

Roberto Gargiani, Anna Rosellini, *Le Corbusier. Béton Brut and Ineffable Space, 1940-1965. Surface Materials and Psychophysiology of Vision*, EPFL Press English Imprint, Lausanne 2011, pp. 604, 1335 illustrazioni

“Il y a dans le Job L-C une masse de solutions de détail importants et subtils
qu’il faudrait photographier pour faire un livre sur ces thèmes d’anatomie architecturale moderne [...]”
Le Corbusier

Nel fiume ormai in piena alluvionale della produzione editoriale dedicata a Le Corbusier, si distingue nettamente il recente volume di Roberto Gargiani e Anna Rosellini.

Come Gargiani ha già ampiamente dimostrato nel suo ampio impegno storiografico - in cui non di rado ha saputo coinvolgere intelligentemente compagni di strada - egli sa coniugare come pochi il momento filologico e il momento della lettura critica.

Il processo dell’indagine filologica si sviluppa su due registri quello della documentazione di archivio (documenti, lettere, testi, disegni, fotografie d’epoca - e in particolare fotografie di cantiere - e successive, nonché fotografie «raccolte» da Le Corbusier, *objets trouvés à reaction poétique*, come quella mirabile delle case di Ischia (fig. 1019), scoperta da Le Corbusier come stupefacente eco delle forme della cappella di Ronchamp e rinvenuta dagli autori come non classificata nei fondi della Fondation Le Corbusier) e quello dell’analisi dal vivo dell’opera di architettura e dell’opera d’arte.

Di qui le magistrali ricostruzioni - vere lezioni di *storia architettonica anatomica* - dei processi di ideazione e di realizzazione di soluzioni progettate o in corso d’opera, quali quella - per citare almeno un esempio fra tanti, il primo che apre il grande percorso del libro - delle superfici in calcestruzzo a vista (inclusi i graffiti, le sculptures moulées, i pannelli di rivestimento), della nuova concezione di policromia, dell’Unité d’Habitation di Marsiglia, che segna nel suo work in progress il passaggio dalla poetica tesa ad eliminare ogni difetto di realizzazione dell’opera architettonica alla poetica di un’architettura (come di un’arte) *brut*, come diversa espressione di forza e di essenzialità e di sublimazione del destino dell’uomo condannato al continuo rischio dell’errore e dell’incompiutezza, del non finito. Nell’accettazione e nella ricerca di sublimazione del non finito che inizia in Le Corbusier con l’età matura e con l’Unité d’Habitation di Marsiglia e si risolve poi in una nuova stereometria, in *opus moderne*, in *opus optimum*, sta la chiave di lettura dell’ultima parte dell’opera del maestro svizzero.

L’importanza del libro ci induce a segnalarlo anche se esce dai limiti cronologici fissati per gli argomenti di questo website. La segnalazione si limita peraltro a quelle parti che trattano del ruolo della fotografia nel processo creativo e nell’azione culturale di Le Corbusier.

Il capitolo 2 è dedicato a indagare la ricerca di *espace indicible* con il concorso delle varie arti fino al grande evento della cappella di Ronchamp. Nel rapporto fra Le Corbusier e Savina, in cui quest’ultimo ha realizzato sculture in base a disegni di Le Corbusier, l’architetto usa fotografie per controllare il procedere della trasposizione. E’ questa un’esperienza che costituisce un precedente nella storia del controllo della

qualità delle superfici di béton brut o del colore nei cantieri di Le Corbusier in India o negli Stati Uniti (pp. 70-71).

Nel 1948 Le Corbusier studia grazie a riprese fotografiche gli effetti di illuminazione di sculture (e quindi implicitamente, più in generale, di un oggetto costruito) nel suo atelier di rue Nungesser-et-Coli (figg. 144-147).

