

Le Colporteur

POÈME

DE

L'ANGLE

DROIT

lithographies originales

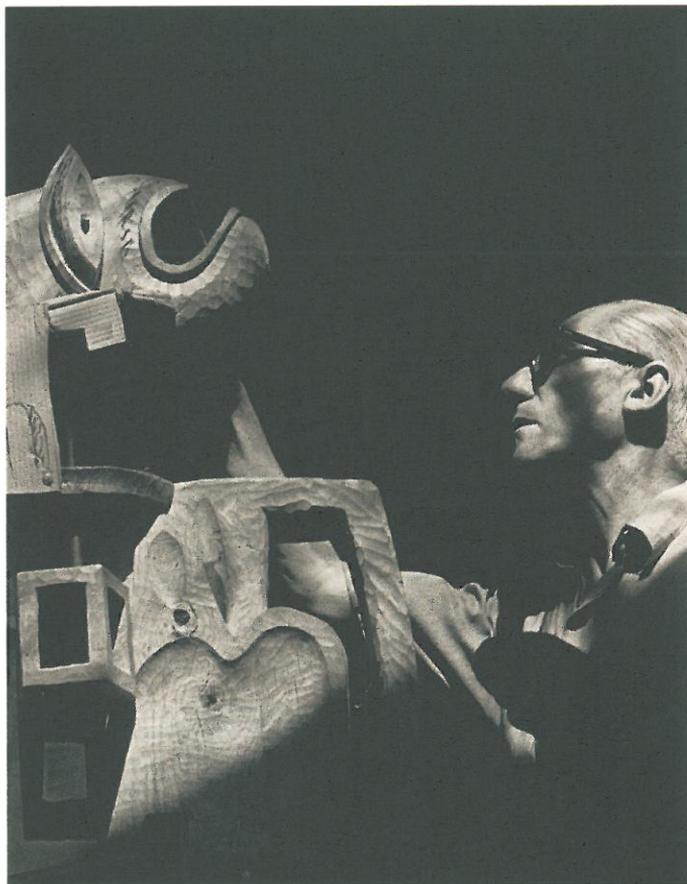
ISBN 978-88-370-9174-3



9 788837 091743

euro 29,00

**Le Corbusier e *Le Poème de l'Angle Droit*:
un poema abitabile, una casa poetica**
Juan Calatrava



Nel settembre del 1955, dopo un lavoro durato otto anni intrapreso a metà del 1947, Le Corbusier pubblicò presso le Éditions Verve uno splendido libro d'arte, *Le Poème de l'Angle Droit*, che comprendeva 155 pagine nelle quali si combinavano disegni e testi manoscritti in un discorso plastico-letterario globalmente denominato dal suo autore "poema". Diciannove di queste pagine presentavano fuori testo altrettante litografie a colori realizzate da Le Corbusier partendo da bozzetti originali che non erano stati semplicemente disegnati, dipinti o scritti, ma "costruiti" in collage seguendo un minuzioso procedimento manuale di ritaglio e incollatura di fogli colorati: tali bozzetti sono i *papiers collés* che, conservati presso l'archivio della Fondation Le Corbusier, hanno costituito uno degli aspetti fondamentali dell'esposizione tenutasi a Madrid nel 2006¹. Il libro, avente un formato di 32 per 42 centimetri, ebbe una tiratura limitata (conformemente al suo carattere di oggetto artistico) di 250 esemplari numerati (in buona parte venduti in anticipo mediante il sistema della sottoscrizione). Si stamparono inoltre venti esemplari non a fini commerciali con numerazione differente (da I a XX) e si realizzò una tiratura a parte di sessanta esemplari delle litografie fuori testo.

La pubblicazione del *Poème* di Le Corbusier non costituiva un fatto isolato nell'ambito della produzione delle Éditions Verve. Questa casa editrice era stata fondata da Tériade, il cui vero nome era Stratis Eleftheriades (1897-1983), greco di nascita ma residente a Parigi dal 1915 e divenuto sin dalla fine degli anni trenta uno dei principali agitatori culturali del mondo artistico parigino grazie alle sue critiche d'arte, ma soprattutto al suo lavoro editoriale che comprendeva, oltre alla fondazione nel 1937 della rivista «Verve» (che avrebbe pubblicato 38 numeri fino al 1960) e all'edizione di altre pubblicazioni periodiche, una serie di incarichi di libri a tiratura limitata e prezzo elevato, intesi come oggetti d'arte in sé, ad alcuni dei principali artisti del momento². Così, nel corso degli anni quaranta e cinquanta, videro la luce sotto gli auspici di Tériade magnifiche edizioni artistiche come il *Divertissement* di Georges Rouault (1943), *Jazz* di Henri Matisse (1947)³, *Cirque* di Fernand Léger (1950) o *Le Chant des Morts*, poesie di Pierre Reverdy illustrate da 123 litografie di Picasso (1948).

Il tutto va inquadrato, a sua volta, in un contesto più ampio: quello del rinnovato impulso che conosce l'edizione di libri d'arte in Francia negli anni quaranta del secolo scorso, con protagonisti come Aimé Maeght e Albert Skira, oltre allo stesso Tériade. Uno dei tratti più caratteristici di questo processo contribuisce in modo molto particolare a collocare il libro di Le Corbusier nel quadro di un panorama collettivo: come ha segnalato François Chapon⁴, si registra in quegli anni, da parte di editori e artisti-illustratori, un vero e proprio recupero della tecnica della litografia, che acquista importanza – qualitativamente e quantitativamente – a scapito dell'incisione su legno o su rame. La produzione e la stampa del *Poème de l'Angle Droit* furono eseguite da una ditta che svolse un ruolo di rilievo in questa rinascita del libro d'arte: lo stabilimento tipografico Mourlot Frères, attivo dal 1914, allora diretto dal figlio del fondatore, Fernand Mourlot, uno stimato litografo e stampatore con un'ampissima

esperienza nel settore delle edizioni artistiche, di libri d'arte, serie litografiche o cartelli per esposizioni, che vantava una lunga collaborazione con Tériade sin dalla creazione della rivista «Verve». Le Corbusier attribuiva al *Poème de l'Angle Droit* un posto fondamentale nel suo iter artistico e lo considerava un'opera di sintesi, di ricapitolazione del suo pensiero e delle sue idee intorno alla creazione artistica e architettonica. Proprio per questo appare sorprendente, dato l'ingente numero di studi lecorbusieriani, l'attenzione relativamente scarsa riservata a quest'opera. Pur essendo stata l'argomento di due tesi di dottorato⁵ e di alcuni articoli che si sono incentrati soprattutto sul chiarimento della sua complessa simbologia (generalmente focalizzando l'accento, esageratamente, sul tema della simbologia alchimistica ed ermetica⁶ la cui presenza nell'opera è, del resto, indiscutibile) o che hanno messo in evidenza la sua influenza su altre opere posteriori dell'architetto⁷, e malgrado la sua accessibile riedizione realizzata nel 1989 dalla Fondation Le Corbusier, il *Poème* in generale è stato vittima della globale sottovalutazione che fino a ben poco tempo fa ha interessato l'opera plastica di Le Corbusier, benché egli stesso avesse ripetuto in numerose occasioni che la chiave della sua evoluzione creativa era da ricercarsi nella sua opera pittorica⁸ e si fosse lamentato di come questa non avesse goduto di un riconoscimento paragonabile a quello delle sue proposte architettoniche. I richiami all'attenzione da parte di Kenneth Frampton⁹, Stanislaus von Moos¹⁰ e di altri ancora, nonché esposizioni ed eventi come il *rencontre* della Fondation Le Corbusier dedicato alla sua opera plastica, hanno fatto sì che si iniziassero a colmare quelle lacune di conoscenza che per tanto tempo hanno negato un aspetto di Le Corbusier inseparabile dal suo pensiero architettonico.

Un indizio significativo dell'importanza che Le Corbusier attribuiva al *Poème de l'Angle Droit* è lo sforzo singolare che impiegò per garantire la fattibilità economica dell'impresa. Tériade, in effetti, a quanto pare, prima di affrontare gli altissimi costi di un'edizione come quella progettata, desiderava avere coperta, sin dall'inizio, la vendita di un determinato numero di esemplari mediante il sistema della sottoscrizione anticipata. La documentazione conservata presso la Fondation Le Corbusier¹¹ riflette la grande insistenza con cui Le Corbusier (a volte un po' imbarazzato) fece appello a intellettuali, architetti, artisti, clienti o amici di tutto il mondo per riunire il numero di sottoscrittori necessario. Nello studio dell'architetto si elaborarono, soprattutto verso la metà del 1954, alcune liste di possibili sottoscrittori, ai quali fu inviata una lettera circolare in cui Le Corbusier descriveva la gestazione dell'opera e richiedeva di sostenere l'impresa; la lettera era accompagnata da un bollettino di sottoscrizione con le condizioni economiche (la somma non trascurabile, benché più bassa del futuro prezzo di vendita al pubblico, di 35.000 franchi). Le liste dei possibili sottoscrittori venivano spuntate man mano che giungevano le risposte affermativo, mentre ai ricalcitranti era inviata almeno una seconda missiva¹². Tra i primi sottoscrittori appaiono i nomi di Raoul La Roche, José Luis Sert, Gabriel Chereau, Claudius Petit, Jane Drew, Bernard Zehrfuss o Pier Luigi Nervi (alcuni di essi, come si sa, associati in modo indele-

bile all'opera e alla vita stessa di Le Corbusier). Tra coloro che ricevettero il bollettino di sottoscrizione e non risposero alla prima chiamata (va qui precisato che alcuni finirono per sottoscrivere più tardi o semplicemente acquistarono il libro una volta pubblicato) figuravano Alvar Aalto, Walter Gropius, Siegfried Giedion, Jean Casou, Sven Markelius, Wells Coates, Roland Penrose, Paul Rosenberg, Lucio Costa, Gio Ponti, Carla Marzoli, Oscar Niemeyer, Georges Henri Rivière, Amancio Williams, Charlotte Perriand, Costantino Nivola, Georges Candilis, Alfred Roth e Pedro Currutchet. Si tratta dunque di liste che, oltre a quanto rappresentano per la microstoria del *Poème de l'Angle Droit*, ci mostrano le particolarità della rete di contatti e relazioni nazionali e internazionali di Le Corbusier a metà degli anni cinquanta, rete che combina vecchie amicizie con nomi circostanzialmente legati, in quel momento, alla sua professione di architetto.

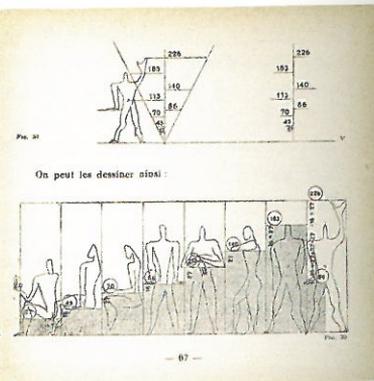
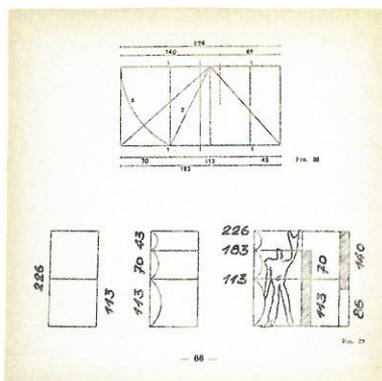
La corrispondenza posteriore alla pubblicazione del libro (presentato il 22 novembre 1955 alla Galerie Berggruen et Cie.) offre numerose testimonianze della favorevole accoglienza che esso ricevette. Possiamo citare lettere elogiative (a volte veramente entusiastiche) di Blaise Cendrars, Herbert Read, Fernando Martínez Sanabria, Édouard Trouin¹³ o José Luis Sert¹⁴. Una delle reazioni più favorevoli è quella contenuta in un telegramma di Jane Drew, l'architetto inglese che allora collaborava (insieme con suo marito E. Maxwell Fry, anch'egli architetto) con Le Corbusier alla progettazione e costruzione di Chandigarh. Tempo addietro infatti, dal 1951, Jane Drew era stata privilegiata testimone dell'ultima fase della gestazione e realizzazione del *Poème*. La sua particolare relazione con Le Corbusier emerge, del resto, dalla lettera che questi le aveva scritto da Parigi il 22 aprile 1954¹⁵ promettendole l'invio del *Poème* e comunicandole che le aveva inviato il bollettino di sottoscrizione solo per salvare le apparenze dell'accordo con Tériade che gli impediva di regalare esemplari. Un'altra reazione positiva documentata fu quella degli architetti colombiani Cuéllar, Serrano e Gómez, legati a Le Corbusier dall'epoca del piano urbanistico per Bogotá, che inviarono una fotografia dei membri dello studio mentre contemplano con riverenza il *Poème*¹⁶.

Nel 1955, l'anno della pubblicazione, Le Corbusier aveva terminato quell'autentico manifesto dell'architettura religiosa contemporanea che è la cappella di Notre-Dame-du-Haut di Ronchamp e continuava a essere profondamente assorbito dalla progettazione di Chandigarh, la nuova città indiana, capitale del Punjab, e di alcuni singoli edifici a essa destinati. Tanto a Ronchamp quanto a Chandigarh è rilevabile, del resto, una diretta relazione con *Le Poème de l'Angle Droit*. Inoltre, nella fase finale di preparazione della versione definitiva del libro in vista della sua edizione, Le Corbusier affrontava la realizzazione di due grandi opere che, entrambe iniziate nel 1953, sarebbero state terminate ormai alla soglia degli anni sessanta: il padiglione del Brasile nella Cité Universitaire di Parigi e il convento domenicano di La Tourette nei pressi di Lione. Ancora, gli anni di gestazione del *Poème*, a partire dal 1947, erano anche stati quelli di progetti e opere di grande importanza come il piano (non realizzato) di ricostruzione della devastata città alsaziana di Saint-

Dié, l'Unité d'habitation di Marsiglia e la sua variante di Rezé-les-Nantes o le case Jaoul. A tutto ciò va aggiunto un edificio difficilmente classificabile – può essere considerato come un vero autoritratto architettonico del Le Corbusier degli anni cinquanta – che ha una relazione molto diretta e particolare sia con i temi del *Poème* che con la stessa redazione del libro: il Cabanon di Cap-Martin.

Per quanto riguarda la produzione teorica, Le Corbusier pubblica nel corso di quegli anni alcuni libri importanti che condensano l'evoluzione delle sue riflessioni urbanistiche del dopoguerra: *À propos d'urbanisme* (1946), *Les Trois Établissements Humains* (1946) o *Manière de penser l'urbanisme* (1950). A questo gruppo andrebbe aggiunto anche *Poésie sur Alger* (1950), un libretto estremamente carico tanto di amarezza quanto di poesia, nel quale l'architetto intonava il suo addio definitivo ai sogni che aveva nutrito per due decenni, in cui vedeva Algeri come testa di ponte non solo per un'urbanistica rinnovata e moderna ma anche per un'ambiziosa ristrutturazione territoriale e socioeconomica del mondo mediterraneo. Secondo C. Jencks¹⁷, *Poésie sur Alger* potrebbe costituire, insieme proprio con *Le Poème de l'Angle Droit* e un'altra opera meno nota, del 1957, *Von der Poesie des Bauens*, una trilogia ben definita tra i libri di Le Corbusier per la considerazione dei fatti architettonici da un punto di vista non solo funzionale o disciplinare ma anche esplicitamente poetico.

