

## **CAPITOLO 3**

### ***Il disegno e la rappresentazione fotografica del progetto.***

#### **3.1 La fotografia e la disciplina dell'architetto**

Nel corso dell'ottocento la fotografia sconvolge il modo di assimilare la realtà e in particolare si afferma da subito come proposta alternativa agli strumenti tradizionali della rappresentazione, in maniera sia qualitativa che quantitativa. Nasce così non solo una modalità di rappresentazione, ma un nuovo linguaggio in grado di valutare diversamente la realtà rispetto al disegno. Le campagne fotografiche, come quelle dei fratelli Alinari, intraprendono dunque un percorso di classificazione della realtà attraverso una visione omogenea, mediante la definizione di rigorosi criteri formali. Di natura diversa sono le esperienze dei fotografi-osservatori come Robert Frank (Fig.3.1), che documentano il paesaggio urbano americano, di Walker Evans (Fig.3.2), durante la grande depressione americana e di August Sander (Fig.3.3) nella Germania tra le due guerre. Questo evidenzia dunque una molteplicità di intenti nella lettura del reale, attraverso lo

strumento fotografico e una produzione iconografica immensa, che abbraccia moltissimi campi, tra cui la disciplina dell'architettura. Una presenza sempre più naturale del medium fotografico nella nostra cultura visiva, non ci esime dal fatto di chiederci che ruolo ha giocato la fotografia nella trasformazione della cultura architettonica.



Fig.3.1 Robert Frank, on the road, 1956



Fig.3.2 Walker Evans, New Orleans, 1935.



(Fig.3.3) August Sander, Blinde Kinder.

Da un lato gli architetti, consumatori insaziabili di immagini, che partendo da esse cercano di produrre architettura; dall'altra parte i fotografi, che nella produzione di immagini, sono tra i più attenti consumatori critici di architettura. Gli architetti, pur essendo sempre più spesso influenzati dal tramite fotografico, raramente considerano la specificità di questa particolare forma di trascrizione dello spazio; dall'altra parte, sul fronte della fotografia, si nota un'estensione degli operatori che conducono un'attenta ricerca sulle trasformazioni del nostro spazio. E' necessario acquisire l'importanza del ruolo critico che assolvono i fotografi tramite la fotografia, in una cultura fortemente influenzata dalla presenza dell'immagine.

Con la nascita della fotografia e con la sua progressiva diffusione si sviluppò un modello nuovo e molto prezioso per l'architetto, sia in relazione alla sua formazione disciplinare che alle nuove modalità di rappresentazione da essa fornite, sotto molteplici punti di vista: parallelamente dunque si modificò con lento ma deciso incedere nel tempo la formazione culturale basata essenzialmente

ed esclusivamente su testi scritti, disegni e attraverso riproduzioni a stampa, che fin dai tempi del Vasari e dei grandi maestri rinascimentali furono la base disciplinare degli architetti.

La relazione tra architettura e fotografia è di natura “primordiale”: risale proprio al momento in cui la fotografia divenne per la prima volta strumento di rappresentazione e aveva come primo oggetto proprio uno spazio architettonico. Si tratta del cortile della Maison du Gras, la dimora della famiglia di Nicéphore Niepce a Saint-Loup-de-Varennes, presso Chalon-sur-Saône (1827).

La fotografia nacque e si sviluppò come uno strumento di rappresentazione caratterizzato, essendo un’espressione meccanica applicata, da una certa oggettività, ovvero in grado di riportare fedelmente le caratteristiche fisiche degli oggetti ripresi. Questo fu un vantaggio non indifferente perché attraverso lo strumento fotografico fu possibile carpire e tradurre con una certa scientificità un’ottima parte, non certamente agli albori ma una buona rappresentazione fu raggiunta in poco tempo, delle caratteristiche del reale. La questione della rappresentazione è da sempre al centro del dibattito progettuale e teorico dell’architetto, che è in continua ricerca di una maggiore definizione del segno in relazione, in primis, alla cultura più alta del progetto e in funzione poi di una sempre più efficace veicolazione del messaggio progettuale. Per raggiungere un livello di sintesi tale da rientrare nei temi della tesi da noi proposta è possibile individuare due grandi sistemi di rappresentazione dell’architettura: uno funzionale al processo ideativo e realizzativo dell’architettura e uno funzionale alla conoscenza del manufatto architettonico.

Per quanto riguarda il primo aspetto, l’architetto nella preparazione del suo sistema progettuale di carattere “creativo” individua diverse tecniche di rappresentazione, legate alla cultura di progetto e alle finalità stesse dei documenti da produrre. Una prima fase, legata allo schizzo preparatorio, è in relazione alla fase di annotazione delle scoperte dell’architetto, come testimonianza e base riflessiva, teorica e progettuale, che può essere ripresa in una successiva composizione. Una seconda fase di studi preparatori invece esplora più a fondo le esigenze di conferire dimensioni e volumetrie all’idea progettuale e infine una

terza fase in cui si sviluppano i disegni definitivi, che indicano proporzioni, dimensioni e particolari che definiscono il processo progettuale. In realtà è necessario stabilire poi una distinzione dei disegni di progetto in relazione al tipo di pubblico cui essi sono rivolti. Un genere di disegno, se possiamo definirlo così, è rivolto a un pubblico vasto e ha la funzione di comunicare una proposta architettonica, mentre l'altro genere è più "introspettivo" legato alla percezione interna dell'architetto e al suo rapporto con il progetto più intimo. Una distinzione, per citare il pensiero di Philip Johnson, tra dimensione pubblica e privata.

Qui sorge subito una domanda: se l'architetto promuove il suo processo progettuale da strumenti di rappresentazione tipici, come il disegno nelle sue varie declinazioni e nel suo divenire "progetto", la fotografia che ruolo assume, essendo una proiezione bidimensionale di una realtà che esiste e non uno strumento di creazione dell'architettura vero e proprio?

Insomma la fotografia documenta uno stato di fatto, una realizzazione e non si identifica come uno strumento reale di costruzione progettuale come può essere una matita o, in tempi recenti, il disegno computerizzato. La fotografia non disegna nuove linee o identifica un volume in divenire ma testimonia una realtà imprescindibile, un elemento presente dal quale un progettista può ispirarsi concettualmente o utilizzare l'immagine come base "fisica" dal quale sviluppare la propria idea di progetto. Il termine fotografia, dal punto di vista etimologico, rileva proprio questo: si tratta di scrittura di luce, l'uomo non può fare altro che osservarne le fattezze e accettare una rappresentazione fornita da un elemento esterno, una restituzione di una base creativa realizzata in precedenza proprio mediante il disegno di progetto e realizzata.

A questo punto si potrebbe affermare che la fotografia pragmaticamente non realizza nulla per l'architetto, se non la possibilità attraverso questo strumento di controllare i risultati di progetto, attraverso l'osservazione di un'architettura di trarre ispirazione per la propria realizzazione e infine utilizzare questo strumento per la realizzazione di immagini, in grado di restituire in maniera precisa e oggettiva la realtà, che può costituire la base per un intervento su un'architettura

esistente. Secondo il nostro punto di vista invece la fotografia, proprio attraverso questi canali non legati all'assunzione dello strumento fotografico come matita per l'architetto ma attraverso la comprensione del suo ruolo come "ispirazione per la matita", possa influire in maniera decisiva nella redazione progettuale e possa costituirsi come elemento fondante del progetto di architettura, sia in fase di ideazione che di comunicazione.

La fotografia continua a essere utilizzata, e vista, in relazione stretta con i disegni del progetto; documento dunque in cui ritrovare la conclusione e la verifica del procedimento progettuale. Abbandonata questa dipendenza nei confronti dell'immagine del progetto, la fotografia ci propone altre immagini di quella stessa architettura che ci eravamo abituati a ritenere conclusa nel momento della sua realizzazione. Il fotografo ritorna nel luogo dell'evento architettonico seguendo un proprio itinerario e selezionando immagini volutamente parziali, individuando dunque le caratteristiche degli "effetti di progetto", introducendo concetti fondamentali della trascrizione fotografica: il viaggio, la selezione, la relazione tra le immagini e infine la ridefinizione del contesto.

Ritroviamo nelle fotografie l'immagine della stratificazione del tempo, che sembra non appartenere alla cultura di progetto tutta attenta a se stessa. L'immagine dell'architettura che dialoga con un paesaggio di immagini sempre più esteso, che supera la stessa architettura per rapportarsi con altri frammenti, con altre visioni che appartengono alla nostra memoria e alla nostra cultura visiva. L'immagine fotografica mette in crisi una presunta unicità del modo di vedere, leggere e usare l'architettura. Numerosi sono gli esempi che è possibile fare per capire come la fotografia inviti alla riflessione, oltre che allo sguardo. Il lungo catalogo che Basilico costruisce con i ritratti di fabbriche a Milano è realmente legato e funzionale a un'archeologia industriale occupata a schedare e immagazzinare informazioni per conservare ogni frammento di storia, anche quella più recente. A rivedere e riconsiderare oggi quelle immagini come presenze ricontestualizzate nella nostra attuale cultura.

L'architetto nel corso degli anni ha stabilito un rapporto sempre più profondo tra la rappresentazione fotografica e lo sviluppo della disciplina attraverso la

documentazione, l'uso e l'archiviazione di una serie di immagini. Il corpus fotografico conservato negli archivi di architettura deve essere considerato, al pari del materiale grafico e della documentazione cartacea, come un importante strumento di definizione dell'intenzione progettuale, come veicolo di conoscenza della cultura architettonica ed elemento essenziale nello sviluppo della proposta progettuale. Il grande contributo nella fotografia consiste nel documentare ciò che non esiste più, nell'evocare ciò che è passato.

Per fornire una descrizione comprensibile di un insieme architettonico è necessaria una vasta documentazione fotografica, possibilmente realizzata a più mani per garantire una certa pluralità di ipotesi di interpretazione. Una sola fotografia può evocare nell'osservatore quanto la sua memoria ha già acquisito, ma una serie di immagini-archivio è una base informativa capace di costruire una memoria collettiva. Da qui nasce l'importanza del controllo di queste immagini di archivio attraverso una serie di criteri e modalità di conservazione. L'editoria è stata evidentemente la prima a rendersi conto della straordinaria importanza di questo sistema di immagini attraverso il fotoreportage.

Nel corso di breve tempo si diffuse la dotazione di un archivio di immagini fotografiche che costituiva un elemento di ispirazione e documentazione per la professione.

L'importanza dell'archivio di fotografia fu fondamentale ed ebbe significato forme di utilizzazione varie in relazione al contesto culturale, al processo storico che lo ha caratterizzato e stratificato. La fotografia assunse dunque un ruolo fondamentale come elemento di riferimento, di modificazione e di combinazione nel processo di progettazione architettonica.

Già nell'Ottocento, poi più frequentemente nel Novecento, fino ad oggi, l'architetto non si limitò a raccogliere fotografie prodotte da altri, ma fotografò egli stesso, riprendendo immagini come appunto di studio o come momento di lettura critica, durante viaggi di formazione e di studio, durante la progettazione e l'esecuzione, per documentare le proprie opere. Talvolta l'architetto realizzò anche fotografie come momenti di creatività formale, utilizzando la produzione fotografica come grande laboratorio di discussione del mondo contemporaneo e le

immagini come riferimenti cui agganciare la visione in maniera ravvicinata o distante. Si può quindi rilevare un contesto difficile, un'ombra lontana, stratificazioni storiche e organismi differenziati, per produrre spunti formali e progettuali.

Con l'avvento delle macchine portatili e agevoli, nello scorcio dell'Ottocento e nel Novecento si estese il numero di casi degli architetti che durante i loro viaggi, nel periodo di formazione o nelle fasi successive, hanno usato l'apparecchio fotografico per raccogliere le loro impressioni e le loro notazioni di studio. Questo processo è essenzialmente dettato da una serie di operazioni di natura multidisciplinare, raggruppabili in due grandi settori: il rilevamento dei documenti storici che contribuiscono alle ricostruzioni delle vicende che hanno portato la realizzazione, quindi alle trasformazioni che l'edificio ha subito e le condizioni attuali. Attraverso la fotografia è possibile sviluppare questo processo di rilevamento grafico, utilizzato per rappresentare con adeguato rigore le caratteristiche di un oggetto architettonico.

La fotografia può lavorare diversamente nell'ambito architettonico attraverso la produzione di immagini fotografiche d'architettura, documentazioni e descrizioni fotografiche. Le immagini di architettura fanno riferimento a documenti singoli attraverso i quali il fotografo voglia trasmettere particolari informazioni visive, con particolari significati per colpire l'attenzione dell'osservatore. Una documentazione fotografica invece è un insieme di fotografie associate a un testo, che possa rinforzare ulteriormente i pensieri e i concetti in esso contenuti. Si tratta dunque di fotografie "commissionate" da un testo.

