

Stefania Rössl
Gli occhi delle case
Le Corbusier nelle fotografie di Guido Guidi e Takashi Homma

Abstract

In fotografia le caratteristiche volumetriche e spaziali degli edifici partecipano a un implicito processo di astrazione che si attua nella restituzione di una visione bidimensionale e, nella creazione dell'immagine, si consegue una nuova forma espressiva. Se l'architettura si presenta come il luogo privilegiato per esperire la tridimensionalità dello spazio da parte dell'uomo, la fotografia interviene sulla percezione dello spazio trasponendo su una superficie il risultato dell'azione del guardare; talvolta quest'azione non viene intesa come atto concluso all'interno di una singola immagine ma si offre, invece, come possibilità esplorativa che coinvolge non soltanto il fotografo ma anche il fruitore dell'immagine.

Parole Chiave

Architettura — Fotografia — Spazio

«Nessun uomo sano di mente può credere che il proprio punto di vista sia l'unico, e riconosce anzi, che ogni luogo, ogni punto di vista ha un suo valore in quanto restituisce un particolare aspetto del mondo che, a sua volta, non esclude ma afferma altri aspetti» (Florenskij 2020, p. 105).

L'immagine dell'occhio è ricorrente negli schizzi di Le Corbusier e viene spesso utilizzato per comunicare le relazioni visive che sussistono tra architettura e paesaggio. L'occhio interpreta però anche la metafora del guardare pronta ad attirare e, in un certo senso, ad "attivare l'osservatore". "Guardare/osservare/vedere/immaginare/creare" annotava Le Corbusier all'interno di uno dei suoi Carnet avvalorando l'importanza degli aspetti percettivi per l'interpretazione fenomenologica dell'architettura e del paesaggio e per l'elaborazione del progetto (Le Corbusier 1987, pp. 4-7). Fotografi come Guido Guidi e Takashi Homma, che hanno indagato fotograficamente le opere dell'architetto svizzero, si sono riferiti all'immagine dell'occhio attribuendogli, in modo differente, un valore iconico. La restituzione della raffigurazione di un occhio per Guidi e la fotografia di una finestra a forma di occhio, per Homma, sembrano voler affermare l'esistenza di una corrispondenza tra organo della vista e atto del fotografare (Rössl 2019, p. 50) inteso come processo utile a stabilire una *nuova* relazione con il mondo. L'occhio simboleggia allora le potenzialità offerte dalla fotografia intesa come *medium* essenziale per la comprensione del paesaggio e dell'architettura¹. In un articolo dedicato alla memoria del fotografo Werner Bischof, Ernesto Nathan Rogers esprime le difficoltà di rappresentare l'architettura attraverso la fotografia: «Fotografare l'architettura è quasi impossibile; si possono trovare le ragioni profonde di questa difficoltà nell'essenza stessa

del fenomeno architettonico, che, pur realizzandosi nella precisa determinazione spaziale, non può essere inteso se non percorrendone gli eventi, nella viva successione di momenti temporali che continuamente ne mutano la relazione con noi e stabiliscono praticamente l'esperienza diretta con la sua complessa realtà» (Rogers 1958, p. 156). In fotografia le caratteristiche volumetriche e spaziali degli edifici partecipano a un implicito processo di astrazione che si attua nella restituzione di una visione bidimensionale e, nella creazione dell'immagine, si consegue una nuova forma espressiva. Se l'architettura si presenta come il luogo privilegiato per esperire la tridimensionalità dello spazio da parte dell'uomo, la fotografia interviene sulla percezione dello spazio trasponendo su una superficie il risultato dell'azione del guardare; talvolta quest'azione non viene intesa come atto concluso all'interno di una singola immagine ma si offre, invece, come possibilità esplorativa che coinvolge non soltanto il fotografo ma anche il fruitore dell'immagine. In questo senso «la macchina fotografica allarga le qualità percettive in settori che altrimenti non si renderebbero evidenti nella nostra sensibilità» (Rogers, 1958, p. 156).

Le Corbusier fotografo

In occasione del Viaggio in Oriente (1910-11), il forte interesse per la conoscenza dei luoghi e per l'architettura ha spinto il giovane Charles Edouard Jeanneret ad acquistare una fotocamera di medio formato 9x12 cm, una «Cupido 80». Questa fotocamera, dotata di soffietto e vetro smerigliato con un'ottica normale, gli avrebbe permesso di ritrarre gli edifici rispettando i canoni della fotografia d'architettura; attraverso la tecnica del *decentramento*, la fotocamera consentiva di correggere la visione mantenendo le linee verticali degli edifici perfettamente ortogonali rispetto al suolo o alla linea dell'orizzonte. Osservando alcune immagini prodotte durante il viaggio, si può notare come lo sguardo di Jeanneret ricadesse sul dettaglio degli edifici e prendesse invece le distanze da una rappresentazione più classica dell'architettura orientata a celebrarne i caratteri di monumentalità². Il viaggio gli permise di realizzare un portfolio di fotografie da considerare, al pari del disegno e della scrittura, una raccolta di appunti visivi per approfondire la conoscenza delle architetture visitate e per una loro successiva

Fig. 1

Le Corbusier, Santa Sofia, Istanbul 1911, in Giuliano Gresleri, *Viaggio in Oriente*, 1984, pp. 240-241.

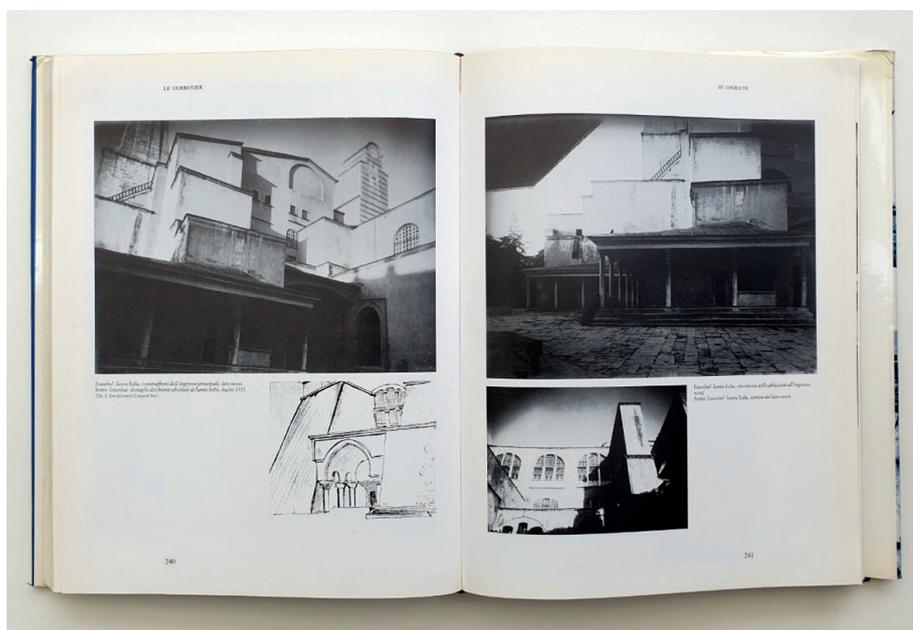


Fig. 2

Le Corbusier, vedute di cimiteri e cipressi, Üsküdar e Tombe in Asköy, Istanbul 1911, in Giuliano Gresleri, *Viaggio in Oriente*, 1984, pp. 248-249.



interpretazione nel progetto. Tra i materiali iconografici appaiono sezioni fotografiche e schizzi riferibili allo stesso luogo, spesso ripresi da punti di vista differenti (Fig. 1, 2)³. Mosso dalla necessità di sperimentare e da un approccio visivo che non si accontentava delle inquadrature convenzionali, tipiche della fotografia d'architettura tra Ottocento e Novecento, le immagini di *Le Corbusier* sembrano rappresentare, piuttosto, degli apparati per la verifica di un patrimonio disponibile a svelare un immaginario nuovo⁴. Il corpus di fotografie manifesta, a tratti, l'interesse per una visione aperta e passibile di modificarsi rispetto alla posizione dell'osservatore. Variando il punto di vista, egli si misura con l'architettura producendo più immagini dello stesso soggetto. Enfatizzati dalla luce, gli elementi ritratti comunicano un certo carattere di astrazione (Rabaca 2012, pp. 102-109). Aiutato dalle potenzialità offerte dalla fotocamera si addentra negli aspetti della visione anticipando, per certi versi, le teorie sulla natura dell'immagine e sulla prospettiva elaborate da Pavel Florenskij qualche anno più tardi (1919): «Alcuni punti di vista sono più ricchi di contenuto e più caratteristici, altri lo sono meno e comunque ciascuno di essi è tale solo in base alla propria posizione, e non esiste un punto di vista assoluto. L'artista quindi, cerca di guardare da diversi punti di vista l'oggetto che deve raffigurare, arricchendo la propria osservazione con nuovi aspetti della realtà e riconoscendoli più o meno ugualmente significativi» (Florenskij 2020, p. 105). Le differenti inquadrature presenti nelle fotografie prodotte da Jeanneret diventano un mezzo di rappresentazione dell'architettura ma anche uno strumento interno al processo compositivo utile per l'individuazione delle varianti formali e la verifica delle determinanti spaziali in architettura⁵. Se si supera il concetto di immagine unica e conclusa, considerando la combinazione data da differenti fotogrammi, la visione statica della fotografia acquisisce potenzialità dinamiche: accostati gli uni agli altri, nel rispetto cronologico del tempo della ripresa o anche in ordine differente, l'accostamento a posteriori dei distinti fotogrammi permette la costruzione di sequenze pronte a svelare nuove dinamiche spaziali. «Non esiste forma più sorprendente, e nello stesso tempo più semplice, nella sua naturalezza e nella sua sequenza organica, della serie fotografica. Questo è il culmine logico della fotografia. La serie non costituisce più un 'quadro' e ad essa non può essere applicato alcun canone dell'estetica pittorica. Qui il fotogramma singolo, in quanto