Sul piano teorico, tuttavia, gli anni cinquanta sono, soprattutto, quelli dei due volumi di *Le Modulor* (1950 e 1955), la proposta di un nuovo sistema di misure universale che avrebbe dovuto essere equidistante sia dal carattere astratto del sistema metrico decimale che dall'antropomorfismo eccessivamente letterale del sistema anglosassone. *Le Modulor* offre numerose chiavi per una migliore comprensione del *Poème*, dal momento che queste due opere sono in gran misura complementari. Il capitolo terzo del secondo volume si apre, per l'appunto, menzionando *Le Poème de l'Angle Droit*, ricordando le particolari circostanze di un lavoro realizzato soprattutto su aerei e in camere d'albergo, e aggiungendovi, signi-



ficativamente, una citazione dal *Prometeo incatenato* di Eschilo che colloca sia il *Poème* che lo stesso *Le Modulor* in quella linea che collegava, per Le Corbusier, la creazione artistica con il mito dell'accesso umano a profonde conoscenze di ordine quasi divino.

Negli anni quaranta e cinquanta, l'attività di Le Corbusier presenta, oltre all'architettura (progettata o costruita) e alla riflessione teorica, un terzo pilastro fondamentale: una nuova e brillante tappa della sua attività di artista plastico. Una scorsa alla sua produzione di questa epoca (dipinti, disegni, incisioni, litografie, arazzi, sculture) ci rivela come Le Corbusier, profondamente scosso, al pari di tanti altri intellettuali europei, dall'esperienza della guerra, ricorra nuovamente alle arti plastiche come inseparabile *pendant* della sua attività di architetto e inizi una seconda fase di intenso lavoro plastico partendo dall'aspirazione a una nuova sintesi delle arti.

Questo aspetto si manifesta, in primo luogo, nell'organizzazione della sua giornata di lavoro e dello spazio del suo appartamento di rue Nungesser et Coli (un edificio, tra l'altro, nel cui atrio si può oggi ammirare una riproduzione del *Poème de l'Angle Droit*, sviluppata lungo tutto il muro principale, in un allestimento che è tuttavia posteriore alla morte di Le Corbusier). Si potrebbe affermare che l'attività di Le Corbusier acquisisca un ritmo binario, costituito da mezza giornata dedicata alla riflessione solitaria e al lavoro artistico nel laboratorio situato nella sua casa e dall'altra metà (fino al 1953 solitamente di pomeriggio) riservata all'architettura nell'ambito del lavoro collettivo dello studio del numero 35 di rue de Sèvres. Ma questa ripartizione binaria della giornata riflette in parte il percorso del sole nel corso del giorno di ventiquattro ore che Le Corbusier aveva disegnato in *La Maison des Hommes* e che riappare come uno dei grandi temi del *Poème*. Arti plastiche e architettura non sono più concepite come impegni estranei tra loro. Certamente, Le Corbusier parlava della sua pratica artistica come qualcosa che, contrariamente a quella architettonica, aveva un carattere «disinteressato» e gli permetteva di «tagliare le catene»¹⁸ della schiavitù dello studio, ma quel «taglio» non aveva in realtà altro obiettivo che il poter pensare in maniera distaccata, mediante una riflessione serena che prima o poi avrebbe finito per fare ritorno all'architettura nell'ambito globale della sintesi delle arti. Si tratta, dunque, di momenti differenti, con esigenze intellettuali specifiche, ritmati nel tempo ciclico della giornata lavorativa ma ugualmente necessari e complementari in un itinerario creativo unico.

Non è casuale che Le Corbusier dividesse lo spazio editoriale offerto da *Tériade* con tre pittori che in quegli stessi anni mostrano un interesse comune per quell'idea della «sintesi delle arti»: Fernand Léger, Henri Matisse e Picasso. Léger fu uno degli artisti più strettamente legati a Le Corbusier, con cui mantenne un continuo scambio di opinioni (non sempre coincidenti) attorno alla relazione tra pittura e architettura, dal 1920 fino alla loro collaborazione nel progetto della basilica sotterranea di la Sainte-Baume¹⁹, poi interrotto. Già nel 1943, quando sembrava imminente l'esigenza di ridefinire la relazione arte-architettura nella ricostruzione materiale e morale del mondo (un'esigenza che si sarebbe imposta con forza nei rinnovati CIAM degli anni quaranta e cinquanta²⁰, e in modo molto

particolare, come ricorderà lo stesso Le Corbusier esponendo il suo progetto di Porte Maillot, in quello celebrato a Bridgewater nel 1947), erano stati pubblicati a New York i *Nine Points on Monumentality*, punto nevralgico della riflessione attorno all'esigenza e alle possibilità di una *monumentalità* moderna; e questi nove punti erano stati firmati proprio da tre personaggi ognuno dei quali era legato in modo molto particolare a Le Corbusier, come l'architetto José Luis Sert (ex collaboratore nel suo studio e anni dopo, nella sua veste di decano della Facoltà di Architettura di Harvard, committente del suo antico maestro con l'incarico del Carpenter Center for Visual Arts), il critico svizzero Siegfried Giedion (segretario dei CIAM e uno dei principali codificatori della storia ufficiale del Movimento Moderno) e lo stesso Fernand Léger.

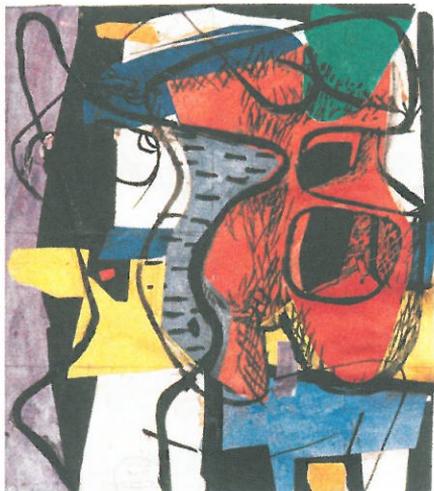
Quest'idea di *integrazione* era, inoltre, chiaramente presente nell'ambiente artistico francese degli anni quaranta; la troviamo, sotto formulazioni molto diverse, includendo la relazione letteratura-arti plastiche, per citare un solo esempio, nel *lettrisme* di Isodore Isou, il cui manifesto è formulato proprio nel 1947, lo stesso anno di inizio del *Poème*. La ricerca di una *sintesi* tra architettura e arti plastiche aveva anche un privilegiato terreno d'incontro nell'Association pour une synthèse des arts plastiques, il cui presidente era appunto Henri Matisse, alla cui vicepresidenza fu chiamato Le Corbusier nel 1949 e che annoverava tra i suoi membri anche Pablo Picasso, la cui influenza sarà evidente in diversi aspetti del *Poème de l'Angle Droit*.

Le Corbusier cercò di portare questo dibattito sul terreno stesso dell'architettura con la sua proposta per i padiglioni di un'esposizione collettiva che avrebbe dovuto aver luogo a Porte Maillot nel 1950. Nel volume V della sua *Oeuvre complète*²¹ dichiara, riguardo a questo progetto, che è giunto il momento che il processo di rinnovamento sperimentato dall'architettura sia accompagnato da una decantazione del panorama inestricabile delle arti plastiche. I padiglioni progettati (non costruiti secondo la proposta, ma la cui idea sarà presente anni più tardi nella realizzazione del padiglione Heidi Weber a Zurigo) sono specificamente disegnati per un nuovo tipo di esposizione che agevoli questo processo di avvicinamento e integrazione sotto il segno dell'*armonia*.

Quest'aspirazione a riunificare le arti plastiche e l'architettura non è, dunque, una questione specifica di Le Corbusier, bensì uno dei principali temi del dibattito intellettuale dell'immediato dopoguerra. È in questo contesto di riflessione collettiva che va considerata anche la comparsa nel 1946 di uno scritto di Le Corbusier fondamentale per comprendere la gestazione del *Poème de l'Angle Droit*: l'articolo *L'espace indicible*, scritto nel 1945 e pubblicato un anno dopo su «L'Architecture d'Aujourd'hui»²². Dato che nel 1953 Le Corbusier progettò un libro, mai terminato, che avrebbe dovuto portare lo stesso titolo²³, questa riflessione sull'*espace indicible* appare come una doppia pietra miliare sia all'inizio che alla fine del *Poème de l'Angle Droit*. In *L'espace indicible* Le Corbusier colloca esplicitamente le sue considerazioni non nel limbo dell'estetica o della teoria pure, ma nella dolorosa condizione del mondo in rovina del 1945, partendo dall'esigenza di un'autentica rifondazione spirituale

Papier collé per la pittura murale per lo studio di rue de Sèvres, 1947 (FLC, 143).
Pittura murale del padiglione Svizzero della Cité Universitaire di Parigi, 1948.

del contesto umano sotto il segno dell'*armonia*. Per l'autore, prendere possesso dello spazio è il primo gesto non solo dell'uomo ma di tutti gli esseri viventi e non solo l'architettura ma anche la pittura e la scultura sono, ciascuna con i propri mezzi, *arti dello spazio*. Inoltre, questo spazio comune a tutte le arti è legato a qualcosa di così poco quantificabile come l'*emozione* estetica: se quest'ultima è una funzione spaziale, lo spazio stesso non è solo intellettuale ma anche emozionale. Ogni opera d'arte agisce sul contesto, ma lo fa con azioni che Le Corbusier preferisce definire soprattutto in termini di acustica: l'arte non è più solo questione dell'occhio, della vista, ma anche dell'udito, è armonia nel più stretto senso musicale della parola. Si plasma così il concetto, fondamentale nel pensiero dell'ultimo Le Corbusier, di *acoustique plastique*, acustica plastica. Come esprimerà in seguito nel secondo volume di *Le Modulor*, «...è l'udito che può "vedere" le proporzioni. Si può "ascoltare" la musica della proporzione visiva»²⁴. E, infatti, l'udito umano sarà un argomento ricorrente nell'opera del Le Corbusier del dopoguerra, sotto due forme possibili: da una parte, l'udito interno, che con il livello del liquido contenuto nei suoi canali rende possibile l'equilibrio, come il livello delle acque nel mondo origina, nello stesso modo, il punto di stabilità che è esaltato nella prima sezione del *Poème de l'Angle Droit*; e dall'altra, l'orecchio, il padiglione auricolare esterno che, insieme con le mani e l'occhio, stabilisce il contatto tra il mondo e l'uomo, e che appare non solo nella produzione plastica lecorbusieriana (oltre in numerose opere pittoriche, anche in sculture come la celebre *Ozon*, del 1946, che fa parte della sua collaborazione in questo terreno con il bretone Joseph Savina), ma anche nella stessa architettura (se, per esempio, concordiamo sul fatto che le torri di Ronchamp possano intendersi non solo come "periscopi" di luce ma anche come "orecchi" capaci di interiorizzare le risonanze del paesaggio).



Quello spazio *indicibile* non è più, dunque, matematicamente controllabile con gli strumenti confortatori della geometria, della prospettiva e della proporzione, ma contiene qualcosa di non misurabile, *ineffabile*, che lo lega all'esperienza del *sacro* e lo allontana da ciò che è strettamente scientifico: «lo ignoro il miracolo della fede, ma vivo spesso quello dello spazio ineffabile, coronamento dell'emozione plastica». L'architettura e le arti plastiche hanno in comune questo spazio ineffabile; è quello che fa sì che l'architetto, che nell'epoca contemporanea ha delegato molte delle sue competenze agli ingegneri, torni ad avvicinarsi agli artisti plastici. Se la separazione delle arti è stata una disgrazia per l'evoluzione della cultura occidentale, la creazione artistica contemporanea offre adesso una possibilità di riunificazione: tutto converge, secondo Le Corbusier, verso una *sintesi*. Queste idee saranno successivamente sviluppate anche nell'articolo *Unité* del 1948 (la parola *Unité* tornerà ad apparire nella serie di litografie così intitolata che, immediatamente posteriore al *Poème*, riprende, come vedremo in seguito, alcuni temi dello stesso).

Nella costruzione concettuale e plastica del *Poème de l'Angle Droit* occupano un ruolo di rilievo anche due pitture murali eseguite proprio negli anni in cui cominciava a svilupparsi il libro. Nel 1947 Le Corbusier realizzò per lo studio del numero 35 di rue de Sèvres (stando a quanto afferma, su richiesta dei membri dello studio²⁵) un grande affresco che costituisce una prima versione della litografia che poco dopo illustrerà, a pagina 93 del *Poème*, la sezione C.3 (*Chair*), e che mostrava l'intreccio di due dei temi più abituali nell'ambito del simbolismo pittorico lecorbusieriano: la figura femminile e la conchiglia (simbolo del principio femminile). Questa rappresentazione archetipica del femminile si manifesta a livello del microcosmo personale, dal momento che tutto pare indicare, sia qui sia posteriormente nel *Poème*, che si tratti anche di un ritratto di Yvonne, la moglie di Le Corbusier. Nella litografia del *Poème*, tuttavia, questa prima versione sarà completata, significativamente, introducendo nella parte superiore il *livello* o linea dell'orizzonte, e sopra di esso una struttura architettonica nella cui forma si è voluta vedere anche una svastica, che assocerebbe così l'idea stessa della costruzione umana al simbolo ancestrale di eternità.

Nel 1948 Le Corbusier realizza la seconda opera pittorica legata al *Poème*: la pittura murale del padiglione Svizzero della Cité Universitaire di Parigi. Per la concezione di questo grande affresco di quasi 50 metri quadrati (11 metri di lunghezza per 4,5 di altezza) Le Corbusier non utilizzò, come farà anche per le litografie del *Poème*, un disegno preparatorio, ma un «modello» – come egli stesso lo definisce²⁶ – di *papiers collés* realizzato ritagliando e incollando fogli colorati. L'uso del termine "modello" e la scelta di un procedimento "costruttivo" (non derivato dal disegno) come quello del *papier collé* non possono essere casuali e, con l'idea di una pittura murale che può essere allo stesso tempo architettura, vengono a rinforzare, sia nel padiglione Svizzero che nel *Poème*, l'idea portante dell'aspirazione alla *sintesi delle arti*.

L'affresco del padiglione Svizzero presenta un'elaborata composizione in cui si condensano alcuni temi che presto avrebbero fatto la

loro apparizione nel libro. La zona destra è occupata da una figura ibrida, una donna con testa caprina e ali, che spicca il volo orizzontalmente e per la quale sono stati proposti due significati (Unicorno e Capricorno), forse non incompatibili tra di loro se consideriamo la figura più come un ricettacolo di temi mitici diversi – questa interpretazione sarebbe coerente con l'abituale *modus operandi* di Le Corbusier e con il suo utilizzo molto personale delle tradizioni mitologiche – che come un'iconografia chiaramente definita e chiaramente identificabile. Una mano gigante si alza, protettrice, sull'ala destra della figura, e al suo fianco un'iscrizione (autografa, come nel *Poème*) riporta un verso del poema di Mallarmé *Un autre Éventail* (anche conosciuto come *Éventail de Mademoiselle Mallarmé*): «...garder mon aile dans ta main»²⁷. L'Unicorno o Capricorno e la mano appaiono così strettamente uniti, proprio come si presenteranno sulla copertina di *Poésie sur Alger* nel 1950 e nella litografia di pagina 109 del *Poème*. Nella zona sinistra, un gruppo di forme curvilinee sviluppa un altro tema di importanza crescente, la rappresentazione della struttura dell'orecchio, allusione diretta sia alla continua ricerca di un'*acoustique plastique* che al tema del *livello*, del difficile equilibrio tra le forze di una natura sempre in movimento e cambiamento che sarà rappresentato, soprattutto nella seconda sezione del *Poème*, come la linea dell'orizzonte delle acque. Tutta l'area centrale è ripartita, invece, tra una testa di toro, simbolo solare e primaverile ed emblema di un certo mediterraneo mitico, e una figura femminile, il cui volto si rivolge a destra e il cui corpo presenta tre chiare protuberanze appuntite sul cui significato Richard A. Moore si è espresso identificando questa figura con un'immagine lunare. Mogens Krusturp vede in questo spiegamento di temi mitici la presenza, sullo sfondo, di un vero e proprio doppio autoritratto in cui verrebbero a trasparsi su un piano personale (Le Corbusier e sua moglie Yvonne) l'unione creativa dei principi maschili e femminili. Così, sia nello studio di rue de Sèvres che nel padiglione Svizzero era già presente quell'intreccio di elementi individuali nei processi creativi globali che presuppone la presenza di un gran numero di peculiari "autoritratti" dispersi per tutto *Le Poème de l'Angle Droit*.

