

# BY MEANS OF ROME

Robert Venturi: Prima del Post-Modern

1944-1966

Rosa Sessa

TESI DI DOTTORATO



APRILE 2017

In memoria della professoressa Maria Luisa Scalvini

(1934-2017)

Rosa Sessa

«BY MEANS OF ROME»

**ROBERT VENTURI: PRIMA DEL POST-MODERN**

**1944-1966**

*Tesi di Dottorato*



Tesi di Dottorato

**BY MEANS OF ROME**  
**ROBERT VENTURI: PRIMA DEL POST-MODERN**  
**1944-1966**

**Dottoranda**

Rosa Sessa

**Tutor**

Fabio Mangone

Andrea Maglio

**Direttore del Dottorato**

Michelangelo Russo

**Advisor**

David Leatherbarrow

*University of Pennsylvania*

**Revisori esterni**

Federico Bucci

*Politecnico di Milano*

Denise Costanzo

*Pennsylvania State University*

**Commissione finale**

Donatella Fiorani

*Università degli Studi di Roma La Sapienza*

Fulvio Irace

*Politecnico di Milano*

Emanuele Romeo

*Politecnico di Torino*

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI FEDERICO II - DiArc DIPARTIMENTO DI ARCHITETTURA  
DOTTORATO DI RICERCA IN ARCHITETTURA - XXIX CICLO - AREA TEMATICA (S): Storia e Restauro

D●ARC

© 2017 Rosa Sessa

*A Anna Salvo e Alfonso Fiore, i miei nonni,  
i primi a raccontarmi l'America.*

*To Denise Scott Brown and Robert Venturi,  
to whom I promised I would do a good job.*

**BY MEANS OF ROME**  
**ROBERT VENTURI: PRIMA DEL POST-MODERN (1944-1966)**

*Rosa Sessa*

<b>RINGRAZIAMENTI / ACKNOWLEDGMENTS</b> .....	<b>4</b>
<b>PREMESSA</b> .....	<b>6</b>
<b>INTRODUZIONE</b> .....	<b>8</b>
Obiettivi e posizione critica .....	8
Struttura della tesi e metodologia .....	9
Fonti di archivio .....	11
<b>ENGLISH ABSTRACT</b> .....	<b>14</b>
<b>CAPITOLO 1. Macro-contesto storico. La modernità in America: dalla Chicago Fair alle neo-avanguardie degli anni Sessanta</b> .....	<b>17</b>
1.01 Introduzione. Il rifiuto di Parigi e l'inizio di una ricerca moderna in America .....	19
1.02 L'architettura americana e il contraddittorio confronto con l'Europa: dall'inizio del Novecento all'alba del secondo conflitto mondiale.....	24
1.03 L'evoluzione americana dell'architettura moderna .....	34
Il dibattito architettonico del secondo dopoguerra .....	35
<b>CAPITOLO 2. Micro-contesto. La famiglia di Robert Venturi e la città di Philadelphia (1925-1944)</b> .....	<b>49</b>
2.01 "My artistic and intellectual parents": il contesto familiare e le origini italiane.....	50
2.02 Contesto fisico e urbano: Philadelphia, l'architettura di Furness, i primi viaggi .....	57
Upper Darby, Bryn Mawr, Beach Haven: i quartieri dell'infanzia di Robert Venturi.....	57
Il viaggio a New York con il padre.....	59
Frank Furness e la sua influenza in America .....	60
Robert Venturi in difesa di Frank Furness.....	65
La città di Philadelphia .....	67
<b>CAPITOLO 3. La School of Architecture della Princeton University. I primi anni universitari di Robert Venturi (1944-1948)</b> .....	<b>73</b>
3.01 La fondazione delle scuole di architettura in America .....	74
Cenni storici sull'insegnamento dell'architettura in America .....	74
La storia dell'architettura come studio degli esempi del passato .....	77
La storia messa al bando .....	80

3.02 La Princeton University e gli studi universitari di Robert Venturi.....	81
La fondazione della School of Architecture e la nascita del Princeton System.....	81
La scuola di Jean Labatut e Donald Drew Egbert.....	84
Robert Venturi a Princeton .....	88
<b>CAPITOLO 4. The Golden Air of Rome. Il primo viaggio di Venturi in Europa (1948) .....</b>	<b>101</b>
4.01 American Grand Tour .....	102
La tradizione americana del viaggio in Europa .....	102
I viaggiatori americani e la scoperta dell'Italia .....	105
Editoria di viaggio .....	108
Architetti in Italia e la ricerca di nuovi riferimenti.....	110
4.02 Robert Venturi in Europa .....	112
In continuità con la tradizione del viaggio di conoscenza: preparazione e influenze .....	112
Le lettere dall'Europa: dall'idea di pittoresco all'esperienza dei luoghi .....	115
L'educazione alla percezione dei luoghi: storia e contesto nella filosofia di Princeton .....	117
4.03: Lettere dall'Europa.....	119
Lettere da Londra (6-13 luglio) .....	121
Lettere da Parigi (14 luglio – 7 agosto).....	123
Lettere da Roma e Napoli (8-23 agosto) .....	124
Lettere da Firenze e Venezia (23 agosto – 6 settembre).....	130
Verso Liverpool: ultime lettere dall'Europa (6-10 settembre) .....	134
<b>CAPITOLO 5. Context in Architectural Composition. Il report sul viaggio in Europa e la tesi di laurea (1948-1950) .....</b>	<b>137</b>
5.01: <i>Summer Activities: Report and Some Impressions</i> (1948): il report per la Princeton University .....	138
Introduzione (pagina 1).....	138
Italia (pagine 2-5).....	140
Inghilterra (pagina 5).....	145
Francia (pagine 5-8) .....	146
Conclusioni: le lezioni dall'Italia (pagine 8-9) .....	149
5.02: M.F.A.: <i>Context in Architectural Composition</i> (1950): la tesi di laurea .....	151
“Context in Architectural Composition”: la ricerca storico-critica della tesi.....	154
“The Design Problem: A Chapel for the Episcopal Academy”: il progetto di tesi.....	161
<b>CAPITOLO 6. By Means of Rome. Gli anni di Venturi all’American Academy in Rome (1954-1956) .....</b>	<b>166</b>
6.01 L’American Academy in Rome .....	168
Introduzione: le relazioni culturali tra Italia e America.....	168

Fondazione dell'American Academy in Rome: "a school of contact and research" .....	170
Riapertura e rifondazione dell'American Academy in Rome (1947) .....	175
6.02 Aspettando il Rome Prize (1950-1954) .....	179
Le collaborazioni con Stonorov, Saarinen, Kahn e il secondo viaggio in Italia .....	179
Le proposte di ricerca per il Rome Prize in Architecture dell'American Academy in Rome .....	184
L'intervista a Frank Lloyd Wright .....	190
6.03 Robert Venturi all'Accademia Americana a Roma (1954-1956).....	193
Ernesto Nathan Rogers e Richard Krautheimer.....	199
6.04 Lettere e itinerari dall'American Academy in Rome.....	205
1954: ottobre - dicembre.....	205
1955: gennaio – luglio.....	209
1956: gennaio – luglio.....	214
Riflessioni finali .....	223

**CAPITOLO 7. Il ritorno a Philadelphia: i primi progetti e *Complexity and Contradiction in Architecture* (1956-1966) .....233**

7.01 La Philadelphia School .....	234
Louis Kahn e Robert Venturi: gli scambi tra maestro e allievo .....	234
La University of Pennsylvania e la Philadelphia School .....	240
7.02: Complexity and Contradiction in Architecture.....	243
Il corso di "Theories of Architecture" (1961-1965) .....	244
Complexity and Contradiction in Architecture (1966).....	252
Complexity and Contradiction, o "Mannerism and Architecture for Today" .....	260
7.03: L'inizio di una carriera indipendente (1957).....	266
Primi progetti .....	267
La Vanna Venturi House (1959-1964).....	272

**CONCLUSIONI. Al contesto e alla vita.....276**

**ALLEGATI.....281**

A1. Interviste .....	281
A2. Mappe e itinerari di Robert Venturi in Europa.....	301

**BIBLIOGRAFIA .....307**

## RINGRAZIAMENTI / ACKNOWLEDGMENTS

*Fare una tesi significa divertirsi. [...] Se avrete fatto la tesi con gusto, vi verrà voglia di continuare.*<sup>1</sup>

Umberto Eco, 1977

Scrivere è un'attività drammaticamente solitaria. Eppure, per una tesi di dottorato, non si può che riconoscere il contributo di molti, e di molte istituzioni, che hanno in modi diversi ispirato e supportato la curiosità, le domande, le intuizioni, le ambizioni, gli stimoli, gli scambi e i confronti che nutrono un lavoro di ricerca, così come il silenzio e la concentrazione necessari alla scrittura.

Ai miei tutor, veri mentori e maestri, esempio di curiosità intellettuale e rigore disciplinare, per la loro guida attenta e la loro fiducia: al prof. Fabio Mangone, per avermi sapientemente orientato nel mondo della ricerca; al prof. Andrea Maglio, per avermi sempre consigliato e aiutato con dedizione e partecipazione nel mio percorso.

Al Coordinatore del Dottorato di Ricerca in Architettura, prof. Michelangelo Russo, e al Direttore del Dipartimento di Architettura, prof. Mario Losasso, per il vivo entusiasmo con cui hanno salutato ogni fase della mia ricerca; al Collegio di Dottorato e agli altri docenti, in particolare a Gemma Belli, Renato Capozzi, Laura Lieto, Giovanni Menna, Renata Picone, Paola Scala, Sergio Villari, per l'incoraggiamento e soprattutto per le critiche: sono state tutte ascoltate; ai miei colleghi di dottorato, per il continuo sostegno e il commovente affetto: ve ne sono davvero grata.

All'Università degli Studi di Napoli Federico II, per avermi dato la possibilità di rappresentarla con la mia ricerca in Italia e all'estero. Al Coinor, per aver giudicato la mia tesi meritevole di un generoso finanziamento che mi ha permesso di vivere a Philadelphia e di dedicarmi serenamente ai miei studi.

*To the University of Pennsylvania: to prof. David Leatherbarrow, who kindly approved my stay and cheerfully welcomed me as a visiting scholar; more importantly, who has always been both a curious listener of my work, while being the best advisor imaginable; to prof. Joan Ockman, who provided me with invaluable insights and pieces of advice regarding the development of my thesis; to the PhD students and the scholars who made me feel immediately part of their community, and in particular to Rui Castro, John Kerner, Sang Pil Lee, Beni Levi, German Pallares, for their company and their useful comments on my research: I treasure every word; to Ariel Genadt, for his friendship, his challenging questions and his valuable guides of the city of Philadelphia; to Kevin Berry, for sharing his thoughts with me on a variety of topics: thanks to our talks, I was ultimately able to better understand America, and Italy as well.*

*To Scott Sorli, my first North American professor at the University of Waterloo, for his continuous warm encouragement.*  
Agli studiosi che mi hanno dato preziosi consigli in questi anni: Francesco Benelli, Francesco Bruno,

---

<sup>1</sup> Eco, Umberto, *Come si fa una tesi di laurea*, Bompiani, Milano, 1977 (XXIV ed. 2013), pp. 251-252.

Andrea Carbonara, Pippo Ciorra, Denise Costanzo, Renato De Fusco, Antonio Lavarello, Mary Louise Lobsinger, Franco Purini, Ernesto Ramon Rispoli, Carolina Vaccaro, Stanislaus von Moos.

*To the devoted staff who looked after the archives and libraries of the American Academy in Rome and of the University of Pennsylvania, and in particular to William Whitaker, Curator and Collection Manager of the Architectural Archives of the University of Pennsylvania, for his decisive help and crucial suggestions.*

*To Anita Naughton and James Venturi; to Denise Scott Brown and Bob Venturi: for their friendship and for inviting me to spend the most incredible Thanksgiving with their family. It was a warm privilege.*

*To the courageous and inspiring women I have met along the way, a bunch of passionate scholars and architects with whom I was able to share my love for research: Aminah Alkanderi, Mariella Amodio, Giulia Bigazzi, Zoraida Frías Barroso, Joanne Clark, Sascha Hastings, Agatha Hughes, Laura Gosmino, Marta Velasco Martín, Amelia Marriette, Dalal Musaed Alsayer, Valeria Pagnini, Marilena Prisco, Alessandra Rampazzo, Briallen Roberts, Simona Rossi, Costantina Sabato, Federica Soletta.*

A Louise May Alcott, Italo Calvino, Raymond Carver, Ernest Hemingway, Ada Louise Huxtable, Cesare Pavese, Berenice Abbott, Todd Hido, Edward Hopper, Agnes Martin, The National, Wes Anderson, Ludwig Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright, e alle loro versioni dell'America.

Agli amici che hanno condiviso con me molte sfide: Roberto Amato, Paola Di Biase, Domenico Lanzara, Tonia Maratea, Marianna Pedrizzi, Micol Rispoli, Valerio Salvato, Salvatore Sannino, Germano Sessa, Stefano Sessa, Valeria Tortora. Agli amici che mi hanno aiutato nella revisione della tesi: Elio Di Pace, Marzio Di Pace, Claudia Palumbo, Ottavia Starace, Mariarosaria Villani. A Domenica Iemmo, mia cugina, che con la sua sensibilità mi ha rivelato le bellezze di Roma. *To Emad Gattas, whose visit on November 7<sup>th</sup>, 2015 from Toronto enriched the first time I experienced the Venturi House.*

Ad Amor Vacui, il mio collettivo di architettura, che ha pazientemente sopportato la mia assenza.

Alla mia famiglia: a mia madre, Maria Fiore, per avermi insegnato a leggere; a mio padre, Michele Sessa, per avermi insegnato a viaggiare.

A Marzio Di Pace, mio compagno e maestro di architettura, che affronta con me paesaggi e progetti. Grazie per essere stato il primo a dirmi che ce l'avrei fatta.

## PREMESSA

*The work of our firm will be misunderstood and wrongly placed until it is seen in a broader intellectual context than is usual in architectural discussion today. This context spans architectural philosophies on both sides of the Atlantic.*<sup>2</sup>

Denise Scott Brown, 1984

Robert Venturi, nato a Philadelphia nel 1925, è uno degli architetti più influenti della seconda metà del Novecento. Insieme ai suoi colleghi, in particolare Denise Scott Brown e John Rauch, Venturi ha diretto uno degli studi di architettura americani più prolifici e premiati dagli anni Sessanta in poi, fino a raggiungere nel 1991 il Pritzker Prize, il massimo riconoscimento internazionale per l'attività di un architetto. La sua lunga carriera è caratterizzata da importanti progetti realizzati in America e in Europa, ma anche da un'intensa attività teorica e pubblicistica: insieme a Denise Scott Brown, Robert Venturi è autore di cinque libri e di numerosi altri testi, mentre risulta incalcolabile il numero di interviste rilasciate e pubblicate su riviste cartacee e web di tutto il mondo.

Presentato contemporaneamente come l'anti-eroe della Philadelphia School in opposizione all'eroismo degli architetti del Moderno, come un membro del gruppo dei "Grays" contrapposti ai "Whites" dei New York Fives e come il principale precursore e ispiratore della fase postmoderna dell'architettura degli ultimi decenni del Novecento, Robert Venturi è un architetto immancabile in ogni testo di storia dell'architettura contemporanea. La storiografia ufficiale lo racconta a partire dalla metà degli anni Sessanta, quando già quarantenne fa il suo debutto sulla scena culturale internazionale con una piccola opera di architettura spiazzante e "oltraggiosa" come la casa per la madre (1964) e con un sorprendente volume pubblicato dal MoMA, *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966), in cui Venturi, in aperta opposizione all'establishment dell'International Style, invita a una revisione attuale del Moderno sulla base dei principi compositivi dell'architettura storica. Quasi a giustificare l'impropria presa di posizione ideologica dell'architetto di Philadelphia, a questo punto quasi tutti i testi storiografici accennano a una precedente esperienza giovanile di viaggio e di studio di Venturi a Roma, un vero e proprio soggiorno formativo che ha suscitato l'interesse dell'americano per la rielaborazione dei modelli dell'architettura storica. Solo in pochi testi d'oltreoceano si può leggere anche un riferimento alla sua particolare formazione universitaria presso la Princeton University, portata avanti sotto l'egida del primo teorico della fenomenologia architettonica in America Jean Labatut e dello storico dell'architettura e dell'arte Donald Drew Egbert.

Se il riferimento all'architettura del passato è considerato sempre presente nella progettazione di Robert Venturi, sono pochi i testi che cercano di mettere in seria relazione le sue ricerche storiche e teoriche e i

---

<sup>2</sup> Scott Brown, Denise, *A Worm's Eye View of Recent Architectural History*, «Architectural Record», vol. 172, February 1984, pp. 69-81.

suoi progetti, e tra queste vanno citate le opere di autori quali David Brownlee, David De Long, Vincent Scully, Carolina Vaccaro e Stanislaus Von Moos. Ancora più rari sono i testi che affrontano con rigore gli anni di ricerca di Venturi a Roma durante la sua permanenza presso l'American Academy in Rome tra il 1954 e il 1956: sono solo due gli autori che finora hanno affrontato questo tema consultando documenti originali e legando questa vicenda alle condizioni culturali dell'epoca, e cioè Denise Costanzo e Martino Stierli.

Individuato il nodo storico da affrontare e confermata la scarsità di pubblicazioni sia italiane che americane sull'argomento, la domanda di ricerca si è definita nell'intenzione di ricostruire la genesi e l'evoluzione dell'interesse di Robert Venturi per la storia dell'architettura e in particolare per l'analisi delle architetture e delle città italiane. Considerata l'assenza di una bibliografia specifica sul tema, la ricerca si è avvalsa principalmente del lavoro sulle fonti primarie: sulla base della consultazione e interpretazione del materiale d'archivio della Venturi Scott Brown Collection e incrociando questi documenti con una vasta bibliografia di contesto, si ripercorrono le ricerche sull'Italia di Venturi dal 1944, anno della sua iscrizione all'università di Princeton, al 1966, data di pubblicazione di *Complexity and Contradiction in Architecture*. In questo modo, le prime opere architettoniche di Venturi e il suo primo libro vengono considerati come il prodotto culturale diretto dei suoi primi venti anni di ricerca su temi storici italiani, sia architettonici che urbani.

Nonostante la ricerca affronti molti argomenti trasversali al tema principale – come ad esempio una vasta analisi del Grand Tour degli architetti americani in Italia, la storia delle istituzioni culturali che supportano gli studi di Venturi e le figure di rilievo che influenzano la sua crescita –, al fine di rimanere coerente alla domanda d'indagine iniziale, si è deciso di non trattare in maniera estensiva altre influenze e tematiche diverse che iniziano a impegnare Robert Venturi dal 1960 in poi. In particolare, nell'ultimo capitolo sono solo accennati gli scambi di Venturi con gli altri giovani esponenti della Philadelphia School e il suo interesse per le avanguardie artistiche americane degli anni Cinquanta e Sessanta. Inoltre, sebbene il suo contributo sia costantemente riconosciuto e citato, la tesi non analizza i reciproci scambi intellettuali tra Robert Venturi e Denise Scott Brown su ambiti diversi da quelli oggetto di questa ricerca. Infine, la tesi esclude intenzionalmente ogni riferimento al Post-Modern: nonostante il termine compaia provocatoriamente nel titolo, la scelta di escludere tematiche che si sviluppano dopo il 1966 serve a rafforzare i termini cronologici definiti dalla domanda di ricerca. Questi temi, che hanno animato i tre anni di lavoro ma che non sono rientrati a pieno titolo tra le argomentazioni della tesi, rimandano a possibili tracce per futuri percorsi di ricerca.

## INTRODUZIONE

### Obiettivi e posizione critica

*You learn not so much from Rome, as by means of Rome.*<sup>3</sup>

Robert Venturi, 1994

Nell'ottica di uno sguardo più generale sugli scambi e sui rapporti culturali nel campo dell'architettura tra Italia e Stati Uniti d'America, la tesi approfondisce gli anni di formazione e le prime attività di ricerca di Robert Venturi, figura ritenuta cruciale per comprendere l'evoluzione delle relazioni tra i due Paesi a partire dal secondo dopoguerra.

Robert Venturi, nato a Philadelphia nel 1925, Pritzker Prize nel 1991, viene qui indagato come architetto e teorico dell'architettura la cui attività è considerata emblematica per comprendere il modo in cui gli architetti contemporanei si siano confrontati con riferimenti culturali italiani: la tesi segue la biografia di Venturi dal 1944, anno di iscrizione alla Princeton University, al 1966, anno di pubblicazione del suo primo libro *Complexity and Contradiction in Architecture*. In questo arco temporale Venturi si avvicina progressivamente alla cultura architettonica italiana, fino ad eleggerla a suo principale oggetto di ricerca durante gli anni Cinquanta. Le riflessioni sull'architettura storica, approfondite durante i suoi periodi di ricerca in Italia, saranno poi raccolte nella sua importante pubblicazione del 1966, un vero e proprio spartiacque nella pubblicistica di settore dell'epoca. Un approfondimento specifico è per questo dedicato ai viaggi e agli studi italiani, in particolare al suo primo viaggio in Italia nel 1948 e al suo biennio di ricerca presso l'American Academy in Rome (1954-1956). La biografia giovanile di Venturi è legata sia a istituzioni culturali di prestigio che a personaggi di rilievo della sfera intellettuale di entrambi i Paesi. Un approfondimento sugli enti culturali e i "maestri" che Venturi frequenta nel suo periodo di formazione non solo è indispensabile per comprendere più a fondo le scelte personali delle sue ricerche e della sua carriera, ma è utile soprattutto a ricostruire uno spaccato storico in cui gli scambi culturali tra Italia e Stati Uniti subiscono un profondo processo di ridefinizione.

La tesi approfondisce il ruolo della città di Roma e dell'Italia nella formazione di Robert Venturi. Una premessa di questo lavoro sta nella convinzione che il confronto con la cultura italiana abbia non solo orientato la produzione teorica e progettuale di Robert Venturi lungo tutta la sua carriera, ma anche che tale esperienza abbia costituito per lui una lente interpretativa d'eccezione attraverso cui rileggere l'architettura storica europea, così come l'architettura moderna. Sarà l'aver acquisito questi "nuovi

---

<sup>3</sup> Venturi, Robert, *Notes for a Lecture Celebrating the Centennial of the American Academy in Rome Delivered in Chicago* (1994), in *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture. A View from the Drafting Room*, The MIT Press, Cambridge, 1998, p. 53.

occhi” sull’architettura e sulla città a rendere Robert Venturi capace in ultima analisi di interrogare e interpretare il suo momento storico e il suo contesto storico di appartenenza.

Il lavoro di ricerca contestualizza i cenni biografici dell’architetto americano nell’analisi più generale del contesto storico e culturale che fa da cornice all’evoluzione dei suoi interessi sia in Italia che in America. L’equilibrio che la tesi costruisce tra l’analisi biografica (micro-contesto) e la ricostruzione della cornice storico-culturale che fa da sfondo alle vicende narrate (macro-contesto) è finalizzato a supportare il taglio critico intrapreso. L’indagine degli studi e dei progetti che Venturi affronta durante l’età giovanile ha per obiettivo un riesame equilibrato e privo di pregiudizi<sup>4</sup> del contributo dell’architetto di Philadelphia alla cultura architettonica del secondo Novecento.

Chiarire il contesto culturale di appartenenza e l’inusuale percorso di formazione di Robert Venturi serve a porre la sua figura in una prospettiva più ampia: l’obiettivo è quindi una reinterpretazione critica – a cinquant’anni dalla pubblicazione di *Complexity and Contradiction in Architecture* – della figura di Robert Venturi, del ruolo dei riferimenti italiani nei suoi esiti teorici e architettonici, della sua influenza sugli sviluppi successivi della cultura architettonica, dei fraintendimenti e delle semplificazioni della storiografia ufficiale.

### **Struttura della tesi e metodologia**

*I found that I was an expatriate who was seeing his country, America, more effectively by living in Italy.*<sup>5</sup>

Robert Venturi, 2007

La tesi è suddivisa in sette capitoli, a loro volta raggruppati in tre parti: una prima parte di contesto (capitoli 1-2), una seconda parte sugli anni di formazione (capitoli 3-4-5), una terza parte dedicata alla ricerca giovanile di Venturi (capitoli 6-7). Ogni capitolo è introdotto a sua volta da un primo paragrafo di introduzione in cui si fornisce il contesto storico-critico di riferimento per il tema affrontato.

I primi due capitoli affrontano una ricostruzione del contesto che serve da introduzione all’oggetto vero e proprio della tesi affrontato nei successivi capitoli. Il primo capitolo introduce per cenni la storia della cultura architettonica americana dalla fine dell’Ottocento fino agli anni Sessanta. Questa ricostruzione storica procede per tappe serrate e i momenti che si è scelto di presentare sono quelli in cui l’America interroga se stessa e la propria identità, nella continua ricerca di una ridefinizione della propria

---

<sup>4</sup> La dura posizione di Kenneth Frampton nei riguardi dei lavori e delle teorie di Robert Venturi e Denise Scott Brown ha un ruolo determinante per la produzione storiografica successiva. Cfr. la sua risposta a Scott Brown in *The City as an Artifact*, numero speciale di «Casabella» a cura di IAUS Institute for Architecture and Urban Studies, n. 359-360, 1971, ma anche Kenneth Frampton, *Storia dell’architettura moderna*, Zanichelli Editore, Bologna, 1982.

<sup>5</sup> Milovanovic – Bertram, Smilja, *Lessons from Rome. The work of Robert Venturi, Tod Williams, Thomas Phifer and Paul Lewis*, American Academy in Rome, Roma / New York, 2007, p. 5.

autonomia intellettuale dall'Europa. Il secondo capitolo affronta il contesto ad una scala drasticamente più ridotta: si presenta qui l'ambiente familiare di Robert Venturi, indagando sia i rapporti della sua famiglia con le origini italiane sia il contesto fisico e urbano della città di Philadelphia. Il terzo, quarto e quinto capitolo seguono gli studi di Robert Venturi presso la Princeton University, sottolineando il significato del suo viaggio di formazione in Europa nel 1948 e l'effetto che questo ha avuto sui suoi studi e sulla sua tesi di laurea. Il sesto e settimo capitolo ricostruiscono infine l'evolversi della ricerca indipendente di Venturi sull'architettura del Barocco e del Manierismo che, iniziata con la vittoria del Rome Prize e la sua permanenza in Accademia Americana a Roma come Fellow in Architecture tra il 1954 e il 1956, culmina nella pubblicazione di *Complexity and Contradiction in Architecture* dieci anni dopo. Gli allegati presentano ulteriori approfondimenti sul tema attraverso l'analisi critica di una selezione dei progetti realizzati da Venturi nel periodo in questione e l'intervista a testimoni e studiosi.

Metodologicamente, la domanda di ricerca si è articolata attraverso l'individuazione di un nodo storiografico da affrontare per mezzo di una reinterpretazione critica attuale. Lo studio delle fonti bibliografiche (stato dell'arte) è continuamente confrontato con il lavoro di selezione e interpretazione dei documenti d'archivio conservati presso la Venturi Scott Brown Collection degli Architectural Archives della University of Pennsylvania. Le fonti dirette e indirette sono affiancate dalle fonti orali raccolte negli anni di ricerca: i temi della ricerca sono stati discussi durante le interviste e, più in generale, durante i numerosi confronti con studiosi e altre figure rilevanti per la ricerca<sup>6</sup>. L'esperienza diretta delle opere architettoniche di Robert Venturi e di Denise Scott Brown negli Stati Uniti si è dimostrata illuminante e irrinunciabile per la comprensione dell'applicazione progettuale della teoria prodotta da Venturi negli anni investigati dalla tesi.

Laddove la storiografia ufficiale su Venturi parte dai suoi progetti della metà degli anni Sessanta (la Guild House, la Venturi House, il suo primo libro), questa tesi anticipa l'inizio delle riflessioni su Venturi alla metà degli anni Quaranta. In questo lavoro di ricerca il ruolo di *Complexity and Contradiction in Architecture* viene completamente ribaltato: invece che prima opera critica, il libro viene qui considerato come il risultato finale di venti anni di ricerche condotte da Venturi sull'architettura storica.

La tesi si inserisce nella tradizione delle ricerche storiche sulla biografia degli artisti. Gli anni di formazione di Robert Venturi sono indagati rispettando l'ordine cronologico degli eventi biografici. Tuttavia la progressione "verticale" cronologica viene completata in ogni capitolo da approfondimenti "orizzontali" in grado di ricostruire una cornice di contesto agli eventi sviluppati. Questi

---

<sup>6</sup> Fondamentali per lo sviluppo di questa tesi sono stati i confronti con: Denise Costanzo, Katherine Geffcken, Agatha Hughes, David Leatherbarrow, Diane Lewis, Anita Naughton, Joan Ockman, William Whitaker, Carolina Vaccaro, James Venturi, Stanislaus von Moos, e con gli stessi Robert Venturi e Denise Scott Brown. La partecipazione alle celebrazioni per il cinquantenario della pubblicazione di *Complexity and Contradiction in Architecture* a Roma, a New York e a Philadelphia nel novembre 2016 ha aiutato a chiarire la ricezione contemporanea della figura e dell'opera di Venturi sia nel contesto culturale italiano che in quello americano.

approfondimenti tematici, strumentali alla comprensione dalla biografia di Venturi, possono essere consultati anche autonomamente: estrapolati dalla storia che qui si va a dipanare, essi possono essere letti e collegati in un ordine alternativo a quello cronologico.

Gli approfondimenti trasversali riguardano i seguenti temi:

**Le istituzioni:** Gli enti e le istituzioni culturali con cui Venturi entra in contatto e che contribuiscono alla sua formazione: la Episcopal Academy e la Princeton University in America; l'American Academy in Rome in Italia; il gruppo di architetti e intellettuali che gravitano intorno alla University of Pennsylvania tra la seconda metà degli anni Cinquanta e la fine degli anni Sessanta, definito Philadelphia School.

**I maestri e i riferimenti:** Le figure di rilievo che condizionano la ricerca di Venturi e i metodi con cui questa viene intrapresa. La ricerca ne riconosce cinque: Donald Drew Egbert, Jean Labatut e Louis I. Kahn in America; Ernesto Nathan Rogers e Richard Krautheimer in Italia. Le loro produzioni e la loro posizione critica sono tra gli esempi più interessanti del modo in cui la teoria e la pratica di architettura cerca di superare l'ortodossia del Movimento Moderno nel secondo dopoguerra. Si approfondisce inoltre il ruolo che altri due architetti hanno avuto nello sviluppo della sensibilità di Robert Venturi durante gli anni giovanili: sebbene non siano presentati come "mentori", tra gli anni Quaranta e Cinquanta Venturi guarda con interesse alle opere di Frank Furness e Frank Lloyd Wright. La fascinazione per entrambi questi importanti architetti americani resta latente dal punto di vista del linguaggio che Venturi sta sperimentando in quegli anni, e tuttavia la tesi dimostra una intensa attività di riflessione sui principi delle opere di entrambi i maestri americani e un riferimento alle loro architetture più sottile, ma non meno rilevante.

### Fonti di archivio

Durante gli anni di ricerca la bibliografia è stata continuamente affiancata dall'analisi e interpretazione delle **fonti archivistiche** conservate presso l'American Academy in Rome e gli Architectural Archives della University of Pennsylvania. La Venturi Scott Brown Collection, donata da Robert Venturi e Denise Scott Brown nel 2006 alla University of Pennsylvania, ha fornito i documenti principali per l'indagine. Le fonti esaminate sono costituite da report, manoscritti (corrispondenze e altri documenti), fotografie, disegni e tavole di progetto sia universitarie che professionali. Gli **archivi digitali** statunitensi hanno rappresentato un valido contributo per la ricerca che ha in questo modo beneficiato dell'accesso a documenti storici e pubblicazioni rare.

Una tesi di dottorato condotta sui protagonisti dell'architettura contemporanea si avvale di molteplici **altri contributi**, come ad esempio i colloqui con studiosi e testimoni o, come in questo caso, con gli stessi protagonisti delle vicende qui discusse. Moltissime sono le interviste a Robert Venturi e Denise Scott Brown presenti su riviste cartacee o sul web. Su Youtube sono disponibili diverse video interviste: queste ore di girato hanno spesso fornito nuove domande e spunti di riflessione per questo lavoro.

#### **Archivi consultati:**

##### **Architectural Archives of the University of Pennsylvania**

- Frank Miles Day Collection
- Louis Kahn Collection
- Venturi, Scott Brown Collection

##### **American Academy in Rome**

- Library
- Photo Archive

#### **Biblioteche:**

Italia:

- American Academy in Rome, Library
- Università degli Studi di Firenze, Biblioteca di Architettura
- Università degli Studi di Napoli Federico II, Biblioteca di Architettura
- Università degli Studi di Napoli Federico II, Biblioteca M. Canino
- Università degli Studi di Napoli Federico II, Biblioteca di Storia dell'Architettura R. Pane

Stati Uniti:

- Free Library of Philadelphia
- University of Pennsylvania, Fisher Fine Arts Library
- University of Pennsylvania, Fisher Fine Arts – Perkins Library
- University of Pennsylvania, Van Pelt Library

#### **Archivi digitali:**

- Academia
- Hathi Trust Digital Library
- JSTOR

- MoMA The Museum of Modern Art
- Princeton University Digital Library
- VSB Venturi Scott Brown
- Youtube

## ENGLISH ABSTRACT

### “By Means of Rome”: Robert Venturi Before Post-Modernism (1944-66)

*There is no place like Rome.*<sup>7</sup>

Robert Venturi, 1998

Post-Modern architecture is “populist”, a “scenographically simulating” “eclectic parody”<sup>8</sup>. It is difficult to overcome these kinds of comments, especially when they are written by Kenneth Frampton. This harsh critique biased our view of the work of Robert Venturi and Denise Scott Brown, considered as precursors and protagonists of Post-Modernism. Even today Venturi’s architecture suffers from the negative impact of that disapproval.

Surprisingly enough, during his career Venturi tried his best to dissociate his architecture from the work of most of his self-proclaimed followers. He declared on many occasions: “I am not a Post-Modernist”<sup>9</sup>, blaming a misconception about his work, often simplistically dismissed as a historic revival.

Official historiography about Venturi begins with his Mother’s House, completed in 1964, and *Complexity and Contradiction in Architecture*, published in 1966. My PhD thesis argues that in order to gain a wider perspective on Venturi’s work, we should shift our focus from the 1960s to the mid-40s. Therefore, my work investigates projects from his early years, beginning in 1944, the date when Venturi enrolls at the Princeton University. From this specific viewpoint, *Complexity and Contradiction in Architecture* turns into the final outcome of his first 20 years of research on historic architecture and urban context.

His particular awareness of history was defined during his two-year stay at the American Academy in Rome between 1954 and 1956. That would have been an interesting moment to be in Italy: from the Gianicolo Hill, Venturi could not only carry on his research on the architectural principles of the Baroque and Mannerism, but he would have also had the chance to absorb the lively Italian cultural debate of the postwar period, animated by the ideas about historicism, neorealism and museography. Thanks to his friendship with Ernesto Nathan Rogers, Venturi is exposed to history of architecture not only through the physical proximity to the buildings of Rome, but also through the passionate debate about the role of contemporary architecture in the preexistent contexts.

---

<sup>7</sup> Venturi, Robert, *Mal Mots: Aphorism – Sweet and Sour – by an Anti-Hero Architect*, in *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture. A View from the Drafting Room*, The MIT Press, Cambridge, 1998, p. 301.

<sup>8</sup> Frampton, Kenneth, *Populism*, in *Modern Architecture: A Critical History*, Thames & Hudson, London, 2007, pp. 290-294 (IV edition; I edition: Oxford University Press, Oxford, 1980).

<sup>9</sup> Venturi, Robert, *Postmodernism*, in «Architecture Magazine», September 2001.

This is not the first time Venturi is in Rome: in fact, he applied at the American Academy in order to verify the intuitions about the historic city received during his previous Italian tour.

The first time Venturi travels to Europe is during the summer of 1948, when he is a 23-year-old architecture student. In nine weeks he visits England, France and Italy, and he deliberately dedicates half of that time to the discovery of Italy alone. Challenging academic as well as personal expectations, Rome in particular acts as a place for an epiphany of new reflections on topics considered as outmoded at that time, such as decoration in architecture, the dynamism of the Baroque urban spaces, and the spatial character of the Italian piazza.

Upon his return to Princeton, Venturi writes a report that is a “manifesto” of his new fields of inquiry inspired by his experience of the Italian cities. From this moment he would change his study plan in order to better investigate his Italian lessons.

What is striking in this story is the absolute consistency of Venturi’s interests on those topics and the way he addresses them. Referring to his manuscripts from the 40’s and the 50’s, we can understand that it is not really the appearance of the buildings what interests him, but the experience of those architectures, the particular atmosphere of historic places, the perception of “context, color, scale and natural monumentality” of the Italian cities.

Only in reflecting on Venturi’s early years can we have a broader picture of his work and on the way he uses architectural references, a way that it is not (or not only) aesthetic and formal, but that is mainly a way to interpret architectural principles neglected during the Modern period. Through his experience of Rome, Venturi is able to cultivate his profound observation on the context, a skill he would ultimately use to perceive his own culture with new eyes. Because, as Venturi recalls, “you learn not so much *from* Rome, as *by means* of Rome”<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Venturi, Robert, *Notes for a Lecture Celebrating the Centennial of the American Academy in Rome Delivered in Chicago*, in *Iconography and Electronics*, *op. cit.*, p. 53.



Robert Venturi, 1965 ca.

## CAPITOLO 1.

### Macro-contesto storico.

#### La modernità in America: dalla Chicago Fair alle neo-avanguardie degli anni Sessanta

*Il passato ci condiziona, ci sta addosso, ci ricatta. [...] La risposta post-moderna al moderno consiste nel riconoscere che il passato, visto che non può essere distrutto, perché la sua distruzione porta al silenzio, deve essere rivisitato: con ironia, in modo non innocente.<sup>11</sup>*

Umberto Eco, 1984

Il primo capitolo della tesi costruisce una sintetica ma necessaria cornice storica di riferimento in cui orientare il tema principale della ricerca: l'obiettivo è quello di delineare uno sfondo storico che, seppur schematico, possa contestualizzare gli anni di formazione di Robert Venturi all'interno di un quadro ideologico e teorico più ampio. Se lo scopo della ricerca è quello di investigare la biografia meno conosciuta di Venturi al fine di ottenere un punto di vista diverso e più completo sulla sua opera matura, aperto a nuove interpretazioni e quindi meno legato a pregiudizi e categorizzazioni semplicistiche che la storiografia ci ha finora consegnato, il macrocontesto delineato in questo capitolo assume un ruolo di rilievo nella tesi: esso orienta nel tempo e nello spazio la ricerca di Venturi, ancorandola ai discorsi, ai dubbi, e alle nuove linee teoriche e progettuali che caratterizzano la ricerca architettonica di un ben definito periodo storico, e cioè il secondo dopoguerra, in un dato contesto geografico, e cioè gli Stati Uniti.

Per questo motivo si è deciso di spostare l'attenzione da quella prospettiva eurocentrica che caratterizza la storia dell'architettura della prima metà del Ventesimo secolo a una dimensione locale, legata alle domande su identità e indipendenza culturale che in modo sempre più pressante sorgono negli Stati Uniti a partire dalla fine del Diciannovesimo secolo. Cosa significa progettare "architettura americana"? Può l'identità di questo Paese definirsi attraverso l'abbandono di un confronto con l'Europa, o invece l'accettazione (o il deliberato rifiuto) dei modelli europei si prefigura come l'unico modo in cui poter far avanzare la ricerca d'oltreoceano?

Per tappe serrate, il capitolo procede esplorando i momenti storici in cui, tra la fine dell'Ottocento e la seconda guerra mondiale, si è avvertita come più urgente l'esigenza di trovare una risposta americana al di fuori di un sistema europeo precedentemente adottato e percepito oramai come limitante di nuove possibilità. Fino agli anni Quaranta la storia dell'architettura americana procede così per assimilazioni, interpretazioni e repentine ribellioni ai sistemi europei, provenienti principalmente da Parigi ma anche dalle scuole inglesi e tedesche.

---

<sup>11</sup> Eco, Umberto, *Postille*, in *Il nome della rosa*, Bompiani, 1984, pp. 528 ss.

Il conflitto mondiale complica ulteriormente questo quadro: innanzitutto, si abbandona la possibilità di definire chiaramente i confini geografici dell'idea di progetto contemporaneo, e una certa pratica architettonica (che riguarda il linguaggio, ma anche la produzione dei materiali e l'organizzazione del lavoro, sintetizzata forse in maniera troppo criptica nell'espressione International Style) si può rintracciare in contesti molto diversi ed è di fatto esportata dall'Occidente in ogni angolo del mondo. Nello stesso tempo, e in aperta opposizione a questa idea globale di modernismo, si affermano discorsi che spostano l'attenzione su temi regionali e tradizionali che si legano a valori umanisti e simbolici delle comunità, mentre altri intellettuali si dedicheranno alle idee intorno al recupero degli elementi monumentali e storici legati all'identità dei luoghi. Questi discorsi relativi a tematiche locali solo apparentemente rappresentano voci dissonanti e lontane, andando in realtà a comporre un discorso corale che caratterizzerà profondamente il dibattito del periodo.

Il secondo dopoguerra vede quindi l'affermazione della parità culturale tra Stati Uniti e Europa: l'America, che ha già attratto gli architetti europei da almeno due decenni, diventa ora incubatore culturale in cui si producono idee e ricerche in grado di generare riflessioni nel resto del mondo, e non solo in Occidente.

A metà del Novecento i modi in cui veicolare il pensiero architettonico sono ormai infiniti: le idee si spostano seguendo le traiettorie velocissime di architetti e studiosi e così si innestano nelle accademie, viaggiano attraverso pubblicazioni, si confrontano in incontri internazionali, diventano realtà in contesti molto diversi grazie a programmi internazionali, come quelli dell'FBO – Office of Foreign Building Operations, che dagli anni Cinquanta si occupa dell'architettura diplomatica statunitense nei Paesi stranieri. Da questa fitta rete di relazioni fioriscono idee complesse che cercano sostegno e conferme nella collaborazione con altre discipline: nell'aiuto teorico delle filosofie, nei sistemi affidabili della matematica e della statistica, nelle scienze sociali a supporto del progetto urbano, nelle arti visive da sempre originali interpreti dell'attualità.

Se da un lato si racconta l'evoluzione dell'architettura moderna americana, dall'altro si fornisce una cornice storica di riferimento per la contestualizzazione della formazione e dei primi progetti di Robert Venturi all'interno della condizione culturale degli anni Quaranta, Cinquanta e Sessanta. Rivisitando la sua figura all'interno delle ricerche del dopoguerra, il capitolo intende fin da subito allontanare l'idea dell'architetto di Philadelphia come quella di un architetto originale e uno studioso solitario, maldestramente attratto da temi bizzarri e avulsi dalla sua contemporaneità, per lasciare il lettore libero di considerare Venturi come un raffinato interprete della cultura del suo tempo.

## 1.01

### **Introduzione. Il rifiuto di Parigi e l'inizio di una ricerca moderna in America**

Se, quasi per gioco, si dovesse scegliere il momento esatto d'inizio dell'architettura moderna in America, questo corrisponderebbe a un rifiuto: il rifiuto di Parigi. Nello stesso anno, il 1894, due dei personaggi più influenti della storia architettonica statunitense rinunceranno all'allora capitale mondiale della cultura per inaugurare una linea di ricerca indipendentemente americana, libera dall'accademismo dell'École des Beaux-Arts e consapevolmente aperta ad accogliere una varietà di altri riferimenti.

I due protagonisti non potrebbero essere più diversi. Uno è Charles Follen McKim (1847-1909), un architetto di successo della East Coast ispirato dall'architettura rinascimentale italiana, studente a Parigi nel 1868 e fondatore dello studio McKim, Mead & White nel 1879. L'altro è Frank Lloyd Wright (1867-1959), uno spavaldo giovane del Midwest, già apprendista di Sullivan per cinque anni e promessa dell'architettura della città di Chicago.

L'anno è il 1894, a pochi mesi dalla chiusura della World's Columbian Exposition a Chicago il 30 ottobre del 1893. Dopo l'evento espositivo internazionale una parte del mondo intellettuale americano è scosso dalla enorme distanza percepita tra i trionfanti risultati dell'industria ingegneristica americana, con avanzamenti tecnologici superiori a qualsiasi altro paese in esposizione, e la drammatica arretratezza di un linguaggio architettonico classicheggiante, legato a stilemi di importazione europea, incapace ormai di rappresentare lo spirito di una nazione votata al progresso e all'autonomia in ogni campo, compreso quello culturale. Solo poche prove parlano di una nuova ricerca stilistica finalizzata al superamento del neoclassicismo, e tra queste la più importante è di certo il Transportation Building di Danmark Adler (1844-1900) e Louis Sullivan (1856-1924), già impegnati fin dalla metà degli anni ottanta dell'Ottocento nella "evoluzione di un linguaggio architettonico appropriato alla struttura in altezza"<sup>12</sup> della nuova tipologia edilizia tutta americana del grattacielo.

Se per una parte del mondo culturale l'Esposizione avrà un risultato deludente dal punto di vista della ricerca linguistica, dall'altro lato la fiera di Chicago inaugura una entusiastica stagione dell'architettura americana ancora più influenzata dai codici dell'École parigina<sup>13</sup>. Gli effetti sull'architettura e sull'urbanistica americana di fine Ottocento sono considerevoli: si inaugura in particolare il City Beautiful movement, che vede Daniel Burnham (1846-1912), uno dei più importanti architetti e

---

<sup>12</sup> Frampton, Kenneth, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli Editore, Bologna, 1993 (prima edizione originale: *Modern Architecture: a critical History*, 1980), p. 54.

<sup>13</sup> In effetti, molti degli architetti maggiori coinvolti nella progettazione dell'esposizione hanno completato la propria formazione direttamente all'Accademia di Belle Arti di Parigi, tra questi: R. M. Hunt, il primo americano ad essere ammesso all'accademia parigina nel 1846; C. F. McKim e R. S. Peabody, entrambi ammessi nel 1868. Lo stesso L. Sullivan trascorre un anno all'École nel 1874 (anche se poi la definirà nella sua autobiografia "il peggior porcile in cui abbia messo piede"). Per una indagine accurata sugli americani a Parigi, si veda il volume: Carlhian, Jean Paul; Ellis, Margot M., *Americans in Paris 1846-1946*, Rizzoli, New York, 2014.

urbanisti dell'epoca e direttore dei lavori della Chicago Columbian Exposition, impegnato in prima fila per la sua diffusione:

*Chicago's 1893 World's Fair was a historic success. At a time when even the most prosperous American cities were dirty, squalid, and dangerous, the fair seemed to offer the promise of another kind of urban world entirely. Known as the White City, it launched the City Beautiful movement, giving the country a seemingly insatiable appetite for monumental courthouses, museums, libraries, and train stations that made every city look as if its roots went back to ancient Rome. Burnham decided to make the fair a template for the future of Chicago, and trumpeted the virtues of the City Beautiful to anyone who would listen.<sup>14</sup>*

Nonostante il successo storico della Columbian Exposition, sempre più forte è l'opposizione di una parte degli architetti alle idee progettuali espresse dalla White City: "Here was to be the test of American culture, and here it failed"<sup>15</sup> scrive Sullivan nella sua autobiografia, deluso e preoccupato dal "contagio" e dalla diffusione acritica di idee europee sul territorio americano<sup>16</sup>. Sulla stessa linea di pensiero si situa Bruno Zevi, che definisce la fiera di Chicago "un clamoroso tradimento", accusando Burnham di "aver immolato la Scuola di Chicago sull'altare neoclassico dell'esposizione colombiana"<sup>17</sup>. Kenneth Frampton, descrivendo la solitudine delle idee utopistiche di Sullivan, che si considerava "profeta culturale" e "solitario creatore della cultura del Nuovo Mondo"<sup>18</sup>, aggiunge:

*Le masse preferirono le distrazioni gratificanti di un Barocco di importazione, la White City, gli emblemi imperialisti della costa occidentale, che vennero presentati loro in modo così seducente nell'Esposizione Colombiana del 1893.<sup>19</sup>*

In questo clima disorientante di crisi e di pressanti interrogativi sul destino dell'architettura americana, sia McKim che Wright si trovano a dover fare delle importanti scelte personali e culturali, che avranno una profonda conseguenza sull'evoluzione e lo spirito dell'architettura americana.

Ispirato dal clima di collaborazione tra i diversi artisti e architetti americani durante i lavori della World's Columbian Exhibition, e memore delle preziosa utilità di una formazione a diretto contatto

---

<sup>14</sup> Goldberger, Paul, *Toddlin' Town. Daniel Burnham's Great Chicago Plan Turns One Hundred*, «The New Yorker», March 9, 2009, [edizione on line: <http://www.newyorker.com/magazine/2009/03/09/toddlin-town>].

<sup>15</sup> Sullivan, Louis H., *The Autobiography of an Idea*, Press of the American Institute of Architects, New York, 1926, p. 318.

<sup>16</sup> Nella sua autobiografia, Louis Sullivan afferma che la World's Columbian Exposition di Chicago fa regredire l'architettura americana di almeno quarant'anni: "A vast multitude, exposed, unprepared, they had not time or occasion to become immune to forms of sophistication not their own. [...] An imposition of spurious upon their eyesight, a naked exhibitionism of charlatantry in the higher feudal and domineering culture [...] overwhelmed the land with a pall of desolation [...] The white cloud is the feudal idea. [...] From the height of its Columbian Ecstasy, Chicago drooped [...] the nausea of over stimulation, [...] the virus of a culture snobbish and alien to the land". Sullivan, *The Autobiography of an Idea*, op.cit., pp. 321-325.

<sup>17</sup> Zevi, Bruno, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino, 1975 (prima edizione: 1950), p. 292.

<sup>18</sup> Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, op. cit., p. 54-55.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 55.

con i grandi esempi dell'architettura del passato, Charles McKim decide di fondare oltreoceano un'accademia americana dedicata allo studio dell'arte antica. L'accademia avrebbe rappresentato:

*[McKim's] highest aspirations for the future of American architectural education – the essence of the experience he had first gained in Paris at the École.*<sup>20</sup>

Tramite borse di studio, la nuova istituzione avrebbe favorito una formazione di eccellenza nel vecchio continente per i migliori architetti e artisti americani. Soprattutto, la scuola avrebbe reso finalmente possibile lo studio dell'arte del passato scavalcando l'intermediazione critica dell'École parigina, fino ad allora il luogo privilegiato dagli statunitensi per poter risiedere e studiare in Europa. Per questo motivo, quando deve decidere dove fondare fisicamente l'accademia, McKim non ha alcuna esitazione: non è Parigi, ma è Roma la città eletta per la permanenza dei migliori artisti d'America. Come egli stesso afferma, sarà la città di Roma ad ispirare le nuove generazioni di artisti americani perché:

*With the architectural and sculptural monuments and mural paintings, its galleries filled with the chef d'oeuvres of every epoch, no other city offers such a field for study or an atmosphere so replete with precedents.*<sup>21</sup>

Preferire Roma a Parigi è una scelta dall'immenso valore simbolico: McKim pone per la prima volta gli intellettuali americani sullo stesso piano dell'élite parigina nel campo dello studio e dell'interpretazione del passato. La sua scelta dichiara al mondo da una parte il raggiungimento di una maturità culturale da parte degli statunitensi, dall'altra dimostra una vera e propria rivalità tra il nuovo Rome Prize dell'American Academy e il più antico e prestigioso Prix de Rome dell'Académie de France. In pochi mesi, nel 1894, viene così organizzata e fondata l'American Academy in Rome che ancora oggi, dalla sua sede sul Gianicolo progettata da McKim, assolve alla sua funzione iniziale di accrescere la formazione e favorire la libertà di espressione di artisti e studiosi in diversi campi culturali, dall'architettura alle arti visive, dall'archeologia alla musica, dalla letteratura classica alla narrativa contemporanea<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> Carlhian; Ellis, *Americans in Paris*, op.cit., p. 190.

<sup>21</sup> Questo commento del fondatore è riportato sul sito ufficiale dell'American Academy in Rome [www.aarome.org/about/place/academy](http://www.aarome.org/about/place/academy)

<sup>22</sup> Per la letteratura sulla storia dell'American Academy in Rome e le sue influenze sull'architettura americana, si rimanda alla voce specifica in bibliografia finale. Si vedano in particolare la tesi di dottorato di Denise Costanzo (Costanzo, Denise Rae, *The Lessons of Rome: Architects at the American Academy, 1947-1966*, The Pennsylvania State University Press, University Park, 2009), la collezione di interviste di Milovanovic-Bertram (Milovanovic-Bertram, Smilja, *Lessons from Rome. The work of Robert Venturi, Tod Williams, Thomas Phifer, and Paul Lewis*, American Academy, Roma, 2007) e il volume dei Valentine (Valentine, Alan; Valentine, Lucia, *The American Academy in Rome. 1894 – 1969*, University Press of Virginia, Charlottesville, 1973). Nella presente tesi, il tema è trattato nel capitolo dedicato alla residenza di Robert Venturi presso l'American Academy in Rome nel biennio 1954-1956 (capitolo VI)

Ancora più sorprendente della scelta di McKim di inaugurare un'accademia a Roma piuttosto che a Parigi, è l'irriverente rifiuto del giovane Frank Lloyd Wright a una offerta generosa e apparentemente irrinunciabile da parte di Daniel Burnham:

*Burnham had been impressed by Wright's talent but felt that he could use some seasoning. He offered to pay Wright's tuition at the École des Beaux-Arts, in Paris, to support his family, and to give him a job when he returned. Wright turned him down. It was one of the few times that Burnham, who was probably the most successful power broker the American architectural profession has ever produced, didn't get his way, and he told Wright that he was making a mistake: the Beaux-Arts style, of which Burnham was a leading exponent, was taking over the country, and Wright was deluded if he thought that his modern approach, with its open spaces and horizontal lines, would ever amount to much.<sup>23</sup>*

In quel periodo, Wright ha appena fondato il suo studio personale a Chicago ed è in procinto di dedicarsi totalmente a una linea di ricerca nuova, che fonda le sue basi non nelle lezioni Beaux-Arts, ma nella interpretazione consapevole di riferimenti diversi. Scrive Kenneth Frampton:

*Come i suoi maestri, Sullivan e Richardson, [Wright] oscillava tra l'autorità dell'ordine classico e la vitalità della forma asimmetrica.<sup>24</sup>*

Dal suo apprendistato presso Adler e Sullivan ha ereditato la ricerca di una architettura democratica e più intimamente legata alla tradizione locale, con una fascinazione per le leggende e la mitologia della prateria americana, ma anche con un'attenzione ad apparati decorativi legati a civiltà più esotiche, come i motivi islamici, le geometrie precolombiane, la cultura giapponese. Non a caso, due sono i libri che influenzano maggiormente Wright in quel periodo, il *Dictionnaire Raisoné de l'Architecture Française du XIe au XVIe siècle* (1868) di Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, definito “the only really sensible architecture book in the world”<sup>25</sup>, e *Grammar of Ornament* (1856) di Owen Jones, di cui riproduce con passione e avidità i motivi decorativi lì riportati. Così lo racconta Wright nella sua autobiografia:

*I got a packet of onion skin, a delicate, strong, smooth tracing paper and traced the multifold designs. I traced evenings and Sunday mornings until the packet of one hundred sheets was gone.<sup>26</sup>*

È per questo motivo che il generoso invito di Burnham a studiare all'École des Beaux-Arts per quattro anni, trascorrere altri due anni a Roma e tornare infine a Chicago per lavorare con lui nel suo studio, non poteva che essere percepito da Wright come una grave battuta d'arresto per la sua linea di ricerca

---

<sup>23</sup>Goldberger, *Toddlin' Town*, *op.cit.*

<sup>24</sup>Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, *op.cit.*, p. 56.

<sup>25</sup>Wright, Frank L., *Frank Lloyd Wright: An Autobiography*, Pomegranate Communications, Petaluma, 2005 (prima edizione: 1943), p. 75.

<sup>26</sup>*Ibidem.*

sperimentale, nonché un vero proprio tradimento degli ideali trasmessi dal maestro Sullivan. Wright descrive la scena della proposta di Burnham in dettaglio nella sua biografia:

*Ecco seduto di fronte a me lo zio Dan, distintissimo, gioviale, estremamente convincente [...].  
“L’Esposizione, Frank, eserciterà un’enorme influenza nel nostro Paese. [...] Vedo già tutta  
l’America costruita con i criteri dell’Esposizione, in nobile e dignitoso stile classico. [...] Senza una  
profonda cultura classica come puoi sperare di ... riuscire?”<sup>27</sup>*

Anche se consapevole del successo commerciale dell’architettura promossa da Burnham, il giovane Wright sente di non poter partire:

*“No, caro Burnham, [...] non posso fuggire da ciò che so mi appartiene, voglio dire da ciò che  
secondo me è ‘nostro’ nel nostro Paese, per ciò che non appartiene a me, cioè, non appartiene a ‘noi’,  
solo perché significa il successo. [...] In quanto mi proponete non vedo nessuna prospettiva di  
libertà”. [...] Di colpo l’intera faccenda si chiarì in me come una questione di fedeltà a quella che  
allora chiamavamo ‘America’, e che ora io chiamo Usonia”<sup>28</sup>*

Dopo il simbolico rifiuto di Parigi, l’architettura americana moderna continuerà ad avanzare per entusiastiche adozioni e burrascosi ripudi ad un ritmo sempre più serrato nel corso del Novecento. Dal 1894 in poi, la ricerca architettonica statunitense è una questione di scelta, interpretazione, assimilazione e conseguente evoluzione di una miriade di riferimenti diversi, in un delicato equilibrio di mediazione tra elementi di importazione e identità locali.

Con il “no” a Parigi, nel 1894 gli Stati Uniti si presentano al mondo come un paese giovane ma criticamente maturo, pronto ad affermarsi anche a livello culturale. Anche se dall’influenza dell’accademia parigina gli architetti americani non si libereranno mai del tutto, il 1894 segna il primo moto di ribellione ai maestri europei, il primo dei tanti momenti di opposizione intellettuale che costelleranno il Novecento e che indicano di volta in volta un importante avanzamento culturale per l’identità americana. È in questa ottica complessa che va letto tutto il primo Novecento americano fino agli anni Sessanta, ed è in questo contesto spesso conflittuale che andrà interpretata la ricerca giovanile di Robert Venturi. I suoi primi anni di ricerca rappresentano bene una stagione mutevole e conflittuale della cultura americana che Venturi, seppur sempre lontano dal *mainstream*, aiuta in qualche modo a decodificare: dalla sua fascinazione per Wright durante gli anni Quaranta alla scelta di studiare per due anni all’American Academy di Roma a metà degli anni Cinquanta fino alla pubblicazione nel 1966 di

---

<sup>27</sup> Wright, Frank, L., *Una autobiografia*, Jaca Book, Milano, 1997 (prima edizione originale: *Frank Lloyd Wright: An Autobiography*, 1943), pp. 115-116.

<sup>28</sup> *Ivi*, pp. 116-117.

*Complexity and Contradiction in Architecture*, il suo “manifesto gentile”<sup>29</sup> che segna una decisa rottura con l’ortodossia dell’International Style in favore di una revisione attuale dell’architettura moderna, in cui “si accettano le contraddizioni e la complessità dell’esperienza urbana a tutti i livelli”<sup>30</sup>.

## 1.02

### **L’architettura americana e il contraddittorio confronto con l’Europa: dall’inizio del Novecento all’alba del secondo conflitto mondiale**

I primi tre decenni del Novecento sono in America anni di profondo conflitto nel campo della ricerca architettonica, con la compresenza di temi e linguaggi diversi e spesso contraddittori. In un pluralismo derivante da spinte classiciste, apertura a temi moderni e una sempre maggiore attenzione alle tipologie locali, Marcus Whiffen<sup>31</sup> riconosce la convivenza di dodici stili tra il 1890 e il 1915 (Beaux-Arts Classicism, Second Renaissance, Georgian, Neo-Classical, Late Gothic, Jacobethan Revival, Commerical Style, Sullivanesque, Prairie, Western Stick, Mission Style, Bungalow) e di quattro tra il 1915 e il 1945 (Spanish Colonial Revival, Pueblo Style, Modernistic, International Style).

In particolare, procede la ricerca inaugurata da Louis Sullivan (1856-1924) e portata avanti da pochi pionieri nei territori del Mid-West e della California, mentre nei centri maggiori e nelle campagne benestanti della East Coast si diffonde incontrastato il neoclassicismo di matrice europea. La ricerca di Sullivan è caratterizzata da una semplificazione della composizione architettonica, dall’uso consapevole di materiali moderni e di nuove tecnologie, da un principio di attenzione al contesto non solo dal punto di vista decorativo, ma anche dal punto di vista culturale e ambientale. Tra i suoi allievi spicca l’attività di Frank Lloyd Wright (1867-1959): per Zevi, Wright riconosce e nobilita uno degli aspetti fondativi dell’identità dell’architettura americana:

*Il ruolo dell’edilizia anonima, vernacolare in senso lato, che rappresenta, dall’epoca dei primi colonizzatori ad oggi, un possente serbatoio culturale, appena scalfito dalle sovrastrutture stilistiche: “architettura senza architetti” pragmatica ed anarchica, recalcitrante al conformismo e ai plagi di quella antica; un “volgare” immune dai consumi dei linguaggi codificati. L’arte genuinamente*

---

<sup>29</sup> *Nonstraightforward Architecture: A Gentle Manifesto* è il titolo del primo capitolo di *Complexity and Contradiction in Architecture*. Venturi, Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, New York, 1966, p. 22. Trad. It: *Complessità e contraddizioni nell’architettura*, Edizioni Dedalo, Bari, 1980.

<sup>30</sup> Scully, Vincent, *Introduzione*, in Venturi, *Complessità e contraddizioni nell’architettura*, op. cit., p. 6.

<sup>31</sup> Whiffen, Marcus, *American Architecture since 1780 – A Guide to the Styles*, MIT Press, Cambridge Mass., 1969. Per una analisi dettagliata degli stili adottati per le residenze americane, si veda anche Waker, Lester, *American Homes. The Landmark Illustrated Encyclopedia of Domestic Architecture*, Black Dog & Leventhal Publishers, New York, 2014 (prima edizione: 1981).

americana, tesa ad azzerare ogni convenzione, è alimentata dal “volgare”; con Wright questo “volgare” assume dignità di lingua.<sup>32</sup>

Memore delle lezioni del suo *Lieber Meister*<sup>33</sup> Sullivan, Wright rifiuta una progettazione basata su stilemi compositivi e decorativi della tradizione storicista dell'École des Beaux-Arts e rivolge la sua attenzione al paesaggio naturale americano, all'architettura e agli apparati decorativi locali, ma anche a quelli provenienti da tradizioni lontane. In particolare, dopo essere rimasto affascinato dal padiglione giapponese in mostra alla World's Columbian Exposition di Chicago del 1893, Wright inizia a collezionare stampe artistiche del Giappone, paese che visiterà la prima volta nel 1905 e dove poi vivrà per sei anni tra il 1916 e il 1922. Le geometrie chiare, il linearismo lirico, il valore spirituale e il “continuum paesaggistico”<sup>34</sup> dell'architettura nipponica influenzeranno da quel momento le sue composizioni architettoniche, ma anche i suoi progetti di arredo e le sue decorazioni geometriche.

Altra esperienza che influenzerà Wright, e che soprattutto ne segnerà il successo internazionale, sarà il viaggio che compie in Europa tra il 1909 e il 1910. Motivato dall'invito a pubblicare il suo portfolio<sup>35</sup> presso l'editore tedesco Ernst Wasmuth e impegnato nell'organizzazione della sua mostra personale a Berlino, per quasi un anno Wright viaggia in Europa, risiedendo prima a Firenze e poi a Fiesole<sup>36</sup>. Le sue escursioni in Italia hanno ben poco del classico itinerario della tradizione del Grand Tour: a siti archeologici e monumenti rinascimentali, Wright preferisce la visita delle *hill towns* medievali del centro Italia, una scelta controcorrente che influenzerà molti viaggiatori americani dopo di lui, tra cui Louis Kahn (in Italia la prima volta tra il 1928 e il 1929) e Robert Venturi (che compie il suo primo viaggio europeo nell'estate del 1948).

Poco la storiografia si è soffermata sulle lezioni che Wright apprende dal suo “volontario esilio”<sup>37</sup> in Europa, mentre molti documenti attestano il sorprendente fascino che l'americano esercita sugli europei e in particolare sulle avanguardie d'Olanda, Germania, Cecoslovacchia e Francia. Volendo descrivere il fascino del maestro americano sugli europei, e in un tentativo di chiarire gli scambi tra

---

<sup>32</sup> Zevi, Bruno, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino, 1975 (prima edizione: 1950), p. 282.

<sup>33</sup> “Amato maestro”. È così che Wright definisce Louis Sullivan nella sua autobiografia: Wright, Frank L., *Frank Lloyd Wright: An Autobiography*, Pomegranate Communications, Petaluma, 2005 (prima edizione: 1932).

<sup>34</sup> Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, *op. cit.*, p. 301.

<sup>35</sup> Wright, Frank Lloyd, *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright*, Wasmuth, Berlin, 1911. Cfr. La più recente ristampa del Wasmuth Portfolio: Wright, Frank Lloyd, *Drawings and Plans of Frank Lloyd Wright: The Early Period (1893-1909)*, Dover Publications, New York, 2009.

<sup>36</sup> “Nell'antica Fiesole, alta sopra la più romantica delle città, Firenze, in una villa color crema di via Verdi, il ribelle. Quanti spiriti in cerca di sollievo da reali o immaginarie affezioni domestiche non hanno trovato rifugio sui versanti fiesolani!”. Wright, Frank, L., *Una autobiografia*, Jaca Book, Milano, 1997 (prima edizione originale: *Frank Lloyd Wright: An Autobiography*, 1943), pp. 149. Wright spende molte parole per descrivere il paesaggio toscano. In altri passi della sua autobiografia usa immagini naturali italiane anche per creare metafore e similitudini poetiche, contribuendo a rafforzare il mito del paesaggio italiano nell'immaginario collettivo americano. Ad esempio, a p. 23 della versione inglese, si legge: “Like a cypress hill in Italy, she is never wrongly placed”.

<sup>37</sup> “Mi avviai verso l'ignoto per mettere alla prova la mia fede nella Libertà. [...] Tutta la mia ribellione trovò la strada dell'esilio. Un esilio volontario”. *Ivi*, pp. 148-149.

Europa e America, Ernesto Nathan Rogers paragona la forza evocatrice e rivoluzionaria della lezione di Wright in Europa a quella di Palladio nei paesi anglosassoni:

*Palladio is an example of the centrifugal power of European genius, but I should like to mention the assimilation of Frank Lloyd Wright in Europe to illustrate the European centripetal capacity for assimilation. [...] Wright's theory and realizations of continuous space, which have not only aesthetic but also symbolic and social significance, underwent a long elaboration of acclimatization here, and it is no paradox to state that the conception which was originally organic was profoundly transformed into a rationalist key by European culture.*<sup>38</sup>

La mostra di Wright e la pubblicazione che raccoglie i suoi primi progetti dal titolo *Ausgeführte Bauten und Entwürfe*<sup>39</sup> mostrano agli europei che un nuovo linguaggio è possibile. Hendrik Petrus Berlage definisce Wright “un maestro senza eguali in Europa”, inaugurando una stagione di forte interesse per il maestro americano da parte della scuola olandese. Ludwig Mies van der Rohe, probabilmente, ci offre la lettura più umana e appassionata del significato della mostra del 1910 a Berlino. Mies racconta:

*Il grande rinnovamento artistico europeo promosso da William Morris si era corrotto al principio del secolo in un eccesso di raffinatezze ornamentali, denotando precisi sintomi di esaurimento. Il tentativo di rigenerare l'architettura con espedienti formali parve definitivamente condannato. Mancava un linguaggio valido [...]. Noi giovani architetti versavamo in un penoso conflitto interiore. Le nostre anime richiedevano valori assoluti. [...] In quell'ora così critica, si aprì a Berlino l'esposizione delle opere di Frank Lloyd Wright. [...] Il nostro incontro con lui era destinato ad assumere un significato fondamentale nello sviluppo europeo. L'attività dell'eminente maestro rivelava un mondo architettonico di forza insospettata, chiarezza di linguaggio e sconcertante ricchezza di forme.*<sup>40</sup>

Sulla stessa linea di pensiero di Mies van der Rohe, Ludwig Hilberseimer così commenta la mostra berlinese:

---

<sup>38</sup> Rogers, Ernesto Nathan, *The Phenomenology of European Architecture*, in Graubard, Stephen R. (a cura di), *A New Europe?*, Houghton Mifflin, Boston, 1964, pp. 366-367.

<sup>39</sup> Wright, Frank L., *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright*, Wasmuth, Berlino, 1911. Famoso come *Wasmuth Portfolio*, il volume è stato ristampato in America con il titolo: *Drawings and Plans of Frank Lloyd Wright: The Early Period (1893–1909)*, Dover Publications, Mineola, 1985. Scully ha definito la raccolta di Wright “uno dei tre trattati di architettura che ha esercitato maggiore influsso sul XX secolo. Gli altri due sono *Vers une architecture*, del 1923, di Le Corbusier e *Complexity and Contradiction* del 1966 di Robert Venturi”. Scully, Vincent, *Introduzione*, in *Frank Lloyd Wright: gli anni della formazione: studi e realizzazioni*, Jaca Book, Milano, 1986.

<sup>40</sup> La citazione del 1940 è riportata in Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, op. cit., pp. 335-336.

*Era una piccola mostra, ma il suo effetto fu immenso: come se qualcuno avesse inondato di luce una stanza buia. Le costruzioni di Wright attestavano che non c'era alcuna ragione di tornare al classicismo, perché si aprivano infinite altre possibilità; bastava avere l'immaginazione per trovarle.<sup>41</sup>*

Probabilmente, tra i motivi di un così forte ascendente di Wright sui giovani del vecchio continente c'è anche la sua distanza da ogni accademismo classicista. Scrive J. J. P. Oud:

*Mentre è caratteristico della nostra epoca che persino i lavori degli architetti più abili lascino intravedere le componenti e i modi della loro formazione, in Wright non sono mai percepibili velleità intellettuali. Molti vengono ammirati per il virtuosismo con cui padroneggiano la materia, ma io onoro Wright perché i suoi procedimenti creativi rimangono per me un completo mistero.<sup>42</sup>*

La convinzione di trovare in Wright un'alternativa al classicismo induce molti europei a raggiungere Wright nella sua casa-laboratorio di Taliesin già a partire dalla fine degli anni Dieci. È forse la prima volta in cui si riporta un esodo culturale controcorrente, dall'Europa verso gli Stati Uniti. Tra i giovani che risiedono a Taliesin si ricordano Rudolf Michael Schindler (1887-1953) tra il 1917 e il 1921 e Richard Neutra (1892-1970) nel 1924. Assieme ad altri europei che pure si trasferiscono in America ma che non prendono parte al cenacolo wrightiano – in particolare, William Lescaze (1896-1969) nel 1920 e Eliel Saarinen (1873-1950) nel 1924 –, sono questi i progettisti europei che contribuiscono da protagonisti alla svolta dell'architettura americana che germoglia negli anni Venti, svolta che poi si esprime in modo consapevole e condiviso nel decennio successivo. Una ulteriore emigrazione di architetti europei verso gli Stati Uniti si registrerà nel decennio successivo come conseguenza sia delle crisi politiche europee che dei programmi edilizi promossi dal New Deal di Franklin Delano Roosevelt.

Intanto, l'architettura ufficiale risente ancora degli effetti dell'esposizione del 1893, e alle architetture organiche e regionaliste statunitensi o alle prime prove degli europei in America, si oppone una incrollabile influenza dell'École des Beaux-Arts parigina. La fiera di Chicago è responsabile di aver persuaso il gusto di un'epoca ad un nuovo revival di importazione, di aver inaugurato il City Beautiful movement in urbanistica e di aver favorito una nuova ondata di composizioni neoclassiche che seguono l'estetismo accademico della scuola francese. Ancora fino agli anni Trenta, il “complesso paterno” verso la cultura del vecchio continente dettato dal “bisogno spasmodico di costruirsi un precedente, una tradizione, scegliendo uno stile nell'enciclopedia europea”<sup>43</sup> guida le architetture degli americani. Non solo: l'egemonia dell'École des Beaux-Arts si radicalizza in America con l'organizzazione di corsi di studio superiori ispirati direttamente agli atelier e alle produzioni

---

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 347.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 337.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 366.

accademiche di Parigi, e cioè basati su “l’imitazione servile dei precedenti”<sup>44</sup>. Nel sistema dell’École des Beaux-Arts, la storia dell’architettura è messa al completo servizio della progettazione. Come osserva Denise R. Costanzo:

*Most Beaux-Arts educational programs required architects to gain an intimate visual familiarity with a set of historical exemplars by copying them graphically, acquiring thereby the aesthetic vocabulary used for new designs. This historical methodology was already being widely questioned in the U.S. by 1930s, and would continue to be a subject of critique and debate throughout the 1940s and beyond.*<sup>45</sup>

Il sistema dell’École diventa da quel momento il sistema di riferimento per ogni scuola di architettura del Paese, favorendo la carriera accademica di architetti americani che hanno completato i propri studi a Parigi e spesso invitando direttamente professori francesi a stabilirsi negli Stati Uniti. Tra i più prestigiosi si ricorda Paul Cret (1876-1945), maestro di Louis Kahn, importante architetto di Philadelphia con incarichi in tutto il Paese e dal 1903 influente professore della University of Pennsylvania che, anche grazie ai suoi insegnamenti, diventa uno dei centri universitari principali per una formazione classicista negli Stati Uniti.

Lo stile classicista di derivazione Beaux-Arts resta il linguaggio dominante almeno fino alla seconda metà degli anni Venti. Il neoclassicismo più esplicito viene infatti gradualmente abbandonato solo con l’Art Déco (definito anche Moderne, Modernistic o Jazz Modern), stile che acquista negli Stati Uniti caratteristiche squisitamente americane e che diventerà l’emblema dei “ruggenti anni Venti”. Questo nuovo linguaggio, emerso durante l’Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriel Modernes di Parigi del 1925, rappresenta in Europa una transizione tra lo stile dell’Art Nouveau e l’estetica del moderno. In America, invece, l’Art Déco si impone come un modo autoctono per superare la “purezza scolastica”<sup>46</sup> del neoclassicismo accademico. Questa fase progettuale americana che precede la grande depressione del 1929,

*sfidò apertamente il puritanesimo del Movimento Moderno europeo grazie alla sua ossessione per l’ornamento, la composizione assiale, la vistosa policromia e una sorta di teatralità consumistica.*<sup>47</sup>

Per questo motivo l’espressionismo premoderno del Déco diventa in America lo stile del progresso, della prosperità, della vivacità: alle sue forme stilizzate, alle geometrie ardite, al suo uso espressivo ora di

---

<sup>44</sup> Curtis, *L’architettura moderna del Novecento*, op. cit., p. 77.

<sup>45</sup> Costanzo, Denise R., *The Lessons of Rome: Architects at the American Academy, 1947-1966*, The Pennsylvania State University, State College, 2009, p. 100.

<sup>46</sup> Zevi, *Storia dell’architettura moderna*, op. cit., p. 285.

<sup>47</sup> Curtis, *L’architettura moderna del Novecento*, op. cit., p. 223.

nuove tecnologie ora di materiali lussuosi, viene affidata la “sperimentazione eclettica”<sup>48</sup> della veste ufficiale delle tipologie edilizie più all'avanguardia del periodo, e cioè i cinema, le sale concerti, le stazioni ferroviarie, gli aeroporti, i grattacieli. Tra le prove architettoniche più famose, si ricordano i grattacieli di New York quali l'American Radiator Building (R. Hood, 1924), il Chrysler Building (W. Van Alen, 1930), l'Empire State Building (Shreve, Lamb e Harmon, 1931), il Rockefeller Center (progettato dai tre studi: Hood & Fouilhoux; Reinhard & Hofmeister; Corbett, Harrison & MacMurray, 1930-1939), tutti meritevoli di aver recuperato ed attualizzato le lezioni proto razionaliste della prima tradizione moderna americana, e cioè la Scuola di Chicago degli ultimi due decenni dell'Ottocento. Come rileva William Curtis:

*Molti dei problemi fondamentali relativi alle caratteristiche strutturali e ai sistemi antincendio del grattacielo erano già stati risolti dalle due generazioni precedenti. L'accento si spostava ora sull'aspetto stilistico e sulla funzione simbolica dell'edificio nel panorama urbano*<sup>49</sup>.

In questo contesto, la storiografia riconosce ad un famoso evento espositivo del Museum of Modern Art di New York il merito di aver introdotto l'architettura del Movimento Moderno in America, segnando da quel momento una incolmabile frattura con il sistema Beaux-Arts francese e, di conseguenza, una svolta storica nel gusto di un'epoca. Nel 1932 “Modern Architecture. International Exhibition”, prima mostra di architettura organizzata al MoMA, espone per la prima volta in America gli esiti progettuali più all'avanguardia d'Europa, ma anche di Stati Uniti, Unione Sovietica e Giappone<sup>50</sup>. Curata da Philip Johnson (1906-2005), Henry-Russell Hitchcock (1903-1987) e Alfred H. Barr (1902-1981), la mostra è ispirata da un viaggio europeo compiuto dai tre nell'estate del 1930. Durante questo viaggio, i curatori del MoMA hanno conosciuto alcune delle personalità<sup>51</sup> più importanti del dibattito moderno in Europa e hanno avuto la possibilità di visitare gli edifici emblematici della nuova architettura in Francia, Belgio, Olanda, Germania, Svezia, Danimarca, Svizzera. Dal punto di vista teorico, la mostra prende le mosse dal libro del 1931 firmato da Hitchcock e Johnson dal titolo *International Style: Architecture Since 1922*<sup>52</sup>. Rispondendo ad una chiara intenzione di divulgazione della nuova architettura negli Stati Uniti, “Modern Architecture. International Exhibition” si configura come una esposizione itinerante, toccando in due anni tredici città<sup>53</sup> statunitensi, da una costa all'altra del Paese. Con lo stesso titolo, la versione commercializzata del catalogo<sup>54</sup> della mostra

---

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 219.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> I paesi rappresentati sono Austria, Belgio, Cecoslovacchia, Finlandia, Francia, Germania, Giappone, Gran Bretagna, Italia, Olanda, Spagna, Stati Uniti, Svezia, Svizzera, Unione Sovietica.

<sup>51</sup> I tre americani hanno modo di confrontarsi con Le Corbusier, Mies van der Rohe, Gropius, Haesler, Oud, Giedion.

<sup>52</sup> Hitchcock, Henry-Russell; Johnson, Philip, *International Style: Architecture Since 1922*, Norton, New York, 1931. Trad. It. *Lo Stile Internazionale*, Zanichelli, Bologna, 1982.

<sup>53</sup> Dopo New York, la mostra è esposta nei principali musei delle città di Philadelphia, Hartford, Buffalo, Cleveland, Chicago, Los Angeles, Milwaukee, Cincinnati, Rochester, Worcester, Cambridge, Houston e Toledo.

<sup>54</sup> *Modern Architecture. International Exhibition*, The Museum of Modern Art, New York, 1932.

godrà di una vasta fortuna editoriale. Per il suo complesso programma curatoriale e divulgativo, la mostra “Modern Architecture” è definita da Ada Louise Huxtable come “one of the most influential events in the history of criticism and connoisseurship”<sup>55</sup>. Diversi altri autori hanno sottolineato il carattere di originalità di questa vasta operazione culturale senza precedenti curata da Hitchcock e Johnson, e in particolare il lascito intellettuale che influenza da quel momento gli esiti architettonici sia in Europa che, soprattutto, in America. Eugenia Cavallo a tal proposito scrive:

*Per diverse ragioni l'iniziativa non ha precedenti paragonabili: infatti, non solo è all'epoca la prima grande mostra di architettura moderna di respiro internazionale mai realizzata, ma con essa si consolida anche ulteriormente il “ponte” tra Europa e America già da tempo stabilito e si pone in maniera perentoria e definitiva l'accento sull’“internazionalità” della nuova architettura, tema centrale del dibattito contemporaneo.*

*Il ruolo svolto da questa iniziativa nella cultura architettonica degli anni Trenta è decisivo: essa ci appare come un elemento catalizzatore che condensa, rielabora e restituisce le esperienze europee nel mondo americano.<sup>56</sup>*

Dal 10 febbraio al 23 marzo 1932, “Modern Architecture. International Exhibition” è in mostra presso la prima sede del MoMA, al dodicesimo piano dell’Heckscher Building a New York. Nelle sei sale dedicate all’esposizione la linea curatoriale di Johnson si dichiara in tutta la sua evidenza: novanta fotografie di edifici sono in mostra appese alle pareti nel modo più puro possibile: le foto sono di grande formato, senza cornici, senza sistemi espositivi evidenti, con brevi didascalie a corredo di ogni immagine. Lo spazio centrale di ogni sala è occupato da tavoli di varie dimensioni su cui sono poggiati undici modelli architettonici. Questi ultimi sono accompagnati da pannelli o opuscoli che mostrano foto dell’edificio e poche altre rappresentazioni architettoniche. Dalle scelte di esposizione si comprende chiaramente l’enfasi posta dai curatori sulle caratteristiche formali più evidenti delle architetture selezionate, nonché un “approccio marcatamente descrittivo e dottrinario”<sup>57</sup> dell’intero evento. Il progetto espositivo non fornisce informazioni sulla dimensione, sul colore e sui materiali impiegati, riducendo la riflessione sulle nuove architetture su considerazioni meramente visive e veicolando l’attenzione dei visitatori su considerazioni banalmente stilistiche.

---

<sup>55</sup> Huxtable, Ada Louise, *Mutations in the Modern Movement*, in Huxtable, Ada Louise, *On Architecture*, Walker & Company, New York, 2008, pp. 209-212, p. 210. L’articolo è apparso per la prima volta sul New York Times del 4 marzo 1979.

<sup>56</sup> Cavallo, Eugenia, *New York 1932 – La mostra del MoMA e The International Style*, in Scalvini, Maria Luisa; Mangone, Fabio, *Luoghi e stagioni dell’architettura moderna fra Europa e Stati Uniti*, Cuen, Napoli, 1996, p. 143.

<sup>57</sup> Russo Spina, Raffaella, *L’architettura americana cerca una identità: 1932-1948*, Clean, Napoli, 2015, p. 23. Per una descrizione puntuale dell’evento e delle sue conseguenze sul dibattito architettonico americano, si veda in particolare il capitolo “Il dibattito storiografico tra universalismo e regionalismo”, pp. 20-65.

In effetti, la mostra nasce “con l’intento preciso di rispondere all’esigenza di definire una nuova ‘disciplina stilistica’, capace di esprimere lo *Zeitgeist* della propria epoca”<sup>58</sup>. La deliberata ricerca di un nuovo linguaggio, sostitutivo dei vecchi paradigmi, è presentata già nell’introduzione del testo del 1931, dove Hitchcock afferma: “Oggi è nato un nuovo stile”. Barr, nell’introduzione al catalogo, così chiarisce questo concetto:

*Both in appearance and structure this style is peculiar to the twentieth century and it is fundamentally original as the Greek or the Byzantine or Gothic. [...] Because of its simultaneous development in several different countries and because of its world-wide distribution it has been called the International Style.*<sup>59</sup>

Le opere in mostra sono accuratamente selezionate per validare “l’adattamento formalistico e selettivo del movimento moderno”<sup>60</sup> attraverso i principi codificati da Johnson, Hitchcock e Barr: l’enfasi sul volume piuttosto che sulla massa, la regolarità e flessibilità, la perfezione tecnica, l’assenza di ornamento<sup>61</sup>. Per difendere la coerenza di questi criteri, dalla mostra sono opportunamente escluse esperienze architettoniche diverse ma pur interessanti e indicative di una ricerca moderna, come le architetture organiciste o regionaliste della West Coast americana.

Appiattendo le opere in mostra a mero gioco di forme e soluzioni di dettaglio, la mostra decontestualizza le architetture non solo dal loro contesto geografico e culturale, ma anche dal loro legame con le ideologie politiche del periodo, che larga importanza hanno avuto nello sviluppo del Movimento Moderno in Europa. Scrive Ada Louise Huxtable:

*What became modernist practice in this country is the purified “architectural” style from which all the sociology and politics that infused the revolutionary ideology of the European modernists were removed. Those sociopolitical aspects of design were to prove, soon enough, incapable of realization.*<sup>62</sup>

Su questo punto, molto più dura e diretta sembra essere la critica italiana ed europea in generale. Nelle parole di Pasquale Belfiore:

*La pubblicazione [...] dell’International Style di H.R. Hitchcock del 1932 [...] mostra l’altra faccia [...] del movimento moderno. Non quella di pulsioni ideali dell’Europa ma quella dozzinale e mercificata dell’architettura americana che pur si dichiara erede del razionalismo europeo.*<sup>63</sup>

---

<sup>58</sup> Russo Spena, *L’architettura americana cerca una identità: 1932-1948*, op. cit., p. 21.

<sup>59</sup> Barr, Alfred H., *Foreword*, in “Modern Architecture. International Exhibition”, op. cit., p. 13.

<sup>60</sup> Ockman, Joan (a cura di), *Architecture Culture 1943-1968*, Columbia Books of Architecture / Rizzoli, New York, 1993, p. 18 [T.d.A.].

<sup>61</sup> Barr, *Foreword*, in *Modern Architecture. International Exhibition*, op. cit., pp. 14-15.

<sup>62</sup> Huxtable, *Mutations in the Modern Movement*, op. cit., p. 211.

I curatori dell'evento Hitchcock e Johnson usano i termini di International Style e Modern Movement Architecture in modo ambiguo, di fatto sovrapponendo questi concetti, confondendone le origini e trascurando le istanze politiche e sociali da cui il Movimento moderno era stato ispirato. Il controverso termine "stile", che per Johnson si riferisce "alle forme architettoniche che si somigliano entro un certo periodo storico"<sup>64</sup>, ignora pertanto non solo l'etica socialista che permeava la progettualità europea degli anni Venti, ma in qualche modo dichiara anche la propria autonomia dall'ideologia funzionalista caratterizzante i risultati del vecchio continente<sup>65</sup>, una differenza vista però come un avanzamento positivo da Pietro Belluschi:

*The insistence upon aesthetic principles was particularly healthy at that time, as it opposed the highly materialistic theory of "functionalism", a credo so unrealistic, that it was never actually practiced even by those who were most articulate in its support. In a period of depression the popular slogan of "functionalism" was valuable promotion for modern architecture, but it was too often used as a spacious excuse to bad design.*<sup>66</sup>

Proprio come già accaduto con la diffusione del sistema Beaux-Arts quarant'anni prima, in America la svolta culturale in favore dell'architettura moderna si completa con la presenza fisica dei protagonisti europei nelle scuole americane: le facoltà di architettura fanno a gara per invitare teorici e architetti europei con il preciso intento di rifondare l'insegnamento dell'architettura americana seguendo le basi della pedagogia del Bauhaus<sup>67</sup>. Il primo a trasferirsi è Josef Albers (1888-1976), che nel 1933 è invitato da Philip Johnson a dirigere la scuola d'arte del Black Mountain College in North Carolina. Il momento di svolta per la seconda ondata migratoria di architetti europei in America è però rappresentata dal trasferimento di Walter Gropius (1883-1969), che dal 1937 fonda e dirige la Graduate School of Design di Harvard facendola diventare uno degli avamposti del movimento moderno europeo in America. Dalla sua posizione di prestigio l'ex direttore del Bauhaus invita altri colleghi a raggiungerlo in America, come Marcel Breuer (1902-1981), che già nel 1937 segue Gropius nell'insegnamento ad Harvard così come in diverse commissioni professionali. Nello stesso anno Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) si trasferisce a Chicago dove accetta l'invito a dirigere il dipartimento di architettura dell'Illinois Institute of Technology. Sempre nel 1937 a Chicago si trasferisce anche László Moholy-Nagy (1895-1946), invitato a guidare il New Bauhaus (dal 1939, School of Design). Molto lunga è poi la lista di

---

<sup>63</sup> Belfiore, Pasquale, *L'Architettura del Novecento*, in De Fusco, Renato (a cura di), *L'Italia e la formazione della civiltà europea. Dall'architettura al design*, UTET, Torino 1994, p. 327.

<sup>64</sup> Johnson, Philip, *Philip Johnson Writings*, Oxford University Press, 1979. Trad. It: *Verso il Postmoderno. Genesi di una deregulation creativa*, Costa & Nolan, 1985.

<sup>65</sup> Cfr. Sacchi, Livio, *Introduzione*, in Ciorra, Pippo (a cura di), *Richard Meier: Architetture*, Electa, Milano, 1996.

<sup>66</sup> Belluschi, Pietro, in *Built in USA: 1932-1944. The Progress of American Architecture*, The Museum of Modern Art, New York, 1944, p. 10.

<sup>67</sup> Per un approfondimento sul tema dell'evoluzione dell'insegnamento universitario dell'architettura nelle scuole americane, si veda: Ockman, Joan (a cura di), *Architecture School. Three Centuries of Educating Architects in North America*, The MIT Press, Cambridge Mass., 2012.

europei che tra gli anni Trenta e gli anni Quaranta tengono corsi presso le università americane per lunghi periodi o per brevi contratti come visiting professor: tra questi si ricordano Sigfried Giedion (1888-1968) ad Harvard nel 1938, Alvar Aalto (1898-1976) al MIT di Boston e Eric Mendelsohn (1887-1953) alla University of California di Berkeley nel 1941.

Costretti da motivi politici, spinti dal desiderio di seguire i maestri europei o semplicemente affascinati dalle possibilità offerte dal nuovo mondo, sempre più giovani architetti e studenti si trasferiranno dal vecchio continente agli Stati Uniti durante gli anni Trenta e Quaranta del Novecento, inaugurando una storia moderna in cui d'ora in avanti sarà impossibile dividere i destini intellettuali dei due mondi. Concludendo con Denise Scott Brown:

*Architectural thought has crossed the Atlantic, both ways, many times. [...] There have been more cross-fertilizations between Europe and America than those documented by the historians [...]. The architectural history of neither continent can be completely understood without reference to the other.<sup>68</sup>*

La presenza in America di architetti appartenenti alla stagione europea del Moderno si consolida attraverso il raggiungimento di posizioni sempre più rilevanti, sia nel campo professionale che in quello dell'insegnamento, superando anche la crisi del conflitto mondiale. Tuttavia, come suggerisce Joan Ockman, il sistema dell'École parigina, seppur indebolito, sopravvive nei programmi di poche accademie sparse nel Paese<sup>69</sup> che garantiscono la continuità dello studio di materie storico-artistiche e di un approccio compositivo legato ai valori dell'accademia, approccio che tornerà ad avere un ruolo di rilievo nel dibattito architettonico durante il secondo dopoguerra:

*In American design education as well, the postwar reevaluation of modernism tended along formalist lines. Starting late in the 1930s, the presence of Gropius at Harvard, László Moholy-Nagy at the Institute of Design, and Mies van der Rohe at Illinois Institute of Technology grounded American pedagogy in traditions established at the Bauhaus. [...] Possibly the old Beaux-Arts orientation had been exorcised only superficially.<sup>70</sup>*

---

<sup>68</sup> Scott Brown, Denise, *A Worm's Eye View of Recent Architectural History*, «Architectural Record», vol. 172, February 1984, pp. 69-70.

<sup>69</sup> Tra le più importanti, Princeton University e Yale, le cui scuole di architettura sono dirette nel secondo dopoguerra rispettivamente da Jean Labatut e George Howe.

<sup>70</sup> Ockman, Joan, *The Americanization of Modernism*, in *Architecture Culture*, op. cit., p. 18.

### 1.03

#### L'evoluzione americana dell'architettura moderna

*During the postwar years, the role of history in modern architectural design became a hotly debated topic in the West. But the issue emerged under very different circumstances on each side of the Atlantic. In Europe, architects were concerned with rebuilding cities that had been leveled during the war. In the United States, the European debates served to reignite a more academic debate concerning the enduring value of Beaux-Arts pedagogy (which was still vibrant, but very much under the siege of ex-Bauhaus teachers) as a model for integrating historic references in design.<sup>71</sup>*

Otero Pailos, 2010

Il periodo che va dalla seconda metà degli anni Quaranta alla prima metà degli anni Sessanta del Novecento è considerato il momento storico in cui l'architettura moderna manifesta tutta la sua forza espressiva, imponendosi come una cultura dominante di esportazione a scala globale ma, inevitabilmente, impoverendo la sua carica avanguardistica all'interno dei dettami apparentemente inderogabili di una ortodossia formalista di maniera. Persa la matrice ideologica e la potenza rivoluzionaria che la legava alle sue origini mitteleuropee degli anni Venti, è con la definizione di International Style che il successo dell'architettura moderna viene celebrato in contesti sociali, culturali e geografici molto diversi. Tra i motivi di una così rapida e capillare diffusione transnazionale c'è una generale ripresa economica postbellica che rilancia l'attività edilizia – sia alla piccola scala che alla scala globale dei programmi internazionali intrapresi dagli Stati Uniti d'America –, una maggiore mobilità degli architetti con incarichi oltre confine, una intensa stagione accademica e pubblicistica che diffonde i principi moderni in ogni angolo del mondo.

Nonostante una apparente uniformità di linguaggio, è importante notare che il dibattito architettonico del secondo dopoguerra<sup>72</sup> vede temi e criticità profondamente diversi tra Europa e Stati Uniti. Infatti, mentre il vecchio continente è costretto a lenire i traumi di un conflitto combattuto nel cuore delle proprie città e ad affrontare pietra dopo pietra l'urgenza della ricostruzione, l'America esce dalla guerra vincitrice e senza danni fisici sul suo territorio nazionale. Forti sul piano economico e sociale e nuovi protagonisti degli equilibri politici internazionali, gli Stati Uniti riconoscono nell'architettura del dopoguerra un potente strumento ideologico e culturale per orientare una visione ideale della nuova società postbellica in America e oltreoceano.

---

<sup>71</sup> Otero-Pailos, Jorge, *Architecture's Historical Turn. Phenomenology and the Rise of the Postmodern*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2010, p. xxii.

<sup>72</sup> Questo paragrafo sul dibattito architettonico che si sviluppa a partire dal secondo dopoguerra in Europa e America è debitore delle riflessioni sorte durante i corsi della prof. Joan Ockman seguiti alla University of Pennsylvania tra il gennaio e l'aprile del 2016: Arch 512: History and Theory II: Architecture Culture 1951-2001 e Arch 816: Advanced Topics in Architecture Culture from World War II through 2001.

I temi che influenzano il dibattito architettonico del secondo dopoguerra in America sono molteplici: in particolare, nuove riflessioni scaturiscono dalle tecnologie innovative sviluppate dall'industria bellica e poi velocemente adattate all'ingegneria e al settore delle costruzioni, ma anche dall'impatto su scala urbana della dispersione urbana, dagli effetti di una mobilità sempre più veloce e diffusa, dalle nuove istanze sociali e dalla crescente consapevolezza ambientale. Gli anni Cinquanta vedono poi l'intensificarsi di voci critiche nei confronti del funzionalismo e dell'architettura moderna proprio mentre questa è all'apice del suo successo grazie alla diffusione del “*cosmopolitismo* modernista dell'International Style”<sup>73</sup>. Questo decennio inaugura la ricerca teorica e formale per un'architettura contemporanea che deve essere capace di dialogare di nuovo con la società attraverso le sue qualità estetiche, ma anche spirituali. Gli anni Sessanta, infine, sono dominati dai nuovi fenomeni della cultura di massa e dell'influenza dei media: naturali conseguenze delle domande già poste nel decennio precedente, le riflessioni su questi temi condurranno ad una molteplicità di risposte e nuove tendenze in ogni campo culturale, inaugurando una ricerca dichiaratamente relativista e pluralista che viene convenzionalmente definita postmoderna. Nelle parole di Joan Ockman:

*‘Architecture culture’ underwent a significant transition during these years [1943-1968, NdA]. In retrospect, they may be said to constitute the interregnum between modernism and what is now called postmodernism. Modernist architecture became dominant while being subjected to increasingly intense questioning. The traumatic events that marked the end of the war – the revelation of genocide on a previously unfathomable scale of organization and brutality, and the advent of atomic warfare – could only engender a profound crisis in rationalist thought. An ethos of progress predicated on functional determination and technical advancement offered, as many architects realized, no guarantees as far as humane values were concerned.*<sup>74</sup>

In questo quadro di innovazione teorica e progettuale, questo paragrafo delinea brevemente i temi più importanti del periodo, quelli che maggiormente caratterizzano l'aspetto culturale della disciplina dell'architettura e che danno un contributo sostanziale e condiviso al dibattito intellettuale degli anni in cui Venturi si forma come architetto e teorico.

### **Il dibattito architettonico del secondo dopoguerra**

*We are no longer in the period of “towards an architecture”. It is architecture or nothing. And if it is architecture, it is architecture continually redefined – not in words but in forms.*<sup>75</sup>

Trevor Dannat, 1959

---

<sup>73</sup> Biraghi, Marco, *Storia dell'architettura contemporanea II: 1945-2008*, Einaudi, Torino, 2008, p. 100.

<sup>74</sup>Ockman, Joan (a cura di), *Architecture Culture 1943-1968*, Columbia Books of Architecture / Rizzoli, New York, 1993, p. 13.

<sup>75</sup> Dannatt, Trevor, *Introduction*, in *Modern Architecture in Britain*, Batsford, London, 1959, p. 28.

Mentre è in atto la radicalizzazione dell'International Style propagandato dalla mostra di Johnson e Hitchcock, è ancora una volta un evento espositivo del Museum of Modern Art di New York a suggerire un approccio progettuale controcorrente, attento alle diverse ricerche che poi più chiaramente si dipaneranno a partire dal dopoguerra: l'esposizione "Built in U.S.A.: 1932-1944", curata da Elizabeth Bauer Mock (1911-1998), si interroga sul periodo intercorso tra la famosa mostra del 1932 e gli anni del conflitto. Cosa è stato costruito in America? Cosa rappresenta l'identità di questa nazione e cosa invece è da considerarsi come l'ennesimo fenomeno di importazione di forme dall'Europa? Significativamente, la mostra del 1944 sembra prendere le mosse proprio da quelle architetture moderne americane escluse da "Modern Architecture" perché non rispondenti ai criteri stilistici del nuovo stile internazionale selezionati dai curatori. Solo il PSFS di Howe e Lescaze è presente in entrambe le mostre, a conferma dell'enorme successo e credito dato a questo edificio. Nel catalogo di "Built in the U.S.A." Philip Goodwin (1885-1958) – progettista assieme a Edward Durrell Stone (1902-1978) della nuova sede del MoMA del 1939 – fa cenno alla mostra "Modern Architecture" e chiarisce quello che per lui è un fraintendimento storico:

*In the Spring of 1932 [...] the architecture was so new and surprising that hostile and ill-informed critics and architects still frequently assert that the Museum is trying to impose a foreign style on the United States. Such was not the Museum's intention, in the first place, nor has it been the Museum's program since.<sup>76</sup>*

L'esposizione è in mostra dal maggio all'ottobre del 1944 e si dichiara interessata alle "nuove influenze"<sup>77</sup> provenienti dalle più recenti opere di Frank Lloyd Wright – come ad esempio Falling Water o Taliesin West –, ma soprattutto dal vernacolare americano che ispira l'architettura in California o le case al mare della East Coast. La mostra suggerisce che gran parte delle moderne architetture costruite in America sono influenzate da una maggiore sensibilità nei confronti di elementi quali il clima e i materiali del sito, e che quindi è questo atteggiamento localista a dare forma alla struttura e all'estetica degli edifici.

La mostra dà un supporto significativo al movimento regionalista americano rappresentato tra gli altri da Lewis Mumford (1895-1990): già dal 1947 Mumford – che pure aveva contribuito alla mostra al MoMA del 1932 – accusa Johnson, Hitchcock e gli architetti europei trapiantati negli Stati Uniti di accademizzazione dell'architettura americana. Scagliandosi contro il funzionalismo così come contro la sua deriva formalista, Mumford guarda alle tradizioni locali dell'architettura americana come a una possibile forma di ispirazione per l'architettura contemporanea. Il Bay Region Style, antesignano dei successivi movimenti regionalisti che caratterizzeranno anche l'Europa, si rifà alla tradizione della West

---

<sup>76</sup> Goodwin, Philip L., *Preface*, in *Built in U.S.A.: 1932-1944*, The Museum of Modern Art, New York, 1944, p. 2.

<sup>77</sup> Mock, Elizabeth, *Built in U.S.A. – Since 1932*, in *Built in U.S.A.*, *op. cit.*, pp. 9-25.

Coast americana. Nel ritorno alle tradizioni locali Mumford precisa che non c'è nessuna istanza estetica né passatista, e anzi considera questo fenomeno “as an index of the advancement of modern culture”<sup>78</sup> e un superamento del modernismo aggressivo e dottrinale propagandato dalla mostra del 1932<sup>79</sup>.

Il secondo dopoguerra in America è il periodo che vede la traduzione di molti brevetti e innovazioni nati per scopi bellici in nuove tecnologie e materiali da impiegare in campi civili. Questa tendenza – nata essenzialmente da una necessità economica – condurrà ad una spinta verso l'innovazione tecnologica che investirà, tra gli altri campi, anche l'architettura. In questo contesto vanno letti gli esperimenti costruttivi di una parte degli architetti del periodo, tra cui le cupole geodetiche di Richard Buckminster Fuller (1895-1993), le complesse geometrie strutturali della “space frame architecture” di Anne Tyng (1920-2011), ma anche i progetti di design e di architettura di Charles e Ray Eames (1907-1978 e 1912-1988), che dalla loro casa laboratorio di Los Angeles impiegano materiali innovativi come alluminio, vetroresina, resine plastiche e legno compensato curvato, precedentemente utilizzato per le protesi militari.

Nello stesso periodo, e in direzione apparentemente opposta alle ricerche più innovative nel campo ingegneristico, il dibattito architettonico sembra recuperare gradualmente alcuni temi che erano stati abbandonati dall'architettura moderna prima, e dall'International Style poi. Uno dei “temi profetici”<sup>80</sup> riguarda la ricerca di una nuova monumentalità per l'architettura contemporanea.

*L'anno 1945 si presenta come lo spartiacque tra il carattere ideologicamente impegnato sul piano sociale del New Deal, e un embrionale interesse per la monumentalità. Sembra che quest'ultimo sia emerso in parte dall'esigenza di un riconoscimento dell'America come potenza a livello mondiale e, in parte, da una inquietudine culturale che accompagnava la fine della seconda guerra mondiale.*<sup>81</sup>

Mentre in Europa il tema del monumento è ancora imbevuto di valori politici e, per questo motivo, viene ancora recepito come una espressione del potere totalitaristico faticosamente sconfitto, in America la ricerca della New Monumentality va di pari passo con l'emergere di riflessioni su temi umanisti. Già nel 1943 Sigfried Giedion (1888-1968), José Luis Sert (1902-1983) e Fernand Léger (1881-1955) scrivono “Nine Points on Monumentality”<sup>82</sup>, in cui dichiarano l'urgenza di investire la nuova architettura di valori collettivi e spirituali. I tre, rifugiati europei a New York, affermano che i nuovi monumenti devono essere intesi come simboli dei nuovi ideali democratici, e che solo attorno a nuovi mezzi di espressione si potrà organizzare la vita comunitaria dopo gli orrori della guerra. Una

<sup>78</sup> Mumford, Louis, *The Skyline*, in Ockman, *Architecture Culture*, op. cit., p. 107.

<sup>79</sup> Russo Spena, Raffaella, *L'architettura americana cerca una identità: 1932-1948*, Clean, Napoli, 2015, p. 43.

<sup>80</sup> Ockman, *Architecture Culture*, op. cit., p. 27.

<sup>81</sup> Frampton, Kenneth, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli Editore, Bologna, 1993 (prima edizione originale: *Modern Architecture: A Critical History*, 1980), p. 284.

<sup>82</sup> Giedion, Sigfried; Léger, Fernand, Sert, José Luis; *Nine Points on Monumentality*, in Ockman, *Architecture Culture*, op. cit., pp. 27-30.

visione meno emozionale dei valori della New Monumentality è fornita un anno dopo da Louis I. Kahn (1901-1974): citando i grandi edifici del passato, nel suo saggio “Monumentality”<sup>83</sup> l’architetto di Philadelphia abbina al tema della monumentalità il valore di manifestazione fisica di un’epoca che si raggiunge attraverso la perfezione dell’esecuzione della struttura, in un’equilibrata corrispondenza tra materiali disponibili e forma progettata. In pratica, Kahn riconosce la possibilità di un’espressione contemporanea solo attraverso la struttura (“structural expresiveness”<sup>84</sup>) e l’impiego degli ultimi ritrovati del campo dell’ingegneria. È sulle domande poste dal dibattito sulla nuova monumentalità, nato quando la guerra è ancora in corso oltreoceano, che nuovi temi teorici internazionali si svilupperanno nei decenni seguenti. È in questo solco culturale che possono ricollegarsi le opere tarde dei maestri del moderno, come anche le ricerche neoespressioniste e neostoriciste in campo sia teorico che progettuale. In effetti, è lo stesso Louis Kahn che tredici anni dopo “Monumentality” pubblica nel 1957 “Architecture Is the Thoughtful Making of Spaces”<sup>85</sup>. In questo scritto Kahn addolcirà il suo entusiasmo per l’ingegneria con un manifesto poetico in cui l’architettura è filtrata attraverso la sua sensibilità e le sue esperienze personali. Ormai allontanatosi dall’influenza di Fuller e di Tyng, e continuando a elaborare le suggestioni derivanti dalla sua permanenza in Accademia Americana a Roma nel 1950, sempre più espliciti saranno per Kahn i riferimenti alla storia, al mito e alla memoria collettiva.

Nota Pasquale Belfiore:

*Le rassicuranti conferme e i sorprendenti scatti inventivi della generazione dei maestri non sono più adeguati al livello di crisi che investe la disciplina architettonica. Alle immagini afone di un International Style sempre più diffuso in quasi tutto il mondo occidentale, Kahn contrappone la modernità inattuale di forme evocanti la densità dell’architettura romana o i profili di turrette città medievali italiane.*<sup>86</sup>

Intanto nel secondo dopoguerra l’International Style realizza a pieno le aspettative che risiede nel nome che gli è stato affidato agli inizi degli anni Trenta da Philip Johnson e Hery-Russell Hitchcock. Come afferma Denise Scott Brown, lo stile internazionale è pronto ad attraversare l’Atlantico per la seconda volta<sup>87</sup>, e questa volta in direzione contraria. Se negli anni Trenta questo è un fenomeno di matrice europea impiantato in America, dalla fine degli anni Quaranta l’International Style diventa un vero e proprio prodotto americano, esportato nel vecchio continente, nonché nel resto del mondo. Scrive Joan Ockman:

<sup>83</sup> Kahn, Louis, *Monumentality*, in Ockman, *Architecture Culture*, op. cit., pp. 47-54.

<sup>84</sup> Ockman, Joan, 1957, in *Architecture Culture*, op. cit., p. 270.

<sup>85</sup> Kahn, Louis, *Architecture Is the Thoughtful Making of Spaces*, in Ockman, *Architecture Culture*, op. cit., pp. 271-272.

<sup>86</sup> Belfiore, Pasquale, *L’Architettura del Novecento*, in De Fusco, Renato (a cura di), *L’Italia e la formazione della civiltà europea. Dall’architettura al design*, UTET, Torino 1994, p. 321.

<sup>87</sup> Scott Brown, Denise, *A Worm’s Eye View of Recent Architectural History*, «Architectural Record», vol. 172, February 1984, p. 71.

*With the aid sent by America under the Marshall Plan, Western Europe largely recovered from the postwar emergency by the early 1950s. It now braced for a different onslaught as the progressive modernism it had exported to the United States in the 1920s and 1930s recrossed the Atlantic in the reverse direction. Along with the material goods of the new pax Americana came a new set of cultural values.<sup>88</sup>*

All'International Style è affidato il compito di rappresentare l'America oltre confine: il linguaggio moderno diventa il riferimento per la realizzazione di edifici dall'alto valore simbolico, rappresentativo e politico, come ad esempio i palazzi delle ambasciate e dei consolati americani sparsi in ogni continente. In Italia, ad esempio, sarà l'architetto di Philadelphia George Howe (1866-1955), in collaborazione con l'architetto romano Mario De Renzi (1897-1967), a progettare l'edificio del consolato americano a Napoli<sup>89</sup> nel 1949 (l'edificio è completato nel 1953). Ben oltre i confini geografici della ricostruzione dell'Europa occidentale, lo stile internazionale segue la presenza americana in altri continenti ed i suoi edifici, astratti da ogni specificità del luogo, diventano simbolo di occidentalizzazione e progresso:

*A truly "international style" [...] now penetrated all corners of the world, including the newly decolonized "Third World" countries aspiring to Western living standards, at times hybridizing local vernaculars.<sup>90</sup>*

Si assiste quindi ad un'interessante mutazione del corredo ideologico che accompagna le realizzazioni architettoniche americane degli anni Quaranta e Cinquanta: se l'International Style è considerato la versione formalista dell'architettura moderna europea privata dell'originario spirito socialista degli anni Venti, nel dopoguerra lo stile internazionale adotta deliberatamente una nuova veste ideologica adeguata al ruolo storico che gli Stati Uniti assumono dopo la fine del conflitto mondiale. L'architettura americana diventa il veicolo più rappresentativo dell'esportazione dei valori tipicamente statunitensi quali quelli della libertà e del progresso. L'architettura della pace, emblema di modernità e occidentalizzazione, è il simbolo fisico della ricostruzione e della democrazia.

