

Alvar Aalto (1898-1976) tra tecnica e natura di Ilia Delizia

Vorrei provare a trasporre nell'orizzonte della problematica tecnica l'esperienza architettonica di Alvar Aalto -per brevità, ma non solo, mi limiterò ad indicare la produzione compresa fra il 1927 e la fine degli anni Trenta, periodo in cui l'opera del maestro finlandese è ritenuta dalla critica "già chiaramente formata". Per questa via mi sarà possibile ricavare qualche elemento utile a mettere a fuoco non solo la presa di distanza dal tecnicismo funzionalista e l'adesione ad una filosofia umanistica del costruire ma anche una riflessione sul ruolo delle tecniche e dei materiali nell'opera del maestro.

Le prime esperienze razionaliste, improntate a un'idea di funzionalità sia pratica che estetica, conducono negli anni Venti, come sappiamo, in Germania prima, ma subito anche altrove, a quella ricerca di "oggettività" intesa come "praticità, obiettività ed adattabilità", immediatamente compatibile con l'idea di produzione industriale. Ne discende un'avanzata dei sistemi produttivi per l'edilizia di tipo appunto industrializzato e, nello specifico, l'affermazione dello standard, ossia l'affermazione di un elemento ottenuto "come incontro matematicamente definibile fra forma e materia nel rispetto delle condizioni funzionali (economiche, igieniche, ecc.) ottimali, quantitativamente definibili" (Ezio Bonfanti, 1981). Di conseguenza si istituisce una interdipendenza fra razionalità tecnica e razionalità architettonica che porta ad una piena identificazione dell'architettura con il ciclo produttivo industriale. Il risultato è un determinismo tecnicistico, almeno a livello degli elementi primi, i quali con la loro "autorità scientifica" divengono, come è stato osservato, i nuovi "fuochi della composizione, le sue matrici morfologiche" (Bonfanti, p.61). Anzi, in piena corrispondenza tra problemi e soluzioni si realizza una identificazione degli elementi tecnici perfino con gli obiettivi dell'esito espressivo.

L'accoglimento o il rifiuto, più o meno condizionato, dei nuovi miti, i quali sono radicati nei meccanismi dei processi economici, è in quegli anni, il banco di prova per ogni architetto, il quale si trova, anche se in maniera più o meno empirica, a dover chiarire in modo problematico gli equivoci che si incentrano attorno alla nozione di tecnica e di progresso nonché "i confini" che "non sono mai netti", come osserverà lo stesso Aalto, tra tecnica e arte (1955, p.108).

In questo clima matura la svolta di Aalto che, dopo i primi esiti improntati alla tradizione costruttiva locale, in cui il muro di mattoni intonacati dà forma alle soluzioni classicheggianti, avvia, con quell'atteggiamento di criticismo, interno allo stesso funzionalismo, una deliberata conciliazione degli elementi tecnici del vocabolario internazionale (mi riferisco all'impiego di strutture intelaiate in c.a., ai solai piani) con elementi naturali locali (legno, pietre) come risposta personale alle esigenze particolari e psicologiche del "piccolo uomo". Si tratta di una presa di distanza dalla produzione architettonica improntata all'*esthétique industrielle*, di cui Le Corbusier fu, nei primi anni Venti, forte assertore attraverso soprattutto i suoi scritti sulla rivista *L'esprit Nouveau*, poi raccolti nel '23 in *Vers une architecture*.

Il riconoscimento, da parte di Aalto, del valore problematico del tecnicismo nei confronti dell'architettura può essere meglio valutato se allarghiamo per un momento lo sfondo alla condizione del lavoro umano. "Abbiamo la certezza di vivere in un'epoca caratterizzata da una lotta costante contro la meccanizzazione e le macchine", dirà lui stesso più tardi, riconoscendo nel paradosso del mito della macchina e della sua schiavitù uno dei più grossi problemi della stessa architettura" contemporanea (1955, p.116) "Come è possibile vincere la macchina senza distruggerla? Come è possibile conservare l'industria "senza industrializzare l'uomo?" (1947, p.87).

