

SCUOLA DI CHICAGO: IL MITO E LA REALTA' *

di Mario Manieri-Elia

Chicago, alla fine dell'800, per la sua posizione affacciata verso quell'immenso territorio di conquista che è il West americano, assume naturalmente il ruolo di punta avanzata del Nordest industrializzato, di testa di ponte organizzativa di quella particolare attività economica che è la conquista e colonizzazione dell'Ovest.

Ed è in Chicago, fulcro dell'instabile equilibrio che accompagna tale conquista, che si confrontano le due ideologie: quella dell'etica del lavoro e dell'efficientismo produttivo, maturata nella zona a più diretto contatto con l'Europa (New England e New York) sotto l'influsso lockiano e puritano; e quella della « frontiera », dell'ottimismo, della violenza.

In un caso e nell'altro ciò che domina è l'individualismo: un individualismo che, nell'est, è tutto economico, spinto verso un pionierismo produttivo ed industriale, mentre, all'ovest, diviene un mito, il mito autoctono dell'uomo della « frontiera », del solitario apostolo di libertà, di Davy Crockett.

Tutto l'arco di tempo che corrisponde al formarsi della « Scuola di Chicago » — dalla fine degli anni '70 al 1893 o, secondo le definizioni, ai primi anni del novecento, è caratterizzato da una instabilità che può essere definita programmatica: nel momento del massimo slancio, qualsiasi stabilizzazione diviene un freno; mentre l'instabilità funziona da sprone continuo per l'individuo. Un individuo portato dalla filosofia dei trascendentalisti ad un livello mitico di egocentrismo e di mistificata aggressività. Si determina sempre più il dualismo caratteristico della cultura americana che nasce dai due opposti impulsi: dello slancio in avanti verso una continua innovazione e del ripensamento verso possibili radicamenti culturali di cui, nell'instabilità, si sente imperiosa l'esigenza. Da qui il conflitto tra bisogno di sussidi dall'Europa, che è il luogo della cultura per antonomasia, e rifiuto di questa vecchia cultura che sa ancora di dominio medioevale.

Se l'America è — deve essere — il paese della « democrazia », della « libertà », quali vesti culturali dare a questa ideologia?

* Conferenza tenuta alla Galleria d'Arte Moderna di Roma il 25 aprile 1971. Il testo è qui integrato con le note e le didascalie delle figure.

Il dualismo sicurezza-insicurezza permea tutta la storia degli Stati Uniti e si riscontra puntualmente nel carattere dell'architettura della Scuola di Chicago.

La matrice culturale degli sviluppi specifici che la « Scuola » avrà risiede nel pensiero organico; ma in una edizione americana di questa ideologia che, valicando l'Atlantico, perde tutto il suo naturalismo: cultura organica come adesione della forma all'uso, della forma alla funzione; un rapporto forma-funzione che sarà il motivo dominante delle Kindergarten Chats di Louis Sullivan.

La deformazione del pensiero organico verso il funzionalismo, ad opera di pensatori come Greenough, come Tareau, come Emerson, rende una ideologia che è essenzialmente naturalistica, antindustriale ed antitecnica, funzionale invece allo sviluppo: ciò avviene appunto attraverso il concetto di adesione della forma al suo uso ed anche alla tecnica di produzione, responsabile della forma stessa.

Quando Greenough dice che l'edificio più bello è un veliero, di cui ogni dato formale è determinato appunto dall'uso, dai vincoli esterni, vuole esprimere la condanna di ogni adozione di convenzioni culturali. Proprio nell'arco di tempo della Scuola di Chicago, anzi, il pensiero organico si sviluppa per il confluire della ideologia evoluzionista, anche questa di provenienza europea, che coglie negli Stati Uniti una ulteriore caratterizzazione funzionale allo sviluppo del sistema: l'evoluzionismo viene soprattutto inteso nella sua accezione spenceriana di adattamento all'ambiente; l'adattamento all'ambiente diventa « naturalmente »: da un lato adattamento alla realtà produttiva americana, al sistema; e dall'altro all'ideologia della Società democratica.

Per quanto riguarda il linguaggio architettonico, la spinta verso l'autocultura è bilanciata dal corrispondente complesso di inferiorità verso la cultura europea. Si ha il confronto di due posizioni opposte: l'eclettismo, che domina il campo soprattutto nell'est, nelle città atlantiche, New York soprattutto; un eclettismo che giunge al limite di importare la pietra di Caen dalla Francia per fare un « castello della Loira » per Vanderbilt. E dall'altra parte, il filone di ricerca autoctona che si contrappone e condanna l'eclettismo e subisce il dualismo della cultura americana: ci si rivolge indietro, verso un primitivismo naturalistico che ha in sé memoria dell'attività dei coloni, e ci si proietta in avanti verso le tecniche industriali, secondo quanto il pensiero organico evoluzionista impone.

Campione e fondatore del filone autoctono più conservatore è il Richardson, la cui opera può essere letta come parte integrante di una linea di sviluppo linguistico che è impersonata, via via, da Sullivan e da Wright.

La Scuola di Chicago si pone però in modo difficilmente confrontabile con questo filone. Esiste anzi, in proposito, un ricorrente equivoco, una costante ambiguità circa l'interferenza reciproca esistente tra la Scuola di Chicago nella sua accezione più diffusa e il filone autoctono indicato. Il primo a parlare di « Scuola di Chicago » (a quanto almeno ci è dato di sapere) è il

Talmadge; egli scrive sull'*Architectural Review* del 1908 un articolo usando tale locuzione, ma considerando soltanto l'attività dei seguaci di Wright, cioè un arco di tempo più tardo di quello che sarà poi indicato da Hitchcock. Talmadge si riferisce all'attività dei gruppi radicali della Stanway Hall, i giovani intellettuali di cui il leader, l'uomo più stimolante, è senza dubbio Frank Lloyd Wright.

