

Sguardi minimi. La fotografia e la rappresentazione dei modelli architettonici

Nicolò Sardo

Abstract

Il contributo vuole mettere in evidenza come la fotografia, attraverso la ripresa di modelli, sia stata e sia uno strumento significativo della rappresentazione dell'architettura; e la a del modello si è rivelata spesso come l'immagine emblematica di un progetto. Lo studio vuole inoltre presentare una serie rilevante di esperienze artistiche in cui il modello architettonico si configura come soggetto primario della raffigurazione fotografica. Se nella tradizionale fotografia dei modelli si è spesso ricercato un realismo capace di anticipare l'edificio costruito, ormai da anni tutto ciò viene demandato spesso alla rappresentazione digitale. Il modello viene così rappresentato fotograficamente in maniera decisamente più astratta investendolo della possibilità di enunciare aspetti particolari del progetto. È interessante notare come ancora oggi importanti architetti siano particolarmente interessati alla fotografia di modelli di progetto facendo nascere significative collaborazioni con alcuni fotografi. Negli ultimi decenni la fotografia con alcune sue tendenze ha spesso messo sempre più in crisi il suo rapporto con la realtà: attraverso la manipolazione delle immagini, in alcuni autori si può trovare un completo svincolarsi da ogni materialità sino alla produzione di immagini totalmente sintetiche. Attraverso l'uso dei modelli invece si opera ancora su un piano materiale, ma mettendo in atto una vera e propria realtà artificiale, e il reale viene ricostruito attraverso modelli in scala, con gradi diversi di realismo o di astrazione, che propongono virtualmente una realtà concepita appositamente dagli autori.

Parole chiave: fotografia, modelli architettonici, rappresentazione, arte e architettura.

Introduzione

La fotografia dei modelli in scala ha svolto una funzione nodale nella storia dell'architettura, contribuendo alla rappresentazione e alla diffusione di progetti e concetti architettonici. Nel corso degli anni, questo *medium* ha avuto una significativa evoluzione, passando da semplice strumento per la documentazione a vero e proprio mezzo artistico e comunicativo in grado di condizionare la percezione e la comprensione dell'architettura stessa. Fotografando il modello, due dispositivi di rappresentazione si intersecano, si sovrappongono, per consegnare all'osservatore una messa in scena di realtà diverse.

Il modello architettonico continua ad avere oggi un ruolo fondamentale per la rappresentazione dell'architettura

e, attraverso un filo rosso che lo lega a quanto fissato a partire dal Rinascimento, si mostra di volta in volta come uno strumento di pre-visualizzazione, comunicazione, documentazione, ausilio al progetto. Se «i modelli sono strumenti che ci consentono di esplorare il mondo» [Noè 2022, p. 178], la fotografia come “dispositivo per vedere” permette di selezionare il punto di vista dando specificità all'indagine.

La storia della fotografia dei modelli si sovrappone cronologicamente alla storia stessa della fotografia: due esempi che si possono citare sono il dagherrotipo di un fotografo anonimo, risalente probabilmente al 1850, con la vista frontale del modello di un edificio residenziale [1] e la ripresa fotografica – databile al 1855 circa – di Ludwig Belitski di



Fig. 1. a) L. Mies van der Rohe, Modello di progetto per il grattacielo di vetro, Berlino, 1922. Fotografia di Curt Rehbein. <<https://www.design-is-fine.org/post/152911811844/ludwig-mies-van-der-rohe-glass-skyscraper-model>> (consultato il 12 giugno 2014); b) L. Mies van der Rohe e W. Gropius, Modelli presentati alla Bauhausausstellung tenuta a Weimar nel 1923, fotomontaggio. <<https://drawingmatter.org/mies-van-der-rohe/>> (consultato il 12 giugno 2014).

un modello di sughero dell'arco romano di Settimio Severo realizzato da Carl May [2].

Se nella tradizionale fotografia dei modelli si è spesso ricercato – attraverso l'uso sapiente di sfondi, dell'illuminazione e della scelta del punto di vista – un realismo capace di anticipare l'edificio costruito, ormai da anni tutto ciò viene demandato principalmente alla rappresentazione digitale. Il modello viene così rappresentato fotograficamente in maniera decisamente più astratta delegando ad esso la possibilità di enunciare aspetti particolari del progetto.

La fotografia del modello è stata spesso l'immagine emblematica di un progetto, soprattutto se non realizzato, fornendo così una preziosa testimonianza storica e contribuendo in maniera significativa alla conoscenza delle avanguardie artistiche del Novecento.

Tra gli esempi più interessanti le riprese di Curt Rehbein del modello del grattacielo di vetro (1922) progettato da Ludwig Mies van der Rohe per Berlino (fig. 1a). L'uso di fotomontaggi, in cui le immagini dei modelli vengono assemblate su contesti reali, è piuttosto frequente per l'architetto tedesco che arriva a costruire una vera e propria "città di modelli" insieme a Walter Gropius [3] (fig. 1b). Ugualmente significative anche le immagini della serie di edifici *Arkhitekton* che Kazimir Malevič sviluppa negli anni Venti.

Nei casi più virtuosi, la relazione tra architetto, modellista e fotografo porta a esiti fondamentali per lo sviluppo del progetto, e le tre anime interagiscono in maniera particolarmente fruttuosa. Nasce anche una relazione fondamentale tra i modi in cui il modello viene fotografato e le rappresentazioni grafiche dello stesso progetto.

Una specificità della fotografia dei modelli è quella di poter diffondere a distanza la conoscenza di questi specifici artefatti così come avviene più in generale con l'architettura costruita. Ugualmente gli aspetti didattici sono essenziali, e la fotografia può essere anche uno strumento privilegiato per la comunicazione o per congelare le fasi costruttive di un modello. Quest'ultimo è un elemento non secondario e se ne trova traccia anche in alcuni emblematici esempi storici come nel caso delle immagini della costruzione del modello per la torre costruttivista dedicata alla Terza Internazionale progettata da Vladimir Tatlin nel 1920 [4] (fig. 2). Questo aspetto della fotografia come mezzo di diffusione di un modello non fa che continuare una tradizione già presente nei secoli precedenti e che veniva attuata attraverso le raffigurazioni grafiche [cfr. Sardo 2004, pp. 155-161]. Il modello come oggetto rappresentativo dell'architettura è protagonista nell'acquerello di Joseph Michael Gandy

