

L'ART D'IMITATION
EST DISTANCÉ PAR LA
PHOTOGRAPHIE ET LE
CINÉMA.
LA PRESSE, LE LIVRE
AGISSENT PLUS
EFFICACEMENT
QUE L'ART À FIN
RELIGIEUSES,
MORALISATRICES OU
POLITIQUES.
QUELLE DESTINATION
DEMEURE
DÉPARTIE À L'ART
D'AUJOURD'HUI?

Ozenfant e Jeanneret, *La peinture moderne*, 1925

Michele Dantini

LE CORBUSIER EARTHWORKS. ARTE, ARCHITETTURA E MITO NATURALE

Apprezzamenti e riserve su Le Corbusier pittore hanno avuto questo in comune, sino a oggi: che abbiamo considerato quadri e sculture in stretta correlazione all'arte del loro tempo, in chiave risolutamente modernista. Si è dibattuto sulla questione dell'originalità di Le Corbusier artista sul presupposto della sua autonomia dall'architetto e si sono proposti confronti con Picasso, Léger, Braque o pochi altri. La nostra valutazione di Le Corbusier artista potrebbe tuttavia mutare sensibilmente se collocassimo l'attività figurativa matura o tarda sullo sfondo di un unico progetto coevolutivo che investe, con le "arti liberali", architettura e urbanistica; e la interpretassimo come documento di una convergenza tra le arti precoce e carica di futuro, ancorché incompiuta. Particolarmente nel secondo dopoguerra la distinzione tra disegno, pittura, scultura e architettura si attenua in Le Corbusier sino a dissolversi: questa pare la sua eredità più consistente, eredità che solo un artista-architetto, o meglio un architetto-artista poteva lasciare alle generazioni landartistiche successive. Esemplifichiamo. Per chi arrivi all'Unité d'Habitation di Marsiglia (1947-1952) dal grande boulevard Michelet che vi conduce, tenendo dunque il volto al mare e le spal-

le alle Alpi, il giardino circostante l'edificio offre una prima rilevante sorpresa. Non per una qualsiasi particolarità botanica o architettonico-paesaggistica, ma per la varietà di incisioni su pietra disseminate tutt'intorno. Qui, all'aperto, le Corbusier ha trasformato in stele idee e spunti che lo hanno accompagnato nel processo creativo. Non mi riferisco solo all'immagine del *Modulor*, che ricorre innumerevoli volte, eseguita a rilievo negativo o celebrata da vetri a vivaci colori. Ma anche al disegno-incisione del ciclo solare, presentato nelle sue variazioni stagionali e tale da inscrivere l'Unité d'Habitation (con la comunità operaia che in origine la abita) in una più ampia vicenda cosmica [1].

È davvero singolare che l'ossessione dei fotografi di architettura per l'alzato dell'Unité d'Habitation abbia impedito di cogliere simili dettagli artistico-architettonici, al punto che non ne circolano riproduzioni: perché è proprio ad essi, nel giardino antistante e nella terrazza sul tetto, concepita a mo' di tolda di nave pronta a salpare, che Le Corbusier affida il senso fantastico dell'insieme — in breve: tutto ciò che esula dalla cornice strettamente funzionale del progetto. La domanda è semplice: l'Unité d'Habitation è un edificio civile o un edificio sacro, una scultura o un'architettura? Una simile domanda è priva di senso storico, perché separa ciò che Le Corbusier ha invece previsto che sia unito e commisto. Come ignorare che il *béton brut*, esibito con grandiosità programmatica nei grandi *pilotis* di forma tronco-conica che sorreggono l'edificio, slanciandolo verso l'alto, dialoga con i disegni cosmici incisi nella pietra e conferisce all'edificio le apparenze, se non di rovina progettata come tale, di artificio





ridivenuto natura? Quasi come per un esercizio di *frottage* alla Max Ernst tradotto in architettura, Le Corbusier ha lasciato che le travi di legno usate al momento della colata modellassero con le loro irregolarità la superficie del cemento e evocassero una foresta ciclopica pietrificata [2]. Una variante monumentale del primitivismo modernista? Certo, ma aggiungendo che l'immaginazione qui corre non solo a ritroso, alla paleoarchitettura tragico-eroica del villaggio di tronchi e ipogei; ma anche in avanti, in direzione di un futuro anteriore e trapassato insieme.

