

Giovanni Michelucci e Le Corbusier *Tumulte dans l'ensemble*

Salvatore Zocco

Scena prima, esterno giorno: il pungente freddo della piana è scaldato dal vociare delle maestranze ma il silenzio fra i due architetti raggela nuovamente l'aria. Ivo Tagliaventi, collaboratore al progetto della Chiesa dell'Autostrada, descrive Giovanni Michelucci e Le Corbusier che procedono fianco a fianco in teso silenzio nella brulicante fabbrica animata dall'energia del cantiere.

All'architetto dalla *Main Ouverte* sembra non interessare quella chiesa, mentre Michelucci osserva innervosito il proprio ospite che non nasconde il proprio fastidio. Tutto si conclude in poco tempo.

Molto si è detto e scritto riguardo a questo breve episodio a margine dell'ultima visita di Le Corbusier a Firenze nel febbraio del 1963. Versioni spesso contrastanti, che tuttavia si concludono con la descrizione di un medesimo gelido, reciproco, imbarazzo.

Eppure la Chiesa di San Giovanni Battista a Campi Bisenzio e la Cappella di Ronchamp nella loro diversità possiedono qualche punto di contatto. Entrambe rappresentano una decisa presa di posizione contro/dentro la forma: un traguardo della maturità per ognuno dei rispettivi architetti. Paolo Portoghesi, ad esempio, pur rilevando un'affinità fra le due opere nota che "... la tensione non riesce a trasmettersi allo spazio definito dalla curva convessa dell'intradosso a vela, rimane scarico, mollemente fluente, privo della straordinaria densità che colpisce a Ronchamp, e pertanto inerte come uno spazio esterno compreso tra due pareti"¹. Il confronto istituito da Manfredo Tafuri serve invece a dimostrare che "con la Chiesa dell'Autostrada, Michelucci dà vita a un singolare tentativo di forzare la logica

architettonica, esponendo una vera e propria battaglia fra la materia, dotata di forze prorompenti, e la struttura, piegata alle più paradossali deformazioni. Non dai sofferti labirinti autobiografici riposti nelle pieghe della cappella di Ronchamp, proviene tale insofferente coacervo di spazi e di oggetti informali, bensì da una sorta di contestazione permanente, vissuta da Michelucci nei confronti dell'imperativo formale."²

La Chiesa di San Giovanni Battista è strada e percorso, sia nella sua accezione materiale che spirituale; ed è tenda, temporaneo luogo di sosta per il moderno viandante. Riparo fuori scala, che si salda al suolo su robusti muri di pietra e il cui profilo evoca in controluce quello morbido delle colline vicine. Un Calvario (nell'ipotesi originaria) che ricompensa l'ascesa con la veduta della conca fiorentina.

Ernesto Nathan Rogers, dalle pagine di "Casabella continuità", rileva invece che nella cappella di Ronchamp il dialogo fra architettura e paesaggio raggiunge un vero e proprio "incanto emotivo"³, generato da un rapporto stretto, biunivoco, di compenetrazione, nel quale il paesaggio si fa estensione dell'architettura e questa del paesaggio.