«In the research on the synthesis of the arts and the *espace indicible*, photography is the tool favored by Le Corbusier to offer a glimpse of the creative foundation of his artistic processes. [...] Thus, black-and-white photography becomes the tool to demonstrate the existence of a unifying structure of form in his vast output as a painter, architect, urban planner, sculptor and graphic designer. [...] The choice of the cropping of the print and the powerful effect of abstraction produced by black-and-white imagery allow him to see, beyond differences of colors, planes and volumes, the essence of the design of profiles in works, or 'resemblances' between the 'elements of a vision'.» (p. 116).

Gli autori intendono anche i progetti di sequenze fotografiche delle proprie opere che inverano alcune esposizioni sull'opera di Le Corbusier (mostra itinerante negli Stati Uniti, 1947) e relativi cataloghi (Boston) come momenti di «studio della propria opera». Le loro argomentazioni a tale fine sono interessanti ma quelle realizzazioni rimangono, a nostro avviso, piuttosto belle prove di graphic design particolarmente efficaci come montaggio di sequenze cine-fotografiche intese a *dimostrare ad altri* la propria opera.

In un altro capitolo gli autori enfatizzano e utilizzano come chiave d'interpretazione critica il termine-nozione lecorbusieriano di «tansfert» (pp. 446-455). «Most of the transfers done by Le Corbusier happen through the use of large-format photographic prints. [...] While artists, from Duchamp to Ernst to Kelly, operate through a direct or mediated transposition of objects, Le Corbusier uses the medium of photography to effect a transfer of his own works, often taking on the meaning of an analytical investigation on forms and his creative processes, with the aim of regenerating them.» (pp. 447-448). «The photograph becomes the favorite tool of Le Corbusier for transfers capable of regenerating works, thanks to the fact that the photographic print reduces any artistic expression to a two-dimensional image, making it possible to grasp the essence of the creative process. His statement on this subject is significant: 'These sculptures, being themselves research intended for architecture, the photographs bring about, by the very absence of dimensions, a sensation closer to the desired goal than the object itself'» (p. 449).

Inoltre «the photograph of an event that happens against the backdrop of a work can act as a medium to reveal the potential of that work.» (p. 452).

Interessanti notazioni sono anche offerte sulle iniziative di Le Corbusier per utilizzare la fotografia in esposizioni intese a dimostrare la propria opera e risolte come «a diorama of vision in which the eye is totally immersed, because the size of the photographic enlargements is calculated to obtain 'a dimension that absorbs the visitor's visual field'.» (p. 454).

Un paragrafo è dedicato al *Poème électronique*, «extreme expression, in the new electronic age, of the synthesis of cultural and artistic manifestations of the machine civilisation Le Corbusier had begun to envision with 'L'esprit Nouveau'.» (p. 475).

Da notare anche l'uso della fotografia integrato a quello del disegno da parte di José Luis Sert nello studio dei dettagli del prototipo del Carpenter Center for the Visual Arts, a Cambridge, Massachusetts (figg. 1218 -1230). Non è il solo esempio dell'uso da parte di Le Corbusier della fotografia per controllare e definire dettagli durante i cantieri delle sue opere.

Infine è da segnalare che le numerose fotografie realizzate dagli autori (2005, 2009, 2010) sono non secondario momento di un ulteriore livello dell'indagine filologica e critica e sono state intelligentemente montate (spesso operandone il taglio di formato) nell'apprezzabilissimo montaggio del testo visivo che scorre parallelo al testo scritto del volume.

SICCOME PINDARO CON ROBUST'ALI
SEPPE LIBRARSI IN VOLI ASTRALI
ANNA E ROBERTO IN VERSI RARI
QUI COME SEMPRE HAN POCHI PARI
SIA DUNQUE LODE ED ANCO ALLORO !
PUR SE CONVENGA SUGGERIR LORO
DI RINUNCIARE A QUALCHE ONCIA
DI MEGALOMANIA TALMENTE SCONCIA
PER DEDICARSI INFINE UN POCO
A QUALCHE OZIO ACCANTO AL FUOCO

Cara Anna e caro Roberto,

grazie per la bella serata, per il libro frutto della vostra passione e per la dedica....

