

Aesthetica Preprint

*Ornamento e architettura*  
*L'estetica funzionalistica di Louis H. Sullivan*

di Elisabetta Di Stefano



Centro Internazionale Studi di Estetica

## **Aesthetica Preprint**<sup>®</sup>

è il periodico del *Centro Internazionale Studi di Estetica*. Affianca la collana **Aesthetica**<sup>®</sup> (edita da *Aesthetica Edizioni*) e presenta pre-pubblicazioni, inediti in lingua italiana, saggi, e, più in generale, documenti di lavoro. Viene inviato agli studiosi impegnati nelle problematiche estetiche, ai repertori bibliografici, alle maggiori biblioteche e istituzioni di cultura umanistica italiane e straniere.



## **Il Centro Internazionale Studi di Estetica**

è un Istituto di Alta Cultura costituito nel novembre del 1980 da un gruppo di studiosi di Estetica. Con D.P.R. del 7 gennaio 1990 è stato riconosciuto Ente Morale. Attivo nei campi della ricerca scientifica e della promozione culturale, organizza regolarmente Convegni, Seminari, Giornate di Studio, Incontri, Tavole rotonde, Conferenze; cura la collana editoriale **Aesthetica**<sup>®</sup> e pubblica il periodico **Aesthetica Preprint**<sup>®</sup> con i suoi **Supplementa**. Ha sede presso l'Università degli Studi di Palermo ed è presieduto fin dalla sua fondazione da Luigi Russo.

# Aesthetica Preprint

89

Agosto 2010

Centro Internazionale Studi di Estetica

Il presente volume viene pubblicato con fondi per progetti di ricerca (ex 60% 2005) dell'Università degli Studi di Palermo, Dipartimento di Filosofia, Storia e Critica dei Saperi (FIERI), Sezione di Estetica.

Elisabetta Di Stefano

*Ornamento e architettura*

*L'estetica funzionalistica di Louis H. Sullivan*



## *Indice*

Premessa	7
Louis H. Sullivan tra paradossi e contraddizioni	9
Il “poeta” dell’architettura moderna	12
L’estetica dell’organismo	18
La forma segue la funzione?	24
La teoria dell’ornamento	31
Appendice	
di Louis Henry Sullivan	
<i>L’ornamento in architettura</i> (1892)	63
<i>Il sistema dell’ornamento architettonico secondo la filosofia dei poteri umani</i> (1924)	69





## Premessa

Louis Henry Sullivan (1856-1924) è riconosciuto dalla critica come uno dei maggiori architetti americani, forse il più grande dell'Ottocento<sup>1</sup>. Gli esponenti più razionalisti del Movimento moderno – che s'identificherà poi, nella fase di massima espressione, durante gli anni Venti e Trenta del XX secolo, con l'International Style –, basandosi su una riduttiva e semplicistica interpretazione del suo motto *form follows function*, lo hanno acclamato “padre del funzionalismo”, privilegiando quei disegni in cui la massa o la semplicità delle forme prevaleva sull'ornamento e ignorando così quella parte della sua produzione teorica e progettuale che lo stesso Sullivan giudicava la più importante<sup>2</sup>. Alla luce di questa prospettiva ermeneutica condizionata da anacronistiche proiezioni in avanti, Sullivan è stato considerato il “profeta della nuova architettura” e solo nella seconda metà del Novecento è maturata una riflessione che ha ricondotto il pensiero e l'opera dell'architetto nel contesto delle idee romantiche e trascendentaliste di cui fu tra gli ultimi epigoni. Un'altra chiave ermeneutica altrettanto fuorviante, poiché soggetta alla logica del precursore, ha voluto vedere nel maestro di Frank Lloyd Wright il “padre dell'architettura organica”, secondo una tendenza volta a interpretare l'architettura in analogia con le forme viventi. Tuttavia tali orientamenti, seppur condizionati e deformanti, rivelano nel desiderio di attribuire titoli di paternità, un generale e condiviso tributo di stima e di grandezza.

Questo lavoro si propone di fornire un'introduzione all'estetica di Louis Henry Sullivan nel quadro di un dibattito che, pur con intervalli di silenzio, è stato animato per circa un secolo; si è trattato, prevalentemente, d'interventi di area anglosassone, mentre scarse sono state le voci europee, tra cui si distinguono i contributi di alcuni architetti italiani tra cui Bruno Zevi e Mario Manieri Elia. Infine una appendice antologica riporta i due più importanti testi di Sullivan relativi all'ornamento, di cui il primo finora mai tradotto in italiano, come del resto parecchi dei suoi scritti. Questa lacuna è un invito a proseguire la ricerca e a contestualizzare le sue riflessioni in una prospettiva teorica

che, oltrepassando i confini settoriali della storia dell'architettura, si volga al più ampio orizzonte della storia delle idee.

Anche oggi, come al tempo di Sullivan, in un momento di transizione tra due secoli, ci troviamo di fronte a una svolta epocale: nell'era dell'elettronica l'architettura si orienta verso un paradigma post-organico<sup>3</sup> e l'ornamento, smaterializzato, digitalizzato, reinterpretato, cerca una giustificazione teorica in questo nuovo contesto; di conseguenza l'architetto il cui nome ha designato la categoria estetica del "sullivanesco"<sup>4</sup> non può che essere il punto di partenza per una riflessione che trovi nel passato le ragioni storiche e i fondamenti teorici di una problematica che si presenta adesso con nuova e urgente attualità.

Questo saggio, per la complessità del pensiero di Louis H. Sullivan e la difficoltà del suo stile enfatico e retorico, non vuole essere esaustivo e costituisce solo il presupposto di ulteriori e più approfondite ricerche. Parecchi sono i debiti di riconoscenza contratti durante gli anni dedicati a questo lavoro. *In primis*, non finirò mai di ringraziare abbastanza Michele Sbacchi per le nostre conversazioni sull'ornamento, da cui trae origine l'idea di questo libro. Molto devo anche agli stimolanti suggerimenti di Andrea Sciascia ed Emanuele Palazzotto e all'aiuto, nel reperire il materiale bibliografico, di tanti amici che sarebbe troppo lungo ricordare. Per la traduzione del testo in appendice sono grata a Carmelo Cali, Francesco Frisari e Carole Greenall che mi hanno dato parecchi consigli e, in modo particolare, a Giovanni Matteucci per la revisione e la consulenza stilistica. Infine – *last, but not least* – rivolgo un ringraziamento speciale al mio maestro, il professor Luigi Russo che, ancora una volta, mi ha sostenuto con affetto e attenzione e ha accolto questo testo tra le pubblicazioni da lui dirette.

Benché il nome e la notorietà dell'architetto americano Louis Henry Sullivan siano generalmente legati al funzionalismo moderno <sup>5</sup> e alla nascita del grattacielo <sup>6</sup> – come attestano alcuni dei suoi capolavori: il Wainwright building a St. Louis e il Guaranty building a Chicago – in realtà nello scorcio del XIX secolo raggiunse livelli di fama internazionale soprattutto come decoratore, tanto da meritare tre medaglie (oro, argento e bronzo) dall'Union Centrale des Arts Décoratifs di Parigi <sup>7</sup> per l'originalità dei suoi ornamenti, sotto certi aspetti affini all'Art Nouveau con cui condivise la sinuosità delle linee e i motivi floreali <sup>8</sup>. Tuttavia mentre nel liberty europeo la carica simbolica della decorazione vegetale, pur disponibile a divenire costruttivamente portante, non si lascia condizionare dalle logiche strutturali, nell'architettura di Sullivan le forme fluide contribuiscono sia dal punto di vista tecnico sia simbolico a convalidare e sublimare la struttura, secondo un ideale organico di crescita espansiva e differenziale <sup>9</sup>.

Paradossalmente, però, molti dei suoi pionieristici progetti non furono né costruiti e neppure pubblicati <sup>10</sup>. Inoltre alcuni lavori furono distrutti prima di essere adeguatamente apprezzati, e oggi ne rimane solo una minima parte, nota solo agli specialisti <sup>11</sup>. La vicenda professionale di Sullivan infatti seguì, come spesso avviene nella storia, un percorso di crescita e decadenza, che lo portò alle più alte vette della fama e alle più profonde voragini dell'oblio: così il grande architetto della Scuola di Chicago <sup>12</sup>, il maestro di Frank Lloyd Wright <sup>13</sup>, il genio creativo dell'ornamento, il padre dell'architettura americana moderna conclude la sua vita solo, alcolizzato, rovinato, dimenticato in una camera d'albergo.

Il successo professionale ebbe inizio nel 1880 grazie alla collaborazione con Dankmar Adler, con il quale si stabilì una precisa definizione di ruoli, oggi ampiamente riconosciuti dalla critica: Adler si occupava degli aspetti tecnici e strutturali, Sullivan di quelli ornamentali ed estetici <sup>14</sup>. Ma egli non considerò mai la sua prestazione nello studio come riduttiva e marginale, poiché nella decorazione degli interni e nella composizione delle facciate seppe esprimere la sua ricca e complessa concezione intellettuale. La città di Chicago, dopo il terribile incendio del 1871, attraversava una fase di rapida ricostruzione orientata verso edifici molto alti e con strutture in metallo, pertanto si mostrava molto ricettiva sul piano delle innovazioni tecniche e funzionali, sviluppate dall'ingegneria, mentre sul versante delle teorie estetiche, l'ambiente culturale, influenzato da un sistema concettuale di provenienza europea, era impreparato ad accogliere proposte innovative. Se quindi Adler, che si occupava di trovare soluzioni ai nuovi problemi impiantistici, riscuoteva rispetto e apprezzamento, aspramente discusso era Sullivan, che rifiutava di adagiarsi su modelli stilistici accreditati, per

seguire una ricerca originale, ritenuta irrinunciabile valore di libertà e di democrazia. Eppure, alla fine dell'Ottocento, un'élite imprenditoriale attenta a rivendicare la propria identità americana trovò in lui la risposta alle proprie ambizioni estetiche; così Sullivan raggiunse sia come architetto sia come teorico, un successo non inferiore a quello di Adler, benché la filosofia sottesa ai suoi progetti non sia stata compresa fino in fondo.

La sua attività di conferenziere e pubblicista procede parallela all'impegno professionale cui s'integra, costituendo una sorta di contraltare speculativo. Sullivan volle assumere il ruolo di guida per le giovani generazioni di architetti, in un periodo in cui l'imperante influenza del classicismo europeo minacciava di soffocare il nascere di uno stile tipicamente americano; pertanto l'impegno teorico e quello progettuale diventano due aspetti complementari della stessa missione volta a riformare quei valori e quegli ideali di vita che si esprimono nell'architettura. A differenza di molti architetti del suo tempo, interessati soprattutto a rapidi guadagni e forse anche per questo inclini ad assecondare mode e tendenze culturali di origine europea, Sullivan sentì la sua professione come una missione e l'architettura come uno strumento attraverso cui incidere sui valori sociali e culturali del tempo; per questo si sentì investito del ruolo di educatore dei giovani, nel delicato momento di transizione tra due secoli.

Le fonti lo ricordano come un grande oratore, capace di adattare lo stile al contesto e agli argomenti, versatile nell'utilizzare un linguaggio piano e lineare, ma al contempo elegante e ricercato, per temi mondani o per i discorsi in cui mirava a entusiasmare il pubblico che lo ascoltava; mentre nei saggi filosofici, che considerava più importanti, preferì un linguaggio argomentativo, ricco di analogie e talvolta esoterico e impenetrabile. In effetti, per un certo periodo conseguì infervorati consensi nei simposi organizzati periodicamente dall'*Architectural League of America*, ove si discuteva dei problemi più scottanti del momento e molti giovani si lasciarono affascinare dagli accesi discorsi di Sullivan contro le intromissioni europee nello stile americano. Ma le condizioni storico-sociali del Paese, e in particolare di Chicago, stavano cambiando: la città era cresciuta velocemente nell'ultimo decennio dell'Ottocento e si era aperta alle influenze europee, soprattutto dopo che la Columbian Exposition <sup>15</sup> aveva reso familiare il gusto classicistico. Il grande evento della Fiera, organizzata per celebrare il centenario di Colombo, rappresenta uno scontro tra due diverse strategie culturali e segna la sconfitta della cosiddetta Scuola di Chicago – che aveva tentato di trovare soluzioni stilistiche innovative e autoctone per le nuove costruzioni in vetro e acciaio – a favore di un'apertura internazionale, incentrata sul modello classico francese e sul predominio del colore bianco. Principale artefice di quest'orientamento era stato Daniel Burnham, il grande rivale di Sullivan, ma anche il coordinatore del gruppo

di progettazione per il rinnovo delle città americane, colui che di lì a poco avrebbe gettato le basi per la dottrina e la pratica del movimento *City Beautiful*<sup>16</sup>. Di conseguenza l'idea di Sullivan e dei suoi seguaci di un'architettura organica e naturalistica, lontana da influenze straniere, trovò spazio solo negli edifici suburbani.

La sua attività pubblicistica s'intensifica nei primi anni del nuovo secolo, quando con il progressivo scemare dell'attività progettuale, Sullivan riversa le riflessioni, sviluppate nel corso della sua densa carriera, in scritti dai toni didattici e profetici<sup>17</sup>: nascono così le *Kindergarten Chats*<sup>18</sup> e *The Autobiography of an Idea*. Il primo testo, come si evince dal titolo, riprende la forma espositiva del dialogo filosofico tra maestro e allievo; Sullivan col suo bagaglio di delusioni e speranze si rivolge ai giovani, referente incorrotto di una società in cui arte e democrazia non hanno posto. Tuttavia le *Kindergarten* hanno scarsa eco nell'ambiente culturale e professionale, perché appaiono verbose e proiettate fuori dalla realtà. Col secondo libro Sullivan vuole «lasciare ai posteri un monumento, non tanto a se stesso, quanto – esplicitamente – a un'idea». Un'idea che non si presenta come una programmatica architettonica, ma piuttosto come una concezione dell'uomo, proposto come individuo capace di stabilire una relazione di egemonia - di potere - con l'ambiente»<sup>19</sup>. Si tratta di un'autobiografia, scritta in terza persona, di un vecchio, solo e frustrato, che mira a presentare di se stesso l'immagine esemplare ed eroicamente avventurosa dell'artista predestinato<sup>20</sup>. Basandosi su questa ricostruzione senile e tendenziosa la critica ha spesso formulato ipotesi interpretative volte a eleggere Sullivan fustigatore del vecchio sistema e profeta di una nuova architettura<sup>21</sup> ribelle all'appiattimento classicista d'importazione europea, ma un'attenta lettura degli scritti, volta alla verifica diacronica della successione di fatti e discorsi, rivela come molti dei suoi commenti siano stati formulati parecchi anni dopo lo svolgersi degli eventi e in un contesto in gran parte mutato, di conseguenza oggi lo si considera piuttosto un epigono di un orientamento di pensiero che aveva trovato la sua massima espressione nei poeti e nei teorici della prima metà dell'Ottocento<sup>22</sup>.

Infine nel saggio postumo, *A system of Architectural Ornament, According with a Philosophy of Man's Powers* (1924), corredato da un ricco apparato di disegni, volti a chiarire il suo metodo progettuale, Sullivan sintetizza, attraverso un felice connubio di parola e immagine, la sua filosofia dell'ornamento. Si tratta di uno dei libri più noti di Sullivan, probabilmente quello che è stato edito più volte<sup>23</sup>, ma non si comprende se non letto nell'insieme del *corpus* dei suoi scritti che investe l'ultimo ventennio dell'Ottocento e il primo del Novecento, testimoniando la trasformazione di un'epoca e di un Paese, pronto ad affermare la sua prepotente individualità nazionale sulle rovine della vecchia Europa, devastata dalla I guerra mondiale.

Nel complesso Sullivan, benché sia stato il primo a cogliere la va-

lenza teorica del grattacielo come emblema dello spirito americano, rappresenta più un uomo del passato che un profeta del futuro. Le sue dottrine, intrise di trascendentalismo, sul modello di Emerson e di Whitman, mal si accordano con i mutati tempi. Di conseguenza, come le sue opere, anche i suoi scritti rimasero poco conosciuti, benché negli anni in cui furono pubblicati ebbero un forte impatto culturale, soprattutto *The Tall Office Building Artistically Considered* (1896), forse il suo saggio più influente che lo consacrò come il padre del moderno funzionalismo, legando il suo nome al famoso principio *Form follows Function*. Nel corso del Novecento tuttavia la critica è tornata a interrogarsi in vari momenti sull'opera e il pensiero di Sullivan, dapprima per ricostruire e comprendere il messaggio di un architetto e di un teorico, il più delle volte non capito o travisato, persino quando era acclamato, in seguito per cogliere l'eredità culturale di un Maestro che, come un Giano bifronte, pur guardando al passato, ha saputo aprire una strada verso il futuro, sebbene il frutto del suo insegnamento sarebbe maturato lentamente, attraverso Wright<sup>24</sup> e gli altri allievi che, direttamente o indirettamente, avrebbero saputo far tesoro delle sue idee.

### *Il "poeta" dell'architettura moderna*

Per Sullivan l'architetto deve essere prima di tutto *poeta*, ovvero *guida* della società e *interprete* del suo tempo; pertanto deve conoscere la propria cultura e la propria nazione, poiché la nuova arte deve essere basata interamente sul presente e sulla riscoperta della natura, attraverso cui solamente si può realizzare «la vera, poetica architettura»<sup>25</sup>. Questa convinzione, ben radicata nel suo pensiero, compare già in uno dei primi e più noti saggi, *Characteristics and Tendencies of American Architecture*<sup>26</sup> (1885) e si ripresenta costantemente fino agli ultimi scritti.

Non a caso Sullivan è stato definito il "Whitman dell'architettura americana"<sup>27</sup>, poiché trasferisce in questa pratica, facendole proprie, le riflessioni espresse da uno dei più grandi poeti di quello che Francis Otto Matthiessen ha definito il "Rinascimento americano"<sup>28</sup>. Walt Whitman (1819-1892) – insieme a Ralph Waldo Emerson (1803-1882) ed Henry David Thoreau (1817-1862) – è tra i principali esponenti del trascendentalismo, una corrente di idee filosofiche e poetiche, sorta nel Nord America nei primi decenni dell'Ottocento, che si rifaceva all'idealismo romantico di Fichte e Schelling e, soprattutto, alla dottrina trascendentale di Immanuel Kant<sup>29</sup>. Il filtro principale attraverso cui la cultura tedesca giunse negli Stati Uniti furono Samuel Coleridge e Thomas Carlyle<sup>30</sup>. Il primo, in alcuni saggi come *The Friend* (1812), *Biographia Literaria* (1817) e, soprattutto, *Aids to Reflection* (pubblicato

nel New England nel 1829 e incentrato su Kant e i platonici inglesi) ha reso popolare la filosofia romantica e in particolare le speculazioni metafisiche di Fichte e Schelling; il secondo, grazie alla traduzione del *Wilhelm Meister* e ai numerosi saggi critici, soprattutto su Goethe, ha contribuito notevolmente alla diffusione della letteratura germanica. Tuttavia, mentre il pensiero romantico di Coleridge e di Carlyle, opponendosi all'utilitarismo e all'empirismo dominanti in Inghilterra, si rivolgeva al divino, il trascendentalismo americano assunse carattere pragmatico, fornendo una base teoretica al nascente nazionalismo sprezzante verso l'eredità culturale del Vecchio Mondo. Recuperando lo spirito e i valori dei pionieri, il trascendentalismo sosteneva l'importanza della vita a contatto con la natura per la formazione di una razza sana, libera e forte <sup>31</sup>, in grado di farsi promotrice di un'arte e di una cultura autoctona, lontana dalle influenze europee («Qui vieni Musa, emigra dalla Grecia e dalla Jonia./ Annulla, ti prego, quei debiti, immensamente ripagati, /Quell'affare di Troia e dell'ira di Achille, gli errori di Enea e di Odisseo./Affiggi "Traslocata", e "Da affittare", sulle rocce del tuo nevoso Parnaso./Ripetilo a Gerusalemme, affiggi gli stessi cartelli sulle porte di Giaffa e sul monte Moriah./Affiggili sopra i muri dei tuoi castelli tedeschi, francesi, spagnoli, sui musei italiani/Perché devi sapere che una sfera migliore, più nuova e operosa, un vergine vasto dominio ti attende e ti reclama») <sup>32</sup>. Allevato nell'area di Boston negli anni della sua prima formazione, Sullivan ebbe certamente modo di conoscere la riflessione sull'arte, elaborata da Emerson tra il 1836 e il 1860, incentrata sul mito edenico di un'America primigenia, pura e incorrotta. Movendo da questo ideale il poeta-filosofo trascendentalista aspirava a promuovere una forma d'arte indigena; pertanto, nel famoso discorso *The American Scholar* <sup>33</sup>, volge un appello agli americani a non subire passivamente i modelli di altre culture ma, assimilando quegli esempi, li sprona a elaborare forme espressive proprie. Per raggiungere questo scopo invita anche gli artisti a prendere come esempio la tecnica poetica, rivolgendosi alla natura, per cogliere i simboli della mente divina. Sullivan trova in Whitman il modello attraverso cui mettere in pratica il programma di Emerson; nel cantore della natura, dell'identità nazionale e della democrazia scopre lo spirito orgoglioso e la fiducia individualista della giovane America, ma apprende anche una tecnica metaforica e un simbolismo poetico di cui dà prova tanto nella produzione letteraria quanto in quella architettonica. Di conseguenza i saggi di Sullivan - in modo particolare quelli scritti tra il 1885 e il 1889 - sono caratterizzati da uno stile intensamente lirico e da tematiche trascendentaliste e romantiche e affermano l'idea che l'architettura deve esprimere concetti filosofici relativi alle più alte verità della natura <sup>34</sup>.

Nel saggio *The Artistic Use of the Imagination* (1889), citando la lirica *There was a child went forth* <sup>35</sup>, in cui Whitman esprime attraverso lo sguardo puro di un bambino l'unione simpatetica del poeta con la

natura, Sullivan definisce, con un linguaggio densamente metaforico, la sua concezione di artista. Solo chi è dotato di un animo poetico, capace di ascoltare le voci profonde del sentimento e di entrare in comunione con tutti gli esseri tramite un reciproco rispecchiamento<sup>36</sup>, può definirsi vero artista; costui è una creatura che segue l'istinto più che la ragione e trasferisce le impressioni, ricevute dai sensi e dalle emozioni, in una forma più o meno permanente.

Riprendendo un'idea ampiamente diffusa tra i romantici, il poeta è per Whitman, come per Sullivan, un visionario, una sorta di vate che coglie nella natura e negli artefatti umani simboli in grado di rivelare l'identità del mondo spirituale e che riconcilia, in virtù della parola poetica, immagini apparentemente contraddittorie (esistenze rurali e urbane, forze organiche e meccaniche). Di conseguenza, come è stato notato<sup>37</sup>, Sullivan adatta l'atteggiamento poetico del "divino literatus" whitmaniano all'attività architettonica e conferisce ad alcuni elementi strutturali primari (pilastro, architrave e arco) significati organico-spirituali<sup>38</sup>: i pilastri verticali e gli architravi orizzontali alludono al ritmo naturale di crescita e decadenza, mentre il mezzo cerchio dell'arco asurge a simbolo della natura ancipite del poeta, al contempo umano e divino, intermediario tra il soggettivo e l'oggettivo<sup>39</sup>. Nel trasferire i concetti ossimorici della poesia whitmaniana all'architettura l'ornamento diviene il simbolo poetico in cui si conciliano gli opposti: le semplici forme geometriche si fondono con la lussureggiante decorazione botanica nel Wainwright Building (1890-91, St. Louis, Missouri), dove la ripetizione e il parallelismo di pilastri creano una cadenza ritmica analoga all'armonia metrica degli ultimi poemi di Whitman<sup>40</sup>. Così anche nel Guaranty Building (1894-95, Buffalo), il suo grattacielo più whitmanesco<sup>41</sup>, Sullivan riveste la struttura geometrica con un "abito di rilievi ornamentali", secondo una concezione che troverà la sua più chiara e matura espressione nel *System of Architectural Ornament*. D'altronde, come afferma nel saggio *Emotional Architecture as Compared with Intellectual* (1894), la vera architettura, finora mai storicamente realizzata, è data dalla sintesi di emozione e intelletto, generalmente considerate sfere contrapposte, e solo chi ha raggiunto l'unione simpatetica con le forme visibili della natura e l'identificazione con l'Inscrutabile Spirito può giungere a questo risultato di perfetta armonia<sup>42</sup>. L'artista, educato secondo l'ideologia trascendentalista all'aria aperta, può sviluppare le innate doti poetiche e, grazie a quell'istinto dato solo ai bambini («Per intuizione il fanciullo è mistico, vicino al cuore della natura, vicino alla forza della Terra»<sup>43</sup>), può ascoltare la voce della natura e comprendere tramite questa rivelazione che la soggettività e l'oggettività non sono elementi separati, ma fasi complementari di un unico impulso che si esprime nello spirito della vera arte<sup>44</sup>.

Nel saggio *Characteristics and Tendencies of American Architecture*<sup>45</sup> (1885) Sullivan, sotto l'influenza di Whitman, trasferisce i suoi



ideali trascendentalisti in quelli nazionalisti: gli edifici, evitando innesti con forme europee, devono esprimere il carattere e la vita del popolo americano. Per rafforzare questa tesi ricorre al concetto di “virilità”. Tale connotazione, risalente a Vitruvio, era stata introdotta nella cultura americana da Emerson, il quale giudicava le costruzioni asservite a modelli stranieri “femminili e prive di carattere”<sup>46</sup>. Su questa scia Sullivan pone la nozione di “virilità” a fondamento dell’idea di potere creativo e di forza costruttiva per affermare l’urgenza di uno stile autoctono; di conseguenza questo saggio assurge a manifesto d’avanguardia di una nuova architettura “maschia” e autenticamente americana: «L’architettura che *noi cerchiamo* sarà un uomo attivo, agile, svelto, forte, sano. Un uomo capace di generare. [...] un uomo che viva nel suo presente, che conosca e senta la vibrazione di quel momento, [...] quel fertile momento che chiamiamo Oggi!»<sup>47</sup>.

Ma negli scritti di Sullivan gli appelli dei trascendentalisti verso un’arte autoctona s’innestano su un fondamento scientifico che attinge a Hippolyte Taine<sup>48</sup> e a Herbert Spencer. Secondo il filosofo francese l’opera d’arte va spiegata mediante l’ausilio delle leggi scientifiche tenendo conto della razza, dell’ambiente, del clima, dello stato, dei costumi, delle scuole e di altre forme di condizionamento dell’operare artistico. “Cause” psicologiche, storiche, economiche e sociali hanno prodotto in ciascun’epoca determinati “effetti” artistici, per cui l’opera d’arte non solo è l’espressione più alta dello spirito e dei costumi della società, ma anche lo strumento privilegiato per la sua conoscenza: «ogni situazione produce uno stato dello spirito e, di conseguenza, un gruppo di opere d’arte che gli corrisponde. Pertanto ogni situazione nuova deve produrre un nuovo stato dello spirito e di conseguenza un gruppo di opere nuove [...] infine, l’ambiente che è oggi in via di formazione deve produrre le sue opere come gli ambienti che l’hanno preceduto. Questa non è una semplice supposizione nata sull’onda del desiderio o della speranza: è una conseguenza della regola fondata sull’autorità dell’esperienza e sulla testimonianza della storia; una volta stabilita una legge, essa vale per domani come per ieri [...] per fare delle belle opere l’unica condizione è quella che già indicava il grande Goethe: “Riempite il vostro spirito e il vostro cuore, per quanto grandi siano”, con le idee e i sentimenti del vostro secolo, e l’opera verrà»<sup>49</sup>.

Sullivan accettò queste idee come guida generale per determinare le caratteristiche nazionali nell’arte, ma le integrò con quelle di Herbert Spencer, il quale nei suoi *Primi principî di un nuovo sistema di filosofia* affermava che le leggi dell’evoluzionismo regolano non solo il mondo organico (la biologia), come sosteneva Darwin, ma anche quello inorganico (la fisica) e perfino quello super organico (la politica, la cultura, la società). Pertanto anche l’arte è soggetta alle leggi dello sviluppo che la condizionano, facendola passare dalla semplicità

all'eterogeneità, dalla confusione all'ordine; il progresso deriva dall'incremento: tutte le organizzazioni si completano attraverso successive modifiche e addizioni, l'evoluzione delle arti, connessa al cambiamento sociale, prevede un affinamento della tecnica artistica e un conseguente aumento dell'intensità del sentimento; di conseguenza l'arte moderna è più complessa rispetto a quella greca, come questa lo è rispetto a quella egiziana<sup>50</sup>.

Applicando la concezione di Spencer all'architettura Sullivan dichiara che l'espressione nazionale non deve balzare di colpo completa, come una Minerva già pienamente formata, ma deve nascere gradualmente<sup>51</sup>. L'America è un Paese giovane, invitto e libero che sta lentamente sviluppando un'arte adatta per il suo tempo e presto «la maturata spontaneità di uno stile nazionale che abbia raggiunto la sua piena e perfetta realizzazione, verrà fuori proprio dai forzieri della natura»<sup>52</sup>. Pertanto Sullivan individua nelle nuove generazioni il germe della futura architettura capace di spogliare gli stili stranieri del loro fascino locale, per rivestirli «di un sentimento e di un manierismo chiaramente nostro»<sup>53</sup>.

Verso il 1890 le teorie dell'architettura come processo di adattamento e come espressione organica cominciano a diffondersi tra gli architetti di Chicago che potevano leggere nella rivista *The Inland Architect and News Record* gli incitamenti verso un nuovo stile, provenienti anche da critici europei. Particolare scalpore suscitò l'articolo in cui César Denis Daly, noto in America per il suo manuale su *L'architecture privée au XIX<sup>e</sup> siècle*, si scagliava contro l'eclettismo. Daly riteneva che ogni epoca avesse un suo modo di esprimersi secondo le esigenze della società e che l'adozione di uno stile diverso fosse già di per sé un falso<sup>54</sup>.

In una delle periodiche riunioni tra architetti, volta a discutere le attuali tendenze del progetto architettonico, Sullivan, in polemica con gli orientamenti più pragmatici di Bauman, Root e Adler afferma che lo stile non è il frutto di superficiali adattamenti di precedenti storici a situazioni contemporanee, ma deve nascere da un impulso profondo: «Io credo che l'origine dello stile non sia fuori, ma dentro noi stessi e l'uomo che non ha impeto interno, non ha stile»<sup>55</sup>. L'architetto deve assimilare gli stili del passato solo per alimentare la sua personale ispirazione. L'America democratica e industriale, come ogni società e ogni tempo, non può servirsi di stili sorti in altre circostanze ma deve sviluppare un proprio linguaggio, che sia espressione dei valori democratici del popolo americano. In *Characteristics and Tendencies of American Architecture* Sullivan individua la più saliente qualità dell'identità americana nell'idea di libertà, che si radica nello spirito dei pionieri, volti alla conquista di una terra inesauribile e fertile, e nei principi di egualitarismo, autosufficienza e indipendenza rispetto ai domini stranieri.

