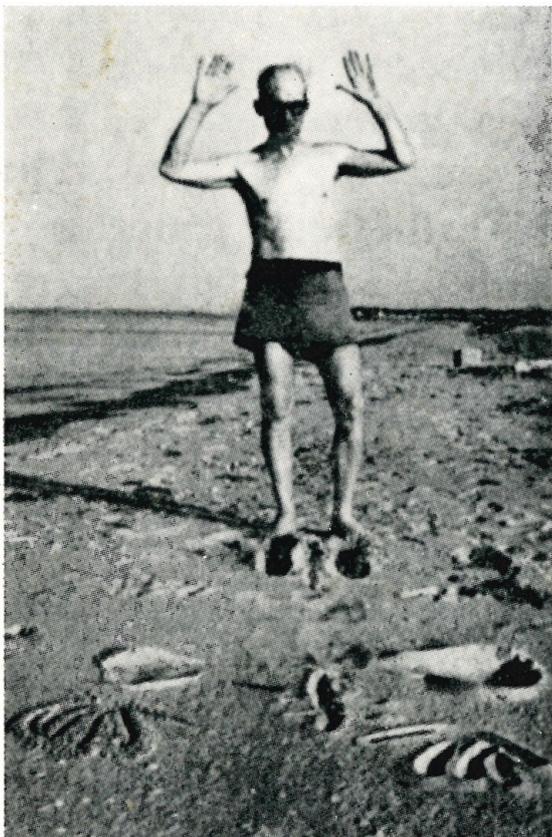


Le Corbusier

L'oeuvre d'art est **un jeu** dont l'auteur a créé la règle. Elle s'en va dans la vie, enfermée dans son cadre et désormais seule sur son mur. Ceux qui veulent jouer doivent laisser là toute distraction. Les jeux n'exigent-ils pas la passion?

L'auteur — le peintre — a créé la règle de son jeu et la règle doit pouvoir apparaître à ceux qui cherchent à jouer.

Le Corbusier, **Peinture**, Parigi 1935



L'opera d'arte è *un gioco* del quale l'autore ha creato la regola.

Se ne va nella vita, chiusa nella sua cornice, e ormai sola sul muro. Chi vuole giocare deve lasciar da parte ogni distrazione. Non è forse vero che i giochi esigono passione?

L'autore — il pittore — ha creato la regola del suo gioco e la regola deve poter apparire evidente a chi cerca di giocare.

LE CORBUSIER, **Peinture**, Parigi 1935.

«A buon intenditor poche parole!... Un acrobata non è un pagliaccio. Un acrobata consacra la sua esistenza a un'attività in funzione della quale, *in pericolo di morte* permanente, realizza dei gesti fuori della norma, al limite della difficoltà, e nel rigore dell'esattezza, della precisione assoluta... pronto a rompersi il collo, a spezzarsi le ossa, a distruggersi.

Nessuno l'ha incaricato di questo. Nessuno

Dessiner, c'est d'abord regarder avec ses yeux, observer, découvrir... Dessiner c'est aussi inventer et créer... Le crayon découvre, puis entre dans l'action pour vous conduire bien au-delà de ce que vous avez sous les yeux...

Le dessin permet de transmettre intégralement la pensée sans le concours d'explications écrites ou verbales...

Le dessin peut se passer d'art. L'Art, par contre, ne peut s'exprimer sans le dessin.

Le Corbusier, **Dessiner**, Parigi 1965

"A bon entendeur salut!...

Un acrobate n'est pas un pantin.

Il consacre son existence à une activité

[par laquelle,]

en danger de mort permanent, il réalise des gestes hors série, aux limites de la difficulté et dans la rigueur de l'exactitude, de la ponctualité... quitte à se rompre le cou, à se briser les os, et s'assomer.

Personne ne l'en a chargé.

Personne ne lui doit gratitude quelconque.

Mais, lui, il est entré dans un univers hors série, celui de l'acrobatie.

