TERZA UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA
FACOLTÀ DI ARCHITETTURA
CORSO DI
STORIA DELL'ARCHITETTURA CONTEMPORANEA
Prof. Giorgio Ciucci - Dott. Marida Talamona

Frank Lloyd Wright (1869-1959): gli esordi e le *Prairie houses* a Oak Park, Chicago

Stud. Emiliano Ricotta

Sommario

INTRODUZIONE	**3**
ESORDI	**5**
LE PRAIRIE HOUSES A OAK PARK, CHICAGO	**16**
NOTE:	**25**
BIBLIOGRAFIA	**30**
INDICE ANALITICO	**31**

Introduzione

L'edificio non è più un blocco di materiali da costruzione da trattarsi artificialmente dal di fuori, al modo della scultura. L'ambiente interno, lo spazio entro cui si vive, è il grande fatto dell'edificio; l'ambiente, che deve essere espresso all'esterno come spazio racchiuso.
F. Ll. Wright., sul lavoro creativo moderno, 1928

Il periodo d'esordio di F. Ll. Wright, di cui andremo a parlare tra poco, è inquadrabile nell'ambito dell'architettura moderna americana della seconda metà dell'Ottocento, già in fase di cambiamento, e parallelamente a quel notevole movimento di reazione allo storicismo quale fu l'"art nouveau", sviluppatosi in svariati Paesi come il Belgio, la Francia, la Spagna.
In America le conquiste spaziali e strutturali che avevano dato alla scuola di Chicago un proprio stile autonomo, furono compromesse da un singolare evento architettonico che mutò le sorti dell'evoluzione americana e parve bloccarla per trent'anni. In occasione dell'Esposizione colombiana, che doveva tenersi a Chicago nel 1893 (figg.17-18), i cinque studi di architetti invitati a realizzarla su schema di Burnham e Root decisero improvvisamente di costruirla in stile classicheggiante, secondo i più vieti schemi europei e tradendo tutta un'impostazione di lavoro che proprio a Chicago aveva dominato senza contrasti nell'ultimo decennio. Si ebbe così un'espressione nettamente involuta contemporaneamente alla dispersione della scuola ed alla contaminazione delle nuove strutture con i revival europeistici, per l'ultima volta presenti nelle realizzazioni americane. Sullivan, divisosi da Adler nel 1895, si avviava alla

decadenza professionale prevedendo quarant'anni di oscurantismo architettonico. Ma ciò avvenne solo in parte, perchè molte opere singole riuscirono lo stesso a riproporre soluzioni moderne. Si trattò di un delicato gioco tra cultura e anticultura nel quale, posto a diretto confronto con la reazione classica, l'architetto qualificato, memore della lezione di Chicago, doveva venire a compromesso: o innestando fecondi motivi in composizioni apparentemente ossequienti al nuovo gusto, o progettando in provincia, dove l'ondata antimodernista non aveva agito troppo in profondità.

Un esempio di questi architetti, più o meno oscuri custodi della tradizione autentica, è George Grant Elmslie, entrato nel 1890 nell'ufficio di Adler & Sullivan su consiglio di Wright del quale rimase un fedelissimo assistente fino al 1909, per poi seguire una strada propria (da molti è considerato il precursore del "Bay Region Style"). Ed è proprio la figura di Frank Lloyd Wright che, con alterne vicende, si impose eccezionalmente nel campo architettonico, seguendo inizialmente anch'egli la strada della tradizione, per poi iniziare a progettare le prime opere con uno stile moderno e personale, parallelamente all'apertura del suo studio nel 1893. Una figura notevole, che influenzerà largamente l'architettura europea dal 1910 in poi, essendo l'ambiente europeo stesso preparato ad accogliere l'apporto di Wright grazie ai lavori di diversi progettisti che offrivano una versione originale ed emendata dell' "art nouveau" di fine secolo.

Esordi

Americanismo e pionierismo sono in Wright punti di partenza. Già in famiglia si nutrì di una tradizione culturale immune da schematizzazioni raziocinanti e da residui letterari umanistici. L'esordio per eccellenza si può dire che fu la *Unity Chapel* di Joseph Lyman Silsbee del 1886 (fig.1), costruita dalla famiglia nell'Helena Valley vicino a Hillside (nel Wisconsin, dove erano emigrati nel 1845), e per la quale il giovane Wright fece da assistente all'architetto e pubblicò il suo primo disegno (è anche il luogo nel cui cimitero Wright è stato sepolto); lo schizzo della Cappella dimostra le matrici della sua ricerca: neomedievalismo come pretesto per un impianto asimmetrico, descrittivo, composito, frutto di un elenco delle funzioni che rifiuta sintesi accademiche, un riallaccio allo Shingle Style nella cappella circolare coperta da un altissimo cono e un sondaggio nella flessibilità spaziale evidenziato nel vasto ambiente unico divisibile mediante pannelli mobili.

Nei tre anni trascorsi alla Scuola d'ingegneria di Madison (fig.4: esercitazione di disegno geometrico del 1885 della *Frank Lloyd Wright Foundation*, realizzata a matita e inchiostro su carta) trovò parte degli strumenti di una tecnica scevra da sovrastrutture accademiche e, nell'amore per Ruskin, Morris, Viollet-le-Duc, Whitman, Emerson, Froebel, i succhi di una cultura storicamente consapevole e l'accostamento ad un'architettura "organica". E fu proprio Ralph Waldo Emerson ad essere, per tutta l'infanzia di Wright, il sommo sacerdote del pantheon intellettuale e spirituale dei Lloyd Jones. Affermando che l'architettura doveva essere il più possibile naturale senza diventare naturalistica, e che doveva emulare i principi della natura senza imitarne le forme, egli si allineava con alcuni dei più influenti pensatori del suo tempo (3). Su tali premesse si accostò, diciannovenne, all'ambiente di Chicago, compiendo dapprima il suo apprendistato presso lo studio di Joseph Lyman

Silsbee, e dopo pochi mesi, frequentando lo studio Adler & Sullivan dal 1887 al 1892, nel quale raggiunse la prima maturità (1). Il 1892 peraltro è da segnalare per il progetto di *Casa R. P. Parker* a Oak Park, Illinois (figg 39-40.) una delle varie "Case di contrabbando" progettate all'insaputa di Sullivan, dove si sente ancora l'insegnamento di Silsbee e dal linguaggio, tipico delle opere future, ancora non definito, ma comunque già con l'intento di portare "the inside outside", ben visibile dalla struttura in legno con qualche differenziazione negli esterni, specie nel gioco dei tetti e nei tagli costituiti dall'affaccio dei soggiorni sulla strada. Quando vi arrivò, nel 1887, Chicago era una città in via di sviluppo e al suo centro ferveva ancora lo straordinario boom edilizio che aveva seguito il grande incendio del 1871. Era un luogo dove gli architetti godevano di un prestigio fuori del comune e apparivano come veri eroi della cultura, impegnati a ricostruire la città con le proprie forze e secondo le loro idee, ispirandosi alla figura di spicco del periodo: Louis Sullivan, allora impegnato nella costruzione dell'*Auditorium Building* (1886-1890; fig.5). Il giovane Wright riuscì ben presto a entrare nel suo studio, per merito del disegno della *Cappella Unitaria* (fig.2), che, insieme ad una cartella di disegni con la quale si presentò al prestigioso studio, già delineava la sua personalità (fig.3: disegno del 1887 presentato per l'assunzione allo studio) . Così per i successivi cinque anni lavorò come primo assistente dell'uomo che doveva chiamare "Lieber Meister" per il resto della sua vita.

Iniziando l'esperienza professionale nello studio di Sullivan, allora in auge (dove collaborò a progetti residenziali come le *Falkenau houses* e la *Charnley house*, a Chicago, rispettivamente del 1888 e del 1891, ma anche all'*Auditorium Building* stesso, come è visibile dalla fig.5 con disegni ornamentali realizzati da Wright per un montante di ringhiera, del 1888-1889 ca.; in fig.5a abbiamo invece un disegno per incisioni su legno realizzato sempre da Wright, su

disegno ornamentale di Adler & Sullivan del 1890 ca.) distaccatosene prima della crisi, Wright aveva assimilato tutto il processo dell'architettura americana. Non è facile accertare quanto influì Sullivan su Wright, ma sicuramente quest'ultimo si mostrò insolitamente generoso nel riconoscere il valore dell'insegnamento ricevuto. Sullivan gli diede la possibilità di acquisire una prima grossa esperienza con la direzione del grande studio di architettura. Con il socio Dankmar Adler fece conoscere al giovane assistente le nuove tecnologie che stavano trasformando drammaticamente l'architettura di fine secolo. Il segno più marcato dell'architettura di Sullivan, cioè le decorazioni floreali di quasi sensuale esuberanza che rivestivano gli edifici, compare solo brevemente nell'opera di Wright. Se ne può scorgere un'ombra lontana nella *Williams H. Winslow House* a River Forest, Illinois, che egli costruì nel 1893-1894 (figg.22/26), ma poi se ne discostò rapidamente per arrivare a quei motivi geometrici che l'avrebbero in seguito reso famoso e che attingevano molto più a Froebel, Owen Jones e all'Arts and Crafts Movement che non ai gusti ornamentali di Sullivan. Ma gli edifici di Sullivan, a parte le decorazioni, erano ispirati allo stesso impegno di espressione geometrica, affiancandosi alle suggestioni che andavano plasmando la sensibilità estetica di Wright.

L'aspetto più significativo dell'influenza di Sullivan fu probabilmente più mondano e insieme più generale: egli istruì il suo giovane protetto nei dettagli quotidiani della professione, contribuì a finanziare la costruzione della *casa-studio* di Oak Park nel 1889-1898 (figg.6/16) e, involontariamente, tenne a battesimo la sua carriera professionale. Ed è in questa abitazione che l'architetto sperimenta la concezione di "crescita" dell'edificio: intorno al caminetto, nucleo dell'abitazione, la sequenza ingresso-soggiorno-pranzo propone uno spazio unitario; per sottolineare il continuum, una fascia marca, a guisa di fregio, lo scarto d'altezza tra le porte e i soffitti; la parete divisoria interna non esiste più,

poichè è spezzata tra un setto che appartiene alla copertura e un “vuoto” inferiore. Gli europei definiranno il progetto a “pianta libera”, ma libera non a priori, sibbene “liberata”, come afferma Zevi, attraverso un “processo estroverso che intende proiettare le cavità vissute all’esterno e connetterle in un discorso fluido e tuttavia differenziato”. La *Winslow House* partiva ancora da un volume prefissato, da una scatola muraria di cui l’architetto si sforza di rompere la chiusura, mentre qui nella *casa-studio* il processo di erosione del muro è più avanzato creando un dialogo serrato fra mondo familiare ed ambiente comunitario. Lo studio ottagonale è una dichiarazione d’indipendenza del rettangolarismo, che sfocerà più tardi nella predilezione per l’esagono. Sul piano teorico, Sullivan era non meno devoto di Wright al romanticismo emersoniano e si considerava discepolo di Walt Whitman; il suo desiderio più ardente era quello di reincarnare l’ideale romantico dell’architetto come artista universale, eroe e profeta della democrazia, e di ricoprire al tempo stesso il ruolo non meno romantico dell’artista come critico culturale. Per Wright, Sullivan fu soprattutto il modello dell’artefice che cerca un proprio stile rifiutando ogni compromesso con le ortodossie dominanti; in questo, traevano entrambi ispirazione dall’esempio di Henry Hobson Richardson. La prosa di Sullivan inoltre riecheggiava di sonorità profetiche con cui cercava di emulare Whitman, e forse anche da essa Wright trasse ispirazione per il proprio stile e le proprie ambizioni letterarie. Così, Sullivan aveva conquistato la fama progettando palazzi alti per uffici, mentre Wright progettando case di abitazione. Entrambi contribuirono al nuovo paesaggio urbano dell’America di fine ottocento, perchè il centro urbano in cui Sullivan interveniva era la necessaria controparte dei sobborghi di Wright. Negli edifici commerciali del centro lavoravano i pendolari che avevano mogli e figli nelle comode case dei grandi quartieri suburbani come Oak Park, River Forest e Riverside. Il sobborgo

doveva rappresentare la tranquillità domestica, il luogo in cui gli uomini stressati e affaticati si rifugiavano alla fine della giornata lavorativa, dove le famiglie allevavano i figli lontano dalla folla della città. Le case di Wright erano concepite per servire questo ideale domestico e molti dei loro elementi più familiari, quali il focolare centrale, la protezione dei tetti aggettanti, le finestre da cui si poteva vedere senza essere visti, erano metafore del recinto destinato a difendere la sacralità della famiglia.

