

mediario astratto. In una natura indefinita queste dimensioni erano protettive, contrapposte a quelle del mondo esterno con i suoi grandi parametri e la sua universalità rivolta al trascendentale, alla sintesi a priori di quanto è fuori dell'uomo e dai suoi artifici. Il Modulor riqualifica e ridimensiona questa misura, oggettivandola, negandone la trascendenza concettuale, e indicandola con alcune misure precise del corpo umano, come origine e quindi anche fine, della rappresentazione di un mondo tutto interno a questo significato. Un significato che personifica la cellula, le conferisce una dimensione non arbitraria, impedisce che si trasformi in espressioni concettuali generiche verso quella istintiva propensione per le idee trascendentali che si nascondono dietro la persona, nel concetto di scala umana presa in sé e per sé. Si rivela a questo punto l'approccio alla ricerca sui valori del dato, che può essere tecnicamente numerica e derivante dal metro, come unità di misura generica che conduce al ragionamento statistico puro; come può essere invece legata all'uomo in quanto espressione di gruppi viventi, con una particolare intelligenza creativa, a cui tendenzialmente si attribuiscono indicazioni di scala, che dipendono dalla percezione della sua realtà come immagine, e perciò dell'idea trascendentale di sintesi a priori, trasformata nella nostra area di ricerca in pseudo categorie di valori assoluti, ai quali lo spirito creativo corbusiano si rifiutava di riconoscere validità rappresentativa. Il Modulor è l'alternativa pertinente a questo senso trascendentale della persona, è il primo gradino di una organizzazione per cellule seriali, in cui l'animazione del diverso è definita da quanto il Modulor può impegnare con la sua dialettica legata ai parametri dello spazio esterno dell'ambiente naturale o artificiale, quando all'ordine dell'angolo retto, delle linee parallele, dei prismi, dei coni e dei piani inclinati, si sostituisce una configurazione più complessa, che nasce proprio al momento in cui L.C., preso dall'impegno creativo di sentire l'universalità delle eccezioni create col significato di modello unico e irripetibile delle sue opere solitarie, fu costretto a materializzare il numero, come quantità in un fatto concreto. Creò allora il Modulor che divenne parametro altrettanto valido di quanto era stata prima la cellula seriale abitativa costruita col metro.

Ho parlato del Modulor come messaggio e lo è infatti: se a distanza di tempo, lasciamo da parte l'adescamento dell'immagine spontanea del Modulor scavato nella pietra o disegnato da L.C. in taluni progetti, e pensiamo alle indicazioni che si formano da questa immagine, le sentiremo come messaggio che esprime la sua intima essenza nella trasposizione fra l'astrazione numerica del metro e la quantità personificata e oggettiva del Modulor, un messaggio che ci stimola a una nuova possibilità di esprimere i dati quantitativi, non più come universi che si definiscono per quantità elementari, ma al contrario come elementi significativi e topologicamente differenziati, da cui nascono gli universi. Perciò, anche attraverso l'immagine del Modulor, questo messaggio che sottostà alla semplice concretezza figurativa della sua prima immagine, potrebbe avere oggi, per le ricerche che si vanno compiendo in questo campo, una soglia di valori alternativi assai stimolanti. Allo stesso

modo ci si ripropongono le immagini iconiche di tutta la sua architettura, immagini che non sono presenti solo alla contemplazione per la suggestione che emana dalla loro organizzazione spaziale, dalla loro armonia, dalla forza poetica dei segni da un lato distesi e raffinati in un'atmosfera marginale di purismo, e dall'altra violenti e misteriosi per gli aspetti quasi labirintici di una configurazione complessa e gigantesca, ma per altro che è più nascosto.