Da tempo penso - con una qualche delusione - che scrivere e pubblicare sia come gettare alla ventura in mare aperto una delle famose bottiglie contenenti un messaggio con la speranza ma con la scarsa convinzione nonché scarsa probabilità che qualcuno possa e voglia raccoglierla. Anche perciò - e ricordando che Roberto è stato uno dei pochi che, almeno per le prime bottiglie da me buttate in (a) mare, aveva smentito il mio pessimismo - vi comunico alcune mie impressioni e riflessioni relative al risultato del vostro impegno ciclopico.

Ho deciso anche di scrivere una nota-segnalazione del libro nel mio website di storia della fotografia e ve la invio qui sotto chiedendovi eventuali osservazioni prima che io proceda a lanciarla .

D'ora in poi il vostro libro sarà riferimento ineludibile per ogni ulteriore verifica dell'opera del grande manipolatore - provocatore - creatore - divoratore di modelli, di materiali, di esperienze primordiali antiche e contemporanee, di suggestioni, di memorie che confluivano in un impegno quotidiano e di lunga gittata catartico e tendenzialmente cosmico.

Dunque prima di tutto un grande BRAVI ! e prendete le critiche (del resto quasi tutte relative a piccoli nei in una grande totemica costruzione, piccoli difetti che ben si possono accettare come LC accettò i difetti delle membra dell'Unité d'Habitation di Marsiglia uscite dalle casseforme) per quello che sono, cioè notazioni amichevoli che spero possano interessarvi e magari esservi di qualche utilità.

Come potrete osservare ho concentrato la lettura e le osservazioni sui primi due capitoli e poi ho rarefatto le osservazioni...

NOTE DI LETTURA DI UN AMICO

(...PURCHE' ROB NON SI MONTI LA TESTA GIA' MONTATA...)

* L'evidente ammirazione incondizionata per l'uomo e l'opera vi inducono a qualche eccesso di enfattizzazione come per esempio :

- promuovere talvolta la poetica di LC a « estetica » (p.) o a « teoria » (p. 446)
e assumere talvolta le sue affermazioni di poetica come chiave di lettura - talvolta se

non incondizionata non sempre sufficientemente filtrata da una verifica critica - di caratteri e connotazioni delle opere.

- Magistrali, ispirate le ricostruzioni-letture delle opere: Unità di Marsiglia, cappella di Ronchamp, Chandigahr, La Tourette....

CAP 2

- Ho letto con grande interesse il capitolo 2, ricco di riferimenti.

Riuscito il rapporto fra analisi delle opere figurative e i paragrafi su Saint Dié e New York e sulla fabbrica Duval, sul restauro della Cité de Refuge, fino alla lettura magistrale della cappella di Ronchamp.

* Resto dell'idea che almeno le prime sculture di LC sono interessanti in relazione all'intenzione di un assemblaggio di forme capace di generare una *plastique acoustique*, ma non sono gran cosa come risultato artistico (come anche le sculture di Savina).

Mi sembrerebbe interessante approfondire di più possibili relazioni fra LC e Picasso (che orrore la sua testa di femmina fig. 134 e quanto inferiore al disegno 132!). Sono state studiate? In proposito trovo interessante alcune vostre considerazioni come quella a p. 84.

* Sarebbe interessante riuscire a datare esattamente le fotografie di *objets à réaction poétique* (fig. 130). Sono foto di LC?

