



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAMERINO

SCUOLA DI ARCHITETTURA E DESIGN "E. VITTORIA"

CORSO DI LAUREA IN

MAGISTRALE IN ARCHITETTURA (LM-4)

TITOLO DELLA TESI

Occhi che vedono.

Il linguaggio fotografico e la rappresentazione dei quartieri sperimentali del movimento moderno.

Tre sigillo: un saggio fotografico.

Laureando/a

Nome..... FEDERICO GALASSI

Firma.....

Relatore

Nome..... NICOLÒ SARDO

Firma.....

ANNO ACCADEMICO..... 2021 / 22



TITOLO TESI: Occhi che vedono.

Relatore: prof. Nicolò Sardo

Laureando: Federico Galassi

Questo studio si focalizza sull'importanza della rappresentazione fotografica per gli sviluppi del linguaggio architettonico nei primi decenni del Novecento. Partendo dall'analisi delle possibilità tecniche permesse dalla riproduzione delle immagini si indaga sullo sviluppo dell'editoria come strumento fondamentale per la divulgazione di un nuovo pensiero sull'architettura. Punto cardine di questa ricerca è l'analisi del linguaggio fotografico messo in atto per la raffigurazione architettonica. Il Movimento Moderno, con il coinvolgimento di alcuni tra i principali protagonisti, realizza complessi urbani: opere che insieme alla fotografia diventavano così un efficientissimo strumento di promozione. Da queste analisi preliminari si è proceduto esaminando criticamente le immagini fotografiche che hanno caratterizzato alcuni importanti quartieri sperimentali dell'architettura moderna del Novecento: Cité Frugès a Pessac, Weissenhof di Stoccarda, Werkbundsidlung di Weimar.

L'indagine proposta da questa ricerca si conclude con lo studio delle architetture di un comune italiano - Tresigallo - realizzato negli anni Trenta in Emilia-Romagna. Su questo interessante ambito urbano è stato realizzato un saggio fotografico.

1.1 L'affermazione dell'immagine in architettura

L'arrivo di immagini fotografiche all'interno delle riviste non fu immediato e venne reso possibile solo nel Novecento con il superamento delle difficoltà tecniche ed economiche dovute alla replicazione dell'immagine. La prima macchina fotografica è il dagherrotipo, dal suo inventore Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851). Il dagherrotipo è capace di fissare un'immagine in una lastra di rame argentata e ben levigata. L'editoria usò tale tecnologia per produrre dei blocchi incisi, più precisi rispetto a quelli ricavati da un disegno a mano. [fig. 1-2]

Con l'arrivo del calotipo ci fu, quindi, la possibilità di stampare fotografie da incollare direttamente nel libro: un processo costoso, che poteva reiterare l'immagine per un numero finito di volte e che comunque richiedeva lo sviluppo della fotografia. «Rispetto l'unicità del dagherrotipo, l'enorme importanza dell'invenzione consisteva nel fatto che dal negativo era possibile ottenere per contatto un numero illimitato di copie» [fig. 3] La prima immagine ottenuta con questo procedimento

ad apparire in un periodico di architettura fu una struttura di acciaio in costruzione (Parigi, Halles), all'interno di "La Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics" [fig. 4] Successivamente, con l'invenzione della stampa a rullo, non vi furono più problemi per la riproduzione e l'impaginamento di fotografie all'interno delle riviste.



1.3 I quartieri sperimentali e le mostre del modernismo

L'analisi che si propone riguarda l'impatto mediatico che hanno avuto alcuni quartieri di architettura moderna. Essi hanno in comune sia la notorietà, sia la nascita per questioni di propaganda personale. Espressione massima di quartiere modernista è il Weissenhof di Stoccarda, che proponeva idee sull'abitazione economica ed è nato proprio al fine di promuovere il pensiero moderno. [fig. 10] «Il problema del Weissenhof è proprio questo: architettura da mostrare al pubblico tedesco per essere ammirata e per

essere imitata; uno zoo dell'architettura [...] Alcuni articoli dell'epoca ironizzavano sul Weissenhof con immagini vessatorie, a dimostrazione della vivacità del dibattito che i quartieri del movimento generava. «Quando guardi il campus Werkbund a Weissenhof, sembra che la città venga trascinata in un incubo [...] La pianta è più simile a una baraccopoli di Gerusalemme che a un insediamento di Stoccarda» [fig. 11] Importante mezzo di diffusione del pensiero moderno è stata la mostra "Modern Architecture: International Exhibition"

del 1932, commissionata dall'allora direttore del Moma, Alfred Barr, ad Henry Russell Hitchcock. La mostra fu un'importante mezzo divulgativo per le architetture europee del XX secolo in America. [fig. 12-13] Dalla sua prima apparizione a New York, essa fu poi riallacciata in altre 32 occasioni negli Stati Uniti. L'evento ebbe una tale popolarità che riuscì a cambiare il significato di architettura moderna nel paese: prima l'aggettivo di "moderno" si riferiva al revival storico perpetuato nei nuovi grattacieli, dopo la mostra il termine divenne sinonimo di volumi puri. [9]

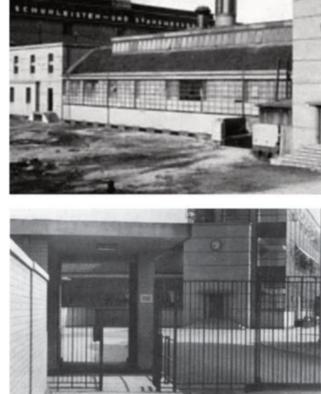


1.5 Avanguardie e immagine: fotografie moderniste

Durante il Novecento divenne molto comune comporre un archivio personale o di ricordi di viaggio. Tutto ciò grazie anche alla comparsa delle prime macchine fotografiche, portatili e agevolati, che iniziarono ad essere possedute dagli architetti. Durante i suoi viaggi Le Corbusier utilizzò la fotografia come strumento di lettura critica, oppure come strumento di registrazione delle proprie emozioni visive suscitate da architetture a lui prima sconosciute. [13] «Sia negli schizzi, sia nelle fotografie sono riconoscibili alcune scelte tematiche visive ricorrenti. Alterna profili da

lontano a città, architetture e molti dettagli architettonici e costruttivi. Per gli spazi stradali adotta sia la veduta frontale che quella di scorcio» [16 - 17] Il libro Amerika di Erich Mendelsohn è un altro esempio di uso della fotografia in viaggio. Il libro è un insieme di viste molto diverse tra loro, che alternavano in sequenza inclinazioni del quadro e uso di obiettivi grandangolari e tele. Le immagini sono talvolta tagliate e sempre molto articolate. Vi sono inoltre immagini panoramiche e riprese notturne. [fig. 18-19]