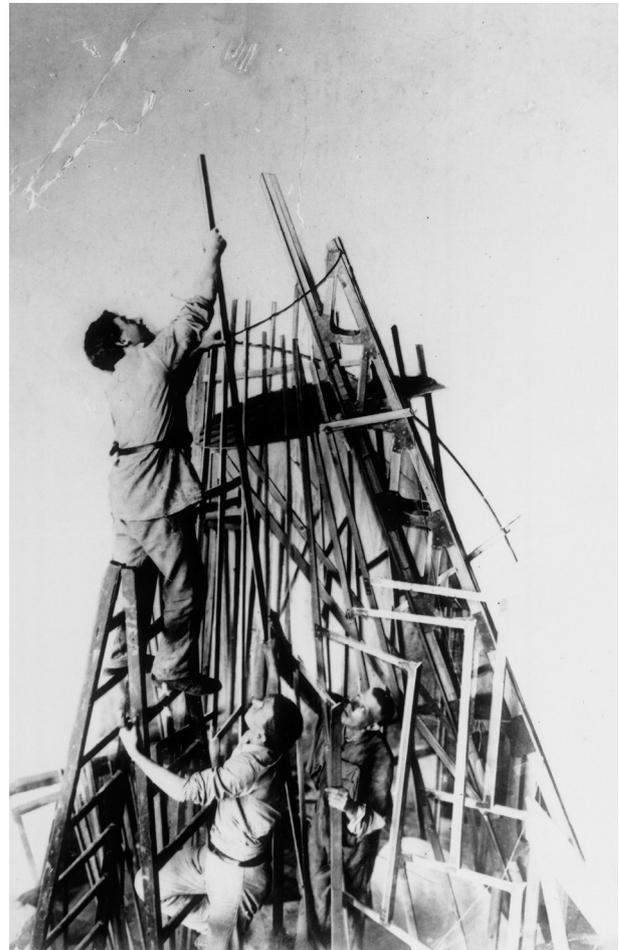


Fig. 2. V. Tatlin (con i collaboratori I.A. Meerzon e T.M. Shapiro) durante la costruzione del modello per il Monumento alla Terza Internazionale, Petrograd (ora San Pietroburgo, Russia), 1920. <<https://www.cca.qc.ca/fr/recherche/details/collection/object/7584>> (consultato il 12 giugno 2024).

(1818) che mostra alcuni dei progetti di John Soane all'interno di uno degli ambienti della casa-studio dell'architetto. Come già sottolineato, la fotografia dei modelli architettonici ha anche svolto un ruolo decisivo nella presentazione e nella diffusione dell'architettura moderna. Le fotografie dei modelli architettonici sono state adoperate per promuovere nuovi progetti, sia attraverso riviste specializzate che attraverso esibizioni e mostre pubbliche concorrendo alla familiarizzazione con i nuovi approcci formali. L'attenzione per questi aspetti ha portato anche alcuni grandi fotografi a occuparsi di modelli: Julius Shulman, Ezra Stoller; lo studio Hedrich-Blessing sono solo alcuni esempi significativi di questo interesse.

Quello che è avvenuto negli ultimi decenni è il trasformarsi di questa rappresentazione in un mezzo di espressione artistica dove il modello conquista una speciale forza perché non è più oggetto "occasionale" ma viene predisposto appositamente dall'artista/fotografo come soggetto fondante dell'immagine.

Narrazioni

La realizzazione di un modello presuppone soprattutto la sua visione diretta con una importante relazione di "interattività" dell'osservatore. La mediazione della fotografia impone un "filtro": la scelta di specifici punti di vista – se non addirittura di particolari effetti visivi – trasforma il modello, come si vedrà più avanti, in una realtà artificiale.

La selezione dello sguardo attraverso la fotografia diventa anche un modo per favorire la comprensione del modello guidando l'osservatore a prestare attenzione ad alcuni aspetti particolari. Inoltre, è importante sottolineare come la fotografia scardini il consueto rapporto tra l'osservatore e la riproduzione in scala dell'oggetto [5]: viene stabilita una distanza tra lo spettatore e il modello, creando uno stacco che mette in discussione le relazioni che normalmente esistono nell'osservazione diretta. A prescindere dal realismo sotteso dall'immagine, la riproduzione fotografica fa sì che siano assenti – o comunque alterati – molti degli elementi che caratterizzano la visione diretta.

Per la fotografia dei modelli l'allestimento dei set fotografici ha caratteristiche peculiari che avvicinano l'attività alla fotografia di oggetti: particolare attenzione viene data in conseguenza posta all'illuminazione [6] e ai fondali [7]. I punti di vista invece hanno una specificità che supera le consuetudini della «natura morta» per simulare piuttosto

visioni legate alla tradizione della rappresentazione architettonica: viste a volo d'uccello, zenitali, simulazione di "viste assonometriche", per arrivare a proporre punti di vista realistici utilizzando anche strumenti ottici derivati da altre discipline [8]. Spesso le pubblicazioni che si occupano della fotografia di architettura dedicano uno spazio anche alla ripresa dei modelli [9].

La fotografia dei modelli ha avuto un'importanza fondamentale per la diffusione delle elaborazioni sviluppate dalle avanguardie. All'interno della Bauhaus Lucia Moholy si è occupata spesso di raffigurare gli esiti prodotti dagli allievi della scuola. Se i modelli occupano uno spazio fondamentale nelle diverse esposizioni della Bauhaus, l'editoria accoglie regolarmente le immagini di modelli come occasione essenziale per la presentazione della nuova architettura. L'interesse di László Moholy-Nagy per i modelli emerge con chiarezza dall'ampio spazio che ha dato loro all'interno delle sue pubblicazioni [cfr. Moholy-Nagy 1929, 1947]. Anche nel cortometraggio *Things to Come* (1936) Moholy-Nagy riprende modelli di differenti materiali che vengono mostrati dinamicamente attraverso interazioni con effetti luminosi e sovrapposizioni. L'uso editoriale della fotografia di modelli, anche con finalità didattiche, è evidente nelle immagini di "spazi interni" pubblicate da Luigi Moretti a corredo di un suo importante saggio [si veda Moretti 1952-1953].

La fotografia del modello può assistere alla definizione stessa del progetto architettonico. Dopo il trasferimento negli Stati Uniti, Mies van der Rohe utilizzò i modelli come strumento vitale per lo sviluppo del progetto e considerava fondamentali le fotografie dei modelli che venivano realizzati dallo studio Hendrich-Blessing: spesso, proprio dalle immagini nascevano spunti per modifiche da apportare al progetto stesso [10].

Altro grande protagonista dell'architettura moderna che assegna un grandissimo valore alla trasmissione dei propri progetti alla fotografia dei modelli è sicuramente Le Corbusier: basta analizzare i volumi dell'*Œuvre complète* o le tante pubblicazioni sempre curate con la massima attenzione dall'architetto svizzero [11]. Anche Lucien Hervé, il fotografo con cui Le Corbusier intrecciò un'importante collaborazione a partire dagli anni Cinquanta sino alla sua scomparsa, si occuperà spesso anche delle riprese fotografiche dei modelli di alcuni importanti progetti di quel periodo [12] (fig. 3).