Résultat: bien sûr! il fait des choses que les autres ne peuvent faire.

c'est un prétentieux, c'est un anormal; il nous

[fait peur,]

Résultat: pourquoi fait-il cela, se demande

[autrui,]

il nous fait pitié;

il nous embête!»

Le Corbusier, in «Zodiac» n. 7

gli deve gratitudine. Lui però è entrato in un universo fuori della norma, quello dell'acrobazia.

Risultato: perchè lo fa? — si domandano possono fare.

Risultato: perchè lo fa? — si domandano gli altri — è un pretenzioso, è un anormale; ci fa paura; ci fa pietà; ci da fastidio!»

LE CORBUSIER, in «Zodiac» n. 7.

Disegnare è prima di tutto guardare con i propri occhi, osservare, scoprire... Disegnare è anche inventare e creare... La matita scopre, poi entra nell'azione per condurvi ben al di là di quel che avete sotto gli occhi... Il disegno permette di trasmettere integralmente il pensiero senza l'intervento di spiegazioni scritte o verbali...

Il disegno può fare a meno dell'arte. L'Arte, al contrario, non può esprimersi senza il disegno.

LE CORBUSIER, **Dessiner**, Parigi 1965.

“Une petite collection nomade”

Questi disegni graffiti su piccoli cartoncini commerciali, imbrattati con le dita di inchiostro da stampa color seppia, rivelano nel retro numerose impronte digitali che documentano in modo commovente il piacere frenetico che l'autore deve aver provato nell'atto di eseguirli. Questi lavori le Corbusier li ha fatti durante l'occupazione nazista a Parigi: «Era impossibile trovare materiale per disegnare e dipingere: è stato un amico tipografo a darmi questi cartoncini pubblicitari» mi ha raccontato con voce ancora riconoscente quando l'ho conosciuto a New York nel 1946.

Da allora questa piccola collezione ha sempre viaggiato nelle tasche del maestro come un mazzo di carte da gioco, e poi nelle mie, dopo la sua morte. Come le carte da gioco, come i tarocchi, questi cartoncini sono popolati di immagini misteriose e magiche. A chi sa interrogarle, queste immagini rivelano oltre al loro proprio vocabolario plastico, i principi e le regole legittime del gioco, del più incantevole tra i giochi che l'uomo abbia mai inventato, il gioco dell'arte

A New York Corbù, nelle ore di solitudine nell'albergo Grosvenor*, o nel mio studio all'ottava strada, consultava i piccoli documenti e trovava in essi gli elementi necessari per riallacciare e mantenere ininterrotta la continuità del suo intimo dialogo con la pittura.

In quel periodo, gli stessi spunti gli sono serviti per eseguire numerosi disegni colorati a pastello, acqueforti, e quadri a olio.

Malgrado le ragioni ufficiali che hanno giustificato la presenza di L.C. nella metropoli americana (delegato per la scelta della località per la sede delle Nazioni Unite prima, e uno fra gli architetti progettisti dell'edificio, poi, malgrado il suo noto entusiasmo per il dinamismo del secolo, per l'uomo efficiente e moderno, nel suo taccuino di appunti, Corbù distanziava gli impegni, con lunghe parentesi di solitudine non di ore, ma di giorni interi. Era durante queste parentesi sature di riflessioni attente e disinteressate, che risolveva le sue ipotesi creative. «Bisogna aver sempre le tasche piene, mai tornare a casa con le mani vuote» era solito dire.

La verità è che L.C. venne a New York spinto dallo stesso spirito che spingeva i

maestri del Rinascimento a recarsi a Roma o a Milano, per offrire ai principi di quel tempo i loro servizi artistici. Contrariamente a questi, il grande maestro dell'architettura, della pittura e scultura moderna, a New York non trovò gli Sforza,



L. C. con Nivola

Medici nè il Santo Padre. La sua delusione è stata motivo di riflessioni e riconsiderazioni profonde, di molte sue premesse anteriori, non per questo prive di benefiche conclusioni.

