



**FIG. 1**  
En las oficinas de L'Esprit  
Nouveau. (De izquierda  
a derecha) : Charles  
Edouard Jeanneret – Albert  
Jeanneret– Amadée  
Ozenfant (con guitarra).  
1921. FLC L4(14)41.

# IMMAGINE E PAROLA SCRITTA. L'ESPRIT NOUVEAU 1920-1925, LA COSTRUZIONE DEL PURISMO.

*Giuliano Gresleri*

doi: <https://doi.org/10.4995/lc.2021.16223>

«Ogni cosa proclama l'avvento di uno spirito nuovo e tutto fa presagire che stiamo entrando in una grande epoca artistica e letteraria.

Nuove forze innovatrici stanno sorgendo. In pittura, in scultura, in letteratura, in musica, ovunque sorgono forze giovani e ardenti animate da spirito di conquista.

Nell'industria e nell'ingegneria certezze fondamentali annunciano una grande età dell'architettura, è infine lo stile di un'epoca che si manifesta dopo che l'architettura è passata per un'epoca d'eclisse totale.

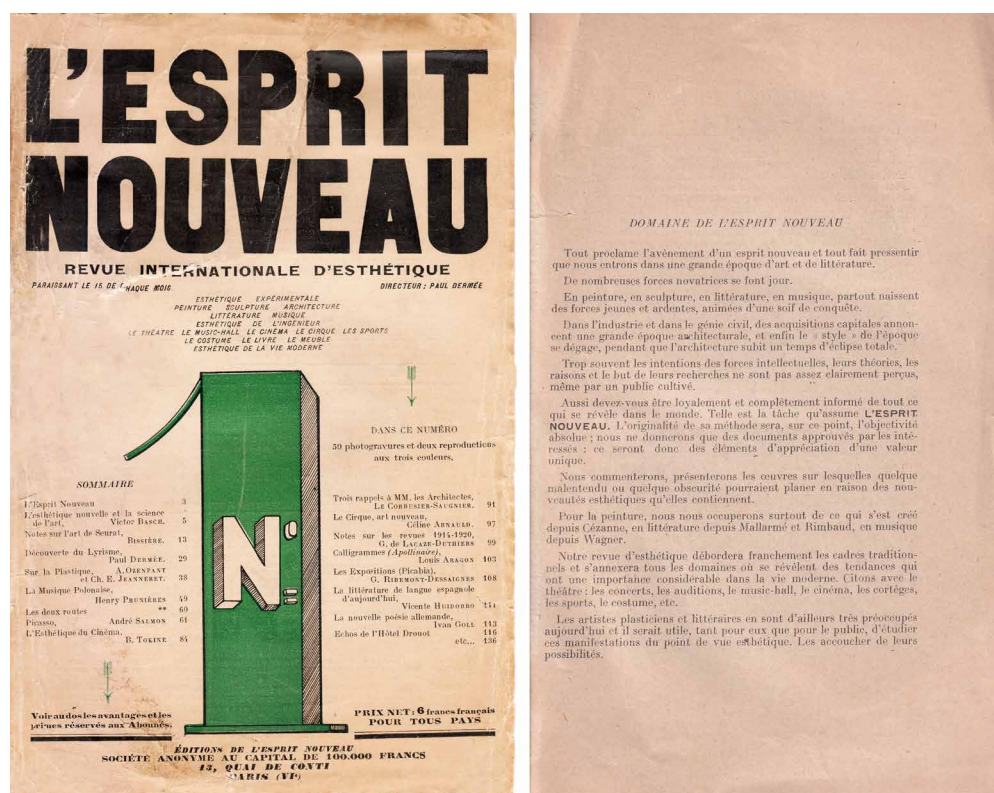
Troppo spesso i progetti delle forze intellettuali, le loro teorie, le ragioni e i fini delle loro ricerche restano non chiaramente comprensibili, anche al pubblico più preparato.

È per questo che dovete essere informati lealmente e completamente di tutto ciò che accade nel mondo. E questo è il compito che si assume **L'ESPRIT NOUVEAU**»<sup>1</sup>. (Fig 2)

Con tale editoriale si apre il n. 1 della rivista de *l'Activité contemporaine*. Alla direzione c'è un nome che si andava affermando nella Parigi di quegli anni: Paul Dermée, "poeta" e giornalista "dada", «chargé de faire la cuisine de notre revue»<sup>2</sup>. Di fatto, chi ne orienta e ne stabilisce il progetto culturale è il binomio Ozenfant-Jeanneret (il primo con un ruolo traente certamente assai maggiore del secondo) alla iniziativa dei quali, dopo le vicende seguite all'incontro di Bordeaux, nel maggio del '17, risale la fondazione del giornale.

«Tout ce qui se révèle dans le monde» è dunque il campo nel quale la nuova rivista intende operare: l'ambizioso programma è meglio specificato nel frontespizio, dove l'orientamento pubblicistico viene dettagliato in: a) Estetica sperimentale, b) Pittura, c) Scultura, d) Architettura, e) Letteratura, f) Musica, g) Estetica dell'Ingegneria, h) Music-Hall, i) Cinema, 1) Teatro, m) il Costume, n) i Libri, o) l'Arredo, p) lo Sport, q) l'Estetica della vita moderna<sup>3</sup>. (Fig 3)

Nel pre-editoriale del numero uno, le categorie "preferenziali sono invece ridotte a quelle tre che in seguito avranno priorità assoluta negli interessi dei promotori. Esse sono: 1) la pittura, 2) l'architettura (che nell'accezione di Jeanneret è già comprensiva dell'urbanistica), 3) la musica. Pittura ed architettura restano competenza quasi esclusiva del binomio Ozenfant-Jeanneret che avevano iniziato il loro sodalizio come pittori e teorici, l'urbanistica

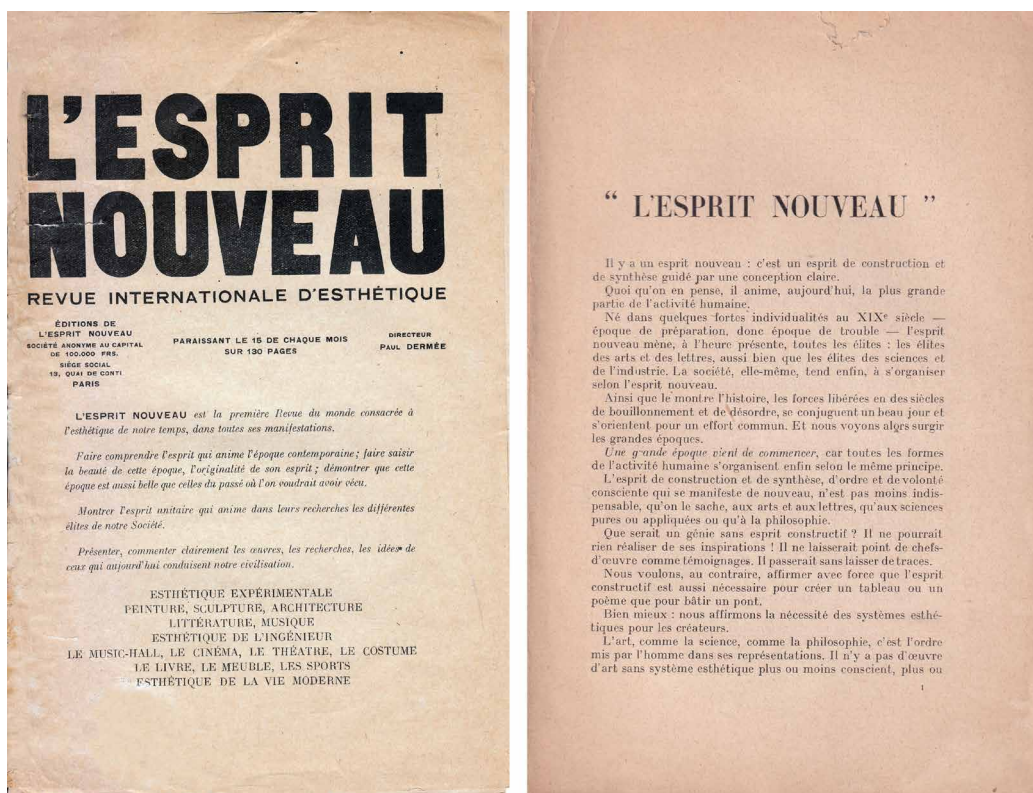


è trattata invece solo da Le Corbusier (e assai più tardi) mentre già dal secondo numero (novembre 1920) il fratello di Jeanneret, Albert, ricoprirà un ruolo pressoché costante di critico musicale<sup>4</sup>. (Fig. 4)

Pierre Jeanneret ne sarà invece, con discontinuità, il grafico<sup>5</sup>. Messo a punto il programma, il primo articolo de *L'E.N.* È redatto nello stile tipico di Le Corbusier. Sotto il titolo di ESPRIT NOUVEAU, viene ulteriormente specificato il ruolo culturale della rivista: «Esiste uno spirito nuovo, uno spirito di costruzione e di sintesi guidato da una concezione chiara. Checché se ne pensi, esso anima, oggi, la maggior parte dell'attività umana (...). *Una grande epoca sta per cominciare* poichè tutte le forme dell'attività umana si organizzano secondo lo stesso principio (...). L'arte, come la scienza, come la filosofia, è l'ordine che l'uomo introduce nelle rappresentazioni della realtà. Non esiste opera d'arte senza sistema estetico».

Se questo è il campo della ricerca, vengono presto dichiarati esplicita mente quelli che saranno i mezzi attraverso i quali lo "spirito nuovo si manifesterà nelle arti. Prima *l'ordine*, inteso come metodo razionalizzatore, come sistema all'interno del quale operare con alcune, poche "invarianti, poi il *sistema* come garanzia scientifica all'intero spettro delle ricerche messe in atto; infine la *riflessione*. «Lavorare alla sintesi delle diverse attività dell'ora presente è lavorare al manifestarsi dello spirito nuovo» così che «*una grande époque vient de commencer*»; quella grande epoca che si aprirà in realtà, per Le Corbusier, solo col 1925 e la mostra delle *Arti decorative*<sup>6</sup>. Il tema dell'avvento della "grande epoca con il quale Le Corbusier, mai dimentico delle sue simpatie per i Futuristi italiani, profetizza l'inevitabile rinascita delle arti e del pensiero, era anche una delle costanti della propaganda di Apollinaire sul versante della poesia. «L'Esprit Nouveau è quello del tempo stesso in cui viviamo. Un tempo fertile di sorprese. I poeti vogliono domare la profezia, questa ardente cavalla che non è stata mai domata, vogliono infine un giorno meccannizzare la poesia come si è meccannizzato il mondo. Vogliono essere i primi a fornire un lirismo tutto nuovo a quei nuovi mezzi d'espressione che aggiungono all'arte il movimento, e che sono il fonografo e il cinema. Siamo soltanto nel periodo degli incunaboli. Ma aspettate, i prodigi parleranno da sé e *L'Esprit Nouveau*, che gonfia di vita l'universo, si manifesterà formidabilmente nelle lettere, nelle arti e in tutte le cose che si conoscono»<sup>7</sup>. De *L'Esprit*

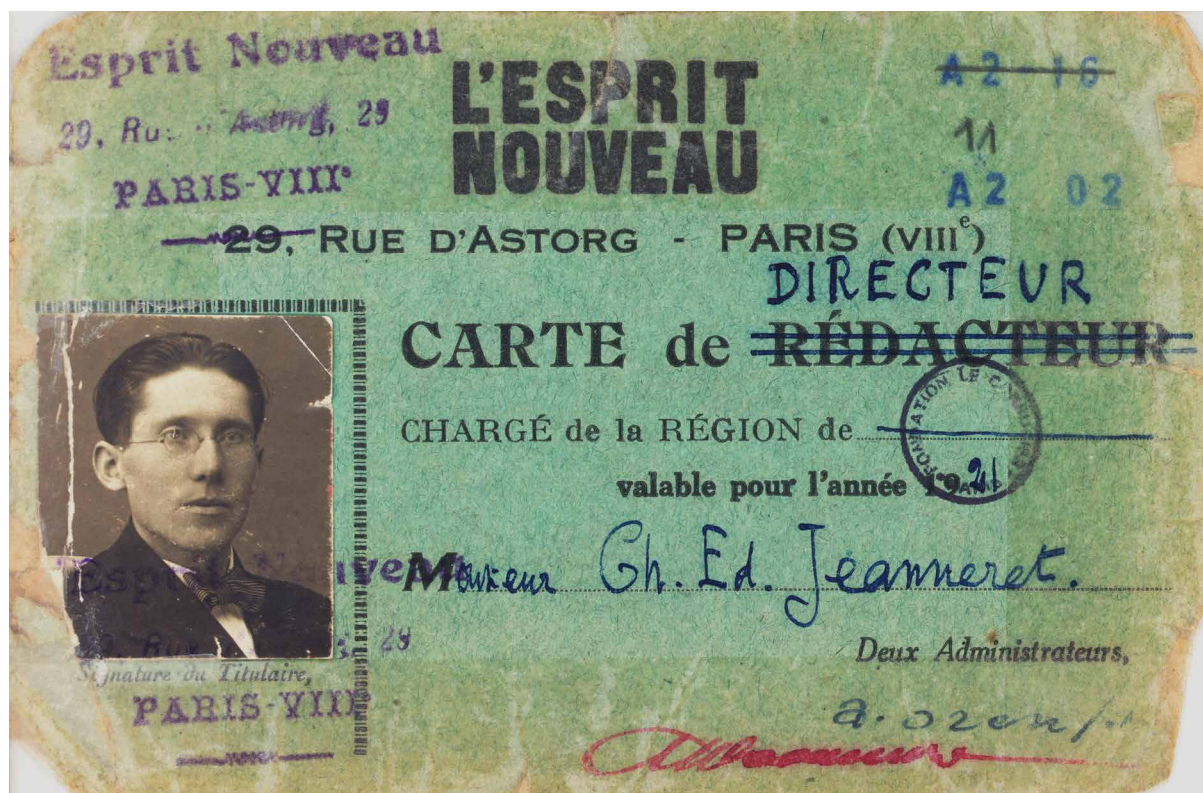
FIG. 2  
*L'Esprit Nouveau* n° 1,  
octobre 1920. Couverture  
– "Domaine de L'Esprit  
Nouveau",



*Nouveau* egli aveva fatto programma di una conferenza accompagnata da citazioni consonanti di Rimbaud, Gide, Divoire, Cendrars ecc., per la quale aveva anche disegnato un facsimile di frontespizio col titolo in maiuscolo, analogo a quello utilizzato tre anni più tardi da Jeanneret per la nuova rivista. Ozenfant, che aveva lavorato con Apollinaire al tempo di *Elan* trasferisce quindi una testata il cui nome era ancora nell'aria, a sottolineare la continuità della ricerca e del movimento in una ipotesi che salda tra loro momenti apparentemente disgiunti quali quelli di *Elan*, appunto, della ricerca pittorica del periodo di Bordeaux, e di *Après le cubisme*. All'emblematicità del titolo e dei contenuti, viene aggiunto solo l'ingrediente del *retour à l'ordre*, ingrediente che aggiorna di colpo la polemica del moderno agli anni '20, consentendo il recupero di tutto il repertorio purista (teorico e pratico) messo a punto da Ozenfant e Jeanneret nel periodo dal '17 al '20<sup>9</sup>. Una prima sommaria analisi di contenuto dei materiali divulgati nel primo numero consente di verificare appieno la tendenza della rivista. Questa va oltre il credo conclusivo del passo introduttivo di Le Corbusier «lavorare alla sintesi delle varie attività del momento presente è lavorare per l'avvento de l'esprit nouveau», e conferma invece le scelte “puriste” di fondo dei due redattori alle quali gli altri contributi servono da verifica e da credenziale, sia sul versante conservatore che su quello dell'avanguardia progressista.

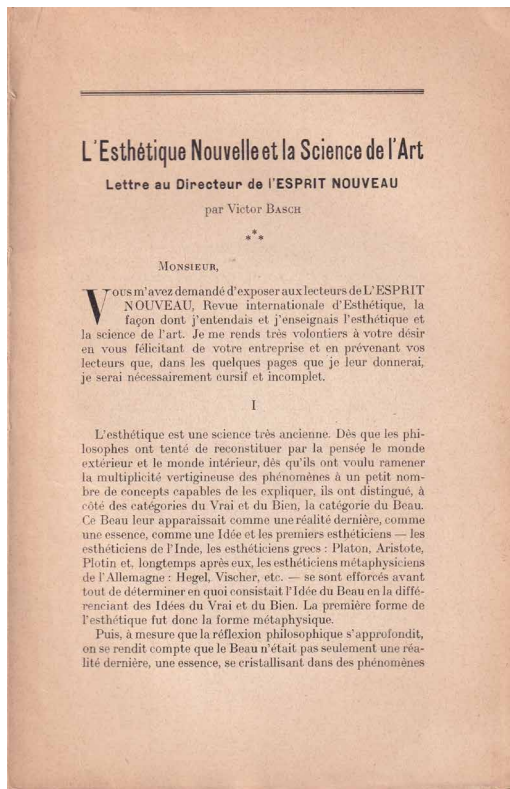
Il primo saggio (diviso in due parti di cui la seconda è rinviata al n. 2) dovuto a Victor Basch, professore di estetica alla Sorbona, viene appositamente sollecitato nel tentativo di fornire un quadro aggiornato sullo stato della ricerca estetica – con angolatura analoga però a quella della redazione – da parte della cultura ufficiale. (Fig. 5) Quando Basch dice che «...ciò che importa ritenere, è che l'estetica contemporanea dispone di processi per misurare l'intensità delle sensazioni e dei sentimenti estetici elementari...» e che in questo modo si è ormai in grado di «conoscere gli elementi costitutivi dei fenomeni estetici *più semplici* [corsivo dell'autore] che suscitano, nei più, sentimenti di piacere o di fastidio identici», sottolinea con il peso della sua autorevolezza la teorizzazione purista-scientifica de *L'Esprit Nouveau* e di *Après le Cubisme* che si va radicalizzando progressivamente<sup>9</sup>. Di lì a poco, Jeanneret sarà chiamato infatti a misurare l'eclettismo della sua formazione sul “positivismo” di Ozenfant. Le *Notes sur l'art de Seurat* che seguono l'intervento di Basch, vanno quindi lette nella prospettiva di voler *fissare dei punti di riferimento* soprattutto all'interno di

**FIG. 3**  
Presentation - “L'Esprit Nouveau”, *L'Esprit Nouveau* n° 1, octobre 1920.



**FIG. 4**  
Carnet de Ch-E. Jeanneret  
come "directeur (rédacteur)  
de *L'Esprit Nouveau*". FLC  
A2(2)11.

quei settori della ricerca più consonanti al programma della rivista, anche storicamente. Scrive Ozenfant: «Dedicare la prima pagina a Seurat, voleva dire indicare una tendenza: un'arte sensibile ma volitiva, sintetica ma poetica, e "molto moderna" per quanto molto "egiziana", tradizionale e nuova. Chiesi al pittore-letterato Bissière di scrivere il pezzo»<sup>10</sup>. Si noti come il *sensibile* e il *volitivo*, il *sintetico* ed il *moderno* siano categorie ricorrenti nel linguaggio di Jeanneret fin dal tempo delle memorie del *Voyage d'Orient* prima, poi degli scritti degli anni '20. Su questa poggia infatti gran parte dell'atteggiamento "contemporaneista" dei due direttori, teso a cogliere ogni possibilità di porsi all'avanguardia del movimento figurativo con un occhio però volto a quelli che sono i valori tradizionali insiti nei «sentimenti dei più», direbbe Basch. È un atteggiamento inammissibile per il mondo "artistico rivoluzionario" dell'epoca; negli anni in cui il credo *dada* veniva sintetizzato dalla frase "*la propreté est le luxe des pauvres: soyez sale!*", gli anni del «disordine romantico, disperato, alla tedesca»<sup>11</sup>. *L'Esprit Nouveau* teorizza il "ritorno alla regola", alla pittura e all'architettura fatta di poche norme essenziali, all'*economia* (in sostanza) dell'operare, ad una manifestazione dell'arte che non lasci nulla al caso e all'irrazionale. Sono nel linguaggio di Le Corbusier gli anni della macchina e del macchinismo come espressione di essenzialità creativa e di economia della produzione, gli anni del taylorismo che ossessiona destra e sinistra (il pensiero di Jeanneret come quello della Stephanova<sup>12</sup> al Vuthemas di Mosca), ma anche gli anni della patetica ricerca di una verifica dei risultati raggiunti all'interno del repertorio del passato. Scrive Ozenfant: «L'elogio che la rivista faceva della macchina e le conseguenze che ne tiravamo per l'arte e lo spirito, suscitava critiche violente (...). Mi si criticava spesso per le mie due tendenze pretese inconciliabili: l'ossessione della tradizione e il mio violento interesse per il contemporaneo. Non si accorgevano dunque che l'attuale è una parte della nostra eternità?»<sup>13</sup>. Bisognerà attendere due anni perché la ricerca si sposti verso quella radicalizzazione dello "spirito moderno" (verso la quale Le Corbusier preme progressivamente in coincidenza con la conclusione dei lavori alla Casa di Ozenfant, con le ricerche per la "città di tre milioni di abitanti" e la progettazione della Villa Jeanneret La Roche). In quell'occasione Ozenfant sottolinea invece che «...la vita attuale, la sua stupenda intensità, la sua stessa immagine soddisfano in larga parte i nostri bisogni di poesia. Il che limita e precisa il campo dell'arte. L'arte del nostro tempo o non esisterà – poiché la poetica è quella dei fatti – o sarà un'arte estremamente pura ed elevata, sullo stesso piano della scienza (...)»<sup>14</sup>.



All'epoca della pubblicazione della *Poudreuse* di Seurat (Fig 6) non è neppure pensabile un simile atteggiamento. Il n. 18 de *L'Esprit Nouveau*, che si colloca a poco più di metà strada nella vita della rivista, è la discriminante temporale per la ricerca architettonica di Le Corbusier, come vedremo in seguito. Gli inizi si muovono con maggior moderazione teorica insistendo, come si è detto, più sulla questione dell'“ordine” che su un superamento polemico delle ricerche contemporanee. Seurat e Picasso (a quest'ultimo è dedicato un lungo saggio critico firmato da André Salmon ed illustrato con una serie di disegni anche tecnicamente congeniali alla sensibilità grafica di Jeanneret) vanno benissimo in questo senso e servono a confermare le tesi di fondo dei due pezzi forti del n. 1: “Sur la plastique” e i “Trois rappels a MM. les architectes” siglati, secondo il programma, da Ozenfant e Ch. E. Jeanneret il primo, e da Le Corbusier-Saugner il secondo. (Fig. 7) “Sulla plastica” si colloca infatti quale prolungamento ideale della polemica di *Après le Cubisme*, poiché alle espressioni definenti la nuova teoria contenute nel libretto del 1918 si sostituiscono concetti didascalici ed esplicativi di assunti ancora generici, tramite una esemplificazione grafica esemplare. «Il purismo esprime non delle variazioni — si legge a pag. 59 di *Après le Cubisme* — ma l'invariante. L'opera non deve essere accidentale, eccezionale, impressionista, inorganica, protestataria, pittoresca ma, al contrario, generale, statica, espressiva dell'invariante»<sup>15</sup>. E in “Sur la plastique” insiste: «...L'opera d'arte non è inutile. L'opera d'arte non è un gioco da bambini. L'opera d'arte è un bisogno naturale. L'uomo la crea per un bisogno di ordine»<sup>16</sup>. Jeanneret vuol dire che l'operazione “gestuale e protestataria” è illogica, che è ridicolo e illecito tentare di sfuggire alle “condizioni costanti” della natura così come per l'architetto alle leggi dell'architettura, condensato di quegli elementi primari comuni alla coscienza universale. Come si vede, Victor Basch, anche se non citato, ritorna nel finale «...Dimostrare che le forme e le culture primarie provocano in ogni essere umano, meccanicamente, una reazione primaria costante significa dare all'estetica un solido punto d'appoggio».

Le invarianti sono, praticamente, individuate. Quando all'inizio degli anni '30 Le Corbusier si impegna alla prima edizione dell'*Oeuvre complète*, riconosce ancora il valore determinante degli assunti generali di “Sur la plastique” ma li specifica, come già in *Vers une architecture*, in termini architettonici; volume-superficie-pianta e dichiara: «Le Corbusier ha tenuto ad inaugurare *L'Esprit Nouveau* (n.1 ottobre 1920) con la base indiscutibile di

**FIG. 5**  
Victor Basch, “L'Esthétique Nouvelle et la Science de l'Art”, *L'Esprit Nouveau* n° 1.

**FIG. 6**  
Georges-Pierre Seurat, *La Poudreuse*, 1888-1890. *L'Esprit Nouveau* n° 1, octobre 1920.



**FIG. 7**  
 “Trois rappels à MM. les Architectes. Le volumen”,  
*L'Esprit Nouveau* n° 1,  
 octobre 1920.

**FIG. 8**  
 “Trois rappels à MM. les Architectes. La Surface”,  
*L'Esprit Nouveau* n° 2,  
 novembre, 1920.

tutte le arti plastiche: *le forme che gli occhi vedono*. Attitudine positiva, obiettivo, chiarezza di lettura, chiarezza della concezione: azione»<sup>17</sup>. A sottolineare il disimpegno sul piano della polemica spicciola e letteraria con “l’altra avanguardia” e la volontà di “provocare” invece il mondo dell’industria e della produzione (solo dopo e di riflesso quindi quello delle arti). Il primo dei “trois rappels”, il *volume*, è illustrato con una serie di foto di grandi silos americani, pezzi d’industria (costruiti dagli ingegneri e non dagli architetti) e prodotti per l’industria, allo stesso modo che per il secondo, la *superficie*, (Fig. 8) gli assunti vengono verificati sulle facciate vetrate delle fabbriche e delle officine «primizie rassicuranti dei tempi nuovi»<sup>18</sup>. Solo per il *plan*, la pianta, che è «il generatore», (Fig. 9) si ricorre al repertorio classico; il tracciato dell’Acropoli è accostato con disinvoltura ai quartieri della *Cité industrielle* di Garnier, del *lotissement à redents* delle “Dom-ino” già utilizzato per il tipo “Monol” e la *Ville contemporaine* per tre milioni di abitanti. Le catarsi della rivoluzione purista ha sepolto l’architettura dell’accademia e degli stili: «...gli ingegneri americani schiacciano coi loro calcoli l’architettura agonizzante», mentre il presente si arricchisce e si fa probante nel confronto avvenuto con l’assimilazione del mondo classico. Proprio nella grande prospettiva della *ville*

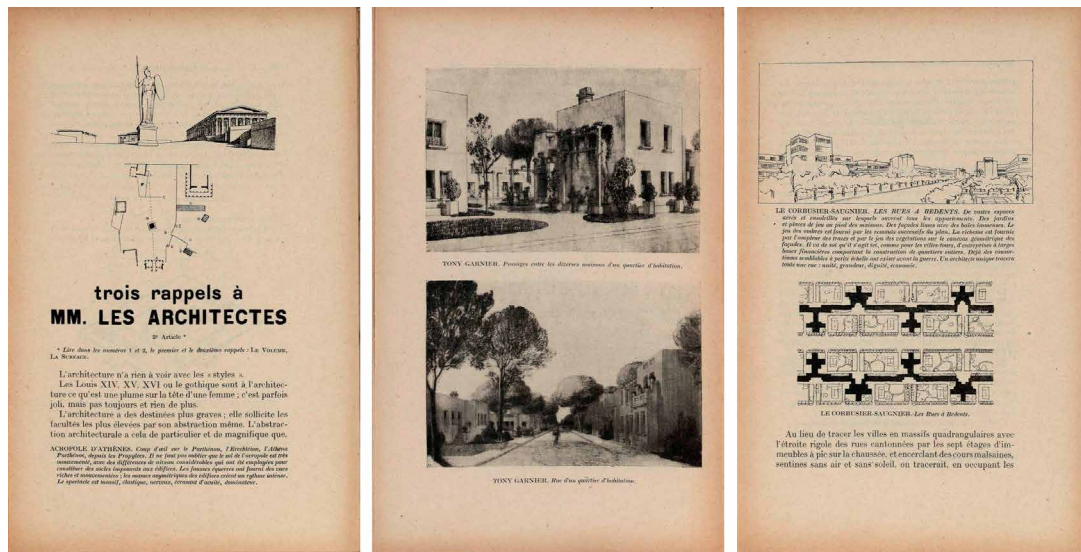
*contemporaine vue de l'autostrade de grande traversée*, Le Corbusier inserisce con disinvoltura un obelisco egizio, un grande edificio classico a cupola, la cupola di S. Sofia poggiante sui tre ordini di gradoni che la caratterizzano e un edificio a grandi arcate da cui potrebbe essere derivato, in seguito, il blocco delle Court de Justice per Chandigarh. Il procedimento è lo stesso usato nel 1932 per le Viaduc di Fort-L'Empereur ad Algeri, quando Louis Miquel dell'Atelier, inserisce, come egli ci raccontava divertito, tutti i tipi abitativi della città antica all'interno del nastro autostradale, *esattamente* come nel precedente ottocentesco delle locali *Arcades des Anglais*. I due "viaggi d'oriente", quello di Jeanneret del 1911 e quello di Ozenfant del 1913<sup>19</sup>, con la loro carica emotiva di fronte alle vestigia della classicità si incontrano qui, nelle scelte ormai avviate di una teorizzazione compiuta che attende solo la verifica della progettazione. La città antica e la città moderna si nutrono e arricchiscono nel confronto.

## 2 – Produzione dell'arte e dell'industria

Alfred Barr, il fondatore del Museo d'Arte Moderna di New York, stabilisce nel 1936 un parallelismo delle tendenze moderne in pittura e formula il conosciuto schema "Cubism and Abstract Art". (Fig. 10) Egli contrappone cioè ai due principali movimenti della ricerca pittorica dei primi del secolo altri due movimenti non solo "di derivazione", come vorrebbe la tradizione storiografica, ma autonomi e che si qualificano per la tendenza razionalizzante dei loro protagonisti. In *Après le Cubisme*, nel capitolo "Verso un'arte cosciente" (*Vers un art conscient*) Ozenfant e Jeanneret escono allo scoperto su tale questione: «Parallela ad una scienza, ad una società industrializzata, dobbiamo disporre di un'arte allo stesso livello. I mezzi della scienza e dell'arte sono diversi, ciò che fa da legame è una comunità di spirito. Così, meno individualismo prima di tutto, meno sensibilità generalmente confusa ed espressa da mezzi mediocri. È doloroso che i pittori abbiano abbandonato il loro tempo (...). Fatti rigorosi, figurazioni rigorose, architetture rigorose, piene di forma, come puramente e semplicemente lo sono le macchine (...). Basta con i giochi. Noi aspiriamo ad un rigore grave»<sup>20</sup>. Occorre notare, siamo al 1918, che per quanto si sia applicato nella ricerca sulla "Dom-ino", delle case "de gros beton", di quelle per Saintes e Saint-Nicolas d'Alhiermont, (Fig. 11) Jeanneret dopo la costruzione della villa Schwob non ha realizzato un solo progetto e che la sua attività resta "teorica" fino alla fine del '21 quando, trentacinquenne, l'eredità di Ozenfant consente ai soci la realizzazione del progetto della casa-atelier per il pittore. In fatto di architetture "rigorose e piene di forma come sono le macchine" non esistevano quindi verifiche di sorta. La Villa Schwob risente non tanto a mio avviso della lezione di Perret, come comunemente si dice, ma degli studi compiuti sugli schemi della "Dom-ino" per Alhiermont, del gusto per i materiali "pesanti" e per una certa aulicità della destinazione, presenti anche nel concorso per il ponte di Butin del 1915. Il "rigore grave", la ricerca dell'"invariante", o della "selezione meccanica" sono assai meglio espressi dalla serie di dipinti che vanno dalla *Natura morta con uovo*, del 1919, (Fig. 12) alla *Natura morta con sifone* del 1921, (Fig. 13) presenti alla seconda mostra purista. In questi dipinti si accentua progressivamente una ricerca compositiva per incastri e scomposizioni più simile alla progettazione di spazi architettonici – i primi dipinti con figura umana sono del 1928 – che ai lavori della strada "purista" battuta da Ozenfant<sup>21</sup>. Si tratta quasi sempre di geometrie elementari ridotte a unità modulari, all'interno di spazi assai complessi<sup>22</sup>, dipendenti da costruzioni "armoniche" pretracciate, ma *autonome* nel loro lessico pittorico fin quasi a creare un "ambiente" in cui il progetto (pittorico) sfida l'architettura<sup>23</sup>. In questo senso l'interesse della rivista per El Greco (di cui sul n. 3 compare una scheda firmata Vauvrecy con curiose annotazioni risalenti alla visita al Palazzo di Carmen Silva a Bucarest, che Jeanneret compie nel 1911 durante il *Voyage d'Orient*<sup>24</sup>), per la pittura di R. De La Fresnaye o per le case prefabbricate di Voisin, servono egregiamente allo stesso scopo: individuare un ambito della ricerca pittorica ed architettonica che possa essere letto come *naturalmente* appoggiato ad una precisa parte del passato ma proponibile quale unica soluzione dell'oggi. Di qui la battaglia contro le arti decorative associando ai tanti slogan ne *L'Esprit Nouveau* quello di Adolf Loos "Ornamento crimine", fino a far coincidere l'opzione per il "moderno", per il prodotto dell'industria, con la prima scelta morale dell'uomo contemporaneo. Scrive Loos: «L'uomo del XX secolo soddisfa le sue esigenze col minimo di spesa, e può economizzare. Gli piacciono i legumi lessati e conditi con un po' di burro. L'uomo del secolo XVIII vuole che i legumi siano preparati con ogni sorta di ingredienti, da una cuoca che dedichi delle ore a preparare un solo piatto. Il primo mangia su piatti bianchi, il secondo vuole piatti decorati e costosi. Uno economizza, l'altro si indebita. Ciò che è vero per gli individui lo è anche per intere nazioni. I popoli moderni diventano sempre più ricchi, i popoli arretrati diventano sempre più poveri. Gli inglesi ammassano capitali enormi, l'Austria fa fatica a sbarcare il lunario»<sup>25</sup>.