Anche dagli autori che operano all'interno di una riconsiderazione dei principi dell'architettura moderna che porteranno a sviluppare una visione utopica della città tra la

fine degli anni Cinquanta e la prima metà degli anni Settanta, il modello e la sua diffusione fotografica verranno utilizzati in maniera rilevante con lo scopo di comunicare con chiarezza l'inconsueto pensiero progettuale [13].

A Peter Eisenman la fotografia permette di selezionare la vista "corretta" con cui osservare il modello "assonometrico" della House X, realizzato appositamente attraverso una deformazione che materializza la proiezione isometrica: «Di solito una fotografia di un edificio è la registrazione descrittiva di un fatto, una *rappresentazione* della realtà. In questo caso la fotografia è la realtà del modello perché è la visualizzazione che ne rivela l'essenza concettuale come disegno assonometrico. Ma mentre l'essenza *concettuale* del modello è un disegno, quella della fotografia non lo è. Perché non è una fotografia di un disegno, ma di un modello... Tuttavia, la fotografia in bianco e nero riprodotta in questo catalogo e il disegno sono la stessa cosa. Qui il cerchio si chiude e la vera realtà della casa rimane sospesa. Il modello funge da approssimazione euristica finale, l'ultimo atto di quello che chiamo un processo di disgregazione. Il modello esiste come una realtà e simultaneamente come altra» [Eisenman, in Frampton, Kolbowski 1981, pp. 82, 83] [14].

Enric Miralles usa personalmente lo strumento fotografico per analizzare il modello per il progetto del Pabellón de meditación a Unazuki (1991), giocando con la luce e le ombre proiettate e operando un procedimento che sembra derivare dalle sperimentazioni delle avanguardie storiche [cfr. Esquinas Dessy, Zaragoza de Pedro 2016, p. 118]. È interessante notare come ancora oggi alcuni importanti fotografi siano interessati alla fotografia di modelli di progetto. Particolarmente indicativa è la cooperazione tra Thomas Ruff e gli architetti Herzog & de Meuron: il fotografo tedesco, oltre a raffigurare le opere realizzate, si interessa anche dei modelli dello studio svizzero [cfr. Riley 1991]. All'interno della collaborazione tra il fotografo tedesco Thomas Demand e lo studio di architettura britannico Caruso St John, appare particolarmente emblematico il progetto The Triple Folly (2022) dove è il fotografo – a partire da un "modello" estemporaneo – a suggerire la conformazione del padiglione realizzato a Ebeltoft in Danimarca [15].

Simulazioni

Attraverso la fotografia viene messa in crisi la relazione di scala tra l'oggetto e l'osservatore: la "distanza" e il punto di vista della ripresa simulano una possibile realtà.

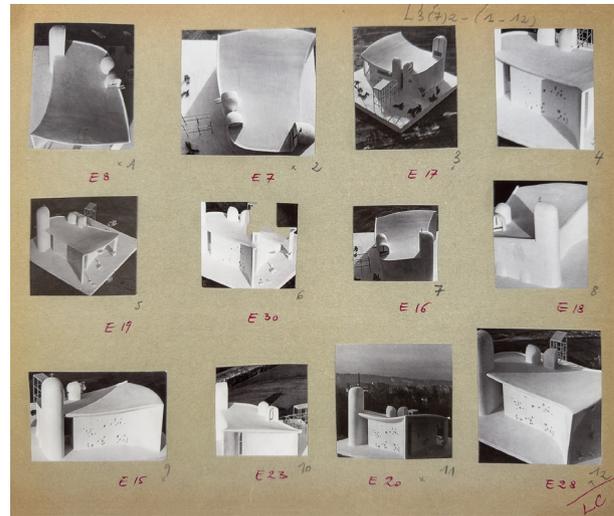


Fig. 3. L. Hervé, Modello di studio per la chiesa di Ronchamp, provini a contatto, 1950. Da Sbriglio 2011, p. 89.

Il modello viene condizionato dalle esigenze fotografiche: «Parafrasando Walter Benjamin, potremmo dire che in misura sempre maggiore il modello architettonico riprodotto è diventato il modello architettonico concepito per la riproducibilità» [Deriu 2012, p. 175] [16].

L'utilizzo dei modelli per la ricerca, soprattutto nell'ambito delle sperimentazioni strutturali per l'analisi delle deformazioni, è una pratica spesso utilizzata soprattutto nel passato da alcuni importanti strutturisti del '900 [17]. Anche in quest'ambito appare fruttuoso l'utilizzo della fotografia come mezzo di «registrazione» degli esiti. Ma ancora più singolare appare l'uso che fa della documentazione fotografica Franz Max Osswald (fig. 4), ingegnere svizzero che nel laboratorio di acustica dell'ETH di Zurigo negli anni Trenta sperimentò l'utilizzo delle riprese fotografiche per analizzare modelli acustici [18].

Prima dello sviluppo dei sistemi di visualizzazione digitale, uno degli obiettivi che si ricercavano nei modelli era quello di poter avere una visione che in qualche modo anticipasse quella di reali punti di vista dell'edificio da costruire. Anche il grande modello ligneo per San Pietro di Antonio da Sangallo fu realizzato e predisposto per permettere una visione realistica dell'interno della basilica. Proprio per

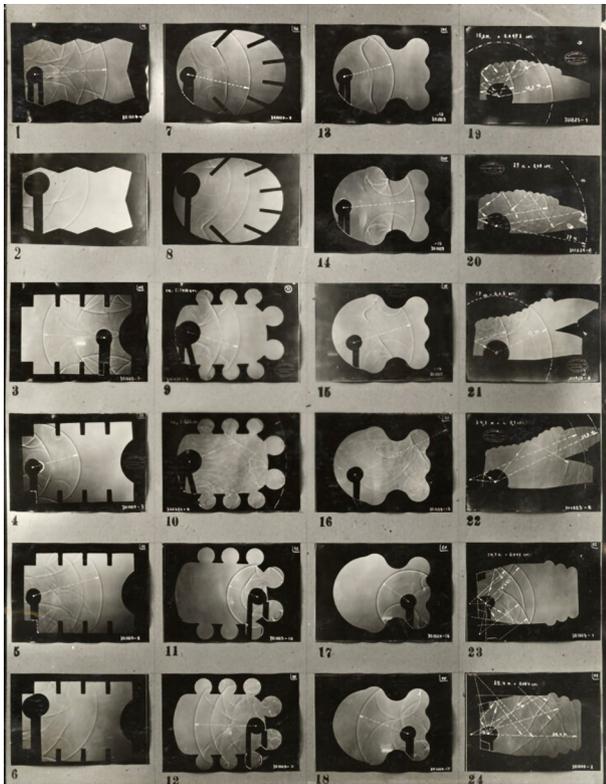


Fig. 4. F. Max Osswald, Studi fotografici della propagazione del suono in diverse sale utilizzando modelli, 1930. ETH-Bibliothek Zürich. <<https://soundandscience.net/collections/max-osswald-photographs/>> (consultato il 12 giugno 2024).

