

Impressioni di viaggio. L'occhio dell'architetto e del disegnatore

Antonella Salucci

Dipartimento di Architettura Sezione Patrimonio Architettonico. Università 'G. d'Annunzio' di Chieti-Pescara

Abstract

The recent discovery and publication of thousands of photographs taken during the 1930s by Le Corbusier, provides us with an important piece of the heterogeneous corpus of Corbusian iconography. This material reveals a significant element of the Master's creative process and confirms an articulated way of thinking founded on a dialogue between text and image.

The present text investigates images, travel notes, sketches, texts and photographs that expose the modus operandi of a Master who, with the accuracy of an architect, takes note of space, experimenting with the framing of images, juxtaposing texts and returning architecture to the fore.

Drawing. Photography. Le Corbusier

L'esperienza del viaggio finalizzato alla conoscenza dell'architettura –necessaria sia nella fase formativa, sia nella fase creativa dell'operare architettonico– è sostenuta dagli ambiti disciplinari della fotografia e del disegno.

Tali complementari modalità di annotazione della realtà, costituiscono dei privilegiati luoghi di sperimentazione in tutte le fasi della conoscenza e si pongono come insostituibili mezzi espressivi, i cui esiti trasmettono informazioni sulla personalità del loro autore, testimoniandone formazione, propensioni e orientamenti di ricerca.

Attraverso l'osservazione delle impressioni grafiche e fotografiche di viaggi 'intorno all'architettura' il contributo indaga le interazioni tra fotografia e disegno, come modalità privilegiate per fissare nella memoria esperienze di ordine materico e percettivo nell'indagine conoscitiva sull'architettura e sull'ambiente.

Il recente ritrovamento e pubblicazione di migliaia di fotogrammi eseguiti negli anni Trenta da Le Corbusier, compone un tassello importante del vasto ed eterogeneo corpus iconografico corbuseriano: l'osservazione di queste opere grafiche e fotografiche, permette di restituire una parte importante del processo creativo del Maestro, confermando un sistema di pensiero che si articola sul dialogo tra testi e immagini.

Come alcuni autori hanno osservato questi fotogrammi, hanno svolto un ruolo subordinato all'attività della pittura, che egli, parallelamente all'architettura, non ha mai smesso di praticare.

Le centinaia d'immagini di viaggio di questi anni ritraggono l'architettura classica, con lo scopo di captarne e trasmetterne significato e monumentalità, attraverso il controllo del gioco di luce e di ombre.

Dal 1936 utilizza la sua fotocamera per ricordare i personaggi, i visi, i luoghi, ma soprattutto la natura, percepita in dettagli molto astratti e sintetici comparabili ai piccoli schizzi composti nei taccuini.

Compone diverse immagini, chiare e raffinate, che testimoniano l'esperienza nell'inquadratura, l'attenzione alla composizione, la consapevole gestione della luce e del contrasto, il trattamento dei toni.

L'obiettivo del presente contributo è dunque quello di rileggere, attraverso la fotografia, queste impressioni di viaggio, che palesano l'operare di un Maestro, che con l'accuratezza del progettista prende nota dello spazio –ne isola un frammento temporale, ne cattura un istante e lo misura– sperimentando inquadrature, giustapponendo testi e rimettendo in scena l'architettura.

Durante il soggiorno a Istanbul dell'estate del 1911, Charles-Edouard Jeanneret (1887-1965) intrattiene una entusiastica corrispondenza con il suo mentore Charles L'Eplattenier, informandolo di essersi fatto dono di un eccellente apparecchio e di trascorrere intere giornate a scattare fotografie con risultati per-

fetti; inneggia al ‘miracolo’ della fotografia e all’infinità di spunti di ricerca, esaltando le potenzialità dell’obiettivo: “Brave objectif, quel œil surnumeraire preiceux” (Dumont 2006).

