

LA CHIESA DI MICHELUCCI SULL'AUTOSTRADA DEL SOLE

di Elio Piroddi

Il punto di riferimento rappresentato da Giovanni Michelucci per gli architetti italiani dal '36 in poi non ha avuto importanza minore di quante ne avesse la lezione dei grandi maestri stranieri. Ciò giustifica, al di là del suo valore intrinseco, l'interesse sollevato dalla realizzazione della chiesa dell'Autostrada, nella quale sembrano contestati alcuni tra i presupposti delle precedenti opere del Michelucci; queste ultime, infatti, sia pure con accentuazioni particolari, ricadevano sostanzialmente nel solco del razionalismo, o meglio, rappresentavano la mediazione tra i principi del razionalismo, mutuati da esperienze straniere, e la tradizione artigianale, che affonda le sue radici nel rigoroso, compatto linguaggio espressivo delle comunità medioevali.

Questo radicamento preciso nel terreno della storia, questo recupero dei valori della tradizione, benché di alto contenuto morale, scoprono anche i limiti della produzione di Michelucci; con ciò nulla togliendo tuttavia al suo merito fondamentale che era stato la riscoperta di una autentica *razionalità* del processo architettonico in tutti i suoi aspetti, spaziali, costruttivi, ambientali.

L'abbandono del solco razionalista non ha bisogno di dimostrazioni critiche tanto si palesa lampante al primo contatto con questa sua ultima opera; esso, a nostro avviso, non può non essere stato causato da una crisi, che, per la statura dell'artista, abbiamo il diritto di ritenere non superficiale.

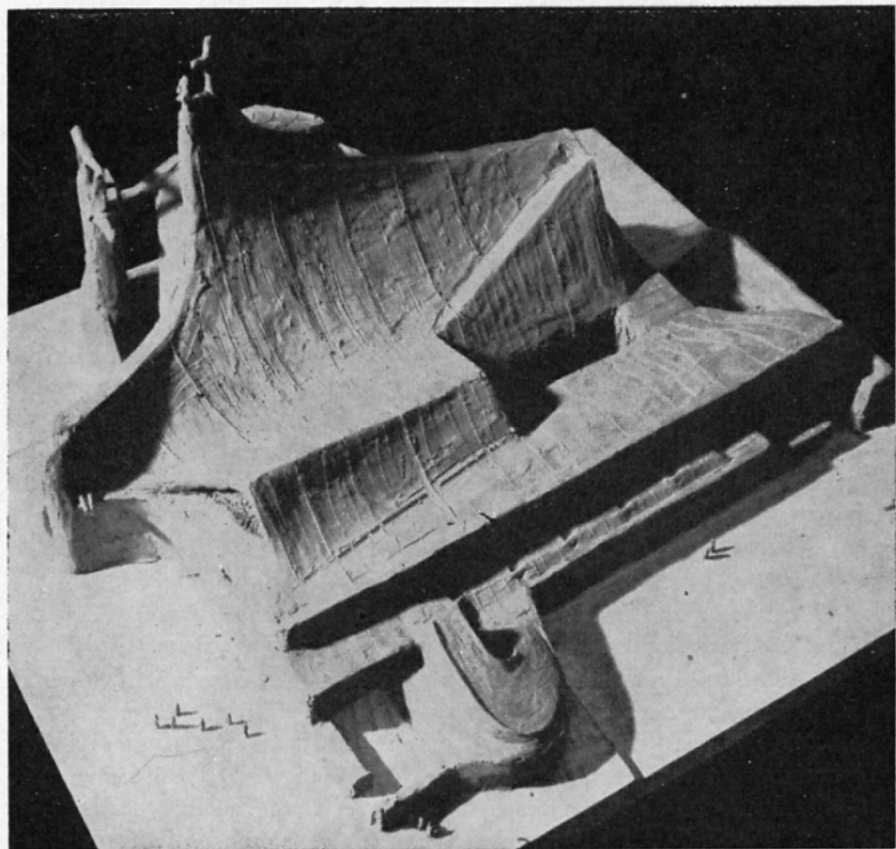
Perché si parla di crisi, e non di evoluzione naturale, né semplicemente di un arricchimento espressivo pur riconoscibile nella maggiore complessità ed arditezza delle soluzioni progettuali? Certo, interpretare la recente opera di Michelucci in termini di evoluzione o di arricchimento, porterebbe senz'altro a cogliere una parte di verità ma non conduce tuttavia a fornire una spiegazione soddisfacente. In realtà, ci sembra che si debba parlare piuttosto di crisi, perché avvertiamo di trovarci di fronte ad un'opera fondamentalmente contraddittoria.

