

Alioscia Mozzato  
**L'immagine della città e la retorica dell'ossimoro.  
 Le Corbusier e l'attico di Charles de Beistegui.**

---

Abstract

La narrazione architettonica dell'appartamento progettato da Le Corbusier e Pierre Jeanneret per il conte Charles de Bestegui in avenue des Champs-Élysées a Parigi che precisa un'immagine della città attraverso la retorica dell'ossimoro e alcune considerazioni di Le Corbusier sul pensiero del filosofo francese George Bataille inducono a più ampie e sempre attuali riflessioni relative allo statuto epistemologico dell'Arte. Da una parte l'Artista, *eroe tragico* la cui vita è spesa come un sacrificio donato all'umanità alla ricerca di quei mezzi espressivi che consentano di descrivere l'*ineffabile*, dall'altra l'Arte, unico strumento di conoscenza in grado di raccontare concetti, pensieri e idee quando, oltrepassati i limiti del razionale, alla *realtà* si sovrappone il *mito*.

Parole Chiave

Le Corbusier — Beistegui — Bataille

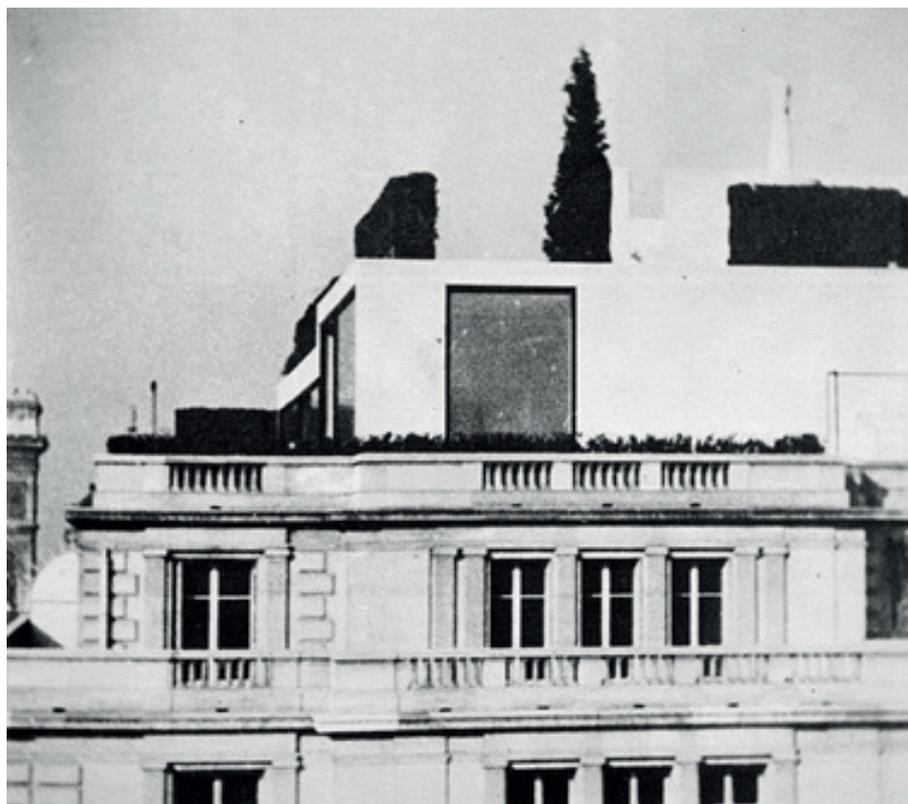
---

Le Corbusier *Appartement avec terrasse, avenue des Champs-Élysées, à Paris (1932)*<sup>1</sup> (Le Corbusier 1932) che descrive il progetto dell'appartamento realizzato al sesto e ultimo piano dell'*hôtel particulier* in avenue des Champs-Élysées a Parigi tra il 1929 e il 1932 per l'eccentrico conte Charles de Bestegui<sup>2</sup>.

È il periodo degli *années folles* nella capitale francese e al fianco di una operante borghesia che ha ormai acquisito un ruolo centrale nel sistema economico e produttivo della nuova civiltà industrializzata, un'aristocrazia in decadenza cerca un proprio ruolo e una propria legittimazione sociale attraverso feste in maschera e eventi mondani prontamente registrate e divulgate nelle colonne della rivista new-yorkese *Vogue*<sup>3</sup>.

Charles de Beistegui nasce a Parigi nel 1895 da una ricca famiglia di origini messicane<sup>4</sup>. Eccentrico multimiliardario e arredatore di professione - dichiaratosi surrealista<sup>5</sup> dallo stravagante quanto eccessivo eclettismo neoclassicista - Charles eredita una consistente somma dopo la morte del padre nel 1925 e si immerge completamente negli eventi mondani della *haute bohème* parigina.

Nel 1929 chiede agli architetti Gabriel Guevrekian, André Lurçart e Le Corbusier con Pierre Jeanneret<sup>6</sup> una proposta per un attico all'ultimo piano dell'*hôtel particulier* di famiglia al numero 136 di avenue des Champs-Élysées. Lo scopo è quello di poter disporre di un appartamento che, secondo quanto racconta lo stesso Beistegui, «non è destinato a essere abitato, ma a servire da cornice per delle grandi feste<sup>7</sup>». Un *decor de fête* quindi, una *machine à amuser*<sup>8</sup> dove ospitare gli eventi e le serate della *Café Society* di quegli anni a Parigi e poter così legittimare e istituzionalizzare la propria posizione sociale al fianco di famiglie e figure dalla reputazione ormai

**Fig. 1**

Le Corbusier, Appartamento Beistegui - Prospetto su avenue des Champs-Élysées (da Laurent Salomon e Jean-Pierre Ammeler, *Appartement Charles de Beistegui 1929-1931*. 136, avenue des Champs-Élysées, Paris 1979).

consolidata come i Noailles, Faucigny-Lucinge, Pecci-Blunt e Beaumont. La descrizione dell'appartamento, pubblicata dalla rivista *Architecte* (Le Corbusier 1932) esplicita, attraverso la costruzione del testo, il tema narrativo che si declina nell'opera.

«Un atto di devozione nei riguardi di Parigi» (Le Corbusier 1932, p. 100) scrive Le Corbusier, una *promenade architecturale* che «costituisce un paesaggio architettonico, tanto interno quanto esterno, creato apposta su differenti piani stabiliti a quattro livelli successivi» (Le Corbusier 1932, p. 100). Specifiche *prospectives émouvantes* (Le Corbusier 1932, p. 100), viste precise su architettura e fatti urbani inquadrano i «luoghi sacri di Parigi» (Reichlin 2013, p. 295): «L'Arc de Triomphe, la Tour Eiffel, il Sacré-Coeur e infine la massa verde che si estende dagli Champs-Élysées passando per le Tuileries fino a Notre-Dame» (Le Corbusier 1932, p. 100). La prima terrazza «è uno spazio verde e di lastre di pietra, chiuso da pareti di bosso e di tasso [...] una pressione su un bottone elettrico e la palizzata di verde si eclissa lentamente» (Le Corbusier 1932, p. 100). Anche la seconda *eplanade* è circoscritta da muri verdi di siepe, mentre nell'ultima terrazza, sulla sommità dell'immobile, pareti alte e bianche precisano i limiti di un pavimento in erba e racchiudono una porzione di cielo che diventa il soffitto di una vera e propria *stanza a cielo aperto*.

