

# La persistenza di modelli visuali del paesaggio romano da Van Wittel a Le Corbusier

Fabio Colonnese

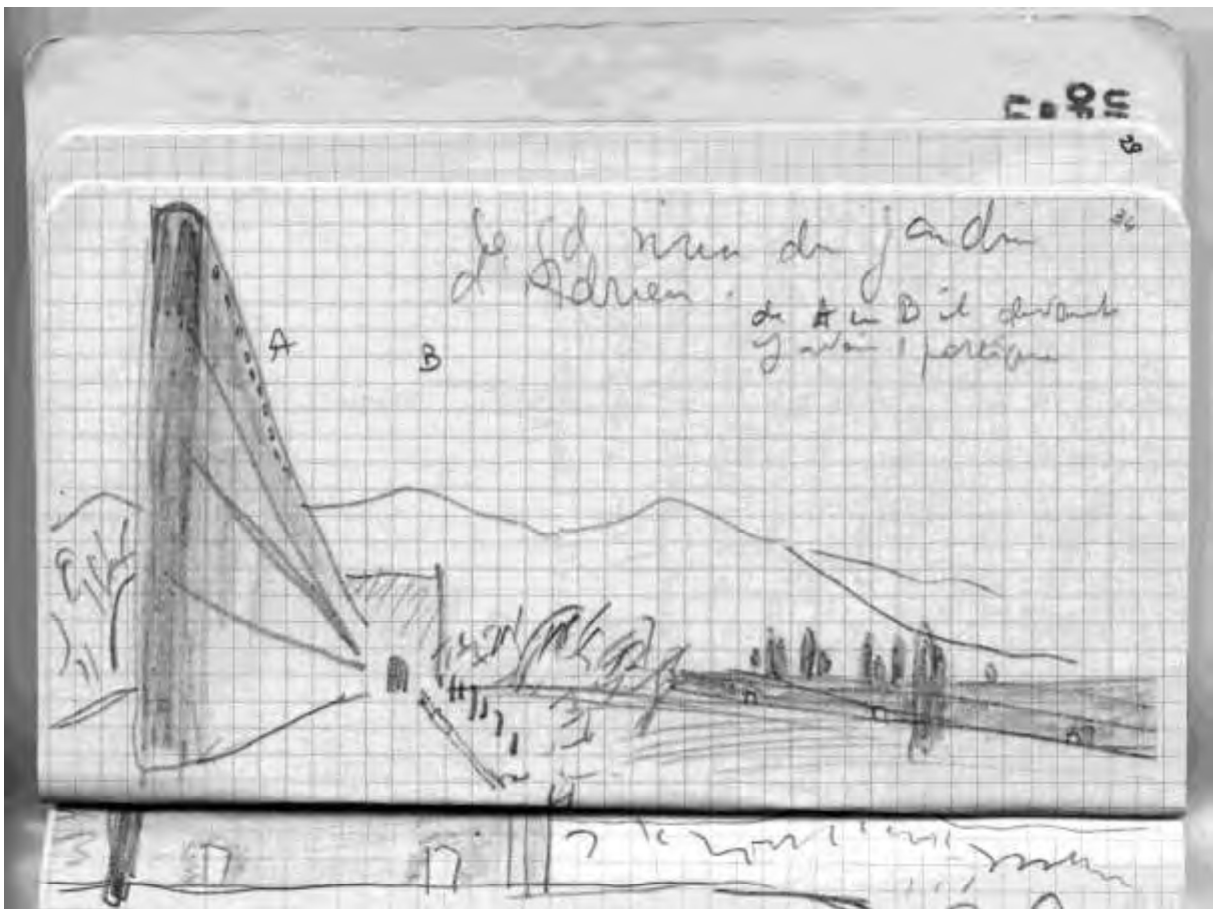
Sapienza Università – Roma – Italia

**Parole chiave:** Le Corbusier in Italia, Modelli visuali, Prospettiva, Villa Adriana, Taccuino di viaggio.

## 1. Introduzione

I numerosi studi pubblicati negli ultimi due decenni sulla figura di Le Corbusier hanno setacciato quasi ogni angolo del suo immenso archivio conservato a Parigi presso l'omonima fondazione. In particolare, i suoi taccuini di viaggio, pubblicati in maniera sistematica a partire dagli anni Ottanta, sembrano costituire una fonte inesauribile per tracciare le complesse traiettorie della sua formazione artistica ma anche per confutare diffuse convinzioni e alcune delle sue stesse affermazioni.