Hitchcock invece, come dicevamo, individua la Scuola di Chicago nella linea più aderente alle necessità tecnologiche dello sviluppo; quindi anzitutto nell'opera di William Le Baron Jenney, il cui *First Leiter Building*, del 1879, viene considerato primo maturo edificio della « Scuola ».

fig. 1
FIRST LEITER BUILDING. Chicago, 1879. Di William Le Baron Jenney. (Più tardi chiamato Morris Building e oggi: 208 West Monroe Building).

Assumere questo edificio come prima opera della « Scuola di Chicago » può essere legittimo in una interpretazione tecnicistica, ma significa negare alla scuola la sua vera originalità. Infatti il linguaggio architettonico usato da Jenney nel Leiter del '79 ha una nutrita serie di precedenti in USA e in Europa (si pensi a Glasgow o Liverpool) ove si sia realizzata senza complessi — cioè senza tentare di richiamarsi a convenzioni stilistiche —, la costruzione in ghisa.



Con Jenney, ex colonnello della guerra di Secessione, uomo di cultura francese, che ha frequentato l'*École Polytechnique* a Parigi, assistiamo alla costituzione in Chicago del primo grande studio di progettazione.

Una organizzazione professionale coordinata, il cui leader decentra e delega gran parte dell'attività di progettazione ad un organico di tecnici ed artisti parcellizzati.

La nascita della progettazione coordinata è uno dei punti fondamentali del discorso sulla Scuola di Chicago, se accettiamo il parametro del rapporto strutturale esterno con la società, quale elemento valido ad esprimere un giudizio sulla risposta architettonica dei singoli protagonisti. Ideologie a parte, il periodo storico di cui trattasi vede un incredibile ed improvviso sviluppo dell'economia americana quale non si è mai verificato: con la fine della guerra

di Secessione si è avuto il superamento delle difficoltà dovute allo squilibrio Nord-Sud ed il prevalere delle esigenze più avanzate; mentre il presidente degli Stati Uniti è Grant, uomo già glorioso nella guerra di Secessione, che diviene, secondo la terminologia radicale, il più « corrotto » dei presidenti degli Stati Uniti. È un corrotto che preferiamo mettere tra virgolette, trattandosi di un ricorrente giudizio morale, su una precisa posizione politico-economica, che corrisponde al *laissez-faire*.

È il periodo in cui viene abolita qualsiasi tassa sul reddito e l'attività industriale è accompagnata dalla utilizzazione di una quantità di invenzioni funzionali allo sviluppo: la macchina da scrivere, il telefono, la lampadina elettrica e, tra l'altro, l'ascensore, determinante per la nascita del grattacielo.

La classe operaia e i sindacati stessi non esercitano alcuna pressione di lotta, perché con l'immigrazione di 35 milioni di lavoratori stranieri avutasi in meno di un secolo, si è determinata una condizione di isolamento, di incomprendimento anche linguistica e di anarchismo che impedisce la formazione di un valido avversario al capitale; mentre questo è continuamente rafforzato dalla immissione di ricchezza dall'ovest, per la terra che viene conquistata e inserita nel ciclo economico: una condizione particolarissima, che non sarà eterna.

I grandi studi di progettazione nascono ora, mentre la città tende a conformarsi per suo conto, al di fuori di qualsiasi legge controllabile dall'architetto, determinata da dati quantitativi, da valori monetari: il reticolo, cioè una semplice operazione di divisione e il grattacielo, una semplice operazione di moltiplicazione. Quindi, come è stato rilevato, sono due operazioni matematiche a determinare la forma di una città in cui l'architettura diventa sempre meno percepibile, sempre più sommersa e lontana dall'occhio del passante che si trova a percorrere strade che somigliano a canyons, la cui caratterizzazione si determina visivamente molto più nei segni del consumo, nella folla e nel suo vestirsi e comportarsi in modi legati alle leggi del consumo stesso, che nelle strutture architettoniche degli edifici; queste tendono a divenire una parete continua, una specie d'involucro entro il quale la vita si svolge secondo leggi d'economia merceologica.

Il filone dei « grandi maestri », come potremmo chiamarlo per deferenza alla tradizione, cioè, ripetiamo, quello che passa per Richardson e Sullivan, e ha in Wright un glorioso epigono, può essere studiato specificamente nel suo opporsi alla « città » capitalistica, in un estremo tentativo di recupero di quell'« aura », di cui Benjamin attribuirà l'uccisione alla « riproducibilità tecnica ».

In tal senso va infatti letto il recupero di moduli rinascimentali che Richardson mette in atto nel Marshall Field del 1885. Così come le opere di Sullivan, egemone, per quanto concerne le soluzioni formali, nello studio aperto con Adler nel 1881, esprimono tutte l'intento di porre l'edificio quale oggetto chiuso, risolto in se stesso, organico in senso antropomorfo. E ciò contro la logica stessa dell'operazione produttiva di cui l'edificio è l'esito concreto: un numero il più alto possibile di piani identici elevati su un lotto qualsiasi di un reticolo. Ma se il reticolo è, per antonomasia, il luogo della visione distratta,

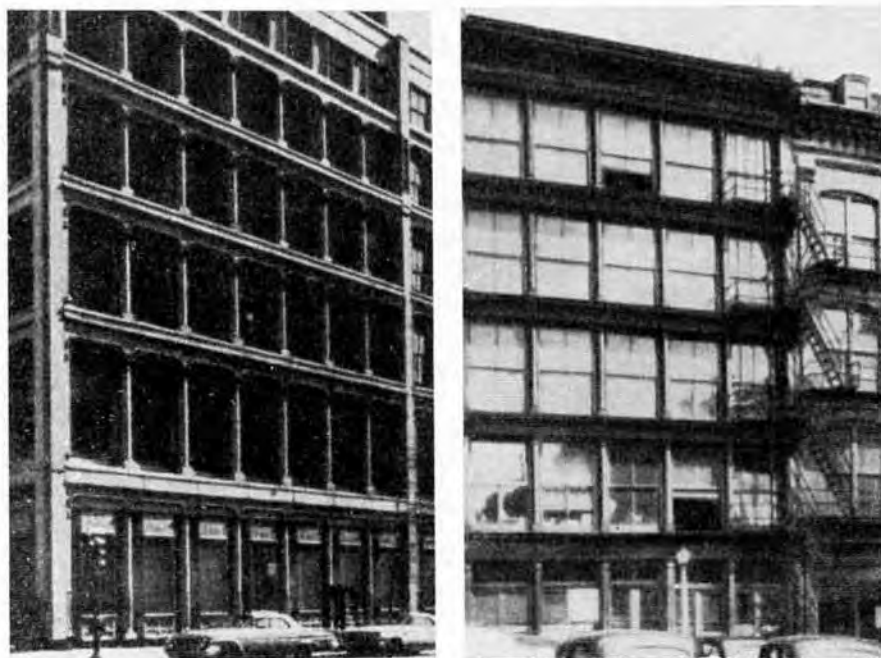


fig. 2
CAST-IRON DISTRICT. New York City.

