Le Corbusier et le cadrage
il progetto dello sguardo

Dottorando: Marco Sebastiano Busolini
Relatore: Prof. Giovanni La Varra
Correlatore: Prof. Mauro Galantino

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE

DIPARTIMENTO POLITECNICO DI INGEGNERIA E ARCHITETTURA
Dottorato di Ricerca in Ingegneria Civile, Architettura e Territorio
XXIX ciclo

Le Corbusier et le cadrage
il progetto dello sguardo

Dottorando: Marco Sebastiano Busolini
Relatore: Prof. Giovanni La Varra
Correlatore: Prof. Mauro Galantino

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE

DIPARTIMENTO POLITECNICO DI INGEGNERIA E ARCHITETTURA
Dottorato di Ricerca in Ingegneria Civile, Architettura e Territorio
XXIX ciclo
2017

Comme un beau cadre ajoute à la peinture,
Bien qu'elle soit d'un pinceau très vanté,
Je ne sais quoi d'étrange et d'enchanté
En l'isolant de l'immense nature,

Ainsi bijoux, meubles, métaux, dorure,
S'adaptaient juste à sa rare beauté ;
Rien n'offusquait sa parfaite clarté,
Et tout semblait lui servir de bordure.

Charles Baudelaire,
prime due quartine di *Le cadre*,
in "Les fleurs du mal", Parigi 1857

ringraziamenti

Al Prof. Giovanni La Varra, per la fiducia riposta nella ricerca ed il supporto fornitomi nel corso del suo svolgimento. Senza il suo interessamento, il soggiorno parigino, determinante per lo sviluppo di questa tesi, non avrebbe avuto luogo.

Al Prof. Mauro Galantino, che, con le sue lezioni, mi ha dato modo di comprendere di più, molto di più, su Le Corbusier.

Al Magnifico Rettore Prof. Felice De Toni, al Delegato per la Ricerca Prof. Roberto Pinton, alla Coordinatrice del Dottorato Prof. Margherita Chang Ting Fa e al Direttore del Dipartimento Prof. Gaetano Russo, che hanno reso possibile la ricerca presso la Fondation Le Corbusier di Parigi.

A tutto il personale della Fondation Le Corbusier, che ha reso più che mai agevoli le ricerche. In particolare al Direttore Michel Richard ed a Bénédicte Gandini, per l'accoglienza e la disponibilità, ad Arnaud Dercelles per i preziosi consigli bibliografici e la prontezza con cui ha provveduto a fornirmi le immagini d'archivio, a Delphine Studer e ad Isabelle Godineau, che mi hanno gentilmente assistito nella consultazione e nell'ascolto dei dischi di Le Corbusier.

Al Prof. Bruno Reichlin, per la disponibilità e la cortesia con cui si è prestato ad un confronto sull'argomento della tesi.

Al Prof. Donato Severo, per il fondamentale consiglio bibliografico.

A Daniele Franzi, per l'indispensabile sostegno in fase d'impaginazione.

Ad Alessandra, per le scoperte di luoghi e persone fatte nel corso di quest'ulteriore avventura insieme.
Il suo supporto incondizionato ha reso, anche questa volta, tutto più semplice e piacevole.

A mio fratello, per essere d'aiuto in qualsiasi circostanza.

A mio padre, per la fiducia e l'entusiasmo con cui ha partecipato anche a questa tappa formativa, per la passione e la curiosità che ha saputo trasmettermi per l'arte e la natura senza mai imporsi, con la sensibilità e la discrezione che lo contraddistinguono.

Questa tesi è dedicata a mia madre, che, solo fisicamente, non ha potuto accompagnarmi in quest'esperienza.

indice

0. premessa
012

1. introduzione
018 - Obiettivi e avvertenze linguistiche
019 - Stato dell'arte
020 - Metodologia
1. Selezione dei dispositivi d'inquadratura
2. Fonti "dirette"

2. «Io non esisto alla vita ad altra condizione che di vedere»: Le Corbusier e il primato della vista
026

3. gli anni della formazione: cadrage immaginato
032 - Abete stilizzato
034 - Vista di Fiesole
036 - Vista dal peristilio del Partenone
038 - Vista dal peristilio del Tempio di Giove a Pompei
040 - Villa Adriana a Tivoli
042 - Evocazione di Perret e Van Rysselberghe a Saint-Clair di Le Lavandou

4. piccoli dispositivi d'inquadratura: cadrage domestico
048 - Il muro forato nel giardino della Petite Maison
050 - Due dispositivi d'inquadratura sul tetto giardino della Villa Stein-de-Monzie
054 - Il *cadre* del solarium della Villa Savoye
056 - La finestra "immersa" nello specchio della biblioteca del Padiglione Church

5. grandi dispositivi d'inquadratura: cadrage «per quadri distaccati»
060 - Il Palazzo della Società delle Nazioni a Ginevra e la concezione del portico come dispositivo d'inquadratura
062 - La hall del Ministero dell'Istruzione e della Sanità a Rio de Janeiro
064 - Il portico/loggiato della residenza agricola a Cherchelles
066 - Il portico/"cornice di controllo" del Palazzo dell'Alta Corte di Giustizia di Chandigarh
068 - Il portico del Palazzo delle Assemblee di Chandigarh
070 - Il peristilio abitato: la Club House di Chandigarh

6. l'occlusione del paesaggio: cadrage sottrattivo
074 - L' Attico Beistegui: Parigi in terrazzo
076 - «L'espace était trop vaste, l'horizon n'était pas intéressant». L'Unité d'habitation a Marsiglia
078 - I blocchi "copri visuale" nei corridoi di accesso alle camere dei monaci della Tourette

7. il progetto del 20 luglio 1926 della Villa Stein-de-Monzie: cadrage sequenziale
082

8. «Voilà! un cadre tout atour»: un'involontaria teorizzazione del cadrage
090

9. l'edificio-dispositivo: la cellula dell'Unité e il cadrage dimensionale
100

10. conclusioni: Le Corbusier e «il patto con la natura»
108

APPENDICE: un inedito audio di Le Corbusier
116

note
125

immagini
131

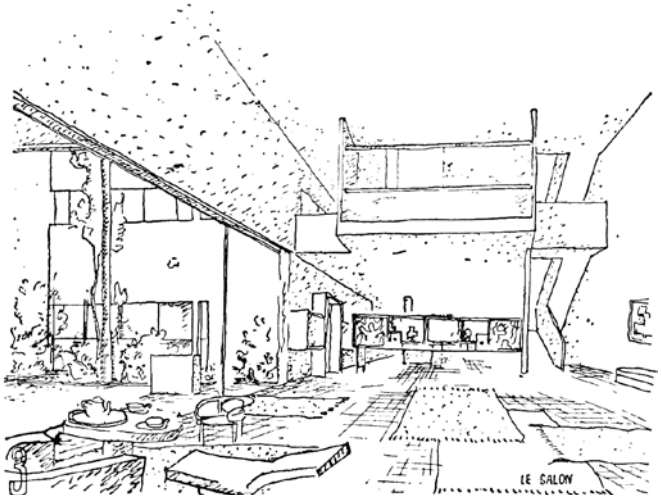
bibliografia
137

abstract
143

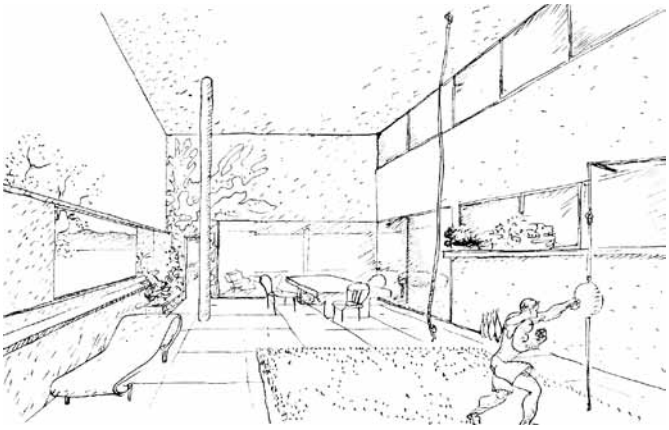
0

premessa

L'interesse per Le Corbusier **1** risale al primo anno di università, quando, come prima consegna del corso di Composizione Architettonica mi venne assegnato il ridisegno della Maison Cook a Boulogne-sur-Seine, del 1926. Per recuperare le piante, necessarie all'assolvimento del compito, dovetti per forza consultare il primo volume dell' *Œuvre complète*[1] in cui erano raccolti i progetti realizzati da Le Corbusier tra il 1910 ed il 1929. Ebbi quindi l'occasione di confrontarmi, oltre che con l'oggetto del mio studio, con altri progetti dell'autore. Più che le foto degli edifici, furono gli schizzi che corredavano i progetti ad attirare la mia attenzione: mentre le foto risentivano del passaggio del tempo, gli schizzi, invece, che assolvevano alla funzione delle attuali rese grafiche virtuali, restituivano al lettore una vivacità ed una freschezza tale da sembrare essere stati eseguiti da poco. Gli schizzi per la Villa Meyer a Parigi **2**, o quelli per l'edificio per appartamenti Wanner a Ginevra **3**, ad esempio, riuscivano a comunicare con pochi segni le idee spaziali che stavano alla base di quei progetti, mettendomi per la prima volta in contatto con quei nuovi modi e forme dell'abitare che tanto avrebbero influenzato l'architettura degli anni a venire.



2

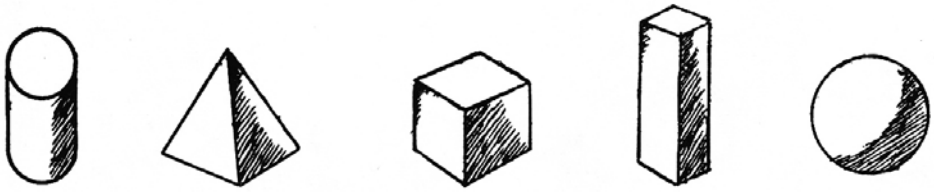


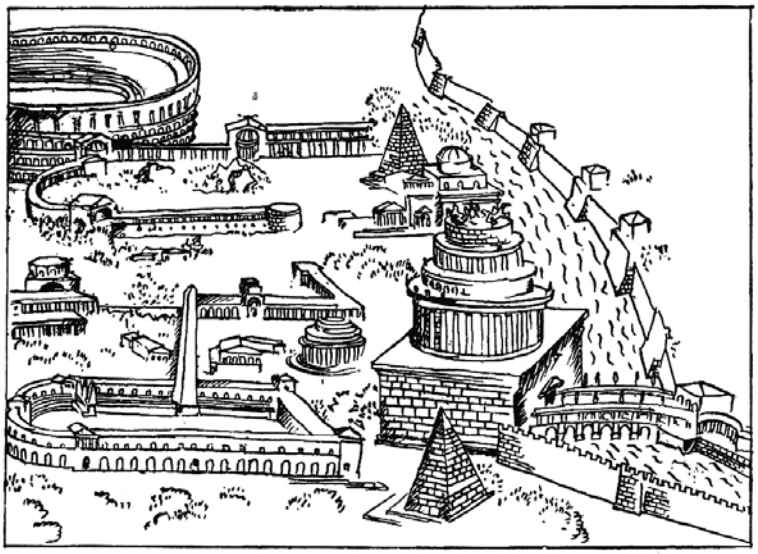
3

Stavo apprendendo dunque una nuova maniera di concepire lo spazio: doppie e triple altezze scardinavano la regolare successione nei piani della sezione, mentre aperture non classificabili come sole finestre (o, almeno, con il significato che fino a quel momento attribuivo al quel termine), davano luogo ad inaspettate visuali sul paesaggio.
A consolidare l'interesse per Le Corbusier fu, al secondo anno, il corso di Architettura degli Interni del Prof. Mauro Galantino, corso monografico nel senso stretto del termine dal momento che vennero esposti gran parte degli edifici presenti sugli otto volumi dell' *Œuvre complète*.
È grazie agli spunti critici forniti dal docente su determinati progetti da me sconosciuti fino a quel momento – penso all'Attico Beistegui e alla residenza agricola a Cherchelles – o alle riflessioni sui carnets del *Voyage d'Orient*, in particolare gli schizzi eseguiti a Tivoli, che incominciai a rendermi conto di ciò che in questa ricerca tenterò di dimostrare, ovvero la persistente propensione dell'autore alla costruzione di visuali mediante l'utilizzo del *cadrage*, che, nella strategia progettuale lecorbusiana, diviene strumento

1

per orientare la percezione visiva dall'interno dell'edificio, al contesto che lo include.
Assistere il Prof. Giovanni La Varra durante il corso di Elementi di Teoria della Composizione Architettonica mi ha offerto, infine, un ulteriore impulso ad orientarmi su Le Corbusier come oggetto della mia tesi di dottorato. Il corso si proponeva di illustrare agli studenti come le forme pure sottendano l'architettura di ogni epoca e trovava nel disegno **4** presentato da Le Corbusier sul primo numero de *L'Esprit Nouveau*[2] – che dimostrava come la Roma Antica non fosse nient'altro che una grande variazione di forme pure – il suo fondamento teorico. Le Corbusier riproporrà lo stesso elaborato grafico, come prerequisito allo studio per *Une Ville Contemporaine* del 1922, sulle pagine del primo volume dell'*Œuvre complète*, testo da cui sono ripartito anche per la mia tesi di dottorato, con la differenza che, questa volta, ha costituito solo un punto d'inizio.





4

1

introduzione

Obiettivi e avvertenze linguistiche

Con questa tesi si vuole indagare e ragionare sui modi in cui Le Corbusier, nelle sue architetture – realizzate o rimaste su carta – , affronta la progettazione della visuale, indicata nel titolo come "il progetto dello sguardo". Dal momento che il tema studiato afferisce all'area francofona e, quindi, per meglio adeguarsi al contesto nazional–culturale dell'autore, più volte, si farà riferimento a termini francesi, a partire dal titolo che riporta il termine *cadrage*, che trova un corrispettivo italiano nella parola "inquadratura". È interessante notare come in francese, sia i verbi *cadrer* (inquadrare) ed *encadrer* (incorniciare), che il termine *cadrage* (inquadratura) abbiano come radice comune la parola *cadre*, che in italiano assume la valenza di *cornice*. Effettivamente, le strategie messe in atto da Le Corbusier nel tentativo di includere, percettivamente parlando, parte del contesto nei propri edifici, riconducono alla volontà sia di *inquadrare* che di *incorniciare* determinate porzioni dell'ambiente esterno. Nella lingua italiana, questa sfumatura tra operazioni non è presente, in quanto i verbi *incorniciare* e *inquadrare* dipendono da due radici diverse, rispettivamente "cornice" e "quadro".
Per quel che riguarda le citazioni dei testi di Le Corbusier, si è scelto di riportarle in italiano nella versione proposta dagli autori che si sono cimentati nella loro traduzione (Gresleri e Tentori alcuni fra i più autorevoli), qualora, però, esistesse solo il testo in francese, si è proceduto con una traduzione aderente all'originale, trascritto in nota per facilitarne il confronto.
Per rendere le analisi e le dimostrazioni il più fluide possibile, si farà comunque utilizzo del termine italiano "inquadratura", soprattutto abbinato al termine "dispositivo" (si noterà nell'indice l'uso frequente del termine "dispositivo d'inquadratura").
L' abbinamento al termine dispositivo come «congegno che serve a una determinata funzione»[1] termine utilizzato sovente dallo stesso Le Corbusier, sposta la concezione di inquadratura da un piano più legato ad operazioni fotografiche e cinematografiche – che non implicano un processo materialmente costruttivo – ad un piano più progettuale e quindi, architettonico.
Scopo della tesi è dunque comprendere come Le Corbusier si serva del *cadrage* nel suo
iter progettuale, quale strumento qualificante

gli spazi che vengono di volta in volta ideati: non ci si occuperà, pertanto, del *cadrage* nella fotografia e nel cinema (nonostante Le Corbusier abbia praticato marginalmente queste discipline) perché non è in questi settori che la fortuna critica dell'autore si è consolidata. Inoltre, diverse sono le pubblicazioni già dedicate a questi soggetti[2] e, non in ultima istanza, la circoscrizione alla produzione architettonica dell'autore, meglio si confà al settore scientifico disciplinare (ICAR/14 composizione architettonica e urbana) cui questa tesi si riferisce. Ciò non toglie che alcune delle prove fotografiche e cinematografiche dell'autore verranno impiegate a supporto delle interpretazioni critiche proposte.

Stato dell'arte

Malgrado non esistano pubblicazioni che trattino nello specifico l'uso che Le Corbusier fa del *cadrage*, alcuni autori hanno comunque dedicato parte della loro ricerca a questo tema.
Bruno Reichlin, nell'articolo *Per un'iconografia della finestra nell'architettura di Le Corbusier* [3], affronta anche dal punto di vista della percezione visiva le scelte progettuali attuate da Le Corbusier nella Petite Maison costruita per i genitori sulle sponde del lago Lemano. L'articolo è poi confluito nella raccolta di saggi – editi da Reichlin tra il 1975 e il 2012 – , intitolata *Dalla «soluzione elegante» all'«edificio aperto» : scritti attorno ad alcune opere di Le Corbusier* [4] , che ha costituito un costante riferimento bibliografico nell'elaborazione di questa tesi, sia per le illuminanti interpretazioni critiche che per la rigorosa impostazione del metodo d'indagine, nonché come supporto iconografico.
Significativo, per questa ricerca, anche l'apporto di Beatriz Colomina che, nel libro *Privacy and Publicity: Modern architecture as Mass Media*[5], analizzando la Villa Savoye, l'attico Beistegui, e la sequenza di schizzi eseguiti per Rio de Janeiro (tutti casi che verranno esaminati in seguito), elabora il suggestivo concetto di edifici–macchine fotografiche.
Il numero 2004bis della rivista *Massilia, annuaire d'études corbuséennes*, dal titolo *Le Corbusier y el paysaje* [6], il volume del 2005 *Le Corbusier. La Nature* [7] e il più recente *Le Corbusier: an atlas of Landscapes* [8] , curato da Jean-Louis Cohen, riflettono sul rapporto che lega Le Corbusier ai luoghi in cui ha vissuto, ai siti con cui si è confrontato

progettando e, infine, ai paesaggi che ha creato.

Metodologia

1. Selezione dei dispositivi d'inquadratura
Dal momento che ogni apertura di un edificio sull'esterno potrebbe fungere da dispositivo d'inquadratura, occorre specificare come si è operato nell'identificazione dei dispositivi d'inquadratura qui analizzati. Non è scopo della tesi identificarli tutti per compilarne un regesto, bensì coglierne i più rappresentativi, suddividerli per famiglie in base alle diverse strategie progettuali che ne stanno alla base e confrontarli, nel tentativo di formulare una "teoria del *cadrage* lecorbusiano" che illustri l'approccio progettuale di Le Corbusier all'inquadratura, approccio che, come vedremo, percorre sottotraccia la sua intera produzione architettonica.
Verranno perciò prese in considerazione solo quelle aperture per cui l'autore manifesta, direttamente o indirettamente, nell'ingenza dei documenti che costituiscono il *corpus* della sua opera (carnets, elaborati di progetto, pubblicazioni, conferenze, etc…), una specifica intenzionalità nell'inquadrare.

2. Fonti "dirette"
È possibile rintracciare l'intenzionalità ad inquadrare di Le Corbusier perché numerose sono le "fonti dirette" consultabili, ovvero il vasto insieme della produzione *tout cour* dell'autore, dalla quale possiamo estrapolarne con attendibilità il punto di vista. Mi riferisco alle pubblicazioni (libri e riviste), ai carnets di viaggio, ai vari elaborati di progetto e ai volumi dell'*Œuvre complète* che ne rappresentano una sintesi ragionata, ai testi delle conferenze e ai relativi disegni esplicativi, alle foto ed ai filmati commissionati a professionisti dei settori, ai dipinti e alle sculture, a tutti quei materiali, insomma, elaborati in prima persona da Le Corbusier o sui quali egli si riservava l'ultima parola e che costituiscono la "spina dorsale documentale" di questa tesi.
Soffermarsi sulla produzione scritta dell'autore poi, ci aiuta ulteriormente nel riconoscimento delle sue intenzioni perché, proprio da questa, emerge una sua costante volontà a renderne i contenuti accessibili e intellegibili.
Una prima ragione che spiega questa volontà di "far chiarezza" risiede in fini propagandistici: Le

Corbusier sapeva benissimo che per realizzare le proprie idee aveva bisogno di ottenere sia il consenso della classe politica che del grande pubblico, perseguibile solamente grazie all'eloquenza delle proprie dimostrazioni.
Vi è poi, a mio avviso, un'altra motivazione, e cioè una propensione dell'autore a mettere sotto continua verifica tutto ciò che pensa, disegna, scrive. Facendo ricorso ad un termine del glossario pedagogico, la *metacognizione*, intesa come «conoscenza della propria capacità cognitiva e dell'attitudine a modificare il proprio modo di apprendimento»[9], potremmo dunque descrivere l'approccio di Le Corbusier alla scrittura come *metacognitivo*, qualora, nella sua pagina, venga espressa una precisa volontà di ordinare il proprio pensiero rispetto ad una determinata questione. Ciò è riscontrabile, ad esempio, in una nota[10] che il giovane Le Corbusier (all'epoca si firmava ancora Charles-Edouard Jeanneret) riporta in matita alla fine dell'ultima pagina del saggio *Les Entretiens de la Villa du Rouet. Essais dialogués sur les arts plastiques en Suisse romande*[11], di Alexandre Cingria-Vaneyre e pubblicato a Ginevra nel 1908, appartenente alle letture formative dell'autore:

Finito di leggere il 22 novembre 1910 a Neu-Babelsberg. Pienamente d'accordo con lo spirito generale e geniale. I paradossi di qui non ci sono. Io li auguro un giorno verità vissute e viventi. Per me, questo libro arriva favorevolmente ad aiutare il mio orientamento. Esso provoca l'esame, deduzioni normali, chiare, luminose; esso allenta per me la morsa germanica. Tra un anno, a Roma, lo rileggerò e attraverso schizzi fonderò la mia disciplina jurassica neuchatelese.

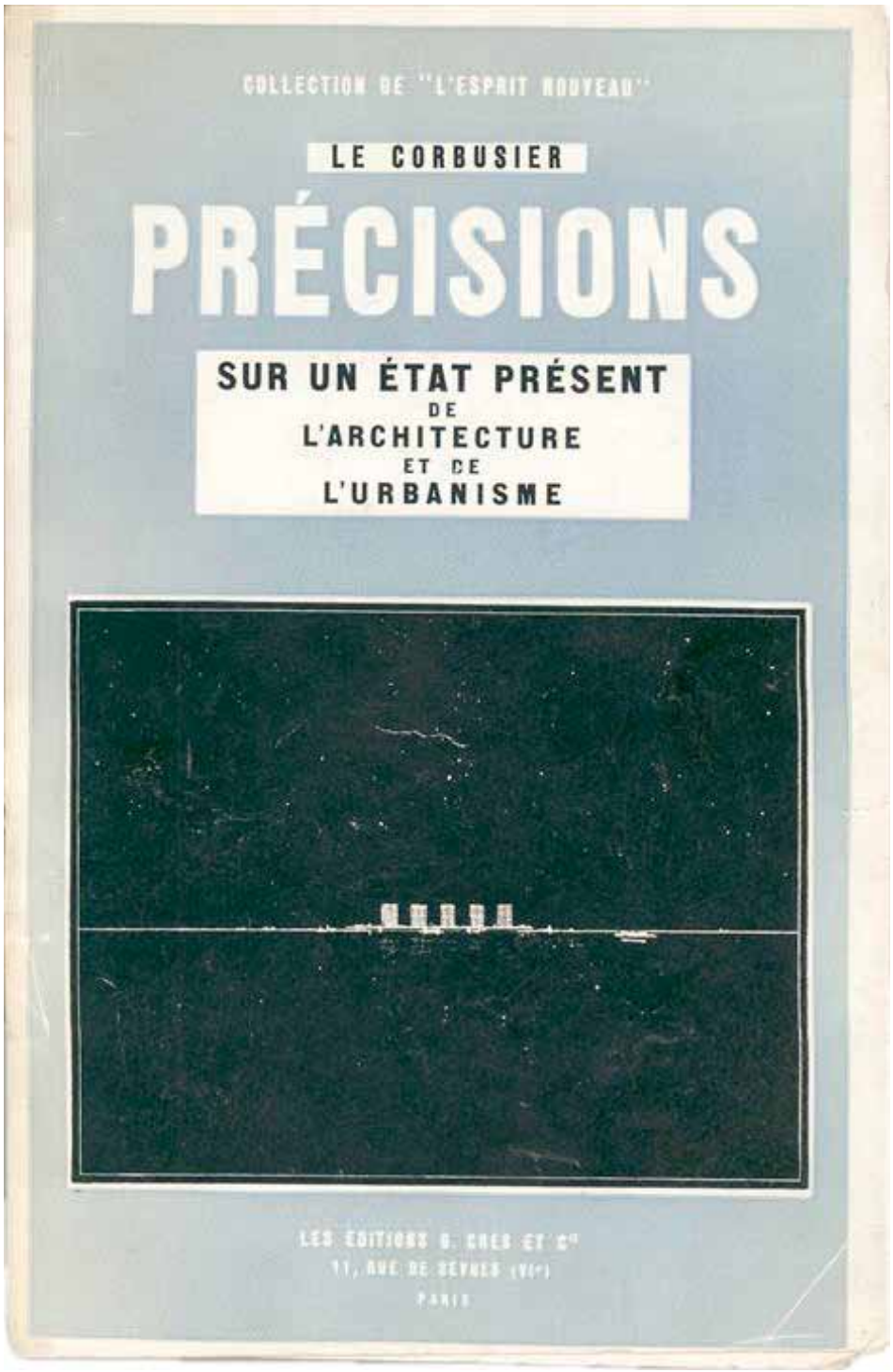
Altra prova di questo approccio metacognitivo ci viene fornita da un estratto della prefazione alla ristampa del 1960 di *Precisazioni sullo stato attuale dell'architettura e dell'urbanistica*[12]:

Le conferenze in America del Sud […] Hanno permesso al loro autore di veder chiaro dentro se stesso, d'essere ingenuo una volta di più, nel contentarsi di porre i problemi e di dar loro la risposta più naturale.

In *Precisazioni* **1** Le Corbusier non solo esegue un bilancio della propria produzione architettonica fino

a quel momento (era il 1929), bensì annota, quasi come fosse un diario, le sensazioni provocate dall' incontro con gli sterminati paesaggi sudamericani, rapportando il più delle volte tali considerazioni a questioni legate alla visuale. Per questo motivo, di tutti i testi di Le Corbusier, *Precisazioni* è diventato il riferimento per questa tesi.

In conclusione, sebbene l'autore si impegni a rendere intellegibili i principi della propria architettura – agli altri come a sé stesso –, sulla progettazione della visuale, invece, egli non si è mai espresso in termini generali, o meglio, non ne ha mai elaborato una teoria, nonostante – e lo vedremo più avanti – numerose siano le occasioni in cui mette in pratica questa prassi. Perciò, si è tentato di ricostruire l'approccio progettuale di Le Corbusier al *cadrage* partendo da tracce sparse nella sua opera e procedendo in ordine cronologico nella disamina dei progetti, nel tentativo di cogliere l'evoluzione di tale ragionamento sulla visuale.


COLLECTION DE "L'ESPRIT NOUVEAU"
LE CORBUSIER
PRÉCISIONS
SUR UN ÉTAT PRÉSENT
DE
L'ARCHITECTURE
ET DE
L'URBANISME
LES EDITIONS G. CRES ET Cie
11, RUE DE SEVRES (VIe)
PARIS

1

2

«Io non esisto alla vita ad altra condizione che di vedere»: Le Corbusier e il primato della vista

A più riprese, nei suoi scritti, Le Corbusier attribuisce alla vista un ruolo di nevralgica importanza nella pratica architettonica. Pertanto, una tesi dedicata al "progetto dello sguardo" lecorbusiano non può che fondarsi su questa concezione.
«Io non esisto alla vita ad altra condizione che di *vedere*.»[1] scrive Le Corbusier il 10 dicembre 1929 nel *Prologo Americano* di *Precisazioni sullo stato attuale dell'architettura e dell'urbanistica*, raccolta delle conferenze tenute in Sud America tra il 1929 e il 1930. Questo passo rivela quanto la vista risulti per Le Corbusier il senso per eccellenza, tanto da affermare che non c'è altro scopo nella vita che quello di vedere, intendendo per "vedere" la capacità di guardare alle cose con scientifica chiarezza. In altre parole, la sola vista conferisce senso all'esistenza.
L'interesse di Le Corbusier alla costruzione di visuali che stabiliscano dei legami percettivi tra l'edificio e il suo intorno è, dunque, una delle conseguenze di tale pensiero.
Non è un caso che numerosi siano i passaggi di *Precisazioni* in cui egli riflette sull'architettura e sull'urbanistica in termini di visuale: infatti, grazie alle conferenze documentate in questo libro, ebbe l'occasione di raggiungere in aereo le città di Montevideo, San Paolo e Rio de Janeiro, prendendo così coscienza della vastità del territorio sudamericano «A 500 o 1000 metri d'altitudine, a 180 o 200 chilometri all'ora»[2], condizione che non poteva che modificare la percezione della realtà da parte di architetti ed urbanisti.
A tal proposito, scrivendo del panorama apprezzabile dalle *favelas*[3], Le Corbusier sostiene che la visione dall'alto sia una visione più oggettiva, da specialisti (quali architetti o urbanisti, appunto):

[…] dall'alto delle Favelas si vede sempre il mare, le rade, i porti, le isole, l'oceano, le montagne, gli estuari; il negro vede tutto; nel regno del vento, che è quanto mai utile vicino al tropico; e c'è della fierezza nell'occhio del negro che vede tutto questo; è l'occhio di un uomo che vede vasti orizzonti, un occhio più altero, perché i vasti orizzonti gli conferiscono dignità; è una riflessione da urbanista; […]

Per Le Corbusier, quella vista aperta sulla città e i suoi intorni – a cui dedica alcune sequenze filmate **1 2** – conferisce agli abitanti delle *favelas* maggior

1

2

consapevolezza rispetto al mondo che li circonda, riscattandoli, in un certo senso, dall'emarginazione. Non solo, la possibilità di poter rivolgere a tale visuale le finestre delle loro abitazioni – a suo avviso anche ben arredate – rende queste ultime un riferimento per la futura residenza a basso costo europea[4]:

[…] io trovavo questi negri fondamentalmente buoni; buon cuore. Oltre a ciò belli, magnifici. Inoltre che la loro noncuranza, il limite che sapevano imporre ai propri bisogni, la loro capacità interiore di sognare, il loro candore, facevano sì che le loro case fossero sempre mirabilmente piantate sul suolo, con le finestre che inquadravano in modo sbalorditivo dei panorami stupendi, con un arredamento esiguo eppure più che efficace. Mi facevano fantasticare sul problema della casa economica per la nostra Europa avvelenata dai principi del Rinascimento, dai papi o dal signor Nénot, e la mia eterna conclusione, dopo aver percorso tanti paesi in più di vent'anni, si precisa ogni giorno: è il concetto di vita che deve cambiare; è la nozione di felicità che bisogna liberare.

Come non riflettere ora sul piano per Rio de Janeiro **3** (ideato nello stesso periodo), caratterizzato da serpeggianti edifici-viadotti che trafiggono l'orografia del luogo, senza rivolgere il pensiero a quanto scritto da Le Corbusier sulle *favelas*? Come si fa a ritenere che all'origine di quel progetto, oltre alla volontà di dotare Rio di un sistema infrastrutturale moderno, non ci sia il desiderio di offrire ad ogni abitante di quei *grand ensemble*s la stessa vista di cui godevano gli abitanti delle *favelas*?
Come si tenterà di dimostrare più avanti, il paesaggio sudamericano, ed in particolare quello brasiliano, pone Le Corbusier nelle condizioni di riflettere sulla centralità della vista in architettura e, di conseguenza, sul *cadrage* come uno strumento per gestirla.

