

TRE ARCHITETTI EUROPEI  
GIUDICANO L'AMERICA DEGLI ANNI VENTI:  
ELIEL SAARINEN, MENDELSON, NEUTRA \*

di Mario Manieri Elia

Quando Gropius o Mies van der Rohe si trasferiscono in USA, alla fine degli anni Trenta, hanno già una lunga storia di speranze e di fallimenti, solo in parte giustificati quest'ultimi dall'oppressione nazista, intesa come improvviso avvento dell'*Irrazionale*. Riguardo alla fede nel proprio « mandato » sociale di architetti riformatori della società, hanno alle spalle terra bruciata; e se un rilancio ideologico propugnano, particolarmente Gropius, ciò si deve a quel tanto di cinismo che il proprio muoversi verso una dimensione professionale comporta.

Diverso è il caso di coloro che approdano negli USA nei primi anni

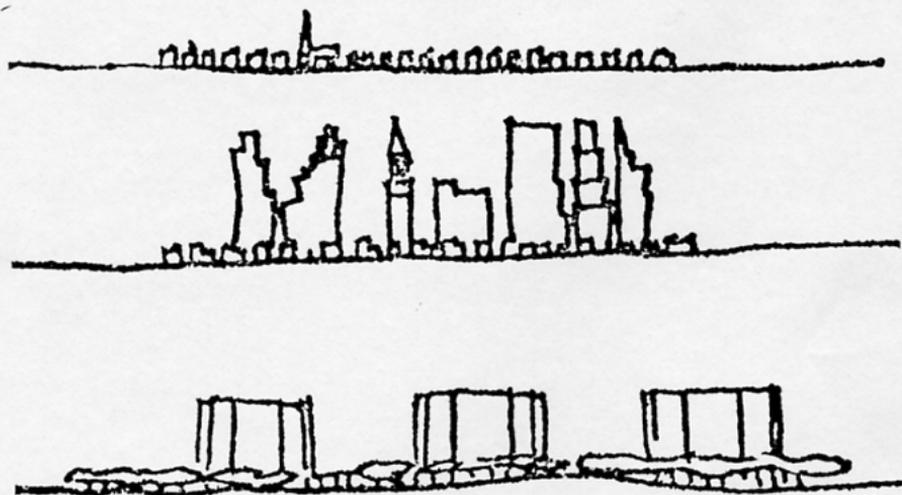


Fig. 1  
Manhattan nel 1800, nel 1935 e «domani» (in forma di *Ville Radieuse*). Schizzo di Le Corbusier del 1937.

\* Questo articolo è stato scritto per la rivista « Archithese », n. 17/1976, numero monografico su: Metropolis. La presente edizione italiana contiene alcuni passi che la rivista svizzera ha ritenuto di tagliare.

Venti, sullo slancio dell'interesse attivato dal grande concorso per il grattacielo *Chicago Tribune*. Questi, come Eliel Saarinen e Richard Neutra (mentre Mendelsohn, nel '24 è solo in visita: si trasferirà nel 1941) lasciano una Europa travagliata dall'angosciante tensione politica di una recessione economica che condiziona pesantemente la lotta di classe. Ma lasciano anche, dietro di sé, quel vivace fermento culturale e quell'ottimismo teleologico, non ancora smentito dai fatti, che gli storici degli anni Trenta stanno per battezzare col nome di *Movimento Moderno*.

In questo caso, i motivi del trasferimento risiedono, evidentemente, nella ricerca di una dimensione operativa reale, anzi in progressivo sviluppo, contro una condizione stimolante e ideologicamente fervida, ma frustrante nella sua complessità e nella sua inconsistenza produttiva.

Eliel Saarinen, che ha già superato i cinquant'anni, Mendelsohn, che ne ha trentasette, Neutra, trentenne, hanno un'idea abbastanza precisa del ruolo cui aspirano; e hanno — o credono di avere — qualche idea su ciò che è la città. Sanno, intanto, che non è *metropoli*; e della metropoli hanno assimilato le analisi e le teorizzazioni circolanti in Europa negli ultimi decenni. Dalla vecchia analisi del Toenies (*Gemeinschaft und Gesellschaft*, 1887), base teorica dell'ideologia romantico-regressiva; alle teorizzazioni, come quella di Endell (*Die Schönheit der grossen Stadt*, 1908), volte a promuovere la qualità architettonica per salvare nella metropoli i valori della *comunità*; a Simmel, che pur cogliendo la riduzione a merce delle cose e degli uomini, ripropone, in fondo, una ideologia della metropoli come luogo della ricerca di una nuova dimensione intellettuale e, quindi, come oggetto di una possibile appropriazione culturale<sup>1</sup>.

