

## Ossessione Le Corbusier, cella con vista sul novecento

Maria Grazia Eccheli

### CERTOSA DEL GALLUZZO: L'ARCHETIPO 2

I tre veloci schizzi sulle pagine quadretate del Carnet nro 6 (17x10 mm) del "Voyage d'Orient" del 1911, tracciati dalla loggia di una cella della Certosa fiorentina, paiono voler misurare il pieno valore architettonico di un 'oggetto' già noto da quattro anni all'autore: come ad approfondire quel marchingegno spaziale costituito dallo sprofondare di cella e cortile rispetto alla quota del chiostro, per adattarsi al degradare del monte su cui la Certosa è costruita.

Compito dei disegni era di rendere ragione a muri ABITATI che, assolvendo a vincoli di privacy e a nessi sintattici della composizione, s'alzano a doppia altezza a perimetrare tre lati del cortile-giardino – quasi stanza a cielo aperto –, mentre il quarto muro s'abbassa alla quota dei davanzali della loggia per permettere quella "vue splendide sur Florence et les Apennins", giusta la stupita annotazione dell'autore presente già nei disegni del 1907. Sono disegni a matita, 'rialzati' a colore rosso e giallo – con due sole notazioni: la probabile larghezza della loggia (1.70) e quella del cortile (10.00) espresse in metri – di un Charles-Edouard Jeanneret ventiquattrenne immerso nel suo apprendistato di un SAPER VEDERE l'ARCHITETTURA in tutto il suo valore: è il momento in cui i volumi costruiti acquisiscono forma e senso nel loro legame con luogo, inquadrando e ridisegnando un paesaggio, in un mutuo gioco di trasformazione e di attribuzione di senso.

### CERTOSA DEL GALLUZZO: L'ARCHETIPO 1

Eppure la folgorazione intellettuale decisiva risaliva alla prima visita alla Certosa

di Ema, nel 1907. Solo chi ha avuto modo di sostare in quel mondo del puro abitare, autosufficiente ma sorprendentemente legato al silenzioso accadere di invenzioni, di luoghi e di spazi collettivi, può comprendere il senso di questa scoperta di Jeanneret, forse provocata dalle stesse forme prive di declinazioni stilistiche degli edifici certosini, dal loro essere quasi senza/o fuori dal tempo, simboli che coincidono con il puro fatto costruttivo... La perfetta disposizione e distribuzione delle 'piante a elle' delle celle certosine – messa in prospettiva, nel secondo viaggio a maggior valutazione dei nessi architettonici – era stata tracciata da Jeanneret in un unico foglio, con la canonica precisione di pianta e sezione: la pianta a livello del chiostro, a dimostrazione della poetica cogenza della regola, e la sezione a stupire del suo silente mistero paesaggistico.

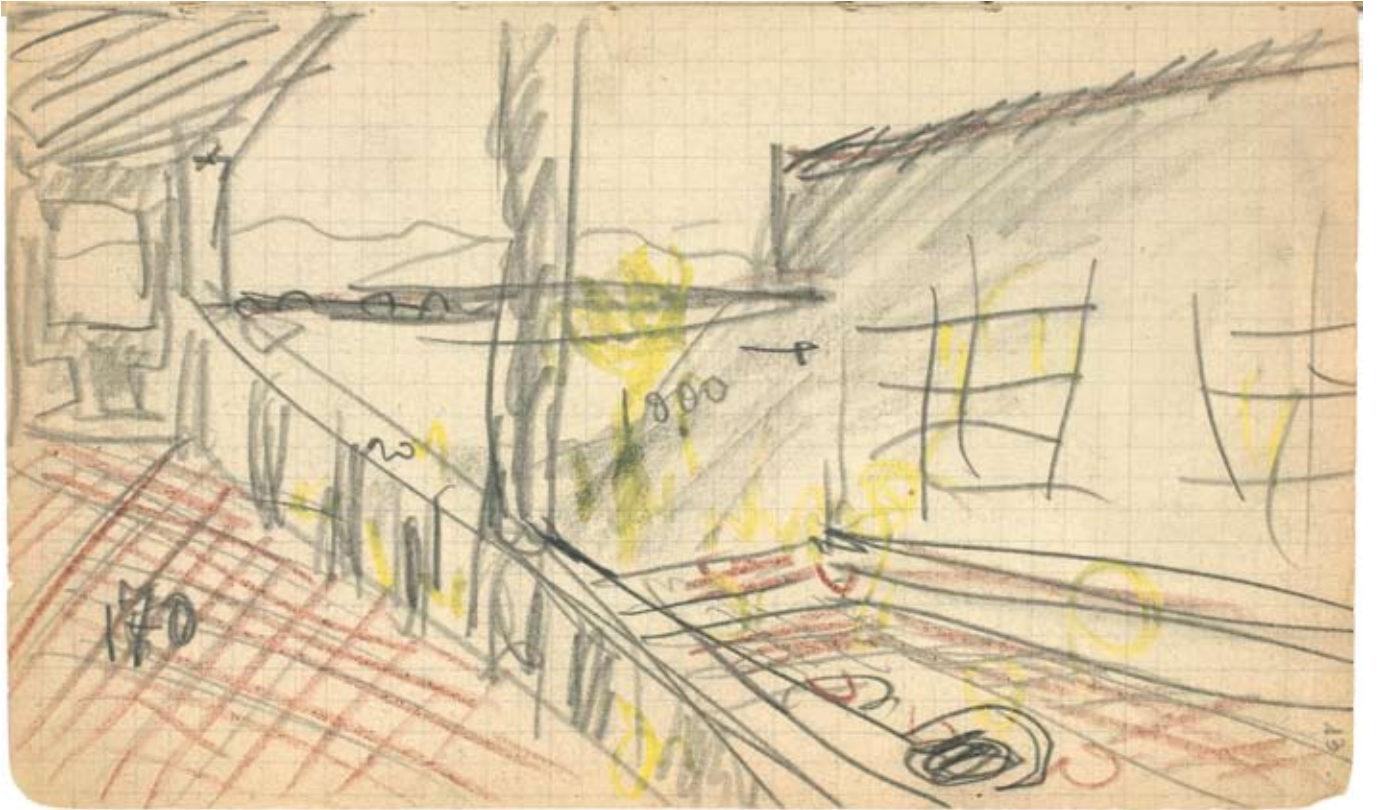
A interpretazione della maieutica capacità di insegnamento, Jeanneret, a margine tra pianta e sezione, aveva annotato una frase che per l'autore risulterà profetica: "...cella di un frate alla Certosa d'Ema: potrebbe applicarsi perfettamente a delle case operaie, essendo il corpo dell'alloggio interamente indipendente. Tranquillità sorprendente, il grande muro potrebbe nascondere la vista della strada...".