«Mendelsohn costrui un insieme-sequenza dotato di una dinamica peculiare. Nella maggior parte dei casi il quadro comprende a destra e a sinistra quinte di piani in ombra, che dinamizzano e drammatizzano le vedute» [18] La ricerca prosegue analizzando l'uso della fotografia da parte degli architetti moderni. Il caso di Gropius del reportage della Fagus indica chiaramente le preferenze dell'architetto sulla fotografia. Il reportage fotografico affidato a Edmund Lill iniziò nel 1912 e tra il 1922 e il 1925. Lo stile fu chiaramente documentario e ciò emerge



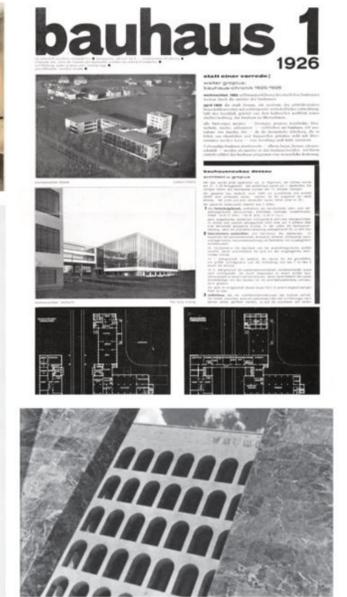
Didascalie Fig. 1: Noël-Marie Pymal, Excursions daguerriennes, représentant les vues les plus remarquables du Globe Parthenon, 447-432 a.C. Fig. 2: Esempio di stampa per incisioni di blocco di legno: I quattro libri dell'architettura di Andrea Palladio, 1570. Fig. 3: William Henry Fox Talbot, View of the Boulevards of Paris, stampa su carta salata da calotipo, 1843. Fig. 4: Fotografia non identificata, Halles (Victor Baltard), Paris 1856. Fig. 5: Leopoldo Alinari, Cattedrale di Santa Maria del Fiore, Firenze, 1855. Fig. 6: G. Thieriet, Maison La Roche-Jeannevier (Le Corbusier-Jeannevier), Parigi, 1925. Fig. 7: Verso una Architettura (traduzione in italiano edita da Longanesi) 2015. pp. 106-107. Fig. 8: Copertina della rivista Bauhaus n. 1, 1926. Fig. 9: Giuseppe Pagano, Eur 42 (Giovanni Guerrieri, Ernesto Lapadula e Mario Romano), Roma, 1942. Fig. 10: Otto Lessen, Weissenhofsiedlung (Werkbund), Stuttgart 1927. Fig. 11: Carlotta rappresentante un fotomontaggio del Weissenhofsiedlung in cui sono inseriti dei soggetti arabeggianti (Arabens) 1929. Fig. 12-13: allestimento della mostra "Modern Architecture: International Exhibition", 1932. Fig. 14: Edouard Baldus, chiostro di St. Trophime, Arles, 1851. Fig. 15: Henri Le Secq, Interno antica cattedrale di Notre Dame, Laon 1851. Fig. 16: Le Corbusier, scalinata dei cento gradini, 1908. Fig. 17: Le Corbusier, Piazza Santa Maria Maggiore, Roma 1911. Fig. 18-19: ERICH MENDELSON, ERICH, Amerika, Bilderbuch eines Architekten, Rudolf Mosse Buchverlag, Berlin, 1928. Fig. 20: Edmund Lill, Fagus Factory (Walter Gropius), Alfred Leine, 1922. Fig. 21: Edmund Lill, Fagus Factory (Walter Gropius), Alfred Leine, 1922. Fig. 22: Albert Renger-Patzsch, Fagus Factory (Walter Gropius), Alfred Leine, 1928. Fig. 23: Erich Consemüller, Bauhaus (Walter Gropius), Dessau, 1926. Fig. 24: Lucia Moholy, Bauhaus (Walter Gropius), Dessau, 1928. Fig. 25: Charles Gérard, Villa Stein-De Monzie (Le Corbusier), Vaucresson, 1929. Fig. 26: G. Thieriet (Le Corbusier Villa Stein-De Monzie, Vaucresson 1927-1928), 1930.

1.2 Editoria di architettura nel Novecento

L'immagine di architettura presente nelle riviste di inizio Novecento poteva sostanzialmente rispondere a due tipi di stile, uno di questi è lo stile documentario. [fig. 5] «La possibilità di ancorarsi a leggi rappresentative [...] codificate da secoli, e dunque in qualche modo percepite come oggettive, faceva sì che il mezzo fotografico apparisse solo come un più perfezionato sistema di riproduzione» L'Architecture vivante (1923-33), adottava uno stile fotografico per il più documentario. Essa venne redatta dal noto critico e architetto Jean Badovici e presentava spesso articoli di Le Corbusier che si appropria

alla fotografia attraverso una visualità nuova e proponendo uno stile personale. Risulta evidente che le pubblicazioni della rivista riflettano tale gusto estetico. [fig. 6] Notissimo l'esempio presente all'interno del decimo numero della rivista L'Esprit Nouveau: "Desyeux qui ne voient pas...III: Les Autos". In esso viene proposto il famoso accostamento tra il Partenone delle autovetture, la cui sequenza delle immagini è attentamente studiata dall'architetto francese. [fig. 7] Lo stile della nuova oggettività tedesca si afferma nelle ri-

viste di autoleggittimazione delle avanguardie storiche ed avrà diverse conseguenze nell'influenza dell'editoria verso la seconda metà degli anni '20 e diede voce a tutti gli esponenti del movimento moderno. Le riviste «si dettero come obiettivo quello di mostrare e dimostrare i risultati dell'architettura modernista». Un esempio noto è Bauhaus (1926 - 1928) [fig. 8], curata da Moholy-Nagy e Walter Gropius (1883-1969), che fu espressione diretta della Neue Sachlichkeit. Nell'ambito italiano, invece, la rivista Casa Bella diretta da da Pagano si fece voce del rinnovamento stilistico in corso. [fig. 9]

