

Firenze Architettura (2, 2015), pp. 148-149
 ISSN 1826-0772 (print)
 ISSN 2035-4444 (online)
 CC BY-SA 4.0 Firenze University Press
www.fupress.com/fa/

L'Art Décoratif d'Aujourd'hui

Éditions Crès, Collection de "L'Esprit Nouveau", Paris, 1925

L'Art décoratif d'aujourd'hui è una collazione di articoli pubblicati sulla rivista «Esprit Nouveau», che può essere assunta come riferimento del pensiero teorico di Le Corbusier non solo sulle «arti decorative». La stessa composizione testo-immagini-grafica del volumetto esprime il senso del *collage* critico e poetico insieme, quasi una scrittura visuale che ha la dimensione del saggio e l'immediatezza del gesto, la continuità logica e la discontinuità del palinsesto. Un rapporto quello tra immagine, testo, musica, che esprime la quintessenza della cultura emergente dall'*Exposition internationale des Arts Décoratifs et industriels modernes* del 1925. Come quando inserisce nel testo un brevissimo spartito musicale ("*silence! Il semble qu'on perçoive au loin des bruits émouvants*", oppure quando, giunto a esporre la centralità del pensiero sull'uomo e sulla società profondamente trasformata dall'avvento della macchina, nel capitolo quarto sulla conseguenza della crisi e sul ruolo dell'Esposizione del 1925, tra le immagini di parti componenti degli aerei (fusoliere, struttura delle ali, ecc.) di cui esalta il rapporto leggerezza-resistenza, Le Corbusier inserisce una piccola *chanson de mousse*, FLIRT (Letteratura, Arte, Eleganza) che "evoca in una sola sillaba tutto lo charme delle ore deliziose della nostra vita moderna".

Il ragionamento è tuttavia rigorosamente logico e, già dalla sintesi dei tredici argomenti seguiti dalla *Confession* conclusiva si profila il processo critico, espresso per metafore, analogie, evocazioni. L'incipit è la negazione del valore assoluto della positività incondizionata del passato, non un'"*entité infallible*", con prodotti belli e brutti. Da qui si profilano le icone del lusso, le riproduzioni degli stili, il mercato degli antiquari, i cataloghi che esemplificano il bric-à-brac del gusto coevo. Gli stessi musei sono entità consacrate che quasi mai educano sulla ragione delle cose, rischiando di essere fuorvianti. Il vero museo, per Le Corbusier è quello che contiene tutto, e non esiste ancora, a eccezione di Pompei, "*le seul véritable musée digne de ce nom*". Musei come il Pavillon Marsan o il Musée des Arts décoratifs modernes sono considerati testimoni parziali e frammentari di un'epoca. Così il folklore, espressione del regionalismo, fa ormai parte del passato, a favore di un carattere internazionale, di una poetica allargata. Le distanze dunque tra il mondo pre-macchinista e

post-macchinista si accorciano portando a una progressiva democratizzazione nell'uso e nella concezione degli spazi urbani e abitativi. A fare da spartiacque è l'Esposizione di Parigi del 1925 che pone al centro del progetto la scala umana, la chiarezza, la semplicità, ma anche la sperimentazione dietro la spinta propulsiva del *phénomène vital de progrès*.

Emerge la logica sottesa all'invenzione del movimento meccanico, la locomotiva di Stevenson, assunta come metafora del movimento. Da qui, un crescendo di concatenazioni logiche, sul cambiamento epocale: dall' *âge de pierre*, *de bronze*, *de fer*, all'*âge d'acier*, un punto di arrivo - dopo gli eloquenti puntini di sospensione - contenuta nella distanza tra gli ornamenti degli oggetti d'uso tradizionali (le immagini del capitolo sono di quelli "attualmente in vendita nei magazzini di Parigi") e l'avventura attuale delle arti decorative moderne. Dall'acciaio, all'invenzione della macchina, al calcolo, e con esso alla risoluzione dell'ipotesi, infine, con la soluzione dell'ipotesi, il sogno. La burrasca è dunque provocata dalla rivoluzione industriale.

Da qui anche l'estetica della macchina: "*La leçon de la machine est dans la pure relation de cause à effet. Pureté, économie, tension vers la sagesse. Un désir neuf, une esthétique de la pureté, d'exactitude...*". È quindi dal sesto capitolo, giocato sulla simmetria tra *besoins-types* e *meubles-types*, che Le Corbusier ammette di procedere su temi più rassicuranti, propositivi e progettuali. Le immagini di corredo al testo illustrano con chiarezza il processo di classificazione che porta al progetto dei *Casiers Standard*, presentati al Pavillon de *L'Esprit Nouveau* nel 1925. Materiali innovativi, produzione seriale, composizione modulare, per ottimizzare i movimenti quotidiani e "*libérer notre esprit*", scrive Le Corbusier.