Il periodo eclettico che seguì dopo l'Esposizione mondiale del 1893 fu in realtà un utile momento di ordine, una componente culturale. La sua posizione, durante la crisi di Sullivan, è quella di chi, ripensando la realtà classicheggiante, si impadronisce di un dato essenziale di essa: il rigore, apprendendo i fondamenti di una seria sperimentazione tecnologica e accingendosi a rifletterli sistematicamente nell'impostazione compositiva (2).

Ma oltre ad assumere in concreto, per non più tradirli, questi presupposti fondamentali dell'intera architettura moderna, Wright trova a Chicago il modo di confermare i miti autoctoni nei quali istintivamente credeva: il che vale forse a confermare la radice niente affatto personale e gratuita del suo utopismo democratico. Conseguire in architettura gli stessi risultati civili e sociali del Bill of Rights del 1787 divenne, nell'aggressiva creatività della Chicago 1890, un obiettivo conseguibile: la rivolta al sopruso prendeva la forma di una lotta contro l'insediamento umano non personalizzato, e la coscienza della libertà politica si traduceva in una coscienza della libertà architettonica. All'insofferenza per ogni abito autocratico si offriva in tal modo un presupposto morale, e subito, non appena nel 1893 Wright inizia l'attività in proprio, i suoi edifici si dilatano sempre più entro una rete di relazioni ambientali, come realtà definite assai più nello spirito che nelle forme. La sua prima casa progettata come professionista indipendente fu la già citata *Casa W. H. Winslow* a River

Forest, Illinois, del 1893-1894 (figg.22/26), nella quale il formalismo del prospetto principale è contestato, secondo Zevi, dal trattamento anticonformistico di quello retrostante mentre decorazioni di alta qualità attenuano “l’ostacolo” costituito dai muri, che occorre trasformare in "diaframmi”. Nel 1896-1897 inoltre Wright illustrò e diede un contributo alla pubblicazione del libro *The House Beautiful*, scritto da William C. Gannett, ministro unitariano e grande amico dello zio Jenkin Lloyd Jones. È un’esplosione creativa che si protrae, in crescendo, fino al 1910, quando la sua teoria estetica e la sua filosofia morale erano ormai formate (e che sono rimaste tali in seguito); quasi un ventennio, durante il quale Wright, praticamente l’unico architetto americano che si opponga sensa compromessi al classicismo esterofilo, fonda l’architettura di un’epoca che per lui è al tempo stesso l’epoca del trionfo della macchina e del trionfo della democrazia.

Questa tematica di libertà, che costituisce l’aspetto più universale del primo Wright, è quella che più lo differenzia dal razionalismo europeo, di cui però anticipa numerose soluzioni. La sua concezione individualistica lo spinge di preferenza nel campo dell’architettura residenziale, sebbene un progetto di palazzo per uffici del 1894-1895 (fig.19) preluda, per l’esaltazione del dato funzionale attraverso la proiezione all’esterno degli spazi interni, a realizzazioni tipicamente moderne anche in questo campo. In pochi anni Wright libera la casa, nella scia delle abitazioni neo-inglesi, dal residuo medioevale del blocco volumetrico, compatto e difeso; quindi procede allo scatenamento della luce, che opera come fattore architettonico alla pari dei materiali edilizi. Con ciò Wright svela la gratuità di ogni decorazione stilistica e riconduce i materiali stessi alla propria essenza autonoma, piegandoli a funzioni nuove adeguate alla vita contemporanea, in pieno ascolto delle potenzialità tecnologiche attuali. Gli stessi strumenti sono applicati ai primi grandi edifici non residenziali: il *Larkin*

Building a Buffalo, del 1904 (figg.31/34) con il quale dimostra per primo le possibilità di dare agli edifici industriali la dignità di umana operosità, il *Tempio Unitario (Unity Temple;* 1906*)* a Oak Park, in Illinois, (figg.35/38) considerato il primo monumento religioso moderno ed uno dei suoi primi edifici pubblici di grandi dimensioni (6), l'*Imperial Hotel* (1916-1922) di Tokio, dove dà la dimostrazione delle possibilità evocative e fantastiche insite nell'impostazione architettonica moderna nel pieno dispiego delle virtualità tecniche. Da notare subito la differenza tra il *Larkin Building* e il *Tempio Unitario,* sebbene tutti e due rovescino l'edificio all'interno e ne facciano un pozzo di luce intorno e in fondo al quale s'intessono le attività umane. Il possente blocco richardsoniano del *Larkin* vede il vuoto centrale suturato cinematicamente dagli strati continui delle fasce destinate al lavoro in comune; la mole tagliente, il getto di calcestruzzo del *Tempio*, invece, si dissolve all'interno di un denso pozzo luminoso risucchiato dalla copertura cui gli aggetti parietali offrono qualificazione. Wright quindi si è impadronito delle funzioni collettive e da questo processo di liberazione deriva una serie di qualità. Poichè l'edificio, scomposto nei volumi e riunificato dalla materia in una sintesi spazio-luce, si trova esposto all'ambiente, che vi penetra, è evidente una possibilità di rapporto diretto e vitale con la natura, premessa della futura orchestrazione wrightiana di quest'ultima come strumento compositivo. La volumetria antimonumentale e dinamica, caratterizzata orizzontalmente, reca implicita la distruzione della facciata come quadro bidimensionale, annuncio delle future "appropriazioni" spaziali di Wright; la funzione è sempre manifesta e informa in gioco spaziale commisurato al tema, espresso in numerosi rapporti dimensionali dinamici, e tale da enucleare punti focali di funzione-forma, preludio alla multidirezionalità wrightiana, alla conquista dall'interno dell'angolo di 30-60° e delle forme ricurve. Inoltre la perfetta fluidità spaziale si raggiunge senza rinunciare, come

accade nel neoplasticismo, alla concreta gerarchia funzionale. La luce è strumento compositivo, filtro tra natura e abitato, e la parete è organizzata in relazione ad essa, e non più uno schermo lacerato da bucature. Wright inventa la finestra a nastro, cara ai razionalisti europei, ma tende a far coincidere la luce con la densità spaziale, in un rapporto di mutua qualificazione, preludio a un'integrazione moltiplicativa che toccherà l'estremo nel *Museo Guggenheim* (del 1959) a New York. La tecnologia è impiegata senza impoverire la sostanza umana, con il che Wright pone alcune premesse del "design" moderno, significativamente implicite nell'invenzione della parola "streamlined" (aerodinamico), dovuta a Wright stesso. A quarant'anni quindi ha già indicato un linguaggio interamente nuovo e lo ha approfondito lasciando virtualità feconde. Comincia a questo punto un periodo di riflessione che durerà fino al 1935 e che coinciderà, in Europa, con la fase più luminosa dell'architettura moderna.

Nel 1910, però, avviene il distacco dall'ambiente americano che lo porta ad entrare in contatto con le più importanti civiltà architettoniche: classico-europea, precolombiana, orientale nella versione giapponese. La svolta è decisiva: ovunque si rechi, egli assorbe i succhi della tradizione locale, li sottopone a critica e li accoglie o rifiuta in funzione della nuova potenzialità dinamica già da lui ampiamente travasata in forme. Il suo senso della storia non è intellettuale o contemplativo ma è un'operazione vitale che commisura le esperienze del passato alla propria visione del futuro e integra quest'ultima in modo che conglobi i punti focali della storia architettonica del mondo. Si spiegano così alcuni clamorosi rifiuti di Wright, specialmente dell'architettura greca e di tutte le sue filiazioni, compresa quella rinascimentale. L'unica esperienza spaziale che egli rispetti è quella giapponese: nel già citato *Imperial Hotel* di Tokio (1916-1922) egli piega la fantasia incontenibile a un omaggio,

l'unico della sua vita, a una tradizione locale. Ma il sistema strutturale antisismico che inventa per l'edificio ne costituisce il vero sostrato organico. È una struttura che coincide con una costruzione naturale che accolga in sé l'idea organizzatrice e la presenza dell'uomo. L'Hotel è tra uno dei pochissimi edifici in muratura che non crollarono nel terremoto del 1922. Le muraglie, le terrazze, i rimandi spaziali erano già stati provati a livello più personalizzato nel 1914 con i *Midway Gardens* a Chicago. Dal cantiere di questi ultimi venne richiamato a Taliesin (Wisconsin), la dimora che si era costruita nella valle della sua infanzia, dalla notizia della distruzione della sua casa e della sua nuova famiglia ad opera di un folle. Per cui ricostruì Taliesin, ne fece un'entità in crescita sollecitando la natura al gioco dell'integrata presenza umana, e, nonostante la tumultuosa vita privata, seguita, sia pure discontinuamente, ad operare e progettare con intensità. La California gli offre la lezione di un'elaborazione ulteriore della densità materica ed egli la piega alla sua concezione spaziale. Lavorando su superfici povere e pesanti ripropone in chiave molto avanzata la prefabbricazione: nella *Casa Barnsdall ("Hollyhock House")* (1920) a Olive Hill, Los Angeles e in quella *Millard ("La miniatura")* (1921-1923) in Pasadena, California, i blocchetti di cemento traforato esaltano, anziché smentirla, la solennità volumetrica, ma ne filtrano la massa e la travolgono nell'inventività degli interni. Nelle case d'abitazione, fino al 1925, Wright elabora spazialmente, sottoponendoli ai reagenti più disparati, ancora i princìpi delle *Prairie Houses.* Ma ormai il suo periodo d'esordio si può ritenere da parecchio concluso, e si apre la fase di quelli che vengono considerati i capolavori di Wright, partendo nel 1936 con la *Casa E. Kaufmann* (la cosiddetta "Casa sulla cascata") a Bear Run e concludendosi con opere quali ad esempio l'*Illinois Tower* o il *Marin County Civic Center* tutti e due del 1959. Il messaggio delle *Prairie Houses* era così ormai già stato superato dal 1929, anno

della *St. Mark Tower* (un edificio per abitazioni, quindi un tema nuovo per Wright), con la quale invera un principio organico più profondo, poiché l'asse è sostituito da un centro vitale sul quale l'organismo si distribuisce e si regge, dilatandosene la materia progressivamente, dal pieno assoluto al nulla atmosferico. Lo spazio inoltre è fluente a causa dell'articolazione di ogni cellula abitativa in due piani (duplex) il che contesta l'iterazione sulla verticale; è un elemento, l'ultimo, che Wright mutua dalla tradizione anglosassone (vedi *Casa Tudor*). Le *Prairie Houses*, invece, programmavano la rottura dinamica dell'organismo, con un linguaggio accademico respinto ma non distrutto (almeno una lettura secondo l'accademia restava possibile).

Egli quindi riassume i momenti della vicenda culturale ed espressiva del suo Paese. Con Wright il dramma dell'architettura americana celebra il suo terzo atto: la tradizione europea viene rifiutata sul piano di una creatività prepotente, riassorbitrice e intrattabile. Le sue masse volumetriche ripropongono la lezione di Richardson, continua la tradizione domestica in ogni sua espressione e apprende da Sullivan il respiro ampio, la modulazione e più tardi la continuità. Rompe gli involucri murari, prende contatto con la natura della sua terra e della sua gente, sfrutta pienamente i sistemi costruttivi moderni e con tutto ciò riassume nella sua opera architettonica i motivi più vasti e affrancati della tradizione americana. Attraverso successivi atti creativi, con l'approntamento, su ogni fronte, dei mezzi necessari all'elaborazione dell'organismo continuo, si può dire che Wright rompe con l'Europa, per sé e per tutto il Paese, rinnegando chiaramente ogni principio imitativo e asserendo la necessità di un'architettura organica contro l'impostazione razionale e soprattutto contro l'International Style, pur essendo partito da un'eredità sullivaniana. In tutte le sue opere esprime le possibilità dei vari materiali, e si esalta nella ricerca di accostamenti e materiali nuovi ampliando così lo stesso vocabolario architettonico moderno.

Anche però quello urbanistico: dopo Tony Garnier, Wright, assieme a Le Corbusier, viene considerato tra i massimi esponenti dell'utopismo moderno occupando un grande posto sulla scena della progettazione urbana.

Ecco i sei princìpi dell'architettura organica enunciati da Wright fin dal 1908: 1) semplicità (ma avvertendo che essa non coincide con l'eliminazione); 2) tanti stili architettonici quanti stili di persone; 3) l'edificio come atto organico; 4) colore armonizzato alle forme naturali; 5) fedeltà ai materiali; 6) la casa dotata di "carattere". Di tali princìpi solo il primo potrebbe essere, ma in senso diverso, ripreso dal razionalismo; essi presuppongono come mezzi quella serie di liberazioni di cui l'architettura europea fa ancora delle finalità. E un altro principio, inoltre, li pervade e organizza tutti: lo spazio come protagonista dell'architettura. La differenza essenziale non consiste nell'enunciazione dello spazio come funzione generatrice dell'architettura; come ha chiarito il Samonà (saggio introduttivo a F. L Wright, Metron, 1951) ciò non è sufficiente, poichè lo spazio stesso è per Wright strumento, altrimenti cadrebbe in un formalismo di tipo più approfondito.