Gli studi sulle riviste, cartoline e dépliant commerciali della sua biblioteca, hanno messo in luce l'attitudine ad adottare quasi fino al plagio, i modelli visivi dei primi mass media, come la pubblicità e il cinema. Allo stesso modo, gli schizzi di viaggio, quando non copiati a loro volta da fotografie o pesantemente ritoccati dopo il ritorno, possono rivelare la sua adozione di modelli visuali storici, se non addirittura classici, che hanno influenzato non solo il suo modo di rappresentare l'architettura ma, più in generale, il modo di vedere e valorizzare il paesaggio in termini di composizione di masse e piani.



*Le Corbusier, Schizzo di viaggio del Pecile, 1911.  
Paris, Fondation Le Corbusier, Voyage d'Orient, Carnet 5, 34.*

## 2. Uno schizzo del Pecile in Villa Adriana

Nel 1911, durante il suo soggiorno romano, Jeanneret si recò a Tivoli, dove visitò le rovine di Villa Adriana<sup>1</sup>. Nell'occasione egli mise da parte la macchina fotografica<sup>2</sup> e riempì il suo taccuino a fogli quadrettati di numerosi schizzi, generalmente a matita e occasionalmente trattati con pastelli colorati. Il suo tratto appare “a volte rapido come uno scatto fotografico, altre attento come un disegno di Corot, a volte calligrafico come fosse una pianta ingrandita del Baedeker, a volte sommario e dimentico dei particolari”<sup>3</sup>.

Diversi schizzi sono dedicati alla comprensione e alla misurazione del vasto terrazzamento del Pecile concluso con un grande terrapieno curvo. Il complesso misura circa 330 metri di lunghezza per 110 di larghezza, con una piscina centrale lunga 100 metri e ampia 25: dimensioni che lo accumulano, ad esempio, al Belvedere Bramantesco e che lo pongono al limite individuato da Leonardo Benevolo tra la percezione propriamente architettonica e quella paesaggistica<sup>4</sup>.

Egli redasse schizzi in pianta e sezione e rapide viste prospettiche della grande piattaforma da diversi angoli. In diversi casi si tratta di composizioni che inquadrano il rarefatto paesaggio del Pecile, segnato in ampiezza dall'orizzonte, in profondità dal muro e in verticale da un cipresso solitario, attraverso la cornice architettonica prospettica offerta dai fornicci e dal pavimento quadrettato.

Particolarmente interessante è il primo schizzo del Pecile, incentrato sul muro alto 9 metri che delimita la terrazza verso nord, originariamente affiancato da due lunghi portici e marcato da filari orizzontali. Il muro è inquadrato secondo un punto di vista molto vicino al piano verticale che lo contiene e, tuttavia, distante abbastanza da inquadrare la testata del muro in tutta la sua altezza. L'ideale quadro prospettico appare posto perpendicolarmente al muro, come suggerito dal prospetto frontale della Aula dei Filosofi sul fondo, che nasconde il cosiddetto Teatro marittimo retrostante e conclude otticamente la sequenza architettonica. Il muro risulta quindi in un triangolo tutto spostato a sinistra che sembra pensato appositamente per inquadrare l'ampia porzione di paesaggio distante chiuso dal profilo dei monti: privato delle sue bucature e segnato da linee che concorrono alla fuga, appare come una lastra astratta verticale che semantizza il paesaggio, “espressione della volontà di assumere l'ordine di Roma come strumento di interpretazione dell'ordine della natura”<sup>5</sup>.

