

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE CATALUNYA

Departament de Composició Arquitectònica
Teoria i Història de l'Arquitectura

TESIS DOCTORAL

L'architettura americana cerca una identità: 1932-1948

Tutor: Prof. **Josep Maria ROVIRA**

Autor: **Raffaella RUSSO SPENA**

Indice

1. L'architettura americana cerca una identità: 1932-1948

- 7 Introduzione
- 8 Inquadramento e finalità del lavoro di tesi
- 12 Organizzazione del lavoro di tesi
- 12 Archivi, Biblioteche e Fonti documentali
- 14 Note

2. Il dibattito storiografico tra universalismo e regionalismo

- 20 Introduzione
- 22 Dall'International Style al Bay Region Style
- 49 Le Mostre del MoMA dal 1929 al 1949: dai maestri europei agli *useful objects*
- 52 Alfred Barr, Henry-Russel Hitchcock, Philip Johnson e il MoMA
- 57 Note

3. La lezione europea: Aalto, Gropius e Breuer negli Stati Uniti

- 68 Introduzione
- 70 Alvar Aalto al MIT: "*The Humanizing of Architecture*"
- 96 Joseph Hudnut e la "crociata" per l'Architettura Moderna a Harvard
- 111 L'arrivo di Walter Gropius e Marcel Breuer
- 121 La campagna di Gropius per il "Modernismo" Bauhaus
- 129 Note

4. Il sogno americano: "*Building the World of Tomorrow*"

- 140 Introduzione
- 151 Mumford, Adams e il Regional Plan of New York
- 158 La lezione pragmatista di John Dewey da Chicago a New York
- 174 Josef Albers, il Bauhaus e il Black Mountain College
- 178 Le "Kahn Lectures" di Wright a Princeton
- 199 Note

5. Bibliografia ragionata

- 210 Testi Monografici
- 215 Articoli di Riviste
- 217 Cataloghi di Esposizioni e Mostre

6. Indice delle illustrazioni

- 220 Indice delle illustrazioni

7. Apparati

- 222 Dal catalogo "Modern Architecture: International exhibition"
- 236 Da *Harper's Journal* "The Intolerable City: Must It Keep On Growing?"
- 241 Da *Arts & Architecture* "Announcement of the Case Study House Program"

L'architettura americana cerca una identità: 1932-1948

[...] Now there are two elements in every architecture, indeed in every esthetic or cultural expression. One of them is the local, the time-bound, that which adapts itself to special human capacities and circumstances, that belongs to a particular people and a particular soil and a particular set of economic and political institutions. Let us call this the regional element, though one must of course include in this term far more than the purely geographic characteristics. The other element is the universal: this element passes over boundaries and frontiers; it unites in a common bond people of the most different races and temperaments; it transcends the local, the limited, the partial. This universal element is what makes it possible for us to read Homer today, and to feel as sympathetic toward Odysseus as we do a contemporary refugee who is buffeted from one country to another, or to enjoy the encounter of Nausicaa and Homer's battered hero. [...] Without the existence of that universal element, there would be a deep unbridgeable gulf between the peoples of the earth.

Lewis Mumford, *The South in Architecture*.

1.1. Introduzione

Il presente lavoro intende ripercorrere i principali temi del dibattito critico sull'architettura americana nel periodo compreso tra la Grande Depressione, che raggiunge il suo culmine nel 1932, e l'inizio della Guerra Fredda, con la ricostruzione postbellica e il Piano Marshall del 1948. Si tratta di una ricerca storiografica svolta riferendosi ad articoli apparsi su riviste americane ed europee, a contributi monografici ed anche ai cataloghi di alcune mostre organizzate dal MoMA di New York.

L'interesse per l'approfondimento di questo argomento specifico trae origine dalla tesina finale del Master Official "Teoria i Història de l'Arquitectura" della Universitat Politècnica de Catalunya dedicata alla analisi del dibattito critico seguito alla mostra allestita dal MoMA di New York del 1932 e divenuta famosa come "Mostra dell'International Style"¹.

Durante la preparazione del lavoro di ricerca storiografica gli spunti di riflessione critica si sono via via ampliati fino a comprendere uno spettro ampio e composito di temi e argomenti culturali, non tutti strettamente "interni" alla disciplina architettonica, ma comunque non marginali rispetto ad essa, profondamente radicati nel pensiero americano che appaiono cruciali per una disamina, completa per quanto possibile, di un dibattito sull'architettura "moderna" che, spesso in modo riduttivo, è stato interpretato alla stregua di una banale, seppure molto intensa, polemica stilistica. Si è dunque progressivamente maturata la convinzione che, in prospettiva storica, una indagine ad "ampio spettro" culturale - che si avvale anche dei contributi letterari e filosofici - della dialettica americana *universalism versus regionalism* tra le due guerre mondiali possa giovare alla comprensione di quelle *borderline manifestations*, presenti sulla frontiera della cultura strettamente architettonica, che Kenneth Frampton considera come uno dei fondamenti del "Regionalismo Critico":

[...] It is my contention that Critical Regionalism continues to flourish sporadically within the cultural fissures that articulate in unexpected ways the continents of Europe and America. These borderline manifestations may be characterized, after Abraham Moles, as the "interstices of freedom"².

Il "regionalismo critico" fa riferimento ad una architettura che "resiste" alla tendenza di appiattire e livellare le differenze culturali nell'ecumenismo di una grammatica universale. Da questa "resistenza"

nasce la volontà di rendere evidenti le singolarità e peculiarità locali, sia armonizzandole, per sintesi, con le forme strutturali delle costruzioni “moderne”, sia rimarcandole, per opposizione e contrasto, con una significativa attenzione verso la natura dei materiali costruttivi. Frampton ammonisce a distinguere la concezione “critica” del regionalismo dalla mera regressione nostalgica verso modelli o metodi di costruzione pre-industriali: questo regionalismo è “critico” propriamente perché ricerca nuove modalità per connettere il “nuovo” con la “tradizione”.

Nell’affermazione dei caratteri distintivi di uno specifico luogo topografico, benché in forme modificate dal linguaggio del Movimento Moderno, si riesce a produrre una architettura che esprime un “dual coding”, che amalgama il nuovo con l’antico, che si mostra sensibile tanto alle influenze fisiche del clima e della geografia, quanto alle tradizioni locali e culturali del sito. Al pari di Reyner Banham e di Charles Jencks, Frampton riconosce che il livello di astrazione raggiunto dal “movimento moderno”, spogliato dalle aspirazioni etiche e dalle tensioni ideologiche che lo sostenevano, ha prodotto come principale risultato il dominio brutale della sensorialità puramente visuale, retaggio di quella tradizione occidentale associata alla razionalità e alla istanza epistemologica, e conclude auspicando una “architecture of resistance” capace di ampliare lo spettro delle sensibilità fisiche e psicologiche chiamate in gioco per “leggere” un edificio, in modo da acquisire piena consapevolezza della:

[...] intensity of light, darkness, heat and cold; the feeling of humidity; the aroma of material; the almost palpable presence of masonry as the body senses its own confinement; the momentum of an induced gait and the relative inertia of the body as it traverses the floor; the echoing resonance of our own footfall³.

Pertanto, si intende dimostrare che istanze critico-dialettiche non molto dissimili furono alla base della concezione “regionalista”, ma decisamente anti-sciovinista, che Mumford, dalla iniziale elaborazione in *The Story of Utopias*, esponeva compiutamente in *The South of Architecture* nel 1941 - incorrendo infine nello “unfortunate slip”⁴ del *Bay Region Style* - e degli aspri rilievi che F. L. Wright muoveva alla “cardboard house” di Le Corbusier in *Modern Architecture: Being the Kahn Lectures for 1931*.

Si vuole rimarcare, inoltre, la circostanza che il dibattito di quegli anni assume connotazioni che spesso travalicano lo stretto ambito della critica architettonica e della valutazione puramente estetica, toccando argomenti socio-culturali le cui radici vanno cercate nel pensiero trascendentalista di Ralph Waldo Emerson e Henry David Thoreau, nelle riflessioni estetiche di Horatio Greenough⁵, nell’empirismo radicale di William James, nel pragmatismo estetico e pedagogico di John Dewey, nell’efficientismo manageriale di Frederick Taylor, nelle analisi socio-economiche di Henry George e Thorstein Veblen e, perfino, nell’anti-accademismo culturale di una parte non piccola della *élite* intellettuale statunitense, *in primis* Lewis Mumford e Van Wyck Brooks.

Peraltro lo stesso contesto sociale e politico americano dei *Roaring Twenties* è profondamente diverso dallo scenario dell’Europa continentale, con l’esclusione del solo Regno Unito, dove l’architettura doveva confrontarsi con le nuove strutture di potere nate dalla detronizzazione delle dinastie imperiali prodotta dalla prima guerra mondiale. La comprensione dell’esperienza educativa del Bauhaus non può prescindere dalle vicende politiche che accompagnarono la Repubblica di Weimar, così come il titolo “Architecture or Révolution” del paragrafo conclusivo del manifesto corbusierano *Vers une Architecture* del 1923 poneva in termini ultimativi il rapporto tra stabilità sociale e architettura. In effetti la stessa strenua opposizione di Mumford ai “canoni imperiali” dell’architettura classicista di timbro École des Beaux-Arts sarà espressa con altrettanto vigore contro le “restrictive and arid formulas” dell’International Style considerato alla stregua di un nuovo codice stilistico “top-down imposed” questa volta non da un “potere imperiale” ma da una ristretta *élite* intellettuale e professionale.

1.2. Inquadramento e finalità del lavoro di tesi

Nel periodo compreso tra le due Guerre mondiali, nel Paese in cui si avvertono più profondamente gli effetti di un progresso tecnologico inarrestabile e di un produttivismo spinto fino al cinismo, si intensifica infatti una ricerca indirizzata a fornire un fondamento critico e metodologico ad una precisa interpretazione della modernità. Se sono numerosi i fronti dai quali scaturisce il confronto dialettico - da

quello politico, a quello letterario, artistico, sociologico, etico ed estetico - si è tuttavia ritenuto che le ragioni di controversia possano essere schematicamente e sinteticamente ridotte alle opposte polarità mumfordiane rappresentate dall'*universalismo* e dal *regionalismo*. Naturalmente la stessa architettura, almeno sotto il profilo della riflessione teorica, non poteva mantenere una posizione di neutralità e anzi, come si cercherà di mostrare, finisce per focalizzare, con lucida chiarezza, le due polarità estreme del dibattito che, nella terminologia di Alvar Aalto sono qualificate come *collettivismo* e *individualismo* e, in quella di Frank Lloyd Wright, come *machine-made utopia* e *organic aesthetic*.

Ci si è quindi decisamente posti nel campo della storia e, più in particolare, della storia dell'architettura e della urbanistica seppure all'interno di un ristretto segmento temporale. Il frammento, il capitolo di una storia che si svolge sullo sfondo di una America che, attraversando gli iniziali entusiasmi e le seducenti promesse dei *Roaring Twenties*, sperimenta le frustrazioni della *Great Depression*, le speranze ottimistiche del *New Deal* e patisce, infine, le delusioni e le mortificazioni della Seconda Guerra Mondiale: di questo *humus* culturale, di queste sensibilità individuali e collettive l'architettura e l'urbanistica forniscono un fedele ritratto.

Storia delle idee in architettura, dunque, più che storia della fenomenologia dell'architettura. Si è inteso, cioè, dare ampio spazio alla espressione delle idee, riportando ovunque possibile, nel corpo del lavoro e nelle appendici, ampi estratti dei testi dell'epoca: atti ufficiali, articoli polemici, opere teoriche, corrispondenze epistolari. Si cercherà così di illustrare ed analizzare le ragioni della "battaglia", della "crociata" che fu spesso violenta e appassionata, per l'affermazione di una idea di architettura e di urbanistica⁶ che fosse "moderna" e "americana"⁷.

Sul versante europeo dell'Atlantico, per l'avanguardia di molti architetti degli anni Venti, l'architettura è un mezzo, una leva, se non addirittura un'arma, utilizzata per il perseguimento dello scopo più elevato che l'umanità possa assegnarsi. L'architettura rappresentava per questi architetti un poderoso strumento per "trasformare il genere umano". Il mondo aveva "cambiato la sua base", si costruiva una società "moderna", fondata su nuovi rapporti di produzione e nuove forme di interazione tra gli uomini. Si sperava che celermente la "nuova" architettura facesse nascere un uomo nuovo liberato dai pregiudizi, dai conformismi e dagli stili di vita del vecchio mondo. Questa nuova società, questo uomo nuovo non poteva svilupparsi negli *slums* e nelle periferie degradate e sovraffollate delle città industriali formatesi a immagine di una società che, sulle opposte sponde dell'Atlantico, Patrick Geddes⁸ e Lewis Mumford⁹ definivano *paleotechnic*. Si riteneva che fossero indispensabili un sistema di organizzazione sociale e strutture spaziali adeguate allo scopo. Ma questa organizzazione, questo ambiente non era concepito soltanto come riflesso, come riproduzione fisica di una nuova società; questo sistema, questo ambiente, doveva essere creato celermente seguendo i ritmi e le cadenze del progresso tecnologico, perché solo vivendo in esso l'uomo culturalmente arretrato si trasforma rapidamente in uomo nuovo. Si definisce così una concezione dialettica dell'ambiente umano: riflesso di una società nuova e, anche, matrice al cui interno si forma questa società. Il nuovo ambiente, la nuova città, la nuova architettura sono concepiti come uno strumento capace di trasformare, migliorare l'uomo. Questa nuova architettura è, secondo la terminologia allora in uso, "un nuovo condensatore sociale" all'interno del quale devono prodursi le indispensabili trasformazioni. Su questi principi, che implicavano precise e determinate relazioni tra forma, programma e ideologia politica, sarebbe stata fondata quella che Reyner Banham chiama "the mythology of modernism".

Del resto a partire dalla seconda metà del XIX secolo erano già apparsi in Europa e negli Stati Uniti i primi esempi di una "nuova tradizione"¹⁰ che tentava di rompere con le impostazioni stilistiche e programmatiche del passato. Con lo sviluppo del capitalismo e della società industriale si manifestano bisogni nuovi. Da questi bisogni nascono programmi nuovi che gli architetti affrontano ricorrendo sempre più frequentemente a tecniche costruttive e materiali resi disponibili sul mercato dallo sviluppo dell'industria. La ghisa, l'acciaio, il cemento armato, il vetro permettono ad alcuni fra essi di chiudere definitivamente con le regole dell'accademismo, impegnandosi nella ricerca di una forma architettonica aderente a questi programmi, appropriata alla nuova società. A questa ricerca del nuovo concorrono, seguendo traiettorie che appaiono talvolta convergere e talvolta divergere, tanto gli europei quanto gli statunitensi. E se la mancanza di scuole istituzionali di architettura negli Stati Uniti, almeno fino agli anni settanta del XIX secolo, aveva costretto Richard Morris Hunt, Henry Hobson

Richardson, Louis Henry Sullivan, Ernest Flagg, Daniel Hudson Burnham, George Browne Post, Charles Follen McKim, Bernard Maybeck - per citarne solo alcuni tra i molti - a frequentare l'École des Beaux Arts di Parigi, non si può trascurare il fatto che, verso la fine del secolo, l'ostinato rifiuto del giovane Frank Lloyd Wright di accogliere l'invito di "uncle Dan" Burnham¹¹ a frequentare la Scuola parigina rappresentava il primo, importante segnale di una ferma volontà di creare una "nuova tradizione" americana in architettura.

Le date iniziale e finale di questo frammento della storia di idee in architettura sono state fissate in corrispondenza di due eventi organizzati dal MoMA di New York giacché si è ritenuto che questi avvenimenti segnano due momenti di riflessione cruciali per l'architettura nella seconda metà del ventesimo secolo. Le vivaci polemiche che avevano accompagnato la mostra del 1932, cosiddetta dell'International Style, e la successiva discussione critica, che culminerà nel simposio "What is Happening to Modern Architecture?" ospitato nell'auditorium del MoMA nel 1948, presentano due immagini apparentemente contrapposte dell'architettura moderna e, forse, addirittura due opposte concezioni della modernità: una tesa ad affermare il valore universale, nello spazio e nel tempo, di una progettazione fedele ai rigidi principi del razionalismo tecnico-scientifico e del monocentrismo culturale, l'altra che, senza negare l'importanza del progresso tecnologico, cerca però di enfatizzare il ruolo lirico che i fattori delle culture regionali e le emozioni individuali sono chiamati a svolgere nell'architettura. Un dibattito centrato intorno agli stessi temi si svolse a margine del Simposio "The Decade 1929-1939", organizzato, circa vent'anni dopo, dalla *Society of Architectural Historians* nel 1965¹². Alcuni dei principali invitati, tra cui Alfred Barr, Henry-Russell Hitchcock e Vincent Scully, avevano partecipato anche al simposio ospitato nell'auditorium del MoMA di New York nel 1948. Ad eccezione di Catherine Bauer Wurster, i partecipanti ed in particolare Scully, deploravano le idee regionaliste. In un intervento, tanto polemico quanto riduttivo, Vincent Scully poneva sullo stesso piano lo schema ideale per una "New York of the Future" proposto da Richard Marsh Bennett nel 1940, il Bauhaus, la Scuola Bay Region, Mumford, Gropius e Breuer accomunandoli sotto l'etichetta di "Pictorialism". Ad una architettura connotata da sottili piani variamente dislocati e dalla leggerezza strutturale, Scully contrapponeva una architettura fatta di massa e solidità, i cui paradigmi erano rappresentati dagli edifici di Mies van der Rohe, da Chandigarh di Le Corbusier e dallo "strong, big, masculine and powerful" edificio dei dormitori del MIT di Cambridge progettato da Alvar Aalto nel 1949¹³.

Si è inteso analizzare l'intero contesto sociale, culturale e artistico al cui interno si sviluppa un dibattito che cercava di definire una specifica identità ad una idea di architettura e di urbanistica che fosse allo stesso tempo "moderna" e "americana". Una ricerca a cui, in modo diretto o indiretto, contribuirono molti protagonisti europei del movimento moderno degli anni Venti e che, a loro volta, spesso risultarono profondamente influenzati dal contatto con un *milieu* culturale americano che si rivelava assai meno superficiale e tecnicista rispetto ad una immagine stereotipata ancora in voga presso le *élites* intellettuali europee ed alla cui costruzione avevano contribuito, sia pure parzialmente e più o meno consapevolmente, la pubblicazione di *De la Démocratie en Amérique*¹⁴ di Alexis de Tocqueville e delle *American Notes*¹⁵ di Charles Dickens fin dagli anni Trenta e Quaranta del diciannovesimo secolo.

In effetti nei sedici anni trascorsi tra i due eventi organizzati dal MoMA, l'architettura e l'urbanistica americane avevano mostrato una progressiva emancipazione tanto dal dominio culturale imposto da pochi isolati "pionieri", quasi tutti europei, quanto dalla mitologia di un "eccezionalismo" tecnologico americano simboleggiato dallo *skyscraper*¹⁶ e si interrogava sugli sbocchi di un processo che si andava radicando e diffondendo: l'architettura non appariva più indifferente al luogo e al tempo ma, al contrario, doveva essere attenta al contesto topografico, climatico e culturale; non era più l'eredità della cultura funzionale e rigidamente *sachlich* dei primi anni Venti ma il prodotto di un approccio personale e inventivo alla progettazione.

D'altronde nel periodo che separa le due date si verificano eventi sociali, politici ed economici che avranno straordinari riflessi anche sull'architettura e sull'urbanistica. Se da un lato la Grande Depressione mondiale, iniziata con il crollo della Borsa di Wall Street nel 1929, avrebbe implicato un drastico ridimensionamento del settore edilizio durante i primi anni Trenta, dall'altro le politiche socio-economiche, prevalentemente keynesiane, del primo e del secondo New Deal di Roosevelt avrebbero accresciuto l'interesse sui temi dell'edilizia sociale e dell'urbanistica che già nel corso del decennio

precedente - "The Jazz Age" di Francis Scott Fitzgerald e della *lost generation* - avevano richiamato l'attenzione di Mumford e degli intellettuali della *Regional Planning Association of America* sui temi della "regional city" di Patrick Geddes e delle "garden cities"¹⁷ di Ebenezer Howard come alternativa al "city-beautiful movement" promosso da Daniel Hudson Burnham quale paradigma urbanistico della *American Renaissance* nella "Progressive Era" agli inizi del secolo.¹⁸ Ed inoltre la massiccia disoccupazione vissuta ai margini delle grandi città industriali, accentuando il disagio sociale, rafforzava la percezione di una meccanizzazione sempre più oppositiva all'uomo che, ancora Mumford, avrebbe spiegato, utilizzando la doppia chiave sociologica ed architettonica, in *Technis and Civilization* del 1934 e *The Culture of Cities* del 1938. Infine gli ultimi anni del terzo decennio, all'approssimarsi della guerra, avrebbero segnato la stasi quasi completa del settore edilizio, mentre i primi anni postbellici, in un panorama geopolitico profondamente mutato con l'inizio della Guerra Fredda, avrebbero visto gli Stati Uniti finanziare la ricostruzione dei Paesi dell'Europa occidentale con il Piano Marshall del 1948 ed i CIAM attenuare la radicalità delle impostazioni basate sull'*Existenz-minimum* del 1929 e sulla Carta di Atene del 1933, spostando l'attenzione sulla *Organic City*, sui temi della *human scale* di José Luis Sert, della *new monumentality* e del *new regionalism* di Sigfried Giedion e della *expression in architecture* su cui tornerà a riflettere lo stesso Henry-Russel Hitchcock verso la fine degli anni Quaranta:

[...] One thing that is happening [to Modern Architecture], it seems to me, is the fact, not only that there are so many of us on the platform this evening, but that there are so many of you in the audience. The subject of architecture in the broadest and the deepest sense is on the carpet once more. The criticism - for it is criticism - that is implicit not so much in the work of the Bay Region as in the work of some Swedish and Swiss architects (not to speak of Dutch architects whose work has lately been described and illustrated in the foreign magazines) is a criticism of the International Style conceived on a limited sense, as if it were literally true that Le Corbusier's houses had been merely machines in which to live. It seems to me, however, that this criticism and the steps that have been taken are to be subsumed in a more general problem of expression in architecture. Parallel with the critical interest in the Cottage Style has been a critical interest manifested curiously enough by Mr. Giedion in the question of monumentality. The Cottage Style is concerned apparently with giving a more domestic, a looser and an easier expression, to domestic architecture, or - as the nineteenth century would call it - the individual, detached villa residence. That, it seems to me, is one of the difficulties about that particular new phase of expression - that its activities are centered on what is frankly not one of the important problems of the architecture of the present day. The individual, detached residence is always a good field for experiment but it is of very little statistical consequence today, and in the housing field it is a mass and group housing and various kinds of production of housing components which are of serious importance. In the field of monumentality, we have the United Nations buildings, by their size and scale a monument. Whether, under the circumstances (which amount to a sort of committee design), they will have a strong symbolic expression of their significance, I should doubt. The circumstances make it difficult. Monumental expression is the most difficult expression to obtain. Pseudo-monumental expression is, perhaps, in the United States buildings been rejected, but that a new monumentality will find its expression there, I doubt. [...] There are expressions of gaiety, such as was once achieved so superbly within the frame of the International Style by Asplund in the Stockholm Exposition of 1930, and which later expositions have so signally failed to achieve. There is also the sort of expression which is concerned with places of amusement. There is the expression of commercial life, which I think we are now inclined to agree is not adequately brought out by the spire on the Chrysler Building or the mast on the Empire State Building. It actually was intended for mooring Zeppelins. There is also the interesting problem of expression for "atomic" architecture, for the housing of cyclotrons, and for scientific buildings in general. [...] I would like to believe, therefore, that Mr. Wright is aimed way any simple "humanization" which may be desirable in the immediate present. We can read off Mr. Wright and only hope that he has another ten or twenty years of production, for, frankly, I do not see anybody in the world who has his capacity for variety of expression. A range of expression sufficient for several centuries seems to be concentrated in that man's last few years' projects, as shown in the January number of the *Forum*¹⁹.

Sullo sfondo del dibattito critico, ma in primo piano quanto ad intensità e *vis* polemica, la presenza carismatica di Frank Lloyd Wright con la sua concezione di “modern architecture” esposta negli articoli pubblicati su *The Architectural Record* sotto il titolo “In the Cause of Architecture”²⁰ nel 1927-28 e, più sistematicamente, nelle *Kahn Lectures* tenute a Princeton nella primavera del 1930; il suo approccio “organico” alla progettazione della *Usonian house* che tentava di esplicitare in *An Autobiography* e in *The Disappearing City* del 1932, e la sua singolare, utopica concezione anti-urbana della *Broadacre City*²¹ descritta, soprattutto in chiave sociologica, in *Architecture and Modern Life* del 1937.

1.3. Organizzazione del lavoro di tesi

Il lavoro di tesi è suddiviso in tre capitoli. Il primo, intitolato *Il dibattito storiografico tra universalismo e regionalismo*, analizza la discussione storico-critica seguita alla mostra di architettura allestita dal MoMA di New York nel 1932 e divenuta famosa come mostra dell’International Style. Di questo dibattito si intendono evidenziare gli aspetti di forte contrapposizione critica nei confronti di una immagine di architettura che veniva presentata, a torto o a ragione, come espressione di uno *Zeitgeist* universale e che, appellandosi a canoni estetici basati sulla pura funzionalità, si riteneva fosse applicabile sempre e dovunque.

Il secondo capitolo, dal titolo *La lezione europea: Aalto, Gropius e Breuer negli Stati Uniti* tende a rimarcare che il dualismo emerso nel dibattito teorico sull’architettura trova la sua concreta espressione progettuale nel *localismo* dell’International Style di Alvar Aalto, e nella riforma dell’ordinamento curricolare delle scuole di architettura americane nella transizione dalla impostazione basata sul modello *École des Beaux Arts* al metodo di addestramento praticato al Bauhaus da Gropius e Breuer. In particolare un paragrafo è dedicato alla “crociata” di Joseph Hudnut per l’affermazione di un metodo progettuale che prepara l’architetto a confrontarsi con i temi posti dall’urbanistica, dalla teoria delle strutture - da affrontare con approccio ingegneristico - e, in generale, dalla pianificazione territoriale.

Il terzo capitolo, *Il sogno americano: “Building the World of Tomorrow”*, muovendo dall’allestimento avveniristico e fantasioso di *Futurama*, curato da Norman Bel Geddes per la “General Motors” in occasione della World’s Fair di New York del 1939/40 a Flushing Meadows, intende approfondire i diversi temi che contribuirono a caratterizzare un urbanismo “made in the USA”²² che tentava di rendere compatibili gli effetti prodotti da una inarrestabile meccanizzazione tecnologica e dal capitalismo avanzato con una pianificazione degli spazi urbani che privilegiava il concetto di “social community” rispetto a quello di “urban-mass”. L’insistenza di Mumford in *The Culture of Cities* (1938), di Harry Sinclair Lewis in *Main Street* (1920) e *Babbitt* (1922), di John Dewey in *Experience and Nature* (1927) e *Art as Experience* (1934) e dello stesso Frank Lloyd Wright in *The Disappearing City* (1932), sulla triade *Neighborhood, Community e Nature* esprimono, sotto diversi profili culturali - sociologico, letterario e filosofico - una comune percezione di conflitto estremo tra polarità che appaiono difficilmente conciliabili con le esigenze del *middle-man* sotto la pressione crescente del *taylorismo* e della meccanizzazione.

1.4. Archivi, Biblioteche e Fonti Documentali

La ricerca delle fonti storiche, bibliografiche e documentali sul tema è stata eseguita a Barcellona, Helsinki, Berlino, New York, Los Angeles, San Francisco e Berkeley. In particolare si sono visitate le seguenti istituzioni:

Arxiu Històric del Col·legi d’Arquitectes de Catalunya, Barcelona
Biblioteca del Col·legi d’Arquitectes de Catalunya
Biblioteca de Catalunya, Barcelona: Arxiu Històric
Biblioteca de l’Escola Superior d’Arquitectura de Barcelona: Arxiu Històric
Museu Nacional d’Art de Catalunya: Fons del Museu d’Art Modern, Biblioteca
Museum of Modern Art at New York: Archivio Storico, Biblioteca
Avery Architectural and Fine Arts Library, Columbia University di New York
Metropolitan Museum of Art at New York: Archivio storico, Biblioteca
Withney Museum of American Art at New York: Archivio Storico, Biblioteca
Museum of Contemporary Art at Los Angeles: Archivio Storico, Biblioteca

Library of Department of Architecture and Urban Design, University of California Los Angeles

Museum of Modern Art at San Francisco: Archivio Storico, Biblioteca

Library of Department of Architecture della University of California at Berkeley

Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung für Architektur a Berlino

Museum of Contemporary Art Kiasma at Helsinki: Archivio Storico, Biblioteca

Alvar Aalto Museum Jyväskylä: Archivio Storico, Biblioteca

Biblioteca del Dipartimento di Architettura della Università "Federico II" di Napoli

Biblioteca del Dipartimento di Architettura del Politecnico di Milano

A tutti gli organi di gestione delle istituzioni visitate, è rivolto il più caloroso ringraziamento per la disponibilità e la fattiva collaborazione.

Note

1. "Modern Architecture: International Exhibition", The Museum of Modern Art, New York, 1932.
2. Kenneth FRAMPTON, "Prospects for a Critical Regionalism", *Perspecta*, Vol. 20, 1983, pp. 147-162.
3. *Ibid.*, p. 156
4. Nell'articolo "Monumentalism, Symbolism, and Style", Mumford ammetteva che il suo riferimento al Bay Region Style nell'articolo pubblicato su *The New Yorker* fosse stato un "unfortunate slip [that] conjured up to the proverbial (tea-lemon) tempest; chiefly because its basis and applications were misunderstood. [...] In such a movement the regional will bear the universal stamp and the universal, fully embraced, will incorporate and further the regional. Where the canon of the International Style has been strictly followed there is a certain aesthetic uniformity [...] but for an inclusive kind of modernism what one would seek is not uniformity but unity: the working out of fresh adaptations and forms". Lewis MUMFORD, "Monumentalism, Symbolism, and Style", *The Architectural Review*, April 1949, p. 177.
5. "[...] Instead of forcing the functions of every sort of building into one general form adopting an outward shape for the sake of the eye or of association, without reference to the inner distribution, let us begin from the hearth as the nucleus, and work outward. The most convenient size and arrangement of the rooms that are to constitute the building being fixed, the access of the light that may, of the air that must be wanted, being provided for, we have a skeleton of our building. Nay, we have all except the dress. The connection and order of parts, juxtaposed for convenience, cannot fail to speak of their relation and use. [...] We have before us a letter in which Mr. Jefferson

- recommends the model of the Maison Carrée for the State House at Richmond. Was he aware that the Maison Carrée is but a fragment, and that, too, of a Roman temple? He was; it is beautiful - is the answer. [...] The edifices in whose construction the principles of architecture are developed may be classed as organic, formed to meet the wants of their occupants, or monumental, addressed to the sympathies, the faith, or the taste of people. These two great classes of buildings, embracing almost every variety of structure, though occasionally joined and mixed in the same edifice, have their separate rules, as they have a distinct abstract nature. In the former class the laws of structure and apportionment, depending on definite wants, obey a demonstrable rule. They may be called machines each individual of which must be formed with reference to the abstract type of its species. The individuals of the latter class, bound by no other laws than those of sentiment which inspires them, and the sympathies to which they are addressed, occupy the positions and assume the forms best calculated to render their parent feelings. No limits can be put to their variety; their seize and richness have always been proportioned to the means of the people who have erected them".* Horatio GREENOUGH & Harold A. SMALL, *Form and Function: Remark on Art, Design and Architecture*, University of California Press, Berkeley, 1958, pp. 63-65.
6. "[...]The city has seemed at times the despair of America, but at others to be the Nation's hope, the battleground of democracy. Surely in the long run, the Nation's destiny will be profoundly affected by cities which have two-third of its population and wealth [...]. There is a fertility and creation in the rich soil of the broad countryside, but there is also fertility and creativeness

- in forms of industry, art, personality, emerging even from the city streets and reaching toward the sky. The faults of our cities are not those of decadence and impending decline, but of exuberant vitality crowding it way forward under tremendous pressure - the flood rather than drought."* Carl ABBOTT, "Urban America", in Luther S. LUEDTKE(ed.), *Making America: the Society and Culture of the United States*, The University of North Carolina Press, 1992, p. 110.
7. Secondo George Santayana, collega di William James ad Harvard e autore di *The Sense of Beauty*, in America convivevano due mentalità: "one a survival of beliefs and standards of the fathers, the other an expression of the instincts, practice, and discoveries of young generations [...] one half of the American mind, that not occupied in practical affairs, [...] has remained slightly becalmed; it has floated gently in the backwater, while alongside, in invention and industry and social organization, the other half of the mind was leaping down a sort of Niagara Rapids. The division may be found symbolized in American architecture: a neat reproduction of the colonial mansion - with some modern comforts introduced surreptitiously - stand behind the skyscraper. The American Will inhabits the skyscraper; the American Intellect inhabits the colonial mansion. [...] The one is all aggressive enterprise, the other is the genteel tradition". George Santayana, "Address to University of Berkeley" (1916), citato da Leland M. ROTH, "A New Architecture, Yet Old", in Luther S. LUEDTKE (ed.), *Making America: the Society and Culture of the United States*, The University of North Carolina Press, 1992, p. 177.
 8. Patrick GEDDES, *Cities in Evolution. An Introduction to*

- the Town Planning Movement and to the Study of Civics*, Williams & Norgate, London 1915. Sir Geddes aveva distinto due fasi dello sviluppo della tecnologia: al primo periodo "paleotechnic" - caratteristico della Rivoluzione Industriale - faceva seguito la fase "neotechnic" - associata allo sviluppo tecnologico contemporaneo. Mumford aggiungeva a monte della fase "paleotechnic" quella "eotechnic" - tipica del Medioevo - e, all'era "neotechnic", faceva seguire la fase "biothechnics" basata sullo sviluppo organico della tecnologia. Seguendo questo approccio, nel corso dei millenni le basi materiali e le forme culturali della civiltà occidentale avevano subito un processo di modificazione indotto dallo sviluppo della macchina che aveva influenzato, non soltanto gli oggetti producibili, ma la stessa configurazione sociale e l'intera cultura del pensiero. L'orologio meccanico, e non già la macchina a vapore, viene considerato da Mumford come una delle "key-machines" dell'era industriale poiché esso, con le sue cicliche capacità organizzative, aveva reso possibile la produzione seriale di oggetti standardizzati, destinati al consumo di massa della società capitalistica.
9. Lewis MUMFORD, *Technics and Civilization*, Routledge & Kegan Paul Ltd., London, 1934.
 10. Henry-Russell HITCHCOCK, *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration*, Payson & Clarke, New York, 1929.
 11. È lo stesso Wright, nella sua autobiografia, a narrare l'episodio di una conversazione con Daniel Burnham che cercava di indurlo a frequentare l'École des Beaux-Arts di Parigi, in modo da potere assecondare le tendenze stilistiche della "American Renaissance" emerse nella World's Fair di Chicago del 1893. Wright riporta le argomentazioni utilizzate da "uncle Dan": "[...] *The Fair, Frank, is going to have a great influence in our country. The American people have seen the Classic on a grand scale for the first time. You've seen the success of the Fair and it should mean something to you too. We should take advantage of the Fair.*[...] Atwood's *Fine Arts Building, Beman's Merchant Tailor's Building, McKim Building - all beautiful! Beautiful! I can see all America constructed along the lines of the Fair, in noble dignified classic style. The great men of the day all feel that way about it - all of them*". Frank Lloyd WRIGHT, *An Autobiography*, Pomegranate, 2005, p. 126. (1a Ed. Longmans, Green & Co., 1932.
 12. Journal of the Society of Architectural Historians, 24, n° 1, March 1965, 3-96.
 13. Vincent SCULLY, "Doldrums in the Suburbs", *Journal of the Society of Architectural Historians*, 24, n° 1, March 1965. Già nell'articolo "Architecture as a Science: Is the Scientific Method Applicable to Architectural Design?", pubblicato in *Yale Scientific Magazine*, May 1948, Scully attaccava la lettura critica data da Giedion alla architettura moderna.
 14. "[...] *In America there are comparatively few who are rich enough to live without a profession. Every profession requires an apprenticeship, which limits the time of instruction to the early years of life. At fifteen they enter upon their calling, and thus their education ends at the age when ours begins. Whatever is done afterwards, is with a view to some special and lucrative objects; a science is taken up as a matter of business, and the only branch of it which is attended to is such as admits of an immediate practical application. In America most of the rich men were formerly poor: most those who now enjoy leisure were absorbed in business during their youth; the consequence of which is,* that when they might have a taste for study they had no time for it, and when the time at their disposal they have no longer the inclination. There is no class, then, in America in which the taste for intellectual pleasures is transmitted with hereditary fortune and leisure, and by which the labours of the intellect are held in honour. Accordingly there is an equal want of the desire and the power of application to these objects". Alexis de TOCQUEVILLE, *Democracy in America*, p. 54.
 15. "[...] *Did I see among them [in Washington], the intelligence and refinement: the true, honest, patriotic heart of America? Here and there, were drops of its blood and life, but they scarcely coloured the stream of desperate adventurers which sets that way for profit and for pay. It is the game of these men, and of their profligate organs, to make the strife of politics so fierce and brutal, and so destructive of all self-respect in worthy men, that sensitive and delicate-minded persons shall be kept aloof, and they, and such as they, be left to battle out their selfish views unchecked. And thus this lowest of all scrambling fights goes on, and they who in other countries would, from their intelligence and station, most aspire to make the laws, do here recoil the farthest from that degradation*". Charles DICKENS, *American Notes for General Circulation*, Chapman and Hall, London, 1842, p. 167.
 16. "[...] *The Skyscraper, an American institution, planned to meet American requirement and serve modern American purposes, built of materials of modern manufacture in methods peculiarly American, has finally been made to express American in its design*", affermava Randolph William SEXTON in *American Commercial Buildings of Today*, Architectural Books Publishers Co., New York, 1928, p. 2. "[...] *Today*," replicava invece F. L.

Wright, "all skyscrapers have been whittled to a point. [...] They whistle, they steam, they moor dirigibles, they wave flags, or they merely aspire, and nevertheless very much resemble each other at all points. [...] Empty of all other significance, [...] they no longer startle or amuse. [...] The light that shone in the Wainwright Building as a promise, flickered feebly and is fading away. Skyscraper architecture is a mere matter of a clumsy imitation masonry envelope for a steel skeleton". Frank Lloyd WRIGHT, *Modern Architecture: Being The Kahn Lectures for 1930*, pp. 94-95 e 98-99.

17. La concezione di Howard, esposta in *To-Morrow: A Peaceful Path to Real Reform* (1898) e parzialmente attuata attraverso una serie di progetti nell'area metropolitana di Londra, era fondata sul presupposto della delocalizzazione della "working class" dai congestionati quartieri della "industrial London" verso "satellite towns" capaci di coniugare i migliori attributi di "town and country". Le "Garden Cities" avrebbero dovuto essere costruite attraverso una cooperazione equilibrata tra una "philanthropic land speculation" ed una "collective land ownership"; comprendere sia le residenze sia le fabbriche; essere limitate a 32.000 residenti. Ma era come parte di un "regional cluster" che la "Garden City" sarebbe stata effettivamente capace di coniugare "town and country", giacché "each inhabitant of the whole group, though in one sense living in a town of small size, would be in reality living in, and would enjoy the advantages of a great and most beautiful city; and yet all the fresh delights of the country [...] would be within a very few minutes' ride or walk". Il nucleo centrale del concetto regionale di Howard, spesso offuscato dalla focalizzazione del suo interesse sugli aspetti finanziari ed istituzionali della "Garden

City", era rappresentato dalla "Social City" in cui una "Central City" di 58.000 abitanti, avrebbe dovuto costituire il polo di attrazione di piccole "Garden Cities", separate l'una dall'altra da parchi forestali e "greenbelts" e, tuttavia, collegate da un rapido ed efficiente sistema di trasporti. La "Social City" di Howard, capace di integrare ed armonizzare al suo interno esigenze fisiche, economiche e culturali, rappresentava il primo modello completo di regione e, in quanto tale, esercitò una profonda influenza sul pensiero del regionalismo americano. Andrew A. MEYERS, "Invisible Cities: Lewis Mumford, Thomas Adams, and the Invention of the Regional City, 1923-1929", *Business and Economic History*, Vol. 27, n° 2, Winter 1988.

18. "[...] In a sense the Chicago Fair was the first attempt made in this country to connect landscape with architecture, although of course L'Enfant's plan of Washington cannot be ignored. You cannot find an instance of planning an entire city until you come to L'Enfant's plan; and I believe that the plan of Washington exerted a decided influence in Europe. In 1894, the year after the Chicago Fair, James Ellsworth asked me to take up the consideration of a parkway in the lake, connecting Jackson and Hyde Parks, getting outside the Illinois Central railroad and doing away with the unpleasant conditions. Nothing was thought of the North Side then. That is a recent idea. The south end of Jackson Park is about eight miles from the mouth of the Chicago River. A drawing showing a parkway and driveway extending from the city to Jackson Park went to the Commercial Club twelve or thirteen years ago. When that drawing was made, Ellsworth asked me to bring it to his house. He gave a little dinner. George Pullman took fire at once and said he would give up the riparian rights to

his property along the lake. There was not a man present who was not more or less overcome by the presentation of the lake park scheme. Armour, Field and others said the thing ought to be done. Armour went further and said that some day it would be done. While I was in the Philippines, Jules Guerin was out here doing some rendering for us, and Ernest Graham had him do that (pointing to the sketch now hanging over the bookcase in his office) view of the lake-front. About two years after I returned, Charles Norton came in to suggest that the Merchants' Club take up in earnest a plan for Chicago. We did not start with the lake front, but with the road connecting the different suburban towns with the city, a subject Charles Thorne had made his own. Then the Commercial Club and the Merchants' Club were merged to promote the plan. Since taking hold of this project we have found the same spirit that carried through, the World's Fair. It is marked, persuasive; it permeates everywhere. All are interested and each is ready to bear his part. The men are different; the spirit is the same". Charles MOORE, "Lessons from the Chicago World's Fair. An Interview with the Late D. H. Burnham", *The Architectural Record*, January 1913, Vol. XXX, n° 1, 45-54.

19. Henry-Russell HITCHCOCK Jr., "What is Happening to Modern Architecture?", *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, XV, n° 3, Spring 1948.
20. Tra maggio 1927 e dicembre 1928, Wright pubblicò quattordici articoli su *The Architectural Record* sotto il titolo "In the Cause of Architecture" in cui affrontava diversi argomenti che spaziavano dal ruolo della macchina e della standardizzazione nella progettazione moderna ai temi riguardanti lo stile, il significato, l'uso e l'espressione dei materiali. Questi articoli,

che anticipavano numerosi temi che avrebbe trattato nelle "lectures" di Princeton, erano corredati anche dalle illustrazioni di alcuni suoi progetti recenti. Nel numero di settembre del 1928 Wright interveniva anche nel dibattito critico in corso con una recensione di *Vers une Architecture* di Le Corbusier, tradotto in lingua inglese con il titolo *Towards a New Architecture* nel 1927, in cui attaccava Hitchcock e Haskell che avevano considerato la sua architettura come un mero, timido preludio alle più mature e consapevoli realizzazioni europee degli anni Venti. Di fatto la produzione di Wright era ancora oggetto di discussione critica giacché Hitchcock, nello stesso anno in cui scriveva l'articolo "The Architectural Work of J.-J. P. Oud" (*Arts* 13, February 1928), pubblicava anche un breve - e poco benevolo - saggio su Wright nella serie "Le Maitres de l'Architecture Contemporaine" della rivista parigina delle avanguardie artistiche *Cahiers d'Art* di Christian Zervos. Hitchcock, elogiava l'opera di Oud' "*as of a quality equal to any which the new manner has achieved in France or Germany*", affermando infine che "*Oud and Le Corbusier are as different one from the other as Iktinos [l'architetto del Partenone] and the architect of the temple of Concord [ad Agrigento] or the master of Laon and of Paris*".

21. Nel progetto urbanistico di Wright il "common denominator" sociale non doveva essere la povertà indotta dalla congestione della città. Gli orizzonti di "all, rich or poor," dovevano essere estesi alla vita nei sobborghi, "just as everyone would be afforded the privacy and the freedom available to no one, except perhaps the super-rich or superpowerful, in the existing city or the 'machine-made Utopia' of Le Corbusier". Basandosi sul modello di decentralizzazione

che già veniva adottato in metropoli come Chicago e Los Angeles - che tendevano a "splitting up into several centers, again to be split up into many more" - e sulle idee di "decentralization of industry" avanzate da Henry Ford nei progetti per Muscle Shoals in Alabama, Wright proponeva una concezione radicale, policentrica ed estendibile della città che sostituisse la forma urbana tradizionale, organizzata gerarchicamente e auto-contenuta. Anziché portare "air, space, and greenery" dalla campagna alla città, come sosteneva Le Corbusier, Wright proponeva di portare "the city to the country." Contrapponendo la sua visione in opposizione diretta all'*urbanisme* di Le Corbusier, Wright descriveva la sua città nuova come una forma di "Ruralism as distinguished from Urbanism", genuinamente "American, and truly Democratic." Wright si dimostrava perfettamente consapevole del fatto che lo spostamento totale verso la campagna non avrebbe potuto essere realizzato nell'immediato presente, né in un futuro concepibile. La devoluzione naturale proiettava la città verso uno stato puramente "utilitarian". Pertanto, in un futuro più o meno prossimo, la città avrebbe dovuto essere attiva in base ad un calendario di sei-ore per tre-giorni-alla-settimana, "invaded at ten o'clock, abandoned at four." L'ulteriore tempo libero disponibile avrebbe dovuto essere speso interamente al di fuori di essa. Poiché "the country absorbs the life of the city," essa avrebbe dovuto successivamente offrire tutte le opportunità culturali e commerciali che la città offriva nel passato e diventare, testualmente, "a festival of life." La macchina aveva già reso possibile il "margin of leisure" necessario per abbandonare la visione della città tradizionale e le infrastrutture per questa completa riorganizzazione

della esistenza umana erano già pronte per l'uso. Tutto ciò che ancora occorreva era la realizzazione attraverso il progetto. Gli elementi infrastrutturali necessari per la delocalizzazione delle masse dai centri urbani e per il loro raggruppamento in nuove forme di comunità, erano rappresentati dal sistema di autostrade esistente e dalle diverse nuove forme di comunicazione a distanza come il telefono, la radio, il telegrafo e la più recente televisione. Si veda Frank Lloyd WRIGHT, *Modern Architecture: Being the Kahn Lectures for 1930*, Princeton Monographs in Art and Archaeology Series, Fifteenth Publication, April 1931. Princeton University Press, Princeton, 2008.

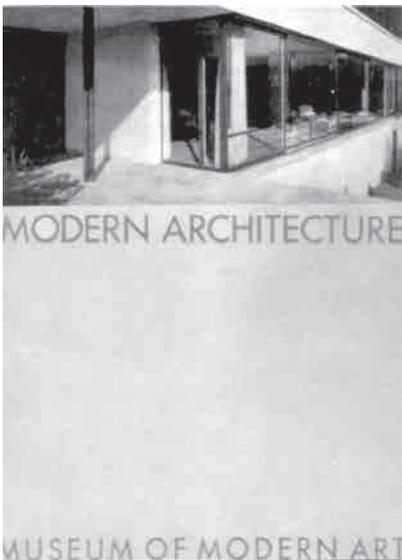
22. Giorgio CIUCCI, Francesco DAL CO, Mario MANIERI-ELIA, Manfredo TAFURI, *La Città Americana dalla Guerra Civile al New Deal*, Laterza, Bari, 1973. M. Manieri-Elia, "Per una città 'imperiale': D. H. Burnham e il movimento City Beautiful". F. Dal Co, "Dai parchi alla regione. L'ideologia progressista e la riforma della città americana". G. Ciucci, "La città nella ideologia agraria e F. L. Wright. Origini e sviluppo di Broadacre". M. Tafuri, "La montagna disincantata. Il grattacielo e la City".

2. Il dibattito storiografico tra universalismo e regionalismo

Il dibattito storiografico tra universalismo e regionalismo

[...] C'era un tronco ricco di fronde, d'olivo, dentro il cortile florido, rigoglioso; era grosso come colonna: intorno a questo murai la stanza, finché la finii, con fitte pietre, e di sopra la copersi per bene, robuste porte ci misi, saldamente commesse. E poi troncai la chioma dell'olivo fronzuto, e il fusto sul piede sgrossai, lo squadrai con il bronzo bene e con arte, lo feci dritto a livella, ne lavorai un sostegno e tutto lo trivellai con il trapano. Così, cominciando da questo, polivo il letto, finché lo finii, ormandolo d'oro, d'argento e d'avorio, nello stesso tempo. Per ultimo tirai le corregge di cuoio, splendenti di porpora. Ecco, questo segreto ti ho detto: e non so, donna, se è ancora intatto il mio letto, o se ormai qualcuno l'ha mosso, tagliando di sotto il piede dell'olivo. Omero, *Odissea*, Libro XXIII.

Fig. 1. Modern Architecture International Exhibition - The Museum of Modern Art, 1932.



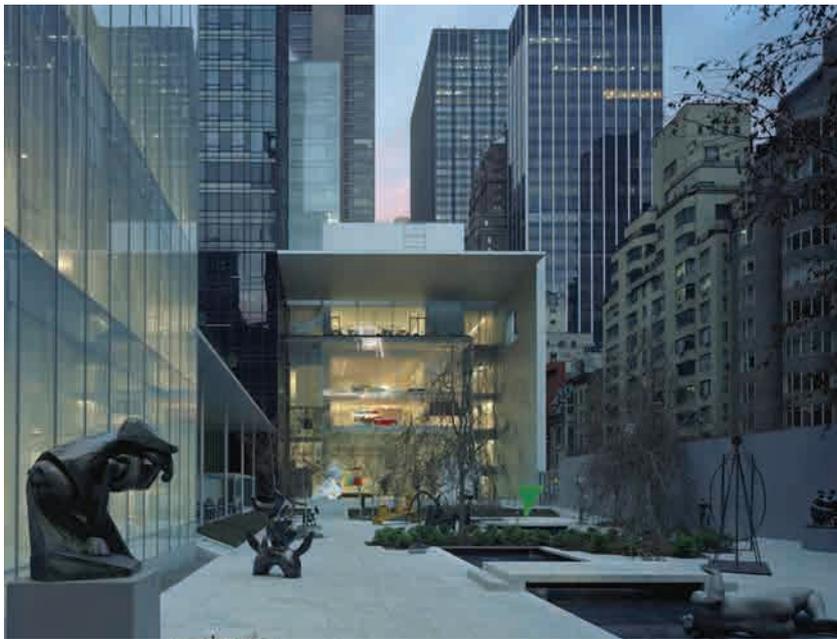
2.1. Introduzione

Il 7 novembre 1929, nove giorni dopo il crollo della Borsa di Wall Street, Alfred Hamilton Barr Jr., ventisettenne professore di *Modern Art* presso il Wellesley College nella contea di Norfolk in Massachusetts, dopo essere stato nominato direttore del Museo d'Arte Moderna di New York con l'appoggio di Abby Aldrich, moglie di John Davison Rockefeller Jr., inaugurava la prima mostra espositiva del Museo che, fondato solo da alcuni mesi, aveva sede provvisoria nelle sale del dodicesimo piano dello *Heckscher Building* - attualmente *Crown Building* - sulla *Fifth Avenue*¹.

Il programma museale di Barr prevedeva l'allestimento di mostre temporanee e la istituzione di una collezione permanente di opere rappresentative di tutte le arti comprese quelle applicate.

Nel dicembre dell'anno successivo Barr, dopo averne a lungo discusso durante un soggiorno europeo² con gli amici Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson, presenta ai *Board of trustees* del MoMA la proposta di una mostra dedicata alla "Nuova Architettura". Tra i membri del comitato direttivo figuravano, oltre ai nomi degli organizzatori Alfred H. Barr, Henry-Russell Hitchcock, quelli di Anson Conger Goodyear, di Homer Hosea Johnson - padre di Philip - e di Abby Aldrich Rockefeller e Alan R. Blackburn in qualità di segretario.

Sul piano organizzativo, il comitato direttivo era inizialmente orientato ad articolare l'evento in una sezione dedicata ai modelli, foto-



grafie e progetti di edifici realizzati “dagli architetti più significativi del mondo”, una sezione “industriale” ed infine una “world-wide competition” per giovani architetti.

La mostra, dal titolo *Modern Architecture. International Exhibition*³, classificata come *Exhibition 15* dalla fondazione del MoMA, viene inaugurata il 10 febbraio 1932, sotto la direzione di Philip Johnson, per il quale Barr aveva istituito il *Department of Architecture and Design* nello stesso anno, prima istituzione museale di architettura nel mondo. L'esibizione rimase attiva fino al 23 marzo dello stesso anno e fu l'ultima ad essere ospitata al dodicesimo piano dell'*Heckscher Building*⁴.

La rassegna del MoMA era stata preceduta dalla pubblicazione, nel novembre del 1931, di un libro firmato da Hitchcock e Johnson dal titolo “International Style: Architecture Since 1922”⁵ la cui impostazione era largamente fondata sulla metodologia storico-critica che orientava gli indirizzi del percorso espositivo. Il progetto editoriale era nato durante il soggiorno europeo, nel giugno del 1930, ed era stato sviluppato in parallelo con la definizione dei dettagli organizzativi della mostra con l'intento preciso di rispondere all'esigenza di definire una nuova “disciplina stilistica”, capace di esprimere lo *Zeitgeist* della propria epoca. Per questa ragione, il libro, forse più della mostra, avrebbe originato, soprattutto negli Stati Uniti, un successivo dibattito spesso caratterizzato da toni accesi e polemici.

Al termine “International Style”, coniato da Hitchcock e Johnson, sono stati infatti associati significati molto diversi, soprattutto nella seconda metà del ventesimo secolo. Da un lato esso viene spesso considerato come sinonimo di architettura moderna, in particolare di quella prodotta in Europa negli anni Venti e nei primi anni Trenta, assimilandolo ad espressioni come “Razionalismo” e “Movimento Moderno”. Dall'altro, “International Style” ha anche rappresentato una etichetta negativa capace di esprimere, in modo sintetico, una sorta di smarrimento di contenuti estetici e di riferimenti etici e sociali che, a partire dalla metà degli anni Trenta, avrebbe caratte-



Fig. 2. Philip Goodwin & Edward Durell Stone - MoMA - New York , 1939.

rizzato gran parte della produzione architettonica internazionale. Acciaio, cemento-armato, vetro, volumi cartesiani elementari, orizzontalità, strutture a scheletro e colori primari, sarebbero stati considerati, in drastica semplificazione, come i principali fattori costitutivi dell'International Style. Intorno ad essi, soprattutto negli Stati Uniti, si sarebbe sviluppato un dibattito critico di cui nel presente lavoro di tesi si cerca di analizzare le origini per comprendere i controversi sviluppi successivi fino ai primi anni della *Cold War*. D'altra parte, le scelte esemplificative operate dai curatori della mostra, tendevano a rafforzare la percezione che l'interazione culturale tra le due sponde dell'Atlantico fosse, almeno alla soglia degli anni Trenta, quasi completamente sbilanciata nella sola direzione che andava dal Vecchio verso il Nuovo continente. Durante il successivo decennio l'entità dello sbilanciamento, rispetto agli apporti culturali, andrà progressivamente diminuendo, perché negli ambienti intellettuali, nelle strutture di ricerca universitaria e soprattutto nelle tribune culturali giornalistiche⁶ d'oltre oceano, si faceva strada la consapevolezza di una faticosa emancipazione da una sorta di soggezione nei confronti della cultura e dell'arte europea che si avvertiva negli Stati Uniti. La mostra del MoMA costituisce uno snodo cruciale di questo processo evolutivo rappresentando, già a partire dall'assortimento dei suoi stessi curatori, uno spettro di posizioni storico-critiche la cui diversità andrà progressivamente crescendo nel corso del successivo decennio.

2.2. Dall'International Style al Bay Region Style

In effetti il programma finale della rassegna espositiva ne prevedeva l'articolazione in tre sezioni. La prima sezione, denominata "Modern Architects", comprendeva modelli, fotografie e progetti di opere realizzate da "prominent architects": Le Corbusier, Raymond Hood, George Howe & William Lescaze, Ludwig Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, Jacobus-Johannes Pieter Oud, Sven Markelius, Richard Neutra e i fratelli Monroe e Irving Bowman. La seconda sezione, intitolata "The Extent of Modern Architecture", illustrava le opere progettate o realizzate in quindici Paesi⁷, nelle quali i curatori riconoscevano un carattere comune fondato sull'estetica della funzionalità. Particolare rilievo era dato alla Germania presente con ben ventotto opere dei più influenti esponenti del tempo⁸. La terza sezione, infine, dedicata al tema degli alloggi sociali, presentava una rassegna dell'attività di progettazione nel campo dell'edilizia popolare, attraverso undici fotografie, tre pannelli esplicativi e un modello della *Siedlung Rothenburg* progettata da Otto Haesler a Kassel. Rispetto al programma originale, Norman Bel Geddes era stato sostituito con Richard Neutra, e la sezione industriale fu incorporata nell'"Housing", mentre la "world-wide competition" fu eliminata per dare spazio ad un insieme di fotografie di opere realizzate da architetti meno famosi e per offrire un'ampia panoramica internazionale del livello di diffusione raggiunto dalla "nuova architettura".

Le dimensioni della prima sezione, maggiori di quelle delle altre due, testimoniavano l'adozione di una scala gerarchica di valori attribuiti alle diverse esperienze progettuali rappresentate ed inoltre

la stessa disposizione distributiva del materiale espositivo, rendeva espliciti gli scopi prevalentemente dottrinali che ispiravano la rassegna. Le modalità di allestimento inducevano, infatti, ad una lettura delle opere esposte che tendeva ad evidenziarne gli aspetti estetico-formali, trascurando o addirittura omettendo di fornire informazioni di carattere tecnico e quantitativo. Nelle sei sale dello *Heckscher Building* erano esposti undici modelli⁹ in scala ridotta e circa novanta fotografie di opere alle quali raramente si aggiungeva la rappresentazione grafica delle planimetrie, dei prospetti e delle sezioni. Philip Johnson, cui era stata affidata la responsabilità del progetto di allestimento, si era orientato verso una modalità espositiva in cui le fotografie delle opere in mostra fossero “*appese come quadri*” alle pareti. Henry Wright, Clarence Stein e Catherine Bauer, affiliati alla *Regional Planning Association of America*¹⁰, una istituzione che riuniva un gruppo di intellettuali di diversa estrazione culturale - architetti, economisti, urbanisti e scrittori - intorno alla concezione della *regional-city* di Patrick Geddes e ai temi delle *garden-cities* di Ebenezer Howard, avevano curato l’allestimento della terza sezione e la preparazione delle schede di commento critico. La manifestazione era corredata da un catalogo¹¹ - stampato in cinquemila copie - che rispecchiava largamente l’impostazione data alla esposizione e ne differiva solo per il minore numero di immagini che conteneva.

Il catalogo, intitolato come la mostra, si apriva con una prefazione di Barr ed una “*Historical Note*” di Johnson, a cui seguivano le schede monografiche dedicate agli architetti in mostra, tutte basate su un approccio marcatamente descrittivo e dottrinale. Hitchcock aveva curato le schede dedicate a Wright, Hood, Gropius, Le Corbusier, Oud, Howe & Lescaze, Neutra ed i fratelli Monroe e Irving Bowman. Johnson firmava il capitolo dedicato a Mies van der Rohe ed il breve paragrafo su Haesler ed era anche autore, con Hitchcock, della sezione “*The Extent of Modern Architecture*” dedicata alla diffusione internazionale dell’architettura moderna. Lewis Mumford, infine, affrontava il tema dell’abitazione sociale trattato nella terza sezione dal titolo “*Housing*”.

Nei mesi precedenti l’inaugurazione della mostra, Mumford era stato impegnato nella stesura finale del libro *The Brown Decades*¹², e dunque, pur facendo parte dell’*Executive Committee*, offrì un contributo marginale all’organizzazione dell’evento. Il suo coinvolgimento era probabilmente dovuto al prestigio acquisito come pubblicista e al ruolo attivo che svolgeva nel dibattito sugli alloggi popolari e sulla pianificazione regionale come segretario della *Regional Planning Association of America*, piuttosto che per una competenza specifica sugli argomenti trattati.

Peraltro, alla data di apertura della mostra del MoMA, il sociologo newyorkese non aveva ancora avuto occasione di visitare personalmente le architetture europee che descriveva e commentava nel catalogo. Soltanto nell’estate del 1932, durante un soggiorno europeo, accompagnato da Catherine Bauer, avrebbe visitato alcune *Siedlungen* realizzate in Germania e in Austria.

Le analisi critiche svolte da Hitchcock e Johnson si differenziavano marcatamente dalle argomentazioni che l’autore di *The Story of*

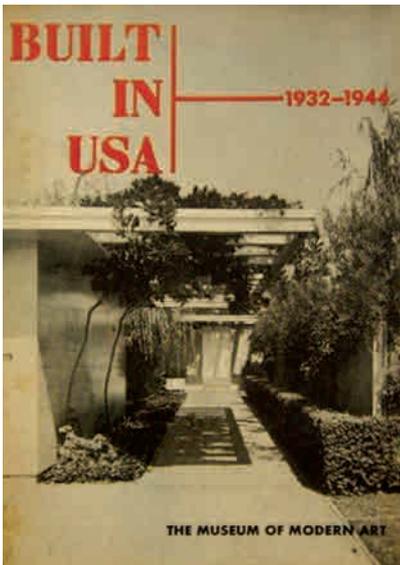
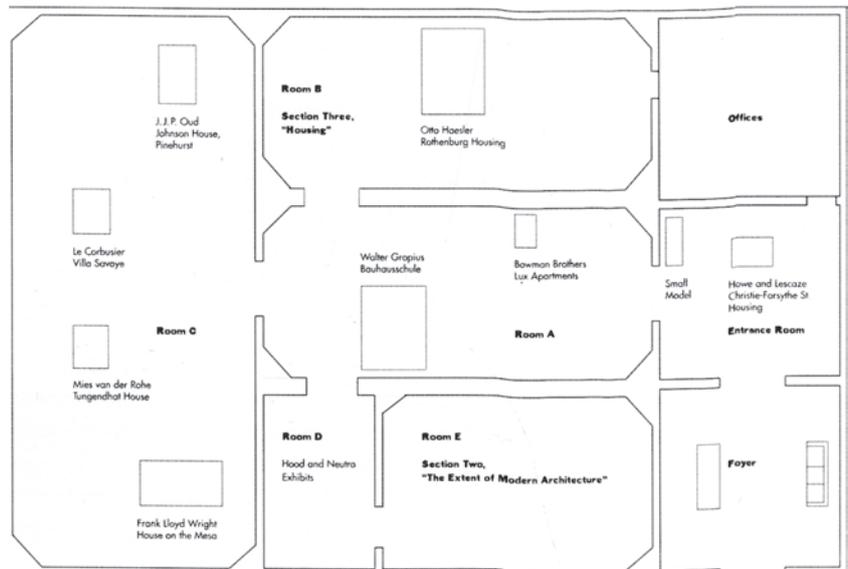
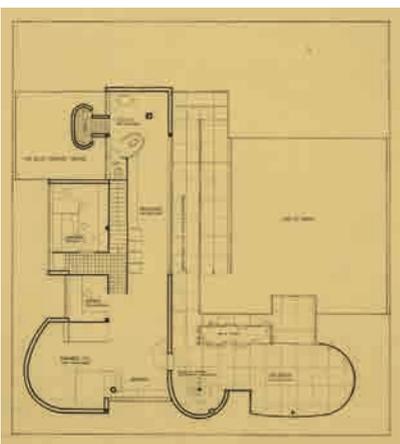


Fig. 3. Built in USA: 1932-1944 - The Museum of Modern Art, 1944.

Fig. 4. Pianta Esposizione Modern Architecture: International Exhibition - Heckscher Building, New York, 1932.

Fig. 5. Le Corbusier - Villa Savoye - Poissy (1929-1931)



Utopias (1922) e di *Stick and Stones* (1924) sviluppava nel capitolo dedicato al "Housing". Sotto il profilo storico-critico, il catalogo mostrava infatti un forte contrasto sia nelle impostazioni che nelle finalità degli autori dei diversi capitoli. I contributi di Hitchcock, ad esempio, si connotavano soprattutto per l'insistenza nel sottolineare il primato della forma sulla funzione e sulla tecnica: funzione e tecnica erano entrambe considerate come fattori determinanti nella individuazione di una nuova gerarchia di valori estetici piuttosto che come singoli elementi su cui esprimere un giudizio di valore. Mumford considerava, invece, l'abitazione contemporanea soprattutto come "una istituzione biologica", e interpretando il tema dell'edilizia popolare in chiave sociologica, giungeva a tracciare le





Fig. 6. Modern Architecture:
International Exhibition - Frank Lloyd
Wright - House on the Mesa (1929)

linee di una “strategia di un attacco collettivo”, trasferendo così il problema dal piano estetico e formale a quello politico e sociale¹³. In palese contrasto con Hitchcock che, nelle pagine precedenti, presentando gli edifici economici prodotti a basso costo dai fratelli Bowman, aveva fatto riferimento all’efficienza del *fordismo*¹⁴ cioè alla tecnica della “catena di montaggio” applicata alla produzione automobilistica seriale, Mumford affermava infatti che “[...] *At present many people are intrigued by an analogy between the manufactured dwelling house and the automobile and believe that a similar reduction could be made in the cost of the house structure; a solution that overlooks land costs, public utilities, and communal facilities, essential ingredients in the modern house. The modern approach to the house does not confine itself to any single item; for effective work on a large scale, all the following methods must be utilized*”. E poco oltre, quasi anticipando le politiche economiche che sarebbero state adottate dal New Deal rooseveltiano con il “National Industrial Recovery Act” del 1933 per superare la recessione, Mumford sosteneva che “[...] *Capital directed into housing must seek in stability and safety what it lacks in speculative profit. High standards in mass housing are incompatible with a high return on the investment*”, aprendo così un ulteriore fronte dialettico, sia con gli ambienti intellettuali americani di orientamento marxista che si riconoscevano nelle posizioni di Meyer Shapiro sia con quanti condividevano le impostazioni della “techno-architecture” di Buckminster-Fuller¹⁵.

In effetti anche l’inclusione di Frank Lloyd Wright tra gli architetti presentati nella rassegna aveva costituito un delicato momento di frizione e di contrasto. Nasceva in quell’occasione una polemica che avrebbe coinvolto per un lungo periodo di tempo tanto l’architetto del Wisconsin quanto Hitchcock, Johnson e lo stesso Mumford. La questione concernente Wright si inseriva, infatti, nel tema più generale dei precedenti storici dell’architettura moderna e dei suoi esiti successivi. Nell’impostazione del catalogo della mostra, Hitchcock indicava una precisa linea evolutiva già delineata nel testo *Modern Architecture. Romanticism and Reintegration*, del 1929: Peter Behrens e Hans Poelzig precorrevano Walter Gropius e

Mies van der Rohe, Auguste Perret anticipava Le Corbusier, mentre Theodor Fischer e Petrus Berlage precedevano J.-J.P. Oud. Questa continuità evolutiva, basata su una sorta di darwinismo “debole” che enfatizzava la “cooperazione” rispetto alla “competizione”, risultava difficilmente applicabile all’architettura americana. Nella genealogia dell’opera di Wright, Hitchcock riusciva ad individuare un antecedente soltanto in Louis Sullivan del quale l’architetto americano era stato collaboratore nello studio “Adler & Sullivan” di Chicago. Nella scheda dedicata a Wright, Hitchcock, se da un lato ne sottolineava l’estraneità rispetto alle correnti del nuovo “International Style”, dall’altro gli riconosceva di avere contribuito a completare la ricerca di un’arte nazionale già iniziata con Henry Hobson Richardson verso la fine dell’Ottocento e proseguita da Sullivan, provocando la reazione piccata e polemica dello stesso Wright che si considerava “*as a pupil and not a disciple*” del *lieber meister* di Chicago¹⁶. La mostra sembrava, dunque, proporre quasi un’antitesi tra l’opera dell’architetto del Wisconsin ed una concezione di architettura moderna che tendeva a far coincidere modernità e astrazione. Insomma, Wright costituiva un “caso speciale” come affermava Johnson sintetizzando il complesso pensiero di Hitchcock. Viceversa Mumford aveva sempre considerato l’opera di Wright autentica espressione di un significativa attenzione, sia negli aspetti formali sia nell’uso dei materiali, al contesto ambientale che rappresentava uno dei fattori costitutivi dell’orientamento regionalista fondato sul concetto di “usable past” - cioè di passato funzionale al presente - introdotto da Van Wyck Brooks¹⁷ e pienamente condiviso dal critico newyorkese che se ne avvalse in *The Brown Decades* (1932), per descrivere la storia dell’arte americana dal 1865 fino alla svolta del secolo e per affermare il primato americano nella realizzazione dell’architettura moderna ad opera di Henry Hobson Richardson, John Welborn Root, Louis Sullivan e Frank Lloyd Wright.

Oltre alla controversia tra gli organizzatori sulla opportunità di includere Wright nell’itinerario critico e storico della mostra - che fu tuttavia superata grazie al prestigio dello stesso architetto e alla paziente mediazione di Mumford - occorre anche vincere la sanguigna riluttanza di Wright a partecipare ad una rassegna espositiva in cui erano presenti Raymond Hood e Richard Neutra. Al primo, Wright attribuiva la sua esclusione dall’allestimento della “World’s Fair” di Chicago del 1933, organizzata per celebrare il centenario della fondazione della città¹⁸. Ma il risentimento nei confronti di Neutra aveva origini più strettamente personali connesse all’attività che l’architetto viennese aveva svolto, nel 1925, come dipendente presso l’atelier comunitario di Taliesin. Secondo Wright, Neutra si era avvalso del titolo acquisito in quella esperienza per promuovere un’attività professionale autonoma concorrenziale con la sua. Pochi giorni prima della inaugurazione della mostra, Wright annunciava, con una lettera indirizzata a Johnson¹⁹, la sua decisione di non partecipare alla rassegna espositiva: “*I am going to step aside and let the procession go by with its band-wagon*”. Soltanto l’appello, accorato e disperato, di Mumford riuscì a farlo recedere dalla decisione assunta: “*Your absence from Modern Museum’s Archi-*

*ecture show would be a calamity. Please reconsider your refusal. Have no concern whatever on behalf of Museum but interested in your own place and influence. We need you and cannot do without you. Your withdrawal will be used by that low rascal Hood to his own glory and advantage. As for company there is no more honorable position than to be crucified between two thieves. Please wire your okay. Affectionately, Lewis*²⁰.

Sul piano editoriale "Modern Architecture. International Exhibition" e il suo catalogo rappresentavano un'operazione culturale connotata da marcate finalità divulgative. Si trattava di una volontà messa in luce esplicitamente dagli stessi Barr e Johnson nelle due note introduttive in cui si indicava il testo storiografico di Hitchcock *Modern Architecture. Romanticism and Reintegration*, del 1929, come un riferimento essenziale i cui contenuti erano stati ripresi in una maniera esemplificativa e maggiormente accessibile ad un pubblico non specializzato²¹.

I criteri che accomunano gli architetti presenti nella prima sezione della mostra sono tre²²: l'enfasi sul volume, la regolarità, e l'eleganza intrinseca del materiale, quasi a richiamare i "*Trois Rappelles a Messieurs les Architects*" sanciti, nel 1923, da Le Corbusier nel suo manifesto "*Vers une Architecture*" e riguardanti il volume, la pianta ed i tracciati regolatori nella edilizia. I tre principi di Hitchcock e Johnson, codificati nel libro "The International Style: Architecture Since 1922"²³, dato alle stampe, come già si è detto, in anticipo rispetto al catalogo della mostra, sono concepiti soprattutto in opposizione dialettica alla simmetria biassiale, all'idea di massa e solidità e alla decorazione applicata. Sul primo principio, quello relativo all'architettura come volume, gli autori scrivono: "*L'effetto di massa, di solidità statica, fino ad ora qualità principale in architettura, è completamente scomparso, al suo posto c'è un effetto di volume, o più precisamente, di superfici piane delimitanti un volume. Il simbolo architettonico fondamentale non è più la muratura compatta ma la scatola aperta. Infatti la maggioranza degli edifici è riducibile, nella sostanza come nell'apparenza, a semplici superfici piane delimitanti un volume.*" Il secondo principio, relativo alla regolarità, viene introdotto con una considerazione sulla sostituzione della muratura portante con la struttura a telaio di travi e colonne. "*Proprio come il principio estetico di superficie di volume è stato determinato dal fatto che l'architettura non ha più solidi muri portanti, così il secondo principio, quello della regolarità, dipende dalla regolarità tipica della sottostante gabbia di sostegno. [...] Il principio di regolarità si riferisce ad un modo di organizzare, un modo di dare forma definita ad un progetto architettonico, piuttosto che un fine da perseguire per se stesso.*" La regolarità dunque, per Hitchcock e Johnson, deve essere perseguita attraverso il tracciato regolatore che diventa lo strumento organizzativo del progetto nel suo insieme: non deve tuttavia essere considerata sinonimo di simmetria geometrica poiché, al contrario, l'asimmetria: "*accresce senz'altro l'interesse generale della composizione*", e gli autori sostengono che "*il marchio del cattivo architetto moderno è il suo coltivare l'asimmetria per motivi decorativi*" mentre "*il marchio del buon architetto moderno sta nel fatto che la regolarità dei*

suoi tracciati tende alla simmetria bilaterale e occasionalmente la raggiunge. Lo Stile Internazionale non cerca di forzare delle funzioni irregolari in un contenitore simmetrico. Il suo scopo è quello di adattare, in maniera razionale, ad una struttura regolare le soluzioni approntate per funzioni irregolari e di esprimere questo adattamento in un progetto chiaro e coerente."

Infine il terzo principio riguarda l'eliminazione della decorazione applicata in quanto "*l'assenza di ornamento, altrettanto quanto la regolarità orizzontale, serve a distinguere superficialmente lo stile corrente dagli stili del passato*".

Gli autori ritengono che l'apparato decorativo dell'edificio debba essere sostituito con una scelta opportuna dei materiali costruttivi e una meticolosa cura del dettaglio che è chiamato ad assolvere, nell'architettura moderna, "*lo stesso scopo decorativo che avevano le colonne e le modanature nell'architettura greca e gotica.*" Dunque il colore e il "lettering" diventano, insieme ai dettagli costruttivi, gli elementi decorativi dello Stile Internazionale. Gli autori citano l'esempio della *Kunstverein* di Karl Schneider, dove "*la lunga striscia della scritta, con lettere a rilievo, è usata correttamente come elemento decorativo*", della stazione di rifornamento di Clauss e Daub, dove "*i colori rosso, bianco e blu sono imposti da esigenze pubblicitarie*", o della casa Werner, ancora di Schneider, che, insieme alla Casa Hermann Lange a Krefeld di Mies van der Rohe e alla villa Mandrot a Le Padret di Le Corbusier, viene presentata nel libro come testimonianza dell'applicabilità dello Stile Internazionale anche alle compatte facciate in muratura.

Dopo aver definito i tre principi della nuova *Baukunst*, Hitchcock e Johnson, dedicano un capitolo del libro al rapporto tra architettura ed edilizia, un altro alla pianta e l'ultimo alla "Siedlung". Gli autori mettono in evidenza la differenza tra architettura ed edilizia sostenendo che: "*l'edilizia assolutamente priva di carattere architettonico dovrebbe essere esteticamente neutra mentre raramente l'architettura è esteticamente neutra: essa è buona o cattiva*"²⁴. Sulla tema della flessibilità planimetrica e sulla libertà distributiva sostengono che: "*i funzionalisti hanno fatto della definizione della pianta un feticcio tutto speciale. Talvolta essi sostengono di non aver mai studiato o composto i propri esterni, ma di averli semplicemente lasciati crescere come inevitabile involucro protettivo della pianta. [...] L'essenza dell'architettura risiede nel rapporto tra i vari tipi di proiezioni geometriche. Le contingenze funzionali hanno implicazioni soprattutto sulla pianta, mentre l'espressione della funzione deve essere leggibile anche negli alzati*"²⁵.

Hitchcock e Johnson, in definitiva, identificavano lo Stile Internazionale con il Movimento Moderno, trascurando o addirittura rinnegando i valori politici e sociali che quest'ultimo racchiude, riducendolo ad una mera questione estetica. Pertanto il libro, più del catalogo della mostra, fin dal suo apparire fu oggetto di aspre polemiche sia sotto il profilo storico-critico che sotto il profilo politico-ideologico.

A questo proposito, nel 1979 in una ben diversa stagione culturale, Johnson avrebbe affermato:



[...] Si è molto discusso intorno al titolo del nostro libro: *Lo Stile Internazionale*. Uno stile non è mai parrocchiale, regionale, nazionale. Agli sciovinisti dell'epoca non piacque: Stalin, Hitler e Roosevelt lo condannarono. La parolina stile, invece scatena sempre molte obiezioni. I critici del Movimento Moderno più impegnati socialmente - specialmente Lewis Mumford, l'unico sociologo dell'architettura in America - trovarono la parola troppo artistica, troppo prescrittiva, troppo angusta, capace di impedire, da sola, il naturale sviluppo dell'architettura sociale. Ma se il termine stile si riferisce, molto semplicemente, alle forme architettoniche che si somigliano entro un certo periodo storico, allora lo Stile Internazionale è uno stile. Il sottotitolo del nostro libro era infatti 'Architettura 1922-1932': non volevamo fare una prognosi, ma scrivere una storia. Non c'è dubbio era uno stile, come anche il gotico è uno stile. [...] Alfred Barr ci insegnò la parola stile come deve fare un professore che cerca di illustrare la storia dell'arte usando la normale tassonomia necessaria ad ogni disciplina accademica. E c'era il precedente del gotico intorno al 1400, che gli studiosi hanno a lungo chiamato Stile Internazionale: un termine descrittivo, facile da usare, che risparmiava lunghe definizioni. Ancora oggi credo che Barr avesse ragione"²⁶.

Dunque sia Barr che Johnson, nell'introduzione del catalogo della mostra, facevano anche riferimento al libro "The International Style: Architecture Since 1922". La vicinanza tra le date di pubblicazione del libro e del catalogo avrebbe contribuito, tra l'altro, a creare quella identificazione tra le due operazioni che si sarebbe trascinata per lungo tempo, innescando forse la nascita di un infelice malinteso critico, soprattutto causato dal riferimento al termine stile²⁷.

Nella loro analisi storico-critica Hitchcock e Johnson, con sorprendente lucidità e sensibilità, evidenziavano i limiti e le incongruenze del Funzionalismo, anticipandone la crisi che solo la successiva ricostruzione post-bellica mostrerà con chiarissima evidenza.

In effetti, l'etichetta *International Style*, attribuita dai due autori all'intera produzione architettonica europea di quel decennio se

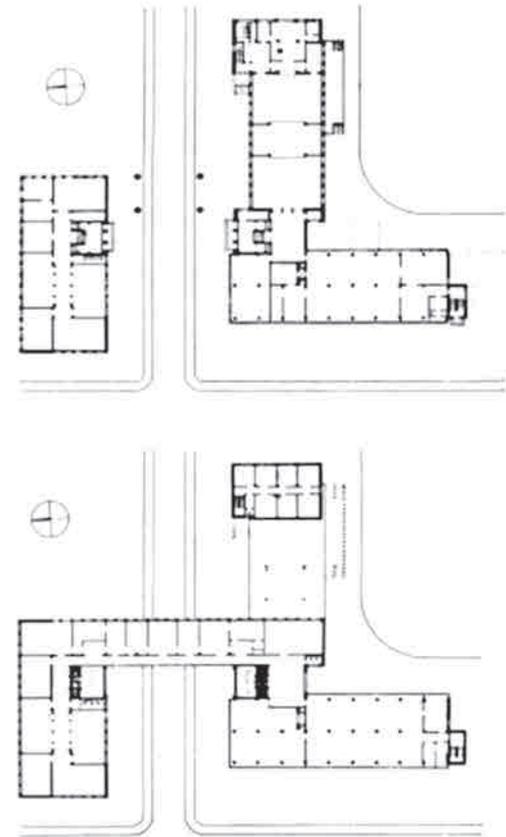


Fig. 7. Walter Gropius - Bauhaus - Dessau (1925-1926).

da un lato segnava il trionfo del “modernismo” di impronta genericamente Bauhaus nel mondo americano, dall’altro ne mostrava i limiti in una stagione culturale in cui il Funzionalismo si poneva come un imperativo categorico, quasi come un’istanza morale, per qualsiasi orientamento progettuale.

Il dibattito avviato dalla pubblicazione del libro sarebbe proseguito per tutto il decennio successivo²⁸, soprattutto negli Stati Uniti, senza peraltro mai sopirsi completamente. L’equivoco sottostante sarebbe stato ulteriormente alimentato dal fatto che del catalogo furono preparate due versioni: una con lo stesso titolo della mostra e l’altra, intitolata “Modern Architects”, destinata alla commercializzazione attraverso i tradizionali canali di distribuzione editoriale²⁹.

Tuttavia la rassegna espositiva del MoMA continuerà ad esercitare una profonda influenza sul dibattito architettonico anche negli anni successivi, tra la fine della guerra e gli anni Cinquanta. L’approccio critico e storico proposto nella mostra del 1932, sarebbe stato ancora reiterato nell’impianto organizzativo di molte altre manifestazioni del MoMA promosse da Philip Goodwin che era subentrato a Johnson dimessosi³⁰ - insieme all’*Executive Director* Alan Blackburn - dalla carica di direttore del “Department of Architecture” nel dicembre del 1934. Pur nella diversità delle scelte degli esempi progettuali di volta in volta esibiti, restavano sostanzialmente invariate tanto le modalità di allestimento quanto le argomentazioni critiche e gli intenti divulgativi. Con l’istituzione del “Department of Circulating Exhibitions”, Goodwin, in collaborazione con John McAndrew, aveva programmato una mostra itinerante intitolata *What is Modern Architecture?* di cui vennero allestite cinque edizioni tra il 1938 ed il 1941, destinata alle istituzioni scolastiche, che fu esibita in più di settanta sedi diverse degli Stati Uniti e che proponeva una lettura dell’architettura come sintesi di scienza, psicologia e arte. Mentre scienza e psicologia dovevano assicurare “durata e utilità pratica” agli edifici e “benessere fisico” agli utenti, alla creatività dell’architetto si affidava il compito di “garantire la bellezza” della costruzione. Le iniziative promozionali e didascaliche intraprese dal MoMA in quel periodo sono così ricordate e commentate da Philip Goodwin:

[...] The Museum has always pointed out the desperate need for city planning, but the lack of visual material in this field has been an obstacle to any major show. The small new exhibition of neighborhood planning principles “Look at Your Neighborhood”, prepared in two hundred copies, for sake to civic groups, has met with so much popular enthusiasm that it may become the first of a series of such enterprises. In addition to catalogs issued with these exhibitions, [...] several independent Systemations were printed, notably “The Architecture of H.H. Richardson and its Times” by H.-R. Hitchcock (1936), “A Guide to Modern Architecture in the Northeast States” by John McAndrew (1940), “What is Modern Architecture?” (1942) and “Brazil Builds” (1943)³¹.

Le mostre, stabili ed itineranti, allestite a cura del MoMA, a monte e a valle della Seconda Guerra Mondiale marcano un importante momento di cambiamento. Nel corso del decennio, infatti, il messaggio trasmesso dalla mostra del 1932 era stato oggetto di un processo interpretativo cui si associava una distorsione del dibattito sui temi sollevati dal “modernismo” architettonico tra gli anni Venti e Trenta del ventesimo secolo. Verso la fine degli anni Trenta, con lo scoppio del secondo conflitto mondiale, l’ideale internazionalista perdeva in architettura il connotato sovranazionale che aveva posseduto a partire dagli anni Venti. Giudicata all’interno di un assetto planetario in profonda trasformazione, l’affermazione di un’architettura moderna internazionale poneva anzi il problema della sua legittimazione fondata su nuove gerarchie di valori estetici, ideologici, economici e politici in un contesto culturale reso sempre più permeabile da una diffusione delle informazioni alimentata dai programmi delle mostre di architettura e da una crescente capacità di mobilità. Il messaggio originale dell’International Style veniva sempre più spesso associato ad un processo di graduale perdita di valori, da parte della cultura architettonica contemporanea, che avrebbe caratterizzato l’esplosione quantitativa del problema edilizio del secondo dopoguerra.

Le critiche al termine Stile Internazionale, la sua riduzione a *slogan*, e le stesse tesi difensive sostenute dai suoi ideatori, mettevano in risalto come il periodo bellico costituisse un autentico momento di rottura a livello del dibattito architettonico.

La soluzione di continuità, che segnava il passaggio dall’internazionalismo cosmopolita ad una forma di regionalismo universale, era stata in qualche modo anticipata, soprattutto sotto il profilo politico-sociologico, dallo stesso Mumford che, nel corso del decennio pre-bellico, aveva assunto una posizione regionalista che aveva significative implicazioni anche sull’architettura. Il complesso pensiero regionalista di Mumford si sviluppava a partire da riflessioni di carattere più generale che coinvolgevano anche gli aspetti economici, politici e sociali indotti dal progresso della tecnologia che veniva sinteticamente espresso con il termine *meccanizzazione*.

In *Technics and Civilization*³², pubblicato nel 1934, sono formalizzate le linee di una concezione della storia della tecnologia che lo portava a riconoscere il contributo positivo apportato alla democrazia dal progresso tecnologico “controllato” e dallo sviluppo dei mass-media. L’autore analizzava l’impatto della meccanizzazione sulla comunità sociale e, ispirandosi al modello sociologico del suo mentore scozzese Patrick Geddes³³, individuava fasi distinte nel suo sviluppo storico. L’approccio scientifico alla fenomenologia naturale, iniziato con la pubblicazione del *Novum Organum Scientiarum* (1620) di Francis Bacon, aveva implicato importanti riverberi sull’immagine dell’uomo, poiché la concentrazione dell’interesse sull’analisi di qualità primarie - forma, dimensione, quantità e movimento, distinte dalle qualità secondarie come odore, suono, colore, espunte come soggettive perché ottenute attraverso i sensi - neutralizzava negli esperimenti le reazioni sensoriali ed emotive dell’osservatore. L’uomo veniva perciò ridotto ad uno strumento di registrazione e, a questa visione, corrispondeva

un sistema economico e sociale di divisione del lavoro che lo assimilava ad una macchina. Viceversa Mumford considerava gli organismi come entità completamente diverse da puri meccanismi o meri aggregati di parti. L'analogia organica implicava non solo che una trama complessa di relazioni interne unificasse le parti nel tutto ma anche che il tutto fosse dotato di un corso evolutivo o ciclo vitale caratteristico dello sviluppo organico. In una scala gerarchica di valori, Mumford collocava la complessità dell'ente organico al di sopra dell'astrazione dell'oggetto meccanico, ed allo stesso tempo evidenziava l'importanza del fattore umano necessariamente implicato nel meccanismo allorché si consideri la macchina come prolungamento ed estensione del corpo umano inteso a sua volta come strumento.

Le riflessioni di Mumford affrontavano gli stessi problemi con cui, nell'Ottocento, si erano confrontati i primi protagonisti britannici del Movimento Moderno in architettura e, nei primi anni del Novecento, le avanguardie futuriste in Italia e in Francia. Tuttavia, con una visione meno nostalgica rispetto ai primi e meno entusiastica rispetto alle seconde, il dilemma meccanico/organico viene risolto proponendo lo sviluppo di una tecnologia "controllata" capace di assorbire la macchina all'interno di un approccio umano ed organico alla realtà.

Uno degli elementi principali dell'approccio organico è rappresentato dal contesto ambientale modellato sia dai processi naturali sia dall'attività civilizzatrice dell'uomo. Questi due processi di trasformazione vengono considerati intimamente regionali ma, rispecchiando linee di sviluppo "cosmiche", sono allo stesso modo definibili come universali.

Sotto il profilo architettonico, Mumford avrebbe assunto una posizione decisamente critica verso quelle impostazioni che associavano il regionalismo a nozioni di puro localismo ovvero di peculiare nazionalismo ideologico. La sua opposizione a queste impostazioni veniva vigorosamente ribadita, nel 1941, nel saggio *The South in Architecture*³⁴, che raccoglieva il testo delle "Dancy Lectures" indirizzate ai cadetti dell'Alabama College in procinto di partire per il fronte atlantico, mentre il nazismo estendeva il suo dominio su gran parte dei Paesi europei. Le quattro "lectures" si aprivano con un'appassionata presa di posizione a favore dell'intervento degli Stati Uniti nello scenario bellico europeo, che anticipava la sua tesi architettonica circa la stretta relazione esistente tra il regionale e l'universale, elencando una lista di parallele analogie con le responsabilità regionali e globali dell'America: "*Can I, in decency, stay at my desk to write about the historic achievements of American culture at a time when, for lack of energy and will and moral conviction, all those achievements, and everything else we value, may be swallowed up by the destruction of the great civilization that supported them? Would I stay at my desk when a grass fire had broken out and was threatening the home of a neighbour?*"³⁵. Peraltro la posizione decisamente interventista assunta da Mumford, avrebbe costituito una occasione di forte dissenso con l'orientamento isolazionista di Wright, che avrebbe poi prodotto il deterioramento e la crisi del rapporto di stima e di amicizia che li legava da più di un decennio³⁶.

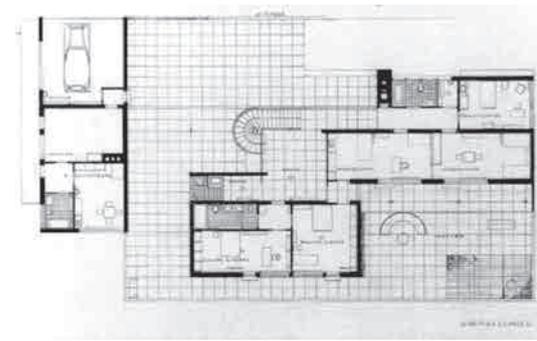


Fig. 8. Mies van der Rohe - Casa Tugendhat - Brno (1930)

Nella prima lezione veniva affrontato il tema dello sviluppo storico della tradizione costruttiva americana con riferimento sia agli aspetti estetico-formali sia ai materiali e alle tecniche costruttive. In questo approccio alla progettazione Mumford riconosceva l'adozione di un linguaggio vernacolare³⁷ espressione tipica del luogo geografico, del tempo, del clima e della cultura locale:

[...] There is a vernacular brick tradition in this country, dating from the fifties and still alive at the turn of the century, that has never yet been examined or appraised in any of the jejune histories that are available: so far as I know, no one has even written a paper about it. The forms that people used in other civilizations or in other periods of our own country's history were intimately a part of the whole structure of their life. In short, we today can re-create in actual buildings everything that once existed in them, except the spirit that made them what they were. At that point we are helpless. People, manners, feelings, architectural forms, all go together; and the aim of every generation must be to remodel their inner and their

outer world together, for the sake of a more significant and harmonious life³⁸.

Nel processo di formazione di una genuina cultura architettonica la tradizione locale costituisce un importante fattore di continuità temporale, ma occorre evitare il rischio di una visione storicistica del passato accompagnata da una tendenza alla cristallizzazione della forma o, peggio, alla mimesi passiva e alla riproduzione meccanica di frammenti di architettura. È possibile riappropriarsi soltanto dello spirito del passato e, dunque, occorre comprenderlo per essere in grado di cogliere le opportunità del presente e gestirle con uno spirito eminentemente creativo:

[...] The great lesson of history - and this applies to all the arts - is that the past cannot be recaptured except in spirit. If we imitate the past, we do not by that fact resemble the past: we only declare to the world what we are at present, namely, people of enfeebled imaginations and limited capacities, who are given to mechanical imitation. Our task is not to imitate the past, but to understand it, so that we may face the opportunities of our own day and deal with them in an equally creative spirit. The gradual adaptation of European models of construction to American climatic and technical conditions is one of the most interesting sides of our architectural history. It is much easier to copy ornament than to find out all the needs to be found out about the geology, the soil, the climate, the working conditions, and the social customs of the neighborhood for which a building is designed; and the truth is that although there were many empirical improvements in American architecture to adapt it more closely to its environment, the conscious effort to make full use of regional resources and regional opportunities, in the design itself, goes back no farther than the eighteen-eighties. The form of building that prevail in any region reflect the degree of social discovery and self-awareness that prevails there. With respect to materials the problem before the American architect was a much simpler one - if only because in the early days there was usually, in contrast to Europe, wood to burn. Perhaps the best part of our American architectural tradition, certainly the most homely part of it, reflects our expertness in using wood; and a recent observer of American architecture, the distinguished Swiss critic, Siegfried Giedion, has noted that the wooden clapboard house which has formed a stable continuous tradition for three century in America, has been more vital and more consistent than any surviving tradition in Europe³⁹.

Dunque, nel demolire uno dei pilastri del “modernismo” di impronta Bauhaus, che riconosceva nel principio della “tabula rasa” uno dei suoi principali elementi costitutivi, Mumford attribuisce valore positivo alla riconquista degli elementi spirituali della tradizione storica locale. Alla concezione di Le Corbusier basata su un *esprit nouveau* capace di infondere una nuova “sensibilità meccanica” nell’architetto-artista, contrappone la comprensione dello *spirit of*

the past come fondamento di una rinnovata “sensibilità creativa” dell’architetto-artigiano. Rifiuta tuttavia un’analisi critica basata su una prospettiva ristretta e rigidamente locale, definita “*self-sufficient or self-contained*”, che, lungi dal cogliere le ragioni di un genuino regionalismo, rivelerebbe, al contrario, uno stato di passiva stagnazione culturale o, addirittura, un atteggiamento dominato da rischiosi pregiudizi ideologici e da intenti imperialistici⁴⁰. Sotto il profilo strettamente architettonico Mumford descriveva lo sviluppo regionale come un processo lungo e complicato - paragonandolo al ciclo della produzione vinicola - che si rende compiuto soltanto nella fase culturale più matura e consapevole di una civiltà:

[...] People often talk about regional characters as if they were the same thing as the aboriginal characters: the regional is identified with the rough, the primitive, the purely local. That is a serious mistake. Since the adaptation of a culture to a particular environment is a long, complicated process, a full-blown regional character is the last to emerge. We can see this very plainly in wine culture. That kind of co-operation and re-adaptation and development is what is necessary to produce a truly regional character. It takes generations before a regional product can be achieved. So it is with architectural forms. We are only beginning to know enough about ourselves and about our environment to create a regional architecture⁴¹.

Il critico newyorkese operava una netta distinzione tra sviluppo regionale autentico e sviluppo artificioso, mimetismo acritico di stili del passato e rigida codificazione dell’attività progettuale: “*Regionalism is not a matter of using the most available local material, or of copying some simple form of construction that our ancestors used, for want of anything better, a century or two ago. Regional forms are those which most closely meet the actual conditions of life and which most fully succeed in making a people feel at home in their environment: they do not merely utilize the soil, but they reflect the current conditions of culture in the region*”⁴². A quest’ultimo riguardo sosteneva che l’International Style avesse fallito come autentica risposta architettonica, e considerava le sue regole progettuali come “*restrictive and arid formulas*” non meno costrittive di quelle che avevano guidato il revivalismo ottocentesco. Elemento cruciale nella sua concezione regionalista era quello che induce a considerare l’architettura come prodotto simultaneo della propria regione geografica e del proprio tempo e, soprattutto, come prodotto inconcluso ed imperfetto. L’attenzione indirizzata verso la cultura regionale non deve tuttavia essere considerata espressione di una visione chiusa all’interno di un ristretto orizzonte geografico, giacché quella stessa cultura essendo genuinamente aperta ad accogliere valori positivi dall’esterno presenta caratteristiche universali:

[...] Now still one error must be guarded against, and this is the notion that the regional should be identified with the self-sufficient or the self-contained. As far as sociologists can find out, there has never been a human culture that was entirely

self-contained in both time and space: those culture which have been nearest to this condition have been extremely primitive and have ranked low in their capacity for self-development. This is another way of saying that every regional culture necessarily has a universal side to it. It is steadily open to influences which come from other parts of the world, and from other cultures, separated from the local region in space or time or both together. It would be useful if we formed the habit of never using the world regional without mentally adding to it the idea of universal - remembering the constant contact and interchange between the local scene and the wide world that lies beyond it⁴³.

E questa tensione dialettica tra caratteri regionali e forme universali, percepibile nel processo di evoluzione di tutte le espressioni artistiche e culturali, trova la sua massima concentrazione nell'espressione architettonica.

Il contributo del Sud all'architettura americana è significativo in quanto testimonianza di una continuità nel processo di riconciliazione tra forma e vita, tra universale e regionale. Di tale continuità è possibile essere pienamente consapevoli e riconoscere l'importanza soltanto nel momento in cui una comunità sociale ha raggiunto il suo più alto livello di civilizzazione. In quel momento, una società affrancata dalla ricerca dell'appagamento delle pure necessità dell'istinto, avverte l'insopprimibile bisogno della creazione artistica:

[...] We are interested in South's contribution to architecture, I take it, precisely because we believe that this civilization is worth saving, precisely because we believe in human continuity; and we must therefore consider in this final lecture what has been happening to our civilization as a whole, in order to safeguard that future, that destiny, that free play of the human spirit, in which we emphatically believe. Now the problem of reconciling form and life, the universal and the regional, becomes open and plain only at a fairly late stage in the development of a society. The moment of dramatic conflict, between form and life, comes when a civilization has liberated itself from its animal necessities and is free to choose, that is, free to create. The individual, of course, may come face to face with the problem at a much earlier stage than his community; and we can see this in the work of the architects we have been dwelling on⁴⁴.

La cosiddetta Scuola Internazionale in architettura aveva giustamente intuito che l'insistenza sui dati scientifici e sulla macchina avrebbe costituito un fondamento universale per la concezione di un modo omogeneo di progettazione degli edifici e degli altri prodotti della tecnologia.

Tuttavia l'International Style non può, e soprattutto non deve, rappresentare una sorta di codice prescrittivo di validità universale per produrre in modo ripetitivo ed automatico una architettura astratta



Fig. 9. William Wurster & Catherine Bauer - The Home of the Future: Pre-fabricated?

e decontestualizzata che ciecamente rifiuta il contributo di esperienza e di tradizione locale che può essere apportato dai suoi effettivi esecutori, dalle maestranze e dagli artigiani:

[...] Hence the international style cannot be a mechanical stereotype: it cannot take a form that was beautifully adapted to the geographic and social environment of Birmingham and apply it, without modification to Bombay; it cannot even take a form that was finely adapted to Birmingham and apply it blindly to Montgomery. To avoid that sort of automatism the architect must be so completely at home in his art, so thoroughly the master of its possibilities, so well fortified by the aid of the building industries and the co-operation of his fellow workers and craftsmen, that he can give the better part of his attention to matters he lie outside the immediate province of building - to the geographic and economic, social and political and psychological elements that are bound up with the conception and execution of his design⁴⁵.

