



La Topologia del Grottesco

Un appartamento su misura, secondo Le Corbusier

Stamatina Kousidi



«Nella misura in cui la condizione umana è paradossale, il marginale è precisamente il tipico proprio perchè è marginale» (1).

Le Corbusier portava sempre con sè un piccolo taccuino. In uno di essi, si possono distinguere le parole “l'uomo” e “la squadra”, in un rapporto tale da interrogarsi sull'analogia dell'equazione, che si conclude: “l'individuo” / = l'uomo / tutti nel proprio sacco di pelle! (2) La frase è stata seguita da uno schizzo di una figura umana che si trova letteralmente in un sacco di pelle, con un'espressione del viso molto scioccata. Amèdèe Ozenfant aveva espresso le sue obiezioni circa la suddetta teoria, criticandola come passiva.

Una teoria che illustra la preoccupazione dell'architetto sia per il rapporto dell'individuo con la società intera, che per il suo modo di essere all'interno di un involucro, in un primo momento l'involucro epiteliale e poi in tutti i diversi involucri spaziali – intimi, sartoriali, residenziali. Per diciassette anni consecutivi, l'involucro residenziale di Le Corbusier si trovava al numero venti di rue Jacob a Parigi, nel cuore della vita intellettuale e artistica dell'epoca. A volte, durante questo periodo, suo fratello, Alberto, e il suo stretto collaboratore e cugino, Pierre, hanno mantenuto appartamenti nello stesso edificio, all'interno di un quartiere artistico della città. Nel 1931 l'architetto si trasferì in periferia, accompagnato da sua moglie, Yvonne Gallis, una modella e stilista di Monaco, e il loro cane, Pinceau. Yvonne non era particolarmente contenta di questo trasloco, poichè lei avrebbe dovuto lasciare le sue abitudini quotidiane, come per esempio il suo *pastis* pomeridiano guardando lo scorrere del tempo nel caffè Deux Magots (3).

Come nell'estratto introduttivo di Geoffrey Galt Harpham, si può supporre che lo stile di vita di Le Corbusier sia stato marginale, diviso in mondi distinti come l'architettonico e l'artistico, il sociale e quello privato. Queste distinzioni sono riflessi negli spazi interni del suo appartamento nell'Immeuble Molitor (1931-1934), assegnando a quest'ultimo un carattere grottesco. In attinenza con la dichiarazione di Alison Smithson, l'architettura sta per essere affrontata come «il risultato diretto di un modo di vivere» (4); l'entità architettonica sta per essere divisa in diversi frammenti, nelle parti che indicano significati sull'entità umana e un certo modo di vivere. Questi segni possono appartenere a un campo che è parallelo al mondo delle cose, ma sono determinati da quest'ultimo, in uno scambio costante di significato, identità e origine (5).

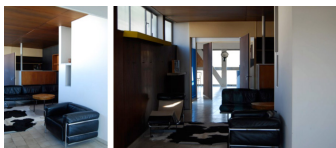
Quest'articolo si concentrerà sulle abitudini umane, quelle relazionali e sociali, e sui loro mezzi di espressione all'interno dell'involucro residenziale. Nel frattempo, l'identità esplicita dello spazio interno di questo appartamento sta per essere affrontata attraverso la prospettiva di un personaggio grottesco. Come descrive Johannes Wolfgang Kayser, l'arte grottesca è caratterizzata dal «rifiuto della ragione, l'immersione nel subconscio e la sua prole, l'ossessione delle qualità opposte e l'enfasi sul ridicolo, sorpresa e virulenza» (6). Queste tendenze principali del grottesco saranno rintracciate negli spazi interni dell'ultimo appartamento di Le Corbusier a Parigi e nei suoi oggetti,

mobili e arredi, nell'universo interno architettonico dell'architetto francese. La bellezza viene rintracciata qui, in ciò che sembra bizzarro (7).

«Il grottesco è una delle forme più evidenti di arte che può richiedere di squarciare il velo di familiarità, per colpirci dalla sonnolenza dell'abituale, per renderci consapevoli della paradossalità pericolosa della vita» (8).