Come del resto, per lo stesso motivo, non ci interessa soltanto l'organizzazione planimetrica delle sue opere nelle deduzioni ormai profondamente studiate, ma qualche cosa di più. Conosciamo i legami di questa organizzazione secondo forme espressive di un disegno spesso pittorico, in gran parte prestigioso nel dividere lo spazio architettonico interno liberato dalla tirannia strutturale. Così, ci interessa qualcosa di più della disposizione a configurare ambienti calibrati in altezza, in larghezza e in profondità, secondo successioni emotive di spazi che sono uniche per l'armonia e l'equilibrio umanamente vissuti. E potrei continuare ad illustrare ed approfondire una tematica morfologica sull'opera corbusiana, cercando di semantizzarne i significati più profondi, ma tutto questo è ormai scontato e ci interessa, lo ripeto, qualcosa d'altro oltre questo, qualcosa che ci consenta di aprire un'altra pagina, quella dell'altro L.C. che vive dentro di noi con immagini nascoste e messaggi differenti, più vicini alle nostre necessità culturali e creative. Abbiamo accennato a questi messaggi nei pensieri più che nelle opere di L.C. perché, proprio nelle opere, questa lettura è assai più misteriosa, meno evidente in quanto è estremamente difficile distinguere il linguaggio dei segni, come prima percezione pura, in una rappresentazione che non riesce a trovare un completo linguaggio semantico oltre la visibilità, confondendo i segni con la parola scritta, anche quando fa uso di codici complessi. Perciò dobbiamo accontentarci di tutti i misteri dell'iconismo, di tutte le declinazioni semantiche intorno a codici, che creano archetipi nei quali i due linguaggi, quello parlato e l'altro dei segni, trovano difficoltà quasi insormontabili a realizzare una comunicazione soddisfacente.

La comunicazione di un'opera di architettura si ferma sempre agli aspetti esteriori rappresentati dall'iconismo, che si verifica tramite il rapporto significato-significante, negli incontri delle opere con l'uomo di cui l'occhio traduce le forme in parole, secondo le prime generatrici di valore illustrativo. Esse sono superabili da riconoscimenti più profondi, nei rapporti individuali della persona con l'opera, rapporti intraducibili ad altri, che caratterizzano la contemplazione. In quest'ambito L.C. si trova in linea con tutti gli altri grandi Maestri del Movimento Moderno ed è forse con Mies van der Rohe il più grande. Ma l'altro L.C., quello che sta dentro di noi, che fa parte della nostra cultura, può darci immagini altrettanto valide di quelle cui abbiamo

già fatto cenno prima, parlando del pensiero creativo di L.C. Nelle opere, al di là della rappresentazione formale, oltre i segni, c'è uno spessore critico, che supera la loro configurazione, la valutazione dei contesti e della morfologia, perché sta in qualche cosa di molto profondo e significativo del contenuto delle opere corbusiane, che non possono non essere caratterizzate nello stesso senso dei pensieri, in un mondo indicatore di finalità stimolanti, al di là delle forme, al di là delle tipologie, la di là dei fatti pratici legati ad esempi specifici. Si tratta di stabilire un contatto diverso da ogni altro con l'essenza delle opere, per scoprire nei termini di un linguaggio secondo, ciò che sta al di là dei segni, ciò che può essere espresso solo come scrittura, parola, lingua parlata, e perciò crea una comunicazione validissima per rivelarne i messaggi nascosti, messaggi che per ora si presentano come assillante bisogno di scoprire quanto del significato del mondo lecorbusiano si riconosce pienamente nel pensiero scritto, mentre in molti dei suoi segni fondamentali resta ancora misterioso nella sostanza delle opere create. Il pensiero scritto ci rende consapevoli di potere scoprire nelle architetture di L.C. una conoscenza di significati ancora nascosti e preziosi per l'avvenire delle nostre ricerche di architetti in crisi, dove l'altro L.C. è tormentosamente presente.



