

27

Dal Piano di Chandigarh al Muralnomad': una città tessuta ad arte

MAURIZIO ODDO. «En novembre 1950 arrivaient à l'atelier rue de Sévres 35 Mrs. P. N. Thapar, homme d'Etat, et P. L. Varma, ingénieur, représentant le nouveau Gouvernement du Punjab avec mission de trouver les moyens utiles pour réaliser la nouvelle capitale de l'East Punjab. Un télégramme du Gouvernement du Punjab survint, autorisant ces deux délégués à charger Le Corbusier du rôle de Government Architectural Adviser pour la construction de la capitale (...). En mars 1951, Le Corbusier établissait le plan d'urbanisme de Chandigarh sur des données modernes absolument nouvelles: la ville composée de secteurs de 800x1200 m. Il avait créé le principe des 7 V, fruit d'une méditation sur les transports modernes, permettant de résoudre tous les problèmes de circulation routière pouvant se présenter».²

In questo modo, Le Corbusier introduce, all'interno della sua *Œuvre complète*, la composizione -evento geometrico- di Chandigarh, scultura dell'intelletto, battaglia dello spazio combattuta con la mente e governata da infinite relazioni spaziali non riassumibili in una planimetria o in una raccolta di immagini.

Chandigarh è una città orizzontale (fig. 1), risultato di una nuova epoca, lontana dalle strade tortuose del Medioevo, in cui confluiscono elementi nuovi.

La memoria, intesa come acquisizione della verità poetica interpretata in senso critico, è riscontrabile nella progettazione del piano di Chandigarh e delle architetture del Campidoglio in cui Le Corbusier manifesta un forte interesse per le forme tradizionali -ibride ed *impure*- dell'architettura indiana e per i caratteri cosmici degli osservatori astronomici di Delhi del XVIII secolo.

Le opere più importanti realizzate a Chandigarh conservano l'aspetto di grande mausoleo indiano: il palazzo del governatore è coronato da un parasole a forma di mezzaluna rivolta verso l'alto. Il suo profilo riunisce significati molteplici: esso richiama il

gesto della Mano Aperta, emblema di pace, ma anche le corna dei buoi, sacri in India, tante volte disegnati (fig. 2) dal Maestro nelle pagine dei suoi *Carnets*³.

In molti casi, Le Corbusier confronta il segno del toro con la copertura del palazzo del governatore e con il simbolo della mano aperta che, tenendo il palmo diretto verso il cielo, evidenzia la verticale che ordina sia lo spazio architettonico sia quello pittorico.

È importante notare come all'interno delle composizioni pittoriche il simbolo della mano era già stato inserito. In molti quadri, esso compare come *pre-testo* dell'intera composizione e va assumendo, via via, posizioni diverse sino a quando è posta al centro del quadro, come nel caso di *Deux femmes en buste* (fig. 3) dove è accentuata da una grande macchia di colore rosso.

In queste tele, la geometrizzazione dello spazio si contrappone alla stereometria, a volte plastica, delle mani che acquistano una importanza focale all'interno del dipinto. Questa attenzione alla loro resa naturalistica sarà oggetto di continue elaborazioni successive fino a quando, liberata da ogni connotazione puramente descrittiva, acquisterà una valenza simbolica.

Ancora una volta, dunque, la pittura ha anticipato l'architettura.

Valutando queste analogie, è possibile verificare come Le Corbusier non indaghi passivamente le diverse manifestazioni artistiche creando forme da applicare successivamente in architettura; al contrario, si registra un atteggiamento sincronistico che confluisce nel periodo di concentrazione nel quale investigava, sperimentandola, la metafora poetica con le sue associazioni e il linguaggio attraverso il quale si concretizza.

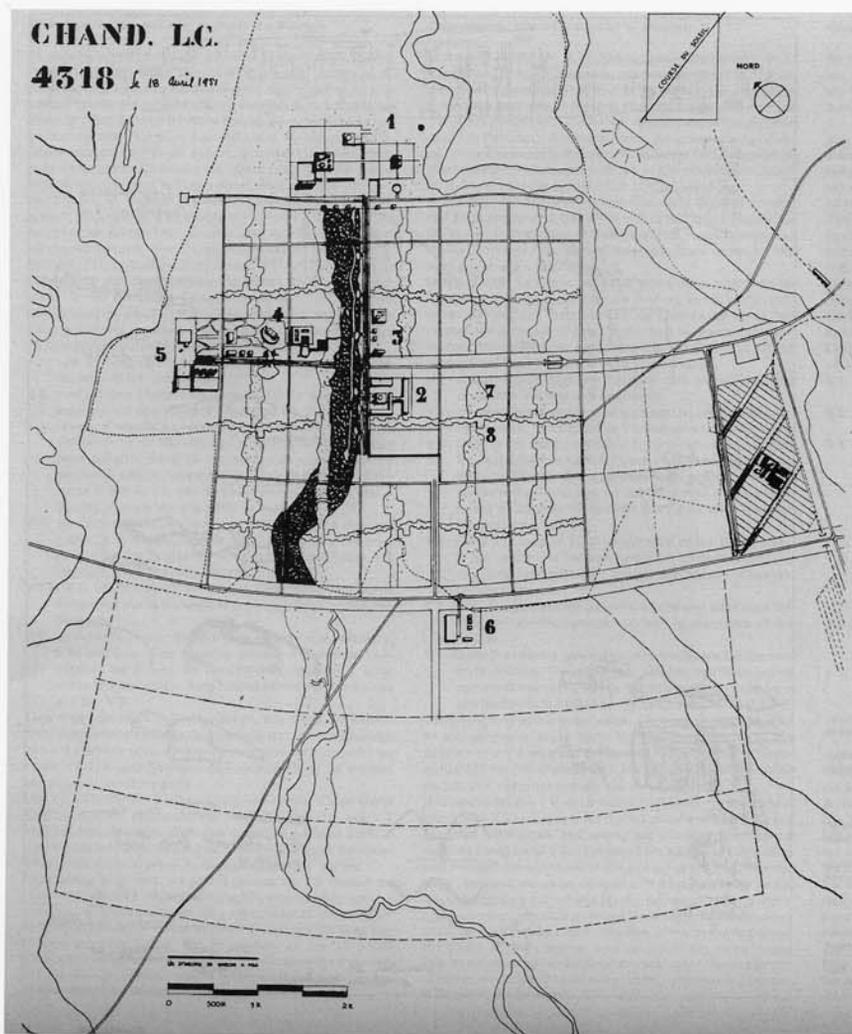
Forme, texture e immagini, cariche di valori simbolici e spirituali, conducono all'architettura e alla città che, nel progetto corbuseriano, mantengono la propria identità archetipica, riconoscibile attraverso il confronto con la coeva produzione artistica.

—1 Muralnomad: è così che Le Corbusier indica gli arazzi che compongono la sua importante, ma altrettanto poco conosciuta, opera tessile. All'arazzo dei tempi moderni, egli assegna un ruolo fondamentale. A tutt'oggi, però, la produzione tessile de Maestro franco-svizzero, nella vasta bibliografia pubblicata riguardante la sua opera, è stata trascurata, fatta eccezione per alcuni saggi tra i quali ricordiamo: "Arazzi Muralnomad", pubblicato in *Zodiac* n. 7, Dicembre 1960; il catalogo della Mostra tenutasi a Torino presso la Galleria Narciso del 1970; il Catalogo della Mostra, *Les tapisseries de Le Corbusier*, organizzata dal Musée des Arts décoratifs di Parigi e dal Musée des Arts et d'Histoire di Ginevra nel 1975; il breve articolo "Arazzi" pubblicato in AA. VV., *Le Corbusier Enciclopedia*, Electa, Milano 1987; Maurizio Oddo, *Le Corbusier dalla pittura al Muralnomad*, Medina, Palermo 1987. —2 Le Corbusier, «Chandigarh, la nouvelle capitale du Punjab», in *Œuvre complète*, volume 7- 1957/65, Les Editions d'Architecture, Zurich 1965, p. 68. «Novembre 1950, allo

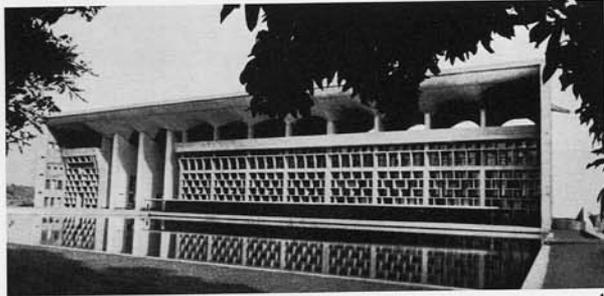
1. LC, "Plan d'urbanisme de Chandigarh",
in Le Corbusier *Œuvre complète*, volume
7, 1957-65, pag. 70.