Una descrizione fotografica d'architettura può essere invece individuata come un lavoro organico e autonomo, indipendente dal testo letterario e dunque un'opera definita.

Tutto ciò porta a una riflessione fondamentale per comprendere il ruolo dell'immagine fotografica nella cultura del progetto come conseguenza dell'influenza sugli architetti. L'importanza che le immagini di architettura, nel corso degli anni, hanno assunto per l'architettura è tale che il manufatto architettonico, provocatoriamente, potrebbe addirittura scomparire, lasciando però



inalterata la sua fruizione culturale. Esiste, oggi più che mai, un rapporto tra rappresentazione dell'architettura e la sua conoscenza diffusa, che prescinde dalla fruizione diretta del manufatto. Se una volta la cultura generale dell'architettura corrispondeva all'immagine dello spazio vissuto, dove funzione e immagine si integravano nella continuità quotidiana del vivere e del percepire, oggi si tende ad avere una fruizione di immagini riprodotte, ovvero di rappresentazione dell'architettura e non di architettura.

Tutti noi abbiamo un'immagine definita dello skyline di New York, pur non essendoci necessariamente stati. Quello che manca però in questo tipo di conoscenza sono i contorni e la dimensione dello spazio. Tutto ciò è molto importante se si considera che l'architettura non sia solamente volume delimitato da un manufatto ma anche lo spazio da esso definito e la relazione con l'ambiente circostante.

La definizione di architettura non comprende tutti gli elementi che realizzano l'utilizzabilità oltre che la pura percezione spaziale? Di conseguenza le grondaie, come gli scarichi d'acqua, sono l'architettura e non delle accidentali esigenze per potere usare un oggetto progettato per sua esclusiva percezione. La realizzazione del progetto poi spesso smentisce le idee che avevano guadagnato una "dignità culturale" a livello di disegno e teorizzazione del progetto stesso: la grondaia disegnata su carta e magari progettata dallo stesso architetto assume dunque una sua validità nel disegno e può perderla nella fotografia.

Nel nostro sistema percettivo spesso tendiamo ad attribuire alle cose reali le qualità di un'immagine, questo processo di assimilazione si è talmente attuato in noi che, spesso, quando percorriamo una città mai visitata, siamo costantemente alla ricerca delle immagini che già conosciamo, dei luoghi selezionati da altri e li rivediamo in rapporto e spesso con gli stessi punti di vista delle immagini consumate in precedenza, ne rimaniamo inevitabilmente delusi o piacevolmente sorpresi. Questo colpisce e influenza anche le visioni più esperte e sperimentali degli architetti: il controllo che esercitiamo sull'immagine spesso è inconsciamente non attuato in fase di redazione progettuale.

Giacomo Guardi (Fig.3.4) si dedicò per buona parte della sua vita alla produzione di vedute veneziane, dove la credibilità descrittiva dei luoghi e la fedeltà topografica si legava al gusto pittoresco richiesto dai committenti. Si tratta di una produzione pittorica che prenderà il nome di cartoline illustrate, anticipando la produzione di immagini dedicate al consumo turistico, che non si definiscono come elementi semplicemente accessori, ma assumono una forte connotazione culturale, tanto da divenire il riferimento per intere generazioni di italiani che hanno fondato la loro conoscenza del paese ed educazione visiva su queste fotografie, su questi canoni di interpretazione del paesaggio.



Fig.3.4, Giacomo Guardi, Venezia, Canal Grande

Di conseguenza la percezione dello spazio si trasforma in un safari fotografico, dove è l'atto spasmodico di fotografare, i suoi tempi e le esigenze di inquadratura che determinano la percezione dei manufatti architettonici. Così come avviene

negli album di famiglia, dove l'itinerario iconografico prevede la presenza dell'architettura come sfondo al lento invecchiamento dei protagonisti, in cui essi progressivamente sono schiacciati dalla testimonianza del luogo, fino al punto in cui sarà il fotografare la ragione stessa dell'esperienza.

Questo approccio non coinvolge solamente i turisti, fruitori distratti delle architetture, ma anche gli architetti nei quali l'aumento massiccio di informazioni visive ha comportato una modificazione profonda della conoscenza dell'architettura e quindi nella conseguente produzione. Così molte architetture mai visitate hanno avuto una profonda incidenza nella attività di molti architetti e se ci limitiamo al periodo formativo, è piuttosto usuale incontrare architetti che si sono laureati senza mai avere visto una delle architetture studiate e riprogettate per anni. Si può obiettare però che l'oggettività presunta che opera soprattutto nel campo delle immagini fotografiche di architettura fornisce una lettura strumentale che prescinde dal medium fotografico, riporta le caratteristiche specifiche dell'oggetto non considerando la soggettività del fotografo e gli elementi che compongono il codice fotografico. Questo è sufficiente per operare coscientemente su un manufatto?

Altre considerazioni poi possono essere fatte in relazione al "canale di distribuzione" del progetto di architettura, spesso legato a mostre, concorsi internazionali, riviste. Attraverso questo tipo di strumenti di veicolazione, molto spesso esso rimane essenzialmente un segno, in cui il disegno cessa di comunicare un fenomeno spaziale e si limita a un virtuoso, talvolta, esercizio grafico. Il carattere metaforico dunque di molte proposte di architettura, oltre a mettere in evidenza le conseguenze di una conoscenza puramente bidimensionale, ci porta al ruolo che ha sempre più la fotografia nella nostra cultura, come specifico strumento di interpretazione critica dello spazio. L'architettura osservata, spesso figlia di una realizzazione fotografica decontestualizzata dalla sua dimensione spaziale, può divenire, se assorbita da un architetto "poco accorto", il solo e unico riferimento culturale dell'intervento grafico e architettonico. E impietosamente la stessa fotografia lo può mostrare. Di conseguenza i codici dell'immagine fotografica, oltre a condizionare la lettura dello spazio, influenzano la stessa

impostazione progettuale. Questo sfocia poi in episodi chiaramente provocatori come la proliferazione, soprattutto negli Stati Uniti, di copia in scala ridotta di architetture europee, figlie dell'iconografia classica della cartolina. Ad esempio la Torre di Pisa a Nile, il Duomo di Orvieto a Los Angeles, l'abbazia di Pomposa a New York o il campanile di San Marco a Berkley.

Questi esempi non solo fanno riferimento a un processo spesso esasperato di importazione di materiale, peraltro operazione piuttosto discutibile e legata a processi di globalizzazione che investono molti campi, ma anche a un'esaltazione dell'immagine souvenir: e dunque, mettendo a sistema queste due equazioni, si potrebbe parlare non di copie ridotte di architetture ma di rappresentazioni dell'architettura. E una cultura dell'immagine riprodotta porta l'architetto alla rappresentazione di se stessa.

Questo perché la fotografia di architettura spesso non tende a ricercare l'immagine del carattere spaziale dell'architettura realizzata, cioè a interpretare la realizzazione di un nuovo spazio, quanto invece a riprodurre e riconfermare l'immagine del progetto. E dunque un'architettura è considerata fotogenica, generalmente, quando l'immagine risultante rinuncia alla sua capacità interpretativa per assolvere la sua funzione documentaria in grado di confermare i caratteri originali di progetto. E' necessario dunque compiere uno sforzo per considerare le molteplici possibilità di operare una traduzione fotografica veramente interpretativa dello spazio, per comprendere le potenzialità dello strumento fotografico come meccanismo di conoscenza dell'architettura e della responsabilità della fotografia di architettura in questo. Infine l'architetto dovrebbe essere in grado, attraverso una formazione anche indirizzata allo sviluppo di una cultura fotografica, di cogliere questi aspetti e lasciarsi ispirare in maniera consapevole.

### 3.2 L'archivio fotografico alinari

Già a Firenze nel 1851 era possibile acquistare delle calotipie di un giovane fiorentino, Leopoldo Alinari, di professione garzone presso il calcografo Bardi. Tempo dopo lo stesso Alinari decise di aprire un suo atelier, nel 1852, insieme ai fratelli Romualdo e Giuseppe coadiuvati e sostenuti proprio dal lungimirante Bardi che aveva accettato l'intuizione felice dei fratelli fiorentini di aprire un mercato di riproduzioni d'arte e architettura affidato al linguaggio fotografico. Attraverso una straordinaria capacità artigianale e produttiva, nacque così il primo catalogo Alinari nel 1855: si tratta di un solo foglio con la descrizione dell'archivio di vedute e pitture toscane. Un anno dopo venne pubblicato un secondo album di immagini, stavolta decisamente più nutrito, denominato *Photographies de la Toscane e des estats romains*.

L'archivio Alinari non solo rappresenta uno straordinario esempio dal punto di vista storico e documentario, ma anche un significativo riferimento per quanto riguarda l'evoluzione tecnologica della fotografia. Durante la gestione di Giuseppe e Romualdo la funzione di documentazione di opere d'arte si accentua, mentre le vedute, le immagini di paesaggio e di architettura (a parte la Toscana) vengono tralasciate per scarsità di richiesta: infatti, i loro maggiori acquirenti erano gli editori, studiosi e storici. Vittorio Alinari, figlio di Leopoldo, assume la direzione dell'azienda dopo la morte degli zii. Sotto la sua gestione si sviluppa un'attività legata anche alla veduta, al paesaggio, alle immagini di vita e costume nelle città. Nel 1916 un gruppo di intellettuali e studiosi fiorentini, aprono una sottoscrizione pubblica per fondare una casa editrice, l'Istituto di Edizioni Artistiche, che assorbirà la Fratelli Alinari e i suoi archivi.

Vittorio Alinari, infatti, lascia la direzione dell'azienda e gestisce solo l'attività di promozione culturale della Vittorio Alinari Editore, che nel 1921 pubblicherà la straordinaria opera *Il paesaggio italico nella Divina Commedia*, dove lo stesso Alinari aveva ritratto tutti i paesaggi italiani citati da Dante Alighieri nella *Commedia*. Nel dopoguerra, per difficoltà di gestione ed economiche, la società Alinari viene ceduta al finanziere Vittorio Cini che annette l'archivio fiorentino all'omonima fondazione veneziana. Vengono così aggiunte le lastre dell'archivio

di Mannelli (5.000 esemplari acquistati nel 1941), dell'archivio di Carlo Brogi (35.000 lastre catalogate acquisite nel 1958), degli Anderson (26.000 lastre acquisite nel 1960), di Fiorentini (8.000 lastre acquisite nel 1961) che sommate alle 70.000 lasciate da Vittorio Alinari portano l'archivio a una consistenza di quasi 250.000 lastre. Le campagne fotografiche si svolgono ora in maniera sporadica e compiono l'episodio finale nel 1965-68 per la documentazione del Duomo di Siena.

Nel 1974 l'Azienda Alinari passa sotto l'egida della famiglia Zevi di Milano, che promuove un'intensa attività editoriale culminata nel 1977 nella prima grande mostra sull'archivio: *Gli Alinari. Fotografi a Firenze 1852-1920*. Nel 1983 assume la presidenza della Società per Azioni Alinari Claudio de Polo che promuove il potenziamento dell'archivio, della distribuzione e dell'attività editoriale.

Ricerche piuttosto recenti hanno inoltre stabilito in maniera attendibile anche degli accorgimenti tecnici che consentivano ante litteram di correggere, attraverso un sistema tecnico specifico, l'errore di parallasse nella fotografia di architettura, per restituire correttamente l'andamento formale dell'edificio. Purtroppo l'apparecchio originale è andato perduto. Prima dell'avvento del digitale e della post-produzione, il raddrizzamento delle linee cadenti è stato un problema annoso per i fotografi soprattutto quelli dediti a riprese architettoniche. Il rigore dell'osservazione ottica, ai fini della restituzione prospettica, era stato, infatti, uno degli aspetti fondanti delle rappresentazioni rinascimentali che gli Alinari sposarono a pieno, rendendola molto presente nelle loro fotografie. La scelta degli Alinari poneva in essere dunque non solo la volontà di continuare la scelta adottata nel Rinascimento ma anche di avvicinare la fotografia alle configurazioni ideali e geometricamente corrette.

In alcuni casi non potendo arretrare per impedimenti fisici oppure per non compromettere il rigore geometrico determinato da una precisa inquadratura, caratterizzata da una certa distanza dell'apparecchio, probabilmente adottarono un obiettivo decentrabile e basculante. In realtà il procedimento per consentire lo spostamento delle lenti non fu totalmente nuovo ma l'adattamento al

procedimento fotografico rese l'iniziativa molto difficile, anche in relazione all'omogeneità della resa finale.