* (pp. 68-69) Non sono molto convinto che possa essere presa alla lettera la dichiarazione di LC di aver disegnato figure "senza riconoscerle", interpretabile come "consapevolezza di essere entrato nella dimensione del processo automatico tipico del Surrealismo e dell'Art Brut di Dubuffet". I disegni - e più in generale le opere di arte figurativa - di Le Corbusier sono SEMPRE molto carichi dei segni di un processo intricato intellettuale-intellettualistico (sempre intriso di componenti organicistiche), che domina la visione. Massimamente emblematica la fig. 261 in cui si sovrappongono la fotografia della purista Villa a Garches con due disegni di forme organiche di conchiglie, immagine che forse avreste potuto scegliere per aprire il capitolo e di cui date comunque un'ottima lettura. Avreste anche potuto richiamare la reiterata pubblicazione negli anni del purismo della fotografia della sezione di conchiglia tratta da "Wendingen".

* Rapporto LC - Carabin (1862-1932); forse da approfondire? La dichiarazione di Carabin a LC citata in una lettera (p. 70) è di che anno? Carabin è morto nel 1932. Forse si poteva ricordare che Carabin ha donato a LC una collezione di foto di nudi femminili di cui si era servito... e che nel 1953 gli eredi Carabin hanno donato a LC il disegno di Carabin 'une femme nue couchée sur le dos, jambes écartées' (1895-1910 circa), ora Musée D'Orsay.

Singolare il processo di trasposizione disegno-scultura / LC -Savina.....

*a pag. 72 la traduzione del testo di LC (manoscritto e visibile nella fig. 146) è errata! Non è (traduco l'inglese..) "l'ombra della statuetta dall'altro lato che appare a 17!!! metri di distanza" ma è l'ombra della statuetta che illuminata da 17 metri di distanza appare nell'ombra dello zoccolo della grande statua!Cosa pensare del resto delle traduzioni??....

* il disegno della fig. 131 è indicato: FLC, D.3440V e invece a pag. 74, nota 55: FLC, F3.18.38...O sbaglio io?

* Interessante lo studio del rapporto con Vasarely.

* Ovviamente trovo molto interessante i paragrafi sulla fotografia (pp. 116- 121 e 144-145) anche se noto qualche forzatura come quella di intendere i progetti di sequenze fotografiche delle proprie opere che inverano alcune esposizioni sulla sua opera come momenti di « STUDIO della propria opera » (p. 116) quando rimangono a mio avviso belle prove di graphic design particolarmente efficaci come montaggio di sequenze cine-fotografiche intese a DIMOSTRARE AD ALTRI la propria opera .

* Magistrale - ispirata - lettura di Ronchamp...

* Fig. 332: mi fa pensare alle piramidi precolombiane.

- CAPITOLI 3 E 4 mirabile sviluppo e approfondimento delle pagine di Rob per la *Storia dell'architettura contemporanea*. L'impeto dell'ispirazione riscatta un qualche eccesso acritico di valutazione dell'intera vicenda Chandigarh...
- (P. 196) infelice la scelta della foto per l'apertura del capitolo 4 – davvero un po' banale e oserei dire ridicola, come banale è anche il calco del piede del maestro realizzato da Doshi. Avrei scelto la fig. 590 (fotogramma destro: che fifa degli asini-muli !)
- (fig. 575) colonna-monumento piazza di Soloure: bella citazione !
- (fig. 706) : mi fa pensare a Plečnik... e a Wright (Unity Church...).
- Fra i tanti sempre interessanti riferimenti forse sarebbe stato possibile richiamare il rapporto di LC con Hoffmann per esempio anche a proposito della plastica delle superfici e degli elementi segnici isolati e risonanti nelle superfici. Forse echi anche nel volume del Cabanon (fig. 891).
- Il risultato dei piani e superfici di pietra della sede a Ahmabad non mi sembra davvero molto soddisfacente....(figg. 974-975) Mi sembra opera non riuscita.
- Pp. 440-446. *Dessins automatiques*. Definizione di LC tutta da decifrare, come del resto fate molto bene. Sono opere poco automatiche, come sempre le opere di LC, malgrado le proposizioni provocatorie (peraltro interessanti) tipo quella sull'*equilibrio* (p. 442) o le riflessioni di p. 443. Eccessivo parlare di "nuovo processo creativo" (p. 441, rigo 4) (e del resto giustamente rilevate - p. 446 - che il *béton brut* di Marsiglia è già automatismo - in un contesto assai distante dall'automatismo-); mi sembra solo un altro passaggio nel continuo scorrere della storia creativa di LC. Vale assai più la dichiarazione: (p. 442) "Here is my answer: it is in the *presence*. Whose presence.? Of grown-up father Corbu! Circa 50 years of *continuous* research. Therefore: unity, continuity, etc." (testo che sarebbe degno di essere eletto a seconda epigrafe accanto a quella stupenda da voi scelta). E che cosa di meno automatico dell'"automatico" Modulor?