Sono questi gli interrogativi che ritornano e sollecitano Aalto nella direzione di una ricerca di umanizzazione del processo tecnico.

La strada è la sperimentazione pragmatica: infatti molte sue opere diventeranno il laboratorio in cui si sperimentano tecniche, materiali, sistemi impiantistici, tecniche d'isolamento, basti pensare alla prima fabbrica di cellulosa di Oulo (1930), alla casa studio di Munkkiniemi (1934-36), alla villa Mairea (1938) e più tardi (1953) all'atelier di Muratsalo.

Il punto di partenza è interno al funzionalismo stesso e alla nozione, ampliata, di razionalità e di tecnica. Il concetto di funzionalità subisce infatti nel percorso della storia dell'architettura una dilatazione, nel senso che non è più intesa come meccanica corrispondenza tra problemi e soluzioni, piuttosto si fa della logica interna all'opera la ricerca stessa del significato dell'architettura (Gregotti,). Purtroppo "oggi molti 'disistimatori' del funzionalismo' vanno in giro come 'portatori sani' senza saperlo", lamenterà Aalto (1930, p. 22) all'Esposizione di Stoccolma, alludendo significativamente al modo restrittivo con cui, da parte di molti, si intende aderire al funzionalismo.

Alla luce di queste considerazioni si potrebbe azzardare l'ipotesi che il maestro finnico realizzi gli esiti mancati, e anche irrisolti, della Bauhaus di Gropius, senza ignorare gli apporti di Morris e dell'empirismo tecnico inglese di metà Ottocento. E' morrissiana infatti la concezione che l'unità di tutte le arti si realizza nell'unità dell'edificio. E' morrissiano il convincimento che nel mestiere, cioè nell'esercizio pratico dell'arte, in definitiva nel lavoro, nell'impegno personale risiede la fonte della creatività. "Senza l'arte la vita diventa meccanizzata e si spegne" (1947, p.87).

Sebbene l'esperienza della Bauhaus avesse chiarito le finalità umane e civili di quel tentativo di riorganizzazione dei processi produttivi dell'architettura, intesa come unica via possibile per salvare i valori superstiti della civiltà occidentale, i risultati formali della sua attività risentivano di una dimensione ancora avanguardista che tagliava i legami con la storia, con il passato, con le specificità dei luoghi. Ed è proprio nel recupero, variamente articolato, di questi fattori, armonizzati sapientemente con i bisogni ma anche con le aspettative, espresse o celate, dell'uomo che Aalto fornisce la propria risposta alla nozione di progresso e di tecnica.

Sempre in prospettiva storica con la Bauhaus, anche i legami con i fondamenti del design, subiscono una ri-calibratura nel senso che Aalto ripercorre la via per il raggiungimento della vera sincerità tecnologica attraverso la 'inclusione' della figura del progettista nel lavoro di gruppo, per cui meriterebbe particolare attenzione anche l'organizzazione del lavoro di gruppo nello studio di Aalto, compreso il cantiere. Con una riappropriazione che tiene conto delle specifiche condizioni di sviluppo della sua terra, del valore fortemente simbolico del materiale naturale, Aalto tenta poi di riportare, all'interno della cultura architettonica, il discorso tecnologico cruciale che matura nella Bauhaus, cioè quello della industrializzazione.

In questa direzione le ricerche di Aalto introducono, negli anni Trenta, ad una lunga serie di esperienze nel campo della costruzione industriale, dove l'architetto misura, in un incontro empirico fra calcestruzzo armato, mattoni e legno, le possibilità dei materiali tradizionali a recepire procedimenti e metodi costruttivi della produzione industriale. Si tratta di realizzare un incontro tra la organizzazione della fabbrica con la ricerca della qualità stessa dei prodotti. I rapporti con i Gullixson permette ad Aalto di dare concretezza a questa ipotesi di lavoro che matura con la ricerca di soluzioni razionali per manufatti ed oggetti imposti dalle necessità pratiche.