Ma non sarà soltanto la rivalutazione del regionalismo nei suoi diversi aspetti socio-culturali a rappresentare il momento di svolta per l'architettura americana. Anche l'accentuazione del dibattito bipolare meccanico/organico all'interno della sociologia si svolgeva, in termini architettonici, nel contrasto funzionale-razionale/funzionale-organico con importanti implicazioni sul concetto di forma. Nel decennio pre-bellico era cresciuto l'interesse per altre espressioni di architettura internazionali e non più soltanto europee. Sempre al MoMA la mostra "Brazil Builds. Architecture New

and Old: 1652-1942”⁴⁶ aveva richiamato l’interesse verso il Sudamerica, con una tensione che cercava una umanizzazione in una società che appariva sempre più dominata dalla meccanizzazione. Sigfried Giedion⁴⁷ cominciava ad interrogarsi sulla esigenza di una nuova monumentalità in architettura. Si trattava del segnale di una crisi di valori estetici, prima ancora che sociali, che il dibattito architettonico internazionale sui temi della monumentalità e della memoria aveva cominciato a sollevare a partire proprio dagli scritti di Giedion⁴⁸ e Mumford⁴⁹ tra gli ultimi anni della guerra e l’immediato periodo post-bellico.

Del resto, a livello internazionale, il dibattito si svolgeva soprattutto nei CIAM subendo un significativo spostamento di enfasi e di ampliamento di scala dimensionale sul *city planning* e sul *landscaping*. In questi settori di attività architettonica a partire dalla fine degli anni Venti si erano indicate le linee dei concetti di *Existential Minimum* (CIAM 2, Frankfurt, 1929) e della *Functional City* (CIAM 4, Crociera nel Mediterraneo, da Marsiglia ad Atene, 1933) focalizzando l’attenzione sulla standardizzazione e sulla razionalizzazione. Nel dibattito degli anni Quaranta l’accento si sarebbe spostato sul tema della “*Organic City*” con la tendenza ad unificare all’interno delle teorie urbanistiche i concetti di “new monumentality”, “new empiricism”, “new humanism” e “neues bauen”⁵⁰ allo scopo di rispondere, non solo ai bisogni materiali, ma soprattutto, alle esigenze emotive e spirituali delle comunità urbane.

[...] Architecture, as we must conceive it in the twentieth century, is more than a matter of building this or that beautiful building; it is a matter of ordering, of harmonizing, of perfecting the entire of our civilization. If we begin with the individual building, we must end with the community design: if we begin with the organization of the region and the city, we must end by bringing the humblest house up to a good common standard - and if the individual worker’s income will not enable him to rent or buy such a house, that is a sure sign that there is inefficiency or injustice - or a combination of inefficiency and injustice - in the economic system under which he works⁵¹.

A questo proposito sembra particolarmente significativo un episodio che coinvolse Mumford e José Luis Sert che, nel 1939, era emigrato negli Stati Uniti. L’architetto di Barcellona, che era stato tra i fondatori del “Grupo de Artistas y Técnicos Españoles Para la Arquitectura Contemporánea”, aveva chiesto la disponibilità di Lewis Mumford a scrivere la Prefazione al suo recente libro *Should Our Cities Survive?*⁵² Il libro aveva il doppio scopo di promuovere professionalmente lo stesso Sert e di dare maggiore visibilità agli orientamenti dei CIAM in materia di pianificazione urbanistica - espressi principalmente nella Carta di Atene del 1933 - ed ancora poco conosciuti negli Stati Uniti. Mumford declinò l’invito ravvisando nella proposta dei CIAM una “*lack of attention to a potential “fifth function”, the cultural and the civic role of cities*” e scriveva a Sert:

[...] The four functions of the city do not seem to me adequately to cover the ground of city planning: dwelling, work, recreation, and transportation are all important. But what of the political, educational, and cultural functions of the city: what of the part played by the disposition and plan of the buildings concerned with these functions in the whole evolution of the city design. The leisure given us by the machine does not merely free modern man for sport and weekend excursions: it also frees him for a fuller participation in political and cultural activities, provided these are adequately planned and related to the rest of his existence. The organs of political and cultural association are, from my standpoint, the distinguishing marks of the city: without them, there is only an urban mass⁵³.

In linea con la convinzione che il soddisfacimento dei bisogni umani primari sia condizione necessaria ma non sufficiente per migliorare la qualità della vita sociale, Mumford richiama l'attenzione sul problema della pianificazione degli spazi necessari per conseguire la piena partecipazione alle attività politiche e culturali nel "tempo libero", lontano dalla casa e dal luogo di lavoro: un argomento connesso al cosiddetto "American way of life" e che, in quella contingenza storica, difficilmente poteva essere considerato cruciale da una società europea stremata e mortificata dalla guerra. Il tema della "quinta funzione" e del "heart of the city" - cioè del cuore della comunità urbana - avrebbe, tuttavia, impegnato i CIAM per molte sessioni biennali dopo la Guerra.

Dal punto di vista dell'edilizia residenziale, negli Stati Uniti, ancora una volta come nel 1932, sarà il MoMA a segnalare quella sorta di smarrimento di contenuti che stava attraversando l'architettura internazionale e a valorizzare le nuove tendenze in corso. Nel 1944, Elizabeth Bauer Mock curava per il Department of Architecture and Design del MoMA la mostra "Built in U.S.A.: 1932-1944"⁵⁴. Nella prefazione del catalogo Philip Goodwin ne ricollegava gli scopi in stretta continuità con la mostra del 1932:

[...] In the spring of 1932 they [Barr, Hitchcock and Johnson] prepared an exhibition of foreign and native examples of true contemporary design collect an International Exhibition of Modern Architecture, held in the Museum's first quarters in the Hecksher Building in New York. The architecture was so new and surprising that hostile and ill-informed critics and architects still frequently assert that the Museum is trying to impose a foreign style on the United States. Such was not the Museum's intention, in the first place, nor has it been the Museum's program since"⁵⁵.

La rassegna prendeva avvio proprio dalla data di apertura di "Modern Architecture. International Exhibition", richiamandone esplicitamente i contenuti e delineando per l'architettura americana nuove tendenze di sviluppo regionalista ed esponendo per la prima volta le opere di William Wilson Wurster, Harwell Hamilton Harris e di altri architetti della West-Coast.⁵⁶ Goodwin, dunque, mentre ri-

vendicava al MoMA il merito di aver avviato in America un dibattito fruttuoso e stimolante, rigettava con decisione l'accusa rivolta al Museum di aver voluto promuovere negli Stati Uniti un'architettura importata dall'estero e faceva un significativo riferimento al "New Empiricism" nord-europeo ed alla focalizzazione dell'interesse sul problema del "city planning". Gli elementi di sviluppo più significativi venivano riferiti principalmente all'edilizia residenziale unifamiliare: *"It is perhaps in the field of domestic architecture that our list is strongest; and that is only natural, for that is where the American architect has had the most opportunities and the freest hand. Yet the small number of West Coast houses which have been included is rather misleading, for here, as we know, California has led quantity and average quality"*⁵⁷. Ma è soprattutto rilevante sottolineare il riferimento alla impegnativa "crociata" che, secondo Goodwin, il MoMA aveva contribuito, unitamente alle istituzioni di ricerca americane, a combattere nella ricerca di identità dell'architettura americana moderna.

In effetti durante il decennio pre-bellico, si era diffusa la percezione che il potente "establishment" professionale della East-Coast fosse stato impegnato principalmente ad accreditare l'idea che l'architettura moderna avesse come unici esponenti Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe, Breuer, quasi tutti immigrati negli Stati Uniti negli anni Trenta, mentre tendeva deliberatamente a negare l'esistenza di un orientamento progettuale "modernista" praticato dagli architetti della West-Coast anche prima del grande esodo europeo. Elizabeth Mock, che aveva curato l'allestimento della mostra⁵⁸, svolgeva una analisi retrospettiva sull'impatto che l'architettura europea aveva avuto sulla cultura professionale e sull'opinione pubblica americana nel decennio trascorso. Riconosceva a Barr, Hitchcock e Johnson il merito di aver introdotto l'architettura europea negli Stati Uniti e soprattutto la critica al funzionalismo: *"The insistence upon esthetic principles was particularly healthy at that time, as it deliberately opposed the highly materialistic theory of "functionalism" a credo so unrealistic, that it was never actually practiced even by those who were most articulate in its support. In a period of depression the popular slogan of "functionalism" was valuable promotion for modern architecture, but it was too often used as a specious excuse to bad design"*⁵⁹. Sottolineava il fatto che i curatori della mostra del 1932 avevano contribuito alla rivalutazione dell'architettura organica di Wright e a favorirne la diffusione anche sulla East-Coast: *"The positive influence of Frank Lloyd Wright upon the development of the new theories was carefully traced in 1932 catalog and his separate and unique position was sympathetically defined. His out-reaching houses, with their warm materials and their affinity with the earth, had little to do with the weightless, closed forms and cool austerities of the Europeans"*⁶⁰.

Era dunque necessario per l'architettura americana un processo di umanizzazione, che andasse incontro alle aspettative degli utenti, in opposizione al mito corrente della meccanizzazione che aveva portato Le Corbusier a definire l'abitazione come "une machine à habiter".

Proprio dall'occidente degli Stati Uniti, dove i valori della tradizio-

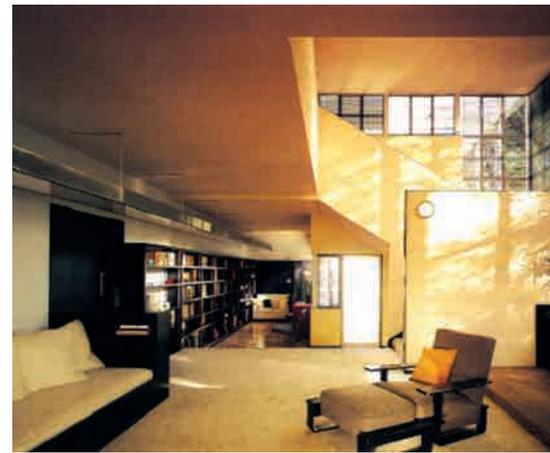
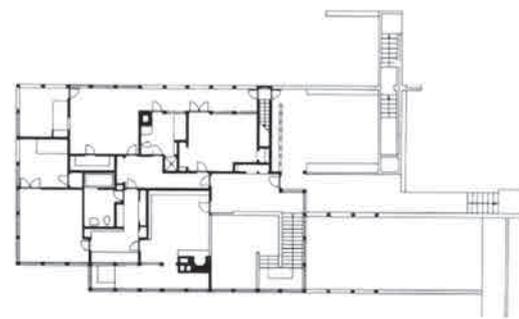


Fig. 10. Richard Neutra - Lovell House - Los Angeles (1927).

ne culturale americana trovavano radici più profonde, venivano i segnali di un diverso approccio alla progettazione architettonica praticato fin dagli inizi del secolo da Bernard Maybeck. Questo approccio regionale, fortemente oppositivo alla fredda austerità ed al codice di regole che ispiravano l'International Style, si connotava oltre che per la maggiore attenzione al contesto ambientale, anche per una diversa utilizzazione di tecniche e materiali costruttivi con importanti implicazioni sul piano morfologico:

[...] Then, if the shift from masonry to steel or concrete frame, one thought to see a certain biological evolution from crustacean to vertebrate. Suddenly the vertebrate seems no more advanced than new types of crustacean. It was reinforced concrete which really started this development, but it was the use of plywood as a "stressed skin" which encouraged it. If these skin sheets of plywood are properly glued or otherwise bonded, rather than nailed, to either side of light wood frame, this full structural exploitation of the plywood "skin" gives the panel amazing strength. We are only beginning to explore the possibilities of this type of construction⁶¹.



La mostra del MoMA del 1944 è particolarmente importante come momento di svolta perché dedicata esclusivamente alle opere prodotte in America nel decennio precedente da architetti statunitensi ovvero europei naturalizzati come Richard Neutra, Walter Gropius, Marcel Breuer, Ludwig Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright, Raymond M. Hood - già presenti nella mostra del 1932 - e da Albert Kahn, Louis Kahn, Eero Saarinen e Pietro Belluschi⁶². Particolarmente significativa fu la presentazione delle opere degli architetti della West-Coast William Wilson Wurster e di Harwell Hamilton Harris a testimoniare l'emancipazione da una sorta di subordinazione dell'architettura americana a quella europea sancita dalla mostra del 1932. D'altra parte, sul piano teorico, la pubblicazione, nel 1945,

del saggio di Bruno Zevi, *Verso un'Architettura Organica*⁶³, che mutuava il titolo del famoso manifesto programmatico di Le Corbusier del 1921, avrebbe tentato di fornire un fondamento sistemico alla progettazione organica di Wright.

In realtà si manifestava negli Stati Uniti un diverso approccio metodologico verso l'architettura residenziale. Se in Europa, nel decennio compreso tra gli anni Venti e gli anni Trenta, l'edilizia residenziale unifamiliare aveva rappresentato per gli architetti una fase di sperimentazione sul campo propedeutica alla soluzione del problema dell'edilizia sociale di massa, al di là dell'Atlantico, nel decennio successivo, il tema dell'housing sociale sarebbe stato assorbito all'interno del "city planning" e del "civic design" con uno spostamento di termini che privilegiava il concetto di abitazione come "home" e come "shelter" del nucleo familiare, in netto contrasto con il concetto di "unité d'habitation", con un significativo ridimensionamento di scala dimensionale e di principi estetici⁶⁴.

A partire, dunque, dalla fine degli anni Trenta, il regionalismo architettonico della West-Coast e l'approccio organico alla progettazione acquistavano energia crescente fino a raggiungere il culmine alla fine degli anni Quaranta. L'esplosione economica del periodo post-bellico favoriva lo sviluppo demografico e l'espansione del mercato finanziario ed immobiliare; era disponibile una quantità enorme di territorio sottosviluppato in cui crescere e costruire, le tradizioni culturali erano meno elitarie che nell'East ed i committenti assai meno conservatori. Questo accadeva laddove si sperimentavano nuovi approcci creativi e si esploravano nuove idee di progettazione con William Wilson Wurster, Gardner Daily e John Dinwiddie nella Bay Area, Raphael Soriano e Charles Eames a Los Angeles, John Yeon, James Van Evera Bayley, Paul Thiry e Pietro Belluschi nel North-West. La stampa periodica tematica, soprattutto i *magazines*, i *journals* e le *reviews* svolgeva in quel periodo un ruolo importante sia nell'esercizio dell'azione di contrasto alle spinte, di impronta europea, provenienti dalla East-Coast, sia nell'informazione critica sull'architettura che, con una autonoma sperimentazione, veniva prodotta sulla costa del Pacifico.

John Entenza, *editor* della rivista *California Arts & Architecture*⁶⁵ di Los Angeles, consapevole della autorevolezza della scuola storico-critica del New England, svolgeva un ruolo importante nel richiamare l'attenzione sulla architettura che si realizzava nel West. Nel 1940, chiedeva ad Henry-Russell Hitchcock di scrivere un articolo⁶⁶ sull'architettura della costa occidentale, quasi a voler sancire la fine di una sorta di ostracismo decretato dalla cultura professionale dell'East-Coast. D'altra parte anche Howard Myers, "publisher" di *Architectural Forum* di New York seguiva con interesse i nuovi significativi sviluppi nel paese e, con mentalità aperta verso i giovani ed acerbi talenti, contribuiva a focalizzare l'attenzione critica sull'Ovest. "Fu Myers", come dice Belluschi, "più di chiunque altro a portarmi sulla scena". Elizabeth Kendall Thompson firmava per la rivista *Architectural Record* regolari resoconti sull'attività svolta dagli architetti che operavano sulla West-Coast. Secondo Peter Blake, il critico Douglas Putnam Haskell, che nel 1949 aveva lasciato l'incarico di redattore della rivista *Architectural Record* per

assumere la posizione di *editor* di *Architectural Forum*, “*knew more about the real origins of modern architecture in this country than anyone else*”.

Il mondo professionale della East-Coast tendeva ad identificare l'architettura moderna con l'opera di Gropius, Mies der Rohe e Breuer, immigrati⁶⁷ negli Stati Uniti negli anni Trenta ma che, anche a causa della Guerra, non avrebbero avuto grande impatto fino agli anni Cinquanta e Sessanta, negava che tendenze “moderniste” potessero essere rintracciate nelle altre zone del territorio americano. Nel 1947, la rivista *Architectural Record*, su iniziativa di Elizabeth Kendall Thompson, apriva una sessione editoriale dedicata esclusivamente al West, evidenziando le differenze di stile e di approccio rispetto all'East, i materiali differenti - soprattutto il legno e la pietra naturale - e gli orientamenti completamente diversi relativamente alla modellazione ed alla fruizione dello spazio costruito. Le radici culturali erano considerate similmente differenti: l'East più tipicamente “style-conscious”, aperto alle tendenze europee, con il suo “modernismo” influenzato dall'estetica della macchina di impronta Bauhaus e dagli altri paradigmi dottrinali dell'International Style, mentre nel West lo sguardo era maggiormente attento al contesto naturale, e le radici architettoniche erano da ricercare nei “cottages” e nei “bungalows” vernacolari, nel movimento Arts & Crafts, in Bernard Maybeck e i fratelli Greene & Greene, negli artigiani, nell'oriente nipponico, nella teoria organica, e successivamente nell'opera di Alvar Aalto, elementi distintivi della versione di un “modernismo” meno aggressivo, meno dottrinale e soprattutto più umano. Specialmente nel primo periodo postbellico, in cui si costruiva intensamente nell'Ovest, gli architetti dell'East tendevano verso una astratta teorizzazione, mentre quelli del West si orientavano verso una concreta sperimentazione progettuale. Negli anni conclusivi del decennio, dunque, il ribaltamento verso Ovest cominciava ad apparire chiaramente definito. William Wilson Wurster, nel 1948, poteva affermare che l'architettura statunitense “*aveva ormai allargato la sua base*”. Non esisteva più soltanto la “old backward” New York; si produceva architettura moderna e di ottima qualità anche altrove - soprattutto nel West - e cresceva il livello della sfida regionale.

Lewis Mumford aggiungeva legna al fuoco del dibattito critico e, dalle colonne della rubrica “Sky Line”⁶⁸, nel numero di ottobre del 1947, della rivista *The New Yorker*, nell'articolo “Status Quo”⁶⁹ metteva a confronto la “*stodginess*” dell'East con la “*freshness*” dell'architettura del West, e vedeva in quest'ultima una nuova, promettente e più umana alternativa all'International Style: “[...] *that the modern house is a machine to living in - has become old hat; the modern accent is on living not on the machine*”. “*Meanwhile*”, sosteneva il critico newyorkese nel suo citatissimo articolo, “*new winds are beginning to blow, and presently they may hit even backward old New York. The very critics, such as Mr. Henry-Russell Hitchcock, who twenty years ago were identifying the “modern” in architecture with Cubism in painting and with a general glorification of the mechanical and the impersonal and aesthetically puritanic, have become advocates of the personalism of Frank Lloyd Wright.*”.

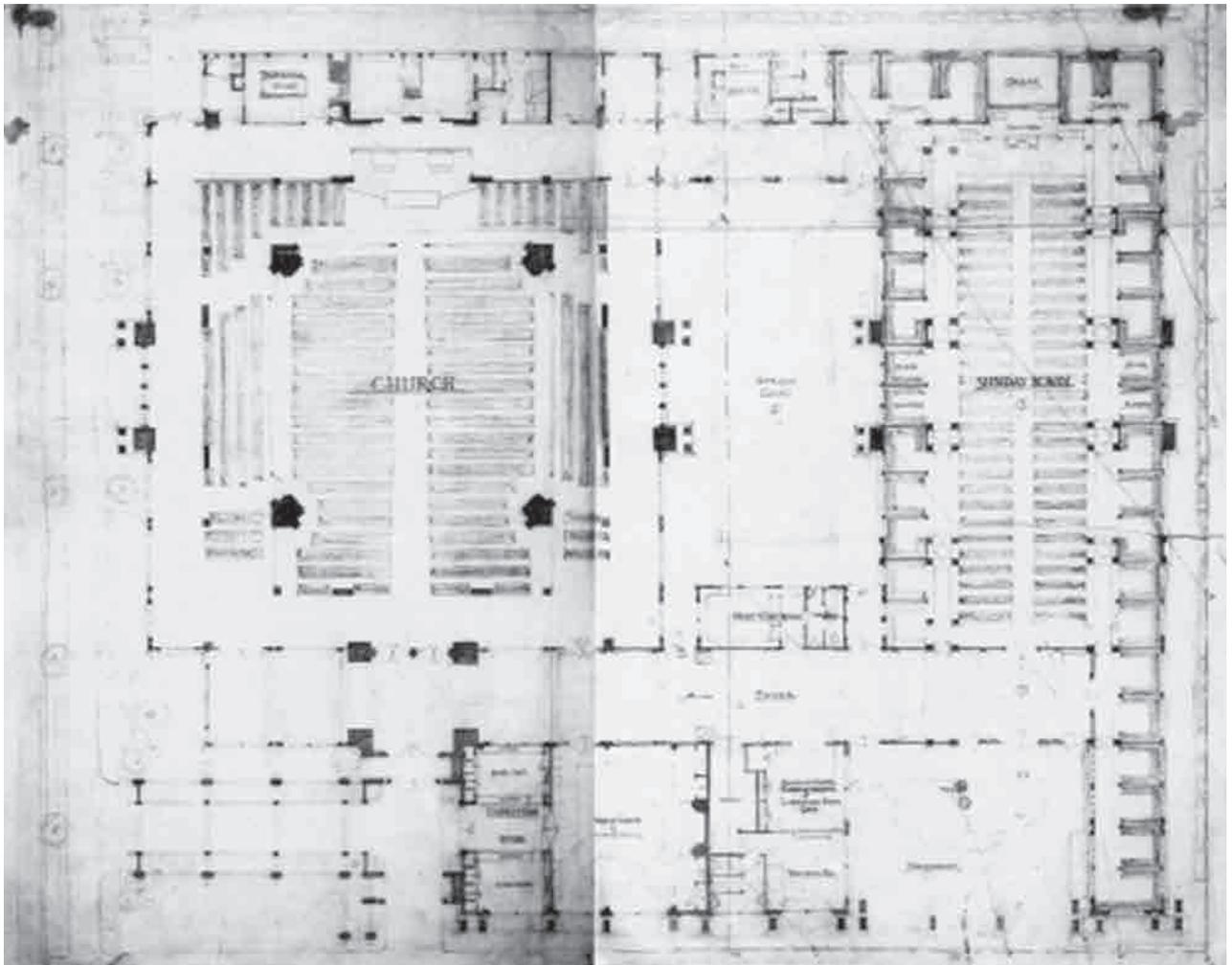


in queste pagine

Fig. 11. Bernard Maybeck
- First Church of Christ
Scientist - Berkeley (1910).

Alexander Tzonis e Liane Lefaivre⁷⁰, ideatori con Kenneth Frampton del cosiddetto Regionalismo Critico, definiscono il breve articolo di Mumford che identificava il Bay Region Style “*one of the most controversial and explosive articles of his career*” e, da allora, l’esistenza di un Bay Region Style ha continuato ad essere oggetto di un serrato dibattito. Gli autori sostengono che la ragione per cui l’articolo di Mumford avesse provocato tante polemiche fosse da ricercare nel fatto che per la prima volta esso era stato considerato come alternativa all’International Style, e che per la prima volta, dopo il suo radicamento, l’architettura aveva gettato un serio quanto di sfida a quel tipo di architettura “top-down”, elitaria, artificiale e prescrittiva dell’International Style promossa e patrocinata dal MoMA di New York. L’identificazione del Bay Region Style rappresentava il punto d’approdo delle sue ricerche sulla storia dell’architettura americana e della sua personale aspirazione orientata a riconoscere all’interno di questa espressione architettonica un genuino processo di sviluppo regionale⁷¹. La Bay Region svelava una scuola di progettazione architettonica che Mumford riteneva fosse non solo unica, ma addirittura capace di dare concretezza alle idee della sua filosofia regionalista. Come gli esponenti britannici del Movimento Arts and Crafts del tardo diciannovesimo secolo, così gli architetti del Bay Region avevano introitato nel proprio lavoro la storia regionale, ma mentre per i primi il passato rappresentava un fine in sé, per i secondi il passato costituiva solo una parte di una più ampia e motivata filosofia della storia. Inoltre gli architetti della Bay Region della metà del ventesimo secolo erano considerati da Mumford senza dubbio “modernisti” ma la loro capacità di incorporare ed integrare l’elemento locale e quello storico rendeva il loro “modernismo” più eloquente e maturo di quello rappresentato dal “modernismo” europeo coevo e dall’architettura dell’International Style.

L’idea dell’organizzazione di un Simposio presso il MoMA, suggerita da Mumford nel novembre del 1947, e prontamente accolta da Alfred Barr ed Henry-Russell Hitchcock, era basata sul contenuto dell’articolo pubblicato su *The New Yorker*. La sera dell’undici febbraio del 1948, presso l’auditorium del MoMA si teneva il Simposio dal titolo “What is Happening to Modern Architecture?”⁷², con Lewis Mumford come “chairman & discussant”. Il dibattito era stato presentato come una contrapposizione tra i sostenitori del cosiddetto “New Empiricism” e della “Bay Region School” e coloro che avevano coniato il termine “International Style”, Hitchcock innanzitutto. Sotto il profilo formale il Simposio, fu un insuccesso: il pubblico presente attese invano di ascoltare risposte appropriate ad una domanda difficile. Non fu raggiunta alcuna conclusione e la domanda rimase senza una risposta univoca e definita. Tuttavia, dall’incontro emergeva la rappresentazione di uno spaccato significativo del pensiero architettonico, diversificato e conflittuale, che indirizzava gli orientamenti professionali in quella stagione culturale. Due punti di vista opposti dominarono il dibattito e non erano certamente i punti di discussione originariamente programmati. Ci si aspettava che il confronto fosse nettamente bilanciato tra due gruppi: da una parte gli ideatori del



termine “International Style” e dall’altra i sostenitori della reazione britannica ad esso, il cosiddetto “New Empiricism” e la sua controparte americana, il neo-umanesimo della “Bay Region School”. La controversia fu presto ridotta ai suoi termini oppositivi essenziali: da una parte quanti si esprimevano in termini di stile e di prestazioni funzionali e dall’altra quanti giudicavano tutte le etichette e gli “ismi” come secondari rispetto al problema assolutamente primario della produzione edilizia. Del primo gruppo facevano parte Alfred Hamilton Barr Jr., Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson che avevano definito i principi canonici dell’International Style. Alfred Barr insisteva soprattutto sul fatto che, nel 1932, l’invenzione del termine “International Style” si fosse basata su una interpretazione scientifica di matrice storico-artistica, riflesso dell’ambiente culturale di Harvard in cui egli stesso ed Hitchcock si erano formati: già poco dopo la chiusura della mostra del 1932 ci si era resi conto del processo di distorsione che l’idea di un “International Style” stava subendo. Si faceva strada la convinzione che con il concetto di internazionalità in architettura si dovesse intendere la graduale consapevolezza della scomparsa di un’unica centralità culturale a favore di un più diffuso policentrismo. Hitchcock sottolineava la continuità della sua impostazione metodologica e, rifiutando di insistere sulla assimilazione dei termini “Modern Architecture” e “International Style”, poneva invece l’accento sul soggetto “Architecture”: le critiche all’architettura moderna degli anni Venti e Trenta, originate dalla scoperta del “Bay Region Style” e dell’architettura scandinava, denunciavano una concezione angusta e limitata dell’International Style. Il problema con cui doveva confrontarsi il dibattito del dopoguerra era piuttosto quello della ricerca della “*expression in architecture*”. L’architetto britannico Gerhard Kallmann, difendeva il “New Empiricism”; Christopher Tunnard insisteva sulla necessità di riconciliare il gusto del pubblico con la realizzazione di una buona architettura, suggerendo lo studio degli edifici monumentali del passato come possibile approccio risolutivo; Frederick Gutheim sosteneva che il riferimento ad un canone stilistico fosse essenziale per il giudizio qualitativo e critico. Lo storico Talbot Hamlin contestava il fatto che esistesse un vero internazionalismo dell’architettura moderna citando l’esempio di Oscar Niemeyer al quale, per motivi politici, era stato proibito l’ingresso negli Stati Uniti. Decisamente contrari all’approccio storico erano, seppure con differenti motivazioni, Marcel Breuer, Ralph Walker, Peter Blake, Eero Saarinen, George Nelson e Carl Koch. Quest’ultimo, impossibilitato a raggiungere New York per le pessime condizioni meteorologiche, inviò il testo del proprio intervento che sarebbe stato poi pubblicato sul Bulletin del MoMA. Walter Gropius, mentre riduceva l’intera argomentazione di Mumford ad un “*sentimental national prejudice*” affermava di essere “*struck by [Mumford’s] definition of the Bay Region Style as something new, characterized by an expression of the terrain, the climate, and the way of life, for that was almost precisely, in the same words, the initial aim of the leading modernists in the world twenty-five years back*”⁷³, e lo accusava di aver voluto sostenere che il “redwood cottage style” in architettura dovesse essere replicato dalla costa atlantica al Pacifico. Nelson,

Blake e Koch ponevano l'accento soprattutto sugli scopi immediati, pratici dell'architettura, sulla necessità dell'incremento produttivo e sulla costruzione industrializzata. Lewis Mumford, concludendo la discussione a sera inoltrata, constatava, infine, che la sua definizione di un "Bay Region Style" contrapposto all'International Style era stata largamente fraintesa nel senso che la rigida definizione di Hitchcock e Barr non consentiva di comprendere al suo interno la "varietà e il grado di universalità" di nuove correnti architettoniche. Se il Simposio ospitato presso il MoMA di New York aveva visto confrontarsi un ristretto numero di studiosi e di esponenti del mondo accademico e professionale in una discussione, certamente polemica ma confinata all'interno di un quadro che si connotava in base a contenuti essenzialmente storico-critici, di ben diverso tenore ed intensità risultò il confronto che ebbe luogo a Salt-Lake City, capitale dello Utah, in occasione dell'ottantesima "Convention" annuale dell'*American Institute of Architects*, nella primavera inoltrata dello stesso anno. Qui il dibattito assumeva caratteri più squisitamente "politici" e vedeva contrapposto l'intero "establishment" professionale - dominato dagli esponenti della costa atlantica - alla generazione di giovani architetti - soprattutto della West-Coast - rappresentata da Pietro Belluschi, neo-immatricolato nella *fellowship* dell'A.I.A. Ancora una volta il confronto sull'identità dell'architettura americana ruotava intorno all'opposizione bi-polare Internazionale/Regionale, International Style/Bay Region Style ma, paradossalmente, ora i sostenitori del primo apparivano "conservatives" mentre quelli del secondo erano considerati "progressives". Ma era anche un interrogarsi sull'esito di un orientamento tecnicistico che implicava una meccanizzazione sempre più invasiva e che sembrava minacciare o, addirittura, voler sopprimere il genuino *elance vital* delle comunità sociali e del loro ambiente naturale. "[...] *Modern architecture reflects the beauty of its environment, not borrowings from the past. Machines, people, climat, local traditions cannot be disregarded, but neither can they stand in the way of logical development. Architecture must not be dictated by the machine. It must express an emotional understanding of its environment*" affermava Pietro Belluschi, in una conferenza tenuta presso la University of Washington nella primavera del 1948, facendo appello alle suggestioni emotive, e non solo razionali, che l'architettura deve essere capace di esprimere.

L'opera svolta dai "modernisti" europei come Richard Neutra e Rudolf Schindler a Los Angeles, o Walter Gropius e Marcel Breuer nell'East, veniva contestata da molti fra i loro colleghi americani. Non altrettanto accadeva per Wright, la cui opera continuava ad avere un grande impatto, specialmente nel West. Largamente sottovalutato dallo "establishment" architettonico della East-Coast, Wright era ammirato e venerato come maestro dalla generazione degli architetti americani più giovani, soprattutto quelli del Mid-West, del North-West e del West.

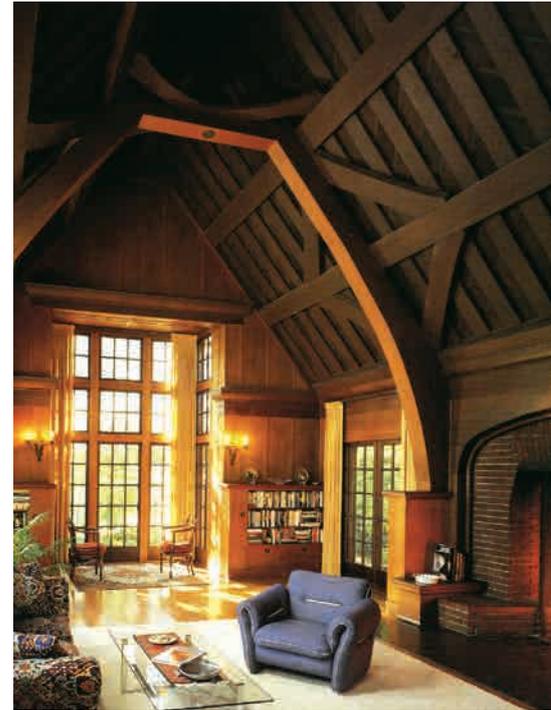
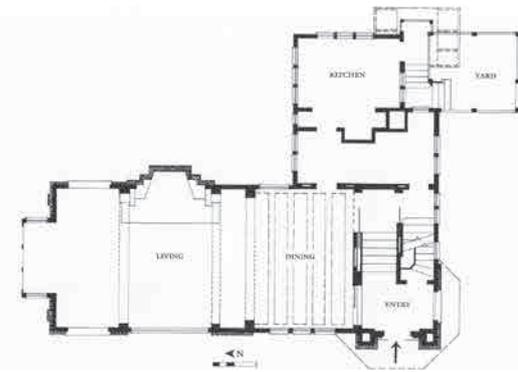
L'*American Institute of Architects* è "*notoriously undemocratic*", si leggeva nel resoconto della "Convention" pubblicato sul numero di luglio della rivista *Architectural Forum*, e molte decisioni sono sempre assunte unilateralmente dai suoi "leaders" conservatori.

Ma, nel 1948, la consueta, rigida, unanimistica programmazione dei *meetings* annuali era stata scossa da un violento dissenso. Un “*rebellious younger group*”, comprendente centoquaranta fra iscritti e delegati, aveva firmato un ordine del giorno in cui si chiedeva che l’anno successivo la Gold Medal dell’A.I.A. fosse assegnata a Wright. Malgrado gli sforzi messi in atto dagli organizzatori per cancellare l’argomento dall’agenda dei lavori esso fu “*steam-rolled there by newly-made fellow Pietro Belluschi and passed with only a few timid bleasts of ‘no’*”.

D’altra parte, già nel corso dell’anno precedente, Belluschi aveva inviato una lettera ad Arthur Mc Voy, consulente di pianificazione territoriale a Cambridge, in cui stigmatizzava l’orientamento decisamente conservatore dei vertici dell’A.I.A. Belluschi sosteneva che il *Journal* dell’associazione aveva pubblicato, nel numero di aprile del 1947, una lettera di Walter Gropius in cui venivano spiegate le ragioni per cui gli architetti giovani incontrassero enormi difficoltà per ottenere la “membership” all’A.I.A. “*Personally*”, sosteneva l’architetto italiano, “*I think it’s a mistake to sit at corner and sulk; what the younger people should do is to join the A.I.A., be very articulate in their demands for opportunity, raise hell in general, and kick the old gents out of their comfortable seats. Rivalry and incompatibility between the younger and older architects is a healthy sign of natural growth, and I hope that when you and Carl Koch get old and respectable, a new crop of young squirts will be telling you to hurry up and move over [...] I’m in between, so I can sit on the fence and watch the play, and think I’m not in it - yet!*”.

Nel frattempo il partito della West-Coast arruolava un numero sempre maggiore di sostenitori a livello nazionale all’interno dell’A.I.A. La “Convention” del 1948 era stata organizzata significativamente a Salt-Lake City, nello Utah, e Belluschi era stato invitato come relatore in due sessioni congressuali - una sui centri commerciali e l’altra sulle residenze unifamiliari a basso costo “retail buildings” - e come coordinatore di un seminario sull’abitazione in cui si discuteva sul carattere regionale del progetto residenziale. Il seminario fu oggetto di particolare attenzione, a testimonianza del fatto che il regionalismo rappresentava un argomento cruciale nel dibattito in corso sull’edilizia residenziale: “*There has always been a powerful need for the human race to harmonize itself with all the forces of nature which surround it [...] by that token, contemporary design - as all creative architectures in the past - reflects the will to create forms which are alive, and by alive I mean appropriate, in tune with the life which flows everywhere around it*” affermerà Belluschi nel suo intervento.

Ormai la consapevolezza critica dell’esistenza negli Stati Uniti di una tendenza in architettura fortemente oppositiva all’International Style ed in sintonia il gusto del pubblico, penetrava anche all’interno dei settori maggiormente conservatori della cultura professionale della costa orientale come è testimoniato dal fatto che il numero di luglio del 1948 del *Journal* dell’A.I.A. pubblicava il testo dell’intervento di Pietro Belluschi al seminario sull’abitazione della ottantesima “Convention”.



2.3. Le Mostre del MoMA dal 1929 al 1949: dai maestri europei agli *useful objects*

Dall'elenco delle mostre allestite dal MoMA, dalla sua inaugurazione fino agli anni successivi alla Seconda Guerra Mondiale, emerge con chiara evidenza il disegno iniziale di Alfred Barr di pubblicizzare l'arte e l'architettura moderna prodotta nei paesi europei - soprattutto dei maestri del cubismo e dell'arte astratta - e lo spostamento progressivo dell'interesse delle politiche museali verso nuove espressioni artistiche popolari - soprattutto negli Stati Uniti - nel campo della cartellonistica, del teatro, della fotografia, della cinematografia, dell'*industrial design* e degli *useful objects* prodotti da un artigianato anonimo ovvero con tecnologie meccaniche. Come si è già detto, Il museo era stato fondato nel 1929 sotto l'impulso principale di Lillie P. Bliss, Cornelines J. Sullivan e Abby Aldrich Rockefeller, tutte collezioniste e appassionate d'arte. Il primo direttore fu Alfred H. Barr che intendeva raccogliere un'ampia collezione per rendere quella istituzione "the greatest museum of Modern Art in New York." L'obiettivo del MoMA era, ed è tutt'oggi, quello di istituire, conservare e documentare una collezione delle migliori realizzazioni contemporanee per essere riconosciuto come il principale museo di arte e di architettura del mondo. Attraverso

Fig. 12. Bernard Maybeck - Erlanger House - San Francisco (1916).

mostre, programmi educativi, centri di ricerca, biblioteche, archivi e pubblicazioni il museo cercava di introdurre una struttura multi-dipartimentale dedicata alla pittura, alla scultura, ai film, alla fotografia, all'architettura e al "design" per presentarle ad un pubblico nazionale ed internazionale. Come istituzione educativa rivolta tanto ad un pubblico generico quanto a segmenti sociali specifici, il MoMA offre un vasto assortimento di pubblicazioni e riproduzioni per enfatizzare gli sviluppi più recenti e significativi nel mondo dell'arte e dell'architettura moderna. Accogliendo una proposta di Alfred Barr, nel 1932, il MoMA istituì il primo "Department of Architecture and Design" museale nel mondo affidandone la direzione a Philip Johnson. La collezione permanente, oltre a fornire un'estesa documentazione di modelli e di fotografie di disegni di edifici, copre i temi e i movimenti contemporanei per informare sulle qualità dei progetti ed enfatizzarne le concezioni ispiratrici. Fin dalla sua fondazione il Department of Architecture si dedicò all'allestimento di numerose mostre per fornire un'ampia panoramica sull'architettura moderna. Uno sguardo alla MoMA Exhibition List consente di identificare immediatamente tutti gli eventi cruciali che hanno marcato la storia dell'architettura del ventesimo secolo. Attraverso le sue mostre il Dipartimento si è accreditato come l'istituzione che ha contribuito a cambiare atteggiamenti e punti di vista del pubblico americano, rappresentando una guida per la critica dell'architettura moderna di cui ha fornito la narrazione ufficiale. Questa narrativa, illustrata dai contenuti, dai temi e dai soggetti delle diverse mostre, finisce per rappresentare una storia dell'architettura moderna in cui sono documentati tanto gli eventi quanto i movimenti e i principali protagonisti. In effetti le esibizioni del MoMA possono essere raggruppate in tre categorie: mostre monografiche o "one-person", mostre "tematiche" e mostre "one-movement". Inoltre il museo ha ospitato, occasionalmente, mostre temporanee di case allestite nel giardino, tra cui una realizzata da Marcel Breuer nel 1949, un edificio d'abitazione di Gregory Ain nel 1950, una casa di Junzo Yoshimura nel 1955, ed altre case prefabbricate progettate da Kieran Timberlake Architects, Lawrence Sass, Jeremy Edmiston Douglas Gautier, Leo Kaufmann Architects e Richard Horden nel 2008. Sotto più di un aspetto il museo costituisce una sorta di "banca-dati" o di archivio per i soggetti trattati e per le loro scelte culturali cui si attribuisce uno status privilegiato.

[...] By the mid-1970s, [Luis] Barragan's work was largely unappreciated, if not actually dismissed, inside Mexico and unknown outside of it [...]. In 1976, New York's Museum of Modern Art (MoMA) opened a well-received exhibition of Barragan's postwar work. The lavishly illustrated, sparsely worded catalogue by the Argentine-born, New York-based architect and curator Emilio Ambasz, sold more than fifty thousand copies worldwide and made Barragan famous⁷⁴.

Le mostre monografiche sono centrate sulle opere principali di alcuni importanti architetti per illustrare le rispettive impostazioni teoriche. Personalità di rilievo delle mostre "one-person" sono

sia quelle retrospettive dedicate a Louis Sullivan, ("Louis Sullivan: 1856-1924" MoMA Exh. #378, May 25-July 25, 1948) e a Henry Hobson Richardson ("The Architecture of Henry Hobson Richardson" MoMA Exh. #45b, January 14-February 16, 1936), sia quelle dedicate ad architetti contemporanei da Le Corbusier ("The Recent Work of Le Corbusier" MoMA Exh. #43, October 24, 1935-January 2, 1936), a Frank Lloyd Wright ("A New House by Frank Lloyd Wright" MoMA Exh. #70, January 25-March 6, 1938 e "Frank Lloyd Wright, American Architect" MoMA Exh. #114, November 13, 1940-January 5, 1941), ad Alvar Aalto ("Alvar Aalto: Architecture and Furniture" MoMA Exh. #75, March 15-April 18, 1938), a Mies van der Rohe ("Mies van der Rohe" MoMA Exh. #356, September 16, 1947-January 25, 1948), a Richard Buckminster-Fuller ("Buckminster Fuller's Dymaxion Deployment Unit" MoMA Exh. #151, October 10, 1941-April 1, 1942), a Eric Mendelshon ("Architecture of Eric Mendelsohn, 1914-1940" MoMA Exh. #159, November 26, 1941-January 4, 1942).

In epoca più recente mostre monografiche sono state dedicate a Louis Kahn ("Louis I. Kahn" MoMA Exh. #797, April 26-May 30, 1966), Emilio Ambasz ("Emilio Ambasz/Steven Holl" MoMA Exh. #1511, February 9-April 4, 1989), Tadao Ando ("Tadao Ando" MoMA Exh. #1596, October 2-December 31, 1991), Bernard Tschumi ("Thresholds/Bernard Tschumi: Architecture and Event" MoMA Exh. #1677, April 21-July 5, 1994), e Rem Koolhaas ("Thresholds/O.M.A. at The Museum of Modern Art: Rem Koolhaas and the Place of Public Architecture" MoMA Exh. #1698, November 2, 1994-February 21, 1995).

Le mostre "tematiche" del MoMA sono principalmente dedicate all'architettura professionale focalizzando l'attenzione sia sugli sviluppi tecnologici sia sulle diversità di approccio culturale e sui rispettivi riflessi sull'architettura. Tra queste mostre sono di rilievo "Bauhaus: 1919-1928", (MoMA Exh. #82, December 7, 1938-January 30, 1939), "T.V.A. Architecture and Design, (MoMA Exh. #125, April 30-June 7, 1941), "Stockholm Builds", (MoMA Exh. #142, August 4-September 8, 1941), "The Wooden House in America", (MoMA Exh. #146, September 9-September 30, 1941), "What is Modern Architecture: Tricks in Movie Making", (MoMA Exh. #152, October 14-October 27, 1941), "Wartime Housing", (MoMA Exh. #178, April 22-June 21, 1942), "Brazil Builds", (MoMA Exh. #213, January 13-February 28, 1943), "Built in the U.S.A.", (MoMA Exh. #258c, May 24-October 22, 1944), "Tomorrow's Small House: Models and Plans", (MoMA Exh. #289, May 29-September 30, 1945), "Architecture in Steel: An Experiment in Standardization by Konrad Wachsmann", (MoMA Exh. #308, February 5-March 6, 1946), "Light Construction", (MoMA Exh. #1726, September 20(21), 1995-January 2, 1996), "The Un-Private House", (MoMA Exh. #1832a, June 30(7/1)-October 5, 1999), "Tall Buildings", (MoMA Exh. #1921, July 16, 2004-September 27, 2004).

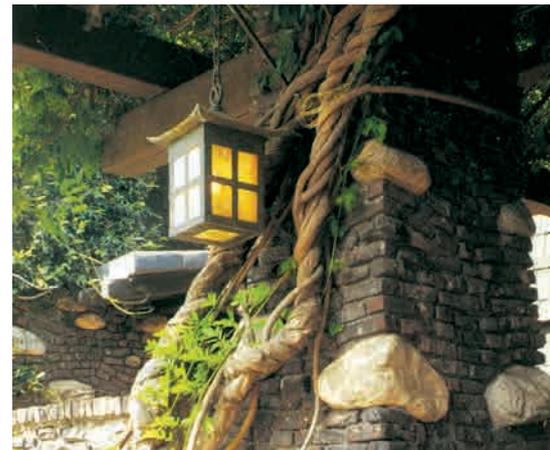
Le mostre "one-movement", secondo la definizione data da Arthur Danto nell'articolo "MoMA: What Is in a Name?"⁷⁵, sono dedicate ad un movimento radicale che manifesta uno "stile" architettonico denominato e formulato in base alla immaginazione del curatore.

È questo il caso emblematico di *Modern Architecture: International Exhibition* (MoMA Exh. #15, February 9-March 23, 1932) e di *Deconstructivist Architecture* (MoMA Exh. #1489, June 23-August 30, 1988) entrambe organizzate e allestite da Philip Johnson. Così come nel 1932, in collaborazione con Hitchcock e Barr, Johnson aveva promosso l'International Style, in modo analogo, negli anni ottanta, l'architetto di Cleveland codificava e rendeva popolare l'architettura emergente in quel periodo come "Deconstructivist Architecture". Entrambe le denominazioni introdotte dal MoMA sono state istituzionalizzate e riconosciute ufficialmente nel lessico della storiografia dell'architettura del ventesimo secolo.

Le mostre, sia quando dedicate ad un singolo architetto, sia ad un movimento, forniscono un contesto operativo e produttivo, che attribuisce nuovi significati alle opere di architettura esibite, enfatizzandone gli aspetti culturali, pubblicizzandole e promuovendole commercialmente.

2.4. Alfred Barr, Henry-Russel Hitchcock, Philip Johnson e il MoMA

Come storico dell'arte americano e come direttore del MoMA, Alfred Barr ha ricoperto un ruolo controverso nella storia del museo newyorkese. Dopo essersi laureato a Princeton in Art History, Barr allestì la sua prima mostra sull'opera di Kandinsky all'università di Harvard nel 1924. Durante gli anni dei corsi di dottorato a Harvard, in cui fu professore di Modern Art al Vassar College e al Wellesley College, nel 1927, mediante una borsa di studio offertagli da Paul J. Sachs, *associate director* del Fogg Art Museum di Cambridge e professore di "Professione museale e problemi museali", soggiornò a lungo in Europa recandosi anche a Dessau dove fu particolarmente colpito dal metodo d'insegnamento praticato al Bauhaus. Nel 1929 fu nominato direttore del MoMA da Anson Conger Goodyear, posizione che mantenne fino al suo ritiro nel 1967. Partecipò alla organizzazione di una serie di mostre, che avrebbero svolto un ruolo significativo sull'arte visuale e sull'architettura come ad esempio la mostra inaugurale del MoMA "Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh" (MoMA Exh. #1, November 7-December 7, 1929), "Corot, Daumier" (MoMA Exh. #8, October 15-November 23, 1930), "Henri Matisse" (MoMA Exh. #13, November 3-December 6, 1931), "German Painting and Sculpture" (MoMA Exh. #11, March 12-April 26, 1931), "Diego Rivera" (MoMA Exh. #14, December 22, 1931-January 27, 1932), "Modern Architecture: International Exhibition" (MoMA Exh. #15, February 9-March 23, 1932), "American Sources of Modern Art. Aztec, Mayan, Incan" (MoMA Exh. #29, May 8-July 1, 1933), "Machine Art" (MoMA Exh. #34, March 5-April 29, 1934), "African Negro Art" (MoMA Exh. #39, March 18-May 19, 1935), "Cubism and Abstract Art" (MoMA Exh. #46, March 2-April 19, 1936), "Fantastic Art, Dada, Surrealism" (MoMA Exh. #55, December 7, 1936-January 17, 1937), "Picasso: Forty Years of His Art" (MoMA Exh. #91, November 15, 1939-January 7, 1940), "Italian Masters" (MoMA Exh. #98, January 26-April 7, 1940), "Artists of the People" (MoMA Exh. #153, October 21, 1941-April 30, 1944), e "What is Modern Painting?" (MoMA Exh. #280, March 6-March 25, 1945). I cataloghi delle



mostre mostrano con assoluta precisione il metodo di analisi strutturato seguito da Barr e la sua resistenza ad integrarvi idee che avrebbero potuto illuminare ulteriormente l'opera d'arte ma sarebbero state esterne ad esse. Quei cataloghi imposero al dibattito coevo i temi fondamentali dell'arte moderna. Le sale del Museo, ospitarono una narrazione del "modernismo" che dava spazio alla esegesi. La coesistenza di sezioni distinte spianò la strada alla interazione tra i vari *media* e alla stessa fine del "modernismo". Dopo avere concepito un piano per la creazione di una collezione permanente nel 1929, nel 1933 proponeva un programma a lungo termine inserendo lo schema di un siluro metaforico: "La collezione permanente può essere vista graficamente come un siluro che si muove attraverso il tempo, la punta è il presente che avanza, la coda il passato di cinquanta-cent'anni fa che svanisce alle spalle".⁷⁶ Completamente affascinato da questa concezione di collezione ideale, riteneva che una collezione dovesse essere mantenuta fluida grazie a un incessante lavoro di perfezionamento che ne pre-

Fig. 13. Charles Summer Greene & Henry Mather Greene - The Duncan Irwin House - Pasadena (1906)

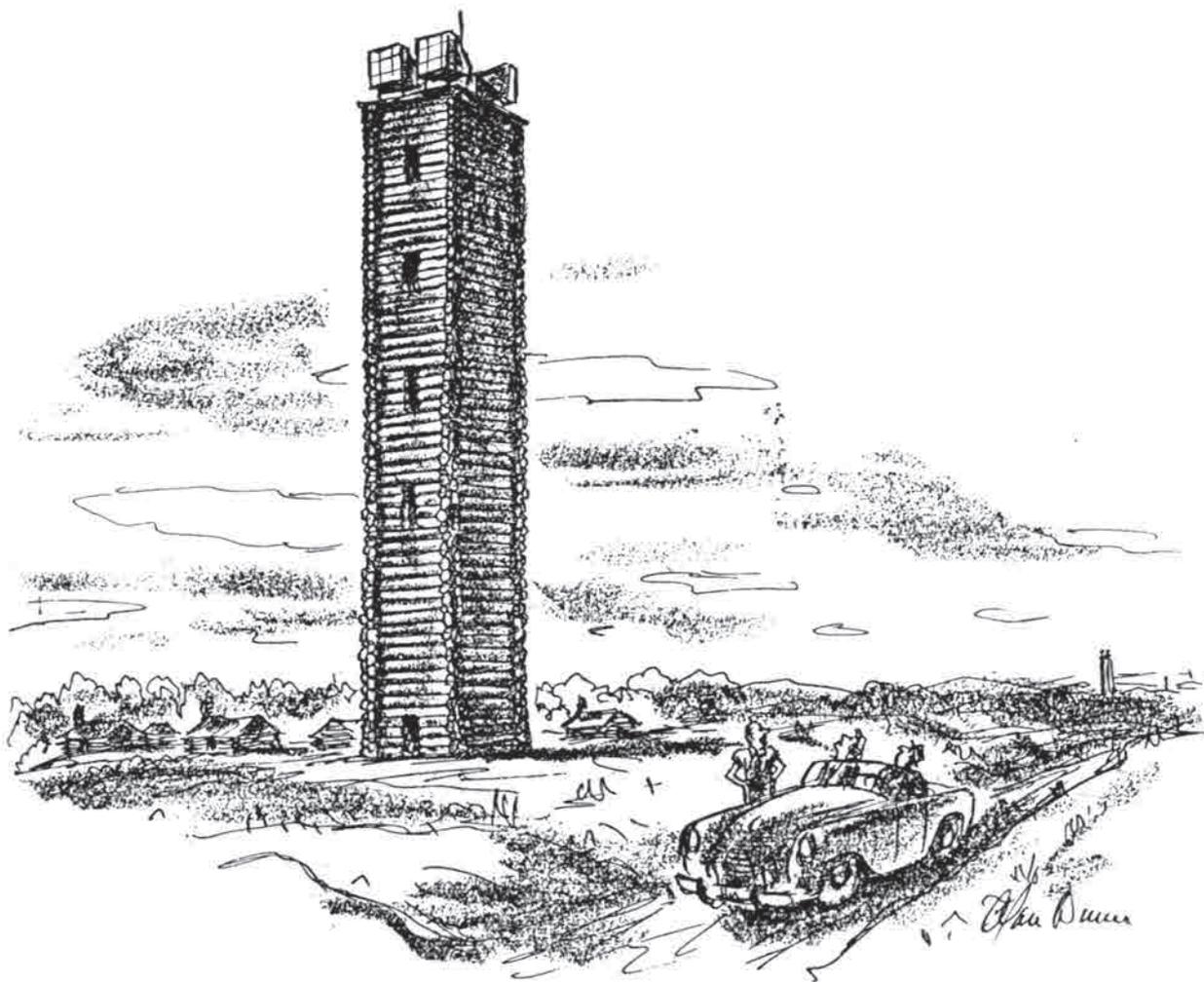
servasse il carattere di modernità. Questi temi erano al centro di un inesauribile dibattito tra collezione moderna e contemporanea, tra collezione storica e qualitativa, tra il modello della Tate Gallery di Londra e il Luxembourg di Parigi

Se come direttore Barr aveva potuto dare una impostazione culturale ben definita alle attività del MoMA, senza dubbio allo sviluppo del suo programma museale, almeno nella fase iniziale, apportò un contributo notevole la stretta collaborazione con Henry-Russel Hitchcock.

Dopo aver conseguito la laurea a Harvard, Hitchcock, aveva insegnato al Wassar College, allo Smith College e alla New York University. Tra il 1949 e il 1955, diresse lo Smith College Museum of Art. Durante gli studi a Harvard, aveva contribuito con numerosi articoli al periodico *Hound & Horn*, ed in quella occasione aveva conosciuto Alfred Barr e Philip Johnson, insieme ai quali decise di organizzare una esposizione sull'architettura moderna. In quel periodo, Hitchcock aveva già pubblicato il libro storiografico *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration* (1929), la cui impostazione avrebbe influenzato profondamente le linee concettuali del catalogo della mostra "Modern Architecture: International Exhibition" (1932) e il testo *The International Style: Architecture since 1922* (1932) cofirmato con Johnson.

Oltre alla famosa mostra del 1932, Hitchcock organizzò una serie di esposizioni al MoMA tra cui "Early Museum Architecture" (MoMA Exh. #34a, April 5-May 5, 1934), "The Architecture of Henry Hobson Richardson" (MoMA Exh. #45b, January 14-February 16, 1936), "Modern Architecture in England" (MoMA Exh. #58, February 10-March 7, 1937), "Architecture for the State Department" (MoMA Exh. #543, October 6-November 22, 1953), "Built in U.S.A." (MoMA Exh. #528, January 20-March 15, 1953) e "Gaudí" (MoMA Exh. #627, December 18, 1957-February 23, 1958).

Autore di numerosi testi e di articoli su riviste storiche e di architettura Hitchcock curò le mostre del MoMA *The Architecture of H. H. Richardson and His Times* (1936), *The Nature of Materials* (1942). Altrettanto importante, per la storia del museo di New York, è stato Philip Johnson, personalità eminente nell'evoluzione dell'architettura del ventesimo secolo, che curò l'allestimento di numerosi mostre del MoMA e alla cui collezione permanente donò alcune opere di importanti artisti contemporanei esponenti dell'Espressionismo astratto, della Pop Art e del Minimalismo. Johnson conseguì la laurea in architettura a Harvard soltanto nel 1946, vent'anni dopo essersi laureato in filosofia presso la stessa università. Nel ventennio trascorso presso il MoMA svolgendo diverse funzioni si occupò, come critico, storico e direttore del Department of Architecture, principalmente dell'architettura sotto il profilo storico e, in particolare, dell'architettura europea degli anni Venti. Curò l'allestimento di numerose mostre del museo di New York, facendo parte del Board of Trustees e allestendo il giardino annesso alla nuova sede sulla 53^a street nel 1947. Come esito della sua stretta amicizia con il giovane storico dell'arte Alfred Barr e con lo storico dell'architettura Henry Russell Hitchcock, l'interesse di Johnson si orientò verso l'architettura europea degli anni Venti. Il 1932 rappresentò un momento



— Drawn for the RECORD by Alan Dunn

"I must say, the radio-relay people were certainly cooperative about 'regionalism'." —

di svolta per l'architetto americano. La stretta collaborazione con Hitchcock e Barr, ne avrebbe definitivamente orientato i principali interessi verso l'arte e l'architettura europea degli anni Venti.

Dopo avere allestito la mostra di architettura del 1932, Johnson organizzò altre otto esposizioni al MoMA, tra le quali "Machine Art", (MoMA Exh. #34, March 5-April 29, 1934), definita da lui stesso come un "outstanding achievement", un evento ancora più significativo della mostra "Modern Architecture: International Exhibition." L'esposizione segnava un punto di svolta per il MoMA, giacché il museo iniziava a concentrare la sua attenzione sui temi connessi alla bellezza della macchina, all'estetica della macchina e alla produzione di oggetti di produzione industriale. Per la mostra Johnson scelse oggetti come il carrello di una macchina da scrivere a nastro, un cuscinetto a sfera d'acciaio inossidabile, un propulsore ad elica di un motore fuoribordo, un registratore di cassa, un microscopio e un compasso come paradigmi di perfezione meccanica. Nel catalo-

Fig. 14. Alan Dunn - Architectural Record - N.4, aprile 1953

go che accompagnava la mostra Alfred Barr identificava la bellezza geometrica e astratta, i ritmi cinetici, la perfezione dei materiali e delle superfici, la complessità visiva e la funzionalità come qualità cruciali dell'estetica della "machine art".

Dopo avere conseguito a Harvard la laurea in Architettura nel 1943, e dopo aver iniziato la sua carriera di architetto, nel 1947 riassunse l'incarico di capo del Dipartimento di Architettura del MoMA. In questa funzione organizzò la mostra "the Architecture of Mies Van Der Rohe" nel 1947 che esponeva la documentazione completa della carriera dell'architetto di Aquisgrana, che influenzò profondamente la produzione architettonica iniziale di Johnson, come la Glass House. Per il MoMA Johnson progettò poi il Museum Garden, come luogo di incontro per gli eventi occasionali del museo. Oltre ad avere curato la mostra "Modern Architecture: International Exhibition", in cui si pubblicizzava il "modernismo" europeo negli Stati Uniti, un'altra esperienza importante vide Johnson, insieme a Mark Wigley, come curatore della esibizione di "Deconstructivist Architecture", organizzata dal MoMA nel 1988. Il termine "Deconstructivist Architecture" fu reso istituzionale per la prima volta dopo questa mostra che fu altrettanto discussa quanto "Modern Architecture: International Exhibition," e resta tra gli eventi maggiormente significativi dell'architettura del ventesimo secolo.

Note

- 1 Terence RILEY, *The International Style: Exhibition 15 and The Museum of Modern Art*, Rizzoli, New York, 1992.
2. Dal giugno all'agosto del 1930, Alfred Barr, Henry Russell Hitchcock e Philip Johnson, tutti formati alla Division of Fine Arts di Harvard sotto la guida di Arthur Kingsley Porter, attraversano l'Europa alla scoperta della nuova architettura che si realizzava in Francia, Belgio, Olanda, Germania, Svezia, Danimarca, Svizzera. In questi paesi oltre a prendere visione di molti progetti da includere nella mostra, hanno occasione di conoscere alcuni dei principali protagonisti del dibattito in corso: Le Corbusier, Mies van der Rohe, Walter Gropius, Otto Haesler, Pieter Oud e lo storico svizzero Sigfried Giedion.
3. Terence RILEY, cit., p. 30.
4. Ad una settimana dalla chiusura della rassegna, la mostra venne ospitata dal *Pennsylvania Museum of Art* di Philadelphia e, nel corso dello stesso anno, dal *Wardsworth Museum* di Hartford, dalla *Buffalo Fine Arts Academy*, dal *Cleveland Museum of Art* e nei locali del *Sears Roebuck* di Chicago e del *Bullocks Wishire* di Los Angeles. L'anno successivo fu esibita al *Milwaukee Art Institute*, al *Cincinnati Art Museum*, alla *Rochester Memorial Art Gallery*, al *Worcester Art Museum*, al *Fogg Art Museum* di Cambridge, al *Museum of Fine Arts* di Houston, al *Toledo Museum of Art* in Ohio. Cfr. Terence Riley, cit., pp. 220-222.
5. Henry-Russell HITCHCOCK, Philip JOHNSON, *International Style: Architecture Since 1922*, W. W. Norton, New York, 1931, (ristampato 1966). Trad. It. *Lo Stile Internazionale*, Zanichelli, Bologna, 1982. "Oggi è nato un nuovo stile", scriveva Hitchcock nella Introduzione.
6. Un ruolo particolarmente incisivo nel dibattito americano avrebbe avuto la rivista *The Architectural Record*, fondata nel 1891 e seconda per diffusione negli Stati Uniti, alla fine degli anni Venti, solo a *Pencil Points* che dal 1946 prenderà il nome di *Progressive Architecture*. Hitchcock avrebbe svolto per la rivista il ruolo di *contributing editor* a partire dal 1927 curando la redazione di articoli di architettura contemporanea, le recensioni bibliografiche nella rubrica *The Architect's Library* e le note critiche in *Notes and Comments*. *The Architectural Record* era stata sottoposta ad un radicale cambiamento di linee editoriali ad opera dell'*editor* Michael Mikkelsen e del *managing editor* A. Lawrence, nel 1928. Le recensioni di Hitchcock, iniziate nel 1928, erano dedicate alla traduzione inglese di *Vers une Architecture* di Le Corbusier nel 1928; a *Wie Baut Amerika?* di Richard Neutra nel 1929; a due testi della collana *Die Neue Stadtbaukunst* nel 1928; ad un numero monografico di *Art Studies* nel 1929; a *Les Theories de l'Architecture* di Milutin Borisavljevic nel 1929; alla seconda edizione di *Internationale Architektur* di Walter Gropius del 1929. Anche la rete radiofonica NBC, nel 1934, in un orario pomeridiano compreso tra le otto della costa atlantica e le cinque della costa del Pacifico, trasmise, per diciassette sabati, un ciclo di lezioni che vedevano la partecipazione di Lewis Mumford per l'architettura, George Gershwin e Kay Swift per la musica, Gilbert Seldes per il cinema, John Mason Brown per il teatro e Lincoln Kirstein per la danza. Si veda Paolo SCRIVANO, *Storia di un'idea di architettura moderna*, Franco Angeli, Milano, 2001.
7. I Paesi rappresentati erano: Austria, Belgio, Cecoslovacchia, Finlandia, Francia, Germania, Giappone, Gran Bretagna, Italia, Olanda, Spagna, Stati Uniti, Svezia, Svizzera e Unione Sovietica.
8. Josef Albers è presente con un interno per la mostra dell'edilizia di Berlino del 1931, Marcel Breuer con un appartamento a Berlino (1931), Erich Mendelshon con i magazzini Schocken a Chemnitz (1928-30) e il palazzo del Sindacato dei Metalmeccanici tedeschi a Berlino (1929-30), Lily Reich con una stanza da letto alla mostra dell'edilizia di Berlino (1921), Hans Scharoun con gli appartamenti alla Siemensstadt Siedlungen di Berlino (1930), Otto Haesler con i magazzini Kurzag a Braunschweig (1930), Le Corbusier con Villa Savoye (1930) e Villa de Mandrot (1931), Mies van der Rohe con Casa Tugendhat a Brno (1930), Gropius con la sede del Bauhaus (1925), Frank Lloyd Wright con il Larkin Building a Buffalo (1905), la Robie House a Chicago (1909), Isabel Roberts House a River Forest, e il modello del progetto della House on the Mesa a Denver (1932), Alvar Aalto con il Turun Sanomat (1930), George Howe & William Lescaze con il Philadelphia Savings Fund Society Building (1931) ed il progetto di alloggi a Cristie-Forsythe, Luigi Figini & Gino Pollini con la Casa Elettrica all'Esposizione di Monza (1930), J.-J. Pieter Oud con la Siedlungen Kiefhoek a Rotterdam (1930), Joseph Emberton con il Royal Corinthian Yacht Club a Burnham-on-Crouch (1931), Mamoru Yamada con il Laboratorio Elettrico di Tokyo (1929). L'esposizione iconografica includeva anche alcune opere effimere, successivamente demolite: il Padiglione di vetro per la Esposizione del Werkbund del 1915 di Bruno Taut, il Padiglione de l'Esprit Nouveau per la Exposition des Arts Décoratifs di Parigi del 1925 di Le Corbusier, il Padiglione dell'Esposizione di Stoccolma del 1930 di Erik Gunnar Asplund ed il Padiglione tedesco per l'Esposizione Universale di Barcellona del 1929 di Mies. La successiva ricostruzione di quest'ultimo

- nel 1986 testimonia la volontà di tenere in vita queste strutture in quanto rilevanti nell'immaginario architettonico. Cfr. Terence RILEY, cit., p. 68 e p. 201.
9. Nove modelli facevano parte della sezione "Modern Architects": House on Mesa di Wright, House at Pinehurst di Oud, Bauhaus School di Gropius, Villa Savoye di Le Corbusier, Tugendhat House di Mies van der Rohe, Lux Apartment dei fratelli Bowman, Chrystie-Forsyth di Howe & Lescaze, Apartment Tower di Raymond Hood e un progetto Housing di Neutra.
 10. La *Regional Planning Association of America* era stata fondata a New York nel 1923 su iniziativa di Henry Wright. Oltre ad aver abbracciato il programma di pianificazione territoriale delle zone montuose del Maine proposto, nel 1921, da Benton Mc Kaye e noto come *The Appalachian Trail*, l'associazione riuscì a realizzare due significativi esempi di pianificazione urbanistica: *Sunnyside Gardens* nell'area metropolitana di New York a Long Island, nel Queens, tra il 1924 ed il 1929 e l'insediamento *Radburn Houses*, progettato da Henry Wright e Clarence Stein a Fair Lawn, nel New Jersey, tra il 1929 e il 1934.
 11. "Modern Architecture: International Exhibition", The Museum of Modern Art, New York, 1932. Il catalogo è stato ristampato nel 2011.
 12. Lewis MUMFORD, *The Brown Decades: A Study of the Arts in America 1865-1895*, Dover Publication, New York, 1971, 1ª Edizione 1931. Nel libro Mumford attribuiva all'architettura il significato di "tecnica" anonima all'interno di un processo storico, riconoscendo tuttavia a Richardson, Sullivan e Wright il ruolo di pionieri della cultura architettonica americana. Avvalendosi di questa chiave interpretativa il sociologo riusciva a rendere compatibile la genericità "dell'anonimo vernacolare urbano" con la specificità del singolo artista o architetto, vero artefice dei fenomeni espressivi formali. Quindici anni dopo, nel 1948, Sigfried Giedion avrebbe a sua volta contribuito a dare al termine "anonymous history" un significato non ambiguo con *Mechanization Takes Command. A Contribution to Anonymous History*, Oxford University Press, Oxford, 1948.
 13. Lewis MUMFORD, *Housing*, in "Modern Architecture. International Exhibition", The Museum of Modern Art. "[...] *The modern house is a biological institution. It is a shelter devoted primarily to the functions of reproduction, nutrition and recreation. To expand the definition a little, the house is a building arranged in such a fashion that meals may be easily prepared and served, that the processes of hygiene and sanitation may be facilitated, that rest and sleep may be enjoined, that sexual intercourse may take place in privacy, and that the early care of the young may be opportunely carried on. None of these functions, needless to say, is restricted to the house; but the house is peculiarly adapted to facilitate all of them together. Add to these primarily physiological requirements, the provisions of space for social companionship and play and study and the definition of the house is complete. With the return of entertainment to the home, through the mechanical intervention of the phonograph, the radio, the motion picture, and the near prospect of television, the house has made up by gains in recreational facilities what it has lost through the disappearance of earlier industries. Hence the proper design of the house has a new importance, in that, with greater leisure for the whole community, more time will probably be spent within its walls and environs. The garden and the playground belong to the functions of the modern house; they are essential parts of its equipment and must be planned and financed with it.*"
 14. I principi dell'organizzazione del lavoro nell'industria meccanica erano stati formulati da Frederik Winslow TAYLOR in *The Principles of Scientific Management*, Harper & Brothers, University of Wisconsin, Madison, 1911, e le conseguenti metodologie gestionali e produttive sono comunemente sintetizzate nella denominazione di *taylorismo*. Nel 1909 la "Ford Motor Company" di Henry Ford, aveva affidato ad Albert Kahn il progetto della fabbrica ergonomica di Highland Park a Detroit nel Michigan, in cui si produceva il famoso "Modello T" e che rappresentava il paradigma dell'organizzazione del lavoro introdotta da Taylor.
 15. Felicity Dale SCOTT, *Architecture or Techno-utopia*, The MIT Press, Cambridge Ma, 2007. Nel primo capitolo del libro Scott analizza in dettaglio il dibattito sviluppato sulle riviste *The Shelter* e *New Masses* tra Lewis Mumford, Henry-Russell Hitchcock, Meyer Shapiro e Richard Buckminster-Fuller a seguito della mostra del MoMA.
 16. La collocazione storiografica di Wright nell'architettura americana avrebbe costituito un problema spinoso anche nel rapporto tra l'architetto e l'amico Mumford che, nelle lezioni raccolte in *The South in Architecture* del 1941, ne sosteneva la continuità con H. H. Richardson. In un articolo di recensione delle lezioni di Mumford, Wright affermava di essere "[...] *mildly mortified to learn from Mr. Mumford's final lecture that I "widened and carried along the Richardson principles" because I never believed Mr. Richardson had any 'principles'*", citato in Robert WOJTOWICZ, *Lewis Mumford and American Modernism: Eutopian Theories for Architecture and Urban Planning*, Cambridge University Press, USA, 1996, p. 70.
 17. Van WYCK BROOKS, "On Creating a Usable Past", *The*

Dial, n° 64, April 11, 1918, pp. 337-341. Nel 1919 il periodico *The Dial* era stato acquistato da James Sibley Watson e Scofield Tayers che ne diventava il nuovo "editor". In quello stesso anno Mumford iniziava la propria carriera di pubblicista come "assistant editor" della rivista letteraria fondata, nel 1840, da Margareth Fuller e, successivamente diretta, da Ralph Waldo Emerson il filosofo "trascendentalista" di formazione kantiana ed esponente della "Concord School" con Henry David Thoreau. Secondo Harry Francis Mallgrave le teorie estetiche di Emerson e dello scultore Oratio Greenough, svolsero un ruolo fondamentale nello sviluppo dell'architettura organica di Wright e del suo maestro Sullivan. Cfr. Harry Francis MALLGRAVE, *Modern Architectural Theory: A Historical Survey, 1673-1968*, Cambridge University Press, USA, 2005.

18. La manifestazione celebrativa era sottotitolata come "The Century Progress Exposition" e denominata anche "Rainbow-City" in opposizione alla "White-City" dell'esposizione colombiana del 1893 il cui allestimento segnava l'apoteosi dall'impostazione di stampo Beaux-Arts e decretava il declino della "Chicago School" e di Luis Sullivan, suo maggiore esponente.
19. "My Dear Philip: there is not much use in writing this letter. It will convince you of nothing except that I am hard to deal and an uncompromising egotist as per propaganda and schedule. All right. So be it. I shall at least have the luxury of living up to that part, such as it is, for which I am cast. I am going to step aside and let the procession go by with its band-wagon. I find I don't speak the same language nor am I in step with its aims and purposes. Architecture to me is something else. If you had made the character of the show a little clearer to me in the beginning, we might have

saved some waste motion and expense, but I hope there is not much of that by now, money is so hard to find. My telegram explains most of what I have to day. I find myself rather a man without a country, architecturally speaking, at the present time. If I keep on working another five years, I shall be at home again, I feel sure. But meantime the scramble of the propagandist "international" for the band-wagon must have taken place and the procession must be well on its way, without me. It seems to me, I see too much at stake for me to countenance a hand-picked group of men in various stages of eclecticism by riding around the country with them, as though I approved of them and their work as modern, when I distinctly do not only disapprove but positively condemn them. I respect Corbusier, admire van der Rohe, like Haesler and many good men not in your show, if the list is as indicative as intended. Howe is respectable and Lescaze, so far as I know, though a fledgling. I could feel at home in a show including them, and so younger men as were earnestly at work trying to build noble and beautiful buildings, as I did when I was younger, and willing to patiently establish themselves as architects by that honest route - and claim success, step by step, as earned. But I am sick and tired of the pretense of men who will elect a style, old or new, and building badly built by the help of some contractor and then publicize it as a notable achievement. This hits not one man only, but a type of which you have chosen a willing and busy exponent in Neutra. You know my opinion on Hood and his tribe? Propaganda is a vice in our country. High power salesmanship is a curse. I can at least mind my own business, if I can get any to mind, and not compete or consort with what are to me disreputable examples of disreputable

methods that will get our future architecture nothing but "international style". A cut paper style at that. I am aware of your sympathies in that direction and of Russell's - and was prepared to respect both of you in it until I see the taint of propaganda in the personal examples you prefer. I believe both of you sincere, but you are both beginning, and probably unaware of much that is too thin to wash and too false in color not to fade. But that is no reason why I should join your procession and believe my own principles both of architecture and conduct? I am aware too, of the ammunition this act of mine furnishes my enemies. Oh yes, I have so many! No man more. But my eye is on a goal better worth trying for, even if I am called in before I reach it. If I am, I shall at least not have sold our out! Believe me, Philip, I am sorry. Give my best to Russell Hitchcock and I expect to see you both here at Taliesin early next summer - with your wives. If you haven't got them now you will have them by then? Sincerely yours, F.L. Wright, January, 19, 1932". Lettera di Wright a Johnson, in Bruce Brooks PFEIFFER & Robert WOJTOWICZ, *Frank Lloyd Wright & Lewis Mumford: Thirty Years of Correspondence*, Princeton Architectural Press, New York, 2001, pp. 127-128.

20. Telegramma di Mumford a Wright del 21 gennaio 1932, ibid. p. 131. Nella stessa data, Wright trasmetteva a Mumford il telegramma: "All right Lewis your sincere friendship trusted. I will stay in the network show. The two exceptions I made were chiefly important because showing up the show as the usual politics and propaganda. Frank Lloyd Wright. January 21 1932", ibid., p. 132.
21. Alfred H. BARR Jr., *Foreword*, in "Modern Architecture. International Exhibition", pp. 12-17; Philip Johnson "Historical Note", ibid., pp.18-20.
22. In realtà nel catalogo della

- mostra i principi introdotti da Hitchcock e Johnson, ed enunciati nella prefazione di Barr, erano quattro e concernevano i punti: il volume, la regolarità e flessibilità, la perfezione tecnica e l'assenza di ornamento.
23. Henry-Russell HITCHCOCK, Philip JOHNSON, cit., p. 95.
 24. Ibid., p. 95.
 25. Ibid., pp. 96-97.
 26. Philip JOHNSON, *Verso il Postmoderno, Genesi di una Deregulation Creativa*, Costa & Nolan, 1985, trad. italiana di "Philip Johnson Writings", Oxford University Press, 1979.
 27. In *Die Vier Elemente der Baukunst* (1852), Gottfried Semper aveva fornito la definizione di "stile" come concetto totale che connotava la capacità espressiva di un oggetto architettonico sia nella sua attualità sia nella sua potenzialità.: "Stile è l'accordo di un oggetto con la sua genesi e con tutte le pre-condizioni e le circostanze del suo divenire. Quando si analizza un oggetto da un punto di vista stilistico non lo si osserva come qualcosa di assoluto, ma come un risultato. Stile è lo *stylus* che si usava nel passato per scrivere e disegnare ed è dunque un sostantivo pienamente suggestivo del riferimento alla forma che consegue dalla storia della sua origine. Allo strumento appartiene, in primo luogo, la mano che lo guida insieme alla volontà che guida quella mano. Questi due fattori, quello tecnico e quello personale, si fondono per dare origine ad un'opera d'arte". Gottfried SEMPER, *The Four Elements of Architecture*, Cambridge University Press, London, 2001.
 28. Cfr. Talbot F. HAMLIN, "The International Style Lacks the Essence of Great Architecture", *American Architect*, Vol. 143, January 1933.
 29. Terence RILEY, cit., p. 143.
 30. Nell'articolo "Architecture in the Third Reich", apparso nel periodico di Harvard *The Hound and Horn*, n°11, October-December 1933, Philip Johnson tracciava un profilo dell'architettura tedesca tra la crisi della Repubblica di Weimar e l'ascesa del Nazional-socialismo. Johnson individuava, all'interno del dibattito in corso, tre orientamenti - di Paul Schulze-Naumburg, di Alois Schardt e di Paul Schmitthenner esponente del *Kampfbund für Deutsche Kunst* - che cercavano di assecondare le richieste di rappresentatività del Terzo Reich. L'articolo procurò a Johnson l'accusa di filo-nazismo costringendolo a rassegnare le dimissioni dal MoMA. "[...] *la Neue Sachlichkeit è finita, case che sembrano ospedali o industrie sono tabù. Ma anche le case a schiera, che sono diventate forse l'elemento più caratterizzante delle città tedesche, sono bandite*", sosteneva Johnson nell'articolo, "Sono tutte troppo uguali, soffocano ogni individualismo. Inoltre, l'architettura dovrà diventare monumentale. Questo significa che invece di stabilimenti balneari, quartieri operai, uffici di collocamento e simili ci saranno stazioni, musei e monumenti commemorativi. Il regime è più impegnato a lasciare un segno tangibile della sua grandezza che a garantire un'assistenza sanitaria agli operai". Philip JOHNSON in *The Hound and Horn, A Harvard Miscellany*, citato in Alba CAPPELLIERI, cit., p. 30
 31. Philip L. GOODWIN, "Preface" to *Built in USA: 1932-1944*, The Museum of Modern Art, New York, 1944.
 32. Lewis MUMFORD, *Technics and Civilization*, Routledge & Kegan Paul Ltd., London, 1934. La copia del libro inviata a Wright, conteneva la dedica autografa: *To Lloyd Wright who made the difference between the mechanical and the organic visible in architecture - and so helped the biotechnic phase. Lewis Mumford. 21 May 1934*, in Bruce Brooks PFEIFFER & Robert WOJTOWICZ, *Frank Lloyd Wright & Lewis Mumford; Thirty Years of Correspondence*, cit., p. 141.
 33. Frank G. NOVACK, (ed.), *Lewis Mumford & Patrick Geddes. The Correspondence*, Routledge, London and New York, 1995. Geddes aveva distinto due fasi dello sviluppo della tecnologia: alla prima fase "eotechnic" - caratteristica del Medioevo - faceva seguito la fase "paleotechnic" tipica della industrializzazione. Mumford aggiungeva a queste la fase "neotechnic" - espressione della contemporaneità, che enfatizzava il ruolo delle scienze - a cui infine avrebbe dovuto seguire la fase "biothechnic" basata su un modello organico della tecnologia. Seguendo questo approccio, nel corso dei millenni le basi materiali e le forme culturali della civiltà occidentale avevano subito un processo di modificazione indotto dallo sviluppo della macchina che aveva influenzato, non soltanto gli oggetti producibili, ma la stessa configurazione sociale e l'intera cultura del pensiero. L'orologio meccanico, e non già la macchina a vapore, viene considerato da Mumford come una delle "key-machines" dell'era industriale poiché esso, con le sue cicliche capacità organizzative, aveva reso possibile la produzione regolare e la realizzazione di prodotti standardizzati tipici della società capitalistica.
 34. Lewis MUMFORD, *The South in Architecture*, Harcourt Brace & Co, New York and London, 1941.
 35. Ibid., pp. 12-22.
 36. "My dear Frank Lloyd Wright, a few days ago I corrected proofs on a brief tribute to you and to your work which will come out next week in the *New Yorker*, by way of reviewing Gutheim's collection of your writings. I am glad that I wrote those words, for they were called forth by a man whose work and spirit I have long admired and will continue to admire. Yesterday, however, there came to me a broadside, with your name at

the bottom of it, and I have read and re-read the words on it with growing astonishment: with astonishment over its crassness, with incredulity over its blindness, with anger over its shameless defeatism, and with indignation over its callous lack of moral perception. Did you write that broadside - or your worst enemy? In this strange tirade you use the word gangster, not to characterize Hitler and his followers, but to castigate those who would fight to the death rather than see Hitler's "new order" prevail in any part of the earth. You hurl reproaches against the system of empire, meaning by this only the British Empire, an empire that widened the area of justice and freedom and peace, but you have not a word to say against the Slave Empire that Germany would set on its ruins and extend far beyond its present borders. In plain words, you are ready to accept a world order based on totalitarian corruption and slavery terrorism, but you are not man enough to state openly the only terms on which Americans could purchase peace or security in such a world - namely by active cooperation. Perhaps you believe in such cooperation? There is more than a hint of this in your statement. Our reflections, I find I have no reason to be astonished over your defeatism, your moral callousness, or even your insufferable hypocrisy - 'I love England'. These are not the traits of the living Frank Lloyd Wright I will always admire. They are the marks of a dead man: the words carry the stench of such a putrefaction as can come only from the grave. It is hard to lose a friend by his physical death, but it is even more painful to lose him by his spiritual death: above all at such a time as this, when one looked to Frank Lloyd Wright to be a leader of the fight for freedom, wherever out might be threatened, a defender of democracy, on every country

where men still were faithful to the ideals of humanity. Instead, you advocate a slave's safety, and a coward's withdrawal. What a spectacle! You shrink onto your selfish ego and urge America to follow you, you are willing to abandon to their terrible fate the conquered, the helpless, the humiliated, the suffering, you carefully refrain from offending, of only by a passing reference, those Nazi overlords to whom in your hearth you, like Lindbergh, have already freely given the fruits of the victory. In short, you have become a living corpse: a spreader of active corruption. You dishonor all the generous impulses you once ennobled. Be silent! Lest you bring upon yourself some greater shame. Lewis Mumford. May 10 1941" in Bruce Brooks PFEIFFER, Robert WOJTOWICZ, Frank Lloyd Wright & Lewis Mumford: *Thirty Years of Correspondence*, cit., p. 122.

37. Kenneth Frampton describe l'architettura vernacolare come "spontaneously produced by the combined interaction of climate, culture, myth and craft" ed osserva che "while opposed to the sentimental simulation of local vernacular, Critical Regionalism will, on occasion, insert reinterpreted vernacular elements as disjunctive episodes within the whole", in Kenneth FRAMPTON, "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance", in H. FOSTER (ed.), *Postmodern Culture*, Pluto Press, London, 1985, p. 314.
38. Lewis MUMFORD, *The South in Architecture*, Harcourt Brace & Co, New York and London, 1941.
39. Ibid., p. 143.
40. Sotto il profilo sociologico e politico Mumford aveva manifestato il suo antagonismo nei confronti dello sciovinismo degli Stati Nazionali circa vent'anni prima in *The Story of Utopias*: "[...] On one hand, the 'idolum' of the National State is too narrow, because the world of culture is man's

common inheritance, and not the mere segment of it which is called 'national literature' or 'national science'. And on the other hand, the "idolum" is too big, for the reason that there is no bond except a paper one between men who are as far apart as Bermondsey and Bombay, or New York and San Francisco. The temporal community, as Auguste Comte finely pointed out, is local, restricted, and multiform; this is its essential nature and limitation. The spiritual community is universal. It was a great cultural misdemeanor when the National Utopia, in its extension as imperialism, sought to make the spiritual community restricted and the temporal community universal; and it is this heresy to the good life which makes all the pretensions of the national utopia so shabby and insincere". Da Lewis MUMFORD, *The Story of Utopias*, cit., p. 234.

41. Ibid., p.145.
42. Ibid.. p. 157.
43. Ibid.. p. 133.
44. Ibid., p. 200.
45. Ibid., p. 202.
46. Philip L. GOODWIN, *Brazil Builds. Architecture New and Old: 1652-1942*, The Museum of Modern Art, New York, 1942. L'anno 1652 coincide con la data di costruzione del Monastero di São Bento a Rio de Janeiro. La mostra, curata da Elizabeth Bauer Mock, nel 1945 fu presentata a Londra, e la rivista *The Architectural Review*, avrebbe dedicato all'architettura brasiliana un numero speciale nello stesso anno.
47. Si vedano, ad esempio, Sigfried GIEDION: "The Need for a New Monumentality" ed il saggio di Louis KAHN "Monumentality", entrambi in Paul ZUCKER, (ed.): *Architecture and City Planning*, Philosophical Library, New York, 1944, nonché l'articolo composito: "In Search of a New Monumentality: A Symposium", *The Architectural Review*, n. 104, September 1948, pp. 117-128.
48. Secondo Giedion gli architetti

europei degli anni Venti avevano rotto con il passato purificando l'architettura da tutti gli elementi inessenziali. Passata quella fase, l'architettura moderna doveva recuperare il suo vigore lirico ed espressivo. Per colmare la lacuna era necessario trovare una nuova modalità di espressione monumentale, che fosse distante dalla riproposizione degli stili dello storicismo. Il lavoro da svolgere sarebbe stato difficile: "In view of what had happened in the last century, it is not only the most dangerous but also the most difficult step [...] The people want buildings representing their social, ceremonial and community life. They want their buildings to be more than a functional fulfilment. They seek the expression of their aspirations for joy, for luxury and for excitement". L'esigenza che l'architettura riflettesse queste emozioni era universale e necessaria anche per l'epoca moderna: "Every period has the impulse to create symbols in the form of monuments, which according to the Latin meaning is 'something that reminds', something to be transmitted to later generations. This demand for monumentality cannot in the long run, be suppressed. It tries to find an outlet at all costs". In Sigfried GIEDION, *Mechanization Takes Command. A Contribution to Anonymous History*, Oxford University Press, Oxford, 1948, p. 126.

49. Paradossalmente il termine "new monumentality" era stato ripreso da Giedion in opposizione a Mumford che aveva sostenuto: "The notion of material survival by means of monuments no longer represents the impulses of our civilization, and in fact defies our closest convictions [...] The notion of a modern monument is veritably a contradiction in terms: if it is a monument it is not modern, and if it is modern, it cannot be a monument". Mumford trasferiva l'impatto

monumentale nel campo del visuale e sosteneva che una civiltà moderna dovesse rinunciare alle strutture monumentali: "[...] *The true symbol of the modern age in architecture is the absence of visible symbols: we no longer seek on the surface that which can be obtained effectively only through penetration and participation in the function of a structure. As our sense of invisible forces at work in the actual environment increases - not merely - our sense of physical processes below the threshold of common observation, but psychological and social processes too - as this sense increases we will tend to ask architecture itself to assume a lower degree of visibility: spectator's architecture, show architecture, will give way to a more thoroughgoing sense of form, not so conspicuous perhaps on the surface, but capable of giving intellectual and emotional stimulus at every step in its revelation*". Da Lewis MUMFORD, *The Culture of Cities. The New Role of Cities and Regions in Modern Civilization*, Harcourt, Brace & Co, New York, 1938, p.438.

50. Eric MUMFORD, *The CIAM Discourse on Urbanism: 1928-1960*, The MIT Press, Cambridge, MA, 2000.
51. Lewis MUMFORD, *The South in Architecture*, cit., p. 48.
52. Josep Lluís SERT, *Can Our Cities Survive?: an ABC of Urban Problems, Their Analysis, Their Solutions*, Harvard University Press, 1942. Il libro fu pubblicato a Cambridge grazie all'appoggio di Walter Gropius e fu introdotto da una prefazione di Joseph Hudnut, Dean della Harvard Graduate School of Design. Successivamente Mumford dedicò al volume una recensione elogiativa in *The New Yorker*. Si veda in proposito Josep M. ROVIRA, *José Luis Sert : 1901-1983*, Electa, Milano, 2000.
53. Citazione tratta da Eric MUMFORD, *The CIAM Discourse on Urbanism: 1928-*

1960, cit., p 133.

54. "Built in USA: 1932-1944", The Museum of Modern Art, New York, 1944. Classificata come Exhibition #258c del MoMA.
55. Goodwin descrive i tre criteri adottati, da uno "Special Advisory Committee", nel processo di selezione delle opere e degli architetti da inserire nella rassegna: "[...] *From the beginning it was stipulated that selection would be limited to executed work, even though this meant the omission of important projects. The Committee's first decision was to limit the representation of any one architect to three examples. The second was to exclude temporary exposition pavilions, whether designed by foreign architects or by Americans. It was also decided that the Saarinen's winning project for the Smithsonian competition should be illustrated in the book even though it was not eligible for the inclusion among the actual selections. And finally, it was agreed that we were not in a position to treat landscaping as a separate category, although it would naturally assume an important place in the consideration of individual buildings. Happily the Committee made thirty-six selections without any violent differences of opinion*". Furono, dunque, selezionati trentasei progetti effettivamente realizzati escludendo le opere effimere e provvisorie destinate alle Esposizioni ed alle Mostre internazionali. L'Executive Committee - composto da Philip Goodwin, Alfred Barr e Elizabeth Mock - decise di aggiungere altri undici progetti giudicati particolarmente significativi. Lo "Special Advisory Committee" vedeva la partecipazione di Walter Kurt Behrendt, Serge Chermayeff, Mary Cooke Barnes, Nathaniel C. Curtis, John M. Gaus, Sigfried Giedion, Frederick A. Gutheim, Alice Carson Hiscock, George Howe, Howard Myers, Janet Henrich O'Connell, Kenneth Reid, Kenneth Stowell.

- Da Philip L. GOODWIN, "Preface" to *Built in USA: 1932-1944*, cit., p. 2.
56. "[...] *First to proclaim new European architecture here and constantly interested in its more recent developments, the Museum has also been first to show the growth of an authentic, modern American style, its relationship to the American background and its debt to, as well as its reaction from the 'International Style'* [...] *The Department has also arranged for lectures from time to time. In addition in arranging a tour for Le Corbusier in 1935, the Department has collaborated with other Museum departments in arranging lectures by Alvar Aalto and Walter Gropius and, in the early summer of 1944 a series of lectures and a forum on problems of planning John McAndrew as Curator of Architecture, lectured in fifteen states*". Ibid., p. 2.
57. Ibid., p. 3.
58. Tra le quarantasette opere esposte nella mostra figurava "House for E. J. Kaufmann", Frank Lloyd Wright designer, Bear Run Pennsylvania (1935-1939). Accanto ad essa era esposta un'opera realizzata da un architetto quasi sconosciuto in una città del North-West, "House for A.R. Watzek, John Yeon designer", Portland, Oregon (1937). Questa casa rappresentava uno dei due unici edifici provenienti dalla North-West Coast del Pacifico; l'altro era uno "Shopping Center" a Vancouver, Washington, di Pietro Belluschi, con struttura a telaio e completamente rivestita in legno. Un'altra importante opera esposta era una casa piccola, quasi "en plein air", la "Fellowship Park House" (1935) a Los Angeles, California, uno dei progetti giovanili di Harwell Hamilton Harris, il primo architetto ad avere accettato il termine "regionalismo" applicato all'architettura. Circondati prevalentemente da immagini di edifici che illustravano idee "moderniste" come la "J. Ford House" di Marcel Breuer e Walter Gropius a Lincoln, Massachusetts (1939), i progetti di John Yeon e di Hamilton Harris marcavano una nuova, significativa tendenza in architettura. La "Watzek House", sviluppata su milletrecento metri quadrati ripartiti su due livelli, con cinque camere da letto, quattro bagni, soggiorno, biblioteca, cucina, sala da pranzo e un semi-interrato completamente rifinito, non è tuttavia un'abitazione di lusso. Piuttosto, come le abitazioni residenziali di Wright, è una costruzione di una ricercatezza priva di pretenziosità, "intimately related", si leggeva nel catalogo, "to its magnificent natural setting". Progettata per un committente - Aubrey Watzek facoltoso imprenditore del legno da costruzione - disposto a sostenere i costi di dettagli curati con scrupolosa meticolosità, la "Watzek House" condivide alcune caratteristiche con l'adiacente illustrazione dell'edificio progettato da Wright. Entrambe le residenze sono intimo rapporto con il contesto ambientale con una sincera armonia, di proporzioni e di scala dimensionale; la "Watzek House", con una sommessa discrezione, quella di Wright, con una esplosiva genialità. Le architetture della "Watzek House" e della "Fellowship Park House", per quanto diverse nei costi e nelle scale dimensionali - il catalogo descriveva la seconda come "a tiny hillside house" - condividevano molte, se non tutte, le caratteristiche di un regionalismo emergente nell'architettura americana della West Coast: la tensione contemplativa, il linguaggio vernacolare e l'integrazione totale dell'edificio con il suo contesto ambientale. La "Watzek House" è caratterizzata da una più sofisticata articolazione dello spazio, dovuta sia alla maggiore dimensione sia al pervasivo intento di Yeon di combinare le tecniche "classiche" di modellazione dello spazio con quelle adottate dal movimento moderno. D'altra parte la mostra del 1944 oltre a Yeon e Harris includeva numerosi architetti meno noti, le cui opere spaziavano attraverso una molteplicità di espressioni e di tipologie edilizie. Inoltre il catalogo introduceva elementi di discussione su temi, fin ad allora, considerati tabù come "A Building and its Setting". Questo spostamento nella filosofia del MoMA - che era considerato *the temple of modern taste* - rafforzava la concezione di un'architettura moderna regionale, sia all'interno della cultura professionale sia presso il pubblico non specializzato, che consideravano esaurita la spinta propulsiva dell'International Style. La "Watzek House" rappresentò un'opera fondamentale per il movimento regionalista, influenzando architetti e storici a livello nazionale con l'idea che i termini "moderno" e "regionale" potessero essere fusi insieme per produrre risultati meno codificati e restrittivi. Come affermerà Pietro Belluschi nel 1951, "[...] *On one thing we may all agree; namely, that the architectural revolution of the first half of our century is over*".
59. Ibid., p. 10.
60. Ibid., p. 11.
61. Ibid., p. 16.
62. A questi si aggiungevano Gregory Ain, Robert Evans Alexander, O.H Ammann, Lawrence Anderson, Herbert Beckwith, Thomas Church, Nicholas Cirino, Harvey Wiley Corbett, Dailey Gardner, Vernon Demars, J. Andre Fouilhoux, Charles Franklin, Philip Goodwin, Huson Jackson, Philip Johnson, Edwin Ellison Merrill, John O. Merrill, N. A. Owings, Louis Skidmore, Edward Durell Stone e John Yeon.
63. Bruno ZEVI, *Verso un'Architettura Organica*, Einaudi, Torino, 1945.
64. Nel novembre del 1940 si inaugurava al MoMA

la mostra "Frank Lloyd Wright" e nel giardino del Museum veniva esposto un prototipo di abitazione a basso costo progettata da Wright e completa di arredi. Questa proposta per una casa da cinquemila dollari era considerata dal MoMA come un contributo al dibattito focalizzato sul tema dell'edilizia industrializzata e sulla casa prodotta in serie. Il prototipo di Wright anticipava il progetto del 1941 di cento unità abitative da costruire a Pittsfield, in Massachusetts, per la "Division of Defence Housing". Si veda Donald ALBRECHT (ed.), *World War II and the American Dream. How Wartime Building Changed a Nation*, Washington-Cambridge-London, 1995.

65. Nel gennaio del 1945, la rivista *California Arts & Architecture*, sotto la direzione di John Entenza, sponsorizzava, con "The Case Study Houses", un programma di sperimentazione nell'architettura residenziale americana incaricando alcuni architetti, tra cui Richard Neutra, Raphael Soriano, Craig Ellwood, Charles & Ray Eames, Pierre Koenig, William Wilson Wurster ed Eero Saarinen, di progettare e costruire modelli efficienti di case a basso costo per rispondere alla enorme richiesta di alloggi provocata dal rimpatrio negli Stati Uniti dei reduci dalla guerra. Il programma, che prevedeva la realizzazione di trentasei case modello, si sviluppò, con qualche interruzione, tra il 1945 ed il 1966. Le prime sei case furono costruite entro il 1948 e richiamarono l'attenzione di oltre trentacinquemila visitatori. La maggior parte dei modelli abitativi furono costruiti a Los Angeles; alcuni nella Bay Area di San Francisco, e soltanto uno a Phoenix in Arizona. Le fotografie in bianco e nero delle case-modello, scattate da Julius Shulman, furono pubblicate in molti numeri della rivista. Il programma di Entenza aveva una serie di illustri

precedenti. In Europa il caso più significativo è costituito dal Weissenhof, il quartiere realizzato a Stoccarda nel 1927, in cui furono, come è ben noto, impegnati i migliori esponenti del movimento moderno da J.-J.P. Oud, a Le Corbusier, da Walter Gropius a Mart Stam, con il coordinamento di Mies van der Rohe. Ma l'episodio del "Case Study Houses" guardava anche alle esperienze residenziali di Ernst May a Francoforte, nella metà degli anni Venti o alle case realizzate in occasione della Berliner Bauausstellung del 1931 da architetti quali lo stesso Mies, Lilly Reich e Marcel Breuer. Naturalmente quelle che in Europa erano esperienze municipali, diventano negli Stati Uniti iniziative private che tuttavia recuperano delle esperienze europee, il senso generale di una ricerca, tralasciando tutto ciò che non era esportabile in terra americana e, soprattutto a Los Angeles: il concetto di *Siedlung*, che tende a disperdersi in una vaga costellazione di case isolate; quello di case da appartamenti e, soprattutto, lo sfondo ideologico, un supporto dal quale è difficile prescindere per il "modernismo" europeo.

66. Henry-Russell HITCHCOCK, "An Eastern Critic Looks at Western Architecture", *California Arts & Architecture*, December, 1940.
67. La situazione professionale negli Stati Uniti agli inizi del secondo dopo-guerra è rappresentata da Philip Johnson nei termini seguenti: "[...] *Ti ho parlato dell'Esistenz-Minimum nella mia ultima lettera? Se l'ho fatto ti assicuro che sono d'accordo con te al cento per cento. Essendo in questo paese materialisti, puritani, miglioristi, utilitaristi, non diamo alcun peso ai valori dello spirito. Chi pagherà per l'Architettura? Pagano solo per la progettazione di "Esistenz-Minimum". Questa è la tragedia del pensiero*

di Gropius e del Bauhaus in questo paese, che ha attecchito, ahimé, molto bene. Ora, troppo tardi, Mr. Gropius lamenta che l'architettura dovrebbe essere anche un prodotto dello spirito. Il fatto che usi "anche" prova che il suo interesse principale, come quello della sua Scuola, è esattamente l'opposto dello spirito. Mies, naturalmente è d'accordo con noi, come pure Frank Lloyd Wright. [...] Ora è qui [a New York N.d.A.] e sta realizzando cose meravigliose. In questo momento sta trattando per 13 milioni di dollari. Il suo più grande successo all'età di 75 anni. Un uomo meraviglioso e per me molto stimolante".

