



diid

disegno industriale › industrial design

# Le Corbusier

## Que reste-t'il

a cura di Tonino Paris e Vincenzo Cristallo



Serena Baiani  
Lucio Valerio Barbera  
Giovanna Bianchi  
Giorgio Ciucci  
Vincenzo Cristallo  
Federica Dal Falco  
Nicola Di Battista  
Loredana Di Lucchio  
Antonella Galassi  
Vittorio Gregotti  
Lorenzo Imbesi  
Lello Panella  
Tonino Paris  
Paolo Portoghesi  
Franco Purini  
Piero Ostilio Rossi  
Michele Talia  
Rosa Tamborrino





# Le Corbusier Que reste-t'il

a cura di Tonino Paris e Vincenzo Crisallo

# Index

p.5 › tonino paris, vincenzo cristallo › Cosa rimane di Le Corbusier

## § [1] Testimonianze

p.8 › lucio valerio barbera › La formazione di Le Corbusier. Soggetto di riflessione per una nuova formazione dell'architetto [Le Corbusier's education: a matter for reflecting on a new method of training architects] p.14 › giorgio ciucci › Le Corbusier architetto alla ricerca della committenza ideale [Le Corbusier: an architect in search of the perfect commission] p.24 › nicola di battista › Il progetto per l'uomo di Le Corbusier [Le Corbusier's plans for mankind] p.33 › vittorio gregotti › Un Le Corbusier più vicino [A closer view of Le Corbusier] p.37 › lello panella › Algeri nei progetti di Le Corbusier: verso la Città Paesaggio [Algiers in Le Corbusier's plans: towards a landscape city] p.56 › tonino paris › Le Corbusier. Que reste-t'il [Le Corbusier. What Remains] p.65 › paolo portoghesi › Le Corbusier. Il simbolismo e la storia dell'asino [Le Corbusier: symbolism and the tale of the donkey] p.73 › franco purini › Le Corbusier architetto veneziano [Le Corbusier, the Venetian architect] p.81 › piero ostilio rossi › La Ville Radieuse e la lezione di Pisa [The *Ville Radieuse* and the lesson of Pisa] p.88 › rosa tamborrino › Le parole e le immagini: Le Corbusier e la narrazione dell'architettura [Words and images: Le Corbusier and how architecture is narrated]

## § [2] Letture

p.108 › serena baiani › 5 punti o 9 linee? Lo sguardo sulle pietre inerti e le risposte degli Antichi [Five points or nine lines? Observing inert stones and the answers of antiquity] p.115 › giovanna bianchi, antonella galassi › Un lessico per la nuova urbanistica [New Town Planning: a Lexicon] p.125 › vincenzo cristallo › Le regole elementari del design di Le Corbusier [The elementary rules of Le Corbusier's designs] p.134 › federica dal falco › Aspetti della *recherche patiente*. *Objets-types* misura del corpo umano [Aspects of the *recherche patiente*: *objets-types* made to measure for the human body] p.140 › loredana di lucchio, lorenzo imbesi › Design, Modernità, Industria: il "sogno infranto" del controllo totale [Design, Modernity, Industry: the "broken dream" of total control] p.147 › michele talia › L'evoluzione del paradigma urbano e l'attualità dell'insegnamento di Le Corbusier [The evolution of the urban paradigm and the topicality of teaching Le Corbusier]

English text › p.155

p.164 › Credits

› Note:

[1] Non a caso lo stesso Le Corbusier in Proposte di urbanistica parla di “pensiero grafico” perché “Le insidie dei termini verranno evitate a vantaggio della chiarezza inalienabile dello schema” o, più recentemente, Rosa Tamborrino parla di “lettura visiva” in “Le Corbusier e gli spazi del contemporaneo”, (Tamborrino, Introduzione a Le Corbusier Scritti, Einaudi 2003).

[2] Per l'individuazione/definizione dell'arco temporale, abbiamo fatto riferimento alle edizioni originali francesi di otto testi prevalentemente rivolti agli aspetti urbanistici, tradotti in italiano (da questi ultimi sono tratte le citazioni): (1930) *Urbanisme*, Parigi, Cres; trad. it. del 1967, *Urbanistica*, Milano, Il Saggiatore. (1930) *Précisions sur l'état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Parigi, Cres; trad. it. del 1979, *Precisazioni sullo stato presente dell'architettura e dell'urbanistica*, Roma-Bari, Laterza. (1937) *Quand les cathédrales étaient blanches. Voyages au pays des timides*, Parigi, Plon; trad. it. del 2003, a cura di I. Alessi, *Quando le cattedrali erano bianche. Viaggio nel paese dei timidi*, Milano, Marinotti. (1942) *La maison des hommes*, scritto con François de Pierrefeu, Parigi, Plon; trad. it. del 1975, a cura di G. Gresleri, *La casa degli uomini*, Milano, Jaka Book. (1943) *La charte d'Athènes*, Parigi, Plon e (1943) *Les trois établissements humains*, Parigi, Denöel; trad. it. del 1960, *La carta d'Atene, con un discorso preliminare di Jean Giraudoux*, Milano, Comunità. trad. it. del 1969, *La carta d'Atene e l'urbanistica dei tre insediamenti umani*, Milano, Etas Compas. (1945) *L'Urbanisme des trois établissements humains*, Ed. De Minuit; trad. it. del 1961, a cura di Jean Petit *L'urbanistica dei tre insediamenti umani*, Milano, Comunità. (1945) *Manière de penser l'urbanisme*, Boulogne sur la Mer, *L'Architecture d'Aujourd'hui*; trad. it. del 1965, *Maniera di pensare l'urbanistica*, Roma-Bari, Laterza. (1946) *Propos d'urbanisme*, Edition Bourrelie, Paris; trad. it. del 1980, *Proposte di urbanistica*, Zanichelli, Bologna.