tale, perde la sua identità e diventa un dettaglio del tutto, un elemento essenziale strutturale di questo tutto, che è poi l'oggetto stesso» (Moholy-Nagy 1975, p. 131). Riferendosi al viaggio in Oriente, Italo Zannier dichiara che «l'esperienza dello spazio, oggi più che mai, è quella che viene insegnata (e garantita) dalle immagini fotografiche, che sono test essenziali di una condizione culturale e quindi risultano la *proiezione* di un concetto del reale, che la fotografia in architettura fa coincidere con il progetto, in un gioco di rimandi ai quali è difficile sottrarsi, senza la sua insistente, accattivante, ma definitiva intermediazione e il suo confronto» (Zannier 1984, p. 69). Letta a posteriori, l'immagine fotografica diventa allora testimone di un processo che, se da un lato porta il fruitore a immedesimarsi nella figura del fotografo per dividerne l'esperienza, dall'altro lo induce a confrontarsi con un *prezioso documento storico* pronto a riattivarsi per proporre significati nuovi (Costantini e Zannier 1986). «Le Corbusier, come Wright d'altronde, non apprezzava molto la fotografia in quanto mezzo espressivo, nonostante l'uso frequente e sistematico; l'avrebbero voluta, questa fotografia «servile e umile», come al tempo di Baudelaire e, chissà come, fedele e documentaria» (Zannier 1984, p.69).

Guido Guidi, spazio e tempo in fotografia

Nell'idea di una fotografia umile, Guido Guidi si avvicina alle opere di Le Corbusier ricercando un legame con l'architettura del maestro svizzero. Come afferma Olivier Lugon, «solo accettando umilmente la specificità documentaria del proprio medium, rinunciando a ogni effetto artistico per avvicinarsi alla visione meccanica della macchina fotografica, il fotografo può sperare di accedere all'arte con la A maiuscola. L'idea di 'arte documentaria', che sembrava un perfetto ossimoro, assume una connotazione positiva (fedeltà alle specificità del medium, quindi purezza e onestà morale)» (Lugon 2008, p. 16).

Coinvolto in una campagna fotografica sulle opere di Le Corbusier, Guidi ha prodotto un *corpus* di fotografie concentrando la sua attenzione su cinque architetture: l'Usine Duval, La Cité de Refuge, la Maison La Roche, Maison Planeix e Villa Savoye⁶. Di fronte a questi edifici egli conferma la sua preferenza per una fotografia "documentaria" e scevra da preconcetti che aveva visto in Eugène Atget un pioniere⁷.

In una conversazione con Antonello Frongia, riferendosi alla campagna condotta sulle architetture di Le Corbusier, egli sosteneva che, pur conoscendo numerose pubblicazioni e testi critici sull'opera dell'autore, in accordo con Daniel Arasse preferiva recarsi sul campo "senza l'armatura dei testi critici" poiché il "miglior documento storico su un'opera non sono i testi scritti ma l'opera stessa» (Guidi 2018, p. 109-113). Quest'attitudine del fotografo *flâneur* che desidera andare nei luoghi per vedere "che cosa c'è", senza condizionamenti, prevede certamente l'accettazione dei fattori di casualità e temporalità come parametri connaturati al fotografare pronti a manifestarsi nel momento stesso in cui si fa "l'esperienza della fotografia" così come avveniva con "l'esperienza dell'architettura".

Nel rispetto di "ciò che appare", le immagini di Guidi pongono estrema attenzione al dettaglio riconoscendo in esso la transitorietà dell'istante ma anche il tempo lungo dell'architettura. Nelle sue fotografie le pareti degli interni di alcuni edifici di Le Corbusier diventano superfici astratte e preordinate ad accogliere il sedimento del tempo mentre le variazioni cromatiche degli elementi sembrano suggellare le proprietà dei differenti materiali svelati dalla luce. Il punto di vista del fotografo favorisce la lettura della ma-

**Figg. 3, 4**

Le Corbusier, Usine Duval, Saint-Dié-des Vosges, 20-25 aprile 2003@Guido Guidi

teria e sottolinea l'indipendenza delle parti che compongono l'architettura, esso rende esplicite le differenti superfici che intervengono nella scomposizione del piano restituendo un'unità spaziale. Serie di inquadrature fissano i margini della fotografia lasciando preludere alla continuità spaziale che prosegue oltre il fotogramma e alludono alla fluidità di percorsi che si sviluppano all'interno degli ambienti.

Due fotografie realizzate all'interno dell'Usine Duval insistono sulla parete che combina materiali differenti confermando il carattere astratto dello spazio interno e la sua misura richiamata dall'immagine impressa del *Modulor* (Figg. 3, 4). Mentre la luce radente afferra la transitorietà dell'istante fotografico, la sua presenza rivela i sedimenti portati dal tempo e depositati sulla superficie delle pareti. Le fotografie dello stesso soggetto differiscono per variazioni minime del punto di vista, il loro accostamento suggerisce una poetica della visione che trova il suo fondamento nella doppia posa e nella negazione dell'immagine unica. Oltre ad acuire la sensibilità nei confronti dello spazio, la dicotomia prodotta dalla coppia di immagini porterà a considerare, oltre l'apparenza delle cose, l'esistenza di una dimensione temporale insita nella costruzione dell'architettura. Il tempo della fotografia, consacrato a fissare il presente, viene in questo modo superato dalla combinazione dei fotogrammi organizzati in forma di sequenza e disponibili a nuovi significati e interrogativi sia in architettura sia in fotografia. L'"insistenza dello sguardo" è una prerogativa della fotografia di Guidi, essa afferma un certo modo di guardare al soggetto per cercare di afferrare, tramite l'occhio, la sua natura originaria. «Ma mentre è capace di tanta esattezza e precisione, mentre fissa con insistenza il suo sguardo indagatore e talora inquieto, la fotografia ha il potere di suggerire altre indicibili realtà celate sotto una minuziosa descrizione superficiale. Lo sguardo è una relazione intenzionale con l'orizzonte vissuto» (Costantini 1989, p. 11).

Il guardare costituisce per Guidi un atto dovuto nei confronti del paesaggio naturale e costruito ma soprattutto nei confronti dell'architettura intesa come manufatto edificato dall'uomo per l'uomo. «Ciò che accomuna Le Corbusier al mondo della fotografia e Guido Guidi a Le Corbusier è un costante interesse per gli aspetti cognitivi dello sguardo. [...] "Des yeux qui ne voient pas" sono attribuiti a chi non è consapevole dei cambiamenti del pensiero architettonico» (Tamborrino 2018, p. 100). Fissare con atten-



Fig. 5

Le Corbusier, Villa Savoye, Poissy, 22 maggio 2003@Guido Guidi.

zione un soggetto consente allora, anche di fronte alle architetture di Le Corbusier, di fare esperienza dello spazio e di superare i condizionamenti della soggettività per affidare allo strumento meccanico, in questo caso una camera di grande formato (8x10”), nuove opportunità per la visione. Già Lazlò Moholy-Nagy attribuiva alla fotografia «la possibilità di *rendere visibile*, attraverso la macchina fotografica, cose che l’occhio umano non è in grado di afferrare o di percepire. *In altre parole, la macchina fotografica può perfezionare o integrare il nostro strumento ottico: l’occhio*» (Moholy-Nagy 1975, p. 99). L’occhio del fotografo trova allora spazio per vagare all’interno della superficie rettangolare del vetro smerigliato della camera e per cogliere i particolari di ciò che gli si prospetta di fronte: un processo simile era stato sperimentato Le Corbusier con la “Cupido 80”. All’interno del rettangolo la luce stabilisce le regole della fotografia accertando e valorizzando le caratteristiche volumetriche, spaziali e cromatiche dell’opera inquadrata (Fig. 5). «Gli occhi sono fatti per vedere le forme nella luce. Le forme primarie sono le forme belle perché si leggono chiaramente» (Le Corbusier 2002, p. 11). Ma la luce costituisce il fattore che sostanzia la fotografia e, nel lavoro di Guidi, essa si associa al disegno delle ombre per scoprire una nuova raffigurazione dell’architettura. Il lavoro condotto in più di dieci anni su Tomba Brion di Carlo Scarpa è testimone di un’attitudine che sembra essersi consolidata in metodo, in una necessaria azione del guardare che porta ad acuire la sensibilità percettiva sulla stessa architettura (Guidi 2011). Il ruolo del tempo, centrale per il pensiero scarpiano, emerge con forza all’interno delle sue fotografie dove le ombre intervengono, ancora una volta, nella decifrazione dell’architettura. In questa operazione egli sembra stabilire una linea di continuità con quanto affermava Florenskij a proposito della quarta dimensione offerta proprio dal fattore “tempo” senza il quale, a suo avviso, “l’arte è impossibile”. «Lo spirito creativo dell’artista deve sintetizzare, formando gli integrali degli aspetti particolari della realtà, delle sue partizioni istantanee secondo la coordinata tempo. L’artista non raffigura una cosa, ma la vita di una cosa in base all’impressione che ne riceve» (Florenskij 2020, p. 108).

