

Zodiac 11

Rivista internazionale di architettura
International Review of Architecture

Guido Canella

Struttura urbana e destrutturazione
dell'architettura: la competenza del critico
e quella del comune fruitore

Paolo Polledri

"The Nearest Thing to a Contemporary
Vernacular": the Bay Area Architectural
Tradition in Perspective

Giovanni Brino

Radici dell'architettura moderna
nella California meridionale

Joseph Giovannini

L.A. Trouvée

Thomas S. Hines

Housing, Baseball and Creeping Socialism:
the Battle of Chavez Ravine, Los Angeles,
1949-1959

Kevin Roche

Charles Eames

Kurt W. Forster

Neutra on the Roof

Charles W. Moore

O' California!

Frank O. Gehry

Californian Project Models,
1981-1993

Architetture in California

Joseph Esherick, *San Francisco*

Holt, Hinshaw, Jones, *San Francisco*

Jim Jennings, *San Francisco*

Mark Mack, *San Francisco*

Stanley Saitowitz, *San Francisco*

Daniel Solomon, *San Francisco*

Coop Himmelblau, *Los Angeles*

Hodgetts + Fung, *Los Angeles*

Franklin D. Israel, *Los Angeles*

Panos Koulermos, *Los Angeles*

Thom Mayne, *Morphosis*, *Los Angeles*

Eric Owen Moss, *Los Angeles*

Dagmar Richter, *Los Angeles*

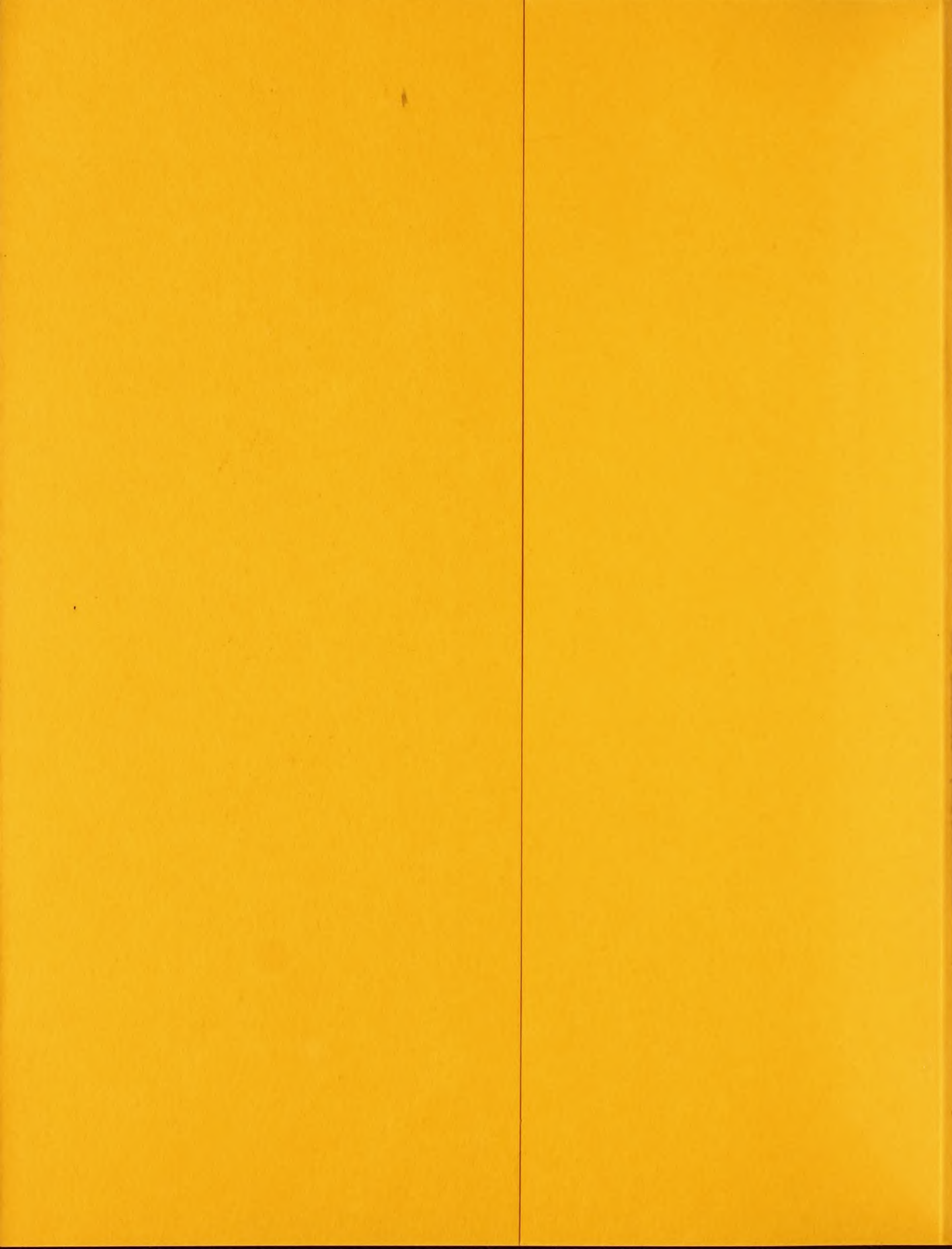
Michael Rotondi, *Los Angeles*



A.I.A./Los Angeles Centennial
Celebration Edition

1994 AIA Convention Issue

 **AIA**
THE AMERICAN
INSTITUTE
OF ARCHITECTS





UNA QUALITÀ UMANA

Catalogazione scientifica - e quindi difesa -, reperimento e confronti computerizzati di opere, analisi non distruttive, restauro del patrimonio artistico non possono più prescindere dalle tecnologie informatiche, che stanno ormai creando nuove condizioni conoscitive e di intervento sui beni culturali e in particolare artistici.