Una lezione non subito intesa pienamente: infatti a Chicago, nei primi decenni del secolo, non sono rari gli epigoni di Sullivan apparentemente univoci con Wright nelle soluzioni planimetriche, ma analizzati accuratamente si nota un fraintendimento del linguaggio wrightiano che sfocia nel manierismo.

La differenza tra i risultati di Wright e quelli poi conseguiti dal movimento moderno in Europa sta sostanzialmente nel fatto che per Wright tali obiettivi erano automaticamente e non velleitariamente strumenti rispetto a un'impostazione umanistica antintellettualistica e liberatrice, mentre l'Europa bloccava al funzionalismo programmatico gran parte della sua battaglia, sì da lasciare scoperti, dopo averla vinta, numerosi interrogativi profondi.

A questo punto ci si chiede dove trovare le fonti primarie delle metafore estetiche da lui preferite. Indubbiamente la maggior parte di esse risalgono ai primi anni della sua formazione. Una fu certamente il paesaggio del Wisconsin, e specialmente quella stessa campagna mossa dove sorgevano le fattorie dei Lloyd Jones e dove infine costruì Taliesin. Il Wisconsin sudoccidentale, regione dove campi e boschi si sposano dolcemente fra basse colline e amene cascate, è un classico paesaggio pastorale, in parte artificiale, in parte selvaggio. Da ragazzo Wright lo esplorò in lungo e in largo, e ciò ha indubbiamente contribuito sulla scelta di alcuni materiali dei suoi futuri progetti, quali la pietra calcarea (il Wisconsin sudoccidentale è un terreno sedimentario dove calcare e arenaria definiscono la topografia) e il legno grezzo, oltre agli innumerevoli accorgimenti spaziali come l'ingresso nascosto, il focolare centrale, il corridoio angusto che sbocca in uno spazio liberatorio, la contrapposizione fra la capanna costruita su un albero e la caverna, fra apertura e chiusura.

Le Prairie Houses a Oak Park, Chicago

La splendida serie di queste abitazioni, essenzialmente suburbana, oltre ad aver iniettato nella media borghesia uno "stile" dell'abitare, è anche la testimonianza di una conquista spaziale e di una libertà da schemi preconcetti, della quale, a partire dal 1910, beneficerà il pensiero europeo. Gli edifici, sorti nei primi due decenni del secolo, furono in gran parte progettati per l'area del Midwest, e in particolare per i sobborghi di Chicago. Oak Park, appunto, è uno fra questi, dove Wright visse con la prima moglie e i figli fino al 1909 (4). La regione offriva un paesaggio di immense pianure, un territorio aperto dove ogni

abitazione poteva godere di ampi spazi per insediarsi e per estendere la propria visuale.

Così le Prairie Houses esaltano l'estenzione orizzontale della pianura e le morbide ondulazioni del terreno. Rispondendo tanto al simbolismo della frontiera quanto a quello della stabilità del focolare domestico, e interpretando le caratteristiche morfologiche dei siti, le case del periodo Prairie si abbarbicano al terreno e si aprono al paesaggio. "La linea orizzontale è la linea della vita domestica", affermava Wright: consente alla casa di "adagiarsi serena sotto una meravigliosa distesa di cielo". Gli alti e stretti telai delle finestre e il grande tetto fortemente aggettante parevano schiacciare le strutture contro il terreno. La continuità delle masse, in questi primi progetti, in mattoni o rivestite in intonaco, tendeva a rafforzare le linee di ancoraggio a terra della casa, mentre il peso visivo del camino "integrale" accresceva al centro la spinta gravitazionale. Le case sembrano presentare una rassicurante stabilità, con le loro solide volumetrie risolutamente piantate sul posto che dissipano il senso di mutevole precarietà implicito in ogni manifestazione della natura. Le facciate, specie quelle che non guardano sulla strada, riflettono la notevole plasticità e la libera composizione dei complessi spazi interni. Il pianoterreno si apre in una grande sala, dove tutto si riuniva come spazio incluso, diviso in modo che luce, aria e visuale panoramica pervada il tutto con un senso di unità. All'interno di questo grande spazio libero restano solo poche pareti che fungono da divisori, isolando talune funzioni casalinghe e inquadrando visuali particolari per chi si muove all'interno. Appare evidente l'opposizione ai salotti e alle sale da pranzo tipiche di quell'epoca, definite da Wright "celle degli istituti carcerari".

Benchè progettasse prevalentemente in pianta, Wright proiettava in ogni suo schema una terza dimensione di complessi volumi, il tutto intessendo pianta e sezione, interni ed esterni, lo spazio complessivo con i più minuti particolari (la

sua opera è stata metaforicamente paragonata a quella del tessitore). Si tratta di composizioni di notevole potenza: come in un'esplosione lo spazio sembra dapprima convergere nel nucleo del massiccio camino centrale per poi esplodere all'esterno in una "molteplicità di minute scintille di stimolazione visiva". Si potrebbe dire, con le parole usate da Henry-Russell Hitchcock e Philip johnson nel 1932, che la complessità spaziale di Wright "dinamitò" le forme scatolari delle case convenzionali.

Wright lavorò tanto all'interno che al di là della cultura americana della tarda epoca vittoriana, e le sue Prairie Houses rappresentano senza dubbio una rottura con le mode architettoniche dell'epoca. Nella sua formazione di giovane architetto, egli aveva studiato gli stili che respingeva e sondato la loro risonanza culturale, deplorando "il macello e la raffazzonatura" dello stile Queen Anne (che agghindava le facciate con un misto di ornamenti rozzamente intagliati, colori bruni, portici aggettanti e finestre a bovindo), e prediligendo invece l'iconografia naturalistica presente sulla facciata di alcuni dei suoi primi progetti. È facile riconoscere la sua profonda conoscenza della versione americana semplificata dello stile Queen Anne, ora Shingle Style, anche nella casa che costruì per sé e per la sua famiglia nel 1889-1890, con quell'amplio fluire dello spazio interno, sapientemente cesellato ai bordi. Così i progetti per le Prairie Houses davano forma a un ideale santuario di intimità familiare: offrivano un benefico isolamento dalla curiosità dei vicini grazie al loro tetto vicino al suolo e all'entrata principale rientrante, quasi nascosta alla vista. Le finestre, pur numerose, erano collocate sotto profondi aggetti, mentre la complicata intelaiatura in piombo di ogni vetrata rendeva impossibile l'introspezione dall'esterno. La *Robie House* a Chicago (del 1909, considerata insieme alla *Avery Coonley House* del 1908, tra le migliori delle Prairie Houses; figg.77/86) come altre di quel periodo, elevava l'area del soggiorno a una sorta

di “piano nobile” che consentiva di guardare fuori, e giù nella strada, verso i vicini senza permettergli di invadere la propria intimità. Questi espedienti architettonici rivelano un’acuta consapevolezza delle contraddizioni insite nella vita familiare della classe media americana: il desiderio di stabilità e di vivace animazione, di comodità e di eleganza, di visibilità e di isolamento. Questo impegno a dare una marcata espressione visiva agli ideali domestici si ispirava direttamente alle teorie associazioniste del diciannovesimo secolo, in particolare a quelle di John Ruskin.

La prima casa di Wright per il *Ladies’ Home Journal* del febbraio 1901 rimane una delle pietre miliari della sua carriera (fig.28). Il titolo *A Home in a Prairie Town* (Una casa in una città della prateria) lanciava l’uso dello slogan “Prairie” per evocare appunto il contesto ambientale e culturale in cui si inseriva il progetto. La proposta in se stessa recepisce tutti i temi rivoluzionari che avrebbero contraddistinto la sua attività professionale del decennio successivo, dove però, oltre ad ulteriori versioni della Prairie House, Wright si concentrò soprattutto sui grandi edifici pubblici e amministrativi, sugli alloggi parzialmente prefabbricati, e sulla sua grande casa a Taliesin.

Nella pubblicazione per il *Ladies’ Home Journal*, lo spazio nella pianta cruciforme è libero di fluire intorno al nucleo centrale, mentre le pareti divisorie a pianterreno sono ridotte al minimo e spesso sono sostituite da schermi di altra natura; inoltre un attraente disegno accentua l’espansione del volume creato da una balconata che sovrasta il caminetto, e non mancava la possibilità di operare alcune varianti, fra le quali spicca una soluzione che prevedeva altre camere da letto in sostituzione del grande spazio su due piani. La seconda casa modello, pubblicata qualche mese dopo, presentava più convenzionali tetti a due falde, una maggiore separazione fra il soggiorno e la sala da pranzo, e “una quantità di

http://digilander.libero.it/emilianoricotta/

spazio interno", quasi a voler dar conto dell'attenzione prestata alle esigenze conservatrici dei suoi lettori.

Sei anni dopo Wright pubblicò, sempre sul *Ladies' Home Journal*, la *Fireproof House for $ 5000*, in cui una terrazza da un lato e un pergolato dall'altro ammorbidivano ed estendevano un semplice blocco cubico, identico su ogni lato e fatto di cemento armato a prova di incendio. Questo modello compatto sintetizzava i princìpi della Prairie House, e la scelta di usare il cemento armato fece sì che il progetto potesse essere riciclato cinquant'anni dopo come casa usoniana B, un prototipo concepito in vista di una produzione in serie.

L'adattabilità di questo schema era chiaramente evidente sin dal tempo della prima pubblicazione, tanto che in diverse parti del paese vennero realizzate piccole case su modello wrightiano, anche se la maggior parte semplicemente intonacate e senza l'impiego del calcestruzzo. La residenza di *Stephen Hunt* a La Grange, Illinois, del 1907, consentì allo stesso Wright di interpretare lo schema iniziale. La commissione faceva parte di una serie di piccole case compatte in cui Wright cercò di concentrare i principi della Prairie House, adattandoli a siti e preventivi ristretti. Aveva scoperto come ottenere plasticità e continuità spaziale usando mezzi espressivi minimi. Questo processo di progressiva semplificazione mette in luce il suo interesse per due fondamentali postulati moernisti: la riduzione del progetto ai termini essenziali e una sistematica costruttiva in cui forme architettoniche semplificate dovevano facilitare la produzione di alloggi in serie attentamente disegnati.

Casa dell'Architetto, Oak Park, Illinois (428, Forest Ave.) 1889-1898 (in particolare, la stanza dei giochi è del 1893; lo studio è del 1895)

(vedi pag.4 e figg.6/16)

Casa R. P. Parker, Oak Park, Illinois (1027, Chicago Ave.) 1892

(vedi pag.3 e figg.39-40)

Casa W. M. Gale, Oak Park, Illinois (1031, Chicago Ave.) 1893

(figg.41/43)

Pur nell'ambito di una normale routine professionale, affiorano alcune impennate nella movimentata volumetria, nel corpo sporgente semicircolare, in quello poligonale, nelle ampie verande che mediano il trapasso dallo spazio pubblico all'ambiente privato. Il fronte sul giardino accentua le dissimmetrie, seguendo rigorosamente il dettato delle esigenze funzionali.

Casa N. G. Moore, Oak Park, Illinois (333, Forest Ave.) 1895

(figg.44/45)

Il committente era stato perentorio: "Desidero che sia Lei a progettare questa villa, ma non voglio nulla di simile alla *Winslow*. Non voglio che la gente mi rida dietro. Mi piace qualcosa di questo genere", e gli mostrò alcune foto di cottages all'inglese. Wright fu molto dubbioso sulla riuscita di questa abitazione, come se non fosse frutto delle sue idee, ma i Moore ne furono soddisfattissimi (5).

Va ricordato che la casa fu in gran parte distrutta in un incendio del 1923 e successivamente ricostruita.

Casa G. Furbeck, Oak Park, Illinois (515, Fair Oaks Ave.) 1897

(figg.46/47)

Il periodo 1893-1900 è qualificato da un'intensa sperimentazione e da sondaggi anche in precedenti di matrice britannica. Si tratta di un'abitazione poco

conosciuta, alterata dall'aggiunta di un'ala che ha fagocitato l'intera zona del portico. Valgono di essa la tessitura laterizia, i suoi incastri con quella lignea, le coperture gemelle a cono che denunciano all'esterno gli episodi spaziali di ambienti in cui un impianto rettangolare diviene cilindrico. Le lunghe finestre inoltre fessurano la muratura portante, ne annullano il peso, bruciano con asole di luce ogni residuo di staticità. L'insieme registra la fatica di una ricerca non mai paga delle posizioni raggiunte.

Casa F. Thomas (ex Rogers), Oak Park, Illinois (210, Forest Ave.) 1901 (figg.48/51)

Soprannominata *the Harem* per il suo aspetto vagamente orientale, organizza gli ambienti del piano terreno secondo uno schema ideale ad L rovesciata. Dopo l'arco d'ingresso, uno stretto corridoio sbocca a sinistra nel soggiorno che si affaccia su ampie terrazze. A destra, la sala da pranzo; in fondo, la cucina e i servizi. Le camere da letto e i bagni del livello superiore sono allineati su un unico fronte. Alla redazione del progetto collaborò Webster Tomlinson.