In questa nuova tappa plastica di Le Corbusier, un tema che appare con frequenza è quello dei tori. Nei suoi numerosi *taureaux* di questo decennio (almeno una quindicina di quadri, oltre a numerosi disegni, alcuni dei quali erano in mostra nell'esposizione di Madrid sopracitata) sembra innegabile l'influsso di Picasso, un artista la cui evoluzione Le Corbusier, come noto, seguiva con attenzione (secondo S. von Moos²⁸ almeno dal 1927, come emerge dai suoi disegni di donne di Algeri), fino al punto di averlo invitato nel 1949 ad associarsi all'ASCORAL e del quale possedeva due opere. Non a caso, una fotografia di Le Corbusier con Picasso nell'opera in costruzione dell'Unité d'habitation di Marsiglia apre il volume V dell'*Oeuvre complète* dell'architetto. Sebbene la relazione Picasso-Le Corbusier continui a essere un argomento ancora non approfondito, conviene ricordare che all'Esposizione universale di Parigi del 1937, per la quale l'architetto svizzero costruì il suo temporaneo Pavillon des Temps Nouveaux, veniva esposta, all'interno del padi-

glione spagnolo di José Luis Sert e Luis Lacasa, la *Guernica* di Picasso, alcune delle cui figure avranno un'influenza evidente su certi temi e immagini della pittura del Le Corbusier del dopoguerra. Il toro non solo è il tema centrale dei *taureaux* pittorici propriamente detti (esposti nel 1956 nella galleria Pierre Matisse di New York), ma presto passerà a far parte di composizioni più ampie, assumendo un ruolo importante nel sempre più complesso simbolismo dell'opera plastica lecorbusieriana. L'immagine del toro è uno dei punti in cui si verifica, come vedremo, l'incontro, in una sintesi personalissima, della mitologia classica (il Minotauro, un tema esplicito, per esempio, nel disegno di pagina 99 del *Poème*), del mito contemporaneo della "mediterraneità"²⁹ e della tradizione alchimistica e del pensiero esoterico. Sia nei quadri che nel *Poème de l'Angle Droit* o nella posteriore serie di litografie *Unité*, il toro rappresenterà, da una parte, la forza, la natura in continuo mutamento e movimento e, spesso, la virilità in contrapposizione agli aspetti femminili del cosmo e, dall'altra, la forza della risurrezione primaverile contrapposta all'oscurità invernale.

Occorre ricordare, tuttavia, per dare il giusto rilievo a queste letture "simboliche", che Le Corbusier insisteva nel far risalire la nascita della serie dei tori non a partire da un deliberato processo intellettuale, ma da un avvenimento prodotto dal caso: l'idea sarebbe nata «...da un quadro del 1920 verticale la cui fotografia fu osservata orizzontalmente. E, di cosa in cosa, trent'anni dopo, avendo in mente un altro pensiero, e in particolar modo quello relativo all'utilità di un "bestiario" in materia di figure umane, nacquero successive deformazioni. E un bel giorno la scoperta di un toro sui miei dipinti appare completamente fuori dal mio controllo»³⁰. L'immagine del toro si caricherà presto di simboli polivalenti e mutevoli a seconda delle circostanze ma è, innanzitutto, un risultato della forza della visione dell'artista, capace di captare le varie possibilità implicite in un'opera e trasformare un'opera originale in un'altra cosa distinta ma presente *in nuce* già nella prima.

Questa complessa evoluzione plastica e teorica avrebbe assorbito un altro elemento, necessario affinché il pensiero lecorbusieriano cristallizzasse sotto forma di poema dedicato proprio all'*angolo retto*: una ridefinizione globale dell'essenza stessa della geometria e del suo ruolo nei processi creativi e conoscitivi. In effetti, già dagli anni venti, Le Corbusier andava elaborando una concezione cosmica, iniziatica, euristica, e non matematicamente astratta (più pitagorica che euclidiana, com'è stato segnalato in varie occasioni) della geometria. Già a partire dal 1921, i *tracciati regolatori*³¹ introducevano una sfumatura (non sempre adeguatamente evidenziata) nella poetica "macchinistica" dell'architetto, con la tesi di una particolare geometria inerente allo spirito stesso dell'uomo, una geometria "naturale" che cessa ormai di essere considerata come una costruzione intellettuale astratta per insistere piuttosto sul suo carattere spirituale e istintivo, in cui ciò che conta non è più il calcolo scientifico bensì l'armonia – nel senso più strettamente musicale del termine – con le leggi dell'universo.

Sebbene tutto ciò avesse cominciato a delinarsi solo nel corso dell'evoluzione del suo pensiero architettonico e plastico, è questa

l'idea della geometria che si plasma nella metafora dell'angolo retto, come si presenta nel più chiaro precedente teorico del libro di cui ci stiamo occupando: l'articolo *L'Angle Droit*, pubblicato nel 1924 sul numero 18 di «L'Esprit Nouveau». In esso, l'angolo retto è elevato a metafora centrale del compito dell'artista nel mondo: cercare di trovare le costanti dell'arte, basate sulla natura umana; insistere su ciò che è "normale", comune a tutti gli uomini e alla loro maniera di relazionarsi con il mondo, in contrapposizione all'importanza attribuita dalla maggior parte delle avanguardie a ciò che è eccezionale, "anormale"; cercare «...l'asse attorno al quale le sinuosità delle variabili sono solo sfumature». L'atto creativo è, così, un processo di riconoscimento delle leggi che governano il mondo, ma al tempo stesso un'azione positiva, produttrice di ordine in quanto l'azione cessa di essere arbitraria e si adegua, invece, al contenuto essenziale di quelle leggi. E la geometria non è più fredda astrazione matematica ma flessibile adattamento dell'operare umano a dette leggi basilari; è piuttosto un *fieri*, un ideale di perfezionamento. La perfezione dell'angolo retto risiede, così, innanzitutto nell'essere il risultato geometrico dell'incontro, tra la verticale e l'orizzontale, di due leggi fondamentali: è la legge della gravità quella che produce la verticale, mentre l'orizzontale è il piano del suolo terrestre o del livello in cui finalmente le acque trovano stabilità, la linea dell'orizzonte. Viene qui delineata l'importanza essenziale che in riflessioni posteriori, da *La Ville Radieuse* del 1935 fino allo stesso *Poème*, Le Corbusier attribuirà al concetto di *livello*, e soprattutto al livello orizzontale delle acque, punto di equilibrio in mezzo alla mutevolezza e instabilità della natura. È questo incontro tra l'appiombamento verticale della gravità e quell'orizzontalità "livellata" ciò che conferisce all'angolo retto la sua perfezione: «...dell'infinità di angoli possibili, l'angolo retto è l'angolo tipo; l'angolo retto è uno dei simboli della perfezione». Di lì l'esistenza di uno «spirito ortogonale», simbolo del persistente, del terreno fermo su cui poggia la creazione umana, mentre l'obliquo è sempre l'espressione di ciò che è instabile.

Queste riflessioni sono codificate, e ne viene postulata l'applicazione alla pratica urbanistica, nel libro *Urbanisme*, anch'esso del 1924. La frase-sentenza che intesta il secondo capitolo sembra dare all'angolo retto un mero valore strumentale³² ma, se seguiamo lo sviluppo del testo, comprendiamo subito il significato pienamente cosmico che Le Corbusier attribuisce a questo «strumento»: «La legge della gravità sembra risolverci il conflitto delle forze e mantenere il suo equilibrio nell'universo; in virtù di essa abbiamo la verticale. Nell'orizzonte si disegna l'orizzontale, impronta del piano trascendente dell'immobilità. La verticale forma con l'orizzontale due angoli retti. Solo vi è una verticale e un'orizzontale; si tratta di due costanti. L'angolo retto è come l'integrale delle forze che mantengono il mondo in equilibrio»³³.

È nel 1947, quasi venticinque anni dopo aver scritto quella prima esaltazione dell'angolo retto nel 1924, in una fase particolarmente prolifica di architetture costruite e progettate, di opera plastica e di riflessione teorica, che Le Corbusier decide di riprendere la questione e di intraprendere un lavoro segnato dalle idee di *synthèse* e

di *recherche patiente* e destinato a condensare in un'unica opera tutta una personale *Weltanschauung* operosamente elaborata nel corso di decenni. *Le Poème de l'Angle Droit* era, nel 1955, il risultato finale di un lavoro che combinava in modo complesso (con un altissimo grado di autoesigenza e di tensione intellettuale che risulta percepibile in ciascuna delle sue pagine e individuabile nelle successive minute delle ben otto differenti redazioni³⁴) la riflessione concettuale, l'aspirazione poetica e la creazione plastica: uno sforzo che occupò Le Corbusier, come si è detto, fundamentalmente tra il 1947 e il 1953, ma nel quale si cristallizzavano, alla fine di una sedimentazione molto più prolungata, alcuni dei grandi temi e preoccupazioni che erano presenti nell'immaginario dell'architetto da molto prima, persino dalla allora già lontana epoca "purista" di «L'Esprit Nouveau» e, ancora più indietro, dalle indelebili letture di gioventù e dalle esperienze vissute nei due grandi viaggi iniziatici dei suoi anni di formazione.

Il ruolo pienamente centrale che Le Corbusier attribuiva al *Poème de l'Angle Droit* nell'ambito della sua opera appare con chiarezza nel foglio di presentazione che egli stesso si incaricò di redigere per Tériade: «Le Corbusier, che ha frequentato per oltre trent'anni i laboratori degli stampatori (L'ESPRIT NOUVEAU, impaginazione della collezione Crès 1923-1931, di "La Ville Radieuse", "Des Canons et des Munitions, Merci...", di "La Maison des Hommes", d'"Entretien", di "Poésie sur Alger", del "Modulor", ecc...) applica qui la sua competenza per la realizzazione di un'opera da perfetto artigiano, di un libro raro e prezioso, di un libro che plana sulle vicissitudini della carriera così ardua e pericolosa del costruttore moderno. L'esperienza della sua vita si trova nello spessore di questo libro, deliberatamente posto al riparo dal tumulto, dal disordine e anche dalla mediocrità e persino dalla stoltezza.

L'ha redatta, in un primo momento, come i suoi progetti di case: riunendo, in base a una banale coerenza, tutte le cose e l'enunciato di tutti i fatti da prendere in considerazione. Alla base di questo poema vi sono, dunque, molte cose. Più tardi, ha preso distanza, e dopo altezza; ha tagliato i ponti. Adesso spetta al lettore leggere il poema.

Le Corbusier nella sua vita non ha mai versificato; ma nemmeno ha imparato a scrivere, né a dipingere né a costruire. Apporta qui il suo desiderio di scoperta e di freschezza.

Il poema qui evocato alla fine del Tomo V delle "Oeuvres Complètes" illumina la realtà fondamentale del lavoro di Le Corbusier: discernere nel seno delle complessità la linea di marcia degli avvenimenti e di se stesso e alzare la testa al di sopra del frastuono generale che è, è stato e sempre sarà, di apparenza caotica e caricaturale, non disperando più di quanti hanno paura di vederci chiaro»³⁵.

In questa presentazione spiccano già alcuni dei tratti essenziali che pongono *Le Poème de l'Angle Droit* sotto il profilo ben specifico evidenziato dall'autore stesso. L'opera si presenta, in primo luogo, nella linea di continuità di una vecchia e privilegiata relazione di Le Corbusier con i libri. Che la traiettoria di architetto e artista plastico di Le Corbusier sia assolutamente inseparabile dal suo aspetto di

scrittore e teorico è qualcosa che è sufficientemente risaputo e non occorre insistere ulteriormente su questo aspetto. Le recenti esposizioni «Le Corbusier et le livre» e «Le Corbusier. L'architetto e i suoi libri» ci hanno tuttavia ricordato il fatto che Le Corbusier non considerò mai il libro come un mero veicolo neutro in cui il contenente, il libro stesso, fosse estraneo al contenuto e si dissolvesse accanto a esso, alle idee da trasmettere. Anzi, l'inesauribile creatività del maestro svizzero traspare in ciascuno dei suoi libri non solo dalla letteralità delle parole, dei disegni o delle fotografie, ma anche dal disegno, dalla realizzazione e organizzazione dell'oggetto-libro stesso.

Per questo motivo Le Corbusier insiste nel carattere a un tempo artigianale e artistico del libro: è un'opera «da perfetto artigiano», ma anche un libro «raro e prezioso». Nella sua storia è difficile distinguere il momento del disegno, della concezione come cosa *mentale*, dal minuzioso lavoro artigianale che va dalla costante revisione e ricostruzione dei bozzetti di *papier collé* fino alla fase di stampa. Nel concepire e produrre questo libro, Le Corbusier ha dato così una prova compiuta di quell'aspirazione alla riconciliazione tra la mano e il cervello che aveva proposto in *L'espace indicible* e che sarà visivamente simboleggiata dalla complementarità delle immagini dell'occhio, dell'udito e della mano (aperta).

E non poteva essere altrimenti, perché questo tentativo di sintetizzare il suo modo di intendere – per oltre quarant'anni – l'architettura nel quadro di una filosofia globale della creazione presupponeva, tra l'altro, un'aspirazione a recuperare la relazione perduta tra filosofia e poesia, tra poetica e conoscenza essenziale, e un rifiuto della frammentazione moderna della cultura e del pensiero. L'idea stessa di *poema* di architettura ci presenta *Le Poème de l'Angle Droit* come un'opera cruciale che sviluppa la via aperta nei numerosi scritti precedenti di Le Corbusier, in cui la riflessione architettonica si tingeva spesso di un'esaltazione poetica che, come adesso verifichiamo, non era mero artificio retorico. Questo ci induce forse a considerare il testo lecorbusieriano come una moderna versione di quei *poemi in prosa* con cui cent'anni prima Baudelaire aveva provato, a sua volta, a spiegare a se stesso e agli altri la condizione dell'arte in un mondo che cambiava «...più rapidamente, ahimè, del cuore di un mortale»³⁶.

Non è casuale che questa complessa visione della relazione tra l'uomo e il cosmo, in cui tutti questi elementi costituiscono un'aspirazione al ritorno alle origini, un desiderio di ristabilire una relazione con la natura in chiave non più di dominio sulla stessa bensì di *armonia*, si riversi finalmente in un libro. Se *Le Poème de l'Angle Droit* è un poema in prosa e, inoltre, un poema sia letterario che plastico, il libro stesso non è un oggetto neutro, ed è in grado di rappresentare – nel modo stesso in cui si organizzano quei diversi materiali e si articola la relazione tra poetica, estetica e architettura – l'idea di *sintesi*, di *unità*, di *integrazione*. E non è uno degli aspetti minori di quella sintesi l'importanza che, sia nel processo di elaborazione che nell'opera terminata, si attribuisce all'esaltazione del lavoro manuale, presente non solo nella fase di esecuzione ma anche nel processo stesso di ideazione, attraverso i bozzetti di *papier collé*.

Rispetto al primato tradizionale dell'idea sull'esecuzione, il *Poème* è, soprattutto, un libro laboriosamente costruito, un esempio di quella *recherche patiente* che Le Corbusier teorizza in una delle sue ultime riflessioni.