soddisfare questa esigenza, si è cercato spesso il modo di fotografare i modelli in maniera tale da ottenere visualizzazioni che anticipassero la realtà dell'architettura realizzata: con questo scopo vengono messi a punto particolari strumenti come il «periscopio rovesciato» utilizzato da Gaston Bardet in occasione dell'Esposizione Internazionale di Parigi del 1937 o il *maquettescope*, sviluppato dall'architetto Robert Auzelle negli anni Cinquanta [Pacot 2020, pp. 60, 61]. Il *relatoscope*, concepito originariamente per uso medico, viene adattato per la fotografia di modelli dall'architetto tedesco Martin Schulz van Treeck alla fine degli anni Settanta [19].

Se quella che viene ricercata è una visione che simuli quella reale, non è raro l'uso di specchi: nel modello per *Supersuperficie* (1972) di Superstudio si crea attraverso la riflessione un'estensione visiva dello spazio limitato della riproduzione. Marcel Lods, invece, ha integrato in un suo modello tre specchi per simulare l'inserimento del progetto nel contesto reale [cfr. Pacot 2020, p. 62].

La visione ravvicinata del modello, a simulare punti di vista reali, è scelta anche nelle rappresentazioni fotografiche che accompagnano il progetto di Bernard Tschumi per il concorso per la Biblioteca Nazionale di Francia (1989) dove il modello, sufficientemente dettagliato e caratterizzato strutturalmente, si mostra come verosimile anticipazione dell'edificio da realizzare.

Modello e architetto

Un'interessante tradizione fotografica è inoltre quella che riguarda i modelli fotografati insieme agli autori dei progetti: Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe, Le Corbusier, sono solo alcuni tra gli architetti che si sono fatti ritrarre insieme ai modelli delle loro opere.

L'immagine dell'architetto in posa accanto al modello dell'edificio da lui progettato emerge come un tema ampiamente presente: così l'ideatore si fa ritrarre con il modello del suo progetto anziché con l'edificio reale, seguendo una pratica che ha radici profonde nella tradizione iconografica della donazione dei modelli.

La scelta del modello è motivata non solo dalla sua maggiore forza visiva rispetto a un disegno, ma anche rispetto all'edificio stesso: le dimensioni ridotte collocano l'artefice in una posizione di pieno controllo e autorità. Il modello può riflettere l'attività progettuale dell'architetto, sia nel suo studio che sul cantiere; tuttavia, spesso l'architetto si presenta con una gestualità che va oltre la semplice esposizione, assumendo un ruolo quasi paterno (o materno) nei confronti dell'opera stessa [20].

Oltre alle più frequenti immagini degli architetti "in posa", come nel caso delle fotografie di Mies van der Rohe realizzate da Irving Penn (fig. 5), particolarmente affascinanti sono i servizi che mostrano i progettisti al lavoro vicino ai modelli – come nella serie di fotografie di Eero Saarinen con il grande modello del Terminal TWA (fig. 6) – o, perfino, nell'azione stessa di fotografare un modello, come nella serie che mostra Charles e Ray Eames che analizzano l'allestimento per una esposizione (fig. 7).

La mano di Dio

Un *topos* presente nella fotografia dei modelli è la messa in scena della mano: evidenziazione simbolica dell'architetto "creatore". Le mani indicano, sostengono, talvolta operano, modificando la stessa conformazione del modello.

In una delle fotografie del modello dell'Unité d'Habitation di Marsiglia, il principio dell'organismo come *casier à bouteilles* (portabottiglie) viene manifestato attraverso l'immagine di una mano che inserisce il piccolo alloggio all'interno della struttura (fig. 8).

Nel documentario di Pierre Chenal *L'architecture d'aujourd'hui* (1930) [21] – da cui furono tratti alcuni noti fotogrammi – le mani di Le Corbusier operano e si muovono sul modello del Plan Voisin per Parigi (fig. 9).

In anni recenti, spesso nelle fotografie di modelli dello studio MVRDV [22] o di Herzog & De Meuron [23] si vede la mano che opera su modelli.

Alberto Campo Baeza trasforma questa iconografia in un originale spunto progettuale proponendo – ai propri studenti, ma anche a se stesso – di «costruire un modello così piccolo da stare nel palmo della mano» [Campo Baeza 2013].

Altre realtà

Negli ultimi decenni la fotografia con alcune sue tendenze ha frequentemente messo sempre più in crisi il suo rapporto con la realtà: attraverso la manipolazione delle immagini, in alcuni autori si può trovare un completo svincolarsi da ogni materialità sino alla produzione di immagini totalmente sintetiche.

Attraverso l'uso dei modelli invece si opera ancora su un piano materiale ma mettendo in atto una vera e propria realtà artificiale, e il reale viene ricostruito attraverso "simulacri": veri e propri modelli in scala, con gradi diversi di realismo o di astrazione, evocano e propongono virtualmente una realtà concepita appositamente dagli autori. In queste elaborazioni però il modello non viene più mostrato come anticipazione di una possibile realtà futura ma si manifesta esso stesso come "realtà". In questo procedere non viene così messo in crisi il valore testimoniale dell'immagine [24] ma è il soggetto stesso – abbandonando la sua tradizionale valenza documentaria – a mettere in discussione le convenzioni di ciò che tradizionalmente fa parte dell'ambito fotografico: «La fotografia abbandona la sua tradizionale valenza documentaria, di strumento capace di catturare l'attimo decisivo, e introduce il dubbio su ciò che



Fig. 5. I. Penn, Ritratto di Ludwig Mies van der Rohe (con Philip Johnson sullo sfondo) con il modello del Seagram Building, New York, 1955. < <https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/11189> > (consultato il 12 giugno 2024).

si vede e ingenuamente si accetta come reale» [Pemjean 2014, p. 35]. Così è lo stesso "originale" ad essere ridefinito e il modello diventa il protagonista: «La falsa verità della copia dà forma a un simulacro che simula l'essere stesso al punto da sostituirvisi (nel caso dell'illusionismo)» [Wunenburger 1999, p. 139]. Il modello, la replica, diventa il protagonista: «Oggi l'astrazione non è più quella della carta, del doppio, dello specchio o del concetto. La simulazione non è più quella di un territorio, di un'entità referenziale, di una sostanza. Essa è la creazione attraverso modelli di un reale senza origine né realtà: iperreale» [Baudrillard 1981, p. 10] [25].