L'Immeuble Molitor, che si trova al numero 24 della via Nungesser et Coli nel sedicesimo arrondissement di Parigi, conferma l'attributo che Le Corbusier ha cercato attraverso le sue teorie architettoniche, quello del *citoyen radieuse* (9), mentre rimane negli elenchi storici come l'ultimo appartamento dell'architetto francese nella città. Le Corbusier è stato occupato con lo studio di una residenza privata dalle dimensioni minime, al progetto intitolato *Ma Maison* dal 1929. Il progetto, concepito a bordo del SS Massilia durante il viaggio dell'architetto a Brasilia, non è mai stato realizzato ed è servito come piattaforma iniziale per lo studio dell'appartamento al settimo e ottavo piano dell'Immeuble Molitor. Entrambi gli studi condividono la stessa disposizione bipolare, la loro struttura è divisa in una parte lavorativa e una parte residenziale dedicata alla vita quotidiana. Per l'ultimo appartamento di Le Corbusier a Parigi, questa disposizione è stata replicata dalle sue attività quotidiane equamente divise nel suo studio nel centro della città e nel suo appartamento nell'Immeuble Molitor. In una lettera a sua madre, Le Corbusier descrive:

«L'appartamento misura 24 metri in lunghezza, compreso il balcone. È pieno di sole in tutto il suo perimetro e raggi di sole entrano dalla sua area scoperta, anche durante la stagione invernale. È comunque incredibilmente stretta in larghezza, circa 4 metri; la mia sala da pranzo – quella vasta sala da pranzo che puoi vedere lì – misura 4 metri in larghezza, e l'area che la collega ad essa, che tanto pomposamente chiami soggiorno, misura solo 2,20 metri! Quando apro la porta centrale posso avere una prospettiva globale dell'appartamento, da un lato all'altro, e non presumere che questo provoca una sensazione di vastità, io la definirei piuttosto, come una sensazione familiare di comodità» (10).

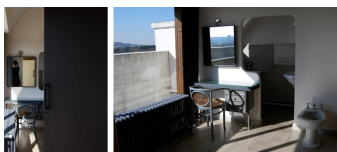


Il salotto

Questa dualità spaziale è stata realizzata assegnando alla parte est del settimo piano gli usi relativi alle attività di Le Corbusier, ospitati nel suo ufficio e atelier, che porta alla composizione del *domaine de monsieur*. Invece alla parte ovest, orientata verso il bosco di Boulogne, raggruppando gli usi relativi alle attività della moglie – ospitati nella cucina, nella sala da pranzo e nella camera da letto – realizzando il *domaine de madame*. Ciò che si trova tra i due settori, a parte l'ingresso dell'appartamento, è uno spazio comune: un soggiorno dalle dimensioni minime. Come Le Corbusier descrive all'estratto precedente, il “salotto” è un nome provocatorio per un spazio così piccolo, uno spazio che potrebbe essere separato dall'atelier dell'architetto con l'uso di una porta a battente di grandi dimensioni e che conteneva il camino con un tetto lucernario. La spazialità del soggiorno lega due concezioni contraddittorie nella struttura residenziale. Si tratta di un oscuro centro protetto d'incontri e rituali collettivi – con il camino che assegna ad esso un carattere archetipico dell'omerico “focolare” – in contrapposizione con il luminoso aprirsi dell'ingresso e delle parti posteriori destinate all'indipendenza personale.

Le qualità dello spazio interno nelle diverse stanze dell'appartamento di Le Corbusier sono contraddittorie tra loro: dal vasto spazio aperto dell'atelier dell'architetto al carattere frammentato del *domaine de madame* e il soggiorno dalle dimensioni minime, le impostazioni degli spazi interni cambiano drasticamente. Ricordando la definizione di Kayser dell'arte grottesca che illustra «la sua ossessione con gli opposti che costringono la coesistenza del bello con il ripugnante, il sublime con il lordo, l'umorismo con l'orrore, l'organico con il meccanico», nello spazio interno esaminato, l'oscurità è in contrapposizione con la luce, un'immensa quantità con la più piccola dello spazio possibile e il libero con il frammentato. Ma utilizzando il seguente argomento di Michel Foucault, l'appartamento discusso può portare anche un'essenza "fantasmatica". Foucault scrive:

«(...) le descrizioni dei fenomenologi ci hanno insegnato che non viviamo in uno spazio omogeneo e vuoto, ma al contrario in uno spazio completamente imbevuto di quantità e forse pure completamente fantasmatico. Lo spazio della nostra percezione primaria, lo spazio dei nostri sogni e delle nostre passioni possiedono essi stessi le qualità che sembrano intrinseche: c'è una luce, eterea, uno spazio trasparente, o ancora un oscuro, difficile, gravato spazio, uno spazio dall'alto della sommità, o al contrario uno spazio dal basso del fango, o anche uno spazio che può scorrere come acqua gassata, o uno spazio che è fisso, congelato, come pietra o cristallo. Tuttavia queste analisi, pur fondamentali per la riflessione in questo nostro tempo, in primo luogo riguardano lo spazio interno» (11).