3

3

gli anni della formazione: cadrage immaginato

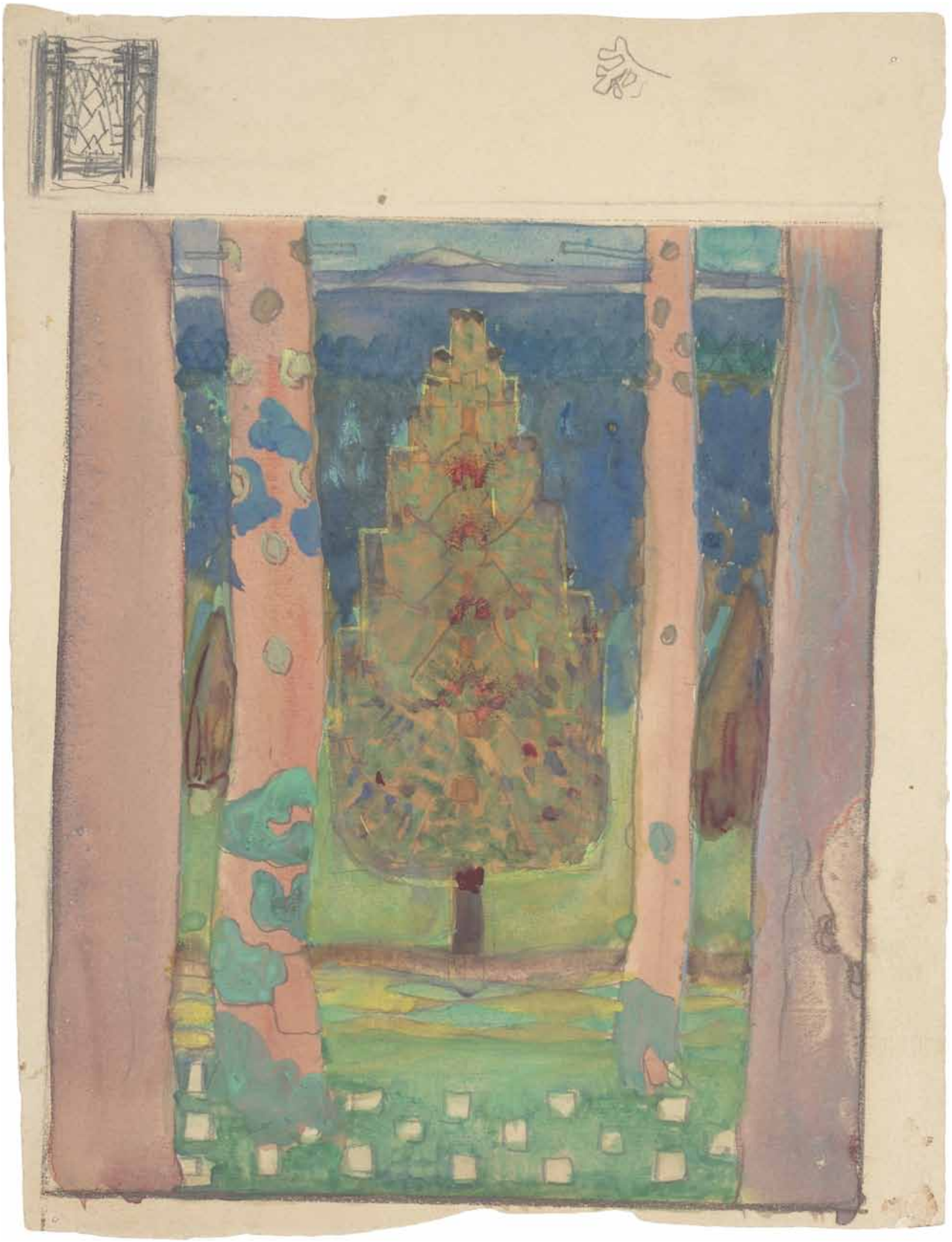
2

Le Corbusier si dimostra interessato al *cadrage* ottenuto mediante i mezzi propri dell'architettura fin dagli anni della formazione, corrispondenti alla frequentazione della scuola d'arte de La Chaux-de-Fonds ed ai lunghi viaggi di studio intrapresi tra il 1907 e il 1911, date che comprendono gli *stages* svolti presso i fratelli Perret (1908-1909) e Peter Behrens (1910-1911). Nonostante, come vedremo in seguito, il ragionamento lecorbusiano sulla visuale prenda forma durante lo stadio progettuale, si può notare, da alcuni elaborati grafici eseguiti nel periodo formativo, come l'autore rifletta in termini d'inquadratura già in fase di osservazione, manipolando, attraverso il disegno, l'esistente che viene concepito come vero e proprio materiale di progetto.
Il recente studio di Danièle Pauly, *«Ce labeur secret» - Le Corbusier et le Dessin* [1], che raccoglie gran parte dei disegni di Le Corbusier, si è rivelato uno strumento necessario alla stesura di questo capitolo.

Abete stilizzato

Il guazzo su carta **1**, probabilmente eseguito tra il 1904 e il 1906, rientra tra gli esercizi **2** assegnati da L'Eplattenier[2] ai suoi studenti per esortarli ad esplorare gli spunti decorativi offerti dalla natura che li circondava, secondo le modalità tipiche della Secessione Viennese. Se, però, si confronta il disegno con un quadro di Gustav Klimt sullo stesso tema, il *Tannenwald I* del 1901 ad esempio **3**, ci si rende conto delle differenze sostanziali che intercorrono tra le due opere: mentre Klimt accentua la bidimensionalità della rappresentazione affastellando i tronchi di abete l'uno vicino all'altro, per esaltare l'effetto decorativo delle loro cortecce maculate che nel prato trovano un morbido corrispettivo, nell'*Abete stilizzato*, Le Corbusier ordina in una sequenza strutturata gli elementi che definiscono il bosco, collocando in primo piano due coppie di abeti (dei quali possiamo solamente cogliere i tronchi) che inquadrano un ulteriore abete (apparentemente isolato) posto più in profondità e che diviene asse di simmetria della visuale aperta sui monti percepibili sullo sfondo.

3



1

Vista di Fiesole

5

6

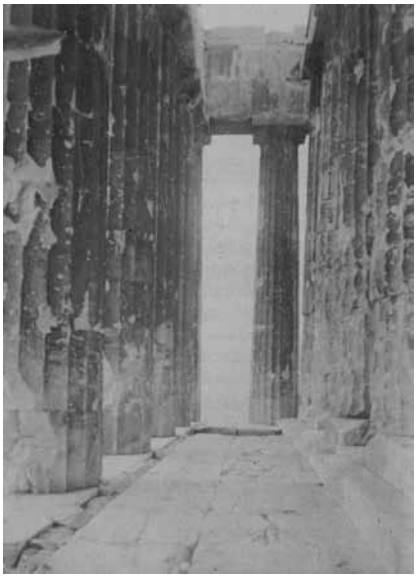
Il disegno fu realizzato nel 1907 da Le Corbusier durante il suo primo soggiorno in Italia. Si tratta di un *gouache* raffigurante una vista di Fiesole **4**, il suo colle e la torre campanaria della cattedrale di San Romolo che si staglia tra i tetti delle case della cittadina.
Il campanile, che giace in asse rispetto alla sommità della collina, funge da baricentro della composizione; su di un piano più prossimo allo spettatore, due file equidistanti di cipressi lo inquadrano definendo un sipario naturale che circoscrive la nostra attenzione su quella specifica porzione di paesaggio e, al tempo stesso, occlude la visuale su tutto ciò che si trova sulla sinistra e sulla destra del panorama selezionato.
Le Corbusier teneva molto a questo disegno, tant' è che lo ritroviamo appeso alle pareti dell'appartamento da lui affittato a Neu-Babelsberg, al tempo del tirocinio da Peter Behrens, documentato da una foto scattata nell'inverno 1910-1911 **5 6**.
Anche in questo *gouache,* come nell' *Abete stilizzato*, è l'elemento naturale (nel primo caso degli abeti, ora dei cipressi) ad essere impiegato nella predisposizione del *cadrage*.

È visitando le rovine greche e romane che Le Corbusier comincerà a servirsi delle architetture - meglio sarebbe scrivere resti di architetture - come materiali utili alla costruzione di visuali. Del resto, è lo stesso Le Corbusier a riferirsi al Partenone, a Villa Adriana e al Tempio di Giove a Pompei per meglio spiegare come comporre in architettura, nel sotto capitolo *L'ESTERNO È SEMPRE UN INTERNO* [3], (compreso nel capitolo *ARCHITETTURA II, L'ILLUSIONE DELLE PIANTE*) di *Verso un' Architettura*:

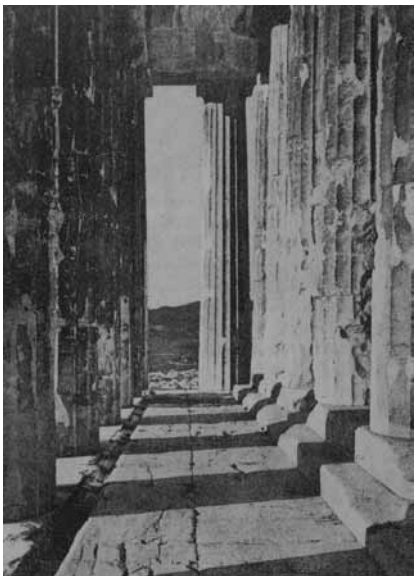
Riassumendo, negli spettacoli dell'architettura gli elementi del luogo intervengono in virtù della loro cubatura, della loro densità, della qualità della loro materia, portatori di sensazioni ben definite e distinte (legno, marmo, albero, prato, orizzonti azzurri, mare vicino e lontano, cielo). Gli elementi del sito si drizzano come muri variabili in potenza a seconda del loro coefficiente "cubo", stratificazione, materia, eccetera, come i muri di una sala. Muri e luce, ombra o luce, triste, gaio o

4

8



9



10

sereno. Bisogna comporre con questi elementi […]

Nelle analisi che seguono, si tenterà di dimostrare come Le Corbusier avesse, difatti, cominciato a comporre con «gli elementi del sito» nel momento stesso in cui depositava su carta le impressioni prodotte da quegli «spettacoli dell'architettura».

Vista dal peristilio del Partenone

Sull'Acropoli di Atene, dove, estasiato, soggiornerà per sei settimane, Le Corbusier inizia, appunto, a riflettere su «gli elementi del sito [che] si drizzano come muri variabili in potenza a seconda del loro coefficiente "cubo", stratificazione, materia, eccetera, come i muri di una sala» e in particolare sul peristilio del Partenone. Alcuni disegni rappresentanti il paesaggio ateniese **7 8** visto attraverso le colonne, inducono a pensare che Le Corbusier guardasse a quello spazio diaframmatico come ad uno strumento ottico attraverso cui poter ammirare il paesaggio. Non è un caso, infatti, che per la pubblicazione di *Verso un'architettura*, Le Corbusier preferirà, alla foto da lui scattata dal peristilio verso l'esterno **9**, quella del fotografo Albert Morancé **10** (il quale aveva dedicato al tempio un'intera pubblicazione), simile nella composizione, ma con una vista più definita sul paesaggio circostante, "ritagliata" dalle due massicce colonne doriche terminali. Il confronto tra le due foto è stato proposto da Giuliano Gresleri nel suo testo interamente dedicato al *Voyage d'Orient*[4].

7

Vista dal peristilio del Tempio di Giove a Pompei

12

13

Con il *gouache* raffigurante la vista dal peristilio del Tempio di Giove a Pompei **11** verso il foro e le montagne che, dietro quest'ultimo, si stagliano, l'ipotesi secondo cui Le Corbusier interpretava il peristilio come un grande strumento ottico mediante il quale poter godere del paesaggio, trova una possibile conferma. Sotto il disegno, infatti, egli scrive in matita:

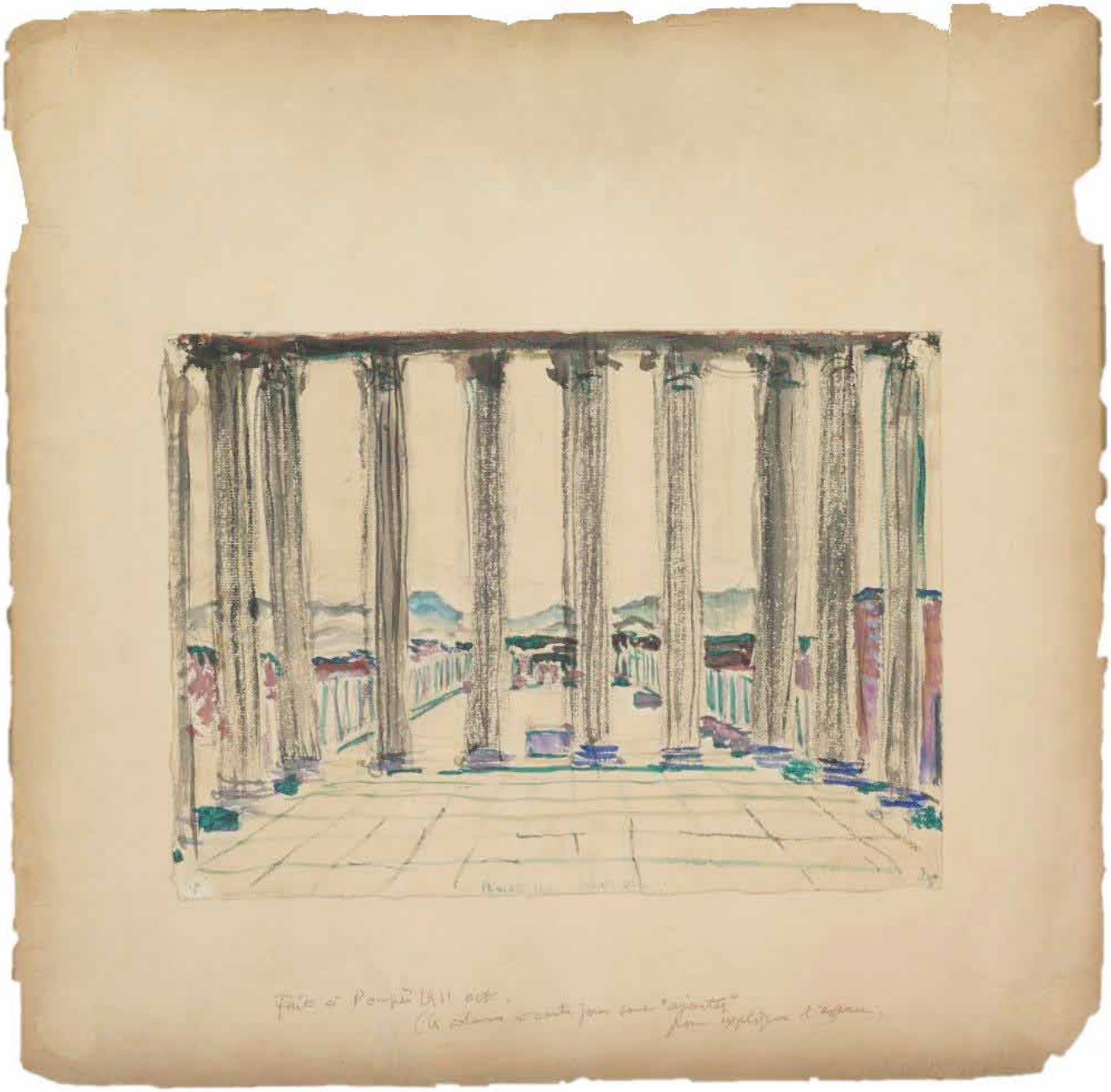
Fait à Pompeï 1911 oct. / (les colonnes à contre jour sont "ajoutées" / pour expliquer l'espace")

Essendo le colonne ridotte a pochi resti, egli decide di "ricostruirle" per ripristinare la vista sull'intorno che, attraverso queste, si poteva godere. Una cartolina **12** acquistata da Le Corbusier durante la visita a Pompei e raffigurante il peristilio ridotto in rovina, ci restituisce le condizioni reali del sito. Le Corbusier, dunque, ripristina nei suoi disegni il dispositivo-peristilio e la visione frammentata sul paesaggio che questo produce.
Sempre a Pompei, Le Corbusier visita e fotografa la cosiddetta "Casa del Noce" **13**.
Anni più tardi, nel sotto capitolo *LA PIANTA PROCEDE DA DENTRO A FUORI* [5] di *Verso un'architettura*, descrivendo la successione degli spazi che compongono la *domus*, riferendosi alla vista che si ha dal tablino verso il giardino al centro del peristilio, scriverà:

[…] in fondo lo splendore del giardino visto attraverso il peristilio […] Tra i due, il tablino che racchiude questa visione come l'oculare di un apparecchio.

Le Corbusier, quindi guarda al tablino e al peristilio come ad elementi che intervengono sulla percezione finale del giardino: il primo definendo i limiti del *cadre*, il secondo scomponendo in più parti la visuale che quest'ultimo produce.

Le intuizioni maturate da Le Corbusier sul peristilio come soglia pluri-inquadrante, risulteranno fondamentali per l'elaborazione di edifici che, dalla metà degli anni Venti in poi, verranno dotati di grandi dispositivi d'inquadratura i cui effetti



11

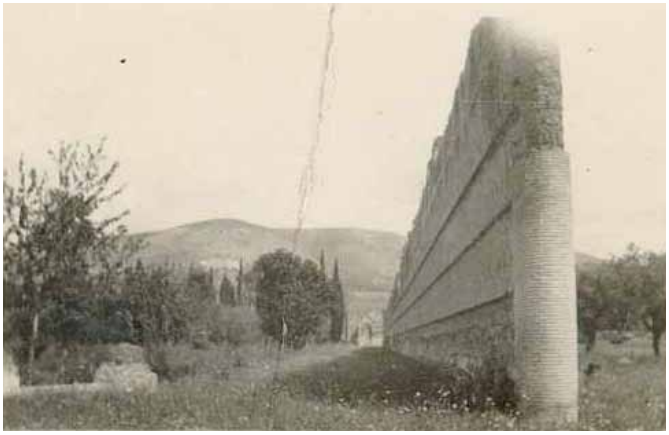
percettivi rimandano direttamente ai casi di Atene e Pompei. A questi progetti è interamente dedicato il quinto capitolo.

Villa Adriana a Tivoli

15

Nel sotto capitolo *L'ESTERNO È SEMPRE UN INTERNO* di *Verso un'architettura*, dunque, Le Corbusier si prefigge di enunciare i principi della composizione in architettura facendo ricorso ad esempi di edifici visitati nel corso dei viaggi giovanili. Tra l'Acropoli di Atene e il Foro di Pompei (visto attraverso il peristilio del Tempio di Giove), l'autore presenta su un'unica facciata **14** due schizzi della Villa Adriana a Tivoli, intervallati dal seguente testo:

Nella VILLA ADRIANA, piani orizzontali stabiliti in accordo con la piana romana (fig. 13); montagne che chiudono la composizione stabilita, del resto, rispetto ad esse (fig. 14).



16

Anche qui, Le Corbusier costruisce delle visuali sul paesaggio servendosi dei resti appartenenti ad architetture del passato. Non a caso egli descrive i diaframmi murari superstiti dell'immensa dimora dell'imperatore Adriano come «piani orizzontali», definizione che priva quei manufatti della valenza di vestigia, investendoli, al contrario, del ruolo di materiali da costruzione per la nuova architettura; «Bisogna comporre con questi elementi […]» scrive, come abbiamo già visto, all'inizio del sotto capitolo.
Mentre nello schizzo in basso alla pagina **14**, il lungo muro in mattoni - un tempo parte del pecile della villa – funge da "acceleratore prospettico" sull'orizzonte montuoso, alterando così l'assenza di profondità della «piana romana», nello schizzo in alto **14**, il piano orizzontale restringe - insieme al cipresso che gli fa da contrappunto - la visuale sui monti, contenuta a sua volta nell'inquadratura generata dalla soglia d'ingresso di un ambiente della villa dal quale Le Corbusier annota la scena. Due *cadrage* che si susseguono, quindi, e che determinano una vista "a cannocchiale" sulle alture dello sfondo.

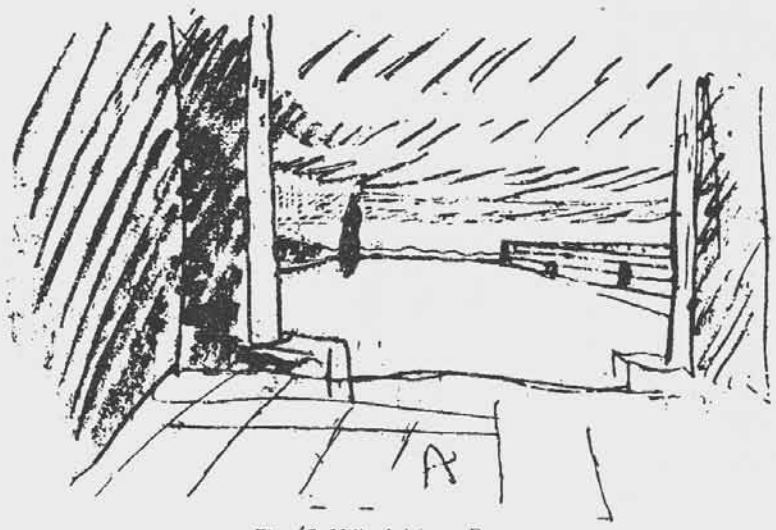


Fig. 13. Villa Adriana, Roma

Nella VILLA ADRIANA, piani orizzontali stabiliti in accordo con la piana romana (fig. 13); montagne che chiudono la composizione stabilita, del resto, rispetto a esse (fig. 14).

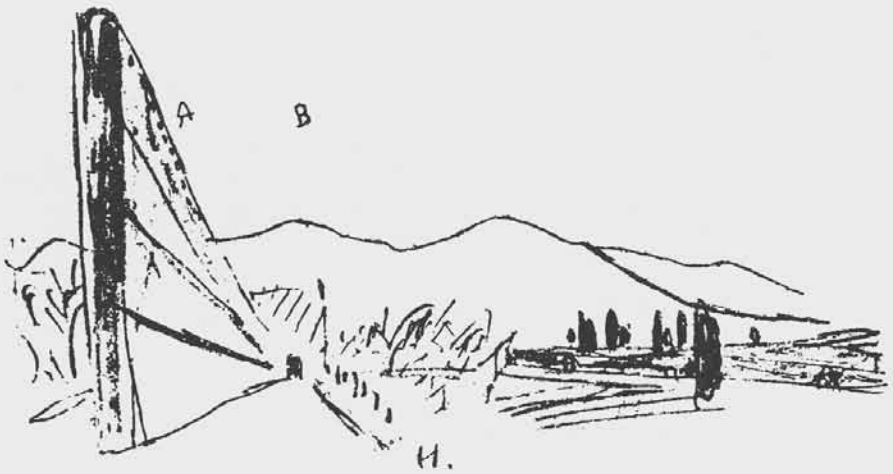


Fig. 14. Villa Adriana, Roma

14

Evocazione di Perret e Van Rysselberghe a Saint-Clair di Le Lavandou

18

19

20

Lo schizzo **17** qui descritto costituisce un'eccezione rispetto i disegni analizzati finora: non presenta una composizione di inquadrature a partire dall'esistente, ma a partire da un ricordo. Il disegno, però, rientra di diritto in questo capitolo perché si tratta di un *cadrage* costruito idealmente e non tramite la consistenza dell'architettura costruita.
In una lettera[6] indirizzata ad Auguste Perret, datata 29 marzo 1916, Le Corbusier tratteggia lo schizzo e poi descrive una scena immaginata dopo aver letto l'ultima missiva del suo interlocutore.

Mi permetto questa confidenza di evocare voi, solo con il Sig. Rysselberghe. Proprio, dovete sembrare due eroi alla Jules Verne in una Tebaide: il fico fa vetro alla finestra di sinistra: le rondini gridano alla vetrata. Non conosco per niente il Sig. Rysselberghe. Dovete parlare poco, ma, così lontano alla riva del mare, voi dovete essere di quelli che fanno tenere i valorosi di Verdun: questo popolo di soldati sente che ci sono delle anime dietro di lui…

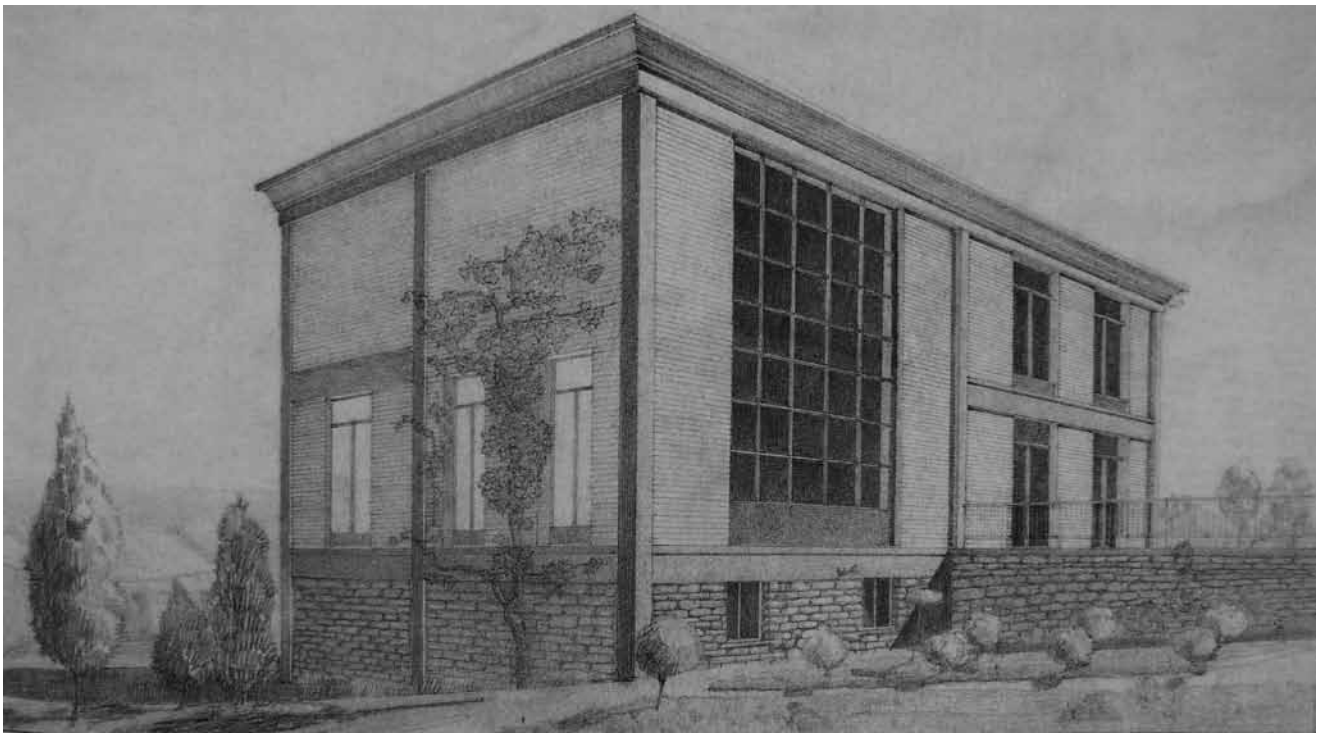
Come scrive lo stesso Le Corbusier, lo schizzo è un'evocazione di una situazione da lui immaginata, ma non vissuta. L'incontro, avvenuto l'anno prima in Provenza a Saint Claire di Le Lavandou, con Perret **18**, che lì soggiornava dall'amico pittore Van Rysselberghe[7] **19** per curarsi da una gastrite, lasciò nel giovane Le Corbusier dei ricordi davvero piacevoli. Al punto che, quando questi notò che la lettera scritta dal suo ex datore di lavoro proveniva dalla località provenzale (così differente per temperature e panorami da La Chaux-de-Fonds), decise di abbozzare un ritratto schizzato della quotidianità vissuta da Perret e Van Rysselberghe. Ciò che desta interesse in questo ritratto non è la situazione in sé, bensì il modo in cui Le Corbusier la inscena, modificando quell'ambiente che così bene aveva introiettato. Infatti, grazie ad alcune foto **20** della residenza di Van Rysselberghe scattate di recente[8], ci si rende conto di come Le Corbusier non alteri solamente le proporzioni della finestra dell'atelier (aumentandone la superficie circa del doppio), ma aggiunga alla stanza una stretta linea di finestre a nastro, esattamente nel punto in cui

17

le pareti si congiungono al soffitto. La finestra di sinistra, che dà sul fico, non viene, invece, alterata nelle proporzioni.
Le Corbusier, dunque, immagina una situazione e la rappresenta su carta, non prima, però, di apportare delle modifiche volte a migliorare la qualità dello spazio reale, elaborando, in sostanza, un progetto di rinnovo del locale.
Mentre la nuova linea di finestre a nastro introduce luce uniforme nelle fasce superiori delle pareti dell'atelier, l'ingrandimento della vetrata principale consente, oltre ad una maggiore illuminazione, una visione più ampia sulle colline che circondano la località marittima di Le Lavandou, riconoscibili – nello schizzo – dietro il reticolo ortogonale che definisce il serramento della finestra (come si potrà notare in seguito, sarà proprio la presenza di rilievi montuosi o collinari a determinare l'introduzione di dispositivi d'inquadratura in alcune opere lecorbusiane).
Nell'atelier costruito nel 1922 per Amedèe Ozenfant **21**, Le Corbusier recupera l'idea di questa grande finestra portandola alle estreme conseguenze: la triplice ripetizione (pareti e soffitto) della superficie vetrata, dà luogo ad un ambiente per la maggior parte trasparente.
È altrettanto curioso notare che Perret introdurrà una vetrata di dimensioni analoghe a quelle dello schizzo di Le Corbusier, ugualmente scandita da montanti quadrati, qualora nel 1927 elaborerà un progetto per l'atelier per Marc Chagall a Bellevue **22**. Altre grandi vetrate, ma di differenti proporzioni, si ritrovano negli atelier Orloff e Muter realizzati dai fratelli Perret rispettivamente nel 1926 e nel 1927, date comunque successive al 1916, anno in cui Le Corbusier realizzò lo schizzo.

21

I disegni presi in esame all'inizio di questo capitolo (*Abete stilizzato*, *Vista di Fiesole*, *il Partenone* e *il Tempio di Giove*) sono opere assimilabili più alla pittura che al disegno di architettura. È interessante notare come Le Corbusier, dall'abbraccio del purismo fino al raggiungimento della maturità pittorica, non indaghi più, attraverso la pittura, la tematica della visuale. Sarà nell'ambito del costruito che, d'ora in poi, porterà avanti i ragionamenti sul *cadrage*, ambito di cui, a partire da questo momento, ci si occuperà.



22

4

piccoli dispositivi d'inquadratura: cadrage domestico

Nelle analisi che seguono, dedicate ai piccoli dispositivi d'inquadratura di cui Le Corbusier dota alcune delle sue ville, verrà spesso fatto ricorso a *frame* estratti dal documentario del 1930 *L'architecture d'aujourd'hui* [1] diretto da Pierre Chenal e co-sceneggiato insieme a Le Corbusier. Il filmato si rivela una fonte preziosa per due motivi: in primo luogo perché le architetture ci vengono presentate nel loro stato originario, a pochi anni di distanza dalle ultimazioni dei lavori che le riguardano, e secondariamente perché, attraverso il mezzo cinematrografico, ci restituisce i traguardi visivi che il *cadrage* lecorbusiano mette in atto.

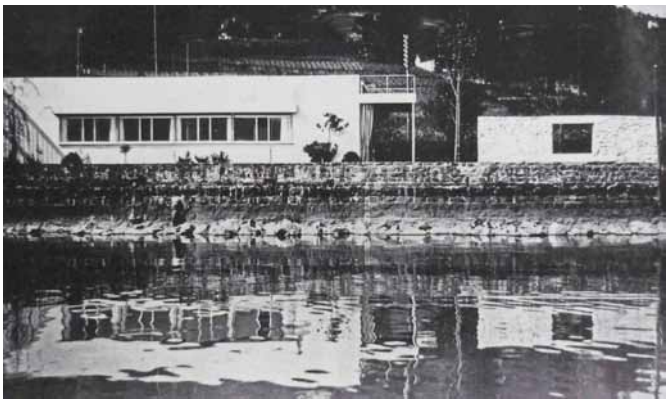
Il muro forato nel giardino della Petite Maison

Nel piccolo giardino della casa progettata per i genitori nel 1923 sulla sponda orientale del lago Lemano, Le Corbusier si serve di due muri rustici (a Est e a Sud) per delimitare uno spazio che, per le caratteristiche che vedremo, può considerarsi un'estensione della casa all'esterno. Non a caso, in *Precisazioni* [2], Le Corbusier lo definisce nei termini di un ambiente:

[…] il giardino a sinistra, chiuso tra muri, [che] serve da ambiente per l'estate.