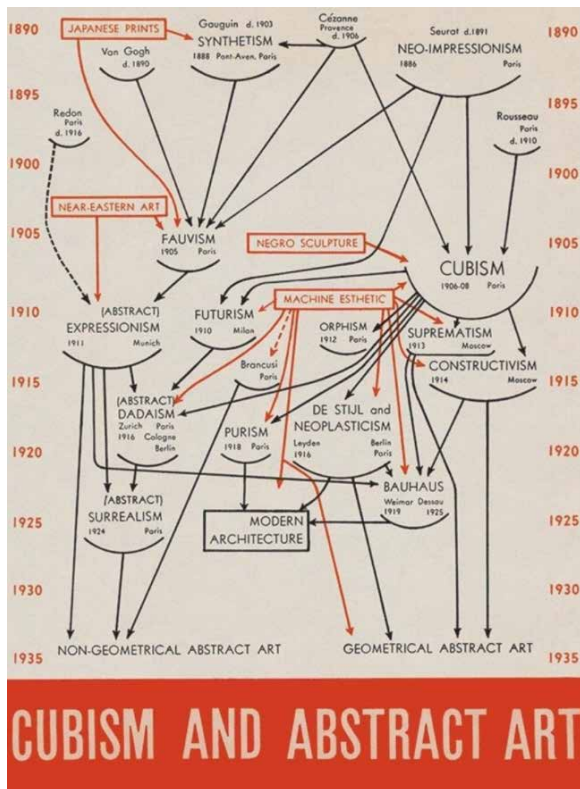
Ozenfant e Jeanneret, liquidata sommariamente la polemica con il neo-cubismo, puntano ormai solo alla sensibilizzazione del *milieu* industriale cui entrambi sono legati anche attraverso rapporti di parentela, identificandosi ormai come unica avanguardia. Anticipando (e parafrasando) Brecht essi possono far proprio il grido di Loos «Beato il popolo che non ha retrovie!» e radicalizzare la ricerca, aggregando alla rivista i nomi di chi combatte





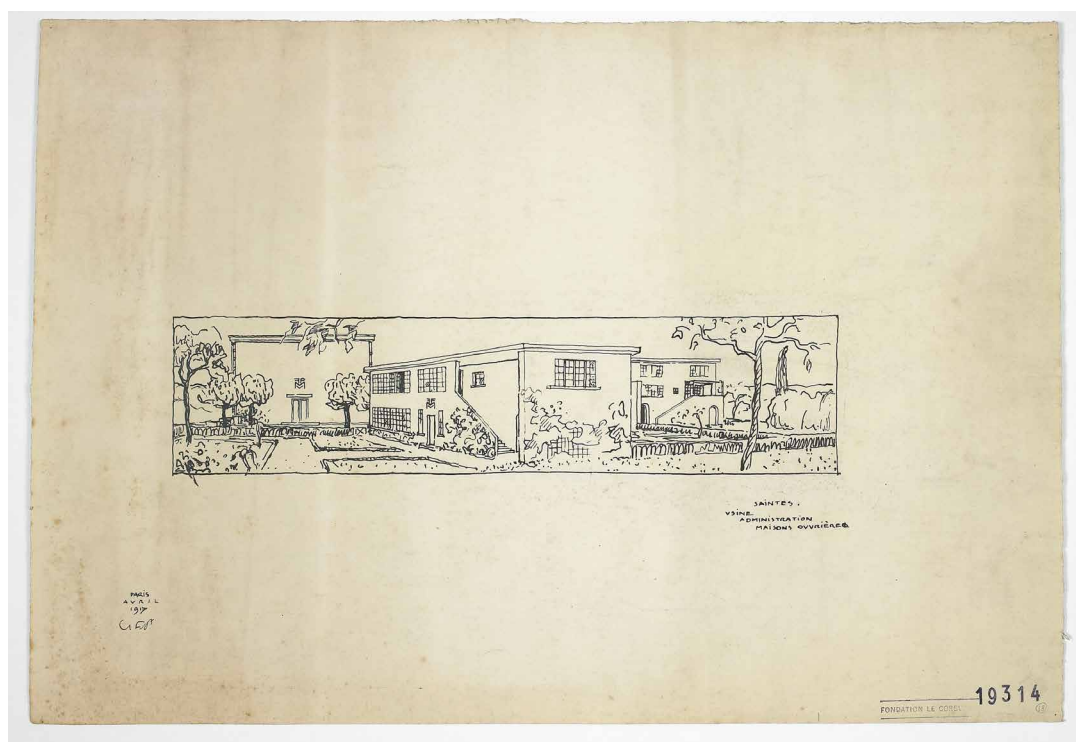
**FIG. 9**  
 "Trois rappels à MM. les Architectes. Le plan",  
*L'Esprit Nouveau* n° 4,  
 janvier, 1921

sullo stesso versante, l'“estremista” Léger ad esempio, cui il n. 4 dedica un lungo saggio apologetico e un inserto a colori<sup>26</sup>, e lanciando inoltre sul giornale l'inchiesta provocatoria “È necessario bruciare il Louvre?” rubando quasi il mestiere al *Dada*<sup>27</sup>. (Fig. 14) L'interesse per il “politico” (sempre strumentale e tatticamente utilizzato per potervi anteporre i valori autonomi dell'arte: si veda ad esempio l'articolo di R. Chevenier su “L'Esthétique de Proudhon” del n. 4) e il mondo della produzione – artistica e non artistica – dall'altra, si ripartiscono ormai lo spazio della rivista. All'entusiasmo iniziale si sostituirà presto la realtà esterna di un discorso che si fa durissimo, accettato come è alla piccola scala, quella dell'oggetto, del *casier*, ma non alla scala urbana o a quella comunque dell'industrializzazione. Gli studi iniziati nel 1921 e conclusi un anno più tardi per *Une ville contemporaine*, (Fig. 15) come il primo progetto della unità di abitazione *Immeuble villas* del '22, (Fig. 16) vengono eseguiti tra gli estremi di una situazione psicologica alle stelle e quella delle opposizioni violente raccolte al *Salon d'Automne* del 1922. *L'Almanach d'Architecture Moderne* nel Capitolo *L'Esprit Nouveau en Architecture*, riporta l'atmosfera della delusione di questi anni in occasione della visita ad una centrale idroelettrica nelle Alpi: «Abbiamo tentato di spiegare che se troviamo ammirevole quella loro diga, è perché misuriamo che l'ampiezza di simili opere, rapportate ad esempio alla città, potrebbe condurre a trasformazioni radicali. E, improvvisamente, questi uomini che maneggiano i fatti positivi, pratici, eccoli esclamare: “voi dunque volete guastare le grandi città! Siete dei barbari, dimenticate le regole dell'estetica”. Talmente diversi da noi, in virtù stessa del loro stato d'animo, abituati a concepire ed eseguire opere di puro calcolo, si sono rivelati incapaci di immaginare un mondo diverso dal loro, quello delle conseguenze della loro stessa attività; erano rimasti uomini d'altri tempi»<sup>28</sup>. La situazione d'impasse risulta sanabile solo affrontando gli industriali sul loro stesso terreno, quello della conoscenza tecnica. Nella primavera del 1922 Jeanneret stabilisce contatti con tutte le principali imprese aeronautiche del momento. Egli si impegna in studi minuziosi sui particolari tecnici degli aerei Fokker, Barman, Caproni, ne annota scrupolosamente dettagli costruttivi nell'intento dichiarato di utilizzarli per l'edilizia (la sequenza porta-finestra del Fokker FIV è ritrovabile nella “Citrohan” del 1922, (Fig. 17) in Pessac, nella Villa a Vaucresson come nelle maisons “minimum” del '26), si sofferma a lungo sui disegni fantastici “dell'avion de demain” di Breguet che ritaglia e ripropone in *Vers une Architecture* (pag. 239) e sui primi esempi di portaerei, a margine del quale annota a mano diversi anni dopo, nel 1932: «Ecco degli aerei su di una piattaforma relativamente piccola. Nessuno pone ancora la questione dell'aereo domestico che troverebbe il suo luogo di atterraggio sul tetto della casa. Le unità de *La Ville Radieuse* hanno le piattaforme / L.C.». Un lungo articolo sull'aeroplano, redatto sembrerebbe nello stile di Le Corbusier, contenente una serie di annotazioni tecniche, doveva probabilmente apparire su uno dei numeri del 1922, a seguito delle sommarie ed estetizzanti riflessioni *sur les avions* del n. 9 (giugno 1921)<sup>29</sup>. (Fig. 18) L'idea della *casa machine à habiter* sembra aver quindi riferimenti concreti e suggestivi a questo periodo, anche se Ozenfant si era divertito a coniare già nel '14 il termine *machines à emouvoir* per i suoi quadri e Paul Valéry, chiamava il libro una *machine à lire*.



Apparentemente contrapposti a questa ricerca sull'alloggio in termini produttivistici sono la pubblicazione del progetto per la villa Schwob, detta anche "La turca" (in omaggio ai riproposti particolari delle residenze in legno che L.C. aveva accuratamente annotato sul Bosforo nel 1910), e il relativo apologetico articolo di accompagnamento a firma di J. Caron sul n. 6, nel quale le osservazioni critico-letterarie sono tra le più modeste formulate da Ozenfant<sup>30</sup>. Ma una cosa è singolare e merita di essere sottolineata. Mentre Le Corbusier col progetto degli *Immeubles villas* spinge a fondo la sua critica radicale al tipo della residenza corrente e al relativo modo di abitarla, Ozenfant sente di dover sottolineare che «...una casa è qualcosa di importante, che occupa spazio, che tutti vedono, che costa caro, che può durare dei secoli (...). Il suo architetto è un ingranaggio della società, partecipa più di quanto non si creda alla sua felicità e alle sue sventure». In questa che invece è «una villa di ricchi borghesi» – come dice il testo – Ozenfant sottolinea che «ciò che interessa è la ricerca, da un lato, di una estetica architettonica del cemento armato e dall'altro la ricerca delle proporzioni, l'applicazione dei canoni...» che, individuati dal Purismo, riemergono a controllare il progetto che deve collocarsi a conclusione della sequenza *Gothique – XVIII siècle – Haussmann – Béton-armé* cara a Jeanneret. La villa Schwob contiene, pur nell'apparente aderenza alla tipologia dell'edificio borghese, un nuovo lessico spaziale non ancora ricomposto nella logica dei risultati della ricerca degli anni di Bordeaux, e tutti gli elementi dell'integrazione spaziale del momento e le esperienze successive, *la galerie*, *il vide*, *la promenade*, il tetto piano (poi giardino) e, soprattutto, l'uso del *piano libero* che consentirà le realizzazioni tipologiche degli anni successivi. Così, quando sei anni più tardi, si presenta l'occasione di mettere a frutto tutte le esperienze avviate, Le Corbusier, Ozenfant e Pierre Jeanneret possono riutilizzare gli stessi elementi ricomponendoli all'interno di una dimensione edilizia a scala urbana che essi prelevano direttamente dal prototipo della "citrohan", mediato sulle dimensioni della schiera della città antica. Al di là della suggestiva aneddotica della "rivelazione" offerta dall'osservazione sul vivo di un elemento urbano corrente qual è il piccolo ristorante *Legendre* in rue Gudot de Mouroy così caro al mito corbusieriano<sup>31</sup>, compaiono perfettamente individuati gli elementi caratteristici di un tipo edilizio destinato, nelle successive evoluzioni, a snaturare il carattere della città borghese e a proporsi quale soluzione logica non solo alla "casa-prodotto di serie" ma anche alle più svariate esperienze sul versante *dell'Architettura*, (dal '22 al '27 è proposta per Parigi, sulla Costa Azzurra,

**FIG. 10**  
Alfred Barr. *Cubism and Abstract Art*, MOMA, 1936.



al Weissenhof di Stoccarda, ecc.). La Casa di Ozenfant (Fig. 19) è la prima verifica delle intuizioni derivanti dall'esempio studiato<sup>32</sup> anche se i muri laterali non sono paralleli – perché seguono la forma del lotto – mentre la vetrata sui due fronti si ripropone con continuità su uno dei lati e l'organizzazione dello spazio interno ubbidisce rigorosamente al prototipo “citrohan” con tutte le variazioni del caso, attenendosi però scrupolosamente alle premesse. Un anno prima Maurice Raynal, presentando su *L'Esprit Nouveau* un primo consuntivo dell'opera dei due artisti, scriveva: «...Ozenfant e Jeanneret sembrano dire che in un animale la forma deriva da una costante plastica, l'uovo è un uovo e basta, la sfera è una sfera, cioè una rappresentazione chiara di un concetto purificato da una specie di selezione meccanica»<sup>33</sup>. Risolto per il momento il problema dell'unità, quello successivo sarà quindi il passaggio alla scala urbana. Il rapporto tra oggetto edilizio individuale e struttura collettiva richiederà altri approfondimenti e mediazioni: saranno «due forme abitative storiche, il monastero e il bastimento, in cui sono risolti in chiave collettiva tutti i problemi concreti della vita»<sup>34</sup>.

### 3 – Verso l'architettura

La primavera del 1921 registra, all'interno della redazione, un interesse specifico in due direzioni. Da una parte la volontà di documentarsi meglio sulle tendenze in atto e quindi di autodefinirsi, dall'altra la necessità per Jeanneret di stringere i tempi della ricerca teorica e del confronto con il resto della produzione culturale europea. Tra i contributi esterni, l'unico in questo periodo che si muove nella direzione stabilita da Ozenfant e Jeanneret è il saggio su “La creation pure” di Vincent Huidobro; gli altri vengono collocati all'interno della rivista in modo casuale, comunque ubbidendo più alla logica del confronto e della documentazione (che era poi negli intenti della prima proposta redazionale) piuttosto che ad un progetto preciso. Vaghi interessi di tipo scientifico-letterario accostano un incomprensibile intervento sui regimi di vendita e di produzione della potassa d'Alsazia ad inediti di Blaise Cendrars<sup>35</sup> che, in un estratto da l'EUBAGE, racconta di un viaggio fantastico all'interno di un occhio: «Credo proprio di aver viaggiato all'interno di un occhio e di aver raccolto degli sguardi», mentre Chenevièr si dilunga in un inutile saggio su D'Annunzio e stancamente Charles Henry disquisisce sulla forma, la luce e il colore in termini di fisica sperimentale. La discontinuità degli interventi invece in evidenza la compattezza ideologico-teorica del blocco redazionale. Il pezzo che Maurice Raynal dedica all'opera pittorica di Ozenfant e Jeanneret, in occasione della mostra del febbraio alla galleria Druet, è un saggio critico che va molto oltre una

**FIG. 11**  
Le Corbusier. Maison  
ouvrière en Saintes, 1917.  
FLC 19314.



presentazione antologica del “purismo”. Il Movimento vi appare come l'unica alternativa possibile ai residui di un cubismo agli sgoccioli, e di un *Dada* in progressiva crisi (le clamorose dimissioni di Picabia dal gruppo verranno accolte dalla rivista con profonda soddisfazione). Non per nulla Tzara, Eluard, Aragon, Breton e i loro amici dimostrano una attenzione crescente per *L'Esprit Nouveau* (come certificano le numerose lettere dell'archivio alla Fondation Le Corbusier) e molta attesa per il lavoro architettonico di L.C. Difatti, la galleria de *L'Effort Moderne* organizza sullo scorcio della primavera una “mostra di gruppo” che raccoglie opere di Gris, di Picasso, di Mondrian, di Léger, di Laurens, di Metzinger, di Gleizes (molte delle quali prestate da Léonce Rosenberg) attorno ai dipinti di Ozenfant e Jeanneret.

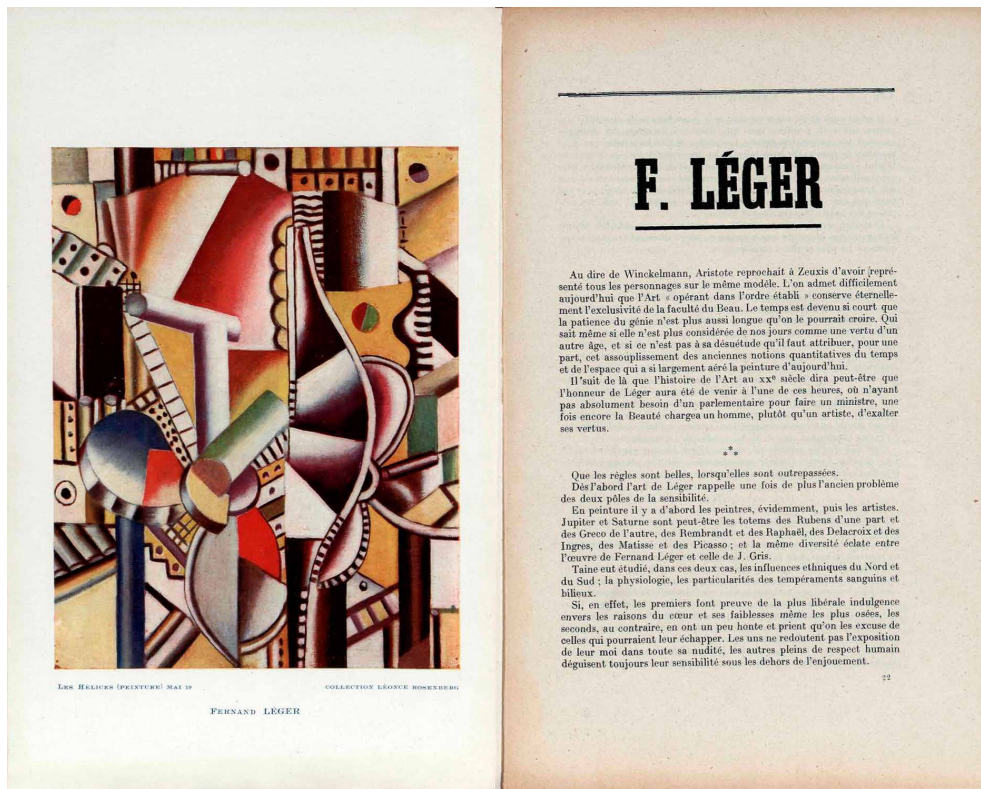
L'occasione per chiarire ulteriormente le posizioni della tendenza che appare non solo l'unica attendibile, ma anche l'unica “europea”, l'unica “francese”, l'unica in grado di stabilire un legame corretto con il passato, è offerta dalla divulgazione di alcuni progetti della scuola tedesca, «qui impressionne tant des jeunes Français», che *L'E.N.* recepisce a margine. Sul n. 9 *Le Corbusier*, in un articolo dal titolo significativo di “*Curiosità? No, Anormalità*” scrive: «Tutta l'architettura tedesca (che attira tanti giovani francesi) è basata su un errore di fondo: apparire. In architettura un errore del genere è fatale (...). I tedeschi hanno voluto fare della loro architettura una delle armi più attive del pangermanesimo: Mannesmann-Buro e Tietz a Dusseldorf, Wertheim a Berlino, l'ambasciata tedesca a Pietroburgo, le officine AEG a Berlino sono tutte opere concepite per imporre, schiacciare, urlare l'onnipotenza (...) gli architetti tedeschi hanno torto»<sup>36</sup>. (Fig. 20) Ci si riallaccia così alla polemica aperta da Albert Jeanneret che, con angolatura analoga, scriveva sul n. 7 in “*L'intelligence dans l'oeuvre musicale*”. «L'arte di Beethoven e di Wagner si perpetua in Germania, dove è nata, perché il tedesco non è ancora un popolo giunto a maturità artistica. La musica di un Schönberg, di un Bartok ne sono l'esempio. La Germania è ancora ferma al romanticismo individualista. L'arte dei Cubisti, di un Picasso, di un Gris, dei Puristi, innesca invece reazioni collettive, oggettive, perché non è l'espressione primaria di sensazioni e di passioni, ma la loro trasposizione in un ordine superiore in cui l'intelletto agisce e trova le più ampie soddisfazioni»<sup>37</sup>.

Affiorano in queste parole reazioni emotive rintracciabili nel carnet del *Voyage d'Orient* da collegarsi alle vicissitudini degli anni di apprendistato a Berlino, a Vienna, a Monaco e a Norimberga e alle disillusioni affrontate, ma non solo: c'è anche quella vena di revanscismo, tipica al *milieu* intellettuale della borghesia francese di quegli anni dopoguerra. Non

**FIG. 12**  
Le Corbusier. *Nature morte à l'oeuf*, 1919. FLC 136.

**FIG. 13**  
Le Corbusier. *Nature morte au siphon*, 1921. FLC 139.

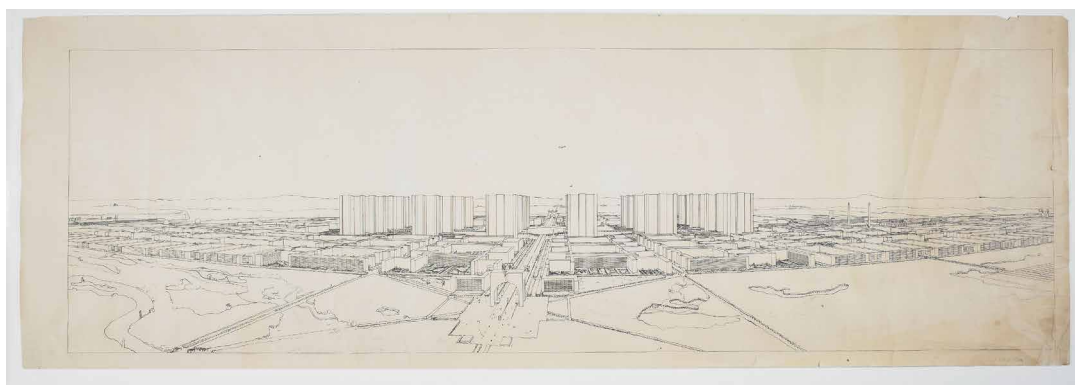
a caso è dato grande rilievo – in apertura del n. 10 – ad un lungo saggio del 1918 di Walter Rathenau, futuro Ministro degli Esteri della Repubblica di Weimar, e presidente della AEG che, sotto il titolo di “Critique de L’Esprit Allemand” (Fig. 21) affronta in termini d’autocritica il problema della collocazione del pensiero tedesco nel quadro generale della cultura europea. «Il bilancio del nostro essere – egli scrive – è dunque il seguente: grandi qualità dello spirito e del cuore. Morale e mentalità normali. Debolezza della volontà autonoma e dell’agire libero. Diamo e creiamo col cuore. Il nostro sentire è puro e forte. Siamo costanti e coraggiosi. Più sentimentali che entusiasti. Non siamo creatori di forme, dimentichiamo noi stessi, non aspiriamo alla responsabilità, non dominiamo ma ubbidiamo. Non conosciamo alcun limite all’obbedienza e non discutiamo i compiti che ci vengono imposti». Il confronto con la Francia è chiaro che gioca a favore delle posizioni de *L’E.N.* perché è lo stesso Rathenau che, pieno del suo fervore di rimettere le cose a posto dopo tanto cataclisma patriottico, continua: «Le forme nascono nel seno dei secoli come forme della natura. Esse implicano degli individui analoghi e modificazioni insensibili di padre in figlio. L’Egitto, Roma, e la terra classica del presente, la Francia, ne sono un esempio. Da secoli la Francia si accontenta di tre stili architettonici che, alla fine, non sono che il medesimo. La sua lingua si trasforma assai poco. I principali oggetti del ménage domestico sono quasi gli stessi da più di cent’anni, la moda non è che una vibrazione (...). Ciascuno può giudicare ogni cosa poiché si tiene sempre ad una certa norma. In seno alla norma la sensibilità è grandissima, il sentimento delle proporzioni sicuro, e si avverte subito il più leggero cambiamento»<sup>38</sup>. **Il discorso di Rathenau rispecchia certo un parere generale così che l’autonomia e la correttezza della linea scelta da *L’E.N.*** che si colloca proprio in questi anni come punto emergente del dibattito culturale francese, sembrerebbero indubbiamente rafforzati. Il distacco progressivo dalle altre esperienze contemporanee, che non appaiono iscrivibili nel quadro sperimentale del dopo cubismo e del positivismo, è provocato e sottolineato ad ogni occasione, dai dibattiti alle vertenze politiche d’alto livello (come la questione coloniale) fino alle manifestazioni “artistiche” più spicciole. Vauvrecy, cioè Ozenfant, è caustico a proposito dei “rumoreggiatori futuristi italiani di Marinetti” che, utilizzando gli apparecchi di Russolo, si presentano nel maggio al Teatro dei Champs-Elisées per essere fischiate come poveri *pompieri*. Dall’esperienza di questi mesi emerge invece maggiormente affinata la trattazione architettonica di Le Corbusier. Gli studi sulle navi, sugli aerei, e sulle auto (che Ozenfant progettava con grande passione fin dal 1911), si fanno certezze. La futura enunciazione dei “cinque punti” dipende in gran parte da esse e consente di ampliare il discorso dalla produzione industriale dell’alloggio alla ricerca architettonica, senza limitazione di campo. Il “Manuale dell’abitazione” è lo slogan finale “*exigez, exigez, exigez*” che conclude il capitolo sugli aerei è un primo tentativo di affrontare il pubblico dell’architettura e gli industriali sul terreno da una parte di una risposta alle rivendicazioni di massa, dall’altra della verifica di quelle che sono le possibilità per l’industria di soddisfarle<sup>39</sup>. **Il raffronto classico tra la *limousine* e il Partenone** va in questo modo al di là della celebre frase provocatoria di Boccioni “l’auto è più bella della Nike di Samotracia” e serve a dare concretezza all’affermazione di Ozenfant (editoriale del n. 11-12 novembre) “Ce que nous avons fait, ce que nous ferons”: «Abbiamo fiducia nella potenza del nostro tempo, e guardiamo al passato solo per trovarne le prove». Infatti Le Corbusier scrive: «Facciamo quindi vedere il Partenone e l’auto perché si capisca che si tratta, pur in settori diversi, di due prodotti della selezione, l’uno del passato, l’altro in via di progresso. Ciò nobilita l’auto. Allora non resta che confrontare le nostre case e i nostri palazzi con le auto. È qui che l’esempio non calza, che non calza più niente. È a questo punto che noi non abbiamo più Partenoni». (Fig. 22) I grafici, i raffronti e i montaggi fotografici eseguiti in questo periodo sono la risposta in termini “propagandistico-educativi” che Jeanneret fornisce come prodotto originale del suo modo di affrontare la questione, del rapporto tra architettura e tecnologia. Il *paquebot* “Paris” incastrato nella rue Royale e la nota che viene apposta in calce al fotomontaggio: «12 giugno 1921. La rue Royale, larga 22 metri, sarebbe troppo stretta per lasciar passare il *Paris* che è largo 26» diventa il *leit-motif* destinato a durare fino alla fine della “ricerca paziente”. (Fig. 23) Anche la serie di schizzi ad uso strettamente personale datati al 1924 e apposti poi a corredo di un manoscritto inedito forse del ’22 dal titolo *L’Esprit de l’ingénieur*, mostra sullo sfondo di un paesaggio “ellenico”, un raffronto tra la pianta di un generico *paquebot* e variazioni sul tema della *citrohan* che chiariscono meglio cosa egli intenda con questi continui riferimenti. (Fig. 24) La nave, l’auto, l’aereo appaiono non già quali prodotti della tecnologia cui rapportare la produzione dell’alloggio in termini produttivistici ma quali categorie spaziali architettonicamente organizzate alla scala del collettivo in grado di rispondere cioè ad esigenze funzionali esattamente espresse. Dieci anni più tardi, stendendo il testo de *La Ville Radieuse* scrive infatti: «In questa città sull’acqua dove tutto potrebbe essere confusione e disordine, tutto, al contrario, funziona con un rigore sorprendente. I quattro servizi, (impianti, navigazione, vettovagliamento, albergo) sono risolti con estrema chiarezza. Perché l’alloggio urbano dovrebbe rinunciare a darci il conforto di una nave?»<sup>40</sup>. Ozenfant dal canto suo, anche per rispondere al programma di aggiornamento della rivista, sottolinea in termini letterari la stessa ricerca che Jeanneret conduce sul versante dell’architettura. Nell’editoriale del n. 11-12 dichiara ancora: «...si tratta anzitutto di vivere. Tutto un immenso programma sociologico deve essere attuato per dare alle masse le giuste soddisfazioni, le comprensioni materiali e intellettuali. Gli intellettuali non hanno il diritto di disinteressarsi di questi problemi di primaria importanza...»<sup>41</sup>, perché ormai, essi dicono, i tempi stringono e le prove di poter agire esistono. Rispolverando *Après le Cubisme*, possono constatare che la profezia si è avverata: «...



Le costruzioni de L'Esprit Nouveau si innalzano dappertutto, embrioni di una architettura a venire; vi regna un'armonia da cui gli elementi procedono con un certo rigore, quello del rispetto e dell'applicazione delle leggi. La chiarezza vi lascia scorgere intenzioni nettamente formulate. Ponti, officine, dighe e altre opere gigantesche portano in se stesse i germi vitali di un nuovo progresso»<sup>42</sup>.

Così, quando nel '22 i ministri Loucheur e Bonnevey stendono il programma di legge per la costruzione di 500.000 alloggi popolari, Le Corbusier è in grado di esibire tutte le ricerche e i ragionamenti condotti da dieci anni a quella parte compattati in un unico probante discorso: "Le Case in serie". (Fig. 25) Il pezzo raccoglie le varianti e gli studi sul tipo della *maisons citrohan*, sull'unità d'abitazione *villas*, (Fig. 26) sulle case *Monol* (Fig. 27) nonché (ripubblicando l'articolo in *Vers une architecture*), il progetto del quartiere Frugés e Pessac cui aggiunge i progetti della *Cité Audincourt*, e delle *Maisons en série pour artisans*, dopo avere eliminato un progetto di Perret che aveva avuto grande spazio su *L'E.N.* (Fig. 28) Il ragionamento è quello solito: individuato un tipo che attraverso opportuni accorgimenti è in grado di soddisfare le esigenze della industria (ad esempio attraverso la taylorizzazione dei procedimenti di cantiere) e dell'architettura (attraverso un controllo che deve essere rigorosamente avvocato all'autore), è possibile utilizzarlo ogni volta che se ne presti l'occasione e con il massimo della disinvoltura. Anche Herriot, il sindaco di Lione che in quello stesso periodo è impegnato con Garnier alla realizzazione del quartiere degli Stati Uniti, si interessa alle *maisons en série* che *L'E.N.* gli fa pervenire in estratto, ma l'operazione non è destinata ad alcun seguito rilevante<sup>43</sup>. Col n. 16 (maggio 1922) si chiude il primo ciclo della rivista: eccezionalmente positivo sul piano dei contenuti (sollevando un ampio dibattito e a divulgare le idee dei promotori) in crisi sul versante finanziario<sup>44</sup>. L'instabilità della situazione, che si riflette anche all'interno della redazione (Dermée è messo nelle condizioni di dover dare le dimissioni), allenta il rapporto di reciprocità nel lavoro di Ozenfant la cui ricerca viene ricondotta progressivamente nel campo dell'impegno letterario e della pittura anche se nella rivista sembrerà, al contrario, rafforzarsi attraverso la direzione collegiale a partire dal giugno del 1922.