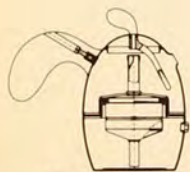
Da quindici anni, attraverso ricerche specializzate, indagini riflettoscopiche, applicazioni multimediali, promozione di memorabili interventi conservativi, pubblicazioni documentarie, studi storici, ricorso a competenze internazionali, Olivetti è attivamente presente nella salvaguardia dell'eredità culturale del Paese, della sua identità morale, del suo futuro.

Olivetti: tecnologie per una qualità totale. Una qualità umana.

olivetti



Alessi express.



1993, *Mix-Italia*.

Sono saliti sul treno Alessi: Richard Sapper, Aldo Rossi, Riccardo Dalisi, Michael Graves, Guido Venturini e Stefano Giovannoni. Ne hanno bevuti di caffè. Forse, non hanno dormito. Probabilmente, si sono anche innervositi. È quasi certo che si sono mantenuti svegli: disegnare una caffettiera Alessi è un progetto eccitante. Dal 1979, otto macchine da caffè hanno segnato altrettante tappe nel design italiano. È un lungo **ALESSI** viaggio, tra sentimento e funzionalità. Un viaggio che continua: prossima fermata, Alessi.

CORPORATE IMAGE ARCHITECTURE



Globe Marble & Tile, Inc.

The Largest Stocking Importer of Marble & Granite in the U.S.A.

7348 Bellaire Ave., North Hollywood, CA 91605 • Phone: (818) 982-4040 • Fax: (818) 982-6881

San Francisco • Phone: (415) 583-9200 • Fax: (415) 583-5082 • San Diego • Phone: (619) 457-8000 • Fax: (619) 457-8004

Verona / Italy • Phone: (39)(45) 569-195 • Fax: (39)(45) 568-600

GRUPPO ARTEMIDE



LAMPADA MÖWE DESIGN FERDINAND A. PORSCHE

Artemide
litech
ARTEMIDE. ANNI DI LUCE.

NUMERO VERDE
1678-24035

GRUPPO ARTEMIDE



LAMPADA TIZIO DESIGN RICHARD SAPPER

Artemide®
ARTEMIDE. ANNI DI LUCE.

NUMERO VERDE
1678-34093



PHOTO: MIRO ZADNIK





Ogni giorno ha bisogno di bellezza.