Elementi che appartengono al convenzionale vocabolario di uno spazio esterno assumono la forma di quelli riconducibili ad uno spazio interno precisando una forte ambiguità sul piano del carattere tra esterno e interno. Intenzione resa ancora più esplicita nell'ultima terrazza dalla presenza di un caminetto che, scrive Le Corbusier, «serve a fare il fuoco durante le serate fresche» e, precisa a seguire, «il padrone del luogo, seguendo l'impronta evidente di una *mode ravissante*, ha aggiunto da sé un riquadro di camino spagnolo in stile Luigi XV» (Le Corbusier 1932, p. 101).

«L'esterno è sempre un interno» (Le Corbusier 1923, p. 154) si legge in *Vers une architecture* (1923) e nei disegni realizzati durante la conferenza

*Architettura in tutto, urbanistica in tutto* (Le Corbusier 1930) di Buenos Aires nel 1929. Anche se qui siamo di fronte a riflessioni che riguardano il rapporto di «rivalità immanente» (Le Corbusier 1930, p. 78) tra architettura e paesaggio, che si traduce in una positiva conflittualità tra *cultura* e *natura* solo per coloro i quali, scrive Le Corbusier, «sono in grado di vederla e di estrarne un fecondo beneficio» (Le Corbusier 1930, p. 78), l'ambiguità sintattica e semantica tra la forma dello spazio esterno e interno non è una questione del tutto estranea alla ricerca architettonica di Le Corbusier. Si pensi, solo per citare alcuni esempi tra i più noti, al muro con bucatura quadrata verso il lago nel giardino della Petit maison (1923-24) a Vevey, allo stesso muro con la stessa bucatura utilizzato però sul tetto della Villa Stein a Garches (1926), al solarium nella parte praticabile della copertura di Villa Savoye (1928-31) e al magistrale sdoppiamento dello spazio liturgico all'esterno verso lo scoperto a verde a Ronchamp (1955).

Scriva Le Corbusier:

«Ci spieghiamo: da questo belvedere Parigi è visibile in tutti i suoi orizzonti; lo sono infatti allo stesso modo i luoghi mirabili come il triste deserto dei tetti e dei camini. La decisione è stata quella di sopprimere questa vista panoramica di Parigi e di creare un centro architettonico di pietre, di giardini e di cielo completamente isolato dal tumulto del sito panoramico» (Le Corbusier 1932, p. 100).

Se la selezione di specifiche preesistenze storiche della città di Parigi è un'operazione che Le Corbusier aveva già fatto sulla carta alle conferenze di Buenos Aires (1929) e nel collage dal titolo *l'Esprit de Paris* esposto al *Pavillon des Temps Modernes* (1937), nell'appartamento di Beistegui i «luoghi sacri» della città sono riquadrati e isolati attraverso la forma dello spazio architettonico, così che l'intenzionalità semantica connessa al significato dell'*Esprit de Paris* viene a esprimersi mediante l'utilizzo di specifici dispositivi sintattici interni alla sequenza narrativa della *promenade architectural*.

Isolando e decontestualizzando i monumenti dal quotidiano - rappresentato dal triste deserto dei tetti e dei camini della città di Parigi - le preesistenze storiche esprimono un proprio valore di permanenza e immutabilità che le traspongono all'interno di una dimensione sincronica del tempo storico. La storia, percepita come un pericolo rispetto all'inesorabile e inarrestabile volontà di cambiamento e progresso implicita nella modernità, può essere così salvata dalla distruzione attraverso un'operazione di isolamento e sospensione che produce un'inesorabile quanto necessaria interruzione della sua *continuità*. La *tabula rasa* è l'unica operazione storicamente possibile perché se da un lato consente una necessaria rigenerazione sociale di carattere escatologico<sup>8</sup> dall'altro concede alla preesistenza storica una *chance* di salvezza quando questa si trasforma in testimonianza di un passato che non esiste più. Il *confronto dialettico* diventa così l'unico rapporto possibile tra memoria storica e Modernità.

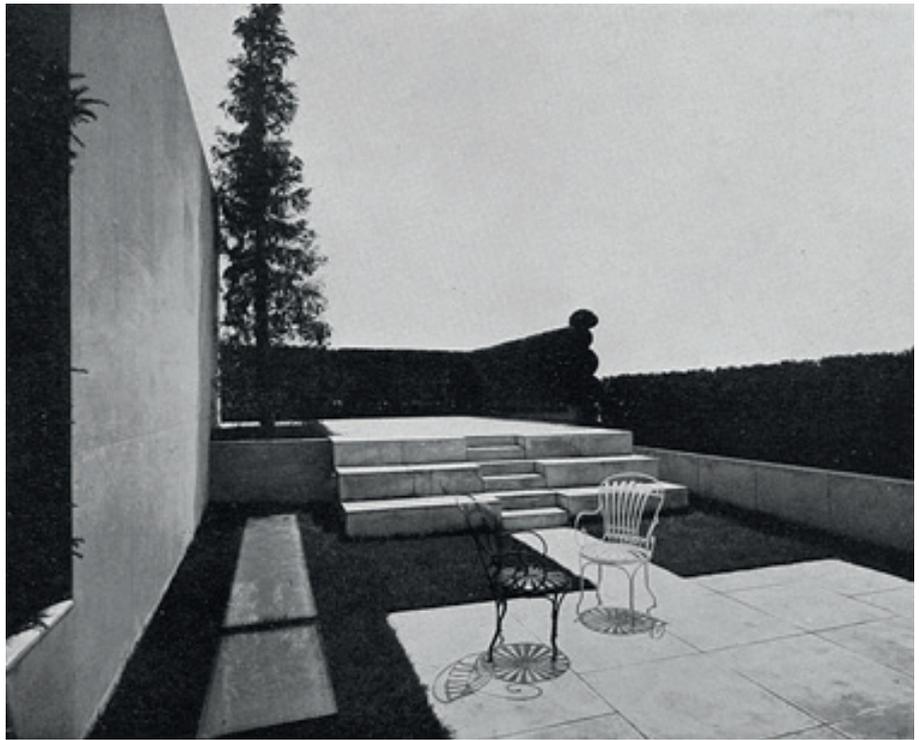
Scriva Le Corbusier:

«Il passato storico, patrimonio universale, viene rispettato. Dirò di più, viene salvato. Un protrarsi dell'attuale stato di crisi condurrebbe a una rapida soppressione di questo passato.