**FIG. 14**  
Maurice Raynal "Fernand Léger". *L'Esprit Nouveau* n° 4, janvier, 1921



#### 4 – Le Corbusier e l'Esprit Nouveau

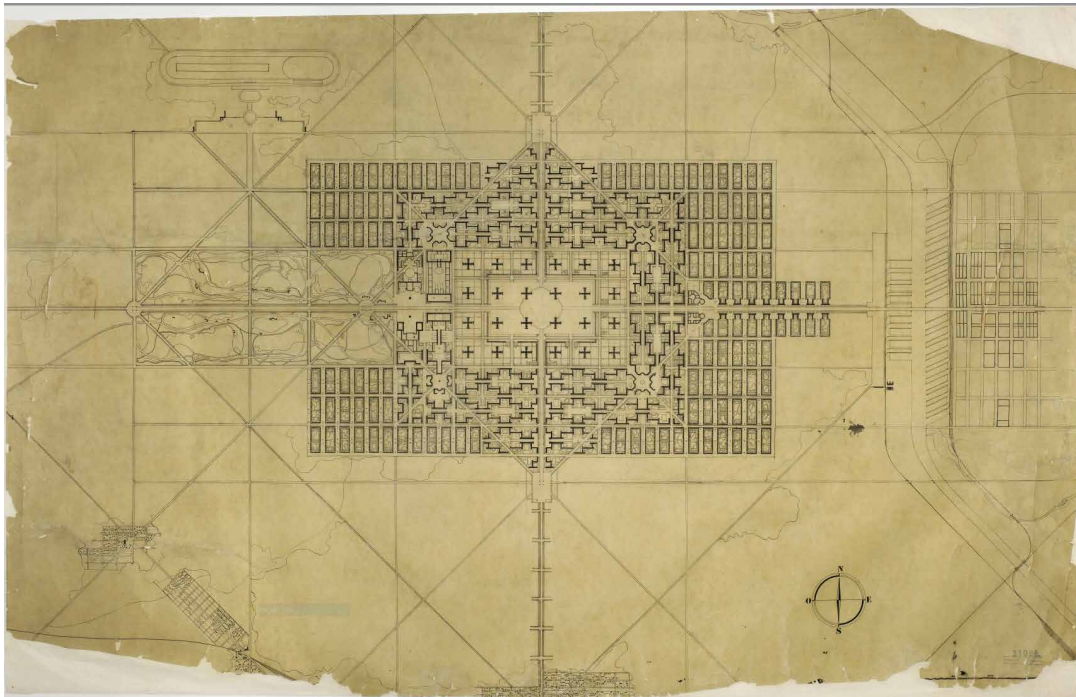
Nella primavera del '22 Ozenfant lascia Parigi per la Spagna. «Dopo anni così intensi, sentivo il bisogno di aria, di spazio, di cambiamento...», annoterà più tardi nelle *Mémoires*<sup>45</sup>. Il viaggio, se è l'occasione per una serie di riflessioni postume sul folklore, la musica e l'arte popolare (egli le tradurrà in varie passi sulla rivista con l'aiuto di collaboratori esterni, e alle quali Le Corbusier si riferirà spesso, utilizzando le medesime suggestioni letterarie, sia ne *L'Art décoratif* che in *Quand les cathedrales étaient blanches*) accresce il disagio all'interno della redazione. Dal n. 17 al n. 18 trascorre oltre un anno, durante il quale la rivista non esce<sup>46</sup>. Si tratta dei mesi che vedono Le Corbusier, associato ormai a tutti gli effetti al cugino Pierre, impegnato al progetto della “Città per tre milioni di abitanti”. Marcel Temporal (direttore della Sezione urbanistica) aveva voluto il grande piano al *Salon* del novembre.

Per L.C. era la conseguenza di quegli studi sulla struttura della città che egli affronterà in modo sistematico solo a partire dal saggio “Le chemin des ânes, le chemin des hommes steso” per il n. 17 e che confluiranno, poi, nel volume *Urbanisme*<sup>47</sup>. Ma si tratta anche dei mesi durante i quali Le Corbusier vuole verificare in concreto il tipo della *citrohan* su due realizzazioni, una rigorosamente attenentesi ai principi stabiliti, l'altra ricca di variazioni sul tema e assai impegnata nel tentativo di tradurre architettonicamente le esperienze plastiche del purismo: sono le case indicate come la *Villa à Vaucresson* e la *Maison La Roche-Albert Jeanneret*. L'occasione era stata fornita da due lottizzazioni, a pochi chilometri da Parigi e presso la Porta di Auteil, di cui L.C. aveva steso, senza troppo impegno, uno schema di piano che viene pubblicizzato attraverso *L'Esprit Nouveau* con lo slogan di *lotissements pour villas ou ateliers d'artistes*<sup>48</sup>. (Fig. 29)

L'episodio della lottizzazione dei terreni di proprietà del banchiere La Roche e dei Besnus e la conseguente pubblicità che ne viene fatta su *L'EN*. è importante, non solo serve a Le Corbusier per agganciare una clientela d'avanguardia, ma gli consente di poter proporre in modo assolutamente probante – attraverso le due realizzazioni – le sue idee in fatto di abitazione attorno alle quali non perde l'occasione per tessere un discorso “suggestivo” che sembra ripreso dalle dispute con Ozenfant ai tempi della ricerca purista sul “luogo dell'angolo retto”. Scrive infatti nell'*Oeuvre complète* a questo proposito: «Serata al Velodromo d'inverno, durante la “Sei giorni”: spettacolo magistrale di grandezza e di unità: uscendo di là, nel silenzio mentale che offre la strada mi si rivela subito che la gabbia della scala perpendicolare era un ritmo antagonista che rompeva l'unità della composizione. La scala descrive allora un quarto di cerchio e si allinea all'andamento della facciata, la continua, l'amplia. Sono questi i momenti intensi, lezione per tutta la vita: si voltano le spalle al caso; si sacrifica il dettaglio piccante, si ricerca l'unità, bisogna adoperare tutte le proprie possibilità; sfruttare sempre la massima dimensione, ecc. Ci si accorge che in architettura si può fare, così, della ricerca plastica...»<sup>49</sup>.

**FIG. 15a**  
Le Corbusier. Ville  
contemporaine pour 3  
millions d'habitants, 1922.  
Perspective. FLC 31005b.

Dal febbraio al novembre del '24, giungono all'atelier diverse richieste per i lotti di Vaucresson in calce alle quali sono annotate velocemente variazioni sul tipo *citrohan* la cui sicurezza porta gli schizzi ad un grado di precisione assoluta, senza passaggi intermedi. Sia la proposta per la casa Bonnard del 7 gennaio 1924 (due case contigue, sistema già utilizzato per La Roche-Jeanneret) che quella per l'atelier dello scultore Krogh, insistono sulla ricerca

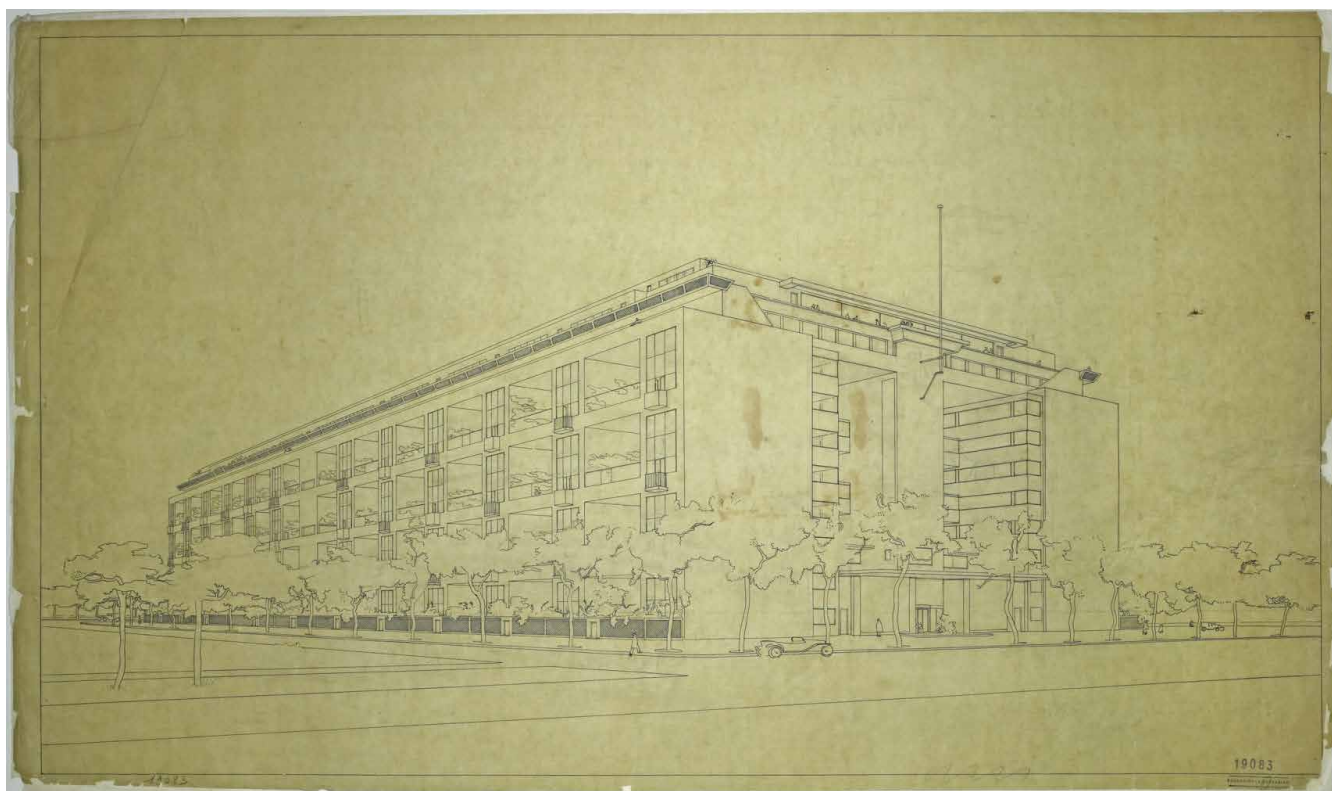


di soluzioni plastico-monumentali all'interno di volumi ridotti al minimo in cui le indicazioni delle quote (due piani sovrapposti di 2 metri e 20) rivelano già l'individuazione di invarianti modulari meglio definite in seguito. Anche qui infatti i due soppalchi – come annoterà poi per le *maisons pour artisans* «consentono al soffitto di svilupparsi nella sua interezza (...) il muro mostra tutta la sua superficie, e inoltre (...) è stata creata una dimensione inattesa»<sup>50</sup>.

I tentativi e le realizzazioni tra il '23 e il '24 caratterizzati da una ricerca che insiste molto proprio su tale “dimensione inattesa” (che per Le Corbusier e Pierre Jeanneret significa solo “architettonica”), sono altrettante premesse a successive esperienze: l'elemento minimo casa+atelier fornisce il tipo dell'aggregazione collettiva della *Cité universitaire pour étudiantes* del 1925, (Fig. 30) la casa Bonnard (quella che chiamiamo tale dal nome apposto in testa agli schizzi) diventa la casa dei genitori sul lago Lemano del 1925, la *Vaucresson*, aggregandosi, si trasforma nell'insieme di Pessac, (Fig. 31) con le relative parentesi di Lege e del Tonkin (1924-25) e, mentre si affinano le ricerche sull'*Immeuble villas*, gli studi preparatori per la Villa Meyer rivelano l'interesse per il “pezzo unico”, l'oggetto classico isolato, regolato da ciò che più avanti sarà definito il «gioco sapiente delle forme nella luce». Le Corbusier può così presentarsi al dibattito internazionale con tutte le carte in regola e, soprattutto, come dice Ozenfant, da “cavalier seul”. Il n. 18 de *L'E.N.* annuncia, sottolineandolo in nero, che *Vers une architecture* “vien de paraître” (l'anno dopo sarà la volta di *Urbanisme*); se esso è praticamente una piccola antologia di scritti di Le Corbusier (le realizzazioni tecniche degli ultimi mesi, la vettura da corsa di Voisin, gli hangars di Orly, “L'Ordre” – che sarà il secondo capitolo di *Urbanisme*, – “Les pieds dans le plat”, che passerà al capitolo 5 di *L'Art décoratif*) contiene anche un saggio sull'“angolo retto”<sup>51</sup> (Fig. 32) che Ozenfant e Jeanneret lasciano anonimo. Il pezzo è significativo per i risvolti polemici che contiene e che è destinato ad innescare, la cui tesi sembra essere la seguente: l'oggetto standard, l'oggetto tipo, è l'unico che risponda al bisogno dello spirito contemporaneo di ricondurre ogni cosa all'unità. L'oggetto tipo è un prodotto della selezione naturale; l'angolo retto, prodotto dalla verticale e dall'orizzontale, è l'angolo tipo, simbolo della perfezione. Le massime espressioni del pensiero umano sono state caratterizzate dalla ricerca dello standard e del “tipo” e concretizzate dall'uso plastico dell'angolo retto: il *Purismo* è il diretto continuatore di questo processo, contro l'Espressionismo, l'Impressionismo, il Futurismo, ecc. La condanna più esplicita riguarda però De Stijl e i suoi esponenti cui, se si riconosce un indubbio merito nella vertenza contro le reazioni accademiche di vario genere, si confuta il ruolo traente e rivoluzionario che i suoi esponenti pretendono di svolgere. «...Il segno – essi dicono –

**FIG. 15b**  
Le Corbusier. Ville  
contemporaine pour 3  
millions d'habitants, 1922.  
Plan. FLC 31006).

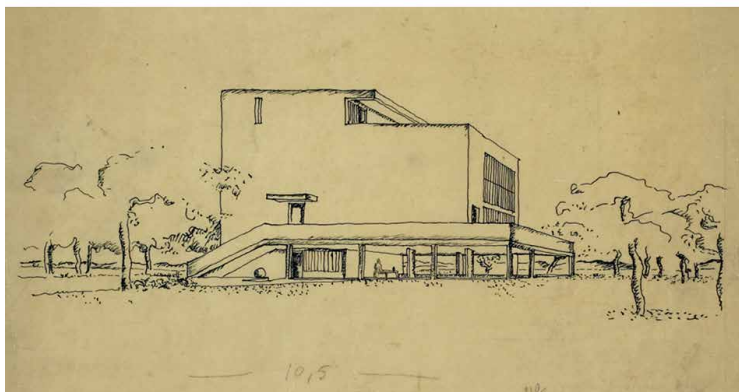
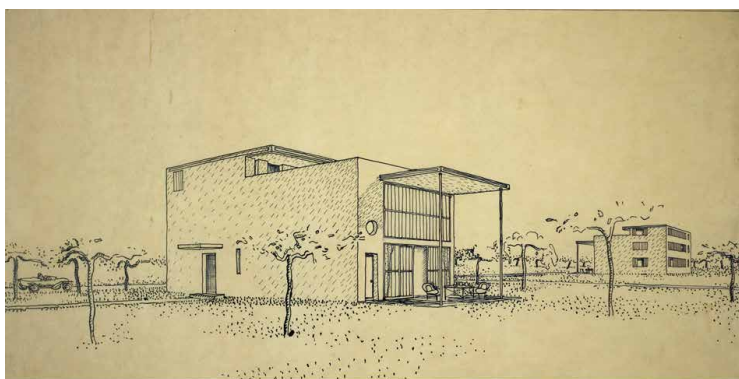




deve non solo significare, ma anche agire fisiologicamente sui sensi (...). Il segno non può essere simbolo astratto e convenzionale dello scrittore o della matematica, ma allo stesso tempo, ci viene da tutta una corrente di pittura moderna nata recentemente in Olanda che ci sembra estranea alle condizioni necessarie e fondamentali della pittura (intelligibilità e meccanismo sensoriale) servendosi esclusivamente di qualche segno geometrico limitato all'angolo retto. Questa restrizione ad un elemento dà luogo solo ad un linguaggio balbettante e semplicistico (...) 'quadrato: rosso, blu, giallo, bianco, nero; piccolo quadrato bianco, grande quadrato bianco, ecc.»<sup>52</sup>. **Anche in seguito, in occasione dell'edizione del volume *Staatliches Bauhaus* segnalato con grande spazio sul n. 19 de *L'Esprit Nouveau*, L.C. vuole prendere le distanze in modo categorico sia dall'esperienza tedesca di Gropius sia da quella di Van Doesburg, minimizzando rapporto teorico dei costruttivisti ed attribuendo a Léger un ruolo di precursore delle teorie di De Stijl sul colore con lo scopo evidente di saldare queste ultime all'esperienza del dopo-cubismo<sup>53</sup>. Van Doesburg dal canto suo risponde con l'invio alla redazione de *L'E.N.* di un articolo sul "Significato del colore in architettura"<sup>54</sup> che Le Corbusier e Ozenfant non pubblicano perché era già apparso nel maggio del '23 sulla rivista *BouwKunding Week-blad*. La polemica si allarga ancora attaccando Poelzig sul numero di dicembre; sotto la firma di Paul Boulard, Le Corbusier si contrappone al progetto del *Mozartheum* di Salisburgo una veduta assai simile delle rovine del Colosseo a testimoniare dell'«...errore di principio dell'*Espressionismo* fondato sull'obliquo che, sottraendo l'opera alla statica, le conferisce un dinamismo espressivo instabile, testimone dell'inquietudine di spiriti che non riescono a concludere»<sup>55</sup>. (Fig. 33) A fronte di queste immagini, sono le officine Fiat del Lingotto, traduzione di un "problème bien posé".**

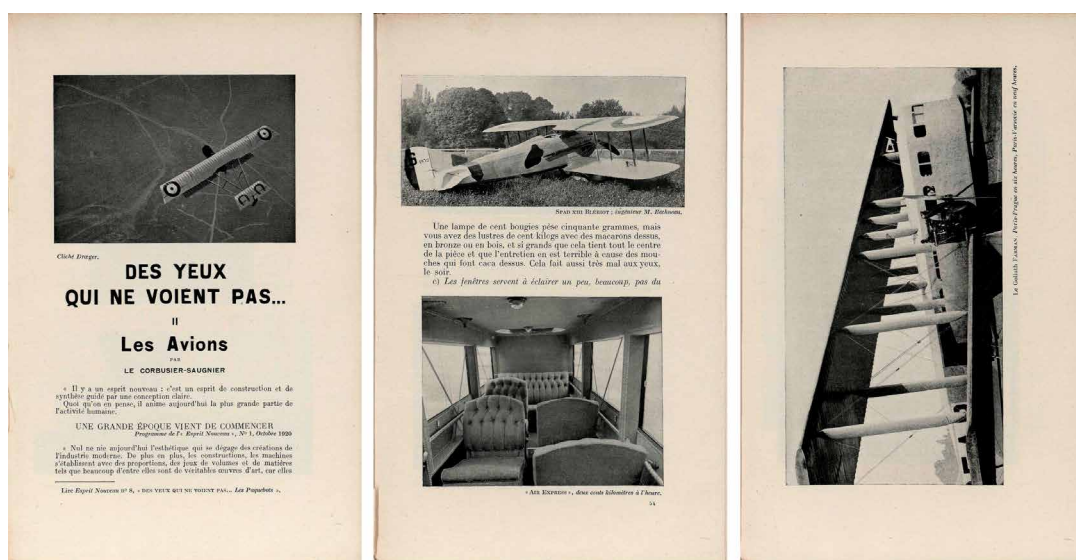
Il 12 marzo 1924, Le Corbusier risponde ad una lettera di Werner Hegemann che lo aveva interpellato sulle sue idee relative alle ricerche d'urbanistica, che si compivano nell'atelier. Le Corbusier annota alcuni passaggi che testimoniano, se letti in parallelo agli interventi di quel tempo, come i propri interessi si stessero spostando sul campo dell'urbano e come il progetto della nuova città raccolga l'impegno principale di quei mesi. Ad Hegemann ricorda ad esempio che, per quanto riguarda la soluzione di intervento nella città costruita tramite edifici in altezza, «occorre un po' alla volta trovare il *modello tipo* [corsivo dell'autore], allo stesso modo che nella questione

**FIG. 16**  
Le Corbusier. Immeubles  
Villas, 1926. FLC 19083.



del grattacielo i risultati di New York non devono essere considerati come definitivi poiché, tanto per cominciare, il tracciato delle strade di New York è in contraddizione assoluta col sistema di costruzione in altezza». Egli anticipa così la polemica che condurrà nel '36 in USA con la conferenza alla Fondazione Rockefeller e che sarà poi il motivo di fondo di *Quand les cathédrales étaient blanches*. Sono osservazioni queste che ci dicono con chiarezza quali siano ormai gli interessi reali di L.C. L'organismo urbano moderno – che egli vede al solito esclusivamente ancorato al modello della "Città per 3 milioni di abitanti" – si arricchisce di considerazioni "politiche" più avanzate, sulla scorta delle idee di Paul Laffitte che, nel n. 16, in un intervento su la *grande crisi* e, a proposito dello "Sviluppo delle città", si era già espresso per una appropriazione del suolo da parte della collettività che consentisse le grandi trasformazioni necessarie. Ora Le Corbusier vi aggiunge l'ingrediente culturale ed esclama: «La cultura d'oggi è una cultura urbana; tanto i sensi che lo spirito dell'uomo urbanizzato, dipendente o padrone che sia, sono ben diversi da quelli del cittadino della politica pre-macchinista»<sup>56</sup>. Questo dell'ottica moderna può essere considerato un articolo emblematico, qualcosa di più, comunque, dell'ennesimo *rappel à l'ordre*. (Fig. 34) Per illustrarlo Le Corbusier, non si preoccupa infatti di dispiacere a Ozenfant e utilizza pezzi di Moholy-Nagy, di K. Medunetzky, di De Chirico e di Lozowick, oltre, ben inteso Jeanneret, Ozenfant e Picasso, mentre l'eterna "seduzione" d'Oriente ritorna come riprova formale nei due saggi "Classement et choix" e "Le folklore". (Fig. 35) In questo modo egli interviene con la tecnica "provocatoria" che gli è congeniale in simili occasioni: forzare sempre i termini del discorso perché dal confronto escono le reali possibilità di affrontare i problemi del momento. I tempi stanno cambiando rapidamente e nella redazione si avverte che le verità di qualche anno prima devono essere tempestivamente riviste. El Lissitzky scrive per "saggiare il terreno" il 23 marzo del '24. Da questa lettera apprendiamo diverse cose importanti. El Lissitzky, in Svizzera per cure mediche, è appena informato della fondazione Asnova «che ha il compito di rappresentare tutti gli architetti razionalisti» e aggiunge che gli è stato affidato l'incarico di «mettere in contatto con Mosca tutte le forze mondiali che in qualche modo hanno a che fare con noi». Le idee, l'attività di Le Corbusier «sono ben note» e ricorda che traduzioni di articoli de *L'E.N.* erano già apparsi a Berlino su "Objet". Infine si apprende che El Lissitzky è incaricato di organizzare a Mosca un "Congresso Internazionale d'Architettura Moderna" (che avrebbe anticipato di quattro anni il primo CIAM del '28) e che per tale occasione chiede articoli, foto e suggerimenti<sup>57</sup>. Lo avvisa inoltre che saranno indetti a Mosca «numerosi concorsi importanti». La

**FIG. 17**  
Le Corbusier. Maison  
Citrohan, 1922. FLC 20707  
y FLC 20709.

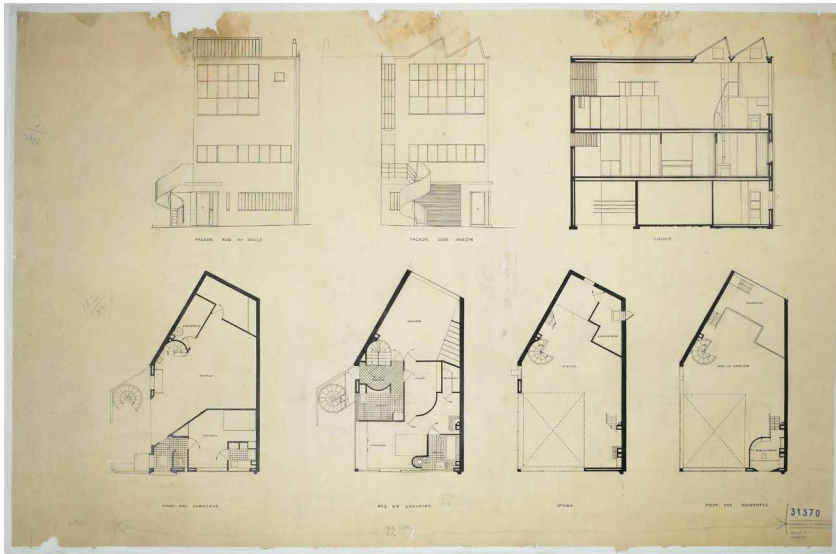


risposta di Le Corbusier è immediata<sup>58</sup>. Quattro anni dopo egli sarà a Mosca, incaricato del Centrosoyus, ospite della sorella di Trotsky e di Melnikov.

Nel n. 20 de *L'E.N.* in “Destinées de la Peinture” aveva scritto: «...per ottenere l’opera nuova, l’opera completa che soddisfi uomini completi, occorre costruire prima degli uomini nuovi». È in questo stesso periodo che Ozenfant decide di prendere le distanze proprio da quelli che sono i contenuti di fondo del “pensiero” corbusieriano. Sarà l’inizio della crisi destinata a concludersi con le vicende legate al Padiglione del *L'E.N.*, “L’uomo è una ‘macchina’ straordinaria” – scrive Ozenfant nelle *Mémoires* – ma, come per gli esseri meccanici, essa ha bisogno di *programmi*; siamo ad un tempo macchina e pilota. Prima di produrre un oggetto, bisogna costruire e regolare la macchina – proprio come noi; l’opera è il nostro prodotto, bisogna quindi perfezionarsi moralmente, mentalmente, tecnicamente, se intendiamo creare meglio. Questo modo di pensare avrebbe potuto condurmi fuori dal presente, rinnegando l’azione; ma, al contrario, mentre spingevo le mie curiosità prima e dopo il presente, mi ancoravo più realisticamente che mai al momentaneo, *all’istante biologico: l’istante presente, l’istante vivente*. Questo istante che è il solo a contenere il massimo della certezza – o il minimo di incertezza».

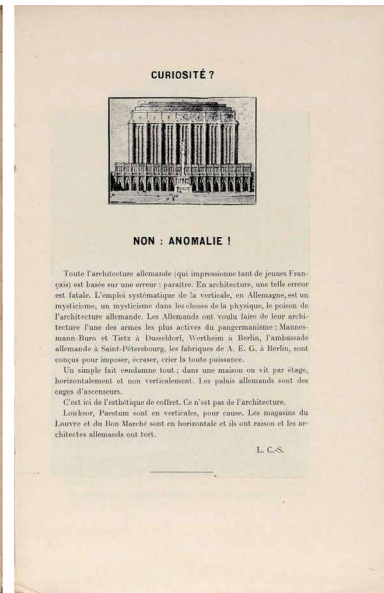
Nell’aprile del ’24 egli infatti esordisce con questo tema in un editoriale, che firma autonomamente e dice «...il passato è fatto di certezze abolite che si dissolvono nella misura con cui si allontanano... La vita non ha senso che al presente; il passato, il futuro, non sono che probabilità, possibilità, ineffabilità... Non esiste altro calore che quello che ci scalda, felicità che quella che viviamo... non c’è donna al di fuori di quella che stiamo amando...». Ricordando questo momento, nelle *Mémoires* aggiunge senza polemica: «Le Corbusier non me lo disse espressamente, ma io capii che non eravamo più d’accordo»<sup>59</sup>. L’impegno “esistenzial-sartriano” di Ozenfant – nel 1964 Sartre esordirà con la celebre frase “l’homme n’est rien d’autre que ce qu’il se fait” – non è certo quello di un Jeanneret impegnato nella ricerca delle *invarianti*, né quello di un Le Corbusier ossessionato dal mito, dal culto e dall’immagine di una storia e di un passato che devono servire quale chiave interpretativa dell’oggi. Il distacco tra i due protagonisti si fa progressivo; essi tendono a scindere i loro contributi su *L'E.N.* – riservando alla collaborazione solo in pezzi che non li impegnano ideologicamente e che devono semmai servire per puntualizzare i ruoli sostenuti nel movimento: “Recherches” (n. 22), “Le cubisme” (n. 23), “Vers le cristal” (n. 25) o scindendo drasticamente le responsabilità redazionali, come accadrà per il numero monografico che Ozenfant e Dermée dedicano ad Apollinaire e sul quale scrivono tutte le più belle penne del mondo letterario parigino, ma Jeanneret neppure un rigo, anzi, toglie dalla copertina, per l’occasione, la sua qualifica di codirettore. Le Corbusier, al contrario, non perde occasione per sottolineare il suo senso di appartenenza alla storia, la sua incapacità di collocarsi se non appoggiandosi ad un passato che fornisce la certezza di una continuità anche all’interno dei processi innovativi. Ribadisce questa posizione col pezzo “Anéantissement d’un esprit, d’une culture, avènement d’un autre esprit, d’une autre culture” scritto,

FIG. 18  
Le Corbusier-Saugnier.  
“Des yeux qui ne voient pas... II Les Avions”, *L’Esprit Nouveau* n° 9, junio, 1921.



sembrerebbe, proprio per contraddire l'editoriale di Ozenfant sull'"Istante presente". Si tratta di poche righe che sono, peraltro, sorprendenti se messe in relazione ad analoghi "momenti di crisi" tipici del suo temperamento: «Siamo come una molecola all'interno di un corpo (...) una molecola di un cargo che da Southampton va in Nuova Guinea. Qui fa freddo, là fa un caldo terribile. Partiti in uno stato di aggregazione contratta arriviamo in uno stato di dilatazione; abbiamo modificato il nostro stato di aggregazione, poco alla volta, senza traumi (...) non ce ne siamo accorti». Anche nel 1965, in una atmosfera di ripensamento generale a pochi giorni dalla morte scrive: «Curiosa avventura la vita. Siamo solo una bolla; una sfera. E questa molecola, questo astro scivola, urta, fracassa; si fa piacere a X o a Y. Ognuno è dentro la propria sfera e questa presiede al destino»<sup>60</sup>. **Sembra un grido di solitudine, quella stessa che nella rivista si fa progressiva. Da questo momento Dermée, lasciato il gruppo Dada e le responsabilità direzionali, si muove all'interno del giornale con grande agilità. I suoi articoli ne *L'E.N.* su Poe nel n. 22, quello su Baudelaire nel n. 23 e quello su Pétrus Borel nel '24, lo collocano ad un livello analogo a quello di Ozenfant cui viene incontro anche il "Petit éloge du présente" di Lebedinsky che dissacra la storia: «Come volete che mi affidi al sorriso di un santo di Reims, quando sotto casa, in mezzo alla vita frenetica della città c'è un taxi Citroën che attende per condurmi verso il patetico sorriso di un Charlot, molto più a mia misura dell'altro sorriso?». Le Corbusier, che in questi mesi prepara i suoi attacchi più duri all'organizzazione della Mostra delle arti decorative con interventi su i "bisogni tipo e mobili tipo" e "l'arte decorativa d'oggi", tende invece a concentrare gli sforzi sempre più sul proprio lavoro, recupera alla problematica di fondo de *L'E.N.* le nuove leve che si affacciano sul versante dell'architettura ed accetta solo in parte di "rimettere le cose a posto" lavorando senza troppo impegno con Ozenfant. I due pezzi di collaborazione sulla storia del cubismo sono egualmente interessanti perché possono essere letti quali prefazione postuma ad *Après le cubisme* e anticipazione di "Sur les Ecoles Cubistes et Post-Cubistes"<sup>61</sup> (per il quale rompe il vecchio binomio Ozenfant/Jeanneret firmando il saggio separatamente, come *Le Corbusier*) ma ribadisce anche in modo chiaro il suo interesse prioritario per i problemi della disciplina e della città. (Fig. 36) Ecco allora, l'intervento su *La grande ville* reso probante dai riferimenti alle metropoli del mondo antico e verificato, subito dopo, sui problemi dell'oggi in "Statistique", il tutto corredato da un ragionamento che lo condurrà poi al *Plan Voisin*, secondo una logica progettuale che non mi sembra azzardato definire di derivazione garneriana. È infatti su quelle stesse pagine che a proposito dell'intervento sull'Esposizione alla scuola speciale di architettura annota: "*Tony Garnier, grand prix de Rome* riuscì a formulare in mezzo a tanta confusione l'estetica della città moderna. Auguste Perret, contro la pigrizia delle abitudini, ha proposto una codificazione architettonica del cemento armato, fra immensi rischi. Se oggi gli allievi di Mallet-Stevens possono occuparsi di estetica architettonica, progettare in cemento armato, fare delle terrazze anziché dei tetti (...) lo devono alle due generazioni che li hanno preceduti». Ma l'esposizione è anche, al solito, l'occasione per una serie di interventi tesi a preparare la "manifestazione" de *L'E.N.* alla mostra delle Arti decorative; «(...) immaginiamo che la periferia di Parigi sia costruita, bene o male, coi progetti dell'Esposizione dell'*Ecole Speciale*. Si vedrà allora cosa rappresenta il movimento di un'epoca...» (Parole che un anno dopo suoneranno all'incirca: «immaginiamo che la periferia di Parigi sia**

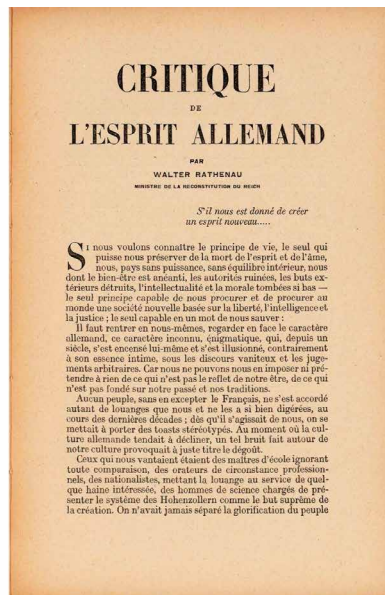
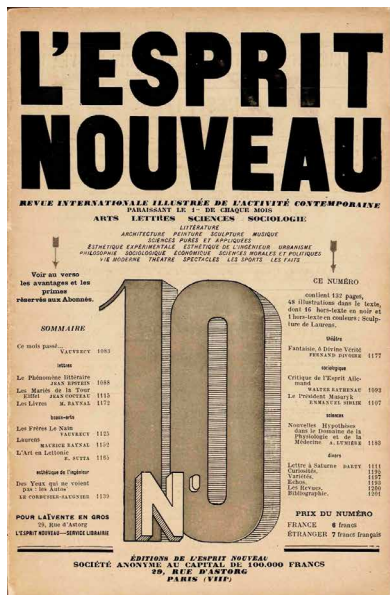
**FIG. 19**  
Le Corbusier. Maison-Atelier Ozenfant. FLC 31370.



costruita, bene o male, di padiglioni de L'Esprit Nouveau...», ecc.). Tra i progetti illustrati, Le Corbusier sceglie “naturalmente” quelli in linea con le proprie ricerche e cataloga: una villa di Mallet-Stevens, un edificio pubblico di Gabriel Guevrekian, un restaurant di Dufour, un municipio di Philippe Jourdain, un intervento per sostituzione nella città antica di Lemaire che è quasi un prototipo della Citrohan. E vi contrappone, qualche mese dopo, nel suo radicale progetto di mettere le cose in ordine, un violentissimo attacco contro l'architettura tedesca, prendendola alla lontana, innestandovi motivazioni di ordine psicologico-politico e sociologico nell'evidente fastidio per tutto ciò che non è catalogabile tipologicamente anche, e più che mai, in fatto di architettura moderna. «Tutto si anima per innalzarsi, ergersi, dominare: i monumenti a Bismarck, le officine di Behrens in stile assiro, i grandi magazzini che sono come cattedrali, i gazometri che sembrano monumenti. L'ambasciata tedesca a Pietroburgo si erge come una maestosa colonna di Karnak e, nel suo interno, sullo schienale della poltrona di Napoleone c'è una grande W (...). Chi percorre la Germania ha la sensazione di una catastrofe imminente»<sup>62</sup>. (Fig. 37) Si tratta di quello stesso n. 27 del *L'E.N.* che ospita il saggio di Gropius sull'evoluzione dell'architettura tedesca e sul rapporto arte-tecnica, inquadrabile quindi nella linea di tendenza del giornale e che spingerà Le Corbusier a lanciare il suo personale appello contro il governo di destra della Turingia che, succeduto alla coalizione socialista, aveva decretato la chiusura della Bauhaus. «Se *L'Esprit Nouveau* ha espresso delle riserve è perché si poneva dal punto di vista della critica pura. Ma quando delle autorità, che spontaneamente si dichiarano incompetenti in materia e hanno di mira solo la questione politica, si decidono a distruggere con un decreto un'esperienza così valida, *L'Esprit Nouveau* non può tacere...». (Fig. 38) *L'Esprit Nouveau* tacerà invece e definitivamente, di lì a qualche mese senza che Le Corbusier sia riuscito, apparentemente, a tirare le fila di un discorso che non era più controllabile all'interno di una rivista, inserita per di più in un mondo culturale che lo avrebbe portato assai lontano da quelle che erano le prospettive fissate per il proprio lavoro architettonico, tutte a breve scadenza.