Cassina



ALEPH

SOLARIA

GACELA
DI OSCAR TUSQUETS



nuova serie
rivista internazionale d'architettura
fondata nel 1957
da Adriano Olivetti
esce due volte l'anno
new series
an international review
of architecture
founded in 1957
by Adriano Olivetti
issued twice in a year

Comitato d'orientamento/*Editorial*
Committee

Carlo Aymonino, Guido Canella,
Francesco Dal Co, Peter Eisenman,
Ignazio Gardella, Philip Johnson,
Richard Meier, Rafael Moneo,
Gianugo Polesello, Lionello Puppi,
James Stirling (1926-1992),
Aldo Rossi, Renzo Zorzi
(Presidente/*Chairman*)

Direttore/*Editor*
Guido Canella

Designer
Massimo Vignelli

Redazione/*Editorial staff*
Enrico Bordogna (redattore
capo/*Editor-in-chief*),
Luca Monica, Emilia Pedrelli

Coordinamento editoriale/*Editorial*
coordinators
Giovanna Albio, Antonella Minetto

Questo numero si è avvalso della
consulenza di/*Special advisor*
for this issue
Paola Antonelli

Realizzazione grafica/*Lay-out*
Stefania Eusebi

Traduzioni/*Translations*
Giovanna Albio, Ornella Ciarcia,
Gabriella Donini, Barbara Griffini,
Patrizia Malfatti, Steve Piccolo,
Giuseppe Scattone

Revisione testi inglesi/*English text*
editor
Stephen Thorne

Editore/*Publisher*
Renato Minetto

Direzione generale/*General*
Management
Roberto Minetto

Editrice Abitare Segesta Spa
I-20122 Milano, Corso Monforte 15
Tel. 02-760901 - Fax. 02-76013109

Un numero lire 45.000
Abbonamento Italia: un anno
(due numeri) Lire 85.000 (spedizione
raccomandata a carico dell'editore)
One issue lire 45.000
Annual subscription (two issues)
In Italy: lire 85.000, abroad: lire
90.000 (air shipment at publisher's
charge)

Pubblicità/*Advertising*
Seat - Divisione Stet S.p.a.
20122 Milano - Via Albricci, 3
Tel. 02-583881 - Fax 02-878130

Copyright 1988 by Editrice
Abitare Segesta Spa
Guido Canella, direttore
responsabile/*Editor*
Reg. Tribunale di Milano
n. 700 del 2.11.1988
Tutti i diritti riservati/*All rights*
reserved

ISSN 0394-9230
Stampato nel Marzo 1994 dalle
Printed in Italy, March 1994 by
Grafiche Guido Stefanoni, Lecco
Periodico semestrale,
Marzo/Agosto 1994
Six-monthly review,
March/August 1994

"Zodiac" fa parte del gruppo Editrice
Abitare Segesta insieme ai periodici
"Abitare", "Costruire", "Costruire
Appalti", "Costruire Cantiere"
"Zodiac" belongs to Editrice Abitare
Segesta group as well as "Abitare",
"Costruire", "Costruire Appalti",
"Costruire Cantiere" magazines

In copertina: Joseph Esherick,
Sea Ranch, sei case-tipo con grande
magazzino e ristorante,
Sonoma County, California, 1965:
disegno di studio.

Front cover: Joseph Esherick,
Sea Ranch, Six Demonstration Houses
and General Store/Restaurant,
Sonoma County, California 1965:
study drawing.

Guido Canella

Struttura urbana e destrutturazione dell'architettura: la competenza del critico e quella del comune fruitore, 4

Urban Structure and Architectural Deconstruction: the Competence of the Critic, and That of the Man on the Street, 4

Paolo Polledri

"La cosa più vicina a un vernacolo contemporaneo": la tradizione architettonica della Bay Area vista in prospettiva, 12

"The Nearest Thing to a Contemporary Vernacular": the Bay Area Architectural Tradition in Perspective, 12

Giovanni Brino

Radici dell'architettura moderna nella California meridionale, 44

Roots of Modern Architecture in Southern California, 44

Joseph Giovannini

L.A. Trouvée, 70

L.A. Trouvée, 70

Thomas S. Hines

Edilizia pubblica, socialismo strisciante e baseball: la battaglia di Chavez Ravine a Los Angeles, 1949-1959, 96

Housing, Baseball, and Creeping Socialism: the Battle of Chavez Ravine, Los Angeles, 1949-1959, 96

Kevin Roche

Charles Eames, 114

Charles Eames, 114

Kurt W. Forster

Neutra sul tetto, 122

Neutra on the Roof, 122

Charles W. Moore

O' California!, 128

O' California!, 128

Frank O. Gehry

Modelli di progetti californiani, 1981-1993, 150

Californian Project Models, 1981-1993, 150

Joseph Esherick, San Francisco

Sea Ranch, Sonoma County, Monterey Bay Aquarium, Monterey, 164

Holt, Hinshaw, Jones, San Francisco

UCLA Power Plant, L.A., San Jose Theater, San Jose, 172

Jim Jennings, San Francisco

Tall Buildings on Small Lots, S.F., Visiting Artists Suite, Geyserville, 180

Mark Mack, San Francisco

Baum House, Berkeley, S.F., Park and Cultural Center, Candlestick Point, S.F., 188