[3] Basti pensare alla definizione del piano regolatore che dava la nostra legge urbanistica fondamentale (la 1150 del 1942), non a caso frutto del clima culturale del Movimento Moderno.

[4] Nell'aprile 2015, in occasione della mostra commemorativa *Le Corbusier. Mesures de l'homme* tenutasi a Parigi al Centre Pompidou, da più parti si è criticata la mancanza/dimenticanza da parte dei curatori della misura politica dell'uomo Le Corbusier. Non c'è traccia delle sue idee politiche negli anni del primo fascismo, del suo comportamento nei confronti della Francia occupata e del regime filotedesco di Vichy. In queste molteplici critiche è stato ricordato il suo contributo alla rivista *Prélude, Thèmes préparatoires à l'action*: che nel periodo 1933-36 era il mensile del Comité central d'action régionaliste et syndicaliste, un gruppo rivoluzionario di destra che appoggiava il regionalismo, la mediterraneità e il nazionalismo.

[5] “Dietro questa ripetizione di termini identici ci sono i principi stessi di cui egli ha, una volta per tutte, riconosciuto l'esattezza”. (Giedion, 1947) “Preface”. (*Le Corbusier et Pierre Jeanneret, oeuvre complète de 1929-1934*, Editions d'Architecture, pp. 7-31).

[6] Altre parole sono invece qualificative rispetto alla parola semplice città e servono a volte a Le Corbusier per specificare il termine ovvero ad aggiungere ulteriori proprietà, più distintive alla parola semplice città, quando deve evidenziare una sua valutazione (positiva o negativa). Queste peculiarità sono opzionali, nel senso che possono essere a volte ignorate, senza per questo compromettere il senso iniziale della parola semplice. Non hanno bisogno di essere organizzate in sequenza, perché sono parole composte che possono anche vivere singolarmente, come nel caso, ad esempio, di grande città, città della civiltà delle macchine, città degli affari, città di governo, città di cultura e arte, città dei traffici e del commercio, cuore della città, anima della città.

[7] Ne citiamo alcune fra quelle più ricorrenti nel “pensiero grafico” di Le Corbusier: tre unità di insediamento; iperdensità; bisogni standard; prolungamenti dell'alloggio; azzonamento; civiltà macchinista; velocità meccanica; conflitto auto pedone.

[8] Sica P. (1981) *Storia dell'urbanistica. Il Novecento*, Vol III, p. 133.

vincenzo cristallo

## Le regole elementari del design di Le Corbusier

Le Corbusier ha inteso modellizzare in nome della modernità al servizio dell'uomo lo sviluppo di tutte le cose costruite ad essa necessarie, dominando con i numeri dello standard tutte le scale metriche delle soluzioni formali. Dalla città agli oggetti di arredo, tutto è compreso nell'ipotesi di un globale processo industriale raffinato e preciso, in grado di dare vita a una produzione corrente autosufficiente a generare per partogenesi lo stile del tempo. Vale a dire vedere nello spazio reale e retorico dei modelli industrializzati il luogo nel quale i prodotti possono “interpretare il nuovo che avanza” formandosi come “arte decorativa senza decorazione”. Tuttavia Le Corbusier non si limita semplicemente a suggerire di approvare i suoi precetti per la possibilità di ottenere altre forme, ma di aderirvi per accedere a una nuova visione dell'arredo degli spazi abitati. Si tratta di “regole elementari” perché riferite al fatto che gli oggetti dovrebbero “seguire la linea dei sarti, dei costruttori di carrozzerie di automobili” per rispondere concretamente ai bisogni-tipo attraverso funzioni-tipo per poi diventare oggetti-tipo.



1 › L'accostamento di Le Corbusier al design appare a non pochi limitato considerando quanto su questi temi ha progettato e restituito in termini di prodotti industrializzati. Un eventuale Le Corbusier designer non è paragonabile alle sue versioni di architetto e urbanista. E si tratterebbe di una attività circoscritta anche valutando l'impegno nella scrittura destinato ai temi della città e non al disegno industriale. Ciononostante, asserisce Renato De Fusco, "il campo delle arti decorative", da cui discende il suo interesse per gli oggetti, "non solo rientra nel più generale quadro delle sue attività [...] ma non è stato ancora scandagliato tanto da definire, se non in maniera esaustiva almeno sufficiente, la figura di Le Corbusier come designer"<sup>[1]</sup>. Per De Fusco è altresì riduttivo considerare l'esperienza di "Le Corbusier designer" sostanzialmente conclusa nel gruppo di mobili presentati al *Salon d'Automne* del 1929, il celebre *Equipment de l'habitation: des casiers, des sièges, des tables*. Quella nuova famiglia di oggetti rappresenterebbe, almeno in chiave storica, solo la punta emergente di un più ampio spettro di approfondimenti riservati allo spazio abitato che meritano di essere ricostruiti.