Lettera di Philip Johnson a J.-J.P. Oud, New York, 20 maggio 1946. MoMA Archives, Philip Johnson Archive, Papers, Series I, Folder 123B, riportato in Alba CAPPELLIERI, cit., p. 200.

68. Lewis MUMFORD, "The Sky Line :Status Quo", *The New Yorker*, n. 11, October 1947, pp. 94-99. Mumford curò la rubrica Sky-Line del periodico newyorkese dal 1931 fino al 1963 ininterrottamente.
69. La "Bay Region" è una striscia di territorio di circa 200 Km in direzione Nord-Sud prospiciente la West Coast degli Stati Uniti, centrata intorno alla San Francisco Bay e compresa tra l'oceano Pacifico e la catena montuosa che corre parallela alla costa, circa 80 Km verso l'interno. La regione è grossomodo confinante a Nord con la zona dei "canyons" poco oltre la città di Berkeley, a Sud con la zona costiera del Big Sur oltre la città di Santa Cruz, ed è coronata ad Est dalle montagne della Sierra Nevada. Gran parte delle zone costiere dell'area erano paludose e considerate, dai primi colonizzatori, inabitabili ed inadatte alla produzione agricola, mentre si potevano destinare al pascolo le zone collinari boschive. La "San Francisco Bay" rimase quasi sconosciuta ai vascelli dei navigatori europei fino ad epoche relativamente tarde della colonizzazione europea.

- Per quanto i vascelli europei fossero alla continua ricerca di insenature costiere adatte ad un approdo sicuro, la coltre di fitte nebbie nelle valli presenti fra le montagne che circondano la "San Francisco Bay", aveva tenuto nascosto il golfo per due secoli, finché, nel 1775, Juan Manuel de Ayala si inoltrò all'interno dello stretto del Golden Gate.
70. Alexander TZONIS, Liane LEFAIVRE, *Critical Regionalism, Architecture and Identity in a Globalized World*, Prestel, Munich, 2003.
71. L'architettura identificata da Mumford come Bay Region Style cominciò a svilupparsi verso la fine del diciannovesimo secolo allorché architetti influenzati dall'impostazione Beaux-Arts, come Bernard Maybeck, Julia Morgan, Ernest Coxhead e John Galen Howard, iniziavano la loro attività operando nella West-Coast in quel periodo assai poco sviluppata. Questi architetti mostravano "qualities of boldness, directness and human sensitivity, combined with a certain quiet restraint, that seems embedded in the very character of the region. The Bay Region architects have given form to them very informality". Le loro forme architettoniche si ispiravano alle strutture locali costruite direttamente da proprietari e da artigiani anonimi. In particolare Maybeck fu affascinato dalla struttura in legno della "Church of the New Jerusalem", costruita intorno al 1876 dal sacerdote Joseph Worcester a Piedmont vicino Berkeley. L'edificio era progettato per imitare la bellezza della natura ed era influenzato dal credo religioso di Worcester e dalle sue letture di John Ruskin, particolarmente da *The Seven Lamps of Architecture*. Più tardi, nel 1895, Joseph Worcester e A. Page Brown, fortemente incoraggiati da Maybeck, avrebbero realizzato l'edificio della "Swedenborgian Church" a San Francisco.
72. "What is Happening to Modern Architecture? A Symposium at the Museum of Modern Art", *The Museum of Modern Art Bulletin*, Vol. XV, n°3, New York, 1948, in Vincent B. CANIZARO, *Architectural Regionalism*, Princeton Architectural Press, New York, 2006.
73. Ibid., p. 39.
74. Keith L. EGGENER, "Placing Resistance: A Critique of Critical Regionalism," *Journal of Architectural Education*, Vol. 55 May 2002, p. 4
75. Arthur C. DANTO, "MoMA: What is in a Name," *Academic Search Premier*, Vol. 271, July 2000, p. 2.
76. Da Sybil GORDON KANTOR, *Le Origini del MoMA. La Felice Impresa di Alfred H. Barr, Jr.*, Il Saggiatore, Milano, 2010, p. 384.

3. La lezione europea: Aalto, Gropius e Breuer negli Stati Uniti

La lezione europea: Aalto, Gropius e Breuer negli Stati Uniti

[...] Negli ultimi decenni l'architettura è stata spesso paragonata alla scienza e ci si è impegnati ad un lavoro più scientifico, tentando addirittura di farne una scienza vera e propria. Ma l'architettura non è una scienza. L'architettura è, e resta, un meraviglioso processo di sintesi in cui sono coinvolte migliaia di componenti umane: essa rimane pur sempre "architettura". La sua missione è ancora di armonizzare il mondo materiale con la vita. Rendere l'architettura più umana significa fare architettura migliore, e significa anche allargare il concetto di funzionalismo oltre il limite della tecnica.

Alvar Aalto¹

3.1. Introduzione

Questo capitolo della tesi, è dedicato al contributo offerto dagli architetti europei, tanto alla concreta esplicazione della pratica professionale, quanto al loro apporto teorico nelle scuole di architettura e negli istituti di tecnologia statunitensi dopo la mostra del MoMA del 1932 sull'International Style. L'intenso dibattito critico seguito alla pubblicazione del catalogo della mostra vedeva schierati su fronti dialettici opposti, da una parte i sostenitori del razionalismo funzionalista e, dall'altra, i fautori dell'approccio organico. In effetti l'unità di impostazione progettuale che Barr, Hitchcock e Johnson avevano voluto rimarcare nella produzione del movimento moderno in Europa, pur potendo essere giustificata sotto il profilo genericamente stilistico, non corrispondeva esattamente alla varietà degli approcci teorici che ispiravano i diversi architetti professionali. Nonostante l'impegno dispiegato da alcuni esponenti - soprattutto della costa orientale - per promuovere l'architettura "moderna" negli Stati Uniti, associazioni istituzionali come l'American Institute of Architects e la quasi totalità delle Scuole di Architettura², mantenevano un atteggiamento accentuatamente conservatore e tradizionalista. Durante gli anni Venti soltanto la School of Architecture della Columbia University, sotto la direzione di Joseph Hudnut, aveva iniziato ad attuare un cambiamento radicale dell'organizzazione del percorso formativo. L'idea di base era sostanzialmente quella di ampliare lo spettro delle conoscenze dell'architetto fondandole su un approccio tecnico-scientifico analogo a quello applicato nelle scuole di ingegneria, tra le quali primeggiavano il Massachusetts Institute of Technology di Cambridge e la School of Engineering dell'University of Michigan ad Ann Arbor, la cui vicinanza alle fabbriche automobilistiche, soprattutto quelle di Henry Ford, nella vi-

cina Detroit aveva prodotto un intenso sviluppo della ricerca nel campo dell'ingegneria meccanica. Peraltro proprio ad Ann Arbor aveva insegnato John Dewey nei primi anni del decennio conclusivo del diciannovesimo secolo. Appariva dunque legittimo, oltre che spontaneo, chiedersi se un approccio analogo potesse essere applicato anche nel campo dell'architettura, spostando l'interesse principale dei corsi di insegnamento dal disegno decorativo, la storia dell'architettura e la composizione accademica verso la teoria delle strutture, le nuove tecnologie, la produzione industriale, il *management* e soprattutto verso l'urbanistica, cioè il *planning* nelle sue diverse esplicitazioni urbane e paesaggistiche. A questo insieme di attività oggetto della pratica professionale di un "nuovo" architetto, Hudnut aveva attribuito programmaticamente il nome di *Design*. Si trattava di un progetto particolarmente ambizioso e di difficile attuazione sia per la situazione presente delle scuole di architettura americane, sia per la coesistenza in un rapporto equilibrato tra formazione tecnico-scientifica - impostata su basi razionali - e formazione artistica, impostata su basi prevalentemente umanistiche. Pertanto, pur muovendosi nella linea tracciata in Europa dal Bauhaus e dai CIAM, il progetto di Hudnut, iniziato alla Columbia e perfezionato a Harvard durante gli anni Trenta, inseriva in essa temi di specifico interesse americano, che rispecchiavano gli orientamenti delle politiche economiche del New Deal e della pianificazione territoriale su scala regionale, come quelle perseguite dalla Tennessee Valley Authority. Il "gigantismo", iniziato negli Stati Uniti nel diciannovesimo secolo con gli *skyscrapers* di Chicago e New York, continuava a caratterizzare settori sempre più ampi dell'organizzazione commerciale, industriale e territoriale americana, con un'intensità che non trovava analogo riscontro nella situazione europea. D'altra parte non v'è alcun dubbio che il grattacielo e l'organizzazione dell'industria, soprattutto quella automobilistica di Henry Ford, avessero già prima della Grande Guerra attirato l'interesse degli architetti europei. Se dunque dalla sponda occidentale dell'Atlantico si guardava con interesse alle proposte europee, soprattutto in Germania e in Olanda si ammiravano le capacità tecnologiche e manageriali degli americani.

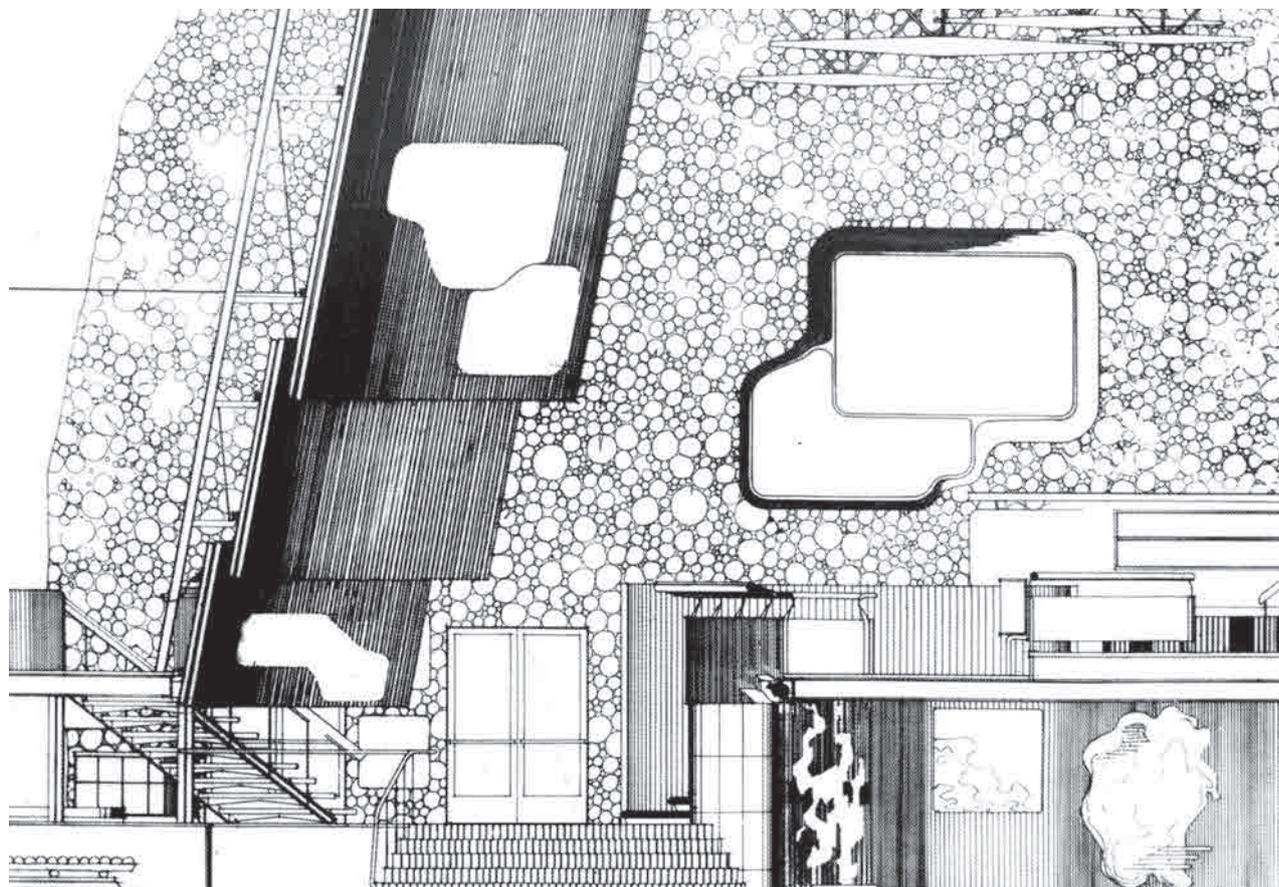
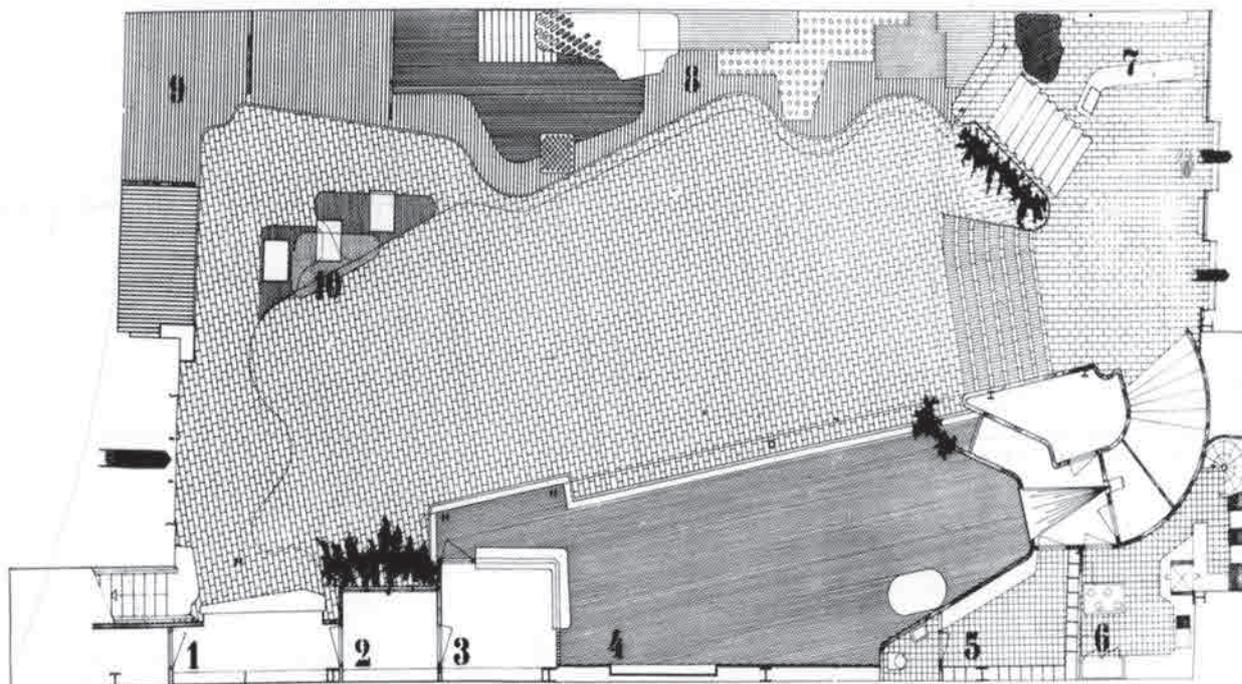
L'insegnamento innovativo praticato al Bauhaus, a Weimar come a Dessau, costituiva un punto di riferimento ineludibile per perseguire strategie di riforma capaci di sradicare la tradizionale impostazione *École des Beaux-Arts* adottata nella generalità delle università americane e soprattutto negli "ateliers" organizzati secondo le regole della *Beaux-Arts Society of Architects in America* fondata a New York nel 1894 sotto l'impulso di William Morris Hunt, Henry Van Brunt e William Robert Ware,³ tutti formati presso l'esclusiva scuola di Rue Bonaparte. Lo scopo dell'associazione era quello di promuovere lo sviluppo di una architettura americana centralizzata e di fornire agli studenti di architettura americani, che non potevano permettersi per ragioni economiche di studiare a Parigi, un'istruzione di uguale livello negli Stati Uniti. Come primo passo l'associazione iniziò ad attuare un programma d'istruzione che sarebbe continuato fino all'attualità con diverse denominazioni: il *Beaux-Arts Institute of Design*, il *National Institute for Architectu-*

ral Education, fino al Van Alen Institute⁴. La diffusione di quella impostazione tradizionale è testimoniata da numerose pubblicazioni su riviste specializzate, come *Pencil Points*⁵, che compilò la traduzione in inglese di tutto il glossario specifico in uso nelle *écoles des beaux-arts* francesi e pubblicò il testo di John Frederick Harbeson, *The Study of Architectural Design with Special Reference to the Program of the Beaux-Arts Institute of Design*, nel 1927. Nel libro l'autore indicava il tipo di organizzazione degli studi da seguire nel Beaux-Arts Institute of Design - che aveva sostituito nel 1916 la Beaux-Arts Society of Architects - mettendo in rilievo la divisione in *ateliers*, la trasmissione di esperienze dagli studenti più anziani ai più giovani, l'insegnamento svolto da architetti e artisti praticanti, i saggi in competizione da sottoporre ad una giuria, il sistema dell'*esquisse* cioè degli schizzi rapidi.

D'altra parte cresceva l'interesse per la nuova urbanistica e l'architettura del paesaggio i cui temi erano stati oggetto di numerose sessioni dei CIAM, dal 1928 al 1933, a cui aveva partecipato soltanto qualche urbanista americano, come Henry Wright e Clarence Stein, con il progetto di Radburn a Fair Lawn in New Jersey nel 1930, di cui si discuterà più in dettaglio nel capitolo successivo.

3.2. Alvar Aalto al MIT: “The Humanizing of Architecture”

Il 16 marzo 1938 il Department of Architecture and Industrial Design del MoMA inaugurava, presso la sede ancora provvisoria nel *Time & Life Building* all'interno del Rockefeller Center, la mostra *Alvar Aalto: Architecture and Furniture*⁶. Oltre ad essere la seconda⁷ mostra monografica - “one-man show” - dedicata dal museo newyorkese ad un architetto vivente, era quella anche la seconda⁸ occasione di incontro diretto del pubblico e del mondo professionale degli Stati Uniti con l'opera dell'architetto finlandese che aveva già firmato alcuni progetti importanti come il Sanatorio di Paimio nel 1932, la Biblioteca di Viipuri nel 1934, il Padiglione della Finlandia alla *Exposition Universelle* di Parigi del 1937 ed aveva fondato, insieme a sua moglie Aino e a Maire e Harry Gullichsen, l'azienda produttrice di componenti d'arredo di interni e di oggetti di *design* “Artek”. Come istituzione museale strettamente legata alle famiglie Aldrich, Rockefeller e Goodyear, al mondo imprenditoriale e finanziario della costa orientale degli Stati Uniti ed ai circoli intellettuali ed accademici di Cambridge, il Museum aveva già raggiunto verso la fine degli anni Trenta un prestigio che l'avrebbe portato ad essere considerato dall'opinione pubblica nord-americana come il “temple of modern taste”. Proprio all'influenza dell'orientamento storico-critico delle élites culturali bostoniane, ed in particolare di Paul Joseph Sachs⁹ “Associate Director” del *Fogg Art Museum* di Cambridge e membro del Board of Trustees del museo newyorkese, era largamente dovuta l'impostazione degli indirizzi programmatici del MoMA le cui iniziali scelte espositive dimostravano un orientamento critico decisamente filo-europeista¹⁰. Ma verso la fine degli anni Trenta le élites culturali americane si confrontavano su uno spettro di problematiche sociologiche sollevate sia dalla grave depressione economica sia dallo sviluppo di una tecnologia “taylorizzata”, che assegnavano all'architettura e, in subordine, all'arte



un ruolo centrale nella ricerca di soluzioni compatibili con politiche sociali ed economiche di impronta decisamente "keynesiana". Si assisteva pertanto ad un riposizionamento nella gerarchia delle valutazioni critiche tanto del prodotto architettonico quanto dell'oggetto di design in cui convivevano in modo ambiguo, ed in qualche caso contraddittorio, da una parte l'attenzione ai problemi posti dai bisogni della società di massa, resi più urgenti dalla *Great Depression*, e dall'altra la riconsiderazione dalle esigenze di

Fig. 15. Alvar Aalto - Padiglione per l'Esposizione Universale - New York (1938-1939). Pianta e sezione.

Fig. 16. Alvar Aalto - Padiglione per l'Esposizione Universale - New York (1938-1939). Interno.



umanizzazione poste dal singolo individuo. Molti aspetti di questo riposizionamento di valori sono testimoniati in modo, per così dire emblematico, dall'analisi critica delle scelte espositive operate dal MoMA nel corso del decennio a partire dalla mostra del 1932 e in particolare dall'allestimento della mostra dedicata all'architetto finlandese nel 1938¹¹. Una svolta negli indirizzi programmatici e culturali del museo newyorkese che, muovendo dalla mostra dedicata ad Aalto, e passando attraverso quella dedicata a Frank Lloyd Wright nel 1940, all'*home furnishing organic design* nel 1941, all'architettura brasiliana nel 1943, a *Built in USA* nel 1944, culminerà nel simposio *What is Happening to Modern Architecture?* nel 1948 proprio quando Aalto, con il progetto della Baker House del MIT (1946-1949), concludeva un decennio di attività - piuttosto discontinua ed intermittente - negli Stati Uniti. L'architetto di Kuortane, nel ventennio successivo, avrebbe ancora realizzato la Poetry Room nella Lamont Library dell'Università di Harvard (1948-1949), la Kaufmann Conference Hall per l'Institute of International Education a New York (1961-1966), la Biblioteca dell'Abbazia benedettina di Mount Angel a St. Benedict in Oregon (1964-1970) ed avrebbe infine progettato il Midwest Institute of Scandinavian Culture a Eau Claire in Wisconsin nel 1974. Tuttavia la prima stagione americana di Aalto è senz'altro la più significativa non soltanto perché segna il suo deciso distacco dalla iniziale adesione all'International Style - che aveva indotto Hitchcock e Johnson ad inserire l'edificio del Turun Sanomat nella rassegna espositiva del 1932 - ma anche per l'impatto che la discussione critica, che si svolgeva in quegli

anni intorno ai temi della meccanizzazione, dell'organicismo, della monumentalità e del regionalismo negli Stati Uniti, eserciterà sugli sviluppi successivi della sua opera.

Aalto aveva acquistato notorietà internazionale soprattutto grazie all'esposizione di Parigi dove, sulla riva destra della Senna, gli imponenti padiglioni della Unione Sovietica e del Terzo Reich tedesco dominavano nel gruppo delle installazioni delle quarantadue nazioni partecipanti. "[...] *Connotati da un classicismo monumentale e severo e da una eroicità statuaria, i due edifici si fronteggiavano, all'ombra della Tour Eiffel, ai due lati opposti del percorso principale dell'esposizione. In questo arrogante sfoggio di potenza che prefigurava la crisi politica che avrebbe condotto alla guerra, il padiglione di Aalto fu più volte citato come uno dei pochi esempi architettonicamente interessanti*"¹². Sotto il titolo "Souvenirs de l'Éxposition", in un articolo di recensione non firmato apparso nei *Cahiers d'Art*¹³ di Christian Zervos si sosteneva che solo i padiglioni della Cecoslovacchia (di Jaromin Krejar), della Finlandia (di Alvar Aalto), del Giappone (di Junzo Sakakura) e della Spagna (di José Luis Sert) fossero degni di essere citati singolarmente. Serge Chermayeff aveva recensito il padiglione di Aalto su *The Architectural Review* mentre Henry-Russell Hitchcock, su *Architectural Forum*, sosteneva che il padiglione della Finlandia fosse "l'operazione del più grande architetto indipendente presente all'Esposizione"¹⁴. André Hermant, sulla rivista *Architecture d'Aujourd'hui*, affermava a sua volta che: "[...] *De toutes les nations qui figurent à l'exposition de 1937, la Finlande possède sans doute le pavillon qui répond le mieux à ses fonctions d'instruire et charmer. On n'y trouve aucune prétension au monumental, ni aucune concession pour plaire à la foule par les moyennes connues, mais l'expression d'un rationalisme par fois poussé jusqu'à l'utopie, mais assouplie par une imagination des plus élémentaires contingences. Dans ces volumes simples où toutes les formes et tous les détails sont neufs, étonnants, audacieux, il existe une telle mesure que le public, l'oeil non éduqué, ne s'aperçoit pas qu'il traverse des prodiges et passe sans voir, mais inconsciemment touché*"¹⁵. Perfino il purista Amédée Ozenfant osservò che: "[...] *forse è nei padiglioni in legno (il Giappone, ma soprattutto la Finlandia) che si incontrano le idee più ingegnose in fatto di costruzione, [...] la maestria nell'uso del legno e dell'acciaio dimostrata da questi architetti ed ingegneri eguaglia quella dei loro precursori gotici*"¹⁶. Infine, secondo Le Corbusier: "[...] *Nel padiglione finlandese il visitatore rimane affascinato dalla sua autenticità profondamente radicata. Avere scelto l'architetto adatto è motivo di onore ed orgoglio per gli organizzatori*"¹⁷.

Fu proprio a Parigi che gli instancabili "talent scouts" americani del MoMA, guidati da Henry-Russell Hitchcock e John McAndrew, riscoprivano Aalto e lo invitavano ad esporre le sue opere di architettura e di *design* industriale l'anno successivo a New York. Il padiglione di Parigi era il primo edificio che Aalto realizzava fuori dai confini finlandesi¹⁸ e, secondo una consuetudine operativa molto diffusa nella Finlandia di quegli anni, l'architetto ne aveva ottenuto l'incarico di progettazione partecipando, nella primavera del 1936, ad un concorso pubblico la cui commissione giudicatrice

era composta da Erik Bryggman, Martti Valikangas e Yrjö Lindgren. Aalto aveva partecipato alla competizione presentando due progetti identificati dai motti programmatici “Le bois est en marche” e “Tsit Tsit Pum” che furono classificati rispettivamente al primo e al secondo posto della graduatoria di merito che elencava complessivamente trentuno concorrenti. Göran Schildt ritiene che due circostanze consentirono ad Aalto di conseguire una vera e propria svolta di indirizzo progettuale rispetto alle sue precedenti esperienze del Sanatorio di Paimio e della Biblioteca di Viipuri. La prima circostanza atteneva alla grande libertà espressiva offerta dal progetto di padiglioni d’esposizione nei quali la sperimentazione formale e distributiva era, nonché consentita, addirittura desiderata ed incoraggiata soprattutto per il loro intrinseco ed effimero carattere di caducità. Ulteriore circostanza favorevole era rappresentata dalla peculiarità del sito assegnato dagli organizzatori al padiglione finlandese: un parco alberato leggermente acclive, rispetto al livello del boulevard des Champs de Mars, e planimetricamente irregolare, adiacente al Trocadéro. Benché in Finlandia l’assegnazione di un sito, giudicato modesto rispetto alle più regolari localizzazioni riservate a molte altre nazioni, fosse stata accolta con un certo disappunto, Aalto aveva invece considerato l’assegnazione di quel particolare sito come sfida progettuale complessa ma affascinante. Il progetto vincitore del concorso, intitolato programmaticamente, “Le bois est en marche”, non conteneva gli interni altrettanto stimolanti di un edificio dotato di pareti e piani orizzontali liberamente dislocati, ma semplicemente una articolazione più disciplinata dello spazio interno rispetto alla sala di lettura della biblioteca di Viipuri: cioè una sala quadrata con una sezione alta in mezzeria e numerose file di plafoniere circolari a soffitto¹⁹. Aalto si era recato a Parigi in tre occasioni: nel maggio del 1936, prima della partecipazione al concorso, per visitare il sito assegnato alla Finlandia dagli organizzatori e in giugno, dopo l’esito del concorso, per integrare i grafici da consegnare all’impresa francese responsabile dei lavori di costruzione. Nel mese di marzo dell’anno successivo furono inviati a Parigi quindici carpentieri dalla Finlandia per le opere di finitura lignea. Aalto stesso fece la spola durante la primavera del 1937 per assemblare il materiale espositivo inviato dalla Finlandia. Per Aalto il padiglione rappresentava l’involucro architettonico della sua concezione orientata verso una presentazione genuina e non propagandistica della natura, del popolo, della cultura e della industria finlandese strettamente relazionata al motivo dominante della foresta.

I soggiorni parigini furono utilizzati da Aalto anche per consolidare il rapporto di amicizia con Fernand Léger - che aveva conosciuto in occasione del terzo meeting dei CIAM²⁰ a Bruxelles del 1930 - e con Alexander Calder. Attraverso Christian Zervos, influente editore dei *Cahiers d’Art* e grande amico di Sigfried Giedion, fu introdotto nei circoli delle avanguardie artistiche di Parigi e conobbe Constantin Brancusi con il quale resterà poi in contatto fino alla sua scomparsa. Göran Schildt fornisce la testimonianza di Maire Gullichsen del periodo parigino di Aalto:

[...] I was also in Paris, for it was Artek's first exhibition. Alvar was terribly disappointed with Harri Roneholm of Ornamo (the Finnish Association of Designers), who forced us to make dreadful compromises in the matter of handicraft. No end of ryijy rugs we had no use for. Anyway that Paris Fair was wonderful. I was just a country lass, you know, and all Alvar said was "Now we'll go and see the Zervoses" and Madame Zervos was an utterly wonderful person. They had started publishing Cahiers d'Art, and Alvar and I met Picasso at their place. Then we started going around with the whole gang, such fun it was. I must have looked a bit exotic to them. I wore a fine grey flannel suit and a shocking pink hat, and people said: "Who is this girl Alvar Aalto is going around with?" I was terribly proud. We sat at various bars and Alvar told me about his mother, how lovely she was. She had had such and such embroidered knickers, and it was from them - Mama's underwear - that Alvar got the inspiration for his vases and lamps. Of course we worked hard at the pavilion, but somehow we always ended up at some bar or dance floor and had a marvellous time. Moholy was also in Paris. He was a rather charming fellow and I liked a promenade with him. In the Spanish pavilion he said: "Here's Calder's fountain and this is the Picasso's Guernica". Yes, it really was wonderful, that quicksilver fountain²¹.

Ma il contributo di Aalto allo sviluppo delle tecniche dell'architettura andava ben oltre le suggestioni di carattere estetico. Durante il decennio prebellico la sua attenzione si era gradualmente spostata dall'accettazione entusiastica dei temi del funzionalismo e del rigoroso razionalismo verso le implicazioni emotive e psicologiche che l'architettura doveva essere capace di suscitare nei suoi utenti e verso i temi connessi all'uso di materiali naturali, soprattutto il legno. Anche il problema della pianificazione, del housing sociale e l'idea di semplificare l'industrializzazione della costruzione attraverso la standardizzazione e di umanizzare la standardizzazione inserendovi i mezzi per conseguire flessibilità e varietà tendevano a focalizzare la sua attenzione in quegli anni. Nell'arco di un decennio Aalto aveva maturato un'ampia esperienza in molti settori della produzione edilizia ed industriale che lo porterà anche a tentare alcune iniziative di prefabbricazione con la l'azienda "Antti Ahlström".

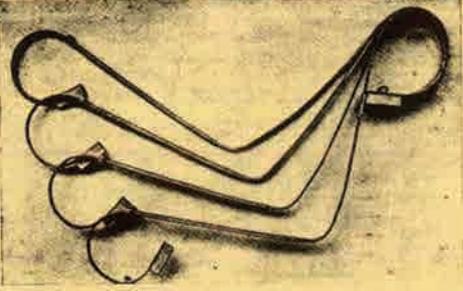
Anche sotto il profilo della riflessione teorica sull'architettura, Aalto aveva avviato una fase di transizione del suo orientamento progettuale che era iniziata con la pubblicazione di un saggio²² nel 1935 in cui prospettava un universo estetico incardinato intorno ad una dialettica tri-polare: tradizionalismo, modernismo e realismo-razionalismo. Il terzo polo, umanistico, doveva essere inteso come una sorta di *Neue Sachlichkeit* contrapposta al formalismo fine a se stesso dei primi due poli: si trattava dunque di un razionalismo che supera la disumanità del funzionalismo deterministico attraverso l'inclusione del vastissimo spettro delle esigenze individuali e collettive, pratiche, economiche e psicologiche.

*"[...] Occorre non solo sperimentare razionalmente gli aspetti tecnici e fisiologici generali, ma poi addentrarsi nella questione della salute pubblica, sorretti da una maggiore conoscenza della psicologia e utilizzando appieno le nostre possibilità"*²³. Ed è proprio in questo saggio che Aalto, prendendo spunto dalla sedia metallica progettata da Marcel Breuer, elenca i molteplici fattori che sono alla base di un progetto "umanamente" funzionale. La critica del funzionalismo era dunque nel segno di una contro-rivoluzione tolemaica e umanistica: l'uomo misura di tutte le cose ritorna al centro del mondo delle cose ristudiate in funzione dell'uomo stesso. Secondo Aalto non s'imponeva un superamento quanto un ampliamento del razionalismo: *"[...] Voglio sottolineare che il vero significato del razionalismo sta nel trattare tutte le varie questioni con un atteggiamento che sia appunto 'razionale', propenso cioè a risolvere non le esigenze spesso indefinite legate a questioni di gusto, ma tutti quei problemi di natura percettiva e 'psicologica'. La strada giusta sarà trovata certamente ampliando il campo del razionalismo"*²⁴.

Reyner Banham sintetizza molto efficacemente l'evoluzione formale del suo approccio alla "architettura moderna" nel corso degli anni Trenta paragonandone le motivazioni culturali con le istanze etiche ed estetiche che avevano orientato la generazione di architetti mitteleuropei nel decennio successivo alla prima guerra mondiale:

[...] Aalto's and Bryggman's work of around 1928, is as truly a scraped neo-classicism as some Milanese work of the immediately post-second-war years even the shape and disposition of the windows is very similar, not to mention the axial, blok-like planning. It is, in fact, the Finnish neo-classicism of the 'twenties deprived of its detailing. Something similar is true of Asplund's work, just across the Baltic, in the 'twenties. But whereas it took Asplund a whole decade to progress from the stripped classicism of Stockholm library to the papyry modernism of the Stockholm exhibition of 1930, Aalto and Bryggman took the same stride in a bare six months, and produced a very style for their Turku exhibition buildings, notably the restaurant, as early as 1929. But at least one building for that exhibition in Turku gives a hint of the way beyond the International Style, that more humane or organic mode of design that Aalto has been honoured for pioneering. This was the orchestra platform, a wooden structure with a sloping apron in front and a curve baffle wall rising behind, rising and nodding at its head. If it were not known that this was a work of Aalto's one would be forced to suppose it the design of a German expressionist of about 1920, or an American "Borax" designer of about 1940. It draws attention very forcibly to the advantages that Aalto, Bryggman and their generation could derive from the unusual state of Finnish architecture at that time, with its surviving neo-classic and gothicist traditions. What it amounted to was this: that Aalto's generation were free to make a set of decisions that had been closed to architects nearer the centre

Fig. 17. Alvar Aalto, Artek
Design, Helsinki

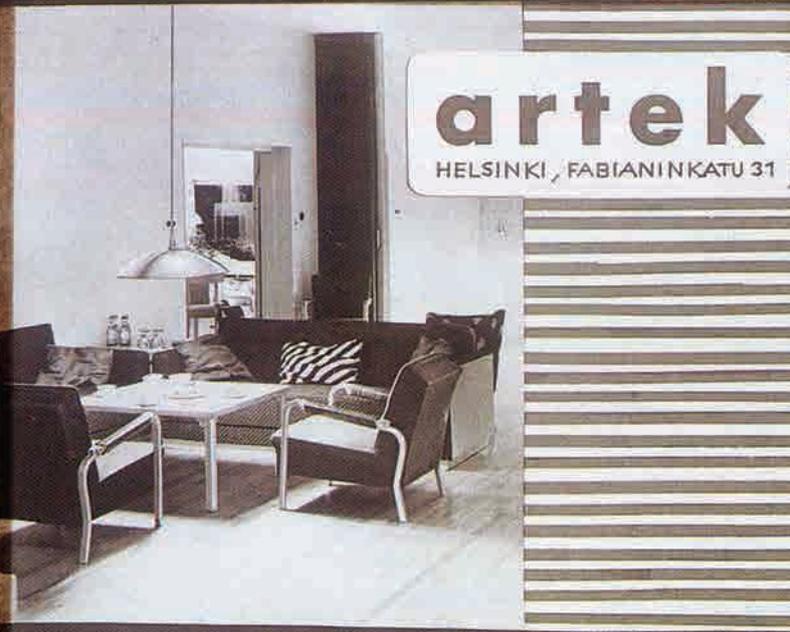


ARTEK
levererar

- möbler,
- specialinredningar
- fasta inredningsdetaljer

till nybyggen

inhemska — kända över världen



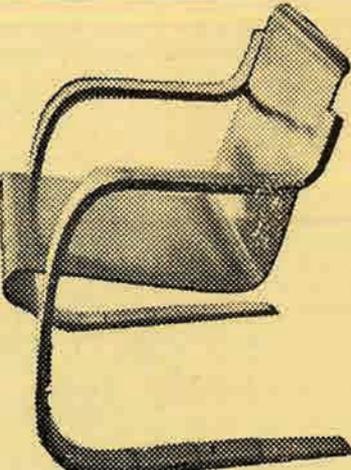
artek
HELSINKI, FABIANINKATU 31

aalto-huonekaluja
VAKIOMALLEJA · SISUSTUKSIA

**Specialties
Standardized
furniture
for export**

**Oy. Huonekalu- ja
Rakennustyötehdas**

Turku Finland



of Europe for almost a decade. Before them still stood the possibilities that had faced Gropius or Le Corbusier in 1910; the choice, crudely phrased, between classicism and expressionism. Before them still stood the possibilities that had faced Gropius and Mendelsohn in 1920; the choice, roughly, between synthetic and natural materials. Before them stood an open door that the master of the International Style had slammed behind them, and through it they took with them possibilities that those masters had left behind. Though these particular possibilities were to be most fully explicit only in the 'fifties, in Aalto's work at Säynätsalo, his long reach back into the potentialities of pre-1914 Werkbund expressionism shows itself in the water-tower and the flake-bins of his 1933 factory at Toppila²⁵.

La mostra allestita dal MoMA di New York nel 1938 giungeva dunque in una fase particolarmente ricca di spunti di riflessione teorica e di sperimentazione progettuale della carriera professionale²⁶ dell'architetto finlandese. Come già era avvenuto nella mostra dedicata due anni prima agli sviluppi più recenti dell'opera di Le Corbusier, il Museum corredeva l'esposizione delle opere di Aalto con un catalogo curato da Simon Breines e Alfred Lawrence Kocher, che può senz'altro essere considerato come la prima importante monografia dedicata alla sua opera. Nella introduzione del catalogo, John McAndrew, che aveva curato l'allestimento della mostra, ricordava che:

[...] Six years ago when the Museum of Modern Art opened the first exhibition of modern architecture in this country, attention was focused on the fundamental qualities of the new "International Style". The work of Gropius, Miës van der Rohe, Oud, Le Corbusier and others was shown to have been conceived with a basically functionalist approach, and to have been carried out with a common set of esthetic principles. Since then, modern architecture has relinquished neither the functionalist approach nor the set of esthetic principles, but both have been modified, particularly by the younger men who have since joined the established leaders. Among these none is more important than Aalto.

McAndrew sottolineava, dunque, come significativa la circostanza che fossero trascorsi sei anni dalla prima mostra di architettura ospitata presso il MoMA, divenuta famosa come mostra dell'International Style curata da Alfred Barr, Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson e Lewis Mumford. Il riferimento all'evento del 1932, sarebbe diventato l'*incipit* abituale della prefazione ai cataloghi che avrebbero accompagnato le successive mostre di architettura allestite dal MoMA, pur nell'avvicinarsi di curatori e allestimenti diversi²⁷. Il curatore del MoMA proseguiva poi rimarcando la novità dell'approccio di Aalto all'architettura rispetto alla ortodossia funzionalista dei maestri del cosiddetto International Style e, mostrando una perspicacia storico-critica che poteva derivare soltanto da un'approfondita conoscenza della sua recente produzione, riconosceva all'architetto

finlandese il merito di aver arricchito il contenuto dottrinale del funzionalismo internazionalista, che aveva orientato gli indirizzi progettuali dei protagonisti europei del Movimento Moderno, apportando un contributo di “personal sensibility, ... most obvious in the delightful inventiveness of his forms and his handling of materials”:

[...] Like the designs of other men first active in the '30's, Aalto's work, without ceasing in any way to be modern, does not look like the modern work of the '20's. The younger men employ new materials and new methods of construction, of course, but these only partly explain the change. The buildings of men working naturally in an already established style are less assertive of that style's tenets than those earlier and more puristic buildings which were establishing the style with a necessarily stringent discipline. Certain materials and forms once renounced because of their association with non-modern work are now used again, in new ways or even in the old ones. To the heritage of pure geometric shapes, the younger men have added free organic curves; to the stylistic analogies with the painters, Mondrian and Léger, they have added Arp. Personal and national qualities are more apparent than a decade ago. Aalto's designs are the result of the complete reconciliation of a relentless functionalist's conscience with a fresh and personal sensibility. This reconciliation demands tact, imagination and a sure knowledge of technical means; careful study of Aalto's buildings show all three in abundance. The personal character is most obvious in the delightful inventiveness of his forms and his handling of materials. The national character, closely allied, can be seen in the general Scandinavian trimness, and above all in the use of wood Finland's principal building material. Aalto's thorough knowledge of the various properties of wood guides his imagination in putting them to work architecturally, under the direction of his unique esthetic sensibility²⁸.

E quasi a confermare le valutazioni critiche espresse da McAndrew nella sua sintetica rassegna del contributo dell'architetto finnico, circa vent'anni dopo, Reyner Banham²⁹ avrebbe valutato la posizione di Aalto verso la fine del decennio pre-bellico nei confronti della rigida ortodossia dell'International Style e ne avrebbe ricordato la tardiva inclusione di Sigfried Giedion nel novero dei *Big Four* protagonisti del Movimento Moderno accanto a Le Corbusier, Gropius e Mies van der Rohe:

[...] The questions surrounding Aalto's position, at home and abroad, are of quite a different order. However one arranges the factors under review, whatever the viewpoint one adopts, it is clear that at home he stands immensely alone, as alone as Le Corbusier in France. Furthermore, his unquestioned right to a position of international eminence is not justified merely by the opinion of the present writer, nor by the award of the RIBA's Royal Gold Medal, but most conspicuously by the way in which his achievement has earned him a place in the pages

of Professor Giedion's *Space, Time and Architecture* alongside Le Corbusier, Gropius, and Mies van der Rohe, and quite against the grain of the book's argument. He was missing from the first and second editions, but rated forty pages to himself in the third edition, as against twenty-three for Mies, thirty-one for Le Corbusier, and thirty-five for Gropius. That the official guardian of CIAM tradition should have taken Aalto so much to heart as to make him one of the Big Four of the Modern Movement is a measure of the man we are dealing with - no one would have rated Saarinen with, say, Behrens and Perret. But it also a measure of something that happened to the Modern Movement and guaranteed Aalto a degree of attention that might not have achieved if he had been born two or three years earlier - or later. Around 1938 the masters of Modern Movement stood momentarily winded after a decade of battle for their new architecture, and as they stood, they had to watch Hitler, Stalin and the slump abolishing matter of months, the basic social assumptions and political affiliations that had supported them. In this low point of architectural hopes, the publication of Aalto's Turun Sanomat building, and his sanatorium (and the rumour of his Viipuri library) must have given everyone's spirits a tremendous boost. Certainly, in a decade when the hopes of the International Style - so completely European in conception and development - tended to be pinned more and more on exotics like Junzo Sakakura and Lucio Costa, Aalto was the most hopeful newcomer, and the least exotic. But, effectively, he had not come to save the International Style, but to finish it. His apparent affiliation to its formal usages and structural methods was coincidental; one might say, with literal accuracy, superficial. The undercroft of Turun Sanomat, with its rounded, tapered legs belongs to a different world from the undercroft of Le Corbusier's Cité de Refuge, with its prim, cylindrical pilotis. The back of the sanatorium belongs to a different world to the constructivistic framing of the side that is so familiar. The interior spaces of the Viipuri library, and particularly the undulating ceiling of its lecture hall, were to be at impressive variance with its superficially boxy exterior. The International Style is only a phase, a phase that does not even comprehend the whole of his activity at any particular moment, in Aalto's personal development.

Peraltro Banham sottolineava le profonde differenze con la cultura razionalista e costruttivista che pure aveva influenzato il progetto del sanatorio di Paimio.

La prima stagione del lungo coinvolgimento di Aalto con gli ambienti imprenditoriali, professionali ed accademici degli Stati Uniti era iniziata nell'estate del 1937, quando William Wilson Wurster e Richard Church lo incontravano nella sua casa-studio a Munkkiniemi. L'interesse per i materiali naturali in generale, e per il legno in particolare, accomunava l'architetto californiano ad Aalto ma, molto probabilmente, Wurster intendeva anche sottoporre ad Aalto le sue idee per il progetto dello "Yerba Buena Pavilion" che stava



Fig. 18. Alvar Aalto - Turun Sanomat - Turku (1928-1930)

elaborando per la Golden Gate International Exposition³⁰ programmata a San Francisco in concomitanza con la World's Fair di New York. Tra i due si consolidò una stretta amicizia e i loro comuni interessi progettuali certamente costituirono la premessa del successivo impegno di Aalto tanto nell'esercizio professionale quanto nelle scuole d'architettura e negli istituti di tecnologia statunitensi. Poco più di un anno dopo l'incontro con William Wurster, nell'estate del 1938, Alvar ed Aino Aalto sbarcavano per la prima volta in terra americana. Lo scopo principale della visita era di approfondire diversi aspetti connessi alla realizzazione del padiglione finlandese alla World's Fair di New York³¹. Impegni di lavoro avevano impedito ad Aalto di recarsi a New York nel marzo di quell'anno per cui non aveva potuto visitare la mostra delle sue opere allestita al MoMA. Marzo era anche il mese in cui fu bandito il concorso per la progettazione del padiglione della World's Fair di New York. Ed è ancora una volta Göran Schildt a riportare una significativa testimonianza di Lisbeth Sachs che, provenendo dalla Svizzera, aveva cominciato a frequentare lo studio di Aalto, proprio nella primavera del 1938,

quando, “in tre giorni e tre notti” di lavoro, Alvar ed Aino Aalto elaboravano tre diversi progetti per la partecipazione al concorso di progettazione del Padiglione finlandese aggiudicandosi i primi tre posti della graduatoria di merito:

[...] My first job for Aalto was to clean-draw for the University Library annex. This was a replay between Aalto and his former assistant Aarne Ervi (who took part in drawing the Paris pavilion in 1937), who had won the first competition. Aalto put all he had into it and was sure he would win, but again the jury preferred Ervi's entry. Both Aalto and the whole office were terribly disappointed and our spirit sank to rock bottom. Then one day Aalto came back from lunch in town and said: “we're going to do New York pavilion after all.” The competition for the Finnish pavilion at the World's Fair had three more days to go, and Aalto had not been interested until then because all it amounted to was furnishing a given module in a long exhibition building which the Americans placed at the disposal of several indigent nations. He tore out two sheets from its pocket calendar, about 2 inches wide and 3 long, on which he had very clearly drawn two completely different proposal for the exhibition interiors. “Here's the solution, all you have to do is clean-draw it”, he said, and we were all happy. I didn't bore anyone that we had just three days and nights left, we thought it was fun and quite normal to work like that. One of his sketches showed the pavilion the way it was finally done, with the serpentine “Northern lights wall”. The idea was to hang up a kind of gondola or submarine in the box we had been given as a pavilion, to surround it with balconies and have a small bridge by which it could be entered. “The Americans like sensational effects,” he explained. In fact the gondola contained the small cinema which formed part of the competition programme. So we did two entries, but the general enthusiasm was so contagious that Aino suddenly quite calmly declared that she also intended to take part with an entry of her own. She had her own working room on the other side one flight of stairs away from the main office and she set to work there. While we were all working like this, Aalto walked back and forth in the garden in a trance, but came in every now and then to correct our drawings or explain his new ideas. He also went into Aino's room, and we heard lively discussions in Finnish from there. He certainly contributed to Aino's plan, too, but the basic idea of having lots of intersecting balconies was very ingenious and all her own. Spirits were high all the while, and we whistled and shouted encouragement to each other. A meal was served just at midnight.[...]It was always fascinating to watch Aalto, who could fling out architectural ideas as a volcano spews lava, until they formed a mountain - and between times he would talk, completely relaxed, about a flower in the garden or something else. Never before had I seen anything like this, and it made an extraordinary impression on me. Part of the secret of his genius must have been this ability to alternate between extremes. We worked nonstop for three days at the New York entries, and were

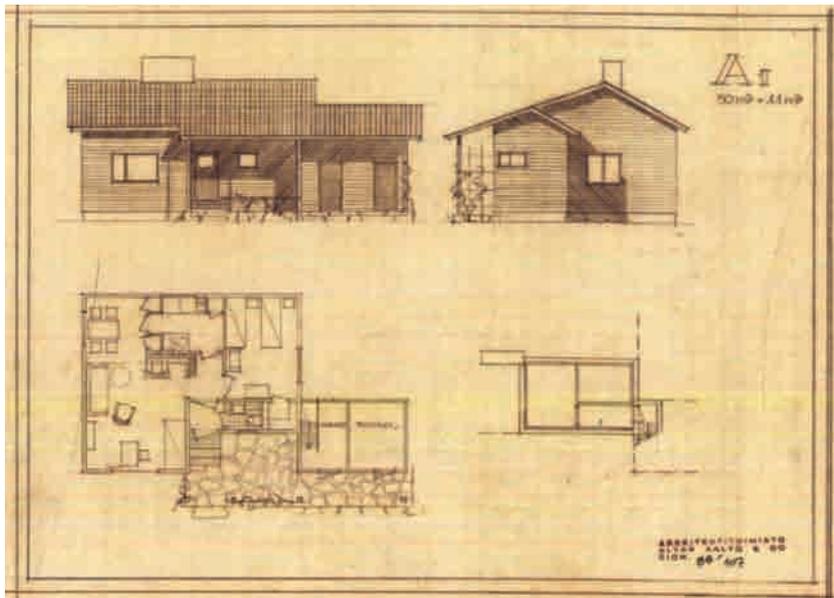


Fig. 19. Alvar Aalto, A-A system standard houses, 1938

all very pleased with the feat we had brought off when we sent them in. I can't remember how long the jury took to make its decision, but when the results came it turned out that we had won first, second and third prize. Then it was party time. First a big dinner for Helsinki's crème de la crème. No one was invited from the office except the two foreigners, Bernoulli and myself³².

Anche a New York, come due anni prima a Parigi, gli organizzatori americani avevano assegnato alla Finlandia ed alle altre nazioni emergenti una localizzazione degli spazi espositivi assai poco attraente all'interno di una sterminata aviorimessa a Flushing nel distretto del Queens. Gli ambienti professionali americani si mostrarono interessati ad Aalto ed alle sue idee innovative almeno nella stessa misura in cui Aalto mostrava interesse per gli Stati Uniti e durante il suo primo soggiorno del 1938 fu invitato a tenere conferenze a New York, presso il MoMA, alla Università di Yale³³ a New Haven in Connecticut e alla Cranbrook Academy of Arts di Bloomfield-Hills in Michigan dove insegnava Eliel Saarinen, il primo architetto finnico emigrato negli Stati Uniti nel 1923 e divenuto famoso per il secondo premio ottenuto nel concorso internazionale di progettazione della sede del "Chicago Tribune" vinto da Raymond Hood e John Mead Howells nel 1922. Malcom Quantrill sottolinea la circostanza che il suo inglese fosse, allora, alquanto balbettante per cui l'architetto doveva limitarsi ad interventi molto succinti accompagnati dalla proiezione di numerose slides: "*As his English was still not very fluent he gave rather simple talks with the aid of slides, using gestures as much as words*"³⁴. L'amico William Wurster convinse Aino e Alvar ad esporre i mobili e gli oggetti di design prodotti dalla "Artek" alla Golden Gate International Exposition di San Francisco nell'anno successivo.

Nell'autunno inoltrato del 1938 Aalto rientrava ad Helsinki ed era impegnato come componente della giuria di un importante concorso di pianificazione urbanistica per il distretto di Kemi in Finlandia. Aveva inoltre ricevuto l'incarico del progetto del "Padiglione della Foresta" per la Fiera Agricola di Lapua nel 1938 che gli forniva ul-

teriori spunti di riflessione sul rapporto tra foresta e architettura³⁵. Durante i mesi invernali Aalto aveva anche perfezionato la sua conoscenza dell'inglese per cui quando, ancora accompagnato da Aino, tornò a New York per la seconda volta, nel marzo del 1939, per curare i dettagli costruttivi finali del padiglione finlandese, era capace di esporre le sue idee con maggiore chiarezza. Come era accaduto a Parigi due anni prima, anche a New York il Padiglione finlandese, insieme alla esposizione delle sue opere al MoMA nell'anno precedente, accreditava Aalto di un prestigio che lo collocava tra le più eminenti personalità dell'architettura moderna.

[...] Meanwhile, Aalto continued on his own line of development, and shook the world at the end of the decade with his Finnish Pavilion at the New York World's Fair in 1939. No other architect in the world, let alone Finland, could have produced at that moment anything quite so spectacular, so appropriate, and so completely original as that great disquieting, irregularly planked wall of wood sagging wavily out over the visitors to the pavilion. No-one, in fact, was to do anything like it for another fifteen years or so - the free-form ground plans of the Brazilian school result in an entirely different architecture, and it is only with Le Corbusier's Ronchamp that the other members of the Big Four have shown any sign of wishing to emulate him³⁶.

Grazie ad una maggiore padronanza dell'inglese ed alla popolarità acquisita sul territorio americano Aalto abbracciò l'idea di un ciclo di conferenze da tenere presso diversi enti ed istituzioni accademiche degli Stati Uniti. Furono infatti numerose le *lectures* che tenne ancora all'Università di Yale subito dopo l'apertura della Esposizione di New York e prima di trasferirsi sulla costa occidentale a San Francisco per visitare l'esposizione della Artek alla Golden Gate International Exposition. In quel periodo era presente a New York anche il suo amico Sigfried Giedion³⁷, *the official guardian of CIAM tradition*³⁸, le cui "Charles Eliot Norton Lectures" tenute ad Harvard nell'anno accademico 1938/39, avrebbero costituito l'ossatura portante di *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition* la cui prima edizione sarebbe stata pubblicata dalla Harvard University Press nel 1941³⁹. Peraltro la progettazione di molti padiglioni europei della World's Fair di New York era stata eseguita da autorevoli membri dei CIAM: a Walter Gropius e Marcel Breuer si doveva il padiglione della Pennsylvania, ad Henry Van de Velde, Léon Stynen e Victor Bourgeois quello del Belgio, ad Alvar Aalto quello della Finlandia, a Sven Markelius quello della Svezia, ad Ernest Weissman quello della Jugoslavia, a Lucio Costa e Oscar Niemeyer quello del Brasile i cui interni erano stati allestiti da Paul Lester Wiener. Lo storico svizzero, la cui presenza all'Università di Harvard era stata patrocinata da Walter Gropius⁴⁰ - cooptato da Joseph Hudnut nelle strutture didattiche della Graduate School of Design di Harvard nel 1937 - intendeva utilizzare quella occasione per promuovere la diffusione dei programmi dei CIAM, soprattutto la Carta di Atene del 1933, ancora scarsamente diffusi negli am-

benti professionali degli Stati Uniti⁴¹. I cicli di conferenze rivolte al pubblico e agli ambienti professionali americani durante i due soggiorni del 1938/39 accrebbero l'interesse di Aalto verso la discussione delle basi teoriche del suo stesso lavoro professionale. Esse aprivano inoltre un'ulteriore fase della sua carriera nord-americana, quella di *visiting professor*. Molto probabilmente Aalto vedeva in questi nuovi contatti la possibilità di sviluppare una carriera alternativa poiché la situazione in Europa in generale, e in Finlandia in particolare, si presentava estremamente incerta in quel periodo. La sua crescente popolarità come conferenziere assecondava la sua prima ambizione, coltivata agli inizi degli anni Venti, di affermarsi come eminente teorico dell'architettura e come professore universitario. Durante il soggiorno in California nell'estate del 1939, in un incontro informale con alcuni architetti californiani organizzato da William Wurster presso il suo studio a Berkeley, aveva proposto la Finlandia come sede di "un piccolo istituto di ricerca sulla casa in legno" sostenendo che: "*In Finlandia, l'architettura moderna sta diventando una mania. Gli uomini d'affari hanno scoperto che rende*"⁴². Peraltro il dibattito che si stava sviluppando proprio in quegli anni intorno ai temi della meccanizzazione, dello sviluppo tecnologico, della pianificazione urbanistica, del housing civile e militare negli Stati Uniti⁴³, svelava ad Aalto una immagine della cultura americana ben diversa dallo stereotipo che lo aveva portato ad affermare "*The Americans like sensational effects*". Anzi, come dirà nel 1939 alla American Federation of Arts a Washington: "*Ho visto un'America in cui le esagerazioni sono rare o appartengono alla satira: il contenuto della vita è caratterizzato da una sorta di "filosofia economica", in cui tutto ciò che è superfluo alla definizione di un ruolo, o per il benessere primario, viene evitato*"⁴⁴. Attraverso il MoMA l'architetto finlandese era entrato in contatto, oltre che con i circoli intellettuali newyorkesi, con Lewis Mumford e gli architetti e dirigenti della Tennessee Valley Authority - istituita durante il primo New Deal di Roosevelt nel 1933 - e con importanti esponenti dell'*establishment* finanziario ed imprenditoriale della East Coast, ed in particolare con John D. Rockefeller e Henry Ford. Ma senza dubbio l'impatto più diretto ed immediato di Aalto sull'opinione pubblica e sul mondo professionale americano fu provocato dai metodi di standardizzazione flessibile utilizzati nell'*home furnishing design*. I suoi mobili, già prima della mostra del 1938, erano commercializzati dal Kaufmann Store di Pittsburgh in Pennsylvania, l'azienda di cui era proprietario Edgard J. Kaufmann Sr., il mecenate che aveva commissionato a Frank Lloyd Wright, nel 1935, la famosa casa sulla cascata a Bear Run in Pennsylvania⁴⁵. Nel 1940 suo figlio, l'architetto Edgard Kaufmann Jr., che sarebbe poi diventato direttore del Department of Industrial Design del MoMA ed avrebbe affidato ad Aalto il progetto della Kaufmann Conference Hall a New York nel 1961, proponeva ad Alfred Barr di sponsorizzare una mostra dedicata all'*home furnishing design*. La proposta fu prontamente accolta da Barr ed approvata dal Board of Trustees del museo che forniva anche l'indicazione di far precedere l'esposizione da un concorso di *interior design*. La mostra *Organic Design in Home Furnishing*⁴⁶, curata da Eliot Fette Noyes e Ira Hirshman

insieme con l'ufficio vendite del Kaufmann Store di Bloomingdale, fu dunque preceduta da un concorso di progettazione di mobili standardizzati e di oggetti di arredamento basato sul criterio, palesemente aaltiano, che *"A design may be called organic when there is an harmonious organization of the parts within the whole, according to structure, material, and purpose. Within this definition there can be no vain ornamentation or superfluity, but the part of beauty is none the less great - in ideal choice of material, in visual refinement, and in the rational elegance of things intended for use"*. L'approccio al progetto integrale prevedeva quindi che ogni componente elementare possedesse una specifica identità consentendo tuttavia la convergenza armonica con tutti gli altri moduli della collezione seriale⁴⁷. Anche in questo specifico campo di progettazione si chiedeva, dunque, ai concorrenti di operare con un approccio modulare ed organico le cui linee costitutive sono così sintetizzate da Eero Saarinen: *"Perhaps the more important thing I learned from my father was that in any design problem one should seek the solution in terms of the next largest thing. If the problem is an ashtray, then the way it relates to the table will influence its design. If the problem is a chair, then its solution must be found in the way it relates to the room cube. If it is a building, the townscape will affect the solution"*⁴⁸. Una ulteriore testimonianza dell'impatto che il "funzionalismo umanizzato" e *l'home furnishing design* di Aalto avevano avuto sull'opinione pubblica americana è testimoniato dal famoso articolo "Status Quo" pubblicato su *The New Yorker*, nella rubrica Sky-Line, da Lewis Mumford nel 1947:

[...] Meanwhile, new winds are beginning to blow, and presently they may hit even backward old New York. The very critics, such as Mr. Henry-Russell Hitchcock, who twenty years ago were identifying the "modern" in architecture with Cubism in painting and with a general glorification of the mechanical and the impersonal and aesthetically puritanic, have become advocates of the personalism of Frank Lloyd Wright. Certainly Le Cobusier's dictum of the twenties - that the modern house is a machine to living in - has become old hat; the modern accent is on living not on the machine. (This change must hit hardest those academic American modernists who imitated Le Corbusier and Mies van der Rohe and Gropius, as their fathers imitated the reigning lights of the École des Beaux-Arts) Mr. Sigfried Giedion, once a leader of the mechanical rigorists, has come out for the monumental and symbolic, and among the younger people an inclination to play with the "feeling" elements in design - with color, texture, even painting and sculpture - has become insuppressible. "Functionalism," writes a rather pained critic in a recent issue of the Architectural Review of London, "the only real aesthetic faith to which the modern architect could lay claim in the inter-war years, is now, if not repudiated, certainly called into question[...] by those who were formerly its most illustrious supporters." We are bound to hear more of this development during the next decade, but I am not alarmed by the prosect. What was called

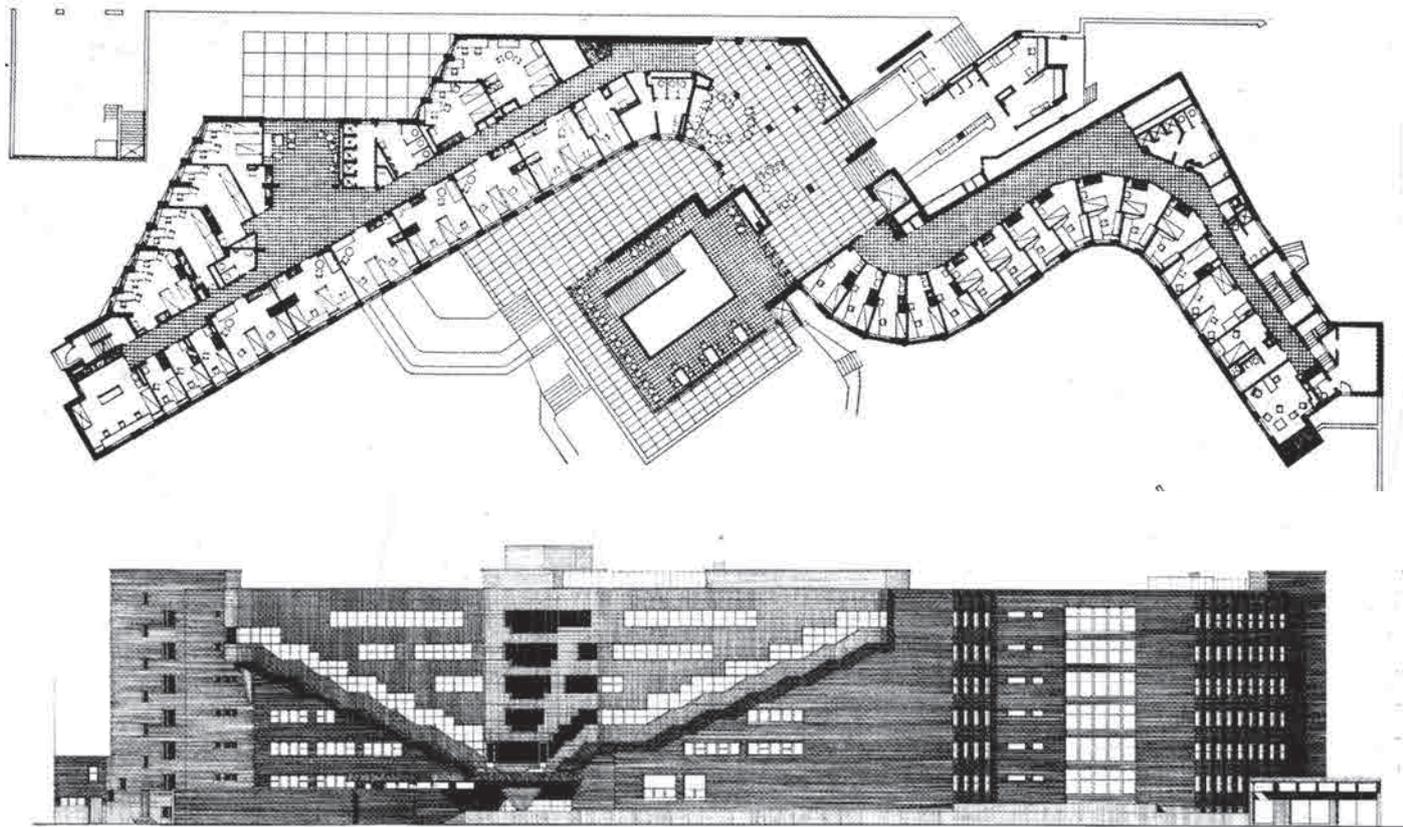
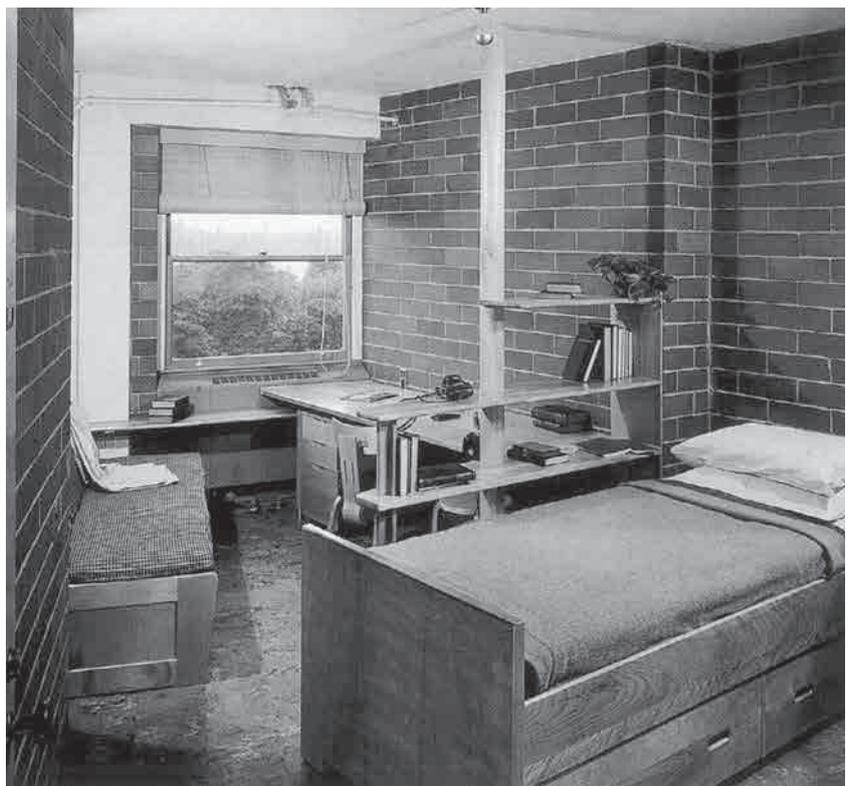


Fig. 20. Alvar Aalto - Baker House
Senior Dormitory - MIT - Cambridge,
Massachusetts (1946-1949).
Planimetria e Prospetto.

functionalism, was a one-sided interpretation of function, and it was an interpretation that Louis Sullivan, who popularized the slogan "Form follows function" never subscribed to. The rigorists placed the mechanical functions of a building above its human functions; they neglected the feelings, the sentiments, and the interests of the person who was to occupy it. Instead of regard engineering as a foundation for form, they treated it as an end. This kind of architectural one-sidedness was not confined to the more arid practitioners. Frank Lloyd Wright, it is said, once turned upon a client - let's call him John Smith - who had added a few pleasant rugs and comfortable Aalto chairs to Mr. Wright's furnishings, and exclaimed, "You have ruined this place completely, and you have disgraced me. This is no longer a Frank Lloyd Wright house. It is a John Smith house now"⁴⁹.

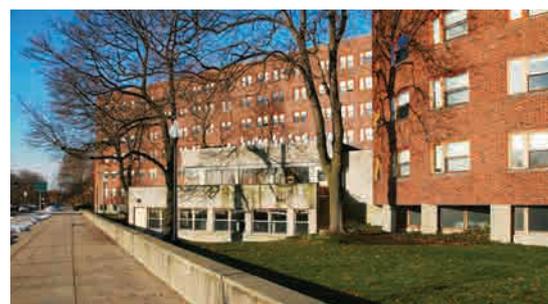
Maggiore difficoltà Aalto incontrava nel comunicare all'*establishment* professionale americano la sua profonda convinzione che le tecniche razionali giocassero un ruolo anche nelle tecnologie costruttive. La sua coerenza progettuale non scaturiva da una concezione che si traduceva in una metodologia di progetto applicabile sempre ed in ogni circostanza, ma piuttosto si sviluppava seguendo una successione di risposte interpretative da offrire al singolo programma di architettura, in cui la memoria ambientale dell'architetto, la sua conoscenza dei contesti preesistenti, naturali o costruiti, fosse un fattore decisivo: "*L'architettura è un fenomeno sintetico che abbraccia tutti i campi dell'attività umana [...] si deve sviluppare sincronicamente in tutti i suoi vari settori. Altrimenti si ottengono solo risultati parziali e superficiali*"⁵⁰. La vera natura del suo approccio polivalente e frammentario al progetto non gli consenti-



va di appoggiarsi ad una visione semplicistica dipendente solo da una definita gerarchia di problemi pratici. Ma erano proprio i problemi pratici che occupavano le menti della maggioranza degli architetti americani nel 1939. Aalto era convinto che gran parte della ricerca tecnica e degli sviluppi correnti negli Stati Uniti non fossero stati né assorbiti né valutati criticamente nella professione architettonica e questa consapevolezza lo poneva certamente almeno venti anni più avanti rispetto al suo tempo. Sperava che il suo istituto di ricerca affrontasse proprio i temi teorici con cui si confrontava la professione mostrandosi cioè interessato più alla formulazione di problemi teorici che alla ricerca di risposte concrete a problemi specifici. Il pragmatismo che orientava l'approccio professionale dei suoi colleghi americani, li rendeva poco inclini a riconoscere i benefici apportati da una teoria generale dei problemi di architettura. Il mondo professionale americano riteneva che fosse più produttivo confrontarsi su temi immediati e concreti, non ultimo quello rappresentato dalla sfida dello sviluppo speculativo che non consentiva di indulgere sul livello di astrazione proposta da Aalto. Probabilmente l'architetto finlandese aveva sopravvalutato l'entusiasmo americano per le sue idee e non c'è dubbio che, per quanto i suoi colleghi americani fossero interessati alla molteplice varietà delle sue realizzazioni ed allo stesso tempo incuriositi dai suoi orientamenti architettonici, erano tuttavia meno affascinati dalle sue generalizzazioni teoriche dell'architettura. *"Negli Stati Uniti in quella stagione culturale si guardava ad Aalto come ad un architetto ispirato e dotato di talento ma certamente non come ad un "profeta" venuto dall'altra sponda dell'Atlantico"*⁵¹. Aalto lasciò gli Stati Uniti per tornare ad Helsinki nell'estate del 1939 proprio quando le truppe della Wehrmacht invadevano la Polonia e pochi giorni dopo che Vjaceslav Michajlovic Molotov e Joachim von Ribbentrop avevano firmato il patto di non aggressione fra la Germania di Adolf Hitler e l'Unione Sovietica di Iosif Stalin. Dopo alcune settimane dal suo rientro in patria l'Unione Sovietica invadeva la Finlandia e, fra i due paesi, esplodeva la "Guerra d'inverno" che si concludeva con il trattato di pace firmato a Mosca il 13 marzo del 1940. Per quanto la "Guerra d'inverno" fosse stata breve la Finlandia ne era uscita profondamente scossa sia per le perdite umane subite sia per il numero di immobili danneggiati o distrutti. Ma era ancora più grave la ferita inferta all'orgoglio nazionale per la perdita territoriale causata dall'annessione dell'istmo di Carelia⁵² all'Unione Sovietica. Oltre al problema posto dai danni di guerra e dalla necessità della ricostruzione, la Finlandia si trovava inoltre di fronte al difficile compito di dare rifugio ad oltre mezzo milione di profughi careliani. L'esperienza di pianificazione urbanistica maturata nella partecipazione al concorso per il distretto di Kemi nel 1938, indusse il governo finlandese a coinvolgere ufficialmente Aalto nelle strategie statali di ricostruzione e di pianificazione. Alla fine del mese di marzo del 1940 Aalto tornava, per la terza volta, a New York per apportare alcune modifiche al Padiglione finlandese della World's Fair giunta alla sua seconda stagione operativa e, nell'autunno, otteneva la *research professorship* al Massachusetts Institute of Technology di Cambridge. In un promemoria Aalto suggeriva di isti-

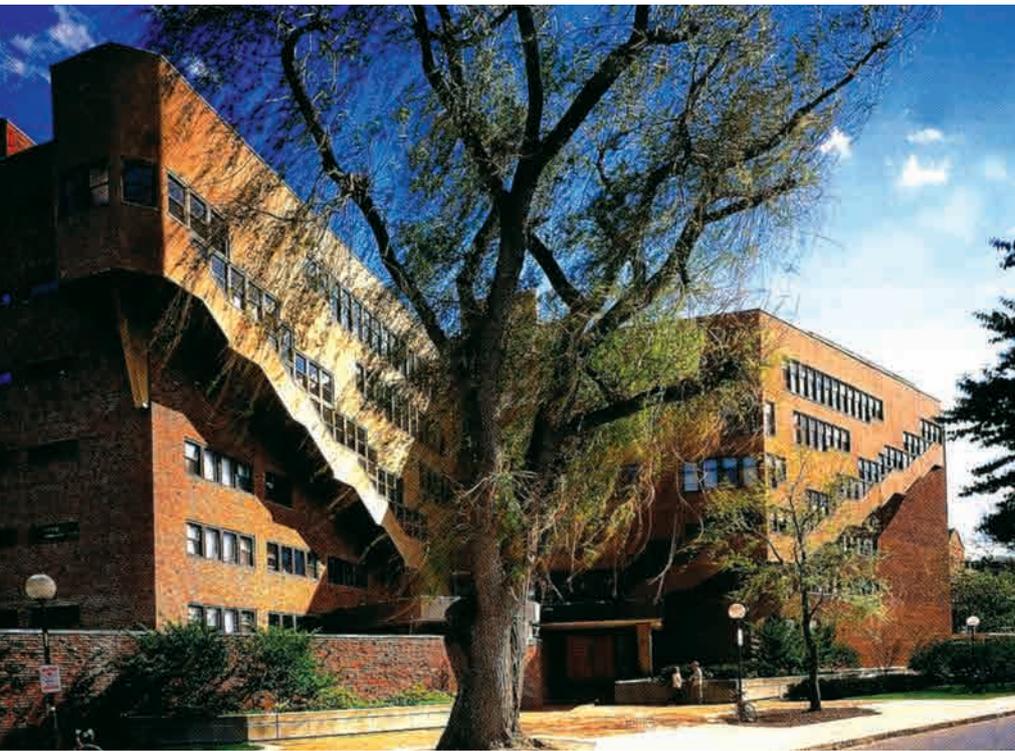
in queste pagine

Fig. 21. Alvar Aalto - Baker House
Senior Dormitory - MIT - Cambridge,
Massachusetts (1946-1949)





tuire un laboratorio di ricerca al MIT sostenendo che: *“La ricerca come importante strumento di formazione può essere condotta in relazione diretta con la realtà”*. Aalto proponeva di usare la ricostruzione della Finlandia come laboratorio internazionale i cui risultati avrebbero potuto rivestire un interesse generale nella risoluzione dei problemi causati da guerre o da catastrofi naturali. Una concreta formulazione del suo programma era contenuta nell’opuscolo *“An American Town in Finland”*. Non si trattava di una idea visionaria, ma di un programma curato e formulato nei dettagli in cui erano descritte le tipologie, il numero degli edifici, la suddivisione del terreno e le stime dei costi. Grande importanza veniva attribuita alla produzione edilizia su scala industriale. I Rockefeller, con i quali aveva ottimi rapporti, avevano assicurato il loro appoggio al progetto i cui motivi umanitari andavano oltre il prototipo che sarebbe stato costruito in Finlandia. Si costituì un consorzio che interagiva con un ente filantropico chiamato *“For Finland”*. Con il suo opuscolo sulla ricostruzione e la città modello sperimentale, Aalto avvicinò anche Henry Ford per ottenere il suo sostegno finanziario. *“Mi rivolgo a lei come alla persona che ha risolto un grande problema tecnico e umano armonizzando gli standard economici con le esigenze umane e sociali dell’economia”*⁵³. Durante questa fase preparatoria gli fu assegnata la *“research professorship”* presso la *Albert Farwell Bemis Foundation* del Massachusetts Institute of Technology⁵⁴, il centro studi sullo sviluppo razionale di unità residenziali unifamiliari a basso costo. La Fondazione era tuttavia orientata a sostenere il suo progetto specialmente nel caso in cui fosse stato possibile realizzare negli Stati Uniti una città-modello analoga. I prefabbricati in legno erano visti come la soluzione più praticabile sotto il profilo tecnico. Grazie alla collaborazione con la *“Ahlström”*, Aalto aveva acquisito una vasta esperienza in tema di moderno impiego del legno e di progettazione di tipologie edilizie. Nel settembre 1940, la casa unifamiliare in legno veniva scelta come primo oggetto di ricerca del programma di lavoro per la ricerca architettonica al MIT. La permanenza di Aalto al MIT sarebbe stata molto frammentaria e interrotta da lunghi periodi di soggiorno in Finlandia, almeno fino all’armistizio con l’Unione Sovietica nel 1944, a causa del suo coinvolgimento nelle strutture di pianificazione urbanistica del governo finlandese e della evoluzione del corso degli eventi connessi alla seconda guerra mondiale, che vedeva ora la Finlandia alleata con le potenze dell’Asse nella *“Guerra continuativa”* contro l’Unione Sovietica. Ma l’architetto aveva già raccolto informazioni di prima mano sul problema della prefabbricazione industriale nel paese in cui questo settore aveva già un certo rilievo. Con queste informazioni, verso la fine del 1940, tornava in Finlandia per realizzare gli alloggi annessi alla segheria Ahlström a Varkaus, applicando i sistemi più innovativi⁵⁵. Lo stabilimento Ahlström a Varkaus che produceva gli elementi prefabbricati iniziò l’attività nel 1940. La fabbrica esordì con la produzione di alcuni modelli che Aalto aveva ideato prima dell’esperienza al MIT. Al suo ritorno in Finlandia gli venne affidata la gestione di tutto il progetto imprenditoriale. Il risultato fu il *“sistema AA” - AA-järjestelmä* - una serie ampia e flessibile di tipologie-base per la realizzazione di quelle che vennero chiamate le



in queste pagine

Fig. 22. Alvar Aalto - Baker House
Senior Dormitory - MIT - Cambridge,
Massachusetts (1946-1949)

case *A-talo*. Aalto preparò un documento che si apriva con la critica all'ideologia "fordista" ed evidenziava gli errori commessi negli Stati Uniti dalla Gunnison House Company⁵⁶. Aalto tornava negli Stati Uniti dopo la firma dell'armistizio tra la Finlandia e l'Unione Sovietica nel 1944 e il MIT, la cui *deanship* era stata assunta da William Wurster, lo nominava *visiting professor*. Un incarico che conserverà fino al 1949 alternando ancora una volta la sua permanenza a Cambridge con lunghi soggiorni a Munkkiniemi⁵⁷.

Quanto all'influenza esercitata da Aalto sul territorio americano è necessario sottolineare che, dall'anno del suo primo arrivo negli Stati Uniti, la discussione critica sull'architettura americana si era progressivamente ampliata oltre i temi del regionalismo giungendo ad un momento di svolta. Anche l'accentuazione del dibattito bipolare meccanico/organico all'interno della sociologia si volgeva, in termini architettonici, nel contrasto funzionale-razionale/funzionale organico con importanti implicazioni sul concetto di forma. Nel decennio prebellico era cresciuto l'interesse per altre espressioni di architettura internazionali e non più soltanto europee. Sempre al MoMA la mostra *Brazil Builds: Architecture New and Old: 1652-1942*⁵⁸ aveva richiamato l'interesse verso l'architettura dell'America Latina con una tensione orientata alla ricerca di umanizzazione in una società sempre più dominata dalla meccanizzazione. Sigfried Giedion⁵⁹ cominciava ad interrogarsi sulla esigenza di una nuova monumentalità in architettura. Si trattava del segnale di una crisi di valori estetici, prima ancora che sociali, che il dibattito architettonico internazionale sui temi della monumentalità, del simbolo e della memoria aveva cominciato a sollevare a partire proprio dalle riflessioni di Giedion e Mumford tra gli ultimi anni della guerra e l'immediato periodo post-bellico. Secondo Giedion gli architetti europei degli anni Venti avevano rotto con il passato purificando l'architettura da tutte le sovrastrutture inessenziali ispirandosi al

principio del razionalismo cartesiano sintetizzato nel concetto di “tabula rasa”. Superata quella fase, l’architettura moderna avrebbe dovuto recuperare il suo vigore lirico ed espressivo. Per colmare la lacuna sarebbe stato necessario trovare una nuova modalità di espressione monumentale, che fosse distante dalla riproposizione degli stili dello storicismo. L’ulteriore passo in avanti da compiere, per realizzare un’architettura che non considerasse la funzionalità come unico elemento costitutivo, sarebbe stato difficile oltre che rischioso alla luce di quanto era accaduto nel diciannovesimo secolo: “[...] *In view of what had happened in the last century, it is not only the most dangerous but also the most difficult step. [...] The people want buildings representing their social, ceremonial and community life. They want their buildings to be more than a functional fulfillment. They seek the expression of their aspirations for joy, for luxury and for excitement*”. In ogni periodo storico la società civile manifesta l’insopprimibile esigenza di monumentalità che si esprime attraverso la realizzazione di edifici che rappresentino, anche in modo simbolico, le istituzioni sociali e ne perpetuino la memoria attraverso le vicende transeunti della storia: “[...] *Every period has the impulse to create symbols in the form of monuments, which according to the Latin meaning is “something that reminds”, something to be transmitted to later generations. This demand for monumentality cannot in the long run, be suppressed. It tries to find an outlet at all costs*”⁶⁰. Per quanto possa apparire paradossale, il termine “new monumentality” era scelto principalmente in opposizione a Mumford che, in *Circle*⁶¹, una collana di saggi pubblicati nel 1937, aveva proclamato la “morte del monumento” sostenendo che “*the classic civilizations of the world, up to our own have been oriented towards death and towards fixity*”, e dunque, “*the city, with its dead buildings, its lifeless masses of stone, becomes a burial ground*”. Successivamente, in *The Culture of Cities*, il critico newyorkese avrebbe rafforzato la sua tesi con l’affermazione: “[...] *The notion of material survival by means of monuments no long represents the impulses of our civilization, and in fact defies our closest convictions. [...] The notion of a modern monument is veritably a contradiction in terms: if it is a monument it is not modern, and if it is modern, it cannot be a monument*”. Mumford trasferiva l’impatto monumentale dal campo della allegoria simbolica al dominio della percezione puramente visuale e sosteneva che una civiltà moderna dovesse rinunciare alle strutture monumentali:

[...] The true symbol of the modern age in architecture is the absence of visible symbols: we no longer seek on the surface that which can be obtain effectively only through penetration and participation in the function of a structure. As our sense of invisible forces at work in the actual environment increases - not merely - our sense of physical processes below the threshold of common observation, but psychological and social processes too - as this sense increases we will tend to ask architecture itself to assume a lower degree of visibility: spectator’s architecture, show architecture, will give way to a more thoroughgoing sense of form, not so conspicuous perhaps



Fig. 23. Alvar Aalto - Nemo propheta in patria - 1954

on the surface, but capable of giving intellectual and emotional stimulus at every step in its revelation⁶².

Questa nuova attenzione, prefigurata nel dibattito sulla “human scale”⁶³ in relazione ad una nuova estetica monumentale dell’urbanismo, ed avviata con impegno comune da Sigfried Giedion, José Luis Sert e Fernand Léger nel 1943, sarebbe riecheggiata fino alla fine degli anni Cinquanta. L’occasione per discutere di monumentalità - un argomento che il monumentalismo rappresentativo dei regimi autoritari pre-bellici aveva reso quanto meno sconveniente da trattare - si presentò in seguito alla richiesta che l’*American Abstract Artists* aveva rivolto alle tre personalità affinché scrivessero contributi individuali per un volume che avrebbe trattato l’argomento della collaborazione tra artisti. Lo storico svizzero, l’architetto catalano, e l’artista francese, decisero di raccogliere i propri punti di vista sul tema in un saggio intitolato *Nine Points on Monumentality*. Il progetto non fu realizzato, ma il contributo individuale di Giedion *The Need for a New Monumentality*, fu pubblicato in *New Architecture and City Planning*⁶⁴ nel 1944. Il manifesto comune *Nine Points on Monumentality*, scritto già nel 1943, fu pubblicato per la prima volta in inglese molti anni dopo, nel 1958, in un volume⁶⁵ che raccoglieva una serie di contributi scritti da Giedion tra il 1937 ed il 1944. Nello stesso libro, in un saggio dal titolo programmatico *Art as the Key to Reality*⁶⁶, del 1937, Giedion riconosceva le difficoltà che turbavano il periodo contemporaneo, e ne spostava le cause dai temi della produzione e della tecnologia verso la sfera delle emozioni dell’individuo. Alla domanda retorica: “*Why is our age so sick?*”, lo storico rispondeva: “*Everyone knows the reason why our period cannot find its equilibrium. [...] It can neither control nor to organize the possibilities that it has itself produced*”. Dunque le cause di difficoltà dovevano essere cercate non tanto nel progresso tecnologico, nella macchina che “*produces as much as man desires it should*”, oppure nello stesso processo di industrializzazione, con le sue modalità di produzione capitalistica, ma soprattutto nella incapacità di gestire “*its products*” in modo adeguato. Giedion si rammaricava che l’industrializzazione, privilegiando la logica dell’efficientismo economico e produttivo, non fosse riuscita a creare una “*new reality to encompass our life cycle. [...] We do not know how to adapt*

ourselves to civilization, for our culture lacks an adequate balance between physical and mental tension.[...] In short, we have not found the key to reality, which lies hidden in our emotion". Retrospectivamente lo storico di Zurigo riconosceva il Cubismo ed il Costruttivismo come movimenti che, con un approccio artistico alla vita teso a ricondurre all'unità la sensibilità individuale e la realtà oggettiva, avevano offerto ciò che ora sembrava mancare all'architettura, cioè i "*symbols of the contemporary reality*": era ora necessario ricomporre la catena "*between the machine and the organism and the machine*"⁶⁷.

Peraltro la stessa Elizabeth Mock, nel catalogo a corredo della mostra *Built in USA:1932-1944*, faceva riferimento alla ricerca di una nuova espressione monumentale nell'edilizia pubblica capace di esprimere i valori civili e culturali di una società libera e democratica:

[...] Democracy needs monuments, even though its requirements are not those of a dictatorship. There must be occasional buildings which raise the every-day casualness of living to a higher and more ceremonial plane, buildings which give dignified and coherent form to that interdependence of the individual and social group which is the very nature of our democracy. [...] The need is apparent, but the answer is still nebulous. The question of suitable scale is a delicate one [...] can the desired effect be achieved solely through the drama of bold and imaginative structure and richness of revealed material? [...] The monumental possibilities of the city square, for example, have scarcely yet been considered in modern terms. Endless discussion is possible, and healthy, but the solution will be found only in the actual trial of creation⁶⁸.

Senza dubbio gli echi del dibattito architettonico sui temi della umanizzazione⁶⁹ e della monumentalità contribuivano ad ammorbidire l'idiosincrasia di Aalto verso quegli aspetti di disumano efficientismo tecnologico che gli apparivano come la peggiore qualità della società nordamericana. Il suo stretto contatto a Cambridge con William Wurster gli aveva rivelato l'esistenza di una scuola di architettura moderna negli Stati Uniti che, a differenza dei grandi studi professionali che operavano sulla East Coast, sembrava orientata a sottolineare una sensibilità empatica nel suo approccio progettuale. L'architetto finlandese accoglieva l'incarico della progettazione della Baker House del MIT come occasione per ribadire le sue consolidate convinzioni sull'architettura ma anche per sottolineare quanto la cultura americana avesse influenzato i suoi orientamenti progettuali del decennio precedente. La Baker House del MIT racchiude e sintetizza un decennio di riflessioni di Aalto ed è, come molte sue opere, di non semplice lettura critica. Ancora una volta, a Cambridge come a Parigi dieci anni prima, la superficie di sedime assegnata all'edificio dei dormitori degli *alumni seniors* dell'istituto di tecnologia - cioè agli allievi dei corsi post-graduate - si rivelava assai poco attraente per localizzazione e per morfologia. Una striscia rettangolare piatta e sottile il cui lato lungo, a sud-o-

vest, segnava il confine del “campus” a breve distanza dal Charles River e dalla strada Memorial Drive che lo costeggiava. Al di là della strada, oltre il fiume e la campagna alberata, si scorgeva lo skyline rosso-bruno delineato dagli edifici di Boston. A nord-est, il lato opposto si apriva sugli impianti sportivi all’aperto e, sullo sfondo, si intravedevano le sagome delle strutture edilizie della cittadella universitaria di Cambridge. Un “contesto ambientale” che si configurava, soprattutto sotto il profilo psicologico, come un “giano bi-fronte”⁷⁰: due paesaggi in contrasto come le opposte facce di una stessa medaglia. Muovendo da questa riflessione contestuale l’architetto - dopo aver rinunciato ad un iniziale schema a tre blocchi paralleli e di pianta rettangolare disposti secondo la diagonale nordest-sudovest della superficie di sedime - si orienta verso una soluzione che, pur prevedendo un edificio costituito da un unico blocco, riuscisse a superare la rigida monotonia che sarebbe stata inevitabilmente associata ad una pianta rettangolare allungata a cui seguiva “necessariamente” una stereometria omogenea configurata da superfici rigorosamente piane ed ortogonali, caratteristica preminente del “modernismo” e dell’International Style. Nella sua definizione di *homotopia*⁷¹ Demetri Porphyrios si riferisce proprio alla

[...] necessity for homogeneity, a necessity the character of which is both constructional and ethical, defined the ordering sensibility par excellence of Modernism: homotopia. This is the kingdom of sameness; the region where the landscape is similar; the site where differences are put aside and expansive unities are established. Homotopias afford consolation; they favor continuity, familiarity and recurrence, becoming the untroubled regions where the mind can stroll freely, always discovering little hidden clues alluding to the sameness of the universe⁷².

In opposizione attribuisce invece all’approccio di Aalto una “*heterotopical design sensibility*”, significando con il termine *heterotopia*⁷³ “*that ordering sensibility with the curious privilege of discriminating independent coherences, while sustaining a cohesion between the parts only by default and through spatial adjacency*”⁷⁴. Nella Baker House Aalto opta infatti per una geometria in pianta in base alla quale l’asse mediano del rettangolo planimetrico si trasforma in una successione raccordata di linee concavo-convesse, distorcendo così la striscia rettangolare fino a farle assumere la forma di una *undulating-strip*. Gli alzati dei prospetti corrispondenti ai due lunghi lati curvilinei avrebbero di conseguenza assunto la configurazione di superfici cilindriche, anch’esse concavo-convesse, con un palese richiamo alla *undulating-wall* del padiglione disegnato per la World’s Fair di New York nove anni prima. Ma l’approccio “eterotopico” di Aalto al progetto è testimoniato anche dalla disparità, apparentemente incongrua, tra l’aspetto morfologico dei prospetti frontali contrapposti e dalla natura dei materiali impiegati. La prima disparità formale sottolinea l’importanza del contesto: a sud-ovest l’ambiente naturale, da secondare, *mimetically*, con linee

curve e superfici cilindriche concavo-convexe; sul fronte opposto l'ambiente costruito da sottolineare, *rationally*, con la regolarità di segmenti rettilinei e superfici verticali piane, scolpite e spigolose. Il secondo aspetto attiene alla scelta dei materiali di rivestimento e dei colori degli esterni: il mattone, il marmo grigio-chiaro e l'intonaco a stucco rosso-bruno⁷⁵. Aalto usa il mattone per conseguire una pluralità di risultati. Innanzitutto per sottolineare la specifica caratteristica di modularità che sarà anche oggetto delle sue ricerche successive nella casa-laboratorio di Muuratsalo e di cui, citando Frank Lloyd Wright, affermerà: "*Egregi Signore e Signori, sapete cos'è un mattone? È un piccolo e modesto oggetto, che costa forse 11 cents, ma che ha una caratteristica tutta particolare: datemi un mattone e ne trasformerò il valore in quello di un lingotto d'oro dello stesso peso*"⁷⁶. Il mattone è poi il suo omaggio alla tradizione edilizia del *built environment* del New England e ai pionieri ottocenteschi del movimento moderno in Europa, ma anche probabilmente, una scelta di totale differenziazione dai dormitori a blocco che Walter Gropius, con "The Architects Collaborative" (TAC), stava progettando nel *campus* della "rivale" GSD di Harvard. William Wurster avrebbe commentato la scelta di Aalto:

*"[...] È bellissimo. Il mattone è proprio quello che ci voleva. Elimina con un effetto meraviglioso qualsiasi impressione di levigatezza e inconsistenza. Confesso francamente che mi fa pensare a Firenze e spero che questa mia sensazione le faccia piacere. Secondo me non c'è affatto bisogno di un graticcio sul fronte delle due curve interne ma, giustamente, si farà come lei desidera. È un edificio davvero eccezionale"*⁷⁷.

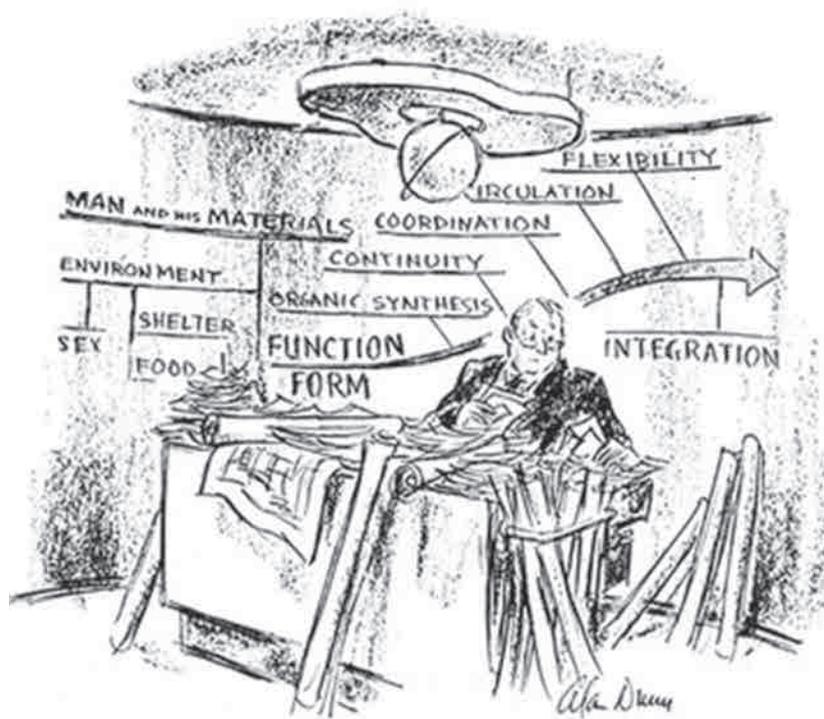
Forse la Baker House rappresenta la *lectio magistralis* che Aalto lascia non solo agli Stati Uniti: "*Quando saremo in grado di ottenere risultati diversi e differenziati con la stessa unità standardizzata, adattabile a compiti differenti con la flessibilità che le è propria, saremo passati tra Scilla e Cariddi, tra l'individualismo ed il collettivismo*"⁷⁸.

3.3. Joseph Hudnut e la "crociata" per l'Architettura Moderna.

*"[...] It would not be cricket to try and steal Hudnut from Columbia, I shall respect your decision. Nevertheless, putting it in the baldest terms, if the Harvard School is not the greatest school in the country, it ought to be. If it is looking for a dean it ought to get the best man in the country. That man is Hudnut, I am now convinced. I doubt very much if we could steal him, but if you become sufficiently unscrupulous shake me off the lead and at least I can try"*⁷⁹.

Questa raccomandazione assai impegnativa di George Harold Edgell - trentennale *dean* della Faculty of Architecture, storico dell'architettura e professore di "Fine Arts" a Harvard - convinse il presidente James Bryant Conant a mettere da parte le sue

Fig. 24. Alan Dunn,
Architectural Record, 1940



remore iniziali, inducendolo a chiedere a suo cognato Harold Bush-Brown - *head* del Department of Architecture del Georgia Institute of Technology di Atlanta - un giudizio riservato su Joseph Hudnut. Anche Bush-Brown gli rispose in termini molto elogiativi: *"He is a good architect, a good teacher, and has an excellent mind, and is thoroughly alive to the modern problems. I do not believe that you could do better.[...] [Hudnut] is not very impressive on first acquaintance but of all those I know in the educational field I believe I would place him first for the job in question"*⁸⁰.

Pertanto, alla chiusura dell'anno accademico 1934/35, il presidente Conant, avvalendosi delle opinioni espresse da esponenti del mondo accademico e professionale sui possibili candidati alla *deanship*, nonché delle loro proposte curriculari innovative, offrì infine l'incarico a Hudnut, sembra, chiamandolo al telefono. Successivamente il 7 giugno 1935, gli confermava con una lettera la nomina a *dean* della nuova Faculty of Architecture di Harvard e l'assegnazione di una cattedra di architettura. L'assunzione in servizio sarebbe decorsa dal 1° luglio del 1935 con un salario di 12.000 dollari per anno. La sua lettera terminava con un'ulteriore attestazione di stima: *"Let me say again how delighted I am that we have the good fortune to secure your services, and how sure I am that under your guidance the School of Architecture will develop something of great value and of unique character"*⁸¹.

Joseph Hudnut aveva incontrato il *dean* uscente George Edgell già nel mese di giugno, in occasione di un suo soggiorno a Boston per partecipare alla venticinquesima riunione dei suoi ex-compagni di classe nel College di Harvard. Le sue dimissioni dalla *deanship* della Columbia, dopo appena un anno dalla sua nomina, per il nuovo incarico a Cambridge, lasciavano la prestigiosa università newyorkese sotto la direzione di un collegio di tre professori e interrompe-

vano l'impulso di modernizzazione curriculare reindirizzandolo verso il ritorno alla tradizionale impostazione di orientamento École des Beaux-Arts. L'insediamento di Hudnut a Harvard rappresentava, invece, l'inizio di una trasformazione profonda che avrebbe sovvertito molte delle tradizioni della Scuola e avrebbe, soprattutto, dato un nuovo corso all'insegnamento dell'architettura in terra americana. Nato nel 1884 a Grand Rapids, un modesto centro industriale del Michigan, aveva frequentato il College di Harvard dal 1906 interrompendo gli studi nel 1909, per svolgere attività di tirocinio presso uno studio di architettura di Chicago. Conseguì il Bachelor in Architecture nel 1912 presso l'Università del Michigan ad Ann Arbor che, proprio in quegli anni, si avviava ad accreditarsi come una delle istituzioni accademiche più prestigiose nel campo della tecnologia e dell'ingegneria meccanica per la sua stretta interazione con le fabbriche automobilistiche e metalmeccaniche di Detroit. Dopo una breve esperienza di docenza alla University of Alabama a Tuscaloosa, nel 1917 conseguì il diploma M. S. alla Columbia University di New York, poco prima di essere arruolato nella American Expeditionary Force e di partire per il fronte europeo della Grande Guerra. Nel 1919 apriva un modesto studio a New York e iniziava la carriera professionale di architetto adottando uno stile classicheggiante per edifici e chiese.