L'arte decorativa è dunque l'arte dell'*outillage*, del *bel outillage*, è la poetica degli oggetti che ci circondano, oggetti del quotidiano che rispondono a bisogni-tipo, quindi oggetti-tipo, *objets-membres-humains*.

Il paradosso è dunque terminologico, perché l'uomo ha bisogno dell'arte, di opere prive di utilità immediata, disinteressate, come le arti plastiche o la pittura, in quanto rispondono a passioni che elevano lo spirito. Così, se l'arte esprime la *passion désintéressée*, l'oggetto d'uso la *raison calculée*. Per giungere a

questo distinguo, Le Corbusier si avvale della storia e dell'osservazione della natura. Dove la decorazione è inquadrata nel processo storico-culturale, mentre il progresso del XX secolo ha cambiato radicalmente i bisogni spirituali dell'uomo. "*Plus un peuple se cultive, plus le décor disparaît*", afferma Le Corbusier richiamando Loos. La sua è dunque un'opposizione all'arte decorativa coeva e l'affermazione di un'altra arte decorativa, quella che segna il passaggio dal *décor* all'utile, dall'artigianato alla produzione industriale, dall'oggetto individuale al prodotto standardizzato, riconducendo l'oggetto al mondo delle necessità umane e l'arte al mondo della libertà e del sogno.

Le argomentazioni di Le Corbusier conducono a una metafora: la "*Loi du Ripolin*", che gli consente di fare un parallelismo tra la rigenerazione dello spirito e l'operazione di pulizia e di rinnovamento delle superfici murarie, tramite la nota vernice a olio brevettata dall'olandese Carl Julius Ferdinand Riep. Dove il bianco totale dell'*habitat* si contrappone al "*rumeur bruyante des couleurs et des ornements*". Questa purificazione materiale corrisponde alla purificazione spirituale, in una simbiosi perfetta tra la casa e la coscienza. Le pareti bianche, pure, sgombre dall'inutile, permettono all'uomo di spazzar via l'angoscia e di elevarne lo spirito, immergendosi pienamente nella propria abitazione. *L'Art décoratif d'aujourd'hui* si configura quindi come programma, manifesto, che si oppone alle derive ornamentali della generazione coeva. Immagini e riferimenti sono ai protagonisti dell'Art Nouveau e dell'Art Déco, da Chéret, Grasset, Lalique, Carrière, Gallé, Guimard, Plumet, Selmersheim, Behrens, Foliot, Hoffmann, Sézille, Veil, Jaulmes, Mallet-Stevens, Jallot, Martine, Dufrenoy, Jourdain, Chareau, ma anche ai pionieri del cemento armato e della sincerità costruttiva, come Auguste Perret. L'idea lecorbusieriana di purezza rigeneratrice diviene metafora del nuovo concetto di Art décoratif moderne, che non è *décor*: "*Un concept neuf nous est venu. Il n'y a plus de décor possible. Nos effusions, notre compréhension vive de la nature, de ses beautés, de ses forces, tout s'est intégré dans un système d'organisation architecturale*".

Francesca Giusti



L'Art décoratif d'aujourd'hui is a collection of articles published in «L'Esprit Nouveau», which can be considered as a compendium of Le Corbusier's theoretical thought, and not exclusively on the "Decorative Arts". The text-images-graphic layout of the volume itself expresses the sense of the both critical and poetic collage, almost a visual kind of writing with the dimensions of an essay and the immediacy of a gesture, the logical continuity and the discontinuity of a palimpsest. A relationship between image, text and music that expresses the quintessence of the culture which emerged from the *Exposition internationale des Arts Décoratifs et Industriels modernes* of 1925. As when he inserts in the text a brief musical score ("*silence! Il semble qu'on perçoive au loin des bruits émouvants*"), or when in expounding his thoughts on man and society, both deeply transformed by machines, in the fourth chapter on the consequences of the crisis and the role of the Exhibition of 1925, amongst the images of parts of airplanes (fuselages, structures of wings, etc.), of which he extols the relationship between lightness and resistance, Le Corbusier inserts a small *chanson de mousse*, FLIRT (Literature, Art, Elegance) that "evokes in a single syllable all the charm of the delightful hours of our modern life".