Così, attraverso Whitman e i trascendentalisti, Sullivan trasferisce nel campo dell'architettura un concreto programma per realizzare uno stile architettonico nazionale e democratico tratto dai segreti della natura:

«La democrazia e l'aria aperta di un sereno continente, produrranno questa superba razza; e coloro che saranno eminenti, pensatori, poeti, artisti di questa razza, a loro volta produrranno nelle loro opere ciò che l'impulso della democrazia ed un continente ridondante di vita hanno impartito loro e al loro popolo»<sup>56</sup>. Come in natura il forte sottomette il più debole, secondo una legge di competizione, così anche in democrazia esistono differenti condizioni economiche e sociali, in base alle possibilità di riuscita personale, ma secondo Sullivan agli inizi del Novecento in America si era verificata una situazione in cui il potere decisionale in architettura era concentrato nelle mani di pochi, molta gente non aveva le opportunità per riuscire a emergere. Tale ineguaglianza era segno di un nuovo "feudalesimo", cioè di un periodo di oscurantismo in cui l'uomo, per ipocrisia e vanità, non riesce a cogliere la relazione con la natura. L'unico che ha ancora la capacità di vedere è il poeta<sup>57</sup>. Partendo da queste convinzioni, Sullivan si considera profeta di un rinnovamento sociale e intellettuale e, come gli antichi poeti-vati, ispirati da un'entità superiore, si erge a guida del suo popolo verso una società migliore.

Quest'obiettivo si rafforza nei discorsi e nei saggi scritti nei primi anni del Novecento. All'alba del nuovo secolo, in un periodo di difficoltà professionali ed economiche, Sullivan si concentra sull'attività di pubblicista e di conferenziere usando l'*Architectural League of America* come strumento per esercitare la sua influenza sui giovani architetti. Nel saggio *The Young Man in Architecture* (1900) invita a non obbedire alle mode né ad affidarsi ai libri che contengono un sapere di seconda mano. Il vero metodo progettuale consiste nel volgersi direttamente alla natura, abbandonandosi a un pensiero sano e simpatetico e alla piena liberazione degli impulsi creativi.

Questi temi sono ripresi negli articoli, pubblicati tra il 1901 e il 1902, poi raccolti nelle *Kindergarten Chats*. L'opera, sia per lo schema sia per i contenuti, richiama l'*Émile* (1762) di J. J. Rousseau, che aveva indicato un metodo pedagogico basato sul contatto con la natura, e soprattutto l'*Histoire d'un dessinateur* (1879) di Eugène Viollet-le-Duc, in cui Monsieur Majorin insegna al piccolo Jean che la bellezza non può derivare dall'applicazione di un canone ma dall'esatta concordanza tra forma e funzione.

Scopo delle *Kindergarten Chats* è quello di liberare i giovani architetti da tutti i preconcetti accademici, invitandoli a rivolgersi alla natura per dare avvio a una nuova architettura<sup>58</sup>: «Io vi sto spiegando una filosofia dell'arte più semplice e più profonda di quanto il mondo abbia conosciuto finora [...]. Le mie conclusioni non sono state raggiunte nella confusione delle città, né studiando verbose filosofie, né in biblioteche o scuole, ma nella benefica aria aperta, nell'infinita pace della natura [...]. E dalla contemplazione di tutto questo, lentamente è emersa alla luce del nostro giorno e della nostra terra, la concezione

di un'arte creativa, di e per il popolo, che mi sono ora impegnato ad inculcarvi»<sup>59</sup>. Antepoendo allo studio libresco gli stimoli naturali Sullivan sceglie come luogo di apprendimento il *Kindergarten*, il giardino d'infanzia, dove il bambino sviluppa le sue capacità manuali, rinforza i muscoli nelle palestre e nel campo atletico, secondo un metodo educativo in quegli anni professato da Friedrich Froebel<sup>60</sup>: «Ma, ahimè, non c'è un *kindergarten per l'architettura* – un giardino del cuore, nel quale le semplici, elementari verità [...] sono presentate fresche alle facoltà e sono prese per buone perché sono vere e reali. Non soltanto le scuole di architettura non sono riuscite a tenere il passo con il generale progresso della filosofia educativa e dell'arte di insegnare, ma si sono fatte beffa, per così dire, di un tale progresso. Disconoscendo l'immenso valore educativo della metafisica e della filosofia come base dell'arte di insegnare, manca loro il piano di una filosofia dell'architettura naturalistica nei suoi aspetti storici e creativi; da ciò deriva che essi non riescano affatto ad illuminare l'arte architettonica passata, presente e futura»<sup>61</sup>.

Se il poeta è l'interprete del suo popolo e se l'architettura è il linguaggio fondamentale della società, l'architetto-poeta è l'unico in grado di creare un vocabolario appropriato al suo tempo e al suo Paese: la nuova architettura di cui si aveva urgentemente bisogno<sup>62</sup>.

### *L'estetica dell'organismo*

Secondo Bruno Zevi con Sullivan inizia "l'architettura organica"<sup>63</sup>; in realtà la teoria dell'organismo ha origini remote e assume specifiche connotazioni sul piano filosofico e su quello architettonico. Per comprendere meglio le sfumature di questa dottrina e le modalità con cui viene accolta nella pratica progettuale, evitando derivazioni approssimative, è opportuno ripercorrere le tappe della sua evoluzione, mettendo in luce le congiunture tra la filosofia, la poetica del romanticismo europeo e la riflessione sull'architettura americana.

Nella teoria architettonica le radici dell'estetica dell'organismo sono riconducibili alla tradizione vitruviana e albertiana, dove l'analogia con l'uomo o con l'animale obbedisce a ragioni matematiche di armonia e misura e serve soprattutto per stabilire l'indissolubilità di *utilitas* e *venustas*: «l'edificio è come un organismo animale»<sup>64</sup>, scrive Leon Battista Alberti, «come ad esempio nel cavallo quelle membra che sono lodate per la loro forma, quasi sempre si adattano nel modo più perfetto alle funzioni loro proprie del corpo dell'animale, così la piacevolezza delle forme non va mai disgiunta dalla pratica che l'uso richiede»<sup>65</sup>; perciò le costruzioni devono prendere a modello il corpo degli esseri viventi sulla terraferma, come le navi in mare la forma dei pesci<sup>66</sup>. Nella metafora albertiana la concezione di Vitruvio – che attraverso le

misure dell'*homo bene figuratus* aveva definito le leggi della *symmetria*<sup>67</sup> architettonica – si incontra con quella di Cicerone – che definisce la perfezione sul modello del corpo umano ove ogni parte risponde a una precisa necessità<sup>68</sup> – per sottolineare l'organicità dell'edificio, le cui parti non possiedono un'indipendenza individuale, ma acquistano senso nell'insieme, come le membra di un corpo vivente.

In seguito la metafora organica<sup>69</sup>, estesa dal mondo animale a quello vegetale, si presenta in molti trattati di architettura scritti tra il XVIII e il XIX secolo per indicare la similarità tra le volte e le colonne delle cattedrali gotiche e i rami e i tronchi delle foreste: si pensi ad esempio a J. L. Cordemoy (*Nouveau traité de toute l'architecture, ou l'art de bastir*, Paris, 1706) o a Marc-Antoine Laugier (*Essai sur l'architecture*, Paris, 1753) che, contro l'artificiosità barocca, proclamano un ritorno ai principi costruttivi derivanti dalla natura, o a John Ruskin e a Eugène Viollet-le-Duc che pongono lo studio della morfologia delle piante alla base delle ornamentazioni floreali gotiche<sup>70</sup>.

Mentre nella trattatistica architettonica la metafora organica è adoperata per esemplificare l'armonia e l'unitarietà dell'opera o per evidenziare la corrispondenza tra la forma dell'edificio e gli scopi cui è destinato, nel corso del Settecento gli sviluppi delle scienze (naturali, astronomiche, storiche) danno avvio a una filosofia alternativa rispetto alle teorie del meccanicismo newtoniano, incentrata sull'idea che l'universo e tutte le forme viventi sono in un perenne stato di cambiamento e di sviluppo organico, secondo stadi progressivi<sup>71</sup>. In particolare nella riflessione dei filosofi romantici tedeschi e inglesi l'analogia con l'organismo si carica di un più profondo spessore teorico e assurge a paradigma del processo creativo<sup>72</sup>. Il concetto di pianta, infatti, suggerisce l'idea di un disegno potenziale, precostituito e insito nella pianta stessa, che si rivela gradualmente dall'interno; pertanto è particolarmente efficace per illustrare la genesi dell'ispirazione nella mente del genio, che produce solo dopo essere stata resa fertile dall'esperienza e dalla meditazione e obbedisce a un impulso interiore senza seguire regole o precetti. Si tratta di un concetto già insito nel discorso sullo stile, pronunciato nel 1758 da Buffon all'Académie Française, e ripreso da Edward Young in un'opera (*Conjectures on Original Composition*, 1759) che influenzerà profondamente gli ideali dello *Sturm und Drang*. Tra i principali esponenti di questo movimento è August W. Schlegel, per il quale la poesia non è frutto di una combinazione meccanica ma, come un seme, si sviluppa spontaneamente dall'interno, ed è quindi paragonabile a un organismo in cui le parti sono strettamente correlate alla totalità e non hanno senso o bellezza al di fuori di essa<sup>73</sup>. Inoltre alcuni teorici (J. G. Herder, *Von deutscher Art und Kunst*, 1773) utilizzarono l'analogia botanica per rafforzare l'idea di una letteratura nazionale che si sviluppa sul terreno del proprio tempo e luogo. Dedicandosi anche alla biologia, Goethe seppe applicare, in modo più consapevole di altri, le

leggi che regolano l'organizzazione e il ciclo vitale degli organismi alla letteratura e all'arte, campo in cui privilegiò l'architettura gotica (*Von deutscher Baukunst*, 1772) quale prodotto del genio che non segue le regole <sup>74</sup>. La filosofia organicista tedesca, da Leibniz a Kant, dai fratelli Schlegel a Fichte e a Schelling, suggerisce il concetto che l'arte, creando autonomamente come la natura, deve necessariamente formare opere viventi, messe in moto non da un meccanismo esterno, ma da un potere immanente. Tali teorie si diffondono anche in Gran Bretagna: Thomas Carlyle, nel saggio *Characteristics* (1831), riprende il concetto schilleriano di genio "ingenuo", creatore inconsapevole, fondendolo con le teorie di Fichte, secondo cui il genio è un veggente che contempla l'Idea Divina; ma fu soprattutto Samuel Coleridge a elaborare un'estetica organicista coerente, sviluppando tutti gli aspetti dell'analogia vegetale, sia in relazione alla singola opera d'arte sia a un genere artistico o a una letteratura nazionale, e interpretandone l'evoluzione come un ciclo vitale di nascita, maturità e decadenza <sup>75</sup>.

Le idee romantiche, in particolare quelle di Coleridge e di Carlyle, si diffusero in America attraverso Ralph Waldo Emerson <sup>76</sup>, che aveva viaggiato molto in Europa e si era appassionato agli scritti botanici di Goethe, in particolare *Die Morphologie e Versuch die Metamorphose der Pflanzen*. Tuttavia la teoria dell'organismo assume nei trascendentalisti un aspetto più pragmatico, fornendo la base ideologica al progresso industriale e al progetto di una cultura autoctona; le loro riflessioni s'incentrano spesso sull'architettura, sia perché era l'arte più rappresentativa per una nazione emergente, sia perché era quella che necessitava di un'urgente riforma volta ad adeguare le costruzioni, sia pubbliche sia private, alle specifiche necessità del popolo americano. In un articolo (*Thought on Art*, 1841) apparso su *The Dial*, la rivista fondata dai trascendentalisti, Emerson elabora una vera e propria metafisica dell'architettura. Partendo da una concezione duplice della natura – materiale e ideale –, sviluppa il concetto secondo cui la forma deve obbedire allo scopo su un doppio versante. Nel primo caso la forma è determinata dalle proprietà del materiale e dalle leggi fisiche del clima e dell'ambiente; nel secondo caso l'arte, in quanto creazione dell'anima, è strettamente dipendente dalla natura che è rappresentazione della mente universale e corrisponde a una possibile forma nella mente divina, scoperta e realizzata dall'artista in modo non arbitrario. Nella forma perfetta l'adeguatezza è inseparabile dalla bellezza e deve essere basata sulla ragione e sulla necessità <sup>77</sup>.

Se Emerson imposta in senso metafisico la relazione tra arte e natura <sup>78</sup>, Henri Thoreau sottolinea con forza l'esigenza funzionale. Nella sua opera principale, *Walden or life in the Woods* (1854), dove racconta i due anni trascorsi in una capanna di legno sulla riva di un lago, esprime l'amore per la vita semplice e sana e l'apprezzamento per un'architettura che, come un organismo, nasca e si sviluppi gra-

dualmente “dall'interno verso l'esterno” secondo le esigenze e il carattere degli uomini che vi abitano che sono gli unici veri costruttori; di conseguenza viene rifiutata ogni ornamentazione in obbedienza alla necessità della forma, quale espressione di un'idea che segue la legge della natura <sup>79</sup>.

In un momento in cui l'architettura era dominata da un eclettismo che mescolava vari stili di provenienza europea, la teoria dell'organismo fornisce ai trascendentalisti il fondamento filosofico per un progetto estetico volto a promuovere un'arte autoctona, moderna e democratica, sorta in sintonia con la natura. Un contributo notevole allo sviluppo di tale progetto fu dato da Horatio Greenough <sup>80</sup>, il primo scultore americano. Questi aveva trascorso molti anni in Europa, dove aveva avuto modo di conoscere le idee del neoclassicismo e dell'idealismo romantico (Winckelmann, Hegel, Schiller, Goethe <sup>81</sup>), ma soprattutto devono aver influito sul suo pensiero le teorie sull' “adeguatezza” di Algarotti e di Francesco Milizia, le cui *Vite degli architetti più celebri* erano state tradotte in inglese nel 1828 <sup>82</sup>.

Nel saggio *Aesthetics at Washington* Greenough scorge con molta chiarezza l'esigenza di definire una teoria estetica per un Paese che si avvia a trovare forme artistiche adeguate alle proprie esperienze. Tuttavia l'imitazione di stili europei ha fortemente ostacolato la nascita di un'arte autoctona, di conseguenza, anche le dottrine d'importazione appaiono sterili e impotenti «come una fede senza opere» <sup>83</sup>. La separazione dell'arte dalla sua funzionalità sociale conduce al falso, all'ornamentazione sovrapposta, all'alterazione dei principi organici, infatti, una delle cause della parabola discendente dell'architettura dalla «perfezione nei giorni di Pericle sino alla sua evidente decadenza nel regno di Costantino» è «l'adozione di forme e modelli ammirati per scopi non contemplati nella loro invenzione». Quelle forme che hanno una ragion d'essere nel tempio greco perdono la loro bellezza originaria se modificate «per servire da banca o da dogana» <sup>84</sup>. Obbedendo rigorosamente agli stili di un'altra era «la costruzione si alza fra noi come un'estranea, e riceve un rispetto simile a quello che sentiremmo per un concittadino abbigliato alla moda greca. È una finzione» <sup>85</sup>.

Per porre rimedio a questa finzione nel saggio *American Architecture* (1843), molto apprezzato da Emerson <sup>86</sup>, invita a trarre ispirazione dalla natura tanto per le forme artistiche quanto per le teorie filosofiche («Consultiamo la natura, nella sicurezza che ci aprirà una miniera più ricca di quella mai sognata dai Greci, in arte quanto in filosofia» <sup>87</sup>) e a cogliere i principi della costruzione osservando gli scheletri e le pelli degli animali, poiché nell'infinita varietà della natura «non vi è alcuna arbitraria legge di proporzione, nessun modello inflessibile di forma. Non c'è una parte dell'organizzazione animale che non troviamo allungata o accorciata, ampliata o ridotta, o anche soppressa secondo quanto dettato dai bisogni della specie, secondo le esigenze della funzione. Il

collo del cigno e quello dell'aquila, per quanto diversi per carattere e proporzioni, affascinano ugualmente l'occhio e soddisfano la ragione. [...] Non è la presenza né l'assenza di questa o di quella parte, o forma, o colore, che conquista il nostro occhio negli oggetti della natura; è la coerenza e l'armonia delle parti integrate, la subordinazione dei dettagli alle masse e delle masse al tutto»<sup>88</sup>. Dall'osservazione di quanto avviene nel mondo naturale, in cui ogni organismo per adeguarsi all'ambiente tende a modificare la sua struttura, secondo quanto affermavano le recenti tesi evoluzioniste, Greenough deriva «la legge dell'adattamento» della forma alla funzione, enunciando il nucleo del motto *form follows function* reso famoso da Sullivan<sup>89</sup>. Questo principio trova applicazione anche in quello che in termini moderni potremmo chiamare design industriale, infatti, secondo Greenough la forma delle macchine e degli utensili cambia, anche in virtù del progresso scientifico, per ottenere una maggiore corrispondenza allo scopo. È ipotizzabile che lo scultore abbia desunto da Archibald Alison l'applicazione di questa legge naturale alle macchine; infatti, fin dal 1812, quando il suo *Essays on the Taste* fu pubblicato a Boston<sup>90</sup>, le idee del filosofo scozzese ebbero una forte incidenza fra gli intellettuali americani e probabilmente lo stesso Emerson ne fu influenzato<sup>91</sup>. Come Alison, Greenough ritiene che la bellezza non dipenda da particolari qualità (levigatezza, piccolezza etc.), le quali hanno un valore relativo e organico in relazione al loro specifico scopo («se qualcuno dubita del significato organico della levigatezza, immagini la levigatezza dei denti trasferita alle labbra»<sup>92</sup>). Portando alle estreme conseguenze la tesi che tutti gli oggetti funzionali sono belli, con esempi analoghi ad Alison, Greenough giunge a esaltare l'orribile fascino degli strumenti di morte: «Concediamo la nostra approvazione alla spada, al pugnale e il nostro benessere all'aspetto terrificante della lugubre ghigliottina»<sup>93</sup>.

Greenough adatta la teoria dell'organismo alla realtà americana, caratterizzata dalle macchine, dalle officine, dalle ferrovie e, come Emerson, individua il modello della nuova architettura nella nave. Nella forma maestosa dell'insieme, nella curva aggraziata dello scafo, nella presa della chiglia, nello slancio della prora, nella ricca decorazione dei pennoni e delle sarti e nelle grandiose vele al vento si rivela la sua struttura organica in cui ogni elemento è perfettamente adatto allo scopo. Questa meravigliosa costruzione è il prodotto non dello studio accademico o dell'imitazione dei Greci, ma dell'osservazione della natura non nella foglia e nel fiore, ma nelle onde e nei venti. Se si potesse operare in modo analogo nell'architettura civile «avremmo presto edifici superiori al Partenone»<sup>94</sup>, ma soprattutto sarebbe restituita a ogni edificio la sua vera identità: «Come primo risultato la banca avrebbe la fisionomia di una banca, la chiesa verrebbe riconosciuta come tale»<sup>95</sup>. Condannando la falsità degli elementi ornamentali (colonne, timpani) d'importazione, Greenough esalta la nudità dell'es-



senziale (*nakedness*)<sup>96</sup>. Nel privilegiare la genuina semplicità contro la falsa ornamentazione, egli mostra un'affinità con le idee di Thoreau, in particolare quando afferma che la forma esterna non deve assecondare il piacere dell'occhio, ma adeguarsi alla distribuzione interna; in questi temi si risente l'eco del dibattito architettonico europeo, infatti, in modo analogo Eugène Viollet-le-Duc<sup>97</sup> nei suoi *Entretiens sur l'architecture* (1863-72) condanna la tendenza a mascherare le innovazioni della società moderna dietro forme tradizionali: così sarà privo di stile un battello a motore che assume l'aspetto di un bastimento a vela o un fucile realizzato in modo da assomigliare a una balestra; in polemica con l'Accademia di Francia afferma che arrivare alla bellezza attraverso la menzogna è un'eresia; di conseguenza anche "l'orribile carro" della locomotiva ha una sua bellezza in quanto espressione della sua potenza e della sua brutale energia<sup>98</sup>.

Gli eredi di Greenough sono gli architetti della Scuola di Chicago, con i quali la teoria dell'organismo passa dal piano speculativo a una prima concreta verifica sul campo, per culminare con Wright che ne sarà il campione e l'epigono<sup>99</sup>. Infatti, dopo la crisi del 1893 si conclude l'età aurea di Chicago: la chiusura della frontiera segna non solo la fine dello spirito libero e in sintonia con la natura, proprio dei pionieri, ma anche l'avvento di un impero urbano e industriale dominato dalla concorrenza; ai fautori della teoria dell'organismo non resta che evadere dalla nuova struttura sociale ed economica, come farà Wright, o abdicare in favore della convenzionalità di un linguaggio importato, sulla linea di Daniel Burnham.

Negli ultimi decenni del XIX secolo gli architetti di Chicago conferiscono al termine "organico" una nuova accezione, arricchita dalle teorie evoluzioniste elaborate da Charles Darwin<sup>100</sup> e da Herbert Spencer, e trasformano il concetto di "adattamento all'ambiente" nel senso dell'adattamento alla società americana, produttiva e democratica.

In realtà non è chiaro quanto Greenough fosse noto tra gli architetti di Chicago, benché sia poco credibile che i suoi discorsi non avessero avuto eco nella città<sup>101</sup>; tuttavia Sullivan non lo nomina mai<sup>102</sup> ed è probabile che il filtro attraverso cui recepì le teorie trascendentaliste e organiciste sia stato Walt Whitman. Per il poeta, infatti, ogni organismo presenta nella sua particolare forma e struttura un'intrinseca bellezza: «Io credo che una foglia d'erba non sia meno di una giornata di lavoro compiuta dagli astri. /Eguale perfetta è la formica e un granello di sabbia»<sup>103</sup>. In ogni caso la metafora organica intesa sia come armonia tra le parti subordinate all'intero, sia come adeguatezza allo scopo, era ricorrente, come si è visto, in gran parte della trattatistica architettonica da Vitruvio all'Ottocento, e Sullivan poteva averla assimilata durante i suoi studi a Boston<sup>104</sup> o all'École des Beaux-Arts, dove aveva insegnato, sebbene per pochi mesi, pure Viollet-le-Duc che nella natura trovava il riferimento esemplare dell'armoniosa

corrispondenza della forma alla funzione <sup>105</sup>. Inoltre il dibattito sulla *fitness to porpose* era molto vivo in Inghilterra nel circolo di intellettuali e artisti che gravitava intorno a Sir Henry Cole, promotore della riforma delle scuole di design: Owen Jones (*Grammar of Ornament*, 1856) e Christopher Dresser <sup>106</sup> (*Principles of Decorative Design*, 1873) posero l'adeguatezza (*fitness*) tra i principî basilari per la creazione di un nuovo stile ornamentale e le loro idee ebbero diffusione anche in America <sup>107</sup>.

Tuttavia per Sullivan, in linea con l'estetica romantica e con gli ideali trascendentalisti, la teoria dell'organismo si carica di più profonde connotazioni metafisiche: «Il nocciolo della questione è, secondo me, che dietro ad ogni forma che vediamo c'è qualcosa di vitale o altro che non vediamo, e che tuttavia ci si rende visibile proprio in quella forma. In altre parole, in uno stato di natura, la forma esiste *a causa* della funzione, e quel qualche cosa dietro la forma è niente di più né di meno che una manifestazione di ciò che» chiamiamo «l'infinito spirito creativo» <sup>108</sup>. Nel mondo naturale ogni essere, ogni forma vivente ha uno scopo; applicando questa concezione all'architettura ne risulta che «la funzione di un edificio» è di «predeterminare e organizzare le proprie forme» <sup>109</sup>; in questo senso l'edificio è «organico» <sup>110</sup>. Il concetto di organico, infatti, è in stretta relazione con quelli di struttura, funzione, crescita, sviluppo, forma: «Tutte queste parole implicano la pressione iniziale di una forza vitale ed una risultante struttura o meccanismo mediante il quale tale forza invisibile è resa manifesta ed operante. La pressione, noi la chiamiamo Funzione: la risultante, Forma. Da qui la legge di funzione e forma discernibile in ogni parte della natura» <sup>111</sup>.

Purtroppo secondo Sullivan «l'architettura che vediamo oggi rivela di aver perso la qualità organica. Come un uomo una volta forte ma ora decrepito, essa non funziona più normalmente» <sup>112</sup>. Pertanto solo riscoprendo la sintonia con la natura e i suoi ritmi eterni essa può tornare a essere una vera arte, un'arte vivente <sup>113</sup>.

### *La forma segue la funzione?*

Nonostante il conseguimento dell'indipendenza politica, nel XIX secolo gli Stati Uniti non avevano ancora raggiunto un'autonomia culturale e artistica. Le pressanti esigenze dell'era industriale richiedevano soluzioni adeguate ai mutati tempi <sup>114</sup> e l'architettura tentava di conciliare questo nascente funzionalismo con le aspirazioni a un'arte nazionale <sup>115</sup>. Ma i tentativi di trovare nella cultura indigena l'ispirazione per uno stile adeguato alla vita e alle tradizioni americane erano falliti di fronte alla nostalgica ammirazione per i modelli del Vecchio Continente, così gli architetti, sull'esempio di Benjamin Latrobe e di Thomas Jefferson <sup>116</sup>, rivestivano chiese e residenze, ma anche banche e

edifici commerciali con colonne greche e pinnacoli medievali, trovando nei principi morali del gotico, professati da John Ruskin <sup>117</sup>, analogie con i valori della tradizione americana. Tale eclettismo aveva generato un vivace dibattito tra gli architetti, tra cui, tuttavia, si potevano distinguere due orientamenti antagonisti, identificati dalle rispettive aree geografiche: i maestri dell'Est, *in primis* Richard Morris Hunt, puntavano verso i modelli europei, secondo l'orientamento classicistico dell'École des Beaux-Arts; quelli dell'Ovest, capeggiati da Henri Hobson Richardson <sup>118</sup>, pur nel recupero di certi moduli di armonia e razionalità, propendevano verso soluzioni autonome da precedenti storici e volte a realizzare attraverso i nuovi materiali, quali il vetro e l'acciaio, uno stile più adatto alle necessità della società americana <sup>119</sup>.

Pertanto l'idea di adeguare la forma alle funzioni era oggetto di riflessione tra gli architetti più rappresentativi della Scuola di Chicago. Il dibattito si focalizza in modo particolare sugli edifici alti per uffici i quali, in quanto tipologia formale nascente, erano meno soggiogati ai modelli europei, rispetto alle costruzioni residenziali o religiose. L'avvio è dato da Sullivan che vede nel grattacielo l'occasione per emergere, poiché gli consentiva di coniugare la tecnologia con uno stile innovativo adatto a esprimere il carattere del popolo americano <sup>120</sup>. In realtà palazzi multipiani a struttura metallica erano già stati costruiti in precedenza, sia in America <sup>121</sup> (New York) sia in Gran Bretagna (Glasgow; Liverpool), ma servivano soprattutto come magazzini, pertanto il problema teorico ed estetico della loro forma architettonica non era stato affrontato. Così nel famoso saggio *The Tall Office Building Artistically Considered* (1896) Sullivan è il primo a riconoscere che anche una costruzione alta destinata a scopi commerciali, nonostante si presenti come una moltiplicazione uniforme di piani, può avere una sua bellezza, in virtù di una ricerca estetica che ne valorizzi la praticità funzionale <sup>122</sup>; e conia l'efficace motto allitterante *form follows function* che rimarrà legato al suo nome. In realtà anche Dankmar Adler esprime considerazioni analoghe; riprendendo le teorie di Jean-Baptiste Lamarck, integra l'aforisma del collega, precisando che: «function and environment determine form» <sup>123</sup>, in cui il concetto di *environment* indica la mutevole situazione storico-umana. Pur riconoscendo, come Sullivan, che «ogni opera architettonica ha una “funzione” [...] e il suo successo si misura dal grado di approssimazione alla realizzazione della funzione che caratterizza la sua “forma”» <sup>124</sup>, Adler rileva l'importanza delle condizioni locali naturali e artificiali <sup>125</sup>. D'altronde se i cambiamenti ambientali producono differenze tra le specie vegetali e animali, come i recenti studi sull'evoluzionismo avevano dimostrato, ancora maggiori sono le variazioni nella sfera umana e soprattutto nelle opere dell'uomo, soggette ai condizionamenti delle circostanze e delle necessità <sup>126</sup>. Ogni epoca offre agli architetti materiali e strumenti nuovi che determinano lo sviluppo dei vari stili architettonici – l'architrave nei templi

greci; l'arco e la volta nelle basiliche romane –, pertanto per Adler è sbagliato imitare in modo feticistico le forme dei secoli precedenti, ma bisogna approfittare dei mezzi e delle tecniche che l'industria mette a disposizione per sviluppare la propria arte e trovare pronte ed efficaci soluzioni ai crescenti bisogni della nuova era <sup>127</sup>.

In realtà queste idee si erano ampiamente diffuse nella cultura architettonica del tempo sia in Europa sia in America, grazie a Gottfried Semper <sup>128</sup>. L'architetto tedesco, sotto l'influenza delle teorie naturalistiche di Georges Cuvier <sup>129</sup>, aveva fatto una simile osservazione in *Der Stil* (1863) <sup>130</sup>, un'opera piuttosto nota a Chicago, dove John Wellborn Root <sup>131</sup> ne aveva tradotto e pubblicato alcune parti tra il 1889 e il 1890 <sup>132</sup>. Nel saggio Semper, tentando un'applicazione della teoria darwiniana all'architettura, affermava che gli stili non sono stati inventati, ma si sono sviluppati da alcune tipologie primitive secondo un'evoluzione simile a quella che avviene nel regno degli organismi viventi.

A differenza di Adler però Sullivan non poteva accettare che condizioni esteriori e ambientali “determinassero” la forma senza lasciare spazio al genio creativo. Secondo lui i problemi strutturali, le esigenze dei clienti, le circostanze ambientali erano questioni materiali che esulavano dal giudizio dell'architetto, poiché la funzione dell'architettura era esclusivamente quella di esprimere l'essenza trascendentale di un edificio. Apparentemente le posizioni dei due soci non sono molto distanti, ma mente Sullivan esprime nell'apofisi *Form follows Function* il suo ideale trascendentalista («ogni funzione è una suddivisione o fase di quell'energia che abbiamo chiamato l'Infinito Spirito Creativo e che possiamo ora chiamare la Funzione di tutte le funzioni» <sup>133</sup>), Adler gli conferisce un significato più pragmatico e attento all'urgenza del momento. Nelle sue parole, infatti, si possono cogliere le divergenze che avevano portato allo scioglimento della società: «l'architettura non si può permettere di rimanere placidamente a contemplare il cammino degli eventi. L'architetto non può accettare di aspettare finché, colto da un irresistibile impulso interiore, produca il frutto dei suoi studi e della sua ispirazione» <sup>134</sup>. Queste parole misurano la distanza tra Adler e Sullivan, i quali, pur attingendo ai medesimi riferimenti culturali in voga in quel tempo, li piegano verso differenti orientamenti. Ne è conferma il famoso *Essay on Inspiration* (1886) <sup>135</sup>, un poema in prosa dedicato alla creatività architettonica, in cui Sullivan per esprimere la necessità di un'arte nazionale riprende le metafore geologiche di Taine, fondendole con il concetto di evoluzione di Spencer, in un linguaggio trascendentalista e profondamente lirico che lasciò costernato il pubblico della Western Association of Architects.