Casa W. G. Fricke (poi E. Martin), Oak Park, Illinois (540, Fair Oaks Ave.) 1902 (figg.52/58)

Fu tra le costruzioni che più entusiasmarono i giovani architetti europei visitando l'esposizione delle oper wrightiane allestita a Berlino nel 1910, o meditando sul volume Wasmuth. L'olandese Robert van't Hoff ne trasse diretta ispirazione per la casa realizzata a Heide nel 1916. I motivi di questo interessamento sono due: il rivestimento ad intonaco, invece delle "shingles" lignee, che pone in maggiore risalto le dissonanze negli incastri dei corpi di fabbrica, e l'immagine che non mira più ad esaltare soltanto la linea orizzontale, ma propone forti contrasti con gli evidenziati elementi verticali. Da notare poi il

gioco altimetrico dei tetti aggettanti che acquista un'energia ascensionale notevole dato lo sviluppo su tre piani. È indubbiamente un edificio molto vicino, come tematiche, a quelle dell'edilizia europea.

Casa A. Heurtley, Oak Park, Illinois (318, Forest Ave.) 1902

(figg.59/65)

È un organismo assai più compatto dei precedenti, dal volume mantenente il suo carattere unitario, nonostante la terrazza dal basso parapetto decorato con urne e il bow-window a doppio piano sul lato nord. Da notare i muri di mattoni rossi disposti in bande alternativamente sporgenti, segno della presa di coscienza della "plasticità" come imponente strumento architettonico. Nell'interno le stanze principali sono ubicate in alto, per godere del paesaggio, e i battenti delle finestre si aprono verso l'esterno. I soffitti acquistano un'elaborazione sempre maggiore, a tratti scavando nei tetti e rivelandone la struttura che fascia le cavità, levitandole nella polidirezionalità dei ricchi scomparti.

Casa P. A. Beachy, Oak Park, Illinois (238, Forest Ave.) 1907

(figg.66/69)

Essa rispetta i principi generali delle Prairie Houses mature: in mattoni, intonaco e struttura lignea, pur incorporando una residenza preesistente, gode di una pianta fluida a carica centrifuga con tetti generosamente aggettanti, larghi camini, un'altezza ridotta dei piani, l'eliminazione dei davanzali, finestre a nastro, decorazione geometrica. Barry Byrne, collaboratore di Wright, seguì ogni fase dell'elaborazione progettuale e della direzione dei lavori.

Casa T. H. Gale, Oak Park, Illinois (6, Elizabeth Court) 1909

(figg.70/73)

http://digilander.libero.it/emilianoricotta/

La Gale House fu una fonte diretta d'ispirazione per gli olandesi. La loro teoria grammaticale e sintattica di liberi setti lanciati nello spazio è qui già splendidamente incarnata. E Wright, secondo Zevi, dovrà combattere l'astratto dottrinarismo degli europei sempre inclini ad una riduzione concettuale delle esperienze organiche. È interessante sapere che l'abitazione, costruita in legno e cemento intonacato, fu definita da Wright stesso "progenitrice, per l'impianto generale, della Casa sulla Cascata del 1936".

Note:
(stralci dal *Testamento* di F. Ll. Wright)

(1): “ ... Victor Hugo, nel saggio più illuminante che mai sia stato scritto sull’architettura, definì il Rinascimento europeo *il tramonto che tutta l’Europa credette aurora*. E dopo cinquecent’anni di complicata ripetizione di ripetizioni a base di colonne classiche, cornicione e frontone, tutto infine agonizzò. Hugo, il più grande moderno del suo tempo, sviluppò il ragionamento in profezia: l’architettura, la grande arte madre, per tanto tempo formalizzata, pittoricizzata per via d’intelletto, poteva rinascere e sarebbe rinata in ispirito. Sullo scorcio dell’Ottocento o sul principio del ventesimo secolo l’uomo avrebbe veduta l’architettura resuscitare. Per quell’epoca, in forza dei mutamenti che l’uomo avrebbe subito, l’anima umana si sarebbe ridestata in virtù di una propria istanza critica.

Avevo quattordici anni quando questo capitolo, solitamente omesso, di *Notre-Dame* influì profondamente sulla mia concezione dell’arte con cui ero nato a vivere tutta la mia vita, l’architettura. Questo racconto del declino tragico della grande arte madre non mi abbandonò più.

Nell’università del Wisconsin non si tenevano corsi d’architettura. Perciò, diversi mesi prima di laurearmi in ingegneria civile, fuggii, abbandonando la scuola (1888), a Chicago, a lavorare nello studio di qualche architetto vero. Non volevo fare l’ingegnere. Una visita al Monte di Pietà - il *vecchio Perry* - mi fornì i mezzi per l’esodo. La Roma del *Gibbon* e le *Vite* di Plutarco di mio padre (tra esse Alcibiade) e il collo di ermellino che mia madre mi aveva cucito al cappotto finanziarono l’impresa.

A Chicago, tanti anni dopo la straordinaria profezia di Victor Hugo, trovai che la Nascita era già cominciata. L'alba - l'architettura - si levava! ... Là, nello studio di Adler e Sullivan, in alto nella torre dell'Auditorium di Chicago, per quasi sette anni lavorai, con George Elmslie al mio fianco; e talvolta guardavo fuori, attraverso i romantici archi richardsoniani, giù fino al lago Michigan; o spesso, fatto buio, guardavo l'incandescenza dei giganteschi convertitori della Bessemer Steel che incorporavano il cielo notturno, giù giù fino a Chicago sud. Guardavo da quegli archi altissimi sull'immensa città che cresceva laggiù in basso, mentre i treni dell'Illinois Central fumavano lungo le sponde del lago."

(2): " ... presto vidi le nuove risorse non solo dissipate vergognosamente dall'infatuazione meccanicistica, ma con più grave vergogna dilapidate dagli stessi nostri architetti più influenti; e i meglio educati erano i più letali. Si usavano quelle stesse risorse per sovvertire il senso di ogni genuina architettura della vita del nostro tempo; si imponevano idee decrepite all'edilizia moderna o si rovinava l'edilizia antica con idee cosiddette "moderne". Così giocati, alcuni più coscienti architetti, moderni per quei tempi, tentavano disperatamente di riorganizzare l'edilizia americana e se stessi. L' AIA, allora costituito da uomini che avevano pagato di persona, era propenso alla sincerità, ma già la "ditta architettonica", il grande studio industrializzato, si rivelava il nemico pubblico numero uno.

Avevo appena aperto studio per mio conto nello Schiller Building, nel 1893, quando venne la catastrofe: la prima Esposizione Mondiale di Chicago (fig. di pag.27 del volume dell'Electa). Essa mi apparve subito una mascherata, più che mai tragica; il volto fiorito del formalismo teorico delle Accademie; il pervertimento di quanto di architettonicamente moderno avevamo raggiunto attraverso la negazione; già una cancrena sul nostro progresso. Nondimeno a

quel tempo, oltre sessant'anni fa, dentro di me ero certo che il risveglio di un'architettura nostra, autoctona, fosse proprio dietro la svolta del prossimo anno. Scrissi quell'anno il saggio *L'artigianato della macchina*, che lessi alla Hull House per invito di Jane Addams. Il giorno dopo un editoriale del "Chicago Tribune" annunciava che un artista americano aveva detta la prima parola in favore dell'uso appropriato della macchina come strumento dell'artista. Sospetto che fosse di mano della stessa Jane Addams.
Nel frattempo il popolo americano si era sentimentalmente invaghito della megalomania avallata dall'AIA all'Esposizione, di quel suo ricamare decrepito, di quello snervato artificio. Era palese dovunque: e, al solito, si confondeva l'eccesso con l'esuberanza. A causa della prima Esposizione Mondiale, il riconoscimento dell'architettura organica americana avrebbe dovuto ancora attendere mezzo secolo almeno."

(3): "Dite a voi stessi: la mia condizione è artificiale. Non posso dunque copiare la natura e non voglio imitarla pedissequamente, ma ho una mente capace di controllare il modo in cui sono forgiate le cose artificiali, e di apprendere dalla natura le sue semplici verità di forma, funzione e grazia lineare. La natura è una buona maestra. Io sono figlio della natura e lontano dai suoi principi non posso fiorire" (testimonianza del 1896).

(4): " ... Quando avevo lasciato Adler e Sullivan per stabilirmi a Oak Park, Bob era andato a stare a River Forest, il sobborgo più vicino verso ovest. Io - da dilettante, ancora con Adler e Sullivan - riuscii a costruire una casetta in Chicago Avenue; e, messomi per conto mio, costruii uno studio annesso alla mia casa dove, avendo parecchio lavoro, potei permettermi di assumere diversi

disegnatori e una segretaria fedele, Isabel Roberts; per lei costruii più tardi un alloggio a River Forest, che ora appartiene agli Scotts, per i quali lo rimodernai.
Verso quell'epoca, a Oak Park, avevo però perduto il contatto con la maggior parte degli amici del gruppo primitivo. Nello studio di Oak Park, ora fiorente, erano venuti Walter Griffin, Marion Mahoney (che poi sposò Walter), William Drummond, George Willis, Andrew Willatzen, Frank Byrne, Albert McArthur. Con l'andar del tempo altri vennero e se ne andarono.
L'architettura "moderna" aveva fatto qualche apparizione sporadica in quell'epoca, nel 1894-1895, qua e là intorno a Chicago, un'architettura in qualche modo memore dell'ornamentazione del Lieber Meister o di qualcosa che io stesso avevo fatto o andavo facendo nelle case d'abitazione.
George Elmslie-del quale avevo fatto il mio assistente togliendolo allo studio di Silsbee (dove era rimasto durante i sette anni della mia attività presso Adler e Sullivan, e in seguito per diversi anni ancora)-veniva a darci una mano qualche volta nello studio di Oak Park facendovi ore straordinarie quando il lavoro incalzante ci teneva in piedi tutta la notte, e l'alba trovava i ragazzi addormentati ai tavoli da disegno.
Ma ero ormai indipendente, e non feci uso dell'affascinante ornamentazione; avevo tracciato una strada nuova nel campo che era più mio, quello dell'abitazione americana: la strada della natura dei materiali e dell'acciaio in tensione. Di quel che succedeva a quel tempo fuori d'America non avevo nozione, né vi portavo interesse alcuno. E neppure avvertivo la minima influenza dell'architettura giapponese, ..."

(5): " ... I Moore furono soddisfattissimi; lo furono tutti, tranne me. Mi ha sempre infastidito sentirmela lodare. ... Fu l'ultima volta che mi arresi alla

considerazione di avere una famiglia, con tre bambini che dovevano pur mangiare...”

(6): “Il primo esempio, a mia conoscenza, di un monolito in cemento, risultante, allo stato stesso in cui i blocchi erano usciti dalle forme, in architettura perfettamente rifinita. Vennero usate casseforme di legno; e i blocchi recano l’impronta della tecnica adottata. La pianta prese le mosse dalla distruzione della scatola edilizia, e successivamente proseguì accentuando lo spazio interno come realtà fondamentale dell’edificio. L’ingresso è posto tra il Tempio e gli ambienti destinati alle attività laiche. Qui l’illuminazione elettrica prese forma visibile attraverso i profili dati ai cavi stessi, e divenne un elemento decorativo dell’edificio”

BIBLIOGRAFIA

Aa. Vv, *Frank Lloyd Wright architetto 1867-1959*, Electa, Milano 1994

Frank Lloyd Wright, *Testamento*, Einaudi, Torino 1963

Kenneth Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 1993

De Agostini, *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Novara 1988

Bruno Zevi, *Frank Lloyd Wright*, Zanichelli, Bologna 1979

Leonardo Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Roma-Bari 1993

Indice Analitico

—A—

Adler; 3; 4; 6; 7; 25; 26; 27
architettura organica; *14*; *15*; *26*
art nouveau; 3; 4
Arts and Crafts Movement; *7*
Auditorium Building; *6*
Avery Coonley House; *18*

—B—

Bay Region Style; 4
BIBLIOGRAFIA; *29*
Bill of Rights del 1787; *9*
Burnham; *3*

—C—

Cappella Unitaria; *6*
Casa A. Heurtley; *22*
Casa Barnsdall; *13*
Casa dell'Architetto; *20*
Casa E. Kaufmann; *13*
Casa F. Thomas; *22*
Casa G. Furbeck; *21*
Casa N. G. Moore; *21*
Casa P. A. Beachy; *23*
Casa R. P. Parker; *6*; *20*
Casa T. H. Gale; *23*
Casa W. G. Fricke; *22*
Casa W. H. Winslow; *9*
Casa W. M. Gale; *20*
casa-studio; *7*
Case di contrabbando; *6*
Charnley house; *6*