2. LC, "Le splendeur des bovidés et des
grands chariots", in Le Corbusier *Œuvre
complète*, volume 7, 1957-65, pag. 103.

3. LC, "Deux femmes en buste", s.d.,
inchiostro e collage su carta, FLC, n. 5.



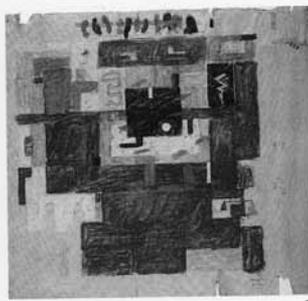
studio di rue de Sévres 35, arrivano P.N. Thapar, amministratore di Stato, e P.L. Varma, ingegnere capo, in rappresentanza del nuovo Governo del Punjab con la missione di realizzare la nuova capitale del Punjab. Un telegramma del Governo del Punjab autorizza i due delegati a cercare Le Corbusier per la costruzione della capitale (...). Nel Marzo 1951, Le Corbusier fissa il piano urbanistico di Chandigarh a partire da concezioni moderne assolutamente nuove: la città è composta da settori di 800x1200m. Egli ha creato il principio delle 7 V, frutto di una meditazione sui trasporti moderni, permettendo di risolvere tutti i problemi della circolazione che potranno presentarsi». —3 La Fondation Le Corbusier di Parigi, in collaborazione con l'Architectural History Foundation, ha pubblicato, in quattro volumi divisi per anni, tutti i Carnets del Maestro accompagnati dalla trascrizione dei testi di Le Corbusier, a volte difficili da decifrare, e da sintetiche note introduttive; Le Corbusier, *Carnets*, Editions Herscher-Gruppo Editoriale Electa, Parigi-Milano 1981, 1986.



4



5



6

4. LC, La Haut-Cour avec l'un des trois grands bassins, in *Le Corbusier Œuvre complète*, volume 7, 1957-65, pag. 75.

5. LC, "Composition avec la lune", 1929, olio su tela, FLC, n. 146.

6. LC, "Etude pour la tapisserie de la Cour de Justice de Chandigarh", 1954, FLC, Paris.

L'Alta Corte é il primo degli edifici ad essere stato costruito. Esso é caratterizzato dalla grande dimensione della copertura e dell'ingresso principale che attribuiscono all'edificio una scala monumentale. I grandi bacini d'acqua, posti ai piedi dell'edificio, amplificano questo effetto monumentale e lo diffondono nello spazio antistante (fig. 4).

D'altro canto, per Le Corbusier, natura e geometria seguono le stesse leggi della rappresentazione speculare utilizzate nella sua produzione pittorica: nella *Composition avec la lune* (fig. 5), una montagna e la luna si riflettono nell'acqua, creando la doppia immagine posta nella zona centrale della composizione.

Oltre alla pittura, nella progettazione di Chandigarh, confluisce l'esperienza della scultura: gli edifici del Campidoglio, concepiti come volumi isolati, risultano abilmente plasmati. Nella composizione del parco essi non sono utilizzati come punti focali unici, ma come elementi di una struttura spaziale nella quale la visione é attirata in molteplici direzioni: si assiste ad una sovrapposizione dei singoli edifici che risultano sfalsati, come evidenzia la planimetria (fig. 1), con un atteggiamento da pittore intento a confrontare la tradizione indiana del sacro con i temi della metafisica contemporanea⁴.

Combinando la visione frontale con le visioni laterali, l'assialità con lo scorcio, l'ordine del Campidoglio esalta la plasticità dei singoli elementi architettonici e di quelli naturali. Gli edifici, gli specchi d'acqua, le colline artificiali e gli altri elementi simbolici non riempiono il parco ma proporzionano il vuoto e lo caricano di significati cosmici e retorici, proprio come avviene nelle composizioni pittoriche.

L'intero piano urbanistico, concepito per la nuova capitale del Punjab, é contraddistinto da diverse relazioni geometriche-spaziali: un sistema apparentemente strutturato per assi, risulta, in realtà, organizzato da una fitta rete di relazioni emisimmetriche e ponderali che forniscono al sistema spaziale un equilibrio instabile, e nello stesso tempo dinamico, tipico della ricerca figurativa

che Le Corbusier conduce in questi anni: la trama del sistema delle vie che egli progetta per la nuova città rimanda alla tessitura degli arazzi (fig. 6) dove l'elemento naturale —la lana— é tessuto all'interno della tramatura rigida di supporto.

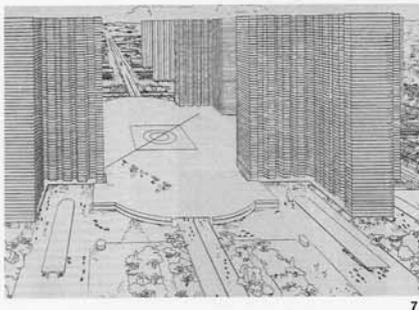
Evidentemente, il progetto per il piano di Chandigarh mostra il distacco del Maestro dalle sue precedenti concezioni urbanistiche dove il sistema *ortogonale* di relazione fra gli edifici era assai usuale come nel *Plan Voisin* (fig. 7) per Parigi.

A Chandigarh, Le Corbusier sperimenta l'arazzo: "J'ai trouvé dans la tapisserie une ouverture capable de recevoir une part de mes recherches murales où ma vocation de peintre trouve sa nourriture architectonique en pleine connaissance de cause (ce qui n'est pas le cas des peintures de Montparnasse qui n'ont pas les memes contacts que moi avec l'architecture et le mur)"⁵.

Negli anni '50, con il supporto di P. Baudoin e di M. Cuttoli, Le Corbusier ridà all'arazzo la propria autenticità assegnandogli una specifica funzione architettonica. In questo periodo, infatti, l'arazzo diventa stimolo per molti esponenti delle correnti artistiche occidentali che hanno visto nella sua fisicità e matericità una straordinaria ed inesplorata superficie attraverso la quale era possibile approfondire ricerche ed esperienze non sperimentabili sul piano rigido della tela. Questo nuovo interesse si ricollega concettualmente al senso originario del simbolo tessuto che non é semplice ornamento ma linguaggio grafico che sottende a significati soggettivi: "L'insegnamento si sviluppava secondo due direzioni principali: la produzione dei tessuti d'uso per interni e quella delle tipologie di tessuto per l'industria, create sulla base delle possibilità tecnologiche. Oltre a questo continuava ad esistere la tessitura di pezzi unici, come risultato di creazioni individuali e libere combinazioni di disegno, materiale e colore"⁶.