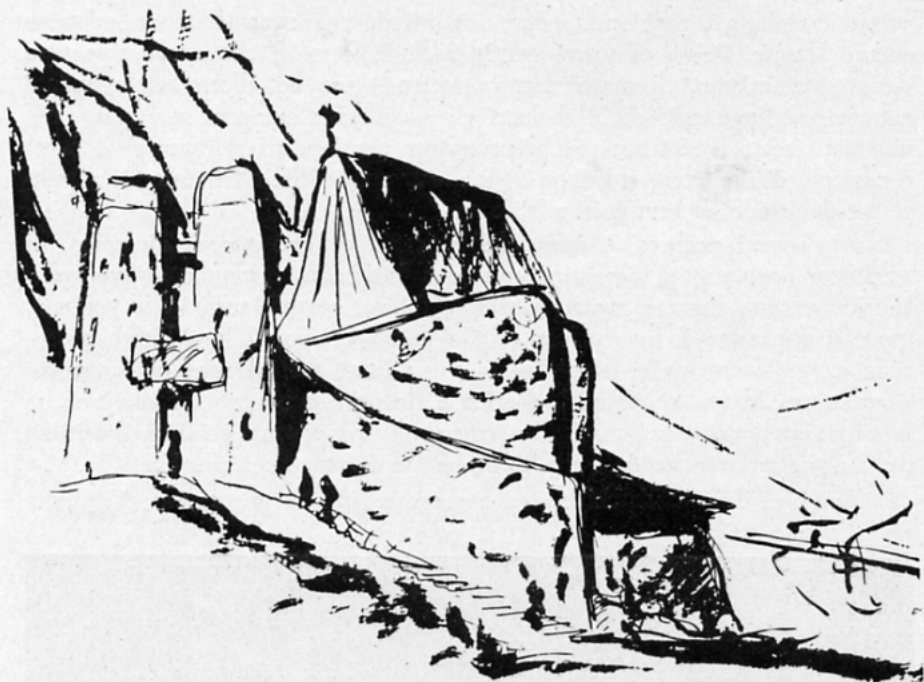
Chiunque abbia osservato gli ormai famosi schizzi iniziali e le foto dei

primi modelli già poté intravedere i segni di una contraddizione, sebbene ancora latente. Prima di tutto, nell'ispirazione formale, che apparve segnata da un manierismo, di marca lecorbusieriana, fino ad allora assolutamente estraneo al linguaggio di Michelucci che manierista non era mai stato. Ma non era questo il sintomo più preoccupante per i futuri sviluppi dell'opera; il pericolo di una contraddizione di fondo traspariva da altri sintomi: soprattutto, dal modo di prefigurare la forma.

Michelucci parlava, è vero, della ricerca di uno spazio dinamico, di « edificio aperto », di « continuum » con la strada, insomma di *contenuti* specifici nuovi; ma uno sguardo ai suoi schizzi era già sufficiente per convincersi che tutto il loro valore e, allo stesso tempo, il loro limite potenziale, consistevano nella straordinaria suggestione formale che ne emanava: suggestione dovuta al vigore barbarico e finanche cupo con cui era trattata la massa architettonica, quasi allo stregua di una enorme scultura costituita da una materia omogenea bruta, e contemporaneamente malleabile.

Sarebbe riuscito l'architetto a conservare intatta tale carica di vitalità





e di coerenza plastica, nel passaggio dagli schizzi ai disegni esecutivi e alla costruzione? Sarebbe riuscito a dare un significato unico all'impiego di elementi strutturali che apparivano così eterogenei dal punto di vista formale, e che tuttavia si sapeva sarebbero stati realizzati tutti con il cemento armato?