Allo stesso modo nel saggio *The Tall Office Building Artistically Considered*, dopo una premessa in cui motiva la nascita del grattacielo sulla base delle innovazioni ingegneristiche e di ragioni economiche e sociali, Sullivan sviluppa una teoria estetica che, prendendo le distanze

dalle risposte strutturalistiche e razionalistiche degli altri esponenti della Scuola di Chicago, si volge alla ricerca di una più alta e profonda giustificazione per il nuovo tipo di costruzione. Di conseguenza conferisce alla formula *Form Follows Function* un significato emotivo ed espressivo, volto a porre l'accento sulla corrispondenza tra forme esterne e funzioni interne, e secondo questo principio trascendentalista giustifica la tripartizione del grattacielo in una base – costituita dal piano terra e dal primo piano, adibiti a negozi –, un corpo centrale destinato agli uffici – formato da piani uguali e variamente estendibili “come le celle di un alveare” – e un attico che corona e conclude la costruzione<sup>136</sup>. È significativo, infatti, che Sullivan riconduca tale tripartizione non a vuoti valori simbolici o ad astratte teorie, ma a una semplice legge di natura: «le apparenze esterne assomigliano agli scopi interni. Ad esempio: la forma quercia, assomiglia ed esprime lo scopo o funzione, quercia; la forma pino, assomiglia ed indica la funzione, pino; la forma cavallo, assomiglia ed è il logico prodotto della funzione, cavallo; la forma ragno, rassomiglia ed è la tangibile evidenza della funzione, ragno»<sup>137</sup>. In linea con le idee di Thoreau e di Greenough ritiene che «tutte le cose in natura hanno un aspetto, vale a dire, una forma, una parvenza esteriore, che ci dice quello che sono, che li distingue da noi stessi e gli uni dagli altri. Infallibilmente in natura queste forme esprimono la vita interiore, la qualità nativa, dell'animale, albero, uccello, pesce, che si presentano a noi»<sup>138</sup>. Sviluppando la relazione tra forme esteriori e qualità interiori, già esaminata nel 1888 (*Style*)<sup>139</sup>, Sullivan identifica lo stile nel rapporto tra apparenza e carattere: come l'aspetto esterno di una persona suggerisce l'idea della sua personalità, così il progetto della facciata deve riflettere la natura della costruzione, che è il suo stile: «se chiamiamo un edificio una forma, allora ci deve essere una funzione, uno scopo, una ragione, per ogni edificio, una precisa, giustificabile relazione fra la forma, l'evoluzione di ogni edificio, e la causa che lo fa presentare in quella particolare forma; e [...] l'edificio, per essere una buona architettura, deve, prima di tutto, corrispondere chiaramente alle sue funzioni, deve esser la sua immagine»<sup>140</sup>, poiché «ciò che esiste in spirito, sempre cerca e trova la sua controparte fisica nella forma, la sua immagine visibile; un pensiero rozzo, una forma rozza; un pensiero mostruoso, una forma mostruosa; un pensiero decadente, una forma decadente; un pensiero vivo, una forma viva»<sup>141</sup>.

Dall'analogia tra forma e funzione negli organismi viventi e in architettura ne consegue che i soli mezzi con cui l'essenza vitale di una costruzione può essere espressa sono la composizione della facciata e l'ornamentazione che, pertanto, per Sullivan sono le sole vere costituenti dell'architettura<sup>142</sup>. Se le funzioni interne dell'edificio determinano, in modo naturale, lo sviluppo artistico dell'aspetto esterno, la decorazione dovrà essere più ricca ed esuberante nella base e nell'attico; mentre i vari piani presenteranno la medesima forma esteriore,

più semplice e lineare. Si può notare che Sullivan costruisce il linguaggio architettonico sulla falsariga della tecnica retorica: concentra la decorazione nelle zone di rappresentanza – più esposte alla vista o alla fruizione del pubblico – che, come l'*incipit* e la *conclusio* nel discorso, godono di una certa autonomia e hanno la funzione d'invito e di commiato (non a caso particolare cura meriterà il portone d'ingresso che deve subito attrarre l'attenzione), ribadendo in tal modo il parallelismo tra arte poetica e architettonica. Naturalmente si tratta di una posizione che trova pochi consensi tra i colleghi della Scuola di Chicago, infatti, per John W. Root negli edifici commerciali l'ornamento deve essere semplice, poiché gli occhi degli uomini impegnati negli affari sono ciechi, di conseguenza la ricchezza di dettagli non solo è sprecata, ma diviene impotente a produrre piacere, anche quando gli uomini hanno il tempo per contemplare<sup>143</sup>. Pertanto per tali edifici è necessaria un'espressione più appropriata allo stato d'animo dello spettatore. Mentre Root, si concentra, come spesso nei suoi scritti sul concetto di adeguatezza<sup>144</sup>, Sullivan volge la sua ricerca sulla questione dell'espressione, cui dedica la parte più filosofica del saggio *The Tall Office Building Artistically Considered*.

Partendo dal presupposto che la vera architettura, in quanto vivente, debba possedere delle qualità espressive al pari degli uomini, Sullivan individua nell'altezza l'aspetto più caratteristico ed emozionante degli edifici commerciali. Al contrario degli altri architetti che anche nelle costruzioni multipiani tendevano a porre l'accento sulla massa e sull'orizzontalità<sup>145</sup>, Sullivan, per la prima volta, asserisce la forma chiusa e autonoma del grattacielo e ne riconosce nella dimensione verticale la gloria e la forza, quale maestosa opportunità di affermazione per lo spirito orgoglioso dell'uomo. Il senso di grandiosità che ne deriva conferisce a questi edifici, tipici dell'era dell'industria e della tecnologia, una nuova monumentalità, propria e naturale, ben diversa da quella falsa e posticcia che promana dagli elementi ornamentali in stile neoclassico. In realtà alcune suggestioni sull'espressività verticale del grattacielo derivano dalle cattedrali gotiche<sup>146</sup>, di cui già Ruskin aveva indicato come caratteristica «quella particolare energia che trasforma il movimento in tensione; [...] che rende saettante e non curvo il lampo selvaggio, che fa biforcuto il vigoroso ramo di quercia»<sup>147</sup>.

Lo strumento principale attraverso cui conferire espressività agli edifici è l'ornamento, con cui è possibile evidenziare qualità come la solidità, la leggerezza, il peso della massa o lo slancio della verticalità. Attraverso l'ornamento Sullivan attenua la sua iniziale aspirazione a un'architettura virile, per una sintesi armonica e naturale, capace di fondere organicamente l'elemento maschile - la forza e la potenza dell'altezza e dell'acciaio - con quello femminile - la delicatezza delle decorazioni floreali - secondo le teorie del mistico svedese Emanuel Swedenborg<sup>148</sup>.

Per conferire all'architettura «caratteri umani» e «espressione»,

l'architetto deve possedere la simpatia. Questo concetto ricorre più volte negli scritti di Sullivan per indicare una sorta di comunione affettiva, un contagio emotivo in virtù del quale il mondo della natura - e analogamente anche l'architettura, se è arte vivente - subisce un processo di antropomorfizzazione e di vivificazione.

Movendo da tale nozione alcuni critici <sup>149</sup> hanno ipotizzato un'influenza della dottrina dell'*Einfühlung*, elaborata in Germania alla fine dell'Ottocento <sup>150</sup>. In realtà, secondo questa teoria, l'atto empatico che permette all'uomo di ritrovarsi in armonia con il mondo circostante non nasce dalla sintonia con la natura, come nello spiritualismo romantico, ma dalla convinzione della sua estraneità e della conseguente necessità per l'uomo di riempire di senso una natura che ne è priva. Al contrario in Sullivan il termine *sympathy* indica, in senso trascendentalista, la comunione che lega tutti gli esseri viventi, pertanto è più affine alla nozione romantica di *Einfühlung* presente in Herder e in quest'accezione ricorreva in molti teorici del tempo, tra cui anche in Taine e Spencer.

Il concetto è presente anche in altri esponenti della Scuola di Chicago, come John W. Root, che con questo termine indica la capacità degli edifici di esprimere le caratteristiche del popolo e delle condizioni locali <sup>151</sup>. Non diversamente da Sullivan, Root individua nello stile la qualità espressiva dell'architettura (la cattedrale medievale incarna l'aspirazione inquieta dell'anima verso Dio, gli uffici commerciali, il potere e la stabilità di una grande società) e caratterizza le proprietà stilistiche delle costruzioni moderne attraverso qualità espressive umane (Riposo, Raffinatezza, Autocontrollo, Simpatia, Discrezione, Conoscenza, Urbanità, Modestia), giungendo alla conclusione che, seppur in modo diverso, ogni progetto debba obbedire alla medesima legge: l'espressione dello scopo.

In realtà anche prima del sorgere della teoria dell'*Einfühlung*, la tendenza a ritenere gli edifici dotati di qualità espressive è attestata da una lunga tradizione architettonica che si può far risalire ad Alberti <sup>152</sup>. Ma è in particolar modo col diffondersi del sensismo illuministico e del sentimentalismo romantico che quest'orientamento trova compiuta formulazione teorica, proprio in Francia, dove Sullivan avrebbe trascorso un periodo della sua formazione. Introducendo nel lessico architettonico il concetto di *caractère*, Gabriel-Germaine Boffrand, principale esponente del rococò francese, conferisce una connotazione semantica più espressiva e personalistica alla nozione di adeguatezza. Successivamente, con Nicolas Le Camus de Mézières (*Lo spirito dell'Architettura*, 1780) il concetto di *caractère* diventa il contenuto da conferire all'opera che dovrà esprimerlo in modo da essere percepito per il tramite della sensazione <sup>153</sup>. Mentre secondo un'ottica più razionalista Boullée e Ledoux affermano che l'architettura deve mostrare nella forma la funzione sociale e morale e il carattere dell'edificio,

tanto che i loro progetti sono stati definiti “architettura parlante”<sup>154</sup>. In particolare Boullée (*Architecture. Essai sur l'art*, 1793) dichiara che in architettura la possibilità di suscitare determinati sentimenti deriva dalla scelta di precise forme, le cui proprietà sono analoghe all'organizzazione dei nostri sensi e della nostra mente (ad esempio le forme regolari si adattano alla conformazione umana che ha in sé il senso dell'armonia e della simmetria), di conseguenza agendo sulla nostra sfera sentimentale l'architettura può essere considerata una forma di poesia. Si tratta di riflessioni non lontane da quelle di Sullivan per cui l'architettura prima della simpatia e dell'espressione è caratterizzata da «un'immaginazione poetica»<sup>155</sup>. Sembra così che la connotazione espressiva degli edifici sia interpretabile, com'è stato fatto da qualcuno<sup>156</sup>, alla luce dell'*ut pöesis architectura*, ma in realtà, le suggestioni che possono aver alimentato la riflessione di Sullivan sono molteplici. Si ricordi che lo stesso Greenough invita a sostituire il termine bellezza con quello di carattere, indicante il puro adattamento della forma alla funzione. In realtà la fonte più probabile delle idee di Sullivan pare sia stata Leopold Eidlitz<sup>157</sup> il quale, nel saggio *Nature and Function*, afferma che la forma di un edificio deve riflettere l'essenza della sua particolare funzione e pertanto nessun progetto potrebbe essere ripetuto con successo, perché ciascuno rispecchia la sua propria individualità<sup>158</sup>. Nell'introduzione Eidlitz mette a fuoco il tema del saggio affermando che, se l'architettura deve essere un'arte vivente e creativa, la ricerca dello stile deve essere rivolta ai principî, che si manifestano nella relazione tra le forme e le idee di una data epoca, e agli scopi per cui le nuove forme, basate sulle idee moderne e sull'attuale sviluppo tecnico, superano quelle del passato<sup>159</sup>.

La relazione tra forma, funzione<sup>160</sup> ed espressione costituisce il fulcro dell'estetica di Sullivan e trova efficace sintesi nella formula *Form Follows Function*. Tuttavia gli storici del Movimento Moderno hanno attribuito a tale motto un significato strutturale e distributivo più affine agli orientamenti di Greenough o di Adler, mentre per Sullivan indicava la forza vitale e l'emotività che ogni edificio deve esprimere secondo la legge che pervade tutte le cose organiche e inorganiche, fisiche e metafisiche, umane e sovrumane: «se la funzione non cambia, la forma non cambia»<sup>161</sup>. Ma come attesta Wright “la forma segue la funzione” divenne presto uno slogan di moda, senza che vi si cogliesse l'espressione nobile e organica della natura, «l'idea della vita, intesa – corporeamente e spiritualmente – come organismo intrinseco. Forma e funzione in uno»<sup>162</sup>.

Per Sullivan, quindi, il termine funzione ha un significato ontologico, proprio del lessico botanico del Settecento, in cui si riferisce all'attività vitale delle piante, ed esprime la trasformazione da una potenzialità a un atto di esistere: «E così è per la nostra parola, funzione. Suona astratta, profonda; in realtà significa, solamente, quella esigenza,



qualunque essa sia, che va cercando o trovando realizzazione. Se si depone una ghianda nel terreno, quella ghianda, contenendo la funzione quercia, cercherà la forma quercia, e in un processo di tempo, diventerà una quercia»<sup>163</sup>. Perciò cominciò a considerare «tutte le funzioni in natura come poteri, manifestazioni della onnipossenza della Vita, e così il potere dell'uomo venne in diretta connessione con tutti gli altri poteri»<sup>164</sup>. A questo punto Sullivan è pronto per mettere a fuoco il suo sistema dell'ornamentazione architettonica. Infatti, alla luce di questa relazione triadica tra forma, funzione ed espressione, la funzione non indica un meccanico e rigido adattamento a una necessità pratica, ma un potere creativo, in grado di generare forme adeguate a esprimere, attraverso l'ornamento, specifiche individualità.

### *La teoria dell'ornamento*

Gli storici del Movimento moderno hanno considerato Sullivan il precursore della dottrina funzionalistica, di conseguenza hanno adombrato quegli aspetti del suo pensiero che non si accordavano con tale immagine. In effetti, nella sua ampia produzione saggistica solo due sono i lavori dichiaratamente incentrati sull'ornamento: *Ornament in Architecture* (1892) e *A system of Architectural Ornament, According with a Philosophy of Man's Powers* (1924)<sup>165</sup>; ma poiché il primo fu scritto quando era all'apice della carriera e il secondo lo impegnò negli ultimi giorni di vita, si può affermare che l'ornamento fu il tema centrale della sua riflessione filosofica e che, intrecciandosi implicitamente con tematiche funzionalistiche e organiciste, permei l'intero pensiero di Sullivan.

Effettivamente l'*incipit* di *Ornament in Architecture* potrebbe apparentemente validare l'ipotesi funzionalistica, poiché, dopo aver ammesso la bellezza della massa e della pura forma, Sullivan definisce l'ornamento un "lusso mentale", relegandolo nella sfera del superfluo e auspicando, a beneficio dell'estetica, l'astensione dall'ornamento per un certo periodo di anni. In realtà questa condanna, che Adolf Loos avrebbe sviluppato fino all'estremo paradosso (*Ornamento e delitto*, 1908)<sup>166</sup>, è solo il necessario presupposto per una disamina accurata di quale siano le caratteristiche di una decorazione in grado di accrescere la bellezza della forma. Di conseguenza, da tale misura purgativa, necessaria per liberarsi dalla tradizione accademica cui era asservita la decorazione, sarebbe sorto un ornamento organico, differenziato e proprio di ogni edificio, capace di esprimere più liberamente la struttura e la realtà dell'architettura. Questo testo, pertanto, contiene *in nuce*, quelle idee che poi saranno riprese e sviluppate in tanti altri saggi.

Partendo dal presupposto che un edificio, che sia veramente un'opera d'arte, debba essere, per natura, «un'espressione emotiva» (la quale si manifesta, in modo più profondo, nella massa-composizione e, in

modo più intenso, nell'ornamentazione), Sullivan afferma l'indissolubilità di forma e ornamento, in quanto manifestazione organica di un'individualità che si esprime non nelle mere forme esteriori, ma nel carattere interiore di ciascuna costruzione.

Nonostante la diffusa tendenza a considerare l'ornamento un elemento accessorio, da aggiungere o togliere secondo i casi, per Sullivan è necessario stabilire la sua presenza fin dall'inizio. Solo così si potrà realizzare un'opera d'arte vivente che si sviluppi armoniosamente dalle funzioni interne fino ai rivestimenti decorativi esterni. L'ornamento, pertanto, lungi dal sembrare "appiccicato", dovrà apparire parte integrante della superficie che lo accoglie «come se fosse promanato dalla sostanza stessa del materiale grazie all'intervento esterno di un qualche fattore favorevole ed esistesse con lo stesso diritto di un fiore che appare tra le foglie della pianta che l'ha generato»<sup>167</sup>. Secondo tale sistema organico, massa e ornamento formano un'unità in cui lo spirito può fluire liberamente dall'interno verso l'esterno, poiché l'ornamento esprime lo spirito della massa «in virtù di una crescita differenziale». Ne consegue allora che «un certo tipo di ornamento dovrebbe apparire su un certo tipo di costruzione, esattamente come un certo tipo di foglia deve apparire su un certo tipo di albero. Una foglia di olmo non "starebbe bene" su un albero di pino – un ago di pino apparirebbe più "in accordo". Così, un ornamento o uno schema di decorazione organica adeguato a una costruzione creata basandosi su linee spesse e massicce non sarebbe in sintonia con una costruzione delicata e raffinata»<sup>168</sup>. Né i sistemi ornamentali di edifici di generi differenti dovrebbero essere intercambiabili, poiché ogni costruzione possiede un'individualità tanto marcata quanto quella esistente tra gli uomini, che li rende distintamente separabili l'uno dall'altro per quanto possa essere forte la somiglianza razziale o familiare.

Dichiarata così l'indissolubilità di forma e ornamento in una sintonia tale che ciascuno accresce il valore dell'altro, Sullivan ha delineato la base preparatoria per un sistema organico dell'ornamentazione, capace di ascoltare la voce del proprio tempo ed esprimere il carattere libero e fiero dell'architettura americana. In tal modo *Ornament in Architecture* si pone in linea con il saggio del 1924 e, affermando la necessità dell'adeguatezza tra la struttura e la decorazione, enuncia il nucleo teorico di quelle riflessioni che in altri saggi sono riproposte nei termini di forma e funzione.

Negli ultimi anni della sua vita Sullivan ritorna su questi temi, sviluppando «a complete and fascinating illustrated thesis on his ornament»<sup>169</sup>. Il *System of Architectural Ornament*, di cui si riporta in appendice il preludio, nasce su commissione della Burnham Library dell'Istituto d'arte di Chicago intenzionata a esporre i disegni di Sullivan, il quale decide di affiancare alle immagini un testo per chiarire il suo metodo progettuale. Ma in realtà questo lavoro esula dai confini della sfera architettonica, perché il preludio anteposto alle tavole sinte-

tizza, in poche pagine, la sua teoria del processo creativo intesa come “filosofia dei poteri dell’uomo”.

Questa filosofia si radica nel naturalismo <sup>170</sup> di matrice romantica e trascendentalista e in suggestioni risalenti all’infanzia – dall’impressione suscitata nel piccolo Louis dal “suo” frassino, «grande, imponente, con l’immenso tronco, i vasti rami che quasi sfioravano l’erba» <sup>171</sup>, all’ammirazione per gli uomini forti e potenti <sup>172</sup> fino all’esaltazione dei corpi atletici <sup>173</sup> – e si arricchisce nel corso degli anni attraverso stimoli tratti da vari autori, spesso recepiti di seconda mano, fusi ed elaborati in modo personale <sup>174</sup>, per fondare una teoria dell’architettura come manifestazione del potere creativo dell’uomo, capace di carpire i segreti della natura <sup>175</sup>. Tale dottrina si arricchisce di sfumature superomistiche e di una concezione eroica, tratte dalla filosofia di Friedrich Nietzsche e dalla musica di Richard Wagner, che Sullivan aveva avuto modo di conoscere tramite l’amico John Edelman, e trova il suo modello esemplare in Michelangelo e nelle sue figure atletiche e muscolose che incarnavano bene la sua idea di potere come energia vitale, coraggio e virilità <sup>176</sup>. La bellezza diviene così il prodotto dell’affermazione di un Io eroico e l’architetto, che “dalla sua testa tira fuori” <sup>177</sup> progetti di edifici, è l’immagine in cui, fin dall’infanzia, prende corpo questa concezione egocentrica che nei grattacieli, come nelle ferrovie e nei ponti, manifesta la forza mascolina su cui, secondo Sullivan, si fonda il progresso della civiltà.

Sulla base delle suggestioni romantiche Sullivan indica nelle facoltà spirituali e intuitive il fulcro del processo creatore e, riprendendo il modello del germoglio di grano, lo mette in analogia con l’ego, considerato il nucleo originario da cui promanano la coscienza intellettuale e l’istinto dell’uomo; inoltre si può cogliere forse un’eco di Nietzsche <sup>178</sup>, per il quale la volontà di potenza è essenza e origine della vita, quando definisce l’ego «l’indice dell’identità razziale e individuale» e la sede di tutti i poteri dell’uomo. Questi possono essere suddivisi, per comodità di analisi, in cinque gruppi: i poteri fisici riguardano il corpo, la facoltà di operare e di creare situazioni; quelli intellettuali sono guidati dalla curiosità e producono ricerche manipolazioni, grazie all’osservazione, alla memoria, alla riflessione e al ragionamento; le facoltà emotive derivano dal sentimento e dall’istinto; tra le facoltà morali si distingue quella della scelta che «è l’asse del vivere umano», ma è soprattutto il gruppo delle facoltà spirituali che «adempie a una funzione di superqualità nella chiarezza della visione»: si tratta di un potere dello spirito, capace di vedere come in sogno e di ridestare l’uomo alla coscienza di se stesso e alla piena realizzazione della propria natura. Benché nella vita pratica tali poteri siano strettamente congiunti e cooperanti, si può cogliere, nell’analisi di Sullivan, una gerarchia ascendente che dall’artefice, attraverso lo scienziato, giunge fino al filosofo, all’uomo contemplativo, al sognatore in cui tutte le facoltà coadiuvano nell’esercizio del potere

creativo e l'uomo «assurge all'altezza di quell'artefice semplicissimo, quel super-manipolatore che materializza i suoi sogni nel mondo di ogni giorno per il bene dell'umanità».

Il potere dell'uomo consiste nella sua capacità di trasformare i materiali inorganici privi di vita, come la pietra, i metalli, il legno etc., in forme prodotte dalla sua immaginazione e poiché ogni forma, per Sullivan, è organica e quindi vivente, «l'uomo nel suo potere fa nascere ciò che fino ad allora non esisteva». Benché una lunga tradizione di ascendenza classica attribuisse il potere creativo a una sorta di dono o di grazia celeste, per l'architetto americano, in linea con le teorie romantiche, esso non proviene da una fonte esterna in virtù di una speciale scelta selettiva, ma è una qualità congenita a tutti, anche se latente («tutti gli uomini nei loro innati poteri sono artigiani il cui destino è creare, coraggiosamente, saggiamente e degnamente, un luogo idoneo e stabile; un mondo sano e bello»). Rifacendosi alla botanica, Sullivan spiega la creazione artistica attraverso l'unione spirituale tra l'uomo e la natura; il germoglio diviene, così, paradigma del processo creativo poiché «sede dell'identità» e della «volontà di potere» ovvero della «funzione che deve cercare ed eventualmente trovare la sua piena espressione nella forma». Di conseguenza «il genio è potenzialmente universale» e l'unico modo per risvegliare e prendere coscienza di tale potere consiste nel liberarsi dagli schemi imposti da una falsa educazione e riscoprire se stessi («Uomo, conosci te stesso») in sintonia con la natura. A tal fine particolarmente utile è, ancora una volta, la “simpatia”, cioè «la capacità di entrare in comunione con le cose animate e quelle inanimate». La simpatia è uno dei maggiori poteri dell'uomo, in quanto, consentendo di porsi all'unisono con la natura, è origine della vera conoscenza, che non può mai esser data dal mero sapere libresco. Sullivan concepì il potere creativo come un'asserzione eroica dell'Io in comunione con la totalità naturale ed era convinto che, guardando profondamente dentro se stesso, avrebbe compreso anche ciò che gli stava intorno, poiché la verità che si rivela nei principi cosmici come nelle più piccole forme della creazione era ciò che egli voleva esprimere nei suoi edifici <sup>179</sup>.

Ma la parte più interessante dell'opera sono le venti tavole attraverso cui Sullivan mostra graficamente ai futuri architetti il processo creativo dell'ornamento a partire da poche, semplici figure geometriche (linee assiali, triangolo, quadrato, esagono) fino a complicati sviluppi floreali, indicando in tal modo la genesi di quella sintesi di elementi razionali ed emozionali che aveva realizzato nelle facciate dei suoi edifici <sup>180</sup>.

Sullivan aveva studiato attentamente la crescita delle piante dal seme fino al fiore ed era affascinato dalla differenziazione delle forme in un singolo genere di pianta, come testimonia la copia in suo possesso del manuale di botanica (*School and Field Book of Botany*) di Asa Gray e i relativi taccuini d'appunti <sup>181</sup> e, dall'analisi morfologica delle piante, sviluppa una sorta di “grammatica” dell'ornamento. Benché egli non faccia

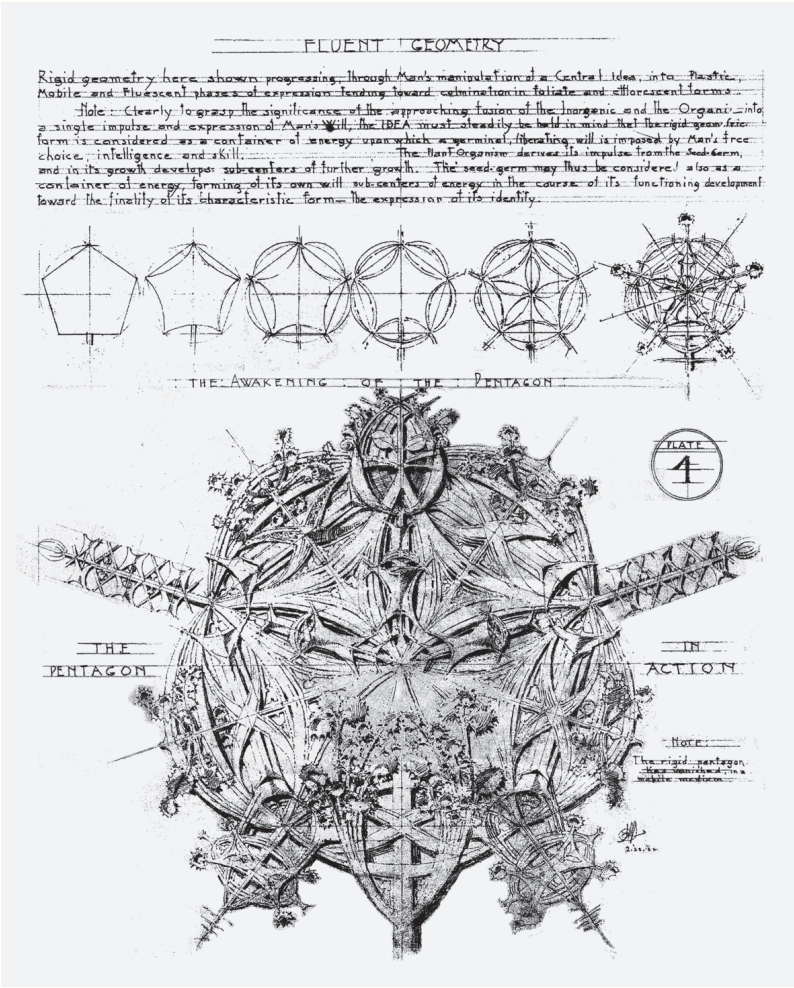
mai esplicito riferimento alle teorie o ai disegni di Owen Jones (1809-1874) è improbabile che ignorasse la sua *Grammar of Ornament* <sup>182</sup> (1856), un testo molto noto non solo in Europa, ma anche in America, da quando Jacob W. Mould, pupillo di Jones e suo stretto collaboratore, era giunto a New York <sup>183</sup>. In realtà Sullivan avrebbe avuto diverse occasioni per conoscere le idee di Owen Jones e di Cristopher Dresser <sup>184</sup>, o tramite Frank Furness <sup>185</sup>, presso il quale aveva lavorato alcuni mesi nel 1873, o nello studio di Le Baron Jenney a Chicago <sup>186</sup>, infine all'École des Beaux-Arts dove ebbe sicuramente modo di leggere vari testi sull'ornamento <sup>187</sup>.

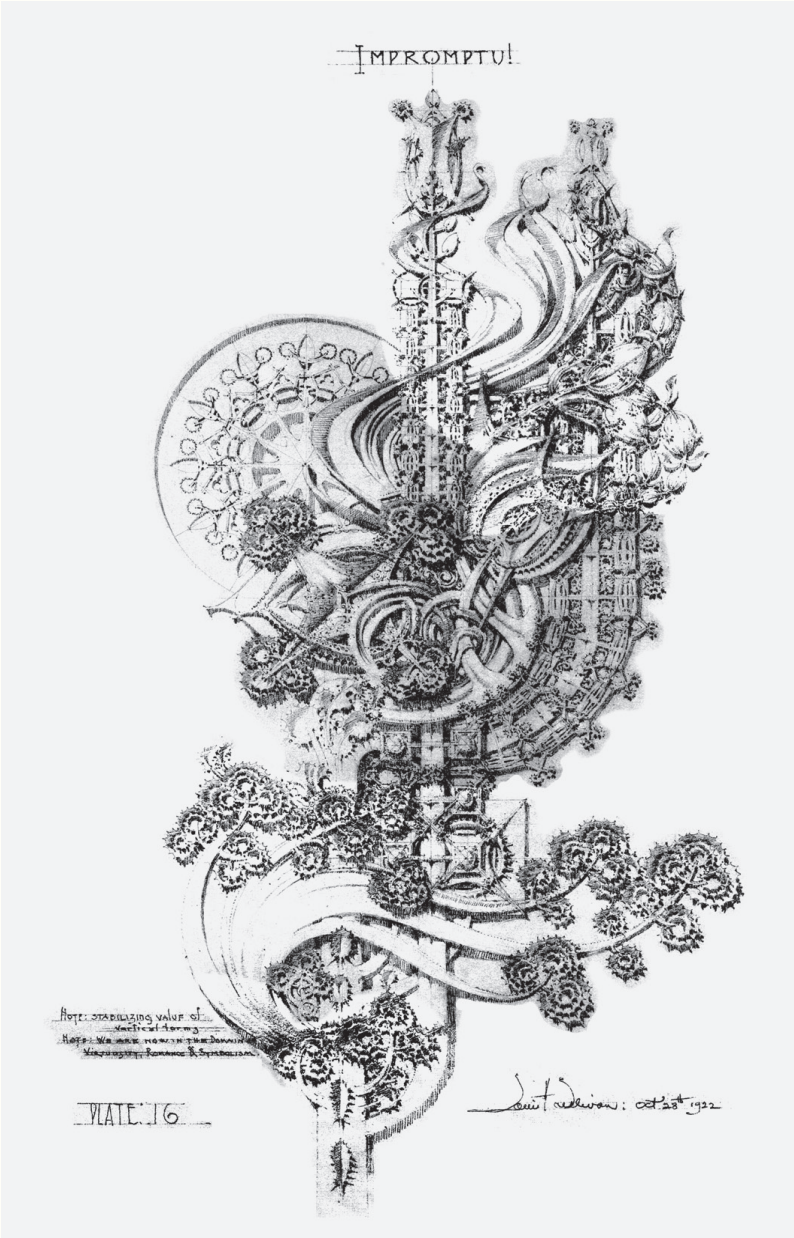
La *Grammar of Ornament* rappresenta il culmine delle riflessioni sull'ornamento architettonico, sviluppate in Gran Bretagna tra gli anni Quaranta e Cinquanta, da Jones e dal gruppo di artisti e intellettuali (Richard Redgrave, Gottfried Semper, e poi Christopher Dresser) che gravitava presso il Department of Science and Art, diretto da Sir Henry Cole. Polemizzando contro l'eclettismo stilistico imperante in Gran Bretagna in età vittoriana e contro un'educazione accademica sterile e libresca, Owen Jones si propone non solo di dare origine a un nuovo stile, ma soprattutto di insegnare un metodo di progettazione rigoroso e scientifico per trovare un denominatore comune alla varietà delle produzioni ornamentali <sup>188</sup>. A tal fine grande importanza è conferita sia alla botanica <sup>189</sup> - per cogliere dagli esempi naturali, quali piante e fiori, le regole da applicare alla decorazione - sia alla geometria - adoperata come griglia per distribuire i motivi ornamentali.