Già G. Semper, nel suo *Der Stil* del 1860, aveva individuato un forte legame tra l'architettura e l'arte tessile⁷, soprattutto nelle pareti verticali: "l'impiego di tessuti grezzi, a partire dagli antichi recinti, come elemento per separare la casa, ovvero la vita all'in-

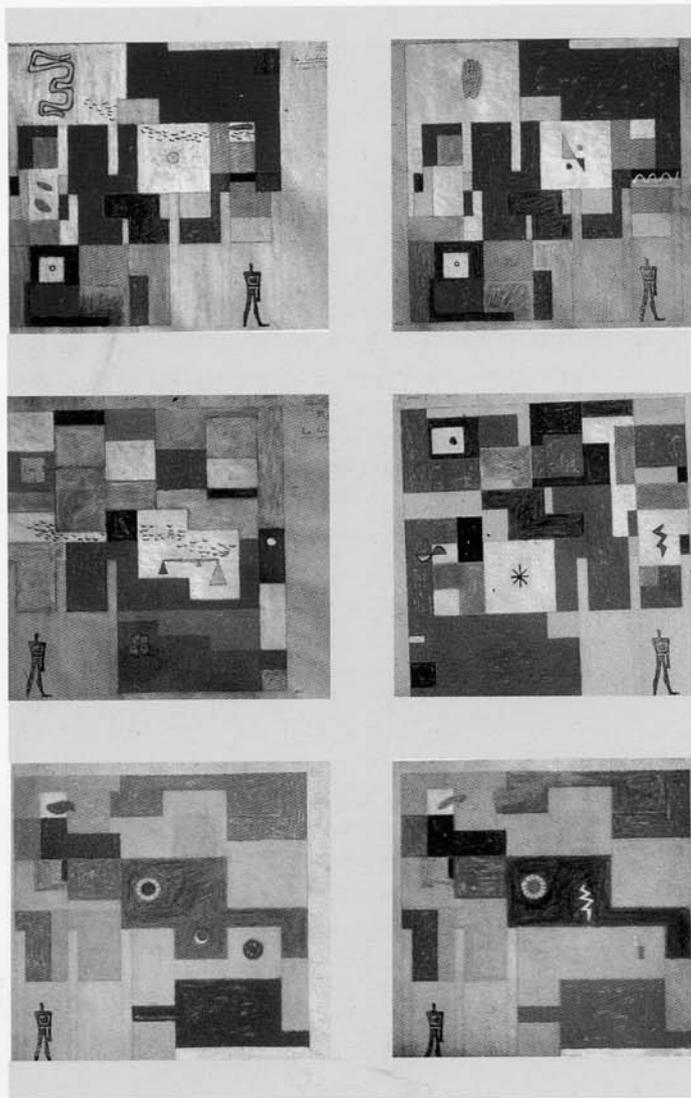
—4 Cfr. C. Constant, "From the Virgilian Dream to Chandigarh", in *The Architectural Review*, n. 1079, Gennaio 1987. —5 "Nell'arazzo ho trovato un'apertura in grado di assorbire una parte delle mie ricerche, in particolare quelle murali dove la vocazione di pittore trova il proprio nutrimento architettonico in piena consonanza di causa"; estratto da: Lettre de Le Corbusier adressée à Oscar Niemeyer, le 23 février 1959, FLC, Paris.



7. LC, "Plan Voisin de Paris 1925", in Le Corbusier *Œuvre complète*, volume 1, 1910-29, pag. 109.

8. LC, "Études pour la tapisseries de la Cour de Justice de Chandigarh", 1954, FLC, Paris.

9. LC, "Le portail du Palais de l'Assemblée, in Le Corbusier" *Œuvre complète*, volume 7, 1957-65, pag. 85.



terno da quella esterna e come organizzazione formale dell'idea di spazio, precedette senz'altro la parete costruita in pietra o in altro materiale⁹⁸.

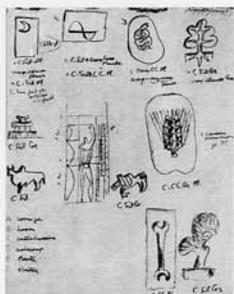
L'arazzo, per Le Corbusier, non é la trasposizione con la lana della composizione pittorica; esso, al contrario, é il risultato di una ideazione inconfondibile, una manifestazione che si autentica nella creatività spiccatamente personalizzata, e quindi nuova, come la pittura, la scultura e l'architettura. Egli, conoscendo la materialità ed il fascino dell'intreccio tra trama ed ordito, ha saputo indirizzare il proprio senso del colore e le sue esperienze pittoriche ed architettoniche ad una delle più antiche forme artigianali, quale é la tessitura, attraverso accostamenti cromatici di grande forza ed armonia (fig. 8), recuperando l'antica tradizione del telaio a mano e la creatività attenta ai valori di sempre.

L'ordito assume una connotazione strutturalmente importante che ricorda quella architettonica, in cui la naturalità della lana si esprime in una tridimensionalità aerea simile al progetto d'architettura.

In questa inedita prospettiva, l'incontro tra arte, artigianato e architettura trova una significazione particolare; la progettazione del manufatto tessile viene impostata sul piano della ricerca di nuove possibilità d'uso e di espressività: la tecnica era ancora quella della tradizione artigiana, ma l'approccio era nuovo e puntava alla ricerca di una rinnovata identità del materiale naturale –la lana– sia sul piano costruttivo che su quello linguistico.

L'artigianalità trasmette la fatica manuale e diventa veicolo della tradizione di cui ogni manufatto umano costituisce testimonianza. Gli arazzi ricavati dai cartoni di Le Corbusier (fig. 9), infatti, si presentano come espansioni nella dimensione concreta dei manufatti di segni capaci di orientare un espressivo mondo immaginario dove, operando unitamente sui cromatismi e sulla costruzione architettonica della trama, vengono lasciati intatti i disegni liberi da qualsiasi schema troppo rigido in modo da potersi adattare armoniosamente allo spazio per il quale sono desti-

–6 E. Wolf, *La tessitura nel Bauhaus*, Venezia 1985. –7 B. Gravagnuolo, *Gottfried Semper. Architettura, arte e scienza*, Napoli 1987. –8 AA. VV., G. Semper. *Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche o estetica pratica. Manuale per tecnici, artisti e amatori*, Laterza, Bari 1992.



10. LC, "Thèmes pour les tapisseries acoustiques de l'Haute-Cour et de l'Assemblée", in Le Corbusier *Œuvre complète*, volume 7, 1957-65, pag. 112.

nati: "650 mq de tapisseries murales ont été réalisés en 1955/56 par les ateliers du Cachemire. Les habiles artisans des Indes les ont exécutés en cinq mois à peine. Huit de ces tapisseries, de 64 mq chacune, et une autre de 144 mq, sont accrochées aux parois des salles du tribunal du Palais de Justice. Dans le Parlement aussi, les tapisseries contribuent à améliorer l'acoustique. Lorsqu'on accède au Parlement par l'entrée occidentale, en contrebas, on assiste à un spectacle architectural bouleversant. On pénètre alors dans une halle très haute, où régnent la pénombre et la fraîcheur. A la paroi nord, derrière les colonnes et la rampe, on se trouve face à une tapisserie allant du sol jusqu'au plafond, et longue de 25 mètres, rouge et bleu, ornée de symboles. Elle sert à amortir le son autant qu'à réjouir le regard. Dans la chambre du Conseil, il y a deux magnifiques tapisseries, hautes en couleurs (...). L'acoustique de cette salle est parfaite⁹.

In questo modo, l'attenzione dell'occhio del fruitore, lo sguardo, viene monopolizzato dall'arazzo che diventa preminente rispetto alla spazialità architettonica, divenuta secondaria.