[...] Il *Plan Voisin*, occupa con gli edifici solo il 5% della superficie del suolo, salvaguarda i resti del passato e li colloca in un quadro armonioso: in mezzo al verde. Ma sì, le cose così muoiono un giorno, e questi parchi alla *Monceau* sono tanti cimiteri tenuti con estrema cura. Qui si viene a erudirsi, a sognare e a respirare: il passato non è più qualche cosa che minaccia

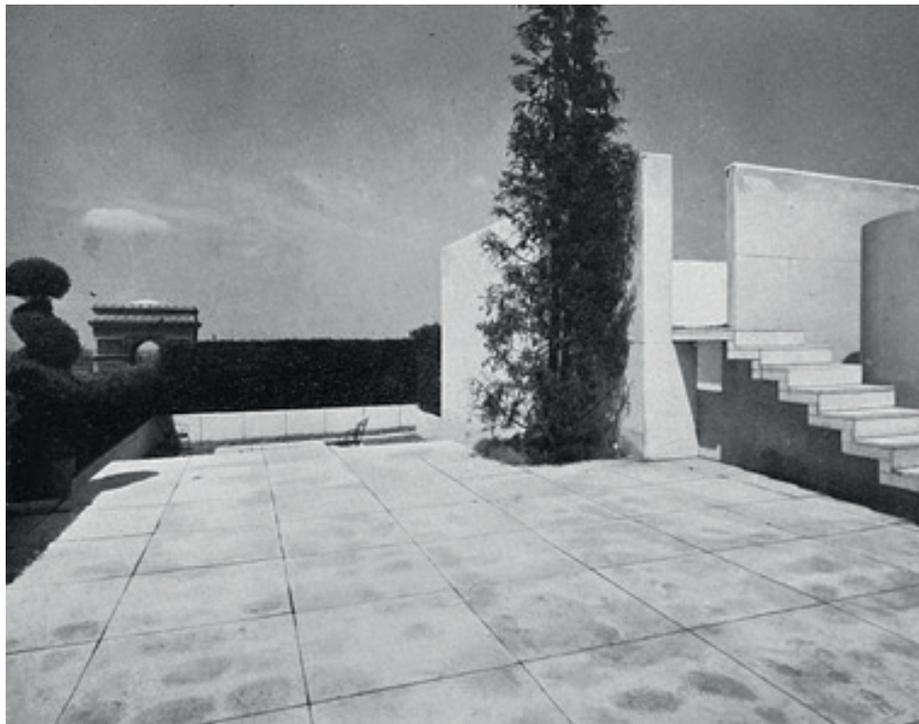
**Fig. 2**

Le Corbusier, appartamento Beistegui - le terrazze esterne al 2° e 3° livello (da Le Corbusier, *Appartement avec terrasse*, avenue des Champs-Élysées, à Paris, (1932), Parigi 1932.



**Fig. 3**

Le Corbusier, Appartamento Beistegui - la terrazza esterna la 3° livello (da Le Corbusier, *Appartement avec terrasse*, avenue des Champs-Élysées, à Paris, (1932), Parigi 1932.



la vita, ha trovato la sua sistemazione» (Le Corbusier 1924, pp. 277-278). Tafuri, riferendosi in particolare a questi passaggi, evidenzia come «l'antistoricismo del movimento moderno sia profondamente radicato nella storia» (Tafuri 1986, p. 89), perché, sostiene, «da un lato dissolve la funzione tradizionale di *continuità* degli eventi storici», in favore di un *rapporto dialettico*, «dall'altro recupera i valori della memoria su basi radicalmente nuove» (Tafuri 1986, p. 93).

Claude Lévi-Strauss afferma che «il *pensiero mitico* sta nell'esprimersi attraverso un repertorio dalla composizione eteroclita il quale per quanto esteso resta tutta via limitato» (Lévi-Strauss 2015, p. 31). Nella *promenade* dei giardini esterni dell'appartamento di Beistegui le preesistenze storiche assumono il valore narrativo di «unità costitutive del mito le cui possibilità di combinazione sono ricavate da una lingua dove possiedono di già un senso» (Lévi-Strauss 2015, p. 33): la lingua del mito<sup>10</sup>. Per Lévi-Strauss la «riflessione mitica appare come una forma di *bricolage* intellettuale» (Lévi-Strauss 2015, p. 35) che «utilizza residui e frammenti di eventi (Lévi-Strauss 2015, p. 35) eteroclitici solo quanto al contenuto giacché, quanto alla forma, esiste tra loro un'analogia, questa analogia consiste nell'incorporamento, alla loro forma stessa, di una certa quantità di contenuto per tutti approssimativamente uguale» (Lévi-Strauss 2015, p. 47). Inquadrare, selezionare, sospendere e trasportare la storia all'interno di un contesto altro rispetto a quello delle sue origini è un'operazione che costruisce un'*immagine della città*, non come fatto oggettuale, ma come puro concetto. Il suo significato: l'*Esprit de Paris* è un'idea i cui contenuti sono trasmessi attraverso un linguaggio che è proprio della «riflessione mitica», una forma espressiva che, sostiene Lévi-Strauss, «si situa sempre a metà strada tra *precetti* e *concetti*» (2015, p. 47).

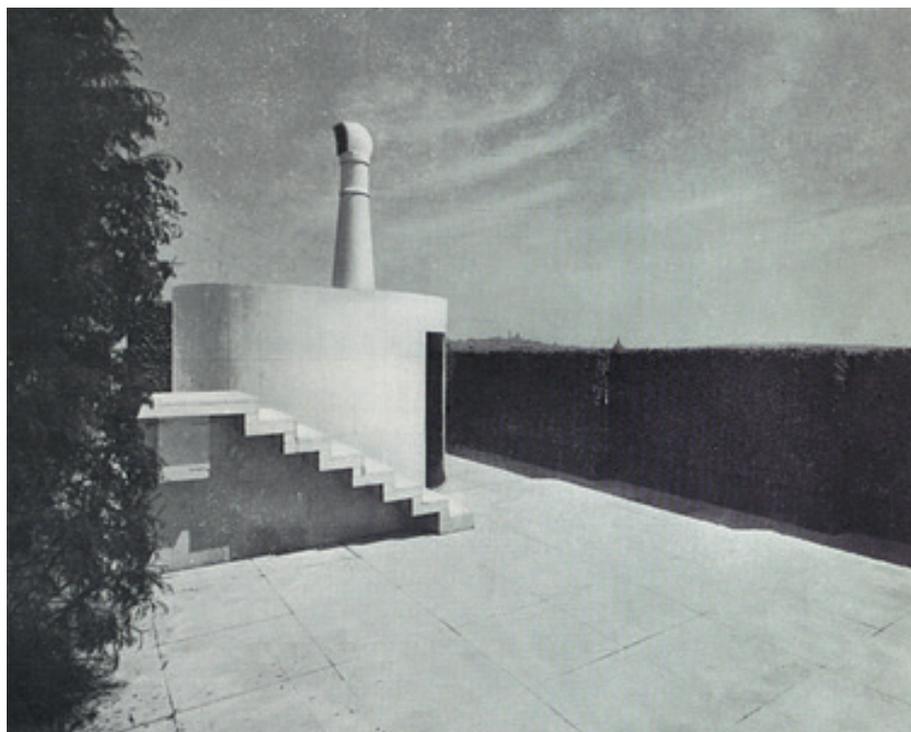
La sequenza narrativa dei giardini esterni che genera il processo di concettualizzazione metastorica e mitologica della città è interrotta quando la realtà contingente dell'urbano è percepita attraverso una sequenza di immagini, catturate da un periscopio, proiettate sul tavolo di una *camera obscura* e osservate nella totale oscurità e completo isolamento di un piccolo padiglione collocato nella penultima delle quattro terrazze esterne<sup>11</sup>. I «luoghi sacri» di Parigi trasformati attraverso lo spazio architettonico in entità sovrastoriche, espressioni di puri concetti universali, sono ricondotti, mediante la consistenza dell'immagine, alla dimensione immanente della loro esistenza.