Un'opera che vive, muore, si modifica e respira nel corso del tempo, un'opera che abbia l'antichità dell'Origine e al tempo stesso dispieghi la promessa di un'umanità — o di una post-umanità — a venire. Questo è il senso dell'Unité d'Habitation di Le Corbusier. Quanto saremmo sorpresi dall'apprendere che, malgrado ogni dichiarazione programmatica o *slogan* accattivante, la singolare correlazione tra architettura, mondo primordiale e viaggio ultramondano che troviamo espressa per la prima volta nell'*Isola dei morti* di Arnold Böcklin (1880), quadro così importante per la generazione surrealista parigina, echeggia ancora nel progetto "sociale" per eccellenza di Le Corbusier [3]?

Il punto, oggi, non è insistere sui rapporti tra Le Corbusier e la cultura artistica mitteleuropea *fin de siècle*, pure indubitabili; quanto indicare le vie di propagazione di tecniche o motivi a lui riconducibili. Ecco allora che dovremo cercare l'eredità specificamente artistica (o artistico-architettonica) dell'architetto svizzero-francese nelle "isole dei morti" contemporanee, per meglio dire negli insediamenti simbolici deserti di abitanti, raggiungibili solo con

un viaggio lungo e difficoltoso, costruiti in luoghi inaccessibili e quasi alle soglie del racconto di fantascienza, testimonianze ultime e metafisiche dell'impulso umano a edificare. Troveremo simili insediamenti soprattutto in America, dove Le Corbusier gode della più ampia notorietà tra Cinquanta e Sessanta: nella *Spiral Jetty* (1970) di Robert Smithson, ad esempio, o nella *City in béton brut* di Michael Heizer (1972-in progress); e più in generale nella sperimentazione *Earthworks* di opere-rovina, tali da portare in esterno la scultura, trasformarla in installazione, estendere ad essa la scala dell'architettura e infine adottare tecniche e economie di cantiere¹ [4].

Sviati dalla separazione tra ambiti e discipline, abbiamo forse tardato a riconoscere in Le Corbusier uno stimolo potente alla nascita di quella che oggi chiamiamo Land Art. Eppure è proprio questo il senso di questo mio intervento. La connessione tra arte e architettura; l'interesse pressoché ossessivo per una monumentalità sottilmente distopica, le inversioni di scala, il riferimento al mondo cosmico e ai processi naturali di scala sovrumana, il *pathos* della distanza, il rito di iniziazione associato al viaggio: tutto questo concorre a definire la radice europeo-continentale della transizione postminimalista dei secondi anni Sessanta, transizione che spinge gli artisti a disertare la galleria per esplorare estensioni desertiche e modellare la superficie del pianeta.

Nell'Europa postbellica è certo più difficile trovare artisti-architetti dall'ego eroico, ministri di dirompenti culti

¹ Per una breve introduzione al tema delle origini della Land Art cfr. S. Boettger, *Earthworks. Art and the Landscape in the Sixties*, University of California Press, Berkeley|Los Angeles|London 2002.

solari. Anche qui possiamo tuttavia cercare una determinata eredità di Le Corbusier non tra pittori o scultori *stricto sensu* ma tra artisti che esplorano inventivamente i processi di distruzione corteggiando il Grande Mito Naturale. Yves Klein ad esempio: le sue spugne celebrano il metabolismo organico e rinviano a dimensioni temporali che non siano semplicemente umane. O Giuseppe Penone, precoce adepto poverista di Klein, che a cavallo tra Sessanta e Settanta affida piccole sculture in bronzo al processo di crescita organica del bosco e della foresta. *L'Albero di 11 metri* (1969), più volte replicato con sottili variazioni, presuppone invece un procedimento regressivo che ricorda il gioco lecorbusieriano di legno e *béton brut*. Penone scolpisce fusto e ramificazioni in una trave industriale di sezione rettangolare. Ritrova dunque la "natura" al di là e contro l'"artificio".

