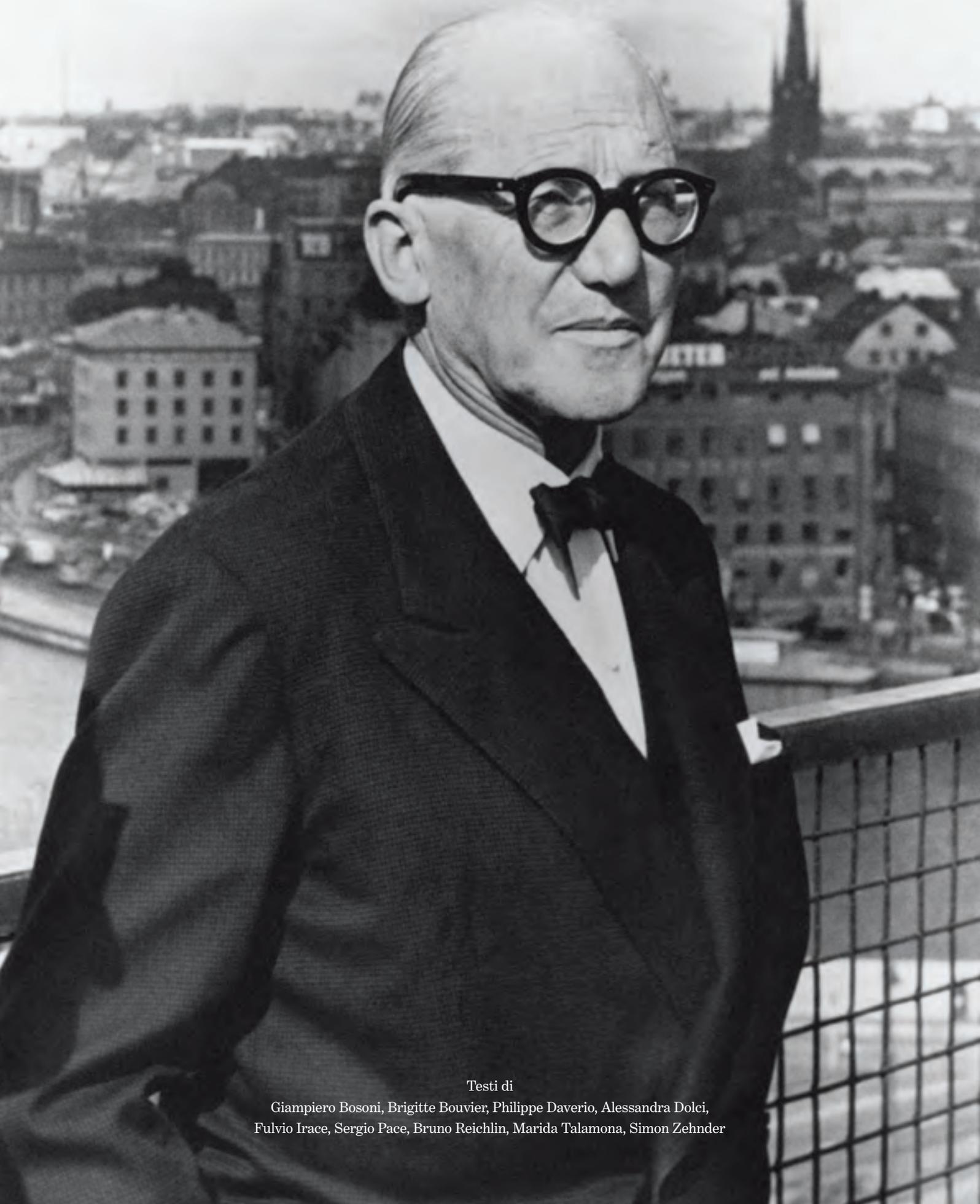


LE CORBUSIER

---

I mille volti di un architetto rivoluzionario



Testi di

Giampiero Bosoni, Brigitte Bouvier, Philippe Daverio, Alessandra Dolci,  
Fulvio Irace, Sergio Pace, Bruno Reichlin, Marida Talamona, Simon Zehnder



## Introduzione

«Le Corbusier ha cambiato l'architettura. E l'architetto.» Questo vibrante elogio di André Malraux è ancora molto attuale. Le Corbusier, al secolo Charles-Édouard Jeanneret (1887-1965), è tutt'oggi considerato l'architetto più fecondo e influente del XX secolo.

Architetto, creatore di mobili, pittore, scultore, teorico e poeta, ha costruito 75 edifici in 11 Paesi, ideato 42 progetti urbanistici, scritto 34 libri. Ci ha lasciato 8000 disegni e oltre 500 tra quadri, sculture e arazzi. La sua opera – concepita e realizzata tra l'inizio degli anni Venti, periodo in cui vide la luce il Movimento Moderno, e gli anni Sessanta – segna una rottura radicale con gli stili, le tecnologie e le pratiche costruttive del “passato”. Contrario a ogni forma di accademismo, Le Corbusier rivoluziona le tecniche e il lessico dell'architettura, contrapponendo nel 1927 ai cinque ordini architettonici classici “i cinque punti dell'architettura nuova”: i pilotis, il tetto-giardino, la pianta libera, la facciata libera, la finestra a nastro.

La complementarità unica delle sue opere e dei suoi scritti teorici – diffusi dal 1928 ad opera dei Congressi Internazionali di Architettura Moderna (CIAM) – farà di lui il portavoce dell'architettura moderna. Le Corbusier, che non smise mai di viaggiare per imparare, divulgare le proprie teorie e costruire, fu in effetti il primo architetto a esercitare simultaneamente la propria attività in diversi continenti, quasi un architetto globale ante litteram.

Nei suoi uffici parigini al civico 35 di rue de Sèvres accolse giovani architetti giunti da tutto il mondo per imparare da lui. Nel solco dell'Esprit Nouveau, a lui tanto caro, essi rivoluzioneranno l'architettura nei loro Paesi d'origine: Balkrishna Doshi, vincitore del Pritzker Prize nel 2018, in India; Kim Chung Up in Corea; Junzō Sakakura, pioniere del Movimento Moderno, in Giappone. «A piene mani ho ricevuto, a piene mani dono»: la sua opera, che trae origine da un'inesauribile curiosità verso la città e le sue trasformazioni, testimonia la sua volontà di fare dell'architettura un'arte sociale, ispirata a canoni umanisti, per rispondere ai bisogni dell'uomo moderno. Le Corbusier si è interessato a tutti i temi che hanno segnato il XX secolo, ai concetti di spazio individuale e collettivo dell'abitare, ma anche agli edifici pubblici, culturali, religiosi o industriali.

Precursore dell'architettura sostenibile e autore di capolavori come villa Savoye a Poissy, la Cité Radieuse a Marsiglia, la cappella di Ronchamp e il Campidoglio di Chandigarh, in India, Le Corbusier fu però a lungo osteggiato per la sua visione d'avanguardia. Oggi il frutto del suo ingegno è considerato un eccezionale contributo alla modernità, tanto che nel 2016 l'UNESCO ha iscritto negli elenchi del Patrimonio Mondiale 17 tra edifici e luoghi da lui costruiti e progettati.

A pagina 1:  
Le Corbusier a  
Stoccolma, 1960 ca.

**Brigitte Bouvier**  
Direttrice Fondation Le Corbusier

A sinistra:  
L'architetto svizzero  
nella sua casa di  
Boulogne in Francia.  
Qui è seduto nello  
studio con i quadri  
appoggiati e appesi ai  
muri, 1950.



## La vita di Charles-Édouard Jeanneret-Gris, in arte Le Corbusier

di Sergio Pace\*



A sinistra:  
L'intenso ritratto di un giovane  
Le Corbusier negli anni Venti.

In questa pagina:  
Con la moglie Yvonne a  
Le Piquey (Francia), 1930 ca.

Come accadeva da oltre quindici anni, durante l'estate del 1965 Le Corbusier stava trascorrendo qualche settimana di vacanza nel proprio *cabanon*, affacciato sulla spiaggia di Roquebrune, in Costa Azzurra. Anche quella mattina del 27 agosto, il clima mite lo aveva convinto a fare un bagno, solitario come sempre. Un tuffo, poche bracciate verso il largo. Furono due turisti di passaggio ad accorgersi che aveva difficoltà a nuotare. Pochi minuti dopo l'intervento dei vigili del fuoco di Mentone, il suo corpo esanime fu trasportato a riva: non c'era più nulla da fare. Il corpo fu sepolto accanto a quello della compagna Yvonne, nel piccolo cimitero a picco sul mare, in una tomba che lui stesso aveva immaginato, decorata solo da una lapide colorata in bianco, azzurro, giallo e rosso. Lontano dalla commovente intimità di quei luoghi, il 1° settembre successivo André Malraux volle organizzare una cerimonia di commiato a Parigi, nella *cour carrée* del Louvre.

Si concluse così, prima in solitudine sulle sponde del Mediterraneo e poi tra la folla della capitale francese, la vita del più celebre architetto del XX secolo, Charles-Édouard Jeanneret-Gris, in arte Le Corbusier. Una vita che aveva avuto inizio il 6 ottobre 1887 nella cittadina di La Chaux-de-Fonds, adagiata in una valle a mille metri di quota nel Giura svizzero.



La tomba dove è sepolto insieme alla moglie Yvonne, Roquebrune-Cap-Martin.

A destra: *Barche sul Bosforo*, matita di grafite, inchiostro nero e acquerello su carta Canson, 1911.

La formazione del giovane Charles-Édouard è legata all'industria orologiera, principale attività della propria città natale. Nel 1900 è iscritto dal padre alla locale scuola d'arte, dove ha occasione d'incontrare Charles L'Eplattenier, *peintre décorateur* che, con ottimo intuito, si fa promotore nel

1905 d'un corso superiore dedicato alle ultime tendenze delle arti decorative, in particolare all'Art Nouveau internazionale: l'architettura è una delle discipline in campo e il brillante Jeanneret sembra assimilare in fretta ogni insegnamento, fino a riuscire a disegnare e costruire la propria opera prima, villa Fallet (1906). Terminati gli studi superiori, grazie all'ottimo rendimento scolastico, ottiene di partire per un viaggio che lo porta a visitare l'Italia, l'Austria, la Germania meridionale, la Francia orientale e, infine, Parigi. Dotato di vivace intraprendenza, riesce a entrare in contatto con alcuni dei protagonisti dell'architettura contemporanea, da Josef Hoffmann a Tony Garnier. È però nella capitale francese che, dal 1908, dà una svolta alla propria vita. Arrivato a conoscere l'architetto svizzero Eugène Grasset, che gli assicura le prime nozioni di disegno tecnico, riesce a farsi assumere come disegnatore nella *agence* dei fratelli Perret. Qui conquista presto la fiducia di Auguste e compie il suo primo apprendistato d'architettura e costruzione, messo alla prova con la realizzazione, di nuovo a La Chaux-de-Fonds, delle ville Jacquemet (1907) e Stotzer (1908).

Dai Perret, tuttavia, rimane circa sedici mesi. Nell'aprile 1910, su incarico della sua antica scuola, parte per un lungo viaggio che gli fa conoscere meglio la Germania; a Berlino lavora per otto mesi nello studio di Peter Behrens. Nell'estate 1911, si spinge oltre, fino ai Paesi balcanici, alla Grecia, a Istanbul, per rientrare attraverso Napoli, Roma, Firenze e Pisa. Nel tragitto, riempie taccuini di disegni straordinari per capacità d'interpretazione e scatta centinaia di fotografie: è il suo *Voyage d'Orient*.



Da sinistra:  
Amédée Ozenfant,  
Albert Jeanneret  
e Le Corbusier,  
nell'ufficio dell'"Esprit  
Nouveau", Parigi,  
1920 ca.

Copertina del  
primo numero  
dell'"Esprit  
Nouveau",  
ottobre 1920.

Tornato nella città natale, sperimenta un vero rinnovamento del proprio linguaggio figurativo con la villa Jeanneret-Perret, la *maison blanche* per i propri genitori (1912); sarà questo, tuttavia, un progetto sfortunato, ricompensato da una seconda casa, la *petite maison*, costruita per loro a Corseaux (Svizzera), sulle rive del lago Lemano (1923-24). Gli anni della guerra lo vedono pendolare tra la Svizzera e Parigi, con brevi incursioni in Germania, continuando a far ricerca sulle costruzioni in cemento armato. Nasce così quell'icona della tipologia strutturale e, in generale, dell'architettura novecentesca cui Charles-Édouard dà il nome di *maison Dom-Ino*, fusione dei termini *domus* e *innovation*.



La neutrale Svizzera rimane un approdo sicuro in questi anni turbolenti. Nel 1916 a La Chaux-de-Fonds realizza altri due capolavori: la villa Schwob e il cinema La Scala. Ciononostante, è chiaro che i suoi sogni possono essere coltivati solo altrove. Nel 1917 torna a Parigi, per aprirvi il suo primo atelier indipendente, al 20 rue de Belzunce, trasferendosi poi al 29 rue d'Astorg. Nel clima fervido del primo dopoguerra, arriva a conoscere i maggiori esponenti delle avanguardie, primo fra tutti colui che diverrà compagno di imprese straordinarie: il pittore Amédée Ozenfant. È con lui, oltre che con Paul Dermée, che avvia un progetto culturale di ampio respiro: nell'estate 1920 nasce "L'Esprit Nouveau", rivista destinata a mettere in scena la modernità in tutte le sue raffigurazioni, attraverso una serie di brevi articoli, scritti e illustrati quasi sempre dai suoi fondatori/editori. Per mascherare

tale sovrastante presenza, è necessario ricorrere a una serie di nomi di fantasia per firmare i diversi interventi: mutuando l'espressione da un antenato albigese, Charles-Édouard diventa, ora e per sempre, Le Corbusier e con tale pseudonimo firma tre raccolte di articoli apparsi sulla rivista, intitolate rispettivamente *Vers une architecture* (1923), *Urbanisme* (1924) e *L'Art Décoratif d'aujourd'hui* (1925), destinate a entrare tra i testi d'architettura canonici del XX secolo. La carriera d'architetto non è l'unica che gli interessa. Ad esempio, tiene moltissimo a essere riconosciuto come artista in senso lato e, a partire dalla prima esposizione del 1919 alla Galerie Thomas, numerose sono le testimonianze di un impegno indefesso in scultura e soprattutto in pittura. Negli stessi anni, anche la sua vita privata vede una svolta decisiva: tramite la compagna di Ozenfant, nel 1922 conosce Jeanne-Victorine Gallis (1892-1957), detta Yvonne, *mannequin* monegasca di gran temperamento che, malgrado una posizione sempre defilata, influenzerà non poco la biografia personale e professionale di Le Corbusier, diventando sua compagna di vita.



Da sinistra:  
Fernand Léger,  
Charlotte Perriand,  
Le Corbusier, Albert  
e Pierre Jeanneret,  
Jean Badovici.  
CIAM, Atene, 1933.



Sotto:  
La carta d'identità  
di Le Corbusier.

Nel 1922, grazie al determinante contributo del cugino Pierre Jeanneret, emigrato anch'egli da Ginevra a Parigi, chiude l'esperienza di rue d'Astorg per rifondare un nuovo atelier al 35 rue de Sèvres, base operativa di tutti i lavori successivi, luogo d'incontro di professionalità e culture diverse. Tra gli altri, dal 1927 affiancherà i due cugini Jeanneret, soprattutto nel progetto degli elementi d'arredo, la designer Charlotte Perriand (1903-99), mentre dal 1936 André Wogensky (1916-2004) svolgerà un fondamentale ruolo di coordinamento.

In virtù di tale nuovo assetto professionale, nascono una serie di iniziative e opere che porteranno al gruppo gloria internazionale. Al Salon d'Automne, nel 1922, Le Corbusier espone la *maison Citrohan*, modello abitativo concepito come risultato di un processo produttivo paragonabile a quello delle automobili. È l'inizio di un successo formidabile, costellato di case e ville costruite per l'*élite* più colta della capitale, presto divenute capolavori del XX secolo. Nel frattempo, ottiene la cittadinanza francese: sulla carta d'identità è definito *homme de lettres* e, nel dicembre 1930, sposa Yvonne, con la quale, quattro anni dopo, va ad abitare agli ultimi due piani dell'*immeuble Molitor*, al 24 rue Nungesser et Coli, disegnato con Pierre Jeanneret (1933-34). Innumerevoli diventano i suoi spostamenti tra Europa e Americhe, spesso legati a incarichi di rilievo: tali esperienze costituiscono il cuore del proprio intervento al IV Congrès International d'Architecture Moderne (CIAM), tenutosi in Grecia nel 1933, e della *Charte d'Athènes*, pubblicata dieci anni dopo.

Anche se la maggior parte dei piani urbanistici rimane sulla carta – ad esempio, il *Plan Voisin* per Parigi (1925), il *Plan Obus* per Algeri (1930-34) o la *Ville Radieuse* (1935) – tali disegni non solo diventano icone della cultura architettonica contemporanea, ma testimoniano anche l'impegno pubblico del loro autore, alla ricerca di sostegno per la realizzazione delle proprie idee, a prescindere dal regime politico. All'approssimarsi della guerra, chiuso l'atelier nel 1940, Le Corbusier ripara prima in un piccolo villaggio dei Pirenei, per tornare poi più vicino alle zone cruciali del conflitto in Francia, alla ricerca di appoggi tra le file del governo di Philippe Pétain, a Vichy, cittadina dove addirittura si trasferisce nel 1941-42, attratto da un'idea vaga di modernizzazione che non tiene conto dei caratteri liberticidi, razzisti e antisemiti del regime collaborazionista.

Nonostante tutto, grazie alla combinazione tra fama internazionale e sostegno nazionale, il dopoguerra diviene per Le Corbusier una stagione di nuovi, fervidi progetti, in particolare promossi attraverso l'Association des Constructeurs pour la Rénovation Architecturale (AsCoRAI), concepita negli ultimi anni di guerra per preparare





il proprio ritorno sulla scena professionale nell'attesa dell'inevitabile Ricostruzione. Nel gennaio 1943 l'atelier in rue de Sèvres riapre i battenti: due anni dopo, a guerra conclusa, sarà riorganizzato per integrare meglio le competenze legate alla costruzione e al cantiere, con la creazione dell'Atelier des Bâisseurs (AtBat) guidato, fino al 1948, assieme all'ingegnere Vladimir Bodiansky (1894-1966). Gli incarichi non tardano a tornare, per interventi sempre più imponenti. Oggetto eminente di studio negli anni Cinquanta e Sessanta diventano così i grandi interventi abitativi e/o monumentali: l'*Unité d'habitation* di Marsiglia (1945-52), la cappella di Notre-Dame-du-Haut a Ronchamp (1950-55), in Francia, il convento domenicano di Sainte-Marie de La Tourette a Éveux (1953-60), sempre in Francia, il Carpenter Center for the Visual Arts a Cambridge, Massachusetts (1961-64) e, soprattutto, il centro politico e amministrativo di Chandigarh (1950-65), nello Stato indiano del Punjab, *tour de force* reso possibile dalla presenza costante dell'insostituibile Pierre Jeanneret.

La celebrazione della gloria del Maestro svizzero non conosce soste, anche all'indomani della sua morte, quando Jean Petit pubblica il primo lavoro biografico basato su documenti d'archivio originali: *Le Corbusier parle* (1967). Innumerevoli studi, ricerche, premi gli sono stati intitolati per iniziativa della Fondation Le Corbusier, concepita dallo stesso architetto nel 1957 al fine di perpetuarne fama e memoria attraverso la conservazione dei propri archivi, personali e professionali.

È la consacrazione definitiva di un uomo che, del resto, è già da tempo divenuto un'icona popolare del Novecento, anche grazie a un uso accurato della propria immagine, caratterizzata da pochi elementi inconfondibili, moltiplicati dai *mass media* di tutto il mondo: primi fra tutti, i grandi occhiali neri, rotondi, da ultimo immortalati nel ritratto che dal 1997 appare sulle banconote da 10 franchi svizzeri. Quando muore nelle acque del Mediterraneo, di fronte al suo minuscolo *cabanon*, il giovane e ambizioso apprendista incisore d'orologi di La Chaux-de-Fonds, divenuto pittore, scultore e architetto oltre che infaticabile polemista, è ormai entrato nel mito dell'architettura contemporanea per aver costruito in undici Paesi di quattro continenti e, soprattutto, per aver incarnato prodezze e contraddizioni della modernità novecentesca.



\* **Sergio Pace**

Professore di Storia dell'architettura presso il Dipartimento di Architettura e Design del Politecnico di Torino.

I collaboratori di Le Corbusier nello studio al 35 Rue de Sèvres, Parigi, anni Cinquanta.

A destra: Le Corbusier sul cantiere di Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp, anni Cinquanta.



## Un uomo dalla personalità poliedrica

di Alessandra Dolci\*



A sinistra:  
Murales di Le Corbusier nella villa  
E1027 di Jean Badovici ed Eileen Gray,  
Roquebrune-Cap-Martin, 1939 ca.

In questa pagina:  
Le Corbusier e Pierre Jeanneret  
sulla spiaggia di Le Piquey, 1933.

Intenzione di questo scritto è ripercorrere, attraverso gli autorevoli saggi che compongono l'inserto, la cangiante e dirompente figura dell'uomo Le Corbusier, valorizzando, in particolare, la sua visionaria lungimiranza e il suo ampio sperimentalismo declinato in più discipline.

Il pittore francese Fernand Léger fa di lui un curioso e personalissimo ritratto, ricordandolo così quando lo incontra per la prima volta a Parigi nel 1920:

«Vidi venire verso di me, estremamente rigido, uno straordinario oggetto mobile, tagliato come un'ombra cinese, sormontato da una bombetta, con occhiali e soprabito da prete. L'oggetto avanzava lentamente, in bicicletta, obbedendo scrupolosamente alle leggi della prospettiva».<sup>1</sup>

Le Corbusier era un tipo che non passava certo inosservato, sempre molto attento al proprio abbigliamento, curato nei minimi dettagli e rigoroso. Nel 1947 si fece addirittura confezionare una giacca, nota come Forestière, la cui prerogativa era la comodità e le molte tasche, nelle quali avere sempre a disposizione matite, penne e taccuini.

Ma chi era Le Corbusier, al di là delle sue opere? Era un uomo, a detta di molti, assai permaloso, e per questo particolarmente sensibile alle critiche, che a volte si è sentito defraudato delle proprie idee (gliene hanno rubate molte, magari dopo averle stroncate) e che ha lottato con tutte le forze per imporre le sue visioni, certamente radicali, contro una certa Accademia «senza cultura, senza doni e senza passione». Ma era anche estremamente sensibile. I recenti studi sull'ampia corrispondenza privata hanno rivelato l'intensità dei rapporti personali instaurati con i suoi maestri, gli amici, i collaboratori, mostrando il lato più intimo della sua personalità e controbilanciando la spigolosità e l'apparente rigidità della sua figura pubblica, frutto di una costruzione deliberatamente studiata. Era un uomo geniale, uno scrittore prolifico e abilissimo nel controllare più registri letterari,

un artista dai molti talenti e interessi, che spaziavano dalla fotografia al cinema, dalla musica alla grafica, dalla natura alla biologia. È riuscito a lavorare in parallelo su più linee di ricerca, apparentemente contrastanti fra loro, e a fonderle insieme per cambiare definitivamente il mondo del suo (e del nostro) tempo. È stato uno sperimentatore instancabile, ma forse e soprattutto un "uomo di lettere", come indicato nella sua carta d'identità: questo perché dell'architettura e della creazione artistica aveva una concezione molto più vasta e legata profondamente alla cultura dell'Umanesimo in cui le arti plastiche e figurative, la filosofia, la letteratura erano considerate come una semplice, meravigliosa unità al cui centro c'era l'uomo, misura armonica e criterio di tutte le cose. Non è un caso che abbia inventato il Modulor, il sistema di proporzioni con il quale si potevano uniformare tutti gli elementi degli edifici e definire così uno spazio abitativo pensato "a misura d'uomo".