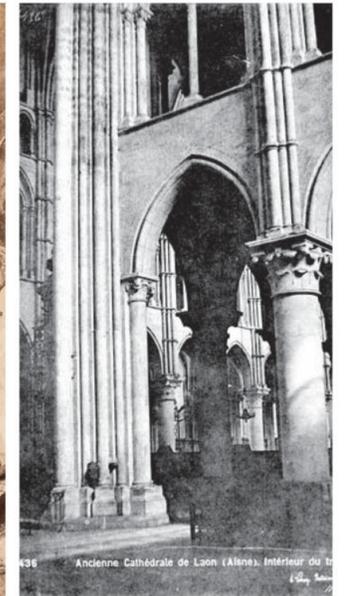


1.4 Fotografia di architettura nell'Ottocento

Una delle prime funzioni attribuite alla fotografia dagli architetti fu quella di documentare i manufatti architettonici. Ci si accorse presto dell'affinità del mezzo nel ricoprire tale ruolo, tant'è che, pochi decenni dopo la sua invenzione, si effettuò la prima campagna fotografica al fine di immortalare i più importanti monumenti francesi. Nel 1851 la commissione scelse 5 noti fotografi per la ricognizione nazionale dei monumenti: Le Secq Henri, Edouard-Denis Baldus, Auguste Mestral, Hippolyte Bayard e Gustave Le Gray. [10]

Baldus fu incaricato di riprendere chiostro di Saint-Trophime, dove trovò una felice soluzione ai problemi dovuti alla luce che vi penetrava, attraverso un montaggio di 12 scatti diversi. Questi furono fatti con diverse esposizioni e con una leggera rotazione del corpo macchina. Questo puzzle di scatti venne successivamente montato con i negativi in punti strategici come cornicioni e profili di colonne, così da comporre un unico scatto da 45x50 e ritoccando, laddove fosse necessario, la stampa per mascherare le giunzioni. [11] [fig. 14]

Egli si specializzò per la fotografia di interni: è l'unico del gruppo a cercare di realizzare degli scatti in tali condizioni di luce. Ne è un esempio la ripresa della cattedrale Notre Dame a Laon dove, come avviene per le sue viste di esterni, l'artista rinuncia a un quadro generale e ad un posizionamento orizzontale. [fig. 15] «Il gusto per il frammento si combina con il gusto per la densità di materia e di forma» [12]



1.4 Fotografia di architettura nell'Ottocento

anche da una chiara analisi delle fotografie, condotta da Giovanni Fanelli. «Esse sono riprese per lo più lungo un asse puntato sull'angolo tra due prospetti di una stanza, da un punto di vista distanziato e con obiettivi grandangolari in modo da poter comprendere nel quadro vari elementi dell'insieme rapportati tra loro» [16] Renger-Patzsch fu successivamente incaricato anche lui di fotografare la fabbrica. «In generale mentre Lill cerca di comprendere nell'immagine

più elementi possibili e quindi ad allontanare il punto di vista per comprendere un più ampio spazio, Renger-Patzsch seleziona gli elementi da comprendere nella singola immagine e li compone in un quadro serrato e ravvicinato ad essi, che ne risulta quindi completamente riempito» [fig. 21-22] Gropius seguì lo stesso approccio anche per le fotografie dell'edificio del Bauhaus di Dessau dove le immagini prima di Lucia Moholy e poi del suo allievo Erich Consemüller permetteranno all'architetto di scegliere lo stile che più ritiene opportuno. [fig. 23-24]

L'analisi prosegue con il caso di Villa Stein di Le Corbusier, caso che ci permette di confrontare due dei 3 fotografi prediletti negli anni dall'architetto. La prima immagine ci propone l'ingresso della villa con la pensilina che termina in corrispondenza dei vertici superiori del prospetto della casa. [fig. 25] Le immagini interne vengono riprese da Thieriet, che arricchisce gli scatti di alcuni elementi "surrealisti" [fig. 26] Elementi che scompaiono con Lucien Hervé. Egli seguì il maestro nella ripresa delle proprie opere fino alla sua morte.

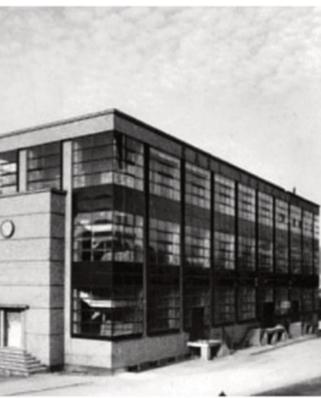


Fig. 7: Verso una Architettura (traduzione in italiano edita da Longanesi) 2015. pp. 106-107. Fig. 8: Copertina della rivista Bauhaus n. 1, 1926. Fig. 9: Giuseppe Pagano, Eur 42 (Giovanni Guerrieri, Ernesto Lapadula e Mario Romano), Roma, 1942. Fig. 10: Otto Lessen, Weissenhofsiedlung (Werkbund), Stuttgart 1927. Fig. 11: Carlotta rappresentante un fotomontaggio del Weissenhofsiedlung in cui sono inseriti dei soggetti arabeggianti (Arabens) 1929. Fig. 12-13: allestimento della mostra "Modern Architecture: International Exhibition", 1932. Fig. 14: Edouard Baldus, chiostro di St. Trophime, Arles, 1851. Fig. 15: Henri Le Secq, Interno antica cattedrale di Notre Dame, Laon 1851. Fig. 16: Le Corbusier, scalinata dei cento gradini, 1908. Fig. 17: Le Corbusier, Piazza Santa Maria Maggiore, Roma 1911. Fig. 18-19: ERICH MENDELSON, ERICH, Amerika, Bilderbuch eines Architekten, Rudolf Mosse Buchverlag, Berlin, 1928. Fig. 20: Edmund Lill, Fagus Factory (Walter Gropius), Alfred Leine, 1922. Fig. 21: Edmund Lill, Fagus Factory (Walter Gropius), Alfred Leine, 1922. Fig. 22: Albert Renger-Patzsch, Fagus Factory (Walter Gropius), Alfred Leine, 1928. Fig. 23: Erich Consemüller, Bauhaus (Walter Gropius), Dessau, 1926. Fig. 24: Lucia Moholy, Bauhaus (Walter Gropius), Dessau, 1928. Fig. 25: Charles Gérard, Villa Stein-De Monzie (Le Corbusier), Vaucresson, 1929. Fig. 26: G. Thieriet (Le Corbusier Villa Stein-De Monzie, Vaucresson 1927-1928), 1930.