Ho scelto di iniziare dal tardo Le Corbusier, e disattendere così un'elementare consuetudine cronologica, per distaccare l'attenzione storico-artistica dai quadri e dalle sculture. L'eredità più viva dell'artista-architetto potrebbe annidarsi da qualche altra parte, a metà strada tra le diverse professioni. Adesso possiamo però tornare alle origini del percorso e riparare al torto commesso.

Le bol rouge (1919) è stato paragonato al quadro che un De Chirico o un Casorati penitente avrebbero potuto dipingere [5]. In effetti l'immagine ha molto di metafisico, e fa voto alle divinità dell'ordine e della misura di rinunciare all'inquietudine sperimentale. La posizione di Le Corbusier, che espone al tempo come Jeanneret e guarda con qualche aspettativa alla carriera di pittore, è



chiara, per quanto sia assai meno chiaro il dare e l'avere tra lui e Ozenfant, dei due senz'altro il pittore più esperto. In *Après le cubisme*, apparso nel 1918, Ozenfant e Jeanneret rivolgono critiche severe all'avanguardia prebellica, contestandone l'eccesso di involutezza, il capriccio, la deriva frivola e aleatoria. Tutto, agli occhi di Ozenfant, cui si deve verosimilmente la parte sulla pittura, e Jeanneret-Le Corbusier, cui si devono invece i passaggi dedicati all'architettura, deve passare per l'esigenza di raccoglimento e quiete. L'epoca "macchinista" impone "geometria", elementarità e vigore. L'artista deve muoversi come uno scienziato, verificando le sue ipotesi e dimostrandole nell'esercizio concreto della pittura.

Le tesi circa l'analogia tra arte e scienza, ribadite anche in una pubblicazione successiva, *La peinture moderne*, pubblicato nel 1925, riflettono verosimilmente la conoscenza dei brevi scritti che Fénéon aveva dedicato a Seurat. Ma al tempo stesso rimandano a un alveo più ampio e generale di problemi, e cioè alla fortuna *fin de siècle* dei *Taccuini* di Leonardo, pubblicati in Francia a partire dall'ultimo decennio dell'Ottocento. È una fortuna che sarebbe avvincente ricostruire in chiave contemporaneistica, e che potrebbe gettare nuova luce sulla conversione di tanti post- o neo-impressionisti al disegno tecnico, Le Corbusier incluso². La convinzione che un quadro debba essere concepito come una "macchina", dunque come un congegno di precisione, al limite un teorema, può avere trovato inoltre un formidabile sostegno nell'*Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci* pubblicata da Paul Valéry

² M. Dantini, *Macchina e stella. Tre studi su arte, storia dell'arte e serialità*, Johan & Levi, Milano|Monza 2014, pp. 9-38.

nel 1895. L'importanza dell'arte classica e rinascimentale è affermata con enfasi da Ozenfant e Jeanneret, e sotto questo profilo i due non fanno altro che ribadire la posizione "mistica" assunta da Gleizes e Metzinger in *Du "cubisme"* (1912).

Dunque, *Le bol rouge*. Lo stile severo, l'ordinarietà dei motivi, l'intenzione profonda, il distacco da ogni turbamento: questi sono i caratteri della nuova pittura, che si distacca dalla concitata simultaneità dell'immagine cubo-futurista per riproporre, in chiave neo-raffaellesca e *ingrisme*, la "probità del disegno" e una ritrovata integrità delle cose³. *Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées*, scrive Maurice Denis in *Art et critique* (1890). Le indicazioni neotradizionaliste di Denis riescono senz'altro preziose all'autore di *Le bol rouge*, che si guarda bene dallo smentire la bidimensionalità della tela interrompendo sempre di nuovo — con le ombre portate, non con il *passage* — l'illusione della profondità. Un candido foglio di carta attende dispiegato sul tavolo di lavoro. Un secondo foglio, piegato, introduce il motivo del tempo, del rituale e dell'attesa attraverso la figura allegorica della spirale, cara già a Metzinger. La pipa pone la pratica artistica al riparo dallo snobismo e dalla fatuità. Il cubo ci porta infine nel cuore dell'enigma, cioè lo stile: cosa dipingere, e soprattutto come? Il disegno precede il colore, apprendiamo leggendo *Après le cubisme*. Usualmente associato nella pittura modernista allo studio

