



Università degli Studi di Cagliari

DOTTORATO DI RICERCA

Ingegneria Civile e Architettura

Ciclo XXX

TITOLO TESI

Le Corbusier e Christian Zervos: Purismo, Primitivismo, Brutalismo

Settore scientifico disciplinare di afferenza

Icar/18

Presentata da:	Maria Paola Sabella
Coordinatore Dottorato	Professor Roberto Deidda
Tutor	Professor Antonello Sanna

Esame finale anno accademico 2017 – 2018
Tesi discussa nella sessione d'esame Gennaio-Febbraio 2019

Desidero ringraziare i miei Tutor, il Professor Antonello Sanna ed il Professor Alessandro Fonti, per la rara generosità della quale sono stati capaci e per la grande disponibilità dimostrata nei miei confronti durante tutto il corso di Dottorato. Sotto la loro preziosa guida ho potuto compiere il percorso che mi ha condotta all'elaborazione di questa tesi.

Il presente lavoro fa uso di informazioni che sono state rese disponibili dalla Fondazione Zervos presso la Biblioteca Kandinsky (Parigi) e dalla Fondazione Le Corbusier / This work makes use of information which was made available by Zervos Foundation at the Kandinsky Library (Paris) and by the Le Corbusier Foundation.

LE CORBUSIER E CHRISTIAN ZERVOS: PURISMO, PRIMITIVISMO, BRUTALISMO

INTRODUZIONE (p.3)

PURISMO, PRIMITIVISMO, BRUTALISMO (p.5)

LE CORBUSIER E CHRISTIAN ZERVOS (p.39)

L'AVANGUARDISMO DEI *CAHIERS D'ART*: ZERVOS (p.59)

LE CORBUSIER NEI *CAHIERS D'ART*: UNA LETTURA CRITICA (p.83)

PRIMITIVISMO E PURISMO IN *CAHIERS D'ART* (p.109)

PRIMITIVISMO IN *MINOTAURE*: ALBERT SKIRA E LE CORBUSIER (p.127)

IL *CIRCOLO DI VEZÉLAY* (p.153)

CONCLUSIONI (p.173)

REGESTI DEGLI ARTICOLI RELATIVI A LE CORBUSIER NEI *CAHIERS D'ART* (p.177)

CARTEGGIO LE CORBUSIER-ZERVOS (p.189)

BIBLIOGRAFIA (p.205)

INTRODUZIONE

Nel gennaio 2018 presso il *Musée du quai Branly - Jacques Chirac* di Parigi si sono svolte tre giornate di studio dal titolo *Le Corbusier et 'les arts dits primitifs'* seguite da una mostra dedicata ai disegni eseguiti dall'architetto durante le sue visite al *Musée de l'Homme* di Parigi, fin dal 1908.¹

Questo processo di conoscenza ha permesso a Charles Eduard Jeanneret già durante la sua vita di studente, prima ancora di divenire Le Corbusier, di elaborare una personale teoria estetica che si è dimostrata essere latente e lungamente sedimentata. La sua attenzione per le arti primitive e la precisa osservazione dell'essenziale insito nelle forme pure attraverso le quali esse sono costituite, è stato un dato rilevante per le scelte estetiche successive dell'architetto.

Tale sentimento ha costituito il retroterra culturale, modellando inconsapevolmente il suo vocabolario architettonico, atteggiamento che gli ha permesso poi di avvicinarsi alle istanze puriste e al linguaggio proprio di Ozenfant, per collaborare con lui nell'*Esprit Nouveau*. È qui che Le Corbusier rimarcò la propria identità di architetto, ponendosi a confronto con il pittore Ozenfant, sebbene lo stesso Le Corbusier abbia realizzato tele di chiara tendenza purista.

Al termine dell'esperienza purista ed editoriale nell'*Esprit Nouveau*, Le Corbusier giunse a quella di *Cahiers d'art*, toccando e condividendo quelli che furono gli interessi estetici delle avanguardie artistiche.

Questi paralleli sentimenti di ordine estetico, ovvero l'ordine del purismo e la asciutta semplicità del primitivismo, si possono accostare al parallelo che egli evidenziò nell'arte e in architettura. Con i suoi due viaggi in Grecia, quello del 1911 ma soprattutto quello del 1933 in occasione del CIAM egli scorse la dicotomia tra l'ordine del Partenone e la spontanea semplicità delle costruzioni degli abitanti delle isole dell'Egeo. Questo ritorno alla semplicità e all'essenziale

¹ Immagini 1-8.

hanno profondamente colpito Le Corbusier, portandolo ad elaborare una personale teoria estetica.

La presenza di Le Corbusier in *Cahiers d'art* è stato il fulcro della ricerca, permettendo poi di rivolgere l'attenzione anche all'esperienza dell'architetto come autore all'interno della rivista *Minotaure*.

La tesi si è proposta di rimarcare i rapporti intercorsi tra Le Corbusier e Christian Zervos alla luce delle istanze proprie del Purismo, del Primitivismo e del Brutalismo. L'attenzione si è volta alla pubblicistica, dedicando particolare cura a quelli che sono stati gli interessi di alcuni fra i maggiori esponenti dell'arte e dell'architettura che vissero a Parigi negli anni Venti e Trenta. L'ambizione è stata quella di rimarcare la consolidata soluzione di continuità critica fra il cosiddetto razionalismo ed il successivo brutalismo nell'Opera di Le Corbusier.²

² STIRLING J., *Le Corbusier's Chapel and the crisis of rationalism*, in «Architectural Review», marzo 1956.

PURISMO, PRIMITIVISMO, BRUTALISMO: LE CORBUSIER E ZERVOS

Lo studio del Partenone, la sua diretta lettura ed analisi, hanno costituito per Le Corbusier un momento altissimo di conoscenza che non ha segnato un punto di crisi con il passato bensì un generoso momento di continuità.

Giungere sull'Acropoli e qui passeggiare, riflettere e riportare su carta gli schizzi ha condotto Le Corbusier ad una riflessione profonda e lungamente elaborata che permetterà poi di sviluppare la capacità di integrare il paesaggio con la dimensione umana.

Si tratta di un paesaggio, di un ambiente naturale che Le Corbusier riconosce come elemento unificatore, quello del Mediterraneo. Le caratteristiche che egli scorge sono quelle imperiture che hanno permesso a tutti i popoli che vi si affacciano di riconoscersi simili. Una dimensione corale quella che l'architetto ne fa, altamente simbolica e che accanto al dato romantico possiede un paradigma empirico. Il mare così come il sole che si possono scorgere in questa particolare area della Terra possiedono la capacità di sviluppare una specifica dimensione sociale e dunque architettonica. Quello che riesce a sbalordire Le Corbusier è proprio la dimensione vernacolare del vivere di talune popolazioni della Grecia, un'arte del vivere e del costruire molto particolare. Tutto questo è stato intuito nel primo suo viaggio in Grecia, nell'area continentale di essa e poi confermato nella seconda missione greca.

In occasione del IV Congresso di Architettura Moderna tutti i membri mostrarono un acceso interesse per l'espressione dell'architettura greca, non solamente quella dell'Acropoli ma soprattutto per quella popolare, quella riscontrabile nelle piccole isole dell'arcipelago greco.¹ L'aspetto che più si è rivelato interessante è stato che, in larga misura, le abitazioni fossero state costruite secondo i principi ed i metodi verso i quali tendeva a servirsi proprio

¹ Djelepy P., Les maisons de l'archipel grec observées du point de vue de l'architecture moderne', in *Cahiers d'art*, 1934, I, pp. 93-97.

l'architettura moderna. Djelepy riscontra come gli abitanti delle isole dell'Egeo diedero priorità alle esigenze di coloro i quali avrebbero abitato tali costruzioni per i quali il problema dell'alloggio rappresentava una esigenza primaria andando oltre lo scopo estetico. Costruendo le loro case tennero in gran conto della precisa necessità di coloro i quali vi avrebbero risieduto. Questa libertà di spirito spinge i costruttori all'inventiva, alla ricerca di soluzioni imprevedute. All'abitante dell'isola interessava adeguare il piano della casa alle proprie esigenze, senza curarsi che la dimora potesse risultare imponente oppure modesta: il superfluo cede il passo all'utile ed al razionale. Seguendo le regole del vivere secondo natura, prende forma l'idea di un'architettura semplice e talvolta originale, integrata con essa ed in piena armonia con il paesaggio.

Quello che viene raggiunto istintivamente, è quanto Le Corbusier aveva sostenuto e continuò a sostenere, ovvero una teoria paesaggistica intesa come ricerca dell'unità tra l'opera dell'uomo e la natura, principio che ha profonde radici negli abitanti delle isole greche. I costruttori di tali abitazioni, sebbene fedeli alle loro tradizioni, risultano sensibili all'innovazione; le case, all'apparenza molto modeste e prive di decorazioni, risultavano gradevoli alla vista. Ciò che stupiva, precisa Djelepy, è l'esito plastico di tali edifici. La bellezza delle facciate risulta dalle dimensioni delle masse cubiche di cui sono costituite e dai rapporti tra la massa principale e gli elementi secondari. Questa situazione, derivata dalle condizioni economiche molto modeste dei propri abitanti, realizza alla perfezione l'esempio della 'casa al minimo'.

Tale dimensione dell'abitare ricalca, seppure inconsapevolmente, l'astrazione tipica del periodo lecorbuseriano ne *L'Esprit Nouveau*, che promuoveva le istanze del Purismo e da questo si dipanava in un ideale estetico artistico ed anche architettonico.

Nel suo testo *Viaggio in Grecia* lo stesso Le Corbusier precisa che già nel 1910 il Partenone aveva insegnato la sua verità impietosa, facendo di lui un 'ribelle' fino a portarlo a sostenere che le accademie mentissero. Critico nei confronti della contemporanea civiltà macchinista, che egli definisce insaziabile dominatrice, esorta con una potente metafora ogni uomo che si ritenga innamorato della vita ed angosciato per il lento naufragio della coscienza della tempesta del primo macchinismo ad imbarcarsi da Marsiglia per mettersi in rotta verso la Grecia al fine di ritrovare l'Acropoli, per leggere il Partenone.

Nel 1926 Le Corbusier pubblica il suo primo articolo all'interno dei *Cahiers d'Art* e questo evento segna un momento preciso nel quale ufficialmente l'architetto collabora con la rivista. Trattandosi di una rivista esplicitamente avanguardista è naturale osservare questo contributo e leggerlo come un atto formale della propria adesione a determinate istanze. Si sa

infatti che *Cahiers d'art* è stata una dimensione editoriale che ha abbracciato molti campi ed al cui interno convivono esperienze che mirano a portare alla luce i principi delle avanguardie artistiche. In particolare lo stesso Christian Zervos ha promosso fin da subito l'azione tesa al portare alla luce i veri semi delle prime Avanguardie, ossia l'attenzione verso le culture del lontano passato, le culture primitive, le culture preclassiche porgendo massima cura nello studio dell'archeologia. È inoltre importante riconoscere che Le Corbusier ha aderito a tale progetto editoriale e soprattutto ha avuto al contempo l'occasione di intensificare alcuni fra i rapporti con altri esponenti di spicco della realtà parigina che ruotavano attorno alla galleria di *rue du Dragon*, entrando in piena sintonia con molti di questi eminenti personaggi.

Stanislaus von Moos ricorda come dall'esperienza del CIAM del 1933 l'Acropoli sia stata per Le Corbusier la manifestazione dello 'splendore esteriore' non rimanendo più come opera architettonica l'unico fulcro del suo interesse. In questa occasione sia l'architetto che lo stesso S.Giedion e J.L.Sert ed un nutrito gruppo di intellettuali che condividevano le sue istanze anti-accademiche si scinsero per dirigersi ad esplorare terre affascinanti e per loro ancora sconosciute: Delo, Micene, Santorini e altre isole dell'Egeo. Tale scissione all'interno del CIAM dovette rivelarsi straordinariamente ricca di conseguenze. Rimarcando il distacco che lo stesso «Le Corbusier aveva già tracciato a partire dalla sua visita nelle Favelas di Rio (1929) e dal suo viaggio del Nord Africa, culminante nella permanenza di otto ore in Ghardaja (1931). Poco più tardi si poté rileggere in *La ville radiieuse* come nei discorsi di Le Corbusier, sotto l'impressione dell'arcaica cultura costruttiva delle Cicladi, fossero prese in considerazione nuove edizioni (1935)».²

È in questa occasione che Le Corbusier tiene ad Atene una conferenza dal titolo *Air, son, lumière*. Egli ricorda di aver trascorso ventun giorni, durante il suo primo viaggio, proprio sull'Acropoli rimanendo scosso dagli aspetti sovrumani di questo luogo, travolto da una verità che non è né sorridente né leggera ma forte e implacabile. Tutto questo, sostiene, lo ha plasmato interiormente spingendolo a elaborare quanto studiato attraverso un lavoro onesto, ostinato e sincero. Ciò lo ha reso un ribelle, spingendolo alla riflessione riguardante l'Accademia. Infatti, al ritorno dal suo viaggio, giunge in Occidente ed inizia a studiare gli insegnamenti delle scuole, rilevando che tutte portavano il nome dell'Acropoli. Ha valutato che l'Accademia mentiva e fu per questo che iniziò a riflettere e a rivolgersi al fondo della questione. Le Corbusier sosteneva addirittura che fosse stata l'Acropoli a fare di lui un rivoluzionario, specie nel momento in cui egli ricordava il Partenone netto, pulito, intenso e

² Cfr Von Moos Stanislaus, *Le Corbusier. L'architecte et son mythe*, Horizons de France, 1970.

violento. È qui che vive lo spirito greco, dal rigore matematico e dal canone scaturiscono i rapporti di armonia. Si trattava, per Le Corbusier, di riuscire a trovare questa armonia nel suo insieme per poter scorgere gli elementi essenziali, del costruire e del vivere. Per Le Corbusier era necessario, rivolgendosi all'Acropoli, in nome di questa armonia, tradurre nel mondo intero ed armonizzare i tempi moderni cercando questa qualità di uomini: gli armoniosi di oggi.

Le Corbusier di ritorno dalle isole e dalla Grecia non poté sottrarre ormai le sue imprese alla verifica di questi valori umani qui manifestatisi chiaramente.³ E inevitabilmente si chiede se mai si potrà avere coscienza della grande quantità di artifici che ingombrano la comune conoscenza delle cose. Tutti questi artifici, i riti, le manie installate senza esame preliminare nel nostro pensiero rappresentano solamente deformazioni manuali ed intellettuali che falsificano, sin dalla nascita, le nostre invenzioni, le nostre creazioni, le nostre imprese, le sovraccaricano di parassiti. È come un'amnesia della misura che ci fa disproporzionare in troppo grande o in troppo piccolo, alla rinfusa e si trova lontana da ogni scala umana.

Considerando i villaggi greci e le case nei loro villaggi la lezione di armonia appare chiara, e inchioda l'uomo e le sue opere al suo pensiero, alla sua saggezza o alla sua sregolatezza «ici, harmonie. Ici, échelle humaine».⁴

Questa armonia è strettamente legata alla purezza delle forme delle loro abitazioni, delle loro creazioni, della loro concezione della realtà; è dunque la loro accezione di bello. È una purezza di forme che «la pureté n'est pas le compasé [...], c'est le haut rendement, l'intensité obtenue par le moins grand nombre de gestes possibles, l'effet optimum donné par un minimum de moyens».⁵

«Les œuvres de l'esprit ne vieillissent pas».⁶ Così Le Corbusier apre il suo libretto d'invito alla mostra allestita presso il suo appartamento, dal titolo *Les arts dits Primitifs*

³ LE CORBUSIER, *En Grèce, à l'échelle humaine*, in «Le voyage en Grèce», Cahiers périodiques, Parigi, 1939, p. 4. Le Corbusier porta come sua esperienza però quella che fece «all'età dei 23 anni, fuggendo con angoscia le Scuole delle grandi città» venne come «spinto verso l'Est in queste terre così antiche; e a partire da Belgrado, attraverso le montagne e le vallate e i mari percorsi a piedi, a cavallo, in macchina, in battello». È qui che ha «visto l'architettura [...] e scoperto la libera via». Molti anni dopo «durante il IV Congresso del C.I.A.M., facendo uno scalo rapido alle Cicladi [...]», ebbe modo di comprendere che «il Mediterraneo è l'inesauribile riserva di insegnamenti utili alla saggezza di tutti noi».

⁴ *Ibidem.* «Ici, harmonie. Ici, échelle humaine».

⁵ OZENFANT A., *Le Purisme*, in «Cahiers d'art», IV-V, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1927, p. 156.

⁶ Libretto d'invito alla mostra *Les arts dits Primitifs dans la maison d'aujourd'hui, chez Le Corbusier et Louis Carré*, seconda pagina. Immagini 16-27.

dans la maison d'aujourd'hui.⁷

Secondo Le Corbusier le arti dette primitive sono quelle dei periodi creatori, quando una società costruiva i propri utensili,⁸ il proprio linguaggio, il proprio pensiero, le proprie divinità, quando una civiltà sbocciava piena di energia.⁹

In questa realtà nuova «ogni gesto, nella sue necessità, era lo stile stesso. Niente si ripeteva, tutto avanzava».¹⁰

Solamente in un secondo momento sono arrivati gli stili ed un'altra realtà si apprestava ad esistere: «gli dei erano inventati; non restava altro da fare che spolverarli».¹¹

Oggi, secondo Le Corbusier

un monde nouveau se crée; tout recommence. L'architecture qui apparaît actuellement est contemporaine des œuvres de ces autres cycles; leur énergie, leur force crue, le vrai qui est en chacune d'elles sont sa vérité, sa force, son énergie mêmes.¹²

La mostra nell'appartamento di Le Corbusier si tenne nel luglio del 1935 e si colloca perfettamente nell'ambiente culturale al quale si fa riferimento. Moos individua proprio in questa esposizione l'esatto momento del 'coming out' ufficiale di Le Corbusier quale artista dell'Ellenismo primitivo – del Modernismo grecoarcaico, questa sarebbe da individuare nel 3 luglio 1935. Tale evento è la manifestazione definitiva dell'adesione alla corrente primitivista che tuttavia aveva avuto dei prodromi di qualche anno precedenti, come testimoniano tanti episodi, tanto il far parte dei redattori dei già citati *Cahiers d'art*, intento primitivista che si fece concretamente evidente soprattutto dalle fine degli anni Trenta così come il suo linguaggio scultoreo, l'attenzione per gli arazzi e soprattutto la curiosità nei confronti della pittura parietale come mezzo espressivo pittorico oltre che strumento di reinvenzione architettonica.

⁷ «Exposition ouverte tous les jours (dimanche excepté) de 14 à 18 heures du 3 au 13 juillet 1935. 24, rue Nungesser et coli, XVI^e».

⁸ GUEGUEN P., *L'Art Brut*, in «L'architecture d'aujourd'hui, II numéro hors-série, consacré aux arts plastiques», Éditions de 'L'architecture d'aujourd'hui', Parigi, 1949, pp. 65-66. Scrive Pierre Guegen «L'altro giorno non ho avuto che un leggero disaccordo con Le Corbusier, che ammirava certi oggetti, i suoi, quelli che gli servono per verificare, disse lui, le leggi della natura; ma chi si fida di tutti gli oggetti che si avvicinano alla forma umana».

⁹ LE CORBUSIER, *Les arts dits Primitifs dans la maison d'aujourd'hui, chez Le Corbusier et Louis Carré*, cit., p. 1. «Les arts dits primitifs sont ceux des périodes créatrices, quand une société construisait son outillage, son langage, sa pensée, ses dieux, quand une civilisation éclatait de sève».

¹⁰ *Ibidem*. «Chaque geste, en sa nécessité, était le style même. Rien ne se répétait, tout avançait».

¹¹ *Ibidem*. «Les dieux étaient inventés; il ne restait plus qu'à les épousseter».

¹² *Ibidem*.

In questo contesto ‘primitivista’ sia privato che pubblico, in questo approfondimento delle culture preclassiche e nel tentativo di ricostruire e comparare espressioni artistiche di varie fasi e di diversi ambiti del bacino del Mediterraneo si può contestualizzare l’interesse rivolto alle aree prospicienti la Costa Azzurra. Tale luogo venne scelto da Le Corbusier come il più attinente alle proprie ricerche e alle personali intuizioni e che ora avrà un peso nella sua vicenda architettonica.

Sono rintracciabili nei documenti d’archivio, tra le lettere private ed i documenti pubblici, le intenzioni di Le Corbusier relative al Mediterraneo.¹³ Dietro all’attaccamento per il Sud, per il ‘Midi’ della Francia c’era in realtà un reale e profondo legame con il Mediterraneo.¹⁴ Tale legame di Le Corbusier con il Mediterraneo venne rinforzato dalle sue regolari visite a Cap Martin. Qui costruì il suo ‘Cabanon’, quello che non ha esitato a chiamare il suo ‘castello’, per lui e la moglie Yvonne. Le Corbusier ha trattato il ‘Cabanon’ come una dimora minima in cui sperimentare idee proprie del design oltre a particolari architettonici. L’apparente semplicità degli interni, infatti, venne disegnata con le complesse proporzioni del Modulor.¹⁵

Non troppo distante dal ‘Cabanon’ sorgeva la villa E-1027, una dimora modernista in riva al mare. Edificata nel 1929 su progetto di Eileen Gray e dal marito Jean Badovici, questa residenza era stata il loro luogo di incontro, scambio e vacanze negli stessi anni in cui si incontravano nella città di Vézelay.

L’atteggiamento dello stesso Le Corbusier nei confronti delle arti figurative è infatti direttamente riconducibile all’esperienza della pittura parietale, che lo accomuna ad altri artisti ed architetti. L’esperienza con Jean Badovici e Fernand Léger nella casa in Borgogna, nel 1934, vide la realizzazione di opere che volevano ‘distruggere’ la parete stessa. Una nuova interpretazione che vede pittura e architettura abbracciarsi per dar vita ad una nuova spazialità. L’attenzione rivolta alla pittura parietale non ha come unico fine quello di illustrare un mero dato archeologico, bensì è tesa a dimostrare quanto in comune le due esperienze, quella contemporanea e quella arcaica, seppure cronologicamente molto lontane, avessero.

Risulta dunque interessante sottolineare ancora il rapporto tra Le Corbusier e Chistian Zervos principalmente per l’attenzione che entrambi hanno dedicato alle tematiche primitiviste. Se l’editore greco, nella sua rivista d’Avanguardia ha sempre difeso e portato avanti le istanze artistiche dell’arte avanguardista e dunque le sue inclinazioni primitiviste, l’architetto ha in parallelo coltivato il culto delle civiltà preclassiche che, come dichiarato

¹³ Immagini 218-219.

¹⁴ Cfr William JR Curtis, *Le Corbusier. Ideas and Forms*, Phaidon, New York, 2015.

¹⁵ Cfr Curtis William Jr, op.cit.

precedentemente, è scaturito dalla visione diretta effettuata coi viaggi del 1911 e 1933 nell'Oriente e nello specifico in quei luoghi della Grecia che hanno cullato le civiltà preclassiche. Risulta necessario mettere in parallelo i due 'progetti culturali': se Zervos aveva in mente ed ha perseguito per tutta la sua carriera un 'progetto archeologico' che abbracciasse tutto il Mediterraneo, similamente Le Corbusier si è fatto carico di un progetto per certi versi artistico del Mediterraneo, cercando di tessere i fili di un mondo le cui espressioni artistiche, popolari e specialmente vernacolari erano diventate l'occasione per una riflessione d'ambito artistico.

È importante, a tal proposito, ricordare come Zervos nella puntuale espressione della sua ricerca di editore e di storico, ha operato al fine di realizzare attraverso *Cahiers d'art* una grande realtà editoriale che al suo interno racchiudesse numerosi e vari progetto culturali. L'interesse di Christian Zervos, infatti, si concentrò, dal 1932 in poi, sull'archeologia. L'interesse per questo ramo del sapere fu profondo ed è riconducibile alla propria formazione di studioso e storico dell'arte. Il contributo di Zervos ebbe di innovativo la grande curiosità verso le età più remote, rivolgendo la propria attenzione alle civiltà preclassiche. È facile intuire come questa passione fosse a lui intrinseca, data l'attenzione alle Avanguardie che furono fortemente influenzate dall'età primitiva dell'uomo ed è anche per questa ragione che Zervos tratta le arti primitive con la stessa cura con la quale prende in considerazione le espressioni dell'arte avanguardista.

Il suo 'progetto archeologico' aveva come fine quello di abbracciare interamente le civiltà dei popoli attorno al Mediterraneo e di rinnovare le maglie culturali tra la Mesopotamia, l'Egitto, la Creta monoica, le Cicladi, il mondo acheo, la Grecia continentale, la Sicilia, Malta ed il Levante spagnolo, decidendo di riservare un posto allo studio della Sardegna preistorica.

Zervos si dimostra in questo contesto, curioso ed attento alle civiltà del passato e specie a quelle primitive; infatti già dall'analisi dei suoi articoli ne *L'art d'aujourd'hui* e in *Les arts de la maison* (riviste per le quali scrisse e fu capo redattore negli anni precedenti a *Cahiers d'art*) sono emerse alcune tendenze del suo interesse di intellettuale attirato dagli aspetti di un mondo arcaico, che si riveleranno importanti per poter comprendere il vero spirito con il quale poi intraprese l'esperienza di *Cahiers d'art*. All'idea classica del bello Zervos aveva infatti affiancato, fin da subito, un altro concetto di bello nell'arte, che egli riscontra nello studio del Primitivismo. A sostegno di questa sua idea si rifà alla visione dell'arte di Amedée Ozenfant, secondo il quale una divinità egizia o una maschera africana per un occidentale del Ventesimo secolo si risolvono in un gioco di forme che spesso

emoziona, al punto tale da rendere l'osservatore silenzioso: tutto ciò è conseguenza della potenza del linguaggio diretto delle forme, dei colori e delle associazioni primarie.

Per tali ragioni i periodici arcaici o le arti primitive, trascurati dall'Accademia, si ritrovarono così confrontati con la pittura e la scultura moderne, al punto tale che il confronto finì per diventare una reciproca valorizzazione. Così l'aggettivo primitivo, che fino a quel momento aveva portato con sé un'accezione negativa, diviene un motivo di prestigio. Il classico, messo in crisi, è posto sotto una critica troppo attenta al cambiamento continuo.

Tali riflessioni estetiche che lo stesso Le Corbusier fece proprie e condivise con i suoi amici ed intellettuali vicini alle istanze primitiviste, motivano l'intento artistico di Le Corbusier, che fin dal 1918, con regolarità e quotidianamente, si dedicò all'opera d'arte, concentrandosi puntualmente sulla pittura. Lo stesso Le Corbusier giustifica, quasi per timore, i suoi trent'anni di silenzio.

È importante sottolineare come il fondo della ricerca e soprattutto della produzione lecorbusierana risiedono nella propria pratica ininterrotta della pittura, luogo dello spirito in cui trova la libertà di pensiero, l'indipendenza e la compiutezza della propria inventiva. In questo contesto la produzione di Le Corbusier così come i luoghi che egli ha scelto o prediletto per tale esercizio (ne saranno testimonianza le numerose tele, gli schizzi ed i disegni che recano la dicitura 'Vézelay')¹⁶ direttamente connessi all'estetica primitivista. Lo stesso Le Corbusier, nella lettera datata 30 ottobre 1953, dichiarerà che «disegni, tele, sculture, libri, case e piani urbanistici, non sono, per quanto concerne personalmente, che una sola e la stessa manifestazione creatrice votata alle diverse forme del movimento visuale».

La trasposizione dalla dimensione urbana, si potrebbe dire metropolitana, della Parigi tra gli anni Venti e Trenta, alla dimensione rurale, si potrebbe dire bucolica, della piccola località di Vézelay.

Questo binomio si può anche accostare all'iter che percorse l'esperienza tanto personale che estetica di Le Corbusier.

Quello che compì Le Corbusier fu un percorso che racchiuse molte altre dimensioni, spirituali principalmente, estetiche poi, per giungere infine all'esito architettonico e teorico.

Nelle stesse lettere che Le Corbusier indirizza a sua madre, le osservazioni passano da lente di ingrandimento, relativamente all'osservazione di numerosi fenomeni che di straordinario hanno, per l'architetto, la loro normalità, spontaneità, la necessità che fa sì che la vita proceda e nel suo scorrere colga le modalità per dipanarsi con naturalezza.

¹⁶ Immagini 10-15.

È il caso della vita dei pescatori di Arcachon, località costiera della Francia settentrionale. Attratto da questa solenne austerità, Le Corbusier è portato a domandarsi come sia possibile che una tale comunità laboriosa ed in completa sintonia con la natura possa resistere al progresso dei tempi moderni.

Le Corbusier trova in questi luoghi uno spettacolo che definisce riposante, per la leggerezza delle linee e i colori delicati, nelle cui tranquillità si stagliano le dimore di quelli che lui definisce ‘selvaggi’. Per selvaggi Le Corbusier intendeva tutte le genti che lavoravano attorno al bacino di Piquey, luogo che per Le Corbusier rappresentava non solamente un luogo di rifugio, di calma e di ispirazione formale per le sue pitture. Egli intravedeva in questi spazi e nelle abitudini dei suoi abitanti, che definisce ‘oneste genti’ un buon senso, la *bona mens*, una sagacia che egli ammirava e si proponeva di prendere ad esempio nel pensiero della propria architettura.

Le Corbusier si sente attratto da tali luoghi in cui gli uomini vivono ancora in piena armonia con la natura. È qui che può infatti trovare la vita fluire nella sua istintività, nella calma e in quella che lui stesso chiama ‘scala umana’, lontano dall’artificio della civiltà che distrugge la vita degli uomini nell’artificio e nei malesseri.

Non è un caso infatti che la copertina del testo *Une maison, un palais* vi siano rappresentate due immagini: nella parte inferiore il progetto per il concorso del *Palais des Nations* di Ginevra, progetto del 1927 e nella parte superiore una baracca di pescatori nella pineta di un bacino.

Le Corbusier descrive in maniera ammirata i luoghi e nota una caratteristica delle abitazioni: la loro precarietà, ovvero facendo della relazione con il tempo la più importante ragione estetica. Si tratta di elevare a status di dimore delle costruzioni che sono per lo più dei ripari, una sorta di rifugio temporaneo e lo fanno con le loro mani e senza specifiche conoscenze professionali, attenti al piccolo gesto ed economi del minimo sforzo, desiderosi di ottenere il massimo attraverso il minimo. Queste condizioni ricordano quelle eterne dell’uomo che deve eseguire il proprio lavoro, riflettendo e ad arrivando alla soluzione più efficiente per realizzarlo.

L’atmosfera di Piquey rappresentava per Le Corbusier una sorgente inesauribile d’ispirazione anche per la sua pittura, poiché egli disegnava in continuazione tutto ciò che lo impressionava, dai legni conficcati nella sabbia, alle pigne, alle conchiglie, alle rondini nella

pineta, alle funi.¹⁷ E tutte queste impressioni sono materialmente riscontrabili soprattutto nella sua preziosa collezione di oggetti. Inoltre questa sua collezione privata, ricorda Benton, Le Corbusier la mostrava con una certa fierezza a quanti venissero a fargli visita nel suo studio privato, come è facilmente riscontrabile nelle numerose fotografie che lo ritraggono nel suo studio.

Ciò che attira Le Corbusier, anche in questo caso, è il rapportarsi alle condizioni essenziali del vivere: la necessità di rendere il massimo con il poco, una esistenza semplice e completa. È in una piccola parte anche quello che Le Corbusier aveva teorizzato nel momento in cui definiva il folklore come espressione fiorita dei popoli, in quanto frutto delle contingenze, riconducibile al dato concreto del vivere. Per Le Corbusier il folklore nutre l'espressione che produce l'opera d'arte stessa, così come la manifestazione architettonica; oltre al dato concreto, dunque, una emanazione del puro campo estetico.

Rivolgendo l'attenzione alle tematiche relative al Primitivismo in Architettura e mettendolo in relazione con il contesto storico e culturale dell'epoca come espressioni di un Nuovo Umanesimo e per riconoscere nella poetica del calcestruzzo la ricerca di una nuova identità architettonica e di una espressività il più aderente al movimento che ha visto in Le Corbusier il suo principale esponente.

In questo contesto il movimento Brutalista ha un peso fondamentale, divenendo la principale espressione di quel calcestruzzo che si fa poesia, dal greco *ποίητόν*, opera d'arte, creazione dello spirito, prima ancora che delle mani, dell'uomo.

Il *béton brut* dell'*Unité d'habitation* di Marsiglia, si può identificare come opera che richiama a sé numerosi valori estetici, valori sociali, valori architettonici. Opera corale nell'accezione in cui tutti gli elementi collaborano per creare un completo organismo che racchiuda in sé il punto di arrivo di una ricerca scientifica, della sperimentazione più all'avanguardia unita alla riflessione del vivere in comune ai bordi del Mediterraneo. Una moderna dimensione classica di matrice greca, tanto che lo stesso Le Corbusier definisce 'moderna Acropoli', indicando appunto nella composizione plastica del tetto giardino, il punto più alto della sua ricerca in architettura. Da questo momento si diede vita a quel concetto di Brutalismo che si propone come radicale distacco dalle concezioni razionaliste e con la propria predilezione per l'esprimersi con materiali grezzi, come appunto il cemento armato lasciato a vista, comunica il gusto quasi tattile del ruvido. Il tetto giardino dell'*Unité* possiede come intento generale quello di conciliare la macchina con l'ordine sublime della

¹⁷ BENTON T., *Le Corbusier à Piquey* (carnet édité à l'occasion de l'exposition «Le Corbusier, mes années sauvages sur le bassin 1926-1936» du 11 juillet au 23 septembre 2015, Pole culturel Petit Piquey, Salle d'exposition Pauilhac, Commune de Lège-Cap Ferrat).

natura. Il tetto giardino è appunto uno dei Cinque Punti della Nuova Architettura divenendo un principio generale che potrebbe essere ripensato in diverse forme ed alle diverse scale.¹⁸

Tuttavia Le Corbusier non si è mai definito un architetto brutalista, così come non si è identificato nella figura del pittore purista, stando lungi dall'inserirsi dentro una categoria. È interessante però la riflessione di Sbriglio che sostiene che in Le Corbusier sia possibile scorgere quattro convinzioni molto significative. La prima concerne il rapporto irremovibile con la natura, indissociabile dal suo modo di pensare l'architettura. La seconda trae la sua origine dall'architettura vernacolare, osservata durante i suoi viaggi da giovane e che avrà i suoi esiti solo successivamente, negli anni Trenta. Infine gli altri due 'capisaldi', seppure si tratti di un rapporto che appare in contraddizione, sono l'attenzione rivolta al design industriale, specie durante il periodo della seconda guerra mondiale e l'interesse molto forte che ha nutrito per l'artigianato, relazione che è riuscito a tenere sempre accesa fin dai suoi primi anni durante l'esperienza a La Chaux-de-Fonds, sua città natale e dove maturò le sue prime esperienze professionali.¹⁹

Per comprendere questo atteggiamento, per molti aspetti ambivalente, è necessario sottolineare come alcuni semi, nella sua esperienza di architetto siano stati via via posti col passare del tempo.

Il giovane Charles Edouard, infatti, già dal 1902, riproduce minuziosi disegni relativi a manufatti ed opere d'arte primitiva. Questo in lieve anticipo con le istanze puramente avanguardiste, seppure i tempi potevano definirsi maturi in tal senso poiché si parla della Francia delle stampe giapponesi, dell'esperienza di Paul Gauguin e del rinnovato interesse specialmente in campo antropologico. Oltre a questo un fatto significativo è rappresentato dall'interesse in campo antropologico, direttamente connesso alle politiche coloniali europee e francesi che tanto supporto diedero all'evoluzione di questi studi; è chiaro però che quello di Charles Edouard e di numerosi studiosi ed antropologi è un interesse volto all'aspetto puramente culturale e data la speciale attenzione volta al campo estetico.

L'esperienza parigina degli anni fra il 1908 ed il 1909 interessa lo Charles Edouard studente, il quale ebbe l'occasione di visitare due fra i più importanti musei, ovvero il *Musée del Louvre* ed il *Musée de l'homme*, due istituzioni di riferimento in campo artistico ed antropologico. L'interesse del giovane studente viene catalizzato dai numerosi esemplari di manufatti propri delle popolazioni primitive, dalla loro espressione plastica, cromatica e semantica. Egli infatti riproduce in maniera scientifica, come sotto una lente di

¹⁸ Cfr Sbriglio Jacques (a cura di), *Le Corbusier et la question du Brutalisme*, Parenthèses, 2013.

¹⁹ Cfr Sbriglio Jacques, op. cit.

ingrandimento, i dettagli più precisi di tali manufatti e coglie con precisione una serie di elementi che riguardano l'esito geometrico, l'uso del colore, la dimensione e l'apparente semplicità di tali manufatti.

Considerata la temperie artistica e culturale dell'epoca appare evidente che si trattasse a suo modo di ristabilire o stabilire, seppure inconsapevolmente, per la prima volta una personale vicenda avanguardista.

Qualche anno dopo Le Corbusier si avvicinerà, come già detto, alla figura di A. Ozenfant, trovando ne *L'Esprit Nouveau* il punto di convergenza fra tutte le istanze desiderose di un nuovo fondamento dell'estetica contemporanea, di nuovo e vasto respiro.

La vicenda primitivista di Le Corbusier si potrebbe scandire in una successione di fasi; la prima di queste interessa gli anni che vanno dal 1902 al 1909; la seconda quelli dal 1911 al 1917; successivamente quella dal 1918 al 1924; quella dal 1925 al 1934; la fase dal 1935 al 1940; ed infine il 1958 con la realizzazione del *Poème électronique*.

Questa scansione fa riferimento ad una serie di elementi grafici, plastici e critici che hanno scandito gli eventi primitivisti e conseguentemente avanguardisti di Le Corbusier. Tutti questi elementi coniugati in differenti maniere ne hanno plasmato il retroterra plastico e stilistico che ha fatto da punto di partenza per la concezione brutalista dell'architettura di Le Corbusier. Movimento, quello brutalista, che per l'architetto non ha mai rappresentato la propria identità estetica ma le cui tracce risultano essere apprezzabili e copiose.

L'accezione che si intende attribuire al Brutalismo di Le Corbusier richiama una serie di elementi che conducono a questa identificazione. Il primo è la tecnica impiegata nella messa in opera del calcestruzzo, il *béton brut*, che assume in Le Corbusier un significativo segno della personale interpretazione di tale materiale all'avanguardia. La cura nel lavorare questo tipo di materiale è rintracciabile in numerose occasioni.

Risulta molto significativo fra i numerosi episodi quello che vede Le Corbusier interagire con uno dei suoi più stretti collaboratori, il celebre fotografo Lucien Herve, il quale lavorò a lungo con l'architetto specialmente nella fase successiva agli anni Cinquanta e per i progetti per Chandigarh, condividendo con lui molte dinamiche di carattere estetico. Nella lettera datata 3 giugno 1952 Le Corbusier chiede espressamente al fotografo di approfondire insieme un «étude intéressante» che consisteva nel fotografare presso il Bois de Boulogne

chêne, acacia, orme, sycomore, marronnier, etc... parfois vous pourriez avoir une présence de feuilles ou de fleurs (pommier, etc...). Il s'agirait pour vous de disposer d'une

documentation sur l'avenir du "béton brut". La meilleure leçon de choses est fournie par l'écorce de tronc d'arbre avec, à l'occasion, des feuilles ou des fleurs.

La collaborazione con Herve ha avuto modo di proseguire e sempre in occasioni a metà tra Primitivismo e Brutalismo. Infatti nella lettera datata 18 luglio 1955 si fanno diversi riferimenti a progetti che interessavano Le Corbusier, inerenti questioni tanto primitiviste che brutaliste. Si discute circa una questione relativa alla pittura murale e che sottolineano ancora il rapporto fra i galleristi francesi e l'architetto soprattutto in relazione alle proprie pitture.

Quella di Ronchamp è stata un'altra modalità con la quale Le Corbusier ha messo a punto una vasta gamma di sintagmi provenienti dall'ambito primitivista, preclassico, mediterraneo ma soprattutto avanguardista. Già all'epoca dell'edificazione la stessa opinione pubblica si affrettò ad ammirare con atteggiamento critico tale edificio sacro. Risulta significativo un saggio dell'epoca dal titolo 'Si può pregare in una chiesa d'avanguardia?'.²⁰ È interessante leggere come già nei primi anni successivi all'edificazione della cappella di *Notre-Dame du Haut* i visitatori rimasero estasiati. E coloro i quali si avvicinarono alla chiesa furono un pubblico vasto, di varia provenienza, ma soprattutto di differenti credi religiosi. L'intervista al curato della chiesa dimostra con quanta pura semplicità venisse percepito il senso del sacro che il luogo emana: «Ronchamp est devenu un très important pèlerinage en grand nombre, des écrivains, des sculpteurs, des musiciens».²¹

La spettacolarità è data dal senso di unicità e di meraviglia mai vista prima e secondo il curato

mais ne vous attendez pas à trouver ici ce que l'on trouve dans toute paroisse. Ici le temps ne change pas [...]. Avec les étudiants, les architectes, enfin les artistes, on arrive vite à l'essentiel. Et puis, ensuite, l'on se tait, parce qu'ici, surtout lorsque l'on y vit depuis longtemp, c'est le silence qui enveloppe. On sent très vite l'impuissance des mots. Et chaque matin, lorsque je de ma chambre, je la vois, toute rayonnante dans sa lumière continue son jeu éblouissant. Ce qu'il faut dire donc, c'est que l'on fait ici une curieuse expérience: les premiers moments devant l'église, c'est la surprise qui joue. Il y a un choc. Double: la forme et la lumière. Le touriste en reste là, cinq minutes. Quand il s'en va, c'est comme s'il n'était pas venu. Oui, tout d'abord on ne devine pas, tant cela nous paraît simple, la musique profonde de cette architecture. Son silence.²²

²⁰ DAGUET D., Peut-on prier dans une église d'avant-garde? Le Corbusier jugé par le curé de Ronchamp, in *Realites*, ottobre 1963, pp. 76-83.

²¹ Ivi, p.78.

²² Ivi, pp. 78-79.

Qui

après la messe, on organise une procession autour de la chapelle: des jeunes gens en aube portent la croix à taille d'homme qui est à la droite de l'autel dans la chapelle intérieure. Les chants s'élèvent vers Notre-Dame du Haut, dont l'image se voit de l'extérieur et de l'intérieur, Notre-Dame la Médiatrice, que l'on invoque ici sous plusieurs titres: Étoile du Matin, Protectrice de la Liberté, Libératrice des prisonniers, Gardienne de la Paix... Et, certes, ce sont titres à particulièrement mettre en exergue, aujourd'hui. Ce que je ne vous ai pas encore dit, ou pas assez, c'est que voici comme un lieu de prière oecuménique. Un lieu de recueillement où le juif vient aussi volontiers que le musulman, le protestant, le catholique. Cela est particulièrement important [...]. Or, de plus en plus, je vois venir ici des protestants sensibles à cette vénération que nous avons pour elle, très éloignée de cette 'mariolâtrie' qu'ont inventée les gens de la Réforme. Vénération et non adoration. Demande d'aide humaine, simplement.²³

Questo luogo sconvolge ed affascina, portando a mettere in discussione le più salde convinzioni e tale sentimento il curato lo testimonia grazie ai numerosi commenti del pubblico della chiesa, vario per credo religioso, per cultura, per professione. La capacità in una cappella come questa è che fisicamente può contenere duecento persone, ma in realtà è divenuta un centro pulsante di fede e senso del mistico.

Altri prima del curato di Ronchamp si erano confrontati con il tema della cappella di *Notre-Dame du Haut*, come quando si sosteneva che «il calcestruzzo armato fosse entrato nel campo del mistico»:²⁴

Le Corbusier construit avec la même foi une maison, un instrument, une église. Ici, il s'agit bien d'imposer à la matière l'esprit d'invention de l'architecte, au pays sa conception de l'architecture, à l'église elle-même l'idée qu'il se fait, lui, d'un lieu de culte. Mais en même temps, il faut être en relations objectives et profondes avec le matériau, le pays, la destination de l'édifice. [...] Le Corbusier unit la richesse d'invention des baroques avec la rigueur de style des romans. Ces comparaisons ne sont pas faites au hasard: comme les romans, il bâtit une église avec des vides et des pleins, des murs et des fenêtres, se refusant hautainement à user des vitraux pour briser et redistribuer la lumière (comme les gothiques); semblables aux baroques, il fait intervenir avec une désinvolture géniale ses goûts et ses

²³ Ivi, p. 83.

²⁴ NUSSBAUM J.M., *Grace à l'architecte suisse Le Corbusier le béton armé est entré dans le champ de la mystique*, in *La gazette de Lausanne (Suisse)*, 27-28 agosto 1958.

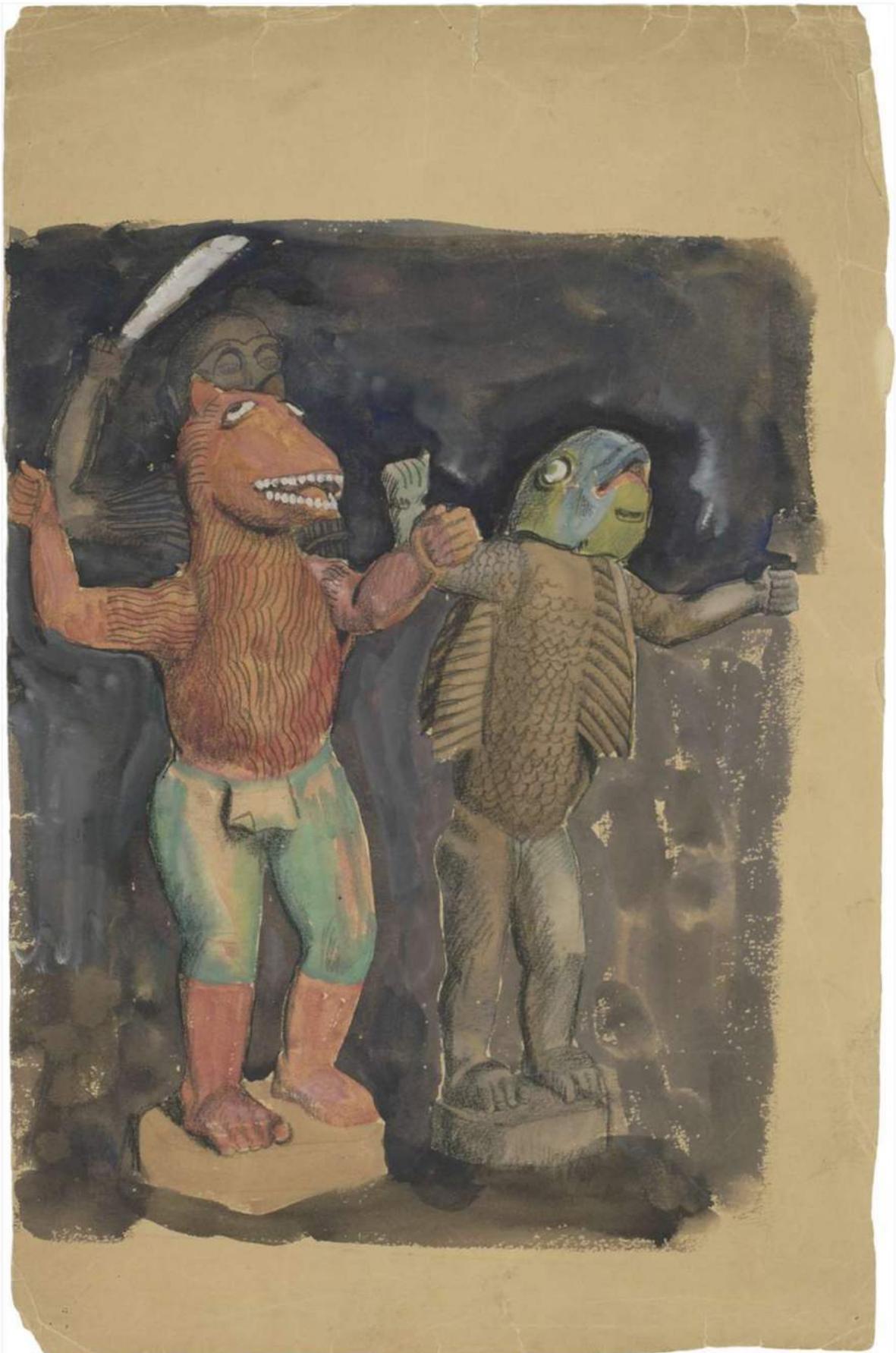
caprices, mettant ici une chapelle-annexe blanche éclairée de la tour, une autre rouge-vif, qui vous coupent le souffle de surprise.

Inoltre l'autore la definisce *une église en forme de prue* in cui

le jeu des formes, des tours est d'une puissance majestueuse et sûre d'elle-même. Le toit en béton strié et foncé s'avance en forme de prue audessus des murs blancs, formant une chapelle en plein-air à l'ouest, avec chaire, autel et galerie pour le chœur, dominant la façade sud, percée d'étranges meurtrières dont on comprend l'absolue nécessité quand on entre à l'intérieur: car, chez Le Corbusier, si tout est art, tout est également utile!

De ces fenêtres à peine colorées d'une petite tache et portant la dédicace éparpillée à la Vierge [...] vient la lumière qui crée l'ambiance de l'église: la sévérité exaltée de ce lieu est l'une des plus hautes de signification que nous ayons contemplées. Le plafond d'incurve comme la voile rude d'un navire posée à plat, et se tient non sur les murs, mais sur une bande de verre qui assure la légèreté miraculeuse de cette lourde masse, et organise également la lumière. Le Corbusier est peintre: certes, il ne voulait laisser à personne d'autre le soin de décorer Notre-Dame-du-Haut: il y a mis deux fresques, une inférieure, l'autre extérieure, qui prennent autres souvenirs religieux qui enlaidissent effroyablement l'édifice et le paysage, désormais un des hauts lieux d'art et de foi de France.

L'autore dell'articolo con un certo sarcasmo cita il celebre testo dell'architetto dicendo «quand les cathédrales sont de béton», lo stesso *béton brut* che è stato l'elemento caratterizzante la poetica brutalista lecorbusierana.



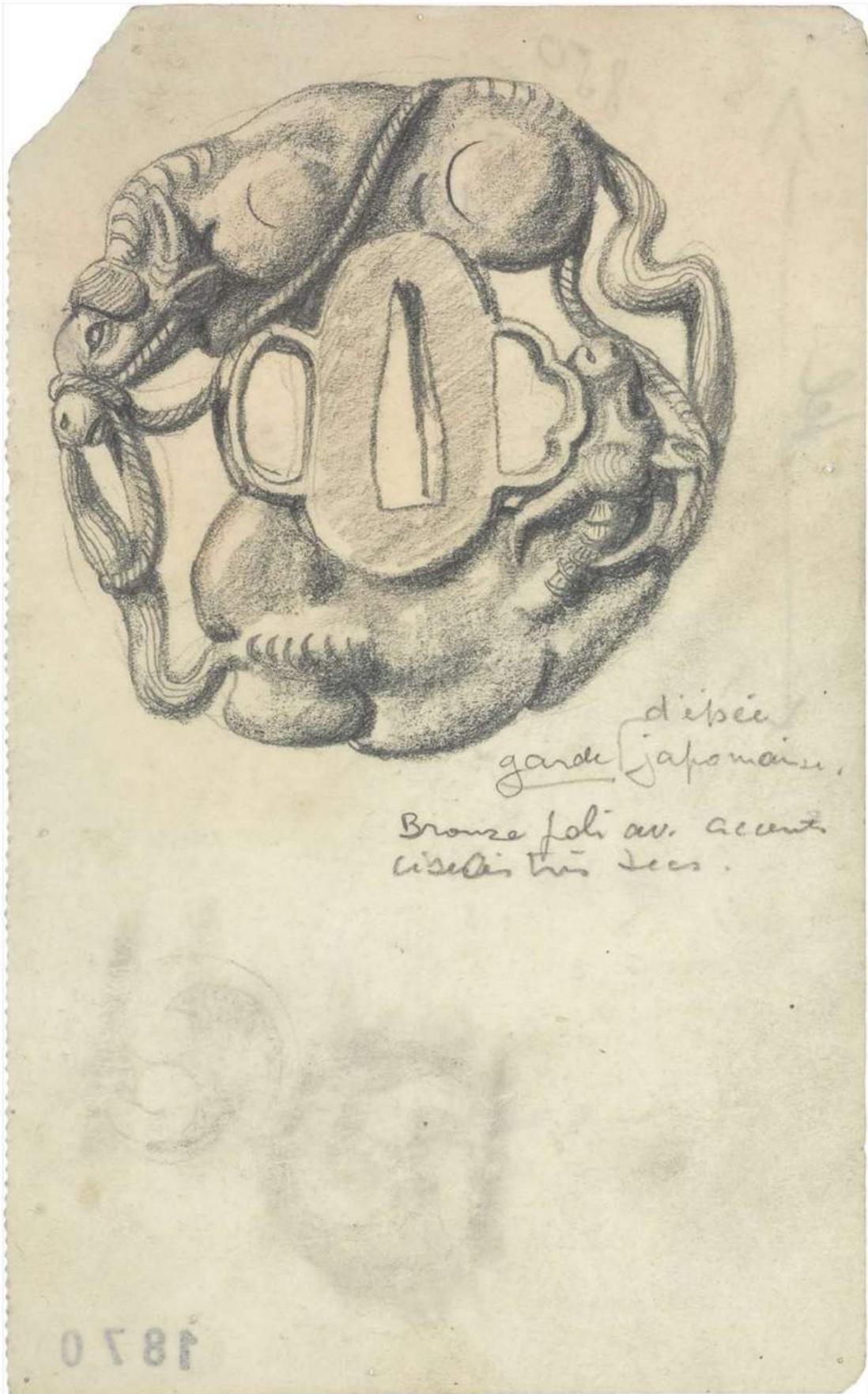
1. *Géso, Glélé, Béhanzin*. Disegno di Le Corbusier, 1909.
Archivio *Fondation Le Corbusier*, Dessin 6338.



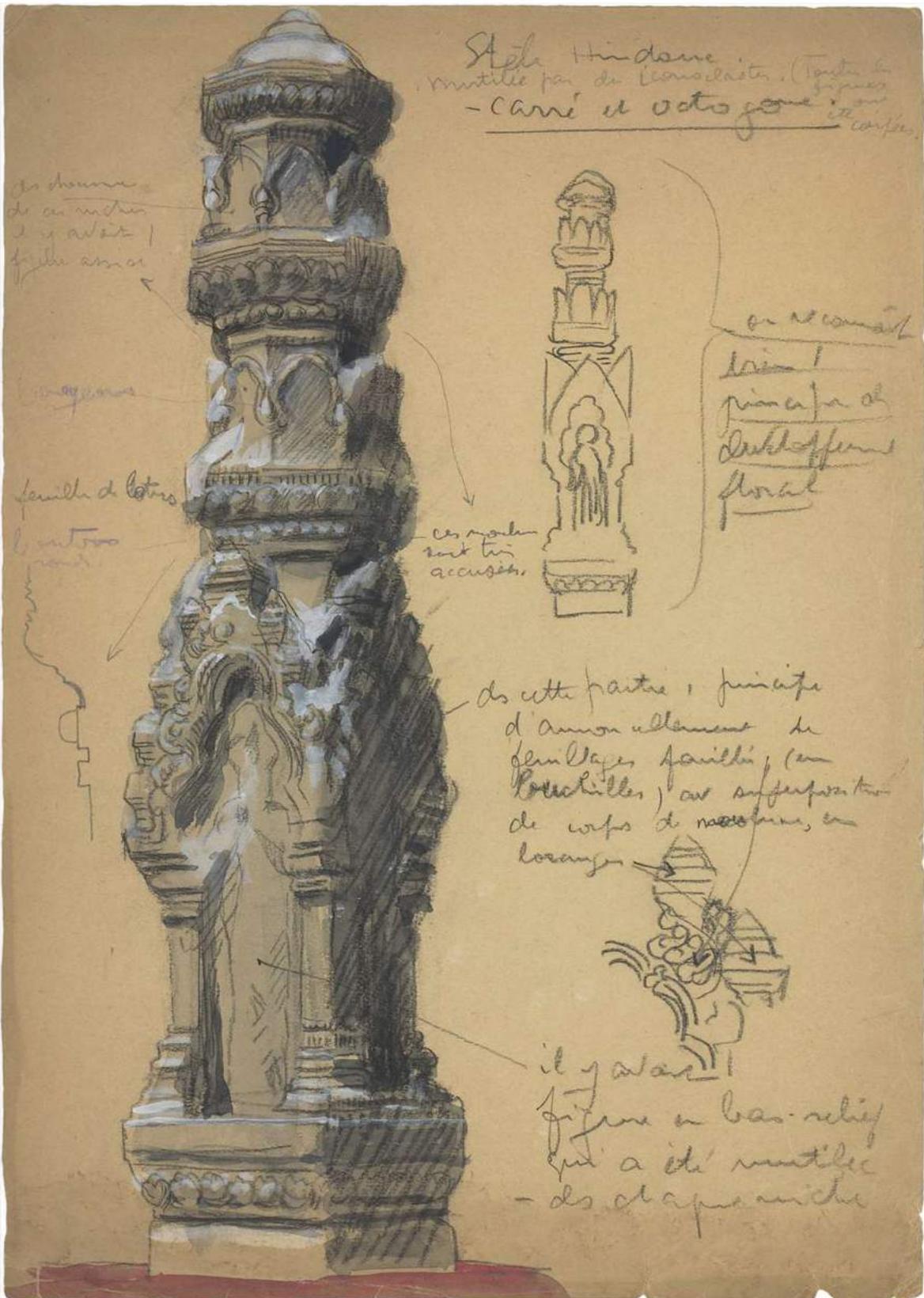
2. *Grand Gaillard*. Disegno di Le Corbusier, 1909.
Archivio Fondazione Le Corbusier, Dessin 5831.



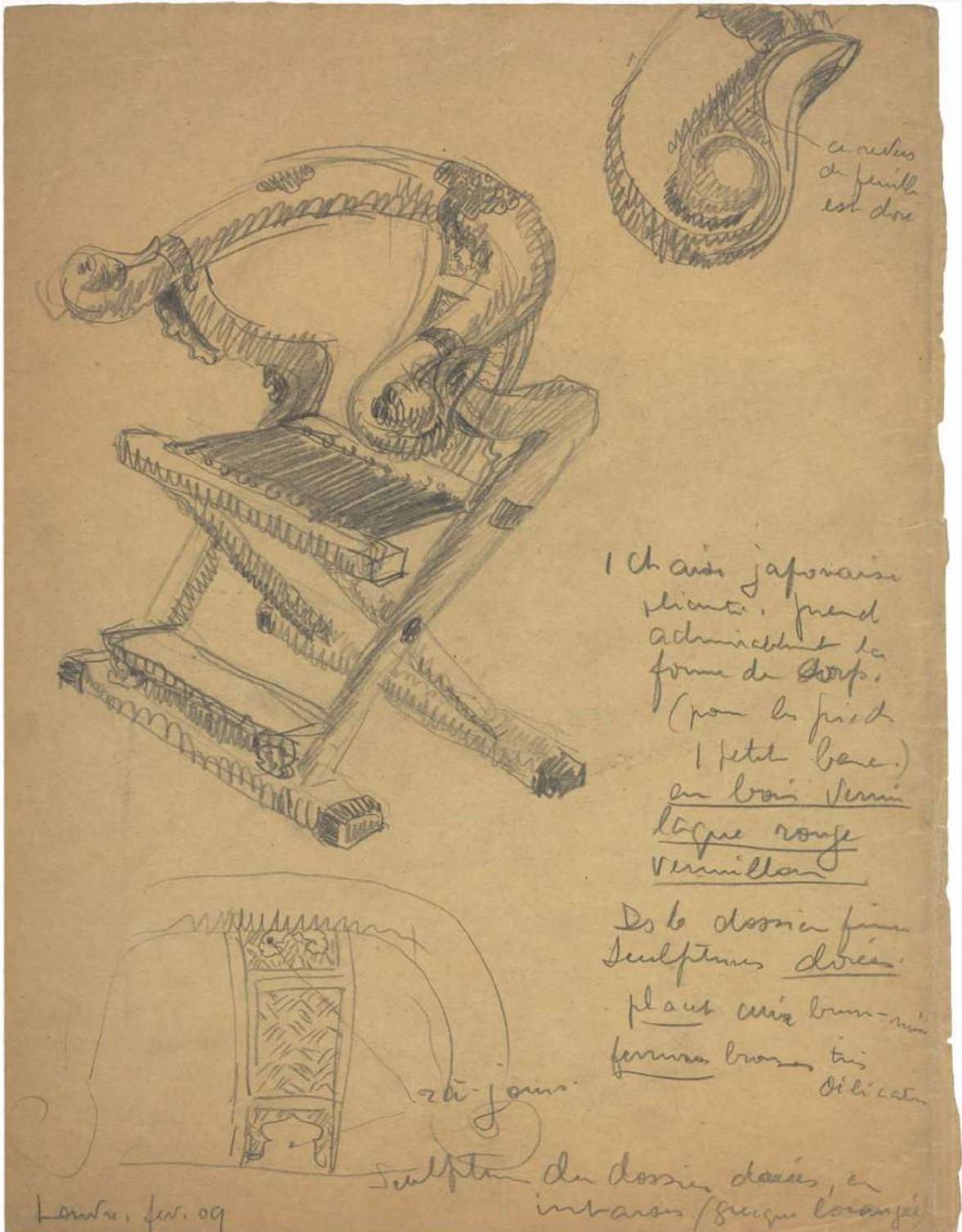
3. Nimba. Disegno di Le Corbusier, 1909.
Archivio Fondazione Le Corbusier, Dessin 5535.



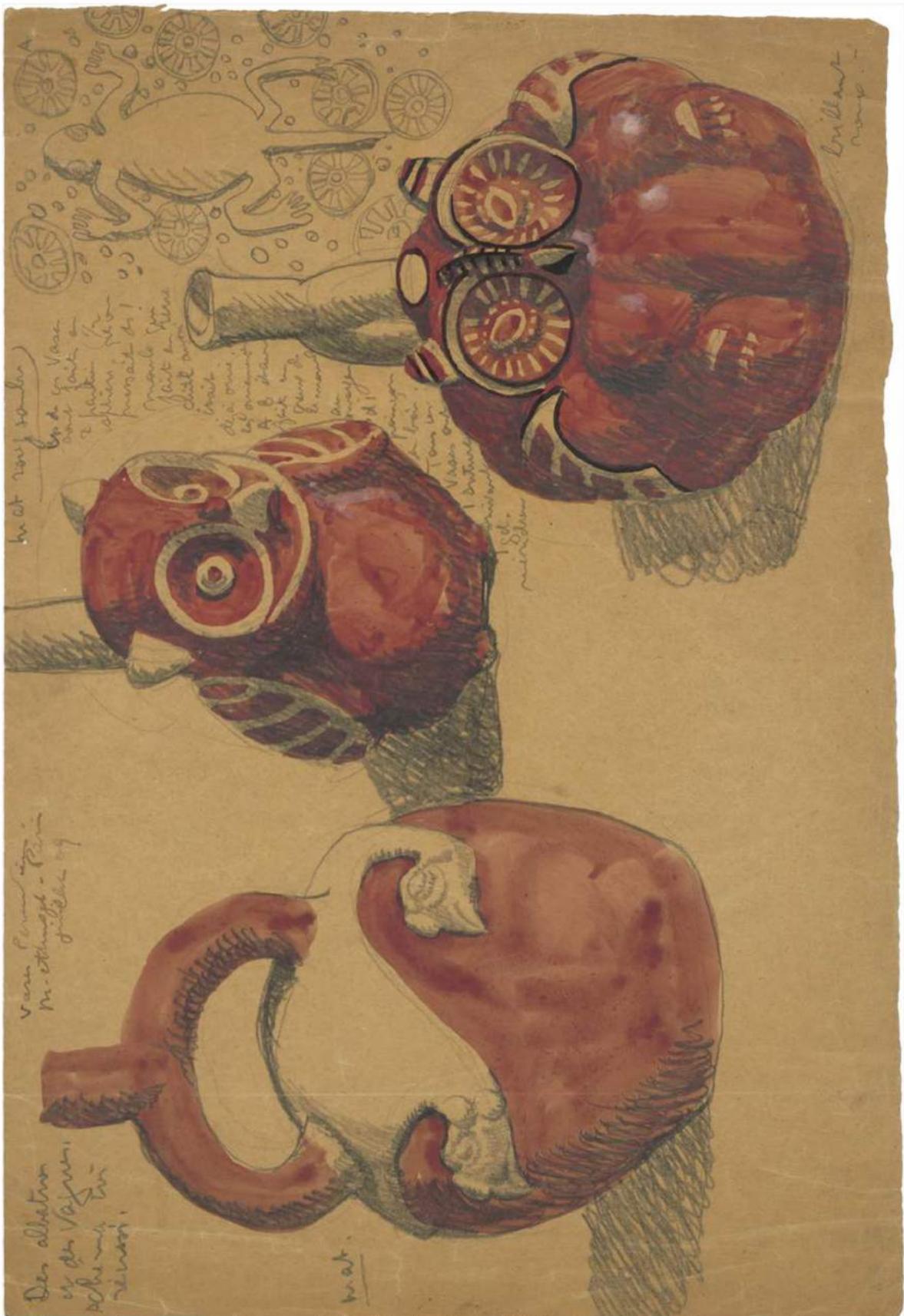
4. *Garde d'épée japonaise*. Disegno di Le Corbusier, 1909.
Archivio Fondazione Le Corbusier, Dessin 1870.



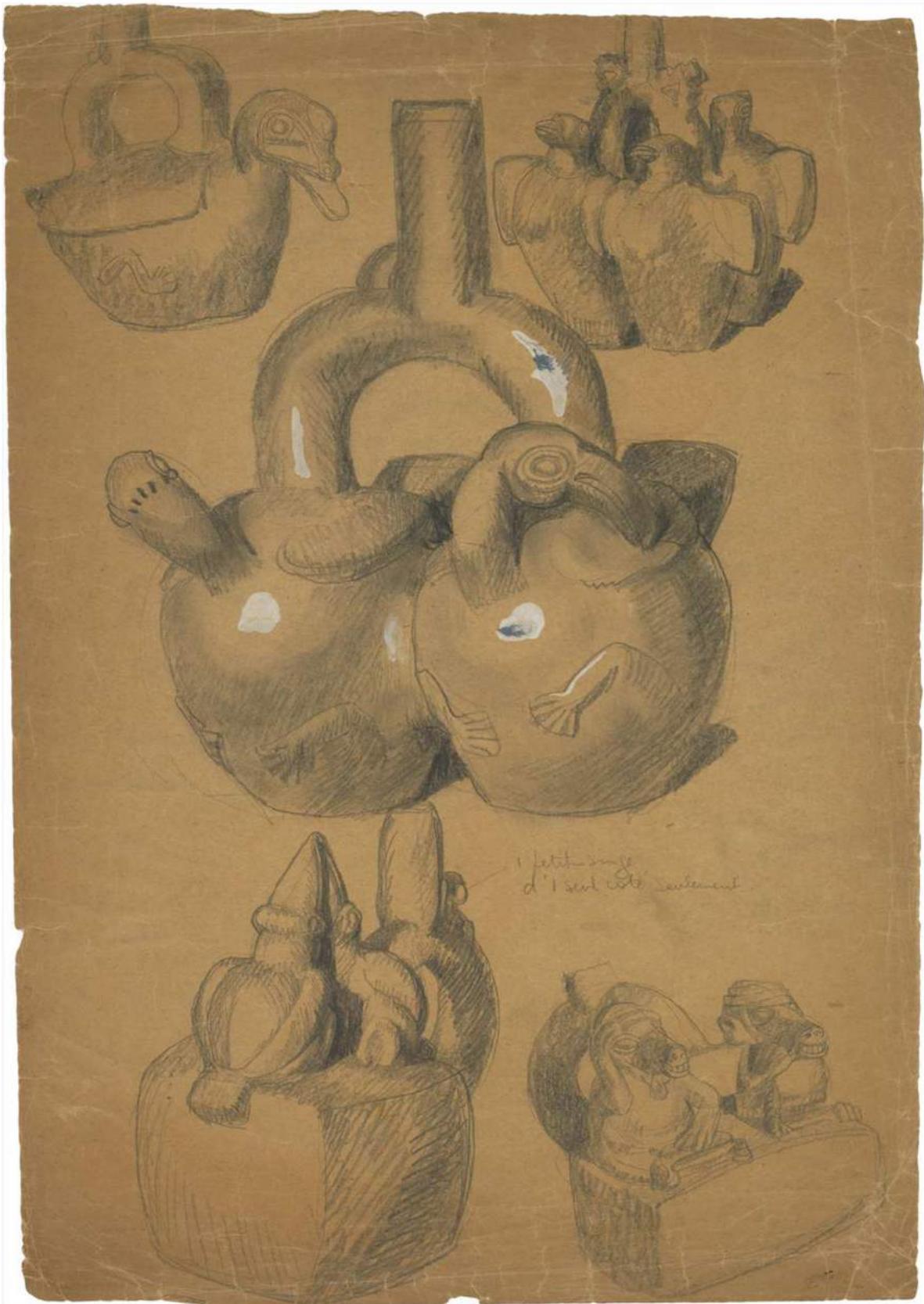
5. Stele. Disegno di Le Corbusier, 1909.
Archivio Fondazione Le Corbusier, Dessin 1927.



6. Chaise japonaise pliante. Disegno di Le Corbusier, 1909. Archivio Fondazione Le Corbusier, Dessin 6338.



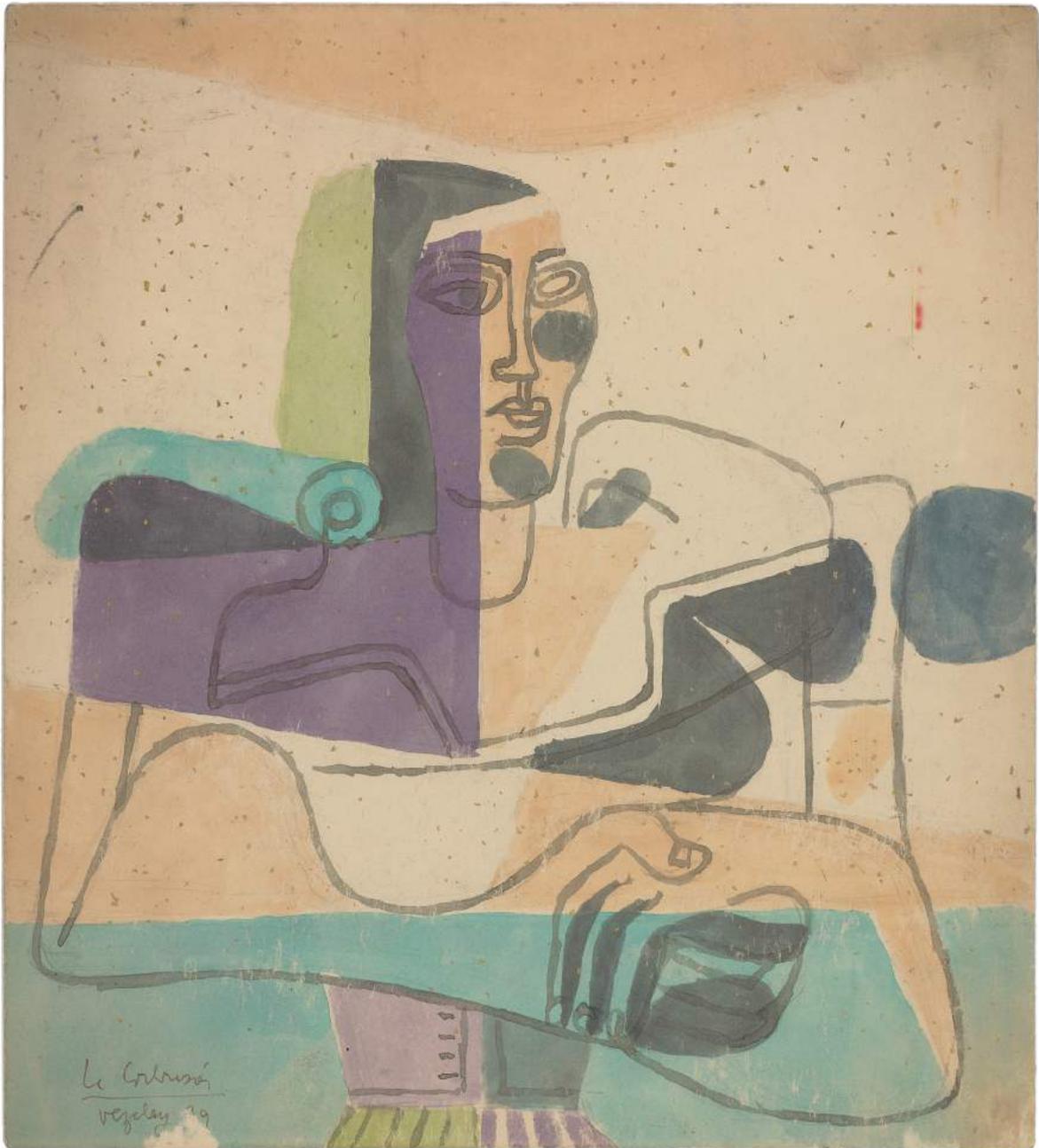
7. Vases péruviens. Disegno di Le Corbusier, 1909.
Archivio Fondazione Le Corbusier, Dessin 1984.



