

Introduzione

Giovanni Fanelli

1 - *Fotografia e architettura. Il caso di Le Corbusier nella storiografia a partire dagli anni ottanta (da Stanislaus von Moos a Daniel Naegele)*

La storia dei rapporti fra architetti, architettura e fotografia è ancora ben poco esplorata in generale, e parzialmente pure nel caso di Le Corbusier.

La relazione fra fotografia e architettura risale al momento dell'invenzione della fotografia: come è noto la prima immagine fotografica fu quella di uno spazio architettonico, il cortile della Maison du Gras, la dimora di famiglia di Nicéphore Niepce a Saint-Loup-de-Varennes, presso Chalon-sur-Saône (1827). Anche il rapporto degli architetti con la fotografia è antico e risale al periodo pionieristico della storia della fotografia; basti ricordare l'esempio di Alfred-Nicolas Normand, e dei suoi studi dell'architettura di Roma attraverso la fotografia negli anni quaranta e cinquanta del XIX secolo. Nel corso del tempo il rapporto si diffuse e si articolò sempre più, finché per gli architetti contemporanei la fotografia è il mezzo, talvolta quasi definitivamente sostitutivo della rappresentazione grafica in proiezioni ortogonali, più idoneo, perché più duttile e rapido, a rappresentare, dell'opera di architettura, le fasi di progettazione, quelle di realizzazione, il risultato finale dell'esecuzione e la vita nel corso del tempo.

Si può ricordare qualche esempio. John Ruskin ed Eugène-Emmanuel Viollet-le Duc apprezzarono la fotografia l'uno come strumento per la riflessione critica, l'altro come documentazione fondamentale per interventi di restauro di architetture antiche.

L'importanza della fotografia di architettura andò crescendo e articolando sempre più i suoi ruoli nel XX secolo.

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

Richard Neutra pubblicò *Wie baut Amerika* (1927) e *Amerika. Die Stilbildung des neuen Bauens in den Vereinigten Staaten* (1930), con copertina di Lisickij e fotografie di Edward Weston. Erich Mendelsohn pubblicò le sue fotografie di architetture americane in *Amerika. Bilderbuch eines Architekten* (1926) e si affidò per documentare le qualità formali delle sue opere in Germania, ad Arthur Koester. Bruno Taut raccolse fotografie di varie fonti per quella che è la prima storia dell'architettura contemporanea scritta da uno dei protagonisti della storia stessa, *Die neue Baukunst in Europa und Amerika* (1929), e fotografò il Giappone (*Houses and People of Japan*, 1937). Giuseppe

Pagano si autodefinì “un cacciatore di immagini”. Carlo Mollino coltivò la fotografia sotto diversi profili, fra divertissements architettonici e giochi erotici.

Come ha notato Reyner Banham, nel suo studio sull’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 diretti¹.

Nel XX secolo alcune immagini fotografiche sono state scelte dagli autori dell’architettura riprese quali icone paradigmatiche atte a creare e consolidare i miti della loro architettura, altre sono diventate icone in conseguenza delle scelte degli storici.

La diffusione delle riviste di architettura con immagini fotografiche e di monografie raggiunge nel corso del secolo e, soprattutto nel secondo dopoguerra con una progressione esponenziale, gradi tali che i lettori, cioè prima di tutto gli architetti stessi e i commentatori delle loro imprese sono assuefatti a vedere gli aspetti dell’architettura che la fotografia mette meglio in evidenza. E gli stessi architetti producono più o meno consciamente opere fotogeniche. Ai nostri giorni l’impiego della fotografia per dimostrare e diffondere la conoscenza e l’interpretazione della propria architettura attraverso riviste e altri canali di comunicazione e diffusione è diventato talmente importante per gli architetti contemporanei che si sono formate e si formano continuamente accoppiamenti stabili architetto-fotografo.

La grande aspirazione di un architetto di oggi è arrivare ad avere un catalogo ragionato illustrato della propria opera. Di questi processi di concezione dell’architettura anche in funzione di una sua espressività fotogenica, di riproduzione-interpretazione fotografica della propria architettura e di trasmissione di icone, Le Corbusier è stato uno dei primi e dei più convinti e perseveranti attori. *Vers une architecture* può essere considerato un moderno trattato di architettura, il primo trattato di architettura a valersi della fotografia per dimostrare le sue tesi, i volumi dell’*Oeuvre complète* sono il primo esempio di *catalogue raisonné* della propria opera realizzato da un architetto del XX secolo; ma più in generale per tutta la vita Le Corbusier ha perseguito, come nessun altro l’obiettivo di costruire con la parola e con le immagini - disegni ma anche fotografie -, il mito della sua opera e dei suoi ideali.

Non esistono a tutt’oggi studi approfonditi relativi a questi o agli altri molteplici aspetti dei rapporti fra architetti, architettura e fotografia.