La camera da letto

La netta distinzione tra maschile e femminile, come descritta in precedenza, ricorda la disposizione interna nella *Maison de Verre* di Pierre Chareau, in cui i due sessi vivevano a fianco. Ad esempio, nel bagno principale della coppia che risiedeva nella casa, la vasca da bagno si trovava sul lato femminile – da dove la padrona della casa poteva guardare attraverso gli alberi – mentre la doccia si trovava sul lato maschile. Intanto, «la disposizione sottile delle porte a soffietto in duralluminio, che in nessuna parte raggiungono il soffitto, scherma il corpo ma permette anche a una conversazione di continuare» (12). Seguendo la stessa nozione distinta, il bagno che si trova nella camera da letto dell'appartamento di Le Corbusier è caratterizzato da una frammentazione, una spazialità fluida. Lo spazio chiuso ospita un lavandino e una vasca sotto la luce naturale fornita da una finestra sul tetto, mentre la cabina doccia è situata dietro uno spazio chiuso, vicino al letto; il tetto è a volta, di una forma organica e segue le curve umane che ospita al suo interno. Ma l'elemento più bizzarro del bagno è la bassa vasca ovale, il bidet, che si trova all'interno dello spazio della camera da letto principale, accanto al tavolo per il *maquillage* e al doppio specchio di Mme. Gallis, di fronte all'ingresso principale della camera da letto. Questo elemento nel bagno indipendente è normalmente destinato a essere nascosto alla vista "pubblica" e può essere descritto come un elemento paradossale, secondo la seguente definizione di Harpham:

«Il paradosso è un modo di ripiegare la lingua contro se stessa, affermando entrambi i termini di contraddizione in una sola volta. (...) Dal momento che rompe le regole, il paradosso può penetrare regni nuovi e inaspettati di esperienza, alla scoperta di relazioni che la sintassi, in generale, oscura. Questo senso di rivelazione, che accompagna un arricchimento improvviso del nostro repertorio simbolico, rappresenta la nostra esperienza di profondità: è quasi sinonimo di profondo» (13).

Al fine di interpretare le questioni fondamentali della progettazione architettonica, egli deve capire prima le “leggi” che caratterizzano il rapporto possibile tra la dimensione umana e quella spaziale. La misura nel processo residenziale è equivalente a elementi progettati secondo le dimensioni fisiche dell’utente, ma anche secondo le attività di base. Questo consente all’utente di sviluppare e verificare costantemente una rete di rapporti di identificazione e di attuazione tra sé e il suo immediato spazio circostante. In questo processo, il contributo dell’architetto nel ristabilire il binomio residente – residenza è di fondamentale importanza. Affinché qualcuno decida ciò che è da includere nella costruzione, si deve capire che cosa compone l’abitazione. Ma non vi sono abitazioni originali, autentiche senza l’immediatezza e la distanza, simultaneamente. Dovremmo scoprire la necessità della vicinanza e dell’architettura, che articolerà la natura e permetterà di garantire la loro unità.

Precisamente, Le Corbusier ha completato lo studio del Modulor, un sistema metrico in base all’adattamento della sezione aurea sulle proporzioni d’un uomo tipo alto 1,80 metri, nel 1948. Il suo desiderio era l’utilizzazione dello sistema nel nuovo design della partizione in vetro del lato posteriore del suo appartamento nell’Immeuble Molitor, che aveva bisogno di sostituzione a causa di un problema tecnico. Ma poiché le dimensioni del Modulor non potevano essere identificate con le dimensioni attuali della facciata, Le Corbusier ha progettato un Modulor speciale sulla base di 2,04 metri, prendendo come riferimento l’altezza totale di un uomo con il suo braccio in estensione (14). Tra i 4.039 schizzi e disegni di Le Corbusier che si trovavano in una valigia nel suo appartamento tra 73 quaderni diversi, si scorge un’ossessione particolare dell’architetto per l’applicazione delle dimensioni umane. In aggiunta agli attributi mentali o culturali della natura umana, le dimensioni del corpo umano sono quelle che “guidano” la soluzione architettonica. In uno dei suoi scritti, l’architetto sostiene che:

«Solo la misura offerta dal corpo umano ci permette di sentire noi stessi – solo quando cessiamo di considerare l’ambiente naturale come strumento di controllo e comando e ci abbandoniamo nell’ambiente naturale del luogo e del tempo. Nessuno è più attrezzato dell’architetto ad assistere a un restauro, anche se il contesto culturale lascia poco spazio per ottimismo» (15).