Questo edificio (54 Worth Street. Demolito), realizzato nel 1860 da William Field and Sons, faceva parte del suggestivo complesso omogeneo di costruzioni in ghisa realizzate dal 1850 al 1870 e tuttora esistenti nella Down Town. James Bogardus, il più noto degli architetti della ghisa, non è che colui che si pose il problema di conferire una veste « colta » (egli era stato in Europa) a questa tecnologia edilizia, le cui più genuine e saporite interpretazioni si devono ai meno noti costruttori.

fig. 3
GANTT BUILDING. St. Louis, fronte sul fiume. 1877.

Costituisce uno splendido esempio di uso di elementi classici in una accezione utilitaristica la cui freschezza li ripropone in un codice architettonico del tutto nuovo. La « Scuola di Chicago », in realtà, abbandona questa strada guardando a Richardson, in cerca di una « qualità » ritenuta più in linea con l'esigenza della fondazione di una cultura autoctona.

della percezione legata all'uso, l'intento dell'architetto tradizionale non può che essere quello di opporsi a questa uniformità, di imporsi alla contemplazione con l'autorità oggettuale dell'edificio; autorità oggettuale, evidentemente, contraddittoria e conflittuale col contesto.

È questo intento che Wright giovane, capodisegnatore dello studio Adler

e Sullivan, riconosce nel primo schizzo del Wainwright, gettatogli sul tavolo da Sullivan stesso. « È nato il grattacielo »: con queste parole, Wright esprime sino in fondo il proprio consenso alla linea di ricerca del *lieber meister*. E dà l'avvio ad uno dei tanti equivoci storiografici che pesano sulla « Scuola », quale quello, appunto, che in Chicago, negli anni ottanta, nasce il grattacielo. In realtà palazzi multipiani a struttura metallica (anche se generalmente per uso magazzini, il che ne spiega l'estremo utilitarismo) erano già stati realizzati da vari decenni altrove — si pensi al Cast-iron District di New York o agli analoghi di Glasgow o di Liverpool. La priorità di Chicago potrebbe quindi essere

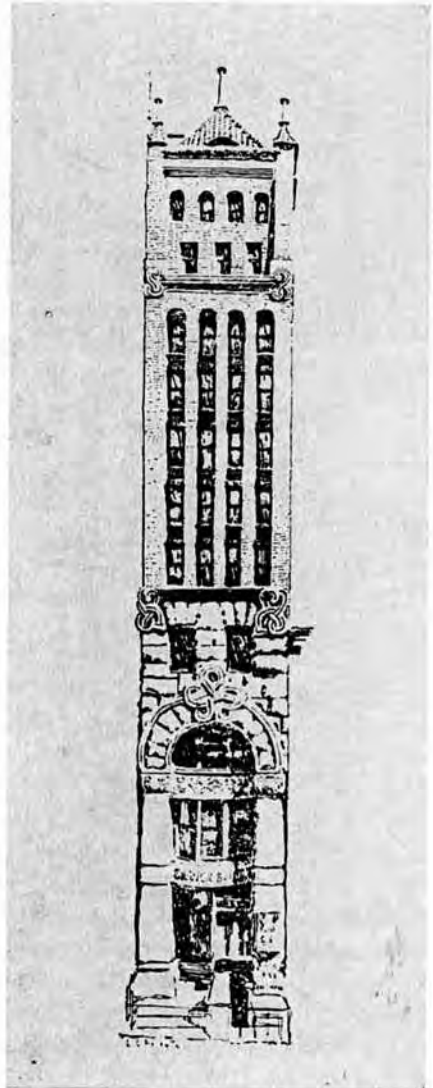


fig. 4
 TOWER BUILDING. New York City, 1888-89. Di Bradford Lee Gilbert.
 L'impegno degli architetti dell'Est, già dai tempi di Richardson, è tutto rivolto, nel quadro di un eclettismo di deliberata ispirazione europea, a risolvere il grattacielo come oggetto unitario suscettibile di un controllo organico basato su una gerarchia — generalmente arbitraria — di parti. L'architettura dell'Est, al contrario di quella dell'Illinois, ha avuto da noi più detrattori che agiografi; e ciò in funzione dei soliti schemi critici egemoni.

riferita solo al discorso sulliviano; il grattacielo come forma chiusa. Ma anche su questa strada molto cammino era già stato percorso; basti pensare, per l'America, agli architetti dell'est come Post o Bradford Lee Gilbert.

Sono sempre le *Beaux Arts*, in fondo, in questi precedenti a dettar legge: nel primo caso, per la rilettura dell'iterazione come legge di base, codificabile, entro certi limiti, in un *design* classicista; nel secondo caso, per l'impegno ad una struttura organizzativa generale divisa in zone classicamente coordinate secondo l'uso templare, in zona basamentale, colonnato e coronamento.

Quando nell'89 lo studio Adler e Sullivan riesce a portare a termine l'Auditorium, la grande mediazione tentata con questo edificio da due uomini complementari sembra riuscita. Un complesso programma economico risolto con una precisa risposta funzionale; e contemporaneamente la sala più bella e più grande del mondo e, per l'esistenza della torre, l'edificio più alto di Chicago.