Le Corbusier divideva la sua giornata in due parti: la mattina dipingeva da solo nel suo atelier, il pomeriggio lavorava nel celeberrimo studio in rue de Sèvres. Si sentiva pittore e architetto, anzi la pittura era il laboratorio segreto dove creare le forme, elementi primari dell'emozione plastica. Pittura e architettura erano due parti complementari di uno stesso universo artistico, a cui si univano in seguito la scultura e tutte le contemporanee forme di espressione artistica fino all'acustica e all'elettronica.

Scorrendo il suo ingegnoso pensiero, quel che impressiona è la lungimiranza, l'aver sempre guardato oltre per andare incontro alle esigenze dell'uomo e della società. Pioniere dell'architettura sostenibile, sin dagli anni Venti ha "inglobato" la natura nei suoi progetti attraverso strutture su pilastri, i *pilotis*, dove lo spazio "corre" ininterrotto al di sotto dell'edificio e attraverso l'invenzione del tetto-giardino, un'assoluta novità per quegli anni. Già allora, per Le Corbusier la vegetazione aveva il compito di aumentare il benessere abitativo e di ridurre i consumi energetici. La luce del sole, modulata secondo le stagioni e le ore della giornata, era parte della sua architettura e della "gioia di vivere" dell'uomo.

<sup>1</sup> Francesco Tentori, *Vita e opere di Le Corbusier*, Laterza, Roma-Bari, 1986, p. 51.



Costruire in economia, affrontare il problema della straordinaria crescita delle città e della mancanza di abitazioni sono solo alcuni dei temi di cui si è occupato.

Nel 1935, con la pubblicazione de *La Ville Radieuse*, descriveva la sua città ideale, che doveva essere funzionale e organizzata, nella quale erano già evidenti alcune intuizioni che si sarebbero rivelate fondamentali negli anni a venire: la costruzione di un certo numero di grattacieli, destinati ad abitazione, doveva occupare solo il 12 per cento della superficie per far spazio alle zone verdi e alle aree per lo sport, con percorsi pedonali, strade sopraelevate e mezzi di trasporto pubblico sottoterra. Quella che in quegli anni era considerata l'utopia di un uomo estroso e visionario, divenne realtà nel 1950, quando il primo ministro indiano Pandit Jawaharlal Nehru gli affidò il progetto di Chandigarh, la nuova capitale del Punjab. In questo piano urbanistico Le Corbusier mise a punto un nuovo strumento concettuale, la griglia climatica, scandita secondo l'intensità del sole nelle diverse stagioni così da studiare possibili orientamenti architettonici, pensare il modo di fare ombra, provocare correnti d'aria, realizzare il sistema del deflusso delle piogge durante la stagione monsonica.

Le Corbusier davanti alla Scuola Grande di San Marco, Venezia, 1963.

Le Corbusier entra nelle acque di Roquebrune-Cap-Martin, 1964 ca.

Per avvalorare l'eccezionale capacità di Le Corbusier di guardare "oltre", mi piace citare la lettera che il 5 ottobre 1962 scrisse al sindaco di Venezia, Giovanni Favaretto Fisca, invocando attenzione per il patrimonio artistico e per la fragilità della città lagunare:

«Venezia [...] è un miracolo. Organizzate il turismo, ma un turismo adorabile, ammirabile, umano, fraterno, per la povera gente come per gli aristocratici e i miliardari [...]. Voi avete un tesoro a scala umana che sarebbe atrocemente criminale trasgredire, saccheggiare! È presto fatto! Fate dei regolamenti precisi sugli aspetti biologici dell'architettura: "aprire", "areare", "ventilare". E bisogna ancora vincere le zanzare (io ho ottenuto dei risultati in un clima difficile!)».

Una sensibilità che sorprende se riportata a questa nostra epoca che con i cambiamenti del clima sta facendo conti "amari".

L'uomo Le Corbusier muore nel 1965 a Roquebrune-Cap-Martin, dove stava trascorrendo le vacanze nel suo *cabanon* in legno e lamiera, un rifugio a misura d'uomo di 3,66 m x 3,66; l'architetto, invece, continua a lasciare la propria inconfondibile impronta in ogni edificio moderno.



\* **Alessandra Dolci**

Editor e redattrice indipendente presso diverse case editrici, studi editoriali e clienti istituzionali.



## La Lezione di Roma

di Marida Talamona\*



A sinistra:  
Le Terme di Caracalla fotografate  
da Le Corbusier, Roma, 1911.

In questa pagina:  
Un giovanissimo Le Corbusier  
sulla scalinata di San Pietro,  
Roma, 1911.



Nel numero 14 di "L'Esprit Nouveau", apparso nel gennaio 1922, Le Corbusier pubblica un articolo di diciassette pagine intitolato *La Leçon de Rome*, scritto al rientro dal suo secondo soggiorno nella capitale italiana avvenuto nell'agosto precedente.<sup>1</sup> Il testo è ripreso un anno più tardi in *Vers une architecture*,<sup>2</sup> primo grande manifesto del pensiero lecorbuseriano, dove occupa, al pari delle pagine dedicate all'Acropoli di Atene, un posto strategico nel discorso sull'architettura contemporanea in rapporto alla storia, dall'antichità al Rinascimento. È il risultato di studi, esperienze dirette e riflessioni che il giovane Le Corbusier (allora Charles-Édouard Jeanneret) compie nei quindici anni precedenti la redazione dell'articolo, in Germania nel 1910, a Roma nel 1911 e alla Biblioteca Nazionale di Parigi nel 1915.

### Verso un'architettura classica

Nel 1907 il primo viaggio di studi di Le Corbusier in Toscana e nell'Italia Settentrionale avrebbe dovuto concludersi in Germania, ma a Vienna egli decide di interrompere il soggiorno e di partire per Parigi, dove avrebbe potuto affinare la sua educazione in architettura e apprendere la tecnica della costruzione moderna.<sup>3</sup> I sedici mesi passati a Parigi nello studio dei fratelli Perret si rivelano decisivi per entrambi gli aspetti: Auguste Perret inizia il

giovane Le Corbusier all'architettura intesa come progetto intellettuale, gli insegna le regole della simmetria monumentale, lo indirizza verso i principi di Viollet-le-Duc<sup>4</sup> e una lettura dell'architettura medievale lontana dall'impostazione ruskiniana, legata alla logica e al razionalismo costruttivi. Infine, gli impone lo studio dei monumenti classici francesi. Di fronte allo smarrimento nel constatare le deboli conoscenze nel campo della costruzione, da Parigi Le Corbusier scrive a L'Eplattenier:

«[...] Sono andato a consultare i vecchi. Ho scelto i più grandi lottatori *enragés*, quelli a cui noi del XX secolo siamo pronti ad assomigliare: i Romani. E per 3 mesi ho studiato i Romani la sera in Biblioteca. E sono andato a Notre Dame e ho seguito la fine del corso gotico di [Lucien] Magne, alle Belle Arti e... ho capito».<sup>5</sup>

Il ritorno a La Chaux-de-Fonds nel dicembre 1909 dura tre mesi. Nell'aprile successivo, Le Corbusier parte per la Germania con il proposito di dedicarsi allo studio dell'urbanistica moderna e di lavorare alla stesura di un manoscritto sulla *Construction des villes*, con il quale introdurre nella Svizzera romanda le nuove idee dell'Art Urbain. In questo contesto di studi la lezione italiana sugli spazi urbani chiusi ha un ruolo centrale. Alla Regia Biblioteca di Monaco Le Corbusier disegna le planimetrie di molte piazze italiane (alcune delle quali ha visitato nel 1907) ricalcandole da quelle pubblicate nel libro di Camillo Sitte.<sup>6</sup> Studia il *Platz und Monument* di Erich Albert Brinckmann<sup>7</sup> che estende l'indagine dai tracciati urbani antichi e medievali alle piazze rinascimentali e barocche.

Le ricerche sull'urbanistica moderna si intersecano con l'interesse sempre più vivo per l'architettura classica, alimentato in maniera determinante dallo scrittore e critico d'arte svizzero William Ritter, che Le Corbusier incontra a Monaco nel maggio 1910. Il letterato apre al giovane amico la sua sconfinata biblioteca affinché possa colmare le lacune della sua educazione classica, lo indirizza verso la cultura slava della quale è un grande conoscitore, l'aiuta infine a preparare il suo *Voyage d'Orient*.<sup>8</sup>

Le Corbusier-Saugnier, *Architecture I La Leçon de Rome*, in "L'Esprit Nouveau", n. 14, 1922.

Fontana con  
sarcofago  
romano e la Cappella  
Sistina da via delle  
Fondamenta,  
matita su carta,  
*Carnet du Voyage  
d'Orient*, n. 4, 1911.

All'influenza intellettuale di Ritter, si aggiunge il tirocinio a Berlino nello studio di Peter Behrens dove impara a comporre secondo una logica fondata rigorosamente sul numero, «sull'arte delle modanature e sui loro rapporti». <sup>9</sup> È questo l'ultimo importante tassello verso quella che Le Corbusier chiama la sua "felice evoluzione estetica" verso il Mediterraneo.

Da mesi, insieme all'amico August Klipstein, Le Corbusier sta progettando il viaggio di fine degli studi:

«[...] Lascio Behrens il 1° aprile – scrive a Klipstein il 13 febbraio 1911 – e ho deciso di finire i miei studi... nel sogno. Avevo pensato a Roma. Mantengo Roma ma sarei d'accordo di andarci passando per Costantinopoli. Dunque se mi volete come compagno, pensate seriamente a questa grossa impresa». <sup>10</sup>

#### Roma e Michelangelo architetto

Dopo aver attraversato i Balcani, la Turchia e la Grecia, Le Corbusier arriva a Roma il 14 ottobre 1911 direttamente da Pompei dove ha passato gli ultimi quattro giorni. Si ferma nella capitale italiana fino al 25 ottobre, con un'interruzione di due giorni a Tivoli (con molta probabilità il 22 e il 23 ottobre) trascorsi tra le rovine di Villa Adriana e Villa d'Este. Ha con sé la guida Baedeker, *L'Italie des Alpes à Naples*, sulla quale ha segnato a matita i luoghi da visitare, la macchina fotografica Cupido 80 con lastre di vetro e la piccola Brownie Kodak acquistata, una settimana prima, al suo arrivo a Napoli.

La prima visita di Le Corbusier è al Vaticano, ai giardini e al complesso del Belvedere del Bramante. L'impressione sulla Basilica di Carlo Maderno è negativa. «San Pietro

è decisamente un fallimento», <sup>11</sup> scrive a Ritter, e la sua opinione resterà tale per tutta la vita. Il primo disegno al Vaticano è della Cappella Sistina vista da via delle Fondamenta, la strada che gira intorno alla Fabbrica e che, nel 1911, era territorio del Regno d'Italia e il percorso obbligato per accedere ai Musei, il cui ingresso era in cima al viale del Belvedere. Le Corbusier schizza i volumi sovrapposti della cappella e l'alto contrafforte su un lato, evidenziandolo con una leggera campitura a matita per sottolinearne la forma triangolare, oggetto del suo interesse. Nella pagina accanto traccia il rilievo della fontana con sarcofago romano, ancora oggi situata in basso a sinistra sul muro della cappella. <sup>12</sup> Infine disegna il nicchione del Belvedere con a margine un appunto relativo alla volta di copertura a semicupola. <sup>13</sup>

Il percorso intorno alla Basilica si rivela un'esperienza indelebile, la definitiva consacrazione della grandezza di Michelangelo, già intuiva a Firenze nel 1907 quando scrive ai genitori: «Ritornato domenica alla Cappella dei Medici, Michelangelo ha causato in me una delle più profonde impressioni che abbia mai provato» e mi ha fatto «quasi piangere». <sup>14</sup>

A Firenze il giovane Le Corbusier è stato colpito dalla plasticità delle sculture di Michelangelo nella Sacrestia Nuova, ma non è stato in grado di vedere l'architettura.







A Roma, dopo quattro anni di studi, ad emozionarlo fino alle lacrime è il Michelangelo architetto della cupola e delle absidi di San Pietro modellate dalle paraste corinzie giganti, delle quali ammira la monumentalità pari a quella dei grandi edifici dell'antichità.

Il secondo incontro con il Maestro avviene al Museo Archeologico Nazionale Romano, allestito nel convento certosino di Santa Maria degli Angeli, innestato in parte sui resti delle terme di Diocleziano con l'annessa Basilica. Ne sono testimonianza alcuni disegni in cui sono riprodotte vedute esterne ed interne del complesso romano. Le prime si riferiscono al chiostro, detto delle "cento colonne", del quale Michelangelo fece i disegni preparatori. Nelle vedute interne, invece, Le Corbusier disegna le strombature accentuate dei vani delle finestre e la forma ellittica delle aperture dell'ultimo piano. In una nota a margine commenta lo scavo nel muro spesso e l'alternarsi ritmico delle finestre quadrilatere ed ellittiche.

Infine, la piazza del Campidoglio, della quale scatta una magnifica fotografia con la Cupido 80, segnale di una volontà di precisione nell'inquadratura. Contrariamente all'iconografia più diffusa della piazza, quasi sempre con la prospettiva mirata sul Palazzo Senatorio, Le Corbusier volge le spalle all'edificio michelangelesco e scatta la

foto con in primo piano l'alto piedistallo e la statua equestre di Marco Aurelio, lo scorcio della piazza, la balaustra e i colossali Dioscuri ai lati della cordonata. Nel *carnet* traccia una prospettiva molto simile alla fotografia. Elimina però il profilo della città sul fondo, inserendo un alto muro o piuttosto una fitta parete verde quasi a isolare l'alto colle e l'*unicum* monumentale. La realizzazione di quest'idea sarà magistralmente resa nel Campidoglio di Chandigarh.



A sinistra:  
L'abside meridionale della Basilica di San Pietro con il passaggio coperto per la Sacrestia in uno scatto di Le Corbusier, Roma, 1911.

In questa pagina:  
Piazza del Campidoglio fotografata da Le Corbusier, Roma, 1911.

Pianta e veduta prospettica della piazza del Campidoglio, matita su carta, *Carnet du Voyage d'Orient*, n. 4, 1911.

## I monumenti di Roma antica

Scriva Le Corbusier a Klipstein sulla strada di ritorno a La Chaux-de-Fonds:

«Roma non ha una *silhouette*, non ha un'anima. Oh Istanbul! Oh Atene! Ma Roma ha gli antichi Romani dei mattoni, e il buon Dio ha permesso che tutti i rivestimenti di marmo siano stati rubati. Così è magnifico, unico, soggiogante. È un museo per l'architetto.»<sup>15</sup>

La Roma del 1911, stretta dentro le mura urbane con gli isolati intasati e l'orografia illeggibile, non ha la *silhouette* emozionante di Istanbul, la *rectitude* di Pompei o l'*ordonnance* grandiosa di Villa Adriana ma la lezione di Roma è nella Roma antica con i suoi monumenti isolati e disseminati nella città. Dall'alto del colle Palatino schizza i monumenti del Foro Romano e annota: Basilica di Massenzio "orizzontale/cubo", Tempio di Antonino e Faustina "verticale/cubo in alto/colonne rotonde". Un disegno nel *carnet*, intitolato da Le Corbusier *Un paesaggio urbano da comporre*, è significativo di quale sia il suo ragionamento: alla linea orizzontale del complesso del Belvedere accosta il parallelepipedo verticale della Torre delle Milizie situato in alto sul muro dell'esedra del



mercato di Traiano, il volume di un colonnato, il cubo del Tempio di Antonino e Faustina, la Piramide di Caio Cestio, il cilindro su base quadrata del Mausoleo di Adriano. La libera combinazione di solidi geometrici rende quel paesaggio vario e monumentale. L'indagine sui monumenti antichi riguarda anche altri edifici: l'Arco di Costantino, il Colosseo, il Pantheon soprattutto. Dapprima ne rileva l'interno annotando le proporzioni degli alzati e disegnando il dettaglio dei cassettoni della cupola e delle modanature. Poi all'esterno schizza una veduta d'angolo nella quale evidenzia che «il cubo di marmo del portico penetra arbitrariamente nel cilindro della navata».<sup>16</sup> Infine, scatta la fotografia dell'interno illuminato dalla luce dall'alto, che pubblicherà in *Urbanisme* con il titolo *Le sentiment deborde*.<sup>17</sup> Il 21 ottobre Jeanneret disegna le imponenti strutture voltate delle Terme di Caracalla, che considera l'essenza della grandezza dei Romani come costruttori. Il giorno dopo, a Tivoli, la grande scoperta dell'architettura di Villa Adriana.

\* **Marida Talamona**

Professore di Storia dell'architettura  
Università degli Studi Roma Tre.

La cupola del  
Pantheon fotografata  
da Le Corbusier,  
Roma, 1911.

Un paesaggio  
urbano da comporre,  
matita su carta,  
*Carnet du Voyage  
d'Orient*, n. 4, 1911.



## Note

<sup>1</sup> Le Corbusier-Saugnier, *Architecture I, La Leçon de Rome*, in "L'Esprit Nouveau", n. 14, [gennaio 1922], pp. 1591-1607.

<sup>2</sup> Le Corbusier, *Vers une architecture*, Editions G. Crès et Cie, Paris, 1923.

<sup>3</sup> Charles-Édouard Jeanneret e il compagno di viaggio Léon Perrin lasciano Vienna il 15 marzo 1908 e dopo una sosta a Monaco e a Norimberga i due arrivano a Parigi il 25 marzo. Il 27 giugno 1908 Jeanneret inizia il suo apprendistato nello studio dei fratelli Perret dove resta fino al 9 novembre 1909. Lavora tutti i pomeriggi e dedica le mattine allo studio.

<sup>4</sup> Jeanneret compra il *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle* di Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc il 1° agosto 1908 con il denaro della prima paga avuta dallo studio Perret.

<sup>5</sup> Charles-Édouard Jeanneret, *Lettera a Charles L'Eplattenier*, Paris, 22 novembre 1908, in Marie-Jeanne Dumont (dir.), *Le Corbusier. Lettres à Charles L'Eplattenier*, Éditions du Lintau, Paris, 2006, pp. 184-185. Il libro citato da Jeanneret è *L'architecture romane* di Édouard Corroyer, del quale redige un ordinato quaderno di appunti e schizzi conservato alla Fondation Le Corbusier. Più avanti nella lettera Jeanneret racconta di aver seguito, sempre tenuto da Lucien Magne, anche il corso sull'architettura del Rinascimento italiano.

<sup>6</sup> Camillo Sitte, *Der Staedte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Carl Graeser, Vienna, 1889; trad.it.: Camillo Sitte, *L'arte di costruire la città*, a cura di Luigi Dodi, Vallardi, Milano, 1953.

<sup>7</sup> Erich Albert Brinckmann, *Platz und Monument*, Wasmuth, Berlin, 1908.

<sup>8</sup> Marie-Jeanne Dumont (dir.), *Le Corbusier-William Ritter. Correspondance croisée 1910-1955*, Éditions du Lintau, Paris, 2015; Id., *William Ritter, inspireur caché du Voyage d'Orient*, in *L'invention d'un architecte. Le Voyage en Orient de Le Corbusier*, Éditions de la Villette, Paris, 2013, pp. 48-65.

<sup>9</sup> Charles-Édouard Jeanneret, Lettera a Charles L'Eplattenier, 11 novembre 1911 in Marie-Jeanne Dumont (dir.), *Le Corbusier. Lettres à Charles L'Eplattenier*, cit., p. 259.

<sup>10</sup> Charles-Édouard Jeanneret, Lettera ad August Klipstein, 13 febbraio 1911, Bibliothèque de la Ville - La Chaux-de-Fonds, LC/102/1367. I due compagni partono da Berlino il 21 maggio 1911. Dopo aver attraversato i Balcani, la

Turchia e la Grecia, Klipstein rientra in Germania e Le Corbusier prosegue verso l'Italia, sbarcando all'alba del 6 ottobre a Brindisi.

<sup>11</sup> Charles-Édouard Jeanneret, Cartolina postale a William Ritter, 21 ottobre 1911, FLC R3(18) 122.

<sup>12</sup> Le Corbusier, *Voyage d'Orient. Carnets*, Carnet n. 4, Electa, Milano, 1987, pp. 130-131.

<sup>13</sup> Jeanneret attribuisce erroneamente a Bramante il progetto del nicchione. Il progetto bramantesco ispirato ai grandiosi impianti dell'antichità prevedeva due lunghi corridoi a ordini sovrapposti che racchiudevano un ampio cortile, con tre diversi terrazzamenti, chiuso sul prospetto nord da un'essedra. Nel 1550 Michelangelo sostituì la scala semicircolare bramantesca con una scala a due rampe. Nel 1561-62 Pirro Ligorio aggiunse il nicchione e la sopraelevazione delle ali laterali.

<sup>14</sup> Charles-Édouard Jeanneret, Lettera ai genitori, 8 ottobre 1911, FLC R1(4) 18-25.

<sup>15</sup> Charles-Édouard Jeanneret, Lettera ad August Klipstein, 28 ottobre 1911, Bibliothèque de la Ville - La Chaux-de-Fonds, LC/102/1367.

<sup>16</sup> Cfr. Le Corbusier, *Voyage d'Orient. Carnets*, cit., Carnet n. 5, p. 13.

<sup>17</sup> Le Corbusier, *Urbanisme*, Éditions Crès et Cie, Paris, 1925, p. 299.



## Le ville degli anni Venti: la messa a punto di un programma

di Bruno Reichlin\*



A sinistra:  
Villa Savoye, veduta della rampa-scala  
al piano terreno, Poissy, 1928-31.

In questa pagina:  
Theo van Doesburg,  
*Analisi architettoniche*, 1923.

Orologio  
disegnato e inciso  
da Le Corbusier,  
1906.

Charles L'Eplattenier,  
1940 ca.

Una rappresentazione un poco ingenua ma persistente vorrebbe che Charles-Édouard Jeanneret, prima di assumere il nome d'arte di Le Corbusier, fosse stato un giovane autodidatta dilettante, destinato alla decorazione elegante di quadranti di orologi, ma diventato uno dei massimi architetti del XX secolo in forza della sua genialità e perseveranza. Le "lettere ai suoi Maestri", gli intensi scambi epistolari con i familiari, l'immane corrispondenza con diversi tipi di persone: artisti, industriali, politici, uomini di cultura, clienti sempre in attesa di una pubblicazione dedicata, correggono quell'immagine poco credibile della "genialità".

