

che in una prima fase della sua vita, al tempo della ricerca paziente, lo sollecitò a immaginare una solidarietà regolatrice per il rinnovamento stanziale della società, costruita sulla organizzazione dell'umana esistenza intorno alla cellula casa come matrice seriale di ogni espressione architettonica. Matrice seriale generata da una realtà tipologica rappresentata da elementi unitari, che per simultanee aggregazioni si estendono generalizzandosi nella globalità compiuta sia di una città piccola, che di una metropoli di 3 milioni di abitanti. Perciò L.C. rifiutò la problematica delle avanguardie storiche e quella dell'architettura tedesca in Europa, contrapponendo la sua concezione gigantesca, e quasi mostruosa di un mondo tutto organizzato, alle espressioni riformistiche, sia pur elevate, della nuova tecnologia del Movimento Moderno, che estendeva a tutto il territorio abitato, un modo di pensare l'architettura vincolato a un deduttivismo tipologico fondato sugli aspetti tradizionali dell'abitare. E' stato un riformismo diffuso, che ancora si estende e allora impedì di pensare in modo globale la città, quale espressione di un pensiero induttivo generatore dell'universale dal particolare, come era indicato dal nucleo illuminante e perentorio della creatività corbusiana, sia mentale che formale. Quando da questa universalità, creata per induzione di differenze topologiche, L.C. passò ad una differenziazione caratterizzata in sé e per sé senza un principio e senza una fine, egli non materializzò un pensiero nuovo, ma fu sollecitato a questo tipo di creazione dalla necessità di specificare in un'opera che è un modello-dettaglio in sé completo, quanto aveva cercato di predicare al mondo con una rappresentazione universale nascente dal particolare, che nietzschianamente nega in questa rappresentazione ogni segno di verticismo assoluto, per affermare invece la concretezza del particolare come unica realtà possibile. Il mondo ha avuto momenti di odio-amore per i messaggi di lui in quegli anni, e nella lotta accanita del fare architettonico di ogni giorno la loro carica di utopia ne alterava tensionalmente gli aspetti profondi. Oggi questa utopia è caduta, perché vi manca il sostegno topologico, rimangono solo le tracce di universalità che nascono dal particolare, e come idea generatrice, noi ne sentiamo tutta la carica emotiva, che può dare ancora insegnamenti grandissimi.



Se volessimo, a distanza di tempo, verificare quanto della seconda anima di L.C. si nasconde nella prima, basterebbe rileggere alcune opere scritte prima degli anni quaranta, come: «Urbanisme» - «Vers une architecture» - «Precision» - «La maison des hommes» - «Quand les cathedrales étaient blanches», e paragonarle, per esempio, a «Manier de penser l'urbanisme», che, pubblicato nel '46, conserva ancora tutta la sostanza del pensiero corbusiano anteriore agli anni trenta, malgrado si stesse già in lui formando il nucleo delle nuove istanze creative. Più difficile è avvertire la continuità delle immagini nell'architettura;

