

»

Scavuzzo, G. (2018). Il poema e il palazzo. Costruzione poetica e composizione architettonica in alcune opere di Le Corbusier. *A&P Continuidad* (8), 1-16.



Il poema e il palazzo

Costruzione poetica e composizione architettonica in alcune opere di Le Corbusier.

Giuseppina Scavuzzo

Ricebuto: 26 febbraio 2018

Accettato: 16 aprile 2018

Italiano

Questo articolo proporrà una lettura parallela di due opere di Le Corbusier, il *Poème de l'Angle Droit*, opera poetica e figurativa, e il Palazzo del Governatore di Chandigarh, progetto architettonico rimasto incompiuto, mettendo in evidenza una serie di puntuali analogie compositive.

Al di là delle coincidenze e affinità anche formali, le due opere sembrano rivelare fondamentalmente una medesima strategia poetica. È questa poetica criptica e iconica, che caratterizza anche le opere pittoriche di Le Corbusier dal secondo dopoguerra, che si traduce in una personale iconografia simbolica.

Allora l'architettura da *machine à habiter* sembra divenire piuttosto *macchina simbolica*: un congegno funzionale all'abitare, coerente con i dati geografici e climatici, congruente dal punto di vista tecnico-costruttivo, ma la cui aspirazione è quella di costruire relazioni tra forme, figure e significati, facendo dell'espressione di un pensiero poetico un'interpretazione di valori collettivi.

Parole chiave: Le Corbusier, composizione poetica-architettonica, Chandigarh, simbolismo.

English

This article attempts a parallel reading of two works by Le Corbusier, the *Poème de l'Angle Droit*, a poetic and figurative work, and the Palace of the Governor in Chandigarh, an unfinished architectural project, showing a series of precise compositive analogies.

Beyond the coincidences and even formal similarities, the two works seem to reveal, above all, a same poetic strategy. It is the cryptic and iconic poetics which also characterizes the paintings of Le Corbusier after World War II, translated into a personal symbolic iconography.

Then the architecture from a *machine à habiter* seems to become, rather, a *symbolic machine*: a device functional for living, coherent with geographic and climatic data, congruent from a technical-constructive point of view, but whose aspiration is to build relationships between forms, figures and meanings, turning the expression of a poetic thought into an interpretation of community values.

Key words: Le Corbusier, Poetic/Architectural Composition, Chandigarh, Symbolism

Il presente saggio si propone di approfondire in termini architettonici alcune componenti simboliche dell'opera di Le Corbusier affrontate solitamente da studi di carattere storico. L'assunto di partenza è che la stessa strategia poetica che caratterizza le opere pittoriche e poetiche del Maestro dal secondo dopoguerra faccia delle sue architetture coeve delle *macchine simboliche*. Partiremo dal capanno di Cap Martin, piccolo oggetto architettonico ma soprattutto luogo eletto per elaborare quella strategia poetica che si dispiega nei grandi progetti indiani. Ci concentreremo quindi sul progetto irrealizzato per il Palazzo del Governatore di Chandigarh. Tra il progetto del Palazzo e la struttura della contemporanea opera poetica di Le Corbusier, il *Poème de l'Angle Droit* (Le Corbusier, 1955), emergono una serie di analogie: tra la soluzione strutturale e il tema poetico dell'ascesi, tra le soluzioni proposte per il quarto piano e il tema della fusione alchemica, tra

il dispositivo di accesso al palazzo e il tema del percorso iniziatico, tra il fronte, proposto come icona, e la stratificazione di riferimenti mitologici rilevabili nel progetto¹. L'ipotesi che si vuole verificare è che questa architettura costituisca la rappresentazione architettonica di un programma: con una costruzione che ha il proprio paradigma nell'iconografia simbolica dell'ascesi e un possibile parallelo nell'opera poetica, si rappresenta la capacità dell'India, indipendente dall'Impero Britannico, di autogovernarsi superando i conflitti religiosi. Lo sforzo di riferire i segni dell'architettura a simboli archetipici traduce l'aspirazione di Le Corbusier a fare dell'espressione di un pensiero poetico un'interpretazione di valori collettivi.

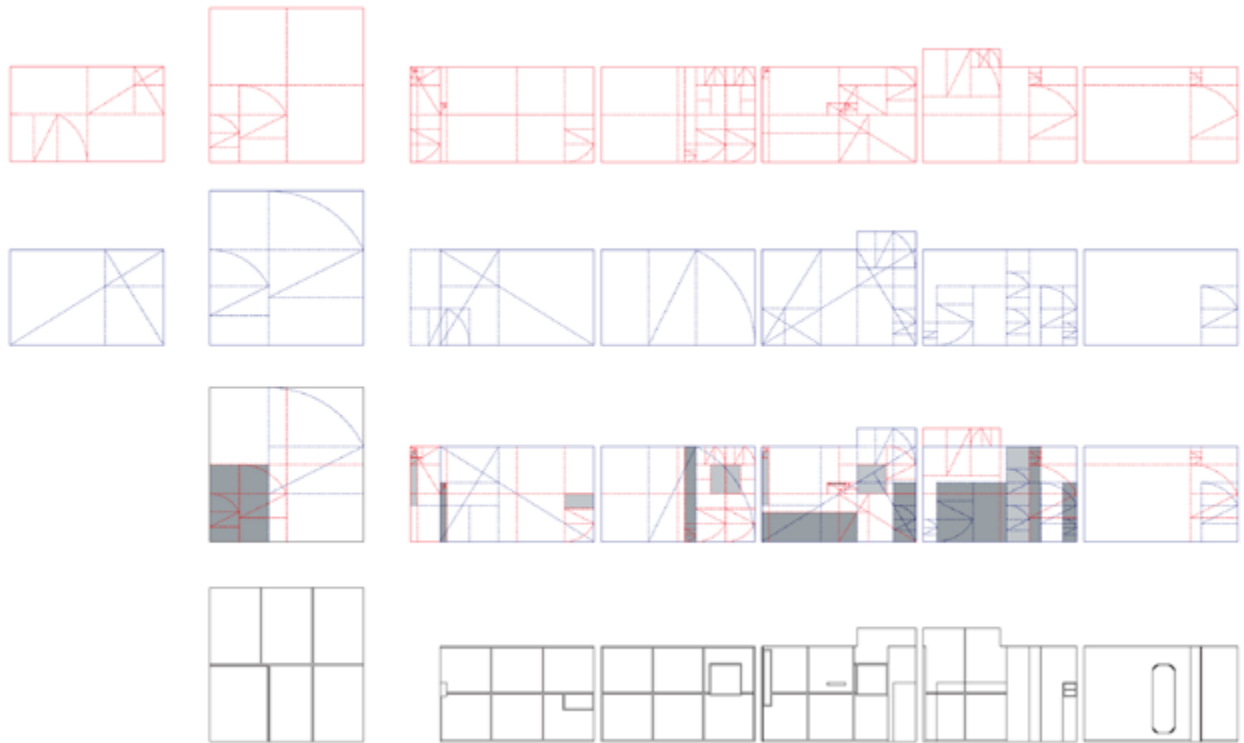
» Il capanno e il sacro

Le Corbusier (1946) dichiara di “non conoscere il miracolo della fede” ma nel suo ultimo scritto, afferma che “introdurre nel focolare il senso del

sacro” sia la preoccupazione che lo ha “agitato in modo imperativo” (Le Corbusier, 1966). Colloca dunque l'opera di architettura dentro l'orizzonte del sacro perché convinto che gli uomini condividano il senso dell'esistenza di qualcosa di altro, di intangibile, e in questo cerca il *common ground* in cui l'opera deve affondare le radici, così in profondità da incontrare le radici di altre culture.

L'osservatorio da cui questa visione è messa a punto è lo spartano capanno costruito nel '52 a Cap Martin. Lo studio dell'oggetto architettonico rivela, in questa capanna di legno di soli 16 metri quadri, l'applicazione combinata di figure e tracciati regolatori (il quadrato, l'elica, la spirale) e delle due serie di progressioni auree del *Modulor*, di cui il *petit cabanon* è una cristallina dimostrazione (Chiambretto, 1987).