Tale corrispondenza –che potremmo definire emblematica e che ci dà la misura di una questione dagli esiti certamente complessi e difficili da sistematizzare– è richiamata nel saggio introduttivo al catalogo parigino della recente mostra itinerante su Le Corbusier Fotografo (Herschdorfer, Umstätter, 2012). Nell’ambito delle relazioni tra la produzione architettonica e fotografica del Maestro, la rassegna analizza e mette a confronto i pareri di esperti di architettura e fotografia in merito a due importanti collezioni: l’archivio dei materiali iconografici fino al 1917, anno del trasferimento a Parigi, conservato presso la Bibliothèque de la Ville di La Chaux-de-Fonds; e quello della Fondation Le Corbusier a Parigi, che documenta la sua opera sino all’anno della morte nel 1965.

Jeanneret individua immediatamente le potenzialità del medium fotografico, dapprima come strumento di ricerca e di espressione, poi, nell’ambito della partecipazione attiva al dibattito culturale del tempo, come come insostituibile dispositivo mediatico funzionale alla promozione, diffusione e controllo della propria immagine e del proprio pensiero.

Riferibile alla crescente estetica della macchina promulgata dall’avanguardia, la fotografia è il *medium* della modernità per eccellenza che Le Corbusier praticherà complementariamente alla scrittura, al disegno e alla pittura. La rappresentazione fotografica è necessaria alla diffusione della propria opera, ma soprattutto è funzionale alla costruzione di una icona; ne è testimonianza il corpus di scatti e auto-scatti dedicati alla propria vita privata e ufficiale, consapevolmente creati per i posteri, che ritraggono il Le Corbusier artista, architetto, pittore, fotografo, scrittore, intellettuale, viaggiatore.

Un noto scatto successivo al 1917 ritrae Charles-douard Jeanneret nel nuovo studio di Parigi, al tavolo da disegno, assorto, con lo sguardo rivolto all’esterno; alle sue spalle sulla porzione bianca della parete di fondo dello studio, due rappresentazioni: una incisione del Piranesi, villa Albani, e una fotografia montata su cartone della facciata del Partenone, ricordo del viaggio in Oriente del 1911.

Si tratta di oggetti che rievocano il ricordo dell’esperienza del viaggio, apposti come ‘dispositifs à emo-



ouvoir’, per ‘animare’ e non per decorare la superficie. Si tratta altresì della genesi di un percorso che giungerà alla realizzazione degli straordinari ‘affreschi’ fotografici: fotografie ingrandite alla stessa dimensione della parete di un ambiente che diventano parte integrante della struttura architettonica.

In tale direzione, deciderà nel 1933, poco prima dell’inaugurazione del Padiglione Svizzero della Città Universitaria di Parigi, di ricoprire l’intero muro di mattoni della ‘sala curva’ con un monumentale montaggio fotografico di 11x4 metri composto di 44 pannelli di soggetti vari i uniti fra loro, a suo dire: una sorta di ‘sinfonia’ diretta nel tempo di un’ora.

Pensiero, ricerca e prassi operativa si articolano attraverso una produzione incalcolabile di annotazioni, schizzi, pitture, fotomontaggi e rappresentazioni di vario genere oltre a l’utilizzo costante e inusuale del mezzo fotografico; quest’ultima modalità espressiva segue un andamento di complessità crescente interrelato sia alla vicenda architettonica personale, sia come complemento necessario dei suoi libri.

La cattura fotografica è interpretata come inventario, documentazione, celebrazione, persuasione e promozione della propria opera. Pur non divenendo egli stesso un fotografo, affianca e indirizza costantemente i professionisti scelti per ‘rappresentarlo’, concedendo loro scarsa libertà operativa, dall’inquadratura, allo sviluppo, alla stampa di ogni singolo fotogramma delle proprie architetture.

Sin dalle giovanili esperienze di viaggio, Le Corbusier, documenta e decifra le città visitate nel suo *grand tour* –Parigi, Monaco, Vienna, Berlino, Chartres, Pompei, Firenze, Atene, Costantinopoli e Roma– integrando schizzi e testi con fotografie realizzate con un apparecchio fotografico economico Kodak.