Sono evidenti le analogie tra le teorie di Jones e di Sullivan. Entrambi, infatti, si proponevano un metodo di generazione dell'ornamento coniugando una rigorosa analisi degli stili storici - considerati non come esempi da imitare, ma come tipologie da cui desumere regole - con lo studio della morfologia delle piante, per cogliere i principi adatti a tradurre le forme della natura in modelli ideali. Sullivan tenta di conciliare l'impulso romantico con la razionalità scientifica, infatti conferisce grande importanza al metodo analitico, ma al contempo pone le facoltà intuitive e non razionali al centro della creazione artistica; così, nelle *Kindergarten* dichiara che la logica formale non può occuparsi con successo del processo creativo, poiché il sillogismo è un'astrazione e la logica è un potere dell'intelletto; pertanto superiore alla logica della ragione è «l'energia subconscia che chiamiamo immaginazione» <sup>190</sup>.

Tale convergenza di rigore analitico e aspirazione romantica a forme universali è un aspetto tipico del positivismo che tende ad applicare a ogni campo del sapere un metodo scientifico basato sull'osservazione e sulla dimostrazione di principi senza riuscire tuttavia a liberarsi da un'impostazione metafisica <sup>191</sup>; perciò i disegni di Sullivan, con la loro dimostrazione morfologica, rappresentano non solo un processo di trasformazione organica, ma anche un sistema di simboli universali, attraverso cui attingere a linguaggi espressivi naturali e primitivi. Infatti,

per Lauren Weingarden <sup>192</sup>, il quadrato e il germe di grano sono l'alfabeto figurale da cui Sullivan sviluppa la sintesi di organico e inorganico secondo un ritmo evolutivo armonioso che trasforma la rigida spigolosità delle forme geometriche nella fluente sinuosità di quelle vegetali. Il potere dell'uomo si manifesta così nella manipolazione e, tramite suddivisioni ed espansioni, le figure semplici ed essenziali diventano immagini sempre più complesse e articolate, secondo le teorie di Herbert Spencer sulla crescita organica. Descrivendo, grado per grado, le tappe di tale metamorfosi Sullivan mostra come il geometrico diviene organico e l'organico geometrico.





Questa concezione simbolica dei numeri e dei poligoni regolari qua-

le espressioni del potere della natura si collega alle correnti neoplatoniche in voga in quel tempo, e in particolare deriva dalla *Grammaire des arts du Dessin* (1867) di Charles Blanc, secondo il quale il disegno non è il frutto di un processo d'imitazione, ma espressione di un'idea<sup>193</sup>. Sullivan integra il neoplatonismo di Charles Blanc con il trascendentalismo di Emerson e con le teorie botaniche sull'evoluzione, alla ricerca di un mezzo di espressione organica originale; pertanto sull'analogia tra elementi geometrici e germe di grano – quali simboli del potere creativo attraverso cui l'artista percepisce intuitivamente l'Infinito Spirito creatore – pone le basi della sua architettura poetica. Ma l'importanza conferita al linguaggio curvilineo come simbolo visuale del soggettivo e organico e dell'espressione poetica Sullivan può averla mutuata anche da Ruskin che, ne *Le pietre di Venezia* (1851-1853), attribuisce a tali motivi il nome di “naturalismo”<sup>194</sup> e ne indica le forme esemplari nell'arte gotica. Il naturalismo, per Ruskin, è espressione dell'affinità spirituale dell'artista con la natura e il mezzo per rappresentare il mondo vegetale nei limiti materiali, tettonici e geometrici dell'architettura<sup>195</sup>. Perfezionando il metodo di Ruskin, che consisteva nel giustapporre studi botanici realistici a modelli geometrici rigidi e assiali<sup>196</sup>, Sullivan trova un modo per rappresentare la trasformazione del reale in ideale e attribuire alla decorazione un valore simbolico ed espressivo. In tal modo, fondendo suggestioni provenienti da molteplici fonti, egli elabora il proprio sistema dell'ornamentazione architettonica e conferisce alla decorazione un profondo contenuto filosofico con lo scopo di infondere spiritualità e bellezza negli edifici destinati ai traffici commerciali e rendere la città industriale un posto umanamente più vivibile.

Questo atteggiamento è evidente anche nei suoi ultimi lavori, le banche del Midwest, oggetto di rivalutazione da parte della critica che, in un primo tempo, aveva rivolto l'attenzione soprattutto agli edifici alti<sup>197</sup>. In questi progetti che impegnarono Sullivan negli ultimi anni di vita – si pensi alla National Farmers Bank (Owatonna, 1907-1908), alla Merchants National Bank (Grinnel, 1914), o alla Farmers and Merchants Union Bank (Columbus, 1919) – si verifica una perfetta integrazione tra le squadrate forme geometriche e le elaborate decorazioni botaniche in una sintesi armonica che, anche nei colori<sup>198</sup>, si richiama al mondo della natura e che mostra la coerenza e la forza della sua ideologia.

In un momento di transizione tra due secoli e, soprattutto, tra due paradigmi culturali ed estetici, Sullivan ha saputo fornire un modello teorico che, tra elogi e critiche, rimane una pietra miliare nella riflessione architettonica. Nella svolta epocale che connota il terzo millennio la rinnovata attenzione alla dialettica funzione/ornamento, alla luce delle nuove tecnologie anche digitali<sup>199</sup>, induce a tornare a Sullivan, non per un mero interesse erudito, ma per comprendere meglio, attraverso le radici storiche, i nuovi significati di tali categorie estetiche.



<sup>1</sup> Nei manuali di storia dell'architettura, generalmente, viene assegnato un posto di rilievo alla figura di Sullivan. Nato a Boston il 3 settembre del 1856 da padre irlandese e madre ginevrina, trascorre gli anni dell'infanzia in campagna, presso i nonni. Nel 1872 studia architettura al Massachusetts Institute of Technology (MIT) di Boston con William Ware, di orientamento classicista, il quale, come molti altri maestri dell'est, era stato allievo di Richard Morris Hunt. Nel 1873 inizia la pratica a Filadelfia presso lo studio di Frank Furness, un architetto ribelle all'omologazione classicista in atto nel New England e aperto ad altri orientamenti culturali, grazie alla frequentazione di Emerson, amico di suo padre, e alla lettura di Ruskin. Dopo alcuni mesi Sullivan si trasferisce a Chicago prendendo parte al boom edilizio creatosi in quella città dopo l'incendio del 1871. Qui lavora nello studio William Le Baron Jenney che era la personalità più emergente della nascente Scuola di Chicago e il primo progettista ad aver realizzato una struttura portante in acciaio, il grattacielo Portland Block; in questo studio incontra John Edelmann, un giovane di origini tedesche che diviene suo intimo amico ed esercita una profonda influenza sulla sua vita e sulla sua formazione. Tra il 1874 e il 1875 studia a Parigi all'École des Beaux-Arts, una prestigiosa e rigorosa scuola, d'impostazione classicistica – passaggio obbligato di carriera per entrare, come Hunt e Richardson, tra i vertici dell'architettura americana. Tornato a Chicago, nel 1880 diviene socio di Dankmar Adler, con il quale ha inizio il periodo più produttivo della sua carriera. Dopo la rottura con Adler nel 1896, comincia per Sullivan un lento declino sia professionale sia umano, dovuto in buona parte all'alcolismo. Le posizioni di Sullivan, rigorose e rivoluzionarie, ormai mal si adattano alle nuove esigenze della società. Pertanto non riesce più a realizzare grandi lavori, gli sono conferiti solo incarichi per piccole banche del Midwest; così chiuso nel suo isolamento, abbandonato pure dalla moglie, si dedica alla stesura dei libri e all'interpretazione in chiave eroica della sua vicenda biografica e intellettuale. Muore a Chicago nel 1924. Sulla vita e l'opera di Sullivan si veda il lavoro di R. Twombly (*Louis Sullivan. His Life and Work*, University of Chicago Press, Chicago, 1956) che, seppur datato, rimane sempre un'accurata e autorevole fonte, e A. Bush-Brown, *Louis Sullivan*, George Braziller Inc. New York 1960 (trad. it. Milano, Il Saggiatore, 1961). In italiano ricordiamo: B. Zevi, *L. H. Sullivan: la vita e le opere*, Milano, Poligono (sec. XX); M. Manieri Elia, *Louis Henry Sullivan (1856-1924)*, Milano, Electa, 1995. Si veda anche J.-C. Garcias, *Sullivan*, Hazan, 1997, che ripercorre la biografia di Sullivan secondo lo stereotipo eroico confezionato dallo stesso architetto.

<sup>2</sup> H. Morrison (*Louis Sullivan prophet of modern architecture*, New York, Norton Co., 1935, 1952<sup>2</sup>), autore della prima monografia su Sullivan, ha fornito il precedente per un'interpretazione in chiave modernista e antiromantica, palesando le sue preferenze per i lavori in cui semplicità e monumentalità scaturiscono dalla soluzione di problemi strutturali, relativi agli edifici commerciali e per uffici. In tal modo, però, si opera una lettura deformante dell'opera e delle idee sulliviane in cui solidità strutturale, funzionalità e bellezza sono strettamente intrecciate. Significativo, inoltre, che per S. Giedion (*Spazio, Tempo ed Architettura*, 1941, trad. it. Milano, Hoepli, 1984, pp. 375-82) lo Schlesinger and Mayer Store (oggi Carson Pirie Scott & Co.) in virtù della sua parete di vetro diventi icona del razionalismo funzionalista, seppur con un'imbarazzante omissione per la sontuosa ornamentazione dell'entrata principale.

<sup>3</sup> M. L. Palumbo, *Nuovi ventri. Corpi elettronici e disordini architettonici*, Torino, Testo & Immagine, 2001, p. 5: «Chiamiamo postorganica questa nuova convergenza di corpo e architettura attraverso la tecnologia elettronica», infatti «se il corpo invaso e dilatato dalla tecnologia diviene esso stesso architettura, l'architettura a sua volta guarda al corpo non più come a un modello d'ordine e misura formale, ma come a un modello di sensibilità, flessibilità, intelligenza e capacità comunicativa».

<sup>4</sup> R. E. Schmitt (*Sullivan-esque: Urban Architecture and Ornamentation*, Urbana and Chicago, Illinois University Press, 2002, p. 1) utilizza il termine *sullivan-esque* per indicare quello stile architettonico del primo Novecento, «based on an aesthetic derived from the designs of Louis H. Sullivan (1856-1924) and adapted to mass production».

<sup>5</sup> P. Johnson, *Is Sullivan the Father of Functionalism?*, "Art News", 55, 1956, pp. 44-57; W. Weisman, *Philadelphia Functionalism and Sullivan*, "The Journal of the Society of Architectural Historians", vol. 20, n. 1, 1961, pp. 3-19.

<sup>6</sup> Tra coloro che hanno collegato il nome di Sullivan alla nascita del grattacielo è H. R. Hitchcock, *Sullivan and the Skyscraper*, "Journal of the Royal Institute of British Architects", s. III, vol. 16, n. 9, 1953, pp. 353-61; ma le sue innovazioni riguardano anche le banche rurali del Middle West per le quali l'influenza sulla storia dell'architettura americana è stata altrettanto profonda. R. Twombly, *The Form and Function of Louis Sullivan's Writing*, introduzione a *Public Papers*, University of Chicago Press, 1988, p. XI.

<sup>7</sup> Tra i paradossi che connotano la vita e la carriera di Sullivan, mostrando come il suo programma estetico, anche quando fu apprezzato, in realtà non fu capito fino in fondo è il fatto che alla morte di Richard M. Hunt, uno dei padri del classicismo filoeuropeo, sia incaricato di disegnare la cornice ornamentale della sua effigie, in virtù di un'impropria associazione tra la cultura di ascendenza francofila di Hunt e i riconoscimenti conferiti a Sullivan dall'Union centrale des Arts Décoratifs, che però era di orientamento liberty, ben lontano dal classicismo dell'École des Beaux-Arts. Cfr. M. Manieri Elia, *Louis Henry Sullivan*, cit., p. 100.

<sup>8</sup> Sullivan fu l'unico architetto, tra quelli che collaborarono all'allestimento della Fiera di Chicago, a essere menzionato nella *Revue des Arts Décoratifs*, voce ufficiale dell'Union centrale des Arts Décoratifs, per l'uso insolito dell'ornamento colorato nel Transportation building. Cfr. L. S. Weingarden, *Louis H. Sullivan: Investigation of a Second French Connection*, "The Journal of the Society of Architectural Historians", vol. 39, n. 4, 1980, pp. 297-303.

<sup>9</sup> M. Manieri Elia, *Louis Henry Sullivan*, cit., pp. 126-41. Cfr. anche J. Grady, *Nature and the Art Nouveau*, "The Art Bulletin", vol. 37, n. 3, 1955, pp. 187-92, che però include superficialmente Sullivan nel contesto dell'Art Nouveau senza fare cenno ai fondamenti filosofici trascendentalisti che sottendono al suo stile ornamentale.

<sup>10</sup> R. Twombly, *The Form and Function of Louis Sullivan's Writing*, cit., p. XI.

<sup>11</sup> Il volume di John Szarkowski (*The Idea of Louis Sullivan*, London, Thames & Hudson, 2000<sup>2</sup>) attraverso un'ampia raccolta fotografica, offre un bell'esempio dei lavori superstiti e riesce a comunicare, anche a chi non è mai stato a Chicago, un'immagine efficace dell'opera di Sullivan nell'atmosfera tumultuosa delle grandi metropoli del Midwest.

<sup>12</sup> Generalmente con la denominazione "Scuola di Chicago" si fa riferimento a quell'orientamento dell'architettura americana, sorto verso la fine dell'Ottocento, che ha per iniziatore William Le Baron Jenney (1832-1907); nel suo studio di progettazione, oltre a Sullivan, passano Martin Roche, William Holabird, John Edelmann i quali, insieme a Dankmar Adler, Daniel Burnham e John Root, sono i principali esponenti di tale tendenza architettonica. Frank Lloyd Wright, pur lavorando nello studio di Adler e Sullivan, prese le distanze dalla Scuola, elaborando uno stile personale definito, in una prima fase, *Prairie House Style*. Caratteri distintivi della Scuola di Chicago sono l'uso della struttura d'acciaio, come elemento portante degli edifici con murature di rivestimento in terracotta, e lo sviluppo di nuovi canoni estetici, soprattutto nel disegno delle facciate, caratterizzate da larghe aree finestrate e ripetitive (*Chicago windows*) e da un uso limitato della decorazione esterna. Tuttavia nei grattacieli della Scuola di Chicago si trovano anche elementi neoclassici, molti dei quali si riassumono in un ridisegno di colonne. In realtà secondo M. Tafuri e F. Dal Co (*Architettura contemporanea*, Milano, Electa, 1988<sup>2</sup>, p. 56), classificando sotto la stessa denominazione gli architetti attivi a Chicago, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, si appiattisce la complessità e la varietà delle differenti soluzioni architettoniche. La critica è generalmente concorde nel riconoscere in Sullivan e nella scuola di Chicago la nascita del Movimento Moderno in architettura, benché molti tratti, che in origine connotavano tale orientamento culturale, si siano persi via via che il formalismo europeo ha sostituito l'iniziale impulso organico. Quando l'architettura moderna, nel decennio 1923-1933, è passata dalla fase dei precursori a quella dell'affermazione internazionale, alcuni esponenti più razionalisti hanno isterilato e frainteso il funzionalismo, attribuendovi un significato più limitato e riferito a questioni di tecnica costruttiva e utilitarismo economico. Dopo il 1935 inizia, secondo Zevi (*Verso un'architettura organica. Saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni*, Torino, Einaudi, 1945) la seconda fase dell'architettura moderna in cui l'uomo diviene nuovamente centrale e, pertanto, molti architetti ritornano a Sullivan per riscoprire le fonti originarie dell'ideologia organica. Sulla Scuola di Chicago

cfr. H. A. Brooks, "Chicago School". *Metamorphosis of a Term*, "Journal of The Society of Architectural Historians", vol. XXV, n. 2, 1966, pp. 115-18; F. Brunetti, *Note sulla scuola di Chicago e sulla figura di Louis Sullivan*, "Bollettino degli ingegneri Firenze", n. 25, 1977, pp. 14-19; M. Manieri Elia, *Scuola di Chicago: il mito e la realtà*, "Rassegna dell'Istituto di architettura e urbanistica", a. VII, 1971, n. 19, pp. 25-43.

<sup>13</sup> È in occasione della progettazione dell'*Auditorium* (1885-89) che, dovendo ampliare lo staff dello studio, compare il ventenne Frank Lloyd Wright il quale diviene presto, per la sua creatività, l'allievo prediletto di Sullivan nell'elaborazione degli apparati ornamentali. Tra i due, tuttavia, s'instaura un difficile e complesso rapporto di mutua influenza, di cui sono indicative tanto le testimonianze quanto le omissioni riscontrabili nei loro scritti. È strano, ad esempio, il fatto che nell'autobiografia Sullivan non faccia alcun cenno a Wright. Al contrario Wright nella sua autobiografia fa spesso riferimento al *lieber Meister*, sebbene non sempre in termini positivi; infatti, pur riconoscendo il suo genio, ne lamenta l'eccessivo sentimentalismo. Inoltre pur apprezzando la qualità delle invenzioni formali di Sullivan, sembra giudicarle troppo naturalistiche (M. Manieri Elia, *Louis Henry Sullivan*, cit., p. 46). Tuttavia queste testimonianze appaiono condizionate dal graduale deteriorarsi del loro rapporto che cessò nel 1893. In seguito Wright si volse verso la progettazione di case, con volumi dinamici e asimmetrici, integrate in ampi spazi verdi, Sullivan invece continuò a preferire un'architettura urbana di classica compostezza. In realtà la forte personalità di Wright può effettivamente aver esercitato qualche influenza sul più anziano maestro, ma il gioco di ruoli tra Sullivan e Wright, negli anni 1888-93, è una questione difficile da sciogliere, perché ci si può basare solo sui dati autobiografici, e poco oggettivi, di Wright o su congetture fondate su analisi formali, terreno insicuro dato l'atteggiamento analogico e citazionistico, più forte nel maestro, ma presente in entrambi. Secondo la testimonianza di Wright, nel loro ultimo incontro in punto di morte, Sullivan avrebbe ammesso: «Sei tu che hai creato la nuova architettura in America [...] ma ritengo che non avresti potuto farlo senza di me», una frase, forse realmente pronunciata dal Maestro, che esprime bene il complesso rapporto tra Sullivan e Wright e i reciproci ruoli nella nascita della moderna architettura americana (*Letters to architects. Frank Lloyd Wright*, a cura di B. Brooks Pfeiffer, California State University Press, Fresno, 1984, cit. in M. Manieri Elia, *Louis Henry Sullivan*, cit., p. 175).

<sup>14</sup> Si comincia a profilare, con la nascita dei grandi studi di progettazione, la differenziazione tra "architetti" e "ingegneri"; i primi, generalmente, si formavano all'École des Beaux-Arts, che era una filiazione dell'Académie, i secondi all'École Polytechnique, d'istituzione più recente. Ma in realtà la collaborazione fra Adler e Sullivan, almeno per un certo periodo, fu una simbiosi felice volta a conciliare nell'unità dell'edificio l'aspetto strutturale e quello compositivo-decorativo.

<sup>15</sup> La Fiera si inaugura nel 1893, l'anno della prima grande crisi del capitalismo americano. L'incarico di coordinare i lavori è affidato a Daniel Burnham che impone un classicismo di tipo francese. Com'è noto, la contestazione del gusto imposto da Burnham induce Sullivan a un estremo sfoggio di ornato nella *Golden Door*, il famoso ingresso ad archi reiterati del Transportation building, simbolo di un'estetica ormai estranea alla tendenza emergente.

<sup>16</sup> Ispirandosi alla pianificazione di Parigi, realizzata da Haussmann, Burnham sviluppa un progetto megalomane per conferire una nuova dignità alle città americane, dopo la crisi del 1893. Cfr. M. Manieri Elia, *Per una città imperiale. D. H. Burnham e il movimento City Beautiful*, in Aa. Vv., *La città americana dalla guerra civile al New Deal*, Roma-Bari, Laterza, 1973. Non concorda con i giudizi negativi mossi, a cominciare da Sullivan, sulla Columbian Exposition e sul City Beautiful Movement Ch. Tunnard, *A City Called Beautiful*, "The Journal of the Society of Architectural Historians", vol. 9, n. 1-2, 1950, pp. 31-36.

<sup>17</sup> Sullivan non diede mai un impianto sistematico alle sue teorie estetiche, espresse nei discorsi pronunciati in numerose conferenze o pubblicate in vari periodici, e ora raccolte nel volume *The Public Papers* (University of Chicago Press, 1988), per la cura di uno dei suoi primi e più autorevoli biografi Robert Twombly. Il volume raccoglie, secondo un ordine cronologico, interviste, lettere, saggi, discorsi pubblici, apparsi su riviste o quotidiani dal 1882 al 1924.

<sup>18</sup> Si tratta di una serie di cinquantadue saggi in forma di dialogo tra maestro e allievo, pubblicati tra il 1901 e il 1902 sul settimanale *The Interstate Architect and Builder* (Cleveland). Nel 1918 Sullivan fece una revisione dei testi, aggiungendo un sesto capitolo, per pubblicarli in un volume che, a causa di varie traversie, uscì postumo nel 1947. Cfr. R. Twombly, *The Form and Function of Louis Sullivan's Writing*, cit., p. XIII.

<sup>19</sup> M. Manieri Elia, *Louis Henry Sullivan: epigono di un'ideologia*, in L. H. Sullivan, *Autobiografia di un'idea e altri scritti di architettura*, trad. di G. Monti, Roma, Officina Edizioni, 1970, p. 12.

<sup>20</sup> Si tratta di un memoriale apparso in sedici saggi mensili sul *Journal of the American Institute of Architects* tra il 1922 e il 1923 e pubblicato in volume nel 1924. Cfr. M. Manieri Elia, *Louis Henry Sullivan (1856-1924)*, cit., p. 14. Il genere autobiografico, in cui l'autore si propone come eroe, risponde all'esigenza tipica dei trascendentalisti di mettere l'individuo e i suoi valori al centro del proprio interesse. Cfr. H. D. Thoreau, *Vita di uno scrittore (I diari)*, a cura di B. Tedeschini Lalli, Vicenza, Neri Pozza, 1963.

<sup>21</sup> In questa direzione verte la monografia di Hugh Morrison (*Louis Sullivan prophet of modern architecture*, cit.) che consolida il mito costruito nell'autobiografia. Cfr. anche Id., *Louis Sullivan Today*, "Journal of the American Institute of Architects", vol. XXVI, n. 3, 1956, pp. 98-100.

<sup>22</sup> M. Manieri Elia, *Louis Henry Sullivan: epigono di un'ideologia*, cit., pp. 9-45.

<sup>23</sup> Alla prima edizione del 1924 (Washington, Press of the American Institute of Architects) seguono altre: The Prairie School Press, Illinois 1962; Eakins, New York, 1967, ed. ampliata con 10 disegni per la Farmers' and Merchants' Union Bank of Columbus, Wisconsin. Nel 1990 sono stati pubblicati tre facsimili del testo autografo e dei disegni (con l'introduzione di J. Zulowsky e S. Glover Godlewsky e un saggio di L. S. Weingarden): in lingua originale (Rizzoli, New York); con traduzione tedesca (Tübingen, E. Wasmuth); con traduzione francese (Liege, Mordaga The Art Institute of Chicago).

<sup>24</sup> Cfr. B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna* (vol. 2: *Da Frank Lloyd Wright a Frank O. Gehry: l'itinerario organico*), Torino, Einaudi, 2004.

<sup>25</sup> L. H. Sullivan, *Emotional Architecture as Compared with Intellectual* (1894), in Id., *Public Papers*, cit., pp. 88-103.

<sup>26</sup> Id., *Characteristics and Tendencies of American Architecture* (1885), ivi, pp. 2-8. Il concetto viene ripreso nel saggio *Emotional Architecture as Compared with Intellectual* (cit., p. 100: «an architect, to be a true exponent of his time, must possess first, last and always the sympathy, the intuition of a poet») e in *The Modern Phase of Architecture* (1899), (ivi, p. 124: «he is and imperatively shall be a poet and an interpreter of the national life of his time [...] called upon, not to betray, but to express the life of your own day and generation»). Ma anche nelle *Kindergarten Chats* (trad. parz. di G. Monti, in *Autobiografia di un'idea e altri scritti di architettura*, cit., p. 354) Sullivan ribadisce che il tratto distintivo di una vera architettura è «prima di tutto una immaginazione poetica».

<sup>27</sup> C. Bragdon, *The Whitman of American Architecture*, "New York Herald Tribune Books" n. 12, (22 Dec. 1935), p. 4. Oltre ai riferimenti, impliciti ed espliciti, ai versi di Whitman, presenti in molti scritti di Sullivan, la lettura di *Foglie d'erba* è testimoniata da una lettera scritta al poeta il 3 febbraio 1887 e pubblicata da Sherman Paul (*Louis Sullivan. An Architect in American Thought*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1962). Cfr. N. Menocal, *Architecture as Nature. The Transcendentalist Idea of Louis Sullivan, Madison*, The University of Wisconsin Press, 1981, p. 15.

<sup>28</sup> Con la locuzione "Rinascimento americano" F. O. Matthiessen (*Rinascimento americano. Arte ed espressione nell'età di Emerson e Whitman*, New York, 1941, trad. di F. Lucentini, Torino, Einaudi, 1954) si riferisce agli anni tra il 1840 e il 1860 quando l'America, rivendicando una propria autonomia culturale e artistica, produce alcuni tra i più grandi capolavori della propria storia letteraria, tra cui le opere di Emerson, Thoreau, Melville, Hawthorne e Whitman.

<sup>29</sup> Il Trascendentalismo ebbe come punto di riferimento la cittadina di Concord, nella quale nacque Thoreau e in cui, a partire dal 1835, visse Emerson. Come chiarisce Emerson (*The Transcendentalist*, 1842, in *The Complete Works*, London, Bell & Daldy, 1866, voll. 2, pp. 279-92) il richiamo a Kant, che aveva asserito l'esistenza di forme a

priori dell'intelletto non derivabili dall'esperienza sensibile, consente ai trascendentalisti di opporsi all'empirismo lockiano. In realtà non ci sono prove che Emerson e gli altri intellettuali del circolo di Concord avessero letto Kant o altri teorici dell'idealismo prima di formulare le loro dottrine. La loro conoscenza della filosofia tedesca proveniva, almeno inizialmente, da fonti manualistiche (*Elements of Kant's Philosophy* di Anthony Wellick; *A View of Professor Kant's Principles* di F. A. Nitsch) o letterarie. Essi non avevano una vera predisposizione filosofica, ma piuttosto mistica e lirica e anteponevano l'intuizione alla ragione, pertanto lessero preferibilmente Madame de Staël, Schiller, Böhme, Schelling, Goethe, piuttosto che Kant, Fichte o Hegel. Cfr. S. M. Vogel, *German Literary Influences on the American Transcendentalist*, (Yale Studies in English, vol. 127) New Haven, Conn. 1970. Più in generale sulla cultura filosofica americana dalle origini alla fine dell'Ottocento cfr. H. Schneider, *Storia della filosofia americana* (1947), trad. it. Bologna, Il Mulino, 1963.

<sup>30</sup> Carlyle esercitò una grande influenza su Emerson che aveva conosciuto in Inghilterra nel 1833. Tra i due era nata una salda amicizia, come testimonia la loro corrispondenza, e tornato a Boston Emerson si interessò perché il suo romanzo, *Sartor resartus*, apparso in Gran Bretagna a puntate sulla rivista *Fraser's magazine* (1833-34), fosse pubblicato in volume.

<sup>31</sup> W. Whitman, *Foglie d'erba*, trad. it. dell'edizione integrale a cura di E. Giachino, Torino, Einaudi, 1993, p. 186: «Ora comprendo il segreto della costituzione delle persone migliori,/ crescere all'aria aperta, mangiare e dormire in armonia con la terra». Le affinità della poesia di Whitman con il pensiero trascendentalista possono essere colte facilmente. I componimenti di *Foglie d'erba* costituiscono veri e propri inni dedicati alla libertà individuale, alla natura, all'amore, allo spirito d'iniziativa dell'individuo, alla solidarietà umana, alla giustizia e alla democrazia che aveva recentemente intrapreso negli Stati Uniti il suo faticoso cammino.

<sup>32</sup> Ivi, pp. 251-52. Nel saggio *Self-Reliance* (1841) Emerson riprende la questione in relazione all'architettura, condannando le case «garnished with foreign ornaments».

<sup>33</sup> R. W. Emerson, *The American Scholar*, in *The Complete Works*, cit., pp. 174-89.

<sup>34</sup> N. Menocal, *Architecture as Nature*, cit., p. 16.

<sup>35</sup> W. Whitman, *Foglie d'erba*, cit., p. 459: «Vi era un bambino che usciva ogni giorno, /e il primo oggetto che riguardava, quello egli diveniva, /e quell'oggetto parte di lui diveniva per il giorno, o una parte del giorno, /o per molti anni, o lunghi cicli di anni». Il verso *There was a child went forth every day* ricorre anche nell'autobiografia dove è ripetuto tre volte (pp. 72, 82, 250).

<sup>36</sup> L. H. Sullivan, *The Artistic Use of the Imagination*, in *Public Papers*, cit., p. 66: «Into all that he sees he enters with sympathy; and in return, all that he sees enters into his being, and becomes and remains a part of him».