Stanley Saitowitz, San Francisco

McDonald House, Stinson Beach, Live/Work Building, S.F., 196

Daniel Solomon, San Francisco

Gleeson Residence, S.F., Fulton Grove Townhouses, S.F., 202

Coop Himmelblau, Los Angeles

Rehak House, L.A., UFA Theater Center, Pragerstrasse Nord, Dresden, Germany, 210

Hodgetts+Fung, Los Angeles

Click Model Management Building, L.A., Franklin-La Brea Proposal, L.A., 218

Franklin D. Israel, Los Angeles

Raznick House, L.A., Southern Regional Library, UCLA, 226

Panos Koulermos, Los Angeles

Nursery School, L.A., West Hollywood City Hall, L.A., 234

Thom Mayne, Morphosis, Los Angeles

Yuzen Vintage Car Museum, L.A., Science Museum School, L.A., 242

Eric Owen Moss, Los Angeles

Samitaur Complex, L.A., Hercules Theater and Offices, L.A., 250

Dagmar Richter, Los Angeles

West Coast Gateway, L.A., The Royal Library in Copenhagen, Denmark, 258

Michael Rotondi, Los Angeles

Qwfk House, USA, Carlson-Reges Residence, L.A., 266

Los Angeles, prototipo di un voluto distacco dalla tradizione urbana, dagli anni Settanta ha cominciato ad essere oggetto di attenzioni sempre più frequenti. E non solo come scenario di interpretazioni letterarie e cinematografiche, ma anche come caso-studio di coloro che guardano alla città con pretesa scientifica.

Infatti, da estremo patologico di non-città, così era stata additata da molti teorici di scuole anche diverse d'Europa e della Costa Orientale, è venuta via via riscattandosi come paradigma e paesaggio di una specie di metropoli da doversi scontare, prima o dopo, un po' dovunque. Quasi fosse la mancanza stessa di un'ossatura urbana sufficientemente rigida e gerarchica a consentirle di assorbire contraddizioni ed eventi (fisici, sociali) che vanno riproducendosi con forte accelerazione.

Nell'introdurre l'ottavo numero di "Zodiac" concludevamo con un interrogativo: "[...] poiché il crescere della città [...] si può meglio raffigurare proprio a partire dai momenti di crisi, viene da chiedersi se quello dell' America Latina non possa essere il laboratorio dove si è cominciato a sperimentare una diversa, nuova ragione anche per l'architettura occidentale".

Ma, anche se nelle sequenze della metropoli californiana l'estraniamento dalla "via maestra" d'Occidente risulta imporsi con ricchezza e versatilità d'immagini pari a quelle latinoamericane, è pur vero che vi si è prodotto con minore inclinazione alla nostalgia, a più bassa temperatura ideologica e, non di rado, con qualche concessione alla caricatura. Se là potrebbero esser stati i cento fiori sbocciati tra la flora del sottosviluppo a corrodere i muri di una tradizione importata, qui potrebbe esser stato un eccesso di terapia energetica a fare esplodere struttura e cristalli del trapianto razionalista. Tuttavia è indubbio che una faglia etnica e culturale attraversa la regione meridionale della California.

Altrove in questo numero si tratta delle diverse poetiche che hanno convissuto, e tuttora con nuovo orgoglio convivono, nel panorama di quell'architettura. Noi qui vogliamo soltanto provare a interrogarci sulle possibili ragioni "moralì" di consenso che una sua ultima particolare versione è venuta ottenendo presso la critica e la comune fruizione. Sarebbe semplice ricorrere all'ipotesi di un nuovo regionalismo in architettura, tendente a trascrivere allegoricamente i caratteri genetici e le modalità di sviluppo di ogni città. Senonché i termini di quel trasgredire dal reticolo ortogonale (per convenzione moderno, ma in prima fase anche postmoderno) hanno superato ormai gli oceani, attecchendo in differenti paesaggi. E da qui molteplici incoraggiamenti di critici e apprezzamenti di fruitori al mirabolante imprevisto di un'ultima avanguardia, al fine ritrovato in una sorta di affastellamento da padiglione d'esposizione, virtualmente indifferente alla legge di gravità e alla destinazione d'uso, dove l'architettura, museo di se stessa, avrebbe finalmente conquistato la libertà della pura *performance*.