L'immagine della nuova architettura è affidata al curtain wall, che prima ancora di rappresentare un nuovo prodotto tecnologico, diventa il simbolo della nuova estetica del Post War International Style, sia in patria che all'estero. La trasparenza del vetro e il comfort che esso procura all'interno degli ambienti vengono salutati positivamente dai critici del periodo: anche dal punto di vista del linguaggio, la facciata continua in vetro è accolta come una sorta di nuovo vernacolare americano. Lewis Mumford,

---

<sup>88</sup> Ockman, Joan, *The Americanization of Modernism*, in *Architecture Culture*, op. cit., p. 16.

<sup>89</sup> Costanzo, Denise, *Architectural Amnesia: George Howe, Mario De Renzi and the U.S. Consulate in Naples*, in *Memoirs of the American Academy in Rome*, nn. 56/57, 2011/2012, pp. 353-389.

<sup>90</sup> Ockman, *The Americanization of Modernism*, in *Architecture Culture*, op. cit., p. 18.

riferendosi all'edificio per uffici del Lever House<sup>91</sup> (1952) a Manhattan, parla della trasparenza del curtain wall come simbolo non solo di qualità degli spazi interni per gli impiegati, ma anche come metafora di pace mondiale. La proclamazione del nuovo stile come “architettura della democrazia” arriva con la realizzazione del Palazzo di Vetro delle Nazioni Unite a New York nel 1952. Anche il processo di progettazione, che prevede la collaborazione di un team di progettisti di diverse nazionalità<sup>92</sup>, è emblematico dell'operazione culturale e ideologica che c'è dietro la costruzione di un edificio che deve essere riconosciuto come un monumento per tutta l'umanità.

Tuttavia, la facciata in vetro diventa ben presto il linguaggio prescelto anche per edifici legati al mondo del capitalismo e delle corporation, ispirando la definizione di “architecture of bureaucracy”<sup>93</sup> di Henry-Russell Hitchcock: l'architettura a servizio dei burocrati è caratterizzata da un'estetica dettata direttamente dall'economia della produzione. Questo nuovo stile, riproposto sulle facciate di banche e uffici in tutto il Paese, rimpiazza non solo l'espressione personale, ma anche il senso d'avanguardia dell'architettura moderna dei decenni precedenti. A tal proposito, proprio la facciata in curtain wall del “palazzo di vetro” dell'ONU verrà criticata sulle pagine del New Yorker dallo stesso Mumford. In questo caso è l'analisi della composizione del complesso delle Nazioni Unite a far emergere lo scetticismo del critico americano: notando che è il grattacielo del segretariato a spiccare sui volumi più bassi dell'assemblea generale e delle sala delle conferenze, Mumford afferma che in questo progetto il curtain wall del “palazzo di vetro” glorifica l'edificio degli uffici – e quindi il mondo della burocrazia – sminuendo gli spazi dedicati al dialogo e al confronto internazionale.

Il passaggio tra gli anni Quaranta e gli anni Cinquanta negli Stati Uniti è caratterizzato da un impegno politico e progettuale nel campo dell'Urban renewal. Dopo una prima metà del Novecento caratterizzata dall'egemonia di progetti urbani di matrice europea, alcuni dei quali ancora essenzialmente di stampo Beaux-Arts, nuovi programmi di urbanizzazione vengono incentivati in tutto il Paese. A seguito della sperimentazione nel campo del progetto urbano, e grazie all'ibridazione di questa sfera progettuale con le specificità di altre discipline e in particolar modo di quelle sociali, gli Stati Uniti diventano leader culturali in questo campo della professione:

*For many decades the United States looked to advanced European countries for models and guidance in the development of housing policies and the improvement of city planning. In the case of urban renewal, the shoe is on the other foot. It is not much of an exaggeration to say that the evolution of an articulate national program for the renewal of its cities and towns since 1949 has*

---

<sup>91</sup> Mumford, Lewis, *House of Glass*, in Mumford, Lewis, *From the Ground Up*, Harcourt, Brace and World, New York, 1957. Il saggio è apparso per la prima volta sul New Yorker, 9 agosto 1952, pp. 48-54.

<sup>92</sup>Tra cui Le Corbusier e un giovane Oscar Niemeyer.

<sup>93</sup> Hitchcock, Henry-Russell, *The Architecture of Bureaucracy and the Architecture of Genius*, «Architectural Review», n. 101, gennaio 1947, pp. 3-6.

*placed the United States in a position of leadership. [...] Our experience has been keenly watched. The stream of influence has been reversed. Instead of United States experts travelling to Europe for inspiration and instruction on housing policies, Europeans now come to our shores to look into urban renewal.*<sup>94</sup>

Anche nel campo del planning, quindi, gli Stati Uniti reclamano la propria conquistata indipendenza culturale dalla progettazione europea. Il tema urbano è tuttavia un tema di stringente attualità in quel periodo anche in Europa: le città distrutte dalla guerra devono affrontare la necessità della ricostruzione e anche quelle meno colpite dai bombardamenti si trovano costrette ad intraprendere azioni ricostruttive che, seppur parziali, costringono teorici e professionisti a nuove riflessioni sul tema del dialogo tra nuova architettura e contesto preesistente. Questo porterà al notevole sviluppo della disciplina del restauro in Italia. Grazie anche alla pubblicazione di riviste di architettura che suscitano l'interesse internazionale, l'Italia assume un ruolo di rilievo nel dibattito culturale del dopoguerra grazie ai temi affrontati dagli esponenti dello storicismo, del neorealismo, della scuola del restauro e di quella dedicata alla museografia.

Niente può chiarire il cambiamento culturale occidentale prima e dopo la seconda guerra mondiale come l'osservazione dell'evoluzione dei temi e del tono dei dibattiti che avvengono negli incontri internazionali dei CIAM. Il CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne), fondato nel 1928 a La Sarraz da Le Corbusier (1881-1965) ed altri esponenti del Movimento Moderno, è l'istituzione culturale che – insieme al Bauhaus di Walter Gropius – più di ogni altra ha rappresentato l'emergere delle teorie e la definizione dei principi dell'architettura moderna nella cultura europea. Mentre il Bauhaus è costretto a chiudere negli anni Trenta a causa delle pressioni del Nazismo, il CIAM resiste alla seconda guerra mondiale e, dopo dieci anni dall'ultimo congresso tenuto a Parigi, riprende le proprie attività nel 1947 con il CIAM VI a Bridgwater in Inghilterra.

Alla fine degli anni Quaranta il CIAM non può non avvertire il cambio di sensibilità legato al mutato contesto postbellico. In seno al Congresso iniziano a farsi spazio con sempre maggiore irruenza riflessioni critiche sull'architettura moderna. In particolare, l'emergere di una nuova generazione di architetti maturata durante gli anni del conflitto mette in discussione la fiducia nei principi fondanti dell'architettura moderna. Nonostante le sempre più aspre critiche alla Carta di Atene da lui firmata nel 1933, Le Corbusier accoglie con un sorprendente entusiasmo la ventata di novità dei gruppi più giovani presenti a Bridgwater affermando: “Finally imagination comes to CIAM”<sup>95</sup>.

---

<sup>94</sup> Grebler, Leo, «Journal of the American Institute of Planners», November 1962, citato in Rogers, Ernesto Nathan, *The Phenomenology of European Architecture*, in Graubard, Stephen R. (a cura di), *A New Europe?*, Houghton Mifflin, Boston, 1964, p. 367.

<sup>95</sup> Ockman, *Architecture Culture*, *op. cit.*, p. 100.

Nella continua ricerca di un equilibrio tra continuità e crisi<sup>96</sup> con il recente passato, i partecipanti al CIAM si interrogano su una possibile riconciliazione dei principi del Moderno con una visione più “umanista” dell’architettura. Convinti che il funzionalismo non possa essere più una risposta valida al cambiamento culturale, sociale e politico avvenuto dopo la guerra, e critici nei confronti del processo estetizzante che ha trasformato l’architettura moderna in International Style, questi giovani architetti iniziano a riflettere su valori e temi ritenuti finora disattesi dal Movimento Moderno.

In direzione opposta alla cultura dominante, i nuovi esponenti culturali della nuova generazione cominciano a interrogarsi su questioni e temi da loro ritenuti trascurati sia dal Movimento Moderno che dall’International Style. Significativamente, questi architetti provengono da contesti geografici molto diversi. Il loro modo di operare sulle questioni che riconoscono come urgenti nel contesto politico, sociale e economico del dopoguerra assume la caratteristica di un lavoro di confronto e condivisione in team. Frutto di queste collaborazioni sono seminari e pubblicazioni che contribuiscono alla formazione di un dialogo internazionale. Alla indubitabile ortodossia funzionalista propagandata dalla cultura dominante, si oppone il tentativo di riportare nella tradizione del Moderno i valori di una nuova monumentalità, del recupero di storia e pittoresco, di un’architettura attenta alle istanze del contesto e della tradizione. Le critiche che essi muovono si fondano sulla consapevolezza che il Movimento Moderno non abbia mai prodotto un’arte compresa dal popolo, ma che abbia al contrario realizzato progetti autoreferenziali e incapaci di comunicare con la comunità. Le riflessioni su una nuova monumentalità si inseriscono quindi nella urgente ricerca di un contatto con l’“uomo comune”, o “uomo della strada”<sup>97</sup>. Al CIAM VII di Bergamo nel 1949 Helena Syrkus (1900-1982), architetto polacco, presenta il suo intervento dal titolo “Arts Belongs to the People”<sup>98</sup> in cui scrive:

*After twenty years of work the moment for a critique has come. [...] We lack a fair attitude toward the people. Art belongs to the people and must be understandable by the people. [...] We of CIAM must revise our attitude. The Bauhaus is as far behind us as Scamozzi. It is time to pass from the Athens Charter to reality.*<sup>99</sup>

I due incontri successivi (CIAM VIII a Hoddesdon nel 1951, CIAM IX ad Aix-en-Provence nel 1953) vedono un rafforzamento delle posizioni dei giovani e la costituzione di gruppi nazionali a supporto delle tesi presentate durante i congressi ufficiali. L’organizzazione del CIAM X a Dubrovnik nel 1956 è affidata direttamente alle nuove leve, riuniti per la prima volta sotto il nome di Team X. A sottolineare

---

<sup>96</sup>I termini scelti sono un evidente riferimento a Ernesto Nathan Rogers, *Continuità o crisi?*, in «Casabella Continuità», n. 215, 1957, pp. 2-4.

<sup>97</sup> Di “common man” e “man of the street” si parla sia al CIAM VI di Brisgwater nel 1947 che al CIAM VII di Bergamo nel 1949.

<sup>98</sup> Syrkus, Helena, *Arts Belongs to the People*, in Sigfried Giedion, *Architecture, You and Me*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1958, pp. 86-88.

<sup>99</sup> Syrkus, Helena, *Arts Belongs to the People*, in Ockman *Architecture Culture*, op. cit., pp.120-121.

l'irrecuperabile passaggio generazionale, Le Corbusier decide di non partecipare all'incontro in Croazia. Ad una lettera inviata al CIAM X egli affida le motivazioni della sua assenza:

*It is those who are now forty years old, born around 1916 during wars and revolutions, and those then unborn, now twenty-five years old, born around 1930 during the preparation of a new war and amidst a profound economic, social, and political crisis – who thus find themselves in the heart of the present period the only ones capable of feeling actual problems, personally, profoundly, the goals to follow, the means to reach them, the pathetic urgency of the present situation. They are in the know. Their predecessors no longer are, they are out, they are no longer subject to the direct impact of the situation.*<sup>100</sup>

Nonostante i giovani intraprendano una revisione del Moderno con l'intento di attualizzare le ideologie dei Maestri, la frattura con lo spirito originario del CIAM diventa incolmabile. Quello di Dubrovnik sarà l'ultimo incontro a portare questo nome. Tuttavia, nel 1959 in modo indipendente dall'organizzazione ufficiale dei congressi, i giovani del Team X si riuniscono a Otterloo, in Olanda. L'incontro conferma la distanza con le ideologie del periodo dei maestri e simbolicamente consegna il Movimento Moderno – a cui ormai ci si riferisce come “the great tradition” – alla storia<sup>101</sup>. Durante questo incontro si assiste a una profonda polemica contro i rappresentanti italiani, accusati di deviazionismo dai principi fondanti del gruppo: oggetto principale del dibattito è la presentazione della Torre Velasca, completata l'anno prima a Milano dai BBPR. Ricorda Giancarlo De Carlo nel 1965:

*Non era facile chiarire le sottili complessità della situazione italiana ... né era facile persuadere i nostri antagonisti che la loro fede nell'esistenza di relazioni lineari tra le espressioni ed i contenuti sociali era il residuo di una concezione schematica che aveva perso ogni efficacia operativa.*<sup>102</sup>

È questo uno dei temi affrontati da Ernesto Nathan Rogers (1909-1969), protagonista del dibattito architettonico italiano e internazionale. Nella sua doppia veste di teorico d'avanguardia e architetto praticante – in quel periodo è infatti sia direttore di Casabella-Continuità (1953-1964) che architetto dei BBPR –, quello che Rogers auspica non è una rottura con la stagione del Moderno, ma una revisione di esso alla luce del mutato contesto storico e sociale. Per citare la famosa *querelle*, è proprio di “revisione” che Rogers parla nella sua risposta all'attacco di Reyner Banham (1922-1988) nel 1959. Il critico inglese, nel suo articolo per l'Architectural Review dal titolo “Neoliberty. The Italian Retreat from Modern Architecture”<sup>103</sup> sosteneva che la ricerca storicista degli anni Cinquanta fosse una regressione rispetto

<sup>100</sup> Lettera di Le Corbusier al CIAM X di Dubrovnik. In Oscar Newman (a cura di), *New Frontiers in Architecture. CIAM '59 in Otterloo*, Universe Book, New York, 1961, p. 16.

<sup>101</sup> Ockman, *Architecture Culture*, op. cit., p. 19.

<sup>102</sup> *Ivi*, pp. 319-320.

<sup>103</sup> Banham, Reyner, *Neoliberty. The Italian Retreat from Modern Architecture*, in «The Architectural Review», n. 747, aprile 1959, pp. 231-235.

all'architettura italiana moderna, che lui – ignorando il Razionalismo probabilmente per motivi politici – vedeva risiedere nella ricerca futurista di Filippo Tommaso Marinetti. Rogers risponde a Banham con il suo editoriale dal titolo *L'evoluzione dell'architettura. Risposta al custode dei frigidaires*:

*Per noi il Movimento Moderno non è morto affatto: la nostra modernità è proprio nel portare avanti la tradizione dei Maestri (s'intende, compresa quella di Wright). Ma di essere sensibili al bello (e non solo al valore documentario) in alcune manifestazioni che non si apprezzavano più abbastanza, è certo cosa che ci fa onore. E così ci fa onore di aver storicizzato e attualizzato certi valori che erano stati lasciati in sospeso dalla necessità di altre lotte [...] Ogni alternativa o sviluppo che noi abbiamo sostenuto è sempre stato nella cultura moderna e per questo il nostro compito è faticoso e difficile.*<sup>104</sup>

Rogers si riferisce a tutta l'esperienza architettonica del dopoguerra in Italia ed è per questo che, citando alcuni dei migliori protagonisti – come Mario Ridolfi, Ignazio Gardella, i B.B.P.R., Franco Albini, Alberto Samonà, Giovanni Michelucci e Luigi Piccinato –, afferma:

*La loro forza è stata proprio quella di aver inteso il Movimento Moderno come «rivoluzione continua», vale a dire come continuo sviluppo del principio di aderenza ai mutevoli contenuti della vita.*<sup>105</sup>

Infine, per rafforzare la sua posizione revisionista, Rogers porta gli esempi dei Maestri fondatori del Moderno, anche loro capaci di adeguarsi al nuovo spirito del tempo:

*Non presumiamo di essere i soli ad andare avanti: ben più luminosi esempi ci vengono dai Maestri: Le Corbusier ha creato Chandigarh con l'eco di tutta l'India, Gropius l'Ambasciata di Atene, immersa nella storia greca, Mies un «monumento» con il grattacielo di Park Avenue a New York e Wright, prima di morire, aveva disegnato opere che pur consequentissime nello spirito, non potrebbero essere confinate nella lettera di tante sue dichiarazioni precedenti. Nessuno s'è fermato; per i Maestri stessi si potrebbe paradossalmente parafrasare l'aforisma di Nietzsche: «Rimerita male il proprio maestro chi resta suo discepolo».*<sup>106</sup>

Questi temi sono continuamente affrontati nella produzione teorica di Rogers. Vale la pena citare un saggio apparso nel 1964 in una pubblicazione americana, in cui l'architetto italiano sembra ancora una volta chiarire con decisione la sua posizione ad un pubblico internazionale:

---

<sup>104</sup> Rogers, Ernesto Nathan, *L'evoluzione dell'architettura (Risposta al custode dei frigidaires)*, in «Casabella-continuità», n. 228, giugno 1959, pp. 2-4.

<sup>105</sup> *Ibidem*.

<sup>106</sup> *Ibidem*.

*Europe is unique, owing to the particular character of its history and the influence that this has exerted on the expressive form of its cities and monument. [...] If, in our works, we wish to represent the totality of the culture which we necessarily share in, we cannot possibly ignore the contributions of the past. [...] The profound revolution in architecture occasioned by the Modern movement had not even fully matured when architects were summoned to translate thought into reality. [...] This immaturity had the effect of turning the Modern movement against itself; freezing it in preconstituted forms deriving from stylistic formulas. [...] Italian architecture [...] has been accused of deviating from the Modern movement. This “deviation”, however, is true only to the extent that Italian architects have refused to fully accept all the hypotheses demanding a total break with the past advanced before and repropounded after the war by a few of the masters of modern architecture.<sup>107</sup>*

In effetti, l'idea dell'impossibilità dell'architettura italiana di poter abbracciare acriticamente quei valori e quei principi dell'architettura moderna a causa di un contesto storico che è presente e in costante dialogo con il progetto del nuovo, sembra un'idea riconosciuta unanimemente della critica italiana. Pasquale Belfiore, sintetizzando le “scuole” principali compresenti in Italia negli anni Cinquanta e Sessanta, scrive:

*Se l'ingresso nella modernità si intende nella accezione più corrente di «rifiuto del passato», allora si potrebbe paradossalmente concludere che l'architettura italiana non è mai entrata pienamente nella modernità, perché non ha mai rifiutato totalmente il passato, essendo la più volte citata idea di continuità con la storia e con la tradizione, elemento ricorrente per tutto il secolo. [...] Gli anni cinquanta sono la fase più omogenea di tutta la seconda metà del secolo, unitariamente caratterizzata dal ricorso alla storia e alla tradizione quale mezzo per esprimere una sentita «aspirazione alla realtà» (V. Gregotti) che viene interpretata su almeno tre versanti: il Neorealismo del gruppo romano di Quaroni e Ridolfi; la tendenza storicistico-filologica del gruppo di «Casabella», diretta da Ernesto N. Rogers, tesa a legare storia e critica alla prassi progettuale; il Neoliberty, interprete dei valori superstiti di una borghesia che aspira costantemente a confrontarsi con i ceti sociali europei più progressisti.<sup>108</sup>*

Il vibrante contesto culturale italiano ed europeo degli anni Cinquanta e Sessanta riverbera oltreoceano. Tra i protagonisti del dibattito internazionale, di certo Robert Venturi, poco più che trentenne, ha un posto di rilievo: a Roma tra il 1954 e il 1956 e poi attivo a Philadelphia sia sul piano professionale che su quello accademico, negli anni della sua piena maturazione Venturi ha la possibilità di entrare in contatto diretto con le posizioni culturali più interessanti del periodo: quella di Rogers in Italia, quella di

---

<sup>107</sup> Rogers, Ernesto Nathan, *The Phenomenology of European Architecture*, in Graubard, Stephen R. (a cura di), *A New Europe?*, Houghton Mifflin, Boston, 1964, pp. 358-372.

<sup>108</sup> Belfiore, Pasquale, *L'Architettura del Novecento*, in De Fusco, Renato (a cura di), *L'Italia e la formazione della civiltà europea. Dall'architettura al design*, UTET, Torino 1994, p. 311.

Kahn in America, quelle dei giovani della Philadelphia School con cui ha modo di confrontarsi attivamente, quella legata ai nuovi temi sociali della School of Planning della University of Pennsylvania, a cui è introdotto da Denise Scott Brown. Tutte queste posizioni hanno in comune un rinnovato interesse per la storia e il contesto, sia fisico che sociale:

*By the early 1960s, a young postwar generation of architects had seized the idea that architecture should participate in the liberation of human experience from the constraints of the social status quo. [...] They thought individual experience had been impoverished by the process of industrialization and became disillusioned with the modernist faith in technology as the driver of emancipation. In a radical break from modernist ideology, some members of that generation sought to reground the future of modern architecture in the premodern past. To accomplish this change of direction they had to replace the piloting concepts of modernism, from the abstract ideas of space and form, toward new notions of history and theory. [...] They conceived contemporary experience in terms of historical continuity rather than rapture [...] Their ability to produce such a discourse helped legitimize the recuperation of historical architecture as an inspiration for modern design and underpinned the emergence of the postmodern style.<sup>109</sup>*

È a partire dalle riflessioni su questi temi che si inaugura una stagione culturale per l'architettura definita poi Post-moderna:

*Postmodernism absorbed the modern interest in experience, using it to shift its emphasis from notions of form and space to the question of history.<sup>110</sup> [...] Postmodernism in architecture was both a stylistic movement and an intellectual sea change that germinated in the postwar period, took root in the 1970s, and flourished in the 1980s.<sup>111</sup>*

Oltre alle riflessioni sulla storia, Kenneth Frampton rintraccia la genesi del movimento nella insoddisfazione della nuova generazione verso le limitazioni e gli assolutismi del progetto urbano moderno, affidato alle semplificazioni dello zoning inaugurato dalla Carta di Atene del 1933:

*Naturalmente non si può negare che la tabula rasa riduttiva operata dal Movimento moderno abbia giocato un ruolo essenziale nella distruzione globale della cultura urbana: così l'accento che la critica «post-modernista» ha messo sul rispetto per il contesto urbano esistente, può essere difficilmente screditato.<sup>112</sup>*

---

<sup>109</sup> Otero-Pailos, *Architecture's Historical Turn*, op.cit., pp. xi-xii.

<sup>110</sup> *Ivi*, p. xxi.

<sup>111</sup> *Ivi*, p. xii.

<sup>112</sup> Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, op. cit., p. 343.

In conclusione, tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, diventa chiaro che i più giovani teorici e architetti siano chiamati a ricoprire il ruolo di eredi culturali dei maestri del Moderno. È a questo punto che sorgono delle domande a cui questa nuova generazione deve dare una risposta: come confrontarsi con la tradizione dei maestri? Come attualizzarla rispetto alle esigenze della contemporaneità? E ancora, finalmente liberi del velo ideologico del Moderno, come tornare alla storia e cosa imparare da essa? Il lavoro più urgente per questi architetti si misura sulla interpretazione del contesto, sia che ci si riferisca a quello storicamente stratificato dell'Europa, sia a quello più chiaramente influenzato da ragioni economiche e infrastrutturali del continente americano. Contesto americano che, come Venturi ci racconterà, non è privo di una tradizione da ascoltare.



Fig. 1: Il PSFS, realizzato a Philadelphia nel 1932 da George Howe e William Lescaze, è considerato il primo grattacielo moderno d'America.

## CAPITOLO 2.

### Micro-contesto.

#### La famiglia di Robert Venturi e la città di Philadelphia (1925-1944)

*I am sure there is an artistic solution to every one of our problems.*<sup>113</sup>

Vanna Venturi, 1948

*My mother [...] worked to prepare me to feel almost all right as an outsider.*<sup>114</sup>

Robert Venturi, 1991

Dopo aver tracciato un ampio ma necessariamente sintetico profilo storico in cui orientare le vicende ricostruite dalla tesi, questo capitolo contestualizza il tema della ricerca affrontandolo ad una scala drasticamente più piccola: le pagine che seguono approfondiscono il microcontesto che circonda i primi anni di Robert Venturi, soffermandosi in particolare sui dettagli del suo ambiente familiare e provando a ricostruire le condizioni fisiche (il suo quartiere, la città, l'architettura che visita durante i suoi primi viaggi) che danno forma all'immaginario architettonico e urbano della sua infanzia e giovinezza. Senza la pretesa di giungere a conclusioni deterministiche, si suggerisce tuttavia una indubitabile influenza del contesto di appartenenza sul suo precoce interesse per l'architettura, le arti e la storia.

Sulla base di fonti d'archivio finora inedite, il capitolo ricostruisce il legame di Venturi con i genitori e l'originale rapporto della famiglia Venturi con le origini italiane, cercando di chiarire in che modo la diretta eredità dell'Italia possa aver influito sul successivo interesse di Robert per le vicende architettoniche del Paese, ma soprattutto in che modo questo possa aver influenzato i suoi modi di percepire le condizioni urbane delle città storiche. Le particolari scelte religiose e di istruzione dei suoi primi diciannove anni sembrano indicare un "allenamento" all'indipendenza di giudizio e una fiducia nelle proprie capacità critiche che, in prospettiva, offrono interessanti spunti di riflessione sulla possibilità che Venturi abbia applicato lo stesso spirito di indagine libero e non dogmatico anche al rapporto che egli instaura con gli edifici del passato. I monumenti storici, riveriti o al contrario vilipesi per motivi ideologici da architetti e teorici, sembrano invece direttamente interrogati da Venturi: l'architetto americano instaura un dialogo sereno – verrebbe da definirlo "alla pari" – con gli edifici e gli architetti che lo hanno preceduto. La familiarità e assoluta spontaneità che sin dall'infanzia egli dimostra con i temi che riguardano la storia dell'architettura e della città sembrano permettere a Venturi di interpretare liberamente e fiduciosamente gli esempi del passato perché considerati materia attuale e valida per il progetto contemporaneo di architettura.

---

<sup>113</sup> Lettera di Vanna Venturi a Robert Venturi, 30 novembre 1948 (225-RV-6, VSB Collection AAUP).

<sup>114</sup> Venturi, Robert, *Response at the Pritzker Prize Award Ceremony, May 16 1991*, in *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture. A View from the Drafting Room*, The MIT Press, Cambridge, 1996, p. 99.

A tal proposito, il capitolo offre una disamina delle condizioni urbane e architettoniche che circondano il giovanissimo Venturi e che vanno naturalmente a costituire il suo paesaggio originario. Il profilo che qui si traccia della città di Philadelphia, delle sue tipologie architettoniche e della sua storia urbana, intende sottolineare i tratti di unicità di questa città all'interno del panorama delle altre grandi città statunitensi: a differenza che in altri luoghi, il carattere della città di Philadelphia si è generato attraverso i secoli dagli scambi diretti e continuati con intellettuali e artisti europei. L'atmosfera tradizionale dei suoi quartieri storici (influenzati direttamente dall'architettura inglese, tedesca e olandese) influenza certamente anche l'esperienza che Venturi fa della città europea: la città storica, assorbita naturalmente durante la sua infanzia e prima giovinezza a Philadelphia, sarà poi scientificamente approfondita a partire dai suoi studi universitari a Princeton (1944-1950).

## 2.01

### “My artistic and intellectual parents”: il contesto familiare e le origini italiane

*What a very lovely child you were – bright and happy. [...] I never knew when there was a cloudy day because you were all the sunshine I needed.*<sup>115</sup>

Vanna Venturi, 1947

Robert Charles Venturi Jr. nasce a Philadelphia il 25 giugno 1925<sup>116</sup>. Chiamato da familiari e amici semplicemente Bob, è l'unico figlio di Robert Venturi e Giovanna Luisi, detta Vanna. I genitori, entrambi di origine italiana, si sposano nel 1924 e si stabiliscono al 104 Powell Lane di Upper Darby, un comune indipendente alle porte di Philadelphia che tra gli anni Dieci e Venti si trasforma in sobborgo residenziale per la *middle class* cittadina. Durante l'adolescenza del figlio, la famiglia Venturi si trasferirà

---

<sup>115</sup> Lettera di Vanna Venturi a Robert Venturi, 13 dicembre 1947 (225.RV.4, VSB Collection, AAUP).

<sup>116</sup> Per le informazioni biografiche sulla vita di Venturi si vedano in particolare: Brandi Cateura, Linda, *Upbringing Among Quakers*, in *Growing Up Italian*, Morrow and Company, New York, 1987, pp. 195-201; Brownlee, David B.; De Long, David G.; Hiesinger, Kathryn B., *Out of the Ordinary. Robert Venturi, Denise Scott Brown and Associates*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 2001; Schwartz, Frederic (a cura di), *Mother's House. The Evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill*, Rizzoli, New York, 1992; Scott Brown, Denise, *A Worm's Eye View of Recent Architectural History*, «Architectural Record», vol. 172, February 1984, pp. 69-81; Vaccaro, Carolina; Schwartz, Frederic, *Venturi Scott Brown e Associati*, Zanichelli, Bologna, 1991; Venturi, Robert, *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture. A View from the Drafting Room*, *op. cit.*

Altre note biografiche sono raccolte in: Belluzzi, Amedeo, *Gli architetti Venturi, Scott Brown e Associati*, Laterza, Roma-Bari, 1992; Friedman, Alice T., *It's a Wise Child: The Vanna Venturi House by Robert Venturi*, in *Women and the Making of the Modern House: A Social and Architectural History*, Yale University Press, New Heaven, 2006, pp. 188-213; Pattena, Gianni; Vogliuzzo, Maurizio (a cura di), *Venturi, Rauch and Scott Brown*, Electa, Milano, 1981; Von Moos, Stanislaus, *Venturi, Rauch & Scott Brown. Buildings and Projects*, Rizzoli, New York, 1987.

Altre notizie biografiche sono state raccolte dall'autrice durante le interviste, tra cui quella rilasciata presso l'Accademia Americana di Roma nel luglio 2014 dalla prof. Katherine Geffcken, collega di Venturi durante gli anni a Roma, e quella a Denise Scott Brown avvenuta a Philadelphia nel novembre 2016.

poi al 1112 Beech Road del quartiere di Rosemont a Bryn Mawr<sup>117</sup>, ricco sobborgo confinante con il comune di Merion dove sorge la Episcopal Academy frequentata in quegli anni da Robert.

Figlio di un costruttore edile, Robert Venturi Sr. è nato ad Atesa, in Abruzzo, nel novembre del 1881. Primo di quattro figli, nel 1890 emigra con la famiglia a Philadelphia, dove suo padre si reinventa come commerciante di prodotti agricoli. Nonostante la sua ambizione di diventare architetto, la prematura scomparsa del genitore costringe Robert ad abbandonare gli studi e a prendere le redini dell'azienda di famiglia a soli sedici anni. Sotto la sua guida la "Venturi Fruit and Produce", nella centralissima sede al 1430 di South Street a Philadelphia, diventa una fiorente attività di vendita all'ingrosso e trasporto alimentare che supera anche i confini della Pennsylvania. Uomo serio e riservato, Venturi ricorda come suo padre avesse "an enormous sense of responsibility and commitment to his family"<sup>118</sup>.

Vanna Luisi, invece, è una immigrata di seconda generazione: nata a Washington D.C. nel 1893 da genitori originari di Foggia, Vanna è costretta ad abbandonare gli studi per motivi economici, ma continuerà a curare la propria istruzione da autodidatta. Venturi così racconta:

*In high school, she was much influenced by a teacher, Florence Carroll [...]. Miss Carroll took a great interest in my mother and became her American role model. When my mother had to leave school because her family did not have the money to buy her a winter coat, her teacher continued to befriend her. [...] Although her parents were poor immigrants when they came here, they were slightly higher level of education than many of their peers and probably encouraged her in intellectual pursuit.<sup>119</sup>*

Dotata di buon gusto e forte determinazione, Vanna è una donna intelligente, carismatica e indipendente, animata da fieri sentimenti femministi, pacifisti e socialisti che la spingeranno ad abbandonare il tradizionale cattolicesimo di famiglia per abbracciare con convinzione il movimento religioso dei quaccheri. La sua scelta proviene dalla precisa volontà di far crescere suo figlio guidato da una moralità religiosa, che però debba essere nello stesso tempo il più possibile vicina ai suoi principi etici e ai suoi ideali politici. La scelta del Quaccherismo, comunità fortemente radicata in Pennsylvania, appare a Vanna la più ovvia: i Quakers, detti anche Society of Friends, sono infatti un movimento religioso protestante caratterizzato innanzitutto da un forte spirito pacifista e individualista. Viene professata una spiritualità non dogmatica e soprattutto attiva, che si concretizza cioè in attività volte alla giustizia sociale e in cui si pratica il rifiuto alla guerra, alle punizioni e a ogni tipo di violenza e schiavitù. Come ogni confessione cristiana protestante, anche la Society of Friends crede in una conoscenza

---

<sup>117</sup> Queste informazioni sono ricostruite sulla base dell'indirizzo presente sulla corrispondenza privata della famiglia (Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives of the University of Pennsylvania; d'ora in avanti: VSB Collection AAUP).

<sup>118</sup> Brandi Cateura, *Upbringing Among Quakers*, op. cit., p. 198.

<sup>119</sup> *Ivi*, p. 196-197.

diretta di Dio che si raggiunge attraverso la lettura e l'interpretazione personale delle Sacre Scritture. L'eliminazione della figura di intermediazione tra i credenti e Dio amplifica il potere spirituale del singolo, così come la sua responsabilità individuale.

Questa scelta religiosa intrapresa nel 1930 non ha solo un valore morale per la famiglia, ma segna anche l'istruzione del giovane Bob, il quale frequenterà fino ai diciannove anni scuole private religiose. Fino al 1935 Venturi sarà allievo della Lansdowne Friends School, una scuola elementare quacchera a Lansdowne, sobborgo confinante con Upper Darby. Durante questi anni scolastici, il piccolo Bob dimostra una creatività fuori dal comune e un talento artistico<sup>120</sup> che viene lodato e incoraggiato dalle sue maestre. Questa scuola ancora oggi è impegnata in programmi educativi rivolti allo sviluppo della indipendenza culturale e comportamentale del bambino. Il motivo della scelta di questo particolare sistema educativo risiede anche nella volontà di Vanna di evitare che il figlio rispetti il patriottismo imposto dalla scuola pubblica americana, e in particolare il saluto alla bandiera degli Stati Uniti:

*Pledging allegiance to the flag – “coercive patriotism” my mother called it – was an anathema for her. So she wouldn’t send me to a school where that kind of ritual was performed in the morning.*<sup>121</sup>

Entrambi i genitori sono appassionati di arte, antiquariato, cinema, teatro, letteratura, design e soprattutto architettura<sup>122</sup>, trasmettendo da subito queste passioni al figlio Bob. Sebbene da bambino giocasse con i blocchi per costruzioni e disegnasse incessantemente case colorate, lo stesso Venturi ha sempre attribuito lo sviluppo del suo precoce interesse per l'architettura all'influenza dei genitori piuttosto che ai suoi giochi d'infanzia, sottolineando in questo modo il clima di curiosità intellettuale che vige nella sua famiglia. Ancora una delle sue pubblicazioni più recenti, *Architecture as Signs and Systems*<sup>123</sup> del 2004, è infatti dedicata “To the memory of my artistic, intellectual and beloved parents”. In maniera ben diversa Frank Lloyd Wright – figura di riferimento per il giovane Venturi – nella sua *Autobiography* dà tutto il merito del suo interesse per l'architettura ai blocchi Froebel con cui gioca da bambino, andando quindi a sottolineare uno sviluppo individuale e spontaneo dell'interesse per la composizione architettonica piuttosto che una guida o una ispirazione esterna. Come ricorda anche Venturi, in diversi contesti Wright ama promuovere la sua figura come “the original genius [...] who sprang spontaneously – and organically, of course – from his Midwestern roots”<sup>124</sup>. Nonostante queste

---

<sup>120</sup> “Many years ago [...] at the Lansdowne Friends School where I had my first job, I taught a very talented little boy of 8: Bobby Venturi. I have often thought of him and wondered what in the art field he might be doing – as he had so much talent then. I remember his blackboard drawings and the exquisite little Christmas cards he made, even then. I was so pleasant to read in the paper of his fellowship in architecture in Rome.” Lettera, Elizabeth Bowen Shants a Robert e Vanna Venturi, 25 maggio 1954, (225.RV.46, VSB Collection AAUP).

<sup>121</sup> Brandi Cateura, *Upbringing Among Quakers*, op. cit., p. 197.

<sup>122</sup> Lettera di Vanna Venturi a Robert Venturi, 1 aprile 1955 (255.RV.42, Architectural Archives of the University of Pennsylvania): “If I were childless and had a fortune to leave, I’d leave it for the education of Americans in architecture”.

<sup>123</sup> Venturi, Robert; Scott Brown, Denise, *Architecture as Signs and Systems. For a Mannerist Time*, Belknap Press, Cambridge Mass., 2004.

<sup>124</sup> Venturi, *Iconography and Electronics*, op. cit., p. 67.

affermazioni sappiamo che è la madre di Wright, una maestra d'infanzia all'avanguardia, a scoprire i Froebel Gifts durante la sua visita alla Centennial Exhibition di Philadelphia nel 1876 e a comprare i blocchi non solo per il figlio ma anche per la sua classe, andando ad integrare questa attività nel curriculum formativo del suo asilo privato.

Nella famiglia di Robert Venturi l'architettura è una passione condivisa e i genitori, oltre a incoraggiare le doti del figlio in questo campo, si circondano di oggetti d'arte, di pezzi storici di arredo e di libri sulla storia dell'arte e dell'architettura, soprattutto del tardo Medioevo e del Rinascimento italiano:

*I had a rich home life as I grew up beside gifted and original parents [...] who set good examples – ethical, intellectual, and aesthetic – and were loving and supportive.*<sup>125</sup>

*Both my parents were very much interested in architecture and undoubtedly encouraged my absorption in it [...]. But their influence was not overt. They never said, “You should be an architect”.*<sup>126</sup>

La madre è un'amante della moda, disegna i propri vestiti e spesso li realizza lei stessa. Il padre ha molte conoscenze tra gli architetti di Philadelphia: ha commissionato il progetto di un suo piccolo negozio al noto architetto Phineas Paiste, poi rinnovato da un altro famoso architetto locale, Edmund Brumbaugh, nel 1922<sup>127</sup>. Lo stesso Paiste è un usuale ospite della famiglia Venturi. Frederic Schwartz riporta un aneddoto da questi incontri amichevoli:

*Phineas Paiste, while a dinner guest of the family, got down on his hands and knees and built an imposing structure of blocks for the child. When it was completed, the five-year-old swept it away with one arm and said, “Now I’ll show you how to do it”.*<sup>128</sup>

Dal 1935 fino all'ingresso all'università di Princeton, Robert Venturi frequenta la prestigiosa Episcopal Academy<sup>129</sup>, un liceo maschile fondato nel 1785 (le donne saranno ammesse solo nel 1978). Il campus della scuola si trova a Merion, un ricco sobborgo indipendente di Philadelphia caratterizzato da un'alta concentrazione di istituti culturali<sup>130</sup> e scuole private. In un'accademia che coniuga un'istruzione d'eccellenza, un robusto curriculum sportivo e programmi religiosi episcopali, Venturi si definisce un *nerd* troppo interessato alle materie artistiche per potersi sentire pienamente a proprio agio. In modo schietto, durante la Class Reunion del 1992, Venturi afferma che ha potuto approfondire la propria ricerca filosofica e artistica solo dopo aver concluso i suoi studi alla Episcopal Academy ed essere stato

---

<sup>125</sup> *Ivi*, p. 105.

<sup>126</sup> Brandi Cateura, *Upbringing Among Quakers*, *op. cit.*, p. 198-199.

<sup>127</sup> *Ivi*, p. 199.

<sup>128</sup> Schwartz, *Mother's House*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>129</sup> Informazioni accurate sulle strategie educative, così come sulla storia dell'istituzione, si possono reperire dal sito ufficiale: [www.episcopalacademy.org](http://www.episcopalacademy.org)

<sup>130</sup> Tra cui la rinomata Barnes Foundation.

ammesso all'università di Princeton. Tuttavia, la Episcopal Academy gli ha fornito gli strumenti di base sui quali ha fondato la sua carriera di architetto:

*Basic discipline was instilled by a faculty understanding and supportive as a whole – and the discipline I refer to, mental and verbal, nurtured a degree of confidence and ease in my subsequent work as a theoretical writer and practicing architect.*<sup>131</sup>

Durante gli anni del liceo si conferma la sua passione per l'architettura. È il padre a consigliare al figlio sedicenne di approfittare dell'estate per dedicarsi attivamente all'architettura e lavorare nello studio "Ballinger and Company" in centro a Philadelphia. Durante una pausa pranzo, un giovane collega mostra a Bob il libro *In the Nature of Materials* di Henry-Russell Hitchcock. Grazie a quel libro Venturi scopre nel 1941 l'architettura di Frank Lloyd Wright, che sarà per lui da quel momento un riferimento costante per i suoi studi e i suoi progetti giovanili<sup>132</sup>.

Nonostante le recenti origini italiane, è interessante notare come i Venturi non siano la tipica famiglia di immigrati in America. Venturi ricorda come entrambi i genitori abbiano perso ogni caratteristica etnica riconoscibile. Del padre, nato in Italia, racconta:

*The melting-pot ideal of his time meant a great deal to him. He was very much of his generation in that respect; without disowning his roots, he still felt that one did everything one could to become typically American. His lifestyle showed this: Most of his friends were not Italian or other ethnics. He "assimilated".*<sup>133</sup>

Per confermare questo processo di "assimilazione" nel mondo americano, i genitori non parlano in italiano a casa né decidono di vivere in un quartiere italiano. Per questo motivo Venturi non parlerà mai fluentemente la lingua<sup>134</sup>, anche se seguirà un corso di italiano all'Episcopal Academy e prenderà delle lezioni private mentre è a Roma tra il 1954 e il 1956. Anche la cucina italiana non è presente nelle abitudini di famiglia: la madre, vegetariana, impone una dieta attenta ai valori nutrizionali degli alimenti, evitando la pasta<sup>135</sup>. Nelle lettere che Vanna invia al figlio durante gli anni trascorsi lontano da casa, sono costanti i riferimenti al cibo: la madre dà consigli precisi sulla dieta perfetta e lo stile di vita da seguire per ottenere una maggiore concentrazione negli studi:

---

<sup>131</sup> Venturi, Robert, *Episcopal Academy Fiftieth Class Reunion Statement, 1992*, in *Iconography and Electronics*, op. cit., p. 105-106.

<sup>132</sup> Venturi, *Iconography and Electronics*, op. cit., p. 68.

<sup>133</sup> Brandi Cateura, *Upbringing Among Quakers*, op. cit., p. 198.

<sup>134</sup> *Ibidem*. Venturi scrive: "My Italian is very limited, but my wife speaks a fair amount of it". Anche Denise Scott Brown ha infatti esperienza diretta della cultura italiana: a metà degli anni Cinquanta lavora per lo studio di Giuseppe Vaccaro a Roma e frequenta la CIAM Summer School di Venezia guidata da Franco Albini, Ignazio Gardella, Gino e Nani Valle. Cfr. Capitolo 7 e Allegati: Intervista a Denise Scott Brown.

<sup>135</sup> Lettera di Vanna Venturi a Robert Venturi, 28 aprile 1956 (225.RV.44, VSB Collection, AAUP): "I don't think that macaroni and white bread are anything but 'veleno'!"

*Rest as much as possible. Don't worry about anything. [...] The most important thing in the world for you now is to eat more. You need a minimum of 3500 calories.*<sup>136</sup>

*You drinks lots of water? [...] Take care of your health. Without health life has not color, no flavor - 'no nothing'. Be nice always*<sup>137</sup>

Quando il figlio è all'American Academy, Vanna si dimostra particolarmente preoccupata dalle abitudini alimentari italiane. Sebbene Bob sia ormai un trentenne, non sono rari i consigli sulla dieta che la madre gli invia a Roma:

*Macaroni aglio e olio are not bad but they are not good replacement material so – don't eat it too often. You will develop tooth decay and poor eyesight on nutritional deficiency.*<sup>138</sup>

L'unica persona che connette Venturi all'esperienza diretta dell'immigrazione dall'Italia è la nonna materna, da Venturi molto amata:

*She was the one ethnic I had any contact with. She spoke with an accent and was the typical nonna – stout and jolly. She [...] gave me some connection with what I could call the normal second-generation experience.*<sup>139</sup>

In molti modi, le abitudini del paese d'origine – quelle a cui tradizionalmente le comunità italiane all'estero sono più legate, come la religione cattolica, la dieta mediterranea o l'uso della lingua italiana o dei dialetti regionali nei contesti familiari – sono qui messe da parte senza rimpianti. Il legame con l'Italia si può leggere tra le righe e, ancora una volta, va ricercato negli interessi culturali della famiglia. I genitori collezionano libri sull'Italia e in casa si ascolta l'opera italiana: attraverso questi interessi trasmettono al figlio una fascinazione per l'Italia come culla delle arti e della cultura occidentale, più che come paese da venerare perché luogo delle radici familiari.

*Although I am [...] an Italian-American, I don't fit easily in that mold, having not been brought up Catholic and being married to a non-Italian. Yet I feel strongly connected with Italy and Italian tradition.*

*As an architect, I must love Italy. Few will argue that Italy has not been the fountainhead for architecture in most of Western history. [...] Even as a child, I was interested in architecture, and Italian architecture always attracted me. As an architect, I have been consistently connected with, and very much inspired by, Italian architecture and its urban qualities. How much it is a*

---

<sup>136</sup> Lettera di Vanna Venturi a Robert Venturi, 13 marzo 1944 (225.RV.3, VSB Collection, AAUP).

<sup>137</sup> Lettera di Vanna Venturi a Robert Venturi, 5 aprile 1944 (225.RV.3, VSB Collection, AAUP).

<sup>138</sup> Lettera di Vanna Venturi a Robert Venturi, 23 novembre 1954 (225.RV.42, VSB Collection, AAUP).

<sup>139</sup> *Ivi*, p. 197.

*background and of feeling at home in Italy, I don't know. I have a more general interest in Italy, too. I think I have made over thirty trips there [...]. Italian art has greatly influenced me.*<sup>140</sup>

È anche per questo motivo che, quando visita l'Italia per la prima volta nell'estate del 1948, il giovane Venturi compie un vero e proprio viaggio di formazione, toccando le tappe tipiche della tradizione del Grand Tour del Settecento e Ottocento, ignorando consapevolmente le regioni d'origine dei genitori, l'Abruzzo e la Puglia. In quella occasione Venturi conoscerà solo due familiari della madre a Roma, una suora e un prete, con i quali sarà in grado di scambiare poche timide battute in italiano. Tuttavia, quando nei viaggi successivi Venturi conoscerà altri suoi parenti italiani, nutrirà per loro una sincera considerazione e, in qualche modo, riuscirà a mettere in una nuova prospettiva anche la sua esperienza familiare:

*The member of our family who remained in the old country have done at least as well [...] as those who migrated. [...] If my recent ancestors had the gumption to get up and go, leave one country for another, then initiative is possibly a family trait. The ones who stayed showed their initiative in other ways.*<sup>141</sup>

È innegabile l'influenza che la madre ha su Venturi. Nonostante il carattere a volte impositivo di lei, tra i due si instaura un rapporto di affetto, ammirazione e supporto reciproco che dura tutta la vita. Le lunghe lettere che Bob e Vanna si scambiano quando lui è lontano dimostrano una relazione equilibrata e profonda tra i due, basata anche sugli interessi culturali che condividono. Le lettere che raggiungono Bob mentre è studente a Princeton, tirocinante in Michigan, o ricercatore in Accademia Americana a Roma, sono infatti ricche di scambi di opinione sul teatro, sulla letteratura, sulla politica, sui film in uscita in quegli anni. Così Venturi descrive il suo rapporto con sua madre:

*She was the dominant parent. When I look back now, I realize my father was influential on me too, but not in the direct way she was. [...] My mother['s] sound but unorthodox positions, socialist and pacifist, worked to prepare me to feel almost all right as an outsider. [...] She was more liberal than most of the Americans I knew – as a pacifist and Friend and devotee of liberal causes.*<sup>142</sup>

È a Vanna Venturi che si deve la realizzazione della prima opera più importante di Bob, quella che porrà l'attività di suo figlio al centro del dibattito architettonico in America e nel resto del mondo: nel 1959 la madre gli commissiona il progetto per la sua casa in un piccolo lotto a Chestnut Hill, sobborgo residenziale benestante di Philadelphia. Vanna è consapevole di star dando al figlio una grande occasione per dimostrare il suo talento di giovane architetto e per imporsi nel panorama professionale

---

<sup>140</sup> *Ivi*, p. 196.

<sup>141</sup> *Ivi*, p. 199-200.

<sup>142</sup> Brandi Cateura, *Upbringing Among Quakers*, *op. cit.*, p. 196-197 e 199.

di Philadelphia. È per questo motivo che non dà scadenze temporali a Bob, che impiegherà infatti quasi cinque anni per dichiarare concluso il progetto. Il risultato è, ovviamente, la Vanna Venturi House, costruita nel 1964 e definita dai critici “arguably the most architecturally influential building of the second half of the Twentieth century”<sup>143</sup>.

È per questi motivi, e per il profondo senso di rispetto e affetto che Venturi ha sempre mostrato nei loro confronti, che non risulta affatto sorprendente che il discorso di ringraziamento e accettazione del Pritzker Prize che Robert Venturi pronuncia a Città del Messico il 16 maggio del 1991 si apra con un sentito omaggio ai suoi genitori:

*First – chronologically and perhaps substantively – come my parents with whom I lived among beautiful objects, who supplied me with lots of blocks to play with when I was little and good books to read. And with whom I could share their love of architecture.*<sup>144</sup>

## 2.02

### Contesto fisico e urbano: Philadelphia, l'architettura di Furness, i primi viaggi

#### Upper Darby, Bryn Mawr, Beach Haven: i quartieri dell'infanzia di Robert Venturi

*I knew I wanted to be an architect – I still remember noting my favorite buildings on the bus route to grade school.*<sup>145</sup>

Robert Venturi, 1988

I primi anni della vita di Venturi trascorrono nel sobborgo di Upper Darby, distretto indipendente a carattere prevalentemente residenziale subito fuori i confini amministrativi occidentali di Philadelphia. Fondata nel diciassettesimo secolo da quaccheri di origine inglese, tra gli anni Venti e Trenta Upper Darby<sup>146</sup> arricchisce il proprio centro urbano con la realizzazione di un elegante *shopping district* caratterizzato da edifici art déco, tra cui il McClatchy Building, un imponente edificio commerciale con esterni rivestiti in maioliche smaltate, decorazioni in metallo e ampie vetrate colorate.

Durante gli anni Quaranta la famiglia Venturi si trasferisce a Bryn Mawr, ricco sobborgo indipendente della Main Line, un'area suburbana a carattere residenziale prescelta dalle famiglie dell'alta società di Philadelphia. La contea di Bryn Mawr è fondata nel 1686 da quaccheri di origine gallese. Bryn Mawr ospita importanti scuole private, come il Bryn Mawr College, istituzione quacchera fondata nel 1885. Il

---

<sup>143</sup> Schwartz, *Mother's House*, *op. cit.*

<sup>144</sup> Venturi, *Iconography and Electronics*, *op. cit.*, p. 98.

<sup>145</sup> Brandi Cateura, *Upbringing Among Quakers*, *op. cit.*, p. 199.

<sup>146</sup> Ujifusa, Stephen B., *The Rehabilitation of the John H. McClatchy Building: A Study of the Financial Impact of Preservation Incentives*, archivio tesi della University of Pennsylvania, Philadelphia, 2005: [repository.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1042&context=hp\\_theses](http://repository.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1042&context=hp_theses)

centro urbano originario di Bryn Mawr è oggi considerato di interesse storico: Glenays, villa in stile italiano costruita nel 1859, è vincolata dal National Register of Historic Places dal 1977.

Oltre alla tipologia edilizia residenziale dei *suburbs* americani, non può non essere citata un'altra tipologia di cui Venturi fa esperienza fin dall'infanzia, e cioè quella delle *beach house*, le case di vacanza sull'oceano della East Coast. Oltre alle sue residenze negli eleganti quartieri residenziali di Upper Darby prima e Bryn Mawr poi, vanno ricordate le vacanze estive che Venturi trascorre con la famiglia e gli amici nelle località della costa atlantica.

Le estati giovanili di Venturi sono trascorse con la sua famiglia, la famiglia del cugino Arnold (la cui madre Louisa è la sorella di Vanna) e la nonna materna a Beach Haven nel New Jersey<sup>147</sup>. Dalle prime lettere ritrovate in archivio<sup>148</sup> si possono rintracciare le sue passioni dell'infanzia e dell'adolescenza, come ad esempio i film (sia visti al cinema, sia realizzati con il cugino e gli amici), la fotografia, e i disegni colorati<sup>149</sup>.

Beach Haven, che affaccia direttamente sull'Oceano Atlantico, ha visto un'importante trasformazione urbana a partire dalla fine dell'Ottocento, quando è stata scelta come luogo privilegiato per le vacanze estive delle famiglie facoltose della non lontana Philadelphia. Questo ha contribuito allo sviluppo di una elegante architettura locale, di stampo tardo vittoriano e edoardiano. Il giovane Venturi fa esperienza diretta di questi stili architettonici e, spontaneamente, impara a riconoscerne i caratteri e ad apprezzarli. Le architetture tardo vittoriane rappresentano un'evoluzione dell'architettura vittoriana di matrice britannica: la differenza principale si rintraccia nella maggiore libertà compositiva e decorativa degli edifici dovuta soprattutto all'ampliamento dei confini sia storici che geografici in cui ricercare nuove fonti e nuovi riferimenti architettonici. Nell'*High Victorian Style*, e cioè durante il periodo che va dal 1870 fino all'inizio del nuovo secolo, i riferimenti architettonici sono presi non solo dall'Inghilterra, ma anche dagli esempi di Germania, Francia e Italia. L'*High Victorian Gothic*, a cui in parte si può far risalire anche il lavoro di Frank Furness e di gran parte dell'architettura del periodo della città di Philadelphia, celebra la policromia in architettura, la giustapposizione di materiali puramente ornamentali e di elementi strutturali con valore anche decorativo, la combinazione di diverse pietre e finiture, con dettagli ornamentali dalle proporzioni ingigantite e da larghi spessori che creano dinamici giochi di luce e ombra a seconda delle ore del giorno. Tutti gli elementi della composizione contribuiscono ad una

---

<sup>147</sup> Solo l'estate del 1938 è trascorsa lontano dalla famiglia: tra luglio e settembre il tredicenne Robert Venturi partecipa ad un campo estivo nel New Hampshire. Durante i due mesi di campo Venturi racconta alla madre del progetto di un tavolino che sta realizzando durante l'estate e che le porterà a casa come regalo: "I have decided to make you a small table to put aside the chair on the porch which you sit on so that you can put a book or a glass of water on it instead of putting them on the bench. I think it will be more useful than the bowl."

<sup>148</sup> La prima lettera conservata in archivio è datata 14 luglio 1936: Bob racconta ai suoi genitori delle sue vacanze con gli zii, il cugino e la nonna materna. La lettera è corredata dal disegno di un sottomarino giocattolo.

<sup>149</sup> AAUP, RV.255.1, lettere ai genitori dall'estate del 1936 all'estate del 1940.

idea di solidità e massa di queste architetture, idea rafforzata dalla profonda ombra delle bucaure dovuta alla posizione arretrata delle finestre rispetto al filo della facciata<sup>150</sup>.

*Furnissic revolt [...] and its disciples tried to be something beside cheap copyist [...]; they tried to be live Americans, not dead archeologists: they sought for vitality, originality, personal and ethnic expression.*<sup>151</sup>

L'età edoardiana, che si colloca nel primo decennio del Novecento, vede la continuazione dei temi dell'età vittoriana, con una decisa virata verso la semplificazione delle decorazioni e delle cromie. È questo il momento in cui le architetture di Frank Furness soffrono un decisivo calo di interesse:

*Historical neglect [...] began in his own lifetime. In the Edwardian world of taste and elegance in which he lived his final years, his works were denigrated as grotesque and vulgar [...]. For their blunt truthfulness, they were despised.*<sup>152</sup>

Sebbene non siano conservati manoscritti giovanili in cui egli descriva direttamente i quartieri in cui abita, Venturi richiama in varie pubblicazioni successive l'influenza che alcuni edifici visitati durante l'infanzia hanno avuto su di lui, come ad esempio molti edifici di Frank Furness a Philadelphia. Altri ricordi d'infanzia – come il viaggio a New York con il padre – sono spesso rievocati nei suoi scritti biografici.

## **Il viaggio a New York con il padre**

*My father loved to point out his favorite buildings [...]. I now treasure the memory of it.*<sup>153</sup>

Robert Venturi, 1988

A otto anni Robert Venturi è a New York con il padre. Robert Venturi senior, come già ricordato nel paragrafo precedente, è un mancato architetto che trasmette al figlio l'amore per gli edifici storici e l'arte italiana. Del viaggio a New York Venturi rievoca il giro in taxi durante il quale il padre gli indica gli edifici più importanti della città. È difficile immaginare oggi quali architetture di New York Robert Sr. abbia potuto apprezzare durante gli anni Trenta, soprattutto perché il contesto urbano che fa da sfondo a questa vicenda è radicalmente diverso da quello attuale. Tuttavia possiamo immaginare che abbia portato l'attenzione del figlio sui nuovissimi grattacieli in stile art déco che in quel momento

---

<sup>150</sup> Whiffen, Marcus, *American Architecture Since 1870. A Guide to the Styles*, The MIT Press, Cambridge Mass., 1992 (prima edizione: 1969), pp. 87-101.

<sup>151</sup> Cram, Ralph Adam, *The Work of Messrs Frank Miles Day & Brother*, «The Architectural Record», 15, p. 398, in Keebler, Patricia L. H., *The Life and Work of Frank Miles Day*, University of Delaware, Ph.D. Thesis, 1980, p. 5.

<sup>152</sup> Lewis, Frank Furness, *op. cit.*, p. 3.

<sup>153</sup> Brandi Cateura, *Upbringing Among Quakers*, *op.cit.*, p. 199.

caratterizzavano Manhattan. Probabilmente Robert Sr. ha mostrato al figlio le architetture neoclassiche della città, come ad esempio le opere di McKim, Mead and White, il famoso studio newyorkese che tra il 1890 e il 1929 ha contribuito a formare la cultura architettonica della città e a trasformarne il carattere. Tra le opere più rappresentative dello studio si possono citare il Washington Arch, un arco di trionfo in marmo bianco che domina il Washington Square Park dal 1892; la Low Memorial Library, che con i suoi richiami al Pantheon e alle terme di Diocleziano è l'edificio simbolo del campus della Columbia University dal 1895; oppure il Raquet and Tennis Club del 1916, il cui volume compatto da palazzo rinascimentale italiano sarà poi bilanciato da Mies van der Rohe nel 1958 con la piazza e il grattacielo del Seagram sul lato opposto di Park Avenue.

Di certo dello studio di McKim, Mead and White, Robert Sr. mostra al figlio la Pennsylvania Station, progettata seguendo l'ispirazione dei grandiosi monumenti civici dell'antica Roma e completata nel 1910 (l'edificio sarà poi demolito nel 1963). Robert Venturi rievoca questo evento durante il discorso di accettazione del Pritzker Prize nel 1991, presentandolo ufficialmente come uno dei momenti più importanti della sua vita:

*I remember vividly on one of my first trips to New York City – maybe I was 8 years old – my father's impulsively instructing the cab driver to pull over and wait as we approached the old Penn Station on 7<sup>th</sup> Avenue and then conducting me down the gallery that overlooked the great hall based on the Baths of Caracalla. I shall never forget the breath-taking revelation of that monumental civic space bathed in ambient light from the clerestories above.<sup>154</sup>*

Quando Robert Venturi venti anni dopo vincerà il Rome Prize, soggiornerà tra il 1954 e il 1956 nella sede dell'American Academy sul Gianicolo: l'edificio in stile neorinascimentale è completato nel 1914 ed è progettato dallo stesso architetto della Penn Station, Charles McKim (1847-1909).

### **Frank Furness e la sua influenza in America**

*Sometimes called "Victorian Eclectics", architects like Furness and his contemporaries selected and mixed styles with a freedom untouched by concern for archeological correctness or historical association. [...] Though often blatant and sometimes awkward, Victorian eclecticism helped to loosen the bonds imposed by a strict interpretation of past style [...] without copying any monuments directly [...] they could combine elements of different periods into an original and organic whole.<sup>155</sup>*

Patricia Keebler, 1980

---

<sup>154</sup> Venturi, Robert, *Response at the Pritzker Prize Award Ceremony, May 16 1991*, in *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture. A View from the Drafting Room*, The MIT Press, Cambridge, 1996, p. 99.

<sup>155</sup> Keebler, Patricia L. H., *The Life and Work of Frank Miles Day*, University of Delaware Ph.D. Thesis, 1980, pp. 2-3.

Così come a New York, Robert Sr. mostra al figlio le architetture più caratteristiche della città di Philadelphia<sup>156</sup>, tra cui quelle di Frank Furness (1839-1912). Furness è il più famoso architetto della città durante l'Ottocento, progettista di oltre seicento edifici per importanti clienti e istituzioni<sup>157</sup>:

*Given the unbridled originality of the Furness designs, what is more remarkable than the torrent of his work is his ability to persuade the reputedly conservative Philadelphia gentry and their institutions to accept his metaphors and insights as their own. Furness found his niche in a culturally independent city, working for a clientele of risk-taking businessmen who had fought in the Civil War, reformed the corrupt politics of Philadelphia, and reshaped the regional economy.*<sup>158</sup>

Figlio del ministro della chiesa unitaria di Philadelphia, Furness ha frequentato l'atelier ispirato ai principi Beaux-Arts di Richard Morris Hunt (1827-1895) a New York. Il suo stile è coraggiosamente eclettico e, nell'uso libero e personale di riferimenti gotici e romanici, lo si potrebbe descrivere come manierista. Di questo tratto di libertà compositiva, Venturi non può che esserne affascinato. Nel suo saggio del 1991 *Furness and Taste* così scrive:

*To me his mannerist tensions are essential. [...] Furness does not use totally original forms, vocabularies, ornament, or organization of these forms [...]. But of course he makes these conventional elements signally original and he composes them in crazy ways; his relative sizes and scales of elements and his juxtapositions are dissonant/ambiguous, complex and contradictory. From these qualities that can be called mannerist I have learned so much from Furness.*<sup>159</sup>

Coerentemente a questa ultima affermazione, in un altro saggio dedicato a Wright sempre del 1991 Venturi annovera Furness tra i maestri americani da cui è stato direttamente influenzato:

*I refer to Wright as the greatest American architect despite my adoration of other American architects, some of whom I have learned more from than from Wright, [...] among these I include Thomas Jefferson, Frank Furness, and Henry Hobson Richardson.*<sup>160</sup>

Nella sua capacità di giocare con le forme del passato – ma anche per le infinite caricature che lui stesso realizza del suo viso allungato –, Michael Lewis paragona Furness a Michelangelo, un altro degli architetti preferiti da Venturi:

---

<sup>156</sup> Brownlee, David B.; De Long, David G.; Hiesinger, Kathryn B., Whitaker, William, *Out of the Ordinary. Robert Venturi, Denise Scott Brown and Associates: Architecture, Urbanism, Design*, Philadelphia Museum of Art in association with Yale University Press, Philadelphia, 2001, pp. 7-8. Venturi, *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture*, op. cit., p. 63.

<sup>157</sup> Thomas, George E., Cohen, Jeffrey A., Lewis, Michael J., *Frank Furness. The Complete Works*, Princeton Architectural Press, New York, 1991, p. 7.

<sup>158</sup> *Ivi*, p. 13-14.

<sup>159</sup> Venturi, *Furness and Taste*, in *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture*, op.cit., p. 64-65.

<sup>160</sup> Venturi, Robert, *Frank Lloyd Wright Essay for the Pennsylvania Academy of the Fine Arts*, in *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture*, op. cit., p. 67.

*Like Michelangelo, the first man to make architecture a vehicle of personal expression, he willfully distorted his forms to convey emotion and physical sensation, imparting to them something of the physical awareness of his own body – or so it can seem. Furness’s friends had a simpler explanation: his buildings were “merely the rebellion of a freedom-loving soul that refused to be bound by rules”.<sup>161</sup>*

Frank Furness è uno degli architetti la cui eredità è influente e nello stesso tempo controversa in America. La sua è un’architettura che combina riferimenti medievali, gotici e romanici insieme, in un disegno finale complesso ma organico. Il linguaggio che ne scaturisce è personale e nello stesso tempo legato al periodo storico e al contesto di appartenenza. Si può rintracciare la sua più diretta filiazione da Henry Hobson Richardson (1838-1886), l’architetto della Louisiana i cui edifici neoromanici sono ricordati come fondativi dell’identità architettonica americana e pionieri delle sperimentazioni della Chicago School. Per Venturi, che cita Scully:

*Richardson’s abstracted version of a Romanesque architecture, along with his domestic Shingle Style architecture, represents the first direction in American art that was essentially original in the context of Western culture and that had an influence in Britain rather than the other way around.<sup>162</sup>*

Frank Furness ha un’influenza sulla cultura americana che va ben oltre i confini geografici e temporali della Philadelphia di fine Ottocento. Va citato, ad esempio, il breve apprendistato che Louis Sullivan (1856-1924) compie presso lo studio di Furness nel 1873, subito dopo che l’ufficio di Philadelphia si è aggiudicato la vittoria al concorso per la Pennsylvania Academy of Fine Arts. Alcuni critici vedono nella successiva sperimentazione di Sullivan sull’ornamento e la forma una diretta influenza del suo periodo trascorso nello studio di Philadelphia<sup>163</sup>. Attraverso Sullivan e gli altri suoi giovani collaboratori e studenti, l’influenza di Furness raggiunge il Novecento e contribuisce alla definitiva conquista dell’indipendenza culturale americana nel campo delle arti:

*Furness’s creative forces [...] transmitted through his students – above all, Louis Sullivan and George Howe (and their students, in turn, Frank Lloyd Wright and Louis I. Kahn, respectively) – [...] passed on to American architecture in the Twentieth century.<sup>164</sup>*

*Furness’s reality based system became the basis for a flexible and adaptable architecture that spread into the Midwest through Louis Sullivan, and permeated the underlying values of Philadelphia*

---

<sup>161</sup> Lewis, Michael J., *Frank Furness. Architecture and the Violent Mind*, Norton & Company, New York, 2001, p. 3.

<sup>162</sup> Venturi, *Frank Lloyd Wright Essay for the Pennsylvania Academy of the Fine Arts*, *op.cit.*, p. 67.

<sup>163</sup> Thomas, et al., *Frank Furness*, *op. cit.*, pp. 50-51.

<sup>164</sup> Lewis, *Frank Furness*, *op. cit.*, p. 5.

*architecture through Furness's local students, ultimately reaching the present so-called Philadelphia school centered around Louis Kahn and Robert Venturi.*<sup>165</sup>

Sopravvivendo al periodo di sfortuna critica che ha condannato alcune delle sue migliori opere alla demolizione, si può ancora riconoscere la lezione di libertà creativa di Frank Furness nello spirito architettonico della città di Philadelphia, e in particolare nell'originalità e nel coraggio che ancora oggi i nuovi progetti dimostrano nell'accostarsi alle preesistenze e nell'interpretare la tradizione. Ogni anno la città maggiore della Pennsylvania si arricchisce di edifici in cui la insuperabile tradizione architettonica locale non può che essere determinante per la definizione del progetto. La tradizione costruttiva di Philadelphia, però, è sempre criticamente messa al vaglio delle più recenti esigenze e delle sperimentazioni linguistiche e tecnologiche della contemporaneità<sup>166</sup>.

Più di ogni altro merito, va riconosciuta a Frank Furness la capacità controcorrente di allontanarsi da modelli europei per inaugurare un'architettura fino in fondo americana:

*Furness believed that he was doing no more and no less than developing a modern American architecture out of the elemental forces of the American experience. [...] Furness's buildings are unmistakably the product of American culture, materials and intentions.*<sup>167</sup>

Oltre le considerazioni stilistiche, nelle architetture di Furness si riconoscono dei tratti di assoluta modernità, da alcuni considerati addirittura come una forma di proto funzionalismo<sup>168</sup>, come la incredibile capacità dei suoi edifici di rappresentare nello stesso tempo lo spirito del luogo e i più aggiornati metodi di produzione attraverso l'impiego dei materiali locali. È da citare a tal proposito uno dei tratti di maggiore innovazione dell'opera di Furness, e cioè la sua sperimentazione con tecniche produttive e sistemi tecnologici innovativi tanto per le parti strutturali quanto per gli elementi ornamentali degli edifici.

La biblioteca della University of Pennsylvania (oggi Fisher Fine Arts Library) è probabilmente l'edificio che rappresenta meglio le caratteristiche del linguaggio personale di Furness. Costruita tra il 1888 e il 1890 accanto al College Hall<sup>169</sup>, l'edificio principale e più antico del campus della University of Pennsylvania, l'edificio si caratterizza per il colore rosso della sua struttura in arenaria locale e i suoi

---

<sup>165</sup> Thomas, et al., *Frank Furness, op. cit.*, p. 14.

<sup>166</sup> In questo senso la University of Pennsylvania svolge un ruolo fondamentale di rinnovamento e aggiornamento costante del patrimonio edilizio della città di Philadelphia. La qualità architettonica degli edifici è sempre stata al centro della definizione dell'identità dell'istituzione culturale. Solo per citare alcune delle più recenti opere realizzate, si possono ricordare la Levine Hall completata nel 2003 su progetto di Kieran Timberlake; la Skirkanich Hall (2006) di Tod Williams Billie Tsien Architects; la Golkin Hall (2012) di Kennedy Violic Architecture. Tutti i più recenti progetti sono chiamati a rispondere alla definizione di un nuova architettura in grado di dialogare con le forti preesistenze del contesto.

<sup>167</sup> Thomas, et al., *Frank Furness, op. cit.*, p. 14.

<sup>168</sup> Mooney, Leslie, *Frank Furness' Library Building for the University of Pennsylvania, 1891*, University of North Carolina at Chapel Hill, School of Information and Library Science, Thesis, 1988, p. 20.

<sup>169</sup> Completato nel 1873 su progetto di T. W. Richards in stile neo gotico.

elementi in terracotta. Gli ornamenti e le finiture in terracotta sono realizzati seguendo un processo di stampa: gli elementi decorativi possono essere quindi considerati come prefabbricati, e alla fase di cantiere appartiene solo la loro fase di assemblaggio:

*At that moment in time, it was a remarkably advanced and modern structure. [...] Materials were used in a “honest” and innovative way. Furness’ use of iron for structural and decorative purposes was in keeping with his propensity to embrace the new technologies to please his clientele in surprising ways.*<sup>170</sup>

L’uso di elementi prefabbricati anche per le decorazioni è una delle caratteristiche della sua architettura che maggiormente influenzeranno lo spirito dell’architettura americana del Ventesimo secolo. Questo dialogo tra forme del passato e spinte innovative si ritrova nella “sensibilità decorativa [...] standardizzata”<sup>171</sup> di Louis Sullivan e, attraverso il *Lieber Meister*, nelle opere dello stesso Frank Lloyd Wright. Tra i lavori del maestro di Taliesin in cui questo “matrimonio tra tradizione e modernità”<sup>172</sup> è più evidente si possono riconoscere le case costruite in California, in cui Wright:

*Mette a punto una forma “californiana”, un sapiente intreccio tra nuove tecnologie edilizie, memorie di una grande tradizione architettonica regionale e confronti “corpo a corpo” con le esuberanze paesistiche.*<sup>173</sup>

Questo tratto è evidente nelle case a Los Angeles degli anni Venti, tra cui la Ennis-Brown House del 1924, ma anche nei progetti californiani successivi come la Albin House a Bakersfield del 1958-61. In queste ville il modulo standardizzato degli elementi in calcestruzzo è orgogliosamente esibito come una conquista, ma è anche altrettanto fortemente contrastato e infine dominato dalla originalità spaziale e compositiva del genio creativo di Wright.

Nonostante sia stato uno degli architetti di maggiore successo del periodo in America, e nonostante il suo studio abbia lavorato continuamente per quarantacinque anni, le opere di Frank Furness sono state rapidamente considerate fuori moda e molte delle realizzazioni sono state demolite durante il Ventesimo secolo.

*Aesthetically the building went out of fashion almost immediately. The advent of McKim Mead and White neoclassicism saw the abandonment of such eclectic and busy structures by the critics.*<sup>174</sup>

---

<sup>170</sup> Mooney, *Frank Furness’ Library Building for the University of Pennsylvania, 1891*, op.cit., p. 29.

<sup>171</sup> Bucci, Federico, *Frank Lloyd Wright e i replicanti*, in *Magic City. Percorsi nell’architettura americana*, Mancosu, Roma, 2005, p. 199.

<sup>172</sup> *Ivi*, p. 195.

<sup>173</sup> *Ivi*, p. 197.

<sup>174</sup> Mooney, *Frank Furness’ Library Building for the University of Pennsylvania*, op.cit., p. 30.

## Robert Venturi in difesa di Frank Furness

*The work of Furness [...] was hated before his time [...]. [People] hated Victorian architecture – especially that particularly perversely distorted forms and their gross juxtaposition in the work of this Victorian.*<sup>175</sup>

Robert Venturi, 1991

Robert Venturi non ha mai nascosto la sua più completa ammirazione per la “raffinata fanfara”<sup>176</sup> di Frank Furness sia nei suoi scritti che in occasioni pubbliche:

*It is absolute, unrestrained adoration and respect for his work; it elates me by its quality, spirit, diversity, wit, tragic dimension.*<sup>177</sup>

Venturi ricorda la sua prima esperienza di un’opera di Furness nelle sue visite alla First Unitarian Church, chiesa presso cui la famiglia Venturi talvolta si ritrova per le funzioni religiose<sup>178</sup>. L’edificio è costruito tra il 1883 e il 1886 in pieno Center City a Philadelphia, al 2125 di Chestnut Street.

*In the Forties [I loved] the distractions of those looming, almost menacing hammer beam trusses during sermons as I sometimes attended services in the First Unitarian Church with my parents.*<sup>179</sup>

Ammiratore entusiasta dell’eclettico architetto vittoriano, durante gli anni Cinquanta Robert Venturi si schiererà in prima persona contro la demolizione di tre edifici di Frank Furness. La prima volta, nel 1952, Venturi esprimerà il suo dissenso per la decisione di abbattere la Broad Street Station del 1892, imponente edificio accanto la City Hall nel cuore di Philadelphia. Venturi contatta il suo mentore durante gli anni universitari a Princeton, lo storico Donald Drew Egbert (1902-1973), per sensibilizzarlo su questo argomento:

*This building has considerable historic importance, as Frank Furness is a teacher of Sullivan’s and, it has been said, a spiritual grandfather of Wright’s. It has inherent architectural value in the vitality of its decorative detailing. Perhaps more significant and unknown, are its unadorned back facades consisting of the exposed, rivet-studded steel flanges of its frame which contain large areas of sash and brick panels – alarmingly late Mies in character.*<sup>180</sup>

Venturi sa che la fama di Egbert può avere un qualche impatto sull’opinione pubblica e spera che il suo intervento possa evitare la demolizione dell’edificio. Sotto il consiglio di Egbert, Venturi contatta la City

---

<sup>175</sup> Venturi, Robert, *Furness and Taste*, in *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture*, op.cit., p. 63.

<sup>176</sup> “The exquisite fanfare that is the essence of Furness”: Venturi, Robert, *The Preservation Game at Penn*, in *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture*, op. cit., p. 147.

<sup>177</sup> Venturi, *Furness and Taste*, in *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture*, op.cit., p. 64.

<sup>178</sup> Non è questa una chiesa regolarmente frequentata dai Venturi poiché, come già presentato nel paragrafo precedente, la famiglia segue ogni domenica le funzioni religiose quacchere della Society of Friends.

<sup>179</sup> Venturi, *Furness and Taste*, in *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture*, op.cit., p. 63.

<sup>180</sup> Lettera di Robert Venturi a Donald Drew Egbert, 23 marzo 1952 (225.RV.36, VSB Collection AAUP).

Plan Commission di Philadelphia e la Pennsylvania Railroad Company per chiedere che venga almeno realizzata un'adeguata documentazione fotografica della Broad Street Station prima della sua demolizione<sup>181</sup>. Ricopiando la lettera che gli è stata inviata da Venturi, Egbert contatta James Symes, vice presidente della compagnia ferroviaria, per chiedergli di salvare l'edificio<sup>182</sup>. Nonostante gli sforzi di Venturi e l'attivo interesse di Egbert, la stazione è demolita nel 1953.

Nello stesso anno, mentre lavora per lo studio di Saarinen in Michigan ed è in contatto con l'«Architectural Review» per la sua prima pubblicazione<sup>183</sup>, Venturi invia una lettera alla rivista londinese in cui spiega alcune particolari caratteristiche dell'edificio appena abbattuto. Chiedendo che la lettera e le fotografie siano sottoposte direttamente all'ex direttore Nikolaus Pevsner, Venturi espone la sua ipotesi per cui alcune scelte compositive della Broad Street Station possano essere viste come anticipatrici di alcune innovazioni della Chicago School e di alcune soluzioni compositive di Mies van der Rohe:

*I enclose three photographs which might interest you and Nikolaus Pevsner. They are of the rear facades of the Pennsylvania Railroad Station building of Philadelphia which I took last year before the building was demolished. [...] Their exposed steel frame containing brick panels, and the expensive double-hang sash are startlingly contemporary and similar (aside from the decorative rivets) to the post-war work of Mies van der Rohe. A similar vocabulary prevails in later factories of the Mid-west. This helps demonstrate how Mies, in the system of details of his later, American work has recognized and made articulate an existing tradition. It is significant of course, that these Pennsylvania Station facades were at rear of the office building, above the great shed and hardly visible; had Furness but faced them towards the street, we could speak perhaps, of a Philadelphia School to rival Chicago's.*<sup>184</sup>

Non è chiaro se questa lettera sia inviata all'Architectural Review come preludio di un possibile articolo su questo argomento, ma di fatto non esistono altri documenti su questo argomento, né Venturi ha mai pubblicato alcun saggio sui temi presentati in questa lettera.

Il secondo edificio di Furness che Venturi tenta di salvare è la sede della Provident Life and Trust Company, realizzata tra il 1876 e il 1879 a Philadelphia. Nel 1957 Venturi invia lettere di protesta direttamente a Mr. Barton Brewster, il direttore della banca. È questo un edificio che ha un valore anche personale per Venturi, il quale nello scritto *Furness and Taste* riporta i suoi ricordi di infanzia legati all'esperienza di questo spazio:

---

<sup>181</sup> Lettera di Robert Venturi a Edmund Bacon, City Plan Commission, 31 marzo 1952. Lettera di Edmund Bacon a James Symes, 7 aprile 1952 (225.RV.36, VSB Collection AAUP).

<sup>182</sup> Lettera di Donald Drew Egbert a James Symes, 10 aprile 1952 (225.RV.36, VSB Collection AAUP).

<sup>183</sup> Venturi, Robert, *Campidoglio: A Case Study*, «Architectural Review», n. 113, maggio 1953, pp. 333-334.

<sup>184</sup> Lettera di Robert Venturi a Ian McCallum, 10 marzo 1953 (225.RV.36, VSB Collection AAUP).

*I can remember loving to hate those squat columns as I was driven as a boy by my father past the Provident Life and Trust Company on Chestnut Street in the Thirties.*<sup>185</sup>

Nel 1957 il direttore Mr. Brewster, la cui banca sta per essere trasferita in un nuova sede, così risponde alle pressanti lettere del giovane di Philadelphia:

*I deplore, as you do, the demolition of all examples of architectural tastes of the past but there is little you or I can do to prevent it.*<sup>186</sup>

*[The building] was sold several weeks ago to the Philadelphia National Bank [...] I assume they intend to demolish it. I suppose it is the ultimate fate of every building in this country of constant change, sometimes called "progress".*<sup>187</sup>

Il terzo e ultimo edificio di Furness per cui Venturi si schiera in sua difesa è la biblioteca del campus della University of Pennsylvania: nel 1960, durante un incontro del collegio universitario, Venturi voterà contro la decisione di demolire la biblioteca di Furness. In quell'occasione un'altra giovane assistente esprimerà pubblicamente il suo dissenso: è durante questo incontro che Robert Venturi farà la conoscenza di Denise Scott Brown<sup>188</sup>, architetto originario del Sud Africa trasferitasi a Philadelphia due anni prima per poter seguire i corsi di Louis Kahn presso la University of Pennsylvania. Trent'anni dopo sarà proprio lo studio dei due ad ottenere l'incarico per il restauro della Fisher Fine Arts Library<sup>189</sup>.

## La città di Philadelphia

*We have to consider a great many things; to look at history and experience. There is only one thing worse in my judgment than ignoring precedent and that is following it.*<sup>190</sup>

William L. Price, 1903

Qualsiasi ricostruzione del contesto originario di Venturi sarebbe incompleto se non si citassero le particolari condizioni urbane della città di Philadelphia. Fondata nel 1681 come capitale della colonia della Pennsylvania da William Penn (1644-1718), filosofo e quacchero inglese, a Philadelphia è stata firmata la Dichiarazione di Indipendenza nel 1776 e la Costituzione del 1787. Prima capitale degli Stati Uniti d'America tra il 1790 e il 1800 e unica città statunitense ad essere designata patrimonio

---

<sup>185</sup> Venturi, *Furness and Taste*, in *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture*, *op.cit.*, p. 63.

<sup>186</sup> Lettera di Mr. Brewster a Robert Venturi, 25 giugno 1957 (225.RV.46, VSB Collection AAUP).

<sup>187</sup> Lettera di Mr. Brewster a Robert Venturi, 26 giugno 1957 (225.RV.46, VSB Collection AAUP).

<sup>188</sup> Venturi, *Furness and Taste*, in *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture*, *op.cit.*, p. 63.

<sup>189</sup> Tra il 1986 e il 1991 l'edificio è restaurato dal team: Venturi, Scott Brown & Associates, Inc., CLIO Group, Inc., Marianna Thomas Architects.

<sup>190</sup> Price, William L., *A Philadelphia Architect's Views on Architecture*, «American Architect», 82, n. 1452, 23 October 1903, p. 27.

dell'umanità dall'UNESCO nel novembre del 2015, l'esperienza urbana di Philadelphia è per questi motivi assimilabile a quella di una città europea, ricca di livelli di significato e sfumature che si sono sovrapposte nei secoli:

*In Philadelphia, each street leads to smaller and smaller streets and [...] the balleyways hide small kingdoms of houses. Architectural surprises also await the casual walker.*<sup>191</sup>

Quinta città più popolosa degli Stati Uniti, a metà strada tra la capitale culturale di New York e la capitale politica di Washington, Philadelphia è da considerarsi città eclettica per eccellenza, dove una confluenza di stili importati dalle varie comunità trasferitesi lì nel corso dei secoli ha trovato terreno fertile per ambientarsi e assimilarsi alle altre culture. Philadelphia vanta il primo piano urbano della storia americana, il che conferisce alla città un carattere spiccatamente europeo: la funzionale griglia urbana disegnata da William Penn nel 1682 rappresenta il diagramma di una società senza aristocrazia e senza gerarchia di classe, ed è il simbolo della concretizzazione della “città più egualitaria d'America”<sup>192</sup>.

Nel Diciottesimo e Diciannovesimo secolo lo spirito della città è dominato dai valori religiosi e filosofici del quaccherismo inglese, che influenza anche le forme urbane e architettoniche della città:

*[Unlike Boston and New York] the city remained plain and low, united in scale across its width and breadth and redolent of permanence. For three long generations, Philadelphia architecture was like a rural vernacular that changed only in the secondary features of cornices and door surrounds of its long row houses. Philadelphians were sustained in their contrary behavior by a value system shaped by their Quaker ancestors, who made a virtue of plain speech, plain garb, and plain architecture.*<sup>193</sup>

La tipologia edilizia tipica di Philadelphia è rappresentata dalle *row houses*, case a schiera su lotto gotico che disegnano una facciata urbana continua. Il riferimento è alle abitazioni del nord Europa, in particolare alla tradizione inglese e, in misura minore, a quella olandese, danese e tedesca. Anche in questa tipologia tradizionale, gli autori riconoscono una chiara influenza dei valori del quaccherismo:

*This Quaker attitudes, meeting the constraints of Penn's gridded plan, produced the most characteristic element of the Philadelphia landscape, the rowhouse. An essay in reticence and miniaturization, the rowhouse was a structure of red brick relieved only by its white marble trim and*

---

<sup>191</sup> Whiffen, *American Architecture Since 1870*, *op.cit.*, p. 69.

<sup>192</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>193</sup> Thomas, et al., *Frank Furness*, *op. cit.*, p. 16.

*green wooden shutters, and by a set of white marble steps in front, called a stoop. This brick box was the architectural equivalent of the plain Quaker costume, with its disdain of buttons and frills.*<sup>194</sup>

Philadelphia è tradizionalmente, e soprattutto, una città di facciate. Vanta la più antica *residential street* con facciata continua degli Stati Uniti, Elfreth's Alley, costruita tra il 1702 e il 1704<sup>195</sup>. Ogni stile adottato in città ha rivolto grande attenzione progettuale al prospetto principale, il quale presenta sempre una decorazione dettagliata ma che tuttavia si risolve di solito in una composizione generale molto piatta. Il più delle volte infatti l'articolazione delle facciate è semplicemente affidata alla tessitura dei laterizi: si prenda ad esempio la facciata della Carpenters Society, ritenuta la prima scuola di architettura degli Stati Uniti<sup>196</sup>. Le finestre a filo di facciata amplificano il carattere piatto del volume architettonico, mentre l'apparato murario in mattoni rossi e neri lucidi vetrificati rende dinamica una composizione di facciata altrimenti troppo rigida.

Anche il carattere degli abitanti di Philadelphia risente del forte spirito di autodeterminazione e libertà individuale che contraddistingue la religione quacchera e la cultura anglosassone in generale:

*The English tone of the society had the positive side effect of tolerating, even celebrating, eccentricity and personal expression. The same values that unleashed Van Brugh, Hawksmoor and Soane into British culture stimulated Frank Furness in Philadelphia. Like the English, Philadelphians relished individuality – as an outward expression of inner direction.*<sup>197</sup>

Successivi piani ed espansioni urbane si muovono sempre su un equilibrio tra riferimenti europei ed elementi identitari americani (o meglio regionali e religiosi, legati alla storia della Pennsylvania e alla diffusione della religione quacchera). In particolare, si ricorda il piano di Fairmount Park del 1917 dell'architetto parigino educato all'École des Beaux-Arts, Jacques Gréber (1882-1962): l'asse monumentale di Benjamin Franklin Parkway, progettato per emulare gli Champs Élysées, segue i dettami del City Beautiful Movement e viene ricordato per essere uno dei primi esempi di *urban renewal* negli Stati Uniti. La stessa città quindici anni dopo vede sorgere in pieno centro il PSFS Building di George Howe e William Lescaze, il primo grattacielo moderno degli Stati Uniti.

All'interno di queste particolari condizioni urbane, il campus della University of Pennsylvania si inserisce come una città nella città. Gli edifici universitari dialogano con lo skyline di Center City sulla riva opposta dello Schuylkill River e si mescolano con le abitazioni vittoriane costruite nell'Ottocento dalla colonia tedesca di West Philadelphia. Il perimetro a sud del campus è disegnato dai confini del

---

<sup>194</sup> Lewis, *Frank Furness*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>195</sup> Nickels, Thom, *Philadelphia Architecture*, Arcadia Publishing, Charleston, 2005, p. 60.

<sup>196</sup> Ockman, Joan (a cura di), *Architecture School. Three Centuries of Educating Architects in North America*, The MIT Press, Cambridge/London, 2012, p. 11.

<sup>197</sup> Thomas, et al., *Frank Furness*, *op. cit.*, p. 17.

cimitero monumentale di The Woodland, progettato alla fine del Diciottesimo secolo: sulla sommità della sua collina sorge il primo edificio in Adam Style (o stile federale) d'America, realizzato tra il 1787 e il 1789 su progetto di William Hamilton (1745-1813):

*With bowed projections containing the ends of oval rooms, Palladian windows set in relieving arches, and a portico of an elongated Tuscan order flanked by empty niches in the thickness of the wall, The Woodland remains one of the most thoroughgoing essays in the [Adam] style in America.<sup>198</sup>*

La University of Pennsylvania, università appartenente al gruppo delle Ivy League, è considerata la più antica università non religiosa d'America, il cui embrione si ritrova nell'Academy of Philadelphia fondata da Benjamin Franklin (1705-1790) nel 1751 e nella scuola di medicina fondata da John Morgan (1735-1789) nel 1765. Il campus della University of Pennsylvania, la cui costruzione a West Philadelphia inizia nel 1870, è espressione esso stesso dell'eclettismo coraggioso delle varie epoche storiche attraversate dalla città di Philadelphia: lo stile medievaleggiante del Ware College House (1900, Cope & Stewardson) è accostato alle prove dei seguaci della Philadelphia School e al brutalismo del Richards Medical Research Building di Louis Kahn (1965); il funzionalismo dei dormitori di Richard Neutra (1962) è bilanciato dalle facciate piatte delle architetture di Venturi e Scott Brown (ISI Institute for Scientific Information, 1979; Clinical Research Building, 1989; Vagelos Laboratories, 1997); l'eleganza di fine anni Trenta dell'edificio di Paul Cret (1941) non teme il confronto con le architetture eclettiche del Penn Museum (1887, W. Eyre, Cope & Stewardson, F.M. Day) e dello stadio Franklin Field (1895, Frank Miles Day) che lo fronteggiano dall'altro lato della carreggiata di 33rd and South Street.

Innanzitutto l'esperienza profonda del contesto urbano composito di Philadelphia influenza la visione di Robert Venturi: del suo eclettismo spregiudicato e delle sue piatte facciate decorate – antesignane delle *decorated shed* – non si può che ammettere la diretta influenza sulle sue architetture e sul suo spirito.

---

<sup>198</sup> Whiffen, *American Architecture Since 1870*, *op.cit.*, pp. 25-26.



Fig. 2.1: Robert Venturi con i suoi genitori, 1933 ca. (fonte: Uncube).

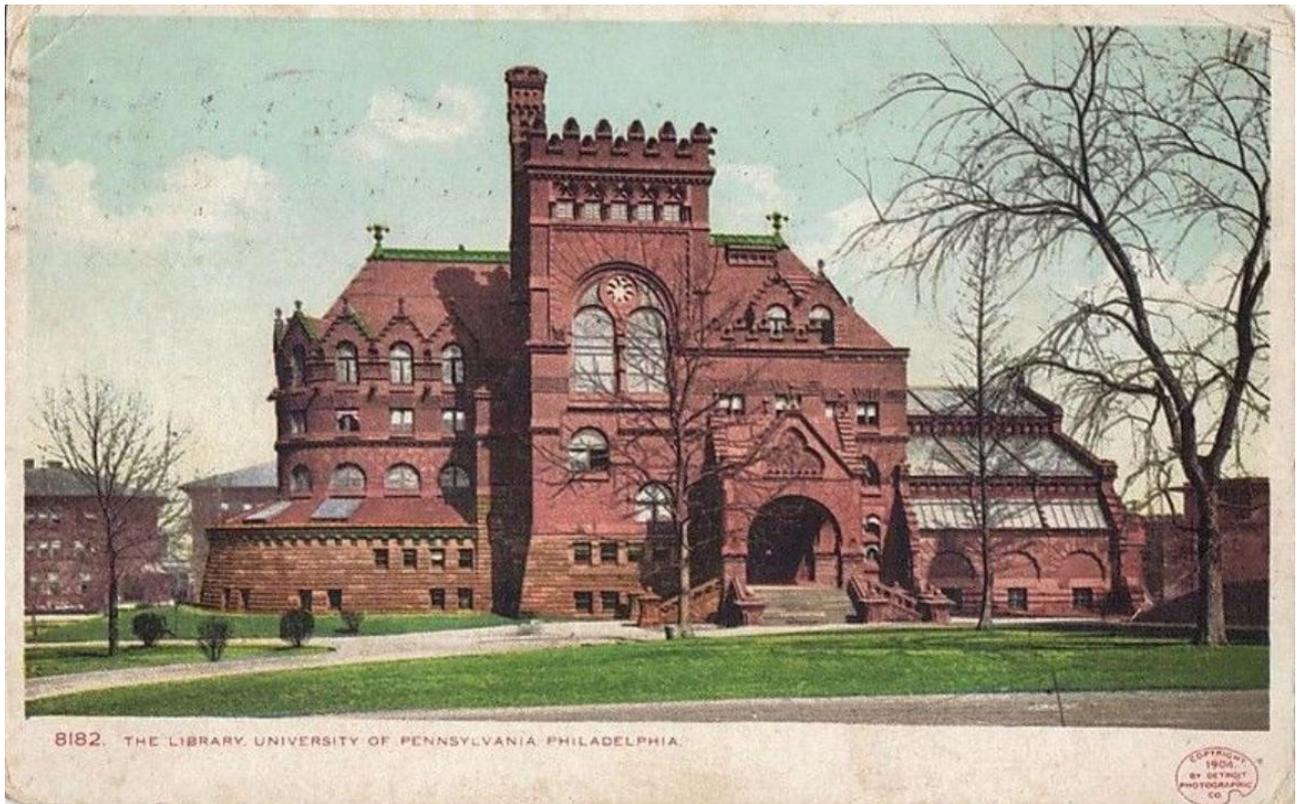


Fig. 2.2: La biblioteca della University of Pennsylvania progettata da Frank Furness nel 1890 (1904 ca: fonte: Detroit Publishing Co.).

### CAPITOLO 3.

#### La School of Architecture della Princeton University.

#### I primi anni universitari di Robert Venturi (1944-1948)

*I feel myself to be a son of Princeton – a grateful son – yet at the same time, an independent one, as a son should ultimately be. [...] I acquired an education at Princeton, not an ideology.*<sup>199</sup>

Robert Venturi, 1985

Nel 1944 Robert Venturi intraprende gli studi di architettura presso il Department of Fine Arts della Princeton University. Nonostante Philadelphia, la sua città, ospiti il prestigioso campus della University of Pennsylvania, Venturi decide per la sua formazione di trasferirsi a Princeton, piccolo centro a metà strada tra Philadelphia e New York. La scelta di affidare il suo percorso universitario a un ateneo allora ritenuto non al passo con i tempi nel panorama accademico americano rappresenta da subito una presa di posizione significativa: i corsi e i programmi che seguirà sono fondamentali per comprendere l'evoluzione del suo atteggiamento verso l'architettura storica così come verso quella moderna. Un approfondimento sul sistema di istruzione offerto a Princeton aiuta a chiarire le particolari modalità con cui Venturi si appropria al suo viaggio di formazione in Europa, intrapreso nel 1948 subito dopo aver conseguito il Bachelor of Arts, la sua prima laurea a Princeton.

Al fine di contestualizzare l'anomalia del "Princeton System" nell'offerta universitaria degli anni Quaranta degli Stati Uniti, il capitolo traccia una breve analisi della formazione del sistema di istruzione dell'architettura in ambito americano, con un approfondimento particolare sull'insegnamento della storia dell'architettura.

Nel secondo paragrafo si approfondisce il ruolo di alcuni personaggi cruciali per la formazione di Venturi nei suoi anni universitari, e cioè i suoi professori Jean Labatut e Donald Drew Egbert. Analizzando gli insegnamenti e la filosofia di entrambi, il capitolo intende sottolineare l'influenza e la fascinazione di questi maestri all'interno del panorama accademico di Princeton, arrivando poi a delineare, attraverso i documenti di archivio e i suoi scritti successivi, la diretta influenza che sia Labatut sia Egbert hanno esercitato sulla formazione di Venturi. Delineando il carattere della scuola di Princeton, il capitolo chiarisce la base di partenza in cui contestualizzare lo spirito di Venturi nel suo primo approccio allo studio dell'architettura storica italiana negli anni precedenti il suo primo viaggio in Europa.

---

<sup>199</sup> Venturi, Robert, *Essay Derived from the Acceptance Speech, the Madison Medal, Princeton University*, in *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture. A View from the Drafting Room*, The MIT Press, Cambridge, 1996, p. 93.

Il capitolo affronta infine il ruolo di un'altra figura chiave nei primi anni di Venturi, e cioè Frank Lloyd Wright. I documenti d'archivio mostrano un precoce interesse di Venturi per la figura del maestro di Taliesin. Se questo da un lato non deve stupire, visto il conclamato successo dell'architetto in quel periodo storico e il forte ascendente che Wright ha sulle giovani generazioni di architetti americani, una osservazione più accurata dei primi progetti universitari così come dei suoi scritti ci rivela un interesse per il maestro che va ben oltre la fascinazione giovanile o la moda del periodo. Venturi interroga il maestro e attraverso di lui cerca nuovi punti di vista con cui osservare l'architettura del suo Paese. Nello stesso tempo, Venturi guarda a Wright per imparare a conoscere l'Italia: nelle parole del maestro americano Venturi cerca nuovi modi per interpretare l'equilibrio organico delle "hill towns" dell'Italia centrale che di lì a poco visiterà durante il suo primo viaggio in Europa.

### 3.01

#### La fondazione delle scuole di architettura in America

##### Cenni storici sull'insegnamento dell'architettura in America

*As human life is too short to enable one man to master practically so many arts, the question to be answered is reduced to this: Shall the pupil of architecture be educated in some mechanical workshop, in an art studio, or in a polytechnical school.*<sup>200</sup>

Leopold Eidlitz, 1881

L'istituzione in Nord America di programmi educativi dedicati all'architettura racconta, da un lato, la difficoltà nella formazione di percorsi d'istruzione superiore in grado di definire i labili confini della disciplina, al contempo umanistici, scientifici e costruttivi; dall'altro, ripercorre la storia dei rapporti intellettuali con le scuole e le accademie europee, scambi culturali che ben raccontano gli alterni processi di assimilazione, rivisitazione o allontanamento dai riferimenti del vecchio continente.

Regolamentata in Europa già dal Medioevo tramite le corporazioni di arti e mestieri, a partire dalla seconda metà del Diciassettesimo secolo anche in Nord America l'esperienza pratica dell'apprendistato può essere considerata come il primo riconoscimento di abilità e conoscenza dell'arte di costruire. Nel 1724, per la prima volta negli Stati Uniti, i Master Carpenters della città di Philadelphia si riuniscono in un'associazione definita Carpenter's Company con lo scopo di introdurre i giovani alla conoscenza della disciplina dell'architettura. A questo scopo è significativa la loro scelta di istituire per prima cosa una biblioteca, che di fatto diventa la prima biblioteca di architettura degli Stati Uniti. Nel 1834 la stessa associazione fonda la prima scuola di disegno architettonico del Paese. Sebbene queste tappe segnino

---

<sup>200</sup> Citazione di Leopold Eidlitz del 1881, riportata in Ockman, Joan (a cura di), *Architecture School. Three Centuries of Educating Architects in North America*, The MIT Press, Cambridge/London, 2012, p. 14.

un momento di transizione tra la figura dell'artigiano e quella dell'architetto, è chiaro che il principale obiettivo di questo tipo di iniziative resti ancora legato alla padronanza della disciplina dell'architettura considerata principalmente come un processo costruttivo<sup>201</sup>.

In contemporanea a queste esperienze di formazione pratica appare la figura del *gentleman-architect*, un intellettuale cioè che aggiunge alla materia dell'architettura un valore culturale più ampio, approfondendo la disciplina anche per mezzo di letture classiche e viaggi di formazione. Per questo ristretto gruppo di studiosi appartenenti a classi sociali agiate la conoscenza della storia dell'architettura, completata attraverso l'esperienza diretta dei maggiori capolavori europei, rappresenta una sorta di convalida della propria erudizione e capacità professionale agli occhi della società. L'esponente più celebre di questa élite culturale e sociale è Thomas Jefferson (1743-1826) il quale, dopo aver studiato a Parigi e viaggiato in Europa tra il 1784 e il 1789, promuove dal 1814 corsi di architettura civile e militare all'Albemarle Academy di Charlottesville, accademia che diventerà due anni dopo la University of Virginia.

A partire dal 1865, anno dell'inaugurazione della prima facoltà di architettura degli Stati Uniti al MIT di Boston, due sono i modelli europei di riferimento su cui plasmare i programmi che si vanno rapidamente formando in tutto il Paese: la scuola politecnica tedesca e l'École des Beaux-Arts di Parigi. È sul confronto e sulla critica a questi due sistemi accademici d'importazione europea che si basa gran parte del dibattito culturale dell'epoca, dibattito carico anche di ideologia nazionalista che porterà a cercare soluzioni didattiche più affini alla concezione americana dell'istruzione. È infatti dalla volontà di distinguersi dai sistemi d'istruzione del vecchio mondo che l'università americana decide di volgersi verso un'esperienza di studio basata sulle dinamiche dei campus accademici e, in particolare, su un approccio pedagogico laboratoriale. La concezione educativa statunitense dell'epoca è infatti fortemente influenzata dalle ricerche del filosofo e pedagogista John Dewey (1859-1952) il quale, sostenendo un approccio pedagogico basato sull'esperienza, favorisce la diffusione del concetto del "learning by doing". Questo concetto prenderà piede nelle scuole di architettura del Paese, i cui programmi confideranno sempre più su laboratori di composizione – definiti *studio* – dalla forte impronta pratica, supportati anche dalle attrezzature messe a disposizione degli studenti dai workshop di costruzione dei campus universitari.

Nonostante gli sforzi di americanizzazione dei sistemi d'istruzione d'importazione, la matrice europea resta alla base di ogni tentativo di rielaborazione della didattica architettonica d'oltreoceano. Se il sistema tedesco è rapidamente adottato dalle facoltà più tecniche, dalla fine della guerra civile nel 1865

---

<sup>201</sup>Ockman, Joan, *The Turn of Education*, in Ockman, *Architecture School*, *op. cit.*, pp. 10-16.

fino allo scoppio della seconda guerra mondiale è l'École parigina il vero modello da seguire per le scuole di architettura statunitensi.

Molti sono i motivi che spiegano l'adozione e la lunga permanenza del sistema Beaux-Arts nell'accademia americana. Innanzitutto, molti dei fondatori delle scuole di architettura, nonché i più celebri professori del Paese, appartengono ad un'élite intellettuale di architetti che ha ricevuto un'istruzione direttamente in Francia o che comunque si è formata con maestri e architetti che a loro volta hanno studiato in Europa. Così come appreso a Parigi, questi architetti trasmettono a studenti e a giovani apprendisti la concezione di un ideale di bellezza da ottenere attraverso una composizione di architettura basata sullo studio di validi precedenti storici. Nel sistema dell'École des Beaux-Arts la storia dell'architettura è infatti messa al completo servizio della progettazione: si studiano gli esempi del passato solo per estrapolarne principi e canoni in grado di orientare la produzione architettonica dell'epoca. Come osserva Denise Rae Costanzo:

*Most Beaux-Arts educational programs required architects to gain an intimate visual familiarity with a set of historical exemplars by copying them graphically, acquiring thereby the aesthetic vocabulary used for new design. This historical methodology was already being widely questioned in the U.S. by the 1930s, and would continue to be a subject of critique and debate throughout the 1940s and beyond.*<sup>202</sup>

Il dominio del sistema francese si completa con la lettura nelle scuole americane di pubblicazioni europee, in particolare francesi. *Éléments et théorie de l'architecture*, testo di Julien Gaudet (1834-1908) pubblicato nel 1901, diventa il volume di riferimento. Celebre professore alle Beaux-Arts, maestro di Tony Garnier e Auguste Perret, Gaudet conferma una teoria dell'architettura tesa alla definizione di principi compositivi derivati dall'architettura del passato<sup>203</sup>.

Durante i primi tre decenni del Novecento l'influenza francese nelle accademie statunitensi raggiunge il suo apice: agli architetti che sempre più di frequente decidono di trascorrere un periodo di studio in Francia e alle pubblicazioni europee in circolo con sempre maggior successo negli atenei americani, si aggiungono infatti i numerosi professori francesi che si trasferiscono stabilmente in America. Le loro figure diventeranno sempre più influenti nel sistema accademico statunitense, tali da diventare dei veri e propri punti di riferimento in grado di condizionare le sorti di intere scuole di architettura. Tra questi, i più celebri sono Paul Philippe Cret (1876-1945), che dal 1903 insegna alla University of Pennsylvania dove sarà professore di Louis Kahn, e Jean Labatut (1899-1986), dal 1928 docente alla Princeton University e professore di Robert Venturi e Charles Moore alla fine degli anni Quaranta.

---

<sup>202</sup>Costanzo, Denise, *The Lessons of Rome: Architects at the American Academy, 1947-1966*, The Pennsylvania State University, State College, 2009, p. 100.

<sup>203</sup>Martin, Louis, *History, Theory, Criticism*, in Ockman, *Architecture School*, op. cit., pp. 336-346.

## La storia dell'architettura come studio degli esempi del passato

*When the moment comes to compose architecturally it is deemed necessary that the student should be rich enough in his knowledge and judgment to be able to call up the analogy of the finest examples the world has produced.*<sup>204</sup>

W. S. Loyd, 1913

Il confronto con l'Europa è fin dal principio tema di dibattito nel sistema di istruzione americano. La storia dell'architettura così come è oggi intesa sembra ricoprire però un ruolo marginale: lontana dall'essere considerata una disciplina autonoma, così come accade negli atelier di Parigi la storia è subordinata ai laboratori di composizione anche in America. Alla base del percorso formativo in architettura resta quindi lo studio degli elementi formali e compositivi dei monumenti europei del passato, con cui gli studenti americani costruiscono una familiarità attraverso i disegni e le altre riproduzioni prodotte dai colleghi europei. Spesso le immagini che circolano in America vengono fuori dalle ricerche dagli studenti dell'École des Beaux Arts, e in particolare di quelli che soggiornano presso l'Académie de France a Roma grazie al Prix de Rome. Ispirati anche dai racconti delle prime pubblicazioni dei diari dei viaggiatori americani, sempre più forte si sente l'esigenza e il desiderio tra gli studenti e gli architetti americani di visitare dal vivo quegli edifici oggetto di studio nelle accademie del Paese.

A partire dalla seconda metà del XIX secolo sono due gli eventi più importanti che aprono un'epoca di intensificazione degli scambi culturali tra America e Europa: la fine della guerra civile negli Stati Uniti nel 1865 e l'intensificazione di viaggi intercontinentali dedicati a passeggeri civili per mezzo di navi a vapore. La diretta conseguenza per gli studenti di architettura è la possibilità di abbinare allo studio teorico dei monumenti storici una esperienza diretta dell'Europa<sup>205</sup>. La maggiore facilità di viaggio tra America e Europa stimola sempre più studiosi e architetti a intraprendere un viaggio che ha il tutto il fascino del Grand Tour intrapreso dagli intellettuali europei già da due secoli.

La percezione di una conquistata vicinanza tra Europa e America ha svariati effetti e, innanzitutto, lega ancora di più l'America alla Francia e al sistema di educazione Beaux-Arts. Molti americani infatti decidono di iscriversi all'École parigina, alcuni per pochi mesi, altri completando l'intero percorso di studi e raggiungendo il diploma finale. Ben 503 statunitensi sono ammessi a seguire gli atelier parigini dal 1846, anno in cui il primo americano Richard Morris Hunt (1827-1895) si iscrive a Parigi, al 1946. Di questi, 465 hanno superato il difficile concorso ufficiale di ammissione della scuola, mentre i rimanenti trentotto raggiungono l'École grazie al Paris Prize, il premio indetto a New York nel 1894

<sup>204</sup> Lloyd, W. S., *Teaching Architecture*, «The Ohio Architect, Engineer and Builder», 22, n. 3, September 1913, pp. 9-14; in Ockman, *Architecture School*, op. cit., p. 83.

<sup>205</sup> Costanzo, Denise R., *Travel, Trips, Study Abroad*, in Ockman, *Architecture School*, op. cit., pp. 402-408.

dalla Society of Beaux-Arts Architects<sup>206</sup> che garantiva allo studente vincitore di seguire un anno di corsi a Parigi. L'istituzione della Society of Beaux-Arts Architects è essa stessa pensata e organizzata da ex studenti americani dell'École des Beaux-Arts di Parigi. Sulla scia di una nuova epoca neoclassica in architettura inaugurata un anno prima dai principi del City Beautiful Movement reificati nella Chicago World's Columbian Exposition curata da Daniel Burnham<sup>207</sup>, la Society of Beaux-Arts Architects viene fondata nel 1894 con l'intento di garantire un'autentica educazione Beaux-Arts anche oltreoceano, oltre a favorire con il premio un periodo di studi direttamente a Parigi:

*The organization's first iteration at the end of the 19<sup>th</sup> century was informed by the prevailing architectural movement of the time, Beaux-Arts. This Neoclassical strain was rooted in its namesake educational institution, Paris's Ecole des Beaux-Arts. But that the movement was so closely knit to the Continent left some aspiring American architects out of the loop.*

*To close the knowledge gap, a brigade of Ecole des Beaux-Arts alumni banded together in 1894 to found the Society of Beaux-Arts Architects, dedicated to establishing a rigorous and highly competitive atelier-based architectural curriculum modeled after its French counterpart. The founding objective of the Society was to cultivate, perpetuate, and test the teachings of the original Ecole des Beaux-Arts. Central to this pedagogy was study of Greek models and Imperial Roman architecture, polished perspective drawings, and careful consideration of the urban public.*

*Available free of charge to any student admitted, the design ateliers proved enormously influential. While maintaining the Ecole's design standards, the Society broke down the hierarchy and culture of exclusivity that previously defined the scholars who made it across the pond – architectural education was suddenly accessible. [...] The Society introduced Beaux-Arts principles to the United States and American architecture.<sup>208</sup>*

Solo 144 studenti americani completano il corso di studi dell'École des Beaux-Arts e ne ottengono il diploma finale<sup>209</sup>. Quasi tutti ritornano in America terminato il periodo europeo: questi diventeranno rispettati architetti lungo la East Coast (da Boston a Washington), nelle città della West Coast (San Francisco e Los Angeles), nell'area di Chicago e di pochi altri centri maggiori. La loro formazione accademica incontra, tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, le aspirazioni e gli obiettivi di una nazione in crescita costante, bramosa di diventare un faro anche culturale per la civiltà moderna di ogni continente:

---

<sup>206</sup> Oggi l'istituzione si chiama Van Alen Institute.