Sono parole essenziali nella loro scoperta di un mondo 'ripetibile' e, come tali, sorprendenti in un giovane studente d'arte che, guidato dagli scritti di Ruskin, ammira il "Giorno e la Notte" di Michelangelo, ma non ancora la spazialità della sua grande architettura.

### SEGNALI DI MUTAMENTO

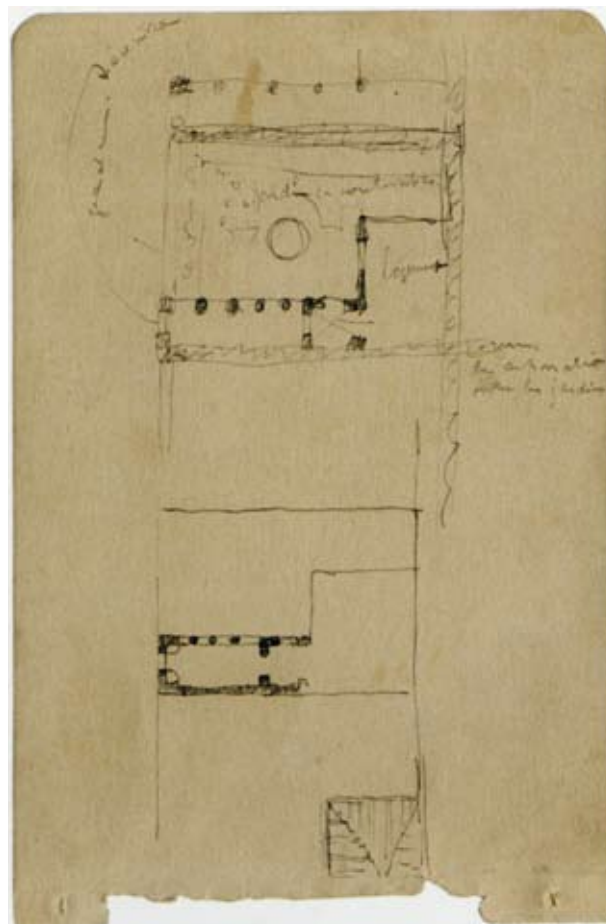
Le due modalità con cui lo stesso autore 'vede'/conosce – a distanza di quattro





*Le Corbusier, schizzo dalla loggia di una cella  
della Certosa di Ema, 1911  
© FLC Paris CA\_carnet 6\_13*

*La loggia di una cella  
foto Massimo Battista*



anni – l'identico oggetto del Convento sono il segno e la misura di un apprendimento che rivela tutta la complessità di una *Bildung* basata su una sorta di ricominciamento *ex nihilo* e sulla pura osservazione – anche se, secondo LC, vi sono “*yeux qui ne voient pas*” –. Il viaggio come scelta non ha, infatti, altro valore che un re-inizio basato sull'esperienza dell'ARCHITETTURA quale unica MAESTRA: il saper cogliere la bellezza delle forme nello spazio, quasi uno splendore dell'adeguatezza, è una virtù ancora inespressa, pur se latente, nel primo viaggio in Italia del 1907.

#### PRIMO VIAGGIO: VERSO L'EVO MEDIO

Il suo primo viaggio del 1907 – che da La Chaux-de-Fonds porta a Berlino, seguendo una strana *rue buissonnière* con un evidente punto di accumulazione in Toscana – era stato promosso e 'guidato' da Charles L'EPLATTENIER, il suo maestro all'ÉCOLE D'ART.

Il ventenne Jeanneret disegna con insolita maestria i monumenti medioevali e gotici ignorando, parrebbe, la stagione rinascimentale della città. Anche le lumeggiature ad acquerello declinano la

*facies* dei disegni verso i desiderata ruskiniani del maestro. Ed ecco assurgere alla storia, gli analitici dettagli al tratto, inondati da note esplicative: la Torre di Arnolfo e Orsanmichele, Santa Maria Novella e Santa Croce, la Corte del Bargello e, finalmente, anche una CUPOLA tra nebbie azzurre. Il Camposanto di Pisa pare ancora ignaro dei punti di vista fissati nella visita di quattro anni dopo; costretto, si direbbe, a una *coincè* interpretativa ancora ottocentesca, anche per la tecnica del disegno: “*matite, matite e penne, matite e acquerelli, tempera e mine de plomb*”, disegni di stile, propri ad un disegnare dal vero...