—D—

Dankmar; *7*

—E—

Elmslie; *4*; *25*; *27*
Emerson; *5*
Esposizione mondiale del 1893; *9*

—F—

Falkenau houses; *6*
Fireproof House; *19*
Froebel; *5*; *7*

—H—

Harem (The); *22*
Henry Hobson Richardson; *8*

—I—

Illinois Tower; *13*
Imperial Hotel; *11*; *12*

—L—

L'artigianato della macchina; *26*
Ladies' Home Journal; *19*
Larkin; *10*
Larkin Building; *10*
Lieber Meister; *6*; *27*
Lloyd Jones; *5*; *10*; *16*

—M—

Marin County Civic Center; *13*
Midway Gardens; *13*
Millard ("La miniatura"); *13*
Morris; *5*
Museo Guggenheim; *12*

—O—

Owen Jones; *7*

—P—

Prairie Houses; *13*; *16*; *18*; *23*
prima Esposizione Mondiale di Chicago; *25*

—R—

Ralph Waldo Emerson; *5*
Richardson; *14*
Robie House; *18*
Root; *3*
Ruskin; *5*; *19*

—S—

Scuola d'ingegneria di Madison; *5*
scuola di Chicago; 3
Shingle Style; *5*; *18*
Silsbee; *5*; *6*; *27*
St. Mark Tower; *13*
Stephen Hunt; *20*
stile Queen Anne; *18*
Sullivan; *3*; *4*; *6*; *7*; *9*; *14*; *15*; *25*; *26*; *27*

—T—

Tempio Unitario; *11*
Testamento; *24*; *29*
The House Beautiful; *10*

—U—

Unity Chapel; 5

—V—

Viollet-le-Duc; *5*

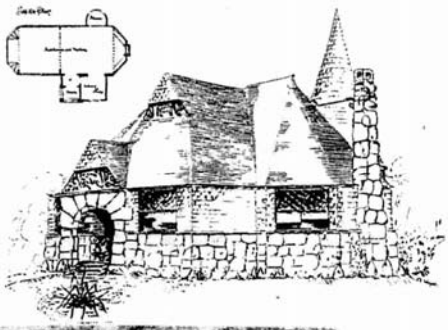
—W—

Whitman; *5*; *8*
Winslow House; *7*; *8*

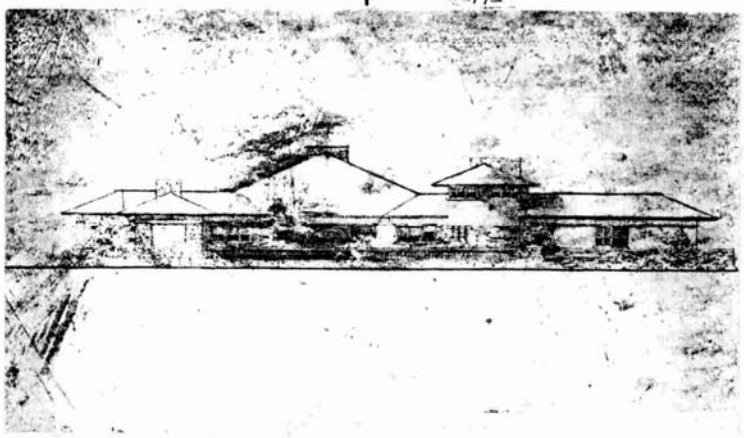
—Z—

Zevi; *8*; *10*; *23*; *29*

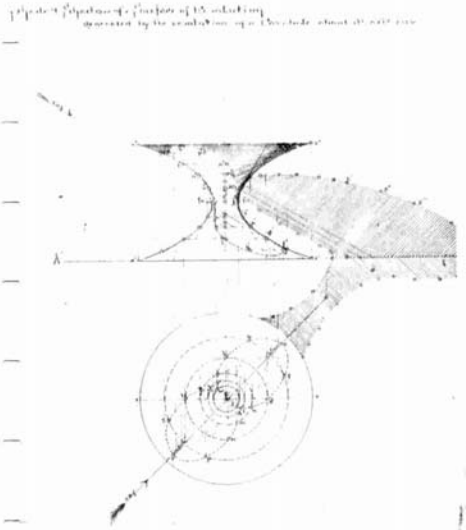
1



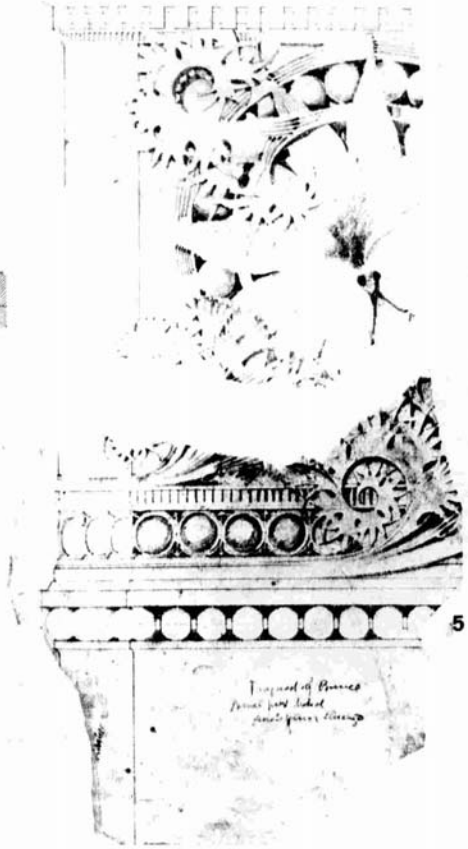
2



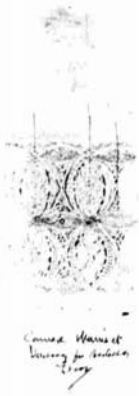
3 "Disegno, presenta al Lieber Meister ne chiedergli lavoro ".



4

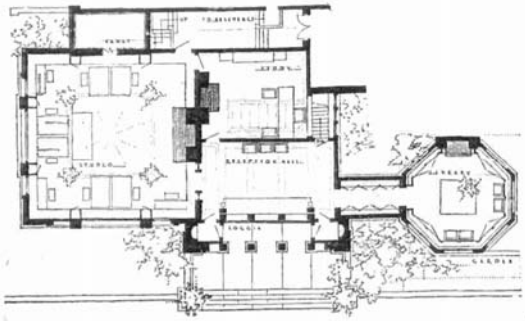


5

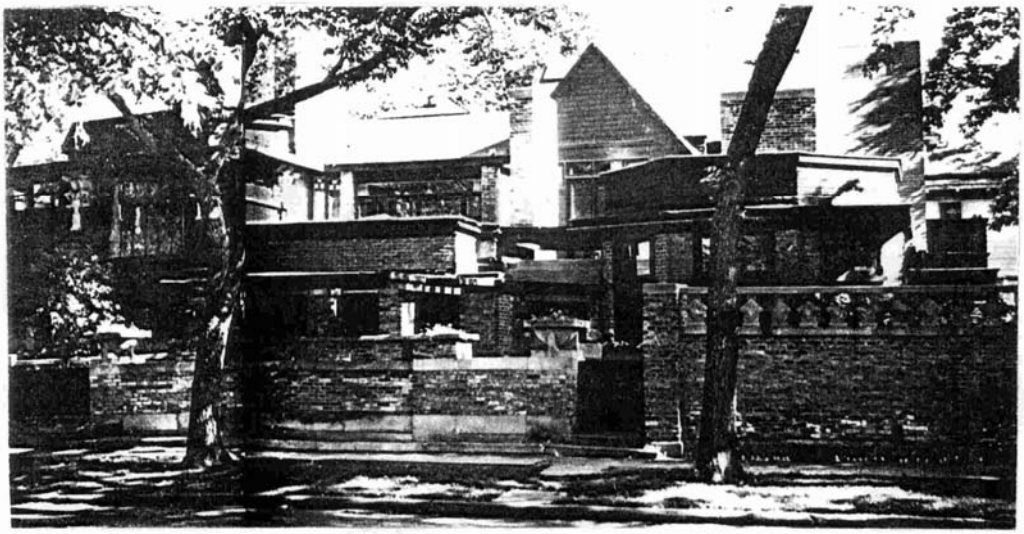


5A

http://digilander.libero.it/emilianoricotta/



6



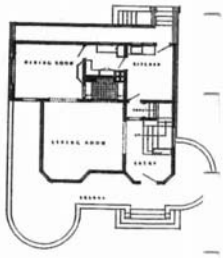
7

6 – 8 Pianta della casa e dello studio.

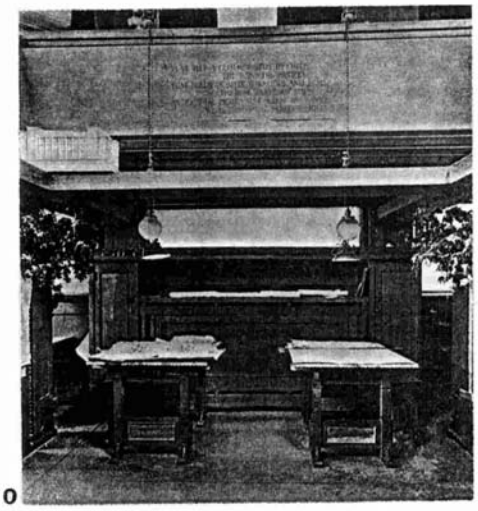
7 Il fronte completo sulla Chicago Avenue. A sinistra, lo studio; a destra, in secondo piano, il nucleo originario della casa; davanti, l'ottagono della biblioteca.

9 L'accesso allo studio.

10 Lo studio: i tavoli nella stanza da lavoro.



8

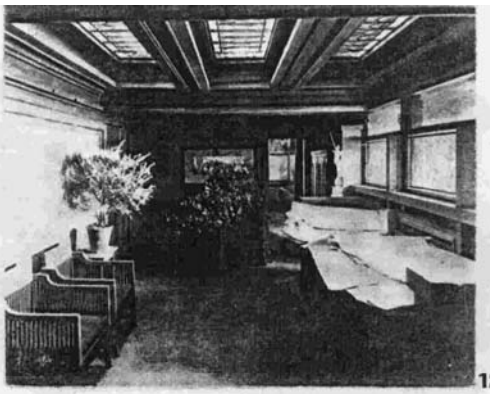


10

9

http://digilander.libero.it/emilianoricotta/

11



12

13

11 Lo studio. Particolare del gioco delle coperture.

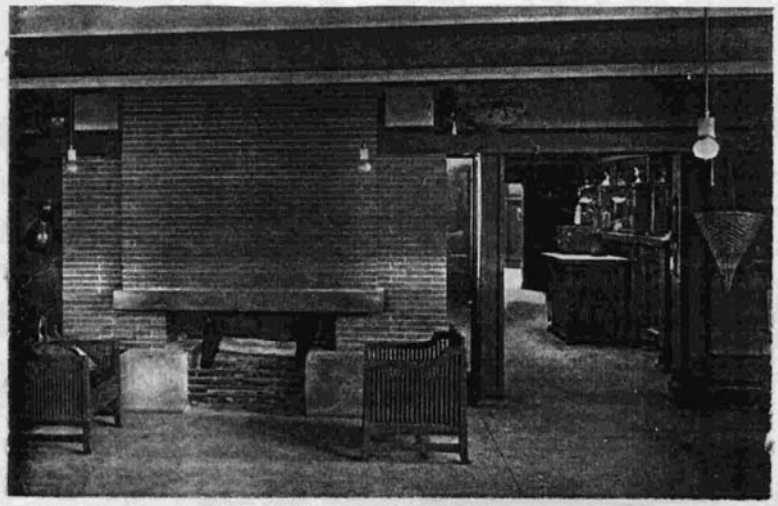
12 Anticamera, vista dallo studio verso la biblioteca.

14 Il nucleo centrale del camino nella stanza dei disegnatori; a destra, lo scorcio sulla galleria.

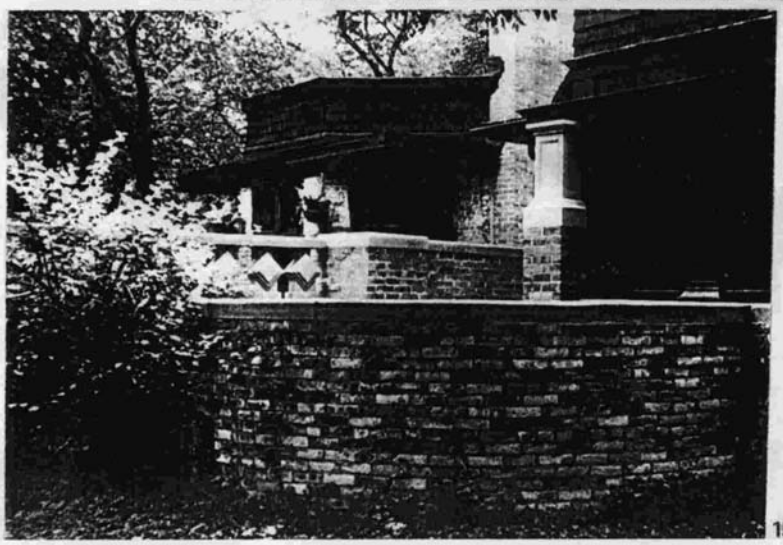
15 Scorcio dal giardino: la biblioteca.