### 2.1. Lo sguardo filtrato

Già molti anni fa, Giuliano Gresleri aveva posto l'attenzione sul fatto che probabilmente Jeanneret conosceva bene i libri di Pierre Gusman. Le somiglianze che molti dei suoi schizzi tiburtini presentano con le illustrazioni del suo libro di Gusman su Tivoli<sup>6</sup> solo parzialmente possono essere giustificate dall'ipotesi che si trattasse di punti di vista quasi obbligati dalla disposizione dei sentieri e degli ostacoli visivi costituiti dalla vegetazione alta. Lo schizzo del Pecile rientra in questa categoria e può essere facilmente accostato alla figura 186 del libro di Gusman, con la differenza che invece che quadrato, lo schizzo di Jeanneret è orizzontale e dedica un campo visivo maggiore al fondale naturalistico.

---

<sup>1</sup> G. Gresleri, «À la ville d'Hadrien», in *L'Italie de Le Corbusier. 15. rencontres de la Fondation Le Corbusier*, edited by M. Talamona, Paris, Fondation Le Corbusier-Éditions de la Villette, 2010, pp. 36–49.

<sup>2</sup> Una eccezione è costituita dalla foto che lo ritrae proprio ai piedi del muro del Pecile. Fondation Le Corbusier, L4(19)132.

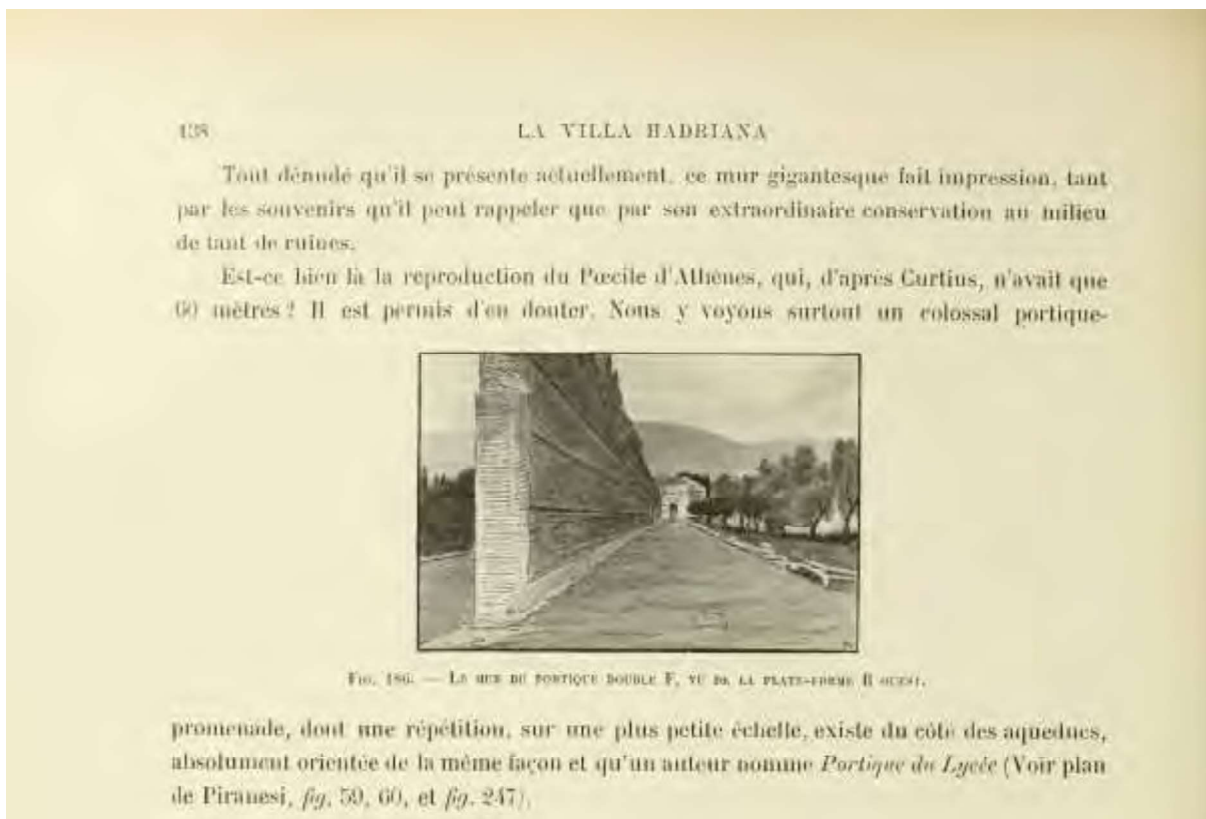
<sup>3</sup> G. Gresleri, «Dalla villa alle ville: Jeanneret e Adriano», in *L'Italia di Le Corbusier*, edited by M. Talamona, Milano, Electa, 2012, p. 147