³ Cfr. S. von Moos, *Le Corbusier as Painter*, in «Oppositions», n. 19-20, 1980, pp. 87-107.

di nudo — su sedili a forma di cubo (o parallelepipedo) si siedono la modella o il modello in attesa di posare in *atelier* — un cubo analogo compare in Picasso, nell'*Acrobata e giovane equilibrista* (1905) del Museo Puškin di Mosca ad esempio; in Braque, De Chirico e Carrà. Ha implicazioni allegoriche e insieme morfologiche. Il cubo dà la rotta alla ricerca di quella “pittura tranquilla in forti prismi chiaramente definiti” cui Le Corbusier guarda già nel 1917⁴; e che, nella *Peinture moderne*, pubblicato con Ozenfant nel 1925, è detta sospingere gli artisti “verso il cristallo”, punto di incontro tra natura e geometria⁵.

“L'arte”, spiegano Ozenfant e Jeanneret sulle pagine di *Esprit nouveau*, rivista che fondano nel 1920, “si allontana sempre più dalle tradizioni regionali per acquistare senso non solo internazionale, ma universale [...] Un capolavoro diviene tale solo in virtù di sacrifici, dopo che abbiamo deliberatamente eliminato [...] la fantasia, l'eccesso di decorazione, gli elementi innecessari”. In *Le bol rouge* le linee verticali e orizzontali prevalgono sulle oblique, e sappiamo che questo, dal punto di vista di Jeanneret, implica equilibrio. Illuminata da una tersa luce laterale, quasi come una natura morta seicentesca spagnola o fiamminga, l'immagine vince l'oscurità contro cui si staglia: come protesa al riempimento, la ciotola allude a un piccolo, privato rito pentecostale. Gli oggetti sono ricondotti a una dimensione sospesa e preliminare, diventano le scarse parole di una riflessione — o “verifica” — che il pittore conduce in silenzio, in studio, tra sé e sé, al di fuori

⁴ Cfr. R. Zorzi, prefazione a *Le Corbusier pittore e scultore* (cat. esp., Museo Correr, Venezia 1986), Mondadori, Milano 1986, p. 9.

⁵ Ozenfant e Jeanneret, *La peinture moderne*, Parigi 1925, p. 5.

di qualsiasi autocompiacimento o posa teatrale.

Confrontate con le nature morte del periodo purista, le opere degli anni 1928-1929 (e successive) sorprendono per l'irruzione del nudo femminile e l'inedita vastità del paesaggio. Il tema erotico congiunto all'ambientazione mediterranea reinterpreta il classicismo di scultori postrodiniani come Maillol mentre dialoga con Matisse, Léger e soprattutto Picasso. Le Corbusier scompone i corpi, li assoggetta a una disciplina verticale, mette in scena il dispotismo postcubista del pittore di nudi che impone alla figura leggi architettoniche [6, 7, 8]. Il suo procedere per compressioni e assemblaggi non è particolarmente originale, e il mistero della “vita” risuona di rado con accenti di intensa commozione. I quadri (in seguito le sculture) sono troppo dimostrativi o didattici per corrispondere con successo all'intenzione neopagana. Cogliamo tuttavia l'ossessione monumentale, che ha modo di esprimersi in modo tanto più potente nell'architettura, e soprattutto lo sforzo di ridurre le apparenze naturali al loro residuo mitico e totemico, una sorta di traslato primordiale.