Neanche per Le Corbusier esiste uno studio comprensivo ed esauriente dei suoi rapporti con la fotografia. Tuttavia negli ultimi anni la storiografia dell’architetto si è arricchita di alcuni contributi relativi anche a questo aspetto della sua storia personale e della sua creatività artistica e architettonica. Nel 1968 Stanislaus von Moos nella sua monografia su Le Corbusier dedica un paragrafo significativo a *La Magie du cliché photographique*². Von Moos sottolinea che l’influenza determinante che i nuovi mezzi di comunicazione hanno esercitato su Le Corbusier e i suoi modi di fotografare e di fare circolare le sue opere non sono ancora stati studiati sistematicamente. Egli afferma che “le sue realizzazioni sono, in larga misura, fatte non soltanto per essere contemplate ‘in situ’ e nello stato originale, ma per essere fotografate e pubblicate”, che dai tempi dell’*Esprit Nouveau* “si è particolarmente interessato alle tecniche di riproduzione fotografica” e che per lui “tipografia e fotografia divengono una espressione artistica nella stessa misura di un disegno e di una pittura”³. Infine Von Moos arriva a porre la domanda se per Le Corbusier la riproduzione manipolata di una sua opera originale non sia indis-

¹ R. Banham, *A Concrete Atlantis. U. S. Industrial Building and European Modern Architecture*, MIT Press, Cambridge- London 1986, p. 18.

² S. von Moos, *Le Corbusier. Elemente einer Synthese*, Verlag Huber, Frauenfeld 1968, ed. francese *Le Corbusier l’architecte et son mythe*, Horizons de France, Paris 1971, pp. 282-284.

³ Ibidem, p. 283: “Ces réalisations sont, dans une large mesure, non seulement faites pour être contemplées ‘in situ’ et à l’état original, mais pour être photographiées et publiées. [...] Depuis le temps de l’*Esprit Nouveau* [...] Le Corbusier s’est intéressé particulièrement aux techniques de reproduction photographique”.

pensabile per arrivare allo stato di originalità che lo interessa, ricordando che questioni simili sono state poi formulate negli anni sessanta a proposito delle opere di Robert Rauschenberg e di Roy Lichtenstein⁴.

Nel 1982 ha inizio la monumentale pubblicazione *The Le Corbusier Archive*, a cura di H. Allen Brooks, che raccoglie in 22 volumi tutti disegni architettonici di Le Corbusier conservati presso la Fondation Le Corbusier organizzati per edifici e progetti ordinati cronologicamente. La pubblicazione comprende per ogni architettura una o più fotografie d'epoca, che tuttavia non sono neppure elencate nel catalogo all'inizio di ogni volume e non sono in alcun modo individuate e descritte. La fotografia è ancora considerato un elemento meramente aggiuntivo.

Nel 1984 Giuliano Gresleri pubblica *Le Corbusier Viaggio in Oriente. Gli inediti di Charles Edouard Jeanneret fotografo e scrittore*, con una nota di Italo Zannier su Jeanneret fotografo⁵. “Dimenticate - secondo Gresleri - dallo stesso autore”, le fotografie del viaggio vengono pubblicate a corredo dell'edizione critica del testo di Le Corbusier *Voyage d'Orient*. Oltre a identificare il materiale fotografico, sia pure in maniera “non ancora definitiva, certamente non esauriente”⁶, Gresleri, e anche Zannier, definiscono una prima valutazione del significato e delle caratteristiche delle fotografie del periodo giovanile di Jeanneret.

Nel 1987 Thomas Schumacher pubblica in “Architectural Review” il breve ma incisivo saggio, *Deep space, Shallow space*, in cui svolge alcune considerazioni sulla rappresentazione fotografica delle architetture di Le Corbusier nell'*Oeuvre complète* rilevando elementi di ambiguità illusionistica nella qualificazione e dello spazio reale e della rappresentazione fotografica degli edifici di Le Corbusier, anche sottolineando il riferimento della rappresentazione fotografica a soluzioni compositive della pittura del Rinascimento, in particolare di Piero della Francesca, e alla pittura di Henri Matisse⁷.

Nello stesso anno 1987, nel catalogo della mostra tenutasi a Zurigo, a Strasburgo e a Parigi, *L'Esprit Nouveau. Le Corbusier und die Industrie 1920-1925*, a cura di Stanislaus von Moos, compaiono due contributi fondamentali, quelli di Beatriz Colomina (*Le Corbusier und die Fotografie*⁸) e di Von Moos (*Im Vorzimmer des 'Machine Age'*⁹) su aspetti dell'uso della fotografia da parte di Le Corbusier come mezzo di propaganda delle proprie idee e delle sue opere. Von Moos ricorda la definizione di “Hypnotisches Geflimmer”, scintillio ipnotico, coniata nel 1928 da Alexander von Senger per definire (e rifiutare) il carattere dei montaggi iconografici ideati da Le Corbusier per le pagine de “L'Esprit Nouveau”¹⁰.