<sup>207</sup> Cfr. Capitolo I.

<sup>208</sup> <https://www.vanalen.org/about/history/>

<sup>209</sup> Carlhian, Jean Paul; Ellis, Margot M., *Americans in Paris. Foundations of America's Architectural Gilded Age. Architecture Students at the École des Beaux-Arts 1846-1946*, Rizzoli, New York, 2014, pp. 14-17.

*They started practices and built the types of buildings sorely needed in a growing nation that aspired to be great: monumental public buildings. They built state capitols, court-houses, railroad stations, and commercial buildings in the congested hearts of cities with constantly increasing land value; they built universities, museums, banks, and hospitals.*<sup>210</sup>

A tal proposito è significativo notare che la prima laureata donna dell'accademia francese è l'americana Julia Morgan<sup>211</sup> (1872-1957): nata a San Francisco, prima laureata al College of Engineering della University of California nel 1894 e poi, grazie al consiglio e al supporto del suo collega e mentore Bernard Maybeck (1862-1957, già laureato all'École des Beaux-Arts nel 1882), si iscrive, prima donna in assoluto, all'accademia parigina nel 1897, diplomandosi nel 1902. Una volta tornata negli Stati Uniti sarà autrice di più di settecento progetti in California, consolidando la sua fama grazie anche a commissioni importanti da parte di personaggi famosi, come l'imprenditore plurimilionario William Randolph Hearst (1863-1951) che le affida l'incarico del suo ranch e del suo castello a San Simeon.

Le motivazioni che spingono a intraprendere il lungo viaggio in Europa non sono solo legate alla curiosità o al desiderio di ampliare la propria cultura personale, ma anche al prestigio che questa esperienza garantisce una volta tornati in patria: che l'esperienza europea sia un breve viaggio di scoperta di pochi mesi nelle maggiori città d'arte, o che l'esperienza europea si concluda con un titolo di studi conseguito all'École des Beaux-Arts, il periodo trascorso nel vecchio continente proietta ogni architetto americano in un'aura di maggiore credibilità e intellettualismo<sup>212</sup>. Al ritorno in patria molti architetti formatisi a Parigi fondano famosi studi professionali che istruiranno e ispireranno a loro volta decine di apprendisti.

Per favorire periodi di ricerca in Europa per i più validi giovani intellettuali d'America (tra cui archeologi, architetti, artisti e letterati), nello stesso anno della fondazione della Society of Beaux-Arts Architects, Charles McKim (1847-1909) inaugura a Roma l'American Academy. Il soggiorno di ricerca promosso dal Rome Prize ha per riferimento il Grand Prix de Rome – il massimo riconoscimento per gli studenti francesi dell'École des Beaux-Arts di Parigi. Così come l'Académie de France, l'American Academy ha come obiettivo principale lo studio dal vero dei più grandi esempi del passato. Ha quindi un valore e un obiettivo molto diverso rispetto alla Society of Beaux-Arts Architects, in cui gli studenti sono inviati a Parigi in una visione ancora di rispetto e quasi dipendenza dall'interpretazione del sistema Beaux-Arts. L'American Academy in Rome rappresenta invece uno dei primi chiari segni di autonomia intellettuale americana, in quanto la residenza romana dà la possibilità di fare esperienza diretta delle

---

<sup>210</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>211</sup> *Ivi*, pp. 168-171.

<sup>212</sup> Per un approfondimento sul tema del Grand Tour degli americani, si veda il capitolo IV della tesi.

architetture storiche, studiate e interpretate per la prima volta dal vero senza il filtro ideologico dell'École parigina<sup>213</sup>.

### La storia messa al bando

*I foresee a day in the near future when American graduates in architecture will cease frequenting the courts and halls of the Paris École, [...] when French students will come to America to study architecture, seeking fresh inspiration, a new point of view, a new enthusiasm, [...] fresh and independent in its ideas as the American people itself.*<sup>214</sup>

Alfred D. F. Hamlin, 1908

Durante i primi anni del Novecento si assiste per la prima volta ad una inversione delle rotte di viaggio degli intellettuali dell'epoca. Sempre più architetti europei si spostano per visitare gli Stati Uniti o per intraprendere corsi universitari nel nuovo continente. Tra i precursori di questo Grand Tour all'inverso vale la pena ricordare Adolf Loos (1870-1933), che tra il 1896 e il 1899 vive a Philadelphia e viaggia estensivamente negli Stati Uniti, un'esperienza che ispirerà notevolmente la sua produzione architettonica successiva.

Nello stesso tempo, l'École des Beaux-Arts di Parigi ha sempre meno successo tra gli studenti americani che decidono di formarsi in Europa. All'accademia parigina gli studenti americani iniziano a preferire nuovi modelli pedagogici: i giovani statunitensi degli anni Venti del Ventesimo secolo si formeranno al Bauhaus di Weimar o nelle scuole di architettura di Berlino e Londra.

Una molteplicità di riferimenti europei è però disponibile anche in patria grazie alla più facile circolazione di pubblicazioni straniere ma anche grazie alla sempre maggiore presenza di architetti e intellettuali europei. A partire dagli anni Venti, infatti, le sempre meno stabili condizioni politiche del vecchio continente spingono molti architetti a stabilirsi in modo permanente in America. A differenza dei primi europei giunti oltreoceano, pervasi di cultura Beaux-Arts, i nuovi architetti che raggiungono gli Stati Uniti si sono formati all'interno del nuovo clima culturale che circonda lo sviluppo del Movimento Moderno in architettura. È grazie a loro che le idee del razionalismo e del funzionalismo raggiungono gli Stati Uniti: la nuova architettura europea si afferma nella pratica professionale così come nell'insegnamento, decretando la fine del lungo periodo di assoluto dominio del sistema francese nelle accademie americane. Seguendo il modello del Bauhaus, lo studio della storia e dei modelli del passato viene gradualmente abbandonato dalla maggior parte delle scuole di architettura del Paese. Come scrive William J. R. Curtis nel 1996:

---

<sup>213</sup> Per un approfondimento sul tema dell'American Academy in Rome, si veda il capitolo VI della tesi.

<sup>214</sup> Hamlin, Alfred D. F., *The Influence of the Ecole des Beaux-Arts on Our Architectural Education*, *Architectural Record*, April 1908, p. 247; citato in Ockman, *Architecture School*, op. cit., p. 16.

*An era of Beaux-Arts-inspired instruction came to an end. The past, once the source of all wisdom, came to be regarded with suspicion.*<sup>215</sup>

### 3.02

#### La Princeton University e gli studi universitari di Robert Venturi

##### La fondazione della School of Architecture e la nascita del Princeton System

*History based approach was old-fashioned [...] it sounded almost radical.*<sup>216</sup>

David B. Brownlee, 2001

A partire dagli anni Trenta il “Princeton System”, così come lo definivano quasi in modo sprezzante gli americani appartenenti ad altre università in quel periodo, rappresenta un unicum nel panorama accademico statunitense. Quando nella primavera del 1944 Robert Venturi decide di intraprendere i suoi studi alla Princeton University, l’università del New Jersey offre un programma in architettura non aggiornato rispetto al moderno modello del Bauhaus. Il consiglio di facoltà, di cui fanno parte professori che hanno studiato all’École des Beaux-Arts, decide di rimanere fedele al programma originario della scuola anche dopo la fine della seconda guerra mondiale. Per sottolinearne la differenza di metodo con le altre università americane, Fino agli anni Sessanta per “Princeton System” si intende una scuola di architettura con un programma fondato sullo studio della storia dell’architettura, con laboratori di composizione che aspirano ad allenare lo spirito individuale di ogni studente. Intenzionalmente libera da dogmatismi e ideologie, la scuola di Princeton di fatto sembra incoraggiare i suoi allievi a un eclettismo architettonico critico e consapevole.

La School of Architecture della Princeton University è fondata nel 1921 da Allan Marquand (1853-1924), storico dell’arte, e Howard Crosby Butler (1872-1922), archeologo, esploratore e primo direttore della scuola<sup>217</sup>. Butler, ex allievo di Marquand, è il vero ideatore del nuovo programma, delineato tra il 1915 e il 1922 insieme al suo maestro: Butler ha studiato archeologia a Princeton e architettura alla Columbia, per poi vincere la borsa di studio di Fellow all’American School of Classical Studies<sup>218</sup> a Roma tra il 1897 e il 1898. Butler è un uomo affascinante e carismatico, completamente devoto al suo lavoro e protagonista di leggendarie avventure legate alla ricerca archeologica: egli organizza tra il 1899 e il 1909 tre spedizioni nel deserto siriano per studiare le architetture romane e paleocristine e dirige tra

---

<sup>215</sup> Curtis, William J. R., *Architecture Since 1900*, Phaidon, London, 1996, (terza edizione), pp. 397-398.

<sup>216</sup> David B. Brownlee; David G. De Long; Kathryn B. Hiesinger; William Whitaker, *Out of the Ordinary. Robert Venturi, Denise Scott Brown and Associates: Architecture, Urbanism, Design*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 2001, p. 10.

<sup>217</sup> Sull’argomento si veda: Van Zanten, David, *The ‘Princeton System’ and the Founding of the School of Architecture, 1915 – 1920*, in Mead, Christopher (a cura di), *The Architecture of Robert Venturi*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1989, pp. 34-44.

<sup>218</sup> L’American School sarà successivamente rinominata American Academy in Rome.

il 1909 e il 1914 gli scavi nel sito archeologico di Sardi, città dell'Asia Minore (oggi in Turchia). In contemporanea, diventa professore nel dipartimento di arte e archeologia a Princeton occupandosi di tre corsi di architettura: "Elements of Architecture", "Christian Architecture" e "Historical Drawings".

Con il Dipartimento di Arte e Archeologia (fondato da Marquand nel 1883) la nuova scuola di architettura di Princeton condivide l'edificio centrale, la biblioteca, nonché corsi e insegnanti. La sede centrale è inaugurata nel 1923 ed è denominata McCormick Hall dal nome del suo finanziatore, l'imprenditore di Chicago Cyrus McCormick, che a Princeton si è laureato ed è padre di Gordon McCormick, allievo di Butler. L'architetto del nuovo edificio è Ralph Adams Cram (1863-1942), architetto dell'università e progettista di edifici neogotici. In questo caso, però, dopo aver presentato a Marquand e Butler una serie di proposte molto diverse tra loro, Cram approda nel 1920 ad un progetto definitivo in stile italiano, con finitura in stucco rosso e giallo che fa risaltare l'edificio all'interno di un campus americano organizzato sul modello inglese di Cambridge e Oxford, e cioè caratterizzato da edifici in stile gotico con finiture e materiali dai toni scuri: per questo motivo il campus di Princeton è definito da van Zanten "the most impressive demonstration of the American Collegiate Gothic style"<sup>219</sup>. Per Venturi, però, il campus della sua amata università rappresenta molto di più:

*Why does everyone love the Princeton campus and why is it uniquely distinguished as a setting for institutional life? I think one reason is that the architecture is both good and varied in its generic manifestations – Georgian, Tuscan villa, Ruskinian Gothic, and Collegiate Gothic [...]. Another reason is that the spaces among building on this campus are consistently unified and artfully pedestrian in their quality and scale. [...] Campus planning at Princeton has historically combined, balanced, and integrated [...] the ideal and the pragmatic, the Classical and the Romantic, the formal and the picturesque.<sup>220</sup>*

La scelta di affidare la veste della sede della nuova scuola di architettura e arte ad uno stile italiano medievale, con influenze chiaramente toscane, non può che essere significativa:

*[The building] seems to have been meant to symbolize a compromise between the classical tradition of art and the medieval nuances of Anglo-Saxon culture.<sup>221</sup>*

A causa della sua prematura scomparsa, Howard Butler è in carica come direttore della School of Architecture per solo un anno. La direzione della scuola passa allora nel 1922 a Allan Marquand, il quale tuttavia morirà due anni dopo. La morte improvvisa di entrambi i fondatori nel delicato momento del lancio della nuova scuola non lede però lo spirito originario del progetto: i sogni e gli obiettivi di

---

<sup>219</sup> Van Zanten, *The 'Princeton System' and the Founding of the School of Architecture*, op.cit., p. 39.

<sup>220</sup> Venturi, *Note on the Beloved Princeton Campus as a Basis for a Proposed Planning Study, Written in 1993*, in *Iconography and Electronics*, op. cit., p. 239.

<sup>221</sup> Van Zanten, *The 'Princeton System' and the Founding of the School of Architecture*, op.cit., p. 34.

Butler e Marquand vedono infatti piena realizzazione grazie al merito e alla caparbia del collegio di facoltà e in particolare dei loro allievi, l'architetto Shirley Warner Morgan (1892-1979) e lo storico Earl Baldwin Smith (1888-1956), in grado di gettare le basi per una scuola che resterà coerente al programma originario dei fondatori per i successivi cinquant'anni. A loro volta, infatti, Morgan e Smith saranno mentori di una generazione di studenti e di giovani docenti con cui andranno a consolidare quel particolare programma in architettura che viene definito "Princeton System". Si deve a loro l'assunzione nel programma di tre giovani storici: l'archeologo Richard Stillwell (1899-1982) nel 1925; lo storico dell'arte specializzato in architettura e arte bizantina George Forsyth (1902-1991) nel 1927; lo storico dell'arte e studioso di storia sociale, Donald Drew Egbert (1902-1973) nel 1929. A partire dalla metà degli anni Venti, i primi architetti modernisti compaiono tra le file degli insegnanti dei corsi di composizione: Raymond Hood (1881-1934) viene invitato dal 1923 e George Howe (1886-1955) inizia la sua collaborazione con Princeton nel 1927. Un anno dopo l'architetto francese formato all'École des Beaux-Arts e vincitore del Prix de Rome Jean Labatut (1899-1986) viene invitato a unirsi al programma come professore di composizione architettonica e "Critic in Architectural Design": assumerà in seguito la posizione di "Chief Design Critic", una figura non contemplata da Butler nel suo programma di architettura originario, da lui immaginato unicamente diretto da storici dell'architettura, storici dell'arte e archeologi. Gli altri professori di composizione assunti a Princeton sono scelti accuratamente dal collegio al fine di evitare di impartire agli studenti una visione dottrinarica dell'architettura, considerata come il più pericoloso tradimento nei confronti della scuola creata da Butler<sup>222</sup>.

L'idea alla base della fondazione della scuola di architettura è quella di organizzare un corso dove la progettazione è continuamente affiancata dallo studio della storia dell'architettura. L'enfasi è posta sullo studio della storia, di cui si hanno quattro corsi obbligatori durante il primo ciclo di studi (Bachelor), e due corsi obbligatori durante il primo anno del biennio della laurea specialistica (Master):

*The Princeton School of Architecture was the only one in the United States to be thoroughly integrated with a program in art history and archeology and to be directed by a historian rather than a professional designer.*<sup>223</sup>

Come si legge nel primo catalogo della School of Architecture per l'anno 1920-1921:

*Its curriculum is based on the belief that an architect should have a well-rounded education in liberal studies, that he should understand and appreciate the other arts in their relation to architecture. [...]  
In contrast to the usual plan of having one prominent critic of design, necessarily an adherent of a*

---

<sup>222</sup> *Ivi*, p. 39: parlando della possibilità di assumere Lloyd Warren, Smith scrive a Morgan: "Would there not be a danger of his organizing the School of Mr. Butler's creation into a little Beaux-Arts atelier?". Marquand Papers, Firestone Library, Princeton University.

<sup>223</sup> *Ivi*, p. 34.

*single style and method, the Princeton system offers the student the advantage of coming into contact with several points of view, and of receiving his theoretical training from a group of men, each of whom is eminent in one of the several fields of modern architectural design.*<sup>224</sup>

## La scuola di Jean Labatut e Donald Drew Egbert

*Those who feel or pretend that only the physical function is sufficient, are brutes or fakers.*<sup>225</sup>

Jean Labatut, 1944

Figure chiave non solo per la biografia di Venturi, ma soprattutto per lo sviluppo della scuola di architettura di Princeton a partire dagli anni Trenta sono Jean Labatut e Donald Drew Egbert. Entrambe queste figure influenzeranno notevolmente il clima culturale del dipartimento di architettura per più di quattro decenni<sup>226</sup>: Labatut e Egbert contribuiscono a preservare lo spirito originario del “Princeton System” dedito allo studio della storia e promotore della libertà stilistica personale anche quando, a partire dalla mostra al MoMA “Modern Architecture: International Exhibition” del 1932, l’architettura moderna in America diventa prima un nuovo stile e poi un nuovo sistema pedagogico orientato sul metodo del Bauhaus:

*Venturi and the other architecture students were left space to select what they wished and to make their own points. And this would seem to have been the basic gift of the “Princeton System”. [...] With all its resolute avoidance of taking a stand or overlooking something, it gave students an absolutely consistent body of knowledge which allowed the cleverest of them to adventure confidently on their own.*<sup>227</sup>

Brillante studente di Victor Laloux (1850-1937) a Parigi, Jean Labatut astrae gli insegnamenti Beaux-Arts per adattarli al sistema fluido e libero immaginato da Butler, Marquand e Morgan per Princeton. I progetti che si producono nei suoi laboratori incoraggiano ogni stile allora adottato in America: vengono prodotti durante lo stesso corso sia lavori classicisti che progetti che si riferiscono a Wright, senza dimenticare elaborazioni i cui diretti riferimenti vanno ricercati nelle più innovative soluzioni funzionaliste promosse dagli architetti del Bauhaus:

*[The projects of his classes] are the earliest indications of Labatut’s principle of never dictating a style for a building, but instead, of talking about each problem until a solution can be chosen. That is, he*

---

<sup>224</sup> *Ivi*, p. 38.

<sup>225</sup> Labatut, Jean, *The Universities’ Position with Regard to the Visual Arts*, Princeton University Press, Princeton, 1944, p. 5.

<sup>226</sup> Labatut si ritira nel 1967, mentre Egbert nel 1970.

<sup>227</sup> Van Zanten, *The ‘Princeton System’ and the Founding of the School of Architecture*, *op.cit.*, p. 43.

*presented architectural design as less a creative process than an evaluative one – one in which history (in many senses of that word) was the basis.*<sup>228</sup>

Lo stesso eclettismo adottato da Labatut nei corsi di composizione è esteso da Donald Drew Egbert e dagli altri professori ai corsi di storia e teoria dell'architettura, i quali portano avanti le loro lezioni trasmettendo agli studenti una visione aperta e non dottrinarica nei confronti della produzione artistica e architettonica di ogni epoca storica.

Sotto la forte influenza di Labatut e Egbert la scuola di architettura dell'università di Princeton professa un metodo educativo che aspira a garantire lo sviluppo individuale di ogni studente, incoraggiandone le naturali inclinazioni e le caratteristiche personali. “A teacher should be a gardener and not a dictator”<sup>229</sup> afferma energicamente lo stesso Labatut in *The Universities' Position with Regard to the Visual Arts*, un trattato del 1944 sul tema dell'insegnamento universitario delle arti visive. Nello stesso saggio Labatut lamenta una ignoranza generale in America, e soprattutto nei programmi universitari americani, nei confronti delle arti visive, sia del loro studio che della loro applicazione. Labatut riconosce allo studio delle arti visive l'importante compito di contribuire ad abbattere ogni pregiudizio estetico e ideologico al fine di preparare gli uomini a una libertà di giudizio e valutazione matura e individuale. Questa capacità critica si estende anche in altri campi e non solo in quello delle arti: le Visual Arts hanno infatti per Labatut un impatto diretto sulla vita di ogni giorno, così come la conoscenza della storia. Il professore francese lamenta un'assenza di consapevolezza per queste materie persino negli studenti universitari: l'impossibilità della capacità di giudizio autonomo tra coloro che non sono educati alle arti deriva dall'assenza di sensibilità visiva, abilità che si affina attraverso l'esercizio nelle analisi comparative. Labatut così riflette su questo argomento, legandolo ai temi della storia e degli esempi del passato come modello per la produzione contemporanea:

*This is perhaps due to the lack of comparative analysis between the past and the present [...]. The past is a stimulant, not a refuge. It is wise to step back, to take a better leap into the future – only if one does not forget to jump forward after stepping back. The past is an example of what not to do in another epoch, on another site, in another climate, for another client. When profound analysis takes the place of mere ecstatic enthusiasm, the respect for the past is greater, more sincere, and less superficial.*<sup>230</sup>

---

<sup>228</sup> *Ivi*, p. 42.

<sup>229</sup> Labatut, *The Universities' Position with Regard to the Visual Arts*, *op.cit.*, p. 15.

<sup>230</sup> *Ivi*, pp. 9-10.

*The more one understands the spirit which presided over the Visual Arts of the past, the more one will seek a different form of expression in the Visual Arts of today.*<sup>231</sup>

Definendo sia il sistema accademico che i nuovi dettami cubisti come “naturalmente dittatoriali”<sup>232</sup>, così Labatut auspica l’insegnamento delle materie artistiche:

*Only when the artist’s feelings and mind have been tuned and warmed up on the subject does the idea follow [...]. In Art there is no easy short cut, there is no spontaneous combustion. The teaching of the Visual Arts is a question of stimulating the development of the student’s creative power, of crystallizing what is instinct or intuition, of summarizing the acquired experience, inspiring confidence, arousing enthusiasm, encouraging the student to think by himself, and making him discover his field in the Visual Arts for which he is best fitted – in short, of developing the student’s personality.*<sup>233</sup>

In un saggio critico del 1945 sullo stesso tema, Egbert invoca invece l’importanza di metodi di insegnamento coordinati tra le diverse discipline, guardando all’arte come a un documento storico che ha valore pragmatico in ogni campo della società, e definendo l’architettura come arte cooperativa e quindi sociale per sua stessa natura. In *Art History and the Study of American Civilization*<sup>234</sup> Egbert afferma che non solo lo studio della storia dell’arte, ma lo stesso storico dell’arte è chiamato a ricoprire un ruolo fondamentale all’interno dell’organizzazione accademica:

*The art historian by the very nature of his subject is better prepared than most other specialists for bringing different disciplines together into an integrated whole. [...] Unlike many subjects art history requires considerations of values implicit both in the individual and in society. [...] At the same time, the art historian is forced to consider the relation of the individual to society, particularly if he includes the art of architecture which by its very nature is a cooperative and hence social art.*<sup>235</sup>

Per Egbert lo studio delle arti deve essere posto al centro dei programmi accademici perché si tratta di uno studio trasversale, multidisciplinare e comparativo di differenti ambiti:

*The history of art can play a most important part simply because the very nature of the subject itself involves all major divisions of learning. For not only can art be taught as one of the humanities, but*

---

<sup>231</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>232</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>233</sup> *Ibidem*.

<sup>234</sup> Egbert, Donald D., *Art History and the Study of American Civilization*, in «College Art Journal», n. 4, maggio 1945, pp. 182-186.

<sup>235</sup> *Ivi*, p. 185.

*works of art are social and historical documents, and at the same time involve – especially in the case of architecture – significant scientific and technological problems.*<sup>236</sup>

Così come per Labatut, anche per Egbert lo studio delle arti e della loro storia ha un valore che va oltre l'ambito meramente accademico. Egbert, che oltre a essere uno storico dell'arte e dell'architettura è anche uno studioso di storia sociale e politica, rintraccia nelle forme artistiche un modo per arrivare a comprendere lo spirito più intimo e autentico di un popolo in un dato momento della storia<sup>237</sup>. In *Art History and the Study of American Civilization* Egbert dichiara che lo studio della storia dell'arte può aiutare gli americani a comprendere lo sviluppo della loro civiltà e l'evolversi della loro identità nazionale nel tempo:

*By their very nature the arts offer the most versatile and useful media for the study of civilization. The form which programs devoted to that study should be given depends, of course, on the ends desired; and perhaps the nature of those ends can best be determined in the light of the chief reasons for the new interest in American culture. Certainly one reason for such interest is the desire to consider and reappraise various time-honored American traditions – American rugged individualism, for example – at a time when those traditions have been under severe attack.*<sup>238</sup>

Ancora a metà degli anni Quaranta, studiare la storia delle arti americane insieme a quella delle arti europee è per Egbert un modo per salvare l'America dal fastidioso provincialismo che caratterizza tanto atteggiamenti di chiusura quanto quelli di ingiustificato entusiasmo verso tutto ciò che viene dall'Europa. Nella parte finale del saggio possiamo rintracciare il piccato riferimento che Egbert fa all'acritica accoglienza ricevuta dall'architettura del Movimento Moderno europeo in America:

*Finally, art history is important for a program of American studies in particular, as a safeguard against provincialism and chauvinism, the dangers to which programs of study in American culture are most likely to succumb. It is for this reason that the teacher of American art should be trained in the whole history of art. [...] In short, he will relate American art to contemporary currents elsewhere without succumbing either to that kind of provincialism which is suspicious of anything foreign, or to the other provincialism which results from slavishly praising and aping the last foreign mode, the latest foreign fad.*<sup>239</sup>

Paragonare questi saggi sulla materia dell'insegnamento può aiutare a chiarire il metodo pedagogico adottato dalla scuola di Princeton a metà degli anni Quaranta, e cioè in concomitanza con il primo anno

---

<sup>236</sup> *Ibidem*.

<sup>237</sup> Cfr. Egbert, Donald Drew, *Arte e sinistra in Europa dalla Rivoluzione francese al 1968*, Feltrinelli, Milano, 1975 (prima edizione originale: *Social Radicalism and the Arts – Western Europe. A Cultural History from the French Revolution to 1968*, Knopf, New York, 1970).

<sup>238</sup> Egbert, *Art History and the Study of American Civilization*, *op.cit.*, pp. 182.

<sup>239</sup> *Ivi*, p. 186.

degli studi universitari di Venturi. La coincidenza di pubblicazione aiuta a comprendere i temi e gli interessi che appassionavano in quel periodo Jean Labatut ed Donald Drew Egbert, e che sono messi in pratica in quegli anni nella loro istituzione. Il paragrafo successivo affronta l'influenza diretta di questi due maestri per la formazione di Robert Venturi.

### **Robert Venturi a Princeton**

*Today one thinks of [Venturi] alongside Charles Moore, who was graduate architect in the program (1954-57) [...] and Michael Graves, who has taught in the school from 1961. Yet Venturi came first, and he received the experience to its fullest extent. If Butler was the school's creator, Venturi was its final justifying product.*<sup>240</sup>

David Van Zanten, 1989

Robert Venturi studia per il Bachelor of Arts della School of Architecture tra il 1944 e il 1947, quando questa è diretta da Earl Baldwin Smith ed è ancora un programma del Department of Art and Archeology della Princeton University. Nel 1947 si laurea *summa cum laude* ed è ammesso come membro dalla ΦBK (Phi Beta Kappa Society), la più antica e prestigiosa confraternita universitaria degli Stati Uniti, fondata nel 1776 per promuovere gli studenti eccellenti nel campo delle arti e delle scienze. Completa poi il suo corso di studi presso la School of Architecture della stessa università tra il 1947 e il 1950, quando il Graduate Program è diretto da Sherley Warner Morgan. L'esperienza di studio alla Princeton University dà una ben precisa cornice teorica agli interessi di Venturi per la storia dell'architettura e dell'arte, ponendo queste materie in diretto contatto con la progettazione.

Quando Venturi si iscrive alla scuola di architettura di Princeton a metà degli anni Quaranta, il programma è ancora fedele ai principi dei fondatori Howard Butler e Allan Marquand decisi più di venti anni prima. Venturi condivide molti professori e corsi con il dipartimento di arte e archeologia, l'archeologo Richard Stillwell è il suo professore di architettura rinascimentale, Donald Drew Egbert gli insegna storia dell'architettura moderna, mentre Jean Labatut è il suo docente di due corsi di progettazione. Alla fine del suo percorso di studi, Venturi sceglie Labatut come tutor della sua tesi finale: "Context in Architecture Composition" è compilata tra il 1949 e il 1950 e discussa di fronte a una giuria di cui fanno parte anche Louis Kahn e George Howe, architetti di Philadelphia conosciuti l'anno precedente nella sua città e invitati dallo stesso Venturi.

Robert Venturi ha sempre dimostrato grande rispetto e ammirazione per l'istituzione presso cui si è formato. Nel 1985 è insignito della Medison Medal, il premio che ogni anno viene conferito a un ex

---

<sup>240</sup> Van Zanten, David, *The 'Princeton System'*, in *The Architecture of Robert Venturi*, *op. cit.*, p. 34.

alunno della Princeton University che si è distinto per i risultati della sua carriera. Per il discorso di accettazione Venturi così scrive:

*I like to consider myself very much a product of the Department of Architecture of Princeton of my time. And I feel myself to be a son of Princeton – a grateful son – yet at the same time, an independent one, as a son would ultimately be. [...] I acquired an education at Princeton, not an ideology. [...] Modern architecture was not a revolutionary ideology to be instilled, but a stage in a historical evolution, which, by implication, we artists, through our education, could grow out from. This kind of education was not easy but very exciting.*<sup>241</sup>

Venturi riconosce il ruolo che il “Princeton System”, tacciato di passatismo e di legami troppo forti con il sistema Beaux-Arts ormai soppiantato dagli insegnamenti del Bauhaus, ha avuto non solo per lui, ma anche per intere generazioni di allievi, che Venturi definisce “innovators and leaders who have significantly influenced the direction of architectural thought and practice today”<sup>242</sup>:

*In hindsight, was the graduate program at Princeton passé – or was it progressive? Was it out of phase with its time – or was it in phase with a broader cycle? [...] I imagine you can find [...] complexity and contradiction throughout the structure of Princeton, reminding us of the richness and diversity of its heritage and the spread of its influence. [...] Princeton’s fundamental and characteristic grace is in her understanding, in her patience with her sons and daughters in their times of floundering and struggle in the difficult work of being educated and creative.*<sup>243</sup>

Venturi dimostra di essere quindi ben consapevole del pregiudizio dell’epoca nei confronti del metodo di insegnamento adottato a Princeton. Tuttavia non si può non notare non solo orgoglio, ma anche ancora dopo molti anni una punta di aperta sfida che vena le sue parole in molti dei suoi scritti:

*Young architects here will hardly imagine how contemptible Princeton was to the outside world when I was there in the middle forties, what a reactionary backwater it was considered in that Bauhaus era dominated by the Harvard School of Design. But I am grateful to Labatut and Princeton for giving me things I couldn’t get elsewhere then [...]. That’s where I learned I was part of a Historical*

---

<sup>241</sup> Venturi, Robert, *Essay Derived from the Acceptance Speech, The Madison Medal, Princeton University, Written 1985*, in *Iconography and Electronics*, op. cit., pp. 93-94.

<sup>242</sup> *Ivi*, p. 94.

<sup>243</sup> *Ivi*, pp. 94-95.

*evolution, where I learned about aesthetic and critical tolerance and the fragility of ideas; that today's rear guard can be tomorrow avant-garde.*<sup>244</sup>

Robert Venturi incontra durante il suo percorso formativo numerosi personaggi che avranno un ruolo fondamentale sulla sua formazione. Come ricostruito dai precedenti capitoli, la sensibilità di Venturi nei confronti dei temi legati allo studio della storia dell'arte e dell'architettura ha trovato terreno fertile nell'ambiente familiare e nel contesto della sua città di origine<sup>245</sup>. Ma è certamente la sua affiliazione alla Princeton University negli anni subito successivi alla fine del conflitto mondiale che concentra la sua attenzione sulla storia e sulle architetture del passato e incanala questi temi teorici verso una definizione progettuale. Tra i maestri che Venturi incontra alla Princeton University, Jean Labatut e Donald Drew Egbert sono quelli che avranno una maggiore influenza su di lui:

*History, for Labatut and for Donald Drew Egbert [...], was not a way to prove points, but an objective basis for enriching our vision, and an instrument, ultimately, for liberating our work.*<sup>246</sup>

Appassionato del suo metodo di insegnamento e della sua visione della storia, Venturi segue il corso di storia dell'architettura moderna di Egbert per ben quattro volte, diventando successivamente suo assistente e continuando ad avere un rapporto di amicizia anche quando, dopo la laurea, Venturi lascerà Princeton:

*I took Donald Drew Egbert's course on the History of Modern Architecture four times. I sat in on it as a freshman, was the slide projectionist as a sophomore, took it for credit as a junior, and taught in it as a graduate student teaching assistant.*<sup>247</sup>

Venturi non è l'unico studente affascinato dal maestro. Così Egbert è ricordato dal suo allievo in un tributo che Venturi gli dedica nel 1980:

*Other architecture students at Princeton over several decades were also drawn to it, became devotees, and were influenced by it. What attracted us was [...] his lack of jargon, the clarity and elegance of his plain talk, the balance and common sense of his approach, We were attracted also by the rich range yet meticulous order of his material, by his conviction, but also his openness. We were thrilled by the discoveries he led to us, not to mention the lessons we learned in architectural composition that we directly applied to our work in the drafting room.*<sup>248</sup>

---

<sup>244</sup> Venturi, Robert, *Learning the Right Lessons from the Beaux-Arts*, in *A View from the Campidoglio. Selected Essays 1953-1984*, Harper & Row, New York, 1984, pp. 70-95 (first published in «Architectural Design», London, vol. 49, n. 1, 1979, pp. 23-31), p. 70.

<sup>245</sup> Cfr. Capitolo II.

<sup>246</sup> *Ivi*, p. 94.

<sup>247</sup> Venturi, Donald Drew Egbert – *A Tribute*, in *Iconography and Electronics*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>248</sup> *Ibidem*.

Il punto di vista del maestro sull'evoluzione della storia dell'architettura è fondamentale per lo sviluppo della sensibilità di Venturi nei confronti delle architetture di tutte le epoche, Movimento Moderno compreso:

*As a historian of Modern architecture, Egbert saw it as a part of the complex of nineteenth – and twentieth-century civilization, and his eyes were open to realities of that time that more doctrinaire historians, bent on proving points, couldn't see.*<sup>249</sup>

Nel seguente estratto è impossibile non notare una critica diretta ai teorici del *mainstream* come Sigfried Giedion, Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson (tutti tra l'altro direttamente citati nel testo di Venturi):

*Egbert's history of Modern architecture was inclusive – a complex evolution rather than a dramatic revolution. [...] Never doctrinaire, he was seldom in the mainstream. [...] Egbert studied history to search for truth, never to prove points. [...] Egbert did not prescribe ideology: he opened up directions where I could perceive Modern architecture not as an end but as the current and the latest part within a revolution.*<sup>250</sup>

Gli insegnamenti di Egbert sono ben rintracciabili nella prima e più importante pubblicazione di Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, del 1966: una visione aperta, comprensiva e non ideologica della storia dell'architettura è infatti il pilastro teorico più importante del libro. Perfettamente in linea con lo spirito del "Princeton System", Venturi dà credito a Egbert di aver istruito alla libertà critica e creativa più di una generazione di architetti e studiosi<sup>251</sup>:

*We students were truly students within a liberal process of education, not seminarians being given "the word". Architecture for us would evolve beyond our time and by implication through our own creativity.*<sup>252</sup>

Un altro merito che Venturi riconosce al suo professore è quello di non aver mai distinto in prestigio la ricerca teorica dell'architettura dai problemi pratici dalla professione:

*There is something Egbert's teaching did not imply – that architecture as an academic discipline is superior to architecture as a professional discipline, an attitude prevalent today – despite his own*

---

<sup>249</sup> *Ibidem.*

<sup>250</sup> *Ivi*, p. 44.

<sup>251</sup> Tra i quali vengono citati a pagina 44 gli storici dell'arte e dell'architettura David Van Zanten e Neil Levine.

<sup>252</sup> *Ibidem.*

*focus on scholarship. And this accommodation could make of us knowing workers whose talents were enriched by knowledge.*<sup>253</sup>

Venturi, che definisce Egbert “a dear and lasting friend to me and a mentor”<sup>254</sup>, parla del suo professore di Princeton come di colui che è stato un punto di riferimento costante nella sua vita:

*I now realize Egbert became my mentor during my postgraduate years at Princeton and the early years of my practice [...] – whom I could expect understanding and support from. [...] His influence on me has been active all my life.*<sup>255</sup>

Un'altra caratteristica che Venturi sottolinea è la capacità del maestro di vedere il quotidiano come fonte di ispirazione per le arti. È questo tra l'altro un tratto che Egbert condivide con Labatut<sup>256</sup>. Nel tributo a Donald Drew Egbert, Venturi scrive:

*This kind of perception that acknowledges the significance of the familiar made us students aware of the everyday and not necessarily the ideal as a stimulus for art.*<sup>257</sup>

Aperto a differenti interpretazioni è un altro brano di questo tributo a Egbert. Venturi parla della difficoltà di trovare dei maestri in grado di porsi in ascolto dei propri allievi e in grado di accettare la direzione individuale che alcuni di loro intraprenderanno. Si può qui ipotizzare un risentito accenno a Louis I. Kahn, che tuttavia non viene citato:

*Egbert's openness had a later, gratifying effect on me. I have learned almost always to expect, when I meet an author whose works have influenced me or a former teacher who has meant much to me, that he will be unable to accept the direction my work has taken and will not see himself in it. This was never the case with Egbert, and I value very much a letter he wrote me soon before he died as a former teacher in appreciation of a work of mine.*<sup>258</sup>

Con Egbert, quindi, Jean Labatut condivide un atteggiamento non dottrinario, aperto a differenti fonti di ispirazione – tra cui quelle popolari e provenienti dall'esperienza di ogni giorno –, e soprattutto una visione della storia come un processo in continua evoluzione, adattabile alle esigenze del periodo storico e certamente vista come una materia ancora valida per il progetto di architettura. Così Venturi descrive Labatut:

---

<sup>253</sup> *Ivi*, pp. 44-45.

<sup>254</sup> Venturi, *Essay Derived from the Acceptance Speech, The Madison Medal*, in *Iconography and Electronics*, *op. cit.*, p. 93.

<sup>255</sup> Venturi, *Donald Drew Egbert – A Tribute*, in *Iconography and Electronics*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>256</sup> Cfr. Otero-Pailos, Jorge, *Architecture's Historical Turn. Phenomenology and the Rise of the Postmodern*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2010.

<sup>257</sup> Venturi, *Donald Drew Egbert – A Tribute*, in *Iconography and Electronics*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>258</sup> *Ibidem*.

*Labatut, a convinced Modernist too, brilliantly illuminated principles of Modern design for us students as well, but Modern architecture for him did not represent “the word”. It was not a culmination for all time, but rather, a vocabulary appropriate for our time. He was Modern architecture as a beginning, not an end – and a beginning interpreted in the context of history.*<sup>259</sup>

Venturi ricorda l’atmosfera della Princeton University cinquant’anni dopo a Città del Messico, durante il suo discorso di ringraziamento per il conferimento del Pritzker Prize il 16 maggio 1991. Subito dopo aver ringraziato i suoi genitori<sup>260</sup>, Venturi menziona il professore Jean Labatut e ovviamente il suo mentore Donald Drew Egbert, a cui esprime la sua gratitudine per avergli mostrato il Modernismo come una delle epoche di evoluzione della storia, e non come la fine della storia, in una visione che apre la possibilità di ulteriori sviluppi e continue sperimentazioni<sup>261</sup>:

*Princeton University where as an undergraduate in a beautiful environment I walked on air as I could discover multitudes of things within many disciplines hitherto not dreamt of in my philosophy; where Jean Labatut’s vivid and creative historical analogies in his drafting room critiques worked to enrich and expand my outlook; where Donald Drew Egbert, who later became my closest mentor, described the glories of Modern architecture, but within the context of history, history employed to discover and enlighten, never to justify or promote – history that implicitly acknowledged architectural Modernism as a valid direction for that time, but a Modernism we students could evolve out of – not a Modernism as an end of history as an ideology: at Princeton I was truly a student, not a kind of seminarian receiving the word that was to be universally disseminated. At the Princeton of my time we students of architecture were encouraged to go beyond.*<sup>262</sup>

Venturi afferma quindi di aver ricevuto un’educazione a Princeton, e non un’ideologia<sup>263</sup>, volendo in questo modo sottolineare le differenze metodologiche tra la sua scuola e le altre università moderniste americane, in particolare il Graduate School of Design di Harvard diretto dal 1938 da Walter Gropius.

Approfondendo il clima culturale della Princeton University della seconda metà degli anni Quaranta, possiamo però affermare che il “Princeton System” non solo alleni gli studenti a essere attenti e capaci di raccogliere le lezioni ancora valide della storia dell’architettura, ma addirittura che influisca sulla percezione stessa dei luoghi e delle architetture visitate. Anticipando qui il tema del capitolo successivo, si può dire che il “Princeton System” orienti i modi stessi dell’esperienza di viaggio dei suoi studenti.

---

<sup>259</sup> Venturi, *Essay Derived from the Acceptance Speech, The Madison Medal*, in *Iconography and Electronics*, op. cit., p. 94.

<sup>260</sup> Cfr. Capitolo I.

<sup>261</sup> Dopo i genitori, Labatut e Egbert, Venturi ringrazia i suoi colleghi di corso a Princeton, tra cui il suo migliore amico e compagno di camera, lo storico Everett de Golyer (1923-1977). Venturi, Robert, *Response at the Pritzker Prize Award Ceremony at the Palacio de Iturbide, Mexico City, May 16, 1991*, in *Iconography and Electronics*, op. cit., p. 99.

<sup>262</sup> Venturi, *Response at the Pritzker Prize*, in *Iconography and Electronics*, op. cit., p. 99.

<sup>263</sup> Venturi, *Essay Derived from the Acceptance Speech, The Madison Medal*, in *Iconography and Electronics*, op. cit., p. 93.

Per poter supportare questa tesi bisogna esaminare il singolare clima intellettuale che intenzionalmente permeava lo spirito della scuola di Jean Labatut. Direttore del dipartimento di architettura a Princeton, Labatut è riconosciuto come uno dei più influenti professori americani del secolo, premiato nel 1973 dalla University of Virginia come “teacher of teachers”. Jean Labatut è un professore che ha un’eco che va ben oltre i confini della sua scuola. Per Otero-Pailos, Labatut è da annoverare tra coloro i quali per primi hanno tentato di trasportare alcuni concetti della fenomenologia dal campo filosofico a quello artistico e architettonico:

*Even if he did not care much for phenomenology, Labatut established the design methods and codes for the architectural aesthetization of phenomenology. His working out of the fine line between abstraction and figuration renewed the Beaux-Arts emphasis on design based on historical precedents. But he changed the whole conception of what history was understood to be. The historical models that the designer was to search for in the past were no longer formal or spatial. Rather, the architect was to search for human patterns of experience and to think of them as the historical content of buildings worth retrieving. The central role played by Labatut in the development of architectural phenomenology underscores the difference between architectural phenomenology and the philosophy from which it takes its name. Architectural phenomenology drew on a much wider set of intellectual sources than its name suggests, including Labatut's own interpretations of Henri Bergson's (1859-1941) philosophy of life, Maritain's neo-Thomism, and Alexander Wallace Rimington's (1854-1918) color-music theory.<sup>264</sup>*

Considerato tra i fondatori della fenomenologia in architettura, l’analisi dell’architettura che Labatut insegna si fonda su un metodo comparativo tra passato e presente basato su un approccio prevalentemente visivo. La conoscenza dell’architettura è quindi posta in relazione al movimento dei nostri occhi – e quindi del nostro corpo – all’interno di un contesto più ampio al fine di poter riconoscere, attraverso le forme e i colori esperiti da più punti di vista, il valore fisico, intellettuale ed emotivo dello spazio. È questa consapevolezza del movimento, e della percezione della forma in base al movimento, che per Labatut è da annoverarsi come l’esperienza moderna dell’architettura:

*Before architects could create modern buildings, they had to first be able to experience buildings in a modern way. [Labatut's] pedagogy aimed to define this modern experience as a communion with architecture, which was immediately meaningful and did not require intellectual reflection.<sup>265</sup>*

*Labatut approached architecture as part and parcel of a broader visual medium, the built environment.<sup>266</sup>*

---

<sup>264</sup> Otero-Pailos, *Architecture's Historical Turn*, op.cit, p. xxvi.

<sup>265</sup> *Ivi*, p. 26.

I riferimenti in cui rintracciare le origini del metodo pedagogico di Labatut sono molteplici e non potrebbero essere più diversi: si va dai suoi contatti con gli esponenti dell'avanguardia cubista alla sua formazione accademica alle Beaux-Arts, dalla sua esperienza con il camouflage (di cui diventa un esperto grazie ai suoi anni trascorsi nell'esercito francese), fino alle più moderne riflessioni sull'architettura del movimento moderno e sul paesaggio quotidiano e non monumentale della vita americana:

*The visual experience of the moving viewer was cast as a synthetic continuum that held the object's fragments together. Labatut thought that this cubist idea of movement as both a splintering of the object and a unifying of subjective experience was homologous with the Ecole's emphasis on circulation as the organizing principle of a parti. Movement became a structuring concept in Labatut's notion of modern architecture, which allowed him to reconcile the opposition between the Beaux-Arts and the Puteaux group that defined his formative years.<sup>267</sup>*

*Instead of adapting buildings and cities to accommodate new types of movement, Labatut posited that architecture should itself distort normal visual experiences. For Labatut, architecture should not look like a car, it should perform experientially like a car, capable of transporting visitors into extraordinary ways of sensing and rediscovering their ordinary surroundings.<sup>268</sup>*

Nei suoi corsi Labatut insegnava a sviluppare un'architettura autenticamente moderna, e cioè che fosse efficace e appropriata al mondo circostante, ma anche coinvolgente e comunicativa. Questo significava allontanarsi dai rigidi canoni compositivi accademici per essere liberi di esplorare una varietà di riferimenti popolari derivati dall'osservazione dei gesti e dei movimenti quotidiani delle persone. Non è quindi un caso che tra i suoi studenti compariranno i più importanti architetti postmoderni, come Robert Venturi e Charles Moore (1925-1993):

*He taught them to despise the rarified abstraction of corporate modernism and to be interested in developing a more popular architecture based on the creative reading of everyday objects (such as the great American road, folk art, commercial signage, or historic architecture), on the frank visual expression of mundane construction materials, and on the organization of spaces around people's ordinary gestures and movements. Labatut understood the architect to be a visual artist who, in order to be effective, should learn not just the academic rules of composition but also the commercial and*

---

<sup>266</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>267</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>268</sup> *Ivi*, p. 36.

*popular techniques of visual communication. But the architect's promiscuity with crass commercialism was justified only, advised Labatut, to elevate it to a high spiritual art.*<sup>269</sup>

In effetti anche Denise Scott Brown cita Labatut come fonte di ispirazione per la particolare ricerca architettonica e urbana condotta da lei, Robert Venturi e Steven Izenour alla fine degli anni Sessanta a Las Vegas:

*When we got there, we used the tools of our trade and all our previous experience to learn with. It was amusing, but also deeply edifying, to apply academic, historic-architectural analysis, as Jean Labatut would have performed it, to the imitation history of Las Vegas.*<sup>270</sup>

Una ricostruzione degli anni e delle influenze universitarie sarebbe incompleta se non si citassero i due amici più cari di Robert Venturi a Princeton, e cioè coloro con i quali Bob condivide e confronta i suoi interessi per l'arte, l'architettura, la musica e la letteratura: Everett Lee de Golyer (1923-1977), detto Ev, e Philip Finkelpearl (1925-2014), detto Phil. Figlio di Everette Lee de Golyer (1886-1956), famoso geologo impegnato nel campo petrolifero, filantropo e collezionista di libri rari, Everett Jr. è uno studente di storia e condivide la stanza del dormitorio universitario con Bob<sup>271</sup>. Nelle sue lettere<sup>272</sup>, de Golyer scrive all'amico della sua collezione di dischi di Beethoven, Bach, Mozart, Rossini, Verdi, Wagner. I due amici non condividono solo la passione per la musica classica e l'opera, ma anche per la storia e l'arte. Dalle lettere conservate in archivio, inoltre, si comprende come i due studenti abbiano un dialogo particolarmente intenso su temi culturali italiani: in una lettera del 16 agosto 1946 Ev racconta a Bob la sua intenzione di portare a Princeton per il nuovo anno accademico molti dei suoi libri di storia e di storia dell'arte italiana<sup>273</sup>. La simpatia e la stima tra i due è reciproca e duratura, tanto che dieci anni dopo, al ritorno di Venturi dall'American Academy in Rome, Ev così scrive all'amico:

*I have always felt of all my contemporaries you were the most likely to produce something original and fine and I value no association more than I have had with you.*<sup>274</sup>

Philip Finkelpearl è invece uno studente di letteratura che si specializza in letteratura inglese e in particolare nella produzione teatrale di William Shakespeare e dei suoi contemporanei. Collezionista di libri ottocenteschi provenienti dal Regno Unito, Phil svolge un ruolo fondamentale per le conoscenze

---

<sup>269</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>270</sup> Scott Brown, Denise, *A Worm's Eye View of Recent Architectural History*, «Architectural Record», vol. 172, February 1984, pp. 69-81, p. 77.

<sup>271</sup> Ev e Bob sono coinquilini nel biennio da graduate students. Durante il triennio da undergraduate Venturi vive in una stanza singola a Whitterspoon Hall, scegliendo per le sue caratteristiche architettoniche una camera d'angolo, con torretta finestrata. Sullo stesso piano del dormitorio vive Philip Finkelpearl. Cfr. Brownlee, David B.; De Long, David G.; Hiesinger, Kathryn B., Whitaker, William, *Out of the Ordinary. Robert Venturi, Denise Scott Brown and Associates: Architecture, Urbanism, Design*, Philadelphia Museum of Art in association with Yale University Press, Philadelphia, 2001, pp. 8-9.

<sup>272</sup> Lettere di Everett de Golyer a Robert Venturi, 17 gennaio e 16 agosto 1946 (225.RV.6).

<sup>273</sup> Lettera di Everett de Golyer a Robert Venturi, 16 agosto 1946 (225.RV.6).

<sup>274</sup> Lettera di Everett de Golyer a Robert Venturi, Dallas 30 dicembre 1956 (225.RV.46).

letterarie di Bob: a lui si devono le competenze di Venturi in materia di letteratura manierista inglese, così come la passione per l'opera del poeta e critico letterario William Empson (1906-1984). Nel suo famoso libro *Seven Types of Ambiguity* (1930), Empson loda l'ambiguità della lingua inglese e il ruolo positivo che essa svolge nel processo creativo. Philip Finkelpearl è inoltre il revisore dei testi di Venturi ed è per questo motivo che compare nei ringraziamenti di *Complexity and Contradiction in Architecture*. Finkelpearl successivamente scriverà una recensione alla seconda edizione del libro pubblicata nel «Journal of the Society of Architectural Historians» nel 1979. Denise Scott Brown così descrive l'influenza di Finkelpearl su Venturi:

*Phil, a professor of English, helped Bob to focus his emerging ideas by defining them: "What you're interested in, essentially" he said, "is complexity and contradiction in architecture". Phil introduced Bob to Elizabethan Mannerist literature and to literary criticism that acknowledged the Mannerist principles of ambiguity and uncertainty. Parallels from this other medium provided illumination to both the content and method of Bob's study of architecture. Phil [...] shares as well, our interest in pop culture.<sup>275</sup>*

Ricostruite le influenze, anche filosofiche, del dipartimento universitario che frequenta, diventa chiaro contestualizzare le successive riflessioni di Venturi sull'architettura storica – e in particolare sulla città di Roma – in un sistema di valori condiviso e addirittura allenato dalla particolare atmosfera della scuola di Princeton, senza per questo minimizzare il valore emotivo e intellettuale delle sue esplorazioni personali. La prima esperienza di Robert Venturi in Europa e in Italia nell'estate del 1948 è il tema principale del capitolo successivo.

---

<sup>275</sup> Scott Brown, *A Worm's Eye View of Recent Architectural History*, op.cit., pp. 77 e 79.

# THE WALL

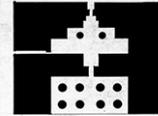
## ITS CHANGING CONCEPT

### EGYPTIAN

PORTICO TEMPLE OF ZAHURE, ABUSIR.

**STRUCTURAL CONCEPT**  
**MATERIAL**—LITHIC—MASSIVE  
 BLOCKS AND DEPTH—FEW PEN-  
 ETRATIONS  
**PURPOSE**—ENCLOSING & SUP-  
 PORTING

**EXPRESSIVE CONCEPT**  
**FORM**—SCULPTURE'S QUALITY—  
 SIMPLICITY  
**ORNAMENT**—SECONDARY—FLAT  
 PAINTED LOW RELIEF ON SIDE  
 FACES.  
**SCALE**—EMPHASIS ON GRAND-  
 EUR—DURABILITY—MOTIV-  
 ATION RELIGIOUS MYSTICAL

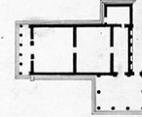


### CLASSICAL

ERECTHEUM—ATHENS

**STRUCTURAL CONCEPT**  
**MATERIAL**—LITHIC—LARGE  
 PRECISE BLOCKS (CONCRETE  
 —ROMAN)—FEW PENETRATION  
**PURPOSE**—ENCLOSING AND—  
 SUPPORTING (WITH AID OF—  
 UMBRIGIOUS COLUMNS)

**EXPRESSIVE CONCEPT**  
**FORM**—PLASTICITY—SIMPLIC-  
 ITY  
**ORNAMENT**—RELATED TO—  
 STRUCTURE—SECONDARY TO  
 PLASTICITY OF FORM—COLOR.  
**SCALE**—RELATED TO OTHER  
 ELEMENTS OF BUILDING—  
 ABSTRACT INTELLECTUAL—  
 APPROACH

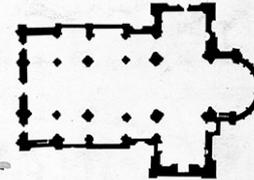
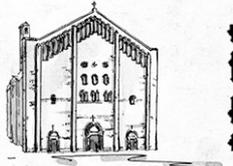


### ROMANESQUE

S. MICHELE PAVIA—1186

**STRUCTURAL CONCEPT**  
**MATERIAL**—LITHIC MASONRY  
 OR RUBBLE—DEPTH—MORE  
 FREQUENT PENETRATIONS  
**PURPOSE**—ENCLOSING—AND  
 SUPPORTING WITH AID OF  
 BUTTRESSES

**EXPRESSIVE CONCEPT**  
**FORM**—MASSIVENESS—WEIGHT  
**ORNAMENT**—MASONRY PLAY  
 SCULPTURAL APPLICATIONS—  
**SCALE**—RELATED TO MAN—  
 RELIGIOUS MOTIVATIONS

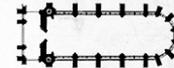


### GOthic

S. CHAPELLE PARIS—1247

**STRUCTURAL CONCEPT**  
**MATERIALS**—SMALL UNEVENLY  
 PLACED STONES—GLASS PEN-  
 ETRATIONS INTEGRATED  
 WITH WALL  
**PURPOSE**—SUPPORTING ONLY  
 —SUPPORT COLLECTED IN  
 PIERS AND BUTTRESSES

**EXPRESSIVE CONCEPT**  
**FORM**—DELICACY—DEMIATER-  
 JALIZATION  
**ORNAMENT**—PREDOMINANT—  
 STAINED GLASS—INTRICATE  
 SCULPTURE—COLOR—  
**SCALE**—RELATED TO MAN  
 MYSTICAL—RELIGIOUS  
 APPROACH

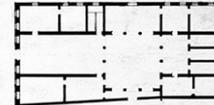


### RENAISSANCE

PALAZZO POMPEI VERONA—1530

**STRUCTURAL CONCEPT**  
**MATERIAL**—LITHIC—PRECISE  
 BLOCKS IN ORDERED HORIZ-  
 ZONTAL COURSES—SYMET-  
 RICALLY LOCATED PENETRA-  
 TIONS  
**PURPOSE**—STRUCTURAL AND  
 ENCLOSING

**EXPRESSIVE CONCEPT**  
**FORM**—PLASTICITY  
 MEASURABILITY  
**ORNAMENT**—PROMINENT  
 —ORDERED AND PLASTIC—  
 INTELLECTUAL ABSTRACT  
 APPROACH  
**SCALE**—REL. TO OTHER  
 ELEMENTS OF BUILDING

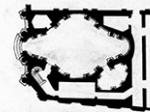


### BAROQUE

S. CARLO ALLE QUATTRO FONTANE ROME—1687

**STRUCTURAL CONCEPT**  
**MATERIAL**—LITHIC—PRECISE  
 BLOCKS IN ORDERED HORIZ-  
 ZONTAL COURSES  
**PURPOSE**—STRUCTURAL AND  
 ENCLOSING

**EXPRESSIVE CONCEPT**  
**FORM**—FLEXIBILITY LOOSE  
 STRUCTURAL CHARACTER—  
 EMPHASIS ON SPACE ENCLOSED  
 INFUSION OF MOVEMENT  
 (UNDULATING WALLS)  
**ORNAMENT**—PROMINENT  
 ORDERED DYNAMIC PLASTIC—  
**SCALE**—RELATED TO OTHER  
 ELEMENTS OF BUILDING  
 SCIENTIFIC AND EMOTIONAL  
 APPROACH

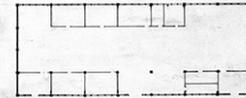


### CONTEMPORARY

METALLURGICAL RESEARCH BUILDING CHICAGO—1953

**STRUCTURAL CONCEPT**  
**MATERIAL**—NEW PLATE GLASS  
 —FERRO CONCRETE—STEEL  
 —MASONRY (APPLIQUE)—  
**PURPOSE**—ENCLOSING ONLY  
 (ATTACHED TO CONCENTRAT-  
 ED SUPPORTS)—SKELETON  
 FRAME

**EXPRESSIVE CONCEPT**  
**FORM**—FLEXIBILITY EMPHASIS  
 ON SPACE ENCLOSED &  
 ON STRUCTURAL FUNCT—  
 ION—SIMPLICITY  
**ORNAMENT**—SECONDARY  
 —EMPHASIZES STRUCTURAL  
 ELEMENT WHERE MOST EX-  
 FRESION IS FOUND  
**SCALE**—RELATED TO MAN  
 OR FUNCTIONAL NEEDS OF  
 BUILDING



FEET ————— METERS

"THUS HAVE I, WALL, MY PART DISCHARGED SO—  
 (MIDSUMMER NIGHT'S DREAM —Y-1)

ROBERT VENTURI  
 JUNIOR, PROBLEM 1  
 DEC. 4, 1948

Fig. 3.1: "The Wall": tavola universitaria di Robert Venturi, Princeton, 1945 ca. (immagine autorizzata da: Architectural Archives of the University of Pennsylvania).

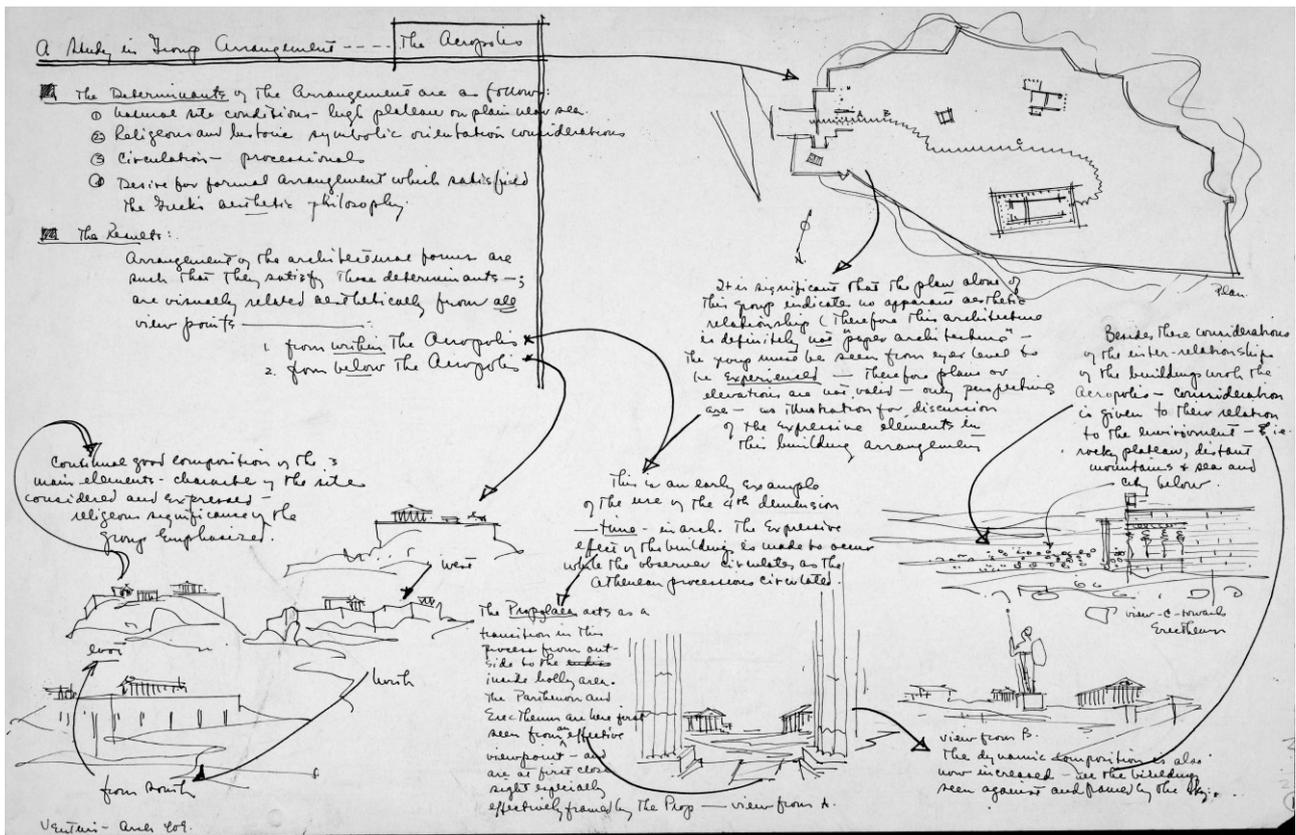


Fig. 3.2: "Parthenon": tavola universitaria di Robert Venturi per il corso di Jean Labatut a Princeton, 1946 ca. (immagine autorizzata da: Architectural Archives of the University of Pennsylvania).

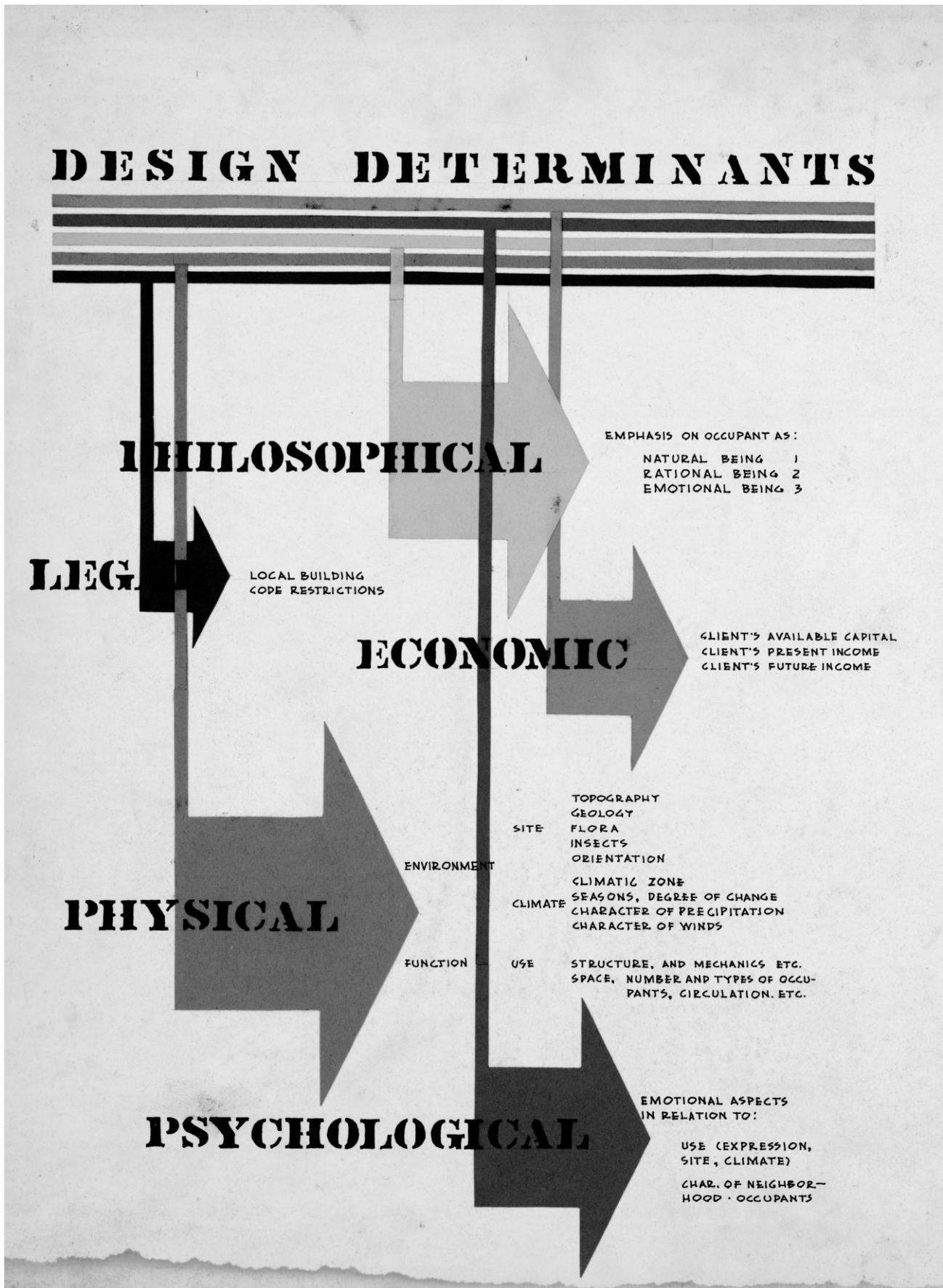


Fig. 3.2: "Design Determinants": tavola universitaria di Robert Venturi per il corso di Jean Labatut a Princeton, 1950 ca. (immagine autorizzata da: Architectural Archives of the University of Pennsylvania).

## CAPITOLO 4.

### The Golden Air of Rome.

#### Il primo viaggio di Venturi in Europa (1948)

*Sometimes the fact of a place is more wonderful than you'd anticipated, as Rome was. One of the luckiest things in my life was finding this place that taught me things that were not dreamt of in my philosophy.*<sup>276</sup>

Robert Venturi, 1985

Conseguito nel novembre del 1947 il B.A. presso la Princeton University, nell'estate del 1948 Robert Venturi intraprende il suo primo viaggio in Europa. Carico di aspettative alimentate dai suoi studi e dalle sue passioni personali, il viaggio è coscientemente affrontato per verificare o smentire le sue nozioni sull'architettura delle città europee. Così come per altri architetti e artisti statunitensi della prima metà del Novecento, il tour in Europa – e in particolare la sua visita in Italia – si inserisce volontariamente nella grande tradizione del viaggio di formazione, o Grand Tour.

Ma cosa significa il Grand Tour per gli architetti americani? Qual è il valore del viaggio in Italia per i viaggiatori d'oltreoceano e come questo è cambiato nel tempo? Per rispondere a queste domande il capitolo si apre con una introduzione al concetto di viaggio di formazione in relazione all'idea del Grand Tour degli americani viaggiatori. I primi americani arrivano in Italia a partire dalla metà del Settecento, ma è solo durante l'Ottocento – e in particolare dalla fine della guerra di secessione nel 1865 – che si registra una presenza significativa di statunitensi in Italia. È questo però il periodo in cui storicamente si dichiara conclusa la stagione del Grand Tour classico e si inaugura l'era del turismo come fenomeno di massa. Tuttavia gli artisti e gli architetti che raggiungono l'Italia sembrano rimanere fedeli agli atteggiamenti originari e alle aspirazioni che hanno motivato gli intellettuali viaggiatori dal Seicento in poi. Questo è particolarmente valido per gli americani, che per motivi storici e geografici intraprendono il tour in Italia con almeno un secolo di ritardo rispetto agli intellettuali europei. È forse per questo ritardo, insieme al loro desiderio di definire la propria identità attraverso il confronto con l'Europa e con l'Italia, che gli Americani preservano lo spirito di scoperta originario del Grand Tour che ispira i loro itinerari di viaggio ancora fino alla metà del Novecento.

Tra luglio e settembre del 1948 Robert Venturi visita l'Inghilterra, la Francia e l'Italia. Proprio durante il soggiorno italiano i suoi interessi architettonici, urbani e artistici subiranno un profondo mutamento. La scoperta della città di Roma, in particolare, rappresenta per lo studente americano un'esperienza in grado di scardinare le sue precedenti opinioni per rivelare nuove possibilità di riflessione su temi che alla fine degli anni Quaranta sono ancora trascurati, come il valore del contesto, la decorazione e il

---

<sup>276</sup> Weller, Anthony, *Travel Notes: Robert Venturi. The Golden Air of Rome*, in «Architectural Digest», 05, 1985, p. 100.

colore in architettura, il dinamismo degli spazi urbani barocchi, la scala del pedone, la naturale monumentalità della città storica.

Anche nelle più recenti ricerche sulla biografia di Venturi il viaggio del 1948 resta una vicenda appena accennata. Le ricerche in archivio e il confronto con il suo epistolario dimostrano invece una importanza fondamentale di questa esperienza per la sua carriera universitaria e, di conseguenza, per le sue successive scelte professionali e di ricerca. Indagando le lettere che raccolgono le sue prime impressioni sulle città europee è possibile constatare la sorprendente coerenza di alcune osservazioni del viaggio del 1948 con temi e argomenti che Venturi affronterà nel corso della sua carriera.

Il viaggio in Italia si configura quindi come il primo passo della sua ricerca personale sui temi di storia e contesto per l'architettura e la città. Come hanno dimostrato i capitoli precedenti, il suo entusiasmo per questi temi e le valide guide incontrate lungo il suo percorso hanno preparato Venturi a un certo tipo di esperienza dell'Italia, orientando il suo sguardo e allenando la sua attenzione ad assorbire la città al di là delle immagini stereotipate da cartolina. Ma per trasformare le brillanti intuizioni ricevute a Roma ci sarà ancora bisogno di ricerca e di un altro viaggio, viaggio che vedrà Venturi soggiornare per due anni in un edificio progettato da Charles McKim sul Gianicolo, ospite dell'American Academy in Rome.

#### 4.01

##### American Grand Tour

##### La tradizione americana del viaggio in Europa

*Colonial Americans traveled to Europe for a variety of reasons. Some did so for business or education, and others traveled exclusively for pleasure. Most combined work with leisure. Americans were powerfully drawn to the English tradition of the Grand Tour.*<sup>277</sup>

Daniel Kilbride, 2013

A causa delle difficoltà di viaggio, gli intellettuali americani intraprendono il Grand Tour in Europa solo alla fine del Settecento. Motivati da ragioni pratiche legate al mondo professionale e culturale, gli americani tendono a soffermarsi sui percorsi tradizionali del Grand Tour ancora fino alla metà del diciannovesimo secolo, lasciando poco spazio all'esplorazione di paesaggi naturali e architetture minori:

*Most colonials traveled for practical reasons, they engaged in sightseeing and sociability during spare moments [...] The benefits of leisure travel – gentility, authority, reputations – were too important to let pass.*<sup>278</sup>

---

<sup>277</sup> Kilbride, Daniel, *Being American in Europe, 1750-1860*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2013, pp. 10-11.

Rosa Sessa: "By Means of Rome. Robert Venturi: prima del Post-Modern". Tesi di Dottorato in Architettura. XXIX ciclo, 2017

Oltre che per ragioni pratiche, i primi americani intraprendono il viaggio in Europa con l'intento, più o meno esplicito e consapevole, di costruirsi una identità. Ottenuta l'indipendenza politica ed economica dal Regno Unito nel 1783, alla fine del diciottesimo secolo gli Stati Uniti d'America sono costretti a fronteggiare una grave crisi identitaria:

*Having achieved independence, Americans had to redefine their relationship to Europe, and especially to Great Britain. [...] The United States was a nation that lacked a strong national identity. [...] The terms of their culture independence were unclear.*<sup>279</sup>

Quale cultura nazionale costruire per il nuovo stato indipendente? Cosa significa essere americani? In quali caratteristiche e in che misura il nuovo popolo è diverso dagli inglesi e dagli europei? Viaggiare in Europa significa cercare delle risposte a queste impellenti domande. L'obiettivo è quello di trovare il proprio posto all'interno della tradizione della civiltà occidentale al fine di essere accettati e riconosciuti dal vecchio mondo. Nello stesso tempo, gli americani di fine Settecento si sentono investiti dall'obbligo morale di dover rifondare una società completamente diversa, migliore di quella europea.

Tra la fine del diciottesimo secolo e per tutto il diciannovesimo gli americani viaggiano in Europa per conoscersi e inventarsi. Al fine di porre una netta distinzione con la ex madrepatria, i viaggiatori statunitensi guardano non a Londra, ma a Parigi e a Roma per definire la propria identità, per raffinare i propri usi, per fondare una cultura nazionale riconoscibile dall'Occidente, ma diversa da quella di ogni nazione europea. Tra gli effetti più evidenti di questo eclettismo culturale è la spontanea comparsa negli americani viaggiatori di un sentimento di sincero e vigoroso patriottismo:

*The compulsion to develop a sense of nationalism following independence gave rise to an especially prickly and belligerent patriotism. [...] American tried to situate themselves within Western civilization. [...] We still live with the consequences of the answers they reached.*<sup>280</sup>

Se da un lato viaggiare significa situarsi in un contesto occidentale, dall'altro lato ha il valore di imporre il riconoscimento della propria nuova identità in un contesto europeo consolidato:

*Thinking about American identity before the Civil War requires situating the United States within European civilization. We should take our cue from transatlantic travelers, who insisting on doing so. [...] Most visitors certainly believed that the United States was superior to Europe in most*

---

<sup>278</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>279</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>280</sup> *Ivi*, p. 6-8.

*respects. [...] Transatlantic Americans were eager to define the parameters of their national distinctiveness while affirming their membership.*<sup>281</sup>

È per questi motivi professionali e culturali che fino alla metà del diciannovesimo secolo la presenza di americani nel vecchio continente è rintracciabile solo nelle grandi città inglesi, francesi, olandesi, tedesche e italiane. La ricerca di itinerari non convenzionali va contestualizzata solo nella rinnovata sensibilità culturale della seconda metà dell'Ottocento. In Italia la ricerca di nuove mete corrisponde ad un nuovo interesse per le città medievali e, a partire dagli ultimi decenni del secolo, alla scoperta dell'architettura vernacolare mediterranea.

La presenza cospicua di statunitensi in Italia si registra dopo la fine della guerra civile nel 1865, cioè ben oltre la fine dell'epoca del Grand Tour, e praticamente coincide con l'inizio del fenomeno del turismo. Come nota Kilbride: "The age of the Grand Tour was over, and the age of tourism had arrived"<sup>282</sup>. Tuttavia, gli americani intraprendono il viaggio in Italia con uno spirito che deliberatamente recupera gli atteggiamenti dei secoli precedenti: gli statunitensi vogliono far parte della grande tradizione del viaggio di formazione e in particolar modo architetti, artisti e intellettuali terranno intatto l'impulso e le aspirazioni originarie del Grand Tour ancora fino alla metà del Novecento:

*Inevitably the breadth of the Atlantic, combined with other factors, kept down the number of Americans making the Grand Tour, but clearly they existed. By the time they could come over in substantial numbers, the age of the Grand Tour was passing away [...]. Through him [the American traveler, N.d.A.] there is a sense in which the intrinsic tradition of the Grand Tour lives on, democratized and transformed on the surface, but in its impulses and aspirations much the same. [...] Some, enchanted by the fading picture of the itinerant milord, may protest that modern touring bears no comparison with that of earlier days.*<sup>283</sup>

Se alla fine dell'Ottocento "the old Italy" è diventata un "commonplace" per i viaggiatori di tutto il mondo<sup>284</sup>, gli architetti statunitensi partono alla ricerca dell'esotico e dell'inusuale per rifondare una tradizione nazionale da contrapporre al neoclassicismo di importazione francese. È quindi nella definizione di nuovi canoni estetici ed architettonici da contrapporre ai dogmi dell'École des Beaux-Arts che si sviluppa in America l'interesse per le architetture spontanee, medievali e mediterranee. Giovani e intraprendenti architetti della East Coast si rivolgono ad architetture minori vernacolari per riflettere sui valori di contesto e luogo, di appropriatezza compositiva, materica e tecnologica. Se da un lato l'attenzione a questi temi sembra anticipare questioni proto razionaliste, dall'altro la ricerca di nuovi

---

<sup>281</sup> *Ivi*, p. 167.

<sup>282</sup> *Ivi*, p. 239.

<sup>283</sup> Trease, Geoffrey, *The Grand Tour*, Heinemann, London, 1967, p. 4.

<sup>284</sup> Baker, Paul, *The Fortunate Pilgrims. Americans in Italy 1800-1860*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1964, p. 5.

riferimenti per il superamento di una impasse culturale e stilistica ricorda i tentativi del secondo dopoguerra di superare l'ortodossia modernista: è in questo eclettismo d'avanguardia di fine Ottocento, quindi, che trova le radici quel processo di revisione dei principi dell'architettura moderna che rivoluzionerà il mondo dell'architettura nella seconda metà del Novecento. Seguendo una tradizione consolidata dai viaggiatori del diciottesimo e diciannovesimo secolo della propria città, non è forse un caso che saranno ancora una volta gli architetti di Philadelphia – tra cui Louis Kahn, in Italia nel 1928-1929 e Robert Venturi, in Italia nel 1948 e poi ancora nel 1954-1956 – a presentarsi come pionieri e interpreti del rinnovamento culturale della metà del Ventesimo secolo.

### **I viaggiatori americani e la scoperta dell'Italia**

*A man who has not been in Italy is always conscious of an inferiority.*<sup>285</sup>

Samuel Johnson, 1811

La penisola italiana è attraversata da viandanti stranieri già dall'anno Mille. Gli itinerari medievali dei pellegrini che si spostano per motivi religiosi o dei mercanti che seguono rotte connesse al commercio possono essere considerati tra i primi viaggi italiani della storia. Tuttavia, i viaggiatori medievali “non sono interessati all'osservazione del reale”, mentre nella concezione moderna il viaggiatore raggiunge l'Italia “sollecitato dall'ansia per la conoscenza, dal desiderio della scoperta, dall'amore per la storia e l'arte di questo paese”<sup>286</sup>. *Grand Tour. The first booke of the Introduction of the Knowledge*, pubblicato nel 1547 dall'inglese Andrew Boorde (1490-1549), è il primo testo in cui compare un'espressione semantica che avrà grande fortuna a partire dal secolo successivo. È infatti l'inglese Richard Lassels (1603-1668), con le sue diverse opere letterarie dedicate all'Italia, e in particolare con *The Voyage of Italy* pubblicato nel 1670, il primo viaggiatore a definire l'approccio laico e curioso del viaggio moderno che da quel momento accompagnerà l'idea del tour in Italia.

Tra i pionieri di un tour esplorativo che va oltre le rotte consolidate del Grand Tour c'è George Berkeley (1685-1753), filosofo e teologo irlandese d'adozione britannica, il cui Grand Tour è rinomato per essere uno dei più lunghi ed estesi mai intrapresi da un inglese in Italia. Il suo secondo viaggio si svolge tra il 1716 e il 1717 e raggiunge mete inesplorate di Campania, Puglia e Sicilia, con un soggiorno di quattro mesi nell'isola di Ischia. Ciò che guida Berkeley oltre i confini del Grand Tour, e soprattutto oltre i pregiudizi sul Sud dei suoi contemporanei, sono i suoi interessi etnografici, antropologici, sociali e filosofici:

---

<sup>285</sup> Johnson, Samuel, *The Idler*, Durrell, New York, 1811, p. 5.

<sup>286</sup> De Seta, Cesare, *L'Italia del Grand Tour*, Electa, Napoli, 1992, p. 14.

*Berkeley, a contatto con questa nuova realtà, mostra un'intelligenza libera ed un'autonomia di giudizio rara.*<sup>287</sup>

Stimato dall'élite intellettuale inglese, George Berkeley farà anche esperienza delle colonie d'oltreoceano: per quattro anni, tra il 1728 e il 1732, è a Rhode Island. Ispirata dai disegni dell'architetto inglese Inigo Jones (1573-1652), Whitehall, la sua residenza a Newport, è considerata la prima architettura ad aver introdotto i principi del Palladianesimo in America.

Guidati dalla letteratura di viaggio inglese, a partire dagli anni Trenta del Settecento gli Americani amplieranno il proprio tour europeo per includere le mete italiane. *Diary of a Tour in Europe, 1736-1737*, diario personale di Benjamin Pollard (...-1756), sceriffo di Suffolk County, Mass., contiene il primo resoconto mai ritrovato in America di un viaggio di piacere in Italia. La bibliografia dei diari dei viaggiatori americani in Italia parte però dal 1764<sup>288</sup>, quando John Morgan (1735-80) compila *The Journal of Dr. John Morgan of Philadelphia, from the City of Rome to the City of London*<sup>289</sup>, un memorandum privato poi pubblicato dagli eredi. Morgan, inaugurando una tipologia di viaggio che caratterizzerà gran parte dei tour europei degli americani nell'Ottocento, parte per l'Europa con l'obiettivo di completare la sua formazione e acquisire così maggiore credibilità e prestigio professionale in patria. Tra il 1760 e il 1763 Morgan studia medicina a Londra, Edimburgo e Parigi. Anche quando nel 1764 si dedica al tour tra Francia, Svizzera e Italia, il suo interesse lo porterà a confrontarsi con ospedali e scuole di medicina in tutte le città che visita. Rispettando le tappe classiche del Grand Tour, Napoli è la sua meta più meridionale. Solo un anno dopo il suo ritorno dall'Europa, nel 1765 John Morgan fonda a Philadelphia la prima scuola di medicina dell'America coloniale.

Grazie al confronto diretto con le opere dei maestri del passato, il Grand Tour accresce la reputazione in patria non solo di professionisti, ma anche di artisti e intellettuali. Il primo artista americano a intraprendere un viaggio di formazione in Italia è Benjamin West (1738-1820), pittore nato in Pennsylvania che viaggia in Europa per tre anni tra il 1760 e il 1763<sup>290</sup>. West soggiorna e studia a Roma ma non si spingerà più a sud.

I resoconti di viaggio dell'inizio del XIX secolo risentono del nuovo clima culturale che modifica anche la sensibilità del Grand Tour, che evolve da viaggio di esplorazione tipico dell'età illuminista in cui è predominante l'istanza cognitiva, a viaggio romantico in cui è l'emotività che guida "esplorazioni sensoriali dello stesso spazio naturale"<sup>291</sup>. Ne è un esempio la descrizione che un altro viaggiatore di

---

<sup>287</sup> *Ivi*, p. 77.

<sup>288</sup> Comollo, Adriano, *American Travellers in Italy*, C.I.R.V.I., Moncalieri, 2005

<sup>289</sup> Morgan, John, *The Journal of Dr. John Morgan of Philadelphia, from the City of Rome to the City of London, 1764*, Lippincott, Philadelphia, 1907.

<sup>290</sup> Prezzolini, Giuseppe, *Come gli americani scoprirono l'Italia*, Boni Editore, Bologna, 1971, pp. 47-55 e p. 368.

<sup>291</sup> Berrino, Annunziata, *Storia del turismo in Italia*, Il Mulino, Bologna, 2011, p. 11.

Philadelphia, Joseph Sansom (1765-1826), fa del golfo di Napoli visitato durante il suo viaggio europeo del 1801-02:

*The beautiful Bay [...] is supposed to be the finest in the world [...] White houses and cheerful villages encircle the transparent waves [...] terminated every evening with the undescribable glories of an Italian sky.*<sup>292</sup>

Nella prima metà dell'Ottocento le descrizioni americane dell'Italia sono quindi legate a un tipo di percezione dove è predominante il senso della vista. È questo sguardo, più o meno condizionato dalle descrizioni precedenti, che permette di cogliere i caratteri di "picturesque" di cui sono avidi i viaggiatori del periodo. Non mancano riferimenti storici e citazioni di poeti antichi, fascinazione onnipresente per chi visita questi luoghi popolati in una età mitica da miti e da eroi. Tuttavia è questo il periodo in cui si fanno strada le prime considerazioni più critiche rispetto al confronto tra gli Stati Uniti e l'Italia, soprattutto per quanto riguarda gli scenari naturali: consapevoli della forza evocatrice dei riferimenti del passato, sempre più viaggiatori riconoscono che gran parte della bellezza e del fascino dell'Italia derivi più dalle allegorie create dalle letture classiche che da una oggettiva superiorità della bellezza del paesaggio italiano rispetto a quello americano<sup>293</sup>. A tal proposito nel 1816 James Sloan lucidamente scrive:

*Much of the interest which Italy excites, arises from adventitious causes. As it has been for many ages the theatre of great events, its rivers, its mountains and lakes, possess, independently of their natural beauty, a mighty influence over the imagination. A mind pregnant with the stores of classic literature, derives from the contemplation of these objects, enjoyments which cannot be imparted to a person destitute of the rudiments of a liberal education.*<sup>294</sup>

E se nel paesaggio italiano lo scrittore americano non può che riconoscere caratteri pittoreschi, tali che fanno dell'Italia il soggetto ideale per pitture paesaggistiche e descrizioni liriche, Sloan individua nel paesaggio della madrepatria una "grandiosità colossale"<sup>295</sup> che attende solo l'adeguata quantità di poesia e arte per poter costruire una tradizione culturale tale da eguagliare, e anche superare, il fascino italiano:

---

<sup>292</sup> Sansom, Joseph, *Letters from Europe: During a Tour Through Switzerland and Italy, in the Years 1801 and 1802*, Bartram, Philadelphia, 1805, p. 175 e pp. 197-198

<sup>293</sup> Baker, Paul, *The Fortunate Pilgrims. Americans in Italy 1800-1860*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1964, pp. 200-201.

<sup>294</sup> Sloan, James, *Rambles in Italy in the Years 1816-17 by an American*, Maxwell, Baltimore, 1818, p. 13.

<sup>295</sup> *Ivi*, p. 4: "Colossal greatness".

*When the creations of the muse shall have given to every section of our country the same charm which they have bestowed upon Italy, our [country] will possess an inspiring influence, equal, if not superior, to this favore region.*<sup>296</sup>

Venti anni più tardi, Joel Tyler Headley (1813-1897), storico e politico di New York, giustificherà la sua delusione verso gli elementi naturali italiani riconoscendo l'influenza fuorviante degli scritti inglesi sui viaggiatori americani: "The truth is, we have derived our ideas of Italy from England"<sup>297</sup>. Per Headley un viaggiatore proveniente dalle regioni inglesi ha, nel confronto con il suo paese d'origine, validi motivi nel rimanere colpito dall'Italia, mentre un americano abituato alle superbe bellezze naturali del suo continente troverà poco sorprendente sia il paesaggio che il clima italiano.

### Editoria di viaggio

*A tour in Europe cannot fail to be of interest and benefit to an intelligent American [...]. To see the curiosities of nature and of art – and to examine the laws and institutions of the old world, should certainly expand the mind and improve the understanding of a citizen of the new.*<sup>298</sup>

Roswell Park, 1854

Fino alla metà dell'Ottocento il campo dell'editoria di viaggio dedicata all'Italia disponibile in America è dominato dalle pubblicazioni importate dagli autori di altri paesi europei. Per evidenti ragioni di facilità di lingua, saranno in particolare le descrizioni inglesi ad avere ampio successo negli Stati Uniti, e di conseguenza a influenzare la percezione dell'Italia da parte dei viaggiatori d'oltreoceano. Le guide di viaggio francesi, meno comuni, sono tuttavia sempre citate nelle prime bibliografie di viaggio americane.

Tra le guide britanniche più diffuse negli Stati Uniti, di ispirazione per le successive guide americane, troviamo la *Travels on the Continent* di Mariana Starke del 1820 (la Starke, che aveva già pubblicato *Letters from Italy* nel 1800 e *Travels in Italy* nel 1802, pubblicherà *Travels in Europe* negli anni Trenta<sup>299</sup>); gli *Handbooks for Travellers* di Francis Coghlan (prima edizione del 1828; la prima guida dedicata all'Italia è del 1845<sup>300</sup>); o i molto famosi *Hand-Books for Travellers on the Continent* di John Murray (prima edizione del 1836; la prima guida dedicata all'Italia è del 1843<sup>301</sup>). Quando saranno tradotte in inglese, saranno però le guide dell'editore tedesco Karl Baedeker a dominare il mercato pubblicistico americano tra il XIX e il

---

<sup>296</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>297</sup> Headley, Joel Tyler, *Letters from Italy*, Baker and Scribner, New York, 1848, p. 86.

<sup>298</sup> Park, Roswell, *Introduction*, in *A Handbook for American Travellers in Europe*, Clark, Austin & Smith, New York, 1854, p. 2.

<sup>299</sup> Starke, Mariana, *Letters from Italy*, Phillips, London, 1800; *Travels in Italy*, Phillips, London, 1802; *Travels on the Continent*, Murray, London, 1820; *Travels in Europe*, Murray, London, 1828.

<sup>300</sup> Coghlan, Francis, *Handbooks for Travellers*, London, Onwhyn1828; Hughes 1845; Trubner 1863.

<sup>301</sup> *Hand-Books for Travellers on the Continent*, John Murray, London, 1863-1843.

XX secolo (il debutto editoriale in tedesco è del 1854; la prima edizione in inglese è del 1863; la prima guida dedicata all'Italia è del 1867).

Accanto a una letteratura di importazione europea, dalla seconda metà dell'Ottocento si sviluppa anche una letteratura di viaggio americana dedicata all'Europa e all'Italia. La circolazione di diari personali e taccuini, così come la pubblicazione su riviste nazionali di articoli e descrizioni poetiche dedicate al viaggio transoceanico, prepara il campo al debutto della prima più importante guida di viaggio americana: si tratta della pubblicazione nel 1854 di *A Handbook for American Travellers in Europe* ad opera di Roswell Park (1807-69)<sup>302</sup>. Il libro è dedicato alla scoperta di Francia e Italia via Londra e si basa sull'esperienza diretta dell'autore maturata durante i suoi sei mesi di viaggio nel 1852. Nella prefazione Roswell Park racconta di essersi documentato a fondo sull'Europa prima di partire. Tuttavia, notando la scarsità di pubblicazioni americane, dichiara che la sua conoscenza bibliografica si basa soprattutto su fonti inglesi, come le guide di Black, di Murray e di Coghlan. Queste opere sono composte da numerosi e scomodi volumi: da qui la sua idea di realizzare una guida che fosse un compendio delle sue esperienze europee, e soprattutto che fosse facilmente trasportabile e consultabile dai suoi connazionali anche in viaggio. Nell'introduzione Park consiglia il viaggio europeo solo ad una limitata porzione della popolazione americana, e cioè a quella più acculturata e istruita in "geografia, e storia, e letteratura d'Europa". Per tutti gli altri intraprendere un viaggio così impegnativo potrebbe essere solo un'inutile esposizione a seri pericoli e vizi. Park elenca i motivi che potrebbero spingere un americano a viaggiare in Europa: motivi economici per i businessmen, motivi climatici per i malati, motivi culturali per gli studenti (ai quali consiglia la visita di Parigi e delle altre capitali, o la frequentazione di università inglesi e tedesche), motivi sportivi o anche una passione per le corti e il lusso europeo. Tuttavia, Park avverte che la sua guida è specialmente dedicata al "philosophical traveler [who] will wish to see both nature and art, both men and things, in their true aspects"<sup>303</sup>. Dopo una prima parte che raccoglie informazioni e consigli utili per la preparazione del viaggio, il libro definisce un tour che tocca le città principali di Inghilterra, Francia e Italia. Guidato da interessi archeologici, mitologici e naturalistici, Roswell Park aggiunge interessanti escursioni alla rotta principale.

Nel 1862, otto anni dopo il libro di Park, debutta sul mercato d'oltreoceano una importante guida per l'Europa: grazie alle sue riedizioni (l'ultima è del 1885) le sempre aggiornate guide Harper pubblicate a New York saranno un irrinunciabile compagno di viaggio per molti viaggiatori americani. Il titolo è *The American Travellers' Guides. Hand-books for Travellers in Europe and the East*<sup>304</sup>, spesso citato semplicemente come "Harper's Hand-books", e l'autore è William Pembroke Fetridge (1827-96), uno scrittore di viaggi ed editore americano che visse tra Boston e Parigi. Già nel 1865, dopo soli tre anni dalla prima

---

<sup>302</sup> Park, *A Handbook for American Travellers in Europe*, op. cit.

<sup>303</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>304</sup> Fetridge, William Pembroke, *The American Travellers' Guides*. ..., Harper & Bros., New York, 1862-1865-1874-1885.

edizione, Fetridge sente l'esigenza di aggiornare la sua guida visto che "every few months there are new lines of railways being opened, bringing desirable places of resort within a few hours' time, which formerly took days to reach"<sup>305</sup>.

## Architetti in Italia e la ricerca di nuovi riferimenti

*The more one looks, the more one will come to see.*<sup>306</sup>

Paul Cret

Come per altri professionisti d'oltreoceano che visitano l'Europa durante il diciannovesimo secolo, anche per gli architetti americani il periodo trascorso nel vecchio continente è sempre dedicato all'acquisizione di una più vasta conoscenza delle proprie materie di studio ed è per questo che, in ultima istanza, il viaggio europeo risulta essere sempre funzionale alla propria carriera. È a partire dal tour in Europa del 1784-1789 di Thomas Jefferson (1743-1826) che si inaugura in America la figura del "gentleman-architect", un professionista cioè che aggiunge alla materia dell'architettura un valore culturale più ampio, approfondendo la disciplina anche per mezzo di letture classiche, viaggi culturali e periodi di studio in accademie e scuole europee. Per questo ristretto gruppo di studiosi appartenenti a classi agiate, la conoscenza della storia dell'architettura, approfondita attraverso l'esperienza diretta dei maggiori capolavori europei, rappresenta una sorta di convalida della propria erudizione agli occhi della società americana<sup>307</sup>.

Gli itinerari di viaggio di questi architetti seguono inizialmente le tappe già consolidate della tradizione europea del Grand Tour. I maggiori centri su cui graviteranno sono Parigi e Londra, dove molti americani seguono corsi di architettura, talvolta completando interi programmi di studio<sup>308</sup>. Tra le tappe italiane fondamentale è la visita alle maggiori città d'arte, alle architetture palladiane in Veneto e ai siti archeologici campani. Nel tour in Italia sembra che poco spazio sia lasciato all'improvvisazione o ad altri interessi che non siano validi per la formazione di un architetto classicista.

Il viaggio dell'architetto si diversifica a partire dagli anni Sessanta dell'Ottocento, quando la ricerca di nuovi apparati decorativi e la curiosità per l'architettura di altre civiltà veicolerà gli architetti verso nuove mete di viaggio nelle regioni mediterranee<sup>309</sup>. È a partire da questo momento che gli americani si

---

<sup>305</sup> *Ivi*, p. 883.

<sup>306</sup> Paul Cret in: Kahn, Louis, *The Value and Aim in Sketching*, in «T-Square Club Journal of Philadelphia», May 1931, pp. 18-21.

<sup>307</sup> Ockman, Joan, *The Turn of Education*, in Ockman, Joan (a cura di), *Architecture School. Three Centuries of Educating Architects in North America*, The MIT Press, Cambridge/London, 2012, pp. 10-33.

<sup>308</sup> Cfr. Capitolo III.

<sup>309</sup> Cfr. Jones, Owen, *The Grammar of Ornament*, Day and Son Limited, London, 1857.

spingeranno con sempre maggiore convinzione ad esplorare le *hilltowns* medievali italiane e le coste mediterranee di Spagna, Italia, Grecia, Turchia e Nord Africa.

La scoperta dell'architettura medievale e mediterranea da parte degli architetti d'oltreoceano va di pari passo con quella che può essere definita come una rivoluzione nella ricerca architettonica americana. La svolta nel dibattito culturale di fine Ottocento negli Stati Uniti ha una data precisa: il 1893. In questa data la World's Columbian Exposition di Chicago celebra, con un anno di ritardo, i quattrocento anni dalla scoperta dell'America<sup>310</sup>. Gli Stati Uniti colgono questa occasione per mostrare al resto del mondo la conquistata supremazia nel campo scientifico e tecnologico, con importanti conseguenze per gli sviluppi ingegneristici e infrastrutturali a scala globale. Tuttavia, eccetto pochi progetti dai caratteri innovativi, il campo dell'architettura resta ancora dominato dalle ricerche classiciste che hanno come punto di riferimento l'École des Beaux Arts parigina. L'evento della Columbian Exposition, se da un lato inaugura un nuovo periodo neoclassico per l'architettura e l'urbanistica americana, dall'altro risveglia in una parte dell'élite culturale statunitense un sentimento di affermazione nazionale che si manifesta con l'esigenza di cercare nuove fonti di ispirazione in grado di garantire una definitiva indipendenza culturale da Parigi. È questo il momento in cui gli architetti del Midwest e delle West Coast si rivolgeranno allo studio delle architetture dell'età precolombiana, della tradizione locale americana o di quella giapponese. Gli architetti della East Coast, invece, tenderanno a riflettere sull'architettura vernacolare dell'Inghilterra e delle regioni mediterranee, abbandonando gradualmente il filtro interpretativo dell'accademismo francese.

È in questa apertura intellettuale in contrasto con il classicismo d'importazione che si inserisce l'emergere dell'interesse per le architetture vernacolari mediterranee. Tra i fautori di questo nuovo canone estetico per l'architettura americana c'è il gruppo di architetti-intellettuali che ruotano intorno all'università e all'Art Club della città di Philadelphia. Tra questi spicca la figura di Frank Miles Day<sup>311</sup> (1861–1918): Day si laurea in architettura a Philadelphia e a Londra, dove per tre anni approfondisce lo studio dell'architettura vernacolare inglese. Tornato dall'Europa nel 1885, si impone come una delle figure più intellettualmente curiose e culturalmente influenti del panorama architettonico americano.

Day è in Europa in altri due viaggi, nel 1894 e nel 1910, durante i quali visiterà le coste spagnole, italiane e greche. Il giovane di Philadelphia è tra i primi architetti ad esplorare i piccoli centri costieri<sup>312</sup> con l'intento di studiarne l'architettura rurale: i taccuini dei suoi due viaggi mostrano una incredibile attenzione ai dettagli costruttivi delle architetture locali, riportati con misure precise e indicazioni dei materiali. Inoltre i suoi disegni e i suoi acquerelli denotano un vivo interesse per il mondo delle arti

---

<sup>310</sup> Cfr. Capitolo I.

<sup>311</sup> *Frank Miles Day Collection*, Architectural Archives of the University of Pennsylvania.

<sup>312</sup> Degno di nota è la sua scelta di visitare in entrambi i viaggi la Costiera amalfitana, fino ad allora mai esplorata da un architetto americano.

decorative, con la riproduzione di motivi ornamentali (spesso provvisti anch'essi di misure architettoniche) ripresi dai chiostri moreschi del sud della Spagna, dai mosaici delle domus di Pompei, dai dettagli in ferro battuto degli edifici medievali delle città dell'Italia centrale. I suoi accuratissimi disegni di scale, portali, o di passaggi voltati mostrano una innovativa capacità di analisi dei volumi e delle masse architettoniche mediterranee che influenzeranno i canoni estetici e le ricerche artistiche dei suoi contemporanei. Frank Day esercita infatti una indiscutibile influenza sul mondo intellettuale dei maggiori centri della East Coast: architetto di importanti progetti residenziali e istituzionali sparsi lungo tutta la costa atlantica degli Stati Uniti, Day è tra i fautori del prestigioso T-Square Club nel 1883, un'associazione culturale che ha lo scopo di favorire viaggi in Europa per i giovani artisti più promettenti della città di Philadelphia; è poi membro dell'American Academy in Rome e presidente dell'AIA - American Institute of Architects nel 1906 e nel 1907. Molto attiva è anche la sua carriera di docente, durante la quale tiene corsi universitari sia negli atenei di Philadelphia che ad Harvard. Infine, di particolare rilevanza è il suo coinvolgimento nella fondazione nel 1890 della School of Architecture della University of Pennsylvania: si deve infatti all'intervento diretto di Day l'assunzione nel giovane dipartimento di molti docenti europei, come ad esempio Paul Cret (1876-1945) che dal 1903 lavorerà a Philadelphia come importante architetto e stimato professore. Per più di trent'anni Cret ha una grande influenza sugli studenti della University of Pennsylvania, ed è quindi probabile che dietro la decisione di Louis I. Kahn e degli altri giovani architetti di Philadelphia di visitare le architetture vernacolari europee ed italiane ci sia il consiglio diretto del professore francese.

## 4.02

### Robert Venturi in Europa

#### In continuità con la tradizione del viaggio di conoscenza: preparazione e influenze

*Architecturally, [Rome] exemplified things that were most interesting and exciting to me at the time. Also, Rome – and all of Italy then – was a place with a wonderful quality in the air. The war was over, the years of Fascism were over, and there seemed to be a feeling of relief, happiness and genuine good will everywhere. It was a good time to be young and American in Italy.*<sup>313</sup>

Robert Venturi, 1985

Ai primi di luglio del 1948 Robert Venturi, studente di architettura di ventitré anni originario di Philadelphia, salpa da New York per l'Europa sul transatlantico RMS Britannic. Il suo primo viaggio oltreoceano è un premio per il suo *Bachelor of Arts*, la laurea di primo livello conseguita *summa cum laude* alla Princeton University l'anno precedente. Con il fervore di chi per la prima volta può fare esperienza

---

<sup>313</sup> Waller, Anthony, *The Golden Air of Rome. Travel Notes: Robert Venturi*, «Architectural Digest», maggio 1985, pp. 90-92, p. 90.

diretta di opere e città studiate per anni sui libri universitari, Venturi pianifica di visitare in due mesi l'Inghilterra, la Francia e l'Italia, privilegiando da subito quest'ultima nazione con un intero mese di esplorazione. L'approccio a questo viaggio è da egli stesso definito "architetonico", basato cioè sulla "curiosità di scoprire i fatti e di confrontarli con le aspettative" costruite per anni attraverso i suoi studi accademici e le sue passioni personali<sup>314</sup>. Nonostante la consapevolezza nell'affrontare quello che può essere definito a tutti gli effetti un viaggio di formazione, è improbabile che Venturi potesse allora prevedere l'impatto che quel viaggio avrebbe avuto sui suoi interessi di ricerca e sui successivi sviluppi della sua carriera.

Sentendo alle spalle l'eredità e il fascino di una lunga tradizione di viaggi di conoscenza, Venturi si prepara attentamente alla scoperta del vecchio continente. Dalla sua ha una vasta letteratura di viaggio, tra cui l'indispensabile guida Baedeker che lui possiede nell'edizione del 1893 o le note autobiografiche sull'Europa del filosofo ispano-americano George Santayana<sup>315</sup>, passione letteraria che condivide con la madre. Tra i libri di architettura che egli cita ci sono le pagine che Le Corbusier dedica a Roma in *Vers une Architecture* (1923) e le riflessioni sugli spazi urbani contenute in *Der Städtebau* (1889) di Camillo Sitte, tradotto in inglese come *The Art of Building Cities* nel 1945, e cioè solo tre anni prima del suo viaggio. Riferimento costante è poi il giudizio che Frank Lloyd Wright dà dell'Italia nella sua autobiografia e in altri testi, interviste e lezioni. Nelle sue lettere, così come nei suoi progetti universitari, Venturi ne riporta intere citazioni denunciando così la forte influenza che il maestro americano esercita in quel momento su di lui. In generale, la percezione di Venturi del paesaggio e del contesto urbano delle città italiane sembra fortemente indirizzata dalle nozioni sull'architettura organica del maestro di Taliesin. Un ulteriore riferimento per l'analisi del paesaggio può essere rintracciato nell'influenza che la scuola inglese del Townscape Movement esercitava in quel momento sulla Princeton University. Il movimento veniva discusso sia nelle sue origini ottocentesche legate alla tradizione del pittoresco, sia nella forma di ricerca contemporanea sul progetto urbano portata avanti in quegli anni da Nikolaus Pevsner in una serie di articoli pubblicati sull'«Architectural Review»<sup>316</sup>.

Nell'itinerario di viaggio e nelle descrizioni di città e architetture europee, si riconosce l'impostazione che la Princeton University trasmette a Venturi. Come visto nel capitolo precedente, il cosiddetto "Princeton System" rappresenta infatti un caso unico nel panorama universitario americano della fine degli anni Quaranta: se dopo la guerra tutte le maggiori università statunitensi decidono di allinearsi a un sistema basato sul modello del Bauhaus – validato allora anche dalla presenza di architetti e teorici europei che in America emigrano già dagli anni Trenta –, la Princeton University resta invece fedele a

---

<sup>314</sup> 225.RV.34, Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives of the University of Pennsylvania; Venturi, *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture*, op.cit., pp. 335-347.

<sup>315</sup> Santayana, George, *Persons and Places. Fragments of a Life*, Scribner, New York, 1944.

<sup>316</sup> Pevsner, Nikolaus (a cura di Mathew Aitchinson), *Visual Planning and the Picturesque*, Getty Publications, Los Angeles, 2010, pp. 1-43.

una impostazione originaria sul modello dell'École des Beaux-Arts di Parigi. Rifiutando i principi compositivi modernisti, considerata ideologica e dottrinario, Princeton continua ad offrire ai propri allievi corsi di storia dell'arte e storia dell'architettura che affiancano i laboratori progettuali lungo tutto il percorso di studi. Il "Princeton System", considerato all'epoca dalle altre scuole un modello antiquato, accompagna Venturi alla scoperta delle città europee e lo prepara alla possibilità di riconoscere una varietà di fonti di ispirazione appartenenti ad ogni epoca storica<sup>317</sup>.

Venturi dedica metà del viaggio alla visita delle città italiane: giunge a Roma l'8 agosto per poi lasciare l'Italia il 6 settembre da Milano. Il restante mese di esplorazione è diviso in modo equo tra Londra, Parigi e i dintorni di queste città. Nonostante discenda da emigranti italiani e nonostante a Roma colga l'occasione per conoscere alcuni suoi parenti, il maggior tempo che Venturi investe sull'Italia non va frainteso con l'intento di compiere un viaggio sentimentale: Venturi non è interessato a cercare le sue radici e lo dimostra il fatto che in questo primo viaggio egli non visita le regioni di origine della sua famiglia (il padre era nato in Abruzzo mentre i suoi nonni materni provenivano dalla Puglia). Venturi dedica tutto il suo tempo ad un itinerario italiano di tipo classico che quasi ripercorre fedelmente le rotte dei viaggiatori aristocratici dei secoli precedenti. Le sue mete sono quindi alcune città d'arte in cui si ferma per svariati giorni (Roma, Napoli, Firenze, Venezia, Ravenna, Perugia) con frequenti escursioni per raggiungere monumenti di eccezionale rilievo, come gli scavi archeologici di Pompei o le architetture di Palladio in Veneto. Esplora poi con attenzione le cittadine di Toscana, Umbria e Lazio, le *townhill* descritte da Wright e che ispirano le sue riflessioni sull'equilibrio tra paesaggio e architettura. Le visite di Venturi rappresentano per lui fin dal primo momento materiale di ricerca che sarà poi coscientemente elaborato nei suoi ultimi due anni di studio a Princeton.

A differenza dei viaggiatori della tradizione classica, Venturi non realizza schizzi né fotografie e non tiene un diario di viaggio. Le sue prime impressioni su architettura e città sono affidate alle lettere che invia ai genitori. Riflessioni più elaborate sono invece raccolte in un dettagliato report sulle attività svolte durante l'estate che Venturi consegna all'università a fine settembre. Come unica documentazione grafica del suo pellegrinaggio laico, Venturi acquista cartoline nei luoghi visitati e numerosi libri dedicati alla storia artistica, architettonica e urbana d'Europa, come ad esempio una pubblicazione di Lionello Venturi trovata a Parigi<sup>318</sup>.

---

<sup>317</sup> Van Zanten, David, *The 'Princeton System' and the Founding of the School of Architecture, 1915 – 1920*, in Mead, Christopher (a cura di), *The Architecture of Robert Venturi*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1989, pp. 34-44.

<sup>318</sup> Lettera ai genitori (225.RV.14, Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives of the University of Pennsylvania. D'ora in poi in questo paragrafo si riporta solo il numero d'archivio del documento). Le traduzioni sono dell'Autrice.

## Le lettere dall'Europa: dall'idea di pittoresco all'esperienza dei luoghi

*Rome is intoxicating. I'd never had thought there was such a heavenly, beautiful city until I went there.*<sup>319</sup>

Robert Venturi, 1985

La prima descrizione che Robert Venturi fa dell'Europa è quella contenuta nella lettera che invia ai genitori il 6 luglio 1948<sup>320</sup>. Dalla nave su cui viaggia può osservare la costa irlandese costellata di villaggi che ai suoi occhi appaiono “placidi e pittoreschi”. Compare fin da subito un aggettivo usato in modo controverso quasi in ogni lettera: Venturi scrive che è “pittoresco” Covent Garden Market, come lo sono la campagna romana, i villaggi rurali che attraversa; nello stesso tempo definisce “non pittoresca” la visione dei danni dei bombardamenti sulla città di Londra. La ripetizione costante di questo aggettivo sembra suggerire che per un americano degli anni Quaranta l'Europa è e deve essere percepita come “pittoresca”, sia nelle sue caratteristiche paesaggistiche che nei suoi scenari urbani. Gradualmente si fa strada durante il viaggio una consapevolezza diversa che porta il giovane a maturare un giudizio più complesso e a formulare commenti più elaborati dei luoghi di cui fa esperienza.