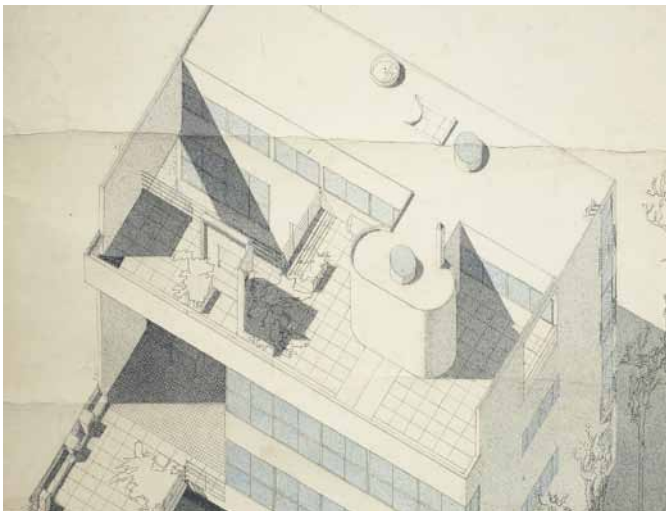
Il muro rivolto a Sud, facente parte di questo duplice sistema di recinzione, riporta un ampio foro **1**. Seduti attorno al tavolino di cemento, che ne fa da davanzale interno, si può ammirare il brano di paesaggio incorniciato dal dispositivo: il lago con le sue sponde montuose che costituisce la scena fissa (ma non immobile: si pensi al solo movimento dell'acqua e degli arbusti in base alle differenti condizioni di vento) al passaggio delle barche che, con i loro colori, alterano il naturale ciclo delle *palettes* cromatiche stagionali.
Tale dispositivo d'inquadratura, però, non si limita a selezionare quella determinata parte di scenario lacustre: al tempo stesso, infatti, connota di domesticità quello spazio all'aperto, persuadendoci ad intenderlo come una stanza a cielo aperto.
Perché, dunque, ritenere questo "ambiente per l'estate" un prolungamento dell'abitazione all'aperto?
Come si può notare da una foto conservata alla Fondation Le Corbusier **2**, e risalente al termine del cantiere, casa e muro forato rivolto a Sud sono entrambe dipinte di bianco. Questa scelta stabilisce un comune denominatore tra i due elementi che

1



2

4

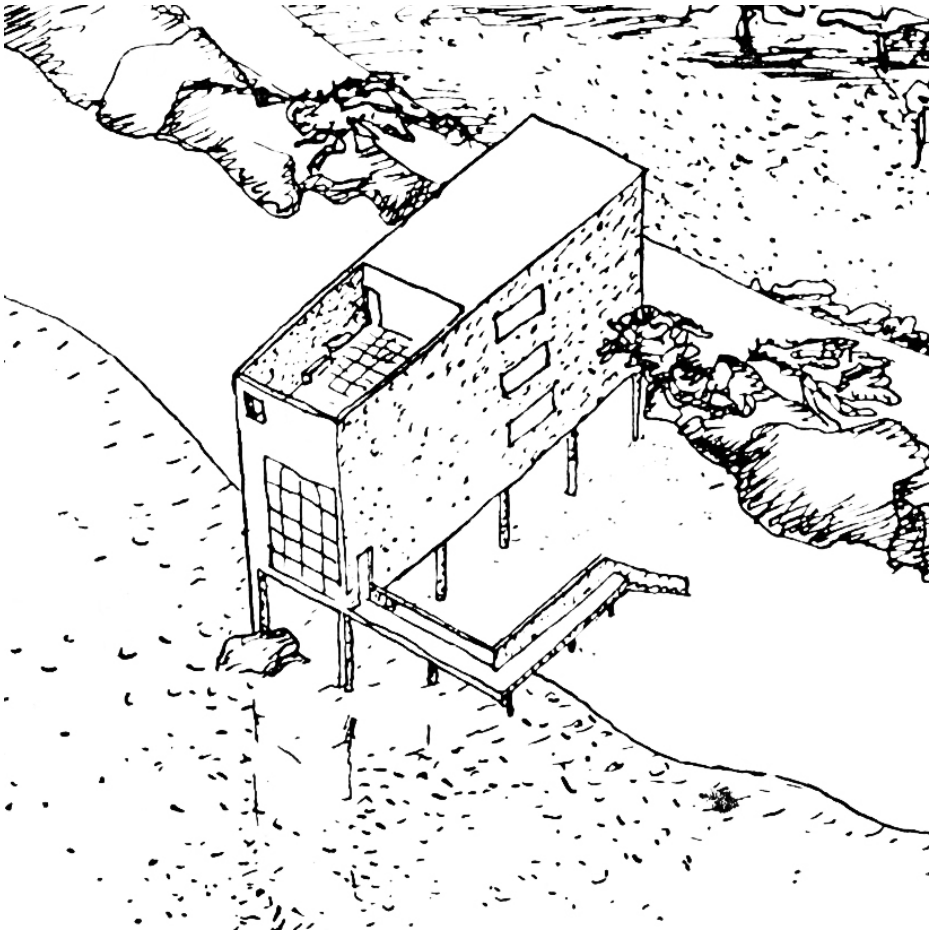


5

permette allo spettatore di coglierli come due entità facenti parte del medesimo sistema.
Per di più, a causa di quella visione piatta che impedisce di cogliere le diverse profondità dei due elementi, siamo portati a pensare che il muro non sia un semplice diaframma, bensì costituisca il prospetto di un volume abitativo più piccolo, per esempio una *dépendance* per gli ospiti (nella Villa Mandrot a Le Pradet del 1929, Le Corbusier, opterà proprio per questa soluzione).
C'è anche da considerare che il budget a disposizione dei genitori di Le Corbusier per la costruzione della casa era decisamente contenuto, pertanto questa soluzione permetteva di dotare la piccola casa di 57mq di un "ambiente" in più.
Ma torniamo all' ipotesi secondo cui casa e muro costituiscono parte di un sistema più grande. Ci viene incontro un disegno **3** del 1922, raffigurante un prototipo Maison Citrohan adattato ad un contesto marittimo. Se ci soffermiamo sul livello terminale dell'edificio, notiamo che il tetto giardino non è provvisto di parapetto, è piuttosto cinto dai prolungamenti murari degli ambienti all'ultimo piano. Siamo quindi di fronte ad un vero e proprio giardino murato, che sul lato rivolto al mare presenta un foro che, eccezion fatta per le differenze di quota e di panorama (anche se pur sempre affacciato su uno specchio d'acqua) non è poi molto diverso, nel concetto, dal dispositivo d'inquadratura della Petite Maison.
L'innalzamento dei muri esterni all'edificio (di cui si parlerà nel sesto capitolo), avvenuto qualche anno dopo la sua costruzione e i cui effetti sono ben visibili nella foto di Mathias Thomann **4**, contribuisce a farci intravedere, nella combinazione casa/giardino, una versione a quota zero del tetto giardino lecorbusiano, luogo nel quale troveremo i prossimi dispositivi d'inquadratura

Due dispositivi d'inquadratura sul tetto giardino della Villa Stein-de-Monzie

Il tetto giardino **5** della villa è limitato a Sud da un parapetto pieno, mentre a Est e a Ovest dai prolungamenti murari delle camere da letto che si affacciano su di esso.
Se l'alto muro esposto ad occidente è cieco, il suo corrispettivo orientale presenta invece un grande foro di proporzioni rettangolari, provvisto di balaustra che si integra alla nervatura portante della parete, che, curiosamente, funge da cornice al riquadro.
Gli elaborati di progetto, però, non forniscono la ragione della messa in atto di quel *cadrage*.



3

9

Una sequenza **6** de *L'architecture d'aujourd'hui*, fugge qualsiasi dubbio: all'orizzonte la *silohuette* della Torre Eiffel ci ricorda che ci troviamo alle porte della *Ville Lumière*.
Così come i dispositivi d'inquadratura della Petite Maison e della Maison Citrohan "versione marittima", anche quest'ultimo si trova localizzato sui limiti perimetrali di uno spazio "recintato" e a cielo aperto. Nella Petite Maison, infatti, il muro rustico forato coincide con la sponda del lago, mentre nella variazione della Citrohan. il *cadre* aperto sull'orizzonte marino è incluso nella facciata dell'edificio.

10

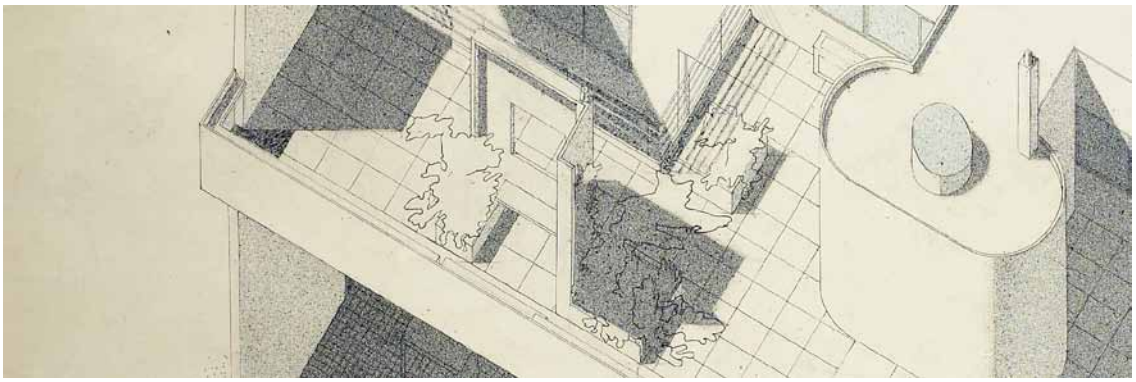
Ciò non avviene per il secondo dispositivo d'inquadratura **7 8** presente sul tetto giardino della Villa Stein-de-Monzie, che si trova ad occupare una posizione più interna, e la cui partecipazione alla composizione delle facciate è, di conseguenza, relegata in secondo piano.
Il dispositivo d'inquadratura consiste in due porzioni di muro di diversa estensione disposte a "L", di cui la più estesa contiene un'apertura pressoché quadrata. La conformazione a "L" di queste pareti porta lo spettatore, a seconda che guardi attraverso il dispositivo verso Sud o verso Nord, a percepire di trovarsi rispettivamente in un esterno o, in un interno.

11

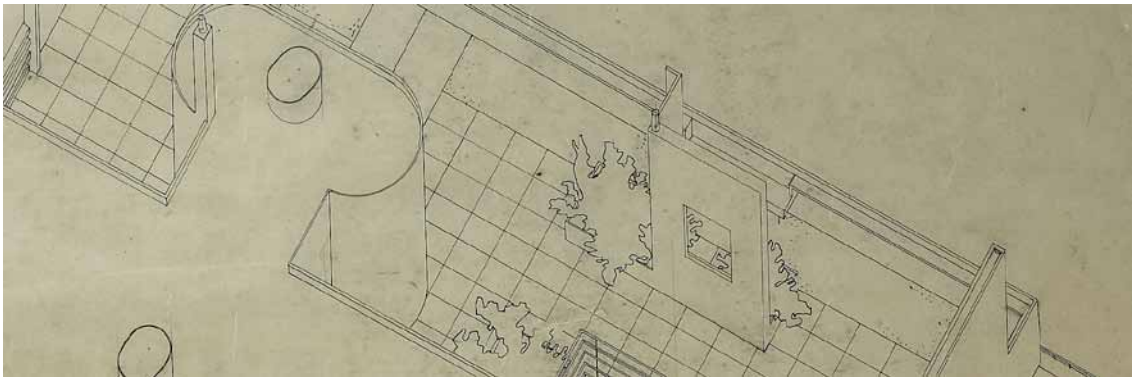
"Sentodoci all'esterno" vedremo paradossalmente inquadrato un altro esterno - anziché un interno - e cioè parte del giardino della villa (del quale possiamo intuire qualcosa sia dal documentario di Chenal **9** che da un filmato[3] **10 11 12** di Julian Stein, fratello di Leo, co-proprietario della villa e di Gertrude, scrittrice e poetessa). "Sentendoci all'interno", viceversa, traguarderemo la finestra *en longuer* della zona notte. La possibilità di doppio affaccio, dunque, distingue il dispositivo da quelli esaminati finora. Non solo, l'esclusione dalla compagine muraria perimetrale gli conferisce quell'autonomia formale che, combinata al volume pseudo-ellittico dello sgabuzzino, avvia, in quel tetto giardino, la creazione di un microcosmo di forme e accadimenti, che nelll'Unité d'Habitation di Marsiglia raggiungerà il suo apice lirico.

12

6



7



8

Il *cadre* del solarium della Villa Savoye

14

15

16

17

Anche nella villa progettata a Poissy nel 1928, ritroviamo un dispositivo d'inquadratura sul tetto giardino, proprio come nei casi Citrohan e Stein-de-Monzie (se poi considerassimo i dispositivi, più generalmente, collocati all'aperto, allora si potrebbe estendere il paragone anche al caso Petite Maison).
Il tetto giardino qui, differentemente rispetto agli edifici analizzati sopra, si sviluppa su due piani, anticipando, di qualche anno, la concezione del terrazzo *multilayer* dell'attico Beistegui – progetto che verrà esaminato nel sesto capitolo.
Il secondo livello del tetto-giardino viene descritto da Le Corbusier come *solarium* ed è definito da una muratura dall'andamento sia curvo che rettilineo. È nella parte rettilinea che viene collocato il dispositivo d'inquadratura **13** rivolto verso l'ansa della Senna comprendente l'Île de Migneaux.
Anche in questo caso, come nel dispositivo della Villa Stein che inquadra Parigi a Est, le nervature portanti del diaframma murario fungono da cornice, effetto amplificato dal davanzale allineato rispetto a queste (nella villa Stein al posto del davanzale troviamo invece una ringhiera in muratura che si relaziona allo spessore delle nervature).
I dispositivi d'inquadratura finora studiati, sono inglobati nei fronti degli edifici (Citrohan e Stein) oppure occupano una posizione più interna, e quindi marginale, nella definizione delle *facciate libere*. Dalla foto rappresentante il fronte esposto a nord della Ville Savoye **14**, notiamo come il dispositivo d'inquadratura faccia parte di un'unità volumetrica "altra" rispetto all'intero edificio, che gode di autonomia formale pur manifestandosi al tempo stesso come coronamento – e quindi compimento – della composizione.
Inoltre, come possiamo notare da un'altra sequenza **15 16 17** de *L'architecture d'aujourd'hui*, il dispositivo d'inquadratura non è solo indissolubilmente legato al sinuoso *solarium*, ma anche alla rampa, cui è allineato, e della quale rappresenta il termine prospettico, qualora la si percorra.

13

La finestra "immersa" nello specchio della biblioteca del Padiglione Church

18

Bruno Reichlin ha indagato per primo tale dispositivo **18**, ed è grazie al suo saggio *Una sfida al sistema architettonico della tradizione. Il Padiglione Church a Ville d'Avray, 1927-1928* [4], che è stato possibile comprenderne le particolari caratteristiche. Pertanto, per non ripetere quanto già rilevato da Reichlin – al cui scritto si rimanda per un'analisi approfondita –, in questa sede ci si limiterà a confrontare la soluzione architettonica con le altre finora analizzate, per individuarne le differenze e gli aspetti comuni.
Il dispositivo d'inquadratura corrisponde alla finestra quadrata della biblioteca del Padiglione Church, costruito a Ville d'Avray nel 1927. Un'eccezione, quindi, rispetto ai dispositivi precedenti, tutti ubicati in luoghi all'aperto.
La finestra, dotata di davanzale e cornice – questa volta non strutturale – come l'apertura nel solarium della Ville Savoye, è affiancata in alto e a sinistra da specchi.
Questo accorgimento porta lo spettatore ad uno smarrimento percettivo che gli impedisce di cogliere i reali confini della cornice che inquadra le chiome degli alberi del parco fronteggianti la biblioteca **19**, *cadrage* visibile solamente nel documentario di Chenal. In effetti, lo specchio sulla sinistra "duplica" la libreria a muro, proiettandola in uno spazio che prosegue all'esterno dell'edificio **20**, rendendo l'ambiente della biblioteca un interno atipico.
Nel 1951, per il suo Cabanon a Roquebrune-Cap-Martin, Le Corbusier adotterà una soluzione analoga, abbinando, alle finestre del piccolo edificio, degli scuri in legno rivestiti di specchi che, a seconda del grado di apertura, riflettono la vegetazione all'esterno o il mobilio fisso caratterizzante l'interno **21**.

20

La maggior parte dei dispositivi d'inquadratura analizzati in questo capitolo giacciono all'esterno: tre (Villa Stein-de-Monzie e Ville Savoye) sono ubicati su di un tetto giardino, uno in un giardino (Petite Maison), l'ultimo in un interno ambiguo, che in una sua parte, apre precettivamente verso l'esterno. È singolare notare come, dopo l'ultimo edificio costruito fra quelli presi in esame, ossia la Ville Savoye realizzata nel 1928, Le Corbusier, non solo realizzi meno ville[5] – quattordici realizzate tra il 1922 e il 1928, contro sette tra il 1930 e il 1969 – ma, soprattutto, tra queste, solo la Maison Sarabhai ad Ahmedabad del 1955 presenta tetto giardino, non paragonabile alle coperture degli anni Venti in quanto (probabilmente per motivi climatici) non risulta essere dotato di alcun genere di attrezzature.

21

19

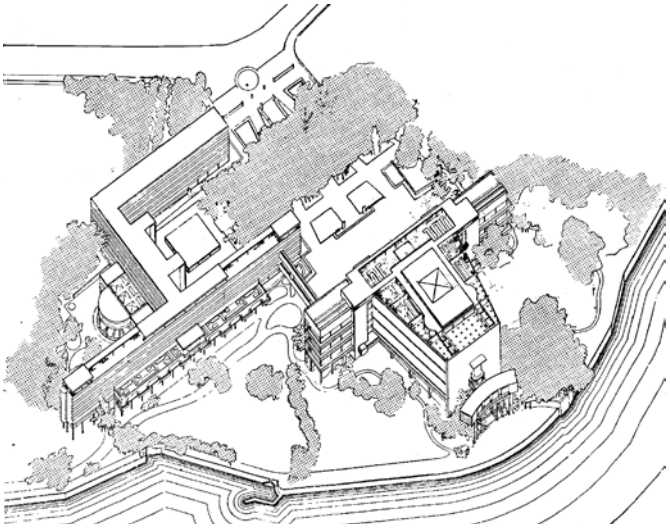
5

grandi dispositivi d’inquadratura: cadrage «per quadri distaccati»

Il Palazzo della Società delle Nazioni a Ginevra e la concezione del portico come dispositivo d'inquadratura

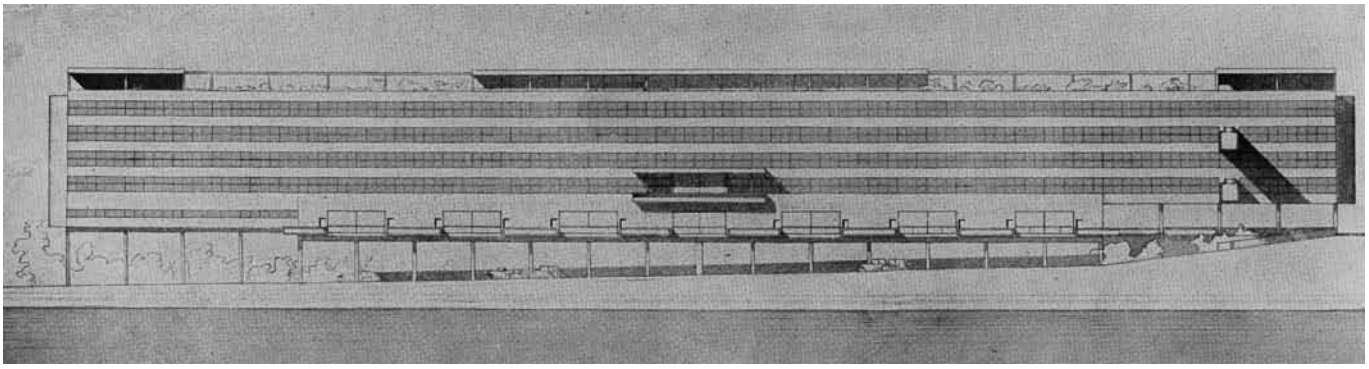
Nel corso della conferenza tenutasi a Buenos Aires il 5 ottobre del 1929 presso gli «Amici dell'Arte» – il cui testo[1] è contenuto in *Precisazioni* – Le Corbusier, esponendo il progetto del Palazzo per la Società delle Nazioni a Ginevra del 1927 **1**, si sofferma sul Segretariato **2**, corpo di fabbrica sollevato da terra da *pilotis*, e, in merito a quest'ultima caratteristica, afferma[2]:

[…] uno spettacolo entusiasmante ci attende: attraverso questo magnifico porticato si vedono i riflessi dell'acqua, si vede passare i bei battelli lacustri, si vedono, per quadri distaccati, le Alpi, incorniciate come sulle pareti di un museo.

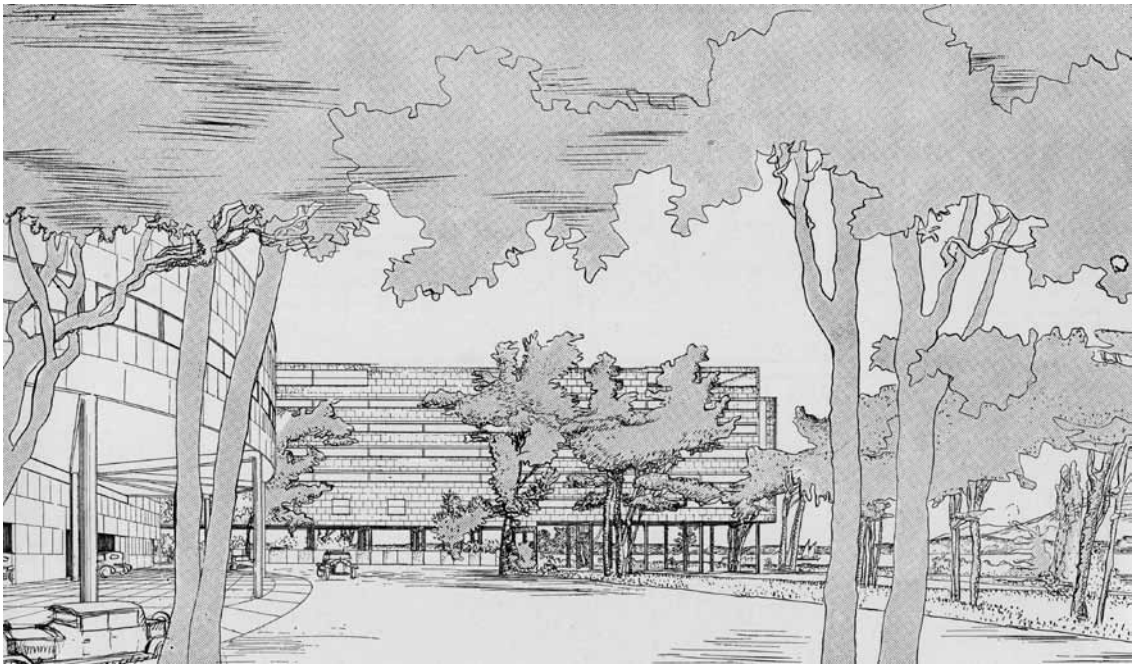


1

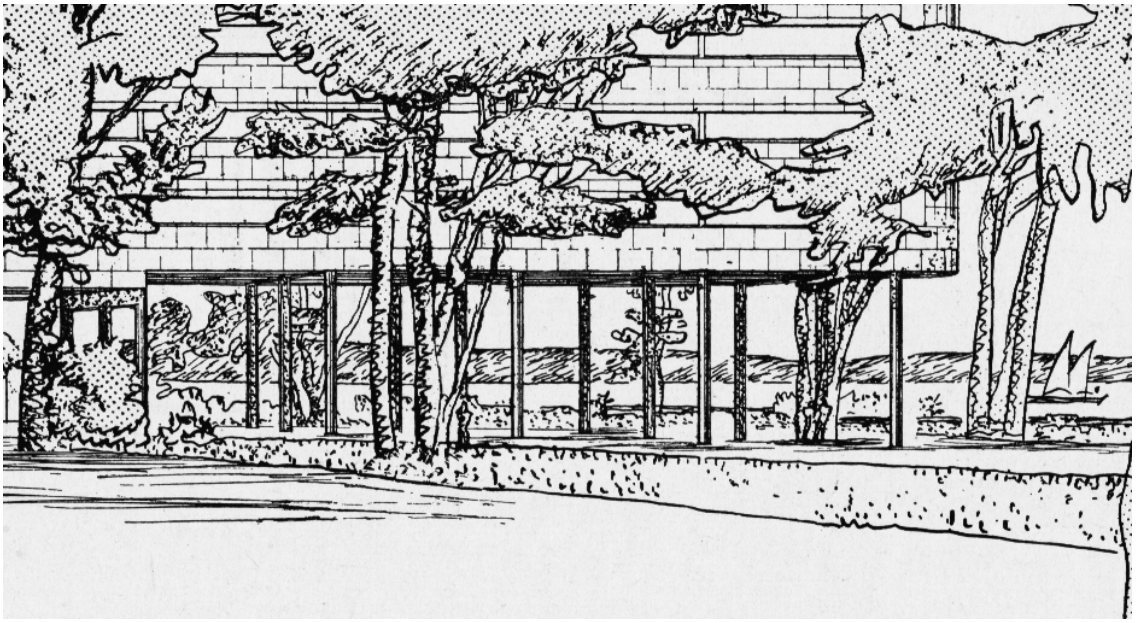
Questo passaggio avalla l'ipotesi avanzata nel terzo capitolo, secondo cui si riconosceva un certo interesse dell'autore per la percezione frammentata del paesaggio prodotta dal peristilio nei casi di Atene e Pompei. Il disegno prospettico raffigurante il Segretariato visto dal parco che circonda il Palazzo **3** ed un suo dettaglio **4**, ben restituiscono la visione «per quadri distaccati» sul lago e le Alpi, generata da quel «magnifico porticato».
La medesima concezione del porticato – o del peristilio – è riscontrabile in altri progetti dell'autore che di seguito verranno esaminati.



2

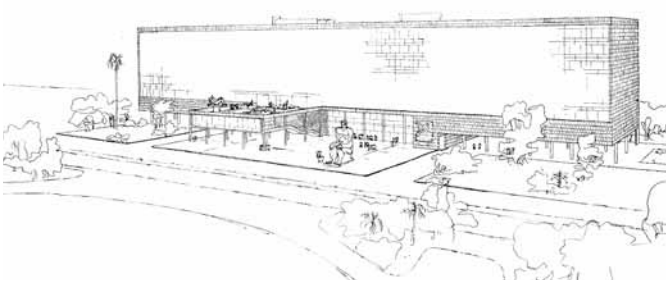


3

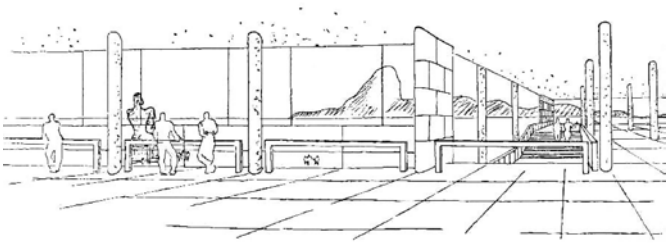


4

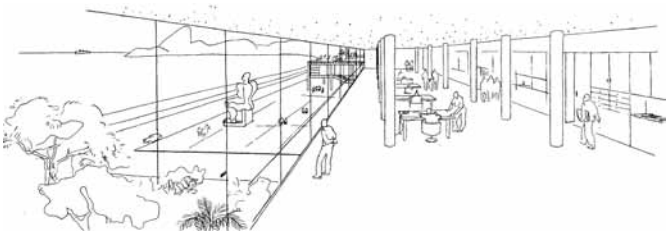
La hall del Ministero dell'Istruzione e della Sanità a Rio de Janeiro



5

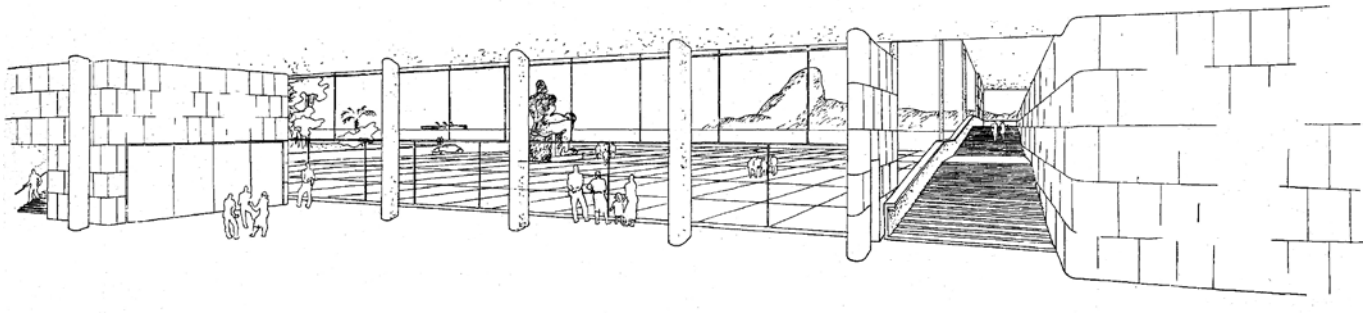


6

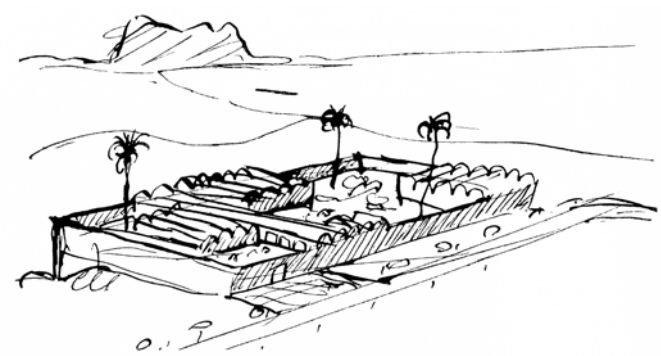


7

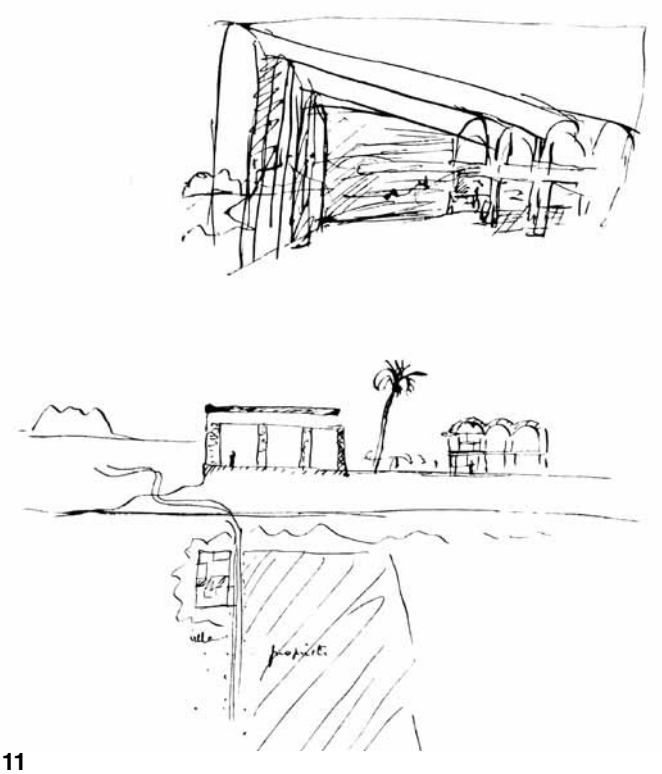
Per volumetria, proporzioni e tipo edilizio, l'edificio **5** non è dissimile dal Segretariato del Palazzo per la Società delle Nazioni a Ginevra e, come si potrà constatare più avanti, dal Palazzo dell'Alta Corte di Giustizia a Chandigarh.
Facendo le debite distinzioni tra lo spazio colonnato all'aperto di Ginevra (un porticato) e quello al chiuso di Rio (una hall d'ingresso), anche il dispositivo d'inquadratura messo in atto è da considerarsi il medesimo. D'altronde, le condizioni del sito, uno specchio d'acqua (il lago Lemano da una parte, l'Oceano Atlantico dall'altra) attorniato da rilievi più o meno elevati, sono analoghe.
L'unico elemento paesaggistico che differenzia le due visuali sull'esterno frazionate dai *pilotis* è il Pan di Zucchero che, con la sua plastica presenza, diviene il soggetto di tutte le viste **6 7 8** – comprese quelle che raffigurano i piani superiori alla hall – elaborate per il progetto della sede del Ministero dell'Istruzione e della Sanità del 1936.
Il *cadrage* sul Pan di Zucchero è una costante dei progetti brasiliani di Le Corbusier, tant'è che parallelamente al progetto del Ministero, egli sviluppa il piano per Rio (risalente al suo primo soggiorno sudamericano del 1929) dove la "vista tipo" degli edifici-viadotti che lo caratterizzano è, immancabilmente, rivolta alla celebre collina carioca. Di questo parlerò nell'ottavo capitolo.
Non credo, però, che Le Corbusier ricorra con insistenza alla medesima visuale solo perché il Pan di Zucchero colpisce il suo immaginario di *plasticien*. Bisogna, infatti, tener conto delle vicende che fanno da sfondo al progetto del Ministero.
Nel 1936 Le Corbusier viene convocato a Rio dal Ministro dell'Istruzione Gustavo Capanema in qualità di consulente esterno, come riportato sulle pagine dell'*Œuvre complète* [3]. Le Corbusier propone subito di spostare il sito del futuro Ministero dall'isolato ottocentesco interno alla città per cui era stato inizialmente pensato, ad una parcella prospicente la baia di Rio. Pertanto, la reiterazione del Pan di Zucchero nelle viste prospettiche del nuovo progetto, legittima il cambiamento proposto.
Subito dopo la partenza di Le Corbusier, in seguito a «lotte amministrative»[4] il progetto verrà adattato al vecchio sito, condizione che porterà l'edificio



8



10



11

12

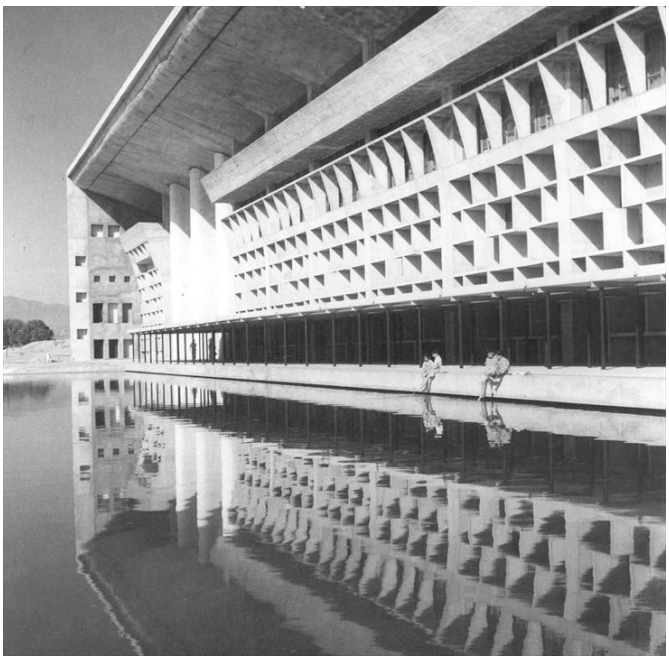
realizzato a perdere il rapporto visivo con la baia e il Pan di Zucchero.

Il portico/loggiato della residenza agricola a Cherchelles

Della residenza (datata 1942) esiste solo uno studio preliminare, i cui schizzi però, spiegano in maniera eloquente "il progetto dello sguardo" elaborato da Le Corbusier per l'edificio. Questo si presenta come una cinta muraria rettangolare, proseguimento ideale della parete rocciosa della falesia, affacciata sulla baia di Cherchelles, vicino Algeri. All'interno del recinto si alternano gli ambienti della residenza alle piantagioni di pomodori e agli aranceti: il progetto è dunque introvertito secondo la tradizione araba, se non fosse per due aperture a Nord e ad Ovest che si rivolgono al mare aperto la prima, alla baia di Cherchelles la seconda, come descritto nella relazione di progetto presente sul quarto volume della *Œuvre complète*[5]. È la seconda visuale che interessa maggiormente Le Corbusier, per la quale predispone un porticato sormontato da volte catalane **9** (tecnica costruttiva che utilizzerà in numerosi dei suoi progetti), che costituisce il grande *cadrage* sulla «magnifica montagna di Chenoua»[6], dalla caratteristica forma a tre cime. Come è possibile notare dagli elaborati di progetto l'altura diviene il riferimento visivo dell'intervento, proprio come il Pan di Zucchero nel progetto per Ministero dell'Istruzione e della Sanità a Rio de Janeiro. Infatti la sinuosa *silhouette* della montagna di Chenoua non viene solo disegnata all'orizzonte delle viste prospettiche **10 11**, ma anche ribaltata, nelle piante **12**, dove viene collocata in asse con il portico/loggiato che la inquadra.
Dai pochi disegni a disposizione, è difficile capire se il grande dispositivo d'inquadratura messo qui in atto presenti dei sostegni (*pilotis* o setti) allineati o arretrati rispetto il recinto murario. Il disegno **9**, però, confermerebbe quest'ultima ipotesi: il profilo delle volte catalane, che probabilmente scaricano il loro peso su una linea di pilastri più interna, sembra librarsi nell'aria. Se così fosse, il portico/loggiato di Cherchelles anticiperebbe di quasi dieci anni un altro porticato contraddistinto da sostegni di gran lunga arretrati rispetto al filo-facciata, quello del Palazzo dell'Alta Corte di Giustizia di Chandigarh.