E' così che nella casa di Munkkiniemi (1934-36) si rende possibile, previo trattamento chimico e processo di industrializzazione, l'applicazione di bande di legno verticale come rivestimento esterno dei muri in muratura.

Ma sarà la casa studio di Muuratsalo, del 1953, l'atelier sperimentale in cui Aalto esibirà i risultati di tutte le sue ricerche sui materiali, sulla loro resistenza all'uso e agli agenti esterni, sulla resa migliore in ordine alla posa in opera, sull'impiego di fonti di energia alternativa; come pure affronterà, in collegamento con gli studi sulla resistenza dei materiali, i problemi relativi ai sistemi morfologici. Si tratta di una costruzione le cui pareti furono realizzate ciascuna in modo diverso per consentire utili raffronti di comportamento. La stessa pluralità tipologica fu pure usata nella copertura. In particolare, i prospetti verso il patio chiuso furono suddivisi in 50 diverse zone "per sperimentare vari tipi di cotto e di ceramica, diverse modulazioni, diverse dimensioni di mattoni e diversi trattamenti specifici" (p. 106). Tutto in rapporto di reciprocità comportamentale con i tessuti di verde che costituivano parte integrante della casa.

Rinunciando, per brevità, ad una rassegna di immagini che meglio avrebbero reso il senso di queste considerazioni, mi limito ad una conclusione che riguarda piuttosto il significato che assume nell'opera di Aalto la tecnica.

Innanzitutto non ne fa un valore a sé. Il solo funzionalismo delle attrezzature tecniche sarebbe poca

cosa in un giudizio complessivo per esempio dell'opera di Paimio o di quella di Viipuri, tanto per fare una citazione. Come pure la distanza dall'*esthétique industrielle* si manifesta nella cautela espressa verso le procedure o il linguaggio di un materiale come il calcestruzzo armato, che non viene mai assunto a fondamento della sua poetica, pensiamo al padiglione di N.Y. Piuttosto fra linguaggio della tecnica e cultura formale si realizza un rapporto che è risolto nell'uso coerente di processi tecnologici i quali utilizzano tanto materiali industriali come materiali naturali, opportunamente trattati; così il rapporto con la fisicità del sito si risolve nel cantiere, luogo di scambio tra culture del lavoro e culture della continua trasformazione dei materiali e delle tecniche.

In questa ottica il mezzo naturale (legno, mattoni o pietra) si propone non solo per il forte valore percettivo, come memoria di una tradizione, come indicatore del livello industriale raggiunto dalla Finlandia, ma diventa un forte strumento di umanizzazione dello stesso prodotto industriale, con il risultato di una fusione di elementi diversi in una nuova unità linguistica. Sicché le sue opere si possono leggere come vere e proprie integrazioni.

Per trovare un antefatto, anche se molto lontano, a questo tipo di atteggiamento, mi viene da pensare ad esperienze maturate nel XIX sec. A Parigi, mi riferisco alle biblioteche di Labrouste, dove però la relazione tra un materiale tradizionale come il calcestruzzo, che delimita la scatola muraria, e le colonne di ghisa che articolano lo spazio interno, non pervengono ancora a quel fenomeno di fusione che invece si realizza nell'opera del maestro finnico. Gli innesti aaltiani, pertanto, realizzano per loro natura pluralità di soluzioni, molteplicità di configurazioni, non solo formali, ma anche di tecniche e di materiali che danno conforto alle tesi storiografiche della molteplicità. Che Aalto attribuisca alla materia un livello di organizzazione complessa è racchiuso nella frase da lui pronunciata a favore del legno: "Tutte le forme d'arte nascono dal materiale e devono confrontarsi col materiale".

L'architettura infatti, come è stato efficacemente sottolineato "ha un quotidiano commercio con l'idea di materiale" (Gregotti) nel senso che il processo di costruzione dell'architettura diventa una forma complessa e seconda di organizzazione di materiali.