Ad ogni colore utilizzato negli arazzi, all'interno di geometrie rigorose che conducono alle composizioni urbanistiche, si accompagna una simbologia definita a priori, come per la porta del Segretariato o del Palazzo dell'Assemblea le cui decorazioni si ispirano a forme naturali (fig. 10) e più precisamente ad elementi astrologici, come il movimento del sole, nella parte alta, ad alberi e foglie, nella parte bassa: se l'azzurro è segno sublimante, simbolo della sfera celeste, se il verde caratterizza uno stato di quiete dei sensi, rapportabile alla pace dei boschi e dei prati, il giallo è simbolo del sole e della luce. Il rosso è il colore dominante, è simbolo dell'azione, mentre il blu è il colore segno dello spazio. Tali cromie svolgono una funzione primaria nell'arazzo affidato meno alle arditezze compositive nel tentativo di evidenziare un'origine definibile architettonico: il colore, cioè, quale risultato di comunicazione visi-

va mediata e percezione reale, contrapposto ai colori della realtà che il disegno rappresenta. Esso è utilizzato in diverse combinazioni, anche se nella maggior parte dei casi, viene mantenuto il più possibile puro, per riuscire di impatto immediato, a volte addirittura violento, nel senso di una maggiore incisività.

Emerge, così, una ricca iconografia dove il colore rappresenta una componente fondamentale della composizione, ancor prima di diventare texture o disegno: l'arazzo è un'opera d'arte che si caratterizza - a differenza delle opere d'architettura tendenti al monumentale, all'eterno, all'unico e all'irripetibile - come il risultato di regole tradizionali, ritenute meno importanti, tramandate da generazione in generazione, a volte arricchite da varianti creative.

Il filo, carico di significati simbolici, è a sua volta tessuto per rappresentare i motivi che attingono alla natura, interpretata emozionalmente e comunicata a livello soggettivo: il cielo di notte, con le stelle ed il sole. Il meandro dei fiumi indica che la corsa può, talvolta, essere molto lunga e durevole, molto movimentata ed irrazionale; è il meandro delle complicazioni e delle complessità. Il fulmine esprime l'istantaneità. La mano contiene molti segni interiori e significati nascosti nello spazio che la circonda, dentro la sua tessitura, essa traccia la personalità dell'individuo stesso: in questo modo, le cose più nascoste, le più segrete, le più soggettive, le più imprevedibili possono essere forti ed evidenti, ben rivelate da un tratto preciso, un segno della mano, attraverso la silhouette della mano stessa. Il segno della bilancia; non quella a due pesi uguali, cioè quelli che si equilibrano nella complessità dei fattori determinanti della realtà o della giustizia: le lunghezze dei bracci della leva sono diverse come differenti sono i pesi che essi sostengono. Le impronte del piede sono il simbolo di una presenza; segnano una direzione, ma nello stesso tempo una sosta. Il serpente, strisciante, segno del vile, così diffuso nella natura e portatore di significati diversi. I due triangoli, posti uno di fronte all'altro per un vertice, indicano le idee messe a confronto, opposte, tali da presentarsi in

⁹ "650 mq di arazzi a Chandigarh, uno di 144 mq e otto di 64 mq, sono stati predisposti per motivi acustici. Una magnifica occasione per mettere d'accordo l'architetto del calcestruzzo armato (che riproduce effetti di risonanza) e gli artigiani della lana (che assorbe i rumori)! L'arazzo ritrova così la sua applicazione storica, di tramezzo mobile. Quando si accede al Parlamento attraverso la porta occidentale, si assiste ad uno spettacolo architettonico sconvolgente (...) dietro le colonne e la rampa, ci si trova di fronte ad un arazzo che va dal suolo fino al soffitto (...). Esso



11. LC, "Vue d'ensemble de la Cour de Justice de Chandigarh", FLC, Paris.

11

conflitto. I due bastoni incrociati, significanti il contratto e l'unione o l'accordo: tutto implicante la presenza di due spazi. La ruota, simbolo della ciclicità, della ricorrenza degli eventi é ferma su un piano verticale che rappresenta la terra ma anche la forza dell'ordine. La doppia parabola indica il passaggio dal positivo al negativo, dal giorno alla notte; questa rappresentazione ha il suo punto di inflessione nella zona centrale, lo zero: i punti estremi sono posti al di sopra e al di sotto dello zero stesso, la zona positiva, del bene e quella negativa, del male; la rappresentazione di una visione filosofico-religiosa della vita come coesistenza del bene e del male, come accettazione piena di questa contraddizione anziché eterna lotta per il prevalere dell'uno sull'altro, secondo una visione fatalista della vita. L'albero simbolo della perfezione; le radici dentro la terra, i rami si elevano in equilibrio attorno al tronco, nello spazio. Un sole splendente é solitamente contrapposto ad un lampo. Tutti questi simboli, riscontrabili nella tessitura dell'arazzo, connotano anche la coeva produzione pittorica e arricchiscono la plastica muraria degli edifici corbuseriani della maturità, attraverso una moderna rielaborazione del bassorilievo su *beton brut*: "(...) i simboli che esprimono da una parte la sua concezione urbanistica, dall'altra il suo pensiero filosofico, meritano di essere conosciuti perché sono la chiave interpretativa della creazione di Chandigarh"¹⁰.

Il linguaggio simbolico, oltre a costituire la testimonianza di una identità che unifica, diversificandola, la maniera di accostarsi al progetto, rappresenta un ininterrotto filo conduttore di un discorso molto antico rinnovato da generazione in generazione: l'arazzo é anche spazio simbolico. I colori ed i simboli caratterizzano questi arazzi altamente comunicativi e attentamente progettati al fine di arricchire lo spazio architettonico di precisi messaggi che, al di là del substrato materico *-le sol* del periodo purista-, diventano fortemente espressivi e caratterizzanti.

Gli arazzi, destinati alla sala del Tribunale del palazzo di giusti-

zia di Chandigarh, rappresentano l'incontro della produzione tessile dell'artista con l'architettura (fig. 11).

L'arazzo, spesso confuso con la riproduzione tessile del quadro, assume un significato architettonico, attraverso l'integrazione con l'architettura: "La tapisserie ne doit jamais servir de dessus de commode ou de buffet de service, ni en dimension ni en situation. Elle n'est pas un tableau, grand ou petit. La tapisserie doit s'offrir à l'œil, à hauteur d'homme. Elle peut (et doit peut-être) toucher au sol. Sa hauteur est donc déterminante : 220 cm ou 290, ou 360 (dimensions du Modulor, diminuées de 5 à 6 cm, 226-296-366 etc.). Ainsi entreront-elles comme un élément utile dans la composition de l'architecture moderne et non comme décor. La destinée de la tapisserie d'aujourd'hui apparaît : elle devient le Mural des temps modernes (...). L'intérêt pour les arts est devenu un événement très répandu, nouveau (les livres, les estampes, les photographies, les appareils de projection lumineuse, etc.). Nous ne pouvons pas faire peindre un mural sur les murs de notre appartement. Par contre, ce mur de laine qu'est la tapisserie peut se décrocher du mur, se rouler, se prendre sous le bras à volonté, aller s'accrocher ailleurs. C'est ainsi que j'ai baptisé mes tapisseries Muralnomad. La tapisserie à domicile répond à un légitime désir poétique. Pas sa texture, sa matière, par la sensibilité de sa confection, la tapisserie introduit un véritable rayonnement dans l'appartement : couleurs, lignes et, à l'occasion, évocation. Toutes les possibilités de l'art pictural lui sont accessibles ; elle peut prendre un rang éminent dans la vie présente et, par là, recevoir un élan considérable. En outre, le mur de laine peut, dans certains cas, remplir une mission acoustique capitale"¹¹.

Sia come pittore che come architetto, dunque, Le Corbusier é spinto ad interessarsi di questa arte nuova, che riabilita una tradizione secolare per troppo tempo dimenticata.

Pur riprendendo la tradizione secolare indiana della tessitura, egli mantiene, soprattutto nella scelta dei motivi iconografici da utilizza-

serve sia ad attutire il suono sia a rallegrare lo sguardo (...) Gli arazzi servono anche come stimolo psico-fisiologico grazie alla forza della loro policromia e alla presenza intellettuale e poetica di alcuni simboli", W. Boesiger (a cura di), Le Corbusier, *Les dernières œuvres*, Zurigo 1970.-10 J. Drew, in Le Corbusier, *Œuvre Complète*. -11 Le Corbusier, *Tapisseries Muralnomad*, FLC, Paris.