In molte stanze dell’ultimo appartamento di Le Corbusier a Parigi si trova un soffitto voltato e lo spazio è definito dall’uso di sculture drammatiche, come ad esempio nella zona notte, dove la forma prismatica degli spogliatoi appare in contrasto con la forma antropomorfica della cabina doccia. Accanto a queste figure si trova il letto, montato alto da terra, con testiera in legno, a forma di ala d’aereo, e il suo design si riferisce ai modelli greci, romani, ma soprattutto al pensiero meditativo. L’altezza del letto (0,85 metri dalla sua struttura in metallo al piano) è tale perché Le Corbusier voleva guardare attraverso la parete di vetro, sdraiato sul suo materasso, e perdersi nel paesaggio circostante (16). Sulla parete sopra il letto domina un dipinto di André Bauchant, mentre sul lato sinistro del letto le foto dalla madre centenaria di Le Corbusier e di sua moglie Yvonne sottolineano il valore dei legami affettivi. Marco Frascari ha suggerito che «nello stesso modo che pensiamo all’architettura con i nostri corpi, pensiamo i nostri corpi attraverso l’architettura» (17).

Analogamente, Le Corbusier inventa il seguente dialogo:

«– Per chi si costruisce una casa?

– Per gli esseri umani, ovviamente!» (17)

Gli elementi architettonici dell'ultimo appartamento di Le Corbusier nell'Immeuble Molitor nascono come esperienze personali ripetibili e identificabili a seguito di certe abitudini o tipi di attività, relazionali o individuali, rivelando uno stile di vita unico – un'interazione esplicita con l'utente. Il carattere residenziale si esprime in una serie di storie personali frammentarie, che corrispondono alle esperienze passate e ai tempi precedenti, strutturando e organizzando i propositi dell'azione quotidiana. I ricordi sono iscritti sugli oggetti, l'estetica si rivela nelle collezioni personali, come *La Collection Particulière*, e le foto di famiglia sulle pareti della camera da letto sottolineano i legami affettivi. Tutte le caratteristiche di cui sopra emergono come componenti vitali nel rapporto della condizione umana con l'ambiente residenziale. Sono elementi fondamentali che determinano il manufatto architettonico definitivo, così come la sua percezione, l'interpretazione e la valutazione sono frammenti che assegnano alla spazialità interna una qualità umana unica.

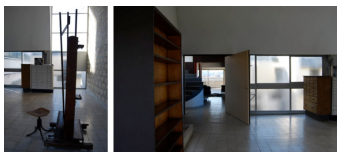


Il letto

«Sperimentiamo il grottesco come un potenza sui generis», scrive Kayser, «una forma di realizzazione delle forze demoniache o sublimi, pur nella consapevolezza che le opere non sono altro che le creazioni della fantasia dell'artista» (19). A questo proposito, gli elementi che compongono l'ambiente interno dell'appartamento di Le Corbusier vengono interpretati attraverso le teorie sul grottesco. E come le cose grottesche richiedono e nello stesso tempo ostacolano la definizione, gli elementi nell'universo privato di Le Corbusier stanno a margine di coscienza tra il noto e l'ignoto, la percezione e l'inavvertito, mettendo in discussione l'adeguatezza dei nostri modi di organizzare il mondo, di dividere il *continuum* dell'esperienza in particelle conoscibili (20). Quando si visita l'appartamento di Le Corbusier nell'Immeuble Molitor, si ha l'impressione che l'ideatore dell'architettura abbia installato una serie di esperimenti spaziali, che abbia creato una sperimentazione sequenziale dello spazio, da far eseguire all'utente. Nello stesso tempo, si può tracciare un carattere metamorfico spaziale che verifica la denominazione *la maison sur la maison* che Le Corbusier aveva dato al suo appartamento, dal momento che era così diverso dal resto degli appartamenti.