Quando, non so. Credo però che il momento verrà che anche questi segni impressi sulla carta serviranno a capire quel fenomeno semplice e arcano, che ricorre in ogni cultura e che serve a rivelare i valori permanenti dell'arte.

COSTANTINO NIVOLA

* vedi disegno n. 11

Una matita per pensare

Sappiamo che Le Corbusier è stato un maestro della nostra architettura.

Sappiamo anche che è stato pittore e persino scultore, o perlomeno ideatore delle opere che l'ebanista Savina ha scolpito abilmente nel legno, facendo vivere nelle tre dimensioni dello spazio molti suoi disegni. Sappiamo infine che egli fu scrittore, e i suoi libri costituiscono un'opera letteraria che sarebbe valida per sé sola, anche se fosse stata il suo unico apporto alla cultura. Ma l'ossatura segreta del suo fare — come architetto, come pittore, come scultore, come scrittore persino — è stata sicuramente il disegno.

Nei libri che egli ha pubblicato, testimonianze di esemplare chiarezza delle concezioni lecorbusiane dell'arte, il disegno non è mai illustrazione né ornamento superfluo del testo, ma ausilio indispensabile e paritetico alla parola stampata. Spesso Le Corbusier lo accompagna con qualche annotazione corsiva, con quella sua scrittura che è tanto simile, nel segno, alla grafia dell'immagine, da integrarsi completamente ad essa prolungando il disegno nella parola scritta, fino ad annullare i confini tra illustrazione e testo. Daltronde disegno e parola si trovano uno accanto all'altra in tutti i *carnets* lecorbusiani, fitti di annotazioni e spunti, che gli furono costantemente compagni dagli anni della sua gioventù (il primo è del 1914) fino alla morte.

Il disegno ferma l'immagine, dovunque essa sia stata capace di attrarre per un istante la sua attenzione: un tempio greco o un grattacielo veduti in viaggio, una fotografia trovata sul giornale, una cartolina, un sasso, un oggetto qualsiasi.

Il disegno visualizza un pensiero: la ville radieuse, il ciclo solare (da un'alba all'alba

successiva), la circolazione stradale nelle grandi città. Simile in tutto ad un pensiero espresso e dichiarato, il disegno è di volta in volta annotazione, riflessione, verifica, comunicazione, scrittura. Egli se ne serve, per elaborare un progetto, per stilare un promemoria visivo di una sua conferenza, per rianalizzare la struttura geometrica o l'impianto percettivo più segreto di un suo quadro da tempo compiuto.

Come un'idea che insistentemente riaffiori a distanza, e che ogni volta, col crescere delle esperienze sedimentatesi in essa, ripropone con più forza la propria struttura, molti disegni che vediamo qui, eseguiti tra il '40 e il '50 circa, negli anni difficili della guerra e del primo dopoguerra, tornano a più riprese e in tempi differenti sulla stessa immagine. Ciò che conta nella ricerca grafica e pittorica di Le Corbusier non è infatti sicuramente la novità del tema, ma l'evolversi del segno nella continua elaborazione di quel linguaggio visivo « universale » che era stato sin dal periodo purista una delle sue più appassionate aspirazioni.

In queste brevi sequenze di schizzi Le Corbusier non cerca mai il bel disegno: generalmente invece la matita registra dapprima con una meticolosità tutta naturalistica, ma poi, di disegno in disegno, l'immagine si spoglia progressivamente di ogni elemento superfluo, di ogni annotazione inutilmente descrittiva: il segno diventa conciso, veloce, essenziale. La mano, dopo che tante volte ha delineato la medesima figura — una donna giacente, una natura morta, un gruppo di figure — la conosce ormai così intimamente, e la matita corre così sicura sulla carta, che in molti casi l'immagine affiora appena da un segno rapidissimo, breve, direi stenografico. Talvolta invece



n. 56



n. 53

il segno si flette elasticamente, si modula, rallenta in una sequenza minuta di traiettorie sinuose, o percorre di slancio un ampio arco dinamico con una sola linea continua che, rinunciando ormai a descrivere lo statico contorno delle forme, trasmette sinteticamente il ritmo di un gesto, allude alla cadenza melodica di uno spazio.