Attraverso il passaggio della luce e delle ombre, che mutano nel corso della giornata, le opere di Le Corbusier vengono indagate nelle loro qualità spaziali. Il tempo sembra incidere sull’architettura: «lo spazio non è altro che la luce più sottile, scrive Proclo: un’affermazione in cui il mondo, proprio come avveniva nell’arte, viene concepito per la prima volta come un continuo, e, insieme, privato della sua compattezza e della sua razionalità; lo spazio si è trasformato in fluido omogeneo e, se così si può dire, omogeneizzante, ma non misurabile, anzi privo di dimensioni» (Panofsky 1988, p. 56). La rampa di Villa Savoye costituisce, in questo senso, un esempio architettonico centrale ed emblematico, il luogo in cui la *promenade architecturale*, definizione formulata la prima volta per descrivere villa La Roche, si manifesta in modo inequivocabile. «Si entra: lo spettacolo architettonico si offre immediatamente allo sguardo. Si segue un itinerario, e una varietà di prospettive si sviluppa davanti ai nostri occhi». (Le Corbusier, Jeanneret P. 1974, p. 60) L’interesse dimostrato da Guidi per la rampa si materializza in una composizione di differenti fotogrammi. Organizzati in successione, essi accompagnano lo sviluppo del percorso scoprendo nuove geometrie all’interno dell’inquadratura (Figg. 6, 7, 8, 9). Nell’articolazione dello spazio distributivo che include la grande rampa, la forma triangolare ritorna come soggetto dominante: un primo triangolo corrisponde alla finestra affacciata sull’esterno, un secondo individua il vuoto tra rampa e parapet-

**Figg. 6, 7, 8, 9**

Le Corbusier, Villa Savoye, Poissy, 22 maggio 2003@Guido Guidi

to. La variazione del punto di vista del fotografo gli consente di percepire, progressivamente, due triangoli orientati in direzioni opposte. La linea che congiunge i vertici dei triangoli mostra il segno (Z) che unisce i vertici di due frecce orientate in direzione opposta, un simbolo che sembra comunicare la presenza di un tempo interno all'architettura che si rivela grazie alla scelta dell'inquadratura⁸. La rampa identifica un dispositivo chiave in cui si verifica la concordanza tra dimensione spaziale e temporale. Organizzata in sequenza, la serie di fotogrammi rivolti alla rampa restituisce una visione diacronica dell'architettura. Come afferma George Kubler, la sequenza formale può essere assimilabile a «una rete storica di ripetizioni gradualmente modificate di uno stesso tratto. Si potrebbe quindi dire che la sequenza ha un'armatura. In sezione trasversale essa presenta per così dire una rete, una magliatura o un grappolo di tratti subordinati: in sezione longitudinale invece diciamo di riconoscere una struttura fibriforme di stadi cronologici, tutti chiaramente simili, eppure di magliatura variabile dall'inizio alla fine» (Kubler 1989, pp. 48-49).

La sequenza amplifica la percezione attraverso composizioni spaziali che

Figg. 10, 11

Le Corbusier, Villa Savoye,
Poissy, 22 maggio 2003@Guido
Guidi.



si succedono all'interno dell'inquadratura. Ma «coltivare la ripetizione e lo spostamento è anche un modo per uscire dalla visione centrale e senza tempo del punto di vista centrale. Lo stesso Alberti non era così rigido a proposito della prospettiva, diceva che il punto di vista andava messo ad altezza d'uomo, ma non necessariamente al centro; che il punto di vista poteva essere laterale o anche esterno al rettangolo visivo» (Guidi 2018, p. 111). Così, nel passaggio tra un fotogramma e l'altro la figura di un triangolo puro irrompe nell'inquadratura direzionando il suo vertice verso il *pilotis*, situato di fronte all'obiettivo (Figg. 10, 11). Separando l'inquadratura in due parti il *pilotis* lascia intravedere una piccola finestra sulla parete di fondo che annuncia il paesaggio oltre l'orizzonte. Si realizza così la raffigurazione di una composizione che sembra alludere, nella struttura formale, alla costruzione architettonica dell'Annunciazione di Antonio e Piero Pollaiuolo⁹. Il *pilotis* in primo piano, metafora della colonna sacra, porta lo sguardo lungo i margini della fotografia direzionandolo verso l'esterno, oltre la grande finestra. La rampa, principale protagonista, prosegue verso l'alto oltre lo spazio aperto dove la villa mira a congiungersi con il cielo e con gli elementi naturali «nel tentativo di una ideale riconciliazione tra gli assoluti platonici» identificati nella natura e nell'uomo. (Benton 2008, p. 230).

Takashi Homma, guardare attraverso

Interessato a Le Corbusier, il fotografo giapponese Takashi Homma ha scelto di investigare il tema della finestra come un dispositivo che, al variare di forma e proporzione, condiziona il carattere dell'architettura e, in una sorta di relazione biunivoca, anche il luogo destinato ad accoglierla. A seguito dell'incarico affidatogli nel 2013 dal Canadian Centre for Architecture per fotografare Chandigarh, Homma ha avuto modo di approfondire la conoscenza delle architetture di Le Corbusier. Questa prima esperienza indiana lo ha portato a proseguire l'indagine sulle opere dell'architetto svizzero per concentrarsi sugli aspetti percettivi della sua architettura e sul riferimento dialogico che essa instaura con il paesaggio¹⁰.

La finestra favorisce l'interdipendenza fra forme naturali e costruite e, in Ville Savoye in particolare, si esprime tramite affacci privilegiati sul paesaggio garantiti dall'invenzione della *fenêtre en longueur*.

Per poter guardare veramente un paesaggio bisogna in primo luogo inquadrarlo e definire con precisione i suoi margini affinché un osservatore possa soffermare il suo sguardo. Il paesaggio occupa un ruolo centrale per l'architettura e, come scrive Jean-Louis Cohen, «Le Corbusier ha affrontato la questione del paesaggio da diverse angolazioni. L'osservazione veniva sempre per prima, poiché era attraverso la visione che di solito incontrava il paesaggio; nel suo ultimo libro, *Mise au point* (1966), egli stesso si sarebbe definito 'un asino, ma con un occhio acuto'» (Cohen 2013, p. 25). I margini delle aperture presenti nelle sue architetture si configurano allora come quadri pronti a segnare il passaggio tra interno ed esterno, spazi di soglia e luoghi fisici in cui avviene lo scambio tra soggetto che osserva e oggetto osservato.

A Ville Savoye la *fenêtre en longueur* assume un ruolo centrale: mentre governa l'ingresso della luce modulando lo spazio dell'abitare, al primo piano essa apre nuovi scenari proponendo un serie continua di inquadrature che, scandite secondo una successione di *fotogrammi*, comunicano una dimensione diacronica del paesaggio (Colomina 2007). Tim Benton asserisce che «le ragioni pratiche per la finestra panoramica erano, tuttavia, meno importanti di quelle psicologiche. Le finestre possono essere intese



Figg. 12, 13, 14, 15

Le Corbusier, Villa Savoye, Poissy-sur-Seine, 1928@Takashi Homma

come gli occhi di una casa e Le Corbusier si è sempre sforzato di offrire una vista meravigliosa per le sue case» (Benton T. 2019, p. i).

Ribaltando il punto di vista dal giardino verso la villa, la serie di fotografie realizzate da Homma intende amplificare il ruolo della natura intesa come scenario sostanziale per l'architettura mentre le variazioni dell'inquadratura lo portano a realizzare una sequenza di immagini volta ad accentuare la stretta relazione tra costruzione e vegetazione (Figg. 12, 13, 14, 15). Gli arbusti in primo piano intervengono filtrando la vista dal basso sull'edificio, i tronchi si interpongono tra l'osservatore e la villa ritmando l'inquadratura e scandendo l'architettura secondo visuali disposte in successione. Lì, dove le masse arbustive si densificano, la vegetazione prende il sopravvento sottolineando, fotograficamente, il ruolo centrale del paesaggio. Così, mentre nelle fotografie di Guidi le fronde degli alberi che si scorgevano dall'interno lasciavano intuire la profondità del paesaggio circostante, le immagini di Homma manifestano la forza prorompente della natura che accoglie l'architettura chiarendone, implicitamente, le ragioni.

D'altra parte, descrivendo la villa, Le Corbusier affermava che «se si sta

Fig. 16

Le Corbusier, Villa Savoye,
Poissy-sur-Seine, 1928@Takashi
Hommai.



in piedi in un prato non si può vedere molto lontano. Per di più l'erba è malsana, umida, ecc.; di conseguenza l'autentico giardino della casa non si troverà al livello del suolo, ma sarà sopraelevato a 3,5 metri di altezza: questo sarà il giardino pensile il cui suolo sarà asciutto e salubre, ed è da qui che si vedrà bene tutto il paesaggio, molto meglio che se si restasse in basso» (Le Corbusier 1964, p. 140). Attraverso un gioco di riflessi e proiezioni il giardino al primo piano esprime in fotografia le potenzialità di un dispositivo paradigmatico e orientato alla ricerca di una sintesi tra interno ed esterno (Fig. 16). Lo spazio a cielo aperto identifica il cuore della casa proponendo una sua estensione rivolta alla natura e concepita per costruire una relazione privilegiata con essa attraverso una sequenza spaziale aperta. La trasparenza delle superfici vetrate favorisce l'interrelazione tra gli elementi architettonici accogliendo la vegetazione dell'intorno e importando un "ideale" del paesaggio all'interno della casa. Assumendo una doppia valenza spaziale, concreta e immaginaria, la sovrapposizione degli elementi architettonici, come ad esempio la rampa che prosegue in copertura, si riflettono sulle superfici vetrate rivelando una presenza "apparente". La fotografia interviene allora potenziando la percezione dell'occhio e svelando, all'interno della stessa immagine, caratteristiche spaziali in equilibrio tra realtà e immaginazione.