16 Dettaglio: i materiali.

13 La volta a botte della sala giochi, costruita nel 1893.



14

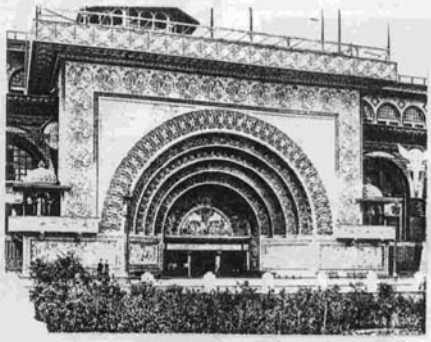


15

16

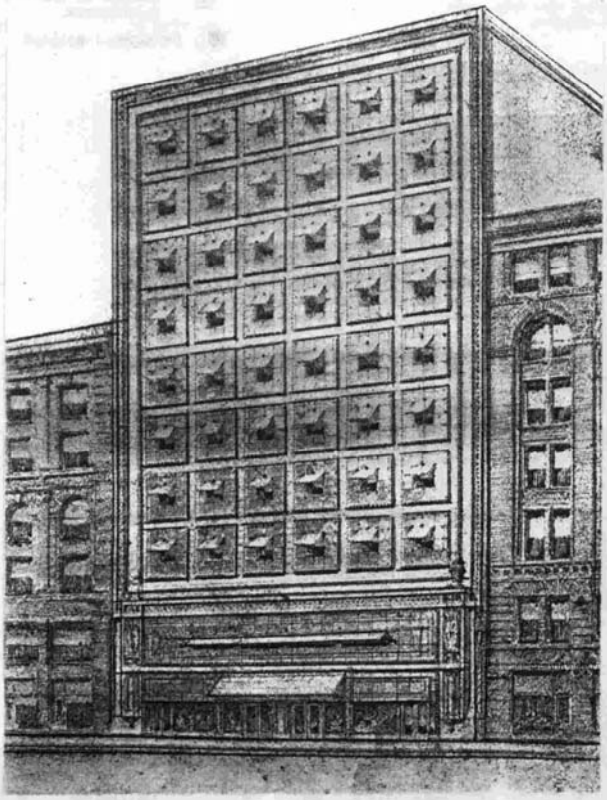
http://digilander.libero.it/emilianoricotta/

17

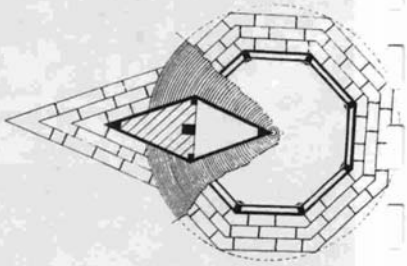


18

19



20



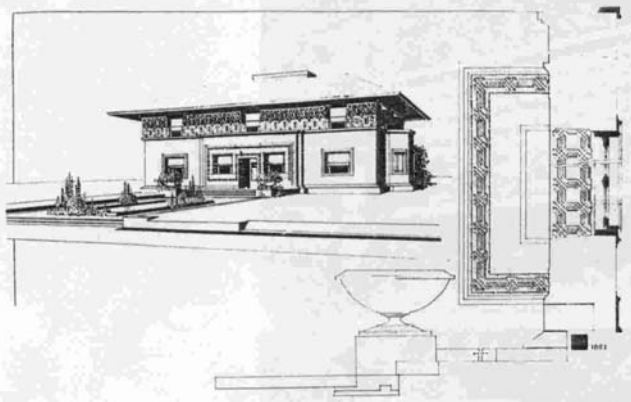
21

18 *veduta della Porta d'oro del padiglione dei trasporti di Adler e Sullivan.*

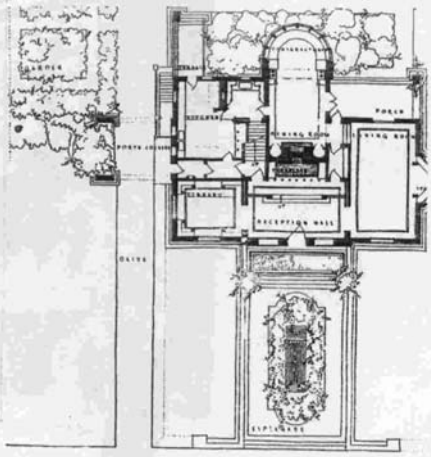
19 1897. « Questa facciata trasparente, in vetro e cemento, di un edificio prismatico, venne progettata per un palazzo per uffici a Chicago. Da allora è riapparsa, in molte guise, in molti paesi. Un tipo di facciata che, oggi, va di moda ».

20–21 1896. « Romeo e Giulietta », pompa a vento per le signorine Lloyd Jones, a Hillside, Spring Green, Wisconsin. Sotto: sezione orizzontale.

http://digilander.libero.it/emilianoricotta/



22

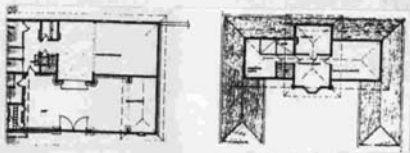


23

24

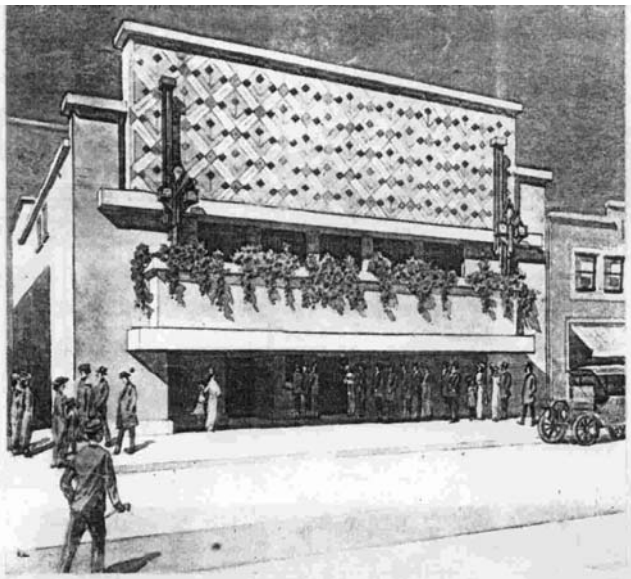
22 Schizzo del prospetto principale.
23 Pianta del piano terreno della casa.
24 Prospetto principale. Il basso ed espanso fronte est è sottolineato, orizzontalmente, dal diverso trattamento delle superfici piane. L'ingresso ha pannelli di terracotta decorata.
25 Le stalle-laboratorio.
26 Piante delle stalle.

25

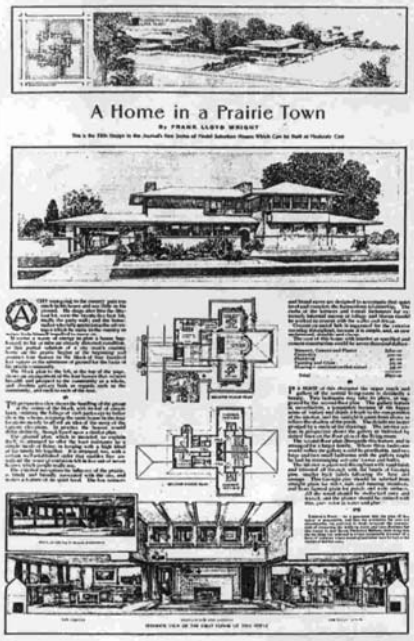


26

http://digilander.libero.it/emilianoricotta/

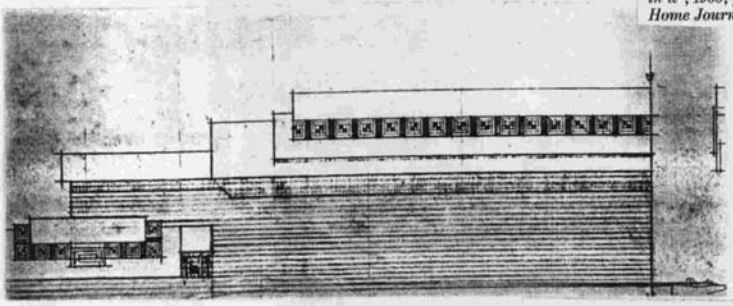


27 1897. Progetto di cinematografo.



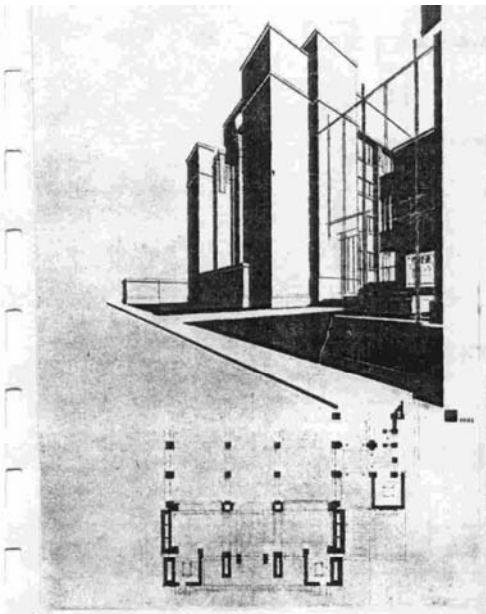
28

29 *Una piccola casa con "Lots of Room in it", 1900, pubblicata nel "Ladies Home Journal" nel luglio 1901.*



30 1904. Studio per un edificio in mattoni e cemento

http://digilander.libero.it/emilianoricotta/



31 Il Larkin Building a Buffalo, New York. « Edificio assolutamen- a prova di incendio, ad aria condizionata, arredato integralmente in ciaio. Per molti versi, rivoluzionario: porte completamente in vetro, finestre a doppi pannelli in vetro, aereazione tutta ad aria condizionata, scaffalature archivio in acciaio, impianti telefonico e per l'illuminazione ire in acciaio, appositamente progettati, ecc. L'edificio è stato demolito l 1950 ».

32 Scorcio laterale

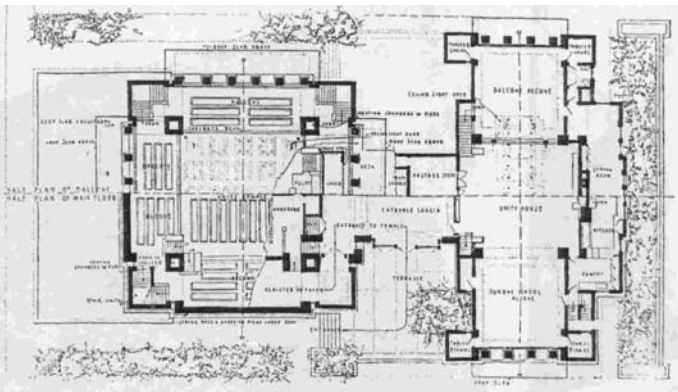
33 interno degli uffici.

32

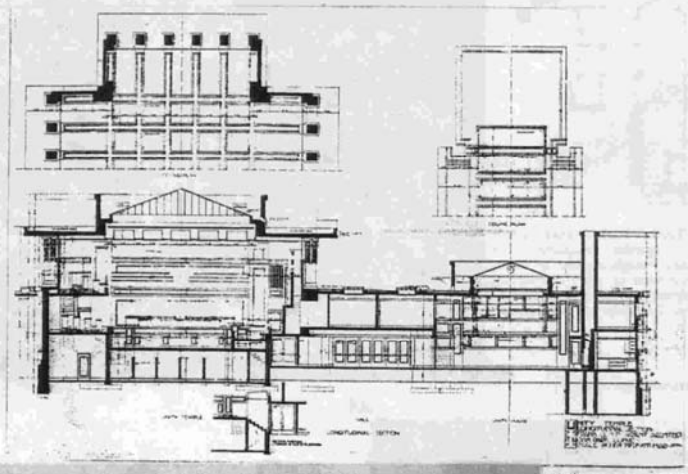
34

33

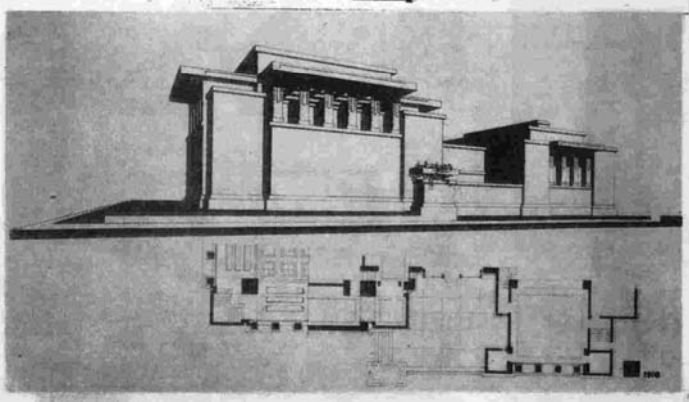
http://digilander.libero.it/emilianoricotta/



35 Pianta.



36 Sezione longitudinale con lo schema del soffitto.



37 Prospettiva del blocco della sala per il culto e c casa parrocchiale.

38 Scorcio angolare.

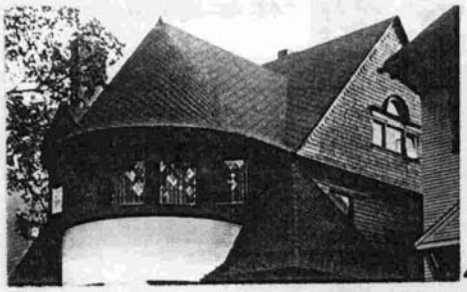
http://digilander.libero.it/emilianoricotta/

39

39 La sequenza delle "case di contrabbando" sulla Chicago Avenue. In primo piano, il portico d'entrata della casa T. H. Gale; a sinistra, la veranda poligonale della casa R. P. Parker; a destra, lo scorcio della casa W. M. Gale.