Questi sono gli abiti ideologici più aggiornati nei quali l'architetto colto europeo è cresciuto; e non può certo spogliarsene d'un tratto, quando si accorge che la generalizzazione dei valori di scambio, così direttamente espressa dalle cities statunitensi, lo pone in condizioni di impotenza. Né può, improvvisamente, trasformarsi in un *blasé* simmeliano, dato che la sua venuta in USA significava proprio il contrario: cioè, la partecipazione attiva, *in quanto intellettuale*, alla strutturalità dei processi produttivi in un paese che, a differenza della travagliata Europa dei primi anni Venti, avrebbe dovuto consentirli.

Questa è la contraddizione abissale nella quale l'architetto europeo viene a trovarsi, si può dire, appena nell'oblò della sua nave si profilano i grattacieli di Manhattan. E ad essa naturalmente reagisce, rimuovendone l'inesorabilità e cercando di mediare il proprio consenso alla positività operativa del Nuovo Mondo, con le tranquillizzanti roccaforti ideologiche del Vecchio: l'ideologia regressiva e romantica della *comunità*, appunto; l'ideologia della sintesi espressiva attuata in forza dell'*individualità*; l'ideologia del recupero dell'*ordine*, in senso classico, attraverso la settorializzazione e articolazione dei mo-

<sup>1</sup> Cfr. Massimo Cacciari, *Metropolis*, Officina, Roma 1973.

menti di controllo. Tre ideologie che Saarinen, Mendelsohn e Neutra, con i loro scritti degli anni Venti, esprimono puntualmente.

La fama di Eliel Saarinen è già internazionale nel 1900, per il suo padiglione finlandese alla Fiera di Parigi; e, negli anni che precedono la guerra, ha frequenti contatti con le avanguardie tedesche, austriache e francesi. Poi, durante il conflitto e le successive rivoluzioni, si allontana dalle zone calde del Continente, affermandosi in territorio scandinavo come illustre maestro del *planning*. Quando giunge in USA, sullo slancio della grande affermazione avuta con il secondo premio nel concorso per il Chicago Tribune, può dirsi depositario di una sintesi completa della cultura europea. Vi è in lui, come nota Tafuri<sup>2</sup>, la « volontà di forma » della recente tradizione tedesca, la strumentazione offerta dall'insegnamento del Sitte per un'umanizzazione degli spazi urbani, la conoscenza dei modelli di decentramento maturati dal movimento inglese delle *Garden cities*, le tecniche di soluzione dei problemi di traffico affinate dallo Stubben e dallo stesso Behrens.

Ma non è tutto: a questa *summa* di acquisizioni disciplinari edll'Europa colta, Saarinen è in grado di unire una attenta consapevolezza del contributo originale americano: ammira le esperienze di Burnham e del movimento *City Beautiful*. « Quanto più monumentale è la nostra sistemazione urbana, scrive nel 1923, tanto più sarà buono il risultato economico, perché la pratica e l'estetica qui vanno mano nella mano ». Par di sentire Burnham.

Quale l'impatto di una simile agguerrita strumentazione intellettuale con la metropoli dei grattacieli? Alla vista di Manhattan, Saarinen sembra dimenticare tutto; le sue parole sono entusiaste.

« È come se le masse altere dei grattacieli sorgessero direttamente dal vasto Oceano Atlantico, colorate e ariose nella luce del declinante sole invernale. Visioni continuamente mutevoli si susseguono, provocando, ciascuna, una forte impressione della vita che pulsa nella città — questo luogo di lavoro di milioni di esseri umani, intenti nella loro inarrestabile competizione per la sopravvivenza quotidiana. Molto al di sopra di questa nervosa agitazione, la foresta di acciaio e di pietra dei grattacieli si erge verso il cielo. Potente lavoro delle mani umane in una superumana dimensione; e l'uomo non è che una formica in mezzo alle sue opere ambiziose. L'immagine di New York è piena di colore quando il sole è basso e diffonde il suo calore sulle masse edilizie. La skyline forma un alone di luce contro il buio sfondo viola. La immagine è vaporosa, quando la bruma invade l'atmosfera e i grattacieli stagliano il loro profilo argentato sul cielo d'argento. L'immagine è maestosa, quando miriadi di luci perforano la nera cortina della notte e le stelle degli uomini si confrontano con le stelle del cielo. L'immagine è sempre nuova; che si guardi dalle guglie dei grattacieli questo plastico panorama che si perde nel bleu, che dal Central Park si osservino le forme imponenti che ci circon-

<sup>2</sup> *La città americana dalla guerra Civile al New Deal*, Laterza, Bari 1973, p. 456.

dano, che nelle strade strette di Lower Manhattan il sole ritagli i suoi raggi dorati tra le scure masse d'ombra »<sup>3</sup>.