A questi interrogativi è stato risposto, ci sembra, in termini appunto contraddittori. Lo slancio brutalistico che, sebbene rappresentasse una componente eminentemente intellettualistica, costituiva pur sempre il momento più affascinante dell'ispirazione iniziale, si è affievolito; l'unità della materia che formava l'involucro degli spazi si è frammentata nei vari fatti costruttivi, fin troppo differenziati ed individuabili: la pietra delle murature, il rame della copertura, il cemento armato della struttura, a sua volta distinto in elementi « plastici » ed elementi « strutturalistici » che solo incidentalmente sembrano costituiti dallo stesso materiale.

Né d'altra parte, una volta decantata l'ispirazione iniziale, c'è stato, (come si sarebbe potuto sperare) un recupero dei valori razionali. In effetti, risulta abbastanza evidente come, alle prese con la realtà costruttiva, l'architetto, profondamente legato a tutti gli aspetti tecnici di tale realtà, vi si sia ancorato con la vitalità che gli è propria, con una forza e un mordente realizzativo assolutamente stupefacenti. Egli ha raggiunto così, certamente il risultato di conferire alla materia, trattata con tanto amore e rigore costruttivo, un richiamo tattile e visuale talmente seducente da indurre il visi-

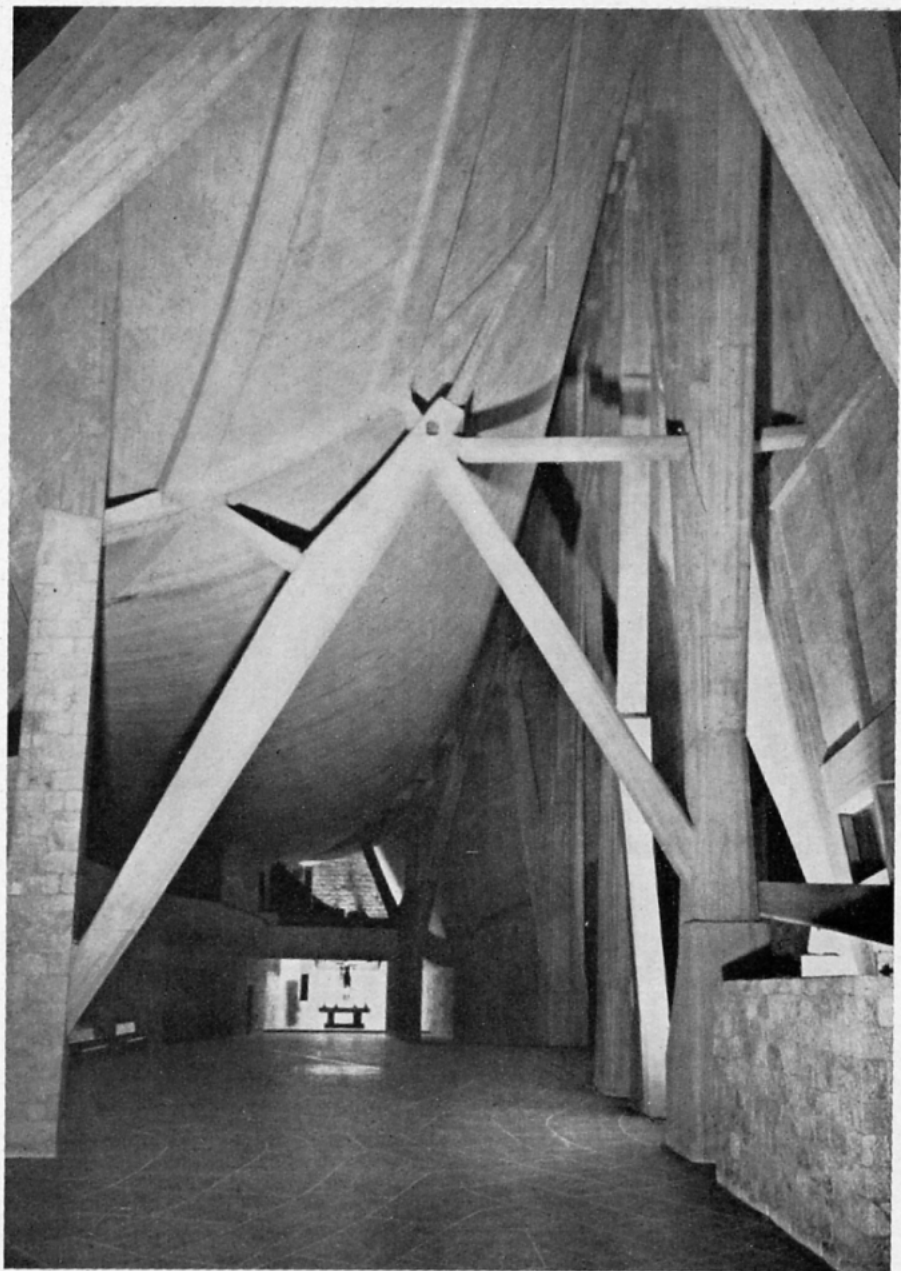
tatore a soffermarsi per « toccare », materialmente, « con mano », l'oggetto di tale paziente e abilissima manualità artigianale: ma ci sembra, peraltro, che la cura dedicata ai complicatissimi dettagli costruttivi, di cui sfugge spesso il significato nel contesto generale, non abbia fatto che compromettere ulteriormente la possibilità di controllo e di sintesi. Tale carenza di controllo si manifesta ad esempio, nel modo più appariscente, nella presenza del grande puntone esterno in cemento armato sul lato nord della chiesa, che sembra quasi assolvere una improvvisata funzione di puntellamento e la cui elementarità contrasta singolarmente con la vistosa esibizione plastica della copertura che è chiamato a sostenere.