#### ENTR'ACTE: LO STUDIO DEI PERRET

Accade tra i due viaggi l'incontro a Parigi con “*il ... vero maestro*”: il tempo di un anno per interrogarsi e interrogare AUGUSTE PERRET su che cosa significhi pensare l'architettura, la logica razionale, l'ordine della pianta, i tracciati regolatori... il saper vedere aldilà dell'apparenza formale, cogliendo l'essenza più profonda dell'architettura ETERNA.

“*La bella architettura produce belle rovine*”, famoso motto di Perret sem-

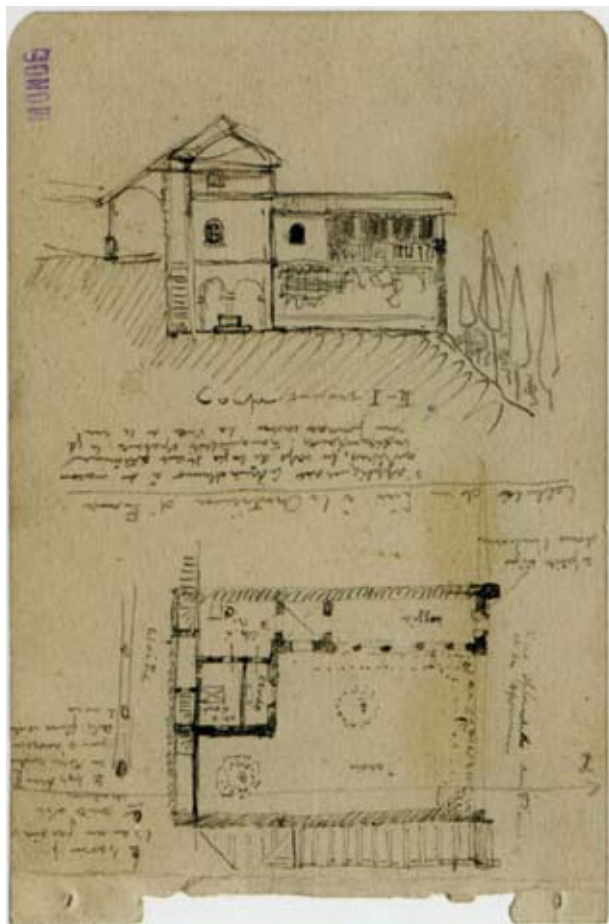
bra anche l'inizio di una rimediazione di Jeanneret e forse uno dei plurimi incunaboli del suo finale 'brutalismo' e dello scarnificarsi dei suoi progetti nelle trame di *pilotis* che si prolungano fino alle sculture dei tetti.

#### SECONDO VIAGGIO: VERSO L'EVO CLASSICO

Lunghissimo il secondo viaggio: iniziato nel marzo 1911, termina nel novembre dello stesso anno. Dapprima in Germania, dove l'iniziale studio di un'urbanistica ancora sotto l'egida del “*Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*” di Camillo Sitte si scontrerà con avvenimenti che scaveranno incolmabili distanze rispetto agli insegnamenti e agli indirizzi di L'Eplattenier.

Anche l'apprendistato presso il famoso studio di Peter Behrens verrà superato da una sorta di scoperta affinità con l'esperienza e l'architettura di Heinrich Tessenow e del suo Dalcroze-Institut a Hellerau, quasi un teatro per Adolphe Appia.

Ma diviene impellente l'esperienza dei luoghi del giovane Jeanneret: il Viaggio in Oriente come ripensamento, quasi una visione in *raccourci* della storia stessa



dell'architettura. I carneti raccontano delle città d'Oriente viste come un'unica architettura: il cubo bianco della Moschea, i muri che s'innalzano a difendere l'abitazione dalla strada, la strada come elemento di relazione con la città. Poi l'Acropoli, vista come silloge e misura, se non profezia, di una nuova architettura: come altrimenti interpretare i futuri collages del Partenone con i miti del moderno (macchine, transatlantici, aerei...) di *Vers une architecture?*

Ridisegnare tutto: il foro ripreso dal Tempio di Giove alto sulle rovine; lo splendore dell'abitare mediterraneo, gli atri e le corti del "poeta tragico"; la sintassi con cui la casa si espande nei giardini, il disvelamento dell' "intérieur", l'atrium e il miracolo della luce zenitale, la luce che filtra attraverso aperture diverse ritagliate nello spesso muro della casa dei Ceii (che risorgerà nell'esagerato spessore arcaico del muro di Ronchamp). TEMI del passato ETERNI e UNIVERSALI, EMOZIONI, ARMONIA DELL'ARCHITETTURA ANTICA che LC ossessivamente sperimenterà nel costruire il proprio tempo...

#### FIRENZE: L'“HEREUSE EVOLUTION”

Il fatto è che la Firenze del 1911 costituisce il culmine di una trasformazione che segna per Jeanneret, semplicemente, la riconquista dell'architettura: “...cette grande attirance de la lumière latin et classique... vers ces terres heureuses ou blanchissent les marbres rectilignes, les colonnes verticales e les entablement parallèles à la ligne des mers” (Lettera a William Ritter, Berlino 1 marzo 1911).