8. *Vases péruviens*. Disegno di Le Corbusier, 1909.
Archivio *Fondation Le Corbusier*, Dessin 6337.



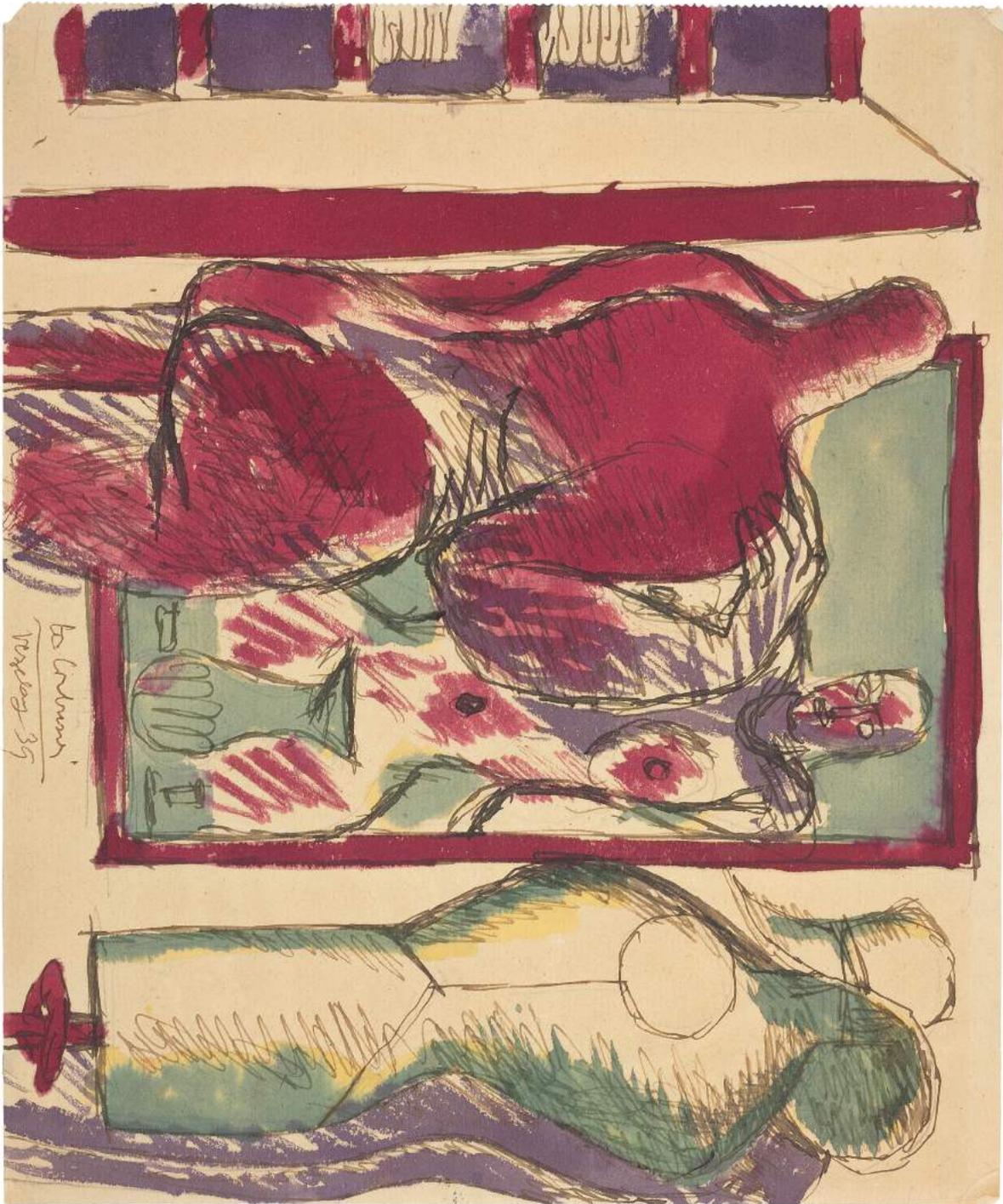
9. *Le Jang*. Disegno di Le Corbusier, 1928.
Archivio *Fondation Le Corbusier*, Dessin 0138.



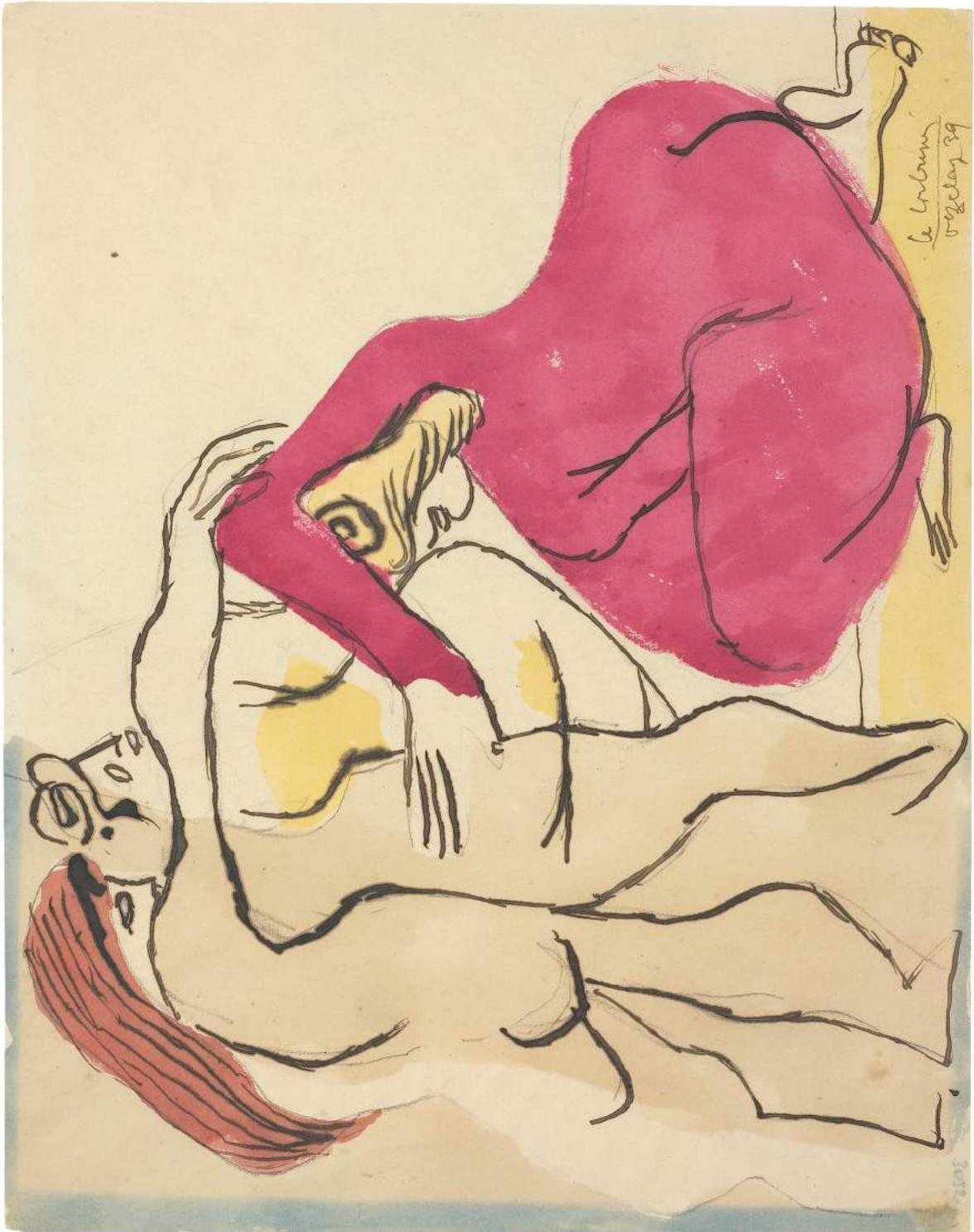
10. 'Vezelay 39'. Disegno di Le Corbusier, 1939.
Archivio *Fondation Le Corbusier*, FLC_D_109-R



11. 'Vezelay 39'. Disegno di Le Corbusier, 1939 Archivio A .
Archivio *Fondation Le Corbusier*, FLC_D_5968-R



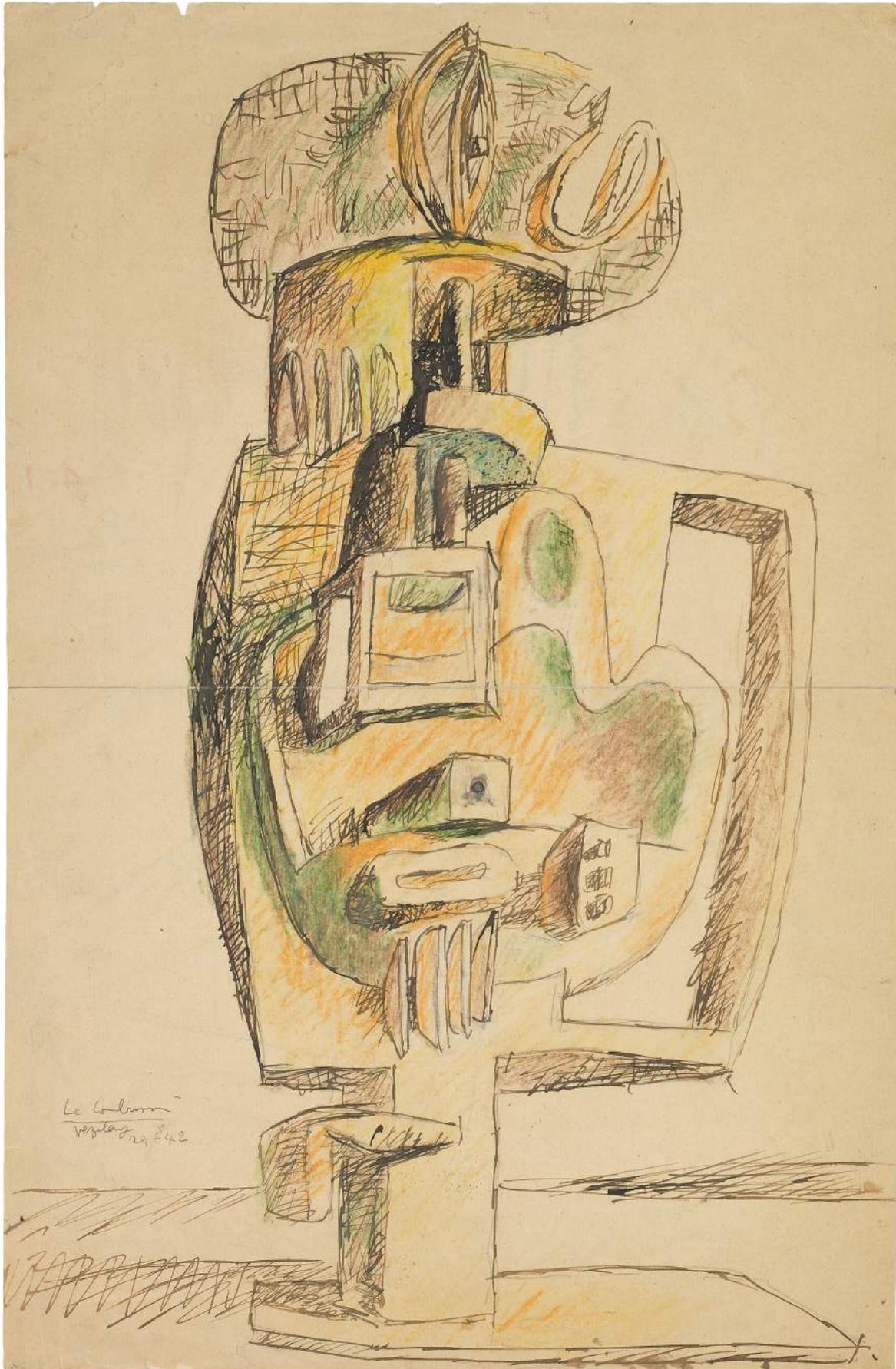
12. *Nu féminin se regardant dans un miroir*. Disegno di Le Corbusier, 1939.
Archivio *Fondation Le Corbusier*, FLC_DE_3024.



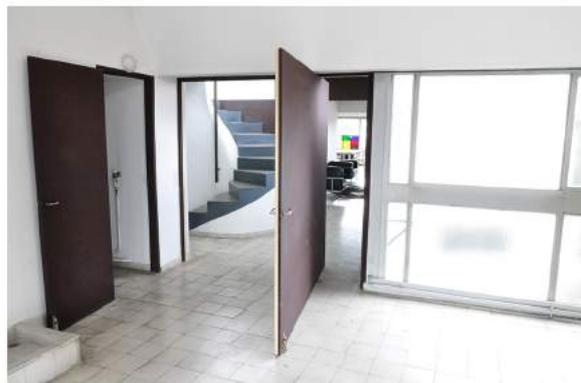
13. *Deux nus féminins debout et femme agenouillée*. Disegno di Le Corbusier, 1939. Archivio *Fondation Le Corbusier*, FLC_DE_3025.



14. *Etude pour 'cope de bois et coquillage'*. Disegno di Le Corbusier, 1939.
Archivio Fondazione Le Corbusier, FLC_DE_2845.



15. *Etude pour la sculpture 'Totem'*. Disegno di Le Corbusier, 1942 (?).
Archivio Fondazione Le Corbusier, FLC_DE_2836.

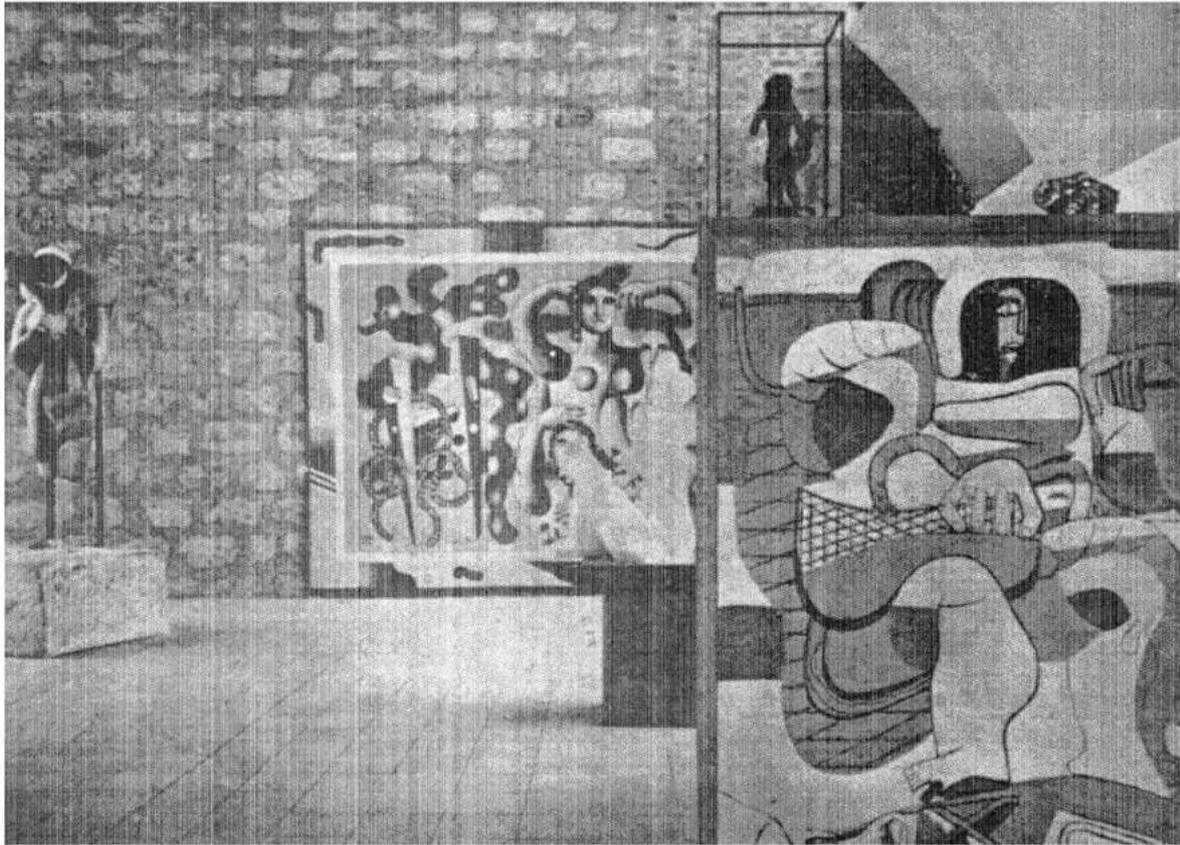


16. Biglietto d'invito alla mostra *Les arts primitifs dans la Maison d'aujourd'hui* nell'appartamento in 24 rue Nungesser et Coli, 1935.

17-18. *Immeuble Molitor*, veduta del prospetto e dell'ingresso. 1934

19. *Immeuble Molitor*, composizione murale *Le Poème de l'Angle droit*, Le Corbusier, 1955.

20-21. *Immeuble Molitor*, vedute interne appartamento di Le Corbusier.



22. *Les arts primitifs dans la Maison d'aujourd'hui*, veduta della mostra.
23. H. Laurens, *La Negresse*, 1934.
24. Le Corbusier, *La pêcheuse d'huitres*, 1935.



25. *Les arts primitifs dans la Maison d'aujourd'hui*, particolare dell'arazzo successivo alla *Composition aux trois figures* di F. Léger del 1932 (1935, ricamo d'Aubusson in seta e lana, 230.1 x 275.5 cm); riproduzione del Moscophoros.

26. *Moscophoros*, 570-560 a.c.

27. F. Léger, *Composition aux trois figures*, 1932.

LE CORBUSIER E CHRISTIAN ZERVOS

La corrispondenza tra Christian Zervos e Le Corbusier abbraccia un arco temporale di circa quattordici anni; questi documenti sono una testimonianza del loro rapporto che si dimostrò, nel complesso, abbastanza formale.

Non esiste un documento che attesti precisamente l'occasione del loro primo incontro, tuttavia si è in possesso di una immagine che ritrae Zervos nel cantiere di *Villa Savoye*, nel 1929, e si può inoltre essere certi che Zervos e Le Corbusier si incontrarono durante il CIAM del 1933, come attesta una fotografia scattata durante l'evento, che ritrae i due che discutono con dei documenti tra le mani.¹ Inoltre in diverse occasioni Zervos incontrò Le Corbusier a Vézelay,² nella regione borgognese, in quanto entrambi più volte ospiti nella residenza di Jean Badovici.³

Si sa comunque che il primo documento che interessò entrambi è quello datato 15 giugno 1928,⁴ firmato Ch. E. Jeanneret, in cui l'architetto informa il Zervos dell'invio di un plico con dodici fotografie della villa a Garches,⁵ datate 1927 e tre immagini del padiglione Nestlé,⁶ destinato alle fiere di Parigi, Marsiglia e Bordeaux.⁷

I progetti di cui parla Le Corbusier sono riportati nei *Cahiers d'art* del 1927 e riguardano il

¹ Immagini 216-217.

² Anche Zervos possedeva una villa a Vézelay, residenza che fu anche il luogo di incontro di tutti gli artisti ed amici che facevano parte del mondo personale e professionale di Zervos.

³ Cfr. MAMELI M., *Le Corbusier e Costantino Nivola. New York 1946-1953*, Milano, Franco Angeli, 2012, p. 56.

⁴ Lettera di Le Corbusier a Zervos del 15/6/1928. Immagine 28.

⁵ Immagini 29-38.

⁶ Immagini 39-40.

⁷ *Ibidem*.

progetto della *Villa à Garches* ed il progetto del *Pavillon Nestlé*.⁸ Del primo vengono riportate numerose immagini, completate da ampi apparati critici, mentre del secondo nei *Cahiers d'art* si è limitati a proporre solamente le immagini del progetto.

Il secondo documento, datato 19 febbraio 1930,⁹ sebbene di carattere formale ha dei risvolti più personali che tendono a mettere in luce molti degli aspetti dell'uomo Le Corbusier. Il documento è infatti una lettera di accompagnamento ad un progetto che l'architetto desidera venga pubblicato all'interno dei *Cahiers d'art*.¹⁰ Le Corbusier ha infatti accolto la provocazione che, qualche mese prima, Christian Zervos inseriva nelle pagine della sua rivista.

Infatti un articolo pubblicato nel 1930,¹¹ Zervos si chiede per quale ragione la Francia che da mezzo secolo ha prodotto, o attirato, i migliori pittori e i migliori scultori del mondo intero non possieda alcun museo d'arte contemporanea¹² e sottolinea come

les musées de Londres, de Stockholm, de Goteborg, de Berlin, de Cologne, de Mannheim, de Hanovre, de Breslau, de Prague, de Winterthur, de New York, de Chicago et de Philadelphie n'ont pas seulement des Corot, des Courbet, des Degas, des Daumier et des Seurat¹³

quadri che sono, per la maggior parte, di primaria importanza e scelti fra i più rappresentativi, ma possiedono anche una scelta notevole di opere di pittori della Scuola di Parigi molto attivi all'epoca.

Quello che si contesta è che

les Etats-Unis, la Russie, l'Allemagne, l'Angleterre, la Suède, la Tchécoslovaquie, recherchent les œuvres des meilleurs de ces peintres et constituent ainsi une collection documentaire dont il sera bientôt impossible de trouver l'équivalent en France.¹⁴

⁸ Giedion Siegfried, *Le problème du luxe dans l'architecture moderne. A propos d'une nouvelle construction a Garches de Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, in «Cahiers d'art, Revue d'art paraissant dix fois par an- Directeur: Christian Zervos. Peinture. Sculpture. Architecture. Musique. Mise en scène. Disques. Cinéma», n°5-6, Parigi, 1928, pp. 254-256.

⁹ Immagini 41-43.

¹⁰ Immagini 45-50.

¹¹ ZERVOS C., *Pour la création a Paris d'un Musée des artistes vivants*, in «Cahiers d'art, Revue d'art paraissant dix fois par an. Directeur: Christian Zervos. Peinture. Sculpture. Architecture. Art ancien. Ethnographie. Cinéma», n°1, Parigi, 1930, pp. 337-339.

¹² Cfr. Kolokytha C., *The debate over the creation of Museum of Modern Art in Paris between the wars and the shaping of an evolutionary narrative for French art*, in «Il Capitale culturale. Studies on the value of cultural heritage», Edizioni Università di Macerata, vol. XIV, 2016.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

La preoccupazione che anima Zervos è quella di evitare di ripetere con l'arte contemporanea l'errore che si è commesso con la pittura impressionista; infatti mentre i primi impressionisti subivano gli scherni e il sarcasmo dei critici, della folla e in primo luogo dell'arte ufficiale

Hugo von Tschudi¹⁵ en Allemagne, réunissait leurs plus belles toiles pour la Galerie Nationale de Berlin d'abord, et ensuite pour la Pinacothèque de Munich où se trouve la plus belle collection qui soit des œuvres de École Impressioniste française.¹⁶

Con una certa amarezza Zervos ricorda che se ci si vuol fare un'idea esatta di quello che fu il movimento artistico in Francia fino al 1914 bisogna recarsi a Mosca; è questa città che «détient non seulement la collection la plus complète des œuvres françaises de la génération précédente»¹⁷ ma persino un «un admirable ensemble de toiles de Matisse, Picasso, Braque, Gris, Léger, Chagall, Derain».¹⁸

Zervos denuncia come non si faccia assolutamente niente per conservare in Francia le opere degli artisti contemporanei; solamente un museo, quello di Grenoble, ha fatto uno sforzo in questo senso ma senza una significativa portata. Ciò che mancava in Francia era un organismo preposto per l'acquisizione di opere d'arte contemporanea di artisti abbastanza affermati a dei prezzi relativamente bassi. Il rischio nel quale si erano imbattuti è stato quello di aver pagato «plusieurs centaines de mille francs des œuvres qu'on aurait pu, quelques années plus tôt, acheter pour quelques centaines de francs»;¹⁹ inoltre

on aurait pu avoir plusieurs œuvres du même artiste; et c'est à peine si, pour avoir trop longtemps attendu, on peut en acheter une seule. Encore faut-il, le plus souvent, se contenter d'une œuvre de deuxième ou troisième ordre, peu représentative, les meilleurs ayant été acquises depuis fort longtemps par l'étranger.²⁰

Zervos ricorda che non è a Parigi che si può studiare l'opera di Seurat, ma al Museo di Chicago, nel quale si può ammirare *Une dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte* ed è alla Fondazione Barnes negli Stati Uniti che si può vedere *Le Poseuses*; ed ancora è a Londra che si può vedere *La Baignade*, essendo tutte queste «œuvres de première importance auxquelles celle qui est

¹⁵ Hugo von Tschudi (1851-1911) è stato direttore del Museo Nazionale di Berlino dal 1896 al 1908, e direttore del Museo di Monaco di Baviera dal 1909 al 1911.

¹⁶ ZERVOS, *Pour la création a Paris d'un Musée des artistes vivants*, cit., p. 338.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

au Louvre ne saurait se comparer». ²¹ E quello che si può dire per le opere sopracitate, si può ugualmente riferire di Corot, di Courbet, degli *Impressionisti*, di Cézanne, di Renoir, di Gauguin, di Van Gogh e di Rousseau. Si possiedono pochissimi esemplari delle opere di questi maestri

juste assez pour justifier la présence de leurs noms dans nos catalogues; et toujours des œuvres secondaires. Leurs œuvres essentielles, celles qui ont exercé une influence féconde et contribué au développement de la peinture moderne, c'est à Londres, à Edimbourg, à Glasgow en Allemagne, en Tchécoslovaquie, aux Etats-Unis qu'il faut aller pour les voir; partout, sauf en France. ²²

Con rammarico si denuncia che, oramai, sarà troppo oneroso voler costruire a Parigi una collezione veramente rappresentativa di tutti questi artisti; è però il caso di imparare da questo grande errore dell'età che li ha preceduti, evitando di ripeterlo. *Cahiers d'art* seguiva giorno dopo giorno il movimento delle opere d'arte contemporanee e Zervos affermava con certezza che le opere più importanti dei grandi artisti contemporanei, pitture e sculture, si trovavano da già lungo tempo nei musei stranieri e nelle collezioni straniere.

Si sostiene che sia urgente creare un museo d'arte contemporanea che permetterà di salvaguardare almeno una parte importante della creazione artistica attuale. Si raggrupperebbero in questo museo le opere dei migliori artisti viventi e di tutti quelli la cui opera comincia ad affermarsi, incaricando così l'istituzione museale di acquistare le opere degli artisti meglio dotati della giovane generazione, qualunque sia la loro tendenza artistica, purché esse siano in grado di dare testimonianza di un talento personale, di uno sforzo vigoroso e di alta tenuta. Saranno accettate le opere di tutti gli artisti, scelte fra le più rappresentative dei differenti periodi della loro vita per dare ai visitatori un'idea d'insieme della loro opera e delle sue diverse evoluzioni. Questi possono sia lavorare a Parigi che essersi qui formati, indipendentemente dalla loro nazionalità ed inoltre, nel museo, le sale sarebbero riservate a pittori e scultori viventi all'estero e le cui ricerche completano quelle degli artisti che lavoravano in Francia.

Per Zervos un

'Musée de l'art moderne' devrait se suffire à lui-meme; il aurait une vie et une atmosphère trop différentes de celles des autres musées [...]. Les autres musées rappellent, représentent et glorifient le passé. Le 'Musée de l'art moderne' aura pour tâche de suivre

²¹ *Ibidem.*

²² *Ibidem.*

attentivement et d'encourager l'effort des artistes vivants.²³

La risposta di Le Corbusier si concentra sulla disposizione dei materiali che invia in allegato con la lettera, ovvero 15 foto che rappresentano i due modelli costruiti sul principio del Museo d'arte contemporanea a crescita illimitata, in particolare uno dei plastici, a grande scala con viste interne, esprime un museo che dispone già di mille metri di cimase; l'altro plastico, a piccola scala, che rappresenta il museo che dispone di tremila metri di cimase.²⁴

Le Corbusier parte dalla descrizione della prima sala di circa 21 metri su 14 metri che costituisce la sala centrale e sostiene che attraverso la visione delle immagini unita alla sua descrizione, sarà agevole comprendere la struttura del progetto, consentendo di rendersi conto della flessibilità della concezione.

L'architetto precisa che

ce musée est établi entièrement sur le principe de l'éclairage optimal, de jour et de nuit. [...] Cette solution est, sans contre-dit possible, la meilleure atteinte jusqu'à ce jour pour l'éclairage d'un musée.²⁵

Attraverso successive illustrazioni, Le Corbusier rendeva possibile osservare «les dispositifs de chantier qui permettent de continuer d'une manière permanente la construction du musée»;²⁶ inoltre era possibile vedere «au sol vous verrez des coffrages de poutrelles de béton, les coffrages pour les poteaux et pilotis, les dalles de revêtement des murs extérieurs».²⁷ Un'ulteriore foto mostrava la spirale, rappresentandola in maniera netta. È questa spirale che continuerà nel corso dei mesi o degli anni, campata per campata; avendo ogni campata circa sette metri di lato.

La concezione presente nella mente di Le Corbusier prevedeva la sala centrale di ventun metri circa, per quattordici metri. Il suo pavimento giace direttamente sul suolo e l'altezza dei suoi muri è il doppio di quello delle sale ordinarie che si sviluppano attorno a quella sui *pilotis*, cioè a tre metri circa al di sopra del suolo.

Era possibile avere una chiara lettura della concezione espressa attraverso questi documenti, i quali comprendevano la vista di una via d'accesso sulla quale inizia la strada che conduce al museo; al termine di una trentina di metri si trova un muro che chiude la proprietà e nel quale si apre la porta del vestibolo d'entrata. Superata la porta si entra nel vestibolo del guardaroba e poi si

²³ *Ivi*, pp.339.

²⁴ Lettera di Le Corbusier a Zervos del 19 febbraio 1930.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

esce in un ambiente coperto, su uno spiazzo destinato ad accogliere statuaria all'aria aperta. All'estremità dello spiazzo si trova la porta stessa del museo e dopo qualche metro, attraverso un corridoio si entra nella grande sala centrale.

La grande sala centrale è stata progettata per custodire statue e quadri di diverse dimensioni ed in gran quantità. Da questa sala, si sale attraverso una rampa, nel gioco delle spirali quadrate che costituiscono, a tre metri al di sopra del suolo, il museo stesso. Per facilitare la visita del museo si potrà fruire di un percorso costituito da un pavimento luminoso che, attraversando le sale del museo, descrive una spirale.

Queste disposizioni sono state prese per permettere delle rapide traversate

en quatre points du musée, par quatre axe formant une espèce de svastika. Les quatre branches de ce svastika dirigeront les visiteurs toujours vers le hall ou, du dehors, sur le mur entourant la grande salle, ce qui permettra de se repérer immédiatement. À l'extrémité de chacune de ces branches se trouvent les seules parties vitrées verticales.²⁸

Le Corbusier descrive inoltre che a ridosso di questi quattro bracci di svastica possono essere installati i locali a metà altezza della sala che costituiscono luoghi di esposizione più intimi per consultare, eventualmente, documenti, incisioni, stampe, fotografie. La divisione interna delle sale è costituita da elementi il cui modulo di insieme è di sette metri e questi elementi possono essere molto variabili a seconda degli scopi proposti; si possono così avere sale lunghissime o sale quadrate o sale di quattordici metri di larghezza. Altri mezzi di esposizione possono intervenire nella composizione delle pareti, particolarmente delle nicchie o delle teche per la statuaria o per oggetti più preziosi.

L'architetto precisa che l'esempio di progetto riportato nei documenti che ha inviato mostra un museo che ha raggiunto tremila metri di cimase. Tale è in principio, il limite di questo, poiché le disposizioni esterne del giardino, della scala di entrata e di quella d'uscita, della biblioteca e del bar, sono regolate in base a questo limite di tremila metri di cimase. È in quest'ottica che si potrà avere un programma che può essere più o meno vasto secondo le esigenze. Il disegno dell'estensione del museo è previsto dal disboscamento che rappresenta uno spazio a spirale quadrata, costituito di erba e di sabbia.

Le Corbusier preferisce non soffermarsi ulteriormente sul lunghissimo rapporto relativo ai dettagli di questa costruzione, ma ritiene opportuno sottolineare la presenza di una parete esterna del museo, in lastre di cemento-amianto. Queste lastre sono provvisorie e costituiscono un riparo

²⁸ *Ibidem.*

esterno momentaneo dell'ultima parete costruita. Quando il museo si ingrandirà, una nuova travatura verrà ad applicarsi contro questa parete esterna e quando il pavimento sarà terminato le lastre verticali saranno staccate e attaccate in seguito al nuovo muro esterno così costituito.

Infine Le Corbusier esprime la propria idea sulla destinazione di un tale museo, che non dovrà essere necessariamente un museo di belle arti, bensì un museo della conoscenza, capace di riunire in una diversità di esposizione straordinaria tutti gli oggetti suscettibili di formare una unità attorno ad un'epoca: passato, presente o progetto d'avvenire.

Il museo in questione si propone dunque di salvaguardare una parte importante della creazione artistica attuale, in quanto riunirebbe le opere pittoriche e scultoree dei migliori fra gli artisti viventi e tutti quelli la cui opera comincia ad affermarsi.²⁹ Zervos ricevette da Le Corbusier un progetto che reputò suscettibile di facilitare la creazione di un *Musée des Artistes Vivants* la cui concezione resterebbe pura, che suggerisce l'idea molto importante di fare a meno interamente degli accademici e di ogni appoggio ufficiale e preconizza l'iniziativa privata come la sola possibile. Si dovrebbe evitare di avere necessità di grandi somme di denaro, poiché l'eventuale mecenate che disponesse di una grande somma imporrebbe i suoi gusti, cosa che sarebbe contraria all'idea del museo indipendente. Il punto di partenza del progetto stabilito da Le Corbusier e Pierre Jeanneret può essere realizzato con una somma minima. La sua continuazione si farebbe in seguito alle leggi naturali della crescita che sono nell'ordine secondo il quale si manifesta la vita organica. Zervos invita poi i propri lettori a leggere con attenzione il progetto di Le Corbusier, progetto che è nato come egli stesso dichiara, dall'apprezzamento critico degli elementi negativi del problema.

Con la lettera del 30 marzo 1930, Le Corbusier dà il pieno permesso di redare e poi pubblicare l'articolo, suggerendo a Zervos di utilizzare come materiali i soli documenti rintracciabili nel *L'Architecture Vivante*, album Le Corbusier e Jeanneret, quarto fascicolo.³⁰

L'articolo in questione è quello riportato ne *L'Architecture vivante*³¹ che contiene le stesse informazioni e le medesime immagini riportate nell'articolo dei *Cahiers d'art*.

Alla fine dello stesso anno Le Corbusier informa i coniugi Zervos di sposarsi con Yvonne giovedì 18 dicembre³² e li invita a partecipare alla cena in cui saranno presenti anche suo fratello, Léger, Lipchitz, Raynal, Pierre, La Roche, presso il ristorante Saint-Pierre.

Anche qualche anno dopo, in un'altra lettera indirizzata a Zervos, del 21 marzo 1934, Le

²⁹ ZERVOS C., *Pour la création a paris d'un musée des artistes vivants (II). Réponse et projet d'aménagement et d'organisation, par Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, in «Cahiers d'art, Revue d'art paraissant dix fois par an-Directeur: Christian Zervos. Peinture- sculpture-Architecture-Art ancien-ethnographie-cinéma», I, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1931, p. 1.

³⁰ Lettera di Le Corbusier a Zervos del 3/3/1930.

³¹ LE CORBUSIER, PIERRE JEANNERET, *Le musée des artistes vivants*, in «L'architecture vivante», IV, Parigi, 1931, pp. 13-16.

³² Lettera di Le Corbusier ai coniugi Zervos, del 10/12/1930. «*Je me marie avec Yvonne jeudi 18 décembre*».

Corbusier tratta della questione relativa alla stesura e all'impaginazione all'interno dei *Cahiers d'art* di un suo saggio riferito ai progetti che egli stese per l'Algeria.³³ L'architetto informa Zervos di aver appreso casualmente che l'editore avesse l'intenzione di pubblicare i documenti di Algeri in un numero che conterrà altre opere d'architettura moderna.

L'architetto suggerisce di pubblicare tali documenti in un volume che contenga solamente opere pittoriche o scultoree, in un numero che dunque non preveda la stampa di realizzazioni architettoniche.³⁴

Lo scopo dell'articolo per Le Corbusier era di

exprimer autre chose que des notions de rationalisme, pour une fois, et l'essayer de démontrer le coté lyrique que peut prendre une conception de grande urbanisation inspirée par le milieu, la nature et les circonstances.³⁵

Se Zervos dovesse ritenere impossibile la realizzazione di queste condizioni Le Corbusier abbandonerebbe semplicemente il progetto di pubblicare questo articolo nei *Cahiers d'art* con il preciso ordine di restituirgli i documenti in questione.

Dopo qualche giorno Yvonne Zervos risponde a Le Corbusier, garantendogli che seguirà le indicazioni suggerite da lui.

Così, nella lettera del 30 marzo 1934, indirizzata a Christian Zervos, Le Corbusier scrive di aver saputo dalla Signora Zervos che l'articolo sarà riportato nel numero sulla scultura.³⁶ Precisa che al momento della impaginazione vorrebbe consegnare a Zervos certi documenti più aggiornati rispetto a quelli che possiede già da molto tempo.

Probabilmente la pubblicazione del testo che Zervos stava preparando non avvenne mai, risultando impossibile rintracciare tra le pagine della rivista o fra le pubblicazioni edite da *Cahiers d'art* un saggio dedicato interamente alla scultura, del quale si parli nel carteggio preso in esame. Resta un dato significativo però: il desiderio di Le Corbusier di allontanarsi dalla questione puramente architettonica ed urbanistica relativamente al suo lavoro ad Algeri, per accostarsi all'ambito artistico e, come scriveva lui, 'lirico' del proprio progetto.

La lettera del 8 luglio 1935, indirizzata a Zervos, fa riferimento a dei particolari che però sfuggono al lettore. Le Corbusier fa riferimento ad una copia della lettera indirizzata il 18 giugno a

³³ Lettera di Le Corbusier a Zervos del 21/3/1934. «*J'ai appris incidemment*».

³⁴ *Ibidem*. «*Œuvres d'architecture, mais, au contraire, en compagnie d'œuvres de peinture ou de sculpture, c'est-à-dire dans un numéro où il n'y a pas d'autre architecture*».

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Lettera di Le Corbusier a Zervos del 30/3/1934.

Fernand Léger³⁷ che ha riletto e della quale sostiene che Zervos si venuto a conoscenza.

Le Corbusier riporta due frasi, che risultano poco chiare; la prima fa riferimento all'architetto G.H. Pingusson e la seconda è un invito a voler stabilire con cura la lista del gruppo *P.S.M.* e suoi annessi.

La lettera del 6 luglio 1936 indirizzata a Zervos da Le Corbusier ha come oggetto la sbagliata stesura nei *Cahiers d'art* del giugno 1936, rubrica *Les Livres*³⁸ dell'articolo intitolato *Cubism and Abstract Art (Museum of Modern Art, New York, Editeur)*. Si tratta di un volume realizzato da M.A.H. Barr jr., direttore del Museo d'Arte Moderna di New York, pubblicato da questo museo e che offre uno scorcio dell'arte del terzo quarto dal XIX secolo all'arte contemporanea.

Scrive Zervos che l'opera inizia con degli studi sulle tendenze pittoriche che hanno preceduto le ricerche contemporanee e formato il Fauvismo ed il Cubismo: stampe giapponesi, Van Gogh, Gauguin, Cézanne, neo-impressionismo e numerose note sul Cubismo, sul Futurismo, sull'Espressionismo astratto in Germania, con Kandinsky, Klee, Franz Marc, Feininger e sulla pittura Astratta a Parigi: Orfismo, Sincronismo.

Viene soprattutto approfondita la scultura Cubista: Archipenko, Duchamp-Villon, Picasso, Laurens, Lipchitz. La Pittura Astratta in Russia: Suprematismo, Costruttivismo. Inoltre si tratta dell'Arte Astratta in Olanda: Neoplasticismo. Il Movimento Astratto del dopo guerra. Infine si concentra su la fotografia Astratta: Man Ray promotore del movimento. Il Dadaismo. Le tendenze astratte dell'arte Surrealista. Abbondantemente illustrato questo volume permette di farsi un'idea d'insieme delle tendenze che si dividono attualmente il campo dell'arte.

Quello di Zervos fa precisamente un rimprovero a Barr per quanto riguarda le sue analisi sul Purismo, rimarcando il fatto di non aver riprodotto alcuna opera di Ozenfant che è il primo pittore purista. Allo stesso modo faceva

remarquer à l'auteur que 'Vers une Architecture' est de Le Corbusier et d'Ozenfant.

La première édition de ce livre est signée Le Corbusier-Saugnier, ce dernier nom étant le pseudonyme d'Ozenfant.³⁹

Fu questo il punto dell'articolo riportava che il grave errore di Zervos, aver dichiarato appunto che *Vers une Architecture* è di Le Corbusier e di Ozenfant.

Le Corbusier tiene a precisare che «la première édition de ce livre est signée Le Corbusier-

³⁷ Lettera di Le Corbusier a Zervos dell'8/7/1935.

³⁸ ZERVOS C., *Les livres. Cubism and Abstract*, in «Cahiers d'art», I-II, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1936, p.

³⁹ *Ibidem*.

Sangnier, ce dernier nom étant le pseudonyme d'Ozenfant»⁴⁰ e scrive poi

Je vous serais obligé de reproduire en même place la rectification suivante: 'Vers une Architecture' a été écrit exclusivement par moi, mot à mot. 'Vers une Architecture' traite:

1) de l'ingénieur. Je venais de passer cinq années à la tête d'une entreprise d'études techniques et industrielles.

2) Du plan, de la coupe, de la façade. C'est mon métier.

3) D'Athènes, de Pompéi. J'étais seul de nous deux à être allé voir et étudier ces choses. De Rome. Ozenfant était pour Raphael; j'étais contre et j'opposais Michel-Ange (mon voyage de 1910 et celui que nous fîmes avec Ozenfant en 1921).

4) D'Architecture ou révolution. C'est l'objet même de toutes mes préoccupations depuis la guerre. Si deux livres ont été écrits contre moi m'accusant de péchés révolutionnaires, c'est que mon action dans l'architecture et l'urbanisme portait sur des factures novateurs (La 'Ville Radieuse', aboutissement de mes recherches, 1935).⁴¹

Le Corbusier sottolinea come abbia con Ozenfant, ne *L'Esprit Nouveau*, un pseudonimo comune e di come entrambi abbiano affrontato le questioni di pittura e questi saggi venivano persino «signés Ozenfant et Jeanneret et, alternativement ou ensemble».⁴²

Sono opera dell'architetto solamente gli studi sull'arte decorativa, sull'urbanismo e sull'architettura, così come la riedizione di *Vers une Architecture* che per mettere fine a certe affermazioni ha firmato solamente Le Corbusier, dedicandola ad Amédée Ozenfant.

Le Corbusier mette in risalto come fosse suo anche il proposito di far seguire alla pubblicazione di *Après le Cubisme*, del 1918, altre opere: *Vers une Architecture*, *L'Art Décoratif e Règlement* e come anche *Le nombre et la plastique* doveva essere scritto da loro due sebbene l'architetto sia stato il solo ad aver fatto ricerche sui problemi delle proporzioni.

A questa lettera, dopo qualche giorno, segue quest'altra del 9 luglio 1936, nella quale Christian Zervos scrive di aver ricevuto la lettera del 6 luglio 1936 che parla del libro *Vers une Architecture*⁴³ promettendogli di pubblicarlo in intero nell'uscita seguente dei *Cahiers d'Art*, scusandosi per quanto ha riportato nella rubrica *Les livres*.

Dopo due anni, il 19 luglio 1938, Le Corbusier scrive a Zervos⁴⁴ di aver ricevuto una lettera di Neidhardt il quale conta sulle loro eccellenti relazioni reciproche, per ottenere un favore.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Lettera di Zervos a Le Corbusier del 9-7-1936.

⁴⁴ Lettera di Le Corbusier a Zervos, del 19/7/1938. «*Cher Zervos*».

Neidhardt fa riferimento ad

une brochure sur ses travaux et désirerait entrer en possession des clichés de la 'Exposition des Jeunes Architectes' concernant sa participation à lui de l'urbanisation de Zagreb et l'aérodrome de AEO, n° 1 à 4 1935, qui sont parus dans votre Revue.⁴⁵

Le Corbusier sarebbe molto felice di sapere che Zervos intende rendere questo servizio a Neidhardt.

L'articolo in questione è quello intitolato *X Y Z. Urbanisme de Zagreb. Aéroport AEO*,⁴⁶ a cura di Juras Neidhardt appunto.

L'articolo in questione si apre raccontando di un piccolo bambino che si diverte, costruendo una città. Una casetta qui, l'altra lì; qualche albero e, infine, tutto attorno una ferrovia. Egli intravede qui un piccolo urbanista.

Neidhardt sottolinea come

ce qui est étonnant c'est que l'enfant a posé chaque maisonnette à part, il les isole. Nous autres, qui travaillons avec l'esprit théorique et qui en somme gâtés, nous construisons différemment. Nos villes sont pleines de coins pour chiens⁴⁷

e paragona il metodo intuitivo di un piccolo urbanista a quello degli antichi Greci, anch'essi, hanno costruito come il 'nostro' piccolo urbanista.

L'articolo di Neidhardt, dal titolo 'Urbanismo di Zagabria. Aeroporto AEO' tratta del concorso indetto in quegli anni dalla municipalità, per modificare il piano della città di Zagabria, che da circa duecentomila abitanti, in qualche anno sarebbe dovuto divenire ospitale per trecentomila persone.

A quello del piano urbanistico Neidhardt affianca anche altri due progetti relativi alla mobilità nella città e a quelli da e verso la città di Zagabria; pertanto una linea moderna di trasporti all'interno della città ed un nuovo aeroporto, l'*Aeroporto AEO* appunto, da situare in prossimità della città.

Infine, dopo tanti anni di silenzio, il 12 marzo 1943⁴⁸ il rapporto epistolare riprende, con una lettera, l'unica indirizzata a Le Corbusier da parte di Yvonne Zervos. Tale missiva, dai toni

⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁶ NEIDHARDT J., *X Y Z. Urbanisme de Zagreb. Aéroport AEO*, in *Cahiers d'art*, I-IV, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1935, pp. 91-94.

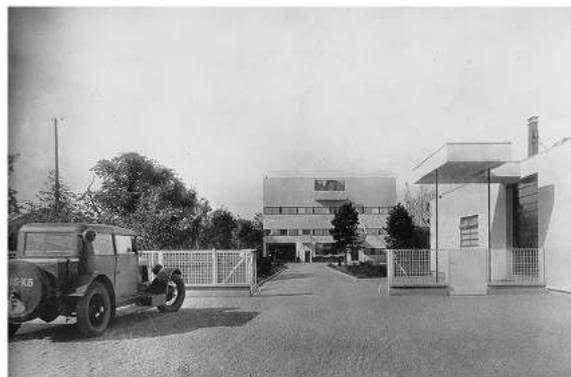
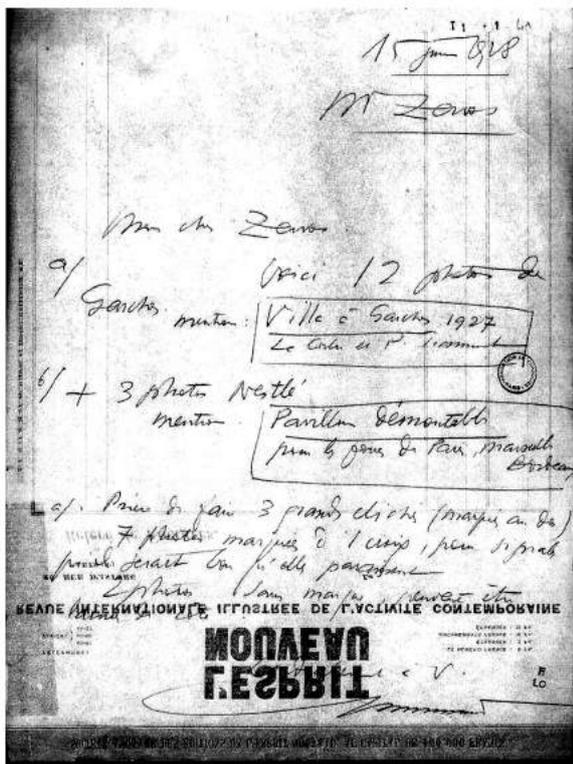
⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁸ Lettera di Yvonne Zervos a Le Corbusier del 12/3/1943.

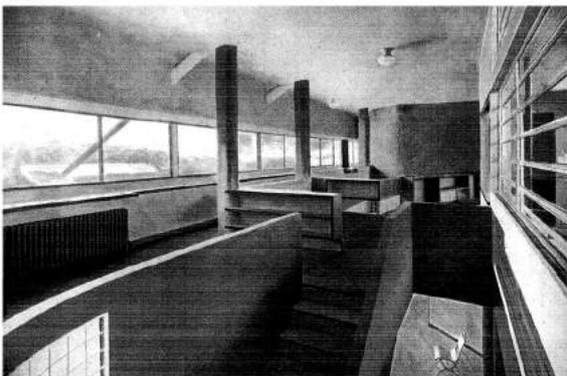
confidenziali dimostrati in apertura di lettera in cui l'architetto viene chiamato 'caro amico', riferisce di alcune questioni economiche riguardanti un quadro al conto di Le Corbusier, sebbene non sia precisato di che tela si tratti. La lettera si conclude con l'invito per Le Corbusier a recarsi a Vézelay, poiché ospite gradito nella casa Zervos.

Dopo circa due anni una ultima epistola⁴⁹ attesta come i rapporti fra Le Corbusier e Zervos si siano rovinosamente incrinati, per ragioni personali e direttamente connesse a particolari atteggiamenti dell'architetto. La missiva, datata 3 marzo 1945, pone in risalto il problema fondamentale che si verificò tra i due intellettuali, una questione ideologica. All'imperativo morale di Zervos e di tutti gli intellettuali a lui vicini ed avversi alle dinamiche collaborazioniste si contrappone un atteggiamento apparentemente ambiguo da parte dell'architetto; tuttavia nelle parole di Le Corbusier si possono riscontrare rabbia ed imbarazzo, testimonianza di una reale difficile situazione che lo stesso fu costretto a sopportare.

⁴⁹ Lettera di Le Corbusier del 3/3/1945.



28. Lettere manoscritta in francese di Le Corbusier a C. Zervos, 15/6/1928.
29-30-31-32-33. Villa Stein, viale d'accesso, facciata posteriore, facciata nord, particolare scala tetto giardino, veduta tetto giardino.



34-35-36-37-38. *Villa Stein*, veduta della cucina e del garage, particolare scala interna, tetto giardino, vedute interni.
 39-40. *Pavillon Nestlé*, veduta esterna e particolare ingresso.

F. 1. 9

25 Rue de Sèvres PARIS 6^e Le 19 NOV. 1930

N° ZERVOS

espérons, en liaison avec le receveur de la station, de plus tôt, le voir de l'éclairage, se trouve la partie inférieure de la salle centrale qui sera éclairée par les tubes de la grande salle centrale.

14 Rue de Trévise (S.V.)
(à suivre)

Monsieur Ami,

Je vous adresse ci-joint 16 photos représentant les deux esquisses établies sur le principe de MUSE D'ART CONTEMPORAIN A BRONZES ILLUMINES.

L'une des esquisses (à grande échelle avec vue intérieure) exprime un musée disposant d'un espace de 1000 mètres de cubes; l'autre esquisse, à petite échelle représente le musée disposant de 5000 mètres de cubes.

Bien entendu, on peut commencer avec la première salle d'environ 100 mètres sur 14 mètres qui constitue la salle centrale; des documents vous permettront de vous rendre compte de la complexité de la conception.

Ce musée est établi entièrement sur le principe de l'éclairage optique, de jour et de nuit, de façon à ce que le dispositif technique.

Cette esquisse est sans contour, il est possible de réaliser un musée à ce jour pour l'éclairage d'un musée.

Vous trouverez des notes explicatives au bas de chaque photo.

Vous verrez sur la photo N° 8 les dispositifs de chantier qui permettent de continuer d'une manière permanente la construction du musée en effet, au sol vous verrez des coffrages de béton, des échafaudages pour les poteaux de pilotis, les dalles de revêtement des murs extérieurs. Sur cette même photo, la spirale est visible. C'est cette spirale qui se continuera au cours des années, traversée par travées, chaque travée ayant environ 7 mètres de cube.

La photo N° 6 montre l'intérieur de Musée. Dans la conception présente, la salle centrale a 21 mètres sur 14 m. Son plancher repose directement sur le sol et la hauteur de ses murs est la hauteur de celle des salles adjacentes qui se développent autour d'elle sur pilotis, c'est à dire à trois mètres au-dessus du sol.

Ainsi, sous les dalles de ce musée, entre les poteaux des pilotis, peuvent être disposés des magasins pour stockage, etc... selon les besoins. Ils peuvent être aménagés au fur et à mesure de la croissance du musée.

Tout vous permettra de bien lire la conception exprimée par ces documents; je vous prie de vous reporter à la photo N° 1 qui comprend la vue d'une coupe d'axe (l'édifice à gauche) sur laquelle prend le musée qui constitue au musée, au lieu d'un fronton de béton se trouve un mur qui forme la propriété et dans lequel ouvre la spirale du vestibule d'entrée (voir également photo N° 9). La porte passe, en outre dans le vestibule restant, en plus de ce qui est dit ci-dessus, mais au présent sous un autre couvert, par un escalier destiné à recevoir de la circulation de plus en plus de l'édifice, on trouve la porte d'axe du musée. Après quelques autres détails, on pénètre dans la grande salle centrale.

(à suivre)

L. C.

(suite 1)

Cette grande salle centrale peut recevoir des statues ou des tableaux peints et grands ou même des grandes fresques, à volonté de cette salle, on monte par une rampe dans le jeu des spirales, carées qui constituent à trois mètres au-dessus du sol, le musée lui-même. Le visiteur sera guidé parfaitement et simplement par le plafond lumineux qui décrit un spirale et de vous pouvez voir sur les photos 10 à 11 ainsi la visite se fait automatiquement.

Les dispositions sont prises pour permettre les traversées rapides, en quatre points de musée, par quatre axes formant une espèce de étoile. Les quatre branches de ce dispositif dirigeront les visiteurs toujours vers la hall central, sur le mur entourant la grande salle, ce qui lui permettra de se repérer immédiatement.

À l'intérieur de chacune de ces branches se trouvent les salles peints vitrés verticales (voir photos Nos 12, 14 à 15). Sur ces 4 branches de spirales peuvent être installés des locaux à hauteur de salle, c'est à dire deux fois 2,50 m, qui constituent des lieux d'exposition plus intimes pour consulter éventuellement des documents, des gravures, des estampes, des photographies etc...

Le cloisonnement intérieur des salles est un cloisonnement mobile, qui peut être obtenu à volonté, il est formé d'éléments sont le modèle d'ensemble est de 7 mètres.

Des éléments s'assemblent toujours entre deux poteaux, des éléments peuvent être très variables, même les hauts proposés, on peut avoir des salles très longues ou des salles carées ou des salles de 14 m de large etc; (voir photo N° 6)

D'autres moyens d'habillage, peuvent intervenir dans la composition des parois, particulièrement des niches et des vitrines pour la statuaire ou pour des objets plus précieux (voir photo N° 6)

Dans les dispositions d'ensemble à prendre dès le début, il faut tenir compte de la production de musée terminé.

Celui de nos documents, entre un musée ayant atteint 5.000 m. de cubes. Telles en principe, la limite de celui-ci, puisque les dispositions extérieures de jardin, d'escalier et d'escalier de sortie, de situation de la bibliothèque et du bar, de la situation de la villa du Directeur sont réglés d'après cette limite de 5.000 mètres de cubes.

C'est tout ce que le programme peut être plus ou moins vaste à volonté, mais il serait plus prudent de connaître d'avance la limite ainsi fixée. Vous vous en rendrez compte en consultant dans les photos Nos 11 et 12 qui montrent les hauteurs prévues pour le musée terminé sur ces photos, vous verrez au milieu le dessin de l'extension du musée est prévu, par le jardinage qui représente une espèce de spirale d'éléments carés faite de gazons et de sable, vous retrouverez cette même indication de jardinage sur la photo N° 7.

Je pourrais vous faire ainsi un bien long rapport sur les détails de cette construction qu'il me suffirait de conclure par ceci: les photos 7, 12, 14 par ex. vous montrent bien la suite régulière des opérations, en particulier la photo N° 14 qui indique le paroi extérieure du musée en dalles de ciment-ardoise, ces dalles sont percées, elles constitueront l'habillage extérieur constant de la dernière cloison construite. Lorsque le musée s'agrandira, une nouvelle travée viendra s'appliquer contre cette paroi extérieure lorsque le plafond sera terminé les dalles verticales seront écartées, et accrochées ensuite au nouveau mur extérieur ainsi constitué de façon à reproduire la même trace que celle de la photo N° 14.

Sur cette même photo 14 vous voyez le dispositif d'éclairage diurne et nocturne, formant une espèce de corniche qui s'élève au-dessus de la plate-forme de dispositif est déjà complètement terminé pour servir un dispositif d'intérieur lorsque la nouvelle travée sera construite.

(fin)

F. L.C.

F. 1. 9
(Suite 2)

Permettez-moi pour finir de vous exprimer mon idée sur la destination d'un tel musée.

Ce ne sera pas forcément un musée des Beaux-Arts. C'est en principe un MUSEE DE LA CONTEMPORANÉ, c'est à dire qui peut rassembler dans une diversité d'exposition extraordinaire (sans les objets susceptibles de former une unité autour d'une époque: PASSÉ, PRÉSENT, ou PROJET D'AVENIR).

L'excellent éclairage et la diversité des formes de salles permettent de faire des groupements individuels et aussi possible de localiser des expositions consacrées grâce à la mobilité des cloisons etc...

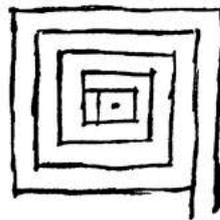
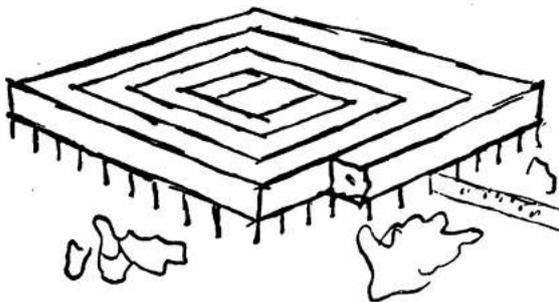
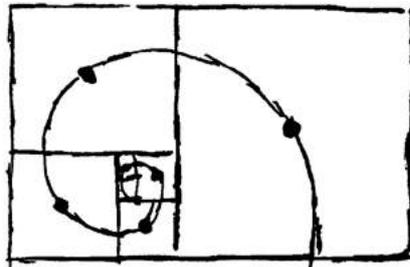
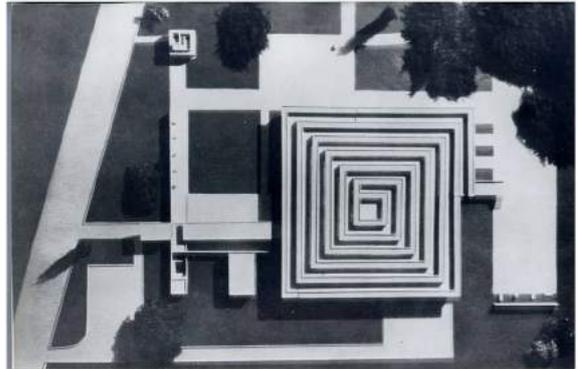
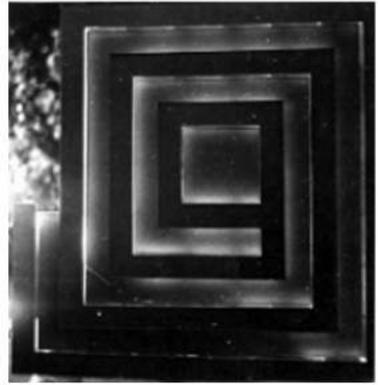
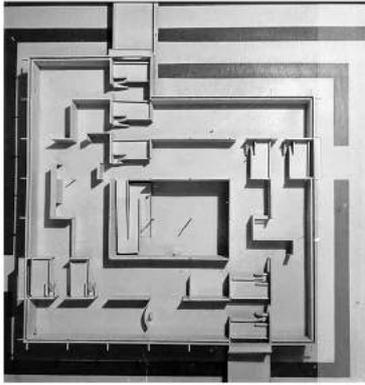
2536 Le musée n'est pas un édifice
Il est un bâtiment, sans un
Champ de l'œuvre de 400 m.
Non un musée d'art moderne.
C'est un musée de l'œuvre qui le
musée est, et modeste de
œuvre de l'œuvre qui sont
Sculpture, par le site varié.
Le musée est un musée de l'œuvre
Avec un musée de l'œuvre de l'œuvre
A) l'œuvre de l'œuvre de l'œuvre
B) le musée de l'œuvre de l'œuvre
C) le musée de l'œuvre de l'œuvre

2537 Un musée d'art contemporain
Il nait en jeu, pas 1000 mètres.
Puis il se développe en équilibre
de spirales au fur et à mesure
de l'œuvre ou de l'œuvre.

> C'est un musée sans façades!
On ne voit jamais le musée.
On voit son musée, son musée, son
centre.

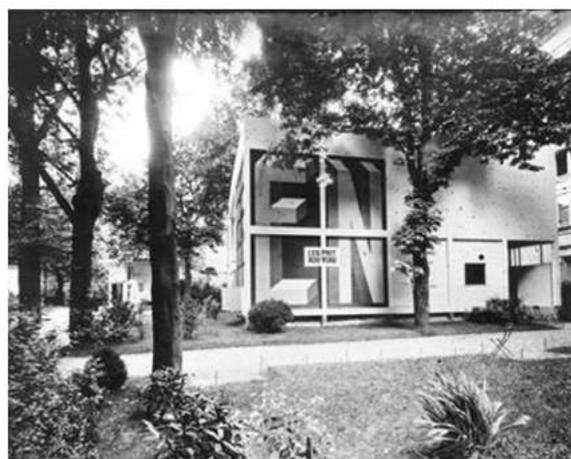
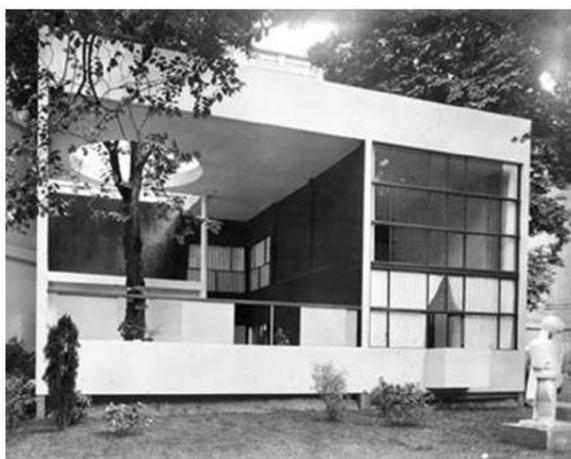
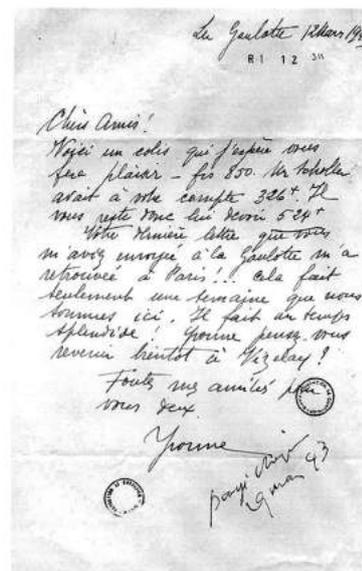
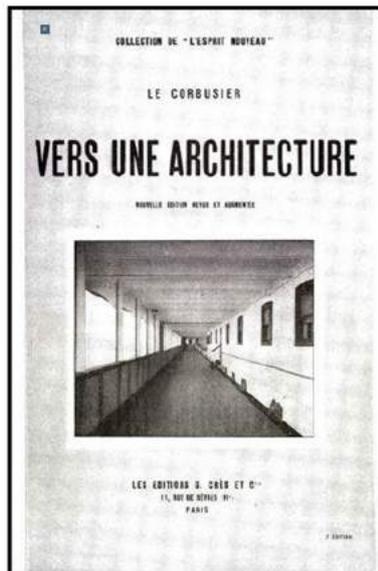
> Le musée est la construction permanente.
Un musée et son œuvre; un jeu
de coffrages à l'œuvre et de
protections types
> l'œuvre de l'œuvre de l'œuvre
est
le musée de l'œuvre de l'œuvre
de l'œuvre de l'œuvre de l'œuvre.

41-42-43. Lettera dattiloscritta in francese di Le Corbusier a Christian Zervos, 19/2/1930.
44. Lettera manoscritta in francese di Le Corbusier a Christian Zervos.



45-46-47-48-49. *Musée d'Art contemporain à croissance illimitée*, vedute del modello, 1939.

50. *Musée d'Art contemporain à croissance illimitée*, schizzi, 1939.



52. Copertina n. 1 *L'Esprit Nouveau*, 1920.

53. Copertina *Vers une architecture*, 1923.

54. Lettera manoscritta di Y. Zervos a Le Corbusier, 12/3/1943.

55-56-57-58. *Pavillon de l'Esprit Nouveau*, vedute interna, terrazza, facciata principale e laterale, 1925.



59-60-61. *Immeuble Clarté*, vedute facciata principale, ingresso e scale interne. 1932.

62-63. *Villa Savoye*, prospetto Nord Ovest e Sud Ovest. 1929



64-65-66-67-68. *Villa Savoye*, vedute rampa, scala, salone, tetto giardino e particolare solarium.

L'AVANGUARDISMO ED IL PRIMITIVISMO DEI *CAHIERS D'ART*

Cahiers d'art può definirsi un'attività interessata all'ambito artistico e letterario, che incluse al suo interno tipologie editoriali di varia natura. *Cahiers d'art* fu una realtà che sviluppò le sue specifiche attività esclusivamente a Parigi, dal 1926 al 1970, grazie all'impegno di una sola personalità, Christian Zervos, il quale ne fu anche l'unico detentore, come dimostrano gli archivi del *Fonds Cahiers d'art*, consultabili alla Biblioteca Kandinsky di Parigi, i quali sono testimonianza di una proprietà chiusa. Zervos ne fu il direttore e il redattore capo e, nello stesso tempo, l'editore.

Grazie al *Fonds Cahiers d'art* è inoltre possibile ricostruire tutta la serie di rapporti professionali e privati che legarono Zervos ai maggiori esponenti delle avanguardie artistiche, ai più illuminati storici dell'arte, dell'architettura e della letteratura che svolgevano il ruolo di protagonisti nell'orizzonte culturale della prima metà del Novecento.

Il nucleo fondamentale dal quale presero vita le varie realtà editoriali di Zervos furono le *Éditions Cahiers d'art* con sede al numero 14 di *rue du Dragon*, a Parigi, le quali abbracciarono tutte le iniziative che derivavano dalla fantasia di Zervos.

L'omonima rivista *Cahiers d'art* nacque nel 1926 e il suo primo numero ebbe come sottotitolo *Cahiers d'art, Bulletin mensuel d'actualité artistique publié sous la direction de Christian Zervos*. La rivista inizialmente mensile e successivamente a cadenza bimestrale, dopo l'interruzione della guerra continuò ad uscire con una frequenza sempre minore. In totale dal 1926 al 1960, anno dell'ultima uscita della rivista, i fascicoli furono 94. Fu proprio durante il periodo di produzione della rivista che Zervos strinse contatti con artisti ed esperti d'arte, in maniera repentina e frequente. La rivista, fautrice delle contemporanee avanguardie, coinvolse esponenti come A. Breton, J. Cassou, S. Giedion, Tériade e numerosi altri studiosi e conoscitori dei fenomeni contemporanei e non solo, ma soprattutto vide tra le sue pagine i capolavori di Kandinsky, Picasso,

Miró e moltissimi altri celebri nomi.

Cahiers d'art fu pure una galleria d'arte, situata anch'essa in rue du Dragon e accolse al suo interno numerose esposizioni curate direttamente da Zervos; fu anche luogo di ricongiungimento, persino durante la seconda guerra mondiale, degli artisti a lui amici, che in essa vedevano il loro fulcro vitale.

Le *Éditions Cahiers d'art* inoltre diedero alle stampe differenti monografie d'artisti e di poeti, cataloghi di esposizioni, e un'ampia rassegna di pubblicazioni archeologiche.

Infine il catalogo sommario dell'opera di Pablo Picasso, noto come *Le Zervos*, che ancora oggi costituisce la massima monografia del pittore spagnolo.

LA RIVISTA

Dal 1926, anno della sua fondazione, fino all'ultimo numero del 1960¹ «*Cahiers d'Art a été une revue sans équivalent*».² Dora Vallier sostiene che il motivo di tale unicità risieda nell'eccezionale lungimiranza estetica dispiegata nelle colonne della rivista nel momento speciale in cui s'imponeva la presa di coscienza nei confronti dei movimenti d'avanguardia, soprattutto alla luce dei precedenti sconvolgimenti plastici dei quali furono portatori gli esponenti del fauvismo, del cubismo, del futurismo, dell'arte astratta, del dada, infine del surrealismo. Era dunque giunto il momento di stilare un bilancio e *Cahiers d'art* ha ricoperto questo importante ruolo.

Infatti durante la sua esistenza la rivista è riuscita ad osservare i fenomeni culturali più significativi per poi prenderli in considerazione in maniera più formale, giungendo a consacrare i momenti più alti del Ventesimo secolo. Rivista dunque schierata in maniera aperta verso alcuni movimenti artistici, con delle nette scelte editoriali che è riuscita a mantenere inalterata tale identità per oltre un trentennio, proprio grazie alla presenza di un unico uomo, Christian Zervos, le cui opzioni estetiche, le scelte o i rifiuti, così come le predilezioni hanno costantemente determinato il contenuto di *Cahiers d'art*.

Cahiers d'Art venne fondata poco dopo l'esposizione delle Arti Decorative del 1925 ed ebbe come obiettivo principale quello di far conoscere la tendenza artistica del secolo appena iniziato. Nei *Cahiers* Zervos riuscì a far emergere tale influenza stilistica anche nella concezione topografica; la novità in tal senso consiste nel trattare l'impaginazione in maniera nuova rispetto al passato ossia accostare a profondi testi critici una serie di illustrazioni che mettano in luce

¹ Nel 2012 Staffan Ahrenberg dà nuova vita alla galleria di *rue du Dragon*; infatti dal dicembre dello stesso anno la rivista *Cahiers d'art* riprende ad uscire, immagini 69-104.

² VALLER D., *Index générale de la revue 'Cahiers d'Art' 1926-1960*, Éditions 'Cahiers 'Art', 14, rue du Dragon, Parigi, 1980. p. 9. Dora Valler lavorò dal 1954 al 1960 a fianco di Christian Zervos, prendendo parte alla preparazione ed alla creazione della rivista, in particolare nella fase di scelta dei testi, delle immagini ed infine dell'impaginazione dei *Cahiers d'Art*. Molto tempo dopo, nel 1980, ricordando questa importante esperienza, la considerò come un privilegio.

l'eloquenza delle immagini.

Altro tratto distintivo fu la costante difesa del movimento Cubista e primo fra tutti il suo esponente più incisivo, Picasso. Inoltre la rivista è stata sempre profondamente impegnata a dare notorietà a tutti i movimenti artistici d'avanguardia, come è dimostrato dagli articoli continui su Max Ernst o Miro o ancora su Kandinsky, Mondrian, Malévitch, Tatline, testi pubblicati in un periodo in cui la critica si dimostrava complessivamente distratta nei confronti questi artisti.