A Cap Martin, di fronte al Cabanon l'obiettivo di Homma viene attratto dalla finestra posta accanto all'ingresso e rivolta in direzione del mare. La superficie esterna del vetro diventa il luogo che riflette il paesaggio incorporandolo, metaforicamente, all'interno dell'architettura (Figg. 17, 18). Un progressivo percorso di avvicinamento mostra la stessa finestra che cattura il paesaggio esterno mentre lascia intravedere l'interno domestico. Fotografata dall'interno e ritagliata su un fondo nero la finestra disegna, invece, una prospettiva verso il mare; lungo il profilo destro del foro uno specchio duplica la realtà amplificando tratti della natura circostante e restituendone una dimensione illusoria (Fig. 19). In posizione tutt'altro che casuale, come nella tradizione pittorica classica e successivamente in fotografia, lo specchio sembra rappresentare, in questo contesto, l'«esemplificazione della fusione tra le opposte forze del passato e del futuro – il mondo come sistema di simboli e il mondo come insieme di fatti visibili –, [...] dell'inizio di un intreccio indissolubile di arte e scienza proiettato verso un'esplorazione (prima ancora che una ri-

Figg. 17, 18, 19

Cabanon de Le Corbusier, Roquebrune-Cap-Martin, 1951@Takashi Homma

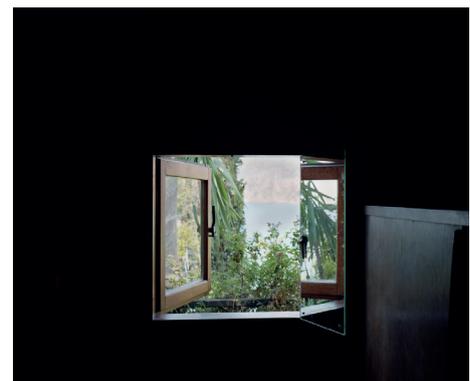


Fig. 20

Pierre Jeanneret House, Type
4-J, Chandigarh 1954@Takashi
Homma



produzione esatta) della natura e una conseguente espansione delle capacità percettive dell'artista» (Costantini 1992, p. XXVIII). In risposta alla contrazione dello spazio dell'abitare, le fotografie celebrano l'attenzione di Le Corbusier per una disposizione di finestre che, seppur di dimensioni ridotte, preludono a un superamento dei limiti fissati dalla stessa architettura per proiettare, attraverso lo sguardo del fotografo, una nuova realtà. Nel testo pubblicato all'interno del catalogo che accompagnava la mostra *Mirrors and Windows*, John Szarkowski afferma l'esistenza di una «dicotomia fondamentale nella fotografia contemporanea tra chi pensa la fotografia come nesso di autoespressione e chi la crede strumento di esplorazione» (Szarkowski 2006, p. 52). Le sequenze di Guidi e di Homma restituiscono, indubbiamente, gli esiti di una ricerca fotografica che continua ad aprire nuovi interrogativi sull'opera di Le Corbusier. Come afferma Bertelli, «in quanto determinata dall'inquadratura, la fotografia è spontaneamente alleata di un'architettura trilitica. Se la prima fotografia scattata da Niépce è presa dalla finestra della sua stanza, non possiamo non vedere nella base offerta dal rettangolo della finestra il bisogno d'un tenace legame con la realtà conosciuta prima di lanciarsi nel nuovo spazio ignoto. Si è così stabilito un rapporto tra fotografia e architettura fin dalle origini della fotografia» (Bertelli 1979, p. 6).

Così, se Guidi ama riconoscere nelle finestre degli edifici gli «occhi delle case», Homma sintetizza nell'immagine di una sola finestra la Casa di Pierre Jeanneret a Chandigarh. La forma particolare del foro, interpretazione architettonica di un occhio, sembra voler ricordare l'azione stessa del guardare e la prerogativa dell'inquadrare implicita nell'atto del *fotografare* (Fig. 20). Mentre l'infisso mobile della finestra riconosce un dispositivo meccanico progettato al fine di modulare l'ingresso della luce all'interno dello spazio domestico, ruotando esso contribuisce a fissare visuali differenti sul giardino della casa esprimendo analogie anatomiche con «il nostro strumento ottico: l'occhio». Homma insiste sul foro-occhio e, nella ricerca di una giusta distanza realizza una successione di fotografie che, poste una di seguito all'altra secondo un percorso di avvicinamento, portano all'identificazione tra inquadratura e foro (Figg. 21, 22, 23). In questo processo di assimilazione lo «sguardo» della casa sembra vivificarsi e la finestra, considerata una metafora del guardare, sembra intervenire attivando ancora una volta lo sguardo dell'osservatore.



Figg. 21, 22, 23

Pierre Jeanneret House, Type 4-J, Chandigarh 1954@Takashi Homma

Note

¹ «La conoscenza della fotografia è altrettanto importante quanto quella dell’alfabeto. Gli analfabeti di domani saranno ignoranti nell’uso della macchina fotografica come lo sono oggi nell’uso della penna», in Moholy-Nagy L. (1975, p. 131).

² In una lettera al padre (7 ottobre 1845) John Ruskin aveva rilevato l’importanza del dettaglio come elemento in grado di cogliere e di fissare sul dagherrotipo l’essenza dell’architettura. «Certamente i dagherrotipi presi in questa vivida luce solare sono straordinari. È proprio quasi la stessa cosa che portarsi via il palazzo stesso; si vede ogni frammento di pietra ed ogni macchia, e naturalmente non v’è alcun errore riguardo alle *proporzioni*», in Costantini P., Zannier I. (1986, p. 12).

³ «In ogni immagine è presente soltanto ciò che è necessario e sufficiente a descrivere il soggetto (e in tal senso Jeanneret è un grande fotografo) senza distrazioni visive, quindi sono esclusi i primi piani e assenti le prospettive bizzarre, che un simile apparecchio renderebbe d’altronde difficili, con la sua imposizione d’ortogonalità» in Zannier I. (1984, p. 72).

⁴ «L’esperienza di fatto, fenomenica, veniva da lui allargata e, spesso, approfondita con l’apporto di un forte impulso percettivo che era, nello stesso tempo, causa ed effetto del suo operare» in E. N. Rogers (1966, p. 11).

⁵ Ricordando Cézanne «lo stesso oggetto visto da un’altra angolazione offre un motivo di studio di estremo interesse e di tale varietà, che credo potrei occuparmene per me senza cambiare posizione, solo girandomi ora più verso destra, ora più verso sinistra», in Handke P. (1985, p. 26).

⁶ Guidi ha realizzato le fotografie nel corso di due viaggi effettuati tra aprile e maggio del 2003. Lo stesso anno parte delle fotografie sono state pubblicate all’interno del volume curato da Rosa Tamborrino (2003). Nel 2017, in occasione delle mostre “Guidi Guidi: Le Corbusier_5 Architetture” esposta presso la Galleria 1/9 di Roma (6 maggio-24 giugno 2017) e presso la Kehrer Galerie di Berlino (27 aprile-7 luglio 2018), una sezione di 87 delle 137 fotografie presenti in mostra sono state pubblicate nel volume Guido Guidi (2018) – *Le Corbusier. 5 Architectures*, Kehrer, Berlino.

⁷ Come sosteneva John Szarkowski «tutte le fotografie di Atget sono ispirate da una precisa intelligenza visiva, da quella *clarté* che rappresenta la qualità più elevata della tradizione classica francese. Qualità che non fu raggiunta con una tecnica impeccabile, ma con la scoperta di che cosa precisamente si intendeva dire, e dicendo nulla di più e nulla di meno», in Szarkowski J. (1981, p. 17).

⁸ Il segno della Z richiama il dipinto *La vecchia* di Giorgione (Castelfranco Veneto 1476-1477 - Venezia 1510), Gallerie dell’Accademia, Venezia). Particolarmente caro a Guidi, profondo conoscitore della pittura rinascimentale italiana, il dipinto viene spesso da lui citato come metafora del tempo. Sul riferimento alla “freccia del tempo” Cfr. Guidi G. (2012) – “Appunti per una lezione”.

⁹ “Attirato a sinistra dalla fuga convergente del corridoio, dalla finestra bifora (la cui

colonna rossa può assumere valore cristologico), e poi dalla loggia dove si trova il pavone simbolico, lo sguardo serpeggia poi lungo il paesaggio verso una veduta di Firenze”, Cfr. D. Arasse (2009, p. 174).

¹⁰ La sua ricerca rientra nel programma Windowology avviato dal Window Research Institute di Tokyo ed è pubblicato nel volume Takashi Homma (2019) – *Looking Through Le Corbusier Windows*.

Bibliografia

ARASSE D. (2009) – *Annunciazione italiana. Una storia della prospettiva*. VoLo Publisher, Firenze.

BENTON T. (2008) – *Le ville di Le Corbusier e Pierre Jeanneret 1920-1930*. Electa, Milano.

BENTON T. (2019) – “From the fenêtre en longueur to the ondulatoires”. In: Takashi Homma, *Looking through Le Corbusier Windows*. Window Research Institute, Canadian Centre for Architecture, Koenig Books, Tokyo, Montréal, London.