Se poi desideriamo comprendere come sia stata determinata la sua esplorazione teorica un'attenta riflessione sul progetto degli oggetti, basterebbe leggere *L'Art Décoratif d'Aujourd'hui* (in italiano "Arte decorativa e Design"), del 1925, l'anno del salone dell'"*Esprit Nouveau*". Queste pagine che presentano articoli già apparsi sulla rivista "Esprit nouveau", non solo accolgono "un'ampia informazione, almeno per i tempi in cui fu scritto, sulla teoria lecorbusiana del design e sulla storia del suo esordio in tale settore, che poi rappresenta l'inizio di tutta la sua carriera"<sup>[2]</sup>, ma, in una certa misura, alimentano e precisano le sue riflessioni circa la modernità da destinare all'architettura della città. Il testo ha inizio con una "questione semantica" determinante per cogliere il pensiero di Le Corbusier sul tema del progetto dei nuovi manufatti. "Parlando appunto di 'arte decorativa', egli scrive: 'V'è da notare che in trent'anni non si è riusciti a coniare un termine appropriato. Non sarà il fatto che questa attività è talmente priva di esattezza, di senso, che, come tale, è impossibile definirla? I tedeschi hanno trovato il termine 'Kunstgewerbu' (arte industriale), che è ancora più equivoco! Per non parlare poi del termine peggiorativo di 'arte applicata'. Il tentativo di chiarificazione teorica, dopo l'indizio lessicale, prosegue con l'accento di base per cui 'l'arte decorativa moderna non comporta nessun tipo di decorazione', e domandandosi se per caso ciò non costituisca un paradosso, Le Corbusier risponde: *il paradosso non sta nel fatto, sta nelle parole. Perché non chiamare gli oggetti di cui ora ci occupiamo arte decorativa?*"<sup>[3]</sup>. Ma si tratterebbe di un'anomalia ulteriore valutando che la "categoria" delle arti decorative dovrebbe contenere sedie, bottiglie, cesti, scarpe, che sono invece, ritiene Le Corbusier, naturali "oggetti utili" e "veri attrezzi". Ecco perché, continua De Fusco, Le Corbusier "vede nel modo di fare dell'industria, nella sua logica e nella sua tecnica, il concreto modello per un moderno design, per il quale usa la circonlocuzione di arte decorativa senza decorazione"<sup>[4]</sup>. Per illustrare questa opinione Le Corbusier "pubblica nel suo libro tutta una serie di oggetti di produzione industriale, dalle turbine alle automobili, dagli attrezzi medico-sanitari, agli areo-

plani, dagli schematici arredamenti delle banche americane, ai mobili metallici [...] e sostiene che tali oggetti devono seguire la linea dei sarti, dei costruttori di carrozzerie automobilistiche, degli arredatori cinematografici, dei produttori di articoli casalinghi. I nostri spiriti sono diversi, ma il nostro corpo e la nostra muscolatura sono simili e realizzano le stesse funzioni. Pertanto gli oggetti d'arte decorativa devono rispondere a bisogni-tipo e quindi essere oggetti-tipo. Più prossimi sono al nostro corpo per contatto e per funzione tali oggetti, tanto più sono assimilabili a membra artificiali, afferma Le Corbusier, fino a giungere all'idea che l'arte decorativa costituisce una sorta di ortopedia"<sup>[5]</sup>. Amava per questo – come esempio di una pura funzione frutto di una ricerca paziente – i mobili ortopedici, le protesi, gli strumenti chirurgici.

2 › L'interesse di Le Corbusier per l'interno architettonico coincide inoltre con il suo impegno di progettista di ville e dunque dalla prima ora della sua attività. "Nel periodo compreso tra la costruzione di Villa Favre-Jacot (1912) e il progetto della villa per Anatole Schwob (1916-17), Le Corbusier ha occasione di occuparsi dell'arredamento delle nuove come delle vecchie case di questi facoltosi clienti [...]. Il suo impegno in questo senso lo vede sia consigliere per l'acquisto di mobili che progettista per alcuni pezzi su misura"<sup>[6]</sup>. Nel primo caso propone e indirizza clienti e amici verso mobili in stile ma sobri. Relativamente al progetto di alcuni ambienti<sup>[7]</sup>, Giampiero Bosoni sottolinea come il suo intervento risulti già molto significativo per studiare in nuce le sue intenzioni sulle forme della modernità. "I suoi atti preliminari, per alcuni di tali progetti, sono in genere l'eliminazione degli stucchi e di tutti gli elementi falsi e ridondanti da sostituirsi con elementi di grande semplicità in modo da realizzare [...] un ambiente luminoso e ordinato"<sup>[8]</sup>. Ciò che affiora secondo Bosoni è l'attenzione all'arredamento in quanto tale anche a partire dall'inserimento di pezzi unici nei progetti delle sue case, "una costante del suo lavoro come dimostrano i numerosi documenti relativi depositati alla *Fondation Le Corbusier*"<sup>[9]</sup>. A seguire, intorno al 1920, con l'amico e pittore Amédée Ozenfant, Le Corbusier affronterà una prima drastica semplificazione formale e tipologica del tema della casa: "mentre progetta architetture industrializzate (che vorrebbe prodotte in serie come automobili), riduce scientificamente il paesaggio domestico a pochi mobili-tipo per bisogni altrettanto normalizzati"<sup>[10]</sup>.