Ma l'apprezzamento colto dell'europeo è già una prima « difesa », tipica dell'intellettuale capace di « sintesi *a priori* ». Subito dopo, come un suo testo del 1943 documenta, viene il recupero del ruolo sovrastrutturale dell'« artigiano della sintesi »:

« Mi procurai una foto di New York City, con la sua *foresta* di grattacieli tutti diversi l'uno dall'altro in una inimmaginabile varietà di dimensioni; vi misi sopra un foglio di carta trasparente e ricopiai fedelmente il medesimo agglomerato di edifici, usando però *per tutti* uno stile architettonico esclusivamente verticale. Sono convinto che l'immagine che ottenni in tal modo rappresenti *la più logica* soluzione d'insieme per le grandi città USA e che essa riveli le direttive da seguire per la fondazione di un'arte *urbanistica* americana »<sup>4</sup>.

L'incredibile semplicismo di questo passo è rivelatore. La realtà di New York, cioè l'esito dei rapporti di produzione, quindi la *struttura*, viene assunta (secondo la tranquillante trasposizione del Laugier) come un dato naturalistico: « la foresta ». Concepita questa seconda realtà la cui forma, in quanto naturalistica, è arbitraria, l'artista traccia la *sua* « realtà », che è la terza e ultima; sovrastrutturale, certo, come la sovrapposizione dello schizzo su carta trasparente bene esprime, quindi ancora arbitraria; ma dotata, questa volta, di una autorità che le viene dall'*ordine*, dallo *stile*, e indicata come necessaria, indipendentemente dalla sua palese inattualità e inattuabilità.

Ed ecco, infine, il terzo momento, che vuol dare basi teoriche concrete al progetto: il momento della « ragione ». La critica *razionale* cerca e trova motivazioni igieniche, funzionali, psicologiche, finendo poi, fatalmente, nei « valori della comunità » (il senso di libertà e di sicurezza).

E il grattacielo? Deve allinearsi anch'esso su tali rassicuranti esigenze: « Se il grattacielo deve essere accettato nella futura città del decentramento organico, deve essere accettato solo in base a tali condizioni »<sup>5</sup>. Sfugge completamente a Saarinen, si direbbe, il senso del grattacielo come vettore libero annaspante verso le nuove a testimoniare un disperato bisogno di *fuga dalla metropoli*. Il gesto individuale di ribellione che il grattacielo, dall'inizio del secolo, sembra rappresentare, viene impedito, imbavagliato dalla pedante matita di Saarinen, paga di riportare in Manhattan un *ordine* pacificante, tanto ovvio quanto impossibile.

Ma quale sia, per Saarinen, l'uso corretto del grattacielo risulta più chiaro dal suo progetto per il Lakefront di Chicago (1923). In questa sistemazione classicista, sorretta da una brillante impalcatura di soluzioni tecniche relative al traffico motorizzato (come l'elettrificazione prevista per interrare

<sup>3</sup> Eliel Saarinen, *The City*, New York 1943, p. 192.

<sup>4</sup> Cit. in Manfredo Tafuri, *op. cit.*, p. 451 (corsivi nostri).

<sup>5</sup> E. Saarinen, *op. cit.*, p. 187.