Parallelamente a questa linea estetica fortemente

tracée dans le présente, le passé était aligné côte à côte avec les nouvelles formes grâce à un choix d'œuvres d'art anciennes qui faisait ressortir de nouveaux critères de jugement, liés au goût moderne. Les périodes archaïques ou les arts primitifs, négligés par l'académie, se trouvaient ainsi confrontés à la peintures et à la sculpture modernes, si bien que la confrontation finissait par être une valorisation mutuelle.³

Cahiers d'Art durante la sua lunga esistenza «a permis à son fondateur et unique directeur d'assister au triomphe des artistes et des tendances qu'il avait défendus d'une manière exclusive dès la première heure».⁴

Volendo dare un respiro il più ampio possibile alla rivista, Zervos decise di includere nei *Cahiers d'art* una rubrica d'architettura, incaricando Siegfried Giedion della redazione degli articoli relativi a questo campo. Lo storico dell'architettura ricopre questo incarico dal 1928 al 1934, redigendo ventidue articoli di cui diciannove trattano di architettura contemporanea, due si occupano di temi inerenti la storia dell'arte contemporanea ed infine uno si incentra sul tema della Grecia Classica.

Il notevole contributo di Giedion ha consentito ai *Cahiers* di includere nella lettura e nell'interpretazione del proprio tempo riflessioni dedicate alle vicende dell'architettura contemporanea principalmente europea, interessandosi delle vicende della Svizzera, della Svezia, dell'Olanda, della Germania, della Spagna, della Francia del Sud, ma rivolgendo l'attenzione anche agli esiti architettonici della Tunisia o a quelli del Sud America o degli Stati Uniti. Giedion ha anche redato all'interno dei *Cahiers* saggi riguardanti specifiche realizzazioni quali il *Magasin Citroën* a Parigi o il *Bâtiment pour le Journal Volkstimme* a Francoforte. Giedion ha formulato ampie riflessioni relative ai maestri dell'architettura contemporanea quali Walter Gropius, Alvar Aalto e Le Corbusier, elaborando infine degli articoli incentrati sulle nuove questioni che l'architettura proponeva e toccando i temi quale il nuovo concetto di lusso o lo studio sulla luce

³ *Ibidem.*

⁴ *Ivi.* p. 10.

come obiettivo basilare all'intero di un edificio.

LES FEUILLES VOLANTES, 14, L'USAGE DE LA PAROLE

I *Feuilles Volantes*⁵ «sont le complément de notre Revue 'Cahiers d'art'». ⁶ Essi apparvero all'interno dei *Cahiers* dal 1927 al 1928 e vennero pubblicati per un totale di dieci numeri.⁷

Nella nota di chiusura del primo numero del 1928 dei *Feuilles Volantes* Zervos precisa che questi forniscono tutti gli elementi di attualità che possono essere oggetto di interesse da parte degli artisti, degli amatori e dei mercanti di quadri e di antiquariato, oltre a riunire i più prestigiosi scrittori della nascente letteratura contemporanea.

Zervos continua sostenendo che *Feuilles Volantes* è una rivista indispensabile per l'uomo moderno in quanto al suo interno è possibile reperire informazioni circa le esposizioni o gli eventi artistici, tutti quegli appuntamenti che per chi risiedeva non troppo lontano da Parigi potevano rappresentare occasioni molto interessanti. Sempre grazie a *Feuilles Volantes* era possibile essere informati circa i libri di recente uscita, le raccolte di poesie o le pubblicazioni d'interesse artistico nel senso più ampio. In una realtà in continuo mutamento, anche il rinnovamento delle arti era repentino ed ancora di più se si considera che i *Cahiers* furono una rivista molto sensibile alle avanguardie e pertanto *Feuilles Volantes* contribuì notevolmente alla diffusione di notizie e materiali per i fruitori delle opere d'arte.

Zervos qualche tempo più tardi tenta una nuova formula, *14, Lettres, arts, philosophie, documents, spectacles, actualités*, affidandola a Pierre Gueguen il quale ha tentato di farne un organo indipendente.⁸ La nuova appendice dei *Cahiers* risulta essere, rispetto a *Feuilles*, più attenta all'ambito letterario prediligendo la stampa di composizioni poetiche e brevi testi:

le numéro 1, de moindre format que les 'Cahiers', est annoncé en mars 1933[...] '14' vire à la poésie avec le numéro 5, en mars 1934; il reprend le format des 'Cahiers d'art' et disparaît.⁹

L'allegato dei *Cahiers*, infine, cambia ancora una volta, nel 1939: «une troisième reprise, 'L'Usage de la parole', permet à Paul Eluard de souvenir l'offensive que mène André Breton en

⁵ Il titolo completo era «*Feuilles Volantes. Bulletin illustré d'information paraissant tous les mois sauf en août et septembre. Arts Plastiques, Lettres, Architecture, Musique, Spectacles. Directeur: Christian Zervos. Éditions 'Cahiers d'art', 40, rue Bonaparte, 40, Paris VI*».

⁶ *Feuilles Volantes*, in «Cahiers d'art», Parigi, 1928. p. 44.

⁷ Immagini 107-108.

⁸ DEROUET C., *La revue*, in ID., in *op. cit.*, (2006), p. 63.

⁹ *Ivi*. p. 64.

1939 à son rencontre». ¹⁰ Questa sorta di piccola rivista letteraria, dal titolo *L'Usage de la parole*, vede raccolti al suo interno poesie e testi d'avanguardia opera dei più grandi poeti dell'epoca a Parigi: «Eluard y compte les siens: Max Ernst, Man Ray, Pastoureau, Penrose, Mesens, Nougé, Magritte. Zervos on assure l'impression». ¹¹

LA GALLERIA

Nel 1934 Christian et Yvonne Zervos trasformano il piano terra delle *Éditions Cahiers d'art* in galleria. ¹² Mentre «Yvonne et un associé lyonnais, Marcel Michaud, avaient entrepris de diffuser, sous le label 'Stylclair', les meubles des architectes Marcel Breuer et Alvar Aalto», ¹³ Zervos si impegnò a dare il più possibile visibilità agli artisti le cui opere ha avuto modo di pubblicare nella sua rivista. Dunque «à la galerie des 'Cahiers d'art', la distinction des rôles est maintenue entre Christian Zervos, directeur de la revue, et son épouse Yvonne Zervos, organisatrice des expositions, même si en pratique les échanges sont continuels et les projets, liés». ¹⁴

Gli Zervos già qualche tempo prima iniziarono ad organizzare degli eventi, ad esempio quando nel 1932 presentarono un dipinto di Mondrian, uno di Jea Gorin ed un bassorilievo di Hans Arp.

La prima esposizione ufficiale, del marzo 1934, offre un ampio panorama dell'architettura contemporanea ed in quella occasione fu possibile osservare alcuni progetti dei grandi maestri dell'architettura che mettevano in mostra i loro più recenti lavori. La mostra custodiva al suo interno plastici ed immagini relative a tali progetti. Si poteva prendere visione del *Projet pour la construction du Palais des Soviets*, a cura di Le Corbusier, del plastico della *Maison du verre*, progettato da Pierre Chareau ed edificato in rue Saint-Guillaume a Parigi, oltre al progetto per la nuova città ospedaliera di Lille, dell'architetto americano Paul Nelson.

L'anno successivo nella galleria si svolse un'ulteriore mostra di architettura dal titolo *Jeunes architectes* ¹⁵ nella quale, fra gli altri, esporrà Charlotte Perriand. Di questa mostra Christian Zervos parlerà nei *Cahiers d'art*, dedicando a questo evento un breve saggio. ¹⁶ Nel 1954 sarà Oscar

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Ibidem.*

¹² Immagini 109-114.

¹³ Derouet C., *L'intermittence des expositions*, in *Id.*, in *op. cit.*, (2011), p. 141. «Yvonne et un associé lyonnais, Marcel Michaud, avaient entrepris de diffuser, sous le label 'Stylclair', les meubles des architectes Marcel Breuer et Alvar Aalto».

¹⁴ VERLAINE J., *Les galeries d'art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, Publications de la Sorbonne, Parigi, 2012. p. 218.

¹⁵ *Jeunes architectes*: R. Beaugé, J. Bossu, «Gatepac», C. Laurens, Le Ricolais et Klein, Miquel, Neidhardt, Ch. Perriand, R. Poursain, «Praesens» et «U», M. Roux, Sever, Streb, «Tecton», Weissman, Woog et Rod, Parigi, febbraio-marzo 1935.

¹⁶ ZERVOS C., *Jeunes architectes. À propos de leur exposition à la Galerie des 'Cahiers d'art' Février-Mars 1935*, in *Cahiers d'art, Revue paraissant dix fois par an - Directeur: Christian Zervos. Peinture, Sculpture, Architecture, Art ancien, Ethnographie, Cinéma*, n°1-4, Parigi, 1935, pp. 75-93.

Nitzschke ad esporre schizzi, disegni e modelli del suo progetto per la cattedrale di San Salvador.¹⁷

Le esposizioni, le manifestazioni, le mostre organizzate da *Cahiers d'art* furono in totale novantatre ed alcune di queste, data la loro portata e la grande quantità di opere, vennero allestite altrove. Per esempio, dal 3 maggio al 14 luglio 1935, al *Grand Palais* di Parigi si tenne il 25^e *Salon de la Société des Artistes Décorateurs au Grand Palais des Champs-Élysées*,¹⁸ dove venne esposto anche un progetto di una sala per studio, opera dell'architetto Maurice Barret. Nel 1937, dal 30 luglio al 31 ottobre, *Cahiers d'art* portò al Museo *Jeu de Paume* la mostra *Origines et développement de l'art international indépendant*.¹⁹ Nel 1940 *Hymne à Voix basse*,²⁰ una esposizione dai toni socialmente impegnati, in favore degli insorti greci presentata nei locali municipali di Parigi. Le più rilevanti resteranno quelle allestite ad Avignone, presso il Palazzo dei Papi, nella cappella Clementina. La prima, dal 27 giugno al 30 settembre 1947,²¹ fu una esposizione di pitture e sculture di arte contemporanea. Dopo più di un ventennio, Yvonne e Christian Zervos idearono un'altra mostra, negli stessi ambienti del Palazzo dei Papi, ma questa volta il protagonista fu uno solo, Pablo Picasso.²²

LE MONOGRAFIE

Oltre alla rivista *Cahiers d'Art* Christian Zervos si dedicò anche ad altre iniziative editoriali, dirette derivazioni di questa: le monografie. Queste raccolte vennero pubblicate in un arco temporale che va dal 1926 al 1970.²³

Le monografie stampate per le *Éditions Cahiers d'art* sono state attente a vari ambiti dell'arte contemporanea, in particolare per quanto concerne le sue manifestazioni durante la prima metà del Ventesimo secolo.

Il loro modello è semplice:

un texte liminaire, illustré de dessins au trait, suivi parfois d'un hommage constitué d'extraits de critiques empruntés aux quotidiens, de courtes contributions en allemand ou en anglais, sans traduction, pour élargir le lectorat, puis les planches, souvent isolées les unes

¹⁷ Oscar Nitzschke, *architecte. Dessins et maquettes d'un projet pour la cathédrale de San Salvador*, Amérique centrale, Parigi, 7 – 21 octobre 1954.

¹⁸ 25^e *Salon de la Société des Artistes Décorateurs au Grand Palais des Champs-Élysées*, Parigi, 3 maggio – 14 luglio 1935.

¹⁹ «*Origines et développement de l'art international indépendant*», Musée du Jeu de Paume, Parigi, 30 luglio – 31 ottobre, 1937.

²⁰ «*Hymne à Voix basse*», *exposition itinérante en faveur des insurgés grecs*, Parigi, 1946.

²¹ *Exposition de peintures et sculptures contemporaines*, Avignone, Palazzo dei Papi, 27 giugno – 30 settembre 1947.

²² *Pablo Picasso. Peintures et dessins(1969-1970)*, Avignone, Palazzo dei Papi, 1^o maggio – 30 settembre 1970.

²³ Immagini 115-117.

des autres par une feuille de papier de Chine.²⁴

Le monografie si suddividono in collezioni di cui alcune non vanno oltre il progetto dell'archetipo appena illustrato. Si tratta di monografie relative ai maestri della pittura contemporanea, ai maestri dell'architettura contemporanea ed una monografia relativa a quelli della musica contemporanea. Alcune riguardano l'arte del passato, da quella preistorica a quella moderna.

Con il passare del tempo la struttura delle monografie si evolve e si può prendere come esempio quella su Max Ernst del 1937: «des tirés à part des Cahiers d'art complétés par des contributions et une iconographie comportant dans ce cas una planche expérimentale en couleur».²⁵

Oltre all'ambito degli artisti e a quello degli architetti, l'attenzione dell'editore greco si rivolse a quello dei poeti, dedicando loro quattordici monografie, recanti al proprio interno *plaquettes de poésie*. Altre ancora vengono create esclusivamente per l'archiviazione dei materiali delle esposizioni curate da *Cahiers d'art*, divenendone dei veri e propri cataloghi.

LE PUBBLICAZIONI ARCHEOLOGICHE

L'attenzione di Christian Zervos si concentrò, dal 1932 in poi, sull'archeologia.²⁶ L'interesse per questo ramo del sapere fu profondo ed è riconducibile alla propria formazione di studioso e storico dell'arte. Il contributo di Zervos ebbe di innovativo la grande curiosità verso le età più remote, rivolgendo la sua attenzione alle civiltà preclassiche. É facile intuire come questa passione fosse a lui intrinseca, data la sua attenzione alle avanguardie che, come ben si sa, furono fortemente influenzate dall'età primitiva dell'uomo ed è anche per questa ragione che «Zervos traite les arts primitifs avec le même soin que l'avant-garde».²⁷

Zervos si sforzò di dimostrare le sue tesi, le quali proponevano una nuova lettura delle civiltà sviluppatesi attorno bacino del Mediterraneo e quindi anche delle categorie che fino ad allora condizionarono la percezione di queste realtà storiche lontane. Cosicché nelle sue pubblicazioni archeologiche

il valorise exclusivement les hautes époques, vulgarisant un Néolithique grec inconnu dont il déplace avec lui les épicentres des Cyclades à la Crète, puis au pourtour

²⁴ DEROUET C., *Christian Zervos, éditeur*, in ID., *op. cit.*, (2006), p.69.

²⁵ DEROUET C., *Christian Zervos, éditeur*, in ID., *op. cit.*, (2006), p.70.

²⁶ Immagini 118-121.

²⁷ DEROUET C., *La revue*, in ID., *op.cit.*, (2006), p. 62.

oriental de la Méditerranée.²⁸

In seguito l'editore si interessò anche di portare avanti ricerche inerenti l'archeologia greca del periodo arcaico, la cui pubblicazione dal titolo *L'Art en Grèce*²⁹ ebbe una grande eco di pubblico.

Dopo *L'Art en Grèce* pubblica

'L'Art en Mésopotamie',³⁰ il met en chantier 'L'Art en Égypte'. Il commande des photographies à Turin, à Florence, et s'apprête à partir en janvier 1939 pour l'Égypte en vue de récolter deux volumes, l'un sur l'art antique, l'autre sur l'art copte. En 1943, sous l'Occupation, il rêve avec Marcel Michaud, à Lyon, d'un livre sur 'L'art de la Gaule'. En 1949, il annonce 'Les Peuples sumériens, 3500 à 2000 avant notre ère', par M. Lambert et J. Tournay. En 1950, il propose à George Wittenborn, à New York, un ouvrage sur 'L'Art primitif de l'Irlande', avec des photographies originals et un texte de Sweeney.³¹

Anche altri ambiti geografici catalizzano l'attenzione di Zervos, cosicché nel 1953 pubblica un testo archeologico dal titolo *La Civilisation de la Sardaigne du début de l'énéolithique à la fin de la periode nuragique, II^e millénaire – V^e siècle avant notre ère*³² la cui uscita fu anticipata da un articolo all'interno dei *Cahiers*.³³ Il testo fu ed è tuttora di capitale importanza all'intero degli studi sulla Sardegna arcaica; il volume offre un'accurata trattazione circa l'architettura nuragica e porta alla luce in maniera nuova le vicende della Sardegna preistorica, una realtà posta al centro del Mediterraneo e quindi fortemente partecipe della storia di questo. Prima dello studio di Zervos, le pubblicazioni sulla Sardegna in età arcaica furono sommarie e tuttavia non includevano al loro interno delle teorie supportate da un tale apparato scientifico. La ricerca autoptica di Zervos in terra sarda è ancora una volta il segno tangibile di quella che fu la sua passione e forse involontariamente è la messa in pratica di quei principi dell'archeologia di cui Tucidide parlò nel primo capitolo de *La*

²⁸DEROUET C., *Les albums archéologiques*, in ID., *op. cit.*, (2006), p. 70. «Il valorise exclusivement les hautes époques, vulgarisant un Néolithique grec inconnu dont il déplace avec lui les épicentres des Cyclades à la Crète, puis au pourtour oriental de la Méditerranée».

²⁹ Christian Zervos, *L'Art en Grèce, de la période néolithique au XVIII^e siècle*, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1933.

³⁰ ZERVOS C., *L'Art de la Mésopotamie, de la fin du IV^e millénaire au XV^e siècle avant notre ère* (Elam, Sumer, Akkad, Babylon), 1935.

³¹ Derouet C., *Les albums archéologiques*, *op. cit.*, (2006), p. 73.

³² ZERVOS C., *La Civilisation de la Sardaigne du début de l'énéolithique à la fin de la periode nuragique, II^e millénaire – V^e siècle avant notre ère*, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1954.

³³ ZERVOS C., *La Civilisation de la Sardaigne, du néolithique à la fin de la période nuragique*, in *Cahiers d'art, Revue paraissant dix fois par an. Directeur: Christian Zervos. Peinture, Sculpture, Architecture, Art ancien, Ethnographie, Cinéma*, I, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1952, p. 12.

guerra del Peloponneso,³⁴ che consistono appunto nel ricostruire la storia passata attraverso indizi coi quali è possibile farsi un'idea dell'intero arco dello sviluppo dell'arte preistorica.

Nel 1955, collaborando con le

éditions Wasmuth en Allemagne, Zervos propose la coédition d'un cycle sur l'Antiquité grecque proto-historique, très narcissique et délirant: 'La Civilisation des Cyclades'; 'La Civilisation de la Grèce préhistorique'; 'La Civilisation mycénienne'; 'La Grèce archaïque'; 'La Grèce classique'; 'L'Art de Chypre du Néolithique à l'époque classique'; 'L'Art géométrique grec (du XI^e au VII^e siècle)'.³⁵

La sua ricerca in campo archeologico continuò cosicché nel 1956 pubblicò *L'art de la Crète néolithique et minoenne*³⁶ e l'anno successivo *L'Art des Cyclades du début à la fin de l'âge du bronze*.³⁷ Nel 1959, grazie alla collaborazione con Frua de Angeli, dopo attente ricerche e studi approfonditi, Zervos elaborò «l'extraordinaire somme que constitue 'L'Art de l'époque du renne en France'». ³⁸

Nel 1969 pubblica *La Civilisation hellénique du XI^e au VIII^e siècle*(1969, tome I) e nello stesso testo annuncia che sono in preparazione degli altri volume, ovvero '*La Civilisation hellénique du VII^e siècle*(tome I)', '*La Civilisation hellénique du VI^e siècle*'(2 vol.) e '*La Civilisation hellénique du V^e siècle*(1969, 2 vol.)'.³⁹

È importante ricordare come si producano delle contaminazioni tra la rivista, *Le Zervos* e i testi d'archeologia e i numeri di *Cahiers d'art* seguono in parallelo l'evolversi dei numeri delle altre produzioni che la casa editrice manda in stampa.

Nella rivista *Cahiers d'art* la presenza di articoli dedicati alle civiltà del passato è tanto forte da costituire un apparato di circa un centinaio di saggi redatti sia da Zervos che da altri eccellenti storici, archeologi e antropologi.

L'ambito degli articoli presenti tra le pagine della *Revue*, oltre a quello dell'archeologia, è

³⁴ L'Archeologia di Tucide, intesa come storia del passato supportata dall'analisi autoptica e quindi la comparazione degli elementi reperiti.

³⁵ Derouet C., *Les albums archéologiques*, op. cit., (2006), p. 72. «En 1955, auprès des éditions Wasmuth en Allemagne, Zervos propose la coédition d'un cycle sur l'Antiquité grecque proto-historique, très narcissique et délirant: 'La Civilisation des Cyclades'; 'La Civilisation de la Grèce préhistorique'; 'La Civilisation mycénienne'; 'La Grèce archaïque'; 'La Grèce classique'; 'L'Art de Chypre du Néolithique à l'époque classique'; 'L'Art géométrique grec(du XI^e au VII^e siècle)'.».

³⁶ ZERVOS C., *L'art de la Crète néolithique et minoenne*, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1956.

³⁷ ZERVOS C., *L'Art des Cyclades du début à la fin de l'âge du bronze, 2500-1100 avant notre ère*, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1957.

³⁸ Christian Zervos, *L'Art de l'époque du renne en France, Paléolithique et Mésolithique*, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1959.

³⁹ Christian Zervos, *La Civilisation hellénique du XI^e au VIII^e siècle*, tome I, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1969.

quello proprio dell'arte preistorica come anche della pittura rupestre. Vi è inoltre grande attenzione allo studio dei popoli primitivi, all'Arte negra e vi è persino spazio per la letteratura del passato, proponendo articoli in cui l'arte e l'archeologia vengono rilette alla luce delle conoscenze delle età remote e delle vicende del presente.

LE ZERVOS

Il y a aujourd'hui un artiste dont le nom est connu partout, que les gens du métier aiment ou discutent âprement, que les amateurs abhorrent ou jugent comparable aux plus grands, un artiste qui possède au surplus le secret de séduire les poètes.⁴⁰

Così Christian Zervos apre il primo volume del suo catalogo su Pablo Picasso, detto poi *Le Zervos*.⁴¹ L'editore greco inizia a comporre il catalogo ragionato su Picasso nel 1932 e lo continuerà fino alla sua morte, nel 1970. Comunque dopo la scomparsa del fondatore di *Cahiers d'art*, la pubblicazione del catalogo dell'opera di Picasso non si interruppe; questa verrà curata, in pieno accordo con il pittore, da Mila Gagarine, collaboratrice di Christian Zervos dal 1965.

Nel 2013 questo catalogo dal titolo *Pablo Picasso by Christian Zervos: catalogue of works, 1895-1972 (33 volumes), New, Revisited edition*, è stato ristampato per le edizioni Sotheby's.⁴²

Quella che intraprende l'editore è un'impresa della quale, nella sua fase iniziale, egli stesso non si rende conto della grandiosità a lei intrinseca e della grandiosa opera che diventerà. Zervos ha tuttavia avuto fin da subito piena coscienza del giusto valore dell'opera di Picasso e pertanto ritiene che si tratti di un'opera che conterà, per l'avvenire, fra le avventure dell'arte più perigliose e fra le più profonde.

Derouet considera *Le Zervos* un catalogo succinto: riproduzione dell'opera, accompagnata dal titolo, dalle dimensioni, dalla tecnica d'esecuzione e talvolta dall'indicazione del proprietario.⁴³ In totale i volumi di questo catalogo sommario dell'opera di Pablo Picasso furono trentatré e quelli che vanno dal primo al ventiduesimo furono opera di Zervos, mentre dal ventitreesimo fino all'ultimo, come già accennato, di Mila Gagarine.

Per Zervos l'esistenza di Picasso ha segnato l'epoca contemporanea con un'impronta che resterà a lungo riconoscibile e che eserciterà un'azione stimolante, poiché ha inaugurato una fase dell'arte generosa di grandi conseguenze, rinnovando l'ideale di sviluppo le cui conseguenze sono state

⁴⁰ ZERVOS C., *Pablo Picasso*, Vol. 1, (Œuvres de 1895 à 1906, Éditions «Cahiers d'art», Paris, 1932, p. 11.

⁴¹ Immagini 122-123.

⁴² Il catalogo, finora fruibile solo in francese, è stato tradotto in inglese e stampato in Italia, ed è stato edito nel febbraio 2014. Si tratta di una pubblicazione anch'essa in 33 volumi, ciascuno di 32,8 cm per 12,9 cm, con oltre 16000 immagini in bianco e nero.

⁴³ Cfr. DEROUET, *Le catalogue raisonné de Picasso, dit 'Le Zervos', cit.*, p. 70.

ricche di audacie.

È questo aspetto dell'arte contemporanea che spinge Zervos ad ammonire i fruitori della sua arte, sottolineando che bisogna tenerne conto per poterne comprendere le creazioni che possono apparire mostruose agli uomini, ma che sono giuste davanti alla Natura e contro questo principio risultano impotenti tutte le forze dell'ordine stabilito. Gli uomini come Picasso non potrebbero mai essere dominati da nulla poiché non accettano alcuna sottomissione, se non lo sguardo severo della Natura. Picasso riconosce l'azione dello spirito come preziosa, ma riconosce che la Natura ha più imprevedibilità e risorse, ideale che Zervos ha più volte evidenziato nelle numerose occasioni in cui ha potuto parlare o scrivere del pittore spagnolo.

L'esperienza editoriale di Zervos ebbe un importante, seppur breve, precedente in occasione della collaborazione con le *Éditions Morancé* grazie proprio a Badovici, il quale nel 1923, fece entrare in contatto Zervos con Albert Morancé, consentendo al letterato greco di poter mostrare le proprie qualità di appassionato d'arte. L'anno seguente lo stesso Zervos entra a far parte del gruppo di critici d'arte facenti parte della redazione delle *Éditions Morancé*. Dal 1924 infatti scrive per la rivista *L'Art d'Aujourd'hui*. Si dimostra subito all'altezza dell'incarico e gli viene perciò assegnata la direzione di un'ulteriore rivista di nuova pubblicazione e di ancora maggior rilievo, *Les Arts de la maison*, la cui frequenza è semestrale.

L'ART D'AUJOURD'HUI

L'art d'aujourd'hui. Peintures, dessins, stampe, sculptures de notre temps inizia la pubblicazione nel 1923 ed in quest'occasione Christian Zervos ricevette l'incarico di segretario del direttore della rivista Albert Morancé.⁴⁴

La rivista aveva come intento principale quello di far conoscere ancora meglio e ad un pubblico sempre più ampio di collezionisti ed esperti d'arte le pitture, i disegni, le stampe e le sculture opera degli artisti più rinomati ed innovativi del panorama parigino dell'epoca, tra cui Pablo Picasso, George Braque, Henri Matisse, Paul Klee, Marc Chagall.

Christian Zervos giocò un ruolo preponderante al suo interno, soprattutto per quanto riguarda la scelta dei temi e degli argomenti che venivano affrontati in ogni numero; a conferma di ciò si deve dire che la maggior parte degli articoli vennero firmati da lui, anche se ve ne sono altri di storici dell'arte come François Tosca (*Despiau*)⁴⁵, Maurice Raynal (*Picasso e Maurice Utrillo*)⁴⁶,

⁴⁴ Le *Éditions Albert Morancé* avevano sede a Parigi, al 30-32 di rue de Fleurus, e furono la prosecuzione, seppure ideale, della *Ancienne Maison Morel* fondata nel 1780.

⁴⁵ TOSCA F., *Despiau*, in «L'art d'aujourd'hui. Peintures, dessins, stampe, sculptures de notre temps», Printemps & été, I, Parigi, 1924, pp. 13-17.

Charles Vildrac (*Charles Dufresne*)⁴⁷, Louis Vauxcelles (*La méthode et la leçon de Géricault*)⁴⁸, Philippe Marcel (*Henri Matisse*)⁴⁹, J.E. Laboureur (*Marie Laurencin*)⁵⁰, Claude Roger-Marx (*Luc-Albert Moreau*)⁵¹, Roger Allard (*Raoul Dufy e Marie Laurencin*)⁵², André Salmon (*Chana Orloff*)⁵³, Jacques Mesnil (*Frans Masereel*)⁵⁴, Bissière (*Georges Braque*)⁵⁵, Jean Cassou (*Mateo Hernández*)⁵⁶, Marcel Arnaud (*D. Galanis*)⁵⁷, Georges Duhamel (*Henry de Waroquier e Maurice de Vlaminck*)⁵⁸, Élie Faure (*Quantités et qualité*)⁵⁹, Tériade (*Léopold-Lévy, Kisling e E.O.Friesz*)⁶⁰, André Salmon (*Jacques Lipchitz*)⁶¹, Robert Rey (*Jean Marchand*)⁶², Henri Achel (*Jean Lurçat*)⁶³, Jean Lurçat (*Louis Marcoussis*).⁶⁴

Una caratteristica innovativa per l'epoca fu quella di promuovere la diffusione di manufatti direttamente autografati dagli artisti. Fu così che tra il 1925 ed il 1929 accanto alle classiche uscite

⁴⁶ Rispettivamente RAYNAL M., *Picasso*, in «L'art d'aujourd'hui. Peintures, dessins, stampe, sculptures de notre temps», Printemps & été, I, Parigi, 1924, pp. 18-24, Volume I; RAYNAL M., *Maurice Utrillo*, in «L'art d'aujourd'hui. Peintures, dessins, stampe, sculptures de notre temps», Automne & hiver, II, Parigi, 1924, pp. 5-10.

⁴⁷ VILDRAC C., *Charles Dufresne*, in «L'art d'aujourd'hui. Peintures, dessins, stampe, sculptures de notre temps», Printemps & été, I, Parigi, 1924, pp. 25-27.

⁴⁸ VAUXCELLES L., *La méthode et la leçon de Géricault*, in «L'art d'aujourd'hui. Peintures, dessins, stampe, sculptures de notre temps», Printemps & été, I, Parigi, 1924, pp. 28-32.

⁴⁹ MARCEL P., *Henri Matisse*, in «L'art d'aujourd'hui. Peintures, dessins, stampe, sculptures de notre temps», Printemps & été, I, Parigi, 1924, pp. 33-43.

⁵⁰ LABOUREUR J.E., *Marie Laurencin*, in «L'art d'aujourd'hui. Peintures, dessins, stampe, sculptures de notre temps», Automne & hiver, II, Parigi, 1924, pp. 17-21.

⁵¹ ROGER-MARX C., *Luc-Albert Moreau*, in «L'art d'aujourd'hui. Peintures, dessins, stampe, sculptures de notre temps», Automne & hiver, II, Parigi, 1924, pp. 22-24.

⁵² Rispettivamente ALLARD R., *Raoul Dufy*, in «L'art d'aujourd'hui. Peintures, dessins, stampe, sculptures de notre temps», Printemps & été, I, Parigi, 1925, pp. 1-9, 17-19; ALLARD R., *Marie Laurencin*, in «L'art d'aujourd'hui. Peintures, dessins, stampe, sculptures de notre temps», Hiver, I, Parigi, 1925, pp. 49-51.

⁵³ SALMON A., *Chana Orloff*, in «L'art d'aujourd'hui. Peintures, dessins, stampe, sculptures de notre temps», Été, I, Parigi, 1925, pp. 10-11.

⁵⁴ MESNIL J., *Frans Masereel*, in «L'art d'aujourd'hui. Peintures, dessins, stampe, sculptures de notre temps», Été, I, Parigi, 1925, pp. 12-15.

⁵⁵ BISSIÈRE, *Georges Braque*, in «L'art d'aujourd'hui. Peintures, dessins, stampe, sculptures de notre temps», Automne, II, Parigi, 1925, pp. 16-21.

⁵⁶ CASSOU J., *Mateo Hernández*, in «L'art d'aujourd'hui. Peintures, dessins, stampe, sculptures de notre temps», Automne, II, Parigi, 1925, pp. 22-25.

⁵⁷ ARNAUD M., *D. Galanis*, in «L'art d'aujourd'hui. Peintures, dessins, stampe, sculptures de notre temps», Automne, I, Parigi, 1925, pp. 26-30.

⁵⁸ Rispettivamente DUHAMEL G., *Henry de Waroquier*, in «L'art d'aujourd'hui. Peintures, dessins, stampe, sculptures de notre temps», Hiver, I, Parigi, 1925, pp. 52-57; DUHAMEL G., *Maurice de Vlaminck*, pp. 5-13.

⁵⁹ FAURE É., *Quantités et qualité*, in «L'art d'aujourd'hui. Peintures, dessins, stampe, sculptures de notre temps», Hiver, I, Parigi, 1925, pp. 58-63.

⁶⁰ Rispettivamente TÉRIADE, *Léopold-Lévy*, in «L'art d'aujourd'hui. Peintures, dessins, stampe, sculptures de notre temps», Printemps & été, I, Parigi, 1926, pp. 14-16; TÉRIADE, *Kisling*, in «L'art d'aujourd'hui. Peintures, dessins, stampe, sculptures de notre temps», Printemps & été, I, Parigi, 1926, pp. 29-32; TÉRIADE, *E.O.Friesz*, in «L'art d'aujourd'hui. Peintures, dessins, stampe, sculptures de notre temps», Printemps & été, I, Parigi, 1926, pp. 44-46.

⁶¹ Rispettivamente SALMON A., *Jacques Lipchitz*, in «L'art d'aujourd'hui. Peintures, dessins, stampe, sculptures de notre temps», Printemps & été, I, Parigi, 1926, pp. 21-23.

⁶² REY R., *Jean Marchand*, in «L'art d'aujourd'hui. Peintures, dessins, stampe, sculptures de notre temps», Printemps & été, I, Parigi, 1926, pp. 24-28.

⁶³ ACHEL H., *Jean Lurçat*, in «L'art d'aujourd'hui. Peintures, dessins, stampe, sculptures de notre temps», Printemps & été, I, Parigi, 1926, pp. 33-34.

⁶⁴ LURÇAT J., *Louis Marcoussis*, in «L'art d'aujourd'hui. Peintures, dessins, stampe, sculptures de notre temps», Printemps & été, I, Parigi, 1926, pp. 37-40.

de *L'art d'aujourd'hui* Albert Morancé decise di creare delle ulteriori edizioni, dei 'numeri speciali' definiti *de luxe*, a tiratura limitata di 105 esemplari su *vélin d'arches*, una carta pregiata; si costituiva così una collezione di grande valore di acqueforti,⁶⁵ litografie,⁶⁶ *pointe-sèches*.⁶⁷

Nella nota dal titolo *Tout l'art d'aujourd'hui*⁶⁸ si legge come l'intenzione dell'editore sia stata quella di incrementare la pubblicazione di articoli all'interno della rivista. Sottolineava come fino al 1926 avesse pubblicato solamente le opere dei pittori e degli scultori, ma visto il successo che ha riscontrato la pubblicazione gli era sembrato opportuno dare alla rivista un maggior impulso al fine di rispondere a tutte le aspettative che promette il suo titolo di *L'Art d'Aujourd'hui*. Pertanto si decise di aggiungervi le opere di architetti ed artisti che rappresentassero pienamente le tendenze dell'epoca.

Morancé intendeva perseguire l'obiettivo di far conoscere ed apprezzare l'arte contemporanea in tutte le sue manifestazioni, precisando che oltre al testo critico che per consuetudine corredeva ciascun capitolo volle aggiungere una pagina di autobiografia in cui ciascun artista stesso farà conoscere in poche righe quale è stata la sua formazione, la sua educazione artistica e le modalità con le quali lavora. Il miglior metodo, secondo l'editore, per apprezzare un'opera e comprenderne appieno il significato.

Nelle successive pubblicazioni della rivista *L'Art d'Aujourd'hui*, vennero spesso inserite pagine di autobiografia di ogni artista, dove era possibile leggere le indicazioni fornite in prima persona dai protagonisti: Louis Charlot, Lucien Mainssieux, Adriaan Lubbers, Maria Blanchard, Yves Alix, Wladislaw Skoczylas, Paul Klee, Jean Lambert, Louis Marcouissis, Henri Manguin, Joseph Bernard, Etienne Cournault, Jacqueline Marval, K.-X. Roussel, Claudius Linossier.

Gli articoli comparsi all'interno de *L'art d'aujourd'hui* con la firma di Christian Zervos furono quelli dedicati a Dunoyer de Segonzac,⁶⁹ Henri Laurence,⁷⁰ Marc Chagall,⁷¹ Aristide

⁶⁵ D. Galanis (1925, II volume), Lèopold Lèvy ed una di Jean Marchand (1926).

⁶⁶ Aristide Maillol (1925, I volume), Marie Laurencin (1925, II volume).

⁶⁷ Maurice de Vlaminck ed una di H. de Waroquier (1926), Henri Manguin (1929).

⁶⁸ MORANCÉ A., *Tout l'art d'aujourd'hui*, in «L'art d'aujourd'hui. Peintures, dessins stampe, sculptures de notre temps», Parigi, III, 1926.

⁶⁹ ZERVOS C., *Dunoyer de Segonzac*, in «L'art d'aujourd'hui. Peintures, dessins, stampe, sculptures de notre temps», Printemps & été, I, Parigi, 1924, p.5. André Dunoyer de Segonzac (1884-1974) fu un pittore, incisore ed illustratore francese. Fu membro del gruppo *Section d'or* (associazione di pittori e critici, attiva a Parigi dal 1912 al 1914) e dunque la sua opera fu principalmente influenzata dal Cubismo. Dopo il 1920 il suo stile pittorico ha accenti maggiormente lirici e naturalistici. I suoi acquarelli, le sue litografie, e le sue incisioni includono tanto paesaggi che figure umane. Fu interessato alle «arti grafiche del XX secolo» così da fondare una «scuola di pittori-incisori situata al margine dei grandi movimenti dell'arte moderna e dedita soprattutto alla calcografia. La sua opera grafica, considerevole, è tutta improntata a un sentimento di ammirazione e di entusiasmo per la natura; le sue incisioni, come i suoi disegni acquarellati, hanno un'apparenza scarabocchiata e non finita che [...] che toccano per la freschezza e la spontaneità della grafia». Inoltre sono da ricordare «i paesaggi che incideva dal vero [...], i suoi ritratti, la serie di acqueforti e litografie dedicate agli sport, e i libri illustrati come 'Bubu di Montaparnasse' e 'L'edera' di Bresson». CONIL-LACOSTE M., *La scultura del XX secolo*, in *Storia dell'arte*, X, Istituto geografico De Agostini, Novara, 1985. pp. 261-265.

Maillol,⁷² Amédée Ozenfat⁷³ e a Le Corbusier e Pierre Jeanneret.⁷⁴

LES ARTS DE LA MAISON

Dal 1923 al 1926 Zervos è stato direttore de *Les Arts de la maison*,⁷⁵ rivista a cadenza semestrale.

Les Art de la maison ha rappresentato una sorta di rassegna delle opere più significative della decorazione dei primi anni Venti. Albert Morancé sottolineava ne *Note de l'éditeur*⁷⁶ che *Les Arts de la maison* sono state create al momento della rinascita delle arti decorative nella fase un cui ci si accorse che non era corretto separare le arti cosiddette minori dalle altre manifestazioni artistiche.

L'obiettivo della rivista era quello di far conoscere l'evoluzione estetica della decorazione degli interni, studiando il periodo di intensa produzione che ha preceduto e preparato l'*Exposition des Arts Décoratifs et Industriels* del 1925, un periodo di ricerche isolate in cui ciascun artista comprendeva di cosa avesse bisogno ovvero «non pas imiter mais créer».⁷⁷

In questa indagine ciascun artista aspirava ad uno stile proprio, sia per un rinnovamento delle forme antiche che per una concezione assolutamente nuova dell'opera da realizzare.

⁷⁰ ZERVOS C., *Henri Laurens*, in «L'art d'aujourd'hui. Peintures, dessins, stampe, sculptures de notre temps», Automne & hiver, Parigi, 1924, p.11. Henri Laurens (1885-1954) fu uno scultore francese. «La sua carriera e la sua opera[...] sono segnate dall'abilità della mano e dalla vitalità dell'ispirazione». Fu molto amico di Braque e «scoprì il Cubismo a ventisei anni ed eseguì opere di rigorosa struttura geometrica; più tardi diede alle sue sculture una più corposa pienezza di forme ed una linea più flessuosa», come in *Bagnanti*, *Sirene*, *Donne distese*, *Musiciste*, sculture in cui sono accentuate «le rotondità piuttosto che gli spigoli, non risultando tuttavia per nulla naturalistiche». Inventò un nuovo classicismo in cui si equilibrano lirismo e ritegno, dove la tensione dovuta al contrasto delle masse e all'opposizione dei ritmi genera il movimento dell'immobilità. Tale dinamismo è «caratteristico di Laurens ed è alla base della sua concezione della scultura, che egli definisce 'prima di tutto una conquista dello spazio'». CONIL-LACOSTE M., *La scultura del XX secolo*, in *Storia dell'arte*, X, Istituto geografico De Agostini, Novara, 1985. pp.78-79.

⁷¹ ZERVOS C., *Marc Chagall*, in «L'art d'aujourd'hui. Peintures, dessins, stampe, sculptures de notre temps», Automne & hiver, Parigi, 1924, p.25.

⁷² ZERVOS C., *Aristide Maillol*, in «L'art d'aujourd'hui. Peintures, dessins, stampe, sculptures de notre temps», Parigi, 1925, II, p.35. Aristide Maillol(1861-1944) fu uno scultore e pittore francese. Maturò le sue prime esperienze artistiche nell'atelier di Paul Gauguin, per distaccarsene poi e dedicarsi completamente alla scultura. Il suo tema preferito fu il nudo femminile; le sue *Veneri*, le sue *Flore*, o le *Tre Ninfe* furono modellate e rese «imponenti e dinamiche». La cifra di Maillol fu la «pienezza delle forma» ed una «maestà serena dovuta alla coesione architettonica dei volutmi», e la sua «estetica figurativa [...] conserva ancora delle convenzioni del passato[...], ed il rifiuto del realismo epidermico a vantaggio di una concezione più architettonica del corpo. Sotto questo punto di vista, Maillol può essere considerato l'iniziatore di una certa concisione in scultura». CONIL-LACOSTE M., *La scultura del XX secolo*, in *Storia dell'arte*, X, Istituto geografico De Agostini, Novara, 1985. pp.59-67.

⁷³ ZERVOS C., *Amédée Ozenfant*, in «L'art d'aujourd'hui. Peintures, dessins, stampe, sculptures de notre temps», Parigi, 1926, p.47.

⁷⁴ LE CORBUSIER, *Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, in «L'art d'aujourd'hui», Éditions Albert Morancé, Parigi, 1929, p. 12.

⁷⁵ Il titolo completo della rivista era «*Les arts de la maison. Choix des œuvres les plus expressives de la décoration contemporaine publié sous la direction de Christian Zervos*», una rassegna delle opere più significative della decorazione contemporanea.

⁷⁶ MORANCÉ A., *Note de l'éditeur*, in «Les arts de la maison. Choix des œuvres les plus expressives de l'architecture intérieure et de l'ameublement modernes», Automne & hiver, II, Parigi, 1926.

⁷⁷ *Ibidem*.

Attraverso la rivista si era seguita con grande interesse l'esposizione del 1925 facendo conoscere al pubblico le nuove tendenze e permettendo ai decoratori di considerare le loro opere non più come una ricerca apprezzata da qualche intenditore, ma come una realtà pratica.

All'interno della rivista, inoltre, sono state pubblicate le opere esposte e gli insiemi che dovevano essere il vero punto di partenza di una comprensione nuova del decoro della casa, mostrando l'evoluzione sempre più marcata verso un'unità di principi che, lasciando ad ogni artista il suo stile personale, preparava un'epoca di creazione più coordinata, più organica.

Infine l'impegno profuso in questo lavoro fu foriero di una importante verità:

Les Arts Décoratifs paraissent se développer selon de grandes directions générales: union de plus en plus grande entre eux en accord avec l'architecture –la plupart des décorateurs étant eux-mêmes architectes–, sobriété du coloris et simplicité des lignes, qui n'excluent pas la richesse de la matière, et surtout recherche de l'utilité et de la juste adaptation au but cherché.⁷⁸

Christian Zervos durante il periodo di pubblicazione della rivista, oltre ad avere un'influenza determinante nella segreteria dell'editore de *Les Art de la maison*, ha contribuito alla stesura di numerosi articoli. Come ne *L'Art d'aujourd'hui* anche qui ha dedicato attenzione all'architettura di Le Corbusier e Pierre Jeanneret; sono tre gli articoli firmati da Zervos in cui si presta attenzione agli studi ed alle ricerche nel campo del design dei due architetti.

Hanno collaborato con Zervos in qualità di esperti del campo delle arti decorative della casa Paul Eyquem (*R.N.Roland Holst*)⁷⁹, Georges André (*Paul Vera* e *Nos Décorateurs: André Groult*)⁸⁰, Roger Allard (*Paris au point de Beauvais*)⁸¹, Jacques Mesnil (*L'aménagement intérieur* e *Le Mur vivant*)⁸², P. Chareau (*Appareils d'éclairage, Meubles* e *Études d'intérieurs*)⁸³, Francis

⁷⁸ *Ibidem.*

⁷⁹ EYQUEM P., *R.N.Roland Holst*, in «*Les arts de la maison. Choix des œuvres les plus expressives de la décoration contemporaine*», Printemps & été, I, Parigi, 1924, pp. 5-8.

⁸⁰ Rispettivamente ANDRÉ G., *Paul Vera* in «*Les arts de la maison. Choix des œuvres les plus expressives de la décoration contemporaine*», Printemps & été, I, Parigi, 1924, pp. 9-12; ANDRÉ G., *Nos Décorateurs: André Groult*, in «*Les arts de la maison. Choix des œuvres les plus expressives de la décoration contemporaine*», Printemps & été, I, Parigi, 1925, pp. 5-12.

⁸¹ ALLARD R., *Paris au point de Beauvais*, in «*Les arts de la maison. Choix des œuvres les plus expressives de la décoration contemporaine*», Printemps & été, I, Parigi, 1924, pp. 17-20.

⁸² MESNIL J., *L'aménagement intérieur*, in «*Les arts de la maison. Choix des œuvres les plus expressives de la décoration contemporaine*», Printemps & été, I, Parigi, 1924, pp. 29-38 ; MESNIL J., *Le Mur vivant*, in «*Les arts de la maison. Choix des œuvres les plus expressives de la décoration contemporaine*», Printemps & été, I, Parigi, 1926, pp. 17-22.

⁸³ CHAREAU P., *Appareils d'éclairage*, in «*Les arts de la maison. Choix des œuvres les plus expressives de la décoration contemporaine*», Automne & hiver, II, Parigi, 1924, pp. 18; CHAREAU P., *Meubles*, in «*Les arts de la maison. Choix des œuvres les plus expressives de la décoration contemporaine*», Automne & hiver, II, Parigi, 1924, pp. 19-21; CHAREAU P., *Études d'intérieurs*, in «*Les arts de la maison. Choix des œuvres les plus expressives de la décoration contemporaine*», Automne & hiver, II, Parigi, 1924, pp. 22-24.

Jourdain (*Le réveil d'un Art e Robert Mallet-Stevens*)⁸⁴, Robert Mallet-Stevens (*Les Vitraux de Barillet*)⁸⁵, André Vera (*Le Cabinet de toilette*)⁸⁶, E. Tériade (*Un an après e Architecture intérieure*)⁸⁷, Paul Simons (*Le dessin dans les écoles primaire municipales*).⁸⁸

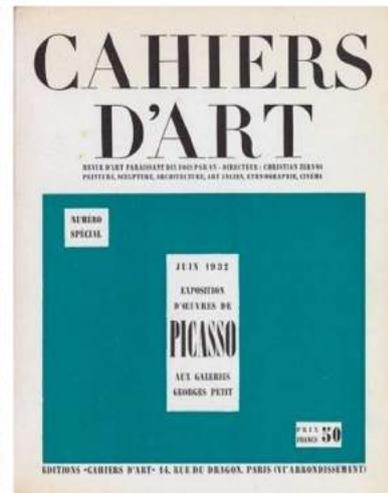
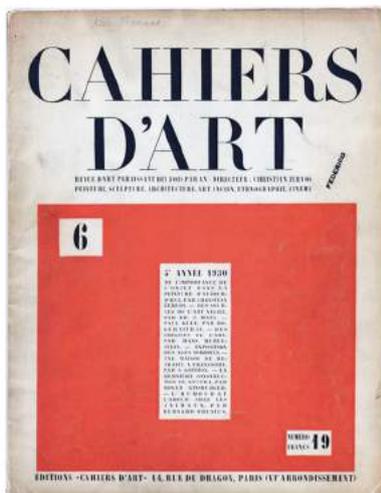
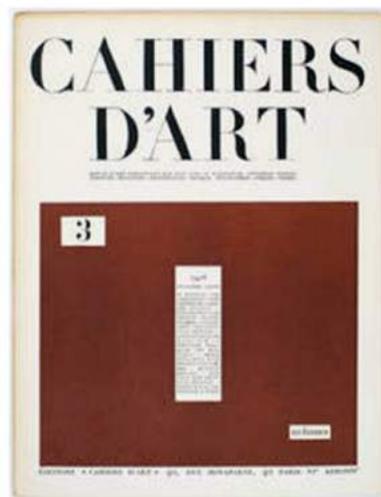
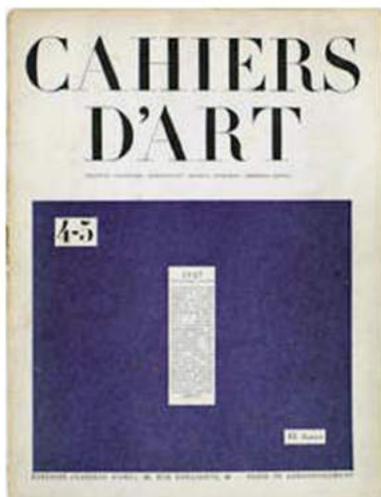
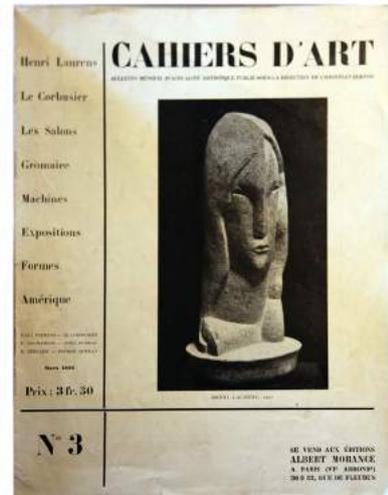
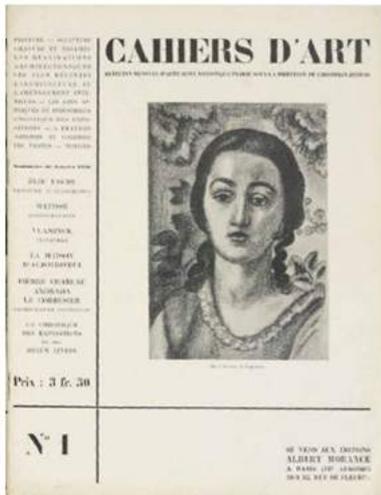
⁸⁴ JOURDAIN F., *Le réveil d'un Art*, in «Les arts de la maison. Choix des œuvres les plus expressives de la décoration contemporaine», Automne & hiver, I, Parigi, 1923, pp. 7-12; JOURDAIN F., *Robert Mallet-Stevens*, in «Les arts de la maison. Choix des œuvres les plus expressives de la décoration contemporaine», Printemps & été, I, Parigi, 1926, pp. 5-9.

⁸⁵ MALLET-STEVENS R., *Les Vitraux de Barillet*, in «Les arts de la maison. Choix des œuvres les plus expressives de la décoration contemporaine», Printemps & été, I, Parigi, 1926, pp. 10-11.

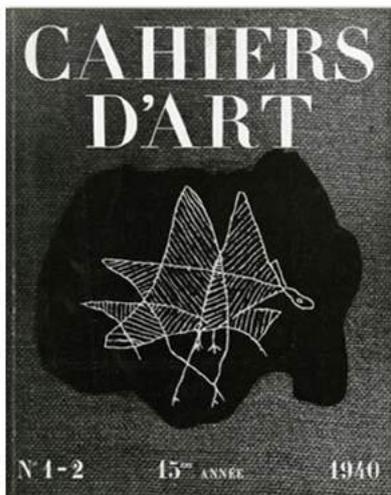
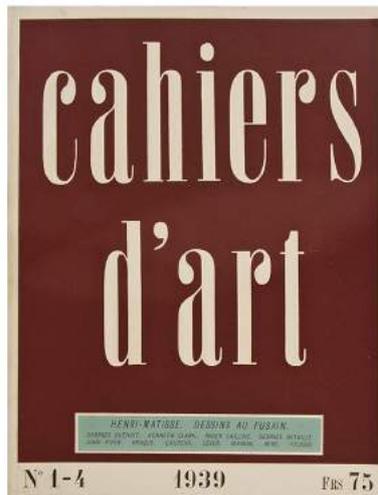
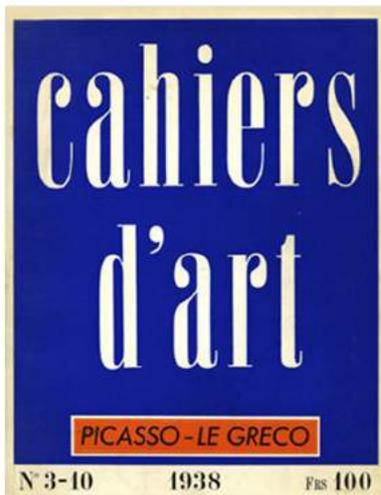
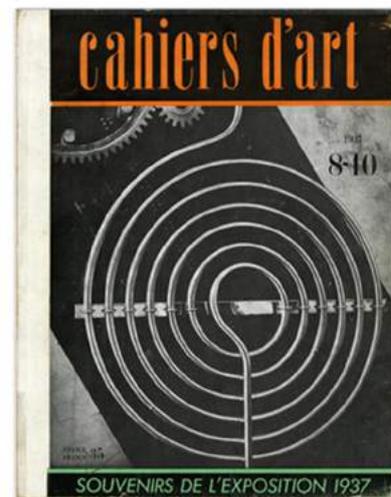
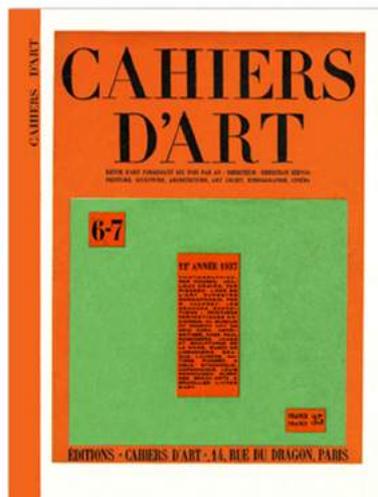
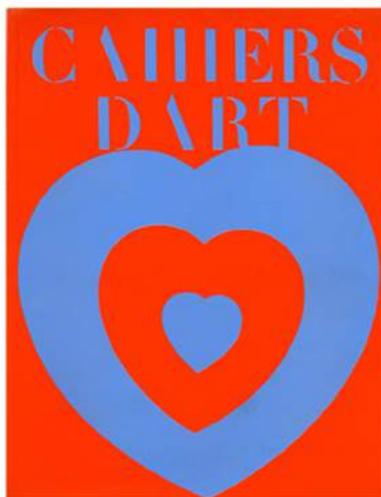
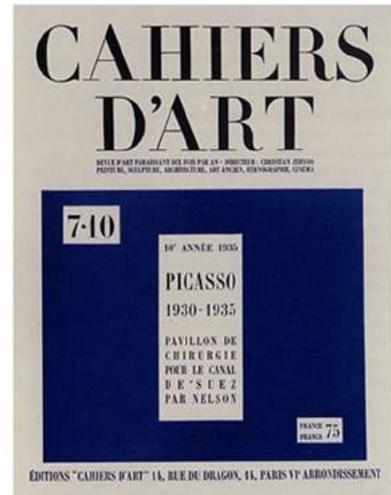
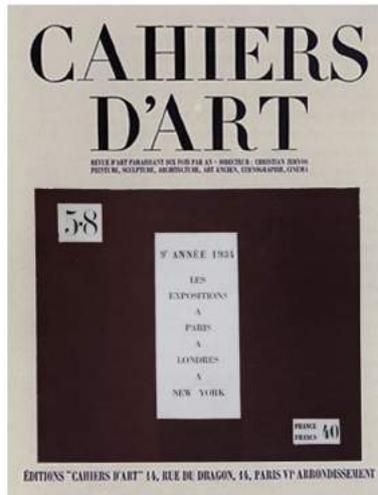
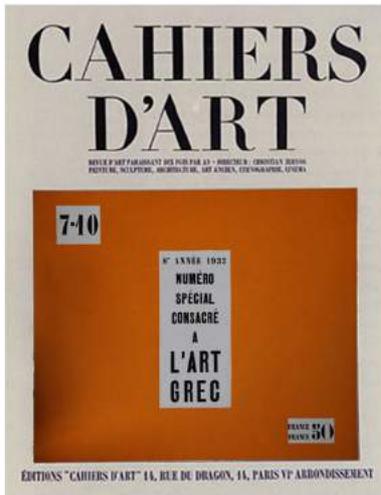
⁸⁶ VERA A., *Le Cabinet de toilette*, in «Les arts de la maison. Choix des œuvres les plus expressives de la décoration contemporaine», Printemps & été, I, Parigi, 1926, pp. 23-24.

⁸⁷ TÉRIADE, *Un an après*, in «Les arts de la maison. Choix des œuvres les plus expressives de la décoration contemporaine», Automne & hiver, I, Parigi, 1926, pp. 5-9 ; TÉRIADE, *Architecture intérieure*, in «Les arts de la maison. Choix des œuvres les plus expressives de la décoration contemporaine», Automne & hiver, I, Parigi, 1926, pp. 13-22.

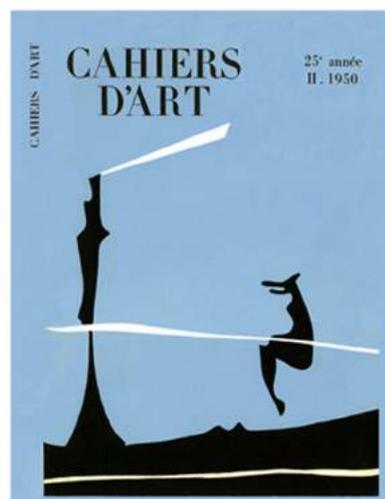
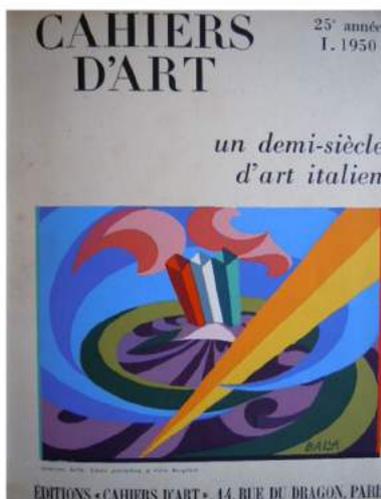
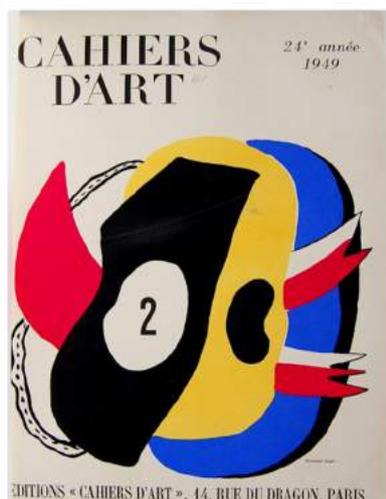
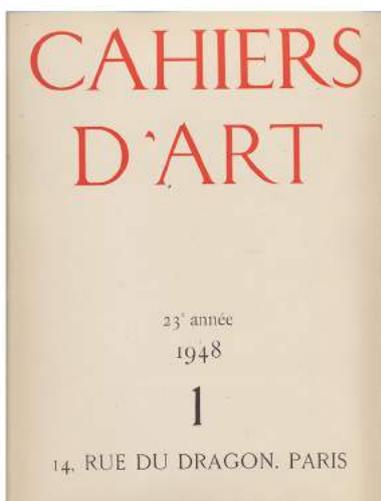
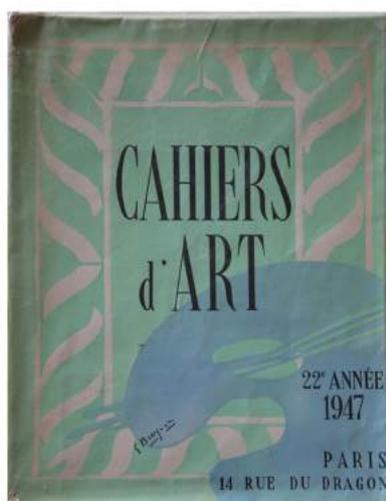
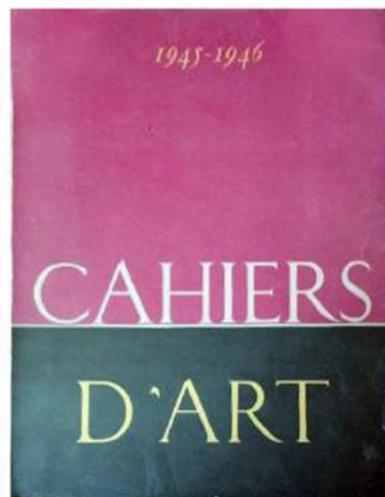
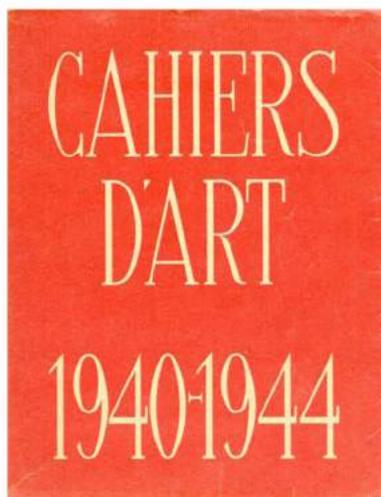
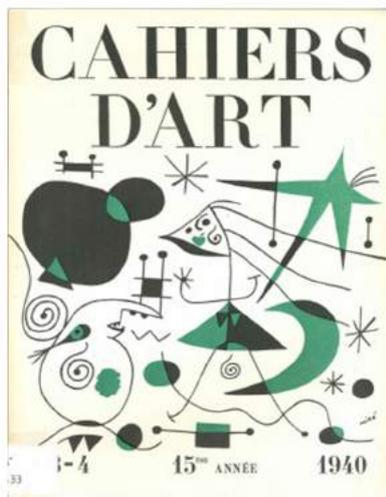
⁸⁸ SIMONS P., *Le dessin dans les écoles primaire municipales*, in «Les arts de la maison. Choix des œuvres les plus expressives de la décoration contemporaine», Automne & hiver, I, Parigi, 1923, pp. 35-37.



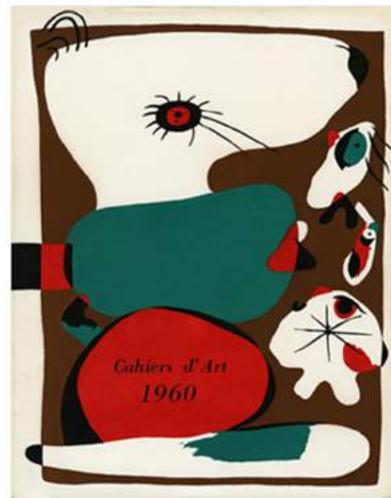
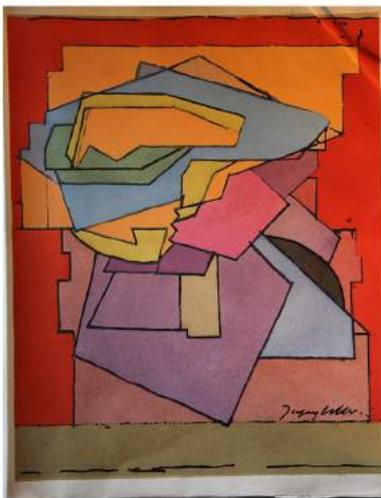
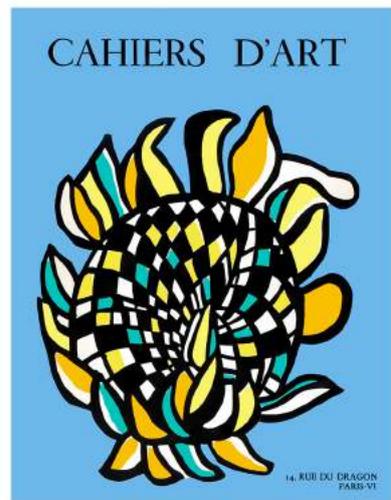
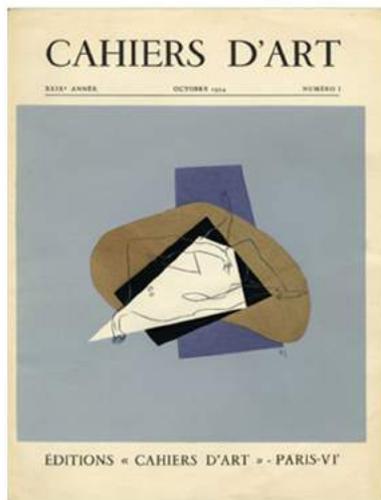
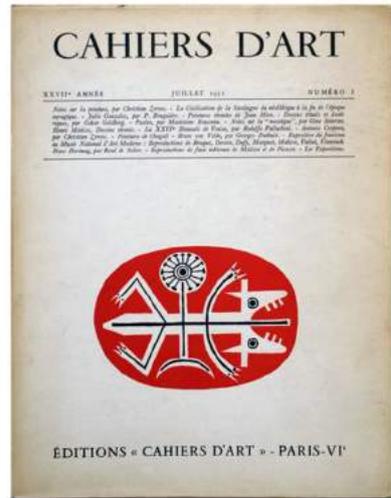
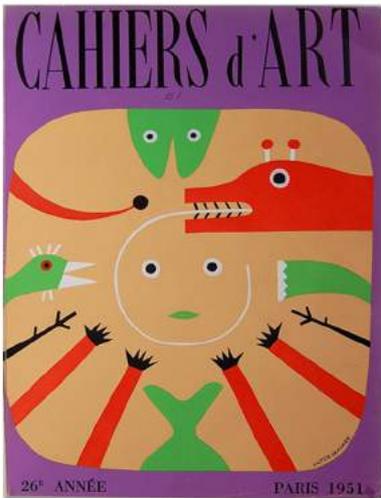
69. Copertina n. 1 dei *Cahiers d'art*, 1926, H. Matisse.
70. Copertina n. 2 dei *Cahiers d'art*, 1926, P. Picasso.
71. Copertina n. 3 dei *Cahiers d'art*, 1926, H. Laurens.
72. Copertina n. 4-5 dei *Cahiers d'art*, 1927.
73. Copertina n. 3 dei *Cahiers d'art*, 1928.
74. Copertina n. 1 dei *Cahiers d'art*, 1929.
75. Copertina n. 6 dei *Cahiers d'art*, 1930.
76. Copertina n. 1 dei *Cahiers d'art*, 1931.
77. Copertina n. speciale dei *Cahiers d'art*, 1932, P. Picasso.



78. Copertina n. 7-10 dei *Cahiers d'art*, 1933.
79. Copertina n. 5-8 dei *Cahiers d'art*, 1934.
80. Copertina n. 7-10 dei *Cahiers d'art*, 1935.
81. Copertina n. 1-2 dei *Cahiers d'art*, 1936, M. Duchamp.
82. Copertina n. 6-7 dei *Cahiers d'art*, 1937.
83. Copertina n. 8-10 dei *Cahiers d'art*, 1937, H. P. Herdeg.
84. Copertina n. 3-10 dei *Cahiers d'art*, 1938.
85. Copertina n. 1-4 dei *Cahiers d'art*, 1939.
86. Copertina n. 1-2 dei *Cahiers d'art*, 1940, G. Braques.



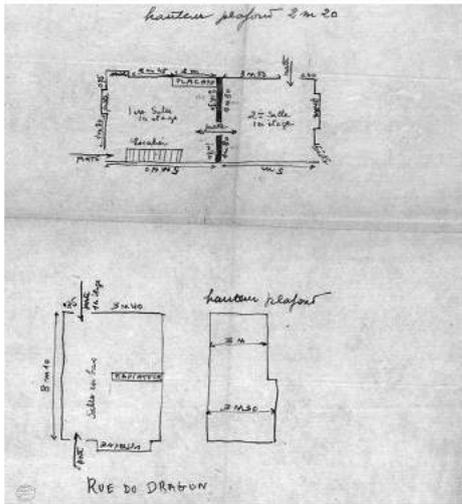
87. Copertina n. 3-4 dei *Cahiers d'art*, 1940, J. Mirò.
88. Copertina n. unico dei *Cahiers d'art*, 1940-1944.
89. Copertina n. unico dei *Cahiers d'art*, 1945-1946.
90. Copertina n. unico dei *Cahiers d'art*, 1947.
91. Copertina n. 1 dei *Cahiers d'art*, 1948.
92. Copertina n. 1 dei *Cahiers d'art*, 1949, J. Mirò.
93. Copertina n. 2 dei *Cahiers d'art*, 1949, F. Léger.
94. Copertina n. 1 dei *Cahiers d'art*, 1950, G. Balla.
95. Copertina n. 2 dei *Cahiers d'art*, 1950, J. Mirò.



96. Copertina n. unico dei *Cahiers d'art*, 1951, V. Brauner.
97. Copertina n. 2 dei *Cahiers d'art*, 1952, W. Lam.
98. Copertina n. 1 dei *Cahiers d'art*, 1952, W. Lam.
99. Copertina n. 1 dei *Cahiers d'art*, 1953, C. Domela.
100. Copertina n. 1 dei *Cahiers d'art*, 1954, H. Laurens.
101. Copertina n. 2 dei *Cahiers d'art*, 1954, F. Léger.
102. Copertina n. unico dei *Cahiers d'art*, 1955, J. Villon.
103. Copertina n. unico dei *Cahiers d'art*, 1956-57.
104. Copertina n. unico dei *Cahiers d'art*, 1960, J. Mirò.



- 105. Copertina n. 1 dei *Cahiers d'art*, 2012, E. Kelly.
- 106. Copertina n. 1-2 dei *Cahiers d'art*, 2013, R. Trockel.
- 107. Copertina n. 1 dei *14 Rue de dragon*, 1933.
- 108. Copertina n. 1 dei *L'usage de la parole*, 1939.



109. Galleria Cahiers d'art, pianta, 1934.

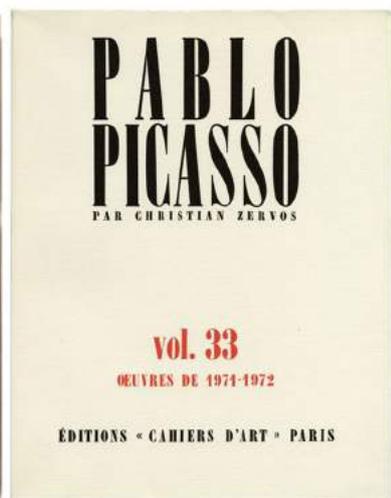
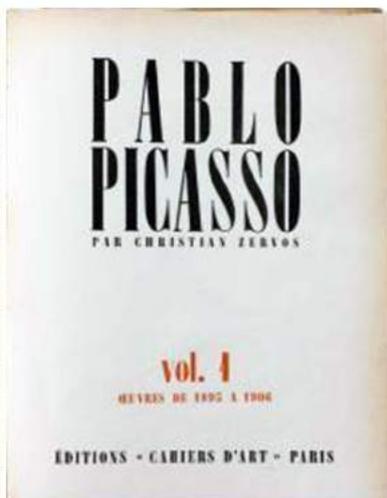
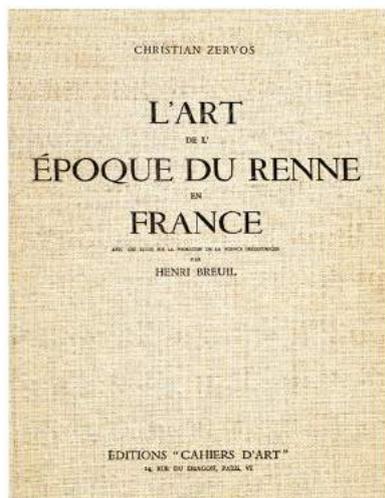
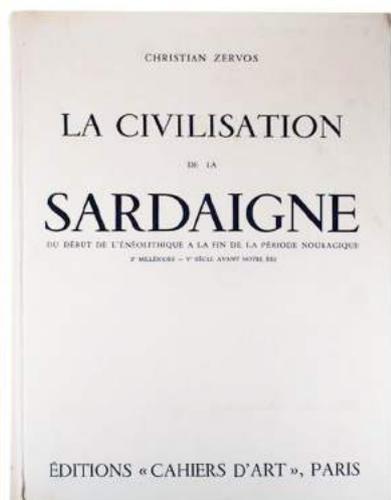
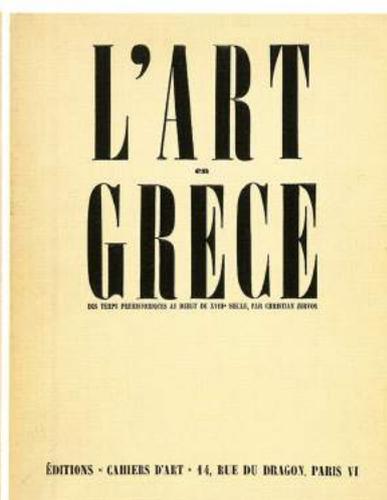
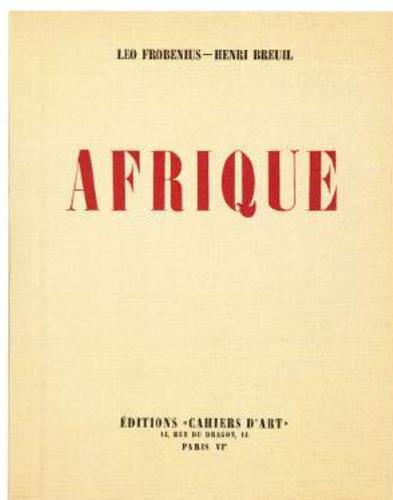
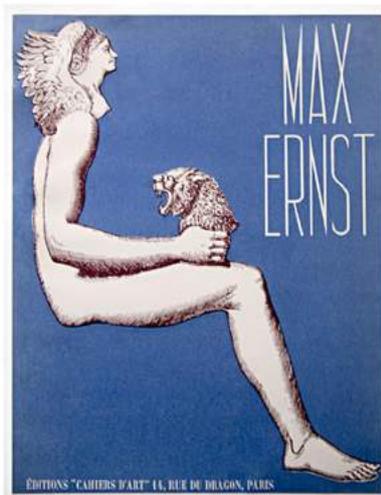
110. Sede edizioni Cahiers d'art, 14, rue du Dragon, fine agosto 1944. A destra R. Marion, N. Eluard e P. Eluard.