9

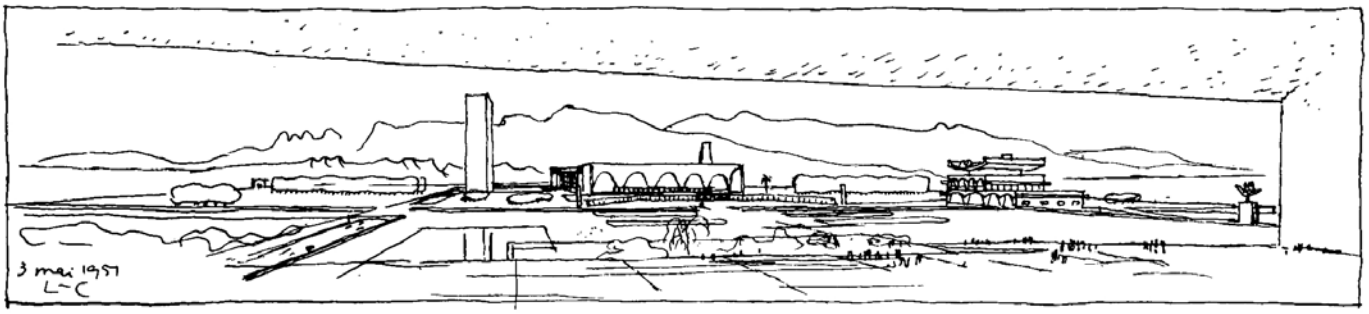
Il portico/“cornice di controllo” del Palazzo dell’Alta Corte di Giustizia di Chandigarh



13

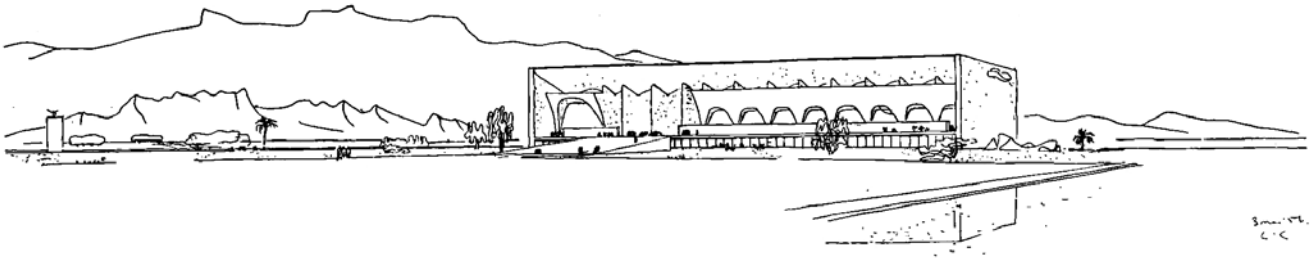
Il Palazzo dell’Alta Corte di Giustizia di Chandigarh **13 14** segna dunque il passaggio ad un’evoluzione del portico nella concezione lecorbusiana: da uno spazio ipostilo che produce una visuale sull’esterno «per quadri distaccati» ad una cornice monumentale che racchiude l’orizzonte e sotto la quale gli ambienti dell’edificio si organizzano.
Ciò è dimostrato da uno schizzo prospettico **15** risalente al primo progetto del maggio 1951 **16**, in cui viene rappresentata la «Vue depuis le porche de la Haute Cour» – come descritto dalla didascalia **15** – rivolta alle montagne e agli altri interventi che compongono il Campidoglio della nuova capitale del Punjab: «Le Palais des ministères (en gratte-ciel)», «L’assemblée», «Le Palais du Governeur», «la Main Ouverte».
Questa, però, è una “vista impossibile”, perché, contrariamente a quanto rappresentato da Le Corbusier, se ci trovassimo sotto il porticato del Palazzo – che coincide con il tetto al quarto piano –, non saremmo in grado di coglierne il limite superiore e, al tempo stesso, visualizzare il resto del Campidoglio in fronte a noi.
Comunque, l’inesattezza del disegno non ci deve distogliere da ciò che spinse Le Corbusier a realizzarlo. Credo che l’autore fosse ben conscio dell’ “impossibilità” di quella vista, tuttavia gli premeva esprimere una caratteristica precisa di quel porticato, a costo di deformare la realtà.
Le Corbusier, infatti, concepisce il portico del Palazzo dell’Alta Corte di Giustizia come una “cornice di controllo” su tutto il complesso del Campidoglio, che gli permette di verificare il giusto collocamento degli edifici che costituiranno le radici istituzionali della nuova società indiana. Il *cadrage* monumentale definito dalla “cornice di controllo” diviene qui simbolo dello sguardo della giustizia, che in quella sede viene esercitata e davanti alla quale, per il principio di *Egalité*, tutti, istituzioni comprese – rappresentate nello schizzo dal Segretariato e dal Palazzo dell’Assemblea – possiedono i medesimi diritti.

14



Premier projet Vue depuis le porche de la Haute Cour: Le Palais des Ministères (en gratte-ciel) L'Assemblée Le Palais du Gouverneur La Main Ouverte

15



16

Il Palazzo delle Assemblee a Chandigarh

18

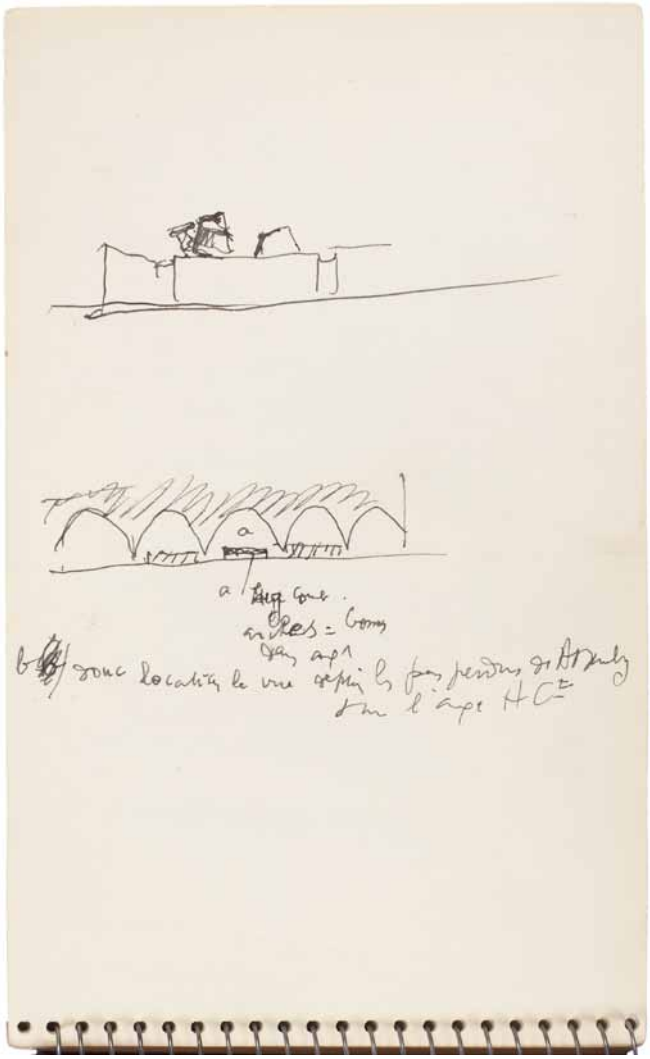
Come visibile nella prospettiva d'insieme del Campidoglio inquadrata dal portico del Palazzo dell'Alta Corte di Giustizia **15**, Le Corbusier concepisce inizialmente il portico del Palazzo dell'Assemblea come un diaframma murario inciso da una successione di arcate strombate congiunte in un punto che rimandano tanto ad un immaginario antico (gli acquedotti romani, ad esempio) che moderno (la galleria delle Macchine progettata da Ferdinand Dutert in occasione dell'Esposizione Universale di Parigi del 1889).
In una pagina di un carnet datato 1954 **17**, ritroviamo uno schizzo rappresentante la visuale che, da sotto il portico, si avrebbe sull'esterno. Delle cinque arcate disegnate, quella centrale inquadra il Palazzo dell'Alta Corte di Giustizia, creando un allineamento visivo tra quest'ultimo e «i passi perduti dell'Assemblea», secondo l'indicazione scritta da Le Corbusier sotto lo schizzo:

donc localiser la vue depuis les pas perdus de Assembly sur l'axe HC

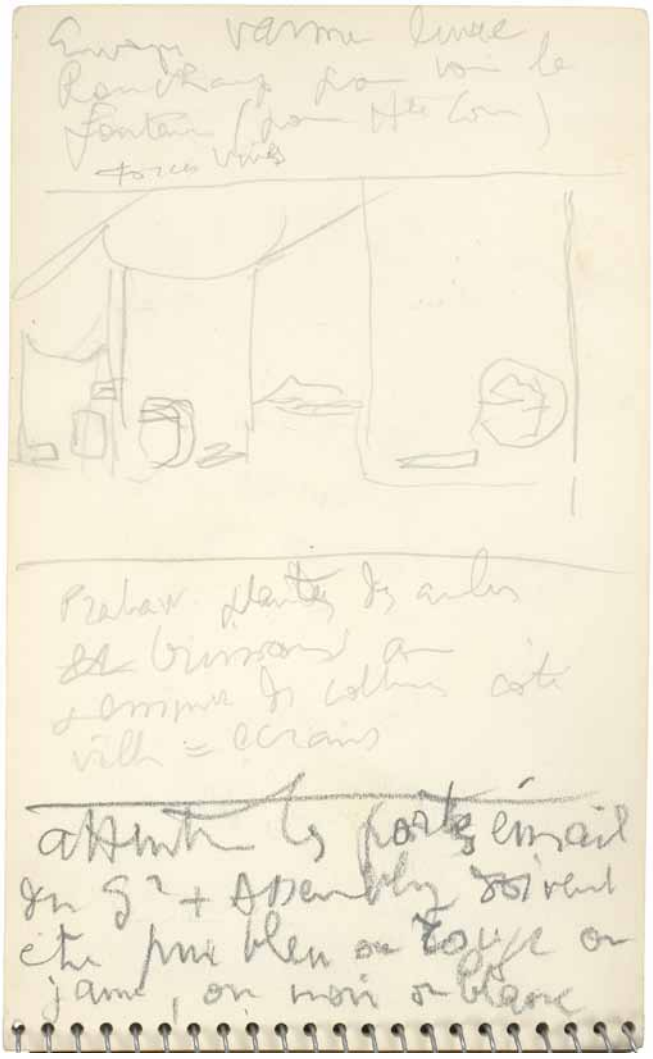
Ecco che l'ipotesi avanzata inizialmente, secondo cui Le Corbusier concepisce il portico come un grande dispositivo d'inquadratura che imposta delle relazioni percettive tra l'interno dell'edificio e l'esterno, trova qui un'ulteriore conferma.

19

Il portico dell'edificio realizzato **18 19**, invece, è scandito da una serie di setti, indispensabili a sorreggere il pesante tetto dalla sezione concava, che producono una visione "compartimentata" sull'esterno. Una pagina di un altro carnet **20** (risalente al 1955), documenta la soluzione adottata da Le Corbusier per garantire una continuità di visuale sull'esterno, e in particolare sulle cime dell'Himalaya.
Dotando ogni setto di un foro che permette di inquadrare una porzione del paesaggio circostante, Le Corbusier mette in atto un *cadrage* "per fori distaccati" che corrisponde ad una ripetizione in serie del medesimo dispositivo d'inquadratura isolato, simile – in linea di principio – a quelli analizzati nel capitolo precedente.



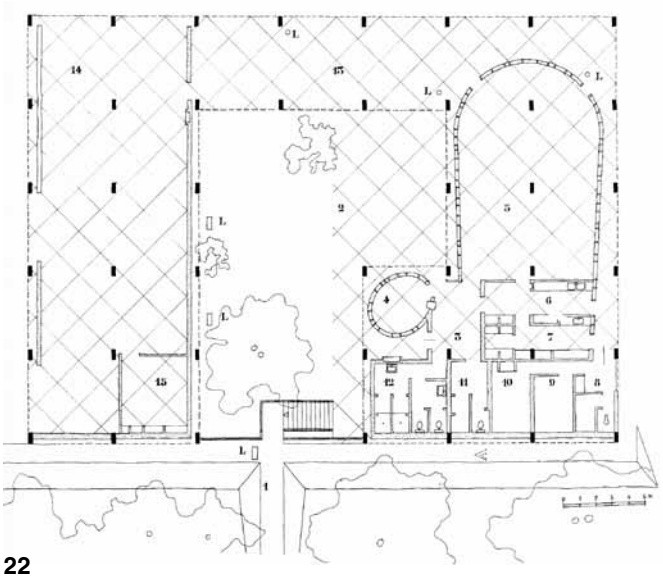
17



20

Il peristilio abitato: la Club House di Chandigarh

21



22

23

Se nel Palazzo dell'Alta Corte di Giustizia il portico evolve in una cornice monumentale sostenuta da pilastri interni all'edificio, la Club House di Chandigarh **21** – edificata sulle sponde del lago Sukhna – segna, invece, un ritorno ad una conformazione più classica, che trova nel peristilio della *domus* romana un possibile riferimento. Del resto, Le Corbusier (come già scritto nel terzo capitolo) aveva dedicato un passaggio di *Verso un'Architettura* [7] alla "Casa del Noce" a Pompei, soffermandosi sulla sequenza degli spazi che, iniziando dall'*atrium*, culminava nel giardino delimitato dal *peristilium*.

La Club House di Chandigarh, però, a differenza degli altri edifici analizzati in questo capitolo, non presenta un portico limitato ad una parte dell'edificio, è, piuttosto, uno spazio porticato al di sotto del quale si organizzano gli ambienti del Club **22**. Un peristilio abitato, dunque, che produce visuali «per quadri distaccati» del giardino al suo interno come dell'orizzonte lacustre coronato dalle vette himalayane **23 24**.

Proprio per salvaguardare la vista sullo *skyline* montuoso, Le Corbusier decide di costruire l'edificio tre metri più in basso rispetto al livello della strada che lo serve, come scritto nella descrizione del progetto nell'ottavo volume dell'*Œuvre complète*[8]:

Le Corbusier voleva evitare di costruire degli edifici al nord del Campidoglio, con il fine di salvaguardare la vista sul paesaggio e sulle montagne dell'Himalaya; questa era una disposizione imperativa. Tuttavia il club era necessario; così Le Corbusier lo colloca a 3 metri sotto il livello della strada, in maniera che non sia visibile dalla passeggiata [intorno al lago Sukhna]. L'edificio in cemento armato è sobrio e pare accordarsi al paesaggio grazie ai suoi volumi molto semplici.

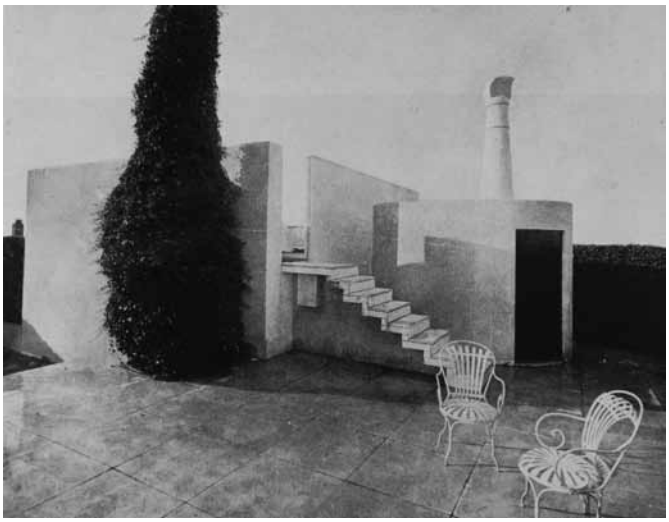
È, pertanto, da una scelta di carattere visivo che il progetto prende forma.

24

6

l'occlusione del paesaggio: cadrage sottrattivo

1



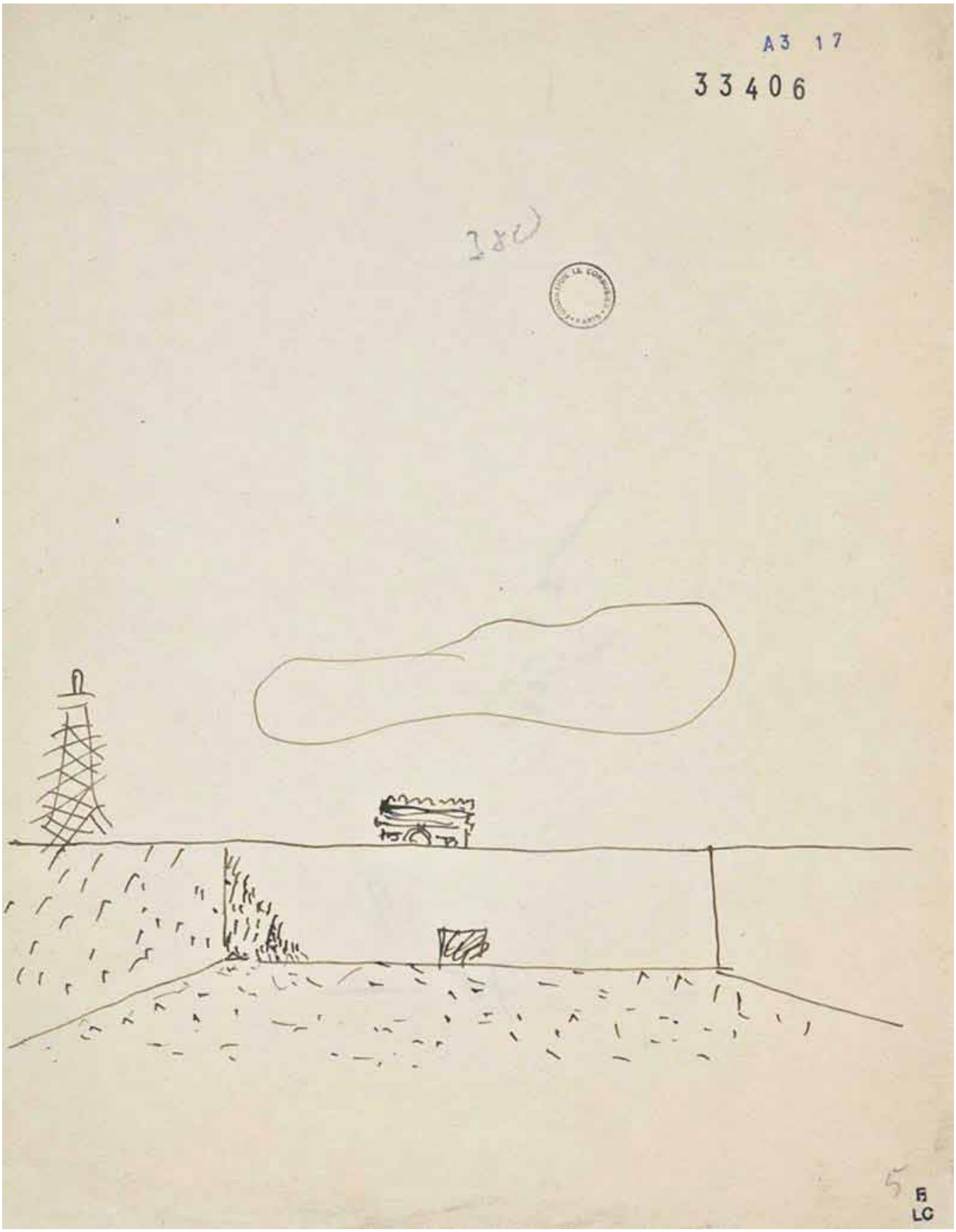
2

3

Se le architetture esaminate fino ad ora sono caratterizzate da dispositivi d'inquadratura che concentrano la visuale dell'abitante su specifiche porzioni dell'intorno, nelle analisi che seguono notiamo come Le Corbusier metta in atto il procedimento opposto: celare di proposito, cioè, determinate componenti del paesaggio con cui gli edifici si confrontano. Dal momento che alla base di questa occlusione premeditata, vi è comunque una selezione (degli elementi da celare), ho voluto descrivere quest'operazione come un'inquadratura al negativo, *cadrage sottrattivo*, appunto.

L' Attico Beistegui: Parigi in terrazzo

Il progetto **1 2 3** consiste in una sopraelevazione di un immobile ottocentesco degli Champs-Éysées, affacciata su un sistema di tre terrazze poste su livelli differenti e collegate per mezzo di scale. La terrazza posta sul livello più in alto è caratterizzata da parapetti in muratura di un'altezza tale da indurci a pensare di trovarci in un interno concluso dalla volta celeste. I parapetti/muri "chiudono" la visuale su Parigi del cui panorama hausmanniano emergono la parte terminale della Torre Eiffel, l'attico dell'Arco di Trionfo, le cupole del Sacro Cuore e le torri campanarie della cattedrale di Notre-Dame. Uno schizzo **4** eseguito da Le Corbusier enuncia con pochi segni l'idea di progetto (il Sacro Cuore e Notre-Dame non appaiono in quanto collocate dietro il punto di vista dell'autore).
Il *cadrage sottrattivo* messo in atto per questo progetto si basa su due operazioni complementari:
1. occludere la gran parte dello *skyline* parigino
2. isolare i maggiori simboli della città
Questi ultimi, una volta isolati, possono prendere parte, insieme al caminetto in stile ottocentesco, alla messa in scena surrealista che ben si confaceva ai gusti stravaganti del committente, Don Carlos de Beistegui, già amico di Salvador Dalì.



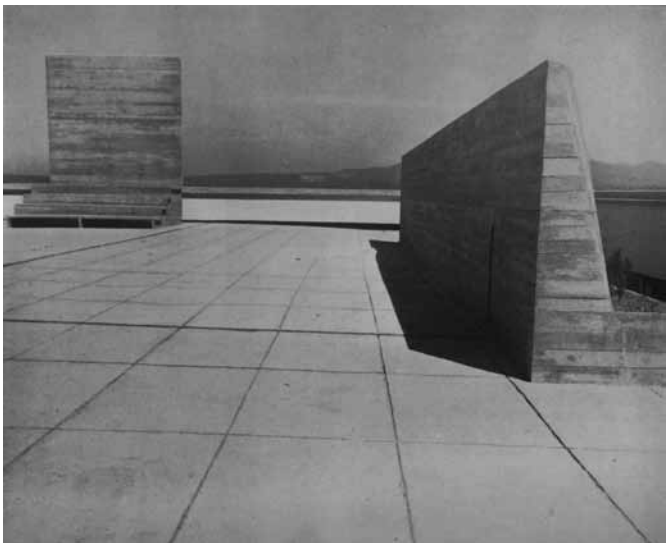
4

«L'espace était trop vaste, l'horizon n'était pas intéressant». Il caso dell'Unité d'habitation a Marsiglia

5

Le Corbusier compie un'operazione analoga a quella svolta nell'Attico Beistegui sull'estremità Nord del tetto giardino dell'Unité d'Habitation a Marsiglia **5**. Egli stesso, sulle pagine del quinto volume dell'*Œuvre complète*[1] sostiene che lo *skyline* marsigliese andasse celato in funzione delle rappresentazioni che in quella parte di tetto giardino avrebbero avuto luogo:

Lo spazio era troppo vasto, l'orizzonte non era interessante, abbiamo creato un muro a destra, tre gradini in fondo. D'ora in avanti, in estate, dei festival di teatro potranno essere organizzati qui, senza [che siano necessari] alcun altro allestimento né alcun'altra spesa.



6

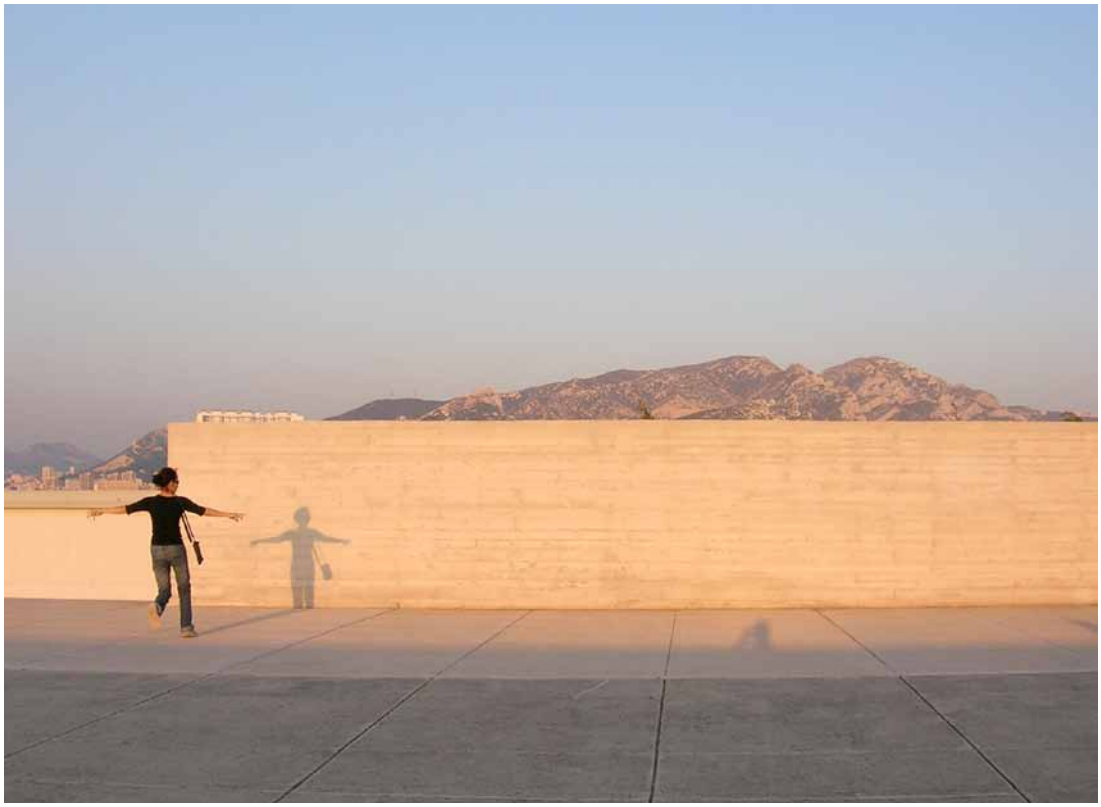
I dispositivi d'inquadratura per sottrazione corrispondono a due fondali per messe in scena teatrali **6** realizzati entrambi in cemento ma con diverse caratteristiche formali.
Il «muro a destra» è un muro di sezione vagamente a "L" arretrato rispetto al parapetto e ben più alto di quest'ultimo, mentre i «tre gradini in fondo» consistono in una scalinata composta di quattro gradini (che potrebbero anche fungere da spalti) in cima ai quali è disposto un diaframma murario quadrato.
In una visita all'edificio, ho avuto modo di veder realizzate, sebbene in parte, le intenzioni di Le Corbusier, quando una ballerina – di cui non mi ero accorto fino a quel momento – vi abbozzò alcuni passi di danza **7** **8**.

Nel libro *Une Petite Maison, 1923* del 1955, Le Corbusier, descrivendo il muro **9** che circonda la casa (eretto in un secondo momento rispetto al volume abitativo e al dispositivo esposto nel quarto capitolo) sembra continuare la riflessione sull'occlusione del paesaggio elaborata per l'Unité d'Habitation di Marsiglia[2]:

9

La ragion d'essere del muro di chiusura che si vede qui è di schermare la vista verso nord, est, in parte verso sud, e verso ovest; il paesaggio, onnipresente su tutti i lati, onnipotente, diventa

7



8

stancante. Avete osservato che in tali condizioni "noi" non lo "guardiamo" più? Affinché il paesaggio conti, bisogna limitarlo, dimensionarlo con una decisione radicale: chiudere gli orizzonti alzando muri e interrompendoli, rivelarli solo in punti strategici. La regola è stata utilizzata qui: muri a nord, est e sud hanno "isolato" il minuscolo giardino quadrato di dieci metri di lato e ne hanno fatto una sala di verde – un interno.

I blocchi "copri visuale" nei corridoi di accesso alle stanze dei monaci della Tourette

10

11

Differentemente rispetto ai due casi analizzati sopra, i dispositivi di sottrazione in questione si trovano all'interno del convento della Tourette a Eveux e più precisamente nei corridoi che distribuiscono le celle dei monaci di clausura.
Quegli spuntoni "parallelepipedici" in cemento che donano brutale plasticità alla facciata del convento affacciata sul "chiostro" **10 11**, fungono, all'interno, da "paraocchi" in successione che impediscono al monaco in procinto di raggiunge la propria camera, di cogliere la continuità del paesaggio esterno che, altrimenti, risulterebbe visibile attraverso le lunghe e strette finestre a nastro. Un dispositivo d'inquadratura, questo, che produce una percezione dell'ambiente in consonanza con la condizione di ritiro eletta dagli abitanti dell'edificio.
Inoltre gli spuntoni (che sporgono di due terzi verso l'esterno e di un terzo verso l'interno dei corridoi), frapponendosi con cadenza regolare tra l'occhio dell'osservatore e il punto di fuga della prospettiva (posizionato idealmente sul muro di fondo), generano delle "pause percettive" che rendono discontinua la visione prospettica del corridoio.
Anche in questo caso, delle foto **12 13 14** realizzate durante una visita all'opera, mi hanno consentito di comprendere al meglio il funzionamento del dispositivo, ora inquadrando la prospettiva d'insieme, ora la visuale che si ha voltandosi completamente verso l'esterno.

12

13

14

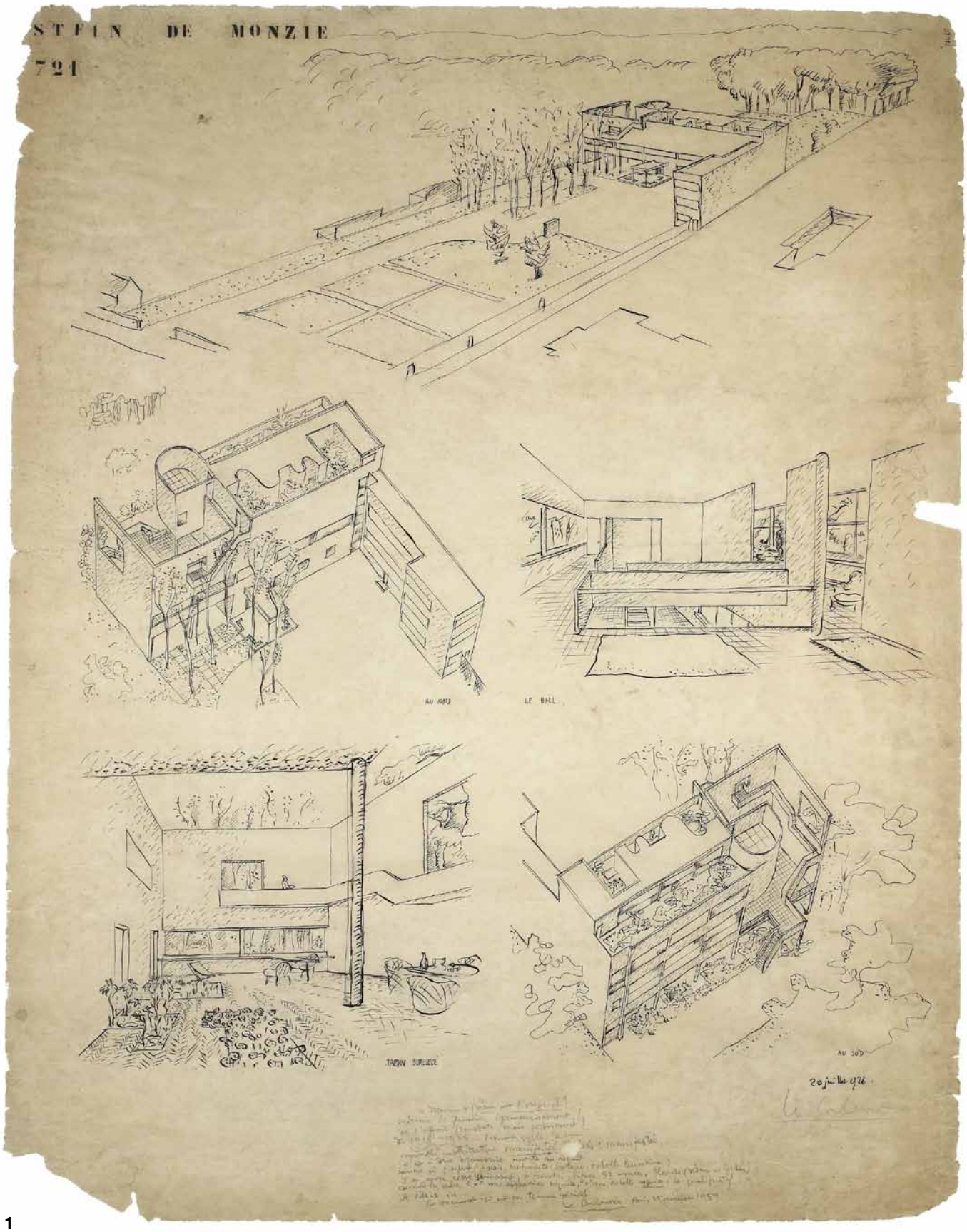
7

il progetto del 20 luglio 1926 della Villa Stein-de-Monzie: cadrage sequenziale

Fino ad ora sono stati analizzati dei dispositivi d'inquadratura la cui fruizione non contemplasse particolari movimenti da parte dello spettatore se non un progressivo avvicinamento al *cadre*; avvicinamento che avviene sempre sullo stesso piano eccetto il caso della Ville Savoye, dove, per mezzo della rampa, si procede verso il dispositivo d'inquadratura dall'alto al basso – come, peraltro, viene dimostrato dai fotogrammi del film di Chenal illustrati nel quarto capitolo.
Rispetto a questa considerazione, la versione di Villa Stein–de–Monzie, datata 20 luglio 1926 **1**, rappresenta un'eccezione. Differentemente da quanto venne poi realizzato, nella versione di progetto presa in esame, il tetto giardino appare ben più articolato sviluppandosi su più quote e disponendo di un accesso completamente indipendente dal resto dell'edificio. Soprattutto, i due grandi spazi all'aperto che contraddistinguono la versione realizzata – ossia la loggia in doppia altezza che segna l'ingresso al primo piano del lato affacciato sul parco e il tetto giardino –, nella versione del luglio 1926 risultano fusi per mezzo di un corpo di fabbrica a cielo aperto, della medesima altezza (quattro piani) della parte di edificio che accoglie tutti gli ambienti "al chiuso".
Bruno Reichlin ne *L'intertestualità nell'opera di Le Corbusier. Jeanneret-Le Corbusier, pittore-architetto*[1] definisce questa parte di edificio un «teatrino architettonico» argomentando così:

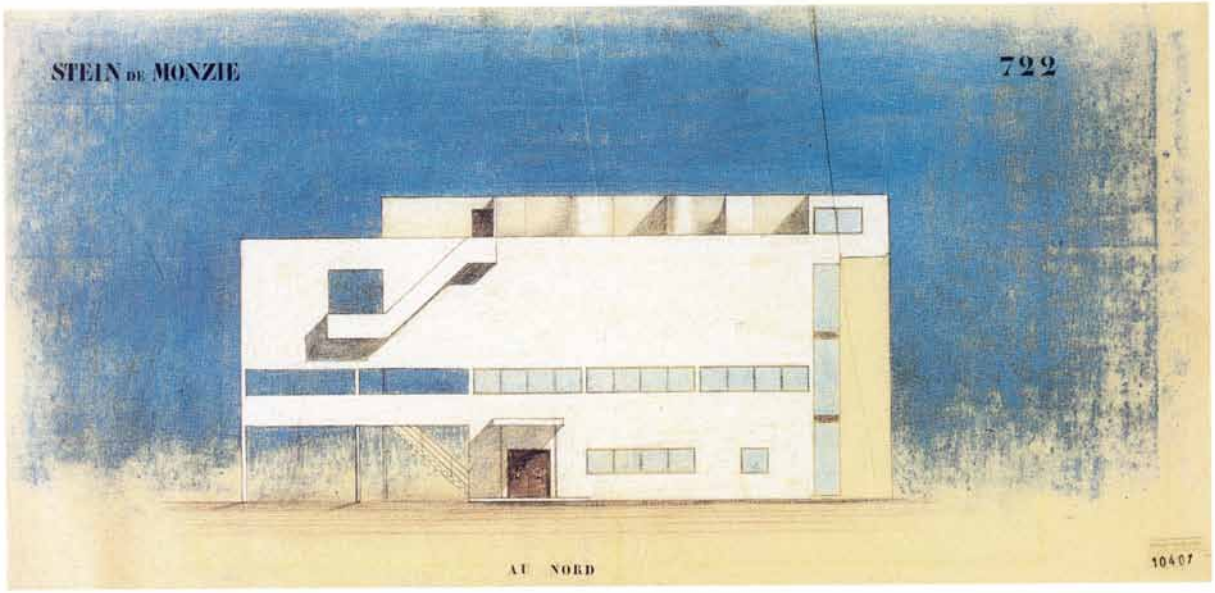
Si tratta propriamente di uno spazio esterno, ma il grado di definizione spaziale, e alcune aperture a mo' di finestre, gli conferiscono i connotati di un "salone" a cielo aperto, una sorta di "teatrino architettonico" sgravato da imperativi utilitari.