Sullivan descrive Burnham, curvo sulla propria ombra, sotto il peso del successo dei rivali. Ma c'è anche Adler, il socio di Sullivan, che comincia a camminare curvo per una preoccupazione d'altro tipo: il cedimento lento ma costante delle fondazioni sotto la torre, da Sullivan voluta più alta di quanto il calcolo avrebbe consentito. Il lento abbassarsi della torre (più tardi bloccato) richiama simbolicamente l'inizio del declino dello studio Adler e Sullivan in significativa coincidenza col raggiungimento del suo più alto splendore. Adler non si riprenderà più completamente e morirà pochi anni dopo. Sullivan farà ancora molti edifici eccezionali, fino ai primi anni del 900, poi percorrerà fino in fondo, a testa alta, il cammino in discesa che lo porterà alla povertà e alla solitudine ma non all'oblio.

Di fronte a Sullivan troviamo Burnham, ed il confronto è d'obbligo. Il primo incontro tra i due possiamo rileggerlo nell'*Autobiografia* di Sullivan stesso: nel cantiere della Casa Sherman in costruzione, nella Chicago in gran parte distrutta dall'incendio. Burnham ventottenne ha già le idee estremamente chiare. Si pone di fronte al romantico Sullivan, ancora più romantico nella gioventù, ed enuncia molto esplicitamente il suo programma: « Non intendo accontentarmi di case; la mia idea è di metter su un grosso affare, maneggiare grandi cose, trattare con grandi uomini di affari e costruire una grande organizzazione perché non si possono trattare grandi cose se non si ha una organizzazione ». Un discorso in cui la parola « grande » compare varie volte, insieme alla parola « organizzazione ».

La strumentazione ideologica di Sullivan non è assolutamente in condizione di comprendere un simile discorso. Non si lascia distogliere dalla sua disperata ricerca dell'uomo con la U maiuscola. Quando, più tardi, andrà a Roma, si recherà solo a vedere il Michelangelo della Cappella Sistina; non dirà una parola, nella sua autobiografia, dei Fori Imperiali, del Pantheon, o delle piazze barocche. Parlerà solo di Michelangelo in quanto superuomo, « Uomo dell'ultrapotere », con il quale per tutta la vita, vadano come vadano le cose attorno, cercherà di identificarsi.

Burnham fa un discorso completamente diverso: *delega e organizzazione*,

per metter su grossi affari. Nelle prime opere dello studio, Burnham ha con sé uno dei più grandi *designers* della Chicago anni '80, e cioè il Root, un uomo molto più simile a Sullivan che a Burnham, di cui rappresenta, nella fase iniziale, il punto d'appoggio culturale. Burnham dice ai suoi committenti « se volete una bella opera venite da me perché ho a studio Root che sa disegnare meglio di chiunque altro. Per quanto riguarda la realizzazione, però, fidatevi di me e vedrete che tutto andrà in porto ». È un binomio di questo genere che può far strada nella Chicago degli anni '80, come del resto il binomio Adler-Sullivan. Vedremo come tutto questo entrerà in crisi nel '93. Ma prima cerchiamo di cogliere nell'opera di Burnham un particolare modo di porsi nella città.

Se esaminiamo il Monadnock, del 1891, ci rendiamo conto che la contrapposizione esistente con Sullivan — di programma, di atteggiamento verso la produzione — è accompagnata da una contrapposizione specifica: Sullivan richiude il suo grattacielo in forma oggettuale, come monumento, sia pure nell'accettazione di un reticolo che frustra tale preteso isolamento; il grattacielo di Burnham si pone come lastra: accetta, cioè, il proprio ruolo di facciata lungo una strada ed enfatizza, anzi, questo ruolo. L'opposizione alla visione distratta del passante c'è anche qui, ma si realizza articolando il più possibile la facciata con l'introduzione dei *bow-windows*, quali elementi di *design* posti in essere da una certa altezza in su. Anche qui c'è in qualche modo un basamento; ma la continuità parietale è senza dubbio predominante. E la nettezza del Monadnock può essere forse attribuita al Burnham, più che al Root (cui andrebbe ascritto invece il trito design richardsoniano del Roockery), stante l'analogia che può essere notata tra questo edificio ed il meraviglioso Flatiron di New York, realizzato dieci anni dopo la morte del suo « socio-artista »¹.

¹ Il Monadnock è considerato pressoché unanimemente dalla critica uno dei grattacieli più belli della Scuola di Chicago; per questo la sua attribuzione è andata preferibilmente a Root, in ordine alla tradizionale attribuzione di ruoli tra lui e Burnham. Così il Giedion, lo Zevi e recentemente Donald Hoffmann (*The Meanings of Architecture. Buildings and Writings by J.W. Root*, New York 1967). In realtà dalle fonti coeve si deduce qualcosa che ci avvicina alla verità.

Harriet Monroe, biografa del proprio cognato J.W. Root (New York 1896), spiega che questi aveva precedentemente elaborato un edificio carico di ornamentazione; durante una sua assenza da Chicago, il cliente si sarebbe lamentato dei costi e Burnham avrebbe accolto le sue proteste decidendo per una edizione spoglia dell'opera. Al suo ritorno, Root si sarebbe infuriato; ma successivamente si sarebbe a sua volta entusiasmato nella realizzazione di un edificio così schietto. Resta naturalmente da stabilire se Burnham convinse l'amico a parole o, cosa ben più probabile data l'estrema facilità di mano, con un disegno.

Montgomery Schuyler, nello stesso anno, scrive: « C'è un edificio in Chicago nel quale la rinuncia è portata così avanti come in nessun altro[...]; e si dà il caso che questo esempio limite si debba all'individuale *design* di Mr. Burnham. Naturalmente mi riferisco al Monadnock ». (*Architectural Record*, febbraio 1896, ripubb. in *American Architecture and Other Writings*, Harvard 1961).