111. Esposizione d'architettura, galleria Cahiers d'art, 1934.

112. In primo piano, plastico del Palazzo dei Soviet di Le Corbusier.

113. *Exposition de peintures et sculptures contemporaines*, Palazzo dei Papi, Cappella Clementina, Avignone, 1947.

114. Pablo Picasso. *Peintures et dessins (1969-1970)*, Palazzo dei Papi, Cappella Clementina, Avignone, 1970.



115-116-117. Copertine monografie: *Max Ernst (1919-1936)*, 1937; *Pablo Picasso (1892-1948)*, 1948; *Fernand Léger (1905-1952)*, 1952.

118-119-120-121. Copertine pubblicazioni archeologiche: *L'Afrique préhistorique*, 1931; *L'Art en Grèce, des temps préhistorique au début du XVIIIe siècle*, 1933; *La civilisation de la Sardaigne, du début de l'énéolithique à la fin de la période nouquagique, IIe millénaire - Ve siècle avant notre ère*, 1954; *L'Art de l'époque du renne en France, Paléolithique et Mésolithique*, 1959.

122-123. Copertine Le Zervos. *Pablo Picasso vol. 1, Œuvres de 1895 à 1906*, 1932; *Pablo Picasso vol. 33, Œuvres de 1974 à 1978*, 1978.

LE CORBUSIER NEI *CAHIERS D'ART*: UNA LETTURA CRITICA

L'attenzione di Christian Zervos per l'Architettura e per Le Corbusier era presente anche durante la sua attività presso le *Edition Albert Morancé*.

In tre articoli¹ de *Les Arts de la maison* vengono riportate riflessioni sull'opera e sull'influsso che questa ebbe sulla contemporaneità, e quanto questa venne caratterizzata dall'architettura di Le Corbusier.

Inoltre Zervos all'interno dei *Cahiers d'art* fece protagonista della sezione d'architettura, che affida a Siegfried Giedion, Le Corbusier. Infatti fin dal primo numero dei *Cahiers* l'opera di Le Corbusier venne presa ampiamente in esame.

Gli articoli relativi all'opera dell'architetto vanno dal 1926 al 1954, sebbene quest'ultimo saggio disti da quello che lo precedette quasi vent'anni. Non si sa a cosa fu dovuta questa lunga assenza. Probabili due ragioni: Le Corbusier rivelò, in un caffè parigino che la residenza a Vézelay di Zervos fosse un punto di ritrovo di quanti, fra gli artisti, si trovarono contrari al governo filonazista che prese drammaticamente piede in Francia.² Sicuramente uno scontro tra i due si ebbe

¹ ZERVOS C., *Réalisations et projets. Le Pavillon de l'Esprit Nouveau*, in «Les arts de la maison», Automne & hiver, Éditions Albert Morancé, Parigi, 1925, pp. 15-18; ZERVOS C., *La leçon de l'Exposition des arts décoratifs et industriels de 1925*, in «Les arts de la maison», Automne & hiver, Éditions Albert Morancé, Parigi, 1925, pp. 27-29; ZERVOS C., *Réalisations et projets. Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Intérieurs*, in «Les arts de la maison», Printemps & été, Éditions Albert Morancé, Parigi, 1926, pp. 14-16.

² DEROUET C., *Portrait de Zervos par lui-même et quelques autres*, in Id., *op. cit.*, (2006), pp. 14-15. Si viene a sapere che la sua amicizia con Le Corbusier si inasprisce quando fa partecipe delle sue riserve André Bloc, in redattore della rivista *L'art d'aujourd'hui*, il 14 marzo 1948: «Il mio amico Nelson mi aveva domandato, alcuni giorni fa se io potessi indicargli una galleria dove potrebbe esporre il suo progetto di Saint-Lô. Gli ho dato i nomi delle gallerie Drouin, Meaght e Carré. Ieri sera Nelson mi ha telefonato per dirmi che voi non approvavate la sua scelta della galleria Drouin, considerato il comportamento di Drouin durante l'Occupazione. Personalmente ho fiducia nell'amicizia che gli testimoniano Jean Paulhain, che non fu un collaborazionista e soprattutto il mio amico Paul Eluard con il quale ho lavorato nella clandestinità, poiché il mio appartamento serviva da luogo di riunione dei redattori dei giornali clandestini e che il mio ufficio era stato trasformato in deposito di stampa, volantini, di giornali e di edizioni anti-tedesche. Scusatemi se vi dico che voi non avete per nulla il diritto di sollevare la quesitone della Collaborazione, mentre date largo spazio nella vostra rivista a Le Corbusier. Io non voglio darvi le pratiche di Le Corbusier presso la corte di Pétain, per due anni, né della sua collaboraione a Vichy con Pellerson e consorte, né il suo viaggio ad Algeri dove ha disgustato anche le persone di diritto sentendolo blaterare contro il comunismo poiché aveva perduto ogni

in occasione di una *querelle* nata da un refuso riportato nei *Cahiers*, all'interno della sezione *Les livres*.

In totale gli articoli che trattano di Le Corbusier sono ventuno, due firmati da Siegfried Giedion, tredici da Christian Zervos e sei dall'architetto stesso. I temi che toccano questi testi possono essere distinti in quattro macro ambiti, ovvero: il design d'interni, l'abitazione privata, i grandi edifici pubblici, la pittura.

Zervos si pone criticamente nei confronti della sua contemporaneità, avendo assistito al venir meno del «faire du nouveau»,³ linea di pensiero che aveva sempre sostenuto insieme con l'applicazione dei principi che costituiscono il fondamento dell'arte.

All'*Exposition* del 1925 Zervos si rimprovera in primo luogo l'idea generale che ha disciplinato la propria organizzazione, ovvero averla concepita come una *manifestation éphémère*, ostacolando gli artisti nel lavorare relazionandosi con la realtà contingente e quindi contemporanea. Tutto ciò ha fatto in modo che non si sentissero obbligati ad assumersi direttamente la responsabilità nell'imporre al proprio spirito la misura e l'attenzione che deriva dai problemi pratici. Per l'editore greco invece di organizzare una *foire en carton-pâte* gli organizzatori dell'esposizione avrebbero potuto ed anzi dovuto plasmare un prototipo di città modello in cui tutte le questioni inerenti l'urbanismo, l'architettura, l'igiene ed il confort sarebbero stati oggetto di ricerca sulla base dei più recenti dati scientifici.

Zervos richiama, con un certo disappunto, l'attenzione sul dato più rilevante dell'esposizione caratterizzata da una tendenza al sontuoso, in cui tutto è destinato alle classi agiate; lusso che spesso è sfociato nel *plus mauvais goût*, proponendo oggetti di scarsa utilità ad un prezzo esorbitante e dove non è presente alcuna *mesure dans les proportions*.

Zervos trova molto povera l'architettura dell'*Exposition* e, ad eccezione del *Théâtre de Perret* opera *la plus consolante de l'Exposition*, si possono citare «malgré certaines restrictions, comme œuvres modernes que le Pavillon des Renseignements de Rob. Mallet-Stevens et la villa de

speranza di costruire il palazzo dei Soviet e gli edifici dei servizi pubblici. Io non voglio manifestare il mio parere sulle sue relazioni con gli ingegneri tedeschi, mentre molti francesi rischiavano la loro vita per sabotare la costruzione del vallo atlantico, poiché non ne conoscevo la natura. Mi limiterei semplicemente a citarvi due fatti, insignificanti in se stessi ma sufficienti, credo, per dare un'idea del comportamento di Le Corbusier durante l'Occupazione. Le Corbusier dopo aver constatato che non aveva nulla da sperare dal governo di Vichy, è venuto a Vézelay, dove mia moglie ed io eravamo in contatto con la Resistenza. Nel suo odio per la Resistenza Le Corbusier ha accusato mia moglie e me in pubblico, nel *Café du Cheval Blanc* di appartenere alla Resistenza, con il rischio di farci fucilare. Conoscevamo a Vézelay un giovane ragazzo che avevamo convinto ad arruolarsi nella Resistenza. Le Corbusier è riuscito a fargli cambiare idea, lo ha condotto con lui a Parigi, l'ha iscritto nella legione di Petain, poi, considerando probabilmente che non ne aveva fatto abbastanza, lo ha piazzato al *George V*, per servire gli ufficiali tedeschi. Per fortuna il ragazzo aveva grinta e, disgustato di servire i tedeschi, è scappato dall'*hotel George V*, ed è ritornato a Vézelay per raggiungere i suoi compagni della Resistenza. Credete, caro fratello, a tutta la mia stima per il vostro lavoro e i miei distinti sentimenti. Zervos».

³ ZERVOS C., *La leçon de l'Exposition des arts décoratifs et industriels de 1925*, in «Les arts de la maison», Automne & hiver, Éditions Albert Morancé, Parigi, 1925, p. 27.

Le Corbusier et Pierre Jeanneret». ⁴ In linea generale non vi fu una vera *modernité vraie* ma solamente una novità di tipo morfologico, dato che la maggior parte degli architetti ha dato priorità all'esito formale.

La stessa tendenza che si è riscontrata in architettura è stata manifestata nella produzione dei mobili, in cui si è mutato il design di un mobile con un altro, spesso sofisticato, ma privo del senso pratico verso il quale la tendenza internazionale si stava indirizzando. Secondo Zervos agli stili del passato si sono contrapposte solamente *semblants de style nouveau*, eccezion fatta, ancora una volta, per Le Corbusier, Francis Jourdain, Pierre Chareau, Marcel Guilleminault.

Questi rari artisti sono stati capaci di seguire

la leçon d'économie donnée par les constructeurs d'automobiles, de wagons et de paquebots et qui ont adapté cette leçon à l'étude des portes, des fenêtres, notamment à l'étude de l'ensemble intérieur en vue de suppléer par une organisation raisonnée, aux dimensions exiguës de la demeure contemporaine. ⁵

Ma nonostante questo, secondo Zervos, l'avvento dell'*Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes* del 1925 non risolse il problema dell'architettura e della gestione degli interni, condividendo l'opinione di alcuni artisti che unanimemente proclamavano la necessità assoluta di accordare l'opera con la spiritualità della vita moderna, con le sue necessità sociali e con le sue invenzioni meccaniche. Differiscono per il loro parere anche il sacrificio della propria personalità; infatti alcuni artisti sostengono lo sforzo delle sensibilità individuali, mentre altri vedono in queste sensibilità un orientamento verso l'analisi e l'espressione acuta dell'io; si preferiscono le creazioni d'insieme in quanto a loro sembrano rispondere meglio ai bisogni del presente.

Altri architetti invece preferiscono aderire ad una disciplina collettiva la quale impone costruzioni elementari tese a soddisfare le necessità del presente. E questo atteggiamento, secondo Zervos, deriva dal fatto che i primi sono partigiani del mobile, mentre i secondi, ispirati dalla tradizione greca, romana e medievale, vogliono sostituire il mobile con l'utilizzazione razionale dei muri. ⁶

Le nuove e importanti soluzioni tanto dal punto di vista dell'architettura generale che da quello della gestione interna dell'abitazione, scrive Zervos, furono introdotte durante *l'Exposition*, da Le Corbusier che «est le prophète de la standardisation à outrance. Il poursuit la création d'une

⁴ *Ivi*, pp. 28.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Cfr Zervos C., *Architecture intérieure enquêtes*, in «Cahiers d'art. Bulletin mensuel d'actualité artistique publié sous la direction de Christian Zervos», I, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1926, p. 14-18.

maison-type»,⁷ in cui ciascuna delle stanze ha una funzione determinata ed essere corredata da un'attrezzatura appropriata sull'esempio degli uffici moderni, ovviamente su un differente piano estetico.

Ed è per questo che Christian Zervos definisce Le Corbusier e Pierre Jeanneret due *artistes* da annoverare fra i migliori innovatori della contemporaneità e riconosce nel progetto per il *Pavillon de l'Esprit Nouveau* un valido strumento per apportare nuove ed importanti soluzioni tanto dal punto di vista architettonico che da quello della gestione dello spazio interno.⁸

Così nell'intervista che Le Corbusier concesse a Zervos, dal titolo *Un seul corps de métier*, si toccarono temi relativi alla standardizzazione di provenienza industriale, alla netta differenza che deve esistere tra le parti della casa e la loro funzione e soprattutto l'impiego del nuovo materiale da costruzione, il cemento armato.

Le Corbusier ipotizza una sola figura professionale in cantiere, quella del muratore, immaginando che il falegname non dovrà più mettere piede nell'edificio, senza ritardare disperatamente i lavori. I suoi prodotti non entreranno in casa che nel momento del trasloco, nei *murs secs*. Non più quindi i vecchi scaffali che costituiscono gli armadi approssimativamente progettati, ma attraverso questa collaborazione a distanza di tecnici specializzati si potrà avere un armadio standard, una porta o una finestra realizzati per essere perfettamente inseriti nell'opera creata dal muratore. Il ruolo del progettista sarà 'solamente' quello di *ordonner et proportionner*.

Per Le Corbusier la pianta della casa moderna deve essere economa dello spazio; ad ogni utensile dovrà essere assegnato il proprio posto e pertanto i mobili devono essere concepiti per usi ben precisi. La soluzione degli scaffali standard⁹ «*était annoncée depuis longtemps déjà par le meuble de bureau, par le meuble 'Innovation'*». ¹⁰ Tutto questo fu allora possibile grazie all'impiego del cemento armato, alle sue intrinseche qualità di poter essere plasmato e alle infinite fogge che questo può assumere.

Zervos ricorda come il *Pavillon de l'Esprit Nouveau* costituisca il modello architettonico di uno stile di abitazione, di una cellula suscettibile di vitalità e che può svilupparsi liberamente nella realtà urbana.

Importante notare come Zervos identifichi solo pochi studi come validi fra quelli esposti alla

⁷ Ivi, p. 15. «*Est le prophète de la standardisation à outrance. Il poursuit la création d'une maison-type*». Immagini 168-171.

⁸ Cfr ZERVOS C., *Réalisations et projets. Le Pavillon de l'Esprit Nouveau*, in «Les arts de la maison», Automne & hiver, Éditions Albert Morancé, Parigi, 1925, p. 15-18.

⁹ Già nel 1924 Le Corbusier progredendo con Pierre Jeanneret aveva creato gli *scaffali standard*. Le comuni misure dei due sono risultate esattamente le stesse: 35 ½, 75, 150. Ogni oggetto della casa poteva essere contenuto tranquillamente in queste misure. Gli scaffali diventano dunque *casse* da produrre in grande serie con mezzi meccanici; la loro esecuzione potrà essere in legno, in ferro o di qualsiasi altro materiale.

¹⁰ *Ibidem*. «*La solution des casiers standards était annoncée depuis longtemps déjà par le meuble de bureau, par le meuble 'Innovation'*».

Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes del 1925, dove appunto il *Padiglione dell'Esprit Nouveau* venne mostrato.

Zervos è consapevole di quanta attenzione Le Corbusier dedicasse, nel proprio percorso di ricerca, all'abitazione privata. Un'intervista rilasciata all'editore greco rivela quanto l'architetto mirasse a risolvere i problemi relativi alla vita nella casa moderna. In diciotto punti¹¹ Le Corbusier si sofferma lungamente sulla definizione di parole chiave quali 'confort, illuminazione¹² e mobili', e ricordando come il verbo 'costruire' sia sinonimo di 'far durare', che 'strutturare' lo sia di 'risolvere i dati pratici di un problema di confort' e che 'architettura' significhi 'pretendere di emozionare'.

Nel primo punto Le Corbusier dichiara che «l'architecture est fonction de la lumière; c'est un phénomène plastique dans la lumière. Sans lumière, on ne voit pas. Ne voyant pas, on ne sent pas. Pas d'émotion architecturale sans lumière»¹³ ed è in questo frangente che si situa il fenomeno architettonico ed ancora più profondamente nel fenomeno della luce: ci si sveglia alla luce, si vede, si discerne, si agisce, si lavora, si pensa più intensamente. All'uomo piace che la luce del sole penetri in casa, poiché si vive oramai da sedentari, nelle grandi metropoli soprattutto perché «l'homme est un animal de lumière».¹⁴

Un 'animale di luce' per il quale «la maison est un abri»¹⁵ e mentre si evolve diventando sempre più sedentario, ricerca il confort; grazie alle finestre «le béton armé apporte des trésors de soleil»¹⁶ ed è proprio per mezzo del calcestruzzo armato che si può andare oltre i pilastri imposti, la finestra può toccare ora i due muri laterali ed illuminare da un punto all'altro, con generosità, l'ambiente. Le Corbusier precisa infatti che è stato possibile conquistare, per mezzo della tecnica e della tecnologia più all'avanguardia, la base primordiale della sensazione estetica, ovvero la luce.

Luce che si ricerca anche oltre il giorno stesso, nel momento in cui alla sera si impiegano fonti di luce artificiale e ogni altra forma di luminosità, ricorrendo in primis alla luce elettrica, della quale Le Corbusier detesta l'uso spropositato di ultra decorati lampadari che pesano troppo rispetto al peso –qualche grammo – che devono sopportare.

Le Corbusier riflette sul fatto che i muri delle case possono finalmente essere copiosamente illuminati dalla luce del sole, muri talvolta colorati sui quali è possibile apprezzare l'eloquenza delle

¹¹ LE CORBUSIER, *Notes à la suite*, in «Cahiers d'art. Bulletin mensuel d'actualité artistique publié sous la direction de Christian Zervos», III, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1926, pp. 46-52.

¹² ZERVOS C., *Réalisations et projets. Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Intérieurs*, in «Les arts de la maison», Printemps & été, Éditions Albert Morancé, Parigi, 1926, pp. 14-16. L'editore greco descrive il piacere del vivere in un'abitazione disegnata da Le Corbusier e Pierre Jeanneret evidenziando soprattutto il fatto che in questa «la luce entra a fiotti». Una tanto gradevole realtà è frutto dell'impiego da parte dei due architetti del «calcestruzzo armato, per aprire le mura e permettere alla gioia di penetrare nella casa, glissare sui muri, e toccare ogni oggetto che si trova dentro l'appartamento, costituito da grandi stanze con diverse destinazioni: salone, sala da pranzo, angolo cottura».

¹³ ZERVOS, *Notes à la suite*, op. cit., p. 46.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

proporzioni: geometria, purificazione, classificazione, gerarchia ottenuti attraverso il colore che rifrangendosi sui muri invita ad essere partecipi di un fenomeno architettonico.¹⁷

Le Corbusier ha proposto più volte la necessità di standardizzare gli arredi della casa, proponendo scaffali standard come anche tavoli standardizzati, le cui proporzioni potranno avere valore universale. E non solo, riferendosi agli altri elementi di arricchimento di una dimora, fa una riflessione sui quadri, disapprovando la nuova realtà che si imponeva nella casa moderna: la poco eloquente ‘biblioteca dei quadri’. Per Le Corbusier il quadro è un pannello mobile in cui bisogna guardare per decifrare il discorso che vi è scritto dentro. Una tale opera esattamente come un libro che bisogna aprire e leggere per capirlo, è dunque impossibile poter leggere numerosi libri contemporaneamente. Nota infatti Le Corbusier che se si appendono molti quadri, innumerevoli quadri dappertutto si vedrà svanire l’euritmia della casa e l’opera perderà la sua reale funzione, poiché il quadro ha bisogno del suo tempo e della sua esatta ubicazione per apportare i benefici ed i piaceri meditativi a chi decide di osservarlo.

Elemento di grande peso per uno come lui che si definisce ‘*suprême épicurien*’, un vero epicureo che ricerca il piacere puro. L’architetto ricorda infatti che proprio Epicuro proponeva quale fine ultimo per l’uomo la felicità, collocandola nella gioia dello spirito e del cuore prima ancora che in quella dei sensi, nell’esercizio della ragione, nella salute del corpo e dell’anima, nei piaceri calmi.

Le Corbusier conclude: «j’ai fait mes études de construction, très sérieusement, assez loin pour un architecte; ensuite depuis vingt années, j’ai porté un intérêt passionné à ce déroulement prestigieux d’une technique nouvelle de la construction qui nous affranchissait de servitudes séculaires».¹⁸ Per l’architetto «l’époque est près de réaliser des œuvres d’un esprit neuf. Force de l’architecture par l’éloquence des murs qui développent des plans successivement déroulés dans la lumière vive».¹⁹

Prendendo in esame l’*Immeuble Clarté* a Ginevra, progetto di Le Corbusier e Pierre Jeanneret, Zervos mette in risalto il tentativo di fare dell’immobile «*une forme d’habitation vivante*».²⁰

Un dato significativo è costituito dal fatto che l’immobile realizza l’idea sempre portata avanti da Le Corbusier di rompere la divisione uniforme in piani fino alla vita privata. Le Corbusier sviluppa varie tipologie di abitazione, che vanno dal semplice studio fino all’appartamento di nove stanze ed arriva così a creare camere di grandi dimensioni, che occupano talvolta tutta la profondità

¹⁷ Cfr Zervos, *Notes à la suite, op. cit., p. 46.*

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Ivi*, p. 52.

²⁰ ZERVOS C., *Immeuble ‘Clarté’ a Genève par Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, in «Cahiers d’art. Revue paraissant dix fois pas an. Directeur: Christian Zervos. Peinture. Sculpture. Architecture. Art ancien. Ethnographie. Cinéma», VI-VII, Éditions Cahiers d’art, Parigi, 1932, pp. 289-294. «*Une forme d’habitation vivante*».

dell'immobile, ossia quindici metri. Queste sono divise in parti che si adattano a diversi usi e offrono altezze di soffitto differenti.

Un dato nuovo è la «*sensation d'aération psychique*» per la quale chi visita tali ambienti si abbandona all'impressione di queste dimensioni inusitate. La nuova lettura dello spazio si ottiene attraverso la rottura con la tradizionale ripartizione in piani, portando l'architetto a riflettere sull'organizzazione delle stanze in altezza e talvolta disporle su dei piani differenti.

Per quanto concerne la parete vetrata Zervos osserva quanto risulti emozionante vedere come le stanze, malgrado le pareti vetrate, siano facili da arredare: esistono infatti grandi spazi per i mobili che ristabiliscono l'equilibrio. Tuttavia la parete vetrata ricevette delle critiche che Zervos individua non nel campo economico, ma in certe reazioni psichiche. Il critico sostiene che la questione di non poter isolare sufficientemente lo spazio esterno è molto più marcata nell'architetto che non nel futuro locatore, in quanto con la realizzazione di pareti vetrate e quindi nella possibilità di relazionarsi costantemente con l'esterno si allontana eccessivamente dalla nozione di casa come luogo circoscritto, dall'idea tanto cullata di casa come *abri*, come rifugio.

Giedion afferma che «les maisons de Le Corbusier sont la réalisation du point de vue moderne. C'est ce qui explique que la langue architecturale de Le Corbusier figure, comme élément quasi anonyme, dans l'œuvre de tant de ses contemporains».²¹ Secondo lo storico dell'architettura tutta l'opera di Le Corbusier ha come obiettivo quello di distruggere la casa in quanto 'fortezza' e di erigere al suo posto un edificio leggero quasi trasparente come quello che hanno sognato i migliori architetti del secolo scorso quando crearono, per la prima volta, le loro meravigliose sale in ferro vetro.

Per Giedion il lusso non è più realizzabile ed addirittura per la prima volta nella storia ci si trova davanti ad un singolare fenomeno per il quale non è più la classe più favorita, ma al contrario la classe meno favorita è il fattore dominante nella creazione dello stile moderno.

Tale svolta deriva da ragionamenti pratici ed è insita in ogni problema della produzione attuale. L'architettura moderna era consapevole di poter acquisire la stabilità e l'universalità necessaria, solamente quanto la sua più piccola cellula sarà stata modificata in maniera molto meticolosa.

Secondo Giedion l'architettura contemporanea è da leggersi in un particolare periodo, quello della produzione industriale, in cui la priorità è quella di tenere conto in una larga misura dei bisogni umani la cui rilevanza implica la nuova architettura sarà realizzata solamente attraverso la

²¹ GIEDION S., *Le problème du luxe dans l'architecture moderne. A propos d'une nouvelle construction à Garches de Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, in «Cahiers d'art. Revue d'art paraissant dix fois par an. Directeur: Christian Zervos. Peinture. Sculpture. Architecture. Musique. Mise en scène. Disques. Cinéma», V-VI, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1928, p. 254.

collaborazione di discipline molto diverse.

A tal proposito Giedion riporta una definizione di Architettura data da Le Corbusier: «*Architecture signifie pour moi: agir par construction spirituelle*»,²² una definizione che si completa nel modus operandi tipico di Le Corbusier architetto, il quale ha saputo trarre le conseguenze della struttura di calcestruzzo armato trasmesse dalla scienza. Non si pensi alle forme delle sue costruzioni, ma al modo di cui fece servire l'armatura alle nuove funzioni dell'abitazione.

Per Giedion è nell'adattamento della secca costruzione di calcestruzzo armato alla elaborazione dell'abitazione moderna reclamata dall'epoca che risiede l'elemento fecondo dell'opera di Le Corbusier, per il quale è di capitale importanza si rinunci a murature di pietra incastrate a mano e che fanno delle case *effroyables prisons* sottolineando che il fattore decisivo non è il progetto nelle forme, ma il metodo di costruzione. Per quanto riguarda i metodi costruttivi l'armatura, che si è sostituita ai muri portanti, permette un afflusso di luce fino all'epoca sconosciuto rendendo possibile un innovativo accordo fra le esigenze della biologia e quelle della costruzione.

Per Giedion la finestra riveste ora un'importanza che non aveva mai avuto. Le costruzioni ad armatura di calcestruzzo armato o di ferro consentono la realizzazione di vetrate larghe o anche, secondo la posizione dei pilastri, aperture che occupano tutta la larghezza della facciata. Dalla concezione generale della nuova costruzione Le Corbusier ricava l'idea della finestra orizzontale a nastro che può scorrere nelle aperture.

Altro richiamo ad uno dei punti dell'architettura di Le Corbusier è dato dall'adattamento della costruzione ad armatura alle nuove funzioni dell'abitazione che comporta ugualmente una trasformazione razionale del tetto e l'impiego dello spazio lasciato libero dai pilastri del piano terra ed infine l'articolazione del cubo rigido e massiccio, come lo ha tentato Le Corbusier nella *Villa De Monzie à Garches*.

Giedion definì questa villa come quella capace di rappresentare «*le dernier échelon du développement de l'art de Le Corbusier; une maison qui put être construite avec des moyens larges, illimités, avec luxe*». ²³ Per lo storico dell'architettura questa villa rappresenta una prova consistente per alleggerire non solamente la base, ma la parte superiore, il tetto giardino e lasciando largamente penetrare l'aria attraverso la facciata che non è più compatta, ma diventa in qualche modo immateriale.

Per Giedion è una strana sensazione quella che prova il nostro corpo abituato alla spinta delle folle, a camminare su questa terrazza, tesa come una membrana, starvici «*à se sentir inondé*

²² *Ibidem*.

²³ GIEDION, *Le problème du luxe dans l'architecture moderne. A propos d'une nouvelle construction a Garches de Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, cit., p. 254.

*d'air comme par des projecteurs».*²⁴

Le Corbusier realizza «*une architecture planante*».²⁵ Permeare la sua architettura richiede all'uomo la creazione di un nuovo senso dell'equilibrio. Le intersezioni, le interpretazioni, aspirano il mondo esteriore e le terrazze e i ponti che circondano quasi il volume della casa sono di lusso, ma allo stesso tempo la loro realizzazione esprime il fatto che la vita privata, chiusa, perde sempre di più la sua giustificazione.

Il lusso della *Villa à Garches*, per Giedion, consiste in un lusso di volumi d'aria, che per la sua armonia realizzano la nuova concezione. È l'esperienza ardua di un visionario che qui è creata; questa esperienza fa scoprire il solo mezzo che permette oggi di fare del lusso una forza produttiva.

Tutte le case di Le Corbusier hanno per obiettivo la creazione di un habitat per le modalità di vita in via di formazione, secondo il critico, così come anche *Villa Savoye*. Il problema che si pone è sempre quello di aprire la casa, quella casa che si chiude timorosamente al fine di creare nuove possibilità di legame tra la spazialità interna e quella dell'esterno. A differenza delle precedenti ville di Le Corbusier, costruite su un terreno ristretto, *Villa Savoye* possiede un posto speciale poiché si trova completamente isolata. La questione da risolvere qui si pone per ogni uomo che, lasciato il suo lavoro, voglia riprendere contatto con la natura organica, con le piante, il cielo e il paesaggio.

Giedion sottolinea come sia significativa l'attitudine davanti alla natura; in questo caso si tratta di adattarsi meno passivamente al suolo stesso che di unirsi con tutto il paesaggio, con il cielo e soprattutto con l'aria e riferisce che la casa risiede su *pilotis* e i veri appartamenti si trovano al primo piano; il privato al quale è destinata la costruzione aspira a dominare il paesaggio piuttosto che a trovarsi in prossimità degli alberi e delle piante. Vuole gioire del panorama, del vento e del sole. Egli desidera sentire la piena libertà della natura di cui è privato nella quotidianità del suo mestiere.

Per il critico la casa si presenta come un cubo posizionato su *pilotis*. Il cubo non è una massa piena bensì scavata nella direzione Sud-Est e Sud-Ovest, di modo che il sole alzandosi non riscaldi solamente le superfici esteriori ma penetri fino all'interno della casa. Inoltre non vi sono facciate, né davanti né dietro, poiché la casa si apre da tutti i lati.

Il progetto per il *Palais de la Société des Nations* a Ginevra concepito da Le Corbusier e Pierre Jeanneret è anch'esso «*une leçon très complète d'architecture moderne*».²⁶ De nombreux

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ ZERVOS C., *Jeunes architectes. A propos de leur exposition à la 'Galerie des Cahiers d'art' Février-Mars 1935*, in «Cahiers d'art. Revue paraissant dix fois par an. Directeur: Christian Zervos. Peinture. Sculpture. Architecture. Art ancien. Ethnographie. Cinéma», I-IV, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1935, pp.75-93. Qualche anno dopo, attraverso questo articolo, Zervos sottolinea l'atteggiamento dei nuovi architetti, quelli che hanno proposto un tipo di architettura

problèmes d'ordre esthétique et d'ordre technique et pratique s'y trouvent résolus».²⁷

Zervos ricorda che per prima cosa i due architetti hanno osservato accuratamente il sito dove questo palazzo si sarebbe dovuto elevare, contrariamente alle abitudini degli architetti che realizzano sulla carta dei monumenti *passé-partout* per rendere il progetto parte integrante del sito. Inoltre dal punto di vista topografico questo progetto evita gli spazi morti mettendo gli edifici lungo tutto il terreno. Inoltre si oppone al 'sistema chiuso' procedendo per 'aggetti' molto aperti alla vista, alla luce, al sole e non tocca il terreno, evita lo spostamento di terre in vista del terrazzamento o in vista degli scavi.

Gli edifici tutti allo stesso livello e occupanti posti molto differenti dal terreno accidentato, si sarebbero dovuti costruire su dei *pilotis* di altezza variabile. I vasti spazi coperti così creati sono utilizzati per fare dei *garages* e la circolazione delle auto a senso unico.

Elemento capitale dell'edificio fu la finestra la cui soluzione tecnica, precisa Zervos, si sarebbe dovuta realizzare a doppio vetro scorrevole lateralmente e con chiusura ermetica eccentrica che stringe automaticamente i telai contro una nervatura mediana, assicurata da un tipo già esistente ed applicato con successo.

L'editore greco evidenzia come l'edificio della *Grande salle* si protende in prua verso il lago, fino al bordo dell'acqua. La vista della terrazza è dunque totalmente eccezionale. La sala è studiata a fondo dal punto di vista acustico, dell'aerazione, della ventilazione, del riscaldamento, della purificazione dell'aria.²⁸

Il sistema *aération ponctuelle* da applicare nella grande sala dovrebbe riscaldare l'aria a 18°; penetra nei locali di purificazione e d'ozonificazione ed è sia riscaldata che refrigerata, in modo da essere tenuta costantemente a 18 gradi, in estate come in inverno.

Elemento di innovazione fu quello in accordo con i lavori di Gustave Lyon della *Salle Pleyel*; infatti Le Corbusier e P. Jeanneret concepirono una sala secondo le leggi rigorose dell'acustica le quali permettono di dirigere le onde sonore e di fare muri proiettori e muri riflettenti.

Con la *Salle Pleyel* si era raggiunta la chimera dell'acustica, perseguita dall'antichità

che si sviluppa al di fuori della stretta dottrina accademica. Una architettura dedita all'utilità più che alla forma articolata, per mezzo dell'impiego di linee pure e volumi armoniosi. La sua posizione si esprime in una grande attenzione alla contrapposizione fra accademismo e contemporaneità in cui trova spazio anche Le Corbusier, che «ha molto contribuito allo sviluppo di questo spirito. [...] Poiché, anche se combattuto da persone in vista che vorrebbero fargli condurre un'esistenza senza obbiettivi ai margini della società, Le Corbusier, per l'entità e per la potenza del suo spirito esercita sui giovani più ardenti un'azione profonda che domani si prolungherà fra gli uomini in vista, nel momento in cui le sue idee e le sue applicazioni appariranno così evidenti che oggi sembrano loro assurde. Questa azione si esercita nell'ordine formale e nell'ordine spirituale». Immagini 122-131.

²⁷ ZERVOS C., *Projet pour le palais de la S.D.N. à Genève, par Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, in «Cahiers d'art. Peinture. Sculpture. Architecture. Musique. Directeur: Christian Zervos», IV-V, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1927, p. 175.

²⁸ Cfr. Zervos C., *Projet pour le palais de la S.D.N. à Genève, par Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, op. cit.

attraverso le vie incerte e all'occorrenza inattive dell'empirismo. Oggi il mondo della costruzione sa che da ora si potrà risolvere scientificamente l'acustica delle grandi sale.²⁹

L'innovazione, necessaria soprattutto in architettura, è fondamentale e serve a schiudere al mondo 'la verità'. La *Salle Pleyel* fu per Le Corbusier un sinonimo di verità, verità di fatto, verità funzionale che si oppone alla verità fittizia dell'Accademia. Fiducioso nell'avvenire e nella sensibilità che prima o poi dovranno emergere, l'architetto dichiara che «il est à prèsumer que dans le monde entier, tout futur tenancier de salle exigera le maximum de sécurité acoustique. Et le nombre des salles Pleyel se multipliera»³⁰ e questo poiché il valore storico della Salle Pleyel è insindacabile, privo di ambiguità.

Le Corbusier ammonisce i lettori dichiarando che le sale che seguiranno il progetto della *Salle Pleyel* dovranno essere moderne e da questo deriverà un fenomeno importante, ovvero sarà impossibile concepire in sale del genere il minimo ordine detto classico: pilastri, colonne, trabeazione, cupole, modanatura, *bref*, tutto ciò che si disegna e che riempie i manuali di storia dell'arte non si potrà né dovrà realizzare. Ora non più un sistema ortogonale che richiama un qualsiasi dei sistemi architettonici del passato, ma un '*systeme biologique*', dove tutto è piani sinistri, superfici sinistre, inafferrabili, incapaci di ricevere il minimo sistema di *décor orthogonal*.

Per Zervos, Le Corbusier e Pierre Jeanneret nel loro studio del *Palais de la Société des Nations* a Ginevra, non si dilungano in vane ricerche di falsa modernizzazione dei monumenti del passato. Cercano esclusivamente di conoscere ed applicare le scoperte molto recenti della scienza, di scegliere fra le mode della costruzione le più nuove, quella che hanno dato risultati ineccepibili, di risolvere logicamente il problema della circolazione all'esterno ed all'interno degli edifici chiamati a ricevere una grande affluenza di persone.

Per Zervos

il s'agit de la lutte de l'ancien contre le moderne. Cette lutte intéresse toutes les élites, parce que l'objet, le Palais de la Société des Nations, est une œuvre capitale et que l'issue de cette bataille comptera en plus ou en moins dans l'histoire de l'évolution contemporaine.³¹

L'albo d'onore del concorso internazionale per la costruzione del *Palais* di Ginevra venne reso pubblico nel maggio del 1927, affiancato dal laconico giudizio della giuria e nel mese

²⁹ Cft. LE CORBUSIER, *La Salle Pleyel. Une preuve de l'évolution architecturale*, in «Cahiers d'art. Revue d'art paraissant dix fois an. Directeur: Christian Zervos. Peinture. Sculpture. Architecture. Musique. Mise en scène. Disques. Cinéma», II, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1928, p. 89.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ ZERVOS C., *Qui batira le palais des nations a Genève? Étude-manifeste de 'Cahiers d'art' en faveur d'un projet moderne*, in «Cahiers d'art. Peinture. Sculpture. Architecture. Musique. Directeur: Christian Zervos», IX, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1927, p. I.

successivo ebbe luogo l'esposizione dei progetti di trecentosettantasette studi di architettura d'Europa e d'America.

Secondo Zervos lì c'era l'insieme delle potenze architettoniche dell'epoca, per il quale «deux tiers des envois constituaient la contribution de l'académisme le plus fin comme aussi le plus plat».³²

Il *palmares* rappresentava in maniera ammirevole, in una diversità incoerente, la totalità delle manifestazioni architettoniche dell'epoca: «École des Beaux-Arts de Paris, emphase archéologique italienne, distinction néo-classique scandinave, superficialité 'moderne' d'un côté de la production germanique, modernisme rationel et digne de la France d'avant-garde».³³

Di fronte ad una così vasta e varia manifestazione dell'architettura era piuttosto arduo il compito del *jury*, dovendo dimostrare di essere capace di comprendere e valutare un tale eclettismo e con un *palmares* che comportava nove primi premi, nove secondi premi, nove terzi premi; in contraddizione con il programma che prevedeva: un primo premio, due secondi premi, un terzo, un quarto, un quinto, un sesto e un settimo premio.

Zervos elenca gli eventi che caratterizzarono l'andamento delle sessantaquattro sedute del *jury*, rilevando come alla sessantatreesima il progetto numero 273, quello di Le Corbusier e Pierre Jeanneret era messo al primo rango e raccomandato prima di ogni altra cosa all'attenzione del Consiglio. Durante tutta la durata delle decisioni che furono straordinariamente faticose «le projet Le Corbusier fut le seul qui réunit constamment les suffrages de quatre architectes de reputation mondiale qui siégeaient au jury».³⁴

Quello che premeva Zervos era l'imprevisto ostacolo che incontrò all'ultimo momento e che riguardava una regola contenuta all'interno dello statuto che sembrava vietare l'uso dei mezzi meccanici. Le tavole di progetto di Le Corbusier e Pierre Jeanneret furono disegnate all'inchiostro come tutti gli altri, ma erano stati riprodotti per più ordine a stampa e ciò fornì l'occasione di contestazione da parte di qualche giurato; nonostante ciò diventava difficile escludere completamente il progetto di Le Corbusier e dal momento che nessuno degli altri si imponeva il *jury* si disinteressò totalmente della questione classificando ex-aequo i nove plastici che gli sembravano migliori, gettando in tal modo la Società delle Nazioni in una scomoda posizione. Per Zervos è lecito chiedersi se fosse ammissibile che un progetto di così alto valore dovesse essere rifiutato per delle ragioni che non avevano niente a che vedere con l'architettura.

Un altro aspetto importante della questione del progetto 273 era costituito dal costo: contrariamente a tutti i progetti monumentali, Le Corbusier resta nel limite dei tredici milioni di

³² *Ibidem.*

³³ *Ibidem.*

³⁴ *Ivi*, p. III.

franchi svizzeri,³⁵ soglia dichiarata esplicitamente dal bando.³⁶

L'unica obiezione levata fu quella che metteva in evidenza come «se otto progetti costano dai diciassette ai cinquanta milioni, un progetto costasse dodici milioni. Questo progetto doveva essere incompleto o mal strutturato. Le Corbusier difese energicamente la completezza del progetto, così come il preventivo che venne stilato dalle migliori imprese svizzere, sottolineando che restare all'interno dei limiti del concorso è dovuto al fatto che «nous concevons l'architecture sur d'autres bases».³⁷ Il progetto infatti risponde in maniera rigorosa alle necessità di gestione interna della Società delle Nazioni e ciò è stato possibile grazie ad una puntuale economia caratteristica dello spazio il cui effetto è di facilitare l'uso delle costruzioni. In seguito, contrariamente agli altri, contiene tutte le indicazioni di struttura nei minimi dettagli; se si volesse, rimarca Le Corbusier, l'esecuzione potrebbe cominciare da domani sui piani che sono stati consegnati presso il segretariato della *Société des Nations*.³⁸

Continua Le Corbusier precisando che il prezzo è altro poiché i procedimenti di struttura utilizzati sono interamente standardizzati e l'ossatura di calcestruzzo porta i servizi richiesti con esattezza ed economia e che nulla in tutto il progetto è inutile. Ci sono delle basi completamente nuove, conformi a tutto ciò che regge il lavoro contemporaneo in tutti i campi, diversi da quelli dell'architettura. Tali basi sono opposte a quelle servite a stabilire i progetti costosi in cui la sola enfasi ha preoccupato gli autori, con danno fatale dei servizi della Società delle Nazioni.

La commissione dei cinque membri,³⁹ alla quale erano infine delegati tutti i poteri, non arrivò ad una conclusione alla fine della sessione e per evitare un rapporto all'Assemblea del 1928, al fine di ottenere dei nuovi crediti, fece aumentare del 50% la somma di tredici milioni fissata dalle condizioni del concorso. Tale faziosa presa di posizione che non si verificò senza sconvolgere i giuristi e l'opinione pubblica.

Zervos scrive che il progetto Le Corbusier e Pierre Jeanneret coinvolge tutti gli spiriti e questo ad un punto tale da catalizzare l'attenzione delle *élites* di tutti i paesi. Le associazioni

³⁵ *Ibidem*. Zervos scrive che lo «*Schweizerische Bauzeitung*, organo ufficiale dell'Associazione degli Ingegneri e Architetti svizzeri [...] rivela i reali prezzi che devono prendere il posto dei 13 milioni indicati dai concorrenti: Broggi (Roma), 40 milioni; Erikson (Svezia), 17 milioni; Lefèbvre (Parigi), 50 milioni; Putlitz (Germania), 32 milioni; Labro (Parigi), 43 milioni; Fahrenkampf (Germania), 27 milioni; Nénot (Parigi), 27 milioni; Vago (Roma), 30 milioni. [...] Le Corbusier resta nel limite dei 13 milioni e fornisce un preventivo analitico di 12». La Società delle Nazioni ha designato e premiato col primo posto otto su nove dei concorrenti che presentano progetti che costano il 100, 200 e 300% più cari del prezzo fissato come base determinante del concorso».

³⁶ Zervos riporta i due articoli del concorso sul «costo della costruzione, ivi compreso gli onorari degli architetti. Questo non può superare in alcun caso la somma globale di tredici milioni di franchi svizzeri. Il prezzo deve comprendere tutte le installazioni d'ordine generale[...]. Nessun progetto potrà essere ricompensato se è incompleto, se il jury stima che le spese di costruzione superano la somma indicata o se non soddisfa le esigenze del presente programma».

³⁷ *Ibidem*. «*Nous concevons l'architecture sur d'autres bases*».

³⁸ *Ivi*, pp. V-VI.

³⁹ Comitato composto da Adatchi (Giappone), Osuski (Cecoslovacchia), Sir Hilton Young (Inghilterra), Politis (Grecia), Urrutia (Colombia).

professionali hanno deciso di fare sentire la loro voce a Ginevra.

Già dopo tre mesi infatti i quotidiani e le riviste specializzate d'Europa si sono pronunciate in moltissimi articoli o studi in favore dell'unico progetto razionale partecipante al concorso.⁴⁰

Per Zervos «la bataille n'est pas du tout entre tels ou tels des neufs projets primés en premier. C'est une double bataille de principe: d'hégémonie (bataille diplomatique) et d'esprit ancien contre esprit moderne».⁴¹ Una battaglia diplomatica che rischia di non trovare nemmeno un'occasione in cui dibattere di questioni di pure architettura.

Quello che preoccupa Zervos è sapere che potrebbe trionfare, all'ultimo istante, tra lo stupore generale «à la barbe de l'Angleterre et de l'Italie [...] le 'Palais Nénot' président de l'Academie des Beaux-Arts et de l'Institut de France».⁴²

L'editore riporta come la questione del *Palais* è diventata per le *élites* culturali il pretesto per proclamare l'avvento di uno spirito nuovo. Spontaneamente le voci si levano, desiderose di una nuova vitalità e la Società delle Nazioni non avrebbe senso senza uno *esprit neuf*.⁴³

Ma il verdetto del *jury* sarà proprio questo; il Comitato dei cinque, costituito da Adatchi, Osuski, Sir Hilton Young, Politis, Urruta infatti ha deciso che il *Palais des Nations* verrà costruito secondo il progetto di *Nénot, Prix de Rome, Membre de l'Institut, Prèsident du Salon des Artistes Français*.⁴⁴

Il pensiero di Nénot che ritiene l'architettura di Le Corbusier una barbarie, viene recepito da Zervos come un'offesa al proprio tempo, un oltraggio all'inclinazione contemporanea e un desiderio palese di frenare ogni tipo di tensione verso la ricerca del nuovo.⁴⁵

Zervos avendo preso parte attiva al dibattito sul Palazzo delle Nazioni ritiene che la rivista

⁴⁰ Nel capitolo '*Diplomatie occulte à la S.D.N.*' Zervos porta avanti una lunga riflessione relativa alla sensibilizzazione di numerosi intellettuali europei attraverso quotidiani e riviste specializzate.

⁴¹ ZERVOS C., *Qui batira le Palais des Nations? II. La situation actuelle*, in «Cahiers d'art. Peinture. Sculpture. Architecture. Musique. Directeur: Christian Zervos», IX, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1927, p. IX.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Zervos, insofferente davanti all'attuale situazione del concorso, propone una serie di paradossi, al fine di smuovere la coscienza dell'opinione pubblica, portando alcuni clamorosi esempi: «Alla timidezza timorata delle nostre Eccellenze, noi spiegheremo: Haussmann era uno spirito nuovo; Luigi XIV era uno spirito nuovo; Giulio II era uno spirito nuovo; gli architetti delle cattedrali erano spiriti nuovi. Tutti, rigettando il passato, rompendo con la tradizione del loro padre, poiché disponevano di mezzi nuovi, hanno creato il nuovo. Ed è questo nuovo che costituisce la storia delle civiltazioni».

⁴⁴ ZERVOS C., *Qui batira le Palais des Nations? III. Decisione del jury*, in «Cahiers d'art. Peinture. Sculpture. Architecture. Musique. Directeur: Christian Zervos», IX, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1927, p. XI. Nénot dichiara in un'intervista dell'*Intransigeant*, del 24 dicembre 1927: «Il gruppo francese aveva per obiettivo, quando si è messo al lavoro, di fare uno smacco alla barbarie. Noi chiamiamo barbarie una certa architettura che fa furore da alcuni anni in Europa orientale e settentrionale, che è un insulto al senso comune ed al buon gusto». Zervos parafrasa Nénot enfatizzando il suo pensiero, e scrive: «è una bella vittoria contro la barbarie» nella speranza «che questo bel grido di vittoria incanterà quelli che credono che l'arte e le grandi opere del genio umano siano appannaggio dei nazionalisti, e tanto più che Le Corbusier, il cui progetto era designato fino all'ultimo minuto sia dal jury sia dall'opinione ed infine dagli esperti stessi della Commissione dei Cinque, è in realtà il rappresentante più conosciuto del movimento europeo di architettura contemporanea».

⁴⁵ La domanda retorica di Zervos è «la Società delle Nazioni si rende conto dell'immoralità del concorso?».

Cahiers d'art, dato ciò che è accaduto, si senta fortemente disgustato in quanto, tra le opere d'arte, difende lo spirito moderno.⁴⁶ L'editore ritenne opportuno dare voce al gruppo dei grandi sapienti, di grandi poeti, musicisti, inventori, sociologi riuniti per attestare la presenza di uno spirito moderno nel mondo, nella speranza che questa voce impressioni coloro i quali, a Ginevra, rappresentano le Nazioni e che, scontrandosi con quelle che sono le realtà del progresso contrariamente alla volontà delle élites di tutta Europa la Società delle Nazioni si pronunciava per l'Accademismo, contro lo spirito moderno.⁴⁷

Tuttavia dopo l'apertura della Sessione della Società delle Nazioni a Ginevra, membri del Consiglio, le principali delegazioni dell'Assemblea, il Segretariato Generale ed anche le autorità ginevrine e la popolazione di Ginevra, sono state coinvolte dall'Unione delle Associazioni Internazionali rappresentata da Paul Otlet, senatore di Bruxelles, nel sostenere l'esecuzione del progetto di costruire a Ginevra un centro mondiale.⁴⁸

I piani del *Mundaneum*,⁴⁹ stilati da Le Corbusier e Pierre Jeanneret, sono stati presentati nell'ateneo di Ginevra ed esposti ai delegati ed al pubblico della città di Ginevra. Il *Mundaneum* dovrebbe divenire quartier generale per associazioni, congressi, liberi movimenti internazionali e centro scientifico, documentario, educativo, realizzato a livello mondiale e con la cooperazione degli organismi ufficiali ovvero le cinque grandi istituzioni tradizionali del Lavoro Intellettuale: Biblioteca, Museo, Associazione scientifica, Università e Istituto.

Le Corbusier sostiene che

le but du 'Mundaneum' est d'exposer et de faire connaitre par l'écrit, par l'objet et par la parole: Comment les Hommes, de leurs humbles origines, se sont élevés jusqu'à la splendeur de leurs Génies, de leurs Héros et de leurs Saints. Comment la Terre a été découverte et, ses Forces ayant été soumises, presque entièrement habitée. Comment se sont élevées et les Villes, et les Nations, et les Civilisations. Comment les êtres humains, au nombre de centaines de millions, sont parvenus à vivre en communauté sur la planète. Comment, depuis que le temps et l'espace ont été graduellement vaincus, toutes les idées et tous les actes, s'enchainent, ont leurs répercussions du Nord au Sud, de l'Orient à l'Occident, et constituent désormais une Pensée collective faite de toutes les pensées particulières, une Activité générale faite de toutes les pensées particulières, une Activité générale faite de toutes les activités spéciales. Comment, après que la Famine et la

⁴⁶ Zervos Christian, *Qui batira le Palais des Nations? IV. Le Conseil des Nations va statuer*, in «Cahiers d'art. Revue d'art paraissant dix fois an. Directeur: Christian Zervos. Peinture. Sculpture. Architecture. Musique. Mise en scène. Disques. Cinéma», II, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1928, p. 84. Riporta pertanto un lungo articolo, nel quale descrive l'andamento delle varie sedute del concorso, evidenziando irregolarità da parte dei commissari e incongruenze fra il progetto vincitore e le caratteristiche progettuali precisate nel bando del concorso stesso.

⁴⁷ Zervos riporta anche, tra le pagine dei *Cahiers* 'L'appello alla élite mondiale' del 15 febbraio 1928.

⁴⁸ Cfr. ZERVOS C., *Un projet de centre mondial a Genève*, in «Cahiers d'art. Revue d'art paraissant dix fois par an. Directeur: Christian Zervos. Peinture. Sculpture. Architecture. Musique. Mise en scène. Disques. Cinéma», VII, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1928, p. 307.

⁴⁹ Immagini 132-141.

Peste durent reculer, hier, devant le Travail et la Science, à son tout la Guerre, aujourd'hui, doit céder devant une Paux voulue et organisée. Comment, enfin, l'Esprit l'emportant sur la Matière, il faut que l'Idéal préside aux destinées, et que, sur la Terre aussi, il se réalise sous les formes élevées qu'ont définies les siècles: Vérité, Beauté, Bonté; Foi, Espérance et Charité; Justice et Perfection; Liberté, Égalité, Fraternité.⁵⁰

Il *Mundaneum* sarà

un Centre d'union, de liaison, de coopération, de coordination; une représentation du Monde et de ce qu'il contient, Miroir et Somme; une expression synthétique de la vie universelle et un comparateur de civilisation; un symbole de l'Unité intellectuelle du Monde et de l'Humanité; une image de la Communauté des Nations; le Quartier générale des Associations internationales; un libre Forum pour la discussion et l'orientation des grands intérêts communs à tous les pays; un moyen de faire connaître les Peuples les uns aux autres et de les amener à collaborer; un auxiliaire de l'Administration internationale; un Emporium des œuvres de l'esprit; un instrument de documentation d'information et d'études pour les Travailleurs; le Centre d'un réseau de station locales, régionales, nationales, internationales, reliées pour le travail intellectuel et le développement des rapports mondiaux.⁵¹

Il desiderio di Le Corbusier era

en un point du Globe, l'image et le signification totales du Monde puissent être perçues et comprises; que ce point devienne un lieu sacré, inspirateur et coordinateur de grande idées, de nobles activités. Qu'il y soit formé un Trésos, fait de la somme des oeuvres intellectuelles, apporté comme une contribution à la Science et à l'Organisation Universelle, comme un élément de l'immense Épopée et de l'Aventure magnifique poursuivies à travers les âges par l'Humanité.⁵²

Zervos è convinto che il mondo troverebbe nel *Mundaneum* il luogo dove si eleva più in alto, il senso della solidarietà umana.⁵³

Negli stessi anni del progetto per il *Palais des Nations*, Le Corbusier e Pierre Jeanneret furono impegnati nello studio per un altro concorso internazionale, quello per la costruzione del *Palais des Soviets* a Mosca. Entrambi i progettisti vennero incaricati dell'esecuzione su richiesta dell'associazione degli architetti moderni di Mosca vicini al potere.⁵⁴

⁵⁰ *Ibidem.*

⁵¹ *Ivi*, pp. 307-308.

⁵² *Ivi*, p. 308.

⁵³ *Ivi*, p. 311.

⁵⁴ Cfr. LE CORBUSIER, *Maison de l'Union des cootives de l'U.R.S.S. a Moscou par Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, in «Cahiers d'art. Revue d'art paraissant dix fois par an. Directeur: Christian Zervos. Peinture. Sculpture. Architecture. Musique. Mise en scène», IV, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1929, p.162.

La seconda fase del concorso, nel 1928, doveva fornire a Mosca una nuova serie di piani emanati dagli uffici di architettura noti di Austria, Germania, Francia e Inghilterra. Il progetto di Le Corbusier e Pierre Jeanneret venne fin da subito tenuto in grande considerazione, tanto che Le Corbusier partì per Mosca nell'ottobre 1928 e sul posto dovette fare un secondo progetto tenendo conto molto esattamente delle condizioni locali.⁵⁵ Infine nel febbraio 1929 il piano definitivo veniva adottato.⁵⁶

La consegna data agli architetti dai dirigenti del concorso di Mosca era quella di apportare al progetto per il *Maison de l'Union des cootives de l'U.R.S.S* tutto quello che la tecnica moderna ha creato di efficace nell'industria della costruzione.

La sfida era dunque di porre, in un modo molto all'avanguardia e perfettamente in sintonia alle direttive imposte, il progetto concepito grazie alle libertà apportate all'arte dell'edificio attraverso il cemento armato garantendo la «solution de la respiration à l'intérieur de l'édifice».⁵⁷

Inoltre la congiunzione del brevetto Gustave Lyon, *aération ponctuelle*⁵⁸ e del brevetto Le Corbusier e Pierre Jeanneret *mur neutralisant*,⁵⁹ trasforma completamente le tradizioni del riscaldamento degli immobili.

Secondo Zervos tali metodi di costruzione contribuirono a delle conseguenze categoriche in architettura, quali la realizzazione di edifici tipo, per esempio 'tipo ufficio', 'tipo assemblea' ed il cui involucro sarà ridotto a dei a doppia membrana. Questi piani sono tutti di vetro, tutti di pietra o

⁵⁵ Probabilmente in uno di questi viaggi a Mosca Le Corbusier ebbe modo di venire a contatto con altre realtà culturali russe, precisamente per quanto riguarda l'ambito del restauro pittorico. Infatti nei *Cahiers d'art* si cita il russo Igor Grabar, il cui lavoro di ricerca e la propria tecnica furono indispensabili per riportare alla luce il «miracolo luminoso» delle antiche pitture ricoperte dalla coltre del tempo e dall'oblio dell'uomo. LE CORBUSIER, ZERVOS C., *Les peintures révélées par Igor Grabar*, Cahiers d'art, Revue d'art paraissant dix fois par an- Directeur: Christian Zervos. Peinture- sculpture-Architecture-musique-mise en scène-disques-cinéma, n°10, Parigi, 1928, pp.427-428.

⁵⁶ La mobilitazione moscovita fu subitanea e consistente, come dimostrano le parole di Zervos: «architetti di Mosca vennero a Parigi a lavorarvi conoscendo i regolamenti moscoviti, regolamenti che sono in maggioranza eccellenti e conformi all'evoluzione attuale delle città». Anche altri architetti vollero «venire a Parigi durante il corso dei lavori, che dureranno circa due anni, per lavorare presso Le Corbusier e Pierre Jeanneret, nell'obbiettivo di adattarsi perfettamente ai metodi occidentali al cemento armato». Persino «il Ministero degli Affari esteri a Parigi e l'ambasciata di Francia a Mosca seguono questo affare con un interesse molto vivace».

⁵⁷ *Ibidem*. Zervos precisa descrivendo un tipo di «aerazione che comportava la lotta contro il freddo ed il caldo, [...] È precisamente la lotta contro il freddo intenso di Mosca, fino ai 40 gradi sotto zero, che ha condotto alla creazione di edifici isotermici, efficaci indifferentemente contro il freddo e contro il caldo, 'edifici omnibus' suscettibili di un rendimento uguale sotto i tropici o nelle aree glaciali».

⁵⁸ Il procedimento denominato 'aerazione puntuale' consiste nel «provocare attraverso dei ventilatori un circuito chiuso di 'aria pura' a 18 gradi centigradi, in ragione di 80 litri d'aria a persona e al minuto. Quest'aria che circola lentamente è rigenerata attraverso dei processi scientifici e riprende il suo circuito dopo essere stata riportata ogni volta alla temperatura costante di 18 gradi. Ciò in inverno come in estate».

⁵⁹ Il processo denominato 'muri neutralizzanti' comporta il collocamento di «muri-membrana doppi, lasciando tra questo un vuoto inferiore a 10 centimetri». Questi muri-membrana costituiscono l'involucro dell'edificio e sono costituiti «in vetro o in mattoni, o in placcaggio di pietra, o misti (vetro e mattoni). È nel vuoto lasciato dalle due membrane che si fa passare, a velocità regolabili, un vortice d'aria molto calda (inverno) o refrigerata (estate). Quest'aria, molto calda o ghiacciata, rappresenta un cubo molto ristretto. È esso che opera la lotta contro gli elementi esteriori, il freddo ed il caldo». La conseguenza sarà quella di avere non più finestre, ma solamente «muri di vetro» e non più riscaldamento bensì «solamente areazione».

misti, a seconda della destinazione dei locali.

Una coppia importante di elementi è costituita dal tetto ovvero un piano con scolo delle acque pluviali o delle fonti di nevi all'interno e dal sostegno dei corpi degli edifici sono su *pilotis*, con circolazioni diverse delle auto o dei pedoni al di sopra. In tal modo sorge un complesso piano architettonico nuovo, interamente inedito, che impone all'architetto un sistema estetico nuovo.

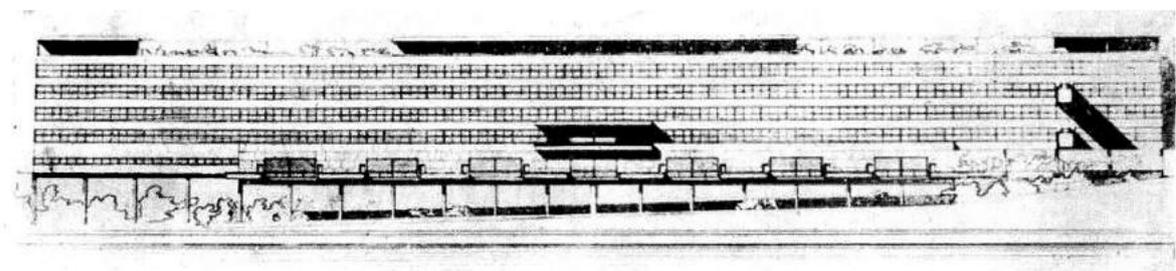
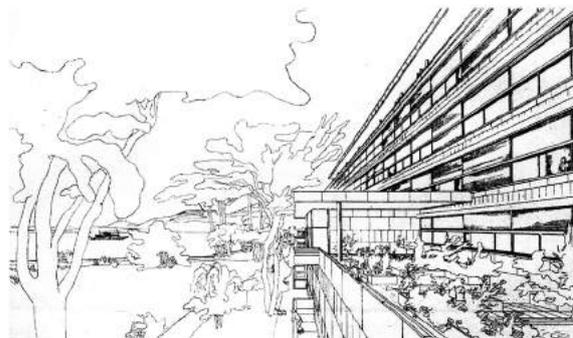
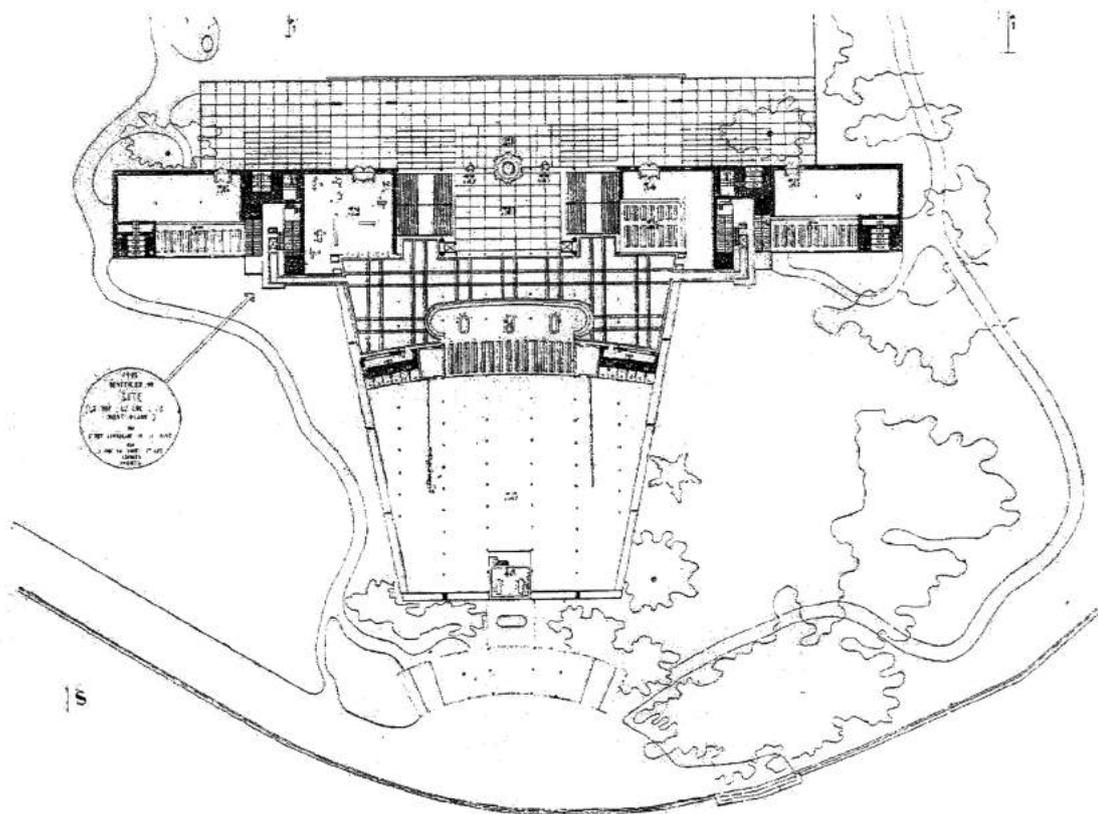
Per Zervos

l'architecture est faite de rapports émouvants. Ce qui permet la perception des rapports, ce sont des volumes, des surfaces, des lignes limpides et lisibles clairement. Ce qui apporte l'émoi artistique c'est la qualité des rapports que ces éléments géométriques ont entre eux.⁶⁰

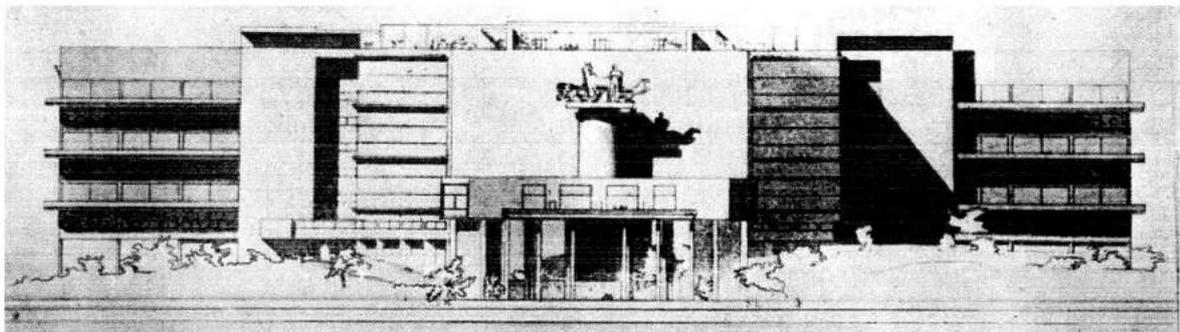
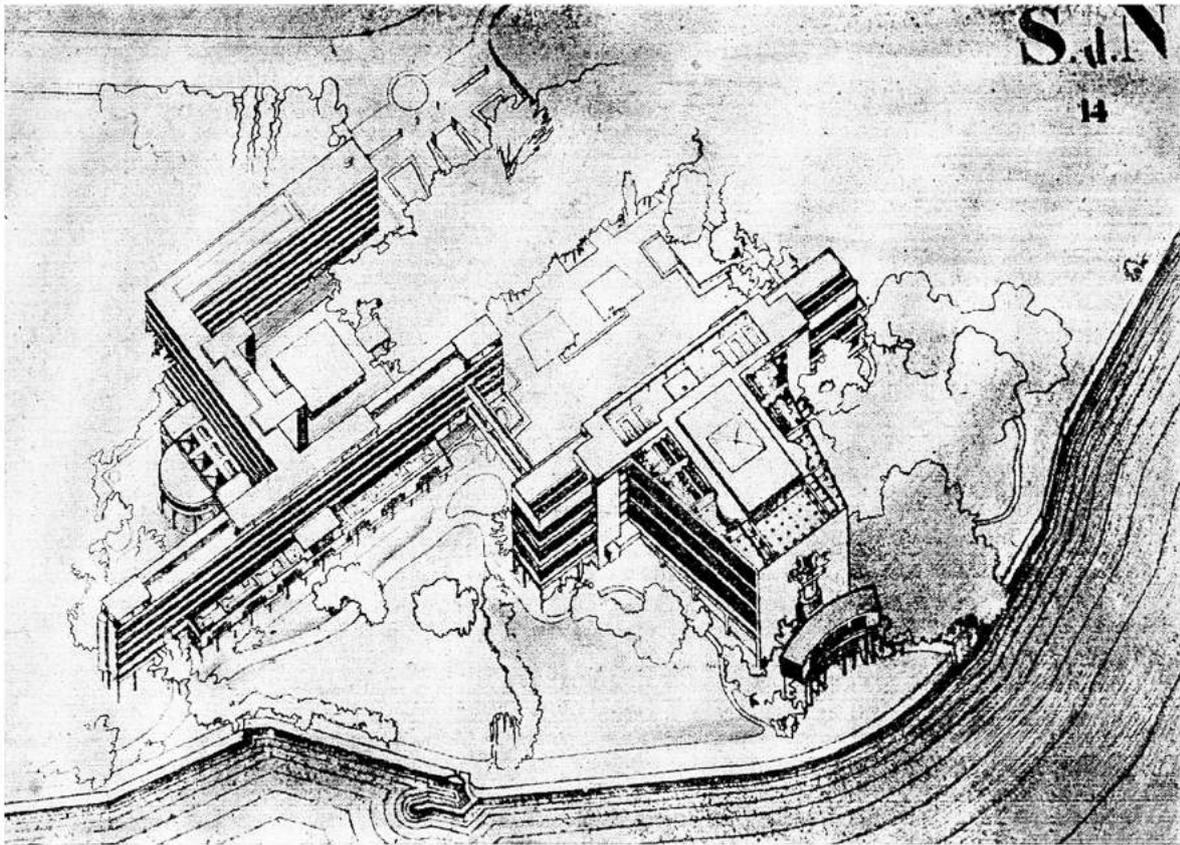
Zervos nei *Cahiers d'art* di qualche anno dopo comunica che tuttavia il Consiglio degli Edifici del Palazzo dei Soviet ha preso la decisione di fare eseguire il progetto elaborato dagli architetti russi⁶¹ e sostiene che se si può approvare l'organizzazione interna di tale palazzo c'è da elevarsi contro la sua espressione plastica. Comprendeva che i Soviet avessero voluto erigere in altezza un monumento per commemorare le lotte e la vittoria del proletariato russo, ma non si spiegava come per esprimerle gli architetti non fossero stati capaci di trovare altra cosa che dei ricordi archeologici senza importanza.

⁶⁰ *Ibidem*. Una descrizione più approfondita del progetto per il *Palazzo dell'Unione delle Cooperative dell'U.R.S.S.* a Mosca sarà pubblicata nei *Cahiers d'art* due anni dopo. LE CORBUSIER, *Projet pour la construction du Palais des Soviets par Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, «Cahiers d'art, Revue paraissant dix fois par an. Directeur: Christian Zervos. Peinture, Sculpture, Architecture, Art ancien, Ethnographie, Cinéma», I-II, Parigi, 1932, pp.74-77.