BERTELLI C. (1979) – “La fotografia come critica visiva dell’architettura”. *Rassegna*, 20.

COHEN J. L., (2013) – “In the Cause of Landscape”. In: COHEN J. L. (a cura di), *Le Corbusier: An Atlas of Modern Landscapes*. Thames & Hudson, New York.

COLOMINA B. (2007) – “Vers une architecture médiatique”. In: A. von Vegesack, M. Kries (a cura di), *Le Corbusier: The Art of Architecture*. Vitra Design Museum, Weil am Rhein.

COSTANTINI P. e ZANNIER I. (1986) – *I dagherrotipi della collezione Ruskin*. Alinari-Arsenale Editori, Firenze-Venezia.

COSTANTINI P. (1989) – “L’insistenza dello sguardo”. In: Costantini P., Fuso S., Mescola S., Zannier I., *L’insistenza dello sguardo. Fotografie italiane 1839-1989*. Alinari, Firenze.

COSTANTINI P. (1992) – “Introduzione”. In: Schwarz H., *Arte e fotografia. Precursori e influenze*. Bollati Boringhieri, Torino.

FLORENSKIJ P. (2020) – *La prospettiva rovesciata*. Adelphi, Milano (1 ed. it. 1983, a cura di N. Mislser, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, Casa del Libro, Roma)

GUIDI G. (2011) – *Carlo Scarpa’s Tomba Brion*. Hatje Cantz, Heidelberg-Berlino.

GUIDI G. (2012) – “Appunti per una lezione”. In: *La figura dell’orante*. Edizioni del Bradipo, Lugo.

GUIDI G., FRONGIAA. (2018) – “Un’architettura che non vuole distruggere se stessa”. In: Guidi G., *Le Corbusier. 5 Architectures*. Kehrer, Berlino-Heidelberg.

HANDKE P. (1985) – *Nei colori del giorno*. Garzanti, Milano.

HOMMA T (2019) – *Looking Through Le Corbusier Windows*. Window Research Institute, Canadian Centre for Architecture, Koenig Books, Tokyo, Montréal, London.

KUBLER G. (1989) – *La forma del tempo. La storia dell’arte e la storia delle cose*, Einaudi. Torino (Orig. 1972, *The Shape of Time*, Yale University Press)

LE CORBUSIER e JEANNERET P. (1930) – *Oeuvre Complète de 1910-1929*. H. Girsberger, Zurich 1930; ed., a cura di W. Boesiger, Edition d’architecture, Zurigo 1964, X ed. 1974, Vol. I.

LE CORBUSIER (1987) – *Carnet T 10*, n. 1038, 15 agosto 1963. In: Croset P. A. (1987) – “Occhi che vedono”. Casabella, 531-532.

LE CORBUSIER (2002) – *Verso un’architettura*. Longanesi & C., Milano 2002 (1 ed. 1923, *Vers un’architecture*, Éditions Crès, Collection de “L’Esprit Nouveau”, Paris).

LUGON O. (2008) – *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans, 1920-1945*. Mondadori-Electa, Milano.

- MOHOLY-NAGY L. (1975), *Pittura, fotografia, film*. Martano Editore, Torino (Orig. *Malerei, Photographie, Film*, Albert Langen Verlag, Munich 1925)
- PANOFSKY E. (1988) – *La prospettiva come “forma simbolica”*. Feltrinelli, Milano.
- RABAÇA A. (2012) – “Documental Language and Abstraction in the Photographs of Le Corbusier”. *Jornal dos Arquitectos*, 243.
- ROGERS E. N. (1958) – “Architettura e fotografia. Nota in memoria di Werner Bischof”. In: Id., *L’esperienza dell’architettura*, Einaudi, Torino.
- ROGERS E. N. (1966), *Le Corbusier tra noi, All’insegna del pesce d’oro*. Milano 1966.
- RÖSSL S. (2019) – “La ricerca paziente. Guido Guidi e il paesaggio veneto”. In: Guidi G., *In Veneto 1984-89*. MACK, Londra.
- SZARKOWSKI J. (1981) – “Atget e l’arte della fotografia”. In: Szarkowski J., Ham-bourg M. M., *L’opera di Atget. Volume I Vecchia Francia*. Idea Editions, Milano.
- SZARKOWSKI J. (2006) – “Specchi e finestre. La fotografia americana dal 1960”. In: Pelizzari M. A. (a cura di), *Documenti e finzioni. Le mostre americane negli anni Sessanta e Settanta. Istituzioni e curatori protagonisti tra Est e West Coast*. Agorà Editrice, Torino.
- TAMBORRINO R. (2003) – *Le Corbusier. Scritti*. Einaudi, Torino.
- TAMBORRINO R. (2018) – “Pour regarder. Le Corbusier”. In: Guidi G., *Le Corbusier: 5 Architectures*. Kehrer, Berlino.
- ZANNIER I. (1984) – “Le Corbusier fotografo”. In: G. Gresleri, *Le Corbusier. Viaggio in Oriente. Gli inediti di Charles Edouard Jeanneret fotografo e scrittore*. Marsilio Editori-Fondation Le Corbusier, Venezia.

Stefania Rössl (Liestal, Svizzera, 1965) è Docente di Composizione Architettonica e Urbana presso il Dipartimento di Architettura-DA dell’Università di Bologna. Responsabile scientifico del L.A.FO., Laboratorio di Fotografia e delle attività espositive del DA, ha curato numerosi progetti di ricerca sul territorio utilizzando la fotografia come strumento d’indagine. Ha avviato progetti di ricerca in India. Dal 2009 al 2014 ha diretto SIFest, Festival internazionale di Fotografia. Dal 2016 è membro del comitato scientifico e curatore di OMNE, Osservatorio Mobile Nord Est, progetto di esplorazione dei territori italiani in trasformazione. Tra le principali pubblicazioni: *Architettura contemporanea. India*, Motta-Sole 24 ore, Milano 2009; *Global Photography. Europe*, Pazzini Editore, Rimini 2014; *OMNE/ WORK 2016-2018*, LetteraVentidue, Siracusa 2018; *Housing in India. Charles Correa, Balkrishna Vithaldas Doshi, Raj Rewal*, Quodlibet, Macerata 2018.

Stefania Rössl
The Houses' Eyes.
Le Corbusier in the photographs of Guido Guidi
and Takashi Homma

Abstract

In photography, the spatial and volumetric characteristics of buildings participate in an implicit abstraction process to realise a bidimensional vision, one which – in creating the image – accomplishes a new expressive form. If architecture is a privileged place for humankind to experience three-dimensional space, photography intervenes in our perception of space, transposing results from the act of looking onto a surface; sometimes this action cannot be understood as an act concluded within a single image but offers, instead, exploratory possibilities that engage the photographer as well as the image's viewers.

Keywords

Architecture – Photography – Space

«No sane man can believe his point of view to be the only one, and even recognizes that every place and every point of view has its own value. It evokes one unique aspect of the world which, in turn, does not exclude but affirms other aspect» (Florenskij, 2020, p. 105).

The image of an eye recurs in Le Corbusier's sketches, often used to communicate the visual relationship between architecture and landscape. The eye also interprets the metaphor of looking – ready to attract, and, in a certain sense, “activate the observer”.

“Look/observe/see/imagine/create” noted Le Corbusier in one of his notebooks, confirming the importance of perceptive aspects for the phenomenological interpretation of architecture and landscape and project development (Le Corbusier 1987, pp. 4-7). Photographers such as Guido Guidi and Takashi Homma – who explored the work of the Swiss architect through their photographs – referred to the image of the eye, each attributing to it a different iconic value. The depiction of an eye, for Guidi, and the photograph of an eye-shaped window, for Homma, seem to support the existence of a correspondence between the visual organ and the act of photography (Rössl 2019, p. 50), understood as a useful process for establishing a *new* relationship with the world. The eye represents the possibilities offered by photography as an essential *medium* for the comprehension of landscape and architecture.¹ In an article dedicated to the memory of the photographer Werner Bischof, Ernesto Nathan Rogers expresses the difficulty of representing architecture through photography: «Photographing architecture is almost impossible. The underlying reasons for this difficulty lie in the very essence of the

architectural phenomenon. Though executed in a precise spatial position, it cannot be understood without sweeping through events, in the lively succession of temporal moments that continually alter our relationship to it and establish direct experience with its complex situation» (Rogers 1958, p. 156). In photography, the spatial and volumetric characteristics of buildings participate in an implicit abstraction process to realise a bidimensional vision, one which- in creating the image- accomplishes a new expressive form. If architecture is a privileged place for humankind to experience three-dimensional space, photography intervenes in our perception of space, transposing results from the act of looking onto a surface; sometimes this action cannot be understood as an act concluded within a single image but offers, instead, exploratory possibilities that engage the photographer as well as the image's viewers. In this sense, «the camera broadens perception in sectors not otherwise evident to our awareness» (Rogers 1958, p. 156).

Le Corbusier photographer

On occasion of his Journey to the East (1910-11), a strong interest in learning about locations and architecture drove young Charles Edouard Jeanneret to purchase a medium-format (9x12 cm) camera, the “Cupido 80”. This camera, equipped with bellows and polished glass with a *normal lens*, allowed him to depict buildings while respecting the canons of architectural photography; the camera corrected vision through the *decentring* technique, keeping the vertical lines of buildings perfectly orthogonal to the ground and horizon line. Observing images produced during the trip, it is notable how Jeanneret's gaze clung to architectural detail, distancing itself from more traditional architectural representations that celebrate its monumental characteristics.² Travel allowed him to create a photography portfolio that could be considered – in the same way as drawing and writing – a collection of visual notes to deepen his understanding of the architecture he visited and interpret it in later projects. Photographic sections and sketches of the same place, often taken from different points of view, appear among the iconographic material (Figs 1, 2)³. Moved by the need to experiment and by a visual approach that did

Fig. 1

Le Corbusier, Santa Sofia, Istanbul 1911, in Giuliano Gresleri, *Viaggio in Oriente*, 1984, pp. 240-241.