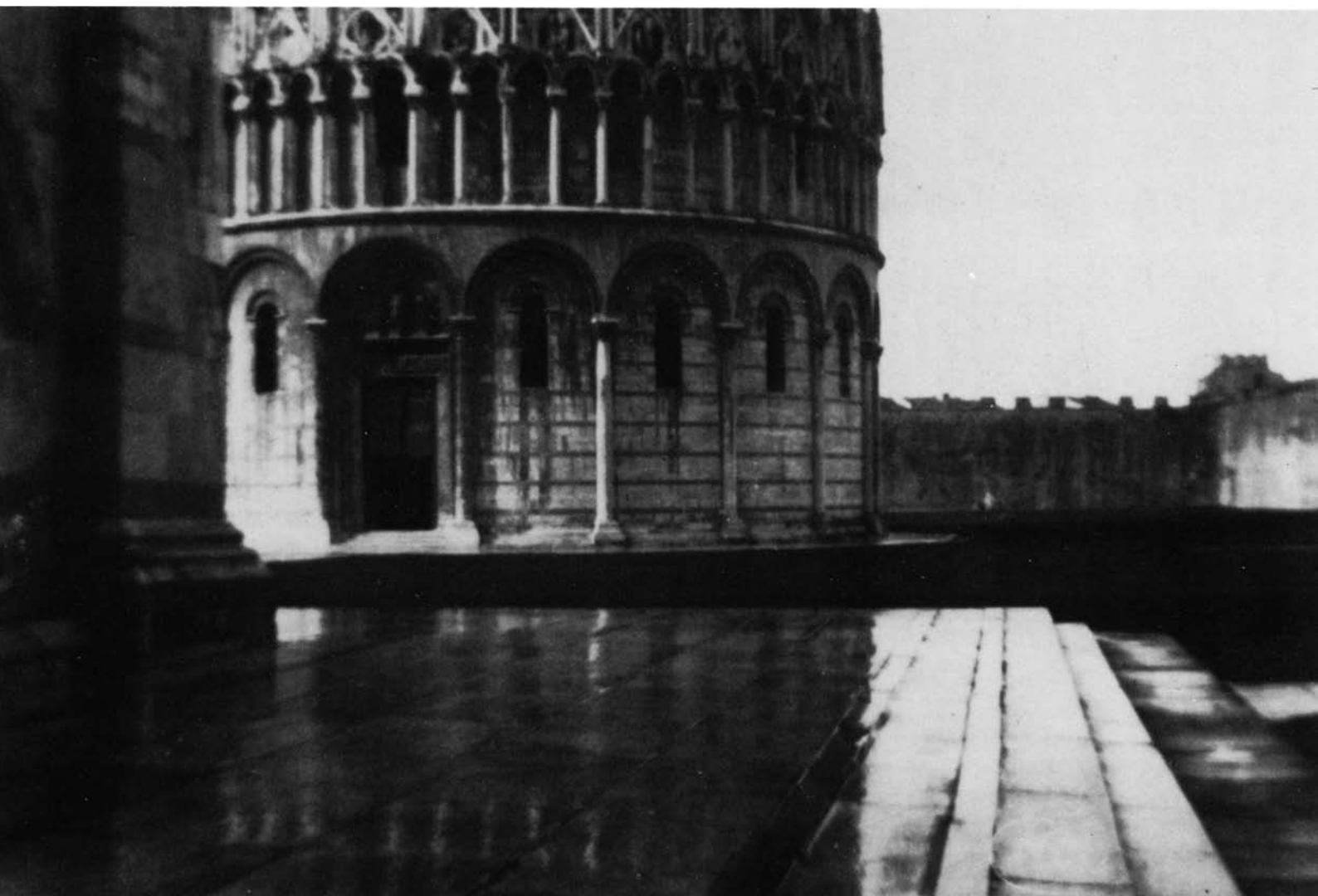
In quel mezzogiorno del 1963 si incontrano dunque non solo due uomini ma due architetture vicine e lontanissime; entrambe emblematiche dell'inevitabile tensione fra memorie della classicità e libera espressione del gesto plastico, tra razionale purezza e plastica organicità, che sempre ha connotato l'opera dei due architetti.

Scena seconda, luce mediterranea: "Ma io ho conosciuto un solo centauro..."⁴,



Giovanni Michelucci, Chiesa di San Giovanni Battista a Limite, detta "Chiesa dell'Autostrada", Campi Bisenzio
Fotografie di © Giulia Fedel







così Giasone reagisce alla visione del Centauro sdoppiato; ad un tempo canonicamente raffigurato sia come creatura mitica, metà uomo e metà cavallo, sia come uomo non più ibridato con l'animale. Un'immagine che in *Medea* (1970) di Pier Paolo Pasolini diviene la sintesi perfetta ed attuale del conflitto tragico fra religiosità arcaica e razionalità pragmatica; fra la forza del passato ed il materialismo del Novecento, oramai declinato nel grande, indifferente, processo di omologazione globale di tutti i valori. Lo scontro fra la Colchide barbara e la Corinto moderna e civile di Euripide, svuotata di valori per il regista-poeta, è interpretato da Pasolini come il vero dramma della nostra epoca contemporanea ed è rappresentato sul palcoscenico del Campo dei Miracoli di Pisa. Una Corinto analoga di straordinaria potenza espressiva, riflessa al suo esterno nell'immagine di un castello crociato in Siria.