In alcuni schizzi che possiamo vedere qui (i n. 42, 44, 45, 46) le annotazioni di colore, riferite a studi precedenti a pastello o a tempera e talvolta anche a dei quadri, si traducono in una sorta di codice grafico, che possiamo d'altronde ritrovare costantemente nel disegno lecorbusiano sin dal 1920 circa. Esso è caratterizzato da brevi tratti paralleli o da altri analoghi segni particolari, che hanno esclusivamente la funzione di qualificare le superfici già destinate al colore con una tessitura propria, autonoma sia rispetto alle linee costruttive dell'immagine sia rispetto a valori luministici o plastici delle figure. Sono insomma annotazioni personali, con le quali Le Corbusier non intende tradurre il colore in vibrazione di luce, soltanto significarlo, marcandone la presenza attraverso una semplicissima disciplina segnica che egli introduce come convenzione interna al processo del proprio stesso lavoro.

Altri disegni, che come tutto il gruppo sono oggi esposti per la prima volta, derivano da quadri precedenti, da tappezzerie o, molto verosimilmente, riprendono con qualche variante gli studi per le sculture che Savina eseguiva con perfetta sintonia secondo le indicazioni del maestro; quattro (n. 3, 25, 26, 42) quasi certamente interpretano in una sequenza organica una fotografia forse trovata per caso in un giornale. Essi hanno dunque in comune il fatto di non precedere un'opera compiuta (come è il caso del progetto), ma di rielaborarla a posteriori riportandola da uno stadio apparentemente definitivo ad uno stato nascente.

Non si tratta di un ritorno al passato, né di nostalgica regressione. Al contrario in questi schizzi la ricerca procede attraverso una particolare forma di pensiero visivo, innestandosi sulle esperienze precedenti per superarle, e riconsiderando i propri significati acquisiti fino a restituirne, per mezzo della analisi grafica, una strutturazione più precisa e più coerente. E non è difficile scorgere, soprattutto nell'insieme dell'opera grafica e pittorica di Le Corbusier, una continua metamorfosi, una sorta di reicarnazione ripetuta di pochi temi ricorrenti, filtrati negli anni attraverso differenti tecniche operative e attraverso il divenire stesso della sua problematica. Questa particolare evoluzione, che scaturisce da una riflessione permanente sul proprio fare, ha un momento esemplare di sperimentazione nel disegno.

I disegni che oggi vediamo, tracciati alla buona su carta talvolta scadente, o grafiti sulla vernice seppia stesa a pennello sopra i cartoncini commerciali della Société d'Entreprises Industrielles et d'Etude (che lui stesso aveva fondata molti anni prima, nel 1917) ci consentono di penetrare più intimamente in un processo creativo che è tipico di Le Corbusier.

La sua figura pubblica — quella che lui stesso ha costruito per noi con i suoi ripetuti interventi critici, con la sua architettura e con l'insieme della sua pittura — riceve un arricchimento prezioso e un necessario chiarimento dei significati profondi del processo di lavoro, proprio attraverso la rivelazione di una dimensione privata, che da poco tempo conosciamo e che solo oggi forse incominciamo a penetrare, di quella ricerca segreta, di quella instancabile, quotidiana necessità di rimettere in discussione tutte le acquisizioni precedenti, che ha trovato nella matita, nel pastello, nella penna a inchiostro, gli strumenti più semplici e più immediati di un pensiero che, strutturandosi, si traduce in immagine.

LUISA MARTINA COLLI



n. 54



n. 55

“Je n'existe dans la vie qu'à condition de voir” L. C.

Donnone, conchiglie, il bicchiere con le righe, seno, orecchio, occhio: tutto un campionario intercambiabile, un lessico, un meccano visuale. Le Corbusier pittore, in questo « labeur secret » matrice della sua architettura, scava a fondo le possibilità combinatorie di una ristretta serie di oggetti all'interno di una inquadratura che può essere la tela, l'arazzo, il pannello e addirittura la scultura cioè l'elemento spazializzato per eccellenza. Il discorso è lo stesso, traslato, che fa a proposito delle finestre in architettura: il quadro cioè la cornice limita cioè concentra e quindi « fa vedere » l'infinito.