In effetti, ci troviamo difronte ad un luogo della casa privo di funzione – eccetto quella di collegare la quota del parco a quella del tetto giardino – nonostante rappresenti, da un punto di vista volumetrico, più di un terzo dell'edificio **2 3**.
Probabilmente la risalita esterna al tetto giardino poteva essere risolta con l'introduzione di una scala esterna più contenuta; queste, però non erano le intenzioni di Le Corbusier, il quale, vedeva in questo grande spazio a cielo aperto uno degli ambienti qualificanti il progetto, come dimostrato dai suggestivi schizzi che corredano questa variante di progetto; dei quali mi servirò

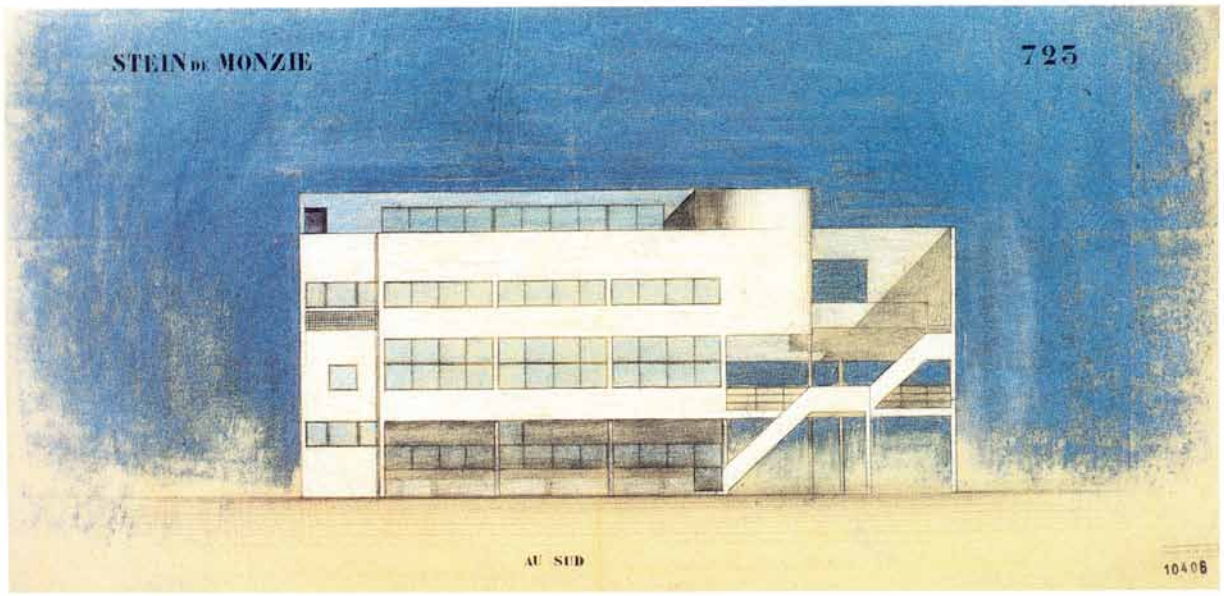

STEIN DE MONZIE
721
AU NORD
LE HALL
TERRAIN SURELEVE
AU SUD
20 juillet 1926

1

per descrivere quello che nel titolo del capitolo ho definito “cadrage sequenziale”.
La sostanziale differenza rispetto ai dispostivi di inquadratura già visti, risiede nella presenza, in uno stesso luogo, di due dispositivi di inquadratura abbinati (e collegati) ad un dispositivo di circolazione, il quale permette a chi lo percorre, di poter goder del paesaggio che circonda la villa su fronti differenti (Nord, Est), e su piani differenti (primo, secondo, e terzo).
Ma procediamo con ordine mettendo in luce la sequenza di visuali:
la scalinata al primo piano di questo grande ambiente a cielo aperto ci conduce ad una passerella in quota al secondo piano che affianca il primo grande dispositivo d’inquadratura aperto verso Est. A questo punto, per godere della visuale dobbiamo ruotarci di 90° e metterci in asse con il *cadre* aperto sul parco. Se proseguiamo, dopo esser saliti di mezzo piano grazie ai gradini, raggiungiamo un’altra passerella in quota, che sancisce il passaggio di percorrenza dal lato Est a quello Nord. La passerella conduce ad un pianerottolo, che funge anche da terrazzo verso l’interno, in cui è collocato il secondo dispositivo d’inquadratura. Siamo qui in presenza di un dispositivo d’inquadratura/soglia che conduce ad un altro terrazzo (la quota rimane sempre la medesima), affacciato sulla parte Nord del parco.
La *promenade architecturale* non è ancora giunta al termine: attraverso un altro scarto di mezzo piano, raggiungiamo il tetto giardino al terzo piano, concepito come giardino murato che si articola nelle concavità plastiche della zona notte, che generano un “effetto esedra” di più classica memoria.
Ma c’è di più: questo «teatrino architettonico», oltre alle sequenze visuali appena descritte, permette, a chi non imbocca la scalinata al primo piano, di godere simultaneamente dei dispositivi visuali con la sola circolazione del capo, visione ben illustrata dall’unico schizzo della pagina in cui viene presentata una visione interna al «teatrino» **4**: sotto i nostri occhi prende dunque forma una visione in cui i ritagli sul paesaggio circostante (tronchi e chiome degli alberi) operati dai dispositivi d’inquadratura, concorrono, assieme ai volumi puri dello spazio costruito, a creare una composizione astratta molto simile, nel procedimento, a certi collage cubisti del periodo sintetico **5**. All’interno di questi, parti di

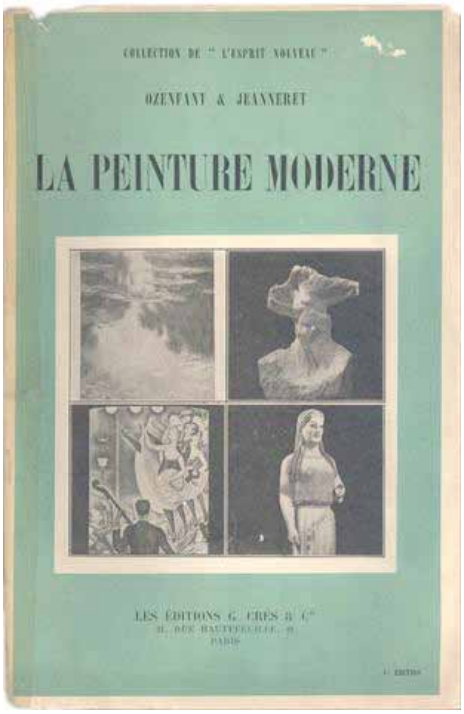

STEIN DE MONZIE
722
AU NORD
10407

2


STEIN DE MONZIE
723
AU SUD
10408

3

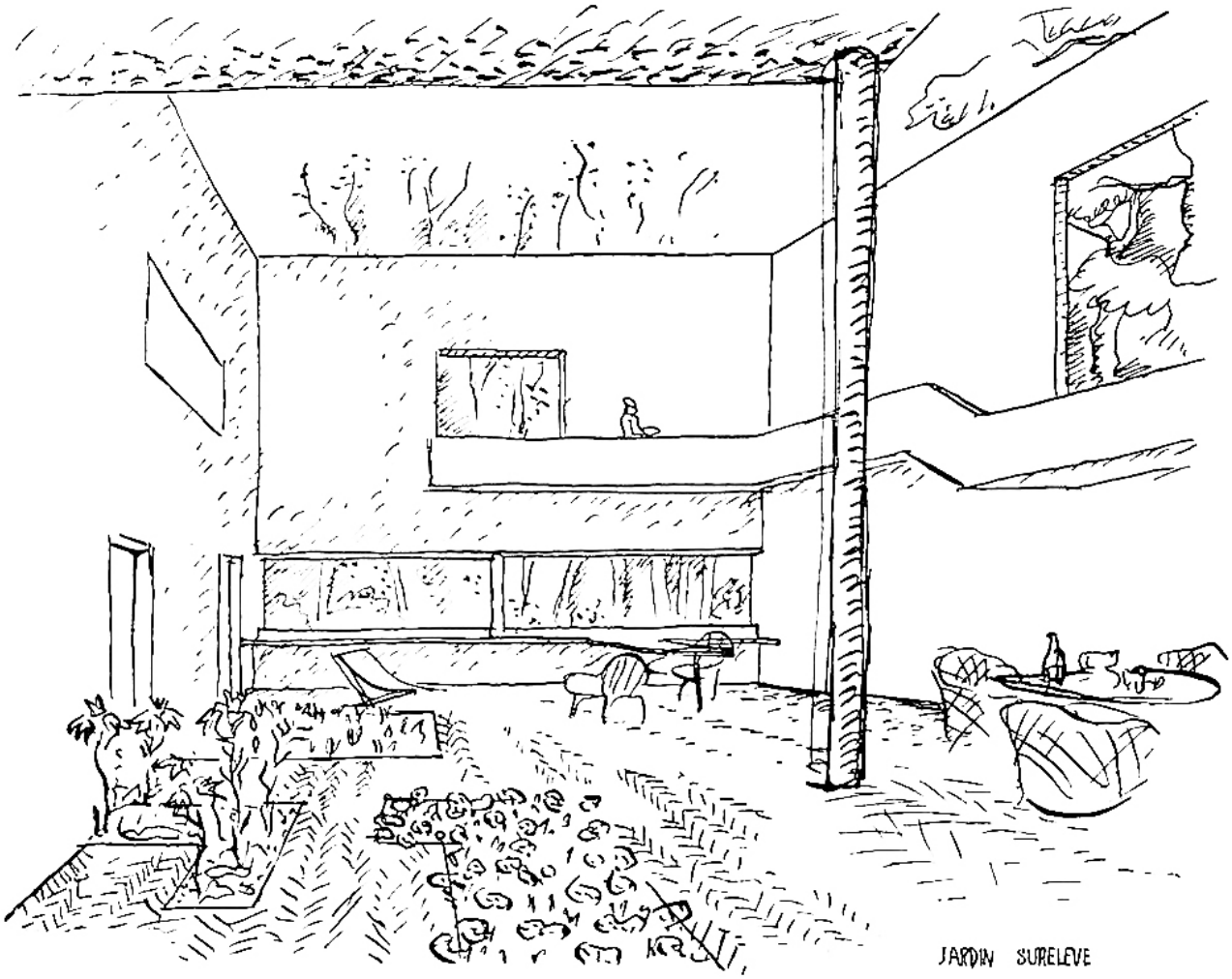
5



6

oggetti reali, quali pezzi della cassa di risonanza di una chitarra o brandelli dell'impagliatura di una sedia (poco importa se veri o *trompe–l'oeil*), rimandavano agli oggetti nella loro completezza: l'intera chitarra o l'intera sedia. Lo stesso accade in questo progetto, in cui le visioni di soli tronchi o parti delle chiome, rimandano alla boscaglia che circonda l'edificio, come si evince dagli schizzi assonometrici d'insieme.
Un passo presente su *La Pittura Moderna*[2] **6** – libro in cui viene esposto il programma pittorico purista, successivo al manifesto *Après le cubisme*[3] – , sembra ben descrivere l'operazione compiuta da Le Corbusier per dar luogo a questa composizione astratta, caratterizzata da volumi puri e "ritagli" della natura:

La natura mostra un aspetto disordinato perché è sempre frammentaria. La natura è bella solo se rapportata all'arte, quando, per delle fortunate coincidenze, si trova a essere regolata, secondo il nostro ordine, che è quello geometrico. L'uomo è un animale geometrico. Lo spirito ha creato la geometria; la geometria risponde alla nostra profonda necessità ordinatrice. Le opere che ci colpiscono di più sono quelle in cui la geometria è percepibile.



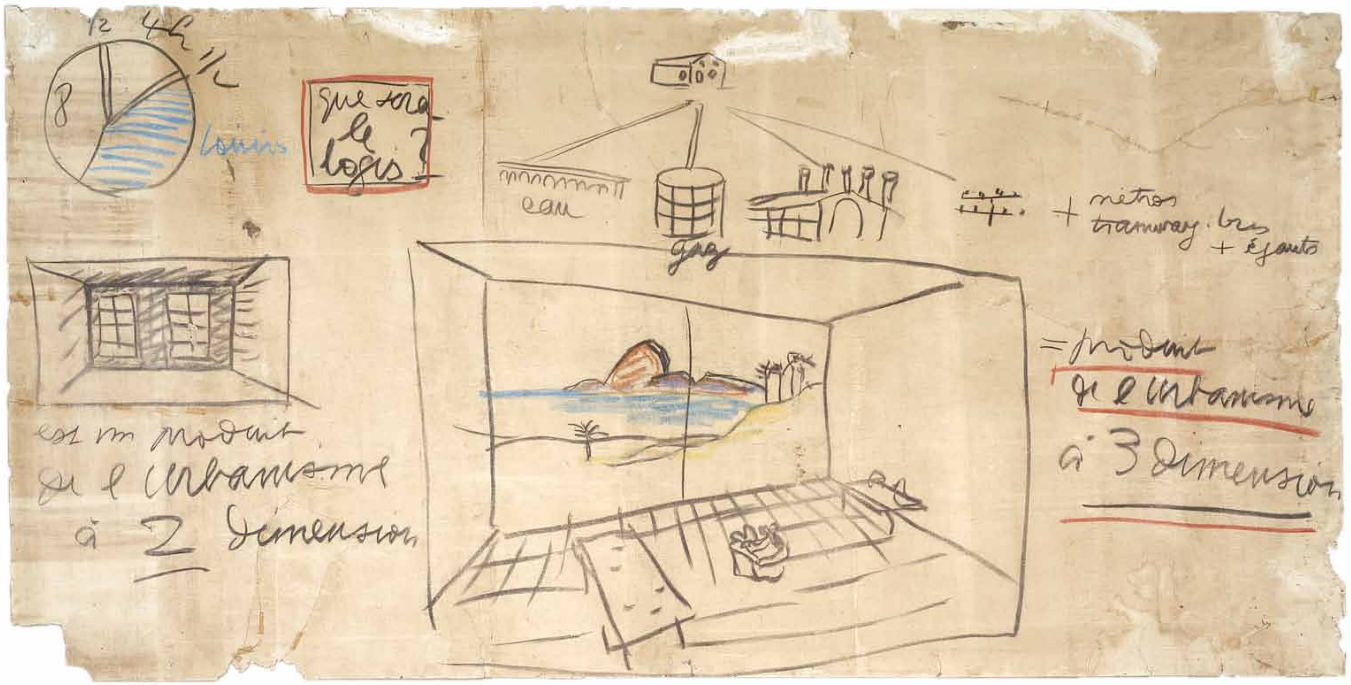
4

8

«Voilà! un cadre tout atour»: un'involontaria teorizzazione del cadrage

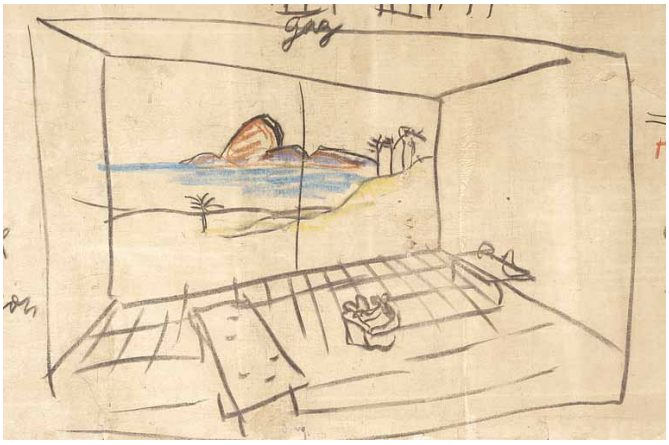
Le interpretazioni critiche che seguono si basano, per buona parte, sulla ricostruzione del secondo soggiorno brasiliano di Le Corbusier – il primo risale al ciclo di conferenze sudamericane del 1929 poi confluite in *Precisazioni* – ad opera di Yannis Tsiomis che, con *Confèrences de Rio. Le Corbusier au Brésil – 1936* [1], ha dato corpo alla pubblicazione contenente le sei conferenze brasiliane dattiloscritte, corredate dalle tavole contenenti le immagini eseguite ad integrazione delle spiegazioni, che lo stesso Le Corbusier voleva dare alle stampe, prima nel 1936, poi nel 1950 [2].
Nell'estate del 1936 Le Corbusier si reca a Rio de Janeiro – dove si tratterrà dal 13 luglio al 15 agosto – su invito del Ministro dell'Istruzione e della Sanità Gustavo Capanema per supervisionare il gruppo di architetti brasiliani (tra i quali Lucio Costa, Oscar Niemeyer e Alfonso Reidy) incaricati dei progetti della sede del Ministero retto da Capanema e della Città Universitaria. Parallelamente, nel corso di sei conferenze, Le Corbusier porterà avanti il discorso sulla nuova architettura iniziato con i dieci simposi di Buenos Aires quasi sette anni prima. Come si potrà notare più avanti, l'attività di conferenziere di Le Corbusier si completa con quella di progettista, dal momento che egli si serve della prima per diffondere i principi che sottendono alla seconda.
È nel corso della quarta conferenza – della quale si è conservata una sola tavola di disegni esplicativi **1** – intitolata *Le logis, prolongement des services publics*, tenutasi a Rio il 10 agosto 1936 presso l'Instituto Nacional de Musica, che Le Corbusier teorizza, sebbene inconsapevolmente, il *cadrage*. Scopo reale dell'incontro è, invece, dimostrare la fattibilità del piano urbanistico per l'allora capitale del Brasile, elaborato ai tempi del primo viaggio in Sud America.
Dopo aver parlato dei servizi di cui gli edifici abbisognano e del fatto che questi vadano garantiti dalla municipalità, Le Corbusier si sofferma sulle caratteristiche dell'alloggio tipo degli edifici-viadotti caratterizzanti il piano, confrontandole con quelle di un alloggio normale[3]:

Adesso vi parlerò di quella che sarà la casa. Che cos'è esattamente? Può essere espressa attraverso questa semplice forma, una finestra, un'altra finestra, un muro, un altro muro, ecco in un certo qual modo la dimora tipo, così com'è costruita attualmente.
Ammettiamo che vada molto bene, che ci sia della vegetazione, e perché comprendiate meglio, vi mostrerò adesso la collina Santa Teresa e disegnerò


12
4h
1/2
8
loisirs
que sera le logis ?
eau
gaz
+ métros tramway bus + égouts
= mode de l'urbanisme à 3 dimension
est un mode de l'urbanisme à 2 dimension

1

i profili a voi cari, il Pan di Zucchero, le palme, le spiagge, la vegetazione, molto spazio, il mare, è una cosa confortante.
Posso constatare che in fondo, tutto questo è molto confortante, per lo spirito ed il cuore e che è una bella cosa che la natura ha messo a disposizione dell'uomo, soprattutto a Rio. Ma desidero appagare anche gli abitanti di Rio, e lo farò per mezzo di uno stratagemma non troppo complicato, posizionerò qui una bella poltrona e ci farò sedere dentro un abitante di Rio, metterò un tavolo, una console dei muri attorno tutto questo, realizzerò una pavimentazione e la magia sarà fatta, ho cambiato l'abitazione, ho apportato il miracolo che potrà entrare nel cuore, di giorno e di notte.
È una cosa straordinaria, e se un'architettura può dare questo ad un abitante, gli urbanisti possono aspirare a darlo a centinaia di migliaia di abitanti, e constato che a Rio questa fortuna non è data ad altri che a pochi privilegiati, che, del resto, sono spesso [persone] umili [che abitano] sulle coste o sulle scogliere. Tutto ciò che è perduto potrà essere dato in beneficenza, non solo per il cuore, ed insisto su questo fatto, ma quello che cerco e quello che voglio dare all'urbanistica dei tempi moderni, questa specie di radiazione calda di felicità che può essere introdotta nelle città, nella grandiosità delle città, in casa.

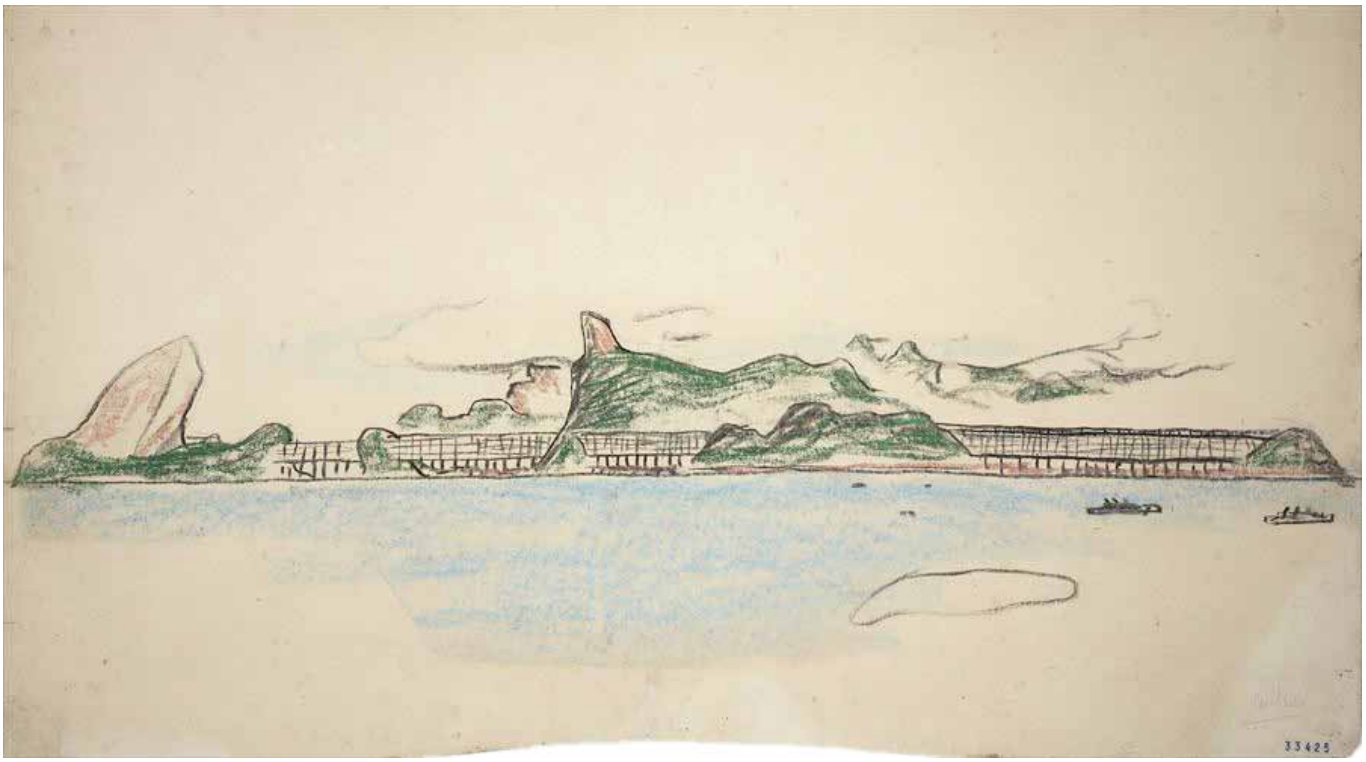


2

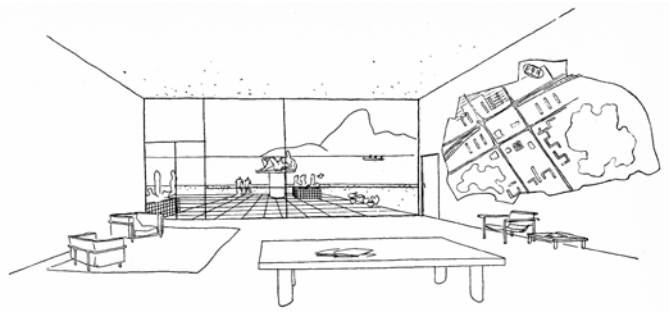
Dicendo ciò, secondo quanto scrive Tsiomis, Le Corbusier disegna sulla stessa porzione di tavola l'alloggio-*cadre* rivolto verso la baia di Rio **2** procedendo secondo le seguenti fasi[4]:

1) comincia con il paesaggio (Pan di Zucchero, etc…)
2) disegna la poltrona
3) pone l'abitante sulla poltrona
4) disegna il tavolo
5) la console
6) con dei tratti definisce i muri
7) finisce con la pavimentazione

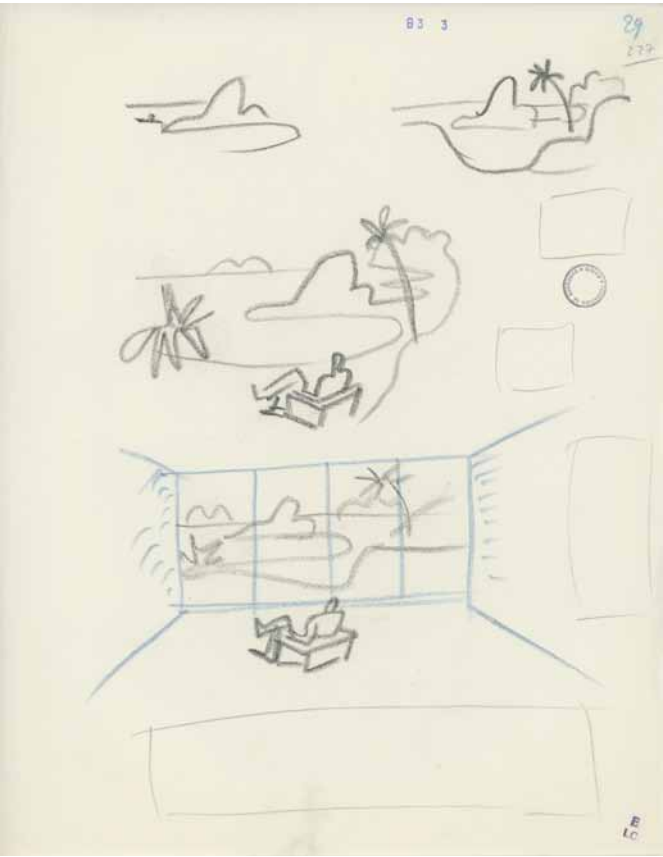
Situando nuove abitazioni ad una quota sopraelevata rispetto il livello del mare (sulla collina di Santa Teresa), mediante l'impiego di *pilotis*, Le Corbusier provvede all'inclusione del paesaggio (caratterizzato dalla baia e dal Pan di Zucchero), in ogni alloggio.
Vi è dunque un ritorno ai ragionamenti fatti all'epoca della prima visita a Rio nel 1929, che lo indussero a disegnare quegli edifici-viadotti **3** dai quali si poteva godere lo stesso mirabile panorama scoperto vistando le *favelas* e descritto



3



4



5

in *Precisazioni* (si veda il secondo capitolo).
Il disegno esprime con sintetica chiarezza il *cadrage* architettonico e i benefici che questo apporta nella progettazione degli ambienti.
Nella vista prospettica per l'anticamera dell'ufficio del Ministro Capanema **4**, elaborata nello stesso periodo per la sede del suo Ministero, ritroviamo la stessa visuale rivolta all'immancabile Pan di Zucchero.

Sei anni più tardi, Le Corbusier, conscio della portata pedagogica del disegno, lo impiegherà, adattandolo ad un pubblico di lettori, ne *La Casa degli Uomini* [5], testo scritto a quattro mani con François de Pierrefeu che affronta la penuria di alloggi salubri alla data della pubblicazione (1942), avanzando proposte per la soluzione di tale problematica.
L'adattamento **5 6**, consiste in una scomposizione in quattro *frame* del disegno eseguito nel corso della conferenza *Le logis, prolongement des services publics*.
Nel primo *frame* viene rappresentato il Pan di Zucchero, elemento naturale che, grazie alla sua forma riconoscibile, ha reso celebre l'orografia della città. Nel secondo, con un'operazione che oggi descriveremmo come *zoom out*, viene definito il paesaggio che circonda il famoso colle: catene montuose, varie insenature bagnate dall'Oceano e della vegetazione. Nel terzo, un osservatore seduto su di una poltrona che ad una determinata distanza, tra palme e banani, gode dello spettacolo della natura. Nel quarto *frame* **7**, infine, interviene l'architettura, sotto le forme di una stanza stilizzata, caratterizzata da una vetrata ampia quanto l'intero alloggio, a mediare tra uomo e natura. La didascalia[6] sotto quest'ultimo disegno recita:

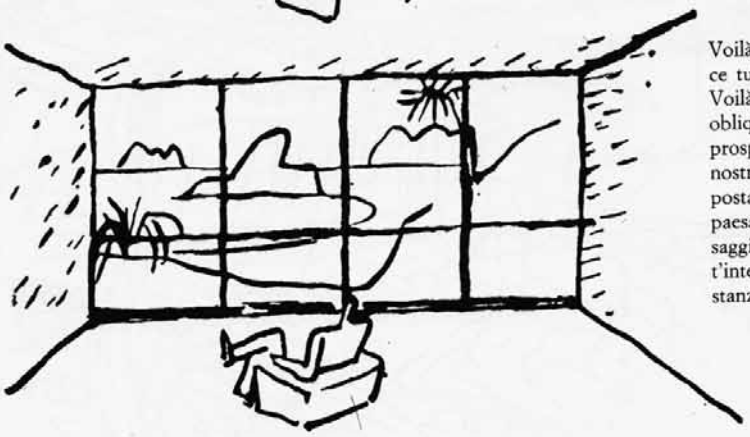
Voilà! una cornice tutto intorno. Voilà! le quattro oblique di una prospettiva! La nostra stanza è posta davanti al paesaggio. Il paesaggio entra tutt'intero nella stanza.

In questo passaggio Le Corbusier esplicita la messa in atto del *cadrage*, disegnando un dispositivo d'inquadratura-alloggio (caso che verrà analizzato nel prossimo capitolo), che seleziona una porzione del paesaggio rendendola elemento qualificante il progetto. Qui il serramento assume un ruolo fondamentale, perché diventa elemento sul quale si imposta la relazione interno/esterno, in quanto definisce una soglia percettiva che permette di comprendere dove finisca l'architettura e dove cominci il paesaggio.

Questa roccia di Rio de Janeiro è famosa.

Attorno a lei si levano montagne scarmigliate; il mare la bagna.

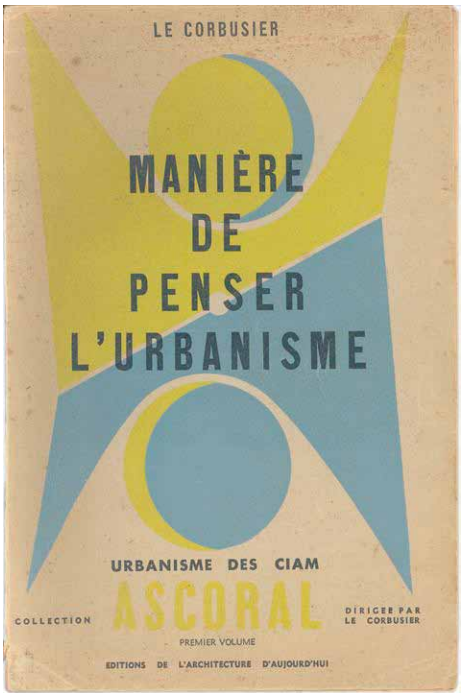
Palme e banane: lo splendore tropicale anima il sito. Ci si ferma, vi si mette una poltrona.