Tra gli autori più importanti che operano all'interno di questa tendenza c'è sicuramente Thomas Demand. Il fotografo tedesco realizza con carta e cartone vere e proprie "scenografie" ricche di dettagli, spesso ispirandosi a luoghi e ambienti reali legati a specifici eventi storici. La sua ricostruzione, quasi ossessiva, tende a simulare e ingannare



Fig. 6. B. Korab, Eero Saarinen e il modello per il TWA Terminal, 1955 ca. <<https://www.hermanmiller.com/stories/why-magazine/myth-maker/>> (consultato il 12 giugno 2024).

(fig. 10a). Le sue immagini diventano così una critica della rappresentazione fotografica della realtà: ciò che viene raffigurato è soltanto un simulacro; e i modelli, dopo essere stati rigorosamente fotografati, vengono distrutti rimarcando ulteriormente la loro costruzione come funzionale solo alla realizzazione delle riprese fotografiche [cfr: Bonami, Durand, Quintin 2000; Demand 2011].

Anche James Casebere insiste particolarmente con il realismo dei modelli attuando un caratteristico uso del colore e celando anche precisi indizi sulla "scala". Peculiare talvolta anche la presenza dell'acqua, che aumenta ulteriormente il senso di straniamento delle sue raffigurazioni (fig. 10b). L'attività del fotografo americano prende l'avvio negli anni Settanta quando allestisce modelli di cartone di scene domestiche che fotografa in bianco e nero. Negli anni successivi si fa più evidente l'approccio concettuale e le scene ricostruite si fanno più complesse; così come l'uso della luce diviene un elemento fondamentale e si evidenzia nella ricerca di un maggiore realismo cui concorre anche l'utilizzo di materiali eterogenei. Tra il 1998 e il 2003 comincia a fotografare modelli in cui gli ambienti raffigurati vengono "allagati". Negli anni successivi le immagini realizzate dal fotografo americano si concentrano invece su ricostruzioni di contesti urbani periferici ripresi da un punto di vista aereo [cfr: Casebere 2016; Enwezor 2011].

Originale è anche il lavoro di Emilio Pemjean: l'artista e architetto spagnolo individua spazi estratti da capolavori della pittura o da architetture non costruite (o comunque non più esistenti) e ne realizza laconici modelli (fig. 11).

Questi simulacri sono naturalmente capaci di mostrare anche aspetti non definiti o celati nell'opera di partenza. La neutralità e sinteticità delle superfici dei modelli indirizza a una percezione dell'essenza degli spazi rappresentati. La luce, come elemento vitale delle sue strutture, diviene un dispositivo per la caratterizzazione degli ambienti riprodotti dai suoi modelli: non è raro che, oltre a compiere scatti fotografici, Pemjean esegua anche videoriprese che mostrano in un *continuum* temporale come gli spazi mutano al variare dell'illuminazione, concedendo così una vera e propria esperienza visiva all'osservatore [26]. Il suo progetto *Palimpsesto* – «in un gioco di trasmutazione di linguaggi che va dall'architettura alla pittura, alla scultura e infine alla foto [...] è un percorso attraverso opere architettoniche ormai inesistenti – distrutte o trasformate radicalmente – ma ancora oggi punti di riferimento e miti collettivi perfettamente identificabili grazie ad alcuni capolavori della pittura». Tali opere vengono ricostruite sotto forma di modelli anche «completando e reinterpretando gli spazi in parte occultati dagli oggetti di cui il pittore si era avvalso per il suo scenario» [Pemjean 2014, p. 34].

Oliver Boberg ancora una volta mette in discussione l'atto di rappresentare la realtà attraverso la costruzione di modelli realistici di comuni edifici residenziali e spazi pubblici di un'ipotetica periferia senza particolari qualità. Ancora una volta l'accurata illuminazione contribuisce ad accrescere ulteriormente l'inganno visivo che porta l'osservatore a credere che si tratta di edifici reali. L'anonimia delle costruzioni evocate dai modelli di Boberg rende in qualche

modo ancora più credibile la simulazione attuata che fotograficamente tende concettualmente a quella "oggettività" debitrice delle elaborazioni di Bernd e Hilla Becher [cfr. Berg, Engler 2004].

Oltre alle esperienze esaminate, in una serie considerevole di esperienze artistiche si può osservare come i modelli si configurino come soggetto vitale della raffigurazione fotografica. Il fotografo statunitense Duane Michals nel 1973 presenta *Things are Queer* dove con una serie di nove fotografie utilizza anche uno spazio della casa in miniatura per spiazzare l'osservatore attraverso rappresentazioni contraddittorie sottolineate da continui salti di scala [Michals 2023]. Luigi Ghirri ha rivolto spesso il suo sguardo su realtà "ridotte". Significativo da questo punto di vista è il suo progetto dedicato al parco Italia in miniatura, situato nei pressi di Rimini. La riproduzione in scala del patrimonio paesaggistico e monumentale italiano dà l'occasione a Ghirri di mettere ancora una volta in discussione criticamente il rapporto tra visione e realtà all'interno del lavoro dall'allusivo titolo *In scala* [27].

Tra gli esempi recenti più interessanti bisogna citare anche Lori Nix. La fotografa americana dispone modelli che sottolineano un forte realismo definito anche grazie all'estrema ricchezza di dettagli. I diorami che realizza e fotografa rappresentano situazioni speciali degli edifici realizzati, presentando una visione apocalittica dove le architetture vengono esibite come rovine in stato di abbandono, in contesti in cui la natura sembra volersi riappropriare degli spazi [cfr. Nix 2013].

Considerando le esperienze maggiormente interne all'ambito artistico si segnalano ancora alcune elaborazioni come quelle del fotografo David LaChapelle che tra il 2012 e il 2014, nei due progetti *Gas Stations* e *Refineries*, fotografa modelli appositamente realizzati di stazioni di rifornimento e di raffinerie. I modelli appaiono particolarmente complessi, realizzati utilizzando materiali eterogenei, e vengono sempre ripresi inserendoli all'interno di ambienti naturali [cfr. LaChapelle 2013].

In Italia due importanti artisti utilizzano per i propri progetti, pur partendo da presupposti e finalità differenti, modelli appositamente realizzati per essere fotografati: Paolo Ventura e Silvia Camporesi. I modelli costruiti da Ventura fanno da sfondo ai suoi set, dei quali lui stesso è protagonista interpretando personaggi diversi: mette in opera così scenografie particolarmente affascinanti con ricostruzioni che evocano città come Milano, Roma e Venezia [cfr. Guadagnini 2020].