Il “principio unico”, secondo il quale tutte le forze dell'attività contemporanea avrebbero dovuto ordinarsi in vista di un processo produttivo che avrebbe dato origine ad una nuova “grande époque”, rivela ai due direttori tutta la sua relatività. Proprio con la cessazione de *L'E.N.*, Ozenfant rientra tranquillamente in un mondo artistico (legandosi alla didattica) dal quale non sarà più in grado di far scaturire opere di qualità pari a quelle del momento purista. Le Corbusier affronta il problema dell'architettura e della città moderna, in crisi, ma arricchito di un apporto teorico e di un metodo che egli, proprio in quei giorni<sup>63</sup>, (Fig. 39) definirà «della ricerca paziente» e che deve essere continuamente letto come risultante della singolare convergenza di due personalità che non possono essere disgiunte e scrive che «si è dispensati dal raccontare le proprie disgrazie quando si ha la fortuna di poterle dimenticare»<sup>64</sup>. Riferendosi ad Ozenfant, lo fa per rompere con il periodo della sua formazione, in vista di una autonomia che gli consenta di presentarsi in modo indipendente sul campo della progettazione. (Fig. 40) Il

FIG. 20  
L.C.-S. “Curiosité? Non: anomalie!”, *L'Esprit Nouveau* n° 9, junio, 1921.



giorno dell'inaugurazione del padiglione de *L'E.N.*, 10 luglio del 1925, Le Corbusier e Pierre Jeanneret sostituiscono definitivamente il vecchio binomio Le Corbusier-Ozenfant mentre all'atelier entra Charlotte Perriand. «*L'Esprit Nouveau* già adulto (5 anni sono una rispettabile età per una rivista) desidera cessare di essere un periodico. Non bisogna né farneticare, né ripetere. Altri più giovani avranno idee più giovani. Quanto a noi, ci riserviamo di riapparire di tanto in tanto e solamente quando sentiremo formularsi con chiarezza idee che ci sembreranno sane. Di questa nuova formula che vogliamo adottare, più lenta di una rivista, ne avete già una prova nei quattro libri lanciati da Crès nella collezione de *L'Esprit Nouveau*: *Vers une architecture*, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, (Fig. 41) *La Peinture moderne*, *Urbanisme*. (Fig. 42) In questa Esposizione Internazionale delle Arti Decorative era naturale che la nostra partecipazione fosse solo una manifestazione d'architettura...»<sup>65</sup>. (Fig. 43)

**\*Nota dell'autore**

Questo saggio, parzialmente completato nel 1976, ha visto la luce in forma non completa sul n. 50 della rivista PARAMETRO dedicato a *L'Esprit Nouveau*. Nella scarsa conoscenza che si aveva in quegli anni degli argomenti qui trattati, il lavoro preparatorio allo scritto che si è sviluppato in oltre un anno di ricerche presso la Fondation Le Corbusier di Parigi, è singolarmente scivolato in avanti rispetto alle ricerche che Carlo Olmo conduceva sullo stesso argomento un anno prima. Solo per caso i due testi non si sono incrociati. Dalla conoscenza e dalle discussioni accademiche e non, intervenute su quanto qui affermato è scaturita l'idea di affrontare il problema concreto della ricostruzione de *L'Esprit Nouveau* che, iniziata sotto la direzione scientifica mia e di José Oubrière (1977) ha visto la luce nel settembre dello stesso anno. Ciò che vediamo oggi nel parco di Piazza della Costituzione è il restauro dell'opera che, dopo quarant'anni di vita, mostrava evidenti segni di *maquillage* epidermico e strutturale.

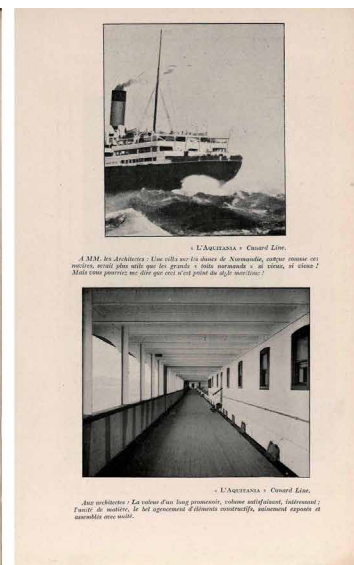
La chiave di lettura che il saggio offre consente di entrare non solo da visitatori assenti nella magia del Padiglione, ma di comprenderne e leggerne lo spazio con gli strumenti critici che Le Corbusier ci fornisce dopo l'ampio e faticoso dibattito da lui sostenuto all'interno della redazione della sua rivista.

**\*\*Nota del traduttore/editore.**

Le possibili immagini con cui Gresleri avrebbe potuto illustrare il suo articolo non sono state trovate, quindi sono state incluse quelle a cui il testo si riferisce direttamente e che contribuiscono a una lettura più completa.

Jorge Torres Cuelco

**FIG. 21**  
Walter Rathenau, "Critique de L'Esprit Allemand"  
*L'Esprit Nouveau* n° 10, julio, 1921.



Author

**FIG. 22**  
Le Corbusier-Saugnier. "Des yeux qui ne voient pas... III Les Autos", *L'Esprit Nouveau* n° 9, junio, 1921.

**FIG. 23**  
Le Corbusier-Saugnier. "Des yeux qui ne voient pas... Les Paquebots", *L'Esprit Nouveau* n° 8, mayo, 1921.

**Giuliano Gresleri** est né à Bologne en 1938 dans une famille d'origine tchécoslovaque. Après avoir fréquenté le lycée d'études scientifiques Augusto Righi et l'Académie des Beaux-Arts de Bologne, il poursuit son éducation à travers de nombreux voyages d'études en Autriche, en Allemagne, en Espagne, en Grèce, en Égypte, dans les pays scandinaves ainsi qu'en Laponie. Diplômé de la faculté d'architecture de Florence sous la direction de Leonardo Benevolo, il entre dans la foulée à la rédaction de la revue "Chiesa e Quartiere", revue dont il sera le rédacteur en chef de 1963 à 1968. Au cours des années soixante il rencontre successivement Le Corbusier, Kenzo Tange puis travaille avec Alvar Aalto à la réalisation de maquettes pour l'église de Viola (1965-1968). Outre ces nombreuses associations et collaborations architecturales, il enseigne l'histoire de l'architecture, à l'université de Pescara, Florence et Bologne. A partir de 1970 il débute ses nombreuses recherches sur Le Corbusier, sujet qu'il n'aura de cesse de poursuivre au fil des années. Ses contributions demeurent aujourd'hui encore essentielles à la connaissance corbuséenne. C'est à la même époque qu'il cofonde la revue "Parametro" dont il est le rédacteur en chef de 1974 à 1984. En 1977, il travaille avec José Oubrerie à la reconstruction du Pavillon de l'Esprit Nouveau de Bologne. Il reçoit, en 2014, des mains du Maire de Bologne, la prestigieuse distinction "Turríta d'oro" pour son exceptionnelle contribution culturelle. Giuliano portera son érudition, sa culture et sa pédagogie à travers le monde par le biais de nombreuses expositions ou conférences, sur Le Corbusier bien sûr mais aussi sur l'histoire de

l'architecture moderne. Auteur de plus de 350 publications, il serait bien compliqué de toutes les évoquées, signalons toutefois : *L'Esprit Nouveau, costruzione e ricostruzione di un prototipo dell'Architettura Moderna*, Electa, Milan 1976; *La Città Mondiale*, Marsilio, Venice, 1982 ; *Josef Hoffmann*, Zanichelli, Bologne, 1982 ; *Le Corbusier Viaggio in Oriente*, Marsilio, Venice 1984 ; *Le Corbusier Viaggio in Toscana*, Marsilio, Venice, 1987 ; *Le Corbusier "Il Linguaggio delle pietre"*, Marsilio, Venice, 1988 ; *Alvar Aalto il Baltico e il Mediterraneo*, Marsilio, Venice, 1992 ; *Carnets du Voyage d'Orient et d'Allemagne*, Electa, Milan, 1987 ; *Architettura delle colonie italiane in Africa*, Rassegna, 5 ; 1992 ; *L'Architettura italiana d'Oltremare*, Marsilio, Venice, 1993.

Chercheur érudit et passionné, Giuliano Gresleri témoigne également de son amour profond pour Le Corbusier en s'engageant dans la vie de la Fondation dont il fut un membre actif et engagé de son conseil d'Administration de 1989 à 2007. Cette même année il rejoint le comité scientifique du *Catalogue raisonné de l'œuvre dessiné de Le Corbusier*.

Enfin, au-delà de l'architecte, Giuliano Gresleri était aussi un peintre accompli et exigeant. Entre art figuratif et abstraction, son œuvre venait d'être mise à l'honneur par sa ville de Bologne à travers une exposition rétrospective.

## Notes

1 "Domaine de L'Esprit Nouveau", in *L'E.N.* n. 1, octobre 1920.

2 **A. Ozenfant**, *Mémoires, 1886-1962*, Paris, Seghers 1968, pag. 110. Dermée aveva fatto parte del gruppo fondatore della rivista *Nord-Sud* che riuniva, attorno al '17, Guillaume Apollinaire, Pierre Reverdy, Max Jacob, Rodi Grey, Philippe Soupault. Aveva pubblicato disegni di Braque e del giovane Léger, di Matisse, Picasso, Marquet, Derain e Vlaeminck. (Per la biografia ragionata su Dermée si rimanda al saggio di David Butler Stewart, in "Parametro", Faenza, Faenza Editrice, 1976, n. 50).

3 L'editoriale, come tantissimi altri nella rivista, non è firmato, ma va attribuito a Ozenfant per lo stile che lo caratterizza tipico anche degli interventi su *Elan*, la rivista che egli aveva fondato nel 1915 in occasione dell'intervento in guerra e sulla quale dovevano scrivere, preferenzialmente, *les artistes mobilisés*. Si tratta di un linguaggio essenziale in cui pochi concetti vengono proposti all'attenzione del lettore sotto forma di quesito, in modo enfatico, cui segue una risposta dello stesso autore. Sulla questione dell'attribuzione degli articoli ai componenti la redazione, solo raramente possono sorgere dei dubbi anche se alcuni contributi lasciano qualche incertezza. Si rimanda per la questione a R. Gabetti e C. Olmo, *Le Corbusier e L'Esprit Nouveau*, Torino, 1976, p. 11, nota 3, sottolineando tuttavia che gli pseudonimi *Docteur de Saint Quentin* (dalla città in cui Ozenfant era nato nel 1886), *De Fayet* (luogo della casa di campagna della nonna di Ozenfant vicino a Vauvrecy), *Vauvrecy* (famiglia della nonna materna di Ozenfant) e *Saugnier* (Marie-Thérèse Saugnerer la madre di Ozenfant), nonché *Caron*, sono usati quasi esclusivamente da Ozenfant. Jeanneret utilizzerà invece gli pseudonimi di *Paul Boulard* e *Le Corbusier*, con cui si firma per la prima volta assieme a Saugnier (Ozenfant) in calce all'articolo *Trois rappels à MM. les architects* (primo della serie che confluirà poi in *Vers une architecture*), nel n. 1.

4 **Albert Jeanneret**, più giovane di qualche anno del fratello, era assai noto a Parigi come direttore dei *Corsi di ritmica* al conservatorio Rameau. La pubblicità alle sue lezioni compare su *L'Esprit Nouveau* sin dal n. 1, con un disegno a penna eseguito da Ch. E. Jeanneret. La Fondation Le Corbusier di Parigi conserva, nell'archivio de L'Esprit Nouveau una serie di lettere siglate "O." (per Ozenfant) e indirizzate alle firme più prestigiose del momento per sollecitarne la collaborazione. Albert Jeanneret è interpellato il 13 dicembre 1920 d'urgenza per un pezzo su Debussy. L'elenco dei collaboratori (poi notevolmente ampliato) è fornito già in calce al primo numero. Nel gran numero di firme che collaborano o ruotano attorno a *L'Esprit Nouveau* è facile constatare la presenza di orientamenti culturali e politici divergenti. H. Hertz, R. Lenoir, Aragon,

Dermée il direttore, sono già dichiaratamente legati all'ambiente del Partito comunista francese. Le Corbusier, lo stesso Ozenfant, P. Lamour ed altri propendono chiaramente per posizioni che potremmo definire "marinettiane" (T.F. Marinetti è presente su *L'E.N.* dal n. 3, dicembre 1920).

5 **Pierre**, cugino e futuro associato di Le Corbusier, viene interpellato in un primo tempo per le copertine. Ne eseguirà i bozzetti dal n. 2 fino all'ultimo numero (28) del 1925.

6 Sul tema enunciato dalla frase "una grande epoca sta per cominciare" si dipana la materia trattata nel volume *L'Art decoratif d'Aujourd'hui* (traduzione italiana *Arte Decorativa e Design*, Bari, Laterza, 1970) che Le Corbusier confeziona assemblando – conservandone però impaginazione e illustrazioni – i 13 articoli apparsi dal '20 al '25 su *L'E.N.* La stessa frase è ripetuta, singolarmente aggiornata, in "una grande epoca è incominciata" in calce al pezzo introduttivo di *Quand les Cathédrales étaient blanches* (traduzione italiana *Quando le cattedrali erano bianche*, Faenza, 1974), scritto nel 1936 di ritorno dal ciclo di conferenze negli USA.

7 **Cfr.:** *Oeuvres complètes de Guillaume Apollinaire*, Paris, Ed. Belland-Lecot, 1965-66 (4 volumi). Il pezzo inerente la questione della conferenza sull'*Esprit Nouveau*, tenuta a Parigi al teatro del Vieux Colombier il 26 Novembre 1917, è riportato anche in Pasquale Jannini, *Gli anni Apollinaire*, Milano, 1972, pag. 157. Assai meno categorica delle dichiarazioni di Ozenfant sulla questione della fondazione della rivista come iniziativa autonoma, è l'affermazione di Jean Petit, riportata in *Le Corbusier lui même*, Ginevra, 1970, pag. 52, in cui il ruolo del poeta-anarchico Paul Dermée appare in luce assai diversa. Dice Petit: «Fernand Divoire, cronista dell'*intransigeant*, presenta a Ozenfant e Jeanneret il poeta Paul Dermée che progetta di fondare una rivista destinata a riunire la generazione esordiente. È Jeanneret che troverà i mezzi finanziari necessari – un centinaio di migliaia di franchi – presso uomini d'affari suoi amici». Una interessante annotazione circa il clima in cui avvengono tali incontri è raccontato da Gino Severini in P. Pacini, *Gino Severini: Tempo dell'effort moderne. La vita di un pittore*, Firenze, Vallecchi, 1963, pag. 160 e segg.

8 Sulla questione del ritorno all'ordine nella ricerca artistica degli anni '20 e sul rapporto con i movimenti politici del momento si veda in particolare il tuttora insuperato lavoro di Françoise Will-Levaillant: "Norme et Forme à travers l'Esprit Nouveau" in: *Le retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture 1919-1925*, St. Etienne, Université de St. Etienne, Travaux VIII, 1975.

9 **V. Basch**, "L'Esthétique Nouvelle et la Science de l'Art" in *L'E.N.*, n. 1, pag. 5.

10 Nelle *Mémoires*, Ozenfant racconta la storia del quadro



di Seurat utilizzato per l'inserito a colore del primo numero de *L'E.N.* Il quadro gli era stato prestato da Fénéon, l'amico di Seurat, e Ozenfant tiene a sottolineare con enfasi: «Ci si rende conto oggi di quanto Seurat fosse ancora, nel 1920, estremamente poco conosciuto?». Cfr.: A. Ozenfant: op. cit., pag. 114-115.

11 Cfr.: A. Ozenfant, op. cit., pag. 110 e segg.

12 Cfr.: in particolare: L. Magarotto e G. Scalia, *L'Avanguardia dopo la rivoluzione*, Roma, 1976, pag. 49. Scrive Magarotto: «...l'incitamento a produrre oggetti belli "più qualificati", "più funzionali" (la Stephanova sosteneva di vincere l'estetismo con il funzionalismo), ci riporta alla problematica dell'arte intesa come forza produttiva, all'artista proletario (...). Il richiamarsi al "taylorismo" come esempio e modello di scientificità del lavoro, il fascino dell'efficientismo razionalistico, la necessità del tecnicismo (forse dietro l'influsso delle stesse posizioni leniniane del periodo della NEP (...)) risolvono il progetto dell'arte come produzione nella produttività e nell'industrialismo».

13 Cfr.: A. Ozenfant, op. cit., pag. 115.

14 Cfr.: La Direction (Ozenfant), *L'Esprit Nouveau*, n. 18 (novembre 1923), pag. n.n.

15 Cfr.: A. Ozenfant e Ch. E. Jeanneret, *Après le Cubisme*, Paris, 1918.

16 Cfr.: A. Ozenfant e Ch. E. Jeanneret, "Sur la plastique", in *L'E.N.* n. 1, pag. 40.

17 *Oeuvre Complète* 1910-29, Zurigo, 1968 e ed. precedenti, pag. 23.

18 *Trois rappels à MM. les Architectes*, in *L'E.N.* n. 2/1921, pag. 195.

19 Ozenfant dipinge nel 1913, durante un viaggio lungo il Volga in compagnia della moglie russa Zina, una serie di acquerelli (oggi al museo di Basilea) intitolati *Le Voyage de Russie* in cui le consonanze con l'esperienza che Jeanneret conduce in Grecia e in Turchia sullo scorcio del 1910 sono, a dir poco, sorprendenti. Si confronti a questo proposito A. Ozenfant, op. cit., pag. 59, 60.

20 A. Ozenfant e Ch. E. Jeanneret, *Après le cubisme*, op. cit., pagg. 33 e 34.

21 «La pittura non deve essere una parte, è un intero. Un organismo vitale è un intero, non può essere un frammento. Per ordinare ci vuole spazio. Lo spazio richiede tre dimensioni. Il quadro dunque non è una superficie, ma uno Spazio». A. Ozenfant e Ch. E. Jeanneret, "Le Purisme", in *L'E.N.*, n. 4 (gennaio 1921), pag. 369 e segg.

22 Presentando sull'*Oeuvre Complète* 1910-1929 la casa che egli progetta in quello stesso periodo per Paul Poiret, il creatore di moda, sulla Costa Azzurra, Le Corbusier scrive: «(...) L'estetica raggiunge qui una unità modulare di prima importanza. L'economia realizzata su una costruzione complessa consente di manipolare vantaggiosamente superfici e volumi».

23 T.F. Marinetti, presentando sul n. 3 de *L'E.N.* (p. 204) il "Manifesto inedito della danza futurista", scrive con sorprendente consonanza: «Cosi, naturalmente, sotto l'influenza delle ricerche cubiste e in particolare sotto l'influenza di Picasso, è stata creata una danza di volumi geometrizzati quasi indipendentemente dalla musica. La danza diviene un'arte autonoma; equivalente alla musica. La danza non subisce più la musica, la *sostituisce*», [corsivo dell'autore].

24 Cfr.: Gresleri Gi (a cura di), *Le Corbusier. Il Viaggio in Oriente*. Marsilio Editore, Venezia 1995, II ed., p. 137 e segg.

25 A. Loos, "Ornament et crime" in *L'E.N.* n. 2, pagg. 159 e segg.

26 L'amicizia tra Jeanneret e Léger risale al 1920. Fernand

Léger racconta in termini figurati e singolari la storia di questo incontro davanti ai tavoli de *La Rotonde* dove egli bazzicava con Picasso: «Vidi venire verso di me, estremamente rigido, uno straordinario oggetto mobile, tagliato come un'ombra cinese, sormontato da un *chapeau melon* con occhiali e sorprabito da prete. L'oggetto avanzava lentamente, in bicicletta, obbedendo scrupolosamente alle leggi della prospettiva». Cfr.: J. Petit, op. cit., pag. 54.

27 La ricerca di collaboratori e di appoggi si estende anche all'America. Le scelte progressivamente radicali di Jeanneret che assieme al cugino Pierre tende a spostare gli interessi sempre più sul campo del lavoro architettonico, finiscono per produrre le prime incrinature tra i due redattori, di cui si avverte l'eco nelle Memorie di Ozenfant; le divergenze si ricompongono però subito dopo, in occasione del progetto della *Maison du peintre Ozenfant*. A quell'epoca la rivista dopo 6, 7 numeri, era già assai nota e nessuno penserà più a una interruzione. Laurent Dumesnil, di ritorno dagli USA, scrive ai direttori in data 21 Maggio 1921, certificandoli di un interesse preciso di Duchamp, di Stella e di Varèze «qui m'a dit inventeur des 'machines a faire de la musique'...» per il lavoro de *L'Esprit Nouveau* e pronti a un incontro collaborativo.

28 *L'Almanach d'Architecture Moderne*, redatto da Jeanneret nel 1925 (dopo la rottura con Ozenfant) al posto del n. 29 de *L'E.N.*, di cui era già pronta l'impaginazione, aveva lo scopo, nella locandina di accompagnamento, di «Far conoscere a coloro che hanno visitato il padiglione, letto l'*Esprit Nouveau* o i libri della sua collezione, la successione ordinata dei lunghi tempi di questo sforzo». Le Corbusier, *Almanach d'Architecture Moderne*, Paris, Crès et C, 1925. Il capitolo "Lo spirito nuovo in architettura" è il testo, riproposto, di una conferenza tenuta alla Sorbona il 12 giugno 1924.

29 L'articolo non porta indicazioni particolari ed è conservato nell'Archivio del *L'E.N.* tra il materiale in giacenza.

30 J. Caron altri non è che Ozenfant, come egli stesso ebbe a dichiarare più tardi nelle Memorie: «Fino a quel momento Le Corbusier non aveva costruito che cinque ville di stile "regionale" di cui a ragione, egli non andava affatto fiero.

31 «Stiamo mangiando in un piccolo ristorante per autisti, nel centro di Parigi, c'è un bar (*le zinc*), la cucina sul fondo, un soppalco taglia in due l'altezza del locale, il fronte si apre sulla strada. Un bel giorno si scopre tutto questo e si capisce che le prove di un meccanismo architettonico che può corrispondere alla casa di un uomo ci sono tutte (...) una sola grande finestra alle due estremità, due muri portanti laterali, un tetto piatto al di sopra, una vera scatola che può essere una casa. Si pensa subito che un simile alloggio è costruibile in qualunque parte del paese (...). Con questa casa abbiamo voltato la schiena così alle concezioni architettoniche delle scuole accademizzanti come a quelle dei 'moderni'». *Oeuvre Complète*, 1910-1929, pag. 32.

32 Le Corbusier tende a collocare la Casa di Ozenfant dopo la Villa a Vauresson, pur conservando per entrambe la data 1922. Ozenfant nelle Memorie tende invece a sottolineare l'importanza del collocamento corretto della realizzazione di Vauresson, che mette al secondo posto, dimostrando che egli era stato il primo che abitava la "modernità" di Le Corbusier.

33 Cfr.: *L'E.N.* n. 7 (Aprile 1921), pagg. 807 e segg.

34 E. D'Alfonso, *Analisi dei progetti di Le Corbusier (1920-25)*, Ciclostilato, Politecnico di Milano - Istituto di Materie umanistiche, 1975.

35 B. Cendrars, concittadino di Le Corbusier, aveva dimostrato da sempre un acuto interesse per *L'E.N.* L'amicizia en-

tusiasta per Jeanneret e l'appoggio incondizionato dello scrittore alle teorie corbusieriane avverrà però solo un anno più tardi, con la divulgazione del progetto della "Città di 3 milioni di abitanti". Cfr.: J. Petit, *Le Corbusier lui même*, op. cit., pag. 56.

36 Cfr.: *L'E.N.* n. 9 (giugno 1921), pag. 1017.

37 Cfr.: *L'E.N.* n. 7 (aprile 1921), pag. 842.

38 Cfr.: *L'E.N.* n. 10 (luglio 1921), pag. 1093 e segg. L'interesse dell'*E.N.* per il pensiero di Walter Rathenau è direttamente collegabile all'attività politica che il presidente dell'AEG aveva ricoperto durante la grande guerra, «realizzando – come dice N. Tranfaglia – nella prima fase del conflitto quel progetto di pianificazione dall'alto in nome degli interessi della collettività (e di una grande industria "razionalizzata") cui fa riferimento nel suo lucido pamphlet». in "La Repubblica", 5 novembre 1976.

39 Cfr.: "De Yeux qui ne voient pas... Les avions", in *L'E.N.*, n. 9, pag. 984.

40 **Le Corbusier**, *La Ville Radieuse*, Paris, Vincent, Freal e C., 1933, pag. 118.

41 Cfr. in *E.N.* n. 11-12, pag. 1213.

42 Cfr.: "Les idées d'Esprit Nouveau", in *L'E.N.* n. 11-12.

43 Cfr.: "Les maisons en série", in *L'E.N.* n. 13, pag. 1525-1542. Una lettera datata 10 gennaio 1922, apre il rapporto con Herriot, interessante peraltro solo per successivi contatti tra L.C. e Garnier (già iniziati nel 1907).

44 Una serie di documenti riferiti a questi mesi parlano di «...un affare importante (...) consistente nel lancio di una edizione americana de L'Esprit Nouveau; i direttori de L'Esprit Nouveau sono pregati di organizzare un giro di conferenze in America, a breve scadenza (...)».

45 A. Ozenfant: *Mémoires*, op. cit., pag. 127.

46 «Al rientro dalla Spagna trovai L'Esprit Nouveau che stava a mala pena in piedi. Era un fatto serio. Non c'erano soldi. Infatti, se la rivista era ormai diffusa ovunque, le entrate non compensavano certo le spese. E non esiste merce più deteriorabile delle riviste: scadono allo scader del mese; per rimediare all'impasse avevo progettato ultimamente un nuovo tipo di rivista "a recupero": chiesi agli autori di pensare ai loro scritti come a dei capitoli in modo che potessero essere pubblicati successivamente come monografie e, smembrando i numeri in giacenza e raccogliendo i quaderni dello stesso argomento, formare libri commerciabili. Misi in pratica l'idea a partire dal n. 18, novembre del 1923 (...). Se avessimo, per una volta ancora, unito i nostri sforzi saremmo riusciti senza dubbio a rimettere a galla il giornale, ma il fatto più grave era che tra noi le cose non tornavano più come un tempo. Fino a quel momento Jeanneret-Le Corbusier non si era mai occupato della direzione della rivista. L'Esposizione delle Arti decorative si avvicinava ed egli "voleva manifestarsi" – ciò che fece magistralmente, malgrado le violente opposizioni – col padiglione de L'Esprit Nouveau. Ma da *Cavalier seul*». Cfr.: A. Ozenfant, *Mémoires*, op. cit., pag. 128 e 129.

47 **Le Corbusier**, *Urbanisme*, Crès, Paris 1925. Milano, Ed. it. Il Saggiatore, 1967, poi Milano, Garzanti, 1972.

48 Questo singolare annuncio apparirà una sola volta sul n. 18. La didascalia aggiunge: «terrains disponibles sur esquisses de Le Corbusier. Prendre rendez-vous par écrit à M. Pierre Jeanneret, Architecte à Paris, 95, Rue de Seine». Nel primo caso l'area edificabile ripartita da una strada interna raccoglie 13 lotti che vanno da 290 a 450 mq. In uno di questi è già visibile il progetto della villa Besnus (Vaucresson) e anche nell'altro, su di uno schema che verrà poi modificato in seguito, è indicata la pianta della villa La Roche-Jeanneret.

49 Cfr.: *Oeuvre Complète, 1910-'29*, pag. 49-50.

50 Cfr.: *Oeuvre Complète, 1910-'29*, pag. 54.

51 Dal 15 ottobre al 15 novembre 1923, Van Doesburg e Van Eesteren avevano organizzato la mostra di De Stijl alla Galleria di Léonce Rosenberg a Parigi nella quale erano esposti: tre modelli (la Casa Rosenberg, una casa privata, una casa-atelier), varie opere di appartenenti al movimento (W. Van Leusden, Vilmos Huszar, ecc.) nonché un plastico per un progetto di "casa dello studente" cui si riferiva il *manifesto* firmato per l'occasione da Rietveld e Van Doesburg, dal titolo di *Verso una architettura collettiva*. È a queste opere che Ozenfant (più tranquillamente) e L.C. (con la solita forzatura polemica) si riferiscono sia in *L'angle droit* che nel n. 19, in *Pédagogie*. Per queste vicende si confronti in particolare, oltre che le *Mémoires* di Ozenfant, l'opera di Joost Baljeu, *Theo Van Doesburg*, Londra, 1974, pag. 55 e seguenti.