Non è facile stabilire continuità tra il purismo delle origini e le grandi composizioni dei tardi Venti e Trenta. Agen- da, tecniche, mondi fantastici: tutto appare diverso. Esistono tuttavia continuità profonde e riposte, egodirette, da cercare in quella che Riegl avrebbe chiamato la “volontà di stile”: la “mano aperta” ne è per più versi la dichiarazione o l'emblema. Cercherò adesso di tratteggiarne la storia. Nel 1920 (o forse nel 1922) Picasso dipinge un quadro considerato tra i suoi più enigmatici, che ancora oggi ci



sembra unico e singolare. Il titolo è laconico: *Studi* [9]. Non è qui la sede per un'interpretazione tortuosa e dettagliata dell'immagine. Ci basti descriverla in modo preliminare e accennare a una sua particolarità. *Studi* si presenta come un album di schizzi, se non un campionario: mette in scena un artista scrupoloso e dilemmatico, che sta cercando il suo stile e si dibatte, con grande talento e qualche perplessità, tra opzioni opposte. Antichi o Moderni? Un gaio gioco di *silhouette* o il più responsabile esercizio di modellato? La natura morta o la figura? L'“idea” o l'osservazione? La leggiadria dell'azzardo o l'eternità della norma? *Gravitas* o ironia? Queste sono le domande che Picasso sembra porsi. Sei nature morte eseguite in stile “cubista-sintetico” si alternano al volto neoclassico di una figura femminile, a una coppia che danza o si abbraccia sulla spiaggia e a due primi piani di una mano destra — in termini accademici: “studi”. Se le nature morte della composizione costituiscono per così dire un'antitesi integrale alle figure, non possiamo dire la stessa cosa degli “studi di mani”. Questi rientrano in una categoria a parte, che non ha a che fare con la gerarchia accademica dei generi né con le dispute sullo stile. Rimandano al tempo dell'apprendistato o della ricerca figurativa pura in *atelier*, distolta dagli obblighi professionali di continuità, riconoscibilità e esibizione. Al tempo stesso stabiliscono l'anteriorità (non solo cronologica) della mano rispetto alle nature morte e alle figure. È la mano, suggerisce Picasso, che crea lo “stile” delle une e delle altre. Lungi dall'essere un mero utensile corporeo, un termine esecutivo di decisioni prese altrove, è ancora la mano che dischiude mondi figurativi inesplorati. Le sole “verifiche” che con-

tano passano per la mano dell'artista e per la sua capacità di tracciare forme. Non per ragionamenti astratti, calcoli o deduzioni. Scopriamo che agli occhi di Picasso la mano esiste animisticamente, in modo profetico: sogna, precede, guida. A sinistra vediamo la mano in quiete. A destra prende a animarsi. In ogni caso appare disgiunta dalla volontà (l'*intentio* autoriale): la mano è l'inconscio, potremmo dire con Picasso. Oppure, citando l'artista, ammettere che è di lei che si parla nel motto più celebre: "non cerco affatto. Trovo".

Sappiamo che *Studi* è dipinto su una copia del *Lazzaro resuscitato* di Rembrandt, oggi al Rijksmuseum di Amsterdam⁶. Una semplice casualità? Mi sentirei di escluderlo, e non solo perché Rembrandt è un artista per cui Picasso mostra sempre grande ammirazione. Come ricostruito da Svetlana Alpers in *L'officina di Rembrandt*, l'artista olandese afferma più volte, con energica risolutezza, la propria indipendenza dal gusto corrente, dalla critica italianizzante del suo tempo o dalle aspettative dei committenti aristocratici, giungendo a identificarsi con la propria "mano" e attribuendo a essa una misteriosa veggenza⁷. Così accade nella *Lezione di anatomia del dottor Tulp* (1632), nell'*Aristotele che contempla il busto di Omero* (1653) del Metropolitan Museum di New York o nell'*Autoritratto con tavolozza e pennelli* di Kenwood House, a Londra. Così accade ancora nel *Cristo che resuscita Lazzaro*: qui le mani, sapientemente disposte in punti cru-

⁶ B. Léal, *scheda in catalogo di Studi*, in J. Sutherland Boggs and M.L. Bernadac, *Picasso & les choses* (exh. cat.), The Cleveland Museum of Art, The Philadelphia Museum of Art, Galerie nationales du Grand Palais, Parigi 1992.