Da Londra, città definita “elegantemente brutta”<sup>321</sup> Venturi visita numerose località limitrofe. Le opere barocche di John Vanbrugh (1664-1726) e Nicholas Hawksmoor (1661-1736) destano il suo interesse e, quasi venti anni dopo, ricopriranno un ruolo di rilievo nel suo primo libro *Complexity and Contradiction in Architecture*. Raggiunta via treno, anche Parigi mostra ancora i segni drammatici della guerra “ma a differenza di Londra sopporta la sua miseria con grazia”<sup>322</sup>. Da Parigi compie numerose escursioni, tra cui la visita al castello di Pierrefonds restaurato da Viollet-le-Duc a partire dal 1857. In Francia, però, non è solo l'architettura storica l'oggetto delle sue ricerche: visita infatti la chiesa di Notre Dame du Raincy (1922-1923) dei fratelli Perret, di cui loda l'uso della luce come materiale da costruzione e la raffinatezza tecnica della struttura in calcestruzzo armato. Di Le Corbusier, uno dei suoi architetti preferiti tra i contemporanei, visita Villa Savoye (1928-31), la Cité de Refuge (1929-1933) e il dormitorio universitario del Padiglione svizzero (1931-1933).

Da Parigi raggiunge Roma via treno e sarà proprio nella città eterna che le sue certezze accademiche saranno maggiormente messe in crisi. Così scrive nella sua prima lettera da Roma l'8 agosto 1948:

*It is so really very different from what I expected – there is so much color in the buildings against a deep blue sky and deep green foliage – something which we who have lived in America cannot imagine.*<sup>323</sup>

---

<sup>319</sup> Waller, *The Golden Air of Rome*, op.cit., p. 90.

<sup>320</sup> Lettera ai genitori (225.RV.7).

<sup>321</sup> Lettera ai genitori (225.RV.34).

<sup>322</sup> Lettera ai genitori (225.RV.14).

<sup>323</sup> Lettera ai genitori, 8 agosto 1948 (225.RV.19).

Il primo aspetto che sorprende il giovane Venturi è quindi la differenza tra ciò che incontra a Roma e le sue previsioni. Solo in Italia realizza che la conoscenza fornita dagli studi universitari sulla città storica è parziale poiché, essendo basata su pubblicazioni in bianco e nero, non è capace di comunicare né l'atmosfera né il contesto degli edifici.

Dopo questa epifania architettonica Venturi decide di dedicare il suo tour alla scoperta delle relazioni tra edifici e contesto urbano nelle città italiane, e in particolare a Roma. Già nella prima lettera afferma di essere rimasto impressionato dalla spazialità delle piazze romane “di dimensioni non così ampie come quelle di Parigi, ma meravigliosi spazi architettonici”<sup>324</sup>. Le descrizioni dei suoi giorni romani seguono l'entusiasmo di un giovane architetto che fa esperienza per la prima volta di condizioni urbane a lui inusuali: racconta delle sue lunghe passeggiate e del suo modo di sperimentare la sequenza degli spazi della città – piazze, corti, strade – così diversa dalla griglia delle città americane. Di ogni luogo italiano espone non solo le caratteristiche spaziali, ma anche i modi d'uso, i suoni, le sensazioni fisiche che prova:

*Here somehow people know how to deal with hot weather and adjust their lives to it – by closing all shops and ceasing all activity during the entire afternoon – and then dining late, etc. And also almost everywhere there is running water – fountains which splash and play continuously – in piazzas, at street corners – and especially in all the courtyards.*<sup>325</sup>

Ritornato negli Stati Uniti Robert Venturi consegna alla Princeton University un report<sup>326</sup> delle attività svolte in Europa. Il report contiene non solo una descrizione del viaggio e dei suoi nuovi interessi, ma può essere letto come una ufficiale dichiarazione di intenti sul programma di studi che da quel momento intende perseguire. Nel report si legge:

*I enjoy Baroque, and therefore I was especially happy in Rome. [...] My most impressive revelation was the spatial character of the Italian piazza. The revelation was also the most surprising because the spatial sensation is one that cannot be comprehended except by direct experience.*<sup>327</sup>

Fedele al tema che gli è stato ispirato dalla città di Roma, Venturi si laurea nel 1950 con una tesi dal titolo *Context in Architectural Composition*<sup>328</sup>. La tesi porta avanti le suggestioni ricevute in Italia

---

<sup>324</sup> Lettera ai genitori, 8 agosto 1948 (225.RV.19).

<sup>325</sup> Lettera ai genitori, 9 agosto 1948 (225.RV.20).

<sup>326</sup> Cfr. Capitolo 5.

<sup>327</sup> *Report of summer activities*, Princeton University, September 1948 (225.RV.34).

<sup>328</sup> Cfr. Capitolo 5.

supportandole con delle riflessioni teoriche che Venturi ricava da ulteriori approfondimenti sui temi dell'architettura storica e dai suoi studi sulla psicologia della Gestalt<sup>329</sup>:

*The intent of this thesis problem is to demonstrate the importance of and the effect of setting on a building. It considers the art of environment; the element of environment as perceived by the eye. Specifically it deals with relationships of the part and the whole.*<sup>330</sup>

Conclusi gli studi a Princeton, da quel momento l'obiettivo di Robert Venturi sarà quello di ritornare in Italia per trasformare i suoi interessi di studio in una ricerca più matura in grado di orientare non solo le sue teorie ma anche il suo approccio progettuale.

### **L'educazione alla percezione dei luoghi: storia e contesto nella filosofia di Princeton**

*One of the most beautiful aspects of Rome is that atmosphere, the reflected light of the orange and yellow buildings. [...] There was the exterior richness of all those piazzas, the urban spaces, and the human quality of a city made for pedestrians, rather than for vehicles. And then there was the architecture itself.*<sup>331</sup>

Robert Venturi, 1985

Le riflessioni che racconta per la prima volta nelle lettere alla famiglia durante il suo viaggio in Europa, e che poi approfondisce a partire dal suo report universitario del settembre 1948, sono incredibilmente coerenti con i temi progettuali e teorici che Venturi affronterà durante tutta la sua carriera. In effetti si rintracciano già, anche se allo stato embrionale, quei concetti relativi alla validità dell'analisi del contesto (storico, artistico, urbano, sociale) per la disciplina dell'architettura contemporanea che saranno alla base non solo della sua teoria, ma anche più in generale di tutta la cultura architettonica e artistica degli anni Cinquanta. Le riflessioni del secondo dopoguerra, che gradualmente reinseriranno temi "umanisti" in contrapposizione al formalismo funzionalista dell'ortodossia moderna, fanno da sfondo al graduale ampliamento degli interessi architettonici che esploderà nel pluralismo del Postmoderno. All'interno di questa nuova stagione culturale, come è noto, la storiografia ufficiale riconosce la grande influenza delle opere di Robert Venturi come anticipatrici dei temi architettonici postmoderni degli anni Settanta e Ottanta.

Ed è così che questa storia così grande, che si dirama nell'arco di almeno tre decenni in una miriade di filoni di ricerca in ogni parte del mondo, sembra davvero potersi ricondurre anche alle "rivelazioni" che

---

<sup>329</sup> Venturi, Robert, *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture. A View from the Drafting Room*, The MIT Press, Cambridge, 1996, pp. 333.

<sup>330</sup> Venturi, *Context in Architectural Composition: M.F.A. Thesis, Princeton University*, in *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture*, *op.cit.*, p. 335.

<sup>331</sup> Waller, *The Golden Air of Rome*, *op. cit.*, p. 90.

la città di Roma consegna ad un giovanissimo americano alla fine degli anni Quaranta. Scorrere l'epistolario di Venturi significa imbattersi in sorprendenti commenti sullo spazio architettonico e urbano veicolati dall'entusiasmo e dallo stupore che caratterizzano ogni primo viaggio di scoperta. Tuttavia, il tono leggero con cui Venturi riporta le sue riflessioni non deve essere frainteso come un approccio ingenuo ai temi che affronta: anche se Venturi parla di "rivelazione" del colore, dello spazio e del contesto, non bisogna considerare queste scoperte come delle intuizioni improvvise e inaspettate. In effetti ricostruire le tappe della sua formazione, così come riconoscere le figure che influiscono sulla sua preparazione culturale, è fondamentale per comprendere come si venga a forgiare la sua spiccata sensibilità e come successivamente si sviluppino i suoi interessi di ricerca.

Approfondendo il clima culturale della Princeton University della seconda metà degli anni Quaranta, possiamo però affermare che il "Princeton System" non solo alleni gli studenti ad essere attenti e capaci di raccogliere le lezioni ancora valide della storia dell'architettura, ma addirittura che influisca sulla percezione dei luoghi e degli edifici visitati. In sintesi, il "Princeton System" orienta i modi stessi dell'esperienza di viaggio dei suoi studenti.

Per poter supportare questa tesi bisogna esaminare il singolare clima intellettuale che intenzionalmente permeava lo spirito della scuola di Labatut<sup>332</sup>. Questi insegnava che la conoscenza dell'architettura è direttamente conseguente alla percezione fisica che ne abbiamo: l'architettura è quindi posta in relazione al movimento dei nostri occhi – e del nostro corpo – all'interno di un contesto più ampio al fine di poter riconoscere, attraverso le forme e i colori esperiti da più punti di vista, il valore fisico, intellettuale ed emotivo dello spazio<sup>333</sup>.

Inoltre, nei suoi corsi Labatut educava i suoi allievi a sviluppare un'architettura autenticamente moderna, e cioè che fosse efficace e appropriata al mondo circostante. Questo significava allontanarsi dai rigidi canoni compositivi accademici per essere liberi di esplorare una varietà di riferimenti popolari derivati dall'osservazione dei gesti e dei movimenti quotidiani delle persone. Non è quindi un caso che tra i suoi studenti compariranno i più importanti architetti postmoderni, come Robert Venturi e Charles Moore<sup>334</sup>.

Ricostruite le influenze, anche filosofiche, del dipartimento che frequenta, diventa chiaro contestualizzare le riflessioni di Venturi su Roma in un sistema di valori condiviso e addirittura allenato da una particolare scuola, senza per questo minimizzare il valore emotivo e intellettuale delle sue esplorazioni personali. Guardando alla filosofia di Labatut o alla particolare angolazione degli studi di

---

<sup>332</sup> Cfr. Capitolo 3.

<sup>333</sup> Labatut, Jean, *The Universities' Position with Regard to the Visual Arts*, Princeton University Press, Princeton, 1944, pp. 10-22.

<sup>334</sup> Otero-Pailos, Jorge, *Architecture's Historical Turn. Phenomenology and the Rise of the Postmodern*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2010, pp. 25-26.

Egbert, riusciamo a comprendere quanto fosse importante per Venturi soffermarsi a verificare in Italia le differenze tra le sue aspettative, costruite a distanza in anni di studi su libri e immagini, e la conoscenza diretta della realtà, affidata essenzialmente alle sensazioni fisiche che egli prova e che trascrive appassionatamente nelle sue note. È per questo che non privi di importanza sono i suoi commenti sulla luce dorata di Roma che riflette sulle pareti di intonaco colorato degli edifici e crea una diversa atmosfera che cambia ora dopo ora insieme all'intensità della luce naturale. Concepite da una mente brillante e raffinata, le lettere di Venturi ci mostrano per estensione il modo in cui l'America guardava all'Italia a pochi anni dalla fine del conflitto: è così che diventano storicamente rilevanti le sue descrizioni del suono delle fontane di Roma, del caldo afoso della città che cambia le abitudini degli abitanti, delle rovine lasciate dalla guerra, del profumo del cibo italiano, delle consuetudini del clero. Queste note, che fondono percezioni fisiche e osservazioni culturali, accompagnano le precise considerazioni architettoniche sugli spazi urbani, sugli elementi degli edifici, sul carattere del paesaggio.

Venturi, grazie anche alla sua formazione, è capace di guardare alla città come a un organismo complesso e mutevole, che vive e si trasforma ora dopo ora, stagione dopo stagione, in accordo con le abitudini e i bisogni dei suoi abitanti. A Roma scopre per la prima volta che la città è una “unità difficile” [*difficult whole*], impossibile da analizzare da un'unica prospettiva, che per definizione non può che essere semplicistica e aprioristica.

Venturi esplora Roma con gli occhi di un viaggiatore consapevole dell'eredità del Grand Tour e l'atteggiamento di un architetto moderno in ascolto di un passato ancora eloquente: è il suo sguardo curioso, attento e libero che gli consente di essere aperto alla varietà di stimoli che la città italiana gli offre. L'interesse senza pregiudizi per riferimenti sia colti sia popolari, così come l'osservazione degli elementi più diversi, dai dettagli decorativi delle facciate fino all'analisi di interi sistemi urbani, guiderà Venturi nella ricerca di un'architettura personalissima che sarà però di ispirazione per l'intera cultura architettonica internazionale dagli anni Sessanta ad oggi.

#### 4.03: Lettere dall'Europa

*In 1948, after a year of graduate study, Venturi traveled to Europe for the first time, and he took with him his Princetonian openness to a variety of inspirations.*<sup>335</sup>

David Brownlee, 2001

---

<sup>335</sup> Brownlee, David B.; De Long, David G.; Hiesinger, Kathryn B., Whitaker, William, *Out of the Ordinary. Robert Venturi, Denise Scott Brown and Associates: Architecture, Urbanism, Design*, Philadelphia Museum of Art in association with Yale University Press, Philadelphia, 2001, p. 9.

Nell'estate del 1948 Robert Venturi è finalmente pronto a partire per l'Europa. È questo un viaggio a lungo desiderato, che arriva come premio per il conseguimento del B.A. durante l'autunno precedente. Il viaggio vede una lunga organizzazione e molti cambi di programma. Il tour nel vecchio continente era infatti nato come viaggio di famiglia. Quando però i genitori non possono più partire, Venturi decide di recarsi in Europa da solo, modificando l'itinerario e trasformandolo in un vero e proprio viaggio di formazione sulla scia della tradizione del Grand Tour classico.

La prima lettera dalla madre in cui si cita il viaggio in Europa è datata 31 gennaio 1948<sup>336</sup> e raggiunge Robert a Princeton. Nella lettera successiva, Vanna confida al figlio di preferire un viaggio autunnale, essendo preoccupata per le temperature torride dell'Italia durante l'estate: "I know that Italy is very hot in summer. I wish dad would consent to go in the fall"<sup>337</sup>. Lo stesso tono preoccupato è presente in una lettera di aprile<sup>338</sup>, in cui Vanna si augura di sentirsi abbastanza bene per intraprendere il viaggio. Tuttavia, già il 4 maggio<sup>339</sup> una lettera conferma che Bob partirà da solo per l'Europa.

Robert Venturi condivide il suo interesse per l'Italia non solo con la famiglia ma anche con gli amici e le lettere conservate nel suo archivio testimoniano un fruttuoso scambio di pareri e aneddoti sulla cultura italiana tra i compagni di Princeton. In particolare, Venturi ha un dialogo particolarmente intenso su temi italiani con il suo migliore amico e coinquilino a Princeton, lo storico Everett Lee de Golyer<sup>340</sup>. Durante gli anni della seconda guerra mondiale Everett è impegnato militarmente nell'American Field Service con spedizioni in India ed Europa. Di questo periodo è conservata una lunga lettera in cui Ev, che visita l'Italia prima di Bob, fa una poco lusinghiera descrizione della città di Napoli:

*Just before I left the land of your ancestors, I hit Naples again. I still think it is a filthy hole, but there are compensatory beauties of artistic nature. The museum still wasn't open, but I wandered around and saw some of the vistas and buildings [...]. I also found a nice little shop where they sell 8x10 photos at a very reasonable price (because, God knows, nothing else is reasonable in Italy, or at least in Naples) of any scenic or artistic monument in Italy [...]. I also got one book in Italy that will stop you dead in your tracks. A folio size volume on Leonardo da Vinci [...]. I got another one on a little church built on Roman ruins that is also a beaut: "La basilica di Aquileia". You might try looking it up.<sup>341</sup>*

---

<sup>336</sup> "[I see] in a not too distant horizon a beautiful ship to take you and dad and me on a trip to Europe. 'I may dream, dream, may not I?'. Lettera della madre a Robert Venturi, 31 gennaio 1948 (225.RV.6, Venturi Scott Brown Collections, Architectural Archives of the University of Pennsylvania. Laddove non indicato diversamente, tutti i materiali d'archivio citati in questo paragrafo appartengono all'archivio qui citato e verranno pertanto indicati solo con il numero d'archivio).

<sup>337</sup> Lettera della madre a Robert Venturi, 2 febbraio 1948 (225.RV.6).

<sup>338</sup> Lettera della madre a Robert Venturi, 11 aprile 1948 (225.RV.6).

<sup>339</sup> Lettera della madre a Robert Venturi, 4 maggio 1948 (225.RV.6).

<sup>340</sup> Cfr. Capitolo 3.

<sup>341</sup> Lettera dall'India di Everett de Golyer a Robert Venturi, 12 agosto 1945 (225.RV.4).

Dalle lettere degli amici traspare sempre una profonda ammirazione per la conoscenza dell'Italia di Robert Venturi. Ad esempio, in una lettera di William "Bill" Weaver (1923-2013), altro amico di Princeton studioso di letteratura italiana, si legge:

*I arrived here yesterday morning, after coming from Rome via Perugia and Assisi, both wonderful places, which I won't bother to describe since you probably know a great deal more about them than I do.*<sup>342</sup>

Bill Weaver ha raggiunto l'Italia per la prima volta durante la guerra come autista di ambulanze per poi trasferirsi a Roma dopo la laurea a Princeton nel 1946 per seguire la sua ambizione di diventare scrittore. A Roma entra a far parte del circolo di scrittori e intellettuali a cui appartengono Elsa Morante, Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini e molti altri. Alla fine Weaver si trasferirà in Toscana, da cui diventerà uno dei più importanti e prolifici traduttori di opere di letteratura italiana in inglese, diventando di fatto uno dei tramiti culturali più rilevanti tra Italia e Stati Uniti nella seconda metà del Novecento<sup>343</sup>.

Weaver, de Golyer, e poi Finkelppearl: non si può non notare come Robert Venturi intessa durante i suoi anni universitari rapporti stretti e duraturi con studenti legati al mondo della letteratura, amici colti e appassionati i quali possano fornirgli una chiave di interpretazione diversa, percepita probabilmente come complementare, ai suoi studi sull'arte e l'architettura del vecchio continente e dell'Italia in particolare. Robert Venturi, però, pur tenendo in grande considerazione le opinioni degli amici e dei genitori, riuscirà nel 1948 a costruirsi un itinerario di viaggio che va di pari passo con i suoi interessi e le sue curiosità personali, itinerari a cui faranno seguito delle idee incredibilmente originali sull'Italia e sull'Europa, anticipatrici dei suoi futuri sviluppi di ricerca.

### Lettere da Londra (6-13 luglio)

*London is not a real beautiful city.*<sup>344</sup>

Dalla sua nave Cunard Star M. V. Britannic salpata da New York una settimana prima, il 6 luglio del 1948 Robert Venturi scrive ai suoi genitori di aver avvistato finalmente l'Europa. La tanto studiata e sognata Europa si materializza dinanzi agli occhi del giovane ventitreenne nella forma della sottile linea

---

<sup>342</sup> Lettera da Firenze di Bill Weaver a Robert Venturi, 27 aprile 1948 (225.RV.35).

<sup>343</sup> William Weaver è il traduttore delle edizioni americane delle opere di Giorgio Bassani, Italo Calvino, Umberto Eco, Oriana Fallaci, Carlo Emilio Gadda, Raffaele La Capria, Primo Levi, Eugenio Montale, Elsa Morante, Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini, Luigi Pirandello, Italo Svevo e altri. Per un suo sintetico profilo biografico si vedano: Weber, Bruce, *William Weaver, Influential Translator of Modern Italian Literature, Dies at 90*, New York Times, 16 novembre 2013 [edizione on line]; Kiem, Elizabeth, *William Weaver's Echo's Chamber*, The Huffington Post, 19 novembre 2013 [edizione on line].

<sup>344</sup> Lettera ai genitori, 10 luglio 1948 (225.RV.8).

di terra dell'Irlanda costellata da piccoli villaggi costieri "peaceful and picturesque". "It was a pleasant introduction to Europe"<sup>345</sup>, chiosa il giovane, che possiamo immaginare soddisfatto della sua prima impressione del vecchio continente.

Sbarca a Liverpool e raggiunge Londra. Ai genitori scrive dei luoghi della città che ha visitato (Houses of Parliament, Westminster Abbey, Buckingham Palace, le piazze londinesi) senza soffermarsi nella descrizione di nessuno di essi. Dà però un giudizio generale sulla città, che solo da pochissimi anni si sta riprendendo dai pesanti danni subiti a causa dei bombardamenti nazisti:

*The bomb damage is considerable and the atmosphere of the place is really that of a worn-out city. But it is not picturesque poverty [...]. My first impression is that London is not a real beautiful city [...]. However my opinion might change, and I shall probably have a different impression on rural England.*<sup>346</sup>

In effetti l'Inghilterra rurale sembra interessargli di più: "I was enchanted by Oxford [...]. The English landscape [...] deserves all of its fame"<sup>347</sup>. Durante la gita domenicale visita Oxford e Blenheim Palace, la residenza di campagna costruita tra il 1705 e il 1722 su progetto di John Vanbrugh (1664-1726). L'edificio barocco sarà citato più volte nel corso delle sue ricerche successive e ricopre un ruolo di primo piano nella stesura di *Complexity and Contradiction in Architecture*.

Il 13 luglio Venturi visita l'università di Cambridge e racconta di essere rimasto molto impressionato dalla cattedrale e dalle architetture di Christopher Wren (1632-1723):

*The stone [of the cathedral] is fantastic and the effect is entirely different from everything than one who has lived in America has ever seen. [...] Cambridge surpasses in beauty Oxford. [...] Venice and Florence will probably change my mind.*<sup>348</sup>

Riflettendo sulle architetture visitate in Inghilterra, Venturi è consapevole del grande debito che queste hanno nei confronti dei precedenti continentali, ma rivelando un animo aperto allo storicismo così scrive ai genitori: "[English architecture] 'borrowed' from France, and 'borrowed' from Italy - borrowing in itself is not bad"<sup>349</sup>.

Dopo quasi due settimane trascorse tra la vita "bohémienne" del quartiere di Soho e le escursioni nella campagna inglese, Venturi parte alla volta di Parigi il 19 luglio in compagnia di Joan Russell, un'americana che ha conosciuto in nave e che sta compiendo lo stesso itinerario di Bob. Non è in quel

---

<sup>345</sup> Lettera ai genitori, 6 luglio 1948 (225.RV.7).

<sup>346</sup> Lettera ai genitori, 10 luglio 1948 (225.RV.8).

<sup>347</sup> Lettera ai genitori, 12 luglio 1948 (225.RV.9).

<sup>348</sup> Lettera ai genitori, 14 luglio 1948 (225.RV.10).

<sup>349</sup> *Ibidem*.

momento raro trovare giovani americani affrontare il tour in Europa dopo la brusca interruzione dei viaggi dovuta agli anni del conflitto mondiale. A Londra, ad esempio, Bob è stato spesso in compagnia di Emily Stewart, una sua amica studentessa a Princeton, con cui si è ritrovato per andare a teatro o visitare musei e mercatini. La compagna trascorrerà del tempo con Venturi anche a Parigi.

### Lettere da Parigi (14 luglio – 7 agosto)

*I love Paris.*<sup>350</sup>

Robert Venturi e la sua nuova conoscente Joan Russell raggiungono Parigi via treno: “The landscape from Calais to Paris is lovely and so remarkably different from the English”<sup>351</sup>. Le successive lettere sottolineano quasi sempre la differenza tra l’esperienza avuta in Inghilterra e le nuove scoperte che Bob vive in Francia, e così scopriamo che se da un lato Venturi soffre per le difficoltà di comunicazione dovute a una lingua che non padroneggia, dall’altro si ritrova ad essere risollevato da una cucina superiore rispetto a quella inglese.

Il 23 luglio in una lunga lettera scrive ai genitori i molti luoghi visitati: Versailles, la Tour Eiffel, Notre-Dame, il complesso barocco dell’Hôtel National des Invalides, il Pantheon, il Louvre, il Palais Royal, l’Arc de Triomphe; descrive poi il sistema urbano dei boulevards parigini. Anche a Parigi Venturi frequenta con Emily Stewart il teatro (assistendo ad opere di Jean Cocteau) e l’opera. Affascinato dalle librerie d’arte, Venturi acquista un libro dello storico e teorico dell’arte Lionello Venturi (1885-1961) che dice di cercare da lungo tempo, ma di cui purtroppo non riporta il titolo. Anche di Parigi Venturi racconta le rovine di guerra:

*Paris is a beautiful city. She is very shabby because of the ruin – like London, but unlike London she carries her poverty with grace.*<sup>352</sup>

*The intent of the Germans was to destroy the great architecture.*<sup>353</sup>

Il 27 luglio scrive di aver visitato le opere moderne di Le Corbusier e la chiesa di Notre-Dame du Raincy (1922-1923) di Auguste Perret (1874-1954). Un nuovo amico si aggiunge alla piccola comunità americana che circonda Venturi a Parigi: si tratta di William Feay Shellman Jr. (1917-1987), un

---

<sup>350</sup> Lettera ai genitori, 23 luglio 1948 (225.RV.14).

<sup>351</sup> Lettera ai genitori, 14 luglio 1948 (225.RV.13).

<sup>352</sup> Lettera ai genitori, 23 luglio 1948 (225.RV.14).

<sup>353</sup> Lettera ai genitori, 29 luglio 1948 (225.RV.16).

giovane professore di architettura a Princeton con cui Venturi visita la cattedrale di Chartres<sup>354</sup> e il Bois de Boulogne<sup>355</sup>.

Così come in Inghilterra, anche in Francia Venturi si dimostra interessato ad approfondire le architetture vernacolari. È questo il motivo per cui visita alcune città minori al di fuori dell'area metropolitana di Parigi, come Amiens e Abbeville il 28 luglio<sup>356</sup>.

Nella lettera del 30 luglio racconta ai genitori di aver visitato un'altra opera di Le Corbusier, la Cité de Refuge (in inglese Salvation Army) progettata da Le Corbusier e Pierre Jeanneret e completata nel 1933<sup>357</sup>. Il 3 agosto racconta invece di aver dedicato del tempo alla visita di cattedrali e castelli (Sainte-Chapelle, Pierrefonds e Fontainebleau) e del mercato di Les Halles<sup>358</sup>. Gli ultimi giorni sono dedicati a recuperare architetture ancora non visitate, come i castelli di Blois e Chambord nella valle della Loira<sup>359</sup>.

Dopo aver scritto a suo zio prete per avvertirlo del suo imminente arrivo, Venturi parte per Roma il 6 agosto in treno.

### Lettere da Roma e Napoli (8-23 agosto)

*I like Rome so that I hope I shall be rational enough to leave it on time to visit Florence and Venice.*<sup>360</sup>

Robert Venturi arriva a Roma l'8 agosto e si sistema all'Hotel Victoria, un albergo storico tra via Veneto e il parco di Villa Borghese. Ha attraversato via treno le Alpi e molte città italiane<sup>361</sup> e, una volta arrivato a Roma, per prima cosa pranza con un piatto di pasta: "macaroni of course – tomato sauce plus butter [...]. Very good"<sup>362</sup>. Subito dopo pranzo, impaziente di conoscere Roma, Venturi passeggia a lungo attraversando tutta la città con l'intento di costruirne immediatamente un'idea generale<sup>363</sup>. Per prima cosa, Venturi riporta una certa sorpresa nel constatare che Roma è molto diversa da quello che poteva immaginare. In particolare, la città gli appare piena di colore, brillante e viva nelle sue tonalità cromatiche che di certo non si potevano indovinare dalle fotografie in bianco e nero che Venturi ha fino a quel momento studiato:

---

<sup>354</sup> La foto di Robert Venturi e William Shellman sul tetto della cattedrale di Chartres è l'unica testimonianza fotografica del viaggio in Europa del 1948 conservata in archivio.

<sup>355</sup> Lettera ai genitori, 27 luglio 1948 (225.RV.15).

<sup>356</sup> Lettera ai genitori, 29 luglio 1948 (225.RV.16).

<sup>357</sup> Lettera ai genitori, 30 luglio 1948 (225.RV.17).

<sup>358</sup> Lettera ai genitori, 3 agosto 1948 (225.RV.18).

<sup>359</sup> Lettera ai genitori, 8 agosto 1948 (225.RV.19).

<sup>360</sup> *Ibidem*.

<sup>361</sup> *Ibidem*. Dal treno Venturi osserva Lucerna, le Alpi e le valli al confine tra Svizzera e Italia, il Lago Maggiore, Stresa, Milano, Bologna, Parma, Firenze, Orvieto. Il viaggio in treno dura 35 ore, avendo il treno accumulato un ritardo di otto ore. Venturi arriva a Roma alle 8 del mattino dell'8 agosto.

<sup>362</sup> *Ibidem*.

<sup>363</sup> *Ibidem*. "Then after lunch took a long walk through the city to get a general view".

*My first impression is favorable. I love it. It is so really very different from what I expected – there is so much color in the buildings against a deep blue sky and deep green foliage – something which we who have lived in America cannot imagine. Many of the buildings are deep orange – a beautiful combination of rose and yellow.*<sup>364</sup>

Venturi completa la lettera con una lista dei luoghi visitati. Si avverte subito una insoddisfazione nelle sue parole, una frustrazione dovuta al fatto che vorrebbe avere più tempo per “assorbire” i luoghi che sta appena conoscendo:

*I could list what we visited today but it would be such an inadequate way of explaining what I saw that I won't. We walked by many [...] palaces, churches, the Pantheon and St. Peter of course, and Capitoline hill and Bernini fountains – but what especially impressed me were the squares and piazzas – not as extensive in size as the Parisian ones – but magnificent architectural spaces. [...] I like Rome so that I hope I shall be rational enough to leave it on time to visit Florence and Venice.*<sup>365</sup>

Anche se l'itinerario di viaggio è definito da interessi prettamente architettonici, evitando consapevolmente le regioni d'origine dei genitori, il giovane si trova a dover intrattenere a Roma delle relazioni con i parenti religiosi della madre e con altre conoscenze di famiglia, appuntamenti e occasioni che Vanna Venturi ha già organizzato dall'America per il figlio. Già il primo giorno Venturi cena con William “Bill” Weaver, un amico di Princeton, e successivamente incontrerà altri conoscenti in Sardegna e a Roma. Lunedì 9 agosto, suo secondo giorno a Roma, Robert conosce invece lo zio prete Dialina e concorda un appuntamento per il successivo venerdì per fare la conoscenza delle zie suore Maria Rosa e Margherita. A cena è di nuovo con Weaver a Piazza Barberini. Queste intense relazioni sociali non impediscono a Venturi di fare una “siesta” e di riportare alcune prime riflessioni sui costumi locali:

*I have just finished my siesta, a pleasant Roman custom which I have adopted and am about to go out for a long pleasant walk. [...] It is quite hot here now as Rome is supposed to be in the summer – but certainly no worse than Philadelphia – and here somehow people know how to deal with hot weather and adjust their lives to it – by closing all shops and ceasing all activity during the entire afternoon – and then dining late, etc. And also almost everywhere there is running water – fountains which splash and play continuously – in piazzas, at street corners – and especially in all the courtyards.*<sup>366</sup>

---

<sup>364</sup> *Ibidem.*

<sup>365</sup> *Ibidem.*

<sup>366</sup> Lettera ai genitori, 9 agosto 1948 (225.RV.20).

Il tipo di esperienza che Venturi cerca è una conoscenza totale della realtà della città di Roma: per questo le sue descrizioni non si limitano solo alle architetture, ma si soffermano sulle abitudini dei romani<sup>367</sup>, sui suoni per lui così inconsueti della città, sulla cucina, sul clima<sup>368</sup>. Non stupisce il suo immediato pentimento dovuto alla sua ignoranza della lingua italiana: “It is quite annoying not to be able to speak Italian – especially with the name Venturi!”<sup>369</sup>. La barriera linguistica viene riconosciuta dal giovane studente come un ostacolo alla piena comprensione delle sfumature di questo nuovo contesto.

In modo più ragionato rispetto alle descrizioni del primo giorno, nella sua seconda lettera scrive:

*I am continuously excited by the architecture; even the buildings which should be familiar to me through photographs appear different because, in some cases, their color is never indicated (I did not know that the Capitol was a deep orange) and also especially the exterior space around the buildings and their positions – aspects which we never realized in photographs.*<sup>370</sup>

Durante tutto il periodo romano Venturi frequenta amici e parenti, visita musei e chiese, frequenta mostre, va a teatro (il 12 agosto vede l’Otello alle Terme di Caracalla), ma soprattutto a Roma Venturi è preso dal desiderio di passeggiare, di attraversarla seguendo ogni giorno un percorso diverso per assorbire spontaneamente, attraverso una osservazione lenta e graduale, l’intensità di una città che, a differenza di Londra e Parigi, esercita da subito un grande fascino sul giovane americano:

*I have spent most of my time of course visiting architecture and just walking. You cannot realize the beauty of the city. The sky and the light and the shadows are also so different. How homesick Italo-Americans are [...] when they maintain that the sun and sky are different [...] from there in U.S. Last evening the sun and the sky and atmosphere were incredibly beautiful. I have visited lots of exquisite Baroque churches very rich in marble and statuary. Magnificent Bernini and Borromini everywhere. Continuously you are conscious of the great beauty surrounding you. I hate to try to describe because my verbal descriptions are entirely inadequate.*<sup>371</sup>

Il venerdì 13 agosto Venturi parte per la sua prima gita fuori porta e visita in due giorni Grottaferrata, Anzio, Nettuno, Frascati e Castel Gandolfo, attraversando un nuovo paesaggio europeo, la campagna romana:

---

<sup>367</sup> Lettera ai genitori, 15 agosto 1948 (225.RV.22): “A nap is an absolutely necessary custom in Italy after the large midday meal and the wine and the general slow pace”.

<sup>368</sup> *Ibidem*: “The weather, I will repeat, has been beautiful – much cooler than Phila in summer despite the reputation which Rome has for hot summer weather”.

<sup>369</sup> Lettera ai genitori, 9 agosto 1948 (225.RV.20).

<sup>370</sup> *Ibidem*.

<sup>371</sup> Lettera ai genitori, 11 agosto 1948 (225.RV.21).

*The hour ride across the Campagna was very interesting – rather barren beautiful aspect very frequently dotted with Roman ruins, aqueducts, ect.*<sup>372</sup>

Così descrive Anzio, dove si trova il convento di suor Maria Rosa:

*We took a walk about the town which is picturesque because of its mountain site and architecture but not very prosperous looking – and it was quite seriously damaged by the war and these scars are very evident. The convent itself was one of the few buildings which has been repaired or was in the state of being repaired – it is quite a nice modern building. We had a magnificent noon-day meal in the convent. [...] During the end of the meal several of the nuns came in the room and we conversed (as best we could). Evidently Dialina is teaching some of them English and we had a lot of fun from conversing in languages we had a limited knowledge of.*<sup>373</sup>

La vista dal convento toglie il fiato al giovane di Philadelphia. Venturi la paragona alla costa di Beach Haven, che al confronto appare un paesaggio marino piatto e scialbo. Mentre nelle lettere precedenti Venturi paragona l'Inghilterra e la Francia, in Italia il giovane confronta continuamente i luoghi che visita all'America, forzando contrasti e differenze, paragonando paesaggi, sistemi urbani e abitudini:

*From that balcony it did seem as if we were at the theatre [...]. Observing a dramatic spectacle. The vivid blue sea (which is so vivid that it appears foolishly artificial to a former Beach Haven resident, as does the sky – and the breaking waves).*<sup>374</sup>

Il venerdì pomeriggio si reca a Frascati, riportando anche qui testimonianza dei danni della guerra. Lì visita la Villa Aldobrandini, raccontando ai genitori di conoscerla bene perché è stato oggetto di studio nei suoi corsi a Princeton:

*Frascati was very heavily hit by bombs and the aspect is horrible [...]. The town must have been extremely beautiful – surrounded by wonderful 17th and 18th century villas which were inhabited and are still, I guess, by Romans in the summer. It was especially thrilling to see the Villa Aldobrandini by Della Porta while I know well through my studio. The walk back was unbelievably beautiful – a winding way along the mountains – bordered by rich dark green cypresses – an Italian sunset, and a view of the Roman Campagna and Rome, it's in the distance. By the time we arrived at Grotta Ferrata it was dark and the lights of Rome below appeared very beautiful.*<sup>375</sup>

---

<sup>372</sup> Lettera ai genitori, 15 agosto 1948 (225.RV.22).

<sup>373</sup> *Ibidem.*

<sup>374</sup> *Ibidem.*

<sup>375</sup> *Ibidem.*

Il tour della campagna romana si completa con la visita del lago Albano (“a crater lake - very melanchonic in appearance”<sup>376</sup>) e di Castel Gandolfo. La vista dei paesi arroccati gli ricorda alcune riflessioni di Frank Lloyd Wright sul paesaggio antropizzato italiano:

*The towns on the cliffs are very different from anything I have ever seen, to say the least. Towns like these, Frank Lloyd Wright must have been referring to when he said that the real\* greatness of Italian architecture lies in its beautiful relationship to the character of its site, its climate, its environment in general.*

*\*He would say that this provincial hill town architecture was greater architecture than the more pretentious stuffs in Rome and perhaps he is right, of course he hates Renaissance and Baroque architecture which Rome is full of.<sup>377</sup>*

La domenica Venturi ritorna a Roma in tempo per assistere alla messa dell’Assunzione a San Pietro. Anche se Venturi è quacchero, la sua curiosità per queste funzioni religiose non deve stupire: è frequente infatti tra i turisti americani il desiderio di osservare lo svolgimento delle grandi celebrazioni cattoliche a Roma. Per questo motivo molti viaggiatori costruiscono il proprio itinerario per essere nell’Urbe a Natale o Pasqua, e godere così a pieno della particolare atmosfera che si respira a San Pietro in quelle occasioni.

Tra il 17 e il 18 agosto Venturi è a Cagliari per visitare un amico di famiglia, ma non riporta alcuna riflessione di questa breve visita in Sardegna. Il 19 agosto parte alla volta di Napoli, dove risiederà per due notti all’Hotel Excelsior, albergo su via Partenope la cui vista domina il golfo di Napoli:

*Tonight around 10 o'clock I arrived in Naples [...]. I can tell you nothing about Naples because it has been dark since I have been here (2 hrs). However I have walked across the street from the hotel to the bay and it appeared very beautiful in the full moon.<sup>378</sup>*

Seguendo un percorso da Grand Tour tradizionale, Napoli e Pompei sono le tappe più a sud del tour di Venturi. Il giovane esclude intenzionalmente altre escursioni campane perché, come racconta ai genitori, non vuole che questo sia un viaggio turistico, ma piuttosto un viaggio di studio. È per questo interessato a soffermarsi nei luoghi che visita, senza pretendere di visitare superficialmente tutte le attrazioni che l’Italia gli offre:

*My 2-day trip to Naples was interesting but I did not have adequate time to visit the environs such as Capri and Paestum and Caserta which are just as interesting as the city itself. [...] I deviated from my plan not to include in my trip more than I had time to investigate adequately, not to be a*

---

<sup>376</sup> *Ibidem.*

<sup>377</sup> *Ibidem.*

<sup>378</sup> Lettera ai genitori, 19 agosto 1948 (225.RV.24).

*mere "sight-seen". However, I did get a pretty comprehensive picture of the city, which includes little of architectural interest – and an excursion to Pompeii.*<sup>379</sup>

In modo non dissimile dal giudizio che ne ha dato il suo amico Ev, Venturi apprezza la particolare condizione paesaggistica di Napoli, ma ancora non riesce a interessarsi all'architettura della città partenopea. Durante questo viaggio cita solo un edificio di Napoli nella lettera del 22 agosto, ed è un edificio moderno: racconta di aver visitato il Palazzo delle Poste (1936) di Giuseppe Vaccaro (1896-1970) e Gino Franzini (1898-1971), definito da lui "good (= bad) Mussolini modern architecture"<sup>380</sup>. Così come hanno fatto prima di lui i viaggiatori americani per un secolo e mezzo, Napoli è descritta come una città "pittoresca", ricca di carattere ma caotica, sporca, sovraffollata, povera e, in qualche modo, violenta:

*The beauty of the city of Naples lies in its situation, the bay, the sky and the mountains, including Vesuvius, either than the city itself. I found the city as dirty and sordid as its reputation holds – tremendous quantities of people, especially beautiful but filthy little children who are everywhere crowded within miserable houses and narrow streets. Of course, in their way these streets are very picturesque. [...] Also beggars and men and little boys trying to sell to you everything, [...] even waiters trying to attract you to their restaurants in a most aggressive way [...] and the taxi drivers try and sometimes succeed in tipping you. [...] However all of this adds character to the city and its situation is magnificent.*<sup>381</sup>

Ritroviamo qui con una certa sorpresa il termine "pittoresco", su cui ci siamo soffermati nel paragrafo precedente. Questo aggettivo non compare nelle lettere dall'Italia con la stessa frequenza con cui viene usato quando Venturi descrive le città che visita in Inghilterra e Francia. Si può quindi ipotizzare che il giovane faccia ricorso a questo termine quando fa affidamento sui pregiudizi consolidati dei luoghi che visita. A Roma, dove Venturi spontaneamente mette in atto un modo di percepire la città più profondo e personale, questo aggettivo non è mai usato.

Nei due giorni dedicati a Napoli, uno è trascorso a Pompei. Con estrema sorpresa Venturi non si sofferma sulla descrizione del sito così tanto amato da secoli dai viaggiatori intellettuali provenienti da tutto il mondo e dedica al sito archeologico solo un brevissimo, superficiale commento: "Pompeii was extremely interesting."<sup>382</sup> Se si guarda a questa frase paragonandola alle riflessioni che Pompei ha suscitato durante le varie epoche, questo commento stupisce e delude. Se però questo si contestualizza all'interno degli studi e dei progetti di Venturi, si comprende come il dato archeologico non sia mai

---

<sup>379</sup> Lettera ai genitori, 22 agosto 1948 (225.RV.25).

<sup>380</sup> *Ibidem.*

<sup>381</sup> *Ibidem.*

<sup>382</sup> *Ibidem.*

presente nelle riflessioni dell'americano. Il disinteresse dell'americano può essere interpretato come un atto di estrema coerenza ai suoi interessi. Pompei sembra quindi essere una tappa obbligata per il viaggio di formazione di uno studente di architettura, e soprattutto per uno studente formato a Princeton con corsi di storia dell'architettura antica, ma Venturi non subisce il fascino dell'archeologia, e infatti non sono presenti nelle sue lettere nessuna descrizione di rovine antiche, né in Campania né in Lazio.

Il 22 agosto è l'ultimo giorno di Venturi a Roma e il giovane americano non può che trascorrerlo camminando attraverso i suoi luoghi preferiti:

*Today was my last day in Rome and this morning I took a sad farewell walk to review my favorite places and also visit a couple of churches in Southern Rome I had not yet seen. I must have visited at least 100 churches. Either Early Christian or Baroque which Rome abounds during these 2 weeks.*<sup>383</sup>

Il 23 agosto Venturi lascia Roma via autobus alla volta di Perugia.

### **Lettere da Firenze e Venezia (23 agosto – 6 settembre)**

*In my mere playful mood I am tempted to stay in Europe for a longer time.*<sup>384</sup>

Dopo aver visitato il Lazio, la Campania e la Sardegna, Robert Venturi si reca in Umbria e Toscana, due delle regioni più apprezzate dai genitori, i quali sono grandi estimatori dell'arte tardo medievale e rinascimentale del centro Italia. In effetti in queste lettere il tono diventa molto più colloquiale perché Venturi sa di raccontare città e opere d'arte che i genitori conoscono bene. Le lettere assumono a volte lo stile del dialogo: "Umbria must certainly be on your itinerary for your trip"<sup>385</sup> ricorda ai genitori, oppure, rivolgendosi direttamente al padre scrive da Firenze: "Dad, I have not visited the Palazzo Davanzati yet, but will before I leave"<sup>386</sup>.

Venturi soggiorna all'Anglo-American Hotel di Firenze e da qui visita Siena, Perugia e Assisi. Resta affascinato dall'impianto urbano di Siena e in particolare dal sistema delle piazze. Nel suo

---

<sup>383</sup> *Ibidem.*

<sup>384</sup> Lettera ai genitori, 26 agosto 1948 (225.RV.27).

<sup>385</sup> Lettera ai genitori, 24 agosto 1948 (225.RV.26).

<sup>386</sup> Lettera ai genitori, 26 agosto 1948 (225.RV.27).

riconoscimento della bellezza e del valore di questi spazi urbani medievali Venturi è consapevole dell'influenza che il libro di Camillo Sitte<sup>387</sup> ha avuto su di lui:

*Yesterday I visited Siena [...], it was an exciting day. I was impressed mostly by the beautiful Tuscan landscape [...]. The Siena Cathedral is fantastic and the square in front of it's very beautiful architecturally. Also the piazza in front of the Palazzo Comunale. I've been impressed more by these medieval Italian squares almost than anything else. [...] My book by Camillo Sitte [...] – on town planning – [...] discusses many of these Italian piazze. His discussions will mean much more to me certainly when I reread him. Also visited some museums where I saw examples of Siena's beautiful 13<sup>th</sup> and 14<sup>th</sup> century school of painting and fresco work.<sup>388</sup>*

Dell'Umbria Venturi resta affascinato dall'equilibrio tra le piccole città e il paesaggio, perfetto come in un quadro di un pittore rinascimentale:

*I spent a day in Perugia which [is] a beautiful old city in an amazing location on its hill from which you see fantastic views: the Umbrian landscape is just that weird and very beautiful. It is like that background you glimpse in some 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> century paintings – Perugino especially [...]. The combination of little towns [...] and trees [...] and orchards [...] and blurred hills in the background looks like what a child's concept of a landscape can be – or a painter's.*

*[...] Also visited the little town of Assisi [...] – very small and entirely perfect in its beauty, its location, its views of the surrounding countryside and its great architecture. Also the magnificent church of St. Francis – with the Giotto frescos.<sup>389</sup>*

A Firenze, che visita con un'altra sua collega di Princeton Hilda Hosterhaunt, amica di Weaver e De Golyer, Venturi è colpito dalla quantità di architetture, monumenti e opere d'arte che la città possiede: “There is so much to see in Florence; it is incredibile”<sup>390</sup>, scrive già la prima notte, e poi continua:

*I am really enjoying myself [...]. I certainly realize by experience now that Florence has more great objects of art within its narrow boundaries than anywhere else. The whole city is a museum. I have visited the Pitti Galleries, the Uffizi Gallery, the National Gallery, the Accademia delle Belle Arti, the Strozzi Palace and the [Medici] Riccardi Palace collection, etc. All containing works that I am familiar with – and you too – which is very enjoyable but very fatiguing. I have enjoyed especially the Michelangelo sculpture here – I was much more impressed by it, his David, his late Pietà and slaves*

---

<sup>387</sup> Sitte, Camillo, *The Art of Building Cities. City Building According to Its Artistic Fundamentals*, Reinhold, New York, 1945. Prima edizione originale: *Der Städtebau nach seinen Künstlerischen Grundsätzen*, Verlag von Carl Graeser, Wien, 1889.

<sup>388</sup> Lettera ai genitori, 23 agosto 1948 (225.RV.26).

<sup>389</sup> Lettera ai genitori, 24 agosto 1948 (225.RV.26).

<sup>390</sup> Lettera ai genitori, 23 agosto 1948 (225.RV.26).

*and the Medici chapel – then his painting – in Rome in the Sistine ceiling. [...] I love especially the 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> century Florentine and Senese painting.*<sup>391</sup>

A Firenze Venturi fa per la prima volta un confronto con la città di Roma:

*I recognize and marvel at the quantity and greatness of the objects of art in Florence and the architecture; however as a city I think Rome is far superior, just the color of its building (orange! and light red) make it warm and fascinating (Florence's are mostly dirty tan). Also I miss the many piazzas and the magnificent ubiquitous fountains and the hills and the gardens and the parks within the city. I appreciate Rome even more now that I am in another cities.*<sup>392</sup>

Una passeggiata lungo l'Arno è il pretesto per una riflessione sul rapporto tra fiumi e città in Europa e in America:

*This morning I took a lovely walk along the Arno River; the rivers I have found in the European cities are very beautiful – very decorative surroundings of important buildings and hills – very different from our American Rivers within cities which are used for commerce only and have no decorative value.*<sup>393</sup>

Anche l'ultimo giorno a Firenze è dedicato a una lunga passeggiata che attraversa tutta la città e che raggiunge due dei luoghi più panoramici di Firenze, prima Piazzale Michelangelo e San Miniato, poi l'ascesa alla cupola di Santa Maria del Fiore:

*There is so much to see in Florence. The whole town itself is a museum [...]. I visited S. Maria del Carmine and its beautiful Brancaccio chapel with Masaccio frescos, and Bramante's early Renaissance chapel of S. Spirito; revisited the impressive piazza before the Pitti Palace and then walked up the hill to the piazza Michelangelo [...]. Above that there is the lovely little Italian Romanesque church of San Miniato with its elaborate green, red and white marble façade. The evening, after my dinner and nap, I revisited the Cathedral and ascended Brunelleschi's dome, the size of which becomes especially apparent when you climb it; revisited the lovely Gothic church of Santa Maria Novella.*<sup>394</sup>

A Firenze continua la sua collezione di libri d'arte e architettura, stampe e cartoline acquistate durante il viaggio, con divertenti commenti riguardo la sua ingenuità nei confronti dei prezzi italiani:

---

<sup>391</sup> Lettera ai genitori, 26 agosto 1948 (225.RV.27).

<sup>392</sup> *Ibidem.*

<sup>393</sup> *Ibidem.*

<sup>394</sup> Lettera ai genitori, 29 agosto 1948 (225.RV.28).

*I bought a print dated about 1760 – a lovely one of a beautiful piazza in the town of Faenza (I'd never heard of the town before) – very baroque, with amusing big fat angels in the sky sitting on clouds [...]. I know I was gypped – it's so easy to be gypped when you are obviously American [...]. I know at least that I got some real bargain in the few architecture books I have bought [...]. I have bought only a few art and architecture books [...]. Yesterday I bought a huge book with the terrible title, 'Wonders of Italy'. But it contains many (about 3000!) photographs of Italian architecture and art which will make it more interesting and vivid when I relate to you my experience this fall – especially because I have bought few postcards.<sup>395</sup>*

Il 30 agosto parte per Ravenna, il 31 raggiunge Venezia. Anche nella città della laguna è ancora lo spazio civico della piazza a raccogliere le sue riflessioni più profonde:

*[I] have spent all day except for a short nap walking through the side streets with no specific destination and riding the public gondolas up and down the Grand Canal. I am enchanted by the place. It is good I came here last – or certainly I would have yielded to the temptation of spending a disproportioned long time here.*

*I have mentioned before my interest in the piazzas of Italian towns and cities; Piazza San Marco is a fitting conclusion to that study this summer, its beauty and power you really can't absorb and comprehend right away.<sup>396</sup>*

Anche a Venezia incontra un professore di storia dell'arte a Princeton, il prof. George Rowley (1892-1962), esperto di arte asiatica. Ancora una volta Venturi racconta ai genitori che si deve trattenere dal suo desiderio di visitare ogni attrazione italiana che è a sua disposizione, temendo di non avere il tempo necessario ad “assorbirne” nessuna. Fino alla fine del suo tour Venturi vuole rimanere fedele alla sua idea di viaggio formativo, in cui lo studente dedica molto tempo solo a una selezione di opere e di luoghi che sono funzionali ai suoi interessi:

*There is that temptation – when you are as enthusiastic as I am - on your first trip to Italy [...]. However I believe I am generally resisting that temptation and am consciously trying to avoid visiting so much that I absorb nothing.<sup>397</sup>*

Il 3 settembre Venturi si reca a Padova, dove visita la cappella degli Scrovegni dipinta da Giotto, e a Vicenza, “the hometown of Palladio [...]. It is a beautiful town”<sup>398</sup>. Stranamente Venturi non cita nessuna delle opere di Palladio che vede. Ancora una volta, invece, nella lettera ai genitori si intrattiene nella descrizione di Venezia:

---

<sup>395</sup> *Ibidem.*

<sup>396</sup> Lettera ai genitori, 1 settembre 1948 (225.RV.29).

<sup>397</sup> Lettera ai genitori, 4 settembre 1948 (225.RV.30).

<sup>398</sup> *Ibidem.*

*I am enjoying Venice so much – visiting the palaces and the churches – and I spend every moment I can in the Piazza San Marco – a magnificent architectural achievement.*<sup>399</sup>

Le ultime parole di questa penultima lettera dall'Italia vedono il giovane alzare lo sguardo dalla sua scrivania per guardare fuori dalla finestra del suo hotel. In quel momento una tempesta sta colpendo Venezia. Il ricordo di una tempesta in un luogo ben più familiare attraversa la mente del giovane americano, quasi un presagio del ritorno imminente: “There is a beautiful storm occurring – oddly enough similar to Beach Haven”<sup>400</sup>.

### **Verso Liverpool: ultime lettere dall'Europa (6-10 settembre)**

*Thursday night – Sept. 9th. Last letter – boo hoo.*<sup>401</sup>

Il 6 settembre parte in treno da Venezia alla volta di Liverpool. Lungo la strada si ferma a Milano per un giorno e a Londra per due. A Londra visita la Wallace Collection, la Tate Gallery, il London Zoo (“where they have some rather good modern architecture to be investigated”<sup>402</sup>) e la sera dell'8 settembre va a teatro a vedere l'adattamento di “The Gioconda Smile” dello scrittore inglese Aldous Huxley (1894-1963). La sera del 9 Venturi scrive la sua ultima lettera ai genitori prima della partenza, sottolineando ancora una volta il valore formativo del viaggio che ormai volge al termine:

*Well, this is my next to last day in Europe – and therefore it is a rather sad day – but I am made happy when I review in my mind, as I can now, my entire trip and I realize how happy I've been and lucky – in most respects. It has been enjoyable and certainly, I think, instructive.*<sup>403</sup>

Il 10 settembre salpa da Liverpool sul piroscafo Britannic. Una settimana dopo Robert Venturi è a New York.

---

<sup>399</sup> *Ibidem.*

<sup>400</sup> *Ibidem.*

<sup>401</sup> Lettera ai genitori, 9 settembre 1948 (225.RV.32).

<sup>402</sup> *Ibidem.*

<sup>403</sup> *Ibidem.*



Fig. 4.1: Robert Venturi con Bill Shellman a Chartres, 1948 (immagine autorizzata da: Architectural Archives of the University of Pennsylvania).

ITINERARY

July:

- 10 London
- 11 Oxford-Blenheim
- 12 London
- 13 Cambridge-Ely
- 14 London
- 15 London
- 16 Winchester, Salisbury
- 17 Eton, Windsor
- 18 Kew Gardens, Hampton Court
- 19 -- (travel)
- 20 Paris
- 21 Paris
- 22 Versailles
- 23 Paris
- 24 P. (Maison Lafitte, Poisey)
- 25 Châtres
- 26 Paris-Bagatelle
- 27 Paris - Le Raincy
- 28 Amiens - Abbeyville
- 29 Paris - S. Denis
- 30 Paris
- 31 Beauvais

August:

- 24 Perugia
- 25 Florence
- 26 Florence
- 27 Siena
- 28 Florence
- 29 Florence
- 30 Bologna - Ravenna
- 31 Ravenna

September:

- 1 Venice
- 2 Venice
- 3 Padua - Vicenza
- 4 Venice
- 5 Venice
- 6 Milan
- 7 -- (travel)
- 8 London
- 9 London
- 10 Liverpool

August:

- 1 Reims - Laon
- 2 Pierrefonds Compeigne
- 3 Fontainbleau
- 4 Blois - Chambord
- 5 Versailles
- 6 Paris
- 7 -- (travel)
- 8 Rome
- 9 Rome
- 10 Rome
- 11 Rome
- 12 Rome
- 13 Frascati
- 14 Nettuno - Anzio
- 15 Rome
- 16 Rome
- 17 Calgieri - Sardinia
- 18 Rome
- 19 Naples
- 20 Naples
- 21 Rome
- 22 Rome
- 23 Perugia, Assisi

- Aug. 25 London  
 26 Cambridge. Ely. Herat  
 27 London  
 28 Winds. Ox. Blen. Cot.  
 29 London  
 30 Kent...
- Sept 1 Paris  
 2  
 3  
 4  
 5  
 6 Versailles. Malmaison  
 7 Fontaineau.  
 8 P.  
 9 Châtres  
 10 P.  
 11 Sens. Auxerre. Verelay  
 12 Autun. Clugny  
 13 Avignon. Orange. Niame  
 14 Arles. Aix. Riou. Nîmes  
 15 Montecarlo. Aips. Turin  
 16 Turin. Vische.  
 17 Milan  
 18 Milan  
 19 Como. Stresa. Lugano  
 20 Verona - Vicenza  
 21 Venice  
 22 Venice  
 23 Ferrara. Bologna  
 24 Floren. Settignu. Fiesole. Poggio  
 25 Floren.  
 26 Floren.
- 27 Floren.  
 28  
 29 Perugia. Spis. Todi.  
 30 Rome. Orvieto. Viterbo  
 1  
 2  
 3 Tivoli. Frascati  
 4 Civita. Tivoli. Posa  
 5 Ravenna. Pesaro. Salsom.  
 6 " Sorrento. Hercul.  
 7  
 8 Don  
 9  
 10  
 11  
 12 Pistoia. Livorno. Pogg.  
 13 Genova. Pavia. Milan.  
 14 Brno. Montecarlo. Casan.  
 15 Paris. Dijon. Troyes  
 16  
 17  
 18  
 19  
 20  
 21  
 22  
 23  
 24  
 25  
 26

Fig. 4.2: Itinerario del primo viaggio di Robert Venturi in Europa nel 1948 (immagine autorizzata da: Architectural Archives of the University of Pennsylvania).

## CAPITOLO 5.

### Context in Architectural Composition.

#### Il report sul viaggio in Europa e la tesi di laurea (1948-1950)

*Its context is what gives a building a meaning. And consequently change in context causes change in meaning.*<sup>404</sup>

Robert Venturi, 1950

Il capitolo segue il rientro di Robert Venturi dopo il suo viaggio in Europa del 1948. Tornato a Princeton, a fine settembre Venturi consegna alla propria università un report che ha tutta l'aria di essere un manifesto anticipatore dei suoi futuri obiettivi di ricerca. Da quel momento Venturi cambia il suo piano di studi al fine di approfondire una progettazione fondata sull'analisi del contesto architettonico e urbano del luogo, perennemente ispirato dalle lezioni apprese in Italia.

L'Italia ha un'influenza decisiva sulla sua tesi di laurea del 1950. Il lavoro finale, dal titolo *Context in Architectural Composition*, presenta il tema di una cappella all'interno del campus della scuola episcopale che Venturi ha frequentato durante gli anni del liceo. Il progetto è anticipato da una lunga e approfondita parte teorica introduttiva in cui il progetto è affrontato prima dal punto di vista critico e filosofico, con riferimenti diretti alle teorie della Gestalt, e poi dal punto di vista storico e spaziale, con una analisi di riferimenti architettonici e urbani appartenenti a epoche diverse ritenuti da Venturi rilevanti al fine di supportare le scelte compositive del suo progetto.

La tesi, con relatore Jean Labatut, è discussa a Princeton di fronte a una giuria composta dai due più importanti architetti di Philadelphia, Louis Kahn e George Howe. È lo stesso Venturi a invitare Kahn a far parte della sua commissione di laurea, inaugurando da quel momento un rapporto di fiducia e ammirazione che influenzerà il decennio a seguire. È infatti a partire da questa occasione che Louis Kahn diventa un riferimento indispensabile per il giovane Venturi: seguendo il consiglio del maestro, Venturi lavora come tirocinante per Oscar Stonorov a Philadelphia (1950-1951), per Eero Saarinen a Bloomfield Hills in Michigan (1952-1953), e infine per lo stesso Kahn a Philadelphia nel 1954 poco prima del trasferimento del giovane all'American Academy di Roma. Sarà lo stesso Kahn a firmare le lettere di presentazione per il Rome Prize e ad essere in giuria quando Venturi, al terzo tentativo, conquista finalmente il premio.

La tesi di laurea rappresenta la base per la prima pubblicazione di Robert Venturi: nel 1953 Venturi pubblica *The Campidoglio: A Case Study* sul numero di maggio dell'«Architectural Review». Il suo primo saggio è dedicato all'indagine dell'evoluzione nel contesto architettonico della collina del Campidoglio a

---

<sup>404</sup> Venturi, Robert, *Context in Architectural Composition, MFA Thesis, Princeton University*, in *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture. A View from the Drafting Room*, The MIT Press, Cambridge Mass., 1996, p. 335.

Roma e di come queste variazioni nell'assetto urbano abbiano inciso sulla percezione del luogo nel corso della storia. Dopo il report del 1948 e la tesi del 1950, con questa pubblicazione Venturi consegna ancora una volta ad un tema italiano un suo importante momento di crescita intellettuale. *The Campidoglio: A Case Study* rappresenta il passaggio dalla sua formazione universitaria ad un tipo di ricerca indipendente e matura.

## 5.01: *Summer Activities: Report and Some Impressions* (1948): il report per la Princeton University

### Introduzione (pagina 1)

*Equipped with the two policies of carrying no inhibiting cameras or sketch pads and the determination not to “do” too much, I proceeded in a relaxed and receptive attitude.*<sup>405</sup>

Robert Venturi, 1948

Al ritorno dal suo primo viaggio in Europa, Robert Venturi consegna alla Princeton University un dettagliato saggio che ripercorre le tappe del suo viaggio e alcune riflessioni sulle città e sulle architetture visitate. *Summer Activities: Report and Some Impressions* si apre con una prima chiara precisazione sullo scopo del suo viaggio:

*This summer I devoted to travel in France and Italy. [...] The approach to my travels and investigations was architectural.*<sup>406</sup>

Curiosamente nell'introduzione Venturi non menziona l'Inghilterra come destinazione del suo viaggio, relegandola in qualche modo a mero luogo di attracco e di passaggio per raggiungere il continente. Risulta invece chiara l'impostazione che lui ha inteso dare al suo tour: si tratta di un vero e proprio viaggio di formazione che completa, attraverso l'esperienza empirica delle architetture storiche, i suoi studi teorici universitari. Per questo motivo il carattere del suo itinerario e delle sue osservazioni è prettamente architettonico. Al fine di rimanere coerente agli obiettivi che si è prefisso per il viaggio, Venturi decide di non visitare molti e diversi luoghi, ma di soffermarsi su poche città in modo da riuscire a coglierne il carattere più autentico. Qui cita in particolare Parigi, dove risiede per 18 giorni (20 luglio – 6 agosto), ma non Roma, dove pure soggiorna per due settimane (8-22 agosto)<sup>407</sup>:

---

<sup>405</sup> *Summer Activities: Report and Some Impressions*, 30 settembre 1948, testo dattiloscritto (225.RV.34, Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives of the University of Pennsylvania. D'ora in avanti in questo capitolo si riporta solo la collocazione archivistica), p. 1. Il testo del report e delle lettere presentate in questa tesi è inedito.

<sup>406</sup> *Ivi*, p. 1.

<sup>407</sup> In questo conteggio sono escluse le gite in cui Venturi dorme fuori città per una o due notti.

*In planning my itinerary and the division of time, I tried not to cover too extensive an area in the limited time at my disposal (9 weeks) to avoid superficiality in my investigation. Therefore [...] I remained in Paris for a relatively long period so as to experience living there.*<sup>408</sup>

In contrasto con la tradizione del Grand Tour che vede gli artisti tornare in patria con taccuini ricchi di schizzi e più o meno lunghe descrizioni di viaggio, Venturi afferma di non aver scattato fotografie né di aver schizzato, ma di aver tracciato dei semplici diagrammi corredati di brevi annotazioni<sup>409</sup>. Così lo studente spiega questa singolare scelta:

*I have found that the presence and use of a camera seriously interferes with my investigations and ability to absorb. Sketching I don't happen to enjoy, and unless it has a specific diagrammatic purpose I feel it is often useless and even affectations on the part of traveling architects. [...] Most of the examples I visited have been amply recorded in accessible books.*<sup>410</sup>

Già al terzo paragrafo di questo report Venturi utilizza il verbo “to absorb” per indicare il particolare spirito con cui ha affrontato il viaggio in Europa. Tramite questo report informa inoltre fin da subito la propria università di voler mettere in pratica le riflessioni ispirate dall'Europa, facendole diventare parte integrante dei suoi progetti universitari del successivo trimestre invernale:

*I hope the results of this trip will show themselves in the problems I display in the Antioch court this winter – rather than photos and sketches I might have hung there now.*<sup>411</sup>

Venturi racconta di aver acquistato dei libri a Parigi “which are visual proof of my travels”<sup>412</sup>. Tra questi presenta due pubblicazioni italiane: un breve testo contro Frank Lloyd Wright, il *Libello contro l'architettura organica*<sup>413</sup>, e un libro sull'architettura funeraria di cui però non riporta il titolo. Il primo riferimento letterario che cita è quello del filosofo ispano-americano George Santayana (1863-1952), passione letteraria che condivide con la madre. L'approccio di Venturi all'Europa è ispirato dalle descrizioni di viaggio che Santayana raccoglie nel suo diario *Persons and Places*<sup>414</sup>. Venturi scrive:

---

<sup>408</sup> *Summer Activities: Report and Some Impressions*, p. 1.

<sup>409</sup> In effetti, ancora oggi sono solo le lettere per i genitori e il report oggetto di questo paragrafo a darci le informazioni più esaurienti e complete del viaggio del 1948 e della sua importanza per lo sviluppo di Venturi.

<sup>410</sup> *Summer Activities: Report and Some Impressions*, p. 1.

<sup>411</sup> *Ibidem*.

<sup>412</sup> *Ibidem*.

<sup>413</sup> Bargellini, Piero, *Libello contro l'architettura organica*, Vallecchi, Firenze, 1946. “E come sempre accade, coloro che ieri applaudivano l'architettura razionale, perché vincente, oggi la detestano, perché sconfitta. E chi gridava osanna a Le Corbusier, ora grida osanna a Wright. Nonostante la teoria sull'orizzontalità, i libri sull'architettura organica formano pile e superano i grattacieli. Le riviste ne sono piene. Le scuole ne sono sature. S'aprono accademie. Una nuova frenesia. Ed ecco che io scrivo questo libello contro l'architettura organica... Sarò chiamato retrogrado, sarò detto misoneista, sarò accusato di ristrettezza mentale. Né mancherà qualcuno a indicarmi come soggetto pericoloso, perché l'architettura organica, naturalmente, ha le sue buone ragioni politiche: dicono che sia l'architettura della democrazia. È perciò fortemente raccomandata”, pp. 8-9.

<sup>414</sup> Santayana, George, *Persons and Places. Fragments of a Life*, Scribner, New York, 1944.

*This was my first European visit and my approach was therefore one of keen curiosity to “discover facts and compare it with anticipation” – as Santayana describes his towards his first trip. Often this approach resulted in surprises, usually pleasant ones, and definitely emphasized the inadequacy of two dimensional, photographic means for representing architecture.*<sup>415</sup>

## Italia (pagine 2-5)

Descritto l'approccio al viaggio nell'introduzione, Venturi presenta il tema principale delle sue investigazioni. Nelle successive quattro pagine lo studente racconta la sua esperienza in Italia, affrontandola per punti tematici: l'architettura barocca romana; la relazione tra struttura e forma nel Pantheon; il paesaggio dell'Italia centrale; la policromia in architettura; il giardino all'italiana; la periferia romana; il trattamento dei fiumi nei tratti cittadini; la falsa facciata nell'architettura storica; l'architettura fascista; l'influenza di Palladio. Alla base di queste analisi c'è sempre l'investigazione della città storica: continuamente meravigliato dalla differenza con la città americana a cui è abituato, Venturi si concede lunghe descrizioni del sistema urbano organico che crea viste aperte sulla città e nello stesso tempo realizza spazi intimi attraverso l'uso sapiente di scala, distanza e proporzione tra gli edifici.

*I enjoy Baroque, and therefore I was especially happy in Rome. [...] The decoration is a means to a greater end which is a spatial concept, which is what makes Rome a great city architecturally. I had a good time in this respect with my 1893 Edition of Baedeker which did not have a correspondingly sympathetic attitude towards Baroque. This tendency didn't diminish its worth as a guide since the quality of a Bernini chapel could accurately be judged by the quantity of Baedeker's favorite invective adjectives as tasteless, impure, unfortunate in its description.*<sup>416</sup>

La guida Baedeker viene confrontata con altri due riferimenti letterari di Venturi: *Vers une architecture*<sup>417</sup> (1923) di Le Corbusier e *Der Städtebau*<sup>418</sup> (1899) di Camillo Sitte:

*Le Corbusier's approach to Rome is not dissimilar [than the Baedeker's, N.d.A.]. His aversion to the decoration is not surprising. It was easy to understand his admiration for Santa Maria in Cosmedin with its violent contrasts, simple and positive and primitive architectural statement; its choir is almost proto-cubism. But he concludes his chapter on Rome in Vers une Architecture, “Without doubt everything is too huddled together in Rome”. Perhaps yes, from a social standpoint, but also much of the power found in Roman architecture medieval and Baroque is in planned*

---

<sup>415</sup> *Summer Activities: Report and Some Impressions*, p. 1.

<sup>416</sup> *Ivi*, p. 2.

<sup>417</sup> Le Corbusier, *Vers une architecture*, Créès et Cie, Paris, 1923. La prima edizione in inglese è del 1927.

<sup>418</sup> Sitte, Camillo, *The Art of Building Cities. City Building According to Its Artistic Fundamentals*, New York, 1945. Prima edizione originale: *Der Städtebau nach seinen Künstlerischen Grundsätzen*, Verlag von Carl Graeser, Wien, 1889.

*buddling as Sitte could have told him and, as I found in the Trevi fountains and its small piazza where the dynamic effect results from this tendency in the small place. Compare similar fountains [...] in Paris, in unconfined space and weak results.*<sup>419</sup>

Il ventitreenne Venturi parla con disinvoltura di architettura, comparando fonti bibliografiche diverse, paragonando poi esempi architettonici di cui ha potuto fare esperienza dal vivo. Nella sua descrizione del Pantheon si fanno strada per la prima volta le sue riflessioni sul rapporto tra la forma e la struttura:

*In the Pantheon's dome, one sees for the first time, the dome as structure (expressed in the eloquent hole, the massiveness of the walls [...]) rather than form.*<sup>420</sup>

Delle varie esplorazioni compiute in Italia, Robert Venturi cita alcune esperienze tralasciandone completamente altre: non vengono mai citate ad esempio le località della Campania e nessun riferimento viene concesso nemmeno al sito archeologico di Pompei. Invece, coerentemente alle lunghe lettere dedicate all'Italia centrale, Venturi fornisce un'ampia descrizione del paesaggio umbro:

*The Umbrian landscape, fantastic – somewhat the result of the entire landscape's being used for functional, agricultural purposes – its uses being adopted with grace. This area and its hill towns, like Assisi and Perugia, called to mind Frank Lloyd Wright's comment: "Of joy in living, there is a greater proof in Italy. Buildings ... seem to be born like flowers by the roadside. [...] They inspire us with the very music of life. No really Italian building seems ill at ease in Italy. All are happily content with what ornament and color they carry as naturally as the rocks and trees [...]. Wherever the cyprus rises like the touch of a magician's wand, it resolves all in it in a composition harmonious and complete".*<sup>421</sup>

Il colore degli edifici e dell'atmosfera della città di Roma vengono descritti dal giovane Venturi, abituato a libri in bianco e nero, come la più grande sorpresa del viaggio. Alcune espressioni del report riportano tal quale le considerazioni che Venturi scrive ai genitori mentre è in Europa. Questo dimostra che le lettere inviate in America rappresentano per Venturi una sorta di diario di viaggio: la corrispondenza con la famiglia funge così da registro delle sue attività e dei suoi pensieri, una sorta di appunti personali da rielaborare e approfondire una volta tornato a casa. Si veda ad esempio nel brano che segue il riferimento alla policromia che Venturi rileva nella città di Roma e che riprende letteralmente dalle considerazioni scritte ai genitori l'8 e il 9 agosto 1948<sup>422</sup>:

---

<sup>419</sup> *Summer Activities: Report and Some Impressions*, p. 2.

<sup>420</sup> *Ibidem*.

<sup>421</sup> *Ivi*, pp. 2-3.

<sup>422</sup> Cfr. Capitolo 4.

*The constant use of orange in architectural polychromy especially in Rome came as the most definite surprise to a photographically educated student. The use of applied color is sympathetic to their plastered building and the use of warm oranges reinforces the southern light and contrasts with the intense blue sky, green foliage and create a startling emotional effect.*<sup>423</sup>

Nel report compaiono però anche considerazioni che non hanno mai trovato posto nelle lettere alla famiglia, come ad esempio le osservazioni di Venturi sui giardini italiani, in particolare quelli sopraelevati delle ville nobiliari romane oppure di Villa la Rotonda a Vicenza. Dei giardini all'italiana Venturi rileva soprattutto la loro presenza urbana, per il fatto che definiscono strade che vengono percepite come lunghi passaggi delimitati da mura:

*The richness of Italian gardens; the ingenuity of placing city gardens, as in the Villa Doria and the Colonna Gardens in Rome, on walled embankments above the eye-level in surroundings streets which permits privacy and an appropriate sense of freedom and an unconfined space in the garden – and to produce also beautiful walled streets. The walled foot-path to the Villa Rotunda near Vicenza is a rural example of this street treatment.*<sup>424</sup>

Come nelle lettere, anche nel report Venturi restituisce delle osservazioni sulla differenza tra la città di Roma e la tipica griglia urbana americana. Qui però lo studente approfondisce questo tema con numerosi esempi: in questo caso, ad esempio, Venturi costruisce un convincente confronto tra la tipica città italiana e la condizione urbana di San Francisco rispetto al modo in cui queste si confrontano con il tema dei pendii in città:

*The superior effect of the non-gridiron system and its implication are obvious especially in connection with the treatment of circulation and the hills of Rome [...]. Ridiculous in retrospect appears San Francisco's treatment of a similar problem. What magnificent architectural effects result when hill site limitations are recognized, accepted and treated with finesse in Rome as in the Piazza del Popolo and the Pincian Hill, the Piazza of the Capitoline Hill and the Scala di Spagna.*

*The intimate views afforded by these hills, especially the Pincian along the road to the villa Medici, the heights above Trastevere, the Quirinale, are exciting and make one conscious frequently of his position and relation to other sections of the city.*<sup>425</sup>

Venturi presenta a questo punto uno dei temi che approfondirà con maggiore intensità negli anni a seguire. Si tratta di ciò che lui chiama “the Italian concept”: subito dopo la sorpresa della policromia degli edifici, la più grande lezione che l'Italia, e Roma in particolare, gli consegna riguarda il carattere

---

<sup>423</sup> *Summer Activities: Report and Some Impressions*, p. 3.

<sup>424</sup> *Ibidem*.

<sup>425</sup> *Ibidem*.

dello spazio urbano, che Venturi definisce come “urban interior space”. È questo uno spazio aperto ma di dimensioni ridotte, delimitato da edifici che creano una relazione tra di loro e nello stesso tempo un dialogo con lo spazio della piazza e le attività che si svolgono in essa. Questo spazio è percepito da Venturi come vivibile e godibile al di là della mera funzione di collegamento tra gli edifici o di attraversamento urbano. Venturi riconosce che la percezione di vivibilità di questi spazi si gioca sull’equilibrio tra le distanze e su rapporti e le proporzioni tra gli edifici: si tratta in breve di una questione di scala urbana. L’“urban interior space” italiano non può che essere per questo motivo uno spazio intimo, condizione mai creata dalle ben più monumentali piazze parigine:

*The Italian concept; urban interior space is to be lived in – not just traveled through from one enclosed (building) space to another. Therefore the concept of exterior space is more enclosed, different from Parisian 19<sup>th</sup> Century concept as seen in boulevards.*

*Scale; [...] it makes the relation between buildings and street more intimate and produces a pedestrian scale.<sup>426</sup>*

La percezione della città è però affidata non solo a colore e scala, ma anche ad elementi di dettaglio, come ad esempio l’arredo urbano, i quali influiscono sull’esperienza degli spazi cittadini:

*The frequent lack of pavements even in relatively wide streets, especially in Rome produces an amazingly different effect. [...] The lack of lamp posts also produces a different spatial effect. The lights often are hung from wires stretched across the street from building to building.<sup>427</sup>*

L’impressione che si ricava dalla lettura del report è che Venturi si riferisca alla città di Roma anche quando genericamente parla di lezioni provenienti dalla città italiana. Questa intuizione è confermata dal fatto che Venturi spiega tutti i concetti da lui espressi per mezzo di esempi presenti a Roma. Spesso questi esempi sono paragonati a quelli delle altre città europee visitate, e molte volte sono addirittura confrontati con le condizioni della realtà americana. In un passaggio Venturi paragona la periferia romana con quella d’oltreoceano, in un altro confronta il modo in cui i fiumi attraversano le città europee con il modo in cui i corsi d’acqua sono invece trattati nelle città americane:

*The Borders of Rome – and its environs contain neither the inferior residential suburbs nor oppressive industrial areas usually found in large cities’ peripheries. To the North East and West are either natural hills containing villas or successful modern apartment neighborhoods.*

*The really decorative as well as functional river in a large city found so rarely in America – in Rome, Florence, especially in Paris and even London whose Parliament buildings are related to the Thames.<sup>428</sup>*

---

<sup>426</sup> *Ivi*, pp. 3-4.

<sup>427</sup> *Ivi*, p. 4.

Accanto a considerazioni più generali, il report si sofferma poi su dettagli architettonici ben precisi. A Roma si interessa per la prima volta al tema architettonico della “falsa facciata”, tema di cui durante la sua carriera Venturi si farà interprete in numerose opere: prospetti che fungono da più ampi schermi al volume retrostante si trovano con grande frequenza nelle sue prime architetture<sup>429</sup>, come la Pearson House (1957), la casa per sua madre Vanna Venturi (1964) e gli altri progetti residenziali degli anni Cinquanta e Sessanta; questo tema viene però sviluppato anche in edifici pubblici come la sede della North Penn Visiting Nurse Association (1960), la Guild House (1963), la Fire Station No. 4 (1968). La riflessione sulla facciata e sull’ambiguità che essa può generare resta però un tema sempre valido per Venturi e presente anche in molte delle sue opere più mature, come ad esempio la Sainsbury Wing (1991), ampliamento della National Gallery a Londra:

*False facade in Italy: The use of false facade is not an indication of a lack of consciousness of the space dimension in architecture; we find false facades next to or within spatially refined piazzze, as at Siena. The designer conceived the façade perhaps as one would a painting in space on an easel in a room; the easel painting is placed in an aesthetically satisfactory position in this room. This decorative plane happens to have a cathedral behind it. The screen façade at S. Francesco at Assisi has in front of it, consciously related to it a very satisfactory piazzza one of whose obvious function is to contain the space from which the observer regards the facade.*

*Even the villa Aldobrandini in Frascati has what might be considered as and criticized for a false façade, but its relation to the piazzza below it and the sympathetically symmetrical hill behind it which acts as a frame for the picture make it a powerful decorative screen. [...] The villa acquires a monumental character.<sup>430</sup>*

Due paragrafi del report sono dedicati alla descrizione dell’architettura del ventennio fascista in Italia. Il giudizio che Venturi produce è fortemente influenzato dal pregiudizio ideologico nei confronti della dittatura italiana. Nelle lettere ai genitori ha citato solo una volta, e in modo alquanto ambiguo, un edificio fascista, e cioè il Palazzo delle Poste di Napoli di Giuseppe Vaccaro. Nel report universitario, nonostante le numerose architetture razionaliste con cui è certamente entrato in contatto nel suo soggiorno romano, Venturi cita direttamente solo il Foro Italico (progettato da Enrico Del Debbio e realizzato nella prima fase tra il 1927 e il 1933) e non si riferisce a nessun altro esempio di architettura:

*The Fascist architecture: What was meant to be simplified becomes banalized classic, pretentious, scaleless and brutal, now often crumbling and peeling, appropriately revealing its inherent weakness and hollow pretention. There is little structural or material honesty. [...]*

---

<sup>428</sup> *Ibidem.*

<sup>429</sup> Cfr. Capitolo 7.

<sup>430</sup> *Summer Activities: Report and Some Impressions*, p. 4.

*However some buildings of the 30's when not civic in use or expression as in the Roman apartment houses are generally superior. Some of the Foro Mussolini has good scale and makes good use of its beautiful setting.*<sup>431</sup>

Venturi affida ad una riflessione sull'influenza di Palladio nell'architettura anglosassone il pretesto per passare dall'analisi dei riferimenti italiani a quella delle architetture e dei luoghi visitati in Inghilterra:

*One could not be surprised to find any of the villas (Palladian in character) which are along the road between Vicenza and Padua in England; to an American or an Englishman they seem fantastically familiar, indicating how extensive the Palladian influence and direct the copying – more so than most 19<sup>th</sup> century eclectic parallels are.*<sup>432</sup>

### **Inghilterra (pagina 5)**

Dell'Inghilterra Robert Venturi cita solo due esempi di architettura, i quali non potrebbero essere più diversi: uno è Blenheim Palace, residenza del barocco inglese, e l'altro è la piscina per i pinguini del London Zoo, avveniristica architettura degli anni Trenta. Blenheim Palace (1722) di John Vanbrugh (1664-1726) viene descritta attraverso gli aspetti che più impressionano il giovane americano, ancora una volta stupito dalla scoperta del colore sui prospetti di un'architettura che lui ha conosciuto fino a quel momento solo in bianco e nero sui libri di storia. Il tema che affascina Venturi a Blenheim Palace, e in Inghilterra in generale, è il particolare inserimento delle ville di campagna nel paesaggio inglese:

*Even the color of Blenheim's masonry is a warm Latin yellow. Its relations to its surrounding however are decidedly English – especially as found in its driveway from which different views of the building and its ground can be seen in time by means of its winding route, the use of hills and groups of trees.*<sup>433</sup>

Riguardo invece al progetto del 1934 dei Tecton a Regent's Park, Venturi si limita a citarlo: della doppia rampa a spirale in calcestruzzo armato della Penguin Pool del London Zoo Venturi non racconta nulla, nemmeno il design moderno che pure era atipico per l'Inghilterra del periodo, e non menziona nemmeno l'innovativa struttura priva di supporti delle rampe. La sua visita allo zoo viene liquidata con uno stringatissimo: “The Tecton penguin house makes a most elegant trash receptacle”<sup>434</sup>.

---

<sup>431</sup> *Ivi*, p. 5.

<sup>432</sup> *Ibidem*.

<sup>433</sup> *Ibidem*.

<sup>434</sup> *Ibidem*.

Di Oxford e Cambridge Robert Venturi non descrive nessun edificio in particolare, ma sommariamente paragona lo spazio esterno di relazione tra gli edifici accademici ai risultati del campus di Princeton<sup>435</sup>, che pure alle università inglesi si riferisce nella sua composizione e nel suo stile<sup>436</sup>. Riguardo alla città di Londra, incredibilmente Venturi riporta una sola frase di commento, che suona più come uno slogan che come una vera considerazione architettonica: “London, the elegantly ugly city”<sup>437</sup>. È piuttosto sorprendente il modo in cui Venturi tratta le sue due settimane trascorse in Inghilterra. Le visite effettuate durante questo periodo non vengono raccontate e le impressioni architettoniche di Venturi non vengono qui sviluppate: quello che erroneamente appare leggendo il report ufficiale è che lo studente si trovi lì solo incidentalmente, come in un passaggio obbligato che separa il porto di New York dalle capitali monumentali di Parigi e Roma. Quanto questo risenta del pregiudizio nei confronti dell’Inghilterra presente nei diari di viaggio degli americani del diciassettesimo e diciannovesimo secolo apre il campo a speculazioni prive al momento di documenti certi. Quello che è sicuro è che se gli Architectural Archives non ci avessero consegnato il carteggio dell’estate del 1948 tra Venturi e i suoi genitori, oggi non avremmo mai saputo con precisione cosa il giovane avesse visitato in Inghilterra, da quali luoghi si sentisse naturalmente attratto, quali percezioni sia positive che negative avesse provato durante la sua permanenza nella città di Londra. L’interesse successivo di Venturi per l’architettura vernacolare inglese si deve all’influenza esercitata su di lui dalla sua collega e moglie Denise Scott Brown (1931, Zambia), laureata all’Architectural Association di Londra nel 1955 e profonda conoscitrice del contesto inglese.

### Francia (pagine 5-8)

Dopo aver sommariamente affrontato il suo soggiorno in Inghilterra, Venturi procede descrivendo la sua esperienza in Francia. Lo studente racconta con distacco e delusione il gotico delle cattedrali francesi. Della cattedrale di Chartres scrive: “The sensuous combination [of architectural expression, organic music, incense and ritual, N.d.A.] did not however result in an as esthetic an effect as it might”<sup>438</sup>, mentre di Amiens scrive: “[its] nave in photographs had always appeared more successful; it appeared almost sinisterly cold”<sup>439</sup>. La cattedrale di Saint-Pierre a Beauvais (XIII secolo) riceve invece un commento positivo e un immediato paragone ad un esempio di gotico italiano:

---

<sup>435</sup> *Ibidem*: “Oxford and Cambridge: Inevitable comparison to Princeton results and most obviously make evident what we have to learn in handling of exterior space and relationship of buildings”.

<sup>436</sup> Cfr. Capitolo 3.

<sup>437</sup> *Summer Activities: Report and Some Impressions*, p. 5.

<sup>438</sup> *Ivi*, p. 6.

<sup>439</sup> *Ibidem*.

*The flying buttresses of Beauvais, especially when viewed while walking around the chevet are the most dynamic expression of structure I saw. Their extravagance can be forgiven since they haven't the decorative encumbrances found in their expression as at Reims and Amiens, etc.*

*In a different manner the Italian Gothic buttresses are exciting as in Santa Chiara, Assisi, their expressive success founded on their weight and size.<sup>440</sup>*

Anche le visite alle piccole città francesi di Chartres, Laon, Reims, Beauvais, Abbeyville non risultano piacevoli a causa dei danni lasciati dalla guerra. La guerra lascia in rovina anche le opere di architettura più recenti: Venturi è testimone dello stato di degrado in cui versano le opere di Le Corbusier dopo la guerra. Pur senza citarlo, in questo passaggio Venturi sembra riferirsi ai valori architettonici descritti da Alois Riegl (1858-1905) nel suo libro del 1903 *Der moderne Denkmalkultus (Il moderno culto dei monumenti)*:

*The ruinous condition of many recent buildings like the villa Savoye and the Salvation Army building do illustrate the contemporary emphasis on temporaneity and flux to a disastrous degree; contemporary architecture, by its nature, does not acquire a pleasing romantic aspect in its ruination.<sup>441</sup>*

Se l'architettura gotica sembra non sortire molto interesse sul giovane americano, è l'architettura contemporanea a ricevere le più approfondite considerazioni da parte di Venturi in Francia. Come già detto in precedenza, oltre alla Villa Savoye, Venturi visita il Padiglione svizzero di Le Corbusier e la chiesa di Notre Dame du Raincy di Auguste Perret:

*The villa Savoye I found partly enclosed by an ancient wall whose massiveness and rough texture contrasts effectively with the floating sleek house. It is surprising that photographers have not considered this effective combination.*

*In comparison of anticipation (photographs) and fact concerning the Swiss Pavilion I was surprised by its small scale which gives a more intimate character suited to a dormitory. The use of different colored curtains in the bedroom units make a decorative architectural patterns and give individuality to the rooms. Unfortunately it has been surrounded by some monstrous buildings.<sup>442</sup>*

*Notre Dame Le Raincy makes you feel the importance of light as a material in architecture. Its gauche vaulted ceiling and exterior tower are unfortunate. The thinness of the concrete is, however, elegant.<sup>443</sup>*

---

<sup>440</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>441</sup> *Ibidem*.

<sup>442</sup> *Ivi*, pp. 7-8.

<sup>443</sup> *Ivi*, p. 6.

Venturi visita la mostra del Prix de Rome dell'École des Beaux-Arts ma resta profondamente amareggiato dai progetti in esposizione. Nella sua critica agli elaborati esposti si nota tutta l'impostazione della scuola di Princeton e in particolare degli insegnamenti di Jean Labatut riguardo la percezione in movimento dell'architettura e l'importanza del corpo per l'esperienza dei luoghi<sup>444</sup>:

*The project was a civic center for a sea port city. [...] The sterile decorative approach, and even the lack of material sense might have been forgiven if an architectural concept of space had been evident. But these buildings were designed to be seen, not by the observer at eye level among them, not even from one point in perspective but from a point in elevation which was off the coast somewhere in the bay of the port – as if the similar San Marco buildings in Venice were to have been designed to be seen in elevation only from the water in the lagoon – and this site didn't contain an island San Giorgio.*<sup>445</sup>

Veloci commenti, più ironici che critici, accompagnano la lista delle opere e dei luoghi visitati a Parigi da Venturi: il giovane americano menziona i pissoir dell'Opera; il cancello che interrompe le aspirazioni di infinito del parco di Versailles; le decorazioni interne in stile impero di Fontainebleau, del Grand Trianon, di Compiègne e Malmaison.

Un'ultima considerazione riguarda il restauro: Venturi afferma che il restauro conservativo è da considerarsi un intervento che parla del momento in cui è stato realizzato, e non del periodo storico che vuole ambigualmente ripristinare. Questo commento suggerisce una certa conoscenza di Venturi nel campo della teoria del restauro e anche una certa sensibilità nei confronti di questo tema, rivelando un interesse personale certamente atipico per un giovane studente americano degli anni Quaranta:

*Pierrefonds and the interior of Windsor Castle have become examples of the 19<sup>th</sup> century art rather than medieval, and they are interesting as such.*<sup>446</sup>

Un approccio rispettoso dell'autenticità del manufatto accompagnerà i progetti di restauro che Venturi intraprende durante la sua carriera, dal primissimo progetto di rifunzionalizzazione della Duke House a Manhattan (1958) ai ben più recenti restauri della Fisher Fine Arts Library (1985-1991) e dell'Irvine Auditorium (1997-2000) nel campus universitario della University of Pennsylvania.

---

<sup>444</sup> Cfr. Capitolo III.

<sup>445</sup> *Summer Activities: Report and Some Impressions*, p. 6.

<sup>446</sup> *Ivi*, p. 8.

## Conclusioni: le lezioni dall'Italia (pagine 8-9)

“My most impressive revelation was the spatial character of the Italian piazza”. È così che inizia l'ultimo paragrafo del report universitario di Robert Venturi. Con estrema chiarezza Venturi elenca le lezioni che il viaggio gli ha consegnato, lezioni che in ultima analisi si riferiscono sempre e solo alla sua esperienza dell'Italia. Venturi cita nelle conclusioni anche altri luoghi visitati, ma questi servono solo da paragone per rafforzare i concetti espressi a supporto delle tesi italiane:

*My most impressive revelation was the spatial character of the Italian piazza. The revelation was also the most surprising because the spatial sensation is one that cannot be comprehended except by direct experience and this urban phenomenon the American student (especially the grid-iron Philadelphian) even with an extensive book-knowledge, could not know. Investigation of these piazza became the discovery of: 1. the enclosed exterior space, 2. of a pedestrian scale and 3. an expression of organic growth.<sup>447</sup>*

Nel secondo capoverso Venturi si sofferma ancora una volta sull'“Italian concept”, una particolare condizione spaziale urbana che l'americano ha scoperto in Italia e sulla quale nelle conclusioni sente di dover ritornare con ulteriori esempi sia italiani che francesi e inglesi:

*The concept of enclosed exterior space becomes evident especially when it is compared to the French concept of the place. The medieval space around Chartres is less confined and less defined both in plan and elevation [...]. (And also at Salisbury and not only because the space is more extensive). This is more evident in the Baroque space of the Place de la Concorde in comparison even with Rome's Piazza del Popolo, whose composition contains a similar variety of elements [...], also in part bordered by open parks. The Place de la Concorde only partly because of its tremendous extent becomes [...] incomprehensible as an architectural unity. I think also that a comparison of the French Place de la Concorde with even a large Italian piazza like Piazza Navona indicates the idea of a pedestrian scale. The latter has it, the Place de la Concorde hasn't.<sup>448</sup>*

In conclusione torna anche un riferimento allo sviluppo organico della città italiana, e cita a questo scopo l'esempio di Siena:

*The idea of the magnificent expression of organic development is obvious; the cathedral piazza at Siena is a culminating example.<sup>449</sup>*

---

<sup>447</sup> *Ibidem.*

<sup>448</sup> *Ibidem.*

<sup>449</sup> *Ibidem.*

In conclusione Venturi prova a descrivere la piazza italiana come una combinazione di molti elementi diversi, spaziali, percettivi e culturali:

*In these piazze is obvious consideration of all of the components of culture, social, political, and religious, and elements, the recognition of their changing aspects, the dextrous handling of space and scale mentioned above and the sensitive employment of their materials, the site, considerations of color of the sky and light, polychromy, symbols and decorative sculpture and moving water in the ubiquitous fountains. The typical Italian piazza becomes a magnificent synthesis, a very rich accomplishment.*<sup>450</sup>

Venturi conclude raccontando cosa ha imparato dall'esperienza dell'Europa. A questo punto viene esplicitato il tema che da questo momento accompagnerà tutte le ricerche successive di Robert Venturi:

*The main value of the trip has turned out to be a stimulation of interest (especially in city planning since I've experienced what good cities are like even if in some respects obsolete), and curiosity.*<sup>451</sup>

Per la prima volta Venturi afferma in modo chiaro che le sue considerazioni sull'architettura storica lo hanno portato a maturare un interesse per il progetto urbano. Ripensando alle prime lettere in cui l'americano descrive meravigliato la scoperta del contesto e dell'atmosfera della città di Roma, non sorprende che Venturi affermi, una volta tornato all'università, la sua intenzione di approfondire questi temi. È interessante notare che con lo stesso riferimento alla questione urbana, sebbene più sviluppato, Venturi concluderà *Complexity and Contradiction in Architecture* nel 1966: l'ultima pagina del suo primo libro contiene la foto della "tipica" main street della città americana e vi si legge:

*And it is perhaps from the everyday landscape, vulgar and disdained, that we can draw the complex and contradictory order that is valid and vital for our architecture as an urbanistic whole.*<sup>452</sup>

L'interesse per il contesto diventa da questo momento il tema principale dei progetti e delle ricerche di Venturi. Non comprendere la rilevanza della relazione urbane che ogni progetto di Venturi richiama nella composizione significa dimenticare la lunga stagione dei suoi studi giovanili per perpetrare un'analisi ancora colpevolmente parziale del suo lavoro.

---

<sup>450</sup> *Ivi*, pp. 8-9.

<sup>451</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>452</sup> Venturi, Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, New York, 1966, p. 103 (seconda edizione: p.104).

## 5.02: M.F.A.: *Context in Architectural Composition* (1950): la tesi di laurea

*My Princeton M.F.A. thesis of 1950 [...] [was] awkward in its style [...] in the context of its time when aesthetic abstraction reigned supreme and reference, association, symbolism, or iconography was automatically shunned.*<sup>453</sup>

Robert Venturi, 1996

Dopo più di un anno di preparazione della sua tesi di laurea<sup>454</sup>, Robert Venturi è finalmente pronto a discuterla a Princeton nel 1950<sup>455</sup>. Il tutor che ha seguito gli sviluppi del suo lavoro è Jean Labatut<sup>456</sup>, in quel momento direttore del master in architettura. Venturi ha seguito almeno due corsi del famoso professore francese, un laboratorio di composizione al triennio e uno durante il biennio finale di studi. I suoi esami universitari, così come le sue ricerche personali e i progetti che invia per il concorso del Paris Prize della Beaux-Arts Association di New York, dimostrano l'influenza costante delle idee di Labatut sul suo lavoro. Come discusso nel capitolo 4 e nel paragrafo precedente, la stessa percezione dei nuovi luoghi durante il primo viaggio in Europa del 1948 risente degli insegnamenti di Labatut: continui sono i riferimenti del giovane Venturi al movimento del suo corpo negli spazi urbani e architettonici, e le descrizioni dei nuovi contesti sono ispirati dall'approccio visivo e fenomenologico del maestro di Princeton.

Durante il duro periodo di studio per la tesi, Venturi riceve il supporto dei suoi genitori e dei suoi amici. Le lettere conservate in archivio ci restituiscono uno spaccato vivace di questo periodo, in cui alle numerose accorate e quasi quotidiane lettere della madre, in cui si raccomanda Venturi di non essere troppo ansioso per la tesi, fanno da contraltare le lettere degli amici in cui l'atteggiamento da "nerd"<sup>457</sup> di Bob viene ironicamente preso in giro:

*Dear Roberto,*

*I am getting circles (but not yet of Venturi intensity) under my eyes. [...] I suppose you are now burning up midnight oil at a great clip. I wish you great success in your exams and know that you will do very well. [...] How is your love-life lately? Uneventful, I presume? [...] Let me hear from*

---

<sup>453</sup> Venturi, Robert, *Introduction to My M.F.A. Thesis*, in *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture. A View from the Drafting Room*, The MIT Press, Cambridge, 1996, pp.333-334.

<sup>454</sup> Il primo riferimento allo sviluppo del progetto per la Episcopal Academy compare in una lettera della madre datata 3 maggio 1949. Si presume quindi che Venturi abbia iniziato a lavorare alla tesi nei primi mesi del 1949.

<sup>455</sup> Non è stato possibile ricostruire la data esatta della discussione di laurea, ma sulla base dei riferimenti presenti nelle lettere la difesa deve essere avvenuta tra ottobre e novembre 1950.

<sup>456</sup> Cfr. Capitolo 3.

<sup>457</sup> "Nerd", inteso come seccione, è un termine con cui Venturi ama definirsi, anche in interviste successive.

*you at your leisure, which I know is something you don't have much of lately. We'll miss you in Europe.*<sup>458</sup>

Meno canzonatorie le lettere dell'amico scrittore Bill, che incitano Venturi ad andare avanti per la sua strada nonostante il suo lavoro di tesi di laurea stia facendo alzare qualche sopracciglio ai professori più tradizionalisti di Princeton:

*You seemed discouraged, and I don't blame you. I know what a Princeton summer is like, and I know what it is to postpone a trip to Europe*<sup>459</sup>. *Don't bother about other people, teachers, time consumed, or anything else. [...] Any fool can see that you have taste, intelligence, and talent, so you can make yourself a genius. [...] Don't worry about being called a dilettante. Anyone who tries to go his own way, a new way, is sure to be called that, and worse. [...] Come to Rome when you can, dilettante or not.*<sup>460</sup>

Le lettere che Venturi riceve a Princeton dai genitori sono piene di raccomandazioni e consigli. Queste contengono però anche messaggi di incoraggiamento e lodi nei confronti del lavoro e dell'impegno del figlio:

*The originality of your work is marvelous. I believe you have the making of a genius. I know you will go far. [...] Please do one thing at a time.*<sup>461</sup>

*We enjoyed our visit with you, especially the private viewing of that work of that young architect who has a remarkable imagination and unusual ability. [...] Please remember above all you must not overwork. [...] You must have nothing else in mind until the work is done. Dad and I believe that you are doing a distinguished, admirable and beautiful work. Don't worry about anything. We love you. You are the sun of our existence.*<sup>462</sup>

*Today I thought of you many times. I thought of you mostly in connection with the word "happy". I'd like you to have a happy life.*<sup>463</sup>

Accanto poi a considerazioni sui temi più attuali di politica e cultura, la madre aggiunge sempre nelle sue lettere delle citazioni filosofiche o religiose al fine di rasserenare il figlio durante le febbrili fasi del suo lavoro di tesi. La preparazione del lavoro di tesi finale sembra infatti andare avanti con poca

---

<sup>458</sup> Lettera di Everett De Golyer a Robert Venturi, 19 maggio 1949 (225.RV.35, Venturi Scott Brown Collections, Architectural Archives of the University of Pennsylvania. Laddove non indicato diversamente, tutti i materiali d'archivio citati in questo paragrafo appartengono all'archivio qui citato e verranno pertanto indicati solo con il numero d'archivio).

<sup>459</sup> Il secondo viaggio di Venturi in Europa con i genitori, probabilmente nel 1951. Non ci sono documenti che accertino con esattezza le date.

<sup>460</sup> Lettera di Bill dalla Virginia a Robert Venturi, 15 luglio (manca l'anno, ma si presume sia il 1950) (225.RV.35).

<sup>461</sup> Lettera del padre a Robert Venturi, 3 luglio 1949 (225.RV.35).

<sup>462</sup> Lettera della madre a Robert Venturi, 3 luglio 1949 (225.RV.35).

<sup>463</sup> Lettera della madre a Robert Venturi, 31 maggio 1949 (225.RV.35).

serenità: Robert Venturi è convinto delle sue idee e determinato a presentarle nel modo che ritiene più efficace, ma negli ultimi mesi di lavorazione i rapporti con il dipartimento e con lo stesso Labatut si fanno molto tesi. In particolare sorgono dei problemi con la consegna delle copie fotostatiche degli elaborati finali alla scuola: a causa della inusuale presentazione di Venturi, la copia fotostatica delle sue tavole fuori formato risulta essere laboriosa e costosa. Questo problema tecnico porterà ad un vero e proprio diverbio ufficiale con il dipartimento. Jean Labatut lamenta in una lettera al direttore della scuola di architettura Shirley Morgan i problemi avuti con il suo studente<sup>464</sup>. Questi problemi non influiranno sul rapporto personale che Venturi ha con Labatut, il quale insieme a William Shellman lo raccomanderà subito dopo la laurea per una posizione di un anno da professore presso il Department of Fine Arts dell'Oberlin College, in Ohio<sup>465</sup>.

Robert Venturi invita direttamente i due più famosi architetti di Philadelphia, Louis Kahn e George Howe, a partecipare alla sua discussione di laurea come giurati. La presentazione della tesi rappresenta per Venturi un'importante occasione per mostrare a Kahn, conosciuto per caso tre anni prima<sup>466</sup>, le sue idee architettoniche e le sue abilità compositive:

*Bob was 22 and working for the summer for the architect Robert Montgomery Brown when he first met Lou Kahn. Brown and Kahn had offices in the same building; Bob saw Lou in the elevator, he says Lou was the only architect in his firm to notice a quiet college grad. That was in 1947.*<sup>467</sup>

Nonostante l'insoddisfazione di Labatut per la presentazione grafica del lavoro, la presentazione della tesi rappresenta un successo per Venturi: Kahn rimane sinceramente colpito dalle capacità del giovane e da quel momento Robert Venturi diventa un suo protetto, un giovane collega che Kahn consiglierà e aiuterà nella propria affermazione professionale, sia di architetto che di accademico.

Anche Donald Drew Egbert è impressionato dal lavoro svolto dal suo studente ed è felice di sapere che una parte della tesi sarà pubblicata<sup>468</sup>:

---

<sup>464</sup> Lettera di Jean Labatut a Shirley W. Morgan e Robert Venturi, 13 gennaio 1951 (225.RV.36).

<sup>465</sup> Lettera di Charles Parkhurst a Robert Venturi, 12 luglio 1951 (225.RV.36). Non sappiamo se Venturi abbia effettivamente partecipato a questo concorso universitario.

<sup>466</sup> Robert Venturi fa la conoscenza di Louis Kahn in ascensore nell'estate del 1947: Venturi si sta recando a lavoro nello studio di Robert Montgomery Brown, presso cui svolge il suo tirocinio. Kahn ha l'ufficio nello stesso edificio di Brown. Cfr. Brownlee, David B.; De Long, David G.; Hiesinger, Kathryn B., Whitaker, William, *Out of the Ordinary. Robert Venturi, Denise Scott Brown and Associates: Architecture, Urbanism, Design*, Philadelphia Museum of Art in association with Yale University Press, Philadelphia, 2001, p. 10; Schwartz, Frederic, *Mother's House. The Evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill*, Rizzoli, New York, 1992, p. 19.

<sup>467</sup> Scott Brown, Denise, *A Worm's Eye View of Recent Architectural History*, «Architectural Record», vol. 172, February 1984, pp. 69-81, p. 73.

<sup>468</sup> Venturi, Robert, *Campidoglio: A Case Study*, «Architectural Review», n. 113, maggio 1953, pp. 333-334.

*I think your idea of making an article of your thesis an excellent one. [...] You will achieve something very good here. It simply will take time – a work of art in writing takes as long to design and carry out as a work of art in architecture – you learn.*<sup>469</sup>

### **“Context in Architectural Composition”: la ricerca storico-critica della tesi**

*All are needed by each one / Nothing is fair and good alone.*<sup>470</sup>

Ralph Waldo Emerson, 1904

La tesi di Robert Venturi si sviluppa in due parti, una prima parte teorica in cui lo studente espone le sue posizioni critiche, e una seconda parte in cui Venturi mette in pratica le sue idee attraverso la progettazione di una cappella per il suo ex liceo, la Episcopal Academy a Merion. Gli elaborati originali oggi fanno parte della Venturi Scott Brown Collection e sono conservati presso gli Architectural Archives della University of Pennsylvania<sup>471</sup>. La tesi è inoltre pubblicata da Venturi nel 1996 nel suo libro *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture*.

Il tema del lavoro universitario finale di Robert Venturi – il ruolo e il significato del contesto per il progetto di architettura – è un tema inusuale per una tesi di laurea sviluppata negli anni del secondo dopoguerra in America. Come visto<sup>472</sup>, Venturi deve l'intuizione di questo tema alla sua scoperta della città di Roma e agli insegnamenti di Jean Labatut e Donald Drew Egbert a Princeton. Nella introduzione<sup>473</sup> alla sua tesi pubblicata nel 1996 Venturi chiarisce l'importanza di un altro dei suoi riferimenti, la psicologia della Gestalt:

*I vividly remember my Eureka-like response in 1949 when I came across the idea of perceptual context in Gestalt psychology as I perused a journal of psychology in the library in Eno Hall at Princeton and recognized its relevance for architecture – at a time when architecture was exclusively designed from the inside out and confidently promoted Modernism as universally applicable.*<sup>474</sup>

Robert Venturi riconosce un importante precedente americano alla sua tesi: in un'epoca in cui il contesto non era riconosciuto come un fattore determinante del progetto, le opere di Frank Lloyd Wright possono essere annoverate come i risultati più chiari e importanti della interdipendenza di contesto e architettura in America:

---

<sup>469</sup> Lettera di Donald Drew Egbert a Robert Venturi, senza data (225.RV.36).

<sup>470</sup> Venturi, Robert, *Context in Architectural Composition*, in *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture*, op. cit., p. 344.

<sup>471</sup> La tesi non ha ancora una collocazione archivistica, pertanto verrà in questo paragrafo indicata semplicemente come VSB Collection. Il testo della tesi è però pubblicato in: Venturi, Robert, *Context in Architectural Composition*, in *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture*, op. cit., pp. 335-374.

<sup>472</sup> Cfr. Capitolo 3. e 4. di questa tesi.

<sup>473</sup> Venturi, Robert, *Introduction to My M.F.A. Thesis*, in *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture*, op. cit., p. 333.

<sup>474</sup> *Ibidem*.

*Hard as it is to remember, this was true with some few exceptions, as when Frank Lloyd Wright would connect with natural context – with the prairie or with a Pennsylvania waterfall.*<sup>475</sup>

Da quel momento i concetti di contesto ed espressione architettonica si ritaglieranno un posto nel dibattito degli anni Cinquanta e Sessanta, fino ad arrivare all'apertura pluralista degli anni Settanta. Per Venturi, però, il successo di questi concetti non ha evitato un profondo fraintendimento degli stessi:

*It's nice when a daring idea becomes an accepted idea but it hurts a little – especially as it is often misunderstood and ultimately misapplied. It should also be noted that the significance of meaning as well as expression in architecture was here acknowledged for the first time in our time and that the way for plurality of cultures or multiculturalism, if not anticipated, was opened up for architecture.*<sup>476</sup>

La tesi si compone di uno scritto e di venticinque tavole. Lo scritto funge da introduzione alla tesi ed è riportato integralmente nel libro di Venturi del 1996. L'introduzione presenta l'obiettivo, l'implicazione, il contenuto, le fonti e la metodologia adottata. L'obiettivo presenta il tema principale della tesi: l'importanza e gli effetti del contesto sull'architettura. Risulta da subito chiaro il riferimento alle teorie della Gestalt nella descrizione dell'interdipendenza tra parte e tutto nella percezione visiva e fenomenologica dell'architettura:

**Intent:** *The intent of this thesis problem is to demonstrate the importance of and the effect of setting on a building. It considers the art of environment; the element of environment as perceived by the eye. Specifically it deals with relationships of the part and the whole and with what architects call site planning.*<sup>477</sup>

Per Venturi, riconoscere l'importanza del contesto preesistente nella percezione di un edificio ha un effetto diretto sul lavoro del progettista:

**Implication:** *Its implication for the designer is that existing conditions around the site that should become a part of any design problem should be respected, and that through the designer's control of the relation of the old and the new he can perpetually enhance the existing by means of the new.*<sup>478</sup>

Nella sezione dedicata ai contenuti, Venturi chiarisce il tema alla base del suo lavoro di tesi: il contesto dà espressione e significato all'edificio:

**Content:** *[...] Its setting gives a building expression; its context is what gives a building its meaning. And consequently change in context causes change in meaning.*

---

<sup>475</sup> *Ibidem.*

<sup>476</sup> *Ivi*, pp. 333-334.