Ancora nel 1987, “Casabella”¹¹ dedica un numero monografico al tema dell'*osservazione* e dei rapporti fra osservazione e progetto in Le Corbusier, con contributi, fra gli altri, di Pierre-Alain Croiset, Giuliano Gresleri e Bruno Pedretti.

Nel 1994 Colomina, anche riprendendo e rielaborando suoi articoli e saggi precedenti, pubblica *Privacy and Publicity, Modern Architecture as Mass Media*¹². Il tema, indicato chiaramente dal titolo, è svolto prendendo in esame particolare i casi di Le Corbusier e di Adolf Loos. Colomina rileva che prima di lei il rapporto tra Le Corbusier e la fotografia “è stato studiato o sotto il profilo di Le Corbusier fotografo o sotto quello delle fotografie dell'opera di Le Corbusier. Il ruolo delle fotografie

⁴ Ibidem, p. 283-284.

⁵ G. Gresleri, *Le Corbusier Viaggio in Oriente. Gli inediti di Charles Edouard Jeanneret fotografo e scrittore*, Marsilio editori, Fondation Le Corbusier, Venezia 1984, pp. 69-73.

⁶ Ibidem, p. 13.

⁷ Th. Schumacher, *Deep space, Shallow space*, in “Architectural Review”, vol. 181, 1987, n. 1079, pp. 37-42.

⁸ Pp. 32-43.

⁹ Pp. 12-25.

¹⁰ A. von Senger, *Krisis der Architektur*, Zürich 1928.

¹¹ “Casabella”, LI, 1987, gennaio-febbraio, n. 531-532.

¹² B. Colomina, *Privacy and Publicity, Modern Architecture as Mass Media*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts-London 1994.

nel processo di produzione di Le Corbusier sostanzialmente non è stato affrontato¹³. Partendo dall'assunto che "la fotografia agisce per l'architettura come la ferrovia ha agito per le città; trasformandola in mercanzia e presentandola attraverso le riviste perché sia consumata dalle masse"¹⁴, Colomina concentra la sua analisi, ricca di osservazioni e articolazioni critiche penetranti, sull'uso che Le Corbusier ha fatto della fotografia, sia come base per rielaborazioni grafiche tese ad isolare ed evidenziare elementi del soggetto, sia come mezzo di propaganda delle sue idee e delle sue architetture facendo spesso ricorso a interventi di ritocco dell'immagine per rafforzare l'effetto dimostrativo perseguito. L'autrice analizza inoltre più in dettaglio l'uso documentario e di materiale disponibile per essere riutilizzato in un proprio discorso - in "L'Esprit Nouveau" e per suoi articoli e libri -, di fotografie e illustrazioni in genere rinvenuti da Le Corbusier in cataloghi industriali, brochures di imprese commerciali, giornali e riviste. Colomina sottolinea inoltre che il rapporto dialettico, di reazione reciproca, fra testo e immagine negli scritti di Le Corbusier, impresta molto dalla tecnica pubblicitaria. Infine ella coglie alcuni aspetti del rapporto fra la visualità, e il voyeurismo, di Le Corbusier e alcune caratteristiche della sua architettura (in particolare l'importanza della veduta e della finestra in lunghezza come massima espressione del rapporto fra spazio interno e veduta) e la visione fotografica.

Nel 1995 nel catalogo della mostra, tenutasi ad Aalborg, *Le Corbusier. Painter and Architect*¹⁵, von Moos aggiunge alcune notazioni sulla visualità di Le Corbusier (*Ch. E. Jeanneret and the Visual Arts*¹⁶) e Daniel Naegele (*Photographic illusionism and the 'new world of space'*¹⁷) porta un notevole contributo alla interpretazione di moduli visivi e costruzioni compositive - in particolare la configurazione a 'piramide troncata' - nella pittura purista e nelle fotografie di opere di Le Corbusier, nonché spunti sull'uso della fotografia nella qualificazione di taluni spazi di Le Corbusier, sui quali ritorna in un articolo del 1998¹⁸.

2 - Tracciato critico dello studio

I rapporti di Le Corbusier con la rappresentazione visiva - disegno, fotografia, film - è lungo, articolato, e diversificato sincronicamente e diacronicamente. Nel periodo giovanile dei grandi viaggi egli utilizza abbondantemente la fotografia, oltre al disegno, come appunto critico o di reazione poetica; inoltre raccoglie fotografie edite dai grandi atelier, quale quello dei Fratelli Alinari, e molte cartoline postali fotografiche.

Nel primo periodo di attività professionale, quello delle ville realizzate a La Chaux-de-Fonds, egli fotografa personalmente le sue opere.

Nella prima fase del periodo parigino, utilizza le immagini raccolte, e in particolare le cartoline postali fotografiche, per gli studi in vista della pubblicazione *La construction des villes*. Nell'impegno appassionato e assorbente di guida dell'"Esprit Nouveau" precisa una tecnica di utilizzazione delle immagini, raccolte dalle più diverse fonti, decontestualizzate e reimpiegate in funzione del proprio ragionamento, in relazione di reazione dialettica con i testi scritti al fine di un'azione fondamentalmente dimostrativa al passo con l'era delle comunicazioni di massa.