Si dovette attendere più di ottanta anni per considerare la trasgressione visiva, in termini di scelta formale, come un elemento proprio del linguaggio fotografico attraverso le sperimentazioni di Rodcenko, di Moholy-Nagy e di Giuseppe Pagano, che attraverso dei punti di vista "dal basso verso l'alto" rompeva definitivamente gli schemi non solo di un certo tipo di linguaggio fotografico ma anche della visione prospettica "tradizionale". Una delle prime fotografie realizzate con questa scelta di "trasgressione ottica" fu una veduta di Ruskin a Venezia nel 1849 del palazzo Burlando.



Palazzo Strozzi, 1890: l'operatore si è posizionato sulla finestra antistante, l'asse ottico si trova a metà edificio.

L'archivio Alinari nel corso della sua storia ha costituito un vero e proprio atlante visivo, non solo perché l'archivio è ricco anche di documentazione scritta, di riproduzioni artistiche, ritratti, vedute e paesaggi, costumi, architetture e

monumenti che hanno segnato la cultura iconografica italiana e mondiale. Per fare un esempio, dalle lastre Alinari nasce anche la cartolina illustrata, strumento discutibile di restituzione fotografica, ma che per anni è stato il più diffuso mezzo di comunicazione visiva. L'interesse per la fotografia di architettura si sviluppa in maniera decisa solo a partire dal catalogo del 1896. L'architettura viene sempre presentata nella sua monumentalità con un'inquadratura che la isola dal contesto ambientale. Mancano sempre i primissimi piani che interromperebbero lo spazio tra apparecchio fotografico e inizio del soggetto, la presenza umana è rara, inizialmente legata alla difficoltà tecnica di fermare il movimento ma in secondo luogo per precisa esigenza linguistica. Infatti, l'uomo è visto solo in funzione di misura dell'architettura. Il punto di vista è sempre piuttosto elevato, oltre i tre metri d'altezza per evitare le linee cadenti, in posizione centrale e i soggetti architettonici maggiormente ripresi furono le architetture romane, rinascimentali (che ben si prestano al linguaggio fotografico proprio degli Alinari) e molto più raramente liberty.

“Il lavoro modesto e appassionato di una famiglia di artigiani, che è stata capace di conservare e consegnarci un patrimonio enorme di documentazione d'arte, che ci consente oggi di documentare e confrontare il volto delle nostre città a distanza di un secolo, cessa di essere curiosità o puro strumento di ricerca, per diventare componente della cultura italiana.”



Firenze, 1860: Vedute del campanile con parallasse corretto.



### 3.3 L'immagine fotografica e le distorsioni: alcune considerazioni sugli aspetti formali.

Proprio dall'assunzione del fatto che la rappresentazione fotografica, come protesi della visione umana, è in grado di fornire un'adeguata restituzione della realtà, sebbene funzionale all'interpretazione del fotografo (questo comporterebbe una serie di considerazioni generali "sull'artisticità del gesto fotografico"), è necessario chiarire alcuni aspetti che possono rendere, in un caso, controversa questa affermazione.

Attraverso l'occhio di un normale osservatore è possibile sostenere che una rappresentazione possa coincidere con la realtà in relazione ad una scala di validità, ovvero che alcune rappresentazioni siano in grado di rendere la realtà in maniera più efficace di altre. Questa è certamente una questione assodata ma c'è un altro elemento che contribuisce a rendere una rappresentazione veritiera oltre che la tecnica di realizzazione: il punto di vista. Nelle osservazioni quotidiane gli esseri umani possono essere oggetti di illusioni di natura ottica causati dalla figurazione percettiva degli oggetti reali, dimostrando quanto possa essere ingannevole la percezione data dai sensi. E' molto facile stabilire una relazione tra questo e uno degli esempi più eloquenti, come la camera distorta ideata da Adelbert Ames (Fig.3.5) o i giochi prospettici del Borromini. Questo fatto stabilisce ancora una volta lo stretto rapporto tra fotografia e percezione, tra visione fotografica e prospettiva e tra estetica e realtà.

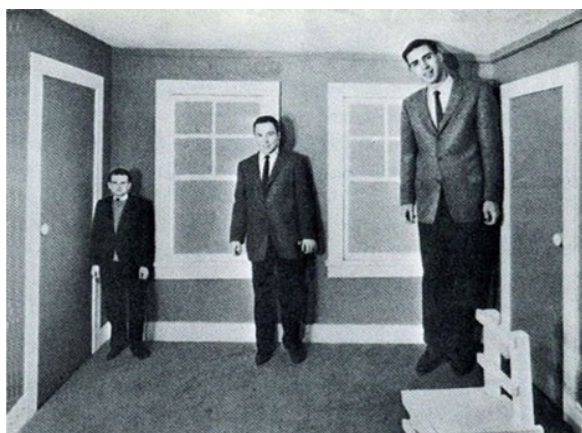


Fig.3.5, camera distorta di Ames, 1946.

Lo spazio di Ames, osservato da un punto preciso, stabilisce dei rapporti visivi assolutamente identici a uno spazio rettangolare pur essendo uno spazio totalmente distorto. Il preordinato punto di vista di fatto è il centro di proiezione della prospettiva che è stabilita attraverso una rappresentazione fisica, come una fotografia. Questa illusione può essere spiegata ipotizzando che la nostra esperienza passata – in cui stanze di forma cubica sono certamente più frequenti di stanze di forma trapezoidale – influenzi profondamente la percezione attuale. Il nostro cervello, in altri termini, scegliendo un'interpretazione della forma della camera più conforme alla nostra esperienza pregressa, “preferirebbe” vedere uomini con altezze bizzarre piuttosto che un ambiente difforme da quello cui è abituato e dunque il cervello preferisce vedere una stanza quadrata che contiene uomini di altezze inverosimilmente diverse, piuttosto che riconoscere uomini di statura normale in una stanza dalla forma inusuale.

Questi aspetti vanno considerati perché lo strumento fotografico è in grado di acquisire un frammento della realtà ma in relazione al sistema percettivo proprio dell'essere umano. Quindi è necessario conoscere le leggi che costituiscono i rapporti spaziali, anche per costruire una fotografia spendibile nell'ambito tecnico dell'immagine di architettura e non solo come forma di esaltazione iconografica.

Le fotografie di architettura che possano avere una valenza tecnica e pratica per l'architetto debbono rispondere infatti ad alcuni requisiti tecnici e formali. Innanzitutto è necessario che nelle immagini fotografiche vi sia assenza di inganni ottici e distorsioni visive, che possano ingannare l'osservatore e indurlo a errori di interpretazione inconsapevoli. In realtà in alcune opere architettoniche la volontà dell'architetto, è proprio quello di produrre spazi prospettici appositamente fittizi per indurre l'osservatore a stimare proporzioni e profondità diverse da quelle della realtà. Come avviene ad esempio nel portico del cortile del Palazzo Spada a Roma (Fig.3.6), opera del maestro barocco Borromini, la cui costruzione prospettica induce l'osservatore, posto in un particolare punto di vista, a percepire una profondità indotta e non reale della galleria.

Queste esperienze sebbene abbiano i crismi, in alcuni casi di pure provocazioni visive, sottintendono per un'adeguata comprensione la conoscenza dell'oggetto

architettonico come il frutto di una vasta esperienza che ottempera osservazioni visive molteplici, sensazioni tattili e acustiche, misurazioni, comparazioni con l'intorno. La conoscenza dunque prende forma attraverso queste esperienze, rappresentando l'oggetto architettonico come frutto di sperimentazioni sensoriali che si combinano con le basi storico-culturali che ci permeano e che costruiscono il nostro sistema conoscitivo.



Fig.3.6, Palazzo Spada, cortile.

L'immagine fotografica non è necessariamente una riproduzione della realtà, e neppure equivale alla percezione del vero, specialmente di sistemi complessi come architetture, spazi urbani, paesaggi, in quanto costituisce un'altra realtà dotata di caratteristiche proprie. La fotografia di architettura corrisponde, come già accennato, alle regole e alle inesattezze, della prospettiva centrale monoculare rinascimentale che prescinde dalle deformazioni laterali comportate invece dalla visione monoculare e dalla forma della retina. Infatti, in realtà gli occhi percepiscono due immagini e le trasmettono al nostro cervello che combinandole,

produce l'apprezzamento del rilievo. La fotografia è invece un'immagine unica, bidimensionale e la stampa è anche un oggetto da maneggiare e guardare. Prima dell'invenzione della fotografia si poteva osservare il mondo soltanto guardando a esso o a una trascrizione manuale di esso.

“Il potere del fotografo di rafforzare o distruggere l'originale è in ogni caso innegabile. Nel caso di un edificio le scelte del punto di vista, dell'angolazione della visuale, delle condizioni di luce, semplicemente fanno l'edificio. Tale potere può fare apparire la navata di una chiesa alta e stretta o larga e tozza quasi a dispetto delle sue reali proporzioni. E ancor più, esso può fare emergere un dettaglio con tale forza da conferirgli maggiore capacità di convinzione nell'immagine bidimensionale che non nell'originale.”.

Un aspetto importante della fotografia di architettura dunque riguarda il rigore geometrico espresso sia in se stesso sia nella composizione; questo è necessario per evitare che chi osserva sia costretto a continui confronti con altre immagini, per verificare e interpretare correttamente i rapporti dimensionali del soggetto. In fotografia gli oggetti variano oggettivamente in relazione alla distanza dal punto di ripresa e, diversamente da quello che avviene nel campo della geometria proiettiva, concorre per determinare la profondità di campo il diverso grado di sfocatura dei piani più vicini e di quelli più lontani dal piano focale.

Come è noto l'angolo di campo della vista umana valido per la percezione degli oggetti è compreso in un cono ottico con apertura massima di 60 gradi, mentre quello ottimale per l'esatta lettura delle proporzioni volumetriche è ristretto in un cono ottico di 20-25 gradi. Molti dei protagonisti della storia della fotografia, come gli Alinari, hanno fatto ricorso a obiettivi con angolo di campo di circa 30 gradi, corrispondente dunque a questo campo visuale ottimale. L'impiego di obiettivi a lunga focale, come i teleobiettivi, permettono un'apertura angolare limitata e un'inquadratura stretta del soggetto scelto, con un effetto di grande evidenza rispetto alla visione dell'occhio umano che a parità d'angolo comporta sempre una percezione dell'intorno. L'uso di obiettivi grandangolari ha caratterizzato e caratterizza spesso la produzione fotografica di immagini d'architettura e questo ha contribuito a stabilire un rapporto visivo specifico

riconoscibile e strutturante nel tempo. Anche gli obiettivi comuni corrispondono a un angolo di campo visivo di 45-50 gradi che è doppio di quello umano ottimale per l'esatta lettura delle proporzioni volumetriche.

Un altro aspetto importante riguarda la fedeltà della rappresentazione basata sulla produzione di immagini nitide che possano mettere in luce molti dettagli dell'oggetto e che possano dunque concorrere a una rappresentazione efficace. La risoluzione dell'immagine dunque è in funzione dell'obiettivo e della sua capacità di rendere distinti i particolari. In questo l'uso di obiettivi grandangolari non aiuta certamente perché riduce la ricchezza e la chiarezza dei dettagli, oltre che a fornire spesso prospettive distorte e poca ricchezza tonale.

Proprio la ricerca e lo sviluppo di un equilibrio tonale adeguato favorisce la lettura delle componenti che costruiscono il soggetto ed esaltano le esposizioni luminose e le zone d'ombra, valorizzando forme e volumi. Essendo la fotografia di architettura uno strumento importantissimo di divulgazione scientifica dell'oggetto, e dunque non solo una ripresa frutto di una ricerca estetica, è altresì necessario perseguire un metodo di esplorazione e produzione utilizzato per concepire un'immagine fotografica soddisfacente. Rispetto a una rappresentazione tradizionale del progetto, fatta di piante, sezioni, assonometrie, prospetti, la fotografia non prescinde dal contesto in cui il soggetto architettonico è inserito. La ripresa fotografica inoltre ha uno sviluppo limitato e quindi per avere un controllo globale del sistema architettonico è necessario mappare i punti di ripresa per consentire una copertura completa delle superfici.