52 Cfr.: "L'angle droit" in *L'E.N.* n. 18, s/p.

53 Cfr.: R. Gabetti e C. Olmo, op. cit., pag. *Salon d'Automne (Architecture)*.

54 Cfr.: R. Gabetti e C. Olmo, op. cit., pag. 258: vi è riportata la versione francese dell'articolo.

55 Cfr.: "Architecture: un conseil d'administration" in *L'E.N.* n. 20 (gennaio-febbraio 1924),

56 Cfr.: "Formation de l'optique moderne" in *L'E.N.* n. 21.

57 L'operazione è destinata a concludersi dieci anni più tardi con il convegno CIAM del '33 al quale L.C. avrebbe dovuto partecipare con due relazioni dal titolo "Lo spirito nei grandi lavori collettivi" e "Aria suono e luce". Della prima non ne farà nulla, la seconda sarà invece la relazione ufficiale letta al Politecnico di Atene, il 3 Agosto 1933.

58 Da un'altra lettera di El Lissitzky del maggio, si apprende che Le Corbusier aveva, già due mesi dopo, installato rapporti con l'*Asnova* che lo interpellava in qualità di consulente. Questa lettera in risposta ad una del 6 maggio di Le Corbusier, è riportata da R. Gabetti e C. Olmo, op. cit., pag. 255.

59 Cfr.: "Certitude" in *L'E.N.*, n. 22, y A. Ozenfant, *Mémoires*, op. cit., pag. 124.

60 **Le Corbusier**, *Mise au point*, Paris 1966, p. 11.

61 A. Ozenfant, "Sur les écoles et post-cubistes" / **Le Corbusier**, "Architecture d'époque machiniste", in: *Journal de Psychologie*, Félix Alcan, Paris 1926.

62 Cfr.: "Allemagne" et "l'esprit nouveau apporte son appui au 'bauhaus' de Weimar" (sic) in *L'E.N.* n. 27.

63 Durante l'allocuzione inaugurale del padiglione de L'Esprit Nouveau esclama: «Celle-ci est une recherche patiente, obstinée, d'une vérité que nous avons cachée sous la défroque lourde d'un passé écrasant...». Cfr.: **Le Corbusier**, *Almanach d'Architecture Moderne*, op. cit., p. 142.

64 Cfr.: **Le Corbusier**, *Almanach d'Architecture Moderne*, op. cit., p. 198.

65 Cfr.: **Le Corbusier**, *Almanach d'Architecture Moderne*, op. cit., p. 134.

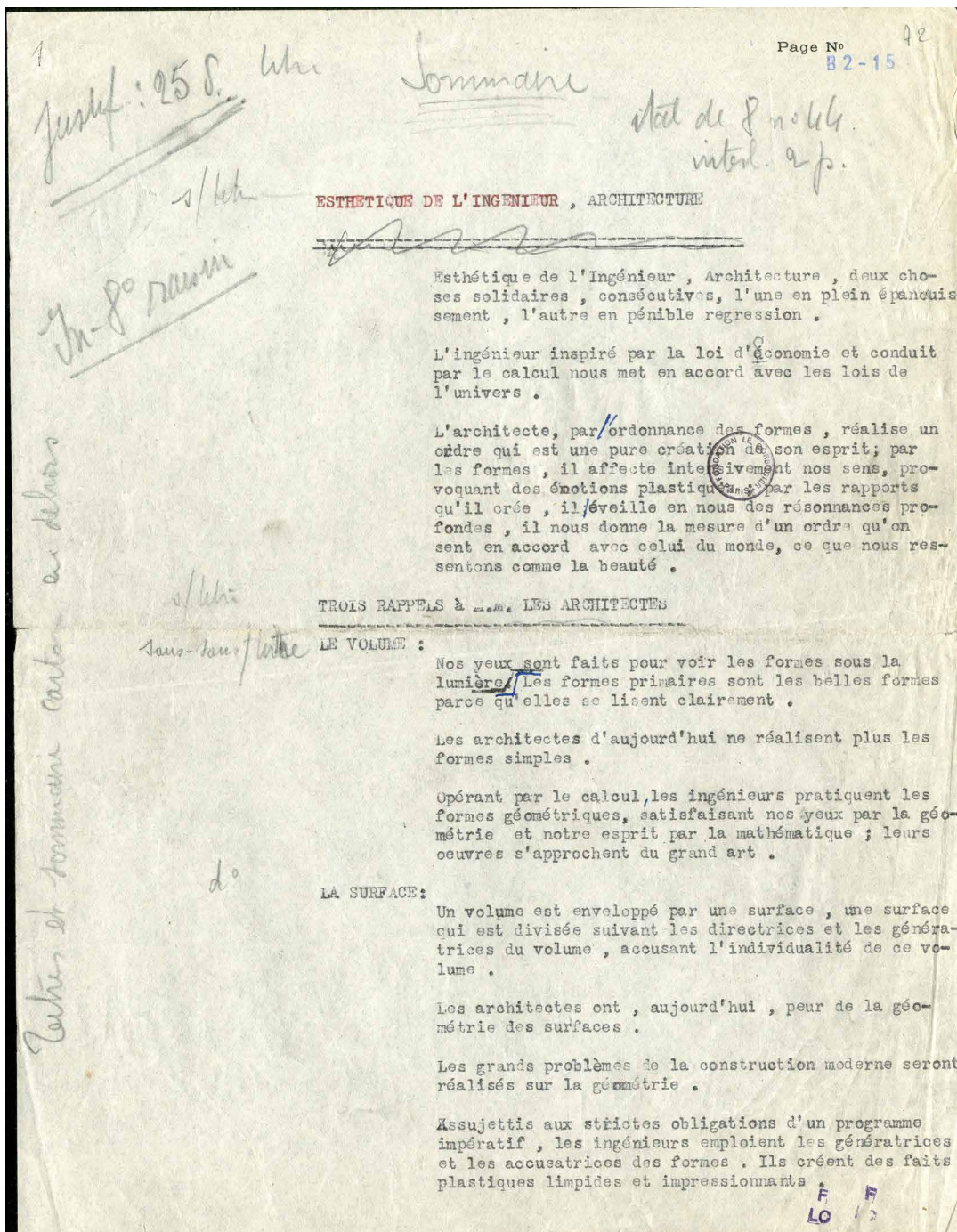


FIG. 24  
 Le Corbusier. "L'Esprit de l'ingénieur". FLC B2-15  
 72\_001.

# IMMAGINE E PAROLA SCRITTA. L'ESPRIT NOUVEAU 1920-1925, LA COSTRUZIONE DEL PURISMO.

*Giuliano Gresleri*

doi: <https://doi.org/10.4995/lc.2021.16223>

“Todo proclama el advenimiento de un nuevo espíritu y todo hace presentir que entramos en una gran época artística y literaria.

Surgen nuevas fuerzas innovadoras.

En la pintura, en la escultura, en la literatura, en la música, por todas partes nacen fuerzas jóvenes y ardientes animadas por un espíritu de conquista.

En la industria y la ingeniería, adquisiciones capitales anuncian una gran época de la arquitectura y en fin el ‘estilo’ de la época se manifiesta mientras que la arquitectura se sufre un tiempo de eclipse total.

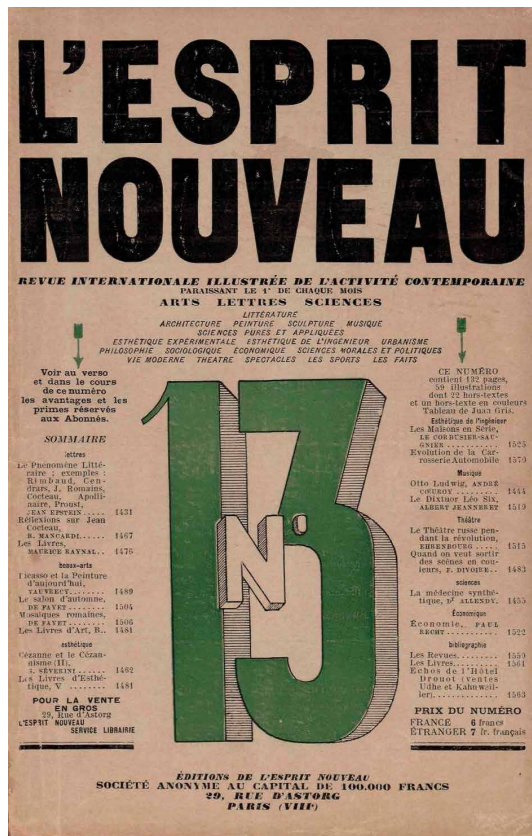
Con demasiada frecuencia, los proyectos de las fuerzas intelectuales, sus teorías, las razones y los objetivos de sus investigaciones no son percibidos con suficiente claridad, incluso para un público cultivado.

Por eso se debe estar leal y completamente informado sobre todo lo que ocurre en el mundo. Esta es la tarea que asume **L'ESPRIT NOUVEAU**”<sup>1</sup>. (Fig 2)

Con este editorial se abre el primer número de la revista de *l'Activité contemporaine*. La redacción estaba encabezada por un nombre que se estaba afianzando en el París de aquellos años: Paul Dermée, “poeta” y periodista “dadá”, “chargé de faire la cuisine de notre revue”<sup>2</sup>. De hecho, fue el dúo Ozenfant-Jeanneret quien orientó y estableció el proyecto cultural (el primero con un papel impulsor ciertamente mucho mayor que el segundo) a cuya iniciativa, tras los acontecimientos posteriores a la reunión de Burdeos del 17 de mayo, se remonta la fundación de la revista.

“Tout ce qui se révèle dans le monde” es, por tanto, el ámbito en el que la nueva revista pretende actuar: el ambicioso programa se especifica mejor en la portada, donde se detalla la orientación editorial: a) Estética Experimental, b) Pintura, c) Escultura, d) Arquitectura, e) Literatura, f) Música, g) Estética de la Ingeniería, h) Music-Hall, i) Cine, l) Teatro, m) Vestuario, n) Libros, o) Muebles, p) Deporte, q) Estética de la vida Moderna<sup>3</sup>.(Fig 3)

En el preeditorial del número uno, las categorías “preferentes” se reducen en cambio a las tres que luego tendrían prioridad absoluta en los intereses de los promotores. Son: 1) la pintura, 2) la arquitectura (que en la acepción de Jeanneret ya incluía el urbanismo), 3) la música. La pintura y la arquitectura siguieron siendo competencia casi exclusiva del dúo Ozenfant-Jeanneret, que había comenzado su asociación como pintores y teóricos. El urbanismo, en cambio, sólo fue tratado por *Le Corbusier* (y mucho más tarde), mientras que a partir



del segundo número (noviembre de 1920) el hermano de Jeanneret, Albert, desempeñó un papel casi constante como crítico musical<sup>4</sup>. (Fig. 4)

Pierre Jeanneret, por su parte, fue de forma discontinua su diseñador gráfico<sup>5</sup>. Una vez puesto a punto el programa, el primer artículo de *L'E.N.* se escribió en el estilo típico de Le Corbusier. Bajo el título de *ESPRIT NOUVEAU*, se precisa el papel cultural de la revista:

“Hay un espíritu nuevo: es un espíritu de construcción y de síntesis guiado por una concepción clara.

Piense lo que se piense, anima hoy la mayor parte de la actividad humana (...).

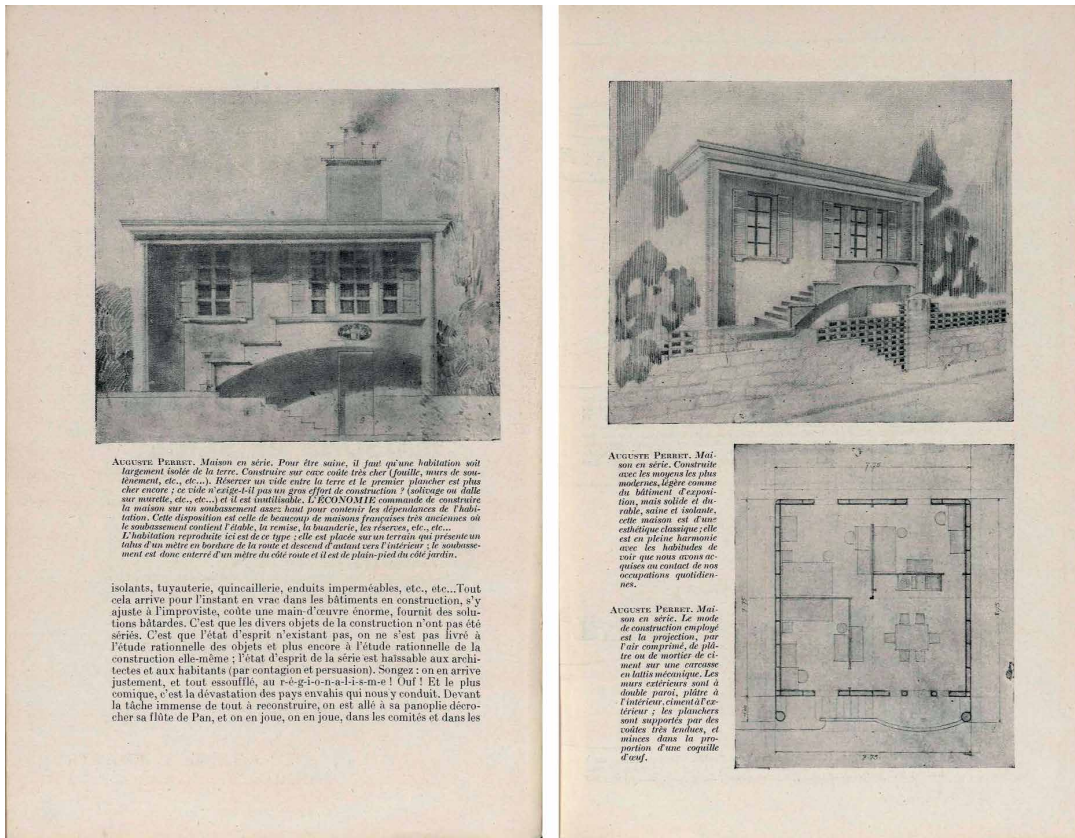
*Una gran época está a punto de comenzar*, ya que todas las formas de actividad humana se organizan según el mismo principio (...).

El arte, como la ciencia, como la filosofía, es el orden que el hombre introduce en sus representaciones de la realidad. No hay obra de arte sin sistema estético más o menos consciente”.

Si este es el campo de la investigación, pronto se explicitan los medios a través de los cuales el “nuevo espíritu” se manifestará en las artes. En primer lugar, *el orden*, entendido como método racionalizador, como sistema dentro del cual operar con algunas pocas “invariantes”; luego *el sistema* como garantía científica para todo el espectro de la investigación realizada, y finalmente la *reflexión*. “Trabajar en la síntesis de las diferentes actividades de la época actual es trabajar en la manifestación del nuevo espíritu”, para que “*une grande époque vient de commencer*”; esa gran época que sólo se abrirá realmente para Le Corbusier en 1925 con la exposición de *Artes Decorativas*<sup>6</sup>. El tema del advenimiento de la “gran época” con el que Le Corbusier, sin olvidar sus simpatías por los futuristas italianos, profetiza el inevitable renacimiento de las artes y del pensamiento, fue también una de las constantes de la propaganda de Apollinaire en favor de la poesía. “El *Esprit Nouveau* es el de la propia época en la que vivimos. Un tiempo fértil en sorpresas. Los poetas quieren domar la profecía, esa

FIG. 25

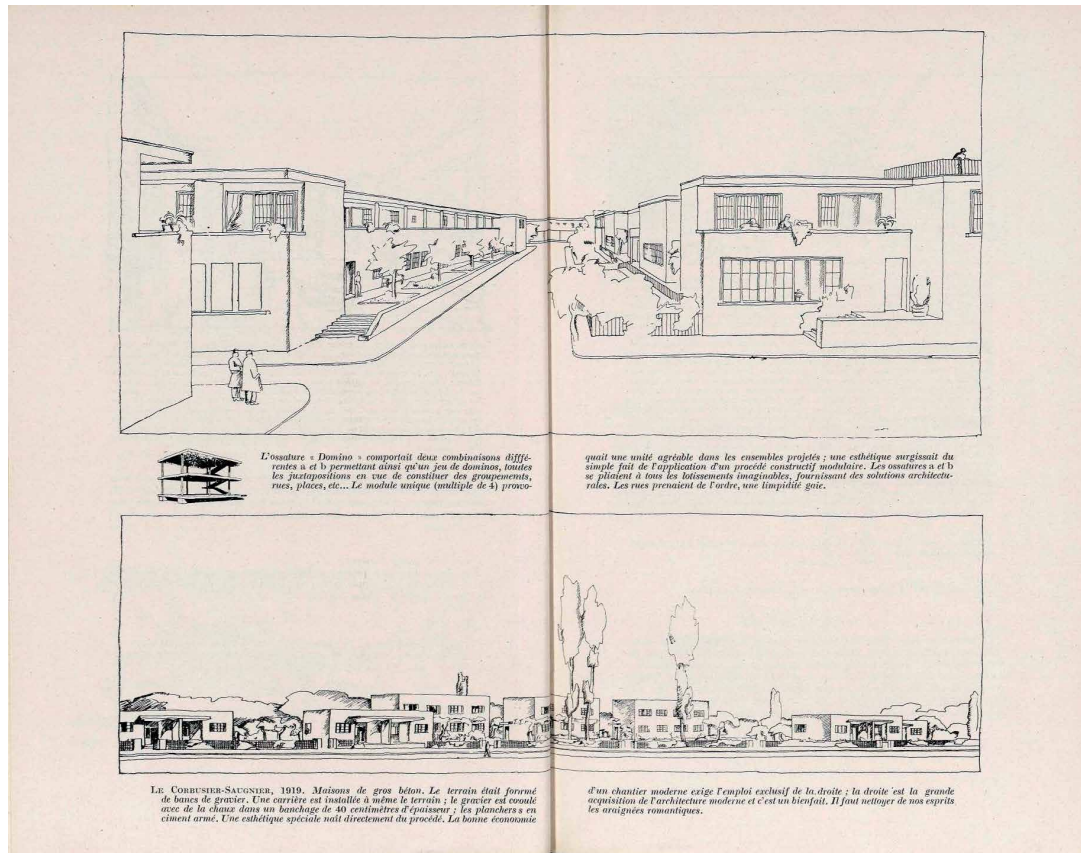
Le Corbusier-Saugnier. “Maisons en série”, *L'Esprit Nouveau* n° 13, diciembre, 1921.



yegua ardiente que nunca ha sido domada, quieren por fin un día mecanizar la poesía como se ha mecanizado el mundo. Quieren ser los primeros en dotar de un nuevo lirismo a esos nuevos medios de expresión que añaden movimiento al arte, y que son el fonógrafo y el cine. Sólo estamos en el período de los incunables. Pero esperen, los prodigios hablarán por sí mismos y *L'Esprit Nouveau*, que infunde vida al universo, se manifestará formidablemente en las letras, en las artes y en todas las cosas conocidas<sup>7</sup>. Para *L'Esprit Nouveau* había proyectado una conferencia acompañada de citas consonantes de Rimbaud, Gide, Divoire, Cendrars, etc., para la que también había diseñado un facsímil de la portada con el título en mayúsculas, similar al utilizado tres años después por Jeanneret para la nueva revista. Ozenfant, que había trabajado con Apollinaire en la época de *Elan*, trasladó así un título cuyo nombre aún estaba en el aire, para subrayar la continuidad de la investigación y del movimiento en una hipótesis que soldaba momentos aparentemente inconexos como los de *Elan*, de la investigación pictórica del periodo de Burdeos y de *Après le cubisme*. A lo emblemático del título y de los contenidos se añade el ingrediente del *retour à l'ordre*, ingrediente que actualiza súbitamente la polémica de los modernos de los años 20, permitiendo la recuperación de todo el repertorio purista (teórico y práctico) desarrollado por Ozenfant y Jeanneret en el periodo que va de 1917 a 1920<sup>8</sup>. Un primer análisis sumario del contenido de los materiales publicados en el primer número nos permite comprobar plenamente la tendencia de la revista. Esto va más allá del credo conclusivo del pasaje introductorio de Le Corbusier “trabajar en la síntesis de las diversas actividades del momento presente es trabajar para el advenimiento del *esprit nouveau*”, y confirma en cambio las opciones “puristas” de fondo de los dos redactores a las que las otras contribuciones sirven de verificación y de credenciales, tanto del lado conservador como del de la vanguardia progresista.

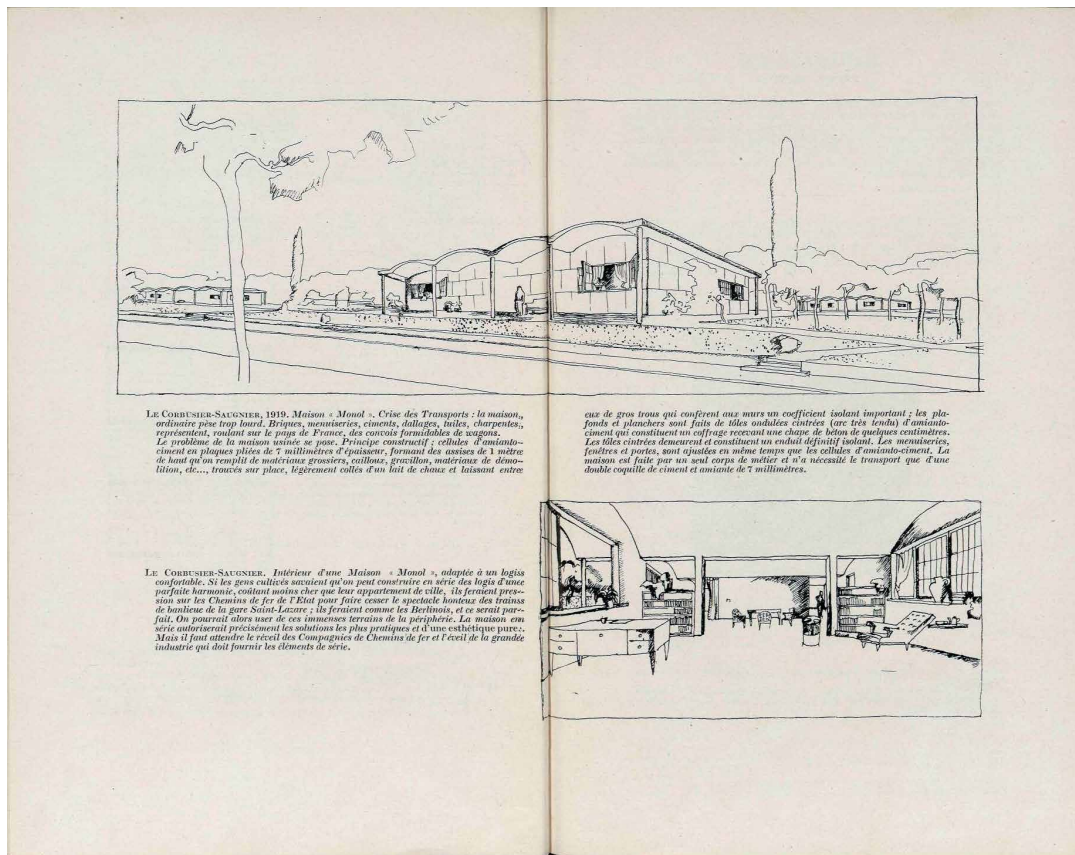
El primer ensayo (dividido en dos partes, la segunda de las cuales se pospone al número 2) de Victor Basch, profesor de estética en la Sorbona, se solicita específicamente para intentar ofrecer una imagen actualizada del estado de la investigación estética -con un ángulo similar al de la redacción- por parte de la cultura oficial. (Fig. 5)

**FIG. 26**  
Le Corbusier-Saugnier.  
Ossature “Domino” –  
Maisons de gros béton,  
*L'Esprit Nouveau* n° 13,  
diciembre, 1921.



**FIG. 27**  
Le Corbusier-Saugnier.  
Maison "Monol", *L'Esprit*  
*Nouveau* n° 13,  
diciembre, 1921.

Cuando Basch dice que "...lo importante es considerar que la estética contemporánea dispone de procedimientos para medir la intensidad de las sensaciones y de los sentimientos estéticos elementales..." y que de este modo estamos en grado de "determinar los elementos constitutivos de los fenómenos estéticos *más simples* [cursiva del autor] que suscitan, en la mayoría de los espectadores, idénticos sentimientos de placer o de fastidio", subraya con el peso de su autoridad la teorización purista-científica de *L'Esprit Nouveau* y *Après le Cubisme*, que se radicaliza progresivamente<sup>9</sup>. Poco después, Jeanneret se vería obligado a medir el eclecticismo de su formación con el "positivismo" de Ozenfant. Las *Notes sur l'art* de Seurat, que siguen a la intervención de Basch, deben por tanto leerse desde la perspectiva de querer establecer puntos de referencia sobre todo en los sectores de investigación más acordes con el programa de la revista, también históricamente. Ozenfant escribe: "Dedicar la primera página a Seurat significaba indicar una tendencia: un arte sensible pero de carácter volitivo, sistemático pero poético, y muy "moderno" aunque fuera muy "egipcio" -tradicional y nuevo. Le pedí al pintor Bissière que escribiera el texto"<sup>10</sup>. Hay que señalar que lo *sensible* y lo *volitivo*, lo *intintético* y lo *moderno* son categorías recurrentes en el lenguaje de Jeanneret desde la época de las memorias del *Voyage d'Orient* primero, y de los escritos de los años veinte después. De hecho, gran parte de la actitud "contemporánea" de los dos directores se apoya en estas categorías, destinadas a aprovechar todas las posibilidades de estar en la vanguardia del movimiento figurativo con la mirada puesta en los valores tradicionales inherentes a los "sentimientos de la mayoría", como diría Basch. ¡Una actitud inaceptable para el mundo "artístico revolucionario" de la época; en los años en que el credo dadaísta se resumía en la frase "la propreté est le luxe des pauvres: soyez sale!", los años del "desorden romántico y desesperado al estilo alemán"<sup>11</sup>. *L'Esprit Nouveau* teorizaba un "retorno a la regla", a la pintura y a la arquitectura hechas por unas pocas normas esenciales, a la *economía* (en esencia) del trabajo, a una manifestación del arte que no dejaba nada al azar y a lo irracional. En el lenguaje de Le Corbusier, fueron los años de la máquina y del maquinismo como expresión de la esencialidad creativa y de la economía de la producción, los años del taylorismo que obsesionaba a la derecha y a la izquierda (el pensamiento de Jeanneret, como el de Stepánova<sup>12</sup> en Vuthemas, en Moscú), pero



también los años de la búsqueda patética de una verificación de los resultados obtenidos dentro del repertorio del pasado. Ozenfant escribe: “Los elogios que la revista hacía a la máquina y las enseñanzas que sacamos de ella para el arte y el espíritu, provocaron violentas críticas (...). A menudo se me criticaba también por mis dos tendencias supuestamente irreconciliables: mi obsesión por lo permanente y mi enérgico interés por lo actual - ¿No se dieron cuenta, entonces, de que lo contemporáneo es una parte de nuestra eternidad?”<sup>13</sup>. Habrá que esperar dos años para que la investigación se dirija hacia una radicalización del “espíritu moderno” (hacia el que Le Corbusier presionará progresivamente, coincidiendo con la finalización de los trabajos de la Maison Ozenfant, la investigación para la “ciudad de tres millones de habitantes” y el diseño de la Villa Jeanneret La Roche). Sin embargo, en esa ocasión, Ozenfant subrayó que “...la vida actual, su magnífica intensidad, su propio aspecto, satisfacen en gran medida nuestras necesidades de poesía. Esto limita y precisa el campo del arte. El arte de este tiempo o bien no existirá -ya que la poética es el arte de los hechos- o bien será un arte extremadamente puro y elevado, paralelo a la ciencia desinteresada, dirigiéndose a las regiones elevadas de nuestro espíritu”.<sup>14</sup>

En la época de la publicación de *La Poudreuse* de Seurat (Fig 6), esta actitud no era ni siquiera concebible. El número 18 de *L'Esprit Nouveau*, situado a poco más de la mitad de la vida de la revista, es el discriminante temporal de la búsqueda arquitectónica de Le Corbusier, como veremos más adelante. Los inicios se mueven con mayor moderación teórica, insistiendo, como hemos dicho, más en la cuestión del “orden” que en una superación polémica de la investigación contemporánea. Seurat y Picasso (a este último se le dedica un largo ensayo crítico firmado por André Salmon e ilustrado con una serie de dibujos, algunos de los cuales son técnicamente afines a la sensibilidad gráfica de Jeanneret) son excelentes en este sentido y sirven para confirmar las tesis básicas de los dos hitos del primer número: “Sur la plastique” y “Trois rappels a MM. les architectes” firmados, según el programa, por Ozenfant y Ch. E. Jeanneret el primero, y por Le Corbusier-Saugnier el segundo. (Fig. 7) “Sur la plastique” es, de hecho, una prolongación ideal de la polémica de *Après le Cubisme*, ya que las expresiones que definen la nueva teoría contenidas en el folleto de 1918

**FIG. 28**  
Auguste Perret. Maisons en série, *L'Esprit Nouveau* n° 13, diciembre, 1921.



**L'ESPRIT NOUVEAU**

VAUCRESSON (Gare Saint-Lazare) Route de Saint-Cloud à Saint-Germain : 27.50 à 35 fr. le m<sup>2</sup>

BOULOGNE. Porte d'Auteuil, Tramways Madeleine-Boulogne-Saint-Sulpice-Saint-Cloud : 145 fr. le m<sup>2</sup>

**LOTISSEMENTS POUR VILLAS ou ATELIERS D'ARTISTES, terrains disponibles, sur esquisses de LE CORBUSIER**  
Prendre rendez-vous par écrit chez M. Pierre JEANNERET, Architecte à Paris, 93, Rue de Seine.

**FIG. 29**  
Anuncio de "lotissements pour villas ou ateliers d'artistes", *L'Esprit Nouveau* n° 18, diciembre, 1923.

son sustituidas por conceptos didácticos que explican supuestos todavía genéricos a través de una ilustración gráfica ejemplar. “El purismo no expresa las variaciones” -se lee en la página 59 de *Après le Cubisme*- sino el *invariante*. La obra no debe ser accidental, excepcional, impresionista, inorgánica, contestataria, pintoresca sino, por el contrario, general, estática, expresiva de lo *invariante*<sup>15</sup>. Y en “*Sur la plastique*” insiste: “...La obra de arte no es inútil. La obra de arte no es un juego pueril. La obra de arte es una necesidad natural. El hombre crea este hecho físico por necesidad de orden<sup>16</sup>. Jeanneret quiere decir que la operación “gestual y contestataria” es ilógica, que es ridículo e ilícito intentar escapar de las “condiciones constantes” de la naturaleza, al igual que el arquitecto intenta escapar de las leyes de la arquitectura, una condensación de esos elementos primarios comunes a la conciencia universal. Como vemos, Víctor Basch, aunque no se menciona, vuelve en el final “...Demostrar que las formas y culturas primarias provocan mecánicamente una reacción primaria constante en todo ser humano es dar a la estética un punto sólido de apoyo”.

