacre svincolate dalle pratiche culturali d’origine e riproposte in contesti e per tipi differenti. Tale “riduzione” ha consentito, secondo Baudouï, di passare dal contesto sacro della certosa di Ema a quello profano

dell’Unità di Abitazione di Marsiglia, così come dal contesto musulmano della moschea d’El Atteuf a quello cattolico di Ronchamp. Inoltre del saggio di Juan Calatrava intitolato *Le Corbusier et le Poème de l’angle droit: un poème abitato e una casa poetica* (ed. it. 2007), Crippa riporta due importanti considerazioni: il senso del sacro è problema fondamentale per Le Corbusier che si traduce non solo in proposte religiose ma “pervade la sua stessa concezione della creatività artistica”. La religiosità corbusiana “non risponde a un sistema chiuso di dogmi e riti” ma produce una “sintesi personalissima nella quale confluiscono anche il pensiero alchemico e il patrimonio della tradizione mitica”. Nel tumultuoso mondo dell’architettura – fatto di immagini, idee, sentimenti religiosi e evidenti temi sacri emersi nei rapporti con i domenicani e con il cappellano – molte parole-chiave come “sacro”, “religione”, “simbolo” acquistano indiscussa pregnanza e meritano ancora di essere studiati attraverso l’attenta analisi dei documenti e dei disegni, ma anche delle opere d’arte e delle costruzioni. A tal proposito in conclusione del libro Maria Antonietta Crippa, sempre adottando la cappella di Ronchamp come riferimento privilegiato, propone alcune possibili “piste di ricerca”. Nella prima, intitolata *Interculturalità e pace*, l’autrice si chiede se la fase matura della produzione artistica di Le Corbusier risulti caratterizzata dall’oscillazione tra il progetto d’ordine proprio del “dinamismo espansionistico occidentale” e l’aspirazione alla “multiculturalità dialogica” appartenente alla sensibilità di artista. A tal proposito, seguendo il pensiero di Raimon Panikkar, secondo cui «interculturalità non significa relativismo culturale (...), in quanto esistono «invarianti umane», ma non «universali culturali» (*Pace e interculturalità. Una riflessione filosofica*, 2002) Crippa afferma che Le Corbusier ha saputo far dialogare dentro di sé culture diverse attestate attorno al Mediterraneo, come dimostra la luce interna della cappella di Ronchamp, simile a quella di una moschea visitata dal maestro e tuttavia singolare. Nella “pista” intitolata *Il sacro, l’ambiente, il simbolo* l’autrice, richiamando l’affermazione di Julien Ries secondo la quale i popoli indoeuropei d’Asia e d’Europa “attraverso il vocabolario del sacro” hanno tentato di esprimere “le strutture della realtà” (*Simbolo. Le costanti del sacro*, 2008), dichiara che Ronchamp è l’esatta traduzione in architettura del legame tra sacro e ambiente, attraverso un’esperienza creata “al fine di provocare l’irradiamento dello spazio indicibile” (*Le Corbusier, Modulor 2*, 1950). In *Immaginazione simbolica e creatività*, Crippa afferma inoltre che il rapporto con la realtà di cui scrive Ries passi in Le Corbusier attraverso la mediazione del simbolo, testimoniata nella cappella di Ronchamp dall’importanza “sensoriale” del paesaggio (acustica e visuale) presente nella concezione del progetto. Più precisamente nel processo creativo è l’immaginazione a svolgere il ruolo decisivo di fattore che tutto rielabora in vista di “omogeneità e rappresentazione”, come