40 L'ingresso.

40



41

41 I primi elementi del linguaggio wrightiano: il poligono, il cono, il triangolo.

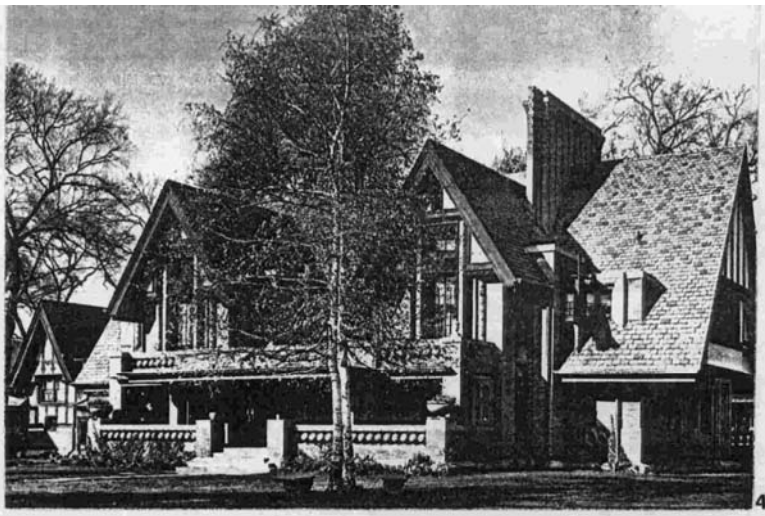
42 Veduta frontale.

43 Veduta dal giardino.

42

43

http://digilander.libero.it/emilianoricotta/



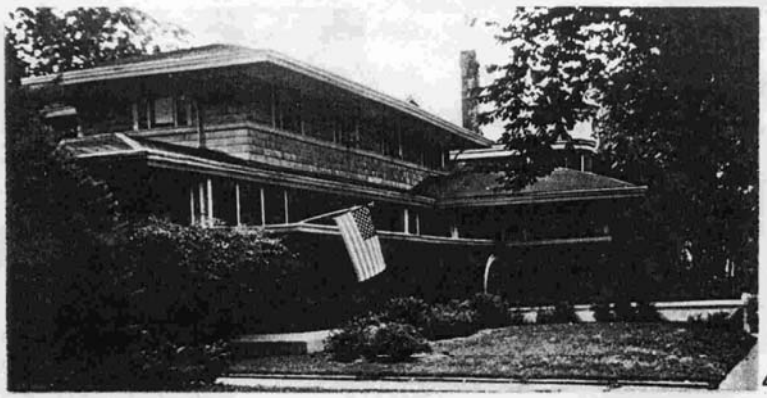
44

45

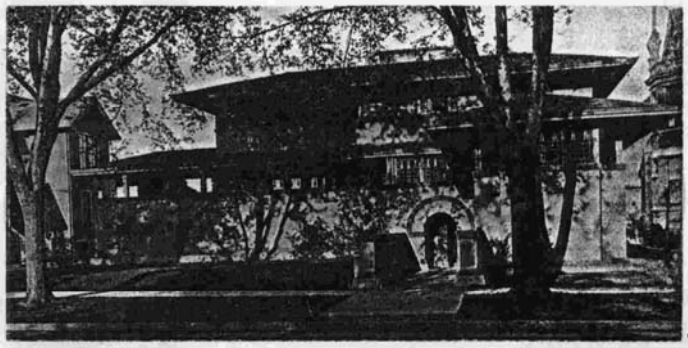
44-45-46 Veduta generale.

47 Dettaglio esterno: l'attacco della base rettilinea in mattoni con l'aggetto circolare della copertura.

46

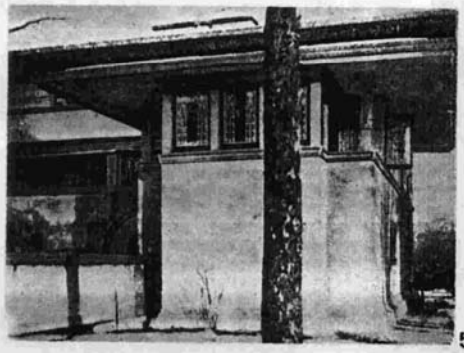


48



49

50



51

48 Scorcio sulla Forest Avenue.

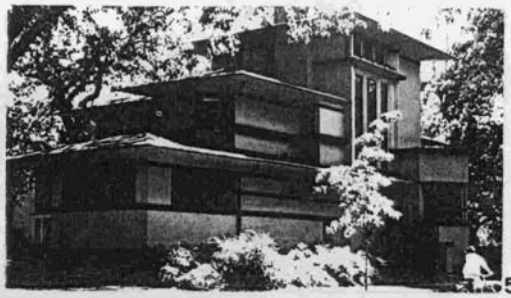
49 Veduta frontale in una foto d'epoca. L'intonaco originario è stato successivamente sostituito dalle *shingles*.

50 L'arco d'ingresso.

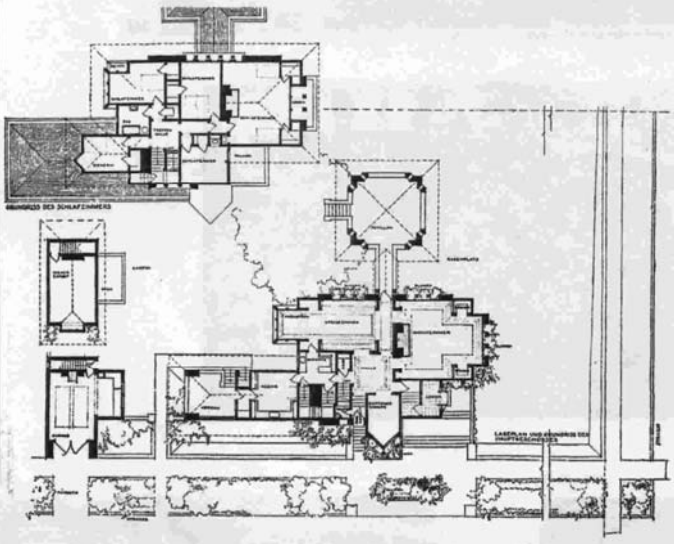
51 Elemento in testata in una foto d'epoca.

http://digilander.libero.it/emilianoricotta/

52



53



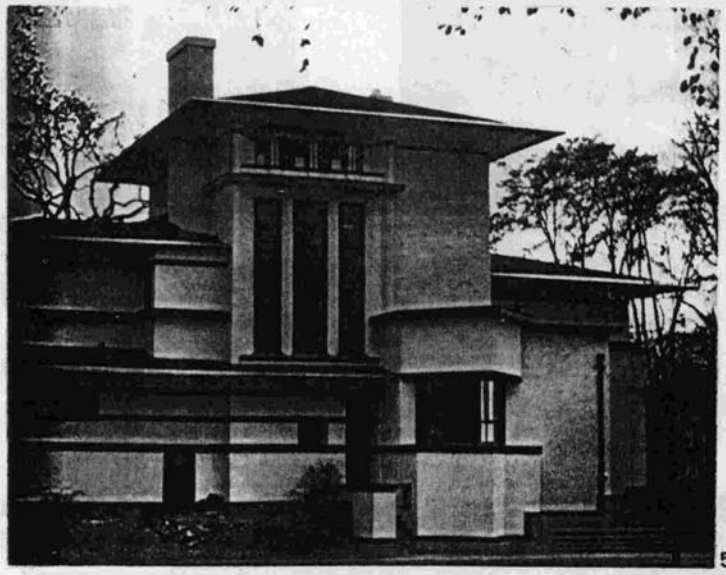
54

52 Fronte su Fair Oaks.

53 Scorcio angolare.

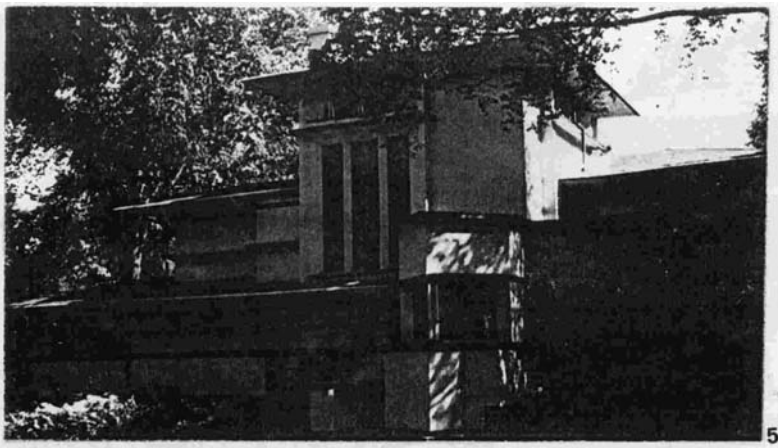
54 Planimetria.

55 Fronte principale.



55

http://digilander.libero.it/emilianoricotta/

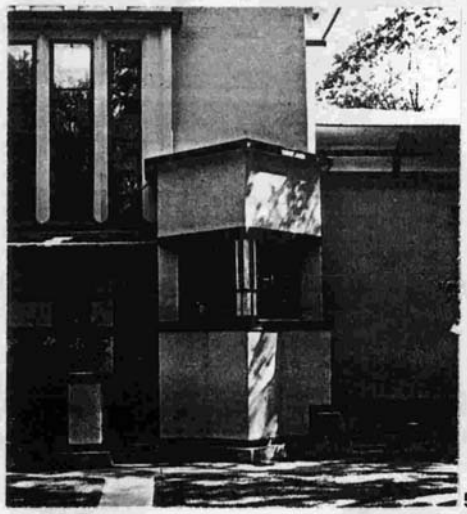


56

56 I piani paralleli al terreno.

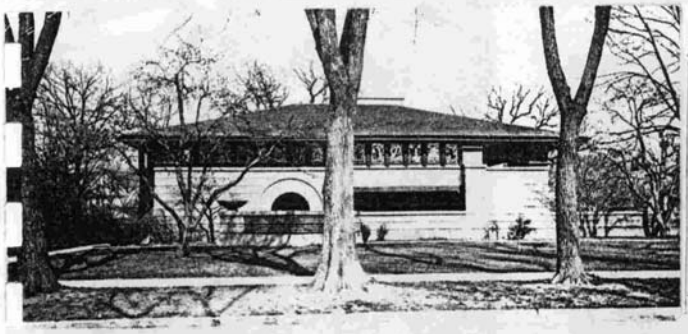
57 L'ingresso.

