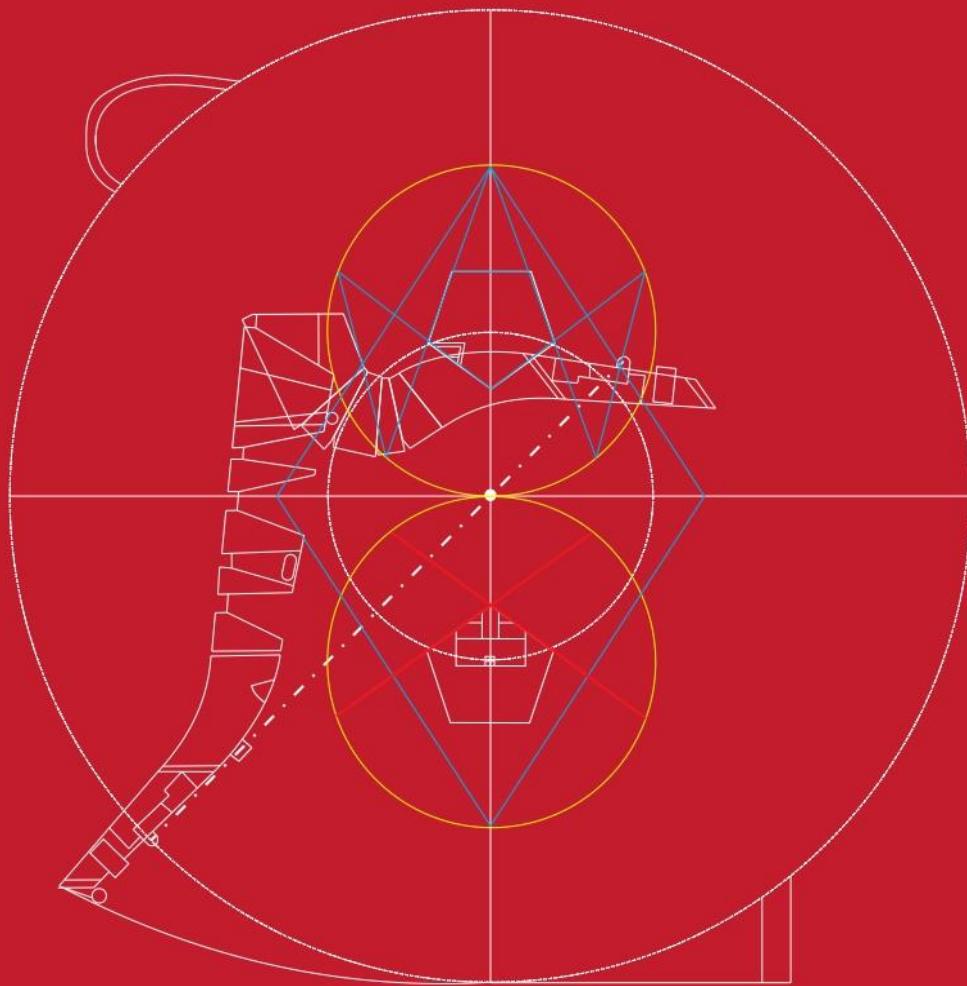


RONCHAMP



DON BIAGIO GUARIGLIA

Ringraziamenti

Desidero ringraziare le persone che hanno reso possibile questo scritto che è un servizio reso, da parte mia, a coloro che si interessano dei Beni Culturali nell'ambito della Chiesa e nell'ambito Sociale riguardo alla costruzione delle chiese-edificio.

Anzitutto voglio ringraziare monsignor Gerardo Pierro, che mi dette il compito di riprendere il corso di laurea di Architettura su suggerimento dell'architetto Carmine Gambardella, poi diventato anche relatore della mia tesi sulla teologia della Cappella di Ronchamp di Le Corbusier.

Un ringraziamento sentito va anche al caro Federico Marra che ha curato la mia tesi, mettendomi in condizione di presentare alla Commissione di laurea il lavoro con tavole elaborate on-line. Anche in questo lavoro di completamento della tesi mi ha aiutato moltissimo per l'impaginazione dello scritto. All'epoca della tesi, ho avuto vicino, come sostenitore della mia idea di interessarmi della teologia di quest'opera di Le Corbusier, Monsignor Arturo Carucci, storico e critico d'arte della Diocesi di Salerno. Un pensiero di ringraziamento va a Luigi Vitolo, laureando in lettere moderne della parrocchia di Santa Maria della Pietà, che con la sua apertura mentale al "novum" ha condiviso con me l'idea più audace dello scritto sin dall'inizio della stesura dello stesso. Questa persona, ironia della sorte, è un figlioccio di monsignor Carucci.

Un ringraziamento del tutto speciale va a mia cugina Monica Cappetti che si è addossata il compito non facile di correggere le mie bozze.

Dulcis in fundo, un profondo ringraziamento al Parroco di Santa Maria della Pietà, don Michele Marra, che mi ha supportato e sopportato per tutto il periodo di questo lavoro.

Ma il ringraziamento più grande va al Signore che mi ha dato la spinta per interessarmi di questo argomento, con la persuasione interna di aver tratto la forza necessaria, per questo mio scritto, dalla carica di "grazia" dell'aver celebrato due volte la Santa Messa nella Cappellina di "Notre Dame du Haut".

INTRODUZIONE

Questo breve scritto vuole essere una condivisione del risultato di un lungo lavoro che mi ha portato dapprima alla discussione della mia tesi alla facoltà di Architettura di Napoli il 18 giugno 2002, riguardante la Cappella di Ronchamp, e poi a questo altro lavoro di ricerca personale e di approfondimento sullo stesso tema utilizzando i tempi liberi del mio lavoro in parrocchia.

Ci tengo subito a chiarire che non è una specializzazione, ma uno studio di approfondimento sul lavoro fatto dalla squadra di Le Corbusier, compresa la Commissione di Arte e Liturgia della diocesi di Besançon, che hanno fatto sì che si potesse veicolare il messaggio evangelico attraverso l'architettura della Cappella di Ronchamp con le forme d'arte moderna di quei tempi.

Per fare questo servizio alla Chiesa ed ai progettisti di chiese-edificio cercherò di fare una sintesi del mio lavoro, senza andare a ripetere cose che già sono state dette dai critici d'arte, perché io non lo sono, ma esprimendo la mia idea sulla metodologia usata da Le Corbusier nel progettare la Cappella di Ronchamp riprendendo solo qualche passaggio del professor Gresleri Giuliano, che ho avuto l'onore di conoscere al palazzo dei Congressi a Roma tempo fa.

Parlammo in quell'occasione della mia tesi sulla Cappella di Ronchamp e mi ricordo che mi disse: "Lei ha intuito probabilmente molto di più di ciò che è stato scritto, approfondisca e vada avanti". Con questo incoraggiamento ho proseguito con più impegno il lavoro di ricerca e con una responsabilità ancora maggiore.

Devo ancora premettere che per la mia tesi ho avuto, proprio all'inizio, la fortuna di avere incontrato la bibliotecaria di palazzo Gravina di Napoli che mi suggerì la lettura del *Carnet* di Le Corbusier. Dalla lettura di quel *Carnet* è nata la mia tesi.

La prima frase che mi colpì del *Carnet* fu questa: "*Questa cappellina di Ronchamp, destinata ai pellegrinaggi, non è una bandiera 'barocca'. Tu l'hai capito, lettore. Io odio quel termine, così come non ho mai amato né guardato, né potuto ammettere l'arte barocca*"¹.

All'epoca in cui ho frequentato l'Università di Architettura ero talmente preso dall'architettura razionalistica di Le Corbusier da escludere a priori che avesse potuto abbandonare i suoi principi per un capriccio estetico, ma quella forma inusuale fosse il risultato di un procedimento logico di un messaggio artistico per testimoniare la singolarità della cattolicità, cosa che ritroviamo già nel *Retablo di Boulbon*, la pala d'altare alla quale si è ispirato per realizzare il suo progetto di Ronchamp.

¹ LE CORBUSIER, *Ronchamp*, Edizione Notre-Dame du Haut, 1957, p. 7.

Posso definire la progettazione di Ronchamp come concretizzazione dei valori immateriali della storicizzazione dell'evento Cristo, insomma un'icona spazio-temporale della fede cattolica, vista anche la continua collaborazione della diocesi di Besançon prima e durante i lavori.

Mi sembra il caso di aggiungere ciò che Le Corbusier rispose, in una delle ultime interviste rilasciate, alla domanda sul senso di Ronchamp: *“Non sono affatto un pagano. Ronchamp è la risposta al desiderio che talvolta si ha di uscire fuori da sé e cercare il contatto con lo sconosciuto”*².

Non è mia intenzione attribuire a Le Corbusier esperienze religiose non documentate in modo sufficiente, ma il mio studio mostrerà alla fine che il suo impegno ha superato il contatto con l'ignoto *“che è la ragione della fede”*³.

Quindi Le Corbusier ha reso un servizio alla Chiesa cattolica e ai suoi colleghi, come architetto, ma anche la Chiesa e i colleghi dovranno prendere in seria considerazione l'impegno profuso da Le Corbusier per conoscere bene la funzione da dare ad una chiesa-edificio pensando che ogni architettura è la materializzazione della funzione cui deve assolvere.

In conclusione, possiamo per il momento dire che una chiesa-edificio cattolica non può comunicare il sacro in senso lato, ma deve comunicarlo come si è sempre fatto nei secoli, cioè comunicando l'evento Cristo con l'arte del momento; ciò sarà più chiaro alla fine di questo mio scritto, almeno lo spero.

Concetti questi che però bisognava spiegare, in modo circostanziato, ma non mi feci prendere dallo sgomento né all'inizio della tesi, né in questo nuovo lavoro: far capire quanto possa essere positivo cercare in modo scientifico ciò che ha potuto determinare la forma inusuale dell'architettura della Cappella di Ronchamp che si allontana dalle altre opere realizzate da Le Corbusier.

Dico in modo scientifico perché ho attinto primariamente al libro scritto da Le Corbusier per Ronchamp dove c'è la partenza della sua metodologia progettuale: riferirsi ad un tracciato regolatore che appartiene alla storia dell'architettura. C'è da tenere presente che Le Corbusier non ha mai spiegato una sua opera, lo ha fatto solo per Ronchamp. Penso infatti che se le commissioni d'arte e liturgia e gli architetti di chiese-edificio prendessero coscienza della metodologia seguita da Le Corbusier, più facilmente potrebbero avere creazioni di spazi che riflettono nella forma la funzione primaria della ratio della celebrazione della Messa: la ripresentazione di Gesù al calvario e alla tomba vuota.

² MARIA ANTONIETTA CRIPPA, FRANÇOISE CAUSSE, *Le Corbusier. Ronchamp. La Cappella di Notre-Dame du Haut*, p. 11 nota 6, Jaca Book, Milano, 2014.

³ MARIA ANTONIETTA CRIPPA, FRANÇOISE CAUSSE, *Le Corbusier. Ronchamp. La Cappella di Notre-Dame du Haut*, p. 11 nota 7, Jaca Book, Milano, 2014.

1. CAPITOLO D'INGRESSO

Questo capitolo d'ingresso serve a far prendere coscienza al lettore che il progetto della Cappella di Ronchamp ha avuto inizialmente una fase molto laboriosa, sia per quanto riguarda il modo della ricostruzione, se dovesse essere parziale o totale e sia per quanto riguarda la scelta dell'architetto se dovesse essere un artista cattolico o no. Ma per far sintesi di questa fase iniziale voglio proporvi la citazione dell'ultima parte dell'articolo di Avvenire del giornalista Maurizio Cecchetti del 21 ottobre 2014, che ha fatto una formidabile sintesi del libro scritto a quattro mani da Maria Antonietta Crippa e Françoise Caussé, proprio della parte riguardante tutto ciò che ha preceduto l'incarico dato a Le Corbusier. Riporto di seguito la citazione: *“Già nel 1946 si pensava di restaurare la vecchia cappella, che si ergeva sulla collinetta che fin dal VII secolo era luogo di pellegrinaggio della Vergine. Nel 1949 il curato Henri Besançon affida il compito di valutare un progetto alla commissione guidata da Mathey. La prima ipotesi, di minima, prevede una ricostruzione delle parti mancanti in uno stile neoclassico. L'architetto incaricato elabora una soluzione dove il campanile finisce col bulbo tipico di quelle zone, ma monsignor Dubourg rifiuta: «Ancora un casco a punta!». L'architetto si dimette ed è qui che Mathey fa la sua proposta cogliendo tempestivamente il clima d'impasse: «Ma c'è Le Corbusier!». Che cosa risponde l'arcivescovo al sogno inconcepibile di Mathey e Ledeur? «Ebbene, chiedeteglielo!». La leggenda ha varie versioni. Un'altra narra che la proposta venne da Ledeur, ma dopo essersi accordato con Mathey, e che Dubourg abbia detto: «Ah, mio Dio, ma è un protestante! Ma dopo tutto, questo gli farà amare la Santa Vergine!». Le Corbusier si fa pregare, inizialmente rifiuta, ma quando vanno una seconda volta a incontrarlo prende tutti in contropiede accettando senza discussioni (poi dirà di aver deciso pensando alla madre, “donna di fede”). Mentre il progetto progredisce, va in visita, nello studio di Le Corbusier, anche l'arcivescovo Dubourg accompagnato da Mathey e Lèdeur, tipica scena buffa da francesi: Le Corbusier li fa attendere qualche istante e arriva sfoggiando all'occhiello la rosetta di commendatore della Legione d'Onore. L'arcivescovo, che ha solo la rosetta semplice d'ufficiale, si sente a disagio, Le Corbusier gli stringe la mano, gli illustra il progetto, ma quando escono dallo studio il prelado commenta a Ledeur: «Ebbene, mio caro Lucien, non è questa la volta che avrò il mio cappello da cardinale! Sì, egli ha realizzato l'importanza e la posta in gioco e il rischio, e l'ha assunto, ma non si dice no a un commendatore della legione d'onore». Le reazioni alla presentazione definitiva del progetto nella riunione del 1951 a cui partecipa anche Couturier sono di sconcerto, gli architetti presenti sbottano: «Questa cosa non rassomiglia a niente, rettangoli che sono quadrati, linee dritte che sono curve. È inverosimile».*

Il curato di Besançon disse di avere accettato «con la morte nell'anima». Il 4 aprile 1954 viene benedetta la prima pietra della cappella, il 25 giugno dell'anno dopo il nuovo arcivescovo, Marcel Marie Dubois, la consacra e la inaugura. Le Corbusier dice di aver voluto creare un luogo di silenzio, di

preghiera, di pace, di gioia interiore, Dubois risponde definendo la cappella «grattacielo di Maria». Dopo il brindisi Le Corbusier «se ne andò discretamente». Tornò a Ronchamp solo un'altra volta, nell'ottobre 1959, voleva provare la qualità spirituale della sua cappella. Uscendo a chi lo accompagnava: «C'è del sacro non vi pare?»».

L'articolo⁴ è fatto talmente bene che lascia intravedere come anche per le vicende di Le Corbusier riguardanti l'affido del progetto della Cappella di Ronchamp a lui, da parte della committenza ecclesiastica, sono state riportate in diversi modi per cui sembra di perdere l'oggettività dei fatti. Ma sono stato fortunato perché leggendo il libro di Wogenscky, *Le mani di Le Corbusier*⁵, ho avuto il piacere di leggere la descrizione dell'autore del libro citato, presente alla "colazione d'affari" nella quale il padre domenicano Couturier è riuscito a persuadere Le Corbusier ad accettare la progettazione della Cappella usando le parole adatte per risvegliare nella mente dell'architetto calvinista l'istanza morale di dover progettare la Cappella di Ronchamp, per dire in modo moderno "l'evento Cristo". Riporto di seguito la citazione: "...la menzogna è intollerabile. Si muore nella menzogna". Egli odia la menzogna architettonica. Per paura di mentire rifiuta di creare Ronchamp.

I frati domenicani gli chiedono di essere l'architetto di questa cappella costruita sulla sommità di una collina, l'ultima collina a sud dei Vosgi, a Ronchamp dove esistono dei luoghi di culto da secoli, dove esisteva una cappella di pellegrinaggio, demolita durante l'ultima guerra. E Le Corbusier rifiuta. Non ha mai fatto chiese, né conventi, né alcunché di architettura religiosa. Le Corbusier rifiuta perché non è cattolico, perché è nato in una famiglia protestante in Svizzera. Ma lui è agnostico. Dice che non sa se Dio esiste, e che, non sapendo, è più onesto dire "non so".

Le Corbusier risponde: "Non ho il diritto di costruire una chiesa, una cappella cattolica, non sono cattolico, bisogna prendere un architetto cattolico". Un giorno mi domanda di andare da lui, a casa sua. Mi dice: "C'è il padre Couturier che viene a colazione con me e dobbiamo parlare di questa cappella che vorrebbe che io costruissi, e che io non voglio costruire. Allora Wogenscky, venite anche voi, assisterete alla colazione".

Ho assistito quel giorno ad una conversazione straordinaria, non posso ripensarci senza emozione. Io, non dico nulla. Sono in fondo al tavolo di marmo. A destra Padre Couturier è nella sua magnifica veste bianca. A sinistra Le Corbusier, contro il muro, difende il suo punto di vista: "Non ho il diritto! Prendete un architetto cattolico!". E Padre Couturier gli spiega che la decisione di rivolgersi a Le Corbusier è presa con conoscenza di causa, sapendo che non è religioso. Infine, gli dice: "Ma Le Corbusier, ma me ne infischio che non siate cattolico. Ci serve un grande artista, e l'intensità estetica, la bellezza che voi farete provare a coloro che verranno nella cappella, permetterà a quelli che hanno la fede di trovare ciò che vengono a cercare. Ci sarà convergenza di arte e spiritualità, e voi raggiungerete il nostro scopo

⁴ MAURIZIO CECCHETTI, *Avvenire*, martedì 21 ottobre 2024.

⁵ ANDRE WOGENSCKY, *Le mani di Le Corbusier*, m. e. architectural book and review, marzo 2004 pagg. 40-42.

assai meglio che se noi domandassimo ad un architetto cattolico: si crederebbe obbligato a fare una copia delle antiche chiese". Le Corbusier rimase pensieroso qualche secondo, poi disse: "Allora accetto". E disegnò la Cappella di Ronchamp.

Anticipo ciò che sarà argomentato nel saggio, dicendo che anche se sembra che Le Corbusier abbia abbandonato gli schemi consueti delle chiese antiche, è più ragionevole considerare che gli schemi siano stati rivisitati in modo nuovo secondo il progresso del Magistero. Un esempio lo notiamo nella disposizione delle absidi, che rispetto al romanico sono traslate in modo da rivisitare il modo simmetrico di comunicare la Trinità, approdando ad un modo asimmetrico più rispettoso della Processione dello Spirito Santo dal Padre e dal Figlio. Un altro esempio lo vediamo nel muro sud della Cappella che è potenzialmente suscettibile di cambiamento di forma fino ad arrivare ad una forma virtuale che è in modo inequivocabile simile allo Jobel del Solstizio Eterno "ritornello" del romanico.

Ma l'esempio più importante e anche più esplicito, è il Tabernacolo realizzato da Le Corbusier per la Cappella di Ronchamp, che è un "addensato" di simboli che inneggiano alla vita il cui culmine è l'agnello mistico (fig. n. 54) che insieme alla croce che è posta sopra al Tabernacolo e alla pisside chiusa nel Tabernacolo che inneggiano alla Vita Risorta nell'Eucaristia. È da tener presente che il simbolo dell'agnello mistico è quello che da sempre identifica la dimensione sacrificale e la dimensione gloriosa del Cristo (il già e il non ancora della Salvezza).

Un simbolo che ha una profondità storica che abbraccia Antico e Nuovo Testamento, l'offerta giornaliera del popolo d'Israele e l'offerta del nuovo popolo d'Israele, la Chiesa, l'Agnello mistico. Il Tabernacolo di Ronchamp, di forma cubica, è decorato con motivi naturali e colorati, che bisognerebbe ben decodificare.

Fortunatamente dal punto di vista teologico è facile decodificare il simbolo dell'agnello mistico che è al centro della porticina del Tabernacolo perché portando sul dorso la croce trattenuta in equilibrio con la zampetta è inequivocabilmente il simbolo cristiano dell'agnello di Dio che toglie il peccato del mondo. Questo simbolo lo troviamo sicuramente già nei mosaici di Ravenna e in quelli dello stesso periodo in altri luoghi. Indirettamente il simbolo dell'agnello mistico lo ritroviamo già in altra iconografia nelle catacombe dove ritroviamo l'agnello che benedice i pani. Nelle chiese romaniche ritroviamo l'agnello mistico sul portale d'ingresso con la croce sul dorso con la testa o rivolta verso sinistra o verso destra. Ma la cosa che va sottolineata è l'importanza del simbolo che Le Corbusier ha disegnato sulla base che regge il crocifisso che è sul Tabernacolo e che è preso senza ombra di dubbio dalle Catacombe di Domitilla a Roma dove vi è un disegno molto simile; è ovvio che Le Corbusier ha fatto una esplicita citazione iconografica e storica dell'evento Chiesa.



Figura 1: Struttura.

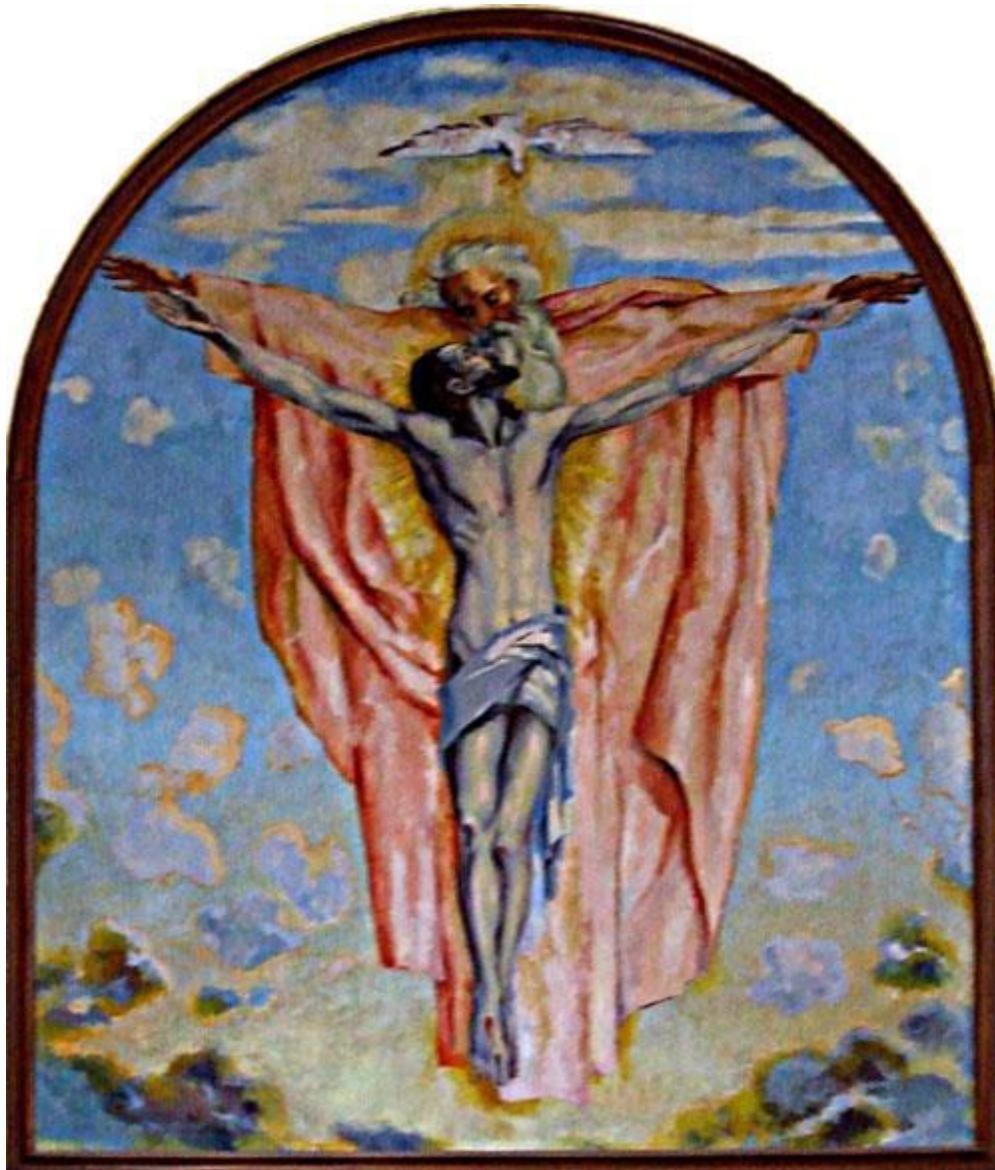


Figura 2: Opera di Marie-Alain Couturier, op. c. 1937, Convento di Santa Sabina, Roma.

2. RETABLO DI BOULBON

Ma fortunatamente la partenza dal Retablo di Boulbon mi mise in grado di iniziare col piede giusto la ricerca perché nel Carnet egli ne ha fatto un preciso riferimento e lo riporto qui di seguito: *“L’arte astratta, che, com’è giusto, alimenta tanto fervore ai nostri giorni, è la ragione d’essere di Ronchamp: linguaggio di architettura-equazioni plastiche, sinfonia, musica o numeri (ma esenti da metafisica), rivelatore rigoroso dello spazio ineffabile. Telefonavo... La foto del “Retablo” di Boulbon mi stava sotto gli occhi, a rovescio. Il pentagono mi salta agli occhi... Traccio il disegno, ma gli orli del documento sono tagliati dalla “mascherina” del fotografo. Telefono a Jardot; ottengo una copia non mutilata. Tutta l’impostazione dell’opera è nel suo primo tracciato. Così è fin dalle più alte ed antiche culture. È incredibile che gli artisti, oggi, siano indifferenti (o addirittura ostili), a questa fondazione e a questa impalcatura dell’opera”*⁶ (Figura 2: Il Retablo di Boulbon, pag. 15).

Questo è il momento di mostrare quest’opera, che è stato il riferimento continuo di Le Corbusier dal punto di vista non solo geometrico ma soprattutto teologico. Ma prima voglio dare delle indicazioni che servono di presentazione a questa pala d’altare.

“E’ opera anonima dipinta nel terzo quarto del XV° secolo e conservata a Parigi al Museo del Louvre dal 1904. Questo dipinto proviene dalla chiesa di Saint-Marcellin de Boulbon (Bocche del Rodano) a cui sarebbe stato donato dal capitolo di Saint-Agricol di Avignone.

Nel 1882 fu trasferita nella nuova chiesa di Saint-Joseph, costruita nel 1875. Ma essendo danneggiata, la parrocchia non poté farla restaurare e fu venduta per la somma di cinquemila franchi di oro. Infine, nel 1904, fu donato al Louvre dal comitato per l’esposizione dei primitivi francesi. Le sue condizioni richiedevano un intervento importante, fu trasferita su tela nel 1923. Ora è esposta con i primitivi provenzali nell’edificio Richelieu, 2° piano, sala 5.

Il dipinto raffigura il donatore inginocchiato, Jean de Montagnac, Canonico di Saint-Agricol presentato dal Vescovo Saint-Agricol, che gli pone la mano sul capo, alla Santissima Trinità composta da Dio Padre, la Colomba, simbolo dello Spirito Santo, collega Dio, la cui figura appare in una finestra, e Cristo, al centro, in piedi nella sua bara con le mani giunte e recante i segni della Crocifissione nella postura iconografica del Cristo dei dolori, ma con gli occhi semiaperti come la bocca.

⁶ LE CORBUSIER, *Ronchamp*, Edizione Notre-Dame du Haut, 1957, p. 123.

*La pala è divisa in due dall'immagine di Cristo: "alla sua sinistra un mondo di sofferenza e di tenebre, alla sua destra la vita e la luce. Sulla sinistra possiamo vedere uno sfondo paesaggistico che rappresenta Avignone"*⁷.

A proposito del Retablo di Boulbon ho trovato un libro che parla dell'iconografia del concetto della Trinità nell'ambito dell'Occidente che al capitolo VI° parla della Pala d'altare citata sopra, di cui vorrei riportarvi le due parti che mi consentiranno di proporvi un aggancio con Ronchamp e sono: la *Description iconographic* e *Dieu le Père et la Colombe*.

Nella prima parte vi è la descrizione della zona più luminosa del Retablo, ossia quella a destra dove c'è la finestra al di sopra della parte dello spazio della contemplazione della Trinità da parte di Saint-Agricol e del Canonico Montagnac, infatti a questo proposito, dice l'autore sostenuto anche da Yoshiaki Nishino: *"che in questo paesaggio si può intravedere non solo la Gerusalemme storica ma anche quella redenta, cioè la nuova Gerusalemme, e per concludere infine in quel luogo scuro in cui sprofonda lo sguardo dello spettatore è il Santo Sepolcro di Gerusalemme che sembra unirsi alla designazione dell'opera nella visita pastorale del 1625..."*⁸.

Questo è uno degli aspetti che va tenuto presente nella progettazione di una chiesa- edificio, per dare alla fine la sensazione di uno spazio che desti una catarsi spirituale che permetta di riflettere, di contemplare spazi che nel ritmo dinamico della loro fruizione diano sensazioni di pace.

Nella seconda parte invece c'è la descrizione del modo inusuale di proporre la Trinità da parte di questo autore ignoto del Retablo che ha saputo combinare l'*imago pietatis* con quella della Trinità.

Ma la cosa più importante di questa impostazione trinitaria dell'anonimo pittore del Retablo è che è simile a quella di Quarton; ne sono convinti l'autore del libro ed anche Nicole Reynod e Yoshiaki Nishino, come risulta dalla citazione del libro che riporto a seguire.

Come c'era da aspettarsi, a proposito della Pala Boulbon, troviamo la teoria già esposta sul tema dell'Incoronazione della Vergine di Quarton. L'"Hæc est fides nostra" del Vescovo, secondo Nicole

⁷ LES AMIS DU VIEUX BOULBON, su Amisduvieuxboulbon.blogspot.com, 2 marzo 2012, URL consultato l'8 agosto 2019.

⁸ FRANÇOIS BOESPFLUNG, *La Trinité dans l'art d'Occident 1400-1460. Sept d'oeuvre de la peinture*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2006, cap. VI (98-100).

Reynaud, seguita da Yoshiaki Nishino, potrebbe prendere di mira proprio *"questa rappresentazione visiva della dottrina del Filioque, tanto discussa per tutti gli anni Trenta del Quattrocento e che separava le Chiese d'Oriente e d'Occidente"*, un vero e proprio *"manifesto a favore della dottrina della Chiesa latina, riconosciuto dalla Chiesa greca dopo non poche difficoltà al Concilio di Firenze del 1439 [...]"* Questo è infatti il significato di questi raggi simmetrici che custodiscono la colomba e procedono egualmente dal Padre e dal Figlio, uscendo dalle loro labbra socchiuse in unica respirazione. Tra le due metà del dipinto, secondo D. Arasse alle pagine 69-70, ci sarebbero tensioni o conflitti (...)"

Procede l'autore: *"Quest'opera, come si vede, è ben lungi dall'aver svelato tutti i suoi segreti. Una cosa è chiara, al termine di questa analisi: la pala sembra in definitiva essere stata sapientemente pensata dal pittore e/o dal suo committente, in termini Giovannei, come la riunione di due metà aventi ciascuna un suo valore simbolico o, se si preferisce, come rappresentazione dei due aspetti del mondo: un mondo tenebroso, a destra, cioè sinistro di Cristo, con l'arma Christi, simboli della sofferenza, e con il sangue versato, chiusura ed oscurità; e un mondo di vita e di luce, quello alla destra di Cristo, quello della sua ferita al fianco, quindi quello della salvezza, a sinistra, con acqua, vita e colore, e tutte le persone viventi del quadro: Dio, il santo vescovo, il donatore, e i passanti della città vista dalla finestra (Figura 3, pag. 16). Tra queste due metà è Cristo che fa il passaggio, e grazie a lui nessuno è condannato a stare nella metà destra della pala, alla sinistra di Cristo. L'opposizione delle due metà del quadro è stata costruita solo per meglio far emergere il ruolo soteriologico di Cristo, "Unico mediatore. La bara stessa appartiene propriamente a entrambe le metà, poiché rappresenta sia la vittoria della morte (è l'ultima tappa della passione), sia la vittoria della vita (è la tomba della risurrezione)"⁸.*

Questi altri due aspetti appena evidenziati quello della teandricità e quello dell'opposizione "tenebre-luce" anche sono da tenere presenti nel progetto di una chiesa-edificio; dico questo perché nel riflettere sulla Cappella di Ronchamp è stato inevitabile andare a ricercare l'apriori del significato che dal paleocristiano in poi hanno avuto le tre absidi che andavano ad occupare il lato corto del rettangolo della chiesa e che facevano pendant con le tre porte dell'altro lato corto. Esse avevano la funzione di significare architettonicamente il Padre, quella centrale più alta, e le altre due più basse, una a sinistra e l'altra a destra, il Figlio e lo Spirito Santo. Certamente questa cosa a Ronchamp è stata tenuta ben presente.