Una certezza finalmente adeguata al confronto/apprendimento con il Partenone; capace di cogliere, dalla distrutta Pompei, il possibile carattere alternativo di una vita quotidiana ritmata anche da una nuova idea morfologica degli spazi collettivi urbani; una certezza atta a estrarre leggi di composizione dagli *exempla* pisani e, infine, disposta ad intuire il segreto dell' "interpretazione più gioiosa dell'abitazione" racchiusa nella cella certosina fiorentina.

“Ce fut l'écroulement de ma mythologie enténébrée et alors régna la clarté classique. [...] Et voici que maintenant j'ai tous mes enthousiasmes pour la Grèce, pour l'Italie et seulement un intérêt éclecétique pour ces arts qui me donnent

Le Corbusier, schizzi di una cella della Certosa di Ema, 1907  
© FLC Paris Chartreuse d'Ema-021  
© FLC Paris Chartreuse d'Ema-001

*le malaise gothique du nord, barbaries russes, tourments germains. C'est là mon évolution*" (Lettera a L'Eplattenier, Berlino, 16 gennaio 1911).

#### FISSITÀ, OSSESSIONE, SPERIMENTAZIONE

LE CORBUSIER, così si farà chiamare dal 1921, nel commentare la PICCOLA CASA per la madre sulle rive del Lemano, usa termini che suonano come versi di un'antica canzone, stranamente affini agli insegnamenti della piccola cella fiorentina: "*La ragione d'essere del muro di recinzione [...] è di chiudere la vista: il paesaggio su tutti i lati, onnipotente, diventa stancante. [...] Perché il paesaggio conti, bisogna limitarlo, dimensionarlo attraverso una decisione radicale: chiudere gli orizzonti costruendo dei muri e rivelarli, con delle interruzioni negli stessi, solo in alcuni punti strategici. La regola fu utile qui* (LC descrive la finestra ricavata in muro innalzato sulla riva, aperta sul lago e sui monti della opposta riva): *come in un chiostro, il piccolissimo giardino quadrato di 10 metri di lato (le stesse misure della Certosa) è stato chiuso*

*da muri a nord est e sud, trasformandosi in una stanza verde*" (LC, *Une Petite maison*, 1954, trad. ital di B. Messina, 2004). Nei progetti più noti la ripetizione, il collage, lo spostamento di un elemento da questa o quella composizione costituiscono approfondimenti successivi di uno stesso tema, eppure con contenuti di volta in volta sempre diversi, alla stregua dell'ossessione di un Morandi, di un Pollock o di un Carrà.