La narrazione visuale pasoliniana mescola l'arcaicità degli aspri paesaggi della Cappadocia e la romanica classicità del Campo senza soluzione di continuità. Oriente ed occidente, marmi

e deserti, proporzioni architettoniche e rocce. Polarità dialettiche funzionali al compiersi delle *"Visioni della Medea"*⁵. *"... l'idea del mondo 'arcaico' dominato dalle emozioni, e quello 'moderno' dominato dalla razionalità viene sviluppato e portato a compimento con Medea, trasfigurazione pasoliniana del mito tragico di Euripide [...], frutto della dilacerazione della protagonista di fronte al rapporto irrisolto tra passato e presente: passato e presente che coincidono con due epoche distinte, con due stesse fasi della stessa civiltà"*⁶. Il Campo, il dannunziano "prato dei miracoli", dove le antiche tracce etrusche, romane e longobarde convivono con il romanico levantino di Buschetto, Rainaldo, Diotallevi e Bonanno. Il luogo dove si coglie al meglio l'esitare fra gotico e classicità di Nicola e Giovanni Pisano.

Non poteva che essere questo lo spazio dove si palesa l'eterna, conflittuale e necessaria, dialettica oscillazione fra *pathos* e *logos*.

Paradossalmente tutto accade nel più equilibrato degli spazi architettonici, che può essere miracolosamente Grecia e

Pisa, Battistero (1911)
Fotografia di Ch.-E. Jeanneret © FLC Paris

Ch.-E. Jeanneret, Pisa, (1911), scorcio del Duomo, Battistero e del Campo Santo, matita su carta, © FLC Paris 2491

Giovanni Michelucci, *Cappella votiva ai
caduti di Kindu, Pisa*
Fotografie © Giulia Fedel





Roma o la Gerusalemme evocata nel Battistero: perfetta sintesi fra il Santo Sepolcro e la Moschea di Omar, fideisticamente creduta allora come ultima incarnazione del Tempio di Salomone. È l'immagine di Pisa dunque, quest'altra città d'Arno, dove gli entusiasmi del giovane Charles-Edouard Jeanneret si riverbereranno nelle successive illuminazioni di LC il palcoscenico di un'altra impossibile tangenza fra *Corbu* e Michelucci. LC ha ricostruito e riconosciuto Pisa (e l'Acropoli, ed Ema, e...) ovunque e comunque. Michelucci al contrario a Pisa ha lasciato solo un rimpianto, un'opera ripudiata ma importante.

La tenda michelucciana le cui membrature Portoghesi descrive "*leggere e rigonfie come le ali di un aereo*"⁷ si riflettono nel volo radente delle nervose travi meccaniche che vegliano le lapidi della Cappella votiva ai caduti di Kindu.

Dapprima progettata come una piccola acropoli barbara, scolpita nella pietra e nella terra poi, nella sua ultima - imposta - versione, decisamente differente. La cappella si compone di due parti, di due mondi diversi, legati dal disegno

di una pianta le cui matrici sono chiare debitrice di altri riferimenti facilmente identificabili, ma l'esito è diverso. L'incontro tra nartece ed aula è qui segnato dalla stereometrica torre campanaria. Due parti ben distinte, da una parte il vero e proprio sacrario, spazio dell'eterno riposo e della meditazione; dall'altra lo spazio della comunità, deformato in pianta e sezione, la copertura piegata nello sforzo di far entrare la luce nello spazio del rito e del dolore, unite da un enigmatico monolite di *béton brut*. La torre campanaria sembra celebrare l'incerto equilibrio tra razionale misura e libero gesto.

Nell'ultima versione del Kindu, realizzata in cemento e ferro, il rapporto fra *logos* e *pathos* si manifesterà con tutta la sua forza espressiva anche nel contrasto tra il basamento, saldamente appoggiato a terra, e la leggera copertura, pronta ad un impossibile decollo.

La Cappella si adagia su di un prato cercando una inconscia analogia con il Campo dei Miracoli, evocato nei tredici grevi blocchi che ricordano le vittime sacrificali di una missione di pace della 46°

aerobrigata di Pisa. Tredici dolorose concrezioni dove i raggi solari si trattengono e vibrano non più serenamente come sulle trine marmoree dei Pisano. Tredici stazioni di una via crucis che finiscono per riassumere il rapporto di Michelucci con Pisa; sfortunato e contraddittorio nonostante il conforto di quei marmi antichi a cui sempre inevitabilmente si torna per misurare, per misurarsi.