Una dimostrazione criptata, nascosta dietro una maschera di tronchi di pino che richiama l'immagine archetipica della capanna del sel-



L'applicazione delle serie rossa e blu del Modulor nella pianta e nelle pareti del *Cabanon*. Disegno di Giuseppina Scavuzzo.

vaggio. È un'architettura dettata dall'essenzialità di una vita quasi ascetica ma non uno studio di *existenz minimum*. Infatti il processo che conduce dalla concezione alla costruzione del capanno (lo disegna sul tavolino di una trattoria per farne dono alla moglie, poi lo utilizza come supporto per le sue pitture) e l'abbandono dell'idea di iterarlo in una produzione seriale di alloggi di vacanza, fanno pensare che Le Corbusier non lo proponga come prototipo di casa per un uomo-standard ma come archetipo della casa dell'uomo. Questa potenza emblematica sarebbe stata più leggibile se il capanno fosse stato realizzato come appare in alcuni schizzi iniziali. Qui, non contiguo agli edifici esistenti, come nella successiva realizzazione, ma isolato e sollevato su due muri in pietra, il capanno si staglia sul promontorio a picco sul mare. La frugalità dissimula un piccolo paradigma di

composizione architettonica ma, idealmente, cela anche l'*antro dell'alchimista* in cui *père Corbu* elabora un complesso sistema simbolico che ordina apporti provenienti dal mito classico, dai testi biblici, dall'alchimia, dall'astrologia e dalla magia, e definisce una visione del mondo, del sacro e della condizione umana che è anche una definizione di senso per l'architettura. Qui Le Corbusier rilegge testi affrontati da giovanissimo: *Così parlò Zaratustra*, *Don Chisciotte*, "la più bella per un uomo impegnato in battaglia" (Le Corbusier, 1966: 57), l'*Illiade*, che pensa di illustrare, e qui scrive il suo ultimo testo, pubblicato postumo, *Mise au point*. Un filo rosso lega il capanno ai progetti indiani, le lettere che Le Corbusier scrive dall'India alla moglie, come un soldato dal fronte. Il tentativo di accedere dalla dimensione immanente a una dimensione superiore, sacra, ri-

chiede una chiave, che renda le due dimensioni commensurabili, misurabili da uno stesso *metro*. Le Corbusier cerca questo metro nel *Modulor*, che definisce "chiave della porta al di là della quale si trovano gli dei" (Le Corbusier, 1950: 73), la giusta misura che mette in rapporto le misure dell'uomo e l'ordine del tutto attraverso la sezione aurea o divina proporzione. Progressivamente, questo ruolo viene trasferito a una concatenazione di figure, al simbolo.

» Il poema

Nel 25, Le Corbusier, parla del simbolo e del suo potere di integrare l'uomo tra immanente e trascendente, esemplificando il concetto con l'immagine di un fregio greco, raffigurante una spada, una stella, una mezza luna. Relega, però, il simbolo a una fase arcaica, superata dalla modernità iconoclasta in cui l'ansia per il mistero

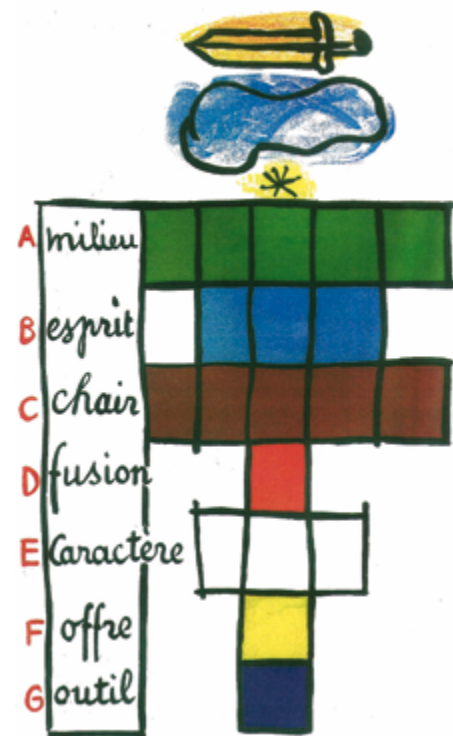


Modello in gesso, in scala 1:50 del *Cabanon* secondo i primi schizzi di Le Corbusier. Modello di Giuseppina Scavuzzo | *Iconostasi* in apertura de *Le Poème de l'Angle Droit*. In Le Corbusier, *Poème de l'Angle Droit* 1955.

del cosmo è placata dalla conoscenza scientifica² (Le Corbusier, 1925: 121-130). Quel fregio greco, reperto fossile del simbolo, riappare quasi trenta anni dopo, in un piccolo schizzo fatto durante un volo per l'India nel 1951³ (la mezza luna sostituita da una nuvola) accompagnato dalla frase: "La vita è senza pietà". L'immagine e il motto divengono un emblema personale di Le Corbusier che sovrasterà lo schema intitolato *Iconostasi* in apertura de *Le Poème de l'Angle Droit*. Torna dunque il simbolo, e su questa ritrovata potenza evocativa e sintetica si costruisce una complessa mitologia personale che dominerà tutta l'opera pittorica e poetica successiva. Il Poema è l'opera che più rivela la natura sistematica del simbolismo lecorbuseriano e il suo fondamento nell'alchimia e nei linguaggi simbolici collegati. Si tratta di una composizione di

versi e disegni, divisa in sette parti (sette numero alchemico) sintetizzata da uno schema che Le Corbusier chiama *Iconostasi* come lo schermo istoriato che nelle chiese, separando la navata dall'altare, vela i riti ai non iniziati ma allo stesso tempo prospetta, con le sue immagini, il percorso salvifico. Analogamente l'*Iconostasi* del Poema propone in forma simbolica, criptica, un percorso verso una salvezza, non ultraterrena, che consiste nella liberazione della coscienza, nel raggiungimento di una piena consapevolezza di ciò che si fa, anche come architetto, di cui il processo l'alchemico è metafora poetica. Il frontespizio del Poema riduce le parti a cinque, come cinque sono le figure del murale del Padiglione svizzero, *summa* del simbolismo lecorbuseriano in pittura, e cinque sono le figure della sua serie pittorica dei Tori. Le figure sono riferite al mito classico delle nozze di

Pasifae, divinità collegata alla Luna, con il Toro, e della nascita del Minotauro, a cui si affianca nel murale il Capricorno, tutti miti associati al concetto di ciclica rinascita. A questi si aggiunge una quinta figura che sintetizza due simboli alchemici e anche emblemi personali di Le Corbusier: la pietra (pietra filosofale) e il corvo (uccello mercuriale), fusi nell'immagine di un bambino-uccello che rappresenta la volontà di staccarsi da ciò che è terreno. La scultura "L'enfant est là" riprende questo tema e lo conduce all'ultimo dei simboli lecorbuseriani, la mano aperta. Nella scultura il corpo della madre contiene quello del bambino che tende al cielo, e la mano della madre si fonde con la bocca, nell'atto del dare e del ricevere che sarà il significato della Mano aperta. Che questo sistema di figure si appresti a popolare il Campidoglio di Chandigarh è annunciato





Le Corbusier, *Nascita di una Capitale, Chandigarh* 3 mar. 1951, Carnet Nivola I, disegno n.139. Fonte: Semerani (2006) | Le Corbusier, *Il Purusha dei Bramani* (1955).

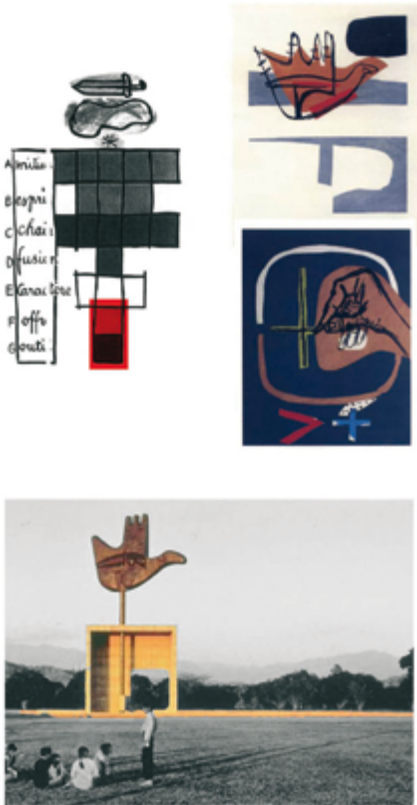
dalla comparsa dello stesso tema in una lettera che Le Corbusier spedisce dall'India a Cap Martin, alla moglie. Qui una donna indigena con un bambino rivolto al cielo è accanto alla prospettiva della futura città⁴. La stessa immagine appare in un disegno fatto durante il primo viaggio in India e intitolato “Nascita di una Capitale”⁵ (Le Corbusier, 1955: 38).