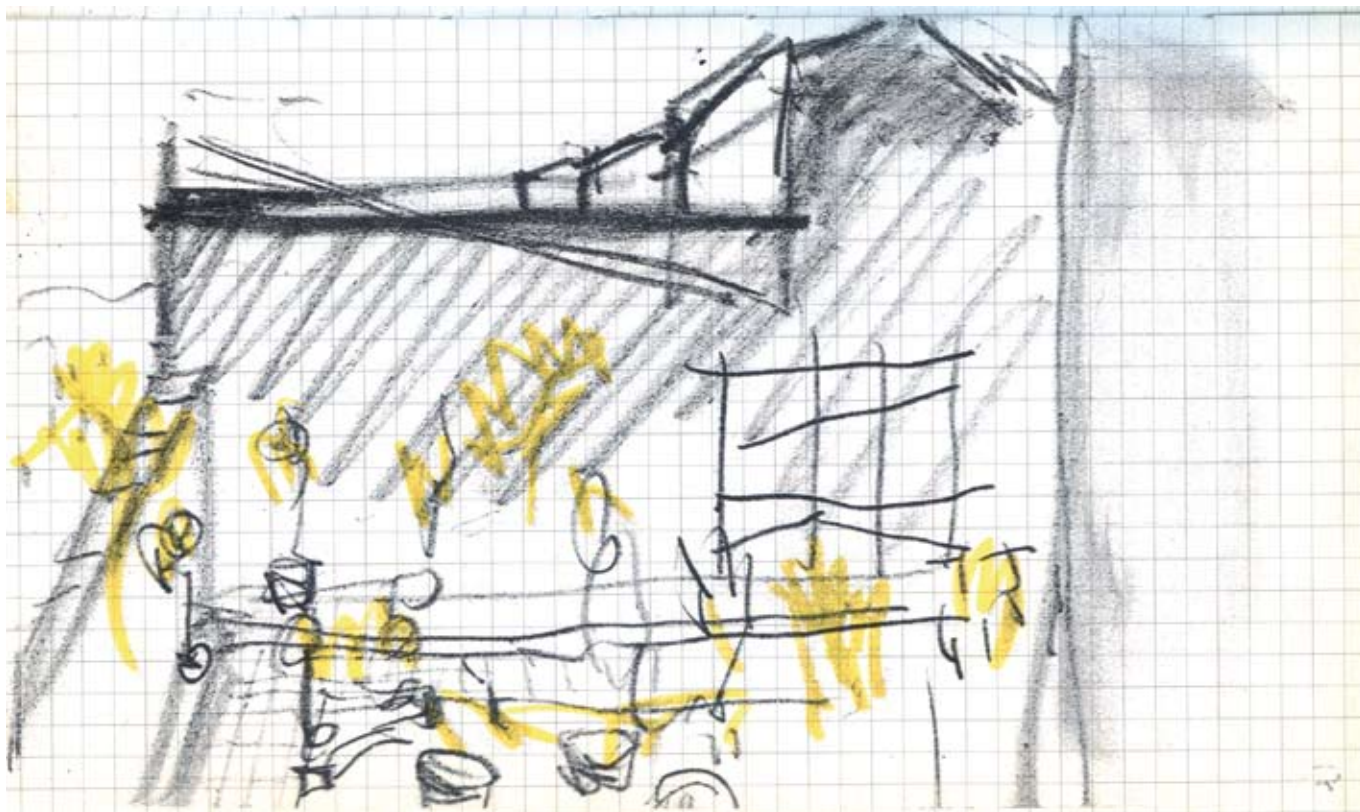
#### LA RECHERCHE PATIENTE

L'IMMEUBLES-VILLAS (1922), prima declinazione dell'*outil* intravisto nella Certosa, ne ricrea per così dire artificialmente le condizioni di esistenza. Morfologicamente si tratta di un isolato rettangolare – che nella città per tre milioni di abitanti avrà dimensioni di 200x400 metri – costruito sul perimetro di una corte interna sollevata a 5 metri dal terreno. Ma è nel corpo edilizio che si rende riconoscibile l'anamnesi del sistema della cella fiorentina: i doppi piani ripetono i due livelli del modello, così che la pianta ad L degli appartamenti ri-crea una loggia a doppia altezza, destinata a giardino, su cui si af-

facciano, con una 'facciata teatro', i due piani delle stanze.

È LC stesso a raccontare (nel n. 17 dell' "Esprit Nouveau", 1929) come l'origine della ricerca risalga alla Certosa fiorentina vista come una città moderna.

L'UNITÉ D'HABITATION di Marsiglia (1947-52) altro non è che la rivisitazione dei modelli sperimentati nell'IMMEUBLES-VILLAS, ancora l'ossessiva sperimentazione sulle celle disegnate a Ema. La reinterpretazione di quel 'mondo autonomo' suggerisce di disporre funzioni collettive e abitazioni in un'unica composizione, sorta di edificio/città, "*citè radieuse*". Quasi enorme *Baukasten*, gli appartamenti – la cui identità viene declinata in 23 differenze – giocano palesemente sui due canonici livelli certosini. Portata sul tetto, la splendida grande corte d'Ema, abitata da solidi puri (palestra, asilo, auditorium all'aperto) diviene un'acropoli, che si misura direttamente con l'orizzonte e con la scena mutevole del paesaggio, dando contenuto all'utopica lettura fiorentina di una casa incastonata nella natura. LUCE, ARIA E SOLE: aurora e tramonto nel succedersi delle stagioni.



LA TOURETTE (1957) è la summa poetica che si sprigiona dai “vasti quartieri della memoria”, potenza evocativa del rito, è il saper comporre a fronte della natura...

“J’étais venu ici. J’ai pris mon carnet de dessin comme d’habitude. J’ai dessiné la route, j’ai dessiné les horizons, j’ai mis l’orientation du soleil, j’ai “reniflé” la topographie. J’ai décidé la place où ce serait. En choisissant la place, je commettais l’acte criminel ou valable... C’est avec les autels que le centre de gravité sera marqué ainsi que la valeur, la hiérarchie des choses. Il y a en musique, une clé, un diapason, un accord. C’est l’autel, lieu sacré par excellence, qui donne cette note là, qui doit déclencher le rayonnement de l’âme”. (LC, *Entretien sur le convent de la Tourette* da “L’art sacré” n. 7-8, 1960).

Tutto l’edificio si trasforma in una evocazione della cella fiorentina messa a dialettico confronto con la ‘regula’ domenicana. A cos’altro rimanda la successione di operazioni, ribattute come in una cerimonia da augure romano: “j’ai “reniflé” la topographie. J’ai décidé la place où ce serait. En choisissant la place, je

*commettais l’acte criminel ou valable...”?*

Il criterio fondamentale pare quello di individuare l’ideale ‘quota zero’ da porre a discriminare delle funzioni private dalle collettive dell’edificio: se al piano d’ingresso si svolgono su tre lati le aule della scuola; salendo, si dispongono le strette e lunghe celle segnalate da logge estroflesse sul paesaggio; scendendo, invece, le sale dei riti collettivi... Il volume della calvinista chiesa attraversa ed unisce ogni livello.

“Les lieux ont dicté l’architecture. Le terrain était très en pente: un vallon qui descend, ouvert sur la plaine et entouré de forêts. L’édifice a été conçu par le haut: la composition commence par la ligne de la toiture, grand horizontal général, pour finir à la déclivité du sol sur lequel la construction vient reposer par le moyen de pilotis. A partir de l’horizontal du sommet, le bâtiment détermine son organisme en descente: les loggias forment «brise-soleil», puis les salles de cours, de travail et bibliothèque, et, en dessous, le réfectoire et le cloître en forme de croix qui conduit à l’Eglise. L’Eglise des religieux est important. Elle a pour moi un sens. Elle devait provoquer l’effusion par le jeu

Le Corbusier, schizzo del cortile di una cella della Certosa di Ema, 1911  
© FLC Paris CA\_carnet 6\_17

*Certosa di Ema*  
*foto Massimo Battista*





*de proportions. Signe fondamental de l'un de plus vieilles institutions: la messe, l'autel principal, lieu sacré par excellence est le centre de gravité de L'Eglise. La croix est le témoin. Témoin du drame le plus atroce qui fut jamais*". (J. Petit, *Un couvent de Le Corbusier*, Paris, 1961). Solo in sommità si compone la geometria perfetta dell'edificio, mentre incontrando il declivio la pianta si smaterializza. Fortemente radicati al suolo il prisma della chiesa e i pesanti setti, quale rito di fondazione.