Fig. 2

Le Corbusier, views of cemeteries and cypresses, Üsküdar and Tombs in Asköy, Istanbul 1911, in Giuliano Gresleri, *Viaggio in Oriente*, 1984, pp. 248-249.



not stop at conventional framings, typical of architectural photography in the 19th and 20th centuries, Le Corbusier's images seem to instead represent mechanisms to test the available heritage and reveal a new way of imagining the world.⁴ His body of work at times demonstrates interest in an open vision, changeable depending upon the observer's position. Varying his point of view, he measures himself against architecture and produces multiple images of the same subject. The elements portrayed emphasize light and communicate a certain abstract character (Rabaca 2012, pp. 102-109).⁵ Emboldened by the camera's possibilities, Le Corbusier probes different aspects of vision and in some ways anticipates theories on the nature of imagination and perspective developed by Pavel Florenskij a few years later (1919): «Some points of view have richer contents and more characteristics, others fewer. In any case, this depends on one's position; there is no absolute point of view. The artist seeks to observe the object to be illustrated from different points of view. He enriches his own observation with new aspects of reality, recognising them as equally meaningful, more or less» (Florenskij 2020, p. 105). The different framings of Jeanneret's photographs become a means of representing architecture as well as an internal instrument of the compositional process, useful for identifying formal variants and verifying spatial determinants in architecture.⁶ If we overcome the concept of a single, conclusive image to consider the combination of different photograms, photography's static vision acquires dynamic potential: set alongside each other according to the order they were shot or a different one, the a posteriori juxtaposition of different photograms allows us to construct sequences and reveal new spatial dynamics. «There exists no object more surprising, and at the same time simpler, in its naturalness and organic sequence than the photographic series. This is the logical culmination of photography. The series no longer represents a 'picture'. Nor can the canons of painting aesthetics be applied to it. Here the single photogram as such loses its identity and becomes a detail of the whole, an essential structural element of the totality, which is an object in itself» (Moholy-Nagy 1975, p. 131).

Referring to the journey to the East, Italo Zannier states that «the *experience* of space, now more than ever, is what photographic images

teach (and guarantee). These are essential tests of a cultural condition and thus prove the *projection* of a concept of reality that coincides with the architectural project in photography: a game of cross references difficult to avoid, without its captivating, insistent, yet definitive intermediation and comparison» (Zannier 1984, p. 69). Read a posteriori, the photographic image is witness to a process that at once compels the viewer to disappear into the figure of the photographer and share his experiences, and induces the viewer to engage with a *precious historical document* ready to come to life and suggest new meanings (Costantini and Zannier 1986). «Le Corbusier, like Wright, did not much appreciate photography as an expressive medium, despite his frequent and systematic use of it; both would have preferred photography ‘servile and humble’, as in the time of Baudelaire, and- who knows how- faithful and documentary» (Zannier 1984, p. 69).

Guido Guidi, space and time in photography

In his conception of humble photography, Guido Guidi approaches the work of Le Corbusier, searching for a bond with the Swiss master’s architecture. As Olivier Lugon argues, «only by humbly accepting the documentary specificity of their medium, renouncing every artistic effect to approach the mechanical vision of the camera, can photographers hope to access art with a capital A. The idea of ‘documentary art’, which seemed a perfect oxymoron, takes on a positive connotation: fidelity to the mean’s specificity, therefore purity and moral honesty» (Lugon 2008, p. 16).

Undertaking a photographic campaign of Le Corbusier’s work, Guidi produced a *corpus* of photographs concentrated on five constructions: l’Usine Duval, La Cité de Refuge, la Maison La Roche, Maison Planeix e Villa Savoye.⁷ Facing these buildings, he confirmed his preference for “documentary” photography, free of preconceptions, as pioneered by Eugène Atget⁸.

Referring to his photographic campaign of Le Corbusier’s architecture in conversation with Antonello Frongia, Guidi stated that he- like Daniel Arasse- wished to visit the scene «without all those critical writings holding me back», as the «best historical documents on a piece of art are not the writings on it but the art piece itself» (Guidi 2018, p. 109-113). This attitude of the flâneur photographer who prefers going to sites to see “what’s there”, without conditioning, certainly foresees acceptance of randomness and temporality as parameters intrinsic to photography, ready to reveal themselves in the very moment one “experiences photography”, just as occurred with “experiencing architecture”.

Complying with “what appears”, Guidi’s images pay close attention to detail, recognizing in this the transitoriness of the moment as well as the long arc of architecture. In his photographs, the interior walls of some of Le Corbusier’s buildings become abstract surfaces, preordained to gather the sediment of time, while the elements’ chromatic variations seem to seal the properties of different materials revealed by light. The photographer’s point of view favours reading the material and underlines the independence of architecture’s constituent parts. It makes explicit the different surfaces that intervene in the plane’s decomposition, evoking a spatial unit.

A series of shots define the edges of the photography, hinting at spatial

**Figg. 3, 4**

Le Corbusier, Usine Duval, Saint-Dié-des Vosges, april, 20-25, 2003@Guido Guidi

continuity beyond the photogram and alluding to the fluidity of routes snaking through the environs. Two photographs shot inside the Usine Duval focus on a wall that combines different materials, confirming the interior space's abstract character and scale, which is mirrored in the engraved *Modulor* figure (Figs. 3, 4). While the oblique light captures the transitoriness of the photographic moment, its presence reveals the sediments brought by time and deposited on the surfaces of walls. The photographs of the same subject differ by minimal variations in point of view. Their combination suggests a poetry of vision founded in double pose and negation of the single image. Along with sharpening perceptions of space, the dichotomy produced by the paired images provokes reflection, beyond the appearance of things, on the existence of a temporal dimension inherent in architecture's construction.

The time of photography- consecrated to fixing the present- is overcome in this way by a combination of photograms organised in sequence and susceptible to new meanings and questions, in both architectural and photographic form. "Persistence of the gaze" is a prerogative of Guidi's photos. They express a certain way of observing the subject and seeking to visually capture its primal nature. «Yet while capable of such exactness and precision, while persistently focusing its investigatory, at times restless gaze, photography has the power to suggest other inexpressible realities hidden beneath a meticulous superficial description. The gaze is an intentional relationship with the lived horizon» (Costantini 1989, p. 11).

For Guidi, the gaze represents an act of obligation towards the natural and constructed landscape, but above all towards architecture understood as an artifact erected by man for man. «What seems to connect Le Corbusier to the world of photography the most (and also Guido Guidi to Le Corbusier), is an unending interest toward the cognitive possibilities of sight. [...] "Des yeux qui ne voient pas" are attributed to those unaware of changes in the architectural thinking» (Tamborrino 2018, p. 100). Attentively staring at a subject thus allows- when faced with Le Corbusier's architecture, as well- to experience space and overcome one's subjective condition, entrusting new opportunities for seeing to a mechanical instrument: in this case, a large-format camera (8x10").



Fig. 5

Le Corbusier, Villa Savoye, Poissy, may 22, 2003@Guido Guidi.

Lazlò Moholy-Nagy attributed to photography «the possibility of *making visible*, through a camera, things the human eye is unable to capture or perceive. *In other words, the camera can perfect or integrate our optical instrument: the eye*» (Moholy-Nagy 1975, p. 99). The photographer's eye finds space to wander inside the camera's rectangular surface of polished glass and examine the details of what lies before it: Le Corbusier tested a similar process with his "Cupido 80". Within that rectangle, light establishes the rules of photography, verifying and giving value to the volumetric, spatial and chromatic characteristics of the framed work (Fig. 5). «Eyes are made to see forms in light. The leading forms are beautiful ones because they can be clearly read» (Le Corbusier 2002, p. 11). Yet light is the factor that gives substance to photography. In Guidi's photographs, the interplay of light and shadows lays bare a new representation of architecture. The work he carried out for over a decade on Carlo Scarpa's Tomba Brion testifies to an inclination that solidified into method, a necessary act of observation that helped shaped his perception of architecture itself (Guidi 2011). The role of time- so central to Scarpa's thought- forcefully emerges in his photographs, in which shadows intervene once again in the deciphering of architecture. These photographs seem to establish continuity with Florenskij's view of a fourth dimension represented by time, without which "art is impossible". «The artist's creative spirit must synthesise, shaping the essential aspects of reality, of its instantaneous partition by the time coordinate. The artist does not represent a thing, but the life of a thing depending upon the impression he receives of it» (Florenskij 2020, p. 108).

The photographer investigates the spatial qualities of Corbusier's work through the passage of light and shadow, varying throughout the day. Time seems to etch itself on architecture: «space is nothing more than the thinnest light, writes Proclus: a statement in which the world- just as happened in art- is conceived for the first time as continuous and, at the same time, deprived of its density and rationality; space is transformed into a homogeneous fluid, homogenised, but not measurable. Indeed, it is dimensionless» (Panofsky 1988, p. 56).