<sup>37</sup> L. S. Weingarden, "Ut poesis architectura": *Louis H. Sullivan's Architectural Means of Poetic Expression*, "Word Image Interactions", ed. by M. Heusser, Basel, Wiese Verlag, 1993, pp. 251-63. Cfr. anche Ead., *Louis Sullivan's Emersonian Reading of Walt Whitman*, "Mickle Street Review", n. 12, 1990, pp. 83-98; Ead., *Louis H. Sullivan's Ornament and the Poetics of Architecture*, in *Chicago Architecture 1872-1922: Birth of a Metropolis*, ed. J. Zukowsky, Munich Prestel Verlag & The Art Institute of Chicago, 1987, pp. 229-49.

<sup>38</sup> Sulla riflessione architettonica dei trascendentalisti cfr. Ch. R. Metzger, *Thoreau and Whitman. A study of their aesthetics*, Washington, Archon Books, 1968.

<sup>39</sup> L. Sullivan, *Kindergarten Chat*, in particolare le *Chats* XXXVII e XXXVIII: *The Elements of Architecture: Objective and Subjective, Pier and Lintel e Arch*.

<sup>40</sup> L. S. Weingarden, "Ut poesis architectura", cit., p. 252.

<sup>41</sup> Ead., *Naturalized Technology: Louis H. Sullivan's Whitmanesque Skyscrapers*, "Centennial Review" n. 4, 1986, pp. 480-95.

<sup>42</sup> Per questo motivo Sullivan rinnega gli stili storici; pure l'architettura della Grecia classica, con le sue forme simmetriche, e quella gotica, ricca di ornamenti floreali, entrambe oggetto di revival in quegli anni sia in Europa sia in America, sono condannate perché, facendo appello l'una solo a qualità intellettuali, l'altra esclusivamente emozionali, non possono assurgere a modello per l'architettura americana del XX secolo, il cui stile deve nascere spontaneo dal rapporto simpatetico con la natura che sola può insegnare

quell'armonica sintesi. Cfr. L. H. Sullivan, *Emotional Architecture as Compared with Intellectual* (1894), in *Public Papers*, cit., pp. 101-03.

<sup>43</sup> Id., *Autobiografia di un'idea*, cit., pp. 289-90. Per questo Sullivan auspica un tipo di educazione democratica in grado di rivolgersi alla mente e al corpo del bambino come a un prezioso deposito, volta a sollecitare la sua capacità di sognare, di dare sfogo alla propria immaginazione, al proprio profondo istinto creativo, al proprio romanticismo: «ogni fanciullo è sede del genio, perché il genio è la più alta forma di gioco con le forze della Vita» (ivi). L'attenzione per la psicologia del bambino, ricorrente nel libro, si collega agli studi pedagogici di Friedrich Froebel allora di gran voga. Cfr. F. Dal Co, *Louis Henri Sullivan: la qualità nell'epoca del sorgere della metropoli. Appunti su "Autobiografia di un'idea"*, "Rassegna dell'Istituto di architettura e urbanistica", a. VII, 1971, n. 19, pp. 69-86.

<sup>44</sup> L. H. Sullivan, *Kindergarten Chats*, cit., p. 379: «Tutti i grandi pensieri, tutte le grandi idee, tutti i grandi impulsi sono nati all'aria aperta, vicino alla natura, e sono stati cullati, ignoti e insospettati, dal seno della Natura».

<sup>45</sup> Id., *Characteristics and Tendencies of American Architecture*, cit., pp. 2-8.

<sup>46</sup> Già Vitruvio (*De architectura*, IV, I, 7-8) mette in relazione la semplicità dell'ordine dorico alla virilità, la delicatezza dello ionico alla femminilità e la leziosità del corinzio alla fanciullezza. Nel Rinascimento la tendenza a connotare le opere in termini di genere si rafforza, grazie all'autorità di Vasari che collega i termini di "maschile, solido e semplice" alla nozione di decoro, con riferimento a tutte le arti, ed è ripresa da diversi teorici da Serlio fino a Blondel. Tale classificazione estetica si appella a due antiche varianti della bellezza: quella maschile o *dignitas*, intesa come decoro e compostezza, caratterizzata da linee geometriche e adatta a edifici militari o a dimore principesche, e quella femminile o *venustas*, connotata da linee sinuose, più adatta a ville di campagna e ad appartamenti di regine. Cfr. A. Forty, *Parole e edifici. Un vocabolario per l'architettura moderna*, Bologna, Pendragon, 2004, pp. 44-51, e W. Tatarkiewicz, *Storia di sei idee*, Palermo, Aesthetica, 2004<sup>5</sup>, p. 192.

<sup>47</sup> L. H. Sullivan, *Kindergarten Chats*, trad. cit., p. 356-57.

<sup>48</sup> H. Taine (1828-1893) aveva insegnato all'École des Beaux-Arts, dove aveva sostituito Viollet-le-Duc, dal 1865 al 1883, cioè durante la frequenza di Sullivan. Benché la *Philosophie de l'art* sia pubblicata solo nel 1881, le sue idee circolavano già da qualche tempo anche in America, dove alcune sue opere erano disponibili in inglese dal 1865 e in americano dal 1875. Viollet-le-Duc in realtà insegnò storia dell'arte all'École des Beaux-Arts per un periodo brevissimo (dal 29 gennaio al 16 marzo del 1864) a causa delle sue idee antiaccademiche e radicali. Cfr. Ph. Hotchkiss Walsh, *Viollet-le-Duc and Taine at the École des Beaux-Arts*, in *Art History and Its Institutions*, ed. Elizabeth Mansfield, vol. 1, 2002, pp. 85-99.

<sup>49</sup> H. Taine, *Filosofia dell'arte*, trad. parz. di D. Drudi, in *Scritti estetici. Metodo e dottrina*, Firenze, Alinea, 1996, pp. 112-13. Per una traduzione più recente si veda H. Taine, *Filosofia dell'arte*, (facs. dell'ed.: Paris, Hachette, 1893), trad. di O. Settineri, Milano, Bompiani, 2001.

<sup>50</sup> H. Spencer, *I principi primi*, a cura di G. Salvadori, Milano, Bocca, 1905, pp. 286-87. A soli tre anni di distanza da *L'origine delle specie* (1859) di Charles Darwin escono *I primi principi* (1862) di Spencer (1820-1903) che segnano una svolta nel panorama concettuale influenzato dall'ipotesi evolutivista. Spencer raggiunge l'apice della sua fama tra il 1860 e il 1890, periodo in cui le sue opere sono tradotte e si diffondono in Europa e soprattutto in America, dove la sua filosofia penetra nella cultura e nel linguaggio comune. Il sistema di Spencer, fondendo idee provenienti da vari studi (quelli di biologia di Von Baer, di geologia di Lyell, le ricerche di Lamarck e Darwin, la filosofia di Stuart Mill e di Comte) vuole definire una nuova concezione della filosofia come sintesi superiore dei risultati delle varie scienze, sulla base della legge dell'evoluzione, generalizzata e applicata ai vari campi del sapere. Sulla diffusione delle idee di Spencer nella cultura americana cfr. M. A. Toscano, *Malgrado la storia. Per una lettura critica di H. Spencer*, Milano, Feltrinelli, 1980.

<sup>51</sup> L. H. Sullivan, *Characteristics and Tendencies of American Architecture*, cit., p. 3.

<sup>52</sup> Ivi, p. 8; è stata confrontata la trad. di M. Manieri Elia, in appendice ad *Autobiografia di un'idea*, cit., pp. 333-42.

<sup>53</sup> Ivi, p. 5. Sviluppando la metafora della “veste” nel suo consueto linguaggio forbito e poetico, Sullivan ricorda il mito greco di Onfale, regina della Lidia, che tenne schiavo il forte Ercole per tre anni, obbligandolo a vestirsi da donna e a filare la lana, mentre essa si vestiva con la pelle di leone di Eracle. L’analogia veste/rivestimento è ricorrente nella produzione teorica semperiana ed è ampiamente esaminata nel primo volume dedicato all’arte tessile di *Der Stil*. G. Fanelli-R. Gargiani, *Il principio del rivestimento. Prolegomeni ad una storia dell’architettura contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 1994. La metafora della veste in relazione all’ornamento architettonico risale a una lunga tradizione. Cfr. E. Di Stefano, *Estetiche dell’ornamento*, Milano, Mimesis, 2006, in part. il paragrafo *Tra abito e abitazione*, pp. 39-51.

<sup>54</sup> A. Bush Brown, *Louis Sullivan*, trad. cit., p. 22.

<sup>55</sup> L. H. Sullivan, *Remarks on the Subject “What are the Present Tendencies of Architectural Design in America?”* (1887), in *Public Papers*, cit., p. 28.

<sup>56</sup> Id., *Kindergarten Chats*, trad. cit., p. 381.

<sup>57</sup> Seguendo Whitman egli usò i termini “feudale” e “democratico” come categorie metastoriche contrapposte: con “feudalesimo” indicava una società in cui il potere era concentrato nelle mani di pochi privilegiati e in cui l’autoritarismo reprimeva lo spirito umano; con “democrazia” uno stadio in cui la libertà e la creatività sarebbero state, almeno potenzialmente, alla portata di tutti. Tale libertà secondo Sullivan si poteva trovare nel mondo naturale, dove le specie si sviluppano liberamente e gradualmente da forme semplici a sempre più complesse, condizionate solo dalle loro funzioni e dall’ambiente; e quando le circostanze sono favorevoli, la natura giunge sempre a maturare le sue potenzialità. Sullivan credeva che l’affermazione della vera democrazia sarebbe avvenuta quando l’umanità avrebbe raggiunto uno stato di comunione con i principi cosmici. Cfr. N. Menocal, *Architecture as Nature*, cit., pp. 97-98.

<sup>58</sup> L. H. Sullivan, *Kindergarten Chats*, trad. cit., p. 384: «non perdere mai il contatto con ciò che è semplice, naturale e umano; sempre vicini all’uomo ed anche sempre al Grande Spirito; [...] tale è il nostro compito. E per compierlo non dobbiamo cercare altri documenti che la più semplice erbaccia sul ciglio della strada, o il sorriso del bimbo più vicino, o le stelle che brillano per sempre nelle silenziose profondità della notte».

<sup>59</sup> Ivi, pp. 382-83.

<sup>60</sup> Sebbene Sullivan non menzioni mai Froebel, il pedagogo tedesco che creò il sistema dei *kindergarten*, è difficile credere che ignorasse i suoi lavori, soprattutto in un periodo in cui il suo metodo educativo doveva essere molto discusso tra i progressisti a Chicago in relazione all’insegnamento del progetto architettonico, come testimoniano i ripetuti cenni di Wright nei suoi scritti. D’altronde sia il titolo dell’opera, sia alcuni passaggi evidenziano la familiarità con le idee di Froebel, benché al concetto di Dio Sullivan sostituisca quello di Infinito Spirito creativo (*Chat XXX*).

<sup>61</sup> L. H. Sullivan, *Kindergarten Chats*, trad. cit., p. 369.

<sup>62</sup> R. Twombly, *The Form and Function of Louis Sullivan’s Writing*, cit., p. XIX.

<sup>63</sup> B. Zevi, *Verso un’architettura organica*, cit.

<sup>64</sup> L. B. Alberti, *L’Architettura*, IX, 5, ed. critica e trad. a cura di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi, Milano, Il Polifilo, 1966, p. 810.

<sup>65</sup> Ivi, VI, 3, p. 454. Cfr. anche Id., *De equo animante* (trad. a cura di A. Videtta con il titolo *Il cavallo vivo*, Napoli, Cesmet, 1991) in cui si pone in evidenza come il criterio di valutazione estetica (*concinntas*) accomuni esseri viventi e opere d’arte. Sia nel corpo animale sia in quello architettonico forma e funzione si armonizzano in vista di una bellezza che è anche convenienza pratica. Su questi temi mi si permetta di rinviare al mio *L’altro sapere. Bello, Arte, Immagine in Leon Battista Alberti*, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica, 2000.

<sup>66</sup> L. B. Alberti, *L’Architettura*, v, 12, cit., p. 388: «Per la fabbricazione delle navi gli architetti antichi si ispirarono nel disegno alla forma dei pesci: il dorso di questi corrisponde alla chiglia, la testa alla prua, la coda al timone, le branchie e le pinne ai remi».

<sup>67</sup> Vitruvio, *De architectura* III, 1,1-3.

<sup>68</sup> Cicerone, *De oratore* III, 45, 179.

<sup>69</sup> Carlo Lodoli (1690-1761) parlò per primo di “architettura organica” per indicare

la conformità dell'arredo, ad esempio le sedie, alle parti del corpo e Andrea Memmo (*Elementi di architettura lodoliana*, Milano 1834), il principale divulgatore delle teorie di Lodoli, affermò che un edificio deve essere l'elaborazione visibile delle sue funzioni. Sull'etimologia dell'aggettivo "organico" a partire dagli scritti aristotelici sulla logica definiti *organon*, ovvero "strumento", fino a Kant e al diffondersi del termine, nel corso del Settecento, negli studi di biologia cfr. J. Rykwert, *Necessità dell'artificio*, trad. di R. Pedio, Milano, Arnoldo Mondadori, 1995, pp. 189-200.

<sup>70</sup> L'attenzione verso la botanica è comune agli architetti dell'Ottocento; J. Ruskin (*Le sette lampade dell'architettura*, trad. di R. M. Pivetti, Milano, Jaca Book, 1981, pp. 137-38) dichiara che la perfezione «consiste in una nobile rappresentazione di immagini di Bellezza, derivate principalmente dalle apparenze esterne della natura organica. [...] l'uomo non può avanzare nell'invenzione della bellezza senza imitare direttamente le forme della natura». L'analogia tra le cattedrali gotiche e gli alberi si trova anche nei saggi di Emerson che probabilmente la mutua da Goethe.

<sup>71</sup> Già nel 1749 (*Histoire Naturelle*) Georges-Louis Leclerc, conte di Buffon, pubblicò una dettagliata esposizione dell'evoluzione delle specie da uno stato primitivo fino all'uomo. J. G. Herder (*Filosofia della storia*, 1774) interpretò la storia dei popoli (Egiziani, Greci, Romani etc.) come uno sviluppo attraverso progressivi stadi di civiltà. Pierre-Simon Laplace (*Mécanique Céleste*, 1799-1825) trattò il problema dell'origine e del continuo e graduale sviluppo del sistema solare. Mettendo in relazione l'evoluzione delle specie con l'ambiente, Jean-Baptiste Lamarck (*Philosophie zoologique*, 1809) asserì che il bisogno di far fronte a nuove necessità determina l'apparizione di organi che si sviluppano in proporzione al loro utilizzo e sono trasmessi alla progenie. Su questa linea François Cuvier precisa che ogni cambiamento di funzione comporta la modifica del corrispettivo organo. La teoria evuzionista successiva ha poi abbandonato la teoria lamarckiana, soprattutto per quanto riguarda l'ereditarietà dei caratteri acquisiti: è ormai appurato che le mutazioni somatiche non si possono trasmettere, perché esse non intervengono sul patrimonio genetico dell'individuo. L'apice di queste ricerche si tocca con *L'origine della specie* (1859); trad. di L. Fratini, Torino, Boringhieri, 1985<sup>6</sup>) di Charles Darwin, il quale ritiene che i cambiamenti siano arbitrari e accidentali e le specie mutano solo perché la natura stessa elimina, per selezione naturale, quelle forme inadatte a sopravvivere.

<sup>72</sup> Paragoni tra un'opera in prosa o in poesia e il corpo animale si trovano già nel mondo classico: in Platone (*Fedro* 264); in Aristotele (*Poetica* 7); in Longino (*Il sublime* XI), ma solo con le teorie romantiche l'analogia assume a paradigma del processo creativo. Cfr. P. D'Angelo, *L'estetica del romanticismo*, Bologna, Il Mulino, 1997.

<sup>73</sup> A. W. Schlegel, *Corso di letteratura drammatica*, trad. di G. Gherardini, Genova, Il Melangolo, 1977, p. 317.

<sup>74</sup> M. H. Abrams, *Lo specchio e la lampada. La teoria romantica e la tradizione critica*, trad. di R. Zelocchi, Bologna, Il Mulino, 1976, pp. 324-25.

<sup>75</sup> Ivi, pp. 337-54.

<sup>76</sup> Sebbene la teoria dell'organismo, mutuata da Coleridge, trovi un'esposizione compiuta e matura in *Nature* (Boston 1836), già nei sermoni scritti intorno al 1830-31 Emerson elogia la perfezione della rete di rapporti che collega tutti gli esseri viventi, in una fratellanza che trova la sua unità in Dio, come le foglie nell'albero; di conseguenza la bellezza si manifesta non nelle singole parti, ma nell'intero e dipende dal contesto in cui ogni elemento ha il suo posto. Il principio della *Commodity*, già presente in *Nature*, è ulteriormente sviluppato sotto l'influenza di Greenough. Infatti, nel saggio *Thoughts on Beauty* (1841) Emerson pone l'accento sulla relazione tra bellezza e necessità, e in seguito approfondisce questo nesso nel saggio *Beauty* (1860): «Consideriamo bello tutto ciò che è semplice; che non ha parti superflue; che risponde esattamente al suo scopo», sia negli artefatti sia negli organismi ogni incremento dell'adeguatezza è un accrescimento di bellezza, pertanto «la bellezza deve essere organica», in R. W. Emerson, *The complete works of Ralph Waldo Emerson*, cit., pp. 145-49. Cfr. R. P. Adams, *Emerson and the Organic Metaphor*, "Publications of Modern Language Association of America", vol. LXIX, n. 1, 1954, pp. 117-30. Sul rapporto tra Coleridge ed Emerson cfr. F. Lentricchia, *Coleridge and Emerson: Prophets of Silence, Prophets of Language*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", vol. 32,



n. 1, 1973, pp. 37-46. Più in generale sull'influenza esercitata dalla filosofia tedesca sul trascendentalismo americano: R. Wellek, *Emerson and German Philosophy*, "New England Quarterly", XVI, 1943, pp. 41-62. Sull'influenza che l'estetica dell'organismo ebbe su Sullivan: J. F. Roche, *Louis H. Sullivan's architectural principles and the organicist aesthetic of Friedrich Schelling and S. T. Coleridge*, "Nineteenth-century studies", v. 7, 1992, pp. 29-55; D. D. Egbert, *The idea of organic expression and american architecture, in Evolutionary thought in America*, ed. Stow Person, Yale U.P., New Haven, 1950, pp. 336-96.

<sup>77</sup> Le idee sulla forma funzionale e sull'uso dei materiali nel rispetto etico ed espressivo delle loro specifiche proprietà sono sviluppate da alcuni amici e seguaci di Emerson: Samuel Gray Ward (*Notes on Art and Architecture*, 1843) e James Elliot Cabot (*Notes on Domestic Architecture*, 1858). R. B. Shaffer, *Emerson and His Circle: Advocates of Functionalism*, "The Journal of the Society of Architectural Historians", vol. 7, n. 3/4, 1948, pp. 17-20.

<sup>78</sup> S. Brodwin, *Emerson's Version of Plotinus: The Flight to Beauty*, "Journal of the History of Ideas", vol. 35, n. 3, 1974, pp. 465-83.

<sup>79</sup> Cfr. V. L. Parrington, *Storia della cultura americana*, Torino, Einaudi, 1969 in part. nel vol. 2: *La rivoluzione romantica 1800-1860*, un intero capitolo è dedicato a Thoreau.

<sup>80</sup> Horatio Greenough (Boston 1805-Somerville 1852) fu il primo americano a scegliere la scultura come professione; dopo aver studiato ad Harvard, si recò in Italia, dove fu allievo di Thorvaldsen ed è l'autore del gigantesco monumento a George Washington in stile neoclassico. Ma, paradossalmente, ha lasciato il suo contributo più importante come teorico del funzionalismo organicista americano nei saggi raccolti sotto il titolo *The Travels, Observations and Experiences of a Yankee Stonecutter* (1852), pubblicati con lo pseudonimo di Horace Bender. L'anno successivo alla sua morte il volume fu selezionato e ristampato per la cura di H. T. Tuckerman, col titolo *A Memorial of Horatio Greenough*. L'edizione oggi più accessibile è: *Form and Function. Remarks on Art, Design and Architecture*, ed. by H. A. Small, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1947, che però, rispetto a quella curata da Tuckerman, non comprende i frammenti e alcuni saggi. Benché si riscontrino un'evidente contraddizione tra le sue sculture neoclassiche e le teorie volte a rivendicare un'arte propriamente americana, secondo S. E. Crane (*The Aesthetics of Horatio Greenough in Perspective*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", vol. 24, n. 3, 1966, pp. 415-27) il funzionalismo di Greenough si fonda sugli stessi principi che determinano lo stile delle sue sculture. La cultura classica (Platone e Aristotele), cui non erano estranei i concetti di armonia tra le parti e di adeguatezza allo scopo, giunge a Greenough attraverso le dottrine elaborate in Italia durante l'Umanesimo e il Rinascimento e infine tramite Winckelmann che considera il corpo umano, nella sua struttura semplice e armoniosa, la forma naturale più perfetta e più vicina a Dio.

<sup>81</sup> H. Greenough, *Relative and Independent Beauty*, in *Form and Function*, cit., p. 70.

<sup>82</sup> Secondo S. E. Crane (*The Aesthetics of Horatio Greenough*, cit., p. 419) il confronto tra le teorie di Milizia e quelle di Greenough mostra una tale affinità da rasentare il plagio.

<sup>83</sup> H. Greenough, *Aesthetics at Washington* in *Form and Function*, cit., pp. 1-38.

<sup>84</sup> Id., *American Architecture*, in *Form and Function*, cit., p. 54.

<sup>85</sup> Ivi, p. 56. Il concetto si trova anche in Sullivan (*Autobiografia*, cit., p. 298) che denuncia le forme architettoniche "mascherate", "contraffatte" o "con colorazioni mimetiche". La condanna morale della contraffazione dei materiali è ricorrente nella tradizione architettonica a cominciare da Ruskin fino a Loos e oltre.

<sup>86</sup> Benché non apprezzasse le sculture neoclassiche di Greenough, Emerson aveva un'alta considerazione delle sue teorie, come testimoniano le lettere e il giudizio positivo espresso negli *English Traits* (1856). Cfr. R. B. Shaffer, *Emerson and His Circle*, cit., p. 18. I contatti tra Emerson e Greenough erano già iniziati nel 1833, quando si erano incontrati a Firenze. Cfr. *America Builds. Source Documents in American Architecture and Planning*, ed. by L. M. Roth, New York, Harper & Row, 1983, p. 77; Ch. R. Metzger, *Emerson and Greenough. Transcendental Pioneers of an American Esthetic*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1954; T. M. Brown, *Greenough, Paine, Emerson and Organic Aesthetic*, "Journal of Aesthetic and Art Criticism", 14, 1956, p. 304 e ss.

<sup>87</sup> H. Greenough, *American Architecture*, cit., p. 57.

<sup>88</sup> Ivi, pp. 57-58.

<sup>89</sup> Tuttavia anche per Greenough (*Structure and Organization*, in *Form and Function*, cit., p. 118) al principio funzionale sottende il processo creativo di Dio: «Se c'è un principio strutturale impresso nelle opere del Creatore con ancora più evidenza di tutti gli altri, è quello dell'inflessibile adattamento della forma alla funzione».

<sup>90</sup> V. Hopkins, *Spires of Form: A Study of Emerson's Aesthetic Theory*, Cambridge, Mass., 1951, pp. 78-80.

<sup>91</sup> Secondo l'ipotesi di D. A. Ringe, *Horatio Greenough, Archibald Alison: And the Functionalist Theory of Art*, "College Art Journal", vol. 19, n. 4, 1960, pp. 314-21.

<sup>92</sup> H. Greenough, *Burke on the Beautiful*, in *Form and Function*, cit., p. 88.

<sup>93</sup> Ivi, p. 60.

<sup>94</sup> Id., *American Architecture*, cit., p. 61.

<sup>95</sup> Ivi, p. 63.

<sup>96</sup> Id., *Relative and Independent Beauty*, in *Form and Function*, cit., p. 75. In questo saggio, scritto non prima del 1850, Greenough si rifà al trattato *Rudimentary Treatise on the Principles of Design in Architecture* (1850) dell'inglese Edward L. Garbett, il quale sosteneva esigenze come l'imitazione della natura e la "verità costruttiva". Cfr. H. W. Krufft, *Storia delle teorie architettoniche dall'ottocento a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 1987, pp. 121-22.

<sup>97</sup> Nella Francia di Napoleone III, dominata dall'estetica classicistica dell'École des Beaux-Arts, Viollet-le-Duc porta avanti un'opera di riforma ispirata al razionalismo cartesiano e basata sul principio che "ogni forma ha la sua ragione". Cfr. A. Nava, *La teoria di Viollet-le-Duc e l'architettura funzionale*, "Critica d'arte", VII, 1949, p. 59 e ss; R. De Fusco, *L'idea di architettura. Storia della critica da Viollet-le-Duc a Persico*, Milano, Franco Angeli, 2003.

<sup>98</sup> E. Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture* (1863-1872), vol. I, XVI, trad. a cura di M. A. Crippa, *Conversazioni sull'architettura*, Napoli, Atena 2000, 1998. Cfr. F. Brunetti, *Le matrici di un'architettura organica*: F. L. Wright, Firenze, Alinea, 1981<sup>2</sup>, pp. 83-84.

<sup>99</sup> V. De Feo, *La tesi «organica» in architettura*, "Rassegna sell'Istituto di Architettura e urbanistica", a. II, n. 6, 1966, pp. 44-59, in part. p. 44. Sembra poco plausibile l'ipotesi di P. Collins (*Biological analogy*, "Architectural Review", vol. 126, n. 754, 1959, p. 306) secondo cui Sullivan avrebbe derivato la sua estetica dell'organismo da Wright, giacché prima del loro incontro non espresse mai tale teoria. Al contrario è più probabile che Wright, a seguito della sua particolare formazione, sintesi di unitarianesimo, trascendentalismo, educazione froebeliana, fosse naturalmente disposto ad accogliere la teoria organicista degli architetti di Chicago, così come gli perveniva attraverso il filtro dell'insegnamento di Sullivan, per poi rielaborarla in una più ampia e personale concezione. Cfr. F. Brunetti, *Le matrici di un'architettura organica*, cit., pp. 110-11.

<sup>100</sup> In quegli anni Darwin e Spencer costituivano dei punti di riferimento tra gli intellettuali americani e in particolare tra gli architetti più colti della scuola di Chicago. In *Autobiografia di un'idea* (cit., p. 267) Sullivan nomina Darwin e Spencer tra i teorici che maggiormente influenzarono il suo pensiero. Nell'autobiografia Wright conferma che Sullivan conosceva a fondo Herbert Spencer, ma probabilmente non si riferisce all'intero *System of Synthetic Philosophy*, composto di dieci volumi di cui gli ultimi due editi nel 1893, bensì solo al primo volume, intitolato *Primi principi*. È certo comunque che il pensiero di Spencer era già noto anche prima della pubblicazione della sua opera monumentale attraverso articoli e scritti minori. Cfr. F. Brunetti, *Le matrici di un'architettura organica*, cit., pp. 107-08.

<sup>101</sup> M. Manieri Elia, *Louis Henry Sullivan: epigono di un'ideologia*, cit., p. 24. Nel 1887 furono pubblicate le lettere scritte da Greenough a suo fratello, l'architetto Henry, che espongono molte delle sue riflessioni estetiche. Secondo F. Brunetti (*Le matrici di un'architettura organica*, cit., pp. 114-15) Sullivan avrebbe avuto diverse occasioni per conoscere le teorie di Greenough: a Boston, dove anche Greenough era nato e aveva trascorso parte della sua vita; a Filadelfia, tramite Frank Furness, oppure a Firenze, dove lo scultore aveva soggiornato per alcuni anni.

<sup>102</sup> S. Paul (*Louis Sullivan. An Architect in American Thought*, cit., p. 29) sostiene che Greenough non era conosciuto a Chicago e Matthiessen (*Rinascimento americano*, cit., p. 180) scrive che Sullivan «senza dubbio non aveva mai sentito parlare dei saggi di Greenough».

<sup>103</sup> W. Whitman, *Foglie d'erba*, cit., p. 76.

<sup>104</sup> Al MIT Sullivan studia con William Ware che era autore di un manuale di ordini classici (*The American Vignola*) ed era stato allievo di Richard Morris Hunt, il primo architetto americano formatosi all'École des Beaux-Arts. Cfr. M. Manieri Elia, *Louis Henry Sullivan*, cit., pp. 8-9, e J. P. Noffsinger, *The Influence of the École des Beaux-Arts on the Architecture of the United States*, Washington, Catholic University of America Press, 1955.

<sup>105</sup> Secondo Viollet-le-Duc (*Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XI au XVI siècle*, Paris, Morel & Cie, 1875, vol. III, p. 488) se la forma rivela l'oggetto e fa comprendere per quale fine è prodotto, questa forma è bella, pertanto le creazioni della natura appaiono sempre belle a chi le osserva. L'armonia, che presiede alla giusta applicazione della forma all'oggetto e alla sua funzione, ci riempie d'ammirazione sia davanti a una quercia sia davanti al più piccolo insetto se è ben strutturato; di conseguenza troveremo stile nelle ali dell'uccello da preda come nella curvatura del corpo del pesce, perché spicca chiaramente da questo meccanismo e dalle curve, se ben disegnate, che l'uno vola e l'altro nuota.

<sup>106</sup> Christopher Dresser, che si può, a ragione, considerare il primo vero industrial designer, porta a maturazione il filone di pensiero relativo al rapporto tra arte e tecnica e al concetto di utilità, sviluppato in Scozia nel Settecento da teorici quali Francis Hutcheson, David Hume, Lord Kames, Archibald Alison. Da questo filone di pensiero razionale si delineano i nodi teorici intorno ai quali evolverà il dibattito sul design nel XX secolo, dal Werkbund al Bauhaus. Cfr. V. Pasca e L. Pietroni, *Christopher Dresser (1834-1904). Il primo industrial designer*, Milano, Lupetti, 2001.

<sup>107</sup> Dresser viaggiò in America (New York, Filadelfia, San Francisco); in particolare a Filadelfia (dove si recò per visitare l'Esposizione Universale nel 1876) tenne alcune conferenze sul concetto di ornamento come *adaptation o fitness to porpose*. A questo tema è dedicato il capitolo XI del suo *The Art of Decorative Design*.

<sup>108</sup> L. H. Sullivan, *Kindergarten Chats*, trad. cit., pp. 350-51. Secondo Menocal (*Architecture as Nature*, cit., pp. 14-15) è possibile cogliere un'eco dell'Io assoluto di Fichte nell'entità superiore che Sullivan chiama "Infinito Spirito creativo", o un'eco dell'Anima bella di Schiller nel concetto di "anima radiante" che riceve l'ispirazione dall'"Inscrutabile serenità", in proporzione al grado di armonia con la natura; ma Sullivan non conosceva la lingua tedesca e, probabilmente, i superficiali riferimenti a nozioni di filosofia idealistica provengono dalle conversazioni con l'amico, di origini germaniche, John Edelmann che egli, nell'autobiografia, ricorda come sua guida intellettuale. Su Edelmann si veda il giudizio eccessivamente encomiastico di Sullivan (*Autobiografia*, trad. cit., p. 225) che lo definisce «un profondo pensatore, un uomo con un immenso campo di lettura, una mente di una straordinaria acutezza, forte, vivida, che spaziava da una comprensione tetra degli uomini e dei loro motivi alle vette più alte e trascendentali della metafisica tedesca». In realtà dalle scarse informazioni che si conoscono su Edelmann sembra che la sua cultura filosofica fosse soprattutto di tipo manualistico. Sullivan potrebbe aver derivato questi concetti anche da Emerson che nei suoi testi (si pensi a *Toughts on Arts o a Nature*) spesso parla dello Spirito che dà forma alla natura o dell'"anima universale" creatrice.