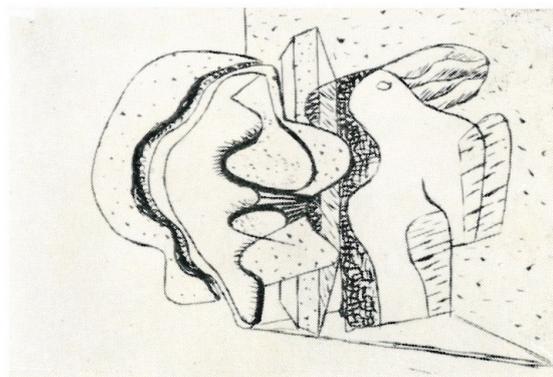
Le figure disegnate, si noti ad esempio la serie dei ritratti multipli del periodo '29-31, spesso sono contorte per rientrare nella inquadratura: è una forzatura psicologica che riflette una concezione spaziale di matrice chiaramente postcubista ma soprattutto che indica una visione non fotografica di Le Corbusier. L'oggetto o il corpo umano, il soggetto insomma è pensato e tracciato nella sua totalità, esistono contemporaneamente davanti e dietro come in architettura esiste la Quinta Facciata cioè il « sopra » e quindi il « toit-jardin » o i volumi fuori scelse (ma a scala solare come le meridiane) di Chandigarh. E a tale punto questa compenetrazione fra piano e volume è tangibile che Savina, uno scultore in legno, gli chiese di poter « scolpire » i suoi disegni.

Le Corbusier, « grafomane pazzo » come lo chiamava F.L. Wright, ritratto in decine di immagini col taccuino in mano e un mazzo di matite nell'altra, era in realtà molto attento a tutto quello che tracciava. Innamorato del concetto di « standard » (considerava il Partenone un perfetto esempio di architettura standard) preferiva spesso volte ridisegnare tele già fatte; e non tanto per un metodo di ricerca comune anche ad altri artisti ma proprio perchè segno chiaroscuro e colore erano tre fasi divise e intercambiabili. Questa metodologia quasi meccanica e ben conosciuta da chi si occupa di stampa o di litografia permetteva la costruzione di una amplissima gamma di esperimenti sullo stesso tema.

In questa mostra alcuni gruppi di disegni sono particolarmente commoventi proprio perchè legati ad un momento particolare, quello della Francia occupata, in cui L.C. la moglie Yvonne Gallis e il cugino Pierre Jeanneret si rifugiarono a Ozon in una fattoria abbandonata vicino a Tournay nei Pirenei. Sono i piccoli schizzi marcati con la lettera T o Ty per indicare appunto Tournay e quasi sicuramente, (avendo rintracciato quasi tutte le tele alle quali si riferiscono), sono degli appunti, come in un quaderno d'atelier, per una catalogazione delle opere. Le Corbusier stesso racconta come in quel periodo la loro sopravvivenza fu assicurata proprio dalla vendita di



n. 3



n. 1

alcune tele. Di questo periodo è la creazione della serie «Ubu» (dal personaggio di Jarry) che verrà poi tradotta in scultura da Savina.

Contemporaneamente scrive due libri: «Destin de Paris» e «Les Murondins» e trova anche il tempo di espletare un incarico segretissimo per conto del governo progettando un piano di struttura per la zona dei Pirenei dove (sempre in gran segreto) era stato trovato un giacimento di petrolio.

«E' così bello disegnare le spalle delle donne di Rio» dichiara nel 1936 a giustificazione degli innumerevoli schizzi (le donnone appunto) vigorosamente chiaroscurati che forse riflettono psicologicamente la sua concezione del «buon selvaggio» e come tale primario nei bisogni e quindi nelle forme. Ben altro tipo di tratto compare quando il soggetto è una persona veramente amata: il chiaroscuro diventa sottile e trasparente involupando le forme con una omogeneità che ricorda i primi disegni puristi; si vedano i ritratti di Yvonne, del cugino Pierre e della stupenda Josephine Baker «coeur limpide» amata a Sao Paulo nel '29.