Nella realtà dei fatti, Jeanneret era un giovane estremamente dotato intellettualmente, volitivo, molto esigente con sé stesso, ma che ha saputo accattivarsi un areopago di personalità fra di loro complementari, colte, interessate alle arti o artisti essi stessi, pedagoghi aperti alle novità che l'hanno preso sotto la loro ala protettrice, pur senza risparmiarne critiche e riserve quand'era il caso.

L'Eplattenier, maestro del giovane Charles-Édouard, gli fa conoscere i movimenti riformatori promossi dal *Werkbund* tedesco e gli fa condividere il suo impegno per "l'arte urbana" sostenuta dall'architetto Camillo Sitte. E L'Eplattenier lo consiglia nella preparazione dei suoi viaggi in Italia, a Vienna e altrove. Sarà poi ancora L'Eplattenier ad offrire a Jeanneret, che si prefigurava pittore, l'occasione di iniziarsi al mestiere dell'architetto quando crea all'interno della



scuola un cantiere per formare gli allievi al lavoro collettivo e collaborativo nell'ambito di un'opera d'arte totale come sarà la villa Fallet (1906-08), costruita con l'assistenza dell'architetto René Chapallaz.

Auguste Perret (1874-1954), nell'atelier del quale effettua un apprendistato fra il 1908 e il 1909, affascina Jeanneret per la cultura, le relazioni sociali, la disponibilità nei confronti di un giovane e, soprattutto, perché lo considera un precursore nell'impiego del calcestruzzo armato.

Peter Behrens, nel cui studio d'architettura lavorerà per otto mesi nel 1911, lo metterà a confronto con la sua stessa imponente figura di artista pittore, diventato l'ideatore della propaganda e dell'immagine della Fabbrica di Turbine AEG oltre che designer della ditta, per la quale progetta sia i bollitori sia i monumentali edifici industriali e amministrativi.

William Ritter (1867-1955), scrittore, pittore, critico e grande viaggiatore, esigente e paterno, completa l'educazione di Jeanneret. Lo incoraggia a scrivere, corregge i suoi testi esuberanti, lo orienta nel futuro "viaggio d'Oriente" e lo consiglia su cosa e come fotografare e disegnare. La corrispondenza con Ritter si prolungherà sin negli anni Quaranta del XX secolo.

Nel 1917, tramite Perret, Jeanneret incontra il pittore Amédée Ozenfant (1886-1966) che lo inciterà a dipingere, insegnandogli la tecnica della pittura a olio. Entrambi saranno fortemente intrigati dal movimento cubista ma non del tutto, come dimostra il manifesto scritto a quattro mani nel 1918 dal titolo *Après le cubisme*. I primi dipinti nati da questa collaborazione lavorando fianco a fianco

verranno esposti come opere “puriste”. Con Ozenfant, Le Corbusier condurrà dal 1921 al 1926 la rivista “L’Esprit Nouveau”, nella quale scrivono congiuntamente, separatamente o, ancora, sotto pseudonimi.

Negli anni Venti, architetti e critici non ignorano le architetture di Le Corbusier, ma la sua notorietà e influenza fa capo soprattutto ai suoi scritti teorici e polemici. Le Corbusier stesso passerà sotto silenzio quasi tutta la sua produzione come architetto e arredatore a La Chaux-de-Fonds. La prima argomentata critica di una sua architettura concerne villa Schwob, nota anche come villa Turque, scritta dall’amico Ozenfant. Si tratta dell’ultima costruzione di Le Corbusier a La Chaux-de-Fonds, terminata nel 1916. Nel 1917, quando lascia la Svizzera per stabilirsi definitivamente – anche se in quel momento non lo sa ancora – nella capitale francese, Le Corbusier ha trent’anni, con alle spalle una prima carriera d’architetto che conta sei ville di notevole fattura, taciute ma di grande interesse perché documentano una ragguardevole conoscenza storica e la frequentazione della scena contemporanea. Un solo esempio al proposito. Nella primavera del 1912 egli progetta e poi costruisce una villa a Le Locle per Georges Favre-Jacot, fondatore della rinomata fabbrica di orologi Zénith. Il fronte principale, situato quasi nell’asse dell’ansa formata dalla strada, si “piega” e ne accompagna la forma, evocando lo spazio concavo di certe *cour-cochères* (cortili d’ingresso) di *hotel particuliers* parigini. La vista da lontano e

diagonale del fronte opposto, la sola possibile, rivela invece una parentela formale, confortata da disegni, con le rovine dell’Eretteo che Jeanneret aveva tanto apprezzato durante il soggiorno ad Atene: il corpo principale del tempio, la loggetta delle cariatidi e i resti della loggia-nord trovano una corrispondenza plastico-volumetrica con, rispettivamente, il corpo principale della casa Favre-Jacot, la camera emergente del *monsieur* con cinque pilastri anteposti e la camera con loggia al primo piano sovrapposta alla sala da pranzo padronale. Osservare a lungo, disegnare, descrivere, ritornare sulle proprie acquisizioni e, talvolta con autoironia sferzante, sui propri abbagli, interrogarsi sui processi conoscitivi, dare la caccia alle idee preconette, alle consuetudini di pensiero e confutarle a forza di paradossi, di ossimori, di antitesi, cercare, nel caso particolare di un mandato, l’elemento che può diventare l’oggetto di una dimostrazione e quindi argomentare con una semiotica architettonica che può fare a meno della spiegazione scritta: queste sono le problematiche che agitano la mente di Le Corbusier quando teorizza o progetta nel corso degli anni Venti. Godere dell’opera architettonica, almeno della sua, richiede da parte del fruitore una vera e propria prestazione ermeneutica. Considerando cinque fra le più significative realizzazioni degli anni Venti, si tratterà di aprire alcune piste a quel “lavoro” di decriptaggio al quale Le Corbusier invita il proprio pubblico.



L’Eretteo sull’Acropoli di Atene, con la famosa loggia delle Cariatidi, oggi sostituita da una copia.

### Villa La Roche in Square du Docteur Blanche a Parigi, 1923-1925



Della casa doppia Jeanneret-La Roche, consideriamo la seconda, realizzata per l'amico banchiere e collezionista d'arte moderna Raoul La Roche. La genesi del progetto, che si svolge fra l'autunno del 1923 e la primavera del 1924, suggerisce un'evoluzione tormentata di cui si riterrà la causa più importante lo shock subito da Le Corbusier (ma non fu il solo) alla vista dell'esposizione "Les Architectes du groupe De Stijl", organizzata dalla Galleria Léonce Rosenberg a Parigi e inaugurata il 15 ottobre 1923. Presente all'inaugurazione, Le Corbusier, che aveva esposto al Salon d'Automne un modello in gesso già in stato avanzato di elaborazione della casa doppia, appena rientrato in studio riprende interamente il progetto con una serie di rimaneggiamenti: la scatola muraria viene scomposta in un assemblaggio di piani ortogonali, tanto all'esterno quanto all'interno. L'immagine non è la stessa, ma il principio compositivo sì: i piani sono separati da un'apertura (finestra) negli angoli. I pieni (i muri) hanno lo stesso ruolo dei vuoti (le finestre). Esempio potente di questo modo di comporre sono lo stacco del tetto della galleria delle opere d'arte dai muri laterali, ottenuto introducendo sui due lati delle finestre a banda. Tali figure si ritrovano anche nel grande spazio della hall d'ingresso, dove il muro della galleria passa direttamente dall'esterno all'interno.

Questa suddivisione troverà un'ulteriore conferma nella policromia interna con colori differenti sulle diverse facciate dei muri, ricorrente nei progetti De Stijl ma nuova per Le Corbusier. Il quale, però,

rinuncia a frazionare con colori diversi la stessa faccia di un muro, così evita la policromia esterna che, a suo avviso, «distrugge, disarticola, divide, quindi si oppone all'unità».

Un ulteriore dispositivo, prettamente spaziale, si concretizza nella villa La Roche: si tratta della *promenade architecturale*, vale a dire un percorso continuo di visita che va dalla grande hall di ingresso alla scala che conduce al primo piano, con affaccio sulla hall, quindi attraversa la galleria dei quadri e da qui raggiunge, lungo una rampa, la biblioteca-balcone che pure si affaccia sulla hall. Una continuità di percorso suggerita da una serie di traguardi visivi costituiti dalle aperture e da quel che consentono di vedere: la pianta di acacia del vicino che Le Corbusier ha voluto mantenere creando una rientranza nel corpo dell'edificio stesso; lo Square du Docteur Blanche visto dal balconcino e poi dalla rampa della galleria e, infine, dalla biblioteca, ancora una volta l'acacia e il grande spazio della hall. Questo ritornare sugli stessi elementi osservati da punti di vista diversi assicura, precisa Le Corbusier, «la percezione della *unité architecturale*».

### La *petite maison* costruita per i genitori a Corseaux, sul lago Lemano, 1923-1924

Questa minuscola casa di appena 57 metri quadrati è costruita per i genitori in parallelo con la casa doppia Jeanneret-La Roche negli anni 1923-24. La Prima guerra mondiale e la crisi dell'industria orologiera avevano costretto i genitori a vendere la bella villa realizzata dal figlio a La Chaux-de-Fonds nel 1912. Una prima novità di questa casa minima, che non ha un'eguale a quel



Villa La Roche,  
Parigi, 1923-25.

*Petite maison*,  
Corseaux, 1923-24.

*Petite maison*, veduta d'epoca del giardino con il muro di riva nel quale si apre una finestra sul lago Lemano, Corseaux, 1923-24.

tempo, consiste nel modo in cui è stata progettata: Le Corbusier, a tavolino, senza aver ancora trovato un terreno in vendita, si era dato come riferimenti alcuni requisiti generici ritenuti prefiguratori del piano: si sarebbe trattato di uno spazio stretto e lungo, senza corridoio, con i locali abitabili messi in fila e comunicanti, che danno su un'unica, estesa "finestra a nastro" affacciata sul magnifico paesaggio del Lemano, che spazia dal porticciolo di Vevey, con le Alpi vallesane innevate (a quel tempo) sullo sfondo, ai Dents du Midi («frastagliati e coperti di neve», precisava il Baedeker di

cintato che servirà da *chambre d'été* ("camera estiva") chiusa verso il lago da un muro-schermo lasciato al rustico, ma imbiancato con del latte di calce, e con un'apertura al centro delle dimensioni di un dipinto. Un tavolino, due sedie e qualche vaso completano la rappresentazione di "camera estiva" scoperchiata, dove ci si mette a tavola stando raccolti attorno alla finestra ma dietro al muro che protegge. La contrapposizione di un giardino che diventa "camera" allo spazio interno della casa dove in virtù della finestra a banda «il luogo "è lì" come se fossimo in giardino», è una stupenda

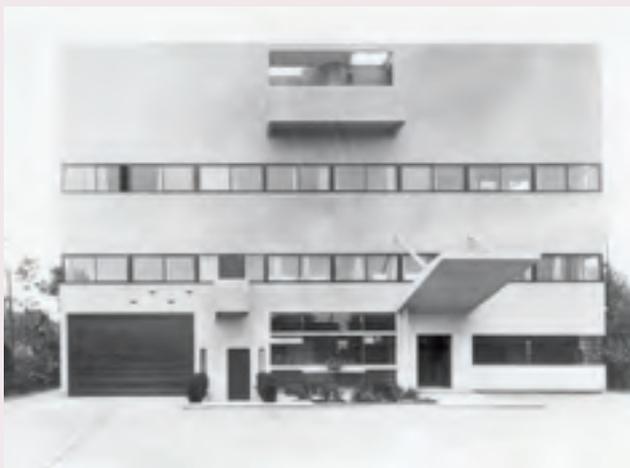


fine secolo XIX) al Grammont sopra Saint-Gingolph e poi alle Alpi dell'Alta Savoia.

Un edificio stretto e lungo anche perché la zona presa in considerazione offriva alla vista terrazze lunghe e strette, conformate da una secolare agricoltura vinicola. Le Corbusier si era prefisso di offrire ai genitori, in particolare al padre, un panorama sul paesaggio simile a quello che avevano goduto dall'umile casetta affittata a Blonay, sopra Corseaux. Fortuna volle che Charles-Édouard, dopo tanti sopralluoghi e forzando la mano al venditore, fosse riuscito ad acquistare quella striscia di riva lacustre. Ottenuto il terreno, Le Corbusier ha un'intuizione: se la finestra a banda sarà «l'attore unico della facciata» e offrirà l'occasione di vanarne i meriti in polemica questa volta con Auguste Perret, il terreno residuo gli permetterà di allestire un giardinetto

figura retorica per attirare l'attenzione su come possono agire sulla percezione e sul significato due tipi di aperture e di spazi che fanno riferimento a due diverse culture dell'abitare: l'una, quella dell'*interieur*, del microcosmo borghese, l'altra, quella moderna del cemento armato, delle finestre panoramiche, dove però si è persa l'intimità, dirà qualcuno.

A proposito di cemento armato: in corso di progetto, Le Corbusier alza la sponda del tetto-giardino per ottenere una grande trave di più di 11 metri di campata, ma il costruttore locale, per paura o incapacità esige "almeno due appoggi" intermedi, che l'architetto, rassegnato, sistemerà dietro i montanti delle finestre. Poco male, deve aver pensato, purché l'immagine, anzi, l'icona di quel che era e doveva essere possibile, sia salva.



### Villa Stein de Monzie a Garches, 1926-1928

Con la villa Stein de Monzie a Garches, in Francia, Le Corbusier in corso di progettazione si pone una sfida: contenere un programma complesso come quello proposto dal committente in un “prisma puro”. A partire da quel progetto, infatti, e sino alla fine del decennio, Le Corbusier sembra aver fatto sua la convinzione estetica che la geometria è manifestazione e strumento dell’intelletto umano. Pertanto le forme stereometriche elementari devono affermarsi in netto contrasto e «al centro dello spettacolo confuso della natura apparente».

Il “prisma puro” dell’involucro esterno mette però in gioco un’altra opposizione o antitesi, questa volta relativa all’interfaccia fra la stereometria elementare esterna e la distribuzione della agibilità interna. Se fuori prevale la “forma cubica”, dentro viene evidenziata «invece la compressione [...] degli organi all’interno di un involucro rigido».

“Organi” perché Le Corbusier introduce la distinzione fra le forme prossime al nostro corpo, soggette alla «biologia dell’abitare», e forme invece più distanti, predisposte alla contemplazione da parte della «nostra sensibilità e della nostra ragione». «Ho scritto che quando lo spirito può contemplare davanti a sé, a distanza, libero dagli ostacoli corporali, animali, tende alla più pura geometria: creazione ottima dello spirito». In conclusione, Le Corbusier contrappone due linguaggi per garantire l’autonomia fra *plan* e “facciata libera”, fra “fenomeno biologico” e *prisme pur*. Per significare una coesistenza così brillantemente risolta, Le Corbusier inventa un dispositivo formale drastico e non privo di dissacrante ironia. Là dove un tempo si trovavano le insegne nobiliari a coronamento del prospetto principale delle ville, e cioè in alto, egli situa un profondo balcone, in parte in aggetto; in quel punto, all’interno, colloca un elemento doppiamente significativo dell’organico: la vasca da bagno, della quale si intuisce la parete che parzialmente la avvolge, messa di sbieco, e accuratamente valorizzata dalla policromia e dalla luce che filtra dalle aperture lasciate nel soffitto del balcone. In altro contesto, Le Corbusier aveva teorizzato:

«Il biologico influenza il buon senso. Il plastico influenza la sensibilità e la ragione. Riuniti entrambi in percezioni sincroniche, essi generano l’emozione architettonica – buona o cattiva».



Villa Stein de Monzie, veduta d’epoca del prospetto principale, Garches (Francia), 1926-28.

Villa Stein de Monzie, interno.



### Villa Savoye a Poissy, 1928-1931

La villa Savoye a Poissy, in Francia, concepita come residenza secondaria per i fine settimana e le vacanze in campagna, è sovente considerata il coronamento e la conclusione delle ricerche condotte da Le Corbusier durante l'intensa stagione del Purismo. A questa reputazione hanno concorso fattori diversi che sono in parte intrinseci all'opera, in parte il prodotto di come la stessa è stata recepita nel tempo e, non da ultimo, dal fatto che si tratta del primo edificio moderno su terra francese ad entrare a far parte dell'ambita lista dei monumenti nazionali protetti – dopo una seria minaccia di demolizione e un lungo periodo di abbandono.

Gli elementi intrinseci sono quelli che conferiscono una particolare evidenza dimostrativa ai concetti che l'edificio veicola. Come nessun altro progetto d'abitazione precedente, il semplice volume quasi quadrato e quasi bianco, staccato dal suolo dal ritmo pressoché regolare dei *pilotis*, incarna il concetto del *prisme pur* che, separato dal terreno, restituisce, almeno in parte, il suolo al parco che pare scorrere sotto l'edificio; ciò che corrisponde al primo dei cinque punti di *une architecture nouvelle*. In apparente contraddizione con questa immagine, a Poissy Le Corbusier alloggia sotto l'abitazione il volume imponente delle autorimesse, la zona d'ingresso e il minuscolo appartamento per l'autista. Ma questa trasgressione ne significa un'altra, che gli doveva importare maggiormente: dimostrare che grazie al piano *pilotis* (il piano terra nel gergo lecorbuseriano), la *cour-cochère*, dove tradizionalmente circolavano calessi e carrozze davanti all'ingresso

dell'*hotel particulier*, qui sta sotto l'edificio, facendo sinergicamente tutt'uno con questo: gli ospiti accedono alla villa al coperto e al piano nobile da sotto e dal centro. L'ingresso non designa più un fronte principale perché, in linea di principio, «tutti i fronti sono uguali».

Visto da fuori, l'edificio denuncia chiaramente i tre livelli funzionalmente diversi: al piano terreno la hall d'ingresso, le autorimesse e i servizi; al primo piano l'abitazione con la terrazza-giardino; al secondo piano il solario protetto da un muro paravento, che si raggiunge con la rampa e la scala. Con la terrazza-giardino e il solario abbiamo il secondo punto.

Le quattro aperture uguali dell'abitazione, finestrate o meno, sono del tutto indifferenti alla distribuzione interna e, pertanto, illustrano la facciata libera, il piano libero e la finestra a banda, che sono i punti 3, 4 e 5. Del piano della villa Savoye, Le Corbusier dirà:

«tipo puro, molto generoso. All'esterno si afferma un'intenzione architettonica, all'interno si soddisfano tutte le funzionalità (isolazione, contiguità, circolazione)».

Ma non è tutto. Sull'organizzazione esemplarmente stratificata delle funzioni, Le Corbusier ha innestato un confronto fra i due generi di collegamenti verticali: rampa e scala, che nel suo intendimento rappresentano due modi diametralmente opposti di attraversare lo spazio verticalmente. Afferma Le Corbusier:



Villa Savoye, la rampa *promenade* sul tetto-giardino, Poissy, 1928-31.

A destra: Villa Savoye, dettaglio della finestra tipo "veduta".

Villa de Mandrot, veduta del prospetto nord con la scala che conduce al giardino, Le Pradet, 1929-32.

«Dal piano *pilotis* si risale senza rendersene conto mediante una rampa, con una sensazione totalmente differente da quella indotta da una scala con i gradini. Una scala separa un piano dall'altro, una rampa rilega.»

Questa stratificazione intrattiene una relazione “parallela” con il sito: la villa è posta al centro, leggermente bombato, di una radura un tempo quasi interamente cinta dagli alberi. Tolto il percorso carrabile, chi si trova al pian terreno sta con i piedi nell'erba del prato che circonda interamente la villa e con la vista ad altezza d'uomo. Al primo piano, poco importa dove si sta, l'orizzonte visivo è preso dalla cortina d'alberi tutt'attorno uguale, percepita grazie alle quattro grandi aperture a banda. La sorpresa la procura invece la rampa che dalla terrazza del primo piano sale all'esterno per raggiungere il solario al secondo piano e che, nell'ultimo tratto, punta diritto verso l'apertura praticata nel muro-paravento esposto a nord. Questa apertura, via via che si sale verso il solario, libera una stupenda vista sul paesaggio lontano della Senna, perché a quell'altezza e in quella direzione lo sguardo va oltre le cime degli alberi. Con questo dispositivo architettonico, Le Corbusier ha colto anche la profonda connessione che si può stabilire fra un movimento reale che si arresta contro la soglia fisica dell'apertura e il movimento percettivo dello sguardo che sprofonda verso orizzonti lontani.

#### Villa de Mandrot a Le Pradet, 1929-1932 Come trasgredire le proprie regole



La villa per Madame de Mandrot a Le Pradet nel Var (Francia) segue a ruota e in parte coincide con il cantiere di villa Savoye, ma sembra smentire quasi tutte le regole che Le Corbusier si era assegnato durante gli anni Venti e che nella villa Savoye avevano trovato una così eclatante esposizione. Tant'è che quest'opera non ha goduto di grande considerazione da parte della critica poiché ritenuta un progetto minore, o addirittura la prova del carattere imprevedibile del genio artistico, come tanti esteti amano credere. Altri, più pragmatici, attribuivano il progetto al cugino Pierre Jeanneret costretto a sopperire alle tante assenze del Maestro nel periodo considerato.

Ma sussistono eccellenti ragioni per ritenere la villa de Mandrot un'opera di grande interesse, che ha portato a maturazione, incarnandole, uno spettro di riflessioni, di attenzioni, di curiosità che Le Corbusier veniva elaborando sia nelle pubblicazioni della seconda metà degli anni Venti, sia nella sua “ricerca paziente” pittorica, e quindi più intima e libera. E può pur darsi che il clima culturale e artistico cangiante di quegli anni abbia contribuito a fargli tentare nuove vie. Vediamo quali. Anche la villa de Mandrot si trova su un leggero promontorio, ma fa tutt'uno con il terreno e quindi con il rilievo topografico; pertanto conta due livelli abitabili, quello padronale al primo piano, sul fronte nord, e una grande terrazza sopraelevata appoggiata sul terreno sul fronte sud.

Pertanto, niente *pilotis* e neppure superfici lisce intonacate e dagli spigoli netti. Le parti strutturali, piene della villa sono fatte di grosse pietre squadrate, tagliate in una bella «pietra di Provenza, arancione e tutta cosparsa di cristalli». È ormai dimenticata la fobia degli anni del Purismo contro la *belle matière*, vale a dire,

«questa nuova nevrosi dell'opulenza che vuole che l'essere umano resti assorto al cospetto di certi miracoli naturali che gli impongono ammirazione, è certamente un disagio. Insomma, un bluff. Questo permette di martirizzare la nostra sensibilità, di passare oltre l'invenzione e la proporzione».



Al contrario, qui a Le Pradet, «questo progetto si impadronirà di tutto il paesaggio, dal dentro al fuori», proprio con il concorso di una tradizione costruttiva e rustica e l'impiego di un materiale che intrattiene una relazione tellurica con il sito.