L'aspetto legato all'esposizione luminosa e alla qualità della luce è anch'esso determinante per la riuscita delle riprese fotografiche. Questo implica una conoscenza sia dei materiali che compongono la struttura del soggetto, sia l'adeguato assetto dell'apparecchio fotografico in funzione delle caratteristiche luminose presenti. Per conseguire una completa descrizione fotografica, nel caso sia necessaria, è indispensabile stabilire un controllo compositivo sull'immagine fotografica attraverso anche interventi in post-produzione, attraverso il sapiente uso di strumenti informatici adatti. L'utilizzo inoltre di particolari strumenti fotografici consente di stabilire nuovi rapporti prospettici, come il decentramento

e il basculaggio dell'obiettivo. Senza dilungarsi in tecnicismi che non ci spettano, è possibile attraverso l'obiettivo decentrabile muovere le lenti parallelamente in qualsiasi direzione rispetto alla posizione originale, mentre attraverso il basculaggio è possibile ruotare l'obiettivo o il piano della pellicola attorno all'asse verticale, orizzontale e obliquo, per esercitare coscientemente un controllo prospettico che possa inficiare la presenza di distorsioni dell'immagine prodotti dalla prospettiva.

Inoltre per quanto riguarda gli obiettivi, dobbiamo distinguere fra quello che è definito «normale» (da 50 mm), che equivale alla nostra visione naturale, i «grandangoli» (da 28, 24, 20, 18 mm), che hanno una focale (ossia la distanza tra le lenti e il piano della pellicola) più corta e pertanto allargano il campo visivo come se potessimo vedere anche con la coda dell'occhio e gli obiettivi con una focale più lunga o «teleobiettivi» (da 135, 200, 500 mm), che permettono di evidenziare un particolare e sembrano avvicinarlo.

Ad esempio, scattare tre fotografie dallo stesso punto con un obiettivo da 50 mm, con un grandangolo e un teleobiettivo, permette di ottenere risultati diversi.

Un altro elemento che influenza fortemente la percezione di uno spazio in fotografia è il formato dell'immagine. Il formato fotografico è qualificato dalla forma e la dimensione.

L'adozione diffusissima del formato rettangolare in sezione aurea, comporta ovviamente una forte differenza rispetto al quadro visivo dell'occhio umano per corrispondere al quale il formato ottimale sarebbe circolare o almeno quadrato. In passato è stato prodotto un apparecchio per dagherrotipi (nel 1841 dall'ottico tedesco Voigtlander) (Fig.3.7) che produceva delle luminosissime immagini circolari e nel 1888 George Eastman produsse un apparecchio Kodak per istantanee in formato circolare. Il formato quadrato fu adottato invece per gli apparecchi stereoscopici e per il Rolleiflex. In realtà questi formati non riuscirono mai a soppiantare il tradizionale formato rettangolare.

I formati utilizzati sin dai dagherrotipi sono molteplici: si parte dai grandi formati come il format grand-monde francese (pari a 80x60 cm), il Mammoth in Gran Bretagna (pari a 41x51 cm), i formati medio grandi (formato extra pari a 43x33



Fig.3.7, La fotocamera dagherrotipica Voigtländer.

cm), i formati medi come il “mezzano” da 35x27 cm, i piccoli formati normalmente da 25x18, il formato album pari a 16,5 x 10,5 e il carte de visite con dimensioni di 10,5x6,5 cm. Successivamente fu introdotto il formato, o più propriamente il tipo, stereoscopico che si basa sull’analogia teorica tra visione umana e ripresa fotografica di uno stesso oggetto con due immagini (normalmente quadrate) riprese da punti di vista distinti tra loro più o meno quanto le pupille, ovvero circa 65 millimetri. L’osservazione di queste due immagini attraverso un apparecchio binoculare, lo stereoscopio appunto, consente di avere l’illusione del rilievo dell’oggetto ripreso. Infine possiamo individuare il formato diapositiva, introdotto nel 1849 da William e Frederick Langenheim che rivoluzionarono i modi di illustrare conferenze e lezioni, prima affidate esclusivamente all’esposizione di stampe e disegni esplicativi.

Generalmente nella progettazione architettonica una rappresentazione in prospettiva viene elaborata successivamente allo sviluppo di piante, prospetti e sezioni. E’ possibile attraverso lo strumento fotografico ottenere prospettive di grande effetto che consentono di stabilire un migliore controllo delle forme e dei volumi durante il processo di progettazione. Non si tratta di applicare le regole della geometria proiettiva per costruire una prospettiva, quanto utilizzare una

tecnica che consente di controllare meglio il progetto (dal disegno all'esecuzione dei dettagli costruttivi) che mutua dalla fotografia i riferimenti per rendere l'immagine il più vicino possibile alle caratteristiche della percezione visiva umana. Questo avviene perché il nostro sistema visivo, quello simulato dal sistema prospettico e composto dalla camera fotografica, presenta molte analogie. L'occhio umano, rispetto agli altri due, è associato a una parte del cervello che consente, attraverso un'interazione continua, di integrare la ricezione visiva con pregresse sensazioni ed elaborazioni concettuali già presenti nella memoria. Inoltre possiede la capacità di fare coesistere una visione di campo, la possibilità di mettere a fuoco dettagli, di non avere ottiche intercambiabili come nella prospettiva e nella fotografia quindi di proiettare le immagini attraverso il cristallino su una superficie sferica e non piana. Per stabilire un rapporto univoco tra immagine fotografica e una prospettiva è possibile individuare un elaborato fondato in maniera indiretta sulle regole della geometria descrittiva attraverso una griglia che aiuti nella costruzione prospettica del disegno. Esso è sviluppato dunque mediante una griglia su misura costruita direttamente sulla fotografia di una planimetria non ripresa dall'alto ma da un punto di vista che simuli un punto reale in scala. La costruzione della griglia non avviene per stabilire delle misure ma si tratta di una sorta di tracciati direzionali che stabiliscono differenti punti di fuga. La scala di riduzione è stabilita attraverso il rapporto tra un segmento ricavato in planimetria e il corrispondente in foto prospettiva. Attraverso questo procedimento è possibile individuare diversi trapezi le cui linee superiori e inferiori convergono nei punti di fuga posti all'infinito.

Un procedimento analogo ma più complesso consente invece di inserire una costruzione prospettica all'interno di un'immagine fotografica. Per la costruzione si procede attraverso l'esecuzione di una fotografia aerea dell'area di riferimento, preferibilmente a volo d'uccello e si scontorna l'area di progetto. A questo punto si inserisce la planimetria di riferimento opportunamente scalata e posizionata in prospettiva; attraverso la griglia su misura si tracciano i riferimenti per la costruzione prospettica che risulterà inserita dunque nel sistema fotografico esistente, attraverso operazioni di fotomontaggio e ritocco del disegno realizzato.



Allo stesso modo è possibile partendo da una fotografia scattata in loco che definisce il contesto urbano di riferimento, inserire attraverso la costruzione prospettica e l'individuazione dei riferimenti dell'immagine l'impianto di progetto.

Attraverso la fotografia e il metodo della griglia su misura è possibile realizzare prospettive attraverso anche la realizzazione di plastici architettonici di base. Fotografando il plastico da un determinato punto di vista è dunque possibile stabilire i riferimenti prospettici e costruire la prospettiva attraverso il disegno con un grado di finitura variabile in base alle esigenze di progetto.

Con lo strumento del fotomontaggio puro, molto utilizzato nel corso degli ultimi anni grazie soprattutto all'evoluzione degli strumenti informatici, è possibile inserire all'interno di fotografie, ulteriori immagini realizzando dunque veri e propri foto inserimenti, molto interessanti dal punto di vista evocativo e progettuale. Nella realizzazione pratica del fotomontaggio, e generalmente nell'assemblaggio di due o più immagini, è necessario valutare ed eventualmente ristabilire in fase di post-produzione dell'immagine, eguali condizioni di esposizione per rendere la composizione fotografica coerente ed efficace. E' necessario dunque considerare che una sorgente luminosa che colpisce un oggetto non solo produce illuminazione diretta ma anche illuminazione indiretta prodotta dalla riflessione di altri oggetti presenti in prossimità di esso.

### 3.4 L'uso della fotografia come supporto al progetto

In relazione all'uso dell'immagine fotografica come base fisica, o come supporto ideale al progetto, è possibile individuare nel corso della breve storia di questa tecnica alcuni autori che hanno esplicitamente utilizzato la fotografia come strumento efficace di formazione progettuale.

Nel corso della sua celeberrima carriera Viollet-le-Duc utilizzò la fotografia non soltanto per i suoi progetti di restauro, ma anche per documentarsi sui suoi molteplici soggetti d'interesse e nel suo impegno di storico, a volte disegnandovi sopra. E' stato però un utilizzo strumentale, come sottolinea lo stesso architetto, perché resta il fatto che egli rimase sempre convinto che una vera conoscenza dell'architettura poteva essere ottenuta soltanto attraverso un processo analitico basato prima di tutto sul disegno, sul rilievo metrico in situ e che lo strumento fotografico fosse solamente un elemento di sostegno alla progettazione.

La fotografia è stata e viene tuttora impiegata negli interventi di restauro sia come efficace strumento di valutazione che come base analitica di intervento.

Nell'Encyclopédie d'architecture del 1852, si legge: *“Non è più ammissibile ai nostri giorni impostare un progetto di restauro di un edificio senza avere sotto gli occhi una fotografia”*.

La fotografia secondo Viollet-le-Duc assume un ruolo più importante negli studi scientifici, sembra essere venuta apposta per portare aiuto al grande lavoro di restauro degli edifici antichi.

La fotografia ha portato naturalmente gli architetti a essere più scrupolosi nel loro rispetto per i minimi resti di un antico complesso, a rendersi meglio conto della struttura e ha fornito loro un mezzo permanente per giustificare il proprio operato. Nei restauri quindi l'impiego della fotografia non sarà mai troppo, perché molto spesso si scopre in una stampa fotografica ciò che non si era percepito in luogo nel monumento stesso.

Con l'avvento degli apparecchi fotografici di piccolo formato, maneggevoli e del negativo su pellicola, molti restauratori, ripresero fotografie dei monumenti da restaurare del cantiere prima, durante e dopo i lavori di intervento.

Verso la metà del secolo XIX Viollet-le-Duc la utilizzò come supporto alla progettazione del restauro, facendo eseguire come studi preliminari una serie di dagherrotipi della cattedrale di Notre-Dame di Parigi e nel 1852 del Castello di Pierrefonds (Fig.3.8).



Fig.3.8, Pierre Justin Ouvrie, Il Castello di Pierrefonds.

Anche in Italia alcuni architetti che si occuparono di restauro commissionarono a fotografi immagini frontali di prospetti, su cui potere poi intervenire direttamente con maggiore attendibilità realistica per le elaborazioni grafiche relative agli interventi; un esempio è dato da Alfonso Rubbiani (Fig.3.9) che fece eseguire dal fotografo Piero Poppi dei foto piani, sui quali interveniva durante le fasi della progettazione, dall'iniziale annotazione delle misure alla mascheratura con sovrapposizione delle parti di prossima realizzazione.

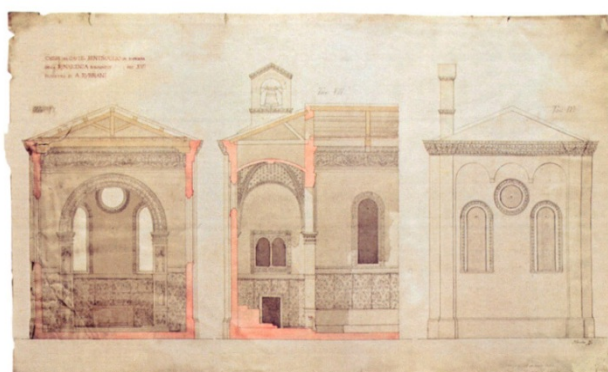


Fig.3.9, I Disegni del Rubbiani.

John Ruskin invece sviluppò un più profondo rapporto con lo strumento fotografico. Egli, infatti, iniziò sin dai primi anni a servirsi del dagherrotipo, come strumento di integrazione alla rappresentazione manuale fornita dal disegno. Per quanto rigorosi e particolareggiati, i disegni tracciati con la matita durante il viaggio in Italia del 1845, raffiguranti dettagli architettonici di palazzi veneziani o monumenti fiorentini, erano ancora insufficienti, per l'autore, per ottenere una perfetta e oggettiva descrizione della realtà. Nel celeberrimo volume *The Seven Lamps of Architecture* (1849) egli difendeva la "servile veridicità" del dagherrotipo e ne sollecitava l'uso per una documentazione "pietra per pietra". Nonostante sopprimesse la manualità del disegno, il dagherrotipo consentiva di registrare con precisione certamente sorprendente i segni del tempo e i caratteri degli edifici. Non si trattava ancora di fotografia d'architettura, ma piuttosto una scelta dettata da una minuziosa volontà di fornire una rappresentazione totale che Ruskin esibisce nell'interesse per la descrizione minuziosa e dettagliata dell'architettura.