» Chandigarh

Le Corbusier individua nella necessità di recuperare una dimensione archetipica del sacro che superi il confronto tra diverse religioni una questione cruciale nella ricerca dell'equilibrio tra nord e sud del mondo e un compito per l'architettura. La chiave che consente all'architettura di risolvere un tale compito non può essere il *Modulor*: “Me ne frego del *Modulor*, cosa volete che me ne faccia del *Modulor*? E poi no! Il *Modu-*

lor ha fatalmente ragione, ma siete voi che non sentite niente. Il *Modulor* prolunga l'orecchio agli asini...” (Le Corbusier, 1966). Il *Modulor* è solo uno strumento, da tenere in tasca come un decimetro, e dalla tasca, racconta, gli scivola via mentre perlustra, a bordo di una jeep, l'area in cui sorgerà la capitale: “Esso è ora lì, nel cuore stesso, integrato al suolo. Fiorirà in tutte le misure della prima città del mondo che sarà organizzata tutta su questa gamma armonica” (Le Corbusier, 1955: 32). L'architettura di Chandigarh è il tentativo di fare *fiorire* quest'armonia ancora tutta terrena, di superarla in una armonia che, come il bambino del disegno, tenda verso il cielo. La questione del confronto tra religioni è, nella storia di Chandigarh, una premessa drammatica. La divisione, nel 1947, dell'ex colonia britannica nei due stati indipendenti dell'India, a mag-

gioranza induista, e del Pakistan, musulmano, causa scontri sanguinosi con mezzo milione di vittime. La provincia del Punjab, particolarmente segnata dal conflitto tra indù e musulmani e smembrata dalle nuove frontiere, perde la sua antica capitale Lahore, assegnata al Pakistan. Il governo indiano decide di sancire l'inizio di una nuova vita per il paese con la fondazione di una città: la nuova capitale è attesa come un segno. Del piano della nuova città è incaricato un *team* composto da Albert Mayer, Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Maxwell Fry e Jane Drew. Le Corbusier è incaricato personalmente della progettazione del Campidoglio, l'insieme monumentale degli edifici più rappresentativi della città. Nel piano di Le Corbusier non figura alcun edificio di culto. L'analisi del Campidoglio rivela come l'evocazione del sacro sia affidata a questo insieme di edifici, secondo la convinzione che “certe



Le due ultime parti dell'*Iconostasi* e il Monumento alla Mano Aperta. Montaggio di Giuseppina Scavuzzo. | L'*Iconostasi* e il fronte del Palazzo del Governatore. Elaborazione grafica di Giuseppina Scavuzzo.

cose sono sacre, altre no, siano o non siano esse religiose” (Le Corbusier, 1965). La potenza evocativa è affidata, in primo luogo, alla modulazione plastica dell'insieme e al vuoto centrale che isola il visitatore di fronte alla maestà della natura e dell'Himalaya sul fondo. Il vuoto centrale coincide con uno dei fondamenti dell'architettura tradizionale indiana. Secondo il mito, il dio Brahma modellò un umanoide, Purusha, che, sfuggito al controllo del dio, cominciò a devastare la Terra. L'intero pantheon delle divinità corse a bloccarlo: la testa, a nord-est, era tenuta ferma da Shiva, mentre al centro Brahma teneva il suo ventre. Sotto ogni casa risiede l'energia di Purusha tenuta a bada dalla vigilanza degli dei e il vuoto centrale è necessario per assicurarsi questa protezione. È probabile che Le Corbusier sia al corrente di questo mito, sicuramente conosce l'unità di misura che



ne deriva: il *Purusha dei Bramani*, corrispondente a un uomo con le braccia alzate, che ridisegna come una *versione indù* del *Modulor* (Le Corbusier, 1955: 206). L'insieme degli edifici del Campidoglio è stato già interpretato (Moore, 1977) come una trasposizione delle cinque figure del murale del Padiglione svizzero e della serie pittorica dei Tori, viste prima. Il Toro padre, divinità solare, coinciderebbe con il Palazzo dell'Assemblea, il cui portico in sezione ricorda una grande testa taurina e la cui porta smaltata è dominata dal tema del sole. Il Segretariato sarebbe identificabile come Toro figlio: lo strano disegno del parasole all'ingresso sarebbe la sua bocca ruotata verso l'alto. La divinità femminile madre sarebbe identificabile nel Palazzo del Governatore, al centro del Campidoglio, in cui la curva orizzontale della terraz-

za in cima al palazzo, chiamata come nell'architettura tradizionale indiana *Barsati*, richiama la dea luna al centro del murale. L'Alta Corte, all'estrema destra della composizione, con il triplice ordine di grandi setti del portico, ricorderebbe il Capricorno, quarta figura del murale. Il Monumento alla Mano aperta, pensato per lo spazio tra le due strutture femminili del Palazzo del Governatore e dell'Alta Corte, è posto nella stessa posizione della mano nel murale, tra la dea luna e il capricorno. È un simbolo composito che rappresenta il gesto verso il cielo del bambino-uccello, la mano aperta per dare e ricevere e il volo orizzontale di una colomba, associata all'idea di pacificazione e di rinascita. Il ruolo conclusivo del monumento in questa rappresentazione simbolica sarebbe confermato dalla composizione con la cripta aperta che sostiene la mano, un insieme che sembra coincidere con la sovrapposizione degli ultimi due disegni dell'*Iconostasi* del poema⁶.

» Il palazzo

Proseguendo questa ipotesi interpretativa del Campidoglio come iscrizione nell'architettura del sistema simbolico lecorbuseriano, si può individuare nel Palazzo del Governatore il punto culminante del processo di trasformazione come perfezionamento, sublimazione. E' possibile rilevare una puntuale corrispondenza tra l'architettura del palazzo, considerata in un *unicum* simbolico con la Mano aperta che doveva stargli accanto, e la struttura dell'*Iconostasi* del poema: se infatti gli ultimi due livelli (e relativi disegni) dell'*Iconostasi* sembrano trasposti nel Monumento, gli altri livelli, ridotti a cinque, come nel frontespizio del poema, e specchiati, presentano un profilo sorprendentemente simile ai primi disegni del profilo del palazzo (che avrebbe dovuto riflettersi sull'acqua delle vasche antistanti). Non si pretende qui di rivelare una derivazione certa o meccanica dell'architettura dall'opera



Modello in gesso dei bassorilievi di Chandigarh ricavato da schizzi, privi di misure, di Le Corbusier. Modello di Giuseppina Scavuzzo.

poetica, ma di rilevare un’analogia che permette di intuire qualcosa del mistero che sempre circonda la nascita della forma. Il profilo del palazzo nasce prima del progetto completo: nel maggio del 1951, durante un viaggio a Bogotá, Le Corbusier osserva delle costruzioni la cui forma richiama quella del palazzo con il suo *Barsati*. Accanto agli schizzi scrive di trovarvi “una straordinaria conferma... otto giorni dopo aver inviato a Smila il progetto del Campidoglio (Palazzo del Governatore)” (Le Corbusier, 1981: 430-431). Ma la proposta per il palazzo verrà sottoposta alle autorità indiane per la prima volta nel 1954. Per due anni e mezzo il progetto resta in gestazione, nutrendosi delle riflessioni che Le Corbusier va conducendo: dal 1948 sta lavorando al poema, pubblicato nel '55.

Il disegno di questo profilo, che rimane quasi invariato malgrado le molte modifiche al progetto, rappresenta un caso particolare nella produzione lecorbuseriana. Il carattere di eccezionalità sembra sancito dall’inserimento di una silhouette del palazzo tra i disegni per i rilievi da imprimere nel cemento degli edifici del Campidoglio. Il palazzo appare inserito tra una luna e un toro, a conferma dell’interpretazione mitologica classica vista prima. Ma la luna e un toro sono anche simboli associati dall’iconografia indù al dio Shiva, che Le Corbusier conosce, come testimoniano i suoi schizzi. Shiva è il dio che tiene la testa del Purusha a nord-est, la posizione occupata dal palazzo del Governatore rispetto al vuoto centrale del Campidoglio.

È singolare che la forma di un’architettura sia usata, unico caso, essa stessa come segno. Viene così sovvertita la distinzione, ordinata in progressione, tra segni-visivi (quelli dei rilievi, gli smalti, gli azzai), segni-monumento (come Le Corbusier chiama le piccole architetture che punteggiano il Campidoglio, la Torre delle Ombre, il Monumento ai Martiri e la Mano aperta quelli costruiti), e architettura come rapporto tra segni, presente a Chandigarh. Sembra che Le Corbusier riconosca a questa forma uno statuto speciale che le permette di ritornare al mondo simbolico che l’ha generata.

Il fronte del Palazzo è un’icona, un moderno simbolo *eteroclito* (Frampton, 1980) del tentativo di trascendere se stessi e la propria stessa cultura: il suo composito significato proviene da riferimenti all’immaginario classico e da quello moderno, occidentale e orientale. A parte la coincidenza formale tra l’*Iconostasi* e il Palazzo, è il processo di ideazione di quest’ultimo, testimoniato dai disegni delle tre successive versioni del progetto, a rivelare le tecniche compositive, distributive e costruttive, attraverso le quali il tema del percorso ascetico di perfezionamento, descritto dal poema, si traduce nel tema compositivo/architettonico del progetto.