Voilà! una cornice tutto intorno. Voilà! le quattro oblique di una prospettiva! La nostra stanza è posta davanti al paesaggio. Il paesaggio entra tutt'intero nella stanza.

Il patto con la natura è stato suggellato. Grazie a particolari dispositivi urbanistici, è possibile inserire la natura nell'affitto.
Rio de Janeiro è un sito celebre. Ma Algeri, Marsiglia, Orano, Nizza e tutta la Costa Azzurra, Barcellona e tante città marittime o continentali dispongono di paesaggi stupendi!

6



8

La serie di schizzi, dunque, bene si prestava ad illustrare il capitolo de *La Casa degli Uomini* dedicato alle abitazioni di nuova costruzione e alle loro caratteristiche; tra queste, ovviamente, le visuali offerte dagli alloggi.
Visto, però, che la sequenza di disegni è ambientata a Rio – riconoscibile dal Pan di Zucchero –, Le Corbusier, per dimostrare come il *cadrage* architettonico si adatti a qualsiasi tipo di contesto, riporta sotto l'ultimo *frame* la seguente didascalia[7]:

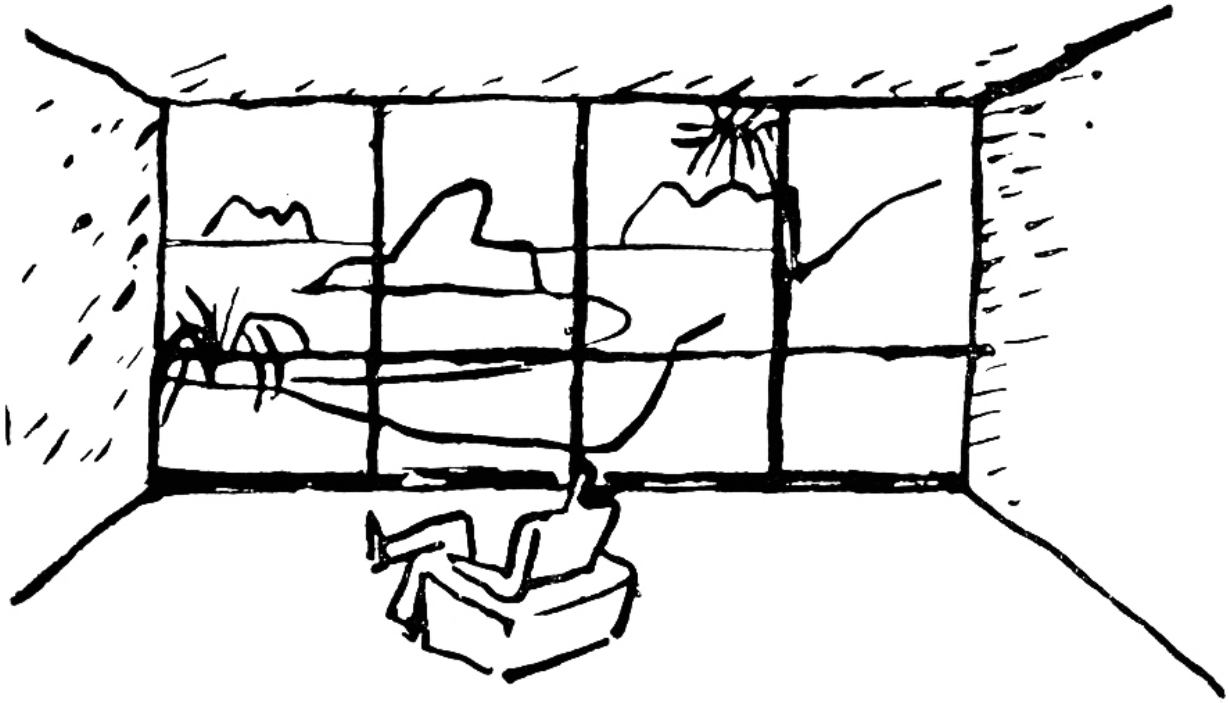
Il patto con la natura è stato sugellato. Grazie a particolari dispositivi urbanistici, è possibile inserire la natura nell'affitto.
Rio de Janeiro è un sito celebre. Ma Algeri, Marsiglia, Orano, Nizza e tutta la Costa Azzurra, Barcellona e tante città marittime o continentali dispongono di paesaggi stupendi.

In «tante città marittime o continentali» è quindi possibile operare come a Rio, includendo, mediante il *cadrage,* «la natura nell'affitto».

Nel 1946, in un passo di *Maniera di pensare l'Urbanistica* [8] **8** Le Corbusier renderà ancora più esplicito il rapporto che lega "il progetto dello sguardo" a quello di architettura e di urbanistica, scrivendo:

Mediante l'urbanistica e l'architettura, l'ambiente e il paesaggio possono entrare nella città o, della città, costituire un elemento figurativo e spirituale determinante. L'ambiente, il paesaggio esiste solo per il tramite degli occhi: si tratta quindi di renderlo presente nel meglio del suo insieme o delle sue parti. Bisogna saper sfruttare questa fonte di benefici inestimabili.

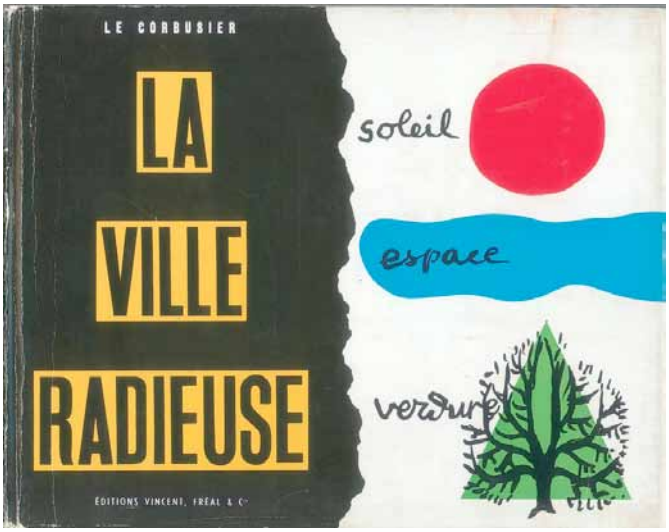
Se il paesaggio per Le Corbusier «esiste solo per il tramite degli occhi», il *cadrage*, allora, rientra tra gli strumenti di cui l'architetto dispone per «renderlo presente nel meglio del suo insieme o delle sue parti».



7

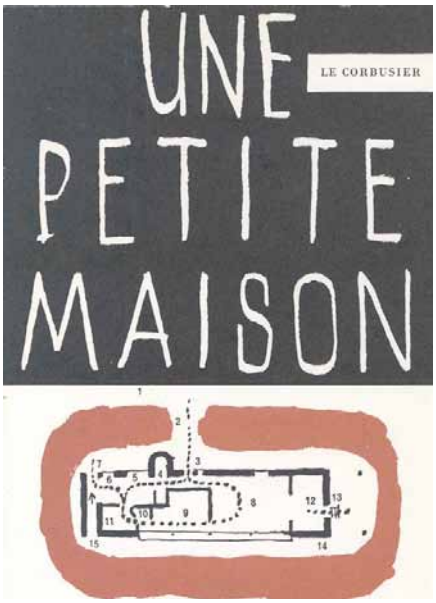
9

l'edificio-dispositivo: la cellula dell'Unité e il cadrage dimensionale



3

4



5

La sequenza di schizzi che esplicita il "progetto dello sguardo" , risale quindi al 1942, anno dell'uscita de *La Casa degli Uomini*, a partire dalla scomposizione per *frame* del disegno eseguito da Le Corbusier nel corso della conferenza tenutasi a Rio de Janeiro il 10 agosto 1936.

Meno di dieci anni dopo, in un carnet di schizzi datato 1951 **1** **2**, Le Corbusier disegna, con l'inchiostro a china, sotto la scritta in maiuscolo «UNITE» un quadrato suddiviso in quattro scomparti contenenti rispettivamente, partendo in senso antiorario: un sole stilizzato, una forma allungata che rimanda ad una nuvola, un albero stilizzato. Nell'ultimo riquadro non vi è contenuto alcun elemento.

Il disegno viene eseguito altre due volte con pastelli colorati. Nella prima versione a pastelli la nuvola è sostituita da dei tratti orizzontali realizzati con una matita azzurra: per associazione di idee, dal momento che sole e albero sono elementi naturali facilmente riconoscibili, si è portati a pensare che quei tratti rappresentino il mare. Infine, nella seconda versione a pastelli si vedono nuvola e mare condividere lo stesso riquadro.

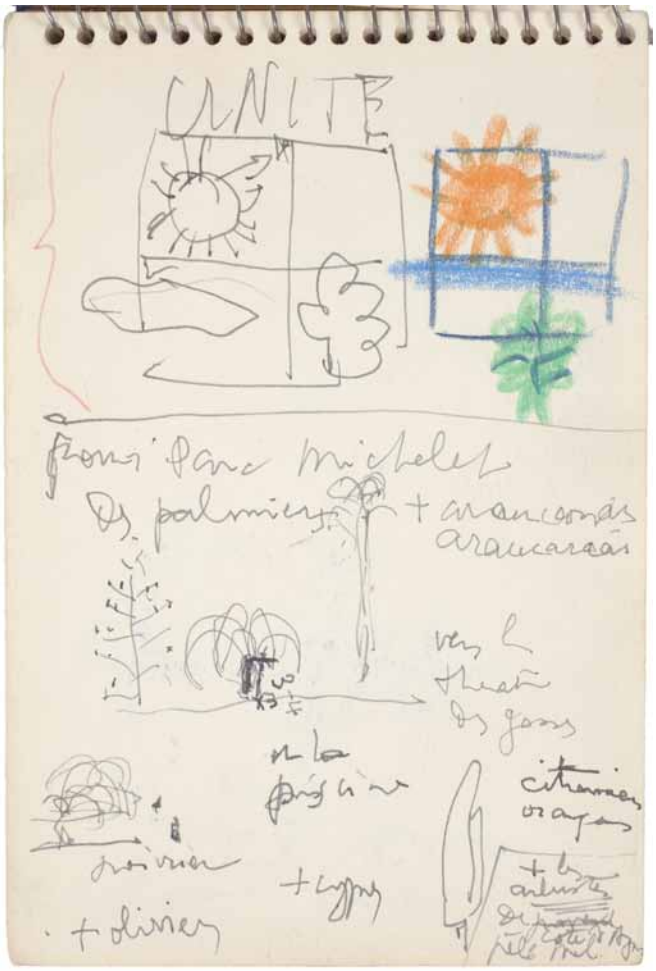
Indotto dalla scritta "UNITE" a pensare che questi disegni riguardassero l'Unité d'Habitation, ho consultato il materiale pubblicato da Le Corbusier dedicato al progetto e sulla copertina del libro *La Ville radieuse* **3**, del 1935, ho riscontrato la presenza degli stessi elementi naturali stilizzati, al di fuori del mare.

A facilitare il riconoscimento degli elementi naturali, i nomi scritti *a pendant* delle loro rappresentazioni schematiche: «soleil», «espace» (la nuvola) e «verdure» (vegetazione).

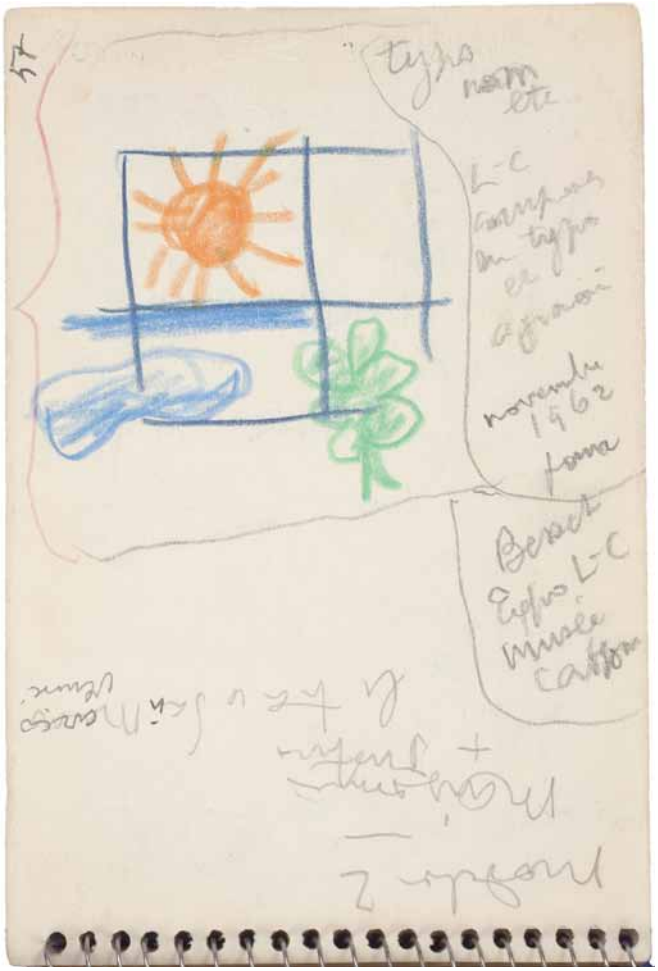
Da quel che ho potuto constatare alla Fondation Le Corbusier, non esistono testi dedicati all'Unité d'Habitation (o ad altri progetti) che contengano il disegno trovato in quel carnet, perciò proverò ad interpretarlo con i pochi elementi a mia disposizione.

Credo, dunque, si possa considerare quel disegno come una sorta di "logotipo" per l'Unité d'Habitation – ossia un elaborato grafico che, schematicamente, ne rappresenti le caratteristiche –, previsto per un'eventuale pubblicazione riguardante l'edificio, simile nell'impaginazione e nella veste grafica a i libri dedicati alla chiesa di Ronchamp **4** e alla Petite Maison **5**, pubblicazioni in cui viene dato ampio spazio ad illustrazioni eseguite a mano libera più che ai disegni tecnici.

Se l'ipotesi del "logotipo" fosse fondata, allora il



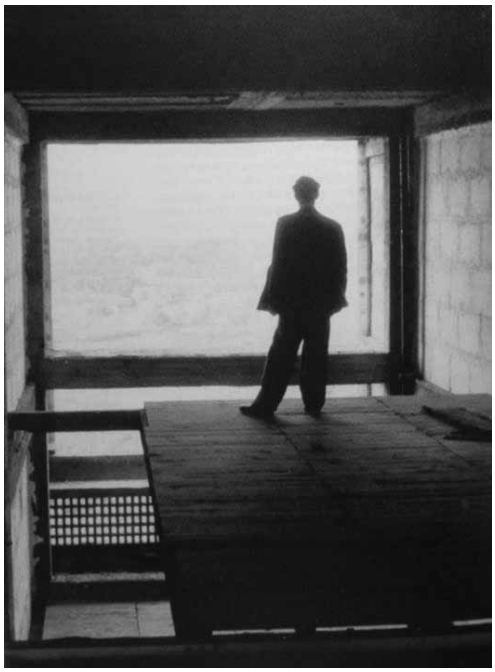
1

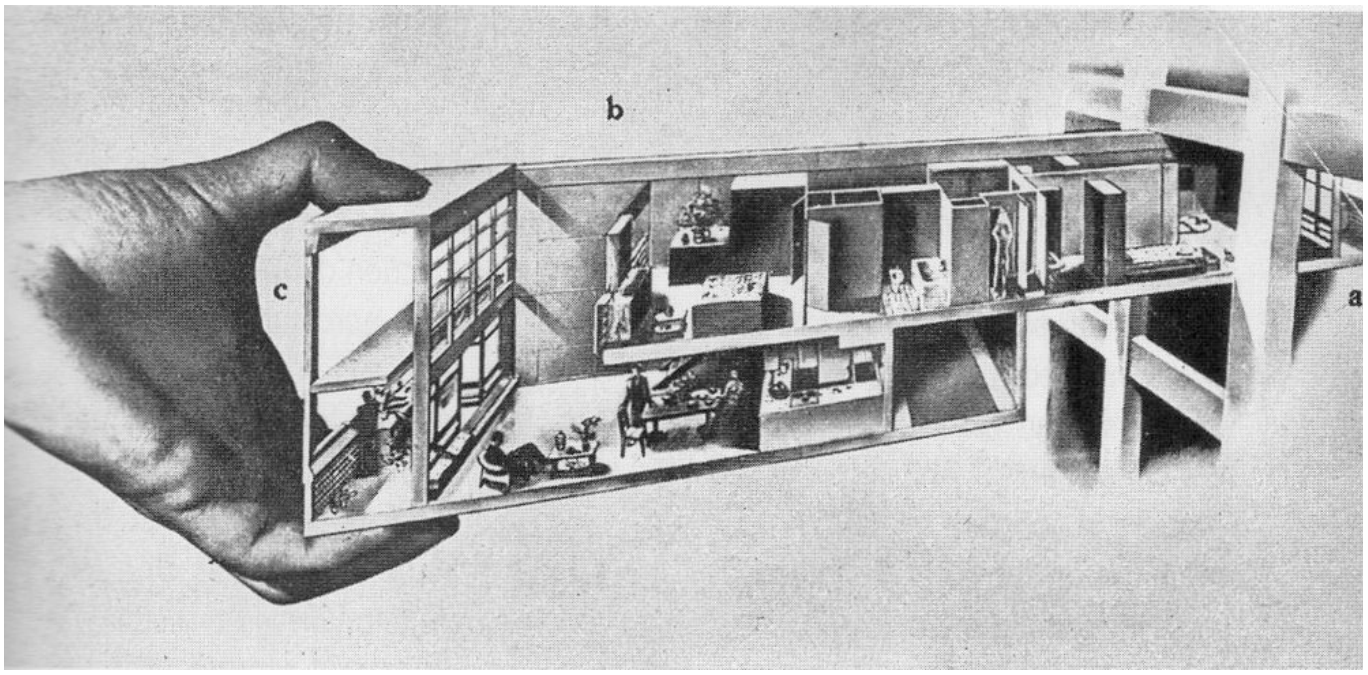


2

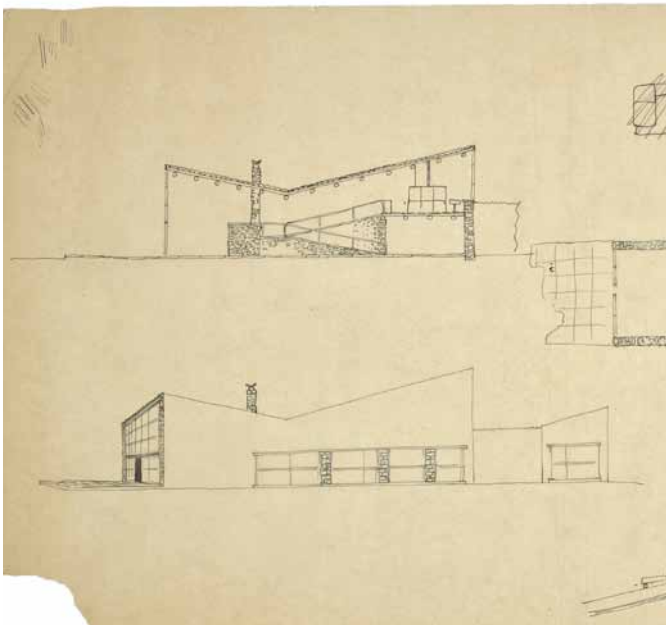
quadrato suddiviso in quattro scomparti altro non sarebbe che la stilizzazione di un serramento di una finestra rivolta verso un paesaggio ridotto a quattro presenze naturali: sole, aria, acqua, vegetazione.
La presenza del mare, ma soprattutto il fatto che buona parte dell'albero stilizzato venga esclusa dal *cadrage* ci riconduce ulteriormente all'Unité di Marsiglia: il blocco contenente gli appartamenti è infatti sollevato da terra (per un'altezza corrispondente a tre piani) da un doppio sistema di massicci *pilotis*, soluzione che produce nelle cellule abitative visuali innalzate sull'intorno già a partire dal primo livello di residenze; di un albero, a quell'altezza, si incomincerà a vederne la chioma.
Pertanto Le Corbusier, con l'ipotetico "logotipo" per l'Unité, condensa le peculiarità dell'edificio nella vista che ogni appartamento rivolge al paesaggio, proprio come fece con il disegno elaborato a Rio nel 1936, prefigurando l'interno della residenza tipo di quegli edifici-viadotti previsti dal piano elaborato per l'allora capitale del Brasile.
In entrambi i disegni, quindi, Le Corbusier espone la medesima teoria: il miglioramento della qualità della vita che l'architettura – rappresentata dall'alloggio – può apportare, dipende essenzialmente dalle visuali che questa mette in atto; il *cadrage* lo strumento col quale predisporle **6**.
Spostiamoci ora dal versante concettuale, rappresentato dai disegni fin qui confrontati, a quello concreto dell' opera costruita.
Come l'alloggio tipo degli edifici-viadotti previsti per Rio, la cellulla abitativa dell'Unité d'Habitation (poco importa se a uno o due livelli) **7** si organizza a partire dall'ampia finestra che:
- dimensiona in larghezza l'appartamento
- diviene il riferimento visivo di tutto l'appartamento, essendo l'unica apertura verso l'esterno.

Per queste ragioni, potremmo dunque considerare, da un punto di vista esclusivamente visuale, la cellula dell'Unité come "tipo a cannocchiale".
Atri edifici di Le Corbusier come l'atelier Ozenfant a Parigi, del 1922 o la Maison Guiette ad Anversa, del 1926, presentano delle vetrate che dimensionano l'intero edificio, ma in entrambi i casi il dimensionamento avviene in altezza (nelle cellule dell'Unité, al contrario, in lunghezza) con le grandi vetrate che vengono collocate negli ultimi due piani dell'edificio, senza che vi sia la possibilità, per i piani inferiori , di affacciarsi su queste grandi fonti di luce.


6

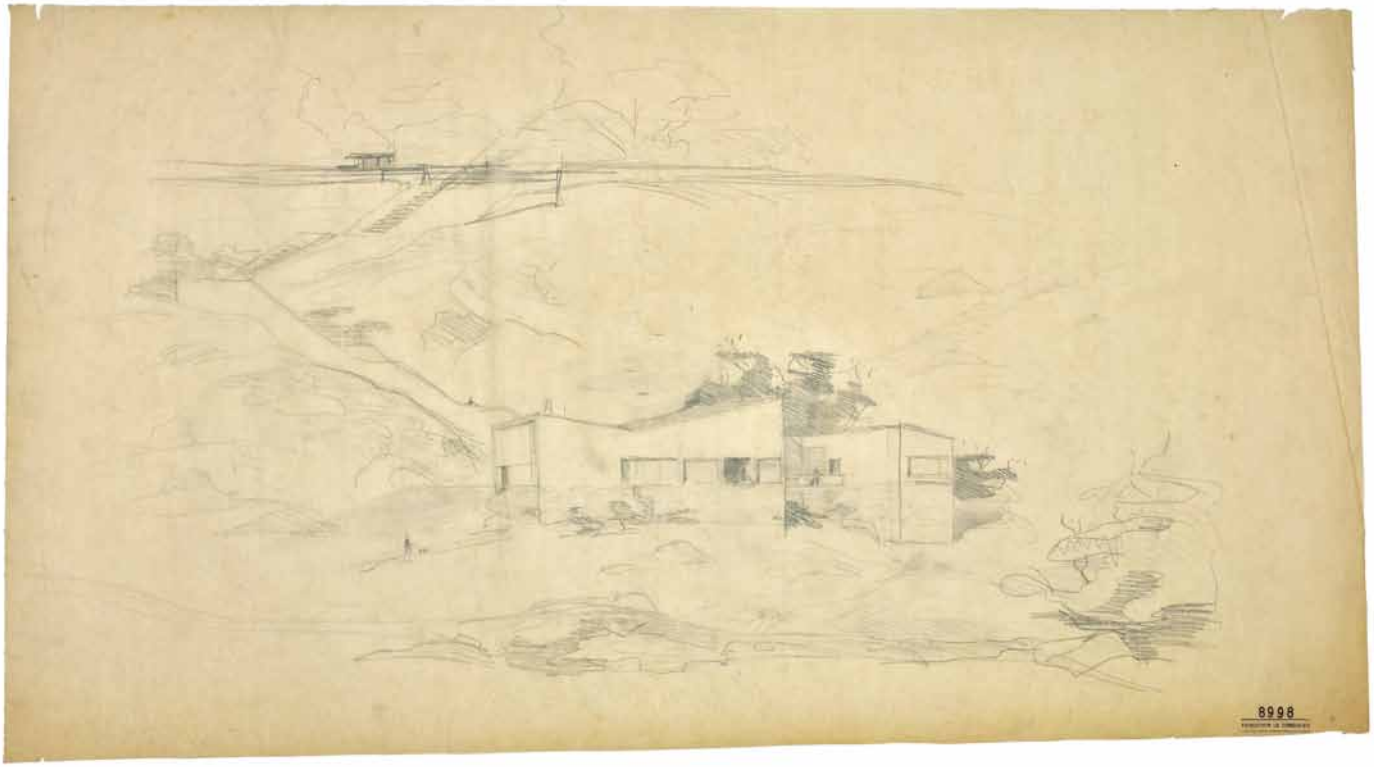


7



9

Ritroviamo, invece, nel corpo di fabbrica principale della Maison Errazuris in Cile **8**, progetto non realizzato risalente al 1930, un possibile antecedente al "tipo a cannocchiale" rappresentato dalla cellula abitativa dell'Unité d'Habitation. L' edificio viene infatti dimensionato sulla grande apertura che si apre a Nord **9**, pertanto il grande soggiorno a doppia altezza, così come la camera da letto padronale affacciata su di esso, godono della visuale ottenuta mediante il grande dispositivo visuale.
Nonostante quest'affinità, l'edificio non può essere considerato di "tipo a cannocchiale", e cioè direzionato da un'unica visuale, dal momento che la grande vetrata a Nord non è l'unica apertura sull'esterno: il lato lungo del soggiorno è difatti caratterizzato dalla presenza di quattro grandi finestre rivolte verso l'Oceano.



8

10

conclusioni:
Le Corbusier e «il patto con la natura»

1

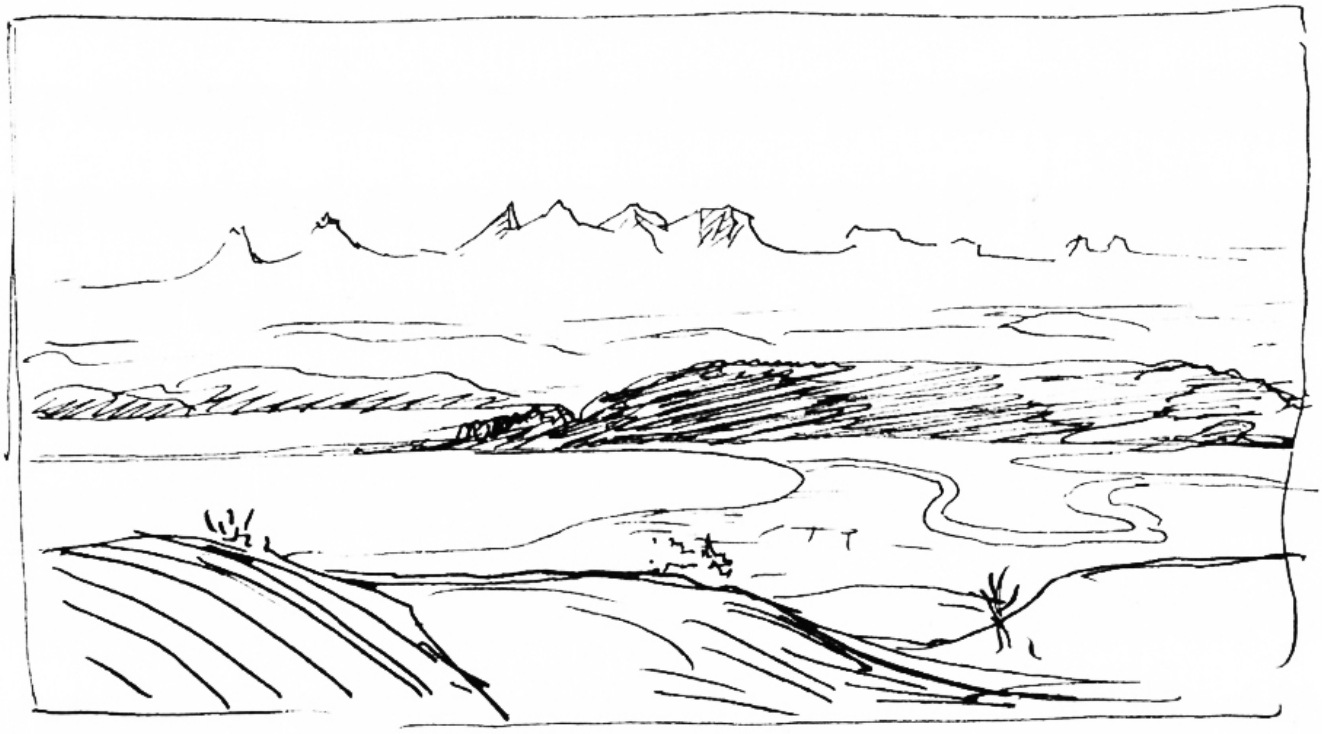
Nell'ottavo capitolo, grazie all'analisi dello schizzo dell'alloggio rivolto verso la baia di Rio, eseguito nel corso della conferenza *Le logis, prolongement des services publics,* si è osservato come quella visuale venga intesa da Le Corbusier quale elemento qualificante il progetto. Attenendoci alle sue parole, la messa in atto di tale *cadrage* conduce all'ingresso miracoloso della natura, prima che nell'abitazione, nel cuore dell'abitante:

[…] ho cambiato l'abitazione, ho apportato il miracolo che potrà entrare nel cuore, di giorno e di notte.

Sovente, Le Corbusier, nei suoi testi, riconduce l'architettura ad un'attività dello spirito, alla stregua di poesia in tre dimensioni. Pertanto, il ricorso ai sentimenti nell'argomentazione delle proprie idee non è retorico, bensì è frutto di un sincero coinvolgimento emotivo per quei luoghi – si ricordi, a tal proposito, il passaggio di *Precisazioni* in cui egli descrive affascinato le case delle *favelas* dotate di «finestre che inquadravano in modo sbalorditivo dei panorami stupendi».

2

Se Le Corbusier dota i suoi edifici dei dispositivi d'inquadratura analizzati in questa tesi, è perché egli ritiene la natura un'entità indispensabile al compimento dell'architettura, le sue manifestazioni un'inestimabile risorsa di bellezza da cui poter attingere per arricchirne gli spazi (difficilmente vedremo un disegno di un interno di Le Corbusier privo di piante o arbusti).
Non a caso, le architetture che colpirono l'immaginario del giovane Le Corbusier, intrattengono un dialogo continuo con il loro sito. Si pensi, ad esempio, alla Certosa del Galluzzo ad Ema **1** – le cui cellule monacali lo ispireranno per gli alloggi degli *Immuebles Villas* –, alla Villa Adriana a Tivoli, all'Acropoli di Atene, o al villaggio di Tarnovo in Bulgaria **2** – possibile riferimento per l'insediamento residenziale Roq e Rob a Cap-Martin.
Vi è poi da considerare l'intimo rapporto che Le Corbusier instaura con la natura già dalla tenera età. Negli anni passati a La Chaux-de-Fonds, il massiccio del Giura ne definiva lo *skyline* esistenziale, mentre i laghi Lemano e di Neuchatel gli svelavano i primi orizzonti acquatici **3**.
Successivamente, nel *Voyage d'Orient*, si confronta con l'eterogeneità dei paesaggi europei: dai Balcani alla Turchia, dalla Grecia all'Italia. Alla fine degli anni venti ammira la vastità dell'Oceano a bordo del piroscafo che lo condurrà a Buenos Aires.
Una volta in Sud America sorvola le principali capitali godendo dello spettacolo di quella natura



3

sterminata e ancora vergine, vista a volo d'uccello. Più tardi, l'incarico per la progettazione della città di Chandigarh in Punjab lo porta nuovamente in alta quota, questa volta sopra le terre del Medio Oriente.
Questo rapporto privilegiato con gli spettacoli naturali lo induce ad operarsi affinché tutti possano godere di simili esperienze. E il *cadrage* diviene uno dei mezzi messi in atto perché ciò avvenga.
A tal proposito, si ricorda un passaggio della conferenza *Le logis, prolongement des services publics* tenuta a Rio de Janeiro:

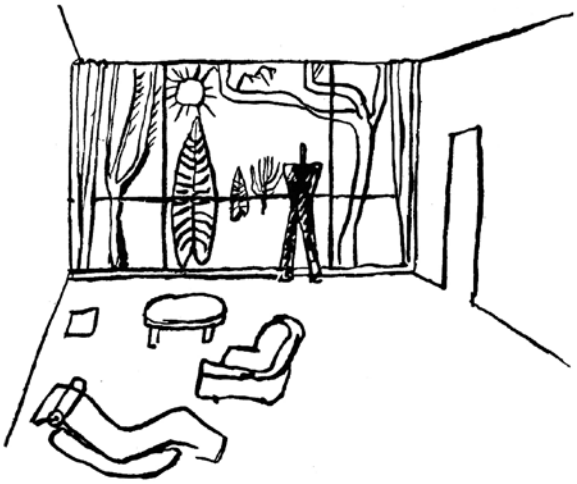
[Aprire la visuale dell'alloggio sulla baia e il Pan di Zucchero] È una cosa straordinaria, e se un'architettura può dare questo ad un abitante, gli urbanisti possono aspirare a darlo a centinaia di migliaia di abitanti, e constato che a Rio questa fortuna non è data ad altri che a pochi privilegiati, che, del resto, sono spesso [persone] umili [che abitano] sulle coste o sulle scogliere.