Anche Camporesi ha impiegato spesso nei suoi progetti dei modelli per ricostruire scene che poi vengono



Fig. 7. C. and R. Eames con il modello di studio per l'allestimento dell'esposizione *Mathematica: A World of Numbers... and Beyond*, California Museum of Science and Industry in Los Angeles, 1960. <<https://westernartandarchitecture.com/april-may-2019/the-eames-legacy/>> (consultato il 12 giugno 2024).

fotografate simulando situazioni apparentemente reali. Ne *Le città del pensiero* (2015), ha ricreato con modelli gli scorci urbani di alcuni dipinti metafisici di De Chirico e li ha ripresi fotograficamente [28]. Ne *Il paese sommerso* (2019) ha ricostruito in scala 1:20 il borgo abbandonato di Fabbriche di Careggine, che dal 1941 giace all'interno di una diga, e l'ha fotografato immerso in una vasca d'acqua, simulando in tale maniera una reale ripresa subacquea.

Appare evidente come questa tendenza si sia particolarmente sviluppata negli ultimi anni e sempre più spesso artisti/fotografi abbiano meticolosamente ideato e costruito modelli come vere e proprie sculture tridimensionali con la funzione di realizzare fotograficamente raffigurazioni bidimensionali [29]. Ed è singolare come altri artisti simulino in maniera tale da mantenere un'ambiguità capace di evocare immagini di modelli: Gordon Matta-Clark, oltre a costruire alcuni plastici, propone fotomontaggi di spazi reali presentati come modelli.

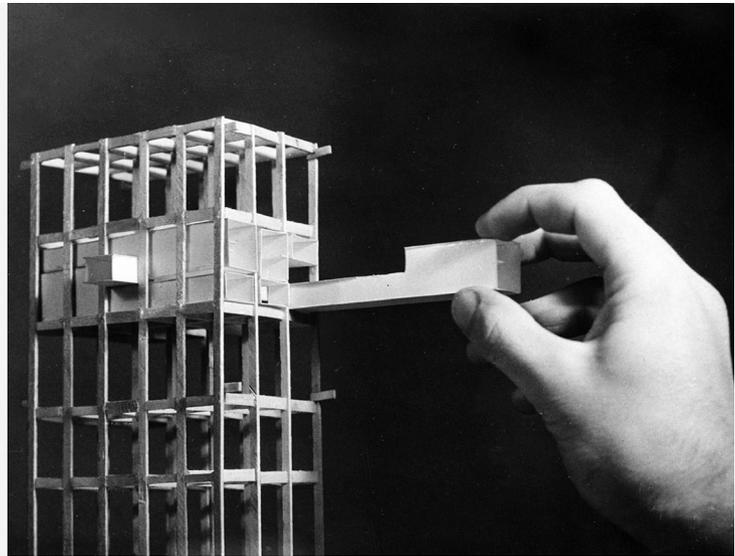


Fig. 8. N. Leen, Le Corbusier e il modello di studio per l'Unité d'Habitation di Marsiglia, 1946. <https://monoskop.org/Le_Corbusier>; <<https://www.mandua.com.py/estudio-sobre-le-corbusier-eleva-a-la-maqueta-arquitectonica-a-arte-plastico-n352>> (consultato il 12 giugno 2024).

Con Olivo Barbieri si assiste invece a un rovesciamento: non si ha più una messa in scena in cui il modello viene adoperato per simulare una realtà "artificiale", ma è la realtà che viene mostrata come "modello": attraverso l'utilizzo della sfocatura selettiva – attuata attraverso il basculaggio dell'obiettivo della fotocamera – le viste aeree delle città reali restituiscono immagini disorientanti che si mostrano come apparenti ricostruzioni artificiali [cfr. Tognon 2001, pp. 182-187].

Conclusioni

La fotografia dei modelli in scala ha avuto un ruolo cruciale nella storia dell'architettura, contribuendo alla rappresentazione e alla diffusione di progetti e concetti architettonici.

La rilevanza di questa forma specifica di rappresentazione rimane fondamentale anche nell'epoca digitale, in cui la fotografia continua a svolgere un ruolo essenziale nella promozione e nella diffusione dell'architettura contemporanea.

Fig. 9. Le Corbusier illustra il progetto per il Plan Voisin. Fotogramma tratto dal documentario *L'architecture d'aujourd'hui*, regia di P. Chenal, Francia 1930.





Fig. 10. a) T. Demand, *Diving Board (Sprungturm)*, 1994. <<https://artblart.com/tag/thomas-demand-brennerautobahn/>> (consultato il 12 giugno 2024); b) James Casebere, *Pink Staircase #2*, 2000. <<https://www.jamescasebere.com/>> (consultato il 12 giugno 2024).

Fig. 11. E. Pemjean, *Palimpsesto I*, 2013. Il modello ricostruisce lo studio di D. Velázquez; la vista è la stessa di quella visibile nel dipinto del pittore spagnolo *Las Meninas*, 1656 ca. <<https://www.emiliopemjean.com/projects/Palimpsesto>> (consultato il 12 giugno 2024).



Note

[1] Il dagherrotipo è conservato dal Canadian Centre for Architecture, Montréal. Si veda <<https://www.cca.qc.ca/fr/recherche/details/collection/object/6896>> (consultato il 14 febbraio 2024). Per un approfondimento sul tema della fotografia dei modelli cfr. anche: Bergera 2016; Higgott-Wrany 2012; Moon 2005; Pacot 2020; Sachsse 2012; Stierli 2018; Wagner-Kajewski 2020.

[2] L'immagine – stampa su carta salata da lastra di vetro al collodio umido – fa parte della collezione dell'Istituto Minutoli di Liegnitz (ora Legnica, Polonia); cfr. Sachsse 2012, p. 23.

[3] Il fotomontaggio fu presentato in occasione dell'*Internationalen Bauhaus Ausstellung* a Weimar nel 1923. Di Gropius si può riconoscere il modello per il concorso del Chicago Tribune; cfr. Beitin, Eiermann, Franzen 2017, pp. 92-95.

[4] Cfr. Quilici, V. (1991). *Il Costruttivismo*. Roma-Bari: Laterza, pp. 91-99. Si veda anche la ricostruzione della torre inserita nel luogo dove doveva sorgere a Pietrogrado (l'attuale San Pietroburgo) nel breve video realizzato dal giapponese Takehiko Nagakura, ricercatore e docente del MIT.

[5] Per un approfondimento su questo aspetto cfr. Deriu 2021.