Con il crescere dell'impegno progettuale architettonico, con le prime importanti realizzazioni, le ville

¹³ *Ibidem*, p. 82: "is addressed as either Le Corbusier photographer or the photographs of Le Corbusier's work. The place of photography in Le Corbusier's process of production is conspicuously missing."

¹⁴ *Ibidem*, p. 47: "photography does for architecture what the railway did for cities, transforming it into merchandise and conveying it through the magazines for it to be consumed by the masses".

¹⁵ *Le Corbusier. Painter and Architect*, catalogo della mostra, Aalborg 1995.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 59-82.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 83-117.

¹⁸ D. Naegele, *Le Corbusier and the Space of Photography, Photo-murals, Pavilions and Multi-media Spectacles*, in "History of Photography", vol. 22, 1998, n. 2.

degli anni venti, cessa di fotografare personalmente e comincia ad affidare le riprese fotografiche delle sue architetture, sotto la guida costante della sua esigente 'regia', a fotografi professionisti, il primo dei quali è Charles Gérard. Le fotografie gli servono per un'azione decisa, costante e insistente di diffusione, in Francia e nell'ambito internazionale, attraverso le riviste e i libri, o i diorami del padiglione dell'Esprit Nouveau all'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels, a Parigi, nel 1925, dei risultati della sua ricerca architettonica; la fotografia è considerata più efficace, più immediatamente dimostrativa per il pubblico di massa, rispetto al disegno tecnico ed anche allo schizzo. Alla fine degli anni venti quest'azione si intensifica ancora e si articola; è possibile avviare la pubblicazione dell'*Oeuvre complète*, è possibile utilizzare anche il cinema grazie al rapporto con Pierre Chenal.

Nello studiare i rapporti fra Le Corbusier e la fotografia si è approfondito in particolare il periodo 1910-1934 in quanto, come si è argomentato nel testo¹⁹, è in quegli anni che Le Corbusier si è impegnato personalmente a commissionare e supervisionare le riprese di Gérard, di Thiriet, di Gravot e di Salaün e a curare la diffusione delle fotografie delle proprie opere come mezzo fondamentale di propagandare la sua idea di architettura. Infatti le riprese delle opere realizzate dal 1934 al 1946 pubblicate nel terzo e nel quarto volume dell'*Oeuvre complète*, e cioè la casa per week-end a Vaucresson, le cui riprese sono affidate allo Studio Chevojon²⁰, che realizza un reportage di 9 fotografie²¹, la Casa ai Mathes (Océan), che è stata progettata e realizzata senza che Le Corbusier sia mai andato ai Mathes²², e il padiglione dei Temps Nouveaux, dove la fotografia assume un nuovo ruolo come elemento di qualificazione dello spazio architettonico²³, il Ministero dell'educazione nazionale e della sanità pubblica a Rio de Janeiro in collaborazione con Lucio Costa e Oscar Niemayer, non sono personalmente seguite da Le Corbusier. Dal 1946, con le riprese dell'Unità di abitazione a Marsiglia, Lucien Hervé diventa il fotografo ufficiale di Le Corbusier, il quale gli concede ampi margini di autonomia²⁴.

A partire dai primi anni trenta, grazie alla collaborazione a "Plans", la fotografia assume per Le Corbusier nuova importanza e si intensificano anche i suoi rapporti con la cultura fotografica (la fotografia di ambito *Neue Sachlichkeit* in Germania e la corrispettiva *Nouvelle Photographie* in Francia) e cinematografica.

E ancora, la fotografia assume un nuovo ruolo come elemento di qualificazione - moderna forma di ornamento - 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, in cui fotografia, film, musica e parola concorrono a una sintesi critico-poetica nuova, il *Poème électronique*, massimo momento dell'emozione visiva plastica.

Comunque la storia dei rapporti fra Le Corbusier è anche la storia di come Le Corbusier ha costruito nel tempo l'immagine e il mito di se stesso e della propria opera.

Questo complesso percorso, qui sommariamente indicato, sarà indagato e approfondito, nelle sue manifestazioni e nelle sue ragioni, esplicite o segrete, nei capitoli che seguono.

Il bilancio della fortuna critica di Le Corbusier negli anni venti e trenta dimostra che, se si espungono le note brevi e spesso anonime apparse in tanti periodici, i testi critici consistenti sono poco numerosi, a parte gli interventi di Sigfried Giedion, Pierre de Pierrefeu e Karel Teige. Ed è significativo che quando, nel 1933, dopo un lungo silenzio, "L'Architecture d'Aujourd'hui" dedicherà a Le Corbusier un numero speciale monografico, Pierre Vago scriverà una breve nota introduttiva sospesa fra qualche

¹⁹ Vedi capp. IV e VI.