La villa Stein de Monzie e la villa Savoye concretizzavano l'idea del *prisme pur* e l'abilità del progettista consisteva nell'occupare il prisma con una distribuzione dei locali spazialmente e funzionalmente ottimale, applicando una strategia compositiva "suddivisiva" del "prova e riprova" spostando un po' qua e un po' là le pareti divisorie, accettando qualche deformazione dei locali e usando dei servizi e degli spazi di circolazione come connettivo. A Le Pradet, invece, la composizione del piano è del tipo "metti e leva" e cioè basata sull'addizione e la sottrazione di unità quadrate. Per la bellezza della dimostrazione, una di queste unità quadrate nel progetto realizzato è stata isolata in una estremità della terrazza e destinata a camera per gli ospiti.

Infine, nella villa de Mandrot Le Corbusier inaugura il tema della "sintesi delle arti", introducendo due importanti sculture che integrano la forma e il senso della relazione spaziale che la villa intrattiene con il sito. Si tratta di due sculture dell'amico Jacques Lipchitz. Il *Nu couché avec guitare* è stato eseguito apposta per la terrazza a sud della villa, a partire da una versione più piccola in basalto nero del 1928. Questa figura eminentemente statica concorreva a definire il carattere raccolto e centripeto della terrazza. La grande scultura *Le chant des voyelles* è stata commissionata apposta per la villa che Lipchitz visita quando è ancora parzialmente in cantiere nel 1931. Questa scultura funziona da traguardo ottico e

da *repoussoir*: «Scendendo la piccola scala che raggiunge il suolo si vede sorgere una grande statua di Lipchitz, una stele la cui palmetta finale si dispiega nel cielo al di sopra delle montagne».

Con la villa de Mandrot Le Corbusier inaugura una nuova stagione creativa, ricca di rimandi anche alla tradizione, di ammiccamenti, come già stava avvenendo nella sua pittura nella fase cosiddetta "post purista" e il ritorno della figurazione con il tema delle *femmes*. Dato il numero relativamente ridotto degli elementi e delle regole che Le Corbusier si era assegnato nel periodo purista, si può ritenere o arguire che dal suo punto di vista avesse esaurito la potenzialità del "sistema". Lucidamente ha pertanto assegnato nuovi obiettivi alla sua "ricerca paziente".



\* **Bruno Reichlin**

Professore di Architettura all'Università di Ginevra e all'Accademia di architettura di Mendrisio.

Veduta del prospetto sud della villa de Mandrot.

A destra: Veduta del soggiorno, lato sud.



## La mistica sottile dell'architettura

di Philippe Daverio\*



A sinistra:  
Interno della cappella di  
Notre-Dame-du-Haut a Ronchamp  
caratterizzato da decine di aperture  
delle più varie forme che determinano  
suggestivi effetti di luce.

In questa pagina:  
Cappella di Notre-Dame-du-Haut,  
Ronchamp, 1950-55.

Sosteneva con estrema lucidità l'amico suo, il padre domenicano Marie Alain Couturier, che «è meglio avere a che fare con uomini di genio senza fede che con credenti senza talento». Non v'è dubbio infatti che dopo secoli nei quali la Chiesa fu capace di coinvolgere i massimi talenti artistici nella testimonianza degli edifici e delle opere d'arte legate al culto, la Chiesa della modernità sembrava avere posto in secondo piano le questioni estetiche. Si sostiene talvolta che la mutazione sia avvenuta dopo l'enciclica di Leone XIII *Rerum Novarum* che richiama la prassi della fede verso l'impegno sociale e la allontanava dalla pompa estetica che nei secoli precedenti l'aveva vista protagonista delle arti. La duttilità della cultura gesuitica del papa in quella fase storica aveva giocato un ruolo innegabile. Si potrebbe oggi sostenere, senza offendere la sensibilità degli uomini di fede, che al rigore politico del papa gesuita si sia contrapposto nella prima metà del XX secolo il rigore etico del padre domenicano. Formato come pittore fra i conventi di Roma e di Parigi, Couturier si lega al confratello Pie Raymond Régamey, figlio d'un noto pittore della Belle Époque. Assieme rilanciano nel 1936 la rivista "L'Art sacré" e vi fanno collaborare alcune delle menti più illuminate della letteratura, del teatro e delle arti visive. La rivista chiude con l'occupazione tedesca di Parigi e Couturier se ne va in Nord America dove trova sia Jacques Maritain, il filosofo amico d'un Gino Severini che s'è già dedicato alla pittura religiosa, sia lo storico Henri Focillon, che sta insegnando a Yale quell'arte medievale dove fede e manufatto si mescolano nella sublime realizzazione delle cattedrali. Sosteneva allora il domenicano che:

«le grandi correnti dell'arte viva sono diventate totalmente estranee alla vita della Chiesa, il che implica evidentemente questo duro corollario che l'arte della Chiesa non è più un'arte vivente».

Ed è per questo motivo che si lega d'amicizia a Le Corbusier e ne diventa mentore.

Le Corbusier si dichiarava ateo, benché nato protestante, e costruì ben tre rimarchevoli edifici religiosi che sono diventati

simbolo del riscatto architettonico della Chiesa cattolica. Era uomo apparentemente contraddittorio e fondò i parametri maggiori di gran parte dell'architettura contemporanea. Ma non poteva forse sottrarsi, proprio perché intimamente pitagorico, al pensiero d'un nume superiore che come per gli antichi pensatori di Crotona faceva generare tutto l'esistente dall'*en*, il numero unico e intero che raffigurava una prima ipotesi filosofica del monoteismo. Il cosmo intero generava le sue leggi e quindi pure quelle dell'architettura.

Il senso della precisione gli veniva dal padre orologiaio, il senso del tratto grafico dalla scuola che aveva seguito per disegnare quadranti d'orologio quando il pensiero che tutto dovesse essere disegnato con attenzione permeava il gusto Art Nouveau. E si capisce assai che il primo viaggio di formazione del giovane Charles-Édouard Jeanneret sia stato fra l'Italia del Rinascimento e l'Austria delle Wienerwerkstätte, quelle arti decorative che si combinavano naturalmente con la progettazione architettonica. A Vienna scopre l'edificio razionalista progettato da Joseph Maria Olbrich sul finire del secolo precedente ma pure la chiesa ben più espressiva di San Leopoldo progettata da Otto Wagner allo Steinhof, inaugurata nel 1907. Si combinano già l'attenzione agli edifici di culto e il culto della sobrietà. Non è affatto improbabile che Jeanneret ancora giovanotto abbia sentito parlare a Vienna del libretto appena scritto nel 1908 da Adolf Loos con quel titolo provocatorio *Ornament*



Otto Wagner,  
chiesa di San  
Leopoldo, Steinhof,  
Vienna, 1904-07.



*und Verbrechen*, nel quale si sosteneva che ogni decorazione portata nella modernità era criminale quanto i tatuaggi degli indigeni riportati nella vita d'Europa e ripresi dai galeotti. Loos gli doveva essere noto se non altro per il fatto che aveva partecipato alla costruzione a Montreux della notissima villa Karma, immediatamente diventata famosa come prototipo dell'architettura razionalista.

La sua partecipazione allo spirito delle avanguardie nacque innegabilmente a Parigi quando passò inizialmente prima della Grande Guerra e poi quando va a lavorare nello studio dei fratelli Perret; si lega in modo particolare ad Auguste Perret che costruirà nel 1923 Notre Dame du Raincy, una chiesa con sulla porta d'accesso un campanile centrale che sembra un grattacielo newyorchese art-déco. A Parigi poi torna già nel 1917 in piena guerra e inizia una collaborazione stretta con Amédée Ozenfant, il pittore che rigetta il Cubismo e pone le basi per un'arte razionalizzata al punto da definirla "purista". Teorizza in quegli anni ben più di quanto non costruisca. Se ne va in America e al ritorno, rimasto impressionato dall'energia architettonica dei grattacieli dove aveva ritrovato la medesima ambizione che aveva contraddistinto l'Europa negli anni del Medioevo, pubblica nel 1937 a Parigi un libro fondamentale per una visione di sublimazione d'un razionalismo lirico, *Quand les cathédrales étaient blanches*, una rievocazione della forza creatrice dei tempi passati: «Quando le cattedrali erano bianche, l'universo era tutt'intero sollevato da una immensa fede nell'azione, nell'avvenire e nella creazione armoniosa d'una civiltà».

Adolf Loos,  
villa Karma,  
Montreux,  
1903-06.

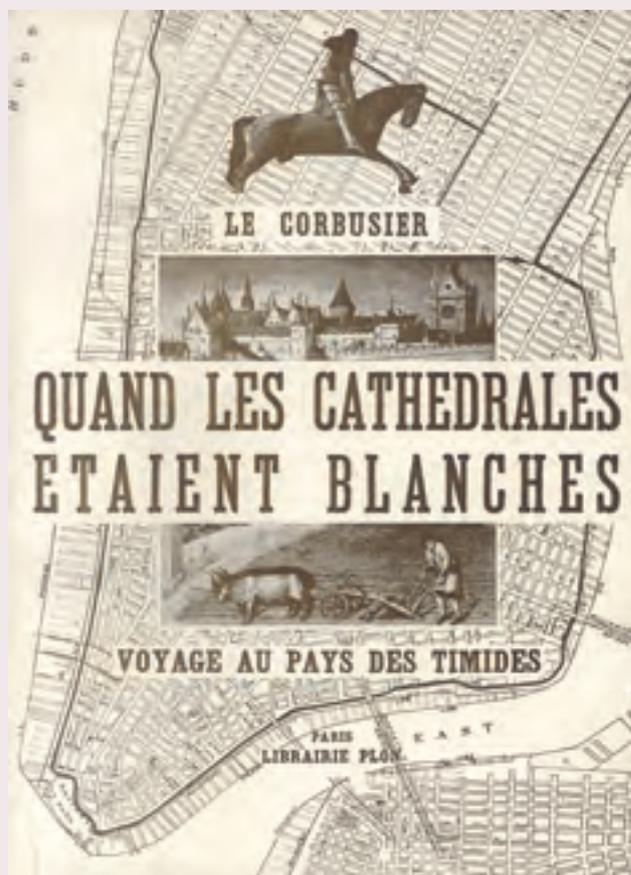
A destra:  
Copertina del  
volume *Quand  
les cathédrales  
étaient blanches*,  
pubblicato nel  
1937.

## Per Le Corbusier

«L'emozione architettonica è il gioco sapiente, corretto e magnifico dei volumi sotto la luce. La costruzione serve a far tenere; l'architettura a commuovere; l'emozione architettonica è quando l'opera vi suona nel diapason con un universo del quale subiamo, riconosciamo e ammiriamo le leggi».

Così si pone, accanto alla percezione razionalista dello spazio, la stessa contraddizione della razionalità minimalista e si rivela in lui la strada verso il sublime.

La risposta concreta a questa complessa elaborazione teorica verrà data con la costruzione della cappella di Ronchamp, in un luogo dove era già esistita una chiesa di pellegrinaggio distrutta da un incendio nel 1913 e una successiva a sua volta distrutta dai bombardamenti tedeschi del 1944. La volumetria è qui tutt'altro che razionale, recupera in pieno la fede nella creazione armoniosa e ne slancia i volumi. Il concetto stesso del manufatto rasenta talvolta la plasticità della scultura con un muro a sud che



Cappella di Notre-Dame-du-Haut, facciata nord, Ronchamp, 1950-55.

In basso:  
Convento di Sainte-Marie de La Tourette, Éveux, 1953-60.



cresce di spessore oltre ogni esigenza ingegneristica; una attenta calibrazione della luce esterna filtra attraverso vetrate da lui stesso istoriate e trasforma quel muro da fortezza in un vasto dipinto luminoso. L'opera fu completata nel 1955. Da pochi anni Matisse aveva ultimato le sue vetrate per la cappella di Saint Paul de Vence.

Nei medesimi anni, tramite padre Couturier, gli viene fatta una proposta ancor più impegnativa, nella quale combinare la parte abitativa con quella religiosa. Il sublime si trova a dialogare con il razionale, lo spirituale della cerimonia con lo spirituale della vita conventuale. Nasce così il convento domenicano de La Tourette, con una facciata a scansioni regolari e quadrate che ricorda assai quella dell'edificio di Marsiglia ma con un'attenzione tutta mistica nei corridoi immersi nella luce esterna che dà sulle celle. Qui mette in atto in modo quasi didattico



i cinque punti dell'architettura moderna che aveva formulato per la costruzione nel 1927 della villa Savoye nei pressi di Parigi. L'edificio intero deve posare su piloncini che lo separano da terra lasciando libera e in rapporto con la natura la superficie sottostante. Il tetto deve diventare una terrazza utilizzabile come quella di Marsiglia e già come quella costruita all'inizio della sua carriera per la casa di famiglia. Sono sempre dei piloni a determinare la struttura portante dei piani superiori in modo da abolire i muri portanti e consentire una libera chiusura dei vani, delle celle e delle sale. Le finestre devono apparire in un unico nastro. La facciata è quindi libera e consiste solo in una sorta di pelle di chiusura. In sostanza razionalità, luce ed efficienza si trovano combinate. Parametri questi che vengono poi posti in contrappunto con la chiesa stessa del convento, la quale assume una dimensione mistica in cui il rapporto umanista del Modulor si espande nella dimensione infinita d'un parallelepipedo enorme dalle alte pareti in cemento *brutalista* dove filtra una luce sottile da tagli orizzontali e dove il frate bianco seduto sugli scranni torna ad essere piccino come nella cattedrale gotica.

L'ultimo progetto di Le Corbusier vedrà l'inizio dei lavori nel 1970, cinque anni dopo la sua morte, e verrà inaugurato nel 2006. Si tratta della chiesa di Saint-Pierre a Firminy vicino ai bacini minerari dell'Alvergnna.

Chiesa di  
Saint-Pierre,  
Firminy,  
1970-2006.

La forma della chiesa evolve ulteriormente come se Le Corbusier fosse tornato alle sue originarie esperienze germaniche quando per breve tempo aveva lavorato nello studio di Peter Behrens. Rammenta il padiglione che Bruno Taut, altro pioniere d'un razionalismo lirico, aveva costruito in vetro a Colonia nel 1914 ma prende la potente solidità di calcestruzzo plasmato a modo di scultura della Torre Einstein che Erich Mendelsohn aveva realizzato a Berlino nel 1917 combinandola con la gravità tellurica dell'edificio elvetico costruito sempre in quegli anni della Prima guerra mondiale nei pressi di Basilea per il Goetheanum e progettato dallo stesso Rudolf Steiner per la sua scuola di formazione. Il razionalismo rigoroso e puro non era stato di soddisfazione neppure per Le Corbusier.



**\* Philippe Daverio**

*Dal 2008 è direttore della storica rivista "Art e Dossier". Nel 2013 è stato insignito dal Presidente della Repubblica Francese della Légion d'Honneur.*

*Da gennaio 2016 è membro del Comitato scientifico della Pinacoteca di Brera e Biblioteca nazionale Braidense di Milano; da maggio 2018 è membro del CdA della Fondazione Teatro alla Scala di Milano.*



## Le case dell'uomo

di Fulvio Irace\*



A sinistra:  
Casa singola nel quartiere  
Weissenhof-Siedlung,  
Stoccarda, 1927.

In questa pagina:  
Le Corbusier sul cantiere  
dell'*Unité d'habitation* a Marsiglia,  
1945 ca.

Schizzo della Certosa di Ema, 1910 ca.

Nel 1907 un giovane studente svizzero della École d'Art di La Chaux-de-Fonds esplorava la Toscana alla ricerca di quella cultura medievale esaltata dagli scritti di John Ruskin. Si chiamava Charles-Édouard Jeanneret, aveva vent'anni e una straordinaria capacità di penetrare l'essenza delle cose, di leggere la struttura antropizzata del paesaggio, di analizzare le sue architetture, la sua arte diffusa a piene mani dentro e fuori gli edifici della storia.

Era il suo primo viaggio fuori dei confini della Svizzera ma, seguendo gli insegnamenti del suo maestro, Charles L'Eplattenier, aveva le idee molto chiare sul cosa e come vedere per diventare architetto. Così, la mattina del 13 settembre uscì dalla città di Firenze per dirigersi alla volta della valle di Ema dove sorgeva, sul Monte Acuto, la Certosa del Galluzzo, un imponente complesso monastico eretto nel XIV secolo. Il suo interesse per la perfetta corrispondenza tra il modo di una vita collettiva e l'architettura delle sue singole parti trapela in maniera inequivocabile dai disegni tracciati sui fogli del suo taccuino; disegni, al solito, sintetici e accurati, accompagnati da brevi frasi e osservazioni ad alta voce, come quella che diceva: «J'y ai trouvé la solution de la maison ouvrière type unique».



Leggendo il Medioevo con l'occhio del suo tempo, il futuro Le Corbusier aveva compreso che in quell'ideale armonia tra individuo e comunità – espressa perfettamente nella tipologia delle celle dei singoli monaci e del comune chiostro – si celava la chiave per risolvere l'incombente questione abitativa: quella della “casa per tutti”, che avrebbe caratterizzato non solo tutta la sua ricerca dei decenni successivi, ma l'intero dibattito architettonico della prima metà del XX secolo.

### Dalla cella alla cellula

Da quel momento la Certosa di Ema fu la base per molti dei suoi lavori nell'ambito della ricerca sull'abitazione moderna: e se è facile pensare che essa si tradusse nel dopoguerra nel convento de La Tourette – che direttamente vi si ispirava pur nelle sue ardite espressioni di cemento a vista – più sorprendente è ritrovarne l'impronta nel 1922 nella grande scala dei progetti degli *immeubles-villas* (tradotto dieci anni dopo nella realizzazione dell'immeuble Clarté di Ginevra) e nella piccola scala dell'eclatante Padiglione dell'Esprit Nouveau all'Esposizione delle Arti Decorative di Parigi nel 1925.

Nella sommaria presentazione dell'*Oeuvre Complète*, il Maestro dette questa spiegazione in terza persona:

«Le Corbusier ebbe questa idea ricordando una certosa italiana [...] i blocchi di villa offrono un nuovo modo d'abitazione nelle grandi città. Ogni alloggio è in realtà una piccola casa con giardino, posta a qualsiasi altezza sopra il piano stradale. La densità dei quartieri rimane la stessa, ma le case sorgono più in alto e le prospettive sono allargate».

Nelle vedute della sua proposta per una città di tre milioni di abitanti (esposta al Salon d'Automne del 1922), quest'idea si esprime chiaramente nel disegno dei terrazzi degli alloggi dove il confort della vita quotidiana si confronta con la sconfinata estensione della metropoli che si presenta agli occhi degli abitanti come un affascinante panorama della vita moderna. Ma il 1922 è un anno cruciale anche per l'elaborazione di una tipologia abitativa – la cosiddetta “*maison*”

Inaugurazione dei quartieri moderni Frugès a Pessac, 1926.

In basso:  
Casa Citrohan,  
modello in gesso,  
1922.

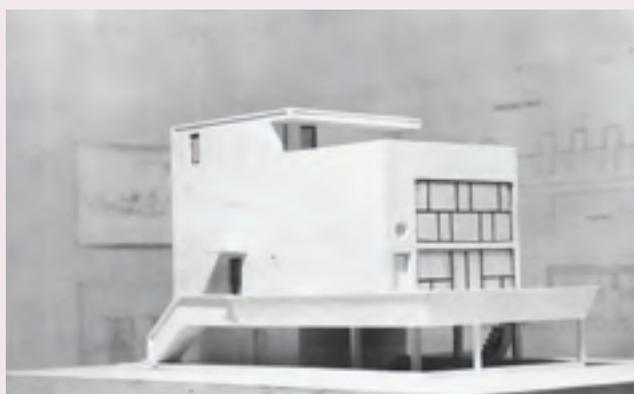


*Citrohan*” – esposta nella stessa occasione con un modello in gesso, dove appaiono anche per la prima volta i *pilotis*, a isolare la casa dal contatto diretto col suolo.

Nella casa Citrohan confluiscono e trovano definizione tutti gli studi ostinatamente perseguiti sulla tecnica del cemento armato, sulla prefabbricazione e sulla produzione industriale dell’edilizia, che nel 1914 Le Corbusier aveva sintetizzato nello schema della *maison Dom-Ino*. Come scriverà nell’*Oeuvre Complète*, «questa prima piccola casa a tetto-giardino e in struttura in serie sarà la chiave delle ricerche che si svolgeranno nel corso degli anni seguenti». Al centro di queste ricerche, dunque, emerge con chiarezza il tema portante della “ricerca paziente”: la casa in serie (da costruirsi per pezzi assemblati come per l’automobile, da cui deriva la denominazione), espressione dell’abitare nell’epoca della meccanizzazione. È una “casa tipo” – un parallelepipedo delimitato da due

muri portanti – che si svolge in profondità, come nell’allestimento per il Padiglione dell’Esprit Nouveau: il centro dell’abitazione è una sala di 9 m x 5 a doppia altezza, su cui affacciano i due livelli con le camere da letto, illuminata dalla grande “parete vetrata” che sostituisce la tradizionale facciata in muratura.

In tal modo essa può essere declinata sia in una versione isolata – una villa secondo il modello realizzato nel 1927 nel quartiere Weissenhof di Stoccarda – sia nella aggregazione in orizzontale (case a schiera di Pessac) o verticale nella forma delle *immeubles-villas*. Con le sue misure standardizzate e accuratamente definite, in polemica contro la «vecchia casa che usava male lo spazio», la casa Citrohan esprimeva appieno i nuovi ideali di Le Corbusier. Case pratiche che segnano l’incontro tra architettura e industria sono quelle che Le Corbusier realizzerà per l’industriale Henri Frugès a Pessac tra il 1924 e il 1926: un piccolo quartiere di case per operai che coniugava lo studio delle tipologie abitative con la loro aggregazione urbanistica nell’unità di una sorta di città-giardino. La Cité Frugès fu per il Maestro il laboratorio dove approfondire nella realtà i suoi studi teorici, dovendosi misurare con le aspettative e gli usi dei futuri abitanti e con la sperimentazione di tecniche costruttive e cantieristiche del tutto inedite. A Pessac l’architettura di serie era messa alla prova: «mi aspetto – si raccomandò Frugès – che formulate





chiaramente il problema della pianta e che ne troviate la standardizzazione». Applicando il metodo tayloristico alla produzione di abitazioni, egli si trovò per la prima volta a verificare la sua formula della casa come “macchina per abitare”: un modulo di 5 m x 5, tre soli tipi di finestre e un’unica trave di cemento armato lunga 5 metri erano gli ingredienti di una composizione che avrebbe dovuto assicurare varietà e unità al tempo stesso. Lo studiato accostamento delle singole abitazioni in modo da alternare pieni e vuoti conferì all’insieme un forte carattere plastico, accentuato dal ricorso a terrazze e grigliati trasparenti e soprattutto dall’uso del colore in modo da restituire allo *skyline* del villaggio il tono di un quadro “purista”, come le celebri nature morte di quegli anni. Pessac fu un esperimento e anche un’eccezione, più simile a una città-giardino che alla città verticale auspicata da Le Corbusier: questa venne in parte però realizzata nell’immeuble Clarté di Ginevra, un monolite di otto piani che contiene 45 alloggi di varie misure (inclusi 16 duplex), secondo il modello delle *immeubles-villas*. Commissionato dall’industriale Edmond Wanner, il complesso a struttura d’acciaio (dell’ingegnere svizzero Robert Maillart) sperimentava un uso estensivo del vetro sia all’esterno che all’interno delle parti condominiali come le scale e introduceva alcuni elementi (spazi commerciali e di servizi), che verranno ripresi, su una scala ancora maggiore e in forme più determinate, nella prima *Unité*

Immeuble Clarté,  
Ginevra, 1930.