Il muro del camposanto, con il suo ritmo regolare di arcate cieche appena in rilievo, diventa la quinta per le iconiche forme plastiche che si adagiano sul prato del Campo.

Su quelle trame leggere che rivestono geometriche masse oscilla la luce del sole e la mutevole ombra. Una lenta danza che affascina il giovane Jeanneret fin dal primo viaggio del 1907 al successivo *Voyage d'Orient* del 1911.

Gli schizzi che troviamo nei *Carnets d'Orient* rappresentano il Campo dei Miracoli non più indagato con la perizia à la Ruskin di quattro anni prima; ciò che interessa adesso sono "*le ombre e le luci [che] rivelano le forme*"⁸ e contengono fin d'ora quel *tumulte dans*

Giovanni Michelucci, Cappella votiva ai
caduti di Kindu, Pisa
Fotografie © Giulia Fedel





l'ensemble che ritroveremo nello schizzo degli anni '30.

È il giugno del 1934, Le Corbusier, compirà l'ennesimo viaggio attraverso il paesaggio Italiano.

In treno, diretto verso Roma, Pisa, su uno degli immancabili taccuini disegna in un veloce ed unico schizzo: gli edifici del Campo dei Miracoli e il profilo del progetto per il palazzo dei Soviet di Mosca. La simmetria compositiva con cui si dispongono gli edifici del progetto non è certamente il corretto metro di confronto con l'acropoli pisana; il tutto è da cercarsi nel modo in cui i vari edifici, come organi di un unico corpo architettonico, si dispongono gli uni rispetto agli altri. In quel 1934, la cattedrale, la torre e il battistero, al pari delle leggerissime strutture pensate per Mosca, si dispongono secondo un preciso tumultuoso insieme, si rivelano quale affascinante e misterioso atto risolutivo dell'assunto dell'Abbé Laugier del 1765, riportato nello schizzo. Questo disegno, oltre a rappresentare la quintessenza del percorso creativo lecorbuseriano, riassume l'ossessione pisana iniziata in

quel lontano 1907. Ciò che Michelucci perderà a Pisa, LC lo porterà sempre con sé come una delle più preziose gemme della sua personale collezione di spazi.

Scena terza: esterno, tramonto, medesimo anno della prima sequenza: a Firenze davanti all'impaziente pubblico fiorentino in attesa di ammirare la sua opera artistica, parlando del Battistero di Piazza San Giovanni, Le Corbusier ne descrive la pianta, tracciandone un improbabile impianto planimetrico circolare; nuovamente Pisa?

Non certo una ingenua trascuratezza né tanto meno una senile dimenticanza; forse solo un inconscio atto conclusivo di quell'esperienza iniziatica.

I due battisteri, osservati dal giovane e dal maturo architetto, sono i veri testimoni del messaggio lecorbuseriano; queste due architetture appartengono di diritto alle leggi che governano la pianta, il volume e la superficie, così come enunciati in *Vers Une Architecture* tra il 1920 e il 1921.

Ma tutto ciò non è più sufficiente.



Nel 1963, la matita di Jeanneret/Le Corbusier passa in secondo piano. Basta un gesto, una carezza, il rituale girare e rigirare attorno, a far sì che il mistero si possa nuovamente e continuamente svelare. Il razionale ottagonone e l'irrazionale cerchio finiscono per sovrapporsi in un'unica figura: indicibile.

“Io, ero in piazza del Duomo con Le Corbusier. Con Le Corbusier si girava attorno al Battistero, si stava girando... un giuoco, un giuoco attorno a questo capolavoro.

Si girava.

Le Corbusier, per raggiungere ancora un maggior effetto del giuoco e portare una felicità dentro, andava, andava a lisciare li marmi.

Lisciava i marmi.

Diceva: “Com'è bello, com'è bello!”.