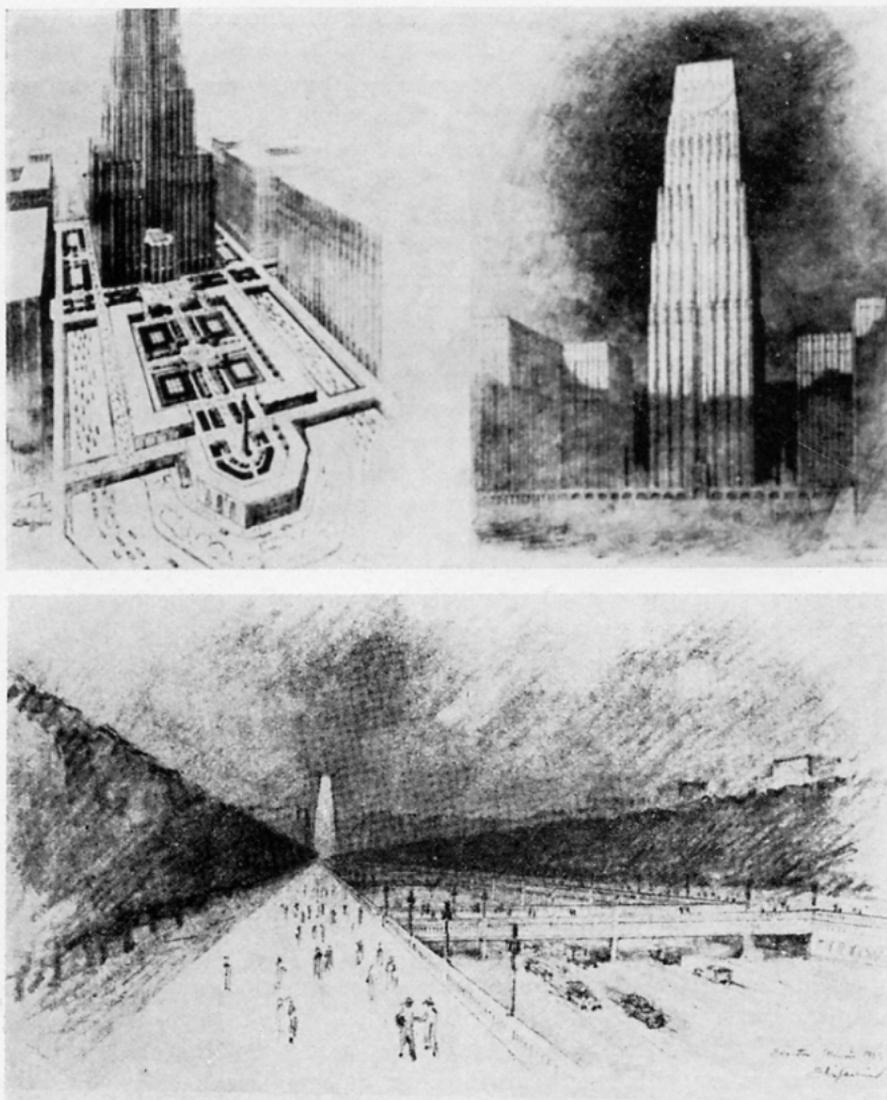


Fig. 2  
Eliel Saarinen, progetto per il Lake Front di Chicago (1923). La Chicago Tower.

la ferrovia), i suoi grattacieli sono elementi puntiformi e centripeti di un sistema planimetrico basato su poche, chiarissime assialità. Più che edifici, paiono obelischi, alla maniera del monumento a Washington, o della Roma di Sisto V. Il loro valore ideologico, però, non è né classico né cartesiano: sono *campanili*, se mai, o torri medievali: simboli monumentali della *comunità* su di essi gravitante. E della torre medievale hanno, infatti, la funzione

panoramica di vedetta: ogni grattacielo contiene un percorso verticale, connesso direttamente con la rete di traffico stradale e sotterraneo; per cui è possibile, dal sottosuolo, proprio come in alcune antiche torri, emergere, dopo un lungo percorso, sul belvedere aperto sulla città e sul territorio.

Questa continua presenza alla mente del modello classico e di quello medievale è caratteristica del discorso teorico (così ancora sittiano) di Saarinen, riassunto in forma sistematica nel suo libro degli anni Quaranta (*The City*, cit.). Qui si dà per dimostrato che i principi fondamentali delle ere classiche e monumentali devono essere accettati anche nel nostro tempo; e « proprio il fatto che questi principi sono stati scardinati e dimenticati e il vero motivo del disordine attuale nelle città »<sup>6</sup>. L'alienazione, lungi dall'essere un dato *strutturale*, si deve solo a una caduta culturale.

*Town Building*, come superamento del *Town Planning*, può essere riduttivamente interpretato come un ritorno alla *City Beautiful*: è una progettazione tridimensionale della città, affermata, contro ogni evidenza ed esperienza, come possibile e necessaria.

La sua *Organic Decentralization* è riferita alle tecniche urbanistiche già da lui usate con successo in Finlandia, in una ben diversa situazione patrimoniale fondiaria. L'accumulo di plusvalore in mano privata può essere per lui evitato, semplicemente rendendo obbligatorio il cambio di proprietà: « La massima fondamentale del decentramento organico, che è "progresso e protezione delle proprietà", e la massima fondamentale della legislazione, che è "protezione della gente e delle sue proprietà" vanno per mano »<sup>7</sup>. « Il risultato finale della trasformazione è che si deve essere gradualmente formato, intorno al nucleo originale compatto, un organico raggruppamento di nuove o riformate comunità basate su un adeguato ordine funzionale, in accordo con i migliori principi del town building »<sup>8</sup>.

Ecco la *Gemeinschaft* e il regresso romantico al passato, baluardo ideologico fondamentale contro la comprensione di una realtà conflittuale che va ignorata. Per Mendelsohn è diverso.

Il ritorno medievale e barbarico, nell'espressionismo, non è in generale ipotesi regressiva e pacificatoria. La disperata scissione tra l'io e ciò che è fuori dell'io, avvertita da tutte le avanguardie, è, dagli espressionisti (si pensi a Kokoschka) accettata, ed espressa drammaticamente, con violenza gestuale. Ma i valori primitivi dell'urlo e della geometria, come Mittner fa notare, convivono con una raffinatezza tecnica che è già ipermoderna.