Precisamente, l'ingresso dell'appartamento si nasconde al settimo piano, come se fosse stato destinato uno spazio di uso secondario. Mentre al suo interno, qualità contraddittorie dello spazio si susseguono, in piedi con un margine di coscienza tra il noto e lo sconosciuto. Ciò che è "reale" è quello che corrisponde alle attività quotidiane e alle relazioni umane, a stili di vita personalizzati. Lo studio della natura intuitiva dei numeri costituisce probabilmente il nucleo di una pratica intuitiva architettonica, come nell'esempio dell'Immeuble Molitor. Michel Serres sceglie il termine "traduzione" per definire le interrelazioni tra le scienze e le arti, ma in questo caso si può usare lo stesso termine per descrivere l'interrelazione delle forme architettoniche e dei modelli esperienziali, della "traduzione" di stili di vita umani nelle forme architettoniche, materiali; norme che non

rispondono alle condizioni della geometria euclidea, ma istintivamente nascono come elementi liberi in un piano di funzioni emotivo e programmatico (21).



La bottega

Le forme, qui, sono definite attraverso ciò che esprimono, attraverso il sentimento che esse rappresentano e attraverso la capacità di influenzare l'autore e, in ultima analisi, il singolo destinatario di questo esempio. Quest'ultimo, impegnato in una rappresentazione empirica spaziale, sembra vagare tra le macerie di un personaggio vivente, esistenziale, all'interno di un ambiente vissuto, ma tuttavia marginale. Così le due polarità coesistono e, a volte, si fondono e interagiscono. definiscono un collage degli elementi diversi, anche contraddittori, che si avvicinano di nuovo alla definizione del "grottesco". Grazie alla loro visualizzazione spaziale, alcune caratteristiche architettoniche insieme ai mobili, agli oggetti e agli arredi degli interni, «rientrano tra le categorie, in una condizione di essere solo fuori fuoco, appena oltre la portata del linguaggio» (22).

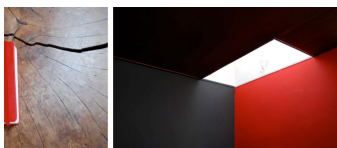
Gli oggetti distribuiti nell'appartamento di Le Corbusier rispondono a una logica autobiografica. Un architetto che lavorava nell'atelier di Le Corbusier rue Sèvres gli scrisse nel 1954 che «questo significato poetico dell'oggetto collega al vostro lavoro una virtù estetica faraonica anche se questi valori rivelano una sensibilità e un inconscio che si caratterizzano come completamente moderni» (23). Quattro sedie disegnate da Michael Thonet circondano il tavolo da pranzo in marmo mentre un grande vaso in ceramica disegnato di Alvar Aalto si trova al centro del tavolo. Il tavolo centrale nel soggiorno è costituito da un pezzo grezzo di legno ed è scelto con cura dall'architetto ed è un oggetto che genera una risposta poetica, un *objet à reaction poetique*. Una scultura di Jacques Lipschitz si trova disposta liberamente nello spazio e un grande dipinto sul muro della sala da pranzo, ideato dall'architetto, completa l'ambientazione di questo paesaggio interiore. Un dipinto di Leger e il tappeto rosso-mattone di Berber concorrono a definire lo spazio con una precisione chirurgica. Ogni elemento dello spazio interno porta una memoria, un simbolismo personale, in generale una qualità autobiografica, attribuendo un carattere fortemente razionale agli interni; un carattere che la sua moglie Yvonne preferirebbe più femminile. In diretto contrasto con la precisione chirurgica nel posizionamento degli elementi del *domaine de madame* era rappresentato nell'atelier di Le Corbusier: una zona tabù. Il fotografo Jean Petit ha descritto l'atmosfera come una scena caotica (24). Per l'architetto francese l'atelier è stato il luogo di una ricerca paziente, un luogo di espressione analogo al *Maison de Goncourt* (25). Conchiglie di Cap Martin, cataloghi di negozi di *La Samaritaine*, foto di vacanze in famiglia, vecchi programmi teatrali. Il paesaggio interno è saturato da numerose tele e tubetti di vernice, scatti di nudo del fotografo Rupert Carabin, una scatola di medicine vuota, tarocchi con figure di Napoleone, una pellicola Kodak e il biglietto d'ingresso per L'Exposition Coloniale del 1931 (26). Gli elementi di questo spazio interno potrebbero essere descritti come parti di un'architettura di spoglio, il tipo di architettura che Marco Frascari descrive come «parzialmente o totalmente composta da elementi e frammenti presi, realmente o concettualmente, da edifici preesistenti prodotti in altri tempi o in altre culture» (27).