per quanto opere, come la villa a Garches, la casa dello studente svizzero a Parigi e il concorso per il palazzo dei Soviet a Mosca, presentino alcune violenze erculee in cui è rappresentata una configurazione descrittiva originalissima, che si riallaccia alle opere solitarie del dopoguerra, ma nello stesso tempo manifesta singolari rapporti polemici con modi di consistere dei volumi senza peso e senza spessore, che allora rappresentavano tutta l'area problematica delle costruzioni dello spazio architettonico totale plasmato dal Maestro. Un'area in cui, per esempio, anche il primo piano di Algeri, differenziandosi in parte dagli altri con una configurazione quasi naturalistica presenta immagini che saranno poi riprese dal Maestro al tempo delle grandi opere solitarie del dopoguerra. Quando nel fare di L.C. predominava la struttura nascosta per la perentorietà che assumeva la facciata libera da ogni ostacolo creato dalla tecnica, la rappresentazione del mondo corbusiano attraverso i cinque punti famosi, esprimeva cinque verità unitarie imperniata sulla essenza generatrice dei dettagli e arrivava da questi a rappresentare tutto il mondo stanziale di intere metropoli di milioni di abitanti. Questo modo di pensare creativo sigla come totalità lucidissima la sua immagine del mondo, cioè l'universalità di alcune scelte, l'obiettività nel giudicarlo, la semplicità nell'applicarlo. Sono i capisaldi in cui ci riconosciamo, sono i rapporti da lui cercati in forma elementare con gli architetti e con tutti gli uomini, una elementarietà ieri misconosciuta, ma oggi riconosciuta grandissima per la penetrante semplicità nel chiarire situazioni complesse e nel dare risposte pertinenti, che ci stimolano a ricercare i nessi più profondi. Così la Carta di Atene degli anni '33 è un vero e proprio codice sintetico di relazioni dell'uomo col territorio in cui vive. Sono quasi delle massime stilate con grande concisione e semplicità in forma induttiva penetrante, che solo oggi travalicano il mondo architettonico e urbanistico del razionalismo, per collocarsi come idee guida di una pianificazione alternativa del territorio. Allo stesso modo, il concetto seriale travalica il significato usuale di scala architettonica come fatto numerico deduttivo, e diventa idea guida per dedurre dal particolare il generale per parti contemporaneamente presenti, ma generate dal nucleo vitalistico della cellula, che è l'unica realtà perentoria in cui si coagula per simultanea estensione ogni concretezza architettonica fino alla forma globale generale nella sua massima completezza.

L.C. ha così percorso il cammino opposto ai Maestri del Movimento Moderno in Germania e in Austria e più tardi in Inghilterra, trovando feroci resistenze in un mondo politico e culturale, che non vedeva fino in fondo la grandezza delle verità che si celavano nel suo pensiero creativo, di cui solo oggi sentiamo la forza. Mies van der Rohe, con le sue architetture sempre più rarefatte e sempre più universali nei segni che successivamente si sintetizzano fino a diventare uno solo, per noi è oggi il Poeta del silenzio, colui che si contempla. L.C. è invece l'altro dentro di noi, colui che ci interroga ancora, e come antagonista sollecita a nuove ricerche nella realtà delle rappresentazioni del suo pensiero creativo, di cui sentiamo fin da ora, nei rapporti con la natura, un'assun-

zione di caratteri topologici definiti dalla complessità di eccezioni necessarie. Esse ci stimolano alla formazione di un diverso concetto di dato, che gli dà la capacità di far coincidere l'universale con il particolare, e di annullarli reciprocamente in un fare creativo di cui probabilmente il messaggio corbusiano può fornirci le connotazioni in un particolare linguaggio secondo, forse illuminante per le nostre contraddizioni di oggi. L'apparente antinaturalismo di L.C. proclamato durante la sua vita, con esempi perentori come la ville Savoy, quale oggetto raffinatissimo che nega ogni relazione di dipendenza col parco in cui si colloca, è da rivedere.



Oggi, a distanza di tempo, quest'antinaturalismo va riproposto quale parte del nuovo messaggio lecorbusiano, in modo abbastanza diverso da quello che ne ha fino ad oggi generalmente definito i caratteri. Guardando in prospettiva storica, siamo condotti a ritenere che la natura fosse per L.C. un fatto universale in cui l'uomo è immerso e da cui può liberarsi solo con un atto creativo. Le opere di L.C. anteriori alla prima guerra mondiale dimostrano la essenza di questa contrapposizione alla natura nello spirito di regolarità che anima le sue forme, che fonda la tipologia con la tecnologia nell'esprimersi secondo una configurazione spaziale di parti senza peso e senza spessore fuori da ogni idea di neoplasticismo, ma coinvolta in una concezione assai più universale, cioè con messaggi che postulano, nel creare le forme architettoniche, la loro generale riproducibilità. Questo tipo di messaggio affonda nella geometria come principio fondamentale rappresentativo della perfezione e fu esteso anche alla macchina, originata a sua volta dalla geometria, e perciò contrapposta alle immagini incerte suscitate dal paesaggio. L.C. dice: «oggi domina la passione dell'esattezza... elevata al rango ideale come ricerca di perfezione... protesa a creare nella città... l'ordine che è indispensabile all'uomo... più l'ordine si avvicina alla perfezione, più l'uomo si sente a suo agio e sicuro... E più avanti:... «dalle piaghe di Parigi si eleva un nuovo richiamo all'ordine, una nuova ricerca di linee e di angoli retti... potremo dire che l'uomo... come l'ape è un costruttore di cellule geometriche, perciò la città come la casa sono concepite in un solo atto simultaneo». Secondo L.C. le linee spezzate, i profili dentati che non ci lasciano intravedere altro che ritagli di cielo, sono da respingere come incongrui rispetto alla formazione della stanzialità del nostro tempo. Perciò un'architettura eloquente si contrappone alla natura in quanto creatrice di immagini vigorose, ma sfuggenti a regole precise e in contrasto con il nostro modo ordinato di pensare l'architettura. Tuttavia se osserviamo il Palazzo per la Società delle Nazioni a Ginevra nella sua disposizione articolata, o se contempliamo la bellissima prospettiva del Palazzo dei Soviet a Mosca, dai poetici e scattanti volumi descritti secondo un elenco emotivo, che sembra ispirato alla piazza dei Mira-