All'interno, tra un sommovimento di cortili, la rampa assume il ruolo di un passaggio iniziatico; vibranti luci e ombre introducono dentro lo spazio 'etrusco' della chiesa. Sul convento de La Tourette, allora recentemente costruita e in pieno dibattito, Aldo Rossi (in "Casabella Continuità" n. 246, 1960) si interrogava circa il valore

dell' "attività di LC, cioè di un architetto, probabilmente il più grande architetto moderno, che non si può ignorare, fosse anche solo per negarlo...".

Lecture:

Le Corbusier, *Une Petite maison*, 1954, trad. ital. di B. Messina, Cannitello 2004

Le Corbusier, *Entretien sur le convent de la Tourette*, da "L'art sacré" n. 7-8, 1960

Le Corbusier, *Verso una architettura*, Milano 1966

G. Gresleri (a cura di), *Le Corbusier il viaggio in Toscana (1907)*, catalogo della mostra, Venezia 1987

M. Talamona (a cura di), *L'Italia di Le Corbusier*, Milano 2012

Le Corbusier, *Les voyages D'Allemagne. Carnets - Voyage d'Orient. Carnets*, Milano 2000

G. Gresleri, *Viaggio in Oriente: Charles Edouard Jeanneret fotografo e scrittore / Le Corbusier*, Venezia 1995





*IL PERCORSO del chiostro, L'ingresso alla cella e il passavivande, IL DOPPIO MURO, IL TAVOLO RIBALTABILE, LA LUCE NELLA CELLA, IL PAESAGGIO DALLA LOGGIA  
foto Andrea Volpe*



## OBSESSION

Le Corbusier, cell with a view on the 20th century

### THE GALLUZZO CHARTERHOUSE: 2nd ARCHETYPE

The three quick sketches on the squared pages of the Carnet number 6 (17x10 mm) of the "Voyage d'Orient" of 1911, drawn from the loggia of a cell at the Florentine Charterhouse, seem to want to measure the full architectural value of an "object" that was already known by the author four years earlier: how to analyse in depth that spatial device created by the way both cell and courtyard sink below the cloister, in order to adapt to the sloping of the hill on which the Charterhouse is built.

The aim of the drawings was to reason on INHABITED walls which, fulfilling privacy functions and syntactical connections to the composition, rise at double height around three sides of the garden-courtyard -almost an open-air room-, while the fourth room lowers down to the window-sill of the loggia in order to allow that "vue splendide sur Florence et les Apennins", which the astonished author already notes in the 1907 drawings.

These are pencil drawings, "raised" in red and yellow colours -with only two annotations: the probable length in meters of the loggia (1.70) and the courtyard (10.00)- of a twenty-four year-old Charles-Edouard Jeanneret immersed in his apprenticeship of a KNOWING HOW TO SEE ARCHITECTURE in the entirety of its value: it is the moment in which the built volumes acquire form and sense in their relationship to place, framing and redesigning a landscape, in a mutual game of transformation and attribution of meaning.

### THE GALLUZZO CHARTERHOUSE: 1st ARCHETYPE

The decisive intellectual illumination went back to his first visit to the Charterhouse at Ema, in 1907. Only those that have had the opportunity to experience that world of pure dwelling, self-sufficient yet surprisingly linked to the silent happening of inventions, places and collective spaces, can understand the sense of this discovery by Jeanneret, perhaps stimulated by the same forms, free of stylistic declinations, of charterhouse buildings, by their being almost without or outside time, symbols that coincide with the pure constructive fact.

The perfect disposition and distribution of the "I-shaped plans" of charterhouse cells -put in perspective, during the second voyage, of architectural links- was sketched by Jeanneret in a single sheet of paper, with the canonical precision of plan and section: the plan at the level of the cloister demonstrating the poetic cogency of the rule, and the section surprising in the silent mystery of the landscape.

In interpreting the Maieutic educational capacity, Jeanneret, on the margins between plan and section, wrote a phrase that would become prophetic for the author: "... cell of a monk at the Charterhouse in Ema: could be perfectly applied to working class housing, since the body of the dwelling is completely independent. Amazing tranquility, the great wall could hide the view from the street...".

These are essential words in their discovery of a "repeatable" world, and as such, surprising in a young art student who, guided by Ruskin, admires the "Day and Night" of Michelangelo, but not yet the spatial nature of his monumental architecture.

### SIGNS OF TRANSFORMATION

The two ways in which the same author "sees"/knows -four years later- the same object of the Convent are the sign and the measure of an understanding that reveals all the complexity of a *Bildung* based on a sort of new beginning *ex nihilo* and on pure observation -although, according to LC, there are "yeux qui ne voient pas"- . The voyage as choice does not have, in fact, value other than a re-initiation based on the experience of ARCHITECTURE as the only MASTER: knowing how to grasp the beauty of the shapes in space, the splendor of adequacy, is a virtue that has not yet been expressed, although it was already latent in that first voyage to Italy in 1907.