Las invariantes están prácticamente identificadas. Cuando, a principios de los años treinta, Le Corbusier emprende la primera edición de la *Oeuvre complète*, sigue reconociendo el valor decisivo de los supuestos generales de *Sur la plastique*, pero los precisa, como ya había hecho en *Vers une architecture*, en términos arquitectónicos; volumen-superficie-plano y declara: “Le Corbusier quiso inaugurar *L'Esprit Nouveau* (nº 1 de octubre de 1920) con la base indiscutible de todas las artes plásticas: las formas que ven los ojos. Actitud positiva, objetivo, claridad de concepción: acción<sup>17</sup>. A subrayar la desvinculación en el plano de la polémica mezquina y literaria con “la otra vanguardia” y su deseo de “provocar” en cambio al mundo de la industria y la producción (y sólo entonces, y como consecuencia, al mundo de las artes). El primero de los “trois rappels”, el *volumen*, se ilustra con una serie de fotos de grandes silos americanos, piezas de la industria (construidas por ingenieros y no por arquitectos) y producidas para la industria, del mismo modo que para el segundo, *la superficie*, (Fig. 8) los postulados se verifican en las fachadas acristaladas de fábricas y talleres, “primicias tranquilizadoras de los nuevos tiempos<sup>18</sup>. Sólo para el *plan*, la planta, que es “el generador”, (Fig. 9) se recurre al repertorio clásico; el trazado de la Acrópolis es yuxtapuesto con facilidad a los barrios de la *Cité industrielle* de Garnier, del *lotissement à redents* de las “Dom-ino” ya utilizado para el tipo “Monol” y la *Ville contemporaine pour tres millones de habitantes*. La catarsis de la revolución purista ha enterrado la arquitectura de la academia y de los estilos: “...los ingenieros americanos aplastan con sus cálculos la arquitectura agonizante”, mientras que el presente se enriquece y se comprueba por la confrontación con la asimilación del mundo clásico. Precisamente en la gran perspectiva de la *ville contemporaine vue de l'autostrade de grande traversée*, Le Corbusier inserta con facilidad un obelisco egipcio, un gran edificio clásico abovedado, la cúpula de Santa Sofía apoyada en los tres niveles de escalones que la caracterizan, y un edificio con grandes arcos del que podría derivarse más tarde el bloque del Court de Justice para Chandigarh. El procedimiento es el mismo que se utilizó en 1932 para el Viaducto de Fort-L'Empereur en Argel, cuando Louis Miquel, del Atelier, insertó, como él contaba divertido, todos los tipos residenciales de la antigua ciudad dentro de la franja de la autopista, *exactamente* como en el precedente del siglo XIX de las locales *Arcades des Anglais*. Los dos “viajes a Oriente”, el de Jeanneret en 1911 y el de Ozenfant en 1913<sup>19</sup>, con su carga emocional frente a los vestigios del clasicismo, se encuentran aquí, en las elecciones en curso de una teorización completa que sólo espera la verificación del proyecto. La ciudad antigua y la moderna se nutren y enriquecen con la comparación.

## 2 - Producción de arte e industria

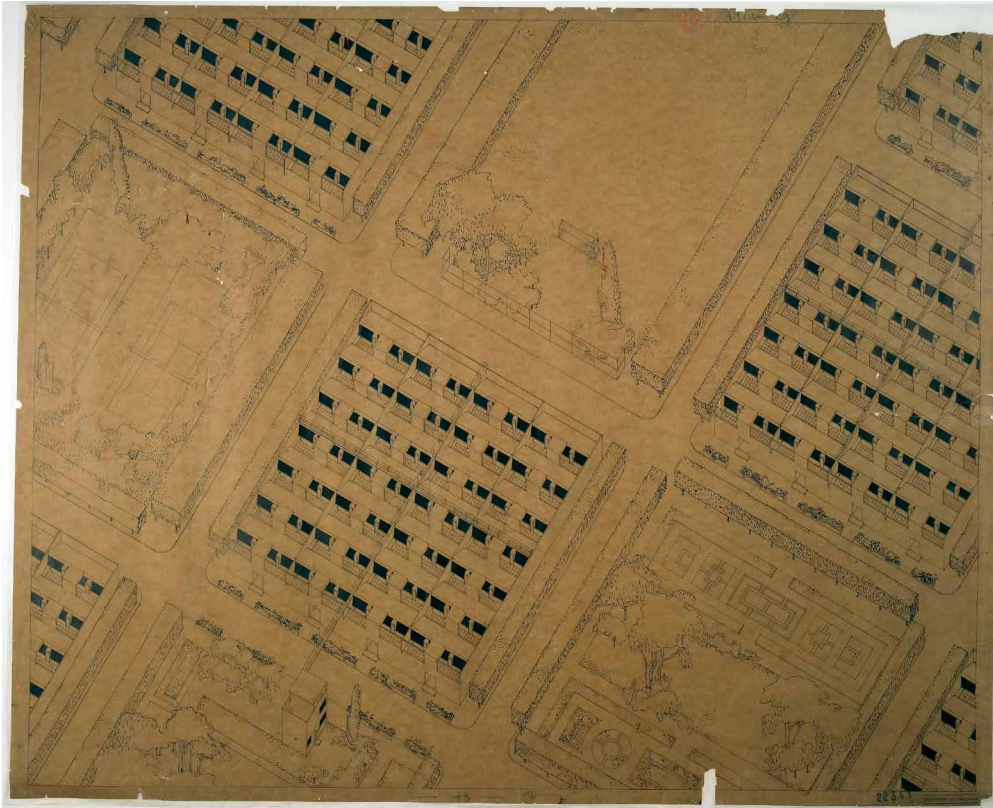
Alfred Barr, fundador del Museo de Arte Moderno de Nueva York, establece en 1936 un paralelismo de tendencias modernas en la pintura y formula su conocido esquema “Cubism and Abstract Art”. (Fig. 10) Es decir, se contraponen los dos principales movimientos de la investigación pictórica de principios de siglo con otros dos movimientos no sólo “derivados”, como quiere la tradición historiográfica, sino autónomos y cualificados por la tendencia racionalizadora de sus protagonistas. En *Après le Cubisme*, en el capítulo “Hacia un arte consciente” (*Vers un art conscient*) Ozenfant y Jeanneret salen al paso de esta cuestión: “Paralelamente a una ciencia, a una sociedad industrializada, debemos tener un arte al mismo nivel. Los medios de la ciencia y el arte son diferentes, lo que los une es una comunidad de espíritu. Así, menos individualismo en primer lugar, menos sensibilidad generalmente confundida y expresada por medios mediocres. Es doloroso que los pintores hayan abandonado su tiempo (...). Hechos rigurosos, figuraciones rigurosas, arquitectura rigurosa, llena de forma, tan pura y simple como son las máquinas (...). Basta de juegos. Aspiramos a un rigor serio<sup>20</sup>.”

Hay que tener en cuenta, estamos en 1918, que aunque Jeanneret se dedicó a la investigación del “Dom-ino”, de las casas “de gros beton”, de las de Saintes y de Saint-Nicolas d'Aliermont, (Fig. 11) después de la construcción de la Villa Schwob no realizó ningún proyecto y su actividad siguió siendo “teórica” hasta finales de 1921 cuando, a la edad de treinta y cinco años, la herencia de Ozenfant permitió a los socios realizar el proyecto de la casa-estudio del pintor. Cuando se trata de una arquitectura “rigurosa y plena de forma, como son las máquinas”, no es necesario ningún tipo de verificación. En mi opinión, la Villa Schwob no está tan



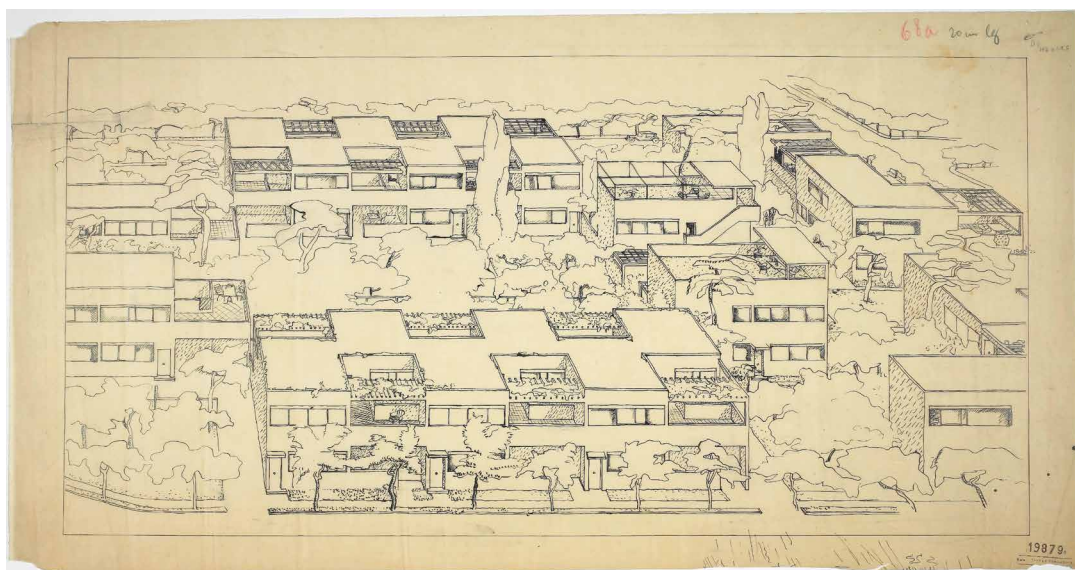
influenciada por la lección de Perret, como se suele decir, sino por los estudios realizados sobre los esquemas “Dom-ino” para Aliermont, por el gusto por los materiales “pesados” y por una cierta *aulicidad*, también presente en el concurso para el puente de Butin en 1915. El “rigor severo”, la búsqueda de lo “invariante” o la “selección mecánica” se expresan mucho mejor en las series de cuadros que van desde *Natureza muerta con huevo*, de 1919, (Fig. 12) hasta *Natureza muerta con sifón*, de 1921, (Fig. 13) que se presentaron en la segunda exposición purista. En estos cuadros, se acentúa progresivamente una búsqueda compositiva a través de uniones y descomposiciones que se asemeja más al diseño de espacios arquitectónicos -los primeros cuadros con figura humana datan de 1928- que a las obras de la vía “purista” desarrollada por Ozenfant<sup>21</sup>. Se trata casi siempre de geometrías elementales reducidas a unidades modulares, dentro de espacios muy complejos<sup>22</sup>, dependientes de construcciones “armónicas” preestablecidas, pero *autónomas* en su léxico pictórico, casi hasta crear un “ambiente” en el que el proyecto (pictórico) desafía a la arquitectura<sup>23</sup>. En este sentido, el interés de la revista por El Greco (del que hay una ficha firmada Vauvrecy en el número 3 con curiosas anotaciones que se remontan a la visita de Jeanneret al Palacio de Carmen Silva en Bucarest en 1911 durante el *Voyage d’Orient*<sup>24</sup>), por la pintura de R. De La Fresnaye o por las casas prefabricadas de Voisin, tienen el mismo objetivo: identificar un campo de investigación pictórica y arquitectónica que puede leerse como *naturalmente* inclinado hacia una parte precisa del pasado pero que puede proponerse como la única solución para hoy. De ahí la lucha contra las artes decorativas, asociando el “Ornamento criminal” de Adolf Loos con los numerosos eslóganes de *L’Esprit Nouveau*, hasta hacer coincidir la elección por lo “moderno”, por el producto de la industria, con la primera elección moral del hombre contemporáneo. Loos escribe: “El hombre del siglo XX satisface sus necesidades con un mínimo de gastos y puede economizar. Le gustan las legumbres hervidas y aderezadas con un poco de mantequilla. El hombre del siglo XVIII quiere legumbres preparadas con todo tipo de ingredientes, por un cocinero que pase horas preparando un único plato. El primero come en platos blancos, el segundo quiere platos adornados y caros. Uno ahorra, el otro se endeuda. Lo que es cierto para los individuos también lo es para las naciones enteras. Los pueblos modernos son cada vez más ricos, los pueblos atrasados son cada vez más pobres. Los ingleses amasan un enorme capital, Austria lucha por llegar a fin de mes”<sup>25</sup>.

**FIG. 30a**  
Le Corbusier. Cité  
universitaire pour étudiants.  
1925. FLC 22337



Ozenfant y Jeanneret, tras haber desechado sumariamente la polémica con el neocubismo, se limitaron a sensibilizar al *milieu* industrial al que ambos estaban también vinculados por lazos familiares, identificándose como una única vanguardia. Anticipando (y parafraseando) a Brecht, supieron hacer suyo el grito de Loos “¡Bienaventurados los que no tienen retaguardia!” y radicalizar su investigación, agregando en la revista los nombres de los que luchan en el mismo frente, el “extremista” Léger, por ejemplo, al que el número 4 dedicó un largo ensayo apologético y un suplemento en color<sup>26</sup>, y lanzando en la revista la provocadora pregunta “¿Es necesario quemar el Louvre?”, casi robándole el trabajo a *Dadá*<sup>27</sup>. (Fig. 14) El interés por lo “político” (siempre instrumental y utilizado tácticamente para anteponer los valores autónomos del arte: véase, por ejemplo, el artículo de R. Chevenier sobre la “Esthétique de Proudhon” en el número 4) y el mundo de la producción -artística y no artística- comparten ahora el espacio de la revista. El entusiasmo inicial pronto fue sustituido por la realidad externa de un discurso extremadamente duro, aceptado como tal a pequeña escala, la del objeto, la del *casier*, pero no a escala urbana o de la industrialización. Los estudios iniciados en 1921 y terminados un año más tarde para *Une ville contemporaine*, (Fig. 15) al igual que el primer proyecto de la unidad de vivienda *Immeuble villas* de 1922, (Fig. 16) se realizaron entre los extremos de una situación psicológica que estaba en su apogeo y la de la violenta oposición reunida en el *Salon d'Automne* de 1922. El *Almanach d'Architecture Moderne*, en su capítulo *L'Esprit Nouveau en Architecture*, relata el ambiente de decepción de estos años al visitar una central hidroeléctrica en los Alpes: “Hemos tratado de explicarles que si nos parece admirable esa presa suya, es porque medimos que la magnitud de tales obras, comparada por ejemplo con la ciudad, podría conducir a transformaciones radicales. Y de repente, estos hombres que manejan hechos positivos, lógicos y prácticos, aquí están exclamando: “¡Así que quieren arruinar las grandes ciudades! ¡Sois unos bárbaros!, ¡olvidáis las reglas de la estética! Ellos eran totalmente diferentes de nosotros, en virtud misma de su estado de ánimo, acostumbrados a concebir y ejecutar obras de puro cálculo, se nos mostraron incapaces de imaginar un mundo distinto del suyo, el de las consecuencias de su propia actividad; seguían siendo hombres de otra época<sup>28</sup>. La situación de *impasse* solo podía resolverse afrontando a los industriales en su propio terreno, el de los conocimientos técnicos. En la primavera de 1922, Jeanneret estableció contactos con las principales empresas aeronáuticas de la época. Estudió minuciosamente los detalles técnicos de los aviones Fokker, Barman y Caproni,

**FIG. 30b**  
Le Corbusier. Cité  
universitaire pour étudiants.  
1925. FLC 22341.



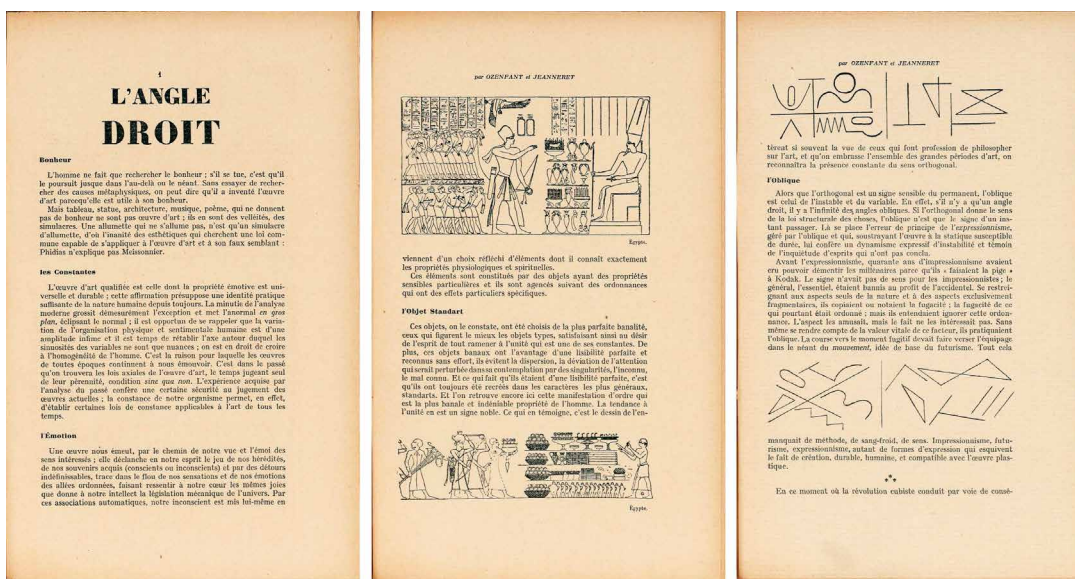
**FIG. 31**  
Le Corbusier. Quartiers  
moderns Fruges. Pessac.  
FLC 19879 - FLC 19895

anotando meticulosamente los detalles de construcción con la intención declarada de utilizarlos en la construcción (la secuencia puerta-ventana del Fokker FIV se puede encontrar en el “Citrohan” de 1922, (Fig. 17) en Pessac, en la Villa de Vaucresson y en las maisons “mínimas” de 1926), se detiene largamente en los fantásticos dibujos del “avión de mañana” de Breguet que recorta y repropone en *Vers une Architecture* (p. 239) y en los primeros ejemplos de portaaviones, al margen de los cuales escribió varios años después, en 1932: “Aquí hay aviones sobre una plataforma relativamente pequeña. Nadie se plantea aún la cuestión del avión doméstico que encontraría su lugar de aterrizaje en el tejado de la casa. Las unidades de *La Ville Radieuse* tienen plataformas / L.C.”. Un largo artículo sobre el avión, redactado aparentemente al estilo de Le Corbusier, con una serie de anotaciones técnicas, debía aparecer probablemente en uno de los números de 1922, tras el resumen y las reflexiones esteticistas *sur les avions* del número 9 (junio de 1921)<sup>29</sup>. (Fig. 18) La idea de la casa *machine à habiter* parece, pues, tener referencias concretas y sugestivas de esta época, aunque Ozenfant se haya divertido acuñando el término *machines à emouvoir* para sus cuadros ya en 1914, y Paul Valéry denominaba al libro *machine à lire*.

Aparentemente contrapuestos a esta investigación sobre el alojamiento en términos productivistas están la publicación del proyecto de la Villa Schwob, también conocida como “La Turca” (en homenaje a los detalles de las residencias de madera que L.C. había anotado cuidadosamente en el Bósforo en 1910), y el artículo apologético de acompañamiento firmado por J. Caron en el número 6, en el que las observaciones crítico-literarias son de las más modestas realizadas por Ozenfant<sup>30</sup>. Pero hay algo que es singular y que merece ser subrayado. Mientras que Le Corbusier, con el proyecto de las *Immeubles villas*, llevó al límite su crítica radical al tipo de residencia actual y a la forma de vivir en ella, Ozenfant consideró que debía subrayar que “...una casa es algo importante, algo que ocupa un espacio, que todo el mundo puede ver, que cuesta dinero, que puede durar siglos (...). Su arquitecto es un engranaje de la sociedad, participa más de lo que se cree en su felicidad y en sus desgracias”. En esta, por otra parte, que es “una villa de ricos burgueses” -como dice el texto-, Ozenfant subraya que “aquello que interesa es la investigación, por una parte, de una estética arquitectónica del hormigón armado y, por otra, la búsqueda de las proporciones, de la aplicación de los cánones...” que, identificados por el Purismo, reaparecen para controlar el proyecto que debe situarse al final de la secuencia *Gotique - XVIII siècle - Haussmann - Béton-armé* tan querida por Jeanneret. La Villa Schwob contiene, a pesar de su aparente adhesión a la tipología del edificio burgués, un nuevo léxico espacial aún no recompuesto en la lógica de los resultados de la investigación de los años de Burdeos, y todos los elementos de la integración espacial del momento y de las experiencias posteriores, la *galerie*, el *vide*, la *promenade*, la cubierta plana (entonces jardín) y, sobre todo, el uso de la *planta libre* que permitiría las realizaciones tipológicas de los años siguientes. Así, cuando, seis años más tarde, surgió la oportunidad de poner en valor toda la experiencia adquirida, Le Corbusier, Ozenfant y Pierre Jeanneret pudieron reutilizar los mismos elementos, recomponiéndolos dentro de una dimensión edilicia a escala urbana que tomaron directamente del prototipo del “citrohan”, mediado en las dimensiones de la hilera de edificios de la ciudad antigua. Más allá de la sugerente anécdota de la “revelación” que ofrece la observación en directo de un elemento urbano actual, como el pequeño restaurante Legendre de la calle Gudot de Mouroy, tan caro al mito lecorbusierano<sup>31</sup>, aparecen perfectamente identificados los elementos característicos de un tipo de edificio destinado, en sus sucesivas evoluciones, a desvirtuar el carácter de la ciudad burguesa y a proponerse como solución lógica no sólo a la “casa en serie” sino también a las más variadas experiencias en el campo de la arquitectura (desde 1922 a 1927 se propuso para París, en la Costa de Azul, en el Weissenhof de Stuttgart, etc.). La Casa Ozenfant (Fig. 19) es la primera comprobación de las intuiciones que se derivan del ejemplo estudiado<sup>32</sup>, aunque las paredes laterales no sean paralelas -porque siguen la forma del solar-, mientras que el vidrio de los dos frentes se repropone en continuidad en uno de los lados, y la organización del espacio interior obedece estrictamente al prototipo “citrohan” con todas las variantes del caso, aunque respetando escrupulosamente las premisas. Un año antes, Maurice Raynal, presentando una primera valoración de la obra de los dos artistas en *L'Esprit Nouveau*, escribía: “...Ozenfant y Jeanneret nos dicen que si la forma de tal animal no es sino la derivada de una constante plástica, un huevo, por el contrario, es un huevo, como una esfera es una esfera, es decir, una representación clara de un concepto depurado por una especie de selección mecánica...”<sup>33</sup>. Una vez resuelto el problema de la *unidad* por el momento, el siguiente paso es pasar a la escala urbana. La relación entre el objeto constructivo individual y la estructura colectiva requerirá más estudio y mediación: habrá “dos formas históricas de vivienda, el monasterio y el barco, en las que todos los problemas concretos de la vida se resuelven en clave colectiva”<sup>34</sup>.

### 3 - Hacia la arquitectura

La primavera de 1921 registra, en el seno de la redacción, un interés específico en dos direcciones. Por un lado, la voluntad de documentarse mejor sobre las tendencias en marcha y, por tanto, de autodefinirse, y por otro, la necesidad de Jeanneret de ajustar los plazos de la investigación teórica y la comparación con el resto de la producción cultural europea. Entre las contribuciones externas, la única de este periodo que se mueve en la dirección establecida por Ozenfant y Jeanneret es el ensayo sobre “La creation pure” de Vincent Huidobro (sic); las demás se sitúan en el interior de la revista de forma aleatoria, obedeciendo más a la lógica de la comparación y la documentación (que era la intención de la primera propuesta editorial)

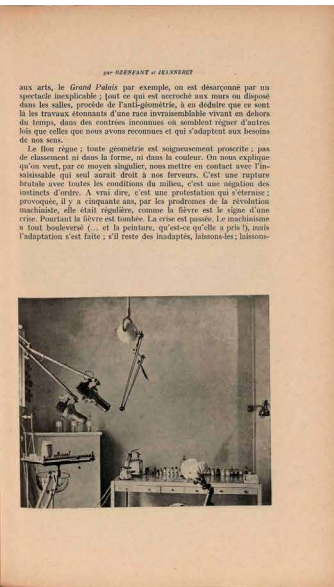
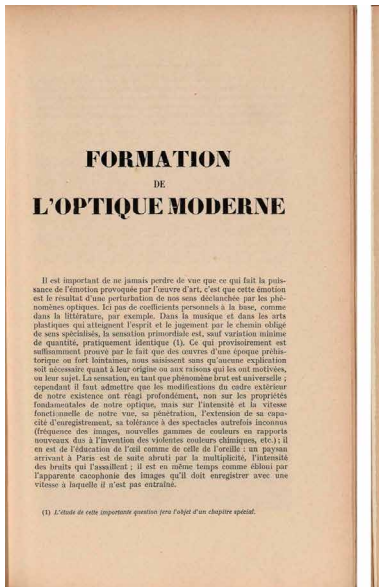
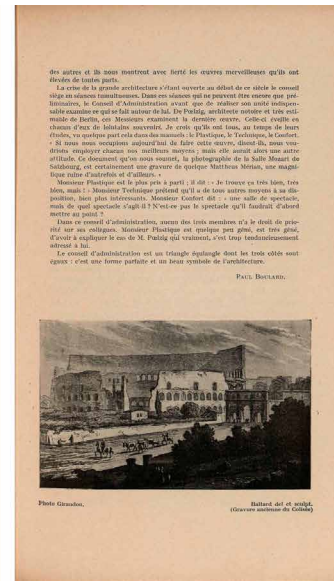
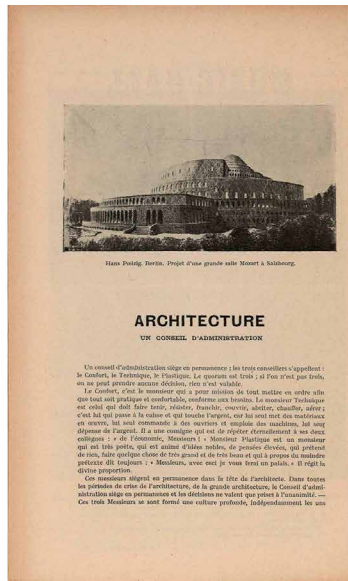
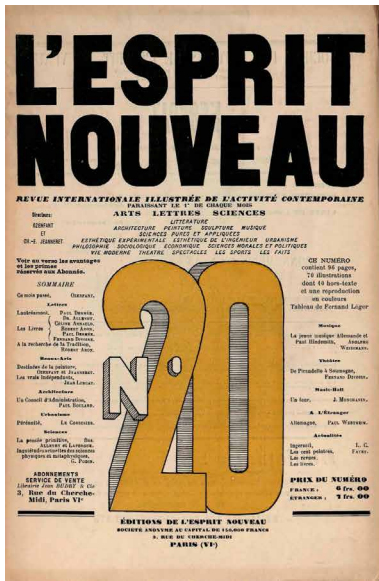


**FIG. 32**  
Le Corbusier. "L'angle droit", *L'Esprit Nouveau* n° 18, diciembre, 1923.

que a un proyecto preciso. Vagos intereses de tipo científico-literario combinan una incomprensible intervención sobre la venta y la producción de potasa en Alsacia con obras inéditas de Blaise Cendrars<sup>35</sup> que, en un fragmento de IEUBAGE, relata un fantástico viaje al interior de un ojo: "Creo que he viajado al interior de un ojo y he recogido miradas", mientras que Cheneviér prosigue en un inútil ensayo sobre D'Annunzio y Charles Henry discute cansinamente sobre la forma, la luz y el color en términos de física experimental. La discontinuidad de las contribuciones pone de manifiesto, en cambio, la compacidad ideológico-teórica del bloque editorial. El artículo de Maurice Raynal dedicado a la obra pictórica de Ozenfant y Jeanneret, con motivo de la exposición de febrero en la Galería Druet, es un ensayo crítico que va mucho más allá de una presentación antológica del "purismo". El Movimiento aparece como la única alternativa posible a los restos de un Cubismo agonizante y de un Dadá en crisis progresiva (la renuncia clamorosa de Picabia al grupo será acogida por la revista con profunda satisfacción). No en vano, Tzara, Eluard, Aragon, Breton y sus amigos mostraron un creciente interés por *L'Esprit Nouveau* (como atestiguan las numerosas cartas que se encuentran en el archivo de la Fondation Le Corbusier) y grandes expectativas por la obra arquitectónica de L.C. De hecho, a finales de la primavera, la galería *L'Effort Moderne* organizó una "exposición colectiva" que reunía obras de Gris, Picasso, Mondrian, Léger, Laurens, Metzinger y Gleizes (muchas de ellas cedidas por Léonce Rosenberg) en torno a cuadros de Ozenfant y Jeanneret.

La oportunidad de aclarar aún más las posiciones de la tendencia que parece ser no sólo la única fiable, sino también la única "europea", la única "francesa", la única capaz de establecer un vínculo correcto con el pasado, es ofrecida por la divulgación de algunos proyectos de la escuela alemana, "qui impressionne tant des jeunes Français", que *L'E.N.* reconoce al margen. En el número 9, Le Corbusier, en un pequeño artículo con el significativo título de "¿Curiosidad? ¡No, anomalía!", escribió: "Toda la arquitectura alemana (que impresiona a tantos jóvenes franceses) está basada en un error fundamental: la apariencia. En arquitectura, este error es fatal (...). Los alemanes han querido hacer de su arquitectura una de las armas más activas del pangermanismo: Mannesmann-Buro y Tietz en Düsseldorf, Wertheim en Berlín, la embajada alemana en San Petersburgo, los talleres de AEG en Berlín son obras concebidas para imponer, aplastar, gritar omnipotencia (...) Los arquitectos alemanes se equivocan"<sup>36</sup>. (Fig. 20) Esto nos remite a la polémica abierta por Albert Jeanneret que, con un ángulo similar, escribió en el número 7 en "L'intelligence dans l'Oeuvre musicale". "El arte de Beethoven y Wagner se perpetúa en Alemania, donde nació, porque el pueblo alemán aún no ha alcanzado la madurez artística. La música de un Schönberg, de un Bartok son ejemplo de ello. Alemania sigue anclada en el romanticismo individualista. El arte de los Cubistas, de Picasso, de Gris, de los Puristas, en cambio, desencadena reacciones colectivas, objetivas, porque no es la expresión primaria de sensaciones y pasiones, sino su transposición a un orden superior en el que la inteligencia actúa y encuentra grandes satisfacciones"<sup>37</sup>.