In conclusione, siccome in tutte le epoche successive si è tenuta presente questa tradizione di reiterare la rappresentazione delle tre persone divine, a testimonianza della Trinità di Dio, agli architetti non deve sembrare poco originale ripetere il segno architettonico delle tre absidi. Esse sono infatti segni architettonici della "traditio" delle chiese-edificio cattoliche, che utilizzate nel modo migliore possono diventare elementi architettonici di pregio, come ha saputo fare Le Corbusier.

Per quanto riguarda l'opposizione di "tenebre-luce" è chiaro che è bene tenere presente questo luogo teologico Giovanneo, mettendo il massimo impegno per utilizzare tutto l'estro di cui ogni architetto è dotato, così che la luce possa creare spazi illuminati in modo ineffabile, privilegiando i nodi nevralgici dal punto di vista teologico e liturgico, come ad esempio l'altare e lo spazio dell'assemblea dei fedeli, poli essenziali della ratio della Santa Messa.

Alla luce di quanto appreso dall'autore del libro citato è riemerso in me quando avevo letto nel Carnet che riporto di seguito:

*"La chiave è la luce
e la luce illumina forme
e queste forme hanno una potenza emotiva
per il giuoco dei rapporti inattesi, stupefacenti
Ma anche per il giuoco intellettuale della ragione di essere:
il loro autentico nascere,
la loro capacità di durare struttura.
Astuzia, ardimento, anzi temerità, giuoco,
entità essenziali elementi costitutivi dell'architettura"*⁹.

Infatti, le ombre e le luci della Cappella sono una sinfonia che assume il valore più alto in tutti i sensi nella guglia, lo spigolo di sud-est che si staglia verso lo zenit e dove alla base Le Corbusier ha posto gli "oggetti a reazione poetica", come i critici d'arte li definiscono.

Io però personalmente preferisco definirlo il riferimento "al Santo Sepolcro", e più specificamente la tomba vuota, la pietra ribaltata e l'oggetto cilindrico cavo che "ahimè" viene usato come cestino per i rifiuti dai turisti.

A questo proposito voglio permettermi di proporre una riflessione, a chi leggerà questo scritto, sul fatto che Le Corbusier ha messo sulla tomba di sua moglie, e quindi anche sulla sua, lo stesso elemento che ha posto a Ronchamp sotto lo spigolo sud-est... Come mai?

Io ho la mia idea ma la manifesterò alla fine, dopo tutti i passaggi che spiegano i riferimenti della Cappella al Retablo di Boulbon, allo schema geometrico del Tabernacolo degli Ebrei, che sono stati esplicitamente usati da Le Corbusier, ma anche quelli che sono stati usati implicitamente in particolare la *Pala del Daddi* di Orsanmichele e non escluderei il *Santo Volto* di Novgorod e il *Mandillon* di Genova.

⁹ LE CORBUSIER, *Ronchamp*, Edizione Notre-Dame du Haut 1957, p. 27.



Figura 2: Il Retablo di Boulbon.

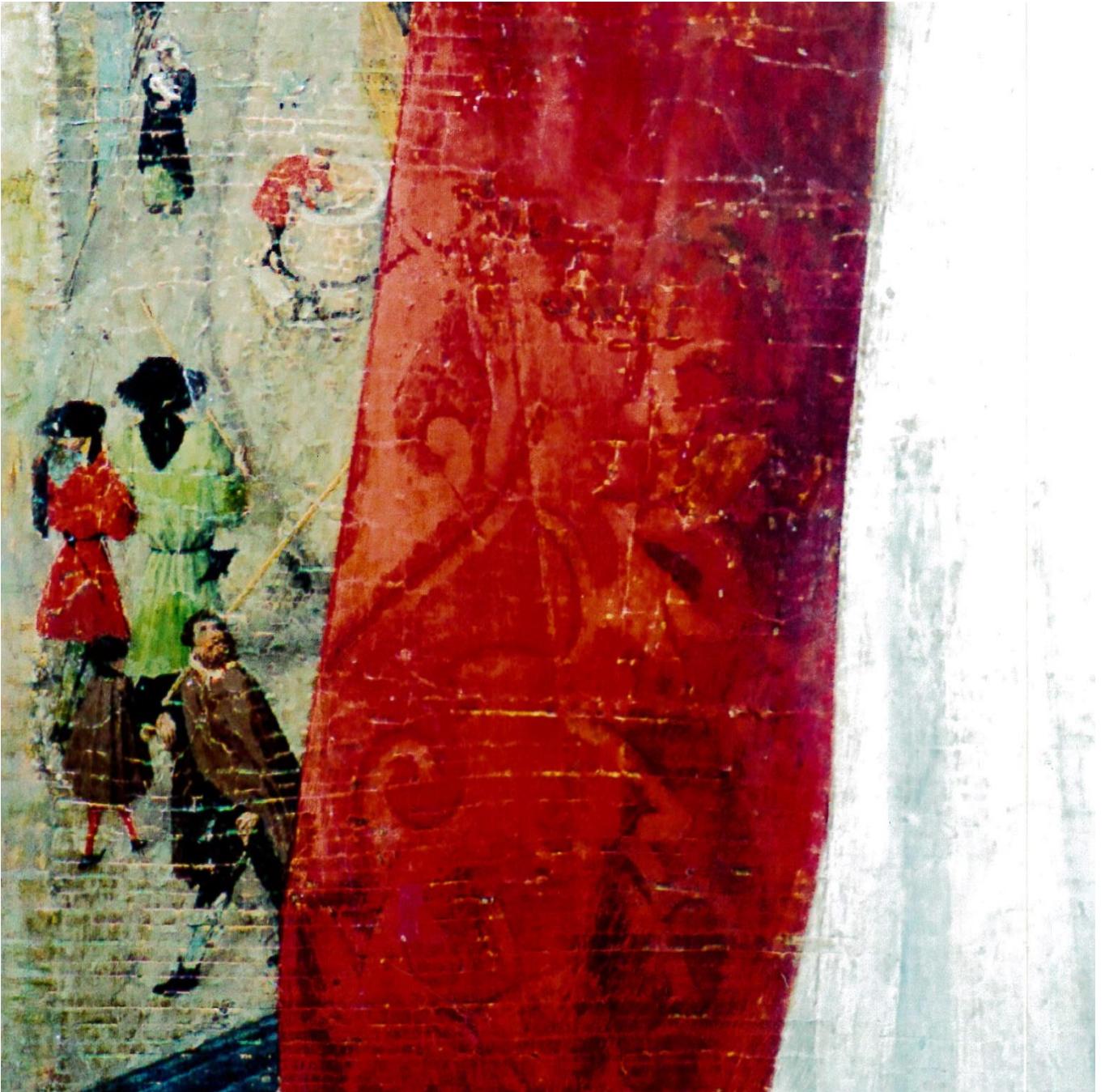


Figura 3: Ingrandimento particolare del Retablo di Boulbon.

3. TRACCIATO REGOLATORE

Gli schizzi (Figura 4 pag. 20 e Figura 6 pag. 22) sono stati presi dal Carnet di Le Corbusier, scritto per Ronchamp e sono, a mio avviso, una testimonianza della sua intenzionalità di lasciare traccia del suo riferimento storico dogmatico, che la pianta di una chiesa-edificio deve sempre trasmettere, perché così è stato dal paleocristiano in poi fino ad interrompersi col post-moderno. Fortunatamente ci sono sempre le eccezioni, una di queste è certamente la Cappella in oggetto.

Anche a Salerno vi è un esempio pregevole di chiesa-edificio che si può dire moderna con impostazione esplicitamente cattolica ed è la chiesa che si trova a Fratte progettata dall'architetto Portoghesi che, dalla pianta all'alzato, è tutta riferita all'unità e trinità di Dio.

Ho fatto questo esempio perché questo mio piccolo contributo vuole essere una lode all'impegno dei responsabili delle arti applicate alla liturgia della diocesi di Besançon, che si sono fidati di Le Corbusier e della onestà professionale di un artista notoriamente calvinista che mirando al "sacro" ed impegnandosi deontologicamente, ha dato al mondo un esempio di architettura "sacra". Come vedremo alla fine è anche un modo astratto di comunicare l'Unità e Trinità di Dio attraverso la pianta e le sue potenzialità trans-spaziali e trans-temporali. ^{10 11}

Infatti, Le Corbusier è partito dal tracciato regolatore del Retablo di Boulbon, raddoppiato e completato da un quadrato che collega la geometria del tutto, per mettersi in continuità storica del modo di veicolare a livello iconico la teologia implicita collegata alle forme geometriche soggiacenti alla pittura. ¹²

Del resto, è il soggetto stesso della pala d'altare di Boulbon che veicola esplicitamente il kerigma della cattolicità. "Il Cristo Crocifisso e Risorto, Uno e Trino", come emerge dalla stessa descrizione del Louvre. Ciò sottolinea che il pittore anonimo ha affrontato proprio questo problema che nel quattrocento ha impegnato la Chiesa nella definizione del dogma del Filioque superando almeno in parte la divisione con gli ortodossi.

Come ho già fatto notare all'inizio di questo lavoro Le Corbusier è stato attratto proprio dal pentagono che è delineato dalle spalle del Cristo del dolore, dalle braccia di Gesù con le mani sovrapposte. Come

¹⁰ MARIA ANTONIETTA CRIPPA e FRANÇOISE CAUSSE', *Le Corbusier Ronchamp La Cappella di Notre Dame du Haut*, Jaca Book, Milano 2014, p. 20, nota 25.

¹¹ ROGER E.N., *Il metodo di Le Corbusier e la forma nella Cappella di Ronchamp*, "Casabella-Continuità", 207, Settembre-Ottobre 1955.

¹² BABOLIN S., *Icona e Conoscenza, Preliminari di una teologia iconica*, p. 169, Gregoriana Libera Editrice Padova 1990.

sottolinea il professore Gresleri nel suo libro *Le Corbusier il programma liturgico* già nel cinquecento questo modo di rappresentare il Cristo ha dato al pentagono la forza di simbolo di Cristo.

Per quanto riguarda poi i due schizzi rappresentanti il progetto delle due icone del Portale delle Processioni a cui fa riferimento anche Roger dicendo che il tracciato regolatore sarebbe servito per abbozzare i disegni dell'interno e dell'esterno del Portale girevole delle Processioni, il che corrisponde infatti anche nel libro della Crippa dove viene mostrata la coincidenza del tracciato regolatore una volta in orizzontale ed una volta in verticale.¹³

Questa notizia è certamente esatta, ma lascerebbe il dubbio che il tracciato regolatore raddoppiato non sia stato utilizzato.

Probabilmente gli autori che ho citato, avendo anche loro consultato il Carnet di Ronchamp di Le Corbusier e vedendo che il tracciato regolatore è affiancato agli schizzi del Portale delle Processioni hanno pensato che facessero riferimento solo a quest'ultimo, ma a me sembra un ragionamento semplicistico e riduttivo.

Invece io penso, come del resto ho sostenuto nella Tesi, che il tracciato regolatore sia stato utilizzato primariamente per la planimetria, perché nel periodo romanico, il Portale era il riassunto della planimetria, per cui ritorno a proporre ancora in modo più convinto che il tracciato regolatore è servito per la pianta e in modo consequenziale per il portale.

Cerchiamo di spiegare ora tutto ciò che emerge dalla sovrapposizione della pianta di Ronchamp del tracciato regolatore geometrico e del Retablo ridotto in modo tale da poter inserire nel pentagono la silhouette del Cristo dei dolori del Retablo di Boulbon.

Osservando i due pentagoni del tracciato regolatore, specialmente se facciamo riferimento a quello schizzato da Le Corbusier, possiamo notare che in quello superiore si evidenzia il torace di Cristo con l'ombelico, mentre in quello di sotto si vede solo l'ombelico.

Ora quando andiamo a sovrapporre la planimetria di Ronchamp al Retablo di Boulbon, ridotto congruentemente nella stessa scala, ci accorgiamo che sorprendentemente la punta acuminata della platea dei banchi va a dare senso a quella forma "inusuale" perché diventa una trasposizione artistica del luogo evangelico della chiesa che nasce dal costato di Cristo (Figura 7 pag. 23 e Figura 8 pag. 24).

Ma ciò che è ancora più sorprendente è che l'altro pentagono, che evidenzia solo l'ombelico di Cristo, si va a posizionare sull'altare in corrispondenza del Tabernacolo, seguendo le regole liturgiche del Concilio Vaticano I°.

¹³ MARIA ANTONIETTA CRIPPA e FRANCOISE CAUSSE', *Le Corbusier Ronchamp La Cappella di Notre Dame du Haut*, Jaca Book, Milano, 2014, pp. 63 e 64.

Va aggiunto che sullo schizzo del tracciato regolatore vi è evidenziata anche una losanga che include lo stesso, oltre ad essere un simbolo mariano, nel caso specifico del Retablo di Boulbon, riprende la forma dei raggi che partono dalla bocca del Padre e da quella del Figlio e contengono la Colomba dello Spirito Santo. Questo ovviamente ci fa capire il forte riferimento all'azione della Terza Persona della Trinità.

Questo argomento si capirà ancora meglio quando esamineremo anche il riferimento che Le Corbusier ha fatto dello schema geometrico della Tenda del Convegno riportata dal professore Gresleri.

Frattanto ci dedichiamo all'altra intuizione che ho avuto all'epoca della Tesi e cioè quella che il muro ovest avesse la possibilità di raggomitolarsi eliminando i vani degli squarci delle finestre, anche se sono stato il primo a meravigliarsi di questa idea, ma ho voluto provare lo stesso e dopo averlo fatto sono rimasto sgomento perché veniva fuori la forma dello jobel che ho conosciuto nell'anno del Giubileo del 2000 quando ero parroco.

E sapendo che Le Corbusier ha lavorato sul progetto di Ronchamp proprio negli anni intorno al 1950 anno del Giubileo potrebbe aver utilizzato questo simbolo per comunicare iconograficamente il simbolo escatologico della cristianità.

Del resto, anche la sagoma del muro, così come è, suggerisce un'altra sagoma di shofar.

Devo mettere in evidenza la posizione che prende la sagoma di questo muro virtuale che con la sua punta acuminata va ad indicare una relazione con la terza abside della Cappella che è l'unica dipinta di rosso e questa singolarità, vedremo più avanti, che ha una funzione ben precisa.

Ma di questo parlerò più estesamente nel capitolo settimo.



Figura 4: Le due icone del Portale delle Processioni.

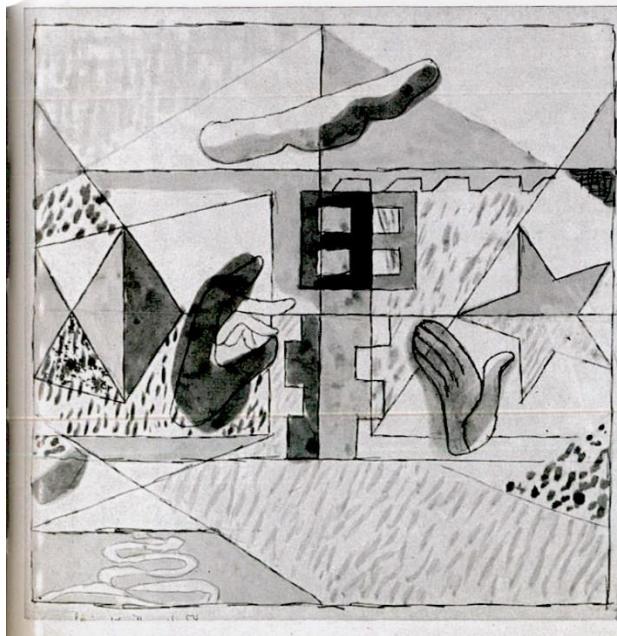
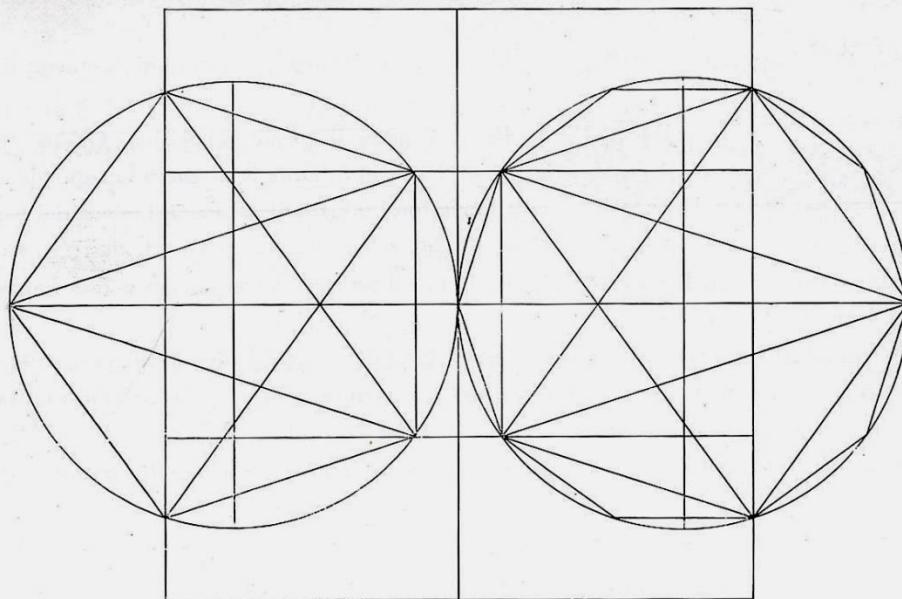


Figura 5: Tracciato regolatore di Ronchamp e schizzi del Portale delle Processioni.

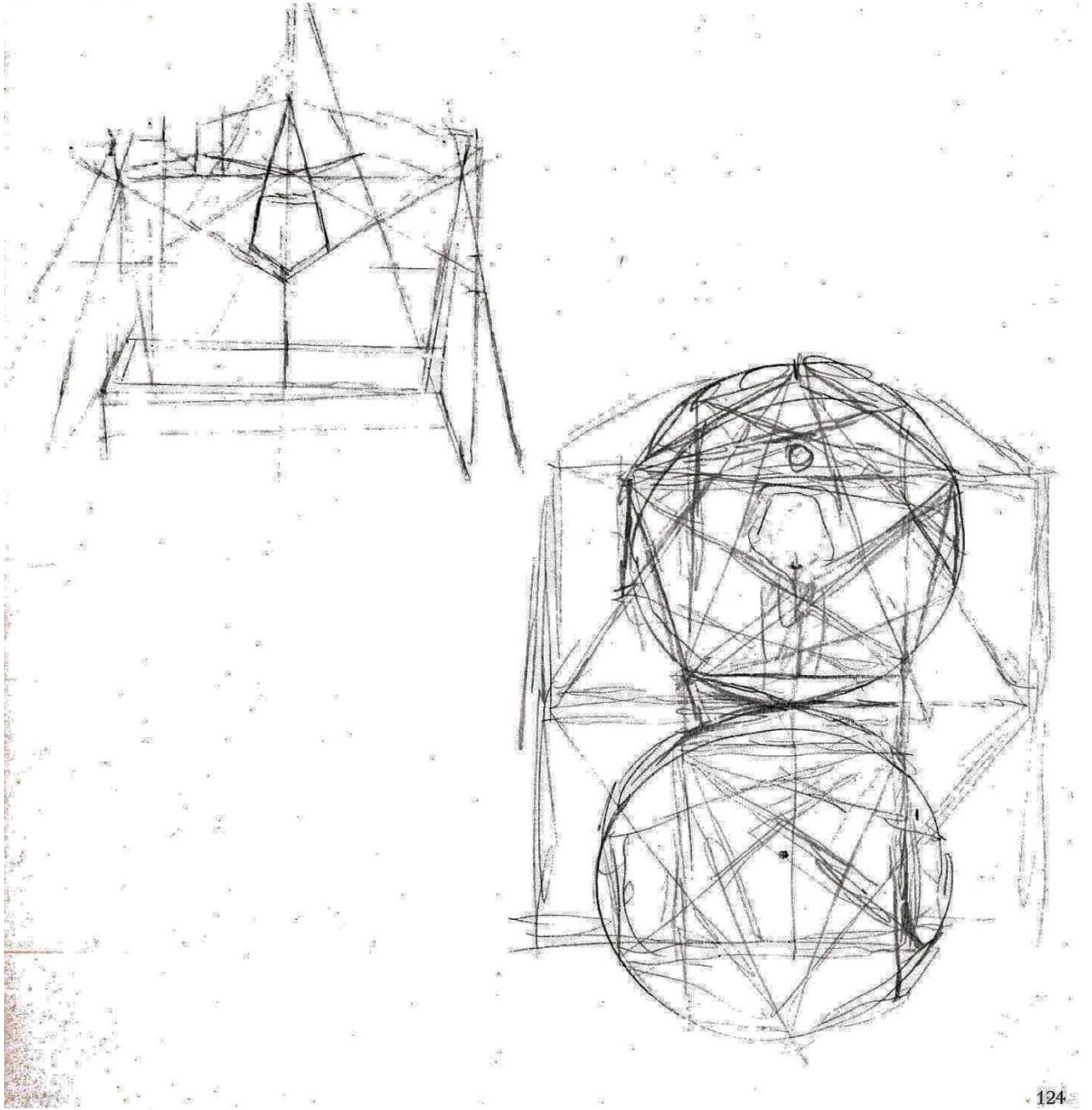


Figura 6: Schizzi del tracciato regolatore di Ronchamp.

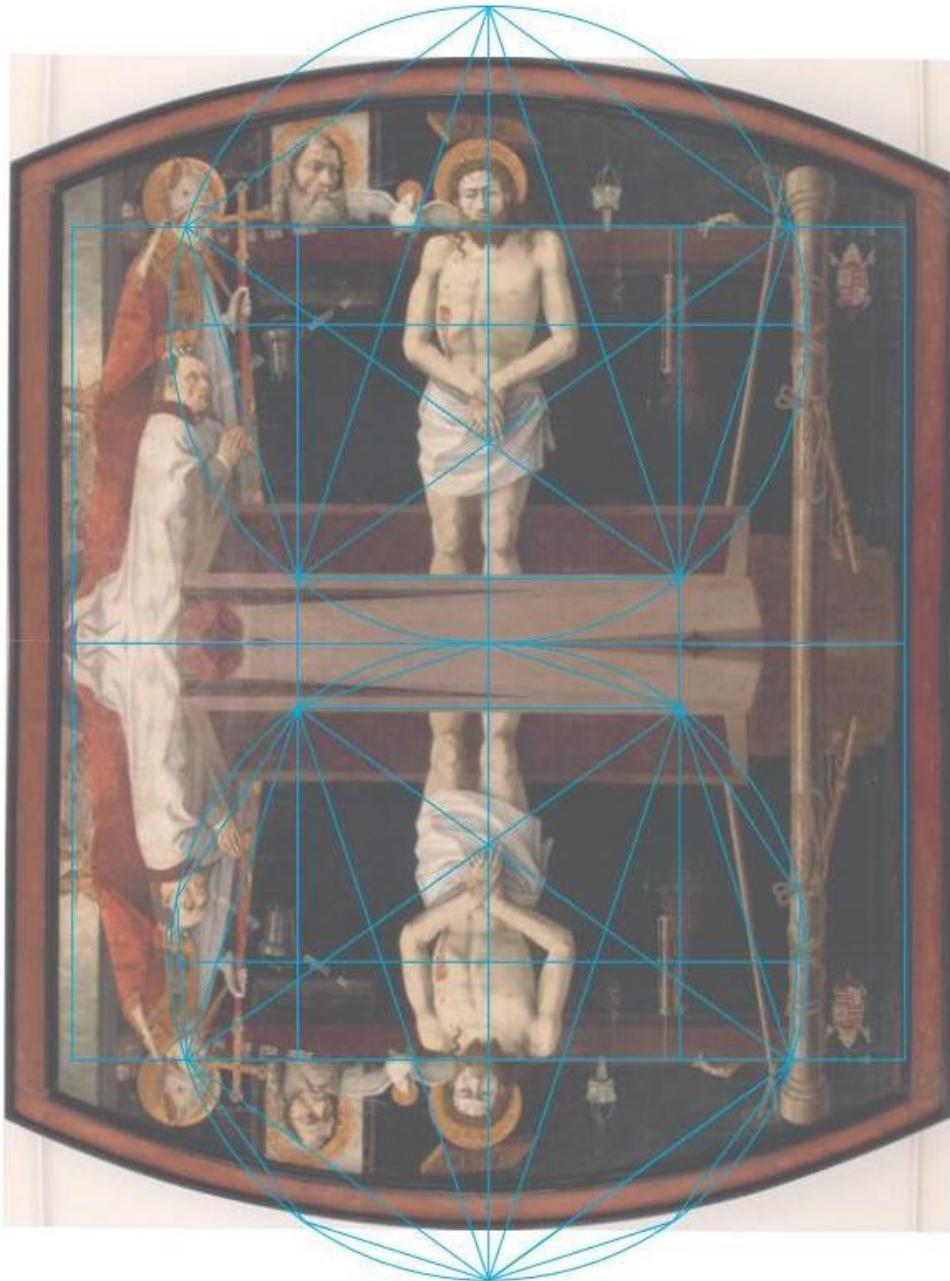


Figura 7: il Retablo a specchio con sovrapposizione del tracciato regolatore.

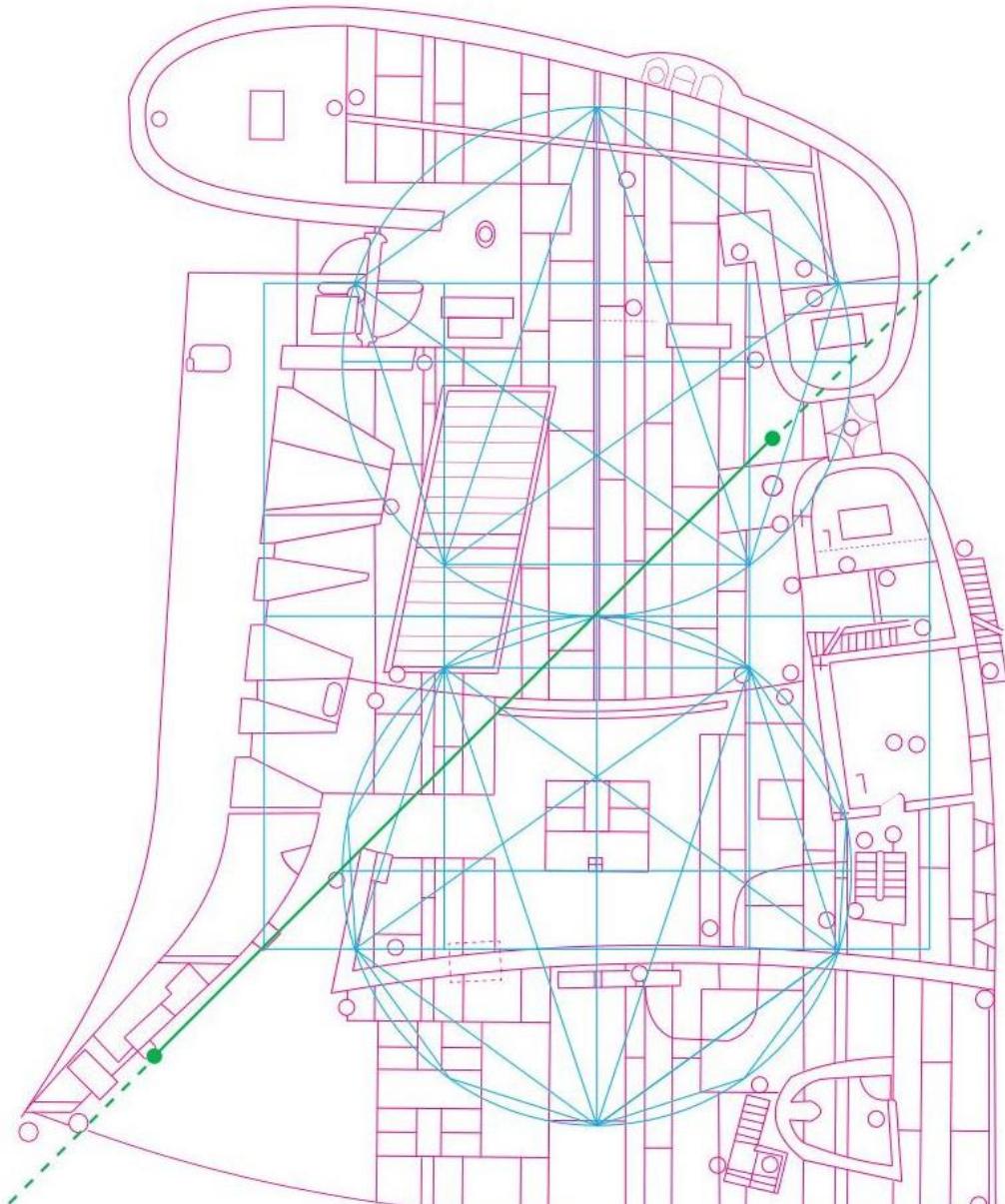


Figura 8: Sovrapposizione del tracciato regolatore e della bisettrice dello spazio con la planimetria della Cappella di Ronchamp.

4. LO SCHEMA GEOMETRICO DEL TABERNACOLO DEGLI EBREI

Mi fa piacere mostrarvi una foto trovata su internet che riassume, in un certo senso, il discorso che sto facendo (Figura 11 pag. 30).

I due shofar che il signore mostra, manco a farlo a posta, somigliano come forma al muro sud: quello scuro, al muro reale esistente, quello chiaro invece a quello virtuale che si ottiene eliminando gli squarci delle aperture e accostando tutti i setti murari che assume la forma dello jobel, segno escatologico della parusia, ma di questo parlerò più estesamente nel capitolo settimo.

Là spiegherò anche che va ad indicare in particolare la terza abside di Ronchamp, l'unica con l'intonaco rosso, che la fa identificare come l'abside dello Spirito Santo (Figura 12 pag. 31).

La foto che vi ho mostrato ci ha portato un po' nell'ebraismo e quindi possiamo passare all'altra chicca che il professore Gresleri ci ha regalato passandoci notizia della foto ritrovata negli archivi della *Fondazione Le Corbusier* che ci mostra la pianta di Ronchamp con lo schema geometrico della Tenda del Convegno, che ci dà un altro indizio per capire qualche sprazzo di luce della sua metodologia progettuale della Cappella di Ronchamp (Figura 13 pag. 32 e Figura 14 pag. 33).¹⁴

All'epoca della Tesi non avevo questa informazione perché il libro del prof. Gresleri non era stato scritto ancora per cui questo nuovo lavoro si è arricchito di questo riferimento veterotestamentario.

Ho anche chiesto alla *Fondazione Le Corbusier* di poter fruire della certificazione di questa notizia, ma purtroppo non ho avuto risposta.

Ho solo potuto fare il tentativo di trovare notizie ulteriori sul libro di Le Corbusier *La construction des villes* trovando solo la collocazione del documento della FLC che riporto.¹⁵

In compenso, un giovane amico architetto, sapendo del mio lavoro, mi ha informato che sul libro di Le Corbusier *Verso una Architettura*¹⁶ c'era menzione di un "tempio primitivo", che corrisponde al Tabernacolo degli Ebrei citato da Gresleri.

¹⁴ GIULIANO GRESLERI e GLAUCO GRESLERI, *Le Corbusier il programma liturgico*, Editrice Compositori, Bologna 2001, pagina 110 e 111.

¹⁵ CHARLES-EOUARD JEANNERET, LE CORBUSIER, *La construction des villes*, L'age d'homme 1992, p. 197.

¹⁶ LE CORBUSIER, *Verso una Architettura*, Longanesi. Milano, 1973, p. 54.

Ma ritornando sull'argomento dell'importanza di questa informazione, voglio precisare che aver trovato la foto della planimetria di Ronchamp con lo schema geometrico del Tabernacolo degli Ebrei è stato, per la mia ricerca, un fatto importantissimo perché mi ha fatto capire perché Le Corbusier ha raddoppiato il tracciato regolatore del Cristo del Retablo di Boulbon.

Infatti, aver preso coscienza che lo schema geometrico del Tabernacolo degli Ebrei ha due punti privilegiati nei vertici del quadrato principale, quello superiore e quello inferiore, che corrispondono rispettivamente al Sancta Sanctorum e all'altare dei sacrifici, analogamente Le Corbusier ha voluto creare un tracciato regolatore che avesse due pentagoni stellati a specchio unificati da un quadrato.

Se teniamo presente che nel pentagono è inserito il Cristo dei dolori del Retablo di Boulbon, raddoppiando il pentagono, Le Corbusier ha voluto metterlo in relazione con una realtà analogica, che capiremo in seguito.

Per il momento teniamo presente che c'è un'analogia fra questi due tracciati regolatori, unificati da un quadrato, e poi capiremo anche la funzione di questa figura geometrica.

Ora se andiamo a fare le dovute considerazioni ci rendiamo conto che sovrapponendo il tracciato regolatore sulla planimetria di Ronchamp, i due pentagoni che sono al centro della stella a cinque punte del tracciato regolatore vanno a trovarsi in punti significativi della Cappella; quello superiore intercetta lo spigolo della platea dei banchi che coincide con il costato aperto del Cristo dei dolori; quello inferiore invece va a inglobare l'altare principale della Cappella.