Era una cosa commovente; c'era un tramonto, [uno] di quei tramonti fiorentini,



Baptême à un angle constant
 tous les angles et répétition
 de motifs sur les 2 pans de
 la voûte. Tous les points
 constructifs sont soulignés.
 Les motifs sont en fait les
 les plus colonnes en fait
 sans les répétitions de motifs
 sont pour cette église de
 toutes les plans.

che non si trovano da nessun'altra parte.
 Un cielo stupendo, illuminato da un
 colore d'oro, una cosa meravigliosa...e Le
 Corbusier che continuava, che continuava a
 lisciare, quel battistero.

Era una di quelle serate in cui non
 c'era che mettersi in ginocchio e dire
 "indubbiamente, ci dev'essere una legge,
 che porta l'uomo fuori da una strada
 brutta, quella che segue quotidianamente
 e andare alla ricerca di quella bella, dove
 c'è tutta la natura, dove ci sono tutte le
 cose stupende..."

Ad un certo momento, Le Corbusier
 si fermò e disse: "Questo è il più bel
 monumento architettonico del mondo!".

Io lo capii!

Lo vidi!

Aveva ragione!

È il più bello!

Ce ne saranno cinquanta, ma non importa,
 ma quello in quella sera in quel tramonto,
 era il più bello del mondo!

Non c'era da negarlo!

Ecco, questa è una delle cose stupende
 che ricordo.

Quella sera non la potrò dimenticare
 se non, appunto, andandomene dal
 mondo."⁹

¹ P. Portoghesi, *La Chiesa dell'Autostrada del Sole*, architetto Giovanni Michelucci, in *L'architettura cronache e storia* 101 – anno IX, marzo 1964, p. 804.

² M. Tafuri, *Storia dell'architettura Italiana 1944-1985*, Einaudi Torino, 2002, p. 101.

³ E.N.Rogers, *Il metodo di Le Corbusier e la forma della "Chapelle de Ronchamp"*, in *Casabella continuità* 207 sett./ott. 1955, p. 5.

⁴ P.Pasolini, *Medea*, 1970.

⁵ Questo è il titolo provvisorio del film *Medea* Cfr. Serafino Murri, Pier Paolo Pasolini, *L'Unità/Il Castoro*, Milano, 1995, p. 118.

⁶ Murri, *ivi*.

⁷ P. Portoghesi, *La Chiesa dell'Autostrada del Sole*, architetto Giovanni Michelucci, in *L'architettura cronache e storia* 101 – anno IX, marzo 1964, p. 804.

⁸ Le Corbusier, *Verso una Architettura*, ed. ita. di *Vers une Architecture*, a cura di Pierluigi Cerri e Pierluigi Niccolin, Longanesi, Milano 2010, p. 16.

⁹ "Bravo Michelucci", intervista a Giovanni Michelucci, regia di Tonio Damia, RAI, Ottobre 1990.

Ch.-E. Jeanneret, *Pisa (1907)*, veduta e dettaglio del Battistero, penna e matita su carta, © FLC Paris 2169

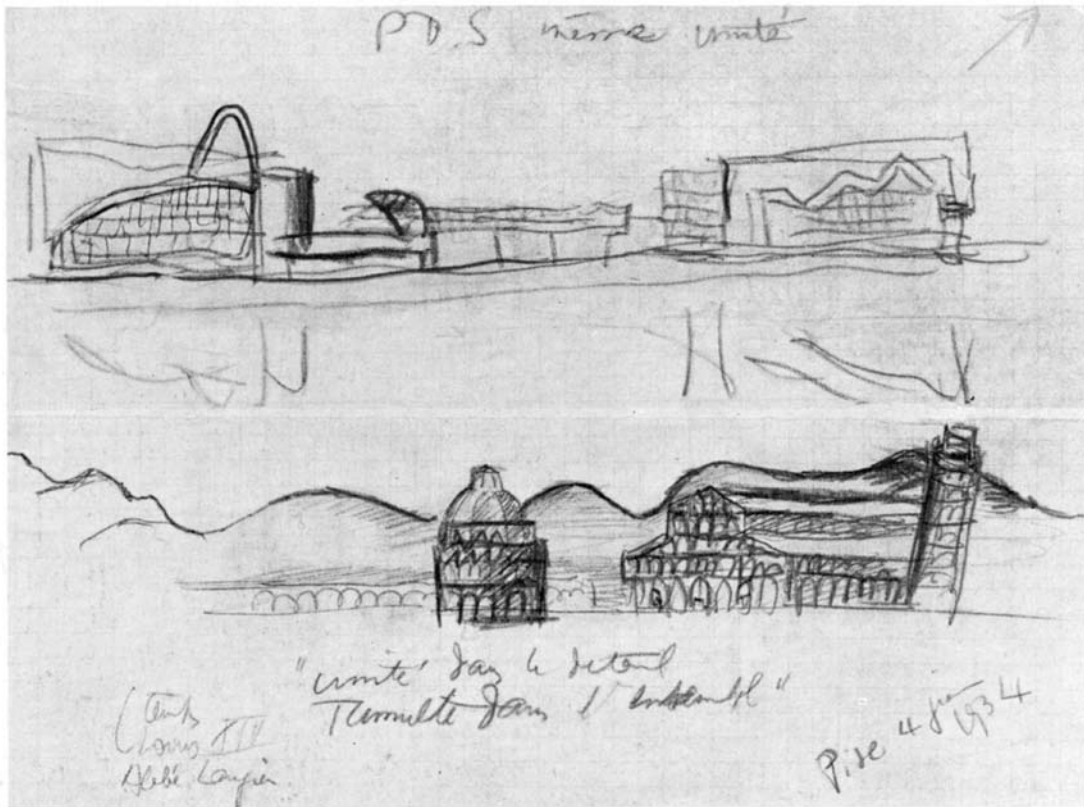
Ch.-E. Jeanneret, *Firenze (1907)*, interno del Battistero, © FLC Paris 2172