The reasoning is however rigorously logical, and from the synthesis of the thirteen questions discussed, followed by the concluding *Confession*, the critical process is outlined, expressed through metaphors, analogies, evocations. The *incipit* is the negation of the absolute value of the unconditional positive nature of the past, not an "entité infailible", with beautiful and ugly products. This is where the icons of the project come from, the reproductions of styles, the antiques market, the catalogues that exemplify the *bric-à-brac* of contemporary taste. Museums themselves are consecrated entities that almost never educate on the reason of things, and that therefore risk being misleading. The true museum, for Le Corbusier, is the one that contains everything, and does not yet exist, with the exception of Pompeii, "*le seul véritable musée digne de ce nom*". Museums such as the Pavillon Marsan or the Musée des Arts décoratifs modernes are considered as partial and fragmentary witnesses of an era. Thus folklore, as expression of regionalism, is now a part of the past, as it lacks the international character and the extended poetics which he favours instead. Thus the distances between the pre-machinist and post-machinist worlds are reduced, bringing a progressive democratisation in the use and conception of urban and dwelling spaces. The turning point is the Exposition of Paris in 1925 which places at the centre of the project the human scale, the clarity, the simplicity, but also experimentation as propulsive spark of the *phénomène vital de progrès*.

The logic underlying the invention of mechanical movement emerges, Stevenson's steam locomotive becomes the metaphor for movement. From here a crescendo of logical concatenations of the passing of eras: from the *âge de pierre, de bronze, de fer*, to the *âge d'acier*, a point of arrival -after the eloquent suspension points- contained in the distance between the ornaments in traditional products (the images in the chapter are those of objects "for sale today in Parisian stores") and the contemporary adventure of modern decorative arts. From steel, to the invention of the machine, the calculation, and with it the resolution of the hypothesis, and finally, with the solution to the hypothesis, the dream. The storm is produced by the industrial revolution. Also the aesthetics of the machine: "*La leçon*

de la machine est dans la pure relation de cause à effet. Pureté, économie, tension vers la sagesse. Un désir neuf, une esthétique de la pureté, d'exactitude...".

Thus from the sixth chapter, played on the symmetry between *besoins-types* and *meubles-types*, that Le Corbusier proceeds on to more reassuring, propositive and projectual themes. The images that accompany the text clearly illustrate the process of classification that would derive in the project of the *Casiers Standard*, presented at the Pavillon de L'Esprit Nouveau in 1925.

Innovative materials, serial productions, modular compositions, in order to optimize every-day movements and "*libérer notre esprit*", writes Le Corbusier.

Decorative art is thus the art of the *outillage*, of the *bel outillage*, it is the poetics of the objects that surround us, every-day objects that respond to types of needs, and are therefore types of objects, *objets-membres-humains*.

The paradox is thus one of terminology, since man needs art, of objects devoid of immediately utility, uninterested, such as the plastic or pictorial arts, which respond to passions that elevate the spirit. Thus if art expresses the *passion désintéressée*, objects for every day usage express *la raison calculée*. To arrive to this distinction, Le Corbusier calls into question history and the observation of nature. Decoration is inscribed in the historical-cultural process, whereas with the progress of the 20th century the spiritual needs of man were radically altered.

"*Plus un peuple se cultive, plus le décor disparaît*", affirms Le Corbusier paraphrasing Loos. His is therefore an opposition to contemporary decorative art and the affirmation of another decorative art which signals the passage from *décor* to utility, from artisan to industrial production, from the individual object to the standardised product, bringing back the object to the sphere of human necessity and art to that of freedom and dreams.

Le Corbusier's arguments in this respect point to a metaphor: the "Loi du Ripolin", which allows him to make an analogy between the regeneration of the spirit and the operation of cleaning and renovating of the surfaces of walls, through the well-known enamel paints patented by the Dutchman Carl Julius Ferdinand Riep. In it, the overall whiteness of the habitat is opposed to the "*rumeur bruyante des couleurs et des ornements*". This process of material purification corresponds to the spiritual purification, in a perfect symbiosis between house and consciousness. White walls, pure, freed from the useless, permit man to get rid of anguish and to elevate the spirit, immersing fully in his dwelling. *L'Art décoratif d'aujourd'hui* is configured today as a programme, manifesto, in opposition to the ornamental tendencies of contemporary society. Images and references are the protagonists of Art Nouveau and Art Déco, from Chéret, Grasset, Lalique, Carriès, Gallé, Guimard, Plumet, Selmersheim, Behrens, Follot, Hoffmann, Sézille, Veil, Jaulmes, Mallet-Stevens, Jallot, Martine, Dufrene, Jourdain, and Chareau, but also the pioneers of reinforced concrete and of building sincerity, such as Auguste Perret. Le Corbusier's idea of regenerative purity becomes a metaphor for the new concept of *Art décoratif moderne*, which is not merely *décor*: "*Un concept neuf nous est venu. Il n'y a plus de décor possible. Nos effusions, notre compréhension vive de la nature, de ses beautés, de ses forces, tout s'est intégré dans un système d'organisation architecturale*".

Francesca Giusti
translation by Luis Gatt