I primi disegni di studio⁷ (Le Corbusier, 1983) stabiliscono il rapporto

con il luogo, prendendo in considerazione l’incidenza dei fattori climatici, esposizione e direzione dei venti, sulle condizioni di illuminazione e ventilazione. In rapporto al sito, il palazzo è un corpo che si ancora al suolo e si staglia sullo sfondo del paesaggio isolato come una figura totemica.

In altri disegni⁸ (Le Corbusier, 1983) appaiono il programma funzionale e il calcolo delle superfici necessarie. L’organigramma delle funzioni (cerimonie, lavoro, accoglienza agli ospiti, alloggi privati, servizi) stabilisce un principio di autonomia tra destinazioni funzionali e un principio di gerarchizzazione in una sovrapposizione verticale. L’autonomia è data dall’ospitare ogni funzione in un piano, quasi sempre articolato in un livello principale e uno indicato come “bis”. La gerarchizzazione è data dal carattere progressivamente più privato degli ambienti, dagli spazi pubblici fino all’appartamento privato del Governatore.

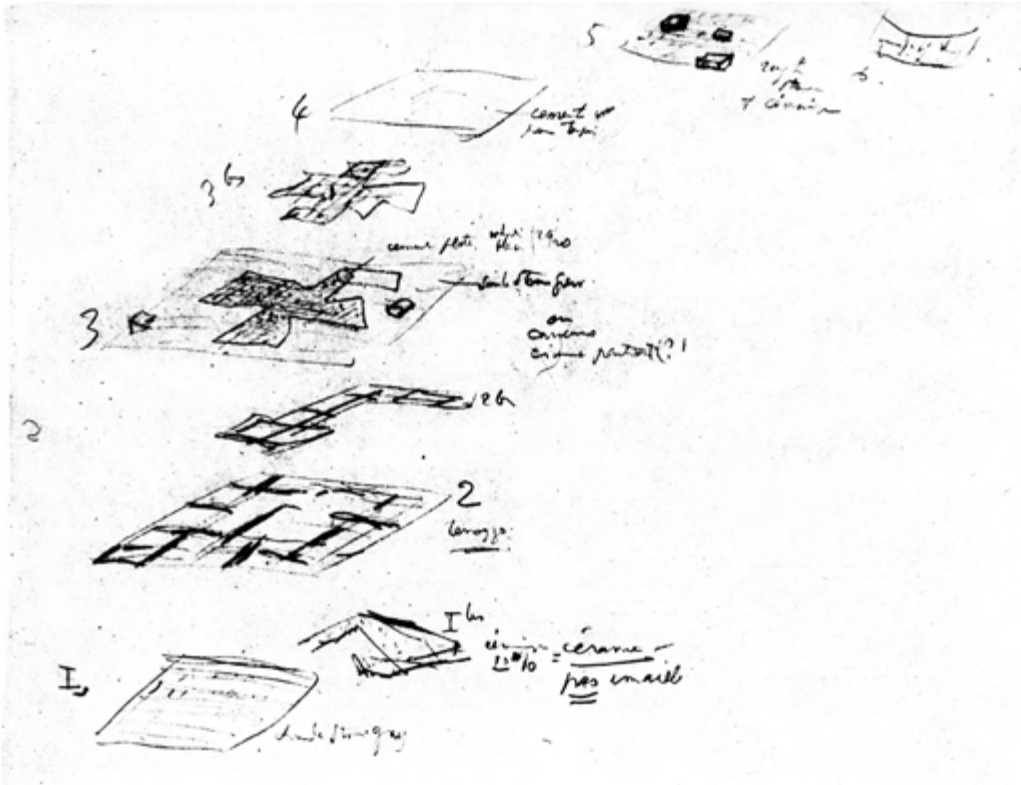
Dunque l’organizzazione funzionale esprime un’idea di progressione.

Il primo progetto, redatto nel gennaio 1954, fissa i caratteri che rimarranno validi nelle versioni successive: la logica compositiva dell’edificio è quella di una successione di solidi sovrapposti in modo piramidale. La sovrapposizione di blocchi è coronata dalla volta rovesciata del *Barsati*. La struttura portante è una trama quadrata di sedici pilastri con un interasse, nel primo progetto, di 10 metri.

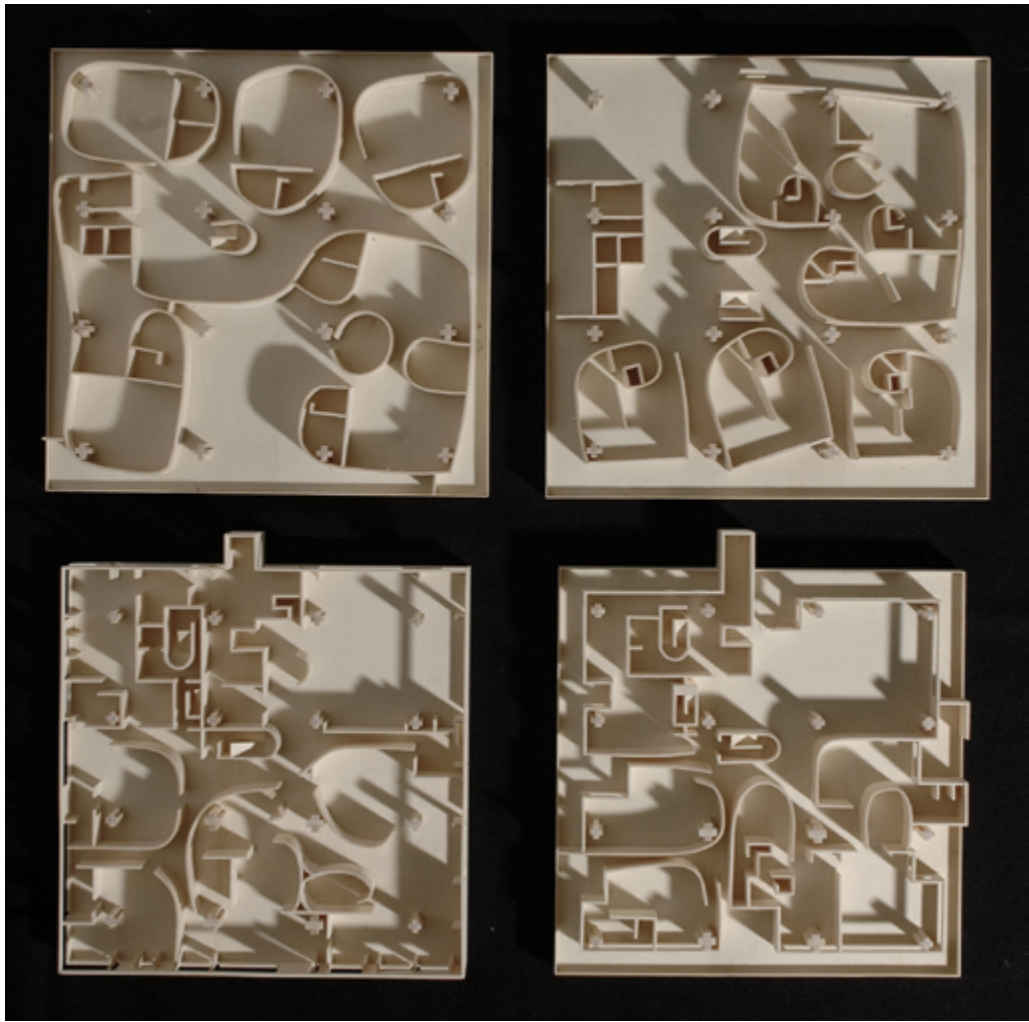
Come mostra lo schizzo di un *esploso* schematico del palazzo, la logica dell’articolazione interna è quella di una successione concettualmente moderna di piani liberi⁹ (Le Corbusier, 1983). Ogni piano ha, infatti, una sua specificità spaziale data dal diverso rapporto tra livello principale e livello bis, ottenuta attraverso quattro diverse soluzioni strutturali. È la tecnica a offrire gli strumenti per mettere in atto l’idea spaziale, che a sua volta è l’espressione di un pensiero poetico:



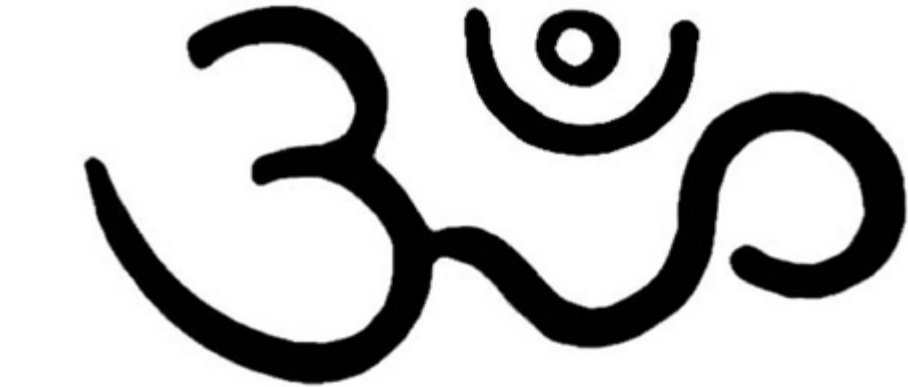
12 mai 57
Bogotá
di dicono ce font a l'origine
quodomo di le cammion a l'asfalto
dite con ogni ogni ogni e finché la
progetto di capitale (Palazzo del Governatore) il più
stare che una spettacolare conferma



Disegno n. 431 "Bogotá 12 maggio 1951" (Le Corbusier, 1981). | Schizzo di esploso assonometrico del Palazzo. Disegno n. 4321 (Le Corbusier, 1983).