Nel '38 completa otto affreschi nella villa a Cap Martin di Badovici e Eyleen Gray e i disegni 24, 27 e 55 si riferiscono appunto a questi lavori mentre il 18, per alcune notevoli assonanze, fa pensare a uno studio per la pittura murale del 1937 fatta sulla parete di fondo dello studio di Rue de

Sèvres e richiesta dai suoi collaboratori al ritorno da New York.

«J'étais né pour regarder, toute ma vie des images, et pour en dessiner». Non importa come e perciò quando Jean Baoudouin tenta di rilanciare la manifattura degli arazzi di Aubusson. Le Corbusier, entusiasta ma cartesiano, gli prepara numerosi cartoni e un titolo: «Muralnomad» cioè la quadreria del nomade. I temi sono spesso quelli già apparsi negli olii o nei disegni ma con lievi modifiche per la tecnica della tessitura come appare da un confronto dei numeri 26 e 42.

Le piccole cartoline «al bitume graffiato» corrispondono agli studi e soprattutto all'effetto delle due serie di litografie (Panurge» e «Petite Confidence» dove il tratto bianco su nero libera una serie di valenze quasi surrealiste.

La serie delle «Mani», il monumento-simbolo della «Main Ouverte» a Chandigarh, le impronte nel cemento, la foto a Long Island con Nivola, la statua del «Moscoforo» dipinta senza pennelli, tutto insomma sembra giustificare quando ha scritto il suo grande collaboratore André Wogensky: «Au fond, Le Corbusier est toujours resté un manuel. Ce qu'il pensait, il lui fallait le mettre en forme avec les mains, le dessiner, pour l'extérioriser».

MAURIZIO DI PUOLO



n. 2



n. 4

Commento ai disegni

DISEGNI SU CARTA

1. China, cm. 21x31, simile alla scultura del 1947 (LCLM, N. 6) (Ozon) (v. N. 6)
2. Composizione con due figure, cm. 21x27, firma e « Ozon 40 » (in b. a d.); forme simili al piano di Algeri, sviluppato precedentemente (Ozon)
3. Due figure abbracciate, matita e past. 4 colori, cm. 21x31
4. Fig. femminile rianchiata, china e temp. 5 col., cm. 21x31; similitudine con « Femme assise se tenant la tête » 1942 (LCLM p. 226)
5. Due visi intersecati, past. 3 col. cm 21x27; ripreso in « Configuration » 1962 (Dessins, p. 2) Tema dei quadri: « Mains sur la tête 1939 », « Ozon et Georges 1943 » « Femmes New York 1937 ».
6. Matita e pastello a 7 col.; molto simile al quadro « Un Ubu », e quasi identico a Ubu 1946, e alle sculture N. 41/42/42bis del 1964 Serie « Panurge Ubu » Cfr. OC 1946-52 p. 231 (Croquis Nivola) (Ozon) (v. N. 1)
7. Figura femmin. in poltrona; china e past. 6 col.; cm. 31x21; soggetto identico al disegno « Laver les pieds » 1933 (Dessins N. 46)
8. Nudo femminile, biro, matita, tempera 4 col., cm. 23x33; in b. ad.: « Bogotà mai 51 L.C. »; appartiene alla serie « Bogotà »
9. Nudo femmin. in piedi; inch. viola, cm. 31x21; riprende testualmente il disegno « Beauté de plage », 1927, inch. viola
10. Disegno di scultura; china; cm. 27x21; ripreso nella serie « Panurge » ('61-'62) (vedi anche N. 44 di questo catalogo)
11. Disegno a biro nera, past. 7 colori, cm. 23,5x15; in b. a d.: « 28/1/47 » (carta da lettere dell'Hotel Grosvenor di N.Y.); sicuramente ripreso in « Icone » 1952, e oggetto dei quadri « Acores » 1946, « Icone Vezelay » 1946, « Icone I » 1955, « Icone II » 1956 (Dessins, p. 65)
12. Matita e past. rosso, cm. 14x19, (T 40 Drouin un grand Ubu 1943 T)*; corrisponde a « Ubu 1943 » (LCLM p. 227); anche tema della scultura « Ozon », legno policromo 1946 circa (Ozon).
13. Matita, past. rosso, cm. 14x9; (Drouin 1940-43 du bois à photog. Divinité baroque N. 25)*; corrisponde a « Divinité baroque 1943 » (LCLM p. 226), e soggetto della scultura della serie Icône (1964), ora alla Fondation LC, Parigi (Ozon).
14. Matita e past. rosso; cm. 14x9; (baigneuses barques coquillage (Drouin) T 40 1940)*; corrisponde a « Femme et coquillage 1940 » (LCLM p. 225) (Ozon)
15. Composiz con figure femmin. sedute; past. e temp. 9 colori, cm. 21x27; simile a « Les deux femmes 1932 » (cat. Sotheby)
16. Compos. con figure; china e past. 6 col.; cm. 21x31; legato alla serie « Bogotà » (vedi anche N. 8)
17. Due figure (coppia); china, matita, temp. 7 col., cm. 27x21; forse ripreso nella serie « Les mains » 1962
18. Compos. con figure; china, matita, past. 10 col.; cm. 21,5x28; simile alla pittura murale nell'atelier Rue de Sevres Parigi, 1947, (OC 46-52, p. 233)