Charles Moore, biografo ufficiale di Burnham (*D.H. Burnham, Architect Planner of Cities*, Boston e New York 1921), pone l'edificio senz'altro nella lista delle opere eseguite senza la collaborazione di Root.





figg. 5 e 6
MONADNOCK BUILDING. Chicago, 1889-91. Dello studio di Burnham e Root. (53 West Jackson Boulevard).

Questo edificio è uno dei più ammirati della « Scuola » fin dal 1893, l'anno della Fiera, quando molti architetti e studiosi europei visitano Chicago. È stato di preferenza attribuito a Root, ma è più probabile che l'intervento di Burnham sia stato determinante. Non risulta che una accurata ricerca al riguardo sia stata condotta. (Vedi nota 1).



fig. 7
MANHATTAN BUILDING. Chicago, 1889-91. Di William Le Baron Jenney e William B. Mundie. (431 South Dearborn Street). La struttura architettonica è realizzata come montaggio di blocchi linguisticamente distinti. E' da notare che proprio questo edificio Sullivan considererà iniziatore della tipologia del grattacielo, quando scriverà *The High-Building Question* (« The Graphic », 19 dic. 1891, p. 405). La vivacità delle soluzioni formali è frutto del design di Mundie; le avanzate soluzioni tecnologiche, che consentirono di raggiungere per la prima volta i sedici piani, si devono all'ing. Louis E. Ritter.

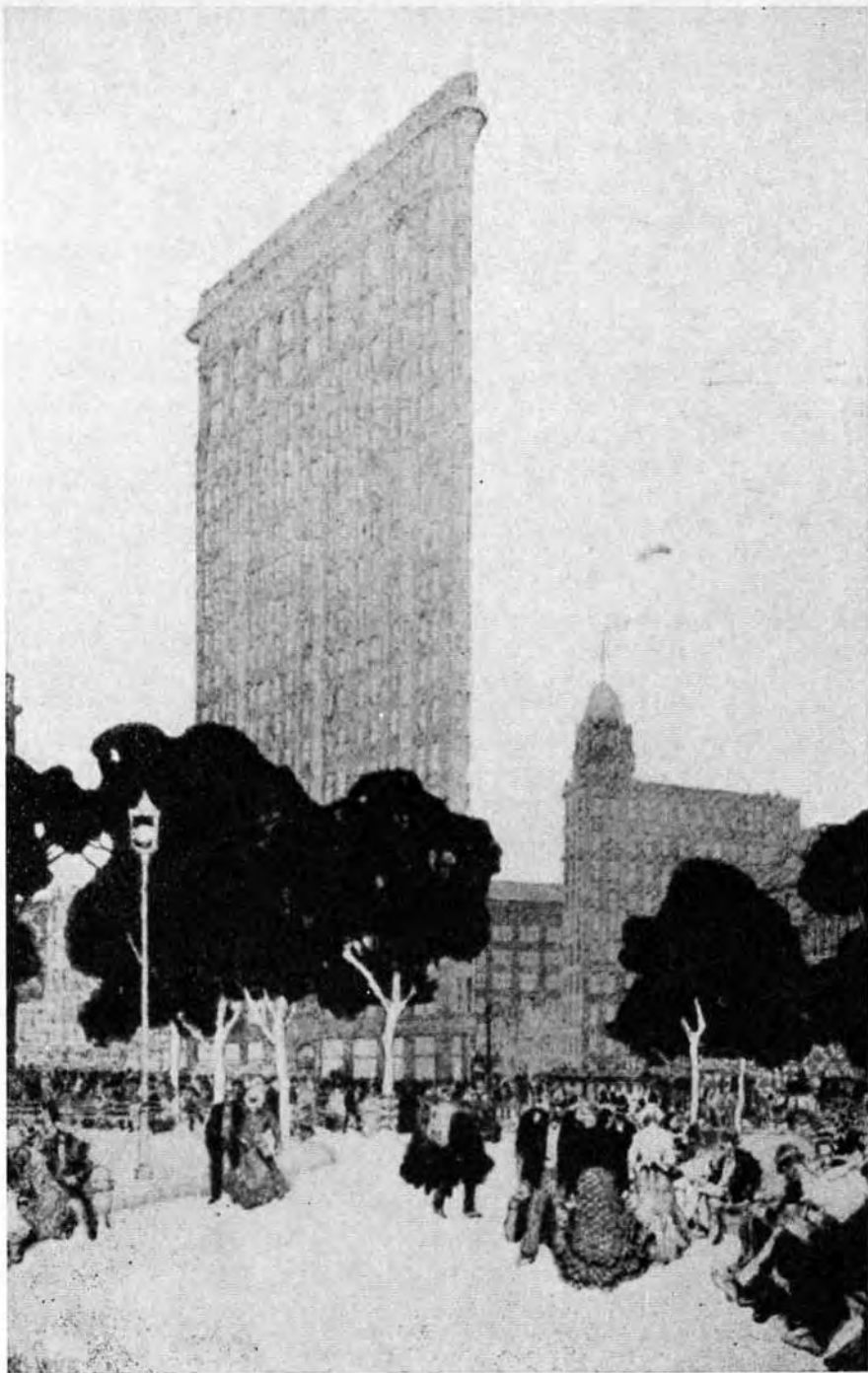


fig. 8

FLATIRON BUILDING. New York City, 1901.

Può considerarsi il capolavoro di Burnham; è stato per diversi anni l'edificio più alto di New York, ed ha assolto al significativo ruolo urbano di punta avanzata della zona dei grattacieli — allora tutti raccolti nella Down Town — verso la Middle Town in via di sviluppo. Occupa l'acuto angolo tra la Quinta Strada e Broadway, e dalla forma del lotto trae l'incredibile forza espressiva della propria mole, che si pone perentoriamente, senza mediazioni, a scala dell'intera città.

Si tratta di una compagine semplificata e tutta inserita nel programma di perfetta aderenza allo spazio urbano, di definizione della strada in quanto luogo essenziale della città. Mentre Sullivan esprime il massimo sforzo qualitativo all'interno dell'Auditorium per introdurre in esso un individuo necessariamente dimentico della brutale città in sviluppo, il Burnham si pone nella piena accettazione del grigiore di una city, in cui poche cose, oltre il « banale », possono essere notate e ad esso, sommessamente disegnate, fanno da perfetto sottofondo.