58 Veduta dal giardino: il padiglione.

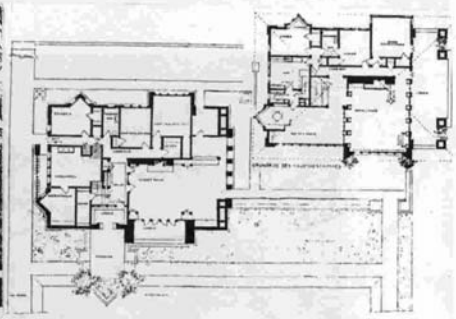


57

58

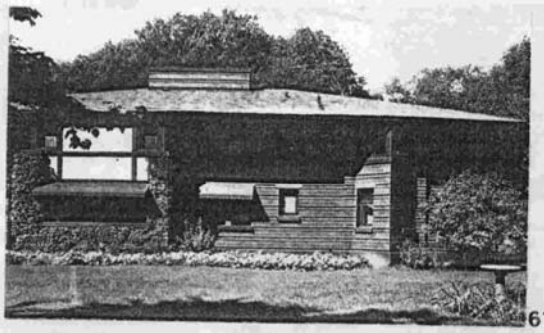


59 Fronte principale.

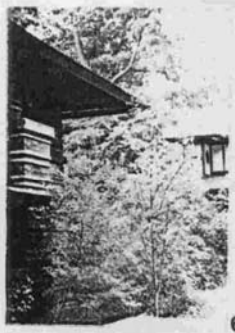


60 Piante del primo e del secondo livello.

http://digilander.libero.it/emilianoricotta/

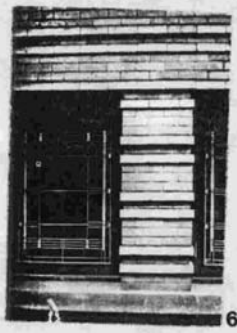


61

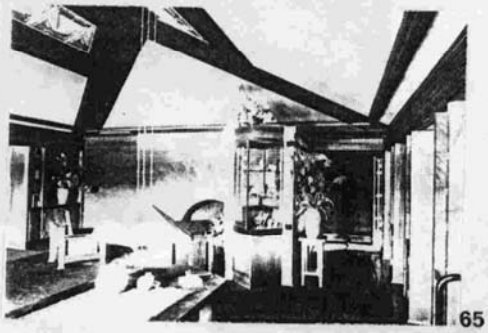


62

63



64



65

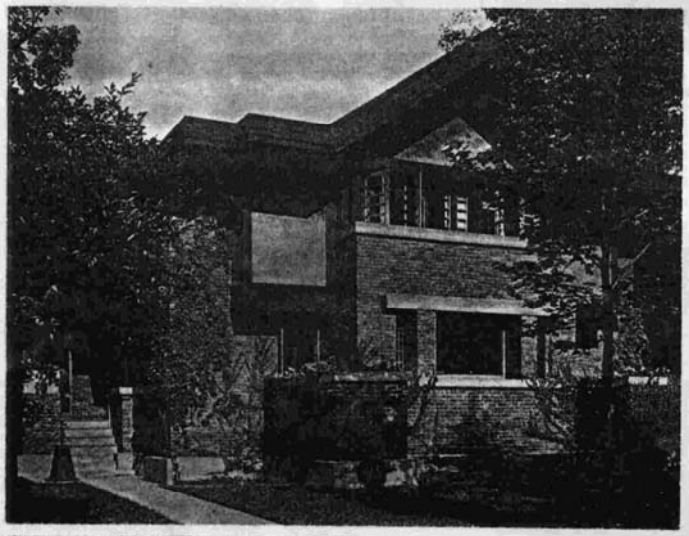
61 Fronte sul giardino.
62 L'angolo: i mattoni seguono un ritmo alternativamente sporgente.
63 Veduta dalla strada: il basamento che scherma l'ingresso.
64 Il vetro: la finestra a cerniera. L'incasso nel muro.
65 Il soggiorno.

66 Fronte sul giardino.

67 Il nastro continuo delle finestre a battenti.

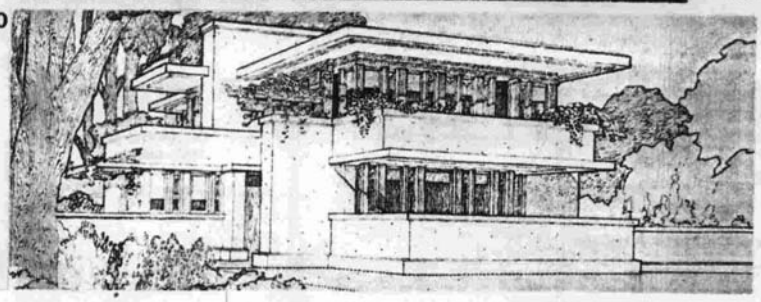
http://digilander.libero.it/emilianoricotta/

68 Il forte aggetto dei tetti a due falde. In evidenza le gronde massicce ed il largo camino centrale.

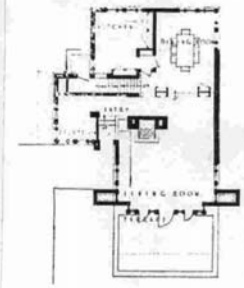


69 Fronte sulla strada.

70



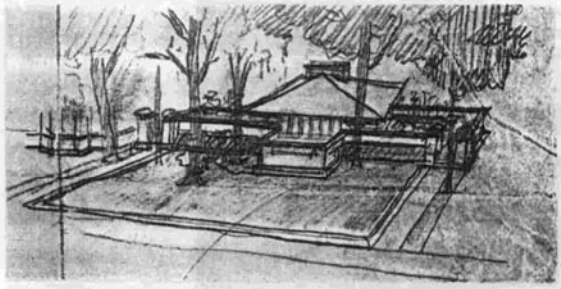
70 Prospettiva autografa.
71 Pianta del piano terra.
72 In primo piano, il soggiorno e le camere da letto.
73 primo piano



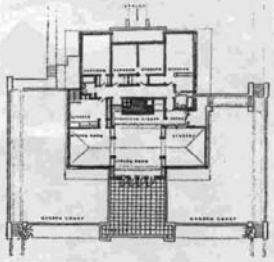
71

72

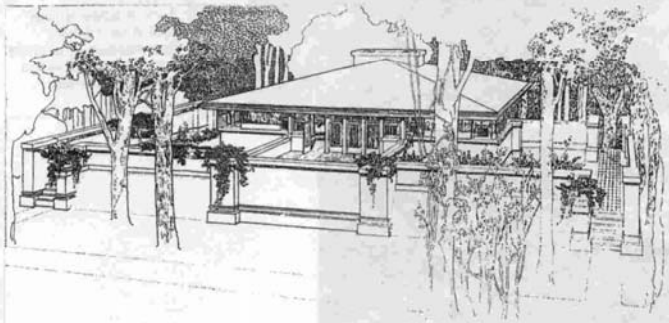
http://digilander.libero.it/emilianoricotta/



74



75



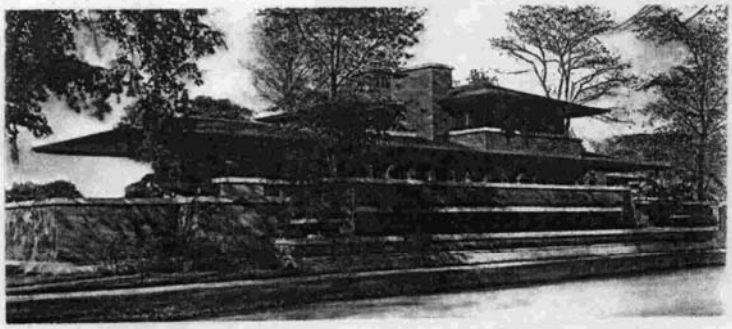
76

1904. Casa Cheney ad Oak Park, Illinois. « Progettata mentre ancora lavoravo da Adler e Sullivan, nel 1893. Costruita diversi anni piú tardi ».

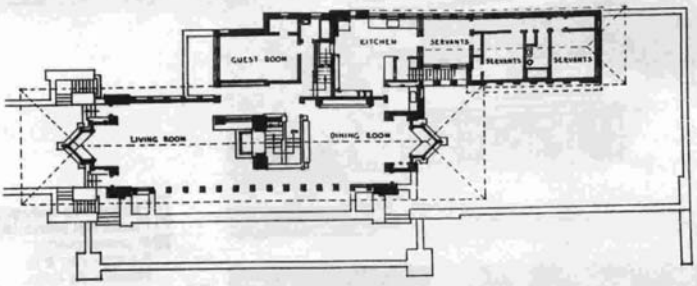
74 schizzo preliminare.

75 pianta

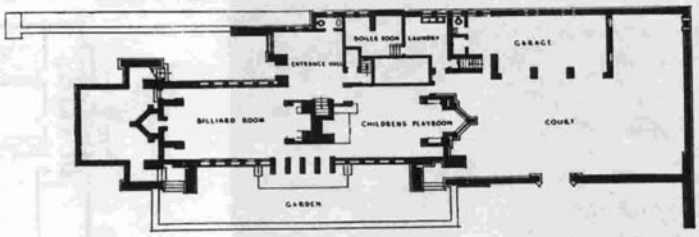
76 prospettiva.



77 Veduta generale del fronte sulla strad



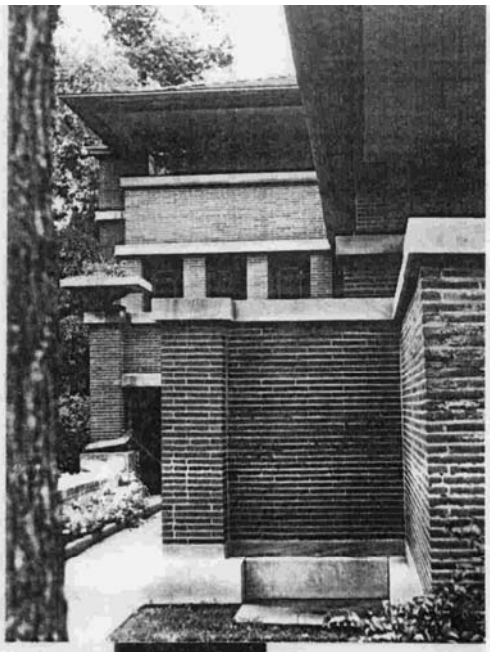
78 Pianta del piano superiore con il corpo unificato del soggiorno-pranzo sulla strada.



79 Pianta del piano terreno.

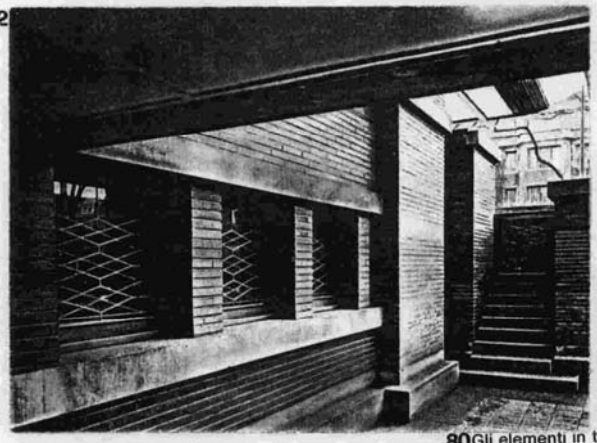
http://digilander.libero.it/emilianoricotta/

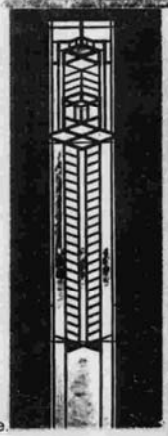
80

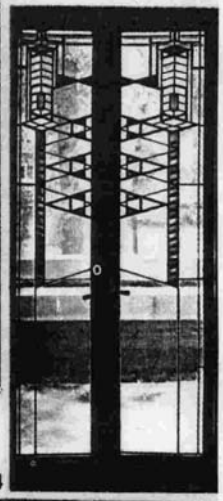


83

82



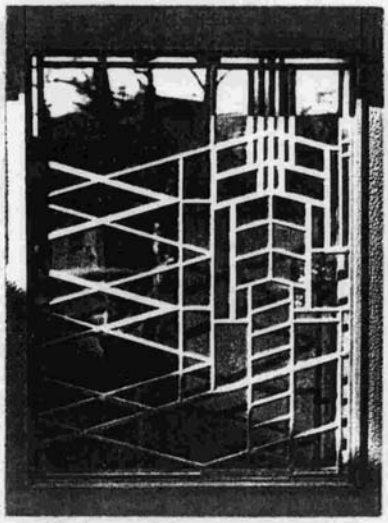




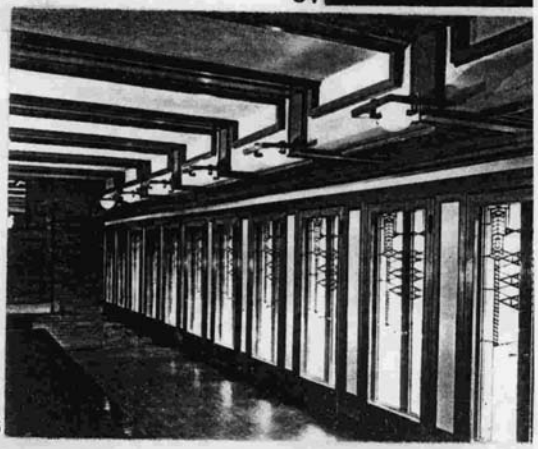
84

80 Gli elementi in testata.
81 Il fronte est: l'ingresso dalla corte.
82 Dettaglio con l'ingresso a quota inferiore.

83 disegno per finestra.
84 Le vetrate.
85 un particolare
86 il nastro continuo delle vetrate del soggiorno.



85



86

http://digilander.libero.it/emilianoricotta/