Gli anni venti rappresentano pertanto il periodo della sperimentata consapevolezza circa il ruolo degli oggetti d'arredo a sostegno delle sue proposte sulla moderna architettura, non a caso "il progetto dei mobili, nel fronte complessivo delle battaglie culturali intraprese da Le Corbusier, riveste un particolare valore di manifesto ideologico a partire dal 1925, quando, per il padiglione dell'*Esprit Nouveau*, progetta alcuni elementi contenitori, i *Casiers Standard*, che rappresentano una sorta di dimostrazione concreta delle sue teorie di *object-standard per function-standard*"<sup>[11]</sup>. Siamo in presenza di "un interno domestico arredato in modo da utilizzare al massimo lo spazio disponibile con [...] componenti unificati di produzione di serie, in

modo da rendere le possibilità della vita moderna. Le parti strutturali, pareti, pavimenti e infissi erano tutti elementi unificati, le porte metalliche erano fabbricate dalla ditta di mobili da ufficio Roneo; credenze e altri arredi facevano parte dello stesso sistema modulare che presiedeva e unificava le proporzioni dell'insieme<sup>[12]</sup>. Un allestimento che includeva la sedia Thonet 9B e le poltrone inglesi Maple e altri arredi scelti perché esempi di un rigore produttivo anonimo e funzionale. Con *l'Esprit Nouveau* si può "ritenere chiusa questa prima fase di selezione di *objets-type*, e arredi standard prodotti industrialmente"<sup>[13]</sup> per restituire l'ideale di una casa come *Machine à Habiter* a cui aspirava.

3 › Affinché si conseguì e divulgò del tutto la sua reclamata filosofia dell'arredamento domestico, insieme a Pierre Jeanneret e Charlotte Perriand, Le Corbusier realizza per il Salon d'Automne del 1929 una vera *Machine à repos* è *Equipment de l'habitation: des casiers, des sièges, des tables*, realizzati per la mostra dalla Thonet-Francia che si occuperà anche dell'allestimento. "Con queste realizzazioni – [...] più interessanti per l'esemplare valore di manifesto che per i risultati raggiunti nell'indirizzo del progetto industriale a basso costo – Le Corbusier chiude la sua battaglia per il mobile moderno comprendendola in quella rivoluzione architettonica che nel suo saggio del 1930, *Précision sur un état présent de l'architecture e de l'urbanisme* [...] ritiene compiuta"<sup>[14]</sup>. Con questa sorta di pensiero fisico dell'arredo moderno, Le Corbusier ritiene ultimato attraverso gli esempi e le sperimentazioni di cui si fa carico il compito sostanziale affidato al suo design per concorrere alla definizione degli ideali della modernità nell'esperienza degli artefatti che la potevano correttamente rappresentare, a partire dalla scelta dei nuovi materiali. Non a caso, "uniformandosi a una tendenza in atto tra architetti e creatori dell'epoca, anche lo studio di *rue de Sèvres*, dove nel frattempo è giunta dal 1927 Charlotte Perriand, disegna mobili in tubolare [...] inizialmente prodotti da Thonet e pensati per le ville Church e La Roche. Semplificandoli, Le Corbusier riduce i mobili alle loro funzioni essenziali e [...] per questo motivo (li considera, ndr) attrezzature dell'abitazione"<sup>[15]</sup>. Nel '29, di conseguenza, anno nel quale è ancora alle prese con la realizzazione Villa Savoye a Poissy (il suo manifesto per l'architettura che terminerà nel 1931), Le Corbusier porta a compimento la sua teoria sugli oggetti-membra umane, l'unica possibilità, a suo parere, per rendere i mobili di arredo capaci di soddisfare i bisogni dell'uomo nuovo: "sedie per sedersi, tavoli per lavorare, lampade per far luce, macchine per scrivere (ebbene sì), casellari per incasellare. Se i nostri spiriti sono diversi, i nostri scheletri sono simili, i muscoli sono collocati al medesimo posto e realizzano le stesse funzioni: dimensioni e meccanismi sono dunque determinati. Il problema è stato posto, si tratta di vedere chi lo risolverà ingegnosamente, solidamente e a buon prezzo. Sensibili all'armonia che crea la calma, riconosceremo subito l'oggetto in armonia con le nostre membra [...] Dunque gli 'oggetti membra umane' sono conformi al nostro corpo"<sup>[16]</sup>. Conformi anche alla nuova natura dello spazio abitato. Vale a dire che le "attrezzature d'ar-

redo" sono da considerarsi nelle sue intenzioni del tutto integrate all'architettura. Una certezza che egli richiama, come si è già detto, nel padiglione dell'esposizione internazionale del 1925 a Parigi, laddove il soggiorno a doppia altezza che lascia libero lo spazio è suddiviso dai *Casiers Standard*, i contenitori (concepiti sulle proporzioni ricavate dai primi studi sul Modulor) sollevati su pilotis, sovrapponibili e incorporabili all'edificio. Questi primi prototipi avranno poi modo di essere "provati" – in perfetta continuità con la semplicità della struttura edilizia – per "gli interni di una casa a Ville d'Avray, villa Church, oggi distrutta (una delle cosiddette ville 'puriste', ndr.) che ospiterà la prima realizzazione di mobili in tubolare: una 'sdraio', una poltrona imbottita e un tavolo con piano in cristallo per agevolare il 'libero fluire dello spazio'"<sup>[17]</sup>.

4 › Se Le Corbusier già alla metà degli anni Venti redige un programma per arredare in virtù di un paradigma che rievoca il corpo umano come unica possibilità di far comprendere quanto potessero essere unificate le tipologie degli oggetti, da più parti si individua in Charlotte Perriand colei che, dal suo ingresso nell'atelier Le Corbusier-Pierre Jeanneret, ha coordinato, sviluppato e oltremodo razionalizzato il progetto lecorbusiano riferito ai mobili. È lei stessa, sostiene Enrico Morteo, a supportare il maestro francese nella scelta di disegnare i nuovi arredi tutti in metallo. Le Corbusier è ovviamente al corrente delle coeve ricerche di Stam, Breuer e Mies che con il moderno tubo metallico avevano nel frattempo già conseguito prodotti notevoli, tuttavia egli evita di estremizzarne la ricerca tecnica e muove piuttosto "dalle posture del corpo e rielabora in chiave funzionale gli archetipi degli *objets-type*: forme organiche là dove l'oggetto entra in contatto con il corpo; strutture invece quasi architettoniche"<sup>[18]</sup>.