Inizialmente la fotografia d'architettura non ha sempre goduto di una buona reputazione presso gli architetti, storici dell'arte o degli artisti. E' sufficiente ricordare le osservazioni critiche, dello stesso John Ruskin (che però come abbiamo visto utilizzava la dagherrotipia) o Heinrich Wofflin. *Early Uses of Photography in the History of art*, *Art Journal* 1979-80.

La disistima nei confronti della fotografia nella sua applicazione dell'architettura, fu inizialmente spesso determinata da considerazioni diverse che non la semplice esigenza di precisione documentaria. Gli osservatori dell'ottocento come in parte Ruskin o Rodin seguivano criteri condizionati largamente dall'estetica romantica e molto diversi da quelli che ci sono stati trasmessi dalle ricerche di un'oggettività modernista.

Su questa linea è possibile riportare inoltre un'osservazione riportata da Auguste Rodin nel suo saggio sulle cattedrali di Francia pubblicato nel 1914:

*"Per me le fotografie di monumenti sono mute: non mi commuovono, non mi fanno vedere niente. Non producendo i diversi piani in modo conveniente, le fotografie ai miei occhi sono sempre una secchezza e di una durezza*

*insopportabili. L'obiettivo vede in bassorilievo, come l'occhio. Ma davanti alle pietre io lo sento! Spostandomi le tocco ovunque con lo sguardo, le vedo planare in tutti i sensi sotto il cielo e da tutti i lati cerco il loro segreto. In nome della precisione descrittiva, ma soprattutto della conoscenza intima, tattile, dello spazio e della materia, il grande scultore rimprovera la secchezza e l'immaterialità."*

La volontà stessa di dare una "materia" alla stampa fotografica simile a quella del disegno o dell'incisione fu ciò che definì con precisione la ricerca artistica dei fotografi pittorialisti contemporanei di Rodin. In termini di rappresentazione spaziale, e neppure di traduzione plastica, la resa dei "piani" fu d'altronde riconosciuta persino dai critici fotografici, a partire dal 1850, come una delle principali difficoltà nella riproduzione fotografica, non per oggettivi limiti del linguaggio fotografico ma legato all'abilità del fotografo.

Alla fine dell'Ottocento lo studio di molti architetti comprendeva una raccolta ricca e nutrita, di immagini fotografiche di monumenti storici e talvolta anche contemporanei. Agli inizi del Novecento sia architetti di indirizzo tradizionalista, sia quelli modernisti, utilizzarono documentazioni fotografiche per esperienze di riflessione critica concretizzate in pubblicazioni, gli architetti non si limitarono a costruire personali archivi di fotografie di monumenti del passato; ma sempre più furono le fotografie di opere del mondo contemporaneo sino a divenire per loro fonte di ispirazione o di riflessione critica.

Come ha notato Reyner Banham, nel suo studio relativo all'influenza dei prototipi e degli esempi di edifici industriali americani sull'International Style, il movimento moderno è stato per taluni versi il primo movimento nella storia dell'arte basato quasi esclusivamente "sull'evidenza fotografica" piuttosto che sull'esperienza personale e sui rilievi diretti.

Nel Novecento, soprattutto all'interno del Movimento Moderno, sempre più spesso si superò la tradizionale riverenza nei confronti dei tradizionali mezzi di rappresentazione del progetto architettonico, il disegno a matita o a penna, e si utilizzarono sempre più liberamente e diffusamente le possibilità della fotografia. Il gruppo di Banfi, Belgioso, Danuso, Figini Pollini, Peressutti, e Rogers usò il

fotomontaggio su fotografie del modello per il progetto di concorso per il palazzo del Littorio a Roma, nel 1934 (Fig.3.10.)

Inoltre l'impiego della fotografia di un sito per inserirvi la fotografia del modello fu molto frequente nei concorsi per la ricostruzione dei ponti distrutti dalla seconda guerra mondiale in Italia.

Nel corso del Novecento e fino ad oggi le riviste di architettura accrebbero sempre più la loro importanza come mezzo di documentazione e di aggiornamento culturale per l'architetto, assolvendo in larga misura le funzioni prima affidate alla costruzione di archivi personali di immagini.



Fig.3.10, Palazzo del Littorio, Roma, 1934.

La fotografia iniziò dunque a essere utilizzata dagli architetti e dagli ingegneri come base di rilievi metrici per riportarvi sopra manualmente le misure di riferimento oppure come modello per l'inserimento di un disegno di progetto. In alcuni casi la rappresentazione fotografica fu utile perché era possibile disegnare direttamente sulla stampa o ricalcando l'immagine; in altri casi come base per foto

montarvi l'intero edificio per studiarne l'ambientamento nel contesto, di elementi di completamento o di complemento progettati, e soprattutto per completare facciate di chiese o di palazzi antichi. La possibilità del metodo del montaggio fotografico ebbero una ragione di sviluppo particolarmente ricco nel periodo dell'elettismo, perché erano evidentemente congeniali all'idea di architettura come arte combinatoria.

La scelta di utilizzare il fotomontaggio metteva in evidenza il problema della collocazione del nuovo in uno spazio esistente, dunque del rapporto formale e volumetrico degli inserimenti.

Alcuni architetti del Secondo Impero in Francia utilizzarono talvolta il fotomontaggio per studiare soluzioni decorative alternative, attualmente è un procedimento molto utilizzato sia in fase progettuale che per quanto riguarda la costruzione creativa delle immagini. Le tecniche di fotomontaggio sono moltissime: probabilmente le più utilizzate sono la costruzione a mosaico, la doppia esposizione, il mosaico di ritagli, la proiezione frontale, la proiezione obliqua, la proiezione multipla. Queste tecniche ovviamente fanno riferimento a procedimenti utilizzati senza l'ausilio di strumenti informatici, che hanno contribuito a semplificare e forse ad appiattare, i processi di costruzione dei montaggi fotografici. Il fotomontaggio realizzato con la tecnica del mosaico viene utilizzato normalmente quando i soggetti da fotografare sono posizionati tutti in posizione frontale e quando è possibile effettuare riprese da punti di vista situati su una retta parallela a quella del fronte. Affinchè la costruzione sia coerente è necessario, oltre ad un'adeguata attrezzatura fotografica, verificare che gli elementi che compongono l'immagine abbiano caratteristiche tali (ad esempio dal punto di vista geometrico) che non compromettano la ricostruzione fotografica.

Attualmente l'utilizzo di strumenti informatici, quali ad esempio Adobe Photoshop, hanno consentito la realizzazione di montaggi fotografici (tramite la funzione Photomerge) con procedimenti decisamente semplici, attraverso anche l'implementazione di sistemi di raddrizzamento automatico di immagini scattate anche con piani non frontali e paralleli tra loro. Lo strumento di costruzione del fotomontaggio attraverso la doppia esposizione appartiene a una cultura

fotografica forse più distante dal linguaggio architettonico, di stampo prevalentemente surrealista. L'operazione prevedeva la realizzazione di due scatti dello stesso soggetto utilizzando il diverso posizionamento di un otturatore (senza l'avanzamento della pellicola) che consente l'utilizzo alternato di parti dell'obiettivo. Il montaggio di ritagli è invece ottenuto attraverso il posizionamento e l'incollaggio di diverse immagini.

Attraverso operazioni di ritocco fotografico si rende il collage più omogeneo e successivamente si procede con un ulteriore scatto del collage ottenuto. La proiezione frontale è invece ottenuta attraverso il posizionamento del soggetto di fronte ad un fondale proiettato e attraverso particolari tecniche proiettive è possibile ottenere un perfetto allineamento consentendo che le ombre generate dal soggetto siano nascoste all'obiettivo fotografico. La proiezione obliqua invece è un procedimento che prevede la proiezione su uno schermo di un'immagine, la sua riproduzione fotografica da un punto di vista laterale per realizzare una diapositiva obliqua che è necessaria per effettuare una proiezione sullo schermo dallo stesso punto laterale utilizzato per lo scatto. La composizione finale viene realizzata sistemando frontalmente il soggetto da riprendere sullo sfondo. È molto importante che l'illuminazione del soggetto non colpisca lo schermo provocando perdita di luminosità e contrasto dell'immagine proiettata. Per realizzare multiple proiezioni che consentono una composizione effettuata in fase di scatto, è necessario utilizzare diversi proiettori che consentono di miscelare e fondere su uno stesso schermo diverse immagini.

Frederich von Thiersch, non solo organizzò un personale repertorio fotografico di edifici storici; documentò fotograficamente anche opere da lui progettate. Un'abbondante serie comprendente anche la ripresa di modelli di dettaglio della facciata in scala al vero, riguardo alla costruzione del Palazzo di Giustizia di Monaco (1892-1897). Su alcune fotografie l'architetto disegnò soluzioni di dettagli: un procedimento che è stato uno dei primi ad adottare.

Adolf Löss invece diffidava della fotografia: la sua concezione di architettura era difficilmente restituibile attraverso lo strumento.



“ Una vera architettura non può essere resa con efficacia da un disegno che la rappresenta su una superficie. E’ il mio più grande motivo di orgoglio che gli spazi interni da me creati non facciano alcun effetto in fotografia. Devo quindi rinunciare all’onore di vedermi pubblicato nelle varie riviste di architettura”.

E tuttavia alcune fotografie delle opere di Loos divennero icone del moderno, come quella, appunto di Gerlach, della facciata sul giardino della Casa Steiner (Fig.3.11).



Fig.3.11, Villa Müller, Praga, 1928.

La tecnica di fotomontaggio è stata più tardi adottata con entusiasmo da diversi gruppi dell’architettura radicale negli anni sessanta e settanta. Recentemente Renzo Piano lo ha utilizzato ampiamente nel progetto del grattacielo in Postdamer Platz a Berlino.

La fotografia è per l'architetto, o per l'impresa costruttrice, prezioso mezzo per realizzare una documentazione delle fasi della costruzione di un edificio, la quale potrà essere utile per futuri progetti o servire da dimostrazione.

Negli anni trenta del Novecento la fotografia venne spesso impiegata come materiale da utilizzare per il decoro nell'arredamento di abitazioni o di edifici pubblici. Peculiare è il caso della nuova stazione ferroviaria di Santa Maria Novella a Firenze (1932-1934), dove la fotografia venne a costituire elemento di qualificazione degli interni in forma di stampe fotografiche di architetture e di città italiane, accostate una all'altra a formare lunghi pannelli a nastro orizzontale nelle sale di aspetto di prima e di seconda classe.

Anche Le Corbusier usò la fotografia per qualificare gli spazi interni di alcune sue architetture a partire dagli interni del padiglione svizzero, alla città universitaria di Parigi (1932).

J.Ginsberg e B.Lubetkin negli appartamenti di una casa-torre di nove piani a Parigi (1933), utilizzarono nell'arredo fasce in orizzontale di fotografie.

La fotografia divenne poi negli anni trenta mezzo importante per qualificare e caratterizzare allestimenti di mostre e per dimostrare i temi oggetto della manifestazione.

I casi più estremi e paradigmatici di uso della fotografia come materiale dell'architettura si trovano ai nostri giorni in opere di Jacques Herzog e Pierre de Meuron, che nella loro ricerca costante dei valori dell'involucro hanno utilizzato fotografie di Thomas Ruff (1958) nell'hangar della Ricola a Mulhouse (1993) o nella biblioteca di Eberswalde (1999).

### 3.5 Il fotografo e l'architetto

Nella prima fase della storia della fotografia di architettura, l'architetto si rivolgeva al fotografo per documentare la sua opera, rari erano i casi di architetti che fotografavano le proprie opere.

Si può citare l'eccezione di George Flower Jones (1819-1905) (Fig.3.12). Architetto che prevalentemente si occupava della progettazione di edifici religiosi, oltre ad essere stato uno dei primi a praticare la fotografia da architetto, egli ha fotografato non solo edifici storici in patria e fuori, ma anche proprie architetture, in maggioranza in York e nei dintorni.



Fig.3.12, George Fowler Jones, Church and Graveyard, 1850c

Solo con l'avvento delle macchine portatili, nello scorcio dell'Ottocento e nel Novecento, si estese il numero dei casi degli architetti che usavano l'apparecchio fotografico, almeno come appunto, durante e dopo la costruzione di opere.

Quest'ultimo caso, sembra tuttavia essere stato meno frequente di quanto si potrebbe ipotizzare. Raramente gli architetti hanno fotografato architetture

contemporanee e le loro stesse architetture. Si possono citare alcune eccezioni come quelle di Le Corbusier, di Wright, o di Baroni e più recentemente di Tadao Ando.