La sua "conversione" al "modernismo" di stampo mitteleuropeo era iniziata nel 1917, allorché conobbe Werner Hegemann - l'urbanista tedesco divenuto ben noto nei circoli professionali americani in seguito ad una mostra sul *city-planning* organizzata a Boston nel 1915 - presso il cui studio collaborò sporadicamente fino al 1921⁸². Da Hegemann aveva assimilato i principali concetti del movimento moderno europeo: la pianificazione urbanistica come fondamento dell'architettura, l'incorporazione dei profili umano e sociale nell'architettura e nella pianificazione urbanistica, e la necessità di unificare e integrare l'aspetto estetico con l'approccio scientifico. Lavorando al suo fianco, Hudnut maturò la profonda convinzione che, applicando l'approccio scientifico ai problemi concernenti gli alloggi, il traffico, o la salute pubblica, gli architetti e gli urbanisti devono altresì conseguire eccellenza estetica, creando complessi integrati di strade, piazze, parchi ed edifici. In definitiva Hudnut si formò l'idea che l'architettura e la pianificazione urbanistica possono realizzarsi appieno solo quando funzione ed espressione sono considerate come parti di un processo comune.

Altrettanto importante fu per Hudnut il contatto con le idee di John Dewey, alla Columbia, specialmente sul pragmatismo e sull'interazione tra istruzione e democrazia. Dal filosofo del Vermont avrebbe assorbito il concetto che l'istruzione costituisce l'ossatura portante di una società democratica e che essa deve fornire non solo addestramento e apprendimento ma soprattutto esperienza cooperativa: un'istruzione piena e completa deve valicare le mura dell'accademia per aprirsi alla unità sociale della comunità.

Nell'accettare la direzione della McIntire School of Fine Arts della University of Virginia, propostagli da Fiske Kimball nel 1923, Hudnut si era impegnato ad allestire un programma di ricerca congiunto tra quella università, l'Alabama Polytechnical Institute e

Harvard, accantonando la sua attività professionale per dedicarsi esclusivamente all'insegnamento della storia dell'architettura e del *modern design* alla ricerca di strategie capaci di conciliare l'architettura del passato con le esigenze contemporanee di rilevanza tanto sotto il profilo professionale, quanto sotto quello sociale. Nei suoi corsi di storia, infatti, Hudnut insegnava ai suoi studenti che luoghi e città non dovevano essere considerati come realtà statiche ma piuttosto come entità in divenire segnate da avvenimenti d'importanza cruciale anche lontani nel tempo. Attraverso lo studio della storia gli allievi avrebbero imparato a ragionare in modo contestuale e a progettare gli elementi architettonici vedendoli come parti di una più ampia unità armoniosa. Inoltre guardando alla storia come strumento per potenziare l'intuizione, la creatività, l'eccellenza e l'arte arruolò architetti "modernisti" come collaboratori nei suoi corsi di storia

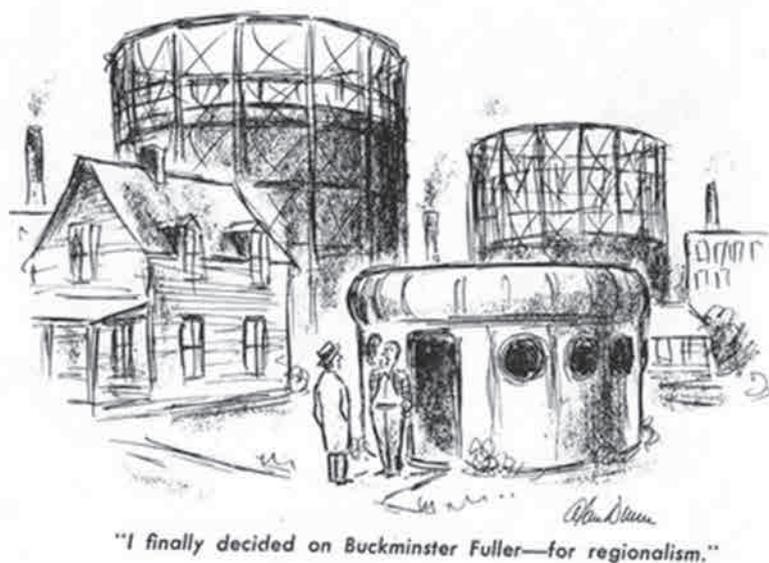
Allorché aveva assunto l'incarico di professore di storia dell'architettura alla Columbia University nel 1926, aveva potuto attingere, oltre che dalla esperienza maturata a Charlottesville come docente, anche dalle impostazioni di Hegemann e Dewey, le cui idee sull'estetica erano oggetto di intensa discussione in quella università. Gran parte delle sue conoscenze degli sviluppi moderni nell'arte e nell'architettura gli derivavano dalla lettura di *Sticks and Stones*, pubblicato da Lewis Mumford nel 1924: "[...] *Added to this was the buzz of modernism in the arts that could be sensed in New York as in few other places in America. Life in New York must have only reinforced the seeds of reformist fervor that were planted in the young, classically trained, Midwestern architect who would desert the stylistic school for the organic*"⁸³.

Aveva formulato le sue prime analisi sistematiche sull'arte moderna nell'articolo "Modern Sculpture" pubblicato nel "fatidico" anno 1929. A partire dal decennio successivo, iniziava a muovere il suo attacco al sistema tradizionale d'istruzione del *design*, manifestando i principi fondamentali della sua ideologia. Proprio sul nascere del movimento di riforma a Harvard, Hudnut si esprimeva con estrema chiarezza e veemenza su quelle che riteneva fossero le due responsabilità fondamentali delle scuole di architettura: insegnare la scienza delle costruzioni, specialmente i suoi principi teorici e i metodi generali, e trattare delle implicazioni che gli interessi economici e le forze intellettuali hanno sulla vita e sull'attività di apprendimento degli studenti. Nello stesso tempo rendeva esplicita la sua tempra umanistica che bilanciava il suo ardore per l'illuminismo tecnocratico e sociale quando proponeva una terza responsabilità: "*the encouragement of those qualities of the mind - or the soul - of which the creation of beauty is the tangible expression*"⁸⁴. Dal suo punto di vista "modernista", il linguaggio dell'architettura, quando acriticamente replicato, di fatto impediva di produrre questa architettura razionale del bello. Il classicismo era stato messo in crisi per la sua inconsistenza e irrilevanza durante l'eclettismo dei decenni precedenti. Era stato poi scalzato durante gli anni Venti dalle dottrine del funzionalismo, attribuite con enfasi quasi religiosa a Le Corbusier. Tuttavia, già all'inizio degli anni trenta, Hudnut segnalava il pericolo

di una troppo ortodossa applicazione del funzionalismo, che peraltro aveva già avuto precedenti nella Chicago School, e di una versione romanticistica dell'urbanistica tradizionale. Oltre a dichiarare "defunct" il "City Beautiful Movement" di Daniel Hudson Burnham e Edward Bennett, ancorché aggiornato alla luce delle teorie funzionaliste, Hudnut metteva in discussione lo stesso funzionalismo, nucleo dogmatico del "modernismo". Secondo un'opinione assai diffusa il funzionalismo assumeva il significato che il bello in architettura potesse essere creato seguendo processi articolati in base alla logica e potesse essere realizzato quando "*we perceive the fitness of an instrument for its use*"⁸⁵. Accettando questo modo di ragionare, ne consegue che l'insegnamento dell'architettura non deve avere implicazioni necessarie e dirette sul profilo estetico e, d'altra parte, che, se l'architettura vuole trascendere la funzione e assumere una presenza al di là del tempo, il bello nella progettazione esige intensa discriminazione e concentrazione combinate con altre qualità effimere e indipendenti dalla pura razionalità⁸⁶. Ma è dal 1933 che Hudnut caratterizza in modo più decisivo la sua visione sull'insegnamento delle discipline di architettura. Allorché William A. Boring lasciava le cariche di *director* e di *dean* della School of Architecture alla Columbia University, il suo presidente, Nicholas Murray Butler, si trovò a dover gestire una situazione non dissimile da quella che, due anni dopo, sarebbe stata affrontata dal presidente Conant a Harvard. Butler nominò una commissione che, verso il termine della primavera del 1934, compilò un rapporto in cui si proponeva l'istituzione della Columbia School of Architecture per rispondere alle esigenze sociali ed economiche del momento. Hudnut, che era stato nominato *dean* l'anno precedente, prospettò al presidente Butler le sue proposte di rinnovamento. In effetti, dopo avere assunto la *deanship* della Columbia School of Architecture, il quarantottenne architetto del Michigan, proponeva un radicale programma didattico sperimentale che già adombrava le linee generali di quello che avrebbe, successivamente, preparato per l'università di Harvard. Il nucleo centrale del suo programma innovativo consisteva nella creazione di un curriculum flessibile, svincolato dagli usuali canoni accademici basati su classi, orari, lezioni, che enfatizzasse gli aspetti più concreti e realistici della pratica professionale, che eliminasse dai programmi di studio i progetti competitivi rendendo l'allievo libero di coltivare i suoi interessi individuali all'interno di corsi diversificati e reciprocamente integrati per raggiungere gli obiettivi formativi prefissati. In un rapporto del 30 giugno del 1934, delineava il nuovo corso della Scuola: l'architettura del futuro non deve mirare a realizzare gradevolezza estetica e comodità, ma deve essere ispirata da "*an exigent desire to improve the environment of the human race*"⁸⁷.

Per conseguire l'ambizioso obiettivo di eliminare deplorabili sentimentalismi e banali romantiche⁸⁸, era necessario adottare un atteggiamento scientifico, simile al metodo utilizzato nelle discipline ingegneristiche e tecnologiche. Nel corso di quegli anni, la Columbia si avviava a rappresentare un modello cui si sarebbero ispirate altre istituzioni formative americane per una radicale inno-

Fig. 25. Alan Dunn,
Architectural Record, 1940



vazione delle discipline di architettura. Corsi dedicati alla urbanistica, all'architettura del paesaggio e all'edilizia sociale - affidati ad esperti del settore come Henry Wright, Werner Hegemann, e Carol Aronovici - e impostati su un approccio scientifico e sociologico, avrebbero affiancato e integrato gli insegnamenti più tradizionali di composizione e disegno. I cambiamenti che Hudnut proponeva alla Columbia precorrevano quelli ancora più radicali che avrebbe perseguito a Harvard. A New York prospettava un'organizzazione didattica che privilegiasse il metodo per affrontare i problemi rispetto alla competizione, consentendo agli allievi di partecipare ad un solo concorso di progettazione all'anno. Prevedeva due tipi di problemi di progetto: il primo svolto dal singolo studente e il secondo, basato su schizzi rapidi eseguiti da gruppi di allievi in reciproca competizione.

Eppure il concetto che orientava questi cambiamenti che avrebbero dovuto indirizzare il nuovo programma moderno, era in effetti basato sul richiamo alle più antiche tradizioni dell'istruzione architettonica americana. Quei metodi praticati cinquant'anni prima da William Robert Ware, e successivamente da Herbert Langford Warren, erano stati oscurati dall'influenza francese della *École des Beaux-Arts*: era ora giunto il momento di cambiare rotta e di ritornare alle radici americane. Lo stesso Hudnut riconosceva infatti che il suo approccio fosse "*in many ways [...] merely a return to methods which obtained before the French influence became predominant in this country*"⁸⁹. La sua "crociata" per una architettura moderna, che tendeva alla riconquista delle radici dell'architettura americana, valicava i confini dell'istituzione accademica e cercava di arruolare nuovi adepti soprattutto tra i suoi colleghi del mondo professionale. In un convegno dell'American Institute of Architects a New York nel 1935, aveva infatti dichiarato: "*Students of Architecture should not design buildings which they cannot build. Our architecture has lost its vitality, its power to command the imagination and to interpret our civilization*"⁹⁰. E il suo ardore per il realismo in architettura gli faceva concludere che: "*an architect must understand the art of management in its relation to capital and labor; he must have*

knowledge of the law"⁹¹. Una concezione inter-disciplinare dell'architettura che sarebbe stata riaffermata, forse inconsapevolmente, da Jacques Derrida cinquant'anni dopo, in un convegno svoltosi proprio nella sede della prestigiosa università di New York⁹².

Dunque per l'architetto di Grand Rapids, così come per i suoi contemporanei "modernisti" in Europa e negli Stati Uniti, il baricentro degli interessi professionali doveva essere spostato dal profilo estetico verso le implicazioni finanziarie, industriali e sociali della professione e occorreva indirizzare ogni sforzo progettuale verso la creazione di grandi istituzioni sociali, quali pubblici servizi e schemi di edilizia pubblica residenziale su grande scala, anziché verso i palazzi dell'edilizia privata o le cattedrali dell'edilizia ecclesiastica. Non si può non sottolineare l'influenza esercitata su questa visione dalla *Great Depression* in generale, e dalle politiche economiche e sociali di F. D. Roosevelt che aprivano nuove prospettive di occupazione per gli architetti professionali.

Il programma ambizioso di Hudnut di rafforzare e coordinare più strettamente i diversi settori disciplinari dell'architettura, oltre a suscitare grande interesse nel mondo accademico statunitense, era stato oggetto, come era naturale che accadesse, di accese polemiche tra i sostenitori dell'insegnamento "Beaux-Arts" e una piccola minoranza di paladini del "modernismo" mitteleuropeo. Tuttavia, la consapevolezza che le scuole di architettura americane dovessero apportare cambiamenti innovativi alla loro organizzazione didattica era riconosciuta quasi universalmente. Per la concomitanza di molteplici ragioni di cui si dirà nel seguito, fu dai circoli culturali e professionali di Cambridge che sarebbe stata offerta all'architetto del Michigan l'opportunità di emendare e di realizzare il suo programma avendo di mira tre obiettivi.

Il primo di essi condivideva l'aspirazione di Harvard a creare un approccio sintetico all'istruzione, a realizzare il "total design" basato sulle tradizioni americane esistenti per unificare arte e architettura. Se da un canto, per coltivare una nuova sensibilità del progetto, Harvard aveva perseguito, con alterne fortune, l'obiettivo di connettere le *fine arts* alle *decorative arts* fino dagli albori del nuovo secolo, dall'altro gli architetti e gli artigiani attingevano all'*ethos* del movimento Arts & Crafts per nobilitare il proprio lavoro mentre i paesaggisti e gli urbanisti guardavano alle proposte di Frederick Law Olmsted e alle "garden cities" di Ebenezer Howard.

Il secondo obiettivo perseguito da Hudnut era quello di collegare strettamente l'insegnamento della progettazione agli aspetti scientifici e tecnologici della pratica professionale mentre il terzo prevedeva di trasferire tutte le discipline di formazione culturale, e dunque non considerate strettamente professionali, nell'ambito dei corsi propedeutici di diploma o di laurea di primo livello. Questo trasferimento avrebbe consentito l'attivazione di corsi di laurea di secondo livello che trattassero temi attinenti alla ingegneria e alle costruzioni. Quanto agli aspetti pratici della nuova organizzazione didattica, Hudnut proponeva di aumentare le retribuzioni dei professori, per stimolare il loro impegno e per rendere Harvard appetibile anche sotto il profilo economico.

La prima seduta del Consiglio della School of Architecture sotto la sua direzione, si svolse il 16 ottobre 1935, durò appena quindici minuti e non assunse alcuna decisione di rilievo, eccettuata la constatazione che un gran numero di studenti muniti di laurea di primo livello aveva chiesto l'iscrizione ai nuovi corsi di laurea di secondo livello. Due settimane dopo Hudnut preparò il primo di una serie di memoranda in cui proponeva al presidente Conant cambiamenti nella School of Architecture. In esso delineava un'organizzazione gerarchica dei titoli di diploma che alterava il programma esistente non solo della School of Architecture ma di tutta l'università nel suo complesso. Il programma dei corsi di secondo livello esistenti veniva soppresso per trasformarsi in quello professionale del Bachelor of Architecture. Di fatto questo diploma era sia un titolo professionale che un diploma accademico: l'ammissione al programma di "bachelor" della GSD era subordinata al possesso del diploma di Bachelor of Arts. Una volta conseguito il diploma di Bachelor of Architecture, gli studenti potevano frequentare un ulteriore semestre nei nuovi *advanced courses* per ottenere il diploma di Master in Architecture. Il diploma di Master in Architecture diventava così un percorso post-professionale che potevano percorrere soltanto studenti che avevano conseguito il titolo professionale di Bachelor of Architecture o titolo equivalente. Studenti in possesso del Bachelor of Architecture, ma provenienti da altre università, potevano iscriversi a corsi avanzati del Master in Architecture, sostenere gli esami di progettazione, di tecnologia, di storia dell'arte e dell'architettura, di urbanistica e compilare una tesi finale.

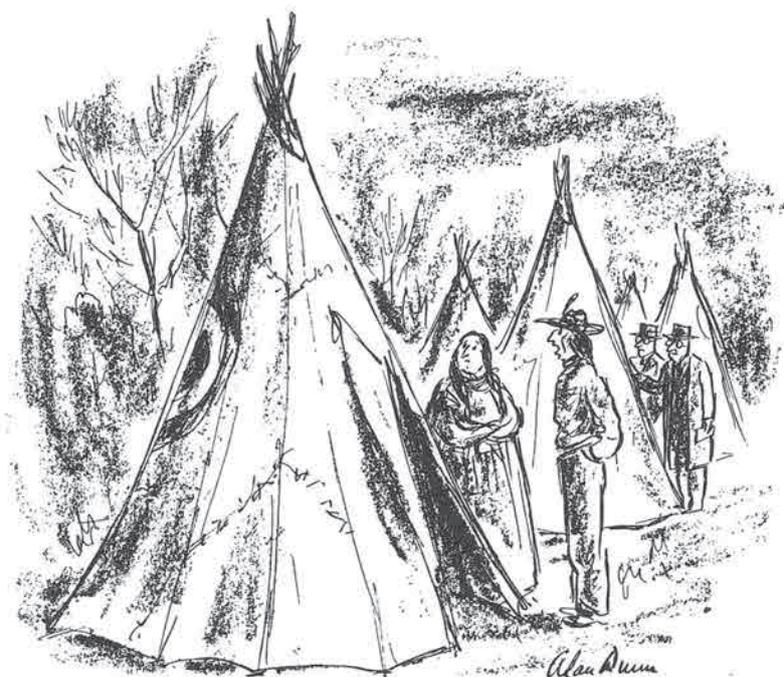
Naturalmente questa nuova organizzazione degli studi esige una profonda ristrutturazione del programma dei corsi di insegnamento. Una premessa centrale di questo *re-styling* era di trasferire gli insegnamenti di storia e di disegno ai corsi del Department of Fine Arts. Inoltre i corsi di storia, di ricostruzione archeologica, di disegno naturalistico, e di lavorazione in creta furono completamente eliminati dall'offerta didattica. Per creare un nucleo di diplomati di primo livello in grado di accedere ai corsi professionali di secondo livello della scuola, Hudnut propose di istituire un nuovo programma nel College denominato Architectural Sciences. Il conseguimento di un diploma di Bachelor of Arts era un punto cruciale per la formazione di un architetto professionale.

Alla fine del mese di novembre del 1935, il Consiglio della School of Architecture approvava le nuove proposte di modifica radicale del manifesto degli studi. Intanto erano sorti un problema all'interno della School of City Planning esistente. Le difficoltà finanziarie della scuola erano state portate all'attenzione di Henry James, avvocato di New York, figlio dell'illustre filosofo "pragmatista" di Harvard e anch'egli ex-alunno di Harvard. James sedeva nel Board of Overseers dell'università, in qualità di rappresentante della Rockefeller Foundation. Nel corso di uno scambio di vedute, Hudnut informava James che le dimensioni della School of City Planning erano troppo modeste rispetto al grande impegno formativo ad essa richiesto nella nuova organizzazione. James suggerì che una visione più ampia poteva venire dall'ingaggio di uno studioso eminente di economia e riferì al presidente Conant di un suo incontro con Hudnut e

l'economista Henry Hubbard. Era personalmente convinto che la School of City Planning, pur non avendo ancora prodotto risultati di grande rilievo, fosse comunque la migliore scuola tra quelle esistenti in altre università americane. Riconoscendo in Henry Hubbard la personalità dotata delle necessarie qualità di competenza e di esperienza, suggeriva la seguente soluzione: "*If you are thinking of merging architecture and landscape architecture, why not merge city planning also into a division or department or school presided over by Hudnut, and establish the understanding that Hudnut is to be the real dean of all three phases of the one department or school. That would enable Hudnut to supplement Hubbard where he is weak but would give Hubbard scope enough for teaching and researching his own particular line.*"⁹³ James aveva compreso che Hudnut riconosceva il fatto che pianificazione urbanistica, edilizia sociale e temi connessi si caratterizzavano soprattutto per problemi economici e sociali che oltrepassavano le competenze tecniche specifiche dell'architetto e dell'urbanista. D'altra parte gli stessi architetti erano consapevoli di questa situazione e si mostravano ben lieti di ricevere da altre fonti professionali "requirements for an edifice that they are then delighted to design." Infine James riferiva un'informazione che non aveva ancora reso nota a Hudnut: la Rockefeller Foundation era restia a concedere ulteriori finanziamenti all'urbanistica poiché "*it appears that the university isn't doing anything in particular for City Planning beyond allowing the Rockefellers to pay for it*"⁹⁴. James riteneva che se l'università avesse preso l'iniziativa di riorganizzare e riconfigurare il programma di City Planning, i Rockefeller avrebbero, forse, potuto riconsiderare la propria posizione, anche se non poteva essere certo che questa sola iniziativa sarebbe bastata per indurli ad un'ulteriore contribuzione. Conant chiese tempo per proporre una soluzione del problema della School of City Planning, nelle more che Hudnut e Hubbard rendessero esplicite le proprie proposte e si approntasse un nuovo programma per un diploma di primo livello in una School of Public Administration. Hudnut chiese una breve dilazione per approvare il programma di primo livello in modo da proseguire con la riorganizzazione dei corsi di secondo livello⁹⁵.

In ogni caso, le decisioni riguardanti i programmi dei diplomi di primo e secondo livello, furono presentate al presidente Conant nel mese di dicembre. Rimarcando la circostanza che la proposta non era stata ancora approvata dall'Harvard Board of Overseers, Hudnut trasmetteva anche un prospetto delle responsabilità amministrative e proponeva l'istituzione di "due o più dipartimenti" ciascuno dotato di un proprio Consiglio decisionale. Note a matita a fondo pagina del documento originale rimarcavano i vantaggi apportati dalla nuova scuola: indipendenza e autonomia eccessive avrebbero di fatto limitato la scuola, mentre la cooperazione dipartimentale e la nuova struttura organizzativa - consentendo risparmi e semplificazioni amministrative - poteva consentire i due corsi di laurea⁹⁶. Nel successivo mese di gennaio tutti i rapporti precedenti venivano riassunti in un documento che Hudnut trasmetteva alla Harvard Corporation e in cui per la prima volta proponeva di istituire una Graduate School of Design sotto il controllo della esistente

Fig. 26. Alan Dunn,
Architectural Record



"They said something about a perfect example of an integrated, demountable, prefabricated dwelling unit."

Faculty of Architecture, che a sua volta sarebbe stata chiamata Faculty of Design. Commenti in rosso erano annotati ai margini del documento, concluso dalle iniziali di Hudnut. Paradossalmente un commento a margine stilato proprio da un professore di storia dell'architettura come Hudnut, avrebbe avuto significative ripercussioni sull'insegnamento dell'architettura e sulla stessa attività professionale: "Architect[ural] Research in History not in the School of D[esign]".

Questo documento di sintesi definiva ufficialmente i lineamenti della nuova configurazione: "*Such knowledge and experience (of the proposed school) will include of course a knowledge of the history of art, but it is recognized that the enlargement of this knowledge through the science of archaeology and historical research, as well as its arrangement and interpretation, forms a special field of scholarly activities only indirectly related to the practice of the arts. These activities properly belong to another division of the University and will not be included in the School of Design*". In quest'ultima affermazione è racchiusa la concezione filosofica che avrebbe orientato la didattica della GSD nei successivi cinquant'anni: architettura del paesaggio e della città e *regional planning*.

Di fatto, Hudnut proponeva di smembrare la Facoltà di Architettura e di unificare le sue tre Scuole di Architecture, Landscape Architecture e City Planning nella Graduate School of Design. Le tre scuole furono trasformate in Departments della nuova GSD, ciascuno afferente ad un cattedratico che avrebbe dovuto collaborare con gli altri sotto la direzione di un unico "dean". Henry Hubbard conservò la direzione del Department of City Planning e Bremer Pond quella del Department of Landscape Architecture, mentre Hudnut assumeva, ad *interim*, la direzione del Department of Architecture. Per la nuova Scuola, d'accordo con il presidente Conant, Hudnut

scelse il nome “*design... though I almost got thrown out of my ear for doing it*” per enfatizzare il significato unitario che si intendeva dare alle tre specializzazioni professionali. Come lo stesso Hudnut spiegava “Design” descriveva l’attività fondamentale e condivisa di architetti, pianificatori e paesaggisti. Ciascuno di essi adattava ed interpretava idee, pratiche ed estetiche, in “*visible patterns... I wanted to tell the people that we thought of city planning as design - and landscape and industrial design - and that all things which have to do with the creation of forms for civilized living, for the environment of man, are plastic design and are therefore basically one activity. To design a chair and to design a cathedral is the same process: the same evolution of form, the same evolution of technique*”⁹⁷.

Esercitando questa opzione Harvard rendeva istituzionale la politica di relegare ogni corso disciplinare, non collegato direttamente alla pratica professionale - innanzitutto i corsi di cultura generale dei programmi tradizionali - nell’ambito della laurea di primo livello. I corsi di storia erano ricompresi nelle competenze del Fogg Museum e affidati alla titolarità di Kenneth Conant. Questo spostamento di ambiti formativi, testimoniava ancora una volta l’avversione personale di Hudnut alla archeologia e la sua predilezione di un’architettura vista come risposta praticabile alle esigenze della comunità sociale. Ma è interessante rimarcare ulteriormente le quattro linee-guida della nuova GSD prospettate nel documento.

Innanzitutto il primato assoluto del “progetto”: “*The word ‘design’ is to be understood as including all those processes by which the visual arts are created: processes by which materials are assembled in such a way as to afford aesthetic satisfactions. Design therefore includes architecture, landscape architecture, and regional planning. The fundamental knowledge and experience necessary for the successful process of all of these visual arts may logically be included in the curricula of the School of Design*”⁹⁸.

Seguiva poi la necessità che gli allievi acquisissero una preparazione propedeutica nel College prima di iscriversi ai corsi di laurea di primo e di secondo livello. Questo livello formativo di base avrebbe consentito agli iscritti alla GSD di essere consapevolmente addestrati dalla esperienza della severa disciplina del College. Inoltre avrebbero appreso le conoscenze di base della storia e della teoria delle arti, delle tecniche del disegno manuale e della pittura e sarebbero stati introdotti al processo progettuale nonché ai temi di profilo economico e alla sociologia. Questi saperi sono necessari “*since it is highly probable that the practice of the visual arts will be in the future closely identified with industry and since these arts will be more immediately serviceable to the population as a whole than to individuals, it is also important that the college course for students who are to enter the School of Design should include scientific studies such as economics and sociology*”⁹⁹. La motivazione espressa nei termini precedenti, riflette, il *leit-motiv* di stampo tecnocratico recitato dalle politiche del New Deal che miravano a indurre la pubblica opinione a ritenere che economia e sociologia fossero regolate da “principi scientifici”, come se la “scienza” in quanto tale potesse offrire nuovi strumenti utili tanto

all'insegnamento quanto al rinnovamento della società.

Il documento di Hudnut tendeva inoltre a promuovere uno spirito di cooperazione e di collaborazione giacché i principi generali della progettazione sono comuni a tutti i tre campi di attività professionale e ai rispettivi ambiti applicativi. Condividendo le attività di addestramento in gruppo durante i primi anni della loro formazione nei tre campi dell'architettura, del paesaggio e dell'urbanistica, gli allievi avrebbero potuto, da un canto, riconoscere le similitudini esistenti nel loro lavoro e, dall'altro, constatare i vantaggi derivanti dalla collaborazione.

Infine, dal documento emergeva la consapevolezza che il futuro richiedesse un'abilità professionale e una esperienza mai precedentemente ritenute altrettanto necessarie. L'istituzione della GSD era soltanto un primo passo che apriva la strada alla sua espansione in una scuola universitaria che ricomprendesse al suo interno tutte le arti. Essa avrebbe potuto preparare anche all'esercizio di altre professioni in laboratori in cui gli studenti potessero esplorare e sperimentare altri campi della progettazione ovvero applicare processi e materiali specifici a diverse arti.

La Harvard Corporation approvò la proposta di Hudnut il 3 febbraio 1936 e la trasmise al Collegio dei Revisori che, nell'atto di approvazione formale, omise la frase "*the Schools of Architecture, Landscape Architecture and City Planning are to be together under the immediate charge of the Faculty of Architecture*"¹⁰⁰, e apportò una correzione che rifletteva la discussione ancora in atto circa l'esclusione o l'inclusione della scuola di urbanistica nella Facoltà di Architettura. Si lasciava ancora aperta la possibilità che l'urbanistica fosse inclusa. Avendo ottenuto l'approvazione dei supervisori, e con la proposta di una nuova ripartizione delle discipline progettuali nel College nel suo iter alla Faculty of Arts and Sciences, Hudnut poteva concentrarsi sugli aspetti amministrativi e sugli incarichi d'insegnamento, affrontando i temi riguardanti la School of City Planning e la sede della nuova GSD. A questo proposito Hudnut era ansioso di ristrutturare la storica Robinson Hall - con i suoi dipinti, i marmi originali, i reperti classici e gli oggetti di vetro - affinché riflettesse il nuovo orientamento della scuola. Si rendeva conto che l'edificio non fosse adatto per svolgervi l'attività didattica e propose numerose modifiche per renderlo più funzionale e per eseguire interventi di manutenzione a lungo differiti. Chiese 20.832 dollari per cambiamenti e ripristini di cui 5.722 per la Hall of Casts. La Harvard Corporation concesse il finanziamento richiesto nel febbraio 1936. Non è difficile immaginare il fervore "modernista" di Hudnut nell'eliminare gli arredi della Hall of Casts come rifiuto simbolico dell'architettura classica e di un passato ormai agonizzante. La scarsa rilevanza dei frammenti classici ivi conservati era stata già notata, prima dell'arrivo di Hudnut, da Edgell il quale, compilando un elenco ufficiale degli edifici del *campus* di Cambridge, ammetteva di non essere in grado di identificare la provenienza delle riproduzioni in pietra sulla facciata della Robinson Hall e neppure di conoscere la fonte che aveva ispirato le copie in travertino delle urne e che "*the long list of casts in the Hall of Casts is superfluous. Nobody cares much about casts anymore*"¹⁰¹. Suggeriva di conservare sol-

tanto le pietre originali - come quelle che riproducevano l'arco di Traiano, il balcone e le copie delle colonne doriche del mausoleo di Alicarnasso. Questa rimozione significava simbolicamente la dismissione del tradizionale linguaggio classicista e l'inizio di una nuova impostazione che, peraltro, era condivisa anche da altre istituzioni: il Metropolitan Museum of Art di New York aveva trasferito la sua famosa collezione, collocandola nei magazzini di deposito e aveva trasformato la sua Hall of Casts in Hall of Armor. Naturalmente la svolta di Cambridge, con la rimozione di dipinti e oggetti d'arte produsse qualche imbarazzo soprattutto fra i donatori delle opere. Oltre a rimodellare gli edifici esistenti Hudnut si apprestò anche ad apportare cambiamenti nella facoltà. Nel mese di marzo del 1936, rinnovò o eliminò numerosi contratti didattici a professori e assistenti della facoltà per riconfigurare il corpo docente e renderlo funzionale alla nuova GSD. Si trattava peraltro di un'operazione di routine a Harvard eseguita con l'inizio di ciascun anno accademico. Ma in questa occasione Hudnut aveva assegnato un corso di titolarità all'ingegnere Jean George Peter, ex-allievo di Harvard e direttore dello studio di William T. Aldrich, a Boston. La chiamata di Peter in parte anticipava il ritiro dalla docenza di Charles Killam e in parte serviva a sottolineare il rigore scientifico del nuovo approccio. Inoltre Hudnut, in accordo con Bremer Pond, direttore del Department of Landscape Architecture riteneva che lo staff di architettura del paesaggio dovesse essere drasticamente ridotto senza gravi ripercussioni sulla qualità della didattica.

Non appoggiò il re-incarico di "assistant professor" a Morley J. Williams e Herbert D. Langhorne ritenendo che, grazie all'accresciuta richiesta di architetti paesaggisti indotta dalle politiche del New Deal, essi avrebbero ottenuto rapidamente una nuova occupazione. Pensava invece di rinnovare l'incarico a Steven F. Hamblin come "assistant professor" di orticoltura che, insieme a Bremer Pond, Walter L. Chambers, e Richard Webel, avrebbe formato il nucleo del Department of Landscape Architecture. Mantenendo fermo il principio di eliminare i corsi non strettamente pertinenti dal curriculum, riteneva che l'addestramento nel disegno a mano libera dovesse essere trasferito alla Division of Fine Arts del College di Harvard. In effetti il rifiuto di una delle tecniche grafiche fondamentali del sistema di istruzione Beaux-Arts rifletteva la sua personale convinzione che il disegno ad acquerello non costituisse parte essenziale di un curriculum d'architettura. Aiden Laselle Ripley, un artista che istruiva secondo il metodo Beaux-Arts e che Hudnut aveva relegato all'addestramento nei corsi pre-laurea, non ottenne il re-incarico. Ottenne invece il re-incarico, H. Dudley Murphy come "instructor", specialmente perché i suoi corsi di disegno a mano libera sarebbero rientrati nella Division of Fine Arts, e non nella GSD.

La determinazione di Hudnut per la rescissione di alcuni incarichi e la stipulazione di nuovi contratti di insegnamento durante questa fase di transizione, ancorché non scevra da controversie e polemiche, non riuscì tuttavia nell'intento di un completo rinnovamento e interessò principalmente il Department of Landscape Architecture. Hudnut riuscì a ridurre il numero di collaboratori del suo gruppo per adeguarlo alle risorse finanziarie disponibili e a rimuovere dall'inca-

rico i professori che, a suo parere, offrivano corsi ritenuti irrilevanti o insoddisfacenti. Tuttavia, nel 1936 si verificò una serie di eventi che aprivano la possibilità di un radicale cambiamento degli incarichi della GSD. Jean-Jacques Haffner, decise di dimettersi, a decorrere dal semestre primaverile, liberando un posto di professore di progettazione. Per quanto a prima vista le sue dimissioni potessero sembrare parte di un piano sistematico di cancellazione della vecchia guardia dalla facoltà, Haffner tenne a precisare che sua moglie e sua figlia si erano recentemente trasferite in Francia e chiedeva che gli fosse concesso un semestre sabbatico all'anno per potersi ricongiungere con la famiglia. Al diniego di Hudnut, Haffner rispondeva che le insistenze della sua famiglia di fermarsi in Francia, per di più in presenza di una situazione politica allarmante, lo inducevano al suo trasferimento. Esprimeva il profondo rincrescimento personale di lasciare la Scuola ma nessun risentimento nei confronti del suo dean: *"Leaving this school eighteen months after the appointment of a new dean, may appear, I realize, as a step which might be taxed with ingratitude. No one else more than I has been so fortunate as to see, at last, the new sound basis on which our school is being placed, thanks to the activity and understanding of Dean Hudnut: no one else more regrets the step which I feel compelled to take. Family circumstances are the only ones to guide me: they are imperative enough in my mind to warrant this decision"*¹⁰².

Secondo Anthony Alofsin,

[...] Haffner may have been one of the few design instructors capable of teaching the new idioms of modern architecture - at least, in stylistic terms. His designs for modern gardens, published in his little-known *Compositions des Jardins*, was the sole work of its kind and introduced modern, cubistic principles of composition to landscape architects. It contained designs for modern gardens surrounding modern houses that were flat-roofed, planar compositions that crossed the work of Le Corbusier with austere models of German and Dutch housing and recalled the work of Gabriel Guevrekian. In the late 1920s and early 1930s his students explored the vocabulary of art deco, art moderne, and the work of German and Dutch modern architects, as well as that of Le Corbusier. Haffner strongly supported the reform movement at Harvard from its origins in 1932 and backed the formation of an integrated Graduate School of Design. Nevertheless, it is reasonable to conclude that Haffner's reasons for departure were only partly personal, and that he graciously wanted to give Hudnut a free hand in choosing a new leader in design for the school. His students and colleagues honored him with a festive dinner, replete with a charming program that featured his work and included his photograph. Upon his return to France, Haffner became architect to the Louvre in Paris and director in 1938 of the Fontainebleau School of Fine Arts. Haffner's departure marked the end of an era.

Haffner aveva sostenuto con forza il movimento di riforma a Harvard fin dalle origini nel 1932 auspicando l'istituzione di una Graduate

School of Design. Nondimeno, si può ragionevolmente sostenere che le sue dimissioni furono date per lasciare a Hudnut la piena libertà di scegliere il nuovo direttore della scuola e solo parzialmente furono riconducibili a motivi personali. I suoi colleghi e i suoi allievi organizzarono un evento di commiato durante il quale fu allestita una mostra fotografica dei suoi lavori. Al suo ritorno a Parigi ottenne la nomina di architetto del Louvre e, nel 1938, la nomina di direttore della École de Beaux-Arts di Fontainebleau. La sua partenza marcava la fine di un'era per la scuola di architettura di Harvard.

Una volta ricevuta l'approvazione dei suoi programmi, Hudnut si dedicò alla soluzione dei problemi riguardanti il programma di pianificazione. Nella primavera del 1936 inviò un memorandum al presidente Conant in cui affermava che il nuovo programma di Regional Planning dovesse operare su scala regionale coinvolgendo tanto la ricerca quanto la didattica e chiedeva di informarne la Rockefeller Foundation. Proponeva inoltre che il diploma in pianificazione regionale non fosse rilasciato dalla GSD ma dalla nuova School of Public Administration istituita in quello stesso anno. In effetti si opponeva all'inserimento del dipartimento di pianificazione nella GSD con pari livello statutario. Questo atteggiamento aveva indubbiamente importanti implicazioni sulla diversificazione degli ambiti professionali che non era coerente con l'indirizzo unitario assunto dall'American Institute of Architects la cui *membership* non operava alcuna distinzione tra l'architetto e l'urbanista.

Per quanto la collaborazione interdisciplinare avesse un ruolo centrale nella nuova GSD non altrettanto accadeva sotto il profilo dello status di suoi membri. La nomenclatura risulta infatti assai variegata: nell'anno accademico 1934/35 il programma di pianificazione fu chiamato School of City and Regional Planning per indicare chiaramente i suoi scopi, ma già l'anno accademico seguente fu chiusa e riaperta come Department of Regional Planning e conferiva due diversi diplomi di laurea in pianificazione urbanistica e in pianificazione regionale. Le osservazioni di Hudnut scaturivano dalle sue personali convinzioni della pianificazione regionale che attenevano alla collocazione del design come corso a valle e non a monte della pianificazione. La sua convinzione era che la formulazione politica e il coordinamento delle idee economiche e sociali dovessero essere propedeutiche allo sviluppo dei piani urbanistici e territoriali. Proponeva di trasferire la pianificazione regionale ad una scuola di politica economica intendeva rimarcare il fatto che quest'attività coinvolgesse più direttamente le politiche governative richiedendo nozioni e conoscenze di carattere amministrativo, giuridico ed economico mentre l'urbanistica e la storia della città attenessero più da vicino al *design*.

Ancorché la GSD operasse in deficit, Hudnut chiamò nella facoltà esponenti che potevano affiancare Gropius. La nuova ondata di arrivi comprendeva Paul Willard Norton, che fu incaricato come assistente del Corso di Costruzione di Edifici, ma che si dimise dopo soli due anni; Samuel F. Hershey e Robert C. Scott istruttori di disegno a mano libera. Bogner e Comey furono promossi da assistenti a professori associati. Infine il Corso di "Costruzione di Edifici Moderni" fu affidato a Jean Georges Peter, un laureato della scuola d'ingegneria

di Harvard, come professore associato. Ma ancora più importante fu l'assunzione di Marcel Breuer, l'architetto ungherese ex allievo e professore del Bauhaus. La sua carriera in Germania si era interrotta quando, come Gropius, si era trasferito a Londra nel 1934. Malgrado potesse disporre soltanto di un incarico precario, Breuer arrivò alla GSD come *research associate* di progettazione. Hudnut lo descriveva come un "*widely known as a writer on architecture and also as an industrial designer*", riferendosi al progetto delle sedie in acciaio tubolare. Alla chiusura del secondo semestre dell'anno accademico 1937/38, Breuer allestì un'esposizione di fotografie delle sue opere e dei suoi progetti che riscosse notevole apprezzamento a Harvard. La pubblicazione quasi immediata della produzione di Breuer su *Architectural Record* mostrava un approccio al modernismo che lo distingueva dagli emulanti più ortodossi, obiettivi e puristici dello stile. Il suo progetto di un piccolo rifugio per sciatori sulle Alpi austriache, intendeva "*to prove that modern forms are not dependent on steel, glass, concrete, or cantilevered balconies, and that modern architecture is based on a mentality, an approach to planning, and not on a certain technique*"¹⁰³. Nel suo progetto, tutte le pareti portanti e le partizioni verticali erano realizzate in pietra, e le pareti dotate di finestre erano in legno con luce tale da non richiedere piattabande in acciaio o in legno.

Alla fine dell'estate del 1938 Hudnut si assicurò i fondi per garantire a Breuer un posto di professore associato. Breuer aveva dato prova delle sue capacità di insegnamento e di ricerca, aveva ottenuto il gradimento unanime della facoltà ed era molto popolare tra gli studenti.

3.4. L'arrivo di Walter Gropius e Marcel Breuer

La GSD doveva avere un nuovo direttore capace di contrastare le spinte centrifughe separatiste e di promuovere l'integrazione delle arti e delle scienze seguendo l'impostazione data dal "Movimento Moderno". Così come le tradizionali scuole di architettura americane cercavano di ingaggiare come professori i migliori esponenti della pratica professionale, la nuova scuola era alla ricerca di una personalità che godesse di fama e prestigio. V'era tuttavia una differenza significativa rispetto al passato: se in precedenza la priorità era quella di trovare un americano per una scuola americana - ancorché Harvard avesse recentemente chiamato due francesi - ora si consideravano candidabili soltanto i professionisti europei. Si pensava, generalmente, che nessun candidato americano avesse prodotto opere di architettura paragonabili a quelle dei suoi colleghi europei e che questi ultimi avessero una maggiore attitudine teorica e didattica rispetto ai loro omologhi statunitensi. In una visione retrospettiva si può senz'altro affermare che fu proprio l'influenza dei circoli culturali di Cambridge - specialmente di Paul Sachs, direttore del Fogg Art Museum, e di Lincoln Kirstein - e i loro legami con gli organi amministrativi e direttivi del MoMA di New York - da Abby Aldrich Rockefeller, a Anson Conger Goodyear, Alfred Barr, Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson - ad orientare decisamente la scelta del possibile candidato verso un architetto europeo. Peraltro tra gli architetti americani di maggiore prestigio, la candidatura di Frank Lloyd Wright era



Fig. 27. Bauhaus 1919-1928
- The Museum of Modern
Art, New York, 1938

decisamente fuori discussione oltre che per le sue spigolosità caratteriali anche per ragioni anagrafiche: l'architetto del Wisconsin era ormai prossimo al compimento dei settant'anni d'età. D'altra parte William Wilson Wurster, che pure, circa dieci anni dopo, sarebbe stato chiamato alla *deanship* del vicino e rivale Massachusetts Institute of Technology, in quegli stessi anni cominciava a muovere i primi passi nel campo della professione e della didattica all'University of California at Berkeley.

Nell'estate del 1936, erano in lizza tre candidati per sostituire Jean-Jacques Haffner e per indirizzare la GSD decisamente sulla rotta modernista: i tedeschi Walter Gropius e Ludwig Mies van der Rohe e l'olandese J. J. P. Oud, che erano stati tra i primi a formulare la "Neue Sachlichkeit" e a ritenere che l'architettura fosse ispirata dalla tecnologia e dalle esigenze sociali. Erano stati tre dei quattro "Modern Architects" più importanti nella mostra del MoMA che, nel 1932, aveva presentato l'*International Style* agli americani. Il quarto era Le Corbusier che, pur avendo soggiornato per due mesi negli USA nel 1935 - invitato dal MoMA che aveva dedicato una mostra individuale alle sue opere - e tenuto conferenze in diverse scuole di architettura, non figurava nella lista dei candidati di Harvard. Molto probabilmente uno dei motivi dell'esclusione era la sua scarsa conoscenza dell'inglese cui si aggiungeva l'ulteriore circostanza che, diversamente da Gropius e Mies, non avesse alcuna esperienza nella direzione di una scuola.

Durante l'estate del 1936, Hudnut accompagnato da George Holmes Perkins, soggiornò in Europa, incontrando Mies a Berlino e Oud ad Amsterdam e, prima di rientrare a Boston all'inizio di settembre, vide Gropius a Londra. Perkins, invece, accompagnò Gropius a La Sarraz, dove l'architetto tedesco avrebbe trascorso le ferie estive insieme ad altri esponenti dei circoli europei del "Movimento Moderno" tra cui László Moholy-Nagy. Il quarantasettenne architetto di Berlino tornava in un luogo particolarmente significativo per il "Movimento Moderno": nel 1928, infatti, il Castello di La Sarraz aveva ospitato il primo convegno dei CIAM e avrebbe dovuto ospitare il quinto convegno dei CIAM programmato per il successivo mese di settembre del 1936 ma che di fatto si tenne a Parigi nell'anno successivo.

Dopo essersi imposto all'attenzione internazionale con il progetto della Fabbrica Fagus ad Alfeld an der Leine (1911-13) con Adolf Meyer, e con l'edificio dell'Esposizione del Deutsche Werkbund a Colonia (1913-14), Gropius aveva iniziato a sviluppare un metodo di lavoro basato su una specifica ideologia per rispondere alle esigenze della edilizia sociale di massa. Il riconoscimento dei suoi sforzi giunse con la nomina a direttore dell'antica Kunstgewerbeschule di Weimar, rifondata con il nome di Staatliches Bauhaus.

Nel manifesto Gropius proclamava: *Il fine ultimo di ogni attività artistica è la costruzione! [...] Architetti, scultori, pittori tutti abbiamo il dovere di ritornare all'artigianato! L'artista è la manifestazione più elevata dell'artigiano [...] Dedichiamoci alla formazione [...] di una nuova gilda di artigiani priva della divisione di classe che ha consentito di erigere una barriera arrogante tra gli artigiani e gli artisti! [...] Creiamo insieme il nuovo edificio del futuro che racchiude tutto in se stesso: architettura e scultura e pittura.* Per quanto la scuola avesse

goduto di riconoscimenti positivi per la qualità dei suoi insegnanti e dei suoi corsi d'insegnamento, non fu tuttavia scevra da conflittualità interne e soprattutto fu avversata per i suoi metodi educativi giudicati eccessivamente progressisti dalla locale borghesia conservatrice. La denominazione della nuova scuola come Bauhaus alludeva esplicitamente alle logge massoniche medievali cui si era riferito il modello in legno di una cattedrale gotica realizzato da Lyonel Feininger che illustrava la prima pagina del manifesto della fondazione del Bauhaus nel 1919. Il ritorno all'ideale dell'artigiano medievale era in palese contrasto con la cooperazione tra arte, industria e commercio che Gropius aveva caldeggiato prima della Grande Guerra e che avrebbe dominato il Bauhaus dopo il 1922.

Questo cambiamento di indirizzo può essere agevolmente spiegato sullo sfondo delle circostanze specifiche del periodo. La devastazione prodotta dalla guerra e l'immediato periodo post-bellico indussero Gropius a nutrire gravi dubbi sulla macchina e sulle aspettative di progresso associate ad essa. Come molti suoi contemporanei l'architetto era cresciuto con l'utopica e romantica speranza che il ritorno al medioevo, con la sua profonda spiritualità e i suoi ideali di comunità, potesse offrire significato e indirizzo all'azione individuale. Idee analoghe circolavano in quel tempo anche nell' *Arbeitsrat für Kunst* di Berlino, cui Gropius era associato e che ebbe una significativa influenza sulle prime attività del Bauhaus.

Gropius cominciò a radunare intorno al suo progetto di scuola un numero cospicuo di artisti di avanguardia. Nel 1919, invitò come professori i pittori Lyonel Feininger e Johannes Itten e lo scultore Gerhard Marcks. Nel triennio successivo ad essi si aggiunsero Georg Muche e Lothar Schreyer, entrambi come Itten, appartenenti al gruppo facente parte della *Expressionist Sturm-Galerie* di Berlino, diretta da Herwarth Walden. Costoro furono affiancati poi da Oskar Schlemmer, Paul Klee e Vassily Kandinsky. Gropius rappresentava la struttura del curriculum Bauhaus con un diagramma circolare a ruota, in cui la circonferenza più esterna indicava il corso semestrale preliminare (il *Vorkurs*), mentre i due anelli interni indicavano i due corsi triennali (*Formlehre* e *Werklehre*). L'asse della ruota si riferiva alla costruzione di edifici e alla ingegneria a cui il Bauhaus era collegato. Una delle personalità più influenti nei primi anni di vita del Bauhaus era senza dubbio Johannes Itten che istituì il famoso corso preliminare, la cui impostazione era basata sulla sua esperienza di studente presso l'accademia di Adolf Hölzel a Stoccarda. A questo corso obbligatorio era demandato il compito di liberare gli allievi dalle tendenze accademiche residuali e di rendere attivo il loro potenziale artistico. Il corso mirava anche ad impartire le basi di qualificazioni nella creatività da sviluppare nel successivo addestramento di laboratorio. Fondamentale era l'apprezzamento generale di Itten del valore artistico degli effetti contrastanti, quali luce e ombra, materiali e tessitura, colori e ritmi. Nel suo insegnamento, uno spazio importante era riservato alla analisi degli "antichi maestri" allo scopo di stabilire sia la razionalità delle strutture pittoriche basate sulla geometria e sulla costruzione, sia il significato sostanziale espresso dalle opere, che doveva essere riconosciuto per empatia. Pensiero e sentimento, intuizione e intelletto,

espressione e costruzione erano inestricabilmente legati gli uni agli altri nella concezione olistica del suo programma di insegnamento. La struttura di istruzione e insegnamento consentiva di qualificare l'allievo tanto come artista quanto come artigiano. Il sistema duale comprendeva da un lato, la formazione artistica denominata *Formlehre*, in cui gli insegnanti-artisti esplicavano appieno la loro forza di innovazione. Erano particolarmente notevoli le lezioni di Paul Klee sugli elementi fondamentali della forma, i "Seminari sul Colore" di Kandinsky, la sua "Introduzione agli Elementi Astratti della Forma" e il suo corso di "Disegno Analitico".

L'altra componente formativa era "l'istruzione pratica", denominata *Werklehre*, in cui gli studenti frequentavano corsi regolari nei laboratori e nelle officine del Bauhaus. L'enfasi sul lavoro artigianale è testimoniata dal fatto che nei primi anni di vita del Bauhaus non si parlava di professori e studenti ma di maestri e apprendisti. Ogni laboratorio era diretto da due maestri, un artista e un artigiano o un tecnico, ovvero nella terminologia Bauhaus, un *Meister der Form* e un *Meister des Handwerks*. I maestri erano specializzati in una o più forme d'arte, sebbene le sfere di attività non erano sempre stabilite in modo definitivo ed erano alterate in relazione ai cambiamenti all'interno dei rispettivi gruppi. I maestri della forma comprendevano Gropius, nella cui officina di falegnameria si realizzavano mobili d'arredamento caratterizzati da una tettonica rigorosamente cubica per alcuni versi influenzata da De Stijl, e in particolare da Gerrit Rietveld. Gli stili moderni influenzavano anche i lavori astratti di Kandinsky nel suo laboratorio di pittura murale, mentre il folklore ispirava i tessuti artigianali realizzati nel laboratorio tessile di Georg Muche.

L'addestramento di laboratorio mirava all'acquisizione di specifiche abilità tecniche e artigianali affiancate da capacità di progetto, basate sul principio di "imparare facendo", sul lavoro pratico e sulle applicazioni concrete. Qui il linguaggio estetico dei maestri della forma era trasformato in linguaggio istituzionale proveniente da un approccio alla soluzione dei problemi orientato tecnicamente. L'integrazione di diverse forme di arti e mestieri era esemplificata dal laboratorio teatrale di avanguardia diretto prima da Lothar Schreyer e successivamente da Oskar Schlemmer.

Nonostante questi tentativi di integrare differenti arti in una realizzazione pratica, durante la fase iniziale, il Bauhaus era generalmente ben lontano dall'idea di *Gesamtkunstwerk* nell'architettura. Nei primi anni dalla fondazione non esisteva infatti un dipartimento di architettura, per quanto, seguendo la concezione originaria, l'architettura dovesse essere uno dei poli focali della scuola. Non v'era, inoltre, un coordinamento effettivo tra i diversi laboratori salvo qualche eccezione come, ad esempio, la collaborazione di diversi laboratori nell'arredamento e nella decorazione della Haus Sommerfeld (1920-21) a Dahlem, Berlino, progettata da Gropius. I prodotti dei diversi laboratori di questa fase espressionista del Bauhaus rivelano l'influenza di Johannes Itten: con tutta la loro strettezza formale essi sono in effetti singoli pezzi realizzati con procedimento artigianale, alcuni completati da superfici ornamentali e mostrano un accentuato contrasto con i principi del Werkbund prebellico orientato verso la produzione industriale massiva. Un'altra interessante contraddi-



zione attiene al ruolo delle donne nel Bauhaus. Sebbene la scuola consentisse l'iscrizione alle donne su base paritaria con gli uomini, nel 1920 Gropius cercava di indirizzare le allieve dal *Vorkurs* verso i laboratori di cucito, vasellame o rilegatura, e ne impediva l'ammissione agli studi di architettura.

Nei suoi primi anni il Bauhaus vide il conflitto tra Gropius e Itten. A prescindere da differenze caratteriali, il conflitto nasceva dalla incompatibilità tra l'enfasi che Itten attribuiva alla creazione artistica autonoma e l'interesse di Gropius per il progetto impegnato socialmente. Se l'orientamento di Itten verso le belle arti si associava ad atteggiamenti *bohémiennes* e alle attività mistiche del movimento Mazdaznan, quello di Gropius era teso a far riassumere all'artista una posizione nella società che aveva perduto durante il diciannovesimo secolo, rendendolo capace di collaborare in un ruolo socialmente attivo per dare forma alla realtà. Pertanto dal 1922, Gropius indirizzava il Bauhaus verso l'*industrial design*, seguendo il concetto che la tecnologia può fare a meno dell'arte ma l'arte non può prescindere dalla tecnologia. Questo indirizzo fu intensificato allorché la diffusa insoddisfazione dell'immediato dopo-guerra si trasformava in delusione da riscattare con un impegno a realizzare ciò che appariva praticabile e necessario sotto il profilo sociale. L'allontanamento dall'artigianato verso l'industria coincideva, anche temporalmente, con il declino delle influenze espressioniste e l'affermazione delle idee del costruttivismo e del suprematismo russo all'interno del Bauhaus tramite l'ingaggio di Kandinsky e la partecipazione di El Lissitzky alla conferenza dadaista-costruttivista di Weimar nel 1922. Durante quell'anno accademico Theo van Doesburg si trasferì a Weimar, svolgendo i suoi seminari privati basati sul costruttivismo in op-

Fig. 28. Graduate Harvard School of Design, Cambridge, Massachusetts

posizione alla corrente espressionista del Bauhaus. Questi seminari ebbero una risposta entusiastica soprattutto dagli oppositori di Itten che, avvertendosi sempre più emarginato, lasciava il Bauhaus nella primavera del 1923.

Con la sostituzione di Itten, il funzionalismo iniziava ad essere il fattore determinante nello sviluppo della scuola, giacché László Moholy-Nagy, diversamente dal Itten, aveva un rapporto eccellente con le macchine e l'industria, sostenendo che la tecnologia fosse la realtà del ventesimo secolo. Il suo insegnamento nel *Vorkurs* dal 1923 al 1928 era pervaso di contenuti scientifici, concentrandosi sulla soluzione di problemi costruttivi in misura molto maggiore di quella seguita da Itten. La riproducibilità tecnica divenne il principio guida dell'attività Bauhaus e il repertorio di immagini formali estremamente ridotto di Moholy-Nagy ebbe un impatto cruciale sul lavoro di progetto svolto nei laboratori. In particolare come maestro di forma nel laboratorio di metalli, addestrò numerosi allievi nell'attività di *design* tra i quali Marianne Brandt. Queste nuove tendenze furono presentate al pubblico per la prima volta con una grande esposizione curata dal Bauhaus a Weimar nel 1923. La mostra includeva anche una rassegna dell'architettura internazionale attraverso i progetti di J. J. P. Oud, Le Corbusier e Gropius, e una casa di Georg Muche, al cui allestimento avevano collaborato i laboratori di arredamento e di decorazione di interni del Bauhaus. Erano anche esposti murali di Joost Schmidt, Herbert Bayer e Oskar Schlemmer, oltre ad altri oggetti prodotti nei laboratori, che dimostravano l'evoluzione dai lavori individuali realizzati artigianalmente ai prodotti industriali delle catene di montaggio.

Tuttavia, fin dall'inizio della sua attività a Weimar, il Bauhaus era stato oggetto di intense critiche provenienti dalle forze politiche maggiormente conservatrici e, nonostante il plauso attribuito alla esposizione dalla stampa tedesca e internazionale, il contributo finanziario offerto dalla regione di Thüringen, dopo l'affermazione dei conservatori alle elezioni del 1924, fu ridotto al punto che il 31 marzo del 1925 fu decisa la chiusura del Bauhaus a Weimar.

Nel mese di aprile, il municipio della città invitava Gropius a trasferire a Dessau, nella regione Sachsen-Anhalt, la "sua" scuola e a progettare la nuova sede. Tuttavia, nonostante i progressi conseguiti nello sviluppo del suo curriculum di "total-design", le critiche rivolte alla scuola dalle associazioni locali di artigiani, dalle accademie d'arte e dall'ala estrema del partito nazional-socialista, costrinsero Gropius alle dimissioni dal Bauhaus nel 1928, ancorché sulla sua decisione avessero pesato anche le prospettive di eventuali, importanti incarichi di progettazione. Malgrado il severo disprezzo dei suoi compatrioti, le dimissioni gli consentivano di realizzare il desiderio, coltivato per lungo tempo, di visitare gli Stati Uniti. In terra americana, a Detroit e Chicago, Gropius fu affascinato dagli edifici per uffici e dai silos per grano in c.a. domandandosi perché gli americani non ne ammirassero la perfezione estetica quanto lui stesso. Tornato a Berlino, riprese l'esercizio della professione, pubblicò i suoi scritti, svolse conferenze in molti paesi europei e proseguì le sue ricerche nel campo dell'edilizia sociale, finché, nel 1934, per il precipitare della situazione politica tedesca si trasferì in Inghilterra, con sua moglie

Ise. Anche se il suo arrivo a Londra non fu in generale accolto nel modo trionfale che, forse, sperava, riuscì comunque ad introdursi nei piccoli circoli “modernisti” - come “Isokon” e il “Modern Architecture Research Group”, la sezione britannica dei CIAM - iniziando una collaborazione professionale con Edwin Maxwell Fry.

Intanto, rientrato a Boston dal soggiorno estivo in Europa, Hudnut riferiva al presidente Conant i risultati dei suoi incontri e gli consegnava le note biografiche di Mies e Gropius. Oud fu ben presto depennato dalla lista dei candidati: soffriva di depressione e le sue condizioni psicologiche furono, molto probabilmente, determinanti per la sua esclusione.

I profili biografici di Mies e Gropius redatti da Hudnut si mostravano decisamente imparziali. Tuttavia l'esplicita citazione delle pubblicazioni di Gropius e un accenno alla natura taciturna di Mies, sembravano dimostrare che, tutto sommato, il primo fosse giudicato il candidato più idoneo. I due architetti tedeschi erano amici e Gropius aveva sollecitato Mies ad assumere la direzione del Bauhaus nel 1931 in sostituzione di Hannes Meyer. Mies ne tenne la direzione per due anni turbolenti fino alla chiusura definitiva della scuola nel 1933, sia per gli eccessivi controlli esercitati dalla Gestapo, sia per la persistente mancanza di fondi. In retrospettiva si può senza dubbio affermare che forse Mies, nonostante il suo carattere riservato, fosse l'architetto più vicino alla concezione del *planning* coltivata da Hudnut. Sia Mies che Hilberseimer, che lo avrebbe seguito nel suo trasferimento a Chicago, avevano partecipato all'intenso dibattito iniziato nei primi anni del secolo sulla “natura” della nuova città, della sua origine come luogo di interazione economica e sulla creazione dell'alloggio sociale - seguendo principi igienisti - nonché alla discussione sulla configurazione della metropoli tedesca. Entrambi si erano impegnati nella realizzazione delle prime *Siedlungen* che assimilavano alcuni aspetti della *garden-city* fondandoli su basi funzionali e razionali durante gli anni della Repubblica di Weimar. Le *Siedlungen* presentavano una differenza principale con la *garden-city* inglese: mentre l'idea di Ebenezer Howard si sviluppava sulla base di cellule isolate dalla città, i tedeschi la impostarono come estensione del nucleo urbano articolando le nuove zone come settori di sviluppo della città esistente. Mies pensava che la conformazione della città - e soprattutto della metropoli - fosse direttamente in relazione con fattori quali gli interscambi economici, sociali politici e tecnici. Muovendo da questa convinzione non accettava l'idea di lasciare la città nelle mani di agenti puramente esterni all'architettura e all'urbanistica, e tantomeno che fosse la sola *volontà dell'uomo* a costruire l'architettura della città. Sulla base di questa concezione, Mies realizzò diversi progetti in cui traduceva i suoi ideali in *manifesti urbani* che riflettevano il suo pensiero. L'esperienza di Mies nell'housing iniziava con l'organizzazione e lo sviluppo del prototipo di alloggio ideale alla esposizione del *Weissenhof* del 1927. In seguito, dopo avere sviluppato vari progetti per alloggi unifamiliari e dopo avere applicato la sua particolare visione della *Baukunst*, rendeva concreta la sua concezione di abitabilità in un prototipo di abitazione per l'esposizione del *Deutsche Werkbund* del 1931. Muovendo dalla articolazione di piani per generare uno *spazio neutro*, Mies svilupperà ben presto l'i-

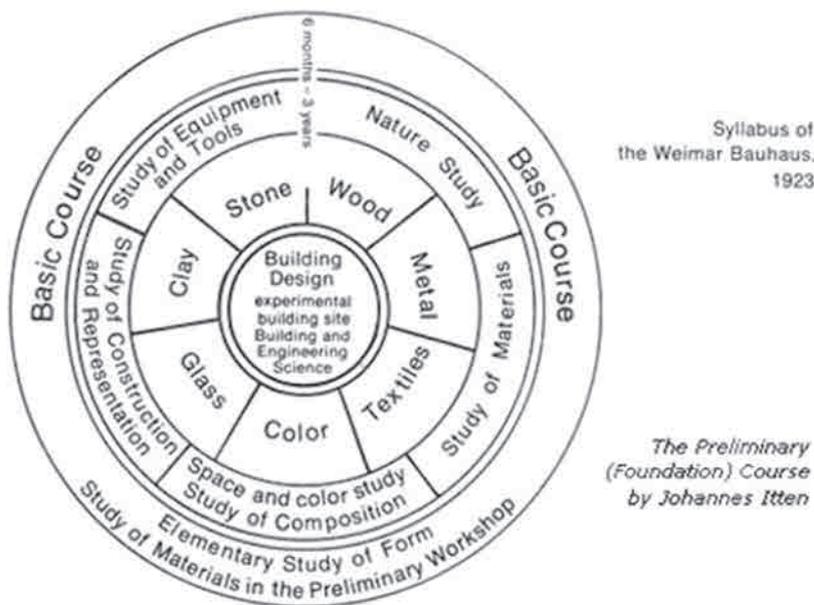
dea dell'essenza dell'abitare in architettura: consentire che gli utenti si appropriino del luogo. Agli inizi degli anni trenta, Mies aveva già cominciato a formulare l'idea del sobborgo periferico come alternativa alla soluzione dell'ampliamento urbano, presentando una serie di proposte di edifici a corte. Durante questi anni di lavoro a Berlino l'attività professionale di Mies era stata assai ridotta, talché aveva potuto dedicare tempo alla riflessione teorica e all'insegnamento al Bauhaus, maturando idee che avrebbero costituito il nucleo della sua successiva attività di architetto e di docente in terra americana.

Nel corso del processo di selezione per la *professorship* a Harvard, Mies commise un errore tanto grossolano quanto fatale: fraintendendo l'intenzionale vaghezza dell'approccio di Harvard, dava per assolutamente scontato il fatto che gli sarebbe stato offerto l'incarico ai primi di settembre del 1936. Hudnut lo informò del contrario: per ottenere una cattedra di professore, era necessario inoltrare una richiesta formale al presidente dell'università e, inoltre, a Harvard non v'era accordo unanime per l'ingaggio di un esponente "modernista". Hudnut tentava di spiegare che, per mitigare l'opposizione dei "conservatori", il presidente Conant aveva suggerito che vi fossero almeno due candidati all'incarico. Il 15 settembre, Mies rispondeva che avrebbe accettato l'invito alla *professorship*, ma che non voleva in alcun modo essere considerato "un candidato". Nella lettera di replica, Hudnut precisava che non aveva voluto intendere che Mies dovesse considerarsi come candidato ufficiale, ma che cercava soltanto di accertare se Mies avrebbe accettato l'incarico una volta ottenuta la nomina. Inoltre gli rappresentò altre possibili difficoltà legali che avrebbero potuto limitare il lavoro di un architetto europeo negli Stati Uniti, un ostacolo cui, invece, non sembrava aver dato importanza nella sua corrispondenza con Gropius.

Quest'ultimo emergeva dunque come candidato principale ma percepiva la presenza di alcuni ulteriori ostacoli alla sua nomina e, il 1° settembre del 1936, cercava di assicurarsi l'appoggio di un potente alleato, Pierre Jay, presidente della Fiduciary Trust Company di New York. Il ricco banchiere aveva già aiutato Gropius nel 1931 a presentargli William Boring, predecessore di Hudnut nella carica di *Dean* alla Columbia University. Gropius chiese a Jay di incoraggiare Conant a supportare la sua nomina poiché si aspettava "*resistance from the part of some rather old-fashioned colleagues who would principally contradict an appointment of a modern architect*".¹⁰⁴ Tuttavia Conant non sollevava obiezioni alla nomina di Gropius a Harvard, e Hudnut scriveva a quest'ultimo che il presidente avrebbe proposto la nomina alla Harvard Corporation e al Board of Overseers, probabilmente nei primi giorni del mese di dicembre del 1936.

Il 16 novembre 1936, Hudnut informava Mies che il presidente Conant e i membri dei Comitati direttivi dell'università, ritenevano fosse "impracticable" invitare Mies a Harvard. Quel giorno stesso Hudnut scriveva anche ad Alfred Barr, direttore del Museum of Modern Art di New York, informandolo che Gropius era la persona "*practicable*" per aver diretto una scuola di architettura e per avere un'esperienza diretta nel campo dell'insegnamento. Per quanto non sembra vi fosse una precisa indicazione delle ragioni che indussero alla scelta di Gropius, è assai probabile che l'incom-

Fig. 29. Bauhaus, organizzazione dei corsi, 1923



preensione del processo di selezione, oppure la sua arroganza nel rifiuto di essere considerato candidato in una lista di due, possa aver spinto Mies fuori dai giochi. Sconfitto a Harvard, l'architetto di Aquisgrana avrebbe accettato, nel 1937, l'incarico della direzione del dipartimento di architettura dell'Armour Institute di Chicago - successivamente Illinois Institute of Technology - e l'anno seguente, avrebbe introdotto nel suo approccio didattico le idee Bauhaus, che differivano tanto dai metodi "Beaux-Arts" quanto dal modello cooperativo che avrebbero sviluppato Hudnut e Gropius a Harvard. Con estrema discrezione, Conant iniziò a sondare le opinioni dei membri della Graduate School of Design circa il possibile ingaggio di Gropius, ottenendo l'approvazione quasi unanime della facoltà con le due sole eccezioni di Charles Killam e di Henry Hubbard. Il primo attribuiva a Gropius un'enfasi eccessiva sull'estetica della "macchina" come paradigma della nuova architettura. Hubbard, invece, come direttore "in pectore" del programma di urbanistica, temeva che l'arrivo di Gropius potesse costituire una minaccia per il suo dipartimento e scrisse a Conant una lettera in cui spiegava che, pur concordando con i principi fondamentali di quella che l'architetto Bauhaus chiamava "nuova architettura", aveva invece da muovere numerose riserve circa i modelli urbanistici tedeschi.

Hudnut informava Gropius a Londra che la sua nomina era stata approvata all'unanimità dai Comitati direttivi di Harvard e, con due soli voti contrari, dal Consiglio di Facoltà aggiungendo: "*I am more than ever certain you are urgently needed in America*"¹⁰⁵. E subito dopo, in una lettera successiva, nell'esprimergli il suo auspicio per "*the beginning of a new era in American architecture*", rendeva espliciti i tre obiettivi da perseguire: "*to obtain collaboration in the study of the educational problem in American architecture as a whole, in the hope that we may devise a new and more rational program in our educational process*"; di creare una classe di "advanced students" di master "the best American students in Architecture," scelti e addestrati da Gropius; infine di avviare un nuovo sistema di architettura professionale¹⁰⁶. Finalmente, nel mese di dicembre 1936, la facoltà

deliberava ufficialmente la chiamata di Gropius, e lo inquadrava nei ranghi della GSD a far data dal 1° Aprile 1937 pur senza assegnargli ancora alcuna specifica titolarità.

Ben pochi a Harvard erano consapevoli che, malgrado il prestigio acquisito come professore, autore, architetto e fondatore del Bauhaus, Gropius aveva attraversato, nei primi anni Trenta, uno dei periodi più difficili della sua carriera: il Bauhaus era stato chiuso nel 1933 e la sua sistemazione in Inghilterra non era conforme alle sue rosee aspettative. Non gli mancavano amici e sostenitori, ma la sua “nuova architettura” incontrava non poche resistenze a Londra. Dei cinque progetti elaborati con Maxwell Fry - comprendenti tre edifici di appartamenti e l'edificio di residenze per il Christ College di Cambridge - era stato realizzato soltanto quello di una scuola e le pertinenze annesse a Impington (1936), per di più pesantemente alterato per far fronte alle difficoltà di budget. Benché Gropius non lo abbia mai successivamente riconosciuto, l'inquadramento a Harvard gli offrì una fama e un prestigio che mai avrebbe ottenuto se fosse rimasto a Londra. Prima di trasferirsi a Cambridge fu costretto ad affrontare delicate situazioni per trasferire quanto gli apparteneva dalla Germania agli Stati Uniti. Il suo rapporto con il governo tedesco era ambiguo: non era espatriato in Inghilterra con lo *status* di rifugiato politico, né aveva rinunciato alla sua cittadinanza, ma ormai si dichiarava apertamente un oppositore del regime hitleriano. Il presidente Conant inviò un telegramma alle competenti autorità tedesche per comunicare l'assunzione di Gropius, sperando di indurle a ritenere che Harvard, nonostante la chiusura del Bauhaus, avesse voluto sostituire i francesi presenti nelle scuole di architettura americana con i tedeschi. In ogni caso Gropius ottenne il nulla-osta al trasferimento dei suoi carteggi in America dove furono registrati presso il Busch-Reisinger Museum di Harvard. Il 12 marzo 1937, Gropius s'imbarcava infine per l'America, con sua moglie, sul transatlantico “Europa”, raggiungendo New York dopo cinque giorni, dove lo accoglieva un telegramma di auguri di Hudnut: “*Welcome to America where Happiness and Success await you!*”.

Si è già detto che manifestazioni di apprezzamento per la chiamata di Gropius a Harvard giungevano da numerosi esponenti influenti e prestigiosi del mondo politico e culturale americano, tra cui Alfred Barr, che lo aveva conosciuto circa dieci anni addietro durante il suo soggiorno europeo. Ma anche personalità di rilievo, come Leverett Saltonstall, il famoso avvocato e politico di Boston che, nel 1939, sarebbe stato eletto governatore del Massachusetts, invitava Hudnut a dedicare un formale incontro di benvenuto all'illustre ospite di Berlino. Furono organizzati diversi incontri conviviali per presentare Gropius e promuovere la sua reputazione. La stampa locale e nazionale dava risalto al suo imminente arrivo in America nove anni dopo la sua prima visita del 1928: il *Boston Evening Transcript* scriveva che Gropius avrebbe introdotto il “modernism” a Harvard e il *New York Times* raccoglieva le sue prime impressioni dopo lo sbarco. La pubblicità rappresentò un elemento cruciale della strategia utilizzata da Gropius per introdurre le idee del movimento moderno negli USA attraverso la stampa e gli altri mezzi di comunicazione di massa. Appena sbarcato a New York Hudnut organizzò una serie di incontri di

presentazione dell'architetto ad esponenti illustri del mondo politico, finanziario e sociale ed altrettanto fece dopo il trasferimento a Boston.

Hudnut mise a sua disposizione una segreteria e un ufficio nella Hunt Hall. Quanto all'incarico d'insegnamento, Gropius avrebbe svolto un corso nel semestre primaverile del 1937 avvalendosi dell'assistenza di George Holmes Perkins che, come affermava Hudnut: *"is very popular with the students and is genuinely in sympathy with your work. He is also widely known in Boston, here his family is a very old one, and I think that he would be of great help to you in many ways not directly associated with work at the School."*

Oltre a metterlo in stretto contatto con Holmes Perkins, Hudnut gli fornì anche alcuni consigli sulle strategie per acquistare autorevolezza professionale e per ottenere incarichi di progettazione. In una occasione gli sconsigliò di partecipare a un concorso di progettazione: *"I think you will have no chance with that jury. The competition will be seen by Ralph Adams Cram"*. In un'altra, suggerendogli di cercare di influenzare il progetto del Littauer Center - il nuovo edificio della School of Public Administration di Harvard, che era stato assegnato allo studio di Shepley, Rutan & Coolidge - Hudnut gli ricordava: *"I believe you will be able - perhaps gradually, but surely - to effect a great reform there."*

Successivamente, Hudnut avrebbe chiesto l'esplicito sostegno di Gropius alla causa "modernista" per un progetto significativo a livello nazionale: il Jefferson Memorial a Washington. Come membro del comitato di selezione, Hudnut spiegava a Gropius: *"I don't see any other way of making sure that modernism will have a fair chance of winning. Neutra is the only man I can think of (except Wright) who is competent to judge modern architecture and who has enough strength of character to balance the really strong man who will have to be put on to represent the conservatives unless you serve.[...] This is the first time modernism has had the slightest chance to build an important building in Washington"*. Le aspirazioni di Hudnut in questa occasione non furono coronate dal successo, ma si trattava di una delle battaglie di una guerra che Gropius avrebbe infine concluso vittoriosamente.

3.5. La campagna di Gropius per il "Modernismo" Bauhaus.

Prima di ricevere incarichi professionali, Gropius iniziò a rendere esplicite le sue intenzioni in conferenze pubbliche e scrivendo articoli per riviste specializzate. Il pubblico spesso reagiva in modo entusiastico, ma non mancavano risposte negative e, talvolta, assai critiche. Poco dopo il suo arrivo a Harvard, l'architetto di Berlino svolse una Conferenza al Boston Architectural Club sul tema "The Development of the New Architecture", in cui mostrava numerose fotografie delle sue opere. I membri del Club, ed un gruppo di architetti di Boston, molti dei quali avevano studiato a Harvard, ritenevano che le realizzazioni di Gropius appartenessero al campo dell'ingegneria piuttosto che a quello dell'architettura, distaccandosi dal coro di apprezzamenti che Harvard rivolgeva all'architetto tedesco. Il mese seguente, Gropius lanciava una campagna di informazione per esporre la sua filosofia di insegnamento. Una prima giustifica-

zione ideologica del suo programma di insegnamento progettuale basato sul modello Bauhaus, apparve sulla rivista *American Architect and Architecture*. Nell'articolo Gropius muoveva dalla considerazione sul modo in cui le avanguardie progressiste verso la fine del diciannovesimo secolo, avessero guardato alla macchina come veicolo moderno della forma. La lotta per integrare la macchina dell'industria nell'esistenza quotidiana, aveva provocato la dissoluzione delle arti come espressione unificata della vita sociale e della comunità. L'idea dell'*ars gratia gratia artis*, il perseguimento ossessivo degli affari e la nostalgia per il passato e le sue forme storiche, aveva sostituito quella unità. Secondo Gropius, una delle cause principali di questa situazione era stata l'affermazione delle accademie, che avevano distrutto le basi dell'organizzazione medievale, in cui gli artisti e le arti erano uniti e collegati da un addestramento comune praticato nelle botteghe artigianali.

Il patrocinio delle corti reali e imperiali aveva creato vincoli pratici all'artigiano, dilatandone l'ego a quello di un genio e provocando così la fine di una vera arte nazionale. Privati del senso di una comunità, oggetti progettati in modo maldestro, divennero il risultato di una manifattura impersonale e la divisione del lavoro, con la conseguente perdita del controllo creativo, aveva indebolito la vita stessa. Per Gropius il rimedio risolutivo per uscire da una tale situazione di degrado, consisteva nel ripristinare la collaborazione: "*a collective form of labor [that] can lead humanity to a greater total efficiency*". È proprio in questo punto che la sua filosofia educativa praticata al Bauhaus intersecava gli obiettivi del programma formativo di Harvard basato sulla collaborazione tra diversi campi di progettazione. Dopo tutto, fondando il Bauhaus, Gropius aveva già creato un modello di successo ancorché controverso. Il Bauhaus, spiegava, era basato sul convincimento che la macchina fosse capace di liberare la società civile dall'oppressione del lavoro e dunque di offrire spazio agli impulsi creativi che i suoi programmi di addestramento teorico e manuale avrebbe condotto ad una produzione industriale creativa. Affinché questo accadesse era necessario apprendere un linguaggio speciale della forma unitamente ad una teoria scientifica dei fatti oggettivamente osservabili. Tale linguaggio visuale e conoscenza teorica comune era di straordinaria importanza ai fini della creazione di un armonioso progetto collettivo. Anche l'accademia avrebbe potuto offrire questa opportunità, ma non era stata capace di farlo, talché era diventato compito del Bauhaus definire la grammatica della proporzione, delle percezioni ottiche e visive e dei colori. L'applicazione pratica e lo studio di queste leggi naturali, piuttosto che l'imitazione, avrebbe potuto far emergere una "tradizione vera". Gropius descriveva il programma di addestramento del Bauhaus enfatizzandone l'attenzione alle qualità ottiche, allo sviluppo di una sensibilità verso lo spazio, all'abilità manuale e al cruciale "addestramento preliminare" al progetto e all'artigianato. Presentava agli americani i suoi principi come un sistema di istruzione universale: dall'addestramento delle scuole di grado inferiore fino al livello di insegnamento tecnico avanzato. Gropius riteneva che il sistema educativo negli Stati Uniti fosse attraversato da una netta frattura: il bambino era



avviato alla consapevolezza dei materiali basici dell'arte nei primi anni scolari, e avrebbe potuto seguire corsi di arte nella scuola superiore, ma in generale nessun tipo di istruzione artistica efficace veniva offerto durante il suo percorso formativo. Pertanto, allorché lo studente si iscriveva al college, aveva una scarsa conoscenza artistica ed una ancora più limitata consapevolezza dello sviluppo artistico. Emendare questa situazione rientrava nell'ambito della responsabilità dell'intera comunità giacché costituiva un problema prioritario decidere i modi di insegnamento ai giovani prevedendo anche l'intervento dello Stato. L'architetto tedesco auspicava un tipo di istruzione omogeneo nei suoi principi educativi da applicare in tutte le scuole americane, non comprendendo a fondo il ruolo svolto dalle istanze di democrazia e di autonomia che presiedevano i diversi sistemi educativi americani. Inoltre, da un canto, il suo idealistico convincimento della universalità delle leggi visuali, che avrebbe dovuto costituire un fattore unificante dell'impegno creativo, trascurava di considerare la relatività culturale delle sensibilità estetiche, e dall'altro rivelava la sua scarsa comprensione del sistema di governo statunitense. Dando per scontata l'autorità centrale di orientamento dello stato tedesco, presupponeva che potesse esservi una direttiva nazionale che definisse i contenuti del sistema formativo. Ignorava la circostanza che in America esistevano indirizzi educativi nazionali soltanto in senso ampio e che le condizioni locali dei singoli stati federali esercitavano influenze più o meno marcate sui contenuti dei curricula formativi. Era proprio questa generale varietà di indirizzi che impediva l'applicabilità del suo sistema di istruzione universale che, di fatto, poteva avere qualche possibilità di successo soltanto a Harvard.

Un ulteriore contributo alla esplicitazione degli scopi formativi perseguiti a Harvard, Gropius affidava ad un articolo scritto per *Architectural Record* nel maggio del 1937. L'architetto muoveva da un sincero apprezzamento dei sistemi di costruzione americani, evidenziandone l'ampiezza della scala, l'incisività urbanistica e la

Fig. 30. Bauhaus, programma.

perfezione tecnica. Sotto questo aspetto affermava di dovere apprendere come studente prima che come docente. Affermava di non voler introdurre un "Gropius style" in terra americana, ma piuttosto di indicare un approccio alla soluzione di problemi particolari: "*I want a young architect to be able to find his way whatever the circumstances; I want him independently to create true, genuine forms out of the technical, economical and social conditions in which he finds himself instead of imposing a learned formula onto surroundings which may call for an entirely different solution*". Chiariva poi alcuni equivoci riguardanti la sua opera in generale: lungi dall'essere considerata come "the peak of rationalization and mechanization", la sua opera enfatizzava una nuova visione dello spazio e, al di là della economia strutturale e della perfezione formale, cercava di conseguire "perfect proportions and colors in a well-balanced harmony". L'architettura era per Gropius espansiva, non riduttiva, "a projection of life itself and that implies an intimate knowledge of biological, social, technical and artistic problems". Questo metodo di progetto richiedeva una ricerca paziente di forme concepite intellettualmente, diversamente dal processo seguito dagli architetti tradizionali basato sulla miscelanea stilistica. Nonostante il campo dell'istruzione dovesse essere limitato ad inculcare il forte carattere necessario per conseguire questa unità, l'obiettivo era quello di produrre personalità di ampie vedute e preservarle dall'essere "absorbed too early into the narrow channels of specialization". Era qui il nucleo della polemica sulla modernità nella sua forma più articolata sul quale Gropius trovava in Hudnut il più potente alleato nella crociata per l'architettura moderna. Qui di seguito si trascrive il testo dell'articolo di Gropius pubblicato nel numero di maggio del 1937 di *Architectural Record*. In esso l'architetto rende esplicite le sue finalità educative a Harvard. Richiamandosi alla esperienza del Bauhaus e, nello stesso tempo, rifiutando la critica di un'ortodossia rigidamente funzionalista e razionalista che gli veniva rivolta dagli architetti americani.

[...] I have been asked by *The Architectural Record* to write a few words about my new task as professor in the Harvard University Graduate School of Design. I feel rather at a loss to talk much about my academic duties before I have found my bearings in this country and I should like therefore to confine myself only to a few remarks about my general intentions. I have been in America only once, in 1928. I came here to study the extraordinary building organization, which is at present unsurpassed in the world. It has provided an instrument of such wonderful perfection, that I think any architect would feel inspired and eager to take part in the task of developing the American architecture of the future. I am again deeply impressed by the enormous scale of American architecture. Whatever the criticisms may be - the ingenuous fearlessness and broadmindedness of its creators cannot fail to affect everybody. It may seem rather a daring enterprise that I as a European architect venture to add my experiences to the bold planning and amazing technical perfection which you have

achieved. I hope my appointment will be a further proof of the American ability to reconcile and amalgamate the most diverse types of people to create a new form of life of typically American stamp.

You may want to hear from me what sort of contribution I wish to make to the development of American architecture, and it may seem rather odd to you that I turn up here to teach Americans what American architecture should be like. I assure you, I feel pretty certain that I shall be a pupil here as well as a teacher, and I am very keen on taking over this double function. My intention is not to introduce a so to speak cut and dried "Modern Style" from Europe, but rather to introduce a method of approach which allows one to tackle a problem according to its peculiar conditions.

I want a young architect to be able to find his way in whatever circumstances; I want him independently to create true, genuine forms out of the technical, economic and social conditions in which he finds himself instead of imposing a learned formula onto surroundings which may call for an entirely different solution. It is not so much a readymade dogma that I want to teach, but an attitude towards the problems of our generation which is unbiased, original and elastic. It would be an absolute horror for me if my appointment would result in the multiplication of a fixed idea of "Gropius architecture." What I do want is to make young people realize how inexhaustible the means of creation are if they make use of the innumerable modern products of our age, and to encourage these young people in finding their own solutions.

I have sometimes felt a certain disappointment at being asked only for the facts and tricks in my work when my interest was in handing on my basic experiences and underlying methods. In learning the facts and tricks, some can obtain sure results in a comparatively short time, of course; but these results are superficial and unsatisfactory because they still leave the student helpless if he is faced with a new and unexpected situation. If he has not been trained to get an insight into organic development no skillful addition of modern motives, however elaborate, will enable him to do *creative work*.

My ideas have often been interpreted as the peak of rationalization and mechanization. This gives quite a wrong picture of my endeavors. I have always emphasized that the other aspect, the satisfaction of the human soul, is just as important as the material, and that the intellectual achievement of a new spatial vision means more than structural economy and functional perfection. The slogan "fitness for purpose equals beauty" is only half true. When do we call a human face beautiful? Every face is fit for purpose in its parts, but only perfect proportions and colors in a well-balanced harmony deserve that title of honor: beautiful. Just the same is true in architecture. Only perfect harmony in its technical functions as well as in its proportions can result in beauty. That makes our task so manifold and complex.

More than ever before is it in the hands of us architects to help our contemporaries to lead a natural and sensible life instead of paying a heavy tribute to the false gods of make-believe. We can respond to this demand only if we are not afraid to approach our work from the broadest possible angle. Good architecture should be a projection of life itself and that implies an intimate knowledge of biological, social, technical and artistic problems. But then - even that is not enough. To make a unity out of all these different branches of human activity, a strong character is required and that is where the means of education partly come to an end. Still, it should be our highest aim to produce this type of men who are able to visualize an entity rather than let themselves get absorbed too early into the narrow channels of specialization.

Our century has produced the expert type in millions, let us make way now for the men of vision.

Per completezza di discorso, è opportuno trascrivere quanto Gropius avrebbe scritto per la stessa rivista nel numero di marzo del 1956, quasi trent'anni dopo il suo arrivo a Harvard, sullo stato dell'architettura americana.

[...] *Architectural Record* has asked me to state both what troubles me most and what pleases me most in the status of architecture in the United States.

In the May issue of 1937 shortly after I had entered this, my adopted country, for good, *Architectural Record* published a statement about my general intentions as newly appointed Harvard Professor of Architecture. I emphasized that "it should be our highest aim to produce a type of architect who is able, to visualize an entity rather than let himself get absorbed into the narrow channels of specialization . . . to make way for the man of vision."

Have we made any progress towards this goal? Indeed we have. During the last twenty years, a young American generation of talented architects has come to the fore - among them, I am proud to say, many of my own former students whose achievements show definite signs of a growing coherence and kinship of the American architectural idiom. Comparing publications on European architecture with those on American design, the latter stands out; in its generally more direct, fresh and flexible solutions, less inhibited, less tempered by prejudice. In a country that is blessed with abundance, an enviable array of technical means offers opportunities for daring experiments, and this challenge has been enthusiastically met.

What a contrast to the early days when we struggled with the first letters of the new architectural alphabet, hemmed in on all sides by colossal prejudices and barely able to surmount, the technical difficulties that beset, all attempts at creating new, unprecedented forms for living. We were lonely fighters with insufficient equipment, with uncertain allies, and practical demonstrations of our ideas were few and far between.

Now, when a new generation is able to use the architectural language of the twentieth century as a matter of course, when prejudice has died down and a building program is in progress that supersedes any expectation, we architects find ourselves still at a fair distance from our desired goal: the transformation of our chaotic, profusely growing surroundings into a pattern of organic entity and visual bliss. For such a desire has hardly taken root yet within our American population as a whole; we are still without their response and encouragement.

We are still in danger of losing control over the vehicle of progress which our time has created. The misuse of the machine tends to flatten the mind, leveling off individual diversity and independence of thought and action. But diversity is, after all, the very source of true democracy! But factors of expediency, like high-pressure salesmanship and money-making as an end in itself, have impaired the individual's capacity to seek and understand the deeper potentialities of life from which the culture of a nation develops. Our sense of neighborly integration, our love of beauty as a basic life requirement, are underdeveloped.

We need, on the one hand, distinct diversity of minds resulting from intensive individual performance, and, on the other, a common idiom of regional expression springing from the cumulative experience of successive generations who gradually weed out the superfluous and the merely arbitrary from the essential and typical.

Such a voluntary selective process, far from producing dull uniformity, should give many individuals a chance to contribute their own individual variation of a common theme and so help to evolve again the integrated pattern for living that we lost with the advent of the machine age. The two opposites - individual variety, and a common denominator expressed by creating form symbols of human fellowship - need to be reconciled to each other. The degree of success in shaping and fusing these opposites indicates the depth of culture reached and is the very yardstick for judging the architectural achievements of a period.

Our scientific age of specialization, with its glorious achievements for our physical life, has simultaneously brought about confusion and a general dissolution of context; it has resulted in shrinking and fragmentizing life.

But there are indications that we are slowly moving away from overspecialization and its perilous atomizing effect on the social coherence of the community. Many ideas and discoveries of our present civilization are wholly concerned with finding again the relationship between the phenomena of the universe, which scientists had so far viewed only in isolation from neighboring fields. The scientist has contributed new knowledge of the identity of matter and energy. The artist, the architect, has learned to express visibly with inert materials a new dimension - time and motion.

Are we on the way to regaining a comprehensive vision of the

oneness of the world which we had let disintegrate? In the gigantic task of its reunification, the architect and planner will have to play a big role. He must be well trained not ever to lose a total vision in spite of the wealth of specialized knowledge which he has to absorb and integrate. He must comprehend land, nature, man and his art as one great entity. In our mechanized society, we should patiently emphasize that we are still a world of men, that man in his natural environment must be the focus of all planning and building. If we, the architects and planners, envisage the strategic goal of our profession in its vast complexity, it indeed embraces the civilized life of man in all its major aspects: the destiny of the land, the forests, the water, the cities and the countryside; the knowledge of man through biology, sociology and psychology; law, government and economics, art, architecture and engineering.

As all are interdependent, we cannot consider them separately in compartments.

Their connectedness, directed toward a cultural entity, is undoubtedly of greater importance for success in planning our environment than finding ever-so-perfect practical solutions for limited objectives. If we agree on this rank of order, then the emphasis must be on the "composite mind," as we may call it, developed through a process of continuous crosschecking and balancing, rather than on the specialized expert who shuns responsibility for the whole and divides his brain into tight compartments.

To rebalance our life and to humanize the impact of the machine, we must give the creative architect, the artist, his chance to reassert himself as the prototype of "whole man." As soon as the longing for "total architecture," as I like to call it, becomes more universal, there will grow a demand for "experiments in living," for courageous practical attempts to examine the living value of our building and planning habits by setting up organic model communities where our new living standards can be tested and demonstrated.

As soon as the average American, with his innate enthusiasm and readiness to act, will feel the need for a more beautiful and more organically coherent environment as an expression of his pride and participation in our democracy, then he may cause a chain reaction conducive to solving our great and complicated task, to have both, unity and diversity, the two indispensable components of a cultural order.

Walter Gropius, *Architectural Record*, March 1956

Note

1. Alvar AALTO, "The Humanizing of Architecture", *The Technological Review*, November 1940. In Alvar Aalto, *Idee di Architettura*, Zanichelli, Bologna, 1987, p. 85.
2. Nel 1898 erano attive nove Schools of Architecture in America con 384 studenti mentre 16 frequentavano l'École des Beaux-Arts. Nel 1912 se ne contavano venti con 1.450 studenti mentre 13 erano gli studenti americani a Parigi. Nel 1935 erano attive quarantacinque Schools of Architecture con 3.376 allievi. Si veda James Philip NOFFSINGER, *The Influence of the École des Beaux-Arts on the Architects of the United States*, Catholic University of America Press, Washington, DC, 1955, pp. 106-10.
3. Nell'assumere la direzione della School of Architecture al Massachusetts Institute of Technology (MIT) nel 1865, Ware premetteva al suo programma un *excursus* sullo stato dell'architettura professionale nell'America di quegli anni: "[...] *The profession is, at present, in the hands of mechanics, many of whom are first-rate; of contractors and superintendents, who are mechanics with a talent for affairs, and many of whom take the name of architects; of architects proper, few of whom have an adequate training in the higher branches of their calling, while they are, of course, vastly inferior to the others in a knowledge of the lower branches; and, lastly, of architects' assistants and draughtsmen. It is upon these last that the whole system turns; and in any community the character of the work done depends, in a great degree, upon their attainments and qualifications*". William R. WARE, *An Outline of a Course of Architectural Instruction*, Wilson, Boston, 1866, p. 11. Ware cercava di spiegare che lo scopo principale del nuovo programma al MIT, non dovesse limitarsi alla

formazione degli architetti, ma piuttosto di addestrare i disegnatori di architettura dotandoli di competenze specifiche sotto il profilo tecnico, che potessero aiutare gli architetti sia nello svolgimento della loro attività artistica e produttiva, sia per elevare la qualità e il prestigio della professione. Ware introduceva una distinzione netta tra i ruoli dell'architetto e del disegnatore che risulta difficilmente comprensibile dalla prospettiva contemporanea. Nella seconda metà del diciannovesimo secolo si dava per scontato che il termine "architect" fosse riservato al professionista, o all'associazione di professionisti, titolare dello studio di progettazione - come, ad esempio, Adler & Sullivan a Chicago - cui competeva la responsabilità di ideare il progetto, di ottenere commesse e di curare i rapporti con la clientela. Tutti gli altri collaboratori dello studio - come ad esempio Frank Lloyd Wright nello studio di Adler & Sullivan - erano naturalmente subordinati ai titolari e svolgevano le mansioni di disegnatori con responsabilità crescenti in base alla loro esperienza e anzianità di servizio. Paradossalmente, la posizione di dipendenza sociale del disegnatore dall'architetto era invertita sotto il profilo meramente funzionale, poiché era l'architetto a dipendere dall'abilità del disegnatore per lo sviluppo e l'esecuzione fedele delle sue ideazioni. Pertanto Ware, pensava di elevare l'abilità dei disegnatori attraverso un'istruzione organizzata per offrire agli architetti collaboratori affidabili; e che solo in casi eccezionali il singolo disegnatore potesse decidere se, dopo avere acquisito un'esperienza avanzata, potesse fare un passo ulteriore e completare la sua preparazione, rimanendo nella scuola, per integrare con un'istruzione artistica e professionale il suo

praticantato. Le simpatie di Ware per il *modus operandi* del sistema d'istruzione francese alla École des Beaux-Arts e l'importazione delle tecniche di insegnamento della scuola parigina, spiegano l'importanza della influenza francese sulla formazione istituzionale dei metodi di insegnamento dell'architettura in America. Nessun altro modello di istruzione o di addestramento riuscì a mettere seriamente in discussione il predominio del modello *beaux-arts* fino all'affermarsi del movimento moderno europeo negli anni venti. Nondimeno, poiché i programmi di architettura universitari negli Stati Uniti erano generalmente compilati in associazione, o sotto l'egida di programmi d'ingegneria già stabiliti, poca attenzione è stata dedicata all'influenza del contesto americano di addestramento manuale e di laboratori di istruzione nella definizione degli approcci didattici alle discipline di architettura. Dunque, nonostante Ware considerasse l'architettura e la letteratura come arti analoghe all'interno del canone di una cultura di elite, e la sua affermazione che "*the highest attainments in the fine arts can be reached only by men of genius*", il suo progetto di scuola del 1866 abbracciava lo spirito del credo del movimento di addestramento manuale del *learning-by-doing* mentre, nello stesso tempo, dimostrava il suo interesse per l'efficienza di un addestramento di tipo scolastico nella vocazione dell'architetto. Infatti sosteneva che [...] *By keeping [the students] in constant contact with facts; giving them, so far as may be, the real thing instead of statements about it; letting them, as the naturalists say, handle the specimens for themselves, - we may hope to excite a vigorous and wholesome intellectual action*. In questa sostituzione della manualità con la lettura, di una conoscenza pratica con una

teorica, vi sarebbe stato senza dubbio un grande risparmio di tempo e di lavoro mentale; e, per quanto fosse lungo il percorso da intraprendere e praticamente impercorribile con gli attuali metodi di addestramento, per cui nessuno pretende di sapere la metà di ciò che dovrebbe sapere, si poteva sperare di fare un lavoro eccellente in un ragionevole lasso di tempo. Inoltre, al MIT e successivamente alla Columbia University, dove avviò quel programma, Ware proponeva di includere coloro che chiamava "special students" tra gli studenti regolari di architettura. Sostituendo l'addestramento manuale con la lettura, la conoscenza pratica con quella teorica, si poteva conseguire senza dubbio un risparmio di tempo e di lavoro mentale anche se in un ragionevole lasso di tempo. Gli "special students", provenendo dai ranghi dei disegnatori praticanti o temporaneamente disoccupati, dovevano frequentare corsi a tempo parziale per affinare le loro capacità e le loro conoscenze.