⁷ S. Alpers, *L'officina di Rembrandt*, Einaudi, Torino 1990 (1988), p. 29 e sgg.

ciali della composizione e rilevate dal contrasto tra luce e ombra, giocano un ruolo drammatico fondamentale. Al palmo proteso di Cristo, che riporta in vita Lazzaro, fanno infatti da contrappunto le mani degli astanti, aperte in segno di costernazione o allibimento. Come dubitare che Rembrandt, attraverso l'enfasi molteplice posta sulle mani, abbia voluto raccontarci una storia nella storia, e trasformare l'episodio biblico in una celebrazione o auto-celebrazione professionale? Nel gesto che impone la vita e resuscita dalla morte troviamo la più perfetta allegoria della mano dell'artista: questo ha senza dubbio conquistato Picasso.

Non sappiamo se Le Corbusier, nella sua corrente frequentazione di Picasso, abbia avuto modo di intrattenersi con l'artista spagnolo sulla demonicità della mano, su *Studi* in particolare o l'omaggio a Rembrandt che la composizione sembra implicare. Certo Picasso torna più volte sul braccio levato del Cristo rembrandtiano. In una scultura in bronzo data 1959, destinata alla più ampia fortuna, ne trae l'emblema eroico, antiduchampiano, della propria attività di artista-creatore fedele alle pratiche della pittura, della scultura e del disegno [10, 12]⁸. Negli stessi anni il tema è della più grande importanza anche per Le Corbusier, che disegna o dipinge mani con assiduità a partire dalla fine degli anni Venti e proprio dal motivo della mano aperta trae la celebre scultura monumentale di Chandigarh [11]. Qui, sulla grande distesa antistante gli edifici istituzionali, si depositano alcune convinzioni

⁸ Sul tema della "mano" nell'arte europea postbellica e la polemica antiduchampiana cfr. M. Dantini, *Intermezzo modernista: Edgar Wind, Duchamp, Picasso*, in M. Dantini, *Il momento Eureka*, Doppiozero|cheFare, Milano 2015, pp. 45-48.

testamentarie dell'architetto-artista, e la grande mano metallica rinnova dialoghi ultradecennali, sia pure a distanza: il profilo del palmo rimanda con toccante evidenza alla colomba della pace di Picasso (1949).

Il primato dell'artista-demiurgo sfugge alle retoriche della "civilizzazione" o del "progresso" e salda in unità le origini preistoriche alla più avanzata modernità. Questo ci dice la mano di Chandigarh, che invita a affidare agli artisti-"costruttori" le sorti dell'umanità. Agli occhi di Le Corbusier arte e architettura hanno compiti pacificanti e fondativi, e in questo senso prendono parte legittima al processo di decolonizzazione: creano simboli in cui tutti possono riconoscersi. Infine, per tornare a Picasso e a Rembrandt: la "mano" è profetica. A mo' di colomba, giunge in volo nel luogo designato. Reca incise sul palmo, scritte in un alfabeto ieratico d'invenzione, poche brevi prescrizioni utili alla convivenza universale.

Immagini

Fig. 1 Le Corbusier, *Unité d'Habitation di Marsiglia* (1947-1952), disegno progettuale inciso [ph. Michele Dantini].

Fig. 2 Le Corbusier, *Unité d'Habitation di Marsiglia* (1947-1952), pilotis [ph. Michele Dantini].

Fig. 3 Le Corbusier, *Due donne distese*, 1936, Fondation Le Corbusier.