Modelli in legno in scala 1:200 della pianta del quarto piano del palazzo. In alto a sinistra secondo i primi schizzi, in alto a destra il primo progetto, in basso a destra il secondo, in basso a sinistra il progetto definitivo. Modelli di Giuseppina Scavuzzo. | Simbolo dell'OM (Gorlin, 1980).



le tecniche hanno allargato il campo della poesia [...] attraverso la precisione degli strumenti di misura, hanno aperto davanti a noi in modo fantastico gli spazi e di conseguenza il sogno .. sogno, poesia scaturiscono in ogni momento da questa progressione tecnica (Petit, 1970) .

Il piano primo è organizzato intorno a un vuoto centrale, dove si trova la scala monumentale per il piano primo-bis. La scala è sostenuta da una struttura aggiuntiva che la ancora al suolo. Il piano secondo-bis è un vassoio sospeso che si affaccia sugli spazi a doppia altezza del piano secondo agganciandosi alla struttura principale dei pilastri cruciformi. Al terzo piano si trovano gli appartamenti organizzati su due livelli con diversi spazi a doppia altezza. I solai del piano terzo-bis sono sospesi al solaio del piano superiore attraverso tiranti. Infine il piano quinto-bis, costituito dalla curva concava della terrazza, è portato in alto da quattro dei pilastri della struttura principale che proseguono oltre il tetto del quinto piano. La complessa varietà di intenzioni spaziali comportava dei problemi strutturali legati alla difficoltà di rendere compatibili i vuoti in pianta e la posizione delle travi. Le Corbusier (1954) chiede aiuto a Nervi che suggerisce di sospendere con tiranti i solai dei piani bis ai solai sovrastanti. Le Corbusier adotta questa soluzione solo al terzo piano, preferendo utilizzare quattro soluzioni costruttive diverse che realizzano, nella loro progressione, il tema poetico dell'ascesi: dal radicamento al suolo del piano primo-bis, alla sospensione dei piani secondo e terzo bis, fino al tendere verso l'alto del quinto. Il primo progetto è respinto per il costo elevato e per una dimensione eccessiva, riconosciuta dallo stesso Le Corbusier. Allo studio di Rue de Sèvres si lavora a una seconda versione ridimen-

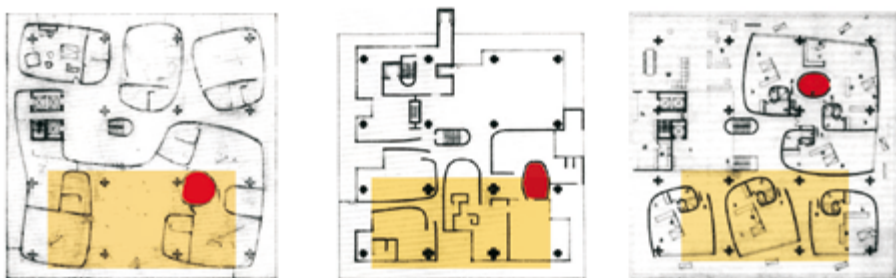
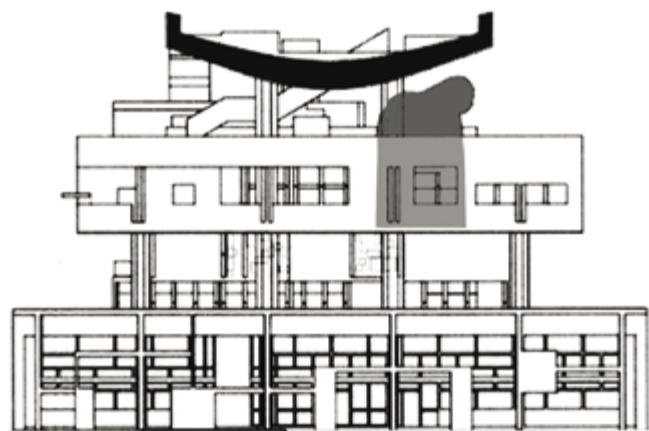
sionata del Palazzo: l'altezza si riduce da 33 a 24.6 metri, la larghezza alla base da 55 a 43.9 metri, l'interasse dei pilastri da 10 a 9 metri. Anche il secondo progetto è respinto per cui, tra il gennaio 1955 e il giugno 1956, è elaborata un'ultima versione, quella più nota riportata nell'*Opera Completa*. Il Palazzo si rimpicciolisce ulteriormente, l'interasse tra i pilastri si riduce a 8.48 metri e la larghezza complessiva del fronte a 42.4 metri.

» Il quarto piano e la fusione alchemica

Il quarto piano, con gli appartamenti del Governatore e dei suoi familiari, è l'unico su un solo livello e si distingue per l'andamento dei muri interni curvi inseriti nella cornice quadrata della pianta. Sia gli schizzi iniziali¹⁰ che i disegni del primo progetto¹¹ (Le Corbusier, 1983) presentano una composizione di cellule definite da curve che si avvolgono in modo spiraliforme, con quella più grande, l'appartamento del Governatore, contenente al suo interno un'altra cellula più piccola, la stanza per la preghiera. Gli spazi di servizio e i collegamenti, definiti da linee rette, occupano gli spazi residuali. I pilastri, sono indifferentemente ora interni, ora esterni alle cellule. Nel secondo progetto il piano subisce cambiamenti decisivi¹² (Le Corbusier, 1983), dettati dalla riduzione dimensionale: i pilastri sono inglobati all'interno degli appartamenti, evidentemente perché gli spazi di circolazione, ridotti, non ne vengano intralciati, e la sala da pranzo viene definita da linee ortogonali e separata dal resto da una fila di pilastri. La pianta è sottoposta a una rotazione: i tre appartamenti minori, che prima erano allineati sul fronte sud-ovest, vengono spinti a nord. Questo comporta la trasformazione di uno dei tre appartamenti, che perde le sue forme curve per essere trattato, come tutta la parte posteriore, con linee ortogonali. Anche gli altri appartamenti perdono l'andamento spiraliforme, che racchiudeva nella parte più interna la sala da bagno. Lo spazio



Completamento di una capitale, Chandigarh 1 marzo 1951. Disegno n. 137. Le Corbusier in Semerani (2006).



La stanza della preghiera rispetto al Barsati in prospetto e nelle piante delle diverse versioni del progetto. Elaborazione grafica di Giuseppina Scavuzzo.

esterno che nel primo progetto circonda le cellule, mediando ma anche sottolineando la contrapposizione tra curve e quadrato di base, nel secondo progetto si riduce a una cornice quadrata, perché tutti gli appartamenti hanno verso l'esterno un andamento rettilineo, allineato alla facciata.

Nel terzo progetto questa cornice sparisce del tutto. Il principio delle entità autonome circolari dentro il quadrato di base non è più così chiaramente riconoscibile.

In definitiva il rapporto tra curve e quadrato, dai disegni iniziali alle tre versioni di progetto, va incontro a un progressivo irrigidimento.

Ripercorrere le tre versioni del progetto consente di cogliere la complessità del passaggio dalla dimensione simbolica a quella compositiva, che viene falsato dalla sola osservazione del progetto finale.

Gorlin (1980), per esempio, studiando i riferimenti al simbolismo indiano nel Palazzo, legge il disegno del quarto piano come una derivazione dal simbolo OM dello Yoga. Ma l'ipotesi può sostenersi solo se si considera la versione finale della pianta mentre è confutata dall'osservazione delle versioni precedenti, che dimostrano un'origine diversa e suggeriscono un'interpretazione simbolica più complessa.

Il disegno in apertura del quarto capitolo del poema, intitolato "Fusione", è una composizione di spezzate aperte, incrociate ortogonalmente, e di curve, per lo più chiuse: una composizione che ricorda l'evoluzione del quarto piano del palazzo appena vista. Ma la corrispondenza tra le due composizioni, architettonica e poetica, si rivela più profonda di questo parallelo morfologico. Nei versi del capitolo, Le Corbusier fa riferimento chiaramente alla fusione alchemica:

Seduti su troppi compromessi/siamo seduti accanto alle nostre vite [...] Non condannate dunque colui/che vuole prendersi la sua parte di rischi della vita/ Lasciate fondere i metalli/tollerate gli alchimisti [...] E' attraverso la porta degli occhi aperti che gli sguardi/ incrociati hanno potuto condurre a/l'atto violento di comunione [...] Un tempo nuovo si è aperto/una tappa un termine un cambio/Allora non rimarremo più/ seduti accanto alle nostre vite" (Le Corbusier, 1955: 113-116).