Queste immagini rivelano un occhio analitico e una grande cura per la composizione che interpreta e rende evidente il reale rapporto tra l'opera architettonica e il paesaggio.

Dei molti scatti che realizzerà anni dopo, esistono molti negativi e pochissime stampe –come la serie del bacino di Arcachon e quella del soggiorno in Brasile– si tratta di immagini mentali, che rimangono nella forma intangibile del negativo. In realtà, essendo i proiettori dell'epoca inadatti alla proiezione di immagini fisse, nessuno di questi fotogrammi, salvo qualche eccezione, sarà proiettato, né stampato o pubblicato, rimarranno fotogrammi 'segreti', riservati, privati (Benton 2013).

Aldilà del prevalente aspetto aneddotico, sotto il profilo sia estetico sia tecnico meritano di essere indagate per comprendere meglio alcuni aspetti della sua poetica. Come il disegno, la fotografia è un medium per la documentazione del ricordo, per l'osservazione, la riflessione e l'analisi delle geometrie naturali e artificiali.

Nella seconda metà degli anni Trenta con una cinepresa a bordo dello Zeppelin Graf, Le Corbusier sorvola il Brasile e le favelas di Rio de Janeiro. Come i documentaristi d'avanguardia possiede una delle cineprese più leggere dell'epoca la Kinamo Universal (Zeiss Movikon) 16 mm, che poteva sia registrare sequenze filmate, sia impressionare fotogrammi, prevedendo l'utilizzo a "passo uno".

Dalle sequenze filmate trae migliaia di fotogrammi sperimentando inquadrature, isolando frammenti del reale che rivelano una personale tecnica in cui ogni sequenza filmata è finalizzata alla produzione di immagini statiche.

Le sistematiche riprese panoramiche in movimento, sono rapide, sfocate e irregolari –in contrasto con le canoniche modalità di ripresa 'fluida' promossa dalle riviste di settore– in cui la scena viene frammentata ossessivamente in infinite porzioni secondo scansioni orizzontali e verticali.

Una funzione sperimentata al ritorno da viaggio in Brasile, durante la crociera a bordo del battello italiano 'SS Conte Biancamano': i circa seicento fotogrammi costituiscono un inesauribile archivio iconografico di tecnologia navale.

Pur non padroneggiando il mezzo al punto di vista tecnico –come sostiene Benton, la documentazione del viaggio in Algeria (1938) è sotto o sovraesposta e quasi indecifrabile– è palese una modalità di visione particolare, inusuale e spiazzante.

Il fascino per la ripresa animata, naturale contaminazione derivata dai movimenti di avanguardia, è però preceduto dal lungo periodo di sperimentazione della ripresa fissa durante i viaggi giovanili, inizialmente utilizzerà la economica Kodak Brownie, poi la Cupido 80, fissando in centinaia di fotogrammi, che egli stesso sviluppa in camera oscura, le esperienze in Italia e in Germania.

Tecnicamente modeste ma particolarmente efficaci nelle inquadrature e nel disegno della luce, le immagini di questo periodo evidenziano oltre la volontà di documentazione, quella di captare il significato e la monumentalità della grande architettura antica.

Le Corbusier riesce a catturare e trasmettere l'essenza delle monumentali icone della classicità, alienarne e isolarne una connotazione e renderla rappresentativa dell'opera stessa. Ne è un esempio la celebre fotografia del gioco di luci e ombre dell'intradosso della cupola del Pantheon a Roma, ripresa con la Kodak Brownie con pellicola 6x9 e riutilizzata a più riprese in scritti e conferenze. Oppure il particolare punto di ripresa della scala dei cento gradini di Versailles, che come Tim Benton ha osservato, capta l'essenziale della monumentalità e dell'ambizione architettonica di Luigi XIV.