Come nello schema geometrico della ricostruzione del Tabernacolo degli Ebrei si individuano nei due vertici, quello superiore e quello inferiore del quadrato centrale inclinato a 45° , il luogo del Sancta Sanctorum e il luogo dell'altare dei Sacrifici, così nel tracciato regolatore sovrapposto alla planimetria si individuano i due luoghi della scaturigine della Chiesa (il costato di Cristo) e della reiterazione incruenta del sacrificio della croce e risurrezione di Cristo nei due pentagoni centrali dei pentagoni concavi.

È da notare che la differenza è quella che il quadrato dello schema geometrico del Tabernacolo degli Ebrei è inclinato a 45° , mentre quello del tracciato regolatore non è a 45° ma normale.

Questo fatto lo mettiamo in memoria perché ci servirà dopo per fare il successivo passaggio del riferimento veterotestamentario contenuto nella planimetria di Ronchamp.

Infatti sono andato a verificare quale nesso potesse avere con l'altro tracciato regolatore del Retablo di Boulbon raddoppiato e completato col quadrato ed ho verificato che i due poli dello schema geometrico della Tenda del Convegno, cioè l'arca e l'altare dei sacrifici, vanno a coincidere con la base dei due pentagoni del torace di Cristo che, come abbiamo già detto prima, contengono il Tabernacolo dell'altare di Ronchamp e il luogo giovanneo della Chiesa che sgorga dal costato di Cristo nuova bipolarità del Nuovo Testamento (Figura 14 pag. 33).

Ciò che è in relazione nello schema del Tabernacolo degli Ebrei è l'Arca della Testimonianza e l'altare dei sacrifici che si trovano compresi nell'angolo dello spigolo superiore e nell'angolo dello spigolo inferiore del quadrato inclinato a 45° ; mentre ciò che è in relazione nel tracciato regolatore di Ronchamp è la Chiesa che nasce dal costato di Cristo e l'altare della celebrazione della Santa Messa rispettivamente nel pentagono superiore e in quello inferiore.

Il nesso tra i due schemi è l'inclinazione a 45° del quadrato dello schema del tabernacolo che ha in comune la bisettrice ideale della Cappella che è inclinata anch'essa di 45° , che si oggettiva nella congiungente dei due cilindri cavi, quello reale e quello virtuale (elemento che i turisti erroneamente utilizzano come cestino per i rifiuti).

Adesso per fare la prova del nove bisogna fare riferimento alla planimetria della Cappella con il muro raggomitolato a jobel con la congiungente i due elementi bassi semicilindrici addossati all'estremità del muro sud che svetta verso lo zenit nelle due posizioni: quella reale e quella virtuale passano per il centro ideale della Cappella e che risulta inclinata a 45° e quindi congruente allo schema della Tenda del Convegno, dove tutte le linee sono inclinate a 45° (Figura 14 pag. 33, Figura 15 pag. 34, Figura 16 pag. 35).

Tutto va ad essere congruente, con il parallelismo della bipolarità del Vecchio Testamento e del Nuovo, delle due Alleanze quella Antica e quella Nuova, arca-altare dei sacrifici, Chiesa (nuova arca), altare (Cenacolo perpetuo).



Figura 9: Particolare del Retablo di Boulbon, la colomba che rappresenta lo Spirito Santo.

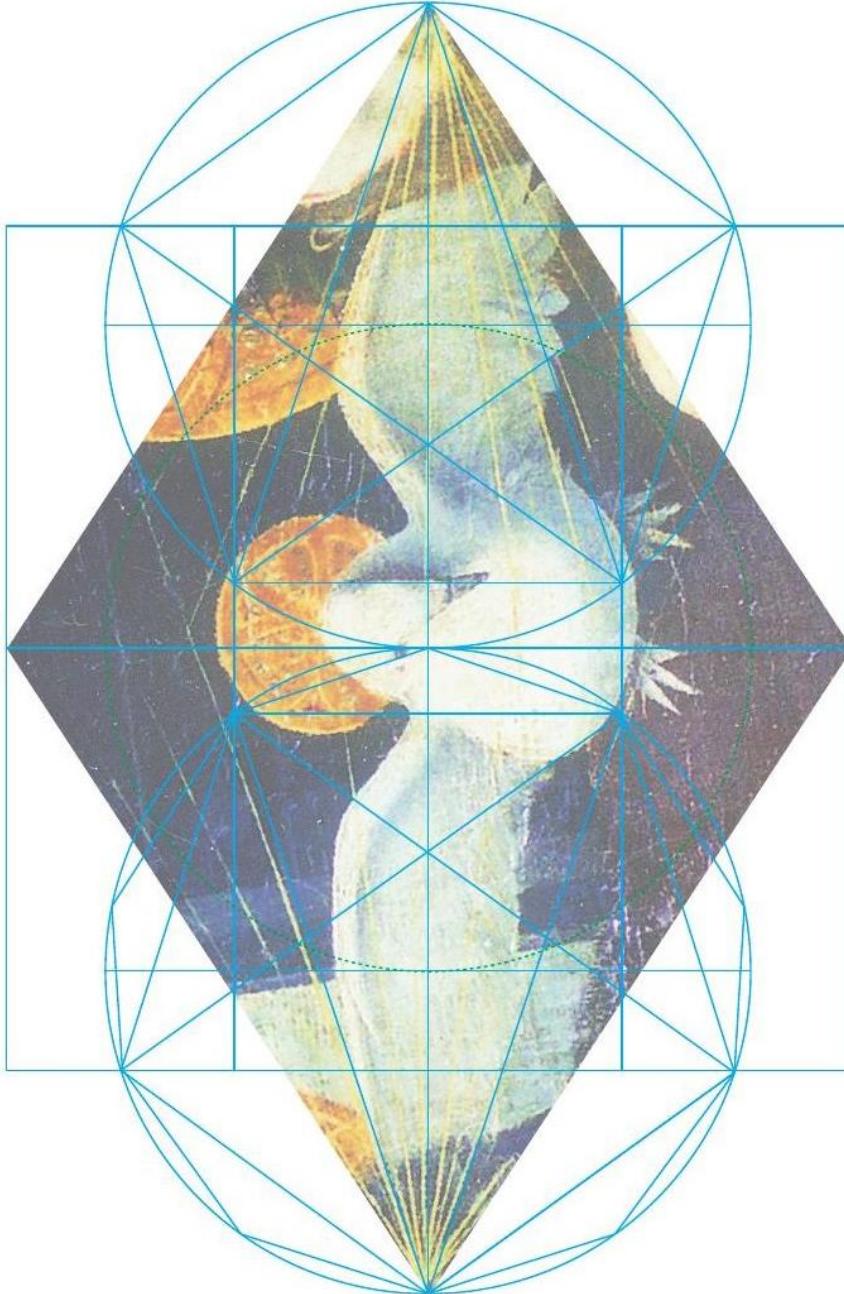


Figura 10: Particolare del Retablo di Boulbon, la colomba dello Spirito Santo, con il tracciato regolatore in verticale.



Figura 11: Rabbino che mostra gli shofar.

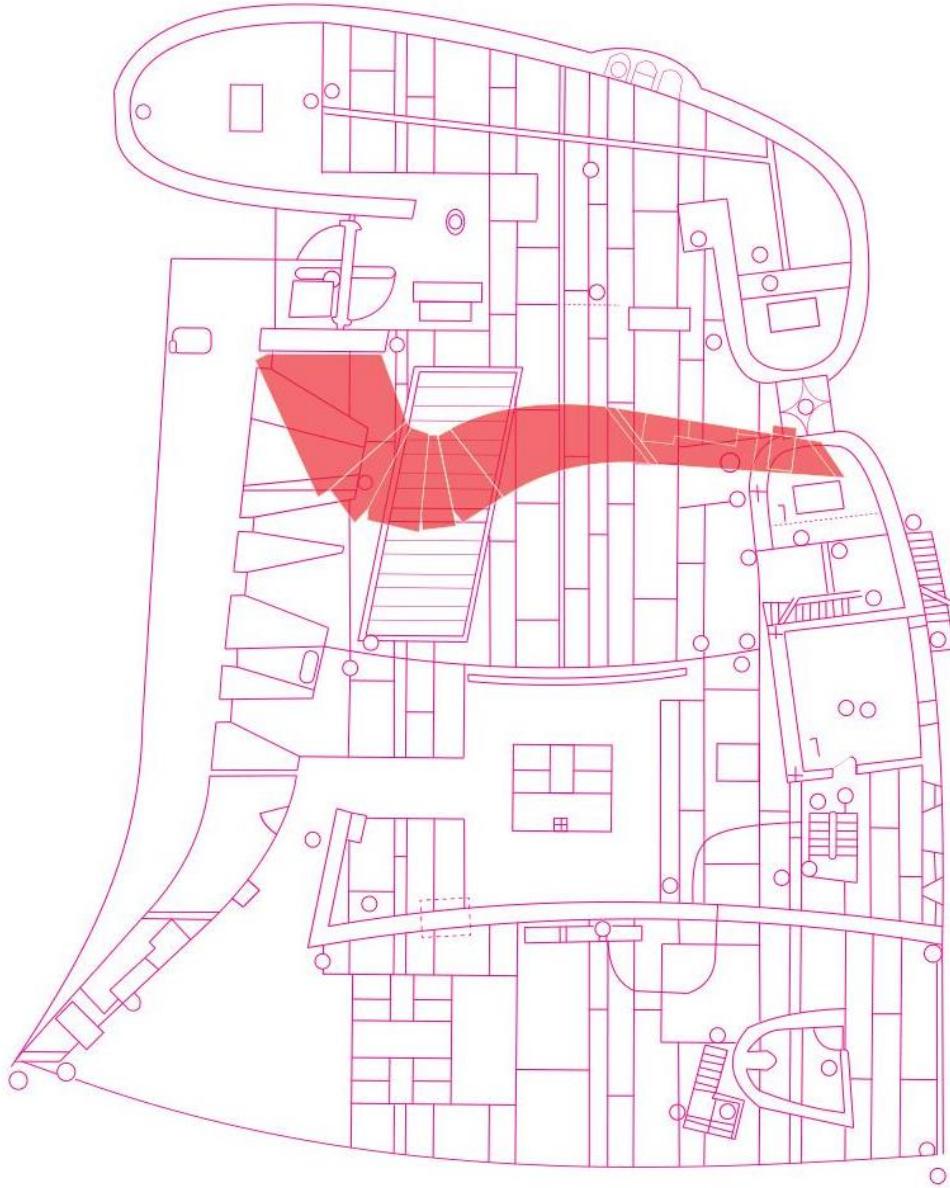


Figura 12: Planimetria con il muro sud virtuale assimilabile ad un jobel.

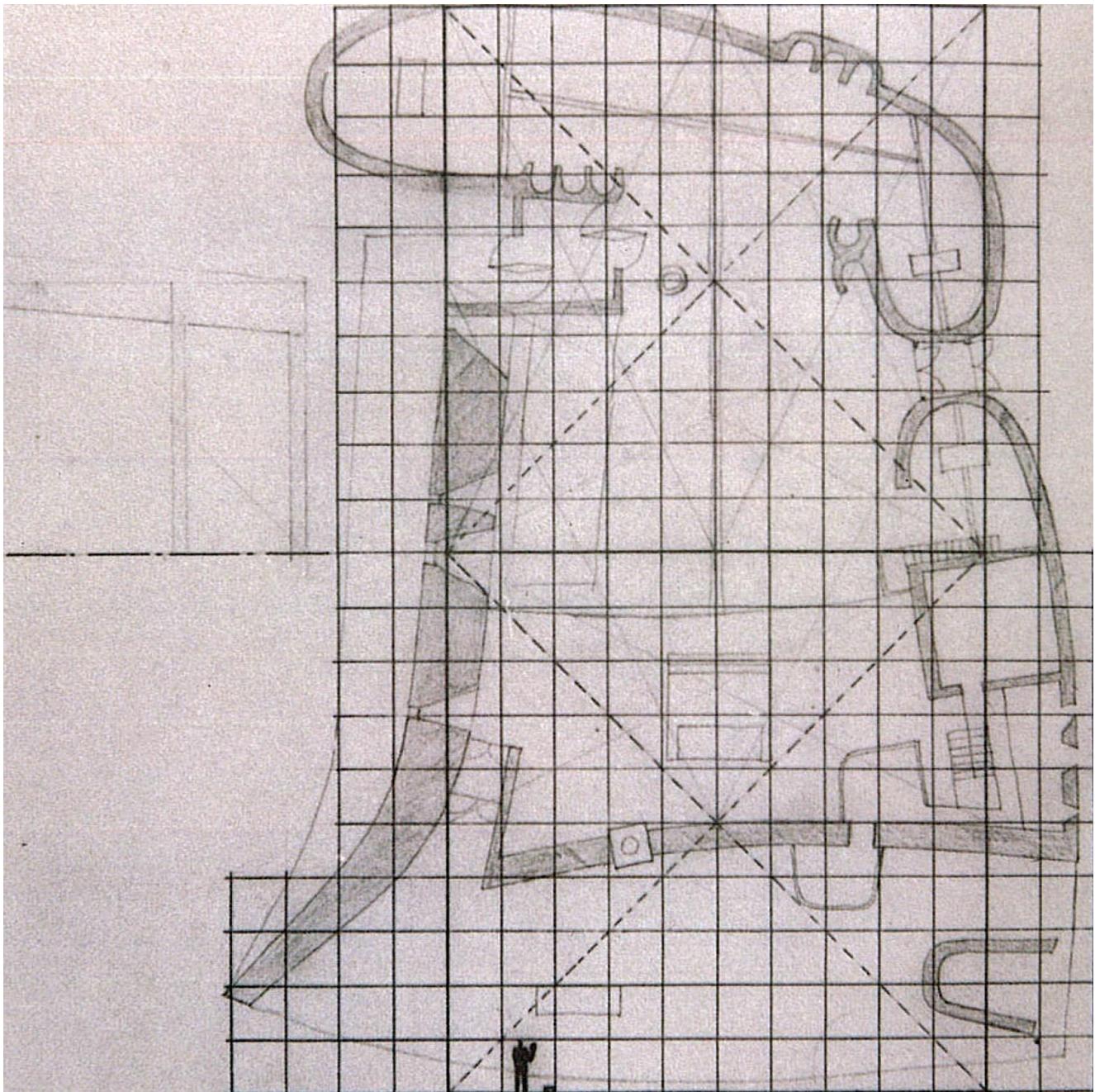


Figura 14: Planimetria di Ronchamp con il riferimento allo schema geometrico della ricostruzione del Tabernacolo degli Ebrei.

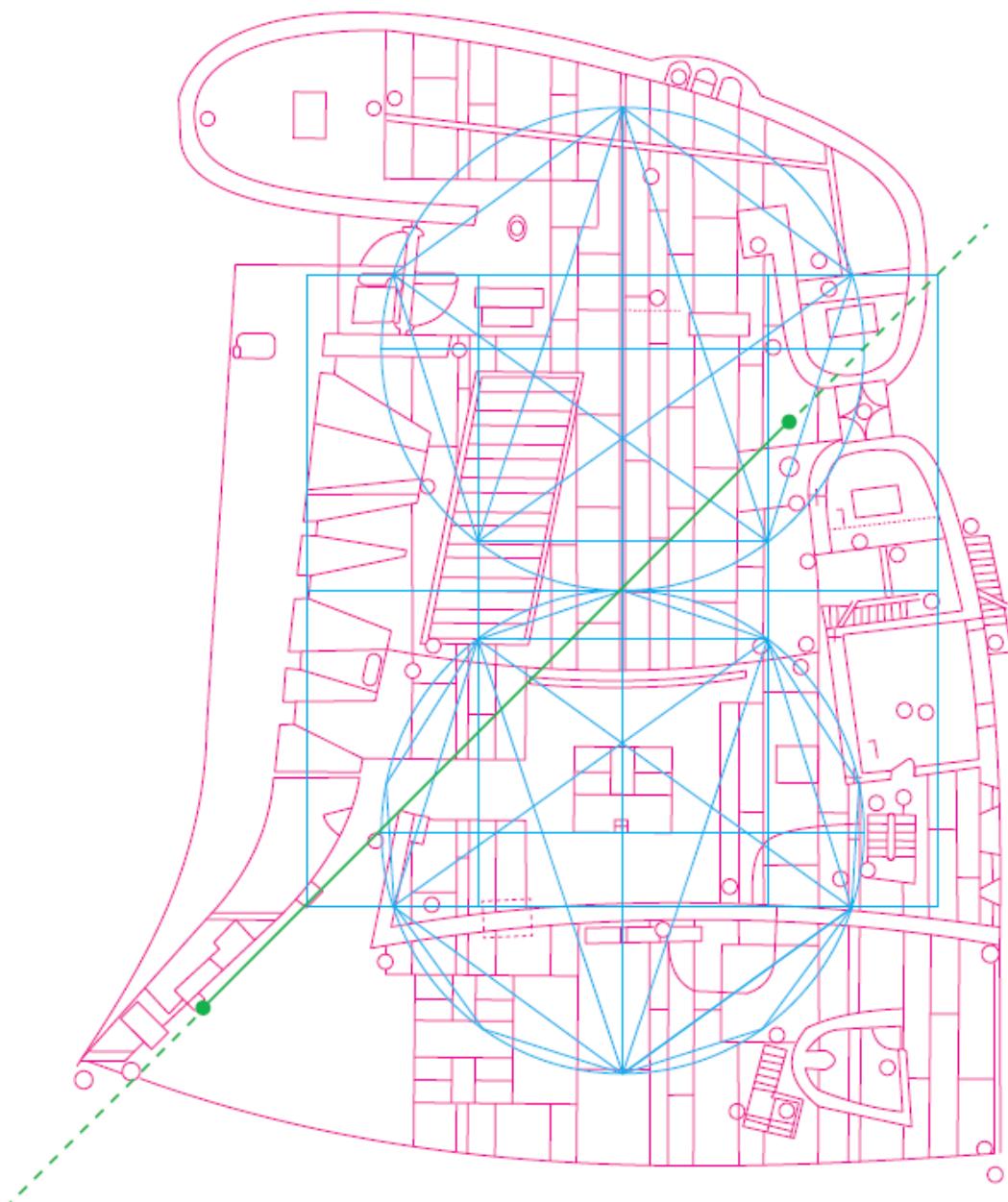


Figura 15: Planimetria di Ronchamp con la sovrapposizione del tracciato regolatore e dello schema geometrico del Tabernacolo degli Ebrei.

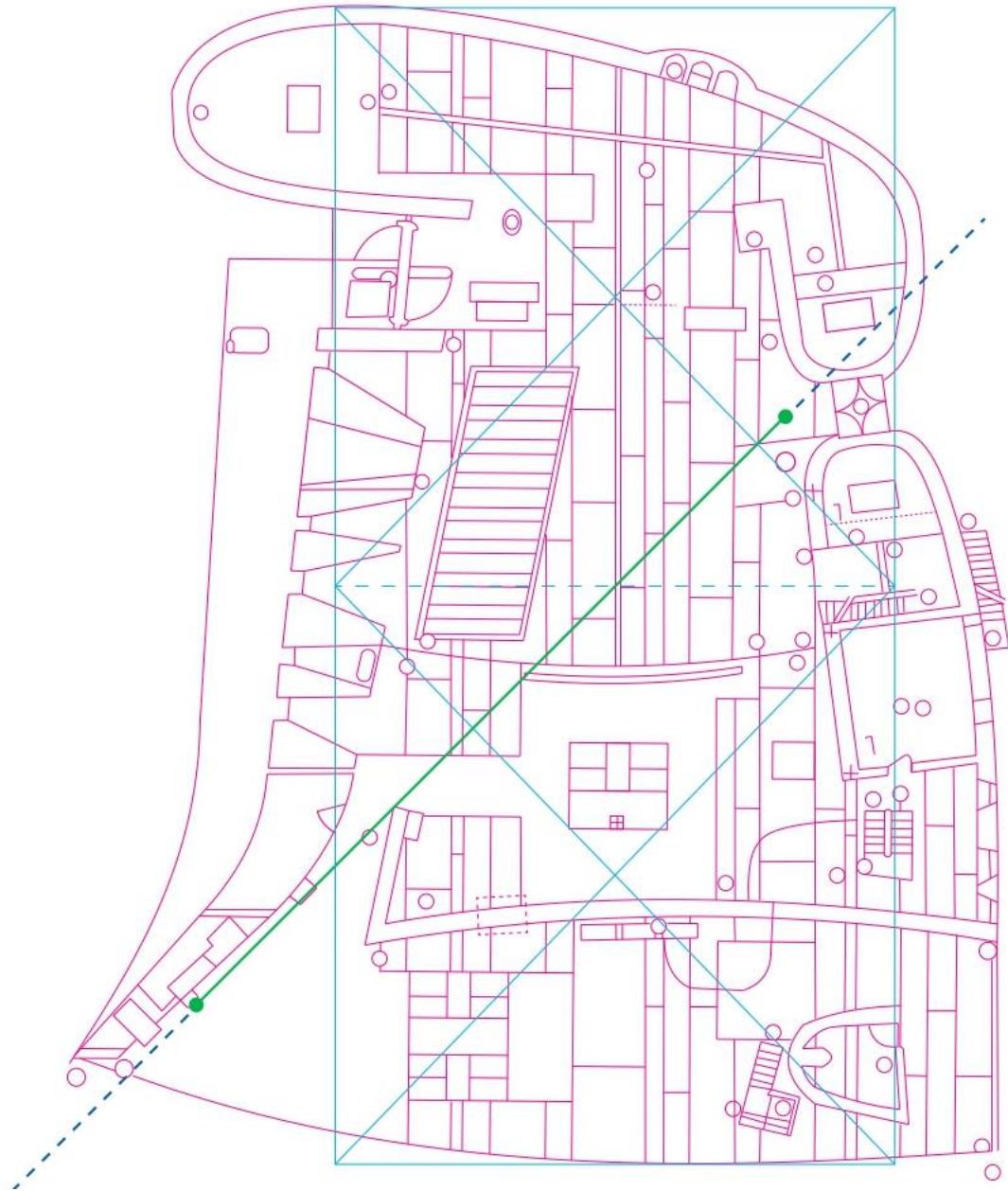


Figura 16: Planimetria di Ronchamp con lo schema geometrico del Tabernacolo degli Ebrei e la bisettrice dello spazio della Cappella.

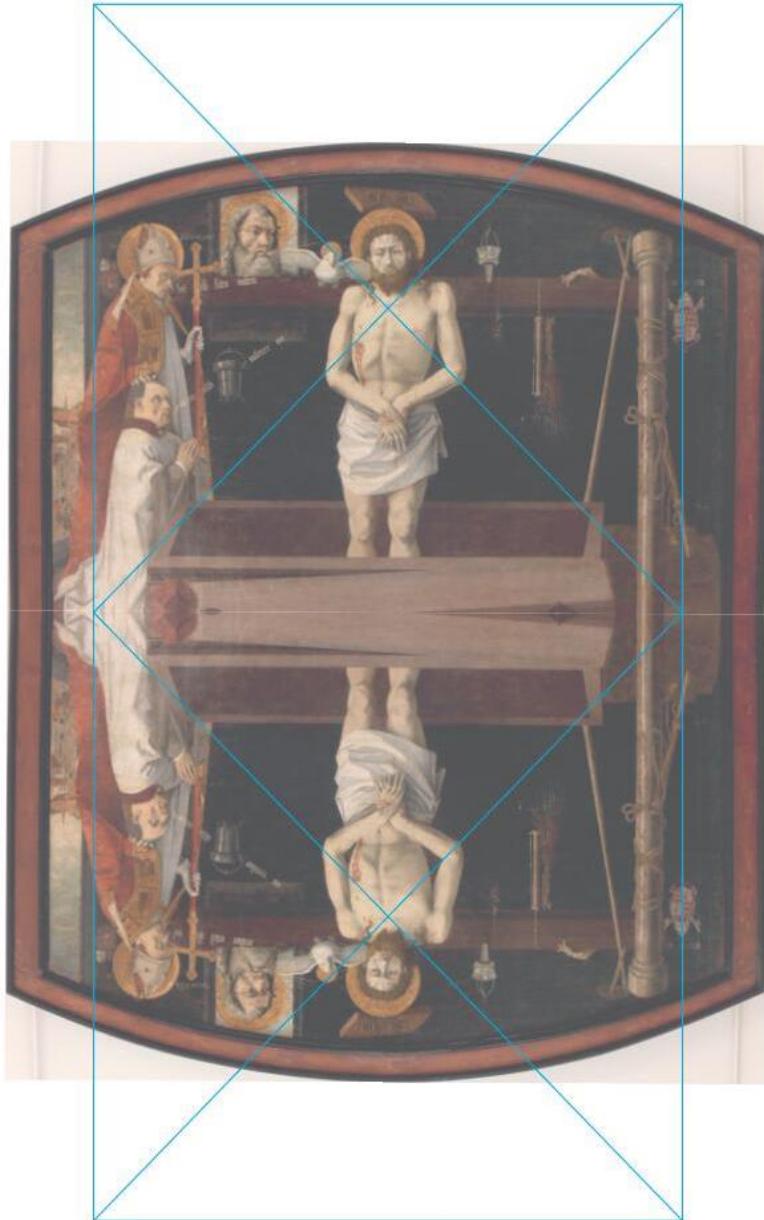


Figura 17: Retablo di Boulbon a specchio e schema geometrico del Tabernacolo degli Ebrei.

5. IL TABERNACOLO DELL'ORCAGNA E LA MADONNA DI BERNARDO DADDI

Un'altra esperienza che mi è stata utile per questa ricerca che sto portando avanti di completamento della tesi sulla Cappella di Ronchamp è stata quella che ho fatto, quando ho partecipato alla settimana di architettura e liturgia organizzata a Firenze dalla C.E.I. come direttore dell'ufficio Beni Culturali della Diocesi di Salerno.

Ebbi modo in quell'occasione di andare a vedere il Tabernacolo dell'Orcagna nella chiesa di Orsanmichele, perché sapevo che Le Corbusier aveva fatto questa visita in occasione del suo viaggio in Italia del 1907 e qualche autore riportava che fosse stato fonte di ispirazione per il progetto della Cappella.

Davanti alla Pala d'altare del Daddi rimasi attratto dalla bellezza di quest'opera tardo-gotica, ma soprattutto mi **balzò** agli occhi il risvolto del manto della Madonna di colore rosso sopra le ginocchia che, risaltando sul colore bleu, delinea una sagoma che richiama in modo impressionante la forma del muro sud della Cappella (Figura 19 pag. 43).

Serbai nella mia memoria questa impressione che ho continuato ad avere dentro di me e riprendendo questo lavoro sulla Cappella ho ripreso l'idea di ricercare se ci fosse un aggancio fondato con la planimetria di Ronchamp.

Anche perché in effetti nel Retablo di Boulbon, apparentemente, la figura di Maria sembrerebbe non apparire, ma è presente tra le miniature che sono nella finestra del Retablo.

Infatti riporto (Figura 20 pag. 44) la foto della finestra del Retablo dove, fra le altre miniature, vi è quella che in modo iconografico può definirsi come immagine di Maria col Bambino Gesù in braccio e non deve sembrare per niente azzardata questa affermazione ma congrua alla iconografia del Retablo di Boulbon, perché ho verificato che è posta sulla direzione del fumetto che il pittore ignoto del Retablo ha fatto recitare al donatore canonico Montagnac: "Pietà di me Redentore del mondo".

Quindi la miniatura della donna con bambino posta in direzione della richiesta di perdono è completata dalla proclamazione di fede dell'Incarnazione del Verbo.

Un riferimento minimo mariologico del Retablo di Boulbon che Le Corbusier ha voluto amplificare rifacendosi alla Pala d'altare di Orsanmichele la cui ratio è l'Incarnazione del Verbo con la missione della **passione** per la **redenzione** dell'uomo, il cui segno il Daddi l'ha affidato al cardellino come anche ha fatto Raffaello, ma non solo lui.

Ma ritornando al discorso del risvolto del manto della Madonna, dovendo verificare se potesse essere stata una citazione di Bernardo Daddi da parte di Le Corbusier, ho dovuto verificare se la sagoma del muro sud fosse sovrapponibile alla sagoma del risvolto suddetto e per fare questo ho dovuto far fare una copia, in scala opportuna, della pala del Daddi.

Una volta fatta questa operazione avevo bisogno di verificare i risultati di questa sovrapposizione e per farlo mi sono reso conto che la planimetria andava messa in orizzontale ed il risultato è stato quello di rendersi conto che la mano del Bambino Gesù che stringe il cardellino (simbolo della Passione) si posiziona tra la Cappella dov'è l'ambone-pulpito dipinta di rosso e l'altare; mentre i due punti del tracciato regolatore del Retablo dove sono evidenziati l'ombelico di Cristo e il punto simmetrico vanno a corrispondere all'inizio della mano della Madonna (che anatomicamente corrisponde all'ombelico della Vergine e l'altro all'altare della Cappella, che va a completare il concetto analogo della relazione che vi è nel tracciato regolatore del Retablo di Boulbon tra l'ombelico di Cristo e il Tabernacolo sull'altare della Cappella.

Seguendo poi la logica seguita da Le Corbusier, usata per il Portale delle Processioni, usando il tracciato regolatore una volta in orizzontale ed una volta in verticale, ho provato a mettere anche in verticale la pianta di Ronchamp sulla pala del Daddi e la testa del cardellino si è andata a posizionare verso il punto che indica l'ombelico di Cristo e il punto simmetrico rapportato al tracciato regolatore del Retablo di Boulbon va a corrispondere con l'altare della Cappella, il che ci fa capire che ci sia interrelazione tra le due Pale di altare e la coincidenza non sia un caso ma una volontà precisa di trasmettere una tradizione iconografica dell'evento Cristo adottata da Le Corbusier per dare ai committenti un lavoro scientifico che potesse dare ragione della fede, anche a distanza di tempo, con qualche input dato dallo stesso progettista tramite il suo Carnet (Figura 21 pag. 45; Figura 22 pag. 46).

A questo punto provo a fare una considerazione sul modo di procedere del progettista: se è vero che Le Corbusier ha proceduto così, è da prendere in considerazione che ha messo in relazione la mano della Madonna e l'altare nella soluzione "orizzontale" e la testa del cardellino con la macchia rossa, che indica la passione di Cristo, con l'altare nella soluzione "verticale"; probabilmente ha voluto sottolineare l'umanità e la divinità di Cristo, infatti è la Madonna che ha dato al mondo il Salvatore ma è l'opera dello Spirito Santo che ha reso possibile l'incarnazione del Verbo in modo immacolato e la passione eroica di Gesù intenzionale preesistente "ab origine".

Infatti, la punta del muro sud "virtuale" oltre ad indicare che la terza abside rossa è quella dello Spirito Santo indica anche che tutto il movimento da Dio all'uomo, compresa la morte e risurrezione di Gesù,

è prevista ab origine perché gli oggetti a reazione poetica, alias la tomba vuota, sono proprio contenuti nella punta del muro sud “dall'exodus al reditus” dal punto di vista spazio-temporale.

L'interrelazione tra le due Pale di altare probabilmente è stata dovuta al voler dare un riferimento iconologico che completasse la dimensione cristologica e teandrica del Retablo di Boulbon con quella più mariologica della Pala del Tabernacolo di Orsanmichele.

Questo è ciò che il Magistero ha definito con il Concilio di Firenze nel sostenere il dogma del Filioque (ratio del Retablo di Boulbon) e ciò che aveva definito il Magistero della Chiesa nel Concilio di Efeso nel 431 d.C. (ratio della Pala d'altare di Daddi).

Tutto ciò, relazionato al muro sud virtuale che sembrerebbe indicare il suo movimento iniziale dalla Cappella dello Spirito Santo, potrebbe implicare l'azione Trinitaria di exodus e reditus che comporta la necessità dell'Incarnazione del Verbo, per cui tutta la planimetria potrebbe essere una vera e propria catechesi.

Infatti, la prima parte di questo lavoro basata sull'impostazione della planimetria sul tracciato regolatore del Retablo di Boulbon, che pone in relazione dialogica l'ombelico di Cristo con l'altare della Cappella, prende ancora più senso perché viene irrobustita dall'incarnazione del Verbo nel seno della Vergine di Nazaret iconologicamente rappresentata dal pittore ignoto e richiesta dal canonico donatore.

In conclusione, questa miniatura della Vergine, dipinta dall'ignoto e voluta o no dal canonico donatore, va ad aggiungersi alla primaria richiesta, fatta dal donatore al pittore, di dare forma pittorica alla fede della Chiesa: la Trinità di Dio. Il richiamo alla Trinità, infatti, primeggia nel dipinto attraverso il Figlio che, in modo creativo, viene presentato come Cristo dei dolori. Questa rappresentazione, unita al richiamo alla Madre, mette insieme il Concilio di Firenze con quello di Efeso del 431, congiungendo, in pratica, la dimensione Cristologica e quella Mariologica, i quali a loro volta implicano quella Teandrica.