Questo privilegio programmatico nuovamente attribuito alla manualità si traduce nella rinuncia ai caratteri di stampa: il poema è costruito con la mano dell'artista stesso, tanto nei disegni quanto in quegli altri disegni direttamente leggibili che sono, in fondo, le lettere tracciate con la calligrafia personale. L'aver preferito in alcune delle opere precedenti (si ricordi, per esempio, il modo innovatore in cui testo, disegni e fotografie venivano a comporre le pagine di *Vers une architecture*) la scrittura manuale alle lettere di stampa costituisce in sé una metafora dell'idea stessa lecorbusieriana della creatività: la calligrafia è espressione inconfondibile di individualità, benché nell'ambito delle regole di un grafismo di significato universale, punto di accordo tra la creatività individuale e le norme generali; e il tocco di individualità è dato appunto dalla mano dell'artista.

Nemmeno sotto questo ultimo aspetto il *Poème* costituisce un fatto isolato: tanto per rimanere nell'ambito delle pubblicazioni di *Tériade*, avevano puntato sulla calligrafia personale anche il *Diversissement* di Rouault o *Les Chants des Morts* (dove le parole tracciate dalla mano di Pierre Reverdy dialogavano con forza plastica propria con le litografie di Picasso). Eppure, nel 1957, una storia apparentemente frivola getta luce sull'importanza fondamentale che rivestiva per Le Corbusier il lasciare sul *Poème* l'impronta del lavoro manuale, della *mano* del suo autore. Nel giugno di quell'anno, Walter Herdeg, editore della rivista svizzera «Graphis», richiese la sua autorizzazione per inserire alcune immagini del *Poème de l'Angle Droit* in un articolo che tale pubblicazione aveva intenzione di dedicare a Le Corbusier. Questi accolse la richiesta, ma solo a condizione che la riproduzione delle immagini fosse a grandezza reale o che si riproducesse solo una parte di una litografia ma sempre mantenendone le dimensioni originali: «...perché ho osservato che le riduzioni del *Poème de l'Angle Droit* tolgono all'oggetto il suo valore. In effetti, la dimensione dei caratteri manoscritti e dei disegni è una conseguenza diretta della mano (della mia mano) con le sue dimensioni»³⁷. Il poema non si limita a essere manoscritto: è espressione diretta del lavoro di *una* mano concreta, la mano di Le Corbusier. Questi, interessato all'articolo di «Graphis», si impegnò a controllare personalmente le immagini giungendo a proporre diverse opzioni che disegnò su carta blu e inviò a Herdeg³⁸. L'articolo alla fine fu pubblicato e riscosse l'approvazione di Le Corbusier.

La disposizione delle immagini e dei testi che compongono il *Poème* non è una semplice successione accumulativa. Anzi, il *Poème* è dotato di una struttura che assume la forma chiusa (poetica, plastica e architettonica a un tempo) di un'iconostasi. La scelta, come filo organizzatore del poema, di questo elemento architettonico originario dell'architettura paleocristiana e bizantina, e sviluppato posteriormente nell'architettura religiosa dell'Europa orientale fino a trasformarsi in elemento chiave della liturgia ortodossa, non è casuale. All'interno dello spazio sacro del tempio, l'iconostasi rappre-

senta l'idea di una gerarchia sacra, di una delimitazione spaziale tra il presbiterio e il luogo della massa dei fedeli, di un accesso per gradi alla spiritualità. È una barriera che lascia fuori chi ancora non possiede le condizioni necessarie per accedere al successivo gradino spirituale. Le Corbusier conosceva bene la funzione teologica di questa barriera spaziale sin dai tempi del suo *Voyage d'Orient*, nel corso del quale provò, nei monasteri del monte Athos, un fascino non solo estetico, architettonico o paesaggistico, ma anche intriso di una profonda emozione di carattere genericamente sacro, in senso lecorbusieriano, ovvero molto più cosmico e panteista che direttamente religioso-confessionale o teologico.

Tuttavia, nella sua funzione strutturante del *Poème de l'Angle Droit*, la figura dell'iconostasi si libera dalle sue connotazioni più strettamente liturgiche e diviene metafora architettonica di una riflessione cosmica sulla creatività umana e sulla missione dell'artista nel mondo: acquisire, come condizione necessaria per la sua azione benefica verso la società, una conoscenza delle leggi della natura riservata solo ad alcuni eletti. Conviene ricordare, come ha già sostenuto Paul Turner³⁹, l'impatto (forse non così decisivo come si è detto, ma indubbiamente reale) che sul giovane Jeanneret ebbe il libro di É. Schuré *Les Grands Initiés*, pubblicato nel 1889, regalatogli da Charles L'Eplattenier nel 1907. In esso, il teosofo, poeta, drammaturgo e musicologo, amico di Richard Wagner e di Rudolf Steiner, sviluppava, attraverso lo studio di otto "grandi iniziati" (Rama, Krishna, Hermes, Mosè, Orfeo, Pitagora, Platone e Gesù Cristo), l'idea del ruolo essenziale che nel progresso spirituale dell'umanità aveva avuto questo genere di eroici ricercatori/rivelatori delle verità essenziali occultate sotto la superficie delle cose. L'immagine del faticoso accesso alla verità sarà, da allora, una costante del pensiero estetico lecorbusieriano.

Questa iconostasi (che è al tempo stesso, come si vedrà, albero e albero-croce, aggiungendo così), alla sua origine architettonica concreta, un denso significato sia naturale che sacrale in cui potremmo cogliere l'influenza di Ruskin⁴⁰ mescolata con il simbolismo medievale cristiano) non è, quindi, altro che la maniera chiusa, ermetica, in cui si dispongono le varie sezioni del libro, strutturato sia visualmente che concettualmente in base a una tripla combinazione di lettere, colori e immagini. Sette file, designate con lettere dalla A alla G, compongono infatti un asse verticale in cui l'assegnazione a ogni lettera di uno dei sette grandi temi del *Poème* determina la posizione degli stessi in questa specie di gerarchia discendente, nel seguente modo:

A: *Milieu* (ambiente)

B: *Esprit* (mente)

C: *Chair* (carne)

D: *Fusion* (fusione)

E: *Caractères* (caratteri)

F: *Offre* (offerta)

G: *Outil* (attrezzo, strumento)

Lo schema è completato attribuendo a ogni sezione un numero disuguale di sottocapitoli, identificati ciascuno da una litografia a colori che viene a occupare un posto determinato, un quadro, nell'ico-

nostasi. Così, le diciannove litografie a colori conformano l'iconostasi come una composizione visiva in cui i grandi temi sviluppati nel corso del libro sono organizzati disponendo le litografie di ogni sezione orizzontalmente lungo una linea dell'iconostasi stessa. Idealmente, ogni scalino orizzontale ha lo spazio previsto per cinque "riquadri", ma soltanto le sezioni A (*Milieu*) e C (*Chair*) riempiono le cinque caselle possibili. B (*Esprit*) ed E (*Caractères*) contengono solo tre sottocapitoli, e i loro corrispondenti riquadri occupano gli spazi centrali del loro livello dell'iconostasi, lasciando gli estremi liberi e configurandosi così come bracci secondari di quell'organizzazione che è anche una croce articolata. Infine, vi sono tre sezioni (D, *Fusion*; F, *Offre*; G, *Outil*) che dispongono di un unico sottocapitolo, il cui "riquadro" occupa in tutti e tre i casi la parte centrale dello spazio disponibile.

Così, rispetto allo sviluppo eminentemente orizzontale delle vere iconostasi architettoniche, la particolare *iconostasi* di Le Corbusier si alza verticalmente, con un albero centrale, due bracci orizzontali a cinque segmenti e altri due a tre. È questa complessa figura ad aprire e chiudere il poema come autentica chiave architettonica dello stesso. La versione definitiva è il frutto di una laboriosa elaborazione, giacché i sette livelli inizialmente non erano previsti. Infatti, alcuni disegni preparatori ci mostrano alcune varianti in cui l'iconostasi presenta solo cinque (il che l'avrebbe maggiormente avvicinata alle vere iconostasi architettoniche) o sei livelli, mancando a volte quella sezione *Fusion* che nella versione finale rivestirà un ruolo fondamentale⁴¹.

Questa lenta elaborazione, a forza di tentativi e continue reimpostazioni, dell'iconostasi può essere seguita nella corrispondenza di Le Corbusier e nella documentazione conservata, e rappresenta una questione di grande importanza. In effetti, costituisce un argomento di rilievo per mettere in discussione, o quanto meno ridimensionare, le letture che hanno preteso di vedere nel *Poème* la traduzione diretta di un pensiero alchimistico perfettamente codificato. Questa interpretazione mal si sposa con il fatto che l'iconostasi avesse – a seconda della versione – cinque, sei o sette livelli e che la sezione *Fusion*, essenziale per queste letture alchimistiche, non fosse presente in tutte le varianti, o che si giungessero a ipotizzare fino a quasi cinquanta litografie sebbene il numero finale si limitasse a diciannove.

D'altro canto, una volta ottenuta la struttura finale di sette livelli, l'iconostasi si manifesta nel *Poème* in tre versioni differenti, una all'inizio dell'opera e due alla fine. All'inizio, a pagina 8, è una litografia policroma in cui il gioco dei colori – sul cui senso "alchimistico" insiste anche Moore – assume un valore primordiale, giacché ci appare unicamente la disposizione geometrica del numero di riquadri di ogni sezione (ma senza immagini e senza un tracciato schematico) e l'identificazione di ciascuna di esse con un colore: verde per *Milieu*, blu per *Esprit*, marrone-viola per *Chair*, rosso per *Fusion*, bianco per *Caractères*, giallo per *Offre* e porpora per *Outil*. Tuttavia, in questa prima immagine, l'iconostasi non è sola: l'accompagna, succedendosi verticalmente nella parte superiore, una stella, una nuvola e una spada. Queste immagini sono state oggetto di di-

verse letture che certamente non si escludono reciprocamente: la spada come allusione al blasone familiare di Le Corbusier, ma anche la spada come allusione al *combattimento* che implica ogni creazione artistica (tema ripreso nel sottocapitolo E.2), la nuvola come simbolo di instabilità, della natura sempre in perpetua trasformazione e movimento, e la stella come prima immagine di quel sole che è il grande protagonista, insieme con l'acqua, della sezione *Milieu*. Accanto a questa prima iconostasi, i primi versi del poema espongono già il grande tema dell'unità essenziale del mondo e sono accompagnati da due immagini-riassunto dei grandi argomenti dell'opera: quella superiore, con l'equivalenza tra il dualismo terra-acqua, con l'emergere delle isole sul livello degli oceani, e le forme del corpo umano che spuntano dall'acqua nel corso del bagno; e quella inferiore, con una fisarmonica che è geometria piegata e sottomessa a torsione da uno sforzo umano che finisce per produrre arte per l'udito, la musica.

Altre due iconostasi chiudono il *Poème*. In quella di pagina 153, tutto si riduce al numero: una semplice colonna allinea verticalmente le cifre corrispondenti al numero di quadri di ogni sezione. Ma su quella colonna vi è una novità importante, il grande quadrato ocra nella cui parte inferiore si aprono tre rettangoli verticali blu. Nancy Stephenson vede in essi, seguendo Moore, un'evocazione diretta delle tre porte che, in molte basiliche bizantine, si aprivano dietro l'iconostasi: quella centrale conduceva all'altare, cioè al vero spazio degli iniziati, e quelle laterali agli spazi secondari (ma nondimeno importanti nello schema liturgico) conosciuti come *prothesis* e *diakonikon*; benché al ricordo dell'architettura reale si sovrapponga senza dubbio l'evocazione di un tema mitico tanto ancestrale come la *biforcazione*, il bivio, le diverse porte della conoscenza. Per ultimo, il *Poème* si chiude a pagina 155 con un'iconostasi in cui ci appare, come vero riassunto plastico dell'opera, l'insieme dei riquadri con un disegno semplificato in nero.

Questo primo sguardo all'iconostasi ci pone, dunque, già di fronte alla questione cruciale della rilevanza che occorre attribuire all'esatta identificazione iconografica e simbolica di ciascuna delle immagini del *Poème*. Come si è già detto, la maggior parte degli scarsi studi sul *Poème de l'Angle Droit* si sono incentrati nel tentativo di identificare con precisione ognuno dei motivi e dei "versi" di questo poema, seguendo due linee di ricerca che si sovrappongono. In primo luogo, si è studiata la storia di ogni motivo all'interno dell'opera di Le Corbusier, partendo dal fatto che l'architetto ripeté a sazietà, in molteplici versioni e in differenti contesti della sua opera, alcuni dei suoi temi principali (la mano aperta o le mani in generale, la nave, il sole, la figura femminile, il mare, i meandri dei fiumi, la conchiglia, la pigna, i ciottoli ecc.); in secondo luogo, si è attribuito un ruolo preminente, in questa cristallizzazione dell'immaginario lecorbusieriano, al pensiero alchimistico e alla tradizione ermetica e, in fondo, si è cercato di interpretare il *Poème* come un vero trattato di alchimia applicata all'architettura.

Non vi è dubbio che Le Corbusier, come dimostrano le sue letture di gioventù (tra le quali il summenzionato libro di Schuré, uno dei cui "iniziati" era precisamente Pitagora, personaggio rappresenta-

tivo dell'“altra” geometria) e, più tardi, la teorizzazione dei *tracciati regolatori*, era perfettamente familiarizzato con un variegato orientamento di pensiero che solo riduttivamente possiamo chiamare “alchimistico” o “ermetico” e che includeva un particolare interesse per la simbologia cosmica e per una geometria intesa come portatrice di valori occulti rivelatori delle leggi dell'universo (una linea ben esemplificata nelle opere del rumeno Matila Ghyka, nei suoi studi sulle proporzioni e sul *numero d'oro*⁴²). Questa solida base esoterica, già presente quando Le Corbusier era ancora Jeanneret, si vide rafforzata dal rinnovato interesse generale per tali aspetti che prende piede negli anni quaranta e cinquanta nell'ambito delle forti tendenze del dopoguerra verso la messa in discussione dei principi della ragione illuministica. In questo contesto rivestì un ruolo di primo piano il libro di C.J. Jung *Psychologie et Alchimie*, del 1944, ma anche sicuramente i lavori di Mircea Eliade (del 1949 è il suo *Traité d'histoire des religions*, sebbene occorrerà attendere fino al 1956 per la pubblicazione di *Forgerons et alchimistes*), o di Alexandre Koyré, un grande innovatore degli studi di storia della scienza che già nel 1933 aveva pubblicato un ampio studio su Paracelso che avrebbe in seguito inserito nel suo *Mystiques, spirituels, alchimistes du XVI^e siècle allemand*. Occorre inoltre ricordare che nel 1948 era stata pubblicata in Inghilterra *The White Goddess*, la fondamentale ricerca di Robert Graves sulla “dea bianca” che andava a sconvolgere le visioni consacrate della mitologia insistendo sull'importanza dell'elemento femminile nella tradizione mitica, un tema che percorre da cima a fondo tutto *Le Poème de l'Angle Droit*. Indiscusso è l'interesse di Le Corbusier per il mondo dell'alchimia, le geometrie segrete e il pensiero ermetico, ma è altresì risaputo che la sua conoscenza di questo aggregato diverso di tradizioni intellettuali e scientifiche era parziale, selettiva e guidata da interessi molto particolari. La sua continua ossessione di definire le chiavi del proprio lavoro mediante il simbolismo implicito in un numero chiuso ed esatto, chiave della conoscenza, va intesa in questo contesto: le *sette vie*, i *quattro percorsi*, i *tre insediamenti umani*, i *cinque punti per una nuova architettura...* non sono altro che – come lo è pure, a un altro livello, il *Modulor* – formulazioni elementari che cercano di portare sul terreno disciplinare la fede in un mondo semplice, strettamente duale, con poche leggi essenziali che, una volta conosciute e formulate come concisi comandamenti, sarebbero in grado di aprire la strada all'azione umana sul mondo, una via sulla cui apparentemente ingannevole semplicità nemmeno lo stesso Le Corbusier si faceva illusioni. Nondimeno, il processo che portò alla formulazione di queste “leggi” smentisce quel carattere evidente e immediato che *a posteriori* è stato loro attribuito: sappiamo per esempio che i «cinque punti per una nuova architettura» in un primo momento furono sei, come l'iconostasi del *Poème* ebbe cinque, sei o sette livelli nelle varie fasi della sua elaborazione. Le Corbusier si mostrò in più di un'occasione contrario all'ossessione di cercare un'interpretazione esatta per ognuno dei temi e motivi della sua opera plastica. Nel suo libro su Ronchamp rifiutò l'idea stessa che le sue opere pittoriche potessero essere oggetto di spiegazione, conferendo loro una vita propria indipendente dalle