Questo *medium* ha subito un'evoluzione significativa nel corso degli anni, trasformandosi da strumento di documentazione a mezzo artistico e comunicativo autonomo, capace di influenzare la percezione e la comprensione dell'architettura stessa. La fotografia del modello architettonico continua a essere essenziale oggi, fungendo da strumento di pre-visualizzazione, comunicazione e documentazione, mentre si sposta verso una rappresentazione astratta, affidando sempre più alla rappresentazione digitale la capacità di anticipare l'edificio costruito: la concatenazione tra i due dispositivi di rappresentazione genera nuovi e inediti codici visivi. L'analisi svolta ha evidenziato come modello e fotografia, nel loro tessere relazioni sempre particolari, ci affidano un racconto sempre speciale dal punto di vista della rappresentazione e della descrizione dello spazio architettonico.

Le mani dell'architetto, dell'artista e del fotografo si fondono in un processo creativo che va oltre la mera documentazione, dando vita a simulacri che sfidano le convenzioni e ridefiniscono la realtà stessa. Questo approccio artistico alla fotografia dei modelli offre una nuova prospettiva sull'architettura, creando immagini che vanno oltre la mera rappresentazione, per esplorare concetti e narrazioni complesse: l'artificialità del modello diviene così un espediente che permette alla creatività del fotografo di mantenere una relazione forte con la realtà materiale senza però esserne vincolato.

[6] L'illuminazione, che può essere naturale o artificiale, può essere coadiuvata dall'uso di pannelli riflettenti.

[7] I fondali possono essere neutri o rappresentare fotograficamente contesti reali. Ma non è raro il caso in cui i modelli vengono fotografati all'aperto.

[8] Sull'utilizzo dell'endoscopica si veda più avanti.

[9] Tra i casi più significativi Shulman 2000, pp. 84-87.

[10] Per un approfondimento si veda Çoker Bilici 2020, pp. 79-85.

[11] Tra le immagini fotografiche dei modelli corbusieriani più emblematiche, e che sono strettamente legati visivamente al progetto, si indicano quelle per la casa Citrohan (1922), Plan Voisin per Parigi (1925), Centrosoyuz (1929) e Palazzo dei Soviet a Mosca (1931), il piano per Algeri (1930). Cfr. anche Cova Morillo Velarde 2019.

[12] Sul rapporto tra Hervé e Le Corbusier cfr. Sbriglio 2011. Tra i servizi fotografici che hanno come soggetto i modelli che si possono vedere sul volume si segnalano i seguenti progetti: Cappella di Ronchamp (1950), p.

89; Segretariato di Chandigarh (1952), p. 169; Parlamento di Chandigarh (1955), p. 189; Convento de La Tourette (1953), p. 247.

[13] Sui modelli di questa tendenza cfr: Sardo 2021.

[14] «Usually a photograph of a building is a narrative record of a fact – a representation of reality. Here the photograph is the reality of the model because it is the view which reveals its conceptual essence as an axonometric drawing. But while the conceptual essence of the model is a drawing, that of the photograph is not. For it is not a photograph of a drawing but of a model... Yet the black and white photograph depicted in this catalogue and the drawing are one and the same. Here the circle is closed, and the true reality of the house remains suspended. The model serves as the final heuristic approximation, the last act of what I call a process of decomposition. The model exists as one reality and simultaneously another.» (trad. dall'inglese dell'autore).

[15] Per un approfondimento si veda Demand, Caruso St John 2023. Sull'uso della fotografia di modelli all'interno dello studio cfr: Engel 2013.

[16] «Paraphrasing Walter Benjamin, we could say that to an ever greater degree the architectural model reproduced became the architectural model designed for reproducibility» (trad. dall'inglese dell'autore).

[17] Tra i più importanti si segnalano Richard Buckminster Fuller, Frei Otto, Robert Le Ricolais, Eduardo Torroja, David Georges Emmerich, Felix Candela: cfr: Sardo 2004, pp. 175-179; Fabricius 2017.

[18] Per un approfondimento cfr: von Fischer 2017.

[19] Cfr: Cornot 2019, pp. 39-63. La ditta londinese Optec agli inizi degli anni '60 mette in commercio il ModelScope: un dispositivo ottico con 18 lenti in miniatura, una sorta di periscopio che forniva una visione realistica all'interno dei modelli e che tramite un adattatore permetteva di realizzare riprese fotografiche. Cfr: anche Deriu 2021, p. 100 e Pacot 2020, p. 62.

[20] Per un approfondimento iconografico cfr: Frémy 2002; Sardo 2014, pp. 185-187.

Autore

Nicolò Sardo, Scuola di Ateneo Architettura e Design, Università degli Studi di Camerino, nicolo.sardo@unicam.it

Riferimenti bibliografici

Barthes, R. (2003). *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, p. 78. Torino: Einaudi. [Prima ed. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Seuil: Édition Gallimard, 1980].

Baudrillard, J. (1981). *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée.

Beitin, A., Eiermann, W., Franzen, B. (2017). *Mies van der Rohe Montage Collage*. London: Koenig Books.

Berg, S., Engler, M. (Eds.) (2004). *Oliver Boberg*. Berlin: Hatje Cantz.

Bergera, I. (a cura di). (2016). *Cámara y Modelo: Fotografía de maquetas de arquitectura en España 1925-1970*. Madrid: La Fábrica.

[21] La sceneggiatura del documentario (durata di circa 18 minuti) è di Chenal e Le Corbusier: I testi sono dello stesso Le Corbusier e originariamente al film furono aggiunte musiche (oggi perdute) composte dal fratello Albert Jeanneret.

[22] Tra gli altri si citano i modelli di studio per il Leidschenveen Town Center (1997).

[23] Particolarmente interessante uno dei modelli per il De Young Memorial Museum (1999).

[24] Il riferimento è qui al concetto di Roland Barthes «che la cosa è stata là»: cfr: Barthes 2003, p. 78.

[25] «Aujourd'hui l'abstraction n'est plus celle de la carte, du double, du miroir ou du concept. La simulation n'est plus celle d'un territoire, d'un être référentiel, d'une substance. Elle est la génération par les modèles d'un réel sans origine ni réalité : hyperréel» (trad. dal francese è dell'autore).

[26] Cfr: Pemjean 2014; 2016. Si veda anche il sito web dell'artista: <<https://www.emiliopemjean.com/>> (consultato il 12 giugno 2024).

[27] Ghirri fotograferà più volte il parco, dalla fine degli anni '70 sino alla metà degli anni '80. Una prima serie di immagini fu presentata nell'ambito del progetto fotografico *In scala* (1977-1978). Le fotografie dedicate all'Italia in miniatura sono state oggetto di una recente mostra, tenuta a Reggio Emilia tra il 2022 e il 2023, dal titolo *In scala* diversa. Luigi Ghirri, Italia in Miniatura e nuove prospettive.