Tuttavia — e qui la critica si rivolge a quella che doveva essere la sostanza di quest'opera — ai fatti che potremmo chiamare « materici » e, in particolare, ai fatti strutturali, spesso non corrispondono i contenuti spaziali. Anzi, proprio quando gli elementi costruttivi diventano più complessi (per esempio all'incontro tra i sostegni e la vela rovescia), quando ci si aspetterebbe una qualificazione rigorosa dello spazio e, insomma, la conclusione di un discorso architettonico preciso, quella corrispondenza viene meno.

Nell'acuta presentazione scritta per il n. 101 de *L'architettura*, Paolo Portoghesi ha chiaramente indicato talune di queste incongruenze, attribuendo loro una matrice informale. Qui se ne cita ancora una, che ci sembra la più sintomatica di una non raggiunta corrispondenza tra la struttura e lo spazio interno, tra quest'ultimo e lo spazio esterno: la profonda concavità che incide la copertura sul lato Nord-Est della chiesa. Tale episodio, indubbiamente il più caratterizzante di tutto l'involucro, quello che ha costretto il progettista e i costruttori ai maggiori virtuosismi tecnici, all'interno non trova riscontro in alcun fatto significativo; si riduce ad una convessità molto acuta, che assume le sembianze di un grosso trave di compluvio.

Alle contraddizioni tra la forma e l'involucro corrispondono le contraddizioni tra il programma iniziale e il risultato finale: del *continuum* con la strada, al quale Michelucci aveva dichiarato esplicitamente di ispirarsi, non v'è più alcuna traccia a realizzazione avvenuta. L'allusione, contenuta negli schizzi iniziali, ad un percorso pedonale esterno che si concludeva alla sommità della copertura giustificando l'andamento ascensionale di questa ultima, non era certamente — nonostante una certa sua retorica — priva di fascino: ma nella edizione definitiva essa è caduta.

La stessa cosa può dirsi dell'intento di realizzare un'opera *aperta*. In realtà, se, in questo caso, si può parlare di opera aperta dal punto di vista puramente scultoreo, ciò non è assolutamente vero sul piano architettonico, dove il significato che questo termine assume (ammesso che ne abbia uno) dovrebbe essere quello di una flessibilità nell'uso degli spazi e di una dilatabilità della « capienza » virtuale dell'organismo, che non intacchino la coerenza dell'impianto formale. Si noti, oltre tutto, che le necessità funzionali (per esempio la presenza di un gran numero di automobilisti in determinate circostanze: 3.000 in occasione di questo Natale) stimolavano ad una



impostazione del genere. Ma il risultato finale contraddice quell'intento iniziale, e le stesse necessità funzionali; accade così, in definitiva, che dall'esterno non si ha alcuna possibilità di « leggere » l'organismo architettonico, di individuare cioè il significato e le funzioni degli spazi che l'involucro racchiude.