intenzioni del loro autore⁴³. E nel 1962 rispose in termini simili alla lettera che gli aveva inviato Mrs. Hoper, proprietaria del suo arazzo *La licorne passe sur la mer*⁴⁴. Questa presa di posizione di Le Corbusier non deve però essere considerata alla lettera, giacché tutto nella sua pratica artistica smentisce questa apparente indifferenza. L'analisi del proprio *Poème de l'Angle Droit*, sia dell'opera terminata che del suo processo di elaborazione, ci rivela fino a che punto per la sua comprensione siano necessarie numerose chiavi interpretative. Per quanto concerne la presenza di tali "chiavi" nel *Poème*, occorre premettere tre idee essenziali. La prima è che non ogni immagine in esso contenuta è necessariamente suscettibile di essere interpretata o racchiude un significato occulto; molte di esse provengono da quel percorso plastico di Le Corbusier nel quale i motivi sono continuamente riciclati e rielaborati e possiedono un elevato grado di autonomia estetica. La seconda è che, accettata, con la predetta riserva, la pertinenza di un lavoro d'interpretazione iconografica, le fonti da prendere in considerazione a tal fine sono enormemente eterogenee e non si limitano affatto alla linea alchimistico-esoterica, ma derivano dai più vari ambiti della tradizione e della cultura contemporanea. E la terza è che ogni immagine o motivo può contenere sensi diversi, essere portatore di più di un'evocazione o spiegare la sua presenza con ragioni molto differenti tra le quali non vanno scartate quelle puramente arbitrarie.

D'altro canto, l'indiscutibile interesse lecorbusieriano per il pensiero ermetico va relativizzato poiché rientra, già in un terreno strettamente personale, nel suo particolare concetto della religione o, anzi, del sacro, una questione ancora non sufficientemente chiarita nonostante l'esistenza di alcuni studi e malgrado il *rencontre* organizzato nel 2003 dalla Fondation Le Corbusier⁴⁵ abbia significato un passo importante a tale riguardo. Si tratta di un problema fondamentale per le Corbusier, che non solo si traduce in proposte architettoniche come Ronchamp, La Tourette o il non realizzato complesso sacro-tellurico di la Sainte-Baume, ma che pervade anche la sua stessa concezione della creatività artistica. Ammettendo la difficoltà intrinseca di riflettere sul sacro partendo dall'interno della cultura contemporanea, il pensiero di Le Corbusier appare inizialmente impregnato di un'idea eterodossa della religione in cui, sulla base dell'ascetismo protestante delle sue origini svizzere, si inscrivono anche certi episodi marginali della storia del cristianesimo che, sia per i loro tratti intrinseci che per l'alone misterico di cui *a posteriori* furono avvolti, risultavano in larga misura collegabili al pensiero ermetico. Si tratta, soprattutto, dell'eresia albigese dei catarari, i "puri" che – finché non furono sterminati nel decennio del 1220 dalle forze del papato e dalla monarchia feudale francese – difesero un'interpretazione del cristianesimo in termini strettamente dualistici, vedendo il mondo come una lotta continua tra il bene (lo spirito) e il male (il corpo, il mondo, la materia), chiaramente influenzati dal bogomilismo e dal manicheismo. P. Potié ha sottolineato anche un altro aspetto cataro che può benissimo essere messo in relazione con Le Corbusier e la sua idea della creazione architettonica: la ricerca della saggezza e della salvezza intese come un lungo cammino ascetico pieno di sacrifici, rinunce

ed esigenze di purificazione⁴⁶. Non vi è alcun dubbio che la visione dualistica del mondo che impronta in modo fondamentale *Le Poème de l'Angle Droit* trovi uno dei suoi principali fondamenti in queste idee religiose. Del resto, lo stesso Le Corbusier si considerava discendente diretto di una famiglia catara della piccola nobiltà della Linguadoca che si insediò poi nelle montagne del Giura, come riferisce già nel 1933 in *Croisade ou le Crépuscule des Académies*⁴⁷ e ripeterà in seguito in varie occasioni⁴⁸.

D'altronde, lasciando da parte la questione catara, è fuori dubbio che la particolare religiosità di Le Corbusier non risponde a un sistema chiuso di dogmi e riti. Protestantesimo, cattolicesimo e cristianesimo ortodosso orientale sono presenti in modo complesso e diverso nella sua vita e nella sua opera, ma in una sintesi personalissima alla quale contribuiscono anche il pensiero alchimistico e il patrimonio della tradizione mitica (come risulterà evidente nel *Poème*, dove la presenza del mito greco è senza dubbio significativa). Questa concezione del sacro, pur non essendo circoscrivibile a una sfera di pietà personale, è inseparabile dall'idea stessa di architettura e dal ruolo creativo dell'uomo, e più in particolare dell'architetto, nel seno del cosmo. Alcuni dei libri che, come sappiamo, Le Corbusier lesse con grande interesse dimostrano appieno il suo desiderio di introdurre questa religiosità atipica in una nuova visione dell'architettura: è il caso delle opere di K.J. Huysmans, il quale alla fine del secolo XIX aveva fuso, con grande successo di pubblico, l'estetica simbolista e un tipo di religiosità quasi morbosa⁴⁹, ma soprattutto della *Prière sur l'Acropole* di Ernest Renan, opera che Le Corbusier acquistò ad Atene e che gli suggerì una lettura dell'Acropoli in chiave di vera *rivelazione* parareligiosa⁵⁰.

Questo aspetto può aiutarci a comprendere meglio uno dei tratti essenziali del *Poème de l'Angle Droit*: la forza con cui il continuo dialogo tra immagine e scrittura plasma la *Weltanschauung* dualistica di Le Corbusier. Tutta l'opera appare pervasa da uno schema binario continuo. Se il filo conduttore ci porta al chiarimento della relazione uomo-universo, o microcosmo-macrocosmo, esso tende ad articolarsi in tutta una serie di opposti che strutturano, come vedremo, ognuna delle sezioni dell'opera: luce/oscurità, cielo/terra, terra/acqua, sole/luna, quiete/movimento, orizzontale/verticale, gravità/ascensionalità, lieve/pesante, eterico/denso e, naturalmente, nell'elemento umano, la dicotomia fondamentale tra maschile e femminile.

Tale dualismo è già presente nella copertina del libro. La pagina è divisa verticalmente in due grandi zone, una blu e una rossa, su cui campeggiano i due astri che governano la vita dell'uomo, il sole e la luna (che simboleggiano anche, come vedremo, il maschile e il femminile). Al centro, le cinque parole che compongono il titolo (considerando la contrazione *l'angle* come una sola) sono disposte su cinque livelli di diversa lunghezza dando luogo a un'ulteriore variante dell'iconostasi. Tracciate in bianco e blu, invadono lateralmente le zone blu e rossa e assolvono a una funzione mediatrice che consente delle compenetrazioni. Una grande macchia nera, sul margine superiore sinistro, introduce un terzo elemento: quelle macchie informi che, insieme alle parole e alle immagini, avranno

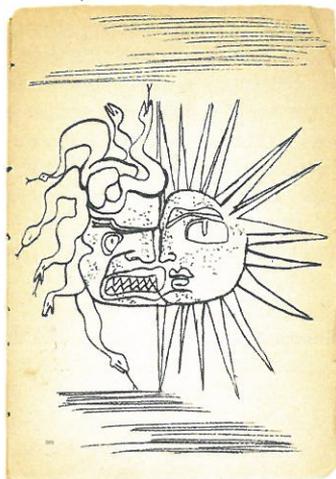
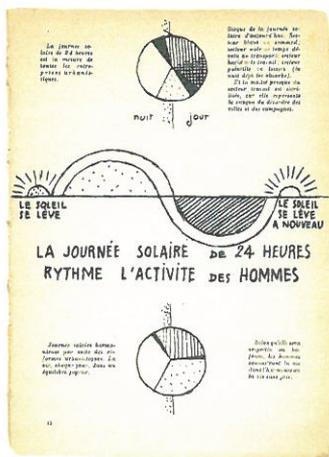
nel *Poème* un'importanza spesso trascurata e la cui rilevanza è stata messa in luce nel saggio di Antonio Juárez nel catalogo dell'esposizione di Madrid⁵¹.

La sezione A del *Poème* (*Milieu*) è dedicata al punto di partenza che costituisce il fondamento di ogni attività creatrice: le condizioni fisiche e le leggi universali che determinano la cornice dell'azione umana. Tale sezione colloca l'architettura tra quel *milieu* ineludibile e l'azione umana creatrice, trasformatrice e cosciente. Occupa completamente la prima fila dell'iconostasi, riempiendo le cinque caselle disponibili, cosa che si ripete solo nella sezione C, *Chair, Milieu* e *Chair* (l'*ambiente* e la *carne*, le due sezioni più legate a ciò che è materiale) costituiscono così i due grandi bracci orizzontali di quella croce che rappresenta anche l'iconostasi.

Milieu tratta dei limiti che caratterizzano l'azione dell'uomo sul mondo, la sua presa di possesso dello spazio che dà luogo alla nascita dell'architettura in un contesto instabile, fluido. La terra, base della *firmitas*, non è autosufficiente: è dominata dal ritmo ciclico del sole ed è solcata dal fluire delle acque. È apparentemente informe, ma le sue leggi originano, nell'intersezione tra la verticale del sole e della pioggia e l'orizzontale della terra e del livello delle acque, una nuova geometria "naturale" che trova nell'angolo retto la sua ragione di essere e il punto d'incontro essenziale tra natura e architettura. Ma l'incontro tra il sole e la terra non avviene in un unico modo, in un unico angolo retto, ma mediante una variazione rappresentata dalla curva. Come a Ronchamp, il poema dell'angolo retto presuppone una metafora, non una geometria in senso stretto. È una geometria instabile, sempre sottoposta a tensione dal dualismo essenziale del cosmo.

I vari sottocapitoli di *Milieu* sviluppano questa tematica. A.1 è dedicato al sole, «maestro delle nostre vite» e requisito primario: il ciclo solare introduce il ritmo quotidiano, scandisce il giorno di ventiquattro ore secondo una impostazione che troviamo già in *La Ville Radieuse* e *La Maison des Hommes* e che adesso riappare nella splendida litografia di pagina 17. Al ritmo giornaliero si sovrappongono, inoltre, il ritmo lunare dei mesi e le variazioni stagionali annuali, come mostrano i disegni di pagina 15: un quadrato tagliato verticalmente per la giornata solare, un triangolo (segno femminile) per il mese lunare e un circolo (e non ellisse) per l'orbita solare. Ma questo stesso succedersi delle stagioni è anche qualcosa di prevedibile, è un secondo ritmo ciclico che porta varietà nella ripetitività. Nella sua stessa mutevolezza, il sole introduce un principio di ordine che da una parte sottrae la creazione umana all'arbitrarietà e dall'altra lascia spazio alla creazione.

Il sole introduce così nella vita dell'uomo il fattore del tempo ciclico, mettendo in chiaro sin dall'inizio che l'architettura non è solo una mera risposta funzionale al contesto, ma anche, a livello cosmico, "architettura del tempo". È ciò che esprime con chiarezza Le Corbusier quando nel presentare il *Poème* spiega proprio a partire dal sole e dall'angolo retto il suo rifiuto dell'etichetta di "funzionalista" che molti gli hanno applicato: «Le Corbusier di cui l'opera così attenta alle realtà di questo mondo l'ha fatto considerare da osservatori distratti come un "funzionalista" (parola spaventevole nata



La giornata solare di ventiquattro ore, da *La Maison des Hommes*, 1942, p. 15.
Apollo-Medusa, da *La Maison des Hommes*, p. 205.

sotto cieli diversi da quelli che egli ha sempre amato percorrere – là dove il sole è il maestro), si mostra quasi totalmente: esprime la sua scelta: l'angolo retto. E si spiega attraverso il verbo e l'immagine»⁵².

Ma proprio accanto al ciclo solare, appaiono dall'inizio (pagina 14) due temi di grande importanza non solo nel corso del libro ma in tutta la poetica dell'ultimo Le Corbusier. Entrambe le immagini hanno qualcosa in comune: la roccia, l'elemento lapideo. Nella parte superiore, una pietra assume un'apparenza antropomorfa fino a trasformarsi in testa umana; può essere considerata come il primo degli "autoritratti" di Le Corbusier che segnano il coinvolgimento personale dell'artista in alcuni processi che egli non contempla distaccatamente, ma che attraversano il suo stesso corpo e lo sottopongono alle stesse metamorfosi del resto degli elementi del mondo. Questi ritratti lapidei, che Moore ha messo in relazione con il tema alchimistico dell'*imago lapis*⁵³, si mescolano inoltre con i ricordi personali di Le Corbusier e il suo attaccamento a certe pietre che figuravano nella sua peculiare collezione di oggetti poetici. Nella stessa pagina, un ciottolo contiene un rettangolo diviso in base alla sezione aurea: espressione della geometria "naturale" sottesa all'apparenza imperfetta e irregolare delle cose.

Il ciottolo dalle forme arrotondate e levigate, lavorato dall'acqua nel corso di millenni, rappresenta anche uno degli oggetti più comuni trovati in modo casuale che, nel pensiero plastico di Le Corbusier, cominciano dalla fine degli anni venti a rivestire un ruolo sempre più rilevante nel suo immaginario. A partire da precedenti come i *ready-made* surrealisti, o più ancora, l'*Eupalino* di Paul Valéry⁵⁴, Le Corbusier si riferisce così a questi *objets à réaction poétique*: «Il ciottolo è un rivelatore, rappresenta il culmine delle cose della vita ... Nella mano si ha un ciottolo, un pezzo, un frammento divenuto essere, divenuto individuo, un trionfo, una manifestazione»⁵⁵. E, a Cap-Martin, il 18 agosto 1965, pochi giorni prima di morire, precisa: «Prendete un ciottolo in mano e osservatelo. È un microcosmo, frammento di uno strato geologico, avvenimento che fu cosmico; con le sue fratture rappresenta una materia in strati sovrapposti che mostrano eccitanti contrasti di venature bianche o colorate. È una conversazione che intavolate con questo cittadino della preistoria. È un testimone irrefutabile, implacabile»⁵⁶. Tali oggetti riappariranno in diverse occasioni nel libro, sempre con un marcato senso autobiografico (per esempio, pagina 76, sez. C.1).