12

12. LC, "Etude pour Les Mains, Olio su compensato", FLC, n. 188.

re, un certo distacco dalle antiche decorazioni locali non manifestando alcun interesse per quelle caratteristiche dei motivi *butah*, a goccia e fiore, confermando il suo approccio architettonico alla tessitura.

Indubbiamente, certe specificità peculiari dell'opera tessile di Le Corbusier, se ben studiate, conducono alla comprensione delle sue opere più importanti: "la logica compositiva che caratterizza la tessitura di un arazzo è la stessa di quella che regola i tracciati urbanistici dei suoi progetti, le sue composizioni architettoniche e quelle pittoriche"¹².

L'arazzo, inoltre, posto nell'ottica di una specificazione tecnica legata alla cultura antropica del territorio, se da un lato valorizza la diffusione dell'artigianato tessile, dall'altro si colloca nella stessa logica compositiva del tracciato urbanistico, all'interno di un'unica dinamica di natura artistica e progettuale che, comunque, non unifica le differenze ma le correla, non più nell'ottica della purezza ma della ibridazione, sia tecnologica che linguistica.

Analogamente alla composizione tessile che assorbe in un'unica texture infinita e ripetitiva l'ordito della trama, quella urbanistica è tracciata a partire dai dati del territorio: l'immagine strutturale dell'arazzo, i fili intrecciati della lana possiedono una forma definita ed autonoma rispetto al disegno che essi costruiscono, legato all'aspetto esteriore, proprio come accade per il tracciato urbanistico, secondo un atto sinestetico.

Nell'arazzo, tra la trama e l'ordito si pone una terza componente strutturale costituita dal nodo, quale elemento fondativo dell'intera composizione, ma anche quale intersezione degli assi viari dell'impianto urbanistico: il terzo asse Z, individuato dalla direzione del nodo, che si aggiunge agli assi X ed Y della trama e della orditura, comprende l'architettura e l'atto fondativo della città caratterizzata da elementi morfologicamente strutturati nell'intersezione degli assi principali, come avveniva nelle composizioni pittoriche del periodo precedente.

L'urbanistica di Chandigarh si forma, dunque, sulla elaborazione

dell'idea tessile, la logica compositiva riscontrabile nella tessitura di un arazzo è la stessa di quella che regola i tracciati urbanistici, che viene tradotta in oggetto città, strutturalmente adeguato alla grande scala, in contrasto alla superficie bidimensionale e a *piccola scala* dell'arazzo. In questo modo, quindi, così come alcuni disegni costituiranno l'elemento portante da rielaborare per successive realizzazioni scultoree (fig. 12), l'arazzo non è visto come semplice modello di una superficie da trasformare nello spazio tridimensionale della città, ma come modello di una profondità, implicante la terza dimensione puntualizzata dal nodo stesso, attraverso una intricata rete di linee di forza, mobili e mutevoli nello spazio e nel tempo.

Di fronte ad un arazzo di Le Corbusier, infatti, pur ignorando motivazioni e passato dell'opera, si risveglia una rispondenza immediata e lontana: l'intreccio dei fili, della trama con l'ordito, contiene l'idea analogica che conduce alla forma urbana contestualizzata al significato originario del tempio primitivo, dove abbastanza evidente è il rapporto con la *Città per tre milioni di abitanti*: "L'uomo primitivo - scrive Le Corbusier¹³ - ha fermato il carro, decide che qui sarà il suo posto. Sceglie una radura, abbatte gli alberi troppo vicini, spiana il terreno all'intorno; apre il cammino che lo collegherà al fiume o a quelli della tribù appena lasciata; pianta i picchetti che fisseranno la tenda. La circonda con una palizzata in cui ricava una porta. (...) La porta della capanna si apre sull'asse del recinto e la porta del recinto sta di fronte alla porta della capanna. Gli uomini della tribù hanno deciso di mettere al sicuro il loro dio. Lo mettono in uno spazio opportunamente disposto; lo mettono al riparo sotto una solida capanna e piantano i picchetti della capanna in quadrato, in esagono, in ottagono. Proteggono la capanna con una solida palizzata e piantano i picchetti cui verranno legate le corde dei pali del recinto. (...) Aprono un portone nella palizzata e lo mettono in asse con la porta del santuario. Guardate nel libro dell'archeologo il grafico di questa capanna, il grafico di questo santuario: è la pianta di una casa, è la pianta di un tempio. È lo stesso spirito che si trova nella casa di Pompei. E lo stesso spirito del tempio di Luxor. Non c'è l'uo-

—12 Ibidem.—13 Le Corbusier, *Vers une architecture* (1924); trad. it., *Verso una architettura*, Longanesi & C, Milano 1984, pp. 53-55. —14 Francois Mathey, in Martine Mathias, *Le Corbusier Œuvre tissé*, Philippe Sers, Paris 1987, p. 7; "Dopo la guerra, quando Le Corbusier realizza le sue grandi opere - Marsiglia, Nantes, Chandigarh, Firmiry, Ronchamp - è attraverso gli arazzi che viene raggiunta la pienezza della sua arte".

mo primitivo; ci sono i mezzi primitivi. L'idea é costante, in potenza dall'inizio. Osservate queste piante: una matematica primitiva le regge. Ci sono delle misure; per ben costruire, per ben distribuire gli sforzi, per la solidità e l'utilità dell'opera le misure condizionano tutto. Il costruttore ha preso la più facile, la più costante unità di misura, un utensile che non poteva perdere: il suo passo, il suo piede, il suo dito (...) ha preso delle misure, ha scelto un modulo, ha regolato il suo lavoro, ha dato ordine. (...) Ha messo ordine misurando. (...) Imponendo l'ordine col piede o col dito, ha creato un modulo che regola tutta l'opera; e quest'opera é alla sua scala, per il suo vantaggio, per i suoi comodi, é rapportata alla sua misura. É alla scala umana. Si armonizza con lui: é l'essenziale. (...) La geometria é il linguaggio dell'uomo. Ma determinando le rispettive distanze degli oggetti, ha inventato ritmi, dei ritmi percepibili all'occhio, chiari nei loro rapporti. E questi ritmi sono agli inizi del modo di agire umano. Vibrano nell'uomo in ragione di una fatalità organica (...). Un modulo misura e unifica, untracciato regolatore costruisce e soddisfa".

La tenda, dunque, *l'oggetto tessile*, il Muralnomad é una forma che struttura lo spazio; essa indica una direzione orientata, un percorso, cioè, secondo due assi principali, tra loro ortogonali come le vie concepite per il piano urbanistico per una città orizzontale, quale Chandigarh é stata progettata.

Il territorio, analogamente alla lana da tessere per l'arazzo, nella sua assenza di forme é in grado di assumere tutte le forme possibili impresse dall'uomo, nel tentativo di dare forma, in-formare, trasformare, strutturare e definire lo spazio per rispondere a criteri di funzionalità ed estetica. Lo spazio così in-tessuto diventa città ma anche spazio spirituale connotato dai simboli il cui significato non é quello esteriore e superficiale della decorazione bensì quello anti-convenzionale di rafforzare la modifica della percezione dello spazio che l'arazzo deve compiere: "Aprés la guerre lorsqu'enfin Le Corbusier peut réaliser son grand oeuvre, Marseille, Nantes, Chaidigarh, Firminy, Ronchamp c'est par la tapisserie que s'illustre la plénitude de son art"¹⁴.