è evidente nel caso dell'ideazione del tetto a forma di guscio di granchio che, dall'interno, appare leggero nonostante la struttura in cemento armato a faccia vista. Nella successiva "pista" intitolata *L'architetto artista come mediatore del sacro*, l'autrice nota come la consustanzialità "indicibile", che Gaston Bachelard riconosce tra corpo umano ed architettura e tra uomo ed habitat (*La poétique de l'espace*, 1957), in Le Corbusier divenga vita in quanto, come quest'ultimo scrive, «fare un'architettura è/ fare una creatura» (*Le poème de l'angle droit*, 1955); in tal senso l'architetto assume il ruolo di mediatore, artista generatore di simboli, non quello di demiurgo. Un'altra importante riflessione, contenuta nella "pista" *Sacro, religioso, cristiano*, parte dal presupposto secondo cui in tutto il Novecento la costruzione delle chiese è stata realizzata come progetto del tutto distinto dagli altri, consentendo pertanto che il "sacro" venisse indebitamente sovrapposto al "religioso". La mancata distinzione tra lo specifico del "sacro" e i contenuti della dottrina e fede cristiana ha così determinato una frattura tra le indagini antropologiche e simbologiche da un lato e la cospicua produzione di chiese dall'altro. In tale frattura è scivolato anche Le Corbusier, che per suo conto riteneva il "sacro" dimensione di coscienza totalmente individuale da custodire con la massima riservatezza. Per questo quando egli stesso rifiuta di progettare altre chiese dopo quella di Firminy, a Bologna come in Svizzera, sostenendo di voler "realizzare alloggi per gli uomini, non diventare costruttore di chiese" (in Giu. Gresleri, *Le Corbusier e l'enigma di Bologna in Le Corbusier. Il programma liturgico*, 2001), egli rifugge l'idea di venir catalogato nella ristretta categoria di tecnici qualificati, come esperti, dalle istituzioni ecclesiastiche. Nell'ultima "pista" (*Chiesa cattolica e Ronchamp*) Maria Antonietta Crippa riflette sul momento storico vissuto dall'architettura sacra al tempo in cui viene costruita la Notre-Dame du Haut. Nel secondo dopoguerra la perdita del ruolo di emergenza architettonica da parte del tema della chiesa, consolidato da quasi duemila anni di realizzazioni, innescò una polemica avente per oggetto la necessità di seguire la via della tradizione o di cambiare strada. Secondo l'autrice tale dibattito è sterile, in quanto occorre invece evocare il senso profondo della tradizione, da una parte, che comprende sia la continuità negli elementi essenziali che l'accettazione del cambiamento, e dall'altra affidare al "genio dell'artista" la rivitalizzazione dell'eredità del passato. Nella cappella di Ronchamp è infatti presente sia un senso molteplice del "sacro" (secondo la visuale dell'architetto, dei committenti, dei pellegrini) che un'immagine priva di riscontri nella tradizione cattolica, peraltro strettamente verificata dalla committenza sotto il profilo liturgico. Secondo Maria Antonietta Crippa il proficuo incontro tra Antico e Nuovo ha qui fatto emergere "un'autentica e assolutamente inedita opera d'arte", capace di porre il fondamentale interrogativo sul rapporto tra istituzione e profezia interno



Particolare di una campana con il motivo della main ouverte e il simbolo della croce inserito nel palmo (Crippa, Caussé, *Le Corbusier. Ronchamp ...*, cit., p. 193).

alla fede cattolica. A tale interrogativo, che interessa la sfera sociale sino a raggiungere il fine del mestiere di architetto, l'autrice trova un accenno di risposta in *Mise au point*, il "testamento" che Le Corbusier scrisse il mese precedente la morte nel mare di Cap Martin: "Bisogna ritrovare l'uomo. Bisogna ritrovare la linea retta che segue l'asse delle leggi fondamentali: biologia, natura, cosmo. Linea retta inflessibile come l'orizzonte del mare. L'uomo di mestiere, anch'egli inflessibile come l'orizzonte del mare, deve essere uno strumento di misurazione che possa fare da livella, da riferimento in mezzo alle fluttuazioni e ai mutamenti. Quello è il suo ruolo sociale" (*Mise au point*, luglio 1965).