Il sole di A.1 è nel contempo fuoco, calore e luce ed è altresì definito, in base allo schema binario principale del *Poème*, da ciò che la sua presenza esclude: la luce in contrapposizione all'oscurità; il calore rispetto al freddo; la siccità, all'acqua. Contemporaneamente, rappresentando il principio maschile, compone con la luna, femminile, uno schema duale basilare che si ripete nel corso di tutto il *Poème* e che si sovrappone a quell'altra immagine conosciuta di dualismo astrale, di chiara ascendenza nietzschiana, che già avevano presentato Le Corbusier e François de Pierrefeu nell'ultima pagina di *La Maison des Hommes* sotto la doppia figura di Apollo e Medusa (immagine che, non a caso, Le Corbusier nel 1946, nell'introduzione all'edizione nordamericana di *Quand*

les cathédrales étaient blanches, aveva indicato come riassuntiva di tutto il suo contributo).

L'acqua è il secondo grande tema di *Milieu* e a essa, elemento femminile legato alla luna e complementare della virilità del sole, appaiono dedicati A.2 e A.4. Ma l'acqua non è vista da Le Corbusier secondo la tradizione dei "quattro elementi", ma piuttosto in quanto essa pone tre grandi questioni che contribuiscono a delimitare l'ambito della creazione umana. La prima è il *livello*, la formazione di una linea orizzontale che risulta da un equilibrio instabile di fluidi, come l'equilibrio umano è il risultato del livello del liquido all'interno di quell'orecchio che era alla base dell'*acoustique plastique* e che Le Corbusier tante volte disegna, dipinge o scolpisce (e persino costruisce, come a Ronchamp). In A.2 l'introduzione del livello appare come il risultato del fluire delle acque – che prima hanno compiuto il percorso verticale discendente sotto forma di quella pioggia che Le Corbusier schematizza come due piramidi invertite – nel mare, rappresentato mediante una cartina schematica della rete idrografica europea (con lo sbocco del Danubio nel mar Nero); è questo livello che rende possibile l'incontro dell'orizzontale con la verticale e la formazione dell'angolo retto, come appare nel disegno inferiore di pagina 24, in cui si è voluto vedere un ricordo del paesaggio del lago Lemano visibile dalla casa che Le Corbusier costruì per i suoi genitori. Nella litografia di pagina 25 il livello delle acque, con la terra emergente, occupa il centro dell'immagine; nella parte superiore, tra la pioggia, le nuvole e il lampo appaiono corpi femminili, mentre in quella inferiore è rappresentato in forma schematica il corso di un fiume.

La seconda questione legata all'elemento acqueo è la *trasformazione* continua, la metamorfosi dell'acqua e l'azione determinante di questi cambiamenti perpetui e ciclici. Era qualcosa che aveva colpito Le Corbusier nel suo viaggio in America del Sud nel 1929 e che aveva ispirato la brillante descrizione dei diversi stati dell'acqua nel corso del giorno che appare nel 1930 nel *Prologue américain* di *Précisions*. In *La Ville Radieuse*, pubblicata nel 1935 ma scritta nel 1930, Le Corbusier aveva anche progettato (e disegnato) come i diversi momenti del giorno di ventiquattro ore segnino differenti relazioni tra il sole e l'acqua, dal momento che quest'ultima adatta i suoi stati reagendo agli stimoli solari (rugiada, vapore, nuvole, pioggia...). Adesso, nel *Poème*, si esalta dell'acqua soprattutto quella capacità di cambiamento continuo, di fluire incessante (il vecchio tema presocratico) passando per diversi stati fisici e situazioni e, soprattutto, di circolare non solo in senso orizzontale ma anche in quello verticale, e infine nella relazione con il cielo e il sole attraverso l'aria, in un movimento continuo in entrambi i sensi: vapore che ascende, pioggia che cade (le piramidi invertite), nuvole che circolano e cambiano continuamente forma...

Per ultima la terza questione, definita da Le Corbusier la «legge del meandro», è il risultato dell'incontro tra la fluidità dell'acqua e la resistenza solida della terra⁵⁷. La legge del meandro è, per Le Corbusier, una di quelle scoperte sulle leggi di natura che nascono da un'attenta osservazione. Il meandro non gli interessa in quanto puro fatto idrografico e ostacolo territoriale di un progetto, ma per

sier, che spesso fa riferimento anche ai labirinti delle cattedrali medievali collegandosi così, di nuovo, alla tradizione alchimistica: nondimeno ricordiamo, unendo tutte queste evocazioni, che anche il dipinto del 1944 intitolato *Ritratto di donna nella cattedrale di Sens* era un ritratto di Yvonne.

La litografia a colori di pagina 41 collega i fiumi e meandri all'immagine del pesce e del corpo di donna disteso orizzontalmente e riafferma così, all'interno dello schema duale, l'associazione tra l'acqua, l'orizzontalità e il principio femminile.

Ma questa osservazione della dinamica fluviale era stata possibile solo grazie alla vista aerea. Concepita nei voli del 1929 sull'America del Sud e formulata in *Précisions* e *La Ville Radieuse*, la legge del meandro è strettamente legata al fascino che esercita su Le Corbusier l'aereo. Esaltato prima come icona della modernità tecnologica e come *macchina*, molto presto – soprattutto dal 1929 – l'attenzione viene focalizzata sulle nuove possibilità di osservare il mondo offerte dalla vista aerea. Tutto ciò è sintetizzato nelle descrizioni aeree di *Précisions* e *La Ville Radieuse* e nella pubblicazione nel 1935 di *Aircraft*, il grande omaggio di Le Corbusier all'aviazione.

Anche *Le Poème de l'Angle Droit* è segnato in un modo particolare dall'aereo. E non solo per l'esplicita ammissione (pagina 36) che l'aereo ha consentito di osservare gli estuari fluviali (adesso non più solo i fiumi americani, ma anche l'Indo) o perché l'aeroplano appare anche a pagina 22, ma per ragioni legate alla concezione stessa del libro. In effetti, quando Le Corbusier parla della gestazione dell'opera e insiste sul carattere di riassunto globale del suo pensiero, fa riferimento anche alle circostanze eccezionali in cui il *Poème* fu concepito, nei viaggi in aereo (soprattutto nei viaggi in India) e nelle stanze d'albergo, vale a dire in quei due luoghi transitori, estranei al tempo del lavoro quotidiano: «Questo poema fu dipinto e scritto tra il 1948 e il 1952 in momenti di calma eccezionali: in aerei o in stanze d'albergo»⁵⁹.

L'aereo è dunque un'oasi di calma temporale sospesa nell'aria. Ma non è tutto: come tutta la tecnica moderna, ha effetti contraddittori e, se è vero che rende possibile un'altra visione, introduce anche fattori nuovi e imprevedibili nella tradizionale relazione dell'uomo con l'ambiente. In questo senso, *Le Poème de l'Angle Droit* acquisisce un valore aggiunto di testamento, di chiusura di un'epoca, perché la vista aerea è anche quella che sfuma la nitidezza dell'angolo retto: «Il mio poema non è forse altro che un canto d'addio a un tempo in procinto di cancellarsi di fronte alle prospettive aperte dall'aereo. Il mare era orizzontale ... La verticale non si vede più, sparita dal campo visivo»⁶⁰.

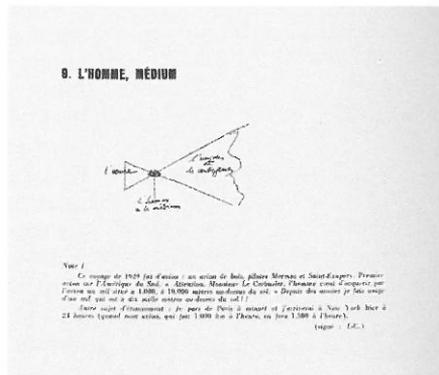
Tra il sole e l'acqua sorge, finalmente, la terra, base dell'azione umana. In A.3, Venezia, luogo d'incontro privilegiato tra terra, acqua e opera umana, è la città prescelta (pagina 29) per aprire questa sezione. La litografia a colori esalta l'uomo che si è eretto in piedi («...eccoti sulle tue gambe»), che si alza da quella posizione orizzontale che è propria del sonno e anche della morte; è l'uomo attivo che si dispone a prendere possesso dello spazio e con quel semplice gesto traccia già un primo angolo retto tra lui e la terra: è l'uomo del *Modulor*, fermamente insediato sulla terra irregolare ma

con l'orizzonte, il *livello*, proprio sopra l'ombelico (l'*omphalos* delfico). Alla figura umana si sovrappone, in rosso, la forma geometrica della clessidra, la dimensione temporale, anche presente, accanto ai piedi dell'uomo, nelle cristallizzazioni di pagina 30. Sulla terra, il circolo cosmico appare diviso in quattro parti per l'irruzione dell'angolo retto, il cui contorno è spezzato, non è continuo e offre, così, spazi per l'azione dell'uomo. L'angolo retto è un «patto di solidarietà con la natura».

Si postula così il ruolo dell'uomo come mediatore, proprio come lo aveva presentato Le Corbusier in *La Ville Radieuse*⁶¹ dove questa funzione mediatrice era una versione moderna dall'antropocentrismo, basata sulla capacità conoscitiva dell'occhio e sulla capacità trasformatrice della mano. In effetti, per Le Corbusier, l'occhio è il mediatore del cervello nel rigoroso processo di esplorazione del mondo che ci circonda, il veicolo che ci permette, osservando la realtà da un'altezza media di 1,60 metri dal suolo, di prestare la dovuta attenzione agli oggetti al di là della loro apparenza superficiale. Ma l'occhio che esamina il mondo necessita, come complemento, di quell'organo per il quale l'esplorare implica sempre il secondo momento del creare: la *mano*, uno dei grandi temi dell'ultimo Le Corbusier e, naturalmente, del *Poème*, lo strumento che completa l'azione umana sul mondo. Così, A.5 porta sul terreno dell'azione conciliatrice tra gli opposti le possibilità che nell'uomo ritto in piedi di A.2 erano solamente implicite. Quindi, rispetto all'importanza che in altri momenti più avanzati acquisisce la mano aperta, adesso, in A.5, le mani incrociate della litografia di pagina 49 vengono poste in primo piano. È questo incrocio delle dita che esprime l'idea di creazione come conciliazione degli opposti. L'immagine era già stata utilizzata da Le Corbusier nella prefazione di *Précisions* e come simbolo dell'ASCORAL per visualizzare l'unione tra le competenze rispettive dell'architetto e dell'ingegnere. Adesso, invece, è riutilizzata – come lo sono anche in questa stessa sezione due immagini (pagine 47 e 48) provenienti dall'epoca purista – con un nuovo senso universale: «Ho pensato che due mani e le loro dita incrociate esprimano questa destra e questa sinistra impietosamente solidali e così necessariamente da conciliare».

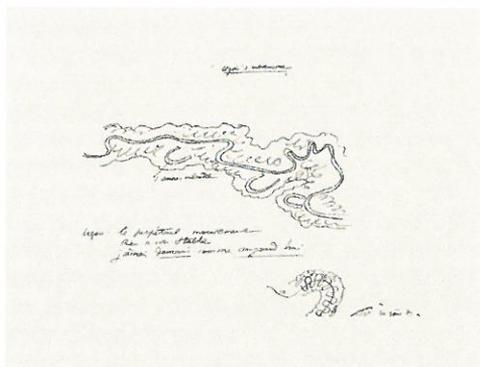
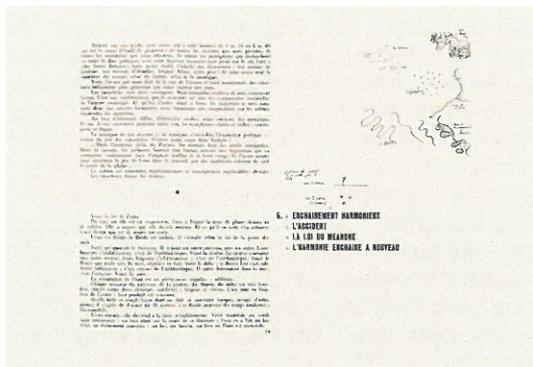
L'uomo come mediatore,
da *La Ville Radieuse*, p. 83.

La legge del meandro,
da *La Ville Radieuse*, p. 79.
Il meandro, da *La Ville Radieuse*,
p. 80.



La sezione B, *Esprit*, segna già il momento in cui l'uomo ha acquisito la conoscenza delle leggi del *milieu* e della struttura duale del mondo e può operare dunque in armonia con la natura. Si tratta di una conoscenza profonda, spirituale, che non è – o non è ancora – ingegneristica, priva di una diretta applicazione pratica sotto forma di tecnologia. Perciò B.2 si apre con un'immagine di ascensionalità legata all'idea del fuoco: la spirale è la fiamma rubata al tripode degli dei e anche un'allusione all'oracolo delfico. Costituisce, soprattutto, un canto alla vera libertà creativa che libera dagli ostacoli il nostro cammino e si presenta sotto il segno di una matematica intesa come «incontro fortunato forse miracoloso di un numero tra i numeri».

Si comprende, quindi, perché B.2 sia dedicato alla concretizzazione a scala umana di questa particolare matematica: il *Modulor*. Le Corbusier aveva pubblicato nel 1950 il primo libro di questo nuovo sistema di misure a scala umana, e nel 1955 sarebbe apparso il secondo. A pagina 53 del *Poème* cita, senza menzionarlo, Albert Einstein, che si era complimentato con Le Corbusier per un sistema «che rende il male difficile, il bene facile»⁶². La litografia di pagina 55 ci mostra, a sinistra, l'uomo del *Modulor*, con le due serie rossa e blu, e a destra zone quadrangolari, anch'esse in rosso e blu, sulle quali si erge una grande figura di conchiglia marina. La conchiglia, simbolo dell'elemento femminile, è un oggetto particolarmente significativo per Le Corbusier e uno dei *Leitmotiv* del *Poème* per la sua capacità di condensare almeno quattro delle principali immagini legate alla filosofia lecorbusieriana della creazione. Da un lato, partecipa sia dell'essenza animale che di quella minerale ed è pertanto un oggetto particolarmente rappresentativo della transizione, del cambiamento continuo, della metamorfosi. Dall'altro, si trova nel punto d'incontro tra acqua e terra, proprio in quella riva marina in cui può trasformarsi, insieme con i ciottoli e altri ritrovamenti, in uno degli *objets à réaction poétique*. In altri punti del *Poème* la conchiglia aperta apparirà spezzata o consumata, immagine dell'eterna lotta tra mare e terra, del processo di usura al quale lo stesso fluire del tempo sottomette gli esseri: ci appare così, per esempio, a pagina 89, a illustrare uno dei pezzi poetici più emozio-



nanti del libro. Inoltre, le sue forme e le sue spirali sono espressione di una geometria scaturita dalla natura stessa. Per ultimo, la conchiglia, con la sua geometria naturale e come corazza protettrice dell'essere vivente che trova rifugio al suo interno, sarà spesso presente nella stessa opera architettonica di Le Corbusier: basti ricordare l'equiparazione esplicita che viene fatta tra la spirale della conchiglia e lo sviluppo geometrico del Museo a crescita illimitata⁶³, o l'evidenza con cui il tetto di Ronchamp assume, tra le altre, la metafora del guscio. Così, dunque, se la conchiglia rappresenta un tipo di proporzioni sorto dal lavoro della natura stessa, il *Modulor* presuppone la proporzione sulla base del corpo umano, facendo in modo che l'uomo progetti le sue relazioni con il mondo in base allo stesso *ordine*.

Questo legame tra la scala umana e l'armonia universale appare ugualmente sintetizzato nell'immagine della corda (pagina 53), un tema denso di evocazioni e anche presente tra gli *objets à réaction poétique*. Da una parte, la corda richiama alla memoria (sebbene lo faccia più esplicitamente in altre litografie del *Poème*) l'idea dell'*amarre* e la sua associazione immediata alla nave, icona dal profondo significato nell'immaginario lecorbusieriano. Tuttavia questa fune serpeggiante rappresenterà anche l'unione, sempre tesa e fragile, tra la terra e l'acqua, l'elemento maschile e femminile, unione realizzata attraverso un prodotto della creatività umana che non è il risultato di nessuna tecnica industriale avanzata, ma dell'umile e ancestrale lavoro dell'*intreccio*.