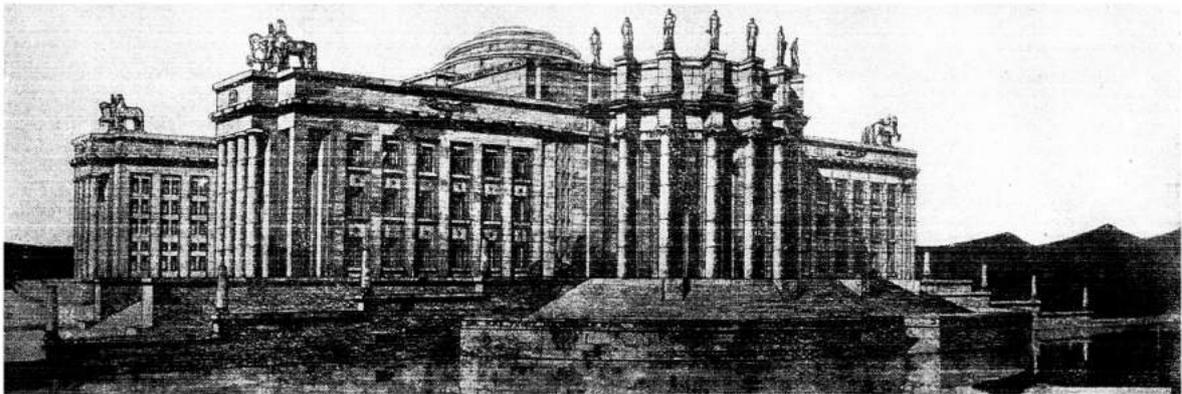
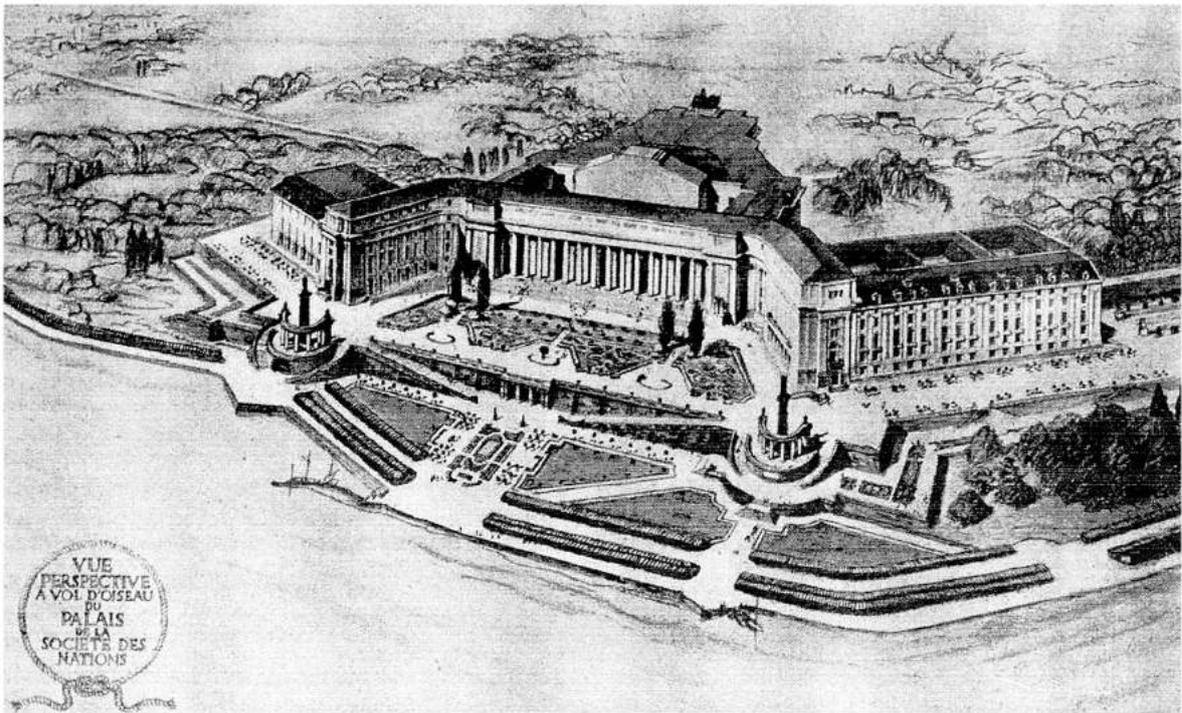
⁶¹ ZERVOS C., *Le futur palais des Soviets à Moscou*, in «Cahiers d'art. Revue paraissant dix fois par an. Directeur: Christian Zervos. Peinture. Sculpture. Architecture. Art ancien. Ethnographie. Cinéma», I-IV, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1934, p.114. Immagini 161-165.



124-125-126. *Palais de la Société des Nations*, pianta piano terra, vedute prospettiche dell'ingresso coperto e del Segretariato Generale e prospetto posteriore. 1927.



127-128-129. *Palais de la Société des Nations*, vista prospettica e prospetti.

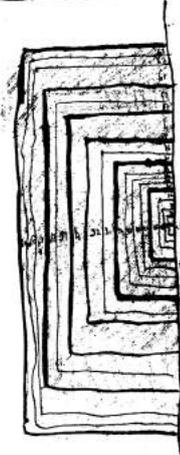


130. G. Labro, progetto per il Palazzo delle Nazioni.
 131. C. Broggi, G. Vaccaro, L. Franzi, progetto per il Palazzo delle Nazioni.
 132. H. Nénot e J. Flegenhaimer, progetto per il Palazzo delle Nazioni.

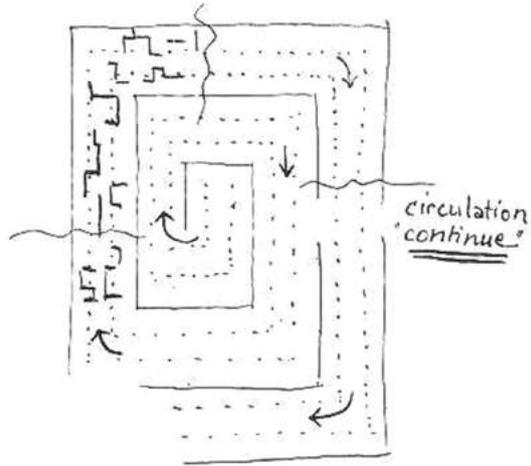
C. 5282
4-27

MUNDANEUM
NOTION. ANALYSE DU PROJET.

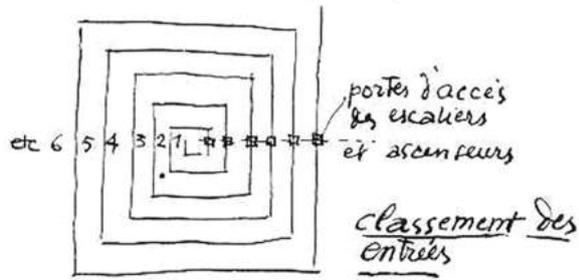
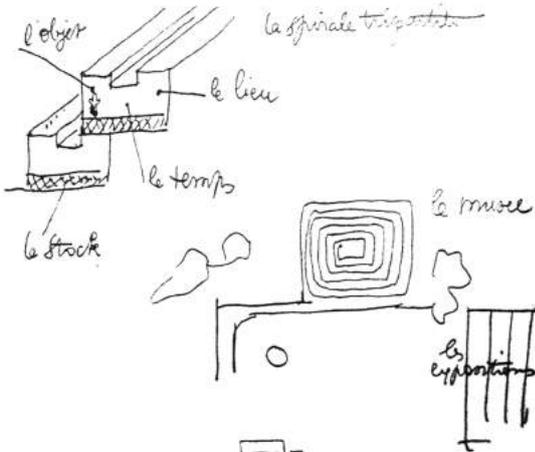
Concept: « l'édifice a vocation pour la circulation continue »
 Niveau: « l'édifice pour le commerce [et le bureau] »
 Intérieur: « l'édifice pour la circulation continue »



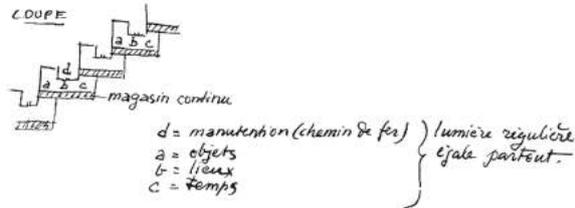
- 1. MANUFACTURE
- 2. BUREAU
- 3. BUREAU
- 4. BUREAU
- 5. BUREAU
- 6. BUREAU
- 7. BUREAU
- 8. BUREAU
- 9. BUREAU
- 10. BUREAU
- 11. BUREAU
- 12. BUREAU
- 13. BUREAU
- 14. BUREAU
- 15. BUREAU
- 16. BUREAU
- 17. BUREAU
- 18. BUREAU
- 19. BUREAU
- 20. BUREAU
- 21. BUREAU
- 22. BUREAU
- 23. BUREAU
- 24. BUREAU
- 25. BUREAU
- 26. BUREAU
- 27. BUREAU
- 28. BUREAU
- 29. BUREAU
- 30. BUREAU
- 31. BUREAU
- 32. BUREAU
- 33. BUREAU
- 34. BUREAU
- 35. BUREAU
- 36. BUREAU
- 37. BUREAU
- 38. BUREAU
- 39. BUREAU
- 40. BUREAU
- 41. BUREAU
- 42. BUREAU
- 43. BUREAU
- 44. BUREAU
- 45. BUREAU
- 46. BUREAU
- 47. BUREAU
- 48. BUREAU
- 49. BUREAU
- 50. BUREAU
- 51. BUREAU
- 52. BUREAU
- 53. BUREAU
- 54. BUREAU
- 55. BUREAU
- 56. BUREAU
- 57. BUREAU
- 58. BUREAU
- 59. BUREAU
- 60. BUREAU
- 61. BUREAU
- 62. BUREAU
- 63. BUREAU
- 64. BUREAU
- 65. BUREAU
- 66. BUREAU
- 67. BUREAU
- 68. BUREAU
- 69. BUREAU
- 70. BUREAU
- 71. BUREAU
- 72. BUREAU
- 73. BUREAU
- 74. BUREAU
- 75. BUREAU
- 76. BUREAU
- 77. BUREAU
- 78. BUREAU
- 79. BUREAU
- 80. BUREAU
- 81. BUREAU
- 82. BUREAU
- 83. BUREAU
- 84. BUREAU
- 85. BUREAU
- 86. BUREAU
- 87. BUREAU
- 88. BUREAU
- 89. BUREAU
- 90. BUREAU
- 91. BUREAU
- 92. BUREAU
- 93. BUREAU
- 94. BUREAU
- 95. BUREAU
- 96. BUREAU
- 97. BUREAU
- 98. BUREAU
- 99. BUREAU
- 100. BUREAU



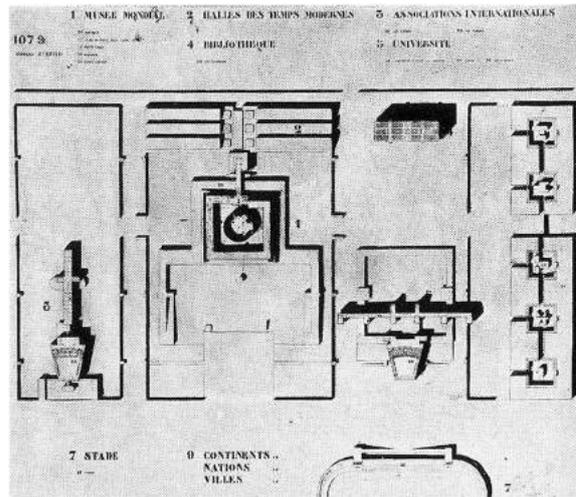
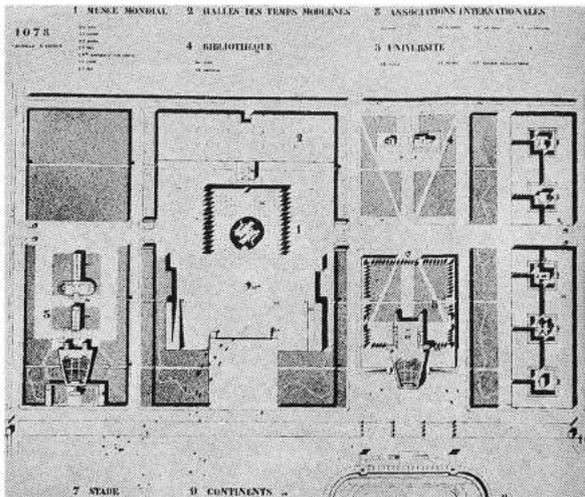
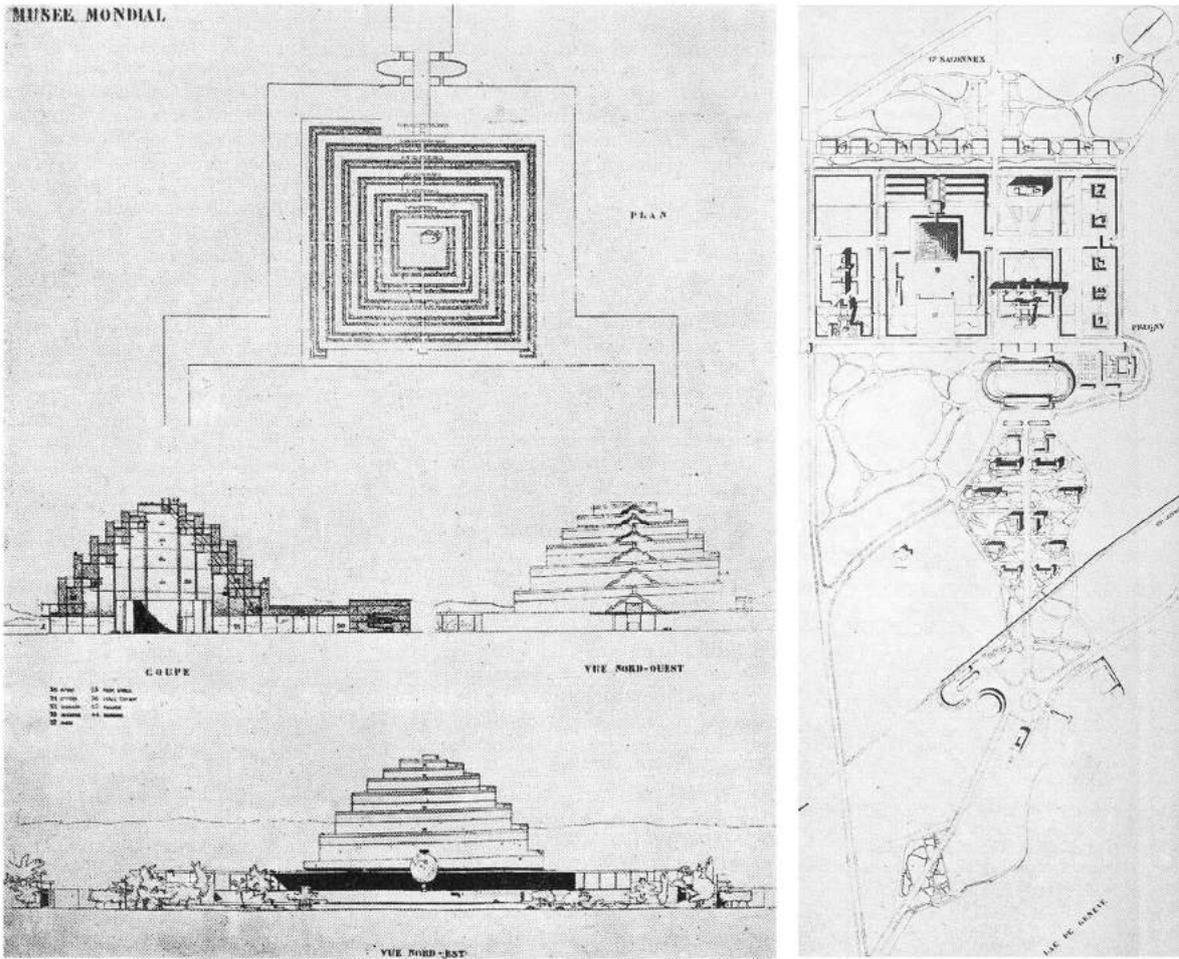
compartimentage à volonté
 classement quant à la continuité continue = fougue



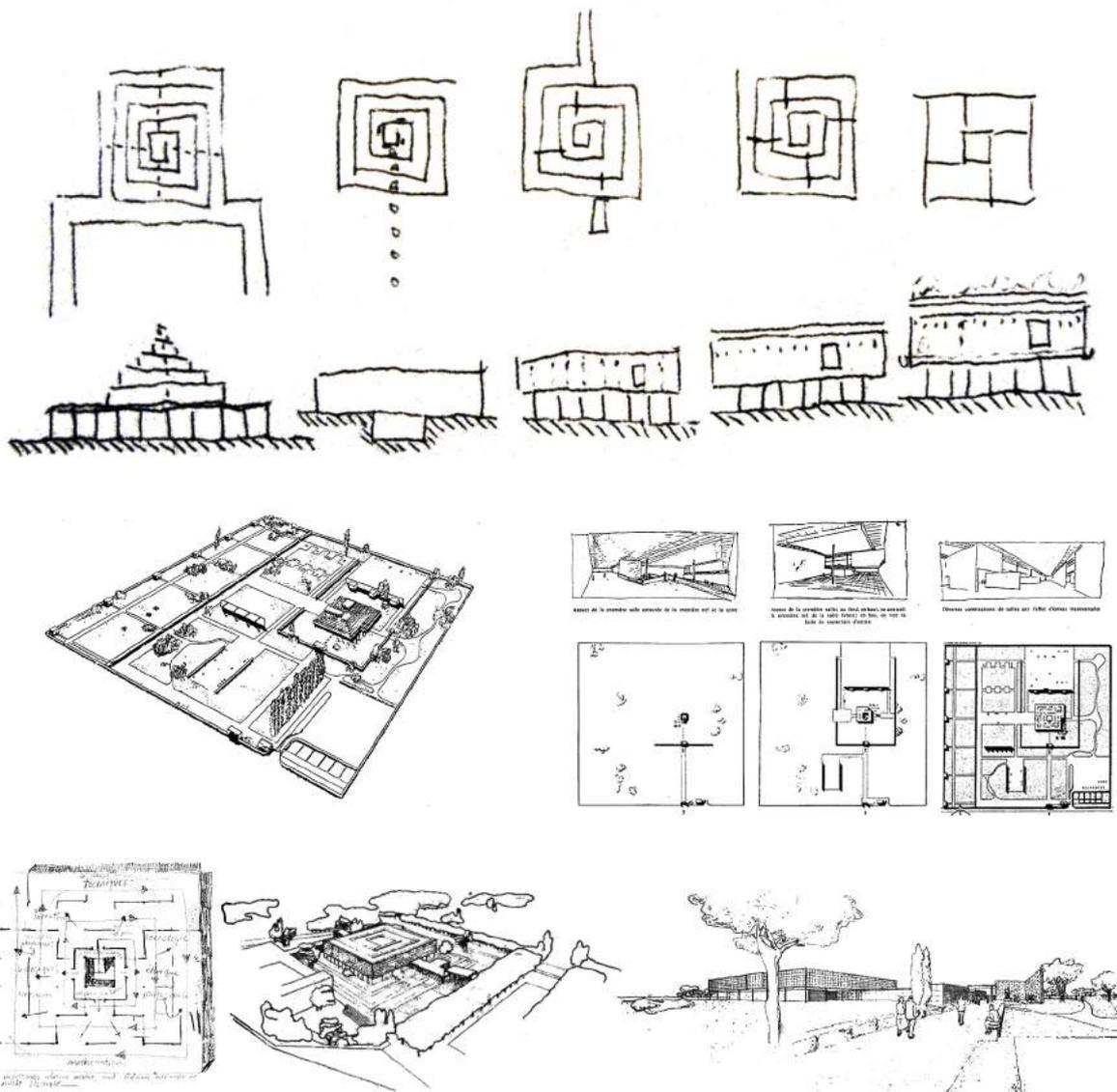
la coupe verticale



133-134-135-136-137. Mundaneum, diagramma funzionale, schizzi circolazione continua, compartimentazione, spirale tripartita, accessi, sezione. 1928.



138-139-140-141. *Mundaneum*, pianta copertura, sezione, prospetti, inquadramento generale, piante piano terra e primo.

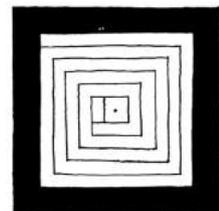
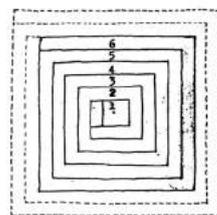
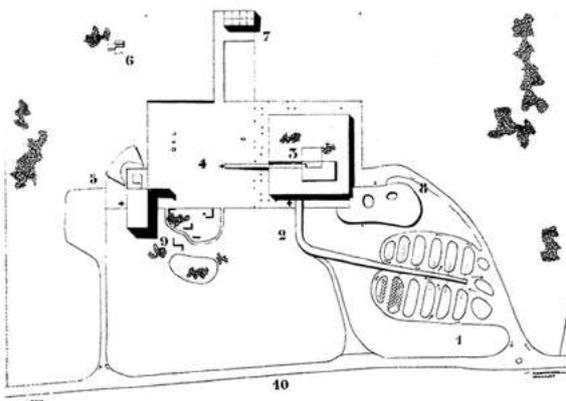
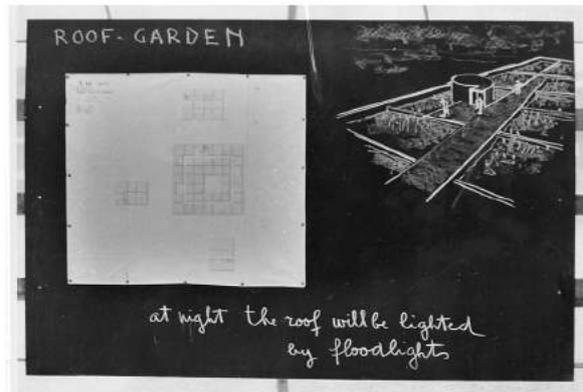
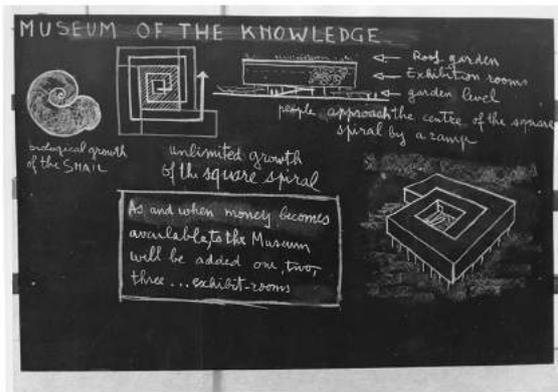


142. Tipologie Museo XX° secolo, *Mundaneum* (1928), *Musée des artistes vivants* (1931), *Musée des temps modernes* (1937), *Musée à croissance illimitée* (1939), *Musée de la Connaissance* (1951).

143-144. *Musée des artistes vivants* (Centro d'Arte Contemporanea), vedute prospettiche e piante.

145-146-147. *Musée des temps modernes* (Centro d'estetica Contemporanea), schema percorsi e vedute prospettiche.

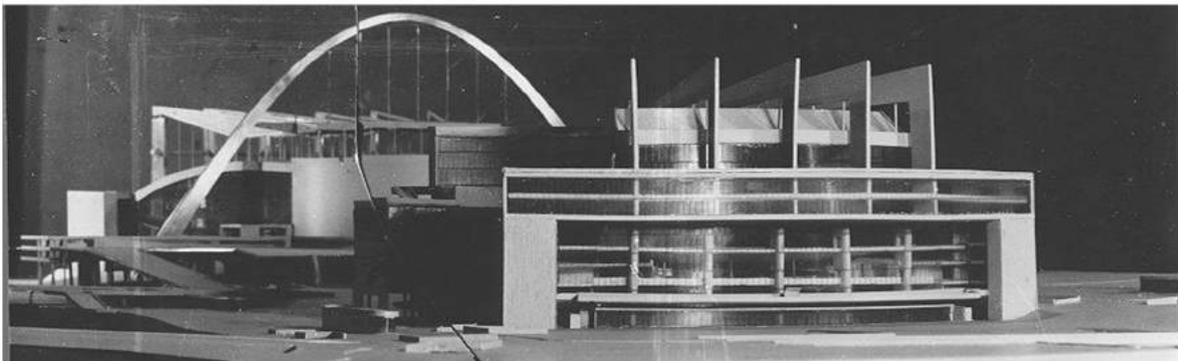
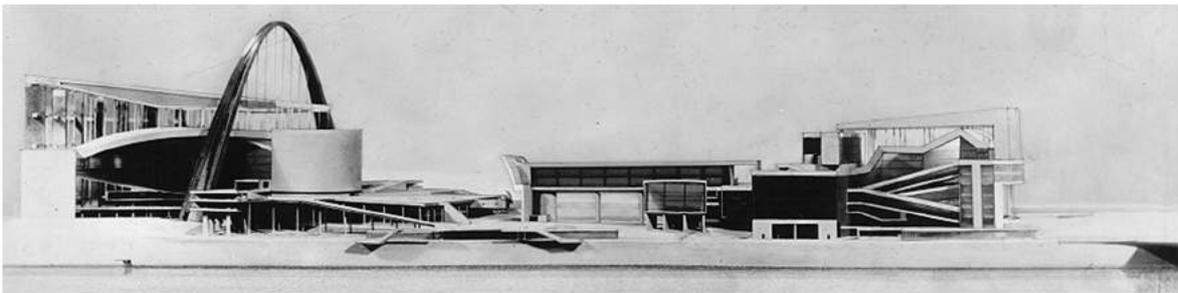
148-149-150. *Musée de la Connaissance*, Ahmedabad, 1951, veduta prospetto principale, scale e particolari esterni.



151-152-153-154-155. Musée de la Connaissance, Chandigarh, 1952, schemi di presentazione, vedute esterne e scale.

156-157-158. Musée National d'Art Occidental, Tokio, 1957, veduta esterna, veduta interna ingresso e spazi espositivi.

159-160. Centre International d'Art, 1962, planimetria generale e schemi.



161-162-163-164-165. *Palais des Soviets*, planimetria generale, vedute del modello. 1929

PRIMITIVISMO E PURISMO IN *CAHIERS D'ART*

Quello del Primitivismo fu un atteggiamento di «ribellione critica»¹ nei confronti di una «società storicamente costituita»,² ribellione individuale, non in nome di una pura negazione nostalgica d'epoche tramontate e tanto meno in appoggio alla situazione in atto. Quella che si verificò fu appunto una «repulsione attiva»,³ arrivando persino a respingere, nel campo delle arti, l'immensa eredità figurativa che l'Europa occidentale aveva lungamente sedimentato.

Nella cultura del primo Novecento, contrariamente a quanto accaduto fino all'epoca, l'atteggiamento nei confronti del mondo primitivo si sposta su un piano più critico e così da una curiosità per la vita primitiva diviene interesse per l'arte primitiva.

Questo atteggiamento accentua la radicale trasformazione dell'esperienza estetica. L'effetto che l'etnografia andava via via sortendo specialmente nelle grandi metropoli europee fece in modo che civiltà fino ad allora considerate primitive divenissero invece fautrici di una nuova concezione della storia e della cultura.

È in questo contesto che si colloca la figura di Zervos, attirato dalle espressioni artistiche delle civiltà del passato, soprattutto di quelle primitive. Questo atteggiamento è ampiamente riscontrabile fin dalle sue esperienze editoriali tanto ne *L'art d'aujourd'hui* che ne *L'art de la maison*. Lo studio di queste due riviste ha permesso di rimarcare la portata del suo interesse per le tendenze artistiche del mondo arcaico, tutte passioni fondamentali per capire con quale spirito concepì e diede vita a *Cahiers d'art*.

Rilevante è l'atteggiamento assunto riguardo l'arte: le riflessioni dell'editore greco prestano grande attenzione ai temi basilari concernenti l'Estetica. Questo campo della filosofia lo affascina a tal punto da chiedersi quali siano i criteri secondo i quali classificare il bello e quali siano i canoni

¹ DE MICHELI M., *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1970, p. 181.

² *Ibidem.*

³ *Ibidem.*

che riescono ad infondere in un manufatto l'essenza dell'arte, il cui linguaggio è eterno ed universale.

Volgendo l'attenzione allo studio dell'arte della Grecia classica, Zervos riconosce alcuni dei principi fondamentali, in primis l'idea del bello la quale consiste più che nella forma nelle proporzioni, nei canoni ben ponderati e nella regola armonica, capace di ordinare e rendere assoluta un'opera.

A tale idea di bello, propria dell'universo classico, Zervos ne contrappone un'altra, quella propria del Primitivismo. Egli sostiene come valida la teoria estetica di Amédée Ozenfant,⁴ per il quale le opere d'arte precedenti al periodo classico e talvolta proprie delle popolazioni primitive, seppure non impieghino il vocabolario proprio del canone classico greco, riescono comunque ad affascinare l'osservatore contemporaneo. Per Ozenfant questa simpatia fra opera e pubblico deriva dalla potenza del linguaggio schietto delle forme, dei colori e delle derivanti associazioni primarie.⁵

Per Zervos «Ozenfant est parmi les peintres qui ont semé leurs idées à profusion, au mépris de tout profit personnel».⁶ Zervos rivolge l'attenzione a tale artista già prima di fondare *Cahiers d'art*. Ne *L'art d'aujourd'hui* infatti egli si sofferma a sulla biografia di questo intellettuale ed artista ponendo in risalto la sua biografia e portando alla luce come durante la sua prima giovinezza visse con il padre nella piccola località di Arcachon. Proprio per la professione del padre ebbe modo di entrare a contatto con il nuovo materiale da costruzione, il cemento armato.

Zervos rimane attratto dall'atteggiamento di Ozenfant nei confronti del Cubismo, movimento al quale fu legato inizialmente, ma per il quale in seguito provò una sorta di inquietudine, rivoltandolo fino a modificare le proprie tendenze. Zervos ricorda che l'artista nel 1918 si trova ad Arcachon e prepara *Après le Cubism* redatto in collaborazione con Jeanneret, testo che ebbe un precedente già nel dicembre 1916, anno in cui Ozenfant segnalava ne *L'Elan* il pericolo di veder degenerare il movimento Cubista.

Per Ozenfant oramai il Cubismo stava mutando irrimediabilmente e la crisi attraversata in quel momento dal Cubismo era provocata dalla mancanza di certi artisti importanti che, tentati dall'apparente comodità del Cubismo, trovarono un impiego automatico di forme sempre uguali e minacciarono di ossificarlo in formule spigolose.

Ozenfant, secondo quanto scrive Zervos, è convinto che questa prosecuzione non sia altro che il frutto di una sbagliata concezione spaziale

⁴ OZENFANT A., *Le Purisme*, op. cit..

⁵ Immagini 168-188.

⁶ *Ibidem*.

quelques ignorants, contre toute raison, bannissent comme surannée la troisième dimension, au profit d'une nouvelle dimension dénommée quatrième. Comme la quatrième dimension est purement hypothétique... Ils suppriment la troisième dimension... ils réduisent à deux les dimensions, oubliant qu'il est saugrenu de prétendre, à l'aide d'un moyen à deux dimensions, en matérialiser une quatrième. Or, la 3^{me} dimension n'est jamais absente d'aucune œuvre plastique, même dans un simple graphisme.⁷

In questo si scorgono alcune delle idee che Ozenfant svilupperà due anni dopo in *Après le Cubisme*, quando preconizza per i creatori di opere plastiche, architetti della materia che hanno come materiali le proprietà di questa nello spazio, la conoscenza delle sue leggi organiche. Per reagire alle tendenze neocubiste Ozenfant codifica in qualche modo quelli che a lui sembrano essere i veri principi della pittura. Per lui il Purismo non è un'estetica, ma l'epurazione del linguaggio plastico.

Zervos ricorda come la ricerca di un linguaggio universale ed eterno debba essere una delle principali preoccupazioni dell'arte sostenendo che

un dieu égyptien ou un masque nègre est pour nous, Européens du XX^e siècle, un jeu de forme souvent émouvant, à peu près rien de plus, et pourtant ce jeu de forme nous émeut au point de nous rendre parfois silencieux; puissance de ce langage direct des formes, des couleurs et des associations premières.⁸

Zervos si sofferma anche sul valore della forma e del colore, secondo l'estetica di Ozenfant, che sosteneva il non potersi concepire della forma senza il colore. Per lui il colore è una specificità della forma, l'una e l'altra non sono che uno stesso fenomeno e quanto all'uso del colore Zervos sostiene che Ozenfant prende in contropiede tutti coloro che utilizzano il colore solamente per le sue proprietà cromatiche, cioè un po' alla maniera di un tintore che immerge una materia in un pigmento che può essere di qualsiasi colore, qualunque sia questa materia e considera il ruolo del colore come una proprietà della forma.

Per Zervos la pittura di Ozenfant esige dallo spettatore la pazienza necessaria fino a che trova in lui la sensibilità ottica e l'abbandono di certi comportamenti che falsano le prime impressioni. La sua pittura è prima di tutto una pittura sensuale che conviene guardare con gli occhi e che si ha desiderio di toccare. L'opera di Ozenfant diventa sempre di più plastica e comincia ad esercitare un'influenza considerevole su tutta l'arte contemporanea. Qualche anno dopo nei *Cahier*

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ibidem.*

d'art lo stesso Ozenfant in *Le Purisme*⁹ offre la sua definizione di Purismo, secondo la quale la purezza non la si deve misurare con il compasso poiché non è altro che l'alto rendimento, l'intensità ottenuta dal minore numero di gesti possibili, l'effetto ottimale dato con un minimo di mezzi. Per l'artista lo spirito umano è fatto in modo che si resti sempre sensibili a questa pura eloquenza contenuta che sa dire brevemente e subito.

Per Ozenfant bisogna che nell'arte ci sia questa fatalità, che tutto in un'opera sia e appaia una risoluzione pura e che per quanto complesso sia il problema, tutto si svolge con questa implacabile esattezza per mezzo di una potente semplicità naturale. Non si possono più accettare opere piene di scarti che per lui si configurano come lotte senza decisione dell'artista e della sua tela che testimoniano che il quadro è stato cercato sulla tela e non concepito. L'opera deve divenire la testimonianza di una meditazione preliminare, l'esecuzione e la realizzazione di un piano puntuale misurato in anticipo.

Ozenfant intende porre la propria ricerca come uno strumento utile anche ai suoi colleghi, sostenendo di aver cercato di chiarire ed epurare l'infinità di mezzi che si offrono per trattenere solo l'essenziale. La ricerca dell'universalità è una delle sue preoccupazioni principali e la base fondamentale dell'universalità di un'opera d'arte è la sensazione. Questa universalità è la ragione per la quale un'opera antica, il cui simbolo ci sfugge o ci lascia indifferenti, può tuttavia emozionarci. Si trattava di trovare le costanti principali della sensibilità e dell'attività al fine di creare una gamma di espressioni su cui le diverse personalità potessero eseguire le loro concezioni, trasmettere la loro emozione quanto più universalmente e imperativamente possibile.

Pertanto l'artista sottolinea come lo studio della forma si sia indirizzato alla sensazione della verticale che è una fra le sensazioni assiali dell'uomo; per il purismo tutte le forme sono considerate in funzione della verticale e le sensazioni attribuite a ciascuna di esse come funzioni della sensazione della verticale. Ozenfant ha così pensato di creare una sorta di prima gamma di forme elementari, unita a una gamma parallela di colori sistematici, costituendo l'analogo di ciò che è un piano nella musica. A tale linguaggio di sensazioni forma-colore è legato il registro delle associazioni primarie al quale si estende ad accordare una grande universalità;¹⁰ da qui una gamma cosiddetta psicologica intimamente associata alla prima gamma cosiddetta fisiologica: gamma di abitudini e di esperienze ereditarie e vissute. Pertanto l'artista, fissato su ciò che desidera far provare, utilizza razionalmente questi metodi classificati e dipinge usando proprietà specifiche,

⁹ OZENFANT A., *Le Purisme*, in «Cahiers d'art», IV-V, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1927, pp. 156-157.

¹⁰ Queste espressioni mentali funzionano per associazione. Ai blu per esempio, si ricollegano sentimenti fissati e specifici dell'aria, del liquido, dello spazio, ricordi di ciò che, nella natura, appare così colorato: acqua, cielo, oggetti lontani; il bruno è terrestre; il verde suggerisce il mondo vegetale.

sensibili ed affettive delle forme e dei colori; si tratta di una sorta di tentativo di campionatura e di classificazione delle specificità sensibili e associative delle forme e dei colori. Questi elementi formali e colorati non sono considerati come dotati di una virtù estetica, ma propri a permettere l'espressione pura; da ciò la denominazione di Purismo.

Per Ozenfant il ben comporre consiste nel trovare i mezzi per spiegare questa immaginazione il più forte possibile: ci si deve ancora chiedere se si potrà passare sul punto progettato, se questa elaborazione ha un interesse universale; le opere d'arte devono rispondere a questa nozione dell'universalità come tutte le opere umane. È quindi importante comporre quanto più perfettamente possibile nel proprio spirito e non realizzare nulla prima di aver previsto tutte le difficoltà che l'opera che si compone potrà suscitare al momento dell'esecuzione. Nell'arte che egli propone l'opera deve svilupparsi dall'idea principale così normalmente e fatalmente come una pianta si ingrandisce; contrariamente all'opinione corrente, ciò non è la fine di un'opera che è la vera difficoltà, ma la concezione stessa, il principio.

Ozenfant suggerisce che una volta che si è riusciti, con uno sforzo che richiede una lunga preparazione, a vedere l'opera come sarà una volta dipinta, allora schizzarla nello stesso formato: nessuna possibilità, a partire da questo momento, di cambiare nulla di importante nell'opera.

Questa osservazione ci riporta alla concezione che sta alla base del Purismo, per cui la ricerca dell'universalità è uno dei principali obiettivi. L'idea di universalità di un'opera d'arte risiede nelle sensazioni che questa desta nello spettatore ed è la ragione per la quale un'opera antica, anche se la sua simbologia ci sfugge, tuttavia ci può emozionare.

Le forme primarie a cui si riferisce il Purismo sono per Zervos strettamente connesse con la falsa necessità di abbellire a tutti i costi un'opera, appesantendola e soffocandola, portando a risultati di irrilevante valore. A tal proposito Zervos fa riferimento ad Adolphe Loos che insegnò quanto l'esigenza della soppressione dell'ornamento dimostra come questa sia in ragione inversa allo sviluppo di una civiltà, valutando il grado di cultura di un popolo in base al livello di semplicità degli oggetti di cui si serve. Ed è sempre lui che indica ai progettisti la necessità di un'architettura e di una decorazione dalle linee semplici, ben costruite, senza intenti artistici. Infine si devono a Loos due regole che si riveleranno utili agli architetti: l'esistenza di ogni opera d'arte è regolata da una necessità interna così imperiosa da non sopportare l'interferenza di forme artistiche stravaganti; una bella opera architettonica si riconosce da questo: non fa alcun effetto se la si riduce a due dimensioni.

Riguardo alla questione della riduzione al minimo dell'ornamento di un'opera, Zervos parla più volte di ciò che significa stile, ovvero la capacità di lavorare la materia che costituisce l'opera cercando di ottenere il massimo di armonia. Zervos riconosce quanto questa operazione di ripulitura

sia impegnativa; reagire contro il ricordo e contro tutte le immagini radicate nel tempo dalla cultura prevede infatti il distacco dalla tradizione storica. Riguardo a questa tematica cita Otto Wagner, che dovette lottare contro l'atteggiamento tradizionalista restio ad ogni tentativo di innovazione in campo architettonico, distinguendosi per l'utilizzo della linea geometrica semplice e nello stesso tempo espressiva, per l'equilibrio delle masse e per il tono sobrio della composizione nel suo insieme.

Tanto ne *L'art d'aujourd'hui* che ne *L'art de la maison* l'attenzione del greco è attirata dagli aspetti dell'architettura, del design e dell'arte contemporanea. Questa visione d'insieme è organica ed ha consentito a Zervos di dare spazio nella sua futura rivista a tutte le espressioni dell'arte.

Per Zervos il Primitivismo va ben al di là dell'arte: è una fantasia, un intero insieme di fantasie sul ritorno alle origini, la fuga nella natura, la liberazione degli istinti e così via, il cui principio è tutto proiettato nelle culture tribali di altre razze, soprattutto di Oceania e Africa.¹¹

L'attenzione al Primitivismo fu costante nei *Cahiers d'art*, come dimostra la grande serie di articoli dedicati ad esso e atteggiamento simile si può riscontrare nella lettura di numerosi saggi presenti all'interno di un'altra importante rivista francese, *L'architecture vivante*.

I direttori di entrambe le riviste, ovvero Zervos e Badovici, rivolsero l'attenzione al singolare fenomeno dell'epoca, riscontrando in esso le matrici di una universalità che andava ben oltre il puro dato estetico e che si spingeva verso un mondo che necessitava di essere portato alla luce.

L'attenzione rivolta alla pittura parietale¹² non ha come unico fine quello di illustrare un mero dato archeologico, bensì è tesa a dimostrare quanto in comune le due esperienze, quella contemporanea e quella arcaica, seppur cronologicamente molto lontane, avessero.

Considerando la cosiddetta *art brut*¹³ Badovici si è posto davanti ad una realtà artistica direttamente collegabile agli studi sulle statuette sarde proposta nei *Cahiers*.¹⁴ Come anche quando ne *L'Architecture vivante* Badovici si occupa dello studio della pittura spaziale nella sua accezione spiccatamente architettonica,¹⁵ e quando indaga la questione dell'architettura insita nell'arte astratta.¹⁶ Le esperienze dell'editore dei *Cahiers d'art* e quelle del direttore de *L'Architecture*

¹¹ BOIS Y. A., *Gauguin, primitivismo e modernismo*, in *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, Milano, Zanichelli, p. 64.

¹² FROBENIUS L., *L'art de la silhouette*, in «Cahiers d'art. Revue d'art paraissant dix fois par an. Directeur: Christian Zervos. Peinture. Sculpture. Architecture. Archéologie. Ethnographie», VIII-IX, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1929, pp. 397-401.

¹³ GUEGUEN P., *L'Art Brut*, *op. cit.*.

¹⁴ BANDINELLI R. B., *Les statuette sardes*, *op. cit.*. Immagini 187-189.

¹⁵ NELSON P., *Peinture spatiale et architecture*, *op. cit.*.

¹⁶ FROBENIUS L., *Bêtes, hommes ou dieux?*, in «Cahiers d'art», X, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1929, pp. 443-446; GUEGUEN P., *L'Art Brut*, in *op. cit.*.

d'aujourd'hui sono esperienze convergenti.

È interessante notare come entrambe gli editori si dimostrino anche critici d'arte la cui sintonia pare essere una costante e intellettualmente vicina; grazie a questa loro attitudine le due riviste possono definirsi profondamente avanguardiste.

Nei *Cahiers* è rintracciabile una grande cura allo studio dell'arte negra,¹⁷ lungamente trattata sotto tutte le sue manifestazioni, dall'architettura alla musica, dai riti religiosi e magici alle maschere che tanta parte hanno avuto per gli esiti formali di scultori e pittori d'avanguardia. Anche l'arte minoica¹⁸ e quella della Grecia arcaica¹⁹ sono state una costante nei *Cahiers* e prezioso risulta essere anche il contributo dato per quanto riguarda altre civiltà del passato, da quella precolombiana²⁰ a quella oceanica,²¹ ma soprattutto e per primo in maniera organica Zervos si è dedicato allo studio della civiltà della Sardegna antica.²²

A questo proposito è interessante notare la concezione dell'arte primitiva proposta da Tristan Tzara, il quale giudica certo che gli albori dell'arte contengono nel loro alveolo anche quelli dell'animo umano. Egli si chiede anche quale sia

la magique volonté qui fait que, sorties d'une secrète impulsion, les premières taches, les premiers cris, les premières masses superposées, les premières notes, les premières paroles et exclamations, ont pu se cristalliser dans une forme, et, de convention arbitraire, devenir élément d'humanité.²³

Queste tracce sono per lui ancora ermetiche al mondo del ragionamento comune che si applica per spiegare il senso di questi documenti, prodotti dalla prima età dell'umanità ha prodotto.

¹⁷ MAES J., *Des source de l'art nègre*, in «Cahiers d'art. Revue d'art paraissant dix fois par an. Directeur: Christian Zervos. Peinture. Sculpture. Architecture. Art ancien. Ethnographie. Cinéma», VI, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1930. pp. 307-313; ZERVOS C., *Influences de l'art dell'arte nègre*, op. cit..

¹⁸ MARINATOS S., *Le développement de l'art minoen et son influence aux bords de la Méditerranée*, in «Cahiers d'art. Revue d'art paraissant dix foix par an. Directeur: Christian Zervos. Peinture. Sculpture. Architecture. Art ancien. Ethnographie. Cinema», V-VI, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1933, pp. 225- 229.

¹⁹ ZERVOS C., *Braque et la Grèce primitive*, in «Cahiers d'art», I-II, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1940, pp. 3-6.

²⁰ SALLES G., *Une sculpture de l'Île de Pâques, à Paris*, in «Cahiers d'art», IV-V, Éditions Cahiers d'art, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1927. pp. 146-148; TZARA T., *À propos de l'art précolombien*, in «Cahiers d'art», IV, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1928. pp. 170-172; ADAM L., *Parallèle entre les masques du Nord-Ouest de l'Amérique et les masques japonais*, in «Cahiers d'art», IX, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1928, pp. 376-379.

²¹ ZERVOS C., *Œuvres d'art océaniques et inquiétudes d'aujourd'hui*, in «Cahiers d'art», II-III, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1929, pp. 57-58.

²² ZERVOS C., *La civilisation de la Sardaigne, du néolithique à la fin de la période nuragique*, op. cit.; ZERVOS C., *La civilisation de la Sardaigne, du néolithique à la fin de la période nuragique, II millenaire – III siècle avant notre ère*, op. cit..

²³ TZARA T., *À propos de l'art précolombien*, in «Cahiers d'art», IV, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1928, p. 170.

Risultano rari oggi quelli che non vedono una intensa grandezza, una purezza d'espressione ed un'idea potente alla base di queste creazioni dello spirito.

Continua il poeta sostenendo che «si dans l'art nègre nous distinguons un type [...] il nous est aisé de croire que leur représentation est une 'idéalisation'»²⁴ e che il dato rilevante non è la riproduzione imitativa che l'uomo primitivo ha voluto realizzare, ma il simbolo e la perfezione divenuta rito o religione, corrisponderebbe all'idea che ci si crea della bellezza.

È su contingenze di quest'ordine che l'arte d'avanguardia si ricollega alle più lontane radici del sentimento delle forze della natura e pertanto la pittura e la scultura osservate in se stesse, nella propria funzione, costituiscono una entità che non deve nulla al mondo materiale, essendo creazioni pure dello spirito, un universo interiore, indipendente e organico nelle sue proprie leggi.

Sottolinea Tzara come presso i popoli dell'America, l'idea e l'astrazione si son elevate ad un'altezza che le altre civiltà hanno raramente raggiunto lontani dai frivoli ricercatori della bellezza e dal vuoto romanticismo. Tzara auspica che un giorno, scavalcando le miserie della civiltà materiale, si ritornerà indietro, laddove davanti a tanta grandezza collettiva, i problemi della bellezza e della bruttezza non potranno più posarsi.²⁵

Secondo Zervos per giudicare le opere d'arte primitiva, per esempio quelle degli oceanici, è necessario soprattutto tener conto dei «surtout compte des mouvements surgit du plus profond de leur âme»²⁶ non guardando queste opere come si guarderebbero realizzazioni classiche. I prodotti dell'arte oceanica emanano un effetto potente attraverso l'invenzione poetica che le ha create. Quest'immaginazione visionaria condizionata dalle aspirazioni spirituali di popolazioni che hanno conservato intatte le passioni primitive dell'individuo fa rendere conto l'osservatore della

présence des facultés imaginative et émotive de l'homme, qui sont inaccessibles au raisonnement mais qui nous permettent de franchir les bornes des prudences constituées.²⁷

Il loro passo avanti è stato quello di rendere effettivo il predominio lentamente conquistato sulla natura e attraverso le esperienze successive, venendo a liberarsi dagli stretti limiti della forma.

Zervos apprezza come «le souffle insolite de poésie, dont leur esprit a reçu une impression profonde, les porte vers l'inusité»²⁸ ed entrando in rapporto più stretto con lo spirito delle cose che con i loro aspetti esteriori, toccano da lì l'essenza stessa dell'arte e le ragioni intime che la provocano. È questa la tensione che porta a rivolgerci «avant de donner en pature à la facile

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ ZERVOS C., *Œuvres d'art océaniques et inquiétudes d'aujourd'hui*, cit., p. 57.

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ *Ibidem.*

vulgarisation les sentiments que l'assonance seule approche de l'infini et de la poésie, nous pouvons nous réjouir de cette exclusive altitude de l'esprit»²⁹ consapevoli che «c'est la curiosité du cœur humain qui, si souvent, nous pousse à écouter aux portes de l'infini».³⁰

È importante sottolineare un evento, quello che vide l'allestimento al *Museum of Modern Art* di New York di una esposizione che faceva parte di una missione molto precisa, ovvero far conoscere e apprezzare l'arte moderna.³¹ Pertanto il museo newyorchese, dedicato all'arte moderna, ha organizzato un'esposizione d'arte dell'antica America.³²

I membri del Comitato e l'allora direttore del Museo, Alfred Barr, avevano come obiettivo quello di

de ces exposition est de persuader le public que l'art moderne n'est point le produit d'une génération spontanée qu'on exhiberait comme un haillon d'extravagance, qu'il n'est pas davantage un élément perturbateur sans fondement, ou encore une mode éphémère lancée par une coterie puissante, mais qu'il résulte du développement normal d'efforts antérieurs auxquels sont venus s'ajouter, à notre époque de curiosité universelle, de nouveaux horizons ouverts par une connaissance plus approfondie et une plus juste appréciation des œuvres d'art d'autrefois.³³

In questo sforzo si può scorgere il duplice valore delle

manifestations organisées par le Museum of Modern Art. il n'aborde pas seulement les œuvres d'un artiste moderne, ou d'un groupe d'artistes aux tendances suffisamment proches: il s'attache également à donner l'idée la plus précise des influences que les œuvres d'art du passé ont exercées sur l'art contemporain, à définir exactement ces influences et à les rendre sensibles aux visiteurs.³⁴

L'Accademia aveva lasciato credere che vi è in arte un

critérium fixe. Nous avons compris que ni le sentiment ni le raisonnement ne peuvent rien

²⁹ ZERVOS, *À propos de l'art précolombien*, cit., p. 170.

³⁰ *Ibidem.*

³¹ ZERVOS C., *Art ancien & art contemporain. A propos de l'Exposition organisée par le Museum of Modern Art de New York*, in «Cahiers d'art», V-VIII, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1934, p. 173.

³² Questa esposizione fu indispensabile per dimostrare il valore altamente artistico degli oggetti creati dalle popolazioni dell'antica America, generalmente considerati come rilevanti molto più per l'etnografia che per l'arte.

³³ ZERVOS C., *Art ancien & art contemporain. A propos de l'Exposition organisée par le Museum of Modern Art de New York*, cit., p. 173.

³⁴ *Ibidem.*

prouver en création d'art d'une façon irréfutable. Nous nous sommes surtout rendu compte que la beauté est infinie, que l'esprit peut la recevoir diversement. Les Occidentaux n'ont été que trop dupes des Latins. Mais il y a aussi les soi-disant Barbares que les tenants de l'académisme ont toujours mis en quarantaine. Ceux-ci n'ont pas manqué de créer de grands mouvements dominateurs où ils ont laissé transparaître une émotion toujours vive et profonde. Si dans la mystique de leur foi ils se sont repliés sur eux-mêmes, ils ont toujours été suffisamment maîtres de l'expression pour créer avec des moyens simples des œuvres mémorables.³⁵

Zervos precisa che anche i barbari si sono lanciati verso la bellezza totale e riuscendo ad afferrare l'armonia non nelle proporzioni decretate dal canone accademico, ma con apparenze illogiche e con collegamenti senza base. Riuscendo a cogliere la bellezza delle arti barbare si è creato un nuovo linguaggio, capace di riunire alcune vere sensibilità da tanto tempo svilite dalla frase tutta perfetta e dalla locuzione convenuta.

Zervos sottolinea come la testa di lama che riproduce accanto all'articolo nella sua grandezza, nella sua semplicità, soprattutto nella sua umanità, supera di gran lunga le opere meglio riuscite della scultura contemporanea che talvolta si manifesta attraverso tentativi estetici più o meno riusciti, ma alquanto freddi mentre le sculture antiche prese come modelli intrisi di profonda umanità.

Non è un caso se le produzioni artistiche «longtemps méconnues, des peuples que l'on nomme 'primitifs'»³⁶ ebbero una reale influenza sulla formazione dell'arte moderna e sul suo sviluppo.

L'anno successivo il *Museum of Modern art* organizzò una manifestazione consacrata all'arte dell'Africa nera, intimamente legata all'origine del Cubismo.³⁷ Senza alcun ordine apparente le sculture vennero disposte unicamente per il piacere degli occhi e fu così che si poteva ammirare «une figure du Soudan voisinait d'une part avec un fétiche pahouin, de l'autre avec une statuette du Cameroun, simplement parce que leurs masses s'équilibraient».³⁸

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ RATTON C., *Exposition d'art nègre au Museum of Modern art de New York*, in «Cahiers d'art», V-VI, Parigi, 1935, pp. 133.

³⁷ *Ibidem*. «Manifestations vient d'être consacrée à l'art de l'Afrique noire, intimement lié, comme on le sait, à l'origine du cubisme». Data l'estrema difficoltà nel reperire materiali per l'esposizione, fu l'Europa il referente per per questa manifestazione. Venne inviato James Johnson Sweeney, che viaggiando in Francia, in Germania, in Inghilterra, in Belgio, in Olanda ottenere dai grandi musei e dalle principali collezioni il prestito delle loro meravigliose sculture.

³⁸ *Ibidem*. Ratton precisa che «questa disposizione è stata capace di rompere ogni monotonia, e che il grande pubblico trovò meravigliosa», e che «in modo generale si possono riconoscere nella scultura dell'Africa nera tre grandi gruppi che presentano ciascuno uno stile ben caratterizzato: dapprima il gruppo sudanese che comprende principalmente le produzioni delle Guinee francese e portoghese, del Sudan francese e del Sudan inglese e che si estende fino all'Oubanghi; un secondo gruppo che chiameremo Benin-Yoruba per il fatto che vi si ritrova l'influenza di

Grazie all'etnografia ed alla storia sarà inoltre possibile comprendere meglio la plastica africana che potrà essere «comme nous approchons les arts des autres continents. L'intuition esthétique ne peut, pas plus que ne le peut la science seule, nous en donner la connaissance profonde».³⁹

L'arte dell'Africa nera, misteriosa e poco conosciuta all'epoca

ne peut plus être considéré comme un art populaire, comme un art sans histoire dont les productions souvent heureuses peuvent être appréciées uniquement avec l'intuition esthétique. C'est l'art d'une race, son unité est impressionnante.⁴⁰

Così Zervos, nel suo saggio *Influences de l'art nègre*⁴¹ scrive che per ritrovare gli elementi significativi dell'espressione e la semantica originale dei segni i pittori contemporanei si sono interessati, a partire dal 1904

aux sculptures, fétiches et objets de l'Afrique noire, où se mêlent à la fois le réel et le rêve, le visible et le mystère, où se rencontrent l'invention sans l'affirmation, l'exaltation sans l'explication, la rareté et l'ignorance de cette rareté.⁴²

Dopo le opere africane gli avanguardisti hanno appreso che «le sens aigu de la forme, la subtilité du dessin, les dimensions parfaites, les rapports, les plans et tout ce qui, pout le reste, constitue la plastique, font partie de l'extraordinaire économie de l'instinct».⁴³ È per questo che Picasso si è rivolto a questi sognatori, tenuti fino a quel momento da parte, per conoscere le misure il cui istinto si è servito prima che la ragione si imponesse all'arte e in quelle proporzioni ha saputo conservare l'autenticità dei valori plastici. Zervos precisa come in questo senso sia necessario intendere l'influenza degli artisti neri sul Cubismo e sulle opere scolpite da Picasso, Laurens, Brancusi. Merito loro aver compreso come l'eccessivo sviluppo della ragione necessitava d'urgenza l'introduzione dell'istinto nelle creazioni estetiche, istinto che sarà «toujours la vie innombrable,

questo antico stile su tutta la regione che si stende lungo la costa occidentale, dalla Sierra Leone fino alla Yaoundé; infine il gruppo equatoriale o bantou, il quale, cominciando dal Cameroun al di sopra del Grassfiels, ingloba i due Congo e l'Angola. Questi gruppi sembrano essere determinati talvolta da delle condizioni geografiche e dalle varietà razziali».

³⁹ *Ivi*, p. 134. Raton si chiede «chi oserebbe pretendere una piena comprensione della scultura greca, per esempio, se non conosce le influenze che quella ha subito, la storia della sua evoluzione attraverso i secoli, le differenti scuole d'arte che comporta».

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ ZERVOS C., *Influences de l'art nègre*, in *Histoire del'Art Contemporain*, Éditions 'Cahiers d'art', 14, Rue du dragon, Parigi, 1938, p. 185.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

rallumera toujours les passions qui s'éteignent à l'usage, éveillera les sens et cette infinité de chocs que l'humanité avait ressentis à l'origine». ⁴⁴

È grazie all'arte che gli artisti sono riusciti a scoprire come

tout ce qu'il y a eu de cosmique et de suprasensible dans notre espèce, aux temps primitifs, continue à vivre, bien qu'à régime réduit, en ces peuplades qui peuvent encore rêver, qui ne sont pas encore tourmentées par les épuisants efforts du logique qui met en veilleuse les facultés réceptives et nuit à la fraîcheur de l'expression. ⁴⁵

⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁵ *Ibidem.*



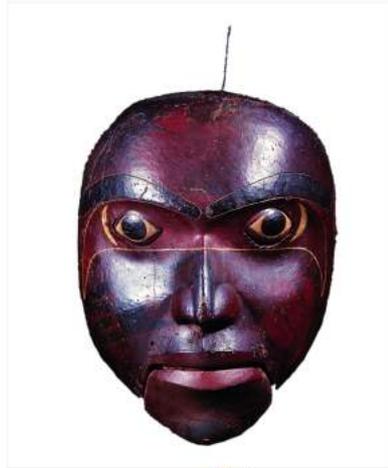
166. M. Ray, *Kiki with African mask*, 1926.
167. Maschera Fang, Gabon, XIX° secolo.
168. Maschera Guro, Costa d'Avorio, XIX° secolo.
169. Maschera Dan, Costa d'Avorio, XIX° secolo.



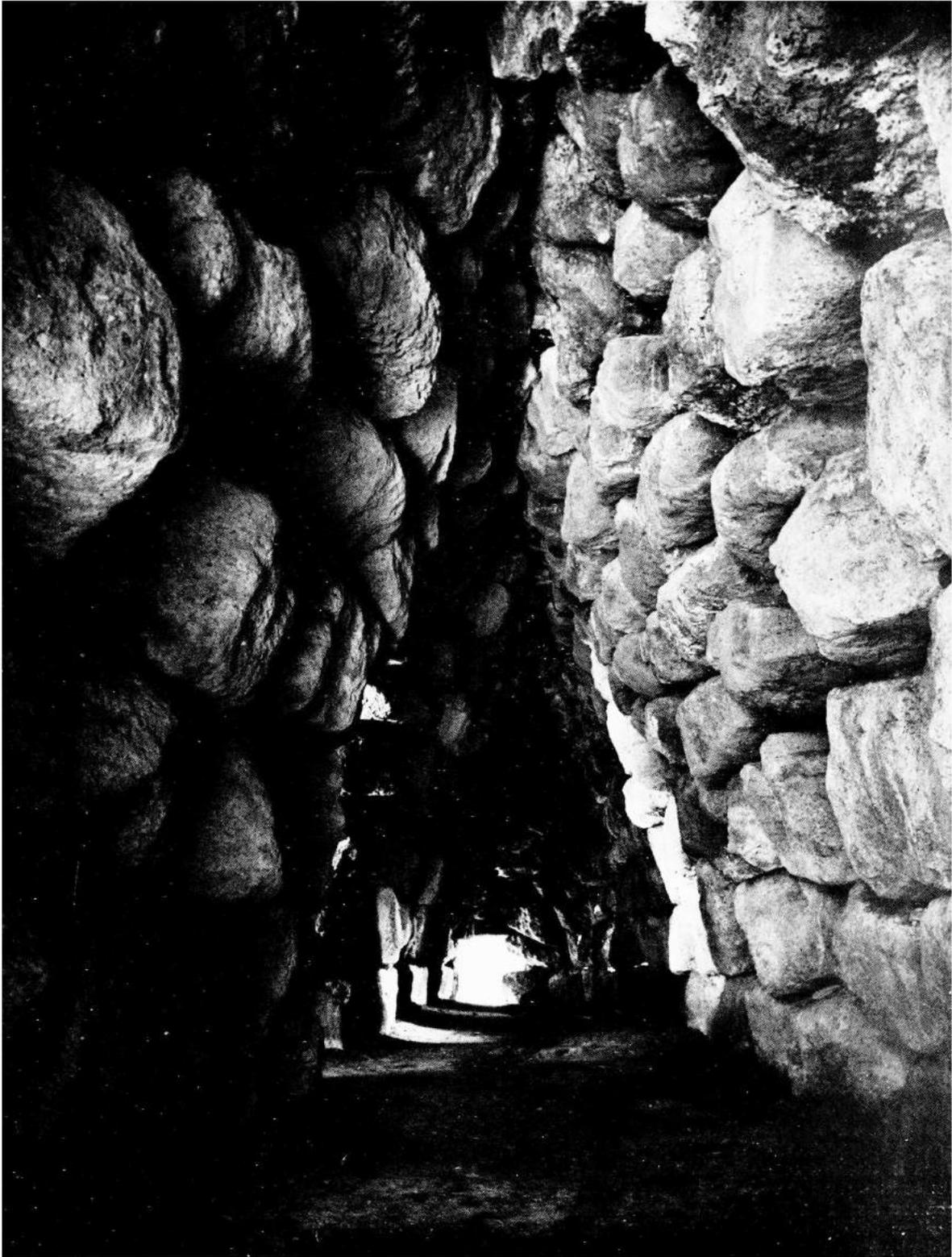
170-171-172. P. Picasso, *Tête de femme*, 1909; *Marie-Therese Walter*, 1930; *Tête de femme*, 1932.

173-174-175. H. Laurens, *Homme avec clarinette*, 1919; *Tête de femme*, 1920; *Boxeur*, 1920.

176-177-178. C. Brâncuși, *Muse*, 1912; *M.lle Pogany*, 1912; *M.lle Pogany III*, 1933.



179. L'assalto di Màra, India, II sec.
 180. Maschera San-Kojō, Giappone, XVII sec.
 181. Maschera Kyōgen usobuki, Giappone, XVII sec.
 182. Maschera Nisga'a, Nord America, XIX sec.
 183. Maschera Haidi, Nord America, XIX sec.
 184. Palo Malangan, Papua Nuova Guinea, XIX sec.
 185. Maschera Lor, Papua Nuova Guinea, XIX sec.
 186. Statua Moai, Isola di Pasqua, 1000 d.c.



187. Nuraghe S. Antine, galleria coperta inferiore che corre lungo il lato orientale dell'edificio.



188. Nuraghe Nuraddeo, Sani.

189. Nuraghe S. Barbara, di tipo semplice, Silanus.

PRIMITIVISMO IN *MINOTAURE*: LE CORBUSIER E SKIRA

Oltre a *Cahiers d'art* anche altre case editrici furono interessate al Primitivismo. Di poco successiva a quella di Zervos, un'altra rivista venne fondata tenendo conto di molte fra le istanze proprie delle avanguardie. Fu il caso di *Minotaure*, che vide le stampe dal 1933 al 1939 e venne pubblicata dalle *Editions Albert Skira* con sede al 25 di *rue de La Boétie* a Parigi.

L'editore, Albert Skira, che nella seconda di copertina del primo numero si definisce direttore e amministratore, si fece affiancare da Tériade in qualità di direttore artistico. Skira in accordo con Tériade promosse fin da subito un tipo di impostazione editoriale che coinvolgesse il maggior numero di intellettuali dell'epoca e che si trovassero nello scenario parigino nel cuore degli anni Trenta.

Il richiamo al mito, già nel titolo, evoca una intenzione molto chiara ossia quella di coinvolgere il lettore in una dimensione di conoscenza che esuli dalla lineare analisi di informazioni, per condurlo attraverso un percorso di sapere il più articolato possibile. Tale titolo fu suggerito dal drammaturgo francese Roger Vitrac e *Minotaure* con la sua potenza evocativa trovò subito consensi tanto che uno dei primi a venirne ispirato fu proprio Picasso il quale creò immediatamente una serie di disegni sul tema del mostro leggendario, disegni che hanno poi costituito le più celebri fra le copertine dei numeri della rivista. Infatti a costituire un punto fondamentale della impaginazione vi era la stampa di una copertina a colori di ciascun numero, una illustrazione dei più grandi artisti che collaborarono a *Minotaure*.¹ Inoltre la maggior parte delle uscite della rivista ha costituito numeri speciali, ciascuno consacrato interamente allo studio di una questione capitale che toccava l'attività intellettuale contemporanea.

Ciascuno di questi numeri riuniva la collaborazione degli scrittori, degli artisti e dei sapienti più qualificati dotandoli inoltre di una ricca selezione fotografica di documenti inediti.

¹ Immagini 190-198.

I volumi di *Minotaure* sono stati poi ristampati dalla Arno Press² nel 1968, suddivisi per anno di pubblicazione e per ciascuna annualità sono cinque le uscite della rivista.³ È proprio grazie ad Arno Press che *Minotaure* è potuta rinascere nutrendosi della propria leggenda, presentandosi nuovamente al pubblico nel pieno del suo vigore.

Già da una prima lettura dei numeri della rivista *Minotaure* si può individuare il filo conduttore che regola il dipanarsi delle tematiche, argomenti che talvolta appaiono distanti, ma che in realtà sono complementari. All'attenzione per l'arte, in tutte le sue declinazioni, si alterna quella per le missioni etnografiche o quella per le indagini di carattere psicologico, per arrivare all'architettura ed al cinema.

È proprio Skira che precisa quali ambiti saranno propri di ogni volume della rivista: «Arti plastiche – Poesia- Musica – Architettura – Etnografia e Mitologia – Spettacolo – Studi ed osservazioni psicanalitiche».⁴

Per Skira lo scopo era di mettere in luce i rapporti che esistono tra il conscio ed il subconscio esplorando totalmente i diversi ambiti della sensibilità dell'uomo, cercando così di esprimere non solamente il contenuto apparente delle idee di un'epoca, ma anche e soprattutto il loro contenuto nascosto riservando a *Minotaure* un ruolo di testimone. L'editore era conscio già alla sua epoca, ovvero gli inizi degli anni Trenta, del valore e del peso della propria testimonianza nel mondo del pensiero contemporaneo.

All'interno della rivista *Minotaure* nel 1936 Edmont Jaloux, romanziere e critico letterario fra i più conosciuti dell'*Académie française*, sosteneva che l'importanza della rivista *Minotaure* sarebbe stata notevole ancor più di quanto già lo fosse durante le uscite dei suoi volumi. *Minotaure* sarebbe diventata il punto di riferimento per il ricercatore che mosso dalla curiosità avrà voglia di conoscere i retroscena della Parigi artistica degli anni Trenta, indagare cosa accadeva fra i gruppi di artisti che costituiscono le correnti culturali.

In effetti solo ora si può evidenziare come tali considerazioni siano state profetiche considerato soprattutto che *Minotaure* non aveva, al momento della pubblicazione del suo primo numero, che una tiratura di tremila esemplari da ridurre in seguito a duemila.

Mandare alle stampe e garantire ampia diffusione ad una rivista d'arte non era un questione semplice nel 1933, sebbene ci si trovasse nella capitale francese. Una forte crisi imperversava nel

² Arno Series of Contemporary Art No 1. Copyright 1968, by Editions d'Art Albert Skira; Manufactured in the United States of America by Arno Press, New York, 1968.

³ *Minotaure* appariva 5 volte all'anno: 15 febbraio, 15 aprile, 15 giugno, 15 ottobre e 15 dicembre; ciascun numero costituiva un grande volume dalle 72 alle 100 pagine e corredato dalle 120 alle 170 riproduzioni per la maggior parte a tutta pagina.

⁴ Arts plastiques – Poésie – Musique – Architecture – Ethnographie et mythologie – Spectacles – Études et observations psychanalytiques.

mondo dell'arte come in quello dell'editoria. A ciò si aggiungeva un altro fatto: la peculiarità di *Minotaure*, rivista realmente criptica e di estrema avanguardia. E questo si può facilmente rilevare dalla lettura degli articoli: alcuni elementi risultano di difficile comprensione soprattutto se si paragona, per esempio, la prosa propria degli articoli dei contemporanei *Cahiers d'art*. Furono inoltre anche i concetti che ispirarono la redazione di *Minotaure* a rendere l'accesso ad un pubblico particolarmente ristretto.

Skira si circondò dei maggiori fra gli intellettuali dell'epoca per redare le uscite di *Minotaure*, primi fra tutti i rappresentanti del gruppo surrealista, del quale René Crevel fu rappresentante dallo spirito inquieto e tormentato. Tra gli altri scrittori del gruppo si possono citare André Breton, Paul Éluard, Pierre Reverdy, Michel Leiris, Benjamin Perret, Roger Caillois, il Dottor Lacan. Fra gli artisti, oltre il già citato Picasso, si annoverano Matisse, Marcel Duchamp, Mirò, Max Ernst, Salvador Dalì, Tanguy, Balthus, Matta e Giacometti. I fotografi fra cui Brassai, Man Ray, Raoul Ubac. Poeti, musicisti, scrittori quali Paul Valéry, Maurice Ravel, Tristan Tzara, e un architetto: Le Corbusier.

L'interesse di *Minotaure* e lo spirito del suo editore si possono pertanto definire universali. A tal proposito è necessario sottolineare come questo tratto accomuni tanto la rivista di Skira quanto quella di Zervos. Riviste che hanno avuto come tratto dominante l'aspirazione ad un orizzonte il più ampio possibile, afferrando l'idea che per una reale comprensione del fenomeno contemporaneo fosse imprescindibile possedere una visione totale.

Infatti ciascun numero comprende studi sulle tendenze artistiche che caratterizzano gli anni Trenta coinvolgendo non solamente gli scrittori specialisti, ma anche i sapienti ed i poeti più rappresentativi dell'ambiente internazionale parigino dell'epoca.

Skira ha ideato *Minotaure* con l'intento di realizzare non una rivista d'informazione, ma un'opera corale che abbraccia tanto le arti plastiche che la poesia, insistendo nell'ambizione di pubblicare un grande numero di testi di ordine letterario.

L'editore si era proposto inoltre di portare avanti l'idea che gli studi di etnografia e quelli di archeologia non fossero solamente dei cataloghi o delle semplici descrizioni di oggetti bensì degli strumenti di rappresentazione di particolari circostanze e questo con il contributo della storia dell'arte, della mitologia e della psicanalisi.

Per Skira *Minotaure* affermava la volontà di ritrovare e di riunire elementi che hanno costituito lo spirito del movimento moderno, rendendola un'opera omogenea con la volontà di abbracciare tutti gli aspetti del sapere.

PRIMITIVISMO IN *MINOTAURE*

L'esperienza editoriale gravitante attorno a *Minotaure* ha visto, fra le altre correnti, quella Primitivista. Il titolo completo della rivista francese, si ricordi, è *Minotaure: revue artistique et littéraire. Directeur-administrateur Albert Skira; directeur artistique E. Tériade* e come tale ha tenuto in profonda considerazione una fra le declinazioni delle Avanguardie, quella del Surrealismo, feconda e così desiderosa di spiccare il volo oltre il reale. È possibile assaporare questo gusto per l'oltre reale in diversi momenti all'interno delle pubblicazioni, che andarono dal 1933 al 1939.

Nello specifico risulta affascinante come vario fosse il ventaglio degli autori, degli ambiti toccati e degli argomenti sviluppati. Hanno collaborato con Skira, in qualità di esperti, Paul Rivet e Georges Henry Rivière (*La missione etnografica e linguistica. Dakar-Djibouti*),⁵ Marcel Griaule (*Introduzione metodologica*),⁶ Michel Leiris (*Displuvii di capanne sulle rive del Bani; Il toro di Seyfou Tchenger*),⁷ Schaeffner André (*Pitture rupestri del Songo*),⁸ per quanto riguarda l'ambito antropologico.

Per l'area propria della critica d'arte hanno collaborato alla rivista *Minotaure* Pierre Reverdy (*Nota eterna del presente*),⁹ Brassai (*Dal muro delle caverne al muro delle officine*),¹⁰ Salvador Dalì (*Sulla bellezza terrificante e commestibile dell'architettura Modern'Style*),¹¹ Tériade (*La pelle della pittura*),¹² Jean Wahl (*Arte e percezione*),¹³ Benjamin Péret (*La Natura divora il progresso e lo supera*).¹⁴

⁵ RIVIÈRE GEORGES-HENRY – RIVET PAUL, *La mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti*, in «*Minotaure: revue artistique et littéraire. Directeur-administrateur Albert Skira; directeur artistique E. Tériade*», II, Éditions Albert Skira, Parigi, 1933, pp. 3-6.

⁶ GRIAULE MARCEL, *Introduction méthodologique*, in «*Minotaure: revue artistique et littéraire. Directeur-administrateur Albert Skira; directeur artistique E. Tériade*», II, Éditions Albert Skira, Parigi, 1933, pp.7-12.

Michel Leiris, *Faites de case des Rives du Bani (Bassin du Niger)*, in «*Minotaure: revue artistique et littéraire. Directeur-administrateur Albert Skira; directeur artistique E. Tériade*», 1933, II, pp. 18-19; Michel Leiris, *Le taureau de Seyfou Tchenger*, in *Minotaure*, 1933, II, pp. 75-82.

⁸ Schaeffner André, *Peintures rupestres de Songo*, in «*Minotaure: revue artistique et littéraire. Directeur-administrateur Albert Skira; directeur artistique E. Tériade*», II, Éditions Albert Skira, Parigi, 1933, pp. 52-55.