<sup>477</sup> Venturi, *Context in Architectural Composition: M.F.A. Thesis, Princeton University, in Iconography and Electronics upon a Generic Architecture, op.cit.*, p. 335.

<sup>478</sup> *Ibidem.*

La sezione dedicata alle fonti di questa ricerca si apre con la presentazione dei motivi che hanno spinto Venturi a interessarsi a questi temi: Venturi racconta la sua frustrazione nel notare che i bandi di concorso<sup>479</sup> per il Paris Prize prodotti dal Beaux Arts Institute di New York trascuravano sempre la precisa definizione del contesto in cui inserire la proposta progettuale:

**Sources:** *The sources of my interest in this subject are relevant. An early and direct one was my impatience with architecture design problems produced by the Beaux Arts Institute of Design of New York which I did as a student, which frequently lacked indications of the setting or background of the building to be designed or at best indicated merely the physical dimensions of the site. This implied for me a dangerous assumption that the building could be designed only for itself.*<sup>480</sup>

Dopo aver spiegato le pericolose implicazioni di una progettazione senza contesto, Venturi afferma che un'importante fonte di ispirazione per la sua tesi è da ritrovarsi nelle esperienze avute durante il suo primo viaggio in Europa del 1948:

*Another important source lay in certain experiences I had and my interpretation of them on a trip to France and Italy several summers ago. This was my first European trip and my approach was one of keen curiosity to discover fact and compare it with anticipation (to quote George Santayana).*<sup>481</sup>

Come nel report del 1948, l'Inghilterra non viene menzionata come una delle destinazioni del suo viaggio. In questa occasione, però, Venturi spiega in modo più approfondito le sue reazioni nel confronto tra aspettative e realtà incontrate in Europa, e come questo abbia ispirato la sua domanda di ricerca:

*My anticipation was based on images derived from the usual graphic and photographic means of representing buildings. Invariably this comparison caused surprises. From these reactions and their implications I induced my thesis. The surprises as I analyzed them seldom resulted from the difference caused by the extra dimensions of space and time but from the opportunity to include and relate the individual building and the setting, to perceive in a perceptual whole.*<sup>482</sup>

In questa continua ed esaltante scoperta di nuove condizioni urbane, Venturi riconosce ancora una volta un posto di primo piano per l'esperienza degli spazi civici romani:

---

<sup>479</sup> Venturi partecipa da studente per tre volte al bando di concorso del Paris Prize (VSB Collection, AAUP).

<sup>480</sup> Venturi, *Context in Architectural Composition: M.F.A. Thesis, Princeton University*, in *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture*, op.cit., p. 336.

<sup>481</sup> *Ibidem*.

<sup>482</sup> *Ibidem*.

*This first opportunity for an American to experience characteristic Medieval and Baroque spaces as wholes, especially those derived from piazzas, instilled an enthusiasm for them which made subsequent library research on the Romans ones extensive and stimulating.*<sup>483</sup>

L'ultimo riferimento per la sua tesi proviene dalla sua scoperta delle teorie della Gestalt, e dal suo trasferire alcuni concetti usati dalla psicologia al campo dell'architettura:

*One last source, a non-empirical one, was the subsequent discovery of Gestalt psychology as a necessary basis for a discussion of perceptual reactions and its usefulness for providing a precise vocabulary for an architect who hesitates to use some of his own worn out words. Among such words are "unity" which has lost precise meaning in criticism and "proportion" which in its usual application Frank Lloyd Wright, for one, has amusingly rendered useless.*<sup>484</sup>

Riguardo la presentazione, così Venturi descrive il suo lavoro:

**Method:** *The method of organization and presentation of the material is as follows: The problem as essentially one great diagram [...]. [It] consists of the two thesis statements mentioned above in architectural terms, accompanied [...] by equivalent general statements in psychological terms [...] (Sheets 3 and 5). The following series of sheets (6 to 15) represents the argument of the thesis via analyses of historical architectural examples in Rome and of contemporary domestic architecture. The final series represents the application of the thesis to the design problem, the design of an Episcopal chapel for a country day school for which the rest of the thesis constitutes approach and research.*<sup>485</sup>

La presentazione procede quindi per diagrammi, riprendendo lo stile delle lezioni di Jean Labatut. Per questo sorprende il commento negativo di Labatut sull'organizzazione complessiva degli elaborati, che viene così spiegata dallo studente:

*The system of the composition of the sheets as a whole should be noted: the two general thesis statements in verbal form at the beginning of the series of sheets each generate an axis of influence which extends horizontally through the series of diagrams and historical examples up to the design section. [...] This form of organization facilitates the integration of the material.*<sup>486</sup>

Il testo procede con la presentazione delle tavole della tesi. Le prime due tavole introducono in modo diagrammatico la posizione teorica alla base della tesi. Nella prima tavola campeggia la parola chiave del lavoro dello studente: "Context". Questo concetto è seguito in tavola da altre due frasi principali: "Its context gives an idea its meaning" e "Change in context causes change in meaning". Sulla base di questi

---

<sup>483</sup> *Ibidem.*

<sup>484</sup> *Ivi*, pp. 336-337.

<sup>485</sup> *Ivi*, p. 337.

<sup>486</sup> *Ivi*, pp. 337-338.

assunti si sviluppa tutta la sua tesi. La seconda tavola, “Prologue”, riporta in modo sintetico i già citati concetti presentati nel testo come “Intent”, “Presentation” e “Content”.

**Sheets 1 & 2:** *The subtitle of this part of the research might be: “The recognition of space and form as qualities of a perceptual whole”. One definition of meaning is, “Meaning is what one idea is as context of another idea”. Its context gives an idea its meaning. [...] A building is not a self-contained object but a part in a whole composition. [...] Change of a part in its position or its form causes a change in other parts and in the whole. These two variables are related to [...] the observer’s visual reactions.*<sup>487</sup>

La tavola 3 presenta in modo diagrammatico i concetti appena espressi per mezzo di piccole figure che si posizionano in modo significativo tra loro. Queste composizioni definiscono attraverso semplici configurazioni schematiche le relazioni di prossimità, giustapposizione, parallelismo, direzione, chiusura. Questa è una tavola di transizione tra i concetti astratti espressi nelle prime due tavole e le tavole architettoniche seguenti:

**Sheet 3:** *[...] On the sheets are diagrams illustrating some specific conditions of organization in terms of the position of the parts and of the form of the parts and their relation to a whole. [...] Diagrams demonstrates the effect of spatial context, i.e. the space around an object. Confronted with a complex optical field one will reduce it to basic interrelationships.*<sup>488</sup>

Le tavole 4 e 5 aggiungono un grado di complessità agli schemi della tavola 3. Gli elementi che si posizionano in configurazioni significative non hanno più la stessa forma, ma forme diverse, e vengono qui intese come oggetti. A seconda della loro reciproca posizione, alcune caratteristiche (come ad esempio dimensione, forma, texture, colore) vengono accentuate, altre diminuite:

**Sheet 4 & 5:** *[...] The architect accepts and creates context.*<sup>489</sup>

Le tavole successive contengono l’analisi e il confronto tra riferimenti architettonici del passato. Il confronto è principalmente tra riferimenti romani e esempi di architettura domestica americana. La scelta degli esempi viene descritta come ispirata dalle recenti esperienze che Venturi ha avuto in Italia:

**Sheet 6:** *Because this thesis is fundamental and broad – all buildings have settings – a range of examples without a limit would become ineffective. Because of my emphasis on experience and my fascination with Rome on the trip mentioned above, I chose examples from this city. I believe my enthusiasm results from the distinctly organic development expressed in Rome’s planning as well as*

---

<sup>487</sup> *Ivi*, p. 338.

<sup>488</sup> *Ivi*, p. 339.

<sup>489</sup> *Ivi*, p. 340.

*from the kind of intricate and rich spatial effects found in its quantity of 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup>-century Baroque buildings and piazzas. A second category includes examples of contemporary domestic architecture because they conveniently illustrate some social implications of the thesis.*<sup>490</sup>

Gli esempi romani sono presenti nelle tavole 6-11; dalla tavola 11 alla tavola 15 si presentano soprattutto esempi di architettura domestica. Gli esempi architettonici sono ricostruiti attraverso la selezione di rappresentazioni storiche, sia viste che dettagli di piante e mappe. Venturi affianca questi documenti antichi con il disegno di diagrammi che mostrano più chiaramente in pianta e in prospetto i cambiamenti avvenuti al contesto durante i secoli. Per dimostrare che la modifica del contesto corrisponde a una modifica del significato degli edifici, Venturi ricostruisce le evoluzioni storiche dei riferimenti e poi li paragona tra loro. I confronti sono costruiti per “geographical contrast” e “temporal change”<sup>491</sup>. La tavola 7 confronta la Fontana di Trevi e la Fontaine St. Michel, “the archetypical 19th-century Parisian setting”. Il contesto della fontana di Trevi è così descritto:

**Sheet 7:** *For one whose familiarity with the Trevi Fountain is based on conventional photographs of it, it might be a dry and pompous monument. From such a source an unsuspecting American or Parisian might assume that a monument of such elaboration and size would find itself in a similarly large space probably terminating a vista or boulevard. But the fountain in relation to its setting, consisting of contrastingly small scale buildings forming a tightly enclosed space [...], becomes a dynamic spectacle. Indeed its surrounding would be considered too small by traditional French planners, perhaps even by Le Corbusier who concludes that “without doubt everything in Rome is too huddled together”.*<sup>492</sup>

La tavola 8 introduce un esempio urbano che sarà spesso citato da Venturi nel corso della sua carriera: Piazza S. Ignazio. Questa piazza romana, esempio di progettazione barocca, non è mai citata da Venturi nelle lettere del 1948: è questo quindi un esempio che lo studente ha approfondito autonomamente attraverso le ricerche bibliografiche successive il viaggio:

**Sheet 8:** *The 18th-century designers of the Piazza S. Ignazio conceived of their design as a context for their existing façade of S. Ignazio. The contrastingly small size of the space emphasizes the large scale of the Baroque church.*<sup>493</sup>

La tavola 9 (**Sheets 9**<sup>494</sup>) illustra le variazioni del contesto della chiesa della SS. Trinità prima e dopo la costruzione della scalinata di Piazza di Spagna. La tavola 10 illustra un altro degli esempi a cui Venturi si

---

<sup>490</sup> *Ibidem.*

<sup>491</sup> *Ivi*, p. 341.

<sup>492</sup> *Ibidem.*

<sup>493</sup> *Ivi*, p. 342.

<sup>494</sup> *Ibidem.*

rifarrà piÙ spesso nel corso della sua carriera: la Piazza del Campidoglio e le sue variazioni prima e dopo l'aggiunta degli edifici di Michelangelo e prima e dopo la costruzione dell'Altare della Patria. Piazza del Campidoglio diventa da questo momento un esempio tipico delle argomentazioni teoriche di Venturi, il quale la presenterà in moltissimi dei suoi scritti nel corso del tempo. L'esempio qui riportato sarà inoltre il tema di *Campidoglio: A Case Study*, la prima pubblicazione di Venturi del 1953:

**Sheet 10:** *In its history two major changes in the setting of the Campidoglio have affected its expression and quality. Michelangelo's design can be said to have constituted an enhanced setting for the existing Senatorial Palace. [...] The stepped ramp, like the stairs in the previous example, works also to direct space, direct focus, and enhance setting. [...] Victor Emmanuel Monument [...] in relation to the Campidoglio it is calamitous, unsympathetic in every aspect, in its form – size, shape, color, and texture – and by its position which makes the Campidoglio a backstage anticlimax.*<sup>495</sup>

Sulla stessa tavola trova posto l'analisi del Pantheon, paragonato agli esempi della Trust Bank a Philadelphia di McKim, Mead and White Girard e alla rotunda della Jefferson's University in Virginia:

*Perhaps the setting of the Pantheon is not ideal, but the small scale and close proximity of the surrounding buildings contribute to its magnitude and their angularity reinforces the dominance of its dome. Above all the shape of the enclosing piazza sets it off as a central-type building, the climax of a whole urban composition which its circular and domed form and its function demand.*<sup>496</sup>

A partire dalla tavola 12 Venturi entra nel merito dell'analisi dell'architettura domestica. Il primo esempio è, non a caso, un edificio di Frank Lloyd Wright, già citato nel corso della tesi:

**Sheets 12 & 13:** *Frank Lloyd Wright often mentions the important effects of its site on the design of a building. But this thesis maintains that this effect is reciprocal. And in the Autobiography Wright does acknowledge this idea specifically in reference to his Johnson house in Racine: "The house did something remarkable to that site. The site was not stimulating before the house went up ... charm appeared in the landscape". [...] This kind of building can exemplify the country house situated alone which, by means of its relation to its setting, becomes a part in a perceptual whole.*<sup>497</sup>

La tavola 14 confronta due ville unifamiliari del Massachusetts, la Simpson-Hoffman House a Salem del Diciannovesimo secolo e la Koch House a Belmont del Ventesimo secolo. Venturi paragona le relazioni che queste due architetture creano con i sobborghi residenziali che le circondano. Anticipando

---

<sup>495</sup> *Ivi*, pp. 342-343.

<sup>496</sup> *Ivi*, p. 344.

<sup>497</sup> *Ivi*, p. 345.

temi che lo vedranno coinvolto personalmente nove anni dopo durante la progettazione della casa per sua madre, Venturi scrive:

**Sheet 14:** [...] *Koch House* [...] *employs the visual qualities of enclosure and direction and recognizes the natural quality of the site. Where the house is a distinct unit yet one within a pronounced neighborhood whole as it is here, a communal spirit acknowledged a social interdependence evolves.*<sup>498</sup>

La tavola 15<sup>499</sup> paragona due edifici per appartamenti costruiti in un due contesti molto diversi: l'Aluminium Terrace a Pittsburgh degli anni Quaranta, e l'edificio per appartamenti Runtung a Lipsia costruito nel 1935:

**Sheet 15:** [...] [*Aluminium Terrace*] *can represent an ideal democratic expression of community living; each individual is important as such and as a member of an integrated community. [Runtung] designed in the Nazi era, can represent the opposite social emphasis – that of an individual submission to an exterior authority. Significantly such apartment neighborhood organizations are typical not only of Germany.*<sup>500</sup>

### **“The Design Problem: A Chapel for the Episcopal Academy”: il progetto di tesi**

*A whole is articulated by the addition of a part.*<sup>501</sup>

Robert Venturi, 1950

A partire dal foglio 17 Venturi affronta il progetto della sua tesi. La nuova cappella per la Episcopal Academy rappresenta un'alternativa per un progetto già approvato dalla prestigiosa scuola di Merion. Venturi si dimostra molto scettico nei confronti della scelta progettuale fatta dalla scuola:

*The proposed location represents the addition, not the integration, of a unit. [...] This thesis problem represents an attempt to prevent an architectural mistake.*<sup>502</sup>

Il suo progetto alternativo per la cappella ha l'obiettivo di creare uno spazio significativo nel campus: il nuovo edificio si relaziona ai due edifici preesistenti della Upper e Lower School e al contesto paesaggistico nel quale si inserisce:

---

<sup>498</sup> *Ivi*, p. 346.

<sup>499</sup> La tavola 16 è andata persa.

<sup>500</sup> Venturi, *Context in Architectural Composition: M.F.A. Thesis, Princeton University, in Iconography and Electronics upon a Generic Architecture, op.cit.*, p. 347.

<sup>501</sup> *Ivi*, p. 348.

<sup>502</sup> *Ivi*, p. 350.

**Sheet 17:** [...] *Within the design for this chapel there exist two dimensions that are essentials. The first includes the requirements of the program of the building itself and involves creating a building which functions as and expresses itself as an Episcopal school chapel. [...] The second dimension involves principles of this thesis – this means that one not only has to consider the perceptual effects of setting on the design of the building itself but, conversely, as in Wright’s Johnson house, to consider the perceptual effect of the building on its setting.*<sup>503</sup>

La tavola 18 ripercorre la storia del sito e delle architetture presenti, e racconta gli obiettivi del progetto di Venturi:

**Sheet 18:** [...] *The two mansions [...] were designed essentially from the standpoint of the observer who receives visual impressions [...] from a point directly perpendicular to the front facades. [...] In terms of this thesis my chapel is conceived and designed as a changed setting in terms of its position and its form which will promote a changed meaning within the existing setting: two mansions are to become one institution.*<sup>504</sup>

Le tavole 19 e 20 (**Sheets 19 e 20**<sup>505</sup>) affrontano le considerazioni sulla posizione del nuovo edificio e della sua relazione con le due *mansions* preesistenti. Per spiegare il modo in cui andrà a posizionare la cappella, Venturi si fa aiutare dall’esempio di Piazza S. Pietro, così come proposta da Michelangelo e poi nel progetto realizzato di Bernini. La seconda considerazione riguardo la posizione dell’edificio è affidata alle osservazioni sulla percezione visiva dell’osservatore. In questo caso sono di aiuto le riflessioni sui Propilei dell’Acropoli di Atene e sul loro ruolo nella sequenza degli spazi. La tavola 21 è dedicata alla presentazione del progetto della “memorial sculpture” che completa la sistemazione dell’area (**Sheet 21**<sup>506</sup>). Le tavole dalla 22 alla 25 presentano il progetto della cappella in dettaglio. Si parte da considerazioni sulla forma dell’edificio, che deve essere un’architettura non mimetica delle *mansions* preesistenti. Venturi opta per un edificio che presenta un linguaggio paragonabile a Frank Lloyd Wright: un’evidente orizzontalità, l’intenzionale rarefazione delle barriere tra interno ed esterno, un soffitto interno che mette in crisi l’idea di chiusura:

**Sheets 22-25:** *The two former mansions, similar only in their pretentiousness, can be unified in form only through an additional building which is positively different. [...] The new building therefore cannot conflict.*<sup>507</sup>

---

<sup>503</sup> *Ivi*, p. 348.

<sup>504</sup> *Ivi*, pp. 349-350.

<sup>505</sup> *Ivi*, pp. 350-352.

<sup>506</sup> *Ivi*, p. 354.

<sup>507</sup> *Ivi*, p. 353.

La cappella è un edificio che Venturi descrive come “neutrale”. Tuttavia, trattandosi di un edificio spirituale, questa architettura deve essere carica di espressività poetica: “Neutrality cannot mean negation”<sup>508</sup>. I riferimenti “poetici” sono ancora una volta le opere di Wright e “some recent northern California domestic work”<sup>509</sup>, di cui tuttavia non cita alcun caso. Se l'esterno è austero perché a esso è demandata la relazione con le preesistenze, l'interno può essere libero da questi vincoli e giocare con i concetti di dualità, contrasto, ricchezza. Per questa differenza tra esterno e interno delle architetture religiose Venturi si rifà agli esempi paleocristiani e al mausoleo di Galla Placidia a Ravenna<sup>510</sup>, già visitato nel 1948. L'interno è reso intricato attraverso una struttura a vista in acciaio, una scelta non convenzionale per gli edifici religiosi: “this makes for a simple and conventional kind of structure which is intricate in its effect”<sup>511</sup>. L'esposizione della struttura ha come riferimenti le cattedrali gotiche e i primi ponti in ferro<sup>512</sup>. Le finestre a nastro sovrastano la struttura prefabbricata metallica risultando nascoste a una visione interna: la luce che ne deriva è diffusa. Il riferimento non è solo ai claristori delle chiese storiche, ma anche alle moderne finestrate alte degli impianti industriali, come il Chrysler Plant a Detroit di Eli Jacques Kahn<sup>513</sup>. L'effetto etereo dell'interno ha come riferimenti Taliesin West di Wright e la Glasgow Art School di Mackintosh<sup>514</sup>. La struttura del soffitto e il contrasto tra le altezze interne contribuisce all'effetto di “dynamic suspension”<sup>515</sup> a cui Venturi aspira e sottolinea la direzione longitudinale con una conclusione prospettica sull'altare. Il fine ultimo resta quello di creare una spazialità mistica per questo spazio:

*The opaqueness of this building, its hidden windows, etc., distinctly cut off the outside from the inside. The indefinitely defined form [...] produces immeasurable space and an element of mystery. [...] The space only partially perceived can suggest paradoxically an identification with the beyond or the infinite.*<sup>516</sup>

---

<sup>508</sup> *Ivi*, p. 355.

<sup>509</sup> *Ivi*, p. 356.

<sup>510</sup> *Ibidem*.

<sup>511</sup> *Ibidem*.

<sup>512</sup> *Ivi*, p. 357.

<sup>513</sup> *Ibidem*.

<sup>514</sup> *Ivi*, p. 358.

<sup>515</sup> *Ivi*, p. 360.

<sup>516</sup> *Ibidem*.

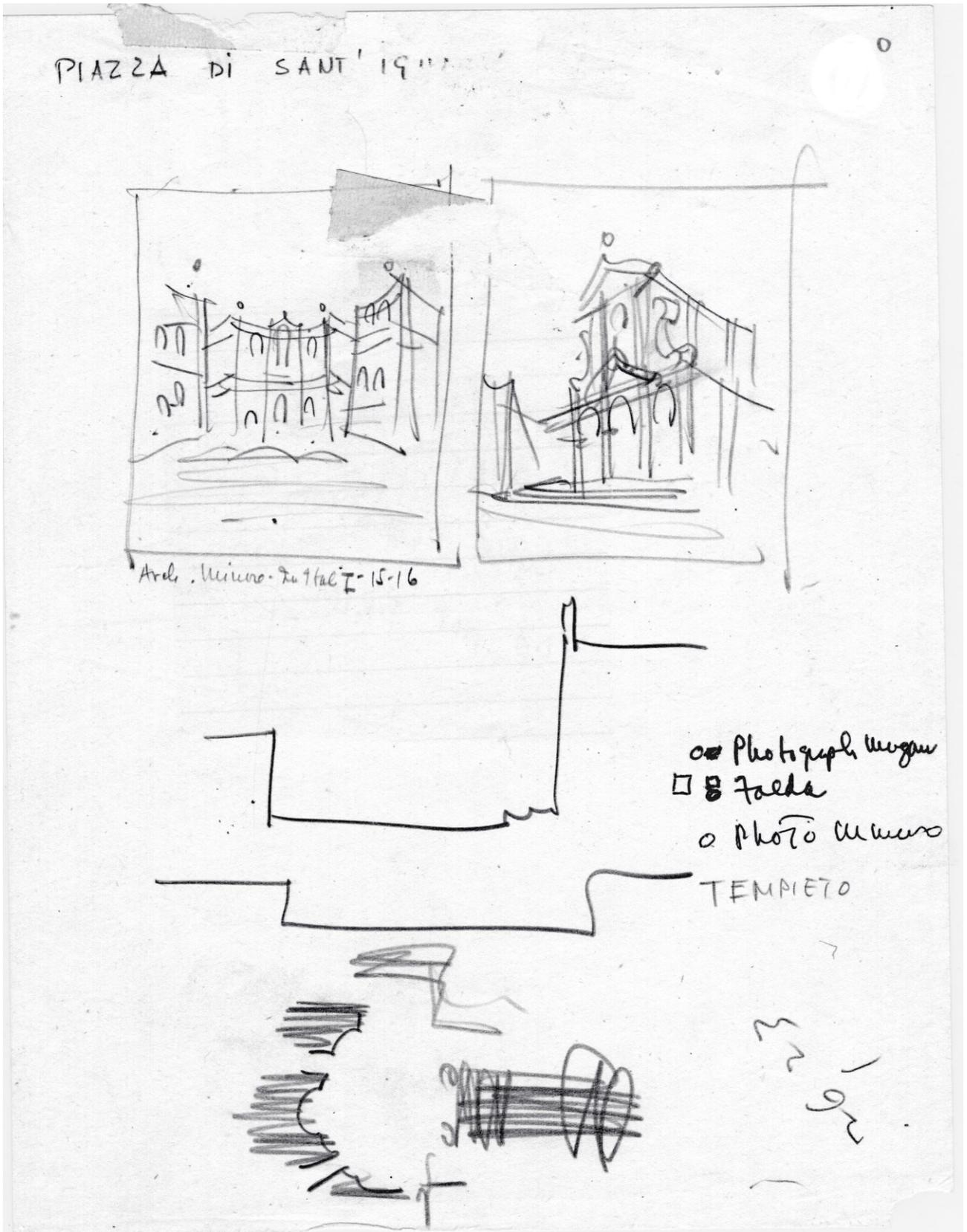


Fig. 5.1: "Piazza S. Ignazio": Schemi preparatori per la tesi di laurea di Robert Venturi, 1949-1950 (immagine autorizzata da: Architectural Archives of the University of Pennsylvania).

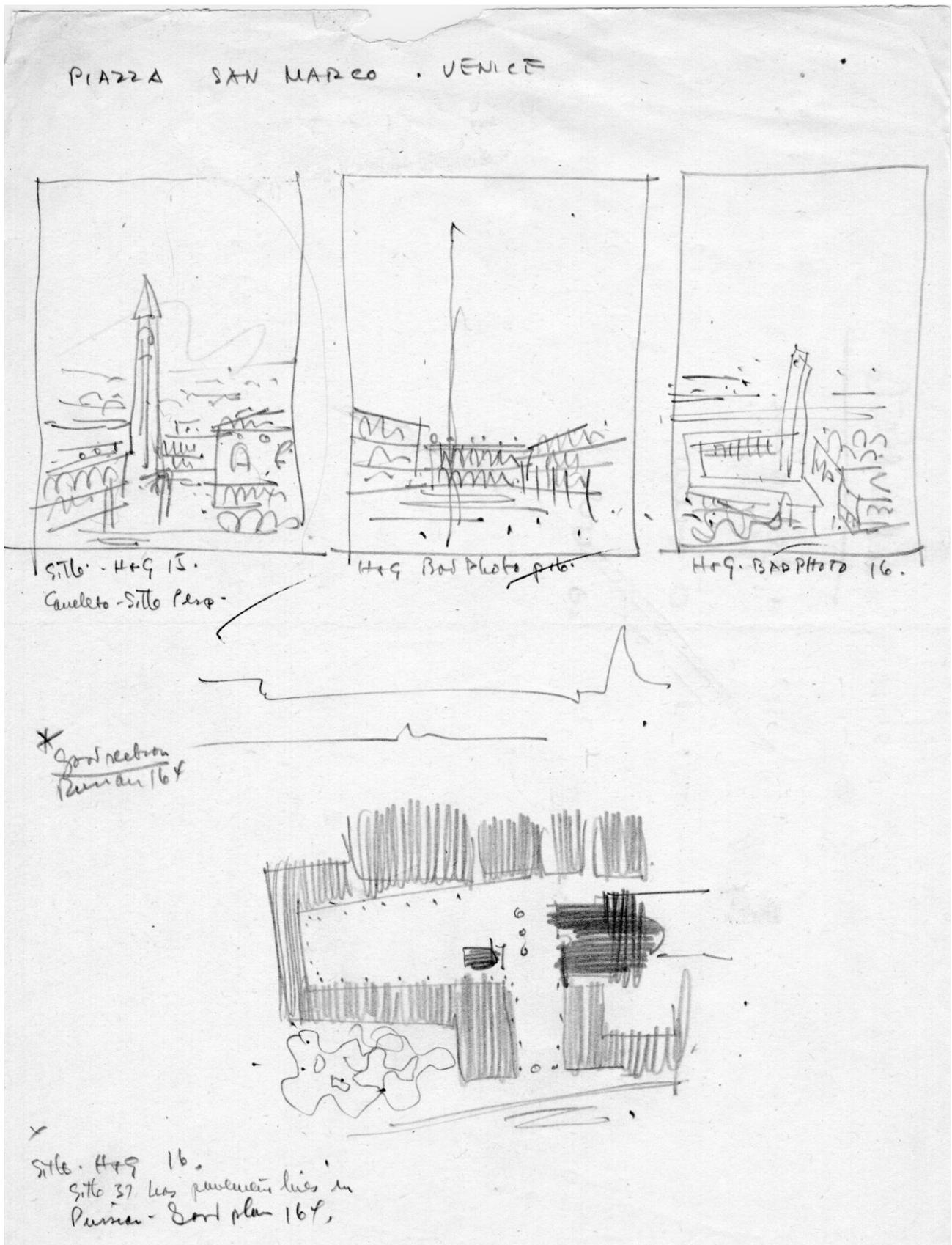


Fig. 5.2: "Piazza S. Marco": Schemi preparatori per la tesi di laurea di Robert Venturi, 1949-1950 (immagine autorizzata da: Architectural Archives of the University of Pennsylvania).

## CAPITOLO 6.

### By Means of Rome.

#### Gli anni di Venturi all'American Academy in Rome (1954-1956)

*I feel that an architect, to be progressive, must be conscious of his heritage. [...] Work at the Academy represents to me the kind of experience I need now in the development of my career as an active architect.*<sup>517</sup>

Robert Venturi, 1953

Nella primavera del 1954 Robert Venturi è selezionato dall'American Academy per il Rome Prize in Architecture. È questa un'occasione di studio desiderata a lungo, e ciò si evince innanzitutto dal suo atteggiamento risoluto e determinato nei confronti della candidatura: senza demoralizzarsi per i primi due fallimenti, Venturi ottiene difatti il premio solo al terzo tentativo. La convinzione di voler tornare a Roma per approfondire la sua ricerca personale proviene da molto lontano e risale al suo primo viaggio in Italia del 1948, espressamente citato nelle sue proposte di ricerca inviate all'Accademia. Tuttavia è interessante ricostruire i motivi per cui Venturi ambisca a far parte dell'American Academy, un istituto culturale prestigioso e in quegli anni recentemente rinnovato nello spirito e nell'approccio ideologico, ma che tuttavia per un giovane architetto americano rappresentava un pericoloso distacco per un periodo molto lungo dall'ambiente professionale del suo contesto nazionale. Perché Venturi desidera così fortemente questo premio e perché non fa richiesta per nessun'altra borsa di studio? Il presente capitolo analizza inoltre i motivi di questa scelta legandola agli ambienti che Venturi frequenta all'inizio degli anni Cinquanta, e in particolare all'influenza che Louis Kahn e George Howe – entrambi già Architects in Residence presso l'Accademia – hanno in quel momento su di lui. Si analizza inoltre l'evoluzione delle proposte di ricerca che Venturi invia all'American Academy, brevi ma interessanti riflessioni in cui il giovane architetto si dichiara interessato allo studio dell'architettura storica al fine di realizzare una più valida progettazione contemporanea.

Il capitolo si apre con la ricostruzione della storia dell'American Academy in Rome, dai motivi che spingono Charles McKim a inaugurare un ente culturale transoceanico nel 1894, fino alla riapertura e riorganizzazione dell'accademia ad opera di Laurence Roberts alla fine degli anni Quaranta. Durante i suoi primi sessant'anni l'American Academy vive momenti di successo ma anche periodi di crisi: l'istituzione deve superare difatti il difficile periodo di recessione economica e politica a scala globale, interrompendo la propria attività durante gli anni della seconda guerra mondiale. Ancor più che queste crisi mondiali, il sistema dell'American Academy deve fare i conti con la modernizzazione dei sistemi d'istruzione che riguardano l'architettura e le arti in Europa e in America negli anni Venti e Trenta. Il

---

<sup>517</sup> Domanda di ricerca per il Rome Prize dell'American Academy in Rome, 1953-54 (225.RV.38, Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives of the University of Pennsylvania).

mutato scenario culturale obbliga l'istituzione a una profonda riforma interna al fine di mantenere il ruolo di valida alternativa di ricerca per i giovani studiosi americani del dopoguerra.

Robert Venturi frequenta l'Accademia esattamente a metà degli anni Cinquanta, tra il 1954 e il 1956, nel momento in cui la rivoluzione portata avanti dal direttore Roberts dopo la riapertura del 1947 ha creato un'atmosfera vivace e aperta a collaborazioni con altri istituti stranieri a Roma (l'Académie de France e la British Academy su tutte), ma anche con enti e figure di rilievo del panorama architettonico italiano.

Il suo periodo di ricerca viene qui presentato attraverso le sue lettere, i suoi appunti e i suoi itinerari di viaggio. Si approfondiscono le architetture che Venturi cita direttamente nei suoi scritti al fine di ricostruire quei valori architettonici e urbani a cui lui sta guardando a metà degli anni Cinquanta e che saranno alla base degli studi sviluppati in Accademia, ma anche la ricerca architettonica che di lì a poco lo vedrà impegnato nell'insegnamento a Philadelphia e nella stesura di *Complexity and Contradiction in Architecture*.

Sebbene la sua tesi riguardi l'architettura barocca e manierista di Roma, con frequenti incursioni nell'architettura italiana così come in quella degli altri paesi europei, è interessante notare come Venturi proietti sempre la propria ricerca su un'idea di architettura contemporanea e come questa sia sempre legata all'osservazione e all'interpretazione del suo contesto d'origine. Vivere a Roma è un modo per confrontarsi più profondamente con il suo Paese, decifrarlo da una diversa prospettiva, interrogarne l'identità grazie alle nuove idee che un contesto così diverso gli consegna. È significativo, allora, approfondire le letture che Venturi affronta in questi anni, e in particolare il suo confronto con il libro di Vincent Scully *The Shingle Style*, pubblicato nel 1955 e letto dal giovane americano durante l'ultimo anno trascorso in Accademia.

La permanenza a Roma si completa con la conoscenza di figure professionali di rilievo e ricercatori di fama internazionale: il capitolo approfondisce l'influenza che Ernesto Nathan Rogers e Richard Krautheimer hanno su Venturi, entrambi citati nella sua lettera di ringraziamento finale all'Accademia come maestri e mentori durante il biennio. Venturi, però, entra in contatto con molti altri professionisti, italiani e non, durante il suo periodo in Italia. Sebbene la sua ricerca approfondisca l'architettura romana del Cinquecento e del Seicento, è interessante osservare il modo in cui Venturi guardi all'architettura moderna in Italia e in Europa. Per questo motivo il capitolo chiarisce il rapporto dell'americano con il vibrante contesto culturale e professionale italiano del dopoguerra, panorama intellettuale che, reinterpretato ed elaborato per il diverso contesto americano, è riconoscibile nelle ricerche successive di Venturi e nei suoi primi progetti.

## 6.01

### L'American Academy in Rome

#### Introduzione: le relazioni culturali tra Italia e America

*Travelling. This make men wiser, but less happy. When men of sober age travel, they gather knowledge which they may apply usefully for their country, but they are subject ever after to recollections mixed with regret, their affections are weakened by being extended over more objects, and they learn new habits which cannot be gratified when they return home.*

Thomas Jefferson, 1787

L'Italia e gli Stati Uniti d'America da sempre si influenzano e si affasciano vicendevolmente, in un rimando continuo di riferimenti e richiami che di volta in volta ridefinisce un nuovo equilibrio tra i due sistemi culturali. L'incontro tra i due paesi, ideale o fisico – per mezzo cioè di strumenti intellettuali o di esperienze dirette – ha consolidato nel corso dei secoli un legame spirituale che da sempre stimola una reciproca crescita rinviando la vivacità e la varietà culturale delle due nazioni.

Per citare pochi emblematici esempi, a parte il caso specifico dei modelli inglesi, quelli italiani forniranno fin dal principio il sistema privilegiato per la fondazione di un'architettura americana istituzionale in grado di comunicare gli ideali di libertà e indipendenza faticosamente conquistati. Le architetture italiane da Vitruvio a Palladio sono i riferimenti principali della nascente Repubblica Americana: queste scelte sono ben rappresentate dall'architettura neoclassica adottata per la fondazione della capitale Washington (1790).

Sempre a un sistema classico di origine italiana ci si rifarà circa un secolo dopo, quando l'America sentirà l'esigenza di definire uno stile nazionale affrancato dalla trasposizione letterale degli stili di importazione europea derivanti dal sistema dell'École des Beaux-Arts di Parigi. La seconda metà del XIX secolo vede quindi il fiorire di nuovi modelli decorativi provenienti non solo dall'osservazione delle testimonianze delle civiltà precolombiane, ma anche dallo studio delle civiltà mediterranee, mediorientali e orientali. Veicolo principale di diffusione delle nuove idee è un libro che avrà un enorme successo in Europa e in Nord America: *The Grammar of Ornament*<sup>518</sup> di Owen Jones (1809-1874). Il libro, completo di tavole descrittive, chiarisce i principi chiave delle arti decorative di grandi civiltà (egizi, assiri, greci, bizantini, arabi, turchi, mori, persiani, celti, inglesi e civiltà orientali) e ben quattro capitoli su venti sono dedicati allo studio dei motivi decorativi dell'arte italiana, dalle decorazioni delle domus di Pompei all'analisi dei disegni di Giovanni Battista Piranesi (1720-1778). Arti decorative a parte, l'attenzione per l'architettura italiana non si esaurisce nemmeno quando gli americani inventeranno la tipologia edilizia americana per eccellenza: l'edificio alto, che ben presto si trasformerà in grattacielo seguendo le innovazioni della tecnologia dell'ascensore. La scuola di Chicago tornerà a

---

<sup>518</sup> Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Day and Son Limited, London, 1857.

interpretare le leggi classiche per definire l'estetica spaziale dei nuovi edifici: la tripartizione architettonica e l'uso di proporzioni ed elementi di derivazione neoromanica, neorinascimentale e neoclassica sono le basi progettuali dei pioneristici edifici di William Le Baron Jenney (1832-1907), Henry Hobson Richardson (1838-1866), Daniel Hudson Burnham (1846-1912), William Holabird (1854-1923) & Martin Roche (1853-1927), Louis Sullivan (1856-1924) e Dankmar Adler (1844-1900) e degli altri maestri dell'architettura americana a cavallo dei due secoli.

Il rapporto con l'Italia, però, non è solo ideale: accanto agli studi e alle ricerche sulla cultura italiana, gli intellettuali americani sentiranno il bisogno di fare esperienza di prima mano del bagaglio culturale della piccola nazione. Alla fine del XIX secolo, sulla scorta del Grand Tour già da due secoli tracciato dagli studiosi europei (francesi, tedeschi e inglesi in primis), sempre più americani intraprenderanno il lungo viaggio per raggiungere l'Italia. Un viaggio descritto come una avventura di vita da molti di loro<sup>519</sup>.

Non è quindi un caso che la nascente American Academy, destinata a diventare ben presto una delle più importanti istituzioni culturali americane, decida nel 1894 di fondare la sua sede europea proprio a Roma. Roma diventa così la città di elezione da cui partire alla scoperta non solo dell'Italia, ma anche dell'Europa e dell'intero mondo mediterraneo. Roma diviene la porta di accesso per comprendere una civiltà lontana, nel tempo e nello spazio, ma che pure nel momento contemporaneo cresce e si modifica. Sarà proprio l'evoluzione diacronica dell'Italia e, nello stesso tempo, l'inevitabile carattere sincronico che deriva dalla convivenza di antico e moderno, che sorprenderà e affascinerà gli architetti che all'Accademia Americana troveranno residenza. L'Italia, lungi dall'essere lo stereotipo della nazione cristallizzata nella sua classicità così come studiato sui libri accademici, diventa inaspettatamente un mondo colorato e multiforme, variegato e inafferrabile, che nel tempo attuale costantemente cambia e si rinnova.

Essere a Roma avrà un significato particolare anche nel secondo dopoguerra: la tradizione italiana ha infatti un ruolo di rilievo nella revisione dell'architettura moderna che si inaugura alla fine del secondo conflitto mondiale. Nei decenni in cui il Modernismo detterà le leggi dell'architettura internazionale celebrando una costruzione libera dalle catene della tradizione, il rapporto con il passato, con la storia e con il contesto sembra essere indagato da pochi ostinati architetti e ricercatori. Ed è in Italia che il terreno è più fertile: accanto alle ricerche neorealiste e storiciste nazionali si possono di certo citare gli studi condotti in contemporanea dagli ospiti dell'Accademia Americana. Così scrive infatti Edward Larabee Barnes:

*In the 1960s most American architects seemed self-sufficient, secure in modern doctrines, apparently indifferent to Europe. However, as time went on there was a gathering interest in history, context,*

---

<sup>519</sup> Cfr. Capitolo IV.

*classical origins. The Academy in those years served that resurgent interest- playing a part in changing attitudes in art and architecture.*<sup>520</sup>

Non è poi così sorprendente che sarà Robert Venturi, americano di origini italiane, a sostenere il ruolo dell'Italia al centro del dibattito architettonico internazionale. Venturi, però, non si limita a questo: partendo dai suoi studi che hanno come tema d'elezione Roma e l'Italia, egli sarà in grado di inaugurare una nuova visione della storia e un nuovo approccio architettonico nei confronti dell'eredità del passato e, conseguentemente, di suggerire un'interpretazione disillusa ma serena del Moderno. A questo scopo Venturi si impegna nello studio di temi e materie considerate obsolete negli anni Quaranta e Cinquanta, gettando addirittura nuova luce su due degli stili più trascurati (il Manierismo ed il Barocco) che grazie a lui tornano protagonisti non solo delle riflessioni teoriche ma anche delle ricerche progettuali della seconda parte del Novecento. Robert Venturi decide di comunicare la sua nuova visione dell'architettura e del passato per mezzo di un "manifesto gentile", scevro da pregiudizi storici, leggero ed ironico.

Il suo "manifesto gentile" per "una architettura non semplice"<sup>521</sup> racconta un cambio di direzione e l'inaugurazione sulla scena internazionale di nuovi temi architettonici e Venturi lo fa con l'eleganza e la sobrietà tipiche di chi sa di avere alle spalle un impianto teorico ben sviluppato, basi intellettuali solide e ricerche storico-critiche approfondite. Perfetto allievo di Donald Drew Egbert e Jean Labatut alla Princeton University<sup>522</sup> e di Ernesto Nathan Rogers e Richard Krautheimer all'American Academy in Rome, Venturi non è interessato a "uccidere" l'architettura moderna, ma a porre la sua teoria come "naturale completamento nel tempo"<sup>523</sup> delle posizioni originariamente espresse da Le Corbusier.

Fondazione dell'American Academy in Rome: "a school of contact and research"

*Rome contains for the architect the greatest number of examples.*<sup>524</sup>

Charles McKim, 1894

Il primo antefatto per la creazione dell'Accademia Americana va cercato nella esposizione universale di Chicago del 1893, la Chicago World's Columbian Exposition, organizzata per festeggiare i quattrocento anni dalla scoperta dell'America da parte di Cristoforo Colombo<sup>525</sup>:

---

<sup>520</sup> Citazione di Edward Larabee Barnes, in *American Academy in Rome. Celebrating a Century*, a cura dell'AAR, American Academy, New York / Roma, 1995, p. 110.

<sup>521</sup> 'Una architettura non semplice: un manifesto gentile' (*Nonstraightforward Architecture: A Gentle Manifesto*) è il titolo del primo capitolo di *Complessità e contraddizioni nell'architettura* nell'edizione italiana (Dedalo, Bari, 1980).

<sup>522</sup> Cfr. Capitolo 3.

<sup>523</sup> Vincent Scully, *Introduzione*, in Venturi, Robert, *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Dedalo, Bari, 1980, p. 6.

<sup>524</sup> Valentine, Alan; Valentine, Lucia, *The American Academy in Rome. 1894 – 1969*, University Press of Virginia, Charlottesville, 1973, p. 6.

*The Chicago World's Fair of 1983 [...] was the spark that fired the idea of a school for American artists in Europe.*<sup>526</sup>

L'evento di Chicago fu vissuto dagli americani con uno spirito di accoglienza e competitività in egual misura: tutte le nazioni erano chiamate a partecipare ad una esposizione universale nel nuovo mondo e, accanto all'attenzione per la progettazione dell'ambiente perfetto in grado di ospitare gli espositori e le loro opere, la fiera era un'occasione imperdibile per presentare l'America come una potenza economica votata non solo all'innovazione tecnologica ma anche all'indipendenza intellettuale e artistica. La scelta della città non fu affatto casuale: Chicago, dopo l'incendio del 1871 che ne aveva distrutto la parte più antica, risorgeva come la città più moderna, ricca e raffinata degli Stati Uniti. La città era un vero e proprio laboratorio di sperimentazione della nuova architettura e di nuove forme d'arte grazie all'opera degli architetti della Chicago School, ma non solo: la Windy City era anche la città del commercio e delle infrastrutture ed era considerata come la porta di accesso per la scoperta dell'Ovest ancora in gran parte inesplorato.

*The fair surprised its public. Conceived as a means to promote the commerce of a growing city, it made a startling and unforeseen impression on the art of its day. If in the beginning the fair had been brought to the city for profit, in the end it was remembered not for fortunes gained but for riches of talent uncovered [...]. Daniel Burnham [...] reached out for the best of America's talent.*<sup>527</sup>

Direttore dei lavori dell'esposizione fu Daniel Burnham (1846-1912), architetto e urbanista. Il suo progetto per l'area dell'esposizione, puntando sul ruolo rappresentativo ed educativo dell'architettura e delle arti, aveva un obiettivo ben più alto che la mera organizzazione efficiente di un'area espositiva: la Chicago World's Columbian Exposition sarebbe dovuta essere il primo e più chiaro esempio di città progettata seguendo le regole del movimento americano del City Beautiful, inaugurando di fatto una moderna visione di pianificazione urbana. Per il suo ambizioso obiettivo Burnham si circondò dei più talentuosi artisti, architetti, pianificatori e paesaggisti dell'epoca, tra cui Dankmar Adler (1844-1900), Louis Sullivan (1856-1924), Charles Follen McKim (1847-1909), Richard Howland Hunt (1862-1931) e Frederick Law Olmsted (1822-1903):

*"Do you realize", exclaimed Saint-Gaudens, "that this is the greatest meeting of artists since the fifteenth century?". A Renaissance tour de force was being re-created as architect, painter, sculptor,*

---

<sup>525</sup> Cfr. Capitolo I.

<sup>526</sup> Valentine, *The American Academy in Rome, op.cit.*, p. 1.

<sup>527</sup> *Ivi*, p. 6.

*landscaper, and builder wrought together in the classical manner. It was an experience that bit deeply into the minds of those who shared it; it influenced the course of American art for decades to come.*<sup>528</sup>

Il fruttuoso clima di condivisione del lavoro colpì profondamente Charles McKim, affermato architetto quacchero originario della Pennsylvania e fondatore alla fine degli anni Settanta dell'Ottocento dello studio newyorkese McKim Mead & White insieme a William Rutherford Mead (1846-1928) e Stanford White (1853-1906):

*McKim was a busy man indeed, serving as a principal in creating the 1893 World's Columbian Exposition in Chicago. The Chicago fair was significant due to its compelling emphasis on Classical architectural motifs. The unity of its concept left an imprint, a lesson that had already been learned by all Americans who attended the École. The World's fair in Chicago brought these precepts to a much wider audience, influencing city planning and the design of public buildings across the United States. There followed an astonishing number of major buildings, as McKim, Mead & White became the most significant architects of the late nineteenth century in the United States.*<sup>529</sup>

McKim considerò l'occasione professionale alla Chicago World's Columbian Exposition come una grande lezione sia di stile che di collaborazione tra le arti da trasmettere alle giovani generazioni di artisti americani:

*No one was more profoundly affected than Charles McKim. He recognized the influence of the fair on the taste of the day [...]. The special skills of each profession had brought to fruition the artistry of the others. It was a lesson, he felt, that must be passed on to future generations of American artists. The need for an American school in Europe, where the principles of collaboration within the classic discipline were still honored, became of first importance to him.*<sup>530</sup>

McKim riconosceva in egual misura in un'altra sua esperienza di vita un carattere formativo eccezionale: i suoi tre anni di studio dell'architettura a Parigi tra il 1868 e il 1870. Dopo aver studiato per un anno ad Harvard, McKim si iscrisse regolarmente all'École des Beaux-Arts. Dalla Francia intraprese numerosi viaggi di ricerca in tutta Europa, ritornando più volte in Inghilterra e in Italia. Tra tutte le città visitate fu Roma a rapire la sua giovane mente:

*He was not wholly happy at the Beaux-Arts. He did not share French tastes; he did not, as a Quaker, like French manners; as a disciple of Ruskin [...] London he liked better than Paris. [...] But it was Rome that won his heart. [...] Rome, he concluded quickly and permanently, was*

---

<sup>528</sup> Valentine, Alan; Valentine, Lucia, *The American Academy in Rome. 1894 – 1969*, University Press of Virginia, Charlottesville, 1973, p. 2. Cfr. anche: Savorra, Massimiliano, *McKim, Mead and White: moderni rinascimentali*, in Mozzoni, Loretta; Santini, Stefano (a cura di), *Architettura dell'Eclettismo*, Liguori, Napoli, pp. 73-132.

<sup>529</sup> Carlhian, Jean Paul; Ellis, Margot M., *American in Paris*, Rizzoli, New York, 2014, p. 188.

<sup>530</sup> Valentine, *The American Academy in Rome*, op.cit., p. 2.

*the true center of civilization, especially for the artist. It was the great reservoir of past culture, the great place in which to study man's classical heritage.*<sup>531</sup>

Dalla volontà di unire lo spirito e i vantaggi da lui acquisiti durante le sue esperienze di formazione più importanti – la collaborazione tra gli artisti americani della Chicago Fair e lo studio dei grandi esempi del passato nel vecchio continente – nacque l'idea di istituire una scuola che accompagnasse gli artisti statunitense, e in special modo gli architetti, alla scoperta dell'Europa:

*The school «must send men home who shall become a true leaven in America». And the school must be in Rome. For McKim never wavered in his conviction that Rome was the best place for the student of art. (...) «Rome contains for the architect the greatest number of examples».*<sup>532</sup>

Già inglesi, spagnoli, ungheresi e tedeschi avevano aperto accademie d'arte a Roma, ma il modello per la nuova scuola americana è l'Académie de France, fondata da Jean-Baptiste Colbert (1619-1683) nel 1666 e trasferita nel 1803 da Napoleone a Villa Medici sul Pincio, a cui si accedeva attraverso il prestigioso Prix de Rome:

*Each step the school had taken had brought it closer to the position of its great model and neighbor, the French Academy in Rome.*<sup>533</sup>

Ispirato e determinato, in soli tre mesi – da marzo a giugno 1894 – McKim radunò i suoi più stretti collaboratori e fidati amici, tra cui un entusiasta Daniel Burnham, e organizzò meticolosamente i primi passi per la fondazione dell'Academy di Roma con l'intento di far partire la scuola entro l'anno.

*The academy represented his highest aspirations for the future of American architectural education – the essence of the experience he had first gained in Paris at the École.*<sup>534</sup>

Dopo aver deciso di affittare poche stanze a Roma e dopo aver delineato sommariamente il piano di studi, la maggiore preoccupazione di McKim fu la raccolta dei fondi economici e delle borse di studio da destinare agli artisti in residenza. Furono innanzitutto contattate le uniche quattro università americane che ospitavano scuole di architettura all'epoca (M.I.T., Cornell, Syracuse e Columbia), facoltosi mecenati (tra cui Morgan, Rockefeller, Frick, Carnegie) e altre potenti istituzioni culturali. Le risposte furono positive e già il 12 giugno la somma raggiunta era sufficiente a coprire tre anni di spese della scuola a Roma.

---

<sup>531</sup> *Ivi*, p. 3.

<sup>532</sup> *Ivi*, p. 6.

<sup>533</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>534</sup> Carlhian, *American in Paris*, *op.cit.*, p. 190.

*“The plan”, he wrote to Saint-Gaudens, “is to take one or two rooms in Rome and to compel the scholarship men, who at the present go abroad without limitations, to follow a course resembling that of the French Academy, in the Villa Medici – that is, to occupy their time in close contact with the great examples of Greece and Rome and the early Renaissance”.*<sup>535</sup>

A novembre 1894 l’American School of Architecture fece il suo ingresso ufficiale a Roma con l’affitto di otto stanze a Palazzo Torlonia in via Condotti: i primi ricercatori in residenza furono quattro. I mezzi erano frugali, ma la piacevolezza dello studio delle antichità romane riempiva le giornate dei residenti: il morale era alle stelle. La scuola crebbe rapidamente negli anni precedenti la prima guerra mondiale: i primi obiettivi di McKim durante l’anno di inaugurazione furono il reperimento di nuovi fondi per l’affitto di locali più adeguati e la creazione di una rete ancora più fitta di relazioni con le università e le altre istituzioni culturali americane. Ben presto si delineò la possibilità di ospitare all’interno della struttura della scuola altre organizzazioni artistiche americane che pure a Roma volevano operare: agli architetti si aggiunsero così pittori, scultori e archeologi. Nel 1911, con la fusione dell’American School of Classical Studies in Rome e dell’American School of Architecture in Rome, nacque ufficialmente l’istituzione dell’American Academy, inaugurando così le borse di studio Rome Prize per le arti e le discipline umanistiche<sup>536</sup>.

*The new school should offer a “restricted course under the Atelier system”. [...] He meant that the student should do some designing, but mostly should produce measured drawings and careful renderings of classic works of art.*<sup>537</sup>

A partire dal 1909 e fino al 1963 l’Accademia riceve in dono o acquista proprietà nella città di Roma che le permettono di trasferirsi e di avere spazi sufficienti ad accogliere tutte le attività della scuola. Le proprietà si trovano tutte al Gianicolo: Villa Aurelia, Villa Bellacci, Casa Rustica, Villa Chiaraviglio, il giardino di via Masina, Villa Richardson<sup>538</sup>. Ma il simbolo dell’Accademia Americana di Roma è certamente la sua sede centrale, progettata da McKim, Mead & White in stile neorinascimentale e realizzata tra il 1910 e il 1913 al numero 5 di via Masina.

---

<sup>535</sup> Valentine, *The American Academy in Rome*, op.cit, p. 7.

<sup>536</sup> Fonte: [www.aarome.org](http://www.aarome.org).

<sup>537</sup> Valentine, *The American Academy in Rome*, op.cit, p. 9.

<sup>538</sup>AAR, *Historical Landscape Report and Landscape Master Plan*, prepared by Hanna/ Olin Ltd., American Academy, Roma, 1990.

## Riapertura e rifondazione dell'American Academy in Rome (1947)

*Renovation was needed and needed soon.*<sup>539</sup>

Lucia and Alan Valentine, 1973

Dopo la seconda guerra mondiale l'Accademia Americana avverte una diminuzione dell'interesse dei giovani americani per un'esperienza di studio a Roma. Il consiglio dell'Accademia, guidato dal 1946 al 1960 dal nuovo direttore Laurance Page Roberts (1907-2002), è costretto a prendere delle decisioni importanti per difendere il ruolo culturale dell'American Academy in Rome nel mutato scenario culturale post bellico:

*The most startling of the trustees' decisions was to admit women fellows in the fine arts and to abandon the rule against married fellows. The age limitation of thirty for all fellows was also removed. The duration of fellowships was reduced to one year, with the possibility of renewal for a second or even a third year.*<sup>540</sup>

La fine degli anni Quaranta è quindi un momento cruciale per la storia dell'Accademia: sotto la guida entusiasta e intraprendente di Laurence Robert, si inaugura il periodo di "rifondazione" e rinnovamento dell'istituzione che coincide con il suo tentativo di allontanare l'aura di scuola passatista per risorgere invece come un centro di ricerca avanzato e al passo con i tempi. Questo delicato passaggio da una formazione classicista a una moderna fu messo in pratica attraverso un tipo di residenza che permetteva agli studiosi una maggiore flessibilità e libertà di ricerca. Inoltre, si inaugurarono periodi di residenza e insegnamento su invito per architetti e studiosi già affermati al fine di riportare l'American Academy sulla scena internazionale:

*Roberts hoped to make of the Academy a forum of artists and scholars where the students could share their Academy experience with men and women who had already made a mark in their profession.*<sup>541</sup>

È in quest'ottica che si devono interpretare, tra le altre, le residenze di George Howe (1947-49), di Louis Kahn (1950-51), di Jean Labatut (il quale soggiorna in Accademia per ben quattro volte: 1952-53; 1958-59; 1964-65; 1968-69), di Pietro Belluschi (1953-54), di Ernesto Nathan Rogers (1954-55), di Max Abramovitz (1960-61), di Jacob Bakema (1963-64), dello stesso Robert Venturi (1966-67), invitato come Architect in Residence dieci anni dopo la fine della sua permanenza come Fellow in Architecture:

---

<sup>539</sup>Valentine, *The American Academy in Rome*, op.cit., p. 108.

<sup>540</sup> *Ibidem*.

<sup>541</sup> *Ivi*, p. 110.

*The postwar Academy made an especially decisive turn toward modern architecture, formerly considered an adversary. [...] Their presence helped demonstrate that, despite its heritage, the Academy was aligned with the contemporary discipline.*<sup>542</sup>

Vale la pena citare un commento riportato nel Report delle attività svolte all'American Academy durante l'anno 1950-1951. Si tratta della descrizione di un tour in Nord Africa e Grecia organizzato da Louis Kahn durante la sua residenza:

*Mr. Kahn most generously took the architects on an extended tour of Egypt and Greece at the end of January. All the Fellows returned from this trip excited not only by what they had seen, but also by the discussions which Mr. Kahn's comments and observations provoked. For the architects this was perhaps the high point in the Academy's postwar history.*<sup>543</sup>

Una descrizione entusiasta degli effetti del viaggio con Kahn sugli studenti si legge anche in una lettera che il direttore Roberts invia all'architetto di Philadelphia:

*I had never seen before such an excited and interested group of architects as those whom you took to Egypt and Greece. [...] You gave the Academy just the right shot in the arm and gave the architects the most exciting winter that any group has had here since I've been in Rome.*<sup>544</sup>

Il risultato delle residenze su invito in Accademia di famosi professionisti e studiosi fu incoraggiante e servì a consolidare sia il ruolo culturale dell'American Academy che la validità della conoscenza diretta degli esempi del passato anche per gli architetti moderni. Come scrive Denise Costanzo in *The Lessons of Rome*:

*All the Fellows provided collective, crucial momentum to the modernist Grand Tour. They helped keep Rome on the architect's map, and contributed to ongoing redefinitions of Rome's relevance to contemporary practice.*<sup>545</sup>

Il nuovo clima intellettuale che si respira in Accademia è un riflesso del carattere personale e delle capacità di management di istituzioni culturali che Laurence Roberts e sua moglie Isabel Spaulding (1911-2005), anche lei storica dell'arte, hanno già dimostrato nelle occasioni professionali precedenti oltreoceano, e in particolare nella direzione e curatela del Brooklyn Museum of Art tra il 1937 e il 1946. Laurence, originario della Pennsylvania e laureato in arte a Princeton, e Isabel, nata a San Francisco e

---

<sup>542</sup> Costanzo, Denise, "I'll Try My Best to Make It Worth It": Robert Venturi's Road to Rome, in «Journal of Architectural Education», 70:2, 2016, pp. 269-283, pp. 270-271.

<sup>543</sup> AAR, *American Academy in Rome. Annual Report 1943-64*, American Academy, Roma, p. 20.

<sup>544</sup> Lettera di Laurence Robert a Louis Kahn, 31 luglio 1951 (Kahn Collection, Architectural Archives of the University of Pennsylvania).

<sup>545</sup> Costanzo, Denise Rae, *The Lessons of Rome: Architects at the American Academy, 1947-1966*, The Pennsylvania State University Press, University Park, 2009, p. iii.

laureata in arte alla Baldwin School (Pennsylvania) e al Vassar College (New York), amano organizzare feste e cene nella loro residenza romana di Villa Aurelia, a pochi passi dall'American Academy. Questi loro incontri sono ben più che eventi mondani raffinati e imperdibili: tra gli invitati dei Roberts abbiamo gli esponenti culturali più importanti del nuovo e del vecchio continente. Gli incontri informali di Villa Aurelia, scherzosamente definita “la seconda ambasciata americana in Italia”<sup>546</sup>, si dimostrano essenziali per creare rapporti e nuove opportunità di crescita per l'istituto dell'American Academy.

I Roberts organizzano personalmente viaggi di studio in Italia per i Fellows. A Laurence Roberts si deve l'apertura dell'Accademia a partenariati e convenzioni con enti culturali italiani, oltre che la fondazione della International Union of the Institutes of History, Archeology and Art “organized to support the mutual interests of the various non-Italians National academies and institutes in Rome”<sup>547</sup>. I risultati conseguiti in Accademia vengono infine condivisi con la città: i Roberts sono i primi ad organizzare mostre e concerti aperti al pubblico nelle sedi del Gianicolo, ma anche in altri importanti edifici della città, come ad esempio Palazzo Venezia. Inoltre, Laurence Roberts è anche il primo direttore che vuole essere personalmente coinvolto nella selezione dei candidati al Rome Prize:

*Roberts believed that quality of characters was important in choosing new fellows. He was the first director to meet with the juries in America, and sometimes with the competitors. On occasion he even asked the juries to reconsider their choices. How well equipped was the candidate with judgment, balance and self-discipline to meet a Roman experience which might prove too heady for the young artist of average American background? It was this question of which Roberts constantly reminded the juries when they were dazzled by a show of talent.*<sup>548</sup>

Negli anni della rifondazione moderna dell'American Academy, Denise Costanzo riconosce il ruolo culturale di rilievo svolto da Robert Venturi nella riaffermazione del valore della città di Roma per la ricerca architettonica contemporanea:

*The ideas that Venturi explored during his fellowship and reworked for years afterwards were originally intended to provide a “gentle” corrective to orthodox modernism [...]. However, they would ultimately help redirect architectural discourse about Rome’s relevance while paving the way to a new era.*<sup>549</sup>

Robert Venturi è ammesso al Rome Prize come Fellow in Architecture nell'anno 1954-1955. Insieme a lui entrano gli architetti James A. Gresham (1928-2014) di Indianapolis, Warren Platner (1919-2006,

---

<sup>546</sup> Valentine, *The American Academy in Rome*, op.cit, p. 111.

<sup>547</sup> *Ivi*, p. 113.

<sup>548</sup> *Ivi*, p. 112.

<sup>549</sup> Costanzo, *The Lessons of Rome: Architects at the American Academy*, op. cit., p. 11.

laureato alla Cornell) di Baltimore, e Warren A. Peterson (1929-2010, laureato a Yale) anche lui di Baltimore. Con loro Venturi svolge tutte le attività dell'accademia. In particolare Jim Gresham, laureato alla University of Michigan e alla University of Oklahoma, Venturi compirà numerosi viaggi di ricerca:

*For much of the next two years, Jim and his wife traveled in Europe and the Mediterranean, often in Venturi's company. The Academy experience, the travel, the new associations, particularly with the Milanese architect, Ernesto Rogers, was career molding and largely determined the direction of Jim's future work. Jim vividly remembers Rogers' constant admonition to "...simplify! simplify!"*<sup>550</sup>

Oltre che i tre architetti, il 1954 vede premiati tre musicisti (Billy J. Layton, Robert W. Moevs, Yehudi Wyner), sei pittori (Alfred H. Blaustein, Alan M. Gussow, James J. Hoffman, Walter K. Hood, Steve Raffo, Jack Zajac); due scultori (Ira C. Matteson, Robert W. White); lo scrittore Richard Wilbur; sette classicisti (William S. Anderson, Charles L. Babcock, Katherine A. Geffcken, Richard E. Grimm, Martha Leeb Hadzi, John Arthur Hanson, William L. MacDonald Jr.).

Per l'anno 1955-1956 si aggiungono a Venturi, Gresham e Peterson altri due Fellows in Architecture: Charles G. Brickbauer (nato in Wisconsin nel 1930) laureato a Yale, e Dan R. Stewart (nato a Detroit nel 1926) laureato alla Cooper Union e al MIT di Boston. Gli altri Fellows del Rome Prize sono: Stephen F. Bochkor, architetto paesaggista; tre musicisti (Billy J. Layton, Yehudi Wyner, Stanley W. Hollingsworth); sei pittori (Alfred H. Blaustein, James J. Hoffman, Thomas Dahill Jr., Leon Golding, Walter H. Hahn); due scultori (Milton Hebard e Paul J. Kirchmer); lo scrittore Ralph Ellison; sei classicisti (James I. Armstrong, Brooks Emmons, Richard E. Grimm, William L. MacDonald, John A. Moore, Norman Neuerburg).<sup>551</sup>

Le corte d'ingresso e il cortile porticato, le biblioteche e gli archivi, gli studi d'artista al piano superiore e le residenze, il giardino di olivi e pini romani delimitato dalle mura gianicolensi: sono questi i luoghi dell'Accademia Americana che fanno da sfondo agli anni di ricerca di Robert Venturi a Roma.

---

<sup>550</sup> <http://aarome.org/people/alumni/sof/obituaries/james-gresham,-faar-1956>

<sup>551</sup> Tra i vincitori del Rome Prize per il periodo preso in esame, vale qui la pena ricordare il biennio 1960-62 in Accademia Americana di Michael Graves (1934-2015), laureato presso la University of Cincinnati e Harvard. Tra le colleghe di Graves in Accademia c'è Astra Zarina (1929-2008), la prima donna a vincere un Rome Prize in Architecture tra il 1960 e il 1963. Astra Zarina si laurea presso la University of Washington e il MIT. Dopo l'esperienza presso l'American Academy in Rome e dopo un conseguente Fulbright a Roma, Zarina fonda i Washington Italian Studies programs (1970) e l'UW Rome Center (1984), i programmi di studio in Italia della University of Washington di Seattle.

## 6.02

### Aspettando il Rome Prize (1950-1954)

#### Le collaborazioni con Stonorov, Saarinen, Kahn e il secondo viaggio in Italia

*If at once you don't succeed, try, try again.*<sup>552</sup>

Eero Saarinen, 1954

Il periodo che intercorre tra il conseguimento della laurea a Princeton (1950) e la conquista del Rome Prize in Architecture presso l'American Academy a Roma (1954) vede Robert Venturi affrontare le sue prime esperienze da giovane architetto in America<sup>553</sup>. È questo anche il momento in cui la conoscenza di Louis Kahn si trasforma in un rapporto di stima reciproca e di collaborazione. Rimasto impressionato dalla tesi di laurea che Venturi ha presentato a Princeton, Kahn si interessa sinceramente alle sorti del giovane di Philadelphia, assumendo spontaneamente il ruolo di mentore e consigliere del ragazzo di cui ammira la vasta cultura nel campo della storia delle arti. Inoltre, Kahn e Venturi hanno in comune un importante momento delle loro rispettive biografie: anche Kahn ha infatti compiuto un viaggio di formazione in Europa tra il 1928 e il 1929, fermandosi per più di cinque mesi in Italia. La condivisione di questa esperienza rivelatoria e formativa dell'architettura italiana avvicina i due architetti di Philadelphia. Anche se tra i due ci sono più di venti anni di differenza, lo scambio di idee tra Kahn e Venturi è da subito intenso e serrato, e più che un rapporto tra maestro e allievo si può a ragione parlare fin da subito di un dialogo tra pari. Venturi stesso così lo definisce: "Louis Kahn, profound teacher of mine, and ultimately, in some ways, as all teachers become, a student of mine"<sup>554</sup>.

Gli inizi degli anni Cinquanta rappresentano il periodo in cui Louis Kahn, ispirato forse anche dai nuovi stimoli culturali che Venturi condivide con lui, decide di trascorrere quattro mesi presso l'Accademia Americana a Roma nell'inverno tra il 1950 e il 1951. Questa esperienza viene affrontata dalla critica storiografica come il momento di svolta nella carriera dell'ormai già maturo Kahn, che proprio a partire dalla sua permanenza a Roma inizia a interessarsi ai concetti di memoria e monumentalità che diventeranno i temi cardine delle sue opere più conosciute. È probabile che siano George Howe (già Architect in Residence tra il 1947 e il 1949) e Robert Venturi a suggerire per primi a Louis Kahn la possibilità di instaurare dei rapporti con l'ente culturale transoceanico. Di lì a breve anche Robert Venturi risiederà in Accademia Americana a Roma, condividendo quindi ancora una volta con Kahn un momento biografico importante: l'Italia diventa, per entrambi gli architetti, sia il luogo della rivelazione

---

<sup>552</sup> Telegramma di Eero Saarinen a Robert Venturi, 9 marzo 1954 (225.RV.36, Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives of the University of Pennsylvania).

<sup>553</sup> Cfr. Brownlee, David B.; De Long, David G.; Hiesinger, Kathryn B., Whitaker, William, *Out of the Ordinary. Robert Venturi, Denise Scott Brown and Associates: Architecture, Urbanism, Design*, Philadelphia Museum of Art in association with Yale University Press, Philadelphia, 2001.

<sup>554</sup> Venturi, Robert, *Response at the Pritzker Prize Award Ceremony at the Palacio de Iturbide, Mexico City, May 16, 1991*, in *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture. A View from the Drafting Room*, The MIT Press, Cambridge, 1996, p. 100.

giovanile dell'architettura (viaggio di formazione), che il luogo in cui la loro carriera si trasforma per assumere i connotati di una ricerca indipendente (viaggio della maturità):

*Among architects and architectural historians, Venturi's association with the postwar Academy has become second in familiarity only to that of Louis Kahn. Echoing its typical position as the fulcrum of Kahn's bifurcated career, Martino Stierli has recently argued that "Venturi's two-year tenure at the American Academy in the mid-1950s can ... be shown to occupy the central episode in its intellectual biography".*<sup>555</sup>

Seguendo il consiglio di Louis Kahn, tra il 1950 e il 1951 l'appena laureato Venturi torna a Philadelphia e lavora nello studio di Oscar Stonorov (1905-1970), architetto emigrato dalla Germania nel 1929 ed ex associato dello studio di Kahn. Nello studio di Stonorov Venturi si occupa dei disegni architettonici dei Cherokee Apartments a Chestnut Hill (1950-1955). L'esperienza nello studio di Philadelphia che segnerà maggiormente Venturi è però il lavoro di curatela della mostra celebrativa dedicata a Frank Lloyd Wright, "Sixty Years of Living Architecture", mostra itinerante che tra il 1951 e il 1954 viene esposta al Gimbel Brothers Department Store di Philadelphia, al Palazzo Strozzi di Firenze e poi a Milano, Monaco, Zurigo, Parigi, Londra, Helsinki, Mexico City, New York, per poi concludersi a Los Angeles<sup>556</sup>. Arthur Kauffman<sup>557</sup>, direttore del Gimbels Department Store e primo finanziatore della mostra, è il cugino di Edgar J. Kauffman (1885-1955), proprietario di Fallingwater (1936-1939). In quella occasione Venturi ha a che fare con i disegni originali, i venticinque plastici e i foto murali di uno dei suoi architetti preferiti, esperienza che lo lascia impressionato e commosso<sup>558</sup>. Stonorov si dimostra soddisfatto della collaborazione con questo giovane architetto appassionato e diligente e in una lettera a conclusione dei lavori gli scrive: "I liked working with you and I did appreciate your sensitivity for all the details"<sup>559</sup>. La mostra inaugura a Philadelphia il 25 gennaio 1951 e resta aperta per un mese attraendo più di 300.000 visitatori<sup>560</sup>. Venturi partecipa alla cena di gala in occasione dell'inaugurazione della mostra il 25 gennaio del 1951 al Gimbel Banquet Hall. A questa cena partecipano tra gli altri Frank Lloyd Wright, Philip Johnson, Henry Russell-Hitchcock, Pietro Belluschi, Jean Labatut e Solomon Guggenheim. È questa la seconda volta che Venturi incontra Wright: la prima volta è stata

---

<sup>555</sup> Costanzo, Denise Rae, *The Lessons of Rome: Architects at the American Academy, 1947-1966*, The Pennsylvania State University Press, University Park, 2009, p. 238. In questo passaggio è citato il saggio: Stierli, Martino, *In the Academy's Garden: Robert Venturi, the Grand Tour and the Revision of Modern Architecture*, «AA Files», n. 56, 2007, pp. 42-63, p. 54.

<sup>556</sup> Langmead, Donald; Johnson, Donald Leslie, *Architectural Excursions: Frank Lloyd Wright, Holland and Europe*, Greenwood Press, Westport, 2000, p. 178.

<sup>557</sup> *Ivi*, p. 179 e 181.

<sup>558</sup> Venturi, Robert, *Frank Lloyd Wright Essay* (1991), in *Iconography and Electronics*, *op. cit.*, p. 68.

<sup>559</sup> Lettera di Oscar Stonorov a Robert Venturi, 16 febbraio 1951 (225.RV.37).

<sup>560</sup> Langmead, Johnson, *Architectural Excursions*, *op. cit.*, p. 178.

durante la conferenza tenuta dal maestro di Taliesin all'università di Princeton nella primavera del 1947. In quella occasione Robert Venturi siede accanto a Frank Lloyd Wright durante il pranzo ufficiale<sup>561</sup>.

Nel 1951 Louis Kahn consiglia a Robert Venturi una nuova esperienza di lavoro presso lo studio di Eero Saarinen (1910-1961) in Michigan. Il giovane architetto lavorerà nello studio di Bloomfield Field per due anni e mezzo. L'ambiente di lavoro è dinamico e gioviale grazie alla presenza di altri giovani colleghi come Kevin Roche (nato a Dublino nel 1922, Pritzker Prize nel 1982), Gunnar Birkerts (nato a Riga nel 1925) e Spero Daltas (1920-2009, Rome Prize e Fullbright a Roma tra il 1949 e il 1952). Nonostante non condivida fino in fondo il linguaggio modernista di Saarinen, nelle lettere agli amici e alla famiglia Venturi racconta l'emozione di lavorare su progetti e cantieri così impegnativi come i General Motors Technical Center a Warren (1948-68) e il Milwaukee War Memorial Auditorium (1946-57). Saarinen, d'altra parte, apprezza le capacità compositive del suo nuovo giovane architetto, tale da scrivere all'amico Louis Kahn: “[Venturi] is a very good designer, one of the best”<sup>562</sup>.

Prima della crisi familiare e della malattia del padre, Venturi era stato di nuovo in Italia per un viaggio di piacere con i suoi genitori nell'estate del 1952. Di questo secondo tour europeo l'unico documento conservato è l'itinerario manoscritto<sup>563</sup> di Venturi. Il viaggio attraversa anche questa volta l'Inghilterra (25-30 agosto), la Francia (1-15 settembre e 15-18 ottobre) e l'Italia (16 settembre – 13 ottobre). Non è chiaro se i genitori abbiano seguito tutto il tour o se Venturi sia stato raggiunto da Vanna e Robert Sr. solo in alcune tappe di questo itinerario. Le uniche notizie si possono ricavare da alcuni accenni a questo viaggio che Venturi fa nelle lettere successive inviate alla madre, in cui il figlio ricorda solo di alcune escursioni italiane del viaggio del 1952<sup>564</sup>. Una notizia certa riguarda invece le date di rientro in America dei genitori e di Venturi: l'itinerario mostra che Vanna e Robert Sr. sono ripartiti da Roma l'11 ottobre, mentre Venturi parte da Parigi una settimana dopo. Dall'itinerario, scritto su un foglio intestato dello studio di Oscar Stonorov, apprendiamo che in Italia Venturi visita, o semplicemente attraversa, Torino (16-17 settembre), Milano (17-18 settembre), Stresa e l'Isola Bella, Lugano e Como (19 settembre), Verona, Bergamo e Padova (20 settembre), Venezia e Murano (21-23 settembre), Ferrara e Bologna (23 settembre), Firenze, Settignano e Fiesole (24-27 settembre), San Gimignano, Siena e Arezzo (28 settembre), Perugia, Assisi, Todi, Orvieto, Viterbo (29 settembre), Roma (30 settembre – 4 ottobre), Tivoli e Frascati (3 ottobre), Minturno, Caserta e Napoli (5 ottobre), Ravello, Salerno, Amalfi, Paestum (6-7 ottobre), Positano, Sorrento, Ercolano, Napoli (8 ottobre), Roma (9-11 ottobre),

---

<sup>561</sup> Venturi, Robert, *Frank Lloyd Wright Essay* (1991), in *Iconography and Electronics*, *op. cit.*, p. 69.

<sup>562</sup> Lettera di Saarinen a Louis Kahn, citata nella lettera di Kahn a Anne Tyng del 30 gennaio 1954. La lettera è pubblicata in: Tyng, Anne Griswold, *Louis Kahn to Anne Tyng. The Rome Letters 1953-1954*, Rizzoli, New York, 1997, pp. 94-98.

<sup>563</sup> Itinerario del viaggio in Europa del 1952 (225.RV.34).

<sup>564</sup> Ad esempio: “We missed seeing [Nervi's] great Market Hall in Turin because I thought then it was in Milan!”, lettera di Robert Venturi ai genitori, Roma, gennaio 1955 (225.RV.43). “We visited two places I visited with you, the Ardeatine Cave Monument, again very moving, and very good, and the 1942 Exposition Buildings, still ridiculous and pompous, mostly.”, lettera di Robert Venturi ai genitori, Roma, 4 marzo 1955 (225.RV.55).

Civitavecchia, Port'Ercole, Livorno, Pisa (12 ottobre), La Spezia, Santa Margherita Ligure, Rapallo, Portofino (13 ottobre), Cremona, Pavia, Stresa, Domodossola (14 ottobre). Il 15 ottobre attraversa la Svizzera per raggiungere Parigi, da cui parte via aereo il 18 ottobre. L'itinerario dà informazioni molto stringate e solo in un caso Venturi è più specifico sull'architettura visitata, quando cioè accanto al nome della città di Viterbo aggiunge "Villa Lante", edificio manierista attribuito al Vignola. Di Villa Lante Venturi ha sicuramente apprezzato il famoso giardino a sorpresa manierista, ma non sembra che abbia visitato in questa occasione il vicino giardino di Bomarzo<sup>565</sup>, progettato da Pirro Ligorio nel 1547. Come nel precedente viaggio, Venturi soggiorna in Italia per più di tre giorni solo nelle città di Venezia, Firenze e Roma. A differenza del tour del 1948, però, Venturi pone molta più attenzione ad alcune località minori della Toscana e della Campania. Nella scelta delle sue nuove mete è chiaramente riconoscibile l'influenza di Louis Kahn: è probabilmente seguendo i consigli del suo mentore che Venturi visita San Gimignano, la Costiera amalfitana e Paestum, tutte località che hanno un profondo valore simbolico per il maestro di Philadelphia. Queste mete sono infatti visitate da Kahn sia durante il suo primo viaggio in Europa del 1928-29 che durante la sua permanenza presso l'American Academy in Rome nel 1950-51.

Nel 1953 Venturi torna a Philadelphia per affrontare la crisi familiare conseguente l'improvvisa malattia del padre e prendere le redini dell'azienda di famiglia. A seguito di una violenta crisi respiratoria e cardiaca che colpisce Robert Sr. la notte del 17 aprile 1953<sup>566</sup> lasciandolo gravemente infermo, Venturi è costretto a lasciare lo studio di Saarinen e per diciotto mesi sostituisce il padre e collabora con gli altri parenti coinvolti nella società di famiglia. Da quel momento Venturi sarà sempre al corrente degli affari dell'azienda fino a diventarne il presidente tra il 1959 (anno della morte del padre) e il 1973. Assieme all'attività di insegnamento presso la University of Pennsylvania, la direzione della "Venturi Fruit and Produce" è ciò che di fatto lo sostiene economicamente nei primi difficili inizi da progettista. Ma il coinvolgimento in un'impresa commerciale ha per David Brownlee un significato più sottile:

*This practical business experience is an unacknowledged component of his later enthusiasm for the vernacular architecture of commerce and his sympathy for working people.*<sup>567</sup>

Il ritorno a Philadelphia coincide anche con la prima collaborazione lavorativa di Robert Venturi nello studio professionale di Louis Kahn. L'8 gennaio 1954 Venturi visita Kahn nel suo ufficio al 1501 di Walnut Street, nel centro perfetto del Center City di Philadelphia. Venturi in quell'occasione chiede a Kahn di scrivergli una nuova lettera di raccomandazione per il concorso del Rome Prize dell'American Academy in Rome, e inoltre gli chiede la possibilità di collaborare nello studio. Kahn accetta con

---

<sup>565</sup> Il giardino di Bomarzo, o Parco dei Mostri, sarà poi visitato da Venturi durante la sua permanenza all'American Academy.

<sup>566</sup> Lettera del dottor Isaac Sharpless a Robert Venturi, 11 maggio 1953 (225.RV.36).

<sup>567</sup> Brownlee, *et. al.*, *Out of the Ordinary*, *op. cit.*, p. 12.

piacere di presentare Venturi come il miglior candidato per il Rome Fellowship, ben conoscendo anche la stima che l'amico Jean Labatut ha per l'ex allievo<sup>568</sup>. Tuttavia a prima vista Kahn sembra meno favorevole ad assumere Venturi in un momento di grave crisi lavorativa per il suo studio<sup>569</sup>, per poi cambiare velocemente idea: già da febbraio Venturi inizia la collaborazione con Kahn, sia a studio che alla University of Pennsylvania. Kahn è da subito molto soddisfatto da questa collaborazione, tanto da affidare le sue lezioni universitarie a Venturi nei giorni in cui non può presentarsi al campus<sup>570</sup>. Il tema d'anno della Senior Class che Venturi segue riguarda il progetto dell'edificio della City Hall di Philadelphia. Oltre alla stima intellettuale, Kahn apprezza del giovane le sue capacità da architetto, tanto da scrivere: “[Bob] has found to be a sensitive aesthetic person”<sup>571</sup>, e ancora:

*Bob is a very good architect. He looks for the right things and is very well back grounded historically which helps his judgment. [...] Give him just a short time and he I believe is going to be one of our best.*<sup>572</sup>

Consapevole delle difficoltà economiche dello studio, ma onorato della collaborazione con Kahn, Venturi accetta il salario minimo durante i suoi mesi di lavoro a studio. Kahn riconosce la sensibilità del ragazzo su questo tema e scrive ad Anne Tyng: “[Venturi] was most kind about helping and charging me the minimum for his time”<sup>573</sup>.

Il periodo successivo alla laurea è soprattutto caratterizzato per Venturi da un approfondimento dei temi italiani che più lo hanno appassionato: sono questi soprattutto gli anni in cui porta avanti gli studi sull'Italia da lui intrapresi a Princeton, trasformandoli gradualmente in una ricerca sempre più approfondita e personale. Innanzitutto, il 1953 vede la pubblicazione del primo saggio di Venturi, *The Campidoglio: A Case Study*<sup>574</sup>, una summa delle teorie espresse nella sua tesi di laurea<sup>575</sup>. Ma il suo vero impegno già a partire dal 1952 sarà quello di far convergere di nuovo Roma con le sue traiettorie di ricerca, e questa volta in modo più solido e istituzionalizzato.

---

<sup>568</sup> Lettera di Louis Kahn a Anne Tyng dell'8 gennaio 1954, in: Tyng, *Louis Kahn to Anne Tyng*, *op. cit.*, pp. 88-90.

<sup>569</sup> Lettera di Louis Kahn a Anne Tyng del 30 gennaio 1954, in: Tyng, *Louis Kahn to Anne Tyng*, *op. cit.*, pp. 94-98.

<sup>570</sup> Lettera di Louis Kahn a Anne Tyng del 9 febbraio 1954, in: Tyng, *Louis Kahn to Anne Tyng*, *op. cit.*, pp. 99-101.

<sup>571</sup> Lettera di Louis Kahn a Anne Tyng del 9 aprile 1954, in: Tyng, *Louis Kahn to Anne Tyng*, *op. cit.*, pp. 123-126.

<sup>572</sup> Lettera di Louis Kahn a Anne Tyng del 21 luglio 1954, *ivi*, pp. 163-164.

<sup>573</sup> Lettera di Louis Kahn a Anne Tyng del 17 giugno 1954, *ivi*, pp. 147-148.

<sup>574</sup> Venturi, Robert, *Campidoglio: A Case Study*, «Architectural Review», n. 113, maggio 1953, pp. 333-334.

<sup>575</sup> M.F.A.: *Context in Architectural Composition*. Cfr. Capitolo 5.

## Le proposte di ricerca per il Rome Prize in Architecture dell'American Academy in Rome

*Venturi approached his fellowship with rare determination at a time when modernism made the Rome Prize's architectural relevance unclear.*<sup>576</sup>

Denise Costanzo, 2016

Nel 1952 Robert Venturi partecipa per la prima volta alle selezioni per il Rome Prize in Architecture dell'American Academy in Rome, perseguendo un obiettivo che lui si propone fin dal suo primo viaggio a Roma nell'agosto del 1948. Come lui stesso ricorda: "Soon after that day in '48 I resolved to become a Fellow of the American Academy in Rome"<sup>577</sup>. Nel 1952 è in giuria Louis Kahn, ma la proposta di Venturi viene rifiutata. Il suo progetto di ricerca è scartato anche l'anno successivo, per poi infine venire accettato solo nel 1954, al suo terzo tentativo. Nel 1954 ad accompagnare il progetto ci sono le lettere di raccomandazione firmate da Eero Saarinen, Jean Labatut, Spero Daltas e Louis Kahn. Nonostante molti autori riportino la presenza di Kahn in giuria nel 1954, questa viene smentita da una lettera di Laurence Roberts in cui Kahn non viene menzionato tra i giurati<sup>578</sup>. Tuttavia, l'intervento di Kahn sulle decisioni preliminari della commissione giudicatrice dell'American Academy viene confermata anche da Denise Scott Brown<sup>579</sup> e David Brownlee<sup>580</sup>, e di solito è considerata dagli autori come un fattore determinante per la vittoria di Venturi del Rome Prize in quell'anno. Per risolvere questo punto affrontato in modo molto nebuloso dagli autori, basta riferirsi ad una lettera dello stesso Kahn del 30 gennaio 1954, rimasta però sconosciuta fino al 1997, data in cui Anne Tyng ha deciso di pubblicare il loro epistolario:

*I called the Academy office [...] Mary Williams seemed to indicate that Bob again was side-tracked by the Jury on the first preliminary judgement. This was all revealed in confidence and I did not tell Venturi about it. But – I got busy and called Saarinen [...] to urge him to strengthen his recommendation which I was told was rather luke warm. [...] I hope he takes the hint and writes again. There is still time to reopen his application during the final judgement on Wednesday. I do so hope he gets it.*<sup>581</sup>

Kahn non è quindi in giuria, ma viene a conoscenza del giudizio preliminare che vede la proposta di Venturi scartata per la terza volta. Kahn allora si attiva per far raggiungere la giuria da lettere di

---

<sup>576</sup> Costanzo, Denise, "I'll Try My Best to Make It Worth It": Robert Venturi's Road to Rome, «Journal of Architectural Education», 70:2, 2016, pp. 269-283, p. 269.

<sup>577</sup> Venturi, Robert, *Notes for a Lecture Celebrating The Centennial of the American Academy in Rome Delivered in Chicago* (1993), in *Iconography and Electronics*, op. cit., p. 48.

<sup>578</sup> Questa lettera, conservata presso gli l'American Academy in Rome Records, è anche citata in Costanzo, *The Lessons of Rome*, op. cit., p. 239.

<sup>579</sup> Scott Brown, Denise, *A Worm's Eye View of Recent Architectural History*, «Architectural Record», vol. 172, February 1984, pp. 69-81, p. 73.

<sup>580</sup> Brownlee, et. al., *Out of the Ordinary*, op. cit, p. 12.

<sup>581</sup> Lettera di Louis Kahn a Anne Tyng del 30 gennaio 1954, in: Tyng, *Louis Kahn to Anne Tyng*, op. cit., pp. 94-98.

raccomandazione più convincenti, in modo tale da provare a far rientrare la proposta di Venturi all'interno della consultazione definitiva. Non sembra quindi che ci siano pressioni dirette sulla commissione, ma di certo l'intervento di Kahn risulta importante per far ripensare una seconda volta i giurati sulla proposta del giovane di Philadelphia. Il suo impegno a questo scopo, sconosciuto a Venturi, dimostra l'incredibile ammirazione di Kahn per il giovane architetto, ammirazione che Kahn condivide con Labatut e Saarinen.

All'ennesima richiesta di una lettera di presentazione per l'American Academy in Rome, il 15 gennaio del 1954 Jean Labatut scrive al suo ex allievo:

*I am glad to hear that you are applying again for a Rome fellowship. I most sincerely hope that 1954 will be the year and that you will take full advantage of being on the site in order not only to analyze the finish product, but and above all in order to understand intent and course of procedure in little known compositions as the Piazza del Campidoglio, Navona, St. Peter, St. Mark, etc., where so much is yet to be uncovered and pointed out. Their content is such that modern solutions look miserably empty of meaning or, at their best, fragmentarily meaningful.<sup>582</sup>*

Lo stesso giorno Jean Labatut sostiene la candidatura di Venturi con una lettera agli uffici dell'American Academy a New York. È una lettera appassionata e molto personale, in cui traspare tutta la stima e l'orgoglio che il professore di Princeton prova per il suo promettente e talentuoso ex allievo:

*It is with great pleasure that I recommend him and I wish to reaffirm my conviction that he is particularly qualified to take full advantage of that great opportunity. My conviction is increased by my recent experience as Architect in Residence at the Academy, where I would have liked to have met "à pied d'oeuvre" with more Fellows of Mr. Venturi's caliber. During his graduate studies at Princeton he has always shown seriousness of purpose and capacity for independent research. He is a hard worker and his sensitivity, knowledge and imagination are outstanding. Mr. Venturi is among the ones who can absorb the most from that inexhaustible source of inspiration and stimulation which is Rome.<sup>583</sup>*

Eero Saarinen invia la sua lettera di raccomandazione in favore del suo ex collaboratore il 25 gennaio. In essa si legge:

---

<sup>582</sup> Lettera di Jean Labatut a Robert Venturi, 15 gennaio 1954 (225.RV.36).

<sup>583</sup> Lettera di Jean Labatut a Miss Mary Williams, segretaria dell'American Academy in Rome, 15 gennaio 1954 (225.RV.36).

*In my opinion he would make excellent use of a scholarship because he is a good designer who at the same time has a real interest and enthusiasm for architectural history.*<sup>584</sup>

Dopo essere ammesso al colloquio a New York del 15 febbraio, nove giorni dopo Robert Venturi è finalmente raggiunto a Philadelphia dalla lettera che gli annuncia la vittoria del Rome Prize. Venturi apprende questa notizia mentre si trova a lavoro nell'ufficio di Kahn. Curiosamente è proprio Kahn a restituirci l'emozione di Venturi nello scoprire la sua agognata vittoria del Rome Prize:

*Venturi got word from the Academy just an hour ago that he is made a fellow. He is of course delighted and could hardly keep a straight face. I am indeed glad for him.*<sup>585</sup>

Alla pubblicazione ufficiale dei nomi dei vincitori del 1954, Jean Labatut invia a Venturi una cartolina di congratulazioni da Venezia mentre Eero Saarinen gli scrive un telegramma dove si legge: "If at once you don't succeed, try, try again. Congratulations from everybody = Eero"<sup>586</sup>. Numerose altre lettere di congratulazione raggiungono Venturi a Philadelphia, soprattutto dopo che la sua borsa di ricerca a Roma viene annunciata con un trafiletto su un giornale locale della sua città con il titolo *Architect Gets Rome Fellowship*, in cui si legge:

*Robert Venturi, son of Mr. and Mrs. Robert C. Venturi of Beach rd. [sic], Rosemont, has been awarded a fellowship in architecture by the American Academy in Rome, it was announced yesterday. The winner of the award, valued at about \$3000 and including travel allowances and residence at the academy, received a Master of Fine Arts Degree at Princeton University. Until recently he was connected with the architectural firm of Eero Saarinen & Associates.*<sup>587</sup>

Grazie a questo articolo la sua maestra delle scuole elementari riesce a mettersi di nuovo in contatto con la famiglia Venturi. Elizabeth Bowen Shants invia una lettera di felicitazioni per il successo del suo ex allievo e racconta come non ha mai dimenticato quel bambino così creativo e pieno di talento:

*Many years ago [...] at the Lansdowne Friends School where I had my first job, I taught a very talented little boy of 8: Bobby Venturi. I have often thought of him and wondered what in the art field he might be doing – as he had so much talent then. I remember his blackboard drawings and the exquisite little Christmas cards he made, even then. I was so pleasant to read in the paper of his fellowship in architecture in Rome.*<sup>588</sup>

---

<sup>584</sup> Lettera di Eero Saarinen a Miss Mary Williams, segretaria dell'American Academy in Rome, 25 gennaio 1954 (225.RV.36).

<sup>585</sup> Lettera di Louis Kahn a Anne Tyng del 27 febbraio 1954, in: Tyng, *Louis Kahn to Anne Tyng, op. cit.*, pp. 107-111.

<sup>586</sup> Telegramma di Eero Saarinen a Robert Venturi, 9 marzo 1954 (225.RV.36).

<sup>587</sup> L'articolo è conservato agli Architectural Archives come un ritaglio di giornale. Non è possibile risalire alla testata giornalistica né alla data di pubblicazione (225.RV.40).

<sup>588</sup> Lettera di Elizabeth Bowen Shants a Vanna Venturi, 25 maggio 1954 (225.RV.45).

La prima proposta di ricerca per il Rome Prize del 1952 non è stata conservata. Agli Architectural Archives sono però consultabili le altre due proposte di ricerca<sup>589</sup>, lo *statement* del 1953-54 e quello vincitore del 1954-55. Il confronto tra i due suggerisce interessanti riflessioni. Va detto innanzitutto che le due proposte sono scritte in modo molto simile: sono entrambe lunghe una cartella e mezzo suddivisa in cinque paragrafi. Alcune espressioni vengono ripetute in modo quasi identico (sono rese in tondo per distinguerle dal *corsivo* nelle citazioni che seguono), altri concetti chiave vengono modificati nel 1954 per risultare più chiari ed efficaci (sono sottolineati negli estratti qui riportati). L'oggetto della ricerca risulta essere lo stesso in entrambe le proposte, anche se formulato in modo più rigoroso nella proposta vincitrice.

Nel primo paragrafo dello *statement* del 1953 Venturi introduce da subito la sua convinzione che la conoscenza della "tradizione" sia una condizione essenziale per un architetto contemporaneo. Afferma poi che questo tipo di conoscenza può essere ottenuto sia attraverso lo studio della storia sia empiricamente, cioè attraverso l'esperienza dell'architettura europea:

*Contrary to the recent anti-historical attitude of modern architects, I believe that an architect must be conscious of the tradition of which his work is inevitably a part. His familiarity with this tradition should consist of an empirical knowledge as well as a historian's factual knowledge of Western architecture. A knowledge through a feeling of the subject can be gained most effectively by an American architect through the experience of living and working in an every-day context against the background of European architecture for a period of time.*<sup>590</sup>

Dello stesso tenore l'incipit della proposta del 1954, in cui però si afferma con maggiore convinzione l'importanza della conoscenza del passato e dell'architettura europea. Se nell'introduzione precedente Venturi si rivolgeva genericamente agli architetti contemporanei, qui afferma che l'essere consapevoli del proprio "patrimonio" è una condizione essenziale per essere considerati degli architetti "progressisti", autenticamente dediti al presente e nello stesso tempo rivolti al futuro:

*I feel that an architect, to be progressive, must be conscious of his heritage. His familiarity with this tradition of which his work is inevitably a part, must be empirical, an American student can acquire such a knowledge through the experience of living and working in an everyday context against the background of European architecture.*<sup>591</sup>

Nel secondo paragrafo Venturi spiega l'importanza della conoscenza di Roma per un architetto americano della metà del Novecento. Venturi afferma che la lezione più grande che si può raccogliere

---

<sup>589</sup> Sono entrambe conservate al numero di catalogazione: 225.RV.38.

<sup>590</sup> "Application, Rome Prize Fellowship in Architecture, 1952-53, Robert Venturi" (225.RV.38).

<sup>591</sup> "Application, Rome Prize Fellowship in Architecture, 1954-55, Robert Venturi" (225.RV.38).

ancora oggi dalla capitale italiana è il progetto dello spazio urbano, soprattutto quando questo è modulato dalla presenza di architetture barocche e manieriste:

*It has been my feeling that Rome, in its individual buildings and especially in its planning, has particular reference to the problems of our architecture. Its Mannerist and Baroque buildings can reveal an intricacy which we are realizing the need for now in modern architecture. Its Baroque piazzas reveal a sensitivity in the relationship of building which, now that our architecture of the individual building is beginning to develop a sound vocabulary, we have a chance of paralleling perhaps for the first time since the 18<sup>th</sup> century. This constant refinement of Rome's outdoor spaces *development*, its easy monumentality, its pedestrian scale, its planning which stimulates communal relationship, are all uncommon elements in the 19<sup>th</sup> century city which the American almost exclusively has contact with.<sup>592</sup>*

Quasi identico il secondo paragrafo della proposta vincitrice, dove si chiarisce con maggiore espressività la necessità di una interpretazione moderna delle lezioni sulla ricchezza architettonica della città di Roma. Questa necessità è qui considerata come ancora più urgente per gli studenti di architettura americani, i quali non hanno esperienza di spazi urbani storici:

*A city like Rome, in its individual buildings and especially in its planning, can have a particular relevance to my own interests and I believe to the problems of our architecture. Its Mannerist and Baroque buildings can reveal a richness which we are realizing the need for now in contemporary architecture. [...] This constant refinement of Rome's outdoor spaces *resulting from a recognition of both continuity and contrast in its development*, its easy monumentality, its pedestrian scale, its planning which stimulates communal relationship, are all uncommon elements in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century city familiar to an American.<sup>593</sup>*

Nel terzo paragrafo della proposta del 1953 Venturi chiarisce che il suo interesse per Roma è nato durante il suo primo viaggio da studente di architettura e si è sviluppato e approfondito durante gli ultimi anni alla Princeton University:

*My enthusiasm for Rome developed from a short visit in 1948. Through considerable library research on the piazzas of Rome as well as my historical training at Princeton, I have acquired some factual knowledge of Rome.<sup>594</sup>*

---

<sup>592</sup> Application 1952-53 (225.RV.38).

<sup>593</sup> Application 1954-55 (225.RV.38).

<sup>594</sup> Application 1952-53 (225.RV.38).

Nella domanda del 1953 questi dati non sono riportati, forse perché ritenuti da Venturi troppo generici. Il giovane architetto sviluppa questo paragrafo in modo assolutamente diverso, approfittandone per mostrare la sua erudizione nel campo della storia dell'architettura e per introdurre il suo saggio in via di pubblicazione. Venturi qui inoltre afferma di voler approfondire il ruolo, la "responsabilità", dell'architetto nei confronti dell'ambiente che lo circonda, tema già trattato nella sua tesi di laurea [e definito "context"] e tema fondamentale in *Complexity and Contradiction in Architecture* [definito "the difficult whole"]:

*The rustic architecture of Italy among other European countries, in its relation to its natural setting and all other elements in its landscape, creates an environment constantly harmonious [...]. The appalling disorder or brutal standardization of our typical landscape [...] tend to be taken for granted. [...] My short article for the Architectural Review [...] will consider this problem of the architect's responsibility towards his total environment; I hope to develop this study.*<sup>595</sup>

Gli ultimi due paragrafi di entrambe le domande di ricerca tornano a sovrapporsi presentando l'intenzione di Venturi di occuparsi di temi urbani. Entrambe le proposte si concludono affermando la necessità di sviluppare questa sua ricerca proprio a Roma e in nessun altro posto. Questo ultimo concetto è avvalorato dal fatto che Venturi precisa di non star facendo richiesta per nessun'altra borsa di studio:

*My reasons for applying for the Rome Prize fellowship are based therefore, on its intrinsic value, the opportunity it affords of working specifically in Rome. [...] My study would follow in general this interest in group planning.*<sup>596</sup>

La chiusura della proposta vincitrice sottolinea che il fine della ricerca storica sui temi urbani di Roma è fornire degli esempi concreti da interpretare per l'età contemporanea. Venturi in modo convincente afferma che l'esperienza in Accademia sarà per lui fondamentale per la sua carriera di architetto, più ancora che per quella più prevedibile di storico e teorico:

*My particular program of work at the Academy would [...] follow this interest in monumental planning and the relationship of buildings. [...] Work at the Academy represents to me the kind of experience I need now in the development of my career as an active architect.*<sup>597</sup>

Perché Venturi è così determinato a vincere il Rome Prize tanto da candidarsi per ben tre volte? Perché sottolinea in ogni proposta di ricerca che non sta facendo richiesta per nessun'altra borsa di studio? E perché continuamente afferma la validità di un'esperienza proprio a Roma per un architetto

---

<sup>595</sup> Application 1954-55 (225.RV.38).

<sup>596</sup> Application 1952-53 (225.RV.38).

<sup>597</sup> Application 1954-55 (225.RV.38).

contemporaneo, addirittura per un architetto progressista? Per Denise Costanzo la risposta a queste domande va cercata non solo nei suoi studi precedenti e nelle sue passioni personali, ma anche nel particolare “circolo delle influenze” che circonda Venturi in quegli anni: Labatut, Saarinen, Howe, Daltas e Kahn, tutte personalità che compiono o hanno appena concluso residenze presso l’American Academy negli anni in cui Venturi è in contatto con loro. Queste conoscenze e amicizie possono aver spinto Venturi con ancora maggior convinzione a perseverare nel suo obiettivo. Nelle parole di Denise Costanzo:

*His tenacious pursuit of a fellowship was strange for an architect in the early 1950s. Italy was peripheral, nor central, to America’s postwar discipline. [...] Given that Venturi’s thesis discussed many Roman examples and described the impact of his 1948 trip, Howe and Kahn surely encouraged him to apply for an Academy fellowship.*<sup>598</sup>

### L’intervista a Frank Lloyd Wright

*When I was young you had to take a stand: you were for Wright or you were for Mies. I was a Wright man.*<sup>599</sup>  
Robert Venturi, 1991

Nell’estate del 1954, poco prima di partire per l’American Academy, Robert Venturi si reca a Taliesin per intervistare<sup>600</sup> Frank Lloyd Wright, uno degli architetti da lui più ammirati, riferimento architettonico costante nei suoi progetti universitari. È questa la seconda volta che Venturi visita Taliesin:

*This spring I at least got to visit Taliesin [...] I was very much impressed by the beauty of the setting [...] Unfortunately Wright was out of town that day. [...] I still love Wright the architect, the supreme architect. [...] Racine I was overwhelmed. We also visited Mies Van der Robe’s Farnsworth House [...] it is very different – but monumental in its own way.*<sup>601</sup>

Dopo la conferenza a Princeton nel 1947 e l’inaugurazione della mostra a Philadelphia nel 1951, questa è la terza volta che Venturi ha a che fare con il famoso architetto americano, ed è anche l’ultimo incontro di cui abbiamo testimonianza. Venturi è a Taliesin il 21 agosto con l’amico e collega William Short (1924-1991), il quale dopo questa intervista inizia una collaborazione con Wright, supervisionando i lavori del museo Guggenheim a New York a partire dal 1956. Short, conosciuto da Venturi a Princeton, sarà tra il 1960 e il 1964 il suo partner nello studio di Philadelphia.

<sup>598</sup> Costanzo, *“I’ll Try My Best to Make It Worth It”*, *op. cit.*, p. 270 e p. 273.

<sup>599</sup> Venturi, *Frank Lloyd Wright Essay*, in *Iconography and Electronics*, *op. cit.*, p. 67.

<sup>600</sup> Si sono conservate due bozze di questa intervista (225.RV.41).

<sup>601</sup> Lettera di Robert Venturi a un amico (Amis?), 15 luglio 1954 (225.RV.46).

Ben consapevole dell'avversione di Frank Lloyd Wright per l'architettura rinascimentale e barocca, Venturi chiede all'amico di non menzionare il suo imminente trasferimento a Roma durante l'intervista<sup>602</sup>. Per prima cosa, Venturi si introduce come assistente alla curatela della retrospettiva su Wright curata da Oscar Stonorov nel 1951. Subito dopo questa presentazione, l'intervista vera e propria può avere inizio. La prima domanda propone un parallelo tra le *hilltown* italiane e Taliesin: Venturi chiede a Wright di esprimere un'opinione su questo confronto. L'anziano architetto, però, reagisce con un ambiguo grugno, e invece di fornire una risposta approfitta di questa domanda sull'Italia per parlare del suo progetto per la casa Masieri a Venezia, recentemente bocciato dalla commissione edilizia della città lagunare (1952).

Non sconfortato dall'insuccesso della sua prima richiesta, Venturi continua con una domanda su un altro dei temi a lui più cari: il contesto che circonda gli edifici:

*Bob asks if the negative setting of the Wax Building had much influence on its design. He answered no [...]. The building looks in upon itself and ignores its environment. Wright first referred to the Johnson building as the best built building in the U.S.*<sup>603</sup>

Venturi rivolge infine una terza domanda circa l'influenza di Frank Lloyd Wright sullo sviluppo dell'architettura moderna in Europa. Anche qui la risposta del maestro appare amareggiata, lamentando uno scarso riconoscimento del suo contributo per l'evoluzione dell'architettura europea:

*They (the Europeans who came over here) were willing to acknowledge at first on coming to the home country of Wright, but when they soon learned that Americans did not acknowledge Wright, and that they wanted imported European culture, these architects changed their tune.*<sup>604</sup>

In particolare, Wright sembra nutrire rammarico per gli sviluppi personali dell'architettura di Ludwig Mies van der Rohe, da lui conosciuto personalmente. Wright afferma nell'intervista che Mies ha smesso di fare buona architettura dopo il suo progetto per il Padiglione di Barcellona del 1929:

*When they (the Europeans) first came over here they paid their respects. Mies came to Taliesin to visit. But then they found that I wasn't fashionable, so they took up the International Style.*<sup>605</sup>

Se Venturi rivolge al maestro domande che coinvolgono i temi che gli sono più cari, come il confronto con l'Italia, le relazioni tra Wright e l'Europa, il rapporto tra architettura e contesto urbano, le domande di Short sono invece focalizzate sul contesto culturale americano. Short chiede al maestro di esprimere

---

<sup>602</sup> Venturi, *Frank Lloyd Wright Essay*, in *Iconography and Electronics*, *op. cit.*, p. 69.

<sup>603</sup> *Interview: FLLW*, Taliesin Wisconsin, August 21, 1954. William Short and Robert Venturi (225.RV.41).

<sup>604</sup> *Ibidem*.

<sup>605</sup> "Supplementary Cutline Notes of an Interview with Frank Lloyd Wright at Taliesin East on August 21, 1954 by Robert Venturi and William Short" (225.RV.41).

un'opinione sulla Lever House dei Skidmore, Owings & Merrill a Manhattan (1952), ma Wright ne condanna la scelta dei materiali. Pressato dal giovane interlocutore, l'anziano architetto aggiunge piccato: "Oh, I think they achieved a certain sensational effect"<sup>606</sup>. La Tribune Tower del 1925 di Raymond Hood a Chicago è definita "something nice", mentre lo storico Henry Russell-Hitchcock, con cui Wright ha avuto a che fare durante la mostra sull'International Style del 1932, è liquidato con un altro sprezzante commento: "He has a lot of knowledge but no understanding"<sup>607</sup>.

Non sappiamo se fosse nelle intenzioni dei giovani architetti pubblicare questa intervista, ma non sono mai stati trovati altri documenti di elaborazione di queste note. Pochi mesi dopo questo incontro Venturi è assorbito dal nuovo ambiente culturale che incontra a Roma. Il giovane architetto di Philadelphia da quel momento abbandona ogni riferimento esplicito a Wright nei suoi progetti. Per comprendere però in che modo Wright abbia influenzato la progettazione di Venturi, bisogna riferirsi a un suo testo successivo, un saggio scritto nel 1991 e pubblicato sul «Calendar Events» della Pennsylvania Academy of the Fine Arts:

*I admire Wright for the supreme quality of his work – but I have found his philosophy, his approach, irrelevant to our time, and it is for this reason that he has influenced me via the quality of his achievement more than through the content [...]. The aesthetic of Wright [...] heroically promotes an essential consistency within the whole composition [...]. This kind of purity [...] is unattainable within the experience of our world [...]. This is because Wright is distinctly of another time. [...] Our era is less heroic and more pragmatic, less optimistic and more realistic, less consistent and more ambiguous: [...] there is no longer a dominant ideal culture that can promote a universal order and ultimate unity. Here Wright appears in the motival aesthetic of his Broadacre City ironically close to that universal Classical aesthetic of the Renaissance style and to an industrial universality represented by the International Style.<sup>608</sup>*

Affermando che è la qualità del lavoro di Wright ad ispirarlo, e non il contenuto formale della sua opera, Venturi dichiara conclusa la validità delle teorie di Wright per l'architettura contemporanea. Wright è infatti da Venturi visto come il rappresentante di un'epoca passata, caratterizzata dalla ricerca di un'architettura eroica e unificatrice. La complessità, velocità e molteplicità del momento attuale richiede invece un'architettura impura e anti-eroica, realista e pragmatica, un'architettura che Venturi decide di rappresentare con il lavoro del suo studio.

---

<sup>606</sup> *Ibidem.*

<sup>607</sup> *Ibidem.*

<sup>608</sup> Venturi, *Frank Lloyd Wright Essay*, in *Iconography and Electronics*, *op. cit.*, p. 70.

## 6.03

### Robert Venturi all'Accademia Americana a Roma (1954-1956)

*I consider my associations there and my travels and discoveries made possible by the fellowship, the richest experience of my life; if I shall be able to make any contribution in architecture, I shall credit an essential share of it to my experience in Italy at the Academy.*<sup>609</sup>

Robert Venturi, 1956

La vittoria nel 1954 del Rome Prize garantisce a Venturi una borsa di studio per sostenere la sua ricerca a Roma e i suoi frequenti viaggi in Europa e Nord Africa durante il suo periodo di residenza presso l'American Academy in Rome. La borsa prevede un periodo di ricerca di dodici mesi, con la possibilità di estendere la permanenza a Roma di un ulteriore anno, opzione che Venturi preferirà nonostante il parere contrario della madre e di alcuni amici, tra cui Anne Tyng e probabilmente lo stesso Louis Kahn<sup>610</sup>.