* * *

Potremmo chiederci, per esempio, come due critici famosi, Bruno Zevi e Reyner Banham, pur rivolti all'architettura da punti di vista distanti, in passato entrambi difensori della razionalità moderna dal contagio postmoderno, più di recente si siano trovati concordi nel considerare il

**Urban Structure
and Architectural
Deconstruction: the Competence
of the Critic, and That
of the Man on the Street**
Guido Canella

Los Angeles, prototype of a willful break with the urban tradition, has become the object of increasingly frequent scrutiny since the 1970s. Not only as a setting for interpretations in film and literature, but also as a case study for those who observe the city with some pretence of scientific method.

From the pathological extreme of the non-city, as many theorists of different European and East Coast schools have defined it, LA has made a comeback as a paradigm, landscape of a metropolitan genre which, sooner or later, we will all have to deal with, wherever we are. It would almost appear that the city's very lack of a sufficiently rigid, hierarchical urban structure has permitted it to absorb the contradictions and events (both physical and social) which have proliferated, in recent years, with increasing rapidity.

The introduction to "Zodiac 8" concluded with a question: "[...]and since [...] cities seem to grow better as a result of crises, one wonders whether Latin America has not become, today, a laboratory capable of eventually revitalising Western architecture".

But while the panorama of the Californian metropolis illustrates a deviation from the occidental urban model, with a wealth and versatility of images equal to that of Latin America, it is also true that this city is not the product of an analogous nostalgia; it has developed at a lower ideological temperature and, in many instances, with certain concessions to caricature. If in Latin America we can imagine that the hundreds of flowers which bloom in the midst of the flora of underdevelopment have eroded the walls of an imported tradition, in Los Angeles perhaps an excess of therapeutic energy has caused an explosion of the structure, of the crystals of a transplanted rationalism. Nevertheless, there is little doubt that an ethnic and cultural fault lies dormant beneath Southern California.

In other parts of this issue the different poetics which have coexisted, and continue to do so with renewed confidence, on the architectural scene, are discussed. Our aim is simply to attempt an investigation of the possible "moral" reasons for the consensus which the latest version of this coexistence has been able to achieve among both critics and the general public.

It would be simple, at this point, to evoke the hypothesis of a new architectural regionalism which tends to allegorically transcribe the genetic traits and development patterns of each individual city. Simple, if not for the fact that the terms of this violation of the orthogonal grid (by modernist, but also early postmodernist standards) have, today, crossed oceans, sprouting up in different landscapes. The result has consisted in multiple instigations, on the part of the critics, and widespread appreciation, among the general public, of the marvelously unexpected appearance of an ultimate avant-garde discovered, finally, in a sort of exposition pavilion-style jumble, virtually indifferent to the laws of gravity and function, in which architecture, as a self-styled museum, can at last attain the liberty of pure performance art.

* * *

We might well ask, for example, just how two renowned critics – Bruno



decostruzionismo, e in particolare la poetica di Frank O. Gehry, tra le più interessanti – o addirittura la più interessante – tra le espressioni di architettura in questa fine di millennio¹.

Per Zevi, formatosi all'estetica di Benedetto Croce, il presupposto di una radicale dissimmetria nella composizione – in aggiunta al riproponimento di un concetto di organicità, sintesi di spazio e luce – starebbe a significare quella forzatura anticonformista su cui occorre misurare una poetica d'avanguardia; una forzatura analoga a quella consumatasi nell'esperienza neoplastica di De Stijl, ma che ha trovato anche nei maestri autoctoni dell'architettura nordamericana (Wright, Kahn, Wurster) quel traslato da "nuova frontiera" che li sottrae alle tentazioni del localismo e dello storicismo.

Per cui l'appellativo di "*architetto delle baracche*", con cui Frank Lloyd Wright gratificò William Wilson Wurster, per Zevi potrebbe forse significare volontà di regressione allo stato ancestrale della tettonica: il connettivo che presumibilmente attorniava i monumenti rituali precolombiani (pur presenti questi all'ispirazione del maestro di Taliesin) era mero insediamento o era anch'esso già primordiale architettura? Dunque un'evocazione, il "baracchismo" di Wurster, da potersi riprendere per rifondarvi una visione non-storicista, laica e anti-istituzionale della modernità.