[28] Cfr: Camporesi 2018, pp. 82-85. Camporesi, nel 2011, nel progetto *La terza Venezia*, combina riprese fotografiche della Venezia reale con quelle della sua riproduzione in scala eseguite nel parco riminese Italia in miniatura; cfr: Camporesi 2018, pp. 56-61.

[29] Altri artisti che aderiscono a questa tendenza sono lo svizzero Bernard Voita e l'olandese Edwin Zwakman. Cfr: Zwakman 2008.

Bonami, F., Durand, R. & Quintin, F. (2000). *Thomas Demand*. London: Thames & Hudson.

Campo Baeza, A. (2013). Un'idea nel palmo di una mano. In *Domus*, n. 972, p. 10.

Camporesi, S. (2018). *Il mondo è tutto ciò che accade*. Ravenna: Danilo Montanari.

Casebere, J. (2016). *After Scale Model*. Brussels: Bozar.

Çoker Bilici, B. (2020). *Architectural model photography. A tool in architectural culture*. Dissertazione Graduate School of Natural and Applied Sciences: Architecture. Ankara: Middle East Technical University.

- Cornot, J. (2019). *Martin Schulz van Treeck (1928-1999). Architecture espace ou objet?* Paris: ENSAPB.
- Cova Morillo Velarde, M.A. de la (2019). Photographie et maquette chez Le Corbusier: Dialogues entre la création et la diffusion. In *Cahiers de la recherche architecturale, urbaine et paysagère*, n. 5, pp. 1-26.
- Demand, T. (2011). A Conversation with Anne Holtrop and Bas Princen. In *Oase*, n. 84, pp. 55-70.
- Demand, T., Caruso St John (2023). *The Triple Folly*. London: MACK.
- Deriu, D. (2012). Transforming Ideas into Pictures: Model Photography and Modern Architecture. In A. Higgott, T. Wray (Eds.). *Camera construct. Photography, Architecture and Modern City*, pp. 159-178. Farnham: Ashgate.
- Deriu, D. (2021). Adventures in Scale. In *Vesper*, n. 5, pp. 92-107.
- Engel, P. (2013). Envisioning architecture interiors through model photography: Caruso St John Architects. In E. Morello, B. Piga (2013). *Envisioning Architecture: Design, Evaluation, Communication*, pp. 193-200. Proceedings of the 11th conference of the European Architectural Envisioning Association. Roma: Nuova Cultura.
- Enwezor, O. (a cura di) (2011). *James Casebere. Works 1975-2010*. Bologna: Damiani.
- Esquinas Dessy, J., Zaragoza de Pedro, I. (2016). Enric Miralles y las maquetas: pensamientos ocultos entrecruzados y otras intuiciones. In *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, n. 15, *Maquetas*, pp. 112-125. <https://doi.org/10.12795/ppa.2016.i15.08>.
- Fabricius, D. (2017). Material models, photography, and the threshold of calculation. In *Arq*, n. 21.1, pp. 21-32.
- Frampton, K., Kolbowski, S. (Eds.) (1981). *Idea as Model*. New York: Institute for Architecture and Urban Studies-Rizzoli International.
- Frémy, A. (2002). *Modell*. Köln: Walter König.
- Guadagnini, W. (a cura di). (2020). *Paolo Ventura. Photographs and Drawings*. Cinisello Balsamo: Silvana.
- Healy, P. (2008). *The Model and its Architecture*. Rotterdam: 010 Publishers.
- Higgott, A., Wray, T. (Ed.) (2012). *Camera construct. Photography, Architecture and Modern City*. Farnham: Ashgate.
- LaChapelle, D. (2013). *Land scape*. Bologna: Damiani. New York City: Paul Kasmin Gallery.
- Michals, D. (2023). *Things Are Queer: 50 Years of Sequences*. Göttingen: Steidl.
- Moholy-Nagy, L. (1929). *Von Material zu Architektur*. München: Albert Langen.
- Moholy-Nagy, L. (1947). *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald.
- Moon, K. (2005). *Modeling Messages. The Architect and the Model*. New York: Monacelli.
- Moretti, L. (1952-1953). Strutture e sequenze di spazi. In *Spazio*, n. 7, pp. 9-20 e pp. 107-108.
- Nix, L. (2013). *The City*. Seattle: Decode.
- Noè, A. (2022). Utilizzare modelli. In A. Noè. *Strani strumenti: L'arte e la natura umana*, pp. 176-187. Torino: Einaudi [Prima ed. *Strange Tools: Art and Nature*. New York: Hill and Wang, 2015].
- Pacot, M. (2020). De l'autre côté du miroir: la photographie à l'épreuve de la maquette d'architecture. In *Livraisons de l'histoire de l'architecture*, n. 39, pp. 53-64.
- Pemjean, E. (2014). Palimpsesto. In *Domus*, n. 986, pp. 34-37.
- Pemjean E. (2016). De Vonk. In *Engawa*, n. 26, pp. 7-13.
- Riley, T. (1991). *Architectures of Herzog & de Meuron. Portraits by Thomas Ruff*. New York: Peter Blum.
- Sachsse, R. (2012). A Short History of Architectural Model Photography. In O. Elser, P.C. Schmal (Eds.). *The Architectural Model: Tool, Fetish, Small Utopia*, pp. 23-28. Zurich: Scheidegger & Spiess.
- Sardo, N. (2004). *La figurazione plastica dell'architettura. Modelli e rappresentazione*. Roma: Edizioni Kappa.
- Sardo, N. (2021). Utopie solide. Visioni e modelli nelle sperimentazioni urbane degli anni Sessanta. In *diséño*, n. 9, pp. 59-70.
- Sbriglio, J. (2011). *Le Corbusier & Lucien Hervé. The Architect & the Photographer: a Dialogue*. London: Thames & Hudson.
- Shulman, J. (2000). *Photographing Architecture and Interiors*. Los Angeles: Balcony.
- Stierli, M. (2018). *Montage and the Metropolis. Architecture, Modernity, and the Representation of Space*. New Haven-London: Yale University Press.
- Tognon, P. (2001). *Olivo Barbieri. Virtual Truths*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- von Fischer, S. (2017). A Visual Imprint of Moving Air: Methods, Models, and Media in Architectural Sound Photography, ca. 1930. In *Journal of the Society of Architectural Historians*, n. 76 (3), pp. 326-348.
- Wagner, K., Kajewski, M.-C. (a cura di) (2020). *Architekturen in Fotografie und Film: Modell, Montage, Interieur*. Berlin: Reimer.
- Wunenburg, J.-J. (1999). *Filosofia delle immagini*. Torino: Einaudi [Prima ed. *Philosophie des images*, Paris: Presses Universitaires de France, 1997].
- Zwakman, E. (2008). *Fake but Accurate*. München: Schirmer/Mosel.