adorabile unita
Pisa o Pisa
Battistero Firenze
Pisa overide



Ch.-E. Jeanneret, interno del Battistero di Pisa (1911), Carnet du Voyage d'Orient 6, detto "Carnet d'Italie", © FLC Paris CA CARNETS 26 © FLC Paris CA CARNETS 27 Nella nota a pagine 26 del carnet qui riprodotta, si legge: "Adorabile unità / Battisteri di Firenze e / Pisa / meraviglie"

Ch.-E. Jeanneret (1934), Piazza dei Miracoli ed il palazzo del Soviet, © FLC Paris



Tumulte dans l'ensemble

Scene one, exterior, daytime: the harsh cold of the plain is warmed by the voices of the workers,

but the silence between the two architects chills the air once more. Ivo Tagliaventi, collaborator on the project of the Church on the Motorway, describes Giovanni Michelucci and Le Corbusier as they proceed side by side in a tense silence in the midst of all the lively energy generated by the activity of the construction site.

The architect of the "Main Ouverte" does not seem interested in that church, while Michelucci nervously watches over his guest, who in turn does not hide his boredom. Everything is concluded briefly. Much has been said and written regarding this brief episode which took place on the margins of Le Corbusier's last visit to Florence, in February 1963. Often contrasting accounts that however conclude with the same description of a reciprocal cold embarrassment. And yet the Church of San Giovanni Battista in Campi Bisenzio and the Chapel at Ronchamp, despite their differences, maintain certain similarities. Both represent a decisive stance against/within form: a passage into maturity of the architects in question. Paolo Portoghesi, for example, although noting an affinity between the two edifices, remarks that " ... the tension does not manage to transmit to the defined space of the convex curve of the flat intrados, it remains empty, languidly fluent, lacking in the extraordinary density that strikes you at Ronchamp, and therefore as inert as an exterior space between two walls"¹. The comparison carried out by Manfredo Tafuri, on the other hand, helps to prove that "with the Church on the Motorway, Michelucci gives life to a unique attempt to force architectural logic, presenting a true battle between matter, endowed with unbridled forces, and structure, bent into paradoxical deformations. This impatient mass of spaces and informal objects does not come from the suffering autobiographical labyrinths found in the folds of the Chapel of Ronchamp, but from the sort of permanent protest expressed by Michelucci with respect of formal imperatives."²

The Church of San Giovanni Battista is at once the path and the

way, both in its material and spiritual interpretation; and it is also a tent, a temporary place for resting for the modern wayfarer. Off-scale shelter, anchored to the ground on robust stone wells which evoke, when seen in contraluce, the softness of the nearby hills. A Calvary (in the original hypothesis) that rewards the climb with the view of the Florentine basin.