Considerata l'importanza che l'opera tessile ha avuto nell'arte corbuseriana, si rende necessaria una rivalutazione, anche in termini critici, di questa componente artistica a torto sottovalutata; d'altro canto, ripeterà fino alla fine dei suoi giorni lo stesso Maestro, "c'est dans la pratique des arts plastiques (phénomène de création pure) que j'ai trouvé la séve intellectuelle de mon urbanisme et mon architecture (...). Le fond de ma recherche a son secret dans la pratique ininterrompue des arts plastiques désintéressés. C'est là qu'il faut trouver la source de ma liberté d'esprit et de mes possibilités d'évolution. Tapisseries, dessins, tableaux, sculptures, livres, maisons et plans de villes ne sont, en ce qui me concerne personnellement, qu'une seule et même manifestation d'une harmonie stimulante au sein d'une nouvelle société machiniste"¹⁵.

Riguardo alla realizzazione degli arazzi, noteremo alcune analogie progettuali con la produzione architettonica e quella scultorea: il metodo progettuale seguito da Le Corbusier, presso lo studio di rue de Sevrés, consentiva al maestro di affidare la fase finale dell'opera ai suoi collaboratori attraverso la interpretazione e talvolta la rielaborazione dei suoi primi abbozzi; lo stesso accadeva nella realizzazione delle sculture affidate a Savina, pur riservandosi gli ultimi ritocchi; questa metodologia di esecuzione é riscontrabile nella progettazione e nella produzione degli arazzi dove al linguaggio personale ed individuale di colui che tesse la lana viene dato libero sfogo poiché le direttive principali del maestro, ad eccezione di alcune correzioni durante la fase esecutiva, si esaurivano nel fornire i diversi cartoni, base per la tessitura.

Anche l'arazzo parte sempre dal disegno che ci consente di individuare i tratti fondamentali attraverso alcuni spunti metodologici per quanto concerne la progettualità e l'uso del colore.

L'opera tessile di Le Corbusier, infatti, rappresenta una testimonianza originale e perfezionata all'interno dell'arazzo il quale doveva rispondere ad un legittimo desiderio poetico, attraverso il suo potenziale architettonico da utilizzare, non come pura e semplice decora-

⁻¹⁵ Le Corbusier, *Tapisseries Muralnomad*, 1960, FLC Paris; cfr. trad. it., *La mia opera*, Boringheri, Milano 1961: "é nella pratica ininterrotta delle arti plastiche (fenomeno di creazione pura) che io ho trovato il segreto intellettuale della mia urbanistica e della mia architettura".

zione, ma come elemento utile e determinante nella composizione dell'architettura moderna.

In un periodo in cui l'arazzo era considerato come la riproduzione tessile di tele di artisti, spesso accademiche, M. Cuttoli e J. Lurcart faranno rivivere quest'arte, facendo appello ai pittori dei quali apprezzavano l'opera, come Lurcart, Rouault, Matisse, Picasso e Mirò.

"Anche in Italia, a Milano, l'esposizione, particolarmente sontuosa, delle arazzerie resuscitate in Francia dalla passione di Jean Lurcart, che ad essa ha dedicato si può dire la sua vita, ha avuto la consacrazione di quel grande interesse per il quale queste opere sono ormai note e stimate in tutto il mondo. È con stupore, e con compiacimento, che abbiamo osservato come fra esse risultassero con maggior rilievo e monumentalità quelle realizzate su grandi cartoni modemissimi, astratti, in bianco e nero. Questo mi tenterebbe ad avviare un discorso sulla importanza di quelle arti che io dico grafiche in senso lato, che hanno influenzato ed influenzano le nostre espressioni ed il nostro gusto, estendendosi anche all'architettura. In queste mie arti grafiche implico anche Mondrian: e non dimentico, pensando ad esse, la formazione di Edoardo Persico che alla critica dell'architettura pervenne dall'esercizio della impaginazione. Une page est une image, disse Paul Valéry, e le arti astratte pittoriche sono delle grandi images. Vanno ricordate in questa esposizione due riproduzioni in arazzo di due bellissimi dipinti di Braque, eseguite con una tecnica ed una semplicità addirittura prodigiose. Un'altra cosa voglio dire, ancora una volta, ed è il valore che assume la volontà di una persona in iniziative come questa: nessun comitato, nessun consorzio avrebbe potuto ricreare ciò che Jean Lurcart ha ricreato, riportando a onore, maestria e intensità di opere un paese di Francia, Aubusson, dove questa arte ed attività si era estenuata, e che oggi opera con centinaia di arazzieri"¹⁶, scrive Giò

Ponti negli stessi anni evidenziando l'importanza che l'arazzo, *l'arte della lana*, raggiunge grazie alla diffusione francese, che riprendeva un'antica tradizione.

Alcune opere tessili di Le Corbusier, dal punto di vista dell'iconografia, costituiscono un omaggio reso alla tradizione classica, considerato il riferimento ad alcuni arazzi tessuti sui cartoni disegnati da Raffaello: una ricca gamma di proposte testimonia la sensibile ricerca svolta sulle tecniche di lavorazione e sul recupero di antichi riferimenti simbolici, interpretati secondo il linguaggio moderno. Rileggere il passato attraverso una rivisitazione del classico, per trarre ispirazione per motivi e colori nuovi dove le figure non sono più di carattere puramente ornamentale.

Le Corbusier pone l'arazzo nella prospettiva dell'unità della sua opera la quale, espressione multipla del suo genio, non potrebbe essere compresa appieno senza considerare l'apporto della sua produzione tessile che, come la pittura, il disegno, la scultura e per certi aspetti anche l'architettura, sono posti all'interno delle stesse fonti immaginative.

Egli disegna più di trenta cartoni di cui ventotto sono stati tessuti, senza contare i numerosissimi studi fatti per gli arazzi di Chandigarh e di Tokyo.

Le Corbusier suggerisce alcune indicazioni che riguardano la destinazione e le dimensioni dell'arazzo a cui vanno attribuite le caratteristiche dell'affresco insieme alle qualità della lana, confort ed acustica, parallelamente alla facilità di trasporto: "(...) Nous sommes devenus des nomades habitant des appartements dans des maisons qui seront équipées de services communs; nous changerons d'appartements selon l'évolution de nos familles; accroissements successifs ou diminution (...). Nous ne pouvons pas faire peindre un mural sur les murs de notre appartement. Par contre, ce mur de laine qu'est la tapisserie peut se décrocher du

—16 Giò Ponti, "Arazzi francesi", commento alla mostra dell'arazzo francese tenutasi al palazzo della Permanente a Milano nel 1958, in *Domus*. —17 Le Corbusier, *Tapisseries Muralnomad*, op. cit.; "Siamo diventati i nomadi moderni che abitano all'interno di appartamenti, in palazzi provvisti di servizi comuni; cambieremo appartamento a seconda della evoluzione della famiglia; aumento o diminuzione (...). Non possiamo fare dipingere un murale sui muri dell'appartamento. Al contrario, questo muro di lana che è l'arazzo può essere staccato dal muro, arrotolato, preso sotto il braccio e utilizzato altrove. Questo è il mio arazzo che ho chiamato Muralnomad" —18 Ib.; "Debo molto agli arazzi e a quest'arte che, però, sarà sempre svolta all'interno del linguaggio architettonico. L'arazzo è destinato a sostituire definitivamente la pittura murale; la sua tecnica rappresenta una nuova espressione plastica del nostro tempo".

mur, se rouler, se prendre sous le bras à volonté, aller s'accrocher ailleurs. C'est ainsi que j'ai baptisé mes tapisseries Muralnomad¹⁷.

L'arazzo a casa, oltre a rispondere ad un legittimo desiderio poetico, conferisce il proprio calore ad un interno: "j'ai trouvé dans la tapisserie –aggiunge Le Corbusier– une ouverture capable de recevoir une part de mes recherches murales où ma vocation de peintre trouve sa nourriture architectonique en pleine connaissance de cause¹⁸."

L'arazzo di Le Corbusier, collegato alla primigenia idea arcaica di tenda, intesa quale luogo di riparo, atta a proteggere l'intimità dell'individuo, svolge, all'interno dell'habitat umano, un notevole ruolo poetico, nella connessione spaziale e temporale di significati e relazioni che fondano la forma dell'abitare, dalla casa alla città.