A destra:  
Sezione e  
allestimento interno  
del transatlantico  
*Île de France*, 1936.

*d’habitation* di Marsiglia nel 1946. Realizzata nel tragico scenario postbellico in cui la questione abitativa assumeva dimensioni drammatiche per il titanico impegno della ricostruzione, l’*Unité* fu un inizio e una conclusione al tempo stesso. Per le sue proporzioni epiche (una vera e propria città per più di 1500 abitanti contenuta in un parallelepipedo di 150 metri di lunghezza, largo 24 metri e alto 56 distribuiti per 8 piani).

Il transatlantico dell’*Unité* era stato pensato da Le Corbusier come una soluzione ripetibile in diversi contesti, realizzandone infatti diverse versioni a Nantes-Rezé, 1952; a Briey-en-Forêt, 1957; a Meaux e Berlino ovest, 1957; a Firminy, infine, nel 1962.

L’interesse suscitato dall’edificio di Marsiglia fu infatti tale da sollevare un acceso dibattito tra sostenitori e detrattori di questo inedito modo di abitare e certamente di porsi come un’ispirazione per altri interventi in Europa nei decenni della ricostruzione, dal “biscione” di Luigi Daneri a Genova ai Robin Hood Gardens di Alison e Peter Smithson a Londra.



*Unité d'habitation,*  
Marsiglia, 1945.

Ispirata all'architettura mobile del transatlantico – allora il principale mezzo di trasporto collettivo – l'*Unité* è un enorme contenitore dove i piani degli alloggi sono intrecciati ai servizi collettivi (negozi, lavanderia, palestra, ufficio postale, ristoranti ecc.) per restituire la complessità di una città verticale compatta. Ma la novità più radicale era la concezione della cellula abitativa: una L capovolta costituita da due piani di diversa estensione che Le Corbusier pensava come elementi prefabbricati



da inserire dentro l'ossatura in cemento armato, alla maniera di bottiglie in un portabottiglie. Il punto culminante di ciascun alloggio era il duplex (che riproponeva il tipo Citrohan) su cui si affacciavano le stanze private del piano superiore; le cellule inoltre venivano abbinate l'una all'altra in maniera speculare e capovolta: in tal modo non solo ognuna godeva di un doppio affaccio per tutta la lunghezza dell'edificio, ma si riusciva a ricavare al loro incontro un corridoio con gli accessi al piano, che fungeva quasi da strada interna.

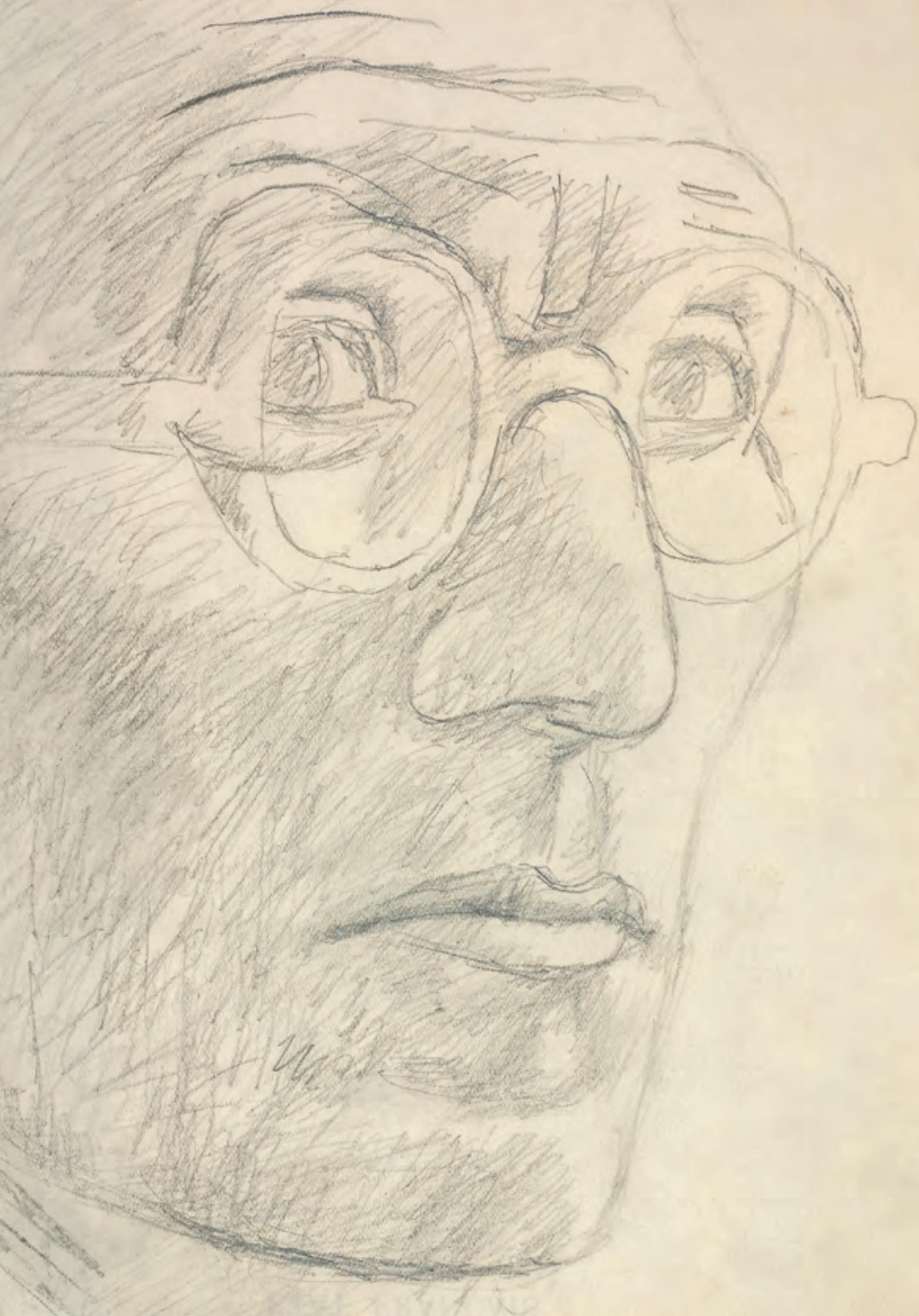
Questa particolare composizione faceva sì che la sovrapposizione delle due L si svolgesse in facciata lungo tre piani, protetti dall'eccessiva illuminazione delle grandi terrazze mediante *brise soleil* colorati che conferiscono all'imponente facciata un ritmo possente ma al tempo stesso variato dalle tonalità di colori a forte contrasto. L'apertura verso l'esterno corrispondeva all'ossessione di Le Corbusier per il sole: una dimensione salutare e simbolica che aggiungeva al vantaggio delle generose esposizioni il costante mito del Mediterraneo. Questo riaffiora in maniera assai suggestiva nel trattamento del tetto-giardino: la tolda di una nave ancorata nel cemento

a pochi passi dal porto di Marsiglia, che Le Corbusier aveva attrezzato con un asilo, un solarium, un auditorium e un percorso ginnico all'aperto che avrebbe colpito l'immaginario collettivo con la visione di una *Cité Radieuse* a disposizione di tutti.

**\* Fulvio Irace**

*Professore di Storia dell'architettura al Politecnico di Milano e all'Accademia di architettura di Mendrisio.*

*Componente del Comitato scientifico della Fondazione Renzo Piano a Genova.*



## Lo sguardo di Le Corbusier

di Giampiero Bosoni\*



A sinistra:  
*Autoritratto*,  
matita di grafite su carta,  
anni Cinquanta.

In questa pagina:  
Occhialini da nuoto  
con lenti graduate,  
realizzati su misura per  
Le Corbusier.

Nel 1930 Le Corbusier scriveva in *Précisions*:<sup>1</sup> «Io non vivo che a condizione di vedere», e ancora osservava «il segno distintivo (dell'uomo di valore contemporaneo) non risiede più nelle piume di struzzo del suo cappello, ma nel suo sguardo».

Uno sguardo indagatore quello di Le Corbusier che i suoi attentissimi occhi grigi, sin dalla prima giovinezza, proiettano sul mondo attraverso quello strumento-protesi, oggetto-per-vedere, che sono appunto gli occhiali. Un oggetto-protesi che questo specialissimo *homme de lettres* interpretò subito non solo quale necessario «utensile dell'artista intellettuale», ma anche quale ulteriore amplificatore di quel suo sguardo teso a comunicare a chiunque la sua verità. Uno sguardo che proprio in conseguenza di quella naturale debolezza visiva, sottoposta anche a un grande sforzo indagatore, trovò un ulteriore sostegno nella sottolineata forza, semplice e austera, delle grosse montature nere che ne contraddistinsero la robusta presenza e la forte intensità dagli anni Trenta sino alla sua morte.

Nel 1963, solo due anni prima di morire, Le Corbusier scrive in un appunto a mano un semplice pensiero che diventa una sorta di sintetica rappresentazione della sua "ricerca paziente": «La chiave è questa: ... guardare, osservare, vedere, immaginare, inventare, creare». Nell'essenzialità di questo messaggio sta il segreto di chi non vuole



rimanere sorpreso di fronte ai fenomeni della realtà, la quale, indagata e analizzata, diventa il patrimonio della nostra conoscenza. Quindi gli occhi (a cui gli occhiali aggiungono una maggiore forza, anche figurata) come "strumento" per vedere, ma anche come "mezzo" per comunicare.

Oltre alle numerose foto in cui Le Corbusier viene immortalato sempre con i suoi caratteristici occhiali, si trovano anche foto in cui gioca con i suoi occhiali, come quando li mette sopra un grande sasso levigato con le sembianze di un volto dai tratti deformi e buffi. Ma i suoi occhiali compaiono ogni tanto anche nei suoi disegni, abbandonati qua e là come oggetto-firma in qualche prospettiva d'interni, come pure a volte appaiono messi in bella mostra in qualche foto d'interni delle sue celebri realizzazioni degli anni Venti/Trenta.



Le Corbusier gioca con i suoi occhiali appoggiandoli su un sasso per rappresentare un viso, Chandigarh, 1950 ca.

Una suggestiva fotografia di villa Savoye, in primo piano gli occhiali da sole e il cappello di Le Corbusier, Poissy, 1928.

Occhiali di  
Le Corbusier  
appoggiati sui  
disegni preparatori  
dei suoi dipinti  
nell'appartamento  
al 24 rue Nungesser  
et Coli, Parigi,  
1960.

Vi sono alcune tracce delle sue *lunettes* anche in alcune lettere, la cui testimonianza più toccante si trova in una missiva scritta nel 1959 dall'India alla sua amica Germaine Ducret,<sup>2</sup> dove a un certo punto inserisce questo pensiero/poesia dedicato all'amata moglie Yvonne, venuta a mancare due anni prima:

«Questa notte:

Corbu

i suoi occhiali  
occhiali

la luna dell'India assomiglia a Yvonne. –  
dormo sotto le stelle. adorabilmente in  
un immenso territorio. Solo.»

Quindi rivedere insieme questi “celebri” occhiali, da lui amorevolmente conservati (oggi custoditi alla Fondation Le Corbusier), che scandiscono quasi l'intero percorso della sua vita (da quelli giovanili con la leggera montatura metallica a quelli su misura per nuotare, sua grande passione, con i quali morirà in mare), vuole essere un piccolo omaggio a questi anonimi e indispensabili strumenti di vita e di lavoro, ma anche un modo per ricordare ancora una volta il segno distintivo dello sguardo di Corbu, soprattutto di ciò che ci voleva comunicare.

\* **Giampiero Bosoni**

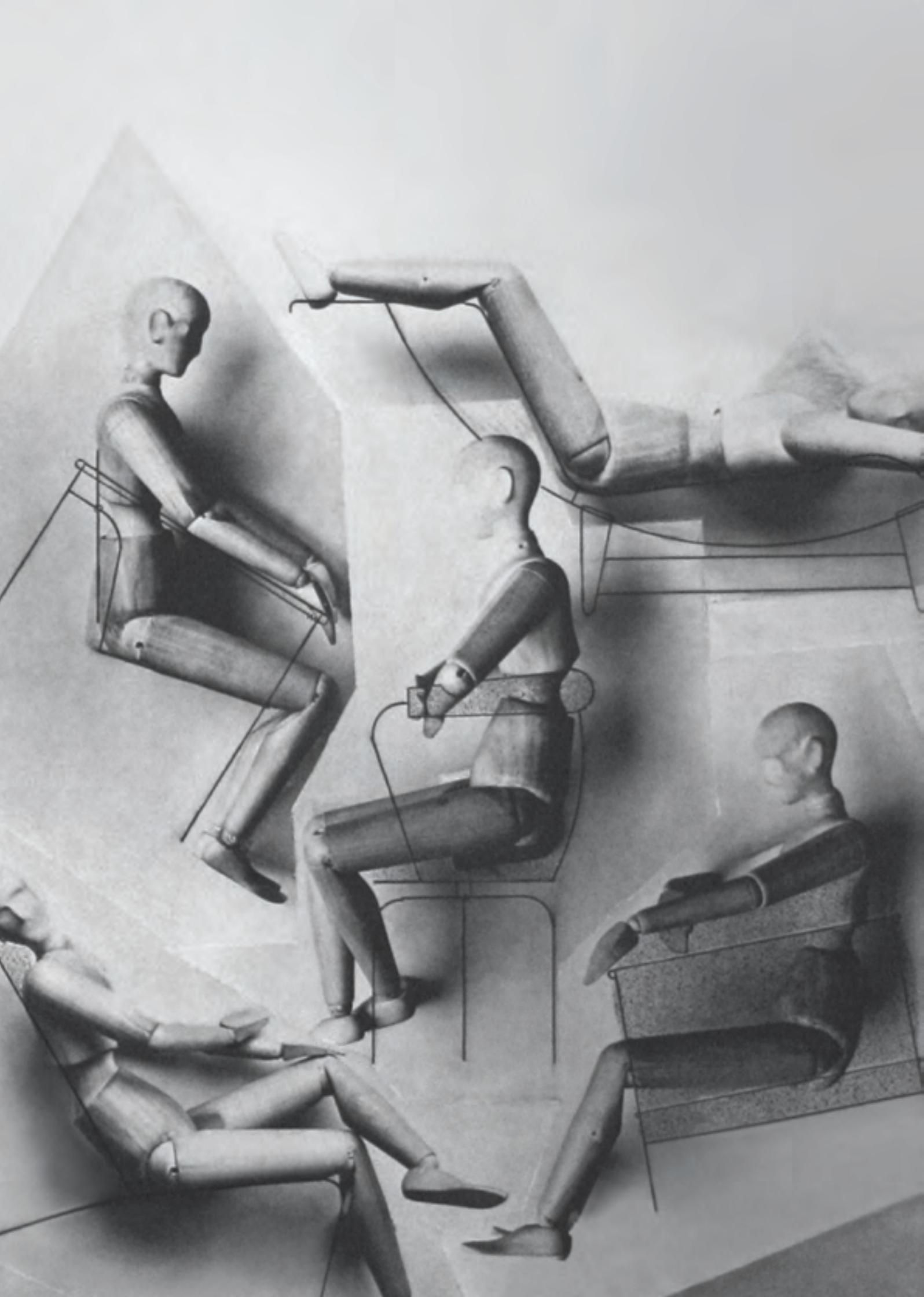
Professore di Architettura degli interni e  
Storia del design al Politecnico di Milano.



**Note**

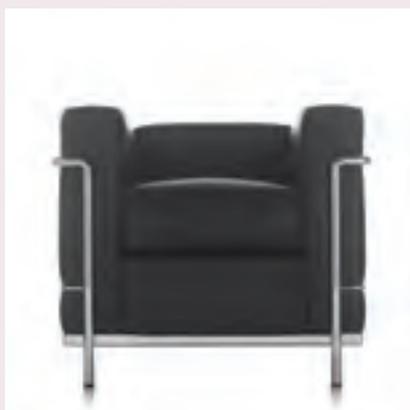
<sup>1</sup> Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Éditions Crès, Collection de “L'Esprit Nouveau”, Paris, 1930.

<sup>2</sup> Lettera del 25 aprile 1959 da New Delhi a Germaine Ducret, in Jean Jenger (dir.), *Le Corbusier – Choix de lettres*, Birkhäuser, Zurich, 2015.



## Le Corbusier e il disegno del mobile

di Giampiero Bosoni



A sinistra:

Le Corbusier, Pierre Jeanneret,  
Charlotte Perriand, studi  
ergonomici con manichini  
per i diversi tipi di sedute, 1928.  
Fotomontaggio realizzato  
da Charlotte Perriand.

In questa pagina:

Le Corbusier, Pierre Jeanneret,  
Charlotte Perriand,  
*LC2 - Fauteuil grand confort,  
petit modèle*, 1928.  
Riedizione della produzione  
Cassina dal 1965.

Nel gennaio del 1917 il giovane Charles-Édouard Jeanneret-Gris si trasferisce definitivamente a Parigi, già scelta quale città d'elezione nel suo precedente viaggio del 1908. Termina così il suo periodo di crescita e formazione in Svizzera. Qui, sotto l'influenza del suo maestro L'Eplattenier e coadiuvato all'inizio dall'architetto locale René Chapallaz, realizza diversi arredamenti, disegnando appositamente alcuni pezzi. I suoi committenti sono facoltosi clienti del Giura per i quali, oltre al ruolo di progettista di pezzi su misura, svolge anche quello di consulente per l'acquisto di mobili.

In qualità di consulente (che continuerà, per mantenersi, anche nei suoi primi anni a Parigi) risulta dai documenti che cerca di indirizzare i suoi amici e i suoi clienti all'acquisto di sedie con seduta e schienale in paglia intrecciata *Louis XIII* e di sofa, poltrone e tavoli in stile *Directoire* e *Louis XVI*, sobri e senza sculture.



Relativamente ai progetti di alcuni ambienti (si possono ricordare la biblioteca per Raphael Schwob, i mobili per la veranda di Moise Schwob, l'*installation d'une chambre d'étude* per il suo amico Marcel Leivaillant, genero di Anatole Schwob, e il *secrétaire* per la madre Marie Charlotte Amélie Jeanneret-Perret), il suo intervento risulta già molto significativo per studiare in *nuce* la formazione della sua filosofia progettuale sul tema degli interni e il disegno degli elementi d'arredo. I suoi atti preliminari, per alcuni di tali progetti, sono in genere l'installazione della luce elettrica e l'eliminazione degli stucchi e di tutti gli elementi falsi e ridondanti da sostituire con altri semplici in modo da creare ambienti luminosi e ordinati. Per la realizzazione dei mobili, ancora soggetti a una linea stilistica

storico-tradizionale, si avvale dell'ebanista Schreiner Egger, col quale, anche nei primi anni a Parigi, mantiene un'intensa corrispondenza per portare a termine alcuni progetti. Questa attenzione per la scelta dell'arredamento rimane una costante del suo lavoro, come dimostrano i numerosi documenti depositati alla Fondation Le Corbusier.

Il progetto degli elementi d'arredo, nell'orizzonte complessivo delle battaglie culturali intraprese da Le Corbusier, riveste un particolare valore di manifesto ideologico a partire dal 1925 quando per il Padiglione dell'Esprit Nouveau ideò alcuni elementi contenitori, definiti *casiers standard*, una sorta di dimostrazione concreta delle sue teorie di *object-standard*, espresse in quell'anno nel suo libro *L'Art Décoratif d'aujourd'hui*.<sup>1</sup>

Questi contenitori, con diverse funzioni, flessibili nell'uso, dovevano essere realizzati dagli stabilimenti Spojené U.P. Závody<sup>2</sup> di Brno in Cecoslovacchia, dove Le Corbusier ha occasione di andare due volte per definire nei dettagli la loro industrializzazione. Il 28 marzo incontra a Parigi Adolf Loos che lo informa di un imminente fallimento della ditta U.P., confermato da una lettera del 31 marzo in cui si legge che a causa di alcune sostituzioni del personale dirigente i suoi mobili non possono essere realizzati. Grande è la delusione di Le Corbusier poiché, come ebbe modo di scrivere più tardi, questi mobili rappresentavano per lui «l'armatura morale dell'ala destra del padiglione». Le Corbusier, però, non si arrende: riesce a coinvolgere *in extremis* un laboratorio di falegnameria della provincia parigina che realizza i prototipi, convincenti almeno



Il *secrétaire* di villa Jeanneret-Perret, 1915-16.

Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Charlotte Perriand, sistema di contenitori *casiers standard*, 1925-29, in una versione rieditata da Cassina, mod. LC20, dal 1978.

Le Corbusier,  
Pierre Jeanneret,  
Charlotte Perriand,  
*Elementi d'arredo  
per la casa, Salon  
d'Automne, 1929.*

Le Corbusier, Pierre  
Jeanneret, Charlotte  
Perriand, *Fauteuil  
grand confort,  
grand modèle,*  
appartenuto a  
Raoul La Roche,  
prototipo, 1928.



nell'aspetto esteriore, di questi pezzi fondamentali che, con la loro distribuzione, riescono a definire gli ambienti del pianterreno. È utile ricordare che questo sistema di mobili contenitori apre la strada al concetto di "armadiature" non più pensate per essere solo accostate ai muri, ma piuttosto concepite per essere disposte liberamente in uno spazio aperto, con una grande flessibilità d'uso, in modo da funzionare come parti architettoniche mobili, quindi più propriamente a penisola o a libera installazione. Gli altri mobili utilizzati nel padiglione, fra cui le famose poltroncine Thonet N.9B (rimasto poi il modello di riferimento per Le Corbusier), vengono scelti con molta cura tra i modelli di produzione corrente (come le tipiche poltrone austere in pelle da club inglese), tutti caratterizzati da un esemplare disegno funzionale e in alcuni casi rappresentativi di quel suo concetto di *object-standard* prodotto industrialmente. Certamente il progetto che più dichiaratamente manifesta il suo nuovo concetto di arredamento domestico e in cui introduce i principi di *machine à repos* è *L'équipement de l'habitation: des casiers, des sièges, des tables* esposto al Salon d'Automne del 1929 e firmato da lui insieme al cugino e socio Pierre Jeanneret e alla giovane Charlotte Perriand, coinvolta dall'ottobre 1927<sup>3</sup> nello studio di rue de Sèvres 35 in qualità di associata per il settore arredamento, di cui avrà la responsabilità.