The Villa Savoye ramp represents a central architectural emblem of this. It is the place in which the *promenade architecturale* – formally defined for the first time to describe Villa La Roche – is unmistakably displayed. «You enter: the architectural spectacle at once offers itself to the eye. You follow an itinerary and the perspectives develop with great variety» (Le Corbusier and Jeanneret P. 1974, p. 60). Guidi's manifest interest in the ramp materialises in a composition of different photograms. Organised in sequence, these follow the ramp's path, uncovering new geometries within the framing (Figs. 6, 7, 8, 9). The triangle is a repeating dominant theme in the breakdown of space that includes the great ramp: a first triangle corresponds to an outward-facing window, a second identifies the empty space between ramp and parapet. The photographer's varying point of view allows him to progressively perceive two triangles pointing in opposite directions. The line uniting the triangles' vertices reveals a Z-shape uniting the points of two arrows pointed in opposite directions, a symbol that seems to communicate the construction's internal time as revealed by the choice of shot.⁹ The ramp identifies a key device in which the harmony of spatial and temporal dimensions is realised. Organised in sequence, the series of photograms directed towards the ramp establishes a diachronic vision of the structure. As George Kubler argues, the formal

**Figg. 6, 7, 8, 9**

Le Corbusier, Villa Savoye, Poissy, may 22, 2003@Guido Guidi

sequence is akin to «a historic network of gradually altered repetitions of the same traits. One could say the sequence has an armature. In cross section it shows a network, a mesh, or a cluster of subordinate traits; and in long section it has a fibre-like structure of temporal stages, all recognisably similar, yet the mesh is altered from beginning to end» (Kubler 1989, pp. 48-49).

The sequence amplifies perception through a succession of spatial composition frames. However, «cultivating repetition and movement is also a means of escaping the centred, timeless vision of a central point of view. Alberti himself was not so rigid about perspective. He said that point of view should be positioned at human height, but not necessarily centred; that point of view could be lateral or even outside the visual rectangle» (Guidi 2018, p. 111). Thus in the passage from one photogram to the next, the shape of a triangle bursts into the frame, pointing its vertex towards the pilotis located in front of the lens (Figs. 10, 11). The *pilotis* separates the frame in two parts, allowing a glimpse of a small window in the back wall revealing the panorama beyond the horizon.

Figg. 10, 11

Le Corbusier, Villa Savoye,
Poissy, may 22, 2003@Guido
Guidi.



The composition seems to allude, in formal structure, to the architectural construction in Antonio and Piero Pollaiuolo's Annunciation. The pilotis in foreground, metaphor for the sacred column, draws the viewer's gaze along the margins of the photograph and outwards, beyond the large window. The ramp – protagonist of the composition – continues upwards, beyond the open space where the villa seeks to join with the sky and natural elements «in an attempt at an ideal reconciliation between Platonic absolutes» identified in nature and in man (Benton 2008, p. 230).

Takashi Homma, looking through

Interested on Le Corbusier's work, Japanese photographer Takashi Homma chose to investigate the theme of the window. He saw it as an apparatus that, varying in form and proportion, conditions both the character of architecture and- in a kind of bijective relationship- the place chosen to accommodate it. Homma had the opportunity to delve into Le Corbusier's architecture following a 2013 Canadian Centre for Architecture assignment to photograph Chandigarh. This first Indian experience inspired his work on the Swiss architect's creations, concentrating on their perceptive aspects and the dialogic reference they establish with the landscape¹⁰.

Windows foster interdependence between natural and constructed forms. In Ville Savoye, in particular, this interdependence is expressed through privileged landscape views made possible by the invention of the *fenêtre en longueur*.

The first step in truly looking at a landscape is to frame it, defining its edges with care, so that an observer may rest her gaze. Landscape occupies a central role in architecture, and- as Jean-Louis Cohen writes- «Le Corbusier confronted the question of landscape from different angles. The observer always came first, because it is through her vision that one usually encounters landscape; in his final book, *Mise au point* (1966), he defined himself as 'an ass, but with a sharp eye» (Cohen 2013, p. 25). The borders of openings in his constructions appear as paintings ready to mark the passage between interior and exterior. They are liminal spaces and physical places in which exchange occurs between the observing subject and observed object.

The *fenêtre en longueur* plays a central role in the Villa Savoye: as it governs the light shining into the living space, it opens new views on the first floor, offering a continuous series of framings that- organised in a succession of *photograms* – communicates scenery's diachronic dimension (Colomina 2007). Tim Benton asserts that «practical arguments for the panoramic window were, however, less important than psychological ones. Windows can be understood as the eyes of a house, and Le Corbusier always strove to provide a beautiful view for his houses». (Benton 2019, p. i)

Homma's series of photographs overturns point of view from the garden to the villa in an aim to amplify the role of nature as architecture's prominent backdrop. The shift in point of view enables the Japanese photographer to create a sequence of images accentuating the close relationship between construction and vegetation (Figs. 12, 13, 14, 15). Bushes intervene in the foreground, filtering the view of the building from below. Trunks jut between observer and villa, dividing the frame and architecture in a sequence of images. As the shrubbery grows thicker, vegetation prevails, underlining photographically scenery's



Figg. 12, 13, 14, 15

Le Corbusier, Villa Savoye, Poissy-sur-Seine, 1928@Takashi Homma

central role. In Guidi's photographs, a glimpse of leafy fronds hinted at the surrounding landscape's depth. Homma's images- in contrast- exhibit nature's unbridled force as it accommodates architecture: implicitly clarifying the reason for this.

Describing the villa, Le Corbusier observed that «If it's standing in a meadow one can't see very far. The grass is largely insalubrious, wet, etc. Consequently, the house's true garden won't be at ground level, but raised 3.5 metres: this hanging garden will have dry, healthy soil, and from here one will see the entire landscape far better than if one were to remain on the ground» (Le Corbusier 1964, p. 140). In a game of reflections and projections, the first-floor garden expresses in photography the possibilities of a paradigmatic device seeking synthesis between interior and exterior (Fig. 16). The open-air space identifies the heart of the home, proposing an extension directed at nature and conceived to construct a privileged relationship with nature through an open spatial sequence. The transparency of glass surfaces promotes interconnection between architectural elements, importing an "ideal" landscape into the

Fig. 16

Le Corbusier, Villa Savoye, Poissy-sur-Seine, 1928@Takashi Hommai.



home. The overlap of such elements- like the ramp ascending onto the roof- is reflected in glass surfaces, revealing an “apparent” presence. They take on a double spatial significance, concrete and imaginary. Photography intervenes to enhance the eye’s perception, revealing spatial characteristics in equilibrium between reality and imagination within the same photograph.

Facing the Cabanon at Cap-Martin, Homma’s lens was attracted by a window next to the front door, facing the sea. The pane’s outside surface reflects the scenery, metaphorically incorporating it into the building (Figs. 17, 18). The lens draws progressively closer to reveal the window as it captures the outside landscape while allowing a glimpse of the domestic interior. Photographed from inside and transferred onto a black background, the window depicts a sea view; a mirror on the window opening’s right side duplicates reality, amplifying features of the natural surroundings and creating an illusory dimension (Fig. 19). In this intentional positioning, the mirror seems to represent – as in classical painting tradition and later, photography – «exemplification of the fusion between the opposing forces of past and future – the world as a system of symbols, and the world as a set of visible facts [...] from the start of an indissoluble intertwining of art and science, directed towards exploration of nature (prior to its exact reproduction) and the consequent expansion of the artist’s perceptive capabilities» (Costantini 1992, p. XXVIII). In response to a contraction in living spaces, the photographs celebrate Le Corbusier’s attention to a placement of windows that, though small in size, foreshadow the overcoming of limits set by architecture itself to project – through the photographer’s gaze – a new reality.

In the catalogue that accompanied the exhibit *Mirrors and Windows*, John Szarkowski observed a «fundamental dichotomy in contemporary photography between those who think of photography as a means of self-expression and those who think of it as a method of exploration» (Szarkowski 2006, p. 52). Guidi and Homma’s series doubtlessly reflect the results of photographic research that continues to generate new questions about Le Corbusier’s work. As Bertelli argues, «as determined by the frame, photography is the spontaneous ally of a trilithic architecture. Niépce’s first photograph was shot from the window of his room. In the

Figg. 17, 18, 19

Cabanon de Le Corbusier, Roquebrune-Cap-Martin, 1951@Takashi Homma



Fig. 20

Pierre Jeanneret House, Type
4-J, Chandigarh 1954@Takashi
Homma



rectangular shape of the window, we cannot help but see the need for a steadfast link with known reality prior to the launch into a new, unproven space. And so the relationship between photography and architecture was established at the former's very origins» (Bertelli 1979, p. 6).

Guidi thus identifies in windows the “home's eyes”, while Homma summarises Pierre Jeanneret's Chandigarh house in the image of a single window. The window opening's particular shape – the architectural interpretation of an eye – recalls the very act of seeing and the prerogative of framing, implicit in the act of *photographing* (Fig. 20). While windows have mobile fixtures to regulate the amount of light shining into domestic spaces, in rotating these different areas of the yard outside the home become visible: an anatomical analogy to “our optical instrument: the eye”. Homma persistently returns to the window opening-eye and, in searching for the right distance, shoots a series of photographs that – placed one after the other in an approaching sequence – allow us to identify frame and window opening (Figs. 21, 22, 23). In this process of assimilation, the house's “gaze” seems to come to life and the window – considered a metaphor for observing – intervenes, activating once more the observer's gaze.

Notes

¹ «Knowledge of photography is just as important as knowing the alphabet. Tomorrow's illiterates will be as ignorant about the use of a camera as they are in the use of a pen today». In: Moholy-Nagy L. (1975, p. 131).