Quando a Buenos Aires Le Corbusier formula i seguenti quesiti: «Che cosa è Parigi? In cosa consiste la sua bellezza? Qual è lo Spirito di Parigi?», (Le Corbusier 1930, p. 174) nell'interrogandosi contemporaneamente su questioni relative al *contenuto* e alla *forma*, sembra suggerire che per formulare una risposta sia necessaria una coincidenza tra le proprietà immanenti delle cose e le idee o principi che le cose trascendono, in altre parole una sintesi tra ciò che «l'oggetto è in assoluto e la sua apparenza rilevata dalla prospettiva particolare in cui si presenta» (Lévi-Strauss 2015, p. 39).

Scrive Baudelaire:

«Il bello è fatto di un elemento eterno, invariabile la cui quantità è oltremodo difficile da determinare, e di un elemento relativo, occasionale, che sarà se si preferisce, volta a volta o contemporaneamente, l'epoca la moda, la morale, la passione. Senza questo secondo elemento il primo elemento sarebbe indigeribile» (Baudelaire 1992-2004, p. 278).

Quando lo *Spirito di Parigi* coincide con il *Bello di Parigi* il suo significato può essere espresso solo attraverso una convergenza di termini antiteti-

**Fig. 4**

Le Corbusier, Appartamento Beistegui - la stanza con periscopio (da Le Corbusier, *Oeuvre complète 1929-1934*, Parigi 1947).

ci: universale e individuale, relativo e assoluto, immagine e idea, realtà e mito. Nell'appartamento di Beistegui, per giungere a questa «compresenza dei contrari» (Eco 1997, p. 20) l'*immagine della città* è costruita attraverso una narrazione che si avvale della retorica dell'ossimoro in grado cioè di sovrapporre i contenuti di una dimensione metafisica e trascendente della città con le proprietà della sua realtà empirica e immanente.

Il codice linguistico in virtù, di alcuni limiti formali, deve contraddire se stesso per esprimere idee e pensieri più profondi. L'ossimoro, usato dai mistici e poeti per oltrepassare i confini del logicamente rappresentabile - in questo senso gli gnostici parlavano di una luce oscura; gli alchimisti di un sole nero (Jorge Luis Borges) - consente di delineare e comunicare i contenuti di un'immagine della città inesprimibili attraverso il linguaggio della logica perché la loro consistenza è quella delle idee e dei concetti.

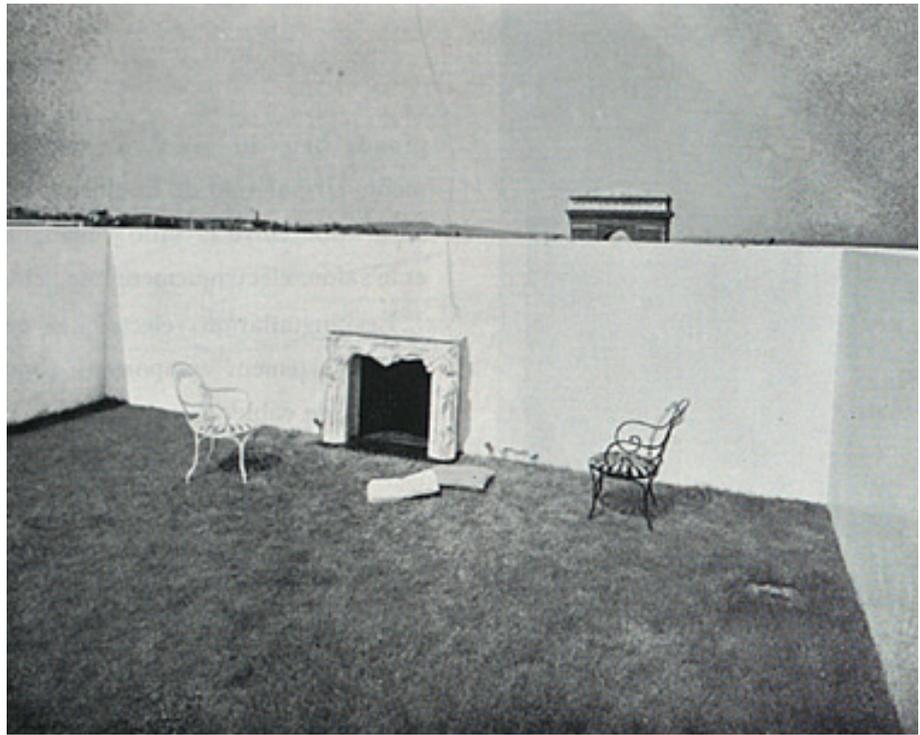
Nell'appartamento in avenue des Champs-Élysées l'ossimoro sembra rappresentare per Le Corbusier quello strumento che, come sostiene Jean Cocteau, è utilizzato dagli artisti che «provano la tristezza dolce di quelli che sanno che l'alfabeto umano offre un numero ridotto di combinazioni» (Cocteau 1920-25, p. 325).

La letteratura scientifica ha cercato di avvicinare l'appartamento di Beistegui - e alcuni momenti della ricerca plastica di Le Corbusier - al pensiero e alle investigazioni del Surrealismo<sup>12</sup> anche se, per quanto sia indubbio un certo interesse per quel tipo di riflessioni<sup>13</sup>, la posizione di Le Corbusier è molto chiara se ci si riferisce a quanto scrive nel suo saggio *L'espace indicible* (1936):

«Io sono cubista e non sono surrealista, volendo opporre il sentimento della costruzione, il guardare in avanti, a una considerazione dei morti, del morente, del ricordo» (Le Corbusier 1936, p.14).

Rispetto a questo tipo di argomentazioni ci sembra più interessante rivolgere la nostra attenzione ad alcuni appunti che Le Corbusier annota a margine del libro *La part maudite* (Bataille 2015) scritto dal filosofo francese George Bataille nel 1949<sup>14</sup>.

Il libro e il saggio *La nozione di dépense* (Bataille 2015), pubblicato qual-

**Fig. 5**

Le Corbusier, Appartamento Beistegui - la terrazza esterna al 4° e ultimo livello (da Le Corbusier, *Oeuvre complète* 1929-1934, Parigi 1947).

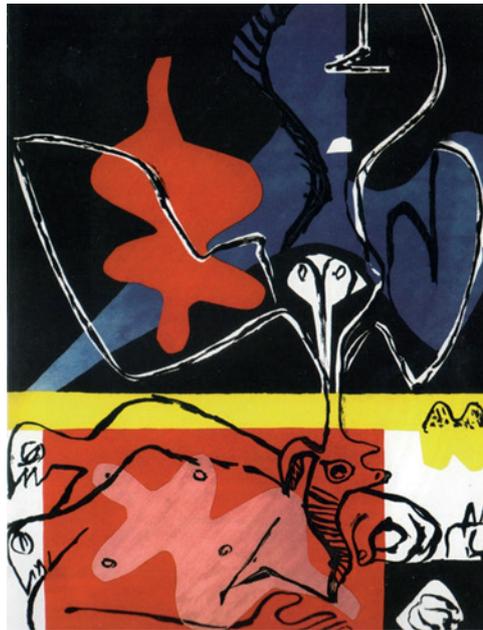
che anno prima in *La Critique sociale*, illustrano i principi di una economia generale che scardina le convenzioni economiche di matrice capitalistiche relative all'esclusiva produzione e accumulazione di beni e, proponendo un sistema che afferma la centralità del «consumo senza profitto», rivaluta il significato di alcune pratiche commerciali delle tribù indiane del Nord America - precedentemente descritte da Marcel Mauss nel suo saggio *Essai sur le don, form et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* (Mauss 1923-24) - connesse all'istituzione del *potlâc*, cioè allo scambio tramite il *dono*.