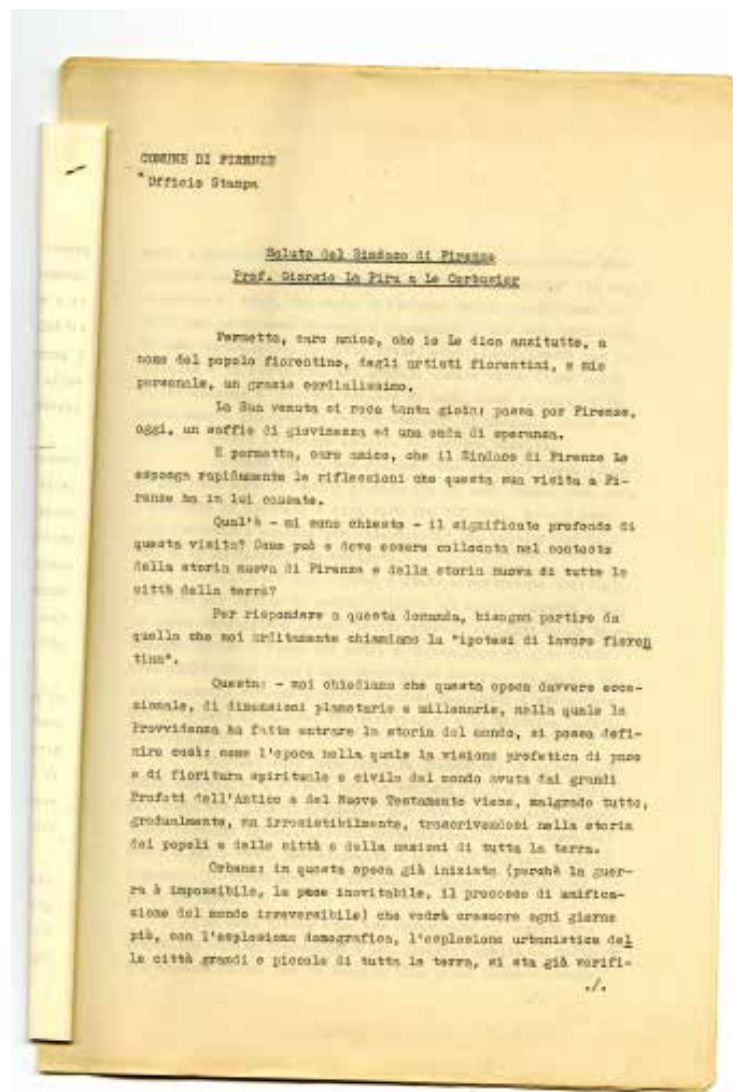
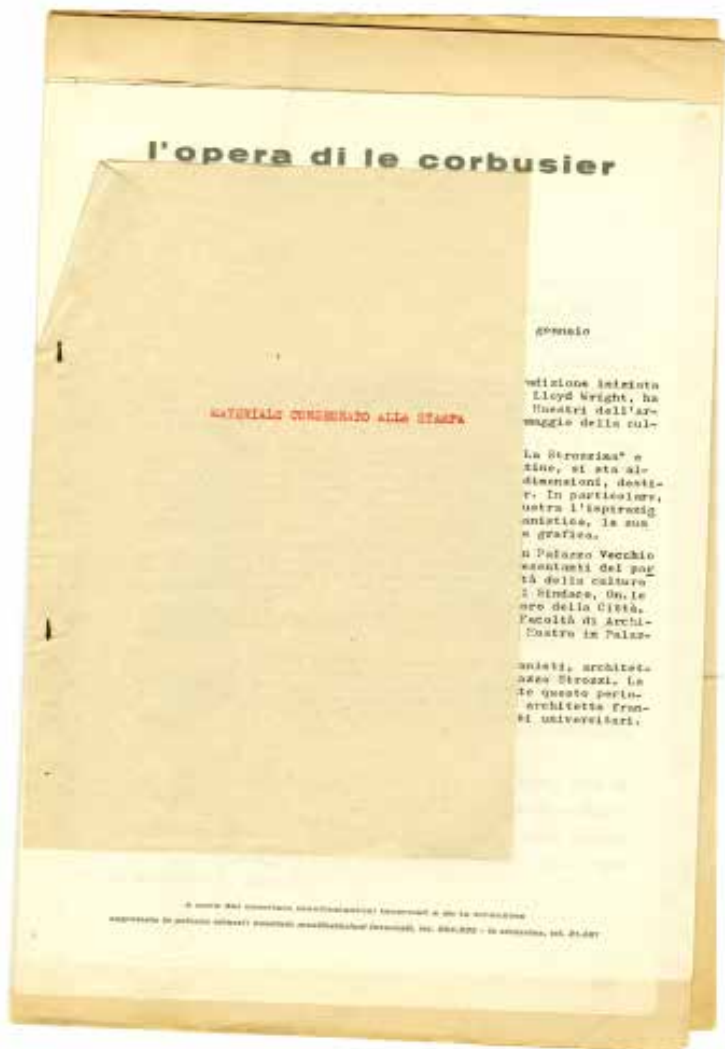
Fig. 4 Aristide Maillol, *Donna accovacciata*, 1904-1905, Parigi, coll. Dina Vieny.