Mendelsohn, per la verità, è già molto avanti nel processo di riduzione « dal negativo al positivo » di questa avanguardia, animata all'origine da atteggiamenti rivoluzionari. Riguardo all'architettura e alla città la sua concezione, tanto diversa da quella comunitaria e naturalistica di Saarinen, è comunque

<sup>6</sup> Ivi, p. 6.

<sup>7</sup> Ivi, p. 327.

<sup>8</sup> Ivi, p. 217.

sinтетica e costruttiva. Egli parte dal concetto simmeliano di *metropoli*, che rompe le orbite sociali feudali rendendo l'uomo « libero in senso spiritualizzato e raffinato »; dalla matropoli, cioè, sede di una « straripante individualità accresciuta e arricchita »<sup>9</sup>. La stessa concezione gerarchica della struttura urbana, che Mendelsohn condivide con Saarinen, esprimendo il dominio « naturale » del centro sulla periferia, esprime una « volontà di potenza » che viene letta come convalida di una esaltata ed esaltante individualità.

Nel libro fotografico che egli pubblica in Germania nel '26<sup>10</sup>, usa il mezzo fotografico senza manomissioni; con atteggiamento quindi ben più accettante e aderente al vero di quello di Saarinen. Ma la scelta delle inquadrature, il taglio e lo stesso montaggio del libro sono, ancora una volta, finalizzati a una comprensione unitaria ed estetizzante della realtà. Nelle sue foto, il senso verticale dei grattacieli e delle strutture industriali è posto in dialettica contrapposizione con il moto orizzontale a livello stradale, segnato nelle foto notturne dalla traiettoria dei fari delle automobili. Giunge così a esprimere una tensione che è esito della funzione di scambio e della divisione sociale del lavoro; ma che, una volta tradotta in sintesi estetica, tende a esaltare il fondamento egualitario che del mercato capitalistico è la giustificazione etica. Si riapre, così, la strada ai « valori umani », che la competizione mercantile e specialistica accende. « È funzione della Groszstadt, dice infatti Simmel, fornire l'arena per questa lotta e per questa riconciliazione » (*op. cit.*).

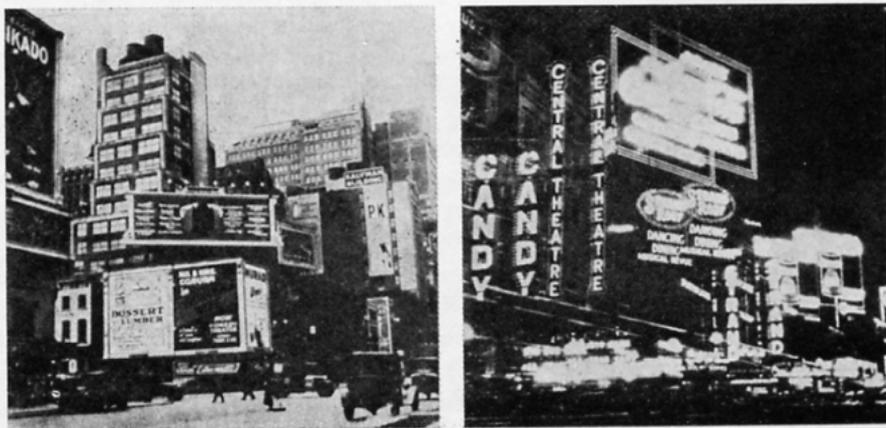


Fig. 3

Illustrazioni tratte dal libro fotografico di Erich Mendelsohn, *Amerika* (1926).

L'individualità profonda del gesto, del *suo* gesto, è, così, legittimata a possedere e risolvere al suo interno le contraddizioni di cui la metropoli

<sup>9</sup> G. Simmel, *Die Groszstädte und das Geistesleben*, cit. in: M. Caciari, *op. cit.*, p. 16.

<sup>10</sup> *Amerika. Bilderbuch eines Architekten*, Berlino 1926, 1928<sup>2</sup>.

è immagine. Perfino tutto il *tragico*, di cui è intessuto il « pensiero negativo » da Nietzsche alle avanguardie, può essere recuperato, come rappresentazione, in una sintesi gestuale.

Per Mendelsohn, lo sviluppo tecnico è una realtà rivoluzionaria che « lascia indietro il "funzionalismo" come una fase puramente transitoria. L'energia del futuro è ormai in cammino »<sup>11</sup>. Questo superamento del *funzionalismo* è caro a Mendelsohn, perché è superamento di una cultura che in Europa tende a divenire egemone, e ci riuscirà. Mendelsohn, infatti, riparando nel 1941 in Usa, pagherà in termini di isolamento la propria precedente emarginazione rispetto alla cultura « radicale » europea; una cultura che aveva fatto fallimento politico ed economico con la crisi del '29, ma che aveva salvato dal naufragio una testimonianza ideologica: la zattera di Gropius e di Pevsner approdata di là dalla Manica, su suolo inglese, ad asserire l'origine *inglese* di un « Movimento Moderno » maturato a Weimar. Mendelsohn, così più aderente alla realtà produttiva e consumistica della metropoli, con i suoi magazzini e sedi di giornali degli anni Venti, era stato considerato « fuori linea » dai sacri testi del Pevsner e del Giedion, e condannato.