4. La Beaux-Arts Society of Architects si impegnò nella formulazione di programmi di studio basati su un sistema trimestrale. Gli architetti americani aderirono a questi nuovi programmi di istruzione creando *ateliers* in cui gli studenti di architettura potessero svolgere i programmi e le competizioni formulati dalla Society. Gli *ateliers* americani erano impostati in linea generale seguendo il modello parigino che consisteva in uno studio diretto da un architetto professionista denominato "patron" o titolare, in cui vi erano sezioni di attività separate dall'ufficio di progettazione, nelle quali gli allievi della Ecole di tutti i livelli formativi lavoravano congiuntamente e in cui i più giovani e meno esperti imparavano e davano assistenza ai più anziani, tra i quali quelli più avanzati avevano a loro volta

ricevuto l'insegnamento dallo stesso titolare. L'*atelier* era caratterizzato da un vivace cameratismo e da uno spirito di gruppo competitivo. La sua versione americana si organizzò seguendo una varietà di indirizzi. In base alle regole dettate dalla Beaux-Arts Society of Architects, un *atelier* doveva accogliere un minimo di cinque allievi che avrebbero lavorato sotto la guida di un architetto praticante. Molti *ateliers* erano configurati su questa dimensione e in essi gli studenti e il titolare cambiavano da un anno all'altro. Alcuni, come ad esempio l'Atelier Skidmore-Owings, erano presenti all'interno di una associazione di architetti. Esistevano altri *ateliers*, maggiormente istituzionalizzati, che erano espressione degli Architectural Clubs e che ebbero larga diffusione nel paese tra la fine del diciannovesimo secolo e i primi anni del ventesimo. Un'altra variante, più in sintonia con il modello parigino, era l'*atelier* che operava congiuntamente con una scuola di architettura. Ad esempio i Columbia University Extension Ateliers offrivano agli studenti della Columbia la possibilità di istruzione presso numerosi studi professionali nella città di New York. Vi erano poi *ateliers* ibridi, come il "T" Square Club Atelier, che era associato di volta in volta con le Schools of Industrial Art, l'Academy of the Fine Arts, l'University of Pennsylvania, e con la sezione di Filadelfia dell'American Institute of Architects. Per quanto alcuni *ateliers* fossero affiliati all'AIA, il movimento non fu supportato da quell'associazione che considerava l'istruzione universitaria come fattore determinante della professionalizzazione.

5. Si vedano, ad esempio, "As We See It (Editorial)", *Pencil Points* 5/4, April 1924, 41-42; "En Route (Editorial)", *Pencil Points* 1/7, Dec. 1920; "Getting Together (Editorial)", *Pencil*

Points 1/4, Sept. 1920.

6. Classificata come Exhibition #75, la mostra *Alvar Aalto: Architecture and Furniture* veniva così annunciata al pubblico: "*The Museum of Modern Art, 14 West 49 Street, announces that on Wednesday, March 16, it will be open to the public two new exhibitions: Furniture and Architecture by Alvar Aalto, and Drawings of the War in Spain by Luis Quintanilla. These exhibitions will be on view through Monday, April 18. The exhibition of Furniture and Architecture by Alvar Aalto presents the first American survey of the work of the Finnish architect, who is recognized as one of the most important and original modern architects and furniture designers of the past decade. The exhibition includes enlarged photographs, air views, drawings, and models of Aalto's architecture and a detailed study of four of his finest buildings: a sanatorium, a library, the architect's own house in Helsingfors, and the Finnish Pavillion which he designed for the Paris 1937 Exposition. The other section of the exhibition is composed of 40 or 50 pieces of furniture, largely in plywood, designed by Aalto and manufactured under his supervision. It includes a variety of various "types" of sitting. Aalto has made a study of various sitting postures and has designed chairs at different angles and slopes to be particularly suitable for dining, reading, lounging, working and sitting in school, theatre, etc. In addition to chairs, tables, tea trollers and desks, a complete set of nursery furniture will be shown. The furniture section also includes glassware and lighting fixtures which Aalto designed for the Paris 1937 Exposition and several of his abstract wood designs used as wall decorations. In the catalog of the Aalto exhibition, published by the Museum of Modern Art, there is an article by Simon Breines on the*

- Architecture of Aalto which gives detailed descriptions and analyses of the architect's most important buildings. Also included in the catalog is an article by A. Lawrence Kocher, Editor of the Architectural Record, on Aalto's design, theory, and practice in the manufacture of wood furniture. The particular features of Aalto's work described and analyzed in the two articles are made visually clear by many illustrations".* Da MoMA Exhibition History List.
7. La prima mostra monografica, intitolata *The Recent Work of Le Corbusier*, era stata dedicata all'architetto franco-svizzero dal 24 al 31 ottobre 1935, [MoMA Exh. #43].
 8. Nella mostra *Modern Architecture: International Exhibition* del 1932, Aalto era presente con l'edificio sede del quotidiano "Turun Sanomat" ad Abo.
 9. Nel 1929, anno di fondazione del museo newyorkese, Abby Aldrich, moglie di John Davidson Rockefeller Jr., aveva chiesto proprio a Sachs di segnalare una personalità cui affidare la Direzione del MoMA. Sachs proponeva il nome di Alfred Hamilton Barr Jr.
 10. Il filo-europeismo che aveva orientato le scelte espositive del "Trio" di Harvard - Barr, Hitchcock e Johnson - nell'allestimento della mostra *Modern Architecture: International Exhibition* del 1932 è testimoniato da una lettera di Johnson a Pieter Oud: "[...] *Gli americani, come puoi notare dal catalogo, si mettono in mostra molto male. Frank Lloyd Wright è stato incluso solo per cortesia e in omaggio ai suoi contributi passati, Raymond Hood perché potrebbe, forse, essere parte del gregge grazie al suo opportunismo; i Bowman Brothers perché sono essenzialmente ingegneri e potrebbero, un giorno, standardizzare una casa, in qualche modo decente, in acciaio. Neutra e Howe & Lescaze perché sono gli unici architetti moderni di successo in America*". Lettera di Philip Johnson a J.-J.P. Oud, 16 aprile 1932. MoMA Archives, Philip Johnson Archive, Papers, Series I, Folder 123B, citata in Alba CAPPELLIERI, *Philip Johnson, dall'International Style al Decostruttivismo*, Clean, Napoli, 1996, p. 170.
 11. Uno degli elementi maggiormente significativi del contributo alla discussione critica sull'architettura americana nel decennio prebellico sarà rappresentato dallo sbarco negli Stati Uniti di protagonisti eminenti della cultura architettonica europea degli anni Venti non completamente allineati con gli orientamenti del Bauhaus di Gropius e con il razionalismo di Le Corbusier. Tra le personalità europee che incideranno in profondità, non soltanto sul dibattito allora in corso, ma soprattutto sugli indirizzi culturali degli anni Cinquanta, sono senza alcun dubbio da annoverare Alvar Aalto e Ludwig Mies van der Rohe. Il percorso accademico e professionale dei due architetti europei negli Stati Uniti è caratterizzato da una analogia, meramente biografica, che ne accomuna le precedenti esperienze di progettazione in Europa: se l'impatto di Mies sulla opinione pubblica internazionale, era dovuto non soltanto alla sua esperienza di direttore della progettazione della Weissenhofsiedlung di Stoccarda nel 1927, ma anche al progetto del padiglione tedesco per la *Exposición Universal* di Barcellona del 1929, esattamente dieci anni dopo Alvar Aalto ne ricalcava le orme non solo con il progetto del Sanatorio di Paimio del 1932, ma soprattutto con il progetto del Padiglione finlandese alla *World's Fair* di New York. Nel decennio successivo entrambi sarebbero divenuti importanti punti di riferimento della cultura accademica e protagonisti eminenti del mondo professionale degli Stati Uniti e, particolare non trascurabile, ambedue avrebbero goduto della stima e del rispetto sia di Frank Lloyd Wright sia del potente "establishment" professionale della East-Coast. Gli sviluppi immediatamente successivi avrebbero tuttavia visto operare Mies soprattutto in Illinois, nel Midwest e Aalto in Massachusetts nel New England: entrambi sarebbero stati significativamente cooptati nelle strutture di istruzione e di ricerca degli Institutes of Technology anziché nelle Schools of Architecture and Design benché la presenza di Aalto negli Stati Uniti sarebbe stata più frammentaria. William Wurster "Dean" del MIT tra il 1945 e il 1949 avrebbe paragonato la presenza di Aalto a Cambridge a quella di *a flying meteor*. Peraltro, sarà proprio il vigoroso impulso dato allo sviluppo della tecnologia con la creazione di istituti e di laboratori di ricerca scientifica e tecnologica in cui operavano anche fisici europei - tra cui Albert Einstein all'*Institute for Advanced Studies di Princeton* ed Enrico Fermi alla *Columbia University* di New York - che caratterizzerà in modo assolutamente specifico il dibattito americano intorno ai temi della meccanizzazione e dei suoi risvolti sociologici nel decennio prebellico con importanti implicazioni che investiranno anche il campo della produzione edilizia di massa e dell'*industrial design*.
 12. Peter REED (Curator), *Alvar Aalto: Between Humanism and Materialism*, The Museum of Modern Art, New York, 1998. MoMA Exhibition #1796, February 18(19)-May 19, 1998.
 13. *Souvenirs de l'Exposition, "Cahiers d'Art"*, 8-9, 1937
 14. Henry-Russell HITCHCOCK, *Paris 1937*, "Architectural Forum", n° 67, September 1937, p. 160.
 15. Citato in Sigfried GIEDION, *Space, Time and Architecture. The Growth of the Modern Tradition*, Harvard University Press, Cambridge,

- Massachusetts, 1941, p. 98.
16. Amedée OZENFANT, *Notes of a Tourist at the Exhibition, 1937*, in "Art and Power in Europe under the Dictators 1930-1945", J. Willen (ed.), Hayward Gallery, London, 1995, p. 116.
 17. Nella rivista "Arkkitehti", n° 9, 1937.
 18. Aalto aveva partecipato al concorso di progettazione per un faro in memoria di Cristoforo Colombo a Santo Domingo nel 1929 - della cui commissione giudicatrice faceva parte F.L. Wright - dell'Ospedale Militare di Zagabria in Croazia nel 1930, della sede dell'Ambasciata della Finlandia a Mosca nel 1935 ed aveva elaborato anche un progetto da presentare al concorso di progettazione della sede della Società delle Nazioni a Ginevra nel 1927.
 19. "[...] Anche l'ispirazione di questo progetto attingeva largamente alla foresta. Il motto distintivo del progetto era una chiara allusione alla importanza che le foreste della Finlandia avevano come risorsa industriale ed economica del paese. Ma il riferimento alla foresta si palesava in numerosi spunti di architettura. Innanzitutto le forme liberamente sinuose che Aalto aveva mutuato dallo scenario naturale dei laghi finlandesi. Aalto pensava di esporre sui prospetti gigantografie aeree che mostravano le linee curve che sagomavano le coste dei laghi e che costituivano la ideale frontiera delle foreste. Il motivo si ripeteva in un piccolo stagno contornato da una linea costiera liberamente sagomata e sistemato sotto il padiglione principale. Un ulteriore riferimento al paesaggio forestale era suggerito dal rivestimento esterno del padiglione principale, consistente in doghe verticali come aveva già fatto per la sua casa-ufficio a Munkkiniemi. Se le doghe creavano l'effetto percettivo di tronchi d'albero affiancati in una stretta successione, il padiglione presentava il tema dell'albero isolato coniugato in numerose versioni, dai cilindri porta-bandiera ai supporti delle piante rampicanti. Ancora più frequentemente i tronchi di legno erano usati come colonne, sia come sostegni isolati degli orizzontamenti, sia assemblandoli insieme per assumere la forma geometrica di lastre piane a doghe. In alcuni casi, in particolare nei supporti della loggia, i tronchi legati insieme con strisce di vimini alla maniera dei cestai, rappresentano una palese citazione delle capanne esotiche dell'Esposizione di Bruxelles del 1935". Da Göran SCHILDT, cit., p. 131.
 20. "Rationelle Bebauungsweisen". Aalto era presente anche al secondo meeting dei CIAM di Francoforte, nel 1929, sul tema "Die Wohnung für das Existenzminimum". In quella occasione, su proposta di Sven Markelius, era stato eletto membro del CIRPAC - Comité International pour la Résolution des Problèmes de l'Architecture Contemporaine - la commissione interna ai CIAM incaricata di stabilire l'ordine del giorno degli incontri. Qui aveva conosciuto Lázló Moholy-Nagy, Walter Gropius, Le Corbusier, Karl Moser, Hans Arp, Sigfried Giedion e sua moglie Carola Welker dei quali diverrà grande amico. Partecipando inoltre ad Atene al quarto meeting dei CIAM nel 1933 su "Die Funktionale Stadt", Aalto faceva la conoscenza di José Luis Sert e Pierre Jenneret. In quello stesso anno Aalto organizzava, insieme al critico di *The Architectural Review* Philip Morton Shand, una esposizione dei suoi mobili a Londra presso i locali di Fortnum & Mason. Philip Shand, insieme a G. M. Boumphrey, fondava in quell'anno la società "Finmar" che importava dalla Finlandia i mobili disegnati da Aalto per commercializzarli nel Regno Unito. "Nella nostra esposizione a Londra del 1933 - organizzata da *The Architectural Review* - figuravano tra l'altro alcune composizioni in legno, delle quali una parte spiegava in modo diretto il sistema costruttivo dei nostri mobili". In Alvar AALTO, *Idee di Architettura*, cit., p. 91.
 21. Göran SCHILDT, *Alvar Aalto: The Decisive Years*, Rizzoli, New York, 1997.
 22. Alvar AALTO, *Il razionalismo e l'uomo*, Conferenza tenuta al meeting dell'Associazione Svedese degli Artigiani, Stoccolma 9 maggio 1935. In Alvar Aalto, *Idee di Architettura*, cit., p. 60.
 23. Ibid., p. 60.
 24. Alvar AALTO, *Il razionalismo e l'uomo*, Conferenza tenuta al meeting dell'Associazione Svedese degli Artigiani, Stoccolma 9 maggio 1935. In Alvar Aalto, *Idee di Architettura*, cit., p. 61.
 25. Reyner BANHAM, "The One and The Few: The Rise of Modern Architecture in Finland", *The Architectural Review*, April 1957, p. 234.
 26. L'attività di Aalto in Finlandia, anche in quel periodo, era particolarmente connessa alla partecipazione ai concorsi di progettazione: la sede della ALKO (il Monopolio di Stato sugli Alcolici) a Helsinki (1935), il Museo d'Arte di Tallinn (1937) e l'ampliamento della Biblioteca dell'Università di Helsinki (1937).
 27. In effetti l'impatto della mostra allestita dal MoMA nel 1932 sull'opinione pubblica americana era stato amplificato dal fatto che nel biennio successivo quell'allestimento era diventato itinerante attraversando l'intero Paese dalla costa orientale a quella occidentale.
 28. John Mc ANDREW, "Foreword to" *Alvar Aalto: Architecture and Furniture*, The Museum of Modern Art, New York, 1938.
 29. Reyner BANHAM, "The One and The Few: The Rise of Modern Architecture in Finland", cit., p. 235.
 30. La Golden Gate International Exposition, intitolata "Pageant of the Pacific", celebrava la realizzazione di due nuovi

- ponti che attraversavano la San Francisco Bay: il "San Francisco-Oakland Bay Bridge" inaugurato il 12 novembre 1936 e il "Golden Gate Bridge" inaugurato il 27 maggio 1937. Per ospitare la manifestazione fu realizzata la "Treasure Island", un'isola artificiale nella San Francisco Bay. L'esposizione rimase aperta al pubblico per due stagioni annuali consecutive: dal 18 febbraio al 29 ottobre 1939 e dal 25 maggio al 29 settembre del 1940.
31. La World's Fair di New York del 1939, intitolata "Building The World of Tomorrow", celebrava i centocinquanta anni trascorsi dalla cerimonia del giuramento di George Washington alla Federal Hall di New York il 30 Aprile 1789. L'esposizione, inaugurata alle 15 e 12 del 30 aprile 1939 da Franklin Delano Roosevelt, rimase aperta per due stagioni annuali consecutive riscuotendo un enorme successo di pubblico, anche grazie all'allestimento della città in miniatura - *Futurama* - realizzata da Norman Bel Geddes per la General Motors.
32. Göran SCHILDT, *Alvar Alto. The Decisive Years*, Rizzoli, New York, 1987.
33. "[...] *When I was lecturing in 1938 at Yale University [...] there was a common favour among the students that house production might be put on the same basis as the automobile. This was to result in a solution to the housing shortage within the United States and then elsewhere. It took a lot of persuasion this Henry Ford style dream from the student's head. [...] Since automobile standardization is in some sense a kindred phenomenon to architecture and successful operation in itself, this makes it a suitable object for comparing in our search for a standardization method suited to the discipline of architecture. We can enlarge on this comparing between the different relation of automobile-buildings to nature and to*
- man. What is the automobile's relation to nature? Briefly, both its relationship to the environment and its purpose are roughly the same for each and every automobile. It stands at the side of the road on its rubber wheels and its purpose is to move in any direction. [...] We might term this kind of standardized perfection as undeviating. The principle holds good in most other pure technical products or organisms in relation to man and to the nature that is primitive in the scientific sense of the term and whose innermost functions are oriented to a single technical achievement. The matter is otherwise in the case of building*". Conferenza al Politecnico di Zurigo, Aprile 1941, in Alvar Aalto, *Idee di Architettura*, cit., p. 75.
3. Malcolm QUANTRILL, *Finnish Architecture and the Modernist Tradition*, Routledge, London, 1985, p. 73.
35. "[...] *Il progetto di Aalto del contenitore ondulato ed irregolare di Lapua creava una espressione fortemente plastica. Attraverso il movimento delle sue forme scultoree, la parete esterna di tronchi d'albero naturali, completi di corteccia, simulavano il ritmo di una densa foresta. Diversamente dalle colonne isolate del padiglione di Parigi queste dense pareti perimetrali traducevano i riferimenti alla foresta di Villa Mairea in una più robusta forma di architettura. Certamente il padiglione di Lapua doveva essere sul tavolo da disegno insieme al progetto del padiglione di New York*". Ibid., p. 74.
36. Reyner BANHAM, "The One and The Few: The Rise of Modern Architecture in Finland", cit., p. 240.
37. Aalto aveva consolidato l'amicizia con Sigfried e Carola Giedion durante l'esposizione di Stoccolma del 1930. Nel 1934 aveva allestito gli interni del Ristorante del Teatro
- Corso a Zurigo insieme a Max Ernst, e con il contributo non secondario dello stesso Giedion. Come osserva Schildt al termine di un soggiorno dai Giedion nell'estate del 1935 "Aalto brought with him a general demand for the humanization of architecture as well as a practical knowledge about the kind of social houses his closet friends among the Swiss architects had developed as an alternative to the plain siedlung construction in Germany during the heyday of Bauhaus". Lo stesso Aalto ricorderà molti anni dopo che "All'ombra delle verdi chiome del grande platano - nel Doldertal di Giedion - prendono vita gli impulsi migliori, le combinazioni di pensiero, gli accorati suggerimenti di incoraggiamento per gli amici architetti, veri propulsori di incitamento a proseguire nella propria opera in un periodo così difficile ma particolarmente stimolante come questo". Da Alvar Aalto, *Sigfried Giedion: in memoriam*, "Arkkitehti", n°3, 1968, pp. 56-60. Anche in Alvar Aalto, *Idee di Architettura*, cit., p. 146.
38. Reyner BANHAM, "The One and The Few: The Rise of Modern Architecture in Finland", cit., p. 240.
39. Josep Maria ROVIRA, *José Luis Sert : 1901-1983*, Electa, Milano, 2000.
40. In effetti Walter Gropius, che aveva lasciato il Bauhaus nel 1928, era stato inquadrato nel corpo docente della GSD di Harvard dal 1936. L'anno successivo presentava al pubblico americano l'impostazione metodologica che intendeva dare al suo insegnamento, per certi versi distante dai principi che avevano ispirato il Bauhaus nel 1918: "[...] *My ideas have often been interpreted as the peak of rationalization and mechanization. This gives quite a wrong picture of my endeavors. I have always emphasized that the other aspect, the satisfaction of the human soul, is just as important*

as the material, and that the intellectual achievement of a new spatial vision means more than structural economy and functional perfection. The slogan "fitness for purpose equals beauty" is only half true. Only perfect harmony in its technical functions as well as in its proportions can result in beauty. That makes our task so manifold and complex. More than ever before is it in the hands of us architects to help our contemporaries to lead a natural and sensible life instead of paying a heavy tribute to the false gods of make-believe. We can respond to this demand only if we are not afraid to approach our work from the broadest possible angle. Good architecture should be a projection of life itself and that implies an intimate knowledge of biological, social, technical and artistic problems. But then - even that is not enough - to make a unity out of all these different branches of human activity, a strong character is required and that is where the means of education partly come to an end. Still, it should be our highest aim to produce this type of men who are able to visualize an entity rather than let themselves get absorbed too early into the narrow channels of specialization". Da Walter GROPIUS, "Architecture at Harvard University", *Architectural Record*, May, 1937.

41. Proprio nella primavera del 1939 a Phoenixville in Pennsylvania, presso la fattoria di Oscar Storonov, Giedion incontrava alcuni membri dei CIAM tra cui Hélène de Mandrot, Joseph Hudnut, Walter Gropius, Richard Neutra, Marcel Breuer, Alvar Aalto, Edward Durrell-Stone e Wallace Harrison. Era anche atteso, ma non partecipò all'incontro Frederick Gutheim. Ancora il 12 Maggio 1939, Giedion partecipava al "Symposium on Contemporary Architecture" presso l'Institute of Fine Arts della New York University,

presieduto dal curatore del MoMA James Johnson Sweeney, a cui fu invitato, ma non partecipò José Luis Sert. Lo storico svizzero tenne la conferenza "American Architecture Viewed from Europe", cui seguì un dibattito con interventi di Alvar Aalto, Sven Markelius, George Howe, Knud Lomberg-Holm e Richard Buckminster-Fuller. Il giorno successivo presso la New York Architectural League, Giedion incontrava Simon Breines, John Burchard, George Keck, Lázsló Moholy-Nagy, Walter Sanders, Oscar Storonov ed Ernest Weisseman. Si veda Eric Paul MUMFORD, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, The MIT Press, Cambridge, MA, 2000.

42. Citato in Pekka KORVENMAA, *Aalto e l'industria finlandese*. In Peter Reed (a cura di), *Alvar Aalto 1898-1976*, Mondadori, Milano, 2009, p. 85
43. Lo stesso Frank Lloyd Wright era impegnato in quegli anni nello sviluppo della "Usonian house" e sui metodi standardizzati ed economici per la produzione edilizia. "In designing the Usonian house, as I have said, I have always proportioned it to the human figure in point of scale; that is, to the scale of the human figure to occupy it.[...] The Usonian house, then, aims to be a natural performance, one that is integral to the site; integral to the environment; integral to the life of the inhabitants". Si considerava generalmente che cinquemila dollari rappresentassero il budget spendibile dalla famiglia americana media per l'acquisto della casa economica. Wright sarebbe ritornato sul tema nel 1937, con il libro *Architecture and Modern Life*: "[...] To build a low cost house you must eliminate, so far as possible, the use of skilled labor, now so expensive. The Usonian Automatic house therefore is built of shells made up of pre-cast concrete blocks about 1'0" x 2'0" or larger and so designed that, grooved as they are on

the edges, they can be made and also set up with small steel horizontal and vertical reinforcing rods in the joints, by the owners themselves, each course being grouted (poured) as it is laid upon the one beneath; the rods meantime projecting above for the next course".

44. Alvar AALTO, *Esposizioni Universali: New York e il Golden Gate*, in Alvar Aalto, *Idee di Architettura*, cit., p. 51.
45. John McAndrew terminava la sua introduzione al catalogo della mostra dedicata dal MoMA ad Aalto, con i ringraziamenti di rito: "On behalf of the President and Trustees the Curator of Architecture wishes to thank the following owners of Aalto furniture for their generosity in lending to the exhibition: Miss Marion Bacon; Mr. and Mrs. Russell Lynes; Mr. Geoffrey Baker; Mr. Herbert Matter; Mr. and Mrs. Carl F. Brauer; Mr. Howard Myers; Mr. and Mrs. Alistair Cooke; Mr. and Mrs. George Nelson; Mr. Harmon Goldstone; Mr. and Mrs. Beaumont Newhall; Miss Ruth Goodhue; Prof. and Mrs. Quincy Porter; Prof. Henry-Russell Hitchcock, Jr.; Mrs. William Turnbull, 2nd; Mr. and Mrs. A. Lawrence Kocher; The Finnish Travel and Information Bureau, New York; Mr. and Mrs. William Lescaze; Mr. and Mrs. John Lincoln; The Kaufmann Store, Pittsburgh; Mr. and Mrs. Joseph H. Louchheim". In John MCANDREW, Foreword to *Alvar Aalto: Architecture and Furniture*, cit. p. 3.
46. Eliot Fette NOYES, *Organic Design in Home Furnishing*, The Museum of Modern Art, New York, 1941, p. 1. Il concorso fu vinto da Eero Saarinen e Charles Eames nelle categorie "Seating for a living room" e "Other furniture for a living room". Gli oggetti di arredamento erano costituiti da una "side chair", una "conversation chair", una "relaxation chair", una "lounge sofa unit", un "dining table", un "coffee table" ed alcuni "modular

- cases". I diversi pezzi erano progettati per essere realizzati in legno naturale o lamellare e rifiniti o con tappezzeria di tessuto vegetale, o con vernice epossidica a smalto, o impiallicciati con mogano dell'Honduras. Il progetto organico era caratterizzato soprattutto dalla modularità seriale. Ciascun componente elementare era progettato su un modulo-base di diciotto pollici; basi di diverse lunghezze venivano usate per assemblare due, tre o più moduli elementari. Nel catalogo erano presenti opere di: Carl Anderson, Benjamin Baldwin, Martin Craig, Charles Eames, Marli Ehrman, Roman Fresnedo, Bernard Greenberg, Xavier Guerrero, Ann Hatfield, Henning-Rees (Carolyn Rees & Henning Watterston), Carl Koch, Stephen MacDonald, Harriet Meserole, Frances Miller, Chester Nagel, Virginia Nepodal, Emrich Nicholson, Peter Pfisterer, Norton Polivnick, Antonin Raymond, Bernard Rudofsky, Eero Saarinen, Oscar Stonorov, Marianne Strengell, Hugh Stubbins Jr., Ulla of Ugglas, Julio Villalobos, Willo von Moltke, Harry Weese e Charles Wyckoff.
47. Aalto avrebbe dovuto partecipare alla giuria del concorso insieme a Alfred Barr, Edward Durrell-Stone e Catherine Bauer ma, essendo ritornato in Finlandia a causa della "Guerra continuativa" con l'Unione Sovietica, fu sostituito da Marcel Breuer.
48. Antonio ROMAN, *Eero Saarinen: An Architect of Multiplicity*, Princeton Architectural Press, New York, 2003, p. 93
49. Lewis MUMFORD, "The Sky Line: Status Quo", *The New Yorker*, n° 11, October 1947.
50. Alvar AALTO, "The Humanizing of Architecture", *The Technological Review*, November 1940. In Alvar Aalto, *Idee di Architettura*, cit., p. 108.
51. Malcolm QUANTRILL, *Finnish Architecture and the Modernist Tradition*, Routledge, London, 1985, p. 74.
52. Viipuri, capitale della Carelia sud-occidentale, e sede della Biblioteca comunale progettata da Aalto, sarebbe stata assorbita dalla Russia nell'*oblast* di Leningrado nel 1940.
53. Lettera di Aalto a Henry Ford, Archivio Aalto, in Pekka KORVENMAA, *Aalto e l'industria finlandese*. In Peter Reed (a cura di), *Alvar Aalto 1898-1976*, Mondadori, Milano, 2009, p. 86.
54. La sua nomina era stata patrocinata da John Burchard, direttore della *Albert Farwell Bemis Foundation*, proprio grazie alla esperienza maturata da Aalto nella ricostruzione finlandese e rifletteva l'interesse della stessa fondazione verso la costruzione di alloggi prefabbricati, modulari ed a basso costo, in quanto parte integrante di quei processi di ricostruzione proposti da Aalto. La Bemis Industries, Inc., sotto la direzione di Albert Farwell Bemis, sperimentava sistemi modulari prefabbricati utilizzando materiali come l'acciaio, blocchi e solette di carton-gesso e pannelli d'acciaio per creare una serie di *model homes*. Questi metodi di prefabbricazione erano basati sui principi esposti nel manuale in tre volumi di Albert Farwell Bemis e John Burchard *The Evolving House* (1936), che divenne il riferimento *standard* per la prefabbricazione edilizia. Bemis perseguiva una strategia tripartita: innanzitutto la semplificazione della casa eliminando gli spazi poco utilizzati; accelerazione del processo di costruzione ricorrendo ad attrezzature meccaniche ergonomiche, materiali preconfezionati e tecniche di assemblaggio rapido; infine applicazione dei principi dell'*industrial management* per la produzione basata sull'economia di scala e la produzione seriale dei componenti modulari.
55. Nel 1934 Aalto aveva proposto alla azienda "Enso-Gutzeit" una serie di case sperimentali in cui l'intelaiatura in cemento armato sarebbe stata riempita con pannelli di legno isolati. Nel 1937 le case-tipo di Aalto vennero realizzate dalla "Ahlström", che disponeva di proprie risorse forestali, di sistemi di trasporto e segherie; i dipendenti delle varie sedi costituivano un mercato già pronto. Le case venivano costruite e offerte in uso, oppure potevano essere realizzate dagli stessi lavoratori con gli elementi forniti a basso costo dalla fabbrica. Questo sistema che risolveva il problema degli alloggi aziendali della "Ahlström" venne preferito alle soluzioni sperimentate a Kauttua, costose e condizionate dalla topografia. Come estensione del progetto si ritenne che le case potessero essere immesse sul mercato libero. Ciò che mancava era il collegamento tra la costruzione in *situ*, basata sui progetti tipo, e la produzione in serie garantendo rapidità e massimo contenimento dei costi.
56. La Gunnison House Company di New Albany e altre imprese di costruzione edilizia come la National Homes Corporation di Lafayette, avevano rapidamente adattato i loro processi di costruzione alla situazione postbellica ed offrivano una varietà di progetti in grado di soddisfare le esigenze, il gusto e il *budget* di spesa degli acquirenti di reddito medio. Queste compagnie si avvalevano di architetti ben noti, come Royal Barry Wills e Charles M. Goodman.
57. A livello didattico il suo secondo programma di ricerca nei corsi post-graduate al MIT prevedeva in una prima fase lo studio del sito e delle sue specificità; quindi la produzione di pezzi standardizzati; poi gli esperimenti di assemblaggio creativo; infine lo studio dell'uso flessibile dello spazio interno e la previsione di crescita degli edifici.
58. Philip L. GOODWIN, *Brazil Builds. Architecture New and Old: 1652-1942*, The Museum of Modern Art, New York,

1943. L'anno 1652 coincide con la data di costruzione del Monastero di São Bento a Rio de Janeiro. Nella introduzione del catalogo, Goodwin censurava quegli architetti nordamericani che, diversamente dai loro colleghi brasiliani, "blandly ignored the entire question [of climate], e progettavano «the average office building like a hot house, its double hung windows half closed and unprotected», all'interno dei quali «the miserable office workers either roast or hide behind airless awnings or depend on the feeble protection of Venetian blinds, feeble because they do nothing to keep the sun from heating the glass». La mostra fu presentata a Londra, nel 1945, da Elizabeth Bauer Mock e la rivista "The Architectural Review", dedicherà all'architettura brasiliana un numero speciale nello stesso anno.
59. Si vedano, ad es., Sigfried GIEDION, *The Need for a New Monumentality* ed il saggio di Louis KAHN, *Monumentality*, entrambi in Paul ZUCKER (ed.), *Architecture and City Planning*, Philosophical Library, New York, 1944, nonché l'articolo di Sigfried Giedion, Fernand Léger & José Luis Sert, *In Search of a New Monumentality: A Symposium*, "The Architectural Review", n° 104, September 1948, pp. 117-128. Nell'articolo i tre autori sostenevano che l'esigenza universale di monumentalità costituisse anche l'anello di congiunzione tra passato e presente, il corso di una tradizione vitale: "[...]Monuments are human landmarks which men have created as symbols for their ideals, for their aims, and for their actions. They are intended to outlive the period which originated them, and constitute a heritage for future generations. As such they form a link between the past and the future". Da *In Search of a New Monumentality*, "The Architectural Review", September 1948, p. 126.
60. Sigfried GIEDION, *Mechanization Takes Command. A Contribution to Anonymous History*, Oxford University Press, Oxford, 1948, p. 126. Questa citazione non può non rammentare quanto, settant'anni prima, aveva sostenuto sullo stesso tema l'architetto barcellonese Domènech i Montaner: "[...] *El monumento arquitectónico, tanto como la que más de las creaciones humanas, necesita la energía de una idea productora, un medio moral en qué vivir y en último lugar un medio físico de qué formarse y un instrumento más o menos perfecto de la idea, acomodando un artista a ésta, y a los medios moral y físico, la forma arquitectónica. Siempre que una idea organizadora domina un pueblo, siempre que irrumpe una nueva civilización, aparece una nueva época artística. [...] Sólo las sociedades sin ideas firmes, sin ideas fijas, que viven fluctuando entre el pensamiento de hoy y el de ayer sin fe en el de mañana, sólo estas sociedades no escriben en monumentos duraderos su historia. Siendo transitorias sus ideas, transitorios son los monumentos a los cuales ellas dan vida. Son en el orden moral como aquellas llamas del desierto, sin una gota de agua que las temple, con sus transiciones de un sol de fuego a una noche de helada irradiación. Solamente pueden echar raíces las plantas inferiores*". Lluís Domènech i Montaner, "En busca de una arquitectura nacional", *La Renaixensa*, vol. I, n°4, 28 febbraio 1878.
61. Lewis MUMFORD, *The Death of the Monument*, Circle: International Survey of Constructive Art, edited by J. L. Martin, Ben Nicholson & Naum Gabo, Faber & Faber, London, 1971, (1937), pp. 263-270.
62. Lewis MUMFORD, *The Culture of Cities. The New Role of Cities and Regions in Modern Civilization*, Harcourt, Brace & Co, New York, 1938, p. 438.
63. José Luis SERT, *The Human Scale in City Planning*, in Paul Zucker (ed.), *New Architecture and City Planning*, Philosophical Library, New York, 1944, pp. 392-413.
64. Paul ZUCKER (ed.), *New Architecture and City Planning*, Philosophical Library, New York, 1944, pp. 549-568.
65. Sigfried GIEDION, *Architecture, You and Me. The Diary of a Development*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1958, p. 22.
66. *Ibid.*, p. 154.
67. *Ibid.*, p. 155
68. Elizabeth B. MOCK, *Built in USA: 1932-1944*, The Museum of Modern Art, New York, 1944, p. 25.
69. "[...] *Some process of humanization was necessary before the new architecture could be whole-heartedly accepted by the average man, European or American, for even beyond his lack of understanding of architecture in general, and new forms in particular, there was genuine suspicion of the romantization of the machine which had produced cold abstractions. Americans already suffered, if often unconsciously, from the over-mechanization of their lives, and no longer found anything romantic about it. Get up to the jangle of an alarm clock, rush through breakfast to spend an hour or two on a crowded bus or train, or driving yourself through frustrating traffic, type a typewriter furiously all day with thirty minutes off for a counter lunch, and you're in no mood to come home to even the most beautiful "machine à habiter". Call it escapism if you will. But the machine was to be a tool rather than an ideal, the means of architecture rather than its end. Outside forces encouraged a development which really unfolded from the essential strength of the movement and its inherent capacity for growth*". Elizabeth B. MOCK, *Built in USA: 1932-1944*, The Museum of Modern Art, New York, 1944, p. 18.

70. Fabio MANGONE, Maria Luisa SCALVINI, *Alvar Aalto*, Laterza, Roma, 1993.
71. In effetti le *Homotopias* di Porphyrios, nell'accezione semantica di Michel Foucault, sono le *Utopias*: "Las utopías consuelan: porque aunque no tengan lugar real, se despliegan, sin embargo, en un espacio maravilloso y liso; abren ciudades de grandes avenidas, jardines bien plantados, países benignos, aún cuando su acceso sea quimérico. Las heterotopías inquietan, sin duda porque zapan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque quiebran los nombres comunes o los ençabalgan, porque arruinan de antemano la "sintaxis", y no sólo la que construye las frases, - la menos manifesta, la que "mantiene unidas" (juntas y enfrentadas una y otras) las palabras y las cosas. Por ello las utopías permiten las fábulas y los discursos: están en línea recta con el lenguaje, en la dimensión fundamental de la "fabula"; las heterotopías (como las encuentra tan frecuentemente en Borges) disecan el propósito, detienen las palabras sobre sí mismas, contestan, desde su raíz, toda posibilidad de gramática; desatan los mitos y reducen a la esterilidad el lirismo de las frases". George Tyssot, *Heterotopías e Historia de los Espacios*, in "Dispositivo Foucault", Cluva, Venezia, 1977.
72. Demetri PORPHYRIOS, *Heterotopia: A Study in the Ordering Sensibility of Alvar Aalto*, Architectural Monographs 4, in David DUNSTER (ed.), *Alvar Aalto*, Saint Martin's Press, New York, 1988, p. 4
73. "[...] Quanto alle eterotopie propriamente dette, come potremmo descriverle, quale significato potremmo attribuire ad esse? Si potrebbe supporre, non dico una scienza giacché questa è una espressione fin troppo abusata attualmente, ma una sorta di descrizione sistematica che avrebbe per oggetto, in una data società, lo studio, l'analisi, la descrizione, la "lettura", come oggi si ama dire, di questi spazi differenti, questi luoghi altri, una specie di contestazione talvolta mitica e reale dello spazio in cui viviamo; questa descrizione si potrebbe chiamare eterotopologia. [...] L'ultimo [il sesto] tratto delle eterotopie, è quello che esse hanno una funzione in rapporto allo spazio restante. Quella di dispiegarsi tra due poli estremi. Dunque esse hanno il ruolo di creare uno spazio di illusione che denuncia come ancora più illusorio tutto lo spazio reale, tutti i luoghi al cui interno è costretta la vita umana. [...] Oppure, al contrario, creando uno spazio altro, un altro spazio reale, così perfetto, così meticoloso, così ben ordinato quanto il nostro è disordinato, incongruo e turbolento. Sarebbe questa l'eterotopia non già di illusione, ma di compensazione, e mi domando se non sia stata una pur piccola parte di questo atteggiamento ciò che ha fatto funzionare alcune colonie". Da Michel FOUCAULT, *Dits et Écrits*, 1984. *Des Espaces Autres*, Conférence au Cercle d'Études Architecturales, 14 mars 1967, in "Architecture, Mouvement, Continuité", n° 5, octobre 1984, pp. 46-49.
74. Demetri PORPHYRIOS, *Heterotopia: A Study in the Ordering Sensibility of Alvar Aalto*, cit., p. 15.
75. In effetti il mattone viene usato da Aalto nell'intero prospetto sud-ovest sul Charles River e intercalato con l'intonaco a stucco nelle due scale aggettanti sul prospetto opposto. Il marmo grigio-chiaro viene usato per il blocco basso destinato ai servizi di ristorazione.
76. L'affermazione è riportata in Alvar AALTO, *Idee di Architettura*, cit., p. 120
77. William Wilson Wurster, Lettera ad Alvar Aalto, 16 agosto 1946, citata in Peter REED (a cura di), *Alvar Aalto 1898-1976*, Mondadori, Milano, 2009, p. 110.
78. Alvar AALTO, *Individualismo e Collettivismo*, Conferenza tenuta presso l'Associazione degli Architetti di Vienna, 1956. In Alvar Aalto, *Idee di Architettura*, cit., p. 121.
79. Anthony ALOFSIN, *The Struggle for Modernism, Architecture Landscape Architecture, and City Planning at Harvard*, W. Norton, New York-London, 2002, p. 78
80. *Ibid.*, p. 79.
81. *Ibid.*, p. 83.
82. Fino dal 1909, Hegemann era entrato nel gruppo promotore del movimento di riforma urbanistica "Boston 1915" di cui facevano parte esponenti di rilievo nel campo della pianificazione come Frederick Law Olmsted Jr., John Nolen, Charles Mulford Robinson, oltre ad imprenditori e amministratori, con lo scopo di fronteggiare i problemi di housing e di pianificazione che affliggevano la città di Boston. Jill PEARLMAN, "Joseph Hudnut's Other Modernism at the Harvard Bauhaus", *Journal of the Society of Architectural Historians* 56, December 1997, pp. 452-93.
83. Lewis MUMFORD, *Sticks and Stones*
84. Anthony ALOFSIN, cit., p. 134.
85. *Ibid.*, p. 145.
86. *Ibid.*, p. 144.
87. *Ibid.*, p. 148.
88. "[...] I shall not imagine for my future house a romantic owner, nor shall I defend my client's preferences as those foibles and aberrations usually referred to as 'human nature.' No, he shall be a modern owner, a post-modern owner, if such a thing is conceivable. Free from all sentimentality or fantasy or caprice, his vision, his tastes, his habits of thought shall be those most necessary to a collective-industrial scheme of life; the world shall, if it pleases him, appear as a system of casual sequences transformed each day by the cumulative miracle of science. Even so he will claim for himself some inner experiences, free from outward control, unprofaned by the collective conscience.

- That opportunity, when the universe is socialized, mechanized, and standardized, will yet be discoverable in the home. Though his house is the most precise product of modern processes there will be entrenched within it this ancient loyalty invulnerable against the siege of our machines. It will be the architect's task, as it is today, to comprehend that loyalty - to comprehend it more firmly than anyone else - and, undefeated by all the armaments of industry to bring it out in its true and beautiful character".*
- Joseph HUDNUT, "The post-modern house", *Architectural Record*, 97, May 1945, pp. 70-75
89. Anthony ALOFSIN, , *The Stuggle for Modernism, Architecture Lanscape Architecture, and City Planning at Harvard*, W. W. Norton, New York-London, 2002, p. 78.
90. Ibid., p. 86.
91. Ibid., p. 89.
92. "[...] *Se io sono cosi appassionatamente interessato all'architettura è perché credo che oggi gli architetti debbano indirizzare i problemi. Gli architetti militanti devono affrontare pochi problemi circoscrivibili a un terreno unico. Devono sapere di estetica, naturalmente, di filosofia, politica ed economia e non possono trattare di queste materie semplicemente nelle Università. Incontrano la resistenza della città, della politica, dell'economia. Devono negoziare le loro ricerche, i loro progetti, con numerosi poteri. [...] Questo è il motivo per cui, a mio avviso, l'architettura non si configura come una disciplina circoscritta. E questa battaglia, che è politica ma non solo politica, mi interessa: non solo come spazio architettonico ma anche come lo spazio dell'architettura"*, Jacques DERRIDA, Conferenza tenuta il 27 settembre 1992 alla Columbia University, Columbia Documents of Architecture and Theory, New York 1992, pp. 11-13.
93. Anthony ALOFSIN, , *The Stuggle for Modernism, Architecture Lanscape Architecture, and City Planning at Harvard*, W. W. Norton, New York-London, 2002.
94. Ibid., p. 145.
95. Ibid., p. 146.
96. Ibid., p. 148.
97. Jill PEARLMAN, *Joseph Hudnut, Walter Gropius and the Bauhaus Legacy at Harvard: Inventing American Modernism*, University of Virginia Press, Charlottesville and London, 2007, p. 58.
98. Anthony ALOFSIN, , *The Stuggle for Modernism, Architecture Lanscape Architecture, and City Planning at Harvard*, cit., p. 89
99. Jill PEARLMAN, *Joseph Hudnut and the Education of Modern Architect*, University of Chicago, Department of Art, Chicago, 1993, p. 80
100. Ibid., p. 87.
101. Ibid., p. 90.
102. "Jean Jacques Haffner, Nelson Robinson, Jr. Professor of Architecture since 1921, is resigning; he is going back to France to practice architecture. Haffner Resign Post on Faculty, *The Harvard Crimson*, November 16 1936.
103. Anthony ALOFSIN, cit., p. 45.
104. Ibid., p. 93.
105. Ibid., p. 94.
106. Ibid., p. 109.

4. Il “sogno americano”:
building the world of tomorrow

Il “sogno americano”: *building the world of tomorrow*

[...] The city is something more than the congeries of individual men and of social conveniences - streets, buildings, electric lights, tramways, and telephones, etc. - something more, also, than a constellation of institutions and administrative devices - courts, hospitals, schools, police, and civil functionaries of various sort. The city is rather a state of mind, a body of customs and traditions, and the organized attitudes and sentiments that inhere these customs and are transmitted with these tradition. The city is not, in other words, merely a physical mechanism and an artificial construction. It is involved in the vital processes of the people who compose it; it is a product of nature, and particularly of human nature.

Robert Ezra Park¹

4.1. Introduzione

“*The biggest international exposition in history was officially opened at 3:12 o'clock yesterday afternoon when President Roosevelt formally dedicated the New York World's Fair 1939 in an address before a gathering of 60,000 persons in the open-air Court of Peace*”². Era questo l'*incipit*, decisamente enfatico, dell'articolo di Russell Porter pubblicato su “The New York Times” del 1° maggio del 1939: ad un decennio dal *crash* della NYSE, mentre il sistema economico-finanziario americano ancora stentava ad uscire dalle secche della *Great Depression* e mentre sul continente europeo si profilavano le ombre cupe della Wehrmacht tedesca, gli Stati Uniti affidavano alla Esposizione di New York, allestita a Flushing Meadows, tanto il compito di rappresentare l'immagine più aggiornata del proprio livello culturale e tecnologico, quanto quello di prospettare nuove linee di avanzamento e di sviluppo futuro. *Tomorrow* era il termine più ricorrente fra i temi dell'evento e *Futurama* era il nome dato da Norman Bel Geddes - per la General Motors - ad un avveniristico e fantasioso modello di “The City of Tomorrow” che immaginava una città-nucleo di *skyscrapers* ambientati all'interno di un paesaggio connotato da autostrade, arterie extra-urbane, linee ferroviarie, città-satelliti e *green-belts* sub-urbane. Sullo sfondo scenografico e virtuale di *Futurama*, Bel Geddes proiettava un quadro propagandistico, ancorché suggestivo, che racchiudeva al suo interno le tensioni individuali e collettive presenti nella società americana alla fine del terzo decennio del ventesimo secolo. Se da un lato *Futurama* esprimeva la pressione tecnocratica - tipica di un certo *americanismo* - esercitata dalle potenti *corporations* dell'in-

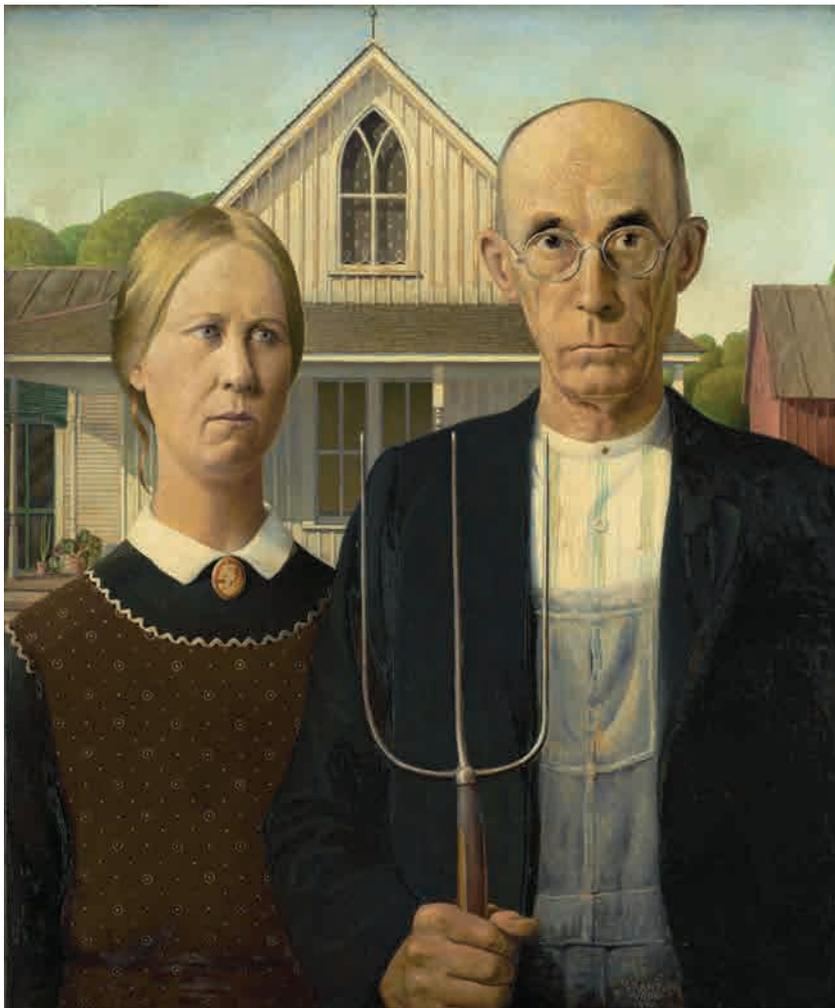


Fig. 31. Grant Wood,
American Gothic, 1930

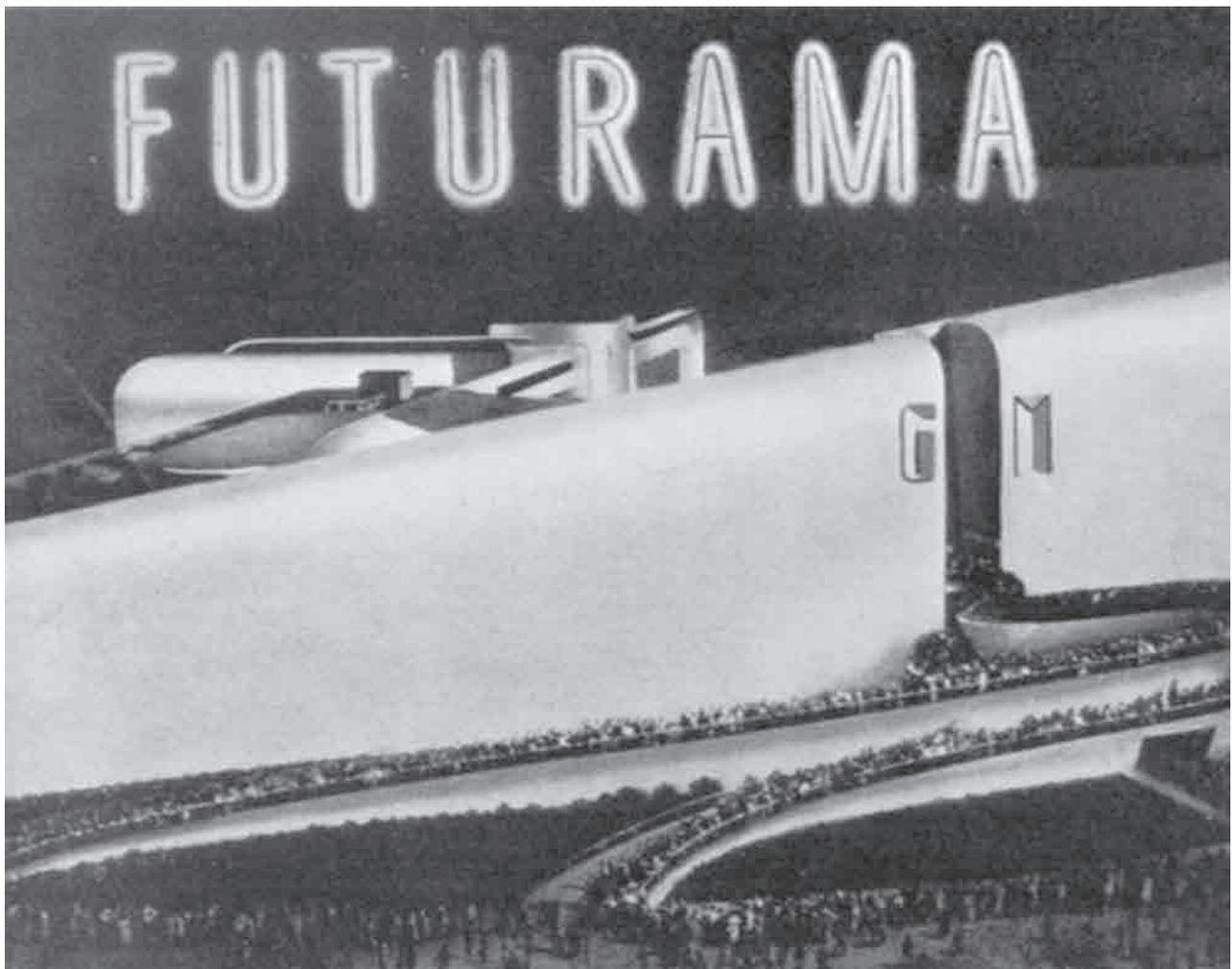
dustria automobilistica e metalmeccanica sulle istituzioni governative federali per ottenere il sostegno finanziario necessario per la realizzazione di una rete integrata di infrastrutture stradali, dall'altro tentava di testimoniare e rendere popolare il *terminus ad quem* di un confronto critico sulla interpretazione semantica da attribuire ai termini "nuovo" e "moderno" cui avevano contribuito, sotto diversi profili socio-culturali e, spesso, muovendo da impostazioni metodologiche differenti, le *élites* artistiche e professionali sulle sponde opposte dell'Atlantico fin dai primi anni Venti del secolo. Peraltro, la circostanza che l'allestimento dei padiglioni di molte nazioni partecipanti fosse stato curato da architetti del movimento moderno europeo, fece della World's Fair di New York un ulteriore momento di confronto e di dibattito fra le culture professionali europee ed americane³.

Sette anni prima - nello stesso anno della mostra dell'International Style - ancora Bel Geddes, traslando la visione ottocentesca della *open-frontier* in quella del *new-horizon* del ventesimo secolo, aveva affermato:

[...] We enter a new era. Are we ready for the changes that are coming? The houses we live in to-morrow will not much resemble the houses we live in to-day. Automobiles, railway trains, theaters, cities, industry itself, are undergoing rapid changes. Likewise, art in all its forms. The forms they presently

take will undoubtedly have kinship with the forms we know in the present; but this relationship will be as distinct, and probably as remote, as that between the horseless buggy of yesterday and the present-day motor car. We live and work under pressure with a tremendous expenditure of energy. We feel that life in our time is more urgent, complex and discordant than life ever was before. That may be so. [...] Critics of the age are agreed upon one thought: that what industry has given us, as yet, is not good enough. Another plea of critics hostile to the age is that machines make automatons of men. They fail to see that the machine age is not really here. Although we built the machines, we have not become at ease with them and have not mastered them. Our condition is the result of a swift industrial evolution. If we see the situation clearly, we realize that we have been infatuated with our own mechanical ingenuity. Rapidly multiplying our products, creating and glorifying the gadget, we have been inferior craftsmen, the victims rather than the masters of our ingenuity. In our evolution we have accumulated noise, dirt, glitter, speed, mass production, traffic congestion, and the commonplace by our machinemade ideas. But that is only one side. We have achieved the beginnings of an expression of our time. We now have some inkling of what to-day's home, to-day's theater, to-day's factory, to-day's city, should be. We perceive that the person who would use a machine must be imbued with the spirit of the machine and comprehend the nature of his materials. We realize that he is creating the telltale environment that records what man truly is. It happens that the United States has seized upon more of the fruits of industrialism than any other nation. We have gone farther and more swiftly than any other. To what end? Not the least tendency is the searching and brooding uncertainty, the quest for basic truths which characterize the present day. Never before, in an economic crisis, has there been such an aroused consciousness on the part of the community at large and within industry itself. Complacency has vanished. A new horizon appears. A horizon that will inspire the next phase in the evolution of the age. We are entering an era which, notably, shall be characterized by design in four specific phases: Design in social structure to insure the organization of people, work, wealth, leisure. Design in machines that shall improve working conditions by eliminating drudgery. Design in all objects of daily use that shall make them economical, durable, convenient, congenial to every one. Design in the arts, painting, sculpture, music, literature, and architecture, that shall inspire the new era⁴.

In questa sorta di “manifesto” che, per alcuni profili tematici trattati, non può non apparire come una versione “up-to-date” del Futurismo⁵, le “nuove fasi di progetto” elencate dal *designer* americano - “design in social structure, design in machines, design in all objects of daily use, design in the arts... and architecture” - corrispondono ad una progressiva evoluzione culturale avvenuta all'interno della società americana durante gli anni successivi a



quella che si sperava fosse “the war to end all wars” e che aveva riconosciuto agli Stati Uniti l’indiscusso primato nell’avanzamento industriale, tecnologico e capitalistico. Tuttavia la diffusa percezione della “universality of the age of the machine”, caratterizzata dalla tendenza verso la standardizzazione di metodi e tipologie produttive, sembrava dovesse influenzare ed uniformare anche i comportamenti dell’individuo e della società, con risultati pienamente visibili nella struttura fisica della metropoli commerciale ed industriale, nei suoi frammenti abitativi e perfino nelle banali abitudini di vita quotidiana.

Celebrando il centocinquantenario del giuramento prestato da George Washington, a New York nella “Federal Hall” in Wall Street il 30 aprile 1789⁶, la World’s Fair di New York cadeva al termine di un decennio particolarmente denso di avvenimenti economici, sociali e culturali. In effetti durante quel periodo, anche grazie alla immigrazione negli Stati Uniti di molti esponenti di primo piano della cultura architettonica europea, il dibattito americano sull’architettura si era progressivamente ampliato dai temi eminentemente estetici dell’International Style e dell’architettura Bay Region, di cui si è estesamente discusso nel primo capitolo, ai problemi dell’edilizia sociale, delle comunità urbane e del loro *habitat*.

Proprio all’analisi della relazione individuo/comunità/città/abitazione - che trova nell’architettura, nell’arte e, più in generale, nel

Fig. 32. Futurama, Norman Bel Geddes, New York World’s Fair, 1939

metodo educativo praticato nelle università americane il punto di massima focalizzazione - è dedicato il presente capitolo. All'interno di uno spettro di posizioni teoriche che, comprendendo sia la pianificazione urbanistica delle metropoli americane - soprattutto New York e Chicago - sia la concezione, rurale e anti-urbana della Broadacre City di Frank Lloyd Wright, si focalizzano anche i temi del *housing* sociale e dell'edilizia unifamiliare che erano stati oggetto di riflessione critica e sociologica fin dalla conclusione della prima guerra mondiale.

In effetti il modello scenografico di Bel Geddes attingeva in larga parte alle idee regionaliste che avevano animato il dibattito urbanistico, soprattutto a New York, Chicago e Los Angeles, durante gli anni Venti e i primi anni Trenta. Sulla costa orientale degli Stati Uniti la discussione ruotava intorno alla proposta contenuta nella "Regional Survey of New York and its Environs" dell'urbanista britannico Thomas Adams ed al concetto di *regional-city* proposto da Lewis Mumford e dalla "Regional Planning Association of America" che Clarence Stein e Henry Wright, come soci della *City Housing Corporation*, progettavano di realizzare a Fair Lawn in New Jersey.⁷ Il nuovo concetto di "regional city" prevedeva una città pianificata e ripartita in "zone" che, razionalmente, sezionavano le funzioni residenziali, commerciali e industriali nonché le classi sociali. La nuova metropoli avrebbe dovuto essere ancorata intorno ad un distretto centrale dirigenziale - *downtown* - collegato, mediante arterie di flusso, a sobborghi residenziali ed industriali di bassa densità volumetrica disposti su anelli concentrici di raggio crescente verso l'esterno. Ma soprattutto l'intero complesso urbanistico avrebbe dovuto essere inquadrato all'interno di un ordinato piano regionale. Questa nuova concezione di "città regionale" era emersa dalla più generale riflessione sulla necessità di ripristinare la continuità tra individuo, comunità e ambiente che appariva lacerata dall'imbarbarimento culturale prodotto dalla crescente *taylorizzazione*. La piena rappresentazione di un disagio psicologico che, muovendo dall'individuo, riverberava i suoi effetti sui comportamenti sociali e sulla stessa configurazione formale della città era stata fornita, sotto il profilo letterario, da Harry Sinclair Lewis in *Babbitt*⁸ nel 1922. Zenith, la "Zip City", prototipo fittizio e standardizzato di una città di qualche centinaia di migliaia abitanti del Middlewest con le sue alte torri di acciaio e cemento armato adibite ad uffici, le abitazioni residenziali della "middle-class" sulla collina di Floral Heights, il centro commerciale e finanziario attraversato dalla consueta griglia di strade ortogonali, le park-ways, i centri commerciali, la stazione ferroviaria, rappresenta l'ambiente fisico su cui si riflette e da cui viene, a sua volta, riflessa l'immagine di una società che sacrifica al raggiungimento del profitto, dell'effimero e della uniformità "omotopica" ogni altro interesse culturale ed artistico: "*To them, the Romantic Hero was no longer the knight, the wandering poet, the cowpuncher, the aviator, nor the brave young district attorney, but the great sales manager, who had an Analysis of Merchandizing Problems on his glass-topped desk, whose title of nobility was 'Go-getter' and who devoted himself and all his young samurai to the cosmic purpose of Selling - not of selling anything in particu-*



Fig. 33. Nighthawks,
Edward Hopper, 1942

lar, for or to anybody in particular, but pure Selling.”⁹ Zenith è permeata da un entusiasmo straripante ma è assolutamente priva di “open-mindedness”: la pubblicità, l’arrivismo insensato, l’auto-promozione hanno sostituito l’arte e la cultura umanistica e lo stesso individuo deve conformarsi ad una *Weltanschauung* superficiale e standardizzata. Non solo i suoi abitanti acquistano gli stessi oggetti di arredamento, gli stessi *davenports* e le stesse automobili, ma sono anche indotti a “to think the same thoughts”. Sono spaventati dal pluralismo culturale, da idee che possono appena apparire eccentriche, radicali o, semplicemente, diverse. Sinclair Lewis fornisce un quadro precoce - ancorché drammatizzato a fini narrativi - della trasformazione che l’America stava subendo durante gli anni Venti per poi diventare il paese industriale e urbanizzato contemporaneo. Le cittadine di provincia - come la fittizia Gopher Prairie nel Minnesota, che aveva descritto due anni prima in *Main Street* - stavano scomparendo. Gli americani si spostavano verso le grandi città, lavoravano negli uffici anziché nelle fattorie rurali, utilizzavano l’automobile, frequentavano le sale cinematografiche, manifestavano l’orgoglio di sentirsi “moderni”: a questa “mobility” di prevalente significato fisico Lewis associava tuttavia anche l’interpretazione psicologica di “instability”. In fondo il ritratto della “new America” rappresentato da Sinclair Lewis appariva addirittura peggiore di quello della “old America” della *Gilded Age* descritto da Mark Twain cinquanta anni prima¹⁰. Durante i *Roaring Twenties* del proibizionismo e del “social Taylorism”, che avevano rimpiazzato il segregazionismo e il “social Darwinism” delle *Brown Decades* di fine Ottocento, anche altri esponenti del mondo letterario - tra cui Sherwood Anderson, Francis Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, John Dos Passos - denunciavano lo stesso disagio e, al pari di Lewis, guardavano all’altra sponda dell’Atlantico subendo il fascino della libertà espressiva che sembrava ispirare le avanguardie artistiche europee. D’altronde se Lewis, in *Babbitt*, descriveva gli stili di vita della *middle-class* di una città americana di medie

dimensioni, Scott Fitzgerald in *The Great Gatsby* forniva il ritratto, parimenti fatuo e culturalmente depresso, della *upper-middle-class* metropolitana tra gli *speackeasies* di New York City e le lussuose residenze di East e West Egg sulla costa settentrionale di Long Island separate dalla *Valley of Ashes*, uno stretto canale che convogliava le acque limacciose del Flushing River, sulla cui sponda occidentale si estendeva una *waste-land* abitata da derelitti e disperati che sopravvivevano tra i materiali di scarto della produzione industriale “[...] a fantastic farm where ashes grow like wheat into ridges and hills and grotesque gardens; where ashes take the form of houses and chimneys and rising smoke and, finally, with a transcendent effort, of men who move dimly and already crumbling through the powdery air. Occasionally, a line of gray cars crawls along an invisible track, gives out a ghastly creak, and comes to rest, and immediately the ash-gray men swarm up with leaden spades and stir up an impenetrable cloud, which screens their obscure operations from your sight”¹¹.

Si trattava peraltro di una percezione di diffuso disagio sociale avvertito anche nell’Europa continentale - costretta a confrontarsi con le ulteriori difficoltà connesse alla ricostruzione fisica ed istituzionale postbellica - che Oswald Spengler¹² aveva risolto nella transizione ciclica da *local culture* a *universal civilization* e che Lewis Mumford, nel 1938, avrebbe così commentato nei suoi risvolti socio-antropologici sulle condizioni di vita nelle metropoli:

[...] During the last generation there have been numerous attempts to summarize the course of city development and to correlate this with the rise and fall of civilizations. One of the best-known of these interpretations is that of Oswald Spengler in the book euphemistically translated as “The Decline of West”. He traced the development of the community from “culture” to “civilization”: from its beginnings as the living expression of a people, harmoniously interacting upon certain soil and swayed by a common feeling toward life and the earth and the universe, not yet formulated as philosophic vision, to the final stage, that which he called civilization, with its hard mechanistic organization of men and goods and ideas; rootless, spiritless, ultimately lifeless and hopeless: concentrated in a few world capitals that were no longer related to the land, where the malleable and changeable forms of earlier cultures were made over into dead stereotypes. According to Spengler’s early scheme, the process of mastery, which begins with agriculture, ends with a predominance of the machine: a contrivance in which there is for him something infernal, inimical to life. The business man and the engineer and the industrialist displace the artist and the peasant. But mechanism, tied to a ruthless scheme of exploitation, leads into savagery¹³.

Mumford era stato affascinato dalla lettura del libro di Spengler, la cui visione profetica del destino dell’umanità aveva profondamente influenzato tutta una generazione di scrittori europei e americani. Quel libro, ponderoso e straordinariamente brillante, scritto da un

Fig. 34. Pubblicità della Pennsylvania Railroad alla New York World's Fair. Time, August 1939

IT'S THE GREATEST FAIR OF ALL TIME

Don't miss it!



518,000,000 IN WONDER AND THRILL! That's what awaits you at the New York World's Fair, more magnificent exhibits in the memory of man, 50 millions for their recreation as you see... in buildings of beauty-confounding grandeur. Art and priceless objects never before exposed in public eye are there for you to view. Hand in hand with the glory of the past goes an exhilarating forecast of the future—"The World of Tomorrow." See how the generations to come will live! Watch the fountain play in a blaze of color... see these miles of magnificence become a glowing fairyland after dark... find amusement in the most marvellous and famous Fountain you've ever set eyes on. If you pause to rest, 10,000 shade trees, illuminated at night, beckon you to relax beneath them. Enjoy New York, too—in gallery, in highway. Really, you have two treats coming! And you'll find the city's heart as big as its buildings—friendly, hospitable. So... join the millions exclaiming, "It's wonderful!"

THE "RAILROAD" NEW PARADE!

THE "BIG SHOW" of the Fair? Call it "BIG" see 100-year-old trains steam on in a grand display under their own power... see Lincoln the Great Washington... see the driving of the last spike in Chicago, 1857, and West! See the train of the future. The dynamic steam of a new station in all the nation!



THE "DIRECT ROUTE"

Take the Pennsylvanian. Go right to the heart of the Fair! When your train from the West or South glides into Pennsylvania Station, New York... merely step to a waiting electric train... and in 10 minutes, you're at the gates of the World of Tomorrow!

WEST WASHINGTON on the way. No extra cost to ticket holder from west of the Potomac area. See Mount Vernon, etc.

THE PHILADELPHIA... in Liberty Bell... Independence Hall... the Betsy Ross House... seeing Valley Forge. All Pennsylvania through trains stop at Philadelphia.

WEST BAY ATLANTIC CITY or other famous New Jersey resorts. A schedule to Atlantic City, 2 1/2 hours by Pullman plus Pullman charges. Don't fail to take it!

HOW MUCH does a trip to the Fair cost? Far less than you think! For Pennsylvania Railroad offers special low fares. And these include not merely swift, safe, comfortable transportation to the Fair and back, but enjoyment in places you've been "dying" to see... Washington... Philadelphia... and other historic and scenic spots. What's more, you go in luxury... whether you go in coaches or Pullmans. For in its great West-

East service the Pennsylvania provides **Luxury Coaches**... with deep-cushioned reclining seats... as well as Pullman equipment of the latest type on principal trains of its vast air-conditioned fleet. And, as a grand climax, a new deluxe all-coach train from Chicago direct to the Fair—the magnificent **TRAILBLAZER**... travels splendid at low coach fares! With such grandeur ahead, and so much luxury aboard, pack up and go!

Pennsylvania Railroad

SHORTEST WEST-EAST ROUTE... DIRECT ROUTE TO NEW YORK WORLD'S FAIR... STATION ON FAIR GROUNDS

TIME, August 14, 1939 5

solitario professore tedesco, lo aveva impressionato fin dal 1926, quando recensiva per *The New Republic*, la traduzione inglese del primo volume giudicandolo "an audacious, profound ... exciting and magnificent, one of the most capable attempts to order the annals of history since Auguste Comte" nonostante le sue numerose inesattezze fattuali e la sua singolare miscela "of Nietzschean mysticism and arrogant Junkerism". Neppure la successiva adesione di Spengler al Nazional-socialismo avrebbe modificato il giudizio iniziale di Mumford sul libro che, nel 1939, scelse come suo contributo al *Books That Changed Our Minds* di Malcom Cowley e Bernard Smith. Rinunciando a qualsiasi canone di oggettività, Spengler poneva se stesso al centro della sua storia, stilando annotazioni, mostrando simpatie, esprimendo critiche, operando confronti. Era, forse, lo scrittore che più di ogni altro fosse andato vicino al tipo di narrazione storiografica che Mumford aveva in mente di utilizzare nei suoi libri sull'America. Spengler era decisamente meno interessato nel riportare gli eventi principali della storia di quanto lo fosse nell'approfondire quelli che chiamava i loro "significati". Cercava, soprattutto, lo stile caratteristico di una cultura, la sua intima concezione costitutiva, che era espressa attraverso l'arte, l'architettura,

la letteratura, la filosofia, la musica e la forma istituzionale dell'amministrazione dello Stato. Ma qualcosa ancora più fondamentale avvicinava Mumford a Spengler: la sua storia era di fatto una sorta di profezia morale.

Mumford aveva, tuttavia, una visione del futuro profondamente diversa da quella del professore prussiano. Il tema portante del *Tramonto dell'Occidente*, cioè l'evoluzione progressiva delle società da un modo di vita organico verso l'inorganico, dal biologico al meccanico, era proprio il tema che Mumford stava sviluppando nella sua ricerca sulla cultura americana. La lettura di Spengler gli suggerì alcune idee sul come estendere questa tesi alla cultura occidentale nel suo insieme: la cultura classica della Grecia e di Roma antica; la cultura Magica degli Ebrei, dei Cristiani, e delle società arabe; la cultura moderna, o Faustiana, dell'Europa settentrionale che nacque verso il X secolo con lo sviluppo dell'architettura Romanica. Ciascuna di queste culture possedeva un suo proprio ciclo vitale organico - le sue fasi di primavera, estate, autunno e inverno - le stesse metafore organiche che, per pura coincidenza, Mumford aveva utilizzato nel saggio *The Golden Day*. Nelle fasi primaverili ed estive vi erano stati genuini approcci alle arti, e vi era stata un'affinità tra il terrestre e l'organico. La vita si sviluppava in una stretta osmosi con il territorio fisico in piccole comunità regionali ovvero in città culturali di modeste dimensioni come l'antica Atene o la Firenze medievale. Nel corso del tempo, tuttavia, ciascuna cultura specifica aveva attraversato la propria stagione autunnale e invernale, in cui vi era stata una continua erosione della creatività artistica e un movimento verso l'astrazione meccanica. Gli uomini si trasformavano da nomadi, in urbanizzati e cosmopoliti, indifferenti ai processi vitali che avevano avuto grande importanza per i cantori e i cittadini della fase "culturale". Questa civiltà devitalizzata e priva di tradizioni fu incorporata nella "megalopolis or world city", che crebbe a scapito degli antichi centri basati sulla cultura regionale. La cultura Faustiana esaltava la grandiosità, la razionalità, l'ordine, la burocrazia e l'espansione fisica. In architettura aveva preferito le costruzioni gigantesche e imperiali: il grattacielo rappresenta, secondo Spengler, l'equivalente moderno del Colosso di Rodi. La grande poesia e l'arte non erano più possibili in questo stadio finale del ciclo culturale: il nuovo mondo di acciaio e asfalto apparteneva al soldato, all'ingegnere e all'uomo d'affari. Mumford concordava con Spengler nel ritenere che la cultura Faustiana fosse entrata nella stagione invernale del suo sviluppo ma, diversamente da Spengler, che prospettava un futuro immerso nel buio e nel degrado, Mumford immaginava un mondo post-Faustiano brillante e radioso, una vigorosa riscossa della cultura regionale e la rivitalizzazione dell'aspetto organico dell'esistenza. Mentre si accingeva a scrivere i quattro volumi della serie *The Renewal of Life - Technics and Civilization, The Culture of Cities, The Condition of Man, The Conduct of Life* - Mumford vedeva la civiltà Faustiana muoversi verso quella direzione. Se la società moderna avesse abbracciato la filosofia del regionalismo, sarebbe stato necessario attraversare soltanto un breve inverno prima di entrare nella primavera. Mumford fondava le sue speranze per il futuro proprio su quel segmento di so-

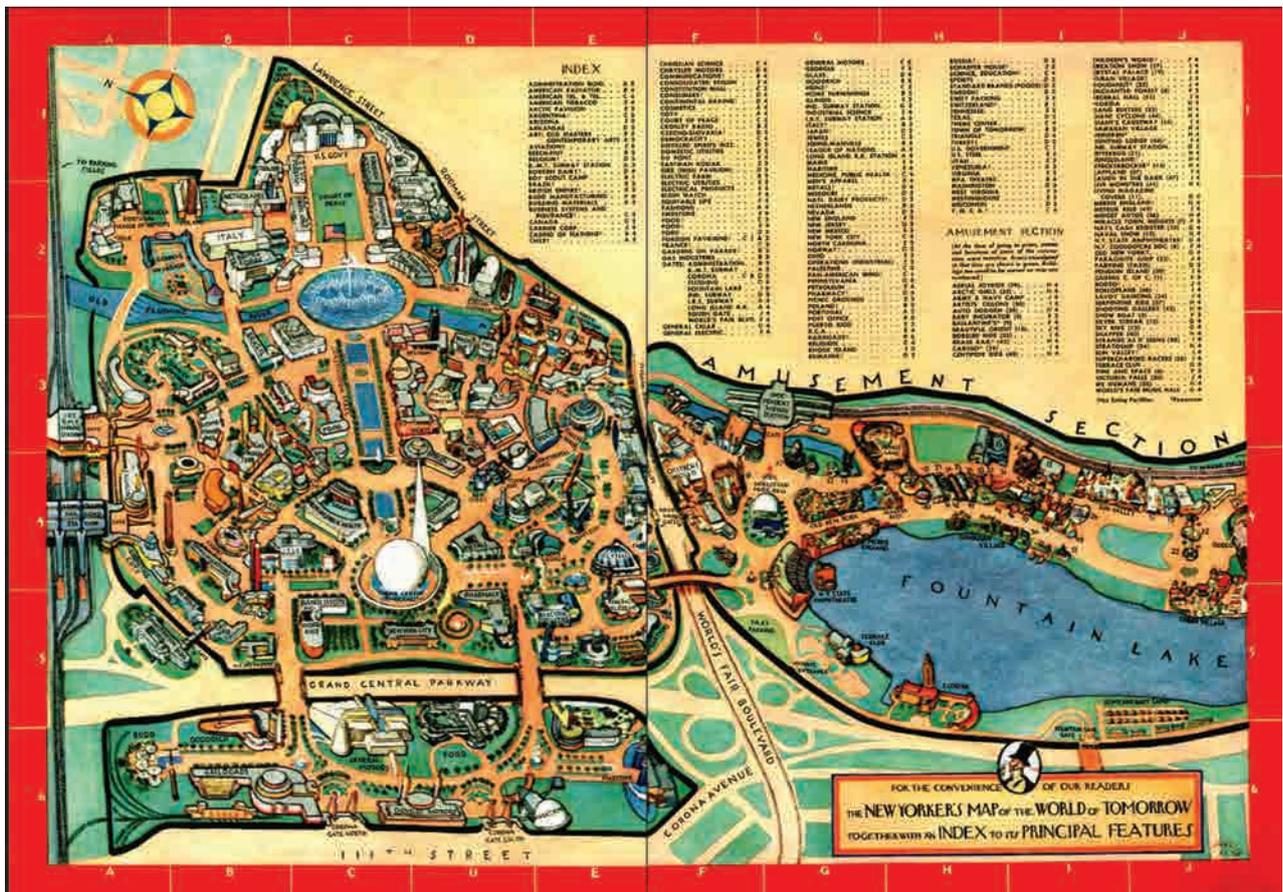


Fig. 35. New York World's Fair, New Yorker Magazine, 1939

cietà - gli intellettuali, i costruttori di idee e di ideali - cui Spengler non attribuiva alcun ruolo creativo nel suo dramma morale. Nella sua serie Mumford cercava di delineare il loro manifesto e di prefigurare il nuovo corso che auspicava: in esso non v'era posto per gli intellettuali chiusi nella torre d'avorio, ma solo per pensatori organicamente integrati nella comunità. I quattro volumi storici della sua serie, scritti in un periodo di rapida disintegrazione sociale, di depressione economica e di totalitarismi aggressivi testimoniavano una svolta nelle vedute sociali del critico newyorkese: un profondo pessimismo sulle possibilità di riumanizzare la società civile che non cedeva, però, alla disperazione.

Con un' accentuazione meno approfondita e notevolmente diversa, il romanzo di Sinclair Lewis non si limitava ad una mera descrizione letteraria della psicologia dell'americano medio e dell'alienazione indotta dal suo "way of living" in una città fortemente urbanizzata - per il cui approfondimento l'autore aveva trascorso tre anni a Cincinnati¹⁴ in Ohio - ma si caratterizzava anche per i cospicui riferimenti a temi di architettura e pianificazione urbanistica. Lo stesso protagonista del romanzo, che molto significativamente svolge la professione di *realtor*, quando può concedersi una pausa dalla routine del lavoro quotidiano, decide di trascorrere il suo *leisure-time* nella *wilderness* del Maine, mostrando una sorprendente sintonia con il *deep dramatic appeal* degli *scouting-camps* e delle *camp-communities* cui si riferiva Benton MacKaye in "An Appalachian Trail: A Project in Regional Planning"¹⁵. Nell'articolo, che avrebbe influenzato gran parte della successiva discussione americana sul tema della pianificazione regionale e della "commu-

nity planning” durante gli anni Venti fino alla istituzione della “Tennessee Valley Authority” nel 1933 agli inizi del primo New Deal, MacKaye aveva infatti sostenuto che:

[...] The problem of living is at bottom an economic one. And this alone is bad enough, even in a period of so-called 'normalcy'. But living has been considerably complicated of late in various ways - by war, by questions of personal liberty and by 'menaces' of one kind or another. There have been created bitter antagonisms. We are undergoing also the bad combination of high prices and unemployment. This situation is world-wide - the result of a world-wide-war. [...] The customary approach to the problem of living relates to work rather than play. Can we increase the efficiency of our 'working' time? Can we solve the problem of labor? If so we can widen the opportunities for leisure. The new approach reverses this mental process. Can we increase the efficiency of our 'spare' time? Can we develop opportunities for leisure as an aid in solving the problem of labor? Elements of dramatic appeal. The results achievable in the camp and scouting life are common knowledge to all who have passed beyond the tenderfoot stage therein. The camp community is a sanctuary and a refuge from the scramble of every-day worldly commercial life. It is in essence a retreat from profit. Cooperation replaces antagonism, trust replaces suspicion, emulation replaces competition. An Appalachian trail, with its camps, communities, and spheres of influence along the skyline, should, with reasonably good management, accomplish these achievements. And they possess within them the elements of a deep dramatic appeal. Indeed the lure of the scouting life can be made the most formidable enemy of the lure of militarism (a thing with which this country is menaced along with all others). It comes the nearest perhaps, of things thus far projected, to supplying what Professor James once called a 'moral equivalent of war'. It appeals to the primal instincts of fighting heroism, of volunteer service, and of work in a common cause¹⁶.

Lo stesso sviluppo longitudinale della *Appalachian Trail*, che si estendeva, per oltre duemila miglia, da Mount Washington nel Maine fino Mount Mitchell in Georgia, se da un lato testimonia che la scala dimensionale al cui interno si delineavano le strategie americane di pianificazione territoriale era caratterizzata da un'ampiezza non solo impensabile, ma praticamente inattuabile nei Paesi europei, dall'altro fa emergere alcune delle ragioni di un ruralismo profondamente radicato nel pensiero e nella prassi americana e che Frank Lloyd Wright tenterà di rendere operativo con la sua *Broadacre City*.

Inoltre, sotto il profilo politico e sociologico, il dualismo tra *work* e *play*, tra *labor* e *leisure*, tra *antagonism* e *cooperation* insieme al binomio *community* e *nature* ed alla necessità “to supplying what Professor James once called a 'moral equivalent of war'”¹⁷, indicati da McKaye come fattori determinanti del suo approccio etico-na-



Fig. 36. New York World's Fair, 1939

turalistico e precocemente ecologico alla soluzione del *problem of living*, saranno, come si mostrerà nel seguito, temi ricorrenti anche nello strumentalismo anti-dualistico che John Dewey, seguendo le linee dell'empirismo radicale di William James, proponeva come "American way of Thinking" in *Democracy and Education* del 1916, in *Experience and Nature* del 1925 e in *Art as Experience* del 1934.

4.2. Mumford, Adams e il Regional Plan of New York

Nella primavera del 1923 Benton MacKaye, Lewis Mumford, Clarence Stein insieme ad altri intellettuali newyorkesi avevano dato vita alla "Regional Planning Association of America" (RPAA), una composita associazione di economisti, sociologi e riformatori urbani¹⁸. Nel luglio di quello stesso anno l'urbanista britannico Thomas Adams, assumendo l'incarico di direttore dei "Plans and Surveys" per la "Russell Sage Foundation", elaborava la "Regional Survey of New York and its Environs", che precorreva il "Regional Plan of New York" (RPNY)¹⁹. La "regional city" emerge dunque, verso la fine del decennio, come risposta pianificata ai problemi della metropoli industriale americana. Per quanto, già agli inizi del ventesimo secolo, il movimento "City Beautiful" di Daniel Burnham avesse preso atto di gran parte delle medesime istanze urbane, l'approccio regionalista si appellava ad una nuova interpretazione del funzionamento della "metropolitan-machine", dell'attività governativa e della stessa natura del capitalismo avanzato per proporre una visione unitaria delle relazioni spaziali e sociali nell'area metropolitana di New York. I regionalisti facevano proprie le critiche ottocentesche basate su "blight" e "congestion" ma le riformulavano all'interno di un quadro ideologico che proponeva una ristrutturazione radicale della città "decentralizzata" secondo zone funzionali.

Proprio nel 1929, durante la realizzazione del progetto di Clarence Stein e Henry Wright di Radburn, a Fair Lawn in New Jersey e, dopo la pubblicazione dei dieci volumi del piano urbanistico di Thomas Adams, iniziava a manifestarsi una frattura all'interno

dei gruppi regionalisti soprattutto con riferimento alla esatta definizione di “regione” e sugli scopi concreti da perseguire attraverso la pianificazione regionale.

In estrema sintesi, la differenza più significativa tra le due impostazioni consisteva nel fatto che il gruppo di Adams muoveva dal concetto di *metropolitanism* mentre il composito gruppo di Mumford si ispirava tanto ad un *communitarianism* profondamente anti-metropolitano quanto alle esperienze di riforma urbanistica realizzate in Europa e, soprattutto, in Olanda. Mentre Thomas Adams intendeva razionalizzare, reinterpretare e rafforzare l’egemonia culturale ed economica di New York City, come centro regionale e nazionale, Lewis Mumford²⁰ propendeva per lo smembramento della “city of the dead” metropolitana a vantaggio di una ragnatela di “satellite cities” di piccola scala dimensionale. La differenza può essere sintetizzata nel contrasto tra la “diffuse recentralization”²¹, sostenuta dal primo dei due gruppi e la “decentralization” proposta dal secondo, termini entrambi largamente generici che, se esaminati attentamente, rivelano che in sostanza Adams fosse orientato a consentire la presenza della industria urbana e a limitare la dispersione mentre la RPAA proponeva il distanziamento centrifugo dal nucleo centrale verso il territorio non ancora urbanizzato²².

Gli scopi di questi urbanisti visionari, consolidati e resi popolari, crearono una nuova concezione della città che avrebbe dominato il discorso urbanistico per la successiva metà del secolo. Saldando insieme i diversi concetti di regione, congestione, zonizzazione e decentralizzazione, il regionalismo di Adams e Mumford intendeva creare sobborghi-satellite integrando così l’abitazione e il luogo di lavoro anche se a fini differenti. Il piano della grandiosa città industriale di Hackensack Meadowlands proposto da Adams e quello di Radburn elaborato dalla Regional Planning Association of America erano entrambi basati sulla decentralizzazione regionale, ma mentre il primo mirava ad utilizzare la “recentralization” come supporto alla città metropolitana, quello di Radburn diveniva sinonimo di “dormitory suburb” e di abbandono.

Lewis Mumford e Thomas Adams erano soltanto i più attivi ed eminenti tra molti promotori di principi regionalisti durante i primi decenni del ventesimo secolo. Il periodo abbonda di definizioni di “regione” cui attingevano gli urbanisti di New York. I due gruppi di Adams e Mumford²³ avevano le loro radici culturali nel movimento inglese della Garden City di Ebenezer Howard. La concezione di Howard, esposta in *To-Morrow: A Peaceful Path to Real Reform* (1898), e parzialmente attuata attraverso una serie di progetti nell’area metropolitana di Londra, era fondata sul presupposto della delocalizzazione della “working class” dai congestionati quartieri della “industrial London” verso “satellite towns” capaci di coniugare i migliori attributi di “town” e “country”²⁴. Le “garden-cities” avrebbero dovuto essere costruite attraverso una cooperazione equilibrata tra una “philanthropic land speculation” ed una “collective land ownership”, comprendere sia le residenze sia le fabbriche ed essere limitate a 32.000 residenti.

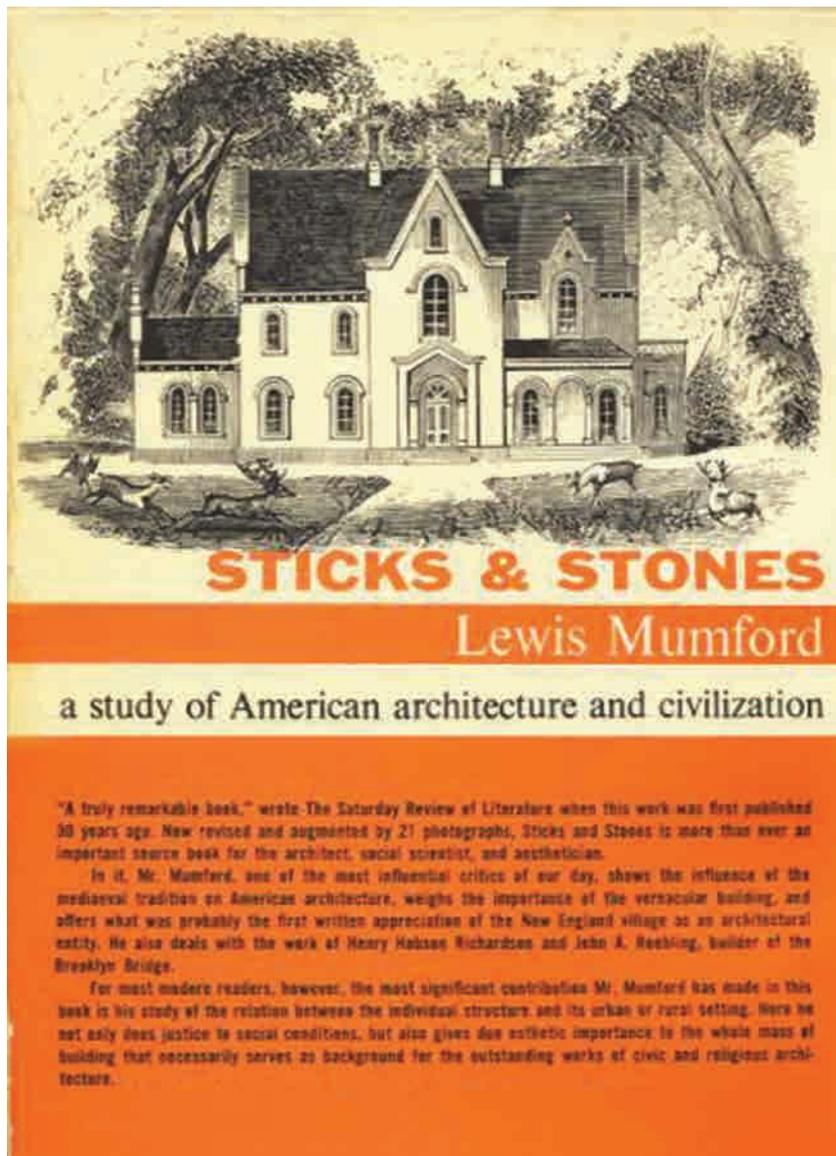


Fig. 37. Lewis Mumford

Ma era come parte di un "regional cluster" che la città-giardino sarebbe stata effettivamente capace di coniugare "town and country", giacché "each inhabitant of the whole group, though in one sense living in a town of small size, would be in reality living in, and would enjoy the advantages of a great and most beautiful city; and yet all the fresh delights of the country [...] would be within a very few minutes' ride or walk"²⁵. Il nucleo centrale del concetto regionale di Howard, spesso offuscato dalla focalizzazione del suo interesse sugli aspetti sociali ed istituzionali della *garden-city*, era rappresentato dalla "Social City" in cui una "Central City" di 58000 abitanti, avrebbe dovuto costituire il polo di attrazione di piccole *garden-cities*, separate l'una dall'altra da parchi forestali e "greenbelts" e, tuttavia, collegate da un rapido ed efficiente sistema di trasporto e transito. La "Social City" di Howard, capace di integrare ed armonizzare al suo interno esigenze fisiche, economiche e culturali, rappresentava il primo modello completo di regione e, in quanto tale, esercitò una profonda influenza sul pensiero regionalista americano.

La definizione di regione e del ruolo della pianificazione regionale del gruppo di Adams integrava il concetto della *garden-city* di

Howard con l'analisi della "urban ecology" della Scuola di Sociologia Urbana della Università di Chicago.

Robert Park, Ernest Burgess e Louis Wirth rappresentavano il nucleo di un gruppo di sociologi di Chicago che avevano avviato lo studio della "human ecology", l'analisi scientifica del "*orderly and typical grouping of [the city's] population and institutions*" seguendo leggi naturali del comportamento di gruppo e dell'accrescimento urbano²⁶.

All'inizio degli anni Venti Robert Park²⁷ e i suoi collaboratori avevano contribuito a trasformare lo studio della società come raggruppamento di individui basato su metodi numerico-statistici in una scienza euristica che considerava i gruppi sociali come una unità organica controllabile mediante una idonea manipolazione dell'ambiente urbano.

Questa nuova impostazione produceva l'immagine diagrammatica della città - sostanzialmente della città americana - come "dart-board" - cioè come il bersaglio a circonferenze concentriche del tiro con l'arco - di Robert Park e Ernest Burgess che intendeva illustrare il modo in cui le leggi del comportamento di gruppo producessero inevitabilmente una specifica configurazione fisica della città. Questa configurazione, creando una gerarchia spaziale tra valore finanziario dei terreni, classi sociali e raggruppamenti etnici determinava a sua volta il comportamento di gruppo. Burgess descriveva la crescita della città "*as a process of distribution [...] which shifts and sorts and relocates individual and groups by residence and occupation*"²⁸. Le leggi naturali che regolano questo accrescimento avevano prodotto, nello specifico caso di Chicago, un modello normativo, una "half moon and dart-board", che consentiva di rendere evidente la separazione osservabile della città in cinque zone concentriche: la "central zone", cioè il distretto centrale degli affari, che ospitava sia le attività commerciali e finanziarie sia la popolazione dei senza-tetto; la "zone in transition" in cui si addensavano le baracche etniche e le colonie di artisti; la "working-class zone", che ospitava le abitazioni degli immigrati di seconda generazione; la "residential zone" di maggiore densità abitativa e, infine, la "commuting zone" dei "white collars".

Al di là di sottili distinzioni semantiche, entrambi i gruppi newyorkesi condividevano sostanzialmente la definizione dell'aggettivo regionale data dalla Scuola di Sociologia Urbana di Chicago ed ambedue concentravano l'attenzione soprattutto sul problema della congestione nella regione.

[...] Look at the great city in its entirety: the turbid mass of traffic blocking the streets and avenues, the slow-moving crowd of people clambering in to street-cars, elevateds, subways, their arms pinioned to their sides, pushed and packed like cattle in ill-smelling cars [...] Look at the dingy slums of the East Side, Long Island City, the stockyard neighborhoods. Why the great city? What are we putting in and what are we getting out? How long can we stand the strains and difficulties that are peculiar to our large congested centers?"²⁹.

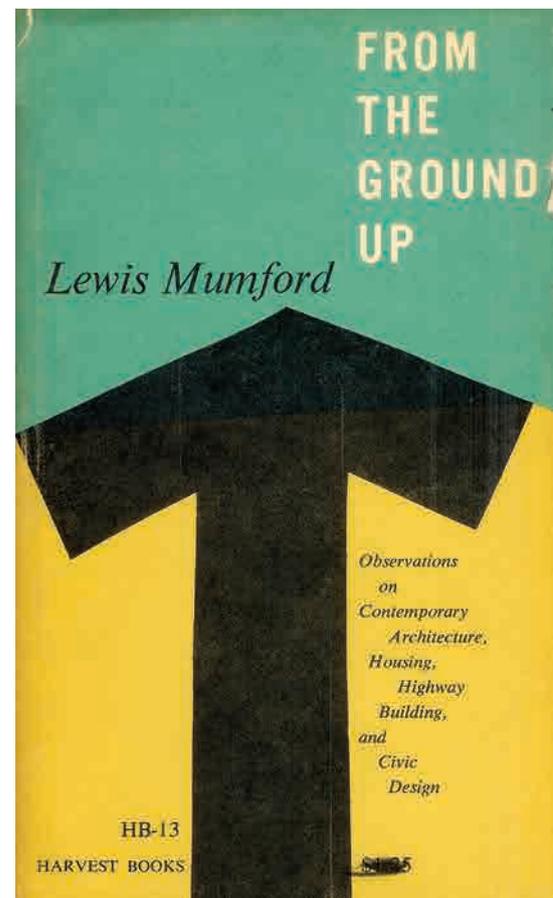


Fig. 38. Copertina di The New Yorker, May 23, 1964.

Fig. 39. From the ground up, Lewis Mumford, 1956

Lo spettro della congestione, prodotto dalla *urban-mass*, sembrava minacciare le "città invisibili" di Adams e di Mumford. Il termine "congestion", mutuato dai riformatori dell'edilizia sociale e dagli urbanisti del tardo Ottocento, era stato assimilato dai regionalisti a concetti come "blight", "slums", "overcrowding", "concentration", "mobility", "density" e "traffic jams."

Proprio l'elasticità del termine consentiva un'ampia concordanza tra i gruppi newyorkesi sotto il profilo critico. Benché Mumford e Adams, spesso, non ritenessero necessario correggere questa assimilazione generica, sembra chiaro che i reciproci attacchi alla "congestion" contenessero, in effetti, due elementi distinti uno economico e l'altro sociale.

L'aspetto economico della critica alla congestione rispondeva ad una crisi percepita nella distribuzione dei beni di consumo e si riteneva fosse radicata nei principi di gestione scientifica introdotti da Frederick Winslow Taylor, che attenevano alla efficiente localizzazione dell'industria in modo da ridurre la densità degli edifici e migliorare il sistema di trasporto e transito. L'aspetto sociale della critica a "blight and slums" atteneva tanto alla densità

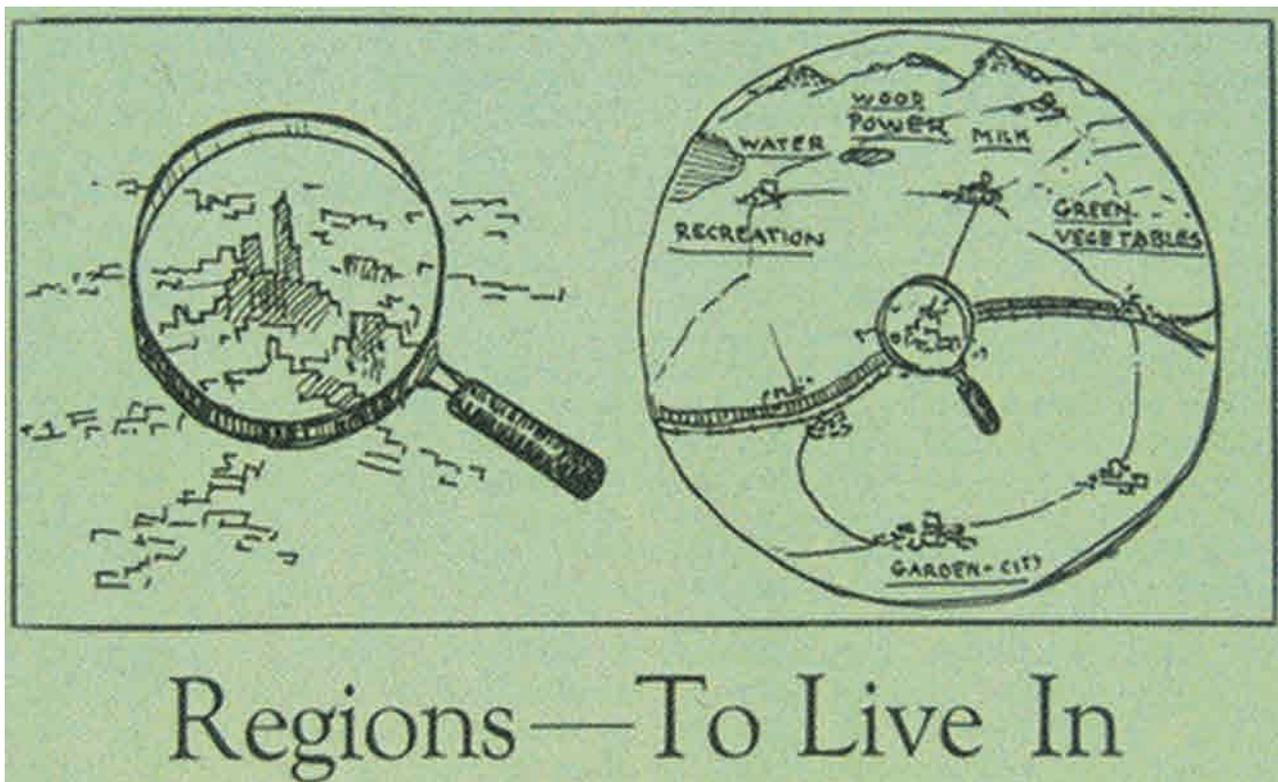
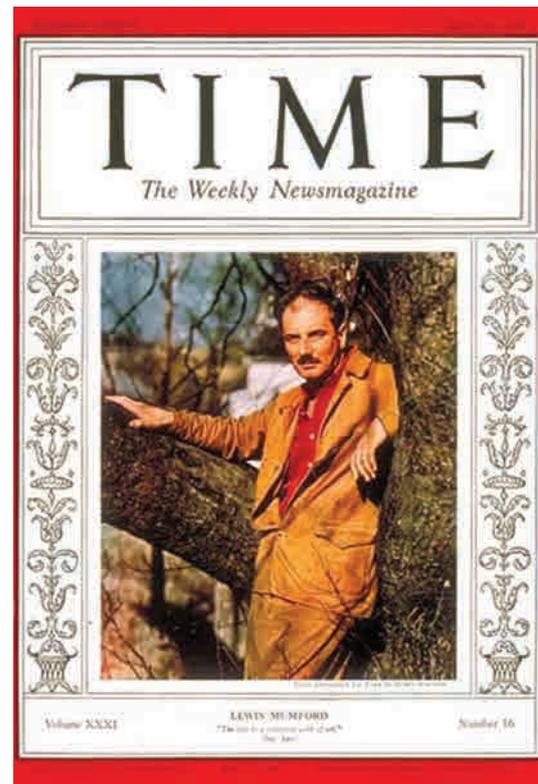
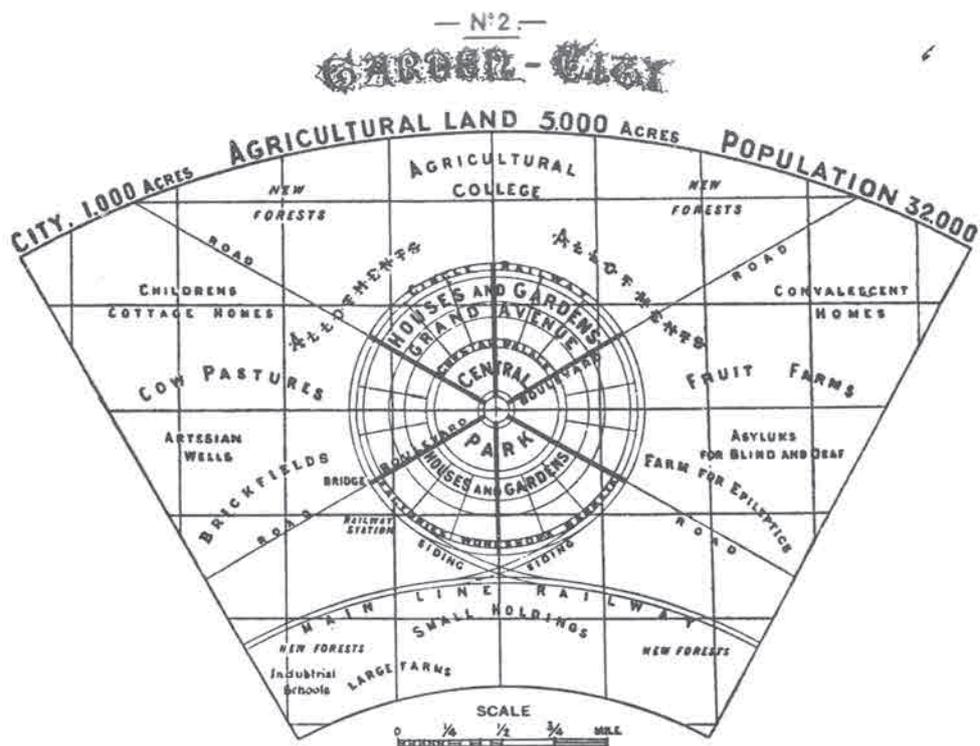


Fig. 40. Lewis Mumford,
"Regions to live in", 1925

della popolazione, alle condizioni di vita, di salute pubblica, di igiene ambientale, quanto ai negativi effetti sociali prodotti dalla speculazione immobiliare. Ricomprendendo tutti gli aspetti critici del problema urbano - lamentati dai riformatori del housing, dagli urbanisti municipali e dai tecnocrati tayloristi - sotto l'insegna della pianificazione regionale, sia Adams che Mumford legittimavano e rendevano popolare un dibattito di *elite* che avrebbe dominato il concetto di metropoli del ventesimo secolo.