Alla base di quella che potrebbe essere definita la dimensione escatologica degli eterodossi principi economici formulati da Bataille vi è la volontà di emancipare l'esistenza dell'uomo dalla povertà dell'utile attraverso la pratica del *dono* che, assumendo lo stesso ruolo e valore del *sacrificio*, diventa lo strumento attraverso cui, scrive Bataille, «restituire al mondo sacro ciò che l'uso servile ha degradato e reso profano». (Bataille 2015, p. 104).

Sacrificare, dal latino *sacrificare* si compone di *sacrum* «rito sacro» e *ficare*, dal tema di *facere* «fare», cioè *rendere sacro*. Nel donare senza alcuna contropartita l'uomo scardina quel rapporto di servilismo che l'approccio utilitaristico genera tra la realtà delle cose e la sua attività nel mondo così da potersi ricongiungere con la dimensione *divina* dell'esistenza. Attraverso il *dono*, scrive Bataille, «Le cose donate sono restituite alla verità del mondo intimo e l'uomo ne riceve una comunicazione sacra che a sua volta lo restituisce alla libertà interiore» (Bataille 2015, p. 106).

Alla pagina 92 del libro *La part maudite* (Bataille 2015), nel capitolo *Teoria del potlâc, il paradosso del "dono" ridotto all'"acquisizione" di un "potere"*, Le Corbuiser annota:

«I 5 volumi dell'opera completa Corbu offrono, propongono e impongono attraverso un'entusiastica adesione le idee di Corbu. Da un lato Corbu è processato dai mascalzoni, dall'altro è il re. La pratica disinteressata della pittura è un instancabile sacrificio, un dono di tempo, di pazienza, di amore, senza alcuna contropartita in denaro (a esclusione dei moderni commercianti). È un seminare al vento per gli sconosciuti, un giorno prima



**Fig. 6**  
Le Corbusier, Fusion (da Le Corbusier, *Poème de l'angle droit*, Parigi 1955).

o dopo la morte, ci ringrazieranno. È troppo tardi per le tante difficoltà vissute. Ma cosa importa; quello che importa è la chiave della felicità» (Duboy 1987, p. 67).

Più avanti nel capitolo *Il sacrificio o la consumazione* Le Corbusier sottolinea il seguente passaggio:

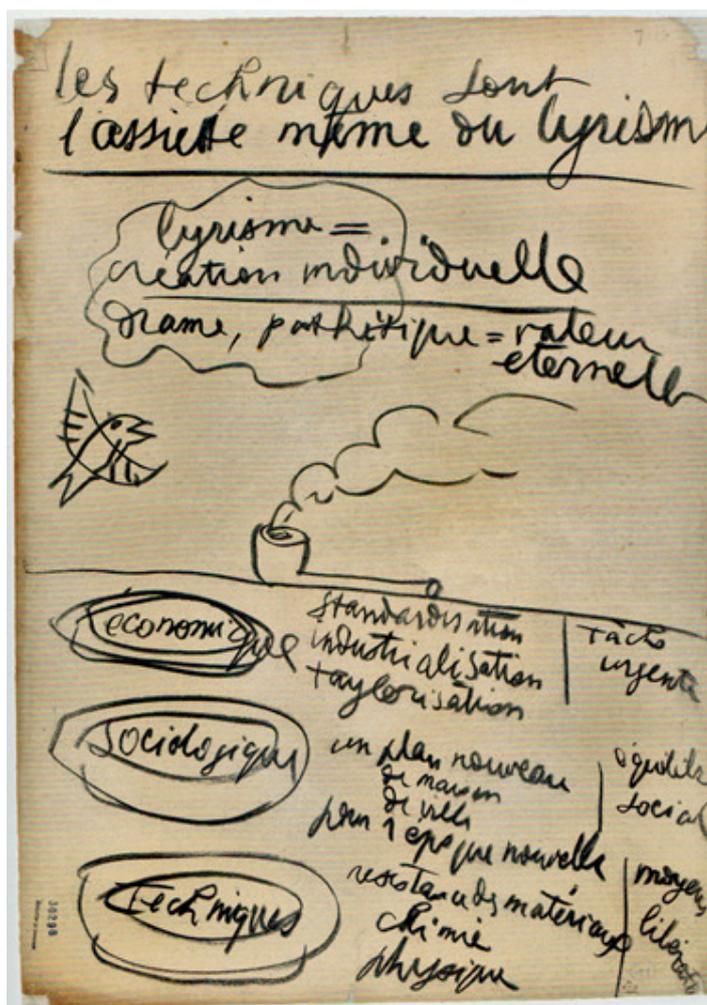
«Questa consumazione inutile è ciò che mi piace, appena tolta la preoccupazione del domani. E se consumo così, senza misura, rivelo ai miei simili ciò che sono intimamente: la consumazione è la via tramite la quale comunicano esseri separati. *Tutto traspare tutto e aperto e tutto è infinito* [il corsivo è nostro] per coloro che consumano intensamente. Ma da quel momento non c'è più nulla che conti, la violenza si libera e si scatena senza limiti, nella misura in cui il calore aumenta» (Bataille 2015, pp. 106-107).

A margine Le Corbusier annota la parola «fusion».

Il termine *fusion* rimanda inequivocabilmente alla “fusione alchemica” descritta nella litografia del quarto capitolo del *Poème de l'angle droit* (1955) e, più in generale, a tutta una serie di studi che hanno avvicinato la poetica dell'ultimo Le Corbusier alla dimensione simbolica del sacro<sup>15</sup>.

Concetto ermetico dalla non facile interpretazione<sup>16</sup>, la “fusione alchemica” indica letteralmente l'unione e la conciliazione degli opposti, acqua-luna e fuoco-sole, *animus* maschile e *anima* femminile, la verticale e l'orizzontale dell'angolo retto. Rappresenta inoltre uno stadio del processo di purificazione (martirio) compiuto dall'alchimista sui metalli vili, per liberare l'elemento puro, diventando così metafora della liberazione spirituale della coscienza, un momento cruciale, dopo il quale può dispiegarsi, per i solitari che se ne assumeranno il rischio, la vera conoscenza di se stessi (Scavuzzo 2006) e di quei luoghi della propria interiorità dove per gli alchimisti risiede il *divino*.

Incrociando quanto scrive Bataille sulla virtù esemplare del *potlâc* come «possibilità per l'uomo di cogliere ciò che gli sfugge, di unire i movimenti senza limite dell'universo con il limite che gli è proprio» (Bataille 2015, p. 116) e il concetto di *espace indicible* (1936) - «la quarta dimensione [...] il momento di evasione illimitata provocata da una consonanza eccezionalmente giusta dei mezzi plastici» (Le Corbusier 1936, p. 10), «di natura incontestabile, ma indefinibile» (Le Corbusier 1936, p. 17) - ci sembra di intravedere il senso di una possibile *dimensione eroica* del *dono*, dove la



**Fig. 7**

Le Corbusier, Le tecniche sono il fondamento stesso del lirismo (da Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Parigi 1930).