²⁰ Lo Studio Chevojon era l'atelier fotografico più affermato a Parigi per le riprese di architettura e svolgeva le riprese in piena autonomia senza l'intervento degli architetti.

²¹ I negativi, su lastra di vetro formato 18x24, sono conservati presso l'archivio degli eredi Chevojon.

²² "La construction de cette maison imposa des solutions inattendues. Le budget était si restreint qu'il empêchait tout voyage des architectes sur les lieux, avant et pendant la construction. Une documentation photographique précise fournie par le propriétaire permit d'implanter normalement la maison sur la dune". *Oeuvre Complète*, III, p. 135.

²³ Vedi cap. VII.

²⁴ Vedi cap. IV.

accenno di riconoscimento positivo e molti distinguo e riserve, e lascerà lo spazio dell'intero numero ai testi e alle immagini scelte e impaginate da Le Corbusier stesso. Notevolissima nei due decenni è invece la circolazione di immagini fotografiche che hanno avuto ancora maggiore efficacia proprio per il fatto che una buona parte di esse è costituita da alcune icone che insistentemente vengono da lui diffuse personalmente o attraverso la trasmissione ai periodici di architettura o ad autori di testi. L'affermazione culturale e professionale di Le Corbusier è sostanzialmente dovuta ai testi e alle immagini pubblicate da lui stesso. Del resto ciò è da valutare nel quadro più generale della storia della cultura architettonica del periodo, in cui anche quasi tutti gli altri protagonisti sono stati promotori e commentatori della propria opera, da Frank Lloyd Wright a Walter Gropius, a Erich Mendelsohn, a Bruno Taut, a Ludwig Hilberseimer.

Lo studio ha consentito anche di valutare quali e quante delle immagini fotografiche volute da Le Corbusier sono diventate icone paradigmatiche atte a creare e consolidare i miti della sua architettura. A tale fine per ogni fotografia sono state registrate le pubblicazioni, e di Le Corbusier e della storiografia contemporanea, in cui è stata riprodotta²⁵. In questo modo è stato possibile individuare quali sono le immagini che Le Corbusier ha voluto eleggere a icone della sua architettura e quali invece sono state elette a icone in conseguenza delle scelte degli storici.

La fotografia dell'interno dell'atelier Ozenfant progettato da Le Corbusier [figg. 61, 250, 251] è pubblicata 6 volte da Le Corbusier²⁶, 5 nei contributi storiografici degli anni fra il 1921 e il 1935²⁷ e 6 nei contributi storiografici fra il 1945 e il 2000²⁸. Gli storici della seconda metà del secolo hanno preferito, pubblicandola 6 volte, un'altra fotografia dell'interno dell'atelier Ozenfant, che Le Corbusier ha invece pubblicato una sola volta²⁹ ed è proposta 2 volte nella storiografia 1921-1935. Questo è l'unico esempio di discostamento della critica del dopoguerra rispetto alle scelte iconografiche di Le Corbusier; per le altre opere quando gli storici hanno scelto di pubblicare una fotografia d'epoca di una architettura non si sono discostati dalla scelta di Le Corbusier e quindi hanno pubblicato una fra quelle che l'architetto aveva eletto a icona. Villa Stein-De Monzie, di cui ben 24 fotografie sono state pubblicate 4 o più volte, è celebrata più da Le Corbusier e dalla storiografia del periodo 1921-1935 che non nella storiografia del dopoguerra.

Oltre la fotografia dell'atelier Ozenfant che è pubblicata 11 volte da Le Corbusier e da altri nel periodo 1921-35, sono da segnalare le fotografie pubblicate più di 8 volte e che di conseguenza possono essere considerate icone dell'opera lecorbusieriana del periodo considerato: quella, riprodotta nella figura 257{63}, degli hôtels particuliers La Roche e Jeanneret: 17 volte; quella, riprodotta nella fig. 263{147}, della villa Stein-De Monzie: 14 volte; quella, riprodotta nella fig. 257{66 a sinistra}, degli hôtels particuliers La Roche e Jeanneret: 12 volte; quella, riprodotta nella fig. 282{78}, del padiglione svizzero alla città universitaria di Parigi: 12 volte; alcune immagini delle case al Weissenhof: da 11 a 8 volte; quella, riprodotta nella fig. 263{148}, della villa Stein-De Monzie: 11 volte; quella, riprodotta nella fig. 258{81 in basso a sinistra}, del quartiere residenziale di Pessac: 10 volte; quella, riprodotta nella fig. 282{84}, del padiglione svizzero: 10 volte; quella, riprodotta nella fig. 263{145 in basso a sinistra}, della villa Stein-De Monzie: 10 volte; quella, riprodotta nella fig. 62, della villa Savoye: 10 volte; quella, riprodotta nella fig. 278{31 in alto a sinistra}, della villa Savoye: 9 volte; quella,

²⁵ Le monografie sulle singole opere di Le Corbusier non sono state considerate perché il numero di fotografie avrebbe falsato i bilanci quantitativi.