Il rapporto fra architetto e fotografo è andato evolvendo nel tempo. Nella prima fase della storia della fotografia era basato soprattutto su un rapporto personale e diretto in base a un interesse dell'architetto a documentare la propria opera.

Successivamente, intervenne nel rapporto un terzo interlocutore, l'editore di periodici o di libri, il critico e lo storico. In questa fase non sempre l'opera del fotografo era accreditata, essendo strumentale agli intenti degli interlocutori. L'architetto spesso interveniva in prima persona nell'indicare al fotografo i criteri e i modi di presa.

Negli ultimi decenni il fotografo è diventato protagonista assumendo un ruolo professionale definito e spesso è lui a proporsi come promotore della fotografia di architettura, dell'architetto o per proprio conto.

Spesso il fotografo decide autonomamente i criteri delle riprese, ma solitamente questa autonomia è basata su un'uniformità di gusto fra architetto e fotografo.

Soprattutto con il proliferare delle riviste, dei portfolios e dei libri di architettura, a partire dalla metà degli anni ottanta dell'Ottocento, alcuni studi fotografici si specializzarono nella fotografia di architettura.

Richardson fu fra i primi architetti americani a cogliere l'importanza delle possibilità offerte dalla fotografia per promuovere la sua opera. Egli fece riprendere con abbondanza fotografie delle sue opere. Soltanto alcuni dei fotografi sono noti: R.E.Pope, Jay Baxtresser, W.King Covell, Wayne Andrews, A.Church.

Nel 1884, Richardson creò nel suo studio professionale una galleria per accogliere visitatori e clienti, nella quale una serie di stampe fotografiche illustrava le sue architetture più recenti. Quasi tutti gli edifici di Richardson erano ripresi in maniera simile, da una media distanza, d'angolo e da un punto di vista ad altezza d'occhio, ciò che ne evidenziava la monumentalità senza alterarne le proporzioni.

Richardson erigeva preferibilmente le sue architetture su piccole alture perché se fossero avvicinate dal basso, dominavano e impressionavano maggiormente il visitatore. Egli istruì i fotografi perché rispettassero e accentuassero tale

condizione. Vedute parziali attraverso arcate e su avanzi di muro potevano produrre un'impressione più forte che una veduta generale con effetti di luce e ombre. Inoltre è da rilevare che i punti di vista delle fotografie erano preferibilmente gli stessi delle prospettive elaborate in fase di progetto.

Per la pubblicazione delle sue opere Richardson adottò sia la riproduzione diretta del documento fotografico sia l'utilizzazione della fotografia come base per una traduzione grafica. Tale procedimento fu adottato anche da altri architetti contemporanei americani in maniera particolare da Wright.

Frank Lloyd Wright nel suo primo periodo di attività si diletta a variare la disposizione dei mobili negli spazi della sua abitazione-atelier e a fotografarla per poi commentare le immagini con i suoi collaboratori e sviluppare nuove configurazioni spaziali.

Poi fece uso di una serie di riprese fotografiche affidate su sue indicazioni a professionisti quali Gilman Lane (Fig.3.13), Henry Fuermann (Fig.3.14) per le sue opere a Chicago, Bill Hedrick per la casa sulla cascata e Pedro E. Guerrero a partire dagli anni quaranta.





Fig.3.13, Gilman Lane, Ryerson-Burnham Historic Architecture and Landscape.



Fig.3.14, Henry Fuermann, University of Chicago.

Qualche documento della passione di Wright per la fotografia anche di sue opere è noto, per esempio la serie di fotografie che egli riprese della Hillside Home School (Fig.3.15), fra il 1893 e il 1900. Le fotografie degli esterni sono caratterizzate dalla ricerca di rapportare l'architettura al contesto ambientale, della vegetazione o della strada, anche con l'uso di forti grandangolari e perfino al contesto temporale, da un'alternanza fra inquadrature che dimostrano, ora i valori



geometrici delle articolazioni volumetriche, ora la dinamica dei volumi e degli spazi. Le fotografie evidenziano intelligentemente, anche grazie all'uso calcolato del grandangolo, le caratteristiche di espansione fluida in orizzontale fondamentale della spazialità wrightiana e la reiterazione dinamica di partiture modulari.



Fig.3.15, Hillside, the home of the Frank Lloyd Wright School of Architecture.

Nel Novecento sempre più spesso si stabilirono rapporti privilegiati fra un architetto e un determinato fotografo professionista. Alcune coppie di rapporto architetto-fotografo vennero a configurarsi in termini di vere e proprie affinità elettive, quali per esempio, quelle Wright-Furmann oppure Le Corbusier-Gravot. Negli anni venti e trenta del Novecento per gli architetti, l'importanza della fotografia crebbe allo stesso ritmo della diffusione internazionale delle loro opere. L'intervento del fotografo può avere delle conseguenze irrimediabili, dal momento che fissa spesso in maniera definitiva l'immagine dell'architettura fotografata: la maggiore parte delle grandi realizzazioni del movimento moderno è

stata diffusa e ancora oggi è conosciuta, attraverso una sequenza unica, realizzata in un momento ben preciso, normalmente tra la fine del cantiere e l'insediamento degli utilizzatori, i quali potrebbero solo sovvertire l'immagine dell'architettura.

Tuttavia in quello stesso periodo gli architetti perlopiù non accreditavano i loro fotografi nelle pubblicazioni delle loro opere.

Alcuni architetti riconoscendo l'importanza della fotografia per far conoscere la loro opera cominciano a intervenire nel processo fotografico. E' il caso per esempio di Le Corbusier e di Gropius.

Mies van der Rohe era molto vicino al movimento dei dadaisti, che già dal 1919 avevano sperimentato il foto collage, ma il suo impiego del montaggio su base fotografica appare soltanto indirettamente ricollegabile alle esperienze dadaiste.

Per il progetto del 1922 di un grattacielo di vetro Mies van der Rohe fece riprendere varie fotografie del modello che evidenziavano effetti di trasparenza e di riflessione. Alcune delle fotografie sono riprese in esterno in modo da avere nello sfondo elementi di vegetazione che suggeriscono un contesto reale.

Alla fine degli anni trenta Mies van der Rohe iniziò a utilizzare la tecnica del disegno su fotografia per prospettive di interni. In alcuni di questi elaborati l'immagine fotografica è ridotta a un frammento, una scultura, un quadro, una persona isolata, la cui presenza esalta per contrasto il valore dello spazio vuoto.

Mies van der Rohe pretendeva che il fotografo non usasse filtri perché voleva che i cieli risultassero bianchi e che fossero visibili i riflessi sui vetri; amava il bianco e il nero. Quando faceva fotografare i modelli, studiava i dettagli, il cielo, lo sfondo ecc.; le riprese duravano anche alcuni giorni, studiava le fotografie e decideva spesso di apportare modifiche al modello che era costruito per studiare l'architettura e non per il cliente. Dell'edificio costruito non voleva fotografie prospettiche, il punto di vista era uno e stabilito. Mies suggeriva le riprese e voleva determinati punti di vista. A partire dagli anni cinquanta del Novecento la fotografia, come mezzo per informarsi sull'architettura storica e sull'architettura contemporanea, come materiale durante la progettazione, come mezzo per documentare e propagandare la propria opera, è andata diventando sempre più importante e indispensabile per gli architetti.



Uno degli aspetti più sorprendenti delle rappresentazioni dei progetti di Mies Van der Rohe è l'ampio uso che egli fece delle tecniche fotografiche, utilizzando soprattutto quelle del fotomontaggio, mediante le quali egli fu in grado di concepire e comunicare dei concetti architettonici assolutamente innovativi. L'uso del fotomontaggio da parte di Mies fu solo in principio destabilizzante, provocatorio e quasi eversivo in alcuni casi. La macchina fotografica e le tecniche di montaggio furono per Mies degli strumenti fondamentali di espressione artistica e di ricerca architettonica.

Nel 1910 Mies partecipò a Bingen (Fig.3.16), concorso per un monumento destinato alle celebrazioni del centenario di Bismark, previste per il 1915. Il progetto di Mies il cui titolo era Dautschlands Dank (Gratitudine della Germania), fu incluso nei primi ventisei progetti che passarono la fase di selezione preliminare, ma fu escluso dalla seconda la quale riduceva il numero dei progettisti a quindici.

Mies immaginava un bastione di pietra ancorato a un fianco della collina che sovrasta il Reno; su questo podio un colonnato inquadra uno spazio rettangolare che porta alla statua del cancelliere, progettata da suo fratello Ewald.





Fig.3.16, Bismarck Monument, project, Bingen, Germany, Perspective view of courtyard.

Le affinità fra l'impianto di questo porticato e quello del palazzo progettato da Shinkel per lo Zar a Orianda in Crimea sono sorprendenti. Di contro, Mies non prova alcuna nostalgia per i procedimenti grafici dell'ottocento e nel suo progetto, utilizza un grande collage con una foto del plastico sopra una foto del sito, inaugurando così l'uso del fotomontaggio in architettura.

In un modo più marcato, più apparente degli elementi tradizionali dell'immagine, il fotomontaggio e il collage affermavano la propria esistenza come oggetto reale e, allo stesso tempo, la propria capacità di rappresentare, di significare, di sostituirsi a qualcosa d'altro. Più precisamente perché era un pezzo di realtà che coglieva qualcosa di inerente al processo stesso della rappresentazione. Perché l'elemento del collage e del fotomontaggio è sempre, o quasi, un frammento e se è un oggetto intero è evidente che si tratta di un oggetto tolto, strappato dal suo mondo.

Il loro carattere di frammento è essenziale e gli permette di intervenire sulle pretese di integralità di ogni rappresentazione. La rappresentazione più realista mette sempre in gioco un insieme di essenze, il volume del modello originario, la sua tessitura, la scala e nessuno di questi elementi è presente.

Un elemento incollato con la sua condizione imperiosa di frammento attira l'attenzione su questa qualità di assenza, per così dire, rivela la vera natura della rappresentazione: che non è mai altro che apparenza, riduzione, sostituto, segno.

Con il fotomontaggio il “reale” entra nel campo della rappresentazione in quanto frammento della rappresentazione.

Avviene che sia la fotografia a parlare meglio il linguaggio del collage (nel senso concettuale piuttosto che tecnico). Essendo necessariamente fotografia del mondo, ci arriva sempre come frammento: le diverse tessiture raccolte nel campo dell’immagine colgono il nostro sguardo con la loro densità e tendono a separarsi le une dalle altre, in modo tale che leggiamo più spesso le fotografie pezzo per pezzo, elemento per elemento.

Inoltre, nella misura in cui ogni fotografia rende conto di una scena o di un oggetto realmente esistito in un determinato posto e momento, quello che Roland Barthes chiama “*la cosa è stata là*” del soggetto fotografico, “la presenza” dell’immagine fotografica è sempre modificata dal suo statuto di testimonianza, di traccia, di vestigio.

Nel centro stesso del suo potere di rappresentazione risiede questo messaggio di assenza (del reale) che è la condizione primaria di ogni rappresentazione fotografica.

La natura del rapporto architetto-editore-fotografo di architettura è andata cambiando. Il contatto personale, un tempo di riflessione e di scambio fra i soggetti, tipici delle fasi precedenti della storia di tali rapporti, si verificano ancora ma spesso il fotografo riceve l’incarico e lavora per suo conto, interpreta l’architettura e propone i risultati all’architetto, o all’editore, che li accetta o meno secondo il suo gusto e le tendenze del momento.

Anche gli orientamenti e i caratteri della fotografia di architettura sono andati evolvendo. In tale evoluzione protagonisti sono stati e sono i fotografi che adottano proprie scelte di linguaggio ma molto spesso gli stessi architetti sono intervenuti nel dibattito sulla cultura fotografica.

Numerosi sono i casi di un rapporto diretto e ricco di implicazioni fra architetto e fotografo. Se ne richiamano qui almeno alcuni.

Herman Hertzberger, protagonista del rinnovamento della cultura architettonica in Olanda dopo la crisi dell’immediato dopoguerra, in coerenza con i principi cui era ispirata la sua architettura, criticò la fotografia di architettura “tagliata fuori dalla

vita e senza presenza di persone”, intesa a rappresentare più “un ritratto dell’architetto stesso e del suo cliente” che un edificio vivente.

Judith Turner (1939) (Fig.3.17), che ha cominciato a fotografare nel 1972, si è dedicata in particolare a riprendere le opere dei New York Five, incluso Hejduk dal quale ha imparato ad apprezzare e celebrare l’importanza dei dettagli. Anche dopo l’avvento del colore ha fotografato in bianco e nero. Presentando le sue fotografie Hejduk ha scritto “è impossibile vedere l’architettura nella sua complessità in una sola volta. L’architettura è fatta di dettagli, frammenti, manipolazioni. L’idea stessa che la sostiene può essere colta in un frammento, in un dettaglio”.