C'era accordo sostanziale tra i due gruppi di New York sulla natura e sull'impatto della congestione economica. La concentrazione di attività industriali e commerciali a Manhattan produceva una crisi nella distribuzione e nella movimentazione di beni e di operatori. Il sistema stradale a griglia ortogonale, imposto dallo "zoning" del 1811, non riusciva ad assorbire l'accresciuto traffico di automobili e mezzi commerciali e il sistema pubblico di trasporto avrebbe richiesto ingenti investimenti finanziari per essere adeguato alle crescenti richieste. Poiché le abitazioni residenziali erano state allontanate dal centro dalle attività commerciali e dal costo elevato dei terreni, il monopolio di Manhattan sulle attività commerciali e produttive richiedeva sempre maggiori interscambi. Queste inefficienze contribuivano all'aumento dei prezzi dei beni di consumo e a maggiori investimenti nelle infrastrutture pubbliche. Entrambi i gruppi ritenevano concordemente che la soluzione del problema imponesse la rilocalizzazione dell'industria, la riduzione della densità abitativa, l'adeguamento e il potenziamento del sistema di trasporto, per quanto dissentissero sulla natura e sulla entità di una siffatta "de-concentrazione."

L'aspetto sociale del problema della congestione divenne un elemento cruciale della ideologia regionalista. Speculazione edilizia e pressione demografica potevano avere generato "congestion



and blight” ma, secondo Burgess, questi stessi agenti erano divenuti parte organica della struttura sociale della città: l’intensità della competizione economica con i connessi stimoli sociali nella metropoli congestionata conduceva ad un aumento degli effetti destabilizzanti provocati da quella che definiva “mobility” cioè il “*change of movement in response to a new stimulus or situation. [...] The mobility of city life, with its increase in number and intensity of stimulations, tends inevitably to confuse and to demoralize the person. For an essential element in the mores and in personal morality is consistency, consistency of the type that is natural in the social control of the primary group. Where mobility is greatest, and where in consequence primary control breaks down completely, as in the zone of deterioration in the modern city, there develop areas of demoralization, of promiscuity, and vice*³⁰”.

Offrendo una metodologia prescrittiva per contrastare gli aspetti di degrado sociale, Clarence Arthur Perry trasferiva l’analisi dei sociologi di Chicago all’interno del radicale correttivo urbanistico rappresentato dalla “Neighborhood Unit”³¹. Park riteneva invece che il “vicinato” tradizionale³² fosse impraticabile essendo stato messo in crisi dall’accresciuta dipendenza dalla automobile. Si trattava dell’esempio più limpido e letterale della “mobility” declinato dai sociologi di Chicago. La principale innovazione proposta da Perry consisteva nella netta separazione del traffico regionale dal traffico locale. La mobilità sociale e psicologica della interpretazione di Burgess diventava, nel modello di Perry, la mobilità puramente fisica dell’automobile e doveva pertanto essere regolata sezionando e separando il traffico regionale, locale e vicinale. Nel diagramma dei “Neighborhood Unit Principles”³³ le autostrade e le strade carrabili definivano frontiere per

Fig. 41. Ebenezer Howard, Garden city of tomorrow, 1902.

Fig. 42. TIME Magazine cover, Lewis Mumford, 1938

Fig. 43. Ebenezer Howard, Garden Cities of Tomorrow, 1902



rafforzare, piuttosto che indebolire, il carattere introspettivo del “neighborhood”. Il “neighborhood” è penetrato da alcune strade di maggiore larghezza, ma anche queste sono interrotte. Nel sistema viario interno Perry cercava di separare il traffico per depotenziare la forza di attrazione centripeta dell’automobile. I “colli di bottiglia”, i parchi interni e le intersezioni a “T” erano strumenti finalizzati alla protezione del benessere fisico e morale dei residenti dalla invasività della automobile e dal concomitante malessere sociale prodotto dalla congestione urbana.

A Radburn, Stein e Wright recepivano gli “interior parks” e i “colli di bottiglia” del piano di Clarence Perry realizzando un sistema reticolare in cui si sovrapponevano, su piani verticalmente sfalsati, direttrici di circolazione destinate alle automobili ed ai pedoni. La separazione di funzioni distinte veniva ottenuta mediante sottopassi che consentivano ai pedoni di percorrere l’intero distretto senza mai incrociare il traffico carrabile al livello stradale. Adottando una strategia basata su iper-blocchi, che sistemando i lotti edificabili all’interno di isolati più estesi minimizzava la superficie destinata alle strade, Stein and Wright riuscivano a creare uno spazio verde per la comunità all’interno dei blocchi riservati all’esclusivo uso residenziale. Questo “parco privato” interno, ottenuto con una sostanziale inversione della “greenbelt” esterna della *garden-city*, veniva schermato dal traffico veicolare con edifici residenziali allocati negli anelli individuati da strade chiuse a cappio su se stesse. Sia Perry sia Adams apprezzavano il piano di Radburn, ritenendo che dovesse essere *il* modello del nuovo sviluppo al di fuori della città centrale.

4.3. La lezione pragmatista di John Dewey da Chicago a New York

Si è già detto che molti dei temi che furono oggetto di discussione critica durante gli anni Venti del Ventesimo secolo erano già ben presenti nella società americana alla fine dell’Ottocento. D’altra parte, per una singolare longevità anagrafica, almeno

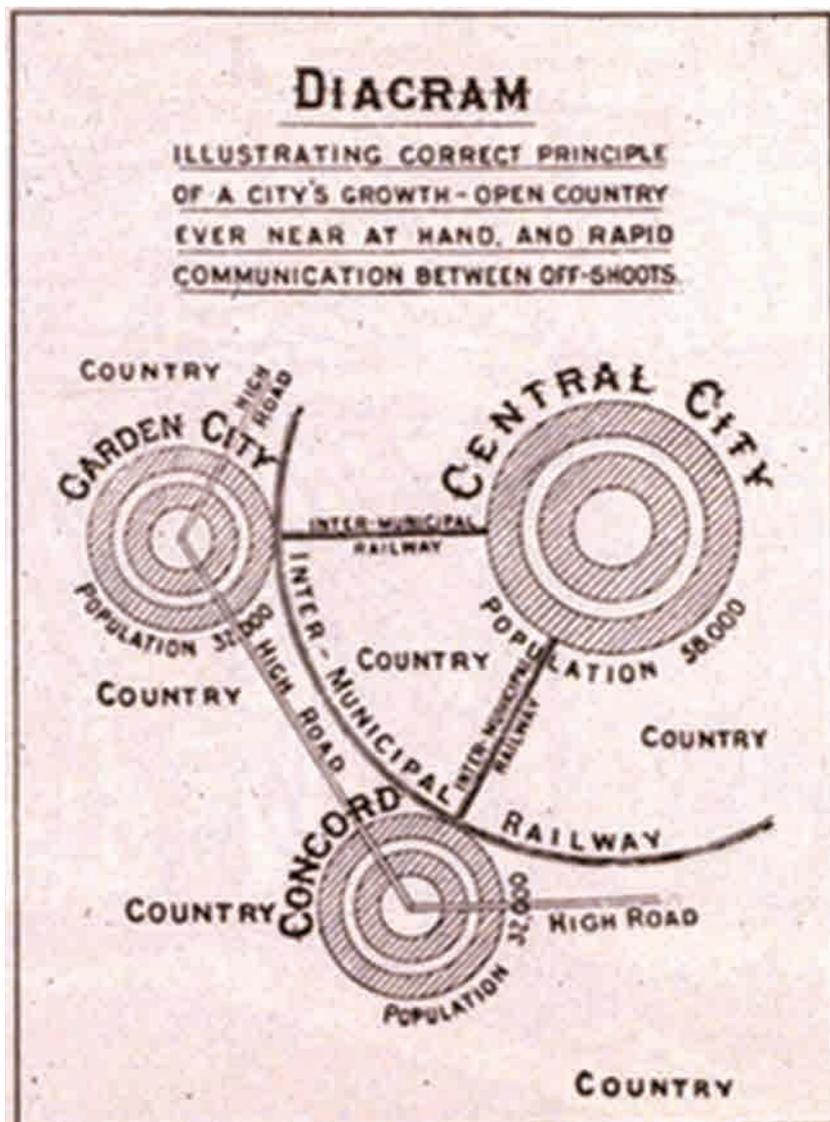


Fig. 44. Ebenezer Howard, Garden Cities of Tomorrow, 1902

due - F. L. Wright e John Dewey - tra le personalità che incisero maggiormente, sotto diversi profili, sul dibattito culturale tra le due guerre mondiali, già agli albori del nuovo secolo avevano largamente consolidato le proprie carriere professionali. Si è perciò ritenuto indispensabile, oltre che necessario per un'analisi non frammentaria ed episodica delle tematiche affrontate in questo lavoro di tesi di ripercorrere, seppure sinteticamente, lo sviluppo delle rispettive impostazioni metodologiche e concettuali.

John Dewey nasceva in New England, a Burlington nel Vermont, il 20 ottobre del 1859, un anno memorabile nella storia intellettuale dell'Occidente, testimoniato dalla pubblicazione di *Origin of Species* di Charles Darwin, di *On Liberty* di John Stuart Mill e di *Contribution to the Critique of Political Economy* di Karl Marx.

Dopo aver conseguito il Ph.D. alla Johns Hopkins, fu nominato professore di Filosofia alla University of Michigan ad Ann Arbor dove ebbe tra i suoi allievi Robert Ezra Park che avrebbe successivamente fondato - con Ernest Burgess, Roderik MacKenzie e Louis Wirth - la *Chicago School of Sociology*.

Nell'estate del 1894 William Rainey Harper gli assegnava la pro-

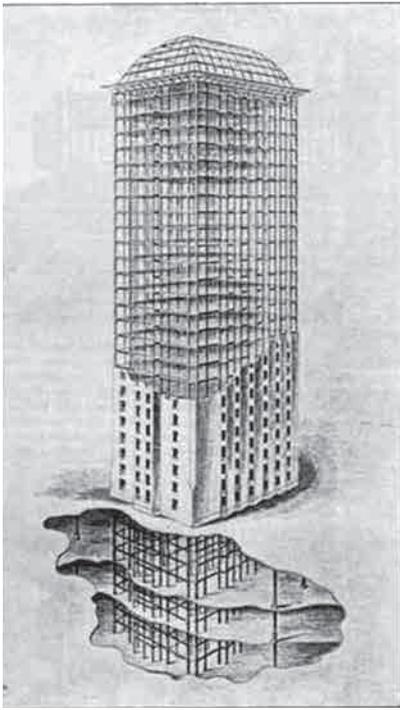


Fig. 45. King Camp Gillette,
World Corporation, 1910

fessorship di "Philosophy" presso la University of Chicago, fondata soltanto quattro anni addietro con il contributo finanziario di 80 milioni di dollari offerto da John Davison Rockefeller Sr. e la cui Lecture Hall fu costruita - in stile rigorosamente neo-gotico da Henry Ives Cobb - su un terreno donato dall'imprenditore Marshall Field. Il trasferimento da Ann Arbor a Chicago aveva proiettato Dewey da un contesto relativamente rurale nel vortice della metropoli prototipo dell'America nella fase dell'industrializzazione. La popolazione di Chicago era cresciuta rapidamente da mezzo milione nel 1880 a più di un milione nel 1890, e nel 1900 avrebbe raggiunto circa 1,7 milioni. Il maggior apporto a questo incremento era dovuto ad un imponente flusso di immigrati per cui, nel 1890, circa il 75 per cento della popolazione era costituita da stranieri e dai loro figli. Anche Frank Lloyd Wright partecipò a questa ondata immigratoria giacché, nel 1887, dopo aver interrotto gli studi a Madison in Wisconsin, era stato assunto come disegnatore presso lo studio di Joseph Lyman Silsbee. Nel 1925 anche Eliel Saarinen avrebbe scelto il vicino Michigan come terra d'immigrazione seguito, dopo dodici anni, da Ludwig Mies Van der Rohe, László Moholy-Nagy e Ludwig Hilberseimer.

Il panorama culturale della *windy city* dell'Illinois era formato tanto dalle classi sociali quanto dalle etnie e quello edilizio si estendeva dalle lussuose abitazioni sulla costa del lago Michigan e dagli edifici alti per uffici nel *Loop* di Chicago, ai laboratori tessili e alle vaste tenute agricole e immobiliari nel West Side. Nonostante il *panic* del 1893, e il successivo ciclo deflativo dell'economia nazionale, la città attraversava un periodo di espansione edilizia descritta da Louis Sullivan in *Autobiography of an Idea* pubblicato postumo nel 1927. Holabird & Roche, William Le Baron Jenney, Henry Hobson Richardson, Daniel Burnham, John Wellborn Root e Adler & Sullivan contribuivano ad una profonda trasformazione dell'architettura e dello skyline di una città che, con la *White City* allestita per la Columbian World's Fair del 1893 sulla costa del lago Michigan, aveva voluto affermare con forza il suo ruolo di "capital of the Midwest". Utilizzando nuovi materiali, nuove tecniche costruttive - telai verticali d'acciaio - e ricorrendo a tecnologie innovative, come gli ascensori a trazione elettrica e gli impianti di distribuzione idrica e di termo-ventilazione, questi architetti sperimentavano nuovi modi di verticalizzazione dello spazio costruito che resero famosa la città. Eppure, la costruzione del Reliance Building progettato da Daniel H. Burnham & John Wellborn Root nel 1890, chiudeva una fase espansiva e, nello stesso tempo, originale e innovativa dell'architettura di Chicago.

Tutte le possibilità e le patologie della vita metropolitana erano in piena mostra a Chicago in quel decennio che, di fatto, ponendo fine alla *Reconstruction* successiva alla *Civil War* chiudeva le *Brown Decades*. Chicago costituiva infatti un gigantesco esperimento urbano con le sue ondate di immigrati, con l'esplosione industriale, con la macchina politica che dilagava insieme alla città, il mondo del crimine, i disoccupati, i marginali, gli *hoboes*,

i *trumps*, i *bums*: qui era possibile studiare, come avrebbe, poi, fatto Robert Park, “*le forze in azione nella comunità urbana*. [...] *La scienza che cerca di isolare questi fattori e di descrivere la caratteristica costellazione di istituzioni prodotta dalla cooperazione di queste forze è quel che chiamiamo “ecologia umana” per distinguerla da quella animale e botanica*”.

“*A Chicago*”, scriveva Dewey a sua moglie Alice, che con la famiglia risiedeva ancora provvisoriamente ad Ann Arbor, “*ogni cosa immaginabile ti stuzzica, la città sembra piena di problemi che protendono le loro mani e chiedono gentilmente a qualcuno o di risolverli in qualche modo o di gettarli nel lago. Non avevo alcuna idea che le cose potessero essere tanto più straordinarie ed oggettive di quanto esse siano in un paese di campagna, a tal punto che ti si attaccano addosso senza darti il tempo di rifletterci su. Il primo effetto è considerevolmente paralizzante, poi è stimolante - almeno per quanto mi riguarda - e forse questa è la ragione per cui c’è caos nel mondo e non perché uno se ne occupi veramente*”³⁴. Sugeriva ad Alice di immaginare la città come “*un inferno scatenato e, al tempo stesso, un non-inferno, da trattare come materiale per una nuova creazione*”. Questa sua visione di Chicago come “materiale per una nuova creazione” condivideva le idee di molti dei *Chicagoans* che Henry Demarest Lloyd aveva raccolto in una fiaba utopistica intitolata *No Mean City*³⁵. In questo racconto, che Lloyd espose più volte fino alla sua morte nel 1903, i cittadini di Chicago si impegnano nella rinascita morale della città dopo la World’s Fair del 1893 mettendo da parte le differenze che li avevano divisi e decidendo di ricostruire la *White City* della Esposizione. Lavorando insieme in “felice armonia” uomini di affari, professori, ministri del culto, architetti e artisti costruiscono una nuova *White City* che funge da laboratorio per la riforma urbana. I risultati degli esperimenti condotti colà sono poi applicati alla città su scala più grande, trasformandola in una località che prima era ritenuta assolutamente fuori moda e poi disperatamente grossolana da chiunque minacciasse o impreccasse contro un altro essere umano. La disoccupazione che consegue dalle riforme sociali e dagli avanzamenti tecnologici sviluppati nella *White City* viene attenuata con la creazione di una comunità cooperativa, chiamata “*No Mean City*” nei sobborghi di Chicago. Qui i *jobless* trovano occupazione grazie ad una economia in cui ognuno deve lavorare per uno scopo che è necessario al progetto generale, in cui colui che cura una malattia non è considerato più indispensabile e non ha maggiore valore di chi scava il canale o predispone le infrastrutture che prevengono le malattie e in cui tutto il lavoro è fatto dalle fatiche congiunte di tutti e, in quanto tale, appartiene a tutti³⁶. Con il volgere del tempo *No Mean City* finisce per superare Chicago in efficienza e qualità della vita e le persone provenienti dalla Mother-City cercano protezione sotto le ali di questa loro irresistibile città-rivale. Infine, nel centenario del Great Fire del 1871, i cittadini di Chicago votano per decidere la fine della vecchia città che verrà nuovamente incendiata e trasformata in un grande parco³⁷.

Per i Chicagoans la data del 1871, come successivamente quella del 1893, rappresentava un momento epocale nella storia della città e nel suo sviluppo immediatamente successivo. Come ha osservato Antonio Pizza:

[...] volviendo a la historia urbana de Chicago podemos sin rémora afirmar que el acto de fundación de la ciudad *contemporánea* tiene una fecha concreta; 8 de octubre de 1871. Y que el catastrófico incendio (The Great Fire) que la destruyó también constituye el punto de inflexión de su *mitificación*. Ciudad «única» en verdad, en la cual la construcción del mito de los incorruptos orígenes ¡coincide con su devenir *moderno*! Un acto dramático borra *in toto* un pasado, elimina brutalmente cualquier necesidad de interlocución con el ayer, también neutraliza las patologías atribuibles a diálogos sin resolver, al tiempo que entreabre un futuro como campo de posibilidades ilimitadas y franqueadas. En cierto modo, el fuego violento que allí estallará con efectos devastadores introduce el paradigma de la transformación perenne como prerrogativa específica de Chicago; ciudad que parece querer instrumentalizar las contrariedades, colocándolas como cimiento de una identidad renovada toda por construir, y sin embargo sujeta a una metamorfosis continua. [...] El «apocalipsis» (según las estimaciones el incendio arrasó 2.000 acres, provocando la destrucción de 18.000 edificios, dejando 90.000 personas sin techo y causando la muerte de 300 más), que duró un día y medio, evoca la destrucción de otras ciudades gloriosas, entradas endefectiblemente en el mito: Roma, Babilonia, Troya. [...] Sin embargo la ciudad, paradójicamente, de víctima se transformó en beneficiaria, en una suerte de versión renovada de la leyenda consoladora del ave fénix: la reconstrucción inmediata, cual salvífica higienización de un territorio abrasado y condenado por la historia adquiriría de hecho el valor de un acto de purificación espiritual, frente a la degradación deprimente del presente: más que añoranza de glorias perdidas, un impulso hacia un futuro de redención; más que victimismo autocomplaciente frente a un imponderable castigo divino, el despliegue de nuevas virtualidades, la metabolización de la desgracia en *oportunidad*. Lo cierto es que tale evento inaugurará un sentimiento de precariedad física y de volatilidad del orden social consustancial a Chicago en el cambio de siglo; sin embargo no es de secundaria importancia que este trágico evento no dé lugar a ninguna monumentalización o glorificación alegórica de sus *ruinas* humeantes. Muy al contrario, el *boosterism* urbano no dudó en suprimir al instante cualquier intento evocador, lanzándose impaciente a la construcción de una próxima perspectiva de salvación: los restos, reducidos a cenizas, sólo servirán para que sobre ellos se edificaran las ansiadas futuras glorias. [La] reconstrucción de Chicago avanzó por fases: los dos

primeros años se dedicaron a la rehabilitación del área afectada por el fuego, que había atacado sobre todo el centro de negocios - y también, aunque con menor intensidad, las zonas productivas y la potente red de infraestructuras ferroviarias, fluviales y portuarias - dando lugar a una sensible recuperación de la economía; la segunda fase, iniciada en 1880, mientras la ciudad estaba saliendo de un largo período de depresión, culminaría en la Exposición Universal de 1893³⁸.

L'utopia di Lloyd esprimeva il sogno di una riconciliazione di classe pacifica, che era largamente condivisa nella comunità dei riformatori di Chicago che concentravano le loro attività nelle case, nei sobborghi di Winnetka e nella Hull House, fondata da Jane Addams e Ellen Gates Starr nel 1889. Tuttavia, nonostante la loro avversione al conflitto di classe e la loro convinzione della necessità di una trasformazione imprescindibile dell'etica sociale per dare effettiva efficacia alle riforme, questi riformatori furono tanto realisti da non limitarsi alla speranza ed all'esortazione, ma accompagnavano le loro richieste di giustizia e di solidarietà con un attivismo pratico che aveva come scopo di condurre la società sulla strada della democrazia urbana. Così, nel fornire agli spettatori la visione di una *No Mean City*, Demarest Lloyd organizzava una coalizione politica populista di lavoratori urbani, contadini, socialisti ed intellettuali riformisti. E, mentre Jane Addams, insieme ad altre esponenti femminili della Hull House, sosteneva che la casa di accoglienza che aveva fondato fosse necessaria per colmare le differenze culturali di classe, propugnava nello stesso tempo una legislazione atta a migliorare il lavoro nelle fabbriche ed i servizi nella città. Fu proprio il concreto attivismo di questi riformatori che, più di ogni altra circostanza, convinse Dewey che "Chicago is the greatest place in the world". Aveva già tenuto conferenze alla Hull House per parecchi anni prima di trasferirsi a Chicago per cui, quando vi arrivò, fu accolto con entusiasmo nella comunità riformatrice, dedicando il suo impegno attivo ai problemi della pedagogia e dell'istruzione, apportando un importante contributo alla visione sociale dei riformatori e condividendo pienamente le scarse vittorie e le frustranti sconfitte riportate dal radicalismo democratico al tramonto del secolo.

Chicago che aveva accolto Dewey nell'estate del 1894 non mostrava l'armonia sociale dello scenario utopistico delineato da Lloyd ma, al contrario, sembrava essere il paradigma del conflitto di classe e della disarmonia. Il settore del trasporto ferroviario era oggetto di uno sciopero sindacale fin dalla primavera del 1894 in seguito ad un taglio dei salari praticato dalla "Pullman Car Workers" che non era stato accompagnato dalla riduzione dei canoni degli affitti, dei prezzi del cibo e del costo dei servizi che i lavoratori pagavano a George Pullman nella città-modello che l'azienda aveva costruito a Sud di Chicago nei primi anni '80. Dopo che la Compagnia di trasporti si era rifiutata di accogliere alcune richieste dei lavoratori, le maestranze iniziarono

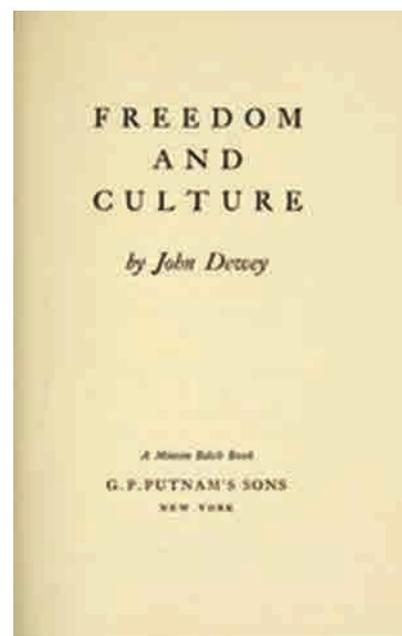


Fig. 46. John Dewey, *Freedom and Culture*, 1939



Fig. 47. Arthur Frappier, Proposed Chrystie-Forsyth Parkway, 1931

uno sciopero a partire dall'11 maggio, che era ancora in atto quando Dewey si trasferì a Chicago. Il filosofo di Burlington seguì l'evoluzione dello sciopero da vicino ribadendo la sua convinzione che le astensioni dal lavoro potevano spesso essere conflitti "funzionali di progresso". Le sue simpatie durante lo sciopero di Pullman erano interamente rivolte a favore dei lavoratori "*the trains don't run very regularly anymore*", scrisse a suo figlio, "*because the men wont work until some of their friends get paid enough money for their work so that they can live*".

Dewey assunse la direzione del Dipartimento di Filosofia, Psicologia e Pedagogia - che sarebbe poi divenuto il centro della "Chicago School of Pragmatism" - e ottenne la titolarità del corso di "Filosofia" presso il Department of Education.

Era stata sua moglie Alice a presentargli Jane Addams fondatrice della Hull House. La casa di accoglienza, analoga a quelle già esistenti a New York e Londra, offriva un luogo in cui gli immigrati potessero apprendere la lingua inglese, essere introdotti alle arti, e partecipare a discussioni filosofiche. La Hull House divenne presto un rifugio per donne indigenti. Jane Addams fece conoscere a Dewey la vita che si conduceva nei distretti più degradati e malfamati di Chicago. Lo condusse in visita negli stabilimenti di macellazione, nelle fabbriche di cibi conservati, mostrandogli le pessime condizioni igieniche dei posti di lavoro, e negli uffici municipali perché prendesse atto in prima persona del livello di corruzione raggiunto dai funzionari governativi.

Ma ciò che colpì profondamente Dewey fu il pamphlet *A Modern Lear*, scritto da Jane Addams nel 1894, basato su una stretta analogia tra il rapporto di re Lear e sua figlia Cordelia con quello tra George Pullman e i suoi dipendenti. Come King Lear, secondo Addams, Pullman esercitava una forma di benevolenza finalizzata ai propri interessi, definendo i bisogni dei destinatari di quella bonarietà paternalistica conformemente ai suoi desideri e ai suoi interessi. Aveva realizzato una città-azienda modello capace di soddisfare tutto quanto egli stesso riteneva fosse necessario per soddisfare le esigenze di vita del lavoratore. Come King Lear, aveva tuttavia ignorato una delle più importanti esigenze umane: il bisogno di autonomia.

[...] La nueva ciudad de Pullman se proponía, concretamente, como remedio al desorden social y a la heterogeneidad de comportamientos y situaciones que afectaban Chicago de esa época: y, sobre todo, renunciando a la posibilidad de redimir lo existente, optaba por la creación *ex novo*, con una huida consciente atropellada de las contradicciones del presente. Frente a las amenazas inquietantes de la actualidad del mundo laboral, la solución planteada por su fundador, impregnado de cultura evangelica, fue la de inculcar un claro principio del orden en la ideación de una comunidad de 1.400 viviendas, que alcanzó la cuota de 8.600 habitantes en 1884 y de 12.000 en 1893, su objetivo

era lograr un desarrollo absolutamente controlado del medio habitado, de forma bastante autocrática y panóptica, puesto que se llevaba a cabo sólo lo que realmente gustaba a su promotor, que ejercía en la práctica un poder absoluto sobre sus *subditos*. La *company-town*, completa de viviendas para la familia del empresario y de los trabajadores de fabricas y equipamientos de distinta clase para la población, fue diseñada y construida por el arquitecto Solon Spencer Beman, con la colaboración del paisajista Nathan Barrett, a partir de 1879, hasta la finalización de la obra en 1884³⁹.

Jane Addams si era proposta di fornire agli immigrati di diversa etnia un luogo in cui condividere le loro tradizioni culturali. Era particolarmente toccata dal modo in cui venivano trattati gli immigrati. Ad esempio criticava le direttive aziendali imposte dalla Ford Motor Company a tutti i suoi dipendenti circa il modo di vestirsi - di dismettere gli abiti etnici e indossare abbigliamento americano - circa la familiarizzazione con la cultura statunitense in modo da divenire parte di un uniforme "melting pot". Jane Addams aveva colto con largo anticipo la alienazione derivante da un precoce *fordismo* che, reso sistematico successivamente dagli scritti di Frederick Winslow Taylor, avrebbe portato nella cultura americana un ordine meccanicistico e tecnocratico contro cui si sarebbero scagliati molti intellettuali durante gli anni Venti del Ventesimo secolo e che, in architettura e nell'arte, avrebbe prodotto le istanze del regionalismo organico. Dewey concordava con questa visione che si opponeva alla tendenza di meccanizzazione, non solo degli organi manageriali delle fabbriche, ma perfino degli stili di vita dei lavoratori. Era però maggiormente orientato verso la integrazione degli immigrati con gli elementi specifici della lingua e della cultura americana, mostrandosi in questa tesi meno cosmopolita di quanto si sarebbe rivelato nel corso dei suoi scritti successivi. In effetti credeva nell'idea del "melting pot" ma non fino al punto di costringere gli immigrati a rinunciare totalmente alla loro identità: pensava infatti che il pluralismo potesse rafforzare l'identità americana. Vedeva la Hull House come una istituzione di formazione collegata alla comunità e al servizio dei residenti locali di ogni età, dall'infanzia alla maturità. Perfettamente convinto dell'importanza dell'istruzione giovanile, Dewey indusse le personalità di maggiore spicco delle comunità etniche e gli organi amministrativi dell'Università ad istituire una scuola laboratorio per sviluppare ricerche, per praticare e confrontare diverse teorie pedagogiche, principalmente le sue. Fin dai primi mesi del suo trasferimento a Chicago, aveva scritto a sua moglie Alice una lettera in cui manifestava le sue idee sulla formazione scolare "[...] *There is an image of a school growing up in my mind all the time; a school where some actual and literal constructive activity shall be the centre and source of the whole thing, and from which the work should be always growing out in two directions - one the social bearings of that constructive industry, the other the contact with nature which supplies it with its ma-*

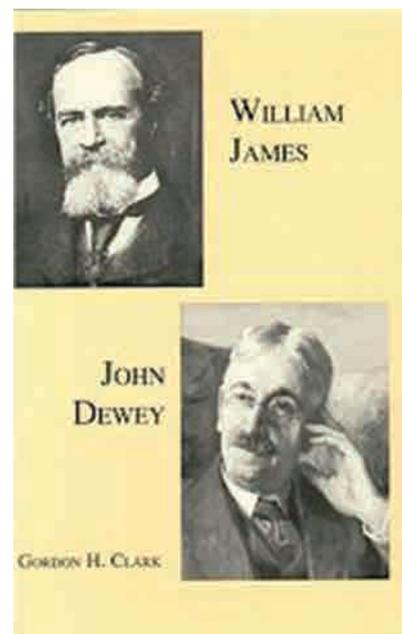


Fig. 48. Gordon Haddon Clark, *William James and John Dewey*, 1995



Fig. 49. Hugh Ferriss, Avenue of the Future, 1923

materials. I can see, theoretically, how the carpentry, etc., in building a model house shall be the centre of a social training on the one side and a scientific on the other, all held within the grasp of a positive concrete physical habit of eye and hand"⁴⁰.

Si impegnò, pertanto, attivamente nella fondazione della University of Chicago Laboratory School, finanziandola parzialmente con risorse personali. Il suo maestro e mentore William James avrebbe successivamente osservato: "The University [of Chicago] has during the past six months given birth to the fruit of its ten years of gestation under John Dewey. The result is wonderful - a *real school* and *real Thought*. Important thought too! Did you ever hear of such a city or such a university? Here we have thought but no school. At Yale a school, but no thought. Chicago has both"⁴¹.

Dewey proponeva una scuola il cui scopo doveva essere principalmente quello di praticare "*theoretical work in touch with the demands of practice*" come componente essenziale di un dipartimento di pedagogia "*the nerve of the whole scheme*".

Grazie al supporto di William Rainey Harper, la Laboratory School of the University of Chicago inaugurò i suoi corsi nel mese di gennaio del 1896 annoverando sedici bambini iscritti e due insegnanti. Nel 1903 contava già 140 studenti - provenienti in gran parte da famiglie di professionisti - 23 insegnanti e dieci assistenti diplomati. L'impatto innovativo che la Laboratory School avrebbe avuto sui metodi di insegnamento in tutti gli Stati Uniti, si sarebbe rivelato in modo sempre più incisivo con le successive iniziative che lo stesso Dewey avrebbe intrapreso a New York con la New School for Social Research, e con l'applicazione delle sue concezioni a molti Colleges americani e, in particolare, al famoso Black Mountain College ad Ashville in North-Carolina di cui si dirà nel seguito⁴².

Il nucleo centrale del curriculum formativo della scuola era basato sul concetto che Dewey chiamava "occupation", cioè, un modo di attività dell'alunno "*which reproduces, or runs parallel to, some of work carried on in social life*"⁴³.

Suddivisi in undici gruppi di età, gli studenti perseguivano progetti diversificati e focalizzati su occupazioni specifiche tradizionali o contemporanee. I più piccoli, di età compresa tra i 4 e i 5 anni, erano impegnati nelle attività familiari che si svolgevano nelle loro case e nel loro quartiere: cucina, cucito e falegnameria artigianale. Quelli di 6 anni, costruivano blocchi di fattorie, coltivavano soia e cotone e trasportavano il loro raccolto al mercato. Lo studio della vita preistorica nelle caverne era oggetto di approfondimento personale degli allievi di 7 anni, mentre quelli prossimi agli 8 anni si concentravano sulle esperienze dei naviganti fenici, di Robinson Crusoe e di personaggi avventurosi, come Marco Polo, Magellano e Colombo. Lo studio della storia e della geografia americana impegnava gli allievi di 9 anni, mentre quelli di 10, concentravano il loro interesse sulla storia del periodo coloniale e costruivano repliche in scala di un'antica casa americana. L'attività dei gruppi di *teenagers* era meno focalizzata su epoche storiche particolari - ancorché la storia con-

tinuasse ad occupare una parte cospicua dei loro programmi di studio - e si concentrava maggiormente su esperimenti in anatomia, elettromagnetismo, economia politica e fotografia. I tredicenni progettavano e costruivano una club-house come luogo demandato ad ospitare i loro dibattiti culturali. La costruzione della "club-house" richiedeva un lavoro di gruppo cui offrivano il loro contributo studenti di ogni età impegnandosi in un progetto cooperativo, che rappresentava un momento emblematico nella storia della scuola. Le attività d'impegno cooperativo miravano da un canto allo studio scientifico dei materiali e dei processi coinvolti nella loro applicazione e, dall'altro, a rimarcare l'importanza della funzione sociale e culturale. Di conseguenza le diverse occupazioni si trasformavano in significative occasioni non soltanto di addestramento ai lavori manuali e d'indagine storica ma anche di apprendimento della matematica, della geologia, della biologia, della fisica, della chimica, della letteratura, dell'arte, della musica e delle lingue. Come affermava lo stesso Dewey "*in the Laboratory School, the child comes to school to do; to cook, to sew, to work with wood and tools in simple constructive acts; within and about these acts cluster the studies-writing, reading, arithmetic, etc.*"⁴⁴.

Nelle sue stesse parole:

[...] There are three main lines regularly pursued: (a) the shop-work with wood and tools, (b) cooking work, and (c) work with textiles sewing and weaving. Of course, there is other hand-work in connection with science, as science is largely of an experimental nature. It is a fact that may not have come to your attention that a large part of the best and most advanced scientific work involves a great deal of manual skill, the training of the hand and eye. It is impossible for one to be a first-class worker in science without this training in manipulation, and in handling apparatus and materials. In connection with the history work, especially with the younger children, hand-work is brought in in the way of making implements, weapons, tools, etc. Of course, the art work is another side drawing, painting, and modeling. Logically, perhaps, the gymnasium work does not come in here, but as a means of developing moral and intellectual control through the medium of the body it certainly does. The children have one-half hour per day of this form of physical exercise. Along this line we have found that hand-work, in large variety and amount, is the most easy and natural method of keeping up the same attitude of the child in and out of the school. The child gets the largest part of his acquisitions through his bodily activities, until he learns to work systematically with the intellect. That is the purpose of this work in the school, to direct these activities, to systematize and organize them, so that they shall not be as haphazard and as wandering as they are outside of school. The problem of making these forms of practical activity work continuously and definitely



Fig. 50. Hugh Ferriss, *Pedestrians over Wheel-Traffic*, 1923

together, leading from one factor of skill to another, from one intellectual difficulty to another, has been one of the most difficult, and at the same time one in which we have been most successful.

Ma i diversi tipi di attività e di lavoro, come i lavori di carpenteria, di cucito e di cucina, sono assunti come meri paradigmi per stimolare l'abilità manuale dell'allievo e per esaltarne la riflessione mentale, oltre a renderlo consapevole dell'interattività sociale e commerciale.

Questo metodo introduceva, inoltre, l'allievo ai metodi sperimentali di soluzione dei problemi, nei quali gli errori materiali costituiscono una parte importante dell'apprendimento. Rendere l'alunno familiare con l'esperienza "prima manus" per gestire le situazioni problematiche al loro stesso insorgere rappresentava un punto cruciale della pedagogia deweyana: "[...] *until the emphasis changes to the conditions which make it necessary for the child to take an active share in the personal building up of his own problems and to participate in methods of solving them (even at the expense of experimentation and error) the mind is not really freed*"⁴⁵.

Dalle descrizioni e dai resoconti sulla Laboratory School è difficile comprendere come Dewey possa essere stato visto da alcuni critici come il proponente di un'istruzione progressista 'aimless'. La Laboratory School fu soprattutto un esperimento di educazione alla democrazia, un tema che avrebbe approfondito in *Democracy and Education* del 1916.

Nella ideazione dei loro progetti e nella loro realizzazione gli alunni acquisivano la consapevolezza di una divisione cooperativa delle mansioni, in cui i ruoli di direzione erano turnati frequentemente. "*What does democracy mean*", si chiedeva, "*save that the individual is to have a share in determining the conditions and the aims of his own work; and that, upon the whole, through the free and mutual harmonizing of different individuals, the work of the world is better done than when planned, arranged, and directed by a few, no matter how wise or of how good intent that few?*"⁴⁶.

Nella Laboratory School Dewey cercò di rendere operativo il concetto di democrazia del luogo di lavoro: il lavoro degli insegnanti era organizzato in modo non dissimile da quello degli allievi.

Dewey non aveva ancora in animo una chiara strategia per trasformare le scuole americane in istituzioni funzionali ad una democrazia radicale. Non intendeva né si aspettava che i metodi della Laboratory School fossero riprodotti fedelmente altrove, ma sperava che la sua scuola potesse servire come fonte d'ispirazione per quanti cercavano di trasformare l'istruzione pubblica fornendo un esempio concreto di un terreno di addestramento e un centro di ricerca per insegnanti riformisti.

Era consapevole che il successo della sua scuola fosse largamente dovuto al suo isolamento dalle situazioni di conflitto, di divisione e di disuguaglianza presenti nella società nel suo

complesso: dopo tutto era una piccola scuola che accoglieva alunni appartenenti alla *middle-class* professionale e dotata di insegnanti opportunamente formati che potevano avvalersi del contributo di intellettuali di una delle più importanti università americane.

Se Dewey non perseguiva lo scopo di fondare le scuole come istituzioni di opposizione al centro della cultura americana, aveva invece una chiara visione di come pensava dovessero essere le scuole in una società democratica. Tentò, con notevole successo, di realizzare quelle idee in una scuola sperimentale non suscettibile di essere automaticamente riprodotta. Per quanto Dewey cercasse di connetterla ad una più ampia vita sociale mettendo le attività pratiche al centro del curriculum, consapevolmente le depurò da una delle principali caratteristiche con cui erano condotte nella società americana, rimuovendole dalle relazioni sociali della produzione capitalistica e mettendole in un contesto cooperativo che non aveva alcun riscontro nel mondo della competizione economica corrente: *"the typical occupations followed are freed from all economic stress. The aim is not the economic value of the products, but the development of social power and insight"*⁴⁷.

Liberate dalle "narrow utilities", le occupazioni erano organizzate in modo che *"method, purpose, understanding shall exist in the consciousness of the one who does the work, that his activity shall have meaning to himself"*⁴⁸. Insomma una scuola come "embryonic society", ma distinta e distante dal modello di società industriale esistente al di fuori del suo recinto che Dewey non intendeva assolutamente riprodurre ma voleva intensamente ricostruire nei suoi elementi costitutivi.

La vita della armoniosa comunità di Dewey fu molto breve e, paradossalmente, fu proprio il conflitto sul suo controllo che accelerò la fine di quella esperienza. Nel 1904 il presidente Harper si schierava accanto al gruppo di insegnanti e di amministratori provenienti dalla scuola fondata dal colonnello Francis Parker - che era stata fusa con la scuola di Dewey nel 1903 - che rifiutavano l'incorporazione nella 'Mr. and Mrs. Dewey School', temendo che, soprattutto, Alice Dewey non giudicasse necessario il loro apporto e tacciando lo stesso Dewey di nepotismo.

Fu proprio in seguito della rimozione di Alice dal suo incarico nel 1904, e delle critiche di nepotismo che gli furono rivolte, che Dewey decise di dare le dimissioni da tutti gli incarichi che aveva presso la University of Chicago e di lasciare la Laboratory School che, peraltro, stentava ad ottenere le risorse finanziarie necessarie alle sue attività.

Senza una vera prospettiva immediata di lavoro scrisse al suo amico e collega James McKeen Cattell, il quale informò il presidente della Columbia circa la opportunità di cooptare il prestigioso filosofo nel corpo accademico della università newyorkese. Nel 1905 il Consiglio di Amministrazione della Columbia istituì una cattedra di filosofia che Dewey mantenne fino al suo ritiro nel 1930, quando fu nominato "Professor Eme-

ritus of Philosophy in Residence and Full Salary”.

A New York Dewey inizia una nuova fase di attiva ricerca filosofica che culminerà nei saggi sull'estetica di *Experience and Nature* nel 1925 e in *Art as Experience* nel 1934.

Così come l'esperienza di Chicago si era conclusa solo qualche anno prima che Daniel Burnham e Edward Bennett redigessero il Plan of Chicago e Robert Park, Ernest Burgess e Louis Wirth fondassero la School of Human Ecology, a New York Dewey sarebbe diventato il riferimento culturale per tutta una generazione di intellettuali. Qui avrebbe continuato gli studi sulle relazioni tra istruzione e democrazia, avrebbe, in perfetta solitudine, appoggiato l'intervento degli Stati Uniti nella prima guerra mondiale, fondato la New School for Social Research e iniziato il suo pragmatismo estetico collaborando con il magnate farmaceutico Albert Barnes per la Barnes Foundation.

Come sarebbe accaduto anche a F. L. Wright, gli anni della tarda maturità di Dewey rivelano una straordinaria attività di rielaborazione creativa delle sue prime indagini filosofiche e psicologiche basate sulla sua visione pragmatistica e pubblicate nei saggi *Experience and Nature* e *Art as Experience*.

Una teoria estetica *in nuce* viene formulata nel capitolo “Nature, Communication and Meaning” del primo dei due saggi, là dove Dewey propone una teoria estetica del linguaggio e delle “essenze”. Il nucleo più intimo del linguaggio non è l'espressione di un *quid* che esiste nel vissuto pre-linguistico: è partecipazione nella “communication”. Il suo significato non appartiene, dunque, alla sfera privata. Nel processo di azione cooperativa attraverso il linguaggio, l'oggetto di cui si parla acquista un potenziale di significato più elevato. Laddove l'animismo “*refers this to the immediate relation of thing and person, poetry gives it a legitimate form*”. Il potenziale di un oggetto è la sua essenza, e percepire un oggetto, è riconoscere quel potenziale. L'essenza, ovvero la proclamazione del significato, è l'oggetto stesso della intuizione estetica. Qui, sensazione e comprensione si fondono nella unità. L'essenza di una cosa è identificata con le “consummatory consequences” ed emerge dai diversi significati attribuiti ad essa.

Dunque è nella “communication” che gli oggetti materiali rivelano se stessi all'uomo. All'interno della esperienza umana tutti gli eventi naturali vengono adattati per adempiere al bisogno di conversazione. Le arti sono forme di comunicazione. La “communication” è di per sé piacevole nella danza, nel canto, godimento determinando così ciò che *dovrebbe* essere desiderato. Inoltre, il livello delle arti in una comunità ne determina la sua direzione. Dewey approfondisce le sue tesi sulla estetica nel capitolo “Experience, Nature and Art”. La struttura dell'argomento è, tuttavia, vaga se confrontata con il suo capolavoro successivo *Art as Experience*.

Il libro raccoglieva le “William James's Lectures” tenute a Harvard nel 1932 e, pubblicato nel 1934, era composto da quattordici capitoli.

Prende avvio dagli antichi greci che, pur vedendo l'esperienza esemplificata dalla abilità tecnica e dunque come equivalente all'arte, tuttavia ne degradavano il valore rispetto alla ragione. Per essi ogni oggetto nell'esperienza, e nell'arte, era contingente. Il pensiero "moderno" guarda all'arte come ad una semplice addizione alla natura, benché la esalti, specialmente come *fine art*. Al pari dei greci, ne denigra la finalità pratica, soltanto perché la considera come una distorsione soggettiva. Dewey fissa due punti centrali in questo capitolo: che la scienza è una forma d'arte e che l'arte è una "practise".

L'unica distinzione che può farsi tra diversi modi di "practise" è tra quelle che sono intelligenti e offrono immediato godimento attraverso un *charged meaning*, inclusa la *fine art*, e quelle che non lo sono. Conservando questa distinzione allora l'arte deve essere riguardata come la culminazione di processi naturali, e la "scienza" come un mezzo utile per conseguire questo fine. I diversi dualismi tra natura ed esperienza, arte e scienza spariscono. Secondo Dewey l'arte unifica tanto l'aspetto libero quanto quello necessario della natura e, quindi, gli atti artistici sono tanto inevitabili quanto spontanei. All'arte si richiede una combinazione inattesa: ordine e proporzione non ne esauriscono l'intera storia. Tanto più estensive sono le uniformità di natura nell'arte, tanto più grande è l'arte nella misura in cui esse sono fuse con la nostra domanda di novità. Dewey ripete che non c'è effettiva differenza tra "useful and fine art". Ciò che è soltanto utile in realtà non è arte ma *routine*. Ancora, quelle arti che sono finalizzate sono puri divertimenti. Vi sono naturalmente attività, tra cui ciò che chiamiamo *labor*, che non hanno significato di immediato godimento. *Chiamiamo* utili tali attività, ma esse sono in effetti dannose al benessere umano. L'essere umano ha grande bisogno di apprezzare il significato nelle cose e questo è nascosto dal lavoro così come esso è strutturato nella nostra società.

Dewey pensa che ciò a cui viene *generalmente* attribuito il termine *fine art* includa l'auto-espressione senza porre attenzione alla comunicazione, alla sperimentazione di nuove tecniche che realizzano prodotti bizzarri e alla produzione di comodità per il benessere. La *true fine art* produce un oggetto che offre un piacere che si rinnova continuamente. Un oggetto genuinamente estetico è non solo qualcosa che fornisce una *consummatory experience* ma aiuta anche a produrre ulteriore soddisfacimento. Qualunque attività che raggiunge questo scopo, anche se non appartiene all'elenco delle arti, è *fine art*.

La *fine art* non è solo un fine in sé: essa migliora la percezione, amplia la visione, affina la discriminazione e crea gli *standards*. L'artistico e l'estetico implicano una percezione in cui il livello "strumentale" si interseca strettamente con quello "consumatorio".

Il capitolo successivo e conclusivo, "Existence, Value and Criticism," sviluppa la sua teoria del giudizio critico. Qui presenta argomentazioni contrarie al porre i valori in un dominio separato dalla natura e alla comprensione della natura in chiave me-

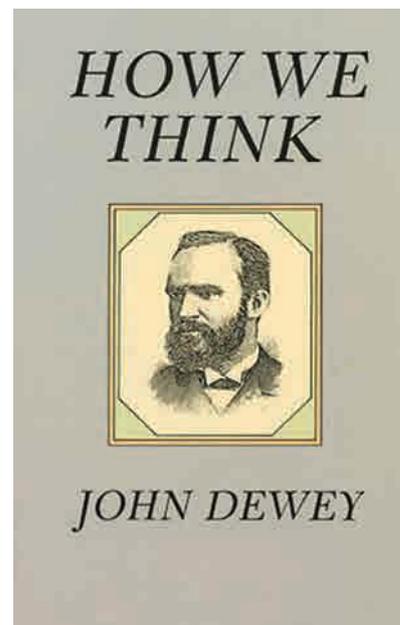


Fig. 51. John Dewey, How we think, 1933

ramente tecnicistica. Propone invece un ritorno ai concetti greci di potenzialità e attualità, senza tuttavia condividere la loro tendenza a vedere la perfezione negli scopi naturali. Considera importante sviluppare una teoria della critica che consenta di discriminare tra i beni. Questa teoria non dovrebbe limitarsi alle arti. Il giudizio critico trova il suo fondamento anche nei convincimenti morali e religiosi. La stessa filosofia, sostiene, è una forma di giudizio critico: è valutazione critica del giudizio critico. Il giudizio critico impone la investigazione delle premesse e delle implicazioni dell'oggetto sottoposto a valutazione. È necessario per ampliare la percezione e per consentire l'apprezzamento del medesimo oggetto al trascorrere del tempo permettendo così di svelare nuovi significati.

Dewey ribadisce che il giudizio critico, lungi dall'esaurirsi nella scrittura formale, si esercita quotidianamente in ogni aspetto della esperienza umana. La critica formale è mero sviluppo dell'elemento critico basato sulla valutazione. La filosofia è capace di mostrare che non esiste alcuna differenza di principio tra valutazione scientifica, morale ed estetica: ciascuna di esse implica la transizione dal bene naturale al bene validato attraverso la riflessione mentale. Rifiuta di accettare l'idea che i valori, compreso quelli estetici, attengano alla sfera personale. Non esiste unanimità di consenso nelle teorie estetiche soltanto perché i fenomeni estetici sono stati segregati da altri aspetti della vita. Gli *standards* possono essere usati per il giudizio immediato di beni e di oggetti di utilità.

In *Democracy and Education* del 1915 Dewey affermava che il gusto è determinato dall'ambiente. Se si osservano continuamente oggetti armoniosi fino dall'età giovanile, allora si sarà acquisita una "norma di gusto", mentre al contrario contesti spogli e disarmonici tenderanno ad annullare il desiderio di bellezza. Le "norme" sono determinate dalle circostanze in cui la persona vive abitualmente. Il gusto, quindi, non può essere consapevolmente insegnato attraverso una informazione di seconda mano. Dewey enfatizza anche la connessione tra estetica e temi di giustizia sociale. Quanti vivono in società che contribuiscono al mantenimento della vita o al suo decoro non sono in grado di trovare nel proprio lavoro un interesse pieno e libero. Anziché trasformare gli oggetti arricchendoli di significati, l'arte contemporanea alimenta immaginazione illusoria e remissione. Dewey insiste sul fatto che questo stato di cose è dovuto alla separazione delle classi lavoratrici da quelle agiate. Risponde poi sul ruolo che le *fine arts* dovrebbero svolgere nella educazione infantile. Benché ogni persona adulta sia dotata di alcuni *standards* di valore estetico, esiste il rischio che questi tendano ad insegnarli direttamente ai giovani. Se ciò avviene i valori insegnati avranno un mero contenuto verbale e convenzionale. Gli *standards* del lavoro dipendono da ciò che l'individuo ha apprezzato nella sua attività concreta. Secondo Dewey, lo scopo della valutazione estetica è altrettanto ampio quanto quello della stessa istruzione. Le abitudini sono meramente meccaniche se non sono anche giuste. La distinzione netta tra *play* e *labor*

è dovuta principalmente a condizioni sociali indesiderabili. Entrambe le attività coinvolgono scopi, materiali e processi. Nel gioco, l'attività è lo scopo stesso, benché l'attività possa includere considerevole visione in avanti, laddove il lavoro coinvolge un più lungo corso di attività con una più intensa richiesta di attenzione continua. L'esigenza umana del gioco persiste nel bisogno di ricreazione dell'adulto. Dewey vede nell'arte la risposta a questa esigenza. Gioco e lavoro sono a monte della distinzione tra "useful and fine arts". Queste attività comprendono emozioni, immaginazione e abilità che sono richieste anche dalla produzione artistica. Esse sono alla radice di entrambe "useful and fine arts", e ciò spiega che la distinzione tra le due non debba apparire troppo rigida.

Dewey dedica l'ultimo capitolo alla discussione del rapporto tra arte e civiltà. Muove dall'osservazione che la comunicazione è il fondamento di tutte le attività che implicano una unione "interna" tra gli esseri umani. Molti rapporti interpersonali, ad esempio il rapporto tra investitori e lavoratori, sono "esterni" e meccanici, e dunque non sono effettiva comunicazione. L'arte è una modalità di linguaggio universale. Non è influenzata dalle contingenze della storia così come lo è la narrazione. La musica, ad esempio, può accomunare gli individui in un rapporto di lealtà e ispirazione. Per quanto ciascuna cultura sia presieduta da proprie personalità individuali, è tuttavia possibile creare continuità e comunità purché l'una non cerchi di prevalere sull'altra. È possibile ampliare l'esperienza per assorbire costumi e valori di altre culture. L'amicizia è, in scala minore, la soluzione di questo stesso problema poiché scaturisce dalla simpatia attraverso l'immaginazione. Si è capaci di comprendere gli altri nella misura in cui i loro desideri e i loro scopi espandono l'interazione reciproca. Civilizzare è istruire gli altri nella vita e ciò richiede la comunicazione di valori seguendo la via della immaginazione: le arti cooperano con gli individui nel raggiungere questo scopo.

Tuttavia, Dewey riteneva che attualmente le arti non riuscivano a connettere organicamente altri aspetti della cultura, in particolare della scienza e dell'industria. L'isolamento dell'arte è una manifestazione dell'incoerenza della società. La scienza offre nuove concezioni del mondo fisico. Ma noi stessi abbiamo una concezione del mondo ereditata da antiche tradizioni morali e religiose. Mondo fisico e morale sono pertanto separati generando un dualismo filosofico. Il ripristino di un ruolo "organico" delle arti nella società moderna è strettamente legato a questo problema. Finché il metodo scientifico non sia divenuto parte naturale dell'esperienza il suo impatto continuerà ad essere tanto esterno quanto disgregante. Finché la scienza sradica le cose dal loro valore, il mondo in cui opera l'arte resta immutato. Così la morte dell'arte non è imminente. D'altronde la scienza dimostra che l'uomo è parte della natura e ciò aiuta l'uomo a capire che le sue idee sono il risultato di natura interna. Anche resistenza e conflitto contribuiscono all'arte talché quando la scien-

za schiude tale resistenza essa promuove l'arte, suscitando curiosità, vitalizzando osservazione e inducendoci al rispetto dell'esperienza. Dalla integrazione della scienza in un tutto culturale ne risulterebbe una nuova unità. La distinzione tra *fine art* e *useful art*, già riconosciuta dagli antichi greci, è resa oggi più intensa dalla produzione massiva e dalla maggiore importanza dell'industria e del commercio. La produzione di beni è ora meccanica e ciò è in opposizione alla estetica. Eppure l'integrazione dell'arte nella civiltà non è impossibile. Per quanto oggetti ben costruiti abbiano una forma, il livello estetico si raggiunge solo quando la forma esterna si adatta alla esperienza più ampia dell'individuo. Dewey ammirava l'estetica del design moderno, ritenendo che i prodotti commerciali avessero migliorato sia la forma sia il colore: le carrozze ferroviarie non erano sovraccaricate di stucchevole ornamentazione così come gli interni delle abitazioni si mostravano più rispondenti alle necessità moderne.

Ma fu nel Black Mountain College che le sue idee sull'istruzione e in particolare sull'estetica, più che alla Columbia e a Harvard, trovarono la più fedele applicazione con la chiamata di Josef Albers.

4.4. Josef Albers, il Bauhaus e il Black Mountain College

Fondato nel 1933 da transfughi del Rollins College della Florida - a causa di divergenze sulle strategie di educazione dei giovani studenti - il Black Mountain College si era qualificato fin dall'inizio come un progetto educativo all'avanguardia, dove vengono arruolati come insegnanti numerosi artisti europei. Il College nasce come scuola modello di ispirazione Bauhaus; tuttavia la sua originalità irripetibile consiste nel fatto che si trattava di un tentativo di dare vita e realtà al modello educativo delineato da Dewey in *Democracy and Education* (1916). Ad esempio, la gestione e l'amministrazione erano a carico del corpo docente; ogni questione era discussa nelle assemblee studentesche; vigeva la parità tra insegnanti e studenti, ecc. Nelle parole di John Rice, rettore del College dal 1933 al 1940 e fervente ammiratore di Dewey, l'educazione ivi impartita era di questo tenore: "Al Black Mountain College l'educazione era totalizzante. Tre pasti collettivi, il tempo trascorso negli spazi comuni, gli incontri nelle classi e ovunque, l'istruzione impartita per strada. Era il soddisfacimento di una vecchia idea, l'educazione dell'uomo nella sua complessità". L'educazione dell'uomo nella sua complessità, l'idea che l'educazione non sia un *training* che conduce a uno scopo predeterminato, ma un *continuum* aperto e armonioso, nel quale "processo e fine dell'educazione sono una sola e medesima cosa"⁴⁹ - sono temi che tornano puntualmente nei programmi del College: "Noi stiamo tentando, con crescente (ancorché, più o meno, altalenante) successo di insegnare un metodo più che un contenuto. Il nostro sforzo è sul processo più che sul risultato". Nel 1940, inoltre, vengono introdotti campi di lavoro estivi, articolati in programmi accademici informali,

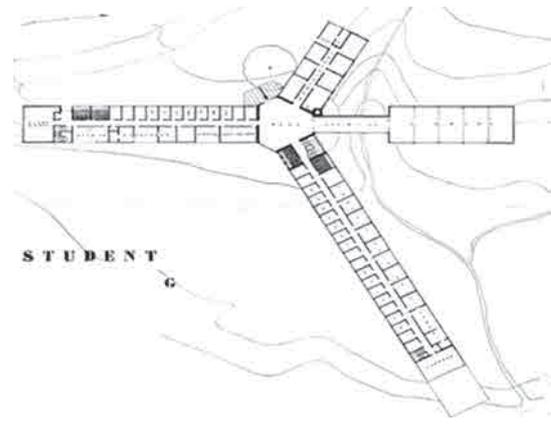


Fig. 52. The Black Mountain college.
Cover of *The Black Mountain College review*, fall 1954.

condotti da ospiti di rilievo, tra cui, accanto a Walter Gropius e Albert Einstein, spicca, nel 1949, lo stesso Dewey.

Josef Albers (1888-1976), che aveva studiato al Bauhaus di Weimar fin dal 1920, era entrato a far parte stabilmente del corpo accademico - insieme alla moglie Anni - nel 1925, e vi aveva applicato teorie pedagogiche innovative⁵⁰. Era convinto che si imparasse come risultato di una interazione diretta con la vita, e richiedeva che i suoi allievi avessero familiarità con la natura fisica del mondo materiale. Questa impostazione era dovuta in parte all'influenza di Dewey, che riteneva che l'educazione dovesse essere basata sull'attività di laboratorio e aveva coniato lo slogan "learning by doing". Per Dewey, "le condizioni della vita quotidiana" determinano la "natura dell'esperienza" e così, l'arte - l'esperienza estetica - significa essere attivamente impegnati. Come per Dewey, la pedagogia di Albers poggiava su esercizi pratici e concreti: secondo le sue stesse parole significava "learning through conscious practice"⁵¹. La più diretta testimonianza dell'influenza esercitata dal filosofo del Vermont sul pensiero di Albers è fornita dal suo primo articolo scritto in lingua inglese per la rivista "Progressive Education" un anno dopo la pubblicazione di *Art as Experience* (1934), che porta esattamente lo stesso titolo: "Art as Experience". Il motivo che spinge Albers a scrivere l'articolo è la sua partecipazione al Black Mountain College, ad Asheville, nel North Carolina, dove si era trasferito nel 1933.

Nel suo articolo Albers combina la fraseologia di Dewey con l'ideologia Bauhaus, cercando di dimostrare come l'arte non può essere più rimossa dalla vita quotidiana. "L'arte non è un fenomeno che può essere considerato con distacco storico. È un fatto che non può, nei suoi fini e nella sua esecuzione, essere rimosso dalla vita". Idea che ricorda l'attacco di Dewey contro la segregazione dell'arte nei musei: "I nostri musei e le nostre gallerie d'arte d'oggi, in cui sono relegate e depositate opere d'arte bella, rendono evidenti alcune cause che hanno fatto sì che l'arte venisse segregata"⁵². Inoltre, sulla scorta della peda-

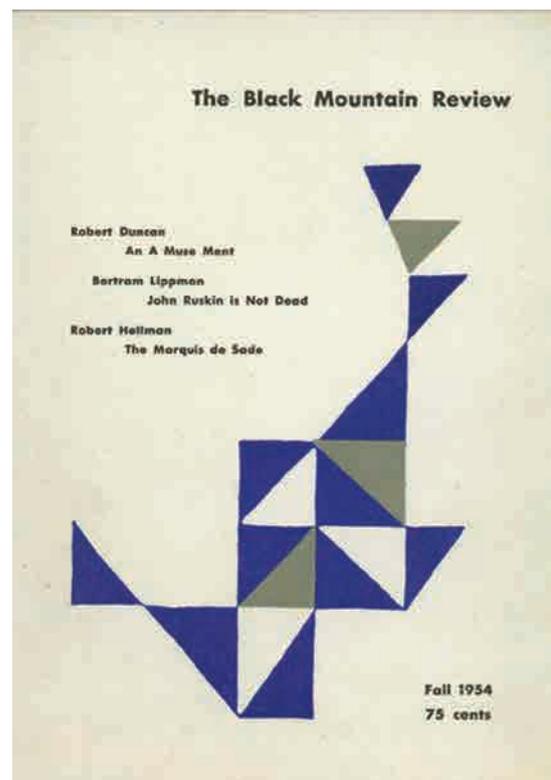


Fig. 53. Josef Albers, The Black Mountain College, 1948



gogia deweyana, Albers sottolinea come esperienza estetica e insegnamento (come esperienza pratica) sono due lati inscindibili della crescita individuale: “Le regole sono il risultato dell’esperienza e vengono dopo, e scoprire le regole è più vitale che non applicarle”⁵³. In una intervista più tarda Albers affermerà: “l’esempio, l’influenza indiretta e implicita, sono il più forte strumento di educazione”.

Stewart Buettner⁵⁴, che ha analizzato dettagliatamente l’influsso delle idee estetiche di Dewey sull’arte americana del secondo dopoguerra tramite le figure degli artisti europei emigrati negli USA, sottolinea come il legame educazione-arte fosse per Albers il modo per connettere esperienza estetica e vita vissuta. “In quanto disciplina educativa, l’istruzione artistica deve smettere di essere considerata una attività di aula, dedicata a scopi che sarebbero per natura meramente decorativi. In istituti d’arte come il Bauhaus e il Black Mountain College l’arte doveva rappresentare un ruolo di primo piano nelle vite degli studenti. “Real art - sostiene Albers - “is essential to life”.

Albers era stato invitato al Black Mountain College da Philip Johnson, che allora dirigeva il Department of Architecture del Moma di New York. Albers allena gli studenti a tradurre in immagini le relazioni formali e cromatiche astratte. Li orienta anche verso materiali eterodossi come foglie, legno, scarti, indicandone combinazioni incongrue. Inoltre la didattica prevede laboratori di fotografia, lavorazione del legno, metallo, stampa

scultura, disegni di abiti e tessitura - laboratorio questo diretto dalla mogli, Anni - laboratori finalizzati alle necessità del college (costruzione di mobili, di suppellettili e anche di edifici).

La vicinanza del suo metodo a Dewey è stringente: "il materiale con cui viene composta un'opera d'arte appartiene al mondo comune [...] e tuttavia il sé assimila quel materiale in modo peculiare così da farlo riemergere [...] in una forma che costituisce un nuovo oggetto"⁵⁵; "una delle funzioni dell'arte è proprio di indebolire la soggezione moralistica che spinge la mente a rifugiarsi da certi materiali [...] fino a comprendere (potenzialmente) ogni e qualsiasi cosa". Tuttavia quella di Albers è "una" interpretazione di Dewey. Albers cioè, a differenza di Dewey, che parla sovente di "indivisibilità dell'atto artistico", di polisensorialità e di sinestesia corporea, si "ferma" sul "vedere", tende a non tradurre l'esperienza visiva in esperienza totale: "Quando ai laureati a Yale si chiedeva in che cosa avessero ottenuto beneficio dai loro studi con Josef Albers, invariabilmente rispondevano "Albers taught me to see".

Inoltre, Albers resta convinto che il "caso" non possa entrare a far parte dell'esperienza estetica. "L'enfasi di Albers sull'articolazione, il controllo, la disciplina mentale, e la precisione di esecuzione, lo conducevano ad avere una scarsa tolleranza verso gli elementi del caso e dell'automatismo che erano cruciali per pittori come Pollock". Non che Dewey teorizzi un'apologia del caso come tale, ma rimarca spesso come la "forma" dell'opera necessiti dello "scompiglio" del nuovo, e di come la bellezza nasca dalla cooperazione tra "il cambiamento che eccita e il compimento che calma".

Le estati dal 1945 al 1949 sono ricche di novità: soprattutto vi soggiornano artisti destinati a diventare famosissimi come Motherwell, Noland e Rauschenberg e si nota l'emergere dei giovani americani. In particolare nell'estate del 1948 soggiorna il duo John Cage - Merce Cunningham, che suscita entusiasmo con le sue azioni teatrali. Ma anche i poeti W. Carlos Williams e Wallace Stevens teorizzano e praticano l'idea di una poesia aperta, e della composizione come "campo" invece che come "opera".

Accanto alle arti visive - insegnate, secondo lo spirito Bauhaus, insieme a quelle "applicate" - emerge l'importanza del teatro. Xanti Schwainsky, tra il 1933 e il 1939, insegna al College una forma di teatro totale che trae ispirazione dal suo maestro Schlemmer, pietra angolare dello spirito Bauhaus. Si tratta di "azioni" secondo taluni *ante litteram*, che relegano in secondo piano la trama a vantaggio di spazio, forma, luce, tempo, e aprono la strada all'*happening* di John Cage. Proprio Cage, con la collaborazione di Merce Cunningham, mette in scena nel 1948 *The rise of Medusa*, che va considerato il primo tentativo di creare un "evento", anche se la *pièce*, tratta da un poema lirico di Satie, è ancora di impianto teatrale. Cage dirà che in esso vi era "something which engages both the eye and the ear", un'affermazione che va letta in senso deweyano e in contrasto con il predominio affidato al *seeing* predicato da Albers; e anche che in esso



Fig. 54. Frank Lloyd Wright,
San Francisco, 1948

vi era l'idea di rappresentare la "vita quotidiana stessa come un teatro", altra affermazione capitale che tende verso l'avvicinamento dell'esperienza quotidiana all'esperienza artistica.

4.5. Le "Kahn Lectures" di Wright a Princeton

Modern Architecture: Being the Kahn Lectures of 1930, di Wright fu pubblicato nel 1931, soltanto un anno prima della mostra dell'*International Style*. Con l'esaltazione del contributo individuale nell'elaborazione di un progetto moderno, democratico e spiritualmente libero, oltre alla concezione di una "architettura organica" che fosse in netta opposizione a quella basata sulla "machine aesthetic" collettivistica, la monografia rappresenta una importante presa di posizione pubblica di Wright sul problema dell'inserimento della sua produzione all'interno del percorso di sviluppo del movimento moderno.

Era la sua prima trattazione sistematica sull'architettura e, pertanto, rappresentava l'inizio di un impegno finalizzato alla divulgazione delle sue idee sull'architettura moderna. Un impegno iniziato con la pubblicazione della serie di quattordici articoli "In the Cause of Architecture" - scritti per la rivista *Architectural Record* nel 1927-1928 - e che si sarebbe ulteriormente intensificato con la pubblicazione di *An Autobiography* e di *The Disappearing City* - ambedue del 1932 - e con numerose altre monografie scritte nei successivi ventisette anni della sua longeva carriera di architetto. La monografia raccoglieva le sei "Kahn Lectures" tenute durante il mese di maggio del 1930 all'Università di Princeton.

Alla fine del periodo di sviluppo più intenso e di mutamento più radicale dell'architettura dagli albori del ventesimo secolo, tra il 1929 ed il 1932, erano state pubblicate tre monografie in inglese sotto il titolo di *Modern Architecture* oltre a quella di Wright. Il testo di Bruno Taut, pubblicato a Londra nel 1929⁵⁶, intendeva illustrare i "principles of the new movement" soprattutto attraverso la disamina della produzione architettonica dei professionisti europei sotto l'influenza dei nuovi materiali costruttivi e delle mutate condizioni sociali ed economiche. Le altre tre monografie recavano tutte un sottotitolo. *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration*⁵⁷, di Henry-Russell Hitchcock, pubblicato nel 1929, costituiva la prima rassegna sistematica in lingua inglese della storia del movimento moderno, di cui fissava le origini in corrispondenza del ritorno al sistema classico nel tardo Settecento, proseguita attraverso la fase dell'eclettismo e dei progressi tecnologici del secolo seguente. Hitchcock era anche stato direttamente coinvolto, insieme a Philip Johnson, Alfred Barr, e Lewis Mumford nella redazione dell'ultimo di questi libri ad apparire, *Modern Architecture: International Exhibition*⁵⁸ che era stato concepito come catalogo della mostra allestita dal MoMA a New York nei primi mesi del 1932 e che, come si è già detto nel primo capitolo di questa tesi, aveva presentato al pubblico americano l'architettura che gli autori avevano definito come *International Style*. Senza alcuna intenzione effettiva di tracciare la storia del movimento moderno o di descrivere le sue fonti sociali e le implicazioni industriali, il catalogo della mostra concentrava l'attenzione sulle caratteristiche formali che



definivano l'architettura moderna come un "*genuinely new style*." Uno degli architetti cui fu dedicata una posizione importante nella esposizione, insieme a J.-J. Pieter Oud, Ludwig Mies van der Rohe e Le Corbusier, era il loro "*uncle*" architettonico Frank Lloyd Wright. Come scriveva Alfred Barr nella prefazione al catalogo che accompagnava la mostra, ciò non avveniva perché egli fosse "*intimately related to the Style*" oppure un "*pioneer ancestor*," ma perché, essendo "*a passionately independent genius whose career is a history of original discovery and contradiction*," la sua opera doveva essere riguardata come "*the embodiment of the romantic principle of individualism that remains a challenge to the classical austerity of the style of his younger contemporaries*".

Sullo sfondo di una concezione dell'architettura radicata nella natura e liberata dagli stereotipi dell'*estetica della macchina*, i sei capitoli di *Modern Architecture* di Wright offrono anche la visione di nuovi modi di vita sociale decentralizzata che l'architetto avrebbe poi chiamato Broadacre City, un mondo che avrebbe goduto pienamente dei vantaggi offerti dalle nuove tecnologie, evitando gli aspetti negativi della "urban congestion and blight" considerati da molti in quel periodo come principali esiti negativi della modernità. Il libro di Wright coronava il lungo impegno del sessantatreenne architetto americano per uscire dalle complesse situazioni personali e professionali che, per quasi due lustri, avevano appannato il prestigio indiscusso di cui aveva goduto precedentemente. La desiderata occasione di promozione personale gli si era presentata allorché, il Department of Art and Archaeology di Princeton, lo invitava a svolgere le "Kahn Lectures" dell'Università nella primavera dell'anno accademico 1929/30.

Il Dipartimento di Princeton - istituito a metà degli anni ottanta dell'Ottocento - era uno dei più antichi degli Stati Uniti e, sul finire degli anni Venti del Novecento, annoverava tra i suoi docenti alcuni studiosi americani di prestigio come Frank Jewett Mather, Charles Rufus Morey, Earl Baldwin Smith e Theodore Leslie Shear, quasi tutti esperti di architettura antica e medievale. In particolare il direttore del dipartimento Morey - i cui principali interessi di ricerca si concentravano sull'iconografia medievale - era riuscito a richiamare sulla scuola di architettura di Princeton l'attenzione del banchiere e filantropo Otto Hermann Kahn, immigrato dalla Germania negli Stati Uniti nel 1893, la cui passione per la musica lo aveva indotto a finanziare la Metropolitan Opera Company di New York nel 1903, divenendone membro nel 1911 e presidente nel 1918. Kahn aveva inoltre contribuito al finanziamento dei primi importanti lavori di restauro del Partenone nel 1914 e, nel campo dell'istruzione universitaria, figurava nel Board of Trustees del Carnegie Institute of Technology a Pittsburg, del MIT a Cambridge e della Rutgers University a Piscataway. Morey aveva contattato Kahn nel 1923, subito dopo che il figlio del magnate si era iscritto all'università di Princeton e, nella primavera dell'anno successivo il magnate aveva assegnato un fondo triennale di 4.500 dollari al Department of Art and Archaeology, parzialmente destinandolo a finanziare cicli di conferenze di esperti europei del settore⁵⁹. Nel 1927, allo scadere del triennio, Otto Kahn ottenne la nomina di membro del "Visiting Committee" del Dipartimento di Princeton e prontamente assicurò il suo ulteriore contributo di complessivi 7.500 dollari per finanziare una serie di conferenze sull'arte e sull'architettura. Le "Kahn Lectures" avrebbero dovuto tenersi con cadenza annuale per un quinquennio a decorrere dall'anno accademico 1928/29 e si stabiliva inoltre che, della disponibilità annuale di 1.500 dollari, una metà sarebbe stata utilizzata per la retribuzione del conferenziere e l'altra per coprire le spese di pubblicazione dei testi delle "lectures" o di altri libri nella collana "Princeton Monographs in Art and Archaeology". Il numero complessivo di conferenze di ciascuno ciclo annuale avrebbe dovuto essere non minore di otto da svolgere, preferibilmente, al termine di ciascun anno accademico.

Il ciclo inaugurale di conferenze fu affidato al medievalista svedese Johnny Roosval dell'Università di Stoccolma e le relative trascrizioni furono pubblicate, con il titolo *Swedish Art: Being the Kahn Lectures for 1929*, dalla Princeton University Press nella collana "Princeton Monographs" nel 1932.

Alcuni membri del dipartimento, tra cui lo stesso Morey, ritenevano che il secondo ciclo di conferenze per l'anno accademico 1929/30, dovesse essere affidato ad uno studioso o ad un esperto di architettura e, in particolare di architettura moderna, in modo che le "lectures" costituissero un'appendice conclusiva del corso istituzionale "Modern Architecture". Il candidato su cui si era concentrato il maggiore gradimento era l'olandese J.-J. P. Oud - l'architetto municipale di Rotterdam - al quale Morey scrisse una lettera già all'inizio di gennaio del 1929 chiedendogli di "*consent to deliver a course of lectures [...] on the modern architecture of Europe or of Holland, or any aspect of the latest movements in*

architecture which you would prefer to treat.[...] We feel that no one could speak with more authority than yourself on the modernist movement in architecture." Henry-Russell Hitchcock aveva dedicato all'architetto olandese un importante articolo pubblicato sulla rivista *The Arts* nel mese di febbraio 1928, in cui ne qualificava l'opera "*as of a quality equal to any which the new manner has achieved in France or Germany*" e, concludendo il suo saggio, affermava che l'opera di Oud dovesse essere considerata insieme a quella di Le Corbusier per apprezzarne appieno l'importanza sulla nuova architettura: "*Oud and Le Corbusier are as different one from the other as Iktinos and the architect of the temple of Concord or the master of Laon and of Paris*"⁶⁰. In altri termini il critico bostoniano considerava ciascuno dei due come un maestro paragonabile a quelli che avevano prodotto i capolavori dell'antichità classica e del Medioevo. Lo stesso Philip Johnson fu straordinariamente colpito da quell'articolo ed avrebbe successivamente dichiarato che la sua "conversione" all'architettura moderna "*came in 1929 when I read article by Henry-Russell Hitchcock on the architecture of J. P. Oud*"⁶¹. Peraltro, al di là del valore puramente estetico e del profondo significato sociale delle sue opere, è assai probabile che Oud avesse impressionato i suoi giovani ammiratori statunitensi - da Hitchcock a Johnson, da Mumford a Catherine Bauer - con la sua limpida informalità e la sua visione teorica dell'interazione tra le arti visuali e l'architettura all'interno del gruppo di avanguardia De Stijl fondato da Theo van Doesburg.

Nel sua lettera d'invito a Oud, Morey gli precisava che "*from my friend, Mr. Henry Russell Hitchcock, I have learned that there might be some prospect of obtaining your consent*".⁶² In ogni caso, indipendentemente dal fatto che Morey avesse o meno sollecitato l'opinione di Hitchcock, nella sua lettera di replica a Morey, l'architetto di Purmerend dichiarava la propria disponibilità, pur chiedendo che il suo onorario fosse integrato da ulteriori 250 dollari e che le conferenze iniziassero alla fine del mese di maggio. Morey gli replicò che la sua richiesta d'integrazione economica poteva essere accettata, mentre gli ribadiva che le "Lectures" dovevano tassativamente iniziare nei primi giorni di maggio in modo da costituire il complemento conclusivo del corso istituzionale di "Modern Architecture" di cui si è già detto. Nel mese di giugno, Morey informava entusiasticamente Kahn della visita di Oud a Princeton nell'anno successivo:

[...] We expect a rather fine series from Oud, and one that will make something of a sensation in Princeton, which needs waking up to modern architecture very much, so far as the University outside of the Department is concerned. The students in the School of Architecture are drawing a la moderne more and more, and to my mind extremely well, under the guidance of Labatut. Labatut is a Beaux-Arts man and not a modernist in any sense of the word, but he is an exponent of sound architectural principles and does not care at all how they are applied. Consequently, he puts no impediment in the way of the natural trend of the students toward the modernistic style,

but his criticism makes them do modern buildings in a sound way⁶³.

Poco prima, lo stesso Morey aveva ricevuto una lettera della moglie di Oud che, oltre a trasmettergli materiale documentale e fotografico, lo informava del non perfetto stato di salute psicologica di suo marito. Soltanto sul finire del mese di dicembre del 1929, Oud comunicava a Morey di non poter svolgere le "Lectures" in calendario per il mese di maggio per ragioni di salute, sconvolgendo così l'evento già pianificato e costringendo il Dipartimento di Princeton alla designazione immediata del suo sostituto. Il dettagliato resoconto delle successive proposte avanzate da Morey per l'imprevista, e ormai quasi intempestiva, sostituzione di Oud è fornito da Neil Levine nella sua introduzione alla ristampa della monografia di Wright⁶⁴. La svolta definitiva sulla designazione del nuovo *lecturer* avveniva nel mese di febbraio del 1930, allorché Baldwin Smith - storico dell'architettura medievale - subentrava a Morey nella direzione del Dipartimento. Il nuovo direttore orientò la ricerca del candidato sostitutivo di Oud verso un architetto contemporaneo, attivo tanto nel campo della ricerca teorica quanto in quello della pratica professionale. Dopo aver compilato una lista comprendente alcuni architetti americani, la sua scelta finale si appuntò decisamente sul nome di Frank Lloyd Wright per la sua statura storica e la sua rinnovata vena creativa sia nel campo dell'architettura sia in quello della formazione con la proposta della creazione della Hillside Home School of Allied Arts, nel Wisconsin, avanzata nel 1928 e che nel 1932 sarebbe divenuta la Taliesin Fellowship. Questa candidatura rappresentava solo apparentemente un clamoroso cambiamento della linea editoriale delle "Lectures" dalla iniziale scelta di Oud giacché, giova ricordare che l'architetto olandese aveva ripetutamente espresso stima e ammirazione per il "maestro" del Wisconsin testimoniate dalla pubblicazione dell'articolo "The Influence of Frank Lloyd Wright on the Architecture of Europe", pubblicato nel 1925 in un numero speciale dedicato a Wright dalla rivista *Wendingen*, diretta da Hendricus Wijdeveld, e ristampato l'anno successivo nella monografia *Holländische Architektur*, della collana "Bauhausbücher" diretta da Gropius e Laszlo Moholy-Nagy.

Tuttavia gli apprezzamenti elogiativi riguardavano la produzione di Wright risalente al periodo delle cosiddette "prairie houses" realizzate quasi esclusivamente a Chicago tra il 1893 e il 1910 quando, secondo Hitchcock, "he created by an imaginative analysis at once intellectual and instinctive most of the aesthetic resources developed by the modern architects of Europe since the War [...] the open planning, the free plastic composition, the grouped fenestration, and the horizontality all evident in the architect's early Prairie Style. [...] He was also the first to conceive of architectural design in terms of planes existing freely in three dimensions rather than in terms of enclosed blocks"⁶⁵. Tutta l'attività progettuale svolta da Wright dopo il 1910 - come le sua casa-studio di Taliesin a Hillside, nel Wisconsin (iniziata nel 1911), i Midway Gardens a Chicago (1913-14), l'Imperial Hotel a Tokyo (1913-23) e la Hollyhock House a Los Angeles (1919-21) - non avevano particolarmente colpito la cri-

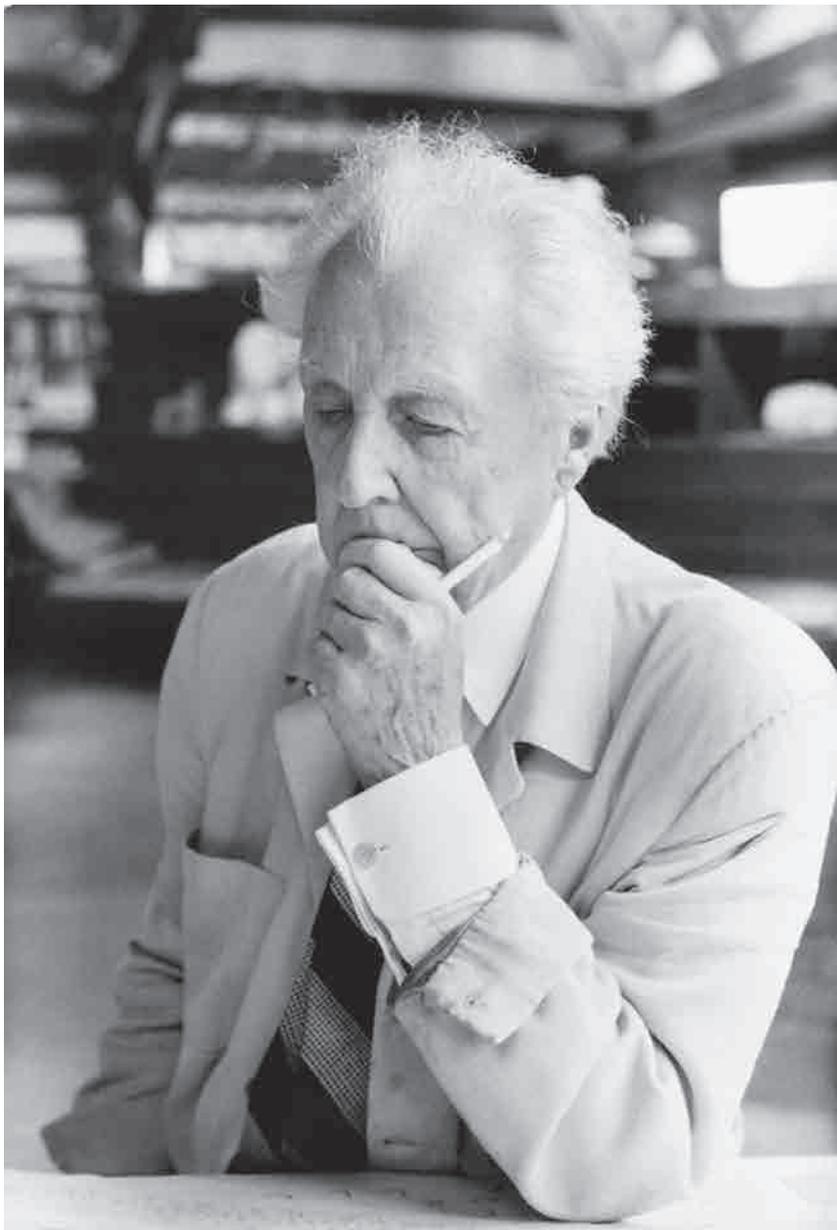


Fig.55. Frank Lloyd Wright

tica, anzi quelle opere erano giudicate generalmente regressive per la loro massività, la simmetria e, soprattutto, per l'eccessivo ricorso alla decorazione. Inoltre, anche dopo il suo rientro dal soggiorno quadriennale a Tokio, la sua produzione non mostrava caratteri di specifico rilievo, annoverando quattro edifici residenziali realizzati a Los Angeles tra il 1923 e il 1925, una residenza estiva, alquanto anonima, sulla costa del Lake Erie (1926-28), l'abitazione di un cugino a Tulsa in Oklahoma (1928-31) e un deposito nel deserto dell'Arizona dove aveva anche programmato la realizzazione di un complesso alberghiero. Tra i critici americani emergenti in quel periodo soltanto Lewis Mumford collocava la produzione di Wright in una posizione centrale nell'architettura moderna: nel suo insieme essa rappresentava il paradigma della progettazione organica, realizzata in sintonia con i ritmi della vita moderna. Tuttavia, la valutazione critica complessiva di Mumford nei confronti di Wright mostrava un taglio non scevro da ambiguità. Quando era favorevole, rivalutava il percorso spesso solitariamente creativo dell'architetto in un periodo in cui i suoi colleghi si conformavano ai rigidi canoni

dell'*International Style*. Quando era contraria, sottolineava la rimmersione di drammatiche insicurezze creative, provocando le ostili reazioni di Wright che solo il tatto squisito di Mumford era in grado di contenere e mitigare. Nonostante il fitto rapporto epistolare che li avrebbe legati per oltre un trentennio, i due non furono, tuttavia, mai amici in senso stretto. Al desiderio di Wright di stringere un'amicizia più personale, Mumford oppose una tenace resistenza convinto che la serena obiettività di giudizio dovesse essere associata ad un deciso distacco emotivo dall'oggetto della sua critica. E fu probabilmente questo forte richiamo alla deontologia professionale che indusse Mumford a disertare l'invito alle nozze dell'architetto con Olga Ivanovna (Olgivanna) nel *Rancho Santa Fé* in California del 1928, a rifiutare la *fellowship* di Taliesin più volte propostagli da Wright e perfino i successivi ripetuti inviti ad averlo come ospite, insieme alla famiglia, a Scottsdale in Arizona. Mumford e Wright avevano iniziato la loro corrispondenza epistolare durante il periodo di maggiore produzione edilizia degli Stati Uniti, in quegli stessi anni in cui Wright era isolato dai suoi colleghi e i pochi edifici che progettava erano localizzati a grande distanza da New York che rappresentava, allora, il baricentro della cultura americana. In conseguenza il suo lavoro era ignorato dalla critica architettonica, concentrata soprattutto sulla costa orientale, fatta eccezione per Mumford. Il critico newyorkese aveva già pubblicato nel 1924 *Sticks and Stones* in cui svolgeva una analisi dell'architettura americana basata soprattutto sugli aspetti sociologici ed era segretario della *Regional Planning Association of America*, una composita associazione che riuniva intellettuali di diversa estrazione culturale e professionale intorno alla concezione della *regional-city* di Patrick Geddes e ai temi delle *garden-cities* di Ebenezer Howard.

Nel 1925, Wijdeveld, così come aveva già fatto con Oud, invitava Mumford, a contribuire con un saggio al numero speciale della rivista *Weindingen* dedicato a Wright. Benché Mumford avrebbe successivamente definito il suo articolo, intitolato "The Social Background of Frank Lloyd Wright", *pateticamente balbettante ed approssimativo*, introduceva tuttavia in esso tre temi che sarebbero stati ricorrenti nella sua impostazione critica. Innanzitutto riconosceva a Wright di rappresentare la continuità di una linea creativa e innovativa che era iniziata con Richardson e Sullivan verso la fine del diciannovesimo secolo e che era stata obliterata dal revivalismo romantico e classicistico riemerso con vigore nei primi anni del ventesimo secolo, una tesi che avrebbe poi sviluppato ulteriormente in *The Brown Decades* del 1934. In seconda istanza, Mumford collocava Wright in netta opposizione al funzionalismo di tipo meccanicistico praticato dagli architetti emergenti del movimento moderno europeo come Le Corbusier. Infine il critico newyorkese vedeva nell'opera di Wright una moderna sintesi ideale di "funzione" e di "espressione" che era al tempo stesso in armonia con il contesto ambientale americano. Mumford paragonava l'architettura di Wright alle poesie di Carl Sandburg e ai romanzi di Sherwood Anderson quanto alle loro qualità tipicamente americane. Mumford ribadiva molte di queste idee in un altro articolo, "The Poison of Good Taste" scritto per *The American Mercury*, e fu proprio questo

articolo che indusse Wright a scrivergli la sua prima lettera del 7 agosto del 1926 in cui si doleva con Mumford per il *necrologio* dedicatogli su *Wendingen* e lo ringraziava invece per l'articolo apparso sul *Mercury* in cui il critico lo definiva "un poeta dell'architettura": "[...] È stato molto interessante leggere il mio 'necrologio' su *Wendingen*. La mente e l'anima del mio lavoro sembrano essere in realtà nascosti dietro la riflessione: il linguaggio con cui, architettonicamente, esprimo me stesso sembra rappresentare una felice maschera che nessuno dei miei critici è riuscito a penetrare.[...] Penso che se potessimo "parlare e passeggiare" insieme per un po' il tuo giudizio critico probabilmente, pur procedendo sulla stessa linea, prenderebbe un accento diverso. Mi è sembrato in qualche modo 'diffidente'. Per essere sincero, un 'poeta dell'architettura' sta a significare qualcosa che non appartiene alle valutazioni dei colleghi disposti benevolmente nei miei confronti - quando agiscono come critici. Ma sono ugualmente grato per la definizione"⁶⁶. Nella lettera di risposta scritta il 23 agosto, Mumford ringraziava Wright per avergli scritto e per avergli dato l'opportunità, spesso da lui stesso cercata, di avere un reciproco scambio di opinioni. Spiegava la "timidezza" dei toni usati nel saggio su *Wendingen* con il fatto che si trovava a commentare opere di cui aveva visto solo la riproduzione fotografica. "Le fotografie sono utili soltanto come testimonianze di prima mano: spesso un edificio è molto migliore o molto peggiore di quanto appaia nelle fotografie. Quanto hai percepito nel mio articolo è senza dubbio timidezza; ma essa non è stata provocata dalla incapacità di comprendere il tuo lavoro ma da un imbarazzato disagio di fare l'esegesi di edifici che né ho visto, né ho visitato all'esterno ed all'interno". I due avrebbero avuto l'opportunità "to walk and talk together" nel gennaio dell'anno successivo durante una colazione all'Hotel Plaza di New York che Mumford avrebbe ricordato, dopo molti anni, nella sua autobiografia: "Wright ed io non saremmo mai più stati in un rapporto tanto amichevole ed agevole di quanto lo fummo durante quella prima colazione esplorativa; era di un candore disarmante: quasi penoso come talvolta avviene a chi si trova di fronte ad un estraneo anziché ad un vecchio amico o ad un futuro sodale. Confessò immediatamente di essere distrutto dal punto di vista finanziario e di essere venuto a New York in cerca di qualcuno che acquistasse la sua collezione di stampe giapponesi, per allentare la pressione continua esercitata dai suoi creditori. Nessuna delle tragedie della sua vita, nessuno degli sconvolgenti episodi che ne erano seguiti, aveva corrosato il suo spirito o fiaccato le sue energie: il suo viso era disteso, il suo atteggiamento era sicuro, anzi spavaldo. Mancava forse, allora, di sensibilità o di sentimentalità? Sì e no! Più probabilmente, sono portato a credere che il suo ego fosse tanto potentemente corazzato che perfino il dardo bruciante di quegli eventi disastrosi non riusciva a penetrarlo"⁶⁷.

La corrispondenza si intensificava a decorrere dal mese di aprile del 1928 in seguito alla pubblicazione del libro di Fiske Kimball, *American Architecture* (1928) e dell'articolo *The Decline of Architecture* (1928) di Henry-Russell Hitchcock sul periodico *The Hound & Horne* dell'Università di Harvard. In quell'anno Mumford completava la stesura della monografia *Herman Melville*, preparava un saggio per

il periodico "Creative Art" richiestogli da Lee Simonson e pubblicava l'articolo *American Architecture To-day* per la rivista *Architecture*, mentre Wright scriveva la serie di contributi per *Architectural Record* sotto il titolo "In the Cause of Architecture" di cui si è già detto.

Tra il 1929 ed il 1933 si organizzano negli Stati Uniti due eventi di grande impatto sull'architettura americana. Il primo evento, di cui si è già discusso, si verifica sulla costa orientale, a Manhattan dove, nel 1929 era stato fondato il Museum of Modern Art, la cui direzione era stata affidata ad Alfred Hamilton Barr Jr. Insieme ai vecchi colleghi di studio della *Division of Fine Art* di Harvard, Henry-Russel Hitchcock e Philip Johnson, Barr realizzava l'allestimento della mostra dedicata all'architettura moderna prodotta in Europa e negli Stati Uniti durante gli anni Venti. Il secondo evento si verifica nel Midwest in Illinois, dove ci si preparava a celebrare il centenario della fondazione della città di Chicago che cadeva nel 1933 con *The Century Progress Exposition*. Fu scelto il sito di *Northerly Island*, una striscia di territorio a Sud del Loop della città, in cui realizzare i padiglioni espositivi in trentasei colori diversi. Per questo motivo la rassegna fu sottotitolata *The Rainbow City*. L'evento vedeva la partecipazione di Raymond Hood, Daniel Burnham Jr., Louis Skidmore, Nathaniel Owings e John Holabird. L'esclusione di Wright da quest'ultimo evento avrebbe avuto conseguenze anche sulla sua partecipazione alla mostra allestita presso il MoMA giacché, da un canto Hitchcock e Johnson intendevano proporre un'immagine dell'architettura moderna quasi antitetica all'opera di Wright e dall'altro Wright era riluttante a partecipare ad una rassegna che, oltre ad essere curata da Hitchcock, vedeva anche la partecipazione di Hood e Neutra. Il risentimento verso Hood era legato alle vicende che lo avevano escluso dall'allestimento dell'esposizione di Chicago. Quello nei confronti di Hitchcock derivava dalla pubblicazione del libro *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration*, (1929), in cui lo storico bostoniano aveva escluso Wright dal novero dei "New Pioneers" e lo aveva incluso tra gli esponenti della "New Tradition", iniziata con Richardson e Sullivan. Hitchcock considerava la dismissione dell'apparato ornamentale come caratteristica preminente della transizione dalla "New Tradition" ai "New Pioneers", mentre gli sviluppi più recenti della produzione di Wright, che ancora sembravano soggiacere ad un "gusto eccessivo per l'ornamento", lo escludevano di fatto dal novero dei "pionieri". Inoltre, la pubblicazione, nel 1928, di *Les Maitres de l'Architecture Contemporaine: F. L. Wright* - una recensione dai toni critici che Hitchcock aveva curato per la collana parigina dei "Cahiers d'Art" - aveva reso ancora più conflittuale il loro rapporto. Peraltro Mumford, recensendo per *Architectural Record* il lavoro dello storico bostoniano, nel numero della rivista di aprile del 1929, oltre a difendere Wright dalle critiche rivoltegli, forniva una delle più lucide sintesi sulle origini dell'architettura moderna negli Stati Uniti che merita di essere trascritta quasi integralmente, oltre che per il suo riferimento all'*architettura organica*, anche per quello all'*architettura regionale* che è oggetto di questo lavoro di tesi:



Fig.56. Frank Lloyd Wright,
Taliesin, Scottsdale

[...] This monograph on Frank Lloyd Wright has the honor of being the first of a series on the masters of contemporary architecture; and, as everyone knows who is familiar with the history of modern architecture in America and in Europe, the honor is well deserved. The writer, however is not a Frenchman, but an American, Mr. Henry-Russell Hitchcock [whose] introduction occupies only four pages of this monograph, the rest consisting chiefly of photographs of Mr. Wright's buildings, together with a few obscurely reproduced plans; yet in these four pages Mr. Hitchcock manages to raise, by statement or implications, many of the important issues that must be faced in modern architecture.

To begin at the beginning, Mr. Hitchcock places Mr. Wright at the head of the movement which is represented by Berlage in Holland and by Hoffmann in Austria. This manner of placing Mr. Wright puts him definitively with the past generation, and it serves to bring out Mr. Hitchcock's underlying thesis of a cleavage in form between the generation of Wright and the generation of Le Corbusier and Oud, but it ignores the fact that America has gone through a different architectural and social development from Europe, and that the contemporaries of Berlage and Hoffmann, architecturally speaking, are Richardson and Sullivan. The worship of industrialism, which has become the keynote of the modern movement in Europe today, belongs

to an earlier generation in America, that which actually built the grain elevators and the primitive skyscrapers of Chicago. There is, of course, a difference in technical methods between a stone construction like the Monadnock Building and a house by Le Corbusier but the philosophy and method of approach are exactly the same.

This limitation of architectural design to its technical elements was native in America; but it was none the less thoroughgoing; and the buildings that it produced are still, in their rigorous line and bold mass, among the best we can show if they lack much that architecture can give, everything they possess is a clean gain. When Mr. Hitchcock observes that Mr. Wright has learned less from the "lesson of Ford" than the European has, he neglects the fact that Chicago of Mr. Wright's youth was wholly conceived in the image of Ford; business success and mechanical efficiency were the only factors that entered into the architectural problem; and Mr. Wright's development, instead of being toward the goal of the "building-machine" had this conception, rather, as starting point.

Had the Chicago architects of the eighties been as intellectually conscious as Le Corbusier, and had they had an intelligent public, ready to apply in the home the successes they boast on in the office building, there would have been dwelling houses which reflected all the virtues that the "new pioneers" seek to enthrone. The victory of the pioneers in Chicago was incomplete, partly because of their failure to organize their gains, and partly because, in the hands of Sullivan and Wright, their architecture began to go through a natural and inevitable process of development. With his fundamental education as an engineer, and with that solid acquaintance with utilitarian necessities which the very being of Chicago gives, to a philosopher like Dewey or to a poet like Sandburg quite as much as to businessman or industrialist. Wright took the next step. This step consisted in the modification of mechanical forms in harmony with the regional environment and with human desires and feelings.

Here is the point where Mr. Hitchcock's admiration suddenly wilts. He sees in Mr. Wright's use of ornament partly the pressure of rich clients, partly the "bad influence" of Sullivan, and partly Mr. Wright's own concern for the picturesque. Instead of becoming harder and harder in line, starker and starker, bleaker and bleaker, Mr. Wright's art became more rich and warm. In the Imperial Hotel in Tokio Mr. Wright - forced to design for a people with habits of work other than those of the West - even embraced handycraft and permitted the building to take on the complicated forms of craftsmanship, the result being a monument far less European and mechanical than the painful sub-European specimens of architecture which the native architects scatter over the East. There is more ornament in the Imperial Hotel, 1916, or the Millard Residence in Pasadena, 1923, than in the Willits house, 1901. If Mr. Hitchcock is right, this phase of Mr. Wright's development is an unfortunate atavism;

and it makes more and more pronounced the breach between his work and that which will be produced during the coming generation.

That is one view of the case, but my own belief is just the opposite of this. The glorification of the machine by people who are just becoming acquainted with its possibilities and are learning to use it is "modern" in Europe today precisely because it is forty years behind our American experience. While for Europe the lesson of Ford is increasing standardization [...] Mr. Wright's art is prophetic: it does not simply conform and adjust to existing conditions; it reacts and makes demands; demands that the builder of speculative houses or rent-barracks has no intention of complying with. Success under present conditions demands unhesitating conformity on the part of the engineer to the terms laid down by the banker and investor; the result is sometimes good design and economy, and quite as often it is poor design and deformity and inadequacy to perform the function that the building is supposed to perform. This is not the milieu in which good architecture flourishes in Europe and lags here, it is because the Europeans have far better conditions under which work, as a result of the socialized activity of European municipalities, with their comprehensive and financially unremunerative housing programs. The truth is that Mr. Wright's capital qualities alienate him both from the architects who do not acknowledge a handicap in conforming to the present demands and from the society that ignores the higher values of life if they happen to conflict with the principle of a quick turnover and a maximum profit.

Chief among these qualities is Mr. Wright's sense of the natural environment; and here again, I think, Mr. Hitchcock's principles keep him from grasping Mr. Wright's significance. Mr. Hitchcock refers to the "absurdity and the provincialism of the term prairie architecture" to characterize Mr. Wright's early Chicago work. On the contrary the phrase is not absurd but accurate. Mr. Wright is, definitely, our greatest regional architect; his Chicago houses *are* prairie houses, as his Pasadena houses are "mediterranean" one, to harmonize with that climate and milieu⁶⁸.

In una visione retrospettiva Mumford era il primo ad esprimere un giudizio complessivo di pieno apprezzamento della produzione di Wright - dalla più antica alla più recente - e contribuiva con il suo appoggio a dare nuovo vigore e nuove certezze all'architetto americano che, di fatto, poteva riaffacciarsi sulla ribalta nazionale. E Wright prontamente apportò il proprio contributo con la serie di articoli scritti per *Architectural Record*, cui si è già fatto cenno, con le Kahn Lectures di Princeton - che attingevano largamente ad esse - e con la recensione della versione inglese di *Vers une Architecture* di Le Corbusier, pubblicata con il titolo *Towards a New Architecture* nel 1928 in cui replicava direttamente anche alle critiche rivoltegli da Hitchcock e da Douglas Haskell nell'articolo "Organic Architecture: Frank Lloyd Wright",

pubblicato nel numero di novembre del 1928 della rivista *Creative Art*⁶⁹.

Non è dunque difficile immaginare con quale livello di compiacimento Wright avesse accolto la lettera di Baldwin Smith che, il 3 febbraio 1930, lo invitava a svolgere le Kahn Lectures di Princeton tra il "5 e il 16 maggio" successivo. Smith lo informava altresì che l'Università era disponibile a raccogliere in una monografia il testo delle sue otto conferenze che avrebbero dovuto trattare il tema dell'architettura moderna in Europa e negli Stati Uniti.

In un periodo di stagnazione economica seguita al crollo della borsa di New York nell'anno precedente, l'attivismo di Wright nella sua autopromozione, e il supporto di Mumford, gli avevano fornito alcune commesse di progetto - l'Hotel San Marcos in the Desert nelle South Phoenix Mountains, in Arizona, le St. Mark's Towers a New York, e gli Elizabeth Noble Apartments a Los Angeles - che tuttavia non lo pressavano al punto di non potersi dedicare a tempo pieno alla preparazione e allo svolgimento di quel nuovo e prestigioso incarico. Peraltro, molto probabilmente, Wright pensava di poter attingere ai quattordici articoli scritti per *Architectural Record* che di fatto raccoglievano molte delle sue osservazioni sull'architettura moderna. Ringraziando Smith per l'invito, Wright lo informava della sua disponibilità e avanzava la proposta di ridurre il numero complessivo di otto conferenze a sei "lectures" e una "exhibition" delle sue opere che avrebbe riassunto e sintetizzato visivamente gli argomenti trattati. Il prospetto iniziale della sua proposta conteneva il seguente elenco: 1 "Materials and the Machine; 2 Style in Industry; 3 The Passing of the Cornice ; 4 The Tyranny of the Skyscraper; 5 The Cardboard House; 6 The City; 7 Exhibition.

I primi sei punti dell'elenco avrebbero poi costituito anche i capitoli della sua monografia *Modern Architecture: Being the Kahn Lectures for 1930* pubblicata dalla Princeton University Press l'anno seguente.

Gli argomenti trattati muovono tutti da un'analisi generale delle condizioni dallo stato in cui versa la cultura moderna e dei riflessi che queste condizioni hanno sull'architettura e, su una più ampia scala, sull'urbanistica.

I temi sui quali l'architetto focalizza maggiormente la sua attenzione spaziano dalle iniziali considerazioni sul significato della macchina e sull'antitetico ricorso agli stili storici fino alle riflessioni sul valore estetico e funzionale del manufatto architettonico e, su una scala dimensionale più ampia e sociologicamente significativa, della città. Per Wright, l'attività di progettazione tesa ad esaltare la superficie e la dislocazione dei piani - che rispecchia la sua chiave interpretativa dell'architettura europea contemporanea e, in particolare, di quella di Le Corbusier - non è altro che l'applicazione artificiosa di forme ereditate dal passato. In alternativa e in opposizione a questa tendenza, che definisce come "pictorialism" o "picture-making", pone la tridimensionalità dell'oggetto architettonico, l'integrazione dell'ornamento nella struttura come paradigma della sua concezione di una "architettura organica" che ripetutamente rivendica essere la fonte da cui ha tratto ispirazione la concezione riduzionistica dell'architettura europea più recen-



Fig.57. Frank Lloyd Wright,
Taliesin, Scottsdale

te. Dal richiamo a se stesso come precursore consegue, non solo una critica agli esponenti europei del movimento moderno, ma anche l'esaltazione di una modernità autentica basata sui concetti di bellezza, romanticismo e natura, tutti spesso citati con iniziali maiuscole, in opposizione all'enfasi sull'approccio scientifico, sul razionalismo filosofico e, perfino, sul collettivismo. È la visione di un individualismo e di una libertà democratica tipicamente americane e antagoniste di qualunque forma di sfruttamento commerciale e di corruzione che, ricomprendendo tutte le quelle aspirazioni, fornisce forma e struttura ad un vera e propria fede dell'autore.

L'immagine riportata nella prima pagina del capitolo "Machinery, Materials and Men" è la più vigorosamente esplicativa delle sei che Wright scelse per illustrare il testo. Mostra una planimetria parziale e una vista prospettica del Larkin Building rielaborate da una fotografia pubblicata nel 1908 nella retrospettiva della sua opera nella serie di 14 articoli della serie "In the Cause of Architecture" scritti per la rivista *Architectural Record* in cui per la prima volta aveva reso espliciti i suoi principi sul progetto. Disegnata nel 1930 in bianco e nero a forte contrasto, per quanto recasse la data del 1903, l'immagine di questa prima realizzazione di edificio industriale che gli architetti europei a partire da Berlage avevano assunto come paradigma straordinariamente precoce di applicazione dell'estetica della macchina, stava chiaramente ad indicare il ruolo di precursore svolto da Wright. Infatti, nella pubblicazione del 1908, Wright iniziava la sua descrizione dell'edificio dicendo che "*it was built to house the commercial engine of the Larkin Company*" e concludeva che: "*Therefore the work may have the same claim to*

consideration as a 'work of art' as an ocean liner, a locomotive or a battleship".

La data del 1903 riportata nella didascalia dell'illustrazione preparava la scena per il piano principale della monografia, che era l'incorporazione di una conferenza che Wright dichiarava di avere svolto a Chicago in quell'anno e che lo stabiliva in modo incontrovertibile come il primo ad avere pienamente riconosciuto l'importanza della macchina nell'architettura moderna. "The Art and Craft of the Machine" era di fatto il titolo di un'importante conferenza svolta presso la Hull House di Chicago in cui criticava le pratiche che ancora si rifacevano al movimento *Arts and Crafts* rispetto alla macchina. La conferenza era stata svolta nel 1901 presso la Hull House di Chicago mentre il testo cui si riferiva nella sua monografia era diverso e forse di parecchi anni successivi. Inoltre, quale che fosse la data effettiva, era come l'illustrazione del Larkin Building aggiornata in parecchi punti e ricontestualizzata in altri in modo da farla apparire più profetica dell'originale.

La sua intenzione proprio all'inizio del libro, oltre a rivendicare la sua paternità, era quella di dimostrare che l'architettura europea moderna, e in particolare quella di Le Corbusier, aveva assunto la macchina come nuovo elemento fondamentale della sua genesi. Nella sua recensione di *Towards a New Architecture* nel 1928, Wright aveva sostenuto che "*all Le Corbusier says or means was at home here in architecture in America in the work of Louis Sullivan and myself, more than twenty-five years ago*".

Ma con questa affermazione non voleva svalutare il testo di Le Corbusier o le sue implicazioni teoriche poiché ne era rimasto colpito fino al punto di raccomandarne la lettura a "everyone engaged in making or breaking [architecture in] these United States [...] read the Le Corbusier book [and those] in universities especially".

Da parte sua, Wright includeva il libro di Le Corbusier tra le sole quattro pubblicazioni contenute nella nuova Hillside Home School of Allied Arts, che sarebbe divenuta la Taliesin Fellowship, che aveva proposto nel 1928 e di cui parla nel secondo capitolo, insieme a quelli di Viollet-le-Duc, Owen Jones, e Louis Sullivan. Inoltre Wright includeva Le Corbusier tra gli architetti che sperava avrebbero contribuito alla sua scuola come *visiting architect*. Il libro dell'architetto franco-svizzero avrebbe pesato molto sul pensiero di Wright e avrebbe lasciato la sua impronta sul testo di Wright dall'inizio alla fine.

Eppure, secondo Wright, una concezione tesa a progettare edifici semplicemente basati sul concetto di superficie e massa, come avevano fatto Le Corbusier e gli altri architetti europei del movimento moderno era pericolosa. Con il loro aspetto meccanicistico, e perfino somigliante ad un macchinario, questi edifici mancavano delle tre componenti di un edificio moderno: della espressione della natura dei materiali, della tridimensionalità e dell'ornamento integrale. Wright sarebbe tornato ripetutamente su queste sue idee in tutti i capitoli.

Nei primi tre capitoli l'architetto concentrava la sua attenzione soprattutto sull'unità dell'edificio residenziale, sullo "stile" e sulla tridimensionalità dell'oggetto architettonico che contrapponeva al "pictorialism", o "picture-making", e alla dislocazione geometri-

ca del “piano bidimensionale” utilizzati dagli architetti europei e soprattutto da Le Corbusier, ne cui confronti mostrava un atteggiamento ambiguo. Se da un canto ne apprezzava il richiamo alla semplicità e alla precisione meccanica dell’oggetto prodotto con tecnologia industriale, assumendo come paradigma estetico la stessa “macchina” - dall’automobile, dal velivolo, fino al transatlantico - dall’altro ne criticava la concezione eccessivamente tecnocratica, “fordista” ed elitaria della professione e il riferimento ad una impostazione razionalistica del progetto ritenuta astrattamente “filosofica”. Ma soprattutto Wright teneva a ribadire, come già aveva fatto Mumford nella sua recensione del saggio di Hitchcock, il fatto che l’apprezzamento della “estetica della macchina” era avvenuto negli Stati Uniti molto prima che in Europa e soprattutto rivendicava di essere stato il primo - con la conferenza “The Art and Craft of the Machine” nella Hull House di Chicago nel 1903 - a sostenere che la “macchina”, lungi dall’essere considerata come antagonista del lavoro artigianale, ne sarebbe divenuta un potente alleato apportando un contributo rivoluzionario nel futuro sviluppo dell’attività di *design*: “[...] long ago, I passionately swore that the Machine was no less, rather more, an artist’s tool than any he had ever had or heard of [...] today, twenty-seven years later, the heresy is become truism”. E, riferendosi all’architetto franco-svizzero senza nominarlo esplicitamente, affermava: “and yet, a Pompeian recently come back and struggling for nourishment on French soil has reiterated one-quarter of the matter, made more stark, with signs of success right here in our own country”.

E in effetti l’architetto americano nelle sue argomentazioni aveva anticipato ed emendato una visione del design industriale che, lungi dall’adeguare le forme alla capacità riproduttiva della macchina, avrebbe progettato le stesse macchine per adeguarle alle forme ideate dal progettista preconizzando l’avvento della “stampante tridimensionale” nel ventunesimo secolo governata da “una macchina elettronica” fedele esecutrice delle istruzioni fornite ad essa da un “artigiano” seduto al suo tavolo di lavoro.

Nel capitolo “The City”, Wright fornisce la prima descrizione esplicita della forma di comunità decentralizzata cui avrebbe successivamente dato il nome di Broadacre City. Mentre questo fatto è stato spesso osservato correttamente dagli storici, si è anche ritenuto che Wright avesse scritto il testo espressamente per le Kahn Lectures con la speranza che quella prestigiosa tribuna potesse rappresentare un’occasione di rilancio sia della sua attività professionale sia del suo approccio teorico.

Wright iniziava “The City” ponendo come premessa una domanda retorica intorno a cui avrebbe poi articolato tutta la sua discussione successiva. La città è una mera “necessity,” una “hang-over” ereditata dal passato? La risposta era ovviamente affermativa. I fattori che avevano prodotto la “concentration” di individui nelle città non erano stati compensati dalle nuove forme di trasporto e telecomunicazione rese disponibili dalla Machine Age, che consentivano di svolgere quelle attività tipicamente urbane da addetti che, anziché abitare in prossimità del posto di lavoro, potevano avere la loro residenza in zone più spaziose, più salubri in un ambiente

assai più naturale. Pertanto secondo Wright *"the city, as we know it, is to die"*. L'exasperazione dei problemi urbani che aveva delineato nella lezione precedente dedicata alla "tirannia del grattacielo" dimostrava, senza alcun dubbio, che *"we are witnessing the acceleration that precedes dissolution"*.¹⁵⁶ Wright era convinto che qualunque tentativo di porre rimedio alle inefficienze e alle carenze della città che muovesse all'interno della concezione tradizionale dell'ambiente urbano fosse, non solo, destinato all'insuccesso, ma che avrebbe anche generato illusioni fallaci. Pertanto riteneva necessario, diversamente dal capitolo precedente e, forse anche perché questo era l'ultimo capitolo, attaccare ancora una volta il *"new movement"* in architettura e soprattutto *"Le Corbusier and his school"*, al quale si riferiva per la prima volta con il suo nome, per i loro piani urbanistici orientati a riprogettare la città esistente come una sorta di "machine-made Utopia".¹⁵⁷ Riferendosi al suo "nemico" franco-svizzero come ad un pensatore astratto più che ad un architetto, Wright evidenziava come *"philosophers [Le Corbusier] draw plans, picture, and prophecy a future city, more desirable, they say, than the pig-pile now in travail, their pictures reducing everything to a mean height-geometrically spaced."* La descrizione si attaglia perfettamente al progetto di Le Corbusier per una *Cité de Trois Million d'Habitants* (1922), con le sue ventiquattro torri vetrate di sessanta piani, a planimetria cruciforme, che occupavano il nucleo centrale di commercio e transito, circondato da blocchi di residenze dotate di un minore numero di piani, tutte della stessa altezza e sistemate all'interno di una diversa griglia planimetrica. *"In order to preserve air and passage, this future city relegates the human individual as a unit or factor to pigeonhole 337611, block F, avenue A, street No. 127. And there is nothing at which to wink an eye that could distinguish No. 337611 from No. 337610 or 27643, bureau D, intersection 118 and 119."* È l'espressione di un *"mechanistic system appropriate to man's extinction"*.

Non volendo restringere la sua critica ad una analisi puramente formale, Wright ritornava poco dopo sull'argomento della città progettata da Le Corbusier parlando del problema del "poor" e della dimensione sociale del housing. Qui, per la prima volta nel libro, sollevava il tema del rapporto classe/capitale in relazione all'uguaglianza di opportunità nel housing. Secondo Wright, nella *"city of the future"* di Le Corbusier la macchina agiva come equalizzatore sociale per produrre e forzare *"the common denominator."* Non comprendendo appieno la classificazione economica e sociale del tipo di housing proposto nello schema di Le Corbusier, Wright riteneva che *"the poor man"* dovesse essere trattato *"just as is the rich man - No. 367222, block 99, shelf 17, entrance K"* e che così la povertà fosse *"built in"* sistema. *"This new scheme for the city is delightfully impartial, extinguishes everyone, distinguishes nothing except by way of the upper stories,"* dove *"routine economies sacred to a business man's civilization"* era perseguita dai *"nomina-tors"*, cioè dalla élite di tecnocrati corbusieriani secondo i quali la città doveva essere progettata a vantaggio del proprio tornaconto personale. Chiunque altro era ridotto *"to the ranks of the poor"*. Nel progetto alternativo di Wright il *common denominator* non

doveva essere la povertà indotta dalla congestione della città. Gli orizzonti di “*all, rich or poor,*” dovevano essere ampliati alla vita nei sobborghi e nelle periferie metropolitane, affinché ciascuno potesse godere della *privacy* e disporre della stessa libertà dei “ricchi, super-ricchi o super-potenti”, nelle esistenti città metropolitane ovvero nella “*machine-made Utopia*” di Le Corbusier. Basandosi sul modello di decentralizzazione che già veniva adottato in metropoli come Chicago e Los Angeles - che tendevano a “*splitting up [...] into several centers, again to be split up into many more*” - e sulle idee di “*decentralization of industry*” avanzate da Henry Ford nei progetti per Muscle Shoals⁷⁰ nella valle del Tennessee in Alabama, Wright proponeva una concezione radicale, policentrica ed estendibile della città che sostituisse la forma urbana tradizionale, organizzata gerarchicamente e auto-contenuta. Anziché portare “*air, space, and greenery*” della campagna alla città, come sosteneva Le Corbusier, Wright proponeva di portare “*the city [...] to the country.*” Contrapponendo la sua visione in opposizione diretta all’*urbanisme* di Le Corbusier, Wright descriveva la sua città nuova come una forma di “*Ruralism as distinguished from Urbanism [...] American, and truly Democratic.*”¹⁶¹ Wright si dimostrava perfettamente consapevole del fatto che lo spostamento totale verso la campagna non avrebbe potuto essere realizzato nell’immediato presente, né in un prossimo futuro. La devoluzione naturale della città si proiettava verso uno stato puramente “utilitarian”. Pertanto, e Wright non indicava un *terminus ad quem* per l’obiettivo, la città avrebbe dovuto essere attiva in base ad un calendario di sei ore per tre giorni alla settimana, “*invaded at ten o’clock, abandoned at four.*” L’ulteriore tempo libero disponibile avrebbe dovuto essere speso interamente al di fuori di essa. Poiché “*the country absorbs the life of the city,*” essa avrebbe dovuto successivamente offrire tutte le opportunità culturali e commerciali che la città offriva nel passato e diventare, testualmente, “*a festival of life.*” La macchina aveva già reso possibile il “*margin of leisure*” necessario per abbandonare la visione della città tradizionale e le infrastrutture per questa completa riorganizzazione della esistenza umana erano già pronte per l’uso. Tutto ciò che ancora occorreva era la realizzazione attraverso il progetto.¹⁶² Gli elementi infrastrutturali necessari per la delocalizzazione delle masse dai centri urbani e per il loro raggruppamento in nuove forme di comunità erano rappresentati dal sistema di autostrade esistente e dalle diverse nuove forme di comunicazione a distanza come il telefono, la radio, il telegrafo e la più recente televisione. Senza mai esplicitamente definire una *ciudad lineal*, sul tipo di quella proposta negli anni Ottanta dell’Ottocento da Arturo Soria y Mata e sviluppata dall’urbanista sovietico Nikolai Miliutin nel 1930 e successivamente da Le Corbusier, il sistema autostradale fungeva come sottostante rete multidirezionale e multifunzionale della proposta di Wright. Non si trattava di un mero strumento di movimento fisico ma svolgeva anche la funzione spaziale assolta un tempo dalle piazze nelle forme più tradizionali di città. La “*service station along the highway,*” doveva servire come elemento catalizzatore di questo urbanismo amorfo. Come “*the future city in embryo,*” secondo Wright, essa avrebbe dovuto “*natural-*

ly grow into a neighborhood distribution center, meeting-place, restaurant, [...] or whatever else is needed." Disseminate attraverso il paesaggio e disperse in ogni direzione, le stazioni di servizio avrebbero formato "a thousand centers as city equivalents."

Mentre l'autostrada ed i suoi centri di attività commerciali, culturali, ricreative e di ristoro avrebbero ampiamente gratificato il "get-together instinct", gran parte della vita sociale ed intellettuale dell'individuo si sarebbe concentrata all'interno della residenza unifamiliare, "the home of the individual social unit". Preannunciando le linee concettuali che definivano la condizione di Broadacre City, Wright sosteneva che a ciascuna famiglia dovesse essere assegnato "an acre" - circa mezzo ettaro - di terreno come "the democratic minimum". Per quanto non specificasse il modo in cui questa condizione dovesse essere attuata né se quel lotto di terreno dovesse essere usato per scopi diversi da quello residenziale, sottolineava tuttavia il fatto che la casa privata doveva divenire in questo nuovo ruralismo un centro di intrattenimento integrato, complementare e supplementare, rispetto a quelli disseminati lungo le autostrade. "Soon there will be little not reaching him [the family member] at his own fireside by broadcasting, television and publication." Riteneva infatti che "The 'movies,' 'talkies' and all, will soon be seen and heard better at home than in any hall. Symphony concerts, operas and lectures will eventually be taken more easily to the home than the people can be now be taken to the great halls in old style, and be heard more satisfactorily in congenial company". Questo ambiente domestico avrebbe dovuto fornire ogni genere di programmazione, sia di intrattenimento sia di istruzione, nello "intimate comfort" della propria abitazione, frutto di una "free individual choice". Wright non aveva ancora progettato la casa tipica per un minimo di un acro disponibile che avrebbe dovuto punteggiare la campagna e che, successivamente, avrebbe chiamato "Usonian House", bandosi sul nome per l'America che iniziò ad usare nel 1925 e che utilizzò frequentemente in *Modern Architecture*. Aveva, peraltro, già progettato l'edificio più significativo nella vita culturale della nuova città e utilizzò una prospettiva aerea per illustrarlo. nelle *Two Lectures on Architecture*, la pubblicazione delle conferenze tenute all'Art Institute di Chicago subito dopo Princeton. Sembra legittimo chiedersi perché, invece di usarle per illustrare il capitolo finale di *Modern Architecture*, avesse scelto un lavoro minore elaborato a metà del primo decennio del secolo e che, per di più, sembrava avesse scarsa attinenza con l'argomento che stava trattando se non addirittura in contrasto con esso. Il progetto della "small city house," faceva parte di un insieme abbastanza ampio di progetti di case prefabbricate elaborate dallo stesso Wright. È plausibile ritenere che mostrando la sua costruzione standardizzata con la sua verticalità e la pronunciata asimmetria intendesse ribadire il suo ruolo di precursore dei successivi sviluppi dell'architettura europea.

Non v'è alcun dubbio sul fatto che Wright tenesse ai riferimenti narrativi del testo piuttosto che al materiale illustrativo presentato nelle lezioni. Ma ciò nonostante il capitolo conclusivo del libro rivela un suo significativo interesse per i temi di profilo utopico.

Sebbene la sua visione “ruralista” fosse radicata in profondità nella realtà americana dello sviluppo del territorio e per quanto avrebbe utilizzato in seguito i numerosi profili di questa visione, il carattere della città-nuova che Wright descriveva in “The City” non era corredato da alcuna immagine concreta ma era delineato in modo puramente descrittivo. Era, di fatto, “invisibile” - come le città di Italo Calvino - tanto sotto il profilo della definizione formale quanto sotto quello della delimitazione spaziale. Questa indeterminazione grafica appariva rimarcare in modo inequivocabile la sua distanza dalle città rappresentate nei progetti di Le Corbusier durante gli anni Venti, là dove la forza delle immagini superava di gran lunga quella del corredo narrativo. Nel capitolo di Wright era invece proprio il testo a dare vigore all’argomento trattato mentre l’apparato iconografico era pressoché inesistente. Anche quando la proposta adombrata nel sesto capitolo di *Modern Architecture* con il nome di Broadacre City, fu sviluppata, l’anno seguente con il nome di Broadacre City, in *The Disappearing City*, non era accompagnata da alcuna rappresentazione grafica.

Il modello colorato, vistoso e curato nei dettagli, che non deluse le aspettative del pubblico, fu invece elaborato da Wright con la collaborazione degli allievi che lo avevano raggiunto a Taliesin negli anni 1933-1935 e fu oggetto di esposizioni a New York, Madison, Pittsburgh, e Washington, D.C. Rappresentava in scala quattro miglia quadrate (circa cento ettari) di un prototipo di insediamento, attraverso il quale l’architetto non solo cercava di superare la contrapposizione tra *city* e *country*, liquidando così una volta per tutte l’idea della città come nemica dell’uomo, ma intendeva addirittura introdurre un nuovo ordine sociale. Il modello riproduceva un piano urbanistico per le abitazioni di 1.500 famiglie con almeno cinque o più componenti. Di conseguenza questo appezzamento quadrato e perfettamente confinato sarebbe stato abitato da circa 7.000 persone. Concepita per una zona climatica temperata del Nordamerica, la città-campagna poteva essere adattata anche a leggere variazioni climatiche tanto nelle regioni fredde quanto in quelle calde. Un’autostrada ne rappresentava la colonna vertebrale, conferendo a Broadacre l’aspetto di una rielaborazione della “Ciudad Lineal” di Arturo Soria y Mata e, soprattutto, del tracciato di strade rurali di 75 miglia che erano state proposte da Henry Ford nel 1922 per Muscle Shoals nella valle del Tennessee in Alabama. Diversamente dalla “Ciudad Lineal”, Broadacre non solo si estendeva in due direzioni: la città di Wright era dispersa su un vasto territorio e lo occupava quasi senza mostrare confini apparenti.

L’idea letteraria del viaggio nel tempo, che Wright utilizzava nella parte conclusiva del capitolo finale, e dunque di tutto il libro, è mutuata dalla letteratura utopistica, in generale, e, in particolare, da uno dei racconti di Edward Bellamy *Looking Backward: 2000-1887* (1888) l’autore di quel genere di letteratura che l’architetto aveva letto con maggiore interesse.

Perché mai, si chiede Wright, l’America dovrebbe preferire le suggestioni “superficiali” basate sulla “machine-made Utopia” del movimento moderno europeo alla sua proposta di sviluppo, basata sul territorio e profondamente radicata nel concetto di democrazia

americana? Per rispondere al quesito, chiede al lettore di seguirlo in un futuro abbastanza remoto per vedere quali rovine avrebbe prodotto la "civiltà moderna". Ben poco o nulla sarebbe rimasto come memoria autentica di quello "*experiment in civilization we call Democracy. The ruin would defy restoration by the historian; it would represent a total loss in human Culture, except as a possible warning*". Qua e là, tra le macerie, sarebbe stato possibile rinvenire frammenti d'architettura eclettica lasciati da altre civiltà, grovigli di "*wilderness of wiring, wheels and complex devices of curious ingenuity [...] our plumbing, the most characteristic relic of all; [...] the vast confusion of riveted steelwork in various states of collapse and disintegration. Only our industrial buildings could tell anything worth knowing about us, but few of these buildings would survive that long.*" Non v'era dunque alcuna risposta immediata e alla domanda ineludibile "*What Architecture would appear in the ruins?*" a meno che gli americani non avessero prontamente abbracciato le idee di architettura e di urbanistica che Wright dimostrava fossero organiche al carattere, al paesaggio, alla ideologia e alla evoluzione storica degli Stati Uniti, a meno che l'America guardasse a se stessa attraverso le opere realizzate dallo stesso Wright e diventasse consapevole del fatto che la sua "*culture itself [was] becoming year by year more plastic*".

Il messaggio era inequivocabilmente esplicito: *Architecture or Ruination*. Si trattava in fondo del messaggio trasmesso circa dieci anni addietro da Le Corbusier ancorché aggiornato, emendato e ampliato da Wright negli anni della Great Depression, rispetto all'ottimismo e alla fiducia illimitata nella tecnocrazia e nello sviluppo dell'industria che l'architetto franco-svizzero aveva manifestato all'indomani della ricostruzione post-bellica europea in *Vers une Architecture*. Secondo Wright, anziché guardare al presente da un futuro immaginato, Le Corbusier aveva invece messo il presente in opposizione al passato, e neppure a quello più recente o perfino del secolo precedente, ma alla storia universale della civiltà.

Nel suo *excursus* Le Corbusier considerava la creazione delle nuove attrezzature dell'industria, delle nuove strategie di mercato, dei nuovi metodi di costruzione e delle nuove regole dell'architettura come risultato di un processo ineludibile che, lo si volesse o meno, se ne avesse o meno la consapevolezza, implicava una "Révolution".

Il problema era che i vantaggi di questa rivoluzione non avevano raggiunto l'individuo, in particolare quello della classe operaia, che ha goduto degli effetti benefici della macchina sul lavoro manuale, ma non ha ricavato alcun profitto dalle sempre più lunghe ore di tempo libero a sua disposizione. La risposta di Le Corbusier al dilemma era simile a quella di Wright. "*Revolution [leggi Ruination] può essere evitata*" attraverso la realizzazione delle sue idee sull'architettura in tutti gli aspetti e a tutti i livelli della società, in altre parole, "Architettura o Rivoluzione".

Note

1. Robert Ezra PARK, *The City: Suggestions for the Investigation of Human Behavior in the Urban Environment*, University of Chicago Press, Chicago, 1925, 1.
 2. Russell B. PORTER, *The New York Times*, May 1, 1939.
 3. Walter Gropius e Marcel Breuer avevano progettato il padiglione della Pennsylvania, Henry Van de Velde, Léon Stynen e Victor Bourgeois quello del Belgio, Alvar Aalto quello della Finlandia, Sven Markelius quello della Svezia, Ernest Weissman quello della Jugoslavia, Lucio Costa e Oscar Niemeyer quello del Brasile i cui interni furono allestiti da Paul Lester Wiener.
 4. Norman BEL GEDDES, *Horizons in Industrial Design*, Little, Brown & Co., Boston, 1932, p. 2. Bel Geddes era stato inizialmente incluso fra gli architetti americani nella mostra del MoMA del 1932 ma, per la sua specializzazione nel campo dell'*industrial-design*, gli fu preferito Richard Neutra. Cfr. Harry Francis MALLGRAVE, *Modern Architectural Theory: A Historical Survey*.
 5. Al concetto di "speed", che Reyner Banham considera come il principale fattore costitutivo del manifesto futurista di Marinetti, Bel Geddes sembra attribuire il medesimo valore propulsivo, e tuttavia lo include, in retrospettiva, tra i principali fattori produttivi di frizione e di disagio sociale: *"In our evolution we have accumulated noise, dirt, glitter, speed, mass production, traffic congestion, and the commonplace by our machinemade ideas."*
 6. La città di New York fu capitale degli Stati Uniti - e la Federal Hall di Wall Street fu sede del Congresso - per un solo biennio, fino al 1791 allorché il ruolo di capitale fu assunto provvisoriamente da Philadelphia per poi passare definitivamente a Washington D.C. nel dicembre del 1800.
- Cfr. Jack ALLEN, John Leonard BETTS, *History U.S.A.*, American Book Co., New York, 1975.
7. Il progetto *Radburn Houses* di Clarence Stein e Henry Wright era stato esposto al CIAM3 di Bruxelles, nel 1930, insieme ad altri undici provenienti dalla Olanda, nove dalla Germania, otto dal Belgio, sei dalla Svizzera, cinque dalla Francia - tra i quali *La Ville Radieuse* e i blocchi *à redent* della *Ville Contemporaine* di Le Corbusier - ed altri dall'Italia, Polonia, Cecoslovacchia, Ungheria, Finlandia, Svezia e Danimarca. Dal Regno Unito proveniva il solo progetto di Unwin e Parker per Pixmore Hill a Letchworth. Nel 1931, questi progetti furono pubblicati, a cura di Sigfried Giedion, nel testo *Rationelle Bebauungsweisen* che raccoglieva gli atti del congresso di Bruxelles. Cfr. Eric Paul MUMFORD, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, The MIT Press, Cambridge, MA, 2000.
 8. "[...] *George Follansbee Babbitt probably approaches the ideal of an American popular hero of the middle class. The relativity of business morals as well as private rules of conduct is for him an accepted article of faith, and without hesitation he considers it God's purpose that man should work, increase his income, and enjoy modern improvements. He feels that he obeys these commandments and therefore lives in complete harmony with himself and society.*" Dal discorso di Erik Axel Karlfeldt, Segretario Permanente dell'Accademia di Svezia, in occasione del conferimento del Premio Nobel per la Letteratura a Harry Sinclair Lewis il 10 dicembre, 1930. In Horst FRENZ, *Nobel Lectures, Literature 1901-1967*, Elsevier Publishing Company, Amsterdam, 1969.
 9. Harry Sinclair LEWIS, *Babbitt*, 1922.
 10. Il termine "Gilded Age" fu coniato da Mark Twain e Charles Dudley Warner in *The Gilded Age: A Tale of Today*
- del 1873. Il nome si riferisce al processo di "doratura" (gilding) e veniva usato dagli autori, con intento sarcastico, per ridicolizzare l'inclinazione della "leisure class" americana verso una smodata ostentazione di opulenza. In effetti "The Gilded Age" viene considerato, nella storiografia americana, come un periodo di grande crescita demografica accompagnata da un impetuoso sviluppo economico durante gli anni della "post-Reconstruction" successivi alla "Civil War" (1861-65) nel corso dell'ultimo trentennio del diciannovesimo secolo (1869-1896). Fu questo il periodo storico caratterizzato dalla affermazione di forme particolarmente aggressive di industrialismo e di capitalismo: l'economia si sviluppò con il maggiore tasso di crescita della recente storia americana anche grazie alla istituzione del sistema associativo della *corporation*. Lewis Mumford fornisce una analisi assai penetrante sui risvolti sociali e culturali conseguiti alla passiva accettazione del cosiddetto "social Darwinism" e dello strapotere delle "corporations": "[...] *Unchecked, unmodified industrialism controlled the mind as well as the material apparatus of the country; men who had a cut for scholarship, like Charles Francis Adams, became railroad magnates, and the son of the Great Emancipator became the head of the Pullman Corporation. H. G. Eastman founded the business school in 1885, and by the end of the war that which was established in Poughkeepsie had more than a thousand pupils. The Massachusetts Institute of Technology was established in 1861 and dedicated to the practical applications of science in the arts, agriculture, manufacture and commerce; when it has was opened in 1865 the courses on industrial technology dominated the whole program. The multiplication of these institutes witnessed the new*

orientation in industry and life. 'We do not properly live in these days' one of the early Transcendentalists, J. S. Dwight, had written, 'but everywhere, with patent inventions and complex arrangements, are getting ready to live. The end is lost in the means, life is smothered in applicances.' The Gilded Age accepted these facts with complacency: business was the only activity it respected; comfort was the only result it sought. Gone were the tragic doubts that had vexed the Transcendentalists and made life interesting and terrible and very beautiful for all the sensitive minds: the steel mill, the mine, the counting house, claimed then; or if not that, they went to an equally materialist post-war Germany, dominated by Bismarck and Krupp, and specialized in their Fach, as they might specialize in railroad securities, or foreign markets." Da Lewis MUMFORD, *The Golden Day*, Boni and Liveright, Inc., New York, 1926, 169-170.

11. Francis SCOTT-FITZGERALD, *The Great Gatsby*, Charles Scribner's Sons, New York, 1925.
12. Nel 1926 Mumford recensendo, per *The New Republic*, la versione inglese *The Decline of West* del primo volume di *Der Untergang des Abendlandes*, giudicava il libro di Spengler come "audacious, profound [...] exciting and magnificent [...] one of the most capable attempts to order the the annals of history since Auguste Comte". Spengler proponeva otto culture differenti: Egitto, India, Babilonia, Grecia e Roma, Islam, Occidente faustiano e Messico. Ogni cultura possiede un proprio spirito che non può essere trasferito ad altre e l'esistenza di ciascuna è compresa all'interno di un ciclo temporale. L'autore tedesco ampliava ed arricchiva di significato l'idea dei cicli e dell'unicità della storia umana introdotta da Gian Battista Vico: mentre il modello della

natura è retto dalle cause e dagli effetti intellegibili, la storia è governata dal destino. Si poteva così gettare "un nuovo sguardo sulla storia e sulla filosofia del destino". Attingendo agli esiti della moderna scienza sociale, Spengler fondava una sorta di storicismo mistico. Morfologia è l'espressione più appropriata per definire ciò che presentava nei suoi studi: non un resoconto lineare dell'evoluzione sociale, ma una raccolta dinamica delle forme che gli sforzi umani hanno assunto sulla Terra in passato e di quelle che potrebbero prendere in futuro. Spengler rifiuta la semplicistica divisione della storia universale in antica, medievale e moderna e il confinamento del pensiero entro le ristrette categorie occidentali. La storia universale è concepita piuttosto come un insieme composito di culture, ciascuna con un suo proprio carattere e uno specifico ciclo vitale. Ognuna di esse è trattata con un metodo che l'autore dice di aver appreso da Goethe e che consiste nel porre in relazione le scienze con le arti e ogni cosa con ogni altra. [...] *La cultura apollinea [cioè quella greca classica] riconosceva come reale solo quello che era immediatamente presente nel tempo e nel luogo, e quindi rifiutava lo sfondo come elemento pittorico. La cultura faustiana [cioè quella moderna dell'Occidente] si dispiegava attraverso e oltre le barriere sensoriali verso l'infinito, spostando il baricentro dell'idea pittorica a distanza per mezzo della prospettiva. La cultura magica [cioè quella arabo-bizantina] sentiva ogni evento come espressione dei misteriosi poteri che riempivano la caverna del mondo con la loro sostanza spirituale e pertanto chiudevano la scena dipinta con uno sfondo dorato, qualcosa cioè di estraneo e al di là di tutti i colori della natura: l'oro, infatti, non è un colore. Il libro di Spengler è ricco di queste "relazioni*

morfologiche" tra attività diverse che dimostravano lo spirito coerente di ogni epoca e cultura. Si poteva quindi istituire una comunanza tanto tra l'antica *polis* ellenica e la geometria euclidea, quanto analogamente tra il calcolo differenziale e lo Stato di Luigi XIV. La "contemporaneità" puramente cronologica era però considerata ingannevole, sicché Spengler riteneva che dovesse essere sostituita da una contemporaneità fondata sulla funzione analoga di eventi differenti nell'esprimere lo spirito della propria cultura. Poteva così vedere il suo concetto di contemporaneità nella guerra di Troia e nelle Crociate, in Omero e nella saga dei Nibelunghi.

13. Lewis MUMFORD, *The Culture of Cities. The New Role of Cities and Regions in Modern Civilization*, Harcourt, Brace & Co, New York, 1938, p. 438.
14. È estremamente interessante riportare la descrizione fatta da Dickens sulla sua visita in una scuola di Cincinnati nel 1842: "*Cincinnati is honourably famous for its free schools, of which it has so many that no person's child among its population can, by possibility, want the means of education, which are extended, upon an average, to four thousand pupils, annually. I was only present in one of these establishments during the hours of instruction. In the boys' department, which was full of little urchins (varying in their ages, I should say, from six years old to ten or twelve), the master offered to institute an extemporaneous examination of the pupils in algebra; a proposal, which, as I was by no means confident of my ability to detect mistakes in that science, I declined with some alarm. In the girls' school, reading was proposed; and as I felt tolerably equal to that art, I expressed my willingness to hear a class. Books were distributed accordingly, and some half-dozen girls relieved each other*

in reading paragraphs from English History. But it seemed to be a dry compilation, infinitely above their powers; and when they had blundered through three or four dreary passages concerning the Treaty of Amiens, and other thrilling topics of the same nature (obviously without comprehending ten words), I expressed myself quite satisfied. It is very possible that they only mounted to this exalted stave in the Ladder of Learning for the astonishment of a visitor; and that at other times they keep upon its lower rounds; but I should have been much better pleased and satisfied if I had heard them exercised in simpler lessons, which they understood".

15. Charles DICKENS, cit., p. 185.
 Benton MacKAYE, "An Appalachian Trail: A Project in Regional Planning", *Journal of the American Institute of Architects*, n. 9, October 1921. Nel 1919, in qualità di funzionario del "Federal Department of Labor", Benton MacKaye esponeva per la prima volta le idee che avrebbe successivamente inquadrato nella sua proposta per lo sviluppo dell' *Appalachian Trail*. Quel primo documento, dal titolo "Employment and Natural Resources", proponeva linee di sviluppo della comunità e programmi di occupazione lavorativa per i reduci della prima guerra mondiale. Il programma includeva progetti di " *agricultural and timbering communities that could be operated on a cooperative basis [...] whereby trees are 'farmed' rather than 'mined'*" che implicavano una revisione dell'approccio governativo agli *small-farm-owners* istituiti dall' *Homestead Act* nel 1862. La proposta di MacKaye proiettava una nuova visione della gestione delle risorse umane e naturali, dei rapporti rurale/urbano e delle relazioni lavoro/comunità. Si trattava di un programma anticonsumistico e basato sulla gestione attenta delle

risorse ecologiche. L'anno successivo MacKaye trasferiva queste idee dal settore della politica sociale a quello della pianificazione regionale ed iniziava una collaborazione con Charles Harris Whitaker, editor del " *Journal of the American Institute of Architects*", su temi di pianificazione che comprendevano il progetto di comunità capaci di produrre beni e risorse materiali destinati ai consumi dei centri urbani. Nel 1921, MacKaye si associava al "Committee on Community Planning", un gruppo newyorkese di pianificazione territoriale presieduto da Whitaker, da cui sarebbe stata successivamente originata la "Regional Planning Association of America".

16. Benton MacKAYE, "An Appalachian Trail: A Project in Regional Planning", *Journal of the American Institute of Architects*, n. 9, October 1921.
 17. MacKaye si riferisce qui alla conferenza *The Moral Equivalent of War* in cui, nel 1906, William James esponeva alla Stanford University di Palo Alto in California le sue idee sulla necessità per la nazione americana di istituire un servizio civile organizzato. Le idee di James avrebbero ispirato le politiche del New Deal con la costituzione di servizi civili come i *Civilian Conservation Corps*, i *Peace Corps*, e gli *AmeriCorps*. Malgrado alcune valutazioni di James possano apparire discutibili - la considerazione che solo i maschi potessero svolgere questi servizi, alcune argomentazioni di discriminazione razziale e il concetto che il servizio civile dovesse essere visto, soprattutto, come una forma di "warfare against nature" - il saggio conserva il suo valore di sostegno al servizio civile nel reciproco interesse dell'individuo e della nazione.
 18. "[...] *The group included not only [Henry] Wright, Stein, Mumford and MacKaye, but also Frederick Ackerman, Charles H. Withaker, realtor*

Alexander Bing, economist Stuart Chase and architects Robert D. Kohn, John Irwin Bright, and Frederick Bigger. Other associated with it later were Tracy Augur, Catherine Bauer, Clarence A. Perry, Robert Bruere, Joseph K. Hart, Russell Black, and Edith Elmer Wood". Mell SCOTT, American City Planning Since 1890, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1971.

19. Thomas ADAMS (ed.), *The Regional Plan of New York and its Environs*, Vol. 1-7, New York, 1929.
 20. Lewis MUMFORD, "The Plan of New York", in *The New Republic* 71, 5 June 1932, 121-126. "The Plan of New York", in *The New Republic*, 122, June 1932, 146-154.
 21. Secondo Adams la "diffuse recentralization" imponeva un'azione coordinata per disperdere le attività manifatturiere e industriali al di fuori del distretto di Manhattan per poi ri-centralizzarle in distretti specificamente pianificati a Brooklyn, nel Queens ed in New Jersey. Per quanto questa delocalizzazione centrifuga, spostando le attività produttive a molte miglia di distanza dai mercati di Manhattan, comportasse insieme all'aumento dei tempi di distribuzione anche l'aumento del costo dei prodotti, un efficiente sistema di trasporto e transito ferroviario avrebbe, tuttavia, consentito di compensare gli effetti negativi sull'economia. I nuovi distretti, offrendo maggiore disponibilità di aree libere, da un lato ne agevolavano l'espansione e, dall'altro, permettevano una connessione più efficiente ed integrata con il sistema di trasporto federale. Servendosi di questo migliore sistema di trasporto, gli impiegati avrebbero potuto raggiungere in tempi brevi il posto di lavoro pur provenendo da un ampio territorio regionale. Il piano di Adams si avvaleva della consulenza di William J. Wilgus, l'ingegnere che,

nel 1902, aveva elaborato il progetto dell'imponente stazione ferroviaria a 54 binari e due livelli del Grand Central Terminal di New York tra la 42nd East Street e Park Avenue in Midtown Manhattan. Il successivo concorso di progettazione - cui parteciparono D. H. Burnham & Company di Chicago, McKim, Mead & White di New York, Samuel Huckle Jr di Philadelphia - fu vinto da Reed & Stem di St Paul, Minnesota.

22. In un articolo scritto per *The Survey Graphic* nel 1925 Mumford, ricostruendo la storia delle migrazioni attraverso gli Stati Uniti, sosteneva che la *fourth migration* avrebbe rappresentato l'atto culminante degli spostamenti territoriali di successive generazioni di americani. La *first great migration* della sua saga comprendeva la conquista del sub-continente, iniziata nel diciassettesimo secolo e proseguita verso occidente attraverso frontiere successive. Il mezzo di trasporto simbolico di questa *first migration* era rappresentato dal "covered wagon", trainato da buoi o da cavalli e, spesso, utilizzato come rifugio provvisorio, che aveva consentito agli avventurosi pionieri di disperdersi su territori selvaggi nel corso di tre secoli: "[...] *The little communities that clustered about the mine or the railway station were towns and villages only by courtesy of the census taker: they lacked the traditional resources of a common life - their games, their religious revivals, their intellectual stimuli, were all of the crudest. Pleasure never interfered with the 'business' of the early pioneer; because business was his pleasure*". La *second great migration*, messa in moto dalla Rivoluzione Industriale nella prima metà dell'Ottocento e parzialmente sovrapposta alla precedente, si era sviluppata nel paese, ormai colonizzato, lungo canali e linee ferroviarie verso le piccole città sorte intorno

alle fabbriche e alle stazioni ferroviarie: cittadine spesso dotate di alloggi scadenti e sovraffollate e di fabbriche, che avevano prodotto inquinamento ambientale e depressione culturale: "[...] *The conditions that determined this flow of population were narrowly industrial: a city was considered solely as a place of work and business opportunity. That children need a chance to play and grow, that families need decent shelter and privacy and a few amenities, that learning and culture are worth encouraging for their own sake - these things were too often forgotten and ignored by the men who fostered the new industrialism. The result is familiar, and there is scarcely a town with more than 10,000 people and a working population which will not serve for example. Homes blocked and crowded by factories; rivers polluted; factories and railway yards seizing sites that should have been preserved for recreation; inadequate homes, thrown together anyhow, for sale anyhow, inhabitants anyhow. The result was called prosperity in the census reports, but that was because no one tried to strike a balance between the private gains and the social losses*". La successiva *third migration* di fine Ottocento verso la metropoli commerciale e industriale era l'effetto indotto dal capitalismo avanzato e dalla concentrazione del potere finanziario nelle banche, nelle compagnie di assicurazione, nelle sedi del mercato azionario: "[...] *The magnet of the third migration was the financial center. As the industrial system developed in America productive effort came to take second place to financial direction, and in the great consolidations of industry that began in the eighties, in the growth of banking and insurance facilities in the nineties, and in the development of advertising for the purpose of*

securing a national market, that got under way in the present century, the sales and promotion departments have absorbed, directly or indirectly, a large part of the population". Mumford riteneva che si dovesse pianificare una *fourth migration* dalla città imperiale - tyrannopolis - resa possibile dalla automobile e dalle altre innovazioni tecnologiche di comunicazione che avrebbero funzionato come agenti centrifughi disperdendo le famiglie urbane nei sobborghi alla ricerca di migliori condizioni di vita: "[...] *The first migration sought land; the second industrial production; the third, financial direction and culture, but as a matter of fact, each of these types of effort and occupation is needed for a stable, all-round community. Only here and there have we even fitfully attempted to utilize the land intelligently, relate industry to power, resources and market, and provide an adequate "human plant" for the community at large. To effect this union is the task of the fourth migration*". La *fourth migration* forniva a Mumford la principale obiezione al piano di Adams: la mobilità irreversibile data dall'automobile e la rapida elettrificazione dei territori interni, significava, innanzitutto, che pianificare centri civici riconcentrati con grattacieli, alloggi speculativi, sovraffollamento e inquinamento fosse un atto di assoluta follia. Lewis MUMFORD, "The Fourth Migration", *The Survey Graphic Number 54*, n° 3, May 1, 1925, 130-33.

23. In effetti, negli anni giovanili, Mumford aveva assimilato il metodo di indagine socio-ambientale che Patrick Geddes aveva proposto in *Cities in Evolution* nel 1915: "[...] *He taught the reader, in simple terms, how to look at cities and how to evaluate their development. See for yourself; understand for yourself; act on your own initiative on behalf of the community of which you*

- are a part. That summarizes Geddes' message. From the moment I gathered the import of Geddes' words, I began walking through the streets of New York and planning excursions into its hinterland with a new purpose: looking into its past, understanding its present, replanning its future became indissoluble parts of a single process, a task for all citizens, not merely for professionals". Da Lewis MUMFORD, *Sketches from Life: The autobiography of Lewis Mumford, The Early Years*, Dial Press, New York, 1982, p. 155.
24. Howard riconosceva di essersi dedicato alla pianificazione urbanistica dopo aver letto il romanzo utopico *Looking Backward* scritto da Edward Bellamy nel 1888. L'idea della "garden city" gli era stata suggerita dalla descrizione della città di Boston nell'anno 2000 fornita dal protagonista del romanzo Julian West: "[...] Miles of broad streets, shaded by trees and lined with fine buildings for the most part not in continuous blocks but set in larger or smaller enclosures, stretched in every direction. Every quarter contained large open squares filled with trees, along which statues glistened and fountains flashed in the late afternoon sun. Public buildings of a colossal size and architectural grandeur unparalleled in my day raised their stately piles on every side. Surely I had never seen this city nor one comparable to it before". Da Edward BELLAMY, *Looking Backward: 2000-1887*, p. 21.
25. Ebenezer HOWARD, *Tomorrow: A Peaceful Path to Real Reform*, Cambridge University Press, Cambridge UK, 2010, p. 165.
26. Robert Ezra PARK, Ernest Watson BURGESS, Roderick Duncan McKENZIE, (eds.), *The City: Suggestions for the Study of Human Nature in the Urban Environment Chicago*, The University of Chicago Press, 1925, pp. 1-2.
27. Robert Park era stato allievo di John Dewey alla University of Michigan ad Ann Arbor ed aveva successivamente conseguito il MA in *Psychology and Philosophy* presso l'Harvard College, nel 1898/99, sotto la direzione di William James.
28. Ibid., p. 65
29. Clarence STEIN, "Dinosaur Cites", in Carl SUSSMAN (ed.), *Planning the Fourth Migration: The Neglected Vision of the Regional Planning Association of America*, Cambridge, 1976, p. 66.
30. Ernest BURGESS, "The Growth of the City", in R. PARK, E. BURGESS, R. McKENZIE, (eds.), *The City*, University of Chicago Press, Chicago, 1925, p. 69.
31. Le idee di Perry sulla *neighbourhood unit* sono disseminate nei volume del *Regional Plan of New York and Its Environs*. Si veda Clarence PERRY, "Neighborhood and Community Planning", in *Regional Plan of New York and Its Environs*, Volume VII, New York, 1929. Perry sviluppò ulteriormente l'idea in *The Rebuilding of Blight Areas*, Regional Plan Association, Inc., New York, 1933.
32. Robert Ezra PARK, "Industrial Fatigue and Group Morale", *American Journal of Sociology*, November 1934.
33. La dimensione spaziale del "neighborhood" è stata oggetto di determinazioni diverse nella storia dell'urbanistica. La rappresentazione grafica viene fornita da Clarence Perry in "Neighborhood Unit of the 1920 New York Regional Plan". Perry definisce il "neighborhood" come unità-elementare della città e, seguendo Howard, ne definisce la dimensione spaziale basandola su un raggio percorribile in cinque minuti di cammino. Il raggio è misurato dal centro che ospita le sedi di istituzioni con funzioni culturali come la scuola. Una distanza percorribile in cinque minuti di cammino corrisponde a circa quattrocento metri.
34. Lettera a Alice Dewey, 12 luglio 1894, da Robert WESTBROOK, *John Dewey and American Democracy*.
35. Henry Demarest LLOYD, *Mazzini and other Essays*, G.P. Putman's Sons, New York, 1910, 201-232.
36. Per il contesto di questa narrazione si veda anche John L. THOMAS, *Alternative America: Henry George, Edward Bellamy, Henry Demarest Lloyd and the Adversary Tradition*, Harvard University Press, Cambridge, 1893, Cap.11.
37. All'inizio del XX secolo il mondo intellettuale degli Stati Uniti si mostrava lacerato da una profonda ambiguità circa il potere crescente dell'industrialismo. Se da un canto si denunciavano gli effetti traumatici del "progresso" sulle istituzioni sociali ed economiche "tradizionali", dall'altro si era attratti dalla produttività massiva della "corporate industry". Successivamente, questa tensione interna sarebbe stata allentata dalla fiducia che si potesse costruire un mondo migliore, addirittura perfetto, se il "modello fabbrica" fosse stato "addomesticato" e sottomesso al bene comune da pratiche di affari etiche ed efficienti, tanto da poter essere elevata alla sua autorità suprema utilizzando per la soluzione di ogni conflitto sistemico, ricostruendo la società, specialmente la società urbana, nell'immagine armoniosamente operativa della "corporate industry". Queste idee di un "corporate future" si caratterizzano come parte di una tradizione anticipatrice in cui la modernità viene immaginata come fattore di trasformazione ineluttabile di strutture sociali ed economiche ingiuste, inefficienti e obsolete. A cavallo tra diciannovesimo e ventesimo secolo, le riflessioni sul futuro della società umana, e sul futuro degli edifici e delle città che ne rappresentavano il contesto ambientale, iniziavano ad manifestarsi in gran parte dell'Occidente catturando l'interesse di un numero crescente di persone, affascinate, in Europa come

negli Stati Uniti, dalla lettura dei romanzi di Jules Verne, di H. G. Wells e di Albert Robida. Speculare sul futuro e immaginare le forme che da esso avrebbero potuto emergere come da una cortina densa, ma non completamente impenetrabile, rappresentava una delle risposte possibili all'ondata di "modernizzazione" che aveva investito le società borghesi al tramonto del secolo. D'altra parte, la possibilità di prevedere quale sarebbe stata la traiettoria seguita da questi processi di "modernizzazione", rappresentava non soltanto una potenziale fonte di tranquillità per chi si sentiva oggetto di cambiamenti che mettevano in discussione consuetudini di vita inveterate. Cercare una causa efficiente del disagio rispondeva al bisogno di "razionalizzazione" e di "normalizzazione" di una società che si sentiva oppressa dal peso crescente dell'industria e della meccanizzazione sul proprio modo di vivere. Negli Stati Uniti, lo sviluppo dell'industria si accompagnava e si coordinava con l'espansione verso l'Ovest e la sottomissione del "selvaggio", che spesso era rappresentato, nell'arte e nella cultura popolare, come sconcertato alla vista della tecnologia industriale e pronto a ritornare di buon grado nell'oblio della storia cui appartenevano le sue antiche, tradizionali, abitudini di vita. Nel 1894 King Camp Gillette pubblicava un libro dal titolo *The Human Drift* che riassumeva dettagliatamente la sua opinione che le strutture tradizionali della democrazia venissero gradualmente schiacciate dal potere totalitario dell'industria moderna, e che il solo modo per impedire il disastro provocato dalla instaurazione di un ostile e feroce "corporate power" su scala nazionale o globale, fosse quello di sovvertire l'ordine del mondo esistente sostituendolo con una nuova organizzazione cui diede il nome di *United*

Trust. Il "trust" doveva essere una sola gigantesca "corporation" capace di gestire qualsiasi situazione sociale e politica: era "the monopoly to end all monopolies". Il suo scopo costitutivo era di fornire a tutta la società occupazione adeguata e di soddisfare ogni necessità vitale dei suoi individui dalla culla alla tomba. L'attività associativa e gestionale del "trust" sarebbe stata controllata dalle sue schiere di dipendenti, cui era garantito diritto di voto su tutte le materie gestite dalla società, dal loro *status* di azionisti e, in quanto tali, avrebbero acquisito un nuovo titolo di cittadinanza. Tutte le forme associative di produzione e di governo degli Stati Uniti, sarebbero state eliminate e sostituite da questo "trust" gigantesco. Tutti i suoi dipendenti, nonché gli abitanti delle città, sarebbero stati gradualmente assorbiti all'interno della *United Trust* e inquadrati nei suoi ranghi. Al termine di questo processo, l'era degli sprechi e della feroce competizione capitalistica, sarebbe stata sostituita dalla cooperazione e il nuovo "corporate industrialism" avrebbe potuto esprimere tutto il suo potenziale positivo garantendo "United Intelligence, Material Equality." Per i riformatori come Gillette, le suggestioni associate a questi cambiamenti erano marcate da una profonda ambiguità circa la distruzione e la deportazione di innumerevoli comunità, la cui esistenza era legata a piccole reti di commercio locale. Eppure non è singolare che, nel 1894, Gillette volgesse lo sguardo proprio verso il "corporate industrialism" per proporre una via d'uscita da quello che prevedeva sarebbe stato il collasso nazionale. Molti fra coloro che accusavano le macchine di generare alienazione nei processi di produzione, ovvero attaccavano le "corporations" per il loro disinteresse del benessere dei lavoratori, osservavano che il

problema era dovuto non tanto alle macchine o al processo industriale, ovvero al potere delle *corporations* in quanto tali, quanto piuttosto al comportamento di affaristi immorali e di dirigenti incompetenti. Henry George, il cui *Progress and Poverty* del 1877 aveva venduto due milioni di copie alla fine del secolo, scriveva nel 1883 che "*greater employment of machinery*" e "*greater division of labor resulted in evils*" per le masse lavoratrici "*degrading men into the position of mere feeders of machines*". Le sue proposte per ripristinare l'equilibrio tra lavoratori e quadri dirigenti muovevano tuttavia da una concezione che mirava comunque a considerare le macchine come parte integrale e sostanziale di un utopistico "*corporate industrial world*." Si riteneva che riforme basate su questa premessa sarebbero state efficaci non soltanto per i lavoratori ma anche per i capitalisti. Frederick Winslow Taylor, l'ingegnere della Pennsylvania che aveva concepito lo *Scientific Management* sosteneva che i suoi lavoratori potevano considerarsi come i più privilegiati giacché le fabbriche gestite secondo i suoi principi erano le più efficienti e gratificanti in cui si potesse sperare di lavorare. Il *taylorismo*, così come il *fordismo* ad esso strettamente analogo, furono accolti come strumenti poderosi da tutti coloro che speravano che si potesse riformare il modello d'industria corporata rendendolo compatibile con l'accrescimento del benessere generale. Il potere delle "corporations" non doveva essere giudicato come un fattore da attenuare o addirittura limitare, ma piuttosto come un'aspirazione, come un potenziale alleato da addomesticare per trasformarlo da dittatore tirannico in qualcosa che fosse nello stesso tempo bonario e produttivo. Ritenevano inoltre che sarebbe

stato impossibile, nel lungo periodo, cercare di contrastare il potere straripante delle "corporations": che la sua ascesa fosse inevitabile per cui sarebbe stato possibile soltanto cercare di addomesticarlo superando grandi difficoltà. Tanto Edward Bellamy quanto King Camp Gillette, erano persuasi che "*joint stock companies, trusts, syndicates, or other versions of commercial incorporation at the center of their utopian imaginations.*" Avevano una percezione vivida del potere rivoluzionario della *incorporation* e vedevano in esso non solo il meccanismo di trasformazione, ma anche il potere di cambiamento totale e permanente che, per la prima volta, avrebbe portato vera unità al mondo. La verità era inevitabile, la conclusione predestinata: come uno degli illuminati personaggi futuri dell'influente romanzo utopico di Bellamy *Looking Backward, 2000-1887*, spiegava al suo pubblico vittoriano: "opprimente e insopportabile come il regime dei grandi consolidamenti del capitale, anche le sue vittime, mentre imprecaivano contro esso, sono state costrette a riconoscere il prodigioso aumento dell'efficienza che è stata conseguita dalle industrie nazionali, le vaste economie consentite dalla concentrazione della gestione e dalle unità di organizzazione. E così Gillette, sentendo che l'ascesa del modello di impresa nei settori economico, sociale e politico era tanto promettente quanto inevitabile e pericolosa, cercava di controllarla e perfezionarla piuttosto che combatterla o, almeno, mitigarla. Come scrisse nel 1910: "[...] *Corporations will continue to form, absorb, expand, and grow, and no power of man can prevent it. [They] are the actual builders of a cooperative system which is eliminating competition, and in a practical business way reaching results which socialists have vainly tried to attain through legislation and*

agitation for centuries. To complete the industrial evolution, and establish a system of equity, only requires [...] support of "World Corporation." La visione di Gillette dell'America futura soggetta a un potente monopolio, pubblicata per tre volte dal 1894 al 1924 - e cui per tre volte fu dato un nome diverso, da *United Trust a World Corporation* e infine a *People's Corporation* - era una tipica estrapolazione delle tendenze culturali, politiche ed economiche di fine Ottocento, portata verso una drammatizzazione estrema. Via via che la sua compagnia immaginaria si espandeva in lungo e in largo, ogni città e ogni villaggio venivano abbandonati, l'intera popolazione del Nordamerica sarebbe stata trasferita nella sede della *United Trust* in una gigantesca nuova città presso Buffalo nello Stato di New York. Questa mega-città, alimentata energeticamente dalle cascate del Niagara, sarebbe stata chiamata "Metropolis", un termine arcaico la cui etimologia riconduceva alla "Mother-City" ellenica. Qui, l'efficienza razionale dei processi industriali pilotati nella fabbrica secondo le regole dello "Scientific Management", sarebbe stata introdotta in ogni ambito della vita umana. Così come le fabbriche erano rese più efficienti da macchine composte da parti standardizzate e sostituibili, l'intero nuovo mondo costruito dalla *United Trust* sarebbe stato anch'esso composto da parti standardizzate e interscambiabili. Secondo Gillette: "[...] *These four great materials, structural steel, fire-brick, glass, and tiling would constitute the most important industries on which the building of "Metropolis" would depend.* Nella "Metropolis" ci sarebbero state più di un milione di case e di esse, centinaia di migliaia avrebbero avuto le stesse dimensioni. Il piano urbanistico

della città che Gillette riportava in *The Human Drift* mostrava una rigorosa griglia ortogonale di strade pedonali, punteggiata da edifici residenziali a torre intercalati con scuole, centri ricreativi e cucine pubbliche comuni. Queste abitazioni e strutture civiche prefabbricate, prodotte con procedimenti industriali massivi, sarebbero state completamente prive di ornamento ancorché dotate di rivestimento esterno realizzato con piastre di maiolica policroma applicate a scopo di igiene e di protezione dagli agenti meteorici. Gli edifici sarebbero stati controllati termicamente, riprodotti in scale variate per evitare il ricorso a qualsiasi tradizione progettuale diversa da quella che caratterizza il mondo delle fabbriche e avrebbero sovrastato un vasto volume sotterraneo contenente condotte e cavi di infrastrutture e servizi, reti di trasporto passeggeri e percorsi stradali per la movimentazione rapida delle merci. Questa rete urbana di servizi invisibile, avrebbe con efficienza perfetta, servito un numero sterminato di residenze familiari insieme alle altre strutture di pubblica utilità. Sotto il profilo formale e funzionale questa città sarebbe stata il prodotto estremo del processo industriale e dunque non solo un insieme di "machines for living," ma "a factory for living." Gillette disperdeva le sue torri d'acciaio, vetro, mattoni e maiolica policroma in un paesaggio immaginato come un parco immenso, in cui gli edifici, a prova d'incendio, costruiti esplicitamente seguendo le tecnologie utilizzate nei grattacieli di New York e Chicago, erano parimenti dispersi per garantire illuminazione e ventilazione naturale in una prospettiva decisamente egualitaria. Si trattava di un paradigma di pianificazione urbanistica che offriva la più ovvia - e forse la più sensata - soluzione al problema degli *slums* e del

sovrappollamento che affliggevano la congestionata città industriale. Ma, in quanto tale, il suo materiale genetico, formale e funzionale, avrebbe continuato ad accrescersi nel corso del ventesimo secolo, come nel famoso schema de *La Ville contemporaine de trois millions d'habitants*, proposto da Le Corbusier poco più di tre decenni dopo. Peraltro la visione di Le Corbusier riecheggiava quella di Gillette per ragioni che si spingono ben più in profondità rispetto ai riferimenti *hi-tech*, alla griglia ripetitiva di edifici alti per uffici, collegati da sistemi di trasporto meccanizzati. *La Ville contemporaine* rivelava anche la convinzione che l'*industria corporata* potesse essere un modello efficace per la vita sociale, separata, così come doveva, secondo una scala di gerarchie capitalistiche, all'interno di un gigantesco blocco di uffici o di fabbriche. La sua forma urbana rispecchiava le diseguglianze esistenti nel mondo della produzione. Inoltre gli schemi di Gillette e Le Corbusier immaginavano una distesa piatta al cui interno sarebbero stati definiti i diversi siti funzionali delle rispettive città - benché Le Corbusier prendesse atto dell'idealismo di questa visione - oscurando ogni altra frontiera significativa sul territorio. Queste astrazioni monumentali sembrano quasi calcolate a sfidare, per quanto possibile, pratiche costruttive preindustriali, per ottenere il massimo effetto visivo, per ribadire lo *status* queste città come utopie, come luoghi che sarebbe stato impossibile non solo costruire ma perfino immaginare, prima che il potere della scienza applicata mandasse in frantumi la tradizione e instaurasse un nuovo modo di vivere. Infatti, sia la "Metropolis" di Gillette e la "Ville Contemporaine" di Le Corbusier sembravano destinate a chiarire le tecnologie che avrebbero dovuto renderle plausibili e

desiderabili. Sono stati adattati così tanto alla scala dei processi industriali e delle macchine che i corpi umani sembrano stranamente fuori posto tra loro masse torreggianti, e nessuna forma o processo naturale sembra lasciare il suo marchio sulla loro progettazione o costruzione. Come tali, rivelano un'altra alternativa lungo le linee discusse da Jane M. Jacobs: "Sintetico" versus "naturale". Ed essi richiamano alla mente il visionario peana architettonico di Hugh Ferriss (1929) alla città scientifica del futuro: "*Building like crystals. Walls of translucent glass. ... No Gothic branch; no acanthus leaf: no recollection of the plant world. A mineral kingdom. ... Forms as cold as ice. ...*" Per Gillette, un mondo siffatto rappresenta il culmine del progresso industriale aziendale: vi si manifesta tutta la potenza di Henry Ford, di Frederick Taylor e di Andrew Carnegie, un mondo pacificato, armonizzato, rifatto dalla industria secondo un'immagine di settore. Laddove una volta i cittadini godevano dei diritti umani, ora gli azionisti avrebbero guadagnato utili dal loro investimento; laddove una volta sedeva un Congresso nazionale costituito da un corpo elettorale che era differenziato quanto a interessi e inclinazioni, ora sedeva un consiglio di amministrazione unito da priorità e valori aziendali. Infatti, l'intera mappa americana - l'intero paesaggio continentale - sarebbe stato unito. Per far decollare la sua azienda, Gillette la localizzò in Arizona e in seguito utilizzò parte della fortuna accumulata grazie al suo rasoio di sicurezza, offrì a Theodore Roosevelt un anticipo di un milione di dollari per assumere la presidenza della World Corporation. L'offerta fu riportata dal *New York Times* il 25 settembre 1910, e Roosevelt la rifiutò. In seguito, la visione di Gillette languì, anche se la sua fortuna crebbe

enormemente. I suoi libri non produssero le legioni di tifosi che sperava, e la sua Metropolis passò di nuovo nell'oscurità da cui era appena emersa.

38. Antonio PIZZA, Maurici PLA, *Chicago y Nueva York*, Abada Editor, Barcelona, 2011.
39. Ibid., p. 243
40. John Dewey to Alice Chipman Dewey and children, November 1st, 1894, John DEWEY Papers, 319-320.
41. William James Letters to Mr. Henry Whitman, in Henry JAMES (ed.), *Letters of William James*, Atlantic Monthly Press, Boston, 1920, pp. 201-202.
42. "[...] *The school was started the first week in January, three years ago. I shall try this afternoon to give a brief statement of the ideas and problems that were in mind when the experiment was started, and a sketch of the development of the work since that time. We began in a small house in Fifty-seventh street, with fifteen children. We found ourselves the next year with twenty-five children in Kimbark avenue, and then moved in January to Rosalie court, the larger quarters enabling us to take forty children. The next year the numbers increased to sixty, the school remaining at Rosalie court. This year we have had ninety-five on the roll at one time, and are located at 5412 Ellis avenue, where we hope to stay till we have a building and grounds of our own. The children during the first year of the school were between the ages of six and nine. Now their ages range between four and thirteen the members of the oldest group being in their thirteenth year. This is the first year that we have children under six, and this has been made possible through the liberality of friends in Honolulu, H. I., who are building up there a memorial kindergarten along the same lines. The expenses of the school during the first year, of two terms only, were between \$1,300 and \$1,400. The expenses this year will*

be about \$12,000. Of this amount \$5,500 will come from tuitions; \$5,000 has been given by friends interested in the school, and there remains about \$1,500 yet to be raised for the conduct of the school. This is an indication of the increase of expenses. The average expense per pupil is about the same since the start, i. e., \$120 per child per school year. Relatively speaking, this year the expenses of the school took something of a jump, through the expense of moving to a new building, and the repairs and changes there necessary. An increase in the staff of teachers has also enlarged the work as well as the debits of the school. Next year (1899-1900) we hope to have about 120 children, and apparently the expenses will be about \$2,500 more than this. Of this amount \$2,000 will be met by the increase in tuition from the pupils. The cost of a child to the school, \$120 a year, is precisely the tuition charged by the University for students and is double the average tuition charged by the school. But it is not expected that the University tuition will come anywhere near meeting the expense involved there. One reason for not increasing the tuition here, even if it were advisable for other reasons, is that it is well to emphasize, from an educational point of view, that elementary as well as advanced education requires endowment. There is every reason why money should be spent freely for the organization and maintenance of foundation work in education as well as for the later stages. The elementary school has had from the out set two sides : one, the obvious one of instruction of the children who have been intrusted to it; the other, relationship to the University, since the school is under the charge, and forms a part of the pedagogical work of the University. When the school was started, there were certain ideas in mind perhaps it would

be better to say questions and problems; certain points which it seemed worthwhile to test. If you will permit one personal word, I should like to say that it is sometimes thought that the school started out with a number of ready-made principles and ideas which were to be put into practice at once. It has been popularly assumed that I am the author of these ready-made ideas and principles which were to go into execution. I take this opportunity to say that the educational conduct of the school, as well as its administration, the selection of subject-matter, and the working out of the course of study, as well as actual instruction of children, have been almost entirely in the hands of the teachers of the school ; and that there has been a gradual development of the educational principles and methods involved, not a fixed equipment. The teachers started with question marks, rather than with fixed rules, and if any answers have been reached, it is the teachers in the school who have supplied them". John DEWEY, *The School and Society*, University of Chicago Press, Chicago, 1899, p. 154.

43. Ibid., p. 92
 44. Ibid., p. 120.
 45. Ibid., p. 237.
 46. Ibid., p. 233.
 47. Ibid., p. 241.
 48. Ibid., p. 16.
 49. John DEWEY, *Democracy and Education*, 1916, p. 56.
 50. Si veda Esther Dora ADLER, "A New Unity!" *The Art and Pedagogy of Josef Albers*, Master of Arts, Thesis, University of Maryland 2004. Albers a Dessau dirigeva l'importante corso preliminare, pedagogicamente fondativo.
 51. Joseph ALBERS, "Art as Experience", *Progressive Education* 12, October 1935. Rainer K. WICK nel suo *Teaching at the Bauhaus*, 2000, ha notato che *The School and Society* e *Democracy and Education* di Dewey furono

pubblicati in traduzione tedesca nei primi due decenni del XX secolo e che le sue idee in materia educativa erano ben note al Bauhaus.

52. John DEWEY, *Art as Experience*, p. 35
 53. Joseph ALBERS, "Art as Experience", cit., p. 391
 54. Stewart BUETTNER, *American Art Theory, 1945-1970*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1981.
 55. John DEWEY, *Art as Experience*, p. 122
 56. Bruno TAUT, *Modern Architecture*, Studio, London, 1929. Una versione tedesca del testo fu pubblicata come *Die neue Baukunst in Europa und Amerika*, Bauformen-Bibliothek, no. 26, J. Hoffmann, Stuttgart, 1929.
 57. Henry-Russell HITCHCOCK Jr., *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration*, Payson & Clarke, New York, 1929.
 58. Alfred H. BARR et al., *Modern Architecture: International Exhibition*, Museum of Modern Art, New York, 1932.
 59. Nel corso del triennio, tra gli studiosi invitati a Princeton figuravano Michael Ivanovitch Rostovzeff, il professore di Estetica al Collège de France Gabriel Millet e l'archeologo britannico John Garstang. Si veda Neil LEVINE, "Introduction to" *Frank Lloyd Wright: Modern Architecture*, Princeton University Press, Princeton NJ, 2008.
 60. Henry-Russell HITCHCOCK Jr., "The Architectural Work of J.-J. P. Oud," *Arts* 13, February 1928, p. 103.
 61. Philip JOHNSON, "Afterword," in *Writings*, Oxford University Press, New York, 1979, p. 268.
 62. Neil LEVINE, cit., p. 51.
 63. Ibid., p. 50
 64. Ibid., p. 53
 65. Henry-Russell HITCHCOCK Jr., "Frank Lloyd Wright," in Alfred H. BARR et al., *Modern Architecture*, pp. 29-34. Henry-Russell HITCHCOCK Jr., Philip JOHNSON, *The International Style: Architecture Since 1922*, W. W. Norton & Company, New York, 1966, pp. 25-26.

66. Lettera di Wright a Mumford citata in in Bruce Brooks PFEIFFER & Robert WOJTOWICZ, *Frank Lloyd Wright & Lewis Mumford: Thirty Years of Correspondence*, Princeton Architectural Press, New York, 2001, p. 125.
67. Ibid., p. 120
68. Lewis MUMFORD, "Review of Henry-Russell Hitchcock's *Frank Lloyd Wright*, Collection "Les Maitres de l'Architecture Contemporaine", Editions "Cahiers d'Art", Paris, 1929, *Architectural Record* 65, April 1929, pp. 414-416.
69. Douglas HASKELL, "Organic Architecture: Frank Lloyd Wright," *Creative Art* 3, November 1928, p. LI-LVII.
70. Una intensa polemica politica, durata per quasi tutti gli anni Venti, si era instaurata al Congresso tra quanti sostenevano che i lavori per il completamento delle infrastrutture associate alla diga sul fiume Tennessee, la cui costruzione per la produzione di energia elettrica era iniziata nel 1918, durante la prima guerra mondiale, dovessero ricadere sotto l'egida governativa e coloro che ritenevano che l'intervento dovesse essere affidato esclusivamente a privati. Tra i più convinti sostenitori di quest'ultima tesi erano Henry Ford e il presidente Hoover che, nel 1931, oppose il suo veto all'approvazione del *Muscle Shoals Bill*. Tuttavia, nel 1933, sotto la presidenza di F. D. Roosevelt, il *Muscle Shoals Bill* fu quasi completamente assorbito dalle iniziative del New Deal con la creazione della Tennessee Valley Authority.

5. Bibliografia ragionata

Bibliografia ragionata

5.1 Testi monografici

- Alexis de Tocqueville, *De la Démocratie en Amérique*, Librairie de Charles Gosselin, Paris, MDCCCXL.
- Charles Dickens, *American Notes for General Circulation*, (Voll. 1,2) Chapman and Hall, London, MDCCCXLII.
- Henry David Thoreau, *Walden*, Houghton, Mifflin and Co., The Riverside Press, Cambridge, 1854.
- William R. Ware, *An Outline of a Course of Architectural Instruction*, Wilson, Boston, 1866.
- King Camp Gillette, *The Human Drift*, New Era Publishing, Boston, 1894.
- George Santayana, *The Sense of Beauty*, Charles Scribner's Sons, New York, 1896.
- Ebenezer Howard, *To-morrow: A Peaceful Path to Real Reform*, 1898, (Cambridge University Press, Cambridge UK, 2010).
- Thorstein Veblen, *The Theory of the Leisure Class*, (1899), Unwin Books, London, 1970.
- Ebenezer Howard, *Garden City of Tomorrow*, Swan Sonnenschein & Co. Ltd., 1902.
- Joy Wheeler Dow, *American Renaissance: A Review of Domestic Architecture*, New York, 1904.
- Daniel Burnham, Edward Bennett, *Plan of Chicago*, The Commercial Club, Chicago, 1908.
- Charles Augustus Keeler, *The Simple Home*, Paul Elder, San Francisco, 1906.
- King Camp Gillette, *World Corporation*, The New England News Company, Boston, 1910.
- Frederik Winslow Taylor, *The Principles of Scientific Management*, Harper & Brothers, University of Wisconsin, Madison, 1911.
- William James, *Essays in Radical Empiricism*, Longmans, Green and Co., New York, 1912.
- Patrick Geddes, *Cities in Evolution. An Introduction to the Town Planning Movement and to the Study of Civics*, Williams & Norgate, London, 1915.
- John Dewey, *Democracy and Education*, MacMillan, New York, 1916 (The Free Press, New York, 1966).
- George B. Ford, *New York City Building Zone Resolution*, Title and Mortgage Company, New York, 1917.
- Henry James (ed.), *Letters of William James*, Atlantic Monthly Press, Boston, 1920.
- Lewis Mumford, *The Story of Utopias*, The Viking Press, New York, 1922.
- Le Corbusier, *Vers une Architecture*, G. Crès et Cie, Paris, 1923.
- Lewis Mumford, *Sticks and Stones: A Study of American Architecture and Civilisation*, W. W. Norton, New York, 1924.
- Robert E. Park, Ernest W. Burgess, Roderick D. McKenzie, *The City: Suggestions for the Study of Human Nature in the Urban Environment of Chicago*, The University of Chicago Press, Chicago, 1925.
- John Dewey, *Experience and Nature*, Dover Publications, Inc., New York, 1958, 1ª Edizione 1925.
- Lewis Mumford, *The Golden Day*, Boni and Liveright Inc., New York, 1926.
- John F. Harbeson, *The Study of Architectural Design with Special Reference to the Program of the Beaux-Arts Institute of Design*, The Pencil Points Press, New York, 1927.
- Randolph William Sexton, *American Commercial Buildings of Today*, Architectural Books Publishers Co., New York, 1928.
- Benton MacKaye, *The New Exploration: A Philosophy of Regional Planning*, Harcourt, Brace and Company, New York, 1928.
- Henry-Russell Hitchcock Jr., *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration*, Payson & Clarke, New York, 1929.
- Thomas Adams (ed.), *The Regional Plan of New York and its Environs*, Vol. 1-7, New York, 1929.
- Hugh Ferriss, *The Metropolis of Tomorrow*, I. Washburn, New York, 1929.
- Frank Lloyd Wright, *Modern Architecture: Being the Kahn Lectures for 1930*, Princeton Monographs in Art and Archaeology Series, Fifteenth Publication, April 1931. Princeton University Press, Princeton, 2008.

- José Ortega y Gasset, *La Rebelión de las Masas*, Revista de Occidente, 1931.
- George Santayana, *The Genteel Tradition at Bay*, Charles Scribner's Sons, New York, 1931.
- Edith Elmer Wood, *Recent Trends in American Housing*, Macmillan Co., New York, 1931.
- Lewis Mumford, *The Brown Decades: A Study of the Arts in America 1865-1895*, Dover Publication, New York, 1971, 1ª Edizione 1931.
- Henry-Russell Hitchcock Jr., Philip C. Johnson, *International Style: Architecture since 1922*, W.W. Norton, New York, 1932.
- Frank Lloyd Wright, *An Autobiography*, Pomegranate, 2005. (1ª Ed. Longmans, Green & Co., 1932).
- Norman Bel Geddes, *Horizons in Industrial Design*, Little, Brown & Co., Boston, 1932.
- Frank Lloyd Wright, *The Disappearing City*, William Farguhar Payson, New York, 1932.
- Lewis Mumford, *Technics and Civilisation*, Routledge & Kegan Paul Press, London, 1934.
- Catherine Bauer, *Modern Housing*, Houghton Mifflin Co., Boston, 1934.
- John Dewey, *Art as Experience*, "The 1932 William James Lectures at Harvard", Perigee Books, New York, 1934.
- Henry Wright, *Rehousing Urban America*, Columbia University Press, New York, 1935.
- Nikolaus Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, Faber & Faber, London, 1936 (Penguin, London, 1971).
- Ralph Adams Cram, *My Life in Architecture*, Little, Brown, and Company, Boston, 1936
- Baker Brownell, Frank Lloyd Wright, *Architecture and Modern Life*, Harper and Brothers, New York 1937.
- Lewis Mumford, *The Culture of Cities. The New Role of Cities and Regions in Modern Civilization*, Harcourt, Brace & Co., New York, 1938.
- Norman Bel Geddes, *Magic Motorways*, Random House Books, New York, 1940.
- Lewis Mumford, *The South in Architecture*, Harcourt, Brace & Co, New York and London, 1941.
- Sigfried Giedion, *Space Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*, Harvard University Press, Cambridge, 1941.
- Henry-Russell Hitchcock Jr., *In the Nature of Materials. The Buildings of Frank Lloyd Wright, 1887-1941*, Duell, Sloan & Pearce, New York, 1942.
- José Luis Sert, *Can our cities survive? an ABC of Urban Problems, their Analysis, their Solutions*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1942.
- Paul Zucker, (ed.), *Architecture and City Planning*, Philosophical Library, New York, 1944.
- Frank Lloyd Wright, *When Democracy Builds*, University of Chicago Press, 1945.
- Bruno Zevi, *Verso un'Architettura Organica*, Einaudi, Torino, 1945.
- John Atlee Kouwenhoven, *Made in America: The Arts in Modern Civilization*, Newton Centre, Massachusetts, 1948.
- Dixon Wector, *The Age of the Great Depression*, Macmillan, New York, 1948.
- Sigfried Giedion, *Mechanization Takes Command. A Contribution to Anonymous History*, Oxford University Press, Oxford, 1948.
- Bruno Zevi, *Storia dell'Architettura Moderna*, Einaudi, Torino, 1950.
- Henry-Russell Hitchcock Jr., *Architecture 19th and 20th Centuries*, Penguin, New York, 1951.
- Lewis Mumford, *Roots of Contemporary American Architecture*, Reinhold, New York, 1952.
- Siegfried Giedion, *Walter Gropius: Work and Teamwork*, Reinhold, New York, 1954.
- James Philip Noffsinger, *The Influence of the École des Beaux-Arts on the Architects of the United States*, Catholic University of America Press, Washington, DC, 1955.
- Horatio Greenough, Harold A. Small, *Form and Function: Remark on Art, Design and Architecture*, University of California Press, Berkeley, 1958.
- Sigfried Giedion, *Architecture, You and Me. The Diary of a Development*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1958.
- Frank Lloyd Wright, *The Living City*, New York, Horizon Press, 1958.
- Daniel Boorstin, *The Americans*, 3 vols., Random House, New York, 1958, 1965, 1973
- Reyner Peter Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, Architectural Review Press, London, 1960.
- Leonardo Benevolo, *Storia dell'Architettura Moderna*, Laterza, Bari, 1960.
- Frederick Gutheim, *Alvar Aalto*, New York, 1960.
- Jane Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities*, Vintage Books, 1961.
- Hans Maria Wingler, Josef Stein, *Das Bauhaus, 1919-1933*, The MIT Press, 1969; (ed. it. Feltrinelli 1972).
- Peter Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture: 1750-1950*, McGill Queens University Press, Faber & Faber, London, 1965.
- Daniel Boorstin, *The Americans*, 3 vols., New York: Random House, 1958, 1965, 1973
- John Marston Fitch, *American Building: The Historical Forces That Shaped It*, 2nd revised ed., Boston: Houghton Mifflin, 1966.
- Bernard Rudofsky, *Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*, Academy Editions, London, 1967.
- Richard A. Bartlett (ed.), *The Gilded Age: America, 1865-1900*, Addison-Wesley Publishing Company, 1969.
- Horst Frenz, *Nobel Lectures, Literature 1901-1967*, Elsevier Publishing Company, Amsterdam, 1969.
- Vincent Scully, *American Architecture and Urbanism*, New York: Praeger, 1969.
- Edgar Kaufmann, Jr., ed., *The Rise of an American Architecture*, New York, Praeger, 1970.
- Mell Scott, *American City Planning Since 1890*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1971.
- William Jordy, *American Buildings and Their Architects: The Impact of European Modernism in the Mid-Twentieth Century*,

- Garden City, N.Y.: Doubleday, 1972.
- Lewis Mumford, *Roots of Contemporary American Architecture. A Series of Thirty-seven Essays Dating from the Mid-nineteenth Century to the Present*, Dover Publications, New York, 1972.
- Giorgio Ciucci, Francesco Dal Co, Mario Manieri-Elia, Manfredo Tafuri, *La Città Americana dalla Guerra Civile al New Deal*, Laterza, Bari, 1973.
- Walter Harrington Kilham, *Raymond Hood, architect: form through function in the American skyscraper*, Architectural Book Publishing Co., 1973.
- Manfredo Tafuri, *Progetto e Utopia. Architettura e Sviluppo Capitalistico*, Laterza, Bari, 2007, 1ª Edizione 1973.
- Martin Duberman, *Black Mountain: An Exploration in Community*, Anchor Press, New York, 1973.
- Renato de Fusco, *Storia dell'Architettura Contemporanea*, Laterza, Bari, 1974.
- Frederick Gutheim, *In the Cause of Architecture: Frank Lloyd Wright. Essays by Frank Lloyd Wright for Architectural Record*, Architectural Record Books, New York, 1975.
- Robert A. M. Stern, *George Howe: Toward a Modern American Architecture*, New Haven and London, 1975.
- Cervin Robinson and Rosemarie Bletter, *Skyscraper Style: Art Deco in New York*, Oxford University Press, New York, 1975.
- Donald Bush, *The Streamline Decade*, George Braziller, New York, 1975.
- Martin Grief, *Depression Modern: The Thirties in America*, Universe Books, New York, 1975
- Carl Sussman (ed.), *Planning the Fourth Migration: The Neglected Vision of the Regional Planning Association of America*, The MIT Press, Cambridge MA, 1976.
- Harold Bush-Brown, *Beaux Arts to Bauhaus and Beyond: an Architect's Perspective*, Watson-Guption Publications, New York, 1976.
- George Tyssot, *Heterotopias e Historia de los Espacios*, in "Dispositivo Foucault", Cluva, Venezia, 1977.
- Kenneth Cardwell, *Bernard Maybeck: Artisan, Architect*, Peregrine Smith, Santa Barbara and Salt Lake City, 1977.
- Robert Venturi, Denise Scott-Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, The MIT Press, Cambridge MA, 1977.
- Charles Alexander Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, Academy Edition, London, 1977.
- Peter Blake, *Form Follows Fiasco: Why Modern Architecture Hasn't Worked*, Little & Brown, Boston, 1977.
- Charles R. Hearn, *The American Dream in the Great Depression*, Greenwood Press, Westport Conn., 1977.
- Rem Koolhaas, *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*, Oxford University Press, New York, 1978.
- Leland Roth, *A Concise History of American Architecture*, Harper & Row, New York, 1979.
- Philip C. Johnson, *Verso il Postmoderno. Genesi di una Deregulation Creativa*, Costa & Nolan, 1985, trad. it. di Philip Johnson, *Writings*, Oxford University Press, 1979.
- Jeffrey Meikle, *Twentieth Century Limited: Industrial Design in America, 1925-1939*, Temple University Press, Philadelphia, 1979.
- Kenneth Frampton, *Modern Architecture: a Critical History*, Pluto Press, London, 1980.
- Manfredo Tafuri, *La sfera e il labirinto: Avanguardia e architettura da Piranesi agli anni '70*, Einaudi, Torino, 1980.
- Paul David Pearson, *Alvar Aalto and the International Style*, Whitney Library of Design, New York, 1980.
- Kirimo Mikkola, *Alvar Aalto versus the Modern Movement*, Helsinki, 1981.
- Marcus Whiffen and Frederick Koeper, *American Architecture 1607-1976*, The MIT Press, Cambridge, 1981.
- Stewart Buettner, *American Art Theory, 1945-1970*, University of Michigan Research Press, Ann Arbor, 1981.
- Joseph Czeszochowski, *John Steuart Curry and Grant Wood. A Portrait of Rural America*, University of Missouri Press, Columbia & London, 1981
- Gwendolyn Wright, *Building a Dream: A Social History of American Housing*, The MIT Press, Cambridge, 1981.
- Demetri Porphyrios, *Sources of Modern Eclecticism: Studies on Alvar Aalto*, Academy Edition, London, 1982.
- Daniel Schaffer, *Garden Cities for America: The Radburn Experience*, Temple University Press, Philadelphia, 1982.
- Robert A. M. Stern, Raymond Mathewson Hood, Thomas P. Catalano, *Raymond Hood*, Institute for Architecture and Urban Studies, 1982.
- Robert Fishman, *Urban Utopias in the 20th Century: Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, and Le Corbusier*, The MIT Press, Cambridge, MA, 1982.
- Wanda M. Corn, *Grant Wood. The Regionalist Vision*, Yale University Press, New Haven, 1983.
- Malcolm Quantrill, *Alvar Aalto, a Critical Study*, Secker & Warburg, London, 1983.
- Robert Judson Clark, et al., *Design in America: The Cranbrook Vision 1925-1950*, Henry N. Abrams, New York, 1983.
- Klaus Herdeg, *The Decorate Diagram: Harvard Architecture and the Failure of the Bauhaus Legacy*, The MIT Press, Cambridge Ma, 1983.
- Göran Schildt, *Alvar Aalto: the early years*, Rizzoli, New York, 1984.
- Joseph Corn, Brian Horrigan, *Yesterday's Tomorrows: Past Visions of the American Future*, Summit, New York, 1984.
- Henry Segal, *Technological Utopianism in American Culture*, University of Chicago Press, Chicago, 1985.
- Malcolm Quantrill, *Finnish Architecture and the Modernist Tradition*, Routledge, London, 1985.
- Richard Guy Wilson, et al., *The Machine Age in America 1918-1941*, Brooklyn Museum and Harry N. Abrams, New York, 1986.

- Kevin Harrington, ed., *Mies van der Rohe: Architect as Educator*, University of Chicago Press, Chicago, 1986.
- Göran Schildt, *Alvar Aalto: the decisive years*, Rizzoli, New York, 1986.
- Robert Stern, *Pride of Place: Building the American Dream*, Houghton Mifflin, Boston, 1986.
- Dell Upton and John Michael Vlach, (eds.), *Common Places: Readings in American Vernacular Architecture*, Athens, University of Georgia Press, 1986.
- Reyner Peter Banham, *A Concrete Atlantis: U.S. Industrial Buildings and European Modern Architecture*, The MIT Press, Cambridge MA, 1986.
- Francesco Dal Co., et al., *Mies Reconsidered: His Career, Legacy, and Disciples*, Art Institute of Chicago and Rizzoli, Chicago and New York, 1986.
- Alvar Aalto, *Idee di Architettura. Scritti scelti 1921-1968*, Zanichelli, Bologna, 1987.
- Mary Emma Harris, *The Arts at Black Mountain College*, The MIT Press, Cambridge-London, 1987.
- Demetri Porphyrios, *Heterotopia: A Study in the Ordering Sensibility of Alvar Aalto*, in David Dunster (ed.), *Alvar Aalto*, Saint Martin's Press, New York, 1988.
- Sara Holmes Boutelle, *Julia Morgan, Architect*, Abbeville, New York, 1988.
- Vincent Scully, *American Architecture and Urbanism*, Henry Holt and Company, New York, 1988.
- Sally Byrne Woodbridge (ed.), *Bay Area Houses*, Peregrine Smith Books, New York, 1988.
- Shean Dennis Cashman, *America in the Twenties and Thirties: The Olympian Age of Frank Delano Roosevelt*, New York University Press, 1989.
- Donald L. Miller, *Lewis Mumford: A Life*, Weidenfeld & Nicholson, New York, 1989.
- James F. O'Gorman, "Neff and Neutra: Regionalism versus Internationalism", in Andrea Belloli (ed.), *Wallace Neff, 1895-1982: The Romance of Regional Architecture*, The Huntington Library, San Marino Ca, 1989.
- Winifred Nerdinger, "From Bauhaus to Harvard: Walter Gropius and the Use of History", in G. Wright and J. Parks (ed.), *The History of History at American Schools of Architecture*, Buell Center, New York, 1990.
- Richard Plunz, *The History of Housing in New York City*, Columbia University Press, New York, 1990.
- Erika Doss, *Benton, Pollock, and the Politics of Modernism - From Regionalism to Abstract Art Expressionism*, University of Chicago Press, Chicago, 1991.
- Julian Pefanis, *Heterology and the Postmodern: Bataille, Brouillard and Lyotard*, Duke University Press, 1991.
- Lawrence Wodehouse, *The Roots of International Style Architecture*, Locust Hill Press, West Cornwall Conn., 1991.
- Göran Schildt, *Alvar Aalto: the mature years*, Rizzoli, New York, 1991.
- Jean-Louis Cohen, Hubert Damisch, *Américanisme et Modernité. L'idéal américain dans l'architecture*, École des Haute Études en Sciences Sociales, Paris, 1992.
- Luther S. Luedtke, *Making America: the Society and Culture of the United States*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill NC, 1992.
- Terence Riley, *The International Style: Exhibition 15 and The Museum of Modern Art*, Rizzoli, New York, 1992.
- Paul Heyer, *American Architecture: Ideas and Ideologies in the Late Twentieth Century*, John Wiley & Sons, New York, 1993.
- Fabio Mangone, Maria Luisa Scalvini, *Alvar Aalto*, Laterza, Roma, 1993.
- Kenneth Trapp, et al., *The Arts and Crafts Movement in California: Living the Good Life*, Abbeville Press, New York, 1993.
- Anthony Alofsin, *Frank Lloyd Wright. The Lost Years, 1910-1922. A Study of Influence*, University of Chicago Press, Chicago, 1993.
- Jill Pearlman, *Joseph Hudnut and the Education of the Modern Architect*, University of Chicago Press, Chicago, 1993.
- Margaret Henderson Floyd, *Architecture after Richardson: Regionalism before Modernism* -- *Longfellow, Alden & Harlow in Boston and Pittsburgh*, University of Chicago Press, Chicago, 1994.
- Meredith L. Clausen, *Pietro Belluschi: Modern American Architect*, The MIT Press, Cambridge Ma, 1994.
- Thomas Hille, *Inside the Large Small House: The Residential Design Legacy of William W. Wurster*, Princeton Architectural Press, New York, 1994.
- Hanno Krufft, *A History of Architectural Theory: From Vitruvius to the Present*, Princeton Architectural Press, Princeton NJ, 1994.
- Göran Schildt, *Alvar Aalto: the complete catalogue of architecture, design and art*, Rizzoli, New York, 1994.
- Frank G. Novack, (ed.), *Lewis Mumford & Patrick Geddes. The Correspondence*, Routledge, London and New York, 1995.
- Donald Albrecht (ed.), *World War II and the American Dream. How Wartime Building Changed a Nation*, Washington, Cambridge, London, 1995.
- Jean-Louis Cohen, *Scenes of the World to Come: European Architecture and the American Challenge, 1893-1960*, Flammarion - Canadian Centre for Architecture, Montreal, 1995.
- Mark Luccarelli, *Lewis Mumford and the Ecological Region: The Politics of Planning*, The Guilford Press, New York and London, 1995.
- Alba Cappellieri, *Philip Johnson: dall'International Style al Decostruttivismo*, Clean, Napoli, 1996.
- Robert Wojtowicz, *Lewis Mumford and American Modernism: Eutopian Theories for Architecture and Urban Planning*, Cambridge University Press, Cambridge MA, 1996.
- Franz Schulze, *Philip Johnson: Life and Work*, The University of Chicago Press, Chicago, 1996.
- Gail Fenske, "Lewis Mumford, Henry-Russell Hitchcock and the Bay Region Style" in M. Pollack (ed.), *The Education of the Architect: Historiography, Urbanism and the Growth of Architectural Knowledge*, The MIT Press, Cambridge and London, 1997.

- Raymond A. Mohl (ed.), *The Making of Urban America*, Bowman & Littlefield Publishers Inc., 1997.
- Robert Dorman, *Revolt of the Provinces: The Regionalist Movement in America, 1920-1945*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill NC, 1998.
- Göran Schildt, *Alvar Aalto Masterworks*, Thames and Hudson, London, 1998.
- Göran Schildt, *Alvar Aalto in his own words*, Rizzoli, New York, 1998.
- Dell Upton, *Architecture in the United States*, Oxford University Press, New York, 1998.
- Winfried Nerdinger, *Alvar Aalto: Toward a Human Modernism*, Prestel, Munich, 1999.
- Panayotis Tournikiotis, *The Historiography of Modern Architecture*, The MIT Press, Cambridge MA, 1999.
- Peter Shedd Reed (ed.), *Alvar Aalto 1898-1976*, Electa, Milano, 1999.
- Mark Gelenter, *A History of American Architecture: Buildings in Their Cultural and Technological Context*, University Press of New England, Hanover, N.H., 1999.
- Elizabeth T. Smith, Esther McCoy, *Blueprints for Modern Living: History and Legacy of the Case Study Houses*, The MIT Press, Cambridge MA, 1999.
- Panayotis Tournikiotis, *The Historiography of Modern Architecture*, The MIT Press, Cambridge MA, 1999.
- Marc Treib (ed.), *An Everyday Modernism: The Houses of William Wurster*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles CA, 1999.
- Patrick D. Reagan, *Designing a New America: The Origins of New Deal Planning, 1890-1943*, University of Massachusetts Press, Amherst, 1999.
- Margaret Kentgens-Craig, *The Bauhaus and America: First Contacts: 1919-1936*, The MIT Press, Cambridge MA, 1999.
- Josep Maria Rovira, *José Luis Sert : 1901-1983*, Electa, Milano, 2000.
- Elizabeth T. Smith, *Techno architecture*, Thames & Hudson, London, 2000.
- Robert Wojtowicz, *Lewis Mumford Sidewalk Critic: Lewis Mumford's Writings on New York*, Princeton Architectural Press, Princeton NJ, 2000.
- Edward Bosley, *Greene & Greene*, Phaidon, London, 2000.
- Mardges Bacon, *Le Corbusier in America: Travels in the Land of Timids*, The MIT Press, Cambridge MA, 2001.
- Bruce Brooks Pfeiffer, Robert Wojtowicz, *Frank Lloyd Wright & Lewis Mumford: Thirty Years of Correspondence*, Princeton Architectural Press, New York, 2001.
- Paolo Scrivano, *Storia di un' Idea di Architettura Moderna*, Franco Angeli, Milano, 2001.
- Gottfried Semper, *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, Cambridge University Press, London, 2001.
- Leland Roth, *American Architecture: A History*, Westview Press, Boulder CO, 2001.
- Morton Keller, Phyllis Keller, *Making Harvard Modern: The Rise of America's University*, Oxford University Press, New York, 2001.
- Eric Mumford, Kenneth Frampton, *The CIAM Discourse on Urbanism. 1928-1960*, The MIT Press, Cambridge MA, 2002.
- Hubert-Jan Henket, Hilde Heinen (eds.), *Back from Utopia: The Challenge of Modern Movement*, Fie Keure Brugge, Amsterdam 2002.
- Sybil Gordon Kantor, *Alfred H. Barr, Jr., and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, Cambridge MA, 2002.
- Morton Gabriel White, *A Philosophy of Culture: The Scope of Holistic Pragmatism*, Princeton University Press, Princeton NJ, 2002.
- Anthony Alofsin, *The Struggle for Modernism: Architecture, Landscape Architecture, and City Planning at Harvard*, W. W. Norton, New York-London, 2002.
- Robert Craig, *Bernard Maybeck at Principia College: The Art and Craft of Building*, Gibbs Smith, Layton, Utah, 2003.
- Ronald Alan Godberg, *America in the Twenties*, Syracuse University Press, 2003.
- Antonio Roman, *Eero Saarinen: An Architect of Multiplicity*, Princeton Architectural Press, New York, 2003.
- Alexander Tzonis, Liane Lefavre, *Critical Regionalism, Architecture and Identity in a Globalized World*, Prestel, Munich, 2003.
- Gilbert Lupfer, Paul Sigel, *Gropius*, Taschen, Köln, 2004.
- Dianne Harris, *Maybeck's Landscapes: Drawing in Nature*, William Stout, San Francisco, 2004.
- Harry Francis Mallgrave, *Modern Architectural Theory: A Historical Survey, 1673-1968*, Cambridge University Press, USA, 2005.
- Maiken Umbach, Bernd Huppauf (eds.), *Vernacular Modernism: Heimat, Globalization, and the Built Environment*, Palo Alto CA, 2005.
- Vincent B. Canizaro (ed.), *Architectural Regionalism*, Princeton Architectural Press, New York, 2006.
- Mauro Guillen, *The Taylorized Beauty of the Mechanical: Scientific Management and the Rise of Modernist Architecture*, Princeton University Press, Princeton, 2006.
- Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Tirant lo Blanch, Valencia, 2007.
- Jill Pearlman, *Inventing American Modernism: Joseph Hudnut, Walter Gropius, and the Bauhaus Legacy at Harvard*, University of Virginia Press, Charlottesville VA, 2007.
- Felicity Dale Scott, *Architecture or Techno-utopia. Politics After Modernism*, The MIT Press, Cambridge MA, 2007.
- Gwendolyn Wright, *USA: Modern Architectures in History*, Reaktion Books, London, 2008.
- Edward Bosley and Anne Mellek, eds., *A New and Native Beauty: The Art and Craft of Greene & Greene*, The Gamble House, Merrill and Pasadena, Calif., London, 2008.
- Robert A. M. Stern, Gregory F. Gilmartin, Thomas Mellins, *New York 1930: Architecture and Urbanism Between the Two World Wars*, Rizzoli, New York, 2009.
- Antonio Pizza, Maurici Pla, *Chicago y Nueva York*, Abada Editor, Barcelona, 2011.

5.2 Articoli di Riviste

- Ralph Waldo Emerson, "The Transcendentalist", Lecture at the Masonic Temple, Boston, January 1842, in Ralph Waldo Emerson, *Essays & Lectures*, The Library of America, New York, 1983.
- Horatio Greenough, "American Architecture", *United States Magazine and Democratic Review*, 1843, pp. 206-210.
- William R. Ware, "Architectural Education in the United States of America", *Papers of the Royal Institute of British Architects Conference on Education*, London, 1887.
- Bernard Maybeck, *Hillside Building*, Hillside Club Pamphlet, Berkeley, 1906, University of California Berkeley, College of Environmental Design Archives.
- Charles Moore, "Lessons from the Chicago World's Fair. An Interview with the Late D. H. Burnham", *The Architectural Record*, January 1913, Vol. XXX, n° 1.
- Van Wick Brooks, "On Creating an Usable Past", *The Dial* 11, April, 1918.
- Benton MacKaye, "An Appalachian Trail: A Project in Regional Planning", *Journal of the American Institute of Architects*, n° 9, October 1921.
- Lewis Mumford, "The Fourth Migration," *The Survey Graphic* 54, no. 3, May 1, 1925.
- Rexford Newcomb, "Personality in Regional Architecture: An Appreciation of the Work of Wallace Neff", *Western Architect*, n° 35, February 1926.
- Lewis Mumford, "The Intolerable City: Must It Keep On Growing?" *Harper's Journal*, Sections I-IV, February 1926.
- Henry-Russell Hitchcock Jr., "The Architectural Work of J.-J. P. Oud", *Arts* 13, February 1928.
- Lewis Mumford, "The Theory and Practise of Regionalism", *Sociological Review*, n° 20, April 1928.
- Douglas Haskell, "Organic Architecture: Frank Lloyd Wright," *Creative Art*, n° 3, November 1928.
- Alfred H. Barr, Jr., "The Necco Factory," *Arts* 13, May 1928.
- Clarence Perry, "The Neighborhood Unit", *The Regional Survey of New York*, Vol. VII, New York, 1929.
- John Frederick Harbeson, "Design in Modern Architecture, What is Modern?", *Pencil Points* 11, January 1930.
- Lewis Mumford, "Mass Production and Modern House", *The Architectural Record*, Part I & Part II, January, February 1930.
- George Howe, "What is this Modern Architecture Trying to Express", *The American Architect*, n° 137, May 1930.
- William Orr Ludlow, "Modernistic vs. Traditional Architecture", *Octagon*, n° 2, October 1930.
- Frank Lloyd Wright, "Architecture as a Profession is All Wrong", *The American Architect*, n° 138, December 1930.
- William Wilson Wurster, "A House in the Hills", *Sunset*, n° 65, July 1930.
- Wells Bennett, "Modernism is Still in the Making", *Pencil Points* 12, February 1931.
- Douglas Haskell, "The House of the Future", *The New Republic* 66, May 13, 1931.
- Catherine Bauer, "The Americanization of Europe", *The New Republic* 67, 1931.
- Richard Buckminster-Fuller, "Universal Architecture", *T-Square Club Journal* 2, February 1932.
- George Howe, "Functional Aesthetics and the Social Ideal", *Pencil Points*, 13, April 1932.
- Catherine Bauer, "Are Good Houses Un-American?", *The New Republic* 70, 2 March 1932.
- Catherine Bauer, "Exhibition of Modern Architecture", *Creative Art* 10, March 1932.
- Lewis Mumford, "The Plan of New York", *The New Republic* 5, June 1932.
- Lewis Mumford, "The Plan of New York", *The New Republic* 30, June 1932.
- Ralph Flint, "Present Trends in Architecture in Fine Exhibit", *The Art News*, Vol. 13 (5), February 1932.
- H. I. Brock, "Architecture Styled International," *The New York Times*, Vol. II (22), February 1932.
- Frank Lloyd Wright, "Of Thee I Sing," *Shelter*, April 1932.
- Kenneth K. Stowell, "The International Style," *The Architectural Forum*, Vol. 72 (6), March 1932.
- William Lescaze, "New Deal Architecture", *The New Republic* 26, July 1933.
- Talbot Faulkner Hamlin, "The International Style Lacks the Essence of Great Architecture", *The American Architect*, Vol. 143, January 1933.
- Talbot Faulkner Hamlin, "The Architect and the Depression", *The Nation*, August 9, 1933.
- Henry Wright, "Housing: Where, When and How?", *Architecture*, August 1933.
- Robert Ezra Park, "Industrial Fatigue and Group Morale", *American Journal of Sociology*, November 1934.
- Albert Maier, Henry Wright, Lewis Mumford, "New Homes for a New Deal. A Concrete Program for Slum Clearance and Housing Relief", *The New Republic*, New York, 1934.
- Alvar Aalto, "Il razionalismo e l'uomo", Conferenza tenuta al Meeting dell'Associazione Svedese degli Artigiani, Stoccolma 9 maggio 1935. In *Alvar Aalto, Idee di Architettura. Scritti scelti 1921-1968*, Zanichelli, Bologna, 1987.
- Josef Albers, "Art as Experience", *Progressive Education* 12, October 1935.
- William Wilson Wurster, "4 Houses in California", *Architectural Forum* 64, n° 5, May 1936.
- Walter Gropius, "Architecture at Harvard University", *The Architectural Record*, May 1937.
- Henry-Russell Hitchcock Jr., "Paris 1937", *Architectural Forum* 67, n° 9, September 1937.
- Lewis Mumford, "The Death of the Monument", *Circle: International Survey of Constructive Art*, edited by J. L. Martin, Ben Nicholson, Naum Gabo, Faber & Faber, London, 1971, (1937).
- Clement Greenberg, "Avant-garde and Kitsch", *The Partisan Review*, vol. 6, n° 5, Fall 1939.
- Richard Joseph Neutra, "Regionalism in Architecture", *Plus*, n° 2, February 1939.
- Hugh Morrison, "After the International Style - What?",

- The Architectural Forum* 72, n° 4, May 1940.
- Amedée Ozenfant, "Notes of a Tourist at the Exhibition 1937", in J. Willen (ed.), *Art and Power in Europe under the Dictators 1930-1945*, Hayward Gallery, London, 1995.
- William Wilson Wurster, "San Francisco Bay Portfolio", *Magazine of Art* 77, n° 4, April 1940.
- Alvar Aalto, "The Humanizing of Architecture", *The Technological Review* 2, November 1940.
- Henry-Russell Hitchcock Jr., "An Eastern Critic Looks at Western Architecture", *California Arts & Architecture*, December 1940.
- William Wilson Wurster, *Architectural Forum* 79, July 1943.
- Sigfried Giedion, "The Need for a New Monumentality", in Paul Zucker (ed.), *Architecture and City Planning*, Philosophical Library, New York, 1944.
- Louis Kahn, "Monumentality", in Paul Zucker (ed.), *New Architecture and City Planning*, Philosophical Library, New York, 1944.
- José Luis Sert, "The Human Scale in City Planning", in Paul Zucker (ed.), *New Architecture and City Planning*, Philosophical Library, New York, 1944.
- Joseph Hudnut, "The Post-modern House", *Architectural Record*, 97, May 1945.
- William Wilson Wurster, "From Log Cabin to Modern House: An Architect urges a return to Simple Fundamentals in Planning our New Homes", *New York Times Magazine*, January 20, 1946.
- Lewis Mumford, "The Sky Line: Status Quo", *The New Yorker*, October 1947.
- James Maude Richards, "The New Empiricism: Sweden's Latest Style", *The Architectural Review*, December 1947.
- Frederick Winslow Taylor, "The Principles of Scientific Management," in *Scientific Management, Comprising Shop Management, the Principles of Scientific Management [and] Testimony before the Special House Committee*, Harper, New York, 1947.
- Sigfried Giedion, Fernand Léger, José Luis Sert, "In Search of a New Monumentality: A Symposium", *The Architectural Review*, n° 104, September 1948.
- William Wilson Wurster, "The Outdoors in Residential Design" in *Architectural Forum*, September 1949.
- W. Wurster, A. Hill, J. Dinwiddie, G. Dailey, F. Langhorst, F. McCarthy, R. Royston, F. Violich, E. Williams, "Is There a Bay Region Style?", *The Architectural Record*, FW Dodge Corporation, New York, May 1949.
- Henry Russell Hitchcock, "The International Style Twenty Years After", *The Architectural Record*, Vol. 110 (2), August 1951.
- Sigfried Giedion, "The State of Contemporary Architecture I: The Regional Approach", *The Architectural Record*, January 1954.
- William W. Wurster, "California Architecture for Living", *California Monthly*, August 1954.
- Reyner Banham, "The New Brutalism," *The Architectural Review* 118, December 1955.
- Pietro Belluschi, "The Meaning of Regionalism in Architecture", *The Architectural Record*, December 1955.
- Alvar Aalto, "Individualismo e Collettivismo", Conferenza tenuta presso l'Associazione degli Architetti di Vienna, 1956. In Alvar Aalto, *Idee di Architettura Scritti Scelti 1921-1968*, Zanichelli, Bologna, 1987.
- Reyner Peter Banham, "The One and The Few: The Rise of Modern Architecture in Finland", *The Architectural Review*, April 1957.
- James Stirling, "Regionalism and Modern Architecture," Architects' Year Book 7, 1957.
- Esther McCoy, "West Coast Architects II: William Wilson Wurster", *California Arts and Architecture*, July 1964.
- Catherine Bauer, "The Social Front of Modern Architecture in the 1930s", *Journal of the Society of Architectural Historians* 24, n° 1, March 1965.
- Vincent Scully, "Doldrums in the Suburbs", *Journal of the Society of Architectural Historians*, 24, n° 1, March 1965.
- David Gebhard, "The Moderne in the U.S. 1920-1941", *Architectural Association Quarterly*, July 1970, 4-20
- Lewis Mumford, "Region to Live in", in Carl Sussman (ed.), *Planning the Fourth Migration: The Neglected Vision of the Regional Planning Association of America*, The MIT Press, Cambridge MA, 1976.
- Richard Pommer, "The Architecture of Urban Housing in the United States during the Early 1930s", *Journal of the Society of Architectural Historians*, 37, December 1978.
- Peter Blake, "Architecture is an art and MoMA is its prophet." *ARTnews*, Vol. 78 (8), October 1979.
- Clement Greenberg, "Modern and Postmodern", *Arts* 54, n° 6, February 1980.
- Alexander Tzonis, Liane Lefaivre, "The Grid and the Pathway: An Introduction to the Work of Dimitri and Susana Antonakis", *Architecture in Greece*, n° 15, 1981.
- Kenneth Frampton, "Toward a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance", in Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Seattle WA, 1983.
- Kenneth Frampton, "Prospects for a Critical Regionalism", *Perspecta* 20, 1983.
- David Gebhard, "About Style, Not Ideology", *Architecture*, December 1983, 34-44.
- Michel Foucault, "Dits et Écrits 1984. Des Espaces Autres", Conférence au Cercle d'Études Architecturales, 14 mars 1967, in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984.
- Paul Bental, "The Re-examination of Modern Architecture: A Review of Modernism in America: 1937-1943", *Places*, winter 1986, 43-53.
- David Gebhard, "The American Colonial Revival in the 1930s", *Winterthur Portfolio*, autumn 1987.
- Kenneth Frampton, "Then Points on an Architecture of Regionalism: A Provisional Polemic", *Center 3: New Regionalism*, 1987.

- David Gebhard, "R. M. Schindler: Wolfe House, Santa Catalina Island", *Domus* 689 (December 1987), 56-68, XXII
- David Gebhard, "The Myth and Power of Place: Hispanic Revivalism in the American Southwest", *Triglyph*, n° 9, Summer 1989.
- Lauren Weingarten, "Naturalized Nationalism: A Ruskinian Discourse on the Search for an American Style of Architecture," *Winterthur Portfolio*, Spring 1989.
- Richard Striner, "Art Deco: Polemics and Synthesis", *Winterthur Portfolio*, spring 1990, 21-34
- Marc Dessauce, "Contro lo Stile Internazionale: 'Shelter' e la stampa architettonica Americana," *Casabella*, n° 57, settembre 1993.
- Keith Eggener, "Maybeck's Melancholy: Architecture, Empathy, Empire, and Mental Illness at the 1915 Panama- Pacific International Exposition", *Winterthur Portfolio*, winter 1994, 211-26.
- Douglas Tallack, "Siegfried Giedion: Modernism and the Notion of Style", *Journal of American Studies* 28, August, 1994.
- Kenneth Frampton, "Universalism and/or Regionalism: Untimely Reflections on the Future of the New", *Domus* 782, maggio 1996.
- Jill Pearlman, "Joseph Hudnut's Other Modernism at the Harvard-Bauhaus", *Journal of the Society of Architectural Historians*, n. 3, December 1997.
- Andrew A. Meyers, "Invisible Cities: Lewis Mumford, Thomas Adams, and the Invention of the Regional City, 1925-1929", *Business and Economic History*, Volume Twenty-seven, n° 2, Department of History Columbia University, New York, Winter 1998.
- Dominic Ricciotti, "Edward Durrell Stone and the International Style in America: Houses of the 1930s", *Art in America*, no. 3, 1988.
- Kenneth Frampton, "Critical Regionalism Revisited: Provisional Thoughts on the Future of Urban Design", *Agglutinations*, 27, October 2003.
- Mardges Bacon, "Architecture, Regionalism, and the Vernacular: Reconceptualizing Modernism in America", in *Repenser les limites : l'architecture à travers l'espace, le temps et les disciplines*, INHA (« Actes de colloques»), Paris, 2005.
- Andrew M. Shanken, "Between brotherhood and bureaucracy: Joseph Hudnut, Louis I. Kahn and the American Society of Planners and Architects", *Planning Perspectives*, 20 (April 2005).
- José Maria Rovira, "U.S. Embassy in Baghdad: Ingredients of a Cold Dish", *Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona. Departament de Composició Arquitectònica*, 33, 20/6/2008.
- ### 5.3 Cataloghi di Esposizioni e Mostre
- Henry-Russell Hitchcock Jr., Philip C. Johnson, *Modern Architecture. International Exhibition*, The Museum of Modern Art, New York, 1932.
- Henry-Russell Hitchcock Jr., *Early Modern Architecture: Chicago 1870-1910*, The Museum of Modern Art, New York, 1933.
- Carol Aronovici (ed.), *America Can't Have Housing*, The Museum of Modern Art, New York, 1934.
- Henry-Russell Hitchcock Jr., "The Urban Vernacular of the Thirties, Forties and Fifties: American Cities Before the Civil War", Wesleyan University Architectural Exhibitions, 1934.
- Philip Cortelyou Johnson (ed.), *Machine Art*, The Museum of Modern Art, New York, 1934.
- Contemporary Architecture in California*, The Museum of Modern Art, New York, 1935.
- Henry-Russell Hitchcock Jr. (ed.), *The Architecture of Henry Hobson Richardson*, The Museum of Modern Art, New York, 1936.
- Henry-Russell Hitchcock Jr. (ed.), *Modern Architecture in England*, The Museum of Modern Art, New York, 1937.
- A New House by Frank Lloyd Wright. Fallingwater at Bear Run, Pennsylvania*, The Museum of Modern Art, New York, 1938.
- John McAndrew (ed.), *Alvar Aalto: Architecture and Furniture*, The Museum of Modern Art, New York, 1938.
- John McAndrew (cur.), *An American Architect: Frank Lloyd Wright*, The Museum of Modern Art, 1940.
- Eliot Fette Noyes (ed.), *Organic Design in Home Furnishing*, The Museum of Modern Art, New York, 1941.
- Henry-Russell Hitchcock Jr., *Frank Lloyd Wright at The Museum of Modern Art*, The Museum of Modern Art Bulletin, n° 1, March 1941.
- Stockholm Builds*, The Museum of Modern Art, New York, 1941.
- Architecture of Eric Mendelsohn, 1914-1940*, The Museum of Modern Art, New York, 1942.
- Elizabeth Bauer Mock (ed.), *What is*

- Modern Architecture: Tricks in Movie Making*, The Museum of Modern Art, New York, 1942.
- Philip Lippincot Goodwin (ed.), *Brazil Builds. Architecture New and Old: 1652-1942*, The Museum of Modern Art, New York, 1943.
- Five California Houses*, The Museum of Modern Art, New York, 1943.
- Elizabeth Bauer Mock (ed.), *Built in USA: 1932-1944*, The Museum of Modern Art, New York, 1944.
- Elizabeth Bauer Mock (ed.), *If You Want to Build a House*, The Museum of Modern Art, New York, 1946.
- What is Happening to Modern Architecture? A Symposium at the Museum of Modern Art*, The Museum of Modern Art Bulletin, Vol. XV, N° 3, Museum of Modern Art, New York, 1948.
- Elisabeth Kendall Thomson, "Backgrounds and Beginnings", in *Domestic Architecture of the San Francisco Bay Region*, San Francisco Museum of Art, San Francisco, 1949.
- Lewis Mumford, "The Architecture of the Bay Region", in *Domestic Architecture of the San Francisco Bay Region*, The San Francisco Museum of Art, San Francisco, 1949.
- William Wilson Wurster, "A Personal View", in *Domestic Architecture of the San Francisco Bay Region*, San Francisco Museum of Art, San Francisco, 1949.
- Henry-Russell Hitchcock, "Ruskin and American Architecture, or Regeneration Long Delayed" in John Summerson, ed., *Concerning Architecture: Essays on Architectural Writers and Writing Presented to Nikolaus Pevsner*, London: Penguin, 1968.
- Philip Johnson, *Machine Art*, The Museum of Modern Art. Arno Press, New York, 1969.
- Arthur Drexler (ed.), *The Architecture of the École des Beaux-Arts*, The Museum of Modern Art, New York, 1975.
- Robert Venturi (ed.), *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, New York, 1977.
- Arthur Drexler and Thomas Hines, *The Architecture of Richard Neutra: From International Style to California Modern*, Museum of Modern Art, New York, 1982.
- Coy Ludwig, *The Arts and Crafts Movement in New York State 1890s-1920s*, Hamilton, Gallery Association of New York State, New York, 1983.
- James Kornwolf, ed., *Modernism in America 1937-1941: A Catalogue and Exhibition of Four Architectural Competitions*, Muscarelle Museum of Art, College of William and Mary, Williamsburg, 1985.
- Peter Shedd Reed (ed.), *Alvar Aalto: Between Humanism and Materialism*, The Museum of Modern Art, New York, 1998.
- Peter Shedd Reed (ed.), *The Show to End All Shows: Frank Lloyd Wright and The Museum of Modern Art*, The Museum of Modern Art, New York, 2004.

6. Indice delle illustrazioni

1. Copertina del catalogo "Modern Architecture. International Exhibition". MoMa Library. New York.
2. Giardino del MoMA, 11 West 53 Street, New York. MoMA Archives.
- 2.1. Prospetto del MoMA su West 53 Street, New York. MoMA Archives.
- 2.2. Prospetto del MoMA su West 54 Street, New York. MoMA Archives.
3. Copertina del catalogo "Built in USA:1932-1944",. MoMa Library. New York.
4. Planimetria della mostra "Modern Achitecture. International Exhibition", 12th floor Hecksher Building, Fifth Avenue 730. MoMA Archives.
5. Villa Savoye: planimetria piano terra. MoMa Archives.
- 5.1. Villa Savoye: planimetria copertura. MoMa Archives
- 5.2. Villa Savoye: vista prospetti. MoMa Archives.
6. Mostra del MoMA "Modern Architecture. International Exhibition". Plastico "House on the Mesa", F. L. Wright.. MoMA Archives.
7. Vista e planimetria Edificio Bauhaus di Walter Gropius a Dessau. MoMa Archives.
8. Viste e planimetria Casa Tugendhat di Mies van der Rohe, Bmo. MoMa The Collection.
9. The home of the future. Architectural Record.
10. Viste e planimetria della Philip M. Lovell House, Los Angeles 1929 di Richard Neutra. MoMA Archives.
11. First Church of Christ Scientist. Berkekey di Bernard Maybeck. Berkeley Architectural Heritage Association: BAHA.
- 11.1. Vista e planimetria.
12. Viste e planimetrie di S. H. Erlanger House di Bernard Maybeck (1916), San Francisco. Environmental Design Archives, University of California at Berkeley.
13. Viste di Duncan-Irwin House di Greene & Greene, Pasadena. Avery Architectural and Fine Arts Library at Columbia University, New York.
14. Alan Dunn. Architectural Record.
15. Planimetria e prospetto del Finnish Pavillion at the New York World's Fair. Alvar Aalto (1938-39). Alvar Aalto Museum Lake Jyväskylä: Archivio Storico.
16. Alvar Aalto - Padiglione per l'Esposizione Universale - New York (1938-1939). Interno. MoMa Archives.
17. Frontespizio catalogo "Artek". Alvar Aalto Museum Lake Jyväskylä: Archivio Storico.
18. Prospetto edificio Turun Sanomat a Turku di Alvar Aalto. MoMa Archives.
19. Case in legno Atalo di Alvar Aalto. Alvar Aalto Museum Lake Jyväskylä: Archivio Storico.
20. Planimetrie e prospetti della Baker House at MIT Cambridge di Alvar Aalto. Alvar Aalto Museum Lake Jyväskylä: Archivio Storico.
21. Viste della Baker House at MIT Cambridge. Alvar Aalto Museum Lake Jyväskylä: Archivio Storico.
22. Viste della Baker House at MIT Cambridge. Alvar Aalto Museum Lake Jyväskylä: Archivio Storico.
23. Foto di Alvar Aalto dall'oblò della sua barca. Alvar Aalto Museum Lake Jyväskylä: Archivio Storico.
24. Alan Dunn. Architectural Record.
25. Alan Dunn. Architectural Record.
26. Alan Dunn. Architectural Record.
27. Catalogo della Mostra "Bauhaus: 1919-1928". MoMA Archives.
28. Vista della Gund Hall della Graduate School of Design di John Andrew, 1972. The Harvard Crimsom. October 12, 1972.
29. Bauhaus: organizzazione dei corsi. Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung für Architektur a Berlino.
30. Programma del Bauhaus. Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung für Architektur a Berlino.
31. "American Gothic" di Grant Wood, 1930. Art Institute Chicago.
32. Futurama. Magic Motorways di Norman Bel Geddes, Random House, 1940.
33. "Nighthawks" di Edward Hopper, 1942. Art Institute Chicago.
34. Pubblicità della Pennsylvania Railroad alla New York World's Fair. Time, August 1939.
35. Planimetria generale della New York World's Fair. New Yorker Magazine, July 1939.
36. Vista aerea della New York World's Fair. Archives of the Queens Museum, New York..
37. Copertina di Sticks and Stones: a study of American architecture and civilization.
38. Copertina di The New Yorker, May 23, 1964.
39. Copertina di To the Ground Up, Lewis Mumford, 1956.
40. Lewis Mumford, "Regions to live in", The Survey Graphics, LIV, May 1 1925.
41. Ebenezer Howard, Garden city of tomorrow, London 1902.
42. Copertina di Time: Lewis Mumford 1938.
43. Ebenezer Howard, Garden city of tomorrow, London 1902.
44. Ebenezer Howard, Garden city of tomorrow, London 1902.
45. King Camp Gillette, World Corporation, 1910.
46. Copertina di Freedom and Culture di John Dewey 1939.
47. Arthur Frappier, Proposed Chrystie- Forsyth Parkway, 1931. The Regional Plan of New York and its Environs.
48. Gordon Haddon Clark, William James and John Dewey, 1995.
49. Hugh Ferriss, Avenue of the Future, 1923. The Regional Plan of New York and its Environs.
50. Hugh Ferriss, Avenue of the Future, 1923. The Regional Plan of New York and its Environs.
51. Copertina di How we Think di John Dewey 1933.
52. Cover of The Black Mountain College Review, fall 1954.
53. Joseph Albers al Black Mountain College. Environmental Design Archives, University of California at Berkeley.
54. Frank Lloyd Wright, Xanadu Gallery, San Francisco 1948. Art Nerd San Francisco.
55. Frank Lloyd Wright. Environmental Design Archives, University of California at Berkeley.
56. Frank Lloyd Wright a Taliesin West. Environmental Design Archives, University of California at Berkeley.
57. Frank Lloyd Wright a Taliesin West. Environmental Design Archives, University of California at Berkeley.

7. Apparati

Nel seguito si riportano alcuni brani estratti dal catalogo "Modern Architecture: International Exhibition" che accompagnava la mostra del MoMA del 1932. In particolare la "Foreword" di Alfred Barr, la "Historical Note" di Philip Johnson, "The Extent of Modern Architecture" di Hitchcock e Johnson e "Housing" di Lewis Mumford.

Seguono poi la trascrizione dell'articolo "The Intolerable City: Must It Keep On Growing?" pubblicato da Lewis Mumford su *Harper's Journal* nel 1926 e, infine, l'editoriale di John Entenza su *California Arts & Architecture* per promuovere "The Case Study Program".

Si ritiene infatti che la lettura di questi testi possa esprimere in sintesi estrema i punti di vista dei maggiori protagonisti del dibattito ricostruito nel presente lavoro di tesi.

Dal catalogo "Modern Architecture: International Exhibition"

Alfred Hamilton Barr Jr.

Foreword

Expositions and exhibitions have perhaps changed the character of American architecture in the last forty years more than any other factors. The Chicago Columbian Exposition of 1893 established that refined archeological taste for antique colonnades which almost immediately became the official style for American public buildings. This Classical Revival was later accompanied by the revival of "good taste" in Colonial Houses, Gothic college dormitories, Spanish country clubs and a dozen other varieties of evidence that our architects knew their history. Unfortunately these flood of revivalism not only brought to an end the robust bud taste of our late nineteenth century building but very nearly stifled the one genuinely important tradition in modern America architecture, the thread which passed from Richardson to Sullivan, from Sullivan to Frank Lloyd Wright. By 1912 thirty years after the Chicago Exposition, the American public was entirely persuaded that, however secondary to the European arts American painting or sculpture or music might be, in architecture we led the world. These feeling seems to have been based partially upon the ability of our architects to imitate past European styles more tastefully even than the Europeans themselves, and partially upon our technical proficiency whether in central heating, bathroom furniture or the rapid election of skyscrapers. It was the skyscraper especially that confirmed our pride, for we had not yet come to realize that it was the engineer perhaps more than the architect, who made our skyscrapers imposing.

Strangely enough it was in the field of skyscraper design that our complacency was to receive a severe jolt. In 1922 the competition for the Chicago Tribune Tower brought forth scores of projects from all over the world. Almost without exception the American designs were Renaissance or Roman or Gothic; most of the European projects proved equally derivative though several were genuinely modern and several others transitional or half-modern. A Gothic design by the New York architect Raymond Hood was given first prize by the Tribune. Saarinen, a Finnish architect, won the second prize. His project which was enthusiastically acclaimed by American architects was an agreeable, eclectic compromise achieved by applying novel ornament upon an emphatically vertical façade which rose from a Neo-Classic ground storey. By common consent a foreign architect had surpassed Americans in solving a peculiarly American problem. Saarinen's triumph might have been all the more embarrassing had it been generally realized that his principles of design derived primarily from the neglected Sullivan, and that his new ornament was less original than that of Frank Lloyd Wright, since 1910 one the chief inspiration of modern European architecture.

The exhibition which included Saarinen's project travelled thorough the country and did much to shake the confidence of American architects in the sufficiency of historical styles for modern purposes. The Paris Exposition of Decorative Arts in 1925 was even more disturbing. The United States was not represented in the Exposition because its exhibits were not sufficiently modern. We are still suffering from this backwardness - both commercially and architecturally. Only recently has the deluge of "modernistic" decoration from Vienna, Paris, Stockholm and Amsterdam begun to diminish, but not before our more advanced architects, already stimulated by Saarinen's success, had accepted the modernistic mode with enthusiasm and ornamented their buildings with zigzags and chevrons instead of Gothic crockets and Classical modelings. The modernistic style had become merely another way of decorating surfaces.

As a result of these forty years of successive and simultaneous architectural fashions the avenues of our greatest cities, our architectural magazines and annual exhibitions are monuments to the capriciousness and uncertainty of our architecture.

The present exhibition is an assertion that the confusion of the past forty years, or rather of the past century, may shortly come to an end. Ten years ago the Chicago Tribune competition brought forth almost as many different styles as there were projects. Since then the ideas of a number of progressive architects have converged to form a genuinely new style which is rapidly spreading through the world. Both in appearance and structure this style is peculiar to the twenty century and is as fundamentally original as the Greek

or Byzantine or Gothic. In the following pages Mr. Hitchcock and Mr. Johnson have outlined history and its extent. Because of its simultaneous development in several different countries and because of its world-wide distribution it has been called the International Style.

The aesthetic principles of the International Style are based primarily upon the nature of modern materials and structure and upon modern requirements in planning. Slender steel posts and beams, and concrete reinforced by steel have made possible structures of skeleton-like strength and lightness. The external surfacing materials are of painted stucco or tile, or, in more expensive buildings, in aluminum or thin slabs of marble or granite and of glass both opaque and transparent. Planning, liberating from the necessity for symmetry so frequently required by tradition is, in the new style, flexibly dependent upon convenience.

These technical and utilitarian factors in the hands of designers who understand inherent aesthetic possibilities have resulted in an architecture comparable in integrity and even in beauty to the styles of the past. But just as the modern architect has had to adjust itself to modern problems of design and structure, so the modern public in order to appreciate his achievements must make parallel adjustments to what seems new and strange.

First of all, the modern architect working in the new style conceives of its building not as a structure of brick or masonry with thick columns and supporting walls resting heavily upon the earth but rather as a skeleton enclosed by a thin light shell. He thinks in terms of volume - of space enclosed by planes or surfaces - as opposed to mass and solidity. This principle of volume leads him to make his walls thin flat surfaces by eliminating moldings and by making his windows and doors flush with the surface.

Two other principles which are both utilitarian and aesthetic may be called regularity and flexibility. The architects of the Classical and Renaissance, and often of the Medieval periods, designed their façades and plans in terms of bilateral symmetry, that is of balanced masses on either side of a central axis. They also usually divided their façades horizontally in three parts: the bottom or base, the wall or middle section and the top or cornice. In the International Style these arbitrary conventions of symmetry and triple division are abandoned for a method of design which accepts, first, both vertical and horizontal repetition and, second, flexible asymmetry, for both are natural concomitants of modern building. The modern architect feels it unnecessary to add an elaborate ground floor and an elaborate crowning decoration to his skyscraper, or gabled porch in the center and at either end of his school or library. He permits the horizontal floors of his skyscraper and rows windows in his school to repeat themselves boldly without artificial accents or termination. And the resulting regularity, which may in itself be very handsome, is given accent by a door or ventilator, electric sign, stair tower, chimney, or fire escape, placed asymmetrically as utility often demands, and the principle of flexibility permits. The Bauhaus at Dessau in the present exhibition is a clear illustration of these principles of design.

A fourth comprehensive principle is both positive and negative: positive quality or beauty in the International Style depends upon technically perfect use of materials whether metal, wood, glass or concrete; upon the fitness of proportions in units such as doors and windows and in relationship between these units and the whole design. The negative or obverse aspect of this principle is the elimination of any kind of ornament or artificial pattern.

This lack of ornament is one of the most difficult elements of the style for the layman to accept. Intrinsically there is no reason why ornament should not be used, but modern ornament, usually crass in design and machine-manufactured, would seem to mar rather than adorn the clean perfection of surface and proportion.

These principles are not as dogmatic as they must necessarily seem in so brief a discussion: on the contrary they have been derived from the evolution and intrinsic character of the architecture itself. A study of these principles in relation to most of the models and photographs in the present exhibition will enable the visitor to understand what is meant by the International Style and how it differs from the modernistic or half-modern decorative style, which with

the persistence of the revived styles of the past, has added so much to the confusion of contemporary architecture.

In this exhibition the International Style is illustrated by the work of its leading exponents in Europe and in America. One very great architect, however, is included who is not intimately related to the Style although his early work was one of the Style's most important sources. Mr. Hitchcock explains how fundamental was Frank Lloyd Wright's influence upon the important Dutch architect J.J.P. Oud. The Germans, Gropius and Miës van der Rohe, also seem to have studied his work at some time in their careers. But Wright while not precisely disown these architectural nephews remains, what he had always been, a passionately independent genius whose career is a history of original discovery and contradiction. While he is much older than the other architects in the exhibition his role is not merely that of "pioneer ancestor." As the embodiment of the romantic principle of individualism, his work, complex and abundant, remains a challenge to the classical austerity of the style of his best younger contemporaries.

Another exception, Raymond Hood, is included because, of all the megalopolitan architects, he seems the most straightforward as well as the most open to new ideas.

It is true that his work in retrospect appears somewhat inconsistent, but he must be credited with having designed finest skyscraper in the vertical style and, a year later, the finest New York skyscraper with a horizontal emphasis (which subjects the definite influence of the International Style). Time will shortly reveal whether his inclusion in the exhibition is a prophecy that a brilliant future awaits our commercial architecture or whether as in the past fifty years our best building will be designed by non-conformists and rebels.

The four founders of the International Style are Gropius, Le Corbusier, Oud and Miës van der Rohe. It happens that one is a Parisian of Swiss birth, another a Dutchman, the other two Germans; but it would be very difficult to find in their work any national characteristics. For Le Corbusier is perhaps the greatest theorist, the most erudite and boldest experimenter, Gropius the most sociologically minded, Miës van der Rohe the most luxurious and elegant, while Oud of Rotterdam possesses the most sensitive and disciplined taste. These four masters prove not only the internationalism of the Style but also, as Mr. Hitchcock makes clear, the wide personal variations possible within what may seem at first glance a restricted range of possibilities.

Among American architects are five others whose work is given special emphasis in the exhibition. The new skyscraper by Howe & Lescaze in Philadelphia is a monument to the persistence and artistic integrity of a firm which has only recently, after years of discouragement, persuaded clients, real estate brokers, and renting agents that the International Style may not be a commercial liability. Whether conservative New York will take Howe & Lescaze's housing project as seriously as it deserves remains to be seen. Principally because of his writing the Austrian-born Neutra is, among American architects, second only to Wright in his international reputation. His executed buildings permit him to rank as the leading modern architect of the West coast. The Bowman Brothers of Chicago have as yet built very little but their thorough study of steel construction in relation to architecture, both technically and legally, may revolutionize certain phases of American architecture within the next few years. Their concern with structural probity and frankness as led them very naturally to work in the International Style. Many difficult architectural problems are touched upon in the exhibition - the private house, the school, apartment houses, both urban and suburban, the church, the factory, the department store, the club and (alumni please note) the college dormitory. But more urgently than any of these is the problem of low-rent housing. Lewis Mumford's article is an admirable and challenging exposition of this subject, more vital in these days of superfluous population than ever before. The aerial photograph of "slums and super-slums" are instructive criticism of contemporary city planning - or lack of planning. But of even more positive value is the model of housing development, by the German Haesler, one of the foremost European experts. In this project the economy, adaptability and beauty of the International Style are as clearly demonstrated as in the more costly kinds of buildings shown elsewhere in the exhibition.

Historical note

Philip Johnson

In the 19th century, behind the obvious story of conflicting revivals, there are two histories of architecture. One is concerned with the developments in pure engineering which remained until after the Great War outside the field of architecture. Buildings like the Crystal Palace in London were seldom considered as having architectural significance any more than the metal and glass arcades of the period. Architecture and engineering were divorced.

The other history beneath the general revivalism is that of conscious independent design. Experiment was continuous from the early century but the experimenters remained individualists. Each generation went its own way, braking each time in a unique fashion with the current revivalism. There were little consecutive development.

Henry Hobson Richardson. Though he is often considered merely a reviver of the Romanesque, was one of the greatest of these individual experimenters of the second half century. His later buildings, almost entirely freed from archaeology, show a great originality of composition and an extraordinary freedom of fenestration particularly considering the continued use of traditional building methods. In John Wellborn Root and Louis Sullivan this tradition of freedom was continued. And in Sullivan's disciple, Frank Lloyd Wright, all ties with the past were finally broken. As early as the turn of the century Wright made his amazing innovations in the plan of the house, cutting out interior divisions, and extending the rooms into separate wings with many windows on each side. His fenestration was in bands, his composition frequently asymmetrical, foreshadowing much work in the next quarter century in Europe.

At the same time Cuijpers in Holland, of Richardson's generation, was also experimenting along Medieval lines. Otto Wagner, a younger contemporary in Vienna, trained under Gottfried Semper in the Classical tradition, started a new sort of rationalism without Medieval ties. The Belgian Van de Velde, inspired by the English Arts and Crafts movement of Ruskin and Morris, was advancing along a line which emphasize at first honesty of structure and later a free linear ornament which came to be called *Art Nouveau*. Around 1900 this movement had spread throughout Europe. At the same time the remarkable steel and glass department stores, such as the Samaritaine in Paris by Frantz Jourdain and the Tietz store in Berlin brought tentatively and temporarily the achievements of engineering into close touch with architecture.

But it was a brief modernism. As to 20th century wore on the new phase had to come to terms with the better traditional architecture of the time, which has already been simplified and freed from crass imitation. So the successful modern architecture of 1910, represented by the Jugendstil in Germany, the Viener Werkstätte group in Vienna, and Voysey and McIntosh in England. Was less advanced than the outstanding work of 1900.

The dominant current in architecture just before the War was in the hands of various national half-modern architects who perfected, much as had Schinkel in the early 19th century and Richardson in the later, a personal simplification of the Medieval or Classical traditions. Behrens and Bonatz in Germany, Berlage in Holland, Østberg and Tengbom in Sweden, are still practicing; but their best work falls in the years immediately before the War.

In this period, however, the half-modern architects were at the helm, there were isolated and sporadic examples of more radical tendencies which are realized as particularly significant in retrospect. The industrial architecture of Peter Behrens, for instance, was remarkably free from the compromise with tradition which characterized his houses. Adolf Loos in Vienna, the opponent of the dominant leader Josef Hoffmann and his decorative architecture, was stripping his houses of all ornament and foreshadowing in his writings the functionalist attitude of twenty years later. In France the brothers Perret developed further the possibilities of ferroconcrete construction. There was only one building which actually foreshadowed the line of advance architecture was to take after the War, a factory at Alfeld built in 1911-1914 by Walter Gropius, a student of Behrens. Before the War modern architecture was the creation of great individualists. Since the War an international style has grown up throughout Europe, not the invention of one genius but the coordinated result of many parallel experiments. Engineering was at last not only joined closely with architecture but made its basis. The Crystal Palace was, indeed, more of a direct ancestor of the new style than any one building of its time.

The development of a conscious style was involved at first two movements in painting: Neoplasticism in Holland and Expressionism in Germany. Neoplasticism was an international movement founded in Holland and derived from Cubism. The painter, Mondrian and the theorist, Theo van Doesburg. Reduced composition to related rectangles and blocks, and color harmony to the three primary colors in relation to black and white. The most important architect connected with Neoplasticism was Oud, though at first Rietveld appeared at least his equal. Theo van Doesburg's sojourn at the Bauhaus in 1922 brought Neoplasticism to young architects in general and to Gropius in particular. Walter Gropius, previous to this, had been strongly influenced by the post War wave of Expressionism. In painting Expressionism had represented the revolt from Impressionism.

In architecture it led to an exuberant reaction from the relative restraints of the work of 1911. Architects indulged in arbitrary curves, zig-zags and fantastic decoration breaking down all formal discipline, traditional or structural. The phase is best exemplified in the work of Hans Poelzig, Otto Bartning and Erich Mendelsohn executed between the end of the War and 1924.

There was no movement in France comparable to Neoplasticism or Expressionism in its influence on architecture, although Le Corbusier was for a time himself a painter associated with Ozenfant in the movement called Purism. It was in Le Corbusier's *Vers une Architecture* that the advent a new style was signalized in 1923. During the War years he had developed on the basis of Perret's use of ferroconcrete a new technique and a new aesthetic. More of an innovator than Oud, more consistent than Gropius, he displayed in his Citrohan model of 1919-22 the startling possibilities of an art of building as little related to the modern architecture before the War as to the styles of the further past. Miès van der Rohe was developing at the same time a parallel aesthetic less dependent on a particular system of construction.

Since 1922 the new style has not changed in its fundamentals. Based as it is on modern engineering and on modern provision for function, it went through stages where both these back conditions were over-emphasized. This was especially true in Germany during the years which followed Expressionism when *Die Neue Sachlichkeit*, the new realism or new objectivity, encouraged a denial of the aesthetic elements in all the arts. The best work of the functionalists is, however, distinguished more in theory than practice from the work of those who accept the new aesthetic possibilities of the art of architecture. The new style has spread to all parts of the world. Whether it will develop local substyles or change rapidly as the years go by, only the future can tell. In 1932 Miès, Le Corbusier, Oud and Gropius who were the chief pioneers are still the leading modern architects.

The extent of modern architecture

*Philip Johnson and
Henry-Russell Hitchcock, Jr.*

The architecture of the twentieth century to the superficial observer is no more consistent than that of the nineteenth. Yet in most advanced work of last decade there is a decided convergence. This converging tendency which contrasts so strongly with the chaos of the nineteenth century and the individualism of the last generation suggests the existence of an international style. Though many architects and critics question the desirability or the possibility of style fixation, it is true that consciously or unconsciously a considerable number of architects throughout the world parallel technical and aesthetic disciplines.

Of the countries in which modern architecture was first developed, Germany has today the greatest amount of consciously advanced building. The leaders of pre-War architecture such as Peter Behrens, Hans Poelzig, and Bruno Paul are now working in the style initiated by their juniors, Walter Gropius and Miès van der Rohe. Erich Mendelsohn, Otto Bartling and the other Expressionists, whose extravagant fantasies dominated the scene just after the War, are restraining their work in conformity with the way of building. The extreme functionalists like Hannes Meyer, Hans Witwere, Erich Mendelsohn and Arthur Korn, who form a distinct group, are divergent in theory but differ little in practice. In all parts of Germany there are working good architects who have never been either Expressionists, or extreme functionalists. Among the soundest are Schneider in Hamburg, Sharoun in Munich, Luckhardt & Anker in Berlin, and the prolific housing expert, Otto Haesler, in Celle near Hanover.

In Holland the half-modern school of Amsterdam with its fantastic and elaborate brickwork is still dominant. Among those of the group who are freeing their work from this mannerism are Wijdeveld and Dudok, the city architect of Hilversum. But the best post-War architecture is in Rotterdam where Oud is city architect. Although the work of Rietveld in Utrecht ranks second only to Oud, Brinkman & Van der Vlugt, Ravesteijn and Van Esteren further established Rotterdam as the center of modern movement. Duiker in Amsterdam is also a technical innovator of importance.

The importance of Le Corbusier's work alone gives France a place with Holland and Germany in the leadership of modern architecture. André Lurçat is, after Le Corbusier, the most significant modern architect. Of the architects who are gradually freeing themselves from the tradition of the *École des Beaux-Arts*, Roux Spitz is the best. Badovici, the editor of *L'Architecture Vivante*, has built one interesting house and Moreaux several. Men primarily decorators, such as Djo Bourgeois and Chareau, who works in collaboration with Bijvoet of Amsterdam, have tried their hand at modern building.

As is to be expected in so cosmopolitan a city as Paris, most of the modern architects, including Le Corbusier, are not French born. The Belgian Mallet-Stevens, the best known and the poorest, the American Paul Nelson, the Armenian Guevrekian and the Pole Elkouken are among this group. French engineers, particularly Freyssinet of Limousin & Cie., have done industrial work with ferroconcrete that may be ranked as architecture.

In America there is Frank Lloyd Wright who stands alone. Those men such as Barry Byrne, Chase McArthur and Wright's son Lloyd Wright, who follow most directly in his footsteps are no more worthy exemplars of modernism than the metropolitan architects of the East. The latter have borrowed the tricks of design and ornament of the Paris Exposition of 1925 without any real conception of what modern architecture may be. Except for Raymond Hood and George Howe, few established architects have attempted modern design with any real understanding and sympathy. The magnificent factories of Albert Kahn in Detroit, like the Starrett-Lehigh Building in New York, are an exception. William Lescaze, Frederic Kiesler and Richard J. Neutra are the best among the foreign born, foreign trained modern architects now practicing in America. R. M. Schindler in California, although trained in Europe, belongs rather with the group of Wright's followers.

Of the younger men just beginning to build whose training and background are exclusively American there are, in addition to the Bowman Brothers, George Daub, Norman Rice, Richard Wood, John Moore, Percival Woodman, Lyman Paine and Stott&Holden in New York; Howard Fisher, George

Keck and Harry Dubin in Chicago. Those who have received their training chiefly in the offices of the leading modern architects of Europe include Alfred Clauss, Oscar Stonorov, Albert Frey, Walter Baermann, Alfred Kastner, Lonberg-Holm and William Muschenheim, Hamilton Beatty in Madison, Wisconsin, a pupil of Le Corbusier, has built several houses. From the designs of Clauss&Daub the Standard&Oil Company of Ohio are building forty stations. Thompson and Churchill deserve mention for their technical ingenuity. A. Lawrence Kocher, editor of the Architectural Record, has built with Frey an experimental aluminum house. Buckminster Fuller, the inventor of Dymaxion House, has interested the general public with his radical approach to the problem of the house. Other young men throughout the country, whose potentialities cannot yet be estimated, are doing fresh and interesting work in interiors and remodeling.

Modern architecture since the War has not been limited to these four countries. Switzerland, Czechoslovakia and Belgium have fewer original architects but considerable work of interest. In Switzerland the Zurich functionalists are the leaders. Steiger, Werner Moser and Max Ernst Haefeli of Zurich, together with Hans Schmidt of Basel, form a definite group with which the critic Giedion is closely affiliated. Outside the group there are Steger&Egenter, and Kellermuller and Hoffmann, both of Zurich, and Carl Weidemeyer of Ascona. Of the older generation Professor Karl Moser has, like Peter Behrens, been ready to follow the younger radicals. In Czechoslovakia, Brno is as much a center for post-War modern architecture as Rotterdam in Holland or Zurich in Switzerland. Financial prosperity since the War has provided the newer architects with unusual opportunity to build, and the reaction to the decorative Austrian style dominant before the War has given impetus to the introduction of a more modern style. The general standard of the work is relatively low but that of Otto Eisler, Bohuslav Fuchs, Josef Kranz and Jan Visek may be compared with the best Swiss work.

In Belgium the leading modern architects are Victor Bourgeois, H. L. De Koninck, Eggerickx and Francken. Henry Van De Velde of the older generation as head of the Ecole Supérieure des Arts Décoratifs at Brussels is developing a group of promising younger men. Even the best Belgian work is, however, inferior to that of Switzerland and Czechoslovakia.

In Scandinavian countries the best work is done in Stockholm in Sweden, and Abo in Finland. The younger group in Sweden includes Gunnar Asplund, Sven Markelius, Eskil Sundahl and Uno Ahren, all of Stockholm and Freeberger of Goteborg. The best younger Finnish architects are Alvar Aalto and Erik Bryggman. In Norway and Denmark the half-modern architecture of before the War retains more force than in Sweden and Finland.

The opportunities in Russia are enormous and have drawn thither many of the young architects of Germany. As yet the modern buildings built in Russia are inferior technically. Of the impressive industrial work, the most successful is the Technical Institute of thirty-three units at Lefortovo near Moscow, Barkhin, Ginsburg, the brothers Vyesnine and Velikovski may be mentioned as of particular consequence.

In Italy, Spain, England and Japan really modern architecture has only begun to appear. Sartoris, Terragni, Figini and Pollini in Italy have built but little. Mercadal, Sert, Labayen&Aizpurua in Spain have had more considerable opportunities. Emberton, Etchells, Connell and Tight have done the most thoroughgoing modern work in England. In Japan the publication of books and magazines has propagandized modern architecture. Yamada and Ueno are the best known younger architects.

Housing

Lewis Mumford

I. The need for a new domestic environment

The building of houses constitutes the major architectural work of any civilization. During the past hundred years the conditions of our life have been completely transformed; but it is only during the last generation that we have begun to conceive of a new domestic environment which will utilize our technical and scientific achievements for the benefit of human living. The laying down of a new basis for housing has been, since 1914, one of the chief triumphs of modern architecture.

Even the best houses of the past are now obsolete; they were conceived in terms of outworn modes of living, and by their attention to past habits and defunct tastes they spoil the finer possibilities that are offered by our present age. As for the great mass of housing erected since the industrial revolution, it was unhygienic, inefficient, ugly, and inadequate, even by the standards of the generation that created it; to wipe it out and replace it is one of the chief duties laid upon the present.

The house cannot remain outside the currents of modern civilization. The machine has endowed us with new powers and created new needs; the hygiene of the body, the care of health, the widespread interest in athletic recreation, the education of children, the use of leisure - no longer restricted to a special class - all demand an environment differently ordered from that which our ancestors were content. These realities are much more important to modern architecture than the traditional conception of what constitutes a house; to achieve them, to make them available, not to a fortunate minority but to the entire population, we must face the whole problem of the house freshly and invent boldly methods and designs appropriate to our real needs.

The new house cannot be conceived except in terms of the new community; we must take into account all the changes in our habits of working, and acting brought about by the motor car, the airplane, the telephone, the giant power line, and above all, by the methods of planned organization that these instruments have helped to create. The new house has a firm outline, determined by the nature of things; it cannot, in our day, represent the feeble wishes and imitative ambitions of either the house-dweller or the architect; it cannot, therefore, be picturesque or accidentally beautiful, like a thatched English cottage.

The virtues of our present age are different virtues: we value the positive results of science, disciplined thinking, coherent organization, collective enterprise, and that happy impersonality which is one of the highest fruits of personal development. For us who wish to enjoy the manifold benefits of living in communities, the accidental means chaos. We can no more afford to let our houses be designed and dumped down by accident and whim haphazard speculations in real estate than we can afford to permit our motors to mellow with a fine patina of rust. To think of housing in terms of the individual forms of the past is to betray the real promise of our present life; such thought is simply not good enough. It is because the house is something more than a simple machine that it must at least have the elementary excellences of the machine.

We have already crossed the threshold of a new age; but our housing remains behind, clinging to dreams that no longer satisfy, attempting to meet conditions that no longer exist. It is time to make a positive and unified effort in America to overcome this state. What stands in the way? Obsolete habits of thought; sentimental inhibitions; belief in abstract individual rights and opportunities which have no reality or efficacy; futile and wasteful methods of land development; inefficient technics in planning and building; the subordination of human values and needs to possibilities of commercial profiteering. All these handicaps must be removed.

Fortunately, even in America, we have begun to break through these obstacles. Thanks to the initiative of modern architects and modern community planners, we can present both a program and various concrete examples of a sounder domestic environment that the past has known. Let us examine these needs and possibilities in a little detail.

II. The present impasse: higher standards and poorer housing

By house I mean any sort of domestic quarters: the free-standing house, the row house, the multi-family house, the apartment house. Let us consider the development of the individual unit.

At the beginning of the industrial revolution the house consisted of a foundation. Four walls, and a roof, with, perhaps, a small amount of earth scooped out to make a cellar. A host of new mechanical improvements were added one by one to this bare shell: running water, central heating, bathrooms, cooking stoves, gas, electricity, garages, radio aerials. What happened on the inside was duplicated on the outside: expensive hard-surfaced road took the place of dirt roads, and water mains and reservoirs served instead of the well. The gains in comfort and sanitation were real; but the increased costs were also real. The bare shell, which once constituted almost ninety per cent of the total cost, was now reduced to twenty or thirty per cent.

With all these improvements, the house ceased to be in any valid sense an individual free-standing unit, and it ceased also to be cut to the individual's personal requirements. In seventeen cities recently studied, eighty to ninety per cent of the houses built were done by mass production methods. Beneath the ground the present day house is connected with drains, mains, reservoirs, power-plants, gasworks, street systems. In the form of initial costs and taxes the house has to bear its share of all this new equipment. A low initial cost for the structure alone means nothing in itself; sound housing must face the ultimate burdens and costs, and this involves control over communal relationships from the outset. Houses that are cheap to build, and even cheap to sell, may be extravagant to own; if the owner cannot stand the subsequent charges then the community has to. Bad housing is not only a social blight but a persistent financial burden.

The introduction of all these mechanical elements, without any social and economic readjustment, has led to a scamping of the materials and workmanship on the structure itself, to an overcrowding of the land, to the wiping out of backyard and garden space by the individual garage. What we gained in internal convenience, we lost in durability, in spaciousness, in a pleasant environment. Thanks to our utilities, the cost of one room was now buried in the street. Mechanical knickknacks and decorative gimcrackery were introduced to distract attention from the deterioration of the essential parts.

The present century confronted us with this paradox: as the individual house improved. Housing in the mass deteriorated. Throughout the Western World, the new domestic quarters were uniformly shoddy and sordid; in the big cities, even the rich were not able to escape the pervasive conditions of the slum. The reasons for this state are complex; they range from the faulty education of architects, trained only to carry out monumental projects, to the bourgeois emphasis upon "possessions" rather than functions. But the main element in the answer, the economic conditions, is relatively simple. *Good housing*, as the Committee on Large Scale Operations of the President's Conference on Home Building put it, *has become a luxury product*. At the height of the American "prosperity" only one third of our American families had income in excess of two thousand dollars a year. This means that, roughly speaking, two-thirds of the population could make no effective demand for housing at a level where decent *minimum* standards were *possible*.

Current commercial building did not of course attempt to face the situation; how could it? In so far as commercial methods have provided new quarters for the lower income groups, they have done so by lowering the standards. Failing this, the worker himself is forced by high rents to accept overcrowded and unhygienic conditions within the home. We have concealed this state of things from ourselves by pious hopes and vague platitudes about American home; meanwhile, the typical American house is a disgrace to our civilization. While we have professed, in the admissible words of President Hoover, that "it should be possible for any person of sound character and industrious habits to provide himself with adequate and suitable housing," we have ignored the fact that at no time during the last fifty years has even half the urban workers of the country been able to demand new quarters built according to the current standards of hygiene and amenity.

"Today," to quote again the President's committee, "the houses of the

country constitute our largest mass of obsolete and discredited equipment.” How are we to cease building substandard houses? How are we to make a better type of domestic environment available to entire population? Standards have been rising; costs have increased; the product has deteriorated. Shall we lower the standards? No one can seriously propose that we scrap all our mechanical improvements and return to the crude environment and the high death rate of a hundred years ago. On the contrary; we must continue to raise the standards whilst we lower the costs of each separate item. But with the utmost economy and the most comprehensive approach to the problem, roughly half of the population can still not afford a modern house. The alternative for this group is either an economic revolution, which will raise their real wages, or a public subsidy, which will supply the difference between what they can afford to pay in renting or purchasing a house and what they must pay. There is no third way.

Europe, which has been conscious of these deficiencies in housing since the eighteen-sixties, has faced this situation. In America, even our most zealous housing reformers, to say nothing of architects and lawmakers, have until recently lacked the courage to admit the inexorable conclusions, even when they grant all the statistical facts; they take refuge in the myth of individual initiative. As a result, in Europe during the last fifteen war-impooverished years, hundreds of Siedlungen or communities, and millions of handsome, sound, well-planned houses have been built, whereas our American work on the same level can be measured only in paltry thousands.

The reason for our social backwardness in housing has been due to the fact that we have habitually confused the real issue of good housing with the very limited and abstract matter of ownership. Even now, we make strenuous efforts to foist our inferior old housing upon new owners who cannot afford it at any price. We have treated the house as an abstract symbol of safety, patriotism, citizenship, family stability; we have failed to deal with the house frankly as primarily a place to live in. Concerned with the stigmata of ownership, we have not bothered to produce houses for the majority that were worth owning.

We cannot afford to deceive ourselves any longer; our health, our family life, our education, our civic interests, are all bound up with the necessity to build on a large scale a new happier type of domestic environment. Individualism does not result in true individuality, but in a sordid chaos which defeats the very ends it seeks to achieve. We must now elaborate the strategy of a collective attack.

III. The biology and economy of the modern house

The new attack upon the housing problem is distinguished by the fact that it treats the social, the economic, the vital, and the architectural requirements of the modern house on a single plane. Its first concern is with the essential nature of the modern house.

The modern house is a biological institution. It is a shelter devoted primarily to the functions of reproduction, nutrition and recreation. To expand the definition a little, the house is a building arranged in such a fashion that meals may be easily prepared and served, that the processes of hygiene and sanitation may be facilitated, that rest and sleep may be enjoined, that sexual intercourse may take place in privacy, and that the early care of the young may be opportunely carried on. None of these functions, needless to say, is restricted to the house; but the house is peculiarly adapted to facilitate all of them together. Add to these primarily physiological requirements, the provisions of space for social companionship and play and study and the definition of the house is complete.

With the return of entertainment to the home, through the mechanical intervention of the phonograph, the radio, the motion picture, and the near prospect of television, the house has made up by gains in recreational facilities what it has lost through the disappearance of earlier industries. Hence the proper design of the house has a new importance, in that, with greater leisure for the whole community, more time will probably be spent within its walls and environs. The garden and the playground belong to the

functions of the modern house; they are essential parts of its equipment and must be planned and financed with it.

In order to provide for all these essential biological functions, we must ruthlessly abolish many conventional standards, including the old-fashioned canons of show and conspicuous waste. This does not merely hold when we begin seriously to re-house in decent quarters that part of the population which now stands in need of special subsidies; it applies equally to the entire community. Less than ten per cent of the population can, under present economic conditions, afford to create for themselves individually an even partial equivalent to the new physical and communal environment that modern life demands.

Fortunately, these new conditions, with all their rigorous limitations and inclusions, are not a course; they are the very soil out of which the new architecture has grown. Modern architecture, with its strong lines, its disdain for the "quaint" and the "pretty," its communal unity, its submergence of the individual unit in the design of the whole, is not a poor substitute for our abandoned heaven of the individual romantic house, built according to the heart's desire; on the contrary, it is far superior, superior not only to the speculative builder's pathetic caricature but likewise to such nearer approximations as one finds in the upper class suburb today. Modern housing turns its back upon the romantic individual nourished in the illusion of isolation; accepting the house as a part of the community, modern architecture concerns itself with the comprehensive and integrated design of the whole. Without such design, no single unit can function properly. A single house may be a mansion; but three such houses, poorly related, may constitute a slum.

Let us now translate these essential biological requirements into their concrete equivalents. First: sunlight and air. Every room should have direct exposure to sunlight. No house should be more than two rooms deep; all row houses should be properly oriented to sunlight and winds. Windows should admit the maximum amount of light compatible with economic heating arrangements in the cooler zones or reasonably economic cooling methods in the more torrid regions. Bedrooms should be private and numerous enough to permit the separation of the sexes. Walls should be soundproof; courts that echo noise or reduce privacy should be eliminated.

Every family should have a private kitchen when desired, and at very least a private toilet; in America the private bathroom should form a minimum standard. In communities, the necessary sanitary facilities should be connected to a public system for providing water and carrying off waste. The walls, floors, kitchens and bathrooms should be designed with a constant view to labor saving and hygiene.

Living rooms should be provided with a maximum amount of floor space, and should face the garden; balconies or roof tops for direct private exposure to sunlight should be provided. Row houses and apartment blocks should be separated from other groups by green open spaces, to further recreation, to permit the private or public cultivation of gardens, to give outdoor play-space for infants, and above all, to ensure adequate air and sunlight for all rooms.

To preserve quiet and increase safety, no through streets should be permitted within a residential community, and to effect economy, service roads and streets should be reduced in number and width to the smallest area possible; good planning saves enough on streets to pay for parks. Schools and playgrounds should be so placed as to permit the passage of children to and from their homes without crossing a main traffic street, and if possible, as at Radburn, New Jersey, without encountering wheeled traffic. This is a large order. Even the best modern community does not yet carry it out in every detail; but it is the minimum goal of our present efforts. If we cannot by our present methods achieve houses and communities that meet these standards we must not abandon the standards: we must devise and put into effect more adequate methods.

IV. The strategy of a collective attack

The new methods to be utilized in creating the modern house must be

adapted to the needs and conditions and standards that have been outlined. No single approach to the problem is sufficient; in the past, housing reformers have put their faith in legal regulation, in improved building methods, in parsimonious equipment, in limited dividend companies. At present many people are intrigued by an analogy between the manufactured dwelling house and the automobile and believe that a similar reduction could be made in the cost of the house structure; a solution that overlooks land costs, public utilities, and communal facilities, essential ingredients in the modern house. The modern approach to the house does not confine itself to any single item; for effective work on a large scale, all the following methods must be utilized.

First: Comprehensive planning. The unit is no longer the individual house but the community. Since the costs of the house are affected by the costs of the original land, the cost of improving the site, the cost of municipal utilities, and a score of other communal items, measures must be taken to control land-uses and land-values at every stage, and to conserve both for the advantage of the community. This is necessary not only to increase the factor of safety by preventing the untimely running down and blighting of municipal areas, a processes that has driven more than an American city to the edge of bankruptcy; it is necessary in order to prevent rising taxes and land values from compelling an otherwise unnecessary change in the character of the community. The relations of industries and transportation lines and municipal services must be established by far-sighted regional planning, as in Frankfurt-am-Main. Playgrounds, school sites, and market areas must be established on the original plan, not introduced at hazard at a later stage.

Second: Large scale Operations. This permits to purchase and treatment of land in large blocks, before it has been broken up into unusable private parcels, and it further permits its development in one continuous operation, "avoiding a multitude of commissions, carrying charges, and in the case of outlying projects, the usual premature investment in public plant and utilities." It likewise permits the laying down of an economic street system and the relation of land subdivision to the various functions that are to be served.

Third: Mass Production. This means the use of standard plans and standard units of design, the fabrication of house units in the factory where this is more efficient and economical, and the use of special machinery in preparing the site and building.

Fourth: Efficient Design. Row housing, properly oriented, spaced and planned is superior to detached houses in privacy and far cheaper in construction. With exactly comparable units, the cost of a row house in America is from twenty-two to twenty-four per cent cheaper than a detached house. Similarly, row apartments two rooms deep are more cheap and efficient than elaborate layouts that overcrowd the land. Further economies in fabrication may be expected; but if they reduce the price of the detached house, they would reduce that of the row houses even more. Row housing would then still be desirable in order to increase the internal spaciousness.

Fifth: Limited Profits. Capital directed into housing must seek in stability and safety what it lacks in speculative profits. High standards in mass housing are incompatible with a high return on the investment. In cutting and trimming all the factors that make up the modern house, finance must not be treated as sacred, immune to such cuts.

Sixth: Cheap Money. The amount of money at the disposal of housing should be determined by the actual needs of the community. When private capital is unwilling to accept the necessary low returns upon good housing, the superior credit of the State should be placed at the disposal of properly regulated public utility corporations and municipalities. By careful planning and sound administration, the excuse for the present forms of commercial piracy surrounding the second mortgage can be eliminated.

Seventh: State Subvention. Perhaps forty-four per cent of the population can be rehoused by the combined application of all the above methods; this leaves fifty-six per cent uncared for. At present they are condemned to live in leftovers. If they are to have new quarters, these houses can only be built -

failing an economic revolution - by one form or another of public subsidy. All of the above methods have been tried in America. The time has come to applied them persistently and systematically on a much wider front than we have ever done before. The individual no longer builds his house; but the house is still building the individual. Since bad housing is dominant this fact should alarm us; but it should also give us the courage to follow up the lines which the pioneers of the modern house have laid down, both in Europe and in the United States. The field itself has already been explored. A world now for the samples presented in this exhibition.

V. The promise of modern housing and community planning

Most of the houses represented here conform to minimum standards; but these standards are already superior to the great mass of work done in America, not alone for the poorest groups, but in cities like New York even for the well-to-do. For every genuine requirement of living, including the pleasure of good architecture itself, one cannot compare the ordinary American product with the J. J. P. Oud's work in Rotterdam, or with such non-commercial housing in America as that which the Amalgamated Clothing Workers erected in Grand Street, New York, under the State Housing Law, as that which the Rosenwald Fund put up in Chicago, or that which the City Housing Corporation built in Sunnyside Gardens, Long Island City, N. Y. Oud's little community, designed to meet minimal conditions, trimmed to the last degree of Dutch economy, is among the finest products of the disciplined imagination in modern architecture. Beside such an example of vital design, the fake romanticism of the American suburb, with its thin pretensions and its silly fripperies as scarcely even the reality of confectioner's architecture.

While Oud's row units are positive examples of the modern small house, conceived in terms of modern conditions, another great advance was made in American group design by Messers. Stein, Wright, and Ackerman in Sunnyside Gardens by shifting the garage from the backyard to a corner of the tract and by creating a maximum amount of handsome private and communal gardens in the space between, the upkeep of the latter being charged as an original cost of the house. In designing the new town of Radburn, New Jersey, the wasteful rectangular city plan, with its needlessly wide service streets, was eliminated by the planner, Mr. Henry Wright, and a new type of plan developed which created a system of superblocks, containing a series of dead-end streets immune to through traffic. Connected internally by a continuous park, and belted around with traffic avenues. This form of plan not merely secures the domestic environment from invasion by completely separating the garden walks from the traffic system and the service roads but it enables the child to go directly from the home to the playground or school in the middle of the superblock without crossing a street.

But one of the most complete examples, perhaps, of all the principal of modern housing is the community designed for Kassel by Otto Haesler. Here the street plan, the house plan and the architectural design of the whole are completely unified and consistent. On expensive land the row apartment house can reach lower income levels than the single family house, even in rows; those of higher incomes are provided for here by apartments of greater width, with more rooms, too, than the minimal designs but in these new communities all the major elements are common to high and low incomes alike; sunlight, fresh air, space, outlook, hygiene, sound construction. Note the roads, laid out economically to follow the contours; note the placing of the shops on the edge of the community, and the school in the center. This type of functional planning is possible only when all the factors have been treated systematically at one time. While the Kassel Siedlung does not insulate wheeled traffic as completely from foot traffic as does Radburn, note that only service roads run into the community and that between the apartment blocks there are no wasteful and expensive streets.

These are but samples; there are numerous experiments all over Europe that deserve serious attention in America; particularly those in Hamburg, in Cologne, in Berlin, and around all Frankfurt-am-Main. In these experiments

one witnesses the growing integration of modern architecture, an integration with the land itself, with human beings and their needs. Those who cling to the ideal of the romantic cottage - however that ideal is betrayed and soiled by present-day actualities - are doubtless incapable of appreciating the aesthetic achievement of these new housing projects. It is as if they rejected the automobile because does not resemble a sedan-chair. But the romantic cottage is not a universal form, and for life in close communities, it is unsatisfactory.

In these new housing communities, light and air and gardens and recreation space are available to every resident in a fashion that now only a lucky few enjoy. The lower death rate of the modern garden city tells a significant story; in England it is lower, not merely than in the other cities, but in even lower than the surrounding countryside. In these new communities, all the requirements of life, of the growing child, the housewife, the student, the mother, the worker, the lover are embodied in the design of house and garden. These buildings are not complete by themselves, like a tomb that functions equally well with or without a corpse; they need the cooperation of the sky, the earth, the forms of men and women, the play of children, the moving routine of daily life itself. Then and then only does the whole live; the aesthetic erases out of the actual. The eye is gratified by the new architecture, not alone because its order and composure is the essence of all sound architecture; the eye is likewise happy because every other function of the mind and body is in effective rhythm.

“The Intolerable City: Must It Keep On Growing?”

Harper's, February 1926, SECTIONS I-IV

Lewis Mumford era trentenne quando scrisse questo articolo per *Harper's Journal*, che rappresenta un riferimento importante della sua lunga carriera come critico della “American City”. “*The mouths of our great cities*”, affermava, “*are gigantic hoppers*” che divorano la spiritualità umana, un fenomeno che egli drammatizza nella prima metà del suo articolo attraverso le vicende di tre residenti di New York City: l'impiegato “Mr. Brown,” il milionario “Mr. Smith-Robinson,” e il “suburbanite Mr. Jones.” Mumford sostiene che il sobborgo periferico può offrire soltanto un sollievo temporaneo e che, nonostante le visioni futuristiche di alcuni architetti, è assai difficile rendere i centri urbani caotici e disordinati “fit for permanent human habitation”. Secondo Mumford, in piena coerenza con il suo apprezzamento del Garden-City Movement, soltanto la creazione di piccole comunità, circondate da uno spazio verde dedicato all'agricoltura, avrebbero potuto fornire il meglio che la vita doveva offrire all'*homo sapiens*. Avendo rifiutato le due opzioni di riforma della “intolerable city”, ristrutturando le città esistenti e realizzando più numerosi sobborghi periferici, Mumford proponeva di creare nuove città-giardino conformate alla scala umana, come opzione praticabile e sostenibile. L'alternativa alla super-congestione non è il ritorno alla fattoria o il lasciar andare. L'alternativa reale alla crescita metropolitana illimitata è la crescita controllata e, insieme ad essa, la consapevole pianificazione e costruzione di nuove comunità umane.

The mouths of our great cities are gigantic hoppers. Into them pour the foods we coax from the earth, the energy we snare from the sun, the metals we disembowel, the men and women we draw from the sampler communities. What comes out of these hoppers? Ordinarily, people think that wealth is increased and life is far more attractive and thrilling; for if this were not so, who would be drawn into New York, Chicago, Los Angeles, Detroit, Philadelphia, and why should any other city boast about its increases in population and attempt to put itself in the same census tables? Surely, this *is* the best that modern civilization can offer, this New York with its dazzle of pointed towers, this Chicago with its sweep of avenues, this Detroit with its thick pageant of motors? But let us look at the hopper more closely and see what is actually coming out of it. Census reports, mortality statistics, and income tax returns do not tell the whole story: there is something beneath all that, the life of the ordinary man and woman. In the long run the things that tip the balance are those that cannot be weighed: they must be seen, felt, handled, endured. Recently, the New York State Housing and Regional Planning Commission confessed that only one third the population of New York City had an income sufficient to enable the family to live in decent modern quarters. Let us single out Mr. Brown, who is one of this fortunate minority, and follow him through the routine of his day. As an inhabitant of a vigilant city, Mr. Brown is proud of the low death rate his health department boasts; unfortunately, the statistician keeps no account of the living rate, so we must make a firsthand appraisal. Mr. Brown usually comes home at the end of a day with that tired feeling, and all the quack medicines in the drugstore do not quite relieve him of it. He is proud of the fact that he keeps books or sells insurance on the eighteenth story of a skyscraper; but so much of the ground was used to build those splendid offices that Mr. Brown works most of the day under artificial light; and in spite of the slick system of ventilation, the middle of the afternoon finds him dull.

The journey home undoubtedly calls forth physical effort; unhappily it is not invigorating. The Swedish massage he receives at the hand of the subway guard does not improve his appetite; nor is it helped by the thick fumes of gasoline when he walks out upon the street. Eventually Mr. Brown sits down at his dinner table and looks out on an airshaft or a court where a dozen other kitchens have been busily preparing a dozen other meals; it never varies. No change in color, no hint of sunset or moonlight, no variation from season to season as the vegetation flourishes or shrivels: only the smells that creep through the windows tell the difference between Thursday and Friday. Once upon a time Mr. Brown used to stretch his legs and play with the children; the six-room flat [apartment] was common in Boston and New York; the seven-room house flourished in Philadelphia and Chicago and St. Louis. Now the walls of the rooms have contracted: Mr. Brown pays so much for his four cubicles he is perhaps forced to harbor an ancient aunt or his wife's parents in the same narrow quarters; and, as likely as not, there are no children. When the Browns have put by a little they will have either a baby or a cheap car: it is hard to decide which, for the upkeep is high in both cases; but the car has this advantage-it would enable the whole family to get out into God's own country on Sundays.

This pursuit of God's own country would make the angels themselves weep: it means a ride through endless dusty streets, and along an equally straight and endless concrete road, breathing the dust and exhaust of the car ahead, and furnishing an equal quantum of exhaust and dust to the car behind; a ride with intervals spent at hot-dog stands, and long hours wasted at ferry houses and bridges and main junctions and similar bottlenecks, where the honking of impatient horns reminds Mr. Brown in the spring of the frog ponds he was not quite able to reach. As the main city grows, the country around becomes more suburban and the fields and hills and lakes are more difficult to reach. A generation ago Mr. Brown's father used to catch shad in the Hudson, or he might have spent the Sunday rambling with his youngsters along the bays and inlets of Long Island Sound. Today a vast load of sewage has driven away the fish, and the expansion of great country estates for the lords of the metropolis has blocked and fenced off the

rambler. Nor does New York alone suffer. Buffalo was forced to jump sixteen miles from the city line the other day to recover a paltry thousand feet of lake front for its citizens. By the time open spaces are set aside, however, the population has multiplied so furiously that, on a summer Sunday, the great parks are as congested as the city's streets-so much for solitude and natural beauty!

In short, Mr. Brown travels through the pulping mill of the subway, endures the tawdry monotony of his flat, divorces himself from the natural environments he can never quite recover on Sunday-for what? For an occasional visit to the museum or the opera? He could have as much if he lived a hundred miles away.

When dinner is over neither Mr. Brown nor his wife is in condition to listen to great music or to attend the theater. First of all, they are not in financial condition to do this because ground rents are high in the amusement district, and the price of seats has risen steadily to meet the increase in rents. Unless the occasion is important or Mr. Brown is willing to scrimp on the week's lunches, he cannot afford to go.

Again, he is in no mental condition to participate in play that demands mental activity or emotional response above the spinal cord; and if this were not enough, the prospect of another hour in the subway kills most of the impinging [close together; touching] joys. The seventy theaters that exist in sophisticated New York are, really, only one to a hundred thousand people; there are a score of little towns in continental Europe that are far better provided with drama and music. The fact is that, with all New York's wealth, its cultural facilities are relatively limited: they would be insufficient were it not for the fact that only a minority can afford to enjoy them regularly.

But Mr. and Mrs. Brown have their amusements? Oh yes, they have the movies, that is to say, the same entertainment, served in almost the same form, as it comes in Peoria or Tuscaloosa or Danbury-no more and no less. If they are too tired to "drop around the corner" they have another consolation, the radio: this, too, works no better than it does in the despised, backward villages of the hinterland, and if the Browns happen to be situated in one of the mysterious "dead areas" it does not work nearly so well! In short, Mr. Brown travels through the pulping mill of the subway, endures the tawdry monotony of his flat, divorces himself from the natural environments he can never quite recover on Sunday-for what? For an occasional visit to the museum or the opera? He could have as much if he lived a hundred miles away.

His sacrifices are in reality made for a much more mystical purpose: his presence increases the "greatness" of his city. By adding to its population, he raises the capitalizable value of its real estate; and so he increases rents; and so he makes parks and playgrounds and decent homes more difficult to obtain; and so he increases his own difficulties and burdens; and his flat gets smaller, his streets bleaker, and his annual tribute to the deities who build roads and subways and bridges and tunnels becomes more immense.

Mr. Brown grumbles; sometimes he complains; but he is only just beginning to doubt. His newspaper tells him that he is fortunate; and he believes it. He fancies that when another subway is built he will find room for his feet-if he leaves the office promptly. I shall deal briefly with this fond hope a little later.

II

What is true of Mr. Brown is true also of the people who live on the East Side, the South Side, the Hump, the Stockyards District, or "the other side of the railroad track." Since, however, they lack Mr. Brown's snobbishness, they have a touch of neighborliness for consolation, and may occasionally manufacture a little special amusement for themselves in wild dances and hearty weddings and funerals full of pomp and dignity and excellent wine. If these groups, through advances in wages, could be raised to the level of Mr. Brown's station, they would not exactly be in Paradise; but suppose Mr. Brown stood at the apex of the pyramid-perhaps that would be Paradise? Perhaps that would justify Mosshunk's trying to become Boomtown, Boomtown's trying to become Zenith, Zenith's trying to become Chicago,

Chicago's trying to become New York, and New York trying to become like Mr. Hugh Ferriss's picture, *The Future*?

Well, let us consider what Mr. Smith-Robinson, the millionaire widget manufacturer, gets out of the great city, with its increasing population, its multiplying turnover, its skyscrapers, its subways-in short, all the symbols of its dominant religion of material expansion. Mr. Smith-Robinson lives in a twenty-story apartment house on Park Avenue. It is like Mr. Brown's plain apartment, but it ascended the ladder of evolution: the blastula has become a gastrula, or to speak more plainly, the four-celled unit has multiplied to sixteen units, six of them being sacred chambers devoted to illustration and baptism. To overcome the base efficiencies of the building, we shall call in the services of a fashionable architect; he will arrange the scenery to persuade his client that he is a Spanish ambassador, an Italian prince, or a medieval English baron-but woe to the poor client if he take it into his head to draw back the hangings and look out the window. The chances are that he will find himself facing directly a blank honeycomb of windows, exactly like Mr. Brown's exhilarating view-only there are more of them. After all, the company that built the apartment was not in business for its health: they covered every square foot that the building laws and zoning ordinances would permit. Though they may call the few tubs of trees and shrubs at the bottom of the court a Persian garden, it is a feeble attempt to confuse the mind: the virtues of a Park Avenue apartment are those of an honest barracks.

So numerous are the lofty palaces and cloud-capped pinnacles where the "emergent minority" live, that the streets are vastly overtaxed by the traffic of their automobiles. When Mr. Smith-Robinson comes down from the country estate he sooner or later acquires, he finds that it pays to leave the car at the outskirts and take the rapid transit into town. The theaters, the clubs, the teas, the dances, the dinners, the concerts, the opera, and all the other devices for "performing leisure" which Mr. Thorstein Veblen has catalogued have, perhaps, a strong appeal to Mr. Smith-Robinson; but more and more, for all that, he is tempted to adopt the Friday-to-Tuesday weekend in the country. He finds, curiously, that as his income increases, the devices for reducing it become more and more effective.

He bequeaths a young fortune to his fellow citizens to buy them a park; his executors are able to get hold of only a small wedge of land. Or he adds a wing to a hospital, and finds that it is overcrowded before the first year is over. As the avenues become clogged, as crimes increase, as he becomes conscious of the danger of merely walking abroad on the streets, our fortunate citizen perhaps grows a little thoughtful; at the least, he reads with great interest the weekly bulletin of plans for doing away with traffic congestion by sinking endless millions into ingenious feats of engineering. These plans are to Mr. Smith-Robinson what new subways are to Mr. Brown; and with the fond hopes that they too embalm I shall deal shortly. He finds, curiously, that as his income increases, the devices for reducing it become more and more effective.

III

In the meanwhile, neither Mrs. Brown nor Mrs. Smith-Robinson is an altogether happy woman: the city they live in was at best designed for adults, and there is no place in it for the coming generation. So much money is spent in the detection of criminals, in the treatment of preventable disease, in the building of refuges for the mentally unstable and above all, in the more fruitful processes of living and learning. The schools are driven, by mere weight of numbers, to offer an education which caricatures our democratic technique of living; and no pabulum that may be added to the curriculum quite makes up for the impoverishment of educational opportunity in the city itself.

As for play, it is almost out of the question; even generous Chicago cannot keep up with its necessities. The acreage of parks and playgrounds in our metropolitan hives bears no relation at all to the density of population; for although by crowding people and piling story on story we may almost indefinitely multiply the normal density, Nature does not permit us to pile

one lawn upon another, or one tree upon another; and even if the rooftops were used for playgrounds, too, there would not be an adequate amount of open spaces. Indeed, as our cities continue to grow, and become more deeply in need of parks, the difficulties of holding open the land they do possess become greater: art galleries, museums, universities, art centers, and similar institutions run without commercial profit naturally covet land that need not be bought-and as ground rents rise their demands become more importunate.

So note the paradox. As a city increases in "population and wealth" it becomes less able to afford the things that make life gracious, interesting, and amusing. The difficulties of carrying on mere physical existence are so terrific that a major part of a city's money and energy, which should be spent on making life itself better, is devoted to the disheartening task of keeping "things" from getting worse. For a fortunate and able minority the city provides power and riches-much power and much riches. But the chief benefit of a big income is that it enables the possessor to escape from the big city. Hence the estates that are being planted from Chestnut Hill to Santa Barbara; hence the great drift of the middle classes into suburbia. If metropolitan life were the best civilization can now offer, it would be impossible to explain the fact that the suburbs are increasing in size, number, and population. The smaller cities that copy the defects of New York and Chicago, towns that ache for skyscrapers and apartment houses and pray to heaven for a little traffic congestion-even these cities are in the same boat; for many of them are being engulfed by suburbs which take advantage of the city's business facilities and escape the increasing burden of taxes.

IV

Manifestly, the suburb is a public acknowledgment of the fact that congestion and bad housing and blank vistas and lack of recreational opportunity and endless subway rides are not humanly endurable. The suburbanite is merely an intelligent heretic who has discovered that the mass of New York or Chicago or Zenith is a mean environment. Is the suburb, then, a "solution"? Will the metropolis of the future cover a radius of at least fifty miles from the central district; will Boston, New York, Philadelphia be merely high points of congestion in a vast belt of suburbs and industrial districts stretching along the coast? That is the assumption upon which many of our city surveys and regional plans, to say nothing of real estate speculations, are being tacitly made. Let us examine this beautiful prospect. The suburb is an attempt to recapture the environment which the big city, in its blind and heedless growth, has wiped out within its own borders. With the aid of the suburb, business and living are divided into two compartments, intermittently connected by a strip of railroad. For the sake of clearness, let us isolate the case of Mr. Jones, the typical suburbanite, the perennial theme of the cockney cartoonist. Twenty years ago Mr. Jones built a house in Grassmere [Grasmere, Staten Island]. It contained some of the closets, rooms, niches, fixtures, furniture which had been oddly missing in his city apartment, and it was surrounded by a garden which, until the garage began to demand space, and the car itself most of the family's time, was wellcultivated.

The streets were embowered with trees, the school was small and surrounded by a playing field; within ten minutes walk was Chestnut Woods, a great place for picnicking.

When Mr. Jones moved to Grassmere it was Eden; almost it was. All the suburbs along the [railway] line were small, the railroad company was obsequious and kept the fares low; and if the journey to the office was a little tiresome, the newspaper presently increased in size and reduced the mental distance.

The sacrifice of the climax of the third act was a small price to pay, in fact, nothing at all to set over against the children's gain. As long as Mr. Jones had "business in the city" this was perhaps the best possible arrangement for the life of his family.

In establishing himself in Grassmere Mr. Jones forgot only one thing: he forgot that he had not really escaped the city. The very forces that created

the suburb moved out, inexorably, with icy relentlessness, and began to smear away this idyllic environment, which had the neighborliness of a small community and the beauty of gardens and parks and easy access to nature. Inevitably, the suburb grew and, growing, it became more like the city it had only apparently broken away from: the market street lengthened into a garish main street, ungainly offices and lunchrooms sprang up, an apartment house was built near the railroad tracks. Land values boomed; but taxes, alas! rose too. Potentially, Mr. Jones was more prosperous; but if he wanted to keep his house as a permanent home every increase in land values and taxes had the effect of making him poorer. If he had a little extra land he was forced to sell it as building lots; that brought neighbors uncomfortably near. The simple dirt road, which had cost little, was replaced by asphalt; traffic increased and it was necessary to widen Main Street: both improvements cost money. The old method of sewage disposal and the old water mains were no longer adequate for the doubled population; Grassmere enlarged them-and that cost money. New streets were opened at the behest of the leading real estate man, who happened to be Mayor during the boom period; while these streets waited for new owners and housebuilders, they "ate their head off."

All the costs of sewers, paving, unnecessarily wide residential streets, street lighting, gas, electricity, and police went up so rapidly that presently the newcomers could no longer afford a roomy, comfortable house like that which the Joneses had built: they put up monotonous semi-detached rows or plumped into apartments. Mr. Henry Wright has pointed out that the cost of these little accessories has been steadily mounting during the last century, and now comes to about forty-five percent of the total cost of a house.

When all the land is covered with asphalt, when all the streets are designed indiscriminately for through loads of traffic, when the land itself is sold by the front foot, the single family house becomes a forbidding luxury, and there is no choice at all for the greater part of the population but to build multi-family houses. The "Own-your-own-home movement" does not recognize that the real difficulty under these conditions consists in keeping your own home. When his suburb became choked with new buildings, Mr. Jones began to wonder if he might not endure an extra hour's travel each day for the sake of quiet, lower tax rates, a tennis court, and a more congenial community. Unhappy Mr. Jones! If he moves farther into the country the improvement is only temporary. So long as the office buildings and the lofts crowd higher into the sky, so long as the factories are planted more thickly along the railroad sidings that line the entrance to the great city, so long will the blessings of suburbia be little more than a momentary illusion. The sort of life the suburb aims at is of course only partial: inevitably the suburbanite loses many of the cultural advantages and contacts of a complete city; but even its limited effort to obtain two essential things—a decent home for children and a comely setting for life—is thin and ephemeral in its results. The suburb is not a solution. It is merely a halting place. So long as the big city continues to grow, the suburb cannot remain suburban. Its gardens are doomed, its quiet streets are doomed, the country-side around it is doomed, a doom hangs over every aspect of its life—sooner or later it will be swallowed up and lost in the maw of the great city. Spring Gardens was anciently a suburb of Philadelphia; Cambridgeport, of Boston; Flushing, of New York—and where are the snows of yesteryear?

Once the desire for better living conditions is effectively expressed, there is nothing in modern industry itself to hinder its being worked out; for the building of new garden cities calls for no violent departure from normal American practices. With a tithe [tenth] of the constructive power we now spend on palliatives, we might found a hundred fresh centers in which life would really be enjoyable, in which the full benefit of modern civilization and culture might be had.

Announcement of the case study house program

California Arts & Architecture, January 1946, p. 39.

Qui di seguito si trascrive l'editoriale con cui John Entenza, direttore della rivista *California Arts & Architecture*, annunciava, con caratteristico ottimismo post-bellico, nel numero di gennaio del 1945, il "Case Study House Program". È l'atto inaugurale, se non addirittura fondativo, di quel processo di diffusione nell'area di Los Angeles dell'International Style - fino ad allora, nonostante i significativi successi conseguiti negli anni Trenta, confinato negli ambienti relativamente ristretti delle élites intellettuali - ma anche della nuova stagione di progresso che la fine della guerra prometteva agli Stati Uniti e al mondo nell'accezione positiva del termine e non in quella negativa di consumo e di volgarizzazione della modernità. Scritto con i toni asciutti di un manifesto, aperto da un invito alla concretezza del "fare architettura", in cui si sottolinea la novità di un'esperienza legata ad un momento storico di grande cambiamento, il programma propone la progettazione, la costruzione e la pubblicazione di un nuovo tipo di edilizia residenziale unifamiliare a basso costo che utilizzi tecnologie industriali, con l'obiettivo primario di diffondere il messaggio "modernista", di vincere l'indifferenza del pubblico - invitato a visitare i prototipi realizzati - e di annullare lo iato tra ideazione, produzione, vendita e consumo, in un'ottica non dissimile da quella dell'*industrial design*. Le case sarebbero state poi completamente arredate, in una proiezione verso il *total design*, seguendo una concezione ereditata dai maestri del movimento moderno - F. L. Wright incluso - ma anche segno di un nuovo stile di vita. I progetti e le realizzazioni avrebbero dovuto essere innanzitutto "contemporanee", mantenendosi all'interno dei budgets previsti, sperimentando nuovi materiali e nuove tecniche costruttive - non tanto per semplice gusto del nuovo, quanto in base a precise e motivate scelte architettoniche - considerando la rivista *Arts & Architecture* come unico interlocutore nel ruolo di committente a tutti gli effetti. Dopo un generico richiamo all'aspirazione

e al diritto dell'uomo ad una *good life*, il programma si conclude con l'auspicio di potere essere "compreso e accettato come un tentativo sincero di svolgere un ruolo non soltanto di previsione, ma anche di assistenza al pensiero creativo sul tema della residenza sviluppato da buoni architetti e buoni costruttori il cui comune obiettivo è realizzare buone case". Il programma di Entenza era stato preceduto da alcuni isolati tentativi: ad esempio il progetto di casa unifamiliare presentato con enfasi nel 1901 da F. Lloyd Wright sul *Ladies Home Journal*, o la "Dimaxion House" di Richard Buckminster-Fuller, un progetto del 1920, pubblicato ed esibito in diverse occasioni fino alla sua realizzazione in scala 1:1 nel 1946. Nella mostra "The Century of Progress" del 1933, a Chicago vennero realizzati e presentati prototipi di grande interesse come l'innovativa "House of Tomorrow" di George Fred Keck. Notevoli furono infine i modelli esposti nella sezione "Town of Tomorrow", dedicata alla residenza abitativa per la World's Fair di New York nel 1939. Occorre peraltro aggiungere che il programma di Entenza sarebbe stato difficilmente formulabile in un luogo diverso da Los Angeles, che durante i primi decenni del Novecento, aveva sviluppato una notevole sensibilità per la sperimentazione residenziale ed era stata segnata dal lavoro di una serie di progettisti di straordinaria qualità, da Irving Gill a F. L. Wright, da Rudolph Schindler a Richard Neutra.

The case study house program

John Entenza

Because most opinion, both profound and light-headed, in terms of post war housing is nothing but speculation in the form of talk and reams of paper, it occurs to us that it might be a good idea to get down to cases and at least make a beginning in the gathering of that mass of material that must eventually result in what we know as "house-post war".

Agreeing that the whole matter is surrounded by conditions over which few of us have any control, certainly we can develop a point of view and do some organized thinking which might come to a practical end. It is with that in mind that we now announce the project we have called THE CASE STUDY HOUSE PROGRAM.

The magazine has undertaken to supply an answer insofar as it is possible to correlate the facts and point them in the direction of an end result. We are, in the limits of uncontrollable factors, proposing to begin immediately the study, planning actual design and construction of eight houses, each to fulfill the specifications of a special living problem in the Southern California area. Eight nationally known architects, chosen not only for their obvious talents, but for their ability to evaluate realistically housing in terms of need, have been commissioned to take a plot of God's green earth and create "good" living conditions for eight American families. They will be free to choose or reject. On a merit basis, the products of national manufacturers offering either old or new materials considered best for the purpose by each architect in his attempt to create contemporary dwelling units. We are quite aware that the meaning of "contemporary" changes by minute and it is conceivable that each architect might wish to change his idea or a part of his idea when time for actual building arrives. In that case he will, within reason, be permitted to do so. (Incidentally, the eight men have been chosen for, among other things, reasonableness, which they have consistently maintained at a very high level.)

We will try to arrange the over-all plan so that it will make fairly good sense, despite the fact that building even one house has been known to throw a client off balance for years. Briefly, then, we will begin on the problem as posed to the architect. With the analysis of land in relation to work, schools, neighborhood conditions and individual family need. Each house will be designed within a specified budget, subject, of course, to the dictates of price fluctuation. It will be a natural part of the problem however to work as closely as possible within this budget or give very good reasons for not being able to do so.

Beginning with the February issue of the magazine and for eight months or longer thereafter, each house will make its appearance with the comments of the architect - his reasons for his solution and his choice of specific materials to be used. All this predicated on the basis of a house that he knows can be built when restrictions are lifted or as soon as practicable thereafter.

Architects will be responsible to no one but the magazine. Which having put on a long white beard, will pose as "client". It is to be clearly understood that every consideration will be given to new materials and new techniques in house construction. And we must repeat again that these materials will be selected on a purely merit basis by the architects themselves. We have been promised fullest cooperation by manufacturers of products they intend to offer to the public. No attempt will be made to use a material merely because it is new or tricky. On the other hand, neither will there be any hesitation in discarding old materials and techniques if their only value is that they have been generally regarded as "safe". Each architect takes upon himself the responsibility of designing a house which would, under all ordinary conditions be subject to the usual (and sometimes regrettable) building restrictions. The house must be capable of duplication and in no sense be on individual "performance".

We hope to be able to resolve part of that controversy now raging between those who believe in miracles and those who are dead set against them. For average prospective house owners the choice between the hysterics who hope to solve housing problems by magic alone and those who attempt to ride into the future piggy back on the status quo, the situation is confusing and discouraging.

Therefore it occurs to us that the only way in which any of us can find out anything will be to pose specific problems in a specific program on a put-up-or-shut-up basis. We hope that a fairly good answer will be the result of our efforts. For ourselves, we will remain noncommittal until all the facts are in. Of course we have opinions but they remain to be proved. That building, whether immediate

or far distant, is likely to begin again where it left off, is something we frankly do not believe. Not only in very practical changes of materials and techniques but in the distribution and financing of those materials lie in factors that are likely to expand considerably the definition of what we mean when we now say the word "house". Long it will take for the inevitable social and economic changes brought about by the war years to affect our living standards, no one can say. But, that ideas and attitudes will continue to change drastically in terms of man's need and man's ability to satisfy that need, is inevitable.

Perhaps we will cling longest to the symbol of "house" as we have known it. Perhaps we will realize that in accommodating ourselves to a new world the most important step in avoiding retrogression into the old, is a willingness to understand and to accept contemporary ideas in the creation of environment that is responsible for shaping the largest part of our living and thinking.

A good result of all this then, would, among other things, be a practical point of view based on available facts that can lead to a measurement of the average man's living standards in terms of the house he will be able to build when restrictions are lifted.

We of course assume that the shape and form of post war living is of a primary importance to a great many Americans, and that is our reason for attempting to find at least enough of an answer to give some direction to current thinking in the matter. Whether that answer is to be the "miracle" house remains to be seen, but it is our guess that after all of the witches have stirred up the broth, the house that will come out of the vaeprs will be conceived within the spirit of our time, using as far as is practicable, many war-born techniques and materials best suited to be expression of man's life in the modern world.

What man has learned about himself in the last five years will, we are sure, express itself in the way in which he will want to be housed in the future. Only one thing will stop the realization of that wish and that is the tenacity with which man clings to old forms because he does not yet understand the new.

It becomes the obligation of all those who serve and profit through man's wish to live well, to take the mysteries and the black magic out of the hard facts that go into the building of "house".

This can be and, to the best of our ability, will be an attempt to perform some part of that service. But this program is not being undertaken in the spirit of the "neatest trick of the week."

We hope it will be understood and accepted as a sincere attempt not merely to preview, but to assist in giving some direction to the creative thinking on housing being done by good architects and good manufacturers whose joint objective is good housing.