<sup>4</sup> L. Benevolo, *La cattura dell'infinito*, Bari–Roma, Laterza, 1991, p. 10.

<sup>5</sup> G. Denti, «L'ordre de Rome et l'ordre de la nature. Riflessioni sui croquis di Villa Adriana», in *Massilia: anuario de estudios lecorbusierianos*, Madrid, Fundación Caja de Arquitectos, 2004, p. 32.

<sup>6</sup> P. Gusman, *La Villa Imperial de Tibur – Villa Hadriana*, Paris, 1904.

Era possibile inquadrare diversamente un muro di tali dimensioni? Giovanni Battista Piranesi, che pure aveva ritratto la struttura in tutta la sua lunghezza, aveva scelto un punto di vista più distante dal muro e un quadro inclinato rispetto ad esso, riducendo lo spazio pittorico destinato allo sfondo, peraltro riempito di altre strutture della villa. Appare quindi evidente che se il tema da ritrarre fosse stato il muro, un altro artista si sarebbe allontanato da esso per inquadrarlo meglio. È plausibile quindi che le immagini del libro di Gusman di cui si era nutrito costituissero delle chiavi per accedere alla conoscenza dei luoghi, utili a verificare le idee “precostituite” con l’esperienza dello spazio fisico.



*P. Gusman, Vista del Pecile. La Villa Imperial de Tibur, Villa Hadriana, Paris, 1904, p.138, part.*

## 2.2. La veduta: da esigenza operativa a modello visivo

Gli studi di Thomas Schumacher hanno già messo in luce come Le Corbusier si nutrisse delle geometrie sottese alle composizioni pittoriche e fotografiche traendone un modello binario che dividendo in due parti più o meno simili la superficie dell’immagine tende creare l’impressione di un contrasto tra superficie e profondità.<sup>7</sup> È quindi plausibile che l’idea di porsi vicino al muro possa essere legata alla sua familiarità con un certo modello visivo, a lui giunto probabilmente attraverso Gusman ma non solo, eppure consolidatosi secoli addietro, tra la diffusione della prospettiva centrale e il vedutismo elaborato da Gaspar Van Wittel. L’artista olandese si servì spesso di una camera oscura per velocizzare e industrializzare il processo di produzione, aggregando in studio i piccoli schizzi ripassati sul foglietti su cui veniva proiettata l’immagine esterna, per poi trasferirli sulla tela ingrandendoli col procedimento della griglia e completare i quadri con nuvole, figure umane e mezzi di trasporto. Purtroppo ogni volta che si ruota lo specchio superiore per inquadrare una nuova porzione dell’esterno, si altera il rapporto tra punto di vista e quadro, con la conseguenza che

<sup>7</sup> T. L. Schumacher, «Deep space/shallow space», in *The Architectural Review*, 1079, 1987, pp. 37–42.

ogni foglietto presenta una struttura prospettica differente e che quindi serve un lungo lavoro di post-produzione per armonizzare le varie parti.<sup>8</sup> Per evitare tutto ciò, Van Wittel imparò a scegliere punti di vista che gli offrivano una notevole profondità di campo, come le rive del Tevere, e in cui le architetture apparissero molto scorciate, in modo che l'intera facciata ricadesse su un singolo foglio<sup>9</sup>. Questa esigenza operativa segnò indirettamente un nuovo modo di guardare e ritrarre la città che influenzò gli artisti del XVIII secolo.