Ernesto Nathan Rogers, from the pages of "Casabella continuità", finds that in the Chapel at Ronchamp the dialogue between architecture and landscape reaches a true "emotional charm"³, generated by a tight, mutual and compenetrating relationship, in which the landscape becomes an extension of architecture and viceversa.

That afternoon of 1963 it is therefore not only two men, but also two architectures that meet, so close to each other and yet so far; both symbolic of the inevitable tension between memory of classicism and free expression of the plastic gesture, between pure rationality and organic plasticity, that has always characterised the work of both architects.

Scene two, Mediterranean lighting: "But I have met only one Centaur..."⁴, thus reacts Jason to the vision of the double Centaur; once canonically represented both as a mythical creature, half man and half horse, and as a man, no longer connected to the animal. An image that in *Medea* (1970), by Pier Paolo Pasolini, becomes the perfect and topical synthesis of the tragic conflict between archaic religion and pragmatic rationality; between the forces of the past and the materialism of the 20th century, by now clearly on the way of the great, indifferent process of global homogenisation of all values. The clash between barbarian Colchis and the modern Corinth of Euripides, emptied of values for the director-poet, is interpreted by Pasolini as the true drama of our contemporary age, and represented on the stage of the Field of Miracles in Pisa. An analog version of Corinth with an extraordinary expressive power, reflecting on the outside the image of a crusader castle in Syria.

Pasolini's visual narrative mixes the archaic nature of the arid landscapes of Cappadocia and the Romanic classicism of the Field of

1963, visita di Le Corbusier presso il cantiere della "Chiesa dell'Autostrada", fotografie di Nicola Mandarano da: Elio Pierattoni, "Chiesa dell'Autostrada del Sole San Giovanni Battista Appunti ricordi e storia", Idest, Campi Bisenzio 2003



Miracles without continuity. East and West, marble and deserts, architectural forms and rocks. Dialectic polarities functional to the Visioni della Medea⁵. "the idea of the 'archaic' world dominated by emotions and the 'modern' world dominated by rationality is developed and taken to its conclusion with Medea, Pasolinian transfiguration of Euripides' tragic myth [...], fruit of the wounds of the protagonist as she faces the unsolved relationship between past and present: past and present coinciding with two different eras, with two phases of the same civilisation"⁶. The Field, the Dannonzian "field of miracles", where ancient Etruscan, Roman and Lombard traces coexist with the Levantine Romanic of Buscheto, Rainaldo, Diotallevi and Bonanno. The place where the Nicola and Giovanni Pisano's hesitation between Gothic and Classicism is better represented. No better place for revealing the eternal, conflicting and necessary dialectics between *pathos* and *logos*.

Paradoxically, everything takes place in the most balanced of architectural spaces, which can miraculously be Greece, or Rome, or Jerusalem evoked by the Baptistery: perfect synthesis between the Holy Sepulchre and the Mosque of Omar, believed to be the last incarnation of the Temple of Solomon.

Thus the image of Pisa, this other city on the Arno where the enthusiasm of the young Charles-Edouard Jeanneret reverberates in the later illuminations of LC, becomes the stage of another impossible connection between *Corbu* and Michelucci.

L.C. Recognised and reconstructed Pisa (and the Acropolis, and Ema, etc.) everywhere and in every way. Whereas Michelucci left in Pisa only a regret for an important, but disowned work.

Michelucci's tent, whose membranes, described by Portoghesi as "light and bloated like the wings of an airplane"⁷, reflect in the oblique flight of the nervous mechanical beams which keep vigil over the headstones of the votive Chapel of the fallen at Kindu.

First designed as a small barbarian Acropolis, sculpted into the rock and the ground, and then in its last -imposed- version, decidedly different. The chapel is composed of two parts, of two different worlds, linked

to a plan whose matrices are clearly in debt of other easily identifiable references, but whose ultimate result is diverse. The union of the narthex and the hall is signaled by the stereometrical bell tower.

Two clearly distinct parts, on the one hand the true inner sanctum, space for eternal rest and meditation; and on the other the space for the community, deformed into plan and section, and the roof bent so as to let the light into the space of rite and sorrow, united by a mysterious monolith in *béton brut*.

The bell tower seems to celebrate the uncertain balance between rational measure and free gesture. In the last version of the Kindu, made of cement and iron, the relationship between *logos* e *pathos* will become manifest in all its expressive force also in the contrast of the base of the structure, solidly grounded, with the light roof, almost ready for an impossible flight.