Mentre all'empirismo di Banham il nesso tra architettura e tecnica appariva l'evento decisivo che diede origine al Movimento Moderno propriamente detto: un nesso che a partire dagli anni Trenta anche gli stessi maestri del Razionalismo (Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe) non sarebbero riusciti a rendere operante, ma soltanto riflesso per allusioni simboliche². Caduta la presunzione delle megastrutture neobrutaliste e *high-tech*, anche nel successivo esprimersi dell'architettura, sarebbe stato proprio il progredire della tecnologia a rendere sempre più flebili le esigenze del processo produttivo rispetto a quelle della persuasione al consumo.

Così che Banham, facendo di necessità virtù e con atteggiamento analogo a quello del *flâneur* baudelairiano, sembrò scoprire nella commistione fantasmagorica del paesaggio angeleno l'allegoria di un passaggio di consegne ideologiche tra questo nostro millennio e quello successivo. Quasi che, dopo le provocanti parodie di Robert Venturi e del tardo Charles Moore, un'ulteriore, più violenta scossa avesse restituito, in esplosivo, l'ortografia *hard-boiled* degli Schindler, Neutra, Eames e che, attraverso questa destrutturazione tipologica, l'opera di architettura, beffardo relitto tra relitti, avesse finalmente preso atto del proprio orizzonte di competenza, solo linguistico, nella consunzione del mito razionalistico che ha percorso l'Occidente nelle diverse stagioni del disegno urbano.

* * *

Passando ora alla comune fruizione, è possibile che la valutazione ecologica dell'ambiente segua un corso per certi versi parallelo a quello della linguistica? In questa, infatti, da un'interpretazione strutturale, che privilegiava l'autore e l'opera nel contesto di formazione e applicazione, si è passati a un'interpretazione decostruttiva e

Frank Lloyd Wright, Hollyhock House, Los Angeles, California, 1920.
William W. Wurster, A.G. Reynolds House, Gilroy, California, 1946.
Louis Kahn, Salk Institute for Biological Studies, La Jolla, California, 1959-65.

Frank Lloyd Wright, Hollyhock House, Los Angeles, California, 1920.
William W. Wurster, A.G. Reynolds House, Gilroy, California, 1946.
Louis Kahn, Salk Institute for Biological Studies, La Jolla, California, 1959-65.

Zevi and Reyner Banham – in spite of their highly diverse points of view regarding architecture, but both champions in the past of modernist rationality as opposed to the contagion of postmodernism, could recently find themselves in such agreement in considering deconstructionism, and in particular the poetics of Frank O. Gehry, as one of the most interesting, or even the most interesting, phenomenon of architectural expression of this end of the millennium¹.

For Zevi, with his training focussed on the aesthetics of Benedetto Croce, the premise of a radical compositional dissymmetry – alongside the revisitation of a concept of the organic, a synthesis of space and light – represents that anti-conformist stretching of sense which is the measure of an avant-garde poetic; a stretching similar to the neo-plastic experience of De Stijl, but which has also met with indigenous exponents in North American architecture (Wright, Kahn, Wurster), whose “new frontier” freshness of approach enabled them to avoid the pitfalls of regionalism and historicism.

Thus the label of “shanty architect”, with which Frank Lloyd Wright gratified William Wilson Wurster, for Zevi might signify a desire to regress to the primordial state of the tectonic: the settlement which presumably existed around the ritual Pre-Columbian monuments (also present among the inspirations of the mentor of Taliesin): was it just building, settlement, or was it already primordial architecture? We are supplied with an indication, in the “shanty-ism” of Wurster, which may serve today for the development of a non-historicist, profane, anti-institutional vision of modernism.

Meanwhile in the empiricism of Banham the connection between architecture and technique appeared to be the decisive factor behind the Modern Movement, in its strict definition (from the 1920s): a connection which, from the 1930s on, the masters of Rationalism themselves (Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe) were never able to really put into practice, but were only able to reflect, by means of symbolic allusions². Once beyond the pretences of neo-brutalist, high-tech megastructures, it has been precisely the progress of technology which has weakened the reasoning based on the exigencies of the production process, in favour of those of the persuasion of the consumer.