Dispiace che sia sfuggita questa miniatura all'autore del libro *La Trinité dans l'art d'Occident 1400-1460*; egli infatti considera varie immagini nella finestra del Retablo che si rifanno a luoghi evangelici giovannei, ma sottovaluta l'importanza della donna con bambino. Peccato perché avrebbe potuto essere un elemento in più per comprendere l'intenzione dell'autore, secondo il quale la finestra del Retablo di Boulbon rappresenta la nuova Gerusalemme, meta del passaggio che, chi osserva il dipinto, può compiere. È una catarsi spirituale che si attua passando dalle tenebre, che sono alla sinistra del Cristo, alla luce della salvezza che è posta a destra. Quest'ultima è riepilogata dalla santità dei personaggi rappresentati: il Canonico donatore, Sant'Agricola e tutti quelli inseriti nella finestra dove

appare uno squarcio di Avignone con vari personaggi in miniatura, tralasciando la donna con bambino che si trova, non a caso, nella direzione della richiesta di perdono del donatore.

Alla luce della presenza della miniatura della *Madonna con Bambino* del Retablo di Boulbon sono riandato a vedere la *Pala* del Daddi se per caso ci fossero segni che avessero una iconologia del tipo di quella del Retablo.

Sono partito dalla ricerca fatta sui dipinti che riportavano Gesù Bambino con il cardellino in mano ed ho trovato quello di Cecco di Pietro che riportava nel becco un piccolo calice, e pensando che ci potesse essere un'analogia anche nel cardellino del Daddi. Avendo bisogno di una foto ad alta risoluzione del particolare del cardellino per verificare questa idea sono ricorso al prof. Carniani, fiorentino doc, il quale mi ha affidato al fotografo Antonio Quattrone il quale velocemente mi ha mandato una foto del particolare del cardellino (Figura 23 pag. 47).

Essendo la foto ad alta risoluzione ho potuto fare una buona ricerca di qualche segno che potesse sostenere l'intuizione avuta per poter portare avanti il mio studio.

E come capita nella ricerca si pensa di trovare una cosa, ma se ne trova una che dà una risposta più esaustiva di quella che si pensava di trovare.

In altri termini pensavo di trovare nel becco del cardellino qualcosa, tipo calice, ed invece mi sono reso conto che sulla striatura del capo del cardellino vi è una forma che ha tutta l'apparenza di volto che beve al calice, il che ovviamente è ancora più eloquente del calice.

Per avere la certezza di ciò che ho argomentato ci vorrebbero delle macro foto, ma questo lo rimando ad un'altra ricerca.

Risulta rilevante e iconologicamente importante che ci sia il cardellino con la macchia rossa come presagio della passione che il Cristo dovrà affrontare.

Questa ovviamente è stata un'ulteriore conferma del fatto che avevo seguito l'intuizione giusta: Le Corbusier aveva usato la sagoma delineata dal risvolto del manto della Madonna del Daddi, come riferimento iconologico per trasmettere la ratio della Pala d'altare citata. Infatti, in essa i riverberi del rosso della macchia del cardellino, simbolo della passione, il rosso del risvolto del manto della Madonna e il colore stesso del rivestimento delle pareti della terza abside nella Cappella di Ronchamp, esprimono la preesistenza del Verbo che per mezzo dello Spirito Santo e la collaborazione della Vergine si incarna e salva l'uomo con la sua morte e risurrezione. Questo concetto viene anche indicato dal muro virtuale a forma di jobel, come già sottolineato nella prima parte (Figura 24 pag. 48).

Adesso si tenterà di porre a confronto le due Pale d'altare che ha usato Le Corbusier, quella di Boulbon e quella di Orsanmichele.

La prima pala mette in evidenza il Cristo e la Trinità. In essa sembrerebbero non apparire l'Eucaristia e la Madonna, ma ho sottolineato che la Madre è presente a livello di miniatura, quasi nascosta, come una realtà da ricercarsi. Deve invece ancora essere dimostrata mediante una foto ad alta risoluzione dell'ombelico del Cristo dei dolori di Boulbon, la presenza del segno eucaristico.

La seconda mette in evidenza la Vergine con il Bambino Gesù; sembrerebbe che la Trinità non appaia esplicitamente, ma vada ricercata come nella Pala di Boulbon, infatti implicitamente è adombrata nel cardellino, simbolo della passione, che coinvolgerà il Figlio che berrà il calice alla vigilia della sua crocifissione e risurrezione (sotto l'azione dello Spirito Santo).

Tutto ciò, sembrerà strano, è diventata anche la ratio dello spazio di Ronchamp e vi sembrerà ancora più strano che abbia voluto dare anche una profondità veterotestamentaria utilizzando anche lo schema geometrico del Tabernacolo degli Ebrei, che ho anticipato nel capitolo precedente, ma che alla luce della nuova acquisizione della implicita iconologia del cardellino si è arricchito di nuovi particolari che andranno a dare una maggiore chiarezza della sua determinazione di realizzare un'icona spazio temporale dell'evento Cristo.

Sta di fatto che le persone non addette ai lavori, e con questo termine intendo chi non è architetto, non cattolico, non colto, quando vedono le immagini della Cappella si esprimono dicendo che sembra una tenda o una barca; tutte definizioni quasi bibliche!



Figura 18: Stampa antica del Tabernacolo di Orsanmichele originario.



Figura 19: Il Tabernacolo dell'Orcagna, parte anteriore con la Madonna di Bernardo Daddi.

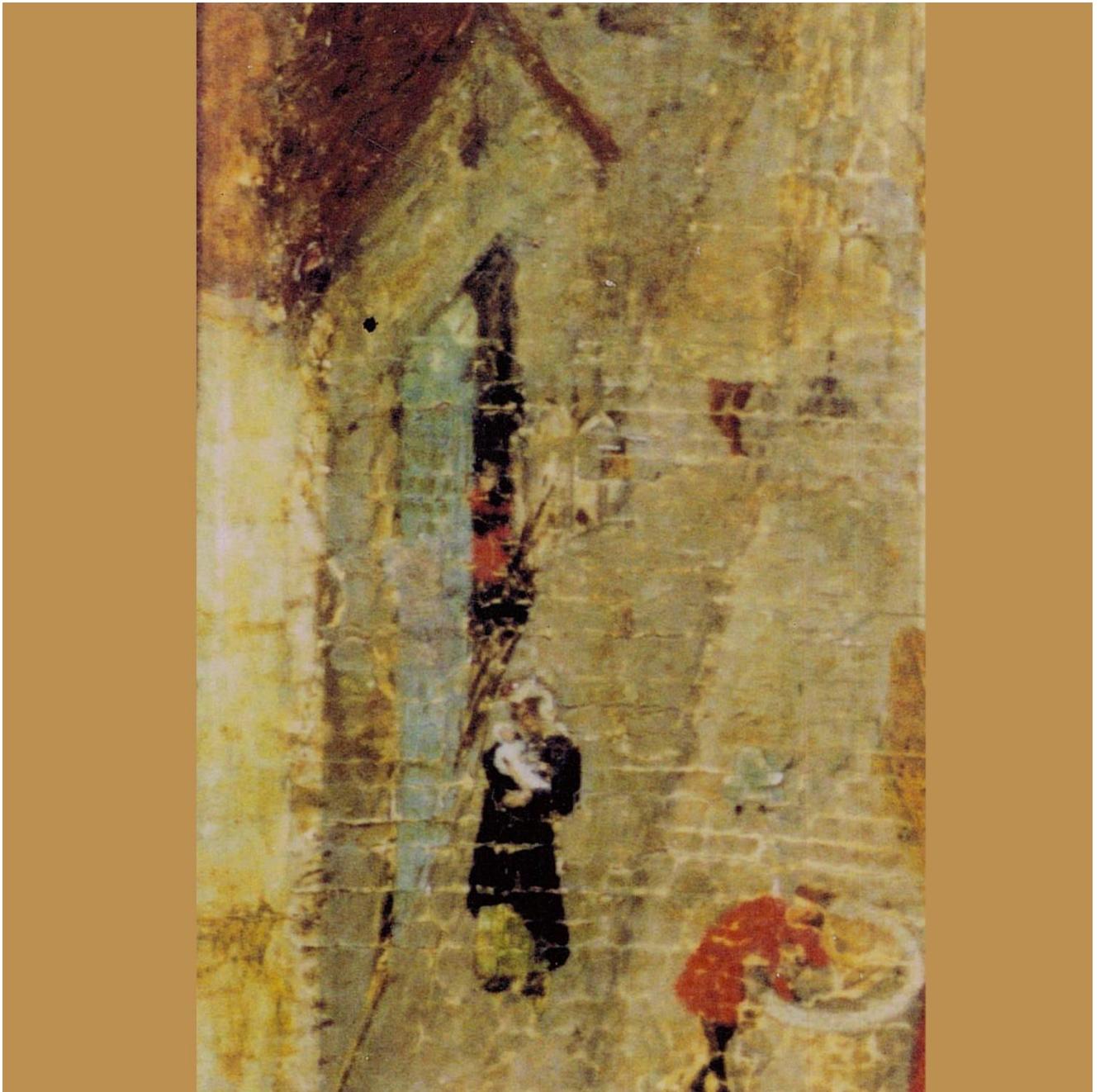


Figura 20: Ingrandimento della Madonna con bambino. Miniatura dell'incognito pittore del Retablo di Boulbon.



Figura 21: Madonna di Bernardo Daddi, con planimetria di Ronchamp sovrapposta in orizzontale.



Figura 22: Madonna di Bernardo Daddi, con planimetria di Ronchamp sovrapposta in verticale.



Figura 23: Il capo del cardellino. Ingrandimento della macchia rossa.

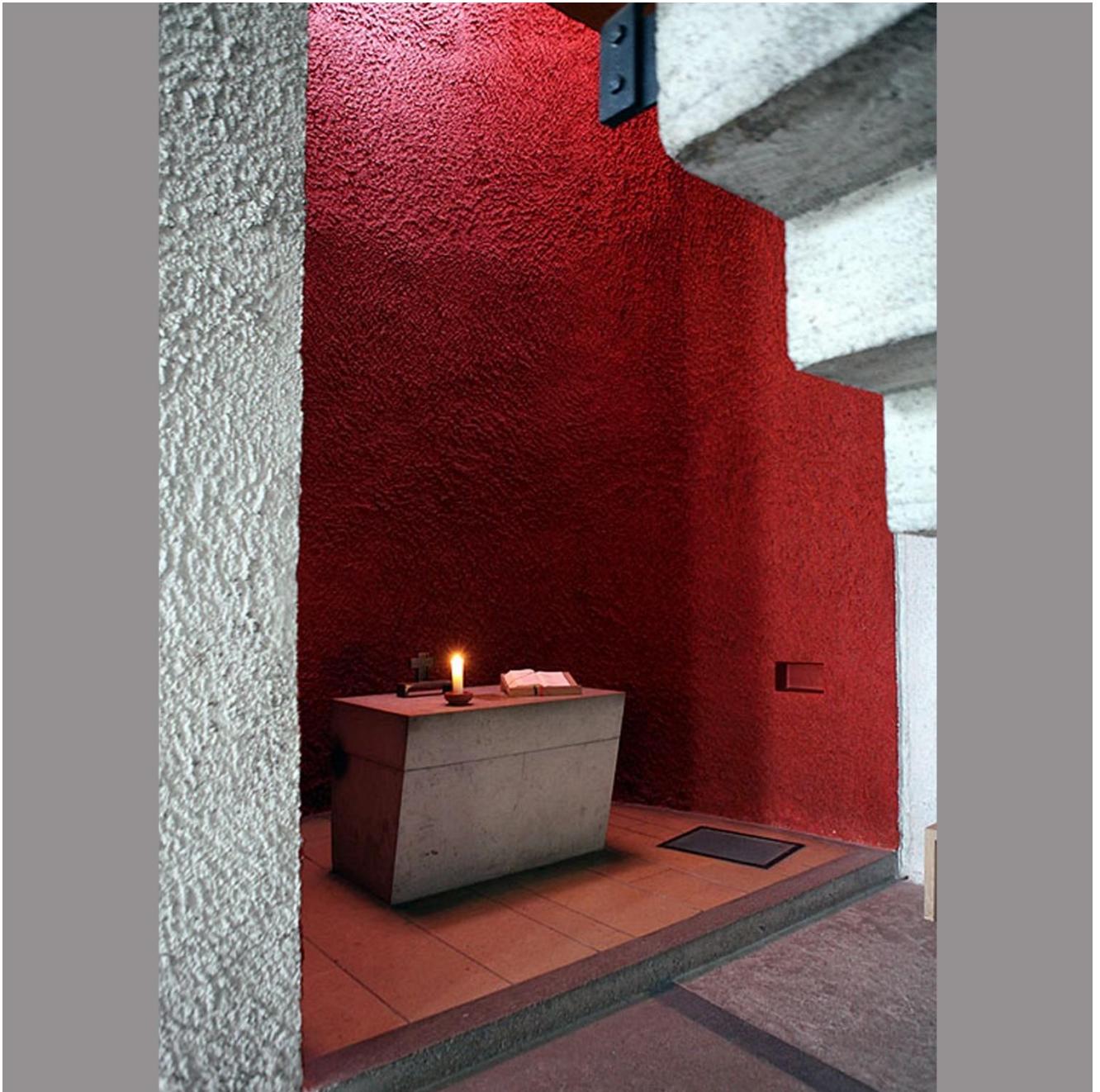


Figura 24: Abside dello Spirito Santo: unico ambiente colorato del santuario.

6. IL PORTALE DELLE PROCESSIONI

A questo punto mi viene spontaneo ritornare a parlare delle due facciate del Portale delle Processioni, in collegamento alla presenza mariana e alla presenza eucaristica che ho precedentemente evidenziato nei segni criptici del volto e del calice nelle due pale di altare utilizzate da Le Corbusier. Questa relazione ci consentirà di comprendere ed interpretare le icone del portale.

Nella prima icona, quella esterna, è stato utilizzato il tracciato regolatore in orizzontale, forse per indicare una realtà più appartenente alla vita concreta. I colori sono quelli della finestra del Retablo di Boulbon, ma anche quelli della Madonna del Daddi. La mano azzurra e quella rossa si rifanno al manto e al vestito della Madonna, indicando umanità e divinità che plasmano come un vasaio la creazione, mentre la nuvola metà blu e metà rossa unifica la natura contingente e trascendente dell'uomo. Le due "E" a specchio, che formano un otto (la risurrezione), le due effe poste spalla a spalla, una dritta e l'altra capovolta (pietra filosofale)¹⁷, e tanti altri segni, danno una sensazione di pace interiore, come del resto tutta la Cappella. È un po' come il paradiso perduto ritrovato (Figura 27 pag. 54).

Nella seconda icona, quella interna, è stato utilizzato il tracciato regolatore in verticale, forse per indicare l'intervento dall'alto dello Spirito Santo, i colori sono prevalentemente quelli del Retablo di Boulbon. Osserviamo come essi siano immersi, invece che nelle tenebre, nella luce del bianco, con al centro una macchia di sangue dinamica elicoidale che scende fino a diventare uno scrigno variegato come un'arca o un tabernacolo. Sopra vi è un asterisco rosso a cinque punte (corrispondente all'ombelico di Cristo) e due mani che cercano di raccogliere la grazia che sembra emanare da questa fonte invisibile. Vi sono infine dei campi di colore giallo oro e un disco rosso, il cui scopo è sempre quello di creare un effetto di stupore che dona pace interiore (Figura 26 pag. 53).

C'è da considerare che le due icone sono su una porta girevole e vi è una cerniera centrale che permette l'apertura a 90°. Quando il Portale è chiuso il suo asse indica l'equinozio di primavera, quando invece è aperto indica l'equinozio di autunno. Quindi per avere una visione completa, dall'esterno o dall'interno, delle due icone, bisogna che la porta sia chiusa. Se invece è aperta se ne può vedere una in modo completo quando si entra o quando si esce e viceversa. Come ho già detto precedentemente i portali delle chiese sono un po' il riassunto della pianta dell'intero edificio (Figura 25 pag. 52).

¹⁷ GIULIANO GRESLERI e GLAUCO GRESLERI, *Le Corbusier il programma liturgico*, p. 115, Editrice Compositori, Bologna 2001.

A mio avviso con il “Portale delle Processioni”, Le Corbusier ha voluto raccontare in modo sintetico ciò che ha espresso con la planimetria. Essa, infatti, come ho evidenziato nella prima parte del presente testo, si riferisce al tracciato regolatore di Boulbon ed istituisce una relazione dialogica tra l’ombelico di Cristo e l’altro ombelico ontologico del mondo religioso cattolico, cioè l’altare, sottolineando la relazione tra il Corpo mistico dell’assemblea e il suo Capo, Gesù Eucaristia.

Quindi possiamo dire che l’ombelico di Cristo fa riferimento all’incarnazione del Verbo, che è legato alla creazione, mentre l’altare fa riferimento alla passione e risurrezione del Verbo. Infatti, abbiamo detto che l’icona esterna si riferisce di più alla creazione, laddove quella interna pone più attenzione alla Passione. Possiamo concludere che Le Corbusier ha raccontato l’evento Cristo schematizzato in due momenti: quello orizzontale e immanente e quello verticale e trascendente rappresentati dalla creazione del mondo nell’icona esterna e dall’incarnazione, passione e risurrezione nella pienezza dei tempi che si trova sull’icona interna.

Lo spazio della Cappella, diversamente dal Portale delle Processioni, fa riferimento simultaneamente ai due momenti perché la celebrazione dell’Eucaristia fonde macrocosmo e microcosmo nella Persona di Cristo fondendo creazione e redenzione. Infatti il tracciato regolatore creato da Le Corbusier dice, a mio avviso, proprio questo geometricamente: il pentagono superiore allude al costato di Cristo mentre quello inferiore alla celebrazione che ripresenta la sua morte e la sua risurrezione uniti dal quadrato, forma che allude alla fisicità dell’evento Cristo che è divenuta forma geometrica del Portale.

Adesso voglio sottolineare la purezza geometrica del Portale delle Processioni, che da una parte si stacca completamente dal resto della geometria della Cappella le cui linee curve sono generate da funzioni più complesse, da un’altra parte invece appare bene incastonata come una pietra preziosa sul gioiello globale rappresentato dalla Cappella.

Questo quadrato double face con le due icone, quella esterna e quella interna, fa sentire in modo astratto il rapporto Dio-Uomo, la creazione e la redenzione, che sarà affrontato in modo più approfondito nell’ottavo capitolo.

Al momento mi preme comunicare a chi legge questo scritto che Le Corbusier ha realizzato il Portale delle Processioni in modo tale che alla fine le dimensioni di questo capolavoro di arte astratta fossero riferite al rapporto aureo. Infatti, ho trovato notizia che già la stella a cinque punte ha questo rapporto aureo¹⁸.

¹⁸ FRANCESCA ALLOATTI, *Video: La sezione aurea*, YouTube, 2014.

Il tracciato regolatore usato da Le Corbusier per realizzare le due icone del Portale delle Processioni contiene due pentagoni stellati quindi due riferimenti al rapporto aureo (sezione aurea).

Devo ripetere che il tracciato regolatore è stato usato in orizzontale per l'icona esterna e in verticale per l'icona interna.

Devo anche spiegare che del tracciato regolatore ha utilizzato solo la parte compresa nel quadrato che in effetti lega le due stelle a cinque punte unificandole, sia nella soluzione orizzontale (icona esterna) sia nella soluzione verticale (icona interna).

Pertanto, restano inclusi nel quadrato delle due icone i quattro pentagoni che riprendono il torace di Cristo, il che vuol dire che si va a sommare il valore dell'evento "Cristo" e l'estetica del rapporto aureo, che spiega quanto sia stato rispettoso dei compiti ricevuti dalla commissione d'arte di Besançon.



Figura 25: Portale delle Processioni con apertura a bilico verticale.

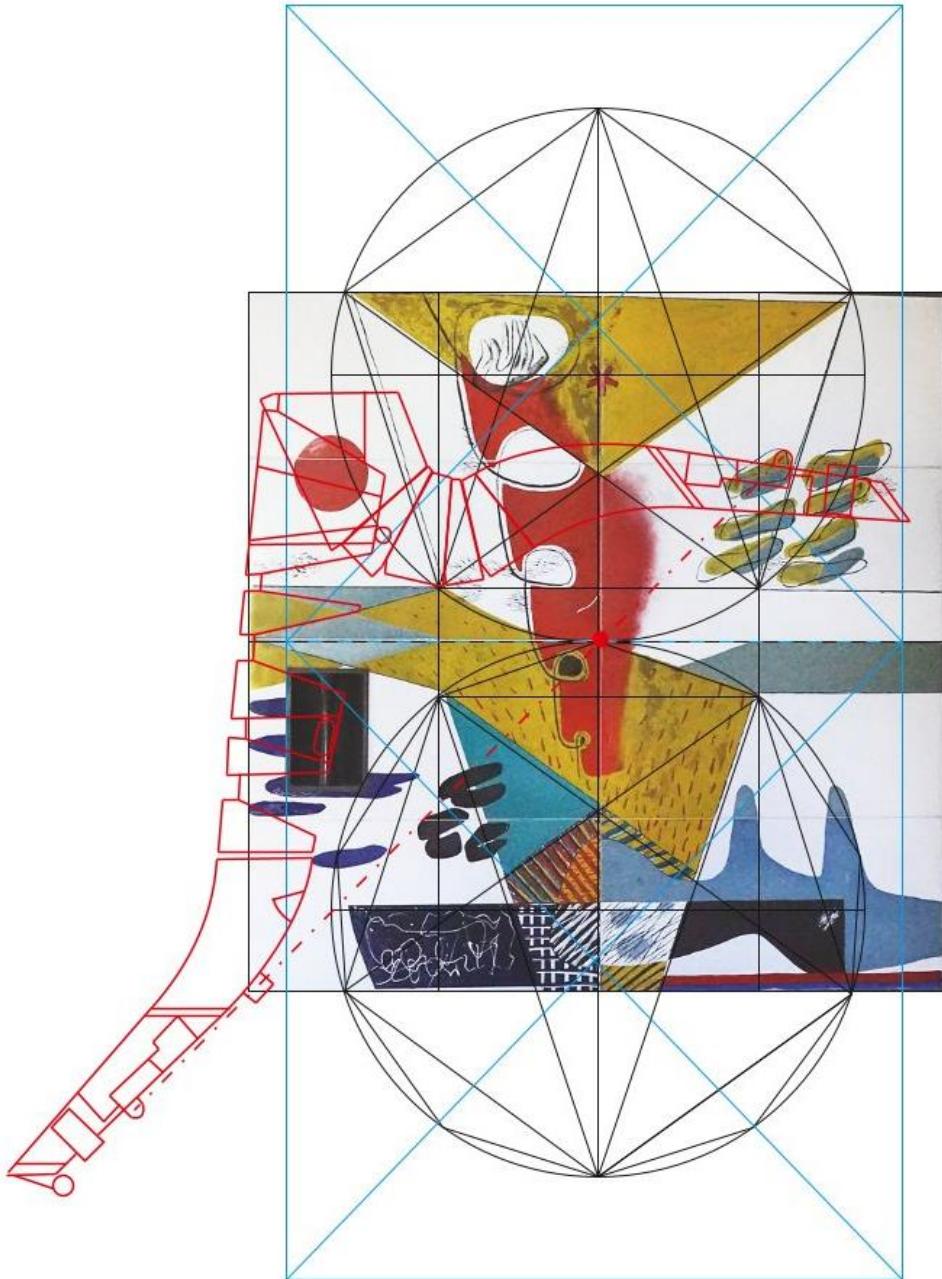


Figura 26: Icona interna del Portale delle Processioni e tracciato regolatore in verticale.

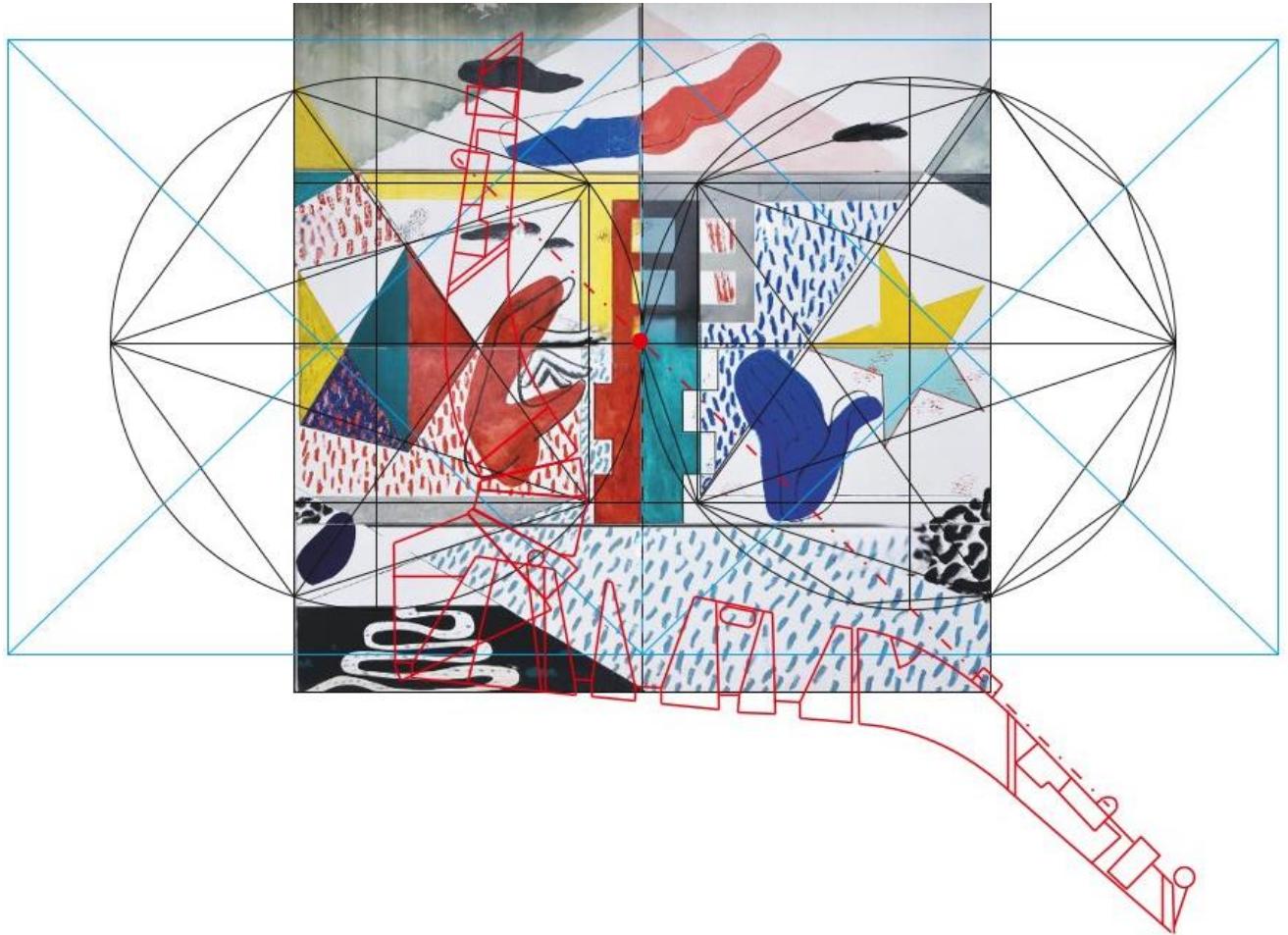


Figura 27: Icona esterna del Portale delle Processioni e tracciato regolatore in orizzontale.

7. LA STRUTTURA DELLA CAPPELLA COME “RIZA” ARCHITETTONICA

La Cappella, infatti, sembra studiata come la “riza” del Mandillon di Genova, ma gli ornamenti non sono d'argento ma hanno la funzione di separare lo spazio interno dallo spazio esterno a cui viene affidata anche una funzione di valore dogmatico e iconologico, che assume un valore superiore all'argento (Figura 30 pag. 62).

La parte che chiude ad ovest assume la funzione di evidenziare la singolarità della cattolicità, dell'essere trinità di tre persone in una sola sostanza. Infatti, le absidi dal paleocristiano in poi hanno significato la Trinità.

Le absidi di Ronchamp sono liberate dalla simmetria della classicità greco-romana e sono disposte armonicamente e hanno la disposizione giusta anche teologicamente, l'abside più grande è in relazione con una delle due più piccole in modo da comunicare architettonicamente che il Figlio procede direttamente dal Padre, invece la seconda cappella piccola, che è indubbiamente quella dello Spirito Santo perché è dipinta di rosso, (ma non solo per questo motivo) è distaccata dalle prime due per inserire una delle tre porte della Cappella in posizione simmetrica ma opposta a quella del Figlio per indicare che procede dal Padre e dal Figlio che, come ho detto nella prima parte, è la “ratio” del Retablo di Boulbon (il problema dogmatico del Filioque).

La “riza” della Cappella poi continua con la parte di pertinenza del parroco per poi continuare con lo spazio dell'altare all'aperto, la cui forma è a barca e in pianta e in alzato e per di più accoglie l'unico pilastro a vista della costruzione; quindi, la “riza” che si arricchisce anche in alzato e suggerisce una presenza importante nell'economia salvifica della Chiesa, io propenderei per il primato del Papa sul quale la Chiesa terrena si regge (Figura 36 a pagina 68 e Figura 37 a pagina 69).

La “riza” continua poi con il muro sud di cui lo stesso Le Corbusier dice sul Carnet che è fonte di meraviglia che ha una sagoma bella a prescindere dal fatto che somiglia anche alla forma di uno shofar, ma anche ad una delle tre punte del Mandillon di Genova, ma anche al risvolto del manto della Madonna delle grazie di Daddi, che in alzato poi diventa con le finestre strombate di cui si parla anche nella descrizione del Tempio di Gerusalemme e con i vetri colorati in vetrofusione diventa una scultura che dice le lodi alla Vergine (Figura 35 pag. 67 e Figura 38 pag. 70).

Chiude questa meravigliosa “riza” architettonica dello spazio di Ronchamp il Portale delle Processioni che è un'opera d'arte che rifacendosi al tracciato regolatore del Cristo del Retablo di Boulbon potrà

essere interpretato dai critici d'arte svelando qualche ombra dell'intenzione che l'autore aveva di magnificare Dio.

Una cosa che aggiungerei all'argomento della "riza", è la forma inusuale della platea dei banchi della Cappella che è un rettangolo obliquo e nella prima parte ne ho parlato già, spiegavo che nel sovrapporre la planimetria di Ronchamp al Retablo di Boulbon, ridotto in modo congruo al tracciato regolatore, ci si può rendere conto che è la punta acuminata della platea dei banchi che nessun architetto razionalista avrebbe mai usato, Le Corbusier la usa perché vuole, a mio avviso, in quel modo raccontare iconologicamente la singolarità della "Chiesa che sgorga dal costato di Cristo", perché segue la logica usata dal pittore ignoto del Retablo di Boulbon specialmente nella finestra dove inserisce delle miniature che sono riferite a figure bibliche dell'Antico e del Nuovo Testamento che cercano di mettere in evidenza che la passione del Cristo riepiloga la storia della salvezza prima e dopo di lui.

Ricapitolando un po' tutto quanto esposto, possiamo dire che il tracciato regolatore del Cristo di Boulbon, raddoppiato e unificato dal quadrato, è servito a Le Corbusier a veicolare la relazione tra Gesù Eucaristia e Corpo Mistico che avviene nella celebrazione eucaristica della Santa Messa.

Ciò avviene in uno spazio che racconta, attraverso l'involucro della struttura muraria, il divenire della Storia della salvezza e quindi la Processione Trinitaria con la presenza delle tre absidi a periscopio, i locali parrocchiali e la sacrestia, poi ancora l'invaseo dell'altare esterno a forma di barca con la presenza della copertura ancora a barca sostenuta apparentemente dall'unico pilastro come a raccontare la Chiesa fondata sulla "roccia" ma concretamente sorretta dal muro sud che sventa ad est verso lo zenit parusiaco (Figura 28 pagina 60) dove alla base vi sono "gli oggetti a reazione poetica" alias in un certo modo gli oggetti della risurrezione: la tomba vuota e la pietra ribaltata e il misterioso "cilindro cavo".

Abbiamo a questo punto doppiato quella che io chiamo la "freccia". È come fare un viaggio all'indietro perché quel muro sud rappresenta il vecchio Testamento. Infatti, le finestre strombate sono citate nella Bibbia parlando delle finestre del tempio di Gerusalemme, mentre la sagoma dello stesso muro richiama la forma di uno shofar, nonché il dispiegarsi di un rotolo di pergamena.

Siamo ritornati indietro e ci troviamo di fronte al Portale delle Processioni che, nella parte esterna, sembra voler mettere in evidenza la creazione, la quale, in nuce, porta in sé l'inizio dell'Incarnazione del Verbo. È un ritorno indietro nel tempo, che ci fa giungere alla porta che all'inizio dei tempi si era chiusa per riaprirsi di nuovo con la venuta del Verbo.

Il pellegrino che va al santuario per partecipare alle processioni si trova in un certo modo di fronte alla porta chiusa del Paradiso perduto all'inizio della creazione. Essa si aprirà all'inizio delle funzioni per tutti i fedeli, come a riportarli indietro nel tempo con l'intento di far riprendere loro coscienza di essere stati perdonati e di essere rientrati nella relazione con Dio. Accolti in chiesa i fedeli sono chiamati a partecipare alla Santa Messa per il ringraziamento di lode a Dio.