Durante il suo soggiorno romano Venturi ha finalmente la possibilità di approfondire e verificare i temi riguardanti la storia dell'architettura e lo studio del contesto ispirati dal primo viaggio del 1948 e che lo hanno impegnato durante gli ultimi anni a Princeton culminati nella sua tesi di laurea *Context in Architectural Composition*<sup>611</sup> del 1950. Per David Brownlee:

*He continued the exploration that he had begun in 1948, but he significantly expanded its scope and the depth of his understanding. Already a confirmed eclectic, he immersed himself increasingly in all the varieties of Roman architecture – ancient to modern.*<sup>612</sup>

Notizie sulla sua residenza in Accademia Americana provengono dagli *Annual Report*<sup>613</sup> conservati nella biblioteca dell'istituzione a Roma e dai documenti consultabili negli archivi della sede di New York. Uno sguardo personale e puntuale sulle attività svolte a Roma proviene poi dalla sua corrispondenza privata con la famiglia e gli amici<sup>614</sup>. Le lettere che Venturi invia ai genitori, anche queste consultabili nella Venturi Scott Brown Collection conservata presso gli Architectural Archives della University of Pennsylvania, forniscono un vero e proprio diario dei suoi itinerari, dei suoi incontri e delle sue ricerche presso l'istituzione. Scrive Denise Costanzo:

<sup>609</sup> Lettera di Robert Venturi al Board of Trustees dell'American Academy in Rome, 14 ottobre 1956 (225.RV.46).

<sup>610</sup> Lettera di Vanna Venturi a Robert Venturi, Philadelphia 3 marzo 1955 (225.RV.42): "I called L. Kahn last evening and miss Ting answered the phone. Had a little talk with her. L. K. had gone to Princeton. [...] (have I already told you that he expressed the idea that you ought to stay away only one year. Miss T. is of the same opinion)".

<sup>611</sup> Cfr. Capitolo 5.

<sup>612</sup> Brownlee, David B.; De Long, David G.; Hiesinger, Kathryn B., Whitaker, William, *Out of the Ordinary. Robert Venturi, Denise Scott Brown and Associates: Architecture, Urbanism, Design*, Philadelphia Museum of Art in association with Yale University Press, Philadelphia, 2001, p. 12.

<sup>613</sup> Circa i Report, questi contengono un utile registro delle attività svolte, degli ospiti esterni e delle mostre organizzate anno per anno oltre che, ovviamente, la lista dei Fellows presenti in Accademia per le varie discipline. Venturi è presente negli Annual Report per l'anno 1954-1955 e 1955-1956, oggi consultabili nei *Report 1951 – 1955* e *Report 1955 – 1959*.

<sup>614</sup> Cfr. Paragrafo 6.04.

*[Venturi] created one of the most extensive and informative first-hand accounts of any postwar architect's Academy fellowship. A virtual diary of his experience has been preserved through the forty-nine letters to his parents [...] providing a snapshot of life at the Academy for an architecture Fellow in the early 1950s, while simultaneously offering direct insights into the experiences and perceptions of one of its greatest successes. This record reveals a young architect who was determined to not just passively permit, but to actively ensure that Rome and his fellowship would be important to his career, almost a self-fulfilling prophecy.*<sup>615</sup>

Venturi è in Accademia tra i suoi ventinove e trentuno anni. La permanenza a Roma rappresenta per lui un'occasione per raggiungere una svolta nella sua carriera. Per questo motivo il giovane americano vuole non solo approfondire in Accademia la sua ricerca teorica dedicandosi allo studio delle opere barocche e manieriste ma, così come lui stesso annuncia nella sua proposta di ricerca<sup>616</sup>, Venturi è a Roma anche con l'intenzione precisa di trasformare i suoi studi in applicazioni pratiche: il suo obiettivo sarà selezionare i principi dell'architettura storica che possano essere interpretati, attualizzati e messi in pratica nei progetti contemporanei. Con questo biennio di ricerca romana Venturi si prepara alle sfide professionali che lo attendono in patria. Nelle sue parole: “[The American Academy is] a place for introspection – during an interlude in your life when you can prepare for future action”<sup>617</sup>. La determinazione e la convinzione che mostra nell'intraprendere quest'avventura di ricerca servono anche a rassicurare la madre nel momento di grave crisi che ha investito la famiglia a seguito della malattia e dell'invalidità del padre. La stessa Vanna non può occuparsi del marito da sola ed è costretta ad assumere diverse badanti e altre aiutanti domestiche. La distanza di Venturi è raramente lamentata dalla madre, che nelle lettere si mostra sempre incuriosita dalle avventure di viaggio del figlio e genuinamente interessata alla sua ricerca storica. Quando nel gennaio 1955 Venturi rientra in Accademia dopo aver trascorso le vacanze accanto alla sua famiglia, la madre Vanna così gli scrive per rassicurarlo:

*Don't let any silly idea that in going to Rome for further work at the academy you have done wrong. [...] Love yourself a little too, ad take every proper advantage of your stay in Italy.*<sup>618</sup>

Tuttavia, in momenti particolarmente difficili, Vanna arriva a chiedere direttamente al figlio di anticipare i suoi rientri da Roma<sup>619</sup>. Venturi è preoccupato per la situazione familiare e nelle lettere si

---

<sup>615</sup> Costanzo, Denise Rae, *The Lessons of Rome: Architects at the American Academy, 1947-1966*, The Pennsylvania State University Press, University Park, 2009, p. 237.

<sup>616</sup> Cfr. Paragrafo 6.02.

<sup>617</sup> Venturi, Robert, *Notes for a Lecture Celebrating The Centennial of the American Academy in Rome Delivered in Chicago* (1993), in *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture. A View from the Drafting Room*, The MIT Press, Cambridge, 1996, p. 52.

<sup>618</sup> Lettera di Vanna Venturi a Robert Venturi, Philadelphia 5 gennaio 1955 (225.RV.43).

<sup>619</sup> Lettera di Vanna Venturi a Robert Venturi, Philadelphia 18 maggio 1955 (225.RV.43): “Personally I should be very sorry for you to come home when he is so changed that cannot enjoy your return”. Lettera di Vanna Venturi a Robert Venturi, Philadelphia 23 giugno 1955 (225.RV.43): “There seems to be a change in Dad. [...] Could you defer the trip you were going to take on your way back from Sweden and come home instead? [...] Try to return by the 15<sup>th</sup> of July”. Lettera di Vanna

informa sempre a lungo delle condizioni del padre. È tuttavia consapevole dell'unicità dell'esperienza che sta vivendo in Accademia e, nonostante sia a volte tentato dal voler tornare a casa prima, in realtà partirà sempre nelle date da lui stabilite. La situazione familiare però comporta alcune conseguenze circa la sua effettiva permanenza a Roma: a causa delle condizioni del padre, Venturi ritarda il suo trasferimento in Accademia fino alla fine di ottobre (la sua borsa inizia il primo ottobre 1954) per poi ritornare in America per le vacanze di Natale. È di nuovo a Roma tra gennaio e luglio del 1955, periodo dopo il quale ritorna a Philadelphia per le vacanze estive. Da qui parte per l'Italia solo il 30 dicembre del 1955, perdendo un intero quadrimestre di studio per rimanere accanto alla sua famiglia. Lascierà definitivamente l'Accademia a metà luglio del 1956. Le date della sua presenza in Italia sono quindi un compromesso con le necessità dei suoi genitori e con i suoi impegni con l'azienda commerciale di famiglia a Philadelphia. Queste difficoltà non mineranno mai, però, l'entusiasmo e l'energia di Venturi durante la sua presenza a Roma. Nella lettera alla madre del 29 dicembre 1955, data del suo ultimo rientro da Philadelphia a Roma, Venturi rassicura così la madre:

*I do hope with all my heart that my experiences and my work will be really valuable and rich and rewarding. [...] I will try my best to make it worth it. I hope my ideas and project which are very vague now will materialize successfully.*<sup>620</sup>

Anche dopo il biennio romano continui sono i riferimenti di Venturi alla sua esperienza presso l'Accademia Americana. Tra i contributi più importanti per comprendere il suo legame di riconoscenza verso l'istituzione è il discorso che egli scrive in occasione del centesimo anniversario dell'Accademia nel 1993. Il primo punto che Venturi tocca nella sua lunga nota riguarda la validità delle lezioni della città di Roma per un architetto contemporaneo:

*First, ROME: Rome as the eternal city – but, significantly, eternal in terms of its relevance, not in terms of its consistency. [...] And we must acknowledge the richness of Rome's meaning as well as the variety, or its meaning over time – not the consistency or the purity of its lessons but the richness of them.*<sup>621</sup>

Come Venturi scriverà in seguito, la prima lezione che Roma consegna ai Fellows in Architecture dell'American Academy riguarda la qualità dello spazio urbano:

*The relevance of Roman architecture for us then involved its spatial dimensions – Space with a capital S [...]. We looked at two things:*

---

Venturi a Robert Venturi, Philadelphia 1 luglio 1955 (225.RV.43): “Maybe writing this letter is going to be one of the “actions I will regret” [...] Please come home”.

<sup>620</sup> Lettera di Robert Venturi ai genitori, Roma 29 dicembre 1955 (225.RV.48).

<sup>621</sup> *Ivi*, pp. 48-49.

*First, civic Space – especially as manifest in piazzas – the space between buildings, as we called it: research into this kind of urbanism was fun as it could involve legitimately sitting in outdoor cafes in piazzas looking at leisure at architecture – and people.*

*Second, Baroque architecture – but not in terms of its form or symbol – not as style – but in terms of its complex and dynamic Space within its urban context.*<sup>622</sup>

In questo passaggio Venturi ha chiarito uno dei nodi più controversi della sua carriera, e cioè l'approccio dell'architetto ai riferimenti storici. Questo testo, scritto nel 1993, dà una risposta alle accuse di formalismo e banalizzazione dei riferimenti delle architetture del passato mosse contro di lui<sup>623</sup>. Venturi afferma qui che non è la forma – e a metà degli anni Cinquanta non è ancora il simbolo – il suo oggetto di studi, ma il contesto inteso nella sua accezione di relazione tra elementi urbani. A Roma Venturi fa esperienza di un contesto in equilibrio dinamico tra spazi aperti e spazi chiusi, tra pubblico e privato, tra elementi storici permanenti e nuove aggiunte contemporanee. Il contesto che Venturi osserva è un dialogo costante tra parti contrastanti e (apparentemente) contraddittorie, elementi che diventano vitali e validi solo se considerati nella loro reciprocità. A questo punto dello scritto Venturi introduce i termini del suo primo libro, la contraddizione e la complessità, e li chiarisce connettendoli ai temi di ricerca portati avanti durante la sua esperienza romana, e cioè l'architettura manierista e quella barocca:

*There is Classical order that is broken – [...] that admits contradiction – that is MANNERIST. But broken by circumstances – not for picturesque or arty reasons. [...] Then there is Classical order that is complex – that promotes in its order rich complexity over pure simplicity – BAROQUE.*<sup>624</sup>

Vivere Roma da americano è però un'esperienza unica e Venturi vuole qui sottolineare questa particolare condizione: essere un viaggiatore d'oltreoceano permette di osservare l'architettura storica da una prospettiva diversa basata su uno sguardo innocente nei confronti delle continue novità che l'Italia offre a uno straniero. Gli occhi nuovi con cui si affronta la conoscenza dell'Italia allenano una osservazione critica e partecipata della realtà che, in ultima analisi, l'architetto americano userà al suo ritorno anche nel suo contesto di appartenenza: Venturi suggerisce che l'esperienza dell'Italia è completa solo se modifica la percezione della propria stessa cultura d'origine:

---

<sup>622</sup> *Ivi*, p. 50.

<sup>623</sup> Tra le critiche più aspre, si ricordano i commenti di Tafuri-Dal Co (Tafuri, Manfredo; Dal Co, Francesco, *Architettura contemporanea*, Electa, Milano, 1976) e di Frampton (Frampton, Kenneth, *Modern Architecture: A Critical History*, Oxford University Press, Oxford, 1980). Già nel 1971 Frampton è protagonista di un acceso dibattito con Denise Scott Brown, sua ex collega dell'Architectural Association di Londra. Il dibattito è ospitato sulle pagine del numero speciale di Casabella (359-360, dicembre 1971) curato da Peter Eisenman e dall'IAUS – Institute for Architecture and Urban Studies, da lui diretto. Al testo di Kenneth Frampton (*America 1960-1970. Notes on Urban Images and Theory*, pp. 24-38), segue la replica di Denise Scott Brown (*Pop Off: Reply to Kenneth Frampton*, pp. 41-45).

<sup>624</sup> *Ivi*, p. 51.

*Also, less acknowledged: there is the Academy as a place where artists – architects – can be expatriates for a while. Expatriates – perhaps in the traditional manner of American literary artists, of writers like Henry James, Ernest Hemingway, and James Baldwin who could see their own world from new perspectives – perceive their origins with new eyes – see where they have come from and assess where they can go to. Where they could define themselves uniquely as Americans.<sup>625</sup>*

Qui, con uno sguardo retrospettivo sulla sua attività, Venturi rivela la chiave di volta per comprendere la sua opera. In quella particolare e privilegiata condizione dell'essere uno straniero, la mente e – per citare Labatut<sup>626</sup> – il movimento degli occhi e del corpo sono guidati da ciò che naturalmente ci attrae di più. L'incantesimo che si crea tra lo sguardo dell'osservatore e il contesto sconosciuto dà forma a un approccio che resta però permanente nel viaggiatore. Imparare a conoscere Roma ha permesso a Venturi di comprendere Las Vegas e Levittown, ma anche Philadelphia, Columbus, New York, e qualsiasi altro luogo in cui Venturi e Scott Brown si troveranno a progettare. È l'allenamento all'osservazione e alla interpretazione di ciò che si è osservato la vera lezione che Roma consegna. È quasi un metodo di analisi, un modo per collezionare immagini e idee attraverso le percezioni del nostro corpo:

*Perhaps that's how Denise Scott Brown and I would be able to go from Rome to Las Vegas. But hereby you learn not so much from Rome, as by means of Rome.<sup>627</sup>*

Roma aiuta Venturi a interrogare il contesto da cui proviene. Già durante il suo viaggio del 1948 il giovane studente continuamente paragona l'esperienza romana alle condizioni della tipica città americana, ma nelle sue parole di allora la città statunitense sembra sempre uscirne perdente. Ancora nella proposta di ricerca del 1954<sup>628</sup> le condizioni urbane americane sono definite attraverso “the appalling disorder or brutal standardization” in contrasto con “the environment constantly harmonious” dell'Italia. Durante gli anni trascorsi all'American Academy Venturi comprende finalmente che non è il confronto tra i modelli, quello romano e quello americano, a dover essere indagato, ma che deve concentrarsi sul metodo di indagine, sull'approccio, sulla visione. Si può quindi affermare che Venturi scopre solo a Roma il significato e il valore della città americana:

*Also in Rome, as I immersed myself in Medieval and Baroque city planning, I perceived, via perspective and comparison, the genius of the American gridiron plan. It became no longer ordinary but special – as the democratic or egalitarian configuration of streets was explicitly devoid of hierarchy and where buildings derived significance not from where they were, not from their relative*

---

<sup>625</sup> *Ivi*, pp. 52-53.

<sup>626</sup> Cfr. Capitolo 3. e 4.

<sup>627</sup> *Ivi*, pp. 52-53.

<sup>628</sup> Application 1953-1954 (255.RV.38).

*position, but from their inherent character [...]. There was no Ducal Palace terminating an axial boulevard – rather, there was space leading toward the frontier, eternally open to opportunity.*<sup>629</sup>

D'altro canto, come Denise Costanzo rileva: “Venturi absorbs Italy through the lens of his own culture”<sup>630</sup>. Ed è per questo che non c'è nessuna contraddizione se, mentre studia l'architettura romana, Venturi sente il bisogno di leggere letteratura americana: i poeti e gli scrittori preferiti (su tutti James Baldwin, Ernest Hemingway, Henry James<sup>631</sup>), ma anche l'appena pubblicato *Shingle Style* (1955) di Vincent Scully e *The Life and Times of Charles Follen McKim* (1929) di Charles Moore.

Durante le ultime settimane di permanenza in Accademia, Venturi realizza che è al Manierismo che bisogna guardare per trovare le soluzioni alle domande dell'architettura del dopoguerra:

*It was in my last few weeks at the Academy that I realized Mannerism was what turned me on – and made Michelangelo relevant – relevant for an American architect of my time. And out of that intuition several years later evolved Complexity and Contradiction in Architecture.*<sup>632</sup>

In conclusione, Venturi ribadisce il ruolo di Roma, la città che è eterna non nelle sue forme, ma nel suo eterno evolversi del significato:

*So the eternal city is eternal by means of its eternal relevance – its constant and dynamic relevance – ever changing – as each generation of artists perceive and learns from the variety and richness of this city in different ways. There is no place like Rome.*<sup>633</sup>

Un riferimento all'Accademia non manca nemmeno durante il suo discorso di accettazione del Pritzker Prize nel 1991:

*The American Academy in Rome, where as a Fellow [...] I might exist every day in architectural heaven, and learn new lessons via Michelangelo, Borromini, Brasini, hill towns, and other historical mentors and places, and where I discovered the validity of Mannerism in art of our time, and from whose perspective as an expatriate I could better perceive my own country and the genius of its everyday phenomena, to see Piazza Navona and ultimately Main Street.*<sup>634</sup>

La presenza in Accademia Americana di Robert Venturi è non solo una delle esperienze più importanti della vita del giovane architetto, ma è anche un'ulteriore conferma dell'importante ruolo dell'American Academy in Rome nella vita culturale di entrambi i Paesi, Italia e Stati Uniti. Robert Venturi, Fellow in

---

<sup>629</sup> Venturi, *Notes for a Lecture Celebrating The Centennial of the American Academy*, in *Iconography and Electronics*, op. cit., pp. 53-54.

<sup>630</sup> Costanzo, *The Lessons of Rome*, op. cit., 249.

<sup>631</sup> Venturi, *Notes for a Lecture Celebrating The Centennial of the American Academy*, in *Iconography and Electronics*, op. cit., p. 52.

<sup>632</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>633</sup> *Ivi*, pp. 55-56.

<sup>634</sup> Venturi, Robert, *Response at the Pritzker Prize Award Ceremony at the Palacio de Iturbide, Mexico City, May 16, 1991*, in *Iconography and Electronics*, op. cit., p. 100.

Architecture tra il 1954 e il 1956 (FAAR 1956), tornerà in Accademia Americana come Resident Architect nel 1966 (RAAR 1966). Tra il 1969 e il 1976 è Trustee, cioè membro del consiglio di amministrazione, diventando dopo quella data Trustee Emeritus. Tra tutti gli architetti vincitori del Rome Prize dopo la Seconda Guerra Mondiale, Venturi più degli altri è il Fellow in Architecture che maggiormente influenzerà il corso dell'architettura americana della seconda metà del Novecento. Denise Costanzo nota:

*As the first postwar Fellow in architecture to achieve wide professional visibility, Venturi's 1966 residency was a triumph for the new Academy, which would gain much reflected glory from his increasing success in future years.*<sup>635</sup>

### **Ernesto Nathan Rogers e Richard Krautheimer**

*I owe a particular debt to Ernesto Rogers there, for his friendship and his introduction to the best of current Italian architecture, and to Professor Krautheimer who shared so generously and enthusiastically his vast knowledge of Baroque architecture in Rome and many other subjects.*<sup>636</sup>

Robert Venturi, 1956

Durante i due anni trascorsi a Roma, coerente con i temi di ricerca espressi nella sua proposta, Robert Venturi focalizza la sua attenzione sullo studio dell'architettura storica, dedicandosi in particolare al Barocco e al Manierismo romano. Questi però non sono i suoi soli interessi di ricerca. Grazie all'incontro con Ernesto Nathan Rogers (1909-1969) durante il primo quadrimestre che trascorre in Accademia, Venturi viene introdotto da subito alla conoscenza dell'architettura moderna italiana. Ernesto Nathan Rogers è in quel periodo un visiting scholar presso l'Accademia e segue tutti gli architetti presenti nella definizione del progetto per gli studi d'artista nel giardino dell'Accademia. Venturi racconta a Kahn si come il suo contributo in Accademia sia utile e ispirante: "He visited every studio here and was very stimulating and admired"<sup>637</sup>. Rogers, in quegli anni direttore di «Casabella Continuità» (1953-1965), introduce il giovane americano al dibattito italiano più attuale che riguarda i temi della ricostruzione postbellica e delle teorie neostoriciste e neorealiste. Rogers conoscerà Venturi durante la primavera del 1955, e rimarrà in contatto costante con lui per il rimanente anno e mezzo. In Venturi Rogers riconosce un "allievo" valido e interessante, ed è per questo motivo che instaura con lui un rapporto di aperto dialogo e di continuo incoraggiamento nelle sue ricerche romane. È questo un

---

<sup>635</sup> Costanzo, *The Lessons of Rome*, op. cit., p. 235.

<sup>636</sup> Lettera di Robert Venturi a James Kellum Smith, Chairman of the Board of Trustees of the American Academy in Rome, Bryn Mawr 14 ottobre 1956 (225.RV.46, Venturi Scott Brown Collection, AAUP).

<sup>637</sup> Lettera di Robert Venturi a Louis Kahn, Roma 17 gennaio 1955 (225.RV.46, VSB Collection, AAUP).

atteggiamento coerente con l'etica dell'insegnamento di Ernesto Nathan Rogers, il quale nella prefazione del 1958 a *Il mestiere dell'architetto* così scrive:

*Non ho mai dimenticato il grande incoraggiamento che ci venne dalla generosità dei maggiori e, diventato a mia volta più anziano, ogni volta che incontro o scopro uno studente appassionato cerco di manifestargli la mia comprensione – e, se posso, lo aiuto – perché so quanto la giovinezza sia duttile al calore della simpatia onde si plasma poi tutta l'esistenza e uno non si sente solo mai più.*<sup>638</sup>

La prima occasione di scambio tra Venturi e Rogers è fornita da un workshop di progettazione organizzato all'American Academy durante lo “spring term” del 1955. Rogers è il tutor dei Fellows in Architecture, i cui lavori finali saranno esposti nella mostra di fine anno nel portico dell'Accademia per la Annual Exhibition (maggio e giugno 1955). Il progetto sviluppato da Venturi ha per tema i nuovi studi per gli artisti in residenza a ridosso delle mura gianicolensi che definiscono il limite settentrionale del giardino dell'Accademia. Così come nel progetto di laurea per la cappella della Episcopal Academy, anche in questo progetto Venturi deve confrontarsi con un contesto fortemente caratterizzato da edifici accademici e da un verde preesistente. In questo caso, però, il nuovo progetto deve dialogare non solo con il progetto neoclassico della sede progettata da Charles McKim, ma anche con la presenza monumentale e storica delle mura gianicolensi erette a metà del Diciassettesimo secolo per volere di papa Urbano VIII. Guidato da Rogers, Venturi sviluppa un progetto funzionale alla destinazione d'uso: il piccolo edificio ha un linguaggio dichiaratamente attuale e nello stesso tempo si interroga sul tema della memoria sfruttando sapientemente le particolari condizioni del contesto. L'edificio ha un aspetto sobrio, ben distinto da quello delle architetture preesistenti, ma perfettamente integrato nell'ambiente del giardino:

*The new building is neutral in form and texture from the outside. It is analogous to and an echo of its background, the patined city wall. In its interior and on the surface of its terrace however, it is contrastingly rich and airy, like the rich lining of a black mantel or the glittering interior of a Byzantine church.*<sup>639</sup>

La posizione è accuratamente scelta per lasciare il più ampio spazio libero del verde, ed è per questo che i nuovi studi, seguendo il limite delle mura gianicolensi, presentano uno sviluppo longitudinale:

*In the semi-suburban neighborhood every other building is placed in the middle of its lot, leaving merely fragmentary spaces surrounding. This open space at the rear of the Academy therefore becomes*

---

<sup>638</sup> Rogers, Ernesto Nathan, *Prefazione. Il mestiere dell'architetto*, 1958, in Rogers, Ernesto Nathan (a cura di Luca Molinari), *Esperienza dell'architettura*, Skira, Milano, 1997, p. 14.

<sup>639</sup> “Project: Additional Studios, American Academy in Rome. Robert Venturi” (225.RV.112).

*a rich exception to be maintained and enhanced; the new building is linear [...] and is placed not within the space but along it.*<sup>640</sup>

L'edificio costruisce un equilibrio tra un primo piano comune e un piano superiore dedicato ai singoli studi: "The terrace below unites the separate units, encourages communal living like a piazza"<sup>641</sup>. In questa organizzazione spaziale Venturi sembra aver fatto proprio il carattere "monastico" di alcune opere di Le Corbusier ma anche, come nota Costanzo, di alcuni riferimenti dell'architettura rurale mediterranea<sup>642</sup>. Venturi cita anche i ristretti spazi urbani di Roma tra i suoi riferimenti::

*The interiors determined also by the idea of work space enclosed for concentration, in contrast to the existing Academy studios with their extensive views, and in sympathy with the tradition of the monk's cell. The traditional tight, enclosed urban spaces of Rome, as in the alleys and courts of Trastevere can also be recalled.*<sup>643</sup>

Dimostrando di conoscere gli esempi di architettura storica italiana, Venturi incastona nella facciata principale dell'edificio calchi di resti antichi:

*Venturi makes one literal gesture meant to identify the building as "Roman" by showing embedded casts of ancient reliefs along the facade, a detail that would literally tie the new structure to its physical, historical and cultural context. These efforts to mediate history and modernity recall contemporary works by BBPR and other Italian architects, and attest to Rogers' direct influence on Venturi's thinking.*<sup>644</sup>

Il confronto con Rogers influenza notevolmente la conoscenza dell'Italia degli anni Cinquanta di Venturi, permettendogli di avere una chiave di lettura d'eccezione sul contesto dell'architettura italiana del Novecento. Contatti tra i Fellows e l'architettura contemporanea italiana non erano, infatti, per nulla scontati, essendo gli obiettivi dell'Accademia votati essenzialmente allo studio dell'architettura storica. Venturi, però, dimostra un interesse trasversale per la cultura italiana, e durante la permanenza a Roma si interesserà anche alle architetture razionaliste, neorealiste e storiciste. Scrive Martino Stierli:

*Venturi was present in Italy and in contact with Rogers [...]. The correspondences between Rogers and Venturi can therefore hardly be dismissed as coincidental, with the Italian revision of modernist principles anticipating Venturi's own critique of the movement. In this way, the figure of Venturi*

---

<sup>640</sup> *Ibidem.*

<sup>641</sup> *Ibidem.*

<sup>642</sup> Costanzo, *The Lessons of Rome*, op. cit., p. 252.

<sup>643</sup> "Project: Additional Studios, American Academy in Rome. Robert Venturi" (225.RV.112).

<sup>644</sup> *Ibidem.*

*provides the missing and direct link between Italian historicism in the 1950s and the contextualist turns of architectural postmodernism in the 1970.*<sup>645</sup>

Questo originale punto di vista viene effettivamente confermato se si confrontano gli scritti di Ernesto Nathan Rogers con le idee che Robert Venturi va sviluppando in quegli anni. Durante gli anni della direzione di Casabella Continuità Rogers affronta la necessità del confronto dell'architettura moderna con i temi della storia e della tradizione. A gennaio del 1955, poche settimane prima di conoscere Venturi, Rogers pubblica un editoriale su Casabella in cui esprime il significato del concetto di "continuità" e perché è necessario portare questo termine nel discorso più attuale sul progetto di architettura:

*Continuità [...] significa coscienza storica; cioè la vera essenza della tradizione nella precisa accettazione di una tendenza che [è] ... avversa ad ogni formalismo passato o presente. [...] Non siamo idolatri, né iconoclasti: amiamo i Maestri (della storia contemporanea e della passata), riconoscendo, con gioia, il nutrimento che abbiamo ricevuto dal loro esempio, ma non rinunciamo alla parte più gelosa del nostro spirito che riserviamo al giudizio sereno d'ogni esperienza.*<sup>646</sup>

Riprendendo una terminologia che condivide, forse consapevolmente, con le idee del collega d'oltreoceano Jean Labatut<sup>647</sup>, nel 1958 Rogers scrive:

*La tradizione non è che la compresenza delle esperienze: è sia la convalida delle emergenze, sia l'energia delle mutazioni; le une e le altre concorrono allo sviluppo di nuovi effetti infinitamente attivi (o, meglio, sempre attivi finché vi siano nuove coscienze disposte ad inserirsi nella attiva fenomenologia della storia).*<sup>648</sup>

Analizzando un testo di poco successivo, e cioè la presentazione del corso di Storia dell'Architettura Moderna del Politecnico di Milano per l'anno 1964-65 dal titolo *Il senso della storia*, troviamo l'illustrazione dei motivi per cui secondo Rogers lo studio della storia è indispensabile per un architetto praticante:

*Perché noi architetti studiamo la storia? Perché noi architetti moderni, che abbiamo fatto questa rottura, che non crediamo negli stili, e che li abbiamo superati concettualmente [...] studiamo il passato prossimo, oltre che quello lontano? Ovviamente noi non lo studiamo per imitare le forme del passato, né quelle del passato prossimo, né quelle del passato lontano. [...] Noi dobbiamo studiare il passato per portarlo a noi; è molto utile, è indispensabile fare questa fatica per arricchire la nostra*

---

<sup>645</sup> Martino Stierli, *In the Academy's Garden*, in «AA Files», : Robert Venturi, *the Grand Tour and the Revision of Modern Architecture*, in «AA Files» n. 56, 2007, p. 51.

<sup>646</sup> Rogers, Ernesto Nathan, *Continuità (1954)*, *op. cit.*, p. 92.

<sup>647</sup> Cfr. Capitolo 3.

<sup>648</sup> Rogers, *Prefazione*, *op. cit.*, p. 21.

*coscienza. Acquistare il senso della storia darà significato a noi e alle nostre opere; sapremo capir meglio i motivi per i quali dobbiamo essere diversi, per i quali dobbiamo essere ciascuno noi stessi.*<sup>649</sup>

Il senso della storia è anche uno dei concetti presentati da Venturi nella prefazione di *Complexity and Contradiction in Architecture*: “As an architect I try to be guided not by habit but by a conscious sense of the past – by precedent, thoughtfully considered”<sup>650</sup>. Per spiegare meglio questo concetto, Venturi si affida alle parole del poeta inglese T. S. Eliot (1888-1965):

*Tradition [...] involves, in the first place, the historical sense [...]; and the historical sense involves perception, not only of the pastness of the past, but of its presence. The historical sense compels a man [who] ... has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. The historical sense [...] makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his own contemporaneity. ... No poet, no artist of any kind, has his complete meaning alone.*<sup>651</sup>

Altre affermazioni di Rogers sono sorprendentemente vicine alle idee che Venturi discute in *Complexity and Contradiction in Architecture*, anche per quanto riguarda la scelta di alcuni precisi termini, come ad esempio l’invocazione di una vitale contraddizione contro il mediocre formalismo. Ed è così che l’affermazione di Venturi: “By embracing contradictions as well as complexity, I am for vitality as well as validity”<sup>652</sup> sembra riecheggiare una frase del suo maestro italiano: “Chi ci giudica formalisticamente non può accettare le contraddizioni insite nel processo vitale e ci rimprovera”<sup>653</sup>.

Un’altra figura presente all’American Academy in Rome avrà un’influenza profonda e duratura sugli studi e le riflessioni di Robert Venturi, ed è lo storico dell’arte tedesco Richard Krautheimer (1897-1994), da Venturi descritto come “a wonderful art historian here whose great enthusiasm is Roman baroque architecture”<sup>654</sup>. Krautheimer in quegli anni è impegnato in ricerche e pubblicazioni sull’architettura bizantina, e in generale a Roma sta portando avanti degli studi sull’iconografia e il simbolismo nell’arte paleocristiana e medievale. Tuttavia, Krautheimer è famoso per essere uno dei massimi conoscitori dell’architettura rinascimentale e barocca, su cui pure pubblica importanti scritti. Il professor Krautheimer è per questo motivo l’interlocutore privilegiato di Venturi per i suoi studi condotti in Accademia. È Krautheimer l’indispensabile guida di Venturi per la conoscenza

---

<sup>649</sup> Rogers, Ernesto Nathan (a cura di Luciano Semerani), *Il senso della storia. Continuità e discontinuità*, Unicopli, Milano, 1999, pp. 14-16.

<sup>650</sup> Venturi, Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, New York, 1966, p. 22 (seconda edizione: 1977, p. 18).

<sup>651</sup> Eliot, Thomas Stearns, *Selected Essays, 1917-1932*, Harcourt, Brace and Co., New York, 1932, p. 18. In Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, *op. cit.* p. 19 (seconda edizione: p. 13).

<sup>652</sup> Venturi, Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, New York, 1966, p. 22 (seconda edizione: 1977, p. 16).

<sup>653</sup> Rogers, *Prefazione*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>654</sup> Lettera di Robert Venturi ai genitori, Roma 3 aprile 1956 (225.RV.99, Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives of the University of Pennsylvania).

dell'architettura romana, ed è sempre Krautheimer a delineare gli itinerari alla scoperta dell'architettura barocca della Val di Noto e della Baviera che Venturi seguirà durante i suoi viaggi in Sicilia e Germania. Il professore tedesco, inoltre, introduce il giovane architetto alla lettura dei testi dello storico dell'arte tedesco Rudolf Wittkower (1901-1971). A metà degli anni Cinquanta Wittkower ha già pubblicato il famoso scritto *Architectural Principles in the Age of Humanism* (1949) e lo studio monografico *Bernini: The Sculptor of the Roman Baroque* (1955). In quegli anni Wittkower sta lavorando all'imponente studio sull'architettura e le arti del Barocco italiano che sarà pubblicato nel 1958 con il titolo di *Art and Architecture in Italy, 1600–1750*. Questo libro sarà un'importante guida a supporto della scrittura di *Complexity and Contradiction in Architecture*<sup>655</sup>.

Krautheimer conosce personalmente Wittkower dagli anni Venti. Subito dopo la morte dell'amico, Krautheimer scrive un lungo saggio per la rivista *Arte* che diventerà poi la prefazione della versione italiana di *Architectural Principles in the Age of Humanism*. Nel testo Krautheimer chiarisce il ruolo fondamentale della città di Roma per la genesi degli studi di Wittkower su Rinascimento e Barocco:

*Nel 1923 [Wittkower] è alla Biblioteca Hertziana [...]. A Roma entra nello specifico della propria ricerca: dobbiamo essere grati ai monumenti di quella città se Wittkower ha focalizzato i propri interessi sull'architettura e la scultura italiana del Rinascimento e del Barocco, ambito che diventerà il suo campo di studi privilegiato. È in quel periodo che concentra la propria attenzione su Michelangelo e Bernini, entrambi scultori e architetti, a cui si dedicherà a più riprese nel corso della vita.*<sup>656</sup>

Dallo studio delle opere di Wittkower, Venturi approfondisce lo studio del barocco italiano e dei suoi massimi esponenti, in particolare di Michelangelo, Bernini e Borromini. Ma Wittkower pubblica studi anche su Palladio e il neopalladianesimo che forse influenzeranno alcune riflessioni di Venturi. Nello stesso tempo, si può è lecito immaginare che Venturi abbia ereditato dai due tedeschi anche un certo approccio all'arte teso a scoprire il significato dell'iconografia e del simbolismo nell'architettura storica. Questo approccio, trasferito nel suo campo di indagine e opportunamente interpretato per poter adattarsi al suo contesto culturale, può aver guidato la sua personale interpretazione simbolista e semiologica dell'architettura contemporanea. L'effetto delle sue lezioni sull'architettura contemporanea non era ignorato da Wittkower il quale, come ci riporta Krautheimer<sup>657</sup>, andava molto orgoglioso del suo seguito tra gli studenti e i critici di architettura. Il suo profondo coinvolgimento e la sua passione

---

<sup>655</sup> Wittkower è citato nel quarto capitolo ma non compare mai in nota. *Art and Architecture in Italy, 1600–1750* è inoltre usato come fonte delle illustrazioni.

<sup>656</sup> Krautheimer, Richard, *Introduzione* (1971), in Wittkower, Rudolf, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Einaudi, Torino, 1994, p. XV.

<sup>657</sup> *Ivi*, p. XVII.

per l'architettura contemporanea sono citati dallo stesso Wittkower nell'introduzione italiana a *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*:

*Il volume è di carattere puramente storico, riguarda il periodo compreso tra il 1450 e il 1580; ma ho potuto vedere, con la soddisfazione più viva, che esso ha significato qualche cosa per una generazione di giovani architetti. [...] In un polemico saggio sull'«Architectural Review» del dicembre 1955 Reyner Banham tentò una valutazione dell'influsso del libro («nel bene e nel male») sull'architettura inglese del dopoguerra; [...] Roberto Pane scelse il foro del XVIII Congresso di storia dell'arte a Venezia (Venezia e l'Europa, Venezia 1956) per lanciare una bordata contro le teorie da me sostenute.<sup>658</sup>*

Delineati velocemente i profili di queste due ispiranti figure, non stupisce quindi ritrovare solo i loro nomi citati nella lettera di ringraziamento di Robert Venturi in conclusione del suo periodo di residenza in Accademia. Ernesto Nathan Rogers e Richard Krautheimer sono descritti come mentori indispensabili per la conoscenza di Venturi sull'architettura italiana più recente e sull'architettura e l'arte del periodo barocco.

## 6.04

### Lettere e itinerari dall'American Academy in Rome

*It was in my last few weeks at the Academy that I realized Mannerism was what turned me on – and made Michelangelo relevant – relevant for an American architect of my time.<sup>659</sup>*

Robert Venturi, 1985

Seguendo un ordine cronologico il paragrafo ricostruisce i viaggi e gli interessi di Venturi durante la sua permanenza presso l'American Academy in Rome. Vengono approfonditi gli itinerari in Italia e gli incontri con personaggi di rilievo del mondo culturale italiano e americano. Gli itinerari di viaggio sono restituiti mediante mappe sintetiche negli Allegati.

### 1954: ottobre - dicembre

*I do hope you are having the time of your life.<sup>660</sup>*

Vanna Venturi, 1954

---

<sup>658</sup> Wittkower, Rudolf, *Introduzione* (1960), in Wittkower, Rudolf, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Einaudi, Torino, 1994, p. 3.

<sup>659</sup> Venturi, Robert, *Notes for a Lecture Celebrating the Centennial of the American Academy in Rome Delivered in Chicago* (1993), in *Iconography and Electronics*, op. cit., p. 53.

<sup>660</sup> Lettera di Vanna Venturi a Robert Venturi, Philadelphia 31 ottobre 1954 (225.RV.42).

Dopo l'annuncio della vittoria del Rome Prize a febbraio 1954, Robert Venturi parte per l'Accademia Americana alla fine di ottobre e vi resterà fino a metà dicembre, quando rientra a Philadelphia da **Parigi**<sup>661</sup> per trascorrere il Natale con la famiglia. La partenza, prevista alla fine di settembre, è ritardata di un mese per far fronte ai problemi di salute del padre e alla gestione, in suo luogo, dell'azienda di famiglia. Con una certa sorpresa non sono conservate le lettere di Robert Venturi che appartengono a questo primo periodo di permanenza a Roma eccetto una, scritta il primo novembre del 1954, in cui si legge:

*Yesterday, Sunday, was a lovely day and I took a long walk in the morning through Rome to reacquaint myself with old buildings and piazza friends. [...] Today, a holiday here also, I took a trip with Warren Platner and his family and another architect to Civita Castellana.*<sup>662</sup>

Come prima cosa appena arrivato in Accademia Americana, Venturi recupera la sua vecchia abitudine romana, già descritta nelle lettere del 1948, di concedersi lunghe e lente passeggiate in città, in modo da assorbirne lo spirito in modo naturale e spontaneo. Da questa unica lettera del 1954 apprendiamo anche che il primo tour al di fuori di Roma è dedicato a **Civita Castellana**, località già visitata nel viaggio del 1952. Venturi torna ad osservare l'architettura manierista della poco distante **Villa Lante**, affrontando da subito un modello storico che può aiutarlo nella definizione del suo tema di ricerca in Accademia sull'architettura del Barocco e del Manierismo.

A causa dell'assenza del materiale archivistico, non conosciamo le prime impressioni sulla vita in Accademia Americana, né i primi rapporti che Venturi instaura con Laurence Roberts, il direttore dell'istituzione culturale, e gli altri colleghi del Rome Prize, di cui pure Venturi doveva essere entusiasta, come si evince dal commento della madre: "We are happy to hear that you are meeting some new and exciting persons. [...] I am happy that you are enjoying your change of geographic locations"<sup>663</sup>, e ancora: "Dad and I are happy that you are having a nice social as well as scholarly life while living at the Academy"<sup>664</sup>. Soprattutto, l'assenza di documenti archivistici ci priva del piacere di conoscere quali siano i primi luoghi di Roma che Venturi visita subito dopo il suo arrivo. Da questi commenti di Vanna si può immaginare quanto Venturi fosse elettrizzato dal trovarsi di nuovo a Roma: "I am always delighted on reading about the pleasure you derive from living in Rome. It sounds fantastically fabulous to read"<sup>665</sup>, "You are living a happy, beautiful, comfortable [...] and useful life. Useful because you are learning"<sup>666</sup>, "You seem to be getting so much pleasure from the people you meet and to be ecstatic

---

<sup>661</sup> Risiede a Parigi dal 13 al 16 dicembre 1954, giorno della partenza (225.RV.113).

<sup>662</sup> Lettera di Robert Venturi ai genitori, Roma, la data non è fornita ma è stata ricostruita dalle informazioni presenti nella lettera e identificata con il primo novembre 1954 (225.RV.48).

<sup>663</sup> Lettera di Vanna Venturi a Robert Venturi, Philadelphia 23 novembre 1954 (225.RV.42).

<sup>664</sup> Lettera di Vanna Venturi a Robert Venturi, Philadelphia 23 novembre 1954 (225.RV.42).

<sup>665</sup> Lettera di Vanna Venturi a Robert Venturi, Philadelphia 1 dicembre 1954 (225.RV.42).

<sup>666</sup> Lettera di Vanna Venturi a Robert Venturi, Philadelphia 6 dicembre 1954 (225.RV.42).

about the sightseeing. Believe me, I am enjoying the trip almost as much as you are. [...] I am most happy that you are happy and prospering doing something that you want to do”<sup>667</sup>, e ancora (ma gli esempi sono tantissimi):

*What an exciting experience must be for one of your training, knowledge and appreciation to be travelling in countries where there are such treasures of beauties and historical interest.*<sup>668</sup>

Non è questa la prima volta che Venturi torna a Roma dopo il suo importante primo viaggio europeo del 1948, viaggio ampiamente documentato dalle sue lettere e dal suo report<sup>669</sup>. Venturi ritorna poi in Europa per un viaggio con i genitori nel 1952 e un terzo viaggio nella primavera del 1954. Di entrambi questi ultimi viaggi non esistono né lettere né altre fonti certe, ma gli itinerari possono essere vagamente ricostruiti attraverso i riferimenti citati in altre corrispondenze e in altri documenti. E così sappiamo che, se nel 1952 Venturi torna nei luoghi del primo viaggio, e cioè l’Inghilterra, la Francia e l’Italia<sup>670</sup>, nel 1954 si dedica alla conoscenza di paesi mai visitati prima, e cioè il Portogallo, la Spagna e la Germania<sup>671</sup>. Questi ultimi due viaggi condividono la stessa sorte di questo primo segmento romano in Accademia (ottobre-dicembre 1954), di cui è possibile tracciare alcune traiettorie solo dai commenti delle lettere della madre Vanna scritte in quel periodo.

La madre si dimostra entusiasta della permanenza di Robert Venturi in Accademia Americana (“I am very happy that you are there”<sup>672</sup>, “I miss you but I am glad that you are having an opportunity to see places that you always wanted to see”<sup>673</sup>, etc.). Gli dà consigli sulle visite da fare in Italia (“About the trip to Abruzzi – it is cold there in winter. Go when the weather is good”<sup>674</sup>) e non perde occasione per chiedere al figlio dettagli maggiori sui luoghi che visita. Inoltre, nella corrispondenza con il figlio si riconoscono gli interessi di Vanna: in queste prime lettere la madre cita il Vignola<sup>675</sup> (1507-1573) e il pittore umbro Bernardino di Mariotto<sup>676</sup> (1478-1566), dimostrando da subito la sua ampia conoscenza sui temi dell’arte medievale e rinascimentale italiana che sarà un’utile guida per Robert durante i suoi due anni in Accademia Americana.

Vanna è però anche un’appassionata di architettura contemporanea, amica insieme al marito di molti architetti e artisti della città di Philadelphia. Nella lettera del 2 dicembre racconta a Bob di aver letto due

---

<sup>667</sup> Lettera di Vanna Venturi a Robert Venturi, Philadelphia 15 marzo 1955 (225.RV.43).

<sup>668</sup> Lettera di Vanna Venturi a Robert Venturi, Philadelphia 10 aprile 1954 (225.RV.42).

<sup>669</sup> Nella tesi, il viaggio è ampiamente analizzato e commentato nei capitoli 4. e 5.

<sup>670</sup> Itinerario del viaggio in Europa del 1952 (225.RV.34). Questo viaggio è ricostruito e commentato al sottoparagrafo 6.02: “Le collaborazioni con Stonorov, Saarinen, Kahn e il secondo viaggio in Italia”.

<sup>671</sup> Lettera di Vanna Venturi a Robert Venturi, Philadelphia 30 maggio 1954 (225.RV.42).

<sup>672</sup> Lettera di Vanna Venturi a Robert Venturi, Philadelphia 16 novembre 1954 (225.RV.42).

<sup>673</sup> Lettera di Vanna Venturi a Robert Venturi, Philadelphia 11 maggio 1954 (225.RV.42).

<sup>674</sup> Lettera di Vanna Venturi a Robert Venturi, Philadelphia 13 novembre 1954 (225.RV.42).

<sup>675</sup> Lettera di Vanna Venturi a Robert Venturi, Philadelphia 5 novembre 1954 (225.RV.42).

<sup>676</sup> Lettera di Vanna Venturi a Robert Venturi, Philadelphia 11 novembre 1954 (225.RV.42).

recensioni del critico di architettura Peter Blake (1920-2006) pubblicate sul New York Times, una su *The Natural House* di Frank Lloyd Wright e l'altra su *Walter Gropius* di Sigfried Giedion. La madre racconta di aver messo da parte questi articoli per il figlio<sup>677</sup>.

Sempre grazie alle lettere di Vanna, scopriamo che Venturi inizia un corso di italiano e che acquista un'automobile a dicembre per poter meglio visitare l'Italia e l'Europa<sup>678</sup>. Grazie a quest'auto Venturi si avventura nel suo primo viaggio all'estero del suo soggiorno in Accademia e visita la **Svizzera** durante la seconda settimana di dicembre<sup>679</sup>. In Svizzera si ferma a Basilea, Zurigo e Lucerna. È questo forse un viaggio intrapreso per visitare alcune delle opere di Le Corbusier, uno dei suoi architetti moderni preferiti<sup>680</sup>. Dalla Svizzera Venturi raggiunge Como, ma non è certo se abbia visitato o meno la Casa del Fascio di Giuseppe Terragni, opera che non viene mai citata né nelle sue lettere né nei suoi scritti successivi.

La nuova automobile sarà usata non solo per esplorare in modo più agevole le bellezze architettoniche europee, ma è anche la protagonista di una curiosa vicenda: grazie alla sua auto nel gennaio 1955 Robert Venturi può accompagnare **Anne Tyng**, collaboratrice e amante di Louis Kahn, a battezzare la figlia Alexandra Kahn all'American Episcopal Church di **Firenze** e a ottenere il passaporto all'ambasciata per la bambina. Anne Tyng, importante architetto americano, è a Roma con una borsa di ricerca Fulbright tra il 1953 e il 1954. In quei mesi partorisce in segreto Alexandra, figlia che Kahn conoscerà solo una volta che Anne sarà tornata in America il 25 gennaio 1955. Anne Tyng riesce ad affrontare le spese del viaggio di ritorno anche grazie al prestito di 400 \$ che Venturi le fa per poter comprare i biglietti del transatlantico<sup>681</sup>. Nonostante la bambina sia oggetto di uno scandalo cittadino e sia persino rifiutata dai suoi stessi nonni materni<sup>682</sup>, Vanna Venturi – controcorrente come sempre – si affeziona profondamente ad Alexandra, detta Aga. Vanna invita spesso Anne Tyng, donna di cui apprezza l'intelligenza e l'indipendenza, a rifugiarsi in spensierati pomeriggi trascorsi nel suo giardino.<sup>683</sup>

---

<sup>677</sup> Lettera di Vanna Venturi a Robert Venturi, Philadelphia 2 dicembre 1954 (225.RV.42).

<sup>678</sup> Lettera di Vanna Venturi a Robert Venturi, Philadelphia 11 novembre 1954 (225.RV.42) e 14 dicembre 1954 (225.RV.42): "Now that you have a car I frequently recall all the hair pin turns in the Italian mountain roads, and the urban cowboys, who drive cars, in the Italian cities and on the highways".

<sup>679</sup> Lettera di Vanna Venturi a Robert Venturi, Philadelphia 13 dicembre 1954 (225.RV.42).

<sup>680</sup> Alcune delle opere di Le Corbusier, tra cui Villa Savoye, sono già state visitate da Venturi nel viaggio del 1948. Cfr. capitolo 4.

<sup>681</sup> Tyng, Anne Griswold, *Louis Kahn to Anne Tyng. The Rome Letters 1953-1954*, Rizzoli, New York, 1997, p. 188.

<sup>682</sup> *Ivi*, pp. 190-192.

<sup>683</sup> Lettera di Vanna Venturi a Robert Venturi, Philadelphia 31 marzo 1956 (225.RV.44). "Ann Tyng and Aga are coming to see me tomorrow and are going to have luncheon with me. Aga is, as I have told you before, a very lovable child".

## 1955: gennaio – luglio

*You can't imagine how interested we are in all the places you visit, the people you meet, etc. I do hope [...] you will enjoy every minute of your stay in Rome and all your travels.*<sup>684</sup>

Vanna Venturi, 1955

Tornato in Accademia a cavallo tra il dicembre 1954 e il gennaio 1955, Robert Venturi affronta con maggiore metodo il suo secondo segmento di soggiorno in Accademia, dedicandosi a completare l'arredo del suo studio privato e trascorrendo lunghe ore in biblioteca. Allo studio teorico Venturi affianca piacevoli indagini sul campo: sono queste le lunghe passeggiate attraverso Roma oppure, grazie alla sua auto, i frequenti giri fuori porta con il collega d'Accademia Warren Platner. È questo il periodo in cui Venturi comincia ad intrattenersi in lunghe conversazioni con il direttore Laurence Roberts, andando ad instaurare con lui un rapporto di amicizia duraturo. Durante le cene a casa dei Roberts Venturi può fare la conoscenza di importanti personaggi del mondo culturale italiano e internazionale. Di fatto, queste occasioni mondane rappresentano uno dei contributi più importanti per la conoscenza di Venturi del dibattito architettonico e artistico italiano, europeo e americano. Nel gennaio 1955 Venturi fa la conoscenza del primo personaggio di spicco del panorama italiano, e cioè **Pier Luigi Nervi** (1891-1979). Durante questa cena Venturi si presenta come un ex assistente di Saarinen, ma Nervi, per nulla impressionato, muove critiche molto dure nei confronti del Kresge Auditorium del MIT (1953-1955), recente progetto dello studio del Michigan, critiche con cui Venturi è d'accordo, a conferma del suo tiepido coinvolgimento nell'estetica sviluppata dallo studio Saarinen negli anni della sua collaborazione.

A febbraio Venturi organizza finalmente il suo viaggio in **Abruzzo**, la regione dei suoi avi paterni. I genitori aspettano con trepidazione un resoconto dettagliato di questa esperienza e Venturi non li delude:

*We have your charming letter about your trip to Abruzzo and I enjoyed reading it to Dad [...] Dad and I were much moved by your description of all the beauty, and the poverty, and the kindly disposition of the people.*<sup>685</sup>

Nella sua lunga lettera Venturi descrive contesti urbani, paesaggi naturali, abitudini e condizioni sociali dei luoghi che attraversa. Se da un lato resta incantato dalle architetture vernacolari e dalle chiese romaniche che visita, dall'altro non può nascondere ai genitori un certo rammarico per aver constatato una povertà dilagante tra la gente di quella regione: “The children followed us everywhere we

---

<sup>684</sup> Lettera di Vanna Venturi a Robert Venturi, Philadelphia 22 gennaio 1955 (225.RV.43).

<sup>685</sup> Lettera di Vanna Venturi a Robert Venturi, Philadelphia 14 febbraio 1955 (225.RV.43).

walked”<sup>686</sup>. In questo viaggio Venturi acquista un mantello di lana scura tipicamente abruzzese di cui va molto fiero e che descrive in dettaglio ai genitori, riportandone persino due viste (frontale indossato e superiore disteso), trattando l’indumento come un oggetto d’arte locale. L’altro disegno che Venturi invia ai genitori è quello della facciata di una chiesa romanica: “Typical Abruzzi Romanesque Church facade composition”<sup>687</sup>. Questo viaggio (dal 2 al 6 febbraio) è affrontato con due architetti americani presenti a Roma: Warren Platner, suo collega in Accademia e ormai già suo compagno di viaggio, e Myron Goldsmith (1918-1996), ex allievo di Mies van der Rohe, a Roma per svolgere il Fulbright con Pier Luigi Nervi all’Università La Sapienza.

A gennaio Venturi inizia anche a lavorare allo “studio project” dell’American Academy: il tutor di quell’anno è il famoso architetto di Milano **Ernesto Nathan Rogers**. Il tema d’anno è un piccolo progetto di studi d’artista a servizio dei residenti dell’Accademia, da costruirsi nel giardino retrostante l’edificio principale dell’American Academy, a ridosso delle mura gianicolensi. Il piccolo progetto risente sia delle influenze di Rogers che delle idee di Kahn.<sup>688</sup>

Venturi instaura da subito con Rogers un rapporto che va ben al di là dei ruoli di maestro e allievo. Rogers, intellettuale milanese di fama internazionale, architetto dei BBPR e direttore di Casabella, farà da vero e proprio tramite per Venturi tra il mondo dell’Accademia e il dibattito architettonico più attuale in Italia e in Europa, organizzando incontri tra gli architetti dell’Accademia e altre figure di rilievo del mondo architettonico italiano, come il suo collega dei BBPR **Enrico Peressutti**<sup>689</sup> (1908-1976). In particolare, Venturi sottopone a Rogers un suo testo per la pubblicazione su Casabella basato sulla sua intervista a Frank Lloyd Wright condotta l’estate precedente a Taliesin<sup>690</sup>. Per tutta la primavera del 1955 Venturi lavora alla rielaborazione di questo testo, proponendo la sua pubblicazione sia alla rivista milanese sia all’Architectural Review. Per quanto Rogers si dimostri molto interessato<sup>691</sup>, l’intervista non sarà mai pubblicata<sup>692</sup>.

---

<sup>686</sup> Lettera di Robert Venturi ai genitori, Roma 9 febbraio 1955 (225.RV.51). Venturi visita Rieti, Cittadella, L’Aquila, Bazzano, Fossa, il Gran Sasso, Bominaco, Capestrano, Pesco Pescara, Atezza, il Parco Nazionale d’Abruzzo, Lanciano, Avezzano, Rosciola.

<sup>687</sup> Lettera di Robert Venturi ai genitori, Roma 9 febbraio 1955 (225.RV.52).

<sup>688</sup> Il progetto e l’influenza delle idee di Rogers su Venturi sono trattate al paragrafo 6.03.

<sup>689</sup> Come Rogers, anche Enrico Peressutti è una delle figure culturali che fa da tramite tra il mondo culturale italiano e quello americano. Anche Peressutti è infatti coinvolto in attività di Visiting presso università statunitensi. Quando fa la conoscenza di Venturi nel 1955, l’architetto milanese è di ritorno da un periodo di insegnamento all’università di Princeton.

<sup>690</sup> Lettera di Vanna Venturi a Robert Venturi, Philadelphia 25 febbraio 1955 (225.RV.43): “Dad and I were thrilled to hear that the FLW. article impressed Signor Rogers, and that the article may appear in “Casabella”. That you are sending a copy to the English publication is a good idea”

<sup>691</sup> Lettera di Robert Venturi ai genitori, Roma 21 febbraio 1955 (225.RV.53): “The nice news is that Ernesto Rogers has read my paper (article) and says he likes it, and might be published it in his magazine «Casabella»”.

<sup>692</sup> La madre è molto delusa dal fatto che né Casabella né l’Architectural Review abbiano accettato l’articolo di Venturi. Tuttavia, invita il figlio a prendere questo rifiuto con filosofia: Lettera di Vanna Venturi a Robert Venturi, Philadelphia 5 maggio 1955 (225.RV.43): “I am sorry to be informed that the Architectural Review is so decadent that it no longer recognizes a masterpiece. But cheer up, things like that happened to Michelangelo”.

Con Rogers e gli altri architetti residenti, Venturi compie interessanti tour alla scoperta delle architetture e dei luoghi che circondano Roma, come Viterbo e il giardino di **Bomarzo**<sup>693</sup>. Questo giardino, detto anche Parco dei Mostri o Villa delle Meraviglie, è progettato da Pirro Ligorio a metà del Cinquecento e rappresenta un raffinato e sorprendente esempio di giardino manierista. Con Rogers Venturi visita anche **Tarquinia**, di cui il giovane americano apprezza le architetture medievali e i caratteri romanici degli edifici religiosi<sup>694</sup>. Nessun accenno ai siti archeologici della cittadina, in coerenza con il quasi totale disinteresse per i resti architettonici più antichi già dimostrato da Venturi fin dal suo primo viaggio del 1948. Rogers stesso sembra maggiormente interessato a mostrare ai giovani colleghi americani le architetture italiane più recenti: in un altro tour Rogers guida i *fellows* alla scoperta delle architetture moderne di Roma nei quartieri di Parioli, del Tuscolano, dell'Ardeatino e dell'EUR<sup>695</sup>. Ricorda Venturi:

*We architects here, and Rogers, went on a little tour around Rome investigating modern architecture. There is much of it, which is good, but it is mostly quite bad. We visited two places I visited with you, the Ardeatine Cave Monument, again very moving, and very good, and the 1942 Exposition Buildings, still ridiculous and pompous, mostly.*<sup>696</sup>

Sebbene non articoli il suo giudizio sulle opere moderne che visita, a questa data (marzo 1955) Venturi sembra essere ancora profondamente influenzato dalla *damnatio memoriae* delle opere di architettura costruite durante il ventennio fascista in Italia, ed è per questo motivo che la gran parte degli edifici del quartiere dell'EUR '42 vengono velocemente liquidati come "ridicoli e pomposi". Il **monumento delle Fosse Ardeatine** (1949), invece, viene lodato da Venturi, che riconosce ad esso non solo qualità formali ma anche una carica espressionista appropriata al valore simbolico rappresentato.

Il carattere aperto della direzione di Laurence stimola contatti tra i Fellows dell'American Academy e le altre istituzioni internazionali presenti a Roma, in particolare l'Accademia di Francia, la British School e il Fulbright. Con gli altri architetti e studiosi di questi enti, l'American Academy organizza eventi di diverso tipo, come conferenze, mostre, viaggi, ma anche frequenti e più rilassati eventi mondani. Con alcuni studiosi del Fulbright, Robert Venturi visita due stabilimenti produttivi progettati da **Riccardo Morandi** (1902-1989) fuori Roma, probabilmente le centrali termoelettriche S.R.E. a San Paolo e a Fiumicino<sup>697</sup>. Sempre attraverso la rete delle attività per i borsisti Fulbright, Venturi e gli altri architetti dell'American Academy sono inviati a seguire un ciclo di conferenze i cui relatori sono tra i più accreditati architetti italiani del periodo, come Giancarlo De Carlo (1919-2005), Ignazio Gardella (1905-1999), Ludovico Quaroni (1911-1987), Bruno Zevi (1918-2000). Con i colleghi dell'American Academy

<sup>693</sup> Il 23 gennaio 1955.

<sup>694</sup> *Ibidem*: "On Sunday we architects and Rogers took an inspiring trip to the town of Tarquinia".

<sup>695</sup> Gli itinerari sono conservati in "Rome – Notes : Letters" (225.RV.113).

<sup>696</sup> Lettera di Robert Venturi ai genitori, Roma 4 marzo 1955 (225.RV.55).

<sup>697</sup> Lettera di Robert Venturi ai genitori, Roma 10 marzo 1955 (225.RV.56): "With some Fulbright scholars, I went to a town about 30 miles outside Rome to visit two of the factories of a great Italian engineer – architect, Enrico Morandi".

e le nuove conoscenze che stringe con i borsisti degli altri enti, Venturi visita estensivamente ogni quartiere di Roma – concedendosi oziosi pasti all’aperto nei ristoranti di piazza Navona<sup>698</sup>, di Trastevere e di Monti – e molte altre località laziali, tra cui il viterbese, Subiaco e Prenestina, Tivoli e Frascati.

Approfittando delle condizioni meteorologiche più miti, da marzo a luglio Robert Venturi è impegnato in lunghi e impegnativi viaggi, sia all’estero che al Sud Italia. Questi tour gli porteranno via molto energie e spesso Venturi lamenta di non aver avuto abbastanza tempo per sviluppare al meglio il suo progetto degli studi d’artista. Nonostante ciò il suo lavoro sarà pronto in tempo per la mostra di fine anno tra i portici dell’Accademia Americana (maggio-giugno 1955) e sarà poi esibito nella mostra dei risultati delle accademie straniere di Roma a Palazzo Venezia.

Tra l’11 marzo e il 25 aprile, insieme ai coniugi Jim e Sarah Gresham, Robert Venturi intraprende un viaggio che è direttamente influenzato dal viaggio compiuto da Louis Kahn durante la sua permanenza a Roma tra il 1950-1951: in un mese e mezzo i tre visitano l’**Egitto** (dieci giorni tra il Cairo e Luxor), la **Grecia** (due settimane tra Atene, Capo Sunio, Delfi e le isole) e la **Turchia** (tre giorni a Istanbul). A questo itinerario dettato da Kahn, Venturi aggiunge qualche giorno di permanenza in **Puglia** in modo da accontentare anche la madre, che da tempo chiede a Bob di farle avere notizie dalla sua regione d’origine. È per questo che Venturi inizia il suo tour visitando Foggia, la città dei suoi avi materni, per poi dedicarsi alla scoperta delle più caratteristiche località pugliesi di Troia, Barletta, Trani, Ruvo, Bitonto e Bari. Venturi visita anche Castel del Monte, la fortezza del XIII secolo fatta costruire per volere dell’imperatore Federico II di Svevia, confermando un interesse per l’architettura medievale che si esprime al meglio soprattutto nei suoi viaggi oltre i confini del Lazio. Gli itinerari di Venturi a Roma e in Lazio, infatti, rispecchiano le intenzioni della sua proposta di ricerca sul Barocco e sul Manierismo, nonché i suoi interessi per l’architettura moderna italiana.

Durante lo scambio epistolare con la famiglia, la madre Vanna definisce le lettere che riceve dall’Egitto come “a private travelogue”<sup>699</sup>. Entra qui in gioco il concetto di “diario di viaggio” che modifica l’impegno nella scrittura delle lettere alla famiglia da parte di Venturi. Il giovane architetto americano riconosce l’importanza di questo scambio epistolare e lo elegge da quel momento a una sorta di diario di bordo, impegnandosi in una scrittura più chiara e organizzata. È come se a questo punto Venturi prefigurasse che queste note private, opportunamente rielaborate una volta tornato in patria, potranno

---

<sup>698</sup> Il ristorante preferito di Robert Venturi è Mastrostefano a Piazza Navona, dai cui tavolini può osservare la facciata di Sant’Agnese di Francesco Borromini, la fontana dei Quattro Fiumi di Gian Lorenzo Bernini, e la vivace vita di uno degli spazi urbani di Roma che lo ha da sempre affascinato.

<sup>699</sup> Lettera di Vanna Venturi a Robert Venturi, Philadelphia 25 marzo 1955 (225.RV.43).

davvero diventare un'utile guida per la stesura di un libro successivo<sup>700</sup>. Vanna Venturi supporta le ambizioni del figlio Bob:

*I think you should write a book on Italy. I don't believe anyone has ever written the kind of book you could write about Italy and Sicily.*<sup>701</sup>

Se da un lato accoglie ogni lettera del figlio con lodi sul suo stile letterario, dall'altro Vanna si impegna in prima persona nel cercargli fin da subito un editore, addirittura inviando una lettera di Bob a Miss Noble<sup>702</sup>, sua conoscente appartenente alla importante famiglia di imprenditori alle spalle della Barnes & Noble, la più grande catena di librerie degli Stati Uniti.

Robert Venturi visita per la prima volta il **sud Italia** tra il 30 maggio e l'11 giugno 1955, attraversando la **Campania** e la **Calabria** con la sua auto, per poter poi approfondire le località della **Sicilia**. Le mete di questo viaggio sono accordate seguendo i consigli della madre che, al contrario di lui, è un'appassionata di architettura greca siciliana. Venturi quindi visiterà Siracusa e Palermo e i loro dintorni, con una tappa ai templi di **Segesta**. Venturi seguirà anche i suoi interessi, andando a visitare le architetture barocche della Val di Noto, un itinerario accordato questo con il professor Richard Krautheimer<sup>703</sup>, esperto di architettura barocca. In effetti, di questo viaggio gli appunti più interessanti riguardano le note che Venturi fa sull'architettura barocca visitata a Noto:

*[Noto is] an entirely baroque town designed and executed all at once – in one stroke – with beautiful detail and golden masonry – consisting of a series of terraces with great ramps and stairs tumbling down a hill.*<sup>704</sup>

Durante questo viaggio Venturi si ferma anche a **Padula** per visitare la celebre Certosa. Di tutto il complesso e stratificato edificio religioso, è la tarda aggiunta della scala barocca a suscitare il suo interesse:

*The most interesting thing about it to an architect, besides its amazing vistas and lengthy arcades, is a great staircase, very daring and dynamic structurally and spatially – the quintessence of Baroque.*<sup>705</sup>

---

<sup>700</sup> La madre è esplicita riguardo ad una successiva pubblicazione delle note dei suoi viaggi nella lettera: Lettera di Vanna Venturi a Robert Venturi, Philadelphia 28 aprile 1955 (225.RV.43): “I have experienced so much pleasure from the description of the places you have been to and of the observation of the people you have seen in your travels, that I think you ought to write a book or at least an article for “Holiday”. Have you kept notes?”. Venturi non prenderà mai appunti dai suoi viaggi, ma lascia la traccia dei suoi itinerari su fogli sparsi conservati agli Architectural Archives al numero 225.RV.113.

<sup>701</sup> Lettera di Vanna Venturi a Robert Venturi, Philadelphia 16 giugno 1955 (225.RV.43).

<sup>702</sup> Lettera di Vanna Venturi a Robert Venturi, Philadelphia 7 maggio 1955 (225.RV.43): “I sent Miss Noble parts of the Abruzzi letters and part of letters where you compare Italy to Greece. [From Miss Noble]: Dear Vanna, how exceedingly kind of you to copy out all those lovely letters of Bob. [...] I greatly enjoyed them, knowing some of the places. I have sent them to one of my boys”. Le lettere non sono pubblicate.

<sup>703</sup> Cfr. 6.03.

<sup>704</sup> Lettera di Robert Venturi ai genitori, Roma 12 giugno 1955 (255.RV.70)

A metà giugno, sempre a bordo della sua nuova automobile, Venturi parte per un altro viaggio di un mese alla volta di **Danimarca, Svezia, Germania e Austria**. Trascorre gran parte di questo viaggio tra Copenhagen e Stoccolma, soggiornando a lungo nello studio dello scultore svedese Carl Milles (1875-19 settembre 1955), Millesgården, a Stoccolma. Carl Milles è uno scultore che ha a lungo lavorato in America, collaborando soprattutto con Eliel Saarinen. Assieme a sua moglie Olga Granner Milles (1874-1967), pittrice austro-svedese, Carl Milles è *visiting scholar* presso l'American Academy in Rome ogni inverno tra il 1951 e il 1955. Di ritorno dalla Svezia, anche l'itinerario di Monaco, dedicato soprattutto alla visita alle architetture barocche della città, è definito da Venturi insieme al professor Krautheimer.

Alla fine di luglio, a causa di un improvviso peggioramento delle condizioni di salute del padre, Robert Venturi è di ritorno a Philadelphia.

### 1956: gennaio – luglio

*Since my return I have spent most of my time reading and traveling, playing I must admit, and then just absorbing the experience of living in a supremely beautiful environment, i.e. Rome.*<sup>706</sup>

Robert Venturi, 1956

Perdendo l'intero trimestre autunnale, e superando le resistenze della famiglia, Robert Venturi sottoscrive il contratto per un secondo anno di *fellowship* all'American Academy in Rome. È di nuovo a Roma il 29 dicembre 1955, da dove scrive alla madre una lettera in cui la rassicura del fatto che i sacrifici che la famiglia sta affrontando a causa della sua assenza da Philadelphia saranno ripagati dai frutti che questa esperienza di ricerca in Italia gli offrirà di lì a breve:

*I do hope with all my heart that my experiences and my work will be really valuable and rich and rewarding. I will try my best to make it worth it. [...] I hope my ideas and project which are very vague now will materialize successfully.*<sup>707</sup>

Queste parole sono scritte per rassicurare la madre, ma in realtà servono allo stesso Venturi per trovare forza e determinazione in se stesso in un momento molto delicato della sua vita. Venturi sa bene che il precedente semestre a Roma è stato da lui soprattutto impiegato in lunghi viaggi (da cui torna senza taccuini né disegni, e con poche fotografie o cartoline), e che poco tempo ha dedicato a uno studio sistematico dei temi che si era prefissato di indagare. Lo spirito con cui affronta questo secondo semestre a Roma è quindi molto diverso e innanzitutto vede un maggiore impegno nello studio

---

<sup>705</sup> *Ibidem*.

<sup>706</sup> Lettera di Robert Venturi a Louis Kahn, Roma 28 marzo 1956 (225.RV.46).

<sup>707</sup> Lettera di Robert Venturi ai genitori, Roma 29 dicembre 1955 (225.RV.48).

bibliografico. In particolare, Venturi sembra studiare molto di più le architetture che visita durante i viaggi, sia in preparazione ai tour sia al suo rientro, quando rielabora la sua esperienza con un maggiore approfondimento storico e teorico. Anche la madre cambia atteggiamento nelle sue lettere: sebbene non cali mai l'interesse per le architetture descritte dal figlio sono meno frequenti gli incitamenti a godere a pieno di questa esperienza, mentre diventano costanti le trascrizioni dei suoi affanni. Vanna si dichiara spesso stanca, spossata non solo dalle condizioni mediche del marito, ma anche dalla decisione di vendere la casa in cui abitano.

Il secondo anno in Accademia si apre con un viaggio che vede Venturi ritornare a Napoli e in **Campania** durante la seconda settimana di gennaio. Superati tutti i pregiudizi nei confronti di questa città descritta in modo controverso da secoli, il giovane di Philadelphia torna per la sua terza volta in Campania e, accanto alla visita ai siti archeologici di **Pompei** e **Ercolano**, guarda con occhio maturo alle architetture che trova a **Napoli** e **Caserta**. Venturi scrive:

*I consider my trip to Naples which I expected to be a three to four day one and which lasted eight days – a success. I enjoyed being completely alone and independent – perhaps vaguely in the sense that Mrs. Lindbergh<sup>708</sup> means although Naples hardly corresponds to an uninhabited island – and also I enjoyed our forms much of interest and value in the architecture and atmosphere of the city. In fact it is to me one of the most beautiful examples of city I have seen – not because of the setting only, but architecturally – and this aspect of it is not generally appreciated.<sup>709</sup>*

Se da un lato Venturi visita la reggia di Caserta e l'acquedotto carolino, progettati entrambi da **Luigi Vanvitelli** (1700-1773), dall'altro il suo interesse si divide tra le architetture medievali che visita nel centro di Caserta Vecchia e i palazzi barocchi del centro storico di Napoli. In questa occasione, grazie alla sua frequentazione con il designer **Roberto Mango**, Venturi ha accesso al mondo della ricerca artistica che caratterizza la città in quegli anni. Ed è probabilmente per queste sue amicizie locali che Venturi finisce per conoscere Napoli a fondo e ad apprezzarla ancor di più di quanto abbia fatto in precedenza. A Napoli Venturi scrive di apprezzare “l'architettura e l'atmosfera della città”, riferendosi a un concetto di percezione fisica e mentale di un contesto urbano che Venturi ha sempre e solo concesso alla sua amata Roma. Quasi come una seconda “rivelazione” dopo quella che nel 1948 permette al giovane studente di entrare in contatto autentico con la città di Roma, nella sua nuova veste di architetto trentenne e ricercatore in Italia Robert Venturi nel 1956 afferma che Napoli è “il più bell'esempio di città che lui abbia mai visto”, e che questa bellezza deriva non solo dall'ambientazione e dalla condizione paesaggistica (questa, sì, da sempre riconosciuta e ammirata dai viaggiatori nel corso

---

<sup>708</sup> Si riferisce a Charles Augustus Lindbergh (1902-1974), aviatore statunitense autore della prima trasvolata atlantica in solitario e senza scalo nel 1927.

<sup>709</sup> Lettera di Robert Venturi ai genitori, Roma 16 gennaio 1956 (225.RV.77).

dei secoli), ma anche dall'architettura stessa cittadina, "aspetto generalmente non apprezzato"<sup>710</sup>. È chiaro che, a differenza del viaggio del 1948 quando Venturi considera Napoli solo come la base in cui pernottare per poter poi visitare Pompei, questo tour del 1956 è affrontato con uno spirito diverso. Innanzitutto, una volta giunto in città Venturi cambia i suoi piani e si intrattiene nella città partenopea ben cinque giorni in più rispetto ai tre previsti. Questo viaggio ha effetti importanti sui suoi studi: sebbene non sia spesso riconosciuto perché non sembra lasciare segni evidenti nei suoi progetti, da quel momento Venturi affronta nella sua ricerca anche le architetture dei palazzi napoletani, visionando diverse pubblicazioni sul tema tra cui i libri di Roberto Pane (1897-1987) presenti nella biblioteca dell'American Academy. Ancora a febbraio, due settimane dopo il rientro, Venturi scrive di essere nel suo studio privato a rielaborare le impressioni suggerite dal viaggio in Campania<sup>711</sup>. Una nota con l'elenco degli edifici visitati in questo tour dimostra l'ampiezza della conoscenza che Venturi acquista della città: da Capodimonte a San Martino, da Pizzofalcone al centro antico, sembra che Venturi attraversi avidamente ogni quartiere della città. Tra i luoghi da lui annotati troviamo alcuni degli edifici più interessanti della città, da palazzo Serra di Cassano al palazzo dello Spagnuolo (con le sue famose scale barocche) entrambi progettati da **Ferdinando Sanfelice** (1675-1748), dalla Cappella San Severo al Palazzo Carafa di Roccella (oggi PAN), e ovviamente gli edifici religiosi, le chiese e i conventi del centro e le piazze antistanti, come piazza del Gesù, piazza San Domenico, piazza Santa Maria la Nova. Una traccia di questi suoi interessi si ritrova in *Complexity and Contradiction in Architecture* dove, nelle note per le fonti delle illustrazioni, compaiono tre libri di Roberto Pane: *Bernini Architetto*<sup>712</sup>, *Ville Vesuviane del Settecento*<sup>713</sup> e *Ferdinando Fuga*<sup>714</sup>. Considerato l'anno di pubblicazione è evidente che Venturi consulti gli ultimi due volumi in un momento successivo al suo periodo in Accademia, ma questo rende ancora più valida la tesi che sostiene una continuità nel tempo dell'interesse di Venturi per l'architettura napoletana. Nel suo primo libro Venturi mostra le facciate di Villa Pignatelli a San Giorgio a Cremano e di Villa Palomba a Torre del Greco per mostrare due tipi di contraddizione risolta nel settimo capitolo, *Contradiction Adapted*<sup>715</sup>. I principi compositivi delle due ville vesuviane vengono paragonati alle contraddizioni risolte nelle opere di Le Corbusier, in particolare l'Assembly Building a Chandigarh e Villa Savoye.

---

<sup>710</sup> Lettera di Vanna Venturi a Robert Venturi, Philadelphia 17 gennaio 1956 (225.RV.44): "Love your card showing the beautiful harbor of Naples. I am so glad that you find much that is admirable architecturally and otherwise in the city, and that you are enjoying your visit".

<sup>711</sup> Lettera di Robert Venturi ai genitori, Roma 1 febbraio 1956 (225.RV.83): "Monday I spent mostly working in my studio recording impressions and certain ideas I got from my trip to Naples".

<sup>712</sup> Pane, Robert, *Bernini Architetto*, Neri Pozza Editore, Venezia, 1953.

<sup>713</sup> Pane, Robert, *Ville vesuviane del Settecento*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1959.

<sup>714</sup> Pane, Robert, *Ville vesuviane del Settecento*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1961.

<sup>715</sup> Venturi, Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture*, MoMA The Museum of Modern Art, New York, 1966, pp. 53-54 (dalla seconda edizione inglese: p. 45; edizioni italiane: p. 58).

Venturi torna a Napoli alla fine di marzo per andare all'opera: Maria Callas si esibisce al San Carlo per il "Lucia di Lammermoor" di Gaetano Donizetti (1835):

*Our trip to Naples for the opera was great fun. The Latyons<sup>716</sup> were very good company and Maria Meneghini-Callas was spectacular as Lucia. [...] As well as being a superlative soprano, she is a great actress and a very beautiful and graceful woman. [...] I met Bill Weaver there too. [...] On Sunday I spent the whole day wandering through "my" parts of Naples. Monday morning we drove back to Rome in time for lunch at Roberts. I forgot to mention the ovation Callas got from the Neapolitans; it lasted half hour and dozens of roses were thrown at or to her.<sup>717</sup>*

Continuano anche nel 1956 le attività che hanno caratterizzato il suo precedente semestre in Accademia, e cioè gli incontri con gli architetti italiani organizzate dal Fulbright, i piccoli tour nel Lazio, le lunghe passeggiate a Roma, gli eventi mondani con i borsisti delle altre accademie. A febbraio Venturi incontra di nuovo **Pier Luigi Nervi** e partecipa alla conferenza tenuta da **Luigi Piccinato** (1899-1983), in cui l'architetto e urbanista romano mostra i suoi progetti per Siena e Matera. Venturi, dimostrando che sia lui che la madre sono informati sulla letteratura italiana più recente, così le scrive in riferimento a Matera: "Carlo Levi speaks of this city"<sup>718</sup>. Venturi visita poi in compagnia delle sue nuove conoscenze dell'Accademia, tra cui il pittore Thomas Dahill (1925), le piccole città laziali, approfondendo questa volta maggiormente le località del sud della regione. Per quanto riguarda le analisi sul campo a Roma, questo è il periodo in cui Venturi, forse influenzato da Krautheimer, completa la conoscenza degli edifici barocchi approfondendo anche le altre arti del periodo, tra cui la pittura di **Domenichino** (1581-1641) e **Guido Reni** (1575-1642). Se i rapporti con gli altri borsisti delle accademie sono sereni, Venturi non manca di essere molto critico sui risultati intellettuali delle altre istituzioni. In particolare non sembra apprezzare il clima di ricerca e i progetti che sono prodotti all'Accademia di Francia:

*My lunch at the French Academy was interesting. [...] The Villa Medici is of course one of the most beautiful buildings in Rome, expropriated by Napoleon and their quarters are sumptuous. [...] There is there a much less serious, more sophomoric attitude than here at the American Academy.<sup>719</sup>*

Con Warren Platner dall'8 febbraio al 10 marzo Venturi è impegnato nel suo primo viaggio all'estero del 1956. Con la sua auto raggiungono la **Francia** (Nizza, Nimes, Toulouse, Biarritz, Carcassone), la

---

<sup>716</sup> Il compositore residente all'American Academy Latyons e sua moglie.

<sup>717</sup> Lettera di Robert Venturi ai genitori, Roma 28 marzo 1956 (225.RV.98).

<sup>718</sup> Lettera di Robert Venturi ai genitori, Roma 1 febbraio 1956 (225.RV.83). Si riferisce ovviamente al libro di Carlo Levi *Cristo si è fermato a Eboli*, pubblicato in Italia da Einaudi nel 1945 e in inglese dall'editore britannico Cassell nel 1948 con il titolo *Christ Stopped at Eboli*.

<sup>719</sup> Lettera di Robert Venturi ai genitori, Roma 21 marzo 1956 (225.RV.96).

**Spagna** (Barcellona, Terragona, Valencia, Granada, Sevilla, Salamanca, Madrid, La Coruña, i Paesi Baschi) e il **Portogallo** (Lisbona e Porto), attraversando l'Italia e fermandosi a Pisa, Lucca, La Spezia, Portofino e Genova. A Barcellona resta affascinato dalle opere di **Antoni Gaudì** (1852-1926): “Gaudì was just amazing to me”<sup>720</sup>. Guidato forse dai consigli di Krautheimer, Venturi apprezza a Valencia l'architettura barocca, per poi visitare Granada (“Granada and the Alhambra – one of these things of architecture I have been hearing about my all life”<sup>721</sup>). Così Venturi descrive l'architettura spagnola a Louis Kahn:

*Spain pointed out to me a vivid example of a tradition of architecture of fashion mostly, of imported, fully developed surface treatments, beautiful as such, but not architecture as in France and Italy, as an art of building, and of forming space in space.*<sup>722</sup>

L'itinerario per i Paesi Baschi e la Francia di questo viaggio gli è stato suggerito da **Jean Labatut**: a Biarritz, per la prima volta, Venturi sembra abbandonarsi alla nostalgia dell'oceano: “At Biarritz [...] the fragrance of the sea, the Atlantic Ocean was wonderful and in marked contrast to the odourless Mediterranean”<sup>723</sup>. Carcassone, visitata per la seconda volta, lascia Venturi molto più scettico rispetto alla prima visita del 1948, tanto da affermare: “Carcassone that afternoon was not too interesting since it looked and indeed is more 19<sup>th</sup> century than anything else. Good place for a child”<sup>724</sup>. Sulla via del ritorno, i due architetti americani si fermano a Genova per visitare Palazzo Bianco (1949-1951), il museo che mostra l'intervento contemporaneo di **Franco Albini** (1905-1977). Questa visita, se pur frettolosamente accennata nelle lettere, avrà di lì a poco un effetto diretto sul primo progetto che Venturi affronta una volta tornato in America, e cioè il rinnovamento della Duke House a Manhattan nel 1959<sup>725</sup>.

La vita in Accademia trascorre serena, tra il suo lavoro a studio, le sue chiacchierate con i colleghi, le lunghe passeggiate e gli immancabili pranzi a piazza Navona:

*It has been snowing and everything is covered with an unbeautiful slush and I can just barely make out some of the domes of Rome through the haze, from my studio window. [...] I spent yesterday, Saturday, which was a beautiful sunny and clear as today is awful, luxuriating in the beauty of Rome and relaxing and talking here at the Academy. [...] After that a group of us had a delightful lunch in the warm sun on the Piazza Navona before Bernini's fountain and Borromini's church.*<sup>726</sup>

---

<sup>720</sup> Lettera di Robert Venturi ai genitori, Granada febbraio 1956 (225.RV.88).

<sup>721</sup> *Ibidem*.

<sup>722</sup> Lettera di Robert Venturi a Louis Kahn, Roma 28 marzo 1956 (225.RV.46).

<sup>723</sup> Lettera di Robert Venturi ai genitori, Roma 11 marzo 1956 (225.RV.93).

<sup>724</sup> *Ibidem*.

<sup>725</sup> Cfr. Capitolo 7.

<sup>726</sup> *Ibidem*.

Nel periodo della Pasqua Venturi e gli altri architetti sono in giro a Roma a visitare le chiese barocche con Richard Krautheimer e Laurence Roberts:

*I have been involved either in reading or doing practical chores which are never finished but which often are not too tiresome since they require walking through Rome, the most beautiful city in the world. The rest of the week will be spent mostly in visiting the various churches here in Rome which are having the elaborate holy ceremonies.*<sup>727</sup>

Anche il triste momento del congedo dei *fellows*, viene vissuto dalla cerchia di amici di Venturi in un modo molto speciale: trascorrendo un'ultima giornata all'aperto a Roma, passeggiando e attraversandola tutta, fermandosi solo per ristorarsi per l'immane pranzo a Piazza Navona:

*Tex Schewitz, Chuck Brickbauer, an architect Fellow here, and I decided to give a farewell party to Jim Gresham and Sara, his wife. [...] It was a glorious spring day with a very blue sky and distinct white, moving clouds, and we just walked and walked and walked through our favorite streets and piazzas visiting the opened churches also. But it wasn't all looking at beautiful architecture. We also passed Sophia Loren, the Neapolitan movie rage in the Forum and got many photos of her ample curves against the austere background of the ruins of Rome. We ambled to Piazza Navona by 1 o'clock and found our reserved table awaiting us, warmed by the spring sun with a view of one of the most beautiful urban scene's in the world (if not the most) at Mastro Stefano's trattoria.*<sup>728</sup>

Nonostante la rilassatezza di queste giornate, in questo semestre Venturi si dedica molto di più ad un tipo di ricerca classico, impegnandosi in lunghe ore di lettura: "Reading either here in my studio or the library. However I am now for a sedentary life"<sup>729</sup>. Venturi sembra amare molto la vista dalla finestra del suo studio, che così descrive in una lettera: "Tivoli and Frascati and Grotta Ferrata and Rocca di Papa in the distance, all my beloved domes and palaces in the foreground with the rich blue-greens of the pines right below me"<sup>730</sup>. All'amico Bill Short così descrive le attività del suo ultimo trimestre a Roma, in gran parte dedicate alla scoperta dell'architettura di **Francesco Borromini** (1599-1677):

*My main preoccupation in Rome has been Borromini, one of the giants of history and I think very relevant to us. As for accomplishing a project this term, I am afraid I am falling into the Academy tradition, that is of accomplishing nothing tangible. I shall work in May (but I doubt it).*<sup>731</sup>

---

<sup>727</sup> Lettera di Robert Venturi ai genitori, Roma 28 marzo 1956 (225.RV.98).

<sup>728</sup> Lettera di Robert Venturi ai genitori, Roma 3 aprile 1956 (225.RV.99).

<sup>729</sup> Lettera di Robert Venturi ai genitori, Roma 17 marzo 1956 (225.RV.95).

<sup>730</sup> Lettera di Robert Venturi ai genitori, Roma 3 giugno 1956 (225.RV.106).

<sup>731</sup> Lettera di Robert Venturi a Bill Short, Roma 23 aprile 1956 (225.RV.46).

È questo il periodo in cui, mentre continuano le sue ricerche su Roma e gli approfondimenti sulle architetture che visita in Italia e in Europa, Venturi si ritrova a leggere libri americani e a interrogarsi su temi fortemente caratterizzanti il suo contesto di origine. “I loved reading Americana in the setting of Rome”<sup>732</sup>, afferma Venturi, tra cui *Shingle Style*<sup>733</sup> di Vincent Scully, una lettura particolarmente significativa per lui, “a thrilling and significant revelation, both focusing and freeing my vision”<sup>734</sup>. Senza alcuna contraddizione, ma anzi rafforzate dal confronto con una cultura diversa, grazie alla lettura del libro di Scully le riflessioni di Venturi sul contesto americano diventano più acute e accurate:

*As a temporary expatriate, [...] I was at the same time peculiarly sensible to visions of my own land – visualizing old things in new ways and from different angles. The American in Europe, especially the young artist, finding an American identity through absorbing a European heritage can be a most pompous cliché, but here I think it fits.*<sup>735</sup>

La lettura di Scully suggerisce quindi a Venturi delle nuove idee sul concetto di identità americana, e di originalità della sua cultura di origine rispetto al contesto italiano e europeo:

*Reading Vince Scully’s Shingle Style in my studio above Rome where I learn about the essence of architectural America from the perspective of Rome – when the ordinary becomes extraordinary.*<sup>736</sup>

*[The Shingle Style] was perhaps the first architectural style that was truly American, truly original. It was not essentially a colonial version of a European style. To read that book in Rome gave me a lot of stimulus, a lot of courage for the direction of my own design.*<sup>737</sup>

A marzo Venturi studia le pubblicazioni sull’opera di McKim, Mead and White, e in particolare la biografia di Charles McKim pubblicata da Charles Moore<sup>738</sup>. Interrogandosi sugli effetti della Chicago Fair sull’architettura americana, così scrive alla madre:

*I have been reading mostly for some reason biographies of and about the works of McKim, Mead and White, who had a lot to do in founding this Academy, who are very unfashionable now except for their earliest work which was under the influence of Richardson, but this early work I am finding fascination and relevant, and the story of their whole career interesting. For instance, according to my*

---

<sup>732</sup> Venturi, Robert, *Notes for a Lecture Celebrating the Centennial of the American Academy in Rome Delivered in Chicago* (1993), in *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture*, The MIT Press, Cambridge Mass., 1996, p. 53.

<sup>733</sup> Scully, Vincent, *The Shingle Style. Architectural Theory and Design from Richardson to the Origins of Wright*, Yale University Press, New Haven, 1955.

<sup>734</sup> Venturi, Robert, *Homage to Vincent Scully and His Shingle Style, with Reminiscences and Some Outcomes*, in *Iconography and Electronics, op.cit.*, p. 41.

<sup>735</sup> *Ivi*, p. 42.

<sup>736</sup> Venturi, Robert, *Adorable Discoveries when I Was a Semi-Naïve Fellow at the American Academy in Rome that I Never Forget* (1994), in *Iconography and Electronics, op.cit.*, p. 57.

<sup>737</sup> Waller, Anthony, *The Golden Air of Rome. Travel Notes: Robert Venturi*, «Architectural Digest», maggio 1985, p. 98.

<sup>738</sup> Moore, Charles, *The Life and Times of Charles Follen McKim*, Houghton Mifflin Co., Boston, 1929.

*upbringing via the schools of Richardson, Sullivan and Wright, the 1893 World's Fair (Columbian Exposition of Chicago), because of its victory for Beaux Arts Classicism over the then budding, first really original style in American architecture in Chicago, marks a setback in Architectural progress. "The Fair", Louis Sullivan said "has set back the course of American architecture 50 years". Yet here in their letters you see that the architects and artists, La Farge, Mac Monnies, French, Saint-Gaudens, etc., consider themselves "pioneers" fighting for the "true cause", their academic classicism. Of course I remain still on the Sullivan side, but it is revealing to see the enemies' viewpoint.<sup>739</sup>*

Tra marzo e aprile Venturi è di nuovo in viaggio verso sud: forse influenzato dalla lezione di Piccinato su Matera, Venturi decide di visitare la **Basilicata** e di ritornare in **Calabria**, in **Puglia** e in **Abruzzo** per osservare con interesse le architetture vernacolari di queste regioni. Alla fine di aprile è invece a nord per trascorrere qualche giorno in **Veneto** (dove compie una visita a Venezia, a Chioggia e alle architetture di Palladio nel vicentino), in **Emilia Romagna** (Ferrara, Bologna), in **Piemonte** (Torino) fino a arrivare a visitare la cappella di **Ronchamp** di Le Corbusier<sup>740</sup>. Per non perdere una lezione su Borromini del professore Krautheimer, Venturi anticipa il suo rientro a Roma da questo viaggio.

Maggio è il mese in cui più intense e sistematiche si fanno le visite all'architettura di Roma: da un lato Krautheimer e Roberts organizzano visite ai più importanti palazzi storici della città o tour dedicati alle opere di Borromini, dall'altro il direttore dell'American Academy ha affidato a Venturi e al *fellow* Brickbauer la compilazione di una lista delle architetture moderne di qualità della città e della periferia di Roma. È questo il momento in cui i due architetti dell'Accademia si troveranno a dover avere ancora a che fare con un'architettura costruita durante il periodo fascismo. Numerose sono le visite al quartiere dell'EUR, di cui però non è certo se Venturi abbia o meno cambiato idea sulla qualità della sua architettura. Questo è soprattutto il momento in cui con maggiore attenzione e occhio critico Venturi perlusterà le architetture del moderno quartiere dei Parioli, rimanendo affascinato dall'incontro tra modernità e tradizione portato avanti in quegli anni da **Luigi Moretti** (1906-1973) e il cui esempio più significativo è la casa del Girasole, che tanta importanza ricoprirà per Venturi nel capitolo dedicato all'ambiguità in architettura del suo successivo libro *Complexity and Contradiction in Architecture*. A piazza Euclide, poco lontano dalla casa del Girasole, Venturi e Brickbauer osservano la chiesa del Sacro Cuore Immacolato di Maria, scoprendo le architetture di **Armando Brasini** (1879-1965), uno degli architetti più attivi durante il Fascismo. In questo caso il commento di Venturi non sembra affetto da pregiudizi politici ma, come lui stesso afferma, è guidato dall'intuizione piuttosto che dall'ideologia<sup>741</sup>. Anche David Brownlee nota una maturazione del giudizio di Venturi attraverso il confronto con l'opera

<sup>739</sup> Lettera di Robert Venturi ai genitori, Roma 3 giugno 1956 (225.RV.106).

<sup>740</sup> Lettera di Robert Venturi ai genitori, Roma 6 maggio 1956 (225.RV.103).

<sup>741</sup> "I [...] accommodated to liking things via intuition rather than ideology", Venturi, Robert, *Armando Brasini Revisited* (1993), in *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture*, The MIT Press, Cambridge Mass., 1996, p. 59.

dell'architetto romano, parlando di “studious objectivity towards unfashionable subjects that [Venturi] would carry with him for the rest of his career”<sup>742</sup>. La visita agli edifici di Brasini, tra cui l'Istituto Forestale all'EUR e il Complesso del Buon Pastore, viene ricordata da Venturi come una “adorabile scoperta” delle ultime settimane di permanenza in Accademia, quando Venturi scrive che “discordant juxtapositions of the layered facades of arcades of Armando Brasini's EUR Forestry Building [...] revealed Mannerism to me”<sup>743</sup>. La “fanfare with substance”<sup>744</sup> dell'architettura di Brasini sarà poi ripresa a supporto delle tesi espresse in *Complexity and Contradiction in Architecture*. Venturi e il collega architetto trascorreranno molte giornate in auto, ma la lista delle opere moderne di Roma non sarà mai completamente compilata<sup>745</sup>.

Tra il 17 maggio e il primo giugno Robert Venturi è in **Baviera**. Ancora una volta Venturi si affida ad un itinerario disegnato per lui da Richard Krautheimer. Al ritorno da questo tour Venturi sembra interrogarsi sul senso del suo secondo semestre in Accademia e sul valore dei suoi viaggi:

*I certainly have been doing a lot of travelling this second term and I am convinced that I will be a better architect because of it. Although sometimes I am concerned to note that I have nothing tangible to show for it, that I have not taken even notes or made sketches, I hope that is not a bad sign.*<sup>746</sup>

A metà giugno Venturi si prepara per il suo ultimo viaggio prima del rientro in America. Con ben poca sorpresa, Venturi decide di trascorrere una settimana nel luogo che lo ha più impressionato durante questo semestre di permanenza in Italia, e cioè **Napoli**, “an especially fascinating city for me”<sup>747</sup>. Alla sua ultima visita alla città che descrive all'amico Short come “a magnificent city”<sup>748</sup>, Venturi abbina anche qualche giorno di visita alle isole di **Ischia e Capri**:

*The trip back that evening through the Bay of Naples I will never forget. A lovely sunset, and surrounded by Capri, Ischia, Procida, the glorious city of Naples, Vesuvius with Portici at its foot, and Sorrento and its Peninsula, in a 360 degree arch. That evening in Naples I took a lovely passeggiata, and the next morning also revisited my favorite things, said farewell, got on the train and arrived in Rome in time for a late lunch.*<sup>749</sup>

---

<sup>742</sup> Brownlee, David B.; De Long, David G.; Hiesinger, Kathryn B., Whitaker, William, *Out of the Ordinary. Robert Venturi, Denise Scott Brown and Associates: Architecture, Urbanism, Design*, Philadelphia Museum of Art in association with Yale University Press, Philadelphia, 2001, p. 12.

<sup>743</sup> Venturi, Robert, *Adorable Discoveries when I Was a Semi-Naive Fellow at the American Academy in Rome that I Never Forget* (1994), in *Iconography and Electronics, op.cit.*, p. 57.

<sup>744</sup> Venturi, Robert, *Armando Brasini Revisited* (1993), in *Iconography and Electronics, op.cit.*, p. 61.

<sup>745</sup> Lettera di Robert Venturi ai genitori, Roma 9 maggio 1956 (225.RV.104).

<sup>746</sup> Lettera di Robert Venturi ai genitori, Roma 3 giugno 1956 (225.RV.106).

<sup>747</sup> Lettera di Robert Venturi ai genitori, Roma 3 giugno 1956 (225.RV.106).

<sup>748</sup> Lettera di Robert Venturi a Bill Short, Roma 23 aprile 1956 (225.RV.46).

<sup>749</sup> Lettera di Robert Venturi ad Hamilton Smith (Marcel Breuer Architects), Roma 28 marzo 1956 (225.RV.46).

Di ritorno dall'ultimo viaggio in Campania, è ora per Robert Venturi di prepararsi a lasciare definitivamente l'Accademia Americana. Si prepara organizzando i suoi ultimi tour laziali (tornando al giardino di Bomarzo, a Frascati, a Tivoli), e compiendo un'ultima veloce visita in **Toscana** (Firenze per le opere di **Michelangelo**, e poi Pienza e Montepulciano), leggendo più che può in biblioteca, salutano Roma nel modo tipico in cui lui ha imparato a conoscere e amare questa città: camminando lentamente attraverso di essa, con il naso all'insù:

*I have been having a busy and wonderful time as usual, but I am finding that leaving will not be so difficult as I anticipated; I will miss the wonderful details of living here, the constant beauty and pasta for instance, but I must go to work again. I have been mostly [...] saying goodbye to my favorite buildings. [...] Also I have been reading like mad. Mostly about 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> century architecture.*<sup>750</sup>

*Needless to say I am lately entirely occupied in being absorbed as much as possible by Italy and Rome.*<sup>751</sup>

A luglio, poco prima di partire per **Amsterdam** da cui prenderà un aereo per Philadelphia, guardando indietro a tutta la sua esperienza Venturi con sicurezza può affermare con lo stato d'animo a cui ambiva sin dal primo giorno di permanenza all'American Academy:

*For the first time I feel confident now that I am ready to design and build a building – and oh, that is a satisfying feeling – and exciting.*<sup>752</sup>

## Riflessioni finali

*[Piazza Navona] was a real place, not an urban museum. There were kids playing in the fountain. That meant a lot to me.*<sup>753</sup>

Robert Venturi, 1985

Robert Venturi convince la giuria del Rome Prize con una proposta di ricerca in cui afferma la necessità della conoscenza, sia intellettuale che fisica, dell'architettura storica europea per un architetto contemporaneo, e in special modo per un architetto americano. Influenzato dalla lettura di *Space, Time*

---

<sup>750</sup> Lettera di Robert Venturi ai genitori, Roma 24 giugno 1956 (225.RV.109).

<sup>751</sup> Lettera di Robert Venturi ai genitori, Roma 3 luglio 1956 (225.RV.110).

<sup>752</sup> *Ibidem*.

<sup>753</sup> Waller, Anthony, *The Golden Air of Rome. Travel Notes: Robert Venturi*, «Architectural Digest», maggio 1985, p. 98.

*and Architecture* di Sigfried Giedion<sup>754</sup>, Venturi riconosce la validità della spazialità barocca come ispiratrice di valori e possibilità architettoniche per la cultura architettonica del suo tempo:

*Baroque architecture is what I looked at in Rome in those days; and, later, Mannerist architecture [...]. We, in our rediscovery of space, were learning a lot from the Baroque, which emphasizes complex spaces inside and out. It's a spatial architecture – it depends on space more than form, ornament, pattern or surface.*<sup>755</sup>

Una volta a Roma, Venturi si getta nello studio delle opere barocche della città: edifici religiosi, palazzi, piazze, cortine urbane. Non sembra all'inizio prediligere nessun autore in particolare, ma durante il suo secondo anno i suoi interessi storiografici sembrano definirsi meglio: guidato dal professor Richard Krautheimer, Venturi osserva con maggiore passione le opere di Francesco Borromini, ed in seguito affermerà che il palazzo di Propaganda Fide a piazza di Spagna è l'edificio che più lo ha segnato della sua esperienza romana<sup>756</sup>. Il secondo anno vede anche un'ulteriore scoperta, certamente frutto della sua più profonda conoscenza dei temi del Barocco: durante un sua lunga permanenza in Campania nel dicembre del 1956, Venturi sembra ricevere una seconda “rivelazione” architettonica nella città di Napoli. Guidato dai suoi interessi di ricerca, Venturi attraversa estasiato tutti i quartieri della città, soffermandosi sulle opere barocche che maggiormente la contraddistinguono ma anche perdendosi nei meandri dei quartieri più antichi e stratificati. In particolare, le note del suo itinerario sembrano suggerire una sua particolare curiosità per due figure di rilievo del panorama architettonico del capoluogo partenopeo del Diciottesimo secolo: Ferdinando Sanfelice e Luigi Vanvitelli.

Guidato dal tutor Ernesto Nathan Rogers e stimolato dal direttore Laurence Roberts, Venturi sviluppa poi uno sguardo critico e acuto sulle opere più recenti del patrimonio italiano. Gradualmente l'americano abbandona il pregiudizio politico con cui inizialmente si era approcciato alle opere moderne italiane per scoprire e apprezzare, durante le sue ultime settimane di permanenza a Roma, le architetture di Armando Brasini. Questo incontro è destinato a cambiare radicalmente la percezione del Manierismo (di quello storico ma anche di quello più recente) di Robert Venturi che, ispirato dalle giustapposizioni in facciata dell'architetto fascista, torna a guardare con occhio diverso alle opere di Michelangelo, riscoprendole: a quel punto ha nuovo senso l'intervento di Michelangelo a San Pietro, ma anche le architetture del fiorentino nella sua città di origine (le cappelle medicee di San Lorenzo e lo scalone della biblioteca Laurenziana).

---

<sup>754</sup> “Baroque architecture [...] in terms of its complex and dynamic Space within its urban context: Sigfried Giedion oriented us architects toward this limited slice of history it was OK to acknowledge in this limited way” in Venturi, *The Centennial for the American Academy in Rome*, in *Iconography and Electronics*, op. cit., p. 50. Ma su questo argomento si veda soprattutto l'approfondito saggio: Costanzo, Denise Rae, *Giedion as Guide: Space, Time and Architecture and the Modernist Reception of Baroque Rome*, in Leach, Andrew; Macarthur, John; Delbeke, Maarten (a cura di), *The Baroque in Architectural Culture*, Ashgate, 2015, pp. 129-138.

<sup>755</sup> Waller, *The Golden Air of Rome*, op. cit., p. 92.

<sup>756</sup> *Ivi*, p. 94.

Il Barocco a cui guarda Venturi è un Barocco dinamico e vitale, attuale e valido nella contemporaneità: è il Barocco degli spazi civici delle piazze di Roma, come piazza S. Ignazio, piazza di Spagna, piazza Navona, piazza del Campidoglio, piazza San Pietro, tutti spazi urbani già indagati da Venturi durante il viaggio del 1948 e approfonditi con la sua tesi di laurea del 1950. È il Barocco che fa da scenografico spazio per grandi eventi religiosi, come una cerimonia di beatificazione a San Pietro:

*The basilica was crowded with people and the ceremony involved in a great way the art of display – Baroque display with the most theatric lighting and musical fanfare etc. And it makes you realize that Baroque interiors were made to be seen in connection with the ceremony [...]. The pope's entrance was the greatest climax heralded by a magnificent fanfare (not dissimilar to the entrance of the elephants at the circus) – (but then the circus is a Baroque development).<sup>757</sup>*

Nel tour con Krautheimer e gli altri architetti residenti in Accademia, Venturi osserva con intensità gli spazi liturgici barocchi anche durante le celebrazioni della Pasqua del 1956:

*In St. Giovanni for instance in the beautiful basilica nave by Borromini for this evening, you enter and find almost complete darkness. Then a long procession appears [...]. The cardinal blesses the fire and from that fire everyone receives light for his candle [...] so that the bottom of the church is ablaze with all these twinkling lights [...] and gradually all the lights of the church are lit (Broadway lighting experts could not do it more theatrically).<sup>758</sup>*

Il Barocco che Venturi cerca è quindi vivo e in movimento, e questo lo si comprende anche dai paragoni che fa con immagini moderne e americane. Questi riferimenti molto diversi tra loro dimostrano gli interessi trasversali di Venturi, la sua capacità di avvicinare cose lontane tra loro, di trovare riferimenti tra la cultura italiana e il suo contesto di origine, in un processo comparativo che si può definire “astorico” e che anticipa le modalità di indagine da lui proposte in *Complexity and Contradiction in Architecture* prima, e in *Learning from Las Vegas*<sup>759</sup> poi. Su questo punto, Denise Costanzo:

*While Venturi's evocations of Broadway, the circus, and even television preaching are prophetic of the cross-readings of high and popular culture found in his later work with Denise Scott Brown, his determination to see Rome's baroque churches activated through light, incense, and liturgy, can be considered part of the legacy of Space, Time and Architecture. [...] Giedion's most influential book made the baroque appear modern to “eyes that can see”.<sup>760</sup>*

---

<sup>757</sup> Lettera di Robert Venturi ai genitori, Roma 12 giugno 1955 (225.RV.70).

<sup>758</sup> Lettera di Robert Venturi ai genitori, Roma 3 aprile 1956 (225.RV.99).

<sup>759</sup> Scritto con Denise Scott Brown e Steven Izenour.

<sup>760</sup> Costanzo, *Giedion as Guide*, op. cit., p. 136.

La stessa volontà di osservare luoghi e contesti nella loro naturale quotidianità porta Venturi ad interessarsi all'architettura spontanea delle località minori delle regioni del Sud Italia. Frequenti sono i viaggi nelle regioni di provenienza dei suoi genitori, l'Abruzzo e la Puglia, ma Venturi è un attento osservatore anche delle aree meno esplorate del Lazio, del Molise, della Campania, della Basilicata, della Calabria e della Sicilia. Avido osservatore della vita locale, di questi contesti Venturi annota le abitudini e i costumi. Le sue fotografie sottolineano il contrasto tra tradizioni architettoniche secolari e i primi elementi della modernizzazione tecnologica: le pompe di benzina, le aree di servizio, i manifesti elettorali, le automobili. Sopra ogni cosa, le sue sono foto in cui è costantemente presente la figura umana, a sottolineare che è l'attività dell'uomo che dà senso ad ogni contesto da cui Venturi è affascinato. Scrive Stierli:

*[Venturi's] photographs [...] reveal architectural and visual tropes that would soon come to be associated with Venturi's work, including his apparent fascination with urban facades, with the street and perhaps more than anything else, with a commitment to the idea that photographs of buildings should be animated by their users and human context.*<sup>761</sup>

È forse da questa sua curiosità per la vita e l'uso dei luoghi che si può spiegare la totale mancanza di passione di Venturi per i resti archeologici che pure visita (la villa Adriana, Pompei, Paestum, i templi siciliani, le architetture antiche greche e egizie). Venturi non è interessato al frammento, al dettaglio silenzioso e freddo di una vita che fu. In questi contesti archeologici, probabilmente, Venturi rintraccia solo la grande, incolmabile distanza che li rende alieni rispetto allo scorrere della vita del momento attuale. A differenza di Louis Kahn, non riconosce in essi una monumentalità in grado di suggerire soluzioni formali alla vita dell'oggi. Non riconosce, cioè, quella qualità umana e urbana dell'architettura storica, che è la prima e più autentica lezione che Venturi impara da Roma:

*[In Rome] there was the exterior richness of all those piazzas, the urban spaces, and the human quality of a city made for pedestrians, rather than for vehicles.*<sup>762</sup>

*We were modern architects, but we were discovering the relevance of the past. [...] We loved piazzas. We discovered the outdoor life and the passeggiata.*<sup>763</sup>

La differenza tra i riferimenti dei due architetti di Philadelphia chiarisce ulteriormente il loro punto di vista sui valori storici che essi selezionano e reinterpretano. Louis Kahn guarda alla monumentalità distaccata e quasi intimorente dei templi di Paestum e delle piramidi egiziane per poi progettare monumenti contemporanei perfetti in loro stessi, dalla scala architettonica che sembra interessata ad

---

<sup>761</sup> Stierli, Martino, *In the Academy's Garden: Robert Venturi, the Grand Tour and the Revision of Modern Architecture*, «AA Files», n. 56, 2007, p. 56.

<sup>762</sup> Waller, *The Golden Air of Rome*, op. cit., p. 92.

<sup>763</sup> *Ivi*, p. 98.

una relazione più con il paesaggio che con l'uomo (e difatti le fotografie che ritraggono le sue opere sono sempre drammaticamente prive di un riferimento umano). All'opposto, Robert Venturi guarda al dinamismo degli spazi barocchi ancora vitali e in uso per progettare le sue architetture, e in effetti le foto più iconiche delle sue opere sono sempre animate da figure umane: la madre Vanna all'ingresso della Venturi House, un anziano seduto sul marciapiede di fronte la Guild House, la famiglia Lieb che mangia il gelato sui gradini della propria abitazione, i clienti del centro commerciale accanto alla gigantesca insegna in facciata della BASCO, gli studenti all'interno dei loro edifici universitari, e persino il monumento della "casa fantasma" di Franklin è sempre rappresentato affollato di visitatori. Questo perché l'architettura storica a cui Venturi guarda è sempre gioiosamente abitata e chiassosa, mai statica e noiosa, proprio come la città di Roma:

*From the beginning, Rome just fitted me, architecturally and personally. The sensual, outdoor life; the way you were comfortable walking through the streets [...]. People enjoyed their cities [...]. The Piazza Navona, one of the great outdoor spaces of Rome, was a living neighborhood [...]. It was a real place, not an urban museum. There were kids playing in the fountain. That meant a lot to me.<sup>764</sup>*

Allenato dagli insegnamenti di Donald Drew Egbert e Jean Labatut sulla percezione e sulla comparazione di architetture molto diverse tra loro, guidato dalle sue naturali passioni per la storia delle arti e la filosofia, lo sguardo di Venturi non può che essere pronto a selezionare e rielaborare i contesti e le opere di cui fa esperienza nei suoi viaggi. L'esperienza di Venturi si relaziona ai viaggi di formazione degli artisti dei secoli precedenti, viaggi in cui il dominio della visione sugli altri sensi guida l'interesse e l'istinto degli artisti lungo i loro itinerari. Certamente non possono essere ignorati i valori culturali condivisi del contesto di provenienza, che di fatto danno forma non solo alla percezione degli architetti, ma anche alle loro domande sul mondo. Nelle parole di Walter Benjamin:

*The manner in which human sense perception is organized, the medium in which it is accomplished, is determined not only by nature but by historical circumstances as well.<sup>765</sup>*

Nella percezione storica di luoghi e questioni artistiche, un ruolo di rilievo hanno gli architetti. Sollecitati da riferimenti esterno, gli architetti viaggiatori agiscono da produttori culturali. Chiarisce impeccabilmente Joan Ockman:

*The architect's gaze too is a product of these discursive formation as well as practices, conventions, and codes specific to architecture as a discipline and a profession. These affect the way architects see*

---

<sup>764</sup> Ivi, pp. 94-98.