²⁶ In *Vers une architecture*, 1923, p. 222; in "Bulletin del'Ordre de l'Etoile d'Orient", 1925, p.53; *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, 1925, p. 195; *Almanach d'architecture moderne*, 1926, p. 101; "Cahiers d'Art", 1926, n.3, p.48; *Oeuvre complète*, I, 1930, p.55.

²⁷ In "Stavba", III, 1925, marzo, n.9, p.124; "Architecture Vivante", III, 1925, printemps, tav. 21a; G.D., "Jardins & Cottages", I, 1926, maggio, p. 44; Romain, "Chantiers Nord-Africains", 1931, aprile, p.377; Imai 1931, p.5.

²⁸ In Benevolo 1979, p. 593; Scully 1961, fig. 125; Boesiger 1972, p. 21; Izzo-Dubitosi 1979; Curtis 1986, p.55; Curtis 1996, fig. 195.

²⁹ *Almanach*, p.98; immagine attribuibile a Charles Gérard.

riprodotta nella fig. 130, della casa Cook: 9 volte; quella, riprodotta nella fig. 282{74}, del padiglione svizzero: 9 volte; quella, riprodotta nella fig. 264{3}, della villa Stein-De Monzie: 9 volte; quella, riprodotta nella fig. 264{9}, della villa Stein-De Monzie: 9 volte; quella, riprodotta nella fig. 264{7 in alto}, della villa Stein-De Monzie: 8 volte; quella, riprodotta nella fig. 207, del padiglione dell'Esprit Nouveau: 8 volte; quella, riprodotta nella fig. 269, della villa Church: 8 volte; quella, riprodotta nella fig. 304, del padiglione svizzero: 8 volte.

Il bilancio delle fotografie che vengono pubblicate 5 o più volte nella storiografia del dopoguerra risulta invece il seguente: quella, riprodotta nella fig. 257{66 a sinistra}, degli hôtels particuliers La Roche e Jeanneret: 8 volte; quella, riprodotta nella fig. 263{147}, della villa Stein-De Monzie: 8 volte; quella, riprodotta nella fig. 282{78}, del padiglione svizzero: 7 volte; una della casa-atelier, una del padiglione dell'Esprit Nouveau, una delle case al Weissenhof, una della Cité de Refuge: 6 volte; quella, riprodotta nella fig. 252, della casa-atelier Ozenfant: 5 volte; quella, riprodotta nella fig. 257{63}, degli hôtels particuliers La Roche e Jeanneret: 5 volte; una della villa a Le Pradet e una dell'immeuble de rapport Clarté: 5 volte; una del padiglione svizzero: 5 volte. Quelle più pubblicate - quella degli hôtels particuliers La Roche e Jeanneret riprodotta in fig. 257{66 a sinistra}, quella di villa Stein-De Monzie riprodotta in fig. 263{147}, e quella del padiglione svizzero riprodotta in fig. 282{78} - corrispondono a quelle celebrate da Le Corbusier.

Nello studiare il rapporto di Le Corbusier con la fotografia, Beatriz Colomina ha scelto e commentato diffusamente le immagini fotografiche della biblioteca del padiglione della musica di villa Church [fig. 269] e della cucina di villa Stein-De Monzie [fig. 264{12}] e le ha considerate icone altamente emblematiche di un atteggiamento voyeuristico lecorbusieriano³⁰. Colomina non ha dunque tenuto conto che Le Corbusier non ha mai pubblicato queste fotografie nei suoi scritti e che esse vengono pubblicate solo ne "L'Architecture Vivante" e nelle cartelle monografiche sulle opere di Le Corbusier e Pierre Jeanneret edite da Morancé.

Interessante è anche valutare la quantità di fotografie delle singole opere nell'arco temporale dal 1925 al 1930. L'opera più fotografata³¹ è la villa Stein-De Monzie con circa 90 fotografie; della villa Savoye, degli hôtels particuliers La Roche-Jeanneret e della villa Schwob sono state realizzate più o meno lo stesso numero di riprese (circa 50); della villa Church 30 fotografie e delle case Cook e Lipchitz-Miestchaninoff circa 20. Nonostante l'ampio reportage fotografico relativo alla villa Stein-De Monzie, non risulta l'esistenza di nessuna fotografia dei prospetti laterali della villa, anche se il prospetto ovest è interessante per l'effetto dinamico degli affacciamenti articolati su tale lato delle terrazze ai vari livelli della casa³²; i prospetti in proiezione ortogonale esistono nei disegni di progetto conservati presso la Fondation Le Corbusier ma non sono mai stati pubblicati prima dell'edizione dell'intero corpus di disegni a cura dell'edizione Garland, nel 1982.