Al termine della celebrazione essi torneranno indietro e passeranno dalla Porta delle Processioni nell'altro senso. Qui vedranno l'icona che si riferisce alla passione e, come si evidenzia sovrapponendo la planimetria di Ronchamp all'icona, la macchia rossa si va a posizionare sotto il costato di Cristo del Retablo di Boulbon.

Osserviamo anche che l'ombelico di Cristo va a coincidere con il grosso asterisco di colore rosso nel tracciato superiore, mentre l'ombelico del tracciato inferiore va a centrare quella che può essere vista come un'arca variegata, rispetto alla planimetria con l'altare dove prima del Concilio Vaticano II vi era il tabernacolo con il Santissimo (Figura 33 pag. 65).

È facile intuire che tali associazioni, non possono essere capitate a caso: c'è voluta una ricerca paziente per studiare, assimilare e inserire in un progetto ambizioso e rispettoso verso la committenza, una serie di elementi capaci di dare ragione della propria fede attraverso l'arte moderna a lui contemporanea. Prima di passare alla parte della quarta dimensione della Cappella, voglio finire la parte della "riza" che copre la Cappella.

Dal momento che è ormai evidente come Le Corbusier non abbia lasciato nulla al caso, ritorno sulla copertura, in quanto penso che anche in questa parte della costruzione sia possibile individuare una doppia funzione: la necessità di raccogliere le acque a causa della siccità della collina ed il significato più teologico del riferimento al Battesimo, aspetto contenuto anche nel Retablo di Boulbon. La vasca di raccolta delle acque nella parte ovest e l'altro canale di raccolta delle acque sulla poppa della barca, che suggerisce l'idea della Chiesa, nella parete nord, richiamano sia la grazia santificante dello Spirito Santo sia la grazia santificante ad opera della Chiesa e si legano al discorso trinitario (Figura 31 pag. 63 e Figura 32 a pagina 64).

Vorrei a questo punto inserire una cosa che ho compreso nello scrivere la riflessione sulla "riza". L'architettura di Ronchamp è talmente fatta bene che sbalordisce a livello di espressione del "bello", ma poi una volta esperita e conosciuta nei minimi particolari si arriva a comprendere più a fondo l'intenzione dell'autore: la solennità della struttura ha lo scopo di creare una scultura che avvolga lo spazio dove si svolge la funzione religiosa più importante che ci possa essere, la celebrazione

eucaristica. Per cui come la “riza” va ad incorniciare il Volto Santo di Gesù in modo prezioso, così anche Le Corbusier ha dato tutto sé stesso per incorniciare lo spazio liturgico di Ronchamp.

A questo punto penso che possiamo ragionevolmente dedurre che ci troviamo di fronte ad un’architettura che ci propone una terza dimensione esteticamente accattivante che sappiamo sia stata riferita al Retablo di Boulbon e quindi orientata da un’iconologia prettamente cattolica con un portale che propone due icone anch’esse riferite al Retablo di Boulbon, ma che propongono una quarta dimensione, quella temporale.

La riza architettonica della Cappella che ho cercato di descrivere include la riza virtuale invisibile che è il tracciato regolatore creato da Le Corbusier. Questo tracciato regolatore non è servito per dare alcuna forma fisica allo spazio della Cappella, ma per dare forma teologica per la liturgia della Santa Messa. Infatti, la platea dei banchi, l’altare e la balaustra a guardrail sono in relazione a ciò che dice teologicamente il tracciato regolatore con la sua geometria, integrata dagli schizzi di Le Corbusier che fanno riferimento al Retablo di Boulbon.

Facendo riferimento alla Figura 33 a pagina 65 possiamo renderci conto che i due punti in relazione tra di loro nel tracciato regolatore sono la nuova Arca (la Chiesa) sgorgata dal costato di Cristo e l’altare dove si celebra l’Eucaristia, paralleli ai due punti in relazione nello schema geometrico del Tabernacolo degli Ebrei che sono l’Arca nel Sancta Sanctorum e l’altare dei sacrifici.

La balaustra a guardrail corrisponde alla tomba del Retablo che sta per diventare vuota perché Gesù sta risorgendo, per donarsi a noi fedeli facendoci passare per la “stessa” tomba.

La liturgia della Santa Messa a Ronchamp ha questo riferimento iconografico, creato da Le Corbusier.

È bello immaginare il pavimento di Ronchamp disegnato con il tracciato regolatore, dove il torace di Cristo (il pentagono) verrebbe a trovarsi al centro sotto la croce disegnata sul pavimento e un po’ al di sopra della punta acuminata della platea dei banchi. Mentre l’altro pentagono con il solo ombelico di Cristo simmetrico corrisponde all’altare, ombelico spirituale del mondo.

Intorno a questa riza virtuale del pavimento si snoda la riza dell’architettura di Ronchamp, quella su cui ho argomentato all’inizio di questo capitolo. Adesso mi soffermerò su quella del muro virtuale di sud, che ci può aiutare a capire il senso del macrocosmo che Le Corbusier, a mio parere, ha voluto imprimere all’architettura della Cappella.

Se si presta attenzione al muro sud della Cappella, sembra essere come gonfiato. Togliendo, come ho fatto io, i vani delle finestre, il muro si compatta ed assume la forma di uno jobel (il corno che si suonava negli anni giubilari nell'Antico Testamento).

Questa variazione di forma corrisponde ad una intenzionalità precisa da parte del progettista, il quale ha voluto affiancare alla funzione architettonica una funzione teologica.

A questo punto penso che possiamo ragionevolmente dedurre che ci troviamo di fronte ad un'architettura che ci propone una terza dimensione, quella plastica, esteticamente accattivante che si fonda, sul piano teologico ed iconologico, sul Retablo di Boulbon. Analogicamente la bidimensionalità delle due icone, anch'esse riferite al Retablo di Boulbon, si proietta, con i suoi elementi narrativi, oltre che nello spazio, in una quarta dimensione, quella temporale. Ancora una volta si conferma il preciso e chiaro intento da parte di Le Courbousier di ottemperare al mandato ricevuto dalla Diocesi di Besançon che gli aveva chiesto di esprimere, attraverso il progetto di Ronchamp, la teologia della Chiesa cattolica.

Come ho già accennato nei capitoli precedenti, il misterioso elemento cilindrico cavo affiancato alle nicchie che richiamano il Santo Sepolcro (*“oggetti a reazione a reazione poetica”*) nelle due posizioni, quella del muro sud reale e quella del muro virtuale, assume valore di riferimento veterotestamentario dell'evento Cristo. Infatti, se colleghiamo con una linea retta i due elementi cilindrici, quello reale e quello virtuale, otteniamo la bisettrice dello spazio della Cappella congruente con le linee inclinate tutte a 45° dello schema geometrico del Tabernacolo degli Ebrei.

Questo fatto ha importanza sia a livello architettonico sia teologico perché fa memoria storica dello schema geometrico del Tabernacolo degli Ebrei ¹⁶. Ma la cosa più importante che dona questa riza virtuale del muro sud virtuale è che tracciando una circonferenza col raggio dal centro ideale della Cappella al punto mediano dell'elemento cilindrico cavo del muro virtuale si ottiene un cerchio che va a formare il terzo cerchio del tracciato regolatore della Cappella, che è perfettamente congruo con la riza della planimetria e l'escamotage del muro virtuale di sud. Come a dire, che tutto il movimento di Dio che affronta la croce per essere risuscitato dal Padre e irrorare la Chiesa con il suo Corpo e il suo Sangue è collegato a tutto il cosmo e inoltre previsto ab origine.



Figura 28: Apice di sud-est della Cappella di Ronchamp.



Figura 29: Santo Volto di Novgorod.



Figura 30: Mandillon di Genova.

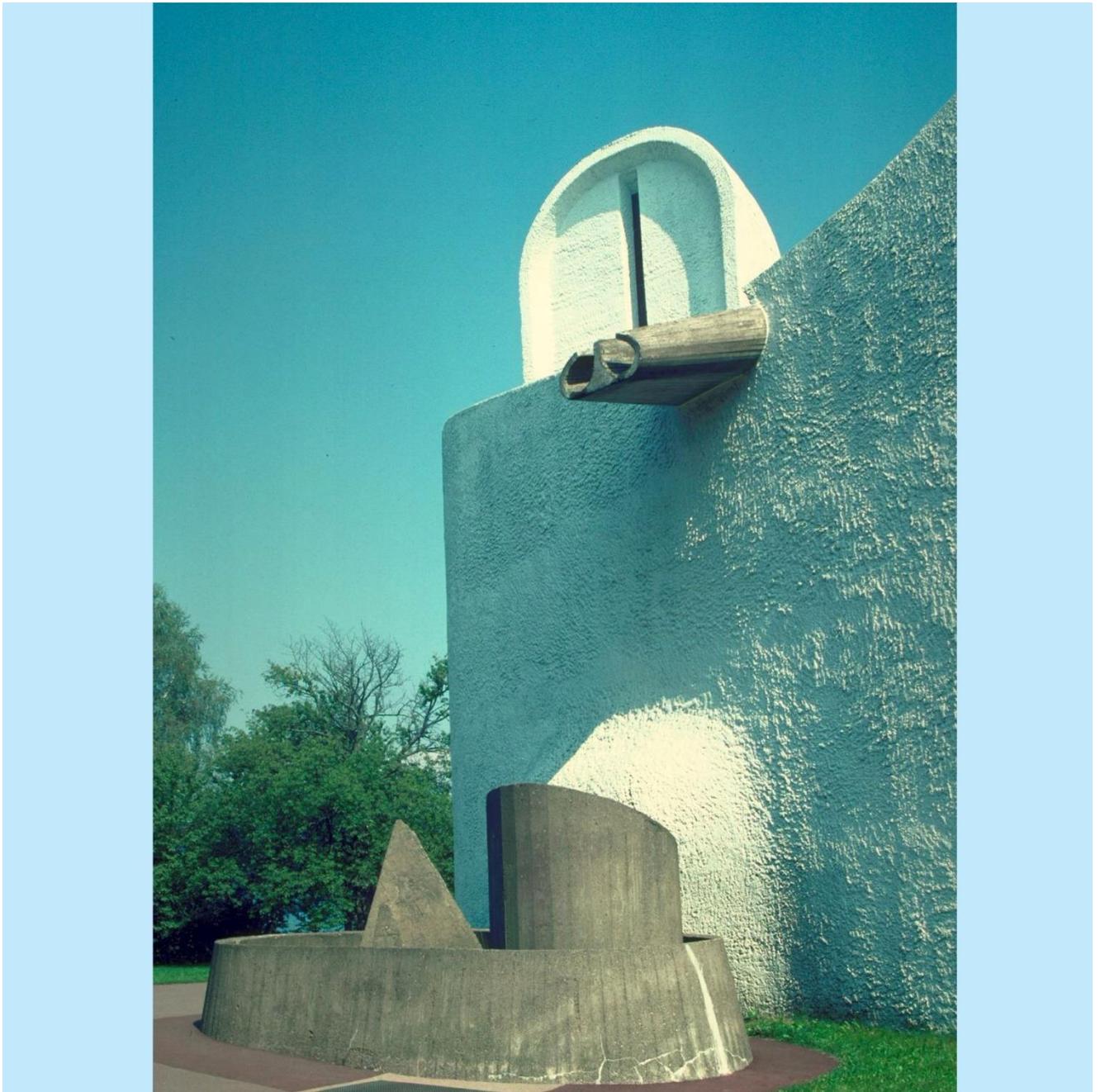


Figura 31: Canale di scarico delle acque della copertura, con vasca di raccolta, facciata ovest.

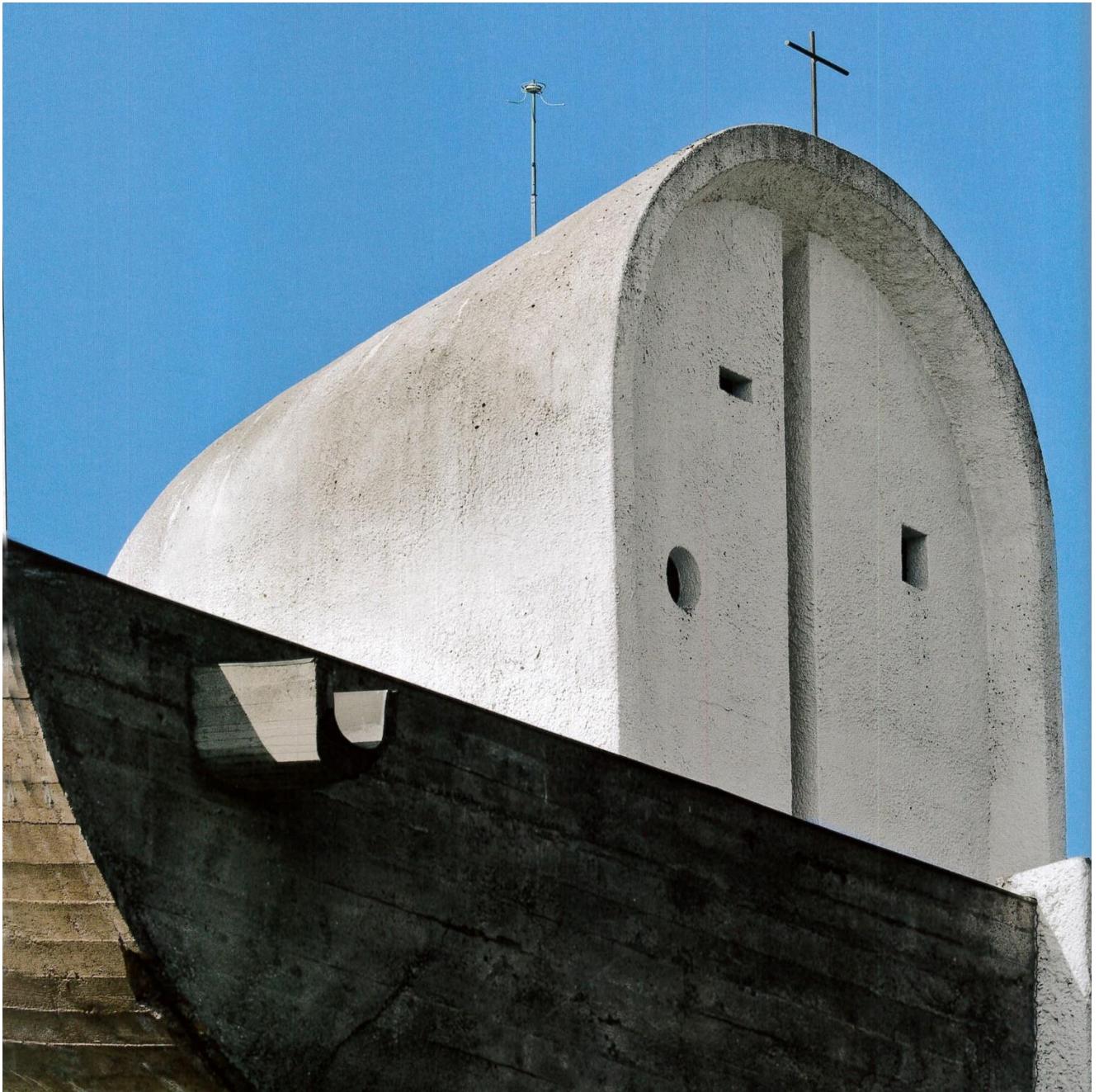


Figura 32: Canale di scarico delle acque della copertura, sul prospetto nord.

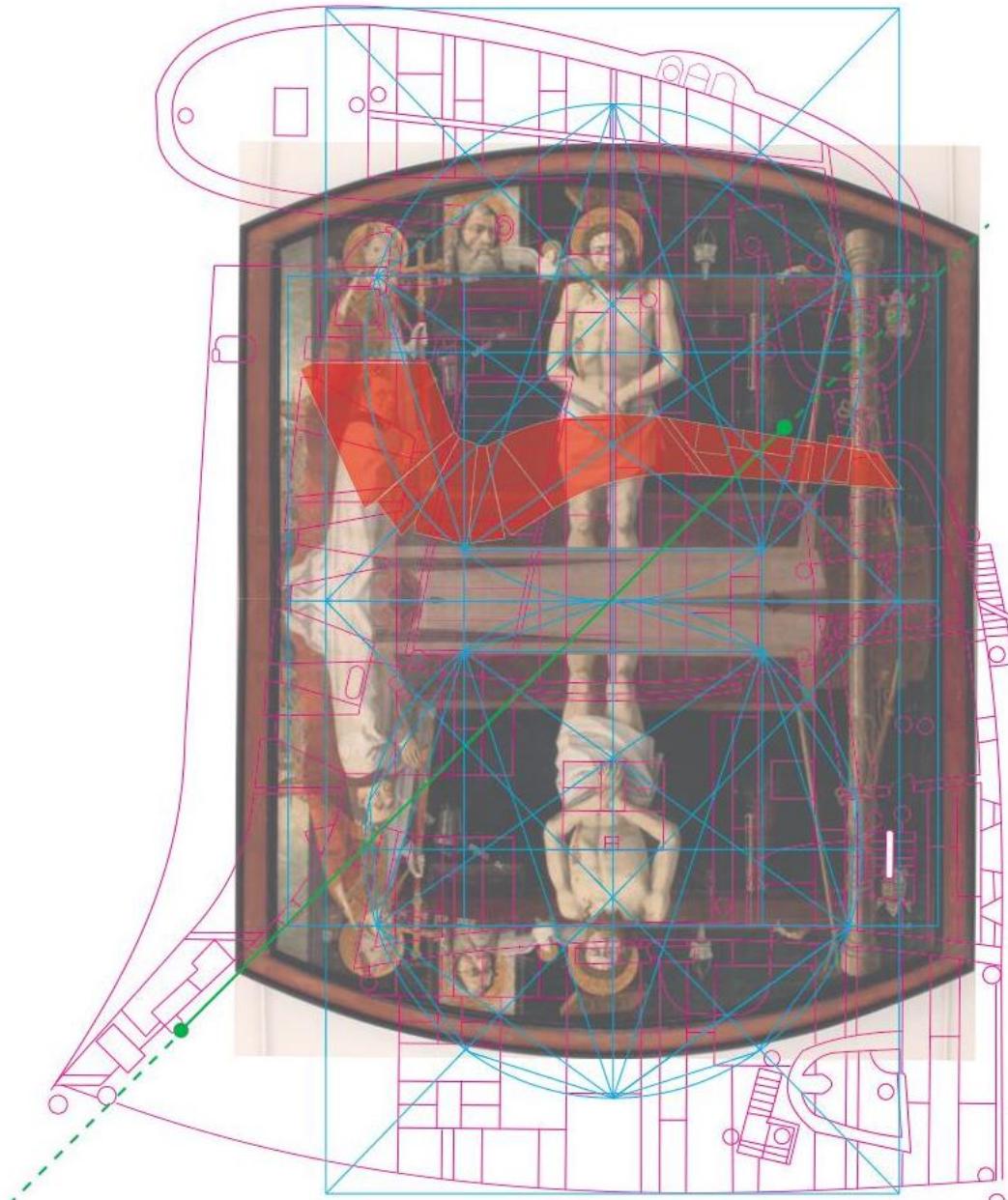


Figura 33: Tavola di riepilogo: Retablo a specchio - planimetria tracciato regolatore "piccolo" - schema geometrico del Tabernacolo degli Ebrei - muro sud virtuale.

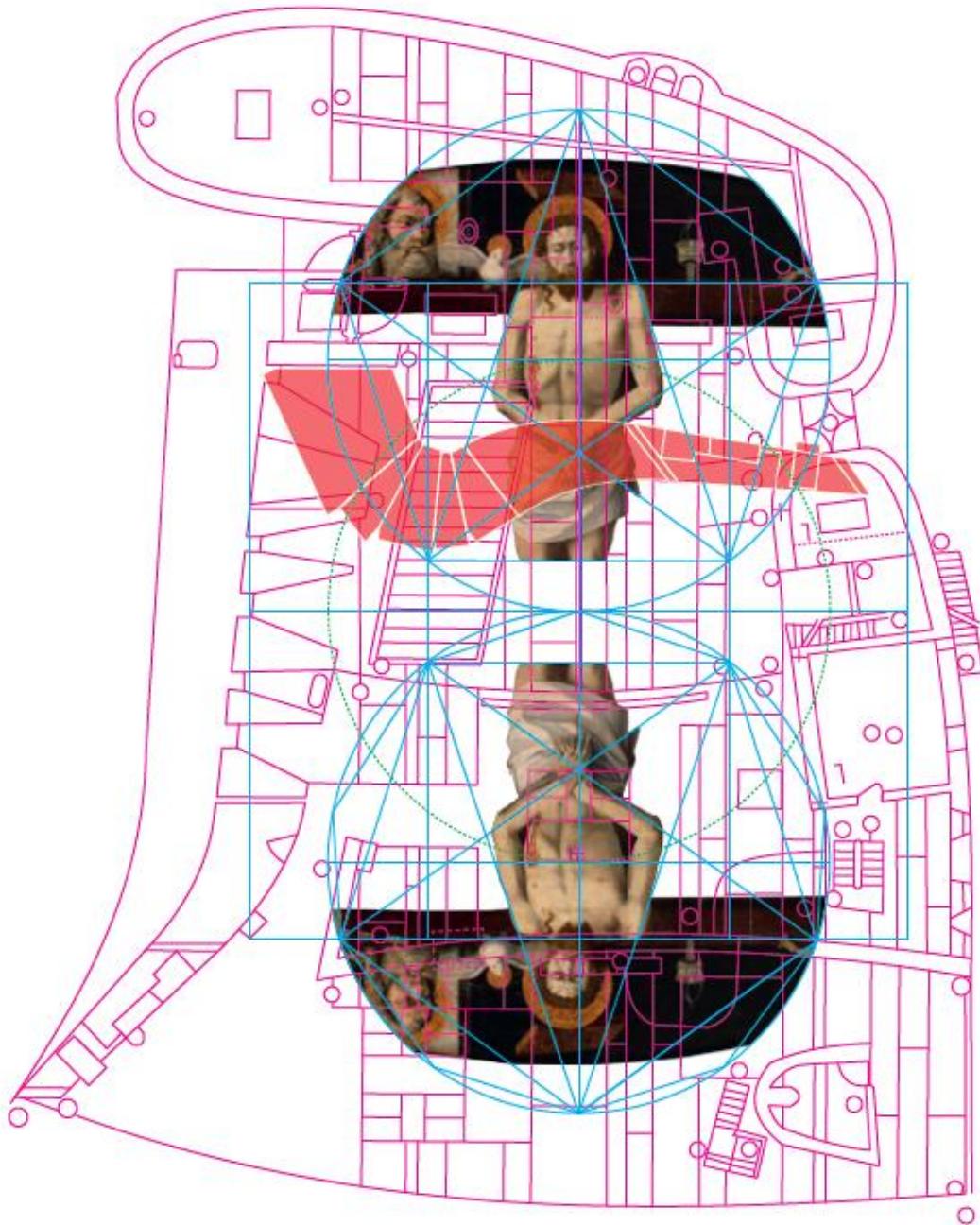


Figura 34: Planimetria con sovrapposizione del tracciato regolatore - muro virtuale parte del Retablo parziale.



Figura 35: Prospetto sud.

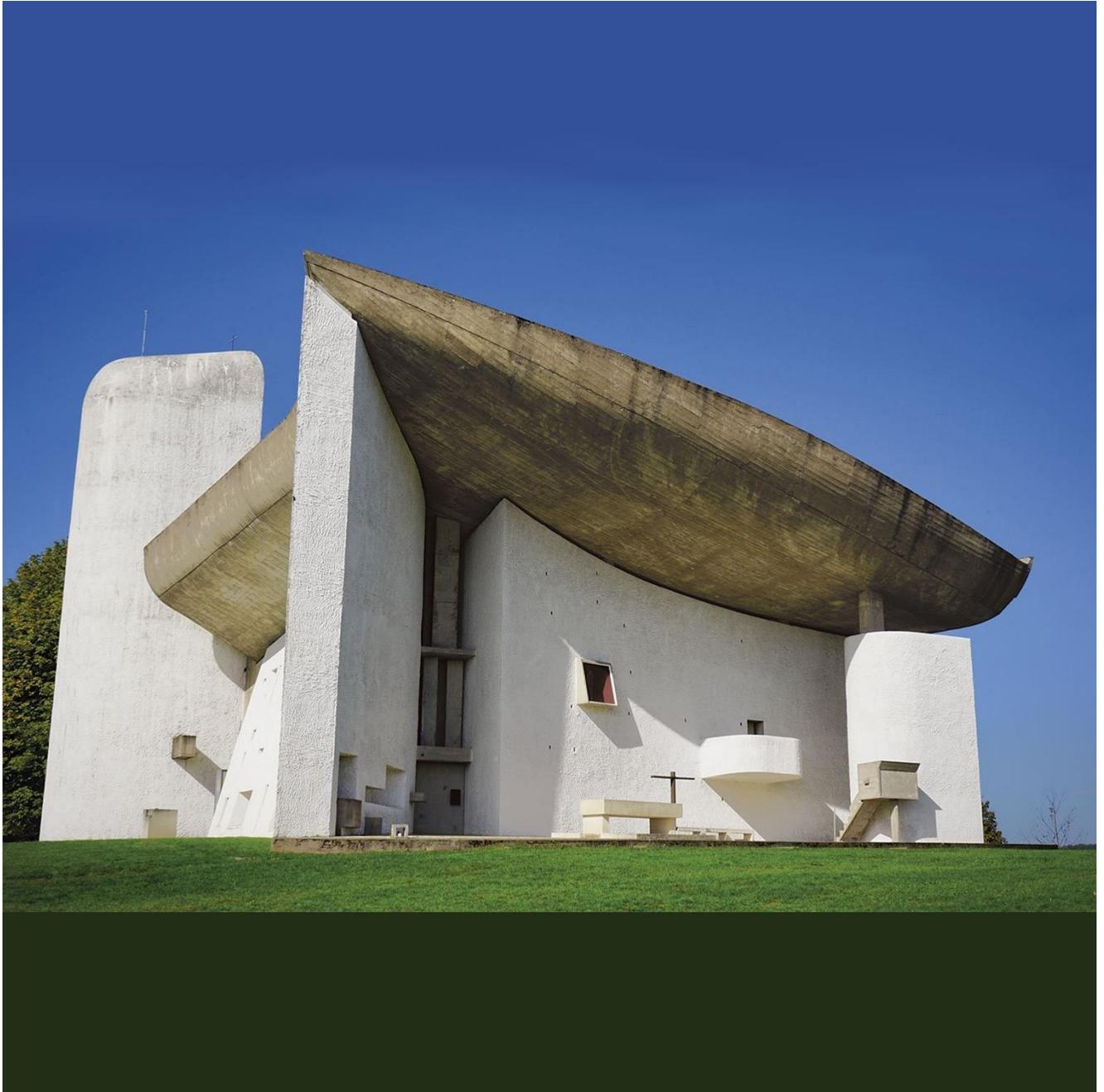


Figura 36: Prospetto est.

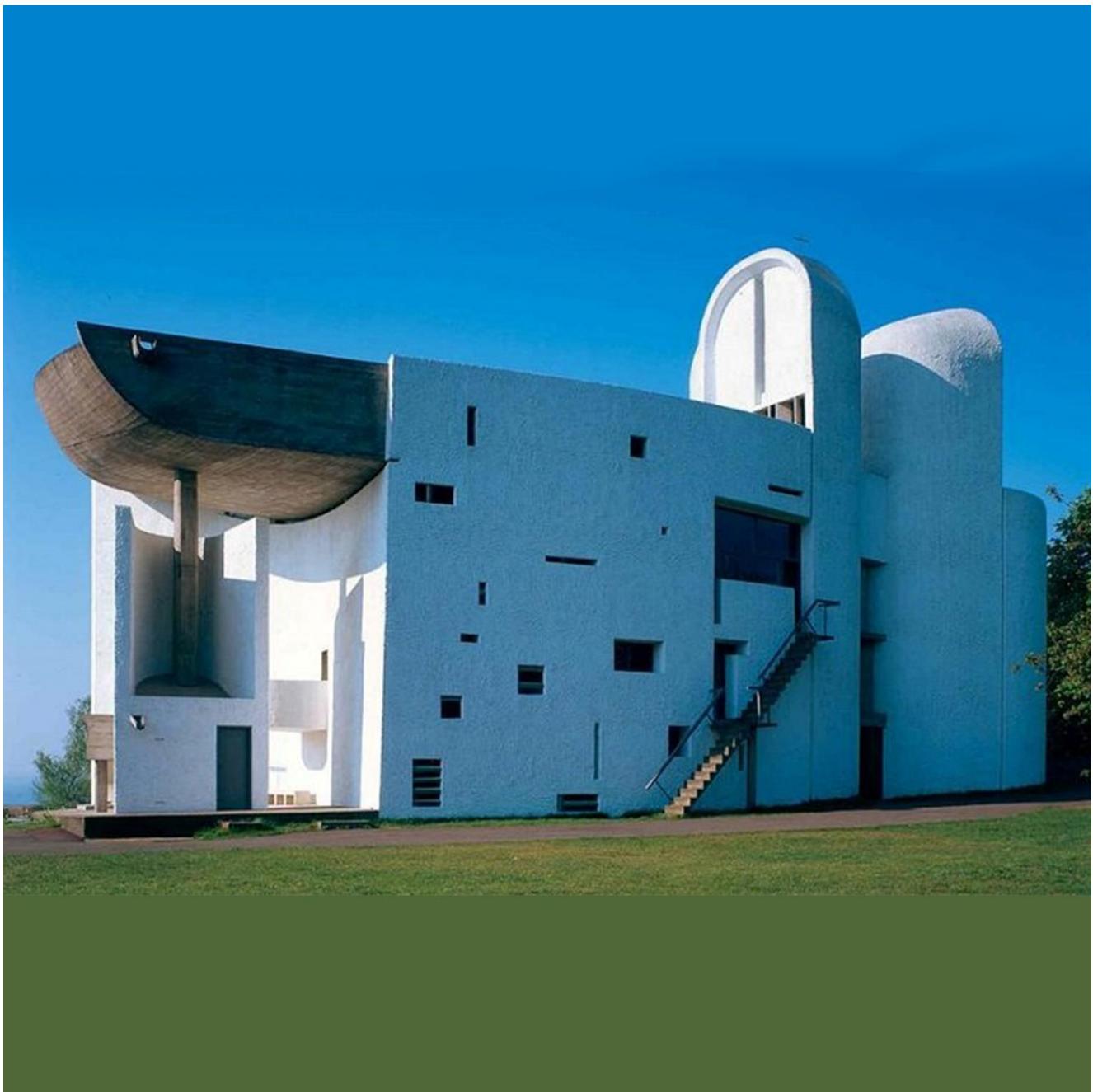


Figura 37: Prospetto nord.

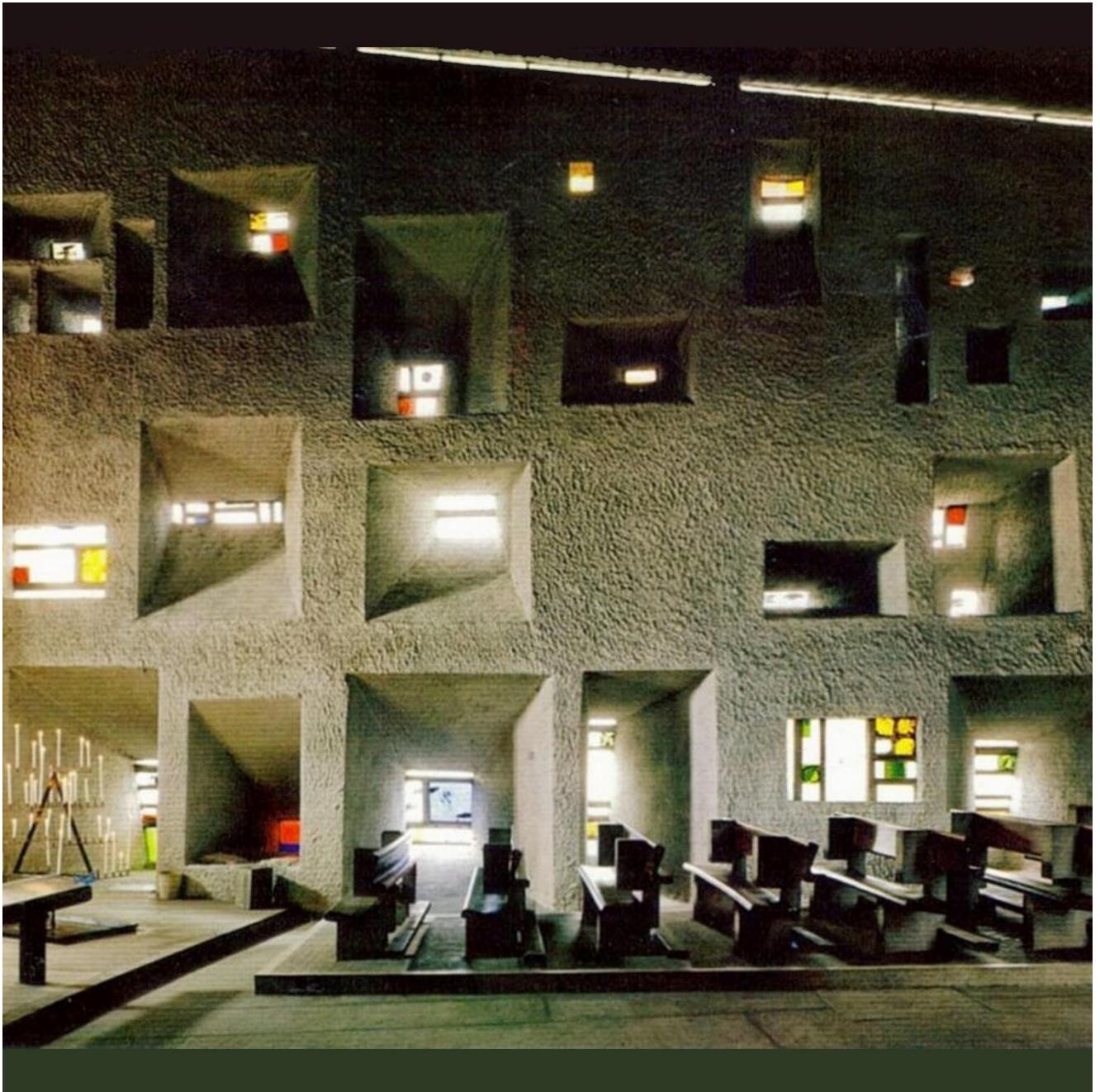


Figura 38: Muro sud dalla parte interna.