Dettagli

Harpham sostiene che «il senso del grottesco nasce con la percezione che qualcosa è illegittimamente in qualcosa d'altro, il senso che le cose che dovrebbero essere tenute separate sono fuse insieme» (28). Le nozioni di cui sopra possono anche derivare da diversi elementi dell'appartamento di Le Corbusier, una “metafora di co-presenza” che a volte può sorprendere o scioccare l'osservatore per la sua varietà contraddittoria o familiarità intensa per i propri ricordi, sentimenti o pensieri interiori. Negli ultimi due piani dell'Immeuble Molitor, gli elementi che devono essere tenuti separati sono fusi insieme; come per esempio il bidet in camera da letto, le sedie di Michael Thonet in contrapposizione con un pezzo di legno grezzo o le attrezzature sparse nell'atelier in contraddizione con la semplicità del salotto e della sala da pranzo. Nella loro interezza, questi elementi portano «il potere nascosto di un'immagine grottesca, che attraversa da sempre i propri confini e si fonde con le proprie impostazioni» (29).

A causa della relazione intima e unica degli elementi sopra menzionati con l'occupante umano dell'architettura, si ricorda la descrizione di Frascari che «il mostro, un caso particolare della rappresentazione umana, è il fenomeno speciale che incoraggia la metamorfosi e, attraverso di essa, “la fusione del significato con il significante”» (30). Il soggetto (umano, organico) e l'oggetto (materiale, inorganico) sono co-formati in un rapporto fluido di proiezioni comuni. Il soggetto proietta sulle realtà materiali gli elementi che lo definiscono e il mondo si pone tra la realtà e la personalità, tra la struttura e il comportamento (31). Questa nozione di significazione si riferisce alla interpunzione architettonica dello spazio attraverso l'edificio, alla delineazione del carattere del residente attraverso la sua residenza e alla delineazione delle caratteristiche della residenza attraverso il suo residente.



Dettagli

Nell'appartamento di Le Corbusier, le forme geometriche rappresentano qualcosa di più che elementi di un disegno ortogonale, dal momento che influenzano l'esistenza umana in modo diverso, come in un campo emotivo. Lo spazio architettonico risulta da, e si interseca con, l'esistenza, mentre si interferisce con il corso della pratica umana. Al contrario, l'assemblaggio dei materiali e delle caratteristiche umane, per quanto riguarda l'architettura, conduce alla definizione di una “geometria viva”. Il corpo umano e lo spirito, insieme ai suoi legami abituali e relazionali, sono l'oggetto centrale di una geometria emotiva, nuova e ibrida, concentrandosi sulle qualità riflessive e interiori, piuttosto che sui dettagli tecnici e numerici. La geometria dello spazio emotivo condivide i parametri dinamici con il residente e lo rende un membro vitale della composizione architettonica (32). Con processi associativi e scelte discrete, l'abitante umano dell'architettura

viene portato a produrre uno spazio personalizzato, un sistema comunicativo tra la pratica e l'esperienza che definisce un certo stile: una funzione unica dello spazio simbolico, un fenomeno sociale che esprime l'individuo. Nel frattempo, il processo della produzione dello spazio, si ricorda la seguente confessione di Jacques Derrida:

«Scrivo per preservare. Ma la conservazione non è un archivio secco e morto. In sostanza, si compone di memorie infinite, ricordi senza limiti, che non compongono necessariamente un'opera filosofica o letteraria, ma solo una grande ripetizione» (33).

In riferimento all'ultimo appartamento di Le Corbusier a Parigi, la traccia autobiografica è guidata dalla pratica architettonica e le due entità si intersecano e si sovrappongono continuamente. Lo spazio architettonico appare come un archetipo personale, come una sostanza seguita dall'esistenza, come una «cosa mentale» (34). Il vocabolario esistenziale è stato sviluppato intorno allo spazio e l'esperienza spaziale va a contribuire alla creazione di un servizio personalizzato, l'identità individuale spaziale. Gli assiomi di una geometria interattiva ridefiniscono il rapporto del residente con il suo spazio circostante, mentre costituendo una topologia del grottesco. Il manufatto realizzato è solo il pretesto per raccontare un aspetto "grottesco" dell'architettura, interrelato con un carattere umano eccentrico. Intanto, lo spazio architettonico non è altro che un campo per risalire alla natura del suo creatore originale (35). Qui gli elementi architettonici sono fortemente collegati con rapporti associativi in base alla densità di significati ontologici. Il caso di studio discusso imposta la piattaforma esperienziale di come l'esistenza umana si sta formando insieme con l'esperienza architettonica, in un equilibrio dinamico. Nonostante le sue molte contraddizioni spaziali, per Le Corbusier il suo appartamento esprimeva «un ambiente accogliente» (36). Di conseguenza, la definizione di bellezza sta nei confini e sulle soglie, e condivide una caratteristica comune con la natura del grottesco: tutti e due sono termini di origine liminale. Pertanto, non si dovrebbe dimenticare che «Il corpo grottesco non è separato dal resto del mondo; è mescolato con il mondo, con gli animali e con gli oggetti» (37).