⁹ REVERDY PIERRE, *Note éternelle du Présent*, in «*Minotaure: revue artistique et littéraire. Directeur-administrateur Albert Skira; directeur artistique E. Tériade*», I, Éditions Albert Skira, Parigi, 1933, pp.38-40.

¹⁰ BRASSAÏ, *Du mur des cavernes au mur d'usine*, in «*Minotaure: revue artistique et littéraire. Directeur-administrateur Albert Skira; directeur artistique E. Tériade*», III-IV, Éditions Albert Skira, Parigi, 1933, pp. 6-7.

¹¹ DALÌ SALVADOR, *De la beauté terrifiante et comestible, de l'architecture modern'style*, in «*Minotaure: revue artistique et littéraire. Directeur-administrateur Albert Skira; directeur artistique E. Tériade*», III-IV, Éditions Albert Skira, Parigi, 1933.

¹² TÉRIADE, *La peu de la peinture*, in «*Minotaure: revue artistique et littéraire. Directeur-administrateur Albert Skira; directeur artistique E. Tériade*», VII, Éditions Albert Skira, Parigi, 1934.

Il campo d'indagine relativo alla psicologia è stato invece approfondito da Jacques Lacan (*Il problema dello Stile e la concezione psichiatrica delle forme paranoiche dell'esperienza*),¹⁵ Man Ray (*L'età della luce*),¹⁶ Matta Echaurren (*Matematica sensibile. Architettura del tempo*),¹⁷ Benjamin Péret (*Rovina delle rovine*).¹⁸

L'esperienza editoriale di Albert Skira nella rivista *Minotaure* si configura come una approfondita e varia ricerca di pareri differenti provenienti da ambiti disciplinati fra i più distanti. Skira propone letture e critiche formulate da architetti, storici dell'arte, antropologi, psicologi, sociologi, biologi, che possono essere riassunte come segue.

ANTROPOLOGIA

Per quanto concerne l'ambito antropologico della rivista *Minotaure* dall'analisi degli articoli è stato affascinante scorgere la lunga digressione relativa alle missioni etnografiche. Bisogna infatti ricordare che la scuola etnologica francese ha svolto una importante funzione nel suo campo ad opera principalmente di E. Durkeim, famoso studioso di scienze sociali ad opera A.R. Radcliffe-Brown, che prese ispirazione dalla concezione di solidarietà organica sviluppata dallo studio francese nell'opera 'La divisione del lavoro sociale' in opposizione alla concezione della 'solidarietà meccanica' delle comunità primitive. Questi studi avevano un carattere teorico, lontani dall'interesse concreto ed anche politico e successivamente assunsero rilievo nel campo della ricerca dal vero. Specialmente in Francia l'attività dei liberi ricercatori era di grande giovamento perché accumulava informazioni importanti che poi venivano utilizzate nel governo dei possedimenti extraeuropei.

Un'altra figura di rilievo della scuola francese di etnologia fu M. Mauss, nipote di Durkeim, i cui suoi studi contribuì moltissimo alla comprensione di alcuni fenomeni basilari nella vita delle

¹³ WAHL JEAN, *Art et perception*, in «Minotaure: revue artistique et littéraire. Directeur-administrateur Albert Skira; directeur artistique E. Tériade», VI, Éditions Albert Skira, Parigi, 1935.

¹⁴ PÉRET Benjamin, *La nature dévore le progrès et le dépasse*, in «Minotaure: revue artistique et littéraire. Directeur-administrateur Albert Skira; directeur artistique E. Tériade», X, Éditions Albert Skira, Parigi, 1937, pp. 20-21.

¹⁵ LACAN JACQUES, *Le Problème du Style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience*, in «Minotaure: revue artistique et littéraire. Directeur-administrateur Albert Skira; directeur artistique E. Tériade», 1933, I, pp. 68-69.

¹⁶ MAN RAY, *L'age de la lumière*, in «Minotaure: revue artistique et littéraire. Directeur-administrateur Albert Skira; directeur artistique E. Tériade», III-IV, Éditions Albert Skira, Parigi, 1933, p.1

¹⁷ MATTA ECHAURREN, *Mathématique sensible – Architecture du temps*, in «Minotaure: revue artistique et littéraire. Directeur-administrateur Albert Skira; directeur artistique E. Tériade», XI, Éditions Albert Skira, Parigi, 1938, p. 43.

¹⁸ PÉRET BENJAMIN, *Ruines: Ruine des Ruines*, in «Minotaure: revue artistique et littéraire. Directeur-administrateur Albert Skira; directeur artistique E. Tériade», XII-XIII, Éditions Albert Skira, Parigi, 1939, pp. 57-65.

comunità antiche e moderne. Nel ‘Saggio sul sacrificio’ (1889) e nello ‘Schizzo di una teoria generale della magia’ (1902) scritto in collaborazione con un altro studioso. Importante è un’altra sua opera intitolata ‘Sul dono, forma arcaica dello scambio’ (1923). In quest’opera lo studioso sviluppa una teoria che si rivelò molto efficace nel chiarire alcuni aspetti interessanti relativi alle modalità di gestione della vita economica nelle società tribali. Mauss studiò anche le modalità del sacrificio delle culture tribali e vide in esso un tramite tra la dimensione del profano – cioè gli uomini – e il sacro. Questo rito sacrificale, oltre al significato magico, assume anche un valore sociale per la partecipazione di tutti i componenti della comunità, venendo ad acquistare un valore sociale poiché contribuisce a creare relazioni specifiche anche con altri gruppi che vi partecipano. Questo complesso legame viene definito da Mauss ‘prestazione sociale’, essendo questo un evento che rispecchia l’intreccio della natura di una organizzazione sociale. Oltre all’attività scientifica, Mauss dimostrò interesse anche per la politica del suo tempo manifestando il suo interesse per le idee socialiste e fu anche animatore dell’*Institut d’Ethnologie*. Pubblicò poi nei *Travaux et Memoires* una quantità di importanti relazioni scritte di carattere interdisciplinare su fenomeni riguardanti le organizzazioni sociali. Pur essendo uno studioso da tavolino tuttavia contribuì lo stesso a fornire ai ricercatori sul campo ottime indicazioni sul metodo da seguire.

La missione del 1931¹⁹ con denominazione ‘*mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti*’²⁰ fu organizzata dall’*Institut d’Ethnologie* de l’Université de Paris e dal *Muséum national d’Histoire naturelle* e condotta da Marcel Griaule.²¹

La missione si è dedicata a delle inchieste ed ha assemblato delle collezioni e sono stati reperiti circa tremilacinquecento oggetti etnografici, che hanno arricchito le collezioni del *Musée d’Ethnographie* di Parigi, una lunga serie di notazioni in trecento lingue o dialetti per lo più sconosciuti, oltre ad una importante collezione di pitture abissine antiche e moderne.

Lo studio delle culture di volta in volta incontrate portò gli etnografi coinvolti alla formazione di una collezione di più di trecento manoscritti ed amuleti etiopici destinati alla *Bibliothèque Nationale*, oltre ad un assemblaggio per il museo di una collezione zoologica comprendente parecchi animali viventi presi da negativi fotografici e da duecento registrazioni sonore, osservazioni etnografiche, linguistiche e altre che completano ricerche archeologiche,

¹⁹ Paul Rivet – George-Henri Rivière, *La mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti*, in *Minotaure*, 1933, II, pp. 3-6 (P. Rivet e G.H. Rivière – Directeur et Sous-Directeur du Musée d’Ethnographie).

²⁰ La missione iniziò nel marzo del 1931 e terminò nel febbraio del 1933; Tutti gli spostamenti sono avvenuti su differenti mezzi, nave, treno, automobile e talvolta in carovana. La missione effettuò i più lunghi soggiorni presso la Falesia di Bandiagara, nel Nord Cameroun e nell’Etiopia settentrionale.

²¹ Immagine 191.

topografiche, antropologiche, etologiche, embriologiche, botaniche. Il risultato di tale missione è stato soddisfacente, andando oltre le aspettative che la missione si era preposta.

La spedizione francese aveva, fra gli altri obiettivi, l'analisi di certe popolazioni di questa vasta area dell'Africa nelle loro varie attività, partendo dall'osservazione delle manifestazioni materiali. Scrive Marcel Griaule che «sarebbe possibile giungere alla conoscenza di una società basando l'osservazione su quello che crea o utilizza, circondandola di un massimo di documentazioni».²² Griaule illustra così due i metodi seguiti durante la missione, differenziandoli in due grandi filoni, ovvero il metodo 'estensivo' ed quello 'intensivo'.

La Missione che ha percorso ventimila chilometri, ha impiegato questo metodo estensivo in ciascuno dei suoi spostamenti, raccogliendo così una grande parte delle sue collezioni e conducendo ricerche sulla circoncisione e su diverse tecniche.

Al contrario, in ciascuno dei suoi soggiorni, ha impiegato il metodo intensivo, adattandolo alle diverse condizioni di luogo, di tempo, di persone, che si basava su di esso.

All'osservazione delle popolazioni si affiancava, a completamento, quello delle abitazioni e delle architetture del posto. Nello specifico Michel Leiris ha focalizzato l'attenzione ai displuvi di capanne dislocati sulle rive del Bani;²³ tali displuvi di capanne erano provenienti da villaggi abitati da pescatori di razza *bozo* e *somoni*. Di forma conica e costituita da un'armatura di rami flessibili ricoperti di paglia e circondati alla loro base da un'area asciutta, le capanne di questi villaggi sono spesso sormontate da un displuvio, più o meno articolato e ciò dipendeva dalla ricchezza dell'abitante. L'antropologo sottolineava come i displuvi fossero composti da una canna di bambù guarnita di trecce di paglia o basamenti quadrati formati da corde di paglia tese su rami disposti in croce. La base del fusto è infossata nella sommità del tetto.

I più alti di questi displuvi sono mantenuti da corde di paglia che, formando dei tiranti, le collegano alla capanna. Uno di essi è sormontato da un quadro mobile, costituito da due bambù incrociati.

Un altro di questi displuvi, modello *bozo*, composto da due basi quadrate montate su un bastone cilindrico di legno e guarnito di corde di paglia, è stato fatto da giovani del villaggio per adornare la casa delle giovani figlie.

²²GRIAULE MARCEL, *Introduzione metodologica*, in «Minotaure: revue artistique et littéraire. Directeur-administrateur Albert Skira; directeur artistique E. Tériade», II, Éditions Albert Skira, Parigi, 1933, pp.7-12. Dopo l'introduzione metodologica (Marcel Griaule, *Introduction méthodologique*, in *Minotaure*, 1933, II, pp. 7-12).

²³ Michel Leiris, *Faites de case des Rives du Bani (Bassin du Niger)*, in «Minotaure: revue artistique et littéraire. Directeur-administrateur Albert Skira; directeur artistique E. Tériade».

Michel Leiris segnala che un certo numero di questi villaggi di pescatori presentano una doppia morfologia: villaggi del periodo di inondazione e villaggi di stagione secca. Si possono trovare displuvi di capanne nei villaggi di inondazione come nei villaggi della stagione secca.

Ma l'attenzione di Michel Leiris si è volta anche all'osservazione di altri fenomeni, definibili dinamici. La sua ricerca si è indirizzata anche ad un particolare rito, detto del '*taureau de Seyfou Tchenger*'.²⁴ L'antropologo lo studia in fondo, in maniera intensiva, suddividendo in dodici sequenze il rito che coinvolge l'intera comunità. L'aiuto dell'informatore in questo caso è stato fondamentale, divenendo guida, tramite ed interprete tra lo specialista e la comunità che spontaneamente compiva gli atti del rituale.²⁵ Come molti fra i riti delle civiltà primitive (e non solo) la sequenza è quella che vede nella purificazione il passaggio obbligato per procedere all'ascesa dello spirito. In questo caso specifico si tratta della possessione di uno spirito chiamato *zar* su un componente della comunità. L'antropologo sottolinea come la maggior parte delle malattie sono attribuite, in Abissinia, alla possessione da parte degli *zar*, spiriti cattivi e famelici che si presentano in forma di uomini invisibili – che abitano generalmente la boscaglia, i luoghi boscosi o rocciosi – e ai quali un gran numero di persone, sconvolti da loro, consacrano un culto al fine di conciliarsi il loro favore e di guarire. Lo *zar* attacca più frequentemente le donne che gli uomini; anche la forma normale della setta dello *zar* è un gruppo di donne malate che frequentano la casa di una grande posseduta divenuta guaritrice e che si riuniscono ad una data fissata, durante le principali feste della religione ufficiale.

Lo *zar* si riscontra in Abissinia, in Arabia, in Egitto, in Eritrea, nella costa francese della Somalia, nel Sudan anglo-egiziano.

La Missione Dakar - Djibouti, che ha rilevato l'esistenza di sette molto analoghe sui diversi punti del percorso, notoriamente nel Sudan francese, ha studiato lo *zar* nell'Etiopia settentrionale e nella costa francese della Somalia.

Un tratto profondamente caratteristico delle civiltà primitive è quello delle pitture rupestri e per tale ragione un gruppo della missione Dakar - Djibuti installatosi a Kori-Kori, a qualche chilometro a Nord-Ovest di Banliagara, andò dal giorno dopo alla ricerca di pitture rupestri delle quali si aveva già nota e che erano segnalate su un fianco della roccia di Songo, ad Est di Kori-Kori. Furono ritrovate così delle pietre dipinte messe in mucchio.²⁶

La maggior parte delle pitture più recenti di Songo sono in tre colori: rosso, nero e bianco, fatte con della terra e del carbone.

²⁴ Michel Leiris, *Le taureau de Seyfou Tchenger*, in *Minotaure*, 1933, II, pp. 75-82.

²⁵ Vedi scheda relativa *Le taureau de Seyfou Tchenger*, in *Minotaure*, 1933, per la descrizione completa del rito.

²⁶ André Schaeffner, *Peintures rupestres de Songo*, in *Minotaure*, 1933, II, pp. 52-55.

Sullo stesso massiccio che porta a questo rifugio, la roccia del gran segno, il luogo dove sono conservati i *wandayerma* ed il 'rifugio Desplagnes' una ricca caverna di maschere. Antiche maschere, vestimenti di fibre, di antichi strumenti musicali, di tamburi, terriccio, di terraglia e di rottami di quelle, di ossature diverse, furono trovate non lontano dalla parete orientale del massiccio che è situato ad Est di Songo e sulla cima del quale ancora esistono le rovine del precedente villaggio di Songo. I diversi graffiti portati sulle pietre ammassate vicino a quest'area costituiscono delle figure di maschere, alcune di queste sono rare ed in uso ancora a Songo dove l'islamizzazione del villaggio ha impoverito notevolmente il cerimoniale funerario e l'ha spogliato dalla presenza di maschere.

PSICOLOGIA

Un altro aspetto approfondito in *Minotaure* è quello relativo al campo dello studio della psicologia. In particolar modo sono da segnalare alcuni studi di esperti psichiatri, primo fra tutti J. Lacan.²⁷ Egli approfondisce uno studio sulla questione dello stile e sulla concezione psichiatrica delle forme paranoiche dell'esperienza e analizzando alcune problematiche proprie della creazione artistica. Lacan sostiene che l'idea si crei dall'unione tra la reazione realista fondata sulla conoscenza obiettiva da una parte e dall'altra dalla potenza superiore del significato. Da tale idea l'artista concepirà lo stile come il risultato di una scelta razionale, etica ma anche arbitraria. La spontaneità dello stile si imporrà contro ogni controllo.

Lacan effettua uno studio sullo stile che lo porta a formulare tre considerazioni. La prima di queste è che «il significato eminentemente umano dei simboli che non ha di analogo, quanto ai temi deliranti, che nelle creazioni mitiche del folklore; quanto ai sentimenti animatori delle fantasie, non è spesso ineguale all'ispirazione degli artisti più grandi».²⁸ La seconda è che si è «caratterizzata nei simboli una tendenza fondamentale che è stata designata con la definizione: identificazione iterativa dell'oggetto ovvero il delirio si rivela in effetti molto fecondo in fantasmi di ripetizione ciclica, di ritorni periodici senza fine dei medesimi avvenimenti, in doppioni degli stessi personaggi, talvolta in allucinazione di sdoppiamento della persona del soggetto. Queste intuizioni sono manifestamente parenti di procedimenti molto costanti della creazione poetica e sembrano una delle condizioni creatrici dello stile». La terza si rivolge ai simboli generati dalla psicosi «il cui valore di realtà non ne è in nulla diminuito per la genesi che li esclude dalla comunità mentale della ragione. I deliri non hanno bisogno di nessuna interpretazione per esprimere da loro stessi temi, complessi istintivi e sociali che la psicanalisi ha la più grande fatica a mettere in chiaro dalle nevrosi. Non è meno

²⁷ Jacques Lacan, *Le Problème du Style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience*, in *Minotaure*, 1933, I, pp. 68-69.

²⁸ Cfr J. Lacan, op. cit.

notevole che le reazioni omicide di questi malati si producono molto frequentemente in un punto nevralgico delle tensioni sociali dell'attualità storica».²⁹

ARTE

Altro aspetto ampiamente trattato in *Minotaure* è senz'altro quello artistico, quello proprio dell'estetica e delle teorie che tendono a porre l'arte in una dimensione atemporale.

È il caso dell'intervento di Pierre Reverdy,³⁰ in cui parla dell'eternità dello spirito nel tempo, considerando che nel tempo che passa ci sia tutta l'attesa che separa al vita immediata dei sensi e la speculazione sottile ed azzardata dello spirito. Per l'autore si tratta non di uno spirito a senso unico, ma di spiriti la cui paradossale tendenza all'unità non esclude una singolare potenza di contraddizione. In questo senso da un lato vi è l'azione e la realtà mentre dall'altro lato, l'arte e la contemplazione.

Inoltre sottolinea come l'arte sia l'insieme dei lavori dello spirito applicato però alla conoscenza della realtà sensibile. Compito dell'artista è esplorare tale realtà nelle sue apparenze e sperimenta la sua riuscita o il suo fallimento nelle opere che produce. Ciò che l'occhio e lo spirito hanno donato lo trasforma in ciò che lo spirito gli consente di dare.

L'eccesso di sensibilità, la generosa sovrabbondanza di sensazioni e di emozioni soffocanti, secondo Reverdy, il bisogno di comunicare agli altri per scaricarsi la troppa pienezza di godimento o di sofferenze che procura una sensibilità esageratamente percettiva e ricettiva a colui che ne è dotato o afflitto, ecco la più profonda e la più legittima ragion d'essere dell'arte, la giustificazione dell'esistenza dell'artista, la necessità della sua affermazione.

Secondo Reverdy è per tale ragione che si esige che un'opera ci vela e ci rivela a sua volta la presenza, dietro essa, di colui il quale l'ha creata. Perché ciò che guadagna di più a restare altamente umano nell'arte è l'artista e perciò bisogna riconoscere che l'arte rappresenta per l'uomo uno strumento fra i più gloriosi atti a soddisfare il proprio bisogno di dominio.

Tuttavia, per Reverdy, un'arte tenera e facile tocca velocemente la maggior parte delle persone, poi appassisce. Un'arte di spessore che dissimula una autentica sensibilità artistica non libera il suo segreto che molto più tardi e vive.

Per Brassai invece tutto è una «questione di logica»³¹ e le «analogie viventi stabiliscono degli avvicinamenti vertiginosi attraverso le epoche per una semplice eliminazione del fattore tempo».³²

²⁹ Cfr J. Lacan, op. cit.

³⁰ REVERDY PIERRE, *Note éternelle du Présent*, in «Minotaure: revue artistique et littéraire. Directeur-administrateur Albert Skira; directeur artistique E. Tériade», I, Éditions Albert Skira, Parigi, 1933, pp. 38-40.

³¹ BRASSAI, *Du mur des cavernes au mur d'usine*, op. cit.

Pertanto vista sotto l'aspetto proprio dell'etnografia, l'antichità diviene prima gioventù, l'età della pietra uno stato dello spirito.

Brassaï scorge nella contemporaneità un forte primitivismo e descrive come, passeggiando per Parigi nei pressi dell'*Opera Ganier* ha intercettato alcuni segni sui muri che chiama graffiti e che trova essere molto simili ai segni rupestri delle grotte della Dordogna, della Valle del Nilo o dell'Eufrate, poco prima scorti durante la missione Dakar - Djibouti. Egli interpreta questo atteggiamento come nutrito dalla stessa angoscia che ha solcato un mondo caotico di incisioni le pareti delle caverne. Dalla carta al muro: il carattere dell'espressione cambia. Non si tratta più di giocare ma di dominare la frenesia dell'incosciente.

Per Brassaï i graffiti permettono di assistere con la gioia sensuale di chi guarda e sotto la trasparenza cristallina della spontaneità e qui si trova la funzione vivente così imperiosa, così irrazionale come la respirazione o il sonno. Ora, qualunque sia la diversità tra le opere d'arte, solo l'impronta innata di questa funzione attesta la loro autenticità.

La spontaneità dell'arte espressa ed ammirata da Brassaï si alterna alla statica lettura fatta da Tériade, il quale legge nell'elemento artistico e specialmente in quello pittorico una delicatezza profonda. Egli parla di «pelle della pittura»³³ che per lui ha il sapore di una pelle umana e possiede la virtù di essere il contrario di un'apparenza, cioè la manifestazione dell'uomo, il suo punto di contatto estremo con la vita che lo circonda.

Il ruolo creatore della pittura non è di descrivere una visione qualunque, ma di realizzare la visione umana tale e qual è con tutte le sue circostanze, le sue insufficienze, i suoi impedimenti, i suoi desideri oscuri o precisi.

Per Tériade non importa quale frammento del mondo venga cristallizzato: il pittore saprà esprimerlo, costatandolo prima, trasponendolo dopo in pittura senza che perda né la sua attività mobile, né il suo carattere di riunione aerea di elementi erranti, né la sua forma ottenuta dalla partecipazione dell'uomo in persona. Volere uguagliare la leggerezza dell'occhio, questa trasparenza sparsa che è fatta di aria, cioè di proporzioni alla misura di quest'occhio, significa cercare altre cose che la vista convenzionale dei pittori accademici.

Risulta interessante a questo punto la visione di Jean Wahl che si rivolge all'aspetto della percezione dell'arte.³⁴ Egli si rivolge al tema della percezione sostenendo che la fenomenologia della rappresentazione parte dall'idea che la rappresentazione non rappresenta, ma è già essa stessa opera.

³² BRASSAÏ, op. cit.

³³ E. TERIADE, *La peu de la peinture*, in «Minotaure: revue artistique et littéraire. Directeur-administrateur Albert Skira; directeur artistique E. Tériade», VII, Éditions Albert Skira, Parigi, 1934.

³⁴ WAHL JEAN, *Art et perception*, op. cit.

LOUIS SUTTER IN *MINOTAURE*: LA RIFLESSIONE DI LE CORBUSIER

Fra i collaboratori di Albert Skira nella sezione relativa alla critica d'arte, si inserisce la riflessione di Le Corbusier il quale pubblica in *Minotaure* un approfondito articolo. La collaborazione dell'architetto si limita a questa riflessione su un artista contemporaneo, uno fra gli esponenti più discreti eppur incisivi delle avanguardie: Louis Sutter.

Questo saggio firmato da Le Corbusier dona un'ampia eco all'opera dell'artista che nonostante il suo incessante operare nel campo artistico ha faticosamente raggiunto una gloria tuttavia irrisoria rispetto alla reale dimensione e profondità delle sue opere.

L'articolo viene pubblicato nel 1937 e si intitola *Louis Sutter. L'inconnu de la soixantaine*³⁵ ed è corredato da numerosi disegni. Si tratta di disegni in bianco e nero, privi di qualsiasi altro colore. Una linea sottile, frenetica carica di rabbia e di compassione. Le sei tavole rappresentano figure maschili e femminili completamente nude, ad eccezione di qualche soggetto al quale è consentito ricoprirsi con drappi neppure troppo generosi. Le scene rappresentate sono enigmatiche, ma ciò che chiaramente colpisce è la dimensione che fa da quinta teatrale: si tratta di luoghi oscuri. In alcuni è facile scorgere elementi propri della caverna, quasi dei primitivi calati in una dimensione atemporale e la cui spazialità è ridotta al minimo. In altre scene è possibile ricostruire un ambiente sempre primitivo e completamente legato alla dimensione naturale o primordiale: corpi che quasi si confondono con i rami, le foglie, le piante e le pietre della natura ancora selvaggia ed incontaminata.

Non è un caso se Le Corbusier sceglie di scrivere un articolo proprio in *Minotaure* e non è casuale la scelta di queste illustrazioni così come non è banale la decisione di proporre un articolo il cui soggetto è proprio un artista d'avanguardia che, schivo e molto lontano dalle scene artistiche parigine, seppur a pieno titolo potrebbe inserirsi. È significativo anche un altro elemento, riconducibile alla dimensione privata di Le Corbusier. Si sa infatti che la mostra tenuta l'anno prima nel suo appartamento, nel luglio del 1935, *Les arts dits primitifs dans la maison d'aujourd'hui*, aveva come filo conduttore e tema generale quello delle arti dette primitive, nella cui esposizione erano stati inseriti sia feticci propriamente africani che opere di artisti contemporanei, come Léger o Laurens. Ancora una volta Le Corbusier tesse la tela della dimensione artistica e poetica che ha caratterizzato gran parte delle sue inclinazioni artistiche e anche architettoniche. Non solo: osservando i disegni scelti per corredare l'articolo su Sutter è possibile scorgere un altro motivo molto caro a Le Corbusier: quello della rappresentazione delle figure femminili. È possibile infatti riscontrare numerosi disegni di Le Corbusier con questo tema, per esempio quelli prodotti durante i

³⁵ Le Corbusier, *Louis Sutter. L'inconnu de la soixantaine*, in *Minotaure*, 1937, IX, pp. 62-63. Immagini 199-200.

suoi soggiorni in Algeria o quelli rappresentati durante la sua permanenza a Vézélay. Non è tanto lontano dal grande e scandaloso disegno murale, eseguito con un unico e repentino tratto nero, che ha ornato l'appartamento di Jean Badovici e Eileen Gray, la E-1027.

Le Corbusier apre l'articolo inserendo le parole stesse dell'artista, il quale auspica una dimensione dell'abitare costituita da *maison minimum* o *cellule future* costituite interamente da vetro traslucido. Questo materiale, che Sutter immagina come unico materiale da costruzione, permetterà di sopprimere le finestre che egli definisce «occhi inutili».³⁶

Le Corbusier sottolinea poi come tali affermazioni di Sutter, soprattutto quella relativa a 'non più finestre, questi occhi inutili' risultino essere agli antipodi delle sue personali idee, manifestando comunque l'intensa vita interiore di colui il quale la pensa.

Nella definizione delle finestre come 'occhi inutili' Le Corbusier legge un significato molto più profondo, andando oltre il significato letterale. Per l'architetto Sutter ha imparato attraverso il disegno, la riflessione e l'esercizio quotidiano ed incessante della sua arte, a osservarsi interiormente. Grazie a questa lettura di se stesso è possibile riconoscere un uomo colto, la cui raffinata intelligenza traspare dalla schiva dimensione del vivere. Alla soglia dei sessant'anni, ricorda Le Corbusier, Sutter vive una solitudine colmata solo dalla costante presenza del foglio di carta e della sua matita.

Le Corbusier è in grado di elaborare tali visioni relativamente all'artista poiché a legarlo non era solamente una stima verso l'artista. Infatti Sutter aveva uno stretto legame di parentela con l'artista: erano infatti cugini.

Questo dato è rilevante poiché ha permesso di indagare alcuni aspetti della relazione che intercorreva tra i due. Numerosi documenti d'archivio testimoniano che i due furono in contatto molto stretto, come il loro rapporto epistolare suggerisce. Si tratta di documenti che vanno dal gennaio del 1935 al marzo del 1936 e sono soprattutto delle carte postali che Sutter invia a Le Corbusier. Si tratta di epistole formali che si concentrano soprattutto sulla produzione artistica di Sutter; i due cugini sono in continuo contatto per aggiornarsi sulle vicende che interessano tanto le opere di Sutter quanto il tentativo di Le Corbusier di dare un decisivo slancio alla carriera del cugino.

È molto significativa la lettera nella quale Le Corbusier incoraggia il cugino, proponendogli di avere in programma per lui una serie di iniziative: una pubblicazione ed una esposizione dei suoi disegni. Lo esorta in tal senso spiegandogli che vorrebbe che Sutter facesse una saggia selezione delle sue opere al fine di allestire una mostra di disegni «per artisti e non per far piacere alle

³⁶ Le Corbusier, *Louis Sutter. L'inconnu de la soixantaine*, op. cit.

persone».³⁷ Gli richiede dei disegni particolarmente intensi che riescano ad esprimere al meglio la propria arte. È possibile anche leggere una lettera inviata da Le Corbusier a Tériade, direttore artistico della rivista *Minotaure*, per informarlo della redazione dell'articolo dedicato a Sutter.³⁸ Inoltre, sempre tramite la lettura delle missive di Le Corbusier è stato possibile portare alla luce un altro aspetto: il tentativo dell'architetto di inserire l'artista all'interno di un circuito internazionale, quello relativo alle gallerie d'arte. L'interesse di Le Corbusier era puntato al mercato statunitense e numerosi sono stati gli input in questo senso.³⁹ In questo documento si osserva tutta l'intensità con la quale l'architetto intendeva promuovere le opere dell'artista. Le Corbusier si rivolge a John Nef, mercante d'arte la cui galleria è installata a Chicago, proponendogli una serie di cinquanta disegni di Sutter, tutti di grandissima qualità e perfettamente in sintonia con le istanze culturali ed artistiche dell'epoca. Le Corbusier suggerisce anche che tali disegni acquisteranno da lì a breve un grande valore nel mercato, poiché parte di esse andranno a fare parte della pubblicazione nella preziosa rivista *Minotaure*.

La sincerità di Le Corbusier nel porre valore artistico prima ancora che pecuniario verso l'opera dei Sutter è testimoniata da altri fatti. L'architetto ha infatti coinvolto l'artista in varie occasioni che lo toccavano molto più direttamente.

È il caso della decorazione ad opera di Sutter del testo *Une maison. Un palais*. L'opera, già ricca di significati profondi, ha avuto modo di essere ulteriormente integrata: gli spazi lasciati bianchi dalle parole del testo vennero completamente decorati dai disegni di Sutter, copia gelosamente custodita da Le Corbusier. L'opera ha così acquistato un fascino maggiore e ha permesso di realizzare un capolavoro profondamente intriso di senso poetico.

³⁷ Lettera del 4/10/1935.

³⁸ Lettera del 6/3/1936 indirizzata a E.Tériade.

³⁹ Lettera del 6/3/1936 indirizzata a J. Nef.



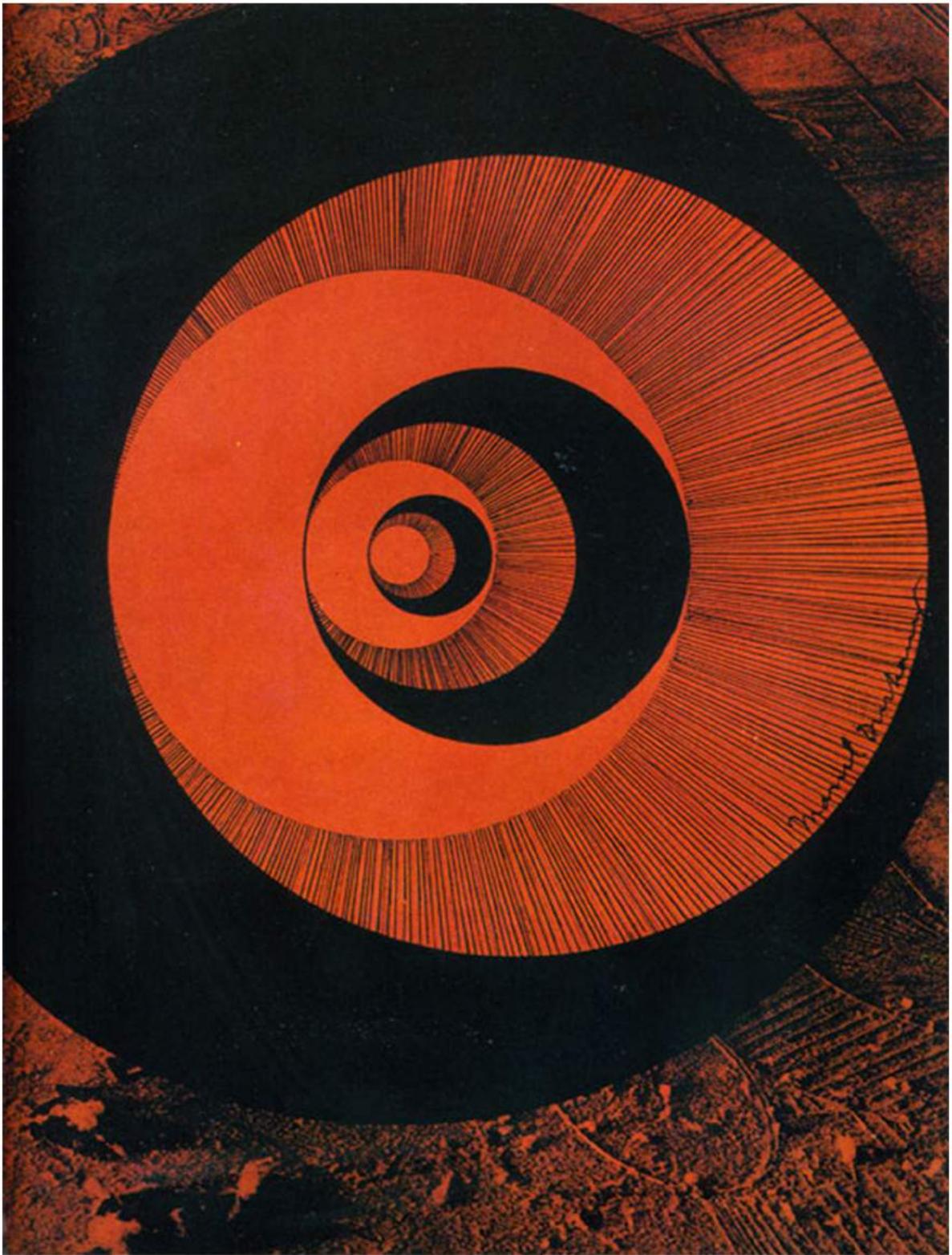
190. Copertina n.1 di *Minotaure*, 1933.



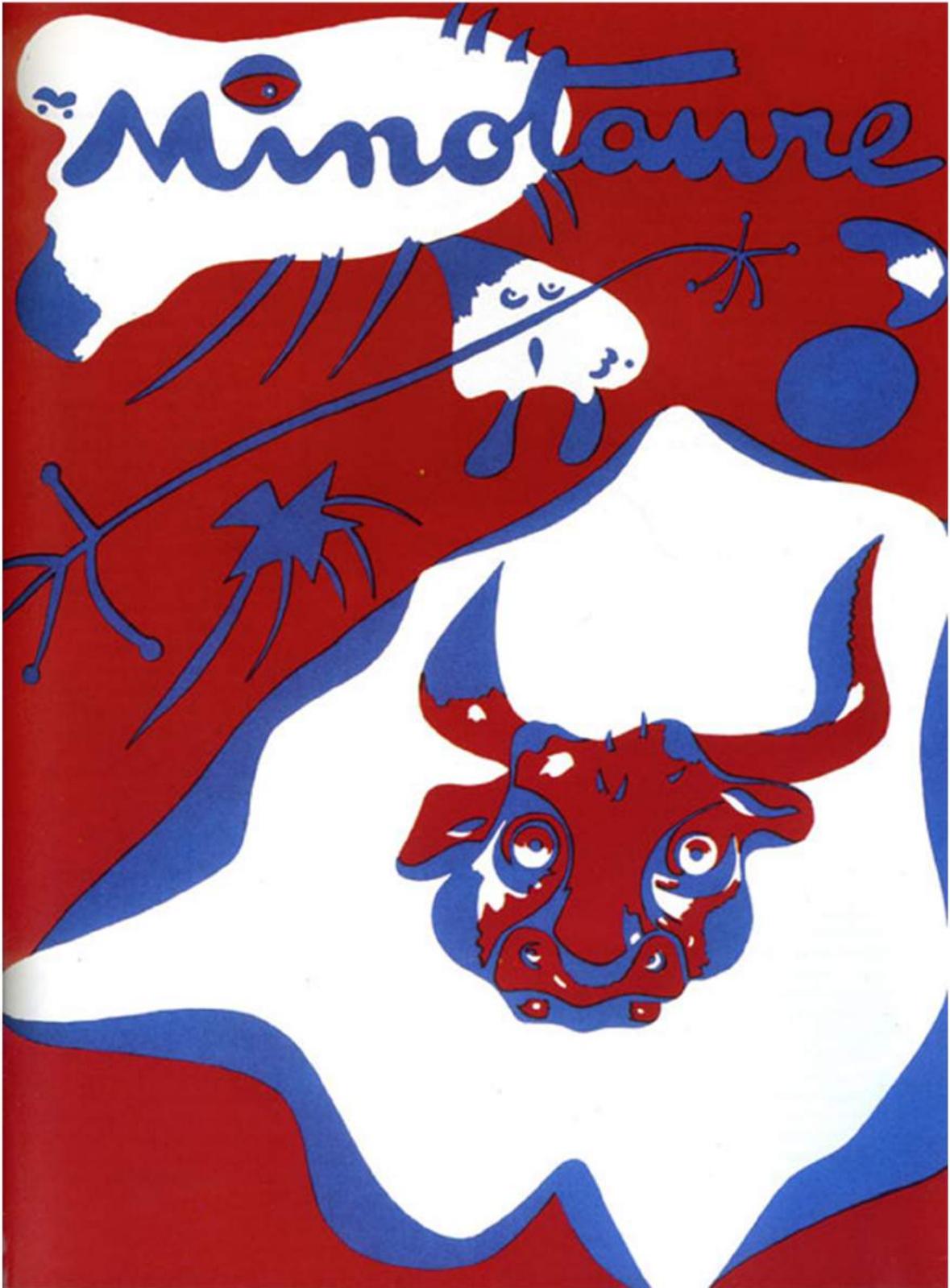
191. Copertina n.2 di *Minotaure*, 1933.



192. Copertina n.3-4 di *Minotaure*, 1933.



193. Copertina n.6 di *Minotaure*, 1934.



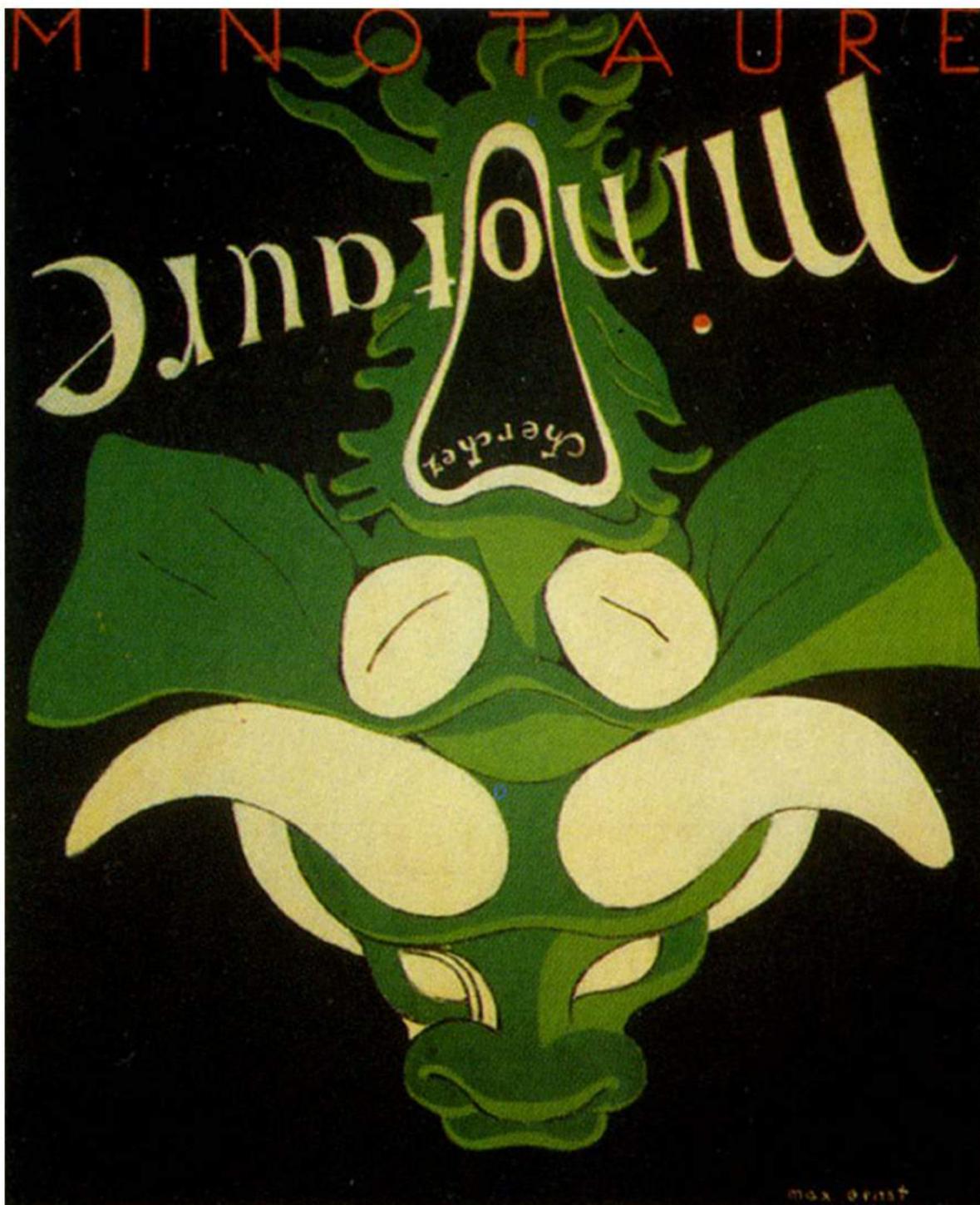
194. Copertina n.7 di *Minotaure*, 1935.



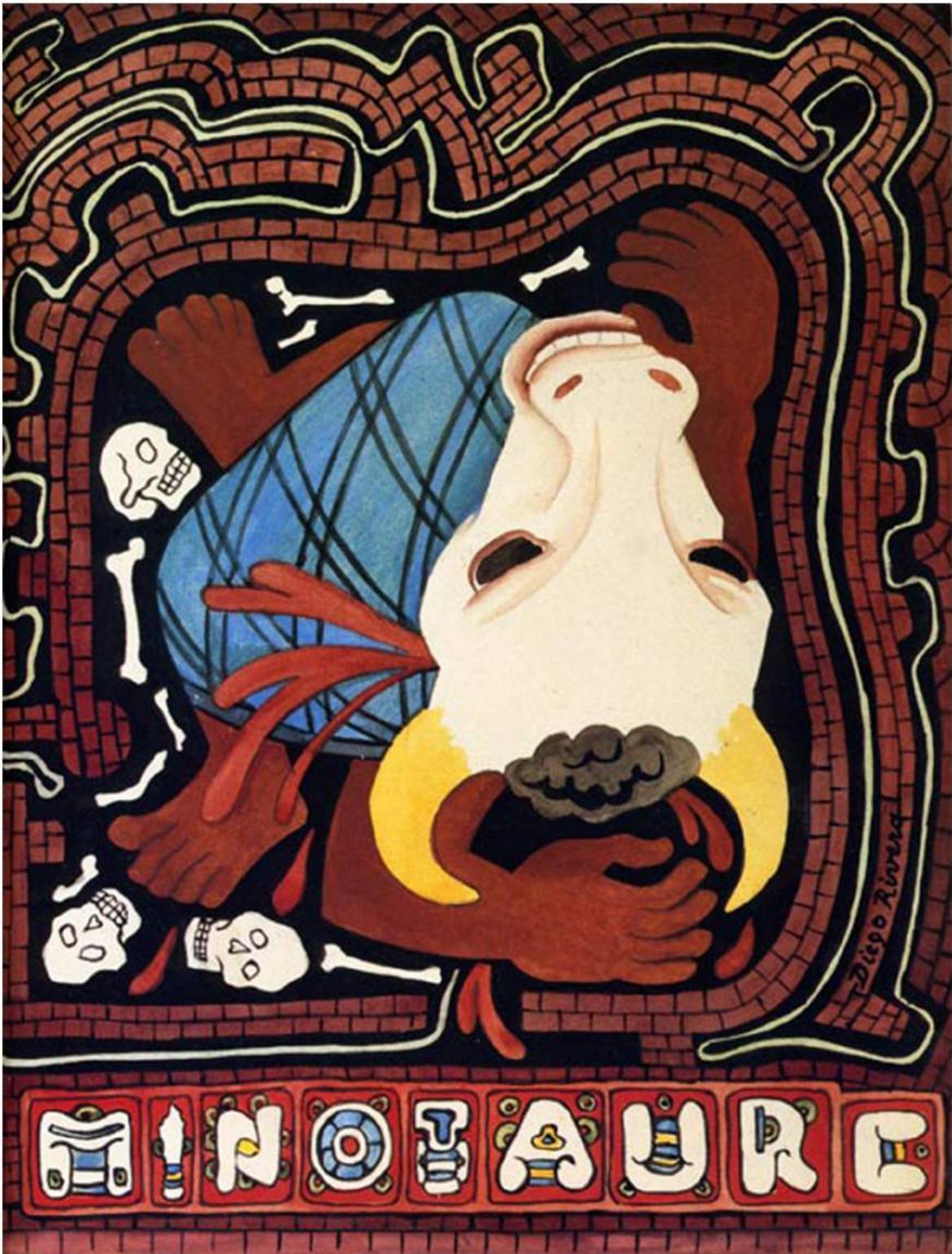
195. Copertina n.9 di *Minotaure*, 1936.



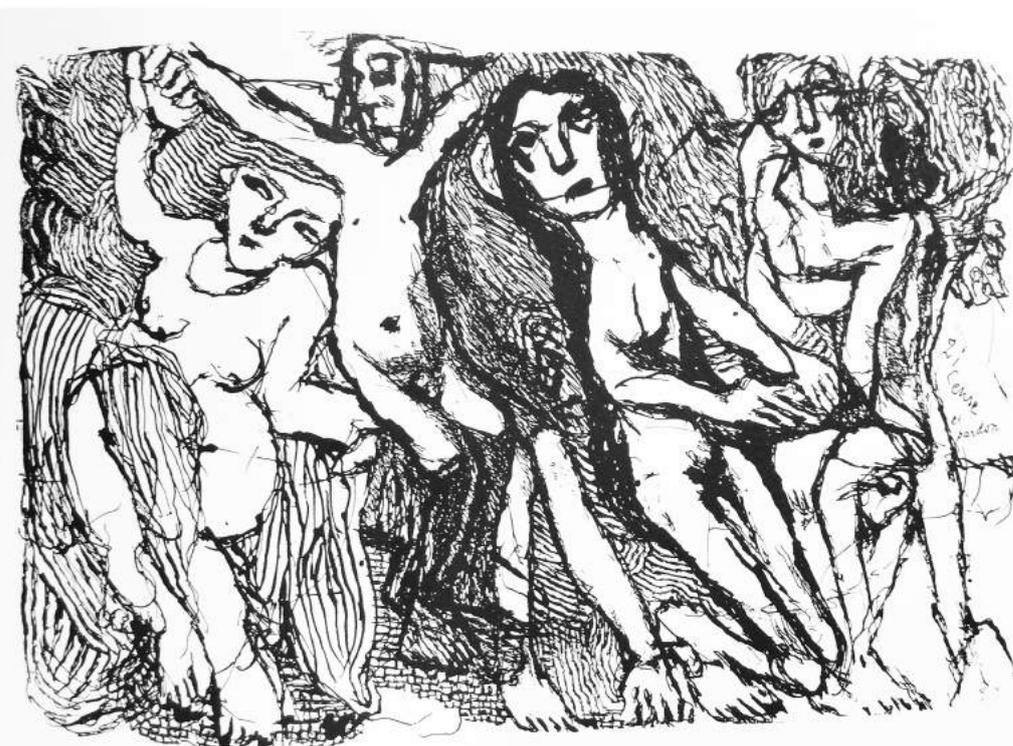
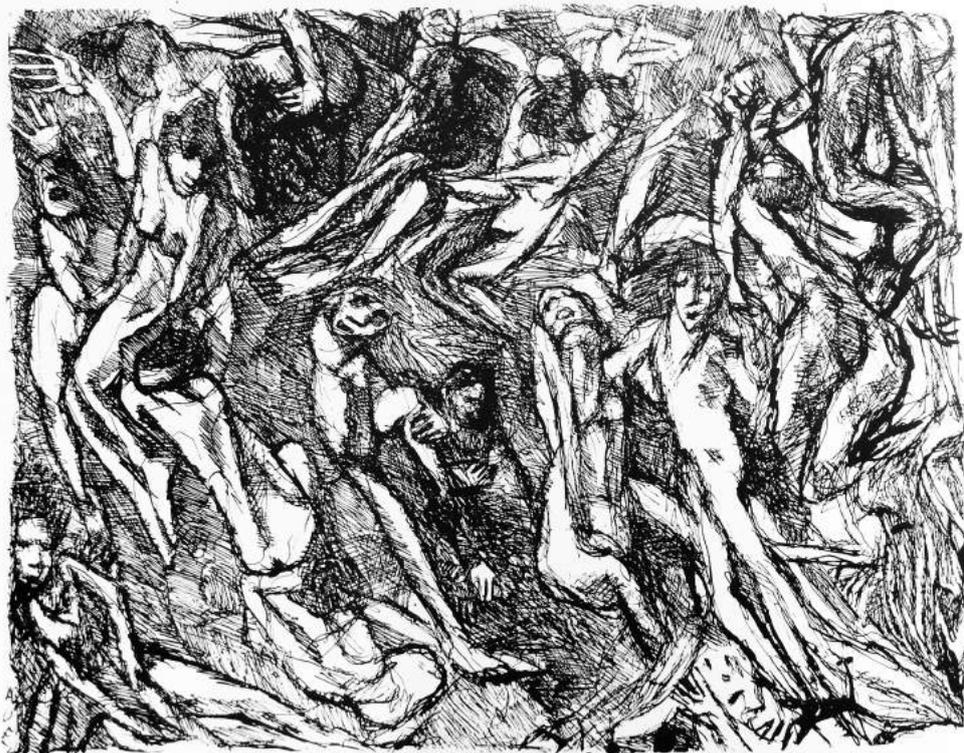
196. Copertina n.10 di *Minotaure*, 1937.



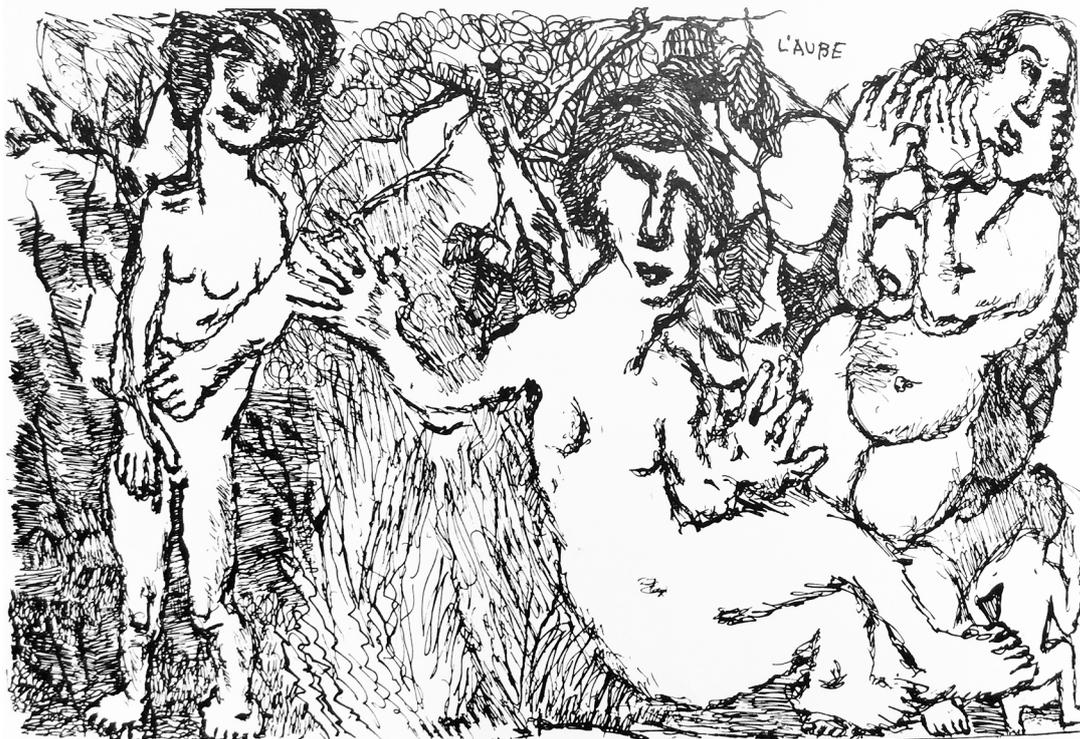
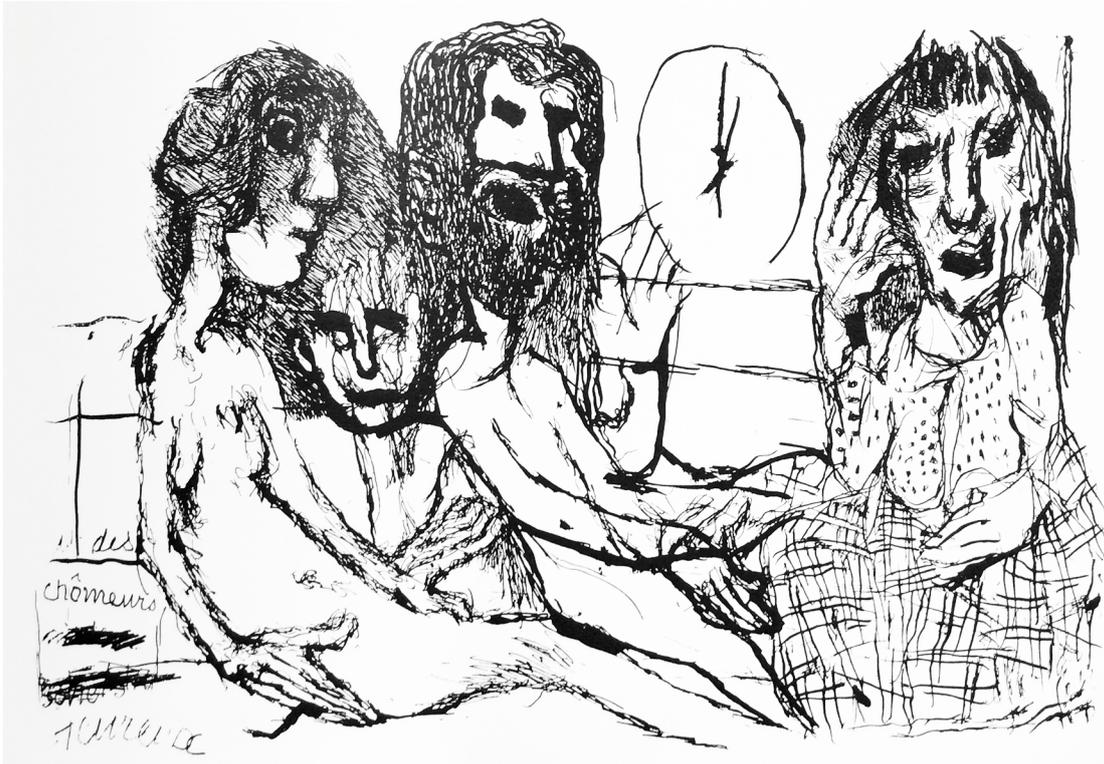
197. Copertina n.11 di *Minotaure*, 1938.



198. Copertina n.12-13 di *Minotaure*, 1939.



199. Illustrazioni di Louis Sutter in *Minotaure*, 1937, IX.



200. Illustrazioni di Louis Sutter in *Minotaure*, 1937, IX.

IL CIRCOLO DI VÉZELAY

Il *Circolo di Vézelay*¹ ruotò attorno alla coppia Christian ed Yvonne Zervos, i quali trasposero dalla dimensione metropolitana della capitale francese a quella bucolica del capoluogo della Borgogna, il gruppo di eminenti esponenti della cultura d'avanguardia.

Durante l'esperienza *Cahiers d'art* la vita di Christian Zervos fu caratterizzata, oltre che da rapporti formali e professionali direttamente ascrivibili alla sua figura di direttore della casa editrice, da intensi rapporti di sincera amicizia. Dimostrazione di questi legami sono le corrispondenze che l'editore greco e numerosi artisti e letterati si inviavano vicendevolmente.

Nel *Fond Cahiers d'art*, custodito all'interno della *Bibliothèque Kandinsky* di Parigi, è possibile attingere a questi materiali e constatare quanto copiosa fosse tale attività epistolare. È stato possibile scorgere nomi fra i più popolari degli ambienti artistici parigini dell'epoca in cui i *Cahiers* ebbero vita e successo.

Si tratta di Alfred Barr,² Costantin Brancusi, Victor Brauner, Alexander Calder, Mary Callery, René Char, Marcel Duchamp, Paul Éluard, Max Ernst, Nikos Ghika, Pierre Guéguen,³ Wassily e Nina Kandinsky, Paul Klee, Henri e Martha Laurens, Fernand Léger, Henri Matisse, Pierre Matisse,⁴ Joan Mirò, Pablo Picasso, Man Ray, Charles Ratton,⁵ Léonce

¹ Immagini 201-215.

² Alfred Hamilton Barr (1902-1981) fu uno storico dell'arte, ed il primo direttore del Museum of Modern Art di New York.

³ Pierre Guéguen (1889-1965) fu un critico d'arte, interessante all'*art brut* e alle tendenze avanguardiste parigine. Scrisse numerosi articoli ne *L'Architecture d'aujourd'hui*.

⁴ Pierre Louis Auguste Matisse (1900-1989) fu un mercante d'arte e gallerista newyorchese, figlio del pittore Henri Matisse.

⁵ Charles Ratton (1895-1986) fu un collezionista e mercante d'arte ed anche gallerista che dedicò particolare attenzione dagli anni Venti in poi, alle arte dette 'primitive', facendo in modo di divulgarne la loro conoscenza ed interessandosi in seguito ad un'altra manifestazione di questa corrente, l'*art brut*.

Rosemberg.⁶

Con numerosi artisti in particolare Zervos si è intrattenuto lungamente su argomenti che andavano al di là dei contatti strettamente collegati a *Cahiers d'art*. Zervos ha colto l'occasione e, consapevole di confrontarsi con intellettuali colti che molto probabilmente avrebbero potuto comprendere i suoi stati d'animo, non tardò a rivelare molti dei suoi aspetti più privati.

Infatti durante l'occupazione di Parigi Zervos mantenne contatti epistolari con alcuni amici artisti che, pur di fronte a difficoltà di varia natura imposte dagli occupanti tedeschi, tuttavia riuscivano a portare avanti il loro lavoro. Attraverso queste corrispondenze è possibile farsi un'idea generale dell'arte in Francia durante gli anni dell'occupazione.

Pur in un'atmosfera opprimente, pur nella difficoltà di ritrovare un proprio equilibrio, gli artisti di Parigi hanno continuato a lavorare anche se in situazioni al limite dell'oppressione. In questi anni terribili, gli uomini di ogni generazione si sono messi all'opera con coraggio ed impegno costanti, incuranti delle difficoltà che i conquistatori potevano loro creare. È proprio in questi momenti drammatici che i popoli oppressi, umiliati e privati del bene più grande, la libertà, si rivoltano contro il loro oppressore per affermare il diritto di vivere da uomini liberi. Nelle lotte di liberazione, come ci insegna la storia, ad impegnarsi sono stati sempre uomini coraggiosi e generosi in nome del bene comune per ridare libertà e dignità ai popoli. Fra questi uomini d'azione, figurano gli uomini di pensiero, gli artisti, anche se non tutti.

A questo proposito, infatti, Zervos esprime un profondo rammarico nel constatare che molti artisti hanno tradito il sentimento di dignità, umiliandosi al punto tale da prender parte ai banchetti dell'ambasciata tedesca ed avvilendosi fino a recarsi in Germania. Tranne questi artisti venduti, tutti gli altri – i migliori – hanno mantenuto orgogliosamente fedeltà a quella che è la vera essenza dell'arte, intesa come libera e genuina espressione dello spirito umano. In questo modo i veri artisti intendevano far capire a tutti, attraverso il messaggio artistico, il grandissimo valore della parola 'libertà' in tutte le sue manifestazioni.

A Vezélay, nella sua dimora a *La Goulotte* i coniugi Zervos crearono un luogo particolare, un simposio culturale costituito dalle stesse figure di intellettuali che costituivano il fulcro di *Cahiers d'art* a Parigi.

Qui, nel cuore della Borgogna, prima degli Zervos un altro esponente del gruppo *Cahiers d'art* vi fece tappa. Si tratta dell'architetto di origini rumene Jean Badovici, nato a

⁶ Léonce Rosenberg (1879-1947) storico e collezionista d'arte. Fu anche gallerista ed uno dei più influenti mercanti d'arte del Ventesimo secolo.

Bucarest nel 1893. Christian Zervos e sua moglie scoprirono in questo modo Vezélay e ne rimasero entusiasti al punto tale che decidono di acquistare una casa nel 1937 in una frazione in disparte a *La Goulotte* appunto. Vi risiedono durante l'occupazione e dopo la guerra vi trascorrono tutta l'estate. Quella di Badovici fu una fra le più raffinate figure del Movimento Moderno e di intellettuale molto vicino alle istanze avanguardiste oltre ad essere anche lui editore della rivista più di spessore nel panorama degli studi critici d'architettura, *L'architecture vivante*, dal 1923 al 1933. Architetto ed editore, Badovici fu la figura che più di tutte assimilò, coniugandole, le personalità di Zervos e Le Corbusier.

A Vezélay Badovici visse e lavorò fin dal 1927, come è ampiamente documentato dai materiali fotografici e cartacei presenti nel *Fonds Badovici*⁷ attraverso i quali è stato possibile analizzare la corrispondenza relativa allo scambio di opinioni circa la progettazione e la realizzazione della villa di una famiglia residente a Vezélay.

Attraverso questi documenti è stato possibile conoscere l'esperienza dell'architetto in questa piccola realtà. La corrispondenza interessa Badovici e lo vede impegnato in uno scambio di opinioni circa la progettazione e la realizzazione della villa di Madame Battanchon, un'artista il cui studio si trovava al *12 avenue du Paire Mountsouris*.

Nel *Fonds Badovici* sono anche presenti numerose fotografie dalla cui datazione si può desumere che interessino un arco temporale che va dal 1927 al 1956. Esse ritraggono per lo più la *Villa Renaudin*, residenza dalle linee moderniste che accosta l'impiego in facciata di elementi in ferro per le finiture, ma che conserva dei tratti regionalisti dati dall'uso della pietra a vista unita ad una geometria dal sapore contemporaneo. Nel 1927 infatti il pittore e decoratore Yves Renaudin ha invitato l'architetto a Vezélay, progettando di consolidare la sua casa detta *Della torre rossa*. Certamente Badovici ha apprezzato la regione, visto che vi aveva ricomprato due case per restaurarle: quella di *rue de l'Argenterie* per se stesso, quella *Porte neuve* per gli amici. Vi soggiornarono Paul Gueguein, Jean Follaine, Le Corbusier ed anche gli Zervos, prima dell'acquisto della loro casa di campagna.

Tra le varie residenze che interessarono la figura di professionista di Badovici, bisogna proprio posare l'attenzione sulla villa dei coniugi Zervos. La *Maison à La Goulotte*⁸ fu un esempio di sperimentazione modernista, coniugando in sé questi aspetti con quelli propri dell'architettura regionalista francese.

Ancora una volta si possono associare all'aspetto rustico, vernacolare e per certi versi folkloristico le più moderne espressioni plastiche del movimento internazionale. La *Maison à*

⁷ Custodito nell'archivio della *Bibliothèque Kandinsky* di Parigi.

⁸ Area rurale nei pressi di Vezélay.

La Goulotte fu anche per questa ragione un edificio speciale e ricco di tutte quelle caratteristiche che hanno contribuito a rendere unico il centro di Vezélay.

Divenuti proprietari nel 1937 di questa piccola residenza, in seguito ai lavori di ampliamento e ristrutturazione, poterono vedere crescere molto rapidamente l'entusiasmo attorno a questo luogo, in cui la gioia degli amici primo fra tutti Picasso contribuì a creare interesse attorno a questo gruppo. Questa venne realizzata da artigiani locali e con materiali provenienti da questa stessa area della Francia. Caratteristica di questa dimora fu l'essere realizzata ispirandosi all'estetica funzionalista, con impianti elettrici e di riscaldamento a vista, con pietre a vista e *béton brut* che bene si accordavano con i mattoni locali.

Questa residenza fu luogo di *otium*, ma anche spazio per il rifugio durante il periodo dell'occupazione. Infatti Paul Éluard e Nush vissero qui un periodo di semi clandestinità tra il febbraio e marzo del 1942 e successivamente Christian ed Yvonne vissero qui gli ultimi anni della guerra dal 1943.

Posta nei pressi di Vezélay questa dimora è addossata al bosco della Madaleine che delimita la proprietà da una parte e si affaccia sulla campagna e sulla città, dall'altra. Posta al limite di questi elementi naturali, questa abitazione dai tratti vernacolari divenne soprattutto un luogo di villeggiatura, realmente pensato come una casa per le vacanze. Quello che è significativo è il combinarsi di elementi architettonici nella composizione della villa, che si sviluppa per elementi plastici giustapposti in stretto legame con i diversi livelli di senso estetico.

Questa dimora offre differenti letture, poiché condensa nelle sue successive modifiche, per giustapposizioni, origini, influenze o diversi interventi. L'edificio originario infatti era costituito da due piccoli blocchi. Benché di modeste dimensioni esso era particolare per la sua posizione dominante sulla valle; data la presenza di un vasto appezzamento di terreno intorno, che costituiva il potenziale di estensione di questa residenza, Zervos si convinse all'acquisto.

Per gli Zervos, nella fase di restauro, il Mediterraneo fu una fonte di ispirazione imprescindibile, facendo riferimento all'atteggiamento di molti architetti orientati verso le ispirazioni meridionali, ovvero quello di aprire la casa verso l'esterno, ricercando il soleggiamento e l'esposizione alla luce. Fu proprio l'origine ellenica di Zervos ad orientare le scelte estetiche e architettoniche così legate a questa cultura mediterranea, come appare nelle stesse pubblicazioni in *Cahiers d'art* che l'editore ha più volte pubblicato e promosso.

Fu proprio a Vezélay che Badovici, Le Corbusier e Léger teorizzarono e

sperimentarono un tipo di pittura nuovo.⁹ Così Jean Badovici ipotizza con Léger di far saltare il muro, poiché lo reputa eccessivamente noioso e persino angosciante.¹⁰

Attraverso la pittura, per i due teorici, sarebbe possibile sfondarlo al fine di creare un po' di spazio attorno, vero ruolo nell'architettura successiva.

Badovici ricorda come queste fossero le proposte sostenute in Borgogna, nel 1934, in una vecchia dimora. Quest'abitazione era costituita da una corte poco profonda, circondata da muri molto alti. In questa corte lui con Le Corbusier e Léger discutevano sul fatto che lo stile non venisse più preso in considerazione: «les architectes ne veulent plus de la peinture».¹¹

I tre, giunti dinnanzi ad un muro, ebbero contemporaneamente un'intuizione: la distruzione del muro attraverso la pittura la quale completa per eccellenza, la futura architettura. Secondo loro si è giunti ad una fase in cui la forma è un presentimento dell'avvenire: 'la pittura spaziale', ritrova la grande tradizione pittorica.

Per Badovici la pittura da cavalletto, nella sua forma consueta, sarà liquidata e la pittura accuserà ormai l'architettura nel suo insieme e questa non sottolineerà più il muro, come in passato, nell'affresco poiché l'affresco sarà spaziale.

Per il Badovici la tristezza delle pitture di ieri era simile a quella delle locandine che al bordo della strada si cerca di far vedere e che nessuno vede mentre l'Antichità, il Bizantino, il Gotico e tutte le Rinascenze che testimoniano il ruolo collettivo della vera pittura affrescata appaiono perduti poiché dimenticati.

Secondo loro stadi, edifici pubblici, piscine potranno di nuovo grazie a questa pittura spaziale, allargarsi e perdere il proprio volume e la loro pesantezza; così lo stesso spirito sarà più allegro.

Si era dunque davanti all'evoluzione naturale del muro che ora diviene 'dinamico' la cui evoluzione farà nascere numerose possibilità architettoniche.

Badovici ritiene che l'affresco realizzato in Borgogna da Léger sia per lui un punto di partenza, in quanto ha rotto il muro moltiplicandolo, esprimendosi con dei piani puri, delle diagonali decise che si muovono nello spazio libero, chiaro, senza vapori e senza macchie protettive.

Léger ha saputo creare una natura metallica di paraventi e di serpentine che corrono in altezza e confondendo il muro con uno sfondo bianco e con uno stile verticale, scintillante, senza sbavature. Una modalità così alta che per Badovici si può parlare di stile di spazio, uno

⁹ BADOVICI J., *Peinture murale ou peinture spatiale*, in «L'architecture d'aujourd'hui», III, Parigi, 1937, p. 75.

¹⁰ BADOVICI J., *Peinture murale ou peinture spatiale*, cit., p. 75.

¹¹ *Ibidem*.

stile molto preciso spiccatamente architettonico.

Badovici riporta un'antica leggenda greca, la storia di Dibutade,¹² per ricordare come la pittura «d'abord consisté que dans un simple trait, où on se bornait à indiquer les contours des objets, sans en exprimer le relief».¹³

Questa modalità di concepire il disegno 'del' muro ed il disegno 'sul' muro ha avuto un eccellente esempio nella contemporaneità e «par un heureux hasard, dans cette meme petite maison e Bourgogne aux murs étonnants, Le Corbusier a réalisé sa première fresque».¹⁴

Il teorico dell'architettura osserva come «Le Corbusier est venu à cette fraîche expression primitive, et en souple observateur»¹⁵ e quanto sia stato gloriosamente capace di rendere libera la pittura contemporanea.

Badovici sostiene che il secolo ha la pelle sensibile alla musica dei gitani e alle marce militari e che Le Corbusier ha riconosciuto che in natura gli oggetti avevano un rilievo: inventa nuove opposizioni di chiaro e scuro, a suo modo. L'architetto ha inoltre avuto l'idea di creare un verosimile affresco murale che riesce a fondare in questa architettura della campagna completamente in penombra.

Quella di Le Corbusier è una ricerca che ha interessato anche il campo cromatico, in quanto egli ha scelto per le sue figure il blu che pondera con contrappesi il rosso sangue e il nero. Osservati da lontano questi colori potrebbero quasi apparire una monocromia. Inoltre anche questa tecnica può paragonarsi a quella dei «premiers peintres en Grèce qui peignaient avec de seule couleur: les Higgionontes, Dimias et Charmas. [...] C'était au septième siècle avant J.-C.».¹⁶

Badovici osserva che l'affresco di Le Corbusier è molto lontano dai quadri colorati in cui si oppone a Léger che pittura oggetti miniati.

Quello che interessò Le Corbusier, oltre l'esito formale della pittura murale, fu anche la scelta del luogo più adatto all'interno dell'abitazione. L'affresco è infatti stato situato ammirevolmente in un luogo che essendo un punto principale della casa è un punto di

¹² L'aneddoto di Badovici introduce è molto significativo, soprattutto alla luce dell'idea grafica che sta alla base della nuova visione del muro, e racconta «la storia del guerriero Polemon, che al momento di affrontare i rischi dei combattimenti, era andato a dare i suoi addii alla fidanzata Dibutade, figlia di un vasaio di Sicyone. Dibutade, accompagnandolo alla porta, essendosi accorta che l'ombra del suo fidanzato si disegnava sul muro a causa del riflesso della lampada che teneva in mano, ne tracciò la silhouette per conservare la sua immagine. Alla vista di questo spazio di ritratto, il padre di Dibutade si immaginò di coprire di creta lo spazio compreso tra le linee tracciate dalla figlia e di farne un'immagine duratura attraverso la cottura. Tale fu, seguendo i Greci, l'origine fortuita della pittura e della scultura, sua sorella».

¹³ BADOVICI J., *Peinture murale ou peinture spatiale*, cit., p. 78.

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ *Ibidem.* Immagini 223-225.

¹⁶ *Ibidem.*

passaggio; così l'affresco non si impone agli osservatori poiché per osservarlo bisogna sollevare lo sguardo. Fu la scoperta di questa nuova esigenza che portò Badovici a credere che la pittura murale debba completare ed equilibrare nei tempi presenti l'architettura.

Le Corbusier ha compreso che una pittura è una liberazione in quanto trova sempre un muro sia per la sua materialità, costituita da colori più linee, sia per la poesia che questa crea che è uguale all'evasione dello spirito, è uguale alla profondità.