Tra i progetti più emblematici ricorre la poltrona *Grand Confort*: un cubo di tubi a vista che ospita e sorregge cuscini a forma di parallelepipedo, ma la *Chaise Lounge à réglage continu* (LC4) è l'arredo più conosciuto di Le Corbusier, ed è anche quello che ne interpreta con maggiore chiarezza il suo precetto: "all'interno di una casa pensata come sistema di massima efficienza funzionale, i mobili sono attrezzature di servizio ad alte prestazioni: semplicità delle strutture e rispetto quasi ortopedico della fisiologia del corpo umano. La poltrona per il riposo è poi una specie di archetipo del pensiero positivista moderno: se la meccanizzazione della produzione è destinata a sollevare da gran parte della fatica del lavoro, cresceranno gli spazi per distendersi e ricrearsi. La Chaise Lounge è il paradigma di un tempo liberato dal lavoro, macchina perfetta per la riconquista della propria libertà individuale, simbolo di una nuova vita in cui leggere, riposare, sognare"<sup>[19]</sup>.

Lo sviluppo dei mobili, racconta Bosoni, avveniva discutendo due o tre ore ogni sera sulla base dell'osservazione dei prototipi che la Perriand realizzava nel proprio atelier. Per alcuni di questi si è parlato a ragion veduta di una sorta di rievocazione della struttura della bicicletta poiché, "come riferisce la Perriand, questi mobili prima di essere realizzati da Thonet furono



proposti alla Peugeot (che rifiutò), pensando che dal momento che tale azienda produceva delle biciclette per tutti potesse fare anche delle poltrone per tutti<sup>[20]</sup>.

Probabilmente pochi sanno che la maggior parte dei celebri mobili del '29 furono prodotti in un numero limitato, rispettivamente nel 1930 e nel 1959. Nel 1964 Cassina ne acquisì i diritti esclusivi di riproduzione<sup>[21]</sup>. Il lavoro di ricostruzione del primo gruppo di modelli (LC1, LC2, LC3 e LC4) fu realizzato da Cassina quando Le Corbusier era ancora in vita, e introdotti definitivamente in produzione nel settembre del 1965. "Altri modelli si aggiunsero in seguito, rispettivamente nel 1974, 1978 e 1985 (LC6, LC7, LC8, LC9, *Casiers Standard*, LC10-P e LC11P). Nel 1978, sotto la supervisione della Fondazione Le Corbusier e con la collaborazione di Charlotte Perriand, l'intera collezione fu sottoposta a revisione. In quell'occasione furono introdotte le versioni colorate dei mobili già in produzione, utilizzando i colori nel rispetto delle tinte previste dalla tavolozza originale di Le Corbusier"<sup>[22]</sup>.

5 › Una attenzione particolare meritano i *Casiers Standard*. Questi contenitori ispirati ai mobili d'ufficio sono "un contributo rivoluzionario" per il modernismo nell'arredo. Le Corbusier individua in essi la possibilità di comporre un sistema di connessione tra l'architettura e l'arredamento studiandone la possibilità di utilizzarli per suddividere gli ambienti, surrogando al contempo armadi, cassettoni, credenze. Nel padiglione del 1929, ad esempio, la separazione dal soggiorno avveniva con *Casiers* che sostituivano le pareti. Tuttavia i *Casiers* rimasero per molto tempo solo prototipi nonostante il diffuso appello all'industria di Le Corbusier affinché si occupasse di "produrre scaffali modulari su larga scala"<sup>[23]</sup> concepiti variabili e intercambiabili nelle configurazioni dei tre distinti gruppi di elementi che li compongono: i contenitori, le chiusure e le attrezzature<sup>[24]</sup>. L'ingresso dei *Casiers Standard* negli ambienti domestici – ed è questo il sovvertimento prima richiamato – "rende lo spazio libero agli altri arredi [...] che "restano 'padroni del campo', oggetti autonomi per forma e funzioni e variabili [...] nella scena abitata"<sup>[25]</sup>. Vi è, come nota De Fusco, in questo nuovo originale arredo una evidente assonanza con le nuove strutture architettoniche che affidano al telaio la portata statica dell'edificio e dunque lasciano la pianta libera di ospitare oggetti svincolati dagli arredi fissi. "La riduzione di tutto l'arredo a elementi fissi e mobili ha fatto sì che Le Corbusier (mettesse, ndr) in crisi la nozione stessa di arredamento scindendo quest'ultimo in 'architettura' e 'design'; [...] (e che Le Corbusier, ndr) pensasse a una radicale riduzione di tutto il contesto arredato, entro il quale emergessero mobili concepiti come purissime macchine, è confermato dal famoso passo 'bisognerebbe che le case fossero tutte bianche per legge. Una simile pulizia fa vedere gli oggetti nella loro verità assoluta: e ne deriva l'obbligo di una perfetta purezza'"<sup>[26]</sup>. Dunque la Perriand, che collaborerà con Le Corbusier in qualità di associata per l'arredamento per dieci anni, fino al 1937, non avrebbe in questo caso avuto un particolare ruolo per il sistema più innovativo di Le Corbusier, ma è un fatto secondario tenuto conto dell'esito com-