Il tema della scalinata viene ripreso più volte anche nelle immagini scattate durante il viaggio in Oriente, una esperienza documentata prevalentemente sotto la forma del disegno e dell'acquarello, rinunciando alle 'intromissioni' della ripresa meccanica, interessandosi più al soggetto che all'inquadratura o agli effetti dei toni della luce.

La disciplina dell'osservazione praticata nei frequenti viaggi produce una collezione infinita di immagini, schizzi, fotografie, ma anche cartoline, e riproduzioni di pubblicazioni; tutto è funzionale alla personale ricerca architettonica e pittorica.

I soggetti naturali sono ripetutamente ritratti, sia fotograficamente sia in piccoli minuziosi schizzi, nei loro dettagli molto astratti, come la serie che riguarda gli oggetti raccolti sulla spiaggia del bacino d'Archachon: conchiglie, ossa, legni, barche, cime e nodi.

Gli 'objects a reaction poétique' sparsi sulla spiaggia sono ripresi con la fotocamera costantemente rivolta al suolo alla ricerca delle più piccole modificazioni dello stesso soggetto, riprese in sequenza –quella che è stata definita da Tim Benton 'fotografia cinematografica'– impronte, ondulazioni, ciottoli e conchiglie e motivi creati dalle tessiture della sabbia e dai giochi di luce con effetti che spesso trascendono la dimensione scalare.

Un corpus eclettico, eterogeneo, singolare di fotografie, che dialoga con le creazioni architettoniche e che sovente le affianca nei compositi fotomontaggi progettati per le pagine dedicate alla comunicazione a mezzo stampa.

Una linea di pensiero che si sviluppa secondo un discorso 'parallelo' di testi e fotografie agevolato dal crescente sviluppo dei processi fotomeccanici. Tale modalità prevede il riutilizzo, l'assemblaggio e il fotomontaggio di immagini –non sempre proprie e non sempre accreditate– riorganizzate e ritoccate in intrecci e sovrapposizioni 'eloquenti', in modo tale da rendere più efficace la potenza evocativa del messaggio comunicato.

Nel saggio "Attention imprimeur! La photographie mise en pages", Catherine De Smet rimarca la posizione attiva e assertiva del Maestro, riferibile ad esempio, alle fotografie di riprese aeree 'aggiunte' alle immagini fornite dalla casa editrice londinese The Studio, che gli aveva affidato la cura di *Aircraft*, il primo volume di una collezione dal titolo *The New Vision*, aperta alle più recenti ricerche fotografiche. La stessa De Smet rileva che la registrazione delle impressioni su Manhattan, realizzata come sequenza di schizzi, e pubblicata nel 1937, in chiusura al volume dal titolo *Quand les cathédrales étaient blanches* –che non contiene alcuna illustrazione fotografica– sembra riferirsi direttamente al libro fotografico realizzato da Erich Mendelsohn, con le proprie

immagini, dal titolo *Amerika*; quest'ultimo propone delle immagini fotografiche dell'arrivo in nave al porto di New York, Le Corbusier all'opposto propone la partenza da Manhattan, adottando però come mezzo illustrativo il disegno (Herschdorfer, Umstätter, 2012, 61).

A conclusione di queste sintetiche note, alcune considerazioni riguardano l'Unité d'Habitation di Marsiglia, un punto di riferimento nell'opera corbuseriana, la cui fruizione diretta si rende necessaria nel percorso formativo di ogni allievo architetto.

È opinione condivisa che questo incarico sia estremamente importante specie in relazione al suo aspetto mediatico, non solo per la lunga gestazione e le controversie che accompagnarono la costruzione e la messa in opera dell'innovativo edificio, ma soprattutto per l'assoluto controllo della diffusione della sua immagine operato dal suo ideatore.