coli di Pisa, sentiamo come l'ambiente abbia influito in modo sensibile nell'indicargli i segni adatti alla creazione delle due opere. Nel primo periodo della sua vita sono i termini di una dialettica con la natura, ancora inconfessati dal Maestro, ma presenti in lui, anche nella originalissima prospettiva della città di tre milioni di abitanti, tutta disposta al di sotto della linea di orizzonte. Una immagine disegnata per un messaggio di universalità, che ripropone i dettagli come generatori del tutto, entro l'atmosfera vincolante del cielo che incombe protagonista sul disegno del territorio con la sua trasparenza atmosferica. Ma questo disegno del territorio, nei suoi minuziosi dettagli, esprime in forma perentoria il ruolo preponderante del particolare generatore dell'insieme, simultaneamente formati.

Dopo la guerra, nelle grandi opere solitarie, L.C. finalmente descrive, in rapporto alla natura, i segni della solitaria configurazione architettonica di ogni sua opera, giustificandone la diversità da ogni altra in ogni parte di se stessa e presentandola come totalità e come dettaglio insieme, immersi nella indefinita grandezza naturale, di cui L.C. indica le immagini che gli hanno suggerito l'espressione figurativa dominante. In fondo queste suggestioni naturali hanno la stessa matrice di quelle del rapporto natura-architettura che egli stabiliva tra gli anni 20-30 e che ripropose in situazioni diverse in ogni stagione della sua vita; lo dimostra, se vogliamo un esempio concreto, il bellissimo plastico dell'Ospedale di Venezia a S. Giobbe, dalla configurazione volumetrica di proporzioni opposte al gigantismo delle grandi opere solitarie del Maestro. A Venezia sono prismi articolati con assoluta precisione geometrica, secondo un contesto e una scala di valori, che rispondono pienamente all'architettura povera della città e ne aprono una nuova pagina con le proporzioni di questo particolare modello. Si tratta di un messaggio poetico molto diverso dalle proposte espresse nel progetto Kahniano del Palazzo dei Congressi, ai giardini napoleonici, così fuori scala per la città, malgrado i valori plastici della sua configurazione.



Anche il Modulor è un segno caratteristico del pensiero corbusiano, di questo voler essere con le sue opere e con le sue riflessioni spirituali di una semplicità elementare, che rivela senza riserve la volontà di rendere concreta ogni sua forma creativa presentata come fenomeno di pura rappresentazione di valori distinti dai fatti. Si tratta di una realtà definita all'interno della sua formazione elementare, che è anche totalità e universalità, in cui opera e parola sono contemporaneamente la parte e il tutto. Entro quest'ambito, al momento della raggiunta maturità, nasce in L.C. l'idea del Modulor, una misura che sconvolge la dattilità numerica, e precisa con concreta unità elementare l'idea di scala umana. Prima del Modulor la scala umana era un concetto generico, che si richiama a dimensioni proporzionali a quella dell'uomo in cui il metro era un inter-