² In a letter to his father (7 October 1845), John Ruskin revealed the importance of detail as an element capable of gathering and fixing architecture's essence on daguerrotype. «Daguerreotypes taken by this vivid sunlight are glorious things. It is very nearly the same thing as carrying off the palace itself: every chip of stone and stain is there, and of course there is no mistake about *proportions*». In: Costantini P. and Zannier I. (1986, p. 12).

³ «Every image presents only that which is necessary and sufficient to describe the subject (and in that sense, Jeanneret is a great photographer), with no visual distractions. He excludes close-ups and bizarre points of view, which such a camera would in any case make difficult, with its obligatory orthogonality». In: Zannier I. (1984, p. 72).



Figg. 21, 22, 23

Pierre Jeanneret House, Type 4-J, Chandigarh 1954@Takashi Homma

⁴ «He broadened and often deepened factual, empirical experience with the input of a strong perceptive impulse. This impulse was at once cause and effect of his work». In: E. N. Rogers (1966, p. 11).

⁵ Recalling Cézanne: «the same object viewed from a different angle offers an extremely interesting study theme, so varied I believe I could address it without changing position, only turning now to the right, now left». In: Handke P. (1985, p. 26).

⁶ Guidi shot the photographs over the course of two trips in April and May 2003. In the same year, part of the photos was published in a volume edited by Rosa Tamborrino (2003). On occasion of the 2017 exhibit “Guidi Guidi: Le Corbusier- 5 Architetture”, on display at Galleria 1/9 in Rome (6 May - 24 June 2017) and at Kehrer Galerie in Berlin (27 April - 7 July 2018), a selection of 87 of 137 exhibited photographs were published in the volume Guido Guidi (2018) – *Le Corbusier. 5 Architectures*, Kehrer: Berlin.

⁷ As John Szarkowski has sustained «all of Atget’s pictures are informed by a precise visual intelligence, by the clarté that is the highest virtue of the classic French tradition. This quality was achieved not by impeccable technique, but by discovering precisely what one meant to say, and saying neither more or less». In: Szarkowski J. (1981, p. 17).

⁸ The Z symbol recalls the Giorgione’s paintings *Old Woman* (Castelfranco Veneto 1476-1477 - Venezia 1510), Gallerie dell’Accademia, Venezia). The painting was a particular favorite of Guidi, an expert in Italian Renaissance painting, who often cited it as a metaphor for time. On the reference to the “time’s arrow” Cf. Guidi G. (2012) – “Appunti per una lezione”.

⁹ «Drawn left by the passageway’s convergent escape, by the double-arched window (the red column of which has Christological interpretations), and then by the loggia with the symbolic peacock, the viewer’s gaze then winds through the landscape towards a view of Florence». Cf. D. Arasse (2009, p. 174).

¹⁰ Homma’s research is part of the Tokyo Window Research Institute’s Windowology program. He published it in the volume Takashi Homma (2019) – *Looking Through Le Corbusier Windows*.

Bibliography

ARASSE D. (2009) – *Annunciazione italiana. Una storia della prospettiva*. VoLo Publisher, Florence.

BENTON T. (2008) – *Le ville di Le Corbusier e Pierre Jeanneret 1920-1930*. Electa, Milan.

- BENTON T. (2019) – “From the fenêtre en longueur to the ondulateurs”. In: Takashi Homma, *Looking through Le Corbusier Windows*. Window Research Institute, Canadian Centre for Architecture, Koenig Books, Tokyo, Montréal, London.
- BERTELLI C. (1979) – “La fotografia come critica visiva dell’architettura”. *Rassegna*, 20.
- COHEN J. L., (2013) – “In the Cause of Landscape”. In: COHEN J. L. (edited by), *Le Corbusier: An Atlas of Modern Landscapes*. Thames & Hudson, New York.
- COLOMINA B. (2007) – “Vers une architecture médiatique”. In: A. von Vegesack, M. Kries (edited by), *Le Corbusier: The Art of Architecture*. Vitra Design Museum, Weil am Rhein.
- COSTANTINI P. e ZANNIER I. (1986) – *I dagherrotipi della collezione Ruskin*. Alinari-Arsenale Editori, Florence-Venice.
- COSTANTINI P. (1989) – “L’insistenza dello sguardo”. In: Costantini P., Fuso S., Mescola S., Zannier I., *L’insistenza dello sguardo. Fotografie italiane 1839-1989*. Alinari, Florence.
- COSTANTINI P. (1992) – “Introduzione”. In: Schwarz H., *Arte e fotografia. Precursori e influenze*. Bollati Boringhieri, Turin.
- FLORENSKIJ P. (2020) – *La prospettiva rovesciata*. Adelphi, Milano (1 ed. it. 1983, edited by N. Misler, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, Casa del Libro, Rome)
- GUIDI G. (2011) – *Carlo Scarpa’s Tomba Brion*. Hatje Cantz, Heidelberg-Berlin.
- GUIDI G. (2012) – “Appunti per una lezione”. In: *La figura dell’orante*. Edizioni del Bradipo, Lugo.
- GUIDI G., FRONGIAA. (2018) – “Un’architettura che non vuole distruggere se stessa”. In: Guidi G., *Le Corbusier. 5 Architectures*. Kehrer, Berlino-Heidelberg.
- HANDKE P. (1985) – *Nei colori del giorno*. Garzanti, Milan.
- HOMMA T (2019) – *Looking Through Le Corbusier Windows*. Window Research Institute, Canadian Centre for Architecture, Koenig Books, Tokyo, Montréal, London.
- KUBLER G. (1989) – *La forma del tempo. La storia dell’arte e la storia delle cose*, Einaudi. Torino (Orig. 1972, *The Shape of Time*, Yale University Press)
- LE CORBUSIER e JEANNERET P. (1930) – *Oeuvre Complète de 1910-1929*. H. Girsberger, Zurich 1930; ed., edited by W. Boesiger, Edition d’architecture, Zurich 1964, X ed. 1974, Vol. I.
- LE CORBUSIER (1987) – *Carnet T 10*, n. 1038, 15 agosto 1963. In: Croset P. A. (1987) – “Occhi che vedono”. Casabella, 531-532.
- LE CORBUSIER (2002) – *Verso un’architettura*. Longanesi & C., Milan 2002 (1 ed. 1923, *Vers un’architecture*, Éditions Crès, Collection de “L’Esprit Nouveau”, Paris).
- LUGON O. (2008) – *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans, 1920-1945*. Mondadori-Electa, Milan.
- MOHOLY-NAGY L. (1975), *Pittura, fotografia, film*. Martano Editore, Turin (Orig. *Malerei, Photographie, Film*, Albert Langen Verlag, Munich 1925)
- PANOFSKY E. (1988) – *La prospettiva come “forma simbolica”*. Feltrinelli, Milan.
- RABAÇA A. (2012) – “Documental Language and Abstraction in the Photographs of Le Corbusier”. *Jornal dos Arquitectos*, 243.
- ROGERS E. N. (1958) – “Architettura e fotografia. Nota in memoria di Werner Bischof”. In: Id., *L’esperienza dell’architettura*, Einaudi, Turin.
- ROGERS E. N. (1966), *Le Corbusier tra noi, All’insegna del pesce d’oro*. Milan.
- RÖSSL S. (2019) – “La ricerca paziente. Guido Guidi e il paesaggio veneto”. In: Guidi G., *In Veneto 1984-89*. MACK, London.
- SZARKOWSKI J. (1981) – “Atget e l’arte della fotografia”. In: Szarkowski J., Ham-bourg M. M., *L’opera di Atget. Volume I Vecchia Francia*. Idea Editions, Milan.

SZARKOWSKI J. (2006) – “Specchi e finestre. La fotografia americana dal 1960”. In: Pelizzari M. A. (edited by), *Documenti e finzioni. Le mostre americane negli anni Sessanta e Settanta. Istituzioni e curatori protagonisti tra Est e West Coast*. Agorà Editrice, Turin.

TAMBORRINO R. (2003) – *Le Corbusier. Scritti*. Einaudi, Turin.

TAMBORRINO R. (2018) – “Pour regarder. Le Corbusier”. In: Guidi G., *Le Corbusier. 5 Architectures*. Kehrer, Berlin.

ZANNIER I. (1984) – “Le Corbusier fotografo”. In: G. Gresleri, *Le Corbusier. Viaggio in Oriente. Gli inediti di Charles Edouard Jeanneret fotografo e scrittore*. Marsilio Editori-Fondation Le Corbusier, Venice.

Stefania Rössl (Born in Liestal, Switzerland, in 1965) is Assistant Professor of Architectural and Urban Composition in the Department of Architecture at the University of Bologna. As Director of the Photography Laboratory and the exhibition activities of the Department of Architecture, she has curated a number of research projects in the local area using photography as a research tool. She has also launched research projects in India. From 2009 to 2014 she was director of SI FEST, the international photography festival. Since 2016 she has been founder and a member of the scientific committee of OMNE, the North East Mobile Observatory, a project directed at exploring Italian areas undergoing transformation. Among her main publications are: *Architettura contemporanea*. India, Motta-Sole 24 ore, Milan 2009; *Global Photography. Europe*, Pazzini Editore, Rimini 2014; *OMNE/ WORK 2016-2018*, LetteraVentidue, Siracusa 2018; *Housing in India*. Charles Correa, Balkrishna Vithaldas Doshi, Raj Rewal, Quodlibet, Macerata 2018.