

# **Architettura americana d'oggi**

**A cura di Henry-Russell Hitchcock e Arthur Drexler**

Date

**1954**

Publisher

**De Luca Editore**

Exhibition URL

**[www.moma.org/calendar/exhibitions/3305?  
high\\_contrast=true](http://www.moma.org/calendar/exhibitions/3305?high_contrast=true)**

The Museum of Modern Art's exhibition history—  
from our founding in 1929 to the present—is  
available online. It includes exhibition catalogues,  
primary documents, installation views, and an  
index of participating artists.



PHOTOGRAPHY



HENRY-RUSSELL HITCHCOCK e ARTHUR DREXLER

# architettura americana d'oggi

DE LUCA EDITORE

# ARCHITETTURA AMERICANA D'OGGI

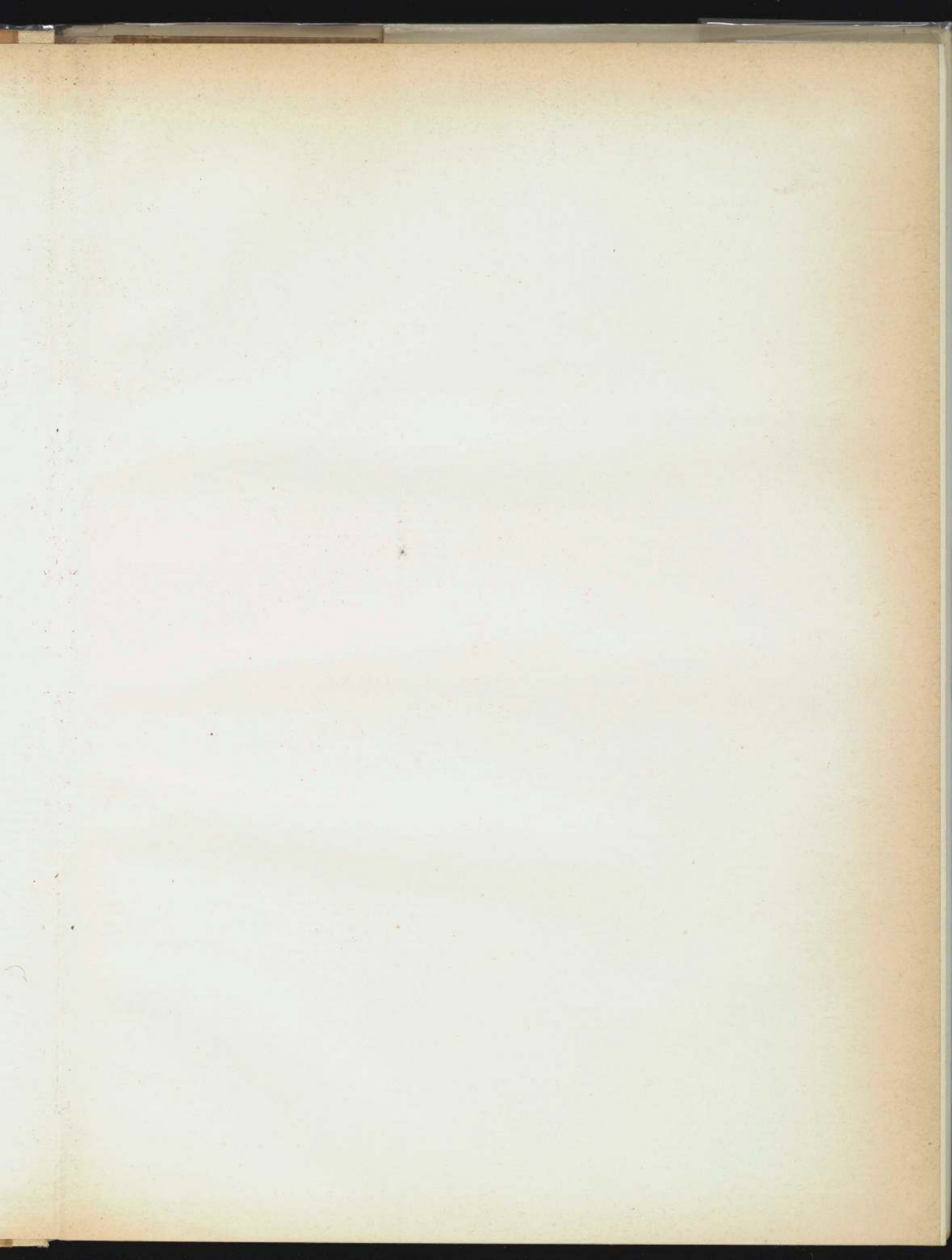
di  
Henry-Russell Hitchcock  
e  
Arthur Drexler

Alla metà del secolo ventesimo l'architettura degli Stati Uniti ha raggiunto una posizione di preminenza nel mondo e il fatto che tra i suoi rappresentanti maggiori ve ne siano parecchi la cui fama è nata in Europa sta a dimostrare che essa non è fenomeno isolato: in architettura, come in altri campi, l'America procede sulle vie maestre della civiltà occidentale.

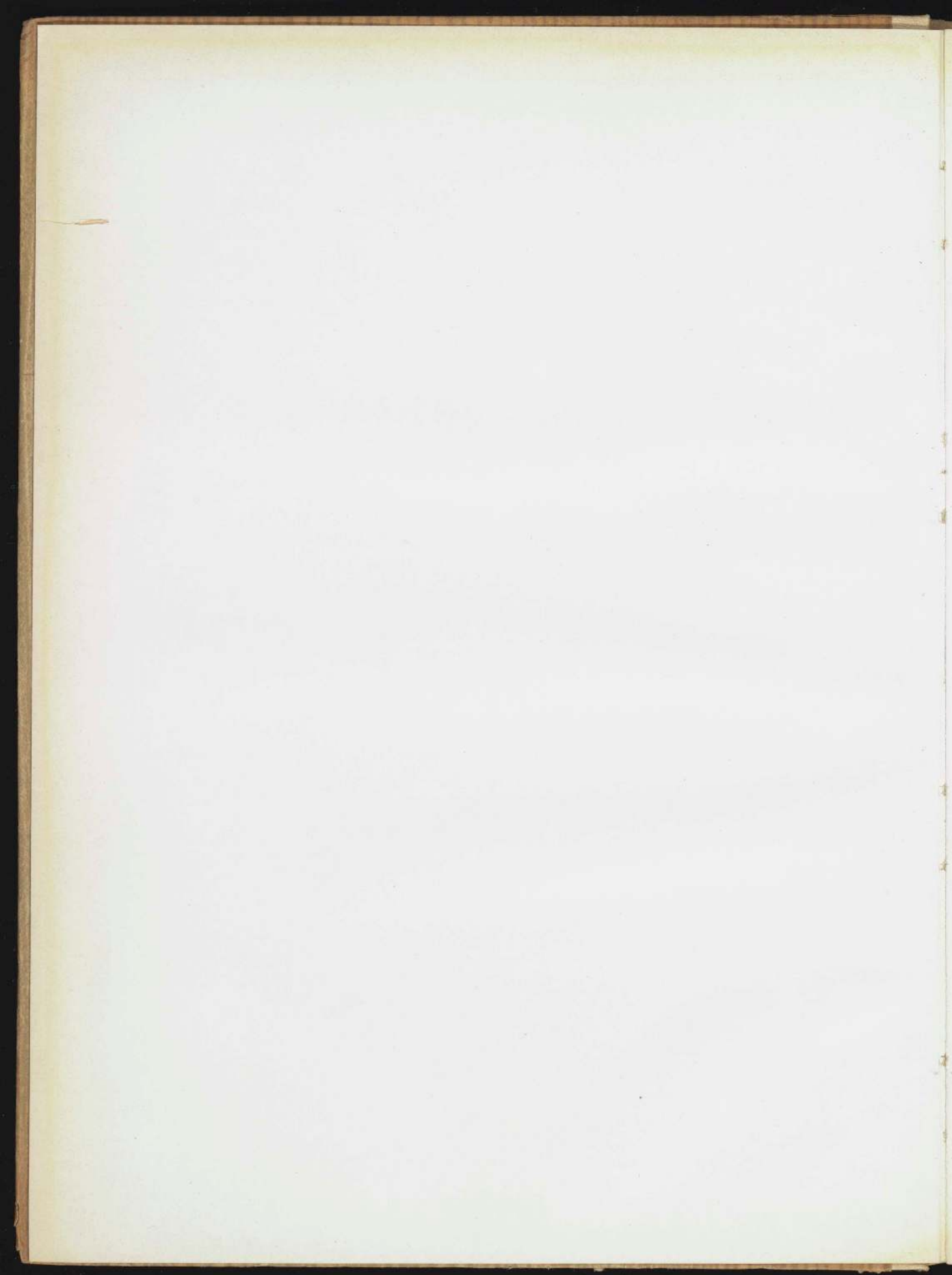
Quest'opera, apparsa negli Stati Uniti a cura del *Museum of Modern Art*, le cui pubblicazioni sono ormai parte integrante di quella campagna che è « la continua, cosciente, risoluta distinzione della qualità dalla mediocrità: la scoperta e l'esaltazione del meglio », offre una esposizione ampia e documentatissima della materia. Consta di due parti: nella prima viene esaminata l'attuale situazione dell'architettura nord-americana, nella seconda sono studiate in particolare le opere dei diversi architetti, tra i quali, oltre a grandi maestri come Wright, Mies van der Rohe, Gropius, Mendelsohn, Aalto, Saarinen, Neutra, Belluschi, figurano giovani valorosi che si son fatti conoscere soltanto in quest'ultimi anni.

PREZZO LIRE 3000

DE LUCA EDITORE IN ROMA  
Via Gaeta, 14







# **Architettura Americana d'oggi**

A CURA DI

HENRY-RUSSELL HITCHCOCK e ARTHUR DREXLER

*Traduzione italiana dell'opera originale  
pubblicata dal Museum of Modern Art di New York*

DE LUCA EDITORE IN ROMA

Archive  
MoMA  
528

58.7.13

Titolo originale:

BUILT IN USA: POST-WAR ARCHITECTURE

(The Museum of Modern Art, New York, 1952)

Traduzione di G. G.

Copertina di Valeria Sissa

1954;

*Tutti i diritti riservati*

ISTITUTO GRAFICO TIFRINO DI LUIGI DE LUCA

Roma, Via Gaeta 14

The Museum of Modern Art Library

## Indice

- 7    PREFAZIONE    di Philip C. Johnson
- 10    INTRODUZIONE    di Henry-Russell Hitchcock
- 22    L'ARCHITETTURA DEL DOPOGUERRA    di Arthur Drexler

## *Tavole*

- 44    AALTO, ALVAR    Casa dello studente
- 46    AECK, RICHARD L. E COLLABORATORI    Stadio
- 48    AIN, GREGORY    Casa per John Wilfong
- 50    BARNES, EDWARD LARRABEE    Casa per Ted Weiner
- 52    BARTHELME, DONALD E COLLABORATORI    Scuola elementare di West Columbia
- 54    BELLUSCHI, PIETRO    Palazzo per la Equitable Savings and Loan Association
- 56    BREUER, MARCEL    Alloggio per il Vassar College
- 58    BREUER, MARCEL    Casa per Harry A. Caesar
- 60    CORBETT, MARIO    Casa per Moritz Thomsen
- 62    DAILEY, GARDNER A. E COLLABORATORI    Sede della Croce Rossa
- 64    EAMES, CHARLES    Casa Sperimentale
- 66    FERGUSON, H. K. COMPANY    Stabilimento Bluebonnet
- 68    GROPIUS, WALTER E THE ARCHITECTS COLLABORATIVE    Harvard Graduate Center
- 70    HARRIS, HARWELL HAMILTON    Casa per Ralph Johnson
- 72    HARRISON E ABRAMOVITZ    Alcoa Building

- 74 HARRISON, WALLACE K. E CONSULENTI Palazzo delle Nazioni Unite
- 76 JOHANSEN, JOHN MACL. Casa per John MacL. Johansen
- 78 JOHNSON, PHILIP C. Casa per Philip C. Johnson
- 80 JOHNSON, PHILIP C. Casa per Richard Hodgson
- 82 KENNEDY, KOCH, DE MARS, RAPSON E BROWN Casa sulla Memorial Drive
- 84 KUMP, ERNEST J. Scuola media di San Jose
- 86 LYNDON, MAYNARD Scuola elementare di Vista
- 88 MENDELSON, ERIC Centro Medico Maimonides
- 90 MIES VAN DER ROHE, LUDWIG Casa per la Dottoressa Edith Farnsworth
- 92 MIES VAN DER ROHE, LUDWIG Case d'abitazione sulla Lake Shore Drive
- 94 MIES VAN DER ROHE, LUDWIG Impianto caldaie
- 96 NEUTRA, RICHARD J. Casa per Warren Tremaine
- 98 POLEVITSKY, IGOR Casa per Michael Heller
- 100 SAARINEN, SAARINEN E SOCI Centro tecnico della General Motors
- 104 SAARINEN, SWANSON E SAARINEN Padiglione dell'Opera
- 106 SCHWEIKHER ED ELTING Casa per Louis C. Upton
- 108 SKIDMORE, OWINGS E MERRILL Lever House
- 110 SKIDMORE, OWINGS E MERRILL Case d'abitazione con giardini
- 112 SOLERI, PAOLO E MARK MILLS Casa nel deserto
- 114 SORIANO, RAPHAEL Casa sperimentale
- 116 TWITCHELL, RALPH S. E PAUL RUDOLPH Casa per Albert Siegrist
- 118 TWITCHELL, RALPH S. E PAUL RUDOLPH Casa per W. R. Healy
- 120 WRIGHT, FRANK LLOYD Laboratorio per la Johnson Wax Company
- 124 WRIGHT, FRANK LLOYD Negozio per V. C. Morris
- 126 WRIGHT, FRANK LLOYD Casa per Herbert Jacobs
- 128 WRIGHT, FRANK LLOYD Casa per Sol Friedman
- 130 WRIGHT, FRANK LLOYD Wayfarers' Chapel
- 132 YEON, JOHN Centro d'informazioni per i forestieri



#### PREFAZIONE DI PHILIP C. JOHNSON

L'architettura moderna ha ormai vinto la sua battaglia: vent'anni fa il *Museum of Modern Art* era nel pieno della lotta, ma oggi le nostre rassegne e i nostri cataloghi son parte integrante di quella interminabile campagna che, secondo Alfred Barr, è « semplicemente la continua, cosciente, risoluta distinzione della qualità dalla mediocrità: la scoperta e l'esaltazione del meglio ».

Funzione preminente della nostra Sezione di Architettura e Disegno è appunto quella di procedere, di tanto in tanto, a tale « esaltazione ». Questo libro è il secondo del suo genere: il primo — *Built in USA 1932-1944* — compendia tutta l'opera precedente alla seconda guerra mondiale. Il presente volume è invece dedicato alla grande fioritura che l'architettura degli Stati Uniti ha avuto dopo l'ultima guerra e di cui abbiamo attorno a noi prove tanto evidenti.

Il metodo di selezione degli edifici da includere in questa rassegna costituisce una novità nel lavoro della Sezione. Onde poter procedere alla scelta definitiva con un criterio il più rappresentativo possibile degli attuali orientamenti degli specialisti, il *Museum* nominò un Comitato Consultivo i cui membri, senza bisogno di convocarsi in spe-

ciali sedute, espressero senza formalità e per lettera le loro opinioni singole e le loro segnalazioni in fatto di scelta e in fatto di esclusione. Tuttavia, per evitare quei compromessi cui tendono in genere tutti i comitati, preferimmo affidare ad un solo giudice la responsabilità definitiva della scelta. Per tale incombenza fu scelto un eminente storico dell'architettura moderna americana: il professor Henry-Russell Hitchcock dello Smith College. Insieme a me, il professor Hitchcock condivise la responsabilità della preparazione della nostra prima mostra internazionale di architettura moderna, esattamente venti anni fa, e da allora ad oggi ha continuato a collaborare col *Museum of Modern Art*. Comunque, per la scelta delle opere presentate in questo volume, egli soltanto è questa volta investito della piena ed assoluta responsabilità.

Il testo del volume è diviso in due parti. Henry-Russell Hitchcock si occupa dell'attuale situazione dell'architettura negli Stati Uniti; Arthur Drexler, sovrintendente alla Sezione di Architettura e Disegno, esamina in particolare le opere di questa rassegna.

Il professor Hitchcock ha seguito un duplice criterio di scelta, che — per dirla con le sue stesse parole — si impernia su due elementi: «qualità e significato del momento». È importante capire questa distinzione: fra gli edifici compresi nella rassegna ve ne sono alcuni che giustificano la loro presenza più per ciò che significano nella storia dell'architettura che per la loro qualità; e, d'altro canto, vi sono edifici pregevoli — per esempio opere di Mies o di Wright — che sono stati trascurati, essendo già rappresentati questi due architetti da opere maggiormente significative. Ciascuna singola scelta risponde tuttavia, più o meno, ad entrambi i criteri.

Non abbiamo inteso, peraltro, comprendere qui tutti gli edifici pregevoli o di particolare significato. Il volume — come osserva con rammarico Henry-Russell Hitchcock — è troppo piccolo in confronto al gran numero di buoni edifici costruiti in questi anni del dopoguerra.

Inoltre, alcuni buoni edifici possono essere stati omessi dalla rassegna per essere stati terminati troppo tardi rispetto alla data fissata per la consegna del nostro lavoro, che era il giugno del 1952. Per questi casi, speriamo di ovviare alle omissioni in rassegne successive.

Certamente nessun membro del Comitato Consultivo sarà d'accordo con tutte le scelte operate dal professor Hitchcock. Nemmeno io, del resto, posso esserlo: ma, quando si è in più d'uno, non si può essere sempre d'accordo. Tuttavia, non si può fare a meno di convenire che le opere qui rappresentate segnano un sorprendente progresso rispetto a quelle della rassegna del 1944; e se col pensiero torniamo indietro di vent'anni, alla rassegna del 1932, la differenza è ancor più notevole. Lo Stile Internazionale, lanciato nel 1932 col libro di Henry-Russell Hitchcock, è giunto a maturazione, si è esteso ed è stato assorbito nell'ampia corrente del progresso storico. Senza l'esperienza dello Stile Internazionale, ciascuno degli edifici qui presentati apparirebbe ora diverso: pure alcuni edifici odierni richiamano le linee rigorose di quell'epoca — le costruzioni a forma di cubo con finestre a disposizione asimmetrica così caratteristiche del decennio 1920-30.

Con la metà del secolo, l'architettura moderna ha raggiunto la maturità.



## INTRODUZIONE DI HENRY-RUSSELL HITCHCOCK



*H. H. Richardson:  
Magazzino-mercato di Marshall Field, 1887*

Alla metà del secolo ventesimo, l'architettura americana è pervenuta ad una posizione di particolare eccellenza nel mondo, come del resto si era previsto fin da quando, circa settantacinque anni fa, Henry Hobson Richardson si affermava come grande maestro. Due fattori hanno contribuito in modo particolare a questa preminenza: da una parte la considerevolissima produzione di un periodo di espansione economica controllata e dall'altra la costante attività di vari architetti appartenenti a varie successive generazioni e le cui capacità sono pienamente all'altezza delle loro possibilità attuali. Il fatto che tra questi architetti ve ne siano parecchi la cui fama è nata in Europa sta a dimostrare che l'architettura americana non è un fenomeno isolato: in architettura, come in molti altri campi, noi siamo eredi della civiltà occidentale. Il nostro più grande maestro, Frank Lloyd Wright, che ad oltre ottant'anni è più attivo che mai, è oggi onorato non solo in tutto il mondo, ma anche in patria. Abbiamo inoltre provveduto la commissione di notevoli lavori, oggi difficilmente ottenibili all'estero, a diversi illustri architetti europei che si sono stabiliti negli Stati Uniti oppure che sono stati invitati ad allestire i progetti o a fornire la loro consulenza per importanti costruzioni.

Non sempre i periodi di intensa attività danno luogo a buoni edifici, e il ricordo della superproduzione del decennio 1920-30 dovrebbe indurci a considerare con cautela una costruzione progettata e attuata con l'ossessione della fretta e in una situazione di costi in ascesa. In linea di massima, tuttavia, questa volta ci si è mantenuti all'altezza ed anche al di sopra del livello qualitativo del periodo prebellico. Scopo di questa rassegna è quello di definire in qualche modo tale livello e di porre, decisamente e con criterio,

l'accento sulla qualità esercitando una rigorosa selezione nei confronti della produzione quantitativa.

Una selezione rigorosa comporta l'esclusione di molte opere decorose e perfino eccellenti, in quanto è evidente che, fra quelli costruiti in questi ultimi anni, sono ben più di quarantatré gli edifici degni di ammirazione; una selezione preminentemente qualitativa non dispensa inoltre dalla necessità di fornire un sia pur sommario quadro statistico dell'attuale produzione edilizia. Alcuni settori dell'edilizia sono anche troppo largamente rappresentati; altri non sono rappresentati affatto. Nella prima rassegna *Built in USA* che fu pubblicata nel 1944 e che seguiva di dodici anni alla prima mostra architettonica curata dal *Museum*, si tendeva a sottolineare più che altro la misura del contributo dato dagli architetti moderni.

In quegli anni importanti in cui cominciarono ad essere accolte e a diffondersi le idee che erano apparse così rivoluzionarie nella mostra del 1932, criteri di selezione troppo rigidi avrebbero frustrato lo scopo dell'iniziativa.

Oggi non c'è più alcun bisogno di sottolineare il fatto evidente che quella che si era soliti chiamare architettura « tradizionale » è morta, se non addirittura sepolta. Si può categoricamente affermare — e non occorrono spiegazioni ad avallare questa affermazione — che non v'è oggi settore dell'edilizia in cui non vengano realizzate opere decorose e moderne.

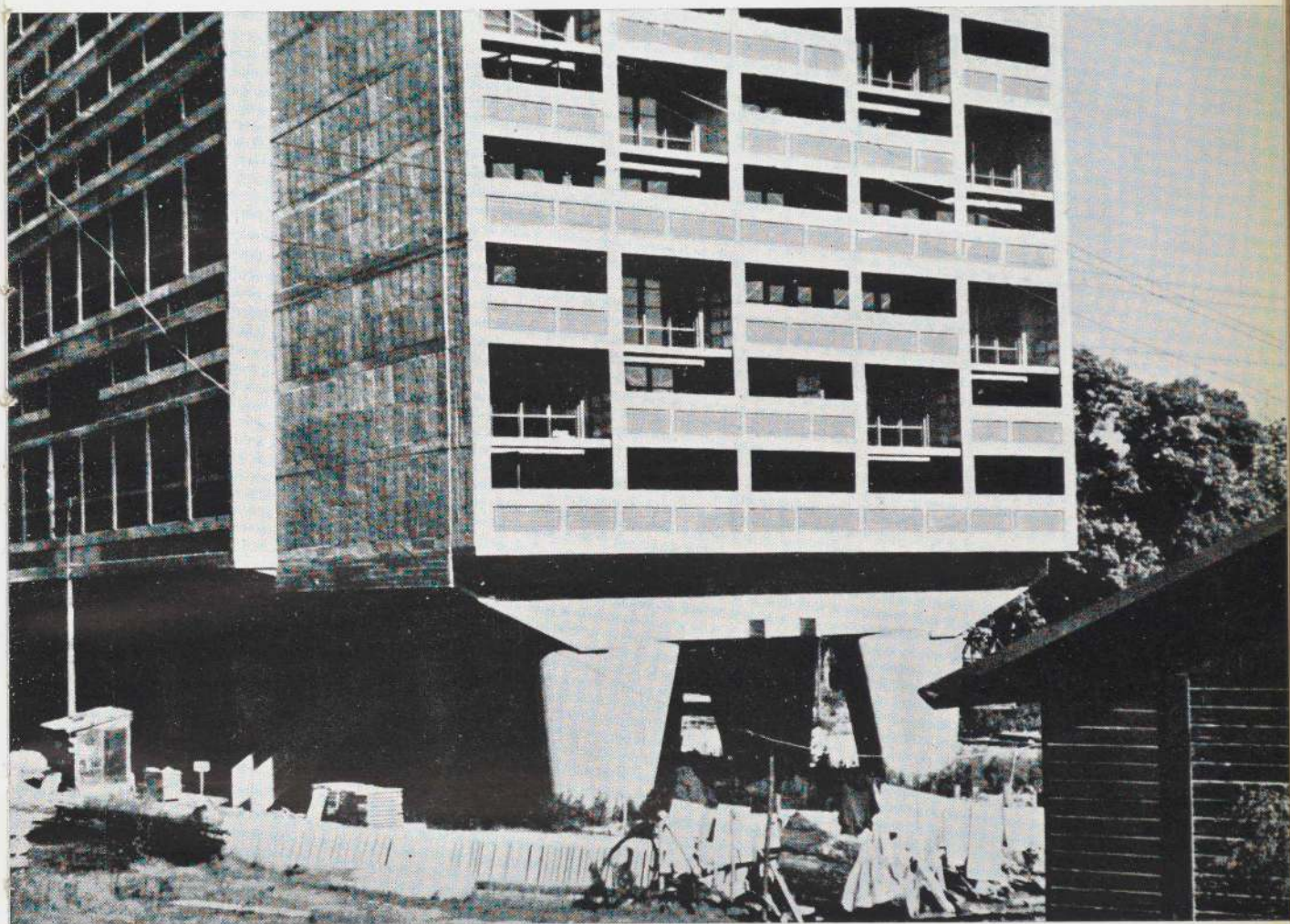
Criteri d'ordine sociale avrebbero forse richiesto l'inclusione nella rassegna di certe categorie di costruzioni — specialmente nel settore dell'edilizia pubblica — il cui livello qualitativo è al momento attuale considerevolmente basso. Ragioni di riguardo, per così dire, regionalistico avrebbero potuto indurci a scegliere i nostri esempi anche in altre parti del Paese oltre che in quelle qui rappresentate. Ma tali considerazioni mal si concilierebbero con lo scopo del volume e della rassegna che è quello di mostrare entro limiti di spazio assai ristretti il meglio di ciò che si costruisce. Ci siamo lasciati guidare, sia pure non in maniera assoluta, da considerazioni di carattere cronologico, ma è bene tener presente che — per molte ragioni, sia d'ordine economico che psicologico — la situazione di guerra e di immediato dopoguerra degli anni dal 1944 al 1948 non poteva determinare una produzione architettonica così soddisfacente come quella di questi ultimi cinque anni.



Gli architetti non sono stati rappresentati soltanto sulla base della fama dei singoli: con ciò s'intende che, per una ragione o per l'altra, molti architetti il cui valore è riconosciuto in tutti gli Stati Uniti non hanno realizzato durante il periodo in esame costruzioni di particolare interesse. A parte la selezione delle singole opere, per quanto riguarda la scelta degli architetti qui rappresentati ci si è basati su due ordini di considerazioni leggermente contrastanti. La selezione tende chiaramente all'inclusione di uomini nuovi che si sono fatti conoscere soltanto in questi anni postbellici. Non è escluso che, dopo un brillante esordio, qualcuna di queste carriere del dopoguerra finisca per risolversi in un fallimento; tuttavia la nostra rassegna ci è parsa sede adeguata per richiamare l'attenzione su alcuni promettenti giovani anche se essi non hanno al loro attivo più di una o due opere di relativa importanza. D'altro canto, i grandissimi maestri, come Wright e Mies van der Rohe, sono forse più che rappresentati, dal momento che tutte le loro opere tendono a mantenersi ad un livello che gli altri raggiungono soltanto di rado.

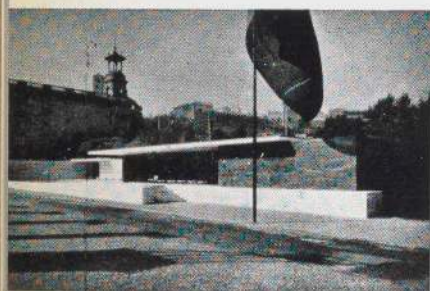
Fra gli architetti stranieri Le Corbusier può essere rappresentato soltanto con la sua collaborazione al progetto per l'edificio della Segreteria delle Nazioni Unite, poichè nessun cliente americano ha fino a questo momento ritenuto di avvalersi della sua opera per costruire negli Stati Uniti. È degno di nota il fatto che, a garantirgli una posizione di parità con i grandi maestri esercitanti negli Stati Uniti, valga piuttosto la sua *Unité d'Habitation* di Marsiglia che l'edificio della Segreteria delle Nazioni Unite. Per quanto riguarda Aalto e Mendelsohn, gli edifici da essi realizzati negli Stati Uniti rimangono nel complesso della loro produzione su un piano piuttosto elevato, più di quanto possa dirsi invece di Gropius per il suo *Harvard Graduate Center* (che, in ogni caso, va attribuito dal punto di vista tecnico all'*Architects Collaborative*). Fra gli ultimi arrivati dall'estero, soltanto di Mies si può affermare che la sua opera negli Stati Uniti è stata perfettamente all'altezza di quella che già gli aveva dato fama: e un'affermazione del genere potrebbe anche non sussistere se esistesse ancora il Padiglione da lui ideato per la Germania all'Esposizione di Barcellona del 1929. Eero Saarinen rappresenta onorevolmente la seconda generazione di architetti celebri della sua famiglia; la sua opera è sempre e interamente americana;





*Le Corbusier: Casa d'abitazione a Marsiglia, 1952.*





Ludwig Mies van der Rohe:  
Padiglione Tedesco, Esposizione di Barcellona,  
1929

in quella di suo padre rimase invece, fino all'ultimo, qualcosa di finlandese. Anche Neutra e Belluschi, nonostante la loro origine straniera, possono essere considerati, come Saarinen, interamente americani: e ciò dicasi anche dell'ex-socio di Gropius, Marcel Breuer, al quale va attribuito un certo merito per una buona parte delle opere realizzate da Gropius nel suo primo periodo di attività negli Stati Uniti. L'influenza del clima, sia fisico che psicologico, ha determinato delle differenze fra le diverse regioni americane; ma, per ciò che riguarda l'architettura, gli stili regionali appaiono all'atto pratico relativamente indifferenziati; i migliori architetti, come Wright, fin dalla primissima fase della sua attività, sanno il modo di riuscire ad essere regionalisti di tutte le regioni in cui sono chiamati a dare la loro opera. Si può parlare con ragione di un *gruppo* di architetti di Boston o della Bay Region e riconoscere a ciascun gruppo determinate finalità estetiche e caratteristici problemi pratici in comune. Ma sotto molti aspetti, considerando — in rapporto ai paesi europei — le enormi distanze tra una regione e l'altra e la diversità dei climi e della stessa materia prima, ciò che è sorprendente è l'omogeneità della produzione americana.

Oggi in America c'è, in senso buono, una maggior standardizzazione nazionale nel disegno (1) architettonico moderno che non nell'industria edilizia.

I principali fattori d'influenza sono di portata nazionale e le idee si trasmettono rapidamente da una zona all'altra. Perfino le due regioni della California hanno in comune con le altre parti del Paese assai più di quanto generalmente si supponga.

Ma l'architettura moderna non ha — come alcuni hanno sperato ed altri temuto — un carattere monolitico. I nomi fin qui citati — Wright, Gropius, Mies van der Rohe, Mendelsohn, Aalto, per ricordare soltanto i più conosciuti — costituiscono prova sufficiente del fatto che, nella produzione migliore, esistono diverse correnti, non necessariamente in contrasto fra loro, ma certamente nemmeno strettamente parallele. La maggior parte di queste

(1) Qui, come in altri casi, abbiamo tradotto con *disegno* la parola *design*. È stata una soluzione di ripiego, mancando in italiano il termine esatto di traduzione. Infatti *design* non equivale all'italiano *disegno*, termine che ha assunto ormai un preciso significato tecnico, ma sta piuttosto a significare, come qualcuno ha osservato, « la relazione armonica o ritmica tra le parti che formano una stessa cosa ». (N. d. T.)

correnti sono derivate da uomini ormai anziani, ma hanno rappresentanti più giovani che si muovono sulla stessa linea con chiara capacità e con un gusto affatto personale. Vent'anni fa, allorchè ebbe luogo al *Museum* la prima mostra di architettura moderna, l'opera di Wright parve tanto diversamente concepita da quelle degli Europei che erano saliti alla ribalta nel decennio successivo al 1920 che potè essere ritenuta addirittura sorpassata. Dopo di allora, tuttavia, Wright ha avuto una grandiosa ripresa di intensa attività; in quarant'anni la sua fama internazionale e la sua influenza critica non hanno conosciuto altezze maggiori. Per usare i nudi termini della polemica, il «funzionale» non ha soppiantato l'«organico» (né è vero che stia accadendo il contrario, almeno nel modo in cui vorrebbero affermare certi ammiratori stranieri di Wright). Un tempo agli Americani appariva estranea l'idea di una maniera «internazionale» in architettura poichè se ne trovavano soltanto in Europa gli esempi più autorevoli; oggi, invece, per molti Europei la stessa maniera sembra significare tutto ciò che essi più ammirano o — a seconda dei casi — che più loro spiace dell'America. I più cospicui esempi di costruzioni attuali sulla scia della maniera europea del 1920-30 vanno ricercati negli edifici realizzati da alcuni studi americani come quelli di Harrison e Abramovitz o Skidmore, Owings e Merrill: l'influenza di Gropius e di Mies van der Rohe si irradia dall'America con la stessa intensità con cui si diffuse a suo tempo dalla Germania.

In America, come del resto altrove, non si può fare a meno di rilevare che lo sviluppo dell'architettura ha subito un rallentamento rispetto a venticinque o trent'anni fa. La guerra è finita da un pezzo, ma né in teoria né in pratica ci sono stati proposti innovamenti rivoluzionari simili a quelli che impressero agli anni 1920-30 il ritmo della loro febbrile attività. In Svizzera e nei Paesi Scandinavi, particolarmente prima della guerra e durante la guerra, si è verificato un movimento di reazione: un nuovo «empirismo» o un nuovo «utilitarismo»; ma non vi è stata una reazione a tale reazione. Le opere «classiche» della prima fase dell'architettura moderna, non solo quelle di un quarto di secolo fa, ma anche quelle dell'ultimo decennio del secolo scorso, appaiono oggi di maggior rilievo e, in un certo singolar modo, più aggiornate dei deboli tentativi degli ultimi anni del decennio 1930-40 e del decennio successivo di



uscire dal sentiero tracciato, due generazioni fa, da Sullivan e Mackintosh e da Horta e Loos.

Tentare di caratterizzare gli alterni orientamenti del disegno architettonico contemporaneo in termini troppo rigidi equivarrebbe a voler fare intendere che la produzione della metà del secolo sia ancora eclettica in senso superficiale, che i clienti scelgano consapevolmente architetti *miesiani* o *wrightiani*, come molti di quelli rappresentati in questa selezione, qualora esitino a rivolgersi direttamente ai Maestri. Ma questo è un voler troppo distinguere. Se una « scuola » esiste, sarà quella di Gropius, la cui eminente posizione nel campo universitario e le cui trattazioni teoriche nelle conferenze e nei libri danno vita ad un *corpus* di teoria architettonica più compatto di quello di Wright o dell'alquanto disorganico Mies van der Rohe. Ma, in concreto, l'opera dei *gropiusiani* deriva, più che dalla pratica del Maestro, da quella del suo ex-allievo e socio Breuer. Peraltro l'orientamento le cui normali manifestazioni sono maggiormente individuabili e che è probabilmente per ora il più diffuso è quello stabilito dagli interpreti del pensiero e della pratica di Mies van der Rohe.

Gli architetti in genere, sia i giovani che quelli di media età, incontrano difficoltà minori di un tempo. Le vecchie aziende la cui attività risale fino all'inizio del secolo o a una trentina d'anni fa sono ora pronte a costruire per i loro clienti edifici cosiddetti « moderni » e i risultati della loro ossequiosa accettazione di una riuscita rivoluzione stilistica non sono così deteriori come si potrebbe pensare. Anche negli ambienti più dottrinari è diminuita la tendenza a veder l'eresia in ogni dove o ad affermare che la salvezza dell'architettura consiste soltanto in particolari impostazioni di tipo sociologico o tecnicistico.

Non è facile, come era otto anni fa, definire lo sviluppo dell'architettura contemporanea in termini di particolari orientamenti in quanto a forme o a materiali. Ciò che vale per i grattacieli di New York o di Chicago può non valere affatto per le case della Florida o del Connecticut. Si può rilevare l'esistenza di un accresciuto interesse per l'involucro spaziale degli edifici, derivato dal fatto che si prevede maggiormente la possibilità che si formino gruppi di edifici contigui; si può rilevare che gli Stati Uniti sono ancora indietro nelle costruzioni in cemento rispetto ai paesi latini e si può anche affermare che il sistema dei pre-



fabbricati — così a lungo discusso e così a lungo sperimentato — non ha ancora raggiunto il successo ottenuto, per esempio, dai metodi di costruzione della scuola inglese dell'Hertfordshire.

Sembra che gli architetti che disegnano grandiosi progetti di edilizia popolare abbiano rinunciato ad ogni ambizione architettonica proprio quando Le Corbusier in Francia e i più giovani Powell e Moyer in Inghilterra (dove ormai è quasi impossibile costruire qualcos'altro) hanno dimostrato che una nuova e più plastica espressione può essere altrettanto « funzionale » dei nostri blocchi-caserma del periodo prebellico, scaduti alla condizione di *slums* prima, quasi, che se ne fossero asciugati i muri.

L'architettura industriale si mantiene ad un livello relativamente elevato: pure, come sempre, è difficile segnalare singoli stabilimenti di particolare validità architettonica. Gli edifici scolastici si ispirano quasi ovunque ad una concezione semplice e fresca, ma raramente raggiungono una notevole personalità individuale. Sempre di meno si costruiscono grandi case di abitazione, ma le case più piccole, con tutta la loro semplicità, non sono nè meno costose a realizzarsi, nè — in una certa qual puritana maniera — meno lussuose. Ma questi commenti assumono una maggiore validità quando applicati alle singole costruzioni, e qualsiasi altra particolare affermazione che si potesse fare riguardo ai materiali o alle impostazioni dei progetti troverebbe immediato contrasto nelle singole costruzioni presentate nella selezione che segue.

Il nostro criterio si è basato sulla qualità e sul significato del momento, e la qualità è in qualsiasi periodo straordinariamente difficile a definirsi poichè dipende più dalla validità della singola soluzione che dalla rigida applicazione di questa o di quella formula. Il fatto storico è che quasi tutti i periodi hanno registrato una produzione edilizia assai più varia di quanto non si ritenga opportuno ricordare. Anche col senno di poi, non possiamo sempre catalogare la successione dei vari stili con la faciloneria con cui certi critici, su basi del tutto aprioristiche, pretenderebbero far necessariamente succedere la maniera di Gropius alla maniera di Wright, il quale è, sì, di una quindicina d'anni più anziano dell'altro, ma non è stato mai tanto attivo e ben di rado così influente come oggi.

La critica architettonica moderna ha voluto evitare certi

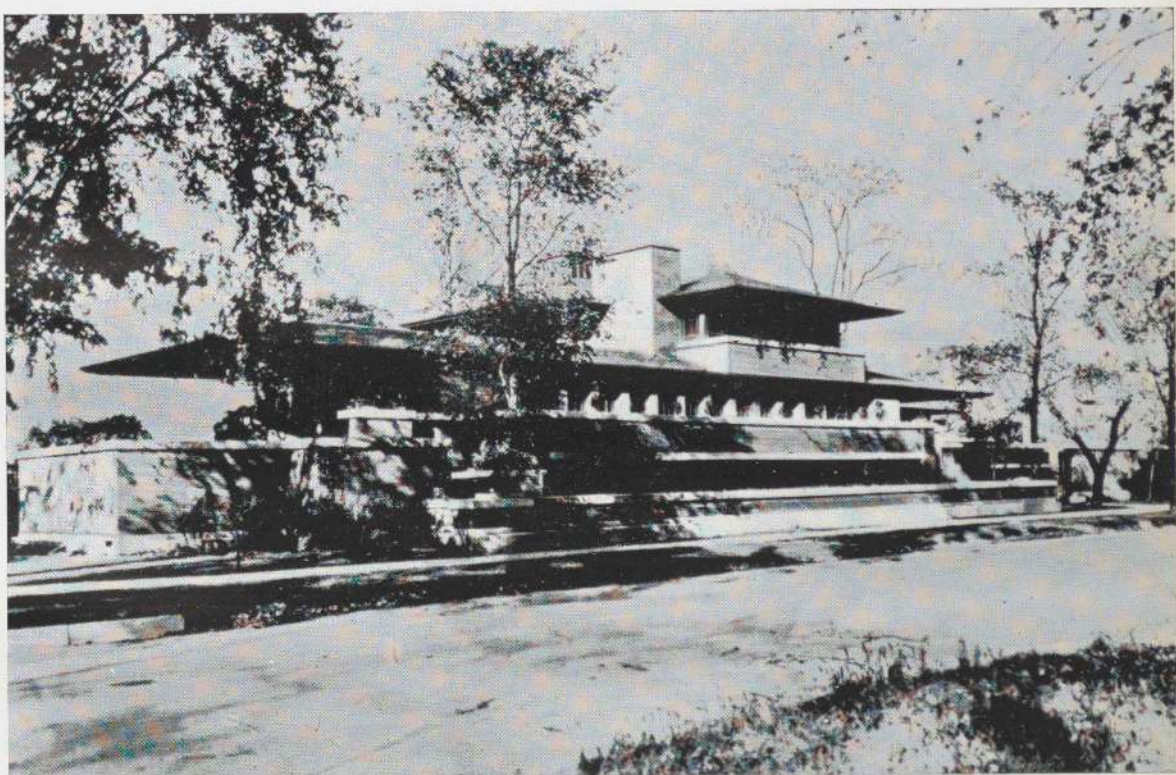
termini cari alle generazioni immediatamente precedenti, a causa delle infelici deformazioni subite da tali parole. Bellezza, carattere, grazia ed eleganza sono parole che incontravano scarso favore come termini elogiativi presso una generazione che ambiva per la sua rivoluzione architettonica a riconoscimenti e sanzioni di natura extra-estetica. Era più facile e meno impegnativo parlare soltanto della validità funzionale di certe soluzioni progettistiche e dell'economicità — reale od ipotetica — di certi sistemi di costruzione. Una generazione per molti aspetti sibaritica si accontentava di vivere la sua vita nella cornice di una architettura mediocre.

Il vantarsi dell'alto costo di qualsiasi cosa — suprema ambizione dei produttori cinematografici contemporanei — era per gli architetti cosa di pessimo gusto. Mentre i costi dell'edilizia salivano, gli architetti non facevano che parlare di economia e si pretendeva che l'unico atteggiamento dignitoso per un serio professionista fosse quello di un uomo d'affari tutto precisione di calcoli e quadrature di bilanci. Pure, in realtà sono stati gli uomini d'affari, interessati al valore pubblicitario di una architettura vivace, a promuovere la realizzazione di molte delle più lussuose e — non si badi alla parola — belle costruzioni di questi ultimi anni. I Lever Brothers a New York, la General Motors a Detroit, la Johnson Wax Company a Racine sono stati fra i più cospicui mecenati che hanno incoraggiato i loro architetti ad anteporre la qualità all'economia. Non abbiamo rivisto le stravaganti creazioni degli anni successivi al 1920; non ci sono magnati divorati dall'ambizione che i loro architetti costruiscano i più alti edifici del mondo; ma anche negli opuscoli di propaganda per le sottoscrizioni destinate alla costruzione di edifici scolastici si tiene a sottolineare, in termini espliciti o impliciti, la particolare bravura degli architetti scelti e l'eccellente qualità dei loro progetti. L'architettura non è semplicemente un aspetto dei valori pratici della civiltà; le sue funzioni non hanno un carattere meramente materiale; e sia da parte delle giovani coppie che si dissanguano finanziariamente per farsi costruire la casa da Wright, sia da parte dei consigli di amministrazione di aziende e di istituzioni che cercano di accrescere il loro prestigio affidandosi all'opera di un Saarinen o di un Louis Kahn, tutto ciò trova oggi riconoscimento assai più immediato di quanto non



avvenisse appena pochi anni fa. L'architettura, dal punto di vista del prestigio, si risolveva un tempo in una spesa per la costruzione di esterni a carattere puramente imitativo: si costruivano laboratori di ricerche industriali con colonnati dorici e biblioteche universitarie con decorazioni in stile Tudor o georgiano. Ma oggi che si spende denaro per guadagnar prestigio attraverso effetti visivi, si guarda di più agli elementi essenziali: un maggior spazio attorno agli edifici e inquadrature panoramiche meglio organizzate, materiali intrinsecamente più gradevoli all'occhio e nello stesso tempo redditizi dal punto di vista pratico e, infine, gli spazi interni, quel fondamentale elemento architettonico che un tempo costava poco o niente e che oggi è più caro dei muri di marmo o dei rubinetti placcati d'oro.