ONIO UC

Dal particolare all'universale, dalla cellula generatrice alla simultanea globalità delle trasformazioni stanziali del mondo, dall'architettura come contrapposizione geometrica alla natura e dalla natura come stimolo di immagini per una creazione architettonica organizzata in relazione a queste immagini, dalla riproducibilità alla irriproducibilità, sono termini non contrapposti ma complementari di due diverse epoche del pensiero corbusiano, e costituiscono un primo insieme di concetti e di stimoli che incitandoci ad approfondirlo nell'ambito di un nostro impegno nel pensiero negativo, potrebbero formare la base interessante di una analisi in profondità. E' una ricerca che postula l'uso di un linguaggio secondo in cui, presente la vibrazione poetica di tutte le opere del Maestro, si cerca nei loro nessi interni, nell'emozione delle loro immagini, un significato più nascosto, che esemplifichi in modo prorompente quanto i suoi pensieri creativi hanno già rivelato oltre le opere. I pensieri, tuttavia, non sono sufficienti ad esprimere appieno quanto si è detto sull'antitrascendentalità delle creazioni corbusiane; altri simboli vanno scoperti sotto quelli materiali dei suoi monumenti, il loro nesso con il pensiero del Maestro è sicuro e dobbiamo metterlo in luce. Alcuni di tali simboli sono intuibili nell'idea dei cinque punti dell'architettura: la casa su pilastri, il piano libero, la facciata libera, il tetto giardino, la finestra a nastro. Al di là della immediatezza di queste indicazioni tipologiche nel loro significato primo, si scopre un significato secondo, un messaggio nuovo, che sta al di là delle tipologie suggerite dai cinque punti, un significato

profondo e universale, che è l'esigenza di sostituire alle regole fisse della tipologia dei riformismi strettamente tecnici di tutta l'architettura del Movimento Moderno, una tipologia solo di principi, di categorie provvisorie, secondo una rappresentazione di valori che individuano nuove vitalità alternative nella formazione di modelli diversi. L.C. voleva interrompere il nesso delle idee generalizzanti di una superesperienza tecnologica e statistica. Oggi noi la sentiamo ormai scossa dalle fondamenta: l'uomo come gruppo, come società e come persona si sta profondamente trasformando in quantità e qualità, assillato dal bisogno di essere altro di quello che è stato nella vita insediativa del nostro habitat millenario.



Perciò in questa mia breve allocuzione non ho voluto fare l'ennesima illustrazione delle affascinanti immagini delle opere prime e delle opere solitarie del Maestro, perché queste immagini al di là delle prime percezioni, sono state già penetrate dall'analisi di una cultura storica qualificata, e messe a punto nell'organizzazione fondamentale dei valori più rilevanti, con giudizi non sempre del tutto convergenti ma approssimativamente complementari. Alcuni di essi trovano quasi tutta la mia adesione e presumo abbiano quella generale della cultura. Ho preferito perciò, tracciare un quadro critico delle caratteristiche di un messaggio corbusiano più profondo, che si rileva dall'esame del suo pensiero creativo nei tratti più generali, perché sento che da questo quadro possiamo essere autorizzati a cercare analoghi messaggi profondi nelle opere, se riusciremo a impiegare in modo conveniente gli strumenti di un appropriato linguaggio secondo.

A questo punto, per concludere, voglio riferirvi, una osservazione spontanea ma significativa di Albini al suo ritorno da Chandigarh, credo nel '67. L'osservazione era presso a poco questa: «Di fronte all'isolamento erculeo di queste quattro straordinarie opere di immaginazione e di energia (il Segretariato - il Palazzo di Giustizia - il Palazzo dell'Assemblee - il Palazzo del Governatore) mi sono sentito per un momento smarrire dall'intensità inspiegabile di attrazione della loro distanza, ma in un secondo momento, alzando gli occhi verso l'orizzonte ho visto nello sfondo la lunga catena delle montagne dell'Himalaja, e allora ho pienamente capito quale fosse il grande legame naturale che dava tensioni impensate alle relazioni di corrispondenza tra questi volumi erculei e lontani profilati nel cielo. Questa è una splendida dimostrazione del rapporto fra natura e architettura cercato sempre da L.C. Qui il paesaggio è un tramite di parametri misuratori formidabili.

Giuseppe Samonà