Il concetto di parete solida, quale metafora di tessuto intrecciato, d'altro canto, è ricorrente nella storia dell'architettura. L'arazzo, come parete verticale, è rappresentato nelle miniature medievali e nei dipinti rinascimentali: persa la funzione originaria di tenda mobile da viaggio, divenne lussuoso ornamento per nobili dimore. Riscoperto, nel '900, all'interno delle Avanguardie Figurative, diventa "le Mural des temps modernes¹⁹".

Come il nomade che si sposta continuamente insieme alla sua tenda, secondo una logica che presuppone il movimento e il cambiamento, il termine Muralnomad indica come queste opere (gli arazzi) siano eminentemente murali ma, nondimeno, che esse possano essere staccate ed arrotolate qualora si voglia cambiare di posto o di casa; per il nomade, infatti, l'impiego dell'oggetto tessile dipende dalle sue caratteristiche di trasportabilità, differente dalla dimora fissa del mondo occidentale; esso, inoltre, costituisce parte essenziale della sua identità fisica e sociale.

L'altezza del Muralnomad è determinata e regolata dal Modulor

che, a sua volta, è posto alla base di ogni composizione architettonica: "le Modulor est mural²⁰".

In questo modo, l'arazzo offre all'uomo moderno la possibilità di procurarsi un murale, cioè un quadro di grandi dimensioni, un'architettura potenziale. Non è considerato, quindi, alla stregua di un quadro racchiuso nella sua cornice ed attaccato alla parete.

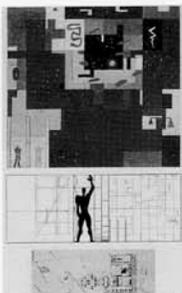
Dopo avere perso alcuni dei suoi dipinti murali, cancellati con la calce, come quelli realizzati a Cap Martin per Badovici, Le Corbusier, grazie all'arazzo, realizza degli *affreschi* la cui perennità non può venire compromessa da un eventuale cambiamento di domicilio del proprietario.

"(...) Ce qui me ravit, c'est que j'ai le sentiment (modestie!)- scrive il Maestro, riferendosi all'arazzo destinato al teatro Bunka Kaikan di Tokio – d'avoir fait un chef-d'oeuvre mural, une chose on encore réalisée: un mur de 230 mq en laine tissée. Ça va péter du feu et c'est follement neuf et grand, et d'aujourd'hui²¹".

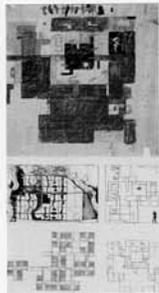
Nel 1948, incontra P. Badouin secondo cui, il disegno dal tratto nero e deciso di Le Corbusier ben si prestava all'arazzo. Essi sono concordi sulla concezione dell'arazzo ritenendo che non debba essere ne puramente decorativo, ne la riproduzione tessile di un quadro ma parte integrante dell'architettura.

Tutto il pensiero di Le Corbusier appare attraverso un tratto che si sviluppa e si condensa per diventare il segno opera e soprattutto i suoi progetti urbanistici. Questa stessa necessità si riscontra nella composizione dell'arazzo in esame: la geometrizzazione va diventando sempre meno rigida sino ad inglobare alcuni elementi naturali, proprio come accade nell'intervento urbanistico dove ad una prima parte dell'impianto, estremamente geometrizzata, si contrappone un impianto libero ed irregolare, rappresentato dalle zone a verde: una irregolarità annunciata dal verde inserito in aiuole regolari, così come la irregolarità organica del serpente o del fulmine è contenuta nella

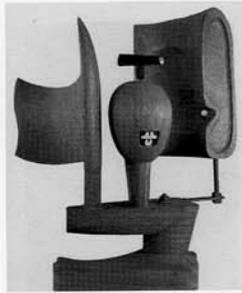
–19 lb.; "Il destino dell'arazzo, al giorno d'oggi, appare chiaro: esso diviene il Mural dei tempi moderni". –20 Le Corbusier, estratto da una lettera, indirizzata ad Oscar Niemeyer, del 23 Febbraio 1959. Pubblicata nel catalogo della Mostra *Les Tapisseries de Le Corbusier*, organizzata nel 1975 dal Musée des Arts décoratifs di Parigi e dal Musée des Arts et d'Histoire di Ginevra; ora in Martine Mathias, *Le Corbusier (Œuvre tissée)*, Philippe Sers, Paris 1987, pp. 14-15. –21 Le Corbusier, "Tapisserie de Tokyo", in W. Boesiger, *Le Corbusier, Œuvre complète*, tome VI, 1952-1957, pag. 132, Edition Girsberger, Zurich 1965; "Ciò che mi estasia è la sensazione (modestia!) di avere creato un capolavoro murale, una cosa ancora non realizzata: un muro di 230 mq in lana tessuta. Farà scintille, è follemente nuovo, grande ed attuale".



13



14



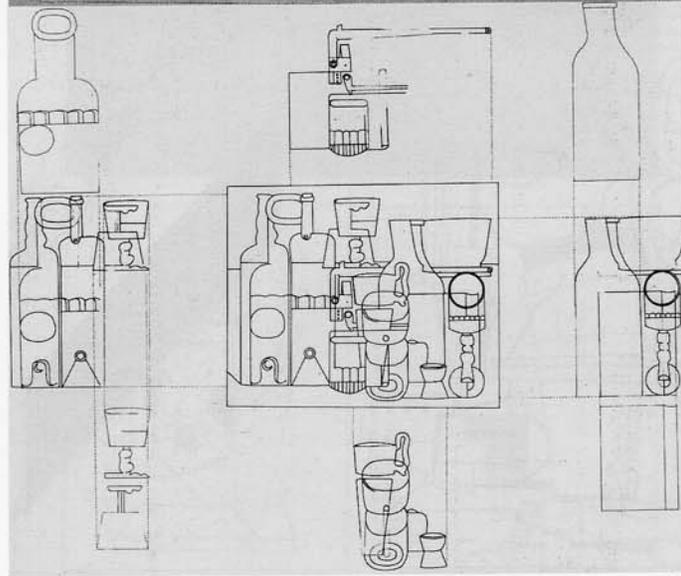
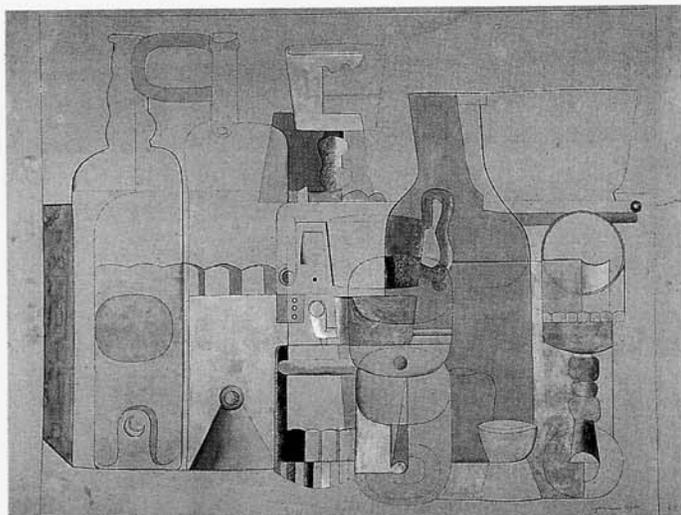
15

13. Maurizio Oddo, "Confronti: Mundaneum, Modulor e Muralnomad", in "Le Corbusier dalla pittura al Muralnomad", pag. 140.

14. Maurizio Oddo, Confronti: "Progetto per l'Ospedale di Venezia e Muralnomad", in "Le Corbusier dalla pittura al Muralnomad", pag. 141.