A proposito della pittura spaziale di Léger anche l'architetto Paul Nelson ha voluto esprimere le proprie opinioni, precisando però come i suoi «contacts avec la peinture sont plutôt d'ordre physique»¹⁷ dovendo toccare e sentire prima di apprezzare.

Nelle pitture del 1937 di Léger si riscontra una nuova qualità che potrebbe dirsi spaziale. Nelson rivela che guardandole aveva

l'impression de devenir conscient de la masse de mon corps [...]. Car chaque toile dégage du solide, de la vie en plein, et il faut être en tension d'équilibre avant d'y pénétrer.¹⁸

Si potrebbe

ainsi dire mesurer la superficie de mur qui devrait exister autour de chacune d'elles; mieux encore on est tenté de regarder non pas le mur, mais l'espace; c'est-à-dire de tourner le dos à la peinture pour voir son reflet, sa signature appliquée sur l'espace, et pour mesurer le volume qu'elle y projette».

Sensazione di sfavillio che Nelson dice di aver provato nelle tombe egiziane. Da queste pitture, ugualmente spaziali e in accordo perfetto con un volume reale, emanano onde, raggi, così bene che si possono chiudere gli occhi, per non vederle, e aver tuttavia la sensazione di essere attraversate da queste.

La pittura di Léger non chiede più un muro per essere appesa, bensì richiede una stanza. È interessante notare l'analogia tra

la peinture qui quitte le mur pour épouser l'espace et l'évolution architecturale où le mur n'existe plus. [...] L'avenir de l'architecture est dans l'espace. Léger est en

¹⁷ NELSON P., *Peinture spatiale et architecture, à propos des dernières oeuvres de Léger*, in «Cahiers d'art», I-III, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1937, p. 85. Immagini 227-230.

¹⁸ *Ibidem*.

voie de rendre nécessaire la véritable architecture.¹⁹

L'architetto riflette sul fatto che non c'è più bisogno di mercanti di tele per Léger, poiché lui ha bisogno di 'mercanti' di architettura. Ed aggiunge che

le jour où l'amateur d'art comprendra qu'une œuvre de peinture ou de sculpture ne prend sa vraie signification que dans une architecture, parce qu'il nous permettra à nous architectes de concevoir l'excédent qui répond aux fonctions spirituelles de l'homme, en opposition avec l'idée rétrécie et purement utilitaire qu'on s'en est fait ces temps derniers et qui aboutit à la machine à habiter.²⁰

Nelson ritiene Léger una sorta di materialista. Non comincia da un'idea, ma dal problema reale della pittura: fa vivere lo spazio e pretende che più la sua pittura diventerà spaziale, dunque d'accompagnamento, più farà opera sociale. La convinzione di Nelson è che l'architettura sia l'opera sociale per eccellenza e che il ruolo della pittura sia di andare di pari passo con essa, di arricchire lo spazio, di diventare fondamentale per l'uomo e per questo stesso motivo di elevarla e liberarla.

È tuttavia importante sottolineare come Le Corbusier non abbia solo eseguito pitture parietali durante il suo soggiorno a Vezélay; numerose e affascinanti sono le sue realizzazioni datate 1939 e tutte firmate 'Vezelay'.

A Vezélay ruotarono, com'è noto, eminenti personalità del panorama culturale parigino, trovando nella dimensione bucolica del centro della Francia un luogo atto a divenire un simposio culturale. Alcuni di fra questi furono Kandinsky, Mirò e soprattutto Picasso e le rispettive famiglie i quali entrarono in piena sintonia con i coniugi Zervos. Queste amicizie sono testimoniate da lunghe corrispondenze che dimostrano, attraverso toni confidenziali, la grande sintonia del gruppo.

Grazie a questi contatti epistolari si è potuta ricostruire, per esempio, la vicenda intercorsa tra Zervos e Kandinsky. L'origine del legame tra Kandinsky e *Cahiers d'art* risale ad un avvenimento privato: la visita che resero Christian Zervos e Alfred Flechtheim a Vassily Kandinsky a Dessau nel gennaio 1928.²¹

Le esperienze nelle gallerie parigine di Kandinsky, nei primi anni Dieci, erano lontane e quasi dimenticate; Zervos gli donò nuovamente il suo posto nella pittura contemporanea:

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ *Ivi*, pp. 86-87.

²¹ DEROUET C., *Kandinsky, de Dessau à Neuilly-sur-Seine*, in *Id.*, *op. cit.*, (2011), pp. 52-69.

espose i suoi acquerelli alla *galerie Zack* nel gennaio 1929 e poi le sue più recenti pitture alla *galerie de France* nel marzo 1930.

Dell'amicizia che si instaurò in seguito a queste occasioni di incontro tra Kandinsky e Zervos ne è testimonianza l'intensa corrispondenza tra i due dal 30 dicembre 1931 al 20 novembre 1933.²² Gli argomenti trattano dell'arte del loro tempo, degli eventi storici contemporanei e dell'atteggiamento del popolo europeo durante il difficile periodo antecedente alla guerra.

Quello che ha in mente Zervos è di promuovere nella «*Galerie Cahiers d'art* une exposition d'aquarelles de Kandinsky»,²³ facendosi egli stesso garante della qualità artistiche delle opere in questione poiché avendole viste personalmente le ha reputate degne di far parte di una esposizione e quindi fruibili al pubblico. Nel tentativo di garantire alla propria rivista un certo peso sottolinea che alla mostra nella galleria seguirà un approfondito articolo nella *Revue*.

Ancora prima di Kandinsky, alla fine degli anni Venti, Zervos divenne amico di Joan Miró;²⁴ è anche possibile rintracciare articoli riguardanti Miró nei *Cahiers d'art* che appaiono con grande regolarità tra gli anni 1926 e 1940. Un *numéro spécial* è a lui consacrato nel 1934 impreziosito da una coppia di litografie a colori e riproduzioni in bianco e nero, accanto ad una serie di testi scritti sia da Zervos che da altri critici d'arte o intellettuali, come Robert Desnos, Benjamin Péret, Ernest Hemingway, il compositore George Antheil, Will Grohmann, Vincente Huidobro, James Johnson Sweeney, Léonide Massine, Herbert Read, J.V.Foix, Ragnar Hoppe, Jacques Viot, René Gaffé, Maurice Raynal, Pierre Guéguen e Anatole Jakovski.

Le prime quattro lettere dal tono sempre amichevole, datate tra il 1932 e il 1934, trattano soprattutto problemi tecnici legati alla preparazione di articoli apparsi nei *Cahiers d'art* e la sua esposizione alla *Galleria* e quelle del 1932 riguardano precisamente la preparazione del numero speciale, che non apparirà prima dei due anni successivi.

Miró esporrà alla galleria dei *Cahiers d'art* nel maggio del 1934 e non a caso il numero speciale della *Revue* servirà da presentazione alla sua stessa opera che successivamente esporrà anche in una mostra di gruppo nel 1936. Durante la guerra le uscite dei *Cahiers d'art* verranno sospese e con esse tutti i contatti epistolari e professionali con

²² Documenti contenuti nel *Fond Cahiers d'art*.

²³ Lettera di Zervos a Kandinsky del 30/12/1931.

²⁴ Di lui Miró diceva: «*Homem cultivé, ami fidèle des poètes et des artistes, il dépensait toute son énergie – grâce aussi bien aux pages de sa remarquable et cosmopolite revue qu'aux expositions présentées dans sa galerie, dirigée par son épouse Yvonne – pour les aides à se faire connaître*».

Miró troveranno un periodo di silenzio, per poi stringersi nuovamente dal 1945 in poi. In quest'occasione, il riavvicinamento con l'artista catalano verrà sancito anche da appassionati articoli pubblicati nel 1947, 1949 e nel 1952 all'interno dei *Cahiers d'art*: «j'ai été heureux d'apprendre que votre revue va à nouveau paraître»²⁵ scriverà Miró a Zervos nel maggio del 1945.

Pablo Picasso divenne il nume tutelare dei *Cahiers d'art*. Nel 1929 avvenne la svolta nel rapporto tra Picasso e Christian Zervos: i due instaurarono un legame eccezionale. L'intento di Picasso fu principalmente quello di organizzare un ampio catalogo su se stesso che riuscisse a comprendere tutta la sua opera; un catalogo ordinato, ragionato, composto sia dalla sua opera dipinta che da quella disegnata.

Questo gesto dimostrava la completa fiducia in Zervos da parte di Picasso, il quale incitava l'editore ad intraprendere la pubblicazione dei suoi sommari. A lui il compito di curare la costituzione, conservazione e gestione della propria iconoteca. In tal modo Picasso ha occasione di preservare la sua libertà commerciale eludendo le iniziative dei mediatori che di volta in volta si alternano.

Il primo volume del catalogo comparve nel 1932 e in tempi relativamente brevi divenne l'opera di riferimento principale; in seguito comparvero ulteriori quattro volumi che vennero annunciati molto tempo prima della loro ufficiale uscita alle stampe e nell'ingannare l'attesa dell'uscita di questi volumi, Zervos pubblica delle uscite speciali dei *Cahiers d'art* in forma di monografie nel 1932, 1936, 1937, 1938 all'interno delle quali riproduceva in abbondanza le recenti produzioni dell'artista. L'importanza che assunse il connubio professionale tra Zervos e Picasso fu tale che nel 1939 persino Alfred Barr, all'epoca direttore del *Museum of Modern Art* a New York, ricorse a Christian Zervos per allestire una importante retrospettiva dal titolo *Picasso. Forty years of his art*.

L'anno successivo, nonostante la guerra, Zervos restò a Parigi nell'intento di svolgere le proprie attività editoriali che tanto gli premevano tra cui appunto il secondo volume del catalogo *Picasso*.

In questo periodo Christian Zervos ha modo di diventare il destinatario principale e privilegiato nella corrispondenza di Picasso, in un periodo complicato in cui le notizie viaggiavano con difficoltà.

La corrispondenza Pablo Picasso e Christian Zervos,²⁶ della quale si tratta in questo

²⁵ Lettera di Miró a Zervos del 13/5/1945.

²⁶ Il *Fond Cahiers d'art* della *Bibliothèque Kandinsky* conserva l'intero catalogo Picasso, detto *Le Zervos*, ma anche la corrispondenza tra Zervos e Pablo Picasso.

testo, abbraccia un periodo di tempo relativamente breve ma di frenetica corrispondenza, dal 25 maggio 1940 al 19 agosto dello stesso anno. Emerge la necessità di Picasso di ricevere notizie riguardanti i propri amici e colleghi in comune con Zervos, nell'inconsapevolezza della crescente situazione di drammaticità che stava investendo la capitale francese. Il tutto è dovuto alla sostanziale situazione politica e civile che oramai aveva travolto Parigi. I sentimenti che attanagliano l'animo di Zervos e quello di Picasso sono pressoché gli stessi; infatti, dalla lettura del carteggio emergono essenzialmente tre questioni che si ripetono costantemente, ovvero la premurosa affezione nel portare avanti il proprio lavoro, il vuoto che crea la guerra, sia fisico che psicologico e la desolazione provocata dalla solitudine.

L'editore greco, infatti, non lasciò la capitale francese se non per limitati periodi di tempo; la visse nel suo periodo più tragico descrivendo l'entità dei disastri ai quali assistette.

Evento di simile drammatica portata è quello raccontato nella lettera che Zervos invia il 10 giugno dello stesso anno, nella quale racconta di come sia sfuggito, ancora una volta, alla furia dei bombardamenti:

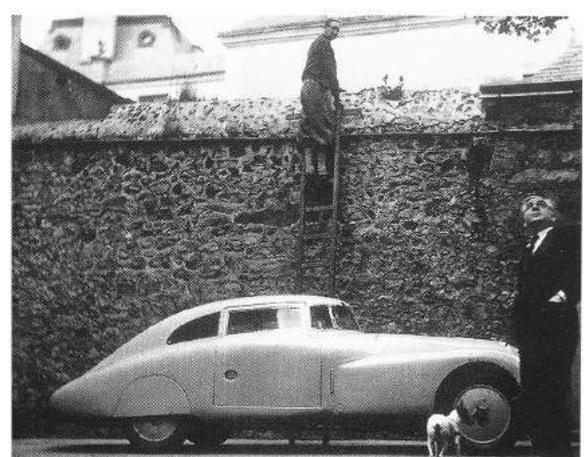
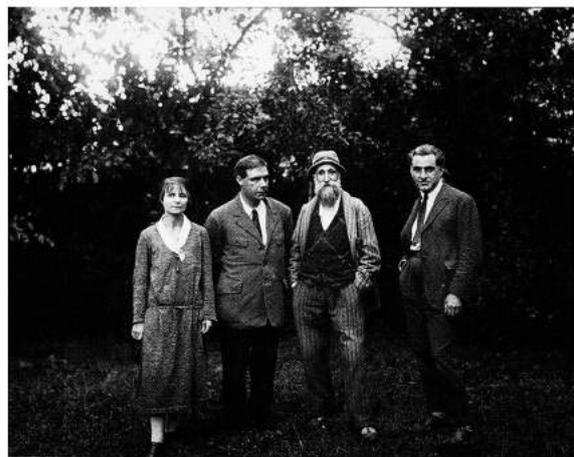
Mon cher Picasso, Ici ça commence à se gêner. Voilà deux nuits que je ne ferme pas l'œil tant les coups de canons sont rapprochés. Hier soir je suis resté dans le jardin des Tuileries jusqu'à minuit. Du côté de S.Ouen, c'est-à-dire dans la direction de S.Ouen, le ciel était rouge par les coups de canone t les explosions. Comem je ne peux pas dormir la nuit, j'entends tout le vacarme du front.²⁷

Sempre più stanco e sempre meno capace di sopportare tale situazione Zervos vede nel contatto epistolare l'unico antidoto alla sofferenza; la continua possibilità di dover abbandonare la propria dimora da un momento all'altro non è sicuramente motivo di tranquillità per Zervos che chiede a Picasso, in chiusura di lettera

écrivez-nous vite un mot car nous sommes appelés à quitter Paris d'un moment à l'autre à moins que nous ne soyons contraints à le défendre... Nous sommes de plus en plus seuls et de plus en plus fatigués.²⁸

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ *Ibidem.*



201. C. Zervos.
202. Yvonne e C. Zervos, Nina e Vassily Kandinsky, Susi e Alberto Magnelli, Theodor e Woty Werner, Oscar Nitzschke, 1934.
203. C. Zervos e Vassily Kandinsky con tre attori mascherati.
204. Paul Éluard e Pablo Picasso, 1936, foto di Man Ray.
205. Marthe e Henri Laurens, Aristide Maillol, C. Zervos.
206. C. Zervos, foto di M. Ray.



207. C. Zervos e P. Picasso.

208. Jaime Sabartès, C. Zervos, P. Picasso e Luis Fernandez, 1936.

209. Frua de Angeli, Y. Zervos, P. Picasso, Mery Callery, 1938.

210. Y. Zervos.

211. Y. Zervos, P. Picasso e un'altra donna, 1930, foto di M. Ray. 212. Y. Zervos e P. Picasso.



212. C. Zervos e Yvonne Marion.

213. C. Zervos, Nush, Y. Zervos, Paul Eluard e M. Ray.

214. Fernand Léger.

215. Joan Mirò.

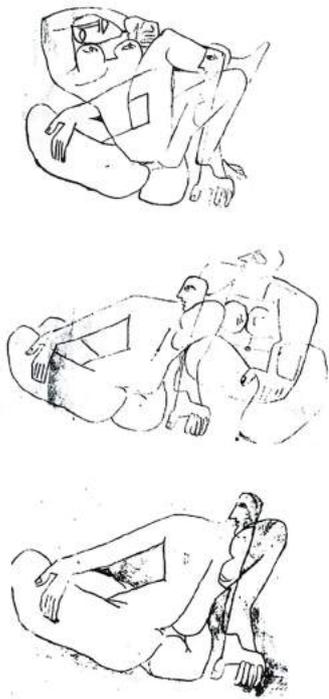
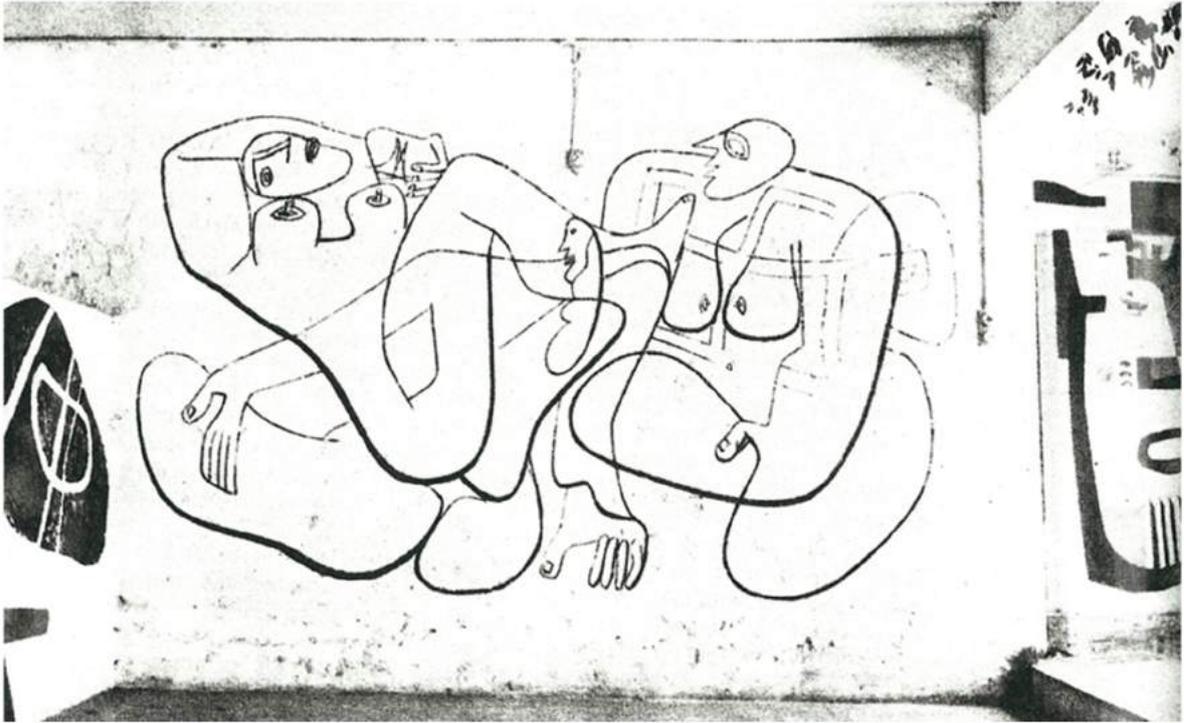
216. C. Zervos in visita al cantiere di *Villa Savoye*, 1930.

217. C. Zervos, Pierre Janneret, F. Léger, Le Corbusier, CIAM, 1933.



218. *Villa E.1027*, veduta esterna, 1927.

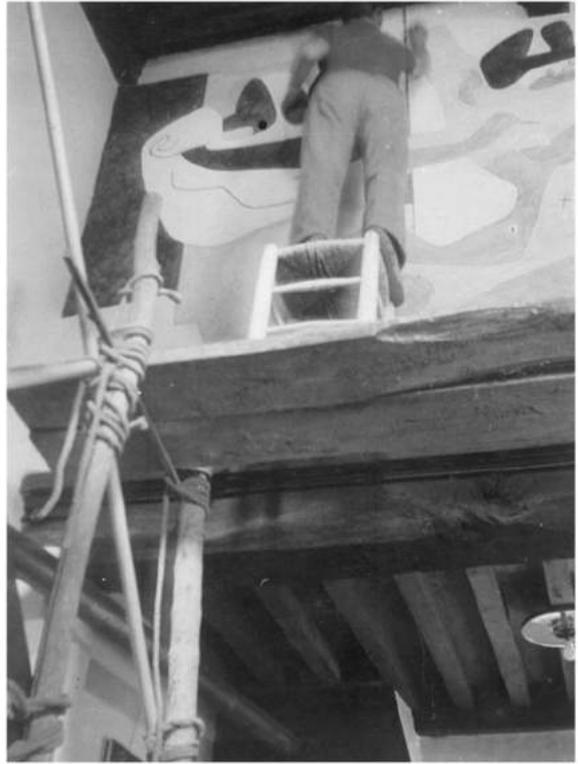
219. Le Corbusier, Eileen Gray e Jean Badovici nella *Villa E.1027*, Roquebrune-Cap-Martin, fine anni trenta.



220. *Villa E.1027*, murale, Le Corbusier, 1939.

221. Le Corbusier, bozzetto per il murale di *Villa E.1027*.

222. *Villa E.1027*, veduta della sala con murale con Le Corbusier.



223-224-225. Le Corbusier dipinge il murale a casa Badovici, Vézelay, 1936.
226. Le Corbusier dipinge il murale a casa Nivola, Est Hampton, 1950.



227. F. Léger, *Mur Libre*, bozza per il murale, 1934

228. F. Léger, *Mur Libre*, dettaglio della parte centrale del murale, 1936

229. *Mur Libre*, composizione alterata prima della sua trasposizione su tela

230. *Mur Libre*, Pittura murale trasposta su tela, 1960

CONCLUSIONI

L'esperienza estetica propria del Purismo ha permesso di leggere in maniera significativa la dimensione primitivista di Le Corbusier. Attraverso l'adesione alle istanze puriste, l'architetto è stato in grado di far emergere insieme ad Ozenfant gli elementi chiave dell'espressione pura della forma. L'*Esprit Nouveau* ha rappresentato un momento ufficiale di collaborazione e reciproco scambio di ideali formali, che fungono da comune vocabolario tanto in campo architettonico quanto artistico.

A questa fase purista seguì un dichiarato allontanamento da tali istanze e con la fine delle pubblicazioni dell'*Esprit Nouveau* Le Corbusier intraprese contatti con Zervos, grazie alla comune amicizia con Badovici. Con *Cahiers d'art* dal 1926 Le Corbusier si inserisce perfettamente nella dimensione propria delle avanguardie, affascinate dalle età remote, preclassiche e più propriamente primitive. Di qualche anno successiva è la collaborazione con Skira e la sua *Minotaure*, rivista d'avanguardia anch'essa.

Per comprendere l'attenzione di Le Corbusier nei confronti dell'arte primitivista risulta utile soffermarsi sull'interesse per questa dimensione estetica, prendendo in esame differenti atteggiamenti. Il primo è la serie di documenti che testimoniano il suo interesse per l'arte primitiva, costituita da numerosi disegni che il giovane Charles Edouard elaborò durante i suoi viaggi di studio a Parigi e fin dal 1902. Durante questa esperienza egli ebbe modo di visitare i musei che custodivano i reperti provenienti da luoghi lontani, il cui fascino lo impressionò profondamente. Da questo momento in poi l'attenzione di Le Corbusier fu latente e costante, tanto che proprio i feticci africani che egli riprodusse nel 1908 fecero parte del *Poème électronique* che egli

elaborò nel 1958, in occasione dell'esposizione universale di Bruxelles, proiettandolo all'interno del *Pavillion Philips*.

Una ulteriore esperienza, per molti aspetti simile, è quella che vide Le Corbusier viaggiare verso Oriente. Oltre al canonico *grand tour* moderno, viaggio che egli compì nel 1911 in cui visitò l'Acropoli, ne compì un altro nel 1933 in occasione del CIAM IV. Se la prima esperienza greca fu per lui la scoperta dell'apollineo, dell'ordine e della chiarezza delle forme, la seconda divenne al contrario il riconoscimento del dionisiaco. Queste due esperienze, antitetiche, ebbero significativi risvolti e conducono al parallelismo fra purismo e primitivismo, fra ordine e spontanea successione necessaria.

Il contemporaneo ed il primitivo convivono nelle isole dell'Egeo dove egli, insieme ad un altro gruppo di architetti del movimento moderno, visitarono con ammirazione le abitazioni tipiche dell'arcipelago greco.

L'ordine del Partenone, il rigore del suo canone, possono definirsi la diretta semplificazione di tutta l'architettura del territorio insulare, condensata nella dimensione continentale. La molteplicità delle isole riprodotta nell'unione della sua capitale.

Un altro dato significativo è stato quello che ha interessato i luoghi in cui Le Corbusier ha vissuto o soggiornato per periodi relativamente limitati. La sua esperienza in tal senso pone in antitesi le realtà urbana e metropolitana della capitale francese con luoghi propriamente bucolici, talvolta incontaminati. La sua esperienza nel villaggio di pescatori di Piquey, tra il 1926 ed il 1936, durante la quale ha modo di ammirare i luoghi e la maniera di adattarsi dell'uomo alla natura, restando affascinato dalle costruzioni e dai ripari che gli abitanti del luogo, per lo più pescatori, edificano. Anche l'esperienza a Vézelay ha influenzato la vicenda personale di Le Corbusier, tanto per l'implicito allontanarsi dal clima della metropoli contemporanea quanto per l'incontro con altri intellettuali vicini alle sue istanze avanguardiste e moderniste. Significativi in tal senso sono stati i contatti con gli Zervos, con Badovici e Léger, con i quali ha avuto modo di approfondire gli aspetti propri delle teorie della pittura in architettura e costituire insieme a loro un nucleo della *Galerie Cahiers d'art*, ma nel cuore della Francia. Infine la successiva esperienza che ha portato Le Corbusier insieme a Badovici ed Elieen Gray in Costa Azzurra, prima con il progetto della E-1017 a Roquebrune Cap Martin e successivamente con il suo progetto per il *Petit Cabanon*. Con l'esperienza del Sud della Francia egli riscopre ancora una volta la

dimensione del Mediterraneo, come elemento identitario ed unificatore di una cultura che affonda le sue radici in una età preclassica, primitiva. Ancora una volta la dimensione incontaminata di una natura che accoglie e con la quale relazionarsi, ha portato Le Corbusier ad una riflessione sul concetto di casa come *abri* ed al rapportarsi con le condizioni essenziali del vivere, con la necessità di rendere il massimo con il poco. Questa dimensione è interessata dai principi del primitivismo e si mette in relazione con il contesto storico e culturale dell'epoca come espressioni di un nuovo Umanesimo, identificando la poetica del calcestruzzo come la scoperta di una nuova identità architettonica, un linguaggio che si approssima fino a tradursi in architettura come tendenza brutalista.

Sebbene Le Corbusier non si sia mai definito un architetto brutalista né abbia mai abbracciato apertamente le istanze di questo movimento, non si può non riconoscere nella ricerca e nell'impiego del *béton brut* da parte di Le Corbusier un preciso intento estetico ed espressivo.

Il *béton brut* dell' *Unité d'Habitation* di Marsiglia così come l'intera simbologia legata a *Notre Dame du Haut*, si identificano come elementi che superano la dimensione del movimento razionalista, superandone i canoni. Entrambi progetti richiamano nuovi valori estetici, sociali, architettonici ed entrambi i progetti, con l'aspirazione della corralità in cui elementi plastici e materiali da costruzione, contribuiscono a definire la moderna dimensione classica.

REGESTI DEGLI ARTICOLI RELATIVI A LE CORBUSIER NEI CAHIERS D'ART

- ZERVOS C., *Réalisations et projets. Le Pavillon de l'Esprit Nouveau*
- ZERVOS C., *La leçon de l'Exposition des arts décoratifs et industriels de 1925*
- ZERVOS C., *Réalisations et projets. Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Intérieurs*
- ZERVOS C., *Architecture intérieure enquêtes*
- LE CORBUSIER, *Notes à la suite*
- ZERVOS C., *Projet pour le palais de la S.D.N. à Genève, par Le Corbusier et Pierre Jeanneret*
- ZERVOS C., *Qui batira le palais des nations a Genève? I. Étude-manifeste de Cahiers d'art en faveur d'un projet moderne*
- ZERVOS C., *Qui batira le Palais des Nations? II. La situation actuelle*
- ZERVOS C., *Qui batira le Palais des Nations? III. Décision de jury*
- ZERVOS C., *Qui batira le Palais des Nations? IV. Le Conseil des Nations va statuer*
- LE CORBUSIER, *La Salle Pleyel. Une preuve de l'évolution architecturale*
- GIEDION S., *Le problème du luxe dans l'architecture moderne. A propos d'une nouvelle construction a Garches de Le Corbusier et Pierre Jeanneret*
- ZERVOS C., *Un projet de centre mondial a Genève*
- LE CORBUSIER, C. Zervos, *Les peintures révélées par Igor Grabar*
- LE CORBUSIER, *Maison de l'Union des cootives de l'U.R.S.S. a Moscou par Le Corbusier et Pierre Jeanneret*
- ZERVOS C., *Pour la création a Paris d'un Musée des artistes vivants (I)*
- GIEDION S., *Le Corbusier et l'architecture contemporaine*
- LE CORBUSIER, *Pour la création a paris d'un musée des artistes vivants (II). Réponse et projet d'aménagement et d'organisation, par Le Corbusier et Pierre Leanneret*
- LE CORBUSIER, *Projet pour la construction du palais des Soviets par Le Corbusier et Pierre Jeanneret*
- ZERVOS C., *Immeuble Clarté a Genève par Le Corbusier et Pierre Jeanneret*
- LE CORBUSIER, *Léger*
- ZERVOS C., *Le futur palais des Soviets à Moscou*
- ZERVOS C., *Jeunes architectes. À propos de leur ex position à la Galerie des Cahiers d'art Février-Mars 1935*

○ ZERVOS C., *Expositions. Le Corbusier, peintre (Musée National d'Art Moderne)*

ZERVOS C., *Réalisations et projets. Le Pavillon de l'Esprit Nouveau*, in «Les arts de la maison», Automne & hiver, Éditions Albert Morancé, Parigi, 1925, pp. 15-18.

Zervos apre l'articolo definendo Le Corbusier e Pierre Jeanneret «due artisti annoverati tra i migliori innovatori attuali» e riconoscendo nel *Pavillon de l'Esprit Nouveau* uno strumento per apportare importanti soluzioni architettoniche. Nell'intervista dal titolo *Un seul corps de métier* vengono illustrati i capisaldi della ricerca dell'architetto: il *cemento armato*, la standardizzazione di provenienza industriale e la compenetrante armonia tra forma dell'edificio e l'arredo.

Per Le Corbusier «la pianta della casa moderna deve essere economa dello spazio. Le antiche soluzioni destinate alla sistemazione degli oggetti non sono più ammissibili e perciò i mobili devono essere concepiti per usi ben precisi. È utile trasportare l'arredo d'ufficio nell'appartamento ma su un piano estetico differente. E così in casa ci saranno scaffali da una parte, sedie e tavoli dall'altra. Il resto non è altro che ingombro».

Il *Pavillon de l'Esprit Nouveau* costituisce il modello architettonico di uno stile di abitazione, di una 'cellula' che può svilupparsi liberamente nella realtà urbana, in armonia con le appropriate dimensioni della scala umana.

ZERVOS C., *La leçon de l'Exposition des arts décoratifs et industriels de 1925*, in «Les arts de la maison», Automne & hiver, Éditions Albert Morancé, Parigi, 1925, pp. 27-29.

Zervos «condanna l'onerosa manifestazione» de *l'Exposition des arts décoratifs et industriels de 1925*. Si pone criticamente poiché ha visto venir meno il «fare il nuovo», linea di pensiero che aveva sempre sostenuto insieme con l'«applicare i principi che costituiscono il fondamento dell'arte». All'*Exposition* del 1925 si rimprovera «principalmente la concezione generale che ha regolamentato la sua organizzazione, concepita come una manifestazione effimera, ha impedito agli artisti di lavorare sulle realtà contingenti. Lo sforzo a vuoto non li ha obbligati ad assumersi in prima persona responsabilità nell'imporre al proprio spirito questa misura e questa circospezione che provengono da problemi pratici». Invece di organizzare una inutile «fiera, gli organizzatori dell'*Exposition* avrebbero potuto innalzare in un angolo della regione parigina una città modello in cui tutti i problemi dell'urbanismo, dell'architettura, dell'igiene e del *comfort* sarebbero stati oggetto di studio sulla base dei più recenti dati scientifici». Una città che sarebbe abitata dopo l'esposizione e in cui tutti i «giovani architetti avrebbero potuto accorrere per apprendere nozioni di logica, di gusto, di senso pratico».

ZERVOS C., *Réalisations et projets. Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Intérieurs*, in «Les arts

de la maison», *Printemps & été*, Éditions Albert Morancé, Parigi, 1926, pp. 14-16.

Zervos descrive il piacere del vivere in un'abitazione disegnata da Le Corbusier e Pierre Jeanneret evidenziando soprattutto il fatto che in questa «la luce entra a fiotti». Una tanto gradevole realtà è frutto dell'impiego da parte dei due architetti del «calcestruzzo armato, per aprire le mura e permettere alla gioia di penetrare nella casa, glissare sui muri, e toccare ogni oggetto che si trova dentro l'appartamento, costituito da grandi stanze con diverse destinazioni: salone, sala da pranzo, angolo cottura. La 'cellula privata' è collocata laddove è indispensabile: camera da letto, sala da bagno, cucina. Ovunque si può circolare liberamente».

Zervos Christian, *Architecture intérieure enquêtes*, in «Cahiers d'art, Bulletin mensuel d'actualité artistique publié sous la direction de Christian Zervos», I, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1926, pp. 14-15.

Christian Zervos dichiara come l'avvento dell'*Exposition des arts décoratifs et industriels* 1925 non risolse il problema dell'architettura e della gestione degli interni. Si è ritenuto indispensabile domandare agli artisti quali sarebbero state le soluzioni che avrebbero apportato, nel caso in cui fossero liberi di lavorare secondo la loro concezione.

Dalle interviste è risultato che: tutti sono unanimi nel proclamare la necessità assoluta di accordare l'opera con la spiritualità della vita moderna, con le sue necessità sociali e con le sue invenzioni meccaniche; differiscono di parere in «ciò che concerne il sacrificio della personalità; alcuni artisti sostengono lo sforzo delle sensibilità individuali, mentre altri vedono in queste sensibilità un orientamento verso l'analisi e l'espressione acuta dell'io.

Le Corbusier ha invece apportato nuove e importanti soluzioni tanto dal punto di vista dell'architettura generale che da quello della gestione interna dell'abitazione. Zervos lo definisce come il profeta della standardizzazione ad oltranza. Persegue la creazione di una casa-tipo di cui le porte e le finestre, realizzate industrialmente in serie.

Le Corbusier, *Notes à la suite*, in «Cahiers d'art. Bulletin mensuel d'actualité artistique publié sous la direction de Christian Zervos», III, Parigi, 1926, pp. 46-52.

Le Corbusier formula delle precisazioni sul lessico dell'Architettura e struttura le sua riflessione attraverso diciotto punti soffermandosi in particolare sul significato di 'confort', 'illuminazione' e 'mobili'.

ZERVOS C., *Projet pour le Palais de la S.D.N. à Genève, par Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, in

«Cahiers d'art. Peinture. Sculpture. Architecture. Musique. Directeur: Christian Zervos», IV-V, Parigi, 1927, pp. 175-182.

Christian Zervos apre l'articolo ricordando che «il progetto per il *Palais de la Société des Nations* a Ginevra, concepito da Le Corbusier e Pierre Jeanneret, è una lezione molto completa di architettura moderna. Numerosi problemi d'ordine estetico e di ordine tecnico e pratico trovano qui risoluzione».

Zervos fa riferimenti per prima cosa al fatto che tale progetto facesse parte integrante del sito, in piena sintonia con la topografia del luogo. Inoltre l'articolo si concentra su dettagli di ordine pratico, quali la finestra, la cui soluzione tecnica stringe automaticamente i telai contro una nervatura mediana.

L'editore greco evidenzia come «l'edificio della *Grande salle* si protende in prua verso il lago, fino al bordo dell'acqua. La vista della terrazza è dunque totalmente eccezionale e la sala è studiata a fondo dal punto di vista acustico, dell'aerazione, della ventilazione, del riscaldamento, della purificazione dell'aria», in accordo con i lavori di Lyon relativi alla *Salle Pleyel*.

Zervos Christian, *Qui batira le Palais des nations a Genève? Étude-manifeste de Cahiers d'art en faveur d'un projet moderne*, in «Cahiers d'art. Peinture. Sculpture. Architecture. Musique. Directeur: Christian Zervos», IX, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1927, pp. I-VIII.

Christian Zervos pone come sottotitolo queste parole: «si tratta della lotta dell'antico contro il moderno. Una lotta che interessa tutte le *élites* poiché l'oggetto, il *Palais des Nations*, è un'opera capitale e l'esito di questa battaglia conterà nella storia dell'evoluzione contemporanea». Per Zervos la questione del concorso è entrata nella «fase decisiva. Se decidiamo di prendere parte al dibattito è perché non si tratta più d'interesse personale, ma della grande questione dei principi che appassiona l'opinione in tutti i Paesi». Per l'autore la Società delle Nazioni, «attraverso decisioni illegali, intende consacrare il trionfo della reazione, del lasciar andare, della pigrizia, in una parola sola *de l'académisme*».

Zervos elenca gli eventi che caratterizzarono l'andamento delle sessantaquattro sedute del *jury*, rilevando come alla sessantatreesima «il progetto numero 273 (Le Corbusier e Pierre Jeanneret) era messo al primo rango e raccomandato prima di ogni altra cosa all'attenzione del Consiglio.

Un altro aspetto importante della questione del progetto Le Corbusier e Pierre Jeanneret era costituito dal fatto che il costo, di 12 milioni di franchi svizzeri, non superasse la soglia dichiarata esplicitamente dal bando di dodici milioni di franchi svizzeri, soddisfacendo rigorosamente tutte le necessità di gestione interna della Società delle Nazioni.

ZERVOS C., *Qui batira le Palais des Nations? II. La situation actuelle*, in «Cahiers d'art. Peinture. Sculpture. Architecture. Musique. Directeur: Christian Zervos», IX, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1927, pp. IX-XVI.

Nel secondo articolo riguardante il concorso per la costruzione del *Palais de la Société des Nations* a Ginevra, Christian Zervos scrive che: «la battaglia non è del tutto tra tali o tal'altri dei nove progetti premiati come primo. È una doppia battaglia di principio, d'egemonia, una battaglia diplomatica; di spirito antico contro spirito moderno».

Zervos scrive che questa faccenda non interessa che i soli specialisti, per il momento, e solamente «la conclusione sveglierà crudelmente l'opinione. L'opinione è il popolo, è la sostanza della S.D.N.», opinione che si troverà davanti al fatto compiuto. «La questione del *Palais de la Société* è diventata nell'*élite* il pretesto per proclamare l'avvento di uno spirito nuovo. Proclamazione violenta, martellante, ripetuta, angosciante».

ZERVOS C., *Qui batira le Palais des Nations? III. Décision de jury*, in «Cahiers d'art. Peinture. Sculpture. Architecture. Musique. Directeur: Christian Zervos», X, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1927.

In questo articolo si riporta l'esito del concorso voluto dalla giuria:

«Il Comitato composto da Adatchi (Giappone), Osuski (Cecoslovacchia), Sir Hilton Young (Inghilterra), Politis (Grecia), Urrutia (Colombia), ha deciso che il *Palais des Nations* sarà costruito da Nénot, Premio di Roma, Membro dell'Istituto, Presidente del Salone degli Artisti Francesi».

Zervos parafrasa Nénot enfatizzando il suo pensiero e scrivendo che si tratta di una bella vittoria contro la barbarie nella speranza «che questo bel grido di vittoria incanterà quelli che credono che l'arte e le grandi opere del genio umano siano appannaggio dei nazionalisti e tanto più che Le Corbusier, il cui progetto era designato fino all'ultimo minuto sia dal *jury* sia dall'opinione ed infine dagli esperti stessi della Commissione dei Cinque, è in realtà il rappresentante più conosciuto del movimento latino di architettura contemporanea».

Il pensiero di Nénot che ritiene l'architettura di Le Corbusier «una barbarie», viene recepito da Zervos come un'offesa al proprio tempo, un oltraggio all'inclinazione contemporanea e un desiderio palese di frenare ogni tipo di tensione verso la ricerca del nuovo.

ZERVOS C., *Qui batira le Palais des Nations? IV. Le Conseil des Nations va statuer*, in «Cahiers

d'art. Revue d'art paraissant dix fois an. Directeur: Christian Zervos. Peinture. Sculpture. Architecture. Musique. Mise en scène. Disques. Cinéma», II, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1928, pp. 84-88.

In questo articolo Christian Zervos ricorda di aver preso parte attiva al dibattito sul *Palais des Nations*, e questo perché ritiene che la rivista *Cahiers d'art*, dato ciò che è accaduto, si senta «fortemente disgustata[...] in quanto, tra le opere d'arte, difende lo spirito moderno». Si tratta di una vera e propria indagine giornalistica tesa a mettere in rilievo tutte le incongruenze che hanno portato alla vittoria del progetto di Nénot. Inoltre Zervos riporta una approfondita rassegna stampa relativa a tutte le altre riviste che hanno difeso il progetto di Le Corbusier e Pierre Jeanneret.

LE CORBUSIER, *La Salle Pleyel. Une preuve de l'évolution architecturale*, in «Cahiers d'art. Revue d'art paraissant dix fois an. Directeur: Christian Zervos. Peinture. Sculpture. Architecture. Musique. Mise en scène. Disques. Cinéma», II, Parigi, 1928, pp. 89-90.

Le Corbusier descrive in prima persona la sua *Salle Pleyel*, qualche mese dopo la sua inaugurazione e si domanda quali siano le reazioni dell'opinione pubblica e quale valore avrà nell'architettura contemporanea quest'«opera dovuta al calcolo».

Per quanto riguarda l'opinione pubblica, si sa che questa «ha giudicato; non si è sbalordita di nulla, se non della bellezza dell'opera; viene percepita una armonia evidente e nessun contrasto». Riferendosi ai pareri emersi dalle riviste professionali si rivolge a queste come «piuttosto adeguate all'avvenimento nuovo che rappresentava in questo affare la conquista delle leggi del sonoro», sostenendo che «la chimera dell'acustica era stata perseguita dall'antichità attraverso le vie incerte e all'occorrenza inattive dell'empirismo. Oggi il mondo della costruzione sa che da ora si potrà risolvere scientificamente l'acustica delle grandi sale: immaginerebbe volentieri che una dolorosa spina è staccata ormai dal piede dell'architetto e si tranquillizza, all'idea che si può continuare senza più rischio di perpetuare gli agglomerati di stile classico, santificati e 'celebrati' dall'Istituto: i 'forni' precedenti non si rinnoveranno più».

GIEDION S., *Le problème du luxe dans l'architecture moderne. A propos d'une nouvelle construction a Garches de Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, in «Cahiers d'art. Revue d'art paraissant dix fois par an. Directeur: Christian Zervos. Peinture. Sculpture. Architecture. Musique. Mise en scène. Disques. Cinéma», V-VI, Parigi, 1928, pp. 254-256.

In questo articolo Siegfried Giedion sostiene che il lusso fu, fino alla sua epoca, il mezzo per separare esteriormente la classe dirigente dal resto del popolo.

Per Giedion «il lusso non è più realizzabile» ed addirittura «per la prima volta nella storia, si ha un singolare fenomeno: non è più la classe più favorita, ma al contrario la classe meno favorita, che è il fattore dominante nella creazione dello stile moderno».

La riflessione poi si posa sulla *Villa à Garches* la quale «rappresenta l'ultimo grado dello sviluppo dell'arte di Le Corbusier; una casa che può essere costruita con dei mezzi larghi, illimitati, con lusso». Per Giedion questa casa rappresenta una «prova consistente per alleggerire non solamente la base, ma ancora la parte superiore, il tetto giardino e a lasciare largamente penetrare l'aria attraverso la facciata che non è più compatta, ma diventa in qualche modo immateriale». Il lusso della *Villa à Garches* consiste in un «lusso di volumi d'aria, che per la sua armonia realizzano la nuova concezione. È l'esperienza ardita di un visionario che qui è creata; e questa esperienza fa scoprire il solo mezzo che permette oggi di fare del lusso una forza produttiva».

ZERVOS C., *Un projet de Centre mondial a Genève*, in «Cahiers d'art. Revue d'art paraissant dix fois par an. Directeur: Christian Zervos. Peinture. Sculpture. Architecture. Musique. Mise en scène. Disques. Cinéma», VII, Parigi, 1928, pp. 307-312.

Christian Zervos dichiara che «dopo l'apertura della Sessione della Società delle Nazioni a Ginevra, membri del Consiglio, le principali delegazioni dell'Assemblea, il Segretariato Generale ed anche le autorità ginevrine e la popolazione di Ginevra, sono state coinvolte dall'Unione delle Associazioni Internazionali rappresentata da Paul Otlet, senatore di Bruxelles, nel sostenere l'esecuzione del progetto di costruire a Ginevra un centro mondiale.»

I piani del *Mundaneum* sono stati stabiliti da Le Corbusier e Pierre Jeanneret «il progetto della *Centre Mondial*, che sarebbe a sua volta quartier generale per associazioni, congressi, liberi movimenti internazionali e centro scientifico, documentario, educativo, realizzato a livello mondiale e con la cooperazione degli organismi ufficiali, ovvero le cinque grandi istituzioni tradizionali del Lavoro intellettuale: Biblioteca, Museo, Associazione scientifica, Università e Istituto».

Vista l'importanza del problema sollevato attraverso l'edificazione del *Mundaneum*, Le Corbusier è stato pregato di esporre «l'idea alla base del *Centre Mondial* e di fare la descrizione del progetto architettuale studiato in collaborazione con Pierre Jeanneret».

Successivamente Le Corbusier espone, per punti, gli elementi del progetto: un vasto edificio per gli uffici, una grande biblioteca, un centro di Studi Internazionali Universitari, una serie di padiglioni per manifestazioni temporanee o permanenti, ed infine un Museo Mondiale.

LE CORBUSIER, ZERVOS C., *Les peintures révélées par Igor Grabar*, in «Cahiers d'art. Revue d'art paraissant dix fois par an. Directeur: Christian Zervos. Peinture. Sculpture. Architecture. Musique. Mise en scène. Disques. Cinéma», X, Parigi, 1928, pp. 427-428.

Le Corbusier racconta il «miracolo luminoso» della pittura bizantina; «ciò che, sotto gli zar, era nascosto sotto la sporcizia nera, o che semplicemente era ridipinto in immagini di San Sulpicio, dal basso era stato pulito, rivelato». Introduce Igor Grabar, che ha personalmente visto alle prese con la direzione del gruppo di restauratori di icone «installate in un vecchio palazzo di un ricco mercante». Il suo lavoro è quello di pulire «o grattare i secoli successivamente sovrapposti in immagini ridipinte. Le icone sono dipinte sopra

Quello di Igor Grabar è un sogno accarezzato «pazientemente. Vorrebbe mostrare le sue icone in occidente, a Parigi, a Berlino, a Londra, a Roma. Vorrebbe rivelare i suoi metodi, spiegarli, diffonderli, farne beneficiare i musei di Europa».

ZERVOS C., *Maison de l'Union des Coatives de l'U.R.S.S. a Moscou par Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, in «Cahiers d'art. Revue d'art paraissant dix fois par an. Directeur: Christian Zervos. Peinture. Sculpture. Architecture. Musique. Mise en scène», IV, Parigi, 1929, pp. 162-163.

L'articolo analizza il progetto del *Maison de l'Union des Coatives de l'U.R.S.S.* a Mosca, del quale Le Corbusier e Pierre Jeanneret sono stati incaricati dell'esecuzione su richiesta dell'associazione degli «architetti moderni di Mosca vicini al potere».

Zervos propone una lettura cronologica delle vicende del concorso, affermando che già «nel 1927 un primo vasto concorso era stato organizzato tra gli architetti di Mosca e di Leningrado». A seguito di questo «un secondo concorso internazionale aveva fornito a Mosca una nuova serie di piani che emanava dagli uffici di architettura noti di Austria, Germania, Francia e Inghilterra». Il progetto di Le Corbusier e Pierre Jeanneret venne fin da subito tenuto in grande considerazione, tanto che «Le Corbusier partì per Mosca nell'ottobre 1928 e sul posto dovette fare un secondo progetto tenendo conto molto esattamente delle condizioni locali». Infine «nel febbraio 1929 il piano definitivo veniva adottato», ovvero il piano del terzo progetto. Persino «il Ministero degli Affari esteri a Parigi e l'ambasciata di Francia a Mosca seguono questo affare con un interesse molto vivace».

ZERVOS C., *Pour la création a Paris d'un Musée des artistes vivants*, in «Cahiers d'art. Revue d'art paraissant dix fois par an. Directeur: Christian Zervos. Peinture. Sculpture. Architecture. Art ancien. Ethnographie. Cinéma», I, Parigi, 1930, pp. 337-339.

L'articolo si apre con una domanda retorica: «perché la Francia che da mezzo secolo ha prodotto, o

attirato, i migliori pittori e i migliori scultori del mondo intero non possiede alcun museo d'arte contemporanea?» e denuncia come non si faccia assolutamente niente per conservare in Francia le opere degli artisti contemporanei;

Si sostiene che sia «urgente creare un museo d'arte contemporanea che permetterà di salvaguardare almeno una parte importante della creazione artistica attuale.

GIEDION S., *Le Corbusier et l'architecture contemporaine par S. Geidion*, in «Cahiers d'art. Revue d'art paraissant dix fois par an. Directeur: Christian Zervos. Peinture. Sculpture. Architecture. Art ancien. Ethnographie. Cinéma», IV, Parigi, 1930, pp. 205-215.

L'articolo di Siegfried Giedion introduce la figura di Le Corbusier facendo però prima una riflessione sull'architettura contemporanea che, a suo giudizio, è da leggersi in un particolare periodo, quello della «produzione industriale», in cui è forte «la necessità di tenere conto in una larga misura dei bisogni umani» la cui rilevanza implica «che la nuova architettura non è possibile se non attraverso la collaborazione di discipline molto diverse».

Per quanto riguarda i metodi costruttivi «l'armatura, che si è sostituita ai muri portanti, permette un afflusso di luce fin qui sconosciuto».

Per Giedion è possibile toccare la questione dell'estetica nell'opera di Le Corbusier «all'assalto della quale si lancia la giovane generazione», e già «come verso il 1900 lo spettro degli stili impacciava l'evoluzione, allo stesso modo oggi le prescrizioni estetiche vaghe e impregnate di diletterismo o i desideri dei proprietari impediscono una evoluzione normale».

Giedion sottolinea l'importanza dei 'tracciati regolatori' studi di proporzioni di importanza capitale che sono risultati utili a Le Corbusier per articolare ed alleggerire la massa della casa.

ZERVOS C., *Pour la création a paris d'un musée des artistes vivants (II). Réponse et projet d'aménagement et d'organisation, par Le Corbusier et Pierre Leanneret*, in «Cahiers d'art. Revue d'art paraissant dix fois par an. Directeur: Christian Zervos. Peinture. Sculpture. Architecture. Art ancien. Ethnographie. Cinéma», I, Parigi, 1931, pp. 1-9.

L'articolo è firmato da Christian Zervos, il quale specifica come nell'uscita n. 7 del 1930 dei *Cahiers d'Art* sia già stata segnalata la necessità della creazione a Parigi di un museo degli artisti viventi. Il museo in questione si propone di salvaguardare una parte importante della «creazione artistica attuale, in quanto

riunirebbe le opere pittoriche e scultoree dei migliori fra gli artisti viventi e tutti quelli la cui opera comincia ad affermarsi».

Zervos riferisce come, dopo l'appello lanciato in precedenza, ricevette da «Le Corbusier un progetto suscettibile di facilitare la creazione di un Museo degli Artisti Viventi la cui concezione resterebbe pura». Inoltre «Le Corbusier suggerisce l'idea molto importante di fare a meno interamente degli accademici e di ogni appoggio ufficiale» e preconizza «l'iniziativa privata come la sola vivente». Inoltre «il punto di partenza del progetto stabilito da Le Corbusier e Pierre Jeanneret può essere realizzato con una somma minima». [In fine di articolo, viene riportata la lettera inviata da Le Corbusier a Zervos, riportata fra i documenti, alla sezione CARTEGGIO LE CORBUSIER - C.ZERVOS, *Lettera dattiloscritta in francese di Le Corbusier a Christian Zervos*, 19/2/1930].

LE CORBUSIER, *Projet pour la construction du Palais des Soviets par Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, in «Cahiers d'art. Revue paraissant dix fois pas an. Directeur: Christian Zervos. Peinture. Sculpture. Architecture. Art ancien. Ethnographie. Cinéma», I-II, Parigi, 1932, pp. 74-77.

L'articolo contiene la descrizione del progetto di Le Corbusier e P. Jeanneret per la costruzione del *Palais des Soviets*, un ampio riferimento alla descrizione del sito ovvero la collina del Cremlino e una descrizione della circolazione di persone e mezzi nell'ampio spazio attorno all'edificio.

ZERVOS C., *Immeuble 'Clarté' a Genève par Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, in «Cahiers d'art. Revue paraissant dix fois pas an. Directeur: Christian Zervos. Peinture. Sculpture. Architecture. Art ancien. Ethnographie. Cinéma», VI-VII, Parigi, 1932, pp. 289-294.

Un dato significativo è costituito dal fatto che «l'immobile realizza l'idea sempre portata avanti da Le Corbusier di rompere la divisione uniforme in piani fino alla vita privata». Le Corbusier realizza questa tipologia dal semplice studio fino all'appartamento di nove stanze, ed arriva così a creare camere di dimensioni straordinarie, che occupano per esempio tutta la profondità dell'immobile, ossia quindici metri.

Inoltre si parla di «una sensazione d'aerazione psichica, per lo spettatore che si abbandona all'impressione di queste dimensioni inusitate». L'articolo si chiude con informazioni riguardanti le tecniche costruttive: «le fondazioni poggiano su 280 *pilotis* di calcestruzzo armato».

LE CORBUSIER, *Léger*, in «Cahiers d'art», III-IV, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1933, pp. 110-111.

Le Corbusier nell'articolo dal titolo *Léger*, offre la sua visione dell'opera pittorica di questo artista, e dimostra quanto la sua pittura parietale sia vicina alle espressioni dello spirito primitivo ma anche strettamente legata alla concezione architettonica e spaziale. Scrive Le Corbusier che «è in questo momento che Léger, avendo dipinto le sue tele 'meccaniche', prosegue la sua scoperta del mondo moderno e si sente in grado di partecipare come pittore, a questa grande corrente, ogni giorno più dilagante, che è il fenomeno architettonico contemporaneo: innumerevoli oggetti nuovi nascono sotto il segno di un nuovo spirito; la produzione generale dell'epoca ci strappa al passato e ci proietta in un ciclo imminente».

Quella di Léger, per l'architetto «è un'arte nuova. E quest'arte, già, è esistita altre volte, quando la pittura era vicina all'architettura – gioco sapiente e magnifico di forme sotto la luce; gioco sapiente e magnifico di forze colorate, che muovono la superficie del muro».

ZERVOS C., *Le futur palais des Soviets à Moscou*, in «Cahiers d'art. Revue paraissant dix fois pas an. Directeur: Christian Zervos. Peinture. Sculpture. Architecture. Art ancien. Ethnographie. Cinéma», I-IV, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1934, p.114.

Christian Zervos ricorda in apertura di aver già menzionato nel numero precedente dei *Cahiers* il concorso che l'U.R.S.S. aveva aperto per il progetto del *Palais des Soviets*, riportando nel dettaglio il progetto che Le Corbusier aveva presentato in tale occasione.

Zervos chiude l'articolo scrivendo che: «anche se approviamo l'organizzazione interna di questo palazzo ci eleviamo contro la sua espressione plastica». Comprendeva che i Soviet avessero voluto erigere in altezza un monumento per commemorare le lotte e la vittoria del proletariato russo, ma non si spiegava come, per esprimerle, gli architetti non fossero stati capaci di trovare altra cosa che dei ricordi archeologici senza importanza.

ZERVOS C., *Jeunes architectes. A propos de leur exposition à la Galerie des Cahiers d'art Février-Mars 1935*, in «Cahiers d'art. Revue paraissant dix fois pas an. Directeur: Christian Zervos. Peinture. Sculpture. Architecture. Art ancien. Ethnographie. Cinéma», I-IV, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1935, pp. 75-93.

L'articolo tratta dell'atteggiamento dell'architettura contemporanea nei confronti dei giovani architetti. Christian Zervos apre la trattazione riferendosi ai giovani architetti che «pagano con molto coraggio le loro convinzioni [...] La sincerità delle loro convinzioni li distingue da tutti coloro che non temono di perdere l'onorabilità, intendo l'onorabilità architettonica. La sua posizione si esprime in una grande attenzione alla contrapposizione fra accademismo e contemporaneità in cui trova spazio anche Le

Corbusier, che «ha molto contribuito allo sviluppo di questo spirito. Poiché, anche se combattuto da persone in vista che vorrebbero fargli condurre un'esistenza senza obbiettivi ai margini della società, Le Corbusier, per l'entità e per la potenza del suo spirito esercita sui giovani più ardenti un'azione profonda che domani si prolungherà fra gli uomini in vista, nel momento in cui le sue idee e le sue applicazioni appariranno così evidenti che oggi sembrano loro assurde. Questa azione si esercita nell'ordine formale e nell'ordine spirituale».

Il fine più alto dell'opera di un architetto deve essere realizzare «una costruzione utile» poiché «deve preoccuparsi sempre di creare linee pure e volumi armoniosi, di combinare il gioco meraviglioso delle dimensioni che sono l'aristocrazia dello spirito».

ZERVOS C., *Expositions. Le Corbusier, peintre (Musée National d'Art Moderne)*, in «Cahiers d'art», XXIX Anno, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1954, pp. 5-12.

Dopo anni Christian Zervos torna a scrivere di Le Corbusier e con ostilità, tanto da chiedersi come questi abbia potuto ottenere credito presso qualche direttore di museo che è arrivato perfino ad esporre la sua opera pittorica sacrificando altre manifestazioni artistiche infinitamente più importanti. Ma ora comunque «coloro i quali amano onestamente l'arte hanno gettato 'i suoi' quadri in un discredito assoluto e senza appello. Non pensano più a Le Corbusier pittore, che è come se non fosse mai esistito e considerano le sue opere insussistenti.; e quand'anche si volesse fare qualche cosa per lui, allo scopo di alleggerire le sue mortificazioni di pittore mancato, in coscienza non lo si potrebbe».

A suo giudizio «il tratto distintivo proprio di Le Corbusier non è nelle facoltà plastiche, che diventano e divagano senza sosta. In lui se ne ritrova un'altra, quella dell'architettura, dove, malgrado errori abbastanza gravi, merita di essere considerato».

CORRISPONDEZA LE CORBUSIER – CHRISTIAN ZERVOS

(La corrispondenza Le Corbusier – Christian Zervos è custodita presso l'archivio della *Fondation Le Corbusier* di Parigi)

(Lettera dattiloscritta di Le Corbusier a Christian Zervos)

15 Juin 1928

M^r Zervos

Mon cher Zervos.

a/ Voici 12 photos de Garches.

Mention: Villa à Garches 1927 Le Corbu et P. Jeanneret

b/ + 3 photos Nestlé

mention: Pavillon démontable

pour les foires de Paris, Marseille Bordeaux.

c/Prière de faire 3 grands clichés (marqués au dos)

7 photos marquées d'1 croix, pour signaler qu'il serait bon qu'elles paraissent.

2 photos sans marque, peuvent être laissées de côté.

Cordialement à v.

Ch. E. Jeanneret

(Lettera dattiloscritta di Le Corbusier a Christian Zervos)

35 rue de Sèvres Parigi 6°

le 19 Fev.1930

Mon Cher Ami,

Je vous adresse ci-joints 15 photos représentant les deux maquettes établies sur le principe du Musée d'art contemporain à croissance illimitée.

L'une des maquettes (à grande échelle avec vues intérieures) exprime un musée disposant déjà de 1000 mètres de cimaise; l'autre maquette, à petite échelle représente le musée disposant de 3000 mètres de cimaise.

Bien entendu, on peut commencer avec la première salle d'environ 21 mètres sur 12 mètres qui constitue la salle centrale: ces documents vous permettront de vous rendre compte de la souplesse de la conception.

Ce musée est établi entièrement sur le principe de l'éclairage optimal, de jour et de nuit. Je joins un schéma qui précise le dispositif technique.

Cette solution est, sans contre-dit possibles, la meilleure atteinte jusqu'à ce jour pour l'éclairage d'un musée.

Vous trouverez des notes explicatives au dos de chaque photo.

Vous verrez sur la photo N° 8 les dispositifs de chantier qui permettent de continuer d'une manière permanente la construction du musée; en effet, au sol vous verrez des coffrages de poutrelles de béton, les coffrages pour les poteaux de pilotis, les dalles de revêtement des murs extérieurs. Sur cette même photo, la spirale est arrêtée net. C'est cette spirale qui se continuera au cours des mois ou des années, travée par travée; chaque travée ayant environ 7 mètres de bôté.

La photo N°6 l'intérieur du Musée. Dans la conception présente, la salle centrale a 21 mètres env. X 14 m. son plancher repose directement sur la sol et la hauteur de ses murs est le double de celle des salles ordinaires qui se développent autour d'elle sur pilotis, c'est à dire à trois mètres env. au dessus du sol.

Ainsi, sous les dalles de ce musée, entre les poteaux des pilotis, peuvent être disposées des magasins pour stockage, etc... selon les besoins. Ils peuvent être augmentés au fur et à mesure de la croissance du musée.

Pour vous permettre de bien lire la conception exprimée par ces documents, je vous prierais de vous reporter à la photo N°1 qui comprend la vue d'une route d'accès (l'oblique à gauche) sur laquelle prend le chemin qui conduit au musée; au bout d'une trentaine de mètres se trouve un mur qui ferme la propriété et dans lequel ouvre la porte du vestibule d'entrée (voir également photo N°7). La porte passée, on entre dans le vestibule vestiaire, on paie ou ne paie pas etc... puis on ressort sous un abri couvert, sur une esplanade destinée à recevoir de la sculpture de plein air. Au bout de l'esplanade, se trouve la porte même du musée. Après quelques mètres de larges corridors, on pénètre dans la grande salle centrale.

(à suivre)

(suite I)

Cette grande salle centrale peut recevoir des statues ou des tableaux petits et grands ou même des grandes

fresques, à volonté. De cette salle, on monte par une rampe dans le jeu des spirales carrées qui constituent, à trois mètres au-dessus du sol, le musée lui-même.

Le visiteur sera guidé parfaitement et simplement par le plafond lumineux qui décrit sa spirale et que vous pouvez voir sur les photos 10 & 11; ainsi la visite se fait systématiquement.

Mais, des dispositions sont prises pour permettre les traversées rapides, en quatre points du musée, par quatre axes formant une espèce de svastika. Les quatre branches de ce svastika dirigeront les visiteurs toujours vers le hall ou, du dehors, sur le mur entourant la grande salle, ce qui lui permettra de se repérer immédiatement.

À l'extrémité de chacune de ces branches se trouvent les seules parties vitrées verticales (voir photos Nos 13, 14 & 15). Sur ces 4 branches de svastika peuvent être installés des locaux à mi-hauteur de salle, c'est à dire deux fois 2m.20 qui constituent des lieux d'exposition plus intimes pour consulter éventuellement des documents, des gravures, des estampes, des photographies etc...

Le cloisonnement intérieur des salles est un cloisonnement mobile, qui peut donc être changé à volonté. Il est formé d'éléments dont le module d'ensemble est de 7 mètres.

Ces éléments s'emboîtent toujours entre deux poteaux. Ces éléments peuvent être très variables selon les buts proposés; ainsi on peut avoir des salles très longues ou des salles carrées ou des salles de 14 m de large etc; (voir photo N°6).

D'autres moyens d'exposition peuvent intervenir dans la composition des parois, particulièrement des niches ou des vitrines pour la statuaire ou pour des objets plus précieux (voir photo N°6).

Dans les dispositions d'ensemble à prendre dès le début, il faut tenir compte de la prévision du musée terminé.

Celui de nos documents, montre un musée ayant atteint 3000 m de cimaie. Telle est en principe, la limite de celui-ci, puisque les dispositions extérieures de jardin, d'entrée et d'escalier de sortie, de situation de la bibliothèque et du bar, de la situation de la villa du Directeur sont réglés cette limite de 3000 mètres de cimaie.

C'est ici que le programme peut être plus ou moins vaste à volonté, mais il serait plus prudent de connaître d'avance la limite ainsi fixée. Vous vous en rendrez compte en considérant dans les photos Nos 11 & 15 qui montrent les hors-d'oeuvre prévus une fois le musée terminé. Sur ces photos, vous verrez au sol, que le dessin de l'extension du Musée est prévu, par le jardinage qui représente une espèce de spirale carrée faite de gazon et de sable. Vous retrouverez cette même indication de jardinage sur la photo N°7.

Je pourrais vous faire ainsi un bien long rapport sur les détails de cette construction qu'il me suffise de conclure par ceci: les photos 7, 12, 14 par ex. vous montrent bien la suite régulière des opérations; en particulier la photo N°14 qui indique le paroi extérieure du musée en dalles de cimento-amiante. Ces dalles sont provisoires, elles constituent l'abri extérieur momentané de la dernière cloison construite. Lorsque le musée s'agrandira, une nouvelle travée viendra s'appliquer contre cette paroi extérieure; lorsque le plafond sera terminé les dalles verticales seront décrochées et accrochées ensuite au nouveau mur extérieur ainsi constitué de façon à reproduire la même image que celle de la photo N°14.

Sur cette même photo 14 vous voyez le dispositif d'éclairage diurne et nocturne, formant une espace de corniche qui abrite momentanément de la pluie. Ce dispositif est déjà complètement terminé pour devenir un dispositif d'intérieur lorsque la nouvelle travée sera construite.

(à suivre)

(Suite 2)

Permettez moi pour finir de vous exprimer mon idée sur la destination d'un tel musée.

Ce ne sera pas forcément un musée des Beaux-Arts. C'est en principe un MUSÉE DE LA CONNAISSANCE, c'est à dire qu'il peut rassembler dans une diversité d'exposition extraordinaire tous les objets susceptibles de former une unité autour d'une époque: PASSE, PRESENT, ou PROJETS D'AVENIR.

L'excellent éclairage et la diversité des formes de salles permettent de faire des groupements inattendus; il est aussi possible de localiser des expositions momentanées grâce à la mobilité des cloisons etc...

[Le Corbusier]

(Lettera manoscritta di Le Corbusier a Christian ed Yvonne Zervos)

10 décembre 1930

Mon cher Zervos,

je me marie avec Yvonne jeudi 18 décembre. Acceptez, vous et votre femme de venir dîner avec nous et Léger + mon frère + Lipchitz + Raynal + Pierre + [Momméte] + La Roche, ce même jeudi à Dampierre, à l'auberge Saint-Pierre. Inclus itinéraire.

Voici l'horaire.

À 5 heures on se retrouve chez Maurice et André à Saint-Cloud. Nous partirons de là ensemble (à cause de la nuit et du brouillard).

Nous coucherons à l'auberge tout est arrangé. Liberté vous sera rendue vendredi matin après le petit-déjeuner.

Tenue de ville pour les hommes. Pas de redingote, on n'enterre pas!

Les dames pourront être charmantes.

Nous comptons sur vous: sinon vous perturberiez nos combinaisons.

Amicalement,

Yvonne et Le Corbusier

(Lettera manoscritta di Le Corbusier a Christian Zervos)

Le Corbusier

21/1/33

Mon cher Zervos,

inclus chèque de 230 – f

= abt C. d A. Corbu	100
abt “ “ “ Colly	130
	230

1/ Prière de bien vouloir à l'avenir signaler aux auteurs des architectures, les photos qu'on a l'intention de publier sur leurs œuvres

2/ Cahiers d'art qui maintenant haut la pensée (ce qui est rare et magnifique) devrait en faire autant de la pensée architecturale. L'architecture est au delà des robinets, des WC et des chaises en tube.

Amicalement

Le Corbusier

Bravo d'avoir publié Nelson!

(Lettera dattiloscritta di Le Corbusier a Christian Zervos)

Le Corbusier

et

P.

Paris, le 26 fevrier 1934

Monsier Christian Zervos

14, rue du Dragon

Paris VI

Mon cher Zervos,

il m'est extrêmement pénible de devoir vous réclamer à nouveau le remboursement du solde de 5000 francs que vous reste me devoir.

Souvenez-vous que vous m'avez pris au piège avec la demande de prêt que vous m'avez fait parvenir, lorsque vous étiez à Athènes. Il s'agissait d'une échéance de fin de mois qui devait être tôt remboursée par des crédits venus de Grèce et que vous apporteriez vous-même à votre retour. Des mois se sont écoulés depuis. Vous avez tiré votre ouvrage sur la Grèce, votre ouvrage était submentionné et vous m'avez oublié, ce que je regrette vivament et ce qui m'oblige, avec beaucoup de sérieux, à vous demander

instamment le remboursement.

C'est parce que j'en ai besoin que j'insiste.

Croyez-moi votre dévoué

LC

(Lettera dattiloscritta di Le Corbusier a Christian Zervos)

Le Corbusier

et

P.

Paris, le 21 mars 1934

Monsieur Christian Zervos
Directeur des "Cahiers d'Art"
14, rue du Dragon
Paris VI

Mon cher Zervos,

J'ai appris incidemment que vous aviez l'intention de publier les documents d'Alger que je vous ai remis, il y a près de dix-huit mois, dans un numéro qui contiendra d'autres oeuvres d'architecture moderne.

Permettez-moi de vous signaler que je tiens expressément à ce que cette étude ne paraisse pas en compagnie d'autres oeuvres d'architecture, mais, au contraire, en compagnie d'oeuvres de peinture ou de sculpture, c'est-à-dire dans un numéro où il n'y a pas d'autres architecture.

Le but de l'article à faire était, vous le savez, d'exprimer autre chose que des notions de rationalisme, pour une fois, et d'essayer de démontrer le côté lyrique que peut prendre une conception de grande urbanisation inspirée par le milieu, la nature et les circonstances.

Si vous jugez ce désir impossible à réaliser, nous abandonnerons purement et simplement le projet de publier cet article dans "Cahiers d'Art" et vous voudrez bien, à l'occasion, me rendre les documents.

Je répète: je tiens à ce que cette étude ne soit pas confrontée avec des travaux d'architecture moderne.

Bien cordialement à vous.

LC

(Lettera dattiloscritta di Le Corbusier a Christian Zervos)

Paris, le 30 mars 1934

LA CITE

Monsieurs,

En réponse à votre lettre du 28 mars, d'accord pour la publication de notre projet de *Musée des Artistes Vivants* dans votre journal.

Les seuls documents que vous possiez avoir sont dans L'Architecture Vivante, album Le Corbusier et Jeanneret, quatrième fascicule, ou alors: *Cahiers d'Art*.

Vous pourrez reproduire en citant votre source. Je vous donne mon plein accord.

Veillez agréer, Messieurs, mes salutations distinguées.

LC

(Lettera dattiloscritta di Le Corbusier a Christian Zervos)

Le Corbusier

et

P.

Paris, le 30 mars 1934

Signor Christian Zervos

Cahiers d'art

14, rue du Dragon

PARIGI VI

Cher Zervos,

Madame Zervos me fait savoir que l'article sera reporté dans un numéro sur la sculpture. D'accord.

Au moment de la mise en pages, veuillez me faire signe, de façon à ce que je vous donne certains documents plus rajeunis que ceux que vous avez depuis longtemps.

Cordialement.

(Lettera dattiloscritta di Le Corbusier a Christian Zervos)

Le Corbusier

et

P.

Paris, le 29 juin 1934

Monsieur Christian Zervos

“Cahiers d’Art”

14, rue du Dragon

Paris VI

Mon cher Zervos,

je ne recois plus Cahiers d’Art depuis l’année dernière. Cela me manque et vous seriez gentil si Cahiers d’Art paraît toujours, de me le faire parvenir, en imputant mon abonement sur ma créance.

Bien cordialement à vous.

P.S. Renseignez-vous comme je vous l’ai écrit par carte-postale sur les trésor de sculpture de Tarounia.

LC

(Lettera dattiloscritta di Le Corbusier a Christian Zervos)

Le Corbusier

et

P.

Paris, le 8 juillet 1935

C. Zervos

14, rue du Dragon

Paris

Mon cher Zervos,

selon ma promesse, j’ai relu la copie de ma lettre adressée le 18 juin à Fernand Léger et dont vous

avez pris connaissance.

Elle comporte ces deux phrases:

“Vous avez été désigné par Pingusson pour représenter le groupe”

“Je vous prierai de bien vouloir établir soigneusement la liste du ‘groupe P.S.M. et ses annexes’ ”

Pour la première phrase, il faut comprendre le sens de cette lettre qui était rédigée pour le rendez-vous chez M. Labbé; d’accord que la rédaction n’est pas extraordinaire.

Pour la deuxième phrase, j’ai toujours pensé que Léger était en plein contact avec vous. Lui, d’ailleurs, ne l’a pas compris autrement puisqu’il vous a montré cette lettre même la lire au préalable.