8. IL MURO SUD E IL SUO RUOLO PNEUMATOLOGICO

In questo settimo capitolo mi soffermerò nuovamente sul muro sud, ponendo particolare attenzione alla versione virtuale che Le Corbusier ha usato, probabilmente, in modo davvero singolare. La sua opera sbalordisce non solo a livello architettonico, ma anche in quanto essa costituisce un annuncio della salvezza di nostro Signore Gesù Cristo, così come era nelle intenzioni della Santa Chiesa che l'ha commissionata.

Ho già detto nella prima parte che avevo intuito che il muro sud avesse la potenzialità di assumere un'altra forma, eliminando i vani delle finestre. Ho effettivamente verificato questa possibilità ed ho riscontrato che la forma alternativa risulta essere la sagoma di uno jobel, strumento a fiato usato nell'Antico Testamento, di cui si fa memoria nei Giubilei celebrati dalla Chiesa cattolica.

Considerando che la Cappella era in progettazione proprio negli anni quando c'è stato il Giubileo del 1950, è ragionevole pensare che la diocesi Besançon abbia potuto orientare il progettista secondo questa linea.

Sta di fatto che il muro sud ha altre peculiarità, una di queste è di avere all'estremità dello spigolo sud-est anche "gli oggetti a reazione poetica" che sono posti sotto lo spigolo più alto della Cappella che svetta verso lo zenit (*axis mundi*). Per gli addetti ai lavori quegli "oggetti" sono la riproposizione del Santo Sepolcro, la pietra ribaltata e il misterioso cilindro cavo che ho evidenziato all'inizio del lavoro, rispetto al quale mi ero ripromesso di dare una mia personale spiegazione.

Ed eccomi al momento della rivelazione della mia idea, riguardo al cilindro cavo che, Le Corbusier, ha fatto mettere sulla tomba della sua cara sposa, che poi è diventata anche la sua; io penso che possa essere la continuazione del suo atto di fede al Redentore al quale egli ha dato gloria con la sua opera di Ronchamp (Figura 44 pagina 80).

Riguardo al cilindro cavo che Le Corbusier ha fatto mettere sulla tomba della sua cara sposa, che poi è diventata anche la sua, io penso che anche questo possa essere considerato come un atto di fede in quel Cristo Redentore al quale egli ha dato gloria con la sua opera di Ronchamp. Per il cilindro cavo l'ipotesi che mi sembra più coerente con quanto evidenziato nel presente lavoro è che esso possa essere una pietra miliare indicante la salvezza portata da Cristo ¹⁹.

¹⁹ Dal blog UNA PARORA AL GIORNO, 22 ottobre 2022.

Ma perché Le Corbusier ha seguito questa metodologia ed ha usato le sagome del muro sud reale e virtuale assieme a tutto ciò che vi è collegato (sepolcro, pietra ribaltata e cilindro cavo)?

Ho già detto nella prima parte che collegando i due cilindri cavi si ottiene una retta che diventa la bisettrice che passa per il centro della Cappella, inclinata a 45°.

Ma dobbiamo fare anche un altro passaggio per capire tutto l'impegno catechetico di Le Corbusier: è adesso necessario collegare tutto quanto detto con quanto appreso dal libro di Gresleri sulla ricostruzione dello schema geometrico del Tabernacolo degli Ebrei. Il confronto rende evidente che la metodologia che Le Corbusier ha usato per il muro sud è pienamente congrua con alcuni elementi liturgici che abbiamo in comune con l'ebraismo.

Infatti, se andiamo a vedere la Figura 16 a pagina 35 vediamo che la bisettrice tra i due cilindri cavi è perfettamente congrua con lo schema geometrico del Tabernacolo degli Ebrei.

Ciò vuol dire che l'intuizione avuta era buona e che quindi il lavoro di Le Corbusier ha profondità storica e soprattutto mettendosi in continuità storica cerca di interpretarla secondo il Magistero.

Quella congiungente i due cilindri cavi ha secondo me il valore di una proclamazione di fede che dice della preesistenza del progetto di salvezza della Trinità ante-creazione.

Del resto, non ci deve meravigliare che Le Corbusier abbia prodotto tutto ciò, essendo partito sicuramente dal Retablo di Boulbon che risente di tutta questa teologia, ma non poteva non tradurla architettonicamente con la stessa audacia artistica.

Adesso dobbiamo ancora riprendere l'argomento del muro sud virtuale che ho già anticipato che nel suo movimento virtuale va a dare senso a ciò che, quando si visita la Cappella di Ronchamp, non si riesce ad averne certezza e cioè perché la terza abside sia rivestita di intonaco rosso; infatti, il muro sud si va a posizionare come una freccia che indica quella Cappella, come a dire la salvezza viene dalla passione del Figlio ma nella forza dello Spirito Santo.

Ma quel rosso della Cappella va anche a darci la persuasione interna che i critici d'arte hanno intuito bene; che Le Corbusier abbia tenuto presente anche il Tabernacolo dell'Orcagna nella progettazione della Cappella.

Infatti, riprendo ciò che ho detto già per quando riguarda la Madonna del Daddi, il rosso della Cappella di Ronchamp richiama in modo impressionante quello di Orsanmichele, specialmente se consideriamo il fatto che abbiamo constatato la forte analogia tra il muro sud della Cappella e il risvolto del manto della Madonna di colore rosso all'interno.

Ma ancora più importante è il fatto che Gesù bambino ha in mano il cardellino che, portando naturalmente la macchia rossa sul capo, è additato fra gli uccelli come deputato a profetizzare la passione di Cristo.

Un'ultima cosa vorrei mettere in risalto della Pala del Daddi ed è l'importanza della stella sul manto della Madonna, che, come sappiamo artisticamente, ha un significato di verginità e di teandricità.

A questo punto però è necessario sottolineare una cosa che ancora non ho detto cioè il fatto che, tenendo presente la Figura 21 a pagina 45, dove vi è la sovrapposizione della Cappella di Ronchamp, in orizzontale è possibile rendersi conto che la bisettrice della Cappella si estende fino a passare per il centro del fiore della spalla destra della Madonna.

Sembrirebbe che non solo Le Corbusier abbia utilizzato la sagoma del risvolto del manto della Madonna ma abbia voluto utilizzarlo per comunicare l'iconografia adottata da Bernardo Daddi per comunicare l'Incarnazione del Verbo e analogicamente comunicarlo architettonicamente.

Ma ci potrebbe essere anche l'ipotesi che Bernardo Daddi abbia già usato il riferimento allo schema geometrico del Tabernacolo degli Ebrei, visto che ci sono molteplici allineamenti a 45° espliciti ed impliciti o riferimenti storico-artistici del Tabernacolo di Orsanmichele (Figura 18 pag. 42).

Ma questo aprirebbe un discorso che può prevedere un'altra ricerca che mi auguro di poter fare in seguito!

Devo aggiungere una cosa molto importante, di cui non mi ero accorto, pur tenendola davanti agli occhi guardando la planimetria, cioè la potenzialità di poter intuire che ci fosse la possibilità di costruire due cerchi sulla bisettrice della Cappella e dal centro ideale della stessa puntando il centro del cilindro cavo sia del muro virtuale che del muro reale.

Una volta avuta la luce interiore dell'intuizione e dopo aver tracciato i due cerchi, mi sono accorto dell'importanza iconologica sia di quello piccolo che di quello grande.

Quello piccolo, oltre ad avere lo stesso diametro dei due cerchi del tracciato regolatore, che va a costituire una triade, passa vicino al tabernacolo che era sull'altare, in conformità con il Concilio Vaticano I che vigeva nel 1955.

Quello grande invece va a determinare un cerchio che viene interrotto in tre parti:

1. dalla Cappella absidata più alta (quella che indica il Padre);
2. dallo spigolo sud-est della Cappella (lo spigolo che indica il Verbo Incarnato);
3. dallo spigolo della sagoma a forma di barca della Cappella esterna corrispondente alla poppa (la Chiesa).

Resta anche fuori dal cerchio la vasca di raccolta delle acque probabilmente a rafforzare il concetto teologico dell'Unità e Trinità di Dio.

Prima della conclusione di questo capitolo vorrei dare una mia interpretazione di quel cilindro cavo che Le Corbusier ha posto sotto lo spigolo di sud-est ed anche sulla tomba della moglie, diventata poi anche la sua sepoltura (Figura 44 pag. 80 e Figura 45 pag. 81).

Ho già spiegato negli altri capitoli che il cilindro cavo addossato allo spigolo del muro sud reale ha la funzione di essere un po' come una pietra miliare per indicare qualcosa di importante.

Nel caso particolare della Cappella di Ronchamp queste due pietre miliari, i due cilindri cavi quello del muro sud virtuale e quello del muro sud reale, servono a far capire che il loro congiungimento attraverso una retta ideale corrisponde alla retta bisettrice dello spazio della Cappella perché passa per il centro ideale dello spazio di Ronchamp che è il centro anche del tracciato regolatore che insieme alla direzione dei 45° della bisettrice ci fanno capire che la teologia della chiesa-santuario di Ronchamp è continuazione della teologia dell'Antico Testamento. Non solo questo, ma anche il fatto che quel cilindro cavo, gemello di quello della Cappella, diventa una pietra miliare che collega in un certo modo Ronchamp, Cape Martin e Roma con un cerchio con il raggio della lunghezza della distanza tra Ronchamp-Cape Martin, equidistante da Roma.

Se consideriamo poi che la congiungente Cape-Martin con Roma prosegue in direzione retta verso Gerusalemme ci possiamo rendere conto del motivo per cui ha deciso di mettere quella "pietra miliare" come segno forse della sua probabile presa di coscienza dell'importanza dell'evento Cristo (Figura 43 pag. 79).

In conclusione, di questo capitolo posso dire che questo muro è come se fosse animato da una forza che nel suo movimento di annuncio prenda forme diverse per comunicare in due modi alternativi lo stesso annuncio di salvezza: "maranatha".

Prima di passare al capitolo ottavo penso che sia doveroso, nei confronti di Le Corbusier, mettere in evidenza una foto del Carnet, che può passare inosservata ma nella quale ha voluto mettere in evidenza la sua voglia di comunicare ai posteri il suo profondo "sentire" l'esperienza di Ronchamp dal punto di vista architettonico, da quello teologico e da quello di "*homme de lettre*".

E per questo voglio mostrarvi la Figura 46 a pagina 82 che lo ritrae nella Cappella insieme ai pellegrini in un modo un po' particolare, innanzitutto con una foto giovanile e quindi un ricorso ad un primo fotomontaggio; ma c'è n'è anche un secondo, quello di aver messo un fascia bianca verticale che interrompe la foto come se fossero due, quasi a voler dare l'idea che ci sia un grosso pilastro.

In realtà il pilastro non c'è, infatti la foto che viene subito dopo a destra mette in evidenza che lo spazio è libero. Per cui non è difficile capire che ha dato un'altra pennellata artistica per "farci elevare il capo" per immetterci nell'atmosfera di Ronchamp.

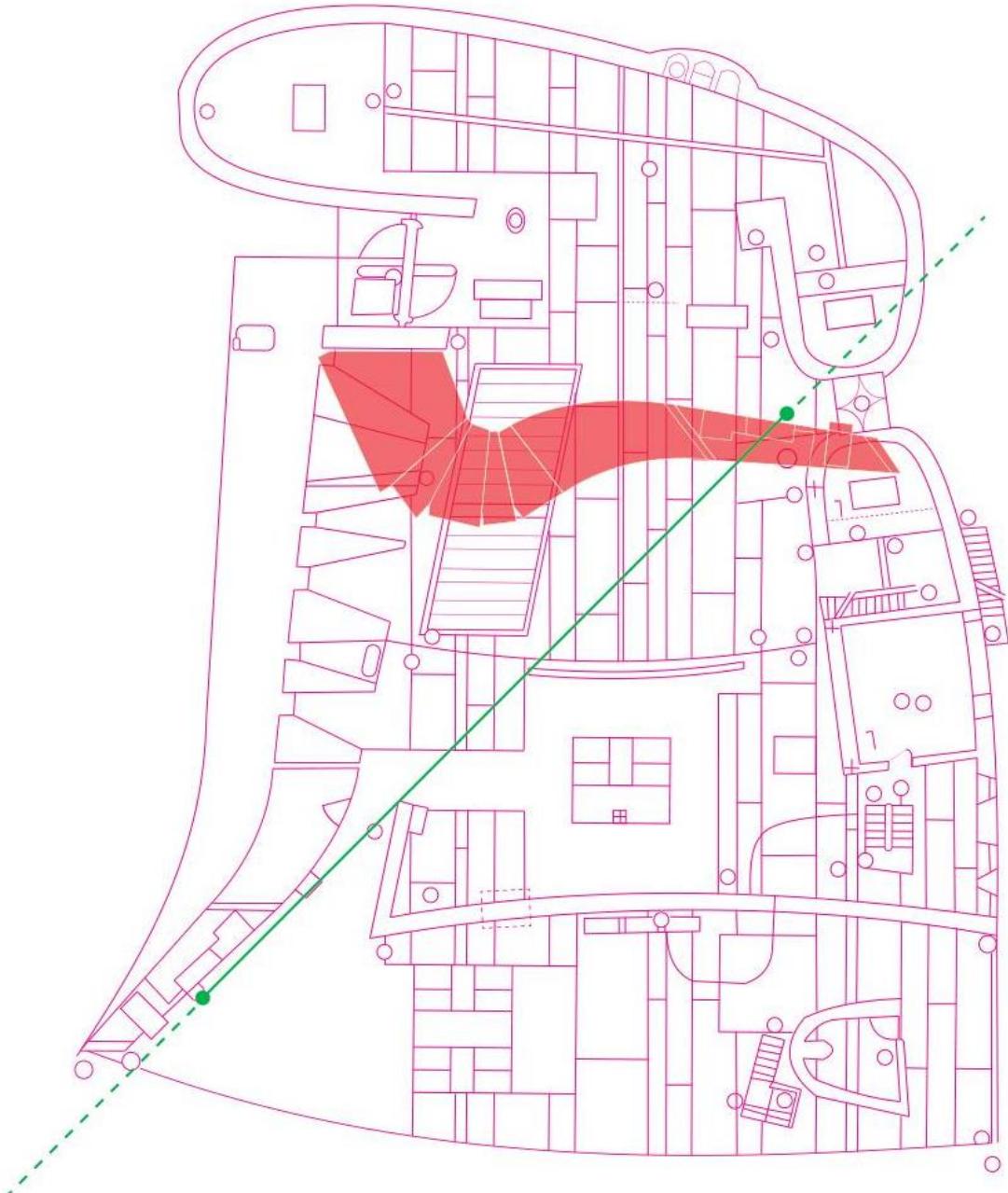


Figura 39: Planimetria con muro sud virtuale e bisettrice dello spazio di Ronchamp.

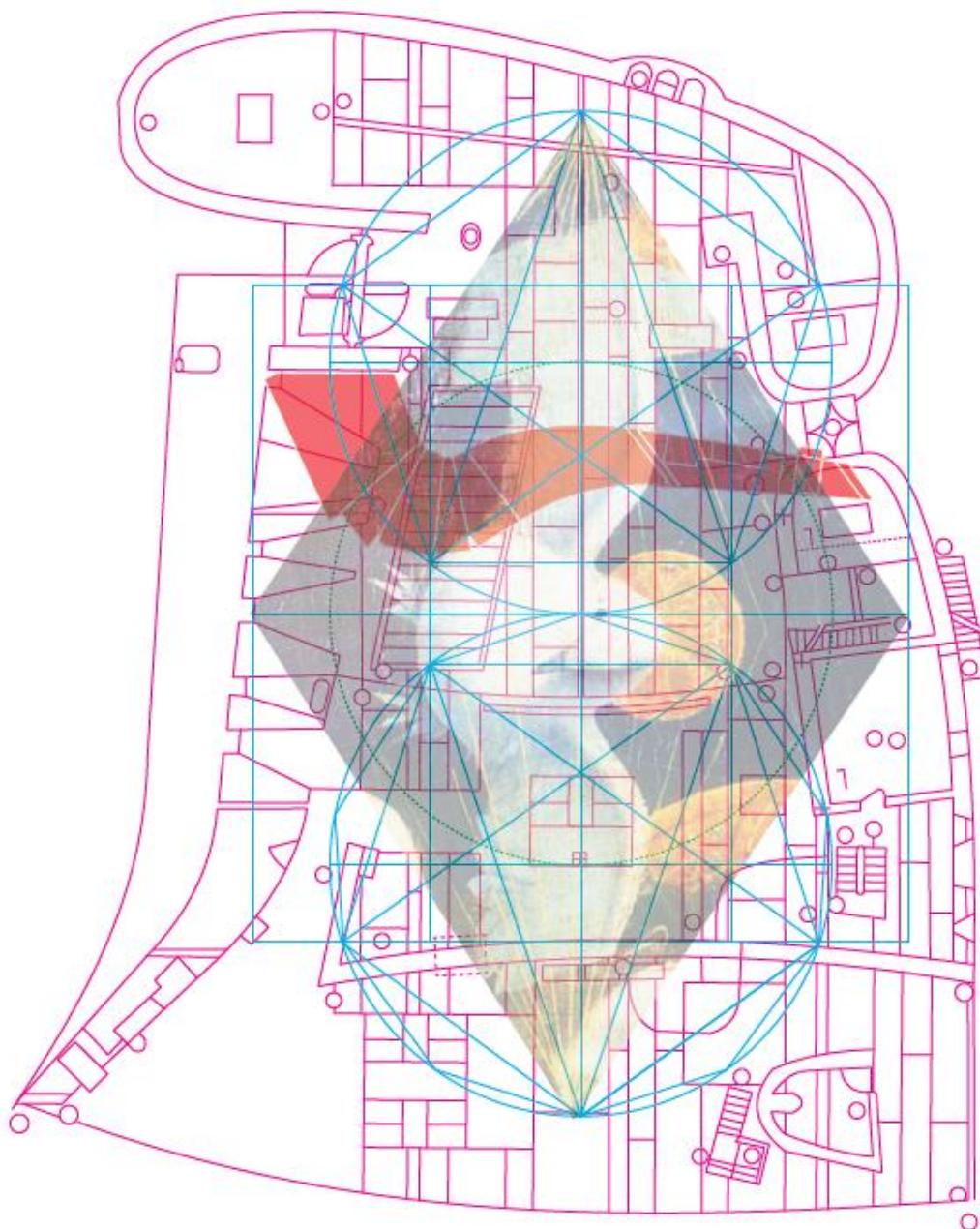


Figura 40: Planimetria con muro sud virtuale e bisettrice dello spazio di Ronchamp, con tracciato regolatore e losanga verticale.

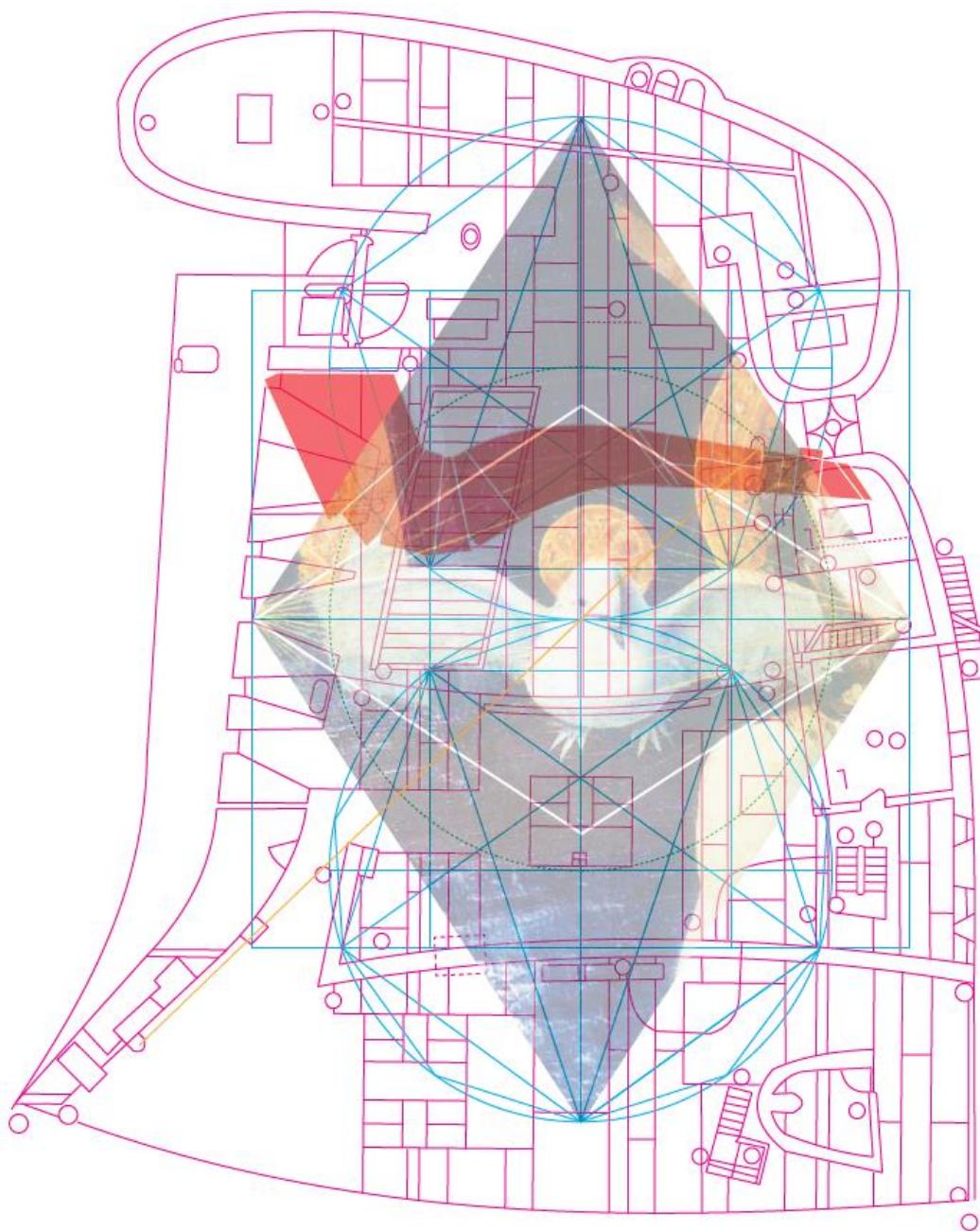


Figura 41: Planimetria con muro sud virtuale e bisettrice dello spazio di Ronchamp, con tracciato regolatore e losanga in verticale contenente quella orizzontale.

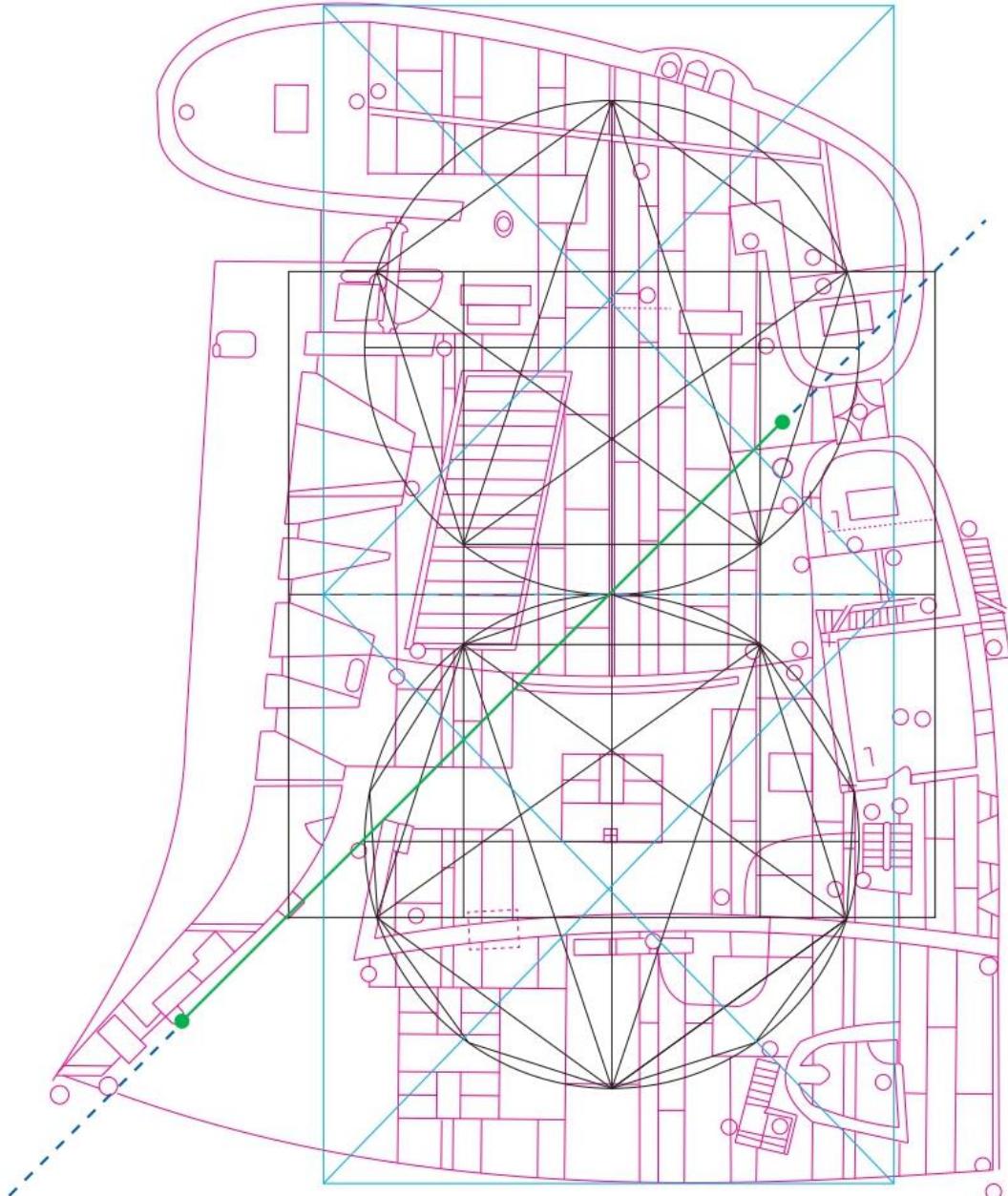


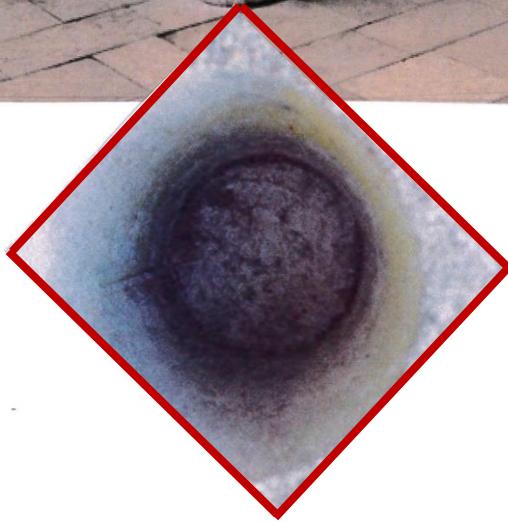
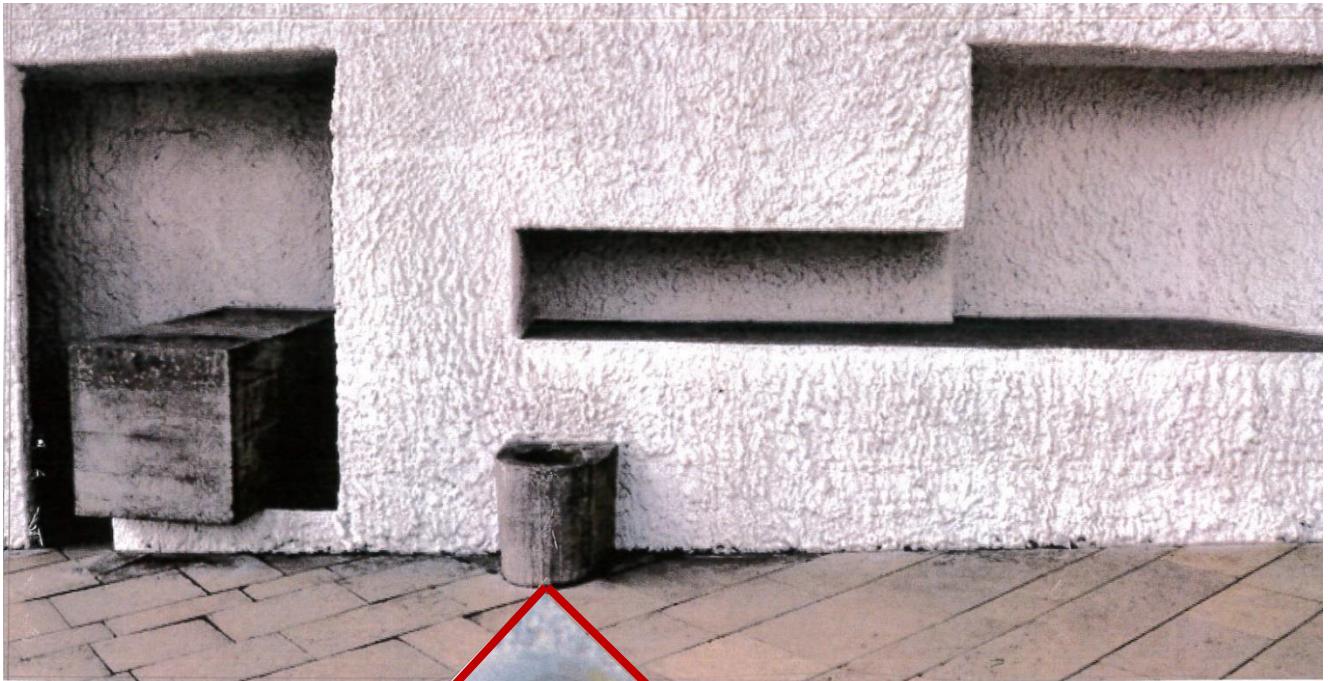
Figura 42: Planimetria con tracciato regolatore, schema geometrico del Tabernacolo degli Ebrei e bisettrice dello spazio di Ronchamp.



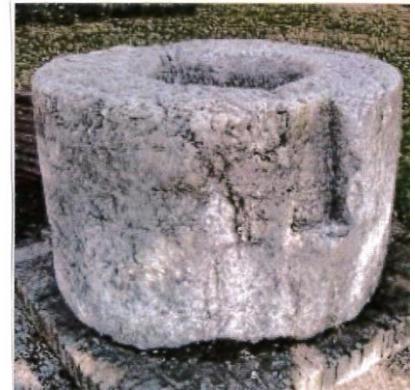
Figura 43: Individuazione sulla cartina dell'atlante dei siti di Ronchamp, di Cape Martin, di Roma e di Gerusalemme.



Figura 44: Tomba di Le Corbusier e della moglie.



Vista dall'alto del cilindro cavo.