B.3, che si apre con un'immagine che costituisce una versione di vecchi temi puristi ridotti adesso a puro gioco di linee, riprende il tema dell'armonia tra il mondo e la creazione umana, ma trasportandoci già sul terreno dell'architettura. La pigna (pagina 58) è una delle forme naturali che avevano sempre affascinato Le Corbusier a causa del loro chiaro ordine e dell'evidente geometria, derivati dalle proprie leggi della crescita organica. Le conchiglie spezzate delle due pagine successive evocano l'incontro tra l'acqua, l'organico e il minerale, e le loro fratture sono le impronte dell'incessante *colpire* della vita sugli esseri. Dopo la pigna e la conchiglia, rispettive rappresentazioni del maschile e del femminile, è il momento ormai della conciliazione degli opposti nella *casa*, l'architettura, che appare finalmente nella litografia a colori di pagina 61 (basata sul disegno pubblicato nel 1942 in *La Maison des Hommes* e riutilizzata nel 1946 a pagina 22 di *Les Trois Établissements Humains*, ma ora con importanti aggiunte che aumentano la sua complessità simbolica). Un paesaggio schematico (che si è voluto identificare, ancora una volta, con il lago Lemano visibile dalla casa che Le Corbusier costruì per sua madre⁶⁴) ci presenta la linea dell'orizzonte molto marcata; su questa linea, vi è un uomo-*Modulor* in piedi. Ancorata alla terra, su un unico pilastro visibile, dotato di fondamenta, appare una struttura architettonica costituita da piani sovrapposti con i colori rosso e blu del *Modulor*. Finalmente, nella parte superiore, il cielo, con una nuvola proprio sopra la terrazza, e da cui ha inizio la traiettoria della civetta di Atena che – garanzia ultima dell'armonia di questa creazione – viene a posarsi «...senza che la si sia chiamata».

In questa casa che «presta la sua copertura alla frequentazione delle nuvole», il punto chiave della relazione tra l'architettura e il suo contesto è, dunque, la copertura piana e aperta, il *toit-jardin*, la quinta facciata. Com'è noto, questa era già, dalla sua formulazione canonica nel 1926, uno dei «cinque punti per una nuova architettura» e Le Corbusier l'aveva esaltata anche in *Une petite maison* descrivendo la casa costruita nel 1923 per i suoi genitori⁶⁵. Ora possiamo verificare, invece, il ruolo assolutamente centrale che svolge il luogo di mediazione tra la creazione dell'architetto e le leggi universali della natura circostante, tra il rifugio dell'uomo e la terra, il cielo, il sole e l'acqua.

B.4 celebra, finalmente, il trionfo dell'armonia conquistata e si colloca sotto il segno della musica e del movimento felice ordinato dal suo ritmo. Tutto si risolve in danza. La danza cosmica del sole e della terra crea ritmi successivi (le quattro stagioni, le ventiquattro ore del giorno, la cima e l'abisso dei solstizi, il piano degli equinozi) segnati da una esattezza il cui equivalente umano sono «i negri di Harlem». E le immagini successive, dalla casa umile nel paesaggio (di nuovo la *petite maison*) alla nave, la farfalla, la figura capricornica o la figura femminile che riposa sicura sostenuta da una mano e vigilata da un cane (un'immagine che Le Corbusier in seguito riprenderà in un'altra litografia per la serie *Unité*) ci preparano per l'apoteosi finale, vero punto nodale del *Poème*: le pagine 68 e 69. La prima di esse ci rivela, con la sua figura femminile nuda, il vero senso della danza precedente: è una danza trionfale, in un gioioso omaggio alla vittoria della «Casa Figlia del Sole» su Vignola (che «... alla fine – è fottuto!»)⁶⁶. La seconda plasma l'idea di quella casa figlia del sole nella splendida litografia a colori con l'immagine dell'*Unité d'habitation* di Marsiglia che sprofonda le sue fondamenta nel suolo ma il cui progetto risponde, soprattutto, alla differente incidenza del sole. L'elemento architettonico che simboleggia questa armonia, questa «sinfonia architettonica», è il *brise-soleil*. Il sogno tecnologico della *respirazione esatta* dell'edificio mediante un doppio schermo ermetico di vetro (che tanti dispiaceri aveva causato a Le Corbusier negli anni trenta nei progetti del Centrosoyus e della *Cité du Refuge*) era stato progressivamente sostituito, in un'architettura lecorbusieriana sempre meno «macchinistica», da quegli schermi di calcestruzzo, oculatamente dimensionati e collocati in funzione dell'incidenza solare. Nel *Poème de l'Angle Droit*, il *brise-soleil* culmina questo percorso convertendosi, insieme con il *toit-jardin*, nell'elemento chiave per far sì che la casa sia veramente una «Figlia del Sole».

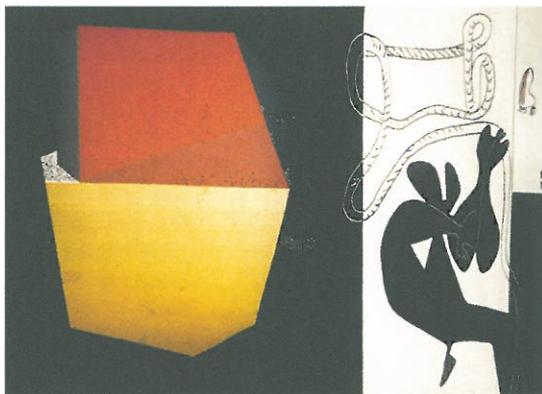
La sezione C, *Chair*, la carne, torna a riempire le cinque caselle possibili. Il suo asse tematico, in consonanza con la discesa che si verifica dalla mente alla carne, è la debolezza e imperfezione dell'uomo, la fugacità del trionfo della mente, che necessita di essere continuamente rinnovato a prezzo di grandi sforzi che implicano, nel punto estremo, *sacrificio*. Ma queste carenze sono anche parte della grandezza della creazione umana e finiscono poi per confermare il trionfo della creatività, una vittoria adesso più solida perché coinvolge la parte emozionale della stessa.

Tutto allude, in questa parte del *Poème*, alla battaglia che l'uomo

deve ingaggiare con se stesso a causa della propria natura dimezzata e incompleta. C.1 ci ricorda, con la metafora della caccia, l'onnipresenza di un Male sempre in agguato la cui natura è difficile definire («Chi è dunque in definitiva Belzebù?»), ma contiene anche un nuovo canto al potere della visione creatrice dell'artista, capace di provocare la metamorfosi che porta dagli oggetti inerti disegnati a pagina 76 (un pezzo di legno morto e un ciottolo raccolti in un sentiero dei Pirenei: veri e propri *objets à réaction poétique*) all'immagine piena di forza di ciò che prima è un pacifico bue e solo dopo un toro. Ed è quell'immagine di forza ciò che risveglia, «dopo otto anni», un ricordo che è a un tempo personale e universale: la fusione dell'amore e della morte nel sacrificio obbligato di Pinceau, il fedele cane schnauzer che Le Corbusier si vide obbligato a sacrificare e il cui ricordo fissò non solo in questa citazione del *Poème*, ma in una relazione molto più intima e materiale con un libro, rilegando con la sua pelle uno splendido esemplare ottocentesco del *Don Chisciotte*⁶⁷, uno dei suoi libri-guida.

Se l'uomo è un essere scisso, questa scissione dà luogo all'azione tesa a ricomporre l'unità, sebbene ciò avvenga in modo effimero e sempre a costo di grandi sforzi. C.4 propone in modo esplicito quella condizione incompleta mostrandoci un uomo dimezzato, a brandelli da cima a fondo, al quale manca la metà femminile, mentre C.5 sviluppa il tema della complementarità (i bracci di quella specie di svastica che, a pagina 108, tracciano il «piano dell'allegrezza»), la penetrazione (le due figure di pagina 105) o l'intreccio (soprattutto quello delle mani).

Il corpo femminile è il tema fondamentale di quattro delle cinque litografie a colori della sezione C. La donna è orizzontalità in contrapposizione alla verticalità maschile; notte e oscurità, alla luminosità del giorno; caverna, alla superficie della terra; la luna, al sole; il sogno, alla ragione. Ma "in contrapposizione a" non indica qui opposizione inconciliabile, bensì scissione che può trasformarsi in complementarità. Infatti, i diversi sottocapitoli della sezione C sviluppano, attorno all'asse del corpo femminile, i grandi motivi che alludono all'unificazione, al laccio faticosamente annodato grazie



alle forze dell'amore e della creazione artistica: è di nuovo il motivo della barca, opera umana mediatrice tra le acque e la terra (ormeggiata, pagine 82 e 100, o in movimento, pagine 98 e 106), ma soprattutto quello della mano protettrice, salvatrice, riconciliatrice. È la mano "accarezzatrice" quella che appare a pagina 89, come *pendant* della conchiglia nel canto alla tenerezza e all'armonia tra i tempi, le forme e le proporzioni. La mano può proteggere la donna nel mondo oscuro e cavernoso della notte (pagina 85); conferire un nuovo impulso ascensionale a una figura amputata (una Venere?) e al Capricorno femminile alato (pagina 83); raggruppare un'ampia diversità di gesti espressivi ai quali senza dubbio non è estranea l'esperienza indiana di Le Corbusier e la conoscenza della complessa simbologia gestuale delle mani di Budda (pagina 90); tracciare – come vuole Krustup – una possibile allusione alle fasi lunari (pagina 91); raccogliere il corpo femminile su se stesso (pagine 91, 93 e 101); contribuire all'*acoustique plastique* creando musica che scaturisce da uno strumento fabbricato dall'uomo (pagina 97) o essere il nesso di unione tra la donna e il toro nel mito di Pasifae, origine del Minotauro, illustrato a pagina 99 (e che riapparirà anche nella prima delle tavole di *Unité*) o nella litografia a colori di pagina 101, in cui alla mano e al petto nudo della donna si aggiungono due corna sulla testa. Ma le mani possono, soprattutto, incrociarsi o afferrarsi mutuamente come emblema di quella riconciliazione, a seguito della lacerazione, che presuppone il lavoro artistico, come Le Corbusier aveva già illustrato in *Précisions* (a proposito della complementarità dell'architetto e dell'ingegnere) e nella litografia di A.5; e così sono mostrate adesso a pagina 107 del *Poème*, fungendo da nesso di unione di due nuovi ritratti "pietrosi" di Le Corbusier e Yvonne e in un disegno delle mani incrociate di Yvonne, per illustrare questa volta una complementarità molto più profonda e intima che di nuovo fonde l'universale e l'individuale. Tutto ciò culmina nella litografia di pagina 109, vera apoteosi di quella figura alata femminile, Capricorno-Unicorno ma anche, di nuovo, ritratto simbolico di Yvonne Le Corbusier (che risulta esplicito in alcuni disegni in cui Le Corbusier correda la figura del nome di "Von", ovvero Yvonne⁶⁸).

La sezione D è il momento della *Fusion*, una sezione che, come si è detto, non era prevista in alcune delle successive versioni dell'iconostasi, utile, quantomeno, per precisare la supposta letteralità alchimistica dell'opera. Si tratta di un solo quadro, che occupa il centro esatto dell'iconostasi, e del resto è sicuramente l'unica parte del *Poème* in cui l'alchimia è esplicitamente citata, evocazione del significato della fusione come amalgama di principi opposti. E la fusione del maschile con il femminile ha luogo, ancora, sia in termini cosmici che a livello del microcosmo individuale: l'illustrazione di pagina 111 ci mostra una figura doppia che simboleggia questo amalgama ma che è anche, come segnala Krustup, un doppio autoritratto di Le Corbusier-sole e Yvonne-luna, come nell'affresco del padiglione Svizzero. Il grado di identificazione della geometria naturale con la persona stessa dell'architetto giungeva ancora più lontano in un abbozzo⁶⁹ nel quale, al posto della testa di Le Corbusier, compariva un quadrato con un angolo retto circoscritto. La

Les Mains, arazzo, 1956.
Traces de pas dans la nuit,
arazzo, 1948-57.

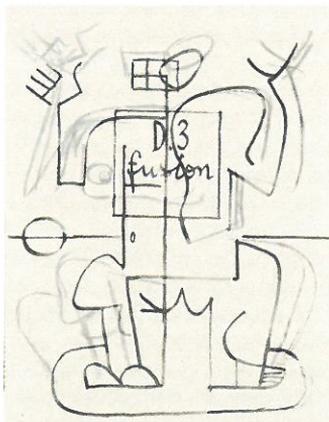
struttura compositiva traccia del resto, al centro dell'immagine, un chiaro angolo retto, risultato primordiale di quella fusione che si traduce anche in un appello alla «comunione», in un atteggiamento positivo capace di superare la lacerazione che aveva costituito il tema della sezione precedente. Si riesce così a superare l'effetto paralizzante (i "no" in contrapposizione ai "sì" e i "per" in contrapposizione ai "contro") che possono giungere a esercitare sia le «cause mediate» (l'ambiente, la *natura*) che gli avvenimenti delle nostre vite (la *storia*). È la situazione d'indecisione e di sconcerto che riflettono le mani contratte – forse un ricordo della pala d'altare di Isenheim di Grünewald – di pagina 113 (un'immagine molto simile apparirà nell'incisione numero 5 della serie *Unité*), il toro soggiogato (la forza schiavizzata) della 114 o le donne dalle membra amputate della 115, sotto le quali appare il simbolo ambivalente del serpente che in questo caso, più che a Satana, sembra alludere alla saggezza ermetica sotto il cui segno si produrrà la fusione. La litografia a colori di pagina 117, complicata giustapposizione di forme e colori, sembra voler rappresentare l'apertura di un tempo nuovo a partire dal passaggio dell'inverno (la zona nera della parte superiore) alla primavera (la parte inferiore, separata dalla striscia gialla solare). Facendo da nesso di unione, la figura femminile alata e cornuta, l'Unicorno-Capricorno, cade letteralmente, a testa in giù, mantenendo il corpo e l'ala nell'area nera ma introducendo già la testa in quel territorio in cui la coppia di esseri con testa di uccello allude alla rinascita della vita.

La sezione E, *Caractères*, occupa i tre riquadri centrali dell'iconostasi, costituendo così, come per la B, un nuovo albero secondario di questa croce articolata. Sviluppa la costruzione del *carattere* come incontro tra l'universale e l'individuale. E.2 appare dedicato al tema della lotta, del combattimento continuo come destino inevitabile del creatore. Il movimento incessante, il fluire continuo fanno sì che la bramata sintesi possa essere afferrata solo per un momento e continuamente occorra tornare a riiniziare, in una specie di eterno ritorno⁷⁰ che sembra adesso consustanziale alla propria attività artistica («...partir aller rentrer et partir encore» [partire andare rientrare e partire ancora]). Il cavallo (in una rappresentazione con dettagli chiaramente picassiani) e le amazzoni (figure ambigue, femminili ma cariche di virilità, che non invecchiano mai e il cui combattimento può esprimersi anche nell'estrarre musica da uno strumento) rappresentano questa lotta senza fine, che si trasferisce anche nella stessa personalità dell'artista. In effetti, la pagina 121 ci presenta una doppia effigie, o un essere bicefalo, che cerca di unificare le spaccature e che è nel contempo sole e luna e ritratto di Le Corbusier e di Yvonne. Una figura, inoltre, che ci appare in piena metamorfosi: con le mani sul cranio e le corna del toro a sinistra. E nella 123, sotto le amazzoni (immagini androgene in cui l'unione del maschile e del femminile avviene sotto il segno della durezza e predispone al combattimento), alla maschera-pietra-autoritratto si sovrappone, con un dolore che trasforma l'espressione in smorfia, la struttura dell'angolo retto, divenuta già tridimensionale. La litografia a colori di pagina 125 riunisce, come sintesi, i corpi di tre donne (senza dubbio tre amazzoni, dal carattere fortemente verti-

cale rispetto all'abituale associazione tra il femminile e l'orizzontalità, ma anche un'evocazione artistica attraverso il tema delle Tre Grazie) e un cavallo.