La fusione alchemica designa uno stadio nel processo di purificazione compiuto dall'alchimista sui metalli vili per liberarne l'elemento puro, ed è una metafora della liberazione spirituale della coscienza. Le Corbusier la usa in questa accezione, come simbolo di un momento cruciale dopo il quale può dispiegarsi, per i solitari che se ne assumeranno il rischio, la vera conoscenza di se stessi.

L'atto di comunione dei versi fa ferimento a una variante simbolica della fusione alchemica, la metafora delle *Nozze chimiche* tra principi opposti, acqua-luna, fuoco-sole, maschile-femminile. La litografia che chiude il capitolo deriva dalla rappresentazione alchemica della fusione di due corpi. Lo stesso tema si trova in un disegno intitolato "Completamento di una capitale"¹³, contemporaneo al disegno "Nascita di una capitale" da cui è partita la nostra lettura simbolica del Campidoglio.

Il rapporto tra ortogonale e curva si collega a questo scontro-fusione di due principi opposti, attraverso il tema della relazione archetipica tra quadrato e cerchio e del passaggio dall'uno all'altro presente (la quadratura del cerchio) in varie culture arcaiche.

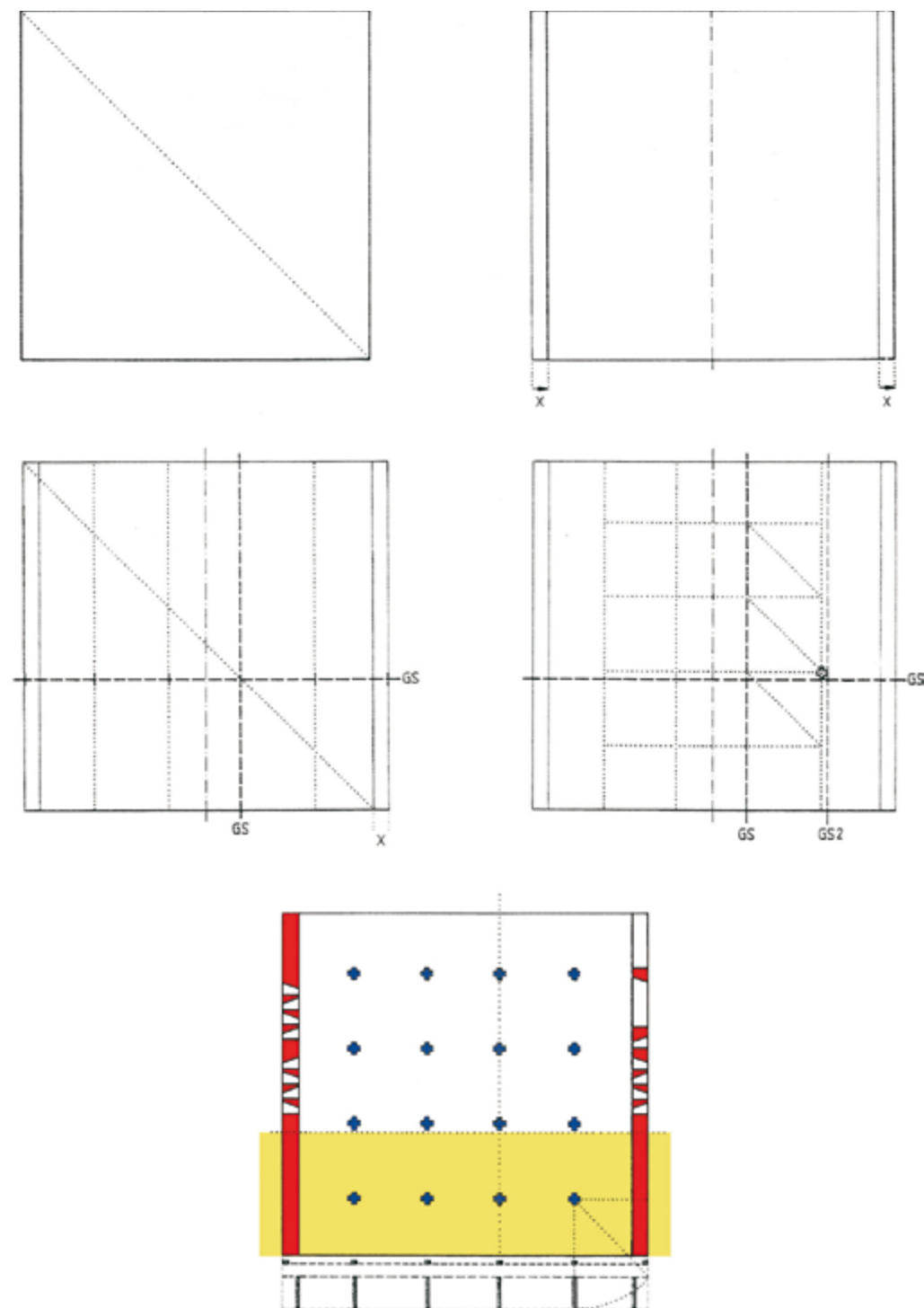
André Wogenscky, a lungo collaboratore di Le Corbusier, dopo averlo osservato disegnare per anni, racconta:

La sua mano disegna un giorno un quadrato, ma arrotondato. E' una sorta di intermediario tra un quadrato e un cerchio. Un quadrato i cui angoli curvano. Mi spiega che ama questa forma piana, che la trova bella secondo l'esattezza che le si da. Non è una via di mezzo qualsiasi tra cerchio e quadrato. E' un dosaggio preciso legato al gesto della mano, una sorta di giusto equilibrio trovato nel bilanciamento che va dal quadrato a cerchio e ne ritorna. Lo spazio complesso ricondotto a delle forme semplici è arricchito dall'intrecciarsi delle forme. Oltrepassare la giustapposizione che è inerzia tra forme vicine. Accoppiarle è stabilire uno scambio, un legame, una pulsione tra loro che ci permette di vedere la nostra pulsione di vita. La forma è bella perché è immagine del nostro pensiero, pulsione che tenta di esprimere le nostre aspirazioni (Wogenscky, 1987).

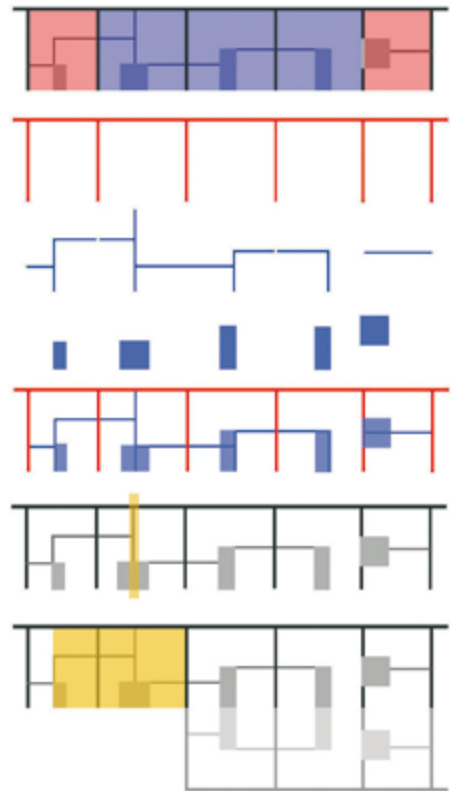
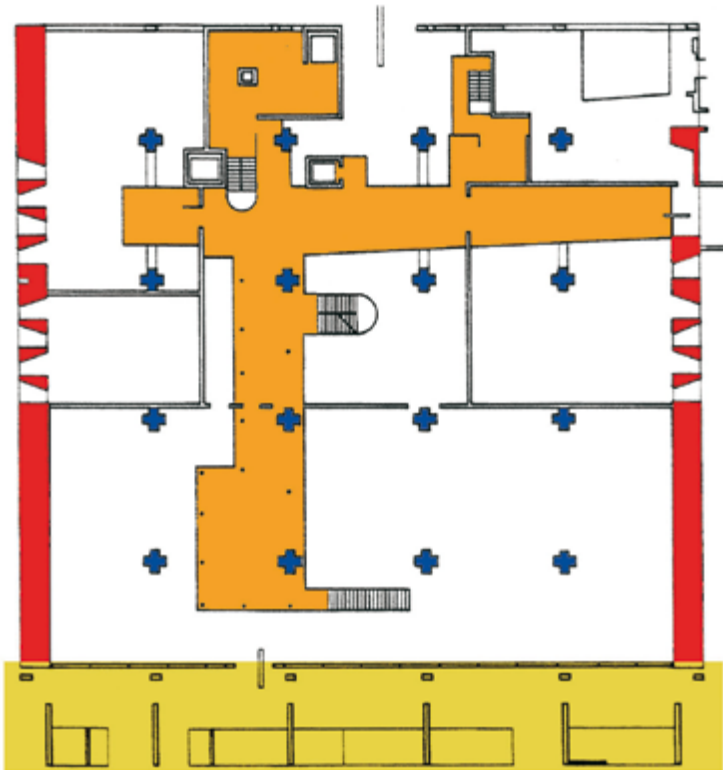
Il tema della fusione è trasposto da principio simbolico a metodo compositivo-architettonico, e la forma del quadrato smussato, di cui racconta Wogenscky, diviene la sintesi di questo passaggio.