Fig.3.17, Judith Turner, Corning Glass Center, Corning NY ,1995 – 1999.

Hèlène Binet (1959-viv.) (Fig.3.18), di origine svizzera, dopo aver studiato storia dell’arte in Italia, ha cominciato a fotografare architettura all’inizio degli anni

ottanta. Ha stabilito un rapporto importante con Zaha Hadid, per il volume *Architecture of Zaha Hadid* (Fig.3.19), ha studiato con il grafico la sequenza e il taglio delle immagini.



Fig.3.18, H el ene Binet, 'Bruder Klaus chapel 04', Germany, 2009.



Fig.3.19, MAXXI: National Museum of XXI Arts.

Richard Pare (1948 -viv), ha stabilito fra la metà degli anni novanta, un rapporto stretto con Tadao Ando e ha pubblicato il volume Tadao Ando: The colours of light, London 1966, in cui interpreta mirabilmente la distillata architettura dell'architetto giapponese. (Fig.3.20).



Fig.3.20, Tadao Ando, Church on the Water Hokkaido, Japan.

Le esposizioni di architettura furono per l'architetto, già nell'Ottocento, e poi sempre più nel Novecento, momento importante per promuovere la conoscenza della propria opera. L'effetto di promozione fu tanto più importante nel corso del Novecento quando numeri speciali dei periodici specializzati con ampi servizi fotografici o cataloghi affiancarono le esposizioni.

Negli anni venti e trenta fu proprio la fotografia a rendere più facile l'iniziativa di organizzare mostre di architettura, che furono sempre più numerose.

L'importanza della fotografia per le mostre di architettura si affermò al punto che in alcune occasioni nel loro ambito furono anche allestite mostre personali di fotografi di architettura.

Oltre che mezzo di osservazione, di appunto visivo o di indagine disciplinare, la fotografia può essere per l'architetto esercizio di creatività formale, testimonianza della sua visione della vita e del tempo contemporaneo.

### 3.6 L'esperienza di Giuseppe Pagano

Nel 1938, ripercorrendo il suo impegno di fotografo, Giuseppe Pagano (1896-1945) si autodefinì un “*cacciatore di immagini*”.

La fotografia di Pagano non è soltanto fotografia di architettura anche quando riprende un oggetto architettonico, non è a stretto rigore di termini convenzionali fotografia di architettura, in quanto la realtà (oggetti, persone, eventi e certo anche architetture antiche o contemporanee, strutture o materiali, spazi urbani) è costituita da materiali per costruire un'immagine. Un'immagine visiva fortemente intuita e voluta, che nelle cose riconosce geometrie, ritmi, strutture, “*cadenze prestabilite*”.

Del resto i “*titoli*” da lui attribuiti alle immagini sono significativi: per una veduta dal basso di una corte di una casa a Procida scrive: “*Procida ( vuoti e pieni, ombre e volumi luminosi)* ”.

Nell'immagine di un dettaglio dell'Arco di Augusto a Rimini l'architettura è sul punto di svanire e nulla è più architettonico della sua composizione fotografica.

Pagano alterna in funzione della costruzione dell'immagine vedute frontali o dal basso o dall'alto; per piano obliquo e inclinato, per linee sottili o per solidi stereometrici. Quasi sempre rifiuta la veduta assiale e la composizione simmetrica perché ogni deroga da tali convenzioni gli serve a portare gradi di carattere e di significati alla costruzione dell'immagine.

Due immagini possono valere da esempio per dimostrare la peculiarità anticonvenzionale del linguaggio fotografico di Pagano: una veduta dell' EUR 42 a Roma (Fig.3.21) e una del duomo di Orvieto.

Nella prima la monumentalità dell'architettura è trascesa e implicitamente contestata, risolvendola in una composizione astratta di piani e di figure geometriche grafiche; l'inclinazione del piano di ripresa e l'asse in diagonale non sono una scelta formalistica ma corrisponde a un preciso calcolo di composizione degli elementi, a un'indicazione di movimento di avvicinamento e di scandaglio indagatore. Il forte effetto prospettico a prima vista evidente si risolve in una composizione astratta di valori plastici, dove punti di fuga o linea di orizzonte sono irreperibili.



Nella fotografia della facciata del duomo di Orvieto si riscontra un’analoga ricerca. La rinuncia a riprendere l’intero, la ripresa dal basso e in diagonale sono funzionali a un effetto di movimento, di avvicinamento per leggere e indagare la forma plastica e i valori lineari del grande evento parietale corale, animato dalla luce.



Fig.3.21, il “Colosseo quadrato” in una famosa foto di Giuseppe Pagano

Le fotografie di Pagano in “Casabella” sono nell’insieme relativamente poche, adottate perlopiù a esprimere il soggetto dell’intervento nella rivista, non per via di illustrazioni bensì con la consapevolezza dell’autonomia del linguaggio fotografico. La fotografia introdotta nella rivista si costituisce come elemento principale di informazione, viene utilizzata come messaggio critico attraverso le

fotografie di Pagano, che si sposa in maniera perfetta con la corrente neorealista di matrice cinematografica, le sperimentazioni grafiche di Luigi Veronesi, le opere di El-Lissitzky e di Moholy-Nagy. Pagano utilizza la fotografia per la sua straordinaria forza di comunicazione, per le qualità che la rendono più precisa e attendibile del disegno, non condividendo certamente l'idea espressa da Le Corbusier di "strumento di pigrizia" cui affidare il compito di vedere per noi. La fotografia è per Pagano dunque un momento importante della ricerca architettonica. Egli si serve dello strumento fotografico per scoprire nuovi aspetti di una città, di un paesaggio, di un'opera d'arte. Le forze, le geometrie, le strutture della realtà sono fotografate in funzione dell'architettura. Della fotografia si serve proprio per approfondire l'analisi dei materiali, del loro aspetto, di nuove possibilità tecniche e formali. Pagano amava inoltre il cinema di Jean Renoir, le sue fotografie evidenziano la plasticità delle forme, la profondità di campo nel rapporto dimensionale potente fra gli elementi in primo piano e quelli negli altri piani fino allo sfondo.

Il pensiero di Giuseppe Pagano può essere sintetizzato in maniera efficace attraverso questo documento, redatto proprio da Pagano, in cui egli espone il suo rapporto profondo con la fotografia da architetto.

*“Alla fotografia ho dovuto dedicarmi quasi per forza quando ho iniziato lo studio della casa rurale italiana per raccogliere rapidamente molto materiale documentario. Su questo argomento ho scartato subito ogni sistema di illustrazione a disegno perché troppo lungo, soggettivo e non scientifico. Ho scelto perciò la fotografia, difatti soltanto con questo mezzo sarei riuscito a documentare in modo inequivocabile le bellezze dell'Italia rurale e a dimostrare le varie fasi di evoluzione dell'abitazione umana [...]. Con l'egida della Triennale di Milano mi rivolsi a tutti i regi soprintendenti d'Italia pregandoli di fotografare i cascinali, le case rurali e i villaggi più interessanti della loro regione. Le risposte datemi furono scoraggianti, assurde, inverosimili[...]. Persino la soprintendenza della Toscana mi rispondeva che “in quelle campagne non c'era niente di interessante da fotografare. A questo coro di pessimisti che vedeva e vede l'Italia soltanto attraverso le schede delle*

*soprintendenze o le negative di Alinari devo la mia totale conversione alla fotografia. Io mi diverto a scorazzare l'Italia per scovare nuovi documenti fotografici e cinematografici da aggiungere al mio archivio; per scoprire nuovi aspetti di una città, di un paesaggio, di un'opera d'arte. Ho costruito così un mio vocabolario che parla dell'Italia [...]. Uno stile fatto di rapporti di chiaroscuro, di cadenze prestabilite, di assoluta dedizione alla irrealità della fotografia soprattutto di una nuova notazione pittorica: nitida, acuta, obiettiva e per tanto poetica nella sua meccanica sincerità. Io mi sono accostato così, a un nuovo modo di vedere, quasi portato dalla generosa onestà della fotografia mi sono avvicinato a un'Italia non ancora scoperta, lontana dalla retorica e dalla esibizione [...]. Cerco di raccogliere appunti per aggiungere qualcosa di più vero e di più vivo al freddo archivio delle stereotipate immagini scolastiche. L'Italia non è tutta nei musei, per fortuna, né le tradizioni si nutrono delle parole dei critici reazionari.”.*

L'universo dell'architettura rurale, era stato fino a quel momento prudentemente ignorato dalla cultura accademica ufficiale, che si era sempre guardata dal considerare poesia le manifestazioni di architettura spontanea. Molto interessante a riguardo il volume di Bruno Zevi sui Dialetti architettonici, in cui il critico evidenzia nei secoli tale aulica indifferenza nei confronti dell'architettura 'minore' che si dichiara effettivamente superata solo negli anni '30 del Novecento, grazie proprio alla lucida genialità di Giuseppe Pagano che, per primo, «*fruga nel patrimonio edilizio minore, (fino ad allora) quasi totalmente estromesso dalla storiografia artistica*». È del 1936 la pubblicazione, uscita in occasione della mostra sull'architettura rurale allestita nello stesso anno, nella quale Pagano affronta concretamente il tema delle radici più profonde dell'arte nostrana, ricercandole nell'ambito di una tradizione architettonica primitiva. L'opera viene edita da Giuseppe Pagano in collaborazione con Guarniero Daniel che con lui conduce anche la mostra; è probabile che Daniel abbia curato la redazione e la ricerca degli esempi di architettura rurale, mentre il contenuto del testo è da addebitarsi indubbiamente alla felice dialettica di Pagano, che un anno prima, nel '35, aveva pubblicato su «Casabella» già due articoli sull'argomento:

Architettura rurale italiana, e Case rurali, nei quali anticipa quasi integralmente e con gli stessi termini, il dibattito sviluppato in seguito dall'allestimento fotografico e poi dalla pubblicazione.

L'Archivio fotografico di Giuseppe Pagano è un prezioso resoconto di viaggio che si sviluppa attraverso le storie e la cronaca dell'Italia degli anni Trenta del Novecento. Un viaggio alla scoperta di un mondo in parte inedito, perché nascosto dietro al grigiore del regime e in parte caduto in miseria per quella inconscia necessità di occultare gli anni più bui del nostro Paese, pur di rileggerne la storia successiva alla tragedia delle due guerre mondiali. A distanza di un secolo, oggi, il suo archivio ci regala la possibilità di mettere a nudo la realtà di quel periodo, per poter rileggerne le pagine seppur dolorose, attraverso le immagini di un uomo che tanto più di altri, per vicende di vita e professionali, ne comprenderà la natura. Il percorso di viaggio compiuto da Giuseppe Pagano in giro per l'Italia, non potrebbe trovare termini di paragone più affascinanti di quelli lasciati in eredità dai viaggiatori romantici del Grand Tour del XVIII e XIX secolo. Com'è ampiamente noto, infatti, la necessità della memoria e del ricordo, aveva già spinto in passato studiosi e amatori a intraprendere viaggi e itinerari insoliti, durante i quali si affidava a diari scritti lungo il percorso, spesso compiuto per puro diletto o per approfondire cultura e conoscenza. Le motivazioni che inducono l'architetto istriano a produrre un materiale tanto copioso a documento dell'Italia degli anni '30, sono molto più complesse di quelle che avevano guidato le imprese dei viaggiatori tra il Settecento e l'Ottocento. Di certo, la necessità di conoscenza del territorio incide in modo notevole sugli scatti prodotti ma per comprendere realmente il significato e le motivazioni di un archivio tanto ricco e complesso, vista anche la varietà e l'eterogeneità delle tematiche affrontate, è necessario indagarne le ragioni d'essere nell'ambito della ricerca dell'avanguardia pre e postbellica. Quella che Pagano vuole restituire è una realtà quanto più possibile autentica, non filtrata e in qualche modo deformata dall'eventualità di un condizionamento soggettivo, cosa di cui forse avevano peccato i racconti di viaggio dei turisti dei secoli precedenti. Pagano preferirà guardare il paese per quel che è, alla ricerca della sua immagine più vera. Luigi Comencini, parlando

dell'avventura fotografica dell'amico Giuseppe Pagano, racconta soprattutto dell'architetto posto dietro l'obiettivo, non tenendo però del tutto in conto un altro aspetto profondamente importante, che incide in maniera non secondaria sugli scatti del nostro: quella sua spasmodica curiosità di giornalista che lo porta a fermare lo sguardo su ogni espressione di vita non solo costruita dall'uomo, ma prodotto stesso della natura, basti pensare alle immagini dedicate alle nuvole, ai rami degli alberi, alle piante rugose e contorte, agli specchi d'acqua.