En estas palabras emergen las reacciones emocionales rastreables en el cuaderno del *Voyage d'Orient*, ligadas a las vicisitudes de los años de aprendizaje en Berlín, Viena, Múnich y Núremberg y a las desilusiones afrontadas, pero no sólo: también está esa vena de revanchismo, típica del *milieu* intelectual de la burguesía francesa de aquellos años de

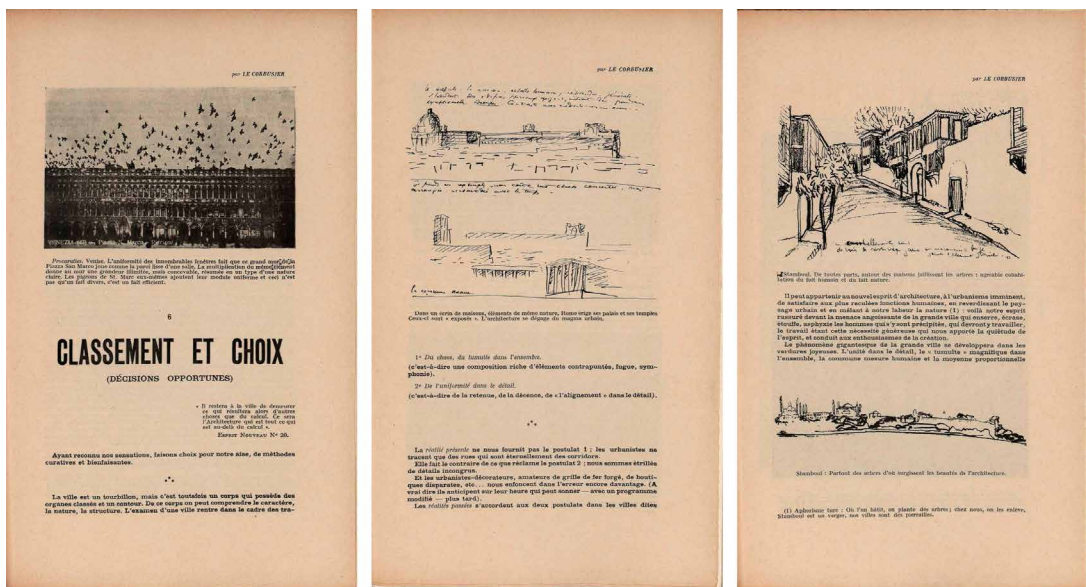


posguerra. No es casualidad que se conceda gran importancia –al principio del número 10- a un largo ensayo escrito en 1918 por Walter Rathenau, futuro ministro de Asuntos Exteriores de la República de Weimar, y presidente de la AEG, que bajo el título de “Crítica de L’Esprit Alemán” (Fig. 21) aborda en clave de autocrítica el problema del lugar del pensamiento alemán en el marco general de la cultura europea. “El balance de nuestro ser -escribe- es, pues, el siguiente: grandes cualidades de espíritu y de corazón. Moral y mentalidad normales. Debilidad de la voluntad autónoma y de la acción libre. Damos y creamos con el corazón. Buscamos la verdad. Nuestro sentimiento es puro y fuerte. Somos resistentes y valientes. Somos más sentimentales que entusiastas. No somos creadores de formas, nos olvidamos de nosotros mismos, no aspiramos a la responsabilidad, no dominamos sino que obedecemos. No conocemos ningún límite a la obediencia y no cuestionamos las tareas que se nos imponen”. La comparación con Francia juega claramente a favor de L’E.N. porque es el propio Rathenau quien, lleno de su fervor por enderezar las cosas después de tanto

**FIG. 33**  
“Architecture: un conseil d’administration”, *L’Esprit Nouveau* n° 20, enero, 1924.

**FIG. 34**  
“Formation de l’optique moderne”, *L’Esprit Nouveau* n° 21, abril, 1924.

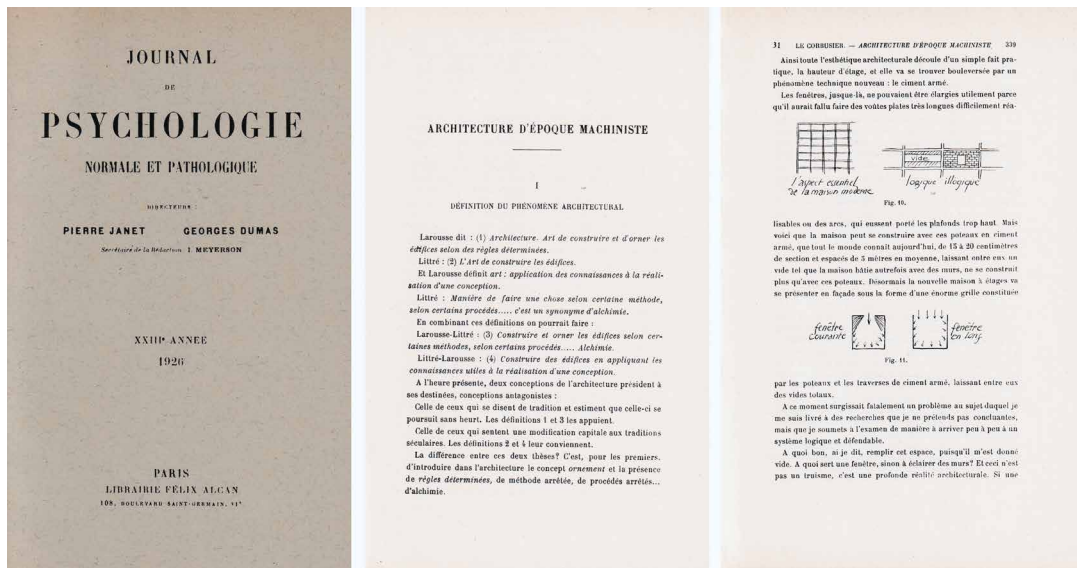




cataclismo patriótico, continúa: “Las formas nacen en el seno de los siglos como creaciones de la naturaleza. Suponen individuos análogos y modificaciones insensibles de padre a hijo. Egipto, Roma y la antigua tierra del presente, Francia, son ejemplos de ello. Durante siglos, Francia se ha contentado con tres estilos arquitectónicos que, en el fondo, no son más que lo mismo. Su lenguaje ha cambiado muy poco. Los principales objetos de la vida doméstica son casi los mismos desde hace más de cien años, la moda es sólo una vibración (...). Todo el mundo puede juzgar todo porque siempre se atienen a la norma. En el seno de la norma, la sensibilidad es muy grande, la sensación de proporción es muy segura, y el menor cambio se percibe inmediatamente”<sup>38</sup>. El discurso de Rathenau refleja sin duda una opinión generalizada, de modo que la autonomía y la corrección de la línea elegida por *L'E.N.*, que en estos años era un punto emergente en el debate cultural francés, parece sin duda reforzada. El progresivo distanciamiento de otras experiencias contemporáneas, que no parecen incluirse en el marco experimental del postcubismo y el positivismo, se provoca y subraya en cada oportunidad, desde los debates hasta las disputas políticas de alto nivel (como la cuestión colonial), pasando por las manifestaciones “artísticas” más básicas. Vauvrecy, es decir, Ozenfant, es cáustico con los “ruidosos futuristas italianos de Marinetti” que, utilizando el aparato de Russolo, se presentan en mayo en el Teatro de los Campos Elíseos para ser abucheados como pobres *pompieri*. En cambio, el planteamiento de la arquitectura de Le Corbusier surgió de la experiencia de esos meses. Sus estudios sobre barcos, aviones y coches (que Ozenfant diseñaba con gran pasión desde 1911) se convirtieron en certezas. El enunciado futuro de los “cinco puntos” depende en gran medida de ellos y permite ampliar el discurso desde la producción industrial de viviendas hasta la investigación arquitectónica, sin limitación de campo. La consigna final “exigez, exigez, exigez” con la que concluye el capítulo de los aviones es un primer intento de confrontar al público de la arquitectura y a los industriales en el terreno, por un lado, de una respuesta a las reivindicaciones de las masas y por otro, a la comprobación de las posibilidades de la industria para satisfacerlas<sup>39</sup>.

La clásica comparación entre la *limousine* y el Partenón va, pues, más allá de la célebre y provocadora frase de Boccioni “el coche es más bello que la Nike de Samotracia” y sirve para dar contenido a la afirmación de Ozenfant (editorial del número 11-12 de noviembre) “Ce que nous avons fait, ce que nous ferons”: “Confiamos en el poder de nuestro tiempo, y miramos al pasado sólo para encontrar pruebas de él”. De hecho, Le Corbusier escribió: “Mostremos, pues, el Partenón y el coche para que la gente comprenda que son, aunque en dominios diferentes, dos productos de la selección, uno del pasado, el otro en marcha hacia el progreso. Esto ennoblece el coche. ¡Pues bien! Entonces sólo nos queda comparar nuestras casas y edificios con los coches. Aquí es donde las cosas van mal, donde nada va bien. Es en este punto donde ya no tenemos Partenones”. (Fig. 22) Los gráficos, las comparaciones y los montajes fotográficos realizados durante este periodo son la respuesta “propagandística-educativa” que Jeanneret aporta como producto original de su forma de abordar la cuestión de la relación entre arquitectura y tecnología. El *paquebot* “París” incrustado en la Rue Royale y la nota al pie del fotomontaje: “12 de junio de 1921. La Rue Royale, de 22 metros de ancho, sería demasiado estrecha para permitir el paso del

**FIG. 35**  
“Classement et choix”,  
*L'Esprit Nouveau* nº 22, abril,  
1924.



Paris, que tiene 26 metros de ancho” se convirtió en el *leitmotiv* destinado a durar hasta el final de la “recherche patiente”.(Fig. 23) Incluso la serie de bocetos de uso estrictamente personal fechados en 1924 y anexados posteriormente a un manuscrito inédito, tal vez fechado en 1922, titulado *L'Esprit de l'ingénieur*, muestra, sobre el fondo de un paisaje “helénico”, una comparación entre el plano de un paquebote genérico y variaciones sobre el tema de la *citrohan* que dejan más claro lo que quería decir con estas continuas referencias. (Fig. 24) El barco, el coche y el avión aparecen no como productos de la tecnología con los que se puede relacionar la producción de viviendas en términos productivos, sino como categorías espaciales organizadas arquitectónicamente a escala de la colectividad, capaces de responder a necesidades funcionales expresadas con precisión. Diez años más tarde, escribiendo el texto de La Ville Radieuse, escribió: “En esta ciudad sobre el agua, donde todo podría ser confusión y desorden, todo, por el contrario, funciona con un rigor sorprendente. Los cuatro servicios (instalaciones, navegación, restauración, hotel) se resuelven con extrema claridad. ¿Por qué debería el alojamiento urbano renunciar a la comodidad de un barco?”<sup>40</sup>.

Por su parte, Ozenfant, también en respuesta al programa de actualización de la revista, insistió en términos literarios en la misma investigación que Jeanneret llevaba a cabo en el ámbito de la arquitectura. En el editorial del número 11-12 afirma: “...Se trata, sobre todo de vivir; y poner en marcha todo un enorme programa sociológico para dar a las masas las justas satisfacciones, las compensaciones materiales e intelectuales. Los intelectuales no tienen derecho a desinteresarse de estas cuestiones de primera importancia...”<sup>41</sup>, porque a estas alturas, dicen, el tiempo se agota y las pruebas para actuar existen. Cuando desempolven *Après le Cubisme*, podrán comprobar que la profecía se ha hecho realidad: “...Las construcciones de un *espíritu nuevo* surgen por doquier, embriones de una arquitectura por venir; reina una armonía de la que proceden los elementos con cierto rigor, el del respeto y la aplicación de las leyes. La claridad nos permite reconocer las intenciones formuladas. Los puentes, las fábricas, las presas y otras obras gigantescas llevan en sí mismas los gérmenes vitales de un nuevo progreso. En estas obras utilitarias se presiente una grandeza romana”<sup>42</sup>.

Así, cuando en 1922 los ministros Loucheur y Bonnevey elaboraron un proyecto de ley para la construcción de 500.000 viviendas sociales, Le Corbusier pudo desplegar toda las investigaciones y los razonamientos que había realizado durante diez años en un único y convincente discurso: “Las casas en serie”. (Fig. 25) La obra recoge las variantes y estudios sobre el tipo de *maisons citrohan*, sobre las unidades de habitación *Immeuble-villas*, (Fig. 26) sobre las casas *Monol* (Fig. 27) así como (reeditando el artículo en *Vers une architecture*), el proyecto de los barrios de Frugés y Pessac al que añade los proyectos de la *Cité Audincourt*, y las *Maisons en série pour artisans*, tras haber eliminado un proyecto de Perret que había sido ampliamente publicado en *L'E.N.* (Fig. 28) El razonamiento es el habitual: una vez identificado un tipo que mediante procedimientos adecuados es capaz de satisfacer las necesidades de la industria (por ejemplo, mediante la taylorización de

**FIG. 36**  
Le Corbusier, “Architecture d'époque machiniste”, *Journal de Psychologie*, Paris 1926.



los procedimientos de construcción) y de la arquitectura (mediante un control que debe ser rigurosamente confiado al autor), es posible utilizarlo siempre que surja la oportunidad y con la mayor facilidad. También Herriot, alcalde de Lyon, que al mismo tiempo trabajaba con Garnier en el barrio de los Estados Unidos, se interesó por las *maisons en série* que *L'E.N.* proponía en extractos, pero la operación no estaba destinada a tener un seguimiento significativo<sup>43</sup>. Con el número 16 (mayo de 1922) se cierra el primer ciclo de la revista: excepcionalmente positivo en cuanto al contenido (planteando un amplio debate y difundiendo las ideas de los promotores), en crisis en el aspecto financiero<sup>44</sup>. La inestabilidad de la situación, que se reflejó también en el seno de la redacción (Dermée se vio en la tesitura de tener que dimitir), debilitó la relación de reciprocidad en la obra de Ozenfant, cuya investigación fue reconducida progresivamente al ámbito del compromiso literario y de la pintura, aunque la revista pareció, por el contrario, reforzarse mediante una dirección colegiada a partir de junio de 1922.

#### 4 - Le Corbusier y el Esprit Nouveau

En la primavera de 1922 Ozenfant dejó París para ir a España. “Después de años tan intensos, sentí la necesidad de aire, de espacio, de cambio...”, escribiría más tarde en sus *Mémoires*<sup>45</sup>. El viaje, si es la ocasión de una serie de reflexiones póstumas sobre el folclore, la música y el arte popular (las traducirá en varios pasajes de la revista con la ayuda de colaboradores externos, y a las que Le Corbusier se referirá a menudo, utilizando las mismas sugerencias literarias, tanto en *L'Art decoratif* como en *Quand les cathedrales étaient blanches*), aumenta el malestar en la redacción. Desde el número 17 hasta el 18 pasa más de un año, durante el cual la revista no se publica<sup>46</sup>. Son los meses en los que Le Corbusier, ya plenamente asociado a su primo Pierre, trabaja en el proyecto de la “Ciudad para tres millones de habitantes”. Marcel Temporal (director de la Sección de urbanismo) había querido el gran plan en el *Salon* de noviembre.

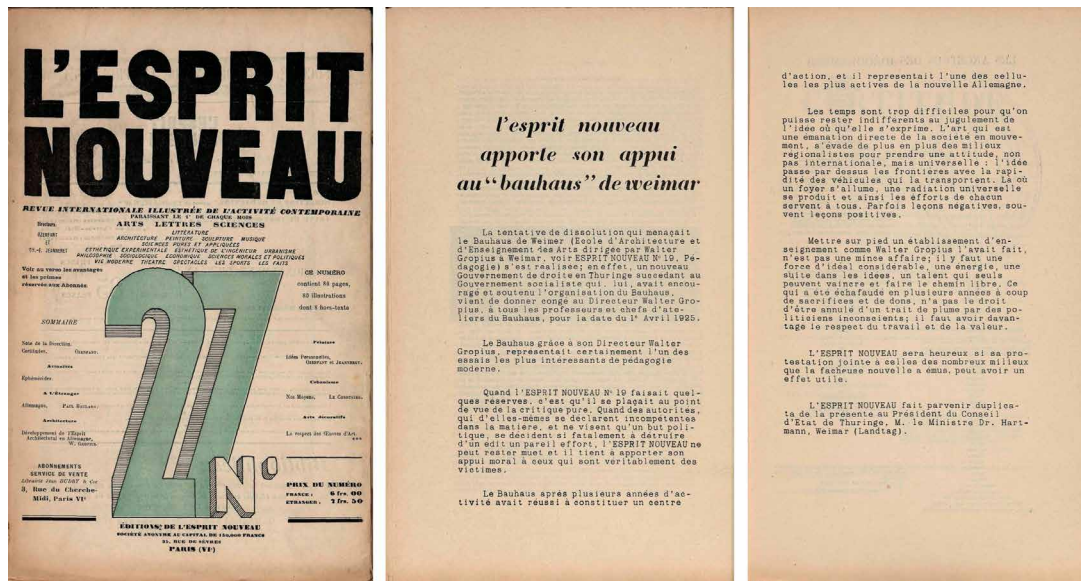
Para L.C., era la consecuencia de esos estudios sobre la estructura de la ciudad que sólo trataría sistemáticamente a partir del ensayo “Le chemin des ânes, le chemin des hommes”, escrito para el número 17, y que luego desembocaría en el volumen *Urbanisme*<sup>47</sup>. Pero fueron también los meses en los que Le Corbusier quiso comprobar el tipo de *citrohan* en dos proyectos, uno rigurosamente adherido a los principios establecidos, el otro rico en variaciones sobre el tema y muy comprometido con el intento de traducir estóticamente las experiencias plásticas del purismo: son las casas denominadas *Villa à Vaucresson* y la *Maison La Roche-Albert Jeanneret*. La oportunidad la brindaban dos terrenos, a pocos kilómetros de París y cerca de la Puerta de Auteil, para los que L.C. había elaborado, sin demasiado esfuerzo, un esquema de planta que se anunciaba en *L'Esprit Nouveau* con el anuncio de *lotissements pour villas ou ateliers d'artistes*<sup>48</sup>. (Fig. 29)

**FIG. 37**  
Paul Bouvard. “Allemagne”,  
*L'Esprit Nouveau* n° 27,  
noviembre, 1924.

Es importante el episodio de la parcelación de los terrenos propiedad del banquero La Roche y de los Besnus y la posterior publicidad que se le dio en *L'E.N.*, no sólo ayudó a Le Corbusier a atraer a una clientela de vanguardia, sino que le permitió presentar sus ideas sobre la vivienda de forma absolutamente convincente -a través de los dos edificios-, en torno a los cuales no perdió la oportunidad de tejer un discurso “sugestivo” que parece sacado de las disputas con Ozenfant en la época de la investigación purista sobre el “lugar del ángulo recto”. De hecho, en su *Oeuvre complète* escribe al respecto: “Velada en el Velódromo en invierno, durante los “Six Jours”: un espectáculo magistral de grandeza y unidad: al salir, en el silencio mental que ofrece la calle, se me reveló súbitamente que esta caja de la escalera perpendicular era un ritmo antagonista que rompía la unidad de la composición. La escalera describió entonces un cuarto de vuelta y se alineó a lo largo de la fachada, la continuaba, *ampliándola*. Son estos momentos intensos, las lecciones de toda una vida: se da la espalda al accidente; se sacrifica el detalle picante, se busca la unidad, *hay que utilizar todo el terreno; hay que explotar siempre la máxima dimensión, etc.* Te das cuenta de que en arquitectura puedes *hacer, así, una investigación plástica...*”<sup>49</sup>.

De febrero a noviembre de 1924, llegaron al taller varios pedidos de parcelas de Vaucresson, al pie de los cuales se anotaron rápidamente las variaciones del tipo *citrohan*, cuya seguridad llevó a los bocetos a un grado de precisión absoluta, sin pasos intermedios. Tanto la propuesta para la casa Bonnard del 7 de enero de 1924 (dos casas contiguas, sistema ya utilizado para La Roche-Jeanneret) como la del taller del escultor Krogh insisten en la búsqueda de soluciones plástico-monumentales dentro de unos volúmenes reducidos al mínimo en los que las indicaciones de las alturas (dos plantas superpuestas de 2,20 metros) revelan ya la identificación de invariantes modulares posteriormente mejor definidas. En efecto, también aquí los dos entresuelos -como señaló más tarde para las *maisons pour artisans*- “permiten que el techo se desarrolle en su totalidad (...) la pared muestra toda su superficie, y además (...) se ha creado una dimensión inesperada”<sup>50</sup>.

Las tentativas y realizaciones entre 1923 y 1924, caracterizadas por una investigación que pone gran énfasis en esta “dimensión inesperada” (que para Le Corbusier y Pierre Jeanneret significa solo “arquitectónica”), son otras tantas premisas para las experiencias posteriores: el elemento mínimo casa+atelier proporciona el tipo de agregación colectiva de la *Cité universitaire pour étudiants* de 1925, (Fig. 30) la casa Bonnard (la que llamamos así por el nombre que aparece en la parte superior de los bocetos) se convierte en la casa de los padres en el lago Lemán de 1925, la *Vaucresson*, por agregación, se transforma en el conjunto Pessac, (Fig. 31) con los paréntesis relativos de Lege y Tonkin (1924-25) y, mientras se afinaba la investigación sobre los *Immeuble villas*, los estudios preparatorios para la Villa Meyer revelaban un interés por la “pieza única”, el objeto clásico aislado, regido por lo que más tarde se definiría como el “juego sabio de las formas bajo la luz”. Le Corbusier pudo así presentarse al debate internacional con todas las cartas en la mano y, sobre todo, como dice Ozenfant, como “cavalier seul”. El número 18 de *L'E.N.* anuncia, subrayado en negro, que *Vers une architecture* “vien de paraître” (el año siguiente será el turno de *Urbanisme*); si bien es prácticamente una pequeña antología de los escritos de Le Corbusier (las realizaciones técnicas de los últimos meses, el coche de carreras de Voisin, los hangares de Orly, “L’Ordre” -que sería el segundo capítulo de *Urbanisme*-, “Les pieds dans le plat”, que pasaría al capítulo 5 de *L’Art décoratif*) contiene también un ensayo sobre el “ángulo recto”<sup>51</sup> (Fig. 32) que Ozenfant y Jeanneret dejaron anónimo. El texto es significativo por las implicaciones polémicas que contiene y está destinado a desencadenar, cuya tesis parece ser la siguiente: el objeto estándar, el objeto tipo, es el único que responde a la necesidad del espíritu contemporáneo de reconducir todo a la unidad. El objeto *tipo* es un producto de la selección natural; el ángulo recto, producido por la vertical y la horizontal, es el ángulo estándar, el símbolo de la perfección. Las más altas expresiones del pensamiento humano se han caracterizado por la búsqueda de lo estándar y del “tipo” y se han concretado en el uso plástico del ángulo recto: el *Purismo* es el continuador directo de este proceso, a diferencia del Expresionismo, el Impresionismo, el Futurismo, etc. La condena más explícita, sin embargo, se refiere a De Stijl y a sus exponentes, a los que, si se les reconoce un indudable mérito en la lucha contra las reacciones académicas de diversa índole, se les refuta el papel impulsor y revolucionario que sus exponentes pretenden desempeñar. “... estos signos -dicen- no sólo deben significar, sino también actuar fisiológicamente sobre nuestros sentidos. No pueden ser los símbolos abstractos y convencionales de la escritura o de las matemáticas (...) una demostración negativa, proviene de toda una corriente de pintura moderna surgida recientemente en Holanda, que nos parece alejada de las condiciones necesarias y fundamentales de la pintura (inteligibilidad y mecanismo sensorial) al utilizar exclusivamente algunos signos geométricos limitados al rectángulo. Esta restricción a un único elemento da lugar a un lenguaje tan simplista que no permite más que balbucear (...) ‘cuadrado, cuadrado rojo, cuadrado azul, cuadrado amarillo, cuadrado blanco, cuadrado negro; cuadrado blanco pequeño, cuadrado blanco grande, pequeño, mediano, etc.’”<sup>52</sup> Incluso más tarde, con motivo de la publicación del volumen *Staatliches Bauhaus*, del que se informó ampliamente en el número 19 de *L’Esprit Nouveau*, Le Corbusier quiso distanciarse categóricamente tanto de la experiencia alemana de Gropius como de la de Van Doesburg, minimizando la relación teórica de los constructivistas y atribuyendo a Léger un papel de precursor de las teorías de De Stijl sobre el color con el



evidente objetivo de vincular a este último con la experiencia postcubista<sup>53</sup>.

Van Doesburg, por su parte, respondió enviando a la redacción de *L'E.N.* un artículo sobre el “Significado del color en la arquitectura”<sup>54</sup>, que Le Corbusier y Ozenfant no publicaron porque ya había aparecido en mayo 1923 en la revista *BouwKundig Week-blad*. La polémica se amplió de nuevo, atacando a Poelzig en el número de diciembre; bajo la firma de Paul Boulard, Le Corbusier contrastó el proyecto del *Mozarthium* de Salzburgo con una visión muy similar de las ruinas del Coliseo, atestiguando el “...error de principio del *expresionismo* basado en lo oblicuo que, al sustraer la obra a la estática susceptible de permanencia, le confiere un inestable dinamismo expresivo, testigo de la inquietud de los espíritus incapaces de concluir”<sup>55</sup>. (Fig. 33) Frente a estas imágenes están los talleres de Fiat en Lingotto, la traducción de un “problème bien posé”.

El 12 de marzo de 1924, Le Corbusier responde a una carta de Werner Hegemann, que le había preguntado sobre sus ideas en materia de investigación urbanística, que se llevaba a cabo en el *atelier*. Le Corbusier anota algunos pasajes que atestiguan, si se leen en paralelo a las intervenciones de la época, cómo sus intereses se desplazan hacia el campo del urbanismo y cómo el proyecto de la nueva ciudad es el principal compromiso de esos meses. Recuerda a Hegemann, por ejemplo, que en lo que respecta a la solución de la intervención en la ciudad construida mediante edificios altos, “es necesario poco a poco encontrar el *modelo tipo* [la cursiva es del autor], del mismo modo que en la cuestión del rascacielos los resultados de Nueva York no deben considerarse definitivos ya que, para empezar, el trazado de las calles neoyorquinas está en absoluta contradicción con el sistema de edificios altos”. Así anticipa la polémica que protagonizará en 1936 en los Estados Unidos con la conferencia en la Fundación Rockefeller y que luego será el motivo subyacente de *Quand les cathédrales étaient blanches*. Estas son observaciones que nos dicen claramente cuáles son los verdaderos intereses de L.C. ahora. La organización urbana moderna -que él solía ver exclusivamente anclada en el modelo de la “Ciudad para tres millones de habitantes”- se enriqueció con consideraciones “políticas” más avanzadas, en la estela de las ideas de Paul Laffitte, quien, en el número 16, en una intervención sobre la *gran crisis*, y a propósito del “Desarrollo de las ciudades”, ya se había manifestado a favor de la apropiación del suelo por parte de la comunidad para permitir las grandes transformaciones necesarias. Ahora Le Corbusier añade el ingrediente cultural y exclama: “La cultura de hoy es una cultura urbana; tanto los sentidos como el espíritu del hombre de las ciudades, sea obrero o patrón, son muy diferentes de los del ciudadano de la política premaquinista”<sup>56</sup>. Este escrito sobre la *óptica moderna* puede considerarse un artículo emblemático, algo más, sin embargo, que el enésimo *rappel à l'ordre*. (Fig. 34) Para ilustrarlo, Le Corbusier no se preocupa de hecho de disgustar a Ozenfant y utiliza obras de Moholy-Nagy, K. Medunetzky, De Chirico y Lozowick, así como, por supuesto, de Jeanneret, Ozenfant y Picasso, mientras que la eterna “seducción” de Oriente vuelve como prueba formal en los dos ensayos “Classement et choix” y “Le

**FIG. 38**  
“L'Esprit Nouveau apporte son appui au « bauhaus » de Weimar” (sic). *L'Esprit Nouveau* n° 27, noviembre, 1924.



folklore”. (Fig. 35) De este modo, interviene con la técnica “provocadora” que le es propia en estas ocasiones: forzando siempre los términos del discurso porque de la confrontación surgen las verdaderas posibilidades de abordar los problemas del momento. Los tiempos cambian rápidamente, y el equipo editorial es consciente de que las verdades de un año antes deben ser revisadas con prontitud. El Lissitzky escribe para “tantear el terreno” el 23 de marzo de 1924. De esta carta aprehendemos varias cosas importantes. El Lissitzky, que se encuentra en Suiza para recibir tratamiento médico, acaba de ser informado de la fundación Asnova, “que tiene la misión de representar a todos los arquitectos racionalistas”, y añade que se le ha encomendado la tarea de “poner en contacto con Moscú a todas las fuerzas mundiales que de alguna manera tienen que ver con nosotros”. Las ideas y actividades de Le Corbusier “son bien conocidas” y recuerda que ya habían aparecido traducciones de artículos de *L’E.N.* en Berlín en la revista “Objet”. Finalmente, se sabe que El Lissitzky se encarga de organizar un “Congreso Internacional de Arquitectura Moderna” en Moscú (que se anticiparía cuatro años al primer CIAM de 1928) y pide artículos, fotos y sugerencias para esta ocasión<sup>57</sup>. También le informó de que en Moscú se celebrarían “muchos concursos importantes”. La respuesta de Le Corbusier fue inmediata<sup>58</sup>. Cuatro años más tarde, estaba en Moscú, a cargo del Centrosyous, como invitado de la hermana de Trotsky y de Melnikov.

En el número 20 de *L’E.N.* en “Destinées de la Peinture” había escrito: “...Antes de obtener la obra nueva, la obra completa que satisfaga a los hombres completos, es necesario hacer hombres nuevos”. Fue en este mismo periodo cuando Ozenfant decidió distanciarse de los contenidos básicos del “pensamiento” de Corbusier. Este iba a ser el comienzo de la crisis que estaba destinada a terminar con los acontecimientos relacionados con el Pabellón *L’E.N.* “El hombre es una máquina extraordinaria”, escribe Ozenfant en las *Mémoires*, “pero, como los seres mecánicos, necesita programas; somos a la vez máquina y piloto. Antes de producir un objeto, hay que construir y ajustar la máquina, al igual que nosotros; la obra es nuestro producto, por lo que tenemos que perfeccionarnos moral, mental y técnicamente, si queremos crear mejor. Esta forma de pensar podría haberme llevado fuera del presente, negando la acción; pero, por el contrario, al impulsar mis curiosidades antes y después del presente, me anclé con más realismo que nunca a lo momentáneo, *al instante biológico: el instante presente, el instante vivo*. Este instante, que es el único que contiene el máximo de certeza, o el mínimo de incertidumbre”.

En abril de 1924, de hecho, comenzó con este tema en un editorial, que firmó de forma independiente, y dijo “... el pasado está hecho de certezas abolidas que se disuelven cuando se alejan... La vida no tiene sentido más que en el presente; el pasado, el futuro, no son más que probabilidad, posibilidad, infabilidad... No hay más calor que el que nos calienta, no hay más felicidad que la que experimentamos... no hay más mujer que la que amamos...”. Recordando este momento, en las *Mémoires* añade sin polémica: “Le Corbusier no me lo dijo expresamente, pero entendí que ya no estábamos de acuerdo”<sup>59</sup>. El compromiso “existencial-sartriano” de Ozenfant -en 1964 Sartre

**FIG. 39**  
Le Corbusier. “L’heure de l’architecture” – “Une ville contemporaine”. *L’Esprit Nouveau* n° 28, enero, 1925.



comenzaría con la famosa frase “l’homme n’est rien d’autre que ce qu’il se fait”- no es ciertamente el de un Jeanneret empeñado en la búsqueda de invariantes, ni el de un Le Corbusier obsesionado por el mito, el culto y la imagen de una historia y un pasado que deben servir de clave interpretativa del presente. El distanciamiento entre los dos protagonistas se hace progresivo; tienden a separar sus aportaciones a *L’E.N.* -reservando para la colaboración sólo aquellos textos que no les comprometen ideológicamente y que deberían, si acaso, servir para puntualizar los papeles que desempeñan en el movimiento: “Recherches” (nº 22), “Le cubisme” (nº 23), “Vers le cristal” (nº 25), o dividiendo drásticamente las responsabilidades editoriales, como ocurrió con el número monográfico que Ozenfant y Dermée dedicaron a Apollinaire, en el que escribieron todas las plumas más bellas del mundo literario parisino, pero Jeanneret no escribió ni una sola línea, e incluso eliminó su título de codirector de la portada. Le Corbusier, por el contrario, no pierde la ocasión de subrayar su sentido de pertenencia a la historia, su incapacidad para situarse si no es apoyándose en un pasado que proporciona la certeza de la continuidad incluso dentro de los procesos innovadores. Reitera esta posición en la obra “Anéantissement d’un esprit, d’une culture, avènement d’un autre esprit, d’une autre culture” escrita, al parecer, precisamente para contradecir el editorial de Ozenfant sobre el “Instante presente”. Unas líneas que, además, sorprenden si se ponen en relación con otros “momentos de crisis” similares, típicos de su temperamento: “Somos como una molécula dentro de un cuerpo (...) una molécula en un carguero que va de Southampton a Nueva Guinea. Aquí hace frío, allí hace un calor terrible. Habiendo comenzado en un estado de agregación contraída, llegamos a un estado de dilatación; hemos cambiado nuestro estado de agregación, poco a poco, sin trauma (...) no nos hemos dado cuenta. También en 1965, en un ambiente de replanteamiento general pocos días antes de su muerte, escribió: “La vida es una extraña aventura. Somos una pelota, una esfera. Y esta molécula, este astro resbaladizo, lastimado, fracasado, nos causa placer a X o a Y. Estamos dentro de nuestra propia esfera que llama a su propio destino”<sup>60</sup>.