Questa forma rientra tra le figure autobiografiche lecorbuseriane: riprende il simbolo della testa-pietra, è la forma che, in rosso, viene scelta per la copertina dei volumi dell'*Opera Completa*, è ricorrente nella pittura di Le Corbusier e nelle sue ultime architetture, come nei fori dei pilastri nell'Assemblea e i quelli nei muri della rampa dell'Alta Corte.

Il quadrato dai bordi arrotondati, sintesi della relazione archetipica tra cerchio e quadrato, è forma archetipica immediatamente successiva all'impronta della mano; se infatti quest'ultima è il primo segno impresso dall'uomo, il quadrato smussato potrebbe essere il suo primo disegno, la figura che l'uomo disegna volendo tracciare



Costruzione geometrica del secondo piano del Palazzo. Disegno di Giuseppina Scavuzzo.



Schema della pianta del secondo piano del Palazzo.

Schema compositivo del *brise-soleil* del Palazzo.

Schema del sistema Palazzo-Esplanade. Disegni di Giuseppina Scavuzzo.

un quadrato (che è in grado di pensare grazie allo strumento della sua mente, l'angolo retto) con la sua mano (lo strumento fornito dalla natura). "Offerta", la mano aperta, e "Strumento", l'angolo retto, sono le ultime due parti dell'*Iconostasi*, riprese e sintetizzate dal Monumento alla Mano aperta: sia nel poema che nel Monumento ricorre la figura del quadrato smussato. La fusione dunque è metafora di comunione, incitamento etico nei versi, ma è anche metodo compositivo, e viene sintetizzata in una forma che è figura simbolico-archetipica ma che si concretizza anche in forma architettonica. Nel poema, quarto capitolo dedicato alla "Fusione", segue il quinto intitolato, *Carattere*, la cui litografia corrispondente è dominata dalla figura-luna in preghiera, la stessa del murale del Padiglione svizzero. Analogamente, nel Palazzo, sopra il quarto piano si eleva, al piano quinto, la terrazza *Barsati* con la sua curva corrispondente al corpo arcuato della figura alata. La stanza della preghiera dell'appartamento del Goverantore, o *Puja*, in basso a destra del *Barsati*, sembra corrispondere con la sua forma plastica, alle mani giunte in preghiera della dea luna. La posizione del *Puja* rispetto al *Barsati*, considerando il fronte del Palazzo, rimane la stessa in tutte le fasi del progetto, in basso a destra, anche nelle versioni in cui l'appartamento del Governatore veniva a trovarsi diversamente collocato nel piano.

» Il Salone di Stato e il *brise-soleil*

Un altro esempio delle tecniche messe in atto per realizzare il tema compositivo del percorso iniziatico è rappresentato dal sistema di accesso e dal Salone di Stato. Il Salone si trova al piano secondo, che sul fronte principale a sud-ovest, coincide con il livello più basso, di accesso al palazzo dall'*esplanade*. Il piano secondo è inscritto, come gli altri, in un quadrato. La trama strutturale dei pilastri cruciformi conferma la bidirezionalità del quadrato, ma la spessa muratura su due lati imprime

una direzione allo spazio determinando un asse privilegiato. La forma rettangolare del salone, attraversato da una fila di pilastri, introduce una partizione perpendicolare a questo asse, occupando i 2/5 del piano. Il piano secondo bis, costituito dal balcone dei musicisti, si inserisce orizzontalmente in questo spazio a doppia altezza. Il salone è un luogo complesso, per le importanti funzioni di rappresentanza (cerimonie, ricevimenti ufficiali) ma anche amministrative legate all'esercizio del potere esecutivo. Per questo Le Corbusier ne studia un uso flessibile definendo alcuni aree diversificate, adattabili a vari usi, senza delimitarle fisicamente per non interrompere la continuità spaziale dell'imponente volume interno. Le diverse zone sono definite da elementi mobili, arredi e arazzi posizionati per regolare l'acustica della sala. Un ruolo fondamentale è svolto dal colore. Di tutto il progetto del Palazzo, le sole annotazioni riguardanti il colore si riferiscono alla sala d'onore e prevedono l'applicazione del rosso, del giallo, del verde sui pilastri cruciformi. Questi, decorati anche da rilievi sul cemento, sono nominati in base al tema: pilastro degli animali, con immagini di corvo, di bue, di cane, pilastro dei passi su cui appaiono le *padoukas*, impronte di piedi, in India impresse tradizionalmente sulle steli erette in memoria dei santi; di altri pilastri è indicato solo il nome, pilastro della famiglia, delle battaglie, dei giochi, delle sentenze, del giusto, del Governatore, del tempio, della musica. Gli arazzi della sala, o *muri nomadi* come li chiama Le Corbusier, riprendono parti del poema: il ritmo solare, l'ordine matematico dei rapporti, la casa degli uomini, il *Modulor*, l'angolo retto, la mano aperta, tutti legate al tema dell'accordarsi dell'architettura ai ritmi e ai rapporti tra uomo, natura e cosmo. Il lato del Salone sul fronte del Palazzo stabilisce il rapporto interno-esterno di questo spa-

zio, modulando l'ingresso della luce in ciascuna campata definita dai pilastri. La trasparenza variabile risulta dalla sovrapposizione di tre layer: elementi di chiusura (serramenti), elementi della struttura (una fila di sostegni a sezione rettangolare) e elementi *brise-soleil*, che insieme inquadrano il paesaggio e dosano la luce. Il *brise-soleil*, strutturalmente autonomo, è staccato dal fronte dell'edificio di cui marca il piano secondo conferendogli riconoscibilità. Per proteggere la grande vetrata esposta a sud-ovest dai raggi del sole, è necessario la presenza di piani verticali che orizzontali. La struttura è composta da 6 setti verticali profondi 3.66 metri, e da un piano orizzontale che vi si poggia sopra. I quattro setti centrali sono allineati ai pilastri cruciformi, i due alle estremità sono allineati al filo interno dei muri laterali della sala. Si ottengono così due campate laterali più strette e tre centrali più larghe. Questo ritmo principale è completato da una struttura secondaria, messa in relazione agli elementi orizzontali della vetrata e profonda 2.26 metri, meno della principale, per permettere un maggiore apporto solare d'inverno. Tutte le misure sono basate sul *Modulor*. Questa struttura, che funge da irrigidimento dei setti principali, produce un gioco plastico semplice ma reso potente dalle ombre. Al suo ritmo si sovrappone quello imposto dalla vetrata da cui, in corrispondenza della seconda campata a sinistra, si accede. Una serie di elementi scandisce il percorso per chi arriva al palazzo: prima la configurazione dell'*esplanade*, con il percorso a baionetta tra le vasche d'acque, poi l'avvenimento plastico del *brise-soleil*, la successione dei layer e infine, all'interno, oltre la porta, la scala e il parapetto del palco dei musicisti. Quando l'osservatore è a più di 70 metri dall'edificio ne distingue le parti principali di coronamento, corpo e base, ma non individua l'accesso, fuori asse e occultato dallo spessore del

brise-soleil. Quest’ultimo presenta tuttavia sulla sinistra un densificarsi della trama che richiama lo sguardo mentre anche il percorso dalla piat-taforma centrale impone la stessa direzione.

Quando l'osservatore è a meno di 50 metri può focalizzare lo sguardo sulla zona più densa del *brise-soleil* dove un elemento verticale non portante, alto quanto i setti principali, segnala l'accesso, definendo, con i due setti ai lati, un rettangolo aureo che crea un punto focale nel-la trama. Le rimanenti tre campate di destra si distinguono anche attraverso la duplicazione della loro immagine riflessa dall'acqua.

Chi attraversa lo spessore del *brise-soleil* ha la percezione simultanea del superamento di un dispositivo complesso, di ciò che vede al di là del vetro e dei rapporti che si stabiliscono tra le due parti. Subito dopo si attraversa il taglio a tutta altezza nella vetrata, con una porta pivotante alta e stretta, probabilmente smaltata come quella dell'Assemblea.