Del resto bene sottolineare la presa di distanza dai Surrealisti (p. 444). Adesione e presa di distanza = fondamentale oscillatoria ambivalenza in tutta la continuità di Job Corbu.

Bestiari e *objets trouvés à reaction poétique*; scarsi i riferimenti alla Perriand...

La foto di Ischia!!! (1019): mirabile *objet trouvé*- di LC e vostro.

* Assai interessante il paragrafo sulla nozione di "transfert" (446-454) tanto che arriva a farmi quasi accettare la dimostrazione del significato di prove tutto sommato minori fra tante dell'azione promotrice-autopromozionale di LC come il pannello

fotografico per l'esposizione LC a Boston 1948, ancora improntato del gusto dei murali fotografici degli anni trenta, o come l'allestimento dell'esposizione dell'opera di LC a Barcellona 1962 (fig. 1037).

Mi convince poco e vorrei vedere dimostrato meglio il riferimento a Grasset a p. 454. « TRANSPOSITION » = « TRANSFERT »: è spiegato a p. 454; sarebbe stato meglio anticipare a p. 446.

** Non infirmano la portata del percorso filologico e critico proposto qualche ingenuità o qualche forzatura rilevabili in alcuni riferimenti culturali (peraltro per lo più assai centrati), come, per fare qualche esempio :

- (p. 8) il riferimento per i tracciati proporzionali del corpo umano del Modulor al tardo trattato di Adolf Zeising (1854), anziché al fondamentale esempio del Dürer.
- l'eccessiva importanza concessa per il ricorrere di impronte di mani e piedi di LC nel cemento ad alcuni riferimenti come le antropometrie di Yves Klein ottenute con il corpo di modelle (p. 326).

° Sarebbe interessante riflettere sul fatto che sia in Mondrian che in LC si riscontra un processo creativo spesso basato su una successione di figurazioni stilizzate e deformate fino all'astrazione di rappresentazioni figurali ???.

° Sarebbe stato interessante analizzare con la vostra lente la intensa collaborazione di Le Corbusier alla rivista "Plans".

LE CORBUSIER GRANDE AFFABULATORE : IN FONDO TUTTO IL LAVORIO INTELLETTUALE E CREATIVO DI OPERE FIGURATIVE (DA VOI SVISCERATO MIRABILMENTE) RICOMPRESO NELLA DEFINIZIONE DI *ESPACE INEFFABLE* SI POTREBBE RIDURRE AL SEMPLICE E UN PO' « OVVIO » CONCETTO : OGNI OPERA DI PENSIERO E D'ARTE DEGNA DI QUESTO NOME PRODUCE UNA PRESENZA IN UN CONTINUUM DI ECHI NELLA STORIA DELL'UMANITA'.

LE CORBUSIER CREA UN SUO VOCABOLARIO: ESPRESSIONE NON DI UNA TEORIA (semmai di una tentazione-tensione teoretica), NON DI UN' ESTETICA (semmai di una tentazione-tensione estetica), MA PIUTTOSTO DI UNA TRASPOSIZIONE SINTETICA-ICASTICA (...« transposition » !...) DI ELEMENTI DELLA SUA POETICA CONTINUAMENTE TESA A DIMOSTRARE E AD AFFERMARE - E PROPAGANDARE - SE STESSA.