19. Compos. con figure; china, matita, past. 5 col., cm. 21x27; (appiccicato su cartoncino graffito e strappato al centro del foglio); ripreso in « Deux personnages » (collage e china) s.d. ma certam. posteriore
20. Matita e past. rosso, cm. 9x14, (40 T T 60)*, corrisponde esattamente a « Nature morte à l'écharpe rouge » 1940. Importantissimo perché, ruotato di 90° darà origine alla serie dei Tori (LCLM p. 226) (Ozon).
21. Matita; cm. 14x9, (T 40 à photograph... 1944)*; corrisponde a « Femme 1941-53 » (L.C. peintre N. 60), e ripreso nella litogr. « Portrait », 1960 (O.L.)
22. Nudo femmin. sdraiato, di schiena; matita e pastello 3 col.; cm. 21x31; simile come tratto a « La serviette 2 » 1931, 3 colori (Dessins, N. 43)
23. Figura femmin. coricata; china, matita, temp. 4 col.; cm. 21x31; simile come tratto a « Le corset 1931 », penna inch. viola (Dessins N. 45)
24. China, matita, past. a 7 col., cm. 27x21; tema di una delle pitture murali della villa di Cap Martin (1939) (v. N. 27 e 55)
25. Due figure femmin. abbracciate; china, matita, past. 5 col. cm. 31x21; simile a « Les deux femmes 1938 » (LCLM p. 224) e « Tête, mains et verres 1945 » (LCLM p. 227)
26. Due figure femmin. abbracciate; china, matita, temp. 4 col., cm. 31x21 (v. N. 42)
27. Figura in interno con finestra; matita e past. 8 col., cm. 27x21; serie « Pitture murali » di Cap Martin (v. N. 24 e 55)
28. Nudo femmin. sdraiato; inch. e past. 6 colori; cm. 20x32
29. Tre nudi femmin. seduti su un divano; inch. viola e past. 4 colori, cm. 21x31
30. Matita e past. rosso e blu; cm. 14x9; (43 T T 4-bas)*; corrisponde a « Les trois femmes assises » mat. col. 1940-46 (L.C. Fifty works, Londra 1969, Tav. 29) (Ozon)
31. Matita e past. rosso, cm. 14x9; (40 T. 80 Drouin 2 Danseuses banderolle noire)* Si riferisce all'olio 1940 (LCLM p. 225) (Ozon)
32. Matita, past. rosso, inch. blu; cm. 9x14; (32-40 chez Drouin coquillages T. 60)* corrisponde a « Coupe de bois et coquillage » 1942 (LCLM p. 226) (Ozon)
33. Matita, past. rosso; cm. 14x9; (30 60 Drouin Lanterne et cruche T 60)*; corrisp. a « Nature morte à la lanterne 1930 » (LCLM p. 220) (Ozon).
34. Matita, cm. 14x9; (1944...)*, corrisponde a « Portrait de femme à la Cathédrale de Sens 1944 » (Ozon).
35. Figure; china, cm. 21x31
36. Figure femmin.; matita e past. 2 col.; cm. 21x31; probabilm. serie brasiliana
37. Tre nudi femminili; china, past. temp. 6 col. cm. 21x31; probabilm. serie brasil.
38. Id.; china temp. 5 col. cm. 21x31; probabilm. serie brasiliana.
39. Due nudi femminili; china, past., temp. 5 col., cm. 21x31; id.