Il 23 settembre 1936, poco più di un mese dopo aver lasciato Rio (era il 15 agosto), Le Corbusier risponde a una lettera del Gruppo degli Architetti Moderni di Johannesburg, che precedentemente gli avevano inviato una copia del loro manifesto che sarebbe stato stampato nell'ottobre dello stesso anno. Nella sua risposta[1] Le Corbusier invita gli architetti sudafricani a diffidare dagli stili e dalle scuole, «Scuola Corbu» o «Scuola Vignola»[2] che siano e, fra le righe, ad allontanarsi dall'intransigenza dei manifesti.
Più tardi, Le Corbusier pubblicherà questa lettera in apertura al primo volume dell'*Œuvre complète*, come una sorta di premessa che precede l'introduzione.
Sono convinto che Le Corbusier abbia compiuto questa scelta perché ritenne di aver chiarito, in quella missiva, delle questioni nevralgiche rispetto al proprio pensiero in architettura, utili per comprendere la sua opera che comincia con la pagina successiva .
Per tornare alle considerazioni formulate poc'anzi, che vedono nel *cadrage* lo strumento mediante il quale avviare il rapporto con la natura, è utile prendere in considerazione i passi della lettera in cui Le Corbusier riconosce nella natura e nello studio di questa, la condizione di partenza per la creazione in architettura:

[…] L'architettura dev'essere strappata dalla tavola da disegno, deve trovarsi nel cuore, prima di tutto, prova d'amore. Amare ciò che è giusto e ciò che è

4

sensibile, creativo, vario. La ragione è una guida, nulla più.
Come arricchire la potenza della creazione? Non abbonandosi alle riviste d'architettura: la grazia, prima di tutto! Sì, questa flessibilità, quest'esattezza, questa indiscutibile realtà di combinazioni di creazioni armoniose di cui la natura offre spettacolo in qualsiasi cosa. Piante, animali, alberi, siti, mari, pianure o montagne. Anche la perfetta armonia delle catastrofi naturali, dei cataclismi geologici, etc. … aprire gli occhi! Uscire dalla ristrettezza dei dibattiti professionali. Darsi appassionatamente allo studio della ragione delle cose di cui l'architettura diventa spontaneamente la conseguenza. […]
Vorrei che gli architetti – non solo gli studenti – prendessero la loro matita per disegnare una pianta, una foglia, esprimere lo spirito di un albero, l'armonia di una conchiglia, la nascita delle nuvole, il gioco tanto ricco delle onde che si infrangono sulla sabbia e per scoprire le espressioni successive di una forza interiore. Che la mano (e la testa dietro) si appassioni a quest'intima indagine. […]



E le "gioie essenziali" sono entrate nell'alloggio.
La natura è compresa nell'affitto. Si è sottoscritto un patto con la natura. Gli alberi sono entrati nell'alloggio.

5

Bene si abbina a queste parole un altro disegno realizzato da Le Corbusier per *La Casa degli Uomini* **4 5**: si tratta di una rivisitazione del *frame* finale della successione di schizzi che descrivevano l'operazione d'*encadrement* operata sul paesaggio brasiliano. Infatti, al di là del *plan de verre*, non notiamo più l'inconfondibile *silohuette* del Pan di Zucchero, ma cinque alberi, di cui due non sono che delle foglie "ingrandite" (ne possiamo notare le nervature), ed un sole stilizzato. La didascalia[3] sotto il disegno recita:

E le "gioie essenziali" sono entrate nell'alloggio.
La natura è compresa nell'affitto. Si è sottoscritto un patto con la natura. Gli alberi sono entrati nell'alloggio.

Didascalia e disegno universalizzano il processo d'inquadratura, prefigurandone l'utilizzo in qualsiasi contesto naturale; condizione, questa, che rende l'elaborato grafico più che un semplice schizzo, un auspicio ad un miglioramento delle condizioni di vita di tutti gli uomini.

6

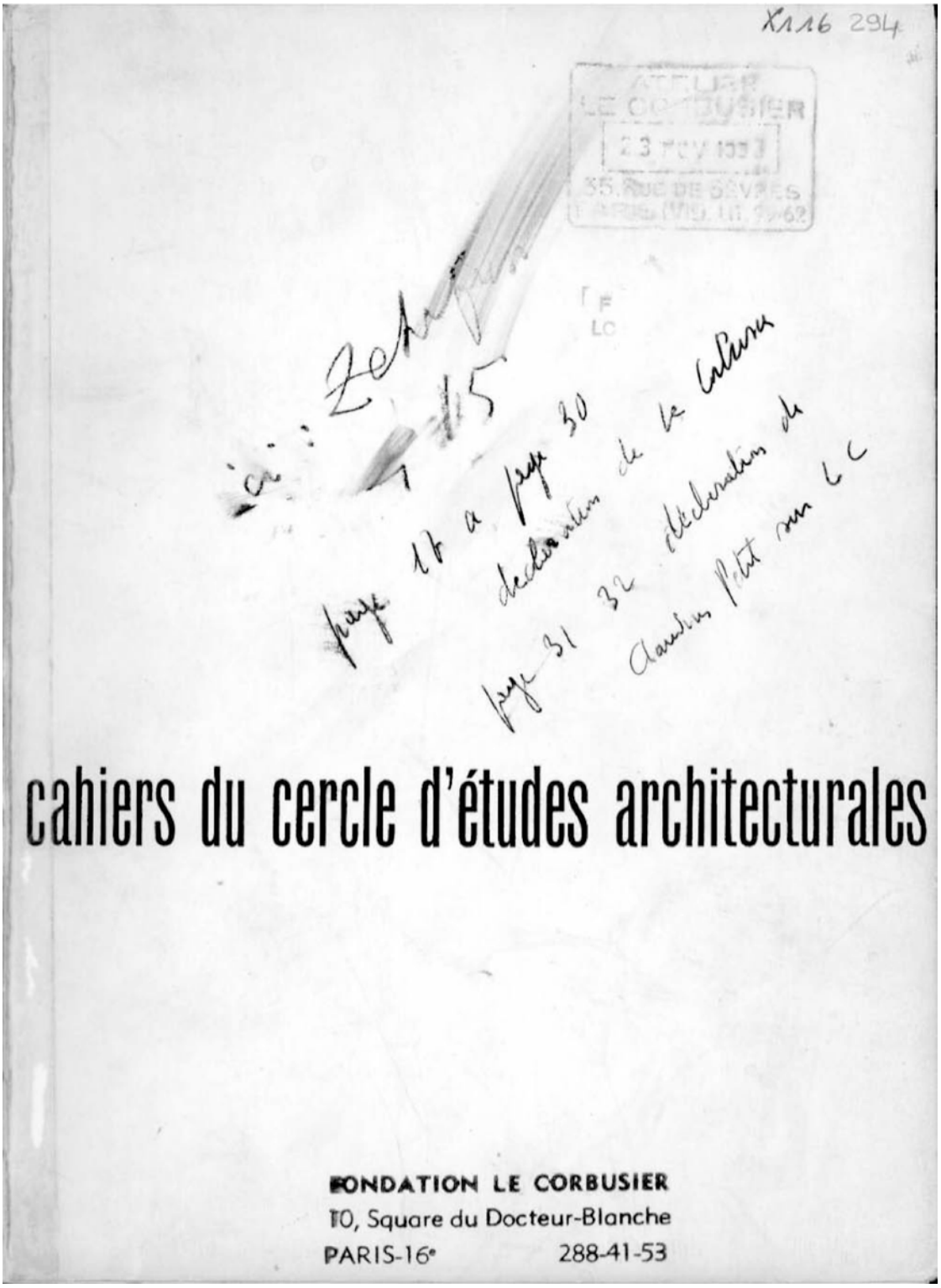
APPENDICE

un inedito audio di Le Corbusier

Nel corso delle ricerche condotte alla Fondation Le Corbusier per questa tesi, ho richiesto di poter accedere ai dischi appartenuti all'autore. Tra questi (una ventina in tutto) ho notato un gruppo di sei 78 giri **1 2**, numerati progressivamente da 1 a 12 (secondo le facciate) e privi di altre informazioni sulle etichette posizionate al centro dei vinili. Nessuno alla Fondazione aveva avuto modo di ascoltare i dischi fino a quel momento, pertanto non se ne conosceva il contenuto.
Grazie ad un giradischi portatile ho riconosciuto nei 78 giri la voce di Le Corbusier e, partendo da alcuni dati presenti nella registrazione – tra tutti Le Corbusier che faceva riferimento all'anno in corso, il 1952 –, sono riuscito, assistito dal personale della Fondazione, a risalire all'occasione della registrazione.
Si trattava del simposio *Declaration de principe sur les devoirs de l'architecture moderne* tenuto da Le Corbusier il 14 marzo 1952 a Parigi presso il Cercle d'Etudes Architecturales presieduto da Auguste Perret.
La Fondazione, che conserva la copia dattiloscritta della conferenza, era all'oscuro dell'esistenza della registrazione audio dell'incontro: ci si trova quindi difronte ad un inedito audio di Le Corbusier. Per di più la copia dattiloscritta della conferenza non è mai stata pubblicata, se non in quello stesso 1952 sotto forma di *brochure* **3 4 5 6 7 8** rivolta ai soli iscritti del Cercle d'Etudes Architecturales. Di conseguenza, i contenuti del simposio risultano sconosciuti alla comunità scientifica.
Vista la rilevanza internazionale dei materiali rinvenuti e la mancanza di pubblicazioni a riguardo, riterrei opportuno proseguire lo studio dei documenti concentrandomi anche sul materiale sonoro. A tal proposito, feconda risulterebbe la collaborazione con il Laboratorio Mirage interno all'Università degli Studi di Udine nell'ottica di un restauro atto alla preservazione e alla valorizzazione del documento.

1

2



X116 294
ATELIER LE CORBUSIER
23 FEV 1993
35, RUE DE SÈVRES
PARIS (VIe) Tél. 548-62
F
LC

cahiers du cercle d'études architecturales

FONDATION LE CORBUSIER
10, Square du Docteur-Blanche
PARIS-16e 288-41-53

3

Liste des Membres du C. E. A.

Président-Fondateur

PERRET Auguste, 55, rue Raynouard, Paris.

Membres d'honneur

WRIGHT Frank Lloyd, Taliesin West, Scottsdale Arizona, U.S.A.
GROPIUS Walter, 96 Mount Auburn St. Cambridge, Mass., U.S.A.

Membres actifs

AILLAUD Emile, 245, rue Saint-Honoré, Paris (1er).
ALAURENT Jean, 34, rue du Bac, Paris (7e).
ARRETCHE Louis, 6, rue Jules-Chaplain, Paris (6e).
AUFFREY Henry, 4, rue Villaret-de-Joyeuse, Paris (17e).
BADANI Daniel, 15, rue Henri-Heine, Paris (16e).
BALENCY André, 14, rue Etex, Paris (18e).
BAZIN Léon, 55, avenue Reille, Paris (14e).
BEAUDOUIN Eugène, 38, rue de l'Yvette.
BERTHELOT Emile, 47, rue Paul-Barruel, Paris (15e).
BLOC André, 5, rue Bartholdi, Boulogne (Seine).
BLUMENTHAL Max, 26, rue de La Sablière, Paris (14e).
BODIANSKI Vladimir, 15, rue des Beaux-Arts, Paris (5e).
BOLLAERT Emile, 26, rue Vavin, Paris (6e).
BORD Michel, 139, rue du Ranelagh, Paris (16e).
BOUTTEVILLE Roger, 47, rue de Bellechasse, Paris (7e).
BOUXIN, U.N.E.S.C.O., 19, avenue Kléber, Paris (16e).
BOVET Georges, 3, rue Thiphaine, Paris (15e).
BRELET Adrien, 9, rue des Marronniers, Paris (16e).
BRETON Paul, Grand Palais, Paris.
BREUER Marcel, 113 east 37e Street, New-York 16.
BRUYÈRE André, 25, rue Jean-Dolent, Paris (14e).

F
LC

4

Entretiens sur les Problèmes contemporains d'Architecture

Réunion du 14 *mars* 1952

DECLARATION DE PRINCIPE SUR LES DEVOIRS DE L'ARCHITECTURE MODERNE

par Le Corbusier

Allocution du Président, M. Sonrel

Monsieur le Président,
Mesdames, Messieurs,

Le Comité Directeur du Cercle d'Etudes Architecturales est heureux de vous accueillir à sa première manifestation.

Vous savez, ou vous ne savez pas, que notre Cercle, dans l'idée de ses promoteurs, ne devait comprendre qu'un petit nombre d'architectes ou techniciens de disciplines diverses, ingénieurs, grands administrateurs.

Mais, dès les premiers contacts, il apparut que les idées de base étaient partagées par tant d'hommes de bonne volonté dont l'expérience pouvait être utile à tous, que le groupe s'est développé très rapidement.

Nous ne sommes pas encore au complet, bien loin de là. Mais nous ne cherchons pas la quantité. Nous ne voulons pas

5

à l'Ecole d'Arts Décoratifs, et à l'Ecole Spéciale d'Architecture, sont groupés autour de leur camarade Le Corbusier.

Ils tiennent à le remercier pour toute son action consacrée entièrement et loyalement à l'architecture.

Ils lui rendent hommage pour sa foi, pour sa sincérité, pour sa passion.

Ils lui sont reconnaissants de l'exemple de sa vie et de l'enseignement de son œuvre.

* * *

F
LC

Déclaration de Le Corbusier

Vous êtes gentils tout plein et je suis très touché de l'hommage que vous avez bien voulu rendre à une vie que l'on pourrait presque qualifier de solitaire.

Vous me prenez nommément à partie ici, vous me mettez en nom devant vous. Vous m'indiquez aujourd'hui même que c'est moi qui dois exposer devant vous le thème des devoirs de l'architecture. Je ne savais pas que cette tâche m'incombait. C'est un grand problème qui peut trouver sa réponse, mais je ne m'exprimerai aujourd'hui devant vous que sous la forme d'un entretien amical, sans aucune préparation.

L'un des propos qui ont motivé, paraît-il — je viens de l'entendre — cette réunion, ce groupement, est l'attitude bizarre que beaucoup ont prise à mon égard, en écrivant des choses désagréables. Je n'en sais rien, en réalité, mais on me l'a dit. Depuis 1927, j'ai supprimé mon service d'Argus, et mon secrétariat a mandat de ne jamais me donner à lire un seul article. J'ignore ce qu'on écrit sur moi. Je sais qu'il y a des gentillesses par-ci, par-là, mais aussi des intentions moins bonnes. Je sais qu'une bataille est engagée, et cette bataille n'est pas près de se terminer. Je ne voudrais pas être au milieu de vous un élément de discorde, une pierre d'achoppement, mais je suis honoré si je puis être au milieu de vous un soldat, comme je l'ai été et désire le demeurer, sans plus.

Je n'ai pas envie d'occuper des postes élevés, supérieurs et titrés. J'ai envie de rester dans mon métier, qui est d'être — je vais vous le dire tout à trac — d'être un poète. Aussi bizarre que ce mot puisse vous paraître, il n'y a pas d'autre but à une vie d'homme que d'essayer de soulever les choses de leur terre à terre, de leur matérialité, intéressante ou pas, et, par un regard levé haut, d'essayer de les conduire à une adhésion commune. Et cette adhésion commune, c'est l'adhésion de la sensibilité, l'adhésion du cœur qui, dans notre domaine, s'obtiendrait par le jeu des formes conjuguées, par la raison, par la beauté, par la manifestation d'un esprit conforme à l'époque elle-même.

Laissez-moi vous dire quelques mots de confession. L'architecture est une science extrêmement compliquée. On l'a revêtue d'une signification si grande, si belle, qu'on a jeté la confusion sur la réalité même du métier qui la pratique. On serait en droit, peut-être, pour apporter un peu de clarté dans l'actuelle si violente mutation que nous vivons, de proposer momentanément une modification au terme défaillant et de parler de constructeurs au lieu d'architectes — les constructeurs ou les bâtisseurs, si vous voulez, — arrachant ainsi notre vocation à une terminologie équivoque et l'installant sur son vrai terrain : bâtir des choses. Or, bâtir représente spirituellement et matériellement une activité sévère et par conséquent digne d'attention.

Zehrfuss a été extrêmement gentil. Vous le savez, je ne suis pas habitué à entendre des choses aussi aimables, surtout dans les milieux d'architectes. Mais il faut qu'il sache et que vous sachiez, pourquoi je peux aujourd'hui, sans prétention, sans morgue et sans vanité aucune, vous adresser la parole avec sécurité et avec le sentiment que j'ai le droit de le faire. Pour que je puisse prendre cette liberté, il est utile que vous sachiez un peu comment j'ai cherché ma voie, comment j'y ai été conduit.

A treize ans j'étais graveur de boîtes de montres dans ma ville natale. Et je gravais des montres très décorées pour l'Amérique du Sud — c'était le crépuscule de la décoration des boîtes de montres. Un jour un ami me dit : « Je veux bâtir une

7

maison. » Je lui répondis : « Je vous fais votre maison. » J'avais un peu plus de dix-sept ans. Le démon m'a pris, et j'ai fait cette maison, j'ai dirigé tout le travail de cette maison, qui fut construite étonnemment sérieusement; je ne l'ai pas revue depuis quarante-cinq ans! Elle m'avait permis certaines choses : voir clair! J'ai vu que le chantier c'étaient des pierres, du bois, du fer, du verre, etc..., des matériaux qui sont tous très différents et qui ne s'expriment pas, en dessin, par des formes semblables, par des quantités semblables; j'ai vu que cette diversité des matériaux, cette éloquence, était vraiment la clé du problème.

J'y gagnai un peu d'argent, au moins mille et quelques francs, et je suis parti à travers l'Europe. J'ai commencé par aller faire un tour d'art, parce que j'en avais besoin. Je n'avais pas de science d'école, et je me disais : allons d'abord voir les choses essentielles, les buts non pas à atteindre, mais ceux qui ont été atteints par d'autres.

J'ai fait un tour d'Europe et je me suis trouvé sur l'Acropole d'Athènes; le Parthénon était par terre à ce moment-là, ses colonnes étalées, couchées, et on les touchait avec les doigts; les chapiteaux étaient là. La mouluration se voyait avec les yeux, à bout portant, et se touchait avec les mains, d'une caresse — ce qui est une seconde manière de voir les choses. Et j'ai été stupéfait, comme vous ne pouvez pas en avoir idée. J'ai réagi dans un refus qui devait porter conséquence : ne dessiner jamais un vignole quelconque et fuir la séduction du compas. J'ai respecté cet engagement. J'ai vu que l'Acropole, qui possède une modérature et une mouluration sensationnelles, dures comme une mécanique d'acier — ce n'est pas de l'eau de rose — faite de profils d'une tension extraordinaire et qui n'ont rien à faire avec le coup de compas.

Je suis rentré à travers l'Europe, à travers maints pays, pour voir les programmes des écoles d'architecture. J'ai senti que je ne pourrais pas entrer dans une école, je ne suis pas entré dans une école. J'avais de grandes inquiétudes. On disait : attention! il faut des mathématiques. J'étais très mauvais en mathématiques, ignorant et sans dispositions apparentes. Main-

note

0. premessa

1. Le Corbusier, Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1910-29* (a cura di Oscar Stonorov, Willy Boesiger), Girsberger, Zurich 1935
2. «L'Espirit Nouveau», 1, ottobre 1920

1. introduzione

1. voce "dispositivo" dal *Vocabolario on line Treccani,*
http://www.treccani.it/vocabolario/dispositivo/ Consultato in data 16/12/2016
2. Alcune delle pubblicazioni riguardanti Le Corbusier fotografo e cineasta:
- Barbara Mazza, *Le Corbusier e la fotografia: la vérité blanche*, Firenze university press, Firenze 2002
- AA. VV., *Construire l'image. Le Corbusier et la photographie,* Thames & Hudson, London 2012
- Tim Benton, *LC Foto: Le Corbusier Secret Photographer*, Lars Müller Publishers, Zurich, 2013
- AA. VV., *Le Corbusier. Aventures photographiques*, Fondation Le Corbusier, Éditions de la Villette, Paris 2014

3. Bruno Reichlin, *Per un'iconografia della finestra nell'architettura di Le Corbusier*, in "Psicon", n. 2-3, gennaio-giugno 1975, pp. 84-91
4. Bruno Reichlin, *Dalla soluzione elegante all'edificio aperto: scritti attorno ad alcune opere di Le Corbusier* (a cura di Annalisa Viati Navone), Mendrisio Academy Press – Silvana editoriale, Mendrisio - Milano 2013
5. Beatriz Colomina, *Privacy and publicity: modern architecture as mass media*, The MIT Press, Cambridge 1994
6. *Massilia, 2004bis. Le Corbusier y el paisaje*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona 2004
7. AA. VV., *Le Corbusier. La Nature*, Fondation Le Corbusier, Éditions de la Villette, Paris 2005
8. Jean-Louis Cohen, *Le Corbusier: an atlas of modern landscapes*, Thames & Hudson, London 2013
9. voce "metacognizione" dal sito *Garzanti Linguistica*
http://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=metacognizione Consultato in data 16/12/2016
10. Le Corbusier, *Lettres à ses maîtres*, vol. 1: *Lettres à Auguste Perret* (a cura di Marie-Jeanne Dumont), Éditions du Linteau, Paris 2002; trad. it. *Lettere a Auguste Perret*, Electa, Milano 2006
11. Alexandre Cingria-Vaneyre, *Les Entretiens de la Villa du Rouet. Essais dialogués sur les arts plastiques en Suisse romande*, Genève 1908
12. Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Éditions Crès, Collection de "L'Esprit Nouveau", Paris, 1930, Paris, 1930; trad. it. *Precisazioni sullo stato attuale dell'architettura e dell'urbanistica* (a cura di Francesco Tentori), Laterza, Roma - Bari 1979, p. 5

2. «Io non esisto alla vita ad altra condizione che di vedere»: Le Corbusier e il primato della vista

1. Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Éditions Crès, Collection de "L'Esprit Nouveau", Paris, 1930, Paris, 1930; trad. it. *Precisazioni sullo stato attuale dell'architettura e dell'urbanistica* (a cura di Francesco Tentori), Laterza, Roma - Bari 1979, p.18
Citazione completa: «A 500 o 1000 metri d'altitudine, a 180 o 200 chilometri all'ora, la visione che si ha da un aereo è la più calma, la più regolare, la più precisa che si possa desiderare: si può distinguere il

mantello chiazzato di rosso o di nero di una vacca. Tutto assume la precisione dei disegni: lo spettacolo non è affatto dinamico, ma molto lento, senza rotture: non vi sono altro che l'aereo, il piroscafo in mare e il piede del marciatore in terra che consentano delle visioni degne d'essere definite umane: si vede, e l'occhio trasmette sensazioni con calma. Allo stesso modo, io considero inumane e infernali le vedute offerte da un treno o da un'automobile in corsa, persino da una bicicletta. Io non esisto alla vita ad altra condizione che di vedere.»

2. *Ibidem*

3. *Ivi*, p. 259

Citazione completa: «Quando si sono scalate le Favelas dei negri – quelle alture molto ripide dove sono raccolte le loro case di legno e malta, dipinte a vivaci colori, raccolte a grappoli come i mitilli sulle scogliere del porto - : i negri sono puliti e di magnifica statura, le negre sono vestite di tela bianca sempre lavata di fresco; non vi sono né strade né marciapiedi perché è troppo ripido, ma soltanto sentieri che sono anche gli scarichi per l'acqua piovana e le fognature; si assiste a scene di vita popolare animate da una così magistrale dignità che una scuola di grande pittura di genere troverebbe a Rio ampia fortuna; il negro ha la sua casa quasi sempre a picco, eretta su pilotis da un lato, mentre la porta sta dalla parte opposta, verso la montagna; dall'alto delle Favelas si vede sempre il mare, le rade, i porti, le isole, l'oceano, le montagne, gli estuari; il negro vede tutto; nel regno del vento, che è quanto mai utile vicino al tropico; e c'è della fierezza nell'occhio del negro che vede tutto questo; è l'occhio di un uomo che vede vasti orizzonti, un occhio più altero, perché i vasti orizzonti gli conferiscono dignità; è una riflessione da urbanista; […]»

4. *Ivi*, p. 20

Citazione completa: «Però dei personaggi brasiliani altolocati sono diventati furiosi sapendo che a Rio ero salito sulle colline abitate dai negri. "È un'onta per noi, gente civile!". spiegai loro serenamente che, anzitutto, io trovavo questi negri fondamentalmente *buoni*; buon cuore. Oltre a ciò belli, magnifici. Inoltre che la loro noncuranza, il limite che sapevano imporre ai propri bisogni, la loro capacità interiore di sognare, il loro candore, facevano sì che le loro case fossero sempre mirabilmente piantate sul suolo, con le finestre che inquadravano in modo sbalorditivo dei panorami stupendi, con un arredamento esiguo eppure più che efficace. Mi facevano fantasticare sul problema della casa economica per la nostra Europa avvelenata dai principi del Rinascimento, dai papi o dal signor Nénot, e la mia eterna conclusione, dopo aver percorso tanti paesi in più di vent'anni, si precisa ogni giorno: è il concetto di vita che deve cambiare; è la nozione di felicità che bisogna liberare.»

3. gli anni della formazione: cadrage immaginato

1. Danièle Pauly, *«Ce labeur secret» - Le Corbusier et le dessin*, Fage Éditions, Lyon 2015

2. Charles L'Eplattenier (1874-1946) fu professore a l'École d'Art di La Chaux-de-Fonds. Maestro della prima fase formativa di Le Corbusier, spostò gli interessi del giovane Charles-Édouard Jeanneret dal campo delle arti applicate a quello dell'architettura.

3. Le Corbusier, *Vers une architecture*, Éditions Crès, Collection de "L'Esprit Nouveau", Paris 1923; trad. it. *Verso una architettura* (a cura di Pierluigi Cerri, Pierluigi Nicolin), Longanesi, Milano 1973, p. 154

4. Giuliano Gresleri, *Le Corbusier, viaggio in Oriente: gli inediti di Charles Edouard Jeanneret fotografo scrittore*, Fondation Le Corbusier - Marsilio, Paris - Venezia 1984

5. Cerri, Nicolin, *op. cit.* , p. 149

6. Le Corbusier, *Lettres à ses maîtres*, vol. 1: *Lettres à Auguste Perret* (a cura di Marie-Jeanne Dumont), Éditions du Linteau, Paris 2002; trad. it. *Lettere a Auguste Perret*, Electa, Milano 2006

7. Thèo Van Rysselberghe (1862-1926), è stato tra i primi pittori belgi ad adottare la tecnica divisionista. Amico di Auguste Perret, commissionò a quest'ultimo la progettazione della propria residenza-atelier a Parigi, realizzata tra il 1913 e il 1914 in rue Claude.

8.Il blog E-Gide, nel post *Visite à la villa de Théo Van Rysselberghe*, del 26 aprile 2015, presenta delle foto scattate in data 19 aprile 2015 nel corso di una visita guidata alla villa di Théo Van Rysselberghe a

Saint-Clair di Le Lavandou.
Si rimanda all'indirizzo web:
http://e-gide.blogspot.fr/2015/04/visite-la-villa-de-theo-van-rysselberghe.html
Consultato il 16/12/2016

4. piccoli dispositivi d'inquadratura: cadrage domestico

1. Pierre Chenal, *L'Architecture d'aujourd'hui*, the Museum of Modern Art Film Library1930
2. Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Éditions Crès, Collection de "L'Esprit Nouveau", Paris, 1930, Paris, 1930; trad. it. *Precisazioni sullo stato attuale dell'architettura e dell'urbanistica* (a cura di Francesco Tentori), Laterza, Roma - Bari 1979, p. 149
3. Il filmato ad opera di Julia Stein viene presentato sul sito della Beinecke Rare Book & Manuscript Library della Yale University con il nome *Gertrude Stein Home Movie*.
Si rimanda all'indirizzo: http://beinecke.library.yale.edu/collections/highlights/gertrude-stein-home-movie
Consultato il 16/12/2016
4. Bruno Reichlin, *Dalla soluzione elegante all'edificio aperto: scritti attorno ad alcune opere di Le Corbusier* (a cura di Annalisa Viati Navone), Mendrisio Academy Press -Silvana editoriale, Mendrisio-Milano 2013, pp. 206-233
Ci si riferisce in particolare al paragrafo intitolato *Una "macchina a finzioni": la finestra della biblioteca considerata dall'interno*, pp. 220-224
5. Si fa riferimento alle sole ville realizzate, presenti negli otto volumi dell'*Œuvre complete.*

5. grandi dispositivi d'inquadratura: cadrage «per quadri distaccati»

1. Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Éditions Crès, Collection de "L'Esprit Nouveau", Paris, 1930, Paris, 1930; trad. it. *Precisazioni sullo stato attuale dell'architettura e dell'urbanistica* (a cura di Francesco Tentori), Laterza, Roma - Bari 1979, pp. 49-84
2. *Ivi*, p. 64
Citazione completa: «Ma allora – mi chiederà qualcuno preoccupato – voi avete costruito qualche muro intorno in mezzo ai vostri pilotis, al fine di impedire l'angosciosa sensazione di questi edifici giganteschi sospesi nell'aria? Niente affatto! Mostro pienamente soddisfatto questi pilotis che portano il loro carico, e la cui altezza si raddoppia a causa del riflesso nell'acqua del lago, che lasciano passare la luce sotto gli edifici e sopprimono ogni nozione di "davanti" e "dietro" del corpo di fabbrica: questi "dietro", tradizionalmente gravati da una penombra opaca, dove del muschio melanconico cresce tra il selciato, e si è indotti quasi a muoversi furtivamente in questi lugubri spazi. Al contrario, nel mio progetto il sole abbonda, ma – più ancora – uno spettacolo entusiasmante ci attende: attraverso questo magnifico porticato si vedono i riflessi dell'acqua, si vede passare i bei battelli lacustri, si vedono, per quadri distaccati, le Alpi, incorniciate come sulle pareti di un museo.»
3. Le Corbusier, Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1934-38* (a cura di Max Bill), Girsberger, Zurich 1939, p. 78
4. *Ibidem*
5. Le Corbusier, *Œuvre complète 1938-46* (a cura di Willy Boesiger), Girsberger, Zurich 1946, p. 116
6. I*bidem*
7. Le Corbusier, *Vers une architecture*, Éditions Crès, Collection de "L'Esprit Nouveau", Paris, 1923; trad. it. *Verso una architettura* (a cura di Pierluigi Cerri, Pierluigi Nicolin), Longanesi, Milano 1973, p. 149
8. Le Corbusier, *Volume 8 des Œuvre complètes* (a cura di Willy Boesiger), Les Editions d'Architecture Artemis, Zurich 1970, p. 78
Citazione originale: «Le Corbusier voulait éviter de construire des bâtiments au nord du Capitole, afin de sauvegarder la vue sur l'étendue du paysage et sur les montagnes de l'Himalaya; c'était une disposition impeérative. Cependant le club s'est révèlé nécessaire; aussi Le Corbusier le situa-t-il

3 mètres en contrebas du niveau de la rue, de manière à ne pas être vu de la promenade. L'édifice en béton armé est sobre et paraît s'incorporer aisément au paysage grâce à des volumes très simples».