La suggestione di varcare questa soglia è intensificata dal fatto che a questa sequenza segue un improvviso cambio di direzionalità prodotto dalla presenza del palco dei musicisti e dalla scala, parallela alla facciata.

Il *brise-soleil* è composto in tutto da 33 piani di tre spessori diversi, 11 orizzontali (compresa la piastra superiore), 14 verticali e 8 frontali, proporzionati sul *Modulor*, posizionati in base all'esposizione solare da controllare (considerazioni ambientali e funzionali), assemblati per ottenere l'autonomia strutturale (considerazioni costruttive), cadenzati in modo da dissimulare e poi indicare l'ingresso, mediare e infine introdurre, enfatizzando il passaggio.

È un congegno funzionale all'uso ma anche al fenomeno poetico che deve ottenere. Come ogni altro elemento nel Palazzo, si rapporta al *Modulor* ma anche a un *metro* superiore, che è il significato e il ruolo assunto all'interno del pensiero poetico-simbolico di Le Corbusier.

Nel *Poème*, proprio nel secondo capitolo, si de-

finisce il *brise-soleil* come *sinfonia architettonica*, lo strumento che permette all'architettura di partecipare alla danza tra Terra e Sole.

» L'abbandono del progetto

Neanche l'ultimo progetto, del '56, verrà realizzato, malgrado la perseveranza di Le Corbusier testimoniata dall'intensa corrispondenza con i funzionari indiani e con lo stesso leader Nehru. Al di là del costo dell'opera, i dirigenti indiani temono che affidare una tale carica espressiva e simbolica alla residenza di un rappresentante del governo sia in contrasto con le aspirazioni democratiche e di modernizzazione dell'India. Paradossalmente lo sforzo di Le Corbusier di infondere nel Palazzo la potenza simbolica di archetipi universali è talmente riuscita da turbare i committenti che inconsapevolmente tentano di ridurne l'effetto chiedendo un ridimensionamento. La forza evocativa del Palazzo, dovuta alla gravidanza della forma più che alla dimensione, sembra invece concentrarsi a ogni ridimensionamento, condannando il progetto a rimanere irrealizzato.

Possiamo definire questo edificio una *macchina simbolica*, un congegno funzionale all'abitare, coerente con i dati geografici e climatici, congruente dal punto di vista tecnico-costruttivo, ma il cui scopo è anche costruire relazioni tra forme, figure e significati: un sistema di segni comunicativo ma enigmatico, in cui tutto deve essere decifrato. Sembra essere questo il segreto dello spazio indicibile:

In un'opera conclusa e riuscita, sono nascoste masse di intenzioni, un vero mondo, che si rivela a chi deve rivelarsi, cioè: a chi lo merita. Allora una profondità senza limiti si apre, cancella i muri, scaccia le presenze contingenti, compie il miracolo dello spazio indicibile. Io ignoro il miracolo della fede, ma vivo davanti a quello dello spazio indicibile, il

coronamento dell'emozione plastica (Le Corbusier, 1946).

In questa architettura la forma vuole essere un seme che racchiude l'energia germinale dell'archetipo, non per imporre una qualche sacra verità ma riconsegnare gli uomini alla primaria condizione di abitanti dell'universo e così "introdurre nel focolare il senso del sacro".

In un tempo storico in cui il sacro è un tabù oppure riappare col suo volto minaccioso di fondamentalismo, che l'architettura possa farsi portatrice di un senso universale del sacro è una forte affermazione del suo ruolo etico e civile.

Su questo ruolo Le Corbusier torna nel testamento scritto nel capanno, *Mise au point*. Qui, deluso da quanto non ha potuto realizzare, riporta come un conforto le parole del suo allievo, che sembrano un perfetto commento alla vicenda del Palazzo¹⁴:

Questa importanza della poetica del soggetto comincia a dare alla vostra opera dei valori extra-plastici faraonici, sebbene esplorino una sensibilità e un subconscio pienamente moderni (è d'altra parte il grande apporto di queste opere). Allora rimproverarvi il formalismo diviene puramente comico, se non fosse tragico(Le Corbusier, 1966)●

NOTE

- 1 - Una trattazione più estesa dello stesso tema si trova in en Scavuzzo, Giuseppina.2006. "Iconostasi: la forma e i segni. Dalla costruzione simbolica alla composizione architettonica in alcune opere di Le Corbusier", en *Memoria, ascesi, rivoluzione: studi sulla rappresentazione simbolica in architettura*, ed. Luciano Semerani (Venezia: Marsilio).
- 2 - "Il simbolo esoterico lo troviamo, per gli iniziati di oggi, nelle curve che rappresentano le forze nelle formule risolutive dei fenomeni naturali".

3 - "Aereo Air India/ 28 ottobre 1951/ Parigi Bombay/ la vita è senza pietà". (Le Corbusier, 1981: 610).

4 - "Qui, ecco che vuoto sul tavolo tutto il mio bagaglio, come una cornucopia ...una messa a frutto sensazionale delle mie esperienze di una vita", Le Corbusier (26 febbraio de1951) [Lettera a Yvonne, Chandigarh], (R1-12 87T), Fondazione Le Corbusier, Paris y Le Corbusier (9 marzo de 1951) [Lettera a Yvonne, Smila] (R1-12 91 T), Fondazione Le Corbusier.

5 - Lo stesso tema si trova espresso nel Poema, nell'immagine di una madre e di un figlio disegnata sopra un piano urbano.

6 - Anche questa similitudine è segnalata da Moore (1977).

7 - Disegno n. 3886. e n. 4441.

8 - Disegni n. 4152, n. 4154 e n. 4156.

9 - Disegno 4321.

10 - Disegno n. 4100, 25 novembre 1953.

11 - Disegno n. 4883, 2 gennaio 1954.

12 - Disegno n. 5096, 12 luglio 1954.

13 - Disegno datato 1 marzo 1951, Album Nivola, disegno n. 137.

14 - Le Corbusier riferisce qui le parole del suo allievo Jerzy Soltan.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

·CHIAMBRETTO, Bruno. 1987. *Le Corbusier à Cap-Martin* (Marsella: Ed. Parenthèse).

·FRAMPTON, Kenneth. 1980. *Cultura e civiltà* (Cambridge: MIT Press)

·GORLIN, Alexander. 1980. *An analysis of the Governor's Palace of Chandigarh* (Cambridge: MIT Press)

·LE CORBUSIER. 1925. *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (Paris: Crés)

·LE CORBUSIER. 1946. *L'espace indicible* (Boulogne: L'Architecture d'aujourd'hui)

·LE CORBUSIER. 1950. *Le Modulor* (Boulogne: L'Architecture d'aujourd'hui)

·LE CORBUSIER, 1955. *Le Poème de l'angle droit* (Paris: Verve).

·LE CORBUSIER, 1955. *Modulor 2: la parole est aux usagers* (Boulogne: L'Architecture d'Aujourd'hui)

·LE CORBUSIER. 1965. *Textes et dessins pour Ronchamp* (Paris: Forces Vives)

·LE CORBUSIER. 1966. *Mise au point* (Paris: Forces Vives).

·LE CORBUSIER. 1981. *Carnets*. Vol. 2, 1950-54 (Paris: Herscher, Dessain &Tolra, FLC)

·LE CORBUSIER. 1983. *The Le Corbusier archive. Chandigarh. Palais du Gouverneur and Other Buildings and Projects*. Vol. 3. (Paris: Fondazione Le Corbusier)

·MOORE, Richard. 1977. *Le Corbusier: Images and Symbols. The late period 1947-1965*, catalogo della mostra organizzata dal Department of Arts, Georgia State University, 10 gennaio- 8 febbraio 1977. (Atlanta: Dept. of Art, Georgia State University)

·PETIT, Jean. 1970. *Le Corbusier lui même* (Ginebra: Rousseau).

·WOGENSCKY, André. 1987. *Les mains de Le Corbusier* (Paris: Ed. de Grenelle).

Sezione epistolare

·LE CORBUSIER (26 febrero de1951). [Lettera a Yvonne, Chandigarh], (R1-12 87T), Fondazione Le Corbusier, Paris.

·LE CORBUSIER (9 de marzo de 1951). [Lettera a Yvonne, Smila], (R1-12 91 T), Fondazione Le Corbusier, Paris.

·LE CORBUSIER (4 de marzo de 1954). [Lettera a Nervi], (P-1-15-44), Fondazione Le Corbusier, Paris.



Giuseppina Scavuzzo. Ricercatrice in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Ingegneria e Architettura dell’Univeristà di Trieste, dove insegna Progettazione Architettonica e Architettura degli Interni. Ha conseguito il Dottorato in Composizione Architettonica all'Università luav di Venezia e nel 2004 è stata borsista della Fondation Le Corbusier di Parigi.
gscavuzzo@units.it