Fig. 5 Henri Matisse, *Nudo blu (Souvenir de Biskra)*, 1907, Baltimore Museum of Art.

Fig. 6 Pablo Picasso, *Il braccio*, 1959, coll. priv.

Fig. 7 Le Corbusier, *Mano aperta*, 1950-1965, Chandigarh, India.





l'opera di le corbusier

MATERIALE CONSEGNATO ALLA STAMPA

gennaio

condizione iniziata
Lloyd Wright, ha
Maestri dell'ar-
maggio della cul-

La Strozziina" e
tine, si sta al-
dimensioni, desti-
r. In particolare,
ustra l'ispirazio-
nistica, la sua
e grafica.

n Palazzo Vecchio
esentanti del par-
tà della cultura
l Sindaco, On.le
oro della Città,
Facoltà di Archi-
Mostra in Palaz-

anisti, architett-
azzo Strozzi. La
te questo perio-
architetto fran-
ti universitari.

a cura del comitato manifestazioni invernali e de la strozziina
segreteria in palazzo strozzi: comitato manifestazioni invernali, tel. 284.632 - la strozziina, tel. 21.481

COMUNE DI FIRENZE
Ufficio Stampa

Saluto del Sindaco di Firenze
Prof. Giorgio La Pira a Le Corbusier

Permetta, caro amico, che io Le dica anzitutto, a nome del popolo fiorentino, degli artisti fiorentini, e mio personale, un grazie cordialissimo.

La Sua venuta ci reca tanta gioia: passa per Firenze, oggi, un soffio di giovinezza ed una onda di speranza.

E permetta, caro amico, che il Sindaco di Firenze Le esponga rapidamente le riflessioni che questa sua visita a Firenze ha in lui causate.

Qual'è - mi sono chiesto - il significato profondo di questa visita? Come può e deve essere collocata nel contesto della storia nuova di Firenze e della storia nuova di tutte le città della terra?

Per rispondere a questa domanda, bisogna partire da quella che noi arditamente chiamiamo la "ipotesi di lavoro fiorentina".

Questa: - noi chiediamo che questa epoca davvero eccezionale, di dimensioni planetarie e millenarie, nella quale la Provvidenza ha fatto entrare la storia del mondo, si possa definire così: come l'epoca nella quale la visione profetica di pace e di fioritura spirituale e civile del mondo avuta dai grandi Profeti dell'Antico e del Nuovo Testamento viene, malgrado tutto, gradualmente, ma irresistibilmente, trascrivendosi nella storia dei popoli e delle città e delle nazioni di tutta la terra.

Orbene: in questa epoca già iniziata (perchè la guerra è impossibile, la pace inevitabile, il processo di unificazione del mondo irreversibile) che vedrà crescere ogni giorno più, con l'esplosione demografica, l'esplosione urbanistica del città grandi e piccole di tutta la terra, si sta già verifi-

./.