**FIG. 40a**  
Le Corbusier- Pierre  
Jeanneret. Pabellón de  
*L’Esprit Nouveau*.  
FLC L2(13)32.

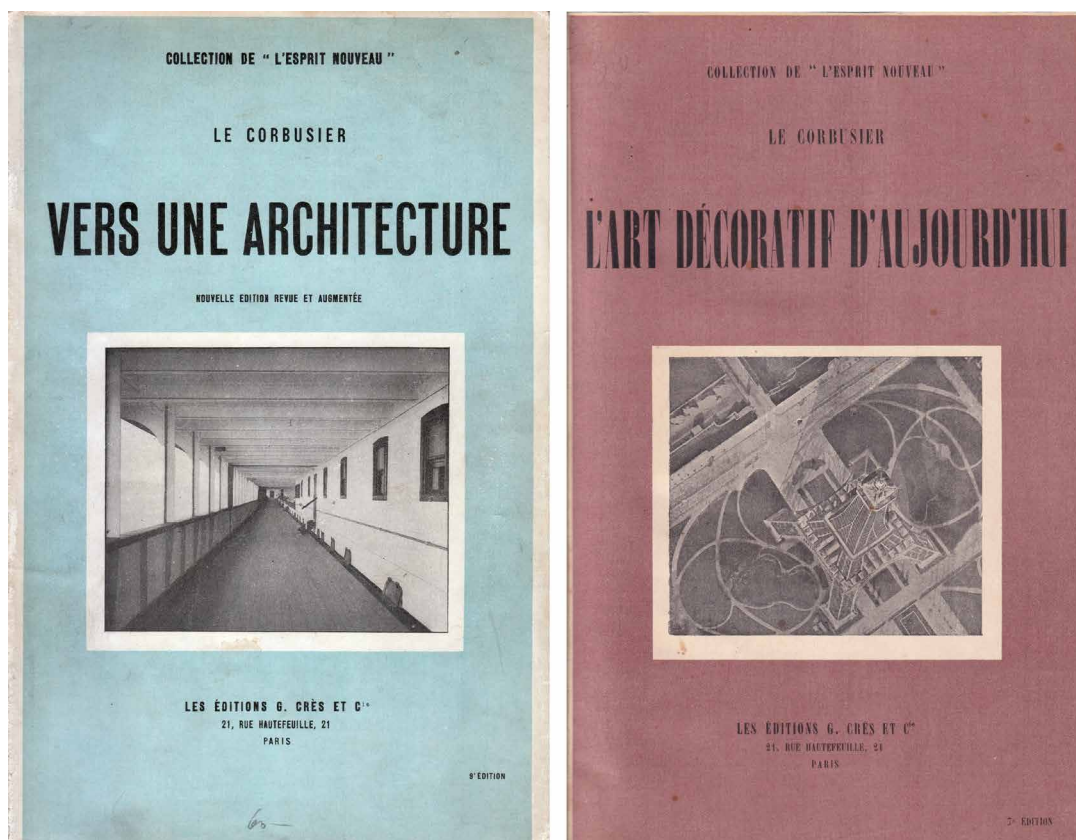
Parece un grito de soledad, la misma soledad que se vuelve progresiva en la revista. A partir de este momento, Dermée, tras dejar el grupo Dadá y sus responsabilidades directivas, se movió dentro de la revista con gran



agilidad. Sus artículos en *L'E.N.* sobre Poe en el número 22, sobre Baudelaire en el número 23 y sobre Petrus Bore en el número 23 fueron muy ágiles. Los artículos de Le Corbusier en *L'E.N.* sobre Poe, en el número 22, sobre Baudelaire, en el número 23, y sobre Pétrus Borel, en el número 24, le sitúan en un nivel similar al de Ozenfant, al que también se dirige el “Petit éloge du presente” de Lebedinsky, que profana la historia: “¿Cómo puedo confiar en la sonrisa de un santo de Reims, cuando debajo de mi casa, en medio de la vida frenética de la ciudad, hay un taxi Citroën que me espera para llevarme a la patética sonrisa de un Charlot, mucho más adecuada para mí que la otra sonrisa? Le Corbusier, que en estos meses preparaba sus más duros ataques a la organización de la Exposición de Artes Decorativas con intervenciones sobre “las necesidades típicas y los muebles típicos” y “el arte decorativo de hoy”, tendió en cambio a concentrar sus esfuerzos cada vez más en su propia obra, recuperando del problema de fondo de *L'E.N.* la nueva generación de arquitectos y aceptando sólo parcialmente “poner las cosas en su sitio” trabajando sin demasiado esfuerzo con Ozenfant. Los dos artículos de colaboración sobre la historia del cubismo son igualmente interesantes porque pueden leerse como un prefacio póstumo a *Après le cubisme* y una anticipación de “Sur les Ecoles Cubistes et Post-Cubistes”<sup>61</sup> (para las que rompió el viejo binomio Ozenfant/Jeanneret firmando el ensayo por separado, como Le Corbusier), pero también reafirmaron claramente su interés prioritario por los problemas de la disciplina y la ciudad. (Fig. 36) He aquí, pues, la intervención sobre *La grande ville* hecha a base de referencias a las metrópolis del mundo antiguo y verificada, inmediatamente después, sobre los problemas de entonces en “Statistique”, todo ello acompañado de un razonamiento que le llevará luego al *Plan Voisin*, según una lógica de diseño que no creo que sea arriesgado definir como derivada de Garnier. De hecho, es en esas mismas páginas donde anota, a propósito de su intervención en la Exposición en la escuela especial de arquitectura: “Tony Garnier, grand prix de Roma logró formular la estética de la ciudad moderna en medio de tanta confusión. Auguste Perret, contra la pereza de los hábitos, propuso una codificación arquitectónica de hormigón armado, en medio de inmensos riesgos. Si hoy los alumnos de Mallet-Stevens pueden ocuparse de la estética arquitectónica, diseñar en hormigón armado, crear terrazas en lugar de tejados (...) se lo deben a las dos generaciones que les precedieron”. Pero

**FIG. 40b**  
Le Corbusier- Pierre Jeanneret. Pabellón de *L'Esprit Nouveau*. FLC L2(13)21.





**FIG. 41**  
Le Corbusier. *Vers une architecture*, 1924 – *L'Art décoratif d'Aujourd'hui*, 1925. Crès. Collection de *L'Esprit Nouveau*.

la exposición es también, como de costumbre, la ocasión de una serie de intervenciones destinadas a preparar la “manifestación” de *L'E.N.* en la Exposición de Artes Decorativas; “(...) imaginemos que los suburbios de París se construyen, bien o mal, con los proyectos de la Exposición de la *Ecole Speciale*. Veremos entonces lo que representa el *movimiento de una época...*”. (Palabras que un año después sonarían algo así como: “imaginemos que los suburbios de París están contruidos, bien o mal, con los pabellones de L'Esprit Nouveau...”, etc.). Entre los proyectos ilustrados, Le Corbusier eligió “naturalmente” los que estaban en consonancia con sus propias investigaciones y los catalogó: una villa de Mallet-Stevens, un edificio público de Gabriel Guevrekian, un restaurante de Dufour, un ayuntamiento de Philippe Jourdain, un proyecto de sustitución del casco antiguo de Lemaire que es casi un prototipo *Citrohan*. Unos meses más tarde, en su proyecto radical de poner orden, lo contrarrestó con un ataque extremadamente violento contra la arquitectura alemana, tomándola a distancia e injertando en ella motivaciones de tipo psicológico-político y sociológico en su evidente fastidio por todo lo que no se podía clasificar en términos de tipo, incluida, y más que nunca, la arquitectura moderna. “Todo cobra vida para elevarse, para dominar: los monumentos a Bismarck, los talleres Behrens de estilo asirio, los grandes almacenes que son como catedrales, los gasómetros que parecen monumentos. La embajada alemana en San Petersburgo se levanta como una majestuosa columna de Karnak, y en su interior, sobre el respaldo del sillón de Napoleón, hay una gran W (...). Quien viaja por Alemania tiene la sensación de una catástrofe inminente”<sup>62</sup>. (Fig. 37) Se trata del mismo número 27 de *L'E.N.* que acogió el ensayo de Gropius sobre la evolución de la arquitectura alemana y sobre la relación entre el arte y la técnica, que formaba parte de la tendencia de la revista y que impulsó a Le Corbusier a lanzar su llamamiento personal contra el gobierno de derechas de Turingia que, tras suceder a la coalición socialista, había decretado el cierre de la Bauhaus. “Si L'ESPRIT NOUVEAU expresó algunas reservas, fue porque se colocaba en el punto de vista la crítica pura. Pero cuando las autoridades, que se declaran espontáneamente incompetentes en la materia y sólo tienen un propósito político, deciden destruir por decreto una experiencia tan valiosa, *L'Esprit Nouveau* no puede permanecer en silencio...”. (Fig. 38) *L'Esprit Nouveau* enmudecerá definitivamente unos meses más tarde, sin que Le Corbusier haya conseguido



aparentemente manejar los hilos de un discurso que ya no era controlable dentro de una revista, insertado además en un mundo cultural que le habría alejado de las perspectivas fijadas para su obra arquitectónica, todas ellas a corto plazo.

El “principio único”, según el cual todas las fuerzas de la actividad contemporánea deberían haberse ordenado con vistas a un proceso productivo que hubiera dado lugar a una nueva “grande époque”, reveló toda su relatividad a los dos directores. Precisamente con el cese de *L'E.N.*, Ozenfant se reincorpora tranquilamente a un mundo artístico (vinculándose a la enseñanza) desde el que ya no podrá producir obras de la misma calidad que las del momento purista. Le Corbusier abordó el problema de la arquitectura y de la ciudad moderna, en crisis, pero enriquecido con una aportación teórica y un método que él mismo definiría en aquellos días<sup>63</sup> (Fig. 39) como “investigación paciente” y que debe leerse continuamente como el resultado de la singular convergencia de dos personalidades que no pueden separarse, y escribió que “se está dispensado de contar sus desgracias cuando se tiene la suerte de poder olvidarlas”<sup>64</sup>. Refiriéndose a Ozenfant, lo hizo para romper con el periodo de su formación, con vistas a una autonomía que le permitiera presentarse de forma independiente en el campo del diseño. El día de la inauguración del pabellón *L'E.N.*, el 10 de julio de 1925, Le Corbusier y Pierre Jeanneret sustituyen definitivamente al antiguo dúo Le Corbusier-Ozenfant y Charlotte Perriand se incorpora al *atelier*. “*L'ESPRIT NOUVEAU* era ya un adulto (5 años es una edad respetable para una revista) y quería dejar de ser una publicación periódica. No hay que despotricar ni repetirse. Otras personas más jóvenes tendrán ideas más jóvenes. En cuanto a nosotros, nos reservamos el derecho de reaparecer de vez en cuando, y sólo cuando escuchemos formular claramente ideas que nos parezcan saludables. Esta nueva fórmula que queremos adoptar, más lenta que una revista, ya tienen hoy prueba en los cuatro libros lanzados por Crès en la Collection de *L'Esprit Nouveau*: *Vers une architecture*, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, (Fig. 41) *La Peinture moderne*, *Urbanisme*. (Fig. 42) En esta Exposición Internacional de Artes Decorativas, era natural que nuestra participación fuera *solo* una manifestación de arquitectura...”<sup>65</sup>. (Fig. 43)

**FIG. 42**  
Le Corbusier. *Urbanisme*, 1925 – Ozenfant & Jeanneret. *La peinture moderne*, 1925. Crès. Collection de *L'Esprit Nouveau*.



**\*Nota del autor**

Este ensayo, parcialmente completado en 1976, se publicó de forma incompleta en el número 50 de la revista PARAMETRO dedicado a *L'Esprit Nouveau*. En el escaso conocimiento que existía en aquellos años de los temas aquí tratados, el trabajo preparatorio del escrito, desarrollado durante más de un año de investigación en la Fondation Le Corbusier de París, se ha adelantado singularmente a la investigación que Carlo Olmo estaba realizando sobre el mismo tema un año antes. Sólo por casualidad los dos textos no se cruzaron. Del conocimiento y de las discusiones académicas o no, referentes a lo que aquí se afirma surgió la idea de abordar el problema concreto de la reconstrucción de *L'Esprit Nouveau*, que iniciado bajo la dirección científica mía y de José Oubrerie (1977), vio la luz en septiembre de ese mismo año. Lo que vemos hoy en el parque de la Piazza della Costituzione es la restauración de la obra que, tras cuarenta años de vida, presentaba claros signos de *maquillage* epidémico y estructural.

La clave de lectura que ofrece el ensayo nos permite adentrarnos no sólo como visitantes ausentes en la magia del Pabellón, sino comprender y leer su espacio con los instrumentos críticos que Le Corbusier nos proporciona tras el extenso y laborioso debate que mantuvo en el seno de la redacción de su revista.

**\*Nota del traductor.**

Se ha traducido lo más fielmente posible el texto de Giuliano Gresleri, utilizando las expresiones tomadas directamente del francés, la utilización de cursivas o entrecorridos. Las citas de los artículos y textos de Ozenfant o Le Corbusier, por ejemplo, se han tomado directamente de los escritos originales en francés.

No se han localizado las posibles imágenes con las que Gresleri hubiera podido ilustrar su artículo, por lo que se han incluido aquellas a las que se refiere directamente el texto y contribuyen a una lectura más completa.

Traducción: Jorge Torres Cueco

**FIG. 43**

Fig. 44. Le Corbusier-Pierre Jeanneret. Pavillon de *L'Esprit Nouveau*, 1925. Reconstrucción par Glauco et Giuliano Gresleri - José Oubrerie, Bologne, 1977. Fondos: Jorge Torres

## Notes

- 1 "Domaine de L'Esprit Nouveau", *L'E.N.* n. 1, octubre 1920.
- 2 A. Ozenfant, *Mémoires, 1886-1962*, París, Seghers 1968, p. 110. Dermée había formado parte del grupo fundador de la revista *Nord-Sud* que reunía, en torno a 1917, a Guillaume Apollinaire, Pierre Reverdy, Max Jacob, Rodi Grey, Philippe Soupault. Había publicado dibujos de Braque y del joven Léger, Matisse, Picasso, Marquet, Derain y Vlaeminck. (Para una biografía comentada sobre Dermée, véase el ensayo de David Butler Stewart, en *Parametro*, Faenza, Faenza Editrice, 1976, n° 50).
- 3 El editorial, como muchos otros de la revista, no está firmado, pero se atribuye a Ozenfant por el estilo que lo caracteriza, típico también de las intervenciones en *Elan*, la revista que había fundado en 1915 con ocasión de la intervención en la guerra y en la que debían escribir preferentemente *les artistes mobilisés*. Se trata de un lenguaje *esencial* en el que unos cuantos conceptos se ponen en conocimiento del lector en forma de pregunta, de manera enfática, seguida de una respuesta del propio autor. Sobre la cuestión de la atribución de los artículos a los miembros de la redacción, sólo pueden surgir dudas en contadas ocasiones, aunque algunas contribuciones dejen cierta incertidumbre. Véase R. Gabetti y C. Olmo, *Le Corbusier e L'Esprit Nouveau*, Turín, 1976, p. 11, nota 3, señalando sin embargo que los seudónimos *Docteur de Saint Quentin* (de la ciudad donde nació Ozenfant en 1886), *De Fayet* (lugar de la casa de campo de la abuela de Ozenfant cerca de Vauvrecy), *Vauvrecy* (familia de la abuela materna de Ozenfant) y *Saugnier* (Marie-Thérèse Saugnerer, madre de Ozenfant), así como *Caron*, son utilizados casi exclusivamente por Ozenfant. Jeanneret, por su parte, utilizó los seudónimos *Paul Boulard* y *Le Corbusier*, con los que firmó por primera vez junto a Saugnier (Ozenfant) al pie del artículo "Trois rappels à MM. les architectes" (el primero de la serie que luego desembocaría en *Vers une architecture*), en el primer número.
- 4 Albert Jeanneret, unos años más joven que su hermano, era muy conocido en París como director de los *Cursos de rítmica* del Conservatorio Rameau. En *L'Esprit Nouveau* aparecen anuncios de sus lecciones desde el primer número, con un dibujo a pluma de Ch. E. Jeanneret. La Fondation Le Corbusier de París conserva en su archivo de *L'Esprit Nouveau* una serie de cartas rubricadas "O." (para Ozenfant) y dirigidas a los diseñadores más prestigiosos de la época para pedir su colaboración. El 13 de diciembre de 1920, Albert Jeanneret fue contactado *d'urgence* para una obra sobre Debussy. La lista de colaboradores (posteriormente muy ampliada) ya figura al final del primer número. En el gran número de firmas que colaboran o giran en torno a *L'Esprit Nouveau* es fácil ver la presencia de orientaciones culturales y políticas divergentes. H. Hertz, R. Lenoir, Aragon, Dermée el director, estaban ya abiertamente vinculados al entorno del Partido Comunista Francés. Le Corbusier, el propio Ozenfant, P. Lamour y otros se inclinan claramente hacia posiciones que podríamos definir como "marinettianas" (T.F. Marinetti está presente en *L'E.N.* desde el número 3, diciembre de 1920).
- 5 En un principio, se pidió a Pierre, primo y futuro socio de Le Corbusier, que se ocupara de las cubiertas. Realizará los bocetos desde el segundo hasta el último número (28) de 1925.
- 6 Sobre el tema enunciado por la frase "una gran época

está a punto de comenzar" se despliega la temática tratada en el volumen *L'Art décoratif d'Aujourd'hui*, en el que Le Corbusier reunió -aunque conservando la maquetación y las ilustraciones- los 13 artículos aparecidos desde 1920 a 1925 en *L'E. N.* La misma frase se repite, singularmente actualizada, en "una gran época ha comenzado" al final del texto de introducción de *Quand les Cathédrales étaient blanches*, escrita en 1936 a su regreso de una serie de conferencias en Estados Unidos.

7 Véase: *Oeuvres complètes* de Guillaume Apollinaire, París, Ed. Belland-Lecot, 1965-66 (4 volúmenes). El texto inherente a la cuestión de la conferencia sobre el *Esprit Nouveau*, celebrada en París en el teatro Vieux Colombier el 26 de noviembre de 1917, se cita también en Pasquale Jannini, *Gli anni Apollinaire*, Milán, 1972, p. 157. Mucho menos categórica que las declaraciones de Ozenfant sobre la cuestión de la fundación de la revista como iniciativa autónoma es la afirmación de Jean Petit, recogida en *Le Corbusier lui même*, Ginebra, 1970, p. 52, en la que el papel del poeta anárquico Paul Dermée aparece bajo una luz muy diferente. Petit dice: "Fernand Divoire, reportero de *l'intransigeant*, presentó a Ozenfant y Jeanneret al poeta Paul Dermée, que planeaba fundar una revista destinada a reunir a la generación emergente. Fue Jeanneret quien encontró los medios financieros necesarios - cien mil francos - de empresarios amigos suyos. Una nota interesante sobre el clima en el que se desarrollaron estos encuentros es la que relata Gino Severini en P. Pacini, *Gino Severini: Tempo dell'effort moderne. La vita di un pittore*, Florencia, Vallecchi, 1963, p. 160 y ss.

8 Sobre la cuestión del *retorno al orden* en la investigación artística de los años veinte y sobre la relación con los movimientos políticos de la época, véase, en particular, el todavía insuperable trabajo de Françoise Will-Levaillant: "Norme et Forme à travers l'Esprit Nouveau" en: *Le retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture 1919-1925*, St. Etienne, Université de St. Etienne, Travaux VIII, 1975.

9 V. Basch, "L'Esthétique Nouvelle et la Science de l'Art", en *L'E.N.*, n. 1, p. 5.

10 En las *Mémoires*, Ozenfant cuenta la historia del cuadro de Seurat utilizado para la inserción en color del primer número de *L'E.N.* El cuadro se lo había prestado el amigo de Seurat, Fénéon, y Ozenfant subraya con énfasis: "¿Se dan cuenta ahora que Seurat era todavía en 1920 extremadamente poco conocido?". Cf. Ozenfant: op. cit., p. 114-115.

11 Cfr.: A. Ozenfant, op. cit., p. 110 ss.

12 Véase en particular: L. Magarotto y G. Scalia, *L'Avanzardía dopo la rivoluzione*, Roma, 1976, p. 49. Magarotto escribe: "...la incitación a producir objetos bellos "más cualificados", "más funcionales" (Stepánova pretendía superar el esteticismo con el funcionalismo), nos devuelve al problema del arte como fuerza productiva, al artista proletario (...). La referencia al "taylorismo" como ejemplo y modelo de la científicidad del trabajo, la fascinación por la eficiencia racionalista, la necesidad del tecnicismo (quizás detrás de la afluencia de las mismas posiciones leninistas del periodo de la NEP (...)) resuelven el proyecto del arte como producción en la productividad y el industrialismo.

13 Cfr.: A. Ozenfant, op. cit., p. 115.

14 Cfr.: La Direction (Ozenfant), *L'Esprit Nouveau*, n. 18 (noviembre 1923), s/p.

- 15 Cfr.: A. Ozenfant e Ch. E. Jeanneret, *Après le Cubisme*, París, 1918.
- 16 Cfr.: A. Ozenfant e Ch. E. Jeanneret, "Sur la plastique", en *L'E.N.* n. 1, p. 40.
- 17 *Oeuvre Complète* 1910-29, Zurigo, 1968 y ed. precedentes, p. 23.
- 18 "Trois rappels à MM. les Architectes", en *L'E.N.* n. 2/1921, p. 195
- 19 En 1913, durante un viaje a lo largo del Volga con su esposa rusa Zina, Ozenfant pintó una serie de acuarelas (ahora en el museo de Basilea) titulada *Le Voyage de Russie* en la que las similitudes con la experiencia de Jeanneret en Grecia y Turquía a finales de 1910 son, como mínimo, sorprendentes. Véase en este sentido A. Ozenfant, op. cit., p. 59, 60.
- 20 A. Ozenfant e Ch. E. Jeanneret, *Après le cubisme*, op. cit., p. 33 y 34.
- 21 "La pintura no debe ser una parte, es un todo. Un organismo vital es un todo, no puede ser un fragmento. Para ordenar se necesita espacio. El espacio requiere tres dimensiones. Por tanto, el cuadro no es una superficie, sino un espacio". A. Ozenfant y Ch. E. Jeanneret, "Le Purisme" en *L'E.N.*, nº 4 (enero de 1921), p. 369 y ss.
- 22 Presentando en la *Oeuvre Complète 1910-1929* la casa que diseñó en ese mismo período para Paul Poiret, el diseñador de moda, en la Costa Azul, Le Corbusier escribe: «(...) La estética logra aquí una unidad modular de importancia primordial. La economía obtenida en una construcción compleja permite manipular de forma ventajosa superficies y volúmenes».
- 23 T.F. Marinetti, al presentar el "Manifiesto inédito de la danza futurista" en el número 3 de *L'E.N.* (p. 204), escribe con sorprendente consonancia: "Así, naturalmente, bajo la influencia de las investigaciones cubistas y, en particular, bajo la influencia de Picasso, se ha creado una danza de volúmenes geométricos casi independiente de la música. La danza se convierte en un arte autónomo, equivalente a la música. La danza ya no sufre la música, la *sustituye*", [cursiva del autor].
- 24 Véase: Gresleri Gi (ed.), *Le Corbusier. Il Viaggio in Oriente*. Marsilio Editore, Venecia 1995, 2ª ed., p. 137 y ss.
- 25 A. Loos, "Ornament et crime" en *L'E.N.*, n. 2, p. 159 y ss.
- 26 La amistad entre Jeanneret y Léger se remonta a 1920. Fernand Léger cuenta este encuentro en términos figurativos y singulares frente a las mesas de La Rotonde donde solía frecuentar a Picasso: "Vi venir hacia mí, extremadamente rígido, un objeto móvil extraordinario, como una sombra china, coronado por un sombrero melón con gafas y un abrigo de cura. El objeto avanzó lentamente en bicicleta, obedeciendo escrupulosamente a las leyes de la perspectiva". Véase: J. Petit, op. cit., p. 54.
- 27 La búsqueda de colaboradores y apoyos se extendió también a América. Las elecciones cada vez más radicales de Jeanneret, que, junto con su primo Pierre, tendían a desplazar sus intereses cada vez más hacia el ámbito de la obra arquitectónica, acabaron produciendo las primeras fisuras entre los dos editores, cuyo eco se puede ver en las Memorias de Ozenfant; sin embargo, las diferencias se recompusieron inmediatamente después, con motivo del proyecto de la *Maison du peintre Ozenfant*. En aquella época, después de 6 o 7 números, la revista ya era muy conocida y a nadie pensaría en su interrupción. Laurent Dumesnil, de regreso de los Estados Unidos, escribe a los editores el 21 de mayo de 1921, certificando que Duchamp, Stella y Varèze "qui m'a dit inventeur des 'machines a faire de la musique'..." se interesan por la obra de *L'Esprit Nouveau* y están dispuestos a un encuentro de colaboración.
- 28 El *Almanach d'Architecture Moderne*, redactado por Jeanneret en 1925 (tras la ruptura con Ozenfant) para sustituir al nº 29 de *L'E.N.*, cuya maquetación ya estaba lista, tenía como objetivo, en el cartel que lo acompañaba, "dar a conocer a quienes hayan visitado el pabellón, leído el *Esprit Nouveau* o los libros de su colección, la sucesión ordenada de los largos periodos de esta empresa". Le Corbusier, *Almanach d'Architecture Moderne*, París, Crès et C, 1925. El capítulo "El nuevo espíritu en la arquitectura" es el texto, reproducido, de una conferencia pronunciada en la Sorbona el 12 de junio de 1924.
- 29 El artículo no lleva ninguna indicación particular y se conserva en los Archivos de *L'E.N.* entre el material en stock.
- 30 J. Caron no es otro que Ozenfant, como él mismo declaró más tarde en sus Memorias: "Hasta entonces, Le Corbusier sólo había construido cinco villas de estilo "regional", de las que, con razón, no estaba nada orgulloso".
- 31 "Nosotros comemos en un pequeño restaurante para conductores, en el centro de París, hay un bar (*le zinc*), la cocina está al fondo, un altillo corta la altura del restaurante en dos, la parte delantera se abre a la calle. Un buen día descubres todo esto y te das cuenta de que las evidencias de que todo un mecanismo arquitectónico que podría corresponder a la casa de un hombre está ahí (...) una sola ventana grande en ambos extremos, dos paredes portantes laterales, un techo plano encima, una verdadera caja que podría útilmente ser una casa. Uno piensa inmediatamente que una vivienda así puede construirse en cualquier lugar del país (...). Con esta casa hemos dado la espalda a los conceptos arquitectónicos de las escuelas academicistas, así como a los de los "modernas". *Oeuvre Complète*, 1910-1919, p. 32.
- 32 Le Corbusier tiende a situar la Casa Ozenfant después de la Villa de Vaucresson, manteniendo la fecha de 1922 para ambas. En sus Memorias, Ozenfant tiende más bien a subrayar la importancia de la colocación correcta de la construcción Vaucresson, que sitúa en segundo lugar, demostrando que fue el primero en habitar la "modernidad" de Le Corbusier.
- 33 Cfr.: Raynal, Maurice, "Ozenfant & Jeanneret", *L'E.N.* n. 7 (abril 1921), p. 811.
- 34 E. D'Alfonso, *Analisi dei progetti di Le Corbusier (1920-25)*, Ciclostilato, Politecnico di Milano - Istituto di Materie umanistiche, 1975.
- 35 B. Cendrars, conciudadano de Le Corbusier, siempre había mostrado un gran interés por *L'E.N.* Sin embargo, la amistad entusiasta con Jeanneret y el apoyo incondicional del escritor a las teorías de Le Corbusier no se producirían hasta un año después, con la publicación del proyecto de la "Ciudad de tres millones de habitantes". Véase: J. Petit, *Le Corbusier lui même*, op. cit., p. 56.
- 36 Cfr.: *L'E.N.* n. 9 (junio 1921), p. 1017
- 37 Cfr. *L'E.N.* n. 7 (abril 1921), p. 842.
- 38 Cfr. *L'E.N.* n. 10 (julio de 1921), p. 1093 y ss. El interés de *L'E.N.* por el pensamiento de Walter Rathenau está directamente relacionado con la actividad política que el presidente de la AEG había desarrollado durante la Gran Guerra, "realizando -como dice N. Tranfaglia- en la primera fase del conflicto ese proyecto de planificación desde arriba en nombre de los intereses de la comunidad (y de una gran industria "racionalizada") al que se refiere en su lúcido panfleto", en *La Repubblica*, 5 de noviembre de 1976.

- 39 Cfr.: "De Yeux qui ne voient pas... Les avions", en *L'E.N.*, n. 9, p. 984.
- 40 Le Corbusier, *La Ville Radieuse*, Paris, Vincent, Freal e C., 1933, p. 118.
- 41 Cfr. en *L'E.N.* n. 11-12, p. 1213.
- 42 Cfr.: "Les idées d'Esprit Nouveau", en *L'E.N.* n. 11-12. 1346-1347.
- 43 Cfr.: "Les maisons en série", en *L'E.N.* n. 13, pp. 1525-1542. Una carta fechada el 10 de enero de 1922 abre la relación con Herriot, interesante sin embargo sólo por los contactos posteriores entre L.C. y Garnier (ya iniciados en 1907).
- 44 Una serie de documentos referidos a estos meses hablan de "...un asunto importante (...) consistente en el lanzamiento de una edición americana de *L'Esprit Nouveau*; se pide a los editores de *L'Esprit Nouveau* que organicen una gira de conferencias en América, a corto plazo (...)".
- 45 A. Ozenfant: *Mémoires*, op. cit., p. 127.
- 46 "Cuando volví de España me encontré con *L'Esprit Nouveau* que apenas estaba en pie. Era serio, no había dinero. De hecho, aunque la revista se distribuía ahora en todas partes, los ingresos ciertamente no compensaban los gastos. Y no hay mercancía más perecedera que las revistas: caducan a final de mes; para remediarlo había imaginado recientemente un nuevo tipo de revista de "recuperación": pedí a los autores que pensaran en sus escritos como capítulos, para que pudieran publicarse sucesivamente como monografías sucesivas, lo que permitiría, desglosando los números atrasados y reuniendo los cuadernos sobre el mismo tema, formar libros comercializables. Puse la idea en práctica a partir del número 18, de noviembre de 1923 (...). Si, por una vez, hubiéramos aunado nuestros esfuerzos, sin duda habríamos conseguido sacar la revista a flote. Pero lo más grave era que ya nada funcionaba en absoluto entre nosotros. Hasta entonces, Jeanneret-Le Corbusier nunca se había ocupado de la dirección de la revista. Se acercaba la Exposición de Artes Decorativas y él "quería mostrarse" -lo que hizo magistralmente, a pesar de violentas oposiciones- con el *Pabellón de L'Esprit Nouveau*. Pero como *cavalier seul*". Cf. Ozenfant, *Mémoires*, op. cit., pp. 128 y 129.
- 47 Le Corbusier, *Urbanisme*, Crès, Paris 1925:
- 48 Este singular anuncio sólo apareció una vez en el número 18. El epígrafe añade: «terrains disponibles sur esquisses de Le Corbusier. Prendre rendez-vous par écrit à M. Pierre Jeanneret, Architecte à Paris, 95, Rue de Seine». En el primer caso, la zona edificable dividida por una calle interior comprende 13 parcelas entre 290 y 450 metros cuadrados. En uno de ellos ya se ve el proyecto de la villa de Besnus (Vaucresson) y en el otro, sobre un esquema que se modificará más adelante, se indica el plano de la villa de La Roche-Jeanneret.
- 49 Cfr.: *Oeuvre Complète 1910-29*, p. 49-50.
- 50 Cfr.: *Oeuvre Complète 1910-29*, p. 54.
- 51 Del 15 de octubre al 15 de noviembre de 1923, Van Doesburg y Van Eesteren organizaron la exposición De Stijl en la galería de Léonce Rosenberg en París, donde se expusieron tres maquetas (la casa Rosenberg, una casa privada, una casa-estudio), varias obras de miembros del movimiento (W. Van Leusden, Vilmos Huszar, etc.) y una maqueta para un proyecto de "casa de estudiantes", a la que se refería el manifiesto firmado para la ocasión por Rietveld y Van Doesburg, titulado *Hacia una arquitectura colectiva*. Es a estas obras a las que se referían Ozenfant (más tranquilamente) y L.C. (con el habitual esfuerzo polémico) se refieren tanto en "L'angle droit" como en el número 19, en "Pédagogie". Para estas cuestiones, véase en particular, además de las *Mémoires* de Ozenfant, la obra de Joost Baljeu, Theo Van Doesburg, Londres, 1974, p. 55 y siguientes.
- 52 Cfr.: "L'angle droit" en *L'E.N.* n. 18, s/p.
- 53 Cfr.: R. Gabetti e C. Olmo, op. cit., pag. *Salon d'Aut-omme (Architecture)*.
- 54 Cfr.: R. Gabetti y C. Olmo, op. cit., p. 258: allí figura la versión francesa del artículo.
- 55 Cfr.: "Architecture: un conseil d'administration" en *L'E.N.* n. 20 (enero-febrero 1924), y "L'angle droit" en *L'E.N.* n. 18 s/p.
- 56 Cfr.: "Formation de l'optique moderne" en *L'E.N.* n. 21.
- 57 La operación estaba destinada a terminar diez años más tarde con el congreso del CIAM de 1933, en el que L.C. iba a participar con dos ponencias tituladas "El espíritu en las grandes obras colectivas" y "Aire, sonido y luz". No hizo nada con la primera, pero la segunda sería la ponencia oficial leída en el Politécnico de Atenas el 3 de agosto de 1933.
- 58 Por otra carta de El Lissitzky de mayo, se sabe que Le Corbusier, ya dos meses después, había entablado relaciones con Asnova, que le interpelaba en calidad de asesor. Esta carta, en respuesta a otra del 6 de mayo de Le Corbusier, es recogida por R. Gabetti y C. Olmo, op. cit., p. 255.
- 59 Cfr.: "Certitude" en *L'E.N.*, n. 22, y A. Ozenfant, *Mémoires*, op. cit., p. 124.
- 60 Le Corbusier, *Mise au point*. Paris 1966, p. 11. Traducción española: Le Corbusier, *Mise au point*, Madrid: Abada Editores, 2020, p. 11.
- 61 A. Ozenfant, "Sur les écoles et post-cubistes" / Le Corbusier, "Architecture d'époque machiniste", in: *Journal de Psychologie*, Félix Alcan, Paris 1926.
- 62 Cfr.: "Allemagne" y "l'esprit nouveau apporte son appui au « bauhaus » de Weimar" (sic) en *L'E.N.* n. 27.
- 63 Durante la alocución inaugural del pabellón de L'Esprit Nouveau exclama: "Se trata de una búsqueda paciente y obstinada de una verdad que hemos ocultado bajo el pesado manto de un pasado aplastante...". Cfr: Le Corbusier, *Almanach d'Architecture Moderne*, op. cit, p. 142.
- 64 Cfr.: Le Corbusier, *Almanach d'Architecture Moderne*, op. cit., p. 198.
- 65 Cfr.: Le Corbusier, *Almanach d'Architecture Moderne*, op. cit., p. 134.