Scrivere sull'architettura americana contemporanea mentre ancora i dubbi prodotti dell'intensa attività edilizia del 1920-30 ingombrano le nostre città non può non indurre



*Frank Lloyd Wright: Casa Robie, 1909*





Pier Luigi Nervi: Stadio di Firenze,  
1932

ad un certo compiacimento sulla situazione attuale. Bisogna ritornare ancora un poco con la mente al passato per rendersi conto di quali autentici sacrifici l'architettura moderna abbia compiuto per quanto riguarda la varietà, l'espressività dei particolari e perfino certi aspetti di comodità, l'intimità, per esempio, o la diversificazione delle soluzioni spaziali per le diverse funzioni della vita. Se architetti piuttosto anziani, uomini che hanno superato i sessanta ed anche gli ottant'anni, detengono ancora un così alto prestigio in un mondo tutto proteso verso la giovinezza ciò è in parte dovuto al fatto che essi hanno conservato di quell'atmosfera che fu caratteristica del periodo precedente alla prima guerra mondiale una profonda fede nel valore culturale dell'architettura. La loro fiamma appassionata risplende ancora per la generazione dei giovanissimi, mentre si sono in certo qual modo affievoliti i lumi sociologici della generazione di mezzo. Or non è molto, certi pensatori amavano invece considerare i problemi d'architettura come problemi che ogni generazione potesse risolvere ex-novo per se stessa, facendo piazza pulita di tutto ciò che aveva ereditato dalle precedenti, ricostruendo ogni cosa e destinandola ad una vita di pochi decenni finché fosse poi a sua volta sostituita. Ma le città del mondo sono rimaste piene di edifici vecchi di cinquanta e di cento anni. Noi siamo ora costretti a considerare, a differenza della stragrande maggioranza degli architetti moderni nel decennio successivo al '20, come si presenteranno gli attuali edifici di qui a una o più generazioni e se sono destinati ad invecchiare nell'aspetto con una rapidità ancora maggiore che nella struttura materiale.

Decisi a rinnovarsi sia come popolo che come generazione, gli Americani del ventesimo secolo hanno chiuso un occhio sul disordine delle loro città e sulla bassa qualità delle costruzioni che le componevano, partendo dall'idea che presto avrebbero sostituito e ricostruito ogni cosa daccapo. Grandi monumenti di epoche precedenti sono stati distrutti per far posto a parcheggi, mentre, nello stesso tempo, malprogettate costruzioni continuano ad ingolfare il traffico nelle vie del centro. Costruire bene — e quindi, in definitiva, far dei buoni progetti — può forse rappresentare all'inizio una maggiore spesa; ma la costruzione di maggior durata, non solo in termini di rendimento pratico, ma anche in termini di rendimento estetico, costerà, a lungo

andare, meno di ogni altra. Le strutture debbono essere al tempo stesso più solide e più elastiche così da poter vivere un numero di anni maggiore degli anni che ci vogliono per pagarne il costo e da poter sempre dar luogo a modifiche funzionali anche difficilmente prevedibili. Una volta si supponeva che i grattacieli dovessero servire alla generazione che li aveva costruiti ed essere poi sostituiti da grattacieli migliori e che le case d'abitazione dovessero bastare ad una sola fase dello sviluppo o della decrescenza di una famiglia per essere poi eliminate nella fase successiva. Oggi questa allegra ingenuità sta rapidamente tramontando e ciò torna a vantaggio della nostra architettura della metà del secolo. Mi pare che si sia diventati più seri.



## L'ARCHITETTURA DEL DOPOGUERRA DI ARTHUR DREXLER

L'architettura, prima ancora che accorta planimetria ed efficienza di impianti, è valorizzazione di spazi. I metodi con cui gli architetti del nostro tempo organizzano abitualmente lo spazio al fine di valorizzarlo si ispirano in gran parte all'opera di tre uomini: Frank Lloyd Wright, Ludwig Mies van der Rohe e Charles Le Corbusier. La loro opera ha contribuito a costituire un fondo comune di idee e, come si può rilevare da molti degli edifici compresi in questa rassegna, la loro influenza è riconosciuta anche da parte di quegli architetti che meno ne risentono.

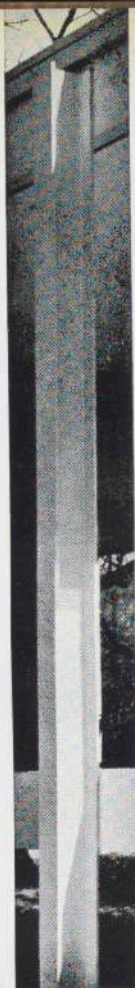
Che ci debba essere ora una grammatica di stile architettonico è una possibilità a cui non tutti guardano con entusiasmo. Lo stesso Wright, per esempio, escogita nuove forme per ogni esperienza spaziale che le sue opere siano destinate a rappresentare. La sua architettura è una esuberante elaborazione, un commento tridimensionale alla funzione o alla particolare forma strutturale di un edificio. Così ogni edificio di Wright possiede uno stile proprio.

Ma, d'altro canto, Mies van der Rohe, escludendo dalla sua architettura tutto ciò che non riguardi direttamente la costruzione, fa della chiarezza strutturale un valore indipendente dai singoli edifici cui si applica. Egli è così in condizione di affermare la qualità delle sue idee anche in quei casi in cui gli edifici, come dice Paul Valéry, dovrebbero parlare più che cantare: un impianto di caldaie che Mies ha disegnato per l'Institute of Technology dell'Illinois è un pezzo d'eccellente architettura. Pure nessun edificio realizzato da Mies negli Stati Uniti mostra più chiaramente della casa per la Dottoressa Edith Farnsworth, da lui costruita nell'Illinois, il rapporto tra la valorizzazione dello spazio e la struttura che lo determina.

Casa Farnsworth si articola su tre piani — una terrazza, il piano-ambiente e la copertura — sospesi a mezz'aria mediante colonne d'acciaio saldate ai bordi dei lati maggiori. Poichè non poggiano sulle colonne, ma appena le sfiorano, questi elementi orizzontali sembrano aderire ai loro sostegni per una forza magnetica. Piano-ambiente e copertura appaiono come piani opachi che definiscono le estremità superiore ed inferiore di un volume le cui facce non sono che grandi pannelli di vetro. Casa Farnsworth si risolve quindi in una massa d'aria racchiusa tra un tetto e un pavimento.

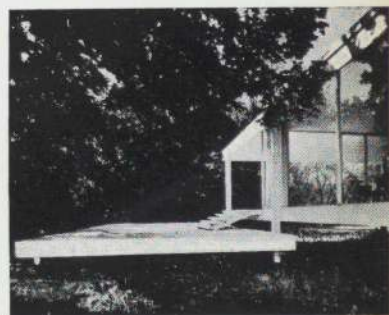
Onde salvaguardare la continuità di questo spazio, sono stati evitati per quanto possibile i divisori interni. I bagni, la centrale di riscaldamento, un caminetto e l'impianto di cucina sono raccolti in una grande scatola ben sistemata su un lato della stanza. Spazi diversi distribuiti attorno a questo nucleo di servizi assumono la funzione di camere da pranzo, da riposo e da letto. Questa casa deve essere concepita come una sola stanza contenente una scatola e pertanto il nucleo dei servizi è limitato da un soffitto più basso del soffitto vero e proprio, mettendosi in tal modo in evidenza il suo carattere di casa nella casa.

Il senso di agevole organizzazione è accentuato dalla magnifica perizia tecnica con cui sono stati eseguiti i lavori di costruzione. Per esempio, il soffitto è costituito da un foglio levigato di materiale plastico separato dall'ossatura di acciaio che sostiene il vetro mediante una stretta dentellatura, a guisa di modanatura negativa. Gli elementi d'acciaio, verniciati di bianco, sono stati prima levigati a sabbia, onde conferire alle loro superfici la precisione desiderata. La pavimentazione della terrazza e dell'interno è di travertino italiano, e, forse, i particolari più belli sono i gradini di travertino opportunamente proporzionati che portano anzitutto alla terrazza e di qui all'interno, con un'agile, generosa scioltezza di cui non si ha spesso notizia nell'architettura moderna. Ogni particolare e ciascuno dei materiali impiegati, comprese le tende di seta grezza color *champagne*, è inteso a dar evidenza ad un assoluto — si potrebbe dire platonico — spazio architettonico, serenamente indipendente dai transitori valori emotivi di luce, di luogo e di atmosfera. Ma, nel suo effetto d'insieme, casa Farnsworth suscita una ricchezza di toni emotivi insistenti come il ronzio di una dinamo.

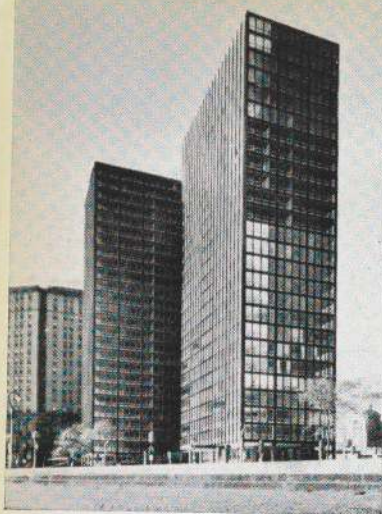


Ludwig Mies van der Rohe, pag. 90

Ludwig Mies van der Rohe, pag. 90







Le più formidabili manifestazioni di architettura urbana negli Stati Uniti sono le due torri-abitazione di vetro e d'acciaio costruite sulla Lake Shore Drive — il lungolago di Chicago — da Mies van der Rohe. Se questi edifici provocano quelle reazioni emotive alla vita della città così bene descritte da Franz Kafka, ciò si deve al fatto che la costruzione al numero 860 della Lake Shore Drive è Metropoli per eccellenza allo stesso modo che il padiglione Farnsworth è Casa in assoluto. A tutto suo vantaggio, l'architettura di Mies enuncia un problema con la chiarezza di una rivelazione, e questi imponenti volumi di vetro che risplendono sul rettilineo di Chicago sono diagrammi tridimensionali del tipo di costruzione verticale a molti piani. Nel caso particolare sono abitazioni. Essenzialmente lineari nel disegno, i due edifici derivano nella forma e nel dettaglio dalla logica strutturale di un'armatura d'acciaio. I piani divisorii, o piuttosto i soffitti, sono sempre visibili perché i muri esterni sono interamente di vetro.

Gli appartamenti furono in origine progettati con un minimo di pareti provvisorie interne e con porte di legno fino all'altezza del soffitto (di modo che i muri apparissero come superfici continue). Per venire incontro alle esigenze dei proprietari, in un secondo tempo fu data agli appartamenti una impostazione più convenzionale, sacrificandosi in tal modo una parte della spaziosità che si sarebbe desiderata per ambienti con muri esterni completamente aperti alla vista. Gli interni non costituiscono l'aspetto più interessante dei due edifici e, per un giudizio sull'*860 Lake Shore Drive*, si dovranno soprattutto tener in mira quei valori assoluti del processo costruttivo che sono stati prima cura dell'architetto.

Estendendosi da piano a piano, i muri di vetro diventano uno specchio gigantesco che riverbera tremuli riflessi su quasi tutta la sua superficie, scoprendo ogni tanto agli angoli aree di trasparenza, attraverso le quali si scorge il cielo. Di pianta regolare e con uno sviluppo verticale di ventisei piani, le due torri sono disposte in posizione obliqua rispetto alla strada e ad angolo retto fra loro. In ciascuna torre il modulo fondamentale si ripete cinque volte nel senso della lunghezza e tre in larghezza. Le accurate proporzioni dell'intelaiatura-base sono modificate con l'aggiunta di leggeri montanti d'acciaio a forma di I saldati al bordo di ciascun piano. Ciò viene a dividere ogni modulo in quattro

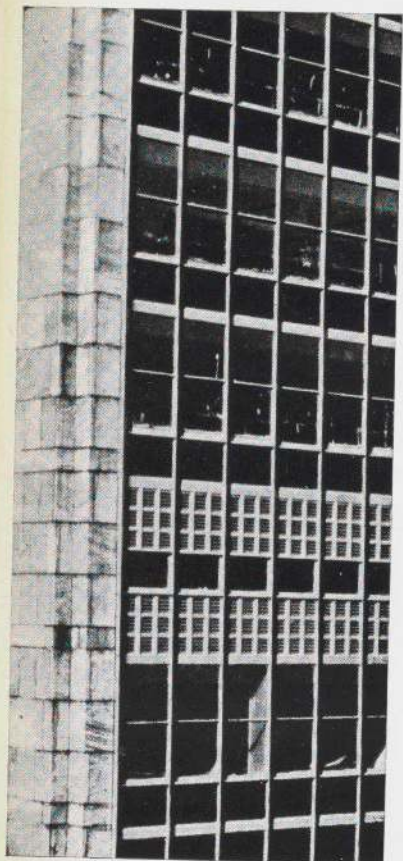


parti e intanto provvede gli infissi per le singole finestre. Vista dal davanti, una facciata appare come uno specchio reticolato a binari. In visuale obliqua, la stessa facciata sembra un'enorme cancellata di svelte sbarre d'acciaio. I due edifici insieme, visti da quasi ogni punto, presentano variazioni di densità di superficie che vanno da quella di una massa apparentemente opaca di sbarre verticali d'acciaio a quella di una gabbia aperta fasciata di vetro.

In una architettura basata sulla logica di costruzione Mies si è valso degli elementi strutturali anzitutto a fini non-strutturali. L'importanza di questi *appliqués* d'acciaio sta nel fatto che essi propongono un linguaggio ornamentale intrinseco al concetto della gabbia d'acciaio. Come quelle cattedrali gotiche che — ossature di pietra riempite da vetrate policrome — trascendono la decorazione di struttura per diventare decorazione pura esse stesse, l'acciaio decorativo di Mies indica un potenziale sviluppo di quello che è ora lo stile più raffinato del nostro tempo.

Indubbiamente, per molti anni l'architettura non ha avuto alcun cliente di riguardo pari all'Organizzazione delle Nazioni Unite. Con ai suoi ordini una commissione di architetti reclutati in tutti i Paesi membri, Wallace Harrison ha coordinato un programma straordinariamente complesso in una realizzazione di innegabile, anche se discutibile, monumentalità. Fra gli edifici delle Nazioni Unite, quello portato prima a compimento è la torre della Segreteria Generale. È uno svelto e sottile parallelepipedo che si eleva direttamente dal piano stradale per un'altezza di 39 piani e termina con una griglia destinata a nascondere le attrezzature meccaniche installate sul tetto. I sottilissimi muri laterali sono rivestiti di marmo bianco-grigiastro; le altre due facciate che guardano sull'East River e, verso ponente, sulla frastagliata, arbitraria congerie dei grattacieli di New York, sono interamente rivestite di vetro verdolino. Sono queste due facciate, insieme alle proporzioni di eccezionale sobrietà, che conferiscono all'edificio il suo grandioso effetto architettonico.

Secondo la caratteristica di tanta parte dell'edilizia postbellica, le facciate di vetro assorbono l'ambiente circostante e, in un certo senso, si fondono con esso. I riflessi, che, si dice, il Poussin considerava un tempo indegni di un'arte seria, costituiscono qui motivo ornamentale tutt'altro che trascurabile; anzi danno addirittura il tono



*Wallace K. Harrison e Consulenti,*  
pag. 74

all'edificio. La torre della Segreteria è un enorme specchio verticale in una bianca cornice marmorea, collocato al margine di una città stipata, a guisa di un arsenale, di costruzioni che non dicono mai più di quanto sanno dire allorché il loro caos è trasformato, in virtù di quei riflessi, in un accidentale ed innocuo motivo decorativo. Sotto questo aspetto la torre della Segreteria Generale si affida non poco per i suoi effetti al contrasto con l'ambiente circostante, il quale con molta longanimità non potrebbe definirsi che infelice.

Spesso criticata per il fatto che ospita nient'altro che uffici in una mole monumentale che domina il ben più ambizioso Palazzo dell'Assemblea Generale, la torre della Segreteria è nondimeno una sistemazione logica e adeguata per i 3400 impiegati di cui attualmente le Nazioni Unite hanno bisogno.

Si è giustamente riconosciuto che questi impiegati sono, all'atto pratico, l'apparato dell'Organizzazione, ancorché si potesse preferire forse un più spiritualizzato simbolo di costruttiva armonia internazionale. Le grandiose proporzioni di questo edificio di secondaria importanza sono pertanto una logica conseguenza dell'uso cui esso è destinato. Se i dettagli che appesantiscono la torre della Segreteria fossero serviti, invece, a dichiarare e a porre in evidenza la sua spregiudicata geometria arditamente proporzionata, l'effetto della costruzione sarebbe stato da vicino altrettanto convincente che a distanza.

Per esempio, nella sua lineare e stretta verticalità l'edificio si richiama a precedenti ben stabiliti da Le Corbusier, il grande architetto francese che ha rappresentato il suo Paese nella commissione dei consulenti per il disegno e i cui concetti dominano l'intero progetto. Ma nelle sue opere più recenti, in particolare nella grandissima casa d'abitazione di Marsiglia, Le Corbusier ha dimostrato quali vantaggi si ricavano dal contrasto di forme plastiche arrotondate sul tetto (per sistemarvi all'interno le attrezzature meccaniche) con la rettangolarità di una costruzione a parallelepipedo. Ricorrendo, per nascondere questi impianti, ad una deludente e goffa griglia, l'edificio della Segreteria sembra rifarsi alle idee scartate dallo stesso Le Corbusier. Ed anche la concisa purezza di forma cui ci si è attenuti con un così buon effetto per la torre è rovinata dal dettaglio d'angolo che accosta il vetro al marmo: qui l'esiguo spigolo



marmoreo del muro laterale è stato smussato e quindi re-inciso in negativo per creare intorno al vetro una modanatura del tutto superflua. Questo inopportuno dettaglio, anzichè metterlo in risalto, non fa che rendere più confuso il passaggio dal vetro al marmo. Ma indipendentemente da simili imperfezioni, la torre della Segreteria costituisce una notevole e finanche ammirevole esperienza architettonica: essa è certamente una delle più interessanti e belle costruzioni verticali esistenti negli Stati Uniti.

La *Lever House*, l'edificio di ventotto piani costruito sulla Park Avenue di New York per gli uffici dei Lever Brothers, unisce una disciplina di dettagli tutta miesiana ad un concetto fondamentale enunciato trent'anni addietro da Le Corbusier. Avendo ridotto la costruzione urbana a più piani ad un sottile parallelepipedo con muri di vetro, inquadrato da solidi muri laterali, egli la sollevò nettamente dal suolo in modo che sul terreno sottostante strade e giardini potessero svilupparsi senza soluzione alcuna di continuità. La *Lever House* non risponde a tutti i precetti stilistici del primo Le Corbusier, né i suoi architetti — Skidmore, Owings e Merrill, con Gordon Bunschaft come disegnatore principale — hanno tentato una soluzione radicale di problemi urbanistici. Ciò che essi hanno tentato e realizzato è un edificio che, soltanto col mettersi in vista, fa un gran dono di aria e di luce alle strade circostanti. La torre vera e propria sembra cominciare tre piani più su di quello stradale; i soli spazi chiusi al livello stradale sono un grande *foyer* con muri a vetrata e una piccola area destinata ai servizi, mentre l'area restante è completamente libera salvo la parte occupata da un grazioso giardinetto. Sollevato su due colonne rivestite d'acciaio inossidabile, a mezzo tra la strada e la base apparente della torre, è un piano di uffici: questa sistemazione forma intorno al giardino un colonnato che si estende per l'intera lunghezza dell'area di costruzione. Non vi sono negozi.

L'impianto di condizionamento dell'aria consente per la torre l'uso di finestre non apribili, che raggiungono l'altezza del soffitto e si dispiegano in un nastro ininterrotto intorno a tre lati di ciascun piano offrendo, pertanto, una magnifica vista sulla città. Queste finestre danno anche luogo ad una singolare illusione ottica, per cui chi guarda ha la sensazione di trovarsi a bordo di un aereo in volo sulla Park Avenue.





Skidmore, Owings e Merrill, pag. 109

La torre è rivestita interamente di vetro: un luminoso vetro verde resistente al calore per le finestre e un vetro verde-azzurro meno brillante per i solidi parapetti. Una maglia di sottili elementi di acciaio inossidabile forma sulle varie facciate il tipico disegno di un tessuto scozzese. Parte di queste sbarre d'acciaio sono destinate alla funzione di infissi; altre hanno la funzione di binari per guidare lungo e attraverso le facciate una "gondola", che porta gli operai incaricati della pulizia dei vetri. Raramente come in questo caso è così gratuito l'elogio di un cliente per la sua competenza architettonica, ma — come lo stesso edificio — anche la persuasiva e vivace pubblicità che ne deriva per i prodotti dei Fratelli Lever può essere segnalata a quelle delle nostre grandi aziende industriali che aspirano a costruire bene: è una realizzazione che schiude forse più avanzati orizzonti.

Il *Centro medico Maimonides* di Eric Mendelsohn è una costruzione piacevole e aggraziata, sita in una grigia zona di San Francisco. Alto quattordici piani, il blocco principale è separato dalla strada da un basso padiglione d'ingresso e da una galleria che dà su un cortile a giardino. Sulla facciata prospiciente il giardino i piani sono prolungati a sbalzo oltre le colonne (e inquadrati dai muri laterali prominenti) dimodochè ogni stanza si apre su un balcone continuo — o meglio su una grande passeggiata che in quattro punti si allarga in balconi, semicircolari. Al punto massimo di proiezione queste pensiline di cemento hanno uno spessore di soli tre pollici. Le sottili ringhiere di ferro, di cui sono muniti i balconi completano una facciata leggermente mossata, fluttuante, che, vista dal padiglione d'ingresso, appare particolarmente intonata alla funzione dell'edificio. È vero che i balconi costituiscono piuttosto una specie di ricamo su una veste architettonica altrimenti squallida, ma sono anche un invitante diversivo d'indubbia utilità, ed è un peccato che gli attuali dirigenti del *Centro medico Maimonides*, per aumentare la capienza di posti-letto, abbiano fatto chiudere i balconi senza affidare all'architetto la definizione dei particolari più adatti ad una simile trasformazione, che, da lui realizzati, avrebbero conservato alla costruzione l'interesse e la vitalità che in origine aveva.

Negli esempi migliori di recenti costruzioni a grattacielo si usano i muri non portanti, se non i muri interamente di vetro, in modi che dimostrano l'ambiguità dell'ossatura strutturale a più piani. Il palazzo costruito da Pietro Bel-



luschi per gli uffici della *Equitable Savings and Loan Association* a Portland, nell'Oregon, consiste di un'ossatura di cemento così strettamente rivestita d'alluminio e vetro che nessuna parte di essa sporge per più di 23 millimetri, dando luogo ad una facciata luminosissima, ma eccessivamente uniforme.

Le zone e le linee d'ombra che di solito danno proporzione ed evidenza non sono state sostituite da alcun altro dettaglio e le facciate relativamente monotone sono la conseguenza di un'espressione strutturale a gabbia, l'equilibrio dei cui elementi non è stato messo in rilievo. L'*860 Lake Shore Drive* è rivestito di una maglia verticale d'acciaio e la *Lever House* e la Segreteria Generale delle Nazioni Unite sono rivestite da grandi muri di vetro che tendono piuttosto a nascondere la struttura sottostante che ad imprimerle un particolare carattere.

Una quarta interpretazione del muro non portante — forse la più originale che si sia fin qui avuta — è quella del progetto di Harrison e Abramovitz per l'*Alcoa Building* (1) di Pittsburgh. Qui il muro è costituito da leggeri pannelli d'alluminio di sei piedi per dodici perforati al centro da una finestra pressochè quadrata. La finestra dell'*Alcoa Building* è letteralmente un buco nel muro con un solo battente che è del solito vetro termoresistente color verdolino. Lo spessore dei fogli d'alluminio è di poco più di tre millimetri. Essi sono stampati a sfaccettature triangolari allo scopo di garantire una maggiore rigidità e, dopo esser stati applicati alla struttura portante, i pannelli vengono fissati con uno strato di perlite e di sabbia dello spessore di quattro pollici.

Viste dalla strada, le finestre dell'*Alcoa Building*, uniformi, quasi quadrate, con gli angoli arrotondati, hanno l'aspetto di migliaia di apparecchi televisivi. Le sfaccettature dei pannelli di alluminio captano e infrangono la luce in figure triangolari, imprimendo alle facciate un alterno movimento diagonale e un interesse plastico che ricorda, per fare un esempio, il motivo rustico dello *Czernin Palace*.

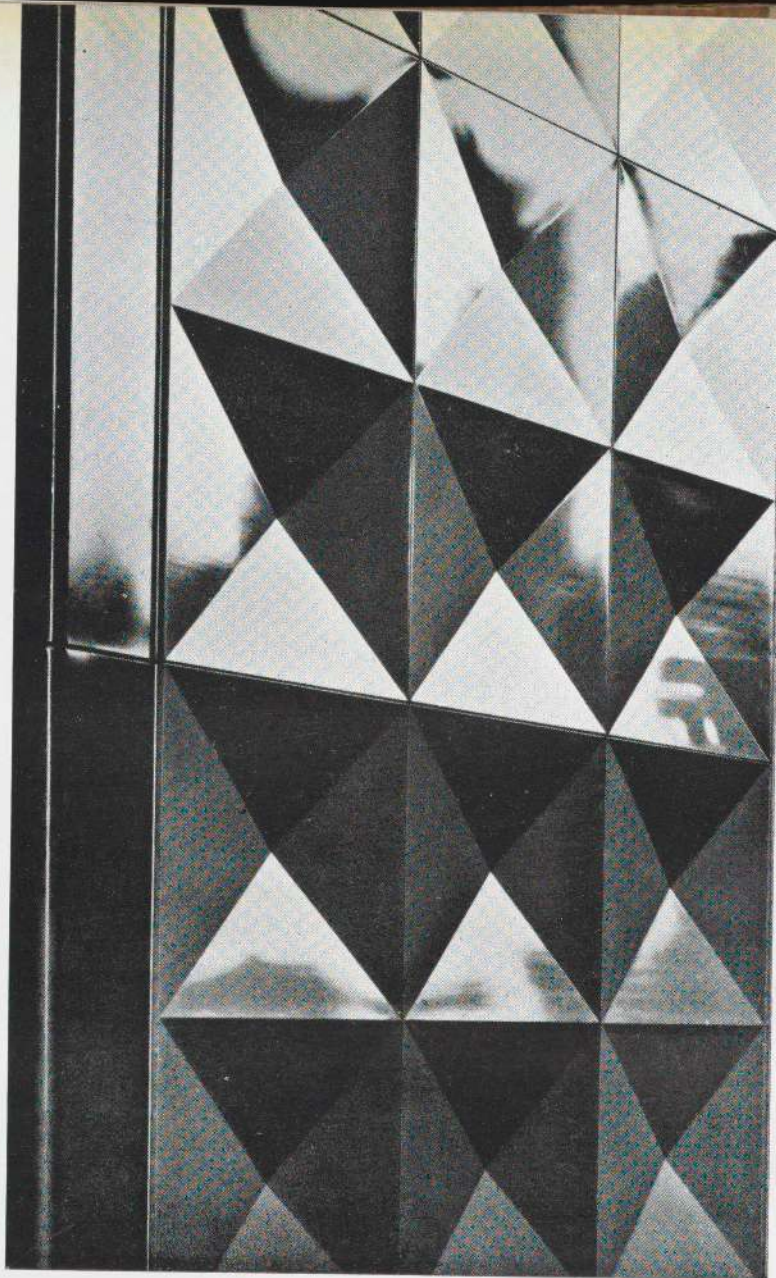
Se la ricchezza della sua superficie fa dell'*Alcoa Building* un edificio ragguardevole, ben poco merito vi hanno la mole imponente della sua torre ad L e gran parte del dettaglio. Gli interni sono affatto privi di originalità; come in quasi tutte le costruzioni per uffici troviamo al pianoterra

Harrison e Abramovitz, pag. 73



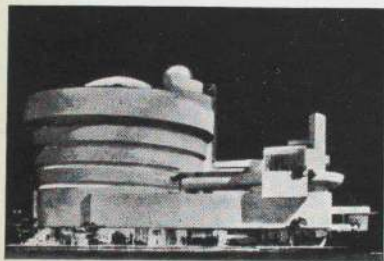
(1) Alcoa: Aluminum Company of America (N. d. T.).





Harrison e Abramovitz, pag. 73

presso gli ascensori un arco di notevole ampiezza con una rivestitura di pietra adatta al caso (travertino); ed è tutto. Ma, a parte le sue eccellenti ed originali facciate, questo edificio si riaccosta anche sotto un altro aspetto alla ricchezza della *Lever House*. Il vestibolo è stato realizzato con una costruzione rettangolare di quattro piani che è completamente separata dal corpo principale dell'edificio e la cui copertura è a sbalzo rispetto alla torre rivestita d'alluminio. Questo spazio verticale simile alla navata di una cattedrale è completamente chiuso nel vetro, anche sulla facciata prospiciente il corpo principale che sorge ad un





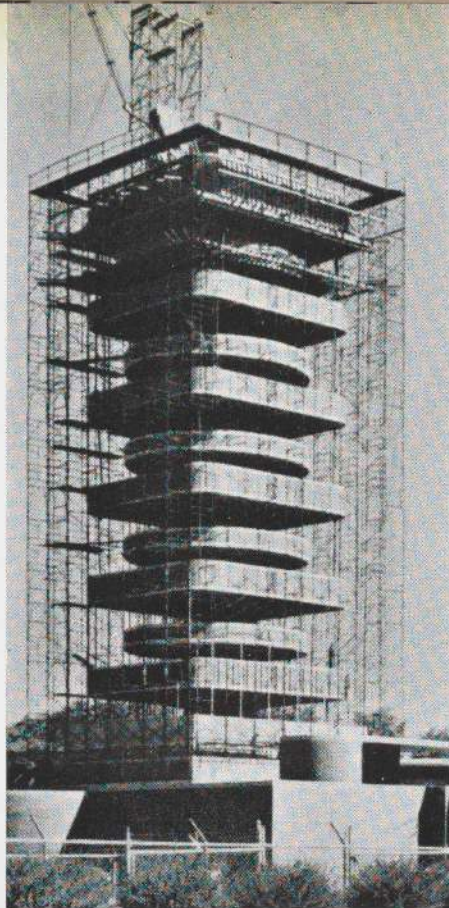
intervallo di pochi piedi. Questa sistemazione dà luogo ad un vestibolo di risonante grandiosità, con un elemento di fantasia particolarmente intonato ad una torre lucente e sfaccettata che sorge così nettamente dalla strada.

Ma, quanto a fantasia, nessun edificio riesce ad accostarsi alla meraviglia della spirale in cemento armato che Frank Lloyd Wright ha ideato per il *Museum of Non-Objective Art* di New York. La costruzione dovrà sorgere ad un angolo del tratto superiore della Quinta Strada, di fronte al Central Park, e si spera che i lavori saranno iniziati nel prossimo futuro; sarà questo il primo edificio realizzato a New York dal più grande degli architetti americani. L'edificio è una rampa a spirale continua, che si allarga salendo in sempre più ampie volute. La sommità è ricoperta da una calotta di cristallo del diametro di cento piedi. I visitatori del Museo raggiungeranno in ascensore il massimo livello e ridiscenderanno lentamente a piedi. La costruzione sarà in cemento armato e, secondo l'architetto, in caso di offesa aerea, si contrarrebbe come una molla, ma non crollerebbe mai.

L'architettura di Wright si è sempre basata sulla esperienza emotiva di spazio, luce e materia prima ed ognuno dei suoi edifici la manifesta con una ricchezza che supera la semplice immaginazione. Ma anche lo stesso Wright ha ben di rado realizzato un edificio che faccia un così spregiudicato sfoggio di virtuosismo tecnico come la sua torre per il laboratorio delle ricerche della *Johnson Wax Company* di Racine, nel Wisconsin. Il primo progetto realizzato da Wright per questo suo buon cliente nel 1939, fu il palazzo degli uffici di direzione della società — un padiglione lungo quattrocento piedi con colonne di cemento che terminano in larghi dischi estremamente appiattiti a sostegno di una copertura formata da elementi di vetro traslucido. Al palazzo degli uffici Wright ha ora aggiunto una torre a quattordici piani, eretta come un campanile, in un cortile murato di sapore stranamente italiano. La torre è collegata all'edificio principale mediante una passeggiata coperta, fiancheggiata da vasche piene d'acqua che riflettono come specchi; qui la luce esprime i suoi effetti decorativi su una copertura lavorata a incavature a forma di tazza che formano una serie di piccole cupole giustapposte.

La stessa torre-laboratorio è costruita attorno ad un corpo cilindrico centrale che racchiude un ascensore, le





*Frank Lloyd Wright, pag. 120*



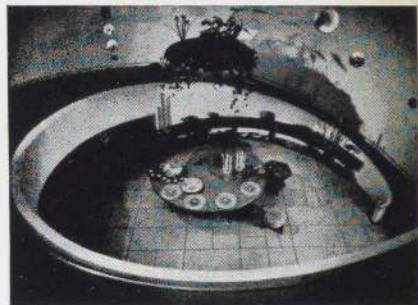


scaie e le attrezzature meccaniche. Da questo corpo centrale si allargano a sbalzo i vari piani, come quelli di un tavolino a ripiani d'antica memoria. Ciascun laboratorio occupa due piani: di questi, quello inferiore è a pianta quadrata, ma leggermente arrotondata agli angoli, mentre il suo mezzanino, assai più piccolo, è a pianta circolare. Alternando questi ripiani quadrati e circolari, Wright ha potuto avvolgere la torre in una fascia di vetro orizzontale interrotta soltanto ad intervalli di due piani, aumentando così l'apparente modulo verticale dell'edificio. Attraverso questi muri di vetro traslucido i laboratori vengono inondati di luce e, vista dal cortile in pieno giorno, la loro animata orditura appare estremamente bella. Ma la miglior visuale dell'edificio è quella controluce per cui i piani intermedi circolari appaiono attraverso il vetro a contorni sfumati e rilucenti.

Un'altra importante costruzione di Wright, realizzata in questo dopoguerra, offre effetti spaziali altrettanto meravigliosi che gli effetti di luce e di orditura della torre Johnson. Si tratta del negozio di V. C. Morris sulla Maiden Lane di San Francisco. Chi passa per la via può fare a meno di entrarvi soltanto con un grande sforzo di volontà, tanta è la cura con cui Wright ha predisposto la sua sequenza di sorprese.

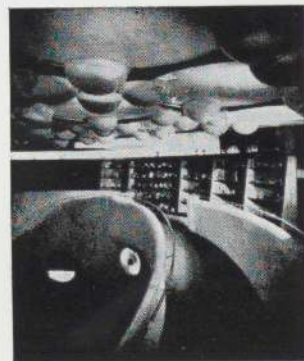
La facciata è costituita da una parete di mattoni color camoscio, incisa su un lato da un piccolo arco che si schiude su un tunnel a volta assai bassa, metà di mattoni e metà di vetro; è la parte di vetro del tunnel quella che funge da « vetrina » del negozio e le sue dimensioni e la sua ubicazione corrispondono esattamente al punto da cui si ha la prima vista dell'interno. Guardando diagonalmente in alto e verso la parte opposta dell'ambiente si può vedere la sommità di una rampa che si fonde col parapetto fatto di fogli e di bolle di materia plastica traslucida. Per la rampa e per il relativo muro è stato usato un materiale plastico a tinta neutra e a superficie sabbiata; la pavimentazione è di pietra. Cristallo, argento e porcellane sono distribuiti in armadietti e scaffalature di noce.

Entrando nel negozio ci si rende conto che la grande rampa circolare occupa quasi tutto lo spazio disponibile o, meglio, dà forma allo spazio come un frullauova che agiti il liquido in una tazza. L'effetto dell'ascensione a spirale della rampa nella luce, bruscamente interrotta dal luminoso, plastico soffitto, mette in soggezione — si può dire — il

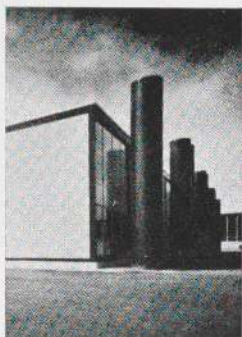


*Frank Lloyd Wright, pag. 125*

*Frank Lloyd Wright, pag. 125*







Saarinen, Saarinen e Soci, pag. 100

più pretenzioso dei clienti. Certamente, nel negozio Morris, l'architettura affronta un genere di costruzione di solito alquanto sciatta negli Stati Uniti e la folla di gente che vi si reca sta indubbiamente ad indicare che la novità è ben accolta. Il negozio Morris ci dà anche una certa idea degli effetti che Wright potrà realizzare con la rampa a spirale e la cupola di vetro previste dal suo progetto per il *Museum of Non-Objective Art*.

Dal punto di vista finanziario, una delle più grandiose costruzioni di questi ultimi anni è il *Centro Tecnico della General Motors* dovuto all'opera di Eero Saarinen. Su un'enorme area perfettamente in piano alla estrema periferia di Detroit, Saarinen ha riunito tre edifici (un numero assai maggiore ne è in progetto) attorno ad una piscina rettangolare delle dimensioni di un campo sportivo. Il basso, lungo edificio della direzione è costituito da un'ossatura di leggeri elementi d'acciaio disposti ad intervalli di cinque piedi e completati da pannelli di vetro verdolino. Vista in prospettiva angolare, come del resto va vista, a meno che non si guardi da grande distanza, la ricorrenza di questi elementi verticali appare accentuata e dà l'idea di una facciata che sia sorta meccanicamente dal piazzale: effetto, questo, tipico di molte interpretazioni dell'architettura di Mies van der Rohe e sostanzialmente intonato ad una architettura di sempre più larga derivazione industriale.

Le parti in muratura degli edifici di questo complesso sono di mattoni lucidissimi, fabbricati in una fornace appositamente costruita sul posto dalla General Motors. I toni dei mattoni sono di un arancione caldo e di un blu acceso, che ricorda un poco quello delle ceramiche persiane. Estremamente efficaci come contrappunto alla regolarità dei sistemi strutturali impiegati, questi vivaci rettangoli di colore, spiegati come bandiere sull'orizzonte, prevalgono sulla dispersione di effetto architettonico che deriva dalla distribuzione degli edifici in un paesaggio estremamente monotono. Le ciminiere di scarico di un colore blu-nero disposte in evidenza all'esterno di uno degli edifici producono un indimenticabile elemento di contrasto fra valori plastici diversi.

Walter Gropius e gli altri sette membri dell'*Architects Collaborative* hanno realizzato nell'*Harvard Graduate Center* un complesso di edifici particolarmente interessante per il modo in cui sono stati in esso collocati i piazzali e i cortili

attorno ai quali sono riuniti molti degli edifici scolastici di Harvard di meno recente costruzione. Il ristorante e i dormitori del *Graduate Center*, costruiti in mattoni e cemento, mancano forse di quella finezza di particolari che tanto dona alla *Bulfinch's University Hall* e alla *Richardson's Sever Hall*, e le loro proporzioni e i dettagli strutturali mancano di un particolare tono di calore e di intimità e di umanità, indipendentemente dalla cura con cui si è cercato di inquadrare gli edifici in visuali pittoresche.

Una rampa sita nell'edificio principale dell'*Harvard Graduate Center* si snoda sullo sfondo di un muro a mattonelle disposte secondo un motivo decorativo, disegnato da Herbert Bayer. Josef Albers ha creato un bassorilievo a mattoni, di scuola astrattista, e di fronte ad uno degli edifici Richard Lippold ha realizzato una bassa costruzione a forma d'albero, in acciaio.

A Cambridge, sulla Memorial Drive, si trova anche la simpatica casa d'abitazione conosciuta sotto il nome di *Eastgate*. L'edificio è stato disegnato da Robert Kennedy, Karl Koch, Ralph Rapson, Vernon de Mars e William Brown. Le piante e gli alzati dell'*Eastgate* presuppongono la presenza dei corridoi e delle porte d'ascensore ad intervalli di due piani con appartamenti doppi, ciascuno sistemato su piani diversi e con un solo corridoio d'accesso; i due piani di ogni appartamento sono collegati da scale interne. La complessità di questa sistemazione conferisce alla facciata che guarda sulla strada la sua figura a strisce alterne di finestre continue (per i corridoi) e di muro a mattoni perforato da piccole finestre (per gli appartamenti). Sul lato prospiciente il fiume Charles, l'edificio presenta un vivace gioco di balconi grandi quanto basta perchè siano utili: quasi ogni appartamento dispone del proprio.

Marcel Breuer, che insieme a Walter Gropius ha già creato le basi di un linguaggio architettonico contemporaneo ormai d'uso corrente nelle zone nord-orientali degli Stati Uniti, ha raramente nell'ambito della sua opera personale creato una casa di piccole dimensioni che abbia uno slancio pari a quello del *cottage* da lui ideato per Harry A. Caesar a Lakeville, nel Connecticut. Collocata su un piedistallo di pietra al cui interno sono sistemati i servizi, la casa è una scatola di legno incassata fra le pareti laterali che si protendono oltre il suo perimetro a guisa di battenti o come staccionate sospese a mezz'aria. L'area di soggiorno, note-

Marcel Breuer, pag. 58.



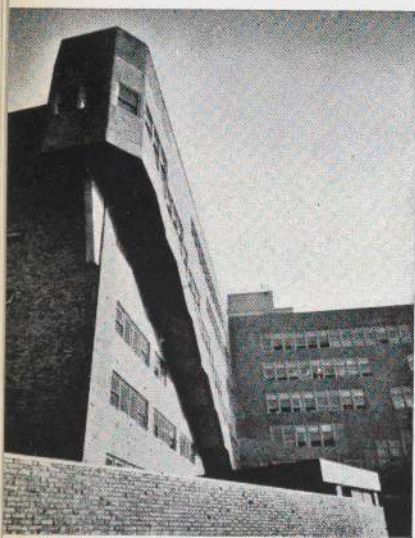


volmente rialzata, si affaccia alla vista di un lago. Due fasce collegano i « battenti » di legno e inquadrano la visuale e tra le fasce e la parete di vetro della stanza di soggiorno appare la cima di un albero. All'interno della stanza di soggiorno un massiccio caminetto di cemento è nettamente inserito nel campo della visuale. Il piedistallo di pietra non sostiene completamente la casa: all'uno e all'altro lato di questa si possono notare sottili montanti di legno i quali, più che sostenere la casa, sembrano sporgere dalla sua base inferiore. Si supporrebbe che questi montanti non debbano esser necessariamente visibili, salvo che per la parte in cui, al di sotto della casa, si accompagnano a travicelli squadri, le cui attaccature sono ricoperte da un bordo grigio-pallido, in notevole contrasto col legno grezzo usato per la facciata. Una rampa porta all'ingresso principale e, su questo lato della casa, si trovano eleganti finestre orizzontali, con gli elementi di vetro scorrevoli e senza infissi. La costruzione realizza, in complesso, un effetto di raffinata e risoluta tensione.

Forse il più clamoroso fra gli edifici realizzati da Alvar Aalto negli anni recenti è la Casa dello studente per il *Massachusetts Institute of Technology* di Cambridge. Distesa sulla Memorial Drive, lungo il fiume Charles, la costruzione presenta una vasta facciata ondulata di mattoni rossi. Con una pianta a forma di W appiattita, Aalto è riuscito ad assicurare a quasi ogni camera un'ampia veduta sul fiume. Da questa facciata a linea ricurva sporge un piccolo edificio rettangolare che contiene il refettorio; un lucernaio a lanterne circolari, sopra cui stanno riflettori appoggiati a supporti metallici, rende questa parte dell'edificio simile ad uno splendido palcoscenico sul cui sfondo si svolga il muro ondulato di mattoni rossi.