**Figura 45: Il misterioso cilindro cavo di Ronchamp e nicchie che si rifanno al Santo Sepolcro.
A destra: esempio di cippo. A sinistra esempio di ombelico del mondo.**

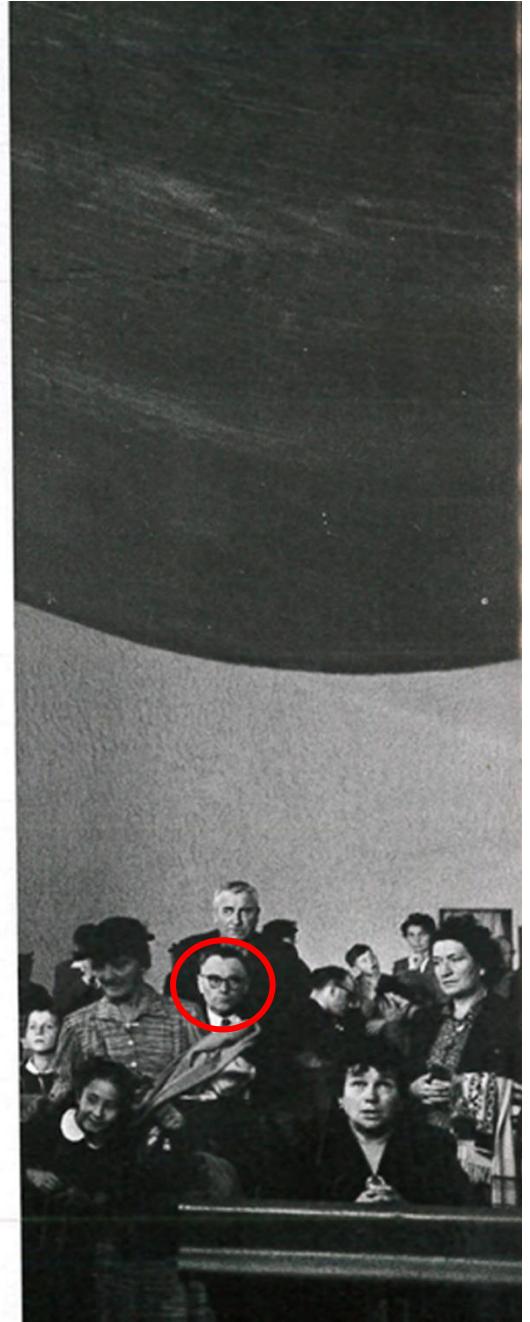
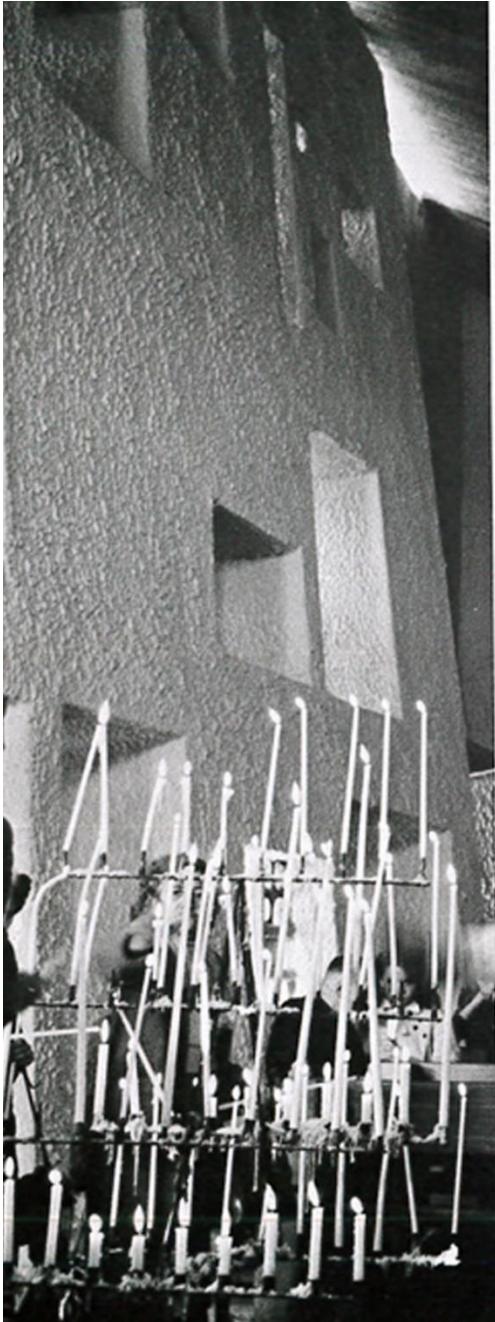


Figura 46: Supporto delle candele a devozione di Notre Dame du Haut. A destra: pellegrini in preghiera.



Figura 47: Altare di Ronchamp in primo piano; in secondo piano devozione mariana dei pellegrini.

9. L'ICONA INTERNA DEL PORTALE DELLE PROCESSIONI

Infine andiamo a concludere con le icone del Portale delle Processioni. Abbiamo già detto nella prima parte di questo lavoro che le icone sono due, quella esterna e quella interna.

Quella esterna (Figura 52 pag. 96) è più difficile da decodificare perché vi compare solo un elemento: il tracciato regolatore disposto in orizzontale, che fa riferimento al Cristo di Boulbon.

Quella interna (Figura 51 e Figura 52 pag. 95) è stata realizzata utilizzando il tracciato regolatore in verticale, come riportato da Roger e da Maria Antonietta Crippa. Il fatto che Le Corbusier sia partito dal Retablo di Boulbon ci esplicita un riferimento iconografico cattolico. Cercherò di aggiungere delle sottolineature che renderanno più chiare le scelte fatte dal progettista della Cappella.

Sappiamo che la pianta della chiesa, dal paleocristiano in poi, ha sempre comunicato in modalità diverse la storia della salvezza. Anche Le Corbusier ha escogitato un singolare criterio di articolazione dello spazio, così da permettere a coloro che avrebbero esperito l'idea progettuale in modo integrale, di poter interpretare i segni particolari usati per comunicare la singolarità del cattolicesimo.

In definitiva possiamo dire che Le Corbusier, come l'autore anonimo del Retablo di Boulbon, ha cercato di comunicare in modo ineffabile e teologicamente ortodosso, il messaggio della salvezza che è innanzitutto trinitario, mariologico ed ecclesiologico.

Tali componenti sono esplicitamente espresse nella planimetria, purtroppo spesso non vengono evidenziati dai critici d'arte, perché ritenuti probabilmente argomenti scomodi o scontati. Tuttavia, la conoscenza approfondita da parte di un architetto della teologia di quella religione al cui spazio liturgico deve dare forma, sia essa musulmana, ortodossa o buddista, è un aspetto doveroso.

Ma riflettiamo ora sull'icona interna per raccogliere qualche briciola di luce artistica che illumina il mistero della nascita della chiesa dal costato di Cristo riattualizzato nel memoriale del sacrificio eucaristico.

Dobbiamo però fare riferimento alla foto numero quattro a pagina 16 che mostra la genesi della costruzione del tracciato regolatore tratto dal Retablo di Boulbon, che è stato raddoppiato in analogia allo schema geometrico della ricostruzione del Tabernacolo degli Ebrei (foto 5 pagina 20), dove ai due apici del quadrato centrale inclinato a 45° si trovano i due punti chiave che sono l'Arca del Sancta Sanctorum e l'altare dei sacrifici. Questo passaggio è importante perché Le Corbusier ha dato, con questo accorgimento, un'incredibile profondità storica all'evento Cristo, probabilmente su suggerimento di Padre Couturier, il domenicano, amico del Jeanneret, figura importante per l'architettura delle chiese contemporanee.

Ma ritorniamo ora alla foto cinque che è stata chiaramente ricostruita con il computer completando ciò che manca al tracciato regolatore raddoppiato e di conseguenza vediamo raddoppiato anche il Retablo, che riporta sia nella parte superiore che nella parte inferiore; nel pentagono delimitato dalle spalle e dalle braccia di Gesù è inclusa la piaga del costato con il rivolo di sangue e l'ombelico.

Per capire meglio bisogna ora passare alla foto numero quattro dove vediamo lo schizzo di Le Corbusier riportato nel Carnet che nel pentagono superiore riporta la silhouette di Cristo con evidenziato l'ombelico, mentre nel pentagono di sotto solo l'ombelico.

Poi dobbiamo passare alla foto numero cinque dove vediamo nel pentagono di sopra la punta acuminata della platea dei banchi che penetra nel pentagono e nel pentagono inferiore l'altare che viene a trovarsi al centro quasi come il disegno geometrico che soggiace alle icone ²⁰.

Ciò appare ancora più chiaro nella Figura 33 a pagina 65, dove l'analogia appare ancora più evidente: la Chiesa che nasce dal costato di Cristo continua nel sacrificio della Santa Messa sull'altare e *"in persona Christi"*.

Adesso, facendo riferimento alla Figura 42 a pagina 78 che insperatamente dimostra la mia intuizione originaria, che il tracciato regolatore fosse stato primariamente creato per organizzare lo spazio della Cappella, è stata giusta.

Infatti aggiungendo alle considerazioni fatte prima, ciò che risulta dalla comparazione dell'icona interna con il tracciato regolatore e la planimetria, ci accorgiamo che la stella rossa del pentagono superiore va a coincidere con l'ombelico e le mani dell'icona vanno a coincidere con la ferita del costato di Gesù dal quale si diparte poi la elegante macchia rossa punteggiata dal lato sinistro di volute elicoidali che va ad indirizzarsi verso il pentagono inferiore che appare come uno scrigno variegato che coincide con lo spazio dell'altare.

In definitiva possiamo dire che in sintesi c'è l'idea della passione del Retablo di Boulbon, con la platea dei banchi e con l'altare della Cappella e quindi un riassunto teologico della planimetria della Cappella espresso in modo "astratto".

Ma il riferimento, come suggerisce Giuliano Gresleri, può essere lo schizzo preparatorio della donna vestita di sole dell'Apocalisse di Giovanni trovato fra il materiale della *Fondazione Le Corbusier* ²¹, di cui riporto la Figura 48 a pagina 93, a cui poi Le Corbusier decide di spostare la luna, che aveva

²⁰ BABOLIN S., *Icona e Conoscenza, preliminari di una Teologia Iconica*, p. 169, Gregoriana, Libero Editrice, Padova. 1990.

²¹ GIULIANO GRESLERI e GLAUCO GRESLERI, *Le Corbusier il Programma Liturgico*, Editrice Compositori Boulogne 2001, p. 113 e 114.

disegnato sotto i piedi della donna dell'Apocalisse ancora incompleta, in una delle finestre del muro sud e dove il sole, che la doveva irraggiare, viene spostato sulla sinistra rimpicciolito.

Il posto della luna sulla icona viene preso dal pentagono che diviene uno scrigno variegato quadripartito a croce, che corrisponde nella sovrapposizione tra planimetria e tracciato regolatore all'altare.

In conclusione, possiamo dire che l'icona interna è senza dubbio cristologica, ecclesiologica ed escatologica anche se astratta:

1. perché è realizzata tenendo presente il tracciato regolatore che è tratto dal Retablo di Boulbon e quindi dal Cristo dei dolori che sta risorgendo dalla tomba alla presenza del Padre e dello Spirito Santo sotto forma di colomba;

2. perché il tracciato regolatore è raddoppiato specularmente e quindi il Cristo dei dolori è messo in relazione all'altare cioè a dire il Cristo risorto;

3. perché Le Corbusier lo proietta nella dimensione escatologica della donna-popolo dell'Apocalisse, per cui possiamo dire che, grazie alla *Fondazione Le Corbusier* che conserva questo bozzetto per l'icona interna del Portale di Ronchamp, noi possiamo dire che il Jeanneret ci ha trasmesso in modo astratto il concetto di Chiesa che si immola giorno per giorno per portare a compimento la salvezza già realizzata da Cristo ma non ancora per tutti gli uomini che vogliono accogliere l'amore del Signore.

Infine, vorrei sottolineare la dimensione Trinitaria che Le Corbusier ha probabilmente cercato di veicolare attraverso la planimetria, uniformandosi alla tradizione architettonica della Chiesa²².

Ho iniziato questo scritto parlando del tracciato regolatore di Ronchamp, tratto dal Retablo di Boulbon, che ha come soggetto la Trinità di Dio, termino con una sottolineatura inerente a questa dimensione teologica, che riepiloga con una pennellata di modernità dovuta al genio corbusiano. Infatti l'escamotage inventato dall'artista, cioè il muro sud virtuale, è a mio avviso un modo astratto, oserei dire alla Picasso, di tradurre il concetto teologico della Trinità ad intra e quella ad extra. Infatti nella posizione del muro virtuale si ha in un certo modo la simulazione della Trinità ad intra (lo jobel che si suonava negli anni giubilari nel Vecchio Testamento).

Infatti, la forma del muro sud virtuale (a jobel) va in un certo modo a suggerire l'apriori del movimento di Dio verso l'uomo, ovvero della Trinità ad extra, che partendo da nord trova compimento nella posizione del muro sud reale quando piega verso est per innalzarsi verso lo zenit e diventare un'enorme meridiana che scandisce le ore e brillare nella luce del mezzogiorno^{23 24}.

Ora, se teniamo presente che Le Corbusier ha inserito alla base dello spigolo del quale stiamo parlando "gli oggetti a reazione poetica" che per noi cattolici sono i segni architettonici che ci rimandano al "Santo

²² GERALD BRAY, *The Doctrine of God*, Downers Grove, Intervarsity Press, 1993.

²³ CAMILLIAN DEMETRESCU, *Il simbolo nell'arte romanica*. Solstizio eterno (Vol. 1), Il Cerchio 2014, p. 50.

²⁴ JUAN CALATRAVA, *Le Corbusier e Le Poème de l'Angle Droit: un poema abitabile, una casa poetica*, Saggio contenuto in: LE CORBUSIER, *Le Poème de l'Angle Droit*, Mondadori Electa, 2012.

Sepolcro”, possiamo ben dire, parafrasando il prologo di Giovanni l’Evangelista: “...*la luce splende nelle tenebre e le tenebre non l’hanno vinta*”. In tutto questo c’è da sottolineare un’altra finezza teologica in questo escamotage di Le Corbusier, in questo movimento di Dio ad extra, il fatto che nel muro sud pneumatologico, essendoci anche nella posizione di partenza i segni del Santo Sepolcro, non fa altro che confermare la visione ortodossa del Magistero che sostiene la preesistenza del Verbo.

In conclusione, posso dire che il tracciato regolatore per Ronchamp, sovrapposto in modo opportuno sulla planimetria della Cappella, va ad evidenziare la “ratio teologica” del Retablo di Boulbon attraverso diversi e significativi elementi:

1. nel pentagono superiore la Chiesa che nasce dal costato di Cristo viene raffigurata attraverso la punta della platea dei banchi che è posta sotto la ferita del costato del Cristo di Boulbon;
2. nel pentagono inferiore la Chiesa, che fa memoria della morte e risurrezione, è evidenziata nella coincidenza del pentagono inferiore con l’altare;
3. Nella losanga che lega i due cerchi del tracciato regolatore (Figura 41 pag. 77) vi è la raggiera che avvolge la colomba dello Spirito Santo, procedente “come unica ispirazione dal Padre e dal Figlio”.

Fino adesso ho messo in evidenza tutto ciò che possiamo immaginare come disegnato sul pavimento della Cappella, adesso comincerò a mettere in evidenza altre cose che Le Corbusier ha lasciato alla nostra intuizione.

Ne ho già parlato ma adesso lo faccio nel contesto della ricapitolazione finale. Ritorno innanzitutto sul muro sud virtuale, il muro sud che realmente esiste, ma si presenta privo di tutti gli squarci delle finestre. Nel mio studio ho cercato di dimostrare che esso costituisce un escamotage di Le Corbusier che lo utilizza come esercizio catechetico per tramandare il suo modo di vedere il movimento di Dio verso l’uomo, ossia l’Incarnazione del Verbo attraverso la collaborazione della Vergine Maria di Nazaret.

La prima cosa che si nota nel muro sud virtuale è la sagoma, la quale corrisponde a quella del corno che si usava negli anni giubilari: già questo ci fa capire che si è nel contesto dell’annuncio della salvezza.

Subito aggiungo che i due cilindri cavi che accompagnano il Sepolcro Santo vuoto dei due muri di sud, quello reale e quello virtuale, nelle due posizioni si allineano nella direzione della bisettrice dello spazio della Cappella ma non equidistanti rispetto al centro ideale dello spazio di Ronchamp.

Quanto detto è importante perché i 45° riprendono le linee dello schema geometrico del Tabernacolo degli Ebrei e quindi il riferimento all’Antico Testamento.

Altro elemento molto importante è il cerchio che si viene a formare puntando nel centro ideale della Cappella, tracciandolo poi con un raggio che va da detto centro fino al cilindro cavo del muro sud virtuale. Esso viene a formare una triade con i due cerchi del tracciato regolatore.

Resta da evidenziare il cerchio più grande che si ottiene puntando nel centro medio della Cappella e un raggio che arriva all'altro cilindro cavo del muro sud reale che include quasi tutta la Cappella eccetto una parte dell'abside più grande, quella del Padre; lo spigolo sud-est (il Verbo Incarnato ad extra); e lo spigolo nord-est dello spazio dell'altare esterno (la Chiesa come Corpo Mistico).

Quindi la funzione del muro sud è tutta mirata all'azione Trinitaria ad extra, che porta con sé la necessità della collaborazione della Vergine di Nazaret.

A questo punto devo sottolineare che il cerchio più grande ci permette di perfezionare ancora di più ciò che era stata l'interpretazione della decodificazione del tracciato regolatore, nella prima parte del lavoro, rispetto al Retablo di Boulbon e alla planimetria letti in maniera sincronica variando le dimensioni del tracciato regolatore in proporzione al nuovo cerchio.

Infatti, fermo restante la relazione fra i due pentagoni della nascita della Chiesa dal costato di Cristo e dell'altare, emerge in modo più evidente che la mano emergente dalle tenebre del Retablo si va a posizionare al centro dell'abside che abbiamo detto essere quella dedicata al Figlio con allusione deducibile dell'incarnazione del Verbo. Ciò che mi ha fatto intuire il terzo tracciato regolatore proporzionato come dimensione al cerchio che include tutta la planimetria della Cappella di Ronchamp (Figura 50 a pagina 94).

Guardando la Figura 49 a pagina 93 ci rendiamo conto che le due absidi dedicate al Figlio e allo Spirito Santo (quella dipinta di rosso) sono collegate dall'asta che porta la spugna imbevuta di aceto del Retablo con allusione alla passione del Figlio sostenuta dallo Spirito Santo.

Nella parte a specchio del Retablo la mano invece va a posizionarsi vicino all'unico pilastro a vista della costruzione di Ronchamp avvolto fino ad una certa altezza da un muro ad andamento curvilineo che in pianta suggerisce una coppa, che legata alla spugna imbevuta di aceto e alla colonna del Retablo farebbe pensare al tema della passione unita al calice.

È inutile sottolineare che, sia nella parte interna che nella parte esterna, il tema resta lo stesso la passione del Cristo e la risurrezione attraverso il calice del memoriale eucaristico e ciò è stato possibile attraverso il tracciato regolatore e la sovrapposizione del Retablo di Boulbon e della planimetria di Ronchamp.

Queste due realtà, quella interna e quella esterna, sono divise dal muro a larga curvatura che, come giustamente dice Mariantonietta Crippa, è come un filtro che lascia percepire la continuità tra interno ed esterno.

Questa triade che si viene a formare tra ciò che si riferisce alla pianta della Cappella, tramite il tracciato regolatore e ciò che è determinato dal muro sud virtuale, ci dà un'altra conferma della metodologia adottata da Le Corbusier per comunicare l'essenza teologica della chiesa-santuario di Ronchamp.

Questo non ci deve meravigliare, perché prima le architetture delle chiese erano un po' una "summa teologica"; basta pensare alle chiese gotiche e ai pavimenti cosmateschi, per renderci conto che Le

Corbusier, insieme con la commissione di arte e liturgia di Besançon, hanno anticipato a livello architettonico lo scopo generale del Concilio Vaticano II°: riportare la Chiesa ai tempi “apostolici” quando l’annuncio della morte e risurrezione di Cristo (il kerigma) era al primo posto.

Così Le Corbusier ritornando alle iconografie cattoliche (il tracciato regolatore del Cristo di Boulbon), al tempio primitivo (Tabernacolo degli Ebrei) e volendo raccontare l’evento Cristo al modo degli architetti del periodo paleocristiano, si è inventato una planimetria singolare per imprimere nel calcestruzzo la sua visione cosmologica del movimento della Trinità da intra e ad extra dell’annuncio di salvezza dell’uomo con l’arte astratta.

Infatti, questo completamento del tracciato regolatore con il terzo cerchio, sembrerebbe proprio un voler precisare che la morte di Gesù in croce, significata dalla nascita della Chiesa dal costato di Gesù e il suo memoriale celebrato sull’altare messi in relazione con il tracciato regolatore, è opera dello Spirito Santo e in definitiva della Trinità.

Prima di ritornare a parlare delle icone del Portale è necessario far riferimento alla Figura 34 a pagina 66 dove si può vedere come la pianta della Cappella diventa un “tutt’uno” con il tracciato regolatore, con la losanga che accompagna lo schizzo di Le Corbusier, che secondo la mia interpretazione è un’ulteriore citazione del Retablo di Boulbon, quella che dà alla Cappella la sua “ratio”.

Infatti, se andiamo a rivedere la Figura 9 a pagina 28 vediamo come i raggi che partono dalla bocca del Padre e del Figlio vanno a formare la forma romboidale che viene usata per comunicare artisticamente l’incarnazione del Verbo e quindi è un simbolo mariano legato dall’autore ignoto del Retablo alla Trinità.

Quindi la “ratio” della Cappella è assolutamente trinitaria e mariana, oltre che cristologica ed ecclesiologica.

Prima di andare oltre vorrei precisare che ritroviamo la losanga anche sullo schizzo di preparazione (Figura 6 pag. 22 a sinistra), a conferma del fatto che nel tracciato regolatore troviamo tutta la tensione dell’artista nell’elaborare il progetto architettonico della Cappella, in modo tale da dare alla chiesa-santuario di Ronchamp la funzione di documento di cattolicità. Fatte queste precisazioni possiamo passare alle icone del portale, delle quali adesso, alla luce dell’utilizzo del tracciato regolatore da parte di Le Corbusier, possiamo comprendere il significato teologico celato dietro il linguaggio dell’arte astratta.

Quindi troviamo nel tracciato regolatore tutta la tensione dell’artista a voler dare all’architettura della Cappella la funzione di documento di cattolicità alla chiesa-santuario di Ronchamp.

Fatte queste precisazioni possiamo passare alle icone del Portale, che alla luce dell’utilizzo del tracciato regolatore da parte di Le Corbusier, ci permettono di coglierne il significato teologico anche se alla maniera dell’arte astratta.

A questo punto vorrei mettere in evidenza che Le Corbusier, per le icone del Portale, non usa tutto il tracciato regolatore, ma solo la parte compresa nel quadrato dello stesso. Come abbiamo visto, quest'area include strettamente il terzo cerchio che proviene dal muro sud "virtuale" e, più precisamente, dal cilindro cavo, la "pietra miliare" che Le Corbusier ha posto vicino ai segni architettonici che richiamano il Santo Sepolcro. Esso diventa punto indispensabile per disegnare il terzo cerchio che, tracciato dal centro ideale della Cappella e unito a quelli del tracciato regolatore, va a formare la triade che ci fa capire il nesso tra la planimetria della Cappella e il resto della struttura muraria. Attraverso l'escamotage del muro pneumatologico, l'artista ci dimostra che i due eventi, la Chiesa sgorgata dal costato di Cristo e il Cristo risorto che si rende presente nella chiesa attraverso l'Eucaristia, sono stati possibili attraverso la missione dello Spirito Santo ad extra.

Quanto detto si applica sia all'icona esterna, che è stata creata con il tracciato regolatore messo in orizzontale, sia all'icona interna, che invece è stata realizzata con il tracciato regolatore messo in verticale.

Già nella prima parte avevo ipotizzato che l'icona esterna si collegasse in modo particolare alla creazione, come evento più immanente, cosa che ho avuto modo di appurare. Infatti, nell'icona vi sono tratti espliciti del riferimento alla losanga la quale, a sua volta, è riferita all'incarnazione del Verbo resa possibile dal "sì" di Maria e dall'azione dello Spirito Santo.

Oltretutto questo è perfettamente congruo con ciò che abbiamo appreso da Gresleri a proposito della pietra filosofale che si viene a trovare al centro fra le due mani, quella rossa e quella blu, due colori che nell'iconografia cristiana indicano l'umanità e la divinità di Cristo comunicata per adozione agli uomini di buona volontà.

Immediatamente sopra la pietra filosofale c'è quella che è stata sempre interpretata come una finestra, ma che potrebbe anche rappresentare due otto, numero che indica simbolicamente la risurrezione. Questa raffigurazione del numero otto, accoppiata alla pietra filosofale, va a dare una lettura del messaggio di Le Corbusier nella quale si evidenzia il fatto che egli ha messo insieme la sua esperienza laica con quella più teologica degli esponenti della commissione d'arte e liturgia della diocesi di Besançon. Il numero otto è passato nella tradizione cattolica molto presto, in epoca paleocristiana, quando si sono utilizzati templi pagani come chiese cristiane. Così le otto colonne che erano nel perimetro interno delle chiese e indicavano la perfezione del divino, sono state considerate una rappresentazione della risurrezione.

Oltretutto, anche Gresleri riporta che: *"nell'iconografia cattolica la finestra è stata spesso utilizzata nelle illustrazioni dei libri per inquadrare i simboli degli evangelisti"*.

L'argomento che sostiene con maggiore forza l'idea che il numero otto sia un simbolo della risurrezione, è il fatto che lo stesso tracciato regolatore presenta due cerchi che formano questo numero simbolico. *"Inoltre Jung ha ricordato numerosi esempi nei quali la pietra filosofale viene identificata con Cristo".*

In definitiva un modo per veicolare che l'evento Cristo ricapitola tutta l'"intelligenza" dell'umanità. Per quanto riguarda l'icona interna ci viene in aiuto il professor Gresleri che ha trovato presso la *Fondazione Le Corbusier* il bozzetto della *Donna rivestita di luce* dell'Apocalisse che è il progetto relativo a questa icona del Portale delle Processioni. Sappiamo però che Le Corbusier ha operato delle modifiche. La luna, che nel bozzetto risultava essere nella parte inferiore della figura, è stata spostata in una delle vetrate del muro sud (quella che purtroppo è stata infranta per un furto realizzato nella Cappella recentemente) e sostituita dal pentagono quadripartito e iridato a striature colorate, che nella sovrapposizione della pianta del tracciato regolatore corrisponde all'altare della Cappella.

Ma la cosa che più sbalordisce in questa icona astratta è che Le Corbusier non ha disegnato una figura femminile come ancora fanno gli artisti di oggi guidati da teologi "miopi", bensì una macchia rossa fluida che confluisce verso il pentagono variegato simboleggiante l'altare. In questa raffigurazione, un teologo rispettoso del magistero può recepire ragionevolmente l'immagine della donna-popolo ²⁵.

Altra cosa da aggiungere è un'ulteriore modifica che Le Corbusier ha fatto sul bozzetto, cioè il rimpicciolimento del sole che doveva avvolgere la "donna" e il suo spostamento verso la sinistra dell'icona, come a suggerire un sole "già" sorto ma non "ancora" al "mezzogiorno parusiaco".

Stesso concetto che vi è nello spigolo di sud-est, che si proietta verso lo. Esso riprende il simbolo dell'Axis Mundi, ma vi dà la pennellata artistica *"des objets à réaction poetique"* ossia pone i segni architettonici del Santo Sepolcro, una variante dell'agnello mistico del "solstizio eterno", già realizzato, ma non ancora nella pienezza.

Un'operazione da cesellatore che riassume in sé doti culturali, pittoriche, architettoniche, ma anche doti dogmatiche assimilate nei colloqui con i vari membri d'arte e liturgia della diocesi di Besançon.

Ciò è stato possibile perché la sua creatività geniale ha saputo dare forma ad un'originale religiosità la cui natura possiamo comprendere nelle parole di Juan Calatrava: "La particolare religiosità di Le Corbusier non risponde a un sistema di dogmi e riti. Protestantesimo, cattolicesimo e cristianesimo ortodosso orientale sono presenti in modo complesso nella sua vita e nella sua opera, ma in una sintesi personalissima (nella quale confluisce anche il pensiero alchemico e il patrimonio della tradizione mitica). Questa concezione del sacro pur non essendo circoscrivibile in una sfera di pietà personale, è inseparabile dall'idea stessa di architettura e dal suo ruolo creativo dell'uomo, e più in particolare dell'architetto, nel seno del cosmo".

²⁵ UGO VANNI, *Apocalisse*, Editrice Queriniana Brescia, 1979-2017.

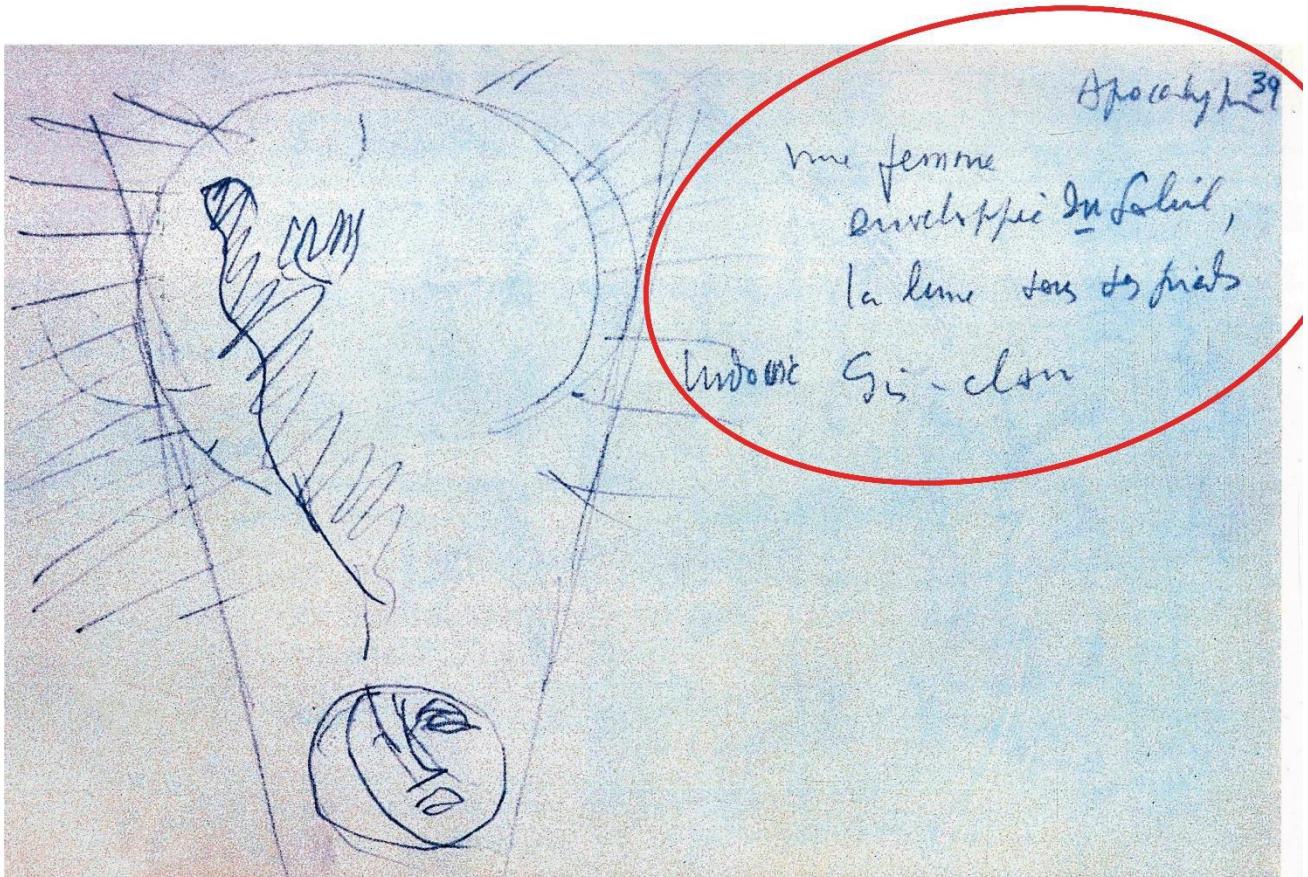


Figura 49: Bozzetto della donna dell'Apocalisse (Fondazione Le Corbusier).
 "Una donna vestita di sole, la luna sotto i suoi piedi".