È vero: tutto lo spazio interno è offerto ad una visione dinamica, è ricco di percorsi e di visuali sorprendenti. Ma in fondo proprio in questo ci sembra di dover individuare un altro motivo di perplessità. In questa specie di « chiesa delle meraviglie » che non cessa mai di sorprendere (a cominciare dalla galleria iniziale freddamente organizzata come lo spazio di un museo, per finire al bellissimo ambiente del battistero, compromesso peraltro da una copertura amebiforme in cui la semplicità dell'impianto planimetrico viene ingiustificatamente complicata da una serie di arbitri costruttivi); in questo spazio nato per la meditazione e la preghiera, « per l'incontro fra uomini di ogni paese », come ha scritto Michelucci, sembra in sostanza che non ci sia posto per la meditazione e la preghiera, sembra che quell'« incontro » in realtà non avvenga, poiché l'attenzione di coloro che si aggirano, un po' come in un labirinto, negli spazi della chiesa, è interamente assorbita dalla scoperta delle meraviglie (o stranezze) costruttive.

Lo spazio in definitiva non suggerisce il sentimento di una comune solidarietà, poiché sulle istanze di carattere spirituale per le quali l'ambiente della chiesa avrebbe dovuto rappresentare l'elemento catalizzante, sui valori di una religiosità comunemente vissuta e celebrata, prevalgono di continuo, nel visitatore, gli stimoli psicologici individuali dovuti allo stupore, al compiacimento per un dominio della materia che rimane fine a se stesso.

Perciò appunto, mentre la concezione tradizionale dello spazio per il culto viene continuamente contestata, ad essa non si contrappone peraltro una alternativa autentica, valida su un piano generale, bensì una serie di idee solo formalmente brillanti, di talune delle quali, non si può non riconoscere la gratuità, e che comunque, nel loro insieme, non si ricollegano attorno a un nucleo ordinatore e non costituiscono dunque uno spazio comunemente e globalmente fruibile.

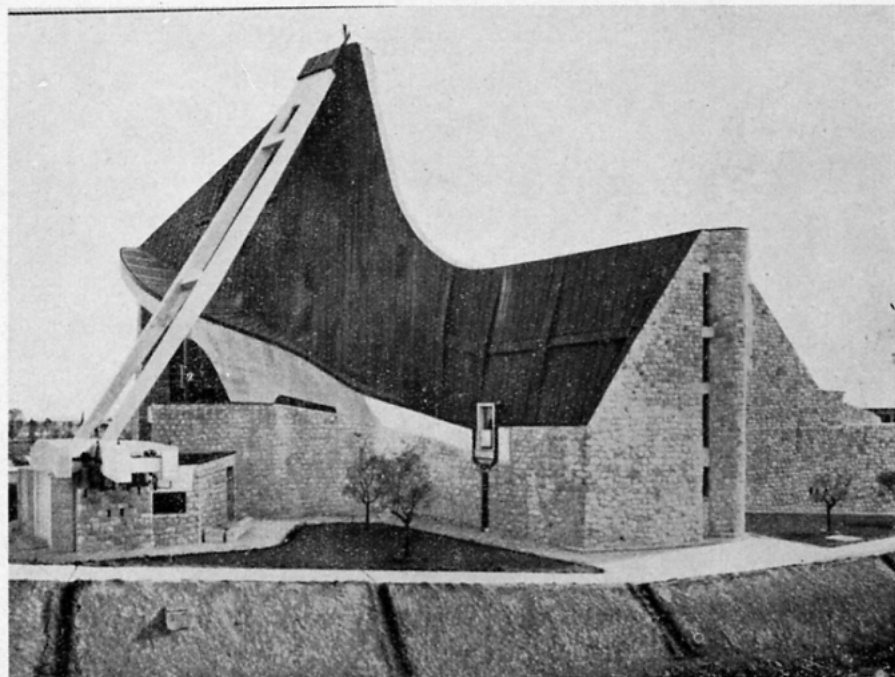
L'impressione è che ci si trovi di fronte ad un equivoco di partenza. Infatti, tra le ragioni che lo hanno indotto ad accettare l'incarico, Michelucci enuncia la seguente: « potevo (anche se questo rappresenta un fatto personale di secondaria importanza) essere libero dai tanti vincoli che le leggi i regolamenti, gli uffici competenti e le commissioni impongono per le costruzioni che si realizzano nelle città storiche; mi era data la possibilità, quindi, di agire in piena libertà di spirito ». In realtà, egli sembra aver dimenticato di aver goduto non solo della libertà dai vincoli di tipo burocratico e regolamentare (che non rappresentano poi sempre dei fattori negativi quando derivano da una corretta interpretazione delle esigenze ambientali o, più in generale, urbanistiche), ma anche della facoltà di ignorare qualsiasi limite di natura economica.