E.3 rappresenta il momento in cui il combattimento universale si concretizza nell'artista in particolare. E si apre con un'immagine che, di nuovo, è tanto universale quanto individuale: accanto all'irregolarità di una conchiglia spezzata, la geometria naturale prende forma adesso in un oggetto concreto, molto amato da Le Corbusier, il cristallo di rocca regalatogli da suo padre che egli sempre portava con sé e che appare in diverse occasioni nella sua opera plastica⁷¹. Le Corbusier ci mostra, nella litografia a colori di pagina 131, la stessa immagine femminile che occupava dal 1948 il centro del murale del padiglione Svizzero, presentata adesso, invece, in un significativo cambiamento cromatico, come un grande corpo bianco con volto azzurro e mani intrecciate, derivate dall'archetipo del gesto di dolore tragico femminile dell'arte cristiana e orizzontalmente divise nei colori basilari della dualità del poema, il rosso e il blu. Si tratta ora non più solo di un'icona lunare, ma di una rappresentazione archetipica del femminile nelle cui fonti iconografiche si trova anche, come segnala N. Stephenson⁷², quella figura chiave dell'arte religiosa cristiana che è la Maddalena della Deposizione⁷³. È qui che ha luogo l'esaltazione dell'angolo retto come garanzia di quel ritorno all'origine che permette all'uomo di trovare se stesso, di ricongiungere le sue due metà. Ed è, questo, il capitolo del *Poème de l'Angle Droit* in cui l'universale maggiormente si incontra con l'individuale, dato che la figura femminile di pagina 131 è anche Yvonne, la moglie di Le Corbusier (in modo analogo a pagina 129, dove l'architetto aveva rappresentato le stesse mani incrociate di Yvonne come apparivano nel dipinto *Ritratto di donna nella cattedrale di Sens*). La corrispondenza privata e le testimonianze in seguito raccolte nel libro *Le Corbusier lui-même* sono chiare a tal riguardo. Così, in una lettera datata Chandigarh, 17 luglio 1955⁷⁴, Le Corbusier chiede a sua moglie di leggere, prima di andare in vacanza, le pagine che le sono espressamente consacrate «au coeur du poème» – e che sono esattamente quelle di E.3 – terminando la sua lettera con un «30 années de bonheur au foyer» [entrambe le sottolineature sono di Le Corbusier].

Il sottocapitolo E.3, riflettendo la situazione in cui, dopo la fusione, può verificarsi la riunificazione tra il cosmo e il microcosmo umano e manifestarsi la creazione artistica individuale, è pertanto uno dei punti chiave del *Poème*. In questo senso, E.4 ha un valore di conseguenza: Le Corbusier parla già di se stesso come architetto o, più esattamente, come «costruttore di case e di palazzi» e dell'equivalenza tra «fare un'architettura» e «fare una creatura». L'architetto è un elemento mediatore, che riceve ed espelle, che combina l'allegria di «un giovane cane contento» con l'ordine che permette adesso di costruire le cattedrali moderne. Le forme naturali dotate di ordine (nuovamente la pigna ma anche adesso il carapace della tartaruga, metafora della casa e rappresentato da una trama esagonale che lo collega anche alle celle del favo) e il corpo femminile (ancora una volta orizzontale) danno luogo all'esaltazione del calcestruzzo grezzo (il *béton brut*) come materiale privilegiato nella



Disegno preparatorio per D.3
(Fusion) (FLC, 4395).
Nature morte géométrique,
olio, 1930 (FLC, 93).

crystallizzazione di questo processo. La litografia di pagina 139 recupera nei suoi elementi essenziali la forma del toro della zona sinistra del murale del 1948 (adesso senza le corna e con un punteggiamento che allude al calcestruzzo), ma anche, retrocedendo più indietro nella memoria plastica di Le Corbusier e accettando l'interpretazione della macchia rossa come autoritratto, quell'enigmatico dipinto intitolato *Saint-Sulpice* che eseguì nel 1931 e al quale attribui sempre tanta importanza.

Le sezioni F e G, entrambe con un unico quadro nell'iconostasi, rappresentano il logico epilogo di questo itinerario, collocando l'intervento dell'architetto nel mondo attraverso la mediazione della mano: in F.3 è la mano aperta, in G.3 la mano che maneggia un attrezzo. F.3, *Offre*, si apre con l'immagine della porta aperta. È una porta di comunicazione, una vera e propria soglia di iniziazione aperta verso quel mondo situato dall'altra parte del muro dietro il quale, come Le Corbusier scrive nel secondo volume di *Le Modulor*, «...gli dei giocano con i mondi, con le anime». La possibilità di aprire un varco in quel regno di conoscenze del quale gli uomini solo giungono a intravedere «briciole che cadono dal tavolo del ricco» si esprime anche a livello cromatico con lo scambio, nella parte centrale, dei due colori corrispondenti a ogni zona.

Ma F.3 è dedicato soprattutto alla *mano aperta*, e l'importanza che Le Corbusier attribuisce al tema si desume dal fatto che, nella pagina iniziale (la 141), accanto al titolo appaiono tra parentesi le parole «la main ouverte», unica sezione di tutto il *Poème* in cui si registra qualche aggiunta al titolo di apertura. La mano aperta è, come si sa, una delle immagini chiave del Le Corbusier del dopoguerra, e la sua importanza non fa altro che crescere in un itinerario che va dal progetto di monumento dedicato a Vaillant-Couturier fino a quello di Chandigarh, segnata da opere pittoriche e sculture e centinaia di disegni con variazioni sul tema e di riflessioni scritte sullo stesso. L'importanza che Le Corbusier attribuiva a questo simbolo si manifesta chiaramente, per esempio, nella lettera a Carla Marzoli datata Chandigarh, 6 aprile 1955: «Il monumento alla "Mano Aperta" contiene molto di ciò che vi è in fondo al mio piccolo cuore: una riflessione sul nostro soggiorno in questo mondo in cui siamo stati designati per creare il Paradiso, che è, sarà e non può essere altro che terreno»⁷⁵.

La mano è il punto di contatto tra l'architetto e il mondo e l'organo che gli consente di assolvere a quella funzione di ricevere ed espellere teorizzata in E.4. Nella splendida litografia di pagina 145 è raffigurata sulla linea dell'orizzonte, planando sul paesaggio con tre cime già apparso nel *Poème* e le cui risonanze familiari sono già state segnalate. Riassunto e sintesi di tutte le mani che si sono succedute nel corso delle pagine del libro, il suo carattere aperto esprime adesso l'infinità delle possibilità, il vasto campo d'azione possibile, e nel contempo la sua doppia funzione attiva di raccogliere e passiva di ricettacolo da cui «ciascuno venga a prendere». È aperta, anche, perché non solo ha a che fare con il lavoro in senso stretto, ma con il riordinamento globale del mondo. È la mano che può impugnar lo strumento trasformatore del mondo, ma anche la mano che accarezza; è l'attività creatrice, fatta al tempo stesso di ordine

razionale e di emozione poetica. Se a partire da Brunelleschi e dalle teorizzazioni rinascimentali l'immagine canonica dell'architetto aveva imposto con crescente insistenza la superiorità del cervello sulla mano, della *cosa mentale* sull'esecuzione, Le Corbusier mette adesso in primo piano la sintesi, la riconciliazione di quella mente che, attraverso l'occhio e il tatto, riconosce l'ordine profondo del mondo, con la mano che cessa di rivestire un ruolo decisivo di mera obbedienza e si converte in elemento mediatore privilegiato. Fino al punto di intendere quella mano finale come uno dei numerosi autoritratti di Le Corbusier occultamente dispersi in tutto il libro: «Piena mano ho ricevuto piena mano dono».

Il percorso si chiude, infine, in G.3, *Outil*, con la terza visione della mano. Dopo le mani intrecciate della riconciliazione degli opposti e dopo la mano aperta mediatrice tra la natura e l'umanità, adesso, alla fine del ciclo, quella stessa mano stringe un attrezzo, un *outil*, con cui traccia l'angolo retto finale. Ma, molto significativamente, questo attrezzo non ha niente della "macchina": non è un sofisticato prodotto industriale frutto del progresso dell'intelligenza umana, ma lo strumento più umile possibile, un oggetto che presuppone l'utilizzazione diretta, senza trasformazione, di quanto la natura offre all'uomo e che questi riceve con la sua mano nuda: un semplice pezzo di carboncino. Con il suo aiuto, la mano è raffigurata mentre traccia (in un processo ancora non portato a termine, rappresentato in piena azione) una croce nera e verde racchiusa da un circolo che non si chiude completamente sotto il quale si trova il simbolo stesso dell'angolo retto. Le parole di pagina 150 sono le ultime del libro e chiariscono il senso del canto finale a quell'angolo retto, «risposta», «scelta» e «guida», sul cui rigore i dotti potranno discutere, ma che è un segno inscritto nella coscienza umana. Questa mano con il carboncino è in fondo la stessa mano dell'uomo della pittura parietale preistorica che ci dimostra come l'angolo retto non sia il prodotto avanzato della cultura tecnologica ma il massimo simbolo di quell'armonia primigenia tra uomo e cosmo che urge recuperare.

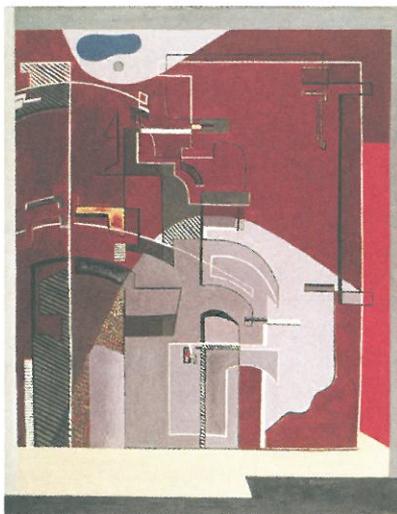
Ormai fuori dalla trama dell'iconostasi, occorre menzionare ancora altre due litografie che chiudono il *Poème*, quelle delle pagine 152 e 154. La prima di esse riproduce due piccole forme geometriche allineate verticalmente, contenute ciascuna in un quadrato, nell'angolo inferiore sinistro di una grande pagina rossa. Sono fondamentalmente le stesse forme che già si trovavano nel dipinto *Nature morte géométrique*, del 1930⁷⁶, e che adesso sembrano porsi come un denso riassunto di alcuni dei temi del *Poème*: l'occhio e l'orecchio, il cristallo e la spirale, la testa di toro (il Minotauro) e il labirinto. Quella di pagina 154 riprende il tema della relazione acqua-terra-aria: su una grande massa blu, che rappresenta sia il cielo che l'acqua, la terra rossa (di nuovo con le tre cime presumibilmente del lago Lemano) stabilisce il livello a un tempo differenziatore e mediatore, la piattaforma solida sulla quale ha luogo l'azione dell'uomo, e sulla quale plana, a sua volta, un'ala bianca indecisa trasportata dal vento.

La vita del *Poème de l'Angle Droit* non termina, naturalmente nel momento in cui fu pubblicato e messo in vendita. Da un lato, il libro

intraprendeva allora quel cammino che Le Corbusier considerava, come abbiamo visto, il destino inevitabile di ogni opera d'arte: iniziare una nuova vita, un'evoluzione totalmente estranea alle intenzioni originarie del suo autore, ma non per questo meno legittima. È chiara la presenza di determinati aspetti del *Poème* sia nella cappella di Ronchamp⁷⁷ (terminata in pratica contemporaneamente al libro e impregnata delle stesse risonanze cosmico-sacrali e dei temi dell'*acoustique plastique*) che a Chandigarh. Le principali analogie sono state rilevate soprattutto in relazione con la capitale indiana (non dimentichiamo che il libro fu concepito in grande misura nei viaggi a Chandigarh e nei soggiorni stessi in India). Peter Carl⁷⁸ ha infatti insistito sulla relazione tra le riflessioni del *Poème* e il progetto della torre delle Ombre, e Mogens Krusturp⁷⁹ ha indicato nel libro la fonte principale della *Porte Émail*, l'opera pittorica a smalto per la porta del palazzo dell'Assemblea di Chandigarh.

Un'ulteriore correlazione si potrebbe stabilire ugualmente tra *Le Poème de l'Angle Droit* e *Le Poème Électronique* che Le Corbusier compose (questo è il termine più appropriato), in collaborazione con il musicista Édgar Varèse, per il padiglione Philips all'Esposizione universale di Bruxelles del 1958: un autentico spettacolo audiovisivo in cui architettura, plastica e musica si combinavano con tutto ciò che la tecnica più moderna offriva in materia di riproduzione di immagini. Sebbene, come segnala Casali, tra questi due "poemi", separati da pochissimi anni, vi siano importanti differenze concettuali⁸⁰, il loro carattere poetico stabilisce un legame di unione.

Ma dove la continuità dello sforzo teorico del *Poème* appare più evidente è in *Unité*, una serie di acqueforti pubblicate dall'Atelier Crommelynck. *Unité* evoca con il suo stesso titolo quella visione unitaria del lavoro creativo dell'architetto estraneo alle frontiere tradizionali tra l'architettura, la pittura, la scultura o l'incisione e capace di offrire la quintessenza della sua visione architettonica non



Saint-Sulpice, olio, 1929-31.

solo nei suoi edifici ma anche – e in particolare, stando alle sue stesse parole – nelle sue opere plastiche. Le litografie di *Unité*, realizzate nel 1953, furono edite solo dopo la morte di Le Corbusier, come spiega la stessa pagina introduttiva della cartella: «Dato che Le Corbusier considerava che un'opera risale all'epoca in cui fu concepita, le tavole di quest'opera incise tra il 1963 e il 1965 portano la data del 1953, anno di creazione dei pastelli che ispirarono all'autore queste incisioni». Di *Unité* si tirarono 130 esemplari (i primi trenta accompagnati da una serie in nero), più altri trenta numerati da I a XXX dall'artista. La cartella è priva di testo: secondo gli editori, Le Corbusier avrebbe manifestato l'intenzione di «...sottolineare l'unità dell'opera, la sua ricchezza, con un testo completamente indipendente dalle immagini», ma la morte dell'artista lo avrebbe impedito. In effetti, alcune delle litografie presentano chiare analogie (o almeno una continuità di sforzi) con *Le Poème de l'Angle Droit*, come la numero 4, con l'immagine delle mani intrecciate che sostengono una figura umana abbattuta; la 11 (male numerata giacché in realtà è la 8), con il motivo delle mani e della spirale che si innalza verso il cielo e la 12, con motivi di uccelli, mani e cane; o la numero 3, intitolata *Je rêvais*, che può essere messa in relazione, d'altro canto, con il quadro dallo stesso titolo. Così, dunque, a causa di questo infausto epilogo ci è venuta indubbiamente a mancare una combinazione tra plastica e scrittura direttamente collegata al *Poème*.

Nel 1965, l'ultimo testo di Le Corbusier, scritto appena un mese prima della sua morte, tracciava in tre righe ciò che potrebbe essere considerato un riassunto delle ragioni che dieci anni prima lo avevano indotto a diventare il poeta dell'angolo retto: «Occorre ritrovare l'uomo. Occorre ritrovare la linea retta che abbraccia l'asse delle leggi fondamentali: biologia, natura, cosmo. Linea retta inflessibile come l'orizzonte del mare»⁸¹.