<sup>765</sup> Benjamin, Walter, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, in Arendt, Hannah (a cura di), *Illuminations*, Schocken Books, New York, 1969, pp. 1-26. (prima edizione originale del saggio: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1935).

*the world, think about it, and translate their experience into built form. [...] Architects by training and trade look with attention and knowledge, even on vacation. [...] In their capacity as experts and intellectuals, they are engaged in reflecting and speculating upon, or theorizing, their surroundings. The word theory is etymologically rooted in seeing. [...] But most distinctively, architects are also aesthetic producers. They are not just engaged in mastering what they see by means of theorizing it [...], but ultimately in remastering it as new architecture and planning. They thus differ from their fellow travelers by being active rather than passive spectators, observers for whom the consumption of places has a direct or indirect link to future production. [...] From the Grand Tour to the present [...], architect-tourists have both reflected the worldview of their time and literally constructed it.<sup>766</sup>*

Questa lucida analisi chiude questo capitolo e ci accompagna verso l'ultima parte della tesi, dove si analizza il modo in cui Robert Venturi ha elaborato la conoscenza storica raggiunta attraverso la sua esperienza dell'Italia per costruire la sua identità di architetto e teorico.

---

<sup>766</sup> Ockman, Joan, *Bstride the World like a Colossus: The Architect as Tourist*, in Ockman, Joan (a cura di), *Architourism: Authentic, Escapist, Exotic, Spectacular*, Prestel, New York, 2005, pp. 180-181.



Fig. 6.1: Il progetto di Robert Venturi in mostra per l'esposizione di fine anno all'American Academy in Rome, maggio-giugno 1955.



Fig. 6.2: Modello del progetto per studi d'artista. Il progetto è sviluppato da Venturi con Ernesto Nathan Rogers nella primavera del 1955.



Fig. 6.3: Robert Venturi con altri borsisti dell'American Academy.



Fig. 6.4: Robert Venturi a piazza Navona.

## CAPITOLO 7.

### Il ritorno a Philadelphia: i primi progetti e *Complexity and Contradiction in Architecture* (1956-1966)

*Break the rules, not out of ignorance or perversity, but to acknowledge sensibility toward a complex whole.*<sup>767</sup>

Robert Venturi, 1996

Il capitolo segue l'evoluzione teorica e progettuale di Robert Venturi dal suo ritorno da Roma nel 1956 fino alla pubblicazione di *Complexity and Contradiction in Architecture* nel 1966. Il primo libro di Robert Venturi ha una genealogia lunga: le idee espresse nei dieci capitoli sono state già affrontate durante il biennio di ricerca all'American Academy in Rome a metà degli anni Cinquanta. Di conseguenza, così come dimostrato dalla tesi, si può affermare che *Complexity and Contradiction in Architecture* trovi il suo primo embrione nelle "rivelazioni" sull'architettura ricevute da Venturi durante il suo primo viaggio in Europa nel 1948.

Il capitolo ricostruisce l'evoluzione delle idee espresse in *Complexity and Contradiction in Architecture* guardando in particolare alle note di Robert Venturi per il corso di "Theories of Architecture" alla University of Pennsylvania tra 1961 e il 1965. Combinando in modo originale le lezioni sulla storia dell'architettura apprese a Roma e le idee progettuali dei suoi maestri americani, nel libro Venturi definisce dei principi compositivi che dichiara validi innanzitutto per sé. Più in generale, e in una prospettiva che Vincent Scully nell'introduzione a *Complexity and Contradiction* definisce "pluralista", Venturi sottintende la necessità per ogni progettista contemporaneo di affrontare una personale revisione dei principi del Movimento Moderno.

La stesura del libro e l'attività di insegnamento vanno di pari passo con gli anni in cui Venturi si definisce come giovane architetto praticante a Philadelphia: il capitolo si completa quindi con l'analisi delle opere più rappresentative dell'inizio professionale di Venturi, e cioè di quelle in cui è più chiaro il legame con le teorizzazioni contenute nelle lezioni del suo corso e in *Complexity and Contradiction*.

Nel 2016 si è celebrato il cinquantenario dalla pubblicazione di *Complexity and Contradiction in Architecture*. Ai fini della ricerca si sono seguiti gli incontri culturali organizzati a Roma (MAXXI, Museo delle Arti del Ventunesimo Secolo, 4-6 novembre), a New York (MoMA, Museum of Modern Art, 10-11 novembre) e a Philadelphia (Philadelphia Museum of Art e University of Pennsylvania, 12 novembre). Le posizioni espresse durante queste celebrazioni hanno rappresentato un importante contributo alla ricerca: hanno permesso di guardare a *Complexity and Contradiction* sia da una prospettiva storica, come documento rappresentativo della sua epoca, sia da una prospettiva teorica più ampia. Confrontare

---

<sup>767</sup> Venturi, Robert, *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture*, The MIT Press, Cambridge Mass., 1996, p 311.

entrambi gli eventi ha chiarito la fortuna critica del libro e la diversa ricezione culturale dell'opera di Venturi nei due contesti della sua formazione, l'Italia e l'America.

## 7.01 La Philadelphia School

### Louis Kahn e Robert Venturi: gli scambi tra maestro e allievo

*I speak, I think, as a true student of Kahn – that is, not as a follower but as one who evolved out of him and his work – was liberated by him rather than converted by him.*<sup>768</sup>

Robert Venturi, 1993

Durante gli ultimi mesi di ricerca presso l'American Academy in Rome, Robert Venturi riceve numerose proposte di lavoro provenienti da prestigiosi studi della East Coast, tra cui l'ufficio newyorkese di Marcel Breuer (1902-1981), a cui il giovane americano così risponde:

*I am realizing that now is the time to start thinking about working gradually into my own practice, and therefore that I should be considering at this point perhaps more where to work rather than whom work for. For this reason I am considering trying on my return in mid-summer, Philadelphia, my home town as the best spot to settle and work for this purpose. [...] I need not to assure you that if it were a question solely of whom I wanted to work for as a man, I would jump at this offer for an interview with Mr. Breuer.*<sup>769</sup>

Venturi declina ogni invito di lavoro comunicando la sua intenzione di voler tornare a Philadelphia per aprire un proprio studio professionale. In realtà, la sua prima preoccupazione è quella di tornare nella sua città d'origine per aiutare la madre Vanna ad accudire il padre Robert ammalato, e per poter così curare personalmente gli affari dell'azienda di famiglia. Per questo motivo, il 28 maggio del 1956 Venturi scrive una lettera a Louis Kahn in cui gli chiede in modo diretto di essere assunto di nuovo nel suo ufficio. Kahn accoglie con piacere la richiesta del giovane e, proprio come ha già fatto nel 1954, reintegra Venturi sia come architetto nel suo ufficio che come assistente ai suoi corsi universitari presso la University of Pennsylvania.

Robert Venturi collabora con Louis Kahn a studio per soli nove mesi, abbandonandolo definitivamente nel 1957 per aprire il proprio ufficio indipendente. L'amicizia con Kahn resterà solida ancora fino alla metà degli anni Sessanta, sia perché Venturi continua a collaborare con il suo mentore all'università, sia

---

<sup>768</sup> Venturi, Robert, *Louis Kahn Remembered* (1993), in *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture*, The MIT Press, Cambridge Mass., 1996, p. 87.

<sup>769</sup> Lettera di Robert Venturi ad Hamilton Smith (Marcel Breuer Architects), Roma 28 marzo 1956 (225.RV.46, Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives of the University of Pennsylvania).

perché il giovane assistente è spesso invitato a studio dallo stesso Kahn per offrire un parere su un suo progetto, o semplicemente per uno scambio di idee sull'architettura. Ed è qui che nasceranno presto i primi dissapori: nonostante l'ammirazione reciproca tra il maestro e l'allievo, Venturi si sentirà presto oppresso dal metodo di lavoro di Kahn, colpevole di usare le idee suggerite da Venturi e dagli altri giovani collaboratori senza in realtà citarli mai.

Quando nel 1958, seguendo il consiglio dei suoi professori Alison e Peter Smithson, Denise Scott Brown si trasferisce dall'Architectural Association di Londra alla University of Pennsylvania per perfezionare i suoi studi con Louis Kahn, lamenterà presto lo stesso tipo di comportamento da parte del rispettato professore. Scott Brown, nata in Zambia nel 1931, come Venturi vanta un curriculum internazionale: si forma infatti come architetto tra il Sud Africa, l'Inghilterra e l'Italia, dove nel 1956 segue una Summer School dei CIAM a Venezia e dove poi successivamente lavora per altri due mesi presso lo studio di Giuseppe Vaccaro a Roma<sup>770</sup>. Nonostante la grande stima per il famoso architetto di Philadelphia, la giovane straniera si accorge dell'ampio ventaglio di “serbatoi di idee” che Kahn sfrutta senza dare mai il giusto credito: i primi colleghi Buckminster Fuller, Robert Le Ricolais, Anne Tyng, Robert B. Mitchell (direttore della City Planning Commission della città di Philadelphia e professore alla UPenn), ma anche architetti apparentemente distanti come Ludwig Mies van der Rohe e Johannes Duiker, o l'attività del Team X e dei brutalisti inglesi. Soprattutto, Scott Brown racconta che sono gli studenti e i collaboratori più giovani il vero carburante di energia creativa per Louis Kahn:

*Influences upon the work of Louis Kahn were many and shifting. Because they span two continents and several fields they are difficult to trace. [...] Kahn had a need to use colleagues, often younger architects, as a sounding board for his ideas. [...] As a young faculty member, I was, on occasion, the recipient of long, one-sided telephone calls from Lou. [...] His two afternoons a week at Penn probably provided the most creative outlet for this need.*<sup>771</sup>

Scott Brown riconosce una diretta influenza delle idee di Venturi sulla storia dell'architettura sul tardivo interesse di Louis Kahn per questi temi. In effetti, la rinnovata attrazione di Kahn per i temi legati alla storia è contemporanea alla conoscenza della ricerca del giovane di Philadelphia durante la sua tesi di laurea del 1950. È inoltre l'interesse di Robert Venturi e di George Howe per l'American Academy in Rome che ispirano il periodo di visiting di Kahn a Roma nell'inverno del 1950-1951. Ancora, è a partire dal ritorno di Venturi da Roma nel 1956 che più intensa si farà la riflessione di Kahn sul tema della

---

<sup>770</sup> Scott Brown, Denise, *Lavorando per Giuseppe Vaccaro*, «Edilizia Popolare», n. 243, gennaio-febbraio 1996, pp. 5-13. Altre informazioni biografiche su Denise Scott Brown sono raccolte in: Brownlee, David B.; De Long, David G.; Hiesinger, Kathryn B.; Whitaker, William, *Out of the Ordinary. Robert Venturi, Denise Scott Brown and Associates: Architecture, Urbanism, Design*, Philadelphia Museum of Art in association with Yale University Press, Philadelphia, 2001. Cfr. anche: Scott Brown, Denise, *A Worm's Eye View of Recent Architectural History*, «Architectural Record», vol. 172, February 1984, pp. 60-81.

<sup>771</sup> Scott Brown, *A Worm's Eye View*, op. cit., pp. 71-73.

monumentalità, una ricerca certamente personale ma foraggiata dallo scambio di idee con il giovane collega. Su questo punto, scrive ancora Denise Scott Brown:

*On his return in 1956, Bob [...] shared his recent experience in Rome with the older architect and it is probably from these talks that Lou's real interest in history as source material dates, despite the earlier and beautiful historical sketches that he made while in Europe. [...] I was surprised (and flattered) to hear Lou deliver as his own, thoughts that I had shared with him. [...] I noticed too that my suggestions were included in a revised version of the site plan for the Salk Center.<sup>772</sup>*

La fine degli anni Cinquanta è il periodo in cui la storiografia ufficiale colloca la tardiva maturazione di Kahn, quella svolta nella sua carriera che lo renderà uno degli architetti più famosi del mondo e l'ultimo dei grandi maestri del Novecento in un momento storico in cui le grandi narrazioni del Moderno vanno già cedendo il passo allo sfioccarsi dei temi architettonici degli anni Sessanta e Settanta<sup>773</sup>. Su questo punto, ancora Scott Brown:

*Despite [Bob Venturi's] initial position as disciple and protégé of Lou, the architectural influences went in both directions; that is, that Bob taught Lou as much as he learned from him and that the last phase of Kahn's architectural career should be seen as under the influence of Venturi. This influence was not so much on the vocabulary as upon the relationship of forms. In particular, Lou learned from Bob about Mannerist exception, distortion, and inflection in form. He learned "his" philosophy of light in buildings, as well as the notion of a "thing in a thing". Through Bob, he investigated the layering of enclosed spaces and the layered juxtaposition of walls and openings, and he discovered that windows could be holes in the wall again. [...] The fact that Lou acknowledged few of his borrowings and probably not the important ones, finally clouded the friendship between Bob and Lou.<sup>774</sup>*

È Venturi stesso a chiarire il rapporto con il suo maestro in due testi scritti negli anni Novanta, e cioè circa venti anni dopo la morte di Louis Kahn: *Thoughts About Evolving Teachers and Students* (1992) e *Louis Kahn Remembered* (1993). Venturi affronta in entrambi gli scritti il particolare rapporto tra un maestro in attento e curioso ascolto in confronto diretto con un allievo di grande talento. La relazione vede subito una reciprocità di scambi fino alla finale, necessaria ma dolorosa, separazione tra i due:

---

<sup>772</sup> Ivi, p. 73.

<sup>773</sup> Cfr. Irace, Fulvio, *Storia e storiografia dell'architettura contemporanea*, Jaca Book, Milano, 1992. Scalvini, Maria Luisa, *Le storie dell'architettura moderna*, Scalvini, Maria Luisa, Mangone, Fabio (a cura di), *Luoghi e stagioni dell'architettura moderna fra Europa e Stati Uniti*, Cuen, Napoli, 1996, pp. 9-35.

<sup>774</sup> Scott Brown, *A Worm's Eye View*, op. cit., p. 73.

*As Kahn's young students we were able to evolve out of him – to learn out of him [...] anticipating the quality of our time to come – [...] to do as Kahn did as he evolved out of Paul Cret, Le Corbusier, Buckminster Fuller, and also out of his own students toward his way.*<sup>775</sup>

Kahn, considerato “a great architect [and] a great teacher”<sup>776</sup>, è da Venturi visto come “the last relevant Modernist among the great architects of our century – as well as in some ways the first after-Modernist”<sup>777</sup>. Proprio per questa sua caratteristica di essere una figura di passaggio, in grado di sottolineare con il suo lavoro la crisi di un'epoca e l'inizio di una nuova idea di architettura, Kahn rappresenta per Venturi uno stimolo a approfondire la propria ricerca fino all'estremo, fino al punto in cui le due opere divergeranno fino a perdersi per sempre. Se, come abbiamo visto, Denise Scott Brown sottolinea lo strappo drammatico alla base di questa separazione, Venturi parla invece di naturale evoluzione dagli insegnamenti di un maestro, una spontanea e inarrestabile autonomia da un metodo di per sé libero e mai dottrinario. Anche Scully guarda alla separazione dei due come un naturale progresso dell'allievo, incoraggiato dallo stesso maestro a intraprendere un percorso individuale:

*Kahn indeed gave Venturi everything, a bit as Louis Kahn had given the young Frank Lloyd Wright so long before, by engaging the younger man in his own grim struggle to define himself and to be. And Venturi, alone of all the fine architects who worked with Kahn and learned from him, accepted this challenge sholly, even if it had to mean, as it always seems to, the loss of the master's dearly desired love at last. So Venturi broke through, but alone, to an enhanced identity and another land.*<sup>778</sup>

Nel racconto dell'influenza formale di Louis Kahn su di lui si rintracciano delle similitudini rispetto a quello che Venturi ha già raccontato rispetto al suo rapporto con l'architettura di Frank Lloyd Wright<sup>779</sup>: per entrambi questi maestri del Novecento, Venturi parla di una profonda ammirazione per la qualità del loro lavoro, ma nello stesso tempo non può far altro che notare la drammatica perdita di attualità del loro messaggio per la sua ricerca e quella dei suoi contemporanei: “Kahn's heroic architecture *was* valid for his time”<sup>780</sup>. Venturi sa di trovarsi in un'epoca diversa, in cui all'eroismo dell'architettura di Kahn, e di tutta l'architettura della prima metà del Novecento, si contrappone una ricerca necessariamente anti-eroica, pragmatica, familiare:

*The bases of our architecture do now appear far more evolutionary than revolutionary, pragmatic than progressive, familiar than original, symbolic as well as formal. And our buildings were*

---

<sup>775</sup> Venturi, *Thoughts About Evolving Teachers and Students* (1992), in *Iconography and Electronics*, op. cit., p. 85.

<sup>776</sup> Venturi, *Louis Kahn Remembered: Notes from a Lecture at the Opening of the Kahn Exhibition in Japan* (1993), in *Iconography and Electronics*, op. cit., p. 87.

<sup>777</sup> Venturi, *Thoughts About Evolving Teachers and Students* (1992), in *Iconography and Electronics*, op. cit., p. 85.

<sup>778</sup> Scully, *Everybody Needs Everything*, in Schwartz, *Mother's House*, op. cit., pp. 55-56.

<sup>779</sup> Cfr. Paragrafo 6.02: L'intervista a Frank Lloyd Wright.

<sup>780</sup> Venturi, *Thoughts About Evolving Teachers and Students* (1992), in *Iconography and Electronics*, op. cit., p. 85.

*elemental in their symbolism and their art; they looked familiar and different, ordinary and good, the little houses looked like houses and they even had windows; the fire stations reminded you of something – of fire stations actually.*<sup>781</sup>

Per Venturi, il vocabolario architettonico di Kahn è universale e coerente in se stesso, in grado di adattarsi a diversi contesti e funzioni perché, in qualche modo, volutamente monumentale e storico. Le sue forme, “geometrical, sculptural, abstract”<sup>782</sup>, non coinvolgono riflessioni sul simbolismo e sulla decorazione, ed è questo un tratto che Kahn condivide con la stagione del Moderno. Questa filiazione è però messa immediatamente in crisi dalla volontà di Kahn di aggiungere “massa” alla propria architettura, contraddicendo il principio della “cornice” architettonica moderna (concetto questo, ricorda Venturi, già superato nella tarda architettura espressionista di Le Corbusier legata alle sperimentazioni del *béton brut*). Sono la massa e la grande scala a conferire il carattere eroico all’architettura di Kahn: “Forms as mass was *heroic* and *original* – as opposed to ordinary and conventional. [...] Architecture was [...] attaining the ideal”<sup>783</sup>. L’articolazione spaziale e la cura per il dettaglio strutturale sostituiscono l’ornamento: la retorica strutturalista e geometrica di Kahn resta uno dei tratti più riconoscibili della sua influenza sugli architetti della Philadelphia School.

Secondo Venturi, questi appena descritti rappresentano quei tratti della ricerca di Kahn che restano legati al suo tempo e che risultano difficilmente atualizzabili in una ricerca successiva. Venturi riconosce, poi, altri argomenti della ricerca architettonica del maestro dai quali dichiara di essere stato fortemente influenzato: non a caso, enumera tutte idee che possono essere considerate come una interpretazione contemporanea delle lezioni dell’architettura storica, come ad esempio l’idea che l’architettura si componga di parti assemblate rispettando una “gerarchia spaziale”. Questo concetto, in assoluto contrasto con l’estetica meccanicista dell’architettura moderna, rappresenta per Venturi un arricchimento dell’architettura e una migliore rispondenza di essa ai bisogni del programma funzionale. Un altro principio mutuato dal maestro è l’idea dell’architettura come “stanza”: anche questo un concetto coraggioso, quasi oltraggioso, per il dibattito dell’epoca ancora dominato dagli spazi fluidi dell’architettura moderna. “The Idea of the Room: Enclosure is OK, indeed valid and enriching. It is hard to comprehend how original this idea was”<sup>784</sup>, scrive Venturi, che spesso rielabora questo principio nelle sue architetture. Altra idea di Kahn originale per l’epoca, e ancora per Venturi attuale, è l’idea del “muro”: “The Wall: sitting on the ground rather than as a floating plan on a frame. Believe me, that deserves a Wow!”<sup>785</sup>. Venturi si dimostra particolarmente affezionato a questo principio architettonico che, di fatto, gli ha permesso di riconsiderare da una nuova prospettiva l’architettura vernacolare

---

<sup>781</sup> *Ivi*, pp. 85-86.

<sup>782</sup> Venturi, Robert, *Louis Kahn Remembered* (1993), in *Iconography and Electronics*, op. cit., p. 88.

<sup>783</sup> *Ivi*, pp. 88-89.

<sup>784</sup> *Ivi*, p. 90.

<sup>785</sup> *Ibidem*.

americana. Venturi fa propria questa lezione progettando in modo sempre molto attento l'attacco a terra dei suoi edifici. Venturi sa che la linea di terra è un momento significativo del modo in cui l'edificio si relaziona al contesto, glielo ha insegnato non solo la massa posata con determinazione sul terreno delle opere del maestro Kahn, ma ha potuto soprattutto apprezzarlo negli ambienti urbani storici di cui ha a lungo fatto esperienza in Italia. In effetti, in tutte le opere di Robert Venturi – dai primi progetti come la North Penn Visiting Nurses Association (1963) o la Guild House (1963), fino ai successivi progetti come l'Institute for Scientific Information (1979) o i Vagelos Laboratories (1997), solo per citarne alcuni – l'edificio si discosta, anche se solo per pochissimo, dal filo della strada per poter creare attraverso questa inflessione una pausa tra la strada americana e l'edificio, un accenno di giardino o di piccolissima “piazza” che servono come spazio filtro di ingresso all'architettura. È questa una delle lezioni più importanti rielaborate dall'architettura storica italiana e adattate al contesto urbano della città americana, un tratto distintivo e coerente dell'architettura di Venturi durante i decenni della sua attività di progettista.

Così come già scritto da Denise Scott Brown, Robert Venturi riconosce che è difficile distinguere la paternità di molte di queste idee, frutto piuttosto di una reciproca influenza dovuta ai lunghi e continui scambi intellettuali tra lui e Kahn. In particolare, Venturi riconosce la sua influenza su Kahn soprattutto per quanto riguarda l'interpretazione dei principi dell'architettura manierista e barocca:

*Kahn learned from me concerning the elements of layering, holes in walls, and breaking the order [...]; his use of inflection in the case of the pavilions in the Salk Center complex derives also from my critique. And Kahn's use of historical reference in the fifties and the sixties is usually attributed to the influence of his early Beaux-Arts training at the University of Pennsylvania and his impressions from his stay at the American Academy in Rome in the early fifties. But I think it derived more from me when I was close to Kahn in the late fifties and early sixties – during the end, let's not forget, of his fifties geometric-structural period dominated by the ideas of Buckminster Fuller and Anne Tyng.<sup>786</sup>*

Questa posizione è confermata da Vincent Scully, storico dell'architettura molto vicino alla Philadelphia School, il quale afferma:

*Kahn himself was eventually liberated by Venturi to recall his own past [...] and to build upon it. Those elements of design, mostly Roman, which are early in Venturi and late in Kahn, attest to that.<sup>787</sup>*

---

<sup>786</sup> *Ivi*, p. 91.

<sup>787</sup> Scully, Vincent, *Everybody Needs Everything*, in Schwartz, Frederic, *Mother's House. The Evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill*, Rizzoli, New York, 1992, p. 55.

## La University of Pennsylvania e la Philadelphia School

*Philadelphia architects formed a movement unified by ideas, reinvented Modernism, and influenced the entire world.*<sup>788</sup>

Izzy Kornblatt e Jason Tang, 2017

A Philadelphia tra gli anni Cinquanta e Sessanta gli scambi tra il mondo professionale degli studi di architettura e l'attività formativa e culturale della University of Pennsylvania è costante e arricchisce sia la produzione progettuale che quella intellettuale. La scuola di architettura della UPenn è, già nelle intenzioni del direttore dell'epoca, progettata per accogliere sperimentazioni sia teoriche che architettoniche: alla fine degli anni Quaranta il giovane professore George Holmes Perkin (1904-2004), formato ad Harvard in architettura e urbanistica, diventa direttore del dipartimento di architettura della School of Fine Arts della University of Pennsylvania. Perkin riorganizza il dipartimento basandolo sul modello della scuola di architettura di Harvard riformata da Walter Gropius, ma intelligentemente espande questo modello assumendo professori dalle più svariate formazioni e idee: "The first major deviation was Kahn"<sup>789</sup>.

Al ritorno da Roma nel 1956, Robert Venturi è reintrodotta nell'ambiente accademico della University of Pennsylvania da Louis Kahn: così come nel 1954, Venturi lavora innanzitutto come assistente ai corsi di progettazione che il maestro tiene nella sua aula personale, il celebre "studio" al terzo piano della biblioteca<sup>790</sup> progettata da Frank Furness per il campus nel 1891. Venturi condurrà poi corsi universitari in collaborazione con altri giovani colleghi come Romaldo Giurgola (1920-2016), Thomas "Tim" Vreeland (1925) e Carles Vallhonrat (1928-2017), fino a tenere tra il 1961 e il 1965 un proprio corso come professore associato, "Theories of Architecture", dedicato a lezioni di storia e teoria dell'architettura uniche nel loro genere in quel momento in America.

I corsi di progettazione tenuti con Giurgola, Vreeland e Vallhonrat, tutti allievi di Kahn, hanno una profonda influenza sullo sviluppo del movimento di architetti che sarà poi definito "Philadelphia School", poiché diffondono in modo più radicale le idee ispirate dal maestro. I corsi, denominati "Architectural Design" o semplicemente "Studio", vedono una varietà di temi compositivi: dal progetto per una casa al mare a quello di un teatro shakespeariano per l'università<sup>791</sup>, da un terminale d'aeroporto

---

<sup>788</sup> *What Was The Philadelphia School?*, mostra a cura di Izzy Kornblatt and Jason Tang, marzo-aprile 2017, College Hall, University of Pennsylvania, (sito web: [philomathean.org/philadelphia-school-exhibit](http://philomathean.org/philadelphia-school-exhibit)).

<sup>789</sup> Scott Brown, *A Worm's Eye View*, *op. cit.*, p. 75.

<sup>790</sup> Oggi Anne & Jerome Fisher Fine Arts Library. Cfr. paragrafo 2.02.

<sup>791</sup> Problem #1, Fall 1962, Architecture 601, Venturi's notes (Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives of the University of Pennsylvania).

per Philadelphia fino ad una residenza estiva<sup>792</sup> sul lago Paupac in Pennsylvania il cui cliente, un professore di inglese con la passione per la scrittura, una moglie pittrice e due figli maschi di otto e dieci anni, ricalca le esigenze della famiglia dell'amico di Venturi Philip Finkelpearl.

Grazie al circolo di intellettuali che circonda Louis Kahn sia a studio che all'università, Robert Venturi si ritrova al centro del dibattito critico americano che si interroga su una revisione attuale del modernismo<sup>793</sup>. Sebbene molti architetti siano influenzati dalle teorie di Kahn sul concetto di "stanza" architettonica ("architecture comes from a making of a room"<sup>794</sup>), sulla gerarchia tra spazi serviti e spazi serventi, e sulla ricerca di una nuova espressività tramite il progetto della struttura, Kahn non ha mai agito come il leader di una nuova scuola di pensiero architettonico. Scott Brown scrive: "Kahn, despite the rubric 'Philadelphia School', formed no group. He remained a reluctant member of the prevailing group"<sup>795</sup>. La stessa Denise Scott Brown rintraccia la genesi del movimento della Philadelphia School in interessi urbani e sociali in contrapposizione agli ideali dell'urbanistica moderna, più ancora che nella ricerca di una forma, legando indissolubilmente la nuova ricerca portata avanti a Philadelphia ai movimenti politici figli della Old Left del New Deal, e in particolare al Civil Rights Movement della New Left.

Ancora oggi la Philadelphia School risulta essere un movimento difficilmente categorizzabile e storiograficamente troppo sfaccettato per essere chiaramente definito. Eppure è indubbio che abbia segnato un momento storico di svolta e superamento degli stilemi modernisti in America, e non solo. Questo è accaduto grazie alla presenza a Philadelphia di architetti dalla forte personalità e dalla capacità di produrre progetti teorici e critici, oltre che progetti di architettura: tra questi architetti ci sono Robert Venturi e Denise Scott Brown, Ehrmann Mitchell e Romaldo Giurgola, George Qualls e Robert Geddes, generazione di giovani progettisti e docenti nati tra gli anni Venti e Trenta e riuniti attorno all'affascinante figura del più anziano maestro Louis Kahn. Jan Rowan, direttore del magazine «P/A Progressive Architecture», è il critico del gruppo e colui che fornisce il nome di Philadelphia School al lavoro di questi architetti e intellettuali:

*The sixties, it appears, began without any coherent ideologies and systematic disciplines; instead, a strange free-for-all is the admitted, accepted, and defended design approach. There are indication, however, that among this confusion there is already in existence a new design movement with a powerful ideology and clearly defined design approach. This movement, stemming from Philadelphia,*

---

<sup>792</sup> Problem #1, Fall 1962, Architecture 500, Venturi's notes (Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives of the University of Pennsylvania).

<sup>793</sup> Brownlee, David B.; De Long, David G.; Hiesinger, Kathryn B., Whitaker, William, *Out of the Ordinary. Robert Venturi, Denise Scott Brown and Associates: Architecture, Urbanism, Design*, Philadelphia Museum of Art in association with Yale University Press, Philadelphia, 2001, p. 13.

<sup>794</sup> Iscrizione su un disegno del 1971. In Brownlee, David B.; De Long, David G., *Louis I. Kahn: In the Realm of Architecture*, Rizzoli, New York, 1991, fig. 215.

<sup>795</sup> Scott Brown, *A Worm's Eye View*, *op. cit.*, p. 73.

*heralds a new renaissance that might prove to be at least as important to the course of architectural history as the emergence of the Chicago School in the late 19<sup>th</sup> Century [...]: the Philadelphia School.*<sup>796</sup>

Già dalla fine degli anni Cinquanta nella città di Philadelphia si anticipano temi che troveranno una loro più diffusa accettazione solo nei decenni a seguire. Così come già successo alla fine dell'Ottocento<sup>797</sup>, Philadelphia anche in questo momento storico sembra arrivare per prima tra le città statunitensi a soluzioni formali di revisione matura e ragionata di un linguaggio dominante: ancora una volta la sua più lunga storia urbana e la sua tradizione architettonica sembra favorirle il superamento di una impasse stilistica.

Se la Philadelphia School non fu un vero e proprio movimento artistico – non esistono manifesti ideologici, né chiari principi compositivi da seguire – è innegabile che abbia segnato distinguibilmente l'architettura della città di Philadelphia. Ancora oggi gli edifici che si costruiscono sembrano affrontare una rivisitazione delle tecniche costruttive tradizionali, privilegiando una composizione in facciata dinamica ed espressiva e mostrando quasi sempre una tessitura in mattoni che, sebbene contemporanea, crea un legame inscindibile con il contesto urbano. È sorprendente quanto il rapporto con il contesto sia forte negli edifici di Philadelphia, soprattutto se questa condizione urbana la si paragona all'isolamento individualista degli edifici che da più di un secolo si costruiscono nel resto delle città nord americane. Città consapevole della portata culturale dei prospetti urbani dei propri edifici, a Philadelphia viene posta una grande attenzione al disegno di facciata per tutto il Ventesimo secolo: così come nelle città europee, le facciate e le cortine urbane di Philadelphia rappresentano il contributo intenzionale e immediato dell'edificio alla vita pubblica urbana. È in questo contesto culturale che vanno interpretate le “facciate decorate” o le “finte facciate” degli edifici di Venturi e Scott Brown, composizioni di superficie che spesso non manifestano un diretto legame con le funzioni interne<sup>798</sup>, ma che sono in realtà perfettamente in dialogo con la percezione urbana della comunità<sup>799</sup>.

Tra marzo e aprile 2017 la University of Pennsylvania ha curato la prima mostra dedicata alla Philadelphia School per interrogarsi sul suo contributo alla definizione di un modello teorico e architettonico d'avanguardia:

---

<sup>796</sup> Rowan, Jan, *Wanting to Be: The Philadelphia School*, «P/A Progressive Architecture», April 1961, pp. 4002-4012.

<sup>797</sup> Cfr. Paragrafo 2.02.

<sup>798</sup> Si pensi alle finte facciate della Guild House (1963), della Venturi House (1964) o della Fire Station n. 4 (1966), solo per citare alcuni dei primi esempi.

<sup>799</sup> Per approfondire questo punto, cfr. il paragrafo *Surface Appliquè* dedicato all'Institute for Scientific Information a Philadelphia, in cui gli Autori suggeriscono una relazione tra l'ornamento di Venturi e Scott Brown e la *isthmia* di Semper, con altri interessanti riferimenti tra la facciata dell'edificio e le opere di Fabiani e Wagner, o le teorie di Jones e Riegl. In: Leatherbarrow, David; Mostafavi, Mohosen, *Surface Architecture*, The MIT Press, Cambridge Mass., 2005, pp. 98-101.

*If you look carefully, you will notice that the buildings of the last 60 years that you see in Philadelphia look quite unlike those elsewhere. They are tense: they don't smooth over the multiple and often conflicting aesthetic desires and functional needs that accompany the building process. They draw on history, rather than a glass-and-steel-and-concrete aesthetic of the future — which is to say that we lack the purist sculptures of Europe and Boston and Chicago. Our postwar buildings don't usually shout for attention: they reflect a sense of architecture as more or less modest — befitting function rather than showing it off, befitting a place rather than reinventing it. It is these buildings, and the group of formally unaffiliated architects who produced them, that we call the Philadelphia School.<sup>800</sup>*

La mostra indaga le origini stesse della Philadelphia School, considerata come “a bona fide movement reflecting a distinctive culture and set of ideas, rather than just a collection of architects united by affiliation with the university and physical proximity”<sup>801</sup>.

## 7.02: Complexity and Contradiction in Architecture

*No, Peter, I was not trying to shock in Complexity and Contradiction — I was just trying to make sense.<sup>802</sup>*

Robert Venturi, 1996

Il contenuto intellettuale di *Complexity and Contradiction in Architecture*, primo libro di Robert Venturi pubblicato nel 1966 ma distribuito solo a partire da marzo 1967<sup>803</sup>, è intimamente legato all'organizzazione e all'affinamento delle posizioni critiche che impegnano Venturi durante l'elaborazione delle sue lezioni alla University of Pennsylvania per il corso di “Theories of Architecture” tra 1961 e il 1965. Nello stesso tempo, la stesura del libro avviene durante gli anni in cui Venturi si definisce come giovane architetto praticante a Philadelphia: alcune idee hanno quindi un riscontro immediato nell'elaborazione dei progetti contemporanei al lavoro di scrittura. Per una rilettura di *Complexity and Contradiction* risulta necessaria un'attenta disamina degli appunti delle lezioni di Venturi per il suo corso universitario: nel confronto tra le lezioni e il libro si rintracciano quei temi teorici che Venturi ritiene fondamentali per un riesame attuale dell'architettura moderna.

---

<sup>800</sup> *What Was The Philadelphia School?*, mostra a cura di Izzy Kornblatt and Jason Tang, marzo-aprile 2017, College Hall, University of Pennsylvania (sito web: [philomathean.org/philadelphia-school-exhibit](http://philomathean.org/philadelphia-school-exhibit)).

<sup>801</sup> *Ivi*.

<sup>802</sup> Venturi, *Aphorism and Miscellany*, in *Iconography and Electronics*, *op. cit.*, p. 309.

<sup>803</sup> “Back Matter: The Making of Robert Venturi's *Complexity and Contradiction in Architecture*”, mostra curata di William Whitaker e Lee Ann Custer, Architectural Archives of the University of Pennsylvania, novembre 2016 – marzo 2017. Cfr. Costanzo, Denise, *Learning from Venturi: Complexity and Contradiction at 50*, «arq», 20, april 2017.

## Il corso di “Theories of Architecture” (1961-1965)

*There is probably too much talking about architecture today [...]. However, that's exactly what I'm going to do in these lectures.*<sup>804</sup>

Robert Venturi, 1965

Robert Venturi ritorna alla University of Pennsylvania come assistente di Louis Kahn nell'autunno del 1956, dopo una sua prima breve esperienza accademica nella primavera del 1954. Ben presto collabora con altri giovani docenti in corsi di progettazione indipendenti da quello di Kahn. A partire dai primi anni Sessanta la University of Pennsylvania inaugura una serie di innovativi corsi di architettura che integrano l'offerta formativa del decennio precedente. È questo il momento in cui Venturi assume l'incarico di un corso teorico indipendente, “Theories of Architecture”, insegnato per cinque anni consecutivi tra il 1961 e il 1965. Le lezioni del corso di “Theories of Architecture” celebrano l'approccio pedagogico eterodosso ricevuto a Princeton, ibridandolo con i temi messi a fuoco durante il biennio di ricerca presso l'American Academy in Rome. Le lezioni di Venturi rappresentano l'unico corso dedicato alla storia e alla teoria dell'architettura in quel periodo negli Stati Uniti. Questa offerta didattica d'avanguardia permette al Department of Architecture della Graduate School of Fine Arts di essere in prima fila nel processo di revisione teorica e critica dell'architettura moderna che negli anni Sessanta si sta definendo con maggiore chiarezza. Nello stesso tempo, gli sforzi che Venturi dedica all'organizzazione di questo innovativo corso gli fanno da guida per la stesura di *Complexity and Contradiction in Architecture*. Il suo corso non è però solo di ispirazione per la scrittura del libro: le idee presentate a lezione sono contemporaneamente messe al vaglio nella sua prima attività progettuale che beneficia delle stimolanti attività intellettuali in cui Venturi è impegnato.

Il corso “Architecture 412: Theories of Architecture”, poi rinominato nel 1965 “Architecture 512: Theories of Architecture”, si sviluppa in quattordici lezioni tenute in altrettante settimane durante il quadrimestre primaverile (gennaio-maggio). Il corso si sviluppa in lezioni frontali accompagnate dalla proiezione di diapositive. Agli studenti sono fornite letture settimanali, una lista di libri consigliati e le domande per l'esame finale. Tra il 1962 e il 1964 il corso vede la collaborazione di Denise Scott Brown, la quale nel 1965 terrà un suo corso teorico indipendente nel quadrimestre autunnale dal nome “Architecture 511: Contemporary Theories of Architecture, City Planning and Landscape Architecture”. Mentre il corso di Scott Brown prevede un approccio maggiormente teorico e prevalentemente basato sui casi novecenteschi, Venturi porta avanti un corso che riporta riferimenti a ogni epoca storica. Inoltre, mentre Scott Brown, coerentemente ai suoi studi, focalizza l'attenzione su

---

<sup>804</sup> Lecture I, January 18, 1965, Venturi's notes (Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives of the University of Pennsylvania).

esempi urbani, Venturi entra nel dettaglio dell'architettura, affrontando anche temi tecnologici e materici<sup>805</sup>. La descrizione ufficiale del suo corso parla infatti di:

*Discussion of the influence of materials and techniques of production and building, function, and scale upon architectural form; a critical architectural analysis of selected examples by Wright, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Gropius, Kahn, and others.*<sup>806</sup>

**Lecture I: The Architect as Critic:** La prima lezione<sup>807</sup> è di introduzione al metodo del corso: Venturi presenta la sua metodologia critica, posta da subito in relazione con l'attività di analisi comparativa. Gli appunti della prima lezione non mancano però di suggerire da subito alcuni dei tratti distintivi della personalità del giovane professore: l'ironia e l'autoironia. Nelle note di Venturi si legge:

*Frank Lloyd Wright once said: "I would rather build than talk" (although he did a lot of talking). I love this quotation. I concur because I am an architect at home more with the graphic and plastic than with the verbal (especially than with lecturing). Because there is probably too much talking about architecture today. Also [...] talking can be an excuse for inaction.*<sup>808</sup>

La prima citazione del corso è affidata a Frank Lloyd Wright, uno degli architetti preferiti di Venturi, scomparso solo pochi anni prima di queste lezioni, nel 1959, e quindi ben conosciuto da tutti gli studenti. Venturi afferma fin da subito la superiorità del fare sul dire per un artista e un architetto, un tema per lui particolarmente pressante in quel periodo, dato che durante i primi anni della sua carriera Venturi spesso lamenta la scarsità di occasioni progettuali a fronte di un'intensissima attività intellettuale. Una seconda citazione, questa volta di David Jones<sup>809</sup>, "another favourite of mine", chiarisce meglio il concetto espresso: "The attitude of the artist is necessarily empirical rather than speculative. Art is a virtue of the practical intelligence". A questo punto, quasi per giustificarsi scherzosamente con i suoi studenti, Venturi afferma: "However, that's what I'm going to do in these lectures of course: Talk [and] Speculate"<sup>810</sup>. D'altra parte, continua Venturi, l'architetto è anche un critico, che deve allenare la sua capacità critica contemporaneamente alla sua capacità creativa: "The

---

<sup>805</sup> Nel 1965 anche Romaldo Giurgola insegna due corsi di "Theories of Architecture", uno al quadrimestre autunnale (Architecture 711) e l'altro a quello primaverile (Architecture 712). I corsi di Giurgola presentano le teorie sull'arte e l'architettura prima del Novecento (Arch. 711) e nell'età contemporanea (Arch. 712).

<sup>806</sup> Presentazione dei corsi per l'anno 1965 del Department of Architecture della Graduate School of Fine Arts della University of Pennsylvania, p. 13.

<sup>807</sup> Per la tesi si è deciso di analizzare le lezioni del corso del 1965, talvolta integrandole con altri appunti notevoli dei corsi precedenti. Gli appunti e le slide delle immagini del corso sono conservati nella Venturi Scott Brown Collection agli Architectural Archives della University of Pennsylvania.

<sup>808</sup> Lecture I, January 18, 1965, Venturi's notes (Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives of the University of Pennsylvania).

<sup>809</sup> David Jones (1895-1974) è pittore e poeta del movimento dei poeti moderni inglesi. Jones è uno dei poeti preferiti da T. S. Eliot, a sua volta scrittore tra i più amati (e citati) da Robert Venturi.

<sup>810</sup> Lecture I, January 18, 1965, Venturi's notes (VSB Collection, AAUP).

function of criticism is the design process”<sup>811</sup>. Il critico-artista usa l’analisi e la comparazione – e cioè il metodo del corso di Venturi – come strumenti della sua abilità interpretativa. La comparazione, spiega Venturi, è un metodo ampiamente utilizzato nella tradizione dell’architettura: sottolineare il contrasto o la similitudine tra le cose serve ad accrescere il significato delle cose stesse. L’analisi comparativa si basa sull’individuazione e sul confronto dei singoli elementi dell’architettura: è questo un processo di scomposizione e semplificazione che serve ad affrontare e comprendere il sistema più complesso dell’architettura:

*Analysis as the breaking up into elements for clarification, evaluation and final synthesis.  
Disintegration as a process and integration as an end in design. Elements as single parts of complex things: varying levels of elements.*<sup>812</sup>

Cosa ancora più importante, l’analisi comparativa enfatizza la continuità tra passato e presente nell’architettura: così come in *Complexity and Contradiction in Architecture*, attraverso un confronto con il movimento letterario del New Criticism Venturi spiega che l’analisi comparativa procede sorvolando la cronologia, le influenze, gli stili e lo stesso contesto. Tuttavia, guardare al passato e alla tradizione dell’architettura può comportare dei pericoli: “Dangers of tradition: formalism, empty symbolism, technological lag”<sup>813</sup>. Ironicamente, Venturi enumera qui, nella prima lezione del suo corso, le accuse che saranno mosse in seguito alla sua architettura.

La prima lezione non manca di presentare i termini su cui Venturi sta lavorando in quegli anni, e cioè la complessità e la contraddizione in architettura. Per fare questo, Venturi presenta una varietà di esempi architettonici e concetti teorici partendo dalla famosa triade vitruviana fino agli esperimenti sulla trasparenza e la sovrapposizione di Josef Albers e della Pop Art, in cui la composizione artistica stimola la percezione simultanea di forme diverse o la lettura di oggetti banali in contesti straordinari.

Le relazioni gerarchiche tra gli elementi dell’architettura devono tendere ad una sintesi finale, in cui i vari elementi vanno a integrarsi piuttosto che aggiungersi alla composizione. Dopo un’intensa carrellata di altre citazioni che vanno dal paleocristiano a Le Corbusier e da Kahn a Eliot, Venturi termina la lezione con la sua solita intelligente leggerezza, e sicuramente strappando un sorriso ai suoi allievi afferma: “Conclusion: Complexity and contradiction is our subject and method. Our approach is self-conscious”<sup>814</sup>. Il metodo presentato da Venturi non è dogma, ma al contrario è un modo di procedere pieno di dubbi e ripensamenti: questo rende l’architetto “self-conscious”, insicuro e timido, ma per questo più consapevole della natura stessa – complessa e contraddittoria – della ricerca architettonica.

---

<sup>811</sup> Lecture I, January 14, 1964, Venturi’s notes (VSB Collection, AAUP).

<sup>812</sup> *Ibidem*.

<sup>813</sup> *Ibidem*.

<sup>814</sup> *Ibidem*.

**Lecture II: Site and Context:** L'introduzione alla seconda lezione presenta un confronto tra il rapporto con il contesto nella casa sulla cascata di Frank Lloyd Wright e nella villa La Rotonda di Palladio, e in generale sul diverso approccio al sito di progetto di questi due grandi maestri dell'architettura:

*Two essential contrasting approaches exemplified by Fallingwater and Villa Rotunda. Wright said to a friend of mine concerning Fallingwater: "Give me a good site and I'll give you a good building". Palladio would never ever have said that.<sup>815</sup>*

La differenza principale sottolineata da Venturi vede una relazione imprescindibile tra progetto e sito per Wright, e il conseguente regionalismo ("particular relation to site; can't place it in any other environment"<sup>816</sup>) e, dall'altra parte, la quasi totale indifferenza al luogo del progetto di Palladio, approccio compositivo che porta ad un'inevitabile condizione di produzione di prototipi architettonici ("general relation appropriate for any flat or gently rolling site in any region"<sup>817</sup>). Vengono quindi proiettate slide con esempi di architetture neopalladiane americane, immediatamente messe in relazione ad un'altra famosa villa la cui relazione con il paesaggio circostante sembra assolutamente incidentale: Villa Savoye di Le Corbusier. Così facendo, Venturi lega l'approccio palladiano (l'indifferenza al sito, ma anche la determinata produzione di principi architettonici) all'età dell'architettura moderna.

Il tema della relazione con l'ambiente circostante è dimenticato anche dall'International Style, che ambisce a forme universali derivate dalla tecnologia, ma non è invece un tema estraneo ad altri filoni americani dell'architettura del periodo moderno, come l'organicismo, il regionalismo, il town planning. Il contesto agisce sulla percezione degli edifici: è questo un punto affrontato a lezione da Venturi con lo stesso linguaggio impiegato per la sua tesi di laurea discussa ben quindici anni prima. Il valore del contesto in architettura, e la reciproca influenza di significato tra il sito e l'architettura, vengono discussi con riferimento alla teoria psicologica della Gestalt. Gli esempi mostrati vedono l'onnipresente caso del Campidoglio a Roma, ma anche due riferimenti mai presentati prima: uno molto familiare agli studenti della UPenn, e cioè il rapporto tra l'Independence Hall e il parco dell'Independence Mall a Philadelphia, l'altro esempio ancora una volta romano, e cioè il posizionamento della fontana di Bernini a Piazza Navona. L'Italia non è però qui presente solo per le sue composizioni urbane romane: Venturi non può non citare l'equilibrio del paesaggio italiano tra natura e l'ambiente antropizzato delle "town hills" e per farlo cita due famosi stranieri che, soggiornando a Fiesole nella prima metà del Novecento, hanno contribuito alla fama del paesaggio italiano in America: Bernard Berenson e Frank Lloyd Wright.

---

<sup>815</sup> Lecture II, January 26, 1965, Venturi's notes (VSB Collection, AAUP).

<sup>816</sup> *Ibidem.*

<sup>817</sup> *Ibidem.*

**Lecture III: Program and Use:** Durante i secoli, Venturi spiega, l'architettura ha assunto tre diverse attitudini nei confronti dell'espressione della funzione: 1. un approccio simbolico ideale: è il caso di Blenheim Palace, in cui il programma funzionale è messo in secondo piano rispetto agli ideali cerimoniali su cui si basa il progetto della residenza; 2. un approccio simbolico funzionale: è il caso dell'architettura storicista, come ad esempio l'eclettismo, che trova un significato attraverso il riferimento al passato; 3. la funzione è manifestata attraverso l'espressione formale: ad esempio lo spazio del movimento modella la forma. Se l'ultimo punto è quello che più comunemente si associa alle tematiche del funzionalismo moderno, Venturi avverte invece che non è affatto un principio compositivo recente: citando gli studi del prof. Donald Drew Egbert, Venturi ricorda che già alla fine dell'Ottocento nascono nuove forme ispirate dalla funzione che devono contenere: "Examples: 1. Railroad stations and docks [...]; 2. Henry Labrouste's Biblioteque St. Genevieve... which immediately became a prototype"<sup>818</sup>.

**Lecture IV: Structure and Form:** Venturi avverte che, data la natura delle sue lezioni, la struttura viene da lui interpretata attraverso il suo uso, la sua forma, la sua esperienza e il suo significato. Da cosa si parte per la progettazione di un edificio, dalla sua struttura o dalla sua forma? Venturi risponde che poiché la percezione dell'osservatore non distingue tra forma e struttura, un architetto deve considerare la forma e la struttura contemporaneamente ("not either-or but both-and"<sup>819</sup>), mettendo quindi al primo posto la percezione dello spazio rispetto all'ideologia sottesa alla progettazione. Dopo una caustica citazione di Wright ("I loved the Byzantine [dome] of Hagia Sophia – a true dome in contrast to Michelangelo's bastard"<sup>820</sup>), Venturi riporta due esempi di cupole: la cupola con supporti laterali che fanno da struttura e da forma (è il caso di Santa Maria della Salute, basilica barocca di ispirazione palladiana progettata da Baldassarre Longhena a Venezia); o la cupola negata ("the expression of shear"<sup>821</sup>, letteralmente: l'espressione tagliata). È il caso dell'architettura di Mies, il quale afferma: "Form is not the aim of our work, but only the result. Form by itself does not exist"<sup>822</sup>. Tuttavia Venturi fa notare la contraddizione insita nelle affermazioni di Mies (un tema che lo diventerà spesso anche in *Complexity and Contradiction in Architecture*):

*If you look at the [...] Tugendhat House you find that Mies does not practice what he preaches and, of course, this conflict between practice and theory is not new – from Palladio in his Quattro*

---

<sup>818</sup> Lecture III, February 2, 1965, Venturi's notes (VSB Collection, AAUP).

<sup>819</sup> Lecture IV, February 9, 1965, Venturi's notes (VSB Collection, AAUP).

<sup>820</sup> *Ibidem*.

<sup>821</sup> *Ibidem*.

<sup>822</sup> *Ibidem*.

*Libri on up. [...] Because a good architect is often interested in being polemical in his writing – winning an argument.*<sup>823</sup>

Un esempio invece di successo tra forma e struttura lo si ritrova nell'architettura tradizionale americana, nello Shingle Style da cui deriva il balloon frame alla base dell'edilizia del suo paese.

**Lecture V: Materials and Texture:** In questa lezione Venturi propone un confronto tra materiali come texture e materiali come pattern. Anche in questo caso Venturi distingue tra una posizione concettuale nei confronti del materiale contrapposto a un approccio percettivo: ritorna la distinzione tra cosa un architetto progetta e cosa un osservatore vede e percepisce. Ulteriori analisi riguardano il tipo di materiali, la finitura dei materiali, il loro uso (strutturale o di rivestimento), il numero di materiali e le loro proprietà (strutturali o protettive). In questo tema ovviamente Venturi non può che fare riferimento all'uso dei materiali nell'architettura organica di Wright, il quale afferma: “Each material speaks a language of its own [...]. There could be no organic architecture where the nature of the materials was ignored or misunderstood”<sup>824</sup>. Altre manifestazioni del materiale, però, riguardano l'aspetto decorativo e simbolico degli edifici, più evidente nell'architettura storica (Venturi ricorda le finiture degli altari barocchi, come quello di S. Ignazio a Roma) ma altrettanto interessante anche nelle manifestazioni moderne: tra gli esempi citati, il diverso rapporto di Aalto nei confronti dei materiali tradizionali (legno a Viipuri e mattoni al dormitorio del MIT), oppure il diverso approccio di Le Corbusier al cemento armato (idealmente puro in Villa Savoye, espressivo e brutalista ad Ahmedabad).

Dopo la lezione su **Mechanical Equipment** e quella su **Space and the Building Elements**, la **Lecture VIII: Movement, Circulation, Connection**, affronta l'architettura considerata come sequenza di spazi. Lo spazio è qui visto in relazione al tempo, al movimento, alla circolazione e alla connessione. Se Gropius afferma che il tempo è un elemento architettonico, Venturi sposta l'attenzione sull'osservatore, dicendo: “the moving observer [is] an element of architectural composition”<sup>825</sup>. Sviluppando le tesi fenomenologiche del suo professore a Princeton Jean Labatut, Venturi pone al centro della questione la percezione attraverso i sensi del corpo umano nello spazio architettonico.

In architettura una sequenza di spazi dà luogo ad un ritmo, che deriva dai rapporti tra forma, pattern, texture, colore, spazio e luce. Un altro maestro di Venturi, Louis Kahn, nobilita lo spazio di connessione affermando: “The Architecture of connection is an important architecture in itself”<sup>826</sup>. Elementi dell'architettura fondamentali per l'orientamento del movimento sono l'asse (asse aperto o chiuso, architettonico e urbano), la scala, l'ingresso (portico, atrio, atrio con scalone) e lo scalone

---

<sup>823</sup> *Ibidem.*

<sup>824</sup> Dall'*Autobiografia* di Wright, citata in: Lecture V, February 16, 1965, Venturi's notes (VSB Collection, AAUP).

<sup>825</sup> Lecture VIII, March 9, 1965, Venturi's notes (VSB Collection, AAUP).

<sup>826</sup> *Ibidem.*

d'ingresso. Anche in questo caso gli esempi sono presi da una parte all'altra dell'oceano e investono ogni periodo storico, si va quindi dall'atrio di S. Ambrogio a Milano al portico in arenaria rossa della Furness Library, dalla cordonata del Campidoglio all'ingresso all'IIT Chapel di Mies van der Rohe.

**Lecture IX: Light:** La luce è uno degli elementi primari dell'architettura. Dopo aver parlato di forma e texture, di spazio e dell'importanza del movimento dell'osservatore, Venturi afferma:

*The fourth fundamental ingredient or element [of architecture] is light. On a simple perceptual basis it is through the effect of light on the retina that we perceive space and form.*<sup>827</sup>

La luce naturale, l'unico elemento dell'architettura a non poter essere progettato<sup>828</sup>, cambia le sue qualità a seconda del luogo e del momento della giornata. Per spiegare il primo punto Venturi paragona la luce mediterranea, che sottolinea le forme e fa risaltare i contrasti e le ombre, alla luce del Nord, che dissolve o mistifica i dettagli. Per quanto riguarda la luce che cambia a seconda del momento della giornata, Venturi presenta delle slide insieme alle quali spiega la ricerca artistica degli Impressionisti in Francia e, in particolare, presenta gli esperimenti di Monet e la sua serie di dipinti che raffigurano la facciata della cattedrale di Rouen a diverse ore del giorno.

**Lecture X: Scale:** Venturi pone il concetto della scala architettonica in legame diretto con uno dei principi per lui più intriganti in architettura, e cioè il concetto dell'ambiguità architettonica:

*Scale in architecture (another popular word in our jargon) [...] refers to 1. A relationship of actual size and perceived size, or: the perception of size in contrast with actual size [...]. Scale in architecture is the quality which makes a building appear its correct size, or appear any desired size [...]; 2. Scale in architecture as an element of the expression of size, and the control of this relationship is one of the architect's main elements for giving meaning and expression in architecture.*<sup>829</sup>

In architettura, grazie al calcolo della scala e al gioco delle proporzioni, si può progettare con precisione ciò che alla fine si percepisce di un edificio: ancora una volta questo abile calcolo che ha per fine quello di mistificare alcune caratteristiche di un edificio, o di esaltarne altre, mette al primo posto l'esperienza fisica dello spazio. Tra gli esempi mostrati Venturi mostra i templi greci, e in particolare il Partenone, da lui visitato nel 1955.

**Lecture XI: Composition: Proportion, Unity:** La composizione è, per Venturi, un termine controverso: esistono dei pericoli dietro l'attività compositiva, pericoli che si palesano quando un

---

<sup>827</sup> Lecture IX, March 23, 1965, Venturi's notes (VSB Collection, AAUP).

<sup>828</sup> Qui Venturi cita Steen Rasmussen: "Delight is constantly changing. The other elements of architecture [...] can be exactly determined". In Lecture IX, March 23, 1965, Venturi's notes (VSB Collection, AAUP).

<sup>829</sup> Lecture X, March 30, 1965, Venturi's notes (VSB Collection, AAUP).

architetto è troppo guidato dalle ideologie compositive fin tanto da dimenticare altri elementi dell'architettura, come ad esempio la realtà della percezione:

*Dangers of emphasizing composition over other elements of architecture and actualities of perception:*  
1. Tendencies to ignore context; 2. Tendency to discount spatial element; 3. Tendency to ignore perceptual distortions [and] relativities; 4. Tendency to discount materials; 5. Tendency to discount changing effects of light and color; 6. Tendency to discount scale; 7. Tendency to discount element of use; 8. Tendency to condemn the valid discordant relationship.<sup>830</sup>

Sopravvalutare i principi compositivi, o renderli addirittura dogma imprescindibili, può comportare dei gravi errori progettuali: Venturi afferma che un'attinenza acritica alla composizione mette a repentaglio la validità dei principi esposti nelle precedenti lezioni, come il rapporto dell'edificio con il contesto (“a building is a unified whole in relation to its parts, but to the eye, it is but a part in relation to its setting”<sup>831</sup>) e la percezione spaziale del corpo in movimento (“Josef Albers [says]: ‘Emphasis on final rules of composition tend to discount relativities of perception’”<sup>832</sup>). In questa stessa lezione sono presentati i principi di dualità e inflessione, poi ulteriormente approfonditi in *Complexity and Contradiction*.

**Lecture XII: Balance and Rhythm:** Alla base di questa lezione c'è un'attenta analisi dell'architettura barocca, e in particolare della chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane di Francesco Borromini. La ricchezza dell'architettura barocca è definita attraverso: “juxtaposition – fugue, series, progress, alternation, crescendo, termination”<sup>833</sup>.

**Lecture XIII: Ornament:** Non si potrebbe iniziare una lezione sull'ornamento in un modo più seducente e provocatorio se non affermando davanti ai propri allievi:

*The most obvious thing about ornament in orthodox modern architecture has been the lack of it. It is still a dangerous subject and a dirty word.*<sup>834</sup>

Venturi spiega che parlare di ornamento nelle sue lezioni è ancora pericoloso, sia a causa della tradizione moderna contraria alla decorazione sia perché la University of Pennsylvania “[is] still a Bauhaus place”<sup>835</sup>. Le origini moderne del disprezzo per l'ornamento risalgono a Loos, che definisce la decorazione architettonica addirittura come un crimine. Lo stesso Wright afferma: “In organic

---

<sup>830</sup> Lecture XI, April 6, 1965, Venturi's notes (VSB Collection, AAUP).

<sup>831</sup> *Ibidem*.

<sup>832</sup> *Ibidem*.

<sup>833</sup> Lecture XII, April 13, 1965, Venturi's notes (VSB Collection, AAUP).

<sup>834</sup> Lecture XIII, April 20, 1965, Venturi's notes (VSB Collection, AAUP).

<sup>835</sup> *Ibidem*.

architecture decoration is desecration because to decorate is to apply”<sup>836</sup>. Venturi però conclude con una provocazione: “Is the ivy ornamental?”<sup>837</sup>

**Lecture XIV: Conclusion:** Nel corso di queste lezioni si notano già quei temi che domineranno il libro che di lì a poco Venturi pubblicherà con il MoMA di New York e che sono alla base della sua filosofia progettuale: il primato del contesto e della percezione nell’architettura, e cioè la relazione dell’architettura con la città e la relazione dell’architettura ai bisogni della vita degli uomini. Sono questi i concetti in cui si può sintetizzare la ricerca di Venturi dei suoi anni giovanili e che ora, grazie a queste lezioni e alla stesura in contemporanea di *Complexity and Contradiction in Architecture*, si stanno perfezionando fino a diventare principi guida per la sua stessa progettazione. A proposito della lezione finale che spera di aver trasmesso ai suoi studenti, Venturi così scrive:

*I have tried to imply principles rather than to give out rules. Wright said, “Principle is the only safe precedent”. So the principles, and not the historical and modern examples, are to be precedent here. And, concerning principles, I hope we have not been too abstract.*<sup>838</sup>

L’ultima lezione termina con una citazione di Wright, ma è anche l’occasione per ricordare il suo maestro Labatut e per terminare il suo corso con la solita ironia con cui Venturi alleggerisce anche gli argomenti più densi:

*Concerning using principles as a technique, I will refer to Zen philosophy: “Develop an infallible technique, then place yourself at the mercy of inspiration”. Jean Labatut similarly refers to what he calls, “creative forgetfulness”, to create you must forget what you know, and this should refer to these lectures in relation to your design work. Labatut says, “learn, assimilate, forget, create”, BUT... postpone forgetting until the final exam.*<sup>839</sup>

## Complexity and Contradiction in Architecture (1966)

*I wrote a book a long time ago called Complexity and Contradiction in Architecture where I analyzed the effect of modern experience on architectural form – the modern experience that involved complexity and contradiction as I defined it and that promoted, in the end, richness over simplicity and tension over unity – that is, promoted a mannerist approach to the art that acknowledged ambiguity as an essential aspect of meaning.*<sup>840</sup>

Robert Venturi, 1988

---

<sup>836</sup> *Ibidem.*

<sup>837</sup> *Ibidem.*

<sup>838</sup> Lecture XIV, April 27, 1965, Venturi’s notes (VSB Collection, AAUP).

<sup>839</sup> *Ibidem.*

<sup>840</sup> Venturi, Robert, *Speech for the Conference “Interiors for Historic Buildings”* (1988), in *Iconography and Electronics*, *op. cit.*, p. 140.

È a suo modo sorprendente che una pubblicazione della metà degli anni Sessanta, definita dal proprio autore come un libro che promuove un “approccio manierista” all’esperienza artistica moderna e che riconosce la ricchezza, l’ambiguità e la tensione per l’architettura, sia ancora oggi, dopo più cinquant’anni, stampata e vivacemente commentata dalla comunità architettonica. Quali sono le ragioni di un così ampio e continuato successo? Si possono rintracciare una concatenazione di motivi per spiegare questa incredibile popolarità: innanzitutto, un editore d’eccezione come il Museum of Modern Art di New York, il cui Department of Architecture fondato da Philip Johnson (appassionato lettore di Venturi) è riconosciuto in America come un’istituzione in grado di anticipare nuove tendenze e supportare avanguardie artistiche<sup>841</sup>. Ancor più che il MoMA, è l’introduzione di *Complexity and Contradiction* a garantire il suo successo: l’entusiastica *Introduction* è firmata da Vincent Scully (nato nel 1920 a New Haven), uno degli storici di architettura più influenti della seconda metà del Novecento e professore a Yale, il quale arriva addirittura a definire il libro:

... probably the most important writing on the making of architecture since Le Corbusier’s *Vers une Architecture, of 1923* [...], its first and natural complement across time.<sup>842</sup>

Questo commento consacra di fatto *Complexity and Contradiction in Architecture* nell’olimpo dei libri immancabili nelle librerie di ogni architetto. Tra le altre ragioni del successo editoriale c’è poi da riportare l’assoluta chiarezza espositiva del libro, organizzato in dieci capitoli che affrontano ciascuno un tema di architettura; numerose immagini con esempi di architettura di ogni epoca storica accompagnano il testo mentre l’ultimo capitolo, l’undicesimo, mostra i progetti dello stesso Venturi, mettendo in relazione la sua teoria alla sua pratica. Gli esempi architettonici mostrati nei capitoli teorici appartengono sia al contesto europeo che a quello americano: questa scelta rende la consultazione del libro un’attività agevole per i lettori di entrambi i continenti grazie alla familiarità con le opere mostrate. Il piacere della lettura o anche solo di una consultazione più frettolosa sembra da Venturi un elemento preso in forte considerazione: l’indice fornisce un esatto sommario del contenuto del libro che, anche se sfogliato velocemente, grazie alle tante immagini fornisce già una prima impressione della metodologia adottata e della posizione critica difesa. Queste caratteristiche non sono rimaste inosservate a Stanislaus von Moos, il quale descrive il libro come opportunamente progettato da Venturi per suscitare “the pleasure of looking and the pleasure of reading”<sup>843</sup>. A questa immediatezza di orientamento negli argomenti del libro fa riscontro una densità di concetti che viene talvolta però superficialmente affrontata dal lettore e dai critici dell’opera. Nonostante la fitta rete di riferimenti ad

---

<sup>841</sup> Cfr. Capitolo 1.

<sup>842</sup> Scully, Vincent, *Introduction*, in Venturi, Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture*, MoMA The Museum of Modern Art, New York, 2002 (prima edizione: 1966, seconda edizione: 1977), p. 9. Per le citazioni in questo paragrafo ci si riferisce alla terza edizione inglese del 2002.

<sup>843</sup> Questa definizione del libro è stata presentata da Stanislaus von Moos durante le celebrazioni per il cinquantenario di *Complexity and Contradiction in Architecture*. Von Moos ha esposto le sue considerazioni sia durante l’evento al MAXXI di Roma che durante quello al MoMA di New York nel novembre del 2016.

argomenti molto diversi e lontani (critica letteraria, teorie dell'arte, storia dell'architettura, filosofia, psicologia, etc.), Venturi alleggerisce il contenuto del libro facendo ricorso a un linguaggio chiaro e diretto, composto da frasi brevi e incisive degne della tradizione letteraria americana che lui tanto apprezza (non a caso tra i suoi scrittori preferiti troviamo Ernest Hemingway). Non manca nemmeno qui l'irresistibile arma dell'ironia: i giochi di parole più famosi del libro, "Less is a bore" e "More is not less", sono tra le citazioni di architettura che è impossibile ignorare. Infine, non si può non riconoscere un'altra caratteristica di *Complexity and Contradiction* responsabile della sua diffusione globale: rifacendosi ad una forma letteraria tipica delle avanguardie artistiche di inizio Novecento, Venturi presenta il suo lavoro come un "manifesto" (solo nell'ultima bozza del libro prima della stampa questa definizione è cambiata in "a gentle manifesto"). In un momento storico già solcato dalla crisi delle grandi narrazioni<sup>844</sup>, come poter ignorare il fascino di un libro che si proclama come il manifesto dell'architettura contemporanea contro la stantia retorica modernista?

*Long in preparation, Complexity and Contradiction was a palimpsest that recorded the evolution of Venturi's philosophy. It was, first of all, an extended exercise in the comparative visual analysis of historical precedents, assembled without regard for chronology. Examples from virtually every time and place of human artistry were adduced to support his thesis, although he showed favoritism for the Italian mannerists, Edwin Landseer Lutyens, Kahn, Le Corbusier, Aalto, Vanbrugh, and Hawksmoor. [...] Historical and visual, Venturi's foundational line of argument was rooted in the revisionist thinking of Princeton and Philadelphia. It was so old-fashioned that it seemed new.*<sup>845</sup>

*Complexity and Contradiction in Architecture* nasce dalle esperienze di studio e ricerca degli anni giovanili di Venturi e dall'esigenza, da parte del giovane teorico e architetto, di dimostrare la depauperazione dell'autentico messaggio dell'architettura moderna a causa dell'avvento del dogmatismo formalista dell'International Style. Inoltre, forte della sua cultura storica acquisita sia in Europa che a Princeton, Venturi invita a riflettere su alcuni valori architettonici che si sono dimostrati validi per il progetto di architettura durante i secoli, poi sbrigativamente banditi dall'ideologia funzionalista e razionalista dell'architettura moderna, ma che possono tornare a giocare un ruolo fondamentale nell'evoluzione del progetto contemporaneo.

---

<sup>844</sup> "Venturi underlined his continuing allegiance to the modernist project. This he also made clear by formally resorting to the genre of the manifesto at a time when the era of the *grand récits* or master narratives of history was coming to a close, as Jean-François Lyotard diagnosed in 1979. As a manifesto, *Complexity and Contradiction* once again tried to establish an overriding narrative, but its grandeur was deliberately and paradoxically infused with an argument for contradiction". In Stierli, Martino, *In the Academy's Garden: Robert Venturi, the Grand Tour and the Revision of Modern Architecture*, «AA Files», n. 56, 2007, p. 54.

<sup>845</sup> Brownlee, David B.; De Long, David G.; Hiesinger, Kathryn B., Whitaker, William, *Out of the Ordinary. Robert Venturi, Denise Scott Brown and Associates: Architecture, Urbanism, Design*, Philadelphia Museum of Art in association with Yale University Press, Philadelphia, 2001, pp. 35-36.

È Denise Scott Brown a fornire l'incoraggiamento e le prime revisioni della raccolta e rielaborazione che Venturi sta facendo delle note delle sue lezioni del corso<sup>846</sup>. Altre figure importanti per le successive revisioni del manoscritto sono Vincent Scully, Robert Stern, Philip Finkelpearl e soprattutto Marion La Follette Scully, storica dell'arte e moglie di Vincent Scully, la quale più degli altri ha curato la revisione del libro affrontando il processo di semplificazione e chiarificazione del linguaggio. La stesura del libro viene supportata con un premio finanziato dalla Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts di Chicago nel 1962. Successivamente, il testo è pubblicato dal Museum of Modern Art di New York nel 1966. Il MoMA intende con questo libro inaugurare una nuova collana di pubblicazioni sull'architettura dal titolo "Papers on Architecture". *Complexity and Contradiction in Architecture* è però il primo e l'ultimo libro di questo progetto editoriale. Il direttore del Department of Architecture and Design del MoMA, Arthur Drexler, così presenta il libro nella sua prefazione:

*This remarkable study is the first in a series of occasional papers concerned with the theoretical background of modern architecture. [...] Like his buildings, Venturi's book opposes what many would consider Establishment, or at least established, opinions. He speaks with uncommon candor, addressing himself to actual conditions [...]. Whether or not we agree with his results, we are impelled to grant him an attentive hearing.*<sup>847</sup>

In seconda di copertina della prima edizione il libro viene annunciato come portatore di "radical views on architecture today". Tuttavia, come nota anche Denise Costanzo, a metà degli anni Sessanta considerazioni teoriche e architettoniche diverse da quelle dell'establishment dell'International Style non erano affatto nuove:

*Complexity and Contradiction re-introduced modern architects to history, returning them to Rome with new respect for the Baroque and Mannerism. Yet, by 1966, appreciation for the architecture of these eras was hardly subversive, if not yet mainstream; Venturi trod a trail blazed by Sigfried Giedion, Colin Rowe, Bruno Zevi, and Paolo Portoghesi. It is more accurate to assert that his book benefitted from, and perpetuated, profound changes in history's architectural role. [...] The book's legacy mirrors its title.*<sup>848</sup>

La cultura architettonica dell'epoca era già in cerca di una nuova identità e il contributo di Venturi è da ritenersi come uno dei risultati più rilevanti di questo periodo di riorientamento<sup>849</sup>. Tuttavia, oltre agli autori già riportati da Costanzo, non si possono non citare i milanesi Vittorio Gregotti (1927) e Aldo Rossi (1931-1997), le cui rispettive ricerche sulla città e sul suo valore culturale e formale sono raccolte

---

<sup>846</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>847</sup> Drexler, Arthur, *Foreword*, in *Complexity and Contradiction in Architecture*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>848</sup> Costanzo, Denise, *Learning from Venturi: Complexity and Contradiction at 50*, «arq», 20, april 2017.

<sup>849</sup> Von Moos, Stanislaus, *Venturi, Rauch and Scott Brown: Buildings and Projects*, Rizzoli, New York, 1987, p. 11.

in due libri pubblicati entrambi nel 1966, lo stesso anno d'uscita di *Complexity and Contradiction in Architecture: Il territorio dell'architettura*<sup>850</sup> di Gregotti e *L'architettura della città*<sup>851</sup> di Rossi. Se può non sorprendere che questo tipo di nuovo sguardo sull'architettura urbana provenga da due italiani, è di certo più rappresentativo di una condizione internazionale generale l'esempio dell'architetto e studioso norvegese Christian Norberg-Schulz (1926-2000): il suo primo libro, *Intentions in Architecture*<sup>852</sup>, pubblicato nel 1965, è frutto dei suoi studi sulla fenomenologia architettonica e della sua esperienza diretta di studio e ricerca su fonti italiane, americane e tedesche.

Nella sua prima edizione *Complexity and Contradiction in Architecture* è un piccolo e maneggevole libro in copertina rigida composto da 103 pagine e 253 illustrazioni<sup>853</sup>. Sul valore delle illustrazioni molti autori si sono soffermati, notando come le piccole e apparentemente disordinate immagini presenti nel libro sembrano ricalcare l'ordine delle slide usate da Venturi durante le sue lezioni universitarie. Accogliendo il suggerimento di Denise Scott Brown<sup>854</sup>, già dalla seconda edizione il formato del libro cambierà per garantire maggiore respiro alle fotografie e di conseguenza una maggiore leggibilità e aderenza al testo. Riguardo il valore delle immagini per il libro, Joan Ockman, senza nascondere una nota critica, scrive:

*The book consisted of an eclectic compendium of visual examples illustrating the qualities set out in the title, accompanied by texts describing the formal manipulations that led to these results. [...] He did not hesitate to take works out of contexts for the sake of findings visual analogies – a technique that had already been exploited with more rigorous results by Colin Rowe and more iconoclastic intentions by Philip Johnson, but for which Venturi's credentials as a practicing architect rather than a historian presumably granted him some poetic license. [...] What was so persuasive about Venturi's album [...] was its pictorial concreteness, which compensated in large measure for the argument's fuzziness on a theoretical level.*<sup>855</sup>

Il legame di *Complexity and Contradiction in Architecture* con le ricerche condotte da Venturi in Italia, e in generale con i suoi studi sulla storia dell'architettura, sono innegabili e per questo motivo sempre annotati, anche nelle pubblicazioni più generiche. Tuttavia pochi autori hanno approfondito in che modo Venturi rielabori la sua ampia cultura attraverso la scrittura del libro fino a trasformare le sue idee sull'architettura in vera e propria teoria per il progetto architettonico moderno. Tra questi Martino Stierli, che lega il libro non solo agli studi sull'architettura storica italiana ma anche al contatto con il

---

<sup>850</sup> Gregotti, Vittorio, *Il territorio della città*, Feltrinelli, Milano, 1966.

<sup>851</sup> Rossi, Aldo, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova, 1966.

<sup>852</sup> Norberg-Schulz, Christian, *Intentions in Architecture* MIT Press, Cambridge, Mass., 1965.

<sup>853</sup> Questo esclude l'undicesimo e ultimo capitolo dedicato ai progetti di Venturi. Includendo anche questo capitolo, il libro complessivamente è formato da 144 pagine e 350 illustrazioni.

<sup>854</sup> Intervista con l'Autrice, Philadelphia, 24 novembre 2016.

<sup>855</sup> Ockman, Joan (a cura di), *Architecture Culture 1943-1968. A Documentary Anthology*, Columbia Books of Architecture / Rizzoli, New York, 1993, p. 389.

dibattito storicista italiano di cui Venturi può fare diretta esperienza durante la sua residenza all'American Academy in Rome a metà degli anni Cinquanta:

*Complexity and Contradiction [...] represented the intellectual digest of its author's extensive travel across Europe.*<sup>856</sup>

*With Complexity and Contradiction [...] Venturi changed the idea of the image of the architect and the concept of architectural learning. Before him, the architect was accountable primarily to his artistic imagination; after him, he became an interpreter and form-giver of a pre-existent cultural situation. This change of meaning had already been triggered by the Italian research of the 1950s, but it was Venturi who fully and ironically implemented it by reaffirming the cultural role of the architect.*<sup>857</sup>

Denise Costanzo, con il rigore contraddistingue i suoi studi, nota che su un totale di 253 illustrazioni, ottantotto rappresentano architetture italiane: l'Italia è rappresentata nel libro più di ogni altra nazione. La seconda nazione più rappresentata è, senza alcuna sorpresa, gli Stati Uniti con trentanove immagini. La scelta delle immagini è veicolata dai personali interessi di Venturi: non è difficile notare come la maggior parte delle architetture rappresentate appartenga allo stile barocco e a quello manierista, ma anche al periodo moderno, con la citazione di opere di Le Corbusier, Louis Kahn, Alvar Aalto e Frank Lloyd Wright su tutti gli altri:

*However, despite a highly informed historic awareness, he never provides dates for any architecture except his own [...]. Thus, while arguing for history, Complexity and Contradiction is not a history in the scholarly, diachronic sense. Richardson, Cortona, Le Corbusier, Piranesi, Hawksmoor and Aalto are not grouped together on the same page to provoke Wölfflinian stylistic comparisons, or because their works emerged from similar cultural conditions, but as a contemporaneous objects for a gaze undergoing initiation into new ways of seeing.*<sup>858</sup>

Di certo è da ascrivere a questo elemento uno dei tratti più fraintendibili del libro di Venturi: dietro una semplicità espositiva sia del linguaggio che delle immagini, si nasconde una profonda conoscenza della storia che permette a Venturi di giocare con essa, di alludere ad edifici e vicende dando per scontato che il lettore abbia la stessa cultura dell'architetto scrittore. È lo stesso Vincent Scully a mettere in luce la difficoltà di questo libro e a suggerire che la lettura di queste tesi non è per tutti:

*This is not an easy book. It requires professional commitment and close visual attention, and is not for those architects who, lest they offend them, pluck out their eyes. Indeed, its argument unfolds like*

---

<sup>856</sup> Stierli, *In the Academy's Garden*, op.cit, p. 43.

<sup>857</sup> *Ivi*, p. 54.

<sup>858</sup> Costanzo, Denise Rae, *The Lessons of Rome: Architects at the American Academy, 1947-1966*, The Pennsylvania State University Press, University Park, 2009, p. 260.

*a curtain slowly lifting from their eyes. Piece by piece, in close focus after focus, the whole merges. And that whole is new – hard to see, hard to write about, graceless and inarticulate as only the new can be.*<sup>859</sup>

Il pericolo insito nel libro è legato al suo tratto più rivoluzionario: l'apparente semplicità e leggerezza del linguaggio veicola un messaggio che ha bisogno di un background culturale molto ampio per essere a pieno compreso e interpretato:

*One of the most revolutionary aspects of Complexity and Contradiction is its tone. Whereas other critics were deeply concerned with the dire consequences of seduction by history [...], Venturi embraces history as a friend, the gateway to an enriched and renewed modernity. This attitude was surely affected by the time he spent in proximity to the centuries-old buildings that illustrate his ideas. Venturi's early travels and especially his Academy residency not only made history a phenomenally direct reality rather than an abstract danger, but allowed him to steep in it to the point where it no longer appeared threatening, but familiar.*<sup>860</sup>

Costanzo sottolinea il valore di familiarità di Venturi con le architetture che rappresenta, legando anche lei come Stierli l'evoluzione delle teorie di Venturi ai suoi viaggi:

*Selected examples are drawn from his personal travels and favorite books. Venturi's principles did not precede his architectural experiences; his subjective aesthetic doctrine arose after contemplating a specific set of works and ideas over many years.*<sup>861</sup>

Conoscere gli itinerari dei viaggi dei Venturi, i suoi studi a Princeton, le sue ricerche indipendenti, diventa quindi una condizione necessaria per la comprensione reale di *Complexity and Contradiction*. Ignorare la profondità del suo bagaglio culturale che abbraccia due continenti e venti secoli di storia dell'architettura porta a pericolosi fraintendimenti dell'opera: in particolare, la predilezione di Venturi per l'approccio comparativo basato sull'analisi visiva delle opere può condurre a operazioni formaliste e di mimesi della forma storicizzata laddove la lettura non venga supportata da una robusta formazione culturale e da un allenamento all'interpretazione degli elementi dell'architettura storica, piuttosto che a una loro banale mimesi. Per evitare questo fraintendimento, *Complexity and Contradiction* viene da Venturi definito già dalla prefazione nella sua validità parziale, addirittura personale:

*I write, then, as an architect who employs criticism rather than a critic who chooses architecture and this book represents a particular set of emphases, a way of seeing architecture, which I find valid.*<sup>862</sup>

---

<sup>859</sup> Scully, Vincent, *Preface*, in *Complexity and Contradiction*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>860</sup> Costanzo, *The Lessons of Rome*, *op. cit.*, p. 263.

<sup>861</sup> *Ivi*, p. 260.

Il libro non prescrive un metodo (parola che viene infatti eliminata nelle bozze definitive) e nemmeno un'ideologia, ma palesa una serie di principi compositivi – molto generali, tra l'altro – che l'autore estrapola dall'esperienza delle architetture storiche e che dichiara essere validi innanzitutto per sé. Con *Complexity and Contradiction* Venturi manda un messaggio chiaro, ma drammaticamente distorto da molti: partendo dalla propria esperienza personale il libro è l'invito per ogni architetto ad abbracciare le esigenze della vita contingente, del contesto del progetto, e del momento storico in cui si opera:

*Architects today are too educated to be either primitive or totally spontaneous, and architecture is too complex to be approached with carefully maintained ignorance. [...] This book deals with the present, and with the past in relations to the present.*<sup>863</sup>

*Complexity and Contradiction in Architecture* è un incitamento a cercare la propria espressione artistica, a investigare e infine dichiarare con coraggio la propria posizione intellettuale sulla base della propria sensibilità, della propria cultura, e dei principi compositivi che ogni architetto riterrà più giusto e urgente adottare. È un invito alla libertà creativa dell'individuo, ma anche alla responsabilità dell'architetto nei confronti del contesto fisico che circonda il progetto e del contesto culturale che infonde il momento storico in cui ci si trova a dover dare risposte progettuali. D'altra parte è il maestro italiano di Venturi, Ernesto Nathan Rogers, che nei suoi scritti degli anni Cinquanta dichiara sia la necessità della libertà artistica dell'architetto che la sua responsabilità nei confronti della collettività e della storia:

*La nostra non sarà stata una generazione perduta se avrà saputo mantenere aperti gli orizzonti; se non sarà caduta in idolatria; se avrà mantenute le molteplici problematiche dell'esistenza.*<sup>864</sup>

*La coscienza storica diventa un problema di relazione, amplifica la scala dei valori e incide nell'esperienza urbanistica. Qui i nuovi eventi non possono più essere considerati fuori dalle preesistenze ambientali e l'attualità delle nostre rappresentazioni si permea e si avvalora accogliendo l'eco delle cose circostanti; si realizzano come continuità del processo storico; [...] si inseriscono nella corallità della cultura.*<sup>865</sup>

Architettura come libertà creativa fondata su solide basi culturali e architettura come valore civile nei confronti del contesto: con diversi termini, ma stesse intenzioni, Venturi ricalca alcuni dei principi di Rogers in *Complexity and Contradiction* integrandoli con la visione metodologicamente eterodossa e fenomenologica che Egbert e Labatut gli hanno insegnato a Princeton.

---

<sup>862</sup> Venturi, *Preface*, in *Complexity and Contradiction*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>863</sup> *Ivi*, pp. 13-14.

<sup>864</sup> Rogers, Ernesto Nathan (a cura di Luca Molinari), *Esperienza dell'architettura*, Skira, Milano, 1997, p. 25.

<sup>865</sup> *Ivi*, p. 33.

## Complexity and Contradiction, o “Mannerism and Architecture for Today”<sup>866</sup>

*Architects can no longer afford to be intimidated by the puritanically moral language of orthodox Modern architecture.*<sup>867</sup>

Robert Venturi, 1966

*Complexity and Contradiction in Architecture* inizia con un chiarimento sulla posizione critica e sugli obiettivi del testo: Robert Venturi scrive da architetto operante e il suo studio teorico proviene dalla volontà di trasformare le sue ricerche sulla storia dell'architettura in riflessioni valide per l'architettura contemporanea. In qualche modo, Venturi presenta fin da subito i risultati di questo libro come personali, una vera e propria spiegazione dei suoi progetti, progetti che sono in effetti presentati al capitolo 11. Già dalla prefazione questo libro si presenta come un'ode al personalismo, a una visione dell'architettura assolutamente originale, nuova e giusta, perché parziale:

*This book is both an attempt at architectural criticism and an apologia – an explanation, indirectly, of my work. I am a practicing architect, my ideas on architecture are inevitably a by-product of the criticism which accompanies working. [...] I write, then, as an architect.*<sup>868</sup>

Combinando in modo originale le lezioni sulla storia dell'architettura apprese a Roma e le idee progettuali dei suoi maestri americani, Venturi definisce nel suo primo libro dei principi che dichiara validi innanzitutto per sé:

*As an artist I frankly write about what I like in architecture: complexity and contradiction. From what we find we like – what we are easily attracted to – we can learn much of what we really are.*<sup>869</sup>

Più in generale, e in una prospettiva che Vincent Scully nell'introduzione al libro definisce “americana, rigorosamente pluralista, metodologicamente fenomenologica”<sup>870</sup>, Venturi sottintende la necessità per ogni progettista contemporaneo di affrontare una personale revisione dei principi del Movimento Moderno. Nella prefazione e nel primo capitolo del libro Venturi non cela la parzialità del suo punto di vista su questi argomenti, anzi amplifica la sua voce scegliendo di usare, ogni volta che ne ha la possibilità, la forma soggettiva: la ripetizione quasi ossessiva del soggetto “I” rende la scrittura personale, fluida e diretta. L'autore fuga ogni fraintendimento: questa è una teoria valida per sé, una vera e propria “apologia” in cui l'architetto spiega il suo modo di operare:

---

<sup>866</sup> “Mannerism and Architecture for Today” è il titolo alternativo che Robert Venturi ha suggerito durante la Drexel Interview rilasciata all'inizio degli anni Duemila. Durante la stessa intervista, Venturi afferma di essere stato in grado di scrivere *Complexity and Contradiction* soprattutto grazie all'educazione storica ricevuta a Princeton.

<sup>867</sup> Venturi, 1. *Nonstraightforward Architecture: A Gentle Manifesto*, in *Complexity and Contradiction in Architecture*, op. cit., p. 16.

<sup>868</sup> Venturi, *Preface*, in *Complexity and Contradiction*, op. cit., p. 13.

<sup>869</sup> *Ibidem*.

<sup>870</sup> “It is a very American book, rigorously pluralistic and phenomenological in its method”. Scully, Vincent, *Introduction*, in *Complexity and Contradiction*, op. cit., p. 9.

*I like complexity and contradiction in architecture. I do not like the incoherence or arbitrariness of incompetent architecture [...]. Instead, I speak of complex and contradictory architecture based on the richness and ambiguity of modern experience.*

*[...] I welcome the problems and exploit the uncertainties. By embracing contradiction as well as complexity, I aim for vitality as well as validity.*

*[...] I like elements which are hybrid rather than "pure" [...]. I am for messy vitality over obvious unity. I include the non sequitur and proclaim the duality.*

*[...] I am for richness of meaning rather than clarity of meaning [...]. I prefer "both-and" to "either-or", black and white, and sometimes gray, to black or white.<sup>871</sup>*

Il ruolo della storia come elemento presente e determinante del progetto contemporaneo è un concetto che Venturi eredita dai suoi studi italiani: quasi parafrasando la terminologia di Ernesto Nathan Rogers, Venturi introduce nella prefazione il concetto di tradizione e senso della storia:

*As an architect I try to be guided not by habit but by a conscious sense of the past – by precedent, thoughtfully considered. The historical comparison chosen are part of a continuous tradition relevant to my concerns.<sup>872</sup>*

Il libro – e la progettazione di Venturi, quindi – procede per analisi e comparazioni visive di architetture appartenenti a ogni epoca storica, dimostrando quindi di non aver dimenticato il metodo appreso a Princeton da Egbert e Labatut. Gli edifici sono avulsi dal loro contesto storico e geografico, sono presentati senza un'introduzione e vengono paragonati tra loro basandosi meramente sulle caratteristiche architettoniche, al di là della funzione, del periodo di appartenenza, dei materiali impiegati, delle stesse dimensioni. Può questa sembrare una metodologia di lavoro bizzarra, filologicamente scorretta, imprecisa e finanche poco chiara, ma chiunque abbia avuto a che fare con un progetto di architettura sa che questo è il modo di procedere che ha naturalmente un architetto durante il processo di definizione del proprio progetto. Per definire più chiaramente questo concetto, Venturi si fa aiutare dagli strumenti della critica letteraria, affermando che T. S. Eliot procede per analisi e confronti ("analysis and comparison"): è questo un processo di conoscenza che può essere applicato anche dell'architettura:

*Architecture is open to analysis like any other aspect of experience, and is made more vivid by comparisons. Analysis includes the breaking up of architecture into elements, a technique I frequently*

---

<sup>871</sup> Venturi, *1. Nonstraightforward Architecture: A Gentle Manifesto*, in *Complexity and Contradiction in Architecture*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>872</sup> Venturi, *Preface*, in *Complexity and Contradiction*, *op. cit.*, p. 13.

*use [...]. Such disintegration is a process present in all creation, and it is essential to understanding.*<sup>873</sup>

Venturi è ben consapevole della scissione che questo libro suggerisce nei confronti dell'architettura del Movimento Moderno e contro la sua stilizzazione ed esportazione a scala globale, l'International Style. Su questo punto chiarisce:

*[This book] is only indirectly polemical. Everything is said in the context of current architecture and consequently certain targets are attacked – in general, the limitations of orthodox Modern architecture and city planning [...]. Nevertheless, this book is an analysis of what seems to me true for architecture now, rather than a diatribe against what seems false.*<sup>874</sup>

Nelle note alla seconda edizione del 1977, pubblicata sempre dal Museum of Modern Art di New York, Robert Venturi lamenta il fraintendimento del suo libro. *Complexity and Contradiction in Architecture*, scritto dal punto di vista personalissimo di un architetto praticante e prodotto culturale del suo tempo, è stato equivocato come un testo di principi formali da utilizzare senza spirito critico, superando quella fase di analisi e confronto, ovvero di interpretazione e attualizzazione del riferimento, che Venturi ribadisce come necessaria nella prefazione del 1966. Nella seconda edizione Venturi scrive:

*Perhaps it is the fate of all theorists to view the ripples from their works with mixed feelings. I have sometimes felt more comfortable with my critics than with those who have agreed with me. The latter have often misapplied or exaggerated the ideas and methods of this book to the point of parody. [...] Most of the thought here was intended to be suggestive rather than dogmatic, and the method of historical analogy can be taken only so far in architectural criticism.*<sup>875</sup>

Compare nel finale della seconda premessa una parola che da Venturi viene qui accusata, “analogy”, ma che in realtà non viene mai usata nella prefazione del 1966. Il momento storico è cambiato, Venturi è diventato un famoso architetto in America e le sue opere sono pubblicate in tutto il Paese. Il libro stesso, *Complexity and Contradiction in Architecture*, si è rapidamente diffuso su tutti i tavoli da disegno delle facoltà di architettura d'America. Ma cosa lamenta Venturi nel 1977? Il fraintendimento delle sue intenzioni, prima ancora che del suo linguaggio: “Should an artist go all the way with his or her philosophies?”<sup>876</sup>

Nel primo capitolo del libro, *Nonstraightforward Architecture: A Gentle Manifesto*, Venturi dichiara di non essere interessato ad un'architettura semplice laddove questo significhi schierarsi dalla parte di una

---

<sup>873</sup> *Ibidem.*

<sup>874</sup> *Ibidem.*

<sup>875</sup> Venturi, *Notes to the Second Edition*, in *Complexity and Contradiction*, *op. cit.*, pp. 14-15.

<sup>876</sup> *Ivi*, p. 15.

affettata semplificazione. Seguono poi i capitoli che affrontano i principi compositivi dell'architettura storica che secondo Venturi sono ancora validi per una reinterpretazione attuale, e cioè complessità, contraddizione, ambiguità, convenzionalità, il fenomeno “e-e”, la doppia funzione, il rapporto tra esterno e interno<sup>877</sup>. Infine, l'ultimo capitolo, *The Obligation Towards the Difficult Whole*, chiarisce quello che deve essere l'obiettivo finale del progetto di architettura: “the difficult whole”, l'unità difficile, cioè una relazione autentica tra le parti del progetto e tra il progetto del nuovo e il contesto preesistente. Il capitolo undicesimo, *Works*, mostra come si possano mettere in pratica i principi precedentemente esposti presentando dodici dei primi progetti architettonici di Venturi, realizzati o meno. Queste opere sono raccolte nel libro seguendo un ordine cronologico: si va dal progetto della Pearson House a Chestnut Hill del 1957 al concorso per Copley Square a Boston del 1966.

Dopo il primo capitolo in cui si enuncia il “manifesto gentile” per una nuova architettura, e dopo otto capitoli in cui Venturi spiega i principi compositivi che lui ha mutuato dalla sua esperienza dell'architettura storica, il senso di questo libro può essere racchiuso nell'ultimo capitolo teorico, il decimo, *The Obligation Towards the Difficult Whole*, in cui lo sguardo dell'architetto si allarga dalle ragioni compositive del proprio progetto a ciò che lo circonda. Così come Rogers parla di “esperienza urbanistica”, “preesistenze ambientali” o “cose circostanti”, in questo capitolo Venturi si riferisce all'intorno come “context”, termine indagato già con la sua tesi di laurea del 1950; per temi analoghi nelle sue ricerche Denise Scott Brown si esprime invece con il termine di “cultural landscape”.<sup>878</sup>

L'ultimo capitolo chiude come in un cerchio il discorso teorico di Venturi riprendendo e ampliando un concetto già strategicamente annunciato nel primo capitolo:

*An architecture of complexity and contradiction has a special obligation towards the whole: its truth must be in its totality or its implications of totality. It must embody the difficult unity of inclusion rather than the easy unity of exclusion. More is not less.*<sup>879</sup>

Per Venturi il progetto di un architetto deve tendere all'unità difficile, “the difficult whole”, a diverse scale: tra le diverse parti del progetto alla scala dell'architettura, e tra il progetto e il contesto circostante alla scala urbana. Nell'impegno verso questa “unità” Venturi riconosce il fine ultimo del progetto e il vero e proprio compito dell'architetto: per sottolinearne la necessità e quasi l'urgenza Venturi sceglie il termine “obligation” per il titolo del capitolo. Gli esempi che Venturi riporta per spiegare l'unità difficile alla scala del progetto riguardano architetture prevalentemente barocche di Italia, Francia, Inghilterra e Germania, questo perché Venturi, così come Giedion, Wöllflin e Wittkower, riconosce

---

<sup>877</sup> 2. *Complexity and Contradiction vs. Simplification or Picturesqueness*; 3. *Ambiguity*; 4. *Contradictory Levels: The Phenomenon of “Both-And” in Architecture*; 5. *Contradictory Levels Continued: The Double-Functioning Element*; 6. *Accommodation and the Limitations of Order: The Conventional Element*; 7. *Contradiction Adapted*; 8. *Contradiction Juxtaposed*; 9. *The Inside and the Outside*.

<sup>878</sup> Scott Brown, *A Worm's Eye View*, op. cit.

<sup>879</sup> Venturi, 1. *Nonstraightforward Architecture: A Gentle Manifesto*, in *Complexity and Contradiction in Architecture*, op. cit., p. 16.

nella produzione del periodo barocco una naturale ambizione verso l'unità tra le parti di un'opera. Tra gli esempi italiani citati si va dalle famose ville di Palladio, i cui elementi inflettono al fine di garantire la percezione di un'unità compositiva, alla ben meno famosa parrocchia di Rimella, comune di centro trenta abitanti in provincia di Vercelli, nella quale però Venturi ha ritrovato un'inflessione delle pareti laterali verso l'altare che contrasta le diagonali create dalle cappelle laterali e rafforza l'unità dello spazio interno. Venturi riconosce che l'architettura moderna abbia prestato meno attenzione a questi principi compositivi, eppure il giovane architetto ne riesce ad analizzare numerosi esempi significativi, partendo dalla triade americana composta da Furness, Sullivan e Wright, fino ad arrivare a Aalto, Lutyens, Saarinen e agli esempi italiani di Brasini, Michelucci e Moretti. Venturi dichiara che è impossibile trovare riferimenti alla soluzione dell'unità difficile attraverso l'uso di elementi inflessi in Mies van der Rohe: "Mies' pavilions are as independent as Greek temples."<sup>880</sup>

Alla scala urbana l'unità difficile viene rappresentata da Venturi unicamente attraverso l'analisi di piazze italiane: Piazza del Popolo a Roma, che realizza una composizione unitaria attraverso il posizionamento simmetrico di elementi indipendenti; Piazza del Campo a Siena, che vede il rafforzamento dell'unità della piazza attraverso l'inflessione del suo elemento dominante, la facciata del Palazzo Pubblico. Oltre all'inflessione, anche l'elemento connettivo prevalente ("the dominant binder"), i rapporti gerarchici tra le parti (il castello per la città medievale, l'asse per la città barocca) e la composizione tra diversi elementi (i volumi puri dell'architettura mediterranea) raggiungono livelli di unità tra parti diverse tra loro, addirittura tra frammenti, ma Venturi avverte:

*Hierarchy is implicit in an architecture of many levels of meaning. [...] But a more ambiguously hierarchical relationship of uninflected parts creates a more difficult perceptual whole.*<sup>881</sup>

Il capitolo si chiude con Venturi che, dopo aver osservato a lungo i rapporti spaziali dei contesti urbani delle città italiane, rivolge lo sguardo alla condizione urbana del suo contesto d'origine. Avendo allenato lo sguardo sui rapporti tra le cose e i dialoghi silenziosi delle composizioni storiche, non è per lui difficile applicare lo stesso sguardo attento sul contesto della città americana, riscoprendola con occhi guidati da una nuova curiosità. Critica allora *God's Own Junkyard* di Peter Blake per i fuorvianti paragoni tra il caos di un'anonima Main Street commerciale americana e il controllato ordine del campus della University of Virginia, o dei villaggi del New England e si chiede:

*Besides the irrelevancy of the comparison, is not Main Street almost all right? Indeed, is not the commercial strip of a Route 66 almost all right? As I have said, our question is: what slight twist of context will make them all right?*<sup>882</sup>

---

<sup>880</sup> Venturi, 10. *The Obligation Towards the Difficult Whole*, in *Complexity and Contradiction*, op. cit., p. 96.

<sup>881</sup> *Ivi*, p. 100.

Quasi come il colpo di scena finale di un film, dopo aver indagato esempi architettonici con lo sguardo autorevole di uno studioso e la libertà d'interpretazione di un architetto, Venturi ci stupisce rivolgendo le sue attenzioni alla vituperata strada anonima e commerciale americana: Main Street diventa il simbolo dell'identità americana, di un'architettura urbana statunitense che deve essere percepita alla scala del pedone, ma soprattutto alla velocità dell'automobile. I “tonky-honk elements” di Main Street, della Route 66 o di Times Square, qui intesi come il simbolo di tutto il contesto delle città americane, per Venturi esprimono:

*...an intriguing kind of vitality and validity, and they produce an unexpected approach to unity as well. [...] It is not the obvious or easy unity derived from the dominant binder or the motival order of simpler, less contradictory compositions, but that derived from a complex and illusive order of the difficult whole.*<sup>883</sup>

La vitalità di Main Street è paragonata all'unità vivace ma complessa raggiunta dalla Pop Art, la quale diventa anch'essa una lente interpretativa attraverso cui guardare al paesaggio ordinario americano. In un nuovo riconoscimento del paesaggio costruito della sua nazione Venturi vede il futuro dell'architettura americana e del suo impegno progettuale: è lo stesso impegno civile di cui Rogers parla nei confronti della cultura della città italiana e che Venturi è ormai pronto a rivolgere al suo contesto d'origine. In questo nuovo approccio al paesaggio ordinario americano è impossibile non notare l'influenza di Denise Scott Brown, architetto e urbanista non solo impegnata in temi urbani e sociali, ma anche appassionata fotografa di quello che lei definisce l'*industrial romanticism* del paesaggio americano: nelle sue fotografie sono immortalate insegne commerciali confuse e variopinte, strade urbane percorse da fili elettrici, lunghe e veloci autostrade e soprattutto, onnipresente, il profilo di un'automobile. Nell'ultima frase di *Complexity and Contradiction in Architecture* troviamo già anticipati i temi che impegneranno la coppia di architetti di Philadelphia a partire dalla metà degli anni Sessanta: “the everyday landscape” e il “contradictory order” dell'esperienza urbana americana. Questi temi daranno vita al successo editoriale di Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour *Learning from Las Vegas*, pubblicato nel 1972:

*And it is perhaps from the everyday landscape, vulgar and disdained, that we can draw the complex and contradictory order that is valid and vital for our architecture as an urbanistic whole.*<sup>884</sup>

---

<sup>882</sup> *Ivi*, p. 102.

<sup>883</sup> *Ivi*, p. 103.

<sup>884</sup> *Ivi*, p. 104.

### 7.03: L'inizio di una carriera indipendente (1957)

*I suspect that the conscious application of theory always produces noble experiments and abysmal failures. [...] But this work is eye-opening and catalytic, and if my response is complex and contradictory, so are the Venturis, and life and art.*<sup>885</sup>

Ada Louise Huxtable, 1971

Nel 1957 Robert Venturi lascia lo studio di Louis Kahn per avviare la sua carriera da architetto indipendente nella città di Philadelphia. L'inizio della sua nuova avventura professionale è ricco di difficoltà: innanzitutto non è facile per Venturi trovare dei collaboratori con cui lavorare continuamente e la composizione del suo studio cambierà rapidamente nei primi anni di attività. Nel 1958 si associa con lo studio "Lippincott & Cope" con sede al North 17th Street, nel quartiere di North Philadelphia, collaborando con Horace Mather Lippincott (1922-2010) – con cui ha già lavorato sette anni prima nello studio di Oscar Stonorov – e con Paul Markely Cope (1921-2006). Già due anni dopo, nel 1960, Venturi lascia questa collaborazione per aprire un nuovo studio con l'amico William H. Short (1925-1991): "Venturi & Short" apre i battenti al lato opposto della città all'indirizzo di South 16th Street. L'anno dopo lo studio accoglie la collaborazione di John K. Rauch (nato nel 1930 a Philadelphia), quest'ultimo conosciuto allo studio di Lippincott e Cope. Lo studio "Venturi & Short" sarà rinominato "Venturi & Rauch" nel 1964, quando Short abbandona definitivamente le attività dell'ufficio. Nove anni dopo l'inizio della collaborazione didattica e due anni dopo il matrimonio con Venturi, nel 1969 Denise Scott Brown inizia ufficialmente il suo lavoro a studio, ma solo nel 1980 questo sarà rinominato "Venturi, Rauch & Scott Brown". Al nuovo nome corrisponde un nuovo indirizzo a Main Street di Manayunk, quartiere industriale ai confini nord occidentali della città, non lontano dall'abitazione di Venturi e Scott Brown. Rauch sarà il più fedele collaboratore di Venturi, rimanendo al suo fianco fino al 1987. Da quel momento lo studio cambia ancora nome per diventare "Venturi, Scott Brown & Associates" fino al 2012<sup>886</sup>, anno in cui si concludono le attività progettuali di una delle coppie più produttive, famose e longeve della storia dell'architettura.

Durante i primi anni di attività Robert Venturi soffre la mancanza di commissioni, fallendo nei concorsi di architettura a cui partecipa e perdendo molti clienti dopo le prime fasi di progettazione dei lavori. Tuttavia sono questi gli anni di maggiore sperimentazione progettuale che accompagna e verifica lo sviluppo della sua teoria architettonica, nel tentativo di un abbandono graduale del riferimento

---

<sup>885</sup> Huxtable, Ada Louise, *Plastic Flowers Are Almost All Right* («New York Times», October 10, 1971), in Id., *On Architecture. Collected Reflections on a Century of Change*, Walker & Company, New York, 2008, p. 246.

<sup>886</sup> Dal 2012 lo studio continua la propria attività con il nome di "VSBA Architects & Planners" al 116 Shurs Lane, sempre nel quartiere di Manayunk. Lo studio è guidato da ex collaboratori di Robert Venturi e Denise Scott Brown: Daniel McCoubrey, Seth Cohen, John Bakaysa e Jessica Salguero. Famosi e talentuosi ex collaboratori dello studio – e successori ideali delle teorie di Robert Venturi e Denise Scott Brown – sono anche Stephen Kieran e Justin Timberlake che, dal 1984, hanno fondato a Philadelphia il premiato studio "Kieran Timberlake", autore di pregevoli opere di architettura in città e lungo la East Coast.

onnipresente del maestro Kahn e nell'intenzione di ibridare la progettazione in America con le lezioni di architettura apprese a Roma.

## Primi progetti

*The “material” that Venturi treated in Complexity and Contradiction in Architecture and that became the declared foundation for the work of his office is the history of architecture, with Italian Mannerism, French and German Rococo, and the Early Moderns receiving the most attention. From the very outset, this intellectual curiosity had inherent practical implications.*<sup>887</sup>

Stanislaus von Moos, 1987

Robert Venturi riceve la commissione del suo primo progetto indipendente nel 1957. Si tratta del progetto di trasformazione della James B. **Duke House**, una ricca residenza tra la 78th strada e la Fifth Avenue a Manhattan, in centro studi del dipartimento di History of Art dell'Institute of Fine Arts della New York University. Richard Krautheimer suggerisce il nome di Venturi alla commissione dell'istituto, lodando la sua sensibilità progettuale nei confronti degli edifici storici e la sua ampia cultura. Al giovane architetto appena tornato dall'American Academy in Rome viene affidato il rinnovamento dell'edificio e la sua rifunzionalizzazione in centro studi. La Duke House, realizzata nel 1912 su progetto dell'architetto neoclassico di Philadelphia Horace Trumbauer (1868-1938), è all'esterno una copia dell'Hôtel Labottière (1773) di Bordeaux e presenta elementi e arredi in stile Luigi XIV per gli interni. Per il suo intervento Robert Venturi dimostra di aver imparato le lezioni della scuola del restauro e della scuola museografica italiana degli anni Cinquanta. Pur senza citare le influenze italiane, anche David Brownlee riconosce nell'approccio a questo progetto: “a degree of respect that was unheard of for a monument of the early twentieth century”<sup>888</sup>. Venturi scrive:

*Our approach was to touch the inside as little as possible and to create harmony between the old and the new through contrasting juxtapositions.*<sup>889</sup>

Il progetto di Venturi lascia intatte le raffinate decorazioni dell'interno aggiungendo agli spazi solo l'arredo adatto ad ospitare la nuova funzione. Il linguaggio di questo nuovo arredo contrasta nettamente lo stile degli ornamenti originali: l'obiettivo è distinguere il progetto del nuovo dall'ambiente preesistente attraverso elementi moderni rispettosi del contesto, ma caratterizzati da un linguaggio lineare, funzionale ed elegante. Venturi sceglie elementi d'arredo tipici degli spazi d'ufficio e degli spazi

---

<sup>887</sup> Von Moos, Stanislaus, *Venturi, Rauch and Scott Brown: Buildings and Projects*, Rizzoli, New York, 1987, p. 12.

<sup>888</sup> Brownlee, David B.; De Long, David G.; Hiesinger, Kathryn B., Whitaker, William, *Out of the Ordinary. Robert Venturi, Denise Scott Brown and Associates: Architecture, Urbanism, Design*, Philadelphia Museum of Art in association with Yale University Press, Philadelphia, 2001, p. 14.

<sup>889</sup> Venturi, *11. Works*, in *Complexity and Contradiction*, op. cit., p. 107.

di studio della marca Remington Rand: il loro design caratterizzato da forme geometriche stilizzate crea un'interessante combinazione con i pannelli decorativi delle pareti e con gli altri ornamenti dell'edificio. Le scaffalature delle biblioteche sono leggermente separate dalla parete e lasciano intatte le modanature. In questo progetto Jean Louis Cohen riconosce l'influenza di alcuni progetti museali visitati da Venturi durante il suo biennio in Italia<sup>890</sup>: innanzitutto l'intervento a palazzo Bianco a Genova di Franco Albini (1951), uno dei primi esempi di progetto di allestimento razionale in un edificio storico; ma anche le opere dei BBPR, raccontate a Venturi direttamente dal suo tutor in Accademia Americana Ernesto Nathan Rogers. A metà degli anni Cinquanta il gruppo milanese aveva già realizzato allestimenti e installazioni che combinavano un'estetica elegante a elementi industriali, ed era in realizzazione in quegli anni il progetto di restauro del Castello Sforzesco a Milano (1956).