### FIRST VOYAGE: TOWARDS THE MIDDLE AGES

His first voyage in 1907 -which from La Chaux-de-Fonds took him to Berlin, following a strange *rue buissonnière* and a particular attention in Tuscany- had been promoted and "guided" by Charles L'EPLATTENIER, his teacher at the 'ÉCOLE D'ART. The twenty year-old Jeanneret draws with remarkable mastery Medieval and Gothic monuments and apparently ignores those belonging to the Renaissance era. Also his watercolour highlightings carry the characteristics of the drawings towards the Ruskinian tendencies of the master. Thus appear the analytic detail of the traits, immersed in explicative annotations: the Tower of Arnolfo and Orsanmichele, Santa Maria Novella and Santa Croce, the courtyard of the Bargello and, finally, a CUPOLA amongst blue mists. The graveyard at Pisa seems unaware of the points of view placed on it during a visit four years later; compelled, it would seem, to an interpretative coiné that still belongs to the 19th century, even because of the drawing technique: "pencil, pencil and pen, pencil and watercolour, tempera and lead pencil", styled drawings, suiting a true draftmanship.

### ENTR'ACTE: PERRET'S STUDY

Between the two voyages the encounter took place in Paris with "the ... true master": a year's time to ask himself and ask AUGUSTE PERRET what it means to think about architecture, rational logic, the order of the plan, the regulating traces... knowing how to see beyond formal appearances, grasping the deeper essence of ETERNAL architecture. "Beautiful architecture produces beautiful ruins", famous motto of Perret which seems to be as well the beginning of a new bout of meditation for Jeanneret, and maybe one of the numerous *incunabula* of his eventual "brutalism" and of the stripping down of his projects into the endless *pilotis* that extend into the sculpting of roofs.

### SECOND VOYAGE: TOWARDS THE CLASSICAL AGE

Long second voyage, from March 1911 to November of the same year. First in Germany, where the initial study of an urbanism still under the auspices of "Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen" of Camillo Sitte will fall upon events that would carve unbridgeable distances regarding the teachings and tendencies of L'Eplattenier.

Even the apprenticeship at the famous studio of Peter Behrens will be surpassed by the discovery of an affinity with the experiences and the architecture of Heinrich Tessenow and his Dalcroze-Institut in Hellerau, which served almost as a stage for Adolphe Appia.

The experience of places becomes compelling for young Jeanneret: the Voyage in Orient as a re-thinking, almost a version *à raccourci* of the history of architecture itself. The notebooks narrate the cities of Orient as a single architecture: the white cube of the Mosque, the walls that rise to defend the dwellings from the street, the street as element of relationship to the city. Then the Acropolis, seen as compendium and measure, if not prophecy, of a new architecture: how else to interpret the future collages of the Parthenon with the myths of Modernity (machines, transatlantic ships, airplanes...) of *Vers un'architecture?*

Redesign everything: the forum taken from the Temple of Jupiter above the ruins; the splendor of Mediterranean dwelling, the *atrium* and courtyards of the "tragic poet"; the syntax with which the house expands into the gardens, the revealing of the "intérieur", the *atrium* and the miracle of zenithal illumination, the light that filters through the various openings cut into the thick walls of the house of Ceii (which will reaper in the exaggerated thickness of the archaic walls in Ronchamp). ETERNAL and UNIVERSAL THEMES from the past, HARMONY OF ANCIENT ARCHITECTURE that LC will experiment with when constructing his own era.

## FLORENCE: "HEUREUSE ÉVOLUTION"

The fact is that Florence in 1911 constitutes the culmination of a transformation that signals for Jeanneret, simply the recapture of architecture: " ... *cette grande attirance de la lumière latin et classique... vers ces terres heureuses ou blanchissent les marbres rectilignes, les colonnes verticales e les entablement parallèles à la ligne des mers*" (Letter to William Ritter, Berlin 1 March 1911).

A certainty finally adequate to the confrontation/learning with the Parthenon; capable of learning, from the ruins of Pompeii, the possible alternative character of an every-day life in rhythm with a new morphological idea of urban collective spaces; a certainty bound to extrapolate compositional laws from the Pisan examples and, finally, disposed in such a way as to grasp the secret of the "more joyous interpretation of dwelling" hidden within the cell of the Florentine Charterhouse.

"*Ce fut l'écroulement de ma mythologie enténébrée et alors régna la clarté classique. [...] Et voici que maintenant j'ai tous mes enthousiasmes pour la Grèce, pour l'Italie et seulement un intérêt éclecétique pour ces arts qui me donnent le malaise gothique du nord, barbaries russes, tourments germain. C'est là mon évolution*" (Letter to L'Eplattenier, Berlin, 1911 January 16).

## IMMOBILITY, OBSESSION, EXPERIMENTATION

LE CORBUSIER, as he would call himself from 1921, in commenting on the SMALL HOUSE for his mother on the banks of the Lemàno, uses terms that sound like the verses of an ancient song, strangely close to the teachings of the small Florentine cell: "*The raison d'être of the surrounding wall [...] is to block the view: the landscape on every side, omnipotent, becomes tiresome. [...] For the landscape to be meaningful it is necessary to limit it, give it a dimension through a radical decision: close the horizons by building walls and reveal them, through interruptions at certain strategic points. The rule was useful here* (LC describes the window carved into the wall over the bank, open on the lake and on the hills of the opposite bank): *like in a cloister, the very small square garden with 10 meters per side (the same size as those in the Charterhouse) was closed in by walls to the north-east and the south, transforming them into a green room*" (LC, *Une Petite maison*, 1954, Italian translation by B. Messina, 2004). In the better known projects the repetition, the collage, the transfer of elements from one or another composition constitute further in-depth considerations of the same theme, yet with ever changing contents, following the infatuation with Morandi, Pollock or Carrà.