È umano e comprensibile che nelle condizioni di disagio in cui si svolge l'opera dell'architetto nella società odierna, l'occasione di lavorare con larga disponibilità di mezzi finanziari e piena libertà dai vincoli dei regolamenti e delle leggi, possa essere scambiata per l'occasione di lavorare senza alcun condizionamento estraneo al fatto creativo, e sia perciò accolta con entusiasmo. Ma ci sembra che, in un caso di questo genere, che rappresenta d'altronde un'occasione rarissima, la mancanza di condizionamenti esterni al fatto creativo avrebbe dovuto maggiormente sollecitare il controllo critico dell'architetto per depurare la sua opera dalle suggestioni formali, suscitatrici di pericolose illusioni in coloro che ne subiscono l'inevitabile fascino.

Da un lato, infatti, non si può dimenticare che il disagio cui si è accennato discende da cause ben più profonde e generali dei vincoli citati da Michelucci, che risiedono nella frattura esistente tra cultura e società e nella conseguente instabilità degli orientamenti culturali. Dall'altro lato poi, oggi come oggi, e cioè finché quella frattura e quella instabilità continuano a sussistere e a pesare sul lavoro dell'architetto, eludere i vincoli e i condizionamenti significa necessariamente evadere dalla concretezza della realtà esistente, e impedirsi quindi di agire su di essa — entro di essa — per modificarla.

Nella chiesa dell'Autostrada si è fatto, in sostanza, un salto a ritroso nella storia. Un Principe-mecenate ha incaricato l'architetto di celebrare, con la costruzione di una chiesa votiva, l'apertura di una nuova via di comunicazione — realizzata mediante una imponente esazione di gabelle — attraverso i suoi domini; l'architetto ha goduto della più ampia libertà perché il Principe desiderava che egli potesse « sbizzarrirsi » a suo piacimento; di questa libertà concessagli, l'architetto ha ampiamente approfittato; poiché era tra i migliori, la sua opera, benché porti i segni del travaglio, è senz'altro degna di essere ricordata.

Fuori di metafora, una così imponente profusione di risorse materiali non trova alcuna giustificazione. Inutile rifarsi all'intento di celebrare le vite degli operai morti sul lavoro: a questo proposito l'osservazione di Portoghesi secondo la quale « il senso economico dell'impresa è proprio in antitesi con quella esigenza di riorganizzazione razionale, di distribuzione programmata, che è l'unica via per proteggere la vita dei lavoratori », è estremamente pertinente. Anche in ciò, dietro l'atteggiamento sia della committenza che dell'architetto sembra esserci un equivoco di natura storica: e cioè che fosse possibile dare a quest'opera un valore e un contenuto celebrativi, in un momento in cui la componente celebrativa dell'architettura religiosa — che in passato faceva sì che in essa fossero riconoscibili, in sintesi, i valori di un'intera società, che faceva cioè di quella architettura una architettura « monumentale » — è decaduta, per cedere il posto alla ricerca di una religiosità nuova, forse più vicina alle origini, ma certamente diversa da quella che, da Costantino alla riforma, e poi con la Controriforma, ha dominato nell'Occidente cristiano.



Ciò che, in definitiva è venuto a mancare è una decantazione delle idee messe in gioco, un loro controllo razionale in sede esecutiva. Taluno, come si è detto, ha suggerito un'interpretazione di quest'opera in chiave informale, pur riconoscendo, com'è ormai generalmente acquisito, che, sul piano concettuale, non può darsi un'architettura « informale » e, implicitamente, che tale interpretazione non giustifica nulla. D'altra parte il « colloquio » tra architetto ed esecutori, la cui importanza è stata esaltata da Michelucci, che ne ha fatto uno dei propri assunti di partenza, ha un senso ormai solo se tende ad un approfondimento, ad un affinamento delle possibilità espressive del metodo artigianale sul piano della razionalità progettuale ed esecutiva.