<sup>109</sup> L. H. Sullivan, *Autobiografia*, trad. cit., p. 298.

<sup>110</sup> Si tratta di un concetto estendibile dall'intero ai singoli elementi. Id., *Kindergarten Chats*, trad. cit., p. 352: «se la legge è vera per l'edificio nella sua totalità, deve esser vera nelle sue parti. [...] Di conseguenza ogni parte deve esprimere in modo così chiaro la sua funzione da rendere leggibile la funzione nella singola parte [...] Ma dovete aggiungere che se l'opera deve essere organica, la funzione della parte deve avere la stessa qualità della funzione della totalità; e le parti, di per se stesse e in se stesse, devono avere la qualità della massa; devono partecipare della sua identità».

<sup>111</sup> Ivi, p. 355.

<sup>112</sup> Ivi, pp. 356-57.

<sup>113</sup> L'argomento dell'arte vivente è ripreso l'anno successivo (1897) nel saggio *May*

*Not Architecture Again Become a Living Art?* (*Public Papers*, cit., pp. 113-18) in cui mette in relazione la pratica architettonica con la coltivazione delle rose («chi vuole avere belle rose nel suo giardino deve avere belle rose nel suo cuore») per la quale è richiesta cura costante e molta pazienza. Purtroppo l'architettura del suo tempo secondo Sullivan è «un male sociale; una beffa e un insulto a tutto ciò che è nobile, puro e alto nell'anima umana; una degradazione di quel dolce dono del linguaggio che la natura ha dato all'uomo», pertanto quest'arte come presenza un tempo vivente nel cuore dell'uomo è morta e sepolta. Tuttavia Sullivan non esclude che possa rivivere in una nuova forma, a condizione che giunga una grande personalità: un uomo di passione con una grande e bella architettura nel suo cuore.

<sup>114</sup> In questa direzione, i grandi magazzini con struttura in ghisa, eretti a Baltimora, New York, Boston e St. Louis, lasciano presagire un'architettura proiettata verso l'industria e il commercio. Inoltre l'aumento dei corsi d'ingegneria nelle Università e il prevalere, nei college, degli studi tecnici e scientifici a scapito di quelli umanistici mostra i nuovi orientamenti culturali della società americana. Cfr. A. Bush-Brown, *Louis Sullivan*, cit., pp. 13-14.

<sup>115</sup> Intorno al 1850, a Filadelfia, questa dialettica si esprime nel confronto tra le soluzioni tecnologiche del cosiddetto *Philadelphia Functionalism* – affermatosi ad opera di Sloan, Stewart, J. Nortman, S. Button – che interpretava la specializzazione delle funzioni e le esigenze economiche degli edifici commerciali, e le ricerche eclettiche di Frank Furness il quale mirava ad un'autoctona qualità estetica, attraverso il recupero e la sintesi degli stili storici. Cfr. M. Tafuri e F. Dal Co, *Architettura contemporanea*, cit., p. 50 e ss., e W. Weisman, *Philadelphia Functionalism and Sullivan*, cit., pp. 3-19.

<sup>116</sup> Benjamin Latrobe (1764-1820), di origini britanniche, è considerato il primo architetto americano. Trasferitosi negli Stati Uniti nel 1796, diede avvio allo stile neoclassico. È noto per il progetto del Campidoglio di Washington, per la Basilica di Baltimora, la prima cattedrale cattolica americana e per la Banca di Filadelfia, il primo esempio in stile neogotico degli Stati Uniti. Thomas Jefferson (1743-1826), autore della Dichiarazione d'Indipendenza e terzo presidente degli Stati Uniti, fu anche un architetto dilettante; partecipò alle progettazioni del Campidoglio a Richmond in Virginia e a Washington. Era convinto che la nazione, composta da cittadini diversi per tradizioni, origini e credo religioso, avesse bisogno di un'immagine urbana e architettonica che, fondandosi sugli esempi classici, soprattutto quelli della Roma repubblicana, rivisitati dal Palladio, si proponesse come manifesto unificante e rappresentativo del popolo americano, sia nei confronti di se stesso, sia delle altre nazioni. Pertanto con le sue riflessioni e i suoi progetti s'impegnò a creare i simboli architettonici della nuova democrazia americana, dando avvio a un rigoroso classicismo; a questo fine si volse anche allo studio delle tradizioni degli indiani d'America e diede inizio a una stagione di scavi archeologici degli insediamenti indigeni. Sull'architettura di Jefferson cfr. F. Kimball, *Form and Function in the Architecture of Jefferson*, "Magazine of art", vol. XL, n. 4, 1947, pp. 150-53.

<sup>117</sup> J. Ruskin (*La natura del gotico*, in *Le pietre di Venezia*, Milano, Mondadori, 1982) individua in una certa selvatichezza del gotico la "maestà di un potere gagliardo", la "schiettezza di spirito" del popolo nordico, abituato al duro lavoro, ma libero – a differenza di quanto avveniva in Grecia o in Egitto in cui i lavoratori erano schiavi – e consapevole della propria dignità. Sull'estetica di Ruskin cfr. G. P. Landow, *The aesthetical and critical Theories of John Ruskin*, Princeton U. P., 1971; sulla diffusione delle idee di Ruskin in America cfr. R. B. Stein, *John Ruskin and Aesthetic Thought in America 1840-1900*, Cambridge (Mass.) Harvard U. P., 1967.

<sup>118</sup> Pur formatosi all'École des Beaux-Arts, H. H. Richardson traduce gli elementi classici in un'esaltazione trascendentalista, fondata sulla realizzazione del soggetto. Le sue opere, in particolare il Marshall field Wholesale Store and Warehouse (Chicago, 1885-87), sono un inno alla forza virile dell'uomo-imprenditore che mira ad affermare, secondo le leggi della libera concorrenza, la propria individualità. Cfr. M. Tafuri, F. Dal Co, *Architettura contemporanea*, cit., in part. il capitolo *Architettura e città negli Stati Uniti (1870-1910)*, pp. 50-70.

<sup>119</sup> Alla fine degli anni Settanta il confronto si sviluppa attraverso le riviste che espri-

mono i differenti orientamenti culturali tra gli architetti dell'Est e dell'Ovest: l'*American Architect* si schiera a favore dell'eclettismo, presentando gli americani come i fortunati eredi delle tradizioni del Vecchio Mondo; *The Western Architect and Builder* si leva a difendere la nova architettura, sorta a St. Louis e a Chicago, supportandola con le teorie di Viollet-le-Duc sugli edifici con struttura d'acciaio, di cui aveva dato mirabile esempio Joseph Paxton con il Crystal Palace, costruito a Londra nel 1851. Cfr. A. Bush-Brown, *Louis Sullivan*, cit., p. 15.

<sup>120</sup> M. Manieri Elia, *Louis Henry Sullivan*, cit., pp. 76-91. Cfr. P. Buitenhuis, *Aesthetic of the Skyscraper: The Views of Sullivan, James and Wright*, "American Quarterly", vol. IX, 1957, pp. 316-24; David S. Andrews, *Louis Sullivan and the Polemics of Modern Architecture*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1985.

<sup>121</sup> Tra gli antesignani del grattacielo – ma il nome *sky-scraper* viene attribuito a questo genere di costruzioni solo intorno al 1890 – si ricordano il New York Tribune building (1873-75) di R. M. Hunt o il Western Union Telegraph building (1872-75) di G. B. Post a Manhattan, che utilizzano forme eclettiche ispirate agli edifici parigini di Haussmann, confermando come il complesso di inferiorità culturale blocchi lo sviluppo estetico della nuova tipologia architettonica.

<sup>122</sup> Parafrasando il titolo di questo famoso saggio nel suo *The tall building artistically reconsidered* (University of California Press, 1992), la studiosa Ada Louise Huxtable, vincitrice del premio Pulitzer, si ricollega a Sullivan nelle sue riflessioni sul grattacielo come opera d'arte ed espressione di valori estetici.

<sup>123</sup> D. Adler, *Influence of Steel Construction and of Plate Glass upon the Development of modern Style*, "The Proceedings of the Thirtieth Annual Convention of American Institute of Architects", 1896, pp. 58-64, qui si fa riferimento al testo parzialmente riproposto col titolo *Function and environment* in L. Mumford (a cura), *Roots of Contemporary American Architecture*, New York, Reinhold Publishing Corporation, 1952, pp. 243-50. A partire da questa formulazione, apparentemente simile a quella di Sullivan, muove Wright, nel 1935 in una recensione alla monografia di Morrison, con l'intento di attribuire la paternità del motto a Dankmar Adler. Su questo cfr. B. Zevi, *Verso un'architettura organica*, cit., p. 87, e H. Duncan, *Attualità di L. Sullivan*, "Casabella", 1954, p. 7. Ma secondo M. Manieri Elia (*L. H. Sullivan: epigono di un'ideologia*, cit., p. 25) questa rivalutazione del ruolo di Adler è eccessiva e si spiega con l'insofferenza di Wright per il misconoscimento del ruolo di Adler da parte degli storiografi. Riguardo allo slogan è lo stesso Adler a riconoscere a Sullivan il merito di aver condensato in tre sole parole (*Form Follows Function*) la legge della progettazione architettonica che altri avevano vanamente tentato di enunciare in numerosi trattati e in ingombranti volumi di filosofia dell'arte.

<sup>124</sup> D. Adler, *Influence of Steel Construction*, cit., p. 243.

<sup>125</sup> Ivi, p. 244: «Therefore, before accepting Mr. Sullivan's statement of the underlying law upon which all good architectural design and all true architectural style is founded, it may be well to amend it, and say: "function and environment determine form", using the words environment and form in their broadest sense».

<sup>126</sup> Gli studi sull'evoluzione delle specie avevano dimostrato che in natura la tendenza conservativa dell'ereditarietà è in costante equilibrio con la tendenza progressiva alla variazione, la quale obbedisce alla legge dell'adattamento all'ambiente. Trasferendo queste leggi all'architettura, la prima stabilisce la continuità nello sviluppo delle forme architettoniche (si pensi alle minime variazioni tra le colonne greche, etrusche e romane), la seconda l'adeguatezza delle forme (finestre, tetti) alle caratteristiche geoclimatiche dei luoghi. Cfr. W. Faulkner, *Organic Architecture*, "Journal of the American Institute of Architects", vol. VI, n. 2, 1946, pp. 69-74.

<sup>127</sup> D. Adler, *Function and Environment*, cit., p. 245.

<sup>128</sup> Sulla divulgazione delle teorie di Semper tra gli architetti della Scuola di Chicago cfr. R. H. Bletter, s.v. *Gottfried Semper*, *Macmillan Encyclopedia of Architects*, a cura di A. K. Placzek, New York-London, The Free Press, 1982, pp. 25-33.

<sup>129</sup> Cuvier, studiando i fossili degli animali, dimostra che a partire da semplici frammenti si può ricostruire l'intera struttura dell'animale estinto, dall'interdipendenza di ciascuna parte. Tali teorie applicate all'architettura dimostrarono la falsità e la degenerazione

morale di imitare stili stranieri. Cfr. P. Collins, *Biological analogy*, cit., pp. 303-06. Questi temi sono ripresi e sviluppati nel volume di P. Collins, *I mutevoli ideali dell'architettura moderna*, Milano, Il Saggiatore, 1972, in part. pp. 191-203.

<sup>130</sup> G. Semper, *Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche o Estetica pratica*, trad. di A. R. Burelli, Roma-Bari, Laterza, 1992. Su Semper cfr. W. Herrmann, *Gottfried Semper. Architettura e teoria*, Milano, Electa, 1990; N. Squicciarino, *Arte e ornamento in Gottfried Semper*, Venezia, Il Cardo, 1994. La teoria che l'ambiente condiziona la forma della costruzione ha il suo fondamento scientifico in Alexander von Humboldt, il quale, opponendosi al metodo accademico di Linneo, sosteneva che le piante devono esser classificate secondo il clima in cui crescono. Si occupò anche di architettura, in particolare di quella precolombiana dell'America centrale, e fu il primo a suggerire che il design architettonico debba essere messo in relazione alla topografia e alla vegetazione. Cfr. P. Collins, *Biological analogy*, cit., pp. 303-06.

<sup>131</sup> J. W. Root, *Development of architectural Style*, "Inland Architect and News Record", XIV, 7, 1889, p. 76. Cfr. Brunetti, *Le matrici di un'architettura organica*, cit., p. 109.

<sup>132</sup> Root tradusse alcune parti del saggio di Semper, *Der Stil*, nell'"Inland Architect" 14 (1889), pp. 76-78, e "Inland Architect", 15 (1890), pp. 5-6. Tuttavia è anche possibile che Adler, di origini tedesche, avesse letto il testo nella lingua originale. Cfr. D. Hoffmann, *The architecture of John Wellborn Root*, Chicago-London, University Chicago Press, p. 91.

<sup>133</sup> L. H. Sullivan, *Kindergarten Chats*, trad. cit., p. 366.

<sup>134</sup> D. Adler, *Function and environment*, cit., p. 247: «But architecture is not permitted to remain placidly contemplative of the march of events. The architect is not allowed to wait until, seized by an irresistible impulse from within, he gives the world the fruit of his studies and musings. He is of the world as well as in it. The world of today has greater need of his aid than had any previous period, and he is pressed into its service and must work for it and with it, no matter whether or not urged by the spirit within him. The world must have buildings; it will have them adapted to its wants and functions; it will insist upon the utilization of the best of the materials and processes which scientific and industrial progress place at its disposal».

<sup>135</sup> L. H. Sullivan, *Essay on Inspiration*, in *Public Papers*, cit., pp. 10-28. Nell'auto-biografia (trad. cit., pp. 307-08) Sullivan ricorda la reazione sgomenta degli architetti presenti all'assemblea della Western Association of Architects, i quali non riuscivano a comprendere il nesso tra quelle «scemenze floreali» e l'architettura. Nel saggio, infatti, la creazione artistica è messa in relazione al processo formativo della natura, intesa pan-teisticamente come un'entità divina (Inscrutabile Serenità o, come lo chiama altre volte, Infinito Spirito creativo) che nel suo incessante divenire, secondo un processo di nascita, crescita e decadenza, manifesta la sua infinità fecondità ed esuberante vitalità. Questo poema è intriso d'idee trascendentaliste, lo si confronti con il saggio di Emerson, *Nature* (1836) che a sua volta attinge molto da Goethe. Cfr. il saggio *Nature* (1783) – attribuito a Goethe, ma in realtà scritto da G. Ch. Tobler – trad. a cura di S. Zecchi, *La metamorfosi delle piante*, Parma, Guanda, 2005, pp. 152-54.

<sup>136</sup> La forma verticale del grattacielo prevede una distribuzione di piani secondo precise esigenze funzionali: il seminterrato con motori di vario genere, caldaie, impianti per l'illuminazione; un piano terra e un primo piano, dotati di grandi vetrate e aperture esterne, destinati a negozi, banche e strutture che richiedono spazi ampi, luminosità e facilità di accesso; una serie indefinita di piani tutti uguali, destinati a uffici che culminano con l'attico – adibito ad accogliere apparecchi meccanici e attrezzature tecniche –, da questo fino al seminterrato si snoda una sorta di sistema circolatorio di valvole, pulegge, cavi e tubi ascendenti e discendenti.

<sup>137</sup> L. H. Sullivan, *Kindergarten Chats*, trad. cit., p. 346. Il richiamo alla natura, secondo J. Rikwert (*Louis Sullivan and the Gospel of Height*, "Art in America", 1987, pp. 158-95) si radica nell'esigenza di conferire all'edificio alto un valore estetico autoctono, ma in realtà, a suo parere, sebbene Sullivan lo rinneghi esplicitamente, la tripartizione del grattacielo risente della divisione della colonna classica in base, fusto e capitello.

<sup>138</sup> L. H. Sullivan, *The Tall Office building Artistically Considered*, in *Public Papers*, cit., p. 110.

<sup>139</sup> Id., *Style*, in *Public Papers*, cit., pp. 45-52. Lo stile di un albero di pino è il risultato della sua identità e del suo ambiente, così come lo stile di un artista promana dalla sua personalità e dalle sue esperienze. La questione è ripresa in una comunicazione del 1901 (*Architectural Style*, ivi, p. 153): la forma deve in ogni caso seguire la funzione della quale è un'espressione; lo stile può derivare solo e in modo naturale dall'espressione dei nostri bisogni. In modo analogo Emerson, nel saggio *On Art*, afferma l'idea della corrispondenza tra essenza e apparenza negli esseri vegetali e animali.

<sup>140</sup> Id., *Kindergarten Chats*, trad. cit., p. 351.

<sup>141</sup> Ivi, p. 348. Sulla stessa linea si pongono alcune osservazioni di Wright (*Testamento*, 1957, trad. di R. Pedio, Torino, Einaudi, 1963, pp. 135-41) per il quale lo stile deve essere «inteso come qualità intima dell'opera. Una qualità naturale rispetto alla funzione e all'arte dell'abitazione moderna: non più applicata "a gusto"». Secondo Wright lo stile diviene significativo ed efficace in architettura solo se è organico e integrale e si sviluppa dall'interno: «lo stile è l'uomo» pertanto «non esiste uno stile vero che non sia autoctono»; esso è «espressione poetica del carattere. Lo stile è intrinseco; oppure è falso».

<sup>142</sup> N. Menocal, *Architecture as Nature*, cit., p. 44.

<sup>143</sup> Queste considerazioni di Root sono in linea con quelle di J. Ruskin (*Le sette lampade dell'architettura*, cit., p. 153): «Di qui, dunque, una legge generale, di singolare importanza ai nostri giorni; una legge di semplice buon senso: non decorare oggetti che sono destinati alla vita attiva e lavorativa. Dovunque vige il riposo, là si decori; dove il riposo è proibito, lo stesso valga per la bellezza. [...] Di questi tempi, la collocazione più comune dei cornicioni greci è sulle facciate dei negozi. Non vi è un'insegna commerciale, una scansia, un bancone in tutte le strade delle nostre città sopra i quali non vi siano decorazioni che furono inventate per adornare templi o splendidi palazzi di re. E là dove si trovano, esse non producono il minimo vantaggio. Assolutamente prive di ogni valore, del tutto prive della capacità di fornire un qualche piacere, non fanno che saziare l'occhio e render volgare le loro stesse forme».

<sup>144</sup> Sotto l'influsso di Semper John W. Root, esaminando le caratteristiche stilistiche degli edifici, sviluppa un'indagine etico/estetica che lo porta a individuare tanto nell'uomo quanto nell'architettura alcuni tratti distintivi: calma, raffinatezza, self-control, simpatia, discrezione, conoscenza, urbanità, modestia. Tuttavia tali qualità, a un'analisi più approfondita, sono implicitamente riconducibili, seppur in forme e modi diversi, alla nozione di adeguatezza: la calma regola la compostezza delle forme e dei colori; la raffinatezza, qualità in cui si esprime il gusto, determina la correlazione delle parti al tutto e la perfetta corrispondenza di ogni parte alla funzione svolta; l'autocontrollo stabilisce la misura, cioè la capacità di contenere l'esuberanza ornamentale, pur nella ricerca dell'originalità; la simpatia indica l'adattamento alle condizioni locali; la discrezione esprime l'appropriatezza e stabilisce che le gambe di un elefante non si adattano a un levriero, né il torso della Venere di Medici all'Ercole Farnese, inoltre, regolando i tipi di scala o di dettaglio, stabilisce il rapporto tra decorazione e edifici; la conoscenza interviene nella selezione dei mezzi ai fini e nell'opportuno trattamento delle parti; l'urbanità indica l'adeguatezza al contesto urbano e l'armoniosità con gli edifici del vicinato; infine la modestia è la capacità di evitare la stravaganza di ornamento, né ricco né volgare, ed esprime la grazia naturale della società. Cfr. J. W. Root, *Character and Style*, in *Roots of Contemporary American Architecture*, a cura di L. Mumford, New York, Reinhold Publishing Corporation, 1952, pp. 276-88.

<sup>145</sup> Il *Monadnock Block* di Burnham e Root, ad esempio, non si presenta nella sua autonomia, ma in continuità con altri edifici, e accetta il proprio ruolo di facciata, lungo la strada, seppur articolata con l'introduzione di *bow windows*.

<sup>146</sup> N. Menocal (*Architecture as Nature*, cit., pp. 46-51) nota alcune analogie tra il Wainwright e la cattedrale di Reims che Sullivan visitò durante il suo soggiorno a Parigi. In entrambi gli edifici, un sistema di linee verticali e orizzontali traccia dei pannelli con decorazioni naturalistiche che, nella cattedrale, si alternano a nicchie da cui emergono statue o altorlievi, nel grattacielo si alternano alle finestre. Probabilmente Sullivan ricorda l'insegnamento di Viollet-le-Duc che applicava a costruzioni moderne la lezione gotica. Altre suggestioni possono derivare dal Revival Gotico, diffusosi a Filadelfia (Jayne building,

1849-51; Masonic Temple, 1853-55). Dagli angeli scolpiti nelle cattedrali gotiche inoltre può aver mutuato l'idea degli angeli con le ali spiegate posti nella facciata del Bayard building, a New York, o della Trust and Savings Bank, a St. Louis; inoltre l'angelo che nel Transportation building regge la pergamena con l'iscrizione dei nomi più illustri nella storia dei trasporti ricorda uno di quelli scolpiti nella cattedrale di Reims ed è molto simile a quello illustrato da Viollet-le-Duc nel primo volume del suo *Dictionnaire*.

<sup>147</sup> J. Ruskin, *La natura del gotico*, cit., p. 118. Ma cfr. anche H. Spencer, *L'origine degli stili architettonici* (1852), trad. di D. Drudi in *Filosofia dello stile e altri scritti sull'origine e la funzione delle arti*, Firenze, Alinea, 1981, p. 75: «la caratteristica essenziale del gotico <è> [...] la sua tendenza all'elevazione. La predominanza di linee verticali che contraddistingue così vivamente lo stile gotico dagli altri stili, è anche la peculiarità più evidente degli alberi».

<sup>148</sup> Il filosofo e mistico svedese Emanuel Swedenborg (1688-1772) aveva elaborato una dottrina delle corrispondenze secondo la quale ogni cosa che esiste nel mondo materiale ha un suo corrispettivo in quello spirituale, a partire dalla nostra natura umana che è l'espressione naturale di Dio. Secondo questa teoria l'universo è sorretto dall'armonia tra elementi psichici e fisici: amore-libertà, ragione-emozione, maschile-femminile. Sullivan potrebbe aver appreso le dottrine di Swedenborg attraverso la mediazione di Leopold Eidlitz il quale, nel suo *Nature and Function of Art More Especially of Architecture*, del 1881, afferma che a fondamento della vitalità cosmica stanno due forze in equilibrio: il femminile (l'emozione, l'espressione), riconoscibile nell'intuizione e il maschile (la ragione, la costruzione) individuabile nell'intelletto. Trasferendo queste idee nell'architettura, Sullivan indica nell'ornamento il luogo della sintesi degli opposti: maschile e femminile, intelletto ed emozione, oggettivo e soggettivo. Nel saggio *What is the Just Subordination, in Architectural Design, of Details to Mass?* (1887) (*Public Papers*, cit., pp. 29-35), rifacendosi esplicitamente alle corrispondenze di Swedenborg Sullivan ritiene che il quesito architettonico sia mal posto in termini di subordinazione, mentre sarebbe più appropriato parlare di differenziazione, poiché il dettaglio promana dalla massa secondo una crescita espansiva e ritmica, generata da un'idea che permea dello stesso spirito sia la massa sia ogni più piccolo dettaglio, così come avviene in natura per cui non si può stabilire se le foglie sono subordinate al tronco. Il pensiero di Swedenborg era molto diffuso nell'Ottocento sia in Europa sia in America. Molti teorici ne furono influenzati (Thomas Carlyle, S. T. Coleridge, Honoré De Balzac, Charles Baudelaire, Goethe e lo stesso Kant che ne criticò le teorie ne *I sogni di un visionario spiegati con i sogni della metafisica*). In America erano in circolazione parecchi manuali introduttivi e testi antologici relativi a Swedenborg, tra cui il saggio di Emerson, *Swedenborg or the Mystic*, contenuto nell'opera *Representative Men*. Cfr. N. Menocal, *Architecture as Nature*, cit., pp. 24-25.

<sup>149</sup> Ivi, p. 64; V. Jr., Scully, *Louis Sullivan's Architectural Ornament: A Brief Note concerning Humanist Design in the Age of Force*, "Perspecta", vol. 5, 1959, pp. 73-80. Di contro M. Rebecchini, *Storicità e sopravvivenza dell'ideologia organica americana*, "Rassegna dell'Istituto di architettura e urbanistica", a. VII, n. 19, 1971, pp. 44-68.

<sup>150</sup> Si tratta di Friedrich Theodor Vischer (1807-1887), suo figlio Robert (1847-1933), Theodor Lipps (1851-1914) e Johannes Volkelt (1848-1930). Nel saggio *Sentimento ottico della forma* (1873; trad. a cura di A. Pinotti, *Simbolo e forma*, Torino, Arago, 2003) Robert Vischer afferma che la forza di un'opera d'arte consiste nel presentare linee e piani come se fossero animati da una vita interiore che trasforma l'opera in un simbolo. In tal modo l'arte risponde all'esigenza psico-antropologica di eliminare l'alterità tra uomo e mondo e di concepire la natura e lo spirito come un tutt'uno. Da questa esigenza nasce nell'uomo l'impulso empatico a trasferire vitalità organica in tutti gli oggetti del mondo fenomenico. Per gli sviluppi contemporanei relativi alla questione dell'empatia cfr. L. Pizzo Russo, *So quel che senti. Neuroni specchio, arte ed empatia*, Pisa, ETS, 2009.

<sup>151</sup> J. W. Root, *Character and Style*, cit., pp. 278 e 282-83: «Sympathy. Which "puts yourself in his place"; which readily accepts a point of view; which quickly adjust itself to its environment; which gives gravity for gravity, lightness for lightness, tears for tears, laughter for laughter. [...] In each community there are certain tendencies of the people, certain peculiarities, full sympathy with which is essential to the successful designer. This



is a point we are apt to neglect. Our work has too much of the transplanted look which comes from the absence of this active sentiment. Touched by the warmth and sunshine of an outgoing and vital sympathy, all styles of architecture become quickly acclimatized and characteristic. Yet it seems sometimes that one of our greatest efforts is to prevent this acclimatization by rigorous insistence upon mere traditions, too tenaciously holding to the dry canons of mere architectural style. This is altogether a mistake. A great type in architecture, like that of the Parthenon, becomes great not only because of its perfection as a solution of a given problem, but because in a hundred small respects it expresses the immediate influence of essentially local conditions».

<sup>152</sup> L. B. Alberti, *L'Architettura* V, 3, cit., p. 346. Gli edifici appaiono dotati di un valore semantico capace di suscitare impressioni diverse negli osservatori e di influenzare il loro atteggiamento psicologico. Sulla base di tali qualità espressive la dimora del principe sarà un palazzo elegante e ricco di ornamenti nel centro della città, mentre quella del tiranno una rocca austera e solitaria, tale da incutere timore ai sudditi. Cfr. J. Bialostocki, *The power of Beauty. A utopian idea of Leon Battista Alberti*, in *Studien zur toskanische Kunst. Festschrift für L. H. Heydenreich*, München, Prestel Verlag, 1964, p. 13.

<sup>153</sup> N. Le Camus de Mézières, *Lo spirito dell'Architettura o l'analogia di quest'arte con le nostre sensazioni* (Paris, 1780), a cura di V. Ugo, Milano, Il Castoro, 2005. Sulla storia del carattere, si veda A. Forty, *Parole e edifici*, cit., p. 120 e ss.; W. Szambien, *Symétrie, Gout, Caractère. Theorie et terminologie de l'architecture à l'age classique (1550-1800)*, Picard, Paris, 1986, in part. il cap. IX, pp. 174-99.

<sup>154</sup> La locuzione fu usata per la prima volta nel saggio anonimo *Études d'architecture en France*, "Magasin pittoresque", 1852, p. 388. Cfr. C. Savettieri, *Dal Neoclassicismo al Romanticismo*, Roma, Carocci, 2006, p. 97. In questa direzione si pongono certe osservazioni di Sullivan (*Autobiografia di un'idea*, trad. cit., pp. 149-50) sulle qualità espressive degli edifici: «Alcuni erano austeri, altri emanavano un effluvio di rispettabilità, [...] certi sembravano ringraziare Dio di non essere come altri edifici; mentre altri sospiravano: sono stanco, sono stanco. [...] Gli pareva di sentirli come fisionomie, come presenze, a volte come personalità; così, la State House, con la sua cupola dorata gli sembrava una scarna, tirchia vecchietta; mentre la Chiesa di Park Street sembrava torreggiare sul suo antico cimitero come un fedele guardiano [...] Così gli edifici erano giunti a parlare a Louis Sullivan nel loro svariato gergo».

<sup>155</sup> L. H. Sullivan, *Kindergarten Chats*, trad. cit., p. 354.

<sup>156</sup> L. S. Weingarden, "Ut poesis architectura": *Louis H. Sullivan's Architectural Means of Poetic Expression*, "Word Image Interactions", ed. by M. Heusser, Basel, Wiese Verlag, 1993, pp. 251-63.

<sup>157</sup> Nato a Praga, Eidlitz (1823-1908) arrivò a New York intorno agli anni Quaranta, trovando nel circolo di Emerson un clima intellettuale fecondo per le proprie teorie. Divenne una figura prominente tra gli architetti della prima metà dell'Ottocento: nel 1857 collaborò alla fondazione dell'American Institute of Architects e, insieme a H. H. Richardson, al progetto per il Campidoglio, nello stato di New York. Nel saggio *Nature and Function of Art, more especially of Architecture* (1881), che raccoglie articoli scritti negli anni precedenti, riprendeva tematiche idealistiche e romantiche. Nessuna prova documentaria attesta che Sullivan possedesse una copia del suo libro, né l'architetto lo menziona mai nei suoi scritti; ma John Root, la cui opinione Sullivan teneva in alta considerazione, aveva grande stima per Eidlitz e condivideva le sue idee, per cui è difficile credere che Sullivan non conoscesse il suo libro, anche perché tra le due teorie vi sono molte affinità, inoltre la metafora della cella dell'alveare (che Sullivan utilizza per spiegare la ripetizione modulare nella facciata degli edifici multipiani) ricorre anche in Eidlitz. Probabilmente, Sullivan, consapevole dei propri limiti filosofici, tendeva ad appropriarsi di quei concetti che riteneva utili a rendere più chiare le sue intuizioni. Cfr. J. Rykwert, *Necessità dell'artificio*, cit., p. 197.

<sup>158</sup> N. Menocal, *Architecture as Nature*, cit., pp. 64-65.

<sup>159</sup> L. Eidlitz, *Nature and Function*, in *America Builds*, cit., p. 274.