Note

¹ FANELLI, Giovanni, *Storia della fotografia di architettura*, Laterza, Bari 2009, p. 21.
² Ivi, p. 300.
³ DESOLÒ, Angelo Piero, *Il ruolo della fotografia nella "battaglia per il moderno"*, (a cura di) BRUNETTA Gian Piero, MINICI Carlo, ZOTTI Alberto, *La fotografia come fonte di storia*, Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti, Venezia 2014, p. 158.
⁴ MAZZA, Barbara, *Le Corbusier e la fotografia. La verità bianca*, Firenze University Press, Firenze 2002, pp. 106-111.
⁵ FANELLI, Storia della fotografia di architettura, cit., p. 326.
⁶ Ivi, p. 327.

⁷ WERKBUND, *Bau und Wohnung*, cit., p. 5, trad. it. in *Costruire abitare: gli edifici e gli arredi per la Weissenhofsiedlung di Stoccarda: Bau und Wohnung e Innenräume 1927-28*, Edizioni Kappa, Bologna 1992, p. 93.
⁸ MAKALESI, Anzelm, *Weissenhof bei Köthenhof Stuttgart: Vierteljahr in Deutscher Werkbund*, un Misioner Özelinde Tarihsellik Bağlamında Okunması, *Journal of Architecture and Life*,
⁹ RUSSO SPINA, Raffaella, *Museum Exhibitions: Mass Media spreading Architectural Ideas from Europe to USA, in 20th Century In Mass Media and the International Spread of Post-War Architecture*, a cura di Carolina B. GARCÍA-ESTÉVEZ, Maira GARCÍA VERGARA, Ramon GRAUS, Antonio PIZZA, Napoli 2019, p. 262.
¹⁰ FANELLI, Storia della fotografia di architettura, cit., p. 66.

¹¹ Ivi, p. 71.
¹² Ivi, p. 83.
¹³ MAZZA, *Le Corbusier e la fotografia. La verità bianca*, cit., p. 19.
¹⁴ Ivi, pp. 24-25.
¹⁵ FANELLI, Storia della fotografia di architettura, cit., p. 342.
¹⁶ JÄGGI, Annemarie, *Fagus: Industrial Culture from Werkbund to Bauhaus*, Princeton Architecture Press, New York 1998, p. 119.
¹⁷ FANELLI, Storia della fotografia di architettura, cit., p. 415.
¹⁸ ALFANI, Antonio, CARBONARA, Giovanni, PINCI, Franca, SEVERATI, Carlo, *Costruire abitare: gli edifici e gli arredi per la Weissenhofsiedlung di Stoccarda: "Bau und Wohnung" e "Innenräume" (1927-28)*, Edizioni Kappa, Bologna 1992, pp. 6-29.

¹⁹ MAZZA, *Le Corbusier e la fotografia. La verità bianca*, cit., p. 167.
²⁰ CHIH-MING, Shih, *A Typological Housing Design: The Case Study of Quartier Fruges in Pessac by Le Corbusier*, *Journal of Asian Architecture and Building Engineering*, Maggio 2006, pp. 77-78.
²¹ NIZZI, Federica, *Le Corbusier, la fabbrica e la città: tre progetti per industrie e quartieri operai: Pessac, Zin, Saint Die*, Rel. TAMBORRINO, Rosa Rita Maria, MEZZALANA, Giulia, Politecnico di Torino, Corso di laurea specialistica in Architettura, 2011, pp. 36-37.
²² MAZZA, *Le Corbusier e la fotografia. La verità bianca*, cit., pp. 117-118.
²³ Ivi, p. 178.
²⁴ NIERHAUS, Andreas, *Bauten, die eine bessere Welt abbilden*, in

Nierhaus Andreas e Orocz Eva-maria (a cura di) *Werkbundsiedlung Wien 1932 Ein Manifest des Neuen Wohnens*, Salzmann, Wien 2013, pp. 29-30.
²⁵ MOSER, Walter, *Ausstellungsbilder Die fotografische Inszenierung der Weissenhofsiedlung*, in NIERHAUS Andreas e OROZCZ Eva-maria (a cura di) *Werkbundsiedlung Wien 1932 Ein Manifest des Neuen Wohnens*, Salzmann, Wien 2013, p. 103.

2.1 Weissenhofsiedlung

L'insieme di edifici del Weissenhofsiedlung furono costruiti per riflettere sul tema dell'edilizia a basso costo in un periodo di ricostruzione post-bellica. Il nome della mostra, a tal proposito, è alquanto eloquente: "BauenWohnen" (costruire e abitare) del 1927. Alla realizzazione del Weissenhof parteciparono 16 architetti per un totale di 33 edifici costruiti. Essi erano distribuiti lungo due strade carrabili e diversi percorsi pedonali e concorrevano a fornire un'immagine unitaria in alcuni aspetti estetici, ma con soluzioni ben diverse al problema posto in

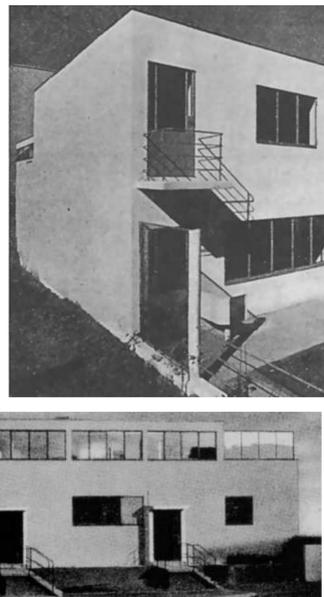
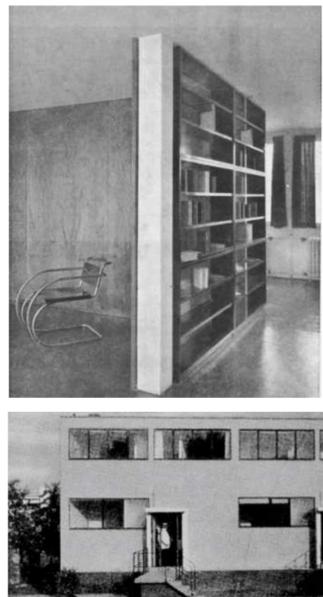
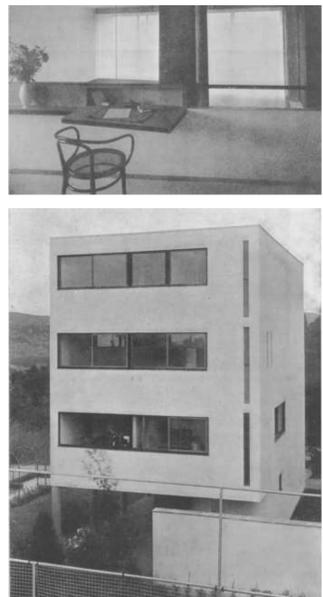
campo dalla mostra. La volontà costruttiva degli architetti potevano essere distinte in due filoni principali, che si rifacevano al tema del nuovo e dello spirito moderno del tempo. Il primo consisteva in un nuovo tipo di costruzione, che però prevedeva ancora un utilizzo classico dell'abitazione come strumento rispondente alle necessità dell'abitante secondo una definizione spaziale netta e in maniera schematica. Il secondo invece era il filone proposto da Le Corbusier, caratterizzato da spazi fluidi e liberi di cambiare funzione, grazie all'uso delle pareti mobili