Le opere caratterizzate da un linguaggio più facilmente assimilabile da parte dei critici a quello dell'International Style (villa Church, le case Lipchitz-Miestchaninoff) sono meno fotografate e meno pubblicizzate, un po' perché in Francia le architetture articolate e con un più netto distacco da composizioni assiali erano più difficilmente accettate ma anche perché Le Corbusier rimane comunque

³⁰ Cfr. cap. IV.

³¹ Non si considera il caso di Pessac in quanto innanzitutto essendo un quartiere residenziale ha bisogno di una campagna fotografica più ampia e inoltre è Frugès che provvede a far fare le riprese (seguendo le indicazioni di Le Corbusier) e ad accollarsene le spese facendo realizzare degli ampi reportages. Considerazioni analoghe possono essere fatte per le case del Weissenhof. Della casa sul lago Lemano si sono rintracciate 41 fotografie, la maggior parte sono però fotografie amatoriali che non sono state realizzate per essere pubblicate, per questo motivo anche questo caso non viene considerato.

³² I prospetti laterali erano anche difficili da riprendere in quanto il lotto di terreno era lungo e stretto.

sempre legato alla tradizione di impianti compositivi simmetrici. Il numero di riprese rispecchia sostanzialmente la diffusione che Le Corbusier ha voluto dare a ogni opera. Così la villa Stein-De Monzie risulta l'opera più celebrata da Le Corbusier³³.

Del quartiere residenziale a Pessac, invece, su 150 fotografie realizzate, solo 6 vengono pubblicate 4 o più volte, di queste 6 solo una, che è una fotografia realizzata da Sigfried Giedion, viene pubblicata più di 5 volte.

In alcuni casi non risulta chiaro il rapporto tra le fotografie e la volontà di Le Corbusier; ad esempio non è stato possibile rintracciare documenti che illustrino se l'architetto svizzero avesse la possibilità d'intervenire durante le riprese o nella scelta delle fotografie da pubblicare in "L'Architecture Vivante"; inoltre in alcuni casi non è nemmeno chiaro quali fotografie siano state eseguite dai fotografi incaricati dalla rivista diretta da Jean Badovici e quali invece fornite direttamente da Le Corbusier. Queste difficoltà sono dovute in particolare al fatto che non si ha più traccia dell'archivio delle edizioni Morancé o di Jean Badovici³⁴. Resta il fatto che Badovici è il critico che con più assiduità è intervenuto in Francia a sostegno della diffusione dei risultati dell'opera di Le Corbusier. Ed è da sottolineare che proprio nel caso di Badovici più che i testi, che risultano molto pochi anche se di grande intelligenza critica, è proprio l'immagine fotografica ad avere svolto il ruolo più decisivo di dimostrazione e commento. Con un grado nettamente inferiore di frequenza sono tuttavia importanti i contributi critici di Sigfried Giedion, Karel Teige e François de Pierrefeu.

Un caso significativo è quello delle varie edizioni dei volumi di Alberto Sartoris che hanno avuto un ruolo importante per la diffusione dell'architettura del cosiddetto 'funzionalismo'. Il volume *L'architettura funzionale*, già nella prima edizione del 1932, contiene 22 immagini di opere di Le Corbusier, tutte fornite da Le Corbusier stesso, che scrive anche una breve prefazione.

Le fotografie e specie quelle 'iconiche' più significative volute, controllate e diffuse da Le Corbusier, divengono nel corso del tempo fondamentali per la conoscenza, la comprensione e l'interpretazione delle architetture e delle qualificazioni spaziali di Le Corbusier. Se Giedion si basa per le sue letture delle architetture di Le Corbusier sulle visite dirette e sulle fotografie da lui stesso riprese durante tali visite oltre che su quelle fornitegli da Le Corbusier, più tardi non pochi critici e storici si affideranno più spesso e più inevitabilmente (nel caso di opere trasformate o scomparse) a quelle immagini iconiche. Emblematica è in tal senso la lettura di Vincent Scully dell'interno dell'atelier Ozenfant, nel quadro di un suo sintetico bilancio dell'opera di Le Corbusier fra il 1922 e il 1965, lettura che è evidentemente il frutto di una peculiare capacità del critico americano di leggere la fotografia d'epoca dell'interno, quella che Le Corbusier non a caso aveva proposto a piena pagina nel primo volume dell'*Oeuvre complète* [fig. 61]: "L'interno di casa Ozenfant esplose, letteralmente, nello spazio: tutti gli antichi dettagli della grande tradizione europea, i contorni qualificati, i passaggi di piano modulati, si dissolvono nel bianco abbagliante della luce. I piani sono sottili come fogli di carta, gli elementi strutturali sono tesi come linee. In alto, nello spazio un piano in curva isolato modella la luce bianca. Quale che fosse la particolarità della percezione visiva dell'architetto è chiaro che essa era informata da un appassionato amore per la tensione dei piani, la sottigliezza, la luce, e da una eliminazione del dettaglio che mai prima di allora erano stati così appassionatamente sentiti da un architetto. Egli sperimentava il proprio modo di vedere con una gioia fiera e violenta, liberatoria. Secondo quel modo di vedere lo spazio non avrebbe potuto fluire in orizzontale come di lì a poco quello del Mies van der Rohe degli anni venti. Esso esige un chiaro quadro concettuale di riferimento chiuso da ogni lato: di qui lo spazio prismatico retto, verticale e cavo, rispetto al quale tutti gli avanzamenti e gli arretramenti in profondità possono essere valutati, 'ordinati'"³⁵.