And so Banham, making the best of a real situation, assuming the role of the Beaudelairian flaneur discovers, in the phantasmagorical intermingling of signs in the Angelino landscape, an allegory for a passage of ideological messages from this millennium to the next. Almost as if, in the wake of the provocative parodies of Robert Venturi and the later works of Charles Moore, yet another, more violent tremor had revived, from the fragments, the “hard-boiled” orthography of Schindler, Neutra, Eames; as if, by means of this typological destructuring, the work of architecture, leering survivor in the midst of the wreckage, had finally understood its role, its solely linguistic sphere of influence, in the consumption of the myth of rationalism which has afflicted the western world across the passing seasons of urban design.

* * *

To move on to the view of the man in the street, is it possible that the



neermentistica che privilegia il lettore. Motivo decisivo di tale passaggio sarebbe la consapevolezza del modificarsi della lingua nel tempo, per cui significati intenzionali affidati dall'autore al testo risulterebbero, parzialmente o in tutto, alterati o dispersi al mutare di senso in una nuova circostanza discorsiva.

Se ora, a puro titolo d'esempio, attribuissero al concetto di *funzione destinata* quel valore strutturale che ha sostenuto gran parte dell'impianto tipologico dell'architettura moderna e la sua stessa fortuna figurativa, dove era ben presente il rapporto tra una società virtualmente pianificante e l'autore-interprete dell'opera architettonica, non è difficile constatare come di recente sia venuto via via affermandosi un comune *gusto ecologico* che privilegia invece il fruitore, dacché la distanza-attesa tra l'intenzione del piano e la sua realizzazione ha comportato tempi e viscosità sempre meno sopportabili che ne offuscano e vanificano i presupposti.

Nelle rivendicazioni della cosiddetta *pianificazione democratica* è andata ormai persa la cognizione per la quale la città, e ancor più la metropoli, si regge in equilibrio, contemperandoli, su interessi e provvedimenti della sfera privata e individuale comunque condizionati dagli interessi e dai provvedimenti della sfera pubblica e collettiva.

Superata la fase che scontava le conseguenze di un faticoso insediamento e di una difficile sopravvivenza nella metropoli come contropartita di vantaggi derivanti dalla numerosità e dalla flessibilità delle occasioni di occupazione e di scambio, è venuto progressivamente ad imporsi un nuovo gusto ecologico che pone al centro di ogni progetto urbano la tutela del circuito di fruizione dell'individuo nella sua subcomunità, dove l'alloggio e la sua proiezione nell'ambiente immediatamente circostante diventa il parametro dal quale articolare le rivendicazioni e misurare una sorta di nuovo *Existenzminimum*.

Può stupirci, allora, che il regime privatistico che a lungo e in profondità ha inciso sulla configurazione urbana di Los Angeles sia divenuto emblema di questo nuovo gusto ecologico e che gli stessi motivi di critica radicale al suo sviluppo si siano in seguito trasformati in riprove di attualità?

* * *

Ma in questi ultimi decenni, proprio a Los Angeles, è accaduto qualcosa d'importante che non può non farci riflettere.

Non è forse vero che gli stanziamenti già destinati alle autostrade urbane stanno ora confluendo su una nuova rete di ferrovie metropolitane? Che le abitazioni unifamiliari tendono a consolidarsi in blocchi condominiali per essere meglio protette e servite dal trasporto pubblico? Che il suburbio va riorganizzandosi in quartieri di più elevata densità e con autosufficienza di servizi? Tanto che si dice che nella capitale mondiale dell'espansione suburbana, l'urbanistica sarebbe tornata al comando. A questo, per un confronto, si aggiunga il suadente saggio *La città di quarzo*³, dove l'urbanista Mike Davis fornisce un'interpretazione di Los Angeles anni Novanta assai diversa da quella vista da Reyner Banham negli anni Settanta.

Così che lo stato – o patologia – della destrutturazione urbana

Rudolph Schindler, Lovell Beach House, Newport Beach, California, 1926.
Foto G. Brino.
Richard Neutra, Lovell House, Los Angeles, California, 1927-29.
Ray e Charles Eames, Eames House, Santa Monica, California, 1949.

Rudolph Schindler, Lovell Beach House, Newport Beach, California, 1926.
Photo G. Brino.
Richard Neutra, Lovell House, Los Angeles, California, 1927-29.
Ray e Charles Eames, Eames House, Santa Monica, California, 1949.

ecological evaluation of the environment follows paths which are, in some ways, parallel to those of linguistics? In linguistics a passage has taken place from a structural interpretation, focussed on the author and the work in the context of development and application, to a deconstructive, neo-hermeneutic interpretation which focusses on the reader. The decisive motive behind this shift is said to be an awareness of the modifications which take place, over time, in language; meanings intended and placed by the author in the text are, completely or in part, altered or lost within a new context of discourse.