<sup>160</sup> R. W. Kennedy, *Form, Function and Expression. Variation on a theme by Louis Sullivan*, "Journal of the American Institute of Architects", 14, 1950, pp. 198-204. La

relazione tra forma, funzione ed espressione è tra le più significative nella storia delle teorie architettoniche. Nella seconda metà del XX secolo, lo psicologo gestaltista Rudolf Arnheim ha ripreso la questione secondo un punto di vista percettivo, dichiarando che l'aspetto funzionale è dovuto alla traduzione di forze fisiche in linguaggio visuale. Ma soprattutto ha rilevato l'importanza dell'espressione quale proprietà oggettiva di qualsiasi pattern organizzato di forma e colore. Cfr. Id., *Verso una psicologia dell'arte. Espressione visiva, simboli e interpretazione*, Torino, Einaudi, 1969<sup>3</sup>, p. 246. Per Arnheim (*Pensieri sull'educazione artistica*, 1989, trad. it. Palermo, Aesthetica, 1992, pp. 103-104) «una buona forma è sempre portatrice di espressione significativa», purché inserita nel contesto dello stile di vita cui appartiene. Pertanto «il progetto non deve semplicemente soddisfare i requisiti pratici dell'oggetto; deve altresì rappresentarli ed interpretarli». Ad esempio la sedia migliore sarà quella che coglie con maggior precisione l'espressione dell'essenza della sedia, poiché in tal modo obbedisce all'esigenza, fondamentale nel campo della percezione, che le cose appaiano come sono senza mentire. Alla luce di queste riflessioni particolarmente attuali risuonano le parole di Horatio Greenough (*Structure and Organization*, in *Form and Function*, p. 122), per il quale la bellezza è la promessa della funzione: la sedia più bella è quella che invita con la promessa del riposo («the most beautiful chairs invite you by a promise of ease»).

<sup>161</sup> L. H. Sullivan, *The Tall Office building Artistically Considered*, cit., p. 111: «Whether it be the sweeping eagle in his flight or the open apple-blossom, the toiling work-horse, the blithe swan, the branching oak, the winding stream at its base, the drifting clouds, over all the coursing sun, form ever follows function, and this is the law. Where function does not change form does not change. The granite rocks, the ever-brooding hills, remain for ages; the lightning lives, comes into shape, and dies in a twinkling. It is the pervading law of all things organic, and inorganic, of all things physical and metaphysical, of all things human and all things superhuman, of all true manifestations of the head, of the heart, of the soul, that the life is recognizable in its expression, that form ever follows function. This is the law». Sul rapporto tra forma e funzione è interessante il confronto con il saggio *L'utile e il bello* (1852) di Spencer. Partendo da un'osservazione di Emerson su come in natura le forme nate per una necessità si trasformano col tempo in ornamento (ad es. la struttura della conchiglia), Spencer dimostra come «il cambiamento di funzione» ha determinato nei vari periodi storici la trasformazione di oggetti utili in oggetti apprezzati per le loro qualità estetiche (es. i castelli in rovina, i siti archeologici come Stonehenge). Cfr. H. Spencer, *Filosofia dello stile*, cit., pp. 67-71.

<sup>162</sup> F. L. Wright, *Testamento*, trad. cit., p. 32. Al contrario, nonostante le divergenze, Wright comprese il significato organico della relazione tra forma e funzione. Cfr. ivi, pp. 131-32: «Ogni architettura organica ha come componente inevitabile un suo "carattere", definito e appropriato. Il significato di qualsiasi edificio dovrebbe esprimere esplicitamente il suo fine, il suo contenuto: magazzino, casa d'appartamenti, banca, chiesa, albergo, club, fabbrica, circo o scuola. Come esigenza qualificatrice fondamentale, il carattere dovrebbe appartenere ad ogni edificio, esser presente nella pianificazione urbanistica, e, specialmente, applicarsi in relazione alla vita umana ed al luogo ove essa si svolge». Per Wright l'architettura organica nasce dalle esigenze funzionali interne alla costruzione (da cui il rilievo dato alla formula "dall'interno verso l'esterno") e deve essere integrata rispetto all'uomo e all'ambiente, di cui l'uomo stesso è parte. Cfr. E. Frank, *Pensiero organico e architettura wrightiana*, Bari, Dedalo, 1978, p. 16.

<sup>163</sup> L. H. Sullivan, *Kindergarten Chats*, trad. cit., pp. 367-68.

<sup>164</sup> Id., *Autobiografia*, cit., pp. 297-98.

<sup>165</sup> H. R. Hope, *Louis Sullivan's Architectural Ornament*, "Magazine of Art", vol. XL, n. 3, 1947, pp. 110-17.

<sup>166</sup> Nel 1893, in occasione dell'Esposizione universale, Adolf Loos venne a Chicago e si fermò in America fino al 1896. Non sappiamo se abbia letto gli scritti di Sullivan, ma durante il suo soggiorno americano ebbe sicuramente modo di vedere i suoi grattacieli così come quelli di Le Baron Jenney, di Richardson e di Root. Impressionato dall'arditezza costruttiva e dal razionalismo di questi edifici, ne trasse una lezione di decisiva influenza sul suo stile e sulla sua concezione dell'architettura moderna, in polemica con

le esuberanze ornamentali della Secessione viennese. Forse per questo motivo non fa cenno alla decorazione dei grattacieli di Sullivan sia quella più sobria in cotto o in muratura del Wainwright o del Guaranty, sia quella più fastosa in ferro forgiato che ricama un tessuto vegetale sui primi due piani del Carson. Cfr. G. Dorflès, *Loos e la Secessione*, "Domus" n. 328, 1957, pp. 27-28, e Id., *Sullivan: decorazione e funzione*, "Domus" n. 330, 1957, pp. 39-40, poi ripresi in Id., *Architetture ambigue. Dal neobarocco al postmoderno*, Bari, Dedalo, 1984. In realtà è più probabile che il saggio *Ornamento e delitto* risenta dell'influenza di J. W. Root; questi, infatti, nel suo *Architectural Ornamentation* definisce "architectural crime" la scorretta utilizzazione dell'ornamento e ripete il termine "crime" più volte per condannare quel tipo di decorazione che, occultando la costruzione, assume funzioni fittizie: ad esempio sarebbe un grande delitto architettonico usare, in edifici di grandi dimensioni, le colonne per scopi ornamentali. Cfr. J. W. Root, *Architectural Ornamentation*, "Inland Architect and Builder", v, 1885, in D. Hoffmann (a cura di), *The Meanings of Architecture. buildings and Writings by John Wellborn Root*, New York, Horizon Press, 1967, pp. 16-21.

<sup>167</sup> L. H. Sullivan, *Ornament in Architecture*, in *Public Papers*, cit., pp. 79-85. Per la traduzione sia di questo testo sia di *A system of Architectural Ornament* si rimanda *infra* all'Appendice.

<sup>168</sup> Si confrontino le riflessioni di Wright (*Testamento*, trad. it., p. 92): «Un Etiopio può cambiare la pelle, o un leopardo cambiare le macchie? Può esistere una tartaruga senza il modello del suo guscio? Il manifestarsi dell'intima costituzione naturale, viene accentuato, sintetizzato, chiarito, *identificato* da ciò che chiamiamo Ornamento? L'autentica forma architettonica possiede un significato innato, un carattere, espresso ed esaltato dall'uso organico che l'architetto creativo fa dell'ornamentazione organica. Quale è la melodia per la musica, tale è l'ornamentazione per l'architettura: *rivelazione* del principio poetico, in termini di qualità e di significato. L'ornamentazione è naturale all'architettura della specie Uomo come il guscio per la specie Testuggine. Inevitabile come il piumaggio all'uccello, naturale come la forma di una conchiglia marina, appropriata come le scaglie del pesce o le foglie dell'albero o il boccio di una pianta in fiore». Cfr. Anche J. M. Dennis, L. B. Wencker, *Ornamentation and the Organic Architecture of Frank Lloyd Wright*, "Art Journal", vol. 25, n. 1, 1965, pp. 2-14.

<sup>169</sup> G. G. Elmslie, *Sullivan Ornamentation*, "Journal of the American Institute of Architects", n. 6, 1946, p. 155.

<sup>170</sup> L. H. Sullivan, *Kindergarten Chats*, trad. cit., p. 380: «la campagna, lo spazio aperto, è la fonte prima del potere; e la città, l'arena in cui quel potere viene speso, in bene o in male; [...] la Natura è la vera fonte di tutti i poteri del cuore e dello spirito, e parimenti la fonte del potere delle grandi città».

<sup>171</sup> Id., *Autobiografia di un'idea*, cit., p. 75. La natura ebbe una grande influenza nell'infanzia di Sullivan che cominciò a concepirla come una totalità trascendente fin da quando aveva solo 14 anni; nell'autobiografia ricorda i momenti trascorsi a contemplare, con animo romanticamente commosso, le albe e i tramonti sotto il grande frassino che egli considerava il suo più caro amico.

<sup>172</sup> Ivi, p. 261: «Nell'infanzia i suoi idoli erano stati i grandi, forti uomini che "facevano" cose. Più tardi aveva cominciato a percepire il più grande potere di uomini che erano capaci di "pensare" cose; e poi l'espansivo potere di uomini capaci di "immaginare" le cose [...] Questa fede costante nel potere dell'uomo era un istinto incontaminato dell'infanzia, una intuizione e una fede infantile che mai, nemmeno per un giorno, lo aveva abbandonato».

<sup>173</sup> Sullivan accoglie da Whitman l'esaltazione dell'idea di potere inteso sia nel senso di una potenza fisica e intellettuale che permette di fare e pensare grandi cose, sia in quello traslato di prorompente potenzialità che emana da una forma e da un'immagine. Anche l'esaltazione del corpo virile ricorrente negli scritti di Sullivan (*Autobiografia*, cit., p. 118): «egli notò il peloso torace di suo padre, la lustra pelle bianca ed i muscoli guizzanti che brillavano al sole ad ogni movimento. Non aveva mai visto un uomo completamente nudo, ed era orgoglioso ed estremamente compiaciuto di avere un tale padre, specialmente quando il padre [...] fece esibizione di tuffi e nuotò in questo e in quel modo con flessuosa

maestria [...] adesso aveva un nuovo ideale [...] una visione di potenti uomini nudi, capaci di fare splendide cose con i loro corpi») trova fondamento nella lirica di Whitman che spesso nei versi manifesta le sue tendenze omoerotiche attraverso la celebrazione del corpo maschile nudo e muscoloso (*Foglie d'erba*, cit., p.119: «il nuotatore nudo in piscina, contemplato mentre nuota/ per il trasparente verde traslucido, o fluttua con il/ volto in alto e si lascia in silenzio cullare dalle onde delle acque»; p. 239: «viva l'audacia e il muscolo!»; e ancora p. 535: «Vedo uno splendido nuotatore gigante nuotare nudo tra i risucchi marini, / i capelli castani gli fasciano la testa, egli s'apre un cammino con braccia coraggiose, si spinge con le gambe/ vedo il suo corpo bianco, gli indomiti suoi occhi»).

<sup>174</sup> Secondo Mario Manieri Elia (*Louis Henry Sullivan: epigono di un'ideologia*, cit., p. 13) Sullivan non ha una solida preparazione filosofica, egli «è passato asistematicamente attraverso il pensiero trascendentalista, ha assorbito l'ideologia organica e ha, infine, letto Darwin e Spencer. Tutto ciò si è stratificato nella sua formazione assieme alle prime letture di psicologia e ai testi storici e critici, che, quasi casualmente, gli sono capitati tra le mani». Anche S. Paul (*Louis Sullivan. An Architect in American Thought*, cit.) dimostra che le idee di Sullivan erano tutt'altro che originali, ma la novità consiste nel fatto che Sullivan è il primo architetto americano a tentare di trasferire la riflessione filosofica in questa pratica artistica.

<sup>175</sup> L. H. Sullivan, *Characteristics and Tendencities of American Architecture*, in *Public Papers*, cit., pp. 6-7. Benché inizialmente il potere appaia brutale e primitivo, una volta «affinato e animato dalle emozioni e guidato da un chiaro intuito, è capace di operare miracoli; in risposta alla sua corte ardente, la natura cede i suoi poetici segreti».

<sup>176</sup> Non è un caso che, durante gli anni di studio a Parigi, Sullivan si rechi solo a Firenze e a Roma dove si entusiasma per i nudi della Sistina. Tale concezione eroica trova compiuta espressione nell'ultima opera, scritta prima di morire, *Democracy: A Man Search* (1905-08; pubblicata postuma, Detroit, Wayne State University Press, 1961), da cui emerge l'aspirazione a un essere superiore, una sorta di super-uomo per il quale la vita sarà una costante estasi grazie ad una piena realizzazione interiore dell'essenza del cosmo. Cfr. R. Twombly, *The Form and Function of Louis Sullivan's Writing*, cit., p. XIV; N. Menocal, *Architecture as Nature*, cit., pp. 95-100.

<sup>177</sup> L. H. Sullivan, *Autobiografia di un'idea*, cit., p. 151.

<sup>178</sup> Friedrich Nietzsche (1844-1900) nella sua ultima opera, il *Crepuscolo degli Idoli* (1888), riprendendo i concetti di "apollineo" e "dionisiaco", nozioni chiave de *La nascita della tragedia* (1876), eleva l'architettura a manifestazione più pura della volontà di potenza. Per Nietzsche la volontà di potenza è autoaffermazione (ci comanda di diventare ciò che siamo) e in quanto tale è un processo di creazione che si manifesta compiutamente nell'arte. Ci ricordano le riflessioni di Sullivan certe affermazioni del filosofo tedesco, soprattutto quando dichiara che gli uomini potenti hanno sempre ispirato gli architetti, i quali sotto la spinta di questa forza possono operare grandi cose: nell'architettura si coglie la volontà che sposta le montagne e si rende visibile l'orgoglio, la vittoria sulla gravità e la potenza. Ma si ricordi che *Così parlò Zarathustra* (1883-1885), il testo in cui Nietzsche elabora l'idea di un uomo oltre l'uomo (*übermensch*), è intriso di temi (la fiducia in se stessi, l'anticonformismo, l'affermazione della vita intramontana, il concetto di potenza, l'amore della solitudine, l'atteggiamento profetico) mutuati da R. W. Emerson, che era tra i suoi autori più amati. Su Nietzsche esiste un'ampia bibliografia cfr. tra gli altri, C. Gentili, *Nietzsche*, Bologna, Il Mulino, 2001.

<sup>179</sup> N. Menocal, *Architecture as Nature*, cit., p. 9. Cfr. W. De Wit (a cura di), *Louis Sullivan: the function of ornament*, New York -London, W. W. Norton & Company, The Saint Louis Art Museum, 1986.

<sup>180</sup> Esempi di ornamento come sintesi di elementi geometrici, oggettivi, e motivi botanici, soggettivi, si notano in molte opere di Sullivan, come nella Getty Tomb o nella porta d'oro del Transportation building, oppure nella decorazione interna dell'Auditorium.

<sup>181</sup> L'interesse di Sullivan per un metodo logico-matematico è testimoniato nell'autobiografia dai riferimenti ai suoi maestri: Moses Woolson che lo abituò a un appropriato uso di parole e sintassi e lo introdusse alla botanica, e Monsieur Clopet, docente di matematica a Parigi, che gli insegnò l'importanza di un metodo rigoroso. Nelle note manoscritte al

*System of Architectural Ornament* Sullivan raccomanda, oltre al testo di Asa Gray, anche *The Cell in Development and Heredity* di Beecher Wilson poiché considerava il germe una sorta di embrione.

<sup>182</sup> La *Grammar of Ornament* di Owen Jones, nata come testo di riferimento per gli studenti della School of Design di Londra, dove Jones aveva tenuto alcune conferenze su invito di Sir Henry Cole, comprende 37 assiomi o principi generali sul colore e sulla forma e 100 tavole illustrate che presentano un ventaglio di 19 stili storici. Pur essendo spesso stata utilizzata da architetti e designer come repertorio di modelli da copiare, la *Grammar of Ornament* mira al contrario a frenare la tendenza imitativa e a sviluppare l'indagine sulle condizioni particolari che fecero diventare, in ciascun'epoca, un ornamento bello perché appropriato. A tal fine ripercorre la storia della decorazione nei diversi paesi e nelle varie epoche, dalla preistoria al Seicento, per trarne principi generali confrontabili con quelli desunti dalla natura, cui è dedicato l'ultimo capitolo (*Leaves and Flowers from Nature*), illustrato da Dresser. Wright nell'autobiografia dichiara che, nel 1887, volendo ottenere un posto nello studio di architettura, presentò a Sullivan dei disegni derivati dalle tavole della *Grammar*, ma questi mostrò di ignorare l'opera, e solo dopo incalzanti pressioni ammise di conoscerla. Cfr. E. A. Christensen, *The Significance of Owen Jones's "The Grammar of Ornament" for the development of architectural ornament in twentieth century Europe and America*, Diss. Univ. of Cincinnati, 1986, p. 3.

<sup>185</sup> Su Mould cfr. *ivi*, pp. 48-51. A New York Mould (1825-86) fu subito coinvolto in diversi importanti progetti, dove applicò le teorie di Jones e, dal 1859 al 1875, lavorò presso il Department of Public Parks, sotto la direzione di F. L. Olmstead e Calivert Vaux. L'opera e le idee di Mould, direttamente ispirate a quelle di Jones, influenzarono molti architetti del tempo tra cui Leopold Eidlitz e Frank Furness. Cfr. D. Van Zanten, *Jacob Wrey Mould: Echoes of Owen Jones and the High Victorian Styles in New York 1853-65*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", 28, 1969, pp. 41-57.

<sup>184</sup> Cfr. P. E. Sprague, *The European Sources of Louis Sullivan's Ornamental Style*, "Journal of Society of Architectural Historians", vol. XXXIII, n. 2, 1974, p. 167.

<sup>185</sup> Del resto la *Grammatica* di Jones era stata tradotta in francese e in tedesco dal 1874 e un estratto era comparso già nel 1857 nella *Revue générale de l'architecture*, di César Daly, disponibile presso lo studio di Richard Morris Hunt a New York, presso cui, tra il 1859 e il 1861, aveva lavorato Furness il quale durante quel periodo aveva sicuramente avuto modo di vedere i progetti di Mould. In effetti, sono state notate delle analogie tra i primi lavori di Furness, a Filadelfia, e quelli di Mould o tra alcuni disegni di Furness e le tavole disegnate da Dresser nella *Grammar of Ornament*. Cfr. E. A. Christensen, *The Significance of Owen Jones*, *cit.*, pp. 52-55.

<sup>186</sup> Secondo Th. Turak (*French and English Sources of Sullivan's Ornament and Doctrines*, "The Prairie School Review", XI/4, 1974, pp. 5-30) Sullivan aveva avuto modo di conoscere il *Flore Ornamentale. Essai sur la composition de l'ornement* (1866-76) di Victor Ruprich-Robert e la *Grammar* di Jones mentre lavorava presso Le Baron Jenney.

<sup>187</sup> Sullivan aveva a disposizione diversi manuali sull'ornamento, dalla *Grammar* di Jones ai *Motifs historiques d'architecture et de sculpture d'ornement* di César Daly, dai *Matériaux et documents d'architecture* di Antonin Raguenet alle *Fantaisies décoratives* di J. A. Habert-Dys. Si ricordi, inoltre, che dal 1843 al 1850 Ruprich-Robert era stato assistente di Viollet-le-Duc all'École Gratuite de Dessin, prima di succedergli come professore di disegno ornamentale, e che questa scuola non era distante da quella presso cui studiava Sullivan a Parigi. Cfr. D. Van Zanten, *Sullivan's City. The Meaning of Ornament for Louis Sullivan*, New York-London, W.W.Norton & Co., 2000, p. 9 e ss.

<sup>188</sup> Anche Dresser, sotto l'influenza di Jones, vuole sottoporre l'ornamento a uno studio scientifico (*The Art of Decorative Design*, 1862). Secondo Jones e Dresser la decorazione deve risultare da un processo di astrazione che coglie nelle piante e nei fiori la costruzione geometrica interna per renderla in forme essenziali.

<sup>189</sup> Su queste basi è introdotta nelle scuole di design inglesi una nuova disciplina l'*Art botany*, cioè la botanica applicata all'arte e insegnata dal pittore Richard Redgrave. Cfr. V. Pasca e L. Pietroni, *Christopher Dresser (1834-1904)*, *cit.*, p. 22.

<sup>190</sup> L. H. Sullivan, *Kindergarten Chats*, trad. *cit.*, p. 354. Richiamandosi a Sullivan, il

saggio di Claude Bragdon (*Projective Ornament*, 1915, New York, Cosimo, 2005) prende in esame tre possibili origini dell'ornamento: come prodotto del genio, come derivazione da forme convenzionali tratte dalla natura, come sviluppo di schemi geometrici, per affermare che solo l'ultima soluzione può essere efficace per l'architettura moderna, in quanto radica nel valore simbolico e mistico dei numeri il segreto della bellezza.

<sup>191</sup> S. Poggi, *Il genio e l'unità della natura. La scienza della Germania romantica, 1790-1830*, Bologna, Il Mulino, 2000.

<sup>192</sup> L. S. Weingarten, *Le traité d'ornementation architecturale de Louis H. Sullivan*, saggio introduttivo all'edizione francese, cit., pp. 9-39.

<sup>193</sup> Probabilmente Sullivan ebbe modo di leggere la *Grammaire des arts du Dessin* (1867) di Charles Blanc durante i suoi studi all'École des Beaux-Arts. Cfr. L. S. Weingarten, *Le traité d'ornementation architecturale*, cit., p. 13.

<sup>194</sup> J. Ruskin, *La natura del gotico*, cit., p. 109.

<sup>195</sup> Ivi, p. 118: «nelle volte e nei costoloni gotici c'è una rigidità analoga a quella delle ossa delle membra o alle fibre degli alberi; una tensione elastica e una trasmissione di forza che si comunica da una parte all'altra». Sull'influenza di Ruskin su Sullivan cfr. L. S. Weingarten, *Le traité d'ornementation architecturale*, cit., p. 16.

<sup>196</sup> Ne *Le sette lampade dell'architettura* (cit., p. 169) Ruskin afferma che un procedimento sicuro per disegnare gli ornamenti consiste nello schizzar ogni cosa «dapprima secondo una rigorosa astrazione» e poi portare a compimento la forma attraverso un alto grado di rifinitura.

<sup>197</sup> Se alcuni critici (Giedion, Morrison, Hitchcock), interessati a un'interpretazione di Sullivan in chiave modernista, si sono concentrati sui grattacieli, studi posteriori hanno riportato l'attenzione anche sui progetti delle banche. Cfr. tra gli altri N. Menocal, *Architecture as Nature*, cit.; L. S. Weingarten, *Louis H. Sullivan: The Banks*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1987. Anche il volume di N. Frazier (*Louis Sullivan and the Chicago School*, New York, Crescent Books, 1991), dedica un capitolo, accompagnato da splendide fotografie, alle banche di Sullivan.

<sup>198</sup> Come sottolinea L. S. Weingarten (*The Colours of Nature. Sullivan's Polychromy and 19th Century Colour Theory*, "Winterthur Portfolio", 20, 1985, pp. 243-60) il marrone, l'oro e il verde delle sue banche ricordano i paesaggi autunnali.

<sup>199</sup> A questo tema è stato dedicato recentemente il convegno internazionale *Digital. Material. Structural. Ornament Today*, tenutosi il 31 maggio e il 1° giugno 2010, presso la Facoltà di Design e Arti della Libera Università di Bolzano, di cui saranno a breve pubblicati gli Atti.

## *Appendice*





## *L'ornamento in architettura* [1892] \*

di Louis Henry Sullivan

Ritengo in sé evidente che un edificio, del tutto privo di ornamenti, possa trasmettere un sentimento nobile e degno in virtù della sua massa e della sua proporzione. Ma per me non è evidente che l'ornamento possa di per sé accrescere queste qualità elementari. Perché, allora, dovremmo usare l'ornamento? Non è sufficiente una dignità nobile e semplice? Perché dovremmo pretendere di più?

Rispondendo alla questione in tutta franchezza, direi che sarebbe veramente un bene per l'estetica se ci astenessimo completamente dall'uso dell'ornamento per un certo periodo di anni, affinché la nostra mente possa concentrarsi sagacemente sulla produzione di edifici ben formati e piacevoli nella loro nudità. In tal modo dovremmo necessariamente evitare molte cose sgradevoli, e imparare, di contro, come è efficace pensare in modo naturale, forte e sano. Compiuto questo passo, potremmo in tutta sicurezza indagare fino a che punto un'applicazione decorativa dell'ornamento accresca la bellezza delle nostre costruzioni - quale nuovo fascino gli dia.

Una volta, quindi, che si siano poste come saldo terreno di partenza le pure e semplici forme, vedremo la questione all'inverso; ci asterremo istintivamente dal vandalismo; saremo restii a fare qualunque cosa possa render queste forme meno pure, meno nobili. Avremo imparato, peraltro, che l'ornamento è un lusso mentale, non una necessità, poiché avremo compreso sia i limiti sia il grande valore delle masse disadorne. Abbiamo dentro di noi il romanticismo, e avvertiamo un anelito a darvi espressione. Sentiamo intuitivamente che le nostre forme forti, atletiche e semplici porteranno con naturale scioltezza le vesti che sognamo, e che i nostri edifici così rivestiti in abiti di immaginazione poetica, semi velati per così dire da prodotti scelti del telaio e della miniera, raddoppieranno la loro forza attrattiva, come una melodia sonora rivestita di voci armoniose.

Penso che un vero artista ragionerà sostanzialmente in questo modo, e che, al culmine dei suoi poteri, egli potrà realizzare questo ideale. Credo che l'ornamento architettonico prodotto con questo spirito sia auspicabile, perché bello e illuminante, mentre l'ornamento prodotto con altro spirito sia privo di più alte potenzialità.

Ciò vuol dire che un edificio che è veramente un'opera d'arte (e non ne considero qui altri) è per sua natura, essenza e costituzione fisica un'espressione emotiva. Essendo tale - e sento profondamente che è così - esso deve avere, quasi letteralmente, una vita. Conseguo da questo principio vitale che una costruzione ornata dovrebbe essere caratterizzata da tale qualità, vale a dire che lo stesso impulso emotivo dovrebbe scorrere armoniosamente in ogni parte nelle sue varie forme d'espressione - delle quali la massa-composizione è la più profonda, ma l'ornamentazione decorativa è la più intensa. Ma devono entrambe scaturire dalla stessa fonte di sentimento.

Sono consapevole che un edificio decorato, progettato secondo questo principio, esigerà dal suo creatore un'alta e prolungata tensione emotiva, un'unitarietà organica di idea e scopo mantenuta fino alla fine. Il lavoro ultimato sarà espressione di ciò; e se sarà stato progettato con sufficiente profondità di sentimento e semplicità di intenti, quanto più intenso sarà il fervore con cui fu concepito, tanto più nobile e sereno resterà per sempre come monumento dell'eloquenza dell'uomo. È questa qualità che caratterizza i grandi monumenti del passato. È questa certamente che apre una prospettiva verso il futuro.

Secondo la mia opinione, tuttavia, la massa-composizione e il sistema decorativo di una costruzione, quale ho indicato, dovrebbero essere separabili tra loro solo in teoria e ai fini di uno studio analitico. Credo, come ho già detto, che si possa progettare un edificio bello ed eccellente che non rechi il benché minimo ornamento; ma credo anche fermamente che una costruzione che sia decorata, concepita armoniosamente, ben ponderata, non possa essere spogliata del suo sistema d'ornamento senza distruggerne l'individualità.

Finora è stato abbastanza di moda parlare di ornamento, forse senza eccessiva leggerezza di pensiero, come una cosa da aggiungere o togliere, a seconda dei casi. Io resto convinto del contrario: la presenza o l'assenza dell'ornamento, senza dubbio in un lavoro serio, dovrebbero essere determinate fin dall'inizio del progetto. La mia insistenza è forse accanita, ma la giustifico e la sottolineo basandomi sul fatto che l'architettura creativa è un'arte così raffinata che il suo potere si manifesta in ritmi di straordinaria sottigliezza, proprio come quelli dell'arte musicale, sua parente più prossima.

Se, dunque, i nostri ritmi artistici - un effetto - devono essere significativi, anche le riflessioni che li precedono - la causa - devono esserlo. È allora estremamente importante quale sia la precedente inclinazione della mente, proprio come è importante l'inclinazione di un cannone quando viene esploso il colpo.

Se assumiamo che l'edificio a cui stiamo pensando non necessiti di essere l'opera di un'arte vivente, o perlomeno di sforzarsi di esserlo, e che la nostra civiltà non esiga per ora niente del genere, la mia richiesta è vana. Posso procedere solo in base alla supposizione che la

nostra cultura sia progredita fino allo stadio in cui un'arte imitativa o evocativa non soddisfi del tutto e che ci sia un effettivo desiderio di espressione spontanea. Ritengo anche che dobbiamo cominciare non con il chiudere gli occhi e le orecchie a un passato ineffabile, ma piuttosto con l'aprire i nostri cuori, con partecipazione illuminata e rispetto filiale alla voce del nostro Tempo.

Né io considero questo il luogo e il tempo per chiedersi se, dopo tutto, esista realmente qualcosa come l'arte creativa, e se un'analisi conclusiva non riveli il grande artista, non quale creatore, ma piuttosto quale interprete e profeta. Quando verrà poi il momento in cui il lusso di intraprendere tale indagine diventerà una seria necessità, la nostra architettura si sarà avvicinata allo stadio finale del proprio sviluppo. Mi limiterò, quindi, a dire che, secondo la mia concezione, un'opera d'arte bella deve in realtà essere questo: una cosa prodotta, dotata di minore o maggiore attrattiva, guardando la quale un osservatore casuale può vederne una parte, ma nessun osservatore può vederla nella sua interezza.

Deve essere chiaro che un progetto ornamentale sarà più bello se sembrerà far parte della superficie o della materia che lo accoglie piuttosto che apparire, così per dire, "appiccicato". Una rapida osservazione indurrà a vedere che nel primo caso c'è una particolare sintonia tra l'ornamento e la costruzione che è assente nel secondo. Sia la costruzione sia l'ornamento ovviamente beneficiano di questa sintonia; ciascuno accresce il valore dell'altro. E questa, penso, è la base preparatoria di ciò che può essere definito un sistema organico di ornamentazione.

L'ornamento, in realtà, viene applicato nel senso di essere inciso o intagliato, o realizzato in qualche altro modo: dovrebbe però apparire, una volta completato, come se fosse promanato dalla sostanza stessa del materiale, grazie all'intervento esterno di un qualche fattore favorevole, e esistesse con lo stesso diritto di un fiore che appare tra le foglie della pianta che l'ha generato.

Ora, con questo metodo si stabilisce una sorta di contatto, e lo spirito che anima la massa è libero di fluire all'interno dell'ornamento – non sono più due cose ma una soltanto.

Se quindi si giunge a una profonda e attenta osservazione, diventa assai evidente che se desideriamo garantire una reale, poetica unità, l'ornamento dovrebbe apparire non come qualcosa che accoglie lo spirito della costruzione, ma come una cosa che esprime quello spirito in virtù di una crescita differenziale.