e di una distribuzione innovativa.¹⁸ I progetti analizzati in questa ricerca sono quelli di Le Corbusier, Oud, Mies, Stam e Gropius. Dopo l'introduzione architettonica si è passati a una dinamica fotografica dei progetti. La prima immagine di Le Corbusier nel catalogo Bau und Wohnung [fig. 1] mostra entrambi gli edifici realizzati da Le Corbusier e Jeanneret. La vista non rispetta l'allineamento a nessuna facciata, stesso approccio per l'altro prospetto del catalogo [fig. 3]

L'immagine successiva riporta l'uso di oggetti di vita quotidiana per creare un immaginario dello stile di vita all'interno della "sua macchina per abitare". Inoltre vi è un'insistenza nell'eseguire gli scatti con obbiettivi grandangolari, che dilata lo spazio. Caratteristica peculiare di questa immagine è la separazione tramite elemento architettonico, in questo caso il parapetto, di due condizioni spazialmente diverse.¹⁹ [fig. 2] La quinta fotografia è al centro di varie riflessioni da parte dell'architetto. Possiamo trovarla in 3 versioni: l'immagine

fotografica originale, quella nel catalogo della mostra e quella all'interno dell'Oeuvre Complète. [fig. 4-5] La prima rappresentazione di Mies nel catalogo è, invece, una fotografia di interni della zona giorno di uno degli appartamenti. Il soggetto dell'immagine è la libreria di Mies dove, perpendicolarmente, è stato disposto un tramezzo, rivestito in legno, ed una sedia in tubolare di lato. Questa vista è caratterizzata dalle chiusure orizzontali: un soffitto bianco quasi abbagliante, che fa eco con il riflesso di luce nel pavimento in linoleum. [fig. 6]

Oud invece ha un approccio puramente documentario, egli usa punti di vista rialzati e visioni angolari per ribadire la sua idea di unità standard. [fig. 7] Di approccio simile anche Stam che propone il prospetto ripreso in ortogonalmente alla macchina da presa, e con una figura umana che ci aiuta a proporzionare l'edificio. [fig. 8] Le immagini di interni invece sono molto interessanti e movimentate. Nell'immagine proposta [fig. 9] l'equilibrio tra scala, libreria e la ripresa in controluce e enfatizzano la snellezza di questi elementi.



2.2 Cité Frugès di Pessac

L'architettura di Pessac si contraddistingue per l'uso del modulo. Le Corbusier ha progettato Pessac attraverso l'utilizzo dei moduli: ogni casa ha la stessa finestra, la stessa scala, la stessa porta e, soprattutto, la stessa cellula in calcestruzzo, una cellula base di 5x5 metri che prevedeva anche i due sottomultipli 5x2,5 metri e 2,5x2,5 metri.

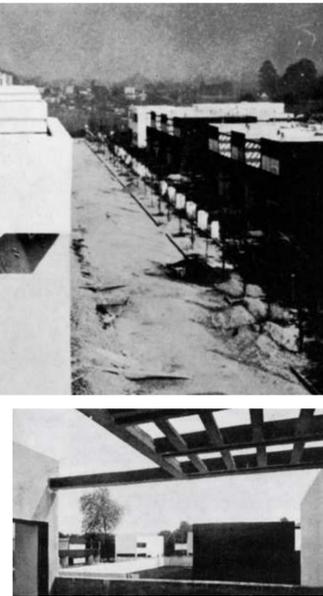
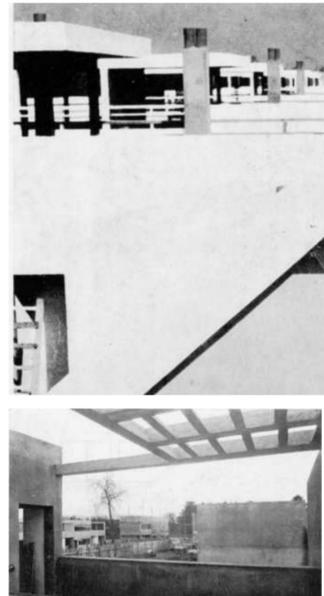
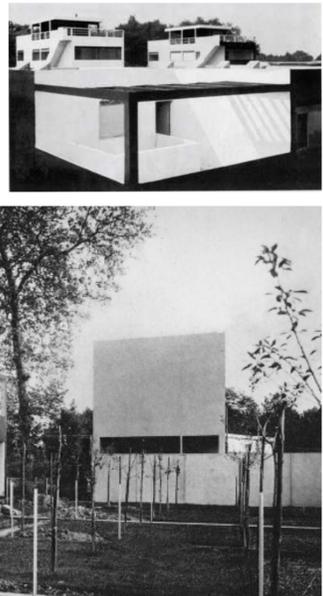
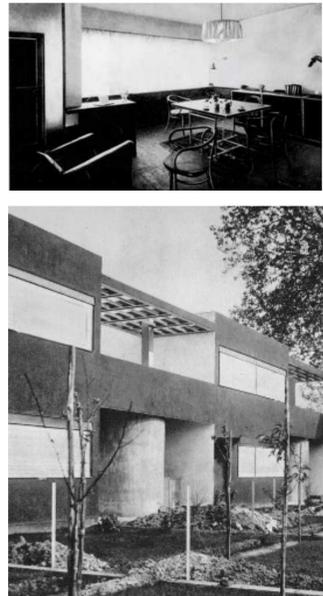
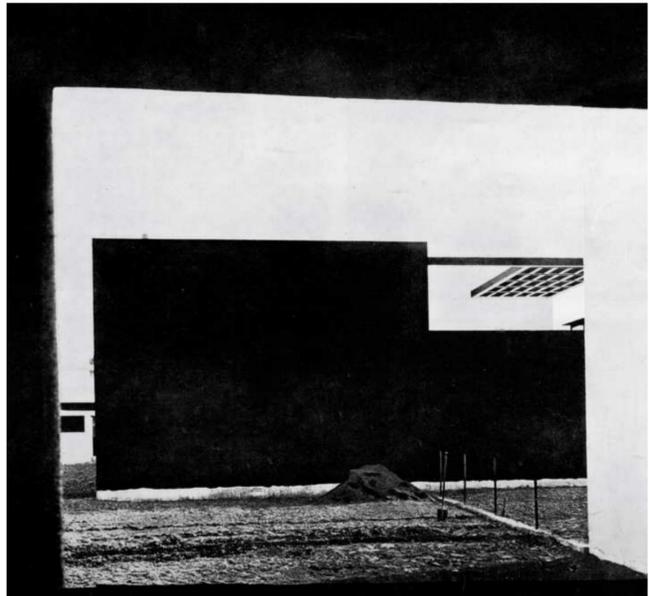
Dal punto di vista estetico la standardizzazione non viene immediatamente percepita nel quartiere. L'ottimo lavoro di mimetizzazione del modulo, effettuato in