pletivo del padiglione del '29 e responsabilità che ebbe nello sviluppo dei prototipi dell'intera collezione. Ma a lei, e ne abbiamo fatto cenno, si deve plausibilmente la convinta adesione all'uso del metallo nell'atelier Le Corbusier che, nel campo del complemento di arredo, riteneva costituisse la stessa radicale riforma in corso con il cemento nelle pratiche dell'architettura. "Tutti i materiali utilizzati (nel '29, ndr) erano un invito al nuovo: la doccia era chiusa in un volume circolare rivestito di alluminio con porta scorrevole; al posto dei lampadari due grandi proiettori Kodak su treppiede e il pavimento rivestito di lastre di vetro grezzo posate su un letto di sabbia"<sup>[27]</sup>.

6 › Un discorso a parte merita il Cabanon, il noto rifugio per le vacanze che Le Corbusier realizza tra il 1951 e il 1952 a distanza di 32 anni dal *Pavillon d'Automne* del 1929<sup>[28]</sup>. A Cap-Martin, in Costa Azzurra, Le Corbusier compone una sorta di sperimentale e quadrata *Unité des Vacances* (misurava 3,36 metri di lato e 2,26 di altezza), fatta di tronchi e organizzata al suo interno come la cabina di una nave (o un wagon-lit da cui proviene il lavandino in acciaio in bella vista, mentre il bagno è nascosto da una tenda rossa) disegnata in ogni dettaglio attraverso un rigoroso utilizzo del Modulor che pretendeva di dare ordine all'uso nello spazio. Ordine al rapporto misurabile tra la dimensione umana, oggetti e architettura attraverso le proporzioni dettate da un uomo con il braccio alzato (alto 2,26 metri). Mancano il soggiorno e la cucina che Le Corbusier utilizza presso l'adiacente ristorante-caffè *Étoile de Mer*, cui accedeva da una porticina nel corridoio d'ingresso. Il progetto lecorbusiano da vita a "una cella d'abitazione ridotta all'essenziale: una casa, un laboratorio e uno spazio per il tempo libero fusi in un unico elemento. Ci vollero sei mesi dal primo abbozzo ai disegni definitivi. Ogni cosa nei minimi dettagli, mobili e luci [...] un test applicato su se stesso e la moglie proprio come un medico sperimenta su se stesso la terapia"<sup>[29]</sup>. Francesco dal Co sottolinea come per il progetto del Cabanon Le Corbusier concepisca un prototipo da produrre in serie, ed è per questo che si avvale delle competenze specialistiche di Charles Barberis di Ajaccio, la stessa città dove fu prefabbricato in legno per poi essere montato a Cap Martin "A dispetto delle apparenze e del suo carattere deliberatamente primitivo, il Cabanon non è affatto il risultato di uno schizzo estemporaneo [...] (la storia vuole che nasca, in tre quarti d'ora a un tavolino dell'*Étoile de Mer* dell'amico Robert Rebutato, come regalo di compleanno per la moglie Yvonne, ndr). Anche la distribuzione degli arredi all'interno del vano [...] è il risultato di un sapiente e altrettanto intransigente gioco di dissimulazioni. Gli arredi sono ridotti all'essenziale, come si addice a un ambiente cui si accede da una piccola porta simile a quelle ricavate nelle pareti delle navi. Ogni componente è suscettibile di usi diversificati e, per questa ragione, la forma di ciascun oggetto è rigorosamente geometrica [...] e gli arredi fissi e mobili sono disposti secondo una geometria rigorosa a partire dalla divisione della pianta in quattro rettangoli [...] La precisione delle misure e la stringente configurazione geometrica dell'insieme escludono la

presenza di ogni soluzione decorativa [...] come confermano schizzi e disegni, nella radicale rinuncia a tutto ciò che può interferire con l'implacabile purezza delle misure che ne governano in modo ferreo l'organizzazione interna"<sup>[30]</sup>.

Le regole del Modulor che danno vita al Cabanon mostrano un Le Corbusier interessato soprattutto a far sì che questo capanno diventi un esercizio di metodo e per questo, al di là della ridotta complessità richiesta ai pochi mobili presenti, è probabilmente minore l'intenzionalità a sviluppare tipi di arredo. Si è più vicini a una sorta di dimostrazione in piccolo delle possibilità di normalizzare ogni dettaglio compositivo con l'adozione integrale del *Module+Nombre d'or*<sup>[31]</sup>, piuttosto che un'attività sperimentale seppure di inferiore entità sulla possibilità di approfondire oggetti realmente nuovi "malgrado in legno" per processi induttivi di repliche. Il Sistema-Cabanon interviene con maggiore chiarezza sul tema dell'architettura degli interni piuttosto che del design. Una constatazione senza pregiudizi.

Se il programma di Le Corbusier riservato ai prodotti ha inizio nel 1925 e si "chiude" verosimilmente nel 1929 per la persuasione di aver sviluppato compiutamente un sistema adattabile nel tempo ai principi della standardizzazione produttiva – che ha tuttavia generato innovazione più nel modo di abitare che non nella forma dei singoli mobili – il Cabanon è da considerarsi un esercizio unico e utile a comprendere ancora come un programma razionale possa governare il rapporto dell'uomo con lo spazio e partire dai suoi bisogni primari. C'era forse da sperare che Le Corbusier si misurasse nel campo del design con un progetto brutalista a "reazione poetica" analogo a quello della Cappella *Ronchamp* del 1955. Ma così non è stato.