L'ETERNA DIALETTICA CHE PERCORRE TUTTA LA STORIA DELL'ARTE (e forse non solo dell'arte): ORGANICITA' e ASTRAZIONE.

// Ho apprezzato molto la grafica del libro (oltre al tour de force di far corrispondere testo scritto e testo visivo), pur se vi si potrebbe rilevare qualche neo:

il contorno sfumato è soluzione abilmente adottata per dar rilievo a un buon numero di illustrazioni, ma nell'applicazione non ne è molto decantato il criterio di applicazione (più spesso si evidenziano documenti o oggetti (libri) ma non sempre e la soluzione evidenzia ora sì ora no anche disegni di Le Corbusier...)

// Davvero misero in rapporto allo spessore dell'opera è il testo della quarta di coperta .

* Roberto Gargiani e Anna Rossellini, *Le Corbusier. Béton Brut and Ineffable Space, 1940-1965. Surface Materials and Psychophysiology of Vision*, EPFL Press, distributed by Routledge, Lausanne 2011, 590 pp., 1335 illustrazioni. Progetto e realizzazione grafica: Paola Ranzini Pallavicini.

“Il y a dans le Job L-C une masse de solutions de détail importants et subtils qu’il faudrait photographier pour faire un livre sur ces *thèmes d’anatomie architecturale moderne* [...]”
Le Corbusier

Il processo dell'indagine filologica si sviluppa su due registri quello della documentazione di archivio (documenti, lettere, testi, disegni, fotografie d'epoca - e in particolare fotografie di cantiere - e successive, nonché fotografie «raccolte» da Le Corbusier, *objets trouvés à reaction poétique*, come quella mirabile delle case di Ischia (fig. 1019), scoperta da Le Corbusier come stupefacente eco delle forme della cappella di Ronchamp e rinvenuta dagli autori come non classificata nei fondi della Fondation Le Corbusier) e quello dell'analisi dal vivo dell'opera di architettura e dell'opera d'arte.

Di qui le magistrali ricostruzioni – vere lezioni di *storia architettonica anatomica* – dei processi di ideazione e di realizzazione di soluzioni progettate o in corso d’opera, quali quella – per citare almeno un esempio fra tanti, il primo che apre il grande percorso del libro – delle superfici in calcestruzzo a vista (inclusi i graffiti, le sculptures moulées, i pannelli di rivestimento), della nuova concezione di policromia, dell’Unité d’Habitation di Marsiglia, che segna nel suo work in progress il passaggio dalla poetica tesa ad eliminare ogni difetto di realizzazione dell’opera architettonica alla poetica di un’architettura (come di un’arte) *brut*, come diversa espressione di forza e di essenzialità e di sublimazione del destino dell’uomo

condannato al continuo rischio dell'errore e dell'incompiutezza, del non finito. Nell'accettazione e nella ricerca di sublimazione del non finito che inizia in Le Corbusier con l'età matura e con l'Unité d'Habitation di Marsiglia e si risolve poi in una nuova stereometria, in *opus moderne*, in *opus optimum*, sta la chiave di lettura dell'ultima parte dell'opera del maestro svizzero.

L'importanza del libro ci induce a segnalarlo anche se esce dai limiti cronologici fissati per gli argomenti di questo website. La segnalazione si limita peraltro a quelle parti che trattano del ruolo della fotografia nel processo creativo e nell'azione culturale di Le Corbusier.

Il capitolo 2 è dedicato a indagare la ricerca di *espace indicible* con il concorso delle varie arti fino al grande evento della cappella di Ronchamp. Nel rapporto fra Le Corbusier e Savina, in cui quest'ultimo ha realizzato sculture in base a disegni di Le Corbusier, l'architetto usa fotografie per controllare il procedere della trasposizione. E' questa un'esperienza che costituisce un precedente nella storia del controllo della qualità delle superfici di *béton brut* o del colore nei cantieri di Le Corbusier in India o negli Stati Uniti (pp. 70-71).