fase di progetto, consiste nel non giustapporre semplicemente una cellula abitativa all'altra, come avviene negli altri esempi di edilizia in serie, ma di contrapporre in maniera opposta gli ingressi degli edifici, sfalsandoli. Questi moduli vengono composti poi per costruire 3 diverse tipologie di abitazioni: la casa in linea ma alternata, la tipologia di case disposte a Z, la tipologia ad arcata in linea, il "grattacielo" e le "autoportanti".²⁰ Esse sono disposte ordinatamente nelle tre vie del quartiere e sono giustapposte in maniera articolata

senza seguire la banale regola dell'ortogonalità.²¹ Barbara Mazza giudica l'immagine di Pessac come una delle più eloquenti e descrittive del gusto estetico di Le Corbusier, difatti dedica un'approfondita disamina alla fotografia in questione in particolare alla prima fotografia presente nell'Oeuvre complète: «Ogni effetto prospettico è evitato; invece è perseguita una composizione astratta di linee e superfici in un dinamico equilibrio di indicazioni di profondità ottenute con la disposizione e la misura degli elementi, e con le

linee diagonali del gradino a destra lungo il quale sono disposte le linee verticali di quattro paletti e del graticcio frangisole sulla terrazza. La policromia dei muri fotografata in bianco e nero si traduce in forti contrasti di superfici di campitura omogenea chiara o scura. Come in alcune pitture del periodo purista, ricorre la presenza di elementi compositivi a L. Forti ritocchi (linee, campiture) rafforzano queste scelte compositive e il risultato generale di poetica astrazione.»²² [fig. 10] Le immagini di interni sono state scattate con l'uso del

grandangolo e non presentano particolari rilevanti forse a causa degli spazi ristretti. [fig. 11] Nelle foto di esterni invece si nota l'attenzione alla fotografia che Le Corbusier ha riposto nelle immagini. Gli elementi si dispongono nello spazio facendosi apprezzare la profondità fotografica, non per gli scori, ma per il loro posizionamento, per l'equilibrio prospettico dato alla differenza di scala. Spesso verticali di volumi che compongono le abitazioni corrispondono alle diagonali del quadro visivo. [fig. 12-14]



2.3 Werkbundsiedlung

La storia di questo quartiere del modernismo inizia nel 1912 con la creazione del Werkbund Austriaco, su modello dell'omologo tedesco con cui condivideva gli stessi principi filosofici industriali. Nel precedente esempio del Weissenhofsiedlung del 1927 l'unico architetto austriaco era Josef Frank (1885-1967), quindi fu così che il Werkbund austriaco pensò di replicare la mostra tre anni dopo, con la finalità di dare più spazio agli architetti del medesimo stato. Nel 1932 si apre finalmente l'insediamento al pubbli-

co. L'evento contò 100.000 visitatori in 8 settimane. Al giorno della sua inaugurazione, il quartiere era il più grande di tutti gli altri costruiti fino ad allora dalle esperienze moderniste europee. Esso contava 70 abitazioni e la partecipazione di 32 architetti tra nazionali e internazionali. Josef Frank si occupò di ideare le basi filosofico-costruttive del quartiere. Il principio perseguito dagli architetti del Werkbund austriaco era che ogni abitazione dovesse mirare all'uso efficiente dello spazio e alla pro-

mozione del design moderno; tali aspetti non includevano la necessità di dare spazio a metodi di costruzione moderna (filone di ricerca che ha caratterizzato il Weissenhofsiedlung), inoltre il tipo di città pensata da Frank puntava a uno sviluppo orizzontale, che quindi erano economicamente realizzabili anche con le tecniche tradizionali di costruzione.²⁴ Gli edifici che si sono studiati in questa ricerca sono stati realizzati da: Josef Frank, Josef Hoffman, André Lurçat, Adolf Loos e Richard Neutra.

La fotografia del Werkbundsiedlung, al pari degli esempi precedenti, è stata creata assolvendo sia finalità documentarie che mediatiche. Il quartiere fu infatti oggetto di numerose pubblicazioni che includevano diverse immagini. Queste fotografie furono scattate principalmente da Martin Gerlach, Julius Scherb e in parte da Franz Mayer, i quali fornirono una documentazione di circa 300 scatti. Le immagini sono per la maggior parte visibili nel libro di Josef Frank «Neues Bauen in der Welt», pubblicato nel

luglio 1932 dalla casa editrice Anton Schroll Co. Le fotografie della pubblicazione, secondo Walter Moser, si potevano dividere principalmente in tre categorie: «Vista frontale, inclinata o dettagliata delle facciate e, a seconda della rappresentazione, il rispettivo edificio nell'immagine assume una forma specifica e quindi un significato separato.»²⁵ Nel caso di Hoffman e Lurçat queste viste servivano a sottolineare la natura reiterativa dei loro progetti. Infatti la cellula base di abitazione viene mostrata nella propria

ripetizione, per la lunghezza di tutta la schiera [fig. 19] o di parte di essa. [fig. 18] L'immagine del prospetto posteriore degli edifici di Hoffman risulta finemente composta inserendo le figure umane sul tetto e l'insegna del quartiere alla stessa altezza sul fondo. [fig. 17] Le immagini dell'abitazione di Loos sono delle viste interne della zona giorno fini a raccontarci lo spazio articolato su più livelli. [fig. 20-21] Il prospetto invece è rappresentato da uno scatto puramente documentario. [fig. 22]



Didascalie

Fig. 1: Otto Lössen, casa 13 e 14, (Le Corbusier, Pierre Jeanneret), Stoccarda, 1927.
Fig. 2-3: Otto Lössen, Casa Citrohan (Le Corbusier e Pierre Jeanneret), Stoccarda, 1927.
Fig. 4: Otto Lössen, Casa Citrohan (Le Corbusier e Pierre Jeanneret), Stoccarda, 1927. "Versione rimaneeggiata presente nel catalogo "Bau und Wohnung" cit.
Fig. 5: Otto Lössen, Casa Citrohan (Le Corbusier e Pierre Jeanneret), Stoccarda, 1927. "Versione rimaneeggiata presente nell'Oeuvre Complète" cit.