*Domenico Ghirlandaio, La Visitazione, Cappella Tornabuoni in S. Maria Novella, Firenze, 1485-90*

Un aspetto interessante dello schizzo è che Le Corbusier scelse di includere interamente la testata del muro. Sottolineando la traccia del piano verticale, egli alludeva indirettamente ad un modello visuale precedente a quello di Van Wittel, che rimarcava maggiormente la matrice prospettica dello spazio. Esso si può trovare nei quadri di Viviano Codazzi, che ancora abbinava la parte di scorcio dell'edificio ad una parte in proiezione frontale oppure, andando a ritroso, ne *La Visitazione* del Ghirlandaio a Firenze (1485-90), che pure meriterebbe considerazioni di carattere simbolico e iconografico<sup>10</sup>.

### 3. Considerazioni

Le Corbusier doveva ritenere molto importante lo schizzo del muro del Pecile. Lo pubblicò nel 1923 in *Vers une Architecture* per illustrare il paragrafo "L'esterno è sempre un interno", non prima di averlo ridisegnato piuttosto fedelmente su un foglio bianco con segni più evidenti per facilitarne la riproduzione tipografica.

<sup>8</sup> Il discorso cambia di fronte a configurazioni più sfuggenti, come l'ovale del Colosseo o le sponde del Tevere. Vedi M. Carpi, F. Colonnese, «Il Tevere, Gaspar Van Wittel e la camera ottica. La veduta panoramica dell'ambiente fluviale», in *Il valore dell'acqua nel patrimonio dei beni culturali attraverso la lettura di alcuni episodi architettonici, urbani e territoriali. Gli acquedotti e le fontane a Roma dal XVI al XIX secolo*, edited by Maria Martone, Roma, Aracne, 2015, pp. 189–200.

<sup>9</sup> Si vedano, tra le altre, le vedute dedicate a Trinità de' Monti, Villa Medici, Montecavallo, Ponte Milvio, Arco di Costantino e Palazzo Farnese a Caprarola.

<sup>10</sup> Vedi F. Colonnese, *Movimento, Percorso, Rappresentazione*, Roma, Kappa, 2012, pp. 313–316. Già H. Damisch aveva proposto questa associazione ne «I teatrini della vita moderna», in *Le Corbusier: enciclopedia*, Milano, Electa, 1988, pp. 305–306.



Fig. 14. Villa Adriana, Roma

*Le Corbusier, Schizzo del Pecile, 1923. Verso una architettura, Milano, Longanesi, 1984, p.156.*



*Gino Pollini, Villa Adriana. Pecile, schizzo da Vers une architecture, 1925-26.  
Archivio Figini Pollini, MART, Rovereto, Taccuino 7.*



“Nella Villa Adriana, piani orizzontali stabiliti in accordo con la piana romana; montagne che chiudono la composizione stabilita, del resto, rispetto a esse”<sup>11</sup>.

È sfogliando tale libro che il piccolo schizzo colpì la fantasia del giovane studente di architettura Gino Pollini, che negli anni sarà largamente influenzato dall’opera del maestro svizzero. Egli lo trascrisse immediatamente sul proprio taccuino, probabilmente agli inizi del 1926, stando attento a riportare fedelmente anche i tratteggi, salvo poi trascurare le strutture sullo sfondo.

Questo episodio sembra confermare l’importanza della trascrizione operata da Jeanneret del modello visuale di derivazione settecentesca attraverso il filtro dei principi geometrici elementari utili a stabilire anche una nuova visione del mondo antico. È l’evoluzione di un modello che apparteneva alla cultura classica ma che poteva servire benissimo per traghettare nuovi significati. Esso ritorna infatti negli schizzi fumettistici per la casa di Madame Meyer e nelle prospettive del progetto per il Palais des Nations a Ginevra (1927-28), che per il gioco combinatorio dei volumi e il rapporto paesaggistico che stabilisce con gli alberi e le Alpi sullo sfondo, si potrebbe definire realmente come un progetto di concezione pittoresca erede della tradizione vedutistica<sup>12</sup>.