“fusione alchemica” diventa “fusione con il sacro” attraverso un atto creativo che, esplicitandosi come un *sacrificio* donato all’umanità, *rende sacro* ciò che è materia grezza consentendo l’esperienza e la conoscenza del *divino* e dell’*ineffabile*<sup>17</sup>.

Profondamente diverso dal *flâneur* di Baudelaire<sup>18</sup>, che si aggira per la città contemplandone la modernità e dal «pittore-mago» di Benjamin (2013) che, ancora ancorato ai principi della *mimesis*, conserva una naturale distanza nei confronti della moderna *seconda natura*, Tafuri (1986) iscrive la figura di Le Corbusier nella categoria dell’«operatore-chirurgo» (Benjamin 2013) che, introducendosi costruttivamente nella realtà, opera attivamente nella società con l’obiettivo di rispondere a necessità poetiche attraverso principi estetici che conducono da un lato all’identificazione assoluta tra lavoro industriale e lavoro artistico (Tafuri 1986, p. 60), dall’altro a un incondizionato asservimento dell’Arte all’azione costruttiva del mondo (Tafuri 1986, p. 64).

La dichiarazione di Le Corbusier: «le tecniche sono il fondamento stesso del lirismo» (Le Corbusier 1930, p. 37) esprime la volontà di conferire un carattere spirituale e poetico a funzioni e tecniche per loro natura alquanto empiriche, delineando induttivamente una necessità di coincidenza tra le istanze del *materiale* e quelle dello *spirituale* che renda possibile nell’opera d’arte la convergenza dell’*utile* e del *poetico*.

Il carattere *eroico* della vita nella modernità raccontato da Walter Benjamin<sup>19</sup> - e riproposto da Philip Duboy (1987) - se avvicinato alle riflessioni di Bataille rimanda a un’ulteriore possibile interpretazione critica del ruolo

dell'artista nella società. Il *sacrificio* che l'artista compie nel donarsi e nel donare incondizionatamente la sua azione al mondo diventa lo strumento attraverso cui la comprensione dell'*indicibile* è resa possibile. Una ricerca quindi di quei mezzi espressivi che, attraverso una mediazione tra le istanze del reale e dell'ideale, siano in grado di caricarsi di una differente energia di senso e, superando i confini della logica, descrivano ciò per il quale una parola non è mai stata creata.

Alcuni esponenti dell'*intelligencija* russa, riproponendo certe posizioni teoriche dell'idealismo tedesco - e di Schelling in particolare - conferivano all'arte la capacità di comprendere e descrivere la *verità* o *anima del mondo*<sup>20</sup> e all'artista il dovere di perseguire questa ricerca e la sua divulgazione. *L'idea di verità* e la *bellezza delle cose* - termini che per i romantici della Russia di fine '800 coincidevano - non si danno immediatamente, non sono l'evidenza stessa, esse sono invece il prodotto di un lavoro mentale che smaschera le cose dalle apparenze costruite attorno ad esse dalle tradizioni, dai luoghi comuni, da ideologie ingannevoli e mistificanti e che le interpreta (Reichelin 2013, p. 296).

Inquadrare sapientemente un ammasso di reperti che devono essere selezionati, resi intelligibili e ordinati in quella che Reichlin (2013) descrive come la «Parigi analoga» di Le Corbusier è un'operazione che precisa un'immagine della città come sintesi tra le istanze universali dell'idea e del mito e quelle relative del fenomeno e della realtà. Conservando così la consistenza del costruito mentale, *l'immagine della città* si colloca tra la sua *idea* e la sua *forma* disvelandone ontologicamente l'essenza, la Bellezza e lo Spirito. Significati che, rimandando a una realtà al di là del fenomeno di cui però si serve come supporto per garantire la sua esistenza, possono esprimersi solo attraverso una convergenza concettuale di termini contrari propria della retorica dell'ossimoro.

Dall'analisi della struttura narrativa dell'appartamento di Charles de Beistegui e degli appunti di Le Corbusier sul pensiero di Georges Bataille emergono questioni che inducono a più ampie considerazioni sulla sempre attuale questione dello statuto epistemologico dell'Arte e del ruolo dell'Artista nella società. Da un lato l'Artista che, attraverso l'atto creativo e espressivo supera i limiti di una riflessione esclusiva sull'utile e, inoltrandosi coraggiosamente nei meandri dell'*ineffabile* e del *sacro*, diventa un *eroe tragico* la cui vita è spesa come un *sacrificio* donato all'umanità; dall'altra un'Arte concepita come strumento di conoscenza in grado d'indagare e descrivere concetti, pensieri e idee quando, varcati i limiti del razionale, il linguaggio esige che al *significato* si sostituisca il *senso*.

## Note

<sup>1</sup> Una traduzione in italiano del testo scritto da Le Corbusier si trova nel saggio di Paolo Melis, *Il 'cadavere squisito' di Le Corbusier: Pierre Jeanneret e Charles Beistegui* (Melis 1977).

<sup>2</sup> Una bibliografia sull'argomento si compone dei saggi di Alexander Watt, *Fantasy on the Roofs of Paris* (Watt 1936); Ross Anderson, *All of Paris, Darkly: Le Corbusier's Beistegui Apartment* (Anderson 2015); Win van den Berg, *Beistegui avant Le Corbusier: genèse du penthouse des Champs-Élysées* (Berg van den 2015); Beatriz Colomina, *The Split Wall: Domestic Voyeurism* (Colomina 1988); Juan José Lahuerta, *'Surrealist poetics' in the work of Le Corbusier?* (Lahuerta 2007); Jean Lucan, *Corbusier: une encyclopédie* (Lucan 1987); Le Corbusier, *Appartement avec terrasse, avenue des Champs-Élysées, à Paris (1932)* (Le Corbusier 1932); Le Corbusier, *Oeuvre complète 1929-1934* (Le Corbusier 1947); Sylvain Malfroy, *Der Aussenraum*

*ist immer ein Innenraum* (Malfroy 1994); Paolo Melis, *Il 'cadavere squisito' di Le Corbusier: Pierre Jeanneret e Charles Bestegui* (Melis 1977); Bruno Reichlin, *La "Parigi Analoga" di Le Corbusier. L'Attico per Charles de Bestegui, 1929-1932* (Reichlin 2013); Pierre Saddy, *Le Corbusier Chez Les Riches, L'appartement De Beistegui* (Saddy 1979); Pierre Saddy, *Le Corbusier e l'Arlecchino* (Saddy 1980); Laurent Salomon e Jean-Pierre Ammeler, *Appartement Charles de Beistegui 1929-1931. 136, avenue des Champs-Élysées, Paris* (Salomon e Ammeler 1979) Manfredo Tafuri, *Machine et mémoire. la città nell'opera di Le Corbusier* (Tafuri 1984); Anthony Vilder, *Paris: Beistegui Apartment, Or Horizons Deferred* (Vilder 2013).

<sup>3</sup> Per un approfondimento su questo particolare tipo di contesto sociale della Parigi anni '20 si vedano i saggi di Pierre Saddy, *Le Corbusier e l'Arlecchino* (Saddy 1980) e di Win van den Berg, *Beistegui avant Le Corbusier: genèse du penthouse des Champs-Élysées* (Berg van den 2015).