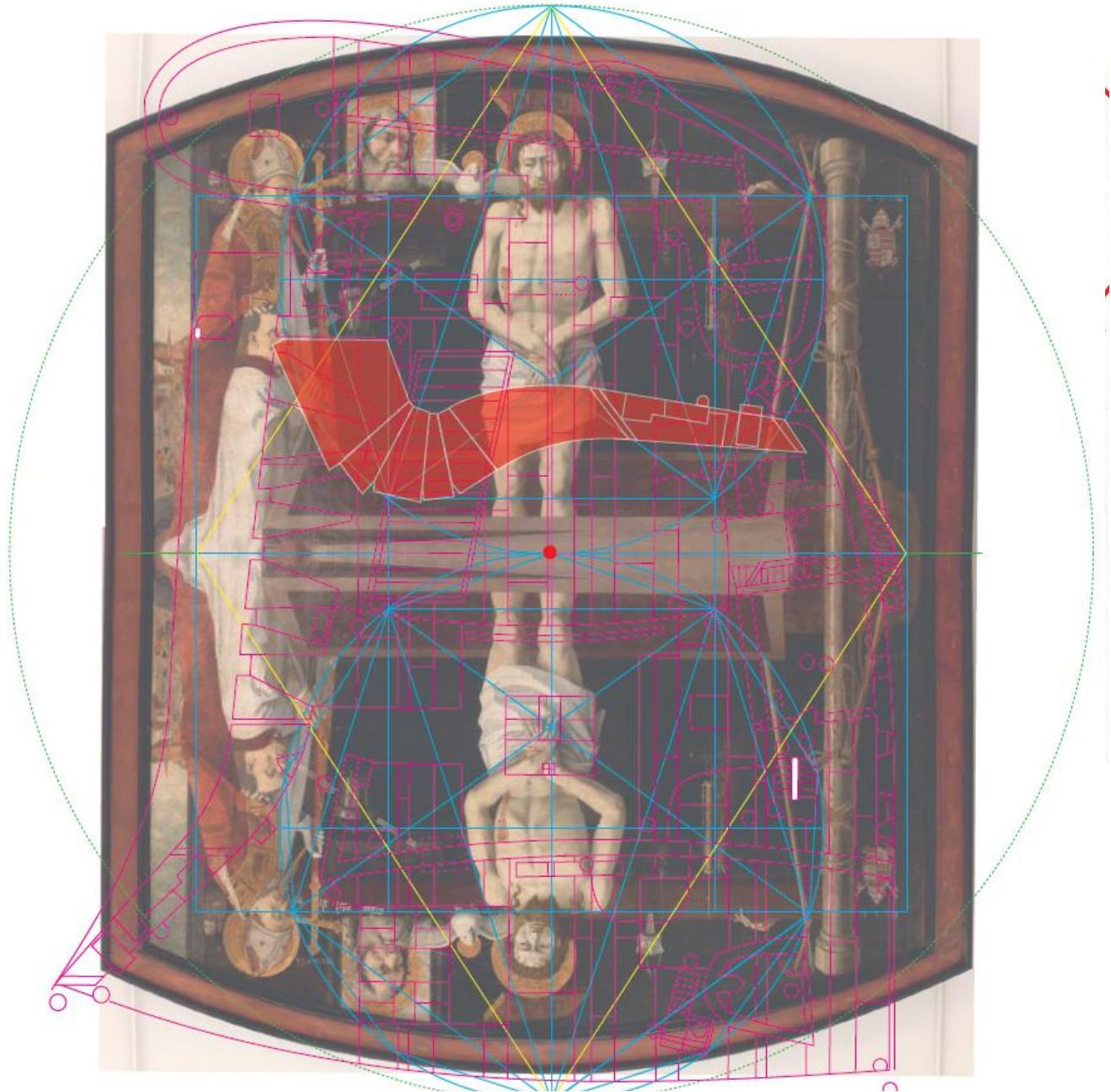


Figura 49: Tracciato regolatore “medio” sovrapposto ai Retabli speculari perfezionato rispetto al cilindro cavo.

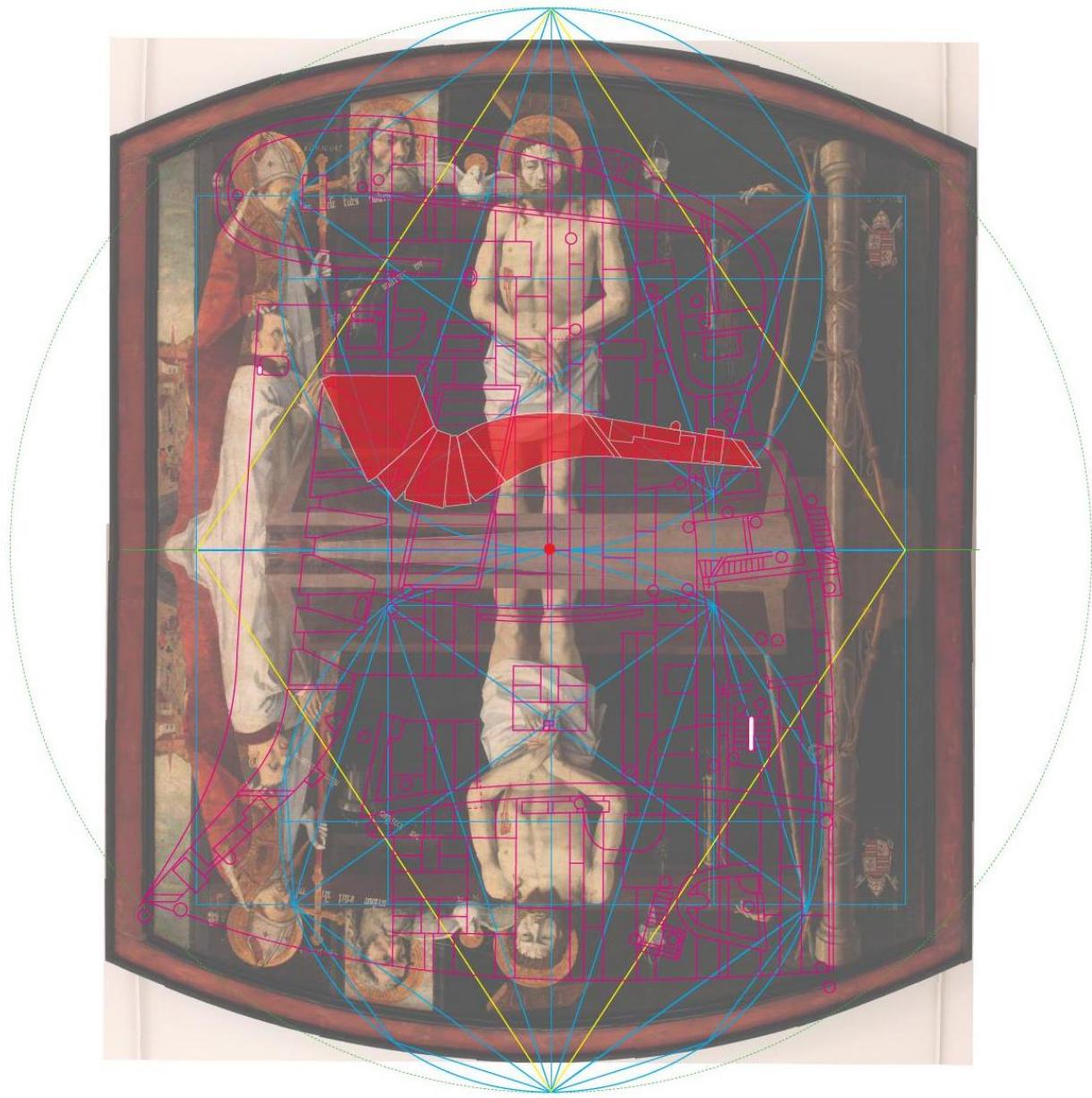


Figura 50: Tracciato regolatore "grande" sovrapposto ai Retabli speculari e alla planimetria.

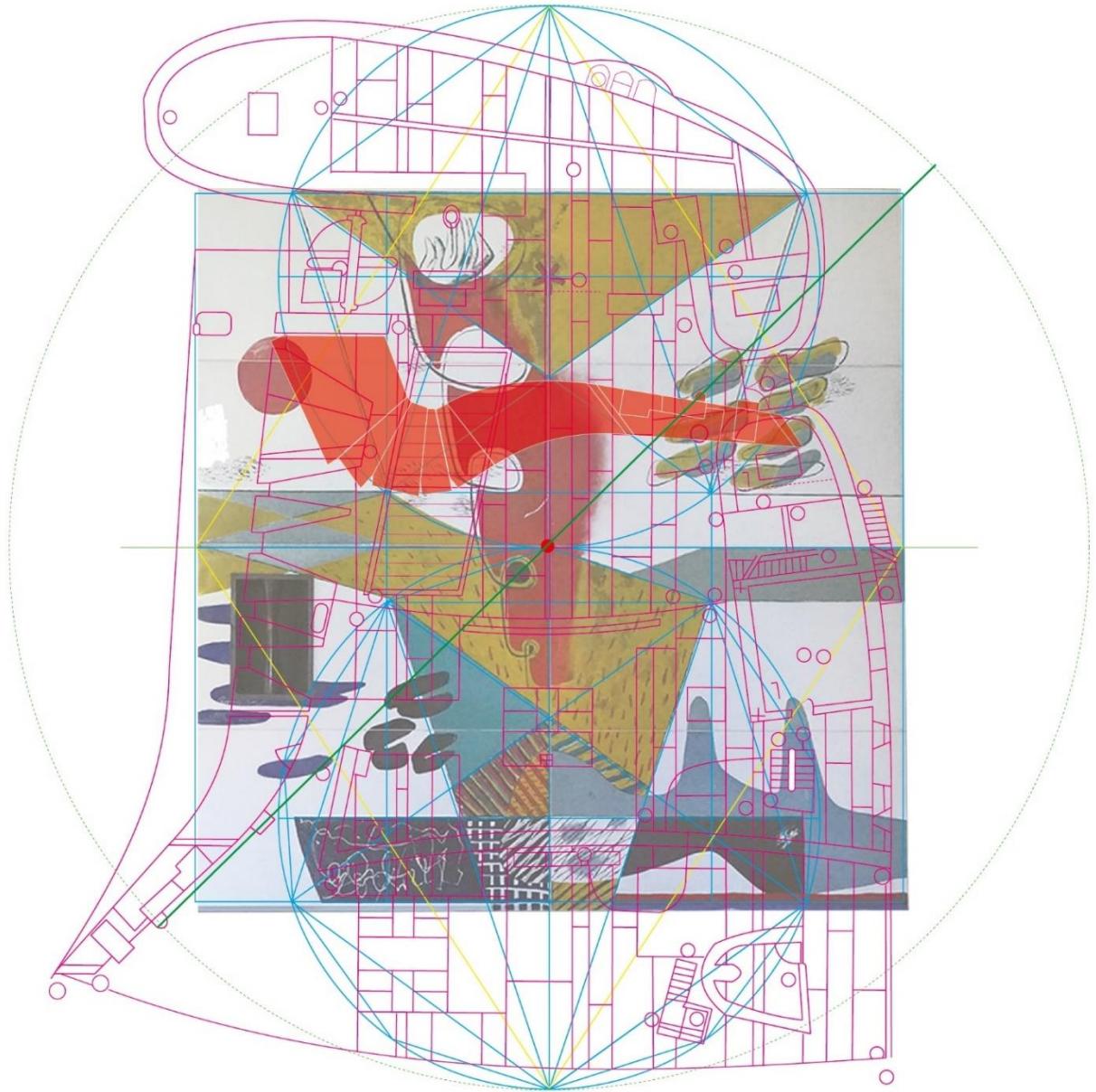


Figura 51: Icona interna del Portale delle Processioni con sovrapposizione del tracciato regolatore, della linea bisettrice e del muro sud virtuale.

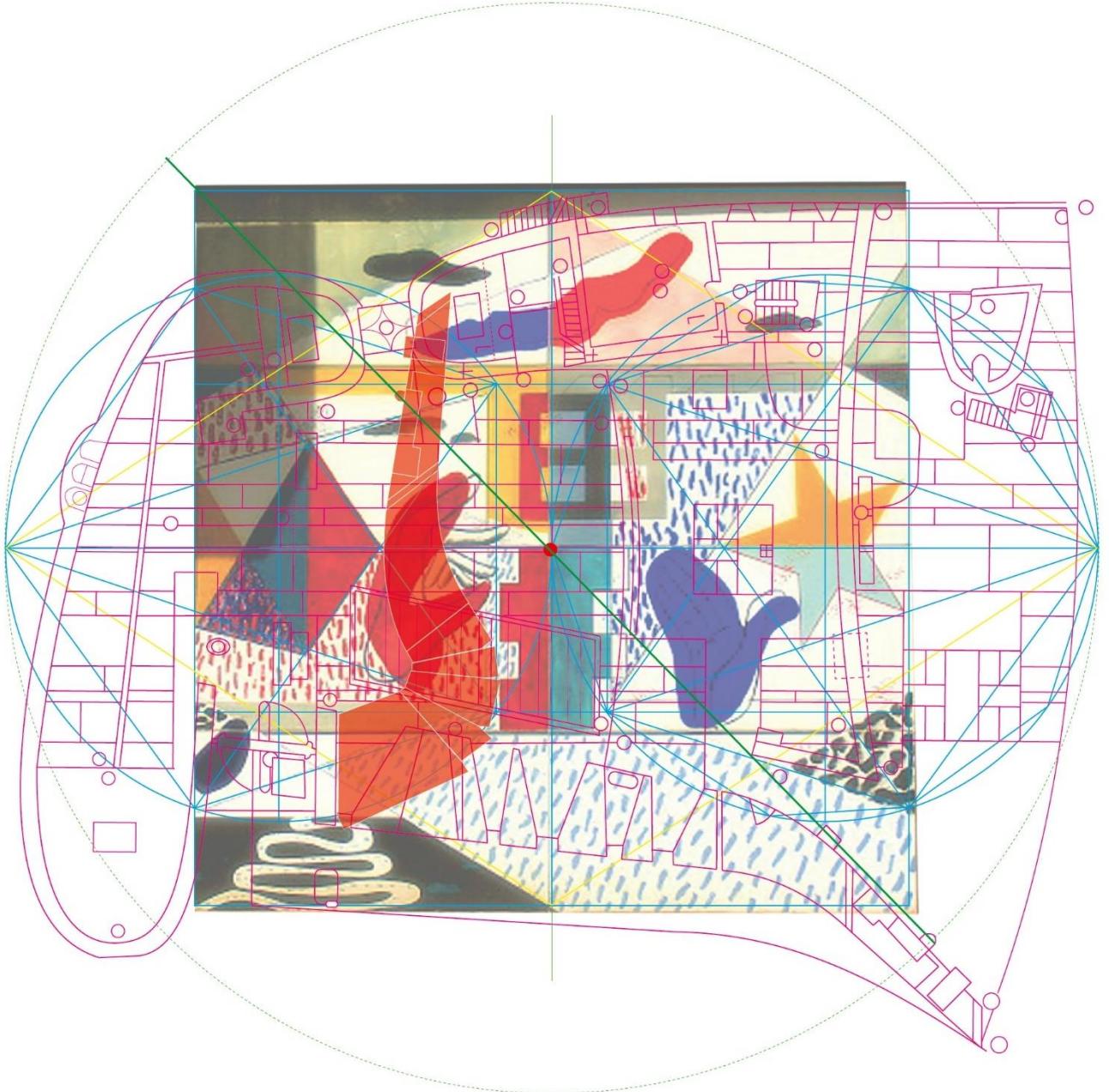


Figura 52: Icona esterna del Portale delle Processioni con sovrapposizione del tracciato regolatore del muro virtuale e della linea bisettrice.

10. CONCLUSIONI

Nel concludere questo lavoro, voglio esprimere il mio ringraziamento all'architetto professor Giuseppe Nifosi ²⁶ che, con i suoi studi sull'arte moderna, mi ha messo in condizione di esprimere ciò che avevo intuito riguardo alla quarta dimensione nel progetto di Ronchamp. Grazie a lui, ho potuto asserire che le due icone moderne del Portale delle Processioni risentono già del rinnovamento apportato dalla teoria della relatività elaborata da Einstein che ha introdotto la quarta dimensione in diverse arti quali la pittura, la scultura e l'architettura.

Alla fine di questo lavoro voglio proporre ancora un'altra considerazione che ricapitola quelle fatte fino ad ora sul mistero della progettazione di Ronchamp. Quest'ultima riflessione viene da una provocazione che Le Corbusier ha lanciato attraverso due pagine (Figura 52 pag. 97), che io considero come un'unica pagina in quanto il messaggio delle due scritte è univoco e si riassume nelle due frasi in rosso evidenziate sulle figure: *jouez le jeu et découvrez le jeu!* (entrate nel gioco e scoprirete il gioco!).

Né all'inizio della Tesi, né all'inizio di questo lavoro riuscivo a capire in che modo lo si potesse scoprire, anche se nel gioco, senza saperlo, vi ero già entrato nel momento in cui ho iniziato a cercare di capire il perché delle forme singolari della progettazione di Ronchamp.

Oggi posso invece suggerire che sovrapponendo la planimetria sui due fogli accostati è possibile rendersi conto che il muro reale di sud della Cappella si va a posizionare in modo che il cilindro cavo va a coincidere con lo spigolo destro del lato inferiore della bacheca della statua della Madonna ritenuta miracolosa (vedi Figura 50 a pagina 94). Tutto ciò fa capire che le supposizioni fatte nel lavoro sono giuste e quest'altro escamotage di Le Corbusier dà la quasi certezza della sua intenzione di far capire che la tomba vuota e l'incarnazione del Verbo sono due facce della stessa medaglia. Esse esprimono due principi fondanti della fede cattolica che il progettista ha impresso nel calcestruzzo a vista della Cappella in riferimento all'aspetto cristologico e a quello mariologico. Ma possiamo ancora aggiungere che attraverso la posizione del muro sud virtuale si mette in evidenza la dimensione ecclesiologica; infatti, il misterioso cilindro cavo va ad indicare l'ombra proiettata dal ballatoio del coro dell'altare esterno suggerendo la forma di un calice. Tutto ciò ci dice due cose: innanzitutto, conferma la relazione ipotizzata nel lavoro tra la Chiesa sgorgata dal costato di Cristo e l'altare; in secondo luogo possiamo ritenere che la presenza del misterioso cilindro cavo, che avevo chiamato pietra miliare, alla luce di quest'altra considerazione, rappresenti effettivamente il "calice della salvezza". Se poi aggiungiamo che il muro sud virtuale va ad indicare l'unica cappellina delle tre di Ronchamp dipinta di rosso, come ho già spiegato nella prima parte del lavoro, la passione di Cristo perché la terza abside è di colore

²⁶ PICASSO E EINSTEIN, *Relatività e quarta dimensione* in GIUSEPPE NIFOSI, *Novocento: la stagione delle avanguardie*, 2020.

rosso possiamo ben capire quale analogia Le Corbusier abbia voluto comunicare con questo ulteriore escamotage. Ritengo che abbia voluto mettere in relazione il muro sud virtuale con l'ombra del ballatoio del coro della Cappella esterna. Di essa appare solo la sezione che ricorda un mezzo calice capovolto che versa il "sangue della nuova alleanza", se consideriamo anche il cilindro cavo che ne indica un punto della sagoma e osserviamo che il resto della punta del muro che porta con sé la "tomba vuota" va ad indicare l'abside rossa, potremmo ipotizzare che il calice, la passione e la tomba vuota sono una sola cosa. Ugualmente, dall'altra parte, la coincidenza tra la tomba vuota e la bacheca del simulacro della Vergine costituisce un unicum e diventa premessa di ciò che dice il foglio di destra citato (la parte che contiene la passione).

Possiamo dire a questo punto una cosa molto importante che mette insieme tutto il lavoro fatto vedendo la Cappella di Ronchamp assumere lo stesso significato del Retablo di Boulbon; come nel Retablo di Boulbon l'ignoto pittore ha voluto ottenere l'effetto spirituale di chi guardava la Pala d'altare di passare dalle tenebre di destra alla luce di sinistra attraverso Cristo che è al centro, così Le Corbusier avrebbe potuto comunicare in modo moderno con la sua architettura la stessa idea, cioè essere portati a porre il loro interesse sulla sinistra anziché sulla destra, che per la pianta è facile da verificare perché è proprio così, infatti il muro sud svolge sicuramente questa funzione di orientare a rivolgersi verso sinistra passando per il centro dove vi è l'altare che è simbolo di Cristo e a destra, come dicono alcuni critici, vi è il punto più buio dell'architettura di Ronchamp.

Per quanto riguarda la Cappella esterna possiamo rilevare la stessa evidenza, il muro sud infatti, svettando verso lo zenit e verso la luce di sud-est, svolge egualmente la funzione di portare lo sguardo verso sinistra e in alto, non solo per chi sta davanti alla Cappella, ma addirittura anche per chi guarda da molto lontano.

Se consideriamo la Cappella interna invece ci troviamo davanti ad una situazione diversa: infatti l'elemento emergente è l'altare al centro, che è comune alle altre due situazioni, ma si è portati a guardare non a sinistra, ma a destra, dove vi è la bacheca con il simulacro della Vergine, e poi ancora a destra in alto. Questo punto all'esterno corrisponde con lo spigolo dove è presente il riferimento al Santo Sepolcro e al cilindro cavo (il calice della salvezza). Veniamo così ricollocati nella parte sinistra del prospetto della Cappella esterna e paradossalmente, attraverso la mediazione della Vergine, passiamo alla salvezza che ella ci fa ottenere per i meriti del sangue del suo Figlio. In altre parole, per la salvezza è necessario il sacrificio di Cristo ma la mediazione della Madre è auspicabile.

Sappiamo dal Gresleri che il bicchiere è una figura molto presente nell'opera "corbusiana", l'artista lo ha voluto utilizzare per lo spazio di Ronchamp come allusione al calice che ha ridato senso all'uomo e che, unito agli altri segni presenti nella planimetria della Cappella, ci consente di affermare che vi è nella progettazione di Ronchamp quella quarta dimensione necessaria a una chiesa-santuario per dare ragione della fede cattolica nel linguaggio artistico contemporaneo degli anni cinquanta del secolo scorso.



Figura 53: Tabernacolo della Cappella di Ronchamp.



Figura 54: Antica statua della Madonna sita nella Cappella di Ronchamp, ritenuta miracolosa.

observez le jeu des ombres
 jouez le jeu...

Ombres propres, - nettes ou fondues
 ombres portées: aigües

Ombres portées - rigueur du tracé
 mais arabesque ou découpé

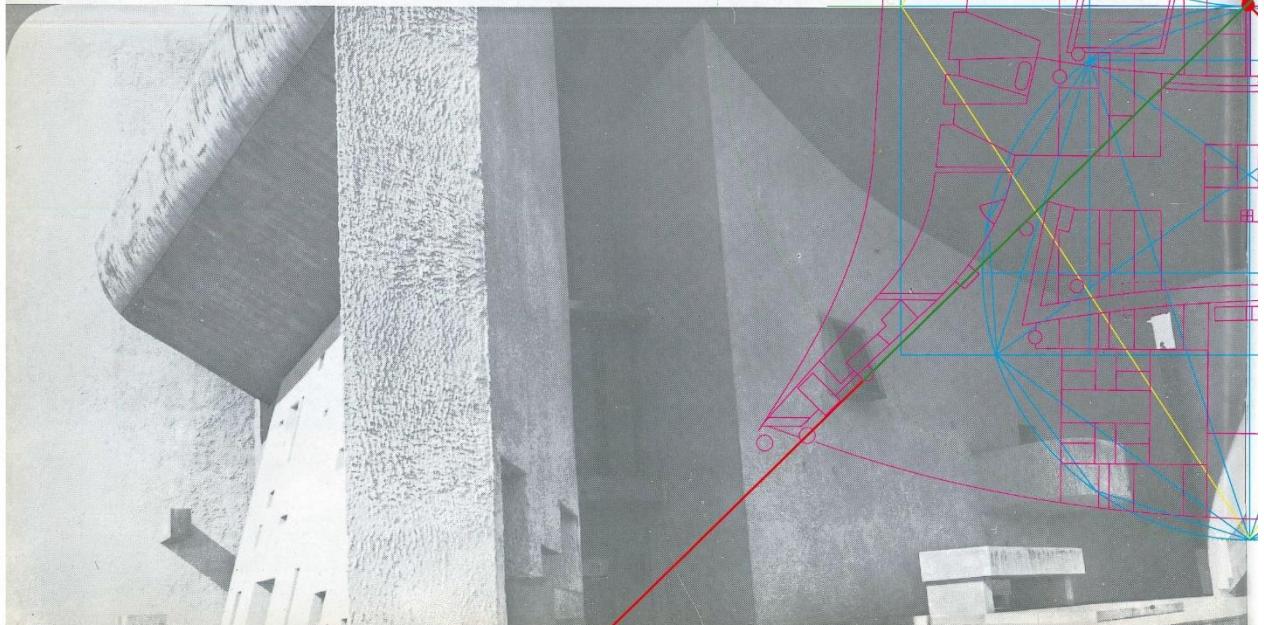
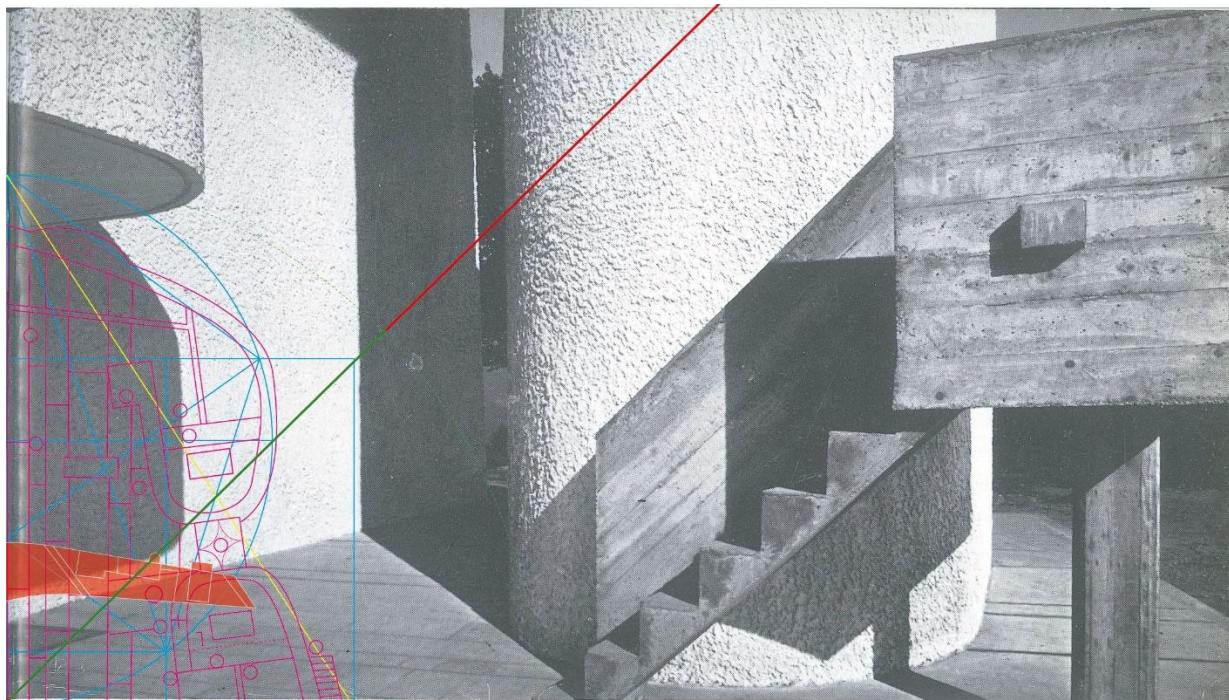


Figura 55: Tentativo di risposta alla provocazione di Le Corbusier.



ensorcelant! Contrepoint
 et fugue Musique
 Grande musique!
 Essayer de regarder les images
 à l'envers, ou tournez-les $90^\circ/4$.
 Vous découvrirez le jeu!

Osservate il giuoco delle ombre, entrate nel giuoco . . . ombre proprie - nitide o fuse, ombre portate: acute; ombre portate - rigore del tracciato, ma arabesco
 o frastaglio ammaliante! Contrappunto e fuga. Musica grande musica! Tentate di guardare le immagini a rovescio, o giratele di $90^\circ/4$. E scoprirete il giuoco!

FIGURE

Figura 1: Struttura	9
Figura 2: Opera di Marie-Alain Couturier, op. c. 1937, Convento di Santa Sabina, Roma	10
Figura 3: Il Retablo di Boulbon	15
Figura 4: Ingrandimento particolare del Retablo di Boulbon	16
Figura 5: Le due icone del Portale delle Processioni	20
Figura 6: Tracciato regolatore di Ronchamp e schizzi del Portale delle Processioni	21
Figura 7: Schizzi del tracciato regolatore di Ronchamp	22
Figura 8: Il Retablo a specchio con sovrapposizione del tracciato regolatore	23
Figura 9: Sovrapposizione del tracciato regolatore e della bisettrice dello spazio con la planimetria della Cappella di Ronchamp	24
Figura 10: Particolare del Retablo di Boulbon, la colomba che rappresenta lo Spirito Santo	28
Figura 11: Particolare del Retablo di Boulbon, la colomba dello Spirito Santo, con il tracciato regolatore in verticale	29
Figura 12: Rabbino che mostra gli shofar	30
Figura 13: Planimetria con il muro sud virtuale assimilabile ad un jobel	31
Figura 14: Disegni riguardanti la ricostruzione del Tabernacolo degli Ebrei (<i>Fondazione Le Corbusier</i>)	32
Figura 15: Planimetria di Ronschamp con il riferimento allo schema geometrico della ricostruzione del Tabernacolo degli Ebrei	33
Figura 16: Planimetria di Ronchamp con la sovrapposizione del tracciato regolatore e dello schema geometrico del Tabernacolo degli Ebrei	34
Figura 17: Planimetria di Ronchamp con lo schema geometrico del Tabernacolo degli Ebrei e la bisettrice dello spazio della Cappella	35
Figura 18: Retabli di Boulbon a specchio e schema geometrico del Tabernacolo degli Ebrei	36
Figura 19: Stampa antica del Tabernacolo di Orsanmichele originario	42
Figura 20: Il Tabernacolo dell'Orcagna, parte anteriore con la Madonna di Bernardo Daddi	43
Figura 21: Ingrandimento della Madonna con bambino. Miniatura dell'incognito pittore del Retablo di Boulbon	44
Figura 22: Madonna di Bernardo Daddi, con planimetria di Ronchamp sovrapposta in orizzontale	45
Figura 23: Madonna di Bernardo Daddi, con planimetria di Ronchamp sovrapposta in verticale	46
Figura 24: Il capo del cardellino. Ingrandimento della macchia rossa	47
Figura 25: Abside dello Spirito Santo: unico ambiente colorato del santuario	48
Figura 26: Portale delle Processioni con apertura a bilico verticale	52
Figura 27: Icona interna del Portale delle Processioni e tracciato regolatore in verticale	53
Figura 28: Icona esterna del Portale delle Processioni e tracciato regolatore in orizzontale	54
Figura 29: Apice di sud-est della Cappella di Ronchamp	60
Figura 30: Santo Volto di Novgorod	61
Figura 31: Mandillon di Genova	62
Figura 32: Canale di scarico delle acque della copertura, con vasca di raccolta, facciata ovest	63
Figura 33: Canale di scarico delle acque della copertura, sul prospetto nord	64
Figura 34: Tavola di riepilogo: Retablo a specchio - planimetria tracciato regolatore "piccolo" - schema geometrico del Tabernacolo degli Ebrei - muro sud virtuale	65
Figura 35: Planimetria con sovrapposizione del tracciato regolatore - muro virtuale parte del Retablo parziale	66
Figura 36: Prospetto sud	67
Figura 37: Prospetto est	68
Figura 38: Prospetto nord	69
Figura 39: Muro sud dalla parte interna	70
Figura 40: Planimetria con muro sud virtuale e bisettrice dello spazio di Ronchamp	75
Figura 41: Planimetria con muro sud virtuale e bisettrice dello spazio di Ronchamp, con tracciato regolatore e losanga verticale	76
Figura 42: Planimetria con muro sud virtuale e bisettrice dello spazio di Ronchamp, con tracciato regolatore e losanga in	

verticale contenente quella orizzontale	77
Figura 43: Planimetria con tracciato regolatore, schema geometrico del Tabernacolo degli Ebrei e bisettrice dello spazio di Ronchamp	78
Figura 44: Individuazione sulla cartina dell'atlante dei siti di Ronchamp, di Cape Martin, di Roma e di Gerusalemme	79
Figura 45: Tomba di Le Corbusier e della moglie	80
Figura 46: Il misterioso cilindro cavo di Ronchamp e nicchie che si rifanno al Santo Sepolcro. A destra esempio di cippo. A sinistra esempio di ombelico del mondo	81
Figura 47: Supporto delle candele a devozione di Notre Dame du Haut. A destra pellegrini in preghiera	82
Figura 48: Altare di Ronchamp in primo piano; in secondo piano devozione mariana dei pellegrini	83
Figura 49: Bozzetto della donna dell'Apocalisse (<i>Fondazione Le Corbusier</i>) " <i>Una donna vestita di sole, la luna sotto i suoi piedi</i> "	92
Figura 50: Tracciato regolatore "medio" sovrapposto ai Retabli speculari perfezionato rispetto al cilindro cavo	93
Figura 51: Tracciato regolatore "grande" sovrapposto ai Retabli speculari e alla planimetria	94
Figura 52: Icona interna del Portale delle Processioni con sovrapposizione del tracciato regolatore, della linea bisettrice e del muro sud virtuale	95
Figura 53: Icona esterna del Portale delle Processioni con sovrapposizione del tracciato regolatore del muro virtuale e della linea bisettrice	96
Figura 54: Tabernacolo della Cappella di Ronchamp	99
Figura 55: Antica statua della Madonna sita nella Cappella di Ronchamp, ritenuta miracolosa	100
Figura 56: Tentativo di risposta alla provocazione di Le Corbusier	101

Indice

Ringraziamenti.....	3
Introduzione.....	4
1. Capitolo d'ingresso.....	6
2. Retablo di Boulbon	11
3. Tracciato regolatore.....	17
4. Lo schema geometrico del Tabernacolo degli Ebrei	25
5. Il Tabernacolo dell'Orcagna e la Madonna di Bernardo Daddi.....	37
6. Il Portale delle Processioni.....	49
7. La struttura della Cappella come "riza" architettonica	55
8. Il muro sud e il suo ruolo pneumatologico	71
9. L'icona interna del Portale delle Processioni.....	84
10. Conclusioni	97
Figure	103