Fig. 6: Otto Lössen, casa 1 2 3 4, (Ludwig Mies van der Rohe), Stoccarda, 1927.
Fig. 7: Otto Lössen, casa 5 6 7 8 9 (Jacobus Johannes Pieter Oud), Stoccarda, 1927.
Fig. 8-9: Otto Lössen, casa 28 29 30 (Mart Stam), Stoccarda 1927.
Fig. 10-14: Süd-Ost industrial photography, Cité Frugès (Le Corbusier e Pierre Jeanneret), Pessac, 1927.
Fig. 15: Süd-Ost industrial photography, Cité Frugès (Le Corbusier e Pierre Jeanneret), Pessac, 1927. (Prima della tinteggiatura delle pareti).

Fig. 16: Süd-Ost industrial photography, Cité Frugès (Le Corbusier e Pierre Jeanneret), Pessac, 1927. (Dopo della tinteggiatura delle pareti).
Fig. 17: Julius Scherb, Haus 8/9/10/11/12 (Josef Hoffman), Wien 1932.
Fig. 18: Julius Scherb, Haus 8/9/10/11/12 (Josef Hoffman), Wien 1932.
Fig. 19: Martin Gerlach, Haus 25/26/27/28 (André Lurçat), Wien 1932.
Fig. 20-21: Martin Gerlach, Haus 49 (Adolf Loos), Wien 1932.
Fig. 22: Martin Gerlach, Haus 49/50 (Adolf Loos), Wien 1932.

Fig. 23: Martin Gerlach, Haus 49/50 (Adolf Loos), Wien 1932.

Fig. 24: Martin Gerlach, Haus 49/50 (Adolf Loos), Wien 1932.

Tresigallo

3.1 Introduzione a Tresigallo

Tresigallo deve la sua notorietà all'impianto novecentesco e alle architetture razionaliste arrivate intatte e poco manomesse sino ai giorni nostri.

Le origini del borgo erano date dalla confluenza di 3 importanti strade, che risalgono all'epoca medievale. Prima della rifondazione, esso contava circa 700 abitanti, numero che, secondo i piani di Edmondo Rossoni (ex cittadino e politico fascista), doveva crescere fino a 12900 residenti.

Tale aumento demografico trova giustificazione nell'edificazione di molte fabbriche, realizzate a inizio Novecento per rilanciare l'economia, trasformando Tresigallo da paese agricolo a polo industriale.

L'impianto di Tresigallo è stato disegnato da Rossoni e messo in atto grazie l'aiuto di un altro cittadino del borgo, Carlo Frighi, tra il 1935-1937.

Una città utopica [...]. Tresigallo nasceva dunque come città "di fondazione" diversa in tutto dalle altre volute dal regime. [...] Per Rossoni le "nuove città" non erano strumenti di propaganda o di speculazione economica ma luoghi centrati sulle persone, i loro "sogni" e i loro "bisogni".¹

Tresigallo non pone la sua forza in grandiosi momenti episodici di architettura, piuttosto gode di uno stile omogeneo che si integra con il costruito esistente. In contrapposizione alle città di nuova fondazione fasciste che sfruttano il terreno vergine per la creazione da zero di una città.

Il progetto del Novecento si articola partendo dalla strada che conduce da Ferrara al borgo, la quale doveva ospitare le nuove fabbriche, disposte in maniera perpendicolare all'asse stradale. Questa assialità è riproposta parallelamente nella via principale della città già esistente.²

Il progetto prevede quindi di edificare una strada capace di collegare i due assi, in modo da creare una nuova viabilità centrale che unisca la zona industriale all'abitato. La pianta di Tresigallo è assimilabile ad un trapezio composto dalle 4 vie primarie per la città (Viale Roma, Viale 28 Ottobre, Via del mare e Via del Lavoro), nei vertici di questo vi sono i nodi urbani caratterizzati dalla presenza dei maggiori servizi cittadini.

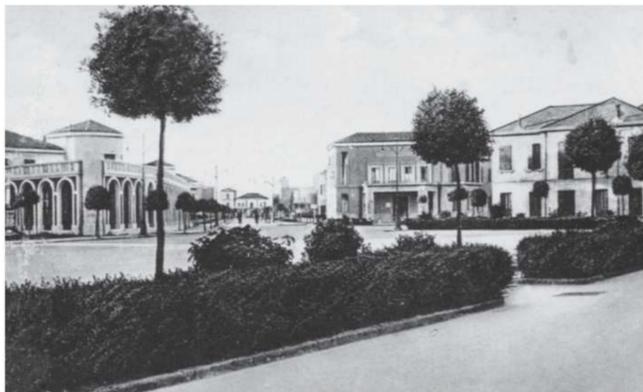
I viali spesso costruiscono scorci prospettici chiusi, permettendoci così di godere di un borgo compatto nello spazio, con una netta ma armonica distinzione tra città e campagna.

Il lavoro di Frighi è stato anche oggetto di analisi da parte del CESAR (Centro Studi Architettura Razionalista) che

riconosce la capacità architettonica del giovane ingegnere: «questa cittadina rifondata [...], con la ristrutturazione in boulevard della strada principale già esistente, non rinuncia alla sperimentazione di nuove forme e stili del panorama nazionale e internazionale».³

Le architetture, costruite per la rifondazione, che contraddistinguono questo borgo ferrarese sono: Piazza Italia di forma ispirata ad un anfiteatro romano ed impreziosita dalla fontana delle 4 colonie e i portici (fig. 1); l'ex Casa del fascio, che si presenta solennemente per Via torre, in marmo, slanciata dalla finestra verticale (fig. 2-4); il polo dell'ex G.I.L., costituito dall'edificio principale articolato secondo una compenetrazione di volumi che seguono le funzioni interne, e dai bagni pubblici accanto (fig. 3); il porticato di Piazza Italia che si articola per tutta la lunghezza della piazza, la Chiesa con la facciata razionalista. (figg. 5-6)

Infine vi è il polo di piazzale Forlanini che comprendeva le scuole, la sala da ballo, e il campo sportivo.