<sup>4</sup> Un resoconto biografico della figura di Charles de Beistegui è contenuto nel saggio di Win van den Berg, *Beistegui avant Le Corbusier: genèse du penthouse des Champs-Élysées* (Berg van den 2015)

<sup>5</sup> A proposito dell'arredamento dell'appartamento in avenue des Champs-Élysées Charles de Beistegui dichiara: «La mia opera è surrealista. Su questo falso camino un orologio a pendolo e dei piccoli candelieri. Questo specchio riflette il sole ... Gli oggetti che si ha l'abitudine di vedere sotto una certa luce, danno in una nuova luce degli effetti nuovi». La citazione si trova nel saggio di Pierre Saddy, *Le Corbusier e l'Arlecchino* (Saddy 1980, p. 27) al quale rimandiamo per una sintetica quanto eloquente descrizione di alcune sue opere.

<sup>6</sup> Per la descrizione dei tre progetti si veda il saggio di Win van den Berg, *Beistegui avant Le Corbusier: genèse du penthouse des Champs-Élysées* (Berg van den 2015).

<sup>7</sup> Estratto di un'intervista rilasciata da Charles Beistegui a Roger Baschet nel 1936, riportata nel saggio di Win van den Berg, *Beistegui avant Le Corbusier: genèse du penthouse des Champs-Élysées* (Berg van den 2015).

<sup>8</sup> Felice parallelismo con «*machine à habiter*» proposto da Win van den Berg nel suo saggio *Beistegui avant Le Corbusier: genèse du penthouse des Champs-Élysées* (Berg van den 2015).

<sup>9</sup> Mi riferisco in particolare alle riflessioni descritte nel testo di Colin Rowe, *L'architettura delle buone intenzioni* (Rowe 2005, p. 84)

<sup>10</sup> Rispetto alle argomentazioni trattate in questo saggio riteniamo che la definizione di mito più appropriata sia quella formulata da Gillo Dorfles che recita: «[...] tali forme espressive traggono la loro origine da una realizzazione analogica e traslata degli eventi, di immagini, di situazioni, di cui sono talvolta una registrazione inconscia e talaltra la trascrizione metaforica, ma sempre immersa entro un alone di indeterminatezza razionale che è per l'appunto ciò che permette di differenziarle dalle forme perfettamente razionalizzate e concettualizzate, quali sono quelle trasmissibili attraverso le normali espressioni linguistiche (della parola o della figurazione). (Dolfers 1965, p. 51).

<sup>11</sup> Nel suo saggio Ross Anderson (2015) avvicina la camera oscura con periscopio ad alcune riflessioni sul concetto di *Unheimliche* formulate da Sigmund Freud in *Das Unheimliche* (Freud 1955, pp. 217-56). In Italiano il termine tedesco *Unheimliche* si traduce in uno spaesamento precisato dall'incontro dei due termini ossimorici: spaventoso e familiare. Anderson delinea un'affinità tra il carattere di forte ambiguità intrinseco al significato stesso di *Unheimliche* e lo spazio della camera oscura. Scrive Freud: «*Unheimliche* [...] da un lato denota ciò che è familiare e congeniale dall'altro ciò che è celato e tenuto nascosto [...] quindi *Unheimliche* è una parola il cui significato si sviluppa nella direzione di dell'ambivalenza, fino a coincidere con il suo opposto *unheimlich*. (Freud 1955, p. 222-223).

<sup>12</sup> Mi riferiscono in particolare all'articolo di Alexander Gorlin, *The Gost in the Machine: Surrealism in the Work of Le Corbusier* (Gorlin 1982) e ad alcuni passaggi del saggio di Danièle Pauly, *Il segreto della forma* (Pauly 1987). Per ulteriori lavori critici sull'argomento si rimanda alla bibliografia contenuta nel libro di Stanislaus von Moss, *Le Corbusier une synthèse* (Moss von 2013). Una confutazione delle posizioni che avanzano ipotesi di similitudine tra la poetica di Le Corbusier e quella del Surrealismo in relazione al rapporto tra architettura e città è contenuta nel saggio di Juan José Lahuerta, *'Surrealist poetics' in the work of Le Corbusier?* (Lahuerta j. j. 2007).

<sup>13</sup> Si vedano i testi di André Breton presenti nella biblioteca personale di Le Corbusier (Collegi d'Arquitectes de Catalunya 2005).

<sup>14</sup> Queste annotazioni sono state pubblicate per la prima volta nel contributo di Philippe Duboy (1987) all'*Encyclopédie* di Jaques Lucan (1987): *Bataille (Georges): Le Corbusier, héros moderne*. Sul rapporto tra il pensiero di Bataille e Le Corbusier si veda il saggio di Nadir Lahiji, «... *The gift of time*» *Le Corbusier reading Bataille* (Lahuji N. 2005).

<sup>15</sup> Per una lettura critica in chiave esoterica dell'opera dell'ultimo Le Corbusier si vedano i saggi di Giuseppina Scavuzzo, *Iconostasi: la forma e i segni. Dalla costruzione simbolica alla composizione architettonica in alcune opere di Le Corbusier* (Scavuzzo 2006); Richard Allen Moore, *Le Corbusier: Myth and Meta Architectue. The Late Period (1947-1965)* (Moore 1977). Per un lavoro sul *Poème de l'angle droit* che rimanda solo in parte alla teosofia e all'alchimia si veda il saggio di Juan Calatrava, *Le Corbusier e Le Poème de l'Angle Droit: un poema abitabile una casa poetica* (Calatrava 2007).

<sup>16</sup> Per uno studio approfondito sull'alchimia soprattutto rispetto alle ripercussioni sul mondo della psicoanalisi si veda l'opera di Carl Gustave Jung, *Psicologia e alchimia* (Jung 1995)

<sup>17</sup> Riflessioni sul concetto di *ineffabile* si incontrano già nei primi scritti di Le Corbusier come si evince da alcune considerazioni formulate nel capitolo *Esprit de vérité* in *L'art décoratif d'aujourd'hui* (Le Corbusier 1925, pp. 167-184). Durante una visita alla Tourette, invitato dai monaci a parlare della sua opera dichiara: «Loro [i luoghi] determinano quello che chiamo *l'espace indicible*, che non dipende dalle dimensioni, ma dalla qualità della perfezione. Questo riguarda il dominio dell'ineffabile (Le Corbusier 1987, p. 36).

<sup>18</sup> Per un approfondimento sulla figura del *flâneur* si veda il saggio di Charles Baudelaire, *L'artista, uomo di mondo, uomo delle folle e fanciullo, in Il pittore della vita moderna* (Baudelaire 1992-2004, pp. 282-287).

<sup>19</sup> Nel rileggere le riflessioni di Baudelaire sulla modernità Walter Benjamin scrive: «*Les héros* è il vero soggetto della modernità, ciò significa che per vivere la modernità c'è bisogno di una natura eroica» (Benjamin 1979, p. 108).

<sup>20</sup> Per un approfondimento si veda il testo di Isaiah Berlin, *Il riccio e la volpe* (Berlin 1986).

## Bibliografia

ANDERSON G. (2015) - "All of Paris, Darkly: Le Corbusier's Beistegui Apartment". In *Le Corbusier 50 años después*, Editorial Universitat de València, València.

BATAILLE G. (2015) - *La parte maledetta*, Bollati Boringhieri, Torino.