## LA RECHERCHE PATIENTE

L'IMMEUBLES-VILLAS (1922), first example of the *outil* first seen at the Charterhouse, artificially recreated. Morphologically it is an rectangular block -that in the city for 3 million inhabitants will have a size of 200x400 metres- built on the perimeter of an interior courtyard raised 5 meters from the ground. But it is in the built body that the anamnesis of the system of the Florentine Charterhouse becomes recognisable: the double levels repeat the two levels of the model, so that the L-shaped plan of the apartments recreates a double-height loggia destined to the garden, over which the two levels of the rooms look out as in a "theatre facade".

LC himself tells (in n 17 of *L'Esprit Nouveau*, 1929) how the origin of the research lies in seeing the Florentine Charterhouse as a modern city.

L'UNITÉ D'HABITATION in Marseille (1947-52) is nothing other than the revisitation of the models experimented with in the IMMEUBLES-VILLAS, further obsessive experiments on the cells drawn at Ema. The reinterpretation of that "autonomous world" suggests the disposition of collective functions and dwellings in a single composition, a sort of building/city, "cité radieuse". Almost as enormous Baukas-



Una finestra della Certosa di Ema  
foto Maria Grazia Eccheli



ten, the apartments -identical but for 23 differences- clearly play on the two canonical levels of the Charterhouse. Placed on the roof, the splendid grand courtyard at Ema, inhabited by pure solid structures (gym, kindergarden, open-air auditorium) becomes an acropolis measured directly against the horizon and with the changing scene of the landscape, providing with content the Utopian Florentine interpretation of a house nestled in nature. LIGHT, AIR AND SUN: dawn and sunset in the passing seasons.

LA TOURETTE (1957) is the poetical sum that is liberated from the "vast quarters of memory", evocative power of rite, knowing how to compose while facing nature.

*"J'étais venu ici. J'ai pris mon carnet de dessin comme d'habitude. J'ai dessiné la route, j'ai dessiné les horizons, j'ai mis l'orientation du soleil, j'ai "reniflé" la topographie. J'ai décidé la place où ce serait. En choisissant la place, je commettais l'acte criminel ou valable... C'est avec les autels que le centre de gravité sera marqué ainsi que la valeur, la hiérarchie des choses. Il y a en musique, une clé, un diapason, un accord. C'est l'autel, lieu sacré par excellence, qui donne cette note là, qui doit déclencher le rayonnement de l'âme".* (LC, *Entretien sur le couvent de la Tourette* from "L'art sacré" n 7-8, 1960).

Every building is transformed into an evocation of the Florentine cell but in a dialectical confrontation with the Dominican "regula". What else could that succession of considerations, repeated as in the ritual of a Roman augur, mean: *"j'ai "reniflé" la topographie. J'ai décidé la place où ce serait. En choisissant la place, je commettais l'acte criminel ou valable...?"* The fundamental criterium seems to be that of identifying the ideal "zero sum" for both the collective and private functions of the building: if at the entrance level the classrooms are placed along three sides; on the upper level are placed the long and narrow cells and the loggias looking over the

landscape; below, instead, are the rooms where collective rites take place... The volume of the Calvinist church passes through and unifies all levels.

*"Les lieux ont dicté l'architecture. Le terrain était très en pente: un vallon qui descend, ouvert sur la plaine et entouré de forêts. L'édifice a été conçu par le haut: la composition commence par la ligne de la toiture, grand horizontal général, pour finir à la déclivité du sol sur lequel la construction vient reposer par le moyen de pilotis. A partir de l'horizontal du sommet, le bâtiment détermine son organisme en descente: les loggias forment «brise-soleil», puis les salles de cours, de travail et bibliothèque, et, en dessous, le réfectoire et le cloître en forme de croix qui conduit à l'Eglise. L'Eglise des religieux est importante. Elle a pour moi un sens. Elle devait provoquer l'effusion par le jeu de proportions. Signe fondamental de l'un de plus vieilles institutions: la messe, l'autel principal, lieu sacré par excellence est le centre de gravité de L'Eglise. La croix est le témoin. Témoin du drame le plus atroce qui fut jamais".* (J. Petit, *Un couvent de Le Corbusier*, Paris, 1961).

Only at the top does the perfect geometry of the building become complete, while when meeting the slope it de-materialises. The prism of the church and the heavy septi are strongly rooted to the ground, as a sort of foundational rite.

Inside, along a series of courtyards, the ramp takes on the role of a rite of passage; vibrant lights and shadows create the interior, "Etruscan", space of the church.

On the convent of La Tourette, at the time only recently built and greatly discussed, Aldo Rossi (in Casabella *Continuità* n 246, 1960) asks himself about the value of the "activities of LC, that is of an architect, perhaps the greatest modern architect, who cannot be ignored, if only to negate him..."

*translation by Luis Gatt*

*Certosa di Ema  
foto Massimo Battista  
foto Maria Grazia Eccheli*