Didascalie

- Fig. 1: A. Surla, Piazza Rivoluzione (Carlo Frighi), Tresigallo, 1941.
- Fig. 2: Paparella, Casa Littoria (Carlo Frighi), Tresigallo, 1937.
- Fig. 3: O. Paparella, Viale Roma (Carlo Frighi), Tresigallo, 1936.
- Fig. 4: Foto Raimondi, Viale Roma (Carlo Frighi), Tresigallo, 1939.
- Fig. 5: Chiesa, Cattedrale (Carlo Frighi), Tresigallo, 1937.
- Fig. 6: Foto Raimondi, Piazza Italia (Carlo Frighi), Tresigallo, 1940.
- Fig. 7: Foto Raimondi, Piazza Italia (Carlo Frighi), Tresigallo, 1940.
- Fig. 8: Donata Pizzi, Campo Sportivo, Tresigallo, 2005.

- Figg. 9-8: Rocco Casaluci, Guido Piacentini, Chiesa Sant'Apollinare, Tresigallo, 2004.

3.2 Il progetto fotografico



Il lavoro di alcuni fotografi, come Donata Pizzi, che hanno indagato queste città, ha più volte portato alla luce, volentieri o involontariamente, il rapporto tra l'architettura fascista e la fotografia. Pizzi ha concentrato la sua ricerca nel senso quotidiano del vivere queste architetture, raccontando i resti di un passato lontano, approfondendo i cambiamenti che hanno subito e la loro condizione di edificio atterrito in un terreno vergine.¹⁴⁹ [fig. 7]

Vi è poi un altro importante saggio fotografico che ha avuto come soggetto la cittadina ferrarese. Si tratta del libro *Tresigallo. Città del Novecento* a cura di Pier Giorgio Massaretti. [figg. 8-9]

Il fine di quest'ultima pubblicazione è paragonabile a quello che si vuole intraprendere in questa sede: i due fotografi, Rocco Casaluci e Guido Piacentini, seguiti dallo storico dell'architettura Massaretti restituiscono in essa uno sguardo analitico di Tresigallo, attraverso l'obiettivo della macchina fotografica.⁵

La novità, rispetto all'esempio precedente di saggio (quello condotto da Piacentini), risiede nella ricerca svolta precedentemente che ha interessato un settore specifico della fotografia di architettura: il risultato finale dovrà quindi risultare contaminato da essa. Vi è inoltre una seconda differenza dal saggio citato e quello proposto in

questa ricerca: la possibilità di fotografare gli edifici restaurati successivamente rispetto alla pubblicazione del testo.

Lo scopo di questa ricerca è quello di rappresentare Tresigallo attraverso un insieme di fotografie molto diverse tra loro che tengano conto sia di una funzione documentaria sia delle contaminazioni derivate dalla ricerca sul modernismo, affrontata nelle pagine precedenti. Queste immagini si avvalgono sia di ogni scala fotografica, dal dettaglio al nodo urbano, sia di accurati accorgimenti compositivi, alla ricerca di contaminazioni con le fotografie moderniste analizzate.



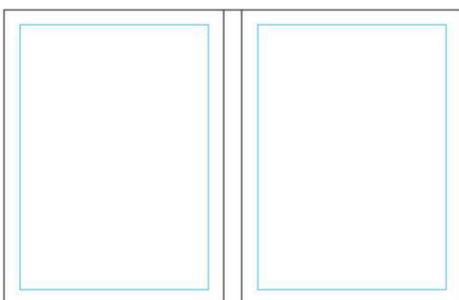
Note

- ¹ MARIOTTI, Walter, *Viaggio in Italia: Tresigallo, città dei sogni infranti*, Domus Web < <https://www.domusweb.it/it/notizie/2023/04/27/viaggio-in-italia-tresigallo-citt-dei-sogni-infranti.html> >
- ² Ibidem.
- ³ MURONI, Stefano, *Tresigallo, città di fondazione. Edmondo Rossoni e la storia di un sogno*, Pendragon, Bologna 2015, p. 138.
- ⁴ PIZZI, Donata, *Città metafisiche: città di fondazione dall'Italia al oltremare 1920-1945*, Skira, Milano 2005, p. 11.
- ⁵ MASSARETTI, Pier Giorgio, *Tresigallo. Città del Novecento*, Compositori, Roma 2004, pp. 16-17.

Layout grafico libro

Copertina

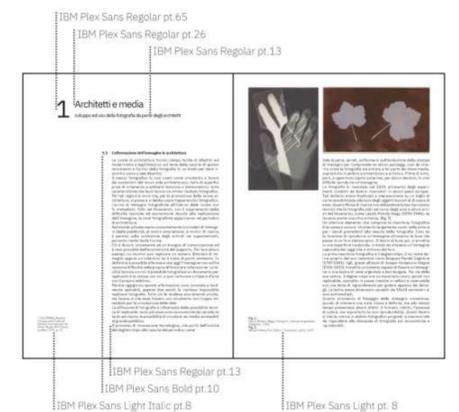
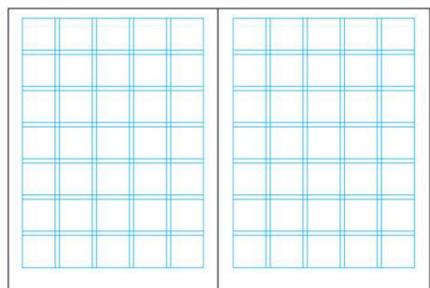
Formato pagina: 430 x 275 mm
 Margini: Testa 10 mm_Piede 10 mm_Interno 10 mm_Esterno 10 mm



- Nunito Sans Black 14 pt.
- Nunito Sans Bold 22 pt.
- Nunito Sans Black 95 pt.
- Nunito Sans Black 16 pt.
- Nunito Sans Black 28 pt.
- Nunito Sans Black 14 pt.
- Nunito Sans Semi Black 14 pt.

Pagine interne

Formato pagina: 200 x 270 mm (+4 mm abbondanza)
 Margini: Testa 12 mm_Piede 22 mm_Interno 14 mm_Esterno 14 mm
 Colonne: 5 con margini di 4 mm



- IBM Plex Sans Regular pt.65
- IBM Plex Sans Regular pt.26
- IBM Plex Sans Regular pt.13
- IBM Plex Sans Regular pt.13
- IBM Plex Sans Bold pt.10
- IBM Plex Sans Light Italic pt.8
- IBM Plex Sans Light pt.8