³³ Nel film *Architecture d'aujourd'hui* viene data importanza più o meno uguale alle riprese delle due ville; è comunque difficile valutare se ciò sia frutto di una scelta di Le Corbusier o di quella autonoma del regista (vedi cap. III.4).

³⁴ Cfr. cap. VI.

³⁵ V. Scully, *Le Corbusier 1922-1965*, in A. Brooks (a cura di), *The Le Corbusier Archive*, vol. I, Fondation Le Corbusier, Paris; Garland, New York, 1982. ["The interior of his [Le Corbusier] Ozenfant house literally explodes into space; all the old details of the

Spia significativa del fatto che la fotografia diventa sempre più esperienza dello spazio architettonico alternativa a quella diretta è la frequenza con cui nella storiografia di Le Corbusier si vanno riproducendo stampe fotografiche rovesciate destra-sinistra. Eclatante è il caso di una fotografia di villa Savoye che viene stampata a rovescio da Lucan³⁶, da Ragot-Dion³⁷ e da Brooks³⁸.

3 - Fonti e svolgimento della ricerca

La ricerca è fondata in primo luogo su un lungo lavoro di individuazione e di studio dei fondi archivistici della Fondation Le Corbusier a Parigi. Sono stati presi in considerazione sia i fondi documentari (e in particolare i carnets, i carteggi, le fatture, i fondi relativi alle diverse opere architettoniche e alle diverse pubblicazioni di Le Corbusier, ecc.) sia i fondi iconografici fotografici. Purtroppo il programma di informatizzazione adottato dalla Fondazione presenta alcuni aspetti problematici sia in generale - in quanto le possibilità di entrata e di richiamo attraverso parole chiave è fortemente limitata allo stato attuale dell'inventariazione, della catalogazione e della immissione su computer dei documenti - sia in relazione al tipo specifico di ricerca necessaria per l'oggetto di questo studio -, in particolare la limitata attenzione ai dati oggettivi (formati, tipo, datazione, presenza di timbri o altre dichiarazioni sulla stampa o sul negativo, ecc.) e alle informazioni connesse (autore della ripresa, contesto in cui è stato ritrovato il documento, ecc.), relativi ai documenti fotografici. Documenti fotografici che peraltro non sono consultabili direttamente; soltanto per un numero limitato di essi è stato tuttavia concesso dalla direzione una visione diretta oppure una raccolta di dati su indicazioni precise di richiesta, operata da impiegati della fondazione che peraltro hanno collaborato con grande competenza e fattività (in particolare si ricordano Isabelle Godineau e Stéphane Potelle).

È stata anche svolta una ricerca ampia e analitica sui periodici di architettura, sugli annuari per categorie professionali, e sulla letteratura artistica più in generale fra le due guerre, allo scopo di poter raccogliere notizie intorno all'attività dei fotografi di opere di Le Corbusier, che come si evidenzia nel capitolo relativo, risultavano significative ma scarse, frammentarie e incomplete. Allo stesso scopo è stata svolta una ricerca presso gli archivi anagrafici - Archives de Paris, Registres du commerce et de métiers -, che ha dato risultati significativi anche se parziali, in quanto positivi relativamente soltanto ad alcuni dei nominativi indagati.

great European tradition, which had qualified edges and modified changes of plane, are burned away in the whiteness of the light. All planes are as thin as paper, all frames are as taut as lines. High up in space, one plane curves alone, modeling the white light. Whatever the mechanism by which the architect was seeing, he was clearly doing so with an excitement about flatness, thinness, light, and an elimination of detail that had never before been so passionately felt by any architect. He was exploiting his own way of seeing with a fierce and liberating joy. According to that way, the space could not go flowing out on the horizontal, as Mies space of the twenties was soon to do. It needed a clearly conceptual frame of reference close by on all sides hence the hollow vertical cube, against which all advances and recessions in depth can be judged, can be 'ranged'"].

³⁶ J. Lucan (a cura di), *Le Corbusier, une encyclopedie*, catalogo della mostra "L'aventure Le Corbusier", Centre Pompidou, Paris 1987 (trad. it., *Le Corbusier, una enciclopedia*, Electa, Milano 1988).

³⁷ G. Ragot, M. Dion, *Le Corbusier en France Réalisation et projets*, Electa Moniteur, Milano-Parigi 1987.

³⁸ H. A. Brooks (a cura di), *Le Corbusier*, Electa, Milano 1993.