Tale aspetto è riferibile alla nota vicenda della circolare *Avis à l'usage de messieurs les Photographes* in cui le Corbusier impone agli avventori l'assoluto divieto di sfruttamento di ogni immagine fotografica del cantiere dell'Unité, ma va anche riferito all'avvio del proficuo rapporto di collaborazione con fotografo di origine ungherese Lucien Hervé (1910-2007). Con una Rolleiflex 6x6, Hervé realizza in poche ore per la rivista *France Illustration*, il noto servizio di seicentocinquanta scatti del cantiere dell'Unité. Rifiutate dalla redazione, queste immagini saranno invece molto apprezzate dal Maestro, che gli riconosce quella necessaria sensibilità e discrezione, adatta a captare, scrutare, registrare l'essenza dell'Unité e a trasmetterne la leggerezza, l'armonia delle parti, la fluidità dei rapporti visivi con il paesaggio, la raffinatezza della tessitura del cemento, il gioco di luci e ombre del sole del mediterraneo. Dal 1949 Hervé contribuirà con la sua opera fotografica attenta e discreta, alla promozione e diffusione dell'opera e del pensiero dell'architetto.

Rivedere i capolavori dell'architettura dopo tanti anni, insieme ai propri allievi, è come vederli per la prima volta. Contrastanti sono le sensazioni emotive.

La incontenibile necessità di trasmettere la propria esperienza ai più giovani. Il contatto diretto con l'opera per trarne una personale valutazione di forme, colori e proporzioni, azzerando ogni distorsione derivante dalla consultazione della documentazione testuale o iconografica. Le faticose e memorabili pas-

seggiate –con taccuino e reflex– per arrivare, attraverso il racconto del Disegno e della Fotografia dove l'occhio, nonostante il presunto immediato rapporto con l'anima, non arriva. (Salucci 2011)

A margine di queste brevi note, sul disegno di viaggio dell'architetto, un pensiero dunque va alla straordinaria esperienza dei viaggi 'intorno' all'architettura, organizzati da Carlo Mezzetti (1933-2009) dalla metà degli anni Ottanta con l'Istituto di Disegno Architettura e Urbanistica della Facoltà di Ingegneria di Ancona. Viaggi "intensamente vissuti, chilometro dopo chilometro, metro dopo metro, in un clima di rapporti umani e di amicizia semplicemente meravigliosi... 'sur cette colline' en 1989, da Ancona a Roma, come tanti altri dal 1955, come gli altri estasiati..." (Mezzetti 1994).

Una modalità di studio e ricerca che alcuni di noi hanno avuto –prima come allievi, poi come docenti– il privilegio di praticare– avviando la propria strada di architetti, docenti, fotografi, rappresentanti– viaggiando al fianco del proprio Maestro e con gli amici di ieri: architetti e professori di oggi.

Referencias

- BENTON, Tim. 2013. *Le Corbusier Secret Photographer*, Lars Muller Publishers. Zurich.
- DUMONT Marie-Jeanne. 2006. *Le Corbusier. Lettres à Charles L'Eplattenier*. Le Linteau, Parigi.
- GRESLERI, Giuliano. 1984. *Le Corbusier: viaggio in Oriente*. Marsilio. Venecia.
- GRESLERI, Giuliano. 1991. *Dal diario al progetto: i Carnet 1-6 di Le Corbusier*. In LOTUS INTERNATIONAL - "L'occhio dell'architetto", n.68/1991.
- HERSCHDORFER, Natalie, UMSTÄTTER, Lada (ed). 2012. *Construire l'image. Le Corbusier et la photographie*. Édition Texuel, Paris.
- MEZZETTI, Carlo (ed). 2003. *Il Disegno dell'architettura italiana nel XX secolo*. Kappa. Roma.
- NICOLIN, Pierluigi. 2008. *Architettura e fotografia: tre storie. L'influenza della fotografia sull'architettura*, LOTUS INTERNATIONAL - "Photographs", 4-8, n. 129, 2008.
- MEZZETTI Carlo. 1994. *Viaggiare per conoscere, per memorizzare, per creare*. In FORMATO Adriana, SALUCCI, Antonella (ed) *Memorie di un Viaggio Intorno all'Architettura 1985-1991*. Quaderno dell'Istituto di Disegno Architettura e Urbanistica della Facoltà di Ingegneria di Ancona. Ancona.
- SALUCCI Antonella. 2011. *Appunti di Viaggio: Olanda 2001*. In MEZZETTI, Carlo, UNALI, Maurizio (ed). *Acqua e Architettura: rappresentazioni*. Edizioni Kappa. Roma. pp.450-455.