All'inizio la ricerca di questi nuovi elementi d'arredo era stata programmata per una dimora di lusso, la villa Church a Ville-d'Avray (1927-29), in Francia, per la quale questi pezzi vengono anticipati in forma di prototipi. La mostra al Salon, come la realizzazione dei modelli, viene finanziata dalla Thonet-France che metterà a catalogo le sedute e i tavoli per tutti gli anni Trenta. Spesso si è parlato di evocazione della struttura della bicicletta per il progetto di queste sedute; tale ipotesi può essere in parte confermata dal fatto che, come riferisce la Perriand, questi mobili prima di essere prodotti da Thonet fossero stati proposti alla Peugeot (che rifiutò): la convinzione era che l'azienda, producendo biciclette per tutti, potesse anche realizzare delle poltrone per tutti.<sup>4</sup> Lo sviluppo del progetto di questi mobili avveniva soprattutto discutendo due o tre ore



ogni sera sulla base delle osservazioni dei prototipi che la Perriand eseguiva nel proprio atelier.<sup>5</sup>

Con queste realizzazioni, certamente più interessanti per l'esemplare valore di manifesto che per i risultati raggiunti nell'indirizzo del progetto industriale a basso costo, Le Corbusier chiude la sua battaglia a favore del mobile moderno comprendendola in quella rivoluzione architettonico-urbanistica che nel suo pamphlet del 1930, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, ritiene compiuta. D'altra parte, non a caso, il disegno di questi elementi d'arredo inizia a prendere forma nella visione generale posta da Le Corbusier nel 1925 proprio nel Padiglione dell'Esprit Nouveau, la cui architettura di fatto era per lui l'occasione di presentare la realizzazione in scala 1:1 del modello di una *maison-villa* duplex, da sovrapporre l'una sull'altra per comporre dei grandi complessi edilizi denominati *immeuble-villas*; a fianco di questa villa-padiglione venivano presentati, in un apposito spazio diorama, i suoi progetti per una città contemporanea di tre milioni di abitanti e il *Plan Voisin*. In questo contesto, dove la città "radiosa" nasceva per rispondere alle esigenze di una società nuova regolata dalle recenti conquiste sociali che permettevano di godere di ben otto ore di riposo (il suo amato concetto di *loisir*) rispetto alle otto dedicate al sonno e altre otto al lavoro, è naturale che gli elementi di arredo assumessero valori emblematici di questa

riformata dimensione domestica. In particolare, la *chaise longue* interpreta perfettamente questo concetto di macchina pensata per un uso prettamente di riposo e di lettura, come se fosse un pendolo, uno strumento di orologeria di precisione, in cui l'uomo nuovo pratica con coscienza etica (riposo del corpo e rigenerazione dello spirito) la sua conquistata libertà in un equilibrato rapporto con i ritmi della vita urbana.

Con lo scoppio della guerra, la produzione dei mobili in tubo metallico della Thonet cade in declino e nel dopoguerra vengono pressoché dimenticati. Nel 1959 Heidi Weber, gallerista a Zurigo, lancia una riedizione dei modelli *Chaise longue basculante*, *Fauteuil à dossier basculant* e *Fauteuil grand confort, grand et petit modèle*, che sono fabbricati da artigiani locali con una diffusione molto limitata. La collezione è battezzata "Le Corbusier sitzmöbel/sièges/chairs". Ogni modello riporta le iniziali "LC". Nel 1964, in parallelo all'avvio della costruzione della *maison de l'homme* a Zurigo e con Le Corbusier ancora in vita, Heidi Weber, fortemente sollecitata da vari emissari del già rinomato costruttore di mobili italiano Cesare Cassina, affida la produzione di questi quattro modelli alla società Cassina S.p.A. di Meda. La frequentazione assidua di architetti, produttori-intellettuali quali Dino Gavina o raffinati editori come Bruno Alfieri avevano portato Cesare Cassina a riflettere sull'occasione di sviluppare la produzione degli arredi storici di uno dei più ammirati



Charlotte Perriand sdraiata sulla *Chaise longue*, da lei ideata insieme a Le Corbusier e Pierre Jeanneret, progetto 1928-29. Foto per il catalogo Thonet Frères, Parigi, 1930.

Le Corbusier,  
Pierre Jeanneret,  
Charlotte Perriand,  
LC1 - Fauteuil à  
dossier basculant,  
1928. Riedizione  
della produzione  
Cassina dal 1965.



Maestri del Moderno. Un'opportunità colta al volo da Cassina dopo il disinteressamento (un esplicito rifiuto) da parte dello stesso Gavina di fare con questi arredi quello che aveva fatto con gli arredi di Marcel Breuer, nella sua convinta visione di attuare un rinnovamento estetico del prodotto industriale attraverso l'esempio di autori riconosciuti quali maestri del disegno del mobile moderno. Questo mancato interesse per i mobili del gruppo di Le Corbusier fu motivato da Gavina con l'inadeguatezza di tali arredi ad essere realizzati industrialmente poiché necessitavano a suo avviso di troppe lavorazioni e saldature manuali.<sup>6</sup> Con il contratto del 23 ottobre 1964, la società italiana Cassina acquisisce i diritti di edizione<sup>7</sup> e di vendita di questi modelli, disegnati nel 1928 da Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Charlotte Perriand, che da allora verranno denominati con le sigle LC1, LC2, LC3, LC4. La presentazione ufficiale della collezione si tenne pochi mesi dopo la morte di Le Corbusier presso la Sala Espressioni della società Ideal Standard, spazio milanese pionieristico progettato da Gio Ponti per attività culturali. Da questo momento il disegno del mobile di Le Corbusier e compagni mantiene costante la sua forte presenza di riferimento nel panorama della produzione del mobile internazionale.

## Note

<sup>1</sup> Le Corbusier, *L'Art Décoratif d'aujourd'hui*, Éditions Crès, Collection de "L'Esprit Nouveau", Paris, 1925.

<sup>2</sup> Arthur Rüegg, *Le Corbusier, Meubles et Intérieurs 1905-1965*, Fondation Le Corbusier - Scheidegger & Spiess, Zurich, 2012.

<sup>3</sup> La sua collaborazione con lo studio di Le Corbusier e Jeanneret durerà dieci anni (dal 1927 al 1937). Insieme a loro realizzerà una dozzina di mobili e parteciperà in questo periodo a tutti i lavori anche in qualità di studentessa in architettura.

<sup>4</sup> Da *Intervista a Charlotte Perriand*, a cura di Maurizio Di Puolo, Parigi, 22 dicembre 1975, in Maurizio Di Puolo - Marcello Fagiolo - Maria Luisa Madonna (a cura di), *Le Corbusier, Charlotte Perriand, Pierre Jeanneret, "La machine à s'asseoir"*, De Luca Editore, Roma, 1976.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Anche Charlotte Perriand in un'intervista del 1975 mostra qualche dubbio sulle caratteristiche industriali di questi elementi d'arredo: «[...] Dio solo sa se poi le nostre poltrone sono state delle poltrone per tutti. Su quel punto ci siamo proprio sbagliati. Perché all'inizio erano pochi raffinati intellettuali a permetterselo, e in fondo ancora oggi sono solo dei privilegiati quelli che se le possono comperare. È esattamente il contrario di quello che ci eravamo prefissi. Sono dei mobili d'eccezione e di lusso. [...]». Da *Intervista a Charlotte Perriand*, op. cit.

<sup>7</sup> L'estensione dei diritti esclusivi per la fabbricazione e la vendita di questi modelli si espande dall'Italia all'Europa, a seguire alle Americhe nel 1967, e nel mondo intero nel 1971.



## Le Corbusier e i padiglioni espositivi

di Simon Zehnder\*



A sinistra:  
Scala interna,  
Padiglione Le Corbusier,  
Zurigo, 1964-67,  
inaugurato dopo  
il restauro nel 2019.

In questa pagina:  
Il Padiglione Philips,  
Eposizione universale,  
Bruxelles, 1958.

La struttura esterna e l'interno del Padiglione dell'Esprit Nouveau, Esposizione delle Arti Decorative, Parigi, 1925.

Le opere di Le Corbusier esercitano un fascino particolare su chi le osserva poiché si basano sull'interazione tra fabbricazione e arte.

Il principio a cui Jeanneret si sarebbe ispirato nella realizzazione dei suoi padiglioni espositivi risiede in quella sperimentazione con elementi architettonici modulari che nel 1914 trovò espressione nel progetto della *maison Dom-Ino*, realizzato insieme all'ingegnere civile Max du Bois. Gli elementi fondanti del prototipo erano pilastri e solai in cemento armato. Tale tecnica costruttiva offriva la massima libertà nella realizzazione delle facciate e nella suddivisione degli interni. Il principio poteva essere applicato su base modulare, permettendo di accostare più unità abitative in modo da creare complessi a forma di L o di U.

Nel 1925, nel giro di poche settimane, venne realizzato il Padiglione dell'Esprit Nouveau, sintesi architettonica di tutti i postulati espressi in precedenza da Le Corbusier, Ozenfant e Dermée nell'omonima rivista. L'Esposizione delle Arti Decorative di Parigi era il contesto giusto in cui presentare l'opera. Il padiglione era il testimone delle più recenti conquiste nei campi della fisica, della medicina, della psicologia sperimentale e della psicanalisi. Il progetto dell'edificio si basava sulla casa in serie Citrohan, un parallelepipedo allungato e aperto sui lati più stretti. Era impostato su due piani, secondo il modello dell'archetipico atelier o studio d'arte parigino. Le Corbusier concepiva questo nucleo come una cella, simile a quelle destinate a ospitare i monaci nella Certosa della valle di Ema (Firenze): l'idea di quelle unità abitative con annesso un orto trovò così una nuova applicazione



nel Padiglione dell'Esprit Nouveau. L'edificio a forma di L con giardino si sviluppava intorno a un albero preesistente. La base era costituita da una struttura in metallo con pannelli in paglia e materiali vegetali pressati ricoperti di cemento. Il padiglione venne arredato con poltrone in pelle e mobili in legno curvato di Thonet, in linea con i principi enunciati negli articoli pubblicati su "L'Esprit Nouveau": razionalità e struttura modulare caratterizzavano ogni dettaglio. Nel padiglione trovarono posto alcuni progetti urbanistici di Le Corbusier, radicali e futuristici, accanto a opere di Fernand Léger, Jacques Lipchitz, Juan Gris, Amédée Ozenfant e dello stesso Le Corbusier. L'edificio venne demolito nel 1926. Circa cinquant'anni dopo, nel 1977, ne venne costruita una copia identica presso la Fiera di Bologna.

Nel 1958 vide la luce il Padiglione Philips, uno spazio espositivo ideato per il produttore olandese di apparecchi elettronici. L'opera fu realizzata per l'Esposizione universale di Bruxelles. L.C. Kalff, direttore creativo presso la Philips, era rimasto talmente colpito dalla cappella costruita da Le Corbusier a Ronchamp che decise di affidargli l'incarico di progettare il padiglione. Insieme al compositore Edgar Varèse, l'architetto svizzero realizzò un'opera d'arte totale, abbagliante e fugace come una stella cadente. Nei suoi primi schizzi Le Corbusier, all'epoca dedito alla ricerca di una sintesi fra approccio puristico e forme della natura, abbozzò una struttura organica, a cui poi il compositore Iannis Xenakis fece seguire modelli di lavoro creati a partire da corde di pianoforte, filo per cucito e cartine di sigarette, conferendole un nuovo volto.

Le superfici, basate su forme iperboliche e paraboliche, rappresentavano una concretizzazione sia grafica sia architettonica dell'opera per orchestra *Metastasis*, composta dallo stesso Xenakis nel 1954. La struttura venne realizzata in acciaio e cemento armato, con cavi pretensionati fissati a enormi montanti in calcestruzzo e rivestiti da pannellature prefabbricate. Una volta conclusa l'Esposizione, il padiglione venne smantellato perché si temeva che il freddo dei mesi invernali potesse danneggiare le strumentazioni elettroniche.

Purtroppo Le Corbusier non poté assistere all'inaugurazione della sua ultima opera, il padiglione espositivo costruito nel quartiere Seefeld di Zurigo il 15 luglio 1967. L'edificio fu il frutto di un percorso evolutivo protrattosi per diversi anni e, pur essendo stato concepito in tarda età, rappresenta un capitolo centrale, se non addirittura il più importante, nell'opera di Le Corbusier. La storia della progettazione del padiglione, realizzato su iniziativa della collezionista d'arte Heidi Weber, è stata travagliata, pur se animata da riflessioni di carattere pragmatico. L'edificio, recentemente ristrutturato, si erge esile, benché in buono stato, sulle rive del lago di Zurigo. Rappresenta un ulteriore prototipo dell'ambizioso sistema di prefabbricazione sviluppato da Le Corbusier, un'opera chiave di questa continua ricerca. L'aspetto esteriore è quello di un insieme di

cubi sormontato da un immenso tetto suddiviso in due coperture, una concava e una convessa, che offre protezione dai fenomeni atmosferici. Le Corbusier chiamava questo utilizzo duplice e specchiato delle tettoie *parapluie-parasol*, "ombrello e parasole". Fra le due si inserisce, con grande naturalezza, la porzione di tetto calpestable.

Le unità modulari che costituiscono il padiglione sono caratterizzate esteriormente da elementi in vetro o pannelli metallici smaltati in vari colori. Un tripudio di forme rigorosamente geometriche, alquanto distanti dai tratti distintivi tipici delle opere realizzate dall'architetto negli ultimi anni della sua vita. Le Corbusier si cimentava molto volentieri nella creazione di spazi espositivi - uno straordinario banco di prova per tutta l'architettura moderna. Era un ambito in cui poteva sperimentare soluzioni nuove, ma anche interfacciarsi con esigenze ben precise dei committenti; una vera e propria officina in cui ricercare nuove sintesi fra rigore industriale e creazione artistica. Come già nel padiglione parigino dell'Esprit Nouveau del 1925, anche nell'edificio di Zurigo ritornano elementi quali la suddivisione su due piani, i componenti prefabbricati, la razionalizzazione che non va a scapito dell'individualità. Le Corbusier recupera un modello elaborato in precedenza, come spesso ama fare, adattandolo al luogo e alle sue finalità.



Il Padiglione  
Le Corbusier,  
Zurigo, 1964-67,  
inaugurato dopo il  
restauro nel 2019.

Il Padiglione  
Le Corbusier,  
Zurigo, 1964-67,  
inaugurato dopo il  
restauro nel 2019.

Il tetto-terrazza  
del Padiglione  
Le Corbusier,  
Zurigo.



L'edificio funziona come un'unità autonoma riparata dall'enorme tetto. In una prima versione, il programma planivolumetrico prevedeva un'abitazione nell'ala est e un atelier nell'ala ovest, integrati dagli spazi necessari per un padiglione espositivo. I disegni mostrano una costruzione massiccia in cemento armato, ma un'annotazione di Le Corbusier precisa che si tratta di una prima bozza suscettibile di cambiamenti. I cambiamenti ci furono, infatti, e vennero apportati attingendo a un altro progetto a cui l'architetto stava lavorando in quel periodo: l'edificio espositivo per il rinomato collezionista svedese di arte moderna Theodor Ahrenberg, da realizzarsi sul lungomare davanti al municipio di Stoccolma. Il programma planivolumetrico relativo a quest'opera prevedeva quattro locali: una sala per Matisse, una per Picasso, una per Le Corbusier e una per le mostre temporanee. La struttura della facciata era data



dall'accostamento di quadrati formati da coppie di elementi da 113 cm x 226 in un gioco di pannelli colorati alternati ad altri elementi quadrati in vetro, che permettesero un'adeguata illuminazione con luce naturale. Questa elaborazione in parallelo e combinazione di progetti, già realizzati o ancora sulla carta, è tipica dell'opera di Le Corbusier. Il progetto preliminare dell'edificio di Ahrenberg divenne una tappa fondamentale nella costruzione del padiglione di Zurigo. Il sistema della struttura modulare realizzata con elementi in lamiera agganciata che fungono sia da elementi portanti sia da supporti fu brevettato da Le Corbusier nel 1953 con il nome di "226 x 226 x 226". La sequenza di cubi di dimensioni identiche disposti l'uno accanto all'altro e uno sopra l'altro viene integrata da controventature al fine di rinforzare il complesso. L'assemblaggio, nel padiglione sullo Zürichhorn, di profili angolari metallici lunghi 226 centimetri ciascuno rispecchia la scala di proporzioni sviluppata da Le Corbusier, il Modulor. I 226 centimetri corrispondono alla misura di una persona alta 183 centimetri con il braccio alzato. Attraverso il Modulor, Le Corbusier tenta di subordinare l'architettura a un ordine matematico basato sulle proporzioni dell'uomo.

Il padiglione sullo Zürichhorn, l'ultima opera di Le Corbusier ad essere stata realizzata, sintetizza in sé tutte le teorie dell'architetto svizzero. Egli stesso lo definì come il

Le Corbusier,  
*Collection  
particulière*,  
Padiglione  
Le Corbusier,  
Zurigo.

Esposizione  
"Mon univers",  
1° piano, Padiglione  
Le Corbusier,  
Zurigo.

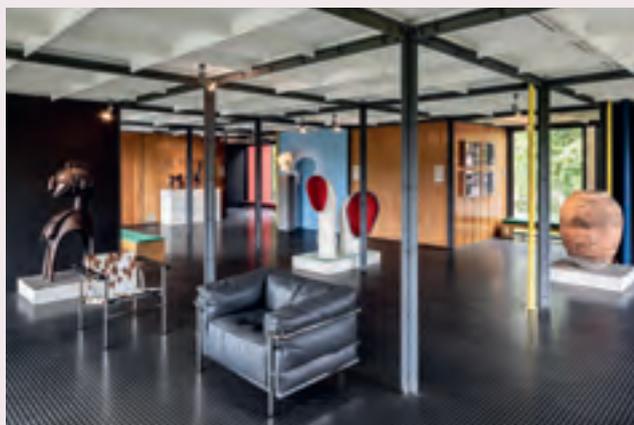
più audace dei suoi progetti architettonici. Chi visita l'edificio rimane sorpreso dal dialogo che si instaura fra spazio, luce, riflessi, materiali e colori. Inevitabilmente si è portati a riflettere sulla statica e sulle tecniche costruttive di allora, su quanto Le Corbusier fosse avanti rispetto alla propria epoca e su quanto sia attuale la sua opera.

Il padiglione fu edificato su terreno pubblico: la città di Zurigo concedette un diritto di superficie per cinquant'anni alla committente Heidi Weber. Nel 2014, con la riversione, anche l'edificio divenne proprietà della città. Dopo diversi lavori di ristrutturazione durati due anni, nel maggio 2019 il padiglione è stato riaperto. Ora è un museo pubblico gestito dal Museum für Gestaltung Zürich, di cui rappresenta il fiore all'occhiello. Vi sono svariate occasioni per visitarlo, anche più volte, grazie a un ricco programma di attività informative rivolto a un pubblico di tutte le età. L'accessibilità è garantita da orari d'apertura prolungati, con possibilità di visite guidate sia private sia pubbliche. Eventi quali la "Lunga notte dei musei zurighesi", dibattiti serali su mostre ed esibizioni musicali aprono le porte del padiglione a una vasta platea, ben più ampia rispetto all'ipotizzabile cerchia degli esperti interessati alla struttura in sé. La sua ubicazione, sul lungolago di Zurigo, lo rende ancora più attraente e permette di dare vita, insieme ad altre strutture della zona con finalità culturali, a un piccolo e vivace quartiere museale. Poiché i piani superiori del padiglione non dispongono di riscaldamento, la stagione in cui viene utilizzato va da maggio a novembre; nei mesi invernali l'edificio rimane chiuso. Questo periodo di pausa,



tuttavia, non è infruttuoso, ma permette di riallestire o allestire ex novo le esposizioni annuali. Durante il primo anno, il padiglione ha ospitato una mostra intitolata "Mon univers", dedicata alla passione di Le Corbusier per il collezionismo. Le abitazioni e i luoghi di lavoro di Le Corbusier ospitavano infatti una collezione di manufatti che documentavano il suo particolare modo di "appropriarsi del mondo" attraverso l'osservazione di oggetti e di immagini.

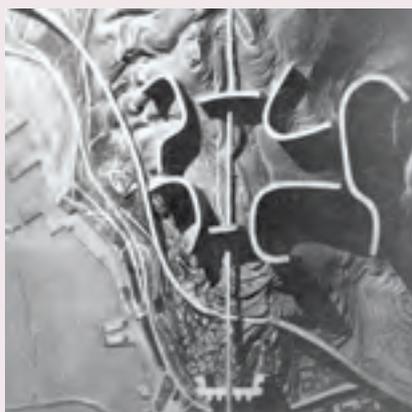
**\* Simon Marius Zehnder**  
*Direttore del Padiglione Le Corbusier  
di Zurigo.*





# Le città di Le Corbusier

di Fulvio Irace



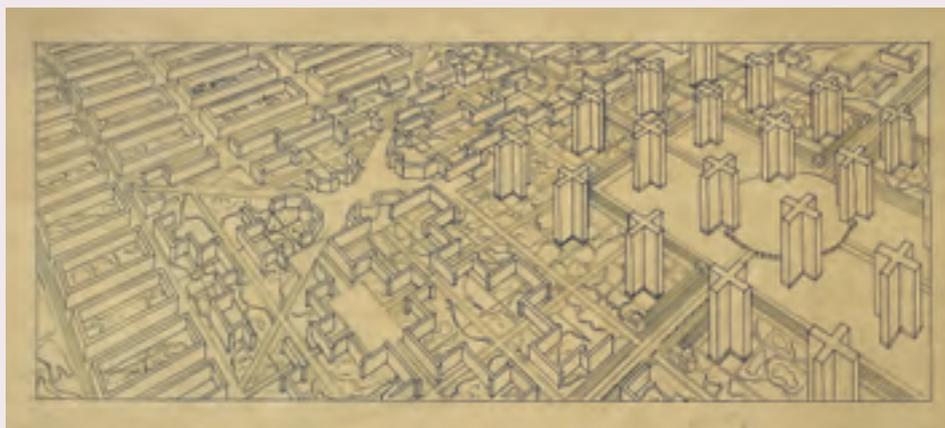
A sinistra:  
Le Corbusier e il modello  
di *Ville Radieuse*, 1930.

In questa pagina:  
Plastico per il progetto del  
*Plan Obus*, Algeri, 1930.

Nei primi anni Quaranta, alla vigilia della fine della Seconda guerra mondiale, anticipando l'inevitabile dibattito sulla ricostruzione, Le Corbusier pubblica due libri – *Les Trois établissements humains* (1945) e *Manière de penser l'urbanisme* (1946) – in cui tira le fila dell'interesse per la questione urbana che ha occupato il centro dei suoi pensieri sin dagli anni giovanili della formazione: un interesse che si intreccia in maniera indissolubile agli studi sulla cellula abitativa del futuro, nella giusta convinzione che il problema dell'abitazione di massa deve essere inquadrato in una visione più generale della struttura della metropoli contemporanea. L'urbanistica, infatti, è per lui «l'espressione, rappresentata nelle opere dell'ambiente costruito, della vita di una società. Di conseguenza, l'urbanistica è lo specchio di una civiltà».

modelli teorici e di schemi applicativi la cui origine può essere individuata nel “Piano per una città di tre milioni di abitanti”, presentato nel 1922 al Salon d'Automne.