Non bisogna infine sottovalutare il ruolo del volume dell’Aula dei Filosofi che, nello schizzo del Pecile, sottolinea la frontalità della visione, misura la fine della struttura, segnala un possibile traguardo e forse una nuova partenza. Si tratta di un elemento presente anche in altri schizzi e fotografie, come in quella di Villa d’Este<sup>13</sup>, che si trasferisce presto nella composizione delle Ville La Roche-Jeanneret e Stein-De Monzie. È significativo che Denti abbia trovato memoria di quello schizzo ancora cinquant’anni dopo il viaggio a Roma, nei disegni dell’Alta Corte di Giustizia di Chandigahr. È sufficiente osservare la prospettiva dell’edificio di scorcio con il prospetto che rigira sul finire e che sembra inquadrare le montagne distanti per ritrovarne gli elementi compositivi trascritti nel vocabolario modernista.

#### 4. Conclusioni

Gli schizzi che Le Corbusier redasse nel 1911 a Villa Adriana testimoniano l’interesse che suscitò in lui la struttura del Pecile, già nota ed assorbita attraverso le pagine e le illustrazioni di testi quali quello di Gusman, ed il suo approccio mediato da modelli visivi persistenti. Per la particolare scelta del soggetto, un alto e lungo muro poggiato al limitare di un vasto terrazzamento orizzontale orientato verso alture distanti, è possibile mettere in relazione lo schizzo del Pecile – e non solo – con la tradizione vedutistica e panoramica inaugurata da Gaspar van Wittel sul finire del XVII secolo. Il successo di quelle vedute trascese le ragioni strumentali per le quali venivano costruite e influenzarono le successive generazioni di vedutisti e il modo di stesso di vedere l’ambiente urbano in relazione al paesaggio. Allo stesso modo, secoli dopo, Le Corbusier adottò occasionalmente lo stesso modello visuale per produrre immagini che gli permettevano di focalizzare l’attenzione sullo spazio più che sui suoi margini. Questo studio è limitato ad una singola pagina del suo taccuino ma è possibile trovare conferme sia in altri suoi schizzi di viaggio sia nei disegni di progetto presentati nei volumi dell’*Oeuvre Complete*. Mentre in chiave mediatica, l’*esprit de geometrie* col quale attualizzò le “vedute” gli garantì una maggiore penetrazione nell’immaginario collettivo dei

---

<sup>11</sup> Le Corbusier, *Verso una architettura*, Milano, Longanesi, 1984, p.156.

<sup>12</sup> Scelte che, ad esempio, probabilmente influenzarono le viste elaborate per l’ampliamento dell’Accademia di Brera a Milano circa dieci anni dopo da Figini e Pollini assieme a Terragni, Mariani e Lingeri.

<sup>13</sup> A. Piotrowski, «Le Corbusier and the Representational Function of Photography», in *Camera Constructs. Photography, Architecture and the Modern City*, edited by Andrew Higgott and Timothy Wray, London, Ashgate, 2012, p. 38.

suoi lettori e potenziali clienti, in termini compositivi gli consentì di assorbire le lezioni del passato per trascriverle silenziosamente nelle sue architetture, sin dalla villa Favre-Jacot<sup>14</sup>. Le immagini del suo taccuino servirono a lui – e secondariamente ai suoi appassionati seguaci – come veicolo di negoziazione tra il paesaggio classico e il paesaggio industriale, composto di forme geometriche e superfici utili non solo a rendere “visibile” lo spazio ma anche a costruire il paesaggio inquadrandone porzioni e dotandole di significato in rapporto con il percorso dell’osservatore. E ancora oggi, in fondo, è sempre a quello sguardo che l’architettura radicale dei Superstudio e la *Land Art* di artisti come Peter Smithson o Richard Serra, appaiono debitori.



*Richard Serra, Sea Level, Flevoland, Netherlands, 1996*

---

<sup>14</sup> Cfr. M. Pogacnik, «La villa Favre-Jacot au Loche. La concavité spatiale en œuvre», in *Les Cahiers de la Recherche architecturale et urbaine*, 22/23, 2008, pp. 59–78.