BAUDELAIRE C. (1992-2004) - *Scritti sull'arte*, Torino, Einaudi.

BENJAMIN W. (1979) - "Le Paris du Second Empire chez Baudelaire". In *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Payot, Paris.

BENJAMIN W. (2013) - *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Rizzoli, Milano.

BERG VAN DEN W. (2015) - *Beistegui avant Le Corbusier: genèse du penthouse des Champs-Élysées*, B2 Editions, Paris.

BERLIN I. (1986) - *Il riccio e la volpe*, Milano, Adelphi.

DOLFERS G. (1965) - *Nuovi riti, nuovi miti*, Einaudi, Torino.

DUBOY P. (1987) - "Bataille (Georges): Le Corbusier, héros moderne". In *Le Corbusier: une encyclopédie*, Centre Georges Pompidou, Paris.

COCTEAU J. J. (1920-25) - "La Fresnaye". In *L'Esprit Nouveau*, 3, 321-325.

COLLEGI D'ARQUITECTES DE CATALUNYA (2005) - *Le Corbusier et le livre*, COAC, Barcelona.

COLOMINA B. (1988) - "The Split Wall: Domestic Voyeurism". In *Raumplan Ver-*

*sus Plan Libre*, Rizzoli, New York.

ECO U. (1997) - *Kant e l'ornitorinco*, Bompiani, Milano.

FREUD S. (1955) - "The Uncanny". In *The Complete Psychological Works*, Hogarth Press, London.

GORLIN A. (1982) - "The Gost in the Machine: Surrealism in the Work of Le Corbusier", *Perspecta*, 18, 50-65.

JUNG C. G. (1995) - *Psicologia e alchimia*, Bollati Boringhieri, Torino.

LAHIJI N. (2005) - "... The gift of time" Le Corbusier reading Bataille. In *Surrealism and Architecture*, Routledge, New York and London.

LAHUERTA J. J. (2007) - "Surrealist poetics' in the work of Le Corbusier?". In *Le Corbusier the Art of Archietcture*, Vitra, Weil am Rhein.

LE CORBUSIER (1923) - *Vers une architecture*, Éditions Crès, Collection de "L'Esprit Nouveau", Paris.

LE CORBUSIER (1924) - *Urbanisme*, Éditions Crès, Collection de "L'Esprit Nouveau", Paris.

LE CORBUSIER (1925) - *L'art décoratif d'aujourd'hui*, Éditions Crès, Collection de "L'Esprit Nouveau", Paris.

LE CORBUSIER (1930) - *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Éditions Crès, Collection de "L'Esprit Nouveau", Paris.

LE CORBUSIER (1932) - "Appartement avec terrasse, avenue des Champs-Élysées, à Paris (1932)". *Architecte*, 10, 100-104.

LE CORBUSIER (1936) - "L'espace indicible". In *L'Architecture d'aujourd'hui*, Numéro hors-série, 9-17.

LE CORBUSIER (1947) - *Oeuvre complète 1929-1934*, Les édition d'Architecture, Zürich.

LE CORBUSIER (1955) - *Poème de l'angle droit*, Éditions Tériade, Paris.

LE CORBUSIER (1987) - "J'étais venu ici, ...", *L'architecture d'aujourd'hui*, 249, 36.

LÉVI-STRAUSS C. (2015) - *Il pensiero selvaggio*, il saggiaiore, Milano.

LUCAN J. (1987) - *Le Corbusier: une encyclopédie*, Centre Georges Pompidou, Paris.

MALFROY S. (1994) - "Der Aussenraum ist immer ein Innenraum [The Exterior is Always an Interior]". *Werk, Bauen + Wohnen*, 81, 36-41.

MAUSS M. (1923-24) - "Essai sur le don, form et raison de l'échange dans les sociétés archaïques", *Année sociologique*, II, vol. I.

MELIS P. (1977) - "Il 'cadavere squisito' di Le Corbusier: Pierre Jeanneret e Charles Bestegui". *Controspazio*, 3, 36-37.

MOOS VON S. (2013) - *Le Corbusier une synthèse*, Editions Parenthèses, Marseille.

MOORE R. A. (1977) - *Le Corbusier: Myth and Meta Architectue. The Late Period (1947-1965)*, Georgia State University, Georgia.

PAULY D. (1987) - "Il segreto delle forma", *Casabella*, 1987, 94-120.

REICHLIN B. (2013) - "La "Parigi Analoga" di Le Corbusier. L'Attico per Charles de Bestegui, 1929-1932". In *Dalla "soluzione elegante" all'"edificio aperto". Scritti attorno ad alcune opere di Le Corbusier*, Accademia di Architettura, Mendrisio.

ROWE C. (2005) - *L'architettura delle buone intenzioni. Verso una visione retrospettiva possibile*. Pendrafon, Bologna.

SADDY P. (1979) - "Le Corbusier Chez Les Riches, L'appartement De Beistegui". *Architecture, Mouvement, Continuité*, 49, 57-60.

SADDY P. (1980) - "Le Corbusier e l'Arlecchino". *Rassegna*, 2, 25-32.

SALOMON L. e AMMELER J.-P. (1979) - “Appartement Charles de Beistegui 1929-1931. 136, avenue des Champs-Élysées, Paris”. *Architecture, Mouvement, Continuité*, 49, 61-70.

SCAVUZZO G. (2006) - “Iconostasi: la forma e i segni. Dalla costruzione simbolica alla composizione architettonica in alcune opere di Le Corbusier”. In *Memoria Ascesi Rivoluzione. Studi sulla rappresentazione simbolica dell'architettura*, Marsilio, Venezia.

TAFURI M. (1986) - *Teoria e storia dell'architettura*. Laterza, Roma-Bari.

TAFURI M. (1987) - “Machine et mémoire. La ville dans l'oeuvre de Le Corbusier”. In *Le Corbusier Enciclopedia*, Édition Centre Pompidou, Paris.

VIDLER A. (2013) - “Paris: Beistegui Apartment, Or Horizons Deferred”. In *Le Corbusier: An Atlas of Modern Landscapes, The Museum of Modern Art, New York*.

WATT A. (1979) - “Fantasy on the Roofs of Paris”. *The Architectural Review*, 9, 155-159.

Alioscia Mozzato (Venezia, 1976) si laurea in Architettura allo IUAV di Venezia. È Dottore di Ricerca in Composizione architettonica e urbana presso lo IUAV di Venezia conseguendo il titolo nel 2013. Ha collaborato alla didattica e alla allo IUAV di Venezia e al Politecnico di Milano concentrandosi sui rapporti tra arte figurativa, architettura e città rispetto alla ricerca plastica di Le Corbusier e alla post-modernità. Tra le sue pubblicazioni: “Le Corbusier and the Lektion of the gondola” (in *Le Corbusier 50 years later*, Editorial Universitat Politècnica de València, València 2015); “Reyner Banham and Aldo Rossi, two possible urban images of the second machine age” (in *De Urbanitate*, Vol. 3, “Ion Mincu” University Press, Bucharest 2015); “Le Corbusier, l'eminamente rappresentativo e il totalmente astratto. Il Palazzo dei Filatori ad Ahmedabad” (in *La ricerca che cambia. Atti del primo convegno nazionale dei dottorati italiani dell'architettura, della pianificazione e del design*, LetteraVentidue, Siracusa 2015. Vive e lavora tra Venezia e Losanna.