Ce qu’il ne faut pas, c’est chercher des intentions là où il n’y en a aucune.

Résumé: lettre cursive dictée dans la presse du courrier. De votre côté précipitation à interpréter fâcheusement des choses qu’une simple explication aurait mise au point.

Je maintiens donc mon point de vue qu’il n’y a aucune raison de vous émouvoir et, à prochaine occasion, je compte sur vous pour poser les questions nécessaires, au caso où certains points vous paraissent obscure et par là inquiétants.

Cordialement à vous.

LC

(Lettera dattiloscritta di Le Corbusier a Christian Zervos)

Paris – 35 rue de Sèvres- VI°

le 6 juillet 1936

Recommandé

Monsieur Christian Zervos

Directeur des “Cahiers d’art”

14, rue du Dragon

Paris

Mon cher Zervos,

dans votre N° de Cahiers d’Art de juin 1936, rubrique “Les Livres”, vous avez publié un compte rendu dans lequel vous faisiez remarquer “que *Vers une architecture* est de Le Corbusier et d’Ozenfant. La première édition de ce livre est signée Le Corbusier – Sangnier, ce dernier nom étant le pseudonyme d’Ozenfant”.

Je vous serais obligé de reproduire en même place la rectification suivante:

Vers une architecture a été écrit exclusivement par moi, mot à mot. *Vers une architecture* traite: 1) de l’ingénieur. Je venais de passer cinq années à la tête d’une entreprise d’études techniques et industrielles. 2)

Du plan, de la coupe, de la façade. C'est mon métier. 3) d'Athènes, de Pompéi. J'étais seul de nous deux à être allé voir et étudier ces choses. De Rome. Ozenfant était pour Raphael; j'étais contre et j'opposais Michel-Ange (mon voyage de 1910 et celui que nous fîmes avec Ozenfant en 1921). 4) D'Architecture ou révolution. C'est l'objet même de toutes mes préoccupations depuis la guerre. Si deux livres ont été écrits contre moi m'accusant de péchés révolutionnaires, c'est que mon action dans l'architecture et l'urbanisme portait sur des factures novateurs (La Ville Radieuse, aboutissement de mes recherches, 1935).

Ozenfant et moi avons, dans "L'Esprit Nouveau", des pseudonyme commus. Nous avons travaillé en commun les problèmes de la peinture signés "Ozenfant et Jeanneret" et, alternativement ou ensemble: Vaurecy, P. Boulard de Fayet. J'ai écrit seul les études sur l'art décoratif, l'urbanisme et l'architecture.

A la réédition de *Vers une architecture*, pour couper court à des affirmations dont l'écho multiple me revenant, j'ai signé le livre Le Corbusier, seul, mais je l'ai dédié à Amédée Ozenfant (page de garde), heureux de pouvoir d'un coup servir l'exactitude et une amitié à laquelle je ne me résignais pas encore à renoncer.

A la publication d' *Après le Cubisme*, 1918, nous avons annoncé à paraître, entre autres; *Vers une architecture*, *L'Art Décoratif actuel*, *Règlement*, *Tilleul et Camomille*, programme qui était le mien. *Le Nombre et la plastique* devait être écrit par nous deux, bien que j'aie été seul à avoir fait des recherches sur le problème des proportions.

Cette rectification n'intervient aujourd'hui dans vos colonnes qua cause de la grande estime dans laquelle je tiens *Cahiers d'Art*. *Cahiers d'Art*, parlant d'histoire dans sa rubrique *Les livres* juin 1936, se doit de ne pas commettre d'erreur.

Je vous prie de me croire, mon cher Zervos, à mes bons sentiments.

Le Corbusier

(Lettera dattiloscritta di Christian Zervos a Le Corbusier)

Paris, le 9 juillet 1936

Le Corbusier

35 rue de Sèvres

Paris

Mon cher Corbusier,

j'ai reçu votre lettre du 6 juillet au sujet du livre *Vers une architecture*, et vous promets de la publier en entier dès la prochaine livraison des Cahiers d'Art.

Bien cordialement

(Lettera manoscritta di Le Corbusier a Christian Zervos)

Paris, 35 rue de Sèvres, VI
le 19 juillet 1938
Christian Zervos
14, ru du Dragon
Paris

Mon cher Zervos,

je reçois une lettre de Neidhardt, ce jour, qui compte sur nos excellentes relations réciproques, pour obtenir un faveur qu'il vous demande.

Il publie une brochure sur ses travaux et désirerait entrer en possession des clichés de l'Exposition des *Jeunes Architectes* concernant sa participation à lui de l'urbanisation de Zagreb et l'aérodrome A E O, N° 1 à 4 1935, qui sont parus dans votre Revue.

Je me suis acquitté ainsi de ma mission et je serais très heureux de savoir que vous voudrez bien rendre ce service à notre ami Neidhardt.

P.S. – Tous les frais à la charge de Neidhardt dont voici l'adresse:

Zagreb – Preradovicéva ul. 22 V – Yougoslavie

(Lettera dattiloscritta di Le Corbusier a Neidhardt)

Paris – 35 – rue de Sèvres – VI
le 21 juillet 1938

Monsieur Neidhardt
Preradovicéva ul. 22 V
Zagreb

Mon cher Neidhardt,

bien reçu votre lettre. J'ai immédiatement écrit à Zervos (qui n'a pas de très bons sentiments à mon égard) et j'ai téléphoné à l'Architecture d'Aujourd'hui.

L'Architecture d'Aujourd'hui me prie de vous dire de leur écrire directement, en précisant quel est le

numéro de la revue qui a publié vos travaux (année et mois) et quelle est la page. Ils vous enverront de suite les clichés.

Le reste de votre lettre est très gentil, me fait plaisir.

Je vais vous envoyer quelques prospectus du livre du Pavillon des Temps Nouveau qui doit paraître et qui remplacera pour vous la visite que vous n'avez pu faire.

Vous pourriez distribuer quelques-uns de ces prospectus autour de vous.

Merci encore de vos nouvelles. Ne m'oubliez pas à l'avenir et croyez à mon meilleur souvenir.

(Lettera dattiloscritta di Le Corbusier a Christian Zervos)

Paris – 35, rue de Sèvres – VI

le 4 juillet 1939

Monsieur Christian Zervos

14, rue du Dragon

Paris

Mon cher Zervos,

je suis autorisé à fournir les documentations sur le Musée à Croissance illimitée.

Vous pourriez donc venir choisir ici les documents, à partir de la semaine prochaine.

Comme je serais absent, mon associé, Pierre Jeanneret, pourra vous le montrer.

Coût des photos: 9 francs par photo, avec droit de reproduction du photograph.

Veillez agréer, mon cher Zervos, mes meilleures salutations.

(Lettera manoscritta di Yvonne Zervos a Le Corbusier)

La Goulotte 12 mars 1943

Chers amis,

voici un colis qui j'espère vous fera plaisir – frc 850. Un tableau avait à votre compte 326. Il vous reste donc lui reuni 524.

Votre dernière lettre que vous m'avez envoyée à La Goulotte m'a retrouvée à Paris! Cela fait seulement une semaine que nous tornesi ci. Il fait un temps splendide! Yvonne pensez-vous revenir bientôt à Vezélay?

Toute ma amitié pour vous deux.

Yvonne

(Lettera manoscritta di Le Corbusier a Christian Zervos)

Brouillon du 2 mars 1945

(in verticale a sinistra) Je reçois les visites incessantes d'Américains qui m'ont dit: ceux qui comptent pour nous

C'est ~~Le Corbusier~~ Picasso et Le Corbusier. Le Corbusier pour nous, dans l'aventure de la guerre

C'est un peu comme la Mecque...

Le revue Forum ~~NW~~ N.Y. a envoyé un écrivain faire une interview sur les 4 années de Le Corbusier,

(in verticale) car quelqu'un (es-ce vous?) a fait imprimer en USA que j'ai travaillé pour Todt...

Zervos 1^{er}

2 mars 1945 important

Je fais une page mensuelle dans l'hebdomadaire "Volontés"

~~Où personne ne~~ où j'ai carte blanche.

une série de

Je fais ~~des~~ radio France internationale pour les 3 Amériques et l'est Européen sur ondes courtes.

Comme suite à mon effort à Vichy je suis leader de la commission du doctrine du FNA.

~~A~~ J'as présidé Salle Pleyel le 8 dec la grande réunion

Convoquée sous le titre "La Bataille de la reconstruction", par le FNA

L'UNITEC et la CGT.

Je viens d'être désigné par le Ministre de l'Air pour

Présider la sixième section du "Congrès National de l'Aviation Française" : infrastructure

J'ai été chargé par le "Service des oeuvres" des Aff Etrangères, ~~de~~ d'organiser, faire le programme et désigner les membres

d'une mission d'enquête en USA sur le domaine bâti,

et d'y partir moi même pour conclure des ententes, en

Compagnie de Claudius (Eugène Petit) chef des

Francs Tireurs de la zone sud, délégué à l'Ass, Consultative

et admirateur totale de L-C.

Je viens d'être chargé par le ministre de la
Reconstruction et de l'Urbanisme de rédiger le guide
du batisseur substance d'une charte française de l'urbanisme.
~~Puis~~ D'être l'un des 7 membres du comité supérieur
de l'architecture jugeant en dernier ressort de l'architecture et de l'urbanisme
en France

~~Union des Intellectuels français~~

Le 28 janvier 45 invité par 3 groupes de résistance
à faire partie du Comité de patronnage de l'Union Nationale
des Intellectuels Français et appelé en séance de constitution
au praesidium avec Vercors et Eluard et ~~d'autres~~ 6 autres.
Ma conduite à Vichy m'a valu d'être dénoncé 2 fois
d'alors
par ministre de l'agriculture et mon emprisonnement
dont le nom m'échappe

(in verticale a destra)

Accusé p. Zervos d'être communiste
d'être fasciste

au prefet ~~d'Al~~ en 42

réclamé par ROZIO le maire d'Alger. D'être désigné
en séance de

pour être arrêté ~~par le~~ conseil de Darman L'ascoral n'a

En 1942, j'ai fondé l'Ascoral dont onze sections ont travaillé préparant 10 livres d'existence légale que
depuis le C. Alarent 1mois

Je pourrais vous en aligner longtemps encore. Ceci
suffit pour vous faire honte, si vous sentez le goût
d'avoir honte de temps à autres!

Car vous aimez à faire souffrir autour de vous, et à
Désunir. Vous avez essayé pour mon propre foyer, comme
aussi vous l'avez fait pour Sert et sa fidèle amie.

Comme aussi vous l'avez fait pour mes élèves, qui
étaient plus que cela: des amis. Les effets n'ont été
que passagers et tous sont revenus.

Je n'ai du 11 juin 1940, date à laquelle j'ai

fermé mon atelier, gagné ~~quel~~ quel es sous
nécessaires pour subsister modestement et sans emphase,
et sans recevoir à ma table qui que ce soit dont je

A Vichy j'ai vécu en exil, dans une chambre d'hôtel et crevait

littéralement

de faim

ne puisse dire le nom. ~~Si~~ J'y ai poursuivi mon oeuvre
~~acharnée~~ obstinée de 20 années de faim. J'ai avec moi toute
la jeunesse du monde. Vous n'en pouvez pas dire autant.

Et cette oeuvre va s'épanouir, reconnue par tous ou
imposée à mes adversaires. Il est triste qu'après
les années d'épreuves qui furent pour vous celles de
et de l'abondance

la grande prospérité, vous n'avez eu envers un compagnon
de lutte comme moi, qu'un geste bien vilain ~~et~~
~~portant à faux.~~

pour me ~~ravir~~ peiner encore

Vous m'avez même dit, que ma peinture vous
déplaisait bien que j'y mette tout mon coeur, depuis
25 ans. Vous n'avez pas le goût de la découverte. ~~et~~ vous

avez admirablement

montré et mis en

valeur les plus incontables

artistes de notre temps, ceux-ci étaient d'ailleurs incontestés et à l'âge

d'or de la valoristaion

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA CRITICA

ABRAMOVIC N., HERGOTT FABRICE, *La creation du monde. Fernand Léger et l'art africain dans les collections Barbier-Mueller*, Adam Biro, Paris, 2000

ASSOULINE P., *Il mercante di Picasso, Vita di D.H. Kahnweiler. Il mondo dell'arte del Novecento. La storia, le intuizioni, il coraggio di un protagonista*, Garzanti, 1990

BENTON T., (traduzione dal francese M. Zizi) *Le ville di Le Corbusier e Pierre Jeanneret. 1920-1930*, Electa, Milano, 2008

BOZO D., *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne. Numéro 43. Variétés*, Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, Printemps 1993

CAROLI F., *Primitivismo e cubismo*, in *L'arte nella società*, collana diretta da M. Calvesi, Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1977

CASSOU J., DE FONTBRUNE M., *Hommage à Christian et Yvonne Zervos, Galeries Nationales d'exposition du Grand Palais, 11 décembre- 18 janvier 1971*, Centre National d'Art Contemporain, Paris, 1970

COSSA E., *Arte africana*, Giunti, Firenze, 1989

DAGEN P., *Le peintre, le poète, le sauvage. Les voies du primitivisme dans l'art français*, Champs arts, Paris, 1998

DE MICHELI M., *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 1970

DEL PUPPO A., *Primitivismo*, Giunti, Milano, 2003

DE RYCKE J. P., *La correspondance Ghika-Zervos: souvenirs d'une amitié et chronique de la vie artistique parisienne durant l'entre-deux-guerres (1933-1940)*, Anatipo, Atene, 2002

DEROUET C., *Cahiers d'art. Musée Zervos à Vezelay*, Édition Azan, Paris, 2006

DEROUET C., *Zervos et Cahiers d'art*, Édition du Centre Pompidou, Paris, 2011

DEUTCH M., FLAM JACK, *Primitivism and twentieth-century art. A documentary history*, University of California press, London, 2003

DORFLES G., VATTESE A., *Arti visive. Il Novecento, protagonisti e movimenti*, ATLAS, Milano, 2009

FRY EDWARD F., *Cubismo*, Mazzotta Editore, Milano, 1967

GAUTIER B., *Hélion. Oeuvres provenant du Legs Zervos*, Imprimerie Laballery et C, Clamecy, 1984

GOLDWATER R., *Primitivism in modern art*, (revisited edition), Vintage books, Edition, New York, 1967

GOMBRICH E. H. J., *La storia dell'arte*, Phaidon, London, 2010, Traduzione dall'inglese di Maria Luisa Spaziani

LE CORBUSIER, *Verso una Architettura*, (traduzione a cura di CERRI P., NICOLIN P.), titolo originale *Vers une Architecture*, (1923), Longanesi, Milano, 2008

LE CORBUSIER, OZENFANT A., *Sulla pittura moderna*, (traduzione di ALESSI I.), titolo originale *La peinture moderne*, Edizioni Christian Marinotti, Milano, 2004

LEUTHOLD S. M., *Cross-cultural issues in art. frames for understanding*, Routledge, New York, 2011

LE CORBUSIER, OZENFANT A., *Oltre il cubismo*, (traduzione di Irene Alessi), titolo originale *Après le Cubisme*, (1921), Edizioni Christian Marinotti, Milano, 2011

MAMELI M., *Le Corbusier e Costantino Nivola. New York 1946-1953*, Milano, Franco Angeli, 2012

NOUGIER L. R., *Storia universale dell'arte. La preistoria*, UTET, Torino, 1982;

O'BYRNE M. C., *Espirales, laberintos, molinetes y esvásticas en los museos de Le Corbusier, 1928-1939*, Fundación Cultural Javeriana de Artes Gráficas, Bogotá, 2011;

RUBIN W., *Primitivismo nell'arte del XX secolo. Affinità tra il tribale e il moderno*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1985;

TUCIDIDE, *La guerra del Peloponneso*, (traduzione e introduzione di ANNIBALETTO L.), Mondadori, Milano, 1952

VALLER D., *L'art abstrait des années 50 dans le legs Zervos*, Imprimerie Laballery et C^{ie}, Clamecy, juin, 1985

VERGINE L., *L'altra metà dell'avanguardia, 1910-1940*, Mazzotta Editore, Milano, 1980;

VERLAINE J., *Les galeries d'art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, Publications de la Sorbonne, Parigi, 2012;

WENTINCK C., *Modern and Primitive art*, Phaidon, Oxford, 1978;

ZERVOS C., *Feuilles Volantes*, n°1, éditions Cahiers d'art, 1928

ZERVOS C., *Pablo Picasso. Volume 1. Oeuvres de 1895 à 1906*, édition «Cahiers d'art», Paris, 1932

ZERVOS C., *Pablo Picasso. Volume 2. Oeuvres de 1906 à 1912*, édition «Cahiers d'art», Paris, 1942

ZERVOS C., *Dessins de Picasso. 1892-1948*, , Paris, 1949;

ZERVOS C., *Picasso*, Presse Offset de Delaporte, Parigi, 1953;

ZERVOS C., *Picasso*. Musée de Lyon;

ZERVOS C., *Pablo Picasso. Exposition conçue et mise au point par Yvonne Zervos au Palais des Papes en Avignon*, Éditions Cahiers d'art, Paris, 1970;

ZERVOS C., *Fernand Léger*, Éditions Cahiers d'art », 14, Rue du Dragon, Paris, 1952;

ZERVOS C., *Brancusi. Sculptures, peintures, fresques, dessins*, Éditions Cahiers d'art, 14, Rue du Dragon, Paris VIe, Paris, 1957;

- ZERVOS C., *Georges Braque*, Éditions Cahiers d'art, 14, Rue du Dragon, Vie, Paris, Paris, 1933;
- ZERVOS C., *Georges Braque. Nouvelle sculptures et claques gravées*, Éditions Morancé, Paris, Bruxelles, 1960;
- ZERVOS C., *Histoire de l'art contemporain*, Éditions Cahiers d'art, 14, Rue du Dragon, Paris, 1938
- COLLI L.M., *Arte artigianato e tecnica nella poetica di Le Corbusier*, Biblioteca di Cultura Moderna Laterza, Bari, 1982
- GARNIER J.-L., *Bétons, matière d'expression: le brut*, in *Construction moderne*, septembre, 1993
- VON MOOS S., *La 'Hellas' di Le Corbusier. Le cinque metamorfosi di una costruzione*, in *Parametro*, marzo-aprile, 2001
- DAGUET D., *Peut-on prier dans une église d'avant-garde? Le Corbusier jugé par le curé de Ronchamp*, in *Realites*, octobre 1963
- BLOC A. (a cura di), *Aujourd'hui. Le Corbusier, Numéro spécial*, n°51, Paris, 1965
- ANTLIFF M., *Avant-garde and Fascism. The mobilization of myth, art, and culture in France, 1909-1939*, Duke University Press, Durham and London, 2007
- Philippe Duboy (textes choisis et présentés par), *Le Corbusier. Croquis de voyages et études*, Collection Voyager avec..., La Quinzaine Littéraire, Paris, 2009
- UNLACK G., *De Vitruve à Le Corbusier. Textes d'architectes*, Dunon, 1967
- CHAZAUD P., *Léger, Matisse, Chagall, Le Corbusier. Itinéraire spirituel*, Mandala Toulaud Editions, Valence, 201?
- Bastlund Knud (introduzione a cura di S. Giedion), *José Luis Sert. Architecture City planning Urban design*, Verlag für Architektur (Artemis), Zurich und Stuttgart, 1967
- ROLLAND R., *Journal de Vézelay 1938-1944. Édition établie par Jean Lacoste*, Bartillat,
- Jornod Naima, *La «Maison d'homme» ou «Heidi Weber Museum – Center Le Corbusier»*. Le dernier testament architectural de Le Corbusier, Éditions Slatkine, Genève, 2013
- GERBER A., *L'Algérie de Le Corbusier. Les voyages de 1931*, Ecole Polytechnique Federale de Lausanne, Lausanne, 1993
- Baker Geoffrey H., *Le Corbusier an analysis of form*, New York, 1996
- RICHARDS S., *Le Corbusier and the concept of self*, Yale University Press, New Haven and London, 2003
- SBRIGLIO J. (a cura di), *Le Corbusier et la question du brutalisme*, Parenthèses,
- CURTIS W. JR., *Le Corbusier. Ideas and Forms*, Phaidon, New York, 2015
- PETIT J., *Le Corbusier parle*, Fidia edizioni d'arte Lugano, 1996
- SADDY P.(a cura di), *Le Corbusier. Le passé à réaction poétique*, SINIM Lion, Pari, 1988
- VON MOOS S., *Le Corbusier. L'architecte et son mythe*, Horizons de France, 1970
- VON MOOS S., *Le Corbusier*, Editorial Lumen, Barcelona, seconda edizione, 1994
- PAULY D., *Le Corbusier. Albums d'Afrique du Nord. Albums of North Africa*, Fondation Le Corbusier – AAM Éditions, Paris, 2013
- HERVÉ L., *Le Corbusier- L'artiste. L'écrivain*, Éditions du Griffon, Neuchalet, Svizzera, 1970

Le Corbusier, *Precisazioni sullo stato attuale dell'architettura e dell'urbanistica*, Biblioteca di Cultura Moderna La Terza, Bari, 1979

LE CORBUSIER, *Le voyage d'Orient*, Editions Parenthèses pour la présente édition, Paris, 1987

La première édition du Voyage d'Orient été réalisée aux Editions Forces Vives sous la direction de Jean Petit en 1966.

Mogens Krustup (a cura di Anna Foppiano), *L'Iliade*. Le Corbusier, Editrice Abitare Segesta, Milano, 2000

SCHUMACHER P., *The autopoiesis of Architecture. A new framework for Architecture*, Vol. 1, Wiley – A John Wiley and Sons, Ltd., Publication, West Sussex, 2011

BENEDETTO GRAVAGNUOLO (a cura di), *Le Corbusier e l'Antico. Viaggi nel Mediterraneo*, Electa Napoli, 1997

FRAMPTON K., *L'architecture moderne. Une histoire critique*, Philippe Sers, Paris, 1985

FONTI PRIMARIE IN CAHIERS D'ART

ZERVOS C., “Réalizations et projets. Le Pavillon de l'Esprit Nouveau”, *Les arts de la maison*, Automne & hiver, Éditions Albert Morancé, Parigi, 1925

ZERVOS C., “La leçon de l'Exposition des arts décoratifs et industriels de 1925”, *Les arts de la maison*, Automne & hiver, Éditions Albert Morancé, Parigi, 1925

Zervos Christian, “Réalizations et projets. Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Intérieurs”, *Les arts de la maison*, Printemps & été, Éditions Albert Morancé, Parigi, 1926

Feuilles Volantes, in «Cahiers d'art», Parigi, 1928

Le Corbusier, *Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, *L'art d'aujourd'hui*, Éditions Albert Morancé, Parigi, 1929

ZERVOS C., “Architecture intérieure enquêtes”, *Cahiers d'art, Bulletin mensuel d'actualité artistique publié sous la direction de Christian Zervos*, n°1, janvier, Parigi, 1926

LE CORBUSIER, “Notes à la suite” *Cahiers d'art, Bulletin mensuel d'actualité artistique publié sous la direction de Christian Zervos*, n°3, Parigi, 1926

ZERVOS C., “Projet pour le palais de la S.D.N. à Genève, par Le Corbusier et Pierre Jeanneret”, in *Cahiers d'art, Peinture, sculpture, Architecture, musique. Directeur: Christian Zervos*, IV-V, Parigi, 1927

ZERVOS C., “Qui batira le palais des nations a Genève? Étude-manifeste de«Cahiers d'art» en faveur d'un projet moderne”, *Cahiers d'art, Peinture, sculpture, Architecture, musique. Directeur: Christian Zervos*, n°9, Parigi, 1927

ZERVOS C., “Qui batira le Palais des Nations? II. La situation actuelle”, *Cahiers d'art, Peinture, sculpture, Architecture, musique. Directeur: Christian Zervos*, n°9, Parigi, 1927

ZERVOS C., “Qui batira le Palais des Nations? III. Decisione del jury”, *Cahiers d'art, Peinture, sculpture, Architecture, musique. Directeur: Christian Zervos*, n°9, Parigi, 1927

ZERVOS C., “Qui batira le Palais des Nations? IV. Le Conseil des Nations va statuer”, *Cahiers d'art, Revue*

d'art paraissant dix fois an- Directeur: Christian Zervos. Peinture- sculpture-Architecture-musique-mise en scène-disques-cinéma, n°2, Parigi, 1928

LE CORBUSIER, “La Salle Pleyel. Une preuve de l'évolution architecturale”, *Cahiers d'art, Revue d'art paraissant dix fois an- Directeur: Christian Zervos. Peinture- sculpture-Architecture-musique-mise en scène-disques-cinéma*, n°2, Parigi, 1928

GIEDION S., “Le problème du luxe dans l'architecture moderne. A propos d'une nouvelle construction a Garches de Le Corbusier et Pierre Jeanneret”, *Cahiers d'art, Revue d'art paraissant dix fois par an- Directeur: Christian Zervos. Peinture- sculpture-Architecture-musique-mise en scène-disques-cinéma*, n°5-6, Parigi, 1928

ZERVOS C., “Un projet de centre mondial a Genève”, *Cahiers d'art, Revue d'art paraissant dix fois par an- Directeur: Christian Zervos. Peinture- sculpture-Architecture-musique-mise en scène-disques-cinéma*, n°7, Parigi, 1928

LE CORBUSIER, ZERVOS C., “Les peintures révélées par Igor Grabar”, *Cahiers d'art, Revue d'art paraissant dix fois par an- Directeur: Christian Zervos. Peinture- sculpture-Architecture-musique-mise en scène-disques-cinéma*, n°10, Parigi, 1928

LE CORBUSIER, “Maison de l'Union des cootives de l'U.R.S.S. a Moscou par Le Corbusier et Pierre Jeanneret”, *Cahiers d'art, Revue d'art paraissant dix fois par an- Directeur: Christian Zervos. Peinture- sculpture-Architecture-musique-mise en scène*, IV

ZERVOS C., “Pour la création a Paris d'un Musée des artistes vivants (I)”, *Cahiers d'art, Revue d'art paraissant dix fois par an- Directeur: Christian Zervos. Peinture- sculpture-Architecture-Art ancien-ethnographie-cinéma*, n°1, Parigi, 1930

GIEDION S., “Le Corbusier et l'architecture contemporaine”, *Cahiers d'art, Revue d'art paraissant dix fois par an- Directeur: Christian Zervos. Peinture- sculpture-Architecture-Art ancien-ethnographie-cinéma*, n°4, Parigi, 1930

ZERVOS C., “Pour la création a paris d'un musée des artistes vivants(II). Réponse et projet d'aménagement et d'organisation, par Le Corbusier et Pierre Leanneret”, *Cahiers d'art, Revue d'art paraissant dix fois par an- Directeur: Christian Zervos. Peinture- sculpture-Architecture-Art ancien-ethnographie-cinéma*, n°1, Parigi, 1931

LE CORBUSIER, “Projet pour la construction du palais des Soviets par Le Corbusier et Pierre Jeanneret”, in *Cahiers d'art, Revue paraissant dix fois pas an - Directeur: Christian Zervos - Peinture, Sculpture, Architecture, Art ancien, Ethnograppie, Cinéma*, Editions «Cahiers d'art», 14, rue du Dragon, Paris(IV arrondissement), I-II, Parigi, 1932

ZERVOS C., “Immeuble «Clarté» a Genève par Le Corbusier et Pierre Jeanneret”, *Cahiers d'art, Revue paraissant dix fois pas an - Directeur: Christian Zervos - Peinture, Sculpture, Architecture, Art ancien, Ethnograppie, Cinéma*, Editions «Cahiers d'art», 14, rue du Dragon, Paris(IV arrondissement), n°6-7, Parigi, 1932

LE CORBUSIER, *Léger*, in *Cahiers d'art*, III-IV, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1933

ZERVOS C., "Le futur palais des Soviets à Moscou", *Cahiers d'art, Revue paraissant dix fois par an - Directeur: Christian Zervos- Peinture, Sculpture, Architecture, Art ancien, Ethnographie, Cinéma*, n°1-4, Parigi, 1934

ZERVOS C., "Jeunes architectes. À propos de leur exposition à la Galerie des "Cahiers d'art" Février-Mars 1935", *Cahiers d'art, Revue paraissant dix fois par an- Directeur: Christian Zervos - Peinture, Sculpture, Architecture, Art ancien, Ethnographie, Cinéma*, n°1-4, Parigi, 1935

ZERVOS C., "Expositions. Le Corbusier, peintre (Musée National d'Art Moderne)", *Cahiers d'art*, 29^e Anno, éditions «Cahiers d'art», 14, rue du Dragon, Parigi, 1954

ZERVOS C., *Œuvres d'art océaniques et inquiétudes d'aujourd'hui*, in «Cahiers d'art», II-III, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1929

LE CORBUSIER, JEANNERET P., *L'Architecture vivante*, Quatrième série, Éditions Albert Morancé, Paris

ARCHITETTURA CONTEMPORANEA

GIEDION S., *LE PROBLÈME DU LUXE DANS L'ARCHITECTURE MODERNE (LE CORBUSIER ET PIERRE JEANNERET)*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARAISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, MUSIQUE, MISE EN SCÈNE, DISQUES, CINÉMA*, V-VI, PARIGI, 1928, PP. 254-256;

GIEDION S., *LUMIÈRE ET CONSTRUCTION (ATELIER DE CHEMIN DE FER DE FREYSSINER)*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARAISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, MUSIQUE, MISE EN SCÈNE*, VI, PARIGI, 1929; GIEDION S., *RÉFLEXIONS À PROPOS DU MAGASIN CITROËN, RUE MARBEUF*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARAISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ARCHÉOLOGIE, ETHNOGRAPHIE*, X, PARIGI, 1929,

PP. 475-478; GIEDION S., *BÂTIMENT POUR LE JOURNAL«VOLKSTIMME» DE FRANCFORT*, ARCHITECTE: J. W. LEHR, IN *CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARAISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPHIE, CINÉMA*, I, PARIGI, 1930; GIEDION S.,

WALTER GROPIUS ET L'ARCHITECTURE EN ALLEMAGNE, IN *CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARAISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPHIE, CINÉMA*, II, PARIGI, 1930, PP. ; GIEDION S.,

MAILLART, CONSTRUCTEUR DES PLANCHERS À CHAMPIGNONS, IN *CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARAISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPHIE, CINÉMA*, III, PARIGI, 1930; GIEDION S.,

LE CORBUSIER ET L'ARCHITECTURE CONTEMPORAINE, IN *CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARAISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPHIE, CINÉMA*, IV, PARIGI, 1930, PP. 205-215; GIEDION S.,

UN SENATORIUM EN SUISSE (STEIGER ET ITEM), IN *CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARAISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPHIE, CINÉMA*, V, PARIGI, 1930; GIEDION S.,

UNE MAISON DE RETRAITE À FRANCFORT-SUR MAIN (ARCHITECTES: MART STAM, WERNER MOSER, FERDINAND KRAMER), IN *CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARAISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPHIE, CINÉMA*, VI, PARIGI, 1930; GIEDION S.,

L'ARCHITECTURE CONTEMPORAINE EN SUÉDOISE, IN *CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPHIE, CINÉMA*, VII, PARIGI, 1930; GIEDION S., *ARCHITECTURE SUÉDOISE CONTEMPORAINE*, II, IN *CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPHIE, CINÉMA*, X, PARIGI, 1930; GIEDION S., *LA PLACE ACTUELLE DE L'ARCHITECTURE HOLLANDAISE*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPHIE, CINÉMA*, I, PARIGI, 1931; GIEDION S., *L'ARCHITECTURE CONTEMPORAINE DANS LES PAYS MÉRIDIONAUX*, I, *MIDI DE LA FRANCE, TUNISIE, AMÉRIQUE DU SUD*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPHIE, CINÉMA*, II, PARIGI, 1931; GIEDION S., *L'ARCHITECTURE CONTEMPORAINE EN ESPAGNE*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPHIE, CINÉMA*, III, PARIGI, 1931; GIEDION S., *ARCHITECTE ALVAR AALTO*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPHIE, CINÉMA*, IV, PARIGI, 1931; GIEDION S., *L'AÉROPORT*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPHIE, CINÉMA*, VII-VIII, PARIGI, 1931; GIEDION S., *LES PROBLÈMES ACTUELS DE L'ARCHITECTURE*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE PARISSANT DIX FOIS PAS AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPGIE, CINÉMA*, I-II, PARIGI, 1932, pp. 69-73; GIEDION S., *VERS UN RENOUVEAU ARCHITECTURAL DE L'AMÉRIQUE*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE PARISSANT DIX FOIS PAS AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPGIE, CINÉMA*, V-VI, PARIGI, 1933; GIEDION S., *NOUVEAUX PONTS DE MAILLART*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE PARISSANT DIX FOIS PAS AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPGIE, CINÉMA*, I-IV, PARIGI, 1934.

STORIA DELL'ARTE CONTEMPORANEA

GIEDION S., *LES EXPOSITIONS À PARIS ET AILLEURS. THÉO VAN DOESBURG*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPHIE, CINÉMA*, IV, PARIGI, 1931; GIEDION S., *PORTRAIT PHOTOGRAPHIQUE DE F. LÉGER, PAR MAN RAY*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE PARISSANT DIX FOIS PAS AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPGIE, CINÉMA*, III-IV, PARIGI, 1933.

GRECIA CLASSICA

GIEDION S., *PALLAS ATHÉNÉ OU LE VISAGE DE LA GRÈCE*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE PARISSANT DIX FOIS PAS AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPGIE, CINÉMA*, V-VIII, PARIGI, 1934.

FEUILLES VOLANTES

1927, N°1 (*FEUILLES VOLANTES N°1*); 1927, N°2 (*FEUILLES VOLANTES N°2*); 1927, N°3 (*FEUILLES VOLANTES N°3*); 1927, N°4/5 (*FEUILLES VOLANTES N°4/5*); 1927, N°6 (*FEUILLES VOLANTES N°6*); 1927, N°7/8 (*FEUILLES VOLANTES N°7/8*); 1927, N°9 (*FEUILLES VOLANTES N°9*); 1927, N°10 (*FEUILLES VOLANTES N°10*); 1928, N°1 (pp. 39-48); 1928, N°2 (pp. 91-96).

MONOGRAFIE MAESTRI PITTURA CONTEMPORANEA

CHRISTIAN ZERVOS, *PICASSO, ŒUVRES DE 1920 À 1925*, 1926; CHRISTIAN ZERVOS, *PAYSAGES FRANÇAIS DU XV^e SIÈCLE*, 1927; CHRISTIAN ZERVOS, *HENRI ROUSSEAU, ŒUVRES DE 1896 À 1910*, 1927; ALLANAH HARPER, *JEAN LURÇAT*, LONDRES, 1928; CHRISTIAN ZERVOS, *RAOUL DUFY, ŒUVRES DE 1898 À 1928*, 1928; TÉRIADE, *FERNAND LÉGER, ŒUVRES DE 1905 À 1927*, 1928; PHILIPPE SOUPAULT, *JEAN LURÇAT, ŒUVRES DE 1920 À 1927*, 1928, PREMIER VOLUME DE LA COLLECTION «LES PEINTRES NOUVEAUX»; WILL GROHMANN, *PAUL KLEE, ŒUVRES DE 1907 À 1929*, 1929; ALEXANDRE ANISSIMOFF, *LES FRESQUES DE PSKOV*, 1930; WILL GROHMANN, *KANDINSKY, ŒUVRES DE 1909 À 1929*, 1931; ZERVOS C., *MATISSE, ŒUVRES DE 1890 À 1931*, ÉDITION FRANÇAISE ET ANGLAISE(WEYHE), 1931; ZERVOS C., *GEORGE BRAQUE, ŒUVRES DE 1906 À 1931*, 1933; *MAX ERNST, ŒUVRES DE 1919 À 1936*, 1937; ZERVOS C., *HISTOIRE DE L'ART CONTEMPORAIN, DE CEZANNE À NOS JOURS*, 1938; *PICASSO. CARNET «ROYAN 1940»*, ALBUM DE DESSINS EN FAC-SIMILE, 1947; ZERVOS C., *PICASSO. DESSINS(1892-1948)*, 1949; ZERVOS C., *NUS DE LUCAS CRANACH L'ANCIEN*, 1950; ZERVOS C., *FERNAND LÉGER, ŒUVRES DE 1905 À 1952*, 1952; ALEXANDRIAN S., *VICTOR BRAUNER, L'ILLUMINATEUR*, 1954; VALLER D., *JACQUES VILLON, ŒUVRES DE 1897 À 1956*, 1956; ZERVOS C., *CORPORA, PEINTURES DE 1951 À 1957*, 1957; ZERVOS C., *BRANCUSI, ŒUVRES DE 1900 À 1943*, 1957; VALLER D., *CARNET INÉDIT DE FERNAND LÉGER, ESQUISSES POUR UN PORTRAIT*, 1957; VALLER D., *POLIAKOFF, ŒUVRES DE 1929 À 1959*, 1959; ZERVOS C., *CHAUVIN, ŒUVRES DE 1913 À 1958*, 1960; ZERVOS C., *BELLOW S., JESSE REICHEK, DESSINS*, 1960; SPENDER S., LEIGH FERMOR L., *GHIKA*, 1965.

MONOGRAFIE MAESTRI ARCHITETTURA CONTEMPORANEA

HENRY-RUSSEL HITCHCOCK J.-R., *FRANK LLOYD WRIGHT*, 1928, PRIMO VOLUME DELLA COLLEZIONE «*LES MAÎTRES DE L'ARCHITECTURE CONTEMPORAINE*»; HENRY-RUSSEL HITCHCOCK J.-R., J.J.P. OUD, 1931; PAUL NELSON, *LA CITÉ HOSPITALIÈRE DE LILLE*, 1933.

MONOGRAFIE MAESTRI MUSICA CONTEMPORANEA

ROLAND MANUEL, *MANUEL DE FALLA*, 1929, PREMIER VOLUME DE LA COLLECTION «*LES MAÎTRES DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE*».

ARTE DEL PASSATO

LEO FROBENIUS ET HENRI BREUIL, *L'AFRIQUE PRÉHISTORIQUE*, 1931. CHRISTIAN ZERVOS, *MATHIAS GRÜNEWALD, LE RETABLE D'ISENHEIM*, 1936; CHRISTIAN ZERVOS, FERRAN SOLDEVILLA E JOSEP GUDIOL, *L'ART DE LA CATALOGNE DU IX^E AU XV^E SIÈCLE*, 1937; CHRISTIAN ZERVOS, *LES ŒUVRES DU GRECO EN ESPAGNE*, 1939

MONOGRAFIE POETI

LUIS DE GONGORA Y ARGOTE, *XX SONNETS*, TRADUZIONE DI Z. MILNER, ILLUSTRAZIONI DI ISMAEL G. DE LA SERNA, 1928, PRIMO VOLUME DELLA COLLEZIONE «GRANDS OUVRAGES ILLUSTRÉS»; GEORGES HUGNET, *ENFANCES*, POESIA CON TRE ACQUEFORTI DI JOAN MIRÓ, 1933; ANDRÉ BRETON, *L'AIR DE L'EAU*, POESIA, EDIZIONE CON TRE INCISIONI DI ALBERTO GIACOMETTI, 1934, ED EDIZIONE ORDINARIA, 1934; PIERRE GUÉGUEN, *LA CHASSE DU FAON ROSE*, 1935; ANDRÉ JEAN E MARCEL JEAN, *MOURIR POUR LA PATRIE*, 1935; PAUL ELUARD, *LA BARRE D'APPUI*, POESIA CON TRE ACQUEFORTI DI PICASSO[1936]; GEORGES AURIC, *LA VICTOIRE DE GUERNICA* E POESIA DI PAUL ELUARD, 1937; PAUL ELUARD, *LE LIVRE OUVERT (I)*, POESIA, 1940; PAUL ELUARD, *LE LIVRE OUVERT (II)*, POESIA, 1942; ROGER BERNARD, *MA FAIM DÉJÀ*, POESIA, 1946; DIDIER DESROCHES [PAUL ELUARD], *LE TEMPS DÉBORDE*, 1947; *HÉRACLITE D'ÉPHÈSE*, TRADOTTO DA YVES BATTISTINI, PREFAZIONE DI RENÉ CHAR, 1947; TIGGIE GHKA, *LE BLEU DE L'AILE*, POESIA, TRADUZIONE DI RENÉ CHAR, CON TRE ACQUEFORTI DI HENRI LAURENS, 1948; TIGGIE GHKA, *LA SOIF DU JANC*, POESIA, TRADUZIONE DI JACQUES DUPIN, CON TRE LITOGRAFIE DI JACQUES VILLON, 1955.

CATALOGHI ESPOSIZIONI

KANDINSKY, CAT. EXPO, GALERIE DE FRANCE, PARIS, DAL 4 AL 14 MARZO 1930; MAN RAY, *MAN RAY, PHOTOGRAPHIES 1920-1934*, 1934; CHRISTIAN ZERVOS, *CATALOGUE DE L'EXPOSITION DE PEINTURES ET SCULPTURES MODERNES AU PALAIS DES PAPES EN AVIGNON*, 1947; PICASSO, *DERNIÈRES TOILES*, CAT. EXPO, MAISON DE LA PENSÉE FRANÇAISE, LUGLIO – 30 SETTEMBRE 1949; PICASSO, *DEUX PÉRIODES, 1900-1914 ET 1950-1954*, CAT. EXPO, MAISON DE LA PENSÉE FRANÇAISE, 1954; ANTONIO CORPORA *PEINTURES RÉCENTES*, CAT. EXPO, 20 MAGGIO – 14 GIUGNO 1969; CHRISTIAN ZERVOS, *PICASSO, PEINTURES ET DESSINS (1969-1970)*, CAT. EXPO, PALAIS DES PAPES, AVIGNON, 1970; *HOMMAGE À YVONNE ZERVOS QUI A CONÇU ET MIS AU POINT L'EXPOSITION PICASSO 1970 AU PALAIS DES PAPES EN AVIGNON*, 1970.

ARCHEOLOGIA

L'ambito degli articoli presenti tra le pagine della *Revue*, oltre a quello dell'archeologia

Rivière G.H., *Archéologismes*, in *Cahiers d'art, Revue d'avant-garde artistique dans tous les pays, publiée par Christian Zervos*, VII, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1926, pp. 178-182; Vignier C., *Mélodrames archéologiques*, in *Cahiers d'art, Revue d'avant-garde artistique dans tous les pays, publiée par Christian Zervos*, VIII, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1926, pp. 178-182; Schaeffer F. A., *Fouilles et expéditions archéologiques (Minet-Et-Beida et Ras Shamra)*, in *Cahiers d'art, Revue d'art paraissant dix fois par an*.

Directeur: Christian Zervos. Peinture, Sculpture, Architecture, Archéologie, Ethnographie, VIII-IX, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1929, pp. 412-417; Bandinelli R.B., Les Statuettes sardes, in Cahiers d'art, Revue d'art paraissant dix fois par an. Directeur: Christian Zervos. Peinture, Sculpture, Architecture, Art ancien, Ethnographie, Cinéma, X, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1930, pp. 501-508; Zervos C., La civilisation de la Sardaigne, du néolithique à la fin de la période nuragique, in Cahiers d'art, Revue paraissant dix fois par an. Directeur: Christian Zervos. Peinture, Sculpture, Architecture, Art ancien, Ethnographie, Cinéma, I, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1952, pp. 12-16.

PITTURA RUPESTRE

CASSOU J., PEINTURES DES TEMPS PRÉHISTORIQUES, IN CAHIERS D'ART, REVUE D'AVANT-GARDE ARTISTIQUE DANS TOUS LES PAYS, PUBLIÉE PAR CHRISTIAN ZERVOS, IV, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1926, PP. 70-71; FROBENIUS L., L'ART DE LA SILHOUETTE, IN CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARAISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ARCHÉOLOGIE, ETHNOGRAPHIE, VIII-IX, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1929, PP. 397-401; MÜHLESTEIN H., COSMOGONIE ET PRÉHISTOIRE, IN CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARAISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPHIE, CINÉMA, III, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1930, PP. 148-152; MÜHLESTEIN, STADES DU CATACLYSME LUNAIRE D'APRÈS LA COSMOGONIE D'HÖRBIGER, IN CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARAISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPHIE, CINÉMA, V, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1930, PP. 241-245; VITRAC R., STADES DU CATACLYSME LUNAIRE D'APRÈS LA COSMOGONIE D'HÖRBIGER, IN CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARAISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPHIE, CINÉMA, VI, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1930, PP. 301-306; FROBENIUS L., CATALOGUE DES COPIES DE PEINTURES RUPESTRES DE L'EXPÉDITION FROBENIUS 1928-1930, IN CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARAISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPHIE, CINÉMA, VIII-IX, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1930, PP. 393-398; BREUIL H., L'AFRIQUE PRÉHISTORIQUE, IN CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARAISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPHIE, CINÉMA, VIII-IX, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1930, PP. 491-500; VAUFREY R., L'ÂGE DE L'ART RUPESTRE NORD-AFRICAÏN, IN CAHIERS D'ART, REVUE PARAISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPGIE, CINÉMA, I-III, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1937, PP. 54-59; VAUFREY R., L'ÂGE DE L'ART RUPESTRE NORD-AFRICAÏN, (SUITE), IN CAHIERS D'ART, REVUE PARAISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPGIE, CINÉMA, VI-VII, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1937, PP. 174-181; ZERVOS C., PEINTURES RUPESTRES D'AUSTRALIE, PAR B. R. MASSIMO CAMPIGLI, IN CAHIERS D'ART, REVUE PARAISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPGIE, CINÉMA, I, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1947, PP. 312-318; BREUIL H., GRAVURES ET

PEINTURES RUPESTRES, IN *CAHIERS D'ART, REVUE PARISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPHE, CINÉMA*, I, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1956-1957, PP. 152-158.

POPOLI PRIMITIVI

RIVIÈRE G.H., *LA CÉRAMIQUE PEINTE SUSIENNE AU MUSÉE DU LOUVRE*, IN *CAHIERS D'ART, PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, MUSIQUE. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS*, II, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1927, PP. 52-55; RIVIÈRE G.H., *UN SONDAGE DANS L'ART ÉGÉEN*, IN *CAHIERS D'ART, PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, MUSIQUE. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS*, III, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1927, PP. 103-106; SALLES G., *UNE SCULPTURE DE L'ILE DE PÂQUES À PARIS*, IN *CAHIERS D'ART, PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, MUSIQUE. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS*, IV-V, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1927, P. 146; BABELON J., *NOTES D'ART SASSANIDE*, IN *CAHIERS D'ART, PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, MUSIQUE. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS*, VI, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1927, PP. 196-198; GROUSSET R., *STATUES PRÉ-ANGKORÉENNES*, IN *CAHIERS D'ART, PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, MUSIQUE. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS*, X, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1927, PP. 248-255; RIVIÈRE G.H., *LES SCULPTURES DE PALMYRE*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARISSANT DIX FOIS AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, MUSIQUE, MISE EN SCÈNE, DISQUES, CINÉMA*, I, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1928, PP. 20-22; TZARA T., *À PROPOS DE L'ART PRÉCOLOMBIEN*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, MUSIQUE, MISE EN SCÈNE, DISQUES, CINÉMA*, IV, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1928, PP.170-173; SALMONY A., *BRONZES ARCHAÏQUES CHINOIS*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, MUSIQUE, MISE EN SCÈNE, DISQUES, CINÉMA*, V-VI, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1928, PP. 184-186; VIGNIER C., *NOTES SUR LES FAÏENCES MUSULMANES*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, MUSIQUE, MISE EN SCÈNE, DISQUES, CINÉMA*, VII, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1928, PP. 286-288; ADAM L., *PARALLÈLE ENTRE LES MASQUES DU NORD-OUEST DE L'AMÉRIQUE ET LES MASQUES JAPONAIS*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, MUSIQUE, MISE EN SCÈNE, DISQUES, CINÉMA*, IX, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1928, PP. 364-366; TZARA T., *L'ART ET L'OCÉANIE*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, MUSIQUE, MISE EN SCÈNE, DISQUES, CINÉMA*, II-III, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1929, PP. 59-60; VON SYDOW E., *POLYNÉSIE ET MÉLANÉSIE; L'ART RÉGIONAL DES MERS DU SUD*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, MUSIQUE, MISE EN SCÈNE, DISQUES, CINÉMA*, II-III, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1929, PP. 61-63; EICHORN A., *L'ART CHEZ LE HABITANTS DU FLEUVE SÉPIK (NOUVELLE-GUINÉE)*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE,*

ARCHITECTURE, MUSIQUE, MISE EN SCÈNE, DISQUES, CINÉMA, II-III, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, II-III, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1929, pp. 67-70; FISCHER H., *L'ART DANS LES ÎLES DE LA MER DU SUD*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, MUSIQUE, MISE EN SCÈNE, DISQUES, CINÉMA*, II-III, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, II-III, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1929, pp. 71-75; CHAUVET S., *SUR L'ART DE L'ARCHIPEL DES SALOMONS*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, MUSIQUE, MISE EN SCÈNE, DISQUES, CINÉMA*, II-III, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, II-III, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1929, pp. 76-80; SPEISER F., *L'ART PLASTIQUE DES NOUVELLES-HÉBRIDES*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, MUSIQUE, MISE EN SCÈNE, DISQUES, CINÉMA*, II-III, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, II-III, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1929, pp. 81-84; WÖLFEL D.J., *LE STYLE DE L'ART NÉO-CALÉDONIEN*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, MUSIQUE, MISE EN SCÈNE, DISQUES, CINÉMA*, II-III, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, II-III, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1929, pp. 81-84; RADIGUET M., *LÉGENDES RELIGIEUSES ET CROYANCES DES MARQUISIENS*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, MUSIQUE, MISE EN SCÈNE, DISQUES, CINÉMA*, II-III, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, II-III, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1929, pp. 89-92; LEVEL A., *ILES MARQUISES*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, MUSIQUE, MISE EN SCÈNE, DISQUES, CINÉMA*, II-III, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, II-III, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1929, pp. 93-98; JAUSSEN T., *L'ÎLE DE PÂQUES*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, MUSIQUE, MISE EN SCÈNE, DISQUES, CINÉMA*, II-III, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, II-III, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1929, pp. 99-104; GROHMANN W., TOZZI M., *SIGNES IDÉOGRAPHIQUES DE L'ÉCRITURE DE L'ÎLE DE PÂQUES. LES EXPOSITIONS À PARIS ET AILLEURS*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, MUSIQUE, MISE EN SCÈNE, DISQUES, CINÉMA*, II-III, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, II-III, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1929, pp. 105-108; DUTHUIT G., *LES TOMBES ROYALES D'OUR*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, MUSIQUE, MISE EN SCÈNE*, IV, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1929, pp. 129-133; MICHON É., *IDOLE DES CYCLADES*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, MUSIQUE, MISE EN SCÈNE*, VI, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1929, pp. 240-243; STRZYGOWKI J., *L'ART SLAVE À L'ÉPOQUE PRÉ-ORTHODOXE*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, MUSIQUE, MISE EN SCÈNE*, VI, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1929, pp. 251-254; CHARBONNEAUX J., *TERRES CUITES CHYPRIOTES, DE L'ÂGE DU CUIVRE À LA FIN DE L'ÂGE DU BRONZE*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, MUSIQUE, MISE EN SCÈNE*, VII, ÉDITIONS CAHIERS D'ART,

PARIGI, 1929, pp. 290-294; DE LOREY E., *LES MOSAÏQUES DU VIII^E SIÈCLE DE LA MOSQUÉE DES OMEIYADES À DAMAS*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARAISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, MUSIQUE, MISE EN SCÈNE*, VII, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1929, pp. 295-298; SALLES G., *MISSION ARCHÉOLOGIQUE DU MOYEN-EUPHRATE*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARAISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, MUSIQUE, MISE EN SCÈNE*, VII, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1929, pp. 335-340; DR OPITZ, *SCULPTURES HITITES EN MÉTAL*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARAISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ARCHÉOLOGIE, ETHNOGRAPHIE*, VIII-IX, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1929, pp. 348-351; SELER-SACHS C., *L'ARCHITECTURE ET LA SCULPTURE CHEZ LES AZTÈQUES*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARAISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ARCHÉOLOGIE, ETHNOGRAPHIE*, X, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1929, pp. 460-464; ADAM L., *L'ANIMAL DANS L'ART DE L'ANCIENNE AMÉRIQUE*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARAISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPHIE, CINÉMA*, I, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1930, pp. 10-16; PFISTER R., *ÉTOFFES COPTES*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARAISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPHIE, CINÉMA*, I, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1930, pp. 23-28; BREUIL H., *L'ART ORIENTAL D'ESPAGNE*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARAISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPHIE, CINÉMA*, III, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1930, pp. 128-133; SALMONY A., *TUILES À FIGURES DE L'ÉPOQUE DES HAN*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARAISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPHIE, CINÉMA*, V, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1930, pp. 230-233; SARRE F., *UN CHEF-D'ŒUVRE DE SCULPTURE SASSANIDE EN BRONZE*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARAISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPHIE, CINÉMA*, VII, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1930, pp. 340-343; SALMONY A., *STATUETTES FUNÉRAIRES DE CORÉE*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARAISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPHIE, CINÉMA*, VII, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1930, pp. 382-385; ADAM L., *LE PORTRAIT DANS L'ART DE L'ANCIENNE AMÉRIQUE*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARAISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPHIE, CINÉMA*, X, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1930, pp. 521-525; MARINATOS S., *LES ORIGINES DE L'ART MINOEN*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARAISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPHIE, CINÉMA*, III, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1931, pp. 138-143; SALMONY A., *JADES ARCHAÏQUES CHINOIS*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARAISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPHIE, CINÉMA*, VII-VIII, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1931, pp. 341-346; VON SYDOW E., *LES SCULPTURES MALGACHES AU MUSÉE DU TROCADÉRO*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE D'ART PARAISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE,*

ART ANCIEN, ETHNOGRAPHIE, CINÉMA, IX-X, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1931, pp. 392-395; BAUMANN H., BÉNIN, BRONZES ET IVOIRES AU MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE. BÉNIN, IN CAHIERS D'ART, REVUE PARAISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS- PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPGIE, CINÉMA, III-V, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1932, pp. 215-221; LABOURET H., LES BRONZES À CIRE PERDUE DE BÈNIN, IN CAHIERS D'ART, REVUE PARAISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS- PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPGIE, CINÉMA, III-V, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1932, pp. 222-224; RATTON C., LES BRONZES DU BÉNIN, IN CAHIERS D'ART, REVUE PARAISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS- PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPGIE, CINÉMA, III-V, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1932, pp. 225-228; SWEENEY J., L'ART CHRÉTIEN PRIMITIF EN IRLANDE, IN CAHIERS D'ART, REVUE PARAISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPGIE, CINÉMA, VI-VII, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1932, pp. 241-248; SALMONY A., LA SCULPTURE EN PIERRE DE LA STEPPE EURASIQUE OCCIDENTALE, IN CAHIERS D'ART, REVUE PARAISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPGIE, CINÉMA, VI-VII, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1932, pp. 257-263; MARINATOS S., LE DÉVELOPPENTE DE L'ART MINOEN, IN CAHIERS D'ART, REVUE PARAISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPGIE, CINÉMA, VI-VII, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1932, pp. 277-284; SALMONY A., L'ART ANCIEN DE BULGARIE, IN CAHIERS D'ART, REVUE PARAISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPGIE, CINÉMA, V-VI, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1933, pp. 177-183; MARINATOS S., DÉVELOPPEMENT DE L'ART MINOEN, IN CAHIERS D'ART, REVUE PARAISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPGIE, CINÉMA, V-VI, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1933, pp. 223-228; ADAM L., SCULPTURES EN BOIS DE L'AMÉRIQUE DU N. O., IN CAHIERS D'ART, REVUE PARAISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPGIE, CINÉMA, I-IV, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1934, pp. 41-45; LEIRIS M., L'ART DES ÎLES MARQUISES, IN CAHIERS D'ART, REVUE PARAISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPGIE, CINÉMA, V-VIII, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1934, pp. 172-175; ZERVOS C., NOTES SUR L'ART DE L'ÉLAM, DE SUMERE ET D'AKKAD, IN CAHIERS D'ART, REVUE PARAISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPGIE, CINÉMA, IX-X, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1934, pp. 217- 221; LEIRIS M., BOIS RITUELS DES FALAISES, IN CAHIERS D'ART, REVUE PARAISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPGIE, CINÉMA, VI-VII, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1936, pp. 165-168; DAVID M., SCULPTURES ET JADES, À L'EXPOSITION DES ARTS DE LA CHINE, IN CAHIERS D'ART, REVUE PARAISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPGIE, CINÉMA, VI-VII, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1937, pp. 216-219; ZERVOS C., TABLEAU DES CIVILISATIONS PRÉ-HISPANIQUES DE L'AMÉRIQUE

MOYENNE. PEINES D'ESPRIT ET JOIES DE MATISSE, IN *CAHIERS D'ART, REVUE PARAISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPGIE, CINÉMA, I*, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1945-1946, pp. 144-148; RUBIO TUDURI N., *LE TEMPLE ÉGYPTIEN ET LA DIVINITÉ ANIMALE*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE PARAISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPGIE, CINÉMA, I*, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1945-1946, pp. 264-268; ZERVOS C., *POÉSIE ET ART SUMÉRIENS*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE PARAISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPGIE, CINÉMA, I*, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1949, pp. 9-15; WITTEGENS F., *ART PRIMITIF DE LA LOMBARDIE*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE PARAISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPGIE, CINÉMA, II*, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1949, pp. 177-182; LEBŒUF J.P., MASSON DETOURBET A., *L'ART ANCIEN DU TCHAD, AFRIQUE EQUATORIAL FRANÇAISE ET CAMEROUN*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE PARAISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPGIE, CINÉMA, I*, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1951, pp. 2-7; PAALEN W., *LE PLUS ANCIEN VISAGE DU NOUVEAU MONDE*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE PARAISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPGIE, CINÉMA, II*, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1952, pp. 112-116; BREUIL H., *L'ART PRÉHISTORIQUE DE LA TCHÉCOSLOVAQUIE*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE PARAISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPGIE, CINÉMA, I*, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1956-1957, pp. 16-21; ANOYANAKIS F., *SURVIVANCE DE L'ANCIENNE RYTHMIQUE DANS LA MUSIQUE POPULAIRE GRECQUE*, IN *CAHIERS D'ART, REVUE PARAISSANT DIX FOIS PAR AN. DIRECTEUR: CHRISTIAN ZERVOS. PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ART ANCIEN, ETHNOGRAPGIE, CINÉMA, I*, ÉDITIONS CAHIERS D'ART, PARIGI, 1956-1957, pp. 72-80.

ARTE NEGRA

ZERVOS C., *L'Art nègre*, in *Cahiers d'art, Peinture, sculpture, Architecture, Musique. Directeur: Christian Zervos*, VII-VIII, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1927, pp. 229-230; SALLES G., *Réflexions sur l'art nègre*, in *Cahiers d'art, Peinture, Sculpture, Architecture, Musique. Directeur: Christian Zervos*, VII-VIII, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1927, pp. 247-249; MONNET H., *Le Nègre et la musique américaine*, in *Cahiers d'art, Peinture, Sculpture, Architecture, Musique. Directeur: Christian Zervos*, VII-VIII, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1927, pp. 259-260; NELSON P., *Notes sur le chansons nègres*, in *Cahiers d'art, Peinture, Sculpture, Architecture, Musique. Directeur: Christian Zervos*, VII-VIII, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1927, p. 261; GIDE A., *Architectures nègres*, in *Cahiers d'art, Peinture, Sculpture, Architecture, Musique. Directeur: Christian Zervos*, VII-VIII, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1927, pp. 263-265; CLOUZOT H., *Sur l'Art maori*, in *Cahiers d'art, Revue d'art paraissant dix fois par an. Directeur: Christian Zervos. Peinture, Sculpture, Architecture, Musique, Mise en scène, Disques, Cinéma*, II-III, Éditions Cahiers d'art, II-III, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1929, pp. 85-88; VOLBACH W. F., *Sculptures sur bois Coptes*, in *Cahiers d'art, Revue d'art*

paraissant dix fois par an. Directeur: Christian Zervos. *Peinture, Sculpture, Architecture, Musique, Mise en scène*, V, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1929, pp. 180-183; CHAUVET S., *Objets d'or, de bronze et d'ivoire dans l'Art Nègre*, in *Cahiers d'art, Revue d'art paraissant dix fois par an. Directeur: Christian Zervos. Peinture, Sculpture, Architecture, Art ancien, Ethnographie, Cinéma*, I, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1930, pp. 41-44; MAES J., *Des sources de l'Art Nègre*, in *Cahiers d'art, Revue d'art paraissant dix fois par an. Directeur: Christian Zervos. Peinture, Sculpture, Architecture, Art ancien, Ethnographie, Cinéma*, VI, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1930, pp. 307-313; FROBENIUS L., *L'Art africaine*, in *Cahiers d'art, Revue d'art paraissant dix fois par an. Directeur: Christian Zervos. Peinture, Sculpture, Architecture, Art ancien, Ethnographie, Cinéma*, VIII-IX, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1930, pp. 398-409; JANSEN A., *Les Orbes culturels de l'Afrique*, in *Cahiers d'art, Revue d'art paraissant dix fois par an. Directeur: Christian Zervos. Peinture, Sculpture, Architecture, Art ancien, Ethnographie, Cinéma*, VIII-IX, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1930, pp. 431-438; DUTHUIT G., *La Sculpture Copte*, in *Cahiers d'art, Revue d'art paraissant dix fois par an. Directeur: Christian Zervos. Peinture, Sculpture, Architecture, Art ancien, Ethnographie, Cinéma*, VII-VIII, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1931, pp. 317- 323; RATTON C., *Exposition d'Art nègre au Museum of modern art de New York*, in *Cahiers d'art, Revue paraissant dix fois par an. Directeur: Christian Zervos. Peinture, Sculpture, Architecture, Art ancien, Ethnographie, Cinéma*, V-VI, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1935, pp.127-134; NERUDA P., *Atacama, Ile Noire*, poèmes de Pablo Neruda, in *Cahiers d'art, Revue paraissant dix fois par an. Directeur: Christian Zervos. Peinture, Sculpture, Architecture, Art ancien, Ethnographie, Cinéma*, V-X, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1939, pp. 181-182.

LETTERATURA DEL PASSATO

MONNET H., «*Œdipus Rex*», in *Cahiers d'art, Peinture, Sculpture, Architecture, Musique. Directeur: Christian Zervos*, IV-V, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1927, pp. 154-156; RIVIÈRE G.H., *Les livres: «Documents pour servir à l'étude de l'Art égyptien»*, de Jean Capart, in *Cahiers d'art, Revue d'art paraissant dix fois an. Directeur: Christian Zervos. Peinture, Sculpture, Architecture, Musique, Mise en scène, Disques, Cinéma*, II, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1928, p. 93; GUÉGUEN P., *Picasso Primitif Cérébral*, in *Cahiers d'art, Revue paraissant dix fois par an. Directeur: Christian Zervos- Peinture, Sculpture, Architecture, Art ancien, Ethnographie, Cinéma*, III-V, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1932, pp.112-116.

CULTURE DEL PASSATO

ZERVOS C., *Œuvres d'Art océaniques et inquiétudes d'aujourd'hui*, in *Cahiers d'art, Revue d'art paraissant dix fois par an. Directeur: Christian Zervos. Peinture, Sculpture, Architecture, Musique, Mise en scène, Disques, Cinéma*, II-III, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1929, pp. 57-58; DOCTEUR O., *Art primitif et psychanalyse, d'après Eckart Von Sydow*, in *Cahiers d'art, Revue d'art paraissant dix fois par an. Directeur: Christian Zervos. Peinture, Sculpture, Architecture, Musique, Mise en scène, Disques, Cinéma*, II-III, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1929, pp. 64-66; ZERVOS C., *Art ancien et Art contemporain*, in *Cahiers d'art, Revue paraissant dix fois par an. Directeur: Christian Zervos. Peinture,*

Sculpture, Architecture, Art ancien, Ethnographie, Cinéma, V-VIII, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1934, pp. 163-165.

LES ZERVOS

Pablo Picasso, vol. 1, Œuvres de 1895 à 1906, 1932; *Pablo Picasso, vol. 2, Œuvres de 1906 à 1912, tome I*, 1942; *Pablo Picasso, vol. 2, Œuvres de 1912 à 1917, tome II*, 1944; *Pablo Picasso, vol. 3, Œuvres de 1917 à 1919*, 1949; *Pablo Picasso, vol. 4, Œuvres de 1920 à 1922*, 1951; *Pablo Picasso, vol. 5, Œuvres de 1923 à 1925*, 1952; *Pablo Picasso, vol. 6, Supplément aux volumes 1 à 5*, 1954; *Pablo Picasso, vol. 7, Œuvres de 1926 à 1932*, 1955; *Pablo Picasso, vol. 8, Œuvres de 1932 à 1938*, 1957; *Pablo Picasso, vol. 9, Œuvres de 1937 à 1939*, 1958; *Pablo Picasso, vol. 10, Œuvres de 1939 à 1940*, 1959; *Pablo Picasso, vol. 11, Œuvres de 1940 à 1941*, 1960; *Pablo Picasso, vol. 12, Œuvres de 1942 à 1943*, 1961; *Pablo Picasso, vol. 13, Œuvres de 1943 à 1944*, 1962; *Pablo Picasso, vol. 14, Œuvres de 1944 à 1946*, 1963; *Pablo Picasso, vol. 15, Œuvres de 1946 à 1953*, 1965; *Pablo Picasso, vol. 16, Œuvres de 1953 à 1955*, 1965; *Pablo Picasso, vol. 17, Œuvres de 1956 à 1957*, 1966; *Pablo Picasso, vol. 18, Œuvres de 1958 à 1959*, 1967; *Pablo Picasso, vol. 19, Œuvres de 1959 à 1961*, 1968; *Pablo Picasso, vol. 20, Œuvres de 1961 à 1962*, 1968; *Pablo Picasso, vol. 21, Supplément aux années 1892 à 1902*, 1969; *Pablo Picasso, vol. 22, Supplément aux années 1903 à 1906*, 1970; *Pablo Picasso, vol. 23, Œuvres de 1962 à 1963*, 1971; *Pablo Picasso, vol. 24, Œuvres de 1964*, 1971; *Pablo Picasso, vol. 25, Œuvres de 1965 à 1967*, 1972; *Pablo Picasso, vol. 26, Supplément aux années 1907-1909*, 1973; *Pablo Picasso, vol. 27, Œuvres de 1967 à 1968*, 1973; *Pablo Picasso, vol. 28, Supplément aux années 1910-1913*, 1974; *Pablo Picasso, vol. 29, Supplément aux années 1914-1919*, 1975; *Pablo Picasso, vol. 30, Supplément aux années 1920-1922*, 1975; *Pablo Picasso, vol. 31, Œuvres de 1969*, 1976; *Pablo Picasso, vol. 32, Œuvres de 1970*, 1977; *Pablo Picasso, vol. 33, Œuvres de 1971-1972*, 1978.

DESIGN D'INTERNI

ZERVOS C., *Architecture intérieure enquêtes*, in «Cahiers d'art. Bulletin mensuel d'actualité artistique publié sous la direction de Christian Zervos», I, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1926, pp. 14-15.

RESIDENZE PRIVATE

LE CORBUSIER, *Notes à la suite*, in «Cahiers d'art. Bulletin mensuel d'actualité artistique publié sous la direction de Christian Zervos», III, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1926, pp. 46-52; GIEDION S., *Le problème du luxe dans l'architecture moderne. A propos d'une nouvelle construction à Garches de Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, in «Cahiers d'art. Revue d'art paraissant dix fois par an. Directeur: Christian Zervos. Peinture. Sculpture. Architecture. Musique. Mise en scène. Disques. Cinéma», V-VI, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1928, pp. 254-256; Giedion Siegfried, *Le Corbusier et l'architecture contemporaine par S. Geidion*, in «Cahiers d'art. Revue d'art paraissant dix fois par an. Directeur: Christian Zervos. Peinture. Sculpture. Architecture. Art ancien. Ethnographie. Cinéma», IV, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1930, pp. 205-215; ZERVOS C., *Immeuble 'Clarté' à Genève par Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, in «Cahiers d'art. Revue paraissant dix fois par an. Directeur: Christian Zervos. Peinture. Sculpture. Architecture. Art ancien.

Ethnographie. Cinéma», VI-VII, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1932, pp. 289-294; ZERVOS C., *Jeunes architectes. A propos de leur exposition à la 'Galerie des Cahiers d'art' Février-Mars 1935*, in «Cahiers d'art. Revue paraissant dix fois par an. Directeur: Christian Zervos. Peinture. Sculpture. Architecture. Art ancien. Ethnographie. Cinéma», I-IV, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1935, pp.75-93.

GRANDI EDIFICI PUBBLICI

ZERVOS C., *Projet pour le palais de la S.D.N. à Genève, par Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, in «Cahiers d'art. Peinture. Sculpture. Architecture. Musique. Directeur: Christian Zervos», IV-V, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1927, pp. 175-182; ZERVOS C., *Qui batira le palais des nations a Genève? Étude-manifeste de 'Cahiers d'art' en faveur d'un projet moderne*, in «Cahiers d'art. Peinture. Sculpture. Architecture. Musique. Directeur: Christian Zervos», IX, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1927, pp. I-VIII; ZERVOS C., *Qui batira le Palais des Nations? II. La situation actuelle*, in «Cahiers d'art. Peinture. Sculpture. Architecture. Musique. Directeur: Christian Zervos», IX, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1927, pp. IX-XVI; ZERVOS C., *Qui batira le Palais des Nations? III. Decisione del jury*, in «Cahiers d'art. Peinture. Sculpture. Architecture. Musique. Directeur: Christian Zervos», IX, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1927; Zervos Christian, *Qui batira le Palais des Nations? IV. Le Conseil des Nations va statuer*, in «Cahiers d'art. Revue d'art paraissant dix fois an. Directeur: Christian Zervos. Peinture. Sculpture. Architecture. Musique. Mise en scène. Disques. Cinéma», II, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1928, pp. 84-88; LE CORBUSIER, *La Salle Pleyel. Une preuve de l'évolution architecturale*, in «Cahiers d'art. Revue d'art paraissant dix fois an. Directeur: Christian Zervos. Peinture. Sculpture. Architecture. Musique. Mise en scène. Disques. Cinéma», II, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1928, pp. 89-90; ZERVOS C., *Un projet de centre mondial a Genève*, in «Cahiers d'art. Revue d'art paraissant dix fois par an. Directeur: Christian Zervos. Peinture. Sculpture. Architecture. Musique. Mise en scène. Disques. Cinéma», VII, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1928, pp. 307-312; LE CORBUSIER, *Maison de l'Union des cootives de l'U.R.S.S. a Moscou par Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, in «Cahiers d'art. Revue d'art paraissant dix fois par an. Directeur: Christian Zervos. Peinture. Sculpture. Architecture. Musique. Mise en scène», IV, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1929, pp.162-163; ZERVOS C., *Pour la création a Paris d'un Musée des artistes vivants*, in «Cahiers d'art. Revue d'art paraissant dix fois par an. Directeur: Christian Zervos. Peinture. Sculpture. Architecture. Art ancien. Ethnographie. Cinéma», I, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1930, pp. 337-339; ZERVOS C., *Pour la création a paris d'un musée des artistes vivants (II). Réponse et projet d'aménagement et d'organisation, par Le Corbusier et Pierre Leanneret*, in «Cahiers d'art. Revue d'art paraissant dix fois par an. Directeur: Christian Zervos. Peinture. Sculpture. Architecture. Art ancien. Ethnographie. Cinéma», I, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1931, pp. 1-9; LE CORBUSIER, *Projet pour la construction du palais des Soviets par Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, in «Cahiers d'art. Revue paraissant dix fois pas an. Directeur: Christian Zervos. Peinture. Sculpture. Architecture. Art ancien. Ethnographie. Cinéma», I-II, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1932, pp. 74-77; ZERVOS C., *Le futur palais des Soviets à Moscou*, in «Cahiers d'art. Revue paraissant dix fois pas an. Directeur: Christian Zervos. Peinture. Sculpture. Architecture. Art ancien. Ethnographie. Cinéma», I-IV, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1934, p.114.

PITTURA

LE CORBUSIER, ZERVOS C., *Les peintures révélées par Igor Grabar*, in «Cahiers d'art. Revue d'art paraissant dix fois par an. Directeur: Christian Zervos. Peinture. Sculpture. Architecture. Musique. Mise en scène. Disques. Cinéma», X, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1928, pp.427-428; LE CORBUSIER, *Léger*, in «Cahiers d'art», III-IV, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1933, pp. 110-111; ZERVOS C., *Expositions. Le Corbusier, peintre (Musée National d'Art Moderne)*, in «Cahiers d'art», XXIX Anno, Éditions Cahiers d'art, Parigi, 1954, pp.5-12.