Ne consegue allora, per la logica della crescita, che un certo tipo di ornamento dovrebbe apparire su un certo tipo di costruzione, esattamente come un certo tipo di foglia deve apparire su un certo tipo di albero. Una foglia di olmo non "starebbe bene" su un albero di pino – un ago di pino apparirebbe più "in accordo". Così, un ornamento o uno schema di decorazione organica adeguato a una costruzione creata

basandosi su linee spesse e massicce non sarebbe in sintonia con una costruzione delicata e raffinata. Né i sistemi ornamentali di edifici di generi in qualche modo differenti dovrebbero essere intercambiabili tra loro. Infatti gli edifici dovrebbero possedere un'individualità tanto marcata quanto quella esistente tra gli uomini, che li rende distintamente separabili l'uno dall'altro per quanto possa essere forte la somiglianza razziale o familiare.

Ognuno sa e sente quanto fortemente individuale sia la voce di ciascun uomo, ma pochi si fermano a considerare che una voce, sebbene d'altro tipo, parla da ogni edificio esistente. Qual è il carattere di queste voci? Sono stridule o gradevoli, nobili o umili? Il discorso che pronunziano è prosa o poesia?

Una mera differenza nella forma esteriore non costituisce individualità. Per questo è necessario un armonioso carattere interiore; e come parliamo di natura umana, per analogia possiamo applicare una simile espressione agli edifici.

Una rapida indagine consentirà immediatamente di discernere e apprezzare le più evidenti individualità degli edifici; un'ulteriore indagine, e un confronto di impressioni, porterà a vedere forme e qualità che in un primo momento erano nascoste; un'analisi ancora più profonda fornirà una miriade di nuove sensazioni, suscitate dalla scoperta di qualità sinora insospettate - abbiamo trovato prove del dono dell'espressione e ne abbiamo avvertito l'importanza; la gratificazione mentale ed emotiva causata da queste scoperte induce a indagare sempre più profondamente, fino ad apprendere appieno, nelle grandi opere, che ciò che era evidente era il meno e ciò che era nascosto era quasi tutto.

Pochi lavori possono reggere la prova di una rigorosa analisi sistematica - sono presto svuotati. Ma nessuna analisi, per quanto simpatica, pertinace o profonda, può esaurire un'opera d'arte veramente grande. Infatti le qualità che rendono grande quest'ultima non sono solo mentali, ma psichiche, e di conseguenza denotano la più alta espressione e incarnazione dell'individualità.

Ora, se questa qualità spirituale ed emotiva è un attributo nobile quando risiede nella massa di un edificio, una volta applicata a un virile e sintetico schema di ornamentazione, deve subito innalzare quest'ultimo dal livello della trivialità alle altezze dell'espressione drammatica.

Le possibilità dell'ornamentazione, così considerata, sono meravigliose; ci aprono dinnanzi, come un panorama, concezioni così ricche, così varie, così poetiche, così inesauribili che la mente indugia nel suo volo e la vita di fatto non appare che un breve intervallo.

Risplenda ora la luce di questa concezione, piena e libera, sulle considerazioni congiunte di massa e composizione, e quanto seria, quanto eloquente, quanto ispiratrice è l'immaginazione, quanto nobile è la drammatica forza che renderà sublime la nostra architettura futura.

L'America è il solo Paese di tutta la Terra dove un sogno come questo può essere realizzato; infatti solo qui la tradizione è senza catene e l'anima dell'uomo è libera di crescere, di maturare, di cercare ciò che gli è proprio.

Ma per questo dobbiamo rivolgerci di nuovo alla Natura e, ascoltando la sua melodiosa voce, imparare, come fanno i bambini, l'accento delle sue ritmiche cadenze. Dobbiamo vedere con ambizione il sorgere del sole, malinconicamente il crepuscolo; poi, quando i nostri occhi avranno imparato a vedere, sapremo quanto è grande la semplicità della natura, che serenamente produce una tale infinita variazione. Impareremo da ciò a considerare l'uomo e i suoi modi, fino al punto di contemplare il dispiegarsi dell'anima in tutta la sua bellezza, e sapremo per certo che la fragranza di un'arte viva si spanderà nuovamente nel giardino del nostro mondo.

\* Per la traduzione si è fatto riferimento al testo contenuto nella raccolta *Public Papers*, cit., pp. 79-85.



*Il sistema dell'ornamento architettonico  
secondo la filosofia dei poteri umani [1924] \**

di Louis Henry Sullivan

*Il germoglio: la sede del potere*



Sopra è disegnato lo schema di un tipico seme con due cotiledoni. I cotiledoni sono foglie rudimentali specializzate contenenti una riserva di nutrimento sufficiente per la fase iniziale di sviluppo del germoglio.

Il germoglio è l'oggetto reale; la sede dell'identità. Nei suoi delicati meccanismi risiede la volontà di potere: la funzione che deve cercare ed eventualmente trovare la sua piena espressione nella forma.

La sede del potere e la volontà di vivere costituiscono la semplice idea operante sulla quale si fonda tutto ciò che segue - come lo sbocciare.

*L'inorganico e l'organico*

Con la parola inorganico si intende di solito ciò che è senza vita o che appare tale: come la pietra, i metalli, il legno stagionato, l'argilla o simili. Ma niente è realmente inorganico per la volontà creativa dell'uomo. Il suo potere spirituale domina l'inorganico e lo fa vivere in forme che la sua immaginazione produce da ciò che non ha vita, che è amorfo. Egli trasmuta così nell'immagine della sua passione ciò che di per se stesso non avrebbe tale potere. Così l'uomo nel suo potere fa nascere ciò che fino ad allora non esisteva.

Perché l'uomo è potere, e questo potere si genera in natura insieme al potere del germe del seme. Così egli domina a piacere il regno organico o vivente, e anche in questo crea a suo arbitrio; poiché il

potere di volere è uno dei molti che egli ha. Da ciò deriva che, per il germoglio del tipico seme con i suoi insiti poteri, egli possa sostituire, nel pensiero, il suo proprio volere quale sede di un potere vitale in un simbolico o immaginario seme-germoglio che sarà la semplicissima energia-base di una teoria dell'infiorescenza che comporta di conseguenza una teoria del controllo plastico dell'inorganico. Questi due elementi della nostra premessa non devono essere considerati come due concezioni separate da armonizzare, ma come due fasi dell'impulso unico dell'immaginazione e della volontà creativa dell'uomo – la volontà di creare a somiglianza delle sue emozioni e del suo intelletto; la passione di creare ad immagine del suo stesso potere; l'impulso di creare una compagnia ai suoi più reconditi pensieri.

*L'uomo identifica l'inorganico e l'organico con se stesso*

Il potere dell'uomo di creare è intimamente basato sulla sua capacità di simpatizzare; poiché la simpatia è fra i poteri dell'uomo.

Nel discutere i poteri dell'uomo si postula adesso che essi sono congeniti: non sono "doni" ricevuti da una fonte esterna, ma sono, più semplicemente, e riflettendovi, più ovviamente, fasi o sottoattività di quell'integrale solitario ego, che, e da solo, è l'indice dell'identità razionale e individuale. Questo ego, precisamente, rappresenta per l'uomo, come essenza di principio, ciò che la sede del potere nel germoglio rappresenta per la futura forma della pianta; poiché esso è il potere della iniziativa. Tutti i poteri gli sono inerenti. Questi poteri congeniti dell'ego sono così numerosi, così multiformi, così vari, e le loro delicate azioni e interazioni così nascoste a un occhio distratto o prevenuto, che si ignora la loro integrità. Essi non suscitano alcun particolare commento; non ci sorprendono come sensazionale evidenza del potere dell'uomo come tale, poiché noi li consideriamo come virtù separatamente conferite, facoltà, talenti, doni, o cose di poca importanza, senza una più chiara idea rispetto ad una loro possibile irradiazione comune da un centro spirituale definito di Essere e di Potere.

Ora l'ego non è soltanto la sede della coscienza intellettuale, ma, e ciò è di ben maggiore importanza, è primariamente la sede dell'istinto: è l'istinto – l'intelletto non è che una delle sue facoltà.

Così, gradualmente, andiamo rivelando i poteri dell'uomo, e li andiamo chiarendo all'intelligenza; ma certamente uno dei maggiori è la simpatia. Essa implica una squisita visione; il potere di ricevere quanto di dare; un potere di entrare in comunione con le cose animate e quelle inanimate; di essere all'unisono coi poteri ed i processi della natura; di osservare – in una fusione di identità – la Vita operante ovunque – incessante e silenziosa – insondabile nel suo significato, mistica nel suo impulso creativo nell'innunumerabile pullulare di identità e delle forme esterne. La simpatia così intesa come un potere, è l'inizio della comprensione; poiché il sapere, da solo, non è comprensione.



Da questo deriva che non può esservi una genuina comprensione della natura di un'arte creativa di qualsiasi genere, o di una attività creativa di qualsiasi genere, senza una chiara visione degli innati poteri umani e della loro latente intensità evocata e incitata all'azione dal potere del suo desiderio – il quale è emozione e perciò istintivo.

### *Qualcosa di più sui poteri dell'uomo*

Abbiamo parlato, in modo piuttosto rapido, dei poteri dell'uomo come originati ed insiti in lui; cioè non “donati” dall'esterno o dall’“alto” attraverso un processo di magica, benevola distribuzione o una speciale scelta selettiva. In altre parole, si desidera che sia compreso che tali poteri sono naturali. Anche se sopiti, soppressi o inarticolati, essi sono latenti. <Si insiste ora sul fatto che il genio è potenzialmente universale>.

Un serio, dispendioso, veramente reazionario, rovinoso e repressivo difetto nella educazione di noi tutti, salvo gli spiriti veramente liberi, è che la recente scoperta dell'uomo come potere normale e autoregolantesi, è stata considerata poco meno che una eresia; laddove, di fatto, la verità di tale affermazione potrebbe condurre realmente più che idealisticamente alla libertà, ed è il fattore principale nel programma: “Uomo, conosci te stesso”.

Ora, con la mente ragionevolmente libera dalle superstizioni correnti, dalla sopravvivenza di una tradizionale fede nelle multiformi formule magiche insieme all'omaggio pagato a fantasmi e miraggi, consideriamo semplicemente e senza formalità i poteri dell'uomo. Cerchiamo di vedere con chiarezza, in certa misura, l'uomo naturale <la sede del genio>.

Per comodità gli integrali poteri dell'uomo, intercambiabili tra loro, possono essere raggruppati separatamente ed isolati, come gruppo fisico, emotivo, intellettuale, morale e spirituale, come se tale fosse la realtà. Ma nel perseguire un tal metodo bisogna sempre imprimersi nella mente che si tratta di un potere vivo, non di una idealistica astrazione o di una cosa inesistente.

A questa parte del nostro discorso porremo la premessa che la parola negativo è priva di un valido significato naturale; che la parola positivo è un universale simbolo di potere che tutto permea.

Riguardo ai gruppi di poteri ai quali abbiamo alluso, essi possono essere delineati come segue:

GRUPPO I – I poteri fisici sono ben noti. Essi sono principalmente, al nostro fine, la crescita e la conservazione del corpo, controllo muscolare e motilità, il potere di operare, di effettuare cambiamenti, di creare situazioni.

GRUPPO II – Il gruppo intellettuale comincia col potere della curiosità e termina con manipolazioni estremamente sofisticate. In questo gruppo si trovano i poteri dell'osservazione, della memoria, del-

la riflessione e del ragionamento; e per ragionamento intendiamo la costruzione di un diagramma o di un modello che intenda mostrare come la curiosità lavora per soddisfare il suo desiderio di una forma ordinata.

GRUPPO III – Il gruppo emotivo abbraccia ogni impulso, ogni capacità di sentimento; un enorme complesso vulcanico, la base dell'azione, specialmente dell'azione spettacolare, privata o pubblica, segreta o scoperta. È l'istinto. È il grande potere che muove i popoli del mondo - anche se essi si affannano a negarlo - anche se esaltano l'Intelletto <al rango di feticcio>.

GRUPPO IV – Il gruppo morale: il grande potere stabilizzante! Molto frainteso e poco usato dagli uomini – da loro ridotto a banalità; ignorando che il suo potere centrale della libera scelta è l'asse del vivere umano, quello che determina il suo carattere, e che, a seconda della saggezza della sua scelta individuale e collettiva, egli continuerà ad essere tirannizzato dal Fato oppure rivendicherà e renderà stabile la propria libertà, la propria integrità, e così creerà e controllerà il suo destino. Affrontare questo compito è la principale grande avventura del nostro tempo e dei tempi a venire. È la speranza del mondo: l'appassionato desiderio che ora si agita nel cuore degli uomini. Oltre ad essere libero, lo spirito umano deve liberare ed organizzare i suoi poteri istintivi. Il suo intelletto li ha tenuti troppo a lungo in servitù. Egli deve riconoscere e utilizzare l'ovvia verità che il Fato è sempre stato lui stesso, che il destino ora è in lui. Da qui che sia la scelta la più possente delle sue facoltà morali. La più profonda verità morale è questa: il potere di scelta è presente in tutti gli uomini.

GRUPPO V – Il gruppo spirituale adempie ad una funzione di superqualità nella chiarezza della visione. Vede come in un sogno; sente come nelle profondità dell'istinto. È un potere nascosto, calmo, che riposa nel deserto dello spirito, sereno nella sua vasta solitudine, vigile nelle sue penetranti intuizioni; totalmente conscio della vita, in contemplazione del mistero, aperto al potere della vita; pago e consenziente che la vita sia un sogno in un più grande sogno, e che l'uomo sia lui stesso un sognatore nel sogno della vita. Allora, come in un sogno, lo Spirito contempla lo Spirito, la Vita contempla la Vita, l'Uomo contempla l'Uomo.

Specialmente lo spirito contempla il suo stesso ampio potere, poiché esso è il vero ego.

Ugualmente esso concentra la sua visione sull'umanità, sull'uomo stesso – uomo fisico, intellettuale, emotivo, morale, spirituale; per ridestare l'uomo come col richiamo di uno straordinario gallo, nell'ora in cui spunta l'alba, alla coscienza di se stesso, ad una realizzazione della propria natura e dei propri poteri; per evocare la sua gentilezza, la sua fede ed il suo coraggio - per disperdere i suoi timori.

### *Il potere dell'uomo in azione*

Lo scopo di questa esposizione per gruppi dei poteri dell'uomo è di mostrare il loro potere congiunto nelle questioni pratiche – il mutuo rafforzarsi di ogni potere con gli altri. Perciò:

l'uomo fisico può essere chiamato l'operaio, l'artefice;

l'uomo avido di sapere diviene lo scienziato;

l'uomo emotivo drammatizza le attività: egli colora la vita;

l'uomo contemplativo, speculativo diviene il filosofo;

il potere morale dell'uomo spinge verso la democrazia (il grande sogno).

Il sognatore diviene il veggente, il mistico, il poeta, il profeta, il pioniere, colui che afferma, l'orgoglioso avventuriero. Egli sogna il suo sogno ad occhi aperti, con una chiara visione della realtà, un profetico modo di vedere, una intensa e persistente concentrazione su un'idea, uno scopo. Il suo potere utilizza e maneggia tutti gli altri poteri – concentrando i loro scopi in un programma di reale conseguimento.

E così l'uomo fisico, l'artefice, si fa più forte in virtù della ricerca-scienza; più forte ancora con l'aggiunta dell'emozione – drammatizzazione; più forte ancora attraverso lo stimolo e il sostegno della filosofia; più forte ancora mediante il tonico dell'equilibrio morale come si trova espresso nell'impegno e la responsabilità umana; così egli raggiunge l'apice dei suoi poteri quando tutte queste facoltà incrementatrici sono avvolte nel suo sogno di potere creativo, ed egli assurge all'altezza di quell'artefice semplicissimo, quel super-manipolatore che materializza i suoi sogni nel mondo di ogni giorno - per il bene dell'umanità.

Perché i poteri dell'uomo non vanno considerati come astrazioni, come sostantivi separati o figure del discorso nei libri o nel parlare, ma come una irresistibile evidenza della vera natura dell'uomo. Poiché, in questa situazione intimamente drammatica, riflettendo, ci troviamo di fronte al fatto sbalorditivo che dal principio alla fine della storia l'uomo non è mai stato realmente cercato né veramente trovato.

Cercare e trovare l'uomo è la moderna avventura – una impresa del tutto accessibile se il metodo è semplice e lo spirito è libero.

La pista verso gli autentici poteri dell'uomo serpeggia con molte curve attraverso la giungla di complessità che chiamiamo civiltà. Si allarga e si spiana man mano che seguiamo la traccia di ciò che l'uomo ha lasciato dietro di sé in pensieri ed azioni, e noi improvvisamente intravediamo l'uomo di oggi e ciò che egli pensa e fa (l'uomo di oggi nell'uomo del passato – l'uomo del passato nell'uomo di oggi) e mentre ci spingiamo faticosamente in avanti attraverso il fantasmagorico oscurantismo dei nostri preconcetti, perché stimolati dall'impulso dei fatti scoperti (o forse avidamente – se con la mente sgombra e ostinata) e mentre ci abbandona un'illusione dopo l'altra, ed un velo dopo l'altro si alza dinanzi all'apparire dei nostri timori, l'uomo della realtà ci appare improvvisamente – a nostra totale costernazione o a nostra

grandissima gioia, poiché l'uomo non è ciò che la nostra razza ha così a lungo creduto che fosse e ancora crede sia.

Si alza così l'ultimo velo, e si scopre che l'uomo-realtà è sano fino al midollo, è la quintessenza del potere, il sognatore di sogni, il creatore di realtà, il più grande degli artefici – il Maestro Artigiano.

Il sogno moderno (malgrado sia ancora oscuro, inarticolato) è quello di fondare, sulla realtà dell'uomo e dei suoi poteri, una civiltà che sia conveniente a lui ed ai suoi poteri.

Così la luce moderna sorge sull'arte del mondo. Essa rivela che tutti gli uomini nei loro innati poteri sono artigiani il cui destino è creare, coraggiosamente, saggiamente e degnamente, un luogo idoneo e stabile; un mondo sano e bello.

E così la natura dell'arte universale comincia ad emergere nello splendore della luce moderna.

\*Per la traduzione si è fatto riferimento al testo riportato nel facsimile pubblicato nel 1990 con introduzione di J. Zulowsky e S. Glover Godlewsky. Sono state anche confrontate le traduzioni in francese e tedesco, nonché la precedente traduzione in italiano pubblicata in appendice a *Autobiografia di un'idea e altri scritti*, cit., pp. 387-97.

# Aesthetica Preprint

- 1 *Croce e l'estetica*, di R. Assunto, P. D'Angelo, V. Stella, M. Boncompagni, F. Fanizza
- 2 *Conversazione con Rudolf Arnheim*, di L. Pizzo Russo
- 3 *In margine alla nascita dell'estetica di Freud*, di L. Russo
- 4 *Lo specchio dei sistemi: Batteux e Condillac*, di Ivo Torrigiani
- 5 *Oruel "1984": il testo*, di F. Marengo, R. Runcini, V. Fortunati, C. Pagetti, G. Sertoli
- 6 *Walter Benjamin: Bibliografia critica generale (1913-1983)*, di M. Brodersen
- 7 *Carl Gustav Jochmann: I regressi della poesia*, di P. D'Angelo
- 8 *La Luce nelle sue manifestazioni artistiche*, di H. Sedlmayr
- 9 *Anima e immagine: Sul "poetico" in Ludwig Klages*, di G. Moretti
- 10 *La disarmonia prestabilita*, di R. Bodei, V. Stella, G. Panella, S. Givone, R. Genovese, G. Almansi, G. Dorflès.
- 11 *Interpretazione e valutazione in estetica*, di Ch. L. Stevenson
- 12 *Memoria e oltraggio: Contributo all'estetica della transitività*, di G. Lombardo
- 13 *Aesthetica bina: Baumgarten e Burke*, di R. Assunto, F. Piselli, E. Migliorini, F. Fanizza, G. Sertoli, V. Fortunati, R. Barilli.
- 14 *Nicolò Gallo: Un contributo siciliano all'estetica*, di I. Filippi
- 15 *Il processo motorio in poesia*, di J. Mukařovský
- 16 *Il sistema delle arti: Batteux e Diderot*, di M. Modica
- 17 *Friedrich Ast: Estetica ed ermeneutica*, di M. Ravera, F. Vercellone, T. Griffero
- 18 *Baltasar Gracián: Dal Barocco al Postmoderno*, di M. Battlori, E. Hidalgo Serna, A. Egido, M. Blanco, B. Pelegrin, R. Bodei, R. Runcini, M. Perniola, G. Morpurgo-Tagliabue, F. Fanizza.
- 19 *Una Storia per l'Estetica*, di L. Russo
- 20 *Saverio Bettinelli: Un contributo all'estetica dell'esperienza*, di M. T. Marcialis
- 21 *Lo spettatore dilettante*, di M. Geiger
- 22 *Sul concetto dell'Arte*, di Fr. Schleiermacher
- 23 *Paul Valéry e l'estetica della poesia*, di A. Trione, M. T. Giaveri, G. Panella, G. Lombardo
- 24 *Paul Gauguin: Il Contemporaneo ed il Primitivo*, di R. Dottori
- 25 *Antico e Moderno: L'Estetica e la sua Storia*, di F. Fanizza, S. Givone, E. Mattioli, E. Garroni, J. Koller
- 26 *I principi fondamentali delle Belle Arti*, di M. Mendelsshon
- 27 *Valori e conoscenza in Francis Hutcheson*, di V. Bucelli
- 28 *L'uomo estetico*, di E. Spranger
- 29 *Il Tragico: Materiali per una bibliografia*, di M. Cometa
- 30 *Pensare l'Arte*, di E. Garroni, E. Grassi, A. Trione, R. Barilli, G. Dorflès, G. Fr. Meier
- 31 *L'ordine dell'Architettura*, di C. Perrault
- 32 *Che cos'è la psicologia dell'arte*, di L. Pizzo Russo
- 33 *Ricerca Nowau. Una forma di oralità poetica in Melanesia*, di G. M. G. Scoditti
- 34 *Pensieri sparsi sulla pittura, la scultura e la poesia*, di D. Diderot,
- 35 *Laocoonte 2000*, di L. Russo, B. Andreae, G. S. Santangelo, M. Cometa, V. Fagone, G. Marrone, P. D'Angelo, J. W. Goethe
- 36 *La decostruzione e Derrida*, di A. Van Sevenant
- 37 *Contributi alla teoria della traduzione letteraria*, di E. Mattioli
- 38 *Sublime antico e moderno. Una bibliografia*, di G. Lombardo e F. Finocchiaro
- 39 *Klossowski e la comunicazione artistica*, di A. Marroni
- 40 *Paul Cézanne: L'opera d'arte come assoluto*, di R. Dottori
- 41 *Strategie macro-retoriche: la "formattazione" dell'evento comunicazionale*, di L. Rossetti
- 42 *Il manoscritto sulle proporzioni di François Bernin de Saint-Hilarion*, di M. L. Scalvini e S. Villari
- 43 *Letture del "Flauto Magico"*, di S. Lo Bue
- 44 *A Rosario Assunto: in memoriam*, di L. Russo, F. Fanizza, M. Bettetini, M. Cometa, M. Ferrante, P. D'Angelo
- 45 *Paleoestetica della ricezione. Saggio sulla poesia aedica*, di G. Lombardo

- 46 *Alla vigilia dell'Æsthetica. Ingegno e immaginazione nella poetica critica dell'Illuminismo tedesco*, di S. Tedesco
- 47 *Estetica dell'Ornamento*, di M. Carboni
- 48 *Un filosofo europeo: Ernesto Grassi*, di L. Russo, M. Marassi, D. Di Cesare, C. Gentili, L. Amoroso, G. Modica, E. Mattioli
- 49 *Scritti di estetica*, di L. Popper
- 50 *La Distanza Psicologica come fattore artistico e principio estetico*, di E. Bullough
- 51 *I Dialoghi sulle Arti di Cesare Brandi*, di L. Russo, P. D'Angelo, E. Garroni
- 52 *Nicea e la civiltà dell'immagine*, di L. Russo, G. Carchia, D. Di Cesare, G. Pucci, M. Andaloro, L. Pizzo Russo, G. Di Giacomo, R. Salizzoni, M. G. Messina, J. M. Mondzain
- 53 *Due saggi di estetica*, di V. Basch
- 54 *Baumgarten e gli orizzonti dell'estetica*, di L. Russo, L. Amoroso, P. Pimpinella, M. Ferraris, E. Franzini, E. Garroni, S. Tedesco, A. G. Baumgarten
- 55 *Icona e arte astratta*, di G. Di Giacomo
- 56 *Il visibile e l'irreale. L'oggetto estetico nel pensiero di Nicolai Hartmann*, di D. Angelucci
- 57 *Pensieri sul sentire e sul conoscere*, di Fr. Ch. Oetinger
- 58 *Ripensare l'Estetica: Un progetto nazionale di ricerca*, di L. Russo, R. Salizzoni, M. Ferraris, M. Carbone, E. Mattioli, L. Amoroso, P. Bagni, G. Carchia, P. Montani, M. B. Ponti, P. D'Angelo, L. Pizzo Russo
- 59 *Ermanno Migliorini e la rosa di Kant*, di L. Russo, G. Sertoli, F. Bollino, P. Montani, E. Franzini, E. Crispolti, G. Di Liberti, E. Migliorini
- 60 *L'estetica musicale dell'Illuminismo tedesco*, di L. Lattanzi
- 61 *Il sensibile e il razionale. Schiller e la mediazione estetica*, di A. Ardovino
- 62 *Dilthey e l'esperienza della poesia*, di F. Bianco, G. Matteucci, E. Matassi
- 63 *Poetica Mundi. Estetica ed ontologia delle forme in Paul Claudel*, di F. Fimiani
- 64 *Orfeo Boselli e la "nobiltà" della scultura*, di E. Di Stefano
- 65 *Il teatro, la festa e la rivoluzione. Su Rousseau e gli enciclopedisti*, di E. Franzini
- 66 *Cinque lezioni. Da linguaggio all'immagine*, di P. Ricoeur
- 67 *Guido Morpurgo-Tagliabue e l'estetica del Settecento*, a cura di L. Russo
- 68 *Le sirene del Barocco*, di S. Tedesco
- 69 *Arte e critica nell'estetica di Kierkegaard*, di S. Davini
- 70 *L'estetica simbolica di Susanne Katherina Langer*, di L. Demartis
- 71 *La percezione della forma. Trascendenza e finitezza in Hans Urs von Balthasar*, di B. Antomarini
- 72 *Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti*, di M. Heidegger
- 73 *Percezione e rappresentazione. Alcune ipotesi fra Gombrich e Arnheim*, di T. Andina
- 74 *Ingannare la morte. Anne-Louis Girodet e l'illusione dell'arte*, di C. Savettieri
- 75 *La zona del sacro. L'estetica cinematografica di Andrej Tarkovskij*, di A. Scarlato
- 76 *La nascita dell'estetica in Sicilia*, di F. P. Campione
- 77 *Estetica e critica d'arte in Konrad Fiedler*, di M. R. De Rosa
- 78 *Per un'estetica del cibo*, di N. Perullo
- 79 *Bello e Idea nell'estetica del Seicento*, di E. Di Stefano
- 80 *Dire l'esperienza estetica*, a cura di R. Messori
- 81 *Il sublime romantico. Storia di un concetto sommerso*, di G. Pinna
- 82 *Incroci ermeneutici. Betti, Sedlmayr e l'interpretazione dell'opera d'arte*, di L. Vargiu
- 83 *Il suono eloquente*, a cura di M. Semi
- 84 *Estetica analitica. Un breviario critico*, di S. Velotti
- 85 *Logiche dell'espressione*, a cura di L. Russo
- 86 *Il Gabinetto delle Belle Arti*, di Ch. Perrault
- 87 *La rappresentazione pittorica*, a cura di G. Tomasi
- 88 *La fotogenia. Verità e potenza dell'immagine fotografica*, di E. Crescimanno
- 89 *Ornamento e architettura. L'estetica funzionalistica di Louis H. Sullivan*, di E. Di Stefano

## **Aesthetica Preprint®**

Periodico quadrimestrale del Centro Internazionale Studi di Estetica

Direttore responsabile Luigi Russo

Comitato Scientifico: Leonardo Amoroso, Maria Andalaro, Hans-Dieter Bahr, Fernando Bollino, Francesco Casetti, Paolo D'Angelo, Arthur C. Danto, Fabrizio Desideri, Giuseppe Di Giacomo, Gillo Dorfles, Maurizio Ferraris, Elio Franzini, Enrico Fubini, Tonino Griffero, Stephen Halliwell, José Jiménez, Jerrold Levinson, Giovanni Lombardo, Pietro Montani, Mario Perniola, Lucia Pizzo Russo, Giuseppe Pucci, Roberto Salizzoni, Baldine Saint Girons, Giuseppe Sertoli, Richard Shusterman, Victor Stoichita, Massimo Venturi Ferriolo, Claudio Vicentini

Comitato di Redazione: Francesco Paolo Campione, Elisabetta Di Stefano, Salvatore Tedesco

Segretario di Redazione Emanuele Crescimanno

Aesthetica Preprint si avvale della procedura di *peer review*

Presso il Dipartimento FIERI dell'Università degli Studi di Palermo

Viale delle Scienze, Edificio 12, I-90128 Palermo

Fono +39 91 6560274 – Fax +39 91 6560287

E-Mail <estetica@unipa.it> – Web Address <<http://unipa.it/~estetica>>

Progetto Grafico di Ino Chisesi & Associati, Milano

Stampato in Palermo dalla Tipolitografia Luxograph s.r.l.

Registrato presso il Tribunale di Palermo il 27 gennaio 1984, n. 3

Iscritto al Registro degli Operatori di Comunicazione il 29 agosto 2001, n. 6868

Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

ISSN 0393-8522

*Ornament and Architecture*  
*The Functionalist Aesthetic of Louis H. Sullivan*

The present volume by Elisabetta Di Stefano (elisabettadistefano@gmail.com) offers an introduction to and advances a new interpretation of the aesthetic of Louis Henry Sullivan(1856-1924).

Sullivan is universally known as one of the most important American architects, possibly even the greatest one of the 19th century. Scholars of the Modern Movement have misinterpreted his motto “form follows function” and have hailed him as the “father of functionalism”. Sullivan, however, attributed to the concepts of “form”, “function” and “suitability” a higher and more poetic meaning than the other architects of the Chicago School, among whom the debate on such issues, as related to Gottfried Semper’s theories and evolutionist doctrines, was quite heated. Nevertheless, rationalist criticism has approached Sullivan solely as “the prophet” of the new architecture of glass and steel, and it has privileged those drawings where mass and simplicity prevailed over ornament, ignoring that part of his theoretical and projectual work that Sullivan himself considered the most significant.

Admittedly, among Sullivan's numerous essays there are only two that focus explicitly on the ornament (both of which have been included in the *Appendix* to the present volume): *Ornament in Architecture* (1892) and *A System of Architectural Ornament, According with a Philosophy of Man's Powers* (1924). However, in light also of the fact that the first of these essays was written at the height of his career and that he was working on the second at the end of his life, it can be argued that the ornament was a central issue that, though intertwined with functionalist and organicist concerns, permeated Sullivan’s entire work.