Un analogo intento riconosciamo nel Manhattan Building di Jenney; in questo edificio notiamo anzi un ulteriore carattere interessante: il montaggio in altezza di elementi sostanzialmente diversi, ai vari livelli. Come edifici diversi possono essere accostati lungo una strada, così pezzi dell'edificio stesso possono essere montati gli uni sugli altri: la parte più bassa sarà quella più tradizionale, bugnata alla maniera di Richardson e di Root, con i riferimenti ideologici d'obbligo al primitivismo, alla natura. Ma più sù, quando comincia in pieno la riproduzione tecnica, il disegno tende a perdersi in un montaggio che ormai viene riferito non più tanto all'edificio quanto, direttamente, alla città.

E l'iterazione dei piani diviene carattere specifico dell'architettura del grattacielo — in modo esplicito — quando il Reliance Building, sorge sulle fondazioni del vecchio edificio disegnato da Root, secondo il disegno di Charles B. Atwood, dello studio di Burnham: quattordici piani identici ripetono l'invariabile, eccezionale *design* del singolo piano ².

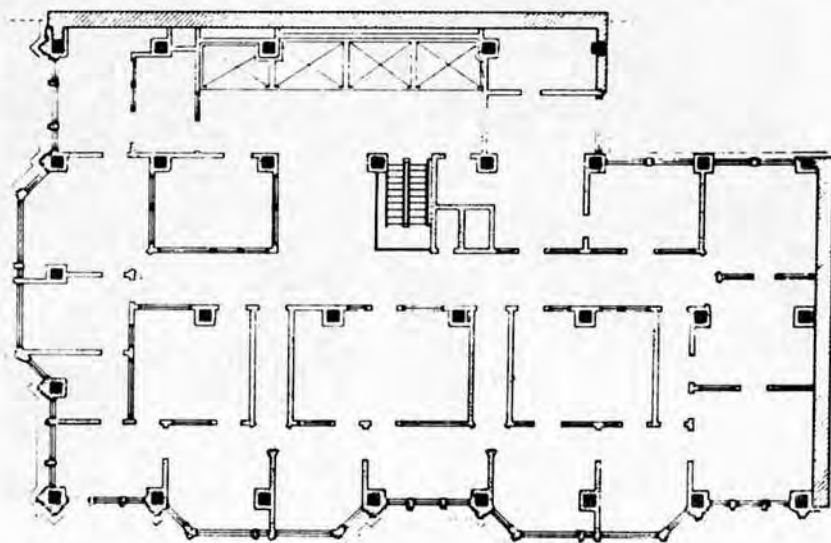


fig. 9 e 10
RELIANCE BUILDING. Chicago, 1895. Dello studio D.H. Burnham e Co. (32 North State).

È stato considerato l'ultimo edificio della « Scuola », precorritore del *curtain wall* e finanche dei grattacieli di Mies (Giedion). Il suo disegno si deve a Charles B. Atwood e le soluzioni tecnologiche a E.C. Shankland. (Vedi nota 2).



Ma qui — siamo ormai nel '94 — è avvenuta una svolta decisiva, la svolta che decanterà ciò che c'è ancora di vero, da ciò che suona ormai definitivamente falso, nella cultura americana degli anni '80.

La conquista del West non poteva essere illimitata: ormai si è raggiunto il Pacifico. Ciò determina uno squilibrio economico di incredibile importanza. La continua immissione di ricchezza dall'ovest, sotto forma di conquista di terra, era un elemento deformante il ciclo economico in senso positivo; e ciò specialmente perché all'introduzione di ricchezza dall'ovest corrispose l'arrivo di mano d'opera a basso costo dall'est: una situazione estremamente fortunata che consentiva di rialzare il prezzo delle merci pur contenendo ai minimi sussistenziali il costo della mano d'opera. Ciò che avrebbe potuto ostacolare una simile operazione di massima accumulazione capitalistica sarebbe stata la concorrenza europea. Ed ecco la chiusura doganale, il protezionismo. Mentre si accetta dall'Europa la mano d'opera a basso costo, si chiude la strada alle merci a basso costo di analoga provenienza.

Ebbene, la Scuola di Chicago, come momento di autonomia e di slancio in avanti dell'architettura americana, coincide con questo momento della storia degli USA, che vede il ciclo economico americano richiudersi in se stesso programmaticamente: chiude le frontiere dell'Atlantico e acquisisce l'impulso, tutto letto romanticamente come aggressività individuale, dal West.

L'ideologia dell'*individualismo* da una parte, e dell'*autocultura* dall'altra, che sono appunto i due caratteri fondamentali che costituiscono la base ideologica della Scuola di Chicago, si possono fare corrispondere, con uno di quei riferimenti che è sempre azzardato fare ma che qui calza a pennello, rispettivamente: all'*avventurismo economico* richiesto da un ciclo di questo tipo, e al *protezionismo* di frontiera ad esso necessario. Nel momento in cui l'ovest smette di dar ricchezza, diviene necessario aprire economicamente ad una nuova scala di rapporti, allargata a tutto il mondo. È il momento della « politica della porta aperta » del presidente Mc Kinley: l'inizio di quel « sano imperialismo economico », come si disse allora, che in realtà si realizza con la guerra alla Spagna; con la conquista delle Filippine, delle Hawaii; con l'inizio di una politica di espansione nell'India. Tutto ciò è accompagnato da discorsi nei quali l'America

² Per quanto riguarda il Reliance, è da dissipare l'equivoco secondo cui l'opera si debba ad un progetto di Root, realizzato per quattro piani e, successivamente, sopraelevato mantenendo identico il disegno del piano tipo. In realtà l'equivoco (in cui del resto non sono incorsi il Giedion e lo Zevi, né gli storici americani salvo, recentemente, lo Scully (*American Architecture and Urbanism*, London 1969), deriva dal fatto che Root disegnò effettivamente con Burnham un edificio di sedici piani nel 1890; la struttura di questo progetto fu realizzata per quattro piani senza demolire (secondo A. Siegel, *Chicago's Famous Buildings*, Chicago and London 1965) la bassa costruzione muraria preesistente.