6. l'occlusione del paesaggio: cadrage sottrattivo

1. Le Corbusier, *Œuvre complète 1946-52* (a cura di Willy Boesiger), Girsberger, Zurich 1953, p. 222
Citazione originale: «L'espace était trop vaste, l'horizon n'était pas intéressant, on a créé un mur à droite, trois gradins au fond. Dorénavant des festivals de theater pourront se tenir ici, en été, sans autre mise en scène ni dépense.»
2. Le Corbusier, *Une petite maison, 1923*, Girsberger, Zurich 1954, pp. 22-24
La traduzione in italiano è ad opera di Bruno Reichlin ed è presente in:
Bruno Reichlin, *Dalla soluzione elegante all'edificio aperto: scritti attorno ad alcune opere di Le Corbusier* (a cura di Annalisa Viati Navone), Mendrisio Academy Press -Silvana editoriale, Mendrisio-Milano 2013, p. 118

7. il progetto del 20 luglio 1926 della Villa Stein-de-Monzie: cadrage sequenziale

1. Bruno Reichlin, *Dalla soluzione elegante all'edificio aperto: scritti attorno ad alcune opere di Le Corbusier* (a cura di Annalisa Viati Navone), Mendrisio Academy Press-Silvana editoriale, Mendrisio-Milano 2013, p. 326
2. Amédée Ozenfant, Charles-Edouard Jeanneret, *La Peinture moderne*, Éditions Crès, Collection de "L'Esprit Nouveau", Paris, 1925; trad. it. *Sulla pittura moderna*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2004, p. 77
3. Amédée Ozenfant, Charles-Edouard Jeanneret, *Après le cubisme*, Éditions des Commentaires, Paris 1918

8. «Voilà! un cadre tout atour»: un'involontaria teorizzazione del cadrage

1. Yannis Tsiomis, *Confèrences de Rio. Le Corbusier au Brésil–1936,* Flammarion, Paris 2006
2. Due sono i momenti in cui Le Corbusier pensa alla pubblicazione delle conferenze brasiliane: nel 1936, con testo in portoghese, e nel 1950, come indicato nella lettera del 30 maggio indirizzata a Pietro Maria Bardi. A Bardi, allora direttore del *Museu de Arte de São Paulo* (dove sono conservate le tavole con i disegni eseguiti da Le Corbusier durante le conferenze), Le Corbusier fornisce indicazioni dettagliate riguradanti l' impaginazione e i contenuti di un ipotetico libro intitolato *Le Corbusier au Brésil – 1936.*
3. Tsiomis, *op. cit.* , pp. 119-121
Citazione originale: «Maintenant je vais vous parler de ce que serait le logis. Qu'est-il actuellement? Il peut être exprimé sous cette forme simple, une fenêtre, une autre fenêtre, un mur, un autre mur, voici en quelque sorte le logis type constitué, tel qu'il est construit actuellement.
Admettons qui'il est très bien, qu'il a de la verdure, et pour mieux me faire comprendre je vais maintenant montrer la colline Santa Thérésa et dessiner les silhouettes qui vous sont chères, le Pain de Sucre, les palmiers, les plages, la verdure, beaucoup d'espace, la mer, c'est une chose réconfortante. Je constate qu'au fond, tout cela est fort bien, fort beau, réconfortant pour l'esprit et pour le cœur, et que c'est une belle chose que la nature a mise à la disposition de l'homme, sourtout à Rio. Mais je desire combler aussi les habitants de Rio, je vais le faire par un stratagème qui n'est pas tres compliqué, je vais établir ici un bon fauteuil, mettre un habitant de Rio dedans, je vais mettre une table, une console, mettre des murs autour de tout ceci, je vais établir un carrelage et le petit tour de passe-passe est accompli, j'ai changé le logis, j'y ai apporté le miracle qui peut entrer dans le cœur, le jour et la nuit.
C'est une chose extraordinaire, et si un architecture peut donner cela à un habitant, les urbanistes peuvent prétendre le donner à ces centaines de milliers d'habitants, et je constate qu'à Rio ce bonheur n'est donné qu'à quelques privilégiés qui sont d'ailleurs très souvent très humbles sur les coteaux ou

sur les falaises. Tout ce qui est perdu pourrait être donné en bienfaits, non seulement pour le cœur, et j'insiste sur ce fait, mais ce que je cherche et ce que je veux donner à l'urbanisme des temps modernes, cette espèce de radiation chaude du bonheur qui peut être introduite dans les villes, dans la grandeur des villes, dans le logis.»
4. Tsiomis, *op. cit.* , p. 120, nota 6
Citazione originale: «L'ordre dans lequel Le Corbusier dessine l'image du centre de la planche est le le suivant 1) il commence par le paysage (Pain de Sucre, etc.), 2) il dessine le fauteuil, 3) il pose l'habitant dans le fauteuil, 3) il pose l'habitant dans le fauteuil, 4) il dessine la table, 5) la console, 6) par des traits il figure les murs, 7) il finit par le carrelage.»
5. Le Corbusier, François Pierrefeu, *La Maison des hommes*, Éditions Plon, Paris, 1942; trad. it. *La casa degli Uomini* (a cura di Giuliano Gresleri), Jaca Book, Milano 1985
6. Gresleri, *op. cit.*, p. 98
7. *Ibidem*
8. Le Corbusier, *Manière de penser l'urbanisme*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Collection ASCORAL, Boulogne-sur-Seine, 1946; trad. it. *Maniera di pensare l'urbanistica*, Laterza, Roma-Bari 1965, p .80

10. conclusioni: Le Corbusier e «il patto con la natura»

1. Le Corbusier, Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1910-29* (a cura di Oscar Stonorov, Willy Boesiger), Girsberger, Zurich 1935, p. 5
Citazione originale: «[…] L'architecture doit être arrachée à la «plancheà dessin», elle doit siéger dans le cœur, avant tout, preuve d'amour. Aimer ce qui est juste et ce qui est sensible, inventif, varié. La raison est un guide, rien de plus.
Comment enrichir ses puissances de création? Non pas en s'abonnant à des revues d'architecture: La grâce d'abord! Oui, cette souplesse, cette exactitude, cette indiscutable réalité des combinaisons des engendrements harmonieux don't la nature offer le spectacle en chaque chose. Du dedans au dehors: la perfection sereine. Plantes, animaux, arbres, sites, mers, plaines ou montagnes. Même, la parfait harmonie des catastrophes naturelles, des cataclysms géologiques, etc…. ouvrir les yeux! Sortir de l'étroitesse des débats professionelles. Se donner si passionnément à l'étude de la raison des choses que l'architecture s'en trouve devenir spontanément la conséquence. […]
Je voudrais quel les architectes – non pas seulement les étudiants – prennent leur crayon pour dessiner une plante, une feuille, exprimer l'esprit d'un arbre, l'harmonie d'un coquillage, la formation des nuages, le jeu si riche des vagues qui s'étalent sur le sable et pour découvrir les expressions successives d'une force intérieure. Que la main (avec la tête derrière) se passione à cette intime enquête. […]»
2. *Ibidem*
3. Le Corbusier, François Pierrefeu, *La Maison des hommes*, Éditions Plon, Paris, 1942; trad. it. *La casa degli Uomini* (a cura di Giuliano Gresleri), Jaca Book, Milano 1985, p. 113

immagini

FLC = Fondation Le Corbusier

0. premessa

1: Le Corbusier, ripreso dalla madre, seduto sul parapetto del giardino della Petite Maison sul lago Lemano. Fotogramma tratto da *Images*, montaggio di filmati e foto realizzati da Le Corbusier, ad opera di Claude Prelorenzo, Marielle Gros e Bruno Jourdan, FLC, Parigi 2005
2: schizzo del salone del secondo progetto di Villa Meyer a Parigi del 1925. Tratto da: Le Corbusier, Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1910-29* (a cura di Oscar Stonorov, Willy Boesiger), Girsberger, Zurich 1935, p. 90
3: schizzo di uno dei *jardin-suspendu* dell'edificio per appartamenti Wanner a Ginevra del 1928-1929. Tratto da: Le Corbusier, Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1910-29* (a cura di Oscar Stonorov, Willy Boesiger), Girsberger, Zurich 1935, p. 183
4: «L'Espirit Nouveau», 1, ottobre 1920, p.43 (particolare)

1. introduzione

1: copertina di *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, FLC

2. «Io non esisto alla vita ad altra condizione che di vedere»: Le Corbusier e il primato della vista

1 2: panorama di Rio de Janeiro visto dalle *favelas*. Fotogrammi tratti da *Images*, montaggio di filmati e foto realizzati da Le Corbusier, ad opera di Claude Prelorenzo, Marielle Gros e Bruno Jourdan, FLC, Parigi 2005
3: prospettiva aerea del piano per Rio de Janeiro, 1929, FLC_32091

3. gli anni della formazione: cadrage immaginato

1: abete stilizzato, 1904-1906, guazzo su carta, FLC_D _2208_R
2: Gustav Klimt, *Tannenwald I*, 1901, olio su tela, Kunsthaus Zug, Stiftung Sammlung Kamm
3: bosco stilizzato, 1904-1906, guazzo su carta, FLC_D_2519-R
4: vista di Fiesole, 1907, guazzo su carta, FLC_D_2856-R
5 6: Le Corbusier nella sua camera a Neue Babelsberg, 1910-1911. Tratta da: Danièle Pauly, *«Ce labeur secret» - Le Corbusier et le dessin*, Fage Éditions, Lyon, 2015, p. 9
7: vista dal peristilo del Partenone, Atene, 1911, guazzo su carta, FLC_D_2849-R
8: vista dal peristilo del Partenone, Atene, 1911, guazzo su carta, FLC_D_2850-R
9 10: vista dal peristilio del Partenone, foto di Le Corbusier e di Albert Morancé.
Tratte da: Giuliano Gresleri, *Le Corbusier, viaggio in Oriente: gli inediti di Charles Edouard Jeanneret fotografo scrittore*, Fondation Le Corbusier - Marsilio, Paris - Venezia 1984
11: vista dal peristilo del Tempio di Giove, Pompei, 1911, guazzo su carta, Pompei, FLC_D_2859-R
12: cartolina raffigurante le rovine del foro di Pompei, FLC_L5-8-160-001
13: il *peristilium* della "Casa del noce" a Pompei, 1911, foto di Le Corbusier, FLC_L4-19-230-001
14: pagina 156 di *Verso una architettura* (a cura di Pierluigi Cerri, Pierluigi Nicolin), Longanesi, Milano 1973

15 16: il pecile di Villa Adriana a Tivoli, 1911, foto di Le Corbusier,
FLC_ L4-19-132-001 e FLC_L4-20-63-001
17: schizzo contenuto nella lettera a Perret del 29 marzo 1916. Tratto da: *Lettere a Auguste Perret* (a cura di Marie-Jeanne Dumont), Electa, Milano 2006, p. 124
18: Théo Van Rysselberghe, *Portrait d'Auguste Perret*, 1914, olio su tavola, Musée d'Orsay, Parigi.
19: Théo van Rysselberghe, *Autoportrait*, 1916, matita e gessetto su carta, collocazione ignota
20: foto tratta dal sito E-guide:
http://e-gide.blogspot.fr/2015/04/visite-la-villa-de-theo-van-rysselberghe.html
Consultato il 16/12/2016
21: l'atelier Ozenfant a Parigi, 1922. Tratto da: Le Corbusier, Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1910-29* (a cura di Oscar Stonorov, Willy Boesiger), Girsberger, Zurich 1935, p.57
22: Auguste e Gustave Perret, progetto per l'atelier di Marc Chagall a Bellevue, 1927.
Tratto da: *Les freres Perret: l'oeuvre complete. Les archives d'Auguste Perret (1874-1954) et Gustave Perret (1876-1952), architectes-entrepreneurs* (a cura di Maurice Culot, David Peycere e Gilles Ragot), Institut francais d'architecture, Norma, Parigi 2000

4. piccoli dispositivi d'inquadratura: cadrage domestico

1: il muro forato nel giardino della Petite Maison, foto dell'autore
2: vista dal lago Lemano della Petite Maison, FLC_L3_17_32
3: la Maison Citrohan in versione "marittima". Tratta da: Le Corbusier, Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1910-29* (a cura di Oscar Stonorov, Willy Boesiger), Girsberger, Zurich 1935, p. 47
4: Mathias Thomann, vista d'insieme della Petite Maison. Tratta da: Bruno Reichlin, *Dalla soluzione elegante all'edificio aperto: scritti attorno ad alcune opere di Le Corbusier* (a cura di Annalisa Viati Navone), Mendrisio Academy Press- Silvana editoriale, Mendrisio-Milano 2013, p.100
5: particolare dell'assonometria della Ville Stein-de-Monzie, FLC_10445
6: il dispositivo d'inquadratura della Villa Stein-de-Monzie rivolto verso Parigi. Fotogramma tratto da Pierre Chenal, *L'Architecture d'aujourd'hui*, the Museum of Modern Art Film Library1930, FLC
7: particolari dell'assonometria della Ville Stein-de-Monzie, FLC_10445
8: particolare dell'assonometria della Ville Stein-de-Monzie, FLC_10444
9: il giardino della Villa Stein-de-Monzie. Fotogramma tratto da Pierre Chenal, *L'Architecture d'aujourd'hui*, the Museum of Modern Art Film Library1930, FLC
10 11 12: il giardino della Villa Stein-de-Monzie. Fotogramma tratto dal filmato *Gertrude Stein Home Movie* presente sul sito della Beinecke Rare Book & Manuscript Library della Yale University:
http://beinecke.library.yale.edu/collections/highlights/gertrude
Consultato il 16/12/2016
13: il dispositivo d'inquadratura del *solarium* della Ville Savoye, foto dell'autore
14: Paul Kozlowski, fronte nord della Ville Savoye**,** FLC
15 16 17: la promenade che porta al *solarium* della Ville Savoye. Fotogramma tratto da Pierre Chenal, *L'Architecture d'aujourd'hui*, the Museum of Modern Art Film Library1930, FLC, Parigi
18: interno della biblioteca del Padiglione Church, FLC_L3_7_97_001
19: la finestra "immersa" nello specchio inquadrante le chiome degli alberi del parco che circonda la Villa Church. Fotogramma tratto da Pierre Chenal, *L'Architecture d'aujourd'hui*, the Museum of Modern Art Film Library1930, FLC
20: interno della biblioteca del Padiglione Church, FLC_L3_7_89_001
21: Olivier Martin-Gambier, interno del Cabanon a Roquebrune-Cap-Martin, particolare raffigurante una delle finestre dotate di scuri in legno rivestiti da specchi, FLC

5. grandi dispositivi d'inquadratura: cadrage «per quadri distaccati»

1: assonometria del Palazzo per la Società delle Nazioni a Ginevra.
Tratta da: Le Corbusier, Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1910-29* (a cura di Oscar Stonorov, Willy Boesiger), Girsberger, Zurich 1935, p. 163
2: prospetto del Segretariato del Palazzo per la Società delle Nazioni a Ginevra.
Tratta da: Le Corbusier, Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1910-29* (a cura di Oscar Stonorov, Willy Boesiger), Girsberger, Zurich 1935, p. 160
3 4: vista prospettica e dettaglio del Segretariato del Palazzo per la Società delle Nazioni a Ginevra. Tratta da: Le Corbusier, Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1910-29* (a cura di Oscar Stonorov, Willy Boesiger), Girsberger, Zurich 1935, p. 170
5: vista d'insieme del Ministero dell'Istruzione e della Sanità a Rio de Janeiro.
Tratta da: Le Corbusier, Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1934-38* (a cura di Max Bill), Girsberger, Zurich 1939, p. 78
6: vista dei passi perduti al primo piano del Ministero dell'Istruzione e della Sanità a Rio de Janeiro. Tratta da: Le Corbusier, Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1934-38* (a cura di Max Bill), Girsberger, Zurich 1939, p. 80
7: vista del piano tipo degli uffici del Ministero dell'Istruzione e della Sanità a Rio de Janeiro. Tratta da: Le Corbusier, Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1934-38* (a cura di Max Bill), Girsberger, Zurich 1939, p. 79
8: vista della hall d'ingresso del Ministero dell'Istruzione e della Sanità a Rio de Janeiro.
Tratta da: Le Corbusier, Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1934-38* (a cura di Max Bill), Girsberger, Zurich 1939, p. 80
9: fronte ovest delle residenza agricola a Cherchelles riportante il grande portico/loggiato rivolto verso la montagna Chenoua. Tratto da: Le Corbusier, Œuvre complète 1938-46 (a cura di Willy Boesiger), Girsberger, Zurich 1946, p. 123
10: vista d'insieme della residenza agricola a Cherchelles. Tratto da: Le Corbusier, *Œuvre complète 1938-46* (a cura di Willy Boesiger), Girsberger, Zurich 1946, p. 117
11: sezione e vista interna del portico/loggiato della residenza agricola a Cherchelles.
Tratto da: Le Corbusier, *Œuvre complète 1938-46* (a cura di Willy Boesiger), Girsberger, Zurich 1946, p. 119
12: pianta schematica della residenza agricola a Cherchelles. Tratto da: Le Corbusier, *Œuvre complète 1938-46* (a cura di Willy Boesiger), Girsberger, Zurich 1946, p. 119
13 14: Pierre Joly e Vera Cardot, il portico/"cornice di controllo" del Palazzo dell'alta corte di giustizia di Chandigarh, FLC
15 16: vista d'insieme del progetto del 1951 per il Palazzo dell'alta corte di giustizia di Chandigarh e particolare raffigurante il portico/"cornice di controllo" Tratti da: Le Corbusier et son atelier rue de Sèvres 35, *Œuvre complète 1952-57* (a cura di Willy Boesiger), Girsberger, Zurich 1957, p. 119
17: schizzo tratto da un carnet del 1954, FLC_CA_H34_47
18: vista d'insieme del Palazzo dell'Assemblea di Chandigarh, FLC
18: il portico del Palazzo dell'Assemblea di Chandigarh, FLC
20: schizzo tratto da un carnet del 1955, FLC_CA_K41_47
21 22 23 24: vista d'insieme, pianta, vista dall'ingresso e particolare del porticato della Club House di Chandigarh. Tratta da: Le Corbusier, *Volume 8 des Œuvre complètes* (a cura di Willy Boesiger), Les Editions d'Architecture Artemis, Zurich 1970, pp. 79, 80, 81

6. l'occlusione del paesaggio: cadrage sottrattivo

1 2 3: il terrazzo *multylayer* dell'attico Beistegui. Tratto da: Le Corbusier, Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1929-34* (a cura di Willy Boesiger, Girsberger), Zurich 1935, pp. 55, 54, 57
4: schizzo della visuale "selettiva" prodotta dai parapetti del terrazzo più in alto, FLC_33406
5: Paul Kozlowski, vista d'insieme dell'Unité d'habitation di Marsiglia, FLC
6: i «tre gradini in fondo» e il «muro a destra». Tratti da: Le Corbusier, *Œuvre complète 1946-52* (a cura di Willy Boesiger), Girsberger, Zurich 1953, p. 223
7 8: i «tre gradini in fondo» e il «muro a destra», foto dell'autore
9: Mathias Thomann, vista d'insieme della Petite Maison. Tratta da: Bruno Reichlin, *Dalla soluzione elegante all'edificio aperto: scritti attorno ad alcune opere di Le Corbusier* (a cura di Annalisa Viati Navone), Mendrisio Academy Press- Silvana editoriale, Mendrisio-Milano 2013, p.100
10 11: Olivier Martin-Gambier, i corridoi d'accesso alle stanze dei monaci della tourette visti dal "chiostro", FLC
12 13 14: i blocchi "copri visuale": vista del corridoio con esterno occultato e viste dell'esterno occultato, foto dell'autore.

7. il progetto del 20 luglio 1926 della Villa Stein-de-Monzie: cadrage sequenziale

1: viste prospettiche, FLC_31480
2: prospetto nord, FLC_10407
3: prospetto sud, FLC_10406
4: vista interna al «teatrino architettonico».
Tratta da: Le Corbusier, Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1910-29* (a cura di Oscar Stonorov, Willy Boesiger), Girsberger, Zurich 1935, p. 140
5: Picasso, *Chitarra, spartito e bicchiere di vino*, 1912, papier collée, San Antonio, Texas, McNay Art Museum
6: copertina de *La peinture moderne,* FLC

8. «Voilà! un cadre tout atour»: un'involontaria teorizzazione del cadrage

1 2: Tavola della quarta conferenza di Rio de Janeiro e dettaglio, Museu de Arte de São Paulo, MBA_17732
3: prospetto degli edifici-viadotti del piano per Rio de Janeiro, FLC_ 33425
4: anticamera dell'ufficio del ministro Capanema, progetto del Ministero dell'Istruzione e della Sanità a Rio de Janeiro. Tratta da: Le Corbusier, Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1934-38* (a cura di Max Bill), Girsberger, Zurich 1939, p. 79
5: *maquette* per la pagina 98 de *La Casa degli Uomini*, FLC_ B3_3_227
6 7: pagina 98 e dettaglio da *La casa degli Uomini* (a cura di Giuliano Gresleri), Jaca Book, Milano 1985
8: copertina di *Manière de penser l'urbanisme*, FLC

9. l'edificio-dispositivo: la cellula dell'Unité e il cadrage dimensionale

1 2: schizzi tratti da un carnet del 1951, FLC_CA_E21bis_52 e FLC_CA_E21bis_53
3: copertina de *La Ville radiesuse*, FLC
4: copertina di *Textes et dessins pour Ronchamp*, FLC
5: copertina di *Une Petite Maison, 1923*, FLC
6: soggetto non identificato all'interno della cellula-tipo dell'Unité d'habitation di Marsiglia in costruzione.Tratto da: Jacques Sbriglio, *Le Corbusier: l'unité d'habitation de Marseille*, Éditions Parenthèses, Marseille 1992, p. 144

7: sezione prospettica della cellula-tipo dell'Unité d'habitation di Marsiglia, FLC
8: vista d'insieme della Maison Errazuris, FLC_08998
9: sezioni, piante, prospetti della Maison Errazuris, FLC_09002

10. conclusioni: Le Corbusier e «il patto con la natura»

1: Matteo Bimonte, vista della certosa del Galluzzo.
Tratta dal sito: http://www.flickr.com/photos/ganimede1984/ Consultato il 16/12/2016
2: vista della città di Tarnovo in Bulgaria.
Tratta dal sito: https://en.wikipedia.org/wiki/Veliko_Tarnovo Consultato il 16/12/2016
3: schizzo contenuto nella lettera a Perret del 26 gennaio 1916. Tratto da: *Lettere a Auguste Perret* (a cura di Marie-Jeanne Dumont), Electa, Milano 2006, p. 121
4: *maquette* per la pagina 113 de *La Casa degli Uomini*, FLC_ B3_3_237
5: pagina 113 de *La casa degli Uomini* (a cura di Giuliano Gresleri), Jaca Book, Milano 1985
6: elaborazione grafica dell'autore consistente nella sovrapposizione di **6** (capitolo 9) e **5** (capitolo 10)

APPENDICE: un inedito audio di Le Corbusier

1: disco a 78 giri numero 5 contenente la conferenza tenuta da Le Corbusier il 14 marzo 1952 a Parigi presso il Cercle d'Etudes Architecturales, foto dell'autore.
2: dettaglio del disco a 78 giri numero 1 contenente la conferenza tenuta da Le Corbusier il 14 marzo 1952 a Parigi presso il Cercle d'Etudes Architecturales, foto dell'autore.
3 4 5 6 7 8: estratti dalla *brochure* rivolta ai soli iscritti del Cercle d'Etudes Architecturales contenente la conferenza del 14 marzo 1952, FLC

bibliografia

Le Corbusier, Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1910-29* (a cura di Oscar Stonorov, Willy Boesiger), Girsberger, Zurich 1935

Le Corbusier, Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1929-34* (a cura di Willy Boesiger), Girsberger, Zurich 1935

Le Corbusier, Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1934-38* (a cura di Max Bill), Girsberger, Zurich 1939

Le Corbusier, *Œuvre complète 1938-46* (a cura di Willy Boesiger), Girsberger, Zurich 1946

Le Corbusier, *Œuvre complète 1946-52* (a cura di Willy Boesiger), Girsberger, Zurich 1953

Le Corbusier et son atelier rue de Sèvres 35, *Œuvre complète 1952-57* (a cura di Willy Boesiger), Girsberger, Zurich 1957

Le Corbusier et son atelier rue de Sèvres 35, *Œuvres complètes* (a cura di Willy Boesiger), Girsberger, Zurich 1965

Le Corbusier, *Volume 8 des Œuvre complètes* (a cura di Willy Boesiger), Les Editions d'Architecture Artemis, Zurich 1970

The Le Corbusier Archive (a cura di H. Allen Brooks), 32 voll., Garland – Fondation Le Corbusier, New York – Paris 1982-84

Le Corbusier, *Vers une architecture*, Éditions Crès, Collection de "L'Esprit Nouveau", Paris, 1923; trad. it. *Verso una architettura* (a cura di Pierluigi Cerri, Pierluigi Nicolin), Longanesi, Milano 1973

Le Corbusier, *Urbanisme*, Éditions Crès, Collection de "L'Esprit Nouveau", Paris 1924

Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Éditions Crès, Collection de "L'Esprit Nouveau", Paris 1925

Amédée Ozenfant, Charles-Edouard Jeanneret, *La Peinture moderne*, Éditions Crès, Collection de "L'Esprit Nouveau", Paris, 1925; trad. it. *Sulla pittura moderna*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2004

Le Corbusier, *Une Maison - Un Palais*, Éditions Crès, Collection de "L'Esprit Nouveau", Paris 1928

Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Éditions Crès, Collection de "L'Esprit Nouveau", Paris, 1930, Paris, 1930; trad. it. *Precisazioni sullo stato attuale dell'architettura e dell'urbanistica* (a cura di Francesco Tentori), Laterza, Roma - Bari 1979

Le Corbusier, *La Ville radieuse*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Collection de l'équipement de la civilisation machiniste, Boulogne-sur-Seine 1935

Le Corbusier, François Pierrefeu, *La Maison des hommes*, Éditions Plon, Paris 1942; trad. it. *La casa degli Uomini* (a cura di Giuliano Gresleri), Jaca Book, Milano 1985

Le Corbusier, *Les Trois établissements humains*, Éditions Denoël, Collection ASCORAL, Paris 1945

Le Corbusier, *Manière de penser l'urbanisme*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Collection ASCORAL, Boulogne-sur-Seine 1946; trad. it. *Maniera di pensare l'urbanistica*, Laterza, Roma-Bari 1965

Le Corbusier, *L'Unité d'habitation de Marseille*, Le Point, Souillac - Mulhouse 1950

Le Corbusier, *Une petite maison, 1923*, Girsberger, Zurich 1954

Le Corbusier, *Le poème de l'angle droit*, Éditions Tériade, Paris 1955

Le Corbusier, *L'Atelier de la recherche patiente*, Éditions Vincent, Fréal et Cie, Paris 1960

Le Corbusier, *Textes et dessins pour Ronchamp*, Éditions Forces Vives, Paris 1965

Le Corbusier, *Mise au point*, Éditions Forces Vives, Paris 1966

Le Corbusier, *La mia opera*, Bollati Boringhieri, Torino 2008

Le Corbusier, *Carnets. 1: 1914-1948*, Herscher, Paris 1981

Le Corbusier, *Carnets. 2: 1950-1954*, Herscher, Paris 1981

Le Corbusier, *Carnets. 3: 1954-1957*, Herscher, Paris 1982

Le Corbusier, *Carnets. 4: 1957-1964*, Herscher, Paris 1982

Le Corbusier, *Lettres à ses maîtres*, vol. 1: *Lettres à Auguste Perret* (a cura di Marie-Jeanne Dumont), Éditions du Linteau, Paris 2002; trad. it. *Lettere a Auguste Perret*, Electa, Milano 2006

Le Corbusier, William Ritter *Correspondance croisée 1910-1955* (a cura di Marie-Jeanne Dumont), Éditions du Linteau, Paris 2015

Rémi Baudouï, Arnaud Dercelles, *Le Corbusier. Correspondance. Lettres à la famille. Tome I: 1900-1925*, Infolio éditions, Gollion 2011

Rémi Baudouï, Arnaud Dercelles, *Le Corbusier. Correspondance. Lettres à la famille. Tome II: 1926-1946*, Infolio éditions, Gollion 2013

Rémi Baudouï, Arnaud Dercelles, *Le Corbusier. Correspondance. Lettres à la famille. Tome III: 1947-1965*, Infolio éditions, Gollion 2016

AA. VV., *Le Corbusier. Le symbolique, le sacré et la spiritualité*, Fondation Le Corbusier, Éditions de la Villette, Paris 2003

AA. VV., *Le Corbusier. L'oeuvre plastique*, Fondation Le Corbusier, Éditions de la Villette, Paris 2004

AA. VV., *Le Corbusier. La Nature*, Fondation Le Corbusier, Éditions de la Villette, Paris 2005

AA. VV., *Le Corbusier. La Suisse, les Suisses*, Fondation Le Corbusier, Éditions de la Villette, Paris 2005

AA. VV., *Le Corbusier. Moments biographique*, Fondation Le Corbusier, Éditions de la Villette, Paris 2006

AA. VV., *L'Italie de Le Corbusier*, Fondation Le Corbusier, Éditions de la Villette, Paris 2008

AA. VV., *Le Corbusier. Visions d'Alger*, Fondation Le Corbusier, Éditions de la Villette, Paris 2012

AA. VV., *L'invention d'un architecte. Le voyage en Orient de Le Corbusier*, Fondation Le Corbusier, Éditions de la Villette, Paris 2013

AA. VV., *Le Corbusier. Aventures photographiques*, Fondation Le Corbusier, Éditions de la Villette, Paris 2014

Le Corbusier (a cura di Giancarlo De Carlo), Rosa e Ballo, Milano 1945

Jean Petit, *Un convento di Le Corbusier*, Edizioni di comunità, Ivrea 1961

Bruno Reichlin, *Per un'iconografia della finestra nell'architettura di Le Corbusier*, in "Psicon", n. 2-3, gennaio-giugno 1975, pp. 84-91

Roberto Gabetti, Carlo Olmo, *Le Corbusier e L'Esprit Nouveau*, Einaudi, Torino 1975

Francesco Tentori, *Vita e opere di Le Corbusier*, Laterza, Roma - Bari 1979

Giuliano Gresleri, *Le Corbusier, viaggio in Oriente: gli inediti di Charles Edouard Jeanneret fotografo scrittore*, Fondation Le Corbusier - Marsilio, Paris - Venezia 1984

AA. VV., *Le Corbusier pittore e scultore*, Olivetti - Mondadori, Ivrea - Milano 1986

Bruno Chiambretto, *Le Corbusier à Cap-Martin*, Éditions Parenthèses, Marseille 1987

Maximilien Gauthier, Giuliano Gresleri, *Le Corbusier: biografia di un architetto*, Zanichelli, Bologna 1987

Le Corbusier: enciclopedia (a cura di Jacques Lucan), Electa, Milano 1988

Colin Rowe, *La matematica della villa ideale*, Zanichelli, Bologna 1990

Giovanni Fanelli, Roberto Gargiani, *Perret e Le Corbusier: confronti*, Laterza, Roma 1990

Jacques Sbriglio, *Le Corbusier: l'unité d'habitation de Marseille*, Éditions Parenthèses, Marseille 1992

Beatriz Colomina, *Privacy and publicity: modern architecture as mass media*, The MIT Press, Cambridge 1994

Daniel Joseph Naegele, *Le Corbusiers seeing things: ambiguity and illusion in the representation of modern architecture*, UMI, Michigan 1996

Charles-Edouard Jeanneret, *Le Corbusier. Les voyages d'Allemagne-Voyage d'Orient. Carnets,* Fondation Le Corbusier, Parigi, Electa, Milano 2000

Kenneth Frampton, *Le Corbusier*, Thames & Hudson, London 2001

Le Corbusier 1887-1965 (a cura di H. Allen Brooks), Electa, Milano 2001

Le Corbusier before Le Corbusier : applied arts, architecture, painting, photography, 1907-1922 (a cura di Stanislaus Von Moos, Arthur Rüegg), Yale University press, New Heaven 2002

Barbara Mazza, *Le Corbusier e la fotografia: la vérité blanche*, Firenze university press, Firenze 2002

Rosa Tamborrino, *Le Corbusier. Scritti*, Einaudi, Torino 2003

Massilia, 2004bis. Le Corbusier y el paisaje, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona 2004

Jean-Pierre Jornod, Naima Jornod, *Le Corbusier (Charles Édouard Jeanneret): catalogue raisonné del l'œuvre peint*, 2 voll., Skira, Genève 2005

Yannis Tsiomis, *Confèrences de Rio. Le Corbusier au Brésil–1936,* Flammarion, Paris 2006

Le Corbusier. L'interno del Cabanon. Interior of Cabanon. Le Corbusier 1952- Cassina 2006 (a cura di Filippo Alison), Mondadori - Electa, Milano 2006

Amedeo Petrilli, *L'Urbanistica di Le Corbusier*, Marsilio, Venezia 2006

Leo Schubert, *La Villa Jeanneret-Perret di Le Corbusier 1912: la prima opera autonoma*, Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio - Marsilio, Vicenza - Venezia 2006

Tim Benton, *Le Corbusier confèrencier*, Editions du Moniteur, Paris 2007

Catherine Smet, *Vers une architecture du livre: Le Corbusier, édition et mise en pages, 1912-1965*, Lars Müller, Baden 2007

Tim Benton, *Le ville di Le Corbusier e Pierre Jeanneret* : 1920-1930; Electa, Milano 2008

Stanislaus Von Moos, *Le Corbusier, elements of a synthesis*, 010 Publishers, Rotterdam 2009

Samuel Flora, *Le Corbusier and the architectural promenade*, Birkhäuser, Basel 2010

Rémi Papillault, *Chandigarh et Le Corbusier. Création d'une ville en Inde 1950-1965,* Éditions Poïésis - AERA, Toulouse 2011

Juan José Lahuerta, *Le Corbusier*, Electa, Milano 2011

Roberto Gargiani, Anna Rosellini, *Le Corbusier: béton brut and ineffable space, 1940-1965: surface materials and psychophysiology of vision*, Routledge, Oxford 2011

Jacques Sbriglio, *Le Corbusier & Lucien Hervé: the architect & the photographer: a dialogue*, Thames & Hudson, London 2011

AA. VV., *Construire l'image. Le Corbusier et la photographie,* Thames & Hudson, London 2012

Steven Park, *Le Corbusier redrawn: the houses*, Princeton Architectural Press, New York 2012

AA. VV., *L'Italia di Le Corbusier*, Electa, Milano 2012

Bruno Reichlin, *Dalla soluzione elegante all'edificio aperto: scritti attorno ad alcune opere di Le Corbusier* (a cura di Annalisa Viati Navone), Mendrisio Academy Press- Silvana editoriale, Mendrisio-Milano 2013

Tim Benton, *LC Foto: Le Corbusier Secret Photographer*, Lars Müller Publishers, Zurich 2013

Jean-Louis Cohen, *Le Corbusier: an atlas of modern landscapes*, Thames & Hudson, London 2013

Luis Burriel Bielza, *Le Corbusier, la passion des cartes*, Éditions Mardaga & Éditions CIVA, Bruxelles 2013

Jean-Louis Cohen, Tim Benton, *Le Corbusier Le Grand*, Phaidon, New York 2014

Guillemette Morel-Journel, *Le Corbusier. Construire la vie moderne*, Éditions du Patrimoine - Centre des monuments nationaux, Paris 2015

William JR Curtis, *Le Corbusier: Ideas and Forms*, Phaidon, London 2015

Jean-Louis Cohen, *Le Corbusier, la planète comme chantier*, Éditions Textuel, Paris 2015

Danièle Pauly, *«Ce labeur secret» - Le Corbusier et le dessin*, Fage Éditions, Lyon 2015

Tim Benton, *Le Corbusier peintre à Cap Martin*, Éditions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, Paris 2015

Gilles Ragot, Olivier Chadoin, *La Cité de Refuge Le Corbusier et Pierre Jeanneret - L'usine à guérir,* Éditions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, Paris 2016

AA. VV., *Le Corbusier, Le Corbusier tra noi*, Edizioni Rubbettino, Milano 2016

abstract

The aim of this research is to investigate and reflect upon the many ways in which Le Corbusier deals with the design of the view – as the subtitle “The sight design” evokes – in all its works, the ones built and the ones just designed.
The main objective is to understand how exactly Le Corbusier makes use of the cadrage in his design process as a tool qualifying the new spaces created through the development of “framing devices”.
Since each opening on the outside of a building could be interpreted as a “framing device”, we will only take into consideration the openings for which the author shows the specific intention of framing.
It is possible to track down Le Corbusier’s intent to frame because there are several searchable direct sources, through which we can extrapolate a reliable point of view.
I’m referring to all the publications (books and magazines), the travel sketchbooks, the technical drawings and the volumes of the Complete Works that represent a rational synthesis, to the conference texts and the related explanatory drawings, to the photos and videos commissioned to the experts, to the paintings and the sculptures, to all those materials that have been personally developed by Le Corbusier and constitute the “documental backbone” of this thesis .
I’m not interested in identifying all the framing devices elaborated by the author, in order to classify them in a catalogue, my aim is to rather grasp the most representative, divide them in families according to different design strategies and compare them, attempting to formulate a “theory of the cadrage” which illustrates Le Corbusier’s design approach to the framing concealed in his entire architectural production.