La porta dell'armadio

Note

- (1) «(...) Tale flessibilità nel senso della realtà può sembrare paradossale, ma nessuno che pensa alla "condizione umana" è guidato al paradosso. Thomas Browne descriveva l'uomo come un grande e vero amphibium la cui natura è disposto a vivere, non solo come le altre creature in diversi elementi, ma in separati e distinti mondi». G. G. Harpham, *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton University Press, Princeton 1982, p. 75.
 - (2) S. Richards, *Le Corbusier and the Project of Self*, Yale University Press, New Haven 2003, p. 156.
 - (3) J. L. Cohen, *Le Corbusier. La Planète Comme Chantier*, Editions Zoe, Paris 2005, p. 90.
 - (4) «Il primo riferimento al Nuovo Brutalismo è stato fatto da Alison Smithson nel 1953.
- (...) Questa riverenza aveva partecipato a una concezione generale della vita, che ha portato

gli Smithson a dichiarare, come è noto, che “si vede l’architettura come il risultato diretto di un modo di vita”», in "Architectural Design", dicembre 1963, cit. in I. Scalbert, *Parallel of Life and Art*, in “Daidalos”, n. 75, maggio 2000.

(5) «Non era più il significato dell’insieme che importava, ma questo delle parti. (...) L’immagine della macchina da scrivere è stata presentata per dimostrare che tutte le cose erano anche lingue, e che tutte le lingue, cioè l’insieme di modelli di base a cui si riferisce Hopkinson, erano paralleli e collegati. (...) In virtù di questa immanenza del linguaggio, un intimità segreta, ma ancora più reale, potesse essere stabilita tra l’osservatore e la vita brulicante del mondo. Questa, piuttosto che la fattualità dei fatti, era il significato essenziale del Nuovo Brutalismo». Ibid.

(6) Robert Doty, *Human Concern/Personal Torment: The Grotesque in American Art*, p. 6, cit. in W. Kayser, *The Grotesque in Art and Literature*, P. Smith, Massachusetts 1968, pp. xiv, xv.

(7) Charles Baudelaire: «Il bello è ciò che è bizzarro,» Exposition Universelle (1855), in *Curiosità Estetiche*, cit. in P. Waldberg, *Surrealism*, Thames and Hudson, London 1997, p. 25.

(8) J. L. Adams, W. Yates, R. P. Warren, *The Grotesque in Art and Literature: Theological Reflections*, Wm. B. Eerdmans Publishing, Michigan 1997, p. xi.

(9) K. Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*, Thames and Hudson, London 1992, pp. 178-185.

(10) Estratto da un’intervista fornita da Le Corbusier e rilasciata nel gennaio 1951. P. Sbriglio, *Immeuble 24 N.C.*, Birkhauser, Basel 1996, p. 46.

(11) M. Foucault, et al., *The Rise of Heterotopia; Heterotopia and the City: Public Space in a Post-Civil Society*, Routledge, London 2008.

(12) D. Vellay, *Maison De Verre: Pierre Chareau’s Modernist Masterpiece*, Thames and Hudson, London 2007, p. 12.

(13) G. G. Harpham, *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton University Press, Princeton 1982, p. 19.

(14) P. Sbriglio, *Immeuble 24 N.C.*, Birkhauser, Basel 1996, p. 64.

(15) J. L. Cohen, *Le Corbusier. La Planète Comme Chantier*, Editions Zoe, Paris 2005, p. 90.

(16) P. Sbriglio, *Immeuble 24 N.C.*, Birkhauser, Basel 1996, p. 44.

(17) M. Frascari, *Monsters of Architecture: Anthropomorphism in Architectural Theory*, Rowman and Littlefield, London 1990, p. 1.

(18) F. Pierrefeu, *Le Corbusier: the Home of Man*, Architectural Press, London 1942, p. 124.

(19) W. Kayser, *The Grotesque in Art and Literature*, P. Smith, Massachusetts 1968, p. 3.

(20) G. G. Harpham, *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton University Press, Princeton 1982, p. 3.

(21) J. Rajchman, *Constructions*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1997, pp. 91-108.