Tra le principali pubblicazioni

- SELEM, H., SALUCCI, A. (a cura di). 1996. *L'ex 'Meccanica Romana' presso Ostia Antica nella Logica dell'ecosistema urbano per il riuso del costruito*. Officina Edizioni, Roma;
- FORMATO A., SALUCCI, A (a cura di) 1994. *Memorie di un Viaggio Intorno all'Architettura 1985-1991*. Quaderno dell'Istituto di Disegno Architettura e Urbanistica della Facoltà di Ingegneria di Ancona; SALUCCI, A. 2000. *Un'esperienza di rilevamento: la Stazione Termini a Roma. Metodologie integrate per il rilievo e la rappresentazione del moderno*. In: Mezzetti C. (a cura di) *La rappresentazione dell'architettura. Storia, metodi, immagini*. Roma. Edizioni Kappa, Roma.
- SALUCCI A. 2008. *Osservazioni sull'immagine di un sistema complesso. Il parco monumentale dell'isola Bisentina / Brief observations on a complex system. The monumental park on the island of Bisentina*. DISEGNARE IDEE IMMAGINI, 37/2008
- SALUCCI A. 2011. *Moli, fontane, terme, specchi d'acqua. Disegni dei concorsi per l'architettura dell'accademia di San Luca, 1912-1913*. In: Mezzetti C., Unali M. (a cura di) *Acqua & Architettura. Rappresentazioni*. Edizioni Kappa, Roma.
- SALUCCI A., 2011. *Il disegno dell'edilizia residenziale pubblica. Il caso dell'ATER Lanciano*. JOURNAL OF SOCIAL HOUSING, 2/2011.
- SALUCCI A. *Il concorso per la Nuova stazione Marittima di Napoli del 1933*. Proceedings: 14° Ega Congresso International de Expresion Grafica Arquitectonica «Concursos de Arquitectura», Oporto 2012 .
- SALUCCI A. *Il disegno di Mario Marchi per il complesso termale di Chianciano (1942-1951)/Drawings by Mario Marchi for the Spa complex in Chianciano (1942-1951)*. DISEGNARE. IDEE IMMAGINI, 44/2012.
- SALUCCI A. 2013. *Techniques and methods of the Italian Architectural Drawings of the Early 20th Century*. Proceedings: 32° SISFA International Congress Roma 2012. The Scientia Socialis Press, Siauliai
- SALUCCI A. 2013. *Decoding a merchant town: photography, history and survey*. Proceedings: 11° Forum Internazionale di Studi «Le vie dei Mercanti, Heritage Architecture Landesign focus on Conservation Regeneration Innovation», Aversa-Capri 2013.

SALUCCI A. 2013. *Digital Photography for Heritage. Theory, methodologies and applications*. Proceedings: X Congresso UID "Patrimoni e Siti UNESCO. Memoria, Misura e Armonia" Matera 2013. Gangemi Editore.

Antonella Salucci (Roma, 1965); Architetto (1991); Dottore di Ricerca in "Rilievo e rappresentazione del costruito" (1996); Ricercatore Confermato in Disegno (2002); Docente di Rilievo dell'Architettura presso la Facoltà di Architettura di Pescara dell'Università degli Studi "Gabriele d'Annunzio" di Chieti-Pescara; Dipartimento di Architettura sezione Patrimonio Architettonico. Temi indagati: disegno di progetto; tecnologie digitali per il rilievo architettonico; la fotografia di architettura.

a.salucci@gmail.com; antosalucci@unich.it