› Note:

[1] De Fusco, R. (1976). Le Corbusier designer. I Mobili del 1929. Milano: Collana "documenti di Casabella", serie "I Maestri", p. 6.

[2] Ibidem.

[3] De Fusco, R. (2009). Storia del design. Roma-Bari: Giuseppe Laterza & Figli, (prima edizione del 1985), p. 179.

[4] L'arte senza decorazione proviene con evidenza dalla lettura degli scritti di Adolf Loos.

[5] Ivi, p. 179; p. 184.

[6] Bosoni, G. (1986). Per un'analisi comparata dei progettisti: Le Corbusier: Charles-Edouard Jeanneret (1887-1965), in: "Rassegna", Il progetto del mobile in Francia, anno VIII, 26/2, giugno 1986. Bologna: Editrice C.I.P.I.A., p. 70

[7] Tra questi "la biblioteca per Raphaël Schwob e l'installation d'une chambre d'étude per il suo amico Marcel Levaillant", Bosoni, G. Op. cit., p. 71.

[8] Ibidem.

[9] Ibidem.

[10] Morteo, E. (2008). Le Corbusier, mobili come attrezzature, in: Grande atlante del design, dal 1850 ad oggi. Milano: Electa, p. 108.

[11] Ibidem.

[12] Carugati, D. G. R. (2003). XX Secolo. Design. Milano: Electa, pp. 172-173.

[13] E. Morteo, Op. cit., p. 108.

[14] Bosoni, G. Op. cit., p. 71.

[15] Pagliardini, V. (a cura di), (2010). Le Corbusier. Serie i maestri del design. Milano: Hachette, pp. 10-11.

[16] Le Corbusier, (1925). L'Art Décoratif d'Aujourd'hui. Parigi: G. Grès, ed. it.: Arte decorativa e design, (1972). Roma-Bari: Giuseppe Laterza & Figli pp. 77-78.

[17] Pagliardini, V. Op. cit., p. 14.

[18] E. Morteo, Op. cit., p. 108.

[19] Ibidem.

[20] Bosoni, G. Per un'analisi comparata dei progettisti: Charlotte Perriand (1903), Op. cit., pp. 80-81.

[21] La ricostruzione storica dei mobili della collezione fu affidata nel 1972 a Filippo

[22] Cassina (a cura di), (1990-4° ed.) I Maestri. Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Charlotte Perriand. Milano: Cassina brochure/catalogo, p. 30.

[23] Pagliardini, V. Op. cit., p. 16.

[24] Cassina, Op. cit., p. 30.

[25] De Fusco, R. (2009). Storia del design, Op. Cit., p. 186.

[26] Ibidem.

[27] Pagliardini, V. Op. cit., p. 16.

[28] Nel 2006 Cassina, sotto la guida di Filippo Alison, ha realizzato una ricostruzione al vero del Cabanon. Si veda Alison, F. (a cura di), (2006). Le Corbusier: l'interno del Cabanon. Milano: Cassina-Triennale-Electa.

[29] Tzoniz, A. (2001). Le corbusier. La poetica della macchina e della metafora. Milano: Rizzoli, p. 172.

[30] Dal Co, F. (dicembre 2002, gennaio 2003). Solo una baracca di legno? Il Cabanon di Le Corbusier, Casabella n. 706-707. Milano: Mondadori editore, p. 24.

[31] Usato a Marsiglia per la sua Unité d'Habitation realizzata tra il 1947 e il 1952 e a cui dedicherà due volumi tra il 1950 e il 1955.



## Colophon

**diid** › disegno industriale | industrial design - *Book Series* approfondisce l'evoluzione e gli esiti della ricerca e sperimentazione progettuale e teorica nel campo del design. Ogni numero accoglie lo sviluppo di un tema rappresentativo del dibattito che attraversa la fenomenologia del sistema prodotto nella sua estensione tecnica e culturale. A comporre questo racconto a più voci e con diversi punti di vista sono chiamati ricercatori, studiosi e professionisti della scena nazionale e internazionale, affiancati dal diid Centro Studi con il compito di indagare le scienze del design e la rete dei suoi protagonisti. La selezione degli articoli pubblicati prevede la procedura di revisione e valutazione da parte del comitato di Referee (blind peer review). La collana sviluppa annualmente tre argomenti: la dimensione critica e la problematica in seno alla disciplina; i temi emergenti, ovvero le esperienze in corso in quanto raffigurazione dell'attualità; le geografie del design per comprendere i caratteri territoriali con l'insieme delle implicazioni presenti.

**diid** › disegno industriale | industrial design - *Book Series* has been conducting in-depth examinations of the evolution and results of practical and theoretical research and experimentation in the field of design since 2002. Every issue takes a close look at a core matter in the current debate about all technical and cultural aspects of the production world. Researchers, scholars and professional figures from Italy and across the globe contribute to the publication, presenting a range of stances and points of view, the Research Center. The articles are selected by a committee of referees in a blind peer review process. The Series annually develops three subjects: the critical dimension and the problems within the discipline; the emerging themes or the ongoing experiences, the design geographies in order to understand the territorial characters.

**diid**/Design Book n. 60/2015  
Four-monthly publication

Founded by Tonino Paris in 2002.  
Registered in Rome 86/06.03.2002.