Quando Mendelsohn era andato per la prova volta negli USA, nel '24, si era recato da Saarinen, alla Ann Arbor; ma soprattutto aveva desiderato incontrare Wright, a Taliesin. Qui, alla discussione che subito si accende tra i due (un duello di prestigio: Wright è per Beethoven, Mendelsohn per Brahms), è presente Neutra, come trepidante interprete. Ma la preoccupazione del giovane austriaco, di smussare le punte più graffianti dello scontro verbale bilingue con lo strumento di un'accorta mediazione linguistica, è ingiustificata: i due leaders si stimano e non si temono. Sono della stessa pasta. È Neutra che è diverso.

Ciò che lo accumuna ai più anziani e autorevoli colleghi è solo il fatto di non far parte dell'avanguardia « impegnata » del Movimento Moderno. Non a caso, come gli altri due, si è sottratto alla combattiva esperienza affrontata in Germania dagli architetti « radicali » tra il '23 e il '30 (e proseguita poi in URSS dai più coerenti).

Sottrarsi alle prove più dure che la storia ha imposto ai banditori ideologici dell'architettura moderna è un fatto ricorrente nella carriera di Neutra. Figlio di un modesto artigiano, come Mies van der Rohe, Neutra fa il suo incontro decisivo a 18 anni: Adolf Loos. Di lui assimila, più che il complesso messaggio teorico, l'interesse per una America sana, priva di ridondanza, produttiva con naturalezza. Siamo nel 1910: proprio lo stesso anno in cui esplose in Europa un'altra grande testimonianza americana: F.L. Wright. La collaborazione di Neutra con Loos, però, si interrompe; e ciò accade quando, nello immediato dopoguerra, la conflittualità operaia cresce. Non sopporta il clima

<sup>11</sup> Cfr. articolo del 1925 sulla rivista di Wasmuth, cit. in: A. Whittick, *Eric Mendelsohn*, Faber and Faber, London 1940.

arroventato della lotta di classe e si rifugia in Svizzera; presso un architetto di serre e di giardini: Gustav Amman.

La scelta è chiara. Ancora una volta: *natura versus « rivoluzione »*.

Nel '21 è impiegato presso l'ufficio tecnico di un piccolo comune del Brandeburgo, in Germania. Qui provvede, secondo la sua stessa testimonianza, a un ingrato lavoro di vera e propria deportazione di famiglie del popolo fuori dal centro urbano, in borgate suburbane. Questo lavoro lo mette a confronto con uno sbocco poco entusiasmante del ruolo dell'architetto moderno: *decentramento versus « rivoluzione »*.

Ma il comune presso cui presta la sua opera è Luckenwalde; giunge così Mendelsohn, progettista della famosa fabbrica di cappelli. Per Neutra è una folgorazione. Gli si offre come collaboratore tecnico, specialista anche del settore amministrativo (otterrà infatti la licenza edilizia per la torre angolare del Berliner Tageblatt, che violava i regolamenti). Ciò che lo attrae, nell'operare di Mendelsohn, è l'apparenza di un assoluto possesso dei problemi in ogni loro dimensione ed aspetto, senza punti oscuri né timidezze. Ma la « totalità » dell'architetto tedesco non può illudere completamente lo spirito analitico di Neutra. In ogni caso giunge l'inflazione che, nel '23, lo induce a sottrarsi ancora al clima arroventato e scomodo dell'Europa. I soldi del premio per il concorso di Haifa, vinto con Mendelsohn e pagato in sterline egiziane non svalutate, gli consentono di raggiungere gli Stati Uniti.

A Chicago, si impiega subito presso una delle più grandi e spersonalizzate imprese di progettazione, come disegnatore n. 106. La scelta, questa volta, è perfettamente coerente: *parcellizzazione versus « rivoluzione »*.

Ma ai funerali di Sullivan, nell'aprile del 1914, conosce Wright: « l'unicorno »; ed è la premessa all'ultima sua scelta, coerente con la parte meno rigorosa e più sentimentale della propria personalità: il trasferimento presso Schindler e la California delle ville di lusso. La « rivoluzione », ormai, non è più nemmeno un riferimento dialettico.

Il suo libro *Wie baut Amerika?* esce nel 1927 a Stoccarda. Stessa data stessa città, stesso editore della *Groszstadt Architektur* di Hilberseimer. Ed è la città e la data del *Weissenhof*: esposizione del Werkbund che postula l'egemonia dell'architettura « radicale ».