L'attuale edificio fu poi realizzato, nel 1894-95, su disegno di Charles B. Atwood dello staff di Burnham, previa demolizione di tutto quanto era sul posto (C.W. Condit, *The Chicago School of Architecture*, Chicago and London 1964) o almeno di tutte le vecchie murature (A. Siegel, op. cit.).

vede già se stessa egemone del mercato mondiale: anche i radicali, naturalmente, sono d'accordo sull'imperialismo economico, per poi tentare inutilmente di tirarsi indietro quando questo imperialismo diventa militare.

È il momento della storia americana in cui si hanno le crisi più paurose: quella del '93 è una burrasca economica che segna dolorosamente il passaggio dal *laissez-faire* al dominio delle *corporations*. Mentre fatti sanguinosi come quelli accaduti nei grandi scioperi delle acciaierie Homestead e della Pullmann Company, o clamorosi come la marcia dell'armata di Coxey su Washington, danno la sensazione che la rivoluzione sia vicina.

Se le *corporations* da una parte, e la politica della « porta aperta » a scala mondiale dall'altra, non tardano a ricostituire la stabilità del sistema, ciò avviene su basi non più autonome, come negli anni '80; anzi, tutto all'opposto.

È questo il passaggio che Burnham coglie puntualmente nella sua operazione della Fiera Colombiana. E provoca quella svolta radicale nell'architettura di Chicago, che Sullivan registra come crisi personale. Nella sua autobiografia, Sullivan, ben lungi dal rendersi conto di tutto ciò che è successo nella politica economica americana, parla di una nuvola bianca, comparsa all'orizzonte, che avrebbe potuto e dovuto non esserci e che diventa l'inspiegabile malanno che uccide l'architettura americana per *cinquanta anni*³.

La Fiera di Chicago si inaugura nel '93, anno, appunto, della prima grande crisi del capitalismo americano. Ne diventa egemone Burnham, con una operazione culturale molto importante che in assonanza con le critiche lanciate solo trent'anni dopo da Sullivan nella sua autobiografia, verrà chiamata *tradimento* dagli storici del filone Richardson-Sullivan-Wright. Abbiamo visto qual è il background economico e politico che provoca questo « tradimento ». L'operazione di Burnham si configura così: nomina di cinque studi dell'Est, di quell'Est ancora eclettico che conta maestri educati alle Beaux Arts; e subito dopo, nomina di cinque studi dell'Ovest, cioè Chicago, tra i quali lo studio Adler-Sullivan è nettamente in minoranza; coordinamento architettonico basato sulla imposizione di un classicismo di tipo francese: un coordinamento estremamente spersonalizzato specie dopo la morte di Root, nel '92; saranno fissati a priori da una équipe manageriale i colori, i materiali, lo stile e alcuni elementi costanti come la cornice di coronamento, che dovrà avere identica altezza in tutta la Fiera. Il carattere paesaggistico è determinato da un uomo di cultura europea come Olmsted, che viene a far parte del gruppo egemone.

Se il tradimento di Burnham consiste nel fare un falò dell'autocultura, date le premesse contestuali, sembra che più che di affossamento di spunti vitali

³ Il fatto che la famosa « predizione » di Sullivan, di cinquant'anni di narcosi dell'architettura a seguito dei nefasti eventi della Fiera del 1893, sia stata scritta solo nel 1923 e su pressante sollecitazione dell'editore dell'autobiografia di Sullivan, è stato rilevato solo recentemente: trent'anni di ritardo fanno riflettere sul valore di profezia attribuito da molti critici alla polemica sullivaniana. (Cfr. L.H. Sullivan, *Autobiografia di un'idea e altri scritti di architettura* e l'introduzione ai testi sullivaniani: M. Manieri-Elia, *L.H. Sullivan epigono di un'ideologia*, Officina, Roma 1970).

e più che di pompierismo si deve parlare di adesione alle leggi dello sviluppo. È il momento in cui si sostituisce, ormai definitivamente, all'individualismo l'organizzazione e la delega: si ha quindi bisogno di un linguaggio « stabile e nobile », un linguaggio che venga da fuori e sia benvenuto, un linguaggio che non ha più pretese di autonomia ma è bell'è pronto per la ripetibilità.

Il ruolo dell'architetto non è ancora posto esplicitamente in discussione, ma tende a svilupparsi in una forma di coordinamento della produzione che non dà spazio, certo, a molti. Sullivan viene scalzato. Wright ne farà esplicita rinuncia.

È interessante rileggere come Burnham, in concomitanza con la Fiera di Chicago e la morte di Root si rivolga a Wright; cerchi di inserirlo nel nuovo corso: lo fa convocare da Waller, un grosso affarista, ed insieme, questi due grossi uomini d'affari tentano di imporsi sul giovane, educato da Sullivan in una posizione di contestazione permanente, perfino « anticapitalista » nella sua forma enunciativa e inefficace. Gli chiedono se si sia accorto dell'immenso successo dell'Esposizione Colombiana e dell'assoluta impossibilità di pensare al ritorno ad una architettura del tipo « Scuola di Chicago ». E Wright, non potendo sfuggire all'imboscata, si difende dietro l'autorità dei Maestri: « ma Sullivan non è d'accordo e non lo sarebbero nemmeno, se fossero vivi, Root e Richardson ». Burnham insiste: « l'architettura prenderà la strada opposta a quella da essi indicata ». E Wright: « sì, quella non creativa »; ecco il suo problema. E Burnham: « che vuol dire creativa? L'architettura classica è bella, è colta ed è un'architettura che si presta per una severa disciplina ». E Wright: « Ne ho visti di architetti tornare da Parigi, ridotti tutti alla stessa misura ».