If, at this point, just as an example, we attribute to the concept of oriented function the structural value which has sustained the better part of the typological apparatus of modern architecture, and its fortune as a figurative language, in which the relationship between a virtual society of planning and the author-interpreter of an architectural work was vividly evident, it is not difficult to understand how, recently, a collective ecological taste has emerged which favours, instead, the user, because the gap between the intentions of such planning and their realisation has become so great that it cancels out the very premises of the operation, creating an unsustainable situation.

In the claims of so-called democratic planning an understanding of the way in which the city, and even more so the metropolis, achieves an equilibrium based on an intermediation among coexisting interests of private, individual spheres, in any case conditioned by the interests and initiatives of the public, collective sphere, has been lost.

Once beyond the phase in which the difficulties of city life could be said to be compensated by its concentration of opportunities for employment and commerce, a new "ecological" taste emerges which focusses, in any urban project, on the safeguarding of the quality of life of the individual within his own neighbourhood, an attitude in which the dwelling, and the protection of its immediate, surrounding environment, becomes the main parameter for the demands and evaluation of a sort of new Existenzminimum.

Therefore it is not surprising that the private enterprise system which has so long, and so deeply, influenced the urban configuration of Los Angeles, has become an emblem of this new ecological taste, and that the very motives behind the radical critique of Angelino-style urban development have been transformed into demonstrations of renewed modernity.

* * *

But during the last few years – and, again, in Los Angeles – important things are happening which cannot help but prompt reflection. Funding originally destined for new expressways has been detoured in the direction of new metropolitan rail lines. Single-family housing is tending to be concentrated in condominium blocks, for greater security and improved access to public transport. The suburbs are gradually reorganising themselves into quarters of greater population density, with autonomous services and facilities. So much so that in the world capital of urban expansion, city planning would seem to have taken control. As material for comparison, we urge readers to examine the persuasive study *City of Quartz*³, in which urban scholar Mike Davis provides an

sembrerebbe rimanere purtroppo endemico soltanto ove non sussistano le risorse e i mezzi per quella reazione che spontaneamente, fisiologicamente tenda a ricomporre l'insediamento secondo un più articolato regime di accessibilità e, conseguentemente, secondo una polarizzata gerarchia tra dominio pubblico e dominio privato e, in definitiva, secondo una propria contestualizzata struttura.

D'altra parte le cronache linguistiche di recente ci informano che dalla analisi decostruttiva e neoermeneutica, dove al lettore era attribuita l'unica interpretazione autentica, una vera e propria riscrittura del testo, si sta tornando a rivalutarne la struttura e le intenzioni originali.

Resterebbe da accertare se l'architettura debba e – se sì – come possa tenerne conto.

Note

- 1) Cfr.: per B. ZEVI, anche la recente riedizione del suo *Zevi su Zevi. Architettura come profezia*, Venezia 1993; e, per R. BANHAM, *Los Angeles. The Architecture of Four Ecologies*, Harmondsworth, Middlesex 1971, trad. it. *Los Angeles. L'architettura di quattro ecologie*, Milano 1983, ove è aggiunto un *Epilogo, 1982*.
- 2) Cfr. R. BANHAM, *Theory and Design in the First Machine Age*, London 1960, trad. it. *Architettura della prima età della macchina*, Bologna 1970.
- 3) Cfr. M. DAVIS, *City of Quartz*, Los Angeles 1990, trad. it. *La città di quarzo. Indagine sul futuro di Los Angeles*, Roma 1993.

interpretation of Los Angeles in the 1990s which is very different from that of Reyner Banham in the 1970s.

The state – or the pathology – of urban destructuring would appear, unfortunately, to remain endemic only where the resources are lacking for the kind of reaction which spontaneously, physiologically tends to reorganise the urban fabric according to a more detailed regime of accessibility and, as a consequence, according to a polarised hierarchy between the public and private realms; and, definitively, according to a specific, contextualised structure.

Recent developments in linguistics inform us that after the phase of deconstructive, neo-hermeneutic analysis, in which the reader was seen as the sole repository of an authentic interpretation, an actual rewriting of the text, there has been a return, a re-evaluation of the original structure and intentions of the author as keys for critical interpretation.

What remains to be seen is whether architecture should – and if so, can – take all this into account.

Notes

Translated by Steve Piccolo.