Ma sul lato nord, che domina i campi sportivi della Facoltà, lo stesso edificio si presenta come una frastagliata, angolosa composizione, con robuste diagonali che tagliano nervosamente la facciata. L'effetto deriva da un nuovo tipo di pianta: partendo dal suolo, due scalinate continue, sporgenti lungo la parete dell'edificio, salgono in direzioni opposte. Per quanto siano chiuse, queste due scale sembrano fissate all'esterno del muro come giganteschi tralci rampicanti. Ad ogni pianerottolo esse lasciano dietro di sé uno spazio sempre più grande, che viene sfruttato principalmente dalle camere da riposo e da studio. La parte superiore dell'edificio, la cui linea di demarcazione è costituita

Alvar Aalto, pag. 45





dalle scale, è rivestita di pietra grigia; la parte inferiore è di mattoni rossi. L'effetto prodotto dall'intersezione diagonale di queste due superfici sembra ottenuto mediante un fotomontaggio.

Peraltro, il desiderio di dare a ciascuna stanza la più ampia vista possibile sul fiume non basta a spiegare del tutto la pianta complicata e i bizzarri contorni dell'edificio. La giustificazione, se non l'apprezzamento, di queste caratteristiche va ricercata nella loro netta distinzione dai volumi deliberatamente ad angoli retti che caratterizzano oggi-giorno l'impostazione della massima parte degli edifici a più piani. La Casa dello studente del *Massachusetts Institute of Technology* è una complessa manifestazione plastica, con una angolarità espressionista che modifica le forme che la moderna architettura ha già tolte a prestito dalla pittura e dalla scultura cubiste, affidando a queste forme un nuovo e forse troppo elaborato contenuto emotivo.

Un'altra felice eccezione alla forma convenzionale è la cosiddetta *Wayfarers' Chapel* — la cappella dei viandanti — creata da Wright a Palos Verdes, in California. Questa costruzione è un'ossatura di legno rosso fasciata di vetro: i modiglioni triangolari del tetto sono riempiti, alternativamente, con vetro e rame. Sono in progetto per l'avvenire un refettorio ed un chiostro; giganteschi alberi di sequoia circondaeranno infine la cappella, facendo arco al suo tetto di vetro in un gioco di sole e di verde. Laddove l'espressionismo di Aalto è massiccio e scultoreo, quello di Wright è lineare e decorativo, racchiudendo un volume in netti contorni e piani angolari di luce. Si può dire anche che il contenuto emotivo di questa costruzione è ben intonato alla sua funzione. La *Wayfarers' Chapel* è uno dei pochissimi edifici di culto moderni che possa distinguersi da un palazzo comunale o da una palestra.

Gli edifici scolastici di Maynard Lyndon richiamano alcune fasi dell'architettura italiana del ventennio 1920-40 e cioè muri a stucco trattati come se fossero enormi fogli di cartone bianco (una tecnica, questa, già svalutata da Frank Lloyd Wright), accostamento di unità collegate come se fossero materialmente indipendenti, ed infine una generale precisione di dettagli valida in quanto crea l'illusione di un'architettura affatto priva dei medesimi. Lyndon contribuisce ad un ulteriore affinamento di questo linguaggio; piani di appoggio e mensole a muro si proiettano oltre la facciata, spesso riducendosi, agli orli estremi, ad una unifor-



Frank Lloyd Wright, pag. 131



Maynard Lyndon, pag. 87



me e strutturalmente incerta esiguità di spessore. Questo particolare induce all'idea che i muri non siano semplicemente pezzi singoli tagliati a misura e messi insieme, ma addirittura che muri maestri e tetto siano tutti ritagliati e ripiegati sullo stesso immaginario foglio di cartone. Per accentuare l'effetto si ricorre al colore.

La relativa indipendenza dell'architettura di Lyndon dalla realtà strutturale è in contrasto con la sua ordinata chiarezza e sobrietà, che noi abitualmente associamo all'idea di un'architettura strutturalmente ridotta all'essenziale. Si potrebbe tuttavia sostenere che la realtà decisiva di una costruzione non sta nell'ossatura, ma nella veste esteriore. Lo stucco — la più uniforme delle superfici — trova pertanto una logica strutturale d'impiego quando unisce i sistemi di struttura, non di rado discordi, che esso ricopre.

La disciplina miesiana, che comporta una combinazione dei vari elementi dell'edilizia moderna, ha probabilmente contribuito al successo ottenuto dalla *Case Study House*, la casa sperimentale disegnata per uso proprio da Charles Eames e costruita in California per iniziativa della rivista *Arts and Architecture* nel quadro di un programma permanente cui già si devono parecchi importanti edifici.

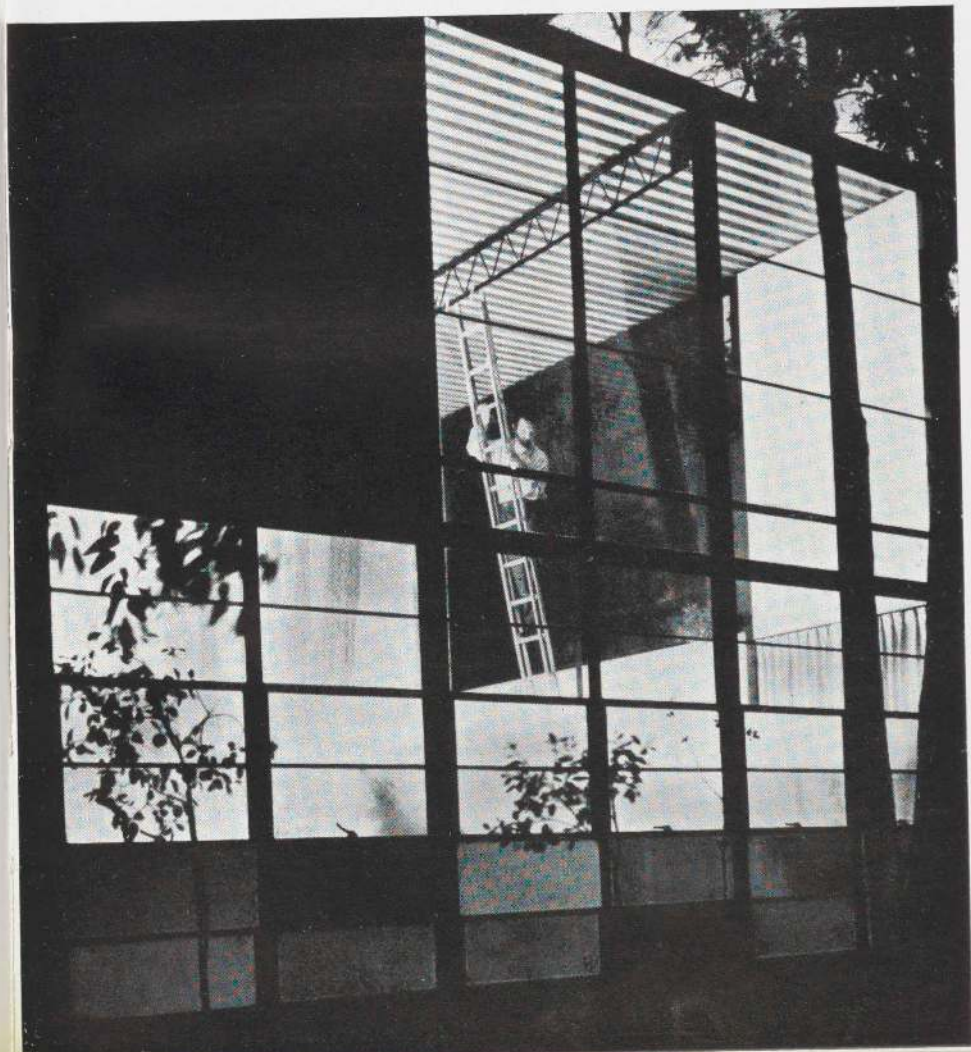
Costruita con elementi in serie, di produzione industriale, la casa di Eames, è una gabbia metallica a due piani. I muri si risolvono per la massima parte in una serie di infissi di finestre e porte scorrevoli d'acciaio, facilmente reperibili sul mercato. Ma il trasparente reticolo in cui questi elementi si compongono è interrotto qua e là da pannelli opachi a stucco, color verde-smeraldo, blu o bianco. Un limitato impiego di vetro traslucido giova a conferire all'insieme una ulteriore nota di vivacità. Le stanze da letto sono su un piano a mezzanino che si apre su una vasta, illuminatissima stanza di soggiorno a due piani. Al di sotto del mezzanino è sistemata una specie di nicchia a soffitto basso dentro la quale si trovano sedili fissi e un caminetto.

Definendo il suo problema nel senso di racchiudere il massimo volume di spazio con la minima spesa, Eames è ricorso a materiali e a procedimenti tecnici che hanno notevolmente accelerato i lavori di costruzione. L'alternare avvi-cendarsi di pareti opache, trasparenti e traslucide produce effetti di gradazione estremamente variati; la stessa ossatura d'acciaio è variata in modo da far posto a molti piccoli pannelli e a grandi lastre di cristallo, dimodochè la casa deriva inaspettatamente da questa tecnica di costruzione

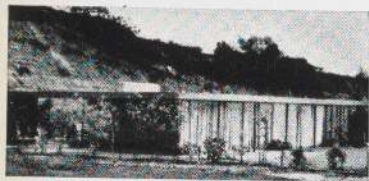
tipicamente industriale una decoratività e una delicatezza di gusto giapponese.

Un'altra eccellente casa sperimentale costruita a cura di *Arts and Architecture* denota una impostazione dei problemi della prefabbricazione e della costruzione accelerata simile a quella di Charles Eames, per quanto applicata ad un tipo di casa completamente diverso. Raphael Soriano ha cercato di realizzare una soluzione di mezzo, valutando realisticamente i procedimenti di tecnica edilizia esistenti e organizzandoli in modo da integrare i materiali di fabbricazione industriale e artigiana con la sua particolare concezione dello spazio architettonico. Il risultato più immediato nell'opera di Soriano è una variazione dei criteri fondamentali dei primi edifici di Mies e di Le Corbusier: una copertura perfettamente orizzontale poggia su pilastri

Charles Eames, pag. 65







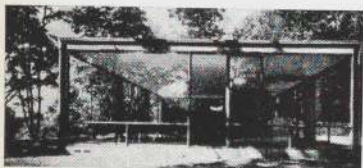
*Raphael Soriano, pag. 114*

disposti a moduli regolari, mentre i muri non sono che pannelli indipendenti e fissati a parte. Le pareti divisorie interne sono state tuttavia largamente sostituite da Soriano con pareti prefabbricate, prelevate presso il fornitore, trasportate sul posto a copertura avvenuta e quindi semplicemente montate. Con molta ingegnosit  Soriano   riuscito a realizzare gli interni di una casa con poco pi  che semplici scomparti.

Mentre Mies, nel suo trattamento dei muri e delle aperture, mantiene un formale, classico equilibrio, Soriano ha rinunciato completamente allo sforzo di unire le aperture di una facciata a seconda delle loro proporzioni e sistemandole in rapporto alla lunghezza e all'altezza della parete. Le facciate delle case da lui recentemente realizzate si organizzano, invece, nel ritmo dei moduli strutturali, che tende a ripetersi e, internamente, a imporre una eccessiva uniformit  alle dimensioni delle stanze. Ma Soriano   riuscito a neutralizzare questi svantaggi con materiali vivaci (plastici ondulati e fogli di sughero per i muri esterni) e con particolari secondari subordinati alle proporzioni dell'edificio.

Quasi diametralmente opposta a questo tipo di spazio rigorosamente organizzato   la casa di vetro costruita da Philip Johnson a New Canaan, nel Connecticut. La casa consiste di una stanza singola di 32 piedi per 56 con i muri completamente di vetro. Non vi sono colonne all'interno: tutti gli elementi strutturali sono parte del muro esterno e le transizioni accortamente articolate dai pannelli di vetro alle colonne d'acciaio, nonch  la raffinata definizione dello spazio all'interno ne costituiscono tutta l'architettura. Porte singole al centro d'ogni facciata stabiliscono gli assi di simmetria per l'intera casa. All'interno sono dei bassi armadi — uno per gli utensili da cucina, l'altro come ripostiglio — e un elemento cilindrico di mattoni al cui interno   il bagno e sulla cui parete esterna   sistemato un caminetto. L'esatta disposizione degli armadi, del cilindro di mattoni e di una grande scultura crea i «vani». Gli armadi sono di noce e il cilindro, come il pavimento,   di mattoni rossi fortemente lucidati a cera, onde farne risaltare maggiormente il colore.

Pi  pittorica ed agile nella sua organizzazione spaziale di quanto non sia la casa di vetro disegnata da Mies per la signora Farnsworth, casa Johnson, su un ripiano erboso che guarda su una valle alberata, evoca alla mente un padiglione ottocentesco di proporzioni classiche e di gusto ro-



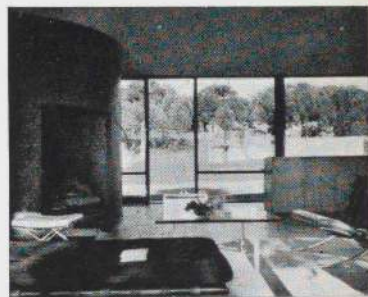
*Philip C. Johnson, pag. 79*

mantico. Con elementi vari, asimmetricamente riuniti attorno ad assi simmetrici, il suo interno è una sequenza di spazi organizzati con una classica preoccupazione per il principio, la metà e la fine. Sotto questo aspetto essa differisce da molta architettura contemporanea.

Manca spesso ai nostri edifici quella dominante unità di spazio che ne giustificerebbe l'avvenuta costruzione. Una ragione di ciò va ricercata nell'indifferenza che predomina nei confronti di quelle rifiniture di sequenza e di proporzioni che, in fin dei conti, sono state per parecchi secoli elementi fondamentali dell'arte dell'architettura. Indubbiamente questa indifferenza la si deve in parte ad una eccessiva preoccupazione per tutto ciò che è meramente funzionale; ma un'altra ragione è che per racchiudere lo spazio occorre denaro e, pertanto, i clienti sono spesso obbligati a riempire e a chiudere soltanto lo stretto indispensabile.

A parte le case di Eames e Soriano e la divertente cupola di vetro ed alluminio realizzata nel deserto dell'Arizona da Paolo Soleri e Mark Mills, ci sono stati, in questi ultimi anni, due tentativi particolarmente interessanti di organizzare lo spazio secondo metodi che, tuttavia, non sono immediatamente applicabili a tutti i programmi di costruzione. Lo stabilimento per la raffinatura del granturco di Corpus Christi, nel Texas, disegnato da Frank R. Whitney della H. K. Ferguson Company, rappresenta la soluzione di un problema industriale altamente specializzato. Gli edifici sono gabbie di cemento in cui le macchine sono liberamente disposte come libri su uno scaffale. Whitney ha abolito non solo le finestre, ma interi muri, arrivando così a realizzare degli edifici quasi completamente aperti all'aria, con una sistemazione adeguata sia alle particolari esigenze della lavorazione, sia al caldo clima del Texas. Nella sua integrazione di attività complesse in un singolo contesto, la fabbrica rassomiglia ad uno schizzo preliminare eseguito da Le Corbusier per un edificio delle Nazioni Unite in una località del Connecticut.

In questo disegno Le Corbusier frazionava le singole parti dell'organismo complessivo e le rivestiva a parte, installandole quindi in una singola grande gabbia di cemento. Una simile articolazione di funzioni potrebbe dar luogo a case con stanze pre-fabbricate come i singoli pezzi



*Philip C. Johnson, pag. 79*



di mobili che ora si acquistano presso i fornitori. Queste varie unità sarebbero di volta in volta sistemate in una armatura leggera e a sua volta smontabile.

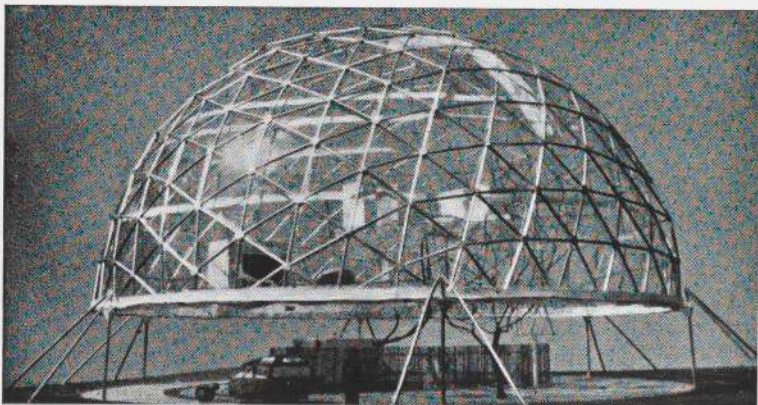
Una più radicale impostazione del problema del disegno della copertura è quella suggerita da Buckminster Fuller. Frazionando la superficie di una sfera in triangoli quasi equilateri, Fuller riesce a disegnare cupole di dimensioni teoricamente illimitate. Cupole sperimentali di alluminio sono state costruite negli Stati Uniti e nel Canada. Nella sua versione ideale, una cupola per uso di abitazione verrebbe fasciata di materiali plastici traslucidi e trasparenti e dotata all'interno di una cortina a ventaglio. Tutta l'area praticabile sarebbe al riparo della cupola, ma soltanto una parte del piano dovrebbe essere pavimentata, mentre la parte maggiore potrebbe essere sfruttata per un giardino e una piscina. Gli ambienti più intimi sarebbero padiglioni costruiti con materiale leggero e antiscuotico, e la « casa » sarebbe fornita di cassoni meccanici mobili per il riscaldamento e il rifornimento idrico.

Lo spazio abitato, in generale, diventa così un giardino riparato da un alto soffitto, il quale non è a sua volta che un ampio ombrello che scende fino al suolo.

La *Cupola geodetica* di Fuller è il risultato di un complesso pensiero analitico e di una percezione intuitiva della estetica possibile in una società fondata sulla tecnica. L'architettura partirebbe così dal principio del controllo dell'uomo sulla terra e la meccanizzazione totale, secondo Fuller, ci permetterebbe di ritornare a quella che fu la prima casa dell'uomo: il giardino dell'Eden.



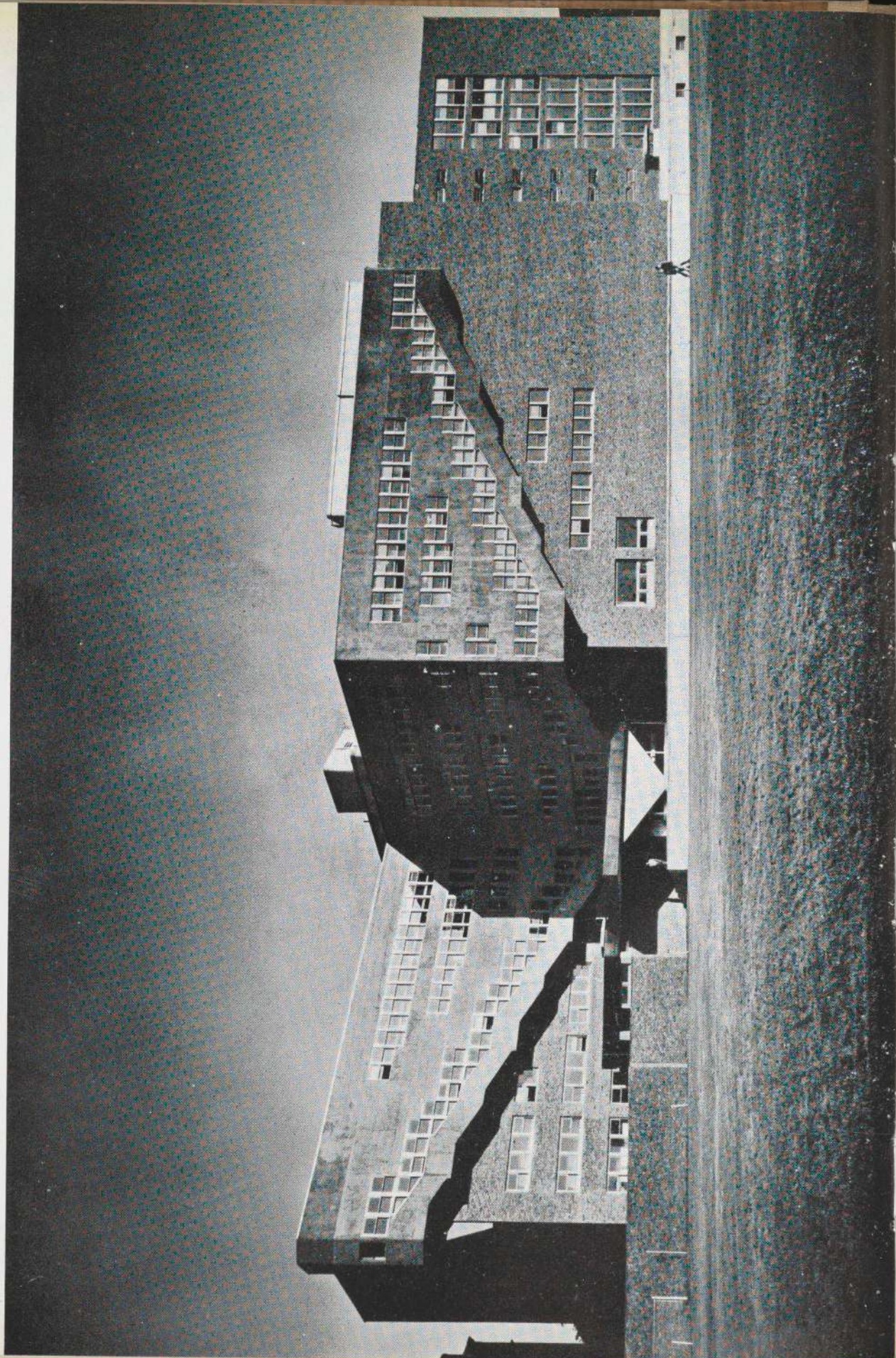
Buckminster Fuller



Buckminster Fuller

## **Tavole**







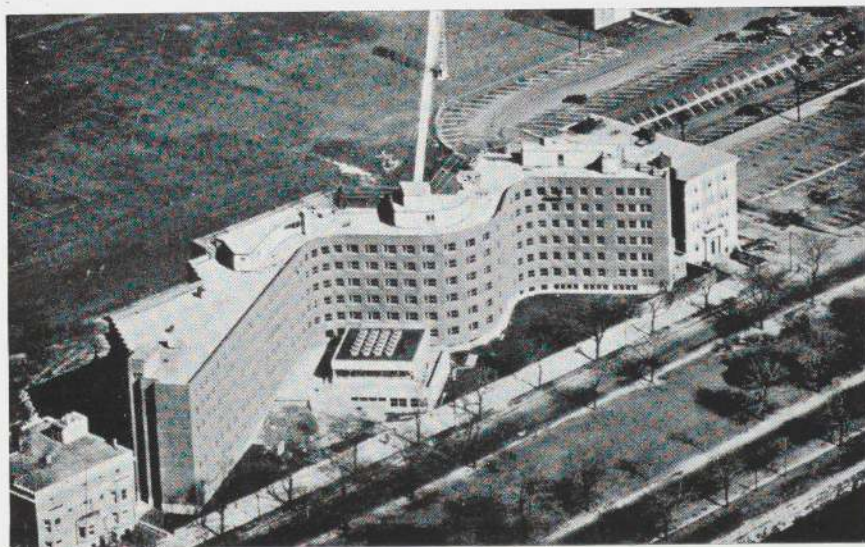
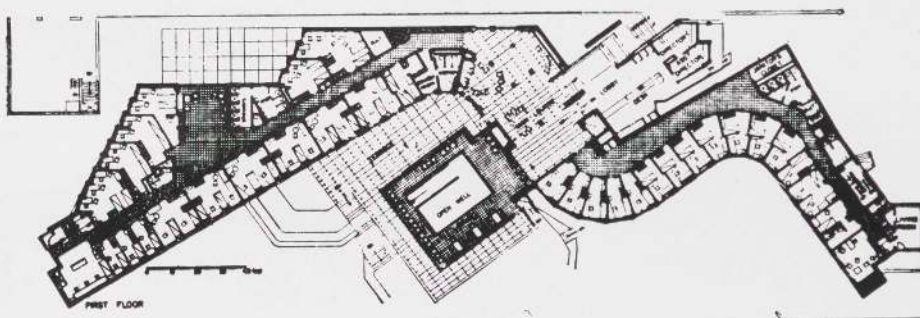
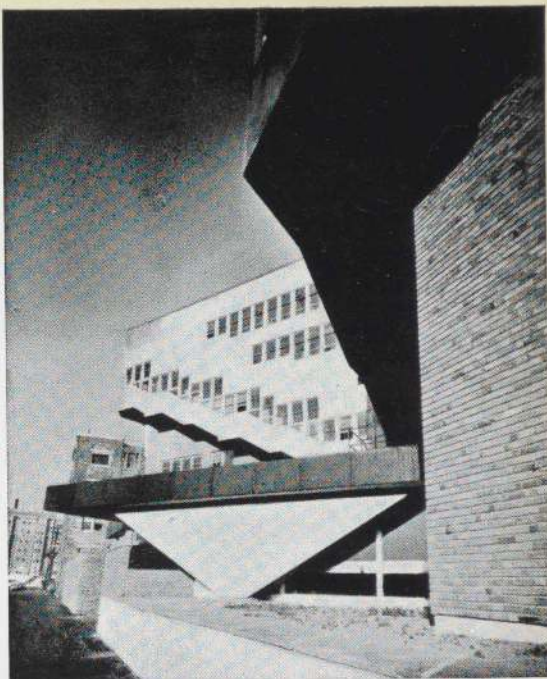
**Alvar Aalto**

con la collaborazione  
di Perry, Shaw e Hepburn

CASA DELLO STUDENTE PER IL MASSACHUSETTS INSTITUTE OF TECHNOLOGY

*Cambridge, Massachusetts. 1948*

La pianta serpentina dell'edificio dà a tutte le stanze un'ampia visuale sul fiume Charles; la facciata ondulata di mattoni rossi serve da sfondo alla piccola costruzione del refettorio. Le scale che salgono su per i fianchi dell'edificio permettono, a ciascun piano, di utilizzare lo spazio interno per un atrio.

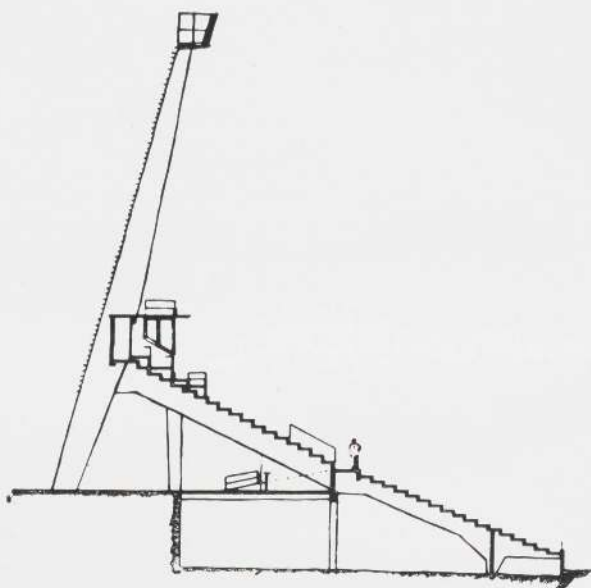
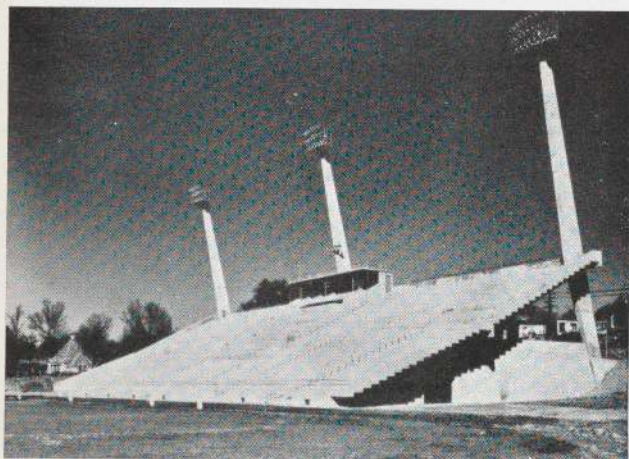




**Richard L. Aeck e Collaboratori**

STADIO DI FOOTBALL PER LA SCUOLA MEDIA  
HENRY GRADY

*Atlanta, Georgia. 1948*

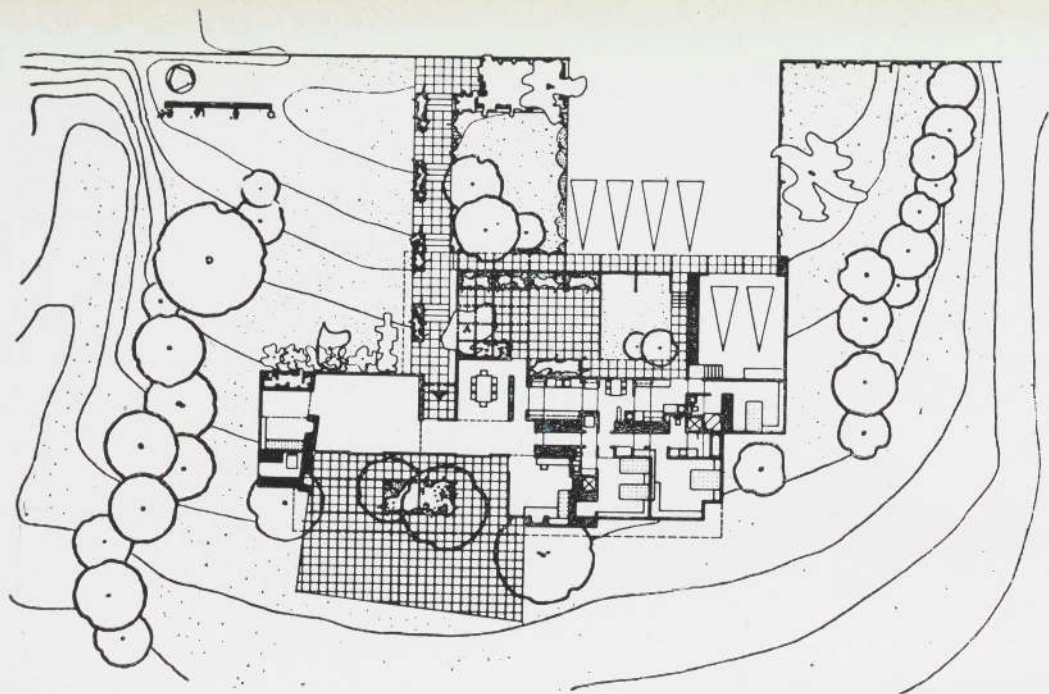


Su queste gradinate di cemento armato trovano posto a sedere 10.000 spettatori. Del campo si servono gli studenti di sei scuole medie della città per circa 50 incontri e riunioni atletiche all'anno; gli incontri si svolgono normalmente in «notturna». Strutture a sezione decrescente in rapporto all'altezza (per i primi 40 piedi da terra agiscono da sostegni) tengono i riflettori a 102 piedi al di sopra del terreno di gioco. A ciascuna gradinata si accede da quattro rampe che sboccano su un unico settore trasversale dal quale si raggiungono altri sei settori di posti divisi verticalmente.











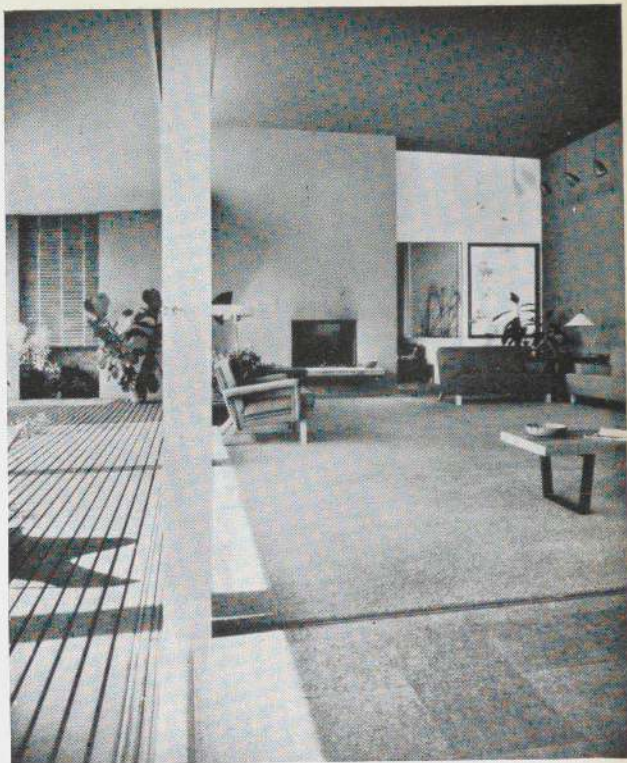
**Gregory Ain**

con la collaborazione  
di Joseph Johnson e Alfred Day

CASA PER JOHN WILFONG

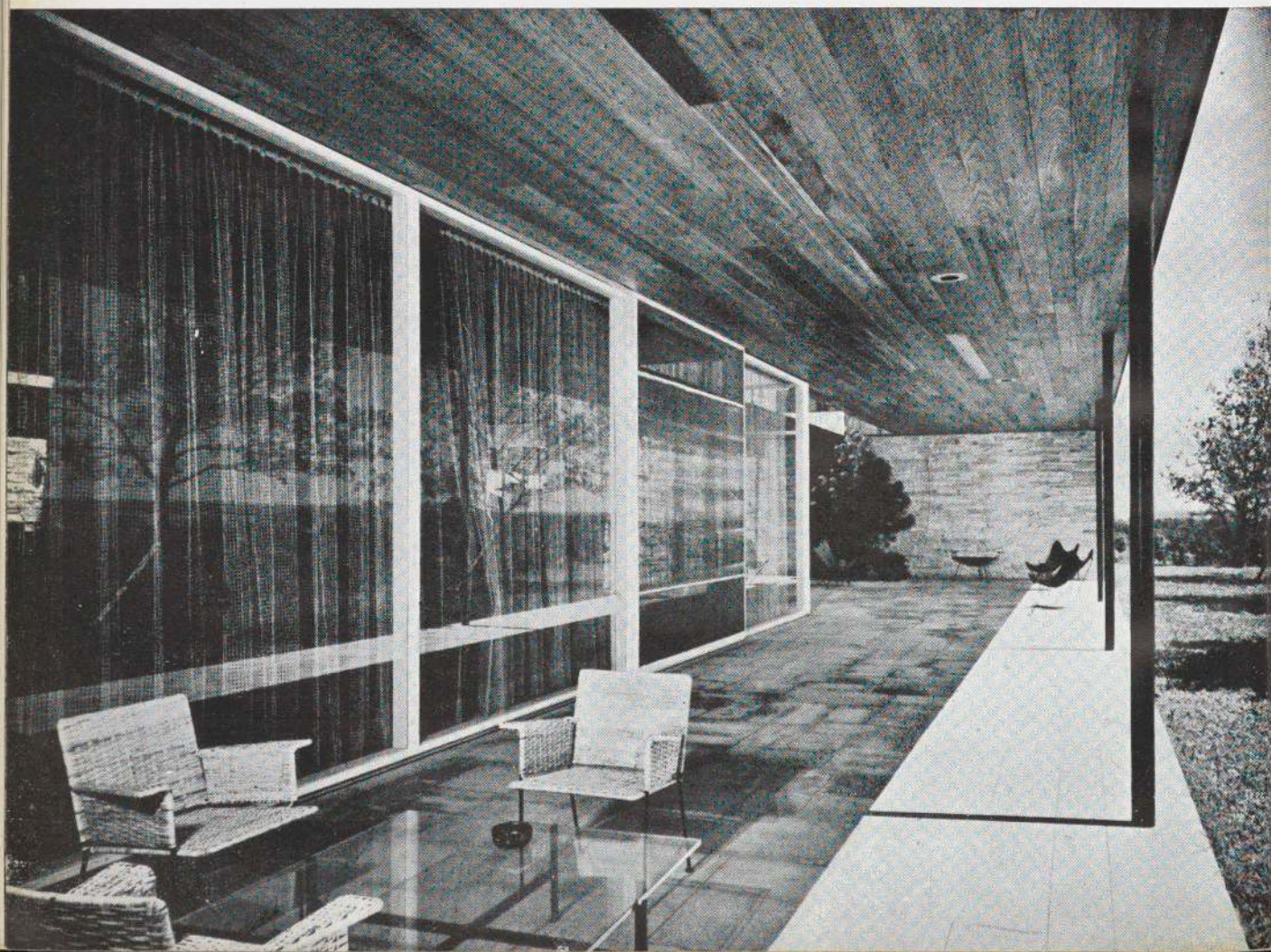
*Los Angeles, California. 1952*

Le due stanze di soggiorno e la stanza da pranzo di questa casa possono essere tutte isolate da un atrio centrale mediante divisori scorrevoli. La casa è situata su un leggero pendio, con una ampia terrazza ed un'area a giardino rialzate rispetto al livello. La stanza da pranzo dà su di un giardino interno. I materiali impiegati sono legno rosso e stucco.

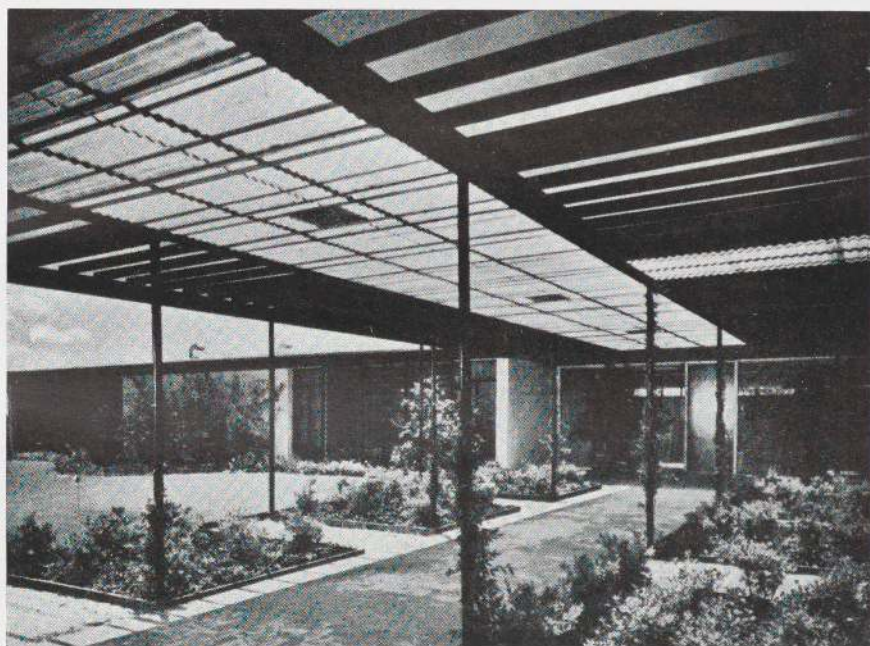




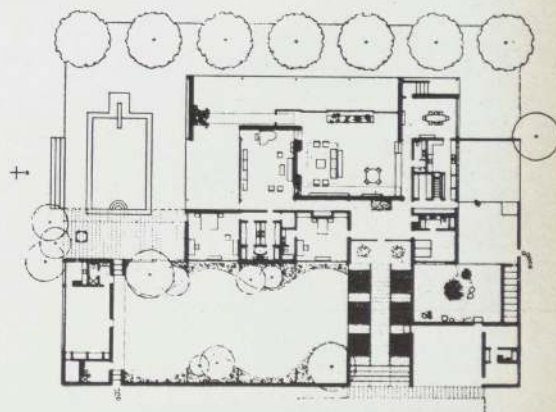
Edward Larrabee Barnes CASA PER TED WEINER *Fort Worth, Texas.* 1952







In aggiunta alle stanze di soggiorno e da pranzo, la sala da gioco di questa casa dà su una terrazza coperta con pavimentazione di marmo. L'ingresso principale, che traversa un giardino recintato a muro, è in parte ricoperto da una tettoia di materiale plastico traslucido.





**Donald Barthelme e Collaboratori**

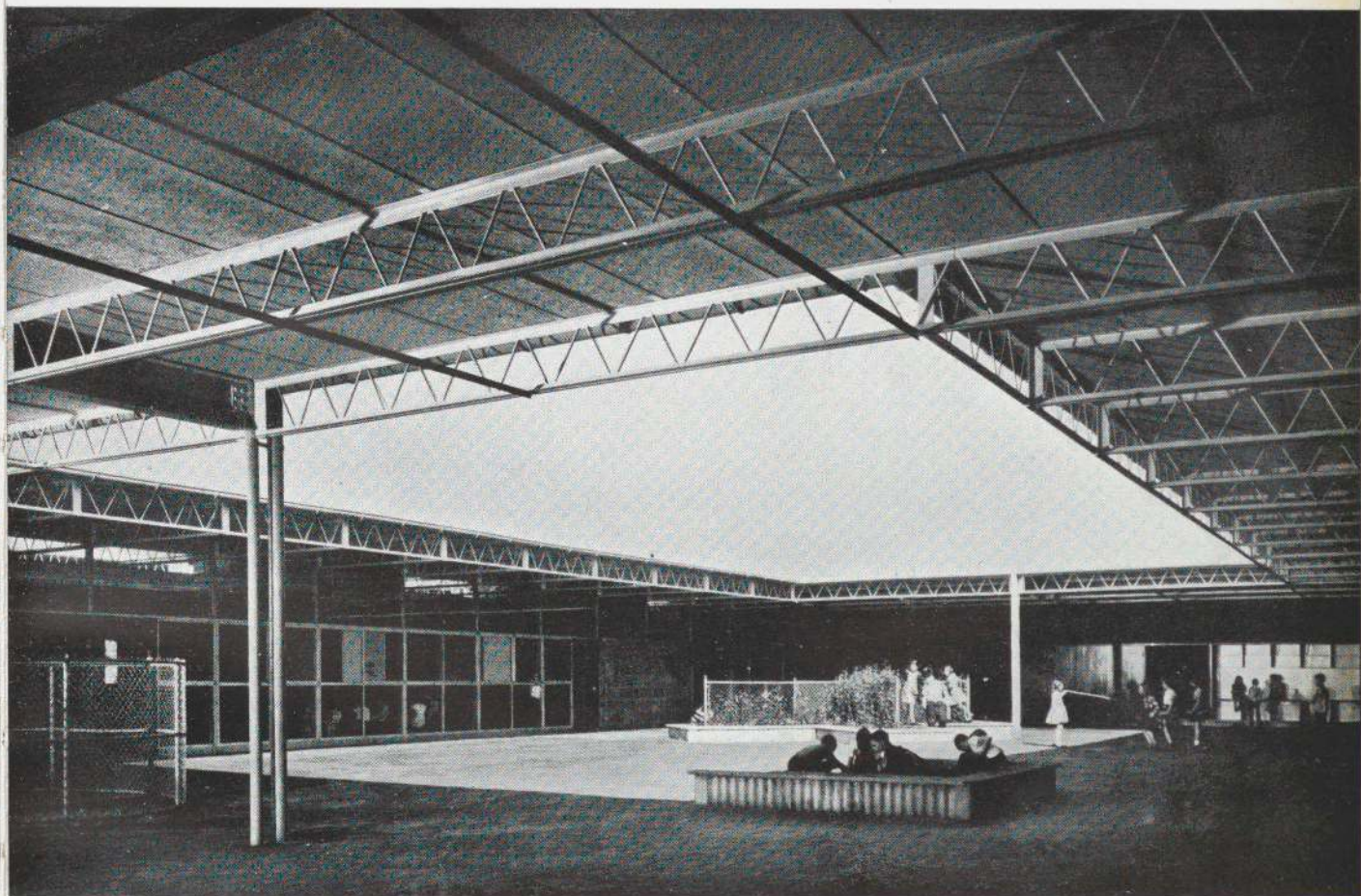
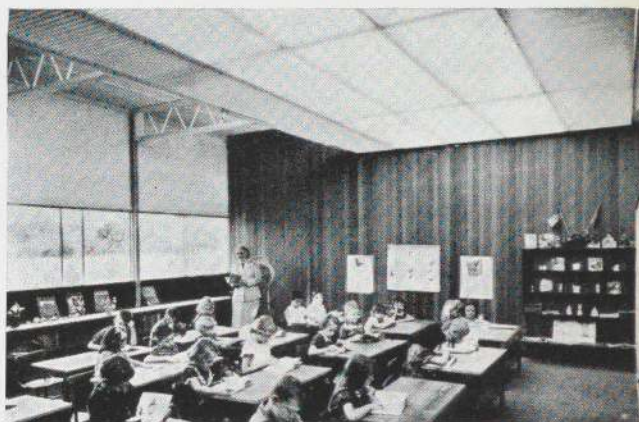
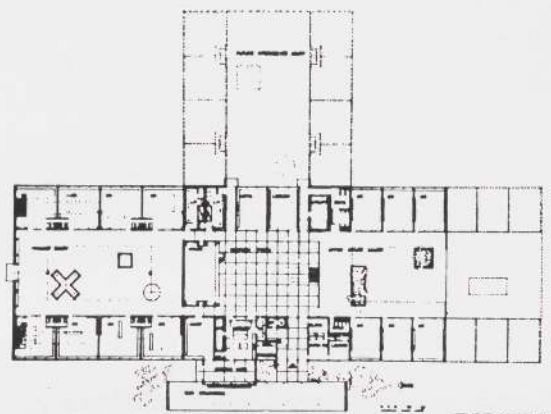
SCUOLA ELEMENTARE DI WEST COLUMBIA

*West Columbia, Texas. 1952*

I particolari della struttura d'acciaio usata per la costruzione di questa scuola sono stati lasciati in vista per la loro validità decorativa, che è particolarmente efficace nel cortile di ricreazione. Soffitti a lucernario equilibrano la luminosità delle pareti di vetro ed eliminano il riflesso. I bambini vengono condotti a scuola a mezzo di torpedoni; la pensilina a volte, in cemento armato, lungo la facciata dell'edificio provvede un riparo immediatamente adiacente alla strada.