Ciò che interessa infatti notare è che, sempre dalle parole di Wright, apprendiamo che l'offerta di collaborazione di Burnham contiene precise condizioni: Wright dovrà stabilirsi per ben quattro anni a Parigi per studiare alle Beaux Arts; dovrà cioè smaltire il contagio richardsoniano e sulliviano. Ecco la garanzia pesantissima chiesta da Burnham nell'aprire il suo studio all'ex allievo di Sullivan. Per ottenere ciò, ovviamente, è disposto a pagare tutte le spese: sia per la *École*, che per il mantenimento della famiglia di Wright in USA. « Vidi me stesso influente, prospero, tranquillo caposcuola », ricorda Wright: « Tutto sarebbe stato troppo facile, troppo poco eccitante. No, non posso fuggire, preferisco essere libero, fallito e sciocco, piuttosto che conformista ». E anche qui si riparla di « tradimento » che Wright si rifiuta di perpetrare. Ma tradimento di che cosa? Wright ce lo chiarisce: *tradimento di Usonia*.

E Usonia, come si sa, è il mito dell'America che non esiste. Un mito per il quale Wright continuerà a lavorare per tutta la vita, cosciente dell'impossibilità frontale di avere una reale incidenza, ma difucioso in una democrazia lincolniana. La stessa per la quale Sullivan continua a pensare ed a scrivere: scriverà un fascicolo di 180 mila parole destinato a rimanere in un cassetto.

La Fiera del '93 rappresenta per Sullivan il momento più difficile, anche nella sua capacità di progettista: la sua contestazione della linea classicista

imposta da Burnham prende la forma di un estremo sfoggio di ornato. Il fastoso mosaico in oro, porpora e turchino che riveste il portale del *transportation building*, come monumento alla ferrovia, non ci appare nemmeno ironico. Tuttavia le sue opere posteriori alla Fiera sono le migliori.



fig. 11
UNION TRUST COMPANY BUILDING. St. Louis, 1892-93. Adler e Sullivan.
Subito dopo il Transportation Building, Sullivan disegna questo notevole edificio, ignorato dalla maggior parte degli storiografi, che anticipa la soluzione adottata nel 1915 dallo studio di Burnham (dopo la sua morte) a New York, per Equitable Building (120 Broadway, progetto Ernest R. Graham). Interessante la soluzione basamentale a grandi forature circolari ricavate nell'ampia fascia ornamentale del primo piano, segnate all'interno dal quadrato

Nello Stock Exchange di Chicago vediamo l'edificio non tendere più a richiudersi come oggetto concluso, alla maniera del Wainwright o del Guaranty building; ma, secondo il tentativo già presente nel Manhattan building di Jenney, si pone come montaggio di parti autonome, ciascuna riferibile ad una diversa scala e a diverse modalità di percezione. Il portare è nettamente imposto, come oggetto definito in sé, sulla tessitura dei piani basamentali. Questi a loro volta, costituiscono un discorso tutto leggibile dai marciapiedi e al vano strada interamente congruente. Più sù, il gioco della facciata mossa a bow windows del tipo tagliato a 45 gradi già visto nel Manhattan stesso e nel Monadnock, e largamente diffuso in Chicago (è forse il distrutto Mc Vickers Theater, progettato da Adler e Sullivan nel 1883 il primo esempio?), crea un



fig. 12

CARSON PIRIE SCOTT STORE (già Schlesinger e Meyer). Chicago, 1899-1904. Di L.H. Sullivan con la collaborazione di Georg G. Elmslie.

L'esplosione ornamentale che segna l'ingresso alla base della torre d'angolo è tuttora vincente nella congestione dei segni del « consumo », che caratterizzano la città, particolarmente nel centralissimo incrocio della State e della Madison Streets. È un patetico documento della tenacia posta da Sullivan nella sua lotta per la sopravvivenza della qualità.

moto ritmico che tende a perdersi nella continuità indefinita di incidenti iterati che caratterizzano la parete urbana.

Indubbiamente in quest'opera il colloquio con la città è reale. Il Carson Pirie Scott, del 1899-1903, sviluppa questo discorso con chiarezza stupefacente. La torre angolare, più evidente nella edizione originale dell'edificio (deformato molto più tardi nel coronamento), è un elemento « urbano » a tutti gli effetti: si pone cioè come soluzione angolare del reticolo della city, più che dell'edificio; la zona basamentale, a contatto col passante, già chiaramente assunto nella sua veste di *consumatore*, assume su di sé l'intero compito del « gradimento » esteriore, caricandosi di una ricchezza d'ornato travolgente. La zona alta dell'edificio, quella che si determina come quantità, è — in quanto tale — risolta come ripetizione: non più di piani ma di finestre. È cioè un involucro destinato alla crescita indefinita in senso verticale e orizzontale; una crescita cui solo arbitrariamente si oppone la loggia, destinata ad indicare il limite superiore raggiunto; e questa loggia si ricollega significativamente al punto di forza formale dell'edificio, che è e resta la torre d'angolo.

In quest'ultima, quindi, si riassume il ruolo urbano, il significato formale a scala dell'edificio ed anche il polo funzionale: la torre infatti coincide con l'ingresso principale. Ma questo è l'ultimo successo di Sullivan nella city: quando il nuovo proprietario dovrà ampliare il magazzino, pochi anni dopo, si rivolgerà al rivale Burnham.

E quando Sullivan è ormai crollato, troviamo Burnham alla testa della maggiore organizzazione progettistica degli USA, con sedi a Chicago, New York e San Francisco. I piccoli edifici provinciali di Sullivan, unico sbocco della sua fama di maestro, nell'ultimo periodo rappresentano bene il massimo limite di sovrastrutturalità e di emarginamento della qualità architettonica in un mondo in sviluppo, alla cui indifferenza, forse, solo Mies, con l'ermetico silenzio della speculare facciata in *curtain wall* del Federal Center, proprio al centro del Loop, crogiuolo della « Scuola di Chicago », darà la risposta più adeguata.

I critici, a questo punto, possono continuare a dibattersi nei loro inutili sentimentalismi: la storia ha fatto il suo corso.