The Chapel rests on a field, as if seeking an unconscious analogy with the Field of Miracles, evoked through the thirteen oppressive blocks that remember the sacrificial victims of a peace mission by the 46th Air Brigade of Pisa. Thirteen sorrowful blocks where the solar rays linger and vibrate, no longer as serene as on the marble ornaments of Pisano. Thirteen stations of a via crucis that finally sum up Michelucci's relationship to Pisa; unfortunate and contradictory notwithstanding the comfort of those ancient marbles to which one inevitably turns as a final measure of oneself.

The walls of the cemetery, with its regular rhythm of blind arches, becomes the wing for the iconic plastic forms that rest on the Field. Sunlight, and fickle shadows, oscillate on those airy woven structures which cover the geometrical masses. A slow dance which enchants the young Jeanneret both in his first voyage in 1907 and in his *Voyage d'Orient* of 1911.

The sketches in the *Carnets d'Orient* represent the Field of Miracles no longer explored in Ruskian detail, as four years before, but with a special attention on "the shadows and light [that] reveal form"⁸ and containing the *tumulte dans l'ensemble* that we would find again in the sketches from the Thirties.



June, 1934, Le Corbusier is in his umpteenth voyage across the Italian landscape.

The train on its way to Rome, Pisa. On one of his inevitable notebooks he draws a quick and only sketch of the edifices of the Field of Miracles and the outline for the project of the Palace of the Soviets in Moscow. The compositional symmetry with which the buildings are disposed is certainly not the correct measure for comparing it to the Pisan Acropolis; it must be sought in the way in which the various edifices, as the organs of a single architectural body, are set in relationship to each other. In that year of 1934 the cathedral, the tower and the baptistery, in the same way as the light structures envisaged for Moscow, are placed in accordance to a precise tumultuous ensemble and are revealed as the fascinating and mysterious resolving act carried out by Abbé Laugier in 1765, and included in the sketch. This drawing, apart from representing the quintessence of the creative journey of Le Corbusier, sums up the Pisan obsession which had begun long before, in 1907. What Michelucci lost in Pisa will always be carried by LC as one of the most precious gems in his personal collection of spaces.

Scene three: exterior, sunset, same year as the first sequence: in Florence in front of the impatient audience awaiting to admire his art, talking to the Baptisteries, in Piazza San Giovanni, Le Corbusier describes the plan, tracing an improbable circular planimetric layout; Pisa once more?

Certainly not negligence or a senile forgetfulness; maybe only an unconscious conclusive act of that initiatory experience.

The two baptisteries observed by the young and mature architect, are the true witnesses of his message; these two architectures belong by right to the laws that govern the plan, the volume and the surface, as expounded in *Vers Une Architecture* between 1920 and 1921. But all this is no longer enough.

In 1963, Jeanneret/Le Corbusier's pencil falls into the background. A gesture, a caress, or the ritual turning around it is enough to make it possible for the mystery to be newly and continuously revealed.

The rational octagon and the irrational circle end up by superposing each other in a single, inexpressible figure.

"I was in piazza del Duomo with Le Corbusier.

With Le Corbusier we turned around the Baptistery, we turned... a game, a game around this masterpiece.

We turned.

Le Corbusier, in order to obtain an even better effect for the game and to carry a happiness inside, he would go, he would go and polish the marble.

He polished the marble.

He would say: "It's so beautiful, it's so beautiful!"

It was moving; there was a sunset, [one] of those Florentine sunsets that cannot be found anywhere else. A splendid sky, illuminated by a golden colour, a marvellous thing... and Le Corbusier that kept on polishing that baptistery.

It was one of those evenings in which there was nothing to do but kneel and say "undoubtedly there must be a law that carries man away from an ugly path, the one he follows every day, to seek a beautiful one that takes to nature, to all the splendid things..."

At one point Le Corbusier stopped and said: "This is the most beautiful architectural monument in the world!"

I understood!

I saw!

He was right!

It is the most beautiful!

Maybe there are fifty others, but that evening during that sunset, it was the most beautiful in the world!

There is no denying!

There, this is one of the splendid things I remember.

I will never be able to forget that evening, that is until I am no longer of this world."⁹

translation by Luis Gatt