Rifiutando l'ipotesi della città-giardino o dell'unità di quartiere, Le Corbusier propone di lavorare su un'idea di città come organismo compatto che rifiuta la dispersione così che, agendo sulla separazione degli spazi e delle infrastrutture, si delinea come una macchina perfetta in cui ognuna delle attività umane trova una sua collocazione distinta e precisa. Su una maglia ortogonale innervata da un sistema di grandi assi di scorrimento, troviamo al centro la *downtown* di grattacieli cruciformi (capaci di ospitare ognuno da 10'000 a 50'000 persone); ai suoi piedi una vasta area verde (dalle colossali dimensioni di 3'600'000 mq) con giardini e parchi dove trovano



La sua visione della città moderna si fonda sull'individuazione delle tre funzioni generali che caratterizzano la società: nutrire, produrre, scambiare. A ciascuna di queste funzioni deve corrispondere un insediamento che ne rispecchi le esigenze specifiche secondo la logica di una dimensione olistica. Al di là dell'aspetto tecnico, l'urbanistica esige una visione umanistica ed intellettuale – “una saggezza” addirittura – che parte dall'analisi scientifica della realtà delle cose, identifica i fini da perseguire ed elabora programmi conseguenti.

Contro la minaccia del caos introdotta dalla “civiltà macchinista”, l'urbanistica è innanzitutto un progetto di ordine che ristabilisce la pacifica convivenza e attenua i contrasti e gli squilibri secondo un principio di ragione. È questa una convinzione che Le Corbusier matura in almeno due decenni di lavoro attraverso l'elaborazione di

posto ristoranti, caffè, negozi, teatri ecc. Tutt'attorno un tessuto di complessi condominiali *à redents* (un nastro continuo di case a schiera di sei o più piani, che si piega ad angolo retto formando un sistema comunicante di corti aperte di grandi dimensioni) con terrazze affacciate sul verde. In tal modo, assicura, si ottiene il decongestionamento del centro delle città, l'incremento dei mezzi di trasporto e un aumento delle superfici verdi.

Lo schema è quello di una città ideale – quasi un inatteso esito della tradizione dei trattati rinascimentali –, indipendente da una precisa realtà territoriale: tre anni più tardi però, in occasione dell'Exposition internationale des Arts Décoratifs, Le Corbusier costruisce il Padiglione dell'Esprit Nouveau dove, nell'annesso diorama, espone le tavole del *Plan Voisin*, che è l'applicazione del suo metodo al caso specifico del

Plastico per il *Plan Voisin*, Parigi, 1925.

In basso:  
Schizzi di studio per il nuovo piano urbanistico della città di Rio de Janeiro, 1929.



centro di Parigi. Il progetto prevede la demolizione di una vasta zona della *rive droite* della Senna e la sostituzione del tessuto urbano esistente (di cui si salvano solo isolati monumentali come il Palais Royal e la Madeleine) con una rete di strade rettilinee e l'introduzione di 18 grattacieli "cartesiani" (su una pianta cruciforme) sotto i quali scorrono i nastri dei *redents* destinati alle abitazioni.

### La Ville Radieuse

Gli anni tra il 1925 e il 1930 sono intensi di studi, di ricerche, di proposte sostenute dalla pubblicazione delle sue idee urbanistiche – *Urbanisme* (1924); *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* (1930) – e ravvivate dai viaggi che lo portano a conoscenza dei problemi di grandi città in diverse parti del mondo: nel 1928 è a Mosca, dove riceve l'invito a partecipare al concorso per il palazzo del *Centrosjuz*, sede operativa dei Soviet; nel 1929 in America Latina dove verrà invitato a tenere conferenze a Buenos Aires, a Montevideo, Rio de Janeiro e San Paolo, di cui formulerà sorprendenti piani di riorganizzazione e di sviluppo, che forniranno nuovi materiali e punti di vista all'applicazione delle sue teorie.

Di queste, la *Ville Radieuse* – divulgata ampiamente dall'omonimo libro del 1935 – rappresenta al momento la formulazione più didattica ed esemplare. La *Ville Radieuse* – la "nuova città del sole" – viene presentata ufficialmente durante il Congresso Internazionale di Architettura Moderna (CIAM) nel 1930: è il modello perfezionato di una città per un milione e mezzo di abitanti, il cui ordine geometrico viene rivendicato come la rivoluzione che rende possibile superare la chiusura e il disordine

della città preindustriale. La riorganizzazione del sistema del traffico in una rete di arterie rettilinee e la collocazione delle abitazioni in edifici di grandissime dimensioni nello schema del *redents* rendono possibile l'acquisizione di nuovi spazi che lasciano respirare la città. Il centro viene decongestionato: solo il 12% del terreno risulta costruito, mentre i corpi dei fabbricati su *pilotis* lasciano ai pedoni l'intera area, ristabilendo il rapporto uomo-natura.

La distinzione netta tra le funzioni annuncia il principio dello *zoning*, che Le Corbusier enunciò durante il CIAM del 1933: pubblicato nel 1943 come la Carta d'Atene, divenne nel dopoguerra il manifesto dell'urbanistica moderna. Articolata per punti, la Carta non è un vero e proprio modello, ma un insieme di norme e principi per la costruzione della città, in gran parte desunti dalle sue idee e dalle sue proposte precedenti. Applicazioni più o meno coerenti con la Carta d'Atene possono considerarsi i piani (irrealizzati) per Saint-Dié (1945), per Bogotà (1950), per Meaux (1956) o per Berlino (1958) con la proposta di ricostruzione del centro distrutto dalla guerra.

Il sogno di poter realizzare la città ideale si concretizzerà però solo nel 1950, con l'invito da parte del primo ministro indiano Nehru a disegnare la capitale del nuovo Stato del Punjab, dopo la dichiarazione d'indipendenza dell'India (1947) e la secessione del Pakistan. Chandigarh (la "città d'argento") è l'occasione che Le Corbusier ha sempre atteso, dopo i numerosi fallimenti delle sue proposte: qui ad esempio potrà concretizzare la sua innovazione del sistema viario,



Progetto per la nuova capitale del Punjab, Chandigarh, 1950-1965.

In basso:  
Palazzo  
del Parlamento,  
Chandigarh, 1955.



con la separazione delle strade dedicate ai pedoni e quelle dedicate al solo traffico automobilistico (la teoria delle “7 V”, cioè dei sette tipi di strade in rapporto alle diverse velocità del traffico), riconfigurando la griglia del piano predisposto dagli architetti inglesi Maxwell Fry e Jane Drew. In tal modo, ogni isolato è circondato da una strada a scorrimento veloce che sbocca in appositi parcheggi, mentre una maestosa arteria fa da spina dorsale del corpo della città, risalendo fino alla “testa” che ospita la piazza del Campidoglio dove si concentrano in maniera epica e monumentale le istituzioni statali, cioè le sedi del Parlamento, dell’Alta Corte, dei Ministeri e del Palazzo del Governatore.

Immaginato come il futuro centro storico della nuova capitale, il Campidoglio trascende però dal meccanicismo implicito nella *Ville Radieuse* e dal suo rifiuto della città antica: i suoi possenti edifici realizzati

e l'impronta di quelli rimasti sulla carta – come il Palazzo del Governatore – rimandano a un atto mitopoietico più che funzionalista. Un atto dove la presenza del possente paesaggio indiano e la forza evocatrice delle sue architetture tradizionali, lungi dall’essere rifiutate in nome del nuovo, emergono con dirompente espressività nelle soluzioni plastiche dei volumi grondanti di massività, di luci e soprattutto di ombre. L’esaltazione della tecnica moderna che era stata alla base di tutte le sue elaborazioni della civiltà macchinista cede il passo alle richieste dell’ambiente, si piega alle esigenze dell’espressione simbolica. Atene è ormai lontana da Chandigarh: la chiarezza della città-macchina si intorbida e si arricchisce dei toni delle albe e dei tramonti indiani. È una convinzione che, sotto forma di intuizione, si era già affacciata nella mente dell’ideologo della modernità in anni molto lontani e in un luogo forse per lui mitico quanto le pendici dell’Himalaya, Algeri. Dal 1931 al 1942, Le Corbusier e Pierre Jeanneret elaborano proposte per il rinnovamento urbano della capitale africana che coglievano le sollecitazioni dell’amministrazione per il risanamento del fatiscente quartiere della Marina e dell’intera area costiera. Nel corso del suo primo soggiorno, nel febbraio 1931, visita con attenzione la città e tiene conferenze pubbliche sulla sua concezione urbanistica. Ad Algeri, come più tardi in India, rimane colpito dalla bellezza e dalla particolarità dell’orografia e del paesaggio,



Le Corbusier e  
André Malraux,  
Chandigarh, 1958.

Plastico per il  
progetto del *Plan  
Obus*, Algeri, 1930.



che si tradurranno nel cosiddetto *Plan Obus*, il proiettile di cannone capace di «spezzare una volta per tutte le routine amministrative e di instaurare nell'urbanistica le nuove scale dimensionali richieste dalle realtà contemporanee». Il piano interviene in primo luogo sulla città esistente, proponendo la demolizione del quartiere della Marina e la sua sostituzione con una *city* adeguata al ruolo di capitale, la realizzazione di una città residenziale sulle colline del Fort l'Empereur strutturata secondo un edificio continuo e serpentiforme che si adegua alla topografia come una sorta di ponte sospeso. I grandi viadotti abitati, inoltre, sono concepiti come una megastruttura in cemento di sostegno all'autostrada che corre sul tetto e dentro la quale le singole abitazioni possono essere inserite nei più diversi stili, compresi quelli delle distrutte case della Marina. È una visione possente e unica, dove architettura e urbanistica

sono tutt'uno, e che trova una sua ulteriore conferma nel piano per Rio de Janeiro dove i grandi viadotti abitati si snodano tra i rilievi del paesaggio a stringere e al tempo stesso esaltare la specificità dei luoghi. A Chandigarh, ad Algeri, a Rio l'astrazione si ferma davanti all'irriducibile diversità dei territori: Le Corbusier ne rimane soggiogato e da questa fascinazione nasce un'interpretazione dei compiti dell'urbanistica che oggi sentiamo ancora vitale e cruciale.





## Le Corbusier e la sintesi delle arti 1940-1952

di Marida Talamona



A sinistra:  
*Unité d'habitation*: il tetto-terrazza  
con il camino di ventilazione,  
Marsiglia, 1952.

In questa pagina:  
Il modello del *bonhomme* del Modulor,  
in cantiere prima di essere inserito  
nelle casseforme, 1948.

Le Corbusier aveva cominciato a riflettere sulla pittura e sul concetto di sintesi delle arti sin dai primi anni Venti, durante i quali avevano preso corpo le ricerche sulla policromia delle superfici, sullo studio dei colori e dei loro rapporti armonici. Erano seguite, nel corso del decennio successivo, le sperimentazioni sul *mur en photo-montage*, sulla pittura murale e i graffiti, sugli arazzi che, con un'efficace definizione, Le Corbusier chiamerà *Mural nomad*, gli affreschi dei nomadi moderni che abitano negli appartamenti in affitto. Quando l'inquilino nomade cambia casa i *Mural nomad* si staccano dal muro, si arrotolano e traslocano con lui.

Nel 1935 l'esposizione "Les Arts dits Primitifs dans la maison d'aujourd'hui", organizzata dal gallerista e mercante d'arte Louis Carré nell'appartamento-atelier di Le Corbusier, era stata l'occasione per verificare sottili risonanze tra opere di diversa natura, arcaiche e contemporanee, messe in relazione tra di loro e con l'ambiente architettonico (il muro in pietra a vista dell'atelier, i muri policromi, la volta, la luce).<sup>1</sup> Nel 1938 al Kunsthhaus di Zurigo per la prima volta Le Corbusier dedicava una mostra alle opere plastiche: pitture e architetture. È soprattutto però dal 1940 in poi che la *Synthèse des Arts Majeurs* occupa un posto centrale nelle ricerche lecorbuseriane, divenendo nei decenni seguenti – cito la storica americana Joan Ockman – «essenzialmente un'auto-sintesi dei molteplici talenti dello stesso Le Corbusier».<sup>2</sup>

### Verso un'epopea plastica

Nel dicembre 1944 Le Corbusier pubblica un trafilto non firmato sul quotidiano "Volontés", nel quale annuncia la nascita di una nuova estetica architettonica, l'inizio di un'epopea plastica fondata sulla collaborazione tra le arti che, afferma, rivolgendosi agli artisti e ai costruttori, «deve essere considerata un vero e proprio dovere verso il paese, in questo periodo di prodigiosa liberazione delle arti maggiori: architettura, pittura e scultura».<sup>3</sup> Alcuni mesi più tardi, nel settembre 1945, Le Corbusier scrive il saggio intitolato *L'Espace indicible*, che sarà pubblicato nell'aprile 1946 in "Art", numero fuori serie della rivista "L'Architecture d'aujourd'hui".<sup>4</sup>

La copertina è illustrata da un acquerello di Le Corbusier della serie *Ozon*, costituita da disegni e studi di sculture realizzati nel 1940 a Ozon, il villaggio dei Pirenei dove Le Corbusier ha trovato rifugio dopo l'occupazione tedesca di Parigi.<sup>5</sup>

«L'architettura, la scultura e la pittura – afferma Le Corbusier – dipendono in modo specifico dallo spazio, [sono] legate alla necessità di misurarsi con lo spazio, ciascuna con i mezzi propri. Il punto essenziale che qui voglio affermare è che la chiave dell'emozione estetica è una funzione spaziale.»<sup>6</sup>

Per Le Corbusier l'origine del processo è data da un momento d'evasione percettiva – soggettivo e indefinibile – che porta al disvelamento di uno spazio incommensurabile, provocato dalla concordanza eccezionale tra l'azione dell'opera d'arte sull'intorno (onde, grida, clamori) e la reazione dell'ambiente che l'accoglie (il muro di una stanza, le sue dimensioni, il sito, gli elementi del paesaggio).



"Art", numero fuori serie dell'"Architecture d'aujourd'hui", 1946.

«Si viene così a creare – scrive Le Corbusier – un fenomeno di concordanza, esatto come una matematica, una vera e propria manifestazione di acustica plastica; [...]. Allora una profondità senza limiti si apre, cancella i muri, caccia le presenze contingenti, compie il miracolo dello spazio indicibile. Io ignoro il miracolo della fede, ma vedo spesso quello dello spazio indicibile, coronamento dell'emozione plastica.»<sup>7</sup>

Con il saggio *L'Espace indicible*, venato di misticismo, Le Corbusier sposta il centro della sua teoria dai singoli elementi architettonici alla "magnificazione" dello spazio (riconoscendo in questo passaggio il debito verso il Cubismo) e lo fa coincidere con il processo di creazione artistica capace di combinare tutte le forme di espressione dell'arte contemporanea. Alle arti maggiori egli associa evidentemente la musica, le arti dello spettacolo, l'azione della luce e del buio e aggiunge l'acustica, che diverrà nel secondo dopoguerra sempre più centrale nei suoi interessi, e infine l'elettronica. Le sperimenterà entrambe nel *Poème électronique*, realizzato in collaborazione con Edgar Varèse e Iannis Xenakis, rappresentato all'interno del Padiglione Philips costruito dall'architetto franco-svizzero all'Esposizione universale di Bruxelles nel 1958. *L'involucro* e *Les Jeux électroniques* sono un tutt'uno e definiscono uno spazio che, per Le Corbusier, è la prima manifestazione di un'arte nuova, «sintesi illimitata del colore, dell'immagine, della musica, della parola, del ritmo».<sup>8</sup>

### Plastica acustica

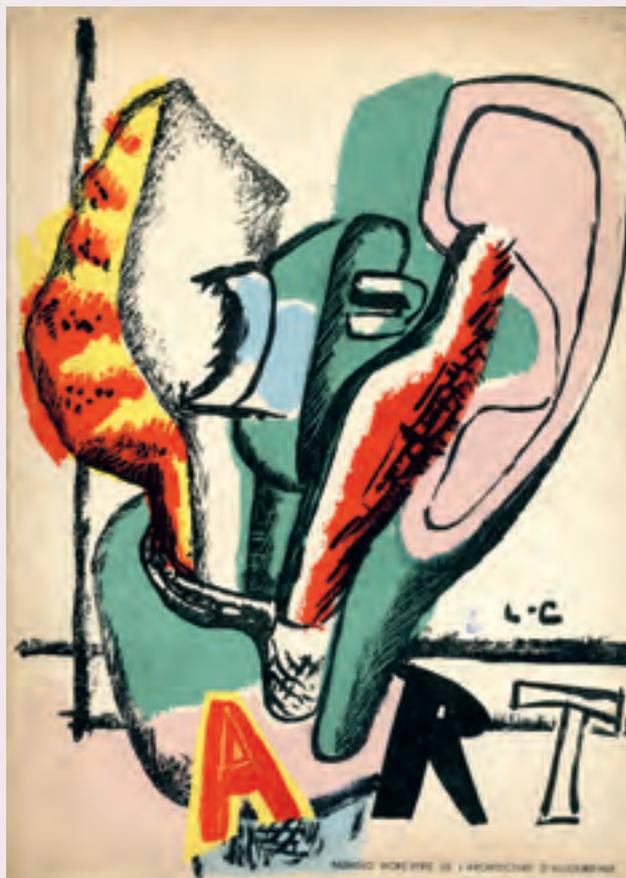
Nel luglio 1951 Le Corbusier è invitato dalla BBC Radio a parlare di sintesi delle arti. Nel suo discorso segue le linee di una scaletta che ha annotato nel suo *cahier*. Dopo il primo punto dedicato all'attualità, riporta nel modo seguente la successione degli argomenti:

Il tema pittura / arte spontanea / rapporti con l'architettura

La scultura policroma

Gli arazzi / affresco murale dell'inquilino nomade

Le cooperazioni tra L-C / Savina / Nivola / Maisonnier / Justin + gli dei e i sapienti<sup>9</sup>



Questi appunti mettono a fuoco l'intensità del suo lavoro sulla sintesi delle arti nel corso degli anni Quaranta e riferiscono dei collaboratori che, spesso con apporti significativi, hanno condiviso le sue sperimentazioni plastiche.

L'inizio della cooperazione tra Le Corbusier e l'ebanista bretone Joseph Savina risale alla fine del 1944, quando Savina scolpisce una statuetta in legno, *Petit homme*, basata su una figura centrale del dipinto *Harmonique périlleuse* eseguito da Le Corbusier nel 1931. A questo primo contatto segue, due anni più tardi, l'inizio di una straordinaria e fertile collaborazione a distanza, che durerà fino alla morte dell'architetto franco-svizzero. Sulla base di modelli in scala, disegni e fotografie di dipinti, che Le Corbusier gli invia da Parigi, Savina nel suo laboratorio di Tréguier, in Bretagna, scolpisce e assembla i pezzi di legno delle sculture ideate dall'amico architetto. La corrispondenza tra i due artisti restituisce un rapporto di collaborazione sottile ed efficace, con puntuali considerazioni dell'uno o dell'altro, ragionamenti sulle proporzioni, richieste di modifiche sulle dimensioni o l'assemblaggio dei pezzi.



La prima scultura, intitolata *Ozon, Opus I*, è del dicembre 1946. Le Corbusier la trova a Parigi di ritorno da un viaggio negli Stati Uniti e di getto, nell'atelier in rue Nungesser et Coli, aggiunge il colore alla statua. Lo cambierà a distanza di alcuni mesi non soddisfatto del risultato della prima prova. Tra il 1946 e il 1951 Savina realizza sei sculture delle serie *Ozon, Ubu e Totem*, tutte sulla base di disegni dei primi anni Quaranta, combinazione di forme organiche – desunte dalla collezione degli *objets à réaction poétique* – e di forme antropomorfiche. Questi disegni, afferma Le Corbusier sin dal 1946,

«aprono la strada [alla realizzazione] di fatti plastici in presa diretta con lo spazio e capaci, può darsi, di condurre allo spazio indicibile. [...] È l'apparizione di una statuaria polieromatta a manifestare la propria potenza sotto la forma modesta di un oggetto da tenere tra le mani, come anche sotto quella di un monumento rivolto al cielo o che agisce sugli elementi di un'architettura combinata per riceverne i benefici».<sup>10</sup>

Nell'agosto 1947, riferendosi alle prime due sculture ultimate, Le Corbusier esplicita in una lettera a Savina il rapporto tra opera d'arte e acustica. «Questo genere di scultura – scrive – rientra in ciò che chiamo la plastica acustica, vale a dire delle forme che emettono e che ascoltano».<sup>11</sup>

Nei primi anni Cinquanta la realizzazione di sculture di dimensioni più grandi, come *Totem* (1951) o *Femme* (1953), amplia la ricerca ai monumenti che si innalzano verso il cielo, “sculture architettoniche” che entrano in risonanza con il paesaggio naturale o artificiale. Le immagini di *Totem* all'aperto, poste in relazione con i volumi e l'alta guglia della cattedrale gotica di Tréguier sono significative di questo discorso a scala territoriale. D'altra parte, i primi studi della *Main ouverte*<sup>12</sup> sono di questi stessi anni: quella che Le Corbusier definisce «una complessa opera di architettura, scultura, meccanica, acustica ed etica»<sup>13</sup> diverrà il monumento in calcestruzzo e lamiera simbolo del Campidoglio di Chandigarh.

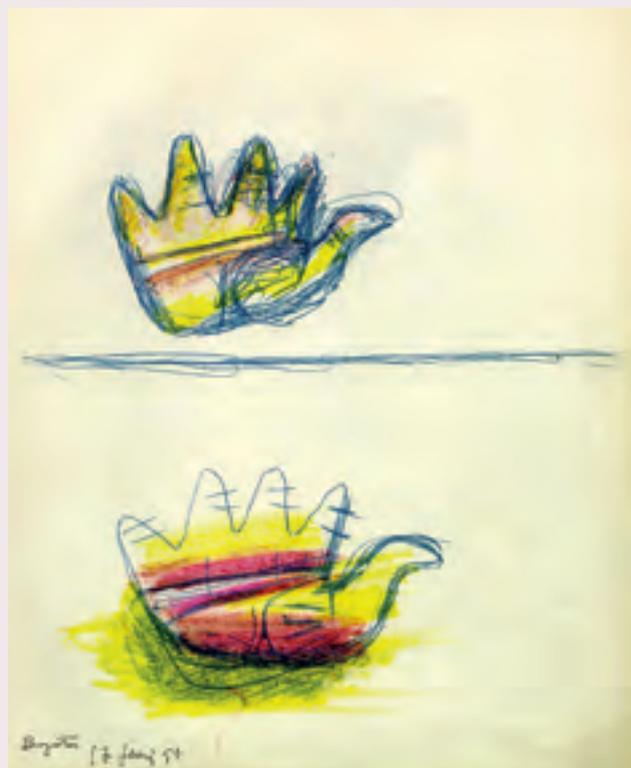
Joseph Savina, fotografia della scultura *Totem*, Tréguier, 1951.

Primo schizzo della *Main Ouverte*, Bogotà, 17 febbraio 1950.