Questa concomitanza è certo significativa. Neutra introduce nel clima trionfalistico del Vecchio Continente la dimensione operativa americana. Hilberseimer conosce il materiale del libro, che cita e utilizza in parte. Ma ha un obiettivo assai diverso, anche se in parte convergente con quello di Neutra. Il tedesco esprime una volontà di astrazione sistematica che travalica le necessità produttive e, soprattutto, perde i contatti con il reale.

Le relazioni biunivoche che egli postula tra cellula e « macchina sociale » riaffermano, sia pure in forma gelidamente astratta, il *totem* dell'organicità. La sua città taylorizzata potrebbe essere disegnata da un *computer*; ma il *computer*, appunto, è fatto a somiglianza di un cervello umano e risponde a quesiti posti con il presupposto di un ordine di cui sia nota la logica.

Hilberseimer non cita Saarinen, nel suo libro; e ignora anche Burnham: dovevano apparirgli romanticamente e accademicamente legati a tecniche di « rappresentazione », più che di organizzazione produttiva. Anche Neutra ignora Saarinen e Burnham come town-designers; del secondo, parla solo come progettista di grattacieli e gestore di un grande studio di progettazione. Ma la sua omissione rispetta il limite autoimposto con il titolo: « *come costruisce l'America* »: il town-design troppe volte rimane solo design.

Nell'edificio dell'hotel, e in particolare nella *Palmer-House*, alla cui realizzazione si trova a collaborare facendo parte dello studio Holabird e Roche, coglie il concetto fondamentale della metropoli come luogo della circolazione e riproduzione del capitale. Ciò lo rende consapevole del carattere fittizio — umanistico e illuministico — del problema del rapporto forma-funzione. Un rapporto rispetto al quale lo sviluppo produttivo non consente alternative e tantomeno scelte.

Per Neutra, l'hotel americano è il *Foro* dei Romani o la Galleria ottocentesca. Riferisce esplicitamente la lobby a « una piazza italiana ». Ma nella lobby si muove una folla che è già metropolitana: una folla che in gran parte non si serve delle attrezzature ricettive dell'hotel, ma ne usa tutti i servizi commerciali e di *confort*, e soprattutto le attrezzature per la comunicazione, dalle sale di incontro e per le conferenze, ai telefoni e telegrafi.

Il controllo unitario e tecnico di una simile realizzazione non ha modelli nel passato: la *Palmer House* conta 800.000 mq. di solaio utile, costa 20.000.000 di dollari. A questi livelli, la spersonalizzazione delle scelte è proporzionata all'entità dei rischi finanziari che si corrono. Infatti, la ditta che ha in mano il lavoro è un consorzio con 200 dipendenti, personale selezionato in base a una serie di concorsi interni. In una simile « macchina », definita orgogliosamente « ingegneresca », ogni problema di stile è bandito. Neutra afferma lucidamente l'impossibilità della lettura *architettonica* di un edificio in cui, piano per piano, si assommano funzioni di ogni tipo, stabilite e localizzate in base a rigorosi criteri di rendimento economico. Descrive, quindi, minuziosamente tutta la distribuzione interna, le soluzioni tecniche, gli impianti. « Una costruzione così non è un monumento. È una macchina funzionante che sfrutta energie elevatissime, lavora masse enormi di materiali e le mette in circolo »<sup>12</sup>.

Di fronte a questa realtà produttiva di cui Neutra conosce la generalità (tanto da affermare che l'incidenza degli architetti nell'edilizia americana non supera l'1%), il problema è evidentemente quello di tener dietro, sul piano tecnico, e anche teorico-critico, ai ritmi e alle dimensioni *reali* dello sviluppo; di evitare la perdita di contatto regressiva dell'intellettuale; e soprattutto di non cercare di costruire castelli teorici, ideologizzando tale arretratezza. Occorre trovare forme adeguate ai processi di sviluppo, alla loro dinamica,

<sup>12</sup> R. Neutra, *Wie Baut Amerika?*, Stoccarda 1927, p. 44.



Fig. 4

Illustrazione del libro di Richard Neutra, *Wie baut Amerika?* (1927). Veduta esterna della Palmer House.

senza compiere l'ulteriore, romantico errore di costruire ipotesi futuribili, inevitabilmente utopiche e sostanzialmente autobiografiche.