Nel 1948 Le Corbusier studia grazie a riprese fotografiche gli effetti di illuminazione di sculture (e quindi implicitamente, più in generale, di un oggetto costruito) nel suo atelier di rue Nungesser-et-Coli (figg. 144-147).

«In the research on the synthesis of the arts and the *espace indicible*, photography is the tool favored by Le Corbusier to offer a glimpse of the creative foundation of his artistic processes. [...] Thus, black-and-white photography becomes the tool to demonstrate the existence of a unifying structure of form in his vast output as a painter, architect, urban planner, sculptor and graphic designer. [...] The choice of the cropping of the print and the powerful effect of abstraction produced by black-and-white imagery allow him to see, beyond differences of colors, planes and volumes, the essence of the design of profiles in works, or 'resemblances' between the 'elements of a vision'.» (p. 116).

Gli autori intendono anche i progetti di sequenze fotografiche delle proprie opere che inverano alcune esposizioni sull'opera di Le Corbusier (mostra itinerante negli Stati Uniti, 1947) e relativi cataloghi (Boston) come momenti di «studio della propria opera». Le loro argomentazioni a tale fine sono interessanti ma quelle realizzazioni rimangono, a nostro avviso, piuttosto belle prove di graphic design particolarmente efficaci come montaggio di sequenze cine-fotografiche intese a *dimostrare ad altri* la propria opera.

In un altro capitolo gli autori enfatizzano e utilizzano come chiave d'interpretazione critica il termine-nozione lecorbusieriano di «*tansfert*» (pp. 446-455). «Most of the transfers done by Le Corbusier happen through the of large-format photographic prints. [...] While artists, from Duchamp to Ernst to Kelly, operate through a direct or mediated transposition of objects, Le Corbusier uses the medium of photography to effect a transfer of his own works, often taking on the meaning of an analytical investigation on forms and his creative processes, with the aim of regenerating them.» (pp. 447-448). «The photograph becomes the favorite tool of Le Corbusier for transfers capable of regenerating works, thanks to the fact that the photographic print reduces any artistic expression to a two-dimensional image, making it possible to grasp the essence of the creative process. His statement on this subject is

significant: 'These sculptures, being themselves research intended for architecture, the photographs bring about, by the very absence of dimensions, a sensation closer to the desired goal than the object itself'» (p. 449).

Inoltre «the photograph of an event that happens against the backdrop of a work can act as a medium to reveal the potential of that work.» (p. 452).

Interessanti notazioni sono anche offerte sulle iniziative di Le Corbusier per utilizzare la fotografia in esposizioni intese a di mostrare la propria opera e risolte come «a diorama of vision in which the eye is totally immersed, because the size of the photographic enlargements is calculated to obtain 'a dimension that absorbs the visitor's visual field'.» (p. 454).

Un paragrafo è dedicato al *Poème électronique*, «extreme expression, in the new electronic age, of the synthesis of cultural and artistic manifestations of the machine civilisation Le Corbusier had begun to envision with 'L'esprit Nouveau'.» (p. 475).

Da notare anche l'uso della fotografia integrato a quello del disegno da parte di José Luis Sert nello studio dei dettagli del prototipo del Carpenter Center for the Visual Arts, a Cambridge, Massachusetts (figg. 1218 -1230). Non è il solo esempio dell'uso da parte di Le Corbusier della fotografia per controllare e definire dettagli durante i cantieri delle sue opere.

Infine è da segnalare che le numerose fotografie realizzate dagli autori (2005, 2009, 2010) sono non secondario momento di un ulteriore livello dell'indagine filologica e critica e sono state intelligentemente montate (spesso operandone il taglio di formato) nell'apprezzabilissimo montaggio del testo visivo che scorre parallelo al testo scritto del volume.