In definitiva, nonostante in questi ultimi anni le opere di Le Corbusier nel campo dell'architettura religiosa siano state presentate come "tappe" di un percorso unitario, secondo le due autrici il sito di Notre-Dame du Haut è un *unicum* per la natura di servizio consapevole e

per l'insieme irripetibile di personalità coinvolte; in tal senso la costruzione sulla collina di Bourlémont è paragonabile solo al convento de La Tourette che però non riveste eguale utilità "pubblica". La cappella viene infatti considerata da Maria Antonietta Crippa e da Françoise Caussé come il risultato del concorso di elementi, ognuno per sé determinante, sviluppati nella diocesi di Besançon per circa un decennio, con alle spalle il sostegno "strategico" de *L'Art Sacré*: una CDAS estremamente competente sotto il profilo istituzionale, spirituale ed artistico, un territorio aperto all'arte moderna, un artista geniale intimamente coinvolto ma nel contempo rispettoso della committenza e dei destinatari dell'opera, nonché sacerdoti e fedeli che compirono fino in fondo con molto coraggio un percorso estremamente accidentato.

Il giudizio sul libro di Crippa e Caussé, ammesso che un giudizio sia richiesto quando il tema è quello della cappella di Ronchamp, non può essere che positivo. Si tratta di un'opera complessa e completa, in cui innanzitutto quanto è stato sinora scritto viene sistemato con polso fermo ed estrema chiarezza secondo utili principi ordinatori, onde poter collocare l'opera all'interno di un quadro critico aggiornato alla contemporaneità. Particolarmente interessante risulta la definizione delle circostanze che precedono l'intervento di Le Corbusier ed in particolare del lavoro della CDAS, senza la quale uno dei capolavori dell'architettura contemporanea non avrebbe mai visto la luce. Di estremo rilievo l'approfondimento sul senso del "sacro" in Le Corbusier, che attribuisce il corretto significato all'opera di un architetto ateo capace di accogliere la spiritualità dei domenicani e cattolica senza snaturare le ragioni della propria poetica. Inoltre le due autrici sanno sapientemente equilibrare i più re-

centi riferimenti antropomorfi che alcuni critici (Luca Ribichini, Ruggero Pierantoni) hanno riscontrato nella Notre-Dame du Haut. In sostanza il libro fa luce per la prima volta su figure determinanti ma anche sulle ragioni dell'incidenza del fattore 'caso': se infatti l'architetto Moreux avesse accettato l'invito di monsignor Dubourg a modificare il campanile a bulbo del proprio progetto, non avremmo avuto da Le Corbusier opere quali la cappella di Ronchamp o il convento de La Tourette. Lo stesso accadde a Barcellona, dove Francisco de Paula del Villar y Lozano non volle proseguire la realizzazione del proprio progetto in stile neogotico del tempio dedicato alla Sacra Famiglia, dopo la posa della prima pietra e l'impianto della cripta. Furono infatti i disaccordi con Joan Martorell a determinare in sequenza le dimissioni di Villar, il conferimento dell'incarico ad Antoni Gaudì e la nascita della "Sagrada Família", secondo la vicenda cara alla stessa Maria Antonietta Crippa che al maestro di Reus ha dedicato pregevoli studi. Il carattere del libro di Crippa e Caussé risiede nella capacità di aprire e chiudere allo stesso tempo temi ed argomenti nati sulla collina di Bourlémont. Se infatti, come già detto, il ponderoso lavoro della critica viene trattato in modo tassonomico ed esaustivo, le due autrici avvertono chiaramente come sia impossibile recingere entro una sia pur apparente cortina di compiutezza una materia così profonda e magmatica come la creatività corbusiana. Da ciò l'intelligente proposta finale di "piste" che rimandano verso ulteriori orizzonti di ricerca, più numerosi dei "quattro" di Ronchamp ma, come quelli e almeno per ora, "indicibili".

RAFFAELE GIANNANTONIO