### **Sculptures moulées destinate all'architettura**

La collaborazione di Le Corbusier con l'architetto francese André Maisonnier e il collega uruguayano Justino Serralta risale al 1947-48, quando entrano a far parte dell'atelier 35 rue de Sèvres. Tra il 1948 e il 1950 entrambi sono incaricati di studiare la rappresentazione geometrica del Modulor, in vista dell'allestimento di una sala ad esso dedicata nel Centre Sperimental des Arts Majeures alla Porte Maillot a Parigi, da inaugurarsi nel 1950 e mai realizzato. Le loro ricerche porteranno al disegno del tracciato definitivo del Modulor, presentato a scala naturale nel pannello esposto alla mostra “Studi sulle proporzioni” allestita alla IX Triennale di Milano nel 1951.

Parallelamente Maisonnier e Serralta fanno parte dell'equipe di architetti che segue il cantiere dell'*Unité d'habitation* di Marsiglia, la più influente e polemica opera del dopoguerra, disegnata e costruita da Le Corbusier tra il 1945 e il 1952. *L'Unité d'habitation* è certamente l'espressione architettonica di quarant'anni di studi sul tema dell'abitare ma allo stesso tempo, nelle intenzioni di Le Corbusier, è la messa in opera di un ampio progetto artistico: il laboratorio a grandezza naturale di verifica delle misure del Modulor, il cantiere di



Picasso in visita  
al cantiere  
dell' *Unité  
d'habitation*,  
Marsiglia, 1949.  
Sulla sinistra  
Justino Serralta.



prova delle qualità plastiche del *beton brut*, lo spazio della sintesi delle arti. Il suolo artificiale del tetto-terrazza, concepito come una sinfonia di volumi e forme ricurve in risonanza con il paesaggio, aperto a ricevere *performance* di musica, spettacolo e arti visive, è l'espressione maggiore di questo progetto.

Sia Maisonnier che Serralta hanno un ruolo di rilievo nelle sperimentazioni artistiche del cantiere di Marsiglia. Serralta lavora al disegno delle monumentali superfici piegate dei due scultorei camini di ventilazione del tetto-terrazza (vedi p. LXVI). Maisonnier collabora al progetto decorativo del muro cieco della torre degli ascensori, destinato alla "glorificazione" del Modulor. Delinea la figura del *bonhomme* a grandezza naturale su un muro di lavagna installato nell'atelier in rue de Sèvres e sulla base del suo disegno sono ritagliate in tavole di legno incollate tra di loro sei sagome nelle quali, con l'aiuto dello stesso Maisonnier e del greco Constantine Andreou, Le Corbusier scolpisce le cavità del Modulor (vedi p. LXVII).

«Nella cassaforma del pannello di cemento armato di m 8 x m 13 - racconta - sono stati installati sei uomini di legno scolpiti in bassorilievo che provocheranno, quando si toglierà la cassaforma, raffigurazioni in cavità dove giocherà la luce e il cui scopo sarà di dire ancora una volta che tutto ciò che è stato immaginato e costruito in questo luogo, lo è stato a *scala umana*.»<sup>14</sup>

A Marsiglia le *sculptures moulées* aprono la strada alla ricerca sulla scultura destinata all'architettura, modellata nel cemento.

«Il cemento, il più fedele dei materiali, più fedele forse del bronzo, può occupare un posto nell'arte architettonica e esprimere le intenzioni dello scultore»,<sup>15</sup> scrive Le Corbusier a proposito del muro del Modulor. L'architettura è sempre più un problema di forme, elementi e avvenimenti plastici: sintesi delle arti.



### Note

<sup>1</sup> La mostra fu organizzata nell'appartamento-atelier di Le Corbusier al 24 rue Nungesser et Coli, e in quello al piano di sotto, abitazione dello stesso Carré. Cfr. Le Corbusier, *Les Arts Primitifs dans la maison d'aujourd'hui*, in "L'Architecture d'aujourd'hui", n. 7, juillet 1935, pp. 83-85.

<sup>2</sup> Joan Ockman, *Polar Attractions: Color, Painting, Architecture* in R. Baumeister (ed.), *What move us? Le Corbusier and Asger Jorn in Art and Architecture*, Scheidegger & Spiess, Zurich, 2015, p. 70.

<sup>3</sup> [Le Corbusier], *Vers l'Unité. Synthèse des Arts Majeures: Architecture Peinture Sculpture*, in "Volontés", 13 décembre 1944. Nello stesso numero Le Corbusier pubblica l'articolo intitolato *À la recherche de l'usager*, FLC, XI.14.46.001.

<sup>4</sup> Le Corbusier, *L'Espace indicible*, in "Art", numero fuori serie di "L'Architecture d'aujourd'hui", avril 1946.

<sup>5</sup> Le Corbusier, Yvonne e Pierre Jeanneret restano a Ozon da metà giugno a fine dicembre 1940. Cfr. Rémi Baudouï - Arnaud Dercelles (dir.), *Le Corbusier Correspondance. Lettres à la famille 1947-1965*, tome III, infolio éditions, Gollion, 2016.

<sup>6</sup> Le Corbusier, *L'Espace indicible*, cit., p. 9.

<sup>7</sup> Le Corbusier, *L'Espace indicible*, cit., pp. 9-10.

<sup>8</sup> Le Corbusier, *Oeuvre Complète 1952-1957*, Éditions Girsberger, Zurich, 1957, p. 200; cfr. anche Jean Petit (dir.), *Le Poème électronique*, Éditions de Minuit, Paris, 1958.

<sup>9</sup> Carnet E21 bis, pp. 18-19.

<sup>10</sup> Le Corbusier, *L'Espace indicible*, cit., p. 16.

<sup>11</sup> Lettera di Le Corbusier a Joseph Savina, 28 agosto, 1947, FLC, F3.18.20.

<sup>12</sup> Il primo studio della *Main ouverte* è datato 17 febbraio 1950, FLC, Album Nivola 1, p. 5.

<sup>13</sup> Le Corbusier, *Il Modulor 2 1955 (La parola agli utenti)*. Seguito di «*Il Modulor*» «1948», Mazzotta, Milano, 1974, p. 258.

<sup>14</sup> Le Corbusier, *Il Modulor. Saggio su una misura armonica su scala umana universalmente applicabile all'architettura e alla meccanica*, Mazzotta, Milano, 1974, p. 144.

<sup>15</sup> Le Corbusier, *Oeuvre Complète 1946-1952*, 2ème éd., Éditions Girsberger, Zurich, 1955, p. 188.



## La Fondation Le Corbusier



Charles-Édouard Jeanneret esprime molto presto – quando ancora è un architetto alle prime armi e un artista *in fieri* – la propria volontà di raggiungere obiettivi ambiziosi e il desiderio di lasciare ai posteri tracce significative del proprio impegno. Nel 1910, a 23 anni, scrive ai genitori: «Che la vita abbia uno scopo, e che non sia solo una freccia scoccata verso la morte».

Diventato Le Corbusier, privo di eredi diretti e mosso dal timore che gli archivi e le opere da lui così accuratamente conservati possano finire dispersi dopo la sua scomparsa, dedica gli ultimi quindici anni della sua vita a concepire e avviare, fin nei minimi dettagli, il progetto di una Fondazione che porti il suo nome. In una annotazione del 13 gennaio 1960 scrive:

«Dichiaro in ogni caso la mia volontà di lasciare in eredità tutto ciò che possiedo a un'entità amministrativa – la Fondazione Le Corbusier o qualsiasi altra forma opportuna – che diventerà un'entità spirituale, vale a dire la continuazione dell'impegno da me profuso durante una vita intera».

A sinistra:  
Natura morta, legno policromo, 1957.

Villa La Roche,  
sede della Fondation  
Le Corbusier, veduta  
dell'esterno e di parte  
dell'interno, Parigi.

L'11 giugno 1965, poco prima di morire, Le Corbusier approva la bozza dello statuto della Fondazione, documento che ancora oggi ne disciplina il funzionamento.

Il 23 ottobre 1970 viene inaugurata la sede della Fondazione nella villa Jeanneret – dove prima abitava il fratello Albert –, acquistata nel corso di quell'anno grazie alla vendita di alcuni quadri di Picasso e Braque appartenenti alla collezione di Le Corbusier.

In conformità allo statuto e alle finalità stabilite dallo stesso Le Corbusier, la Fondazione impiega sostanzialmente i mezzi a propria disposizione per conservare l'opera dell'architetto e diffonderne la conoscenza, attraverso le seguenti attività:



Villa  
La Roche-Jeanneret,  
interno.

### *L'apertura al pubblico degli edifici che gli appartenevano*

Villa La Roche e l'appartamento di Le Corbusier al 24 rue Nungesser et Coli accolgono ogni anno 20'000 visitatori, per il 70% provenienti dall'estero. Anche villa Le Lac, costruita da Le Corbusier per i genitori a Corseaux, in Svizzera, è aperta al pubblico.

### *La conservazione dell'opera architettonica di Le Corbusier*

Le opere costruite dall'architetto sono presenti in 11 Paesi sparsi in 4 continenti. La Fondazione, titolare dei diritti morali su tali opere, sorveglia che essi vengano rispettati e contribuisce alla conservazione di questo inestimabile patrimonio. Inoltre, fornisce consulenza ai proprietari e agli inquilini degli edifici realizzati da Le Corbusier e sovrintende, con il proprio comitato di esperti, a tutti i progetti di restauro.

Dal 2016, anno in cui 17 edifici e luoghi costruiti e progettati da Le Corbusier sono stati iscritti negli elenchi del Patrimonio Mondiale dell'Umanità (UNESCO) in virtù del loro eccezionale contributo al Movimento Moderno, la Fondazione assume le funzioni di segreteria della Conferenza permanente. In seno a tale organo si riuniscono ogni anno i rappresentanti dei 7 Paesi in cui si trovano le opere di Le Corbusier tutelate dall'UNESCO, per discutere di questioni concernenti la loro protezione e valorizzazione.

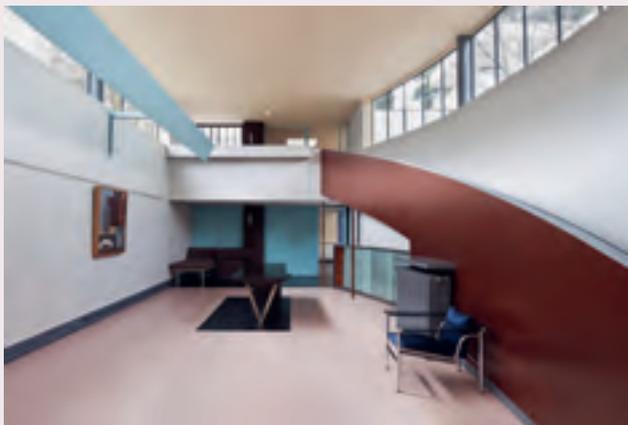
### *Esposizioni*

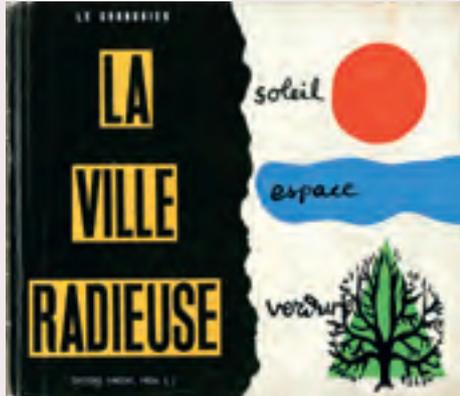
La Fondazione organizza ogni anno nella villa La Roche due esposizioni che contribuiscono a diffondere la conoscenza dell'opera di Le Corbusier e dimostrano come essa costituisca ancora oggi una fonte di ispirazione per gli artisti.

Buona parte dell'attività della Fondazione consiste anche nel rispondere alle richieste di musei e istituzioni culturali di tutto il mondo che organizzano mostre dedicate a Le Corbusier o alle correnti artistiche della sua epoca. Nel 2019 hanno avuto luogo tre eventi di rilievo, in Giappone sul periodo purista e in Cina sul tema dei colori.

### *Sostegno alla ricerca*

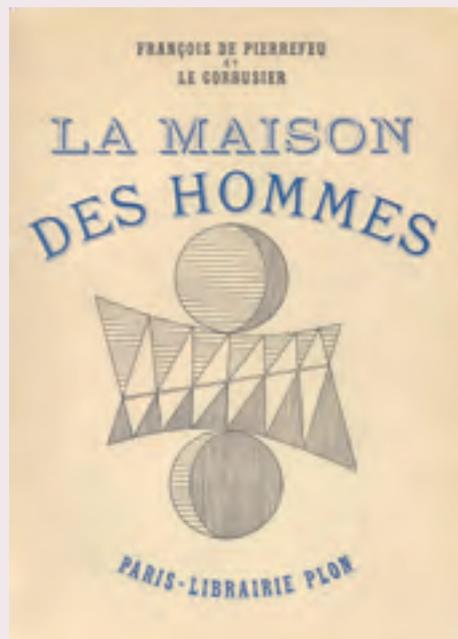
La Fondazione supporta il lavoro dei ricercatori interessati all'opera di Le Corbusier, permettendo ogni giorno ad appassionati e specialisti di accedere al suo centro di documentazione dove sono conservate, oltre alla biblioteca personale dell'architetto, tutte le opere che egli ha pubblicato e la letteratura a lui dedicata. Possono essere consultati in loco oltre 400'000 documenti digitalizzati. Inoltre, la Fondazione organizza incontri e seminari, finanzia studi scientifici e provvede essa stessa a pubblicarne.





### Scritti di Le Corbusier

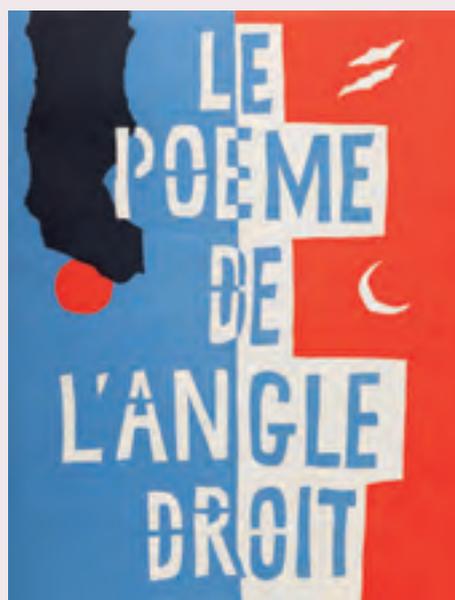
- *Étude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*, volume pubblicato come Charles-Édouard Jeanneret, Haefeli et Cie, La Chaux-de-Fonds, 1912.
- *Après le cubisme*, scritto con Amédée Ozenfant, Éditions des Commentaires, Paris, 1918.
- *Vers une architecture*, Crès, Paris, 1923.
- *Urbanisme*, Crès, Paris, 1924.
- *La Peinture moderne*, scritto con Amédée Ozenfant e pubblicato come Charles-Édouard Jeanneret, Crès, Paris, 1925.
- *L'Art Décoratif d'aujourd'hui*, Crès, Paris, 1925.
- *Almanach d'architecture moderne*, Crès, Paris, 1925.
- *Requête adressée par MM. Le Corbusier et P. Jeanneret à M. le Président et à MM. les membres du Conseil de la Société des Nations*, scritto con Pierre Jeanneret, Imprimerie Union, Paris, 1928.
- *Une Maison - Un Palais*, Crès, Paris, 1928.
- *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Crès, Paris, 1930.
- *Requête de MM. Le Corbusier et P. Jeanneret à M. le Président du Conseil de la Société des Nations*, scritto con Pierre Jeanneret, Imprimerie Union, Paris, 1931.
- *Salubra, claviers de couleur*, Salubra, Bâle, 1931.
- *Croisade ou le crépuscule des académies*, Crès, Paris, 1933.
- *Aircraft*, The Studio, London, 1935.
- *La Ville Radieuse*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Boulogne-sur-Seine, 1935.
- *Les Tendances de l'architecture rationaliste en rapport avec la collaboration de la peinture et de la sculpture*, Reale Accademia d'Italia, Roma, 1937.
- *Quand les cathédrales étaient blanches. Voyages au pays des timides*, Plon, Paris, 1937.
- *Des Canons, des munitions? Merci! Des logis... s.v.p.*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Boulogne-sur-Seine, 1938.
- *L'Ilot insalubre n. 6*, scritto con Pierre Jeanneret, Imprimerie Tournon, Paris, 1938.
- *Destin de Paris*, F. Sorlot, Paris, Clermont-Ferrand, 1941.
- *Sur les 4 routes*, Gallimard, N.R.F., Paris, 1941.
- *La Maison des hommes*, scritto con François de Pierrefeu, Plon, Paris, 1942.
- *Les Constructions "Murondins"*, Étienne Chiron, Paris, Clermont-Ferrand, 1942.
- *Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture*, Denoël, Paris, 1943.





- *La Charte d'Athènes*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Boulogne-sur-Seine, 1943.
- *Les Trois établissements humains*, Denoël, Paris, 1945.
- *Manière de penser l'urbanisme*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Boulogne-sur-Seine, 1946.
- *Propos d'urbanisme*, Bourrellier, Paris, 1946.
- *UN Headquarters*, Reinhold Publishing Corporation, New York, 1947.
- *Grille CIAM d'urbanisme*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Boulogne-sur-Seine, 1948.
- *New World of Space*, Raynal & Hitchcock, New York, 1948; The Institute of Contemporary Art, Boston, 1948.
- *Le Modulor*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Boulogne-sur-Seine, 1950.
- *L'Unité d'habitation de Marseille*, Le Point n. 38, Mulhouse, 1950.
- *Poésie sur Alger*, Falaize, Paris, 1950.
- *Une Petite maison*, Girsberger, Les Carnets de la recherche patiente 1, Zurich, 1954.
- *Architecture du bonheur. L'urbanisme est une clef*, Les Presses d'Ile-de-France, Cahiers 5-6-7, Paris, 1955.

- *Le Modulor 2*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Boulogne-sur-Seine, 1955.
- *Le Poème de l'angle droit*, Tériade, Paris, 1955.
- *Les Plans de Paris: 1956-1922*, Éditions de Minuit, Paris, 1956.
- *Ronchamp*, Girsberger, Les Carnets de la recherche patiente 2, Zurich, 1957.
- *Von der Poesie des Bauens*, Im Verlag der Arche, Sammlung Horizont, Zürich, 1957.
- *Le Poème électronique*, a cura di Jean Petit, Éditions de Minuit, Paris, 1958.
- *Salubra, claviers de couleur (2° serie)*, Salubra, Zurich, 1959.
- *L'Atelier de la recherche patiente*, Vincent, Fréal et Cie, Paris, 1960.
- *Textes et dessins pour Ronchamp*, Forces Vives, Paris, 1965.
- *Le Voyage d'Orient*, Forces Vives, Paris, 1966.
- *Mise au point*, Forces Vives, Paris, 1966.
- *Les Maternelles vous parlent*, Denoël-Gonthier, Les Carnets de la recherche patiente 3, Paris, 1968.



Banconota da  
10 franchi svizzeri,  
ottava serie.



#### Citazioni parte numerica e retrocopertina

La ricerca e la selezione delle citazioni che corredano la parte numerica e il retrocopertina sono state curate dalla Fondation Le Corbusier e da Alessandra Dolci.

#### Crediti fotografici

##### parte numerica e retrocopertina

- © Robert Doisneau / Gamma-Rapho / Getty Images: retrocopertina.
- © Fondation Le Corbusier, Paris: opere e fotografie nei minimali.

##### Crediti fotografici parte culturale dedicata a Le Corbusier

- © ADAGP Paris: pp. XLVIII, LII.
- © Agenzia fotografica Industrial / Fondation Le Corbusier: p. XIII (in alto).
- © Alamy: p. XXXIV.
- © Banca Nazionale Svizzera, Zurigo: p. LXXIX.
- © Fred Boissonnas / Fondation Le Corbusier: p. XLII (fotografia).
- © Giampiero Bosoni / Fondation Le Corbusier: p. XLV.
- © René Burri / Magnum Photos: p. XLVII.
- © Cassina Spa: p. L (in basso).
- © Cassina Spa / Fondation Le Corbusier: p. LIII.
- © Collection Het Nieuwe Instituut / DOES, 001: p. XXIII.
- © Jaques de Potier / Fondation Le Corbusier: p. LXV (in alto).
- © Ariane Devanthery: p. XXXV (in alto).
- © Dr Lossen et Co / Fondation Le Corbusier: p. XXXVIII.

- © Betty Fleck / ZHdK: pp. LVII, LVIII (in alto), LIX (in basso).
- © Charles Gérard / Fondation Le Corbusier: pp. XXVI (in alto), XXVIII.
- © Marius Gravot / Fondation Le Corbusier: pp. XXIX (in alto), XLVI (in basso).
- © Lucien Hervé / Fondation Le Corbusier / Getty Research Institute: pp. XIII (in basso), XXXIX, LXI, LXV (in basso).
- © Keystone-France / Gamma-Rapho / Getty Images: p. I.
- © Paul Kozlowski / Fondation Le Corbusier: pp. XXII, XXIX (in basso), XXXII-XXXIII, XXXVI (in alto), XLIII, LXXIII.
- © Marieke Kuipers: p. XXV.
- © Olivier Martin-Gambier / Conception, Le Corbusier architecte, José Oubrerie assistant (1960-65) Réalisation, José Oubrerie architecte (1968-2007): p. XXXVII.
- © Olivier Martin-Gambier / Fondation Le Corbusier: pp. XXXVI (in basso), LXXV-LXXVI.
- © Simon Michou / Paris Match / Getty Images: p. II.
- © National Museum Stockholm: p. LI (in basso).
- © Sergio Pace: p. VI (fotografia).
- © Editions Photographiques Marius Bar: pp. XXX, XXXI.
- © RDB/ullstein bild / Getty Images: p. XXIV (C. L'Eplattenier).
- © Umberto Romito & Ivan Suta / ZHdK: p. LIX (in alto).
- © Ivan Suta / ZHdK: pp. LIV, LVIII (in basso).
- © The New-York Times / Fondation Le Corbusier: p. LX.

Le restanti fotografie sono state fornite dalla Fondation Le Corbusier, Paris.

#### Ringraziamenti

Si ringraziano la Direttrice Brigitte Bouvier della Fondation Le Corbusier di Parigi per la messa a disposizione di molte delle immagini che corredano l'inserto e, in particolare, Isabelle Godineau per il lavoro di ricerca.

#### Note

I testi non impegnano BPS (SUISSE) e rispecchiano il pensiero degli autori.

BPS (SUISSE) rimane a disposizione dei detentori dei diritti delle immagini i cui proprietari non sono stati individuati o reperiti, al fine di assolvere gli obblighi previsti dalla normativa vigente.

© 2020 Banca Popolare di Sondrio (SUISSE) SA, tutti i diritti sono riservati. Tutte le immagini e i testi sono soggetti a copyright dei rispettivi proprietari.

A CURA DI  
Andrea Romano

EDITING  
Alessandra Dolci

PROGETTO GRAFICO  
Petra Häfliger  
*Lucasdesign, Giubiasco*