A questo brillante inizio di carriera seguono molti anni di inattività dello studio di Venturi, il quale riceve commissioni per progetti di residenze unifamiliari a cui non fa mai seguito l'effettiva realizzazione. Tra questi il progetto della **Pearson House** (1957) a Chestnut Hill in cui Venturi sembra rielaborare il concetto di stanza, la gerarchia tra spazio servito e spazio servente, la modulazione della luce naturale che proviene dall'alto, tipici della ricerca architettonica di Louis Kahn:

*Multiple enclosure [...] involves things in things and things behind things. It exploits the idea of contrasting spatial layers between the inside and the outside in the series of parallel walls [...] and the idea of a series of spaces en suite which are general in shape and unspecific in function, separated by servant spaces specific in shape and function.*<sup>891</sup>

Il progetto interpreta in modo moderno alcuni degli elementi della tradizione americana domestica, come il grande camino centrale che emerge come un elemento verticale dai prospetti, o come il portico, che, memore delle lezioni del progetto sviluppato con Rogers in Accademia Americana, diventa una un lungo corridoio definito da una falsa facciata che fa da filtro fra interno e esterno. Lo schema lineare ricorda anche alcune piante per progetti per case estive dell'architetto di Philadelphia Wilson Eyre (1858-1944) mostrate da Vincent Scully nel suo *Shingle Style*. In questo progetto sono quindi fortissime le lezioni provenienti dai suoi maestri da una parte all'altra dell'oceano – Kahn, Wright, Rogers –, ma tutti gli elementi risultano già interpretati in modo così personale da Venturi che risulta difficile un'individuazione degli stessi ad una prima veloce analisi. Inoltre, questo progetto mostra già un accenno al “manierismo” che sarà poi più spiccatamente intrapreso da Venturi nei progetti successivi: una volta acquisiti con sicurezza gli strumenti progettuali e le regole compositive, Venturi saprà distorcerle, giustapporle, nasconderle o esagerarle, proprio come ha imparato a Roma e Firenze

---

<sup>890</sup> Jean Louis Cohen ha esposto queste tesi nella sua presentazione: “Opus 2: Robert Venturi's Metamorphosis of Horace Trumbauer's Duke House” durante il convegno “Complexity and Architecture at 50” tenuto l'11 novembre 2016 al Museum of Modern Art di New York.

<sup>891</sup> Venturi, *11. Works*, in *Complexity and Contradiction*, op. cit., p. 106.

dall'osservazione diretta delle opere di Michelangelo. E così, in questo suo primo progetto così legato alle sue esperienze precedenti, Venturi distorce l'asse dei padiglioni in linea, aggiunge una leggera inflessione del volume accentuata da un viale di ingresso non perpendicolare alla facciata. Un primo accenno di "accomodation" (adattabilità) dell'architettura al contesto circostante e alle condizioni del lotto.

Nel 1959, con il peggioramento delle condizioni del marito Robert Sr., Vanna Venturi decide di vendere l'ampia residenza a Bryn Mawr per trasferirsi in una casa più piccola. Viste le difficoltà del figlio nell'affermarsi come architetto nel mondo professionale della sua città, Vanna decide di non acquistare una casa già costruita ma di comprare invece un piccolo lotto e di affidare il progetto dell'edificio a Bob. Vanna è ben consapevole di star dando al figlio l'opportunità di dimostrare finalmente il suo valore come architetto ed è per questo che non impone limiti di tempo alla progettazione. Le uniche richieste che la madre avanza sono l'assenza del garage, in quanto non possiede un'automobile, e un budget limitato per la costruzione. Per il resto Vanna affida completamente al figlio ogni scelta compositiva, lasciando Bob libero di poter esprimere al meglio le sue idee attraverso la sua architettura. Anche la scelta del quartiere non è casuale: la madre acquista il lotto a Chestnut Hill, un sobborgo a nord di Philadelphia caratterizzato da residenze di pregevole qualità architettonica e da una popolazione di famiglie abbienti. Non solo: la madre acquista il terreno sulla strada che dà su Sunrise Lane, il viale di accesso dove è in quel momento in costruzione la Esherick House (1959-1961), la villa progettata da Louis Kahn per la ricca collezionista di libri Margaret Esherick. La posizione del lotto è quindi ben calcolata da Vanna: in questo modo la madre di fatto garantisce che ogni studente o architetto che andrà a visitare l'opera di Kahn – che in quegli anni sta guadagnando fama internazionale –, dovrà passare necessariamente di fronte al progetto di suo figlio e non potrà non notarlo. La facciata della **Venturi House** è, effettivamente, il fondale di Sunrise Lane dalla prospettiva dell'ingresso alla casa di Kahn.

Robert Venturi inizia a progettare la casa per la madre durante l'estate del 1959. Il progetto ha una lunga gestazione che scorre parallela alla stesura di *Complexity and Contradiction in Architecture*. L'edificio sarà completato solo nel 1964: questo significa che, nonostante sia la sua prima commissione di un edificio ex novo, in realtà prima della sua realizzazione Venturi completa ben altri due importanti progetti pubblici: la North Penn Visiting Nurses Association e la Guild House.

La sede principale della **North Penn Visiting Nurses Association** ad Amber, Pennsylvania, è progettata e realizzata tra il 1960 e il 1963 con William Short. L'edificio è piccolo ma Venturi racconta come, per entrare in relazione con un contesto caratterizzato da edifici a una scala molto più grande, la costruzione abbia dovuto suggerire una scala maggiore:

*The resultant building is a distorted box both simple and complex [...], more sculptural than architectural. The surface of this originally plain box is also distorted. [...] I have “destroyed the box”, not through spatial continuities but by circumstantial distortions.*<sup>892</sup>

Elementi architettonici che sembrano alludere all'ordine gigante imparato da Michelangelo conferiscono all'edificio una scala monumentale, adatta al suo ruolo nel quartiere. In particolare le soluzioni adottate per le finestre sembrano riprendere le lezioni di San Pietro in Vaticano e della Laurenziana a Firenze:

*The window indentations become large and few, sometimes coupled as well as set back, and they increase the scale of the small building. On the outside the scale of the lower windows is increased by the device of an extended frame.*<sup>893</sup>

Un altro tema che il progetto deve affrontare è quello della dualità tra elementi diversi, e cioè tra l'edificio e il parcheggio/cortile d'ingresso: la “duality”, problema compositivo affrontato anche in *Complexity and Contradiction*, viene risolta attraverso l'inflessione reciproca tra gli elementi. Se nel libro l'inflessione tra elementi diversi è esemplificata attraverso riferimenti palladiani e barocchi, l'ingresso dell'edificio, sottolineato attraverso la giustapposizioni di elementi piani diversi, viene dichiaratamente definita da Venturi come un riferimento ad un portale rinascimentale, il punto focale di una composizione complessa e dinamica.

Tra il 1960 e il 1966 Robert Venturi progetta e realizza con Short, Cope e Lippincott la **Guild House**, una casa di riposo per anziani gestita dalla quacchera Society of Friends che sorge su Spring Garden Street, nel quartiere settentrionale della città di Philadelphia. A differenza della North Penn Visiting Nurses Association, è questo un edificio dal volume alto e ampio, organizzato in sei piani che accolgono 91 appartamenti di varie metrature e diversi spazi comuni. La Guild House è circondata da un quartiere residenziale molto basso a nord-ovest e da un'area industriale e ferroviaria molto rada a sud-est. Questa condizione permette all'edificio di avere una vista senza ostacoli sullo skyline dei grattacieli di Center City, su cui la maggior parte degli appartamenti intenzionalmente affaccia. È questo lo stesso fronte principale che si rivolge alla vita sulla strada di Spring Garden:

*The front facade is separated from the back at its top ends where the common room terraces occur in order to emphasize the vestigial role of the street facade.*<sup>894</sup>

La Guild House, circondata da un intorno disordinato con cui non può entrare in dialogo autentico, sembra suggerire con l'articolazione delle sue masse e la tensione tra gli elementi stessi del progetto la

---

<sup>892</sup> *Ivi*, p. 109.

<sup>893</sup> *Ibidem*.

<sup>894</sup> *Ivi*, p. 116.

costruzione ex novo di un paesaggio urbano: è questa una lezione che Venturi interpreta da Palladio, ma anche dalle residenze di campagna inglesi di Vanbrugh, Hawksmoor e Lutyens, senza dimenticare la lezione moderna delle composizioni a grande scala di Alvar Aalto. L'edificio si sviluppa in longitudinale su Spring Garden e la parte centrale crea una facciata urbana con un ingresso sottolineato da elementi in ordine gigante e un'insegna che può esser letta anche dalla velocità dell'automobile. I volumi laterali, però, indietreggiano creando due cortili attrezzati al piano terra. Un ulteriore slittamento dei volumi retrostanti realizza invece lo spazio per due piccoli giardini laterali. Percettivamente, quindi, la Guild House suggerisce una composizione di cinque volumi diversi, inflessi e simmetrici rispetto a un asse centrale. La diversità dei volumi è sottolineata dal trattamento diverso delle finestre: l'uso di finestre più piccole per la facciata più vicina al fronte strada, e via via più grandi sulle facciate retrostanti crea, secondo von Moos<sup>895</sup>, una prospettiva al contrario che avvicina il fronte principale della Guild House ad alcune ricerche sulla percezione simultanea portate avanti dalla Pop Art in quel periodo: il confronto è in particolare con *Three Flags* di Jasper Johns (1958), opera citata anche in *Complexity and Contradiction*.

L'effetto finale è quello di una piccola cittadella: in assenza di contesto la Guild House si fa contesto di se stessa. Le superfici delle facciate sono in mattoni, un chiaro riferimento al quartiere residenziale retrostante e in generale alla tradizione delle row houses di Philadelphia. Tuttavia, la diversa scala della Guild House viene amplificata attraverso l'adozione di una falsa facciata che fa da coronamento e amplifica la dimensione del volume. Così come nella Venturi House (1964) e nella Fire Station #4 (1967), la falsa facciata è da Venturi dichiarata attraverso dei tagli che ne denunciano la natura. La falsa facciata, gli elementi monumentali sul prospetto principale e il diverso trattamento tra il fronte nord e quello su strada, avvicinano la Guild House a un tipo di composizione classica che si ritrova nei palazzi storici e in particolare in quelli del periodo barocco.<sup>896</sup>

Nonostante risenta dell'eco della Philadelphia School, Brownlee nota come la Guild House segni un primo deciso distacco di Venturi dalle lezioni di Louis Kahn. L'edificio inaugura inoltre l'inizio di domande su questioni sociali miste a giochi e simboli tipici dei movimenti d'avanguardia del periodo:

*Whereas Venturi had previously celebrated the visual context of architecture, Guild House now added an attachment to its social context. As completed, it not only responded to the rather humble wants of the residents, it also represented them. The building was both a social product and a social symbol.*<sup>897</sup>

---

<sup>895</sup> Von Moos, *Venturi, Rauch and Scott Brown, op. cit.* Questa tesi è stata ampiamente dimostrata da von Moos durante i suoi due interventi, a Roma e a New York per le celebrazioni per il cinquantenario di *Complexity and Contradiction* nel novembre 2016.

<sup>896</sup> Von Moos, *Venturi, Rauch and Scott Brown, op. cit.*, pp. 24-25.

<sup>897</sup> Brownlee, *Out of the Ordinary, op. cit.*, p. 22.

## La Vanna Venturi House (1959-1964)

*It's a good thing Bob had five years to work on the house.*<sup>898</sup>

Paul Goldberger, 1988

*Robert Venturi's little house for Vanna Venturi [...] has turned out to be the biggest small building of the second half of the twentieth century.*<sup>899</sup>

Vincent Scully, 1992

Nessuna prima architettura di Venturi rappresenta meglio i propri residenti della Vanna Venturi House, la casa realizzata per un committente molto particolare e di cui Venturi conosce perfettamente le abitudini e i bisogni. La progettazione e realizzazione della North Penn Visiting Nurses Association, il progetto della Guild House, le lezioni alla University of Pennsylvania e la stesura di *Complexity and Contradiction in Architecture* si accavallano agli anni di progettazione (1959-63) e costruzione (1963-64) della casa per la madre, ed è per questo che ricorrenti sono i riferimenti tra queste opere e la sua ricerca teorica. La Venturi House è però diversa da ogni altra prima architettura del giovane progettista: come già detto, la madre affida questo progetto al figlio senza una scadenza di consegna, lasciandolo libero di esprimere la sua energia creativa e intellettuale. Venturi coglie a pieno questa occasione per sperimentare e mettere in pratica tutte le idee che sta elaborando in quegli anni. Per questo motivo in quattro anni di progettazione Venturi elabora ben sei schemi compositivi principali, ognuno dei quali è a sua volta approfondito attraverso ulteriori modifiche e sperimentazioni. Il sesto schema è quello definitivo, di cui si realizzano i disegni esecutivi e che viene infine costruito. La famiglia Venturi, composta ormai solo dalla vedova Vanna e da suo figlio<sup>900</sup>, si trasferisce a Millman Street di Chestnut Hill il primo aprile 1964<sup>901</sup>:

*I remember how hard this building was for me to arrive at. It hurts while you are going against the grain; four years of a lot of agony and very little ecstasy.*<sup>902</sup>

Venturi descrive la casa per la prima volta nell'undicesimo capitolo, *Works*, di *Complexity and Contradiction in Architecture*. La casa, nominata semplicemente "Residence in Chestnut Hill, Pa.", viene intenzionalmente posta in relazione alle idee precedentemente espresse nel libro, come se fosse una naturale evoluzione progettuale della teorizzazione precedente:

---

<sup>898</sup> Commento di Paul Goldberger all'inaugurazione della mostra "Deconstructivist Architecture" al MoMA di New York in cui è presentata anche la Vanna Venturi House; in Schwartz, Frederic, *Mother's House. The Evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill*, Rizzoli, New York, 1992, p. 23.

<sup>899</sup> Scully, Vincent, *Everybody Needs Everything*, in Schwartz, Frederic, *Mother's House. The Evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill*, Rizzoli, New York, 1992, p. 39.

<sup>900</sup> Robert Venturi Sr. muore nel dicembre del 1959.

<sup>901</sup> Cfr. Schwartz, *Mother's House*, *op. cit.*

<sup>902</sup> Venturi, Robert, *Mother's House 15 Years Later*, in Schwartz, *Mother's House*, *op. cit.*, p. 34-35.

*This building recognizes complexities and contradictions: it is both complex and simple, open and closed, big and little; some of its elements are good on one level and bad on another; its order accomodates the generic elements of the house in general, and the circumstantial elements of a house in particular. It achieves the difficult unity of a medium number of diverse parts rather than the easy unity of few or many motival parts.*<sup>903</sup>

I sei schemi progettuali vedono un graduale abbandono del riferimento formale di Louis Kahn: il primo schema (1959) presenta una concatenazione di stanze con una definizione netta tra spazio servente e spazio servito di impronta kahniana. Sono leggibili anche il posizionamento del camino al centro della composizione in riferimento a Wright e la doppia facciata elaborata a Roma con Rogers: il primo schema, di fatto, è quindi una elaborazione del suo vecchio progetto per la Pearson House. Il secondo schema (1959) vede Venturi impegnato nella sua personale interpretazione dei principi della Philadelphia School, con un chiaro riferimento allo schema planimetrico della Goldenberg House (1959) di Kahn: violente diagonali attraversano il progetto, articolandone il volume, sfaccettandone gli spigoli e complicandone la distribuzione in pianta. La finta facciata però resta, nel tentativo di suggerire equilibrio da una visione dall'esterno: un principio storico che Venturi ha osservato nelle composizioni barocche, ma che si rifà anche alla distinzione tra facciata pubblica e fronte privato delle case di Frank Lloyd Wright a Oak Park.

Già con il terzo schema della Venturi House (1960) la lettura diretta dei riferimenti ai suoi architetti preferiti (Kahn, Rogers, Wright) è ormai visibilmente persa: una personale interpretazione dei principi dei suoi maestri è sempre presente, ma questi sono ormai formalmente irriconoscibili. Le “leggi” degli architetti del passato e dei suoi mentori sono finalmente rielaborate da Venturi con sicurezza in chiave manierista. Venturi aggiunge alla casa un piccolo piano sopraelevato che accoglie una camera da letto e un bagno: è questa l'occasione per abbandonare la stratificazione in facciata e per lavorare su un'unica superficie, perforandola con bucatore di diverse dimensioni. I successivi schemi accolgono elaborazioni progettuali definite da Venturi in altri progetti domestici non realizzati a cui sta lavorando in contemporanea, come la Beach House (1959) e la Meiss House (1962). Il quarto schema (1961) rafforza la presenza di un'enorme finestra ad arco in facciata (riferimento alle terme di Caracalla, a Palladio e anche a Kahn) e raddoppia la presenza verticale del camino, aggiungendo un riferimento esplicito alla complessità volumetrica delle opere domestiche di Lutyens, come ad esempio la Middlefield in Cambridgeshire (1908). È questo il periodo in cui gli scambi intellettuali con Denise Scott Brown si fanno più intensi e presenti nel lavoro di Venturi: conosciuta nel 1960, Scott Brown condivide con Venturi la sua conoscenza dell'edilizia storica e moderna dell'Inghilterra, nazione dove lei si è formata all'Architectural Association. È Denise Scott Brown a presentare a Venturi le opere di Sir Edwin

---

<sup>903</sup> Venturi, *11. Works*, in *Complexity and Contradiction*, op. cit., p. 118.

Lutyens (1869-1944), architetture che in effetti Venturi non ha visitato nei suoi viaggi precedenti ma che diventano un fondamentale riferimento nei suoi lavori e nei suoi scritti. Il quinto schema (1962) vede il ritorno all'unico elemento verticale del camino. La superficie della facciata viene ulteriormente elaborata: il suo piano verticale si allarga, staccandosi dal volume retrostante, e torna ad essere una parziale falsa facciata a forma di frontone ritagliato.

Il sesto schema (1962-63) è quello definitivo: il frontone sulla facciata principale si regolarizza nelle forme, ma un profondo taglio ne denuncia la natura effimera di schermo che copre la facciata retrostante. Il taglio del frontone è un diretto riferimento alla palazzina del Girasole di Moretti ai Parioli: comporta tensione alla composizione attraverso il controllo dei principi compositivi della dualità e dell'ambiguità, ma nello stesso tempo aggiunge monumentalità alla composizione, amplificando la presenza della facciata della piccola casa. Nonostante il frontone sia un riferimento aulico a molte delle architetture visitate da Venturi (Moretti, Michelangelo ma anche Palladio, così come la Low House di Mc Kim, Mead & White o la casa studio di Wright a Oak Park), la sua forma è scelta innanzitutto per il carattere di stereotipo domestico che suggerisce. L'obiettivo di Venturi è costruire una "elemental house, like a child's drawing of a house"<sup>904</sup>: è una casa a forma di casa, con finestre a forma di finestra, e un varco d'ingresso centrale e pronunciato. È in questo suo simbolismo esplicito e nel ritorno all'ordinarietà il messaggio più rivoluzionario e oltraggioso del progetto di questa edificio:

*It is hard to remember, or at least sense, how things were twenty-five years ago. What seemed extraordinary then seems ordinary now – and vice versa. [...] Now that it is twenty-five years old, the architecture of my mother's house is accepted and its originality tends to be forgotten. This means it has been influential [...]. And if the building now seems a little obvious and is condescended to, I remember how it was originally ignored or scorned; we tend now to forget how sure of themselves the modernists were in their almost religious fervor.*<sup>905</sup>

L'unico elemento che è rimasto costante nei sei schemi della Venturi House è la posizione della casa nel lotto: la casa assume le sembianze di un padiglione sospeso al centro della sua piccola proprietà circondata da alberi, alla fine di un viale di accesso che determina una distanza tra la casa e la strada. Questa prospettiva è risolta fino in fondo solo dall'ultimo schema del progetto attraverso l'amplificazione della superficie del fronte principale. L'ultimo schema dimostra l'elaborazione da parte di Venturi dei principi che lui osserva già nei primi viaggi in Europa, come ad esempio il graduale avvicinamento alle facciate di Villa d'Este a Tivoli o di Villa Aldobrandini a Frascati. In quelle occasioni il giovane americano osserva le finte facciate di questi edifici storici e ne riconosce il valore monumentale e scenografico apprezzabile dalla visione da diversi punti prospettici. Questi edifici

---

<sup>904</sup> Venturi, *Mother's House 15 Years Later*, in Schwartz, *Mother's House*, op. cit., p. 37.

<sup>905</sup> *Ivi*, pp. 34-35.

risultano sospesi sui loro basamenti naturali. Anche la casa per la madre di Venturi sembra sospesa al centro del suo lotto: la facciata poggia sull'erba senza soluzione di continuità, lieve. Ogni tipo di filtro tra l'architettura e il suo appoggio sul terreno è eliminato: il verde dello stucco superficiale si disperde nel verde del giardino. Non c'è massa che ancora l'edificio al suolo ma la superficie della facciata viene ulteriormente alleggerita attraverso tagli e bucatore in un'operazione che Scully accosta alle trasformazioni del "puro schermo" della scatola moderna, e in particolare ai tagli delle finestre a nastro della Villa Savoye e di Villa Stein di Le Corbusier<sup>906</sup>.

L'interno è, come quello dei precedenti schemi, complessivamente simmetrico, quasi palladiano nella sua apparente rigidità. Tuttavia la pianta finale accoglie interessanti diagonali interne oltre che distorsioni e inflessioni tra gli elementi che realizzano uno spazio semplice e adatto alla vita domestica, ma anche caratterizzato da "some whimsies not inappropriate to an individual house"<sup>907</sup>:

*A more violent kind of accomodation occurs within the central core itself. Two vertical elements – the fireplace-chimney and the stairs – compete, as it were, for central position. And each of these elements, one essentially solid, the other essentially void, compromises in its shape and position – that is, inflects toward the other to make a unity of the duality of the central core they constitute. [...] This core dominates as the center of the composition at this level; but at the level of its base, it is a residual element dominated itself by the spaces around it.*<sup>908</sup>

La distorsione tra gli elementi, e in particolare tra la scala e il camino, ricorda alcune soluzioni presenti nelle opere manieriste moderne di Armando Brasini a Roma, e in particolare il complesso del Buon Pastore, "an orgy of inflections of enormous scope [which] astonishingly composes a multitude of diverse parts into a difficult whole."<sup>909</sup>

---

<sup>906</sup> Scully, *Everybody Needs Everything*, in Schwartz, *Mother's House*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>907</sup> Venturi, *11. Works*, in *Complexity and Contradiction*, *op. cit.*, p. 118.

<sup>908</sup> *Ibidem*.

<sup>909</sup> Venturi, *10. The Obligation Toward a Difficult Whole*, in *Complexity and Contradiction*, *op. cit.*, pp. 90-91.

## CONCLUSIONI. Al contesto e alla vita

*Acknowledging context in architecture doesn't mean the new building has to look like the old ones; harmony can derive from contrast as well as from analogy – look at the Piazza San Marco; it's a question of appropriateness.*<sup>910</sup>

Robert Venturi, 1996

Con la casa per la madre Robert Venturi raggiunge e concretizza la sua ambizione verso l'unità difficile teorizzata in *Complexity and Contradiction in Architecture*. Essendo stata disegnata attorno alle esigenze di una committente precisa e perseguendo nello stesso tempo gli ideali architettonici del progettista, la Venturi House può essere considerata come un *Gesamtkunstwerk* del suo tempo, un'opera d'arte totale in cui si combina perfettamente la personalità di chi la abita e la sensibilità dell'architetto. La Venturi House, però, non si presenta rigida e inalterabile come le residenze Art Nouveau, né distaccata e quasi avversa alla vita come le case di cristallo dell'architettura modernista.

La Vanna Venturi House, insieme ai primi progetti di Venturi, racconta la ricerca architettonica raffinata e sofferta di un giovane, talentuoso e acculturato architetto americano che dà inizio alla sua carriera professionale a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Il progetto è legato al suo contesto geografico e culturale, gli Stati Uniti e in particolare la città di Philadelphia, ma allude a una tradizione architettonica lontana nel tempo e nello spazio, ma che per Venturi risulta essere fondativa di ogni valido gesto attuale. Si può progettare negli anni Sessanta senza conoscere le regole dei palazzi fiorentini rinascimentali, le libertà espressive di Michelangelo, il manierismo implicito di Palladio, il dinamismo vorticoso di Borromini, la monumentalità scenografica di Sanfelice, le calcolate esasperazioni di Furness, le interpretazioni del mito americano di Wright, gli ideali e le battaglie dei moderni, le apparenti rinunce formali di Mies? Per Venturi no, non è possibile, e il prezzo da pagare per la strenua difesa dell'ignoranza del passato è un formalismo vuoto e muto, tanto più odioso e volgare perché ipocrita e inutile, drammaticamente lontano da quelle stesse ragioni funzionaliste che a gran voce proclama. Non è molto più funzionale una “finestra a forma di finestra”, sembra chiedere provocatoriamente con la Vanna Venturi House, che sia ampia e quadrata per lo studio, piccola per il bagno, e a nastro per accordarsi alle esigenze dell'arredo per la cucina?

Von Moos e Scully hanno parlato di Venturi come di un architetto umanista, e mai definizione potrebbe essere più felice per un architetto che cerca, attraverso la conoscenza del passato e l'osservazione della realtà attuale, di interpretare e glorificare la vita in ogni sua forma, dalla scala del contesto fino alla scala umana degli abitanti o dei semplici osservatori delle sue opere (siano essi dei pedoni o i passeggeri di un'automobile in corsa).

---

<sup>910</sup> Venturi, Robert, *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture. A View from the Drafting Room*, The MIT Press, Cambridge, 1996, p. 316.

Per Venturi ogni luogo ha una storia e ogni contesto una dignità che il progetto del nuovo non può far altro che accogliere e amplificare: ciò che Roma e l'Italia gli lasciano in dote è un approccio curioso, umile e senza pregiudizi verso le cose che lo circondano. Dopo aver imparato a osservare e percepire gli spazi di Roma, Venturi è pronto per tornare a Philadelphia e guardare un'altra volta, con occhi allenati, la sua cultura d'origine. L'Italia lo ha trasformato in un viaggiatore ed è questa una condizione da cui non riuscirà a liberarsi mai più: solo per questo motivo pochi anni più tardi, nel 1968, Robert Venturi sarà pronto ad imparare da Las Vegas con Denise Scott Brown, non a caso una viaggiatrice ella stessa e, soprattutto, una straniera in territorio americano, eternamente affascinata da tutto ciò che la circonda.

Le prime architetture di Venturi sono un'ode al contesto e alla vita. Il fine delle sue opere è quello di essere vissute comodamente e gioiosamente dai suoi abitanti. L'ironia giocosa di Venturi resta ai suoi committenti nei dettagli attraverso cui l'architettura si lascia scoprire giorno per giorno. Un esempio è l'immensa finestra a coronamento della Guild House che, in modo più efficace dell'*objet trouvé* della controversa antenna televisiva dorata, rappresenta un monumento all'osservazione statica degli anziani: attraverso questa parete vetrata i residenti della Guild House sono messi in relazione alla vita della strada, ma soprattutto possono dominare una delle viste più belle sul downtown di Philadelphia. Un altro esempio è rappresentato dalle tante diverse finestre della Venturi House: i giochi di luce e colore che esse creano mettono in relazione l'interno della casa con il giardino e il cielo di Chestnut Hill. "Dentro casa so sempre che ora sia e che giorno dell'anno sia. È una casa piena di gioia. Mi diverte sempre", racconta Agatha Hughes<sup>911</sup>, la proprietaria storica della Venturi House. Ed è in questo legame che Robert Venturi crea tra le sue architetture e la vita, e tra le sue architetture e il contesto, che bisogna riconoscere la sua più profonda interpretazione delle lezioni italiane e il suo più autentico messaggio per l'architettura del suo tempo, e di ogni tempo.

*As a temporary expatriate, [...] I was at the same time peculiarly sensible to visions of my own land – visualizing old things in new ways and from different angles. The American in Europe, especially the young artist, finding an American identity through absorbing a European heritage can be a most pompous cliché, but here I think it fits.*<sup>912</sup>

---

<sup>911</sup> Agatha Hughes, proprietaria della Venturi House dal 1973 all'aprile 2016: intervista con l'Autrice, 7 novembre 2015 e 10 marzo 2016. Cfr. Allegati, intervista ad Agatha Hughes.

<sup>912</sup> Venturi, Robert, *Homage to Vincent Scully and His Shingle Style, with Reminiscences and Some Outcomes*, (1987), in *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture*, The MIT Press, Cambridge Mass., 1996, p. 42.

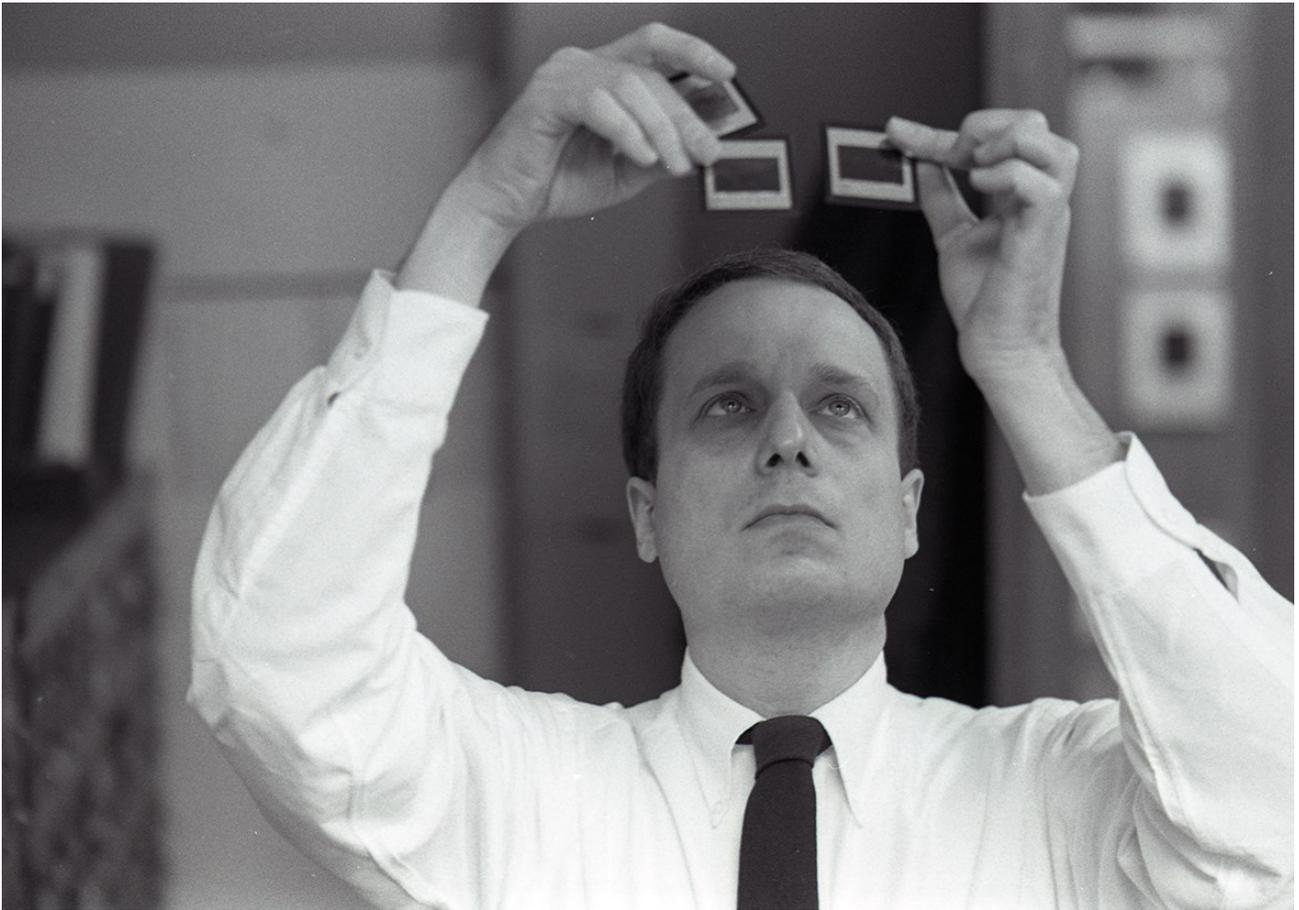


Fig. 7.1: Robert Venturi mentre seleziona le slide delle sue lezioni universitarie, 1965 ca.

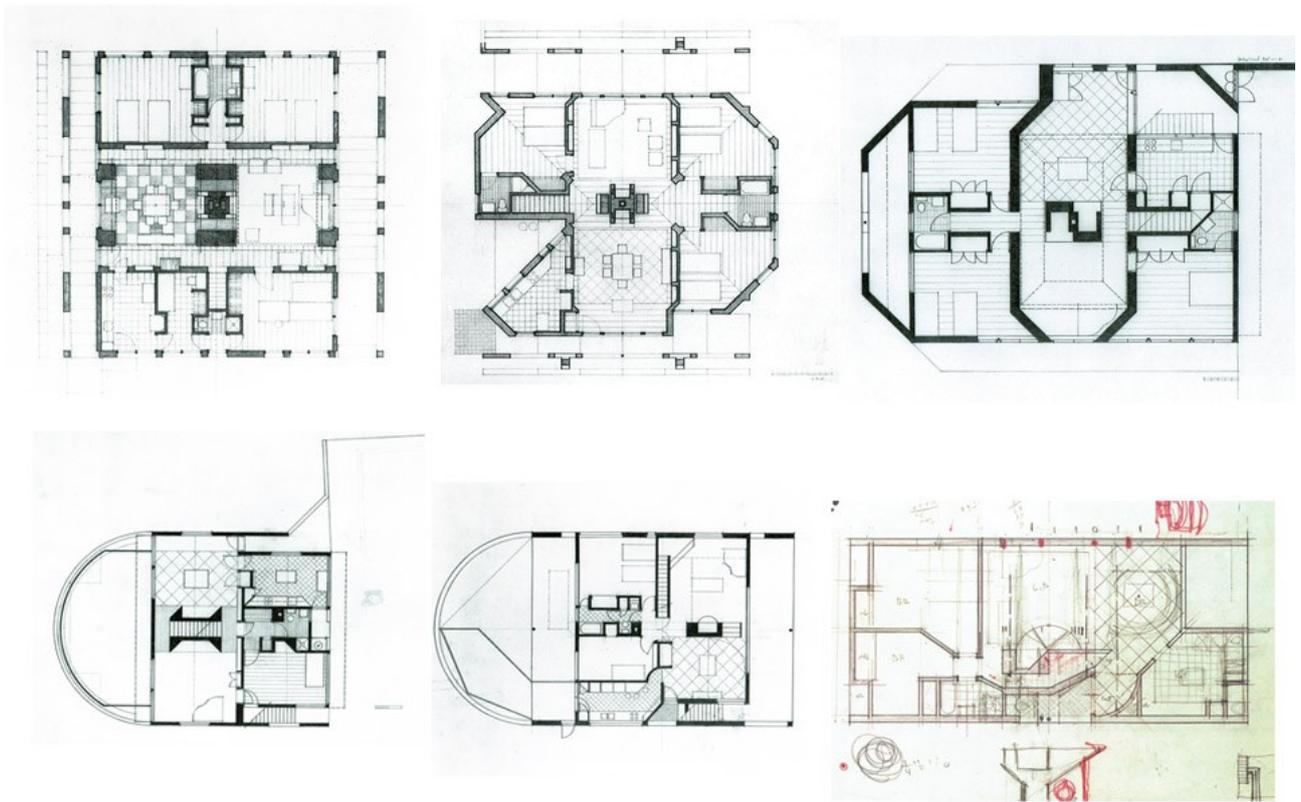


Fig. 7.2: I sei schemi di progetto elaborati per la Vanna Venturi House tra il 1959 e il 1963.



Fig. 7.2: Vanna Venturi seduta all'ingresso della sua casa nel 1964.

## ALLEGATI

### A1. Interviste

#### **Lee Ann Custer**

Curatrice di “Back Matter: The Making of Robert Venturi’s *Complexity and Contradiction in Architecture*”

#### **Agatha Hughes**

Proprietaria della Vanna Venturi House dal 1973 al 2016

#### **Anita Naughton**

Scrittrice, co-autrice del documentario “Learning from Bob and Denise” e moglie di James Venturi

#### **Denise Scott Brown**

Architetto e urbanista, partner professionale e moglie di Robert Venturi

#### **Carolina Vaccaro**

Architetto e studiosa, curatrice di “50 Years of *Complexity and Contradiction in Architecture*”

#### **Stanislaus Von Moos**

Storico dell’arte e dell’architettura, autore di *Venturi, Rauch and Scott Brown: Buildings and Projects*

## Lee Ann Custer

Lee Ann Custer è una dottoranda in storia dell'arte alla University of Pennsylvania, con tutor il professor David Brownlee. Insieme al direttore degli archivi William Whitaker, Lee Ann ha curato la mostra “Back Matter: The Making of Robert Venturi’s *Complexity and Contradiction in Architecture*”, in esposizione tra il 2016 e il 2017 agli Architectural Archives della University of Pennsylvania.

### Intervista: marzo 2017

**RS** – You co-curated “Back Matter: The Making of Robert Venturi’s *Complexity and Contradiction in Architecture*”. What was the objective of the exhibition?

**LAC** – Our objective for the exhibition “Back Matter: The Making of Robert Venturi’s *Complexity and Contradiction in Architecture*” was to show the “backstory” of the making of the Robert Venturi’s book *Complexity and Contradiction in Architecture*. We conceived of the show in conjunction with a conference in that took place in November 2016 co-organized by the Museum of Modern Art and the University of Pennsylvania, which celebrated the fiftieth anniversary of the publication of the book. Because of that confluence of events, we kept the book at the heart of the exhibition, and expanded out from there.

To do this, we wanted to delve into the Venturi Scott Brown archive at Penn’s Architectural Archives and use objects from this incredibly rich resource to tell a deeper story about the variety of modes in which Venturi was working while he conceived of *Complexity and Contradiction in Architecture*: designing, writing, and teaching. By looking across the different kinds of projects in which Venturi was involved in the late 1950s and early 1960s, we illuminated new connections between his architecture, his book, and his courses. We developed this notion of these three “spheres” of activity from a statement Venturi made in his grantapplication to the Graham Foundation for Advance Studies in Fine Arts in 1962 that would end up funding the book. He wrote: “My project would be several things at once. It would be a work of criticism in the form of a book; by intention a relevant contribution to architectural thinking. It would also be an anticipated apologia; an explanation, by implication, of some ideas of my current work as an architect. At the least general level it would become an exercise through analysis and comparison, to clarify my own directions as an artist and teacher: a sort of manifesto for myself.”<sup>913</sup> In this formative stage of *Complexity and Contradiction in Architecture*, Venturi asserts that his future book encompasses a triad of activity – work as a writer, as an architect, and as a teacher. Our exhibition was thus divided

---

<sup>913</sup> Outline of proposed subject of Venturi’s application to the Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, February 15, 1962. Louis I. Kahn Collection, folder 030.II.A.61.2, Architectural Archives at the University of Pennsylvania.

into those three sections: architectural work, manuscripts and objects related to the making of the book, and the part that I focused on – Venturi’s teaching at Penn.

In terms of the objects on display, we included: photographs, models, and original drawings of Venturi’s early designs such as Grand’s Restaurant and the Vanna Venturi House; manuscripts, sketches of illustrations, and correspondence related to the book; and lecture notes, slide lists, and slides from Venturi’s teaching at Penn. With the architectural work in particular, we focused on projects that Venturi illustrated in the back section of *Complexity and Contradiction in Architecture* when it was published in 1966, which prompted the title we chose for the exhibition.

**RS** – What kind of material did you work on?

**LAC** – I focused on illuminating for the first time unpublished archival documentation of Venturi’s on a course that he taught from 1961-1965 called “Theories of Architecture.” In terms of archival objects, I found hand written lecture notes, slides lists, syllabi, assignments, and exam questions. I conducted oral history interviews with students who took this course in the early 1960s, as well as Denise Scott Brown. Using the slide lists, with the help of librarians in Penn’s Fine Arts Library Image Collection, we could recreate the array images Venturi used to illustrate his lecture – many of the call numbers for the slides still matched up.

To me, the most exciting resource was the lecture notes. They provide a picture of how Venturi’s thinking on these topic evolved throughout this pivotal time when he was simultaneously working on the manuscripts for *Complexity and Contradiction in Architecture* from 1962 to 1966.

**RS** – Your speech at the PMA for the 50<sup>th</sup> anniversary of the publication of *Complexity and Contradiction on Architecture* was about the teaching activity of Venturi at the University of Pennsylvania: “Teaching Complexity and Contradiction: Robert Venturi’s Lecture Course ‘Theories of Architecture’, 1961-1965”. Can you tell me briefly what did you decide to highlight about his lectures and courses?

**LAC** – The conference was a wonderful opportunity to share my archival research on the lecture course “Theories of Architecture” and its interrelatedness to the book, *Complexity and Contradiction in Architecture*. When I began my research, I knew that the two projects had been concurrent activities of Venturi’s, but I did not know what links, if any, I would find between them. My subsequent archival research did reveal close connections between Venturi’s “Theories of Architecture” course at Penn and his contemporaneous development of the book.

Despite their very different formats, in both endeavors Venturi worked in a very comparative way, juxtaposing slides of buildings from a vast historical and geographical range. He often quoted the same writers and architects, such as T. S. Eliot, Louis Kahn, and Frank Lloyd Wright, who influenced

Venturi across both bodies of work. Finally, some of Venturi's larger theoretical concepts, such as an embrace of ambiguity, and the relationship of the part to the whole, were included in both the course and the book. There were differences, though. The course "Theories of Architecture" had a practical side that the book would lack. I focused on elucidating these relationships in my talk.

**RS** – In your opinion, how did his lectures influence the writing of the book?

**LAC** – Based on my research, I believe that that course was a pivotal testing ground for many of the ideas that would be taken up more polemically in the book. Some sections of *Complexity and Contradiction in Architecture* mirror portions of Venturi's lecture notes, and those were very exciting to discover. For instance, blocks of text found in his notes for second lecture on site and context, are picked up in Chapter 9, "The Inside and the Outside." But the course and the book have some important differences, too. As I mentioned, the practical side of "Theories of Architecture" was generally omitted from *Complexity and Contradiction in Architecture*.

It is important to note that the extant set of Venturi's lecture notes probably corresponds most closely to the version of the course that Venturi taught in 1965. Therefore, it is possible that Venturi incorporated some of the language of the book into the course as I progressed year by year. However, I used his course "outlines" (handouts that were distributed to students for each lecture listing the topics for that day) to trace when certain themes appeared in the lectures, and I found that many of them originate in the 1961 or 1962 versions of the course – that is, prior to any archival documentation of the book. Using this evidence, I judge that the course was an opportunity for Venturi to develop some of the key concepts that he would take up in *Complexity and Contradiction in Architecture*. These and additional findings from my research will be published in a forthcoming volume from the Museum of Modern Art.

## **Agatha Hughes**

Agatha Hughes è stata proprietaria della Vanna Venturi House dal 1973 al 29 aprile del 2016, data in cui la casa è stata venduta a David Lockard, avvocato di Philadelphia appassionato di arte e architettura. Il 10 novembre del 2016 la Venturi House è stata iscritta ufficialmente nel Philadelphia Register of Historic Places.

### **Intervista: Chestnut Hill, 11 marzo 2016**

**RS** – When did you see the house for the first time?

**AH** – In 1973, my parents, Thomas and Agatha Huges, purchased the house from Robert Venturi. Back then I was a student in college, in Texas. My parents called me and said: “We have bought a house by Robert Venturi, the architect”. Three weeks later, in a History of Architecture class, I was shown a slide of this house and I just thought to myself: “I have the coolest parents in the world!”. We moved in eight weeks later. I thought the house was incredible from day one.

**RS** – How much did they pay it?

**AH** – It was 75.000 \$ in 1973. My father was a professor and he moved here to teach at the University of Pennsylvania. 75.000 \$ was a lot of money. Once he said to me that he did not allow himself to fall in love with the house for the first year because he was not sure he could afford to keep it. But he managed.

**RS** – Was there a particular reason why your parents decided to buy this house?

**AH** – It was my mother. She was an artist and a ceramist. She always studied art and architecture. You have to remember that in 1973 the house was only published in books but they never gave the address. I don't know how my mother figured out where it was. She came up here looking for a “normal” house to buy. She liked this neighbourhood because the school system was good. She then said to her realtor: “I know there is a block where there is a Robert Venturi house and a Louis Kahn house within a block from each other. Can we just drive by and take a look?”. So they drove by. My mother was a Southerner and Southerners are usually very polite. There was no way she was going to walk down the driveway. So she stood at the end of the driveway and looked at the house. Six weeks later the realtor calls her in Texas and says: “Remember that green house you were so interested in? It's coming on the market. Do you want first bid?”. So my parents jumped on it. And they loved it. They've lived here for many years. They both passed away, my mother in 1997, my father in 2014. They had a great love affair with this house, even to the point of turning down wonderful job opportunities in other cities. It's not

so much that they loved Philadelphia, although they loved this neighbourhood, it's just that they loved being in this house. My father wrote all of his books in this house. My mother had a ceramic studio in the basement. I have a brother who now lives in Palo Alto. It was a great family house and a great venue for parties because it's really fun to decorate. There is nothing more fun than decorating a Venturi house! It inspires you to be joyful and have fun. I guess it's because the inside is so beautiful and makes you think more creatively.

**RS** – I can see that. It's also interesting its position in relation to the street.

**AH** – Yes. This property is kind of unusual! It has a long and narrow front, then it expands and becomes very wide, until about 3/4 of an acre. All the other houses on this street are set at the front of their properties. This house is set way back. If it were set at the front, I think that it would be so much in your face that it would be challenging for people to appreciate it. You need to have this decompression zone from the street. I call it “the slow reveal”. When you come down the driveway, especially when all the trees are in leaf, it takes a while to see the house, which slowly reveals itself. Only when everything opens up you go: “Oh my Goodness!”. Bob [Venturi] was very clear about the fact that there should never be any foundation plantings, or trees. He once said that he thought of it as a pavilion floating on a field. This is such a pure expression of what he did that all I want to do is to maintain that and enhance that. My goal has always been to keep the house as completely authentic as possible.

**RS** – About that, how did you handle maintenance over the course of so many years?

**AH** – Over forty-something years the house needed to be painted about every ten years. Every time we have called Bob. Most of the times it was pretty straightforward. He would come over and suggest a color but somehow, over the years, the house became darker in the green. So the last time – it was about ten years ago – I called Bob and asked: “Do you want to come over and choose the colour?”. He said yes, and he added: “I think the house it's beginning to show its age a bit. I'd really love to choose a new colour”. To do that he put up four panels. He put up a green-grey, a blue-grey, a grey and another green-grey. These are big panels, three feet across, six feet long. He leaves them for about five days. Then he would come over at seven in the morning, when the light is full on the façade, stand outside and look. Then he would come back at four in the afternoon, when the light is behind the house. After three or four days he chooses a colour, a blue-grey. But then, three days later Bob comes down the driveway at about 90 miles per hour screaming: “Wait, wait! Stop the painting! I really have the colour now!”. And he had a colour that was only suddenly different from the one that he had chosen four days before. But then we said: “Bob we just paid to have a quarter of the house painted, if you want it

painted differently, you need to reimburse us?”. And of course he did! That’s still the colour of the house now and I think it’s the best color it has ever been.

**RS** – Does Bod still come here from time to time?

**AH** – Yes. Literally until six months ago, for the last two years, every single Sunday he would have a companion driver to take him here, by the entrance of the driveway. Then he would sit, look at the house for about eight or nine minutes and then leave. I used to ask him if he wanted to come in, but he always said no. He just wanted to look at the house. His wife Denise Scott Brown said that all he wanted was to come down here, look at the house, blow it a kiss and leave. I completely understand it because if I had the ability to create something like this, and I were in my early nineties, I’d want to come down and take a look at it, too.

**RS** – Is there an aspect of this house you prefer?

**AH** – I like the fact that he didn’t want to have big plain glass windows. Instead he broke it down to a human scale. The only big expanse of glass is at the front. But that window is not like the window of a skyscraper. If you were standing by a floor-to-ceiling window in a skyscraper you would be fairly terrified. That enormous window is layered behind the front of the house, so you never feel overwhelmed by the size of it. I think [Bob] has said that if you have small scale and complexity in a house, you have business. So if you have some large scale elements in a small house, it does not become busy.

First of all, when you walk into the house there’s this lovely curved wall. This is actually a very small space. This is where you first walk in to see the house and also where you greet visitors when they come in. Then you walk in and you see this fantastic window [indica la finestra alta, posta all’ingresso della casa, n.d.A.]. Usually it’s what people look at first and then they look at the rest of the room. I think that what makes Bob’s design so brilliant is the fact that he only gives you that window there, which gives you this wonderful light. If this were an American McMansion, those architects would have made this entire ceiling that size. He didn’t. He just gave you this tantalizing light filled window up there and then he takes the ceiling down to human scale for the rest of the room [il soggiorno, pur essendo in diretto rapporto con l’ingresso, se ne distingue per l’altezza del soffitto, molto più basso, n.d.A.]. So, there’s your excitement when you first walk, that everything becomes calm. I have never gotten the feeling that Bob was showing off, though. I think he had a fascinating mind and he did fascinating things and he got to chance to experiment with them here.

**RS** – I can see what you mean about the change of scale. The different heights are really effective.

**AH** – Also, one thing I’ve always loved is that fact that if you are here you are in the dining room, and if you step over here you’re in a different room and it did not require a wall [fa un passo verso il soggiorno, scavalcando la soglia tra il pavimento in marmot della sala da pranzo e il parquet in legno del soggiorno, n.d.A.]. It required a change of material. There are interesting stories about the fact that his mother thought that having a marble floor was too bourgeois. The two responses I liked the most are one where Bob just said: “Mother, you’ll like it!”, and the other one was that he said that marble floors were used in farm houses in the 18 hundreds because they were very practical. I completely understand that because this marble floor goes almost directly outside. I have dogs and I’m a gardener and always come in with muddy feet. I need a floor that I can clean and if this were wood, I’d have a lot of trouble.

**RS** – So there’s a practical aspect in that, too.

**AH** – And it also reflects the light beautifully. You see, East comes in from the front of the house, but not directly. The light comes into the kitchen in the morning, which is the place where you most want your light in the morning. When you’re in this kitchen you cannot be looking out the window, which makes chores like washing dishes much more fun!

Once Bob told me that one of the greatest thing he learned from Louis Kahn was about light. I think he learned that lesson extremely well because in this house you always know what time of the day it is, and what season it is. The light is extremely different whether is coming on a January morning, very low and not very strong, or it’s the light in the middle of July, which is rather strong and direct. But you can modulate the light with the shades Bob designed. Also, there are certain time of the year when you wait for certain types of light. My mother’s favourite light was in October, in the late afternoon, when the sun is really low. It comes through the trees, which no longer have leaves at that point. It come in the living room and it’s basically golden. That doesn’t happen any other time of the year because the sun is too high.

**RS** – I understand you and Bob spoke a lot about his work. Is that right?

**AH** – That’s right. Bob became a very good friend of the family. He and his wife Denise would come here every year for Thanksgiving dinner. So the relationship continued and when Bob had clients, whether they were from Japan or Tennessee, he would call and ask if he could take them to see the house.

**RS** – Has Bob ever lived here?

**AH** – Yeah, at some point Bob had a studio upstairs. Also, from several months after he and Denise got married they were upstairs. His mother was always downstairs.

**RS** – I believe you have always had a lot of unexpected visitors. Like me! What is it like to live in a house like this from that point of view?

**AH** – Often my neighbours say to me: “Why do you put up with this? Why don’t you just put a gate across the end of your driveway?”. The thing is that, as an artist, when I was younger and travelled in Europe, I would go to specific cities, a specific museum to see a specific work of art. There are a lot of people that come here for whom this house is a destination. To see their faces when I let them inside is pretty amazing. Then we get to share this affection for this wonderful piece of art. For me this is a work of art. I feel in this case, art transcends architecture. I feel like the luckiest person in the world. I live in an enormous work of art.

About that, it came in handy the fact that there’s a window in the middle of the house [si riferisce alla grande finestra quadrata posta al centro del fronte principale, in posizione arretrata rispetto alla finta facciata, n.d.A.]. From there we could spot people approaching the house. We also had code words. We called it “architect alert”. That meant: “people are coming down the driveway, make sure you have all your clothes on!”. Because you never know, not everybody is polite. Often people would just come in and start walking around the house. But I can perfectly see why people would cross the globe to see it. I can go around this neighbourhood and I can see other houses from 1964 and I’d stamp them. But I can walk in this house and think that somebody created it yesterday. I think it’s because it has somehow a classic element that makes it really timeless, as an incredible piece of architecture should. It does not describe a time and it goes through time.

Even after 43 years, every time I come down the driveway I still look at the house and I think it’s magic.

## **Anita Naughton**

Anita Naughton è una scrittrice inglese che vive a New York. Insieme a suo marito James Venturi, figlio di Robert Venturi e Denise Scott Brown, Anita è autrice del documentario “Learning from Bob and Denise”.

### **Intervista: marzo 2017**

**RS** – You have been working on the editing of the documentary “Learning from Bob and Denise”: can you tell me something about it?

**AN** – When I first began working on the documentary I knew nothing about the work of Bob and Denise. I thought it was because I wasn't involved in architecture, but surprisingly I found many younger people and architects also didn't know who they were. Therefore one of the aims of the film was to show people who they were and the impact they had on architecture. I also thought the story of the working /collaborative relationship between a husband and wife was interesting to other artists and not just architects.. A relationship which has spanned over fifty years. Venturi is recognized as a genius, but what about Denise? There were many threads to the story. Firstly their contribution to architecture and how they shaped a movement. Secondly their collaborative relationship. Then Denise's journey in which she experienced another dimension firsthand, which was tied to sexism and the star system. Lastly was the big contradiction of their work being anti-heroic and society's need for a genius and guru. They have written many books so this film is really about the two brilliant people behind the work and writings. Obviously the two are so entwined because architecture is their life, almost a religion. In the end though I fell in love with them, their honesty, the way they tell the truth at whatever personal cost, their sense of social responsibility, their eccentricities, their love and tenderness for each other. I wanted the audience to see them with all their complexities and contradictions and to love them as I do.

**RS** – I know that you have interviewed a big number of people for the documentary. How have you chosen the people to talk with?

**AN** – Jimmie did all the interviews before I came onto the project. He began the filming of his parents as a record of their lives. He is not a film maker and wasn't sure of the story. But as their son he knew he was the right person to film them. The filming took over ten years. He interviewed people who had worked with them as well as other architects and critics. Many people are now old themselves and several people have since died. I used the ten years of filming them and other archival footage to create the arc of the documentary. As time passes we see Bob beginning to lose his memory. In one scene in

Geneva he struggles to remember the word Mannerism. He says “It's like forgetting my name”. These moments of pathos are what give the film an emotional heart.

**RS** – I would like to know what story or anecdote surprised you the most.

**AN** – I'm constantly surprised and laughing out loud. Bob is very comic, one finds oneself watching him and laughing at his facial expressions. I think for Bob the anecdote that sticks out was told to Denise by Bob's roommate at Princeton, Everett de Golyer, a multi millionaire, brilliant Texan. He told Denise how Bob once sat staring at a drawing he had done, all day just looking at it and then at the end of eight hours he made one little mark. I love this story and was not able to include it in the documentary for a number of reasons. An anecdote that Denise tells and is also not used, was when she was at a friend's house in South Africa, the friend's father, an old Cape town liberal, who on hearing that she and Robert Scott Brown were going to leave South Africa and go to England to study, became very upset. “What hope for us is there in South Africa if young people like you leave.” It's a very painful retelling as she did plan to go back but then Robert was killed while they were both students at Penn. Her sorrow prevented her from ever returning.

**RS** – Venturi and Scott Brown has been a controversial firm for the world of the architecture. They have been highly praised but also criticized by historians and critics like Frampton and Tafuri. In your interviews, have you find still today such a critical discord?

**AN** – It's funny when you listen to interviews, very often people end up talking about themselves. The interviews with architects who worked with them in the office are full of warmth and respect. Even the people who don't like their work recognize their integrity. Some people misunderstand their work or dismiss it. Many architects acknowledge the influence of *Complexity and Contradiction* on their work even if they misunderstood its message. As this documentary is made at the end of their lives, the work has already stood the test of time. It seems to be coming back into fashion, something Bob talks about a lot the passing in and out of fashion. Most critics and architects understand that they are only in a handful of architects who have a remaining legacy for shaping architecture and intellectual thought in the 20th century.

## **Denise Scott Brown**

Denise Scott Brown, nata Denise Lakofski, si è formata in architettura e urbanistica tra la University of Witwatersrand a Johannesburg, l'Architectural Association a Londra e la University of Pennsylvania a Philadelphia. Con il primo marito Robert Scott Brown risiede per circa sei mesi in Italia a metà degli anni Cinquanta, frequentando una summer school dei CIAM a Venezia e lavorando poi per Giuseppe Vaccaro a Roma. Nel 1960 conosce durante un incontro di facoltà un giovane collega della UPenn, Bob Venturi. Tra i due nasce spontaneamente un ininterrotto scambio di idee sull'architettura e il progetto urbano. L'intesa intellettuale tra i due porterà prima ad una reciproca collaborazione nei rispettivi corsi universitari alla UPenn, a Yale e alla UCLA, e poi ad una collaborazione progettuale a studio. I due si sposano nel 1967 a Santa Monica, in California, e diventano genitori di James nel 1971.

### **Intervista: Philadelphia, 24 novembre 2016**

**RS** – Part of my thesis is about the role of Italy for you and Robert Venturi as scholars and architects. Could you elaborate on your relationship with the country?

**DSB** –There's an article in Building Design, where I go back and explain many things about our National Gallery. In it I talk about this backward and forward relationship between England, Italy, America and South Africa. Bob was living in an American scholarly environment in Italy. I was learning about Mannerism in England because Colin Rowe and Rudolf Wittkower books came out. All the Brutalists were keen on Mannerism. Robert Scott Brown and I went from London to Italy using a list of mannerist architecture and mannerist paintings as a guide for where we wanted to go.

We travelled through France and we got to Italy. We were headed to the Venice summer school. We learned about that from the Smithsons. By the way, the Smithsons said the only place to study urbanism was Penn University, because of Louis Kahn. That's why I came through. Anyway, when we got to Venice, we interacted with many people that were very involved in the re-estimation of history. There was something very interesting about putting back an ancient fragment, holding it up with a big steel stand. Those things intrigued us. We just adored being in Italy. I did a huge amount of photographs there. Those people were very touched by Robert Scott Brown and me. They all became very affectionate with us as if we were their sons and daughters. They loved our simplicity. They loved to hear us talk. We were talking about the early Modern Movement but also reading about Mannerism, looking at all the things Pevsner showed us. We also did a lot of sightseeing. If something important was happening they would tell us about it. We learned Italian. People in Venice would say: "Loro sono mezzi veneziani!".

**RS** – So you managed to be part of an Italian community.

**DSB** –Yes, of course! When I came to America I did a paper on public housing in South Africa, America and England, comparing the three. And people in America were much wiser. Bob was reading about the shingle style while he was in Rome. That's part of what he was doing. Then he did meet attorneys. He met his family. That was in 1974.

**RS** – I know you worked with Giuseppe Vaccaro. Do you remember what you were working on? How did you get in touch with him in the first place?

**DSB** – We were working on an INA Casa Housing. The problem was that they were addressing a population that were rural, and they had to satisfy their needs, which came from country needs. Vaccaro addressed the problem in some interesting ways. I felt he was somehow attempting to prepare the people for urban life. They were pre-industrial people. You couldn't say that now because there is no industry left, but they were beginning to be more urban.

Quaroni helped us get that job. He put us in touch with his brother, who was a commercial architect, and his brother happened to know that Vaccaro was looking for some help for a rush job. I felt very fond of Quaroni, he was very nice. So was Albini. Gardella was a bit more stiff.

**RS** – And you also visited Paestum?

**DSB** – Yes, we did everything we could.

**RS** – For how long did you stay in Italy?

**DSB** – Six months. A month in Venice, another month in Venice photographing, a month travelling and two months in Rome. You see, we knew you weren't allowed to stay longer than six months. Custom officers looked at our passports and said: "You've been here for six months!". Actually it wasn't. It was a day under! All we did was pretending not to be able to speak Italian and they said: "The hell with it!"

**RS** – It was 1956, right?

**DSB** – Yes, but also we spent Christmas in Italy and we went into the new year. We got there in September of '56 and we stayed until January of '57. Then we travelled back to England and we went touring around as we went, visiting France, Germany and other places. Then I came back to South Africa. That's when I started taking photographs in Johannesburg, after I had learned some things at the AA and in Italy.

**RS** – What was the Venice summer school about?

**DSB** – The problem was what to do with Mestre. And, of course, we [Robert e Denise Scott Brown, n.d.A.] thought it had to be a linear city. We were very keen on linear cities because they let the countryside come in. They allowed us to do that, a linear city with a rail line. That's because in England I had used the subway a lot, coming along the Oxford street line to go where I lived. I got off at many stops and I was very interested in how the advertisement billboards varied from stop to stop. There is a drawing of our plan for Mestre in Casabella. We said that you were able to go at 100 miles an hour between two stops! But someone notified that between the two stops there was not enough space to build up to 100 mph and then slow down again. It didn't matter for us! That's what we were doing, but we would also spend a lot of time in San Marco square. Albini was very good at picking up pigeons! I wanted to get a photograph of him doing that but I never did.

**RS** – Where you happy with your final result?

**DSB** – Actually, I said them: “You are not quite correct with what you should have done with us! You keep taking us away from our work to go and look at something else!”. Then Gardella came up to me and shook my hand. He didn't speak any English so he spoke French. Even he was our friend after that. Then we spent an extra month playing around with them, taking photographs. I've talked about that in my book.

**RS** – Did you find the experience fulfilling, given your background in urbanism?

**DSB** – All the reason I wanted to go to Penn is because I realized that being in a school somewhere, you learn so much more about the place. The people of the place have a duty to educate you. I say, you really learn more. What Robert Scott Brown and I needed was an introduction to the country. If you have the chance, you should take a course on urbanism, because that is a way to learn about society. The introduction to city planning, if it's given well, teaches you so much more than you would ever expect. It gives you a rigid discipline. You can know a lot about social patterns and not be able to make of them urban patterns. That teaches you how, given certain forces, cities grow. So it's a bridging field between many other fields and architecture.

**RS** – Did you and Bob Venturi got along also because of your common Italian experiences?

**DSB** – Yes, but he had what he had learned from his books, which I also found very interesting. I had experience of having my bottom pinched in Piazza Navona!

Apart from that, I loved all the Mannerist things that he loved. Also, he had his special restaurants in Rome, and I had my special restaurants. I showed him where I lived in Rome, it was a seven storeys walk up. No elevator. It was overlooking Piazza Vittorio Emanuele, on via Nazionale. We [Robert e Denise Scott Brown, n.d.A.] would walk up to the seventh floor and we had a little room looking over

that great view. It was in the house of a family, and the family had a son who every morning went to school with a backpack full of colours. He and Robert got talking. Robert's Italian improved considerably because of this little boy who lent him his Topolino comics.

**RS** – When you started working with Bob Venturi in the office, were there recurring references to Italy?

**DSB** – Yes. Bob thinks of metaphors a lot. The very first project we collaborated professionally on was in 1964. It was Bob and I and John Rauch, his partner. He became his partner in 1964. I had been his partner in academics since 1961. We were working on this design for a fountain for a public square. At some point Bob said: “Maybe the fountain is rather like a lady’s hat!”, and I said: “Whatever turns you on!”. You don’t have to be responsible in your fantasies. You only have to be responsible in your design. It doesn’t matter what is the generating idea. That’s a-moral. The design, someone said there’s a small corner of Heaven reserved for those who believe in morality and the arts. Well, early modern functionalists belong there, and certainly we with them.

**RS** – So the references came from everywhere.

**DSB** – Everywhere!

## Carolina Vaccaro

Carolina Vaccaro è un architetto con studio di progettazione a Roma. È dottore di ricerca in architettura e ha insegnato all'Università La Sapienza di Roma e all'Università Roma Tre. Attualmente è docente del Department of Architecture della Temple University, università con sede a Philadelphia che offre programmi di studio anche Roma. Carolina Vaccaro ha pubblicato *Venturi Scott Brown e Associati* in collaborazione con Frederick Schwartz (Zanichelli Editore, Bologna, 1991) e *Venturi Scott Brown. Maniera del moderno* in collaborazione con Robert Venturi e Denise Scott Brown (Laterza, Bari, 2000); ha inoltre curato il numero monografico n. 243/1996 di «Edilizia Popolare» dedicato a Giuseppe Vaccaro, a cui hanno partecipato tra gli altri anche Robert Venturi e Denise Scott Brown con due saggi. Nel novembre 2016 ha curato l'evento celebrativo al MAXXI di Roma per i cinquant'anni di pubblicazione di *Complexity and Contradiction in Architecture*.

### Intervista: marzo 2017

**RS** – La prima domanda riguarda i mesi di lavoro di Denise e Robert Scott Brown presso lo studio Vaccaro. Cosa le ha raccontato Denise di quel periodo? Ha mai riconosciuto l'influenza dell'approccio del modo di lavorare di suo padre in uno dei successivi progetti di Bob Venturi e Denise Scott Brown?

**CV** – C'è un bellissimo saggio di Denise Scott Brown su questo argomento, *Lavorando per Giuseppe Vaccaro*, scritto per Edilizia Popolare (n. 243). Denise e Robert Scott Brown erano a Roma nel '56 in cerca di un lavoro temporaneo compatibile con il loro viaggio-studio per l'Europa. Mio padre allora stava lavorando al progetto INA-CASA di Ponte Mammolo. La testimonianza di Denise su questa esperienza del tema della residenza popolare parla di una immediata identificazione con i valori etici e il tipo di ricerca che si portava avanti in quegli anni in Italia nei migliori studi di architettura. Erano attratti dall'impostazione del progetto di Ponte Mammolo, basato sulla sovrapposizione di diversi sistemi, partendo dall'unità residenziale minima e lavorando sulle regole di aggregazione per ottenere una "sorprendente complessità e varietà d'insieme". Non ho avuto testimonianze dirette da mio padre in quanto scomparso quando ero piccola, ma indirettamente da mia madre, che lavorava a studio. I due giovani architetti sudafricani erano grandi lavoratori e bravissimi, pronti ad imparare il più possibile da quella esperienza professionale ed umana insieme. Da allora è nata una lunga e profonda amicizia che ha coinvolto più di una generazione.

Credo di grande interesse per loro sia stato anche il tema della coniugazione della grande scala e la piccola scala nel progetto (tema ricorrente nel lavoro di mio padre nel secondo dopoguerra). A Ponte Mammolo infatti il sistema delle coperture delle residenze abbracciava con un'unica pendenza più di

una unità abitativa, introducendo così nel progetto la dimensione della scala urbana. Questo è un tema molto caro a Denise e a Robert Venturi: *Carry Urbanism inside Architecture!*

**RS** – Il secondo argomento riguarda l'organizzazione degli eventi per il cinquantenario di *Complexity and Contradiction in Architecture* a Roma nel novembre 2016. Cosa l'ha spinto a curare questi eventi? Può raccontarci le ragioni e gli obiettivi delle scelte curatoriali?

**CV** – La celebrazione dei cinquant'anni di *Complexity and Contradiction in Architecture* era nell'aria da tempo. Si percepiva un'urgenza, un tributo dovuto e necessario. Roma, così importante ed emblematica per Robert Venturi e Denise Scott Brown e per i contenuti del libro, si presentava come un vero e proprio *site specific* per questo tributo. La celebrazione è avvenuta quasi in contemporanea al MoMA e al MAXXI: questi due musei, per ragioni diverse, sono certamente i luoghi più significativi dove un evento di questo tipo doveva essere celebrato. Abbiamo iniziato a lavorare sui contenuti e l'organizzazione un anno prima e direi senza ostacoli, incontrando ovunque consensi e grande entusiasmo, una celebrazione direi universalmente sentita! Avendo a disposizione tre giornate al MAXXI, abbiamo cercato di differenziarne il carattere. Il *Simposio*, se vogliamo più istituzionale, ha visto la partecipazione di testimonianze fondamentali a riguardo: von Moos in qualità di massimo studioso europeo dei Venturi, Portoghesi rappresentativo e autorevole testimone del suo rapporto con Roma e con il Postmoderno, Stierli con un corposo studio alle spalle sul tema di Venturi e il *Grand Tour*, Carnicero con la sua bellissima tesi di dottorato a testimoniare con Desideri la lezione raccolta da architetti di generazioni diverse. Per il *Panel Discussion* abbiamo pensato di dare voce a una generazione più giovane, e soprattutto ad insolite prospettive critiche. Credo infatti che questa giornata abbia dato degli esiti positivamente inaspettati, complementari ai prestigiosi contributi del *Simposio*, ma soprattutto abbia evidenziato la diversità e il perdurare dell'influenza di *Complexity and Contradiction in Architecture* nelle generazioni più giovani.

**RS** – Lei è una delle studiose più accreditate sull'opera di Venturi e Scott Brown. Lo studio di Philadelphia è negli anni stato protagonista di incredibili premi e riconoscimenti, ma anche di aspre critiche. Ha notato un cambiamento nella ricezione delle loro opere in Italia nel corso degli anni?

**CV** – Devo precisare che non sono esattamente una studiosa ma un'architetto che ha avuto l'opportunità di studiare la loro opera e soprattutto la fortuna di dialogare incessantemente con loro per tutta la vita, un'esperienza unica, straordinariamente formativa. Certamente ho notato direi un vero e proprio capovolgimento nella ricezione della loro opera nel corso del tempo. Negli anni '70/'80 in Italia dominava una certa ortodossia di pensiero. Nelle università si studiava Aldo Rossi e si predicava Manfredo Tafuri. In realtà Vincent Scully nel suo saggio *L'Ideologia della Forma* ci aveva aperto gli occhi sulla cruciale analogia tra il lavoro dei Venturi e quello di Aldo Rossi: "Entrambi sono stati in grado di

vedere, percepire e ricordare le forme vernacolari della propria cultura e quindi di rompere con il *design* moderno per creare qualcosa di ingannevolmente più semplice, persino astratto, ma in realtà molto tradizionale, primario e durevole”.

Credo che in quegli anni il lavoro di Robert Venturi e Denise Scott Brown sia stato “rimosso” in quanto scomodo o difficile da inserire nelle maglie dell’allora dogmatico filone ideologico. In realtà si è creato un intenzionale vuoto critico nei loro confronti da parte degli architetti, come se quel fenomeno non appartenesse alla cultura europea ma fosse unicamente radicato nella cultura d’oltreoceano. Penso ci sia stata anche la volontà di non approfondire più di tanto il loro pensiero, del quale ne è stato recepito solo ed unicamente l’aspetto più superficiale e cioè quello del linguaggio, legandolo indissolubilmente al fenomeno del Postmoderno. *Complexity and Contradiction in Architecture* e poi *Learning from Las Vegas* non erano testi universitari o di culto in quegli anni, lo sono diventati in seguito con Rem Koolhaas, Herzog & de Meuron, Serpous & Bates e ancora più recentemente con le nuove generazioni, penso a Kersten Geers e David van Severen. Loro hanno saputo *Imparare da*, ne hanno colto il carattere universale declinandone la grande lezione.

**RS** – Il riferimento all’Italia è costante nelle opere, nei libri e nelle interviste di Venturi e Scott Brown. In che modo lei ritiene che lo studio Venturi Scott Brown abbia interpretato e lavorato sui riferimenti italiani?

**CV** – Il riferimento all’Italia è stato una costante per molti architetti moderni, penso ai più noti come Le Corbusier o Louis Kahn e ancor prima e più in generale al fenomeno e significato dei *Grand Tours*. Ritengo che i Venturi abbiano imparato dall’architettura italiana, e da altre architetture, sempre una lezione universale, e quindi una lezione di metodo, quella contenuta nel libro *Complexity and Contradiction in Architecture* e in parte in *Learning from Las Vegas*. Sostanzialmente delle strategie fondamentali per il progetto. La lezione raccolta da Borromini, Michelangelo o Palladio, il Manierismo ed altro ancora non riguarda tanto la forma ma più strettamente la strategia, la soluzione progettuale ad uno specifico problema. L’ingresso della luce, la relazione con il contesto e quindi il tema dell’inflessione, la continuità tra spazi interni ed esterni, il legame tra scala architettonica e scala urbana e quindi il contrasto scalare, la difficile unità – *The Difficult Whole* – la possibilità del perdurare degli elementi convenzionali attraverso nuove, anche minime, e inaspettate combinazioni d’uso. Non si tratta quindi di interpretare uno Stile ma di interpretare un Metodo.

## Stanislaus von Moos

Stanislaus von Moos è storico dell'architettura e dell'arte. Durante la sua carriera di professore ha insegnato in diverse università in Svizzera, Olanda e Stati Uniti. Ha curato mostre e pubblicazioni sull'opera di Robert Venturi e Denise Scott Brown, in particolare le due monografie *Venturi, Rauch and Scott Brown: Buildings and Projects* e *Venturi, Scott Brown and Associates: Buildings and Projects, 1986-1998*.

### Intervista: New York, 11 novembre 2016

**RS** – The first thing I want to ask you regards something you said in Rome. You said that the first time you read *Complexity and Contradiction in Architecture* you didn't understand it very well. What were your difficulties with it? When did you start understanding it and analysing it in a different way?

**SVM** – Yes, I read it and by the end I was wondering why I purchased it. I probably did it because I had an appointment with Arthur Drexler [all'epoca direttore del Dipartimento di Architettura del MoMA, N.d.A.], as I was writing a book for them. Drexler received me in his office, we started a conversation and when the name of Louis Kahn came up, he referred to the fact that they just published a book by a young architect from Philadelphia. I had never heard of Venturi before, so I purchased the book and took it on the bus to Chicago. I soon found out that, of course, it is a difficult book but it's also an intriguing one. It gives you a perspective on what architecture quality depends on. Since I was writing about Le Corbusier and some of the buildings that are also reproduced and discussed in the book, it was really an eye-opener. I also adopted some of its terms in my book, which came out in 1968. I am probably one of the firsts to acknowledge Venturi as an inspiration. In that copy that I have, there are many pencil notes and I used to put question marks where there were things that I found really intriguing. I don't remember that much else. The book kept me awake on that bus and that's surprising because I'm not a good reader!

**RS** – I have been writing about travellers, so I'm going through many travelogues. Both in Rome and here in New York [si fa riferimento alle celebrazioni per il cinquantenario della pubblicazione di *Complexity and Contradiction in Architecture*, n.d.A.], people keep saying that *Complexity and Contradiction in Architecture* is neither an history book nor a theory book, but something very personal, almost a justification for his practice. Do you think it can be considered as a very personal travelogue?

**SVM** – I think it's an interesting thought. I have myself the suspicion. Some of the best books by Le Corbusier are travelogues. There is a certain amount of discussion over the idea that travelogues were a model for architecture writing. In Brazil somebody claimed that the first discussions and studies on Brazilian architecture were travelogues by scholars visiting the country. Again, I think it's an interesting

idea but there's not enough evidence to make a theory out of it. I don't think that any of the texts that Venturi was writing or that he used as sources can be described as travelogues. Maybe Henry James. He adores that.

**RS** – In his introduction, Vincent Scully says that *Complexity and Contradiction in Architecture* is not an easy book, although it has the appearance of an easy one. It's small, it has short chapters. Do you think that maybe it's easily understandable too?

**SVM** – If you are patient and slow reader, then you realize it is not so difficult to understand because is very precise. It is not paraphrasing things. This is a very dense book but at the same time a rather clear one. It's unusually concentrated. For someone used to read on a bus or a train is not a very simple reading but if you get into the rhythm is actually not difficult to understand.

**RS** – Your book *Venturi, Rauch and Scott Brown: Buildings and Projects*, is the first monograph on their work. I would like to know when and why you decided to write it.

**SVM** – There was a publisher who wanted me to write a book about the general history of the 20<sup>th</sup> century because he already had a volume on the 19<sup>th</sup> century. I said no, because I had no interest in doing that. Instead, I proposed a book on Venturi because I had curated an exhibition about his work. There is a small catalogue where there were already many of my idea and I wanted to expand on that. As soon as the publisher found out that there was an interest for an American edition, I was given this commission. Before I did the book, I had published a number of articles about their work and also an interview with them. In Switzerland there was not much interest on Venturi, except among some student, who now are famous architects, who told me that they read some of those things under the table because you were not supposed to. Switzerland was not really receptive to his ideas in the 70's but in the 80's there was an interest in America because Modernism was coming up. The book sold in America and also in Germany. The exhibition that I did before also went to Italy, some models are probably in some cellars in Florence, at the Accademia delle Belle Arti.

## **A2. Mappe e itinerari di Robert Venturi in Europa**

**Viaggio del 1948**

**Viaggio del 1952**

**American Academy in Rome: ottobre-dicembre 1954**

**American Academy in Rome: gennaio-luglio 1955**

**American Academy in Rome: gennaio-luglio 1956**

# Travel: July - September 1948



# Travel: August - October 1952



# American Academy in Rome: October - December 1954

---



# American Academy in Rome: January - July 1955



# American Academy in Rome: January - July 1956



## BIBLIOGRAFIA

### Nota bibliografica

*You do have advantages if you have access to more than one language. You also have problems, because on bad days you don't trust yourself, either in your first or your second language.*<sup>914</sup>

Winfried Georg Sebald, 2001

Considerata la struttura della tesi, si è deciso di ricorrere ad una bibliografia ragionata suddivisa per aree tematiche. Le diverse sezioni in cui si articola non riportano una distinzione tra le diverse tipologie di testi: i volumi si accompagnano a saggi, interviste, tesi e altri scritti, con l'obiettivo di fornire una visione d'insieme sui vari temi in cui la ricerca è articolata.

La prima sezione bibliografica è dedicata alla **ricostruzione del contesto storico** che fa da sfondo alla ricerca. I testi sono vari: sono incluse le antologie e i manuali di storia dell'architettura più popolari eletti a guida storico-critica valida a orientare la cronologia delle vicende narrate, ma consultati anche per investigare il modo in cui la storiografia ufficiale ha consegnato a studenti e lettori le figure di Robert Venturi e di Denise Scott Brown: i commenti critici di questi testi alle opere del duo di Philadelphia hanno influenzato intere generazioni di architetti e studiosi in modo molto più diffuso e convincente che le stesse pubblicazioni monografiche. Altri volumi sono stati selezionati per approfondire il contesto storico, teorico e urbano della cultura architettonica del dopoguerra, e in particolare di quella americana. Ci sono poi i libri che Robert Venturi cita nei suoi manoscritti, nelle sue lettere e nella bibliografia di *Complexity and Contradiction in Architecture*: le opere di Sitte, Wright, Le Corbusier, Wittkower, Blake, i saggi sulla psicologia della Gestalt e gli altri testi da lui indicati ricostruiscono la biblioteca virtuale che accompagna gli sviluppi delle idee di Venturi nel periodo investigato. In questa sezione sono inoltre raccolti alcuni dei lavori teorici dei maestri di Venturi: Egbert, Kahn, Labatut, Rogers. Si è posta particolare attenzione alle pubblicazioni concepite durante il periodo in cui queste figure sono in contatto diretto con Venturi, e più in generale alla loro produzione tra gli anni Quaranta e gli anni Sessanta. Altri scritti dedicati alle teorie della percezione aiutano a chiarire l'approccio visivo e fenomenologico che Venturi ha nell'affrontare l'analisi delle architetture e delle città storiche.

La seconda sezione bibliografica presenta la letteratura consultata per affrontare uno dei nodi tematici trasversali più importanti della tesi, e cioè **la tradizione del viaggio di formazione**. I testi studiati riguardano il tema del Grand Tour degli americani in Europa e come questo si sia evoluto nel corso dei secoli attraverso la lettura di diari di viaggio dalla metà del Settecento fino alla metà del Novecento.

---

<sup>914</sup>Winfried Georg Sebald, intervista al «The Guardian» pubblicata il 21 dicembre 2001.

Questi taccuini personali sono affiancati dal confronto con le prime guide di viaggio che circolano in America a partire dall'Ottocento. Questa sezione bibliografica si completa con approfondimenti sugli itinerari italiani degli architetti viaggiatori, non solo americani, al fine di inquadrare la presenza di Venturi in Italia da una prospettiva più ampia sulle pratiche del viaggio di formazione e sulla tradizione del Grand Tour.

La terza sezione della bibliografia approfondisce **il ruolo istituzionale e culturale dell'American Academy in Rome**. Attraverso l'indagine della storia e della missione intellettuale di questo importante ente transoceanico si chiarisce il valore dell'esperienza a Roma di Venturi a metà degli anni Cinquanta.

La quarta e ultima sezione affronta la bibliografia che ha per argomento **le teorie e le opere di Robert Venturi e Denise Scott Brown**. Lo studio delle opere autografe di Venturi e Scott Brown (riportate in ordine cronologico) si affianca alle monografie e alle altre produzioni bibliografiche dedicate ai due architetti. Tra queste, solo le pubblicazioni di Costanzo e il saggio di Stierli affrontano in modo sistematico e approfondito l'esperienza di Venturi presso l'American Academy in Rome. All'intervista con Brandi Cateura, alla pubblicazione di *Out of the Ordinary* di Brownlee e al saggio *A Warm's Eye View of Recent Architectural History* di Scott Brown si devono le notizie biografiche più precise sugli anni giovanili di Robert Venturi.

### Contesto storico e culturale

- Biraghi, Marco, *Storia dell'architettura contemporanea II: 1945-2008*, Einaudi, Torino, 2008.
- Blake, Peter, *God's Own Junkyard. The Planned Deterioration of America's Landscape*, Holt, Rinehart and Winston, New York, 1964.
- Bucci, Federico, *Magic city. Percorsi nell'architettura americana*, Mancosu, Roma, 2005.
- Brownlee, David B.; De Long, David G., *Louis I. Kahn: In the Realm of Architecture*, Rizzoli, New York, 1991, fig. 215.
- Colomina, Beatriz, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, The MIT Press, Cambridge Mass., 1994.
- Costanzo, Denise Rae, *Architectural Amnesia: George Howe, Mario De Renzi and the U.S. Consulate in Naples*, in «Memoirs of the American Academy in Rome», nn. 56/57, Roma/New York, 2011/2012, pp. 353-389.
- Costanzo, Denise Rae, *Giedion as Guide: Space, Time and Architecture and the Modernist Reception of Baroque Rome*, in Leach, Andrew; Macarthur, John; Delbeke, Maarten (a cura di), *The Baroque in Architectural Culture*, Ashgate, 2015, pp. 129-138.
- Cret, Paul, *Hillside House, The Property of George Howe, Esq., Chestnut Hill, Philadelphia, Pa.: Mellor, Meigs & Howe, Architects*, *Architectural Record*, volume XLVIII, 2, august 1920, pp. 82-106.

- Curtis, William J. R., *L'architettura moderna del Novecento*, Bruno Mondadori, Milano, 1999-2002 (prima edizione 1982).
- De Grazia, Victoria, *Irresistible Empire. America's Advance through Twentieth-century Europe*, Harvard University Press, Cambridge Mass, 2005.
- De Fusco, Renato (a cura di), *L'Italia e la formazione della civiltà europea. Dall'architettura al design*, UTET, Torino 1994.
- Egbert, Donald Drew, *Art History and the Study of American Civilization*, «College Art Journal», Vol. 4, No. 4, May 1945, pp. 182-186.
- Egbert, Donald Drew, *Arte e sinistra in Europa dalla Rivoluzione francese al 1968*, Feltrinelli, Milano, 1975 (prima edizione originale: *Social Radicalism and the Arts – Western Europe. A Cultural History from the French Revolution to 1968*, Knopf, New York, 1970).
- Frampton, Kenneth, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli Editore, Bologna, 1993 (prima edizione originale: *Modern Architecture: a critical History*, Oxford University Press, Oxford, 1980).
- «Gestalt Psychology», in John Huston Finley (a cura di), *Nelson's Perpetual Loose-leaf Encyclopædia: An International Work of Reference*, Vol. 5, Nelson and Sons, New York, 1917, p. 407.
- Giannetti, Anna; Molinari, Luca (a cura di), *Continuità e crisi. Ernesto Nathan Rogers e la cultura architettonica italiana del secondo dopoguerra*, Alinea Editrice, Firenze, 2010.
- Giedion, Sigfried, *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1941.
- Goldberger, Paul, *Toddlin' Town. Daniel Burnham's great Chicago Plan turns one hundred*, «The New Yorker», March 9, 2009 [ <http://www.newyorker.com/magazine/2009/03/09/toddlin-town> ].
- Hancock, John E. (a cura di), *History in, of, and for Architecture*, University of Cincinnati Publications, Cincinnati, 1981.
- Hitchcock, Henry-Russell, *The Architecture of Bureaucracy and the Architecture of Genius*, «Architectural Review», n. 101, gennaio 1947, pp. 3-6.
- Hitchcock, Henry-Russell; Johnson, Philip, *International Style: Architecture Since 1922*, Norton, New York, 1931. Trad. It. *Lo Stile Internazionale*, Zanichelli, Bologna, 1982.
- Huxtable, Ada Louise, *The Unreal America. Architecture and Illusion*, The New Press, New York, 1997.
- Huxtable, Ada Louise, *On Architecture. Collected Reflections on a Century of Change*, Walker & Company, New York, 2008.
- Giedion, Sigfried, *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1941.
- IAUS Institute for Architecture and Urban Studies (a cura di), *The City as an Artifact*, numero speciale di «Casabella», 359-360, Milano, 1971.

- Irace, Fulvio, *La città che sale. I nuovi grattacieli americani*, Arcadia, Milano, 1988.
- Irace, Fulvio (a cura di), *Nikolaus Pevsner. La trama della storia*, Guerini, Milano, 1992.
- Irace, Fulvio, *Storia e storiografia dell'architettura contemporanea*, Jaca Book, Milano, 1992.
- Jencks, Charles, *The Language of Post-modern Architecture*, Rizzoli, New York, 1991 (prima edizione: 1977).
- Jacobs, Jane, *The Death and Life of Great American Cities*, Random House, New York, 1961.
- Johnson, Philip, *Philip Johnson Writings*, Oxford University Press, 1979. Trad. It: *Verso il Postmoderno. Genesi di una deregulation creativa*, Costa & Nolan, 1985.
- Jones, Owen, *The Grammar of Ornament*, Day and Son Limited, London, 1857.
- Kahn, Louis, *Foreword*, in Goldfinger, Myron, *Villages in the Sun. Mediterranean Community Architecture*, Lund Humphries, London, 1969, p. 7.
- Labatut, Jean, *The Universities' Position with Regard to the Visual Arts*, Princeton University Press, Princeton, 1944.
- Langmead, Donald; Johnson, Donald Leslie, *Architectural Excursions: Frank Lloyd Wright, Holland and Europe*, Greenwood Press, Westport, 2000.
- Latour, Alessandra, *Louis I. Kahn. Writings, Lectures, Interviews*, Rizzoli, New York, 1991.
- Leatherbarrow, David; Mostafavi, Mohosen, *Surface Architecture*, The MIT Press, Cambridge Mass., 2005.
- Le Corbusier, *Vers une architecture*, Flammarion, Paris, 2005 (presentazione di Jean-Louis Cohen). Edizione originale: *Vers une architecture*, Creès et Cie, Paris, 1923.
- Lewis, Michael J., *Frank Furness. Architecture and the Violent Mind*, Norton & Company, New York, 2001.
- Marcus, George H.; Whitaker, William, *The Houses of Louis Kahn*, Yale University Press, New Haven, 2013.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenology of Perception*, Routledge Classics, New York, 2002 (prima edizione originale: *Phénomènologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945).
- Middleton, Robin; Watkin, David, *Architettura Ottocento*, Electa, Milano, 1977.
- MoMA Museum of Modern Art, *Modern Architecture. International Exhibition*, The Museum of Modern Art, New York, 1932.
- MoMA Museum of Modern Art, *Built in USA: 1932-1944. The Progress of American Architecture*, The Museum of Modern Art, New York, 1944.
- Mooney, Leslie, *Frank Furness' Library Building for the University of Pennsylvania, 1891*, University of North Carolina at Chapel Hill, School of Information and Library Science, Thesis, 1988.
- Moore, Charles, *You Have to Pay for the Public Life*, «Perspecta», 9/10, 1965, pp. 57-106.
- Mumford, Lewis, *From the Ground Up*, Harcourt, Brace and World, New York, 1957.

- Nickels, Thom, *Philadelphia Architecture*, Arcadia Publishing, Charleston, 2005.
- Norberg-Schulz, Christian, *Intentions in Architecture*, The MIT Press, Cambridge Mass., 1965.
- Norberg-Schulz, Christian, *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, New York, 1980.
- Ockman, Joan (a cura di), *Architecture Culture 1943-1968. A Documentary Anthology*, Columbia Books of Architecture / Rizzoli, New York, 1993.
- Ockman, Joan (a cura di), *Architecture School. Three Centuries of Educating Architects in North America*, The MIT Press, Cambridge/London, 2012.
- Otero-Pailos, Jorge, *Architecture's Historical Turn. Phenomenology and the Rise of the Postmodern*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2010.
- Payne, Alina A., *Rudolf Wittkower and Architectural Principles in the Age of Modernism*, «Journal of the Society of Architectural Historians», Vol. 53, No. 3 (Sep., 1994), pp. 322- 342.
- Pevsner, Nikolaus (a cura di Mathew Aitchinson), *Visual Planning and the Picturesque*, Getty Publications, Los Angeles, 2010.
- Portoghesi, Paolo, *Le inibizioni dell'architettura moderna*, Laterza, Bari, 1974.
- Portoghesi, Paolo, *Dopo l'architettura moderna*, Laterza, Bari, 1980.
- Portoghesi, Paolo, *Postmodern. L'architettura nella società post-industriale*, Electa, Milano, 1982.
- Rispoli, Ernesto Ramon, *Ponti sull'Atlantico. L'Institute for Architecture and Urban Studies e le relazioni Italia-America (1967-1985)*, Quodlibet Studio, Macerata, 2012.
- Rodríguez García, Raúl, *Road to 1966. Caminos hacia 'Complejidad y contradicción en la arquitectura' en la cultura arquitectónica de la segunda posguerra en EE. UU.*, tesi di dottorato, Universidad Politécnica de Madrid, E.T.S. de Arquitectura, 2016.
- Rogers, Ernesto Nathan, *L'evoluzione dell'architettura. Risposta al custode dei frigidaires*, in «Casabella continuità», n. 228, giugno 1959, pp. 2-4.
- Rogers, Ernesto Nathan, *The Phenomenology of European Architecture*, in Graubard, Stephen R. (a cura di), *A New Europe?*, Houghton Mifflin, Boston, 1964, pp. 358-372.
- Rogers, Ernesto Nathan (a cura di Luca Molinari), *Esperienza dell'architettura*, Skira, Milano, 1997.
- Rogers, Ernesto Nathan (a cura di Luciano Semerani), *Il senso della storia. Continuità e discontinuità*, Unicopli, Milano, 1999.
- Rossi, Aldo, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova, 1966.
- Rowe, Colin, *Mannerism and Modern Architecture*, «Architectural Review», 107, Maggio 1950, pp. 298-299. Pubblicato anche in Rowe, Colin, *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, The MIT Press, Cambridge Mass., 1976, pp. 29-58.
- Russo Spena, Raffaella, *L'architettura americana cerca una identità: 1932-1948*, Clean, Napoli, 2015.
- Santayana, George, *Persons and Places. Fragments of a Life*, Scribner, New York, 1944.

- Scalvini, Maria Luisa; Mangone, Fabio (a cura di), *Luoghi e stagioni dell'architettura moderna fra Europa e Stati Uniti*, Cuen, Napoli, 1996.
- Scrivano, Paolo, *Building Transatlantic Italy. Architectural Dialogues with Postwar America*, Ashgate Studies in Architecture Series, Burlington, 2013.
- Scully, Vincent, *The Shingle Style. Architectural Theory and Design from Richardson to the Origins of Wright*, Yale University Press, New Haven, 1955.
- Secrests, Meryle, *Frank Lloyd Wright*, Knopf, New York, 1992.
- Sitte, Camillo, *The Art of Building Cities. City Building According to Its Artistic Fundamentals*, Reinhold, New York, 1945. Prima edizione originale: *Der Städtebau nach seinen Künstlerischen Grundsätzen*, Verlag von Carl Graeser, Wien, 1889.
- Sullivan, Louis H., *The Autobiography of an Idea*, Press of the American Institute of Architects, New York, 1926.
- Tafuri, Manfredo; Dal Co, Francesco, *Architettura contemporanea*, Electa, Milano, 1976 (sedicesima edizione: 2012).
- Thomas, George E., Cohen, Jeffrey A., Lewis, Michael J., *Frank Furness. The Complete Works*, Princeton Architectural Press, New York, 1991.
- Tyng, Anne Griswold, *Louis Kahn to Anne Tyng. The Rome Letters 1953-1954*, Rizzoli, New York, 1997.
- Waker, Lester, *American Homes. The Landmark Illustrated Encyclopedia of Domestic Architecture*, Black Dog & Leventhal Publishers, New York, 2014 (prima edizione: 1981).
- Whiffen, Marcus, *American Architecture since 1780 – A Guide to the Styles*, MIT Press, Cambridge Mass., 1969.
- Wittkower, Rudolf, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Academy Editions, London, 1949.
- Wittkower, Rudolf, *Art and Architecture in Italy, 1600-1750*, Penguin, Harmondsworth, 1958.
- Wright, Frank L., *Frank Lloyd Wright: An Autobiography*, Longmans, Green and Company, New York, 1932.
- Wright, Frank L., *Drawings and Plans of Frank Lloyd Wright: The Early Period (1893-1909)*, Dover Publications, New York, 2009.
- Zevi, Bruno, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino, 1948.
- Zevi, Bruno, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino, 1975 (prima edizione: 1950).

## **American Grand Tour, editoria di viaggio e architetti viaggiatori**

- Bacon, Mardges, *Le Corbusier in America. Travels in the Land of the Timid*, The MIT Press, Cambridge Mass., 2001.
- Baker, Paul, *The Fortunate Pilgrims. Americans in Italy 1800-1860*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1964.
- Benjamin, Walter, *Städtebilder*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1963. Ed. It: *Immagini di città*, Einaudi, Torino, 2007.
- Berrino, Annunziata, *Storia del turismo in Italia*, Il Mulino, Bologna, 2011.
- Bruen, Mathias, *Essays, Descriptive and Moral, on Scenes in Italy, Switzerland, and France, by an American*, Ballantyne and Co., Edinburgh, 1823.
- Calvino, Italo, *Un ottimista in America. 1959-1960*, Mondadori, Milano, 2014.
- Carlhian, Jean Paul; Ellis, Margot M., *Americans in Paris*, Rizzoli, New York, 2014.
- Coghlan, Francis, *Handbooks for Travellers*, London, Onwhyn1828; Hughes 1845; Trubner 1863.
- Comollo, Adriano, *American Travellers in Italy*, C.I.R.V.I., Moncalieri, 2005.
- Copley, John Singleton, *Letters & Papers of John Singleton Copley and Henry Pelham, 1739-1776*, Massachusetts Historical Society, Boston, 1914.
- Costanzo, Denise Rae, *Travel Architects and the Postwar Grand Tour*, in «University of Toronto Art Journal», Toronto, 2008.
- De Seta, Cesare, *L'Italia del Grand Tour*, Electa, Napoli, 1992.
- Fetridge, William Pembroke, *The American Travellers' Guides. ...*, Harper & Bros., New York, 1862-1865-1874-1885.
- Foster, Shirley, *American Women Travellers to Europe in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, Keele University Press, Staffordshire, 1994.
- *Hand-Books for Travellers on the Continent*, John Murray, London, 1863-1843-1863.
- Headley, Joel Tyler, *Letters from Italy*, Baker and Scribner, New York, 1848.
- Hibbert, Christopher, *The Grand Tour*, Putnam, New York, 1969.
- Hochstim, Jan, *The Paintings and Sketches of Louis I. Kahn*, Rizzoli, New York, 1991.
- *Italy*, Karl Baedeker, Coblenz, 1867.
- Johnson, Eugene J.; Lewis, Michael J., *Drawn from the Source. The Travel Sketches of Louis Kahn*, The MIT Press, Cambridge Mass., 1996.
- Keebler, Patricia L. H., *The Life and Work of Frank Miles Day*, University of Delaware, Ph.D. Thesis, 1980.
- Kilbride, Daniel, *Being American in Europe, 1750-1860*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2013.
- Lueck, Beth L., *American Writers and the Picturesque Tour. The Search for National Identity 1790-1860*, Garland, New York, 1997.

- Maglio, Andrea, *L'Arcadia è una terra straniera: gli architetti tedeschi e il mito dell'Italia nell'Ottocento*, Clean, Napoli, 2009.
- Mangone, Fabio, *Viaggi a Sud: gli architetti nordici e l'Italia. 1850-1925*, Electa, Napoli, 2006.
- Mangone, Fabio, *Immaginazione e presenza dell'antico. Pompei e l'architettura di età contemporanea*, Paparo, Napoli, 2016.
- Montes Serrano, Carlos, *Louis Kahn en la Costa de Amalfi (1929)*, in «RA Revista de Arquitectura», vol. 7, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 2005, pp. 19-30.
- Morgan, John, *The Journal of Dr. John Morgan of Philadelphia, from the City of Rome to the City of London, 1764*, Lippincott, Philadelphia, 1907.
- Morrison, Helen (a cura di), *The Golden Age of Travel. Literary Impressions of the Grand Tour*, Twayne Publishers, New York, 1971.
- Ockman, Joan (a cura di), *Architourism: Authentic, Escapist, Exotic, Spectacular*, Prestel, New York, 2005.
- Ouditt, Sharon, *Impressions of Southern Italy. British Travel Writing from Henry Swinburne to Norman Douglas*, Routledge, New York, 2014.
- Park, Roswell, *A Handbook for American Travellers in Europe*, Clark, Austin & Smith, New York, 1854.
- Paterna-Baldizzi, Leonardo, *Fra uno schizzo e una nota. Dai diari dei viaggi artistici*, Tip. Lit. Bertolero, Torino 1905.
- Piacentini, Marcello, *Il momento architettonico all'estero*, in «Architettura e Arti Decorative», I, 1, maggio-giugno 1921, pp. 32-76.
- Piacentini, Marcello, *Influssi d'arte italiana nel Nord-America*, in «Architettura e Arti Decorative», I, 6, gennaio-febbraio 1922, pp. 536-555.
- Prezzolini, Giuseppe, *Come gli americani scoprono l'Italia*, Boni Editore, Bologna, 1971.
- Sansom, Joseph, *Letters from Europe: During a Tour Through Switzerland and Italy, in the Years 1801 and 1802*, Bartram, Philadelphia, 1805.
- Schildt, Göran, *Alvar Aalto. The Early Years*, Rizzoli, New York, 1984.
- Sloan, James, *Rambles in Italy in the Years 1816-17 by an American*, Maxwell, Baltimore, 1818.
- Starke, Mariana, *Letters from Italy*, Phillips, London, 1800.
- Starke, Mariana, *Travels in Italy*, Phillips, London, 1802.
- Starke, Mariana, *Travels on the Continent*, Murray, London, 1820.
- Starke, Mariana, *Travels in Europe*, Murray, London, 1828.
- Traganou, Jilly; Mitrasinovic, Miodrag (a cura di), *Travel, Space, Architecture*, Routledge, New York, 2009.

- Trease, Geoffrey, *The Grand Tour*, Heinemann, London, 1967.

## American Academy in Rome

- AAR, *American Academy in Rome. Annual Report 1943-64*, American Academy, Roma (1950-51, 1954-55, 1955-56, 1960-61, 1961-62, 1963-64).
- AAR, *American Academy in Rome. Celebrating a Century*, American Academy, New York/ Roma, 1995.
- AAR, *Historical Landscape Report and Landscape Master Plan*, prepared by Hanna/ Olin Ltd., American Academy, Roma, 1990.
- AAR ( a cura di Linker, Wayne A.; Kavelman, Buff Suzanne), *The Centennial Directory of the American Academy in Rome*, edited by Benjamin G. Kohl for the Society of Fellows, American Academy, New York / Roma, 1995.
- Carnicero, Iñiqui, *Kahn y Venturi: La idea de escala desde el aprendizaje en Roma*, tesi di dottorato ETSAM, Madrid, 2016.
- Costanzo, Denise Rae, *The Lessons of Rome: Architects at the American Academy, 1947-1966*, The Pennsylvania State University Press, University Park, 2009.
- Costanzo, Denise Rae, “A Truly Liberal Orientation”: Laurence Roberts, *Modern Architecture, ad the Postwar American Academy in Rome*, «Journal of the Society of Architectural Historians», 74, n. 2, June 2015, pp. 223-247.
- Kahn, Louis I.; Tyng, Anne (a cura di), *Louis Kahn To Anne Tyng: The Rome Letters 1953-1954*, Rizzoli, New York, 1997.
- Milovanovic – Bertram, Smilja, *Lessons from Rome. The work of Robert Venturi, Tod Williams, Thomas Phifer, and Paul Lewis*, American Academy, Roma, 2007.
- Richardson, Lawrence; Evans, Harry B., *The American Academy 1947 – 54: Reopening and Reorientation: a Personal Reminiscence*, American Academy, Roma/ New York, 2012.
- Stierli, Martino, *In the Academy's Garden: Robert Venturi, the Grand Tour and the Revision of Modern Architecture*, in «AA Files» n. 56, 2007, pp. 42-63.
- Valentine, Alan; Valentine, Lucia, *The American Academy in Rome. 1894 – 1969*, University Press of Virginia, Charlottesville, 1973.

## Robert Venturi e Denise Scott Brown

### Produzione teorica (in ordine cronologico)

- Venturi, Robert, *Campidoglio: A Case Study*, «Architectural Review», n. 113, maggio 1953, pp. 333-334.
- Venturi, Robert, *Project for a Beach House*, «Architectural Design», November 1960.
- Venturi, Robert, *Weekend House*, «Progressive Architecture», April 1961, pp. 156-157.
- Venturi, Robert, *A Justification for a Pop Architecture*, «Arts and Architecture», April 1965, pp. 22.
- Venturi, Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture* (estratto), «Perspecta», 9-10, 1965, pp. 17-56.
- Venturi, Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture*, introduzione di Vincent Scully, The Museum of Modern Art, New York, 1966. (Seconda edizione: 1977; traduzione italiana di Raffaele Gorjix e Margherita Rossi Paulis, *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Dedalo, Bari, 1980).
- Scott Brown, Denise; Venturi, Robert, *A Significance for A&P Parking Lots, or Learning from Las Vegas*, «Architectural Forum», March 1968, pp. 37-48.
- Scott Brown, Denise, *Learning from Pop*, «Casabella», 359-360, Milano, dicembre 1971, pp. 14-23.
- Scott Brown, Denise, *Pop Off: Reply to Kenneth Frampton*, «Casabella», 359-360, Milano, dicembre 1971, pp. 24-38.
- Scott Brown, Denise; Venturi, Robert; Izenour, Steven, *Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, The MIT Press, Cambridge Mass., 1972.
- Scott Brown, Denise, *A Worm's Eye View of Recent Architectural History*, «Architectural Record», vol. 172, February 1984, pp. 69-81.
- Venturi, Robert; Scott Brown, Denise, *A View from the Campidoglio: Selected Essays, 1953-1984*, Harper & Row, New York, 1984.
- Scott Brown, Denise, *Lavorando per Giuseppe Vaccaro*, «Edilizia Popolare», n. 243, gennaio-febbraio 1996, pp. 5-13.
- Venturi, Robert, *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture. A View from the Drafting Room*, The MIT Press, Cambridge, 1996.
- Scott Brown, Denise; Venturi, Robert, *Architecture as Signs and Systems. For a Mannerist Time*, Belknap Press, Harvard University Press, Cambridge Mass., 2004.

## Letteratura critica

- Belluzzi, Amedeo, *Gli architetti Venturi, Scott Brown e Associati*, Laterza, Roma/Bari, 1992.

- Brandi Cateura, Linda, *Robert Venturi. Upbringing Among Quakers*, in *Growing Up Italian: How Being Brought Up As An Italian American Helped Shape The Characters, Lives, And Fortunes Of Twenty Four Celebrated Americans*, William Morrow & Company, New York, 1988, pp. 194-201.
- Brownlee, David B.; De Long, David G.; Hiesinger, Kathryn B., Whitaker, William, *Out of the Ordinary. Robert Venturi, Denise Scott Brown and Associates: Architecture, Urbanism, Design*, Philadelphia Museum of Art in association with Yale University Press, Philadelphia, 2001.
- Cook, John; Klotz, Heinrich, *Conversations with Architects*, Praeger, New York, 1973.
- Costanzo, Denise Rae, *The Lessons of Rome: Architects at the American Academy, 1947-1966*, The Pennsylvania State University Press, University Park, 2009.
- Costanzo, Denise Rae, *Text, Lies and Architecture: Colin Rowe, Robert Venturi and Mannerism*, «The Journal of Architecture», 18:4, 2013, pp. 1-19.
- Costanzo, Denise, *“I’ll Try My Best to Make It Worth It”: Robert Venturi’s Road to Rome*, «Journal of Architectural Education», 70:2, 2016, pp. 269-283.
- Costanzo, Denise, *Learning from Venturi: Complexity and Contradiction at 50*, «arq», 20, april 2017.
- Forti, Simone; Ciccani, Stefano (a cura di), *Saper credere in architettura. Quarantaquattro domande a VSBA Venturi Scott Brown & A.*, Collana: Interviste 27, Clean Edizioni, Napoli, 2005.
- Friedman, Alice T., *It’s a Wise Child: The Vanna Venturi House by Robert Venturi*, in *Women and the Making of the Modern House: A Social and Architectural History*, Yale University Press, New Heaven, 2006, pp. 188-213.
- Geers, Kersten; Pancevac, Jelena; Zanderigo, Andrea (a cura di), *The Difficult Whole. A Reference Book on the Work of Robert Venturi, John Rauch and Denise Scott Brown*, Park Books, Zürich, 2016.
- Goldberger, Paul, *Less Is More – Mies van der Roer, Less Is a Bore – Robert Venturi*, «The New York Times», October 17, 1971, pp. 34.
- Goldberger, Paul, *Robert Venturi, Gentle Subverter of Modernism*, «The New York Times», April 14, 1991.
- Guadalupe Galván, Cristina, *The First Post-Modern Anything. The Story Behind the Vanna Venturi House*, «Uncube», September 2, 2015, [ <http://www.uncubemagazine.com/blog/15926627> ].
- Lavin, Sylvia, *Oh My Aching Antenna: The Fall and Rise of Postmodern Creativity*, «Log», n. 37, 2016, pp. 214-227.
- Mead, Christopher (a cura di), *The Architecture of Robert Venturi*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1989.
- Milovanovic – Bertram, Smilja, *Lessons from Rome. The work of Robert Venturi, Tod Williams, Thomas Phifer, and Paul Lewis*, American Academy, Roma, 2007.
- Orazi, Manuel (a cura di), *Festschrift*, numero monografico di «Parametro» dedicato a Robert Venturi e Denise Scott Brown, n. 263, maggio/giugno 2006.

- Pattaena, Gianni; Vogliazzo, Maurizio (a cura di), *Venturi, Rauch and Scott Brown*, Electa, Milano, 1981.
- Sanmartin, A. (a cura di), Venturi, *Rauch & Scott Brown. Obras y proyectos, 1959-1985*, Gustavo Gili, Barcelona, 1986.
- Schwartz, Frederic, *Mother's House. The Evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill*, Rizzoli, New York, 1992.
- Steele, James, *Venturi Scott Brown and Associates: On Houses and Housing*, St. Martin Press, New York, 1992.
- Stierli, Martino, *In the Academy's Garden: Robert Venturi, the Grand Tour and the Revision of Modern Architecture*, «AA Files», n. 56, 2007, pp. 42-63.
- The Hyatt Foundation, *The Pritzker Architecture Prize. 1991: Robert Venturi*, Jensen & Walker, Los Angeles, 1991.
- Waller, Anthony, *The Golden Air of Rome. Travel Notes: Robert Venturi*, «Architectural Digest», maggio 1985, pp. 92-100.
- Vaccaro, Carolina; Schwartz, Frederic, *Venturi Scott Brown e Associati*, Zanichelli Editore, Bologna, 1991.
- Vaccaro, Carolina (a cura di), *Venturi Scott Brown. Maniera del moderno*, Laterza, Bari, 2000.
- Von Moos, Stanislaus, *Venturi, Rauch and Scott Brown: Buildings and Projects*, Rizzoli, New York, 1987.
- Von Moos, Stanislaus, *Venturi, Scott Brown and Associates: Buildings and Projects, 1986-1998*, Monacelli Press, New York, 1999.

Negli Stati Uniti sono stato preso da un desiderio di conoscenza e di possesso totale di una realtà multiforme e complessa e altra da me, come non mi era mai capitato. È successo qualcosa di simile a un innamoramento. Tra innamorati, come è noto, si passa molto tempo a litigare; e anche adesso che sono tornato, ogni tanto mi sorprende mentre tra me e me sto litigando con l'America; ma a ogni modo continuo a viverci dentro, mi butto avido e geloso su ogni cosa che sento o leggo di quel paese che pretendo d'esser solo io a capire.

Italo Calvino, 1960

Immagine di copertina: Jean Maleyrat, Goldy Venturi, 2014 (dettaglio)

© Rosa Sessa 2017