(22) G. G. Harpham, *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton University Press, Princeton 1982, p. 3.

(23) I. Zaknic, *The Final Testament of Père Corbu: A Translation and Interpretation of Mise au Point*, Yale University Press, New Haven 1997, pp. 83-101.

(24) R. Burri, *Le Corbusier: Magnum Photos*, New York 1960, p. 150.

(25) C. Hermansen, M. Hvattum, *Tracing Modernity – Manifestations of the Modern in Architecture and the City*, Routledge, New York 2004, p. 148.

(26) R. Burri, *Le Corbusier, Magnum Photos*, New York 1960, p. 150.

(27) M. Frascari, *Monsters of Architecture: Anthropomorphism in Architectural Theory*, Rowman and Littlefield, London 1990, p. 23.

(28) G. G. Harpham, *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton University Press, Princeton 1982, p. 11.

(29) M. Frascari, *Monsters of Architecture: Anthropomorphism in Architectural Theory*, Rowman

and Littlefield, London 1990, p. 9.

(30) Ivi. p. 15.

(31) «Di solito valutiamo l'uomo dalla sua casa, ma ora proviamo a giudicare la casa filosofica di un uomo. La persona alla finestra parla. Lo stile della persona: come è simile e come si rivela nel lavoro. Il residente e la casa. Lo stile del residente e lo stile della casa. La casa è un cambio di residenza. Di genere. La struttura e lo stile. Come la lana filosofica assume la consistenza della scrittura. C'è anche lo stile dal punto di vista del progetto. L'opera è un ritratto». Z. Kotionis, *44 Stories of Architecture*, Ekkremes, Athens 2001, p. 64.

(32) «La geometria dell'esistenza e del loro rapporto con una esplorazione spaziale pone alcune domande. È come la teoria della coscienza di Husserl che è diventata il soggetto di una geometria incentrata su questioni fondamentali e non su assiomi, tematicamente orientata alle emozioni e ai corpi – una geometria dello spazio emotivo». J. Rajchman, *Constructions*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1997, pp. 91-108.

(33) «Il dolore per me è l'inizio della scrittura, è il dolore della perdita della memoria, non solo di dimenticanza o di amnesia, ma la rimozione delle tracce (...) Primario non è il mio desiderio di creare lavoro filosofico o un'opera d'arte, è preservare la memoria (...) Supponiamo che la macchina – per definizione impossibile – che somigliava a una telecamera che registra tutto ciò che accade sia così infinitesimale e che pensieri, piccoli movimenti del corpo, tracce minime del desiderio, il chiarore del sole registrato da qualche parte in modo che questi possano comporre uno psicogramma – allora il mio desiderio sarebbe stato ascoltato e contemporaneamente escluso». M. De Certeau, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley 1984, p. 97. Cfr. «Io preferisco mantenere che la memoria – perchè la memoria è una determinazione psicologica, soggettiva, questa dimensione di cura che è molto più della memoria». J. Derrida, *Points...: Interviews (1974-1994)*, Stanford University Press, Stanford 1995, pp. 23-31.

(34) «(...) Ma lo spazio è stato generalmente accettato come una cosa mentale – un insieme più ampio che circondava sottoinsiemi come lo spazio letterario, lo spazio ideologico e lo spazio psicoanalitico. Architettonicamente, la definizione dello spazio comporta i confini dell'impostazione. Nel 1915, lo spazio significava raum – con tutte le implicazioni dell'estetica tedesca – con la percezione di un volume emotivo o raumempfindung – un volume sentito. Le azioni umane lasciano tracce e spesso precedono la lingua. Esiste un rapporto diretto tra lo spazio e il linguaggio? Si può leggere lo spazio? Esiste una dialettica tra le azioni sociali e le forme spaziali?». B. Tschumi, *Architecture and Disjunction*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1990, pp. 30-34.

(35) I. Zaknic, *The Final Testament of Père Corbu: A Translation and Interpretation of Mise au Point*, Yale University Press, New Haven 1997, pp. 83-101.

(36) P. Sbrigliò, *Immeuble 24 N.C.*, Birkhauser, Basel 1996, p. 46.

(37) M. Bakhtin, *Rabelais and His World: Carnival and Grotesque*, p. 27, cit. in M. Russo, *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*, Routledge, New York, London 1994, p. 8.

Tutte le fotografie sono dell'autrice.

Autore	Data public azione	Volume public azione
KOUSHI DI Stamatin	2013-12 -09	n. 75 Dicembr e 2013

a		
---	--	--