« Non c'è nulla da migliorare né da peggiorare nella Groszstadt »: l'aforisma nietzschiano di Zaratustra non può essere accettato da un tecnico illuminato come Neutra, che motiva la sua presenza in USA con l'intenzione di « umanizzare un po' i tipi correnti di quel Paese tecnicamente all'avan-

guardia»<sup>13</sup>. E il fatto che egli ragioni in termini ancora *goethiani*, gli impedisce, evidentemente, di giungere a proporre la distruzione di uno *status* professionale. Capisce di non poter dar forma, come « artigiano della sintesi », alla Palmer House; ma non sembra rendersi conto che la metropoli è sommatoria sconnessa di interventi come la Palmer House, mescolati a interventi di infiniti altri tipi, lungo una gamma che comprende ancora vecchie prassi feudali. Ignora, come lo ignorano Hilberseimer o Le Corbusier, che il capitale utilizza la metropoli anche come luogo di sopravvivenza di contraddizioni produttive, di sistemi di appropriazione parassitari, di attriti e di inefficienze d'ogni genere, insieme agli slanci in avanti sensazionali della tecnologia. E che tutto ciò è parte di una logica che il boss gestisce assai meglio dell'intellettuale-architetto; fino a quando sfugge anche al boss, per venire nelle mani anonime, ma direzionate politicamente, dell'organizzazione capitalistica matura.

L'accentramento bossistico di potere economico espresso dai grattacieli del *laissez faire*; il controllo politico del proletariato urbano di recente immigrazione attuato con il sistema dei *ghetti*; l'esaltazione fino ai limiti della congestione delle funzioni di scambio nel centro; la dialettica introdotta dal pensiero radicale e riformatore, e dalle « aristocrazie » sindacali che, opponen-

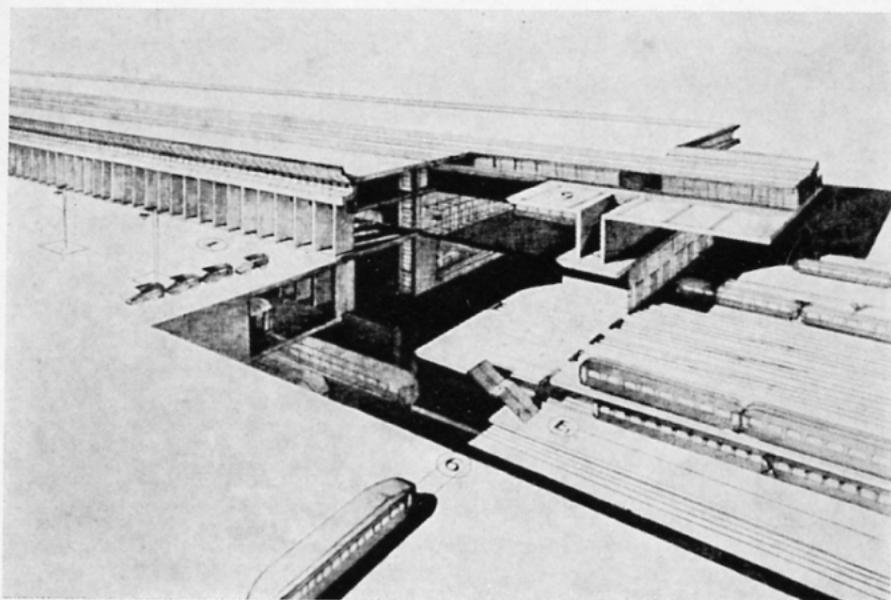


Fig. 5

Illustrazione del libro di Richard Neutra, *Wie baut Amerika?* (1927). Prospettiva della stazione di « Rush-City ».

<sup>13</sup> Cit. in: E. MacCoy, *Richard Neutra*, New York 1960, p. 19.

dosi al trend bossistico, impongono quei parziali criteri di razionalizzazione capaci di consentire la sopravvivenza del sistema con la riproduzione dei mezzi di produzione; tutti questi dati reali del problema, che derivano dalla natura storica della metropoli come terreno dei conflitti di classe (dati reali che un uomo come Burnham sembrava possedere) vengono ignorati dagli architetti europei.

Neutra, cosciente delle qualità specifiche della produzione avanzata, pensa di poterla sfruttare per controllare il disordine della congestione. E di questo controllo dà una espressione formale che pesca nel proprio bagaglio europeo e classicista. I suoi progetti per Rush City (1923-30) fanno pensare a Otto Wagner, o soprattutto a Tony Garnier; sono basati sulla simmetria e sul predominio incontrastato delle linee orizzontali.

Il grattacielo, che per Saarinen era simbolicamente una torre medievale o un campanile, e per Mendelsohn significava l'occasione per un'impennata verso le nuvole, per Neutra è solo un'espressione tardoromantica di individualismo, barbarica e irrazionale. E anche se, dei tre, è il più consapevole della situazione produttiva, in quanto ricorre allo smontaggio analitico della realtà nelle sue componenti oggettive, quando giunge al momento propositivo è il più lontano dall'America. Ne fa un paesaggio orizzontale, mediterraneo, pacificato.