**Publisher**  
Rdesignpress  
info@rdesignpress.it | www.rdesignpress.it  
info@disegnoindustriale.net | www.disegnoindustriale.net

**Distribution**  
› ListLab Laboratorio Internazionale di Strategie Editoriali  
via Esterle, 26 - 38122 Trento (TN), Italy.  
info@listlab.eu | www.listlab.eu  
› Messaggerie Libri S.p.A., Milano, Italy.  
www.messaggerielibri.it  
› Actar Distribution, New York, USA.  
www.actar-d.com

**Editor**  
Tonino Paris › tonino.paris@uniroma1.it

**Scientific Comitee/Peer review**  
Achille Bonito Oliva › achillebonito@tin.it  
Andrea Branzi › abranzi@tin.it  
Medardo Chiapponi › medardo@iuav.it  
Raul Cunha › raul.cunha@fba.ul.pt  
Arturo Dell'Acqua Bellavitis › arturo.dell'acqua@polimi.it  
Dijon De Moraes › dijon.moraes@uemg.br  
Stefano Giovannoni › studio@stefanogiovannoni.it  
Ilpo Koskinen › ilpo.koskinen@aalto.fi  
Stefano Marzano › stefano.marzano@electrolux.com  
Christian R. Pongratz › christian.pongratz@ttu.edu

**Editorial Board**  
Caporedattori/Editor-in-Chief:  
Sabrina Lucibello › sabrina.lucibello@uniroma1.it  
Vincenzo Cristallo › vincenzo.cristallo@uniroma1.it

**Editorial staff**  
Ivo Caruso | Sara De Franceschi | Angela Giambattista | Enza Migliore | Valentina Nebolini. › redazioneidiid@gmail.com

**diid Study Center**  
Rossana Carullo › r.carullo@virgilio.it | Anna Catania › annacatania16@gmail.com | Sara Colombo › sara.colombo@polimi.it | Veronica Dal Buono › dlbvnc@unife.it | Ali Filippini › alifilippini@gmail.com | Gianluca Grigatti › glgrigatti@leonardo.arch.unige.it | Carla Langella › carla.langella@unina2.it | Maddalena Mometti › maddalena@maddalenedesign.it | Pier Paolo Peruccio › pierpaolo.peruccio@polito.it | Simone Simonelli › simone.simonelli@unibz.it | Carlo Vinti › carlovinti@unicam.it

**Rdesignpress Editorial Headquarter**  
Agnese Galli › rdesignpress@rdesignpress.it  
tel | fax. +39 (0)6 3610850

**diid** on-line  
Call for Submission on: [www.disegnoindustriale.net](http://www.disegnoindustriale.net)

Graphic design  
Ines Paolucci

Translations  
Ait s.a.s.

Stampa dicembre 2015  
Tipografia Ceccarelli  
via Luigi Galvani snc - Zona industriale Campomorino  
01021 Acquapendente (VT)  
tel. +39 (0)763 796029 | fax. +39 (0)763 797230  
[www.tipografiaceccarelli.it](http://www.tipografiaceccarelli.it)



serena baiani, lucio valerio barbera, giovanna bianchi, giorgio ciucci, vincenzo cristallo, federica dal falco, nicola di battista, loredana di lucchio, antonella galassi, vittorio gregotti, lorenzo imbesi, lello panella, tonino paris, paolo portoghesi, franco purini, piero ostilio rossi, michele talia, rosa tamborrino.

\*

Nel 2015 ricorrono i cinquant'anni dalla morte di Le Corbusier. Considerando la peculiarità che assume questa circostanza, **diid** dedica un numero speciale, il sessanta, alla sua lezione, vale a dire quella di un maestro, forse il più grande del novecento, in grado di interpretare le tesi e le pratiche della modernità del progetto in tutte le sue scale. Grande anche per la profondità e l'ampiezza dei suoi studi sul senso e sui modi dell'abitare contemporaneo da cui ne ha tratto esperienze intense e problematiche, talvolta non tutte condivisibili, tuttavia sempre proiettate agli interessi dell'uomo.

› The year 2015 marks the 50th anniversary of Le Corbusier's death. Given the particular nature of such circumstances, **diid** is dedicating a special issue, no. 60, to his lessons, i.e. those of a teacher, perhaps the greatest of the twentieth century, able to interpret the theses and practices of architectural modernity at all levels; a great man, also thanks to the depth and extent of his studies on the meaning and ways of contemporary living that led him towards intense and problematic experiences, sometimes experiences that cannot be supported, but that were nevertheless focused on the interests of man.

\*

*Books Series* indaga i rapporti del design con la ricerca, con la formazione di nuove professionalità, con le innovazioni degli artefatti industriali. Il percorso editoriale della Collana *Books Series* si esprime nella periodicità di **diid** disegno industriale | industrial design e prevede un'attività di scouting di volta in volta su uno specifico tema raccontate nelle tre sezioni: *Thinking*, confronti a più voci; *Making*, analisi di sperimentazioni o nuovi prodotti; *Overstep*, esplorazione negli spazi della cultura contemporanea, oltre i confini del design.

› *Books Series* will look into the design scene's relationships with research, the formation of new professional spheres and the innovation of industrial artefacts. The *Book Series* will adhere to the regular publishing pattern of **diid** disegno industriale | industrial design. It will engage in scouting activities that will focus on a specific topic each time and be presented in three sections: *Thinking*, with a debate among a number of contributors; *Making*, with analysis of experiments or new products; and *Overstep*, with exploration of contemporary cultural realms beyond the boundaries of design.

ISSN 1594852-8



9 771594 852009

ISBN 978-888981952-4



9 788889 819524

€ 25,00