GRAFFITI SU CARTONCINO RICOPERTO DI INCHIOSTRO TIPOGRAFICO:

40. Testa, firm. b. a. s. ,cm. 13,5x11; corrisponde a « Ozon et Georges 1943 » (LCLM p. 226) (Ozon).
41. Due figure; monogr. b. verso sinistra, cm. 11x13,5; ripreso in « La discussion continue », china e temp. '62 (L.C. Dessins, tav. 72)

42. Due figure abbracciate; monogr. b. a. s.; cm. 13,5x11; stessa immagine del N. 26, per l'arazzo « Gentillesse » 1954 (serie Muralnomad, per Jean Baudoin), e ripreso in « Femmes New York » 1947 (vedi N. 26)
43. Due nudi femmin. seduti; monogr. b., centro; cm. 11x13,5; collegabile stilisticamente agli studi per Cap Martin; ripreso in « Deux femmes calmes 1940 » e a « Calme » china 1935-50 (L.C. Dessins, tav. 55)
44. Monogr. b. a d., cm. 13,5x11; stessa immagine de « La Dive B... le verre et le livre de quinte essence » 1961, lito della serie « Panurge » (Mourlot) (Oeuvre Lithographique) (v. N. 10)
45. e
46. Immagini molto simili; monogr. b. a s.; cm.13,5x11
47. Monogr. b. a d.; cm. 13,5x11
48. Figura femmin. di schiena; monogr. b. centro; cm. 13,5x11
49. Figure femminili; monogr. b. sinistra, cm. 11x13,5; riprende testualmente, con la sola linea, « Beauté de plage » inch. viola 1927
50. Monogr. b. in centro; cm. 11x13,5; serie di Cap Martin, analogie con il N. 24
51. Monogr. b. a d.; cm. 11x13,5; per l'arazzo « Le Canapé II » e « Canapé I » 1949 (atelier Picaud) e Arazzo 1957 (Atelier Pinton) (Cat. L.C. Tapisseries N. 4)
52. Figura; monogr. b. a d.; cm. 13,5x11
53. Due figure chinate; monogr. b. centro; cm. 11x13,5
54. Due figure in piedi; monogr. b. d.; riprende tema legato a Cap Martin, penna 1937, (Von Moos, p. 261)
55. Monogr. b. s.; cm. 11x13,5; corrisponde al graffito murale di Cap. Martin (v. O.C. p. 133) (v. N. 24 e 27)
56. Figure e cavallo, monogr. b. a destra; cm. 11x13,5; riferito a « Hors du cirque » matita 1942 (LC Dessins, tav. 52)

* fra parentesi, le scritte sul foglio

N.B. - Opere citate: O.L. (Oeuvre Lithographique, Zurigo, s.d.); O.C. (Oeuvre complète); L.C.L.M. (Le Corbusier Lui-Même); Dessins (Le Corbusier Dessins. Genève-Paris, 1968) cat. Sotheby.



N. 5

da venerdì 19 novembre 1976

il segno via capolecase 4- roma - tel. 06/6791387