15. LC, "Ozon", legno, FLC, n. 29.

16. Maurizio Oddo, "Scomposizioni: Etude pour la Nature morte du Pavillon de l'Esprit Nouveau, 1925", in "Le Corbusier dalla pittura al Muralnomad", pag. 135.



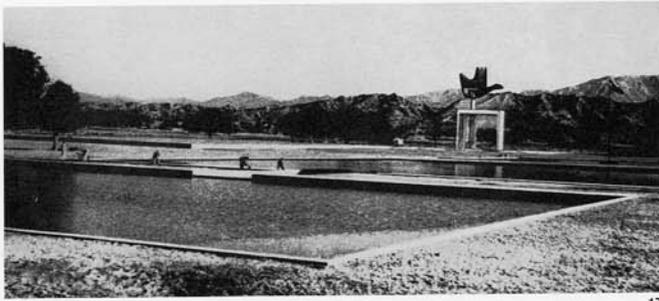
16

geometria dell'arazzo. Il passaggio da una netta geometrizzazione del campo ad una più libera era già stata registrata nella evoluzione delle tele puriste. Altro elemento rilevante è rappresentato dalla posizione occupata nel progetto dalla piramide del museo mondiale, che nell'arazzo ospita un sole raggiante. La bilancia, posta in basso, e che fa da contrappunto a tutta la composizione dell'arazzo, riporta alla stecca di edifici, al limite della composizione architettonica, divisi in due parti disuguali, proprio come i bracci della bilancia. Entrambe le composizioni sono state confrontate con il Modulor per evidenziare come le proporzioni di un siffatto sistema siano riscontrabili a tutti i livelli della attività corbuseriana. L'intera planimetria del Campidoglio di Chandigarh, d'altro canto, riprende la tessitura, geometrizzata, dell'arazzo (fig. 13). La stessa analogia compositiva è riscontrabile tra l'arazzo e il progetto dell'ospedale per Venezia (fig. 14).

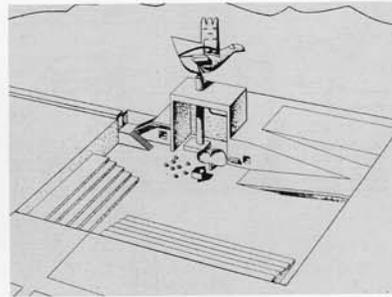
Negli ultimi arazzi, le soluzioni interpretative sono molteplici; nello sviluppo dei vari disegni, infatti, vengono studiate nuove strutture tessili che si rifanno a quelle architettoniche e nuove rielaborazioni di temi passati. Nello stesso tempo, continua la ricerca costante nel campo dei colori, le cui tinte variano da quelle pastello alle tinte piene con un evidente abbandono del nero, proposti entro geometrie meno rigorose e dai contorni più sfumati, in cui spesso la profondità è data dalla sovrapposizione di più disegni secondo una tecnica già utilizzata in campo pittorico.

In questo periodo, Le Corbusier lavora alle forme della pittura e della scultura: la serie degli Ubu e degli Ozon (fig. 15) è dominata da elementi metafisici e biomorfici, sostanzialmente opachi, naturali, che segnano il distacco dalle trasparenze degli oggetti artificiali di produzione industriale.

Elementi che, provenendo dal mondo naturale, conducono alla esperienza corbuseriana della organicità architettonica: lastra di vetro e cemento grezzo, utilizzati contemporaneamente, non consentono ne l'esperienza della opacità ne tanto meno, quella della trasparenza poiché, tutto ciò che non è organico non è architettura. In questo modo, nell'ambito dell'architettura organica, può rientrare l'o-



17



18

17. LC, "Fosse de la Considération", in Le Corbusier *Œuvre complète*, volume 7, 1957-65, pag. 108.

18. LC, "La maquette de la Main Ouverte", in Le Corbusier *Œuvre complète*, volume 7, 1957-65, pag. 109.

pera degli architetti razionalisti che nella loro esperienza partono da una legge, da una metodologia e la seguono fino alla esasperazione che è degli accademici, di coloro i quali non hanno più nulla da dire; ma Le Corbusier, grazie alla sua *attività segreta* e al fatto di essere partito da un metodo per arrivare alla comprensione di un organismo in evoluzione che avviene col passare del tempo, è riuscito ad inserirsi in quel processo organico che è tale perché continua a vivere, può crescere o decrescere, in sintonia con l'uomo che è misura di tutte le cose in un mondo e in una storia che sono la storia e il mondo dell'uomo.

Se nella fase purista, a partire da un singolo oggetto, attraverso la costituzione degli interi autonomi, era possibile arrivare ad una strutturazione molto complessa dell'insieme in cui gli oggetti, ormai sovrapposti, potevano essere riconosciuti per mezzo della scomposizione dell'intero (fig. 16), a Chandigarh si assiste al processo opposto che sottolinea il distacco dalle prime intenzioni compositive: gli oggetti architettonici, i volumi del Segretariato, dell'Assemblea e dell'Alta Corte, che animano il progetto urbanistico, sono concepiti autonomamente e tale rimane anche la loro lettura nello spazio. Nulla, né strade, né allusioni prospettiche, né allusioni formali, niente aiuta l'occhio a situare questi tre personaggi che dialogano, senza che l'orecchio umano percepisca più che deboli e deformate. Il modellato del terreno, la differenziazione dei livelli, gli specchi d'acqua e soprattutto la Fossa della Considerazione (fig. 17) accentuano discontinuità e rotture; ormai assolutamente lontani dalle aggregazioni che costituivano l'elemento portante di molte progettazioni precedenti²² e di molti quadri della passata produzione.

La prevalenza dei vuoti nell'impianto, che implica una notevole indifferenza per la compiutezza spaziale degli organismi architettonici che vi interferiscono, ricorda quella delle coeve composizioni pittoriche dove il soggetto principale è posto nello spazio indifferenziato della tela, in tutta la sua autonomia indagata nella sua essenza plastica di volume scultoreo, nel tentativo di definire una struttura formale coerente e definita in sé.

Gli interi autonomi che avevano caratterizzato la produzione artistica corbuseriana, sia pittorica che architettonica, erano ormai soltanto un ricordo: nel profilo, infatti, della copertura del gigantesco pronao del Palazzo dell'Assemblea si può riconoscere un elemento incompleto, incompiuto, il palmo troncato della Mano

Aperta. Questa allegoria troncata, introdotta nella struttura architettonica, è significativa: interruzioni, scivolamenti e distorsioni, informando il linguaggio dell'ultimo Le Corbusier, concorrono alla drammatizzazione delle forme, collegate tra loro per differenza più che per dialettica, analogamente agli oggetti a reazione poetica delle ultime composizioni pittoriche.

Il Palazzo dell'Assemblea con le sue eccezionalità ricorda le forme del Cubismo a cui l'opera di Le Corbusier sembra avvicinarsi nella fase finale, analogamente alle sue *sculture architettoniche*.

La mano aperta, infine, annuncia la nascita di un'infinità di modi possibili, latenti e in attesa; essa è la mediatrice verso il mondo di ogni progetto umano.

Il monumento della Mano Aperta (fig. 18), eretto a Chandigarh dopo la morte di Le Corbusier, funge da testamento ultimo di tutta una vita consacrata alla ricerca dell'armonia, attraverso un incessante ed attento lavoro finalizzato al perfezionamento del progetto.

Maurizio Oddo, <boma2@interfree.it>, architetto, dottore di ricerca in Storia dell'Architettura e Conservazione dei Beni Architettonici. Professore a contratto presso l'Università degli Studi di Catania, Facoltà di Architettura, sede di Siracusa. Prepara, insieme al Prof. G. Gresleri, la mostra sugli Arazzi di Le Corbusier, Accademia delle Belle Arti di Catania, Università degli Studi di Palermo, con il patrocinio del Ministero per i Beni Culturali, Ministero degli Interni, Consiglio Nazionale degli Architetti e la Fondazione Le Corbusier di Parigi.