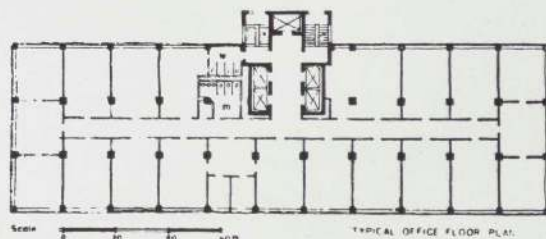


**Pietro Belluschi**

PALAZZO DEGLI UFFICI PER LA  
EQUITABLE SAVINGS AND LOAN ASSOCIA-  
TION

*Portland, Oregon. 1948*

Un involucro di vetro e di alluminio su questa struttura di cemento di dodici piani determina una facciata liscia e lucente. Nessun elemento sporge per più di 23 millimetri.





**Marcel Breuer**

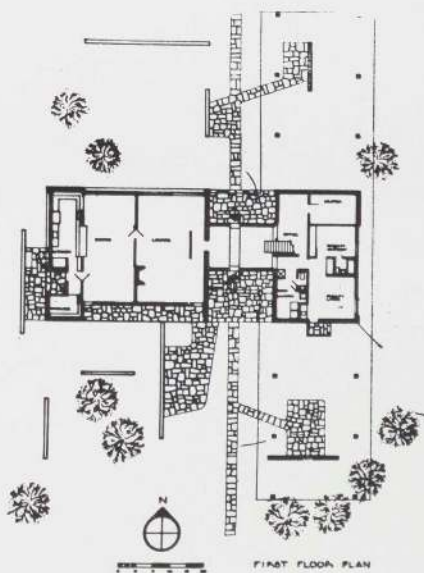
ALLOGGIO PER IL VASSAR COLLEGE

*Poughkeepsie, New York. 1951*

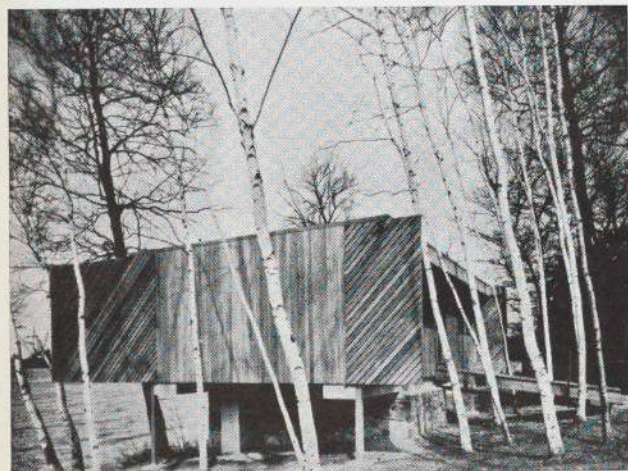
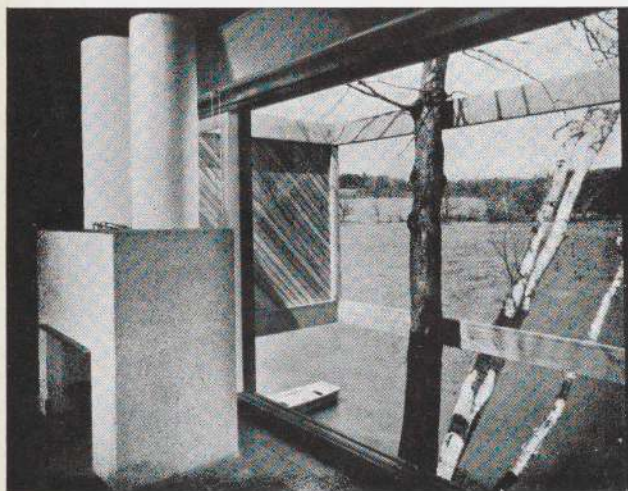
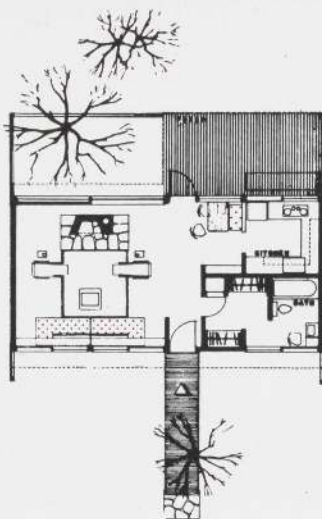
Le ragazze che vivono nell'Alloggio cooperativo del Vassar College accudiscono da sole alle proprie faccende, compresa la preparazione dei pasti. La cucina, il refettorio e la sala di ricreazione sono in un padiglione ad un solo piano, collegato all'edificio principale mediante un atrio a pareti di vetro. Le camere da letto sono al secondo piano; come riparo dal sole un foglio di amianto ondulado sporge al di sopra delle finestre.











**Marcel Breuer**

CASA PER HARRY A. CAESAR

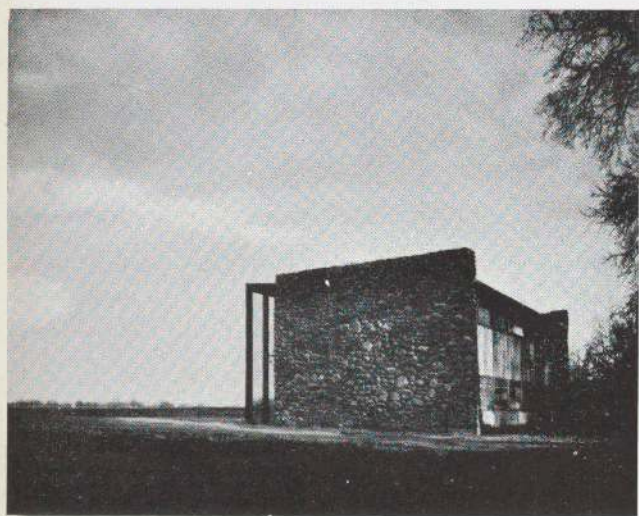
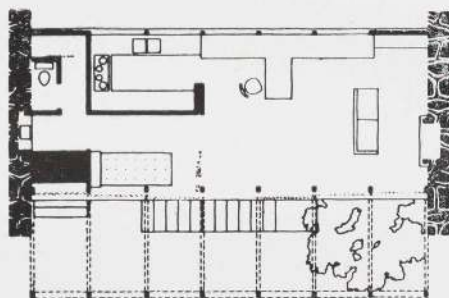
*Lakeville, Connecticut. 1952*

Un piedistallo di pietra (servizi e ripostigli) sostiene una scatola di legno che racchiude le camere, la cucina e il bagno. Al piano superiore si accede mediante una rampa di legno. Le strutture che sporgono a sbalzo dai lati minori sostengono pannelli di legno che hanno la funzione di inquadrare la visuale e di assicurare intimità agli interni.





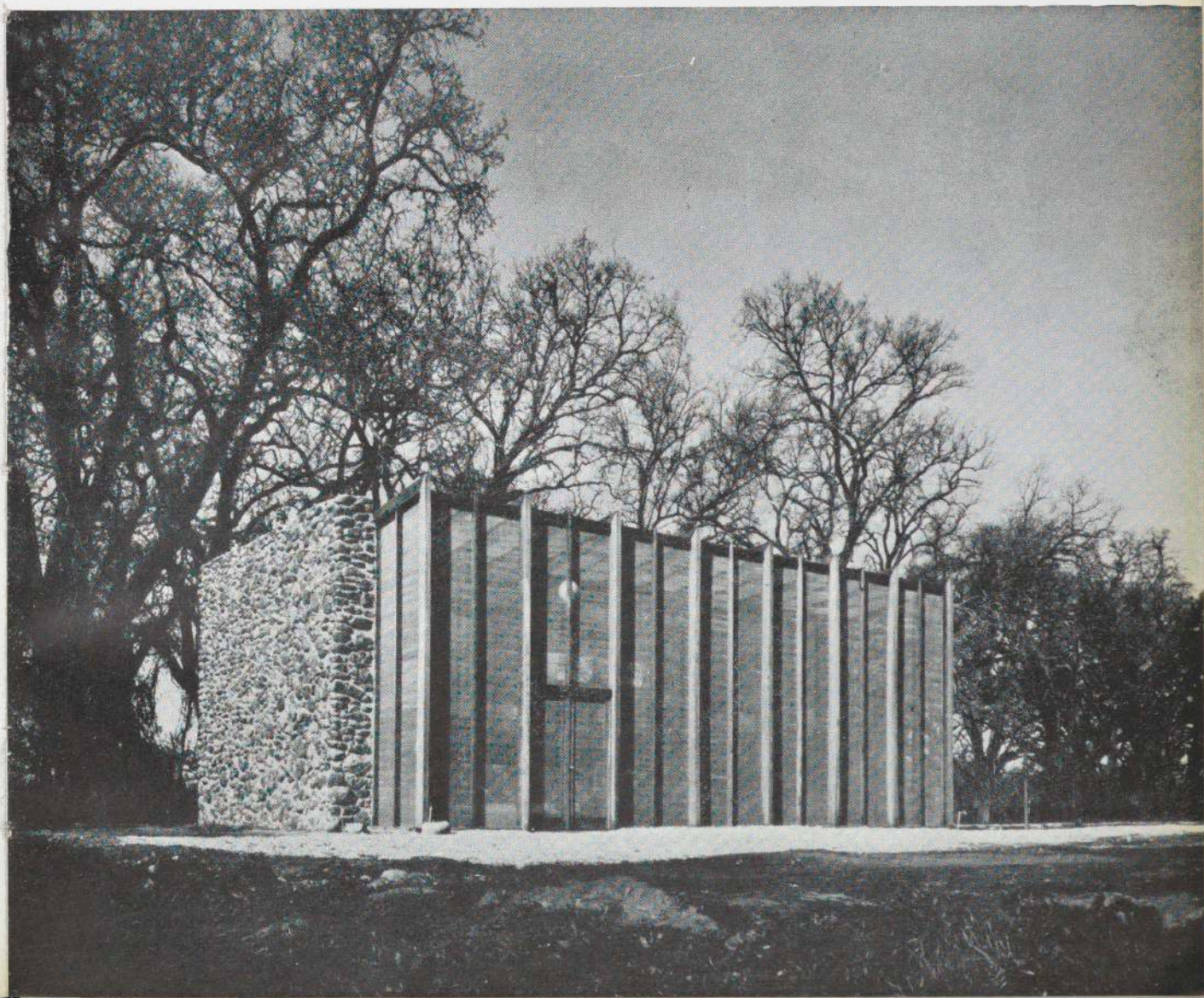




In un clima caratterizzato da forti piogge invernali e da estati caldissime, con la presenza di numerosi insetti, l'architetto ha racchiuso la parte superiore dell'area abitata di questa casa tra due muri di pietre e una parete di protezione. L'area abitata può essere isolata dall'esterno mediante pannelli di vetro scorrevoli; la parete di protezione di materiale plastico portato su elementi di legno, al di sopra e all'intorno di questa facciata, ripara l'interno dagli insetti ed accresce le dimensioni apparenti della casa.



Mario Corbett CASA PER MORITZ THOMSEN *Vina, California, 1952*

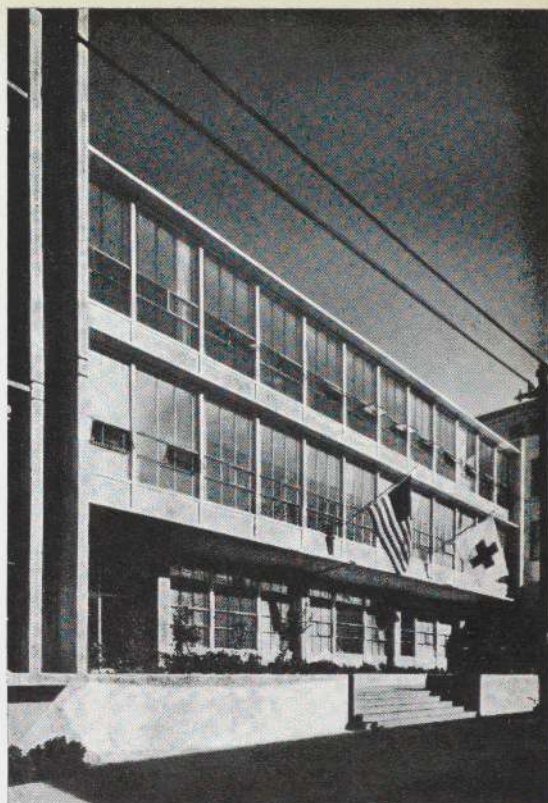




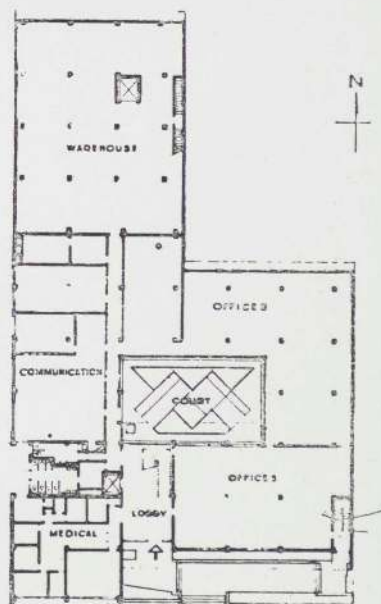




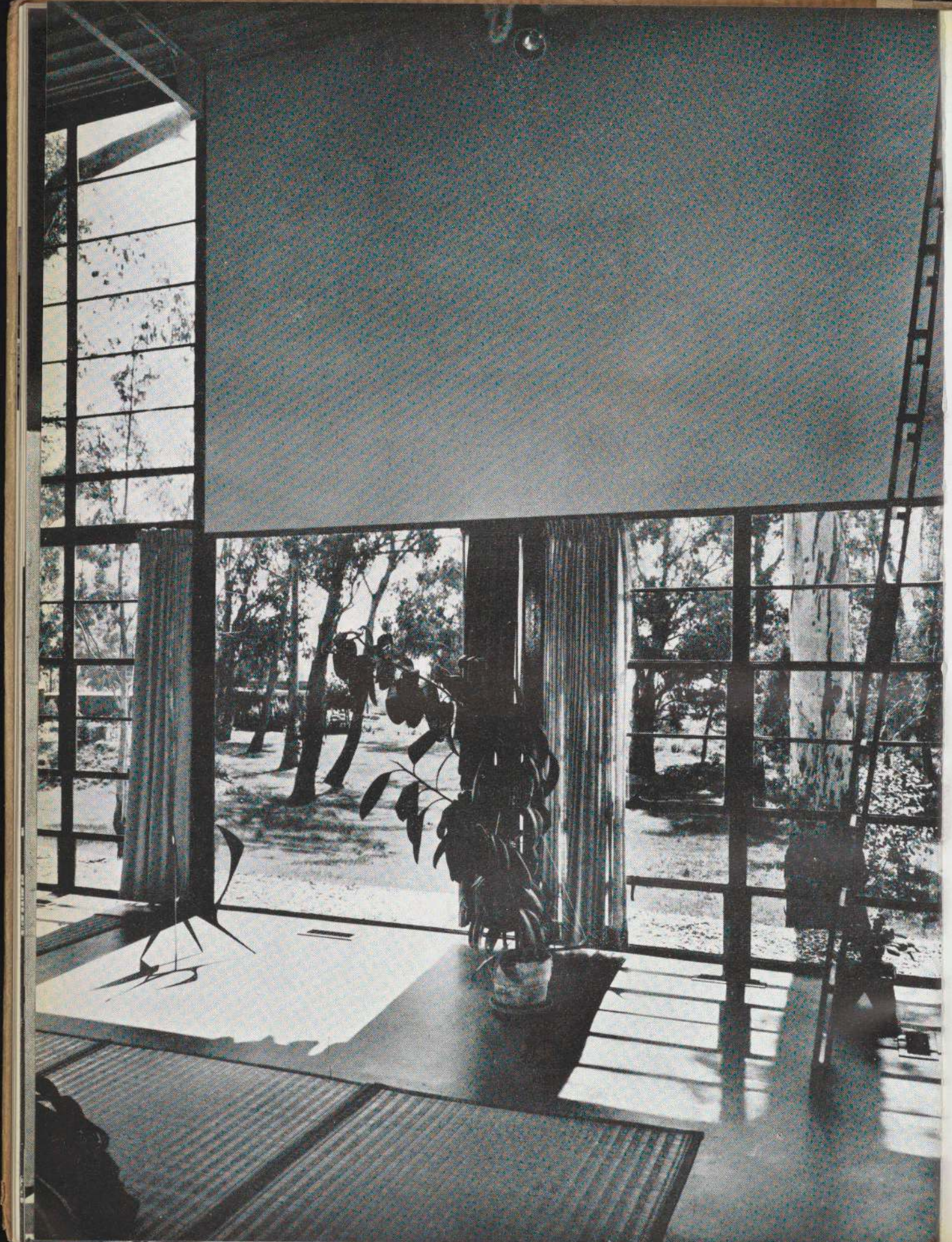
Gardner A. Dailey e Collaboratori  
con la collaborazione di Walter T. Steilberg  
SEDE DELLA CROCE ROSSA  
*San Francisco, California. 1948*



I grigi muri di cemento sono stati colati in casse-  
forme di elementi uniti mediante incastro a V,  
orientate in senso verticale in modo da determi-  
nare una superficie piacevolmente nervata. Gli  
uffici interni danno su un cortile centrale; al  
piano superiore, adiacente ad una terrazza, è un  
auditorio che viene usato anche come sala di  
mensa per il personale.

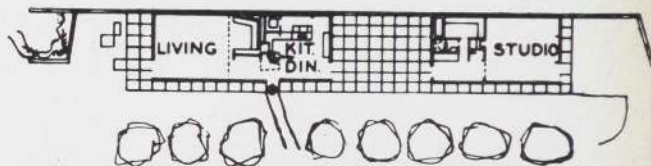




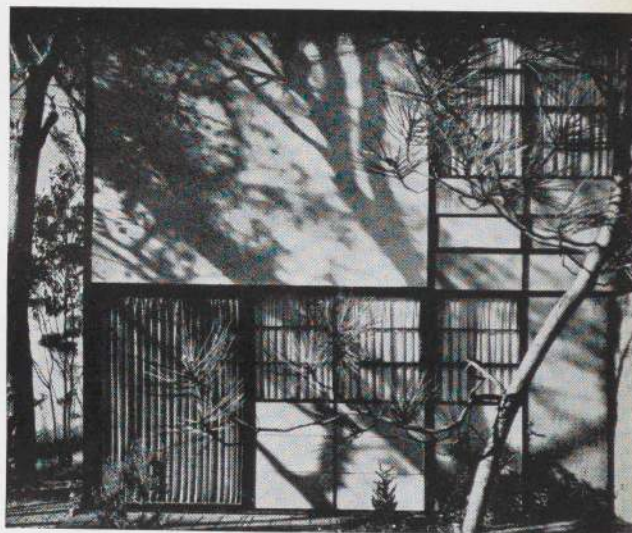




Charles Eames CASA SPERIMENTALE *Santa Monica, California. 1949*



Gli infissi d'acciaio di produzione industriale e l'ossatura e il piano di copertura pure d'acciaio hanno reso possibile la rapidità della costruzione. L'ossatura metallica è riempita da vetrate trasparenti o traslucide e da pannelli di stucco verniciati di bianco o di colori semplici. La parte principale dell'area abitabile è distribuita su due piani. Le stanze da letto sono sistemate su un mezzanino che dà sulla stanza di soggiorno; sotto il mezzanino è stata ricavata una piccola nicchia con sedili fissi e scaffali per libri.





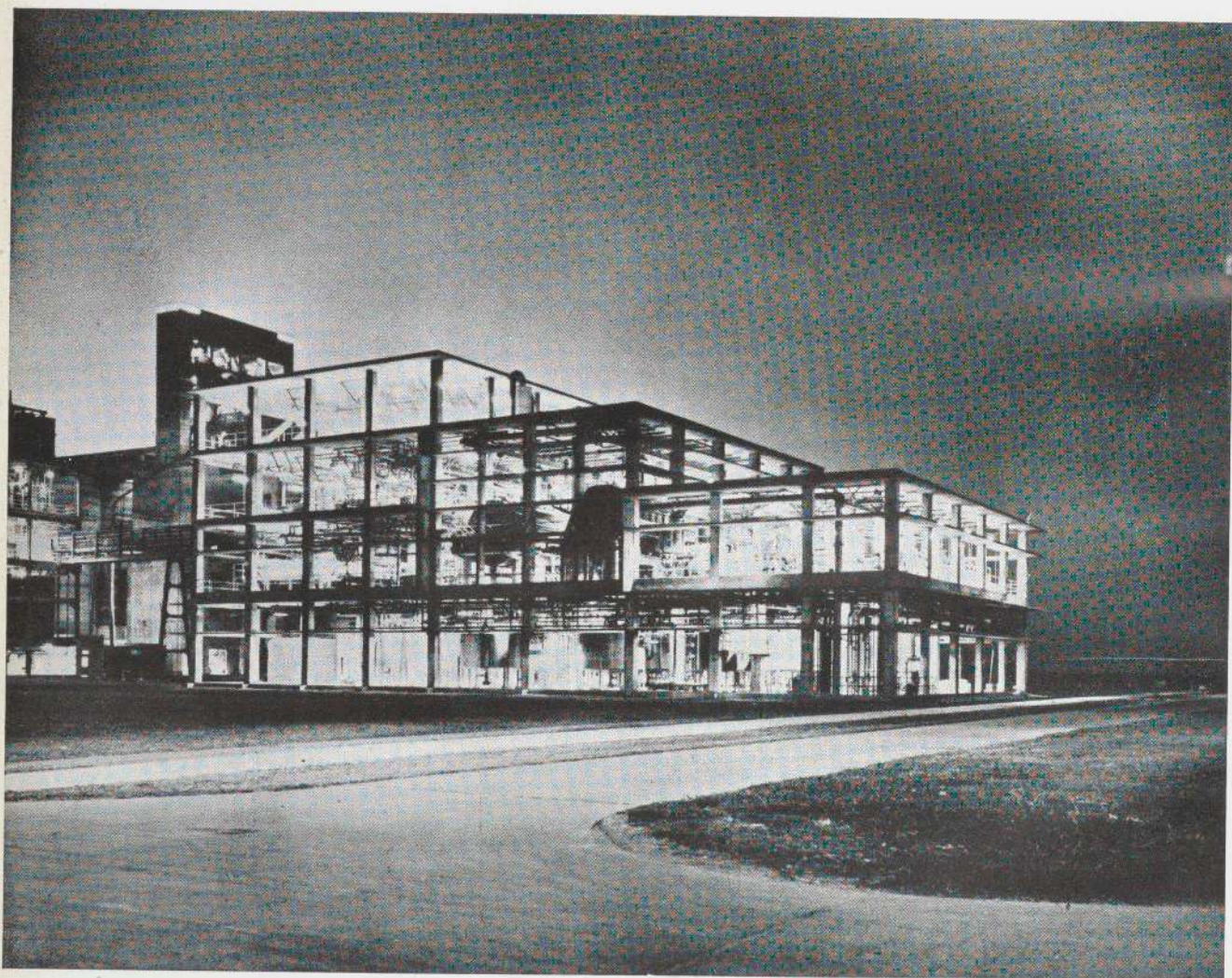
**H. K. Ferguson Company**

Architetto incaricato dei lavori Frank L. Whitney

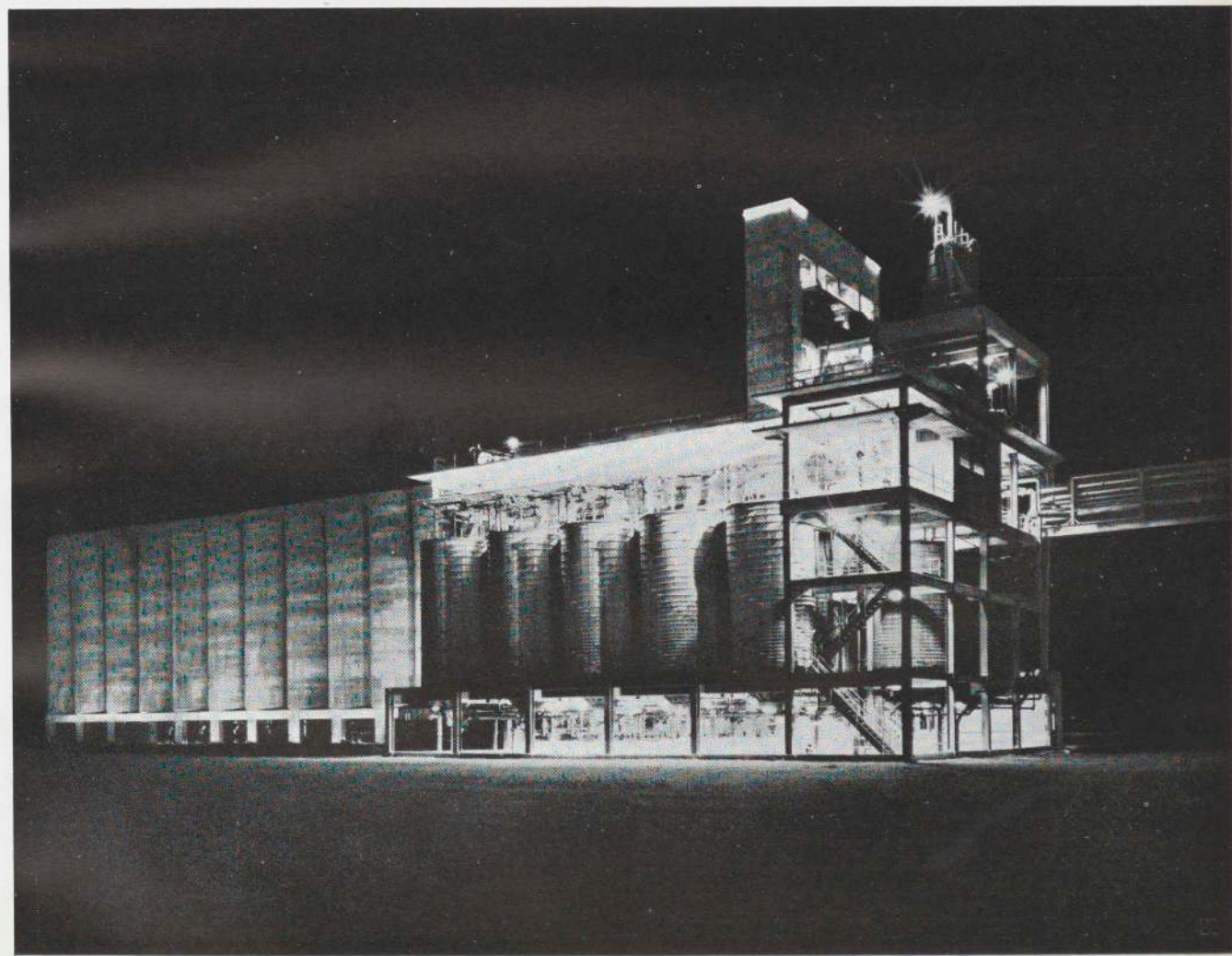
STABILIMENTO BLUEBONNET DELLA CORN PRODUCTS REFINING CO.

*Corpus Christi, Texas. 1949*

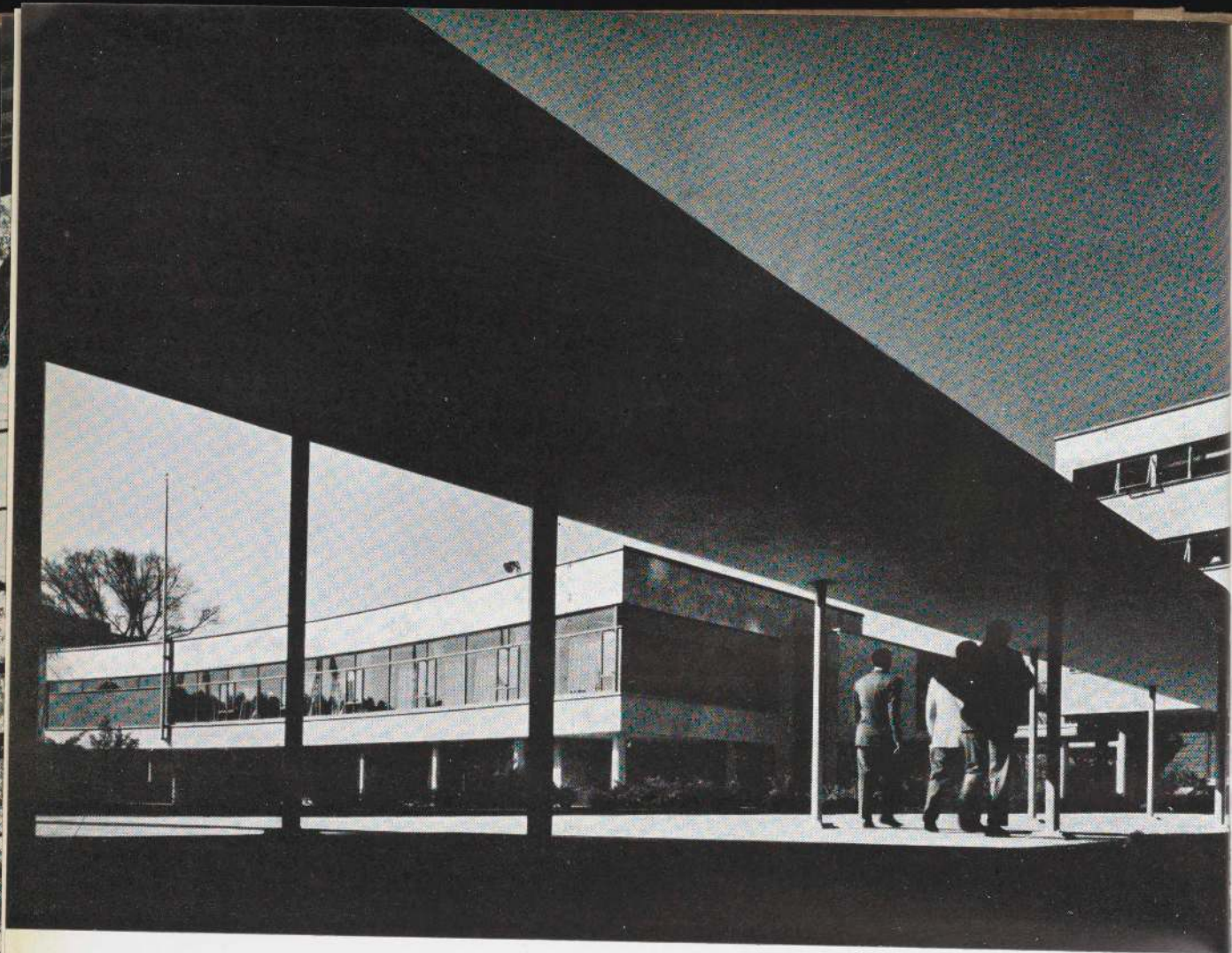
Lo stabilimento Bluebonnet per la lavorazione dei prodotti del granturco occupa una superficie di 140 acri. Ad ogni nuova fase del disegno, gli architetti procedettero ad un nuovo studio dei vari processi della lavorazione: in tal modo fu possibile stabilire che molte lavorazioni che ordinariamente avvenivano in locali completamente chiusi non avevano affatto bisogno di svolgersi al riparo dall'aria esterna, specialmente nel clima del Golfo del Messico. Pertanto gli architetti hanno abolito non solo le finestre, ma addirittura intere pareti: il padiglione dei mulini (a sinistra) e quello delle distillerie (a destra) sono diventati in ultima analisi semplici complessi di macchinari: piattaforme, una copertura alcune tettoie.











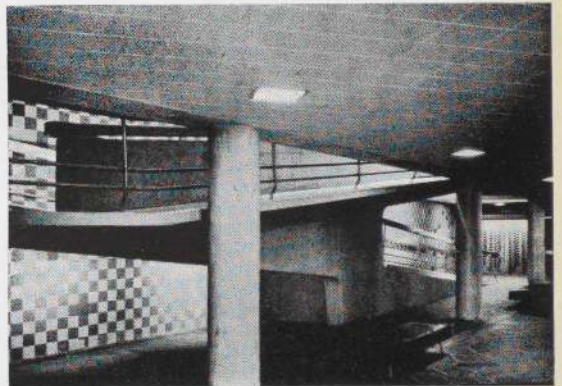
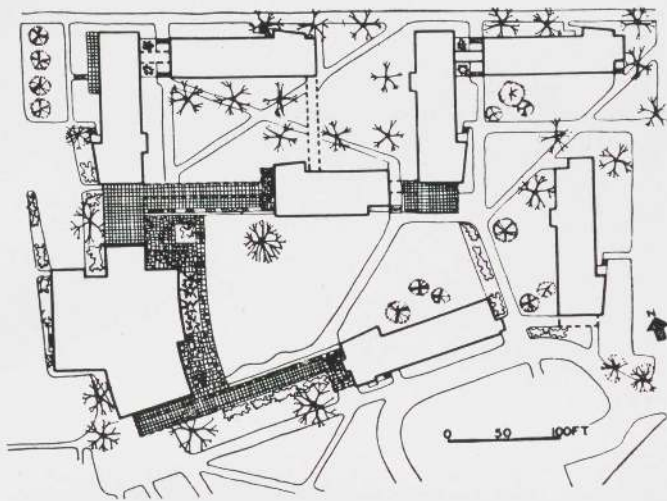
**Walter Gropius e The Architects Collaborative**

HARVARD GRADUATE CENTER

*Cambridge, Massachusetts. 1950*

Il nuovo Graduate Center di Harvard consta di otto edifici sistemati in modo da racchiudere una serie di quadrangoli grandi e piccoli. Nessun edificio supera i quattro piani; la costruzione è in cemento armato con muri esterni di mattoni color rosso giallastro o pietra calcarea. Dell'Architects Collaborative fanno parte Jean Bodman-Fletcher, Norman C. Fletcher, John C. Harkness, Sarah Harkness, Robert S. McMillan, Louis A. McMillen e Benjamin Thompson.











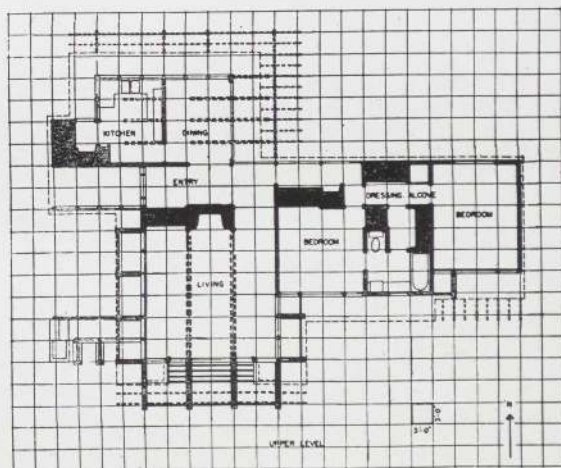


**Harwell Hamilton Harris**

CASA PER RALPH JOHNSON

*Los Angeles, California, 1951*

I tre piani di questa casa, costruita su una scarpata in una zona suburbana, formano altrettanti gradini sul pendio. La copertura della rimessa serve da terrazza per l'appartamento del secondo piano; i vani utili principali sono all'ultimo piano, nel cui settore posteriore trovano posto una sala da pranzo e una veranda. Il modulo dell'intera costruzione è di tre piedi. Tutti gli elementi dell'ossatura rimangono in vista.







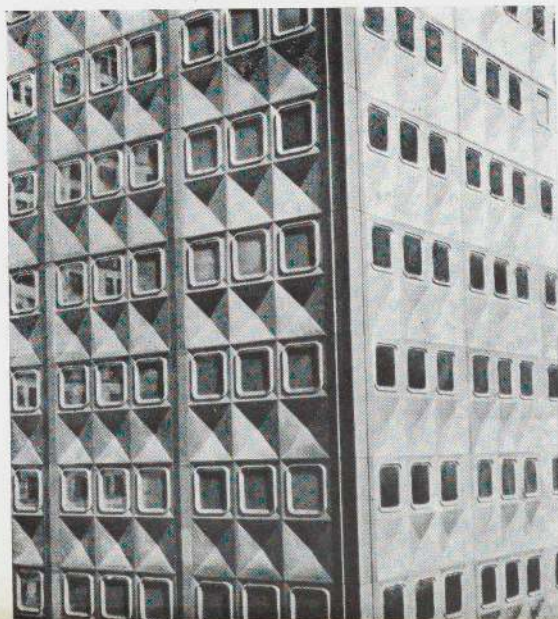
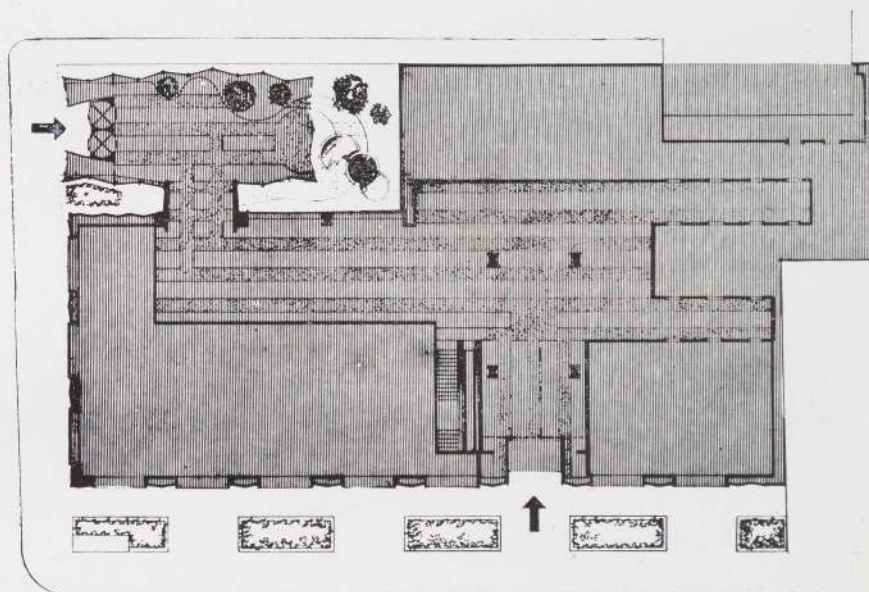


**Harrison e Abramovitz**

con la collaborazione di Mitchell & Ritchey e di Altenhof & Brown

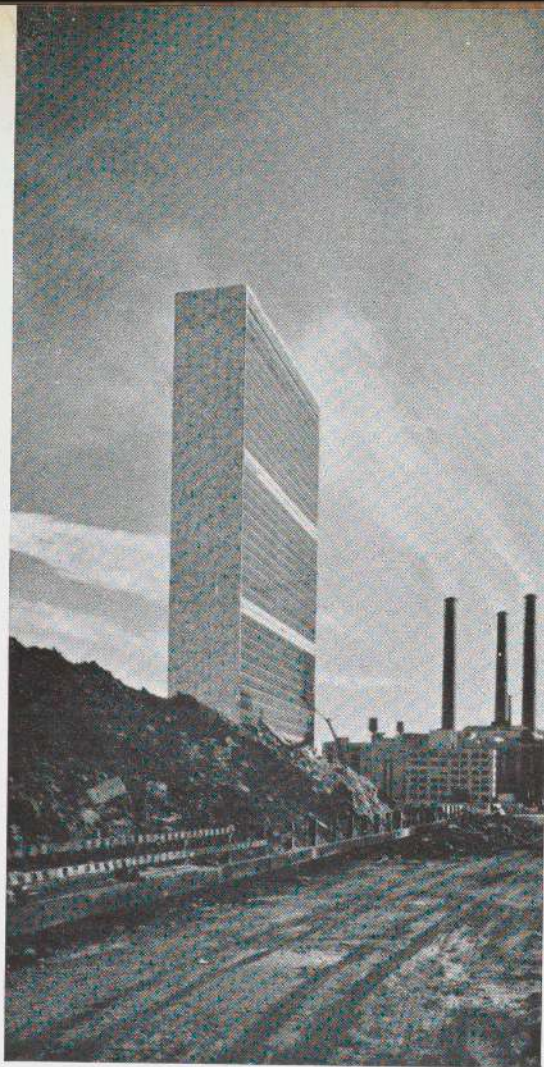
ALCOA BUILDING

*Pittsburgh, Pennsylvania. 1952*



Costruita dalla Aluminum Company of America per uso proprio, questa torre di trenta piani è rivestita di pannelli prefabbricati in alluminio di 6 piedi per 12. Le finestre, tagliate nei pannelli, sono reversibili e munite di vetri termoresistenti e a luce diffusa. L'atrio d'ingresso, che ha una altezza di quattro piani e mezzo, è una struttura separata con pareti a vetrate e con la copertura a sbalzo rispetto alla torre.



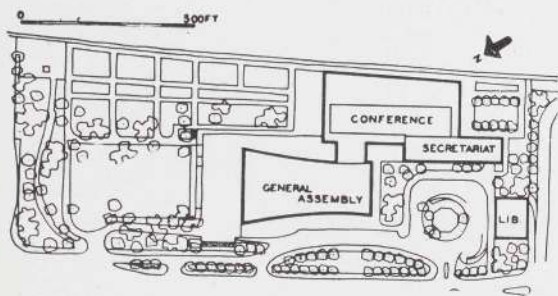


**Wallace K. Harrison e Consulenti**

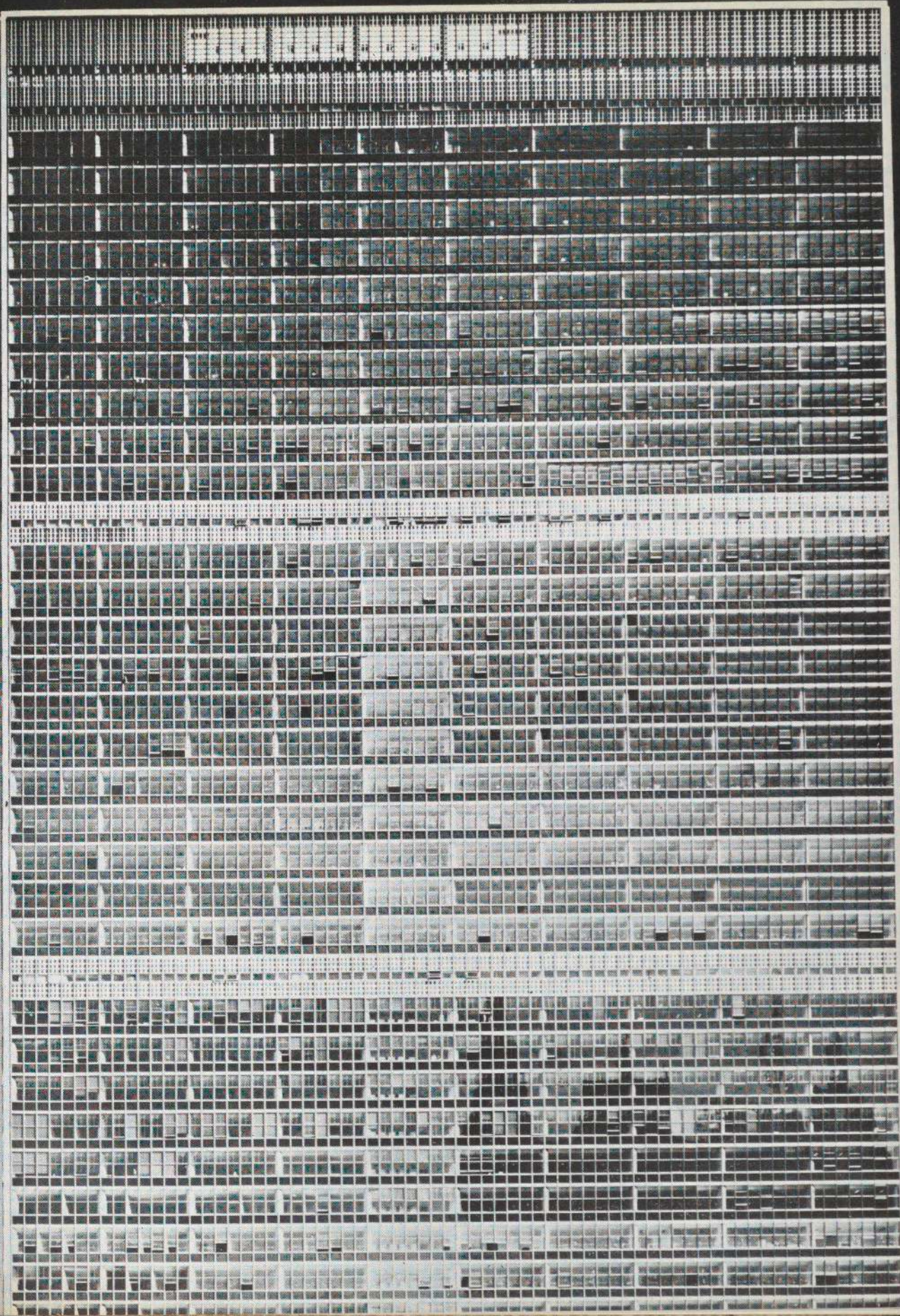
**PALAZZO DELLA SEGRETERIA DELLE  
NAZIONI UNITE**

*New York. 1950*

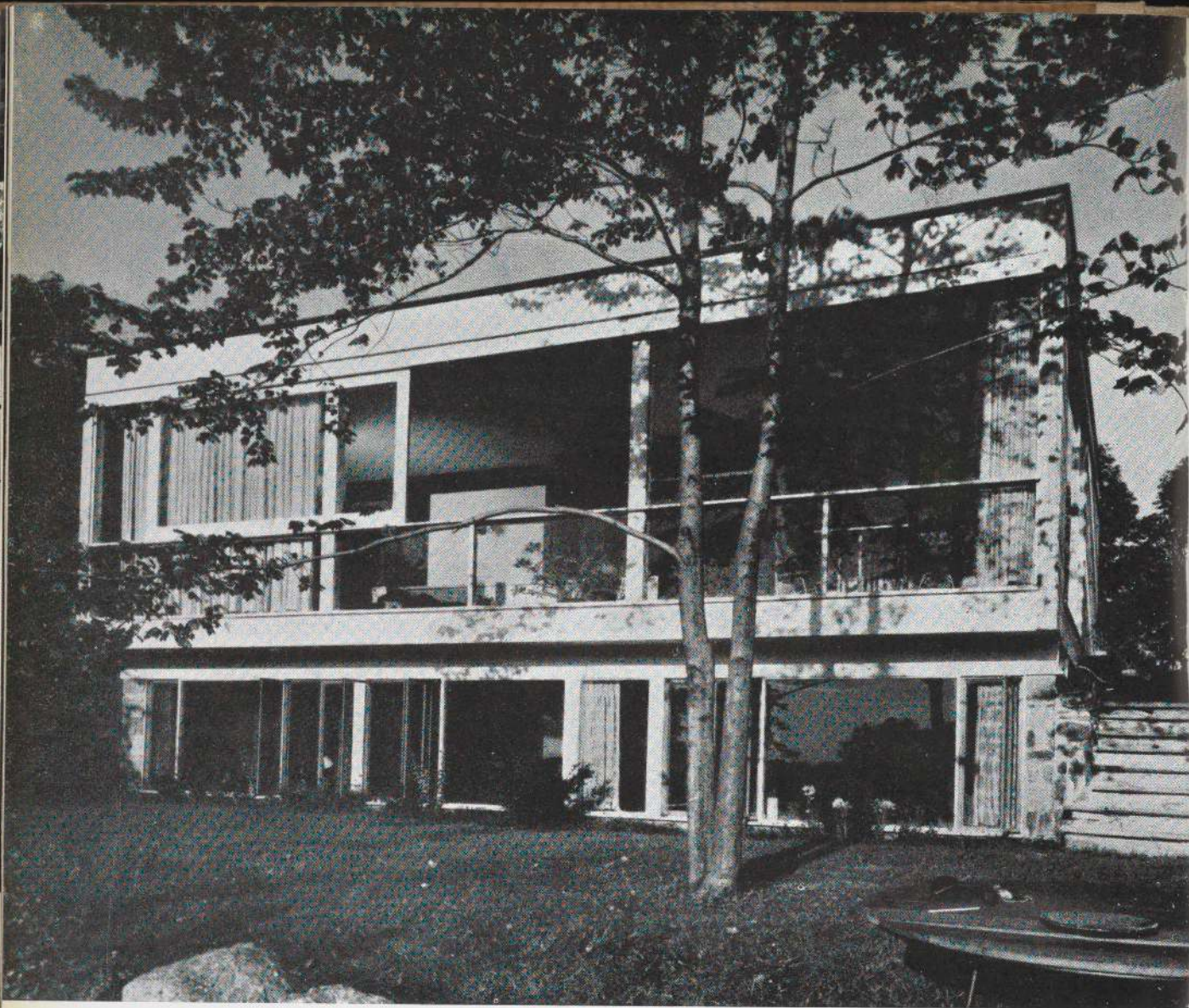
L'edificio della Segreteria Generale, destinato ad accogliere 3.400 impiegati, si sviluppa in altezza per 39 piani; una griglia d'alluminio, intorno al tetto, nasconde i servizi. Gli stretti muri laterali sono di marmo bianco; gli altri due elevati sono rivestiti di vetro verdolino. I piani destinati ad accogliere le attrezzature dividono in tre parti queste facciate di vetro. Wallace K. Harrison è stato il direttore di progettazione; Max Abramovitz il vicedirettore. Della commissione di consulenza hanno fatto parte: G. A. Soilleux (Australia), Gaston Brunfaut (Belgio), Oscar Niemeyer (Brasile), Ernest Cormier (Canada), Ssu-Ch'eng Liang (Cina), Charles Le Corbusier (Francia), Sven Markelius (Svezia), N. D. Bassov (URSS), Howard Robertson (Gran Bretagna), Julio Vilamajo (Uruguay).











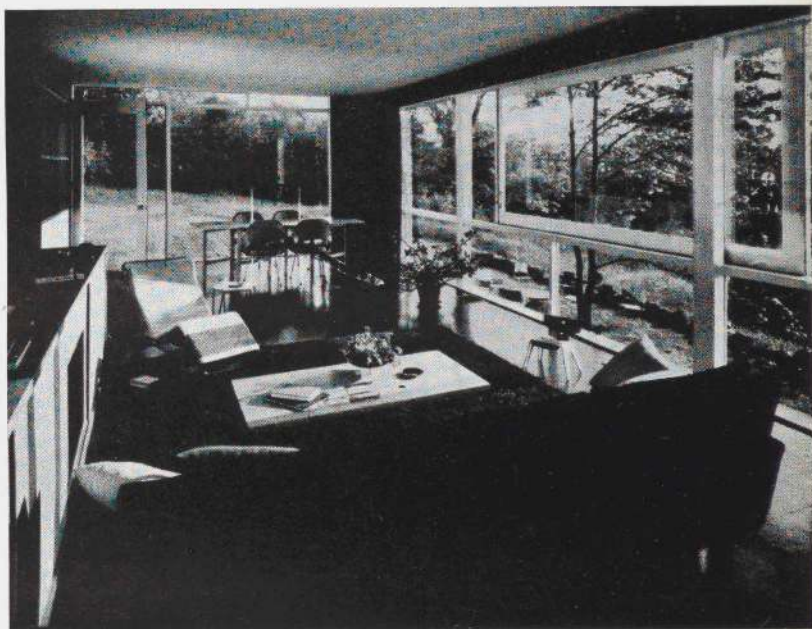
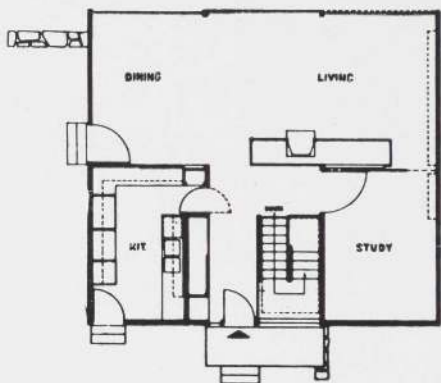
**John MacL. Johansen**

CASA PER JOHN MACL. JOHANSEN

*New Canaan, Connecticut. 1949*

Al piano superiore sono la camera di soggiorno, lo studio e i servizi; area di soggiorno e studio sono separati da un caminetto. La lieve inclinazione del terreno consente la sistemazione delle camere da letto ad un piano inferiore, seminterrato, con i davanzali delle finestre di pochi centimetri più alti del livello del giardino.

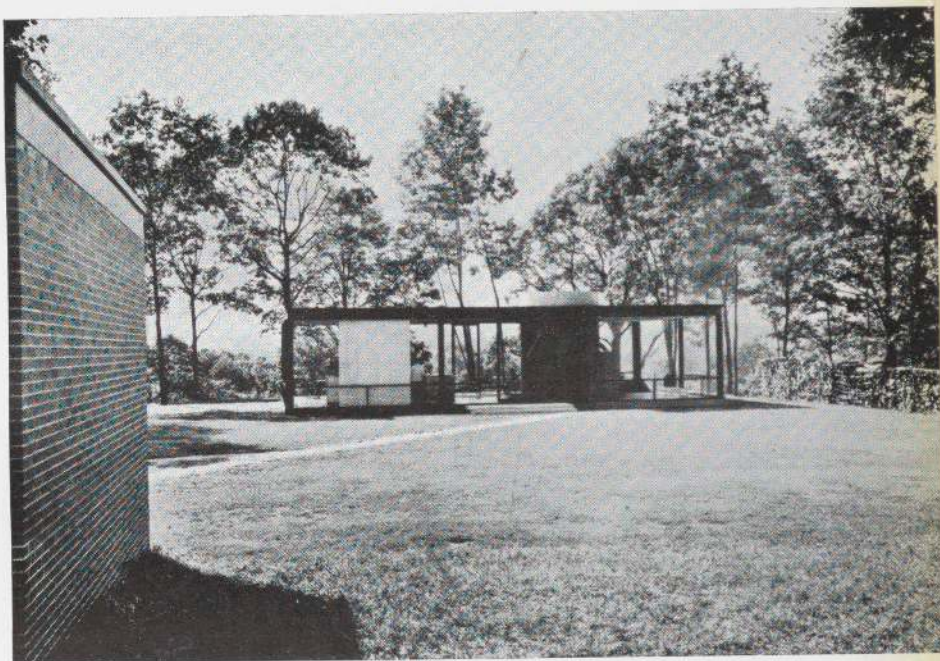
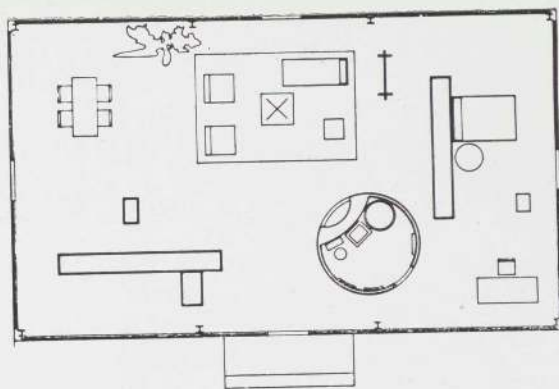










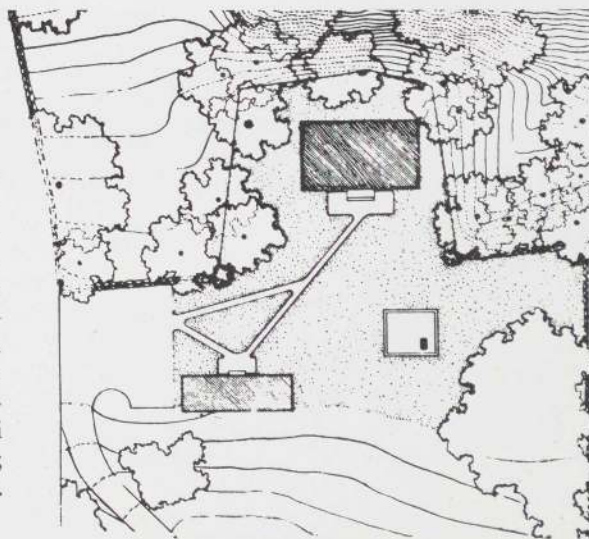


## Philip C. Johnson

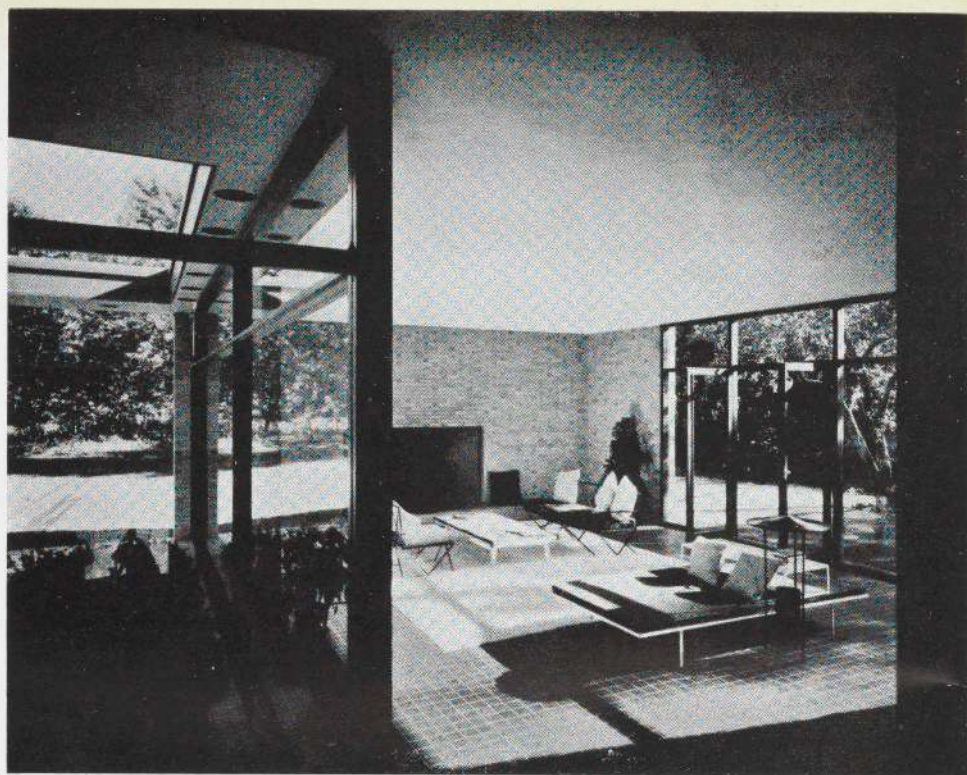
CASA PER PHILIP C. JOHNSON

*New Canaan, Connecticut. 1949*

La casa d'acciaio e di vetro completamente aperta è l'elemento principale di una composizione architettonica che comprende una scultura all'esterno e la foresteria, costruita a parte. Le divisioni spaziali nella costruzione di vetro vengono determinate da una struttura cilindrica di mattoni, al cui interno è sistemato il bagno, e da basse cabine in noce, una delle quali contiene l'attrezzatura di cucina. I mattoni rossi del pavimento e del cilindro sono lucidati a cera. Gli elementi d'acciaio sono verniciati in grigio scuro; i gradini e una balaustra sono di granito bianco.







**Philip C. Johnson**

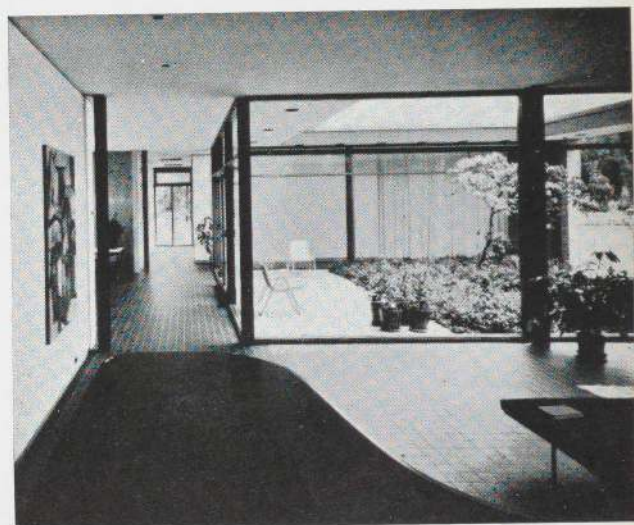
con la collaborazione di Landis Gores

CASA PER RICHARD HODGSON

*New Canaan, Connecticut. 1951*

Salvo l'ingresso-sala da pranzo ed una parete della stanza di soggiorno, le grandi pareti di vetro di questa casa danno su un cortile con ricca vegetazione. Vi sono tre camere da letto e la pianta prevede l'accesso ad un'ala in progetto destinata al medesimo scopo. Il pavimento è a mattonelle grigio-scure; le pareti sono di materiale plastico bianco o di mattoni lucidi color grigio-pallido.

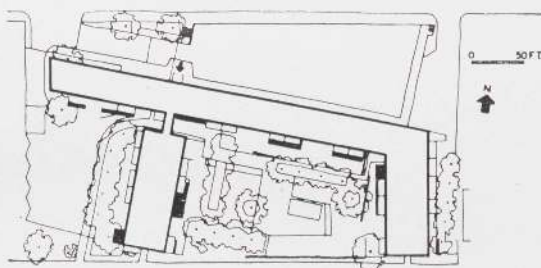








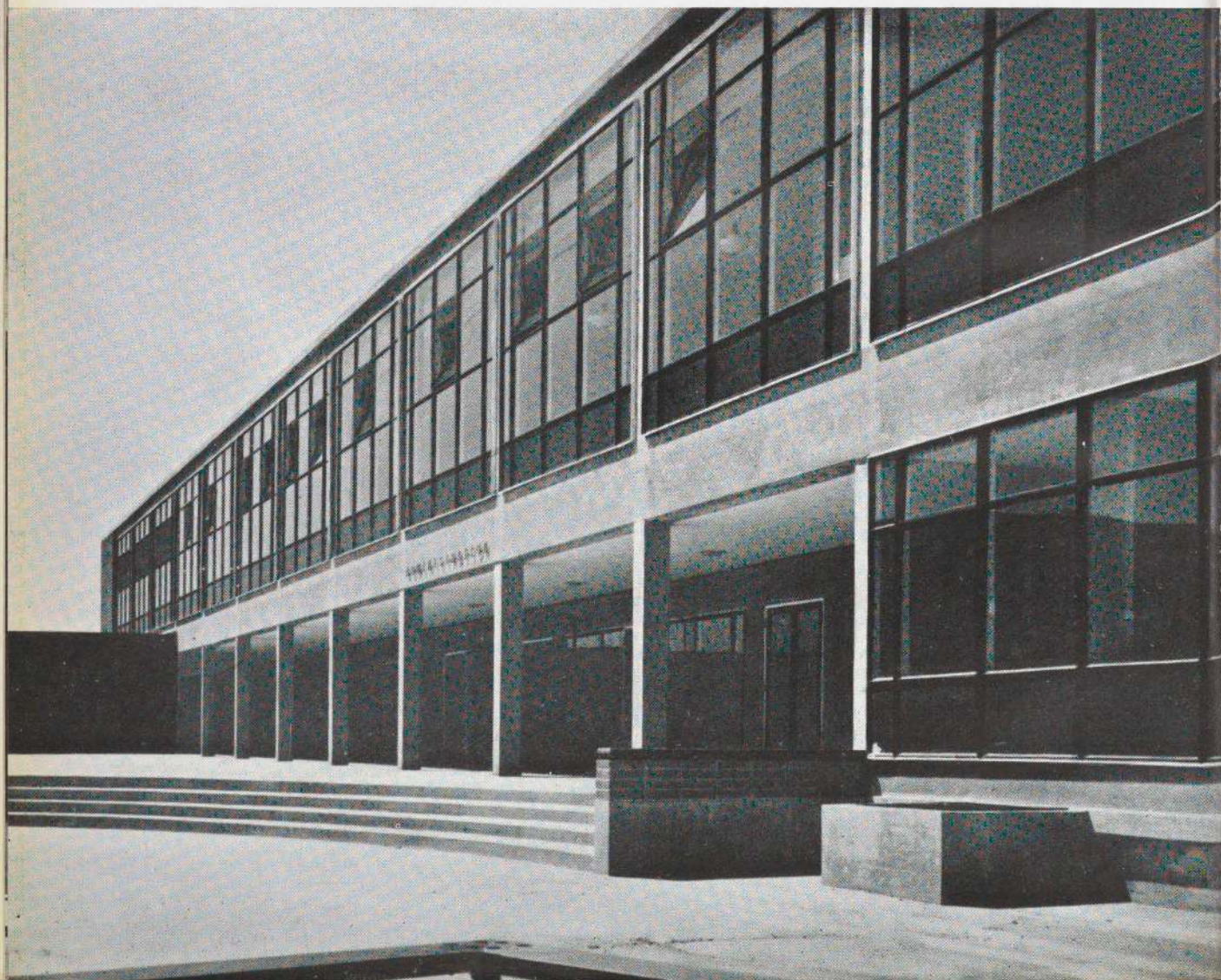
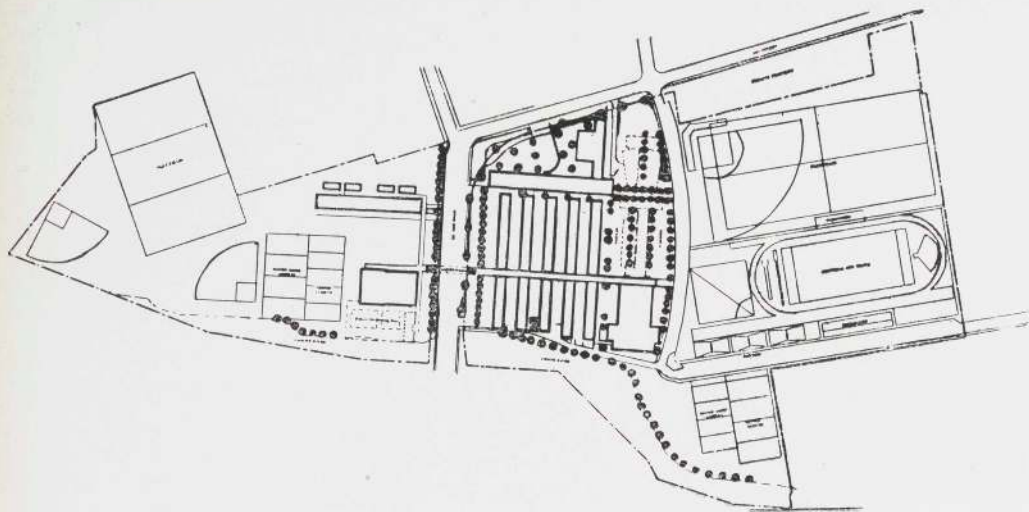




Agli appartamenti di questo edificio sito sul fiume Charles si accede da corridoi costruiti ad intervalli di due piani. Gli inquilini alloggiati al piano superiore o a quello inferiore al corridoio raggiungono i rispettivi appartamenti mediante vestiboli e scale private (ascendenti o discendenti). L'impianto d'ascensore (con porte pure ad intervalli di due piani), riducendo lo spazio dei corridoi, permette una completa ventilazione degli appartamenti che occupano soltanto due piani su ogni tre. Le stanze di soggiorno hanno pareti di vetro e grandi balconi; i servizi comprendono una rimessa e una sala comune sul tetto.

**Kennedy, Koch, DeMars, Rapson e Brown**  
CASA D'ABITAZIONE SULLA MEMORIAL DRIVE  
*Cambridge, Massachusetts. 1950*







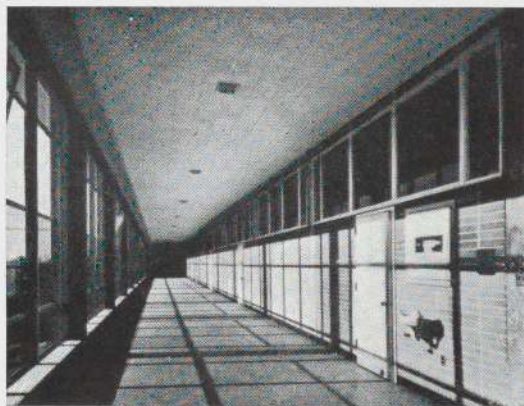


**Ernest J. Kump**

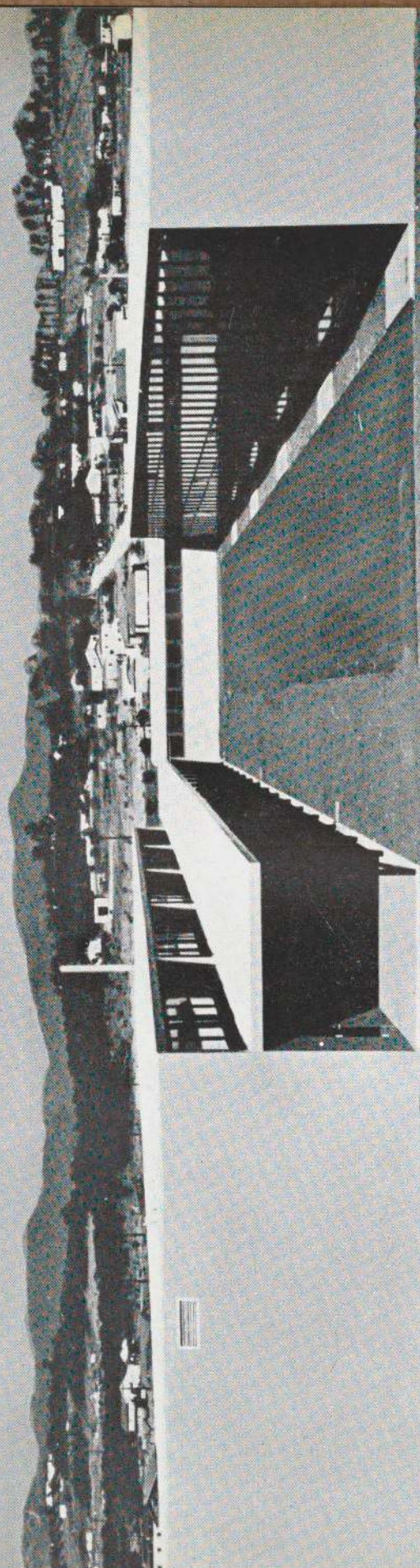
SCUOLA MEDIA DI SAN JOSE

*San Jose, California. 1952*

Ad alcuni dei numerosi edifici di questo vasto complesso scolastico si accede per mezzo di un tunnel sottostante alla strada che taglia in due la zona. I vari edifici, le cui ossature sono costruite in cemento armato, sono provvisti, in corrispondenza delle diverse aule, di pareti di vetro. Una costruzione a parte, per la mensa, serve anche come centro di ricreazione per tutti gli scolari.







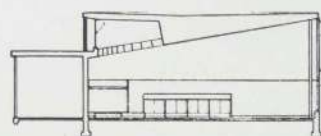
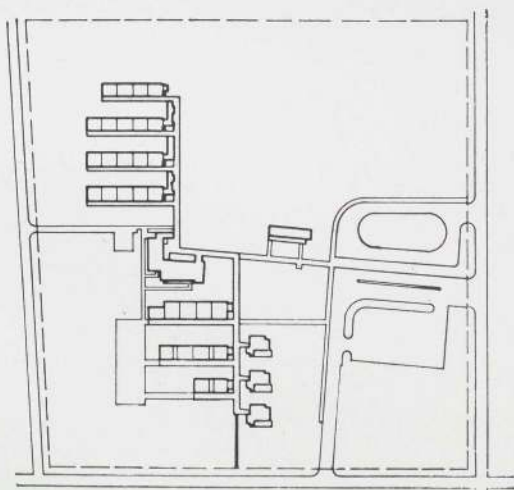
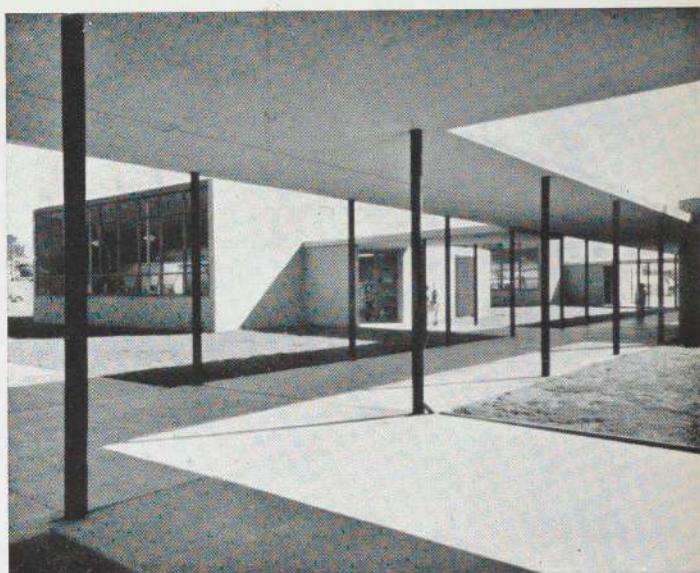


**Maynard Lyndon**

SCUOLA ELEMENTARE DI VISTA

*Vista, California. 1950*

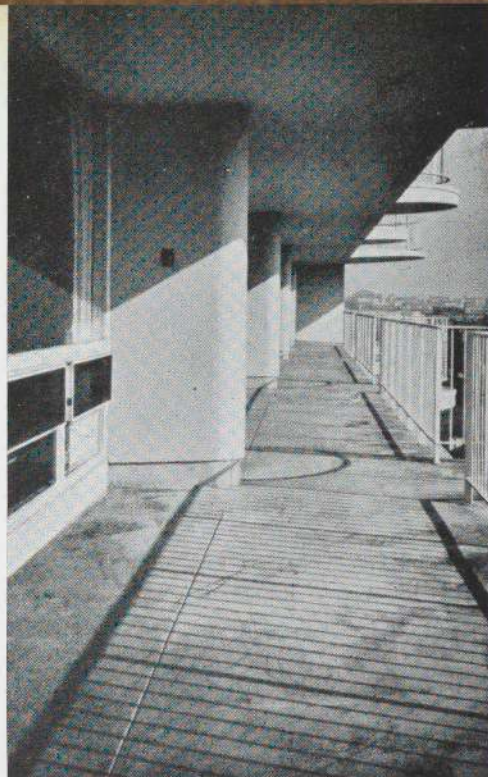
In queste costruzioni ad un solo piano si accede alle varie aule da una passeggiata coperta che collega tutti gli edifici. Una finestra situata al di sopra di un soffitto a lucernario illumina la parte posteriore di ogni aula; la principale sorgente di luce è peraltro costituita, in ogni aula, da una parete di vetro. Le pareti esterne, di stucco, sono bianche con saltuarie note di colore; l'inquadratura panoramica è incompleta.









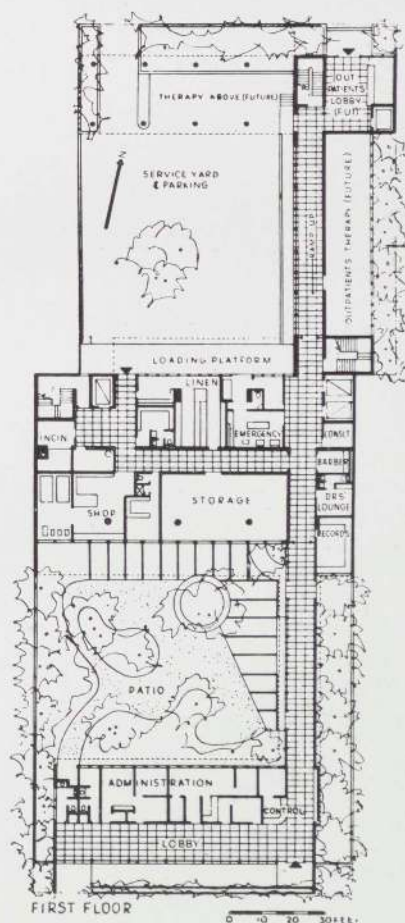


**Eric Mendelsohn**

CENTRO MEDICO MAIMONIDES

*San Francisco, California. 1950*

La maggior parte delle 87 stanze di questa clinica costruita in cemento e in vetro sono orientate a mezzogiorno e danno su balconate a sbalzo, le quali, a loro volta, si affacciano su un cortile panoramico. La visuale è lasciata libera da bianche balastrate di ferro e colonne sporgenti dividono sulla facciata le varie camere a pareti di vetro.

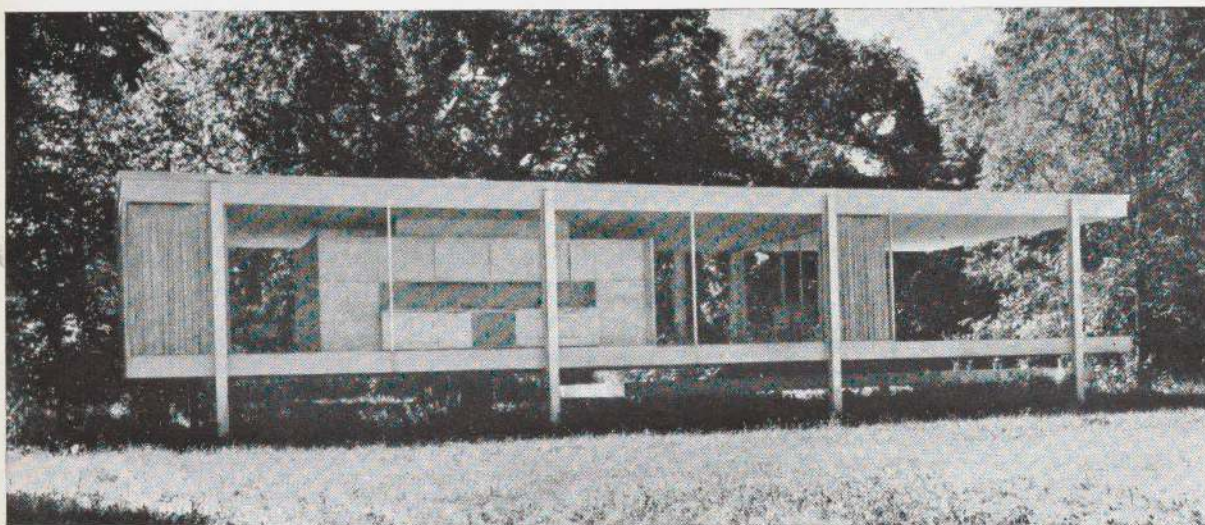




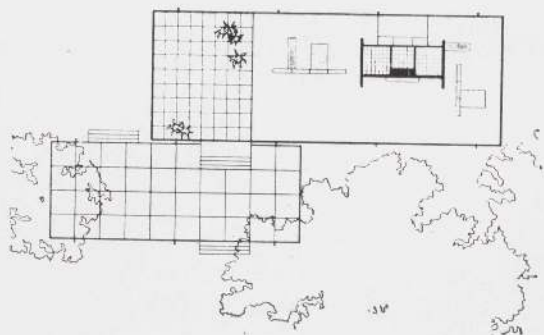
**Ludwig Mies van der Rohe**

CASA PER LA DOTTORESSA EDITH FARNSWORTH

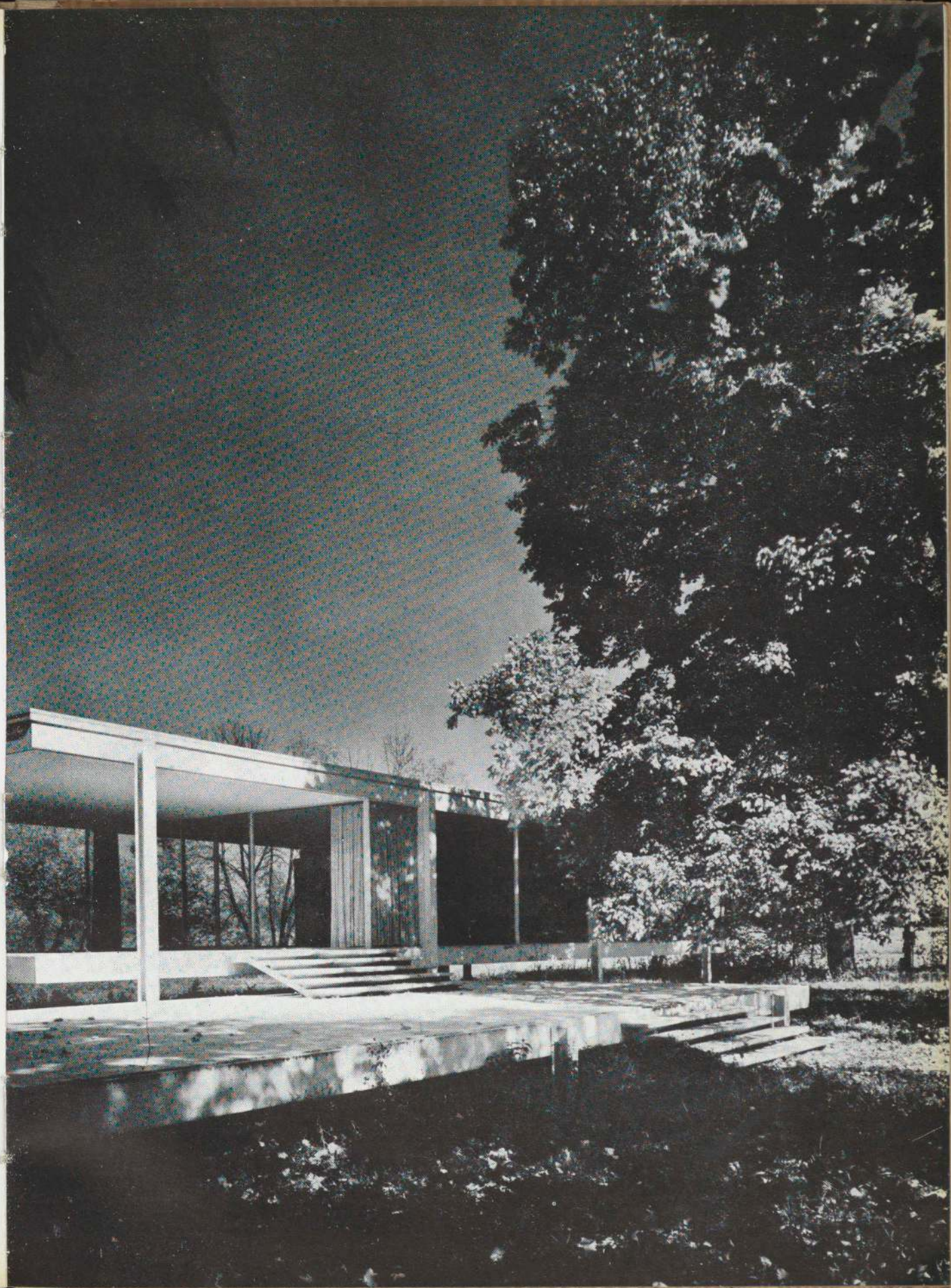
*Plano, Illinois. 1950*



La casa è costituita dai piani del pavimento e del tetto sospesi tra otto montanti d'acciaio, cui sono saldate fasce d'acciaio profilate a U. Una ampia piattaforma, a livello inferiore e da un solo lato della casa, è anch'essa sollevata dal suolo mediante sostegni d'acciaio. Le pareti esterne sono di vetro; un nucleo-servizi a pannelli di legno, sistemato su un lato dell'ambiente, racchiude cucina, stanze da bagno, centrale di riscaldamento e caminetto. L'ossatura d'acciaio è stata levigata a sabbia e verniciata di bianco; i gradini e tutta la pavimentazione sono di travertino italiano.













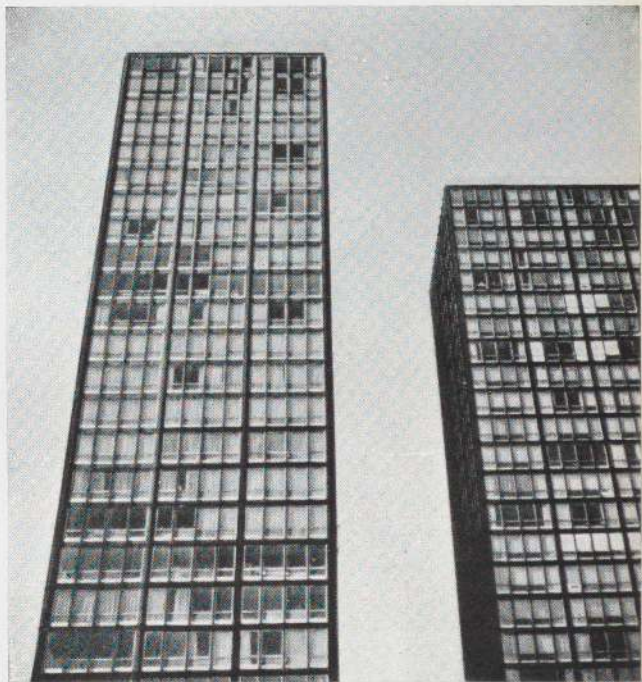
**Ludwig Mies van der Rohe**

Con la collaborazione dello studio Pace e di Holsman, Holsman, Klekamp e Taylor

CASE D'ABITAZIONE SULLA LAKE SHORE DRIVE

*Chicago, Illinois, 1951*

Questi due edifici, di identiche dimensioni, dominano il Lago Michigan. Le pareti esterne sono completamente di vetro. Entrambi gli edifici si sviluppano per 26 piani su un'ossatura d'acciaio. Elementi d'acciaio ad I, applicati alle facciate, fungono da infissi per le finestre e si compongono in strisce verticali decorative, la cui densità varia col variare del punto d'osservazione. Per dare un colore uniforme alle facciate di vetro, i vari appartamenti sono stati provvisti di tende grigie (anziché di *veneziane*). Gli inquilini possono installare le proprie tende dietro a quelle comuni a tutti gli appartamenti. C'è una rimessa sotterranea e i due edifici sono collegati da una passeggiata coperta. Tutti gli elementi d'acciaio sono verniciati in nero; gli elementi delle finestre sono d'alluminio. Gli edifici poggiano alla base su una piattaforma di travertino.





**Ludwig Mies van der Rohe**

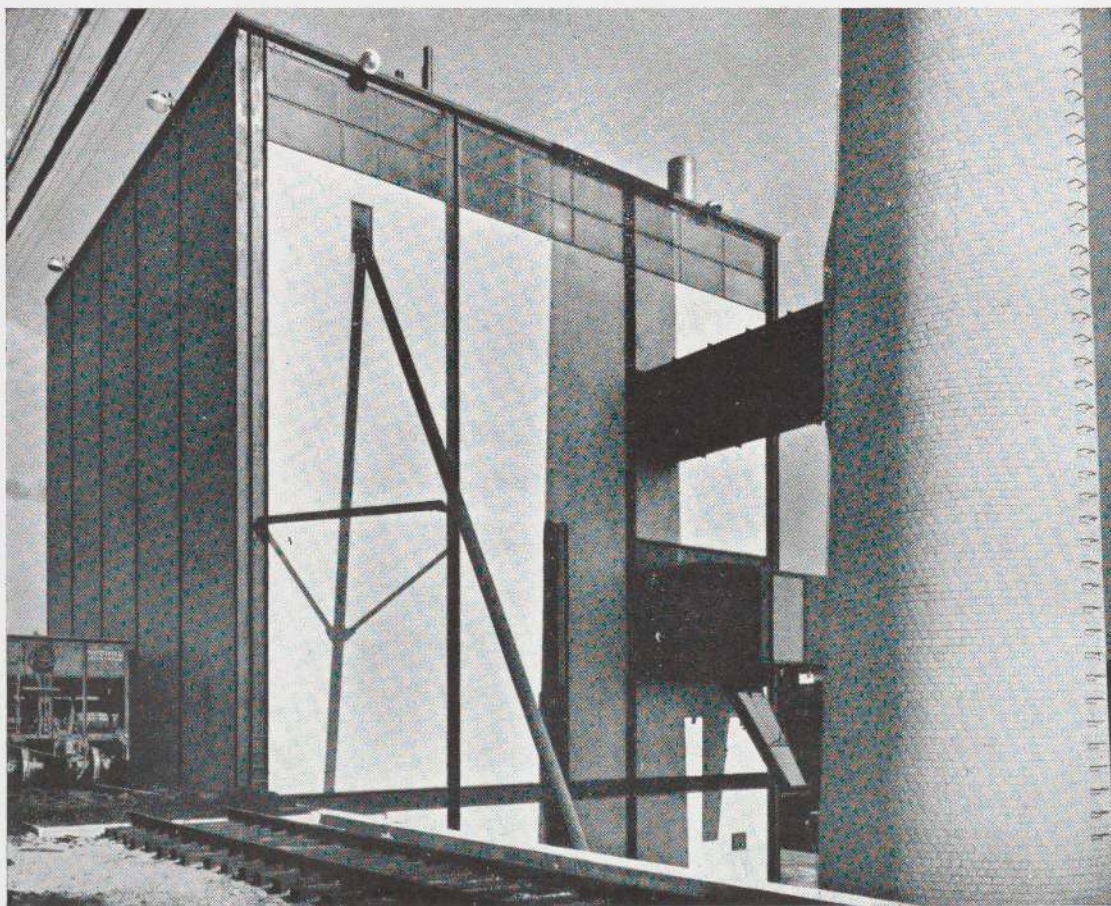
Con la consulenza di Sargent e Lundy  
e di Frank J. Kornacker.

IMPIANTO CALDAIE

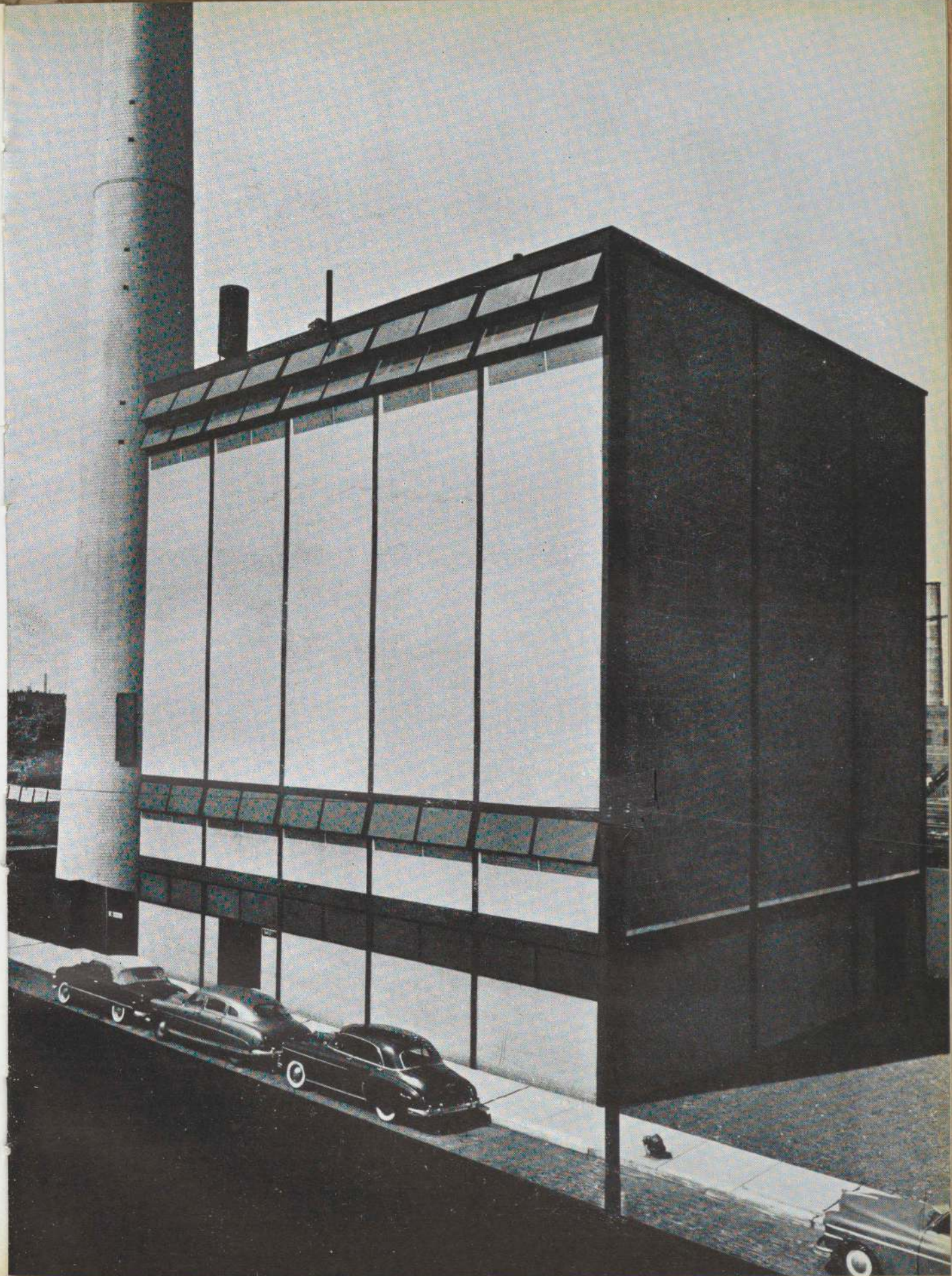
DELL'ILLINOIS INSTITUTE OF TECHNOLOGY

*Chicago, Illinois. 1950*

Simile nei particolari agli edifici scolastici disegnati da Mies per l'Illinois Institute of Technology, questo impianto caldaie è costituito da un'ossatura d'acciaio riempita sugli elevati maggiori di pannelli di mattoni rosso-giallastri.









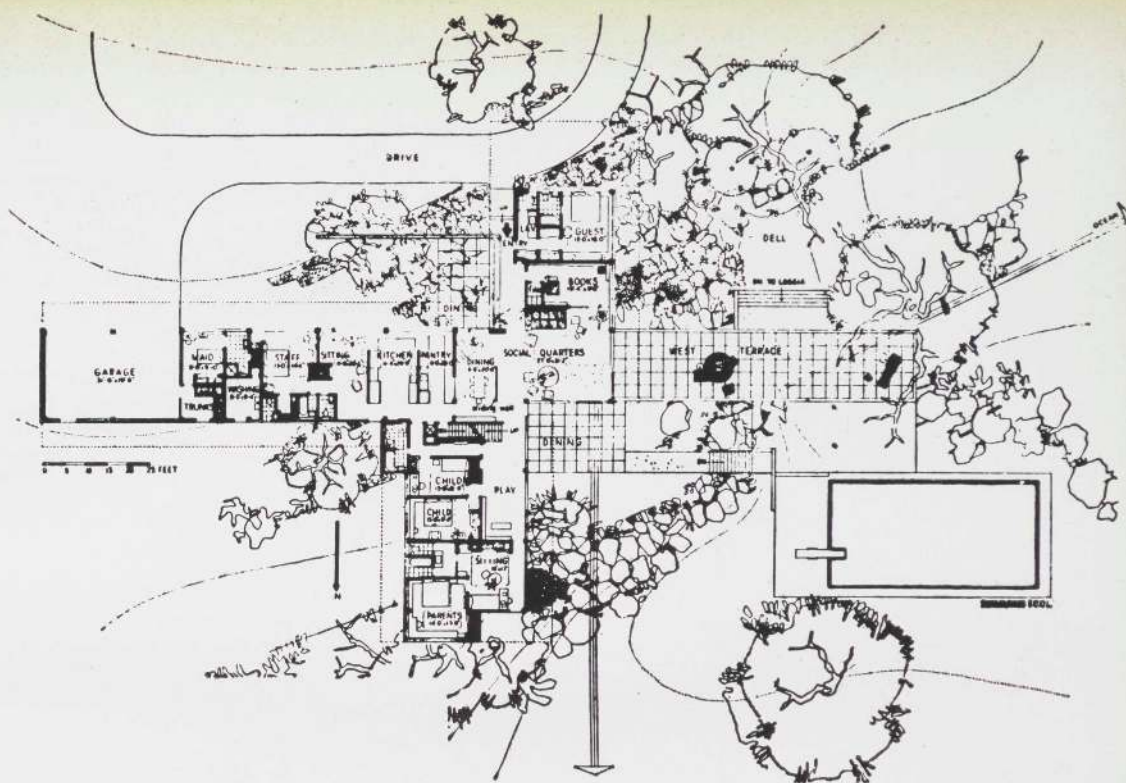
Richard J. Neutra

CASA PER WARREN TREMAINE

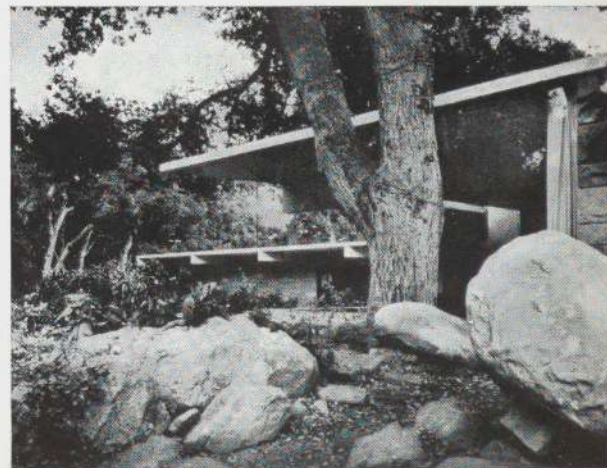
*Montecito, California. 1949*



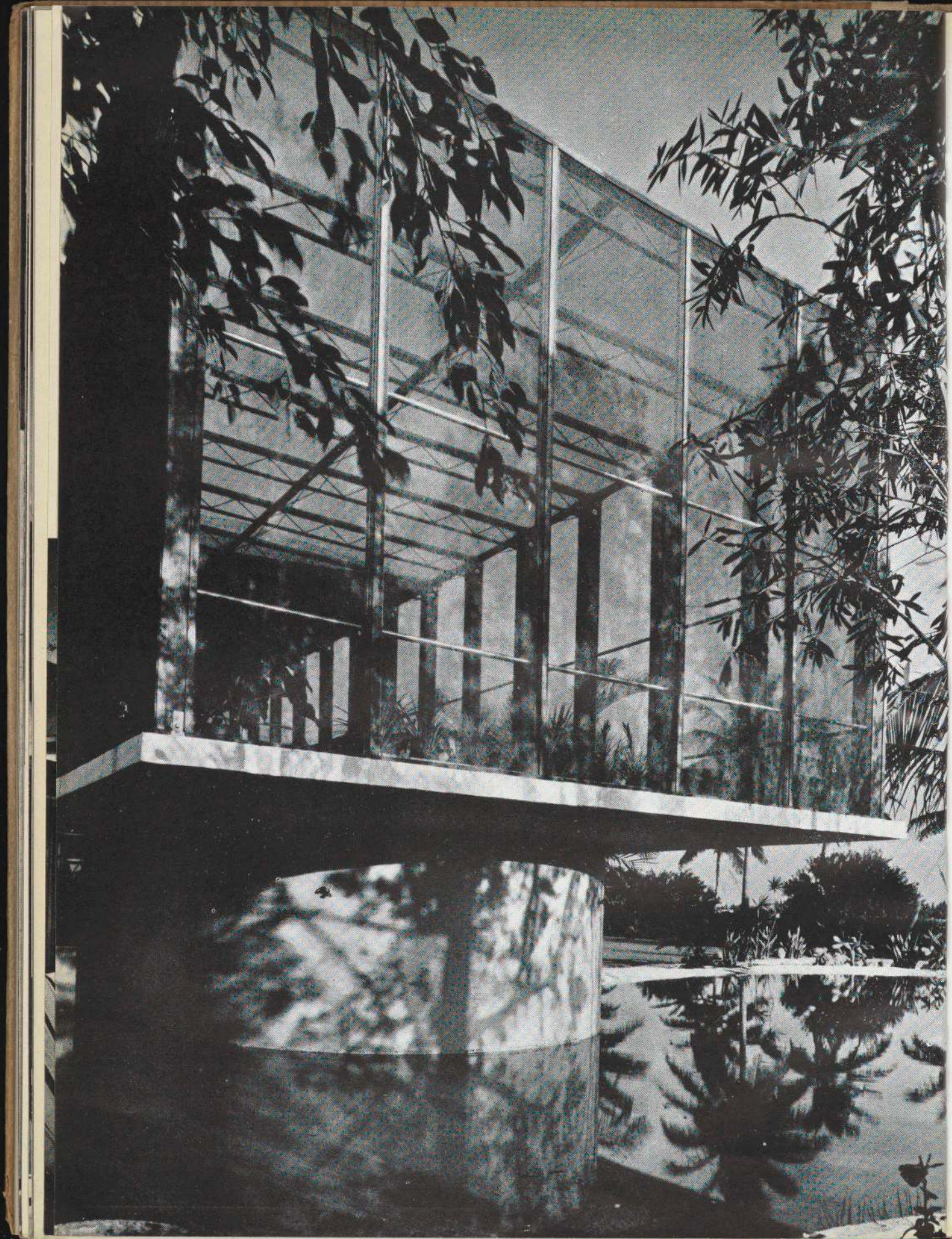




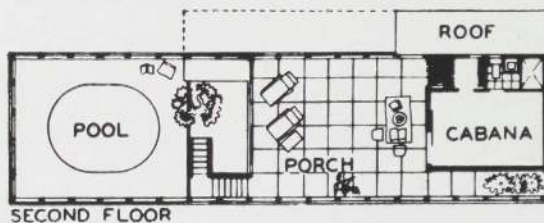
Al centro di una pianta dal caratteristico profilo a girandola è sistemata un'area da pranzo-soggiorno; camere da letto, servizi e il padiglione con la piscina trovano posto in altrettante ali separate irradianti dal nucleo centrale. La copertura consta di un foglio sottile che poggia su robusti sostegni e montanti di cemento armato, levigati a sabbia o imbiancati. Le pareti in muratura sono di arenaria rosso-giallastra.











Igor Polevitsky

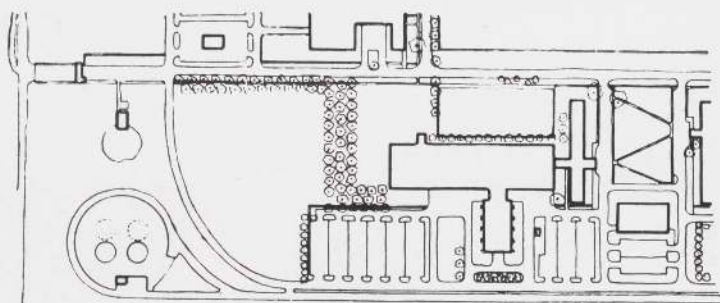
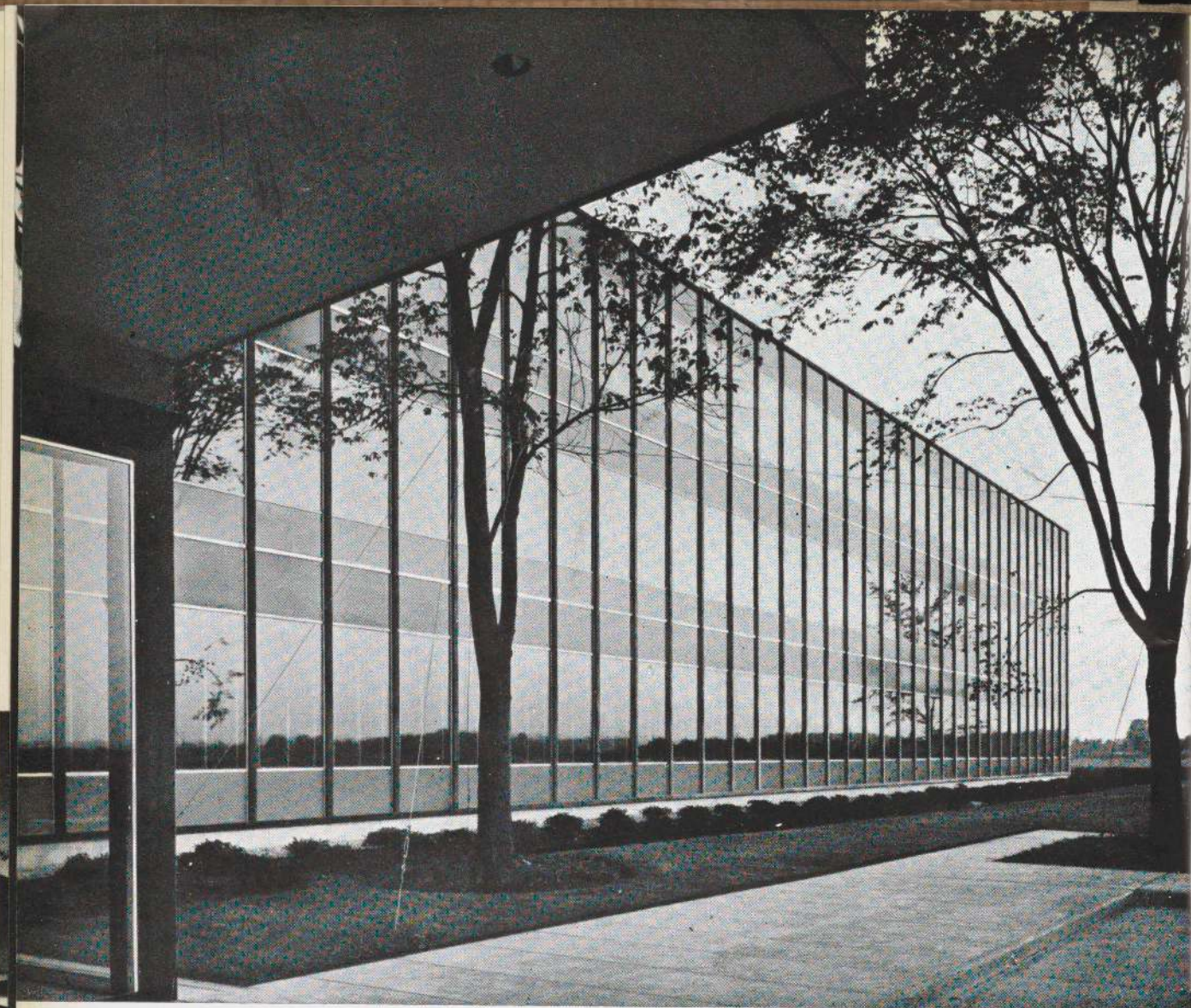
CASA PER MICHAEL HELLER

*Miami, Florida. 1949*

Massicci muri di cemento colorati in azzurro pallido sostengono un'ossatura di legno ed acciaio racchiusa in un riempimento di materia plastica trasparente: due terzi della casa rimangono aperti alla luce esterna. Una piscina a forma ovale, superiore al livello del suolo, e una grande pianta sono racchiuse tra la copertura e le pareti di materiale plastico.







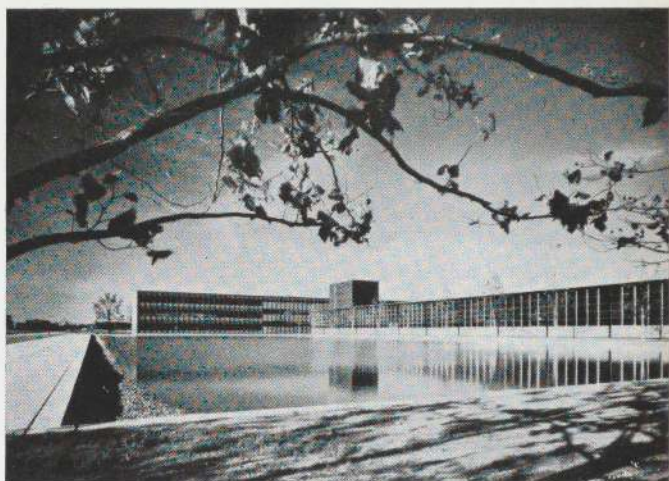
Saarinen, Saarinen e Soci

con la collaborazione della Smith, Hinchman e Grills, Inc.

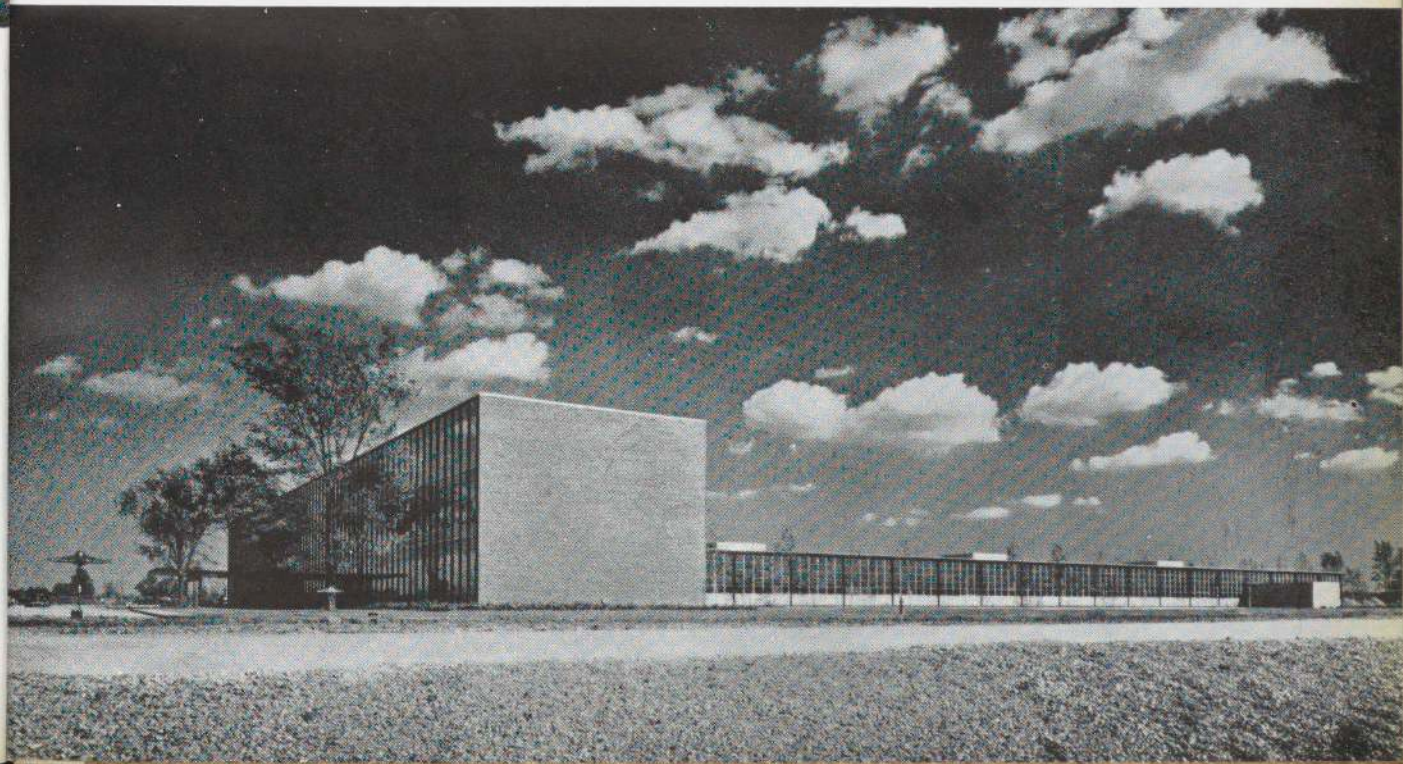
CENTRO TECNICO DELLA GENERAL MOTORS

*Detroit, Michigan. 1951*





Costruiti su ossature d'acciaio riempite con mattoni e vetro, questi tre edifici costituiscono il primo nucleo del Centro Tecnico della General Motors. I mattoni lucidissimi impiegati nella costruzione sono disposti in tinte varianti dall'arancione bruciato al blu acceso. Il palazzo degli uffici, adiacente ad una piscina rettangolare, è dotato di finestre fisse; la vetrata di vetro verdolino termoresistente, montata su elementi smaltati in grigio-scuro, è fissata permanentemente. Gli impianti di condizionamento dell'aria e di illuminazione sono sistemati nell'intelaiatura a griglia dei soffitti. Le grandiose ciminiere allineate su entrambi i lati del padiglione del dinamometro (nelle due pagine seguenti) fungono da tubi di scappamento per i gas combusti dai motori.



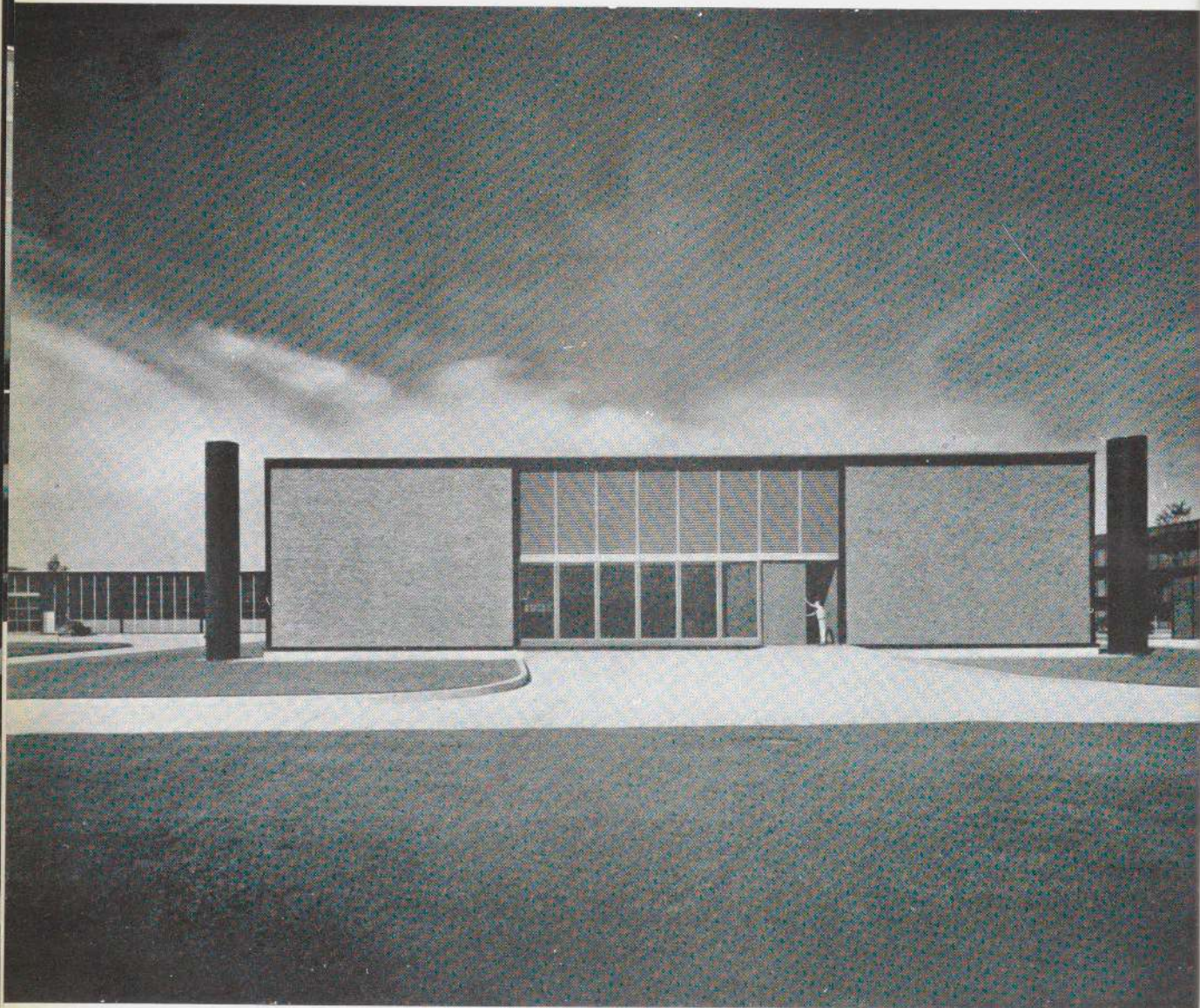


Saarinen, Saarinen e Soci

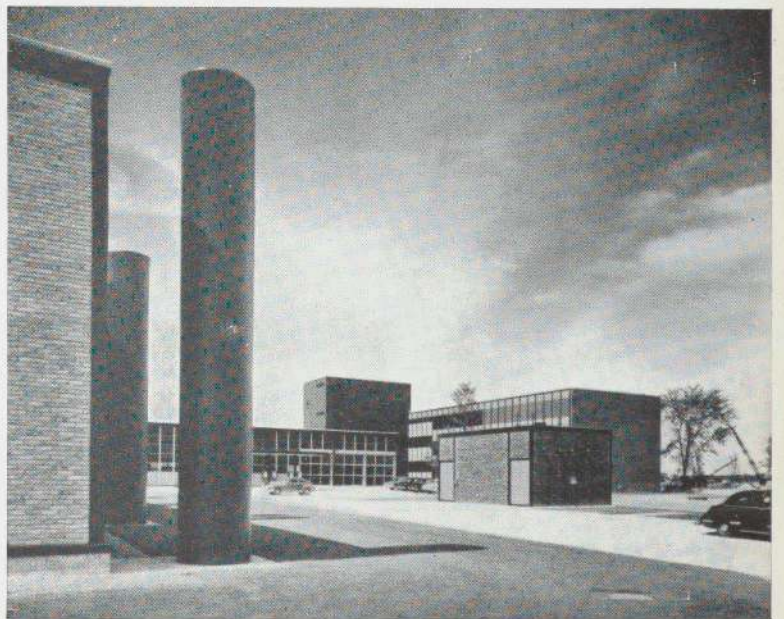
con la collaborazione della Smith, Hinchman e Grylls, Inc.

CENTRO TECNICO DELLA GENERAL MOTORS

*Detroit, Michigan. 1951*







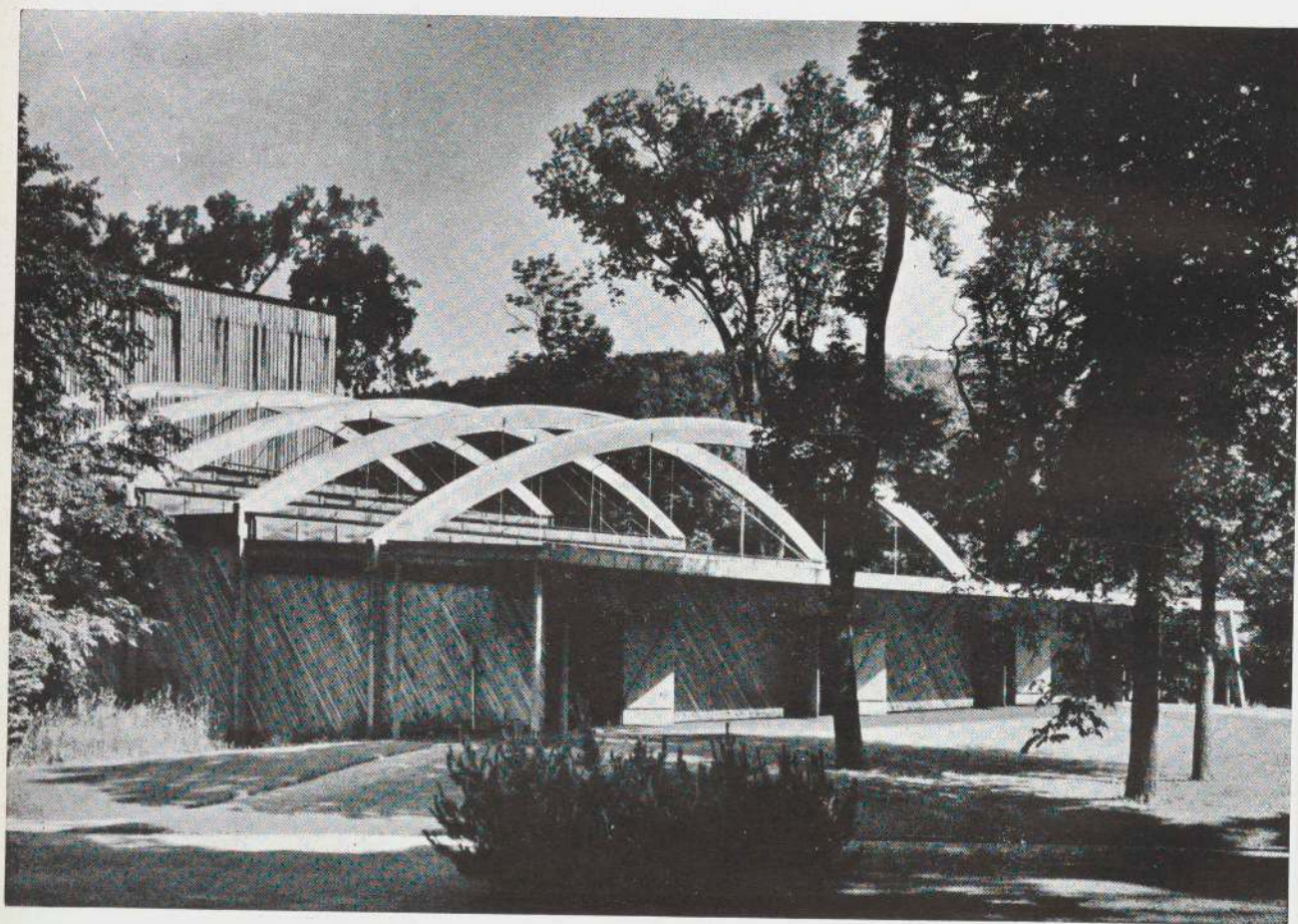


**Saarinen, Swanson e Saarinen**

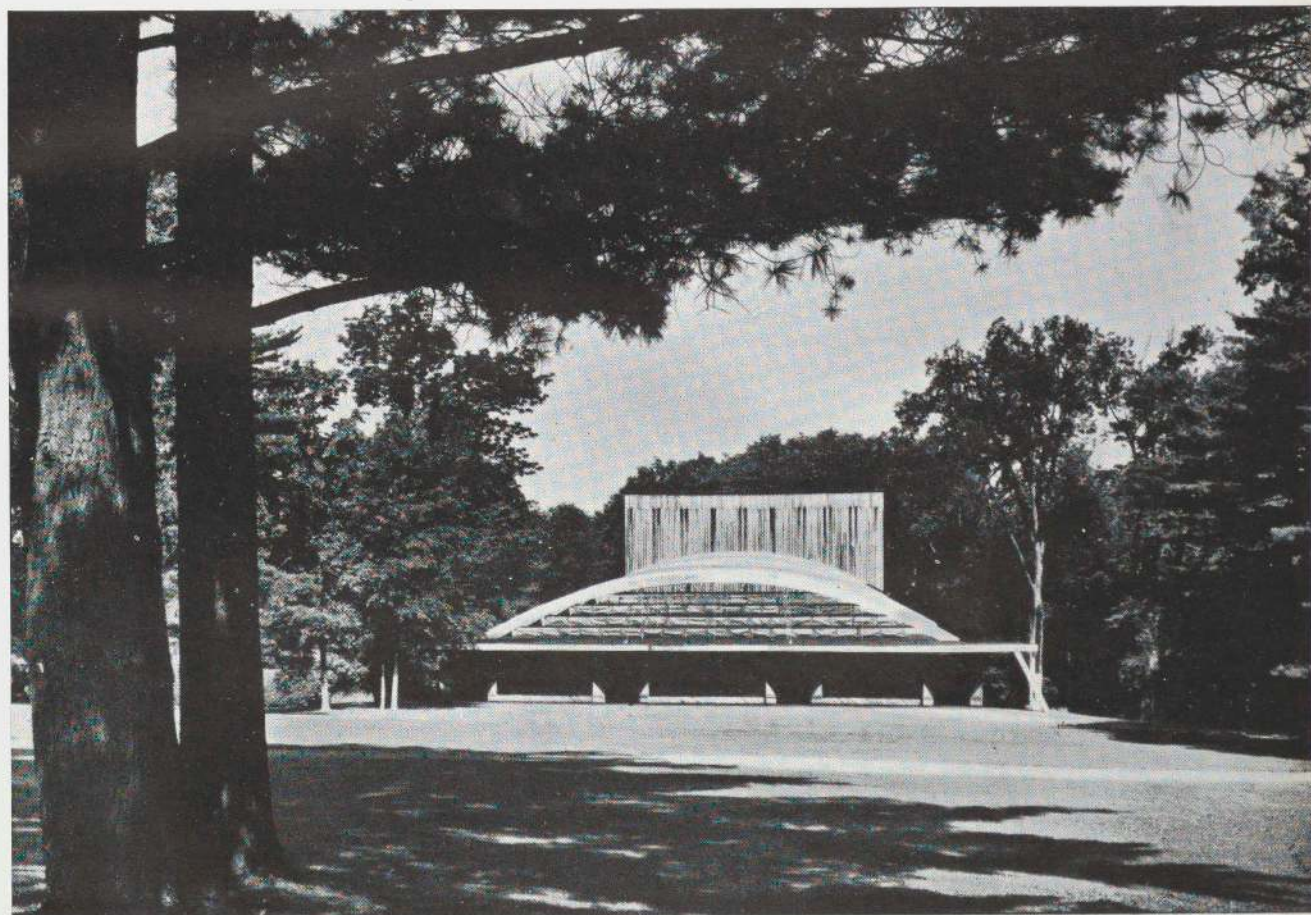
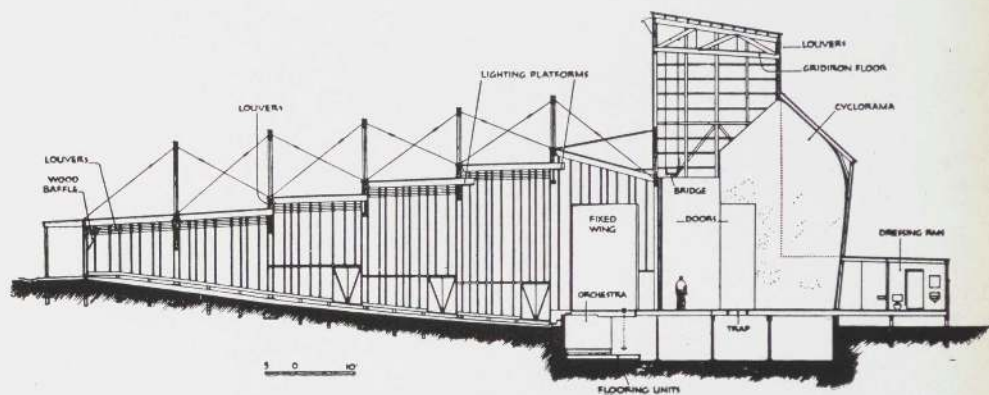
PADIGLIONE DELL'OPERA PER IL BERKSHIRE MUSIC CENTER

*Stockbridge, Massachusetts. 1941*

In questo padiglione hanno luogo esecuzioni di opere minori e concerti orchestrali del Berkshire Music Center. Un auditorio di volume sufficientemente ampio è stato realizzato lasciando esposte, sopra il tetto, una serie di capriate con arco di legno laminato. La copertura inclinata poggia sui piani delle catene delle capriate (che fungono pure da travi) e favorisce una eguale distribuzione delle onde sonore.







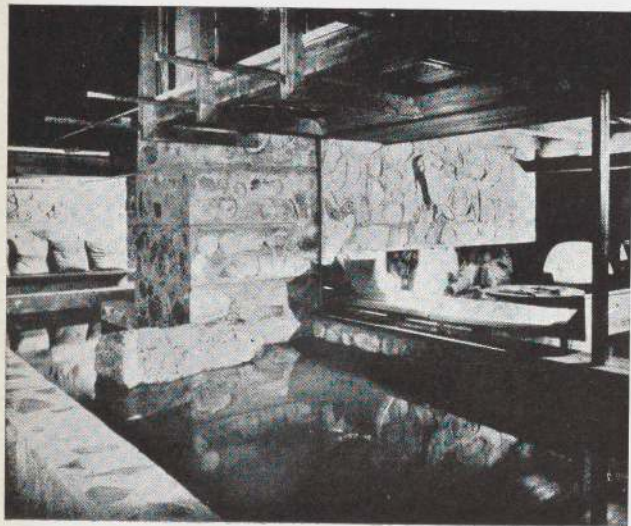
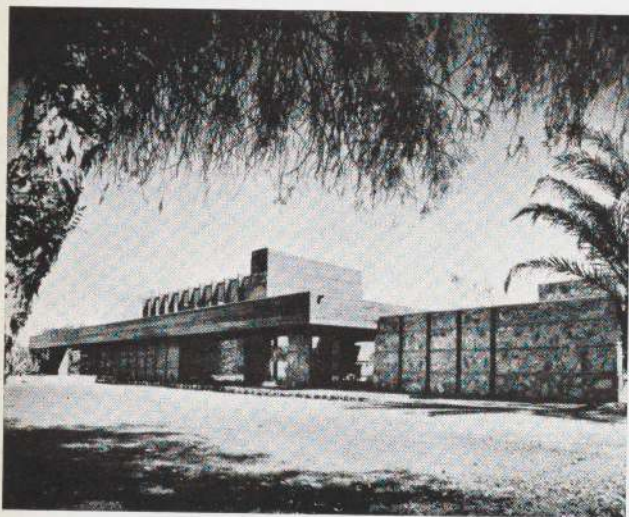


Schweikher ed Elting

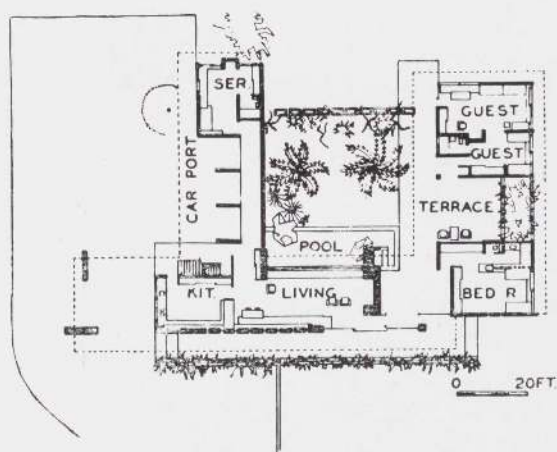
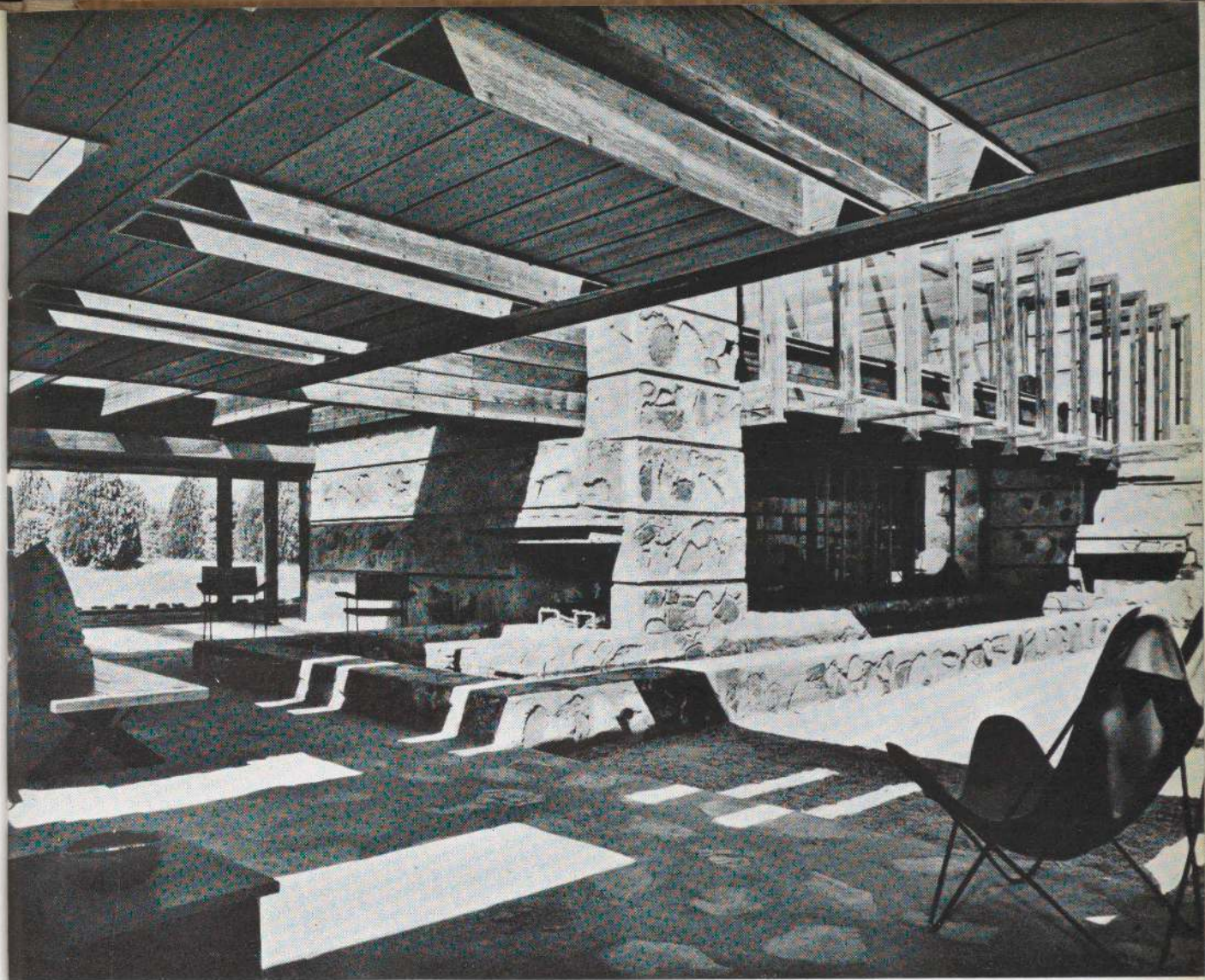
CASA PER LOUIS C. UPTON

*Paradise Valley, Arizona. 1950*

Quattro unità separate — soggiorno e servizi, appartamento padronale, alloggio per gli ospiti e camere per la servitù — si raccolgono sotto un tetto unico che dà riparo anche a piccoli ambienti esterni. Tutti i vani abitati danno su un giardino piantato a cactus e su una vasca nella quale si riflette un caminetto e che fiancheggia la grande stanza di soggiorno. I muri sono costruiti in pietra e cemento. Il solario tralicciato è chiuso in una intelaiatura di rame.



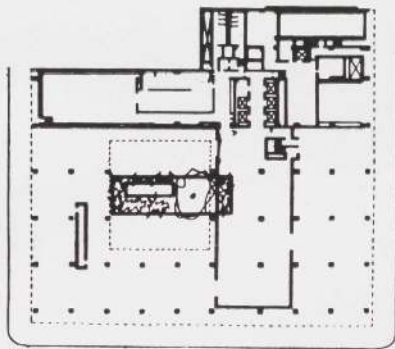












**Skidmore, Owings e Merrill**

Capo disegnatore: Gordon Bunschaft

LEVER HOUSE

*New York. 1952*

I soli ambienti chiusi al pianterreno di questo palazzo per gli uffici dei Fratelli Lever sono l'anticamera e i locali di esposizione. Il restante spazio è tutto a marciapiedi e a giardino. Dagli edifici adiacenti si può vedere, al terzo piano, il ristorante per gli impiegati con la sua terrazza panoramica a tetto. La torre di 24 piani è rivestita di acciaio inossidabile e di vetro verde-azzurro termoresistente (1404 elementi di vetro). Per la pulizia delle finestre c'è una *gondola* manovrabile assicurata alla sommità della torre.

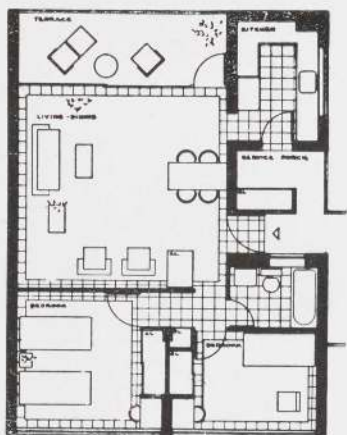




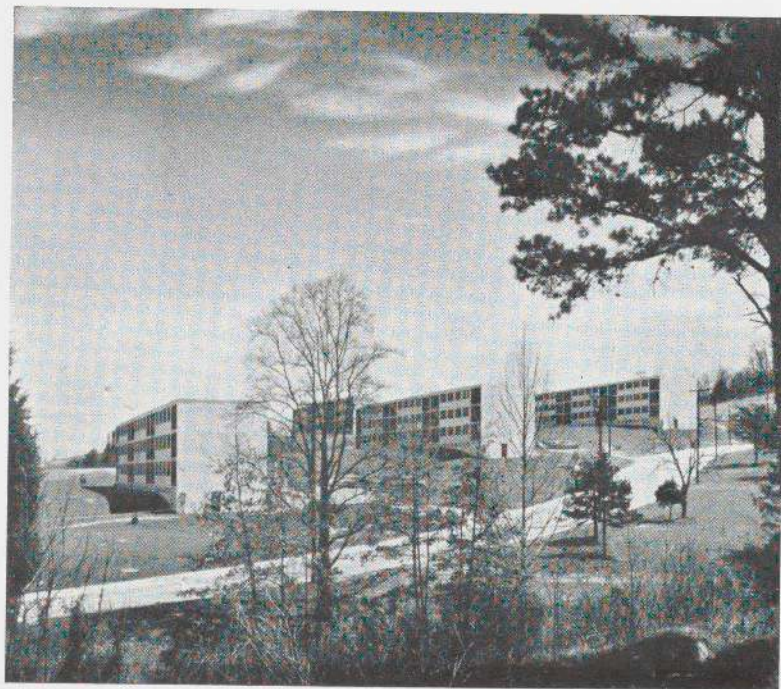
**Skidmore, Owings e Merrill**

CASE D'ABITAZIONE CON GIARDINI

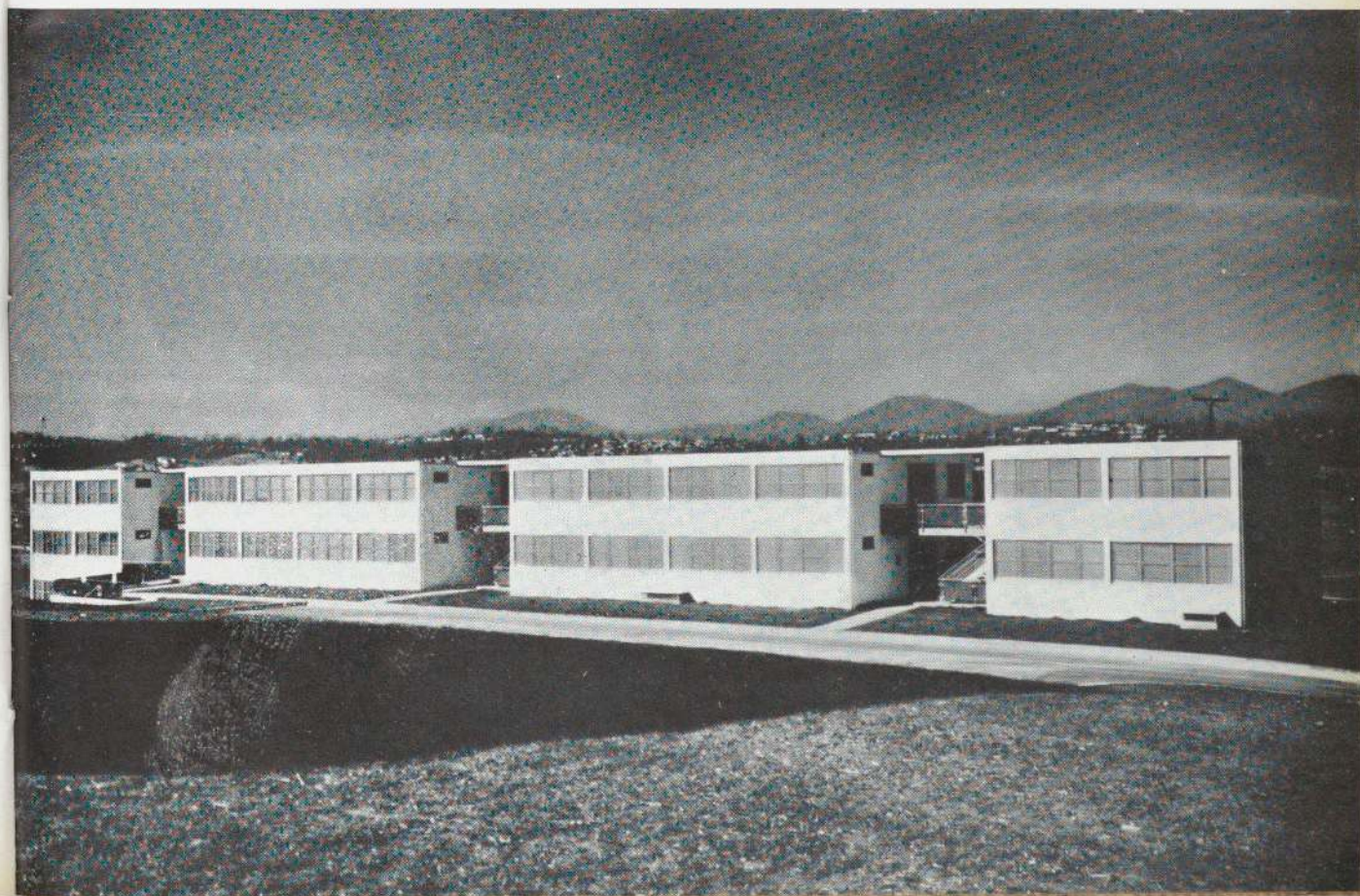
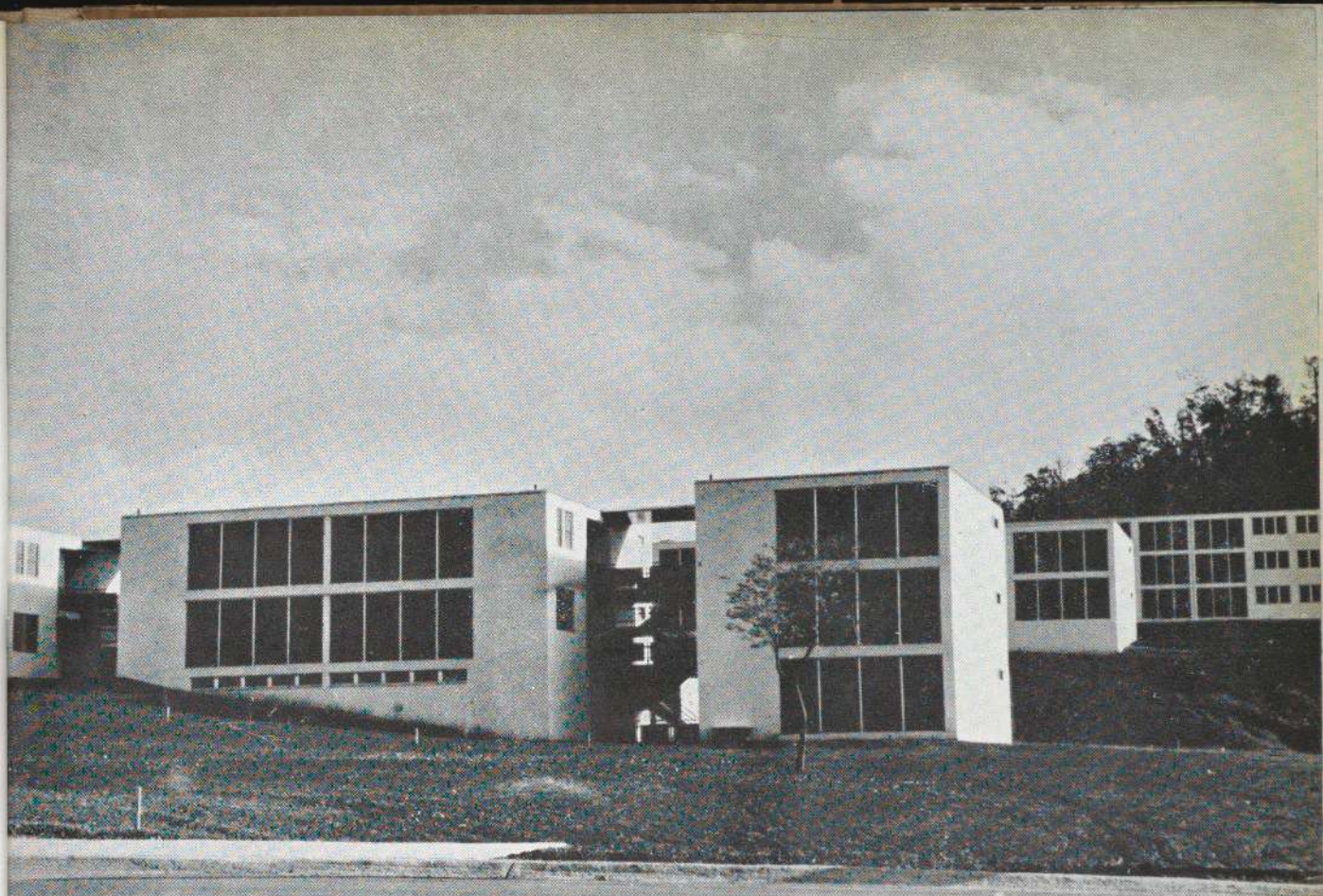
*Oak Ridge, Tennessee. 1950*



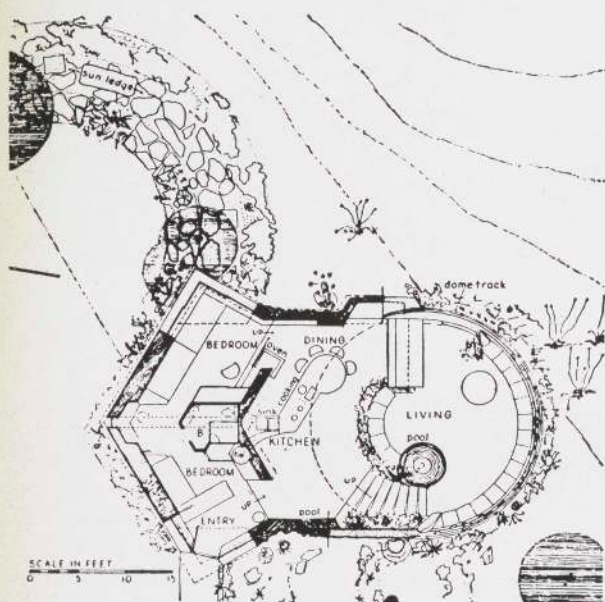
Dei 415 appartamenti di questo complesso di edifici, 24 comprendono una sola stanza da letto; gli altri ne hanno due. Quasi tutte le stanze di soggiorno dispongono di balconi separati. Alle cucine si può accedere direttamente da un portoncino di servizio. L'inquadratura panoramica è incompleta.











**Paolo Soleri e Mark Mills**

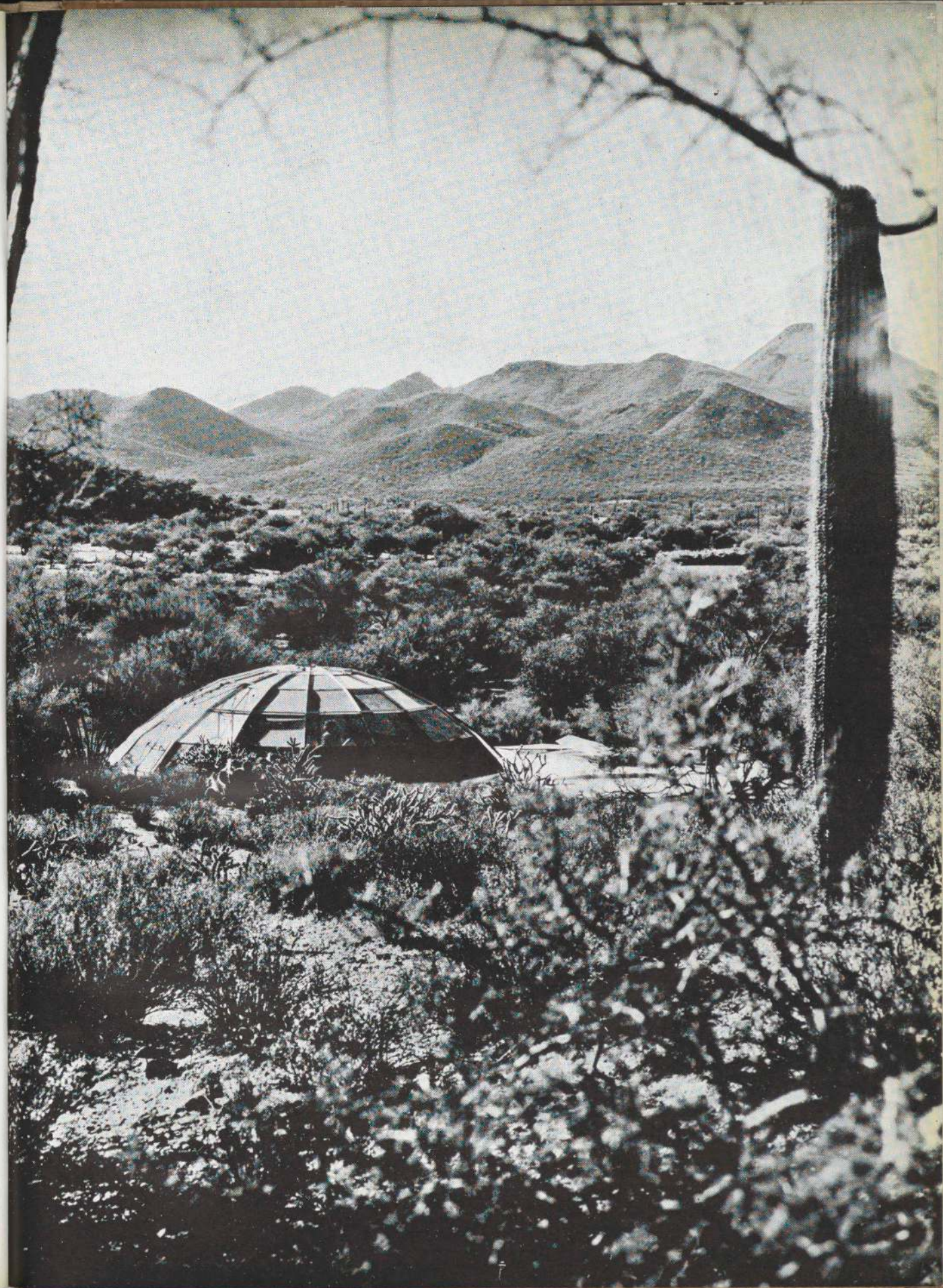
**CASA NEL DESERTO**

*Cave Creek, Arizona. 1951*

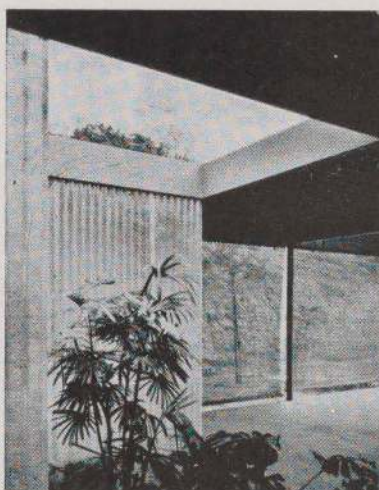
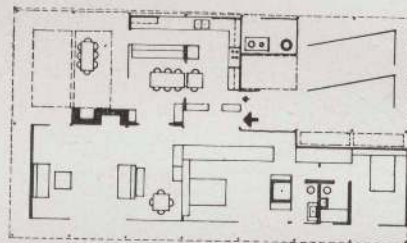
Una cupola di vetro e d'alluminio copre la maggior parte dello spazio abitabile; le camere da letto e i servizi sono ricavati nel basamento di pietra incassato sul fianco del pendio. La cupola è costituita da due semisezioni, sovrapponibili con un semplice movimento rotatorio; la semisezione esterna è verniciata in alluminio onde garantire una buona protezione dai raggi solari. Un tubo di rame perimetrale irrorà un fresco velo d'acqua ed una rampa di cemento sotto la scala porta l'acqua dalla fontanella della stanza di soggiorno al giardino circostante.











**Raphael Soriano**

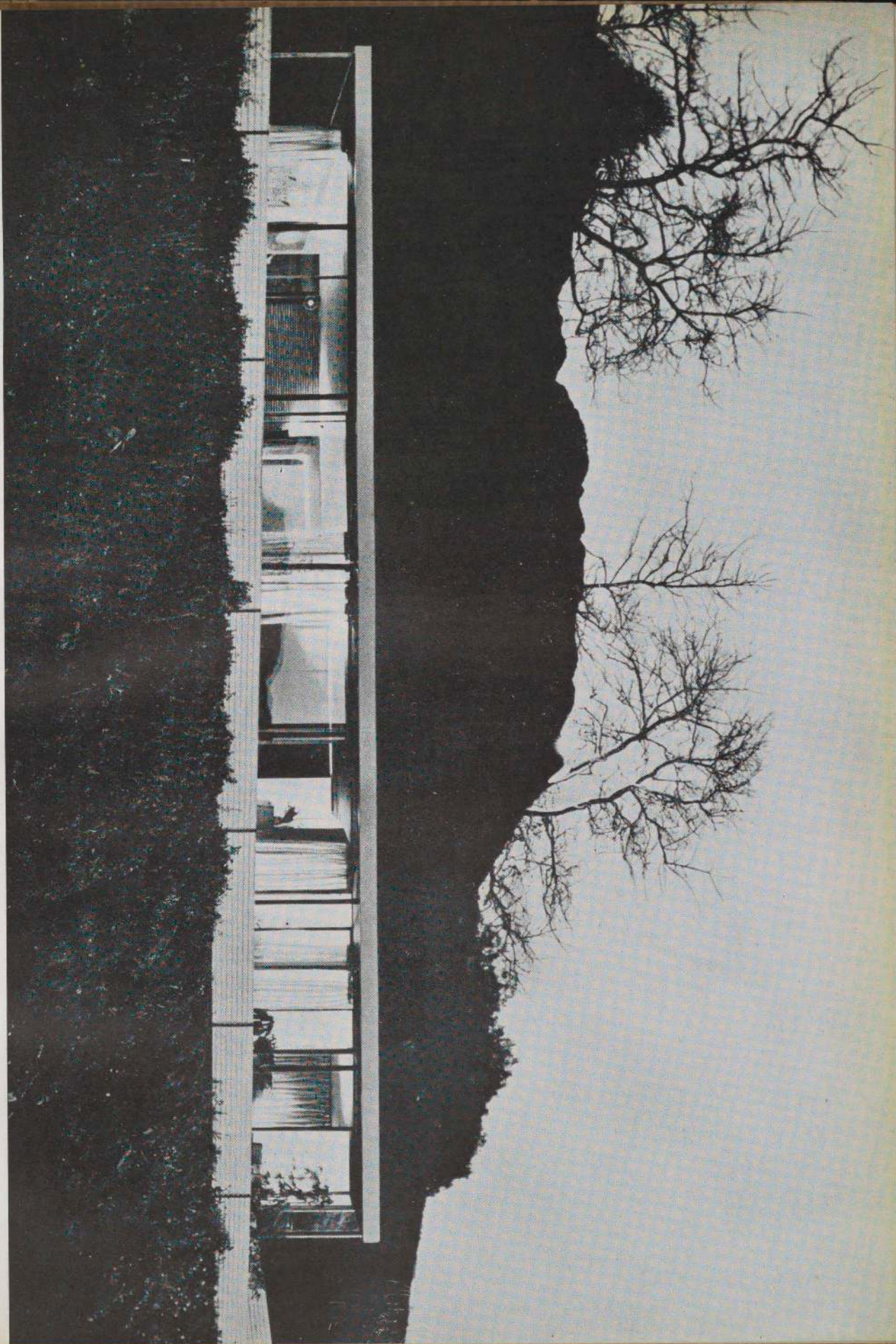
CASA SPERIMENTALE

COSTRUITA PER CONTO DELLA RIVISTA  
ARTS AND ARCHITECTURE

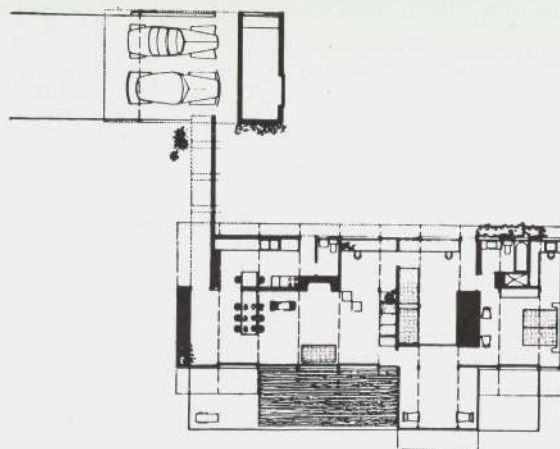
*Los Angeles, California. 1950*

Le colonne sono verniciate in blu; la fascia e la parte visibile dell'ossatura in rosso acceso; gli elementi di materiale plastico ondulato in giallo chiaro. Il piano di copertura è portato da colonne d'acciaio disposte sul modulo di 10 piedi per 20, e la distribuzione dello spazio fra le varie stanze è determinata dalla disposizione dei pannelli prefabbricati che servono da divisori interni.







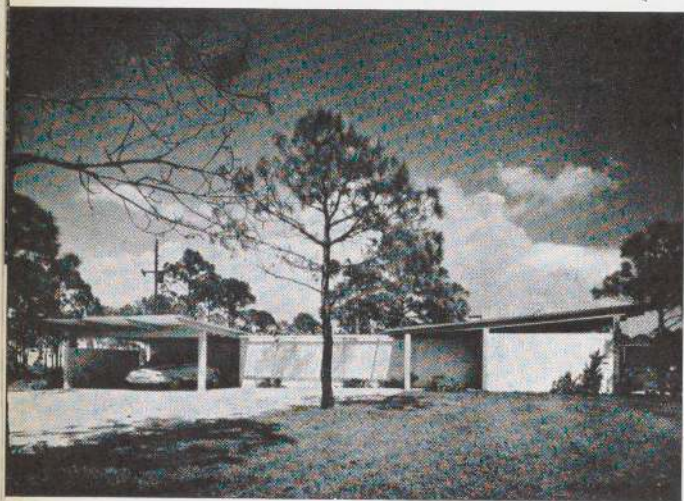


### **Twitchell e Rudolph**

CASA PER ALBERT SIEGRIST

*Venice, Florida. 1949*

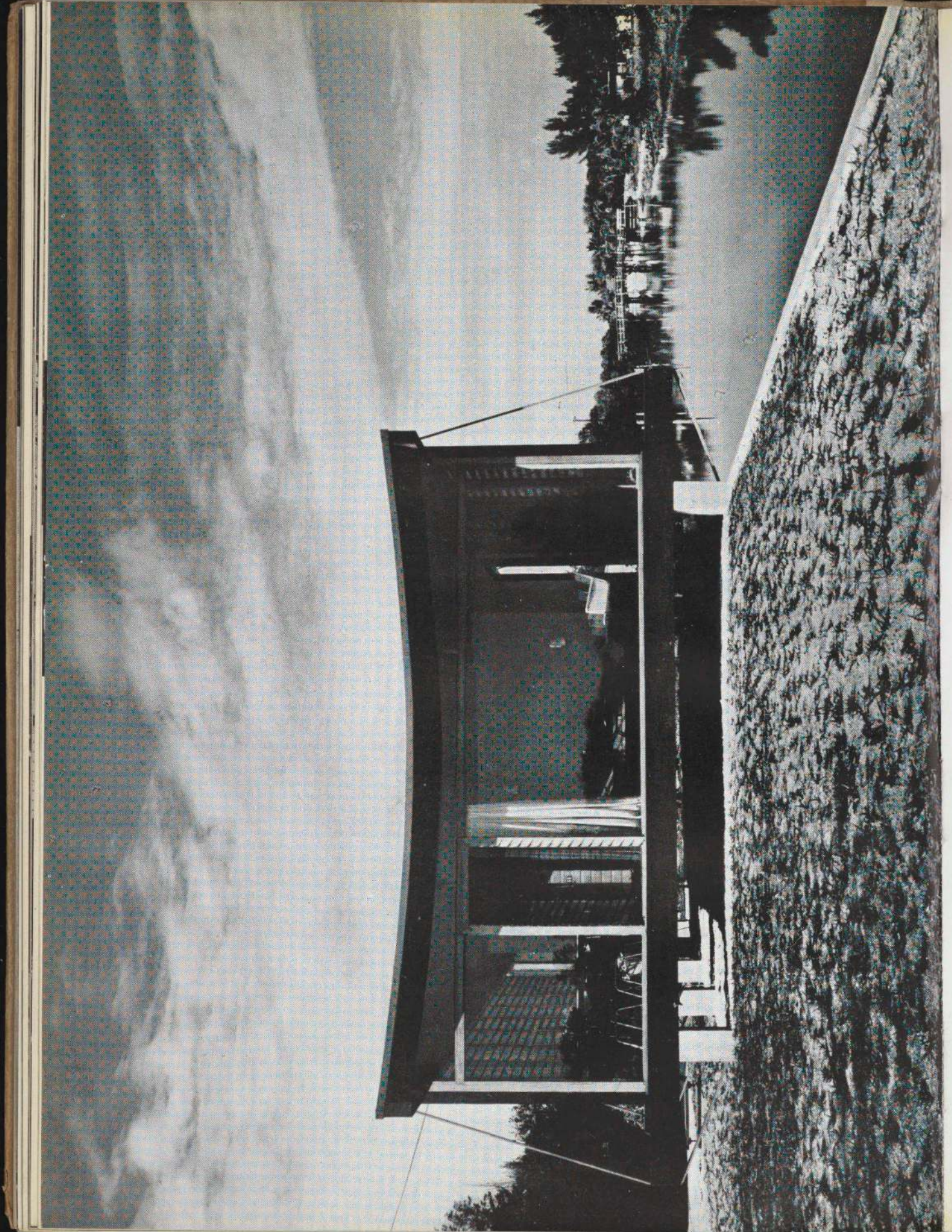
L'ossatura portante di legno di cedro è completata da blocchi di conglomerato e fogli di cristallo; le dieci strutture portanti, visibili anche all'interno della casa, sono collegate sul lato sud da una fascia continua di legno, destinata pure a nascondere le guide dei pannelli scorrevoli di vetro. Le stanze principali sono a mezzogiorno e si specchiano in una vasca. Il portico recintato è protetto da una copertura in parte di vetro.











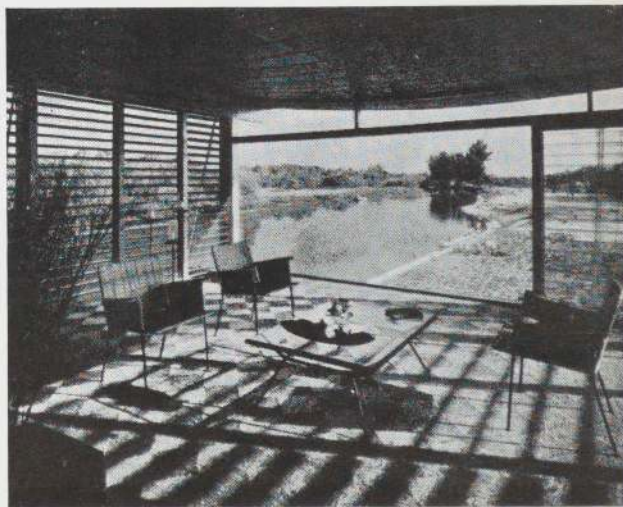
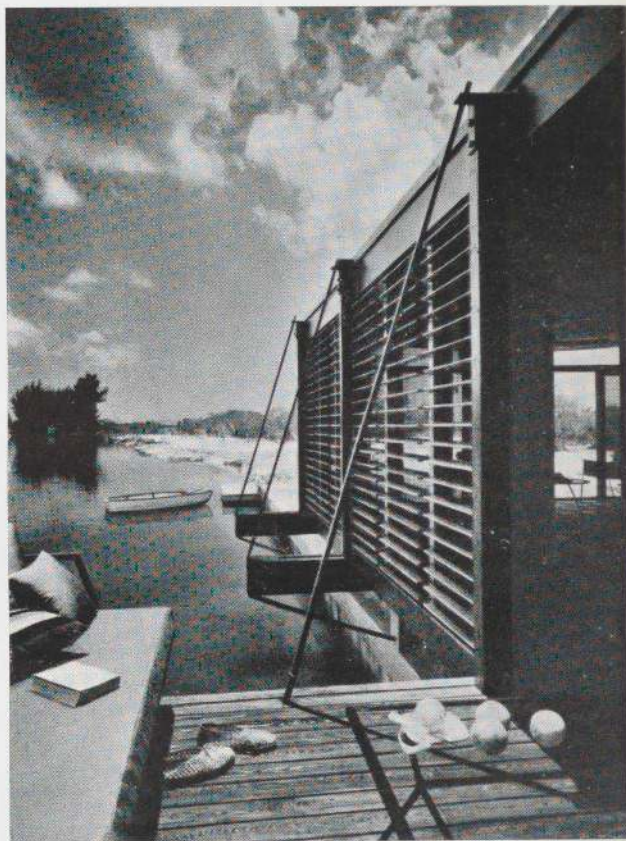
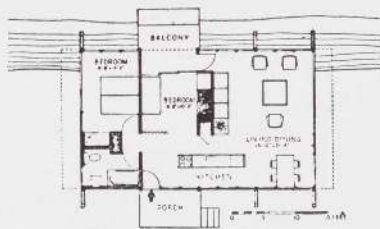


**Twitchell e Rudolph**

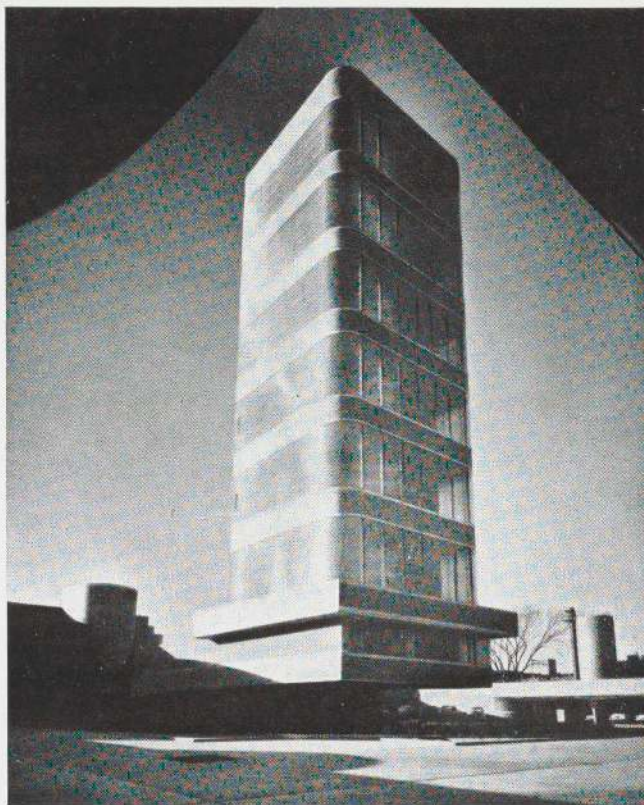
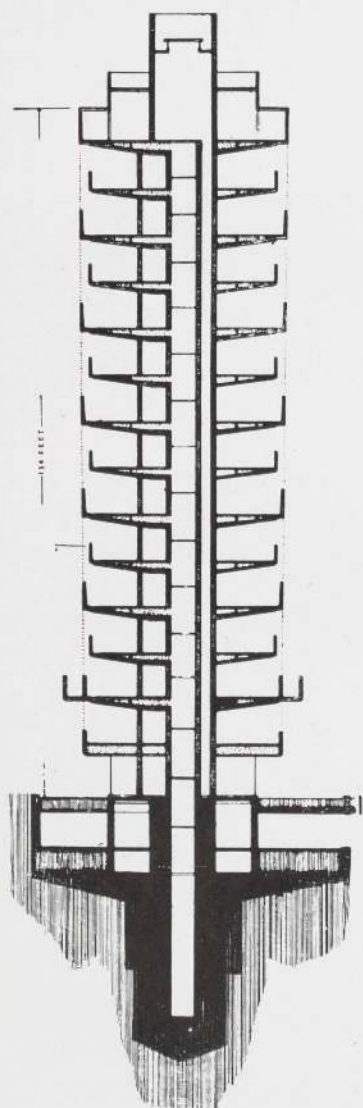
CASA PER W. R. HEALY

*Sarasota, Florida. 1950*

Questo padiglione, costruito ai margini di un bayou della Florida, presenta una combinazione di elementi strutturali di legno con una copertura di materiale plastico isolante e dilatabile in funzione della temperatura. La copertura è costituita da elementi piatti di acciaio sospesi a catenaria e portanti pannelli di fibra con uno strato di *cocoon* (materia plastica isolante usata dalla Marina per la conservazione delle attrezzature immagazzinate) applicato su entrambe le facce. I prospetti nord e sud sono di vetro; gli elevati a levante e a ponente sono chiusi da persiane di legno lamellari regolabili.







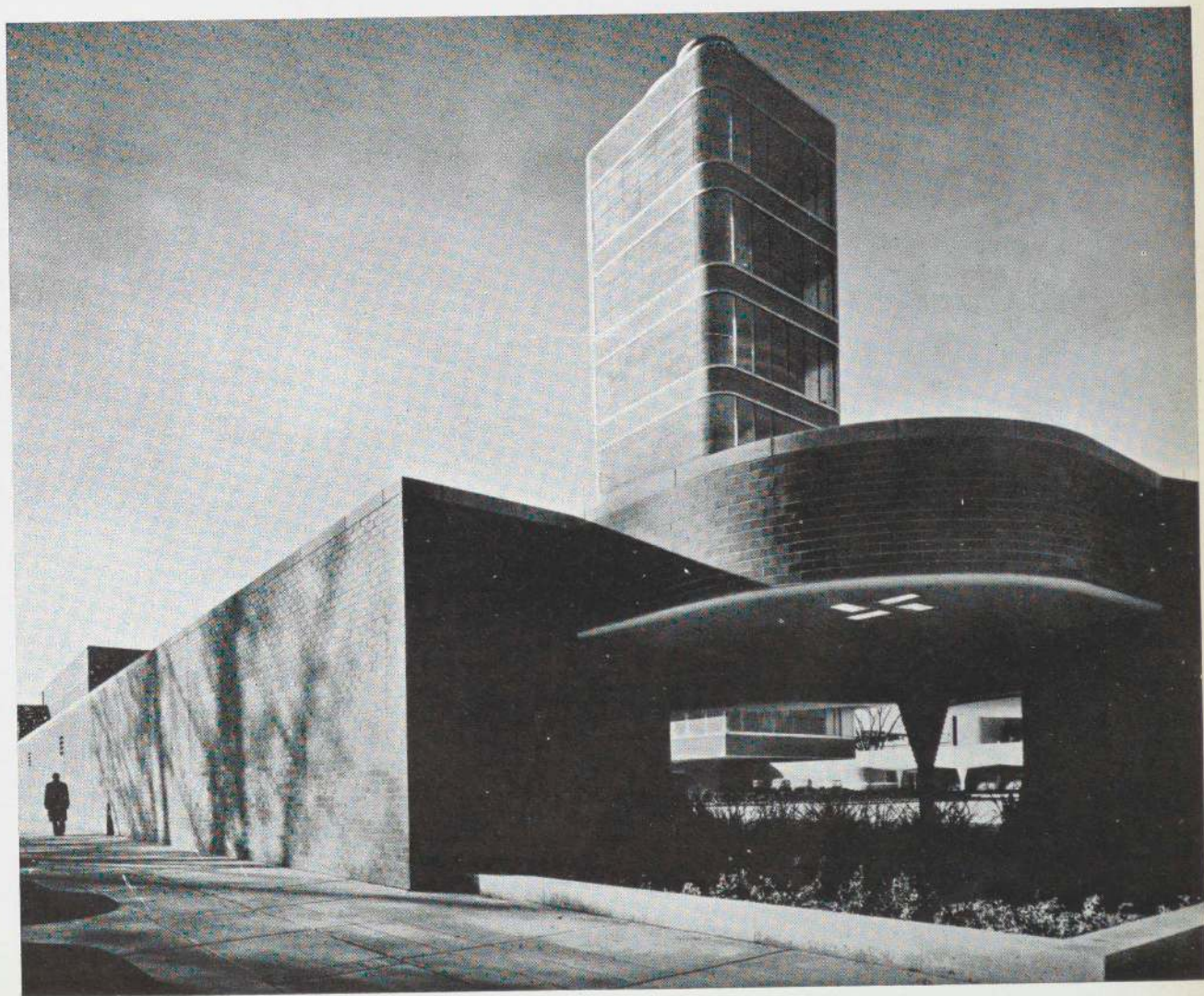
Frank Lloyd Wright

LABORATORIO PER LA JOHNSON WAX COMPANY

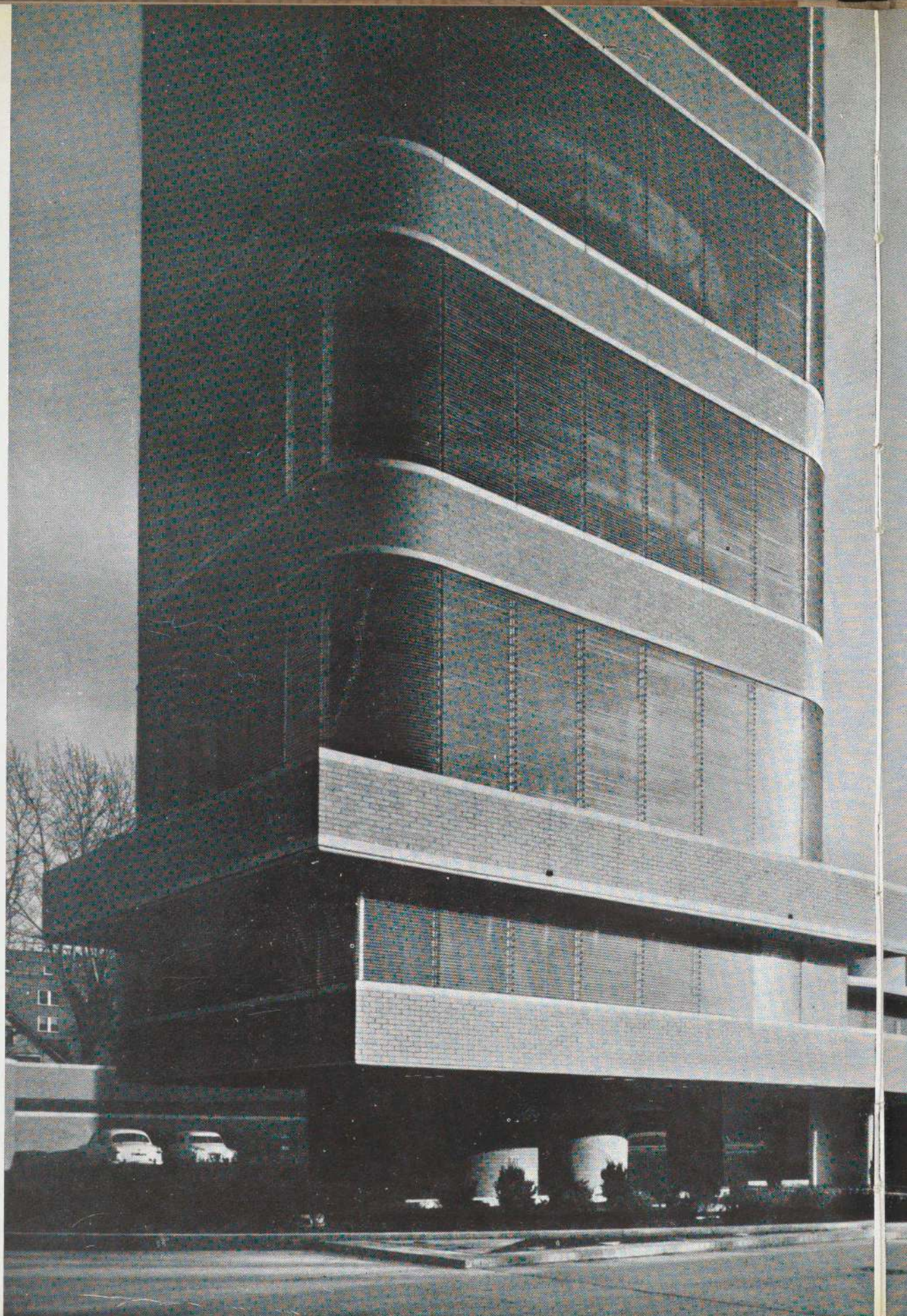
*Racine, Wisconsin. 1949*



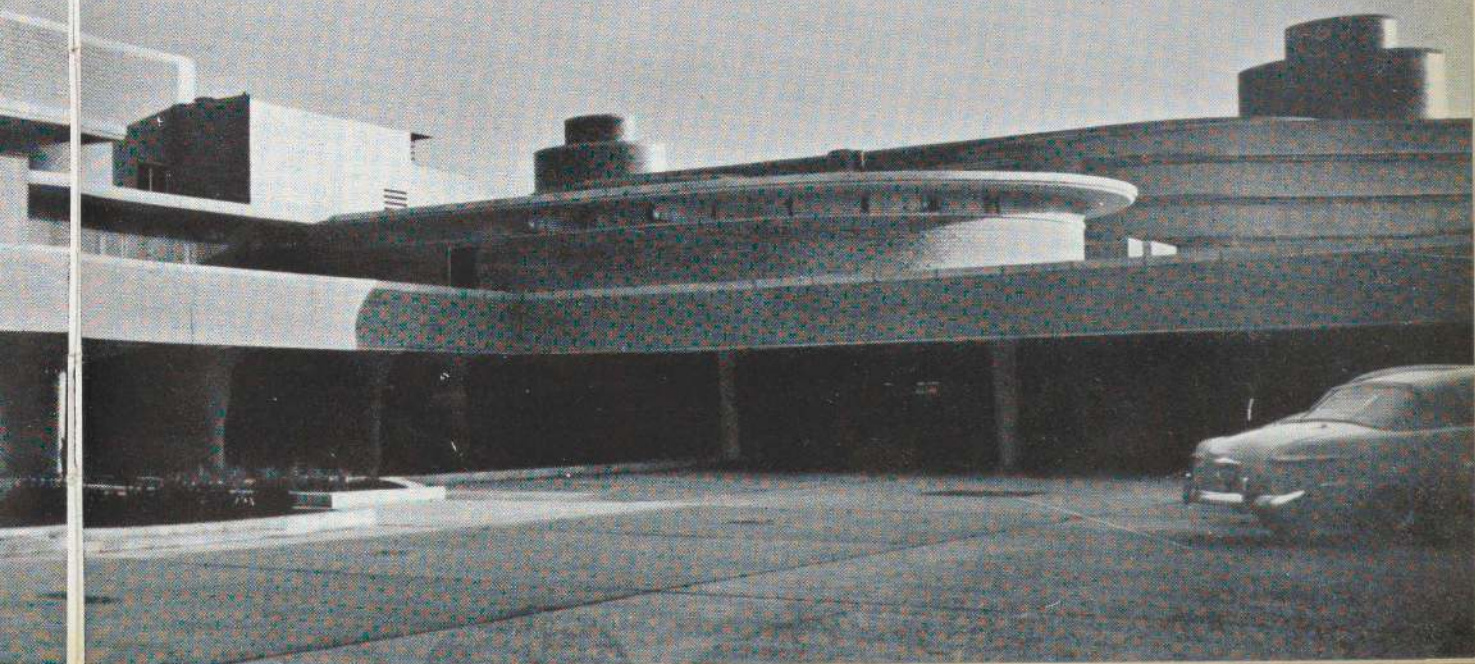
Piani quadrati e circolari alternati si proiettano a sbalzo da un pozzo centrale che, oltre all'ascensore, contiene le scale e gli impianti di tubazione. Ogni laboratorio ha un mezzanino a pianta circolare. Le pareti esterne di vetro traslucido, ciascuna delle quali si sviluppa in altezza per due piani, sono costituite da elementi tubolari sovrapposti. Salvo che nel nucleo strutturale, la torre non ha nelle altre sue parti alcun collegamento col suolo ed è situata all'interno di un cortile murato,



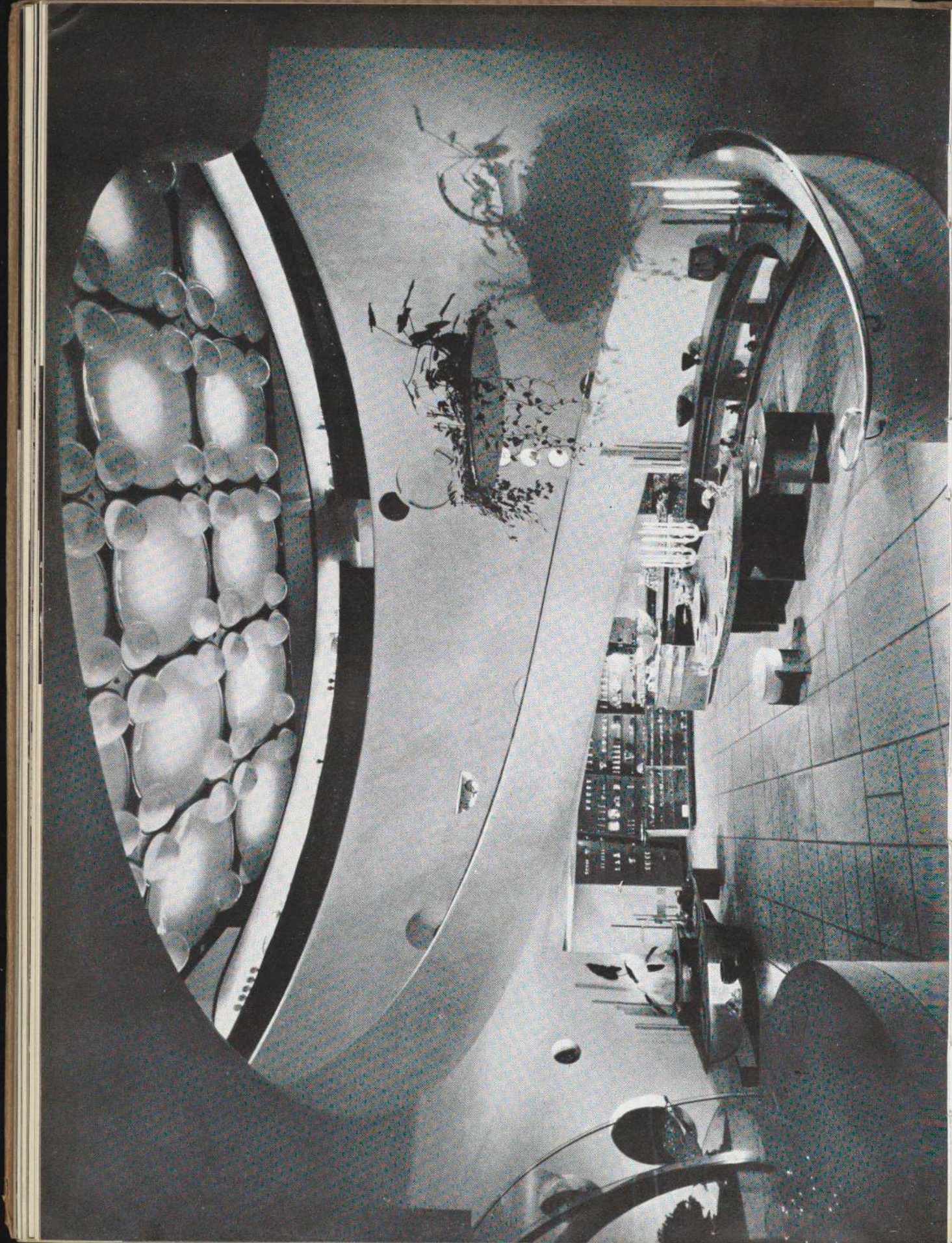




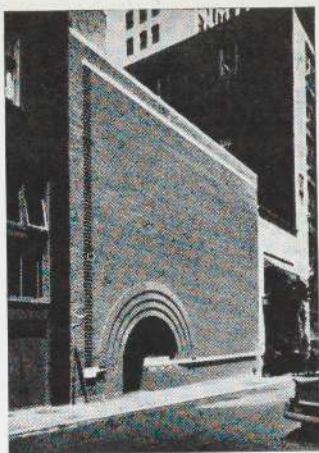










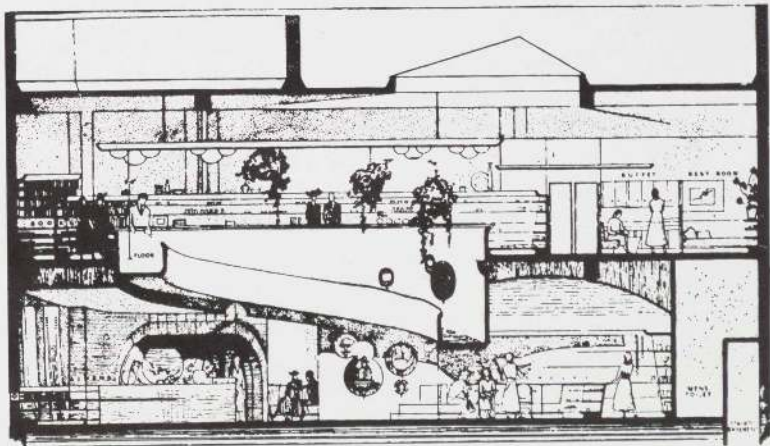


**Frank Lloyd Wright**

NEGOZIO PER V. C. MORRIS

*San Francisco, California. 1949*

Sulla Maiden Lane di San Francisco i passanti scoprono una facciata a mattoni completamente priva di finestre e con una semplice apertura ad arco. Varcata la soglia ed imboccato un tunnel con soffitto a volta, metà di mattoni e metà di vetro, l'attenzione si concentra su di una rampa che, con ampia curva, sale in direzione di un luminoso soffitto di materiale plastico. Porcellane, cristallerie e argenterie sono esposte negli scaffali di noce e in piccole nicchie circolari. Un piatto pieno di piante è sospeso mediante corde di pianoforte nello spazio circoscritto dalla rampa. I colori sono crema, beige, nero e oro.







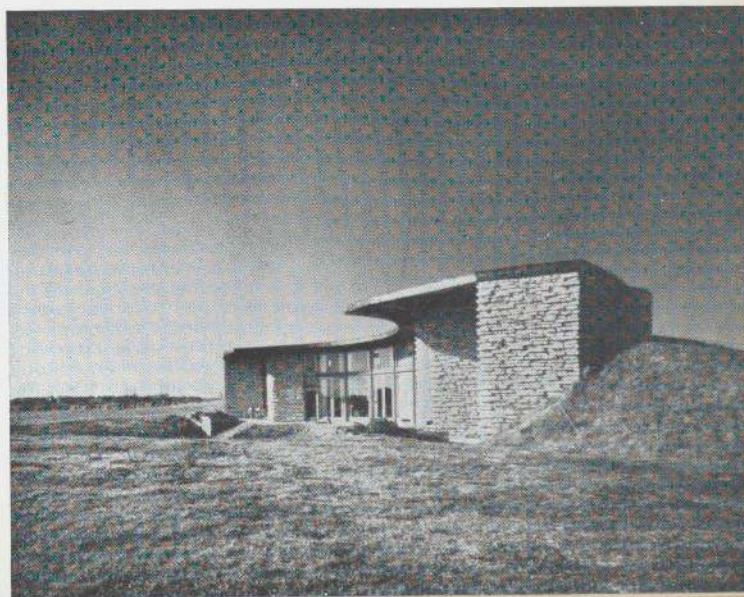
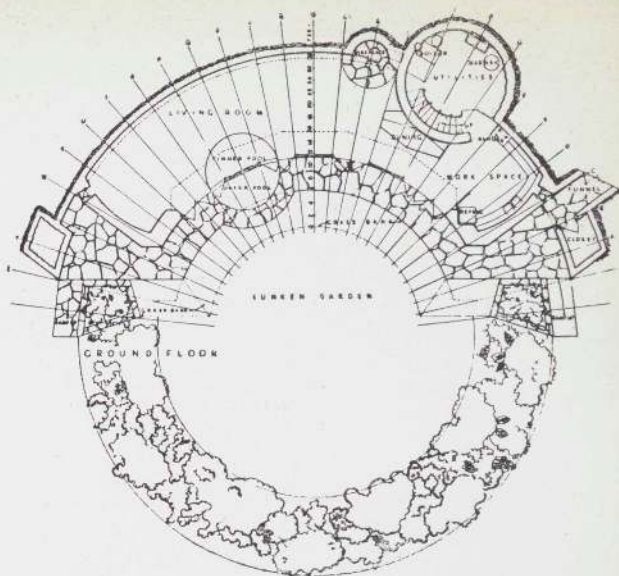
Frank Lloyd Wright

CASA PER HERBERT JACOBS

*Middleton, Wisconsin. 1948*



Casa Jacobs, che sorge su un pianoro battuto dal vento, è un emiciclo a due piani protetto sul lato nord da un terrapieno. Tutte le stanze si aprono su un giardino a livello inferiore dal lato di mezzogiorno. Le camere da letto, che guardano sul giardino, si trovano ad un mezzanino arretrato rispetto alle porte di vetro, dimodochè all'interno lo spazio della casa risulta una sola grande stanza con suddivisioni secondarie. Un tunnel che attraversa il terrapieno porta direttamente nel giardino: la stessa conformazione del terreno viene sfruttata a fini architettonici.





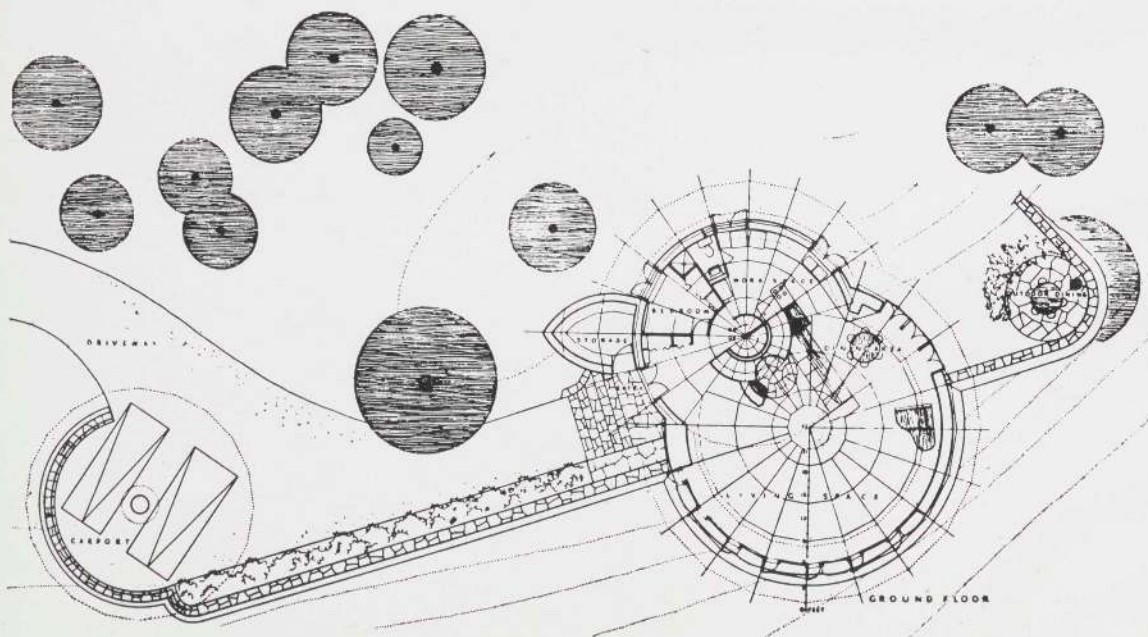
**Frank Lloyd Wright**

CASA PER SOL FRIEDMAN

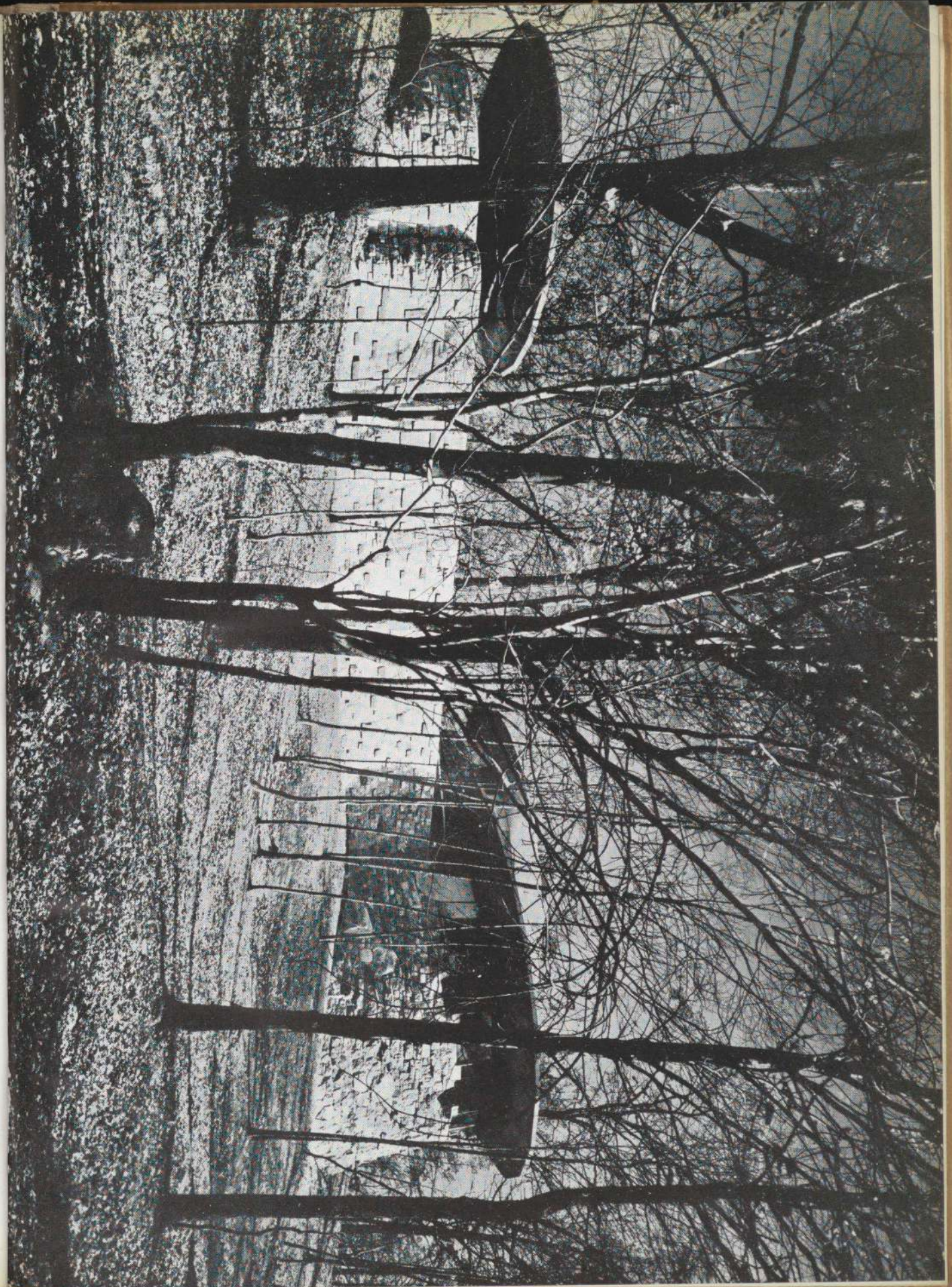
*Pleasantville, New York. 1949*



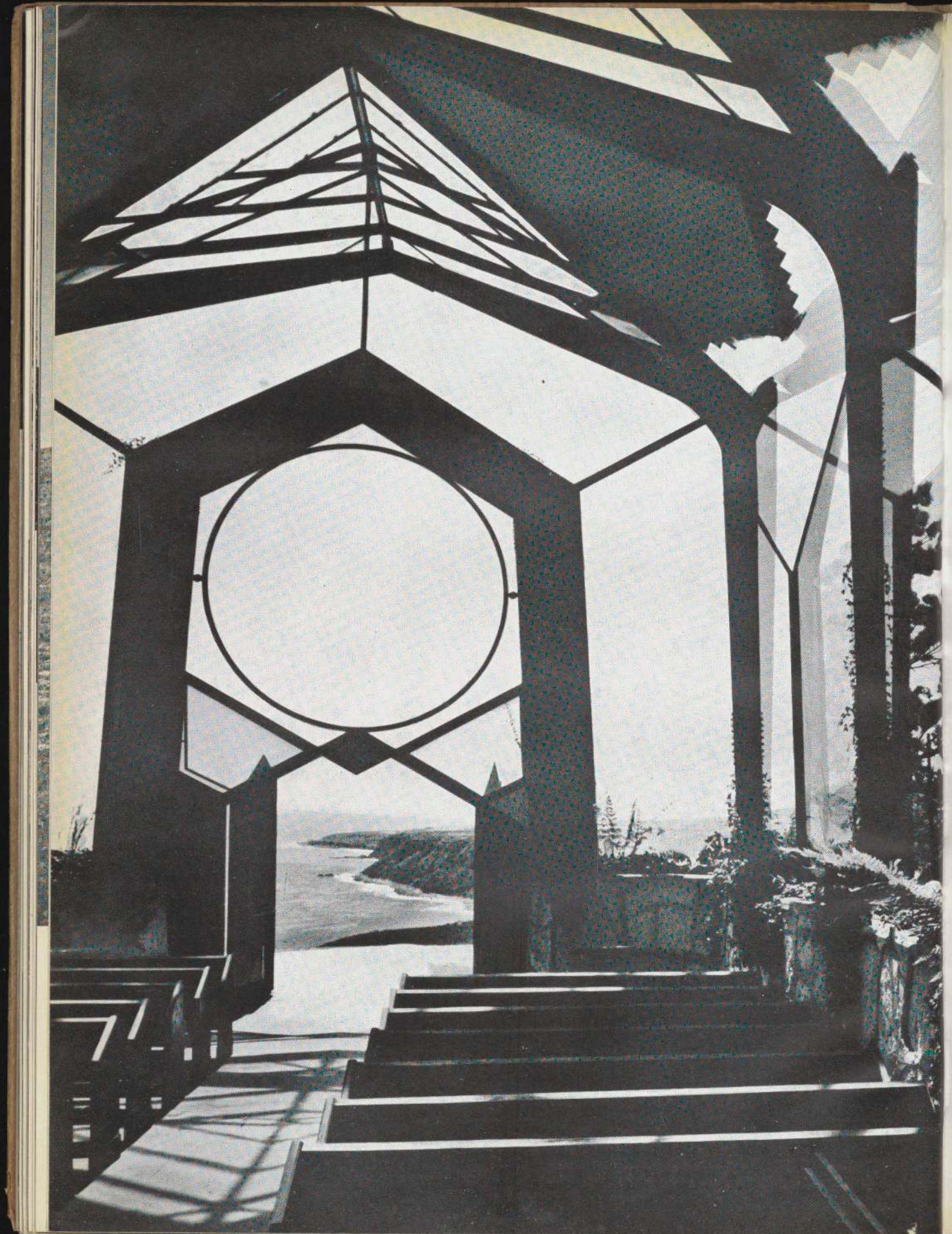
La casa si sviluppa in pianta su due cerchi intersecantisi, uno per l'area d'abitazione principale e l'altro, a livello superiore, per i servizi. Le camere da letto sono sistemate ad un secondo piano che si affaccia come una balconata nella grande stanza di soggiorno che si sviluppa su un'altezza di due piani. Finestre a feritoia si aprono sulle mura dell'area d'abitazione con paramento esterno inclinato. Le coperture circolari della casa e della rimessa sono di legno e cemento.











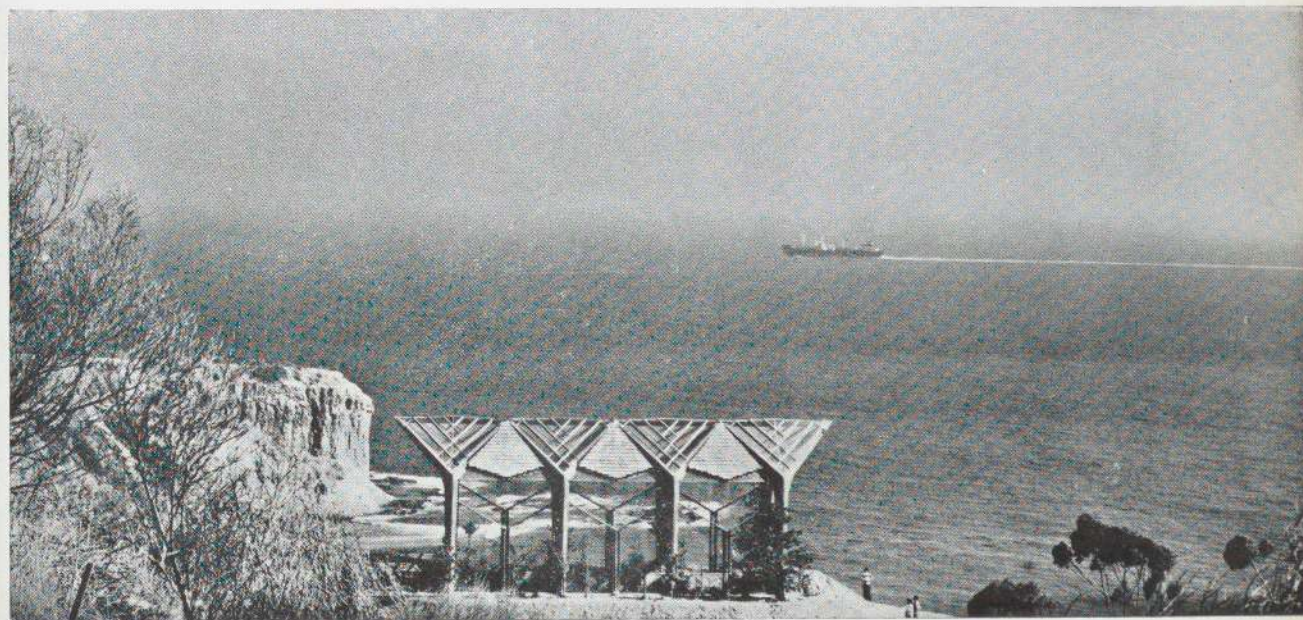
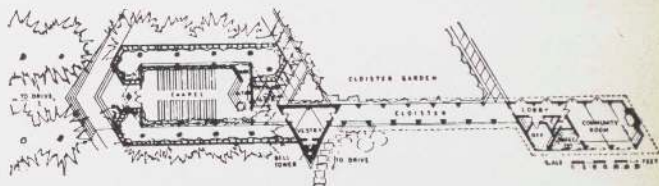


**Frank Lloyd Wright**

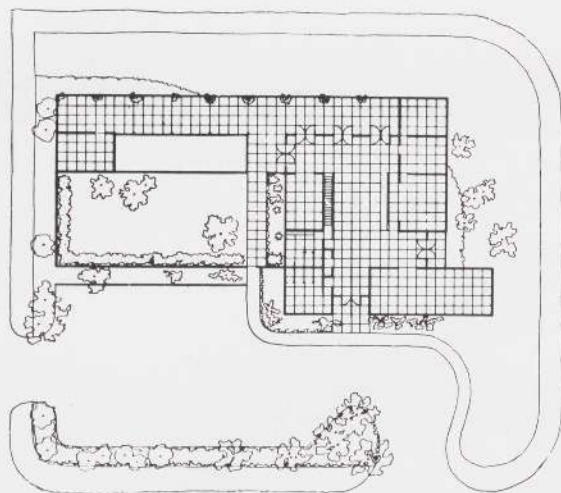
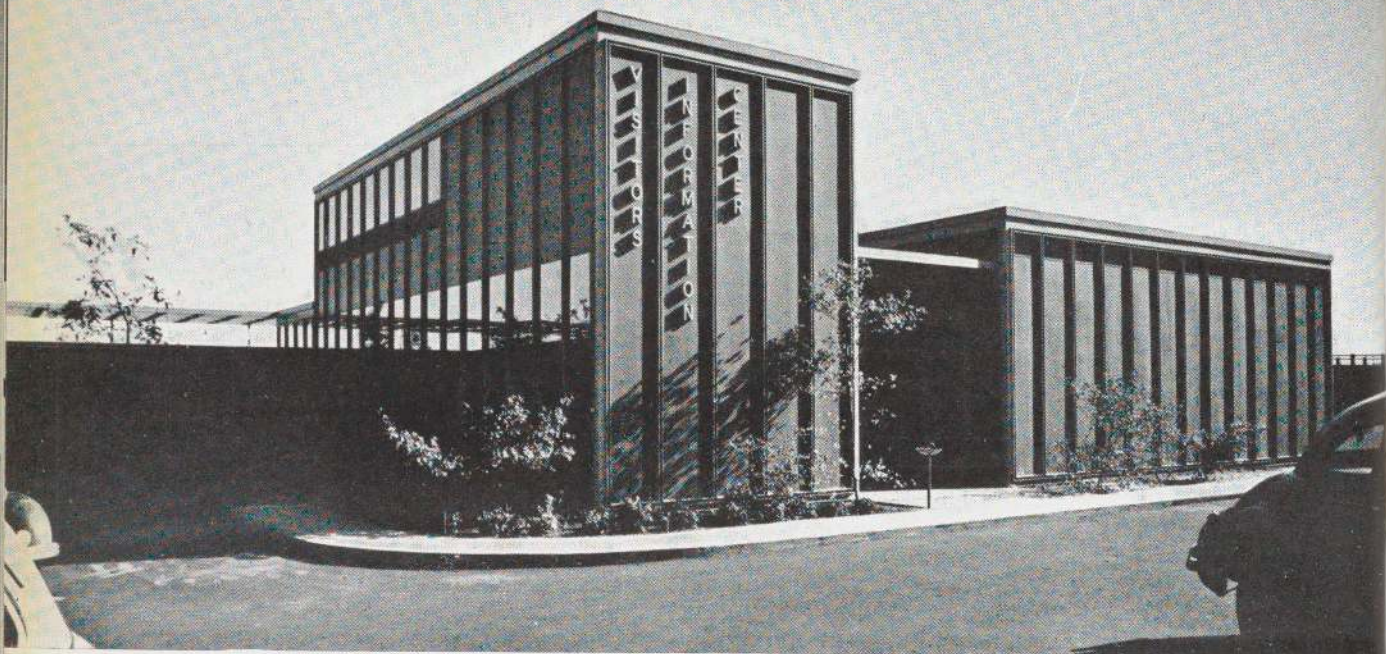
WAYFARERS' CHAPEL

*Palos Verdes, California. 1951*

Ideati come luogo di preghiera per i seguaci di Emanuel Swedenborg, la cappella e il gruppo di giovani piante di cui è circondata costituiscono la prima fase di un progetto che comprenderà, una volta ultimato, un campanile a *carillon*, una casa per la comunità e un chiostro. La cappella è costruita su un'ossatura di legno rosso che ne divide il tetto in pannelli alternati di vetro e di piastrelle celesti. Nell'intenzione dell'architetto i trasparenti elevati a bifora dovranno essere visibili soltanto in parte, in quanto una selva di alberi di sequoia racchiuderà infine la costruzione in un gigantesco, naturale arco d'ombra.







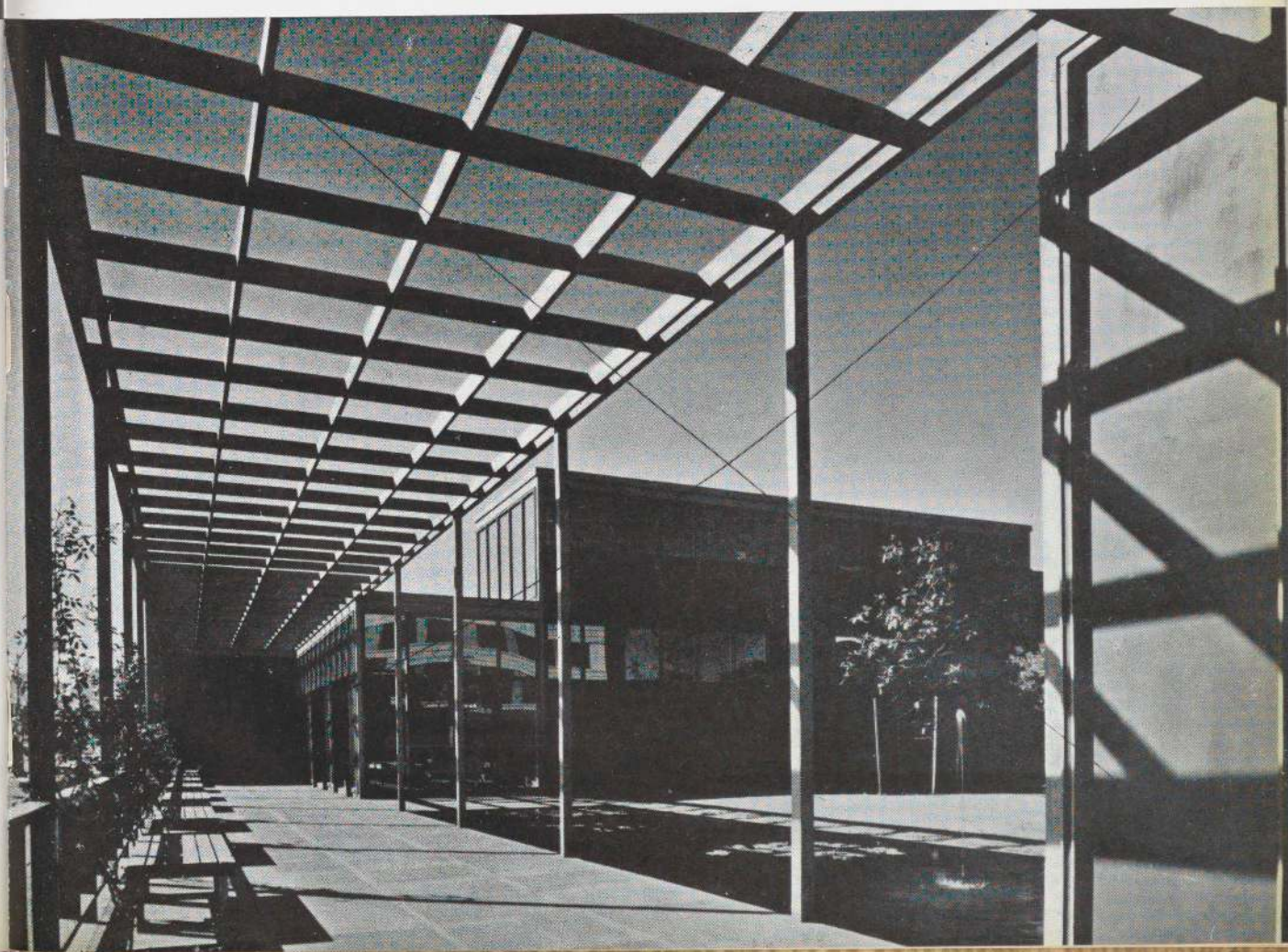


**John Yeon**

CENTRO D'INFORMAZIONI PER I FORESTIERI

*Portland, Oregon. 1949*

La costruzione di questo Centro d'informazioni per i forestieri è stata commissionata dalla Camera di Commercio e dalle Autorità municipali di Portland. In quattro unità rettangolari di varia altezza sono sistemati gli uffici del personale, le aree di esposizione, le stanze di ricreazione e di riposo e la serra: quest'ultima è presso il lato terminale di una lunga vasca fiancheggiata da una pergola. Le mura esterne sono formate da pannelli di compensato; le parti esposte della struttura sono verniciate di blu, gli infissi di verde pallido, le porte di rosso cupo.





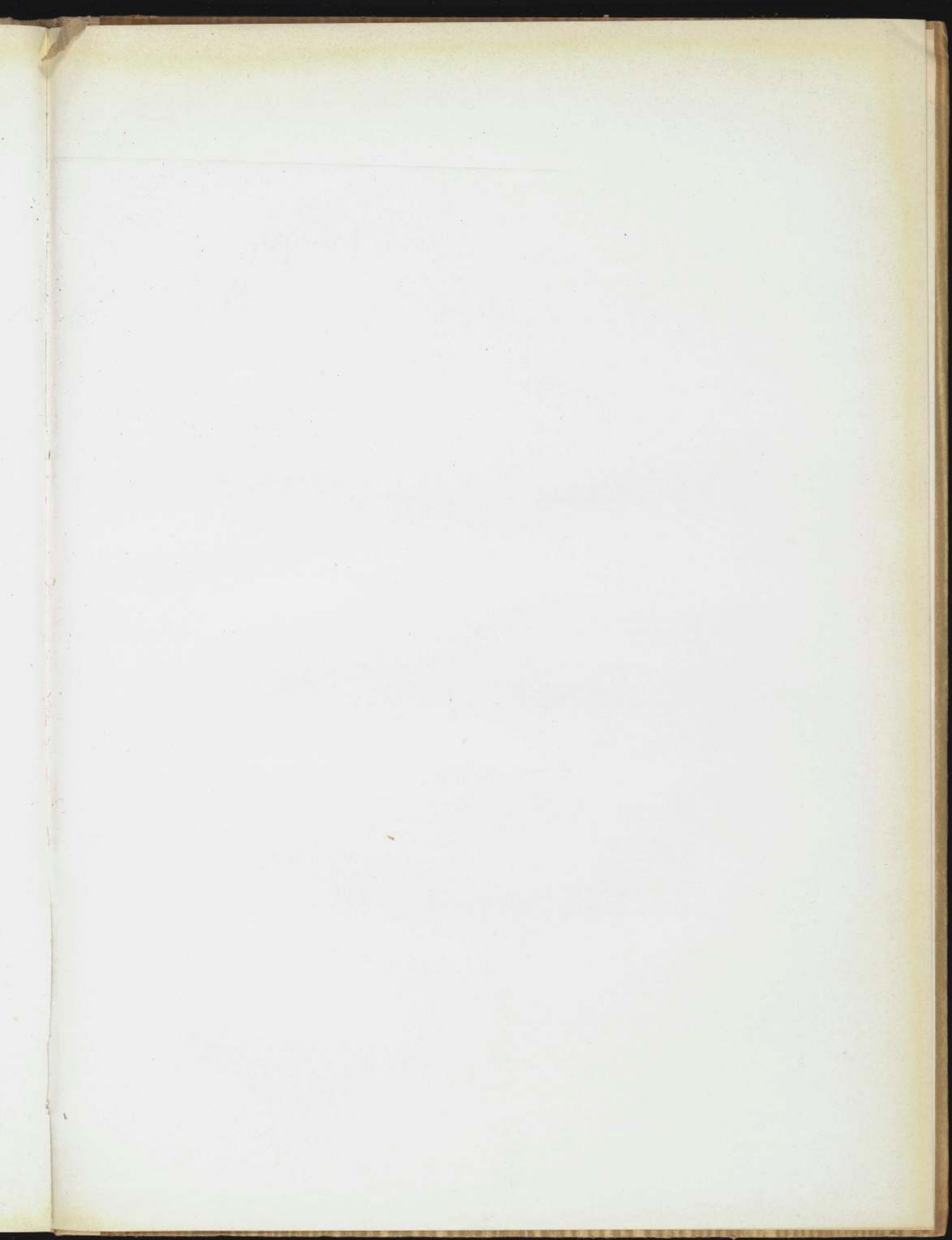
FOTOGRAFIE DI:

Wayne Andrews: 37; Donald Barthelme: 52; Marvin P. Becker 84, 85; Gabriel Benzur: 46, 47; Frank Conent: 45; Damora: 68, 69, 76, 77; Arthur Drexler: 13, 24, 37, 93; Charles Eames: 39, 65; Gottscho-Schleisner: 104, 105; Hedrich-Blessing: 23, 24, 90, 91, 94, 95, 110; Jay Bee Studio: 30, 73; J. Alex Langley: 109; Jeffrey Lindsay: 41; Fred Lyon-Rapho-Guillumette: 62; Ulric Meisel: 50, 51, 53; Merge Studios: 86, 87; Joe Munro: 30; Samuel A. Musgrave: 29, 72; James Reed: 40, 114, 115; Louis B. Schlivek: 27; Ben Schnall: 35, 56, 57, 58, 59; Julius Shulman: 48, 49, 64, 65, 96, 97, 106, 107 (eseguite per conto di *House & Garden*, Copyright 1950, The Condé Nast Publications, Inc.), 112, 113, 130, 131; George H. Steuer: 23, 92; Ezra Stoller: 28, 32, 33, 36, 40, 44, 45, 54, 74, 75, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 108, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 126, 127, 128, 129; Stone & Steccati: 60, 61, 88, 89; Roger Sturtevant: 55, 63, 85, 132, 133; Williams & Meyer Co.: 111.

*Ottobre 1954*

ISTITUTO GRAFICO TIBERINO  
Roma - Via Gaeta, 14













## LA PITTURA AMERICANA DELL'OTTOCENTO

di

John I. H. Baur

La pittura americana dell'Ottocento è una scoperta recente non solo per noi europei, ma anche per gli americani: da poco essa è stata liberata al mondo dell'arte dal limbo in cui giaceva in seguito a giudizi procedenti da concezioni estetiche inadeguate. Se numerose sono già le opere scritte sull'argomento secondo nuovi e più comprensivi criteri di valutazione, il presente saggio è peraltro considerato di là dall'Atlantico come il tentativo meglio riuscito di stendere una « anatomia essenziale » dei movimenti pittorici dello scorso secolo in America. Al suo autore, John I. H. Baur, che infaticabilmente per vent'anni ha esplorato ogni angolo di questa negletta regione dell'arte, si deve, tra l'altro, il bel catalogo della « Mostra della pittura americana dell'Ottocento », presentata di fresco in Italia con tanto successo di critica e di pubblico.

PREZZO LIRE 1800

DE LUCA EDITORE IN ROMA

Via Gaeta, 14