La dimensione che la fotografia assume nella vita di Pagano, è infatti così complessa che può essere forse veramente compresa solo sviscerando in profondità il suo ricco archivio, che va inoltre letto alla luce di una considerazione globale dell'uomo che sta dietro l'obiettivo, un architetto, ma anche un giornalista, un artista, un critico. Purtroppo non sono rimasti taccuini di viaggio né un diario a documentare il percorso fotografico di Pagano, per fortuna però gli scatti generosi sono in grado di descriverci il giro compiuto, che riprende l'Italia dai suoi luoghi più ameni fino alle province sconosciute. L'attenzione nei confronti del Bel Paese si dimostra totalizzante, tanto che l'archivio si rivela piuttosto povero di immagini che ritraggano realtà differenti da quella italiana; un ciclo di foto racconta il suo viaggio nei paesi nordici e un reportage descrive gli anni di guerra in Grecia e Albania, ma a parte queste nessun'altra realtà internazionale viene fermata dagli scatti dell'istriano.

Il viaggio pittoresco del XX secolo, diventa come nel caso di Pagano, un percorso fotografico condotto spesso da artisti e da architetti, con il fine ultimo di documentare, leggere, conoscere il reale, oltre che per dare libero sfogo a quella che diverrà, una vera e propria passione per alcuni, raffinato 'mestiere' per altri. Tra i viaggiatori fotografi, l'architetto istriano ha avuto indubbiamente illustri precedenti nei primi sperimentatori del mezzo; molti erano stati i professionisti a spingersi verso mete in alcuni casi esotiche e inesplorate, si ricordano i viaggi avventurosi in Libano di Edouard Beneke o quelli che porteranno Maxime Du Champ a fotografare il misterioso e affascinante Egitto, in uno dei primi reportage fotografici del paese.

### 3.7 Le Corbusier e la fotografia.

Il disegno è sempre stato lo strumento di rappresentazione privilegiato per l'architetto, anche perché fino all'invenzione della fotografia era l'unico. Alla luce di questa banale considerazione la storiografia e la storia dell'architettura si sono basate quasi esclusivamente, tranne che in epoca moderna e contemporanea, sul disegno per comunicare il progetto. Gli architetti dunque si sono avvicinati, nella storia, ai luoghi e agli ambienti attraverso il disegno e riportando attraverso esso i segni della memoria.

Le Corbusier è stato uno dei primi, più consapevoli e perseveranti attori dei processi che percorrono l'architettura del Novecento, di concezione dell'architettura anche in funzione di una sua espressività plastica fotogenica, di riproduzione-interpretazione fotografica della propria opera, della scelta e della diffusione di alcune immagini come icone atte a crearne e consolidarne il mito.

*Vers un architecture* (1923) può essere considerato un moderno trattato di architettura e il primo trattato di architettura a valersi della fotografia per dimostrare le sue tesi.

E più in generale, per tutta la sua vita, Le Corbusier ha perseguito come nessun altro, l'obbiettivo di costruire con la parola, immagini, disegni, fotografie, film, il mito della sua opera e dei suoi ideali.

I rapporti di Le Corbusier con la rappresentazione visiva è lungo, articolato, diversificato sincronicamente e diacronicamente. Nel periodo giovanile dei grandi viaggi egli utilizzò abbondantemente la fotografia, oltre al disegno, come appunto critico e di reazione poetica; inoltre raccolse fotografie edite dai grandi stabilimenti fotografici commerciali, come l'archivio Alinari e molte cartoline postali fotografiche.

Le Corbusier, come noto, ha sempre utilizzato e preferito una rappresentazione grafica "tradizionale" rispetto alla fotografia, perché più vicina alla sua idea di architettura, paesaggio e alla capacità attraverso il disegno di "sentire" maggiormente lo spazio. Questo non significa che l'architetto svizzero non abbia avuto un rapporto, sebbene un po' difficile, con lo strumento fotografico.

Nel primo periodo di attività professionale, Le Corbusier fotografava personalmente le sue opere utilizzando le immagini raccolte e in particolare le cartoline postali fotografiche per i suoi studi.

Con il crescere dell'impiego progettuale, con le prime importanti affermazioni professionali, le ville degli anni venti, Le Corbusier cessò di fotografare personalmente e cominciò ad affidare le riprese fotografiche delle sue architetture a fotografi professionisti, sotto la guida costante della sua esigente regia, il primo dei quali fu Charles Gérard.

Le fotografie gli servirono per un'azione decisa, costante, insistente di diffusione, in Francia e nell'ambito internazionale, attraverso le riviste, i libri e le conferenze. La fotografia fu considerata più efficace, più immediatamente dimostrativa per il pubblico di massa, rispetto al disegno tecnico ed anche allo schizzo.

Nel periodo 1910-1934 Le Corbusier si impegnò personalmente a commissionare, supervisionare, anche impartendo indicazioni precise, eventualmente con schemi grafici e a curare la diffusione delle fotografie delle proprie opere come mezzo fondamentale di propagandare la sua idea di architettura.

A partire dai primi anni trenta, grazie alla collaborazione a "Plans", la fotografia assunse per Le Corbusier nuova importanza e nuovi significati, intensificando anche i suoi rapporti con la cultura fotografica e cinematografica.

La fotografia assunse un nuovo ruolo come elemento di qualificazione dello spazio architettonico, a partire dal padiglione svizzero alla città universitaria di Parigi e in varie tappe successive, fino ad arrivare, nel 1958, al padiglione Philips a Bruxelles (Fig.3.22), in cui fotografia, film, musica e parola concorsero a una sintesi critico-poetica nuova.

Negli anni venti e trenta notevolissima fu la circolazione di immagini fotografiche di opere di Le Corbusier che ebbero ancora maggiore efficacia proprio per il fatto che una buona parte di essa era costituita da alcune icone che insistentemente vennero da lui diffuse personalmente, attraverso la trasmissione a periodici di architettura o ad autori di testi.

Le fotografie specie quelle "iconiche" più significative, volute, controllate e diffuse da Le Corbusier, divennero nel corso del tempo fondamentali per la

conoscenza, la comprensione, l'interpretazione delle sue architetture e delle sue qualificazioni spaziali.

Per Le Corbusier il disegno è più duttile e più adatto a selezionare gli elementi da evidenziare, ma la fotografia ha il pregio dell'evidenza e quello di offrire possibilità di illusionismo spaziale in sintonia con l'architettura.



Fig.3.22, Padiglione Philips Expo di Bruxelles

Comunque Le Corbusier non mancò di esperire le possibilità di uno scambio fra disegno, fotografia, cinema anche per realizzare sequenze di immagini-disegni o fotografie che illustrassero-dimostrassero i suoi progetti.



Mentre la cultura della Neues Sehen portò altri fotografi e architetti a forzare il processo di astrazione e di smaterializzazione in particolare evitando la veduta frontale, rinunciando all'assialità e alla simmetria destra-sinistra, al verticalismo delle linee e anzi privilegiando vedute dal basso e dall'alto fortemente sforzate o trascurando di cogliere il rapporto tettonico con il suolo; Le Corbusier e "i suoi" fotografi non rifiutarono anche la veduta frontale e tesero a mantenere il verticalismo delle linee. Ciò perché in Le Corbusier permaneva la memoria dell'architettura classica e della prospettiva centrale sostanzialmente dinamica.

In tutte le riprese fotografiche delle opere di Le Corbusier è quasi assente la ripresa di scorcio dal basso tanto cara alla cultura fotografica della Neues Sehen. Non mancano scorci anche molto forzati, sia per effetto della scelta di un punto di vista radente sia per effetto dell'impiego di obbiettivi grandangolari, di facciate. Ciò perché Le Corbusier perseguiva il dinamismo plastico senza rinunciare ai valori classici.

Nelle fotografie delle opere di Le Corbusier, come negli schizzi, è possibile riscontrare soprattutto nelle prime pubblicazioni e fino agli inizi degli anni trenta, alcune scelte compositive e alcuni moduli visivi ricorrenti: opzione per la collocazione del punto di vista sull'asse di un diaframma separatore fra due condizioni spaziali contigue nell'articolazione architettonica, per esempio interno-esterno; il taglio asimmetrico; la composizione a L per la presenza di un elemento di inquadramento a L in primo piano al margine superiore e a quello laterale destro o sinistro (quasi sempre destro); l'adozione di rapporti regolatori della posizione degli elementi nella composizione; l'utilizzazione calcolata di effetti di trasparenza e di riflessione.

Nelle vedute generali (panoramiche) grandangolari il punto di vista è molto spesso calcolato sull'asse di un diaframma separatore fra due condizioni spaziali contigue (per esempio interno-esterno o due settori diversi dell'interno).

Non di rado la porta è assunta come quadro nel quadro visivo, la porta che è sempre attentamente calcolata nell'architettura di Le Corbusier come momento regolatore del rapporto interno-esterno, come momento di passaggio da un interno a un altro o ad altri.

Effetti illusionistici si riscontrano nell'architettura di Le Corbusier e in fotografie volute da lui stesso nelle sue architetture.

Dallo studio del corpus di fotografie fatte eseguire da Le Corbusier si può evincere che alcune principali soluzioni ricorrenti di illusionismo spaziale nelle immagini fotografiche di interni sono le seguenti: la dilatazione prodotta da obbiettivi grandangolari, per cui lo spazio lecorbuseriano sia esso il risultato di un calcolo intuitivo o di un calcolo in base a sistemi di dimensionamento quali il Modulor, risulta sempre di dimensioni ridotte rispetto all'impressione dimensionale che di esso offre l'immagine fotografica; il gioco di riflessi in specchi o vetri (finestre o porte) ripresi in modo che riflettano o suggeriscano spazi inesistenti; il ritocco, che modifica rapporti fra linee e superfici, modifica i rapporti luministici e cromatici delle stesse, elementi che disturbano la visione.

Inoltre Le Corbusier ricorre anche a inversioni laterali, destra-sinistra, dell'immagine fotografica e talvolta preferisce riprodurre in negativo l'immagine di sue opere di pittura o architettura.

Prendiamo in esame la fotografia di Marius Gravot, il fotografo massimo interprete del lirismo architettonico lecorbuseriano, del vano scala e dei passaggi di servizio delle camere letto visti attraverso una porta del soggiorno-pranzo della Villa Savoye (foto).

Questa fotografia è stata proposta da Le Corbusier più volte. Essa fa parte del gruppo privilegiato di immagini che Le Corbusier ha intenzionalmente diffuso più volte per imporre la sua scelta formale. Se non si è visto e vissuto dal vero questo spazio si sarebbe indotti a credere, guardando questa fotografia, che esistano a sinistra un corridoio e un'apertura verso l'esterno; in realtà si tratta di un riflesso del passaggio di destra e della vetrata lungo la rampa che monta al piano superiore.

La fotografia è stata ripresa con un obiettivo grandangolare da una distanza ravvicinata dalla quale era possibile comprendere nel quadro, attraverso la porta, la scala a spirale e il passaggio di servizio delle camere da letto.

Più in generale Le Corbusier ha utilizzato la fotografia per produrre effetti di impatto visivo, che trascendono (e talvolta tradiscono) il carattere degli spazi delle

sue architetture. La stessa architettura di Le Corbusier è caratterizzata da grandi ambiguità di illusionismo ottico e di surrealismo.

Del suo virtuosismo illusionistico Le Corbusier fece esplicita menzione quando nel *Modulor 2* (1950) pubblicò una fotografia ruotata di un quarto di un interno dell'Unité d'habitation di Marsiglia, volendo dimostrare che una composizione architettonica calcolata e quindi armoniosa, mantiene il suo effetto e la sua coerenza anche se la sua immagine fotografica viene ruotata.

Sulla fotografia di architettura non mancano libri e saggi che illustrano tecniche, metodi e risultati con chiari esempi, consigli e suggerimenti su come bisogna fotografare questo "immobile" chiamato architettura, le sue prospettive, le strutture, i materiali e i particolari. Sempre si parla di opere singole, di monumenti unici, antichi e moderni, dei loro interni ed esterni. Il fatto che questa architettura si appoggi su una piazza, una strada o un vicolo è quasi sempre dimenticato, insieme all'ambiente urbanistico di cui questi edifici sono una parte. Non si parla mai di questa quarta dimensione dell'architettura che è il piano d'appoggio e il suo contiguo ambiente urbano. La quarta dimensione, è quasi completamente scomparsa e sostituita dalle automobili in sosta e in circolazione, il cui valore crescente nasconde non solo strade e piazze ma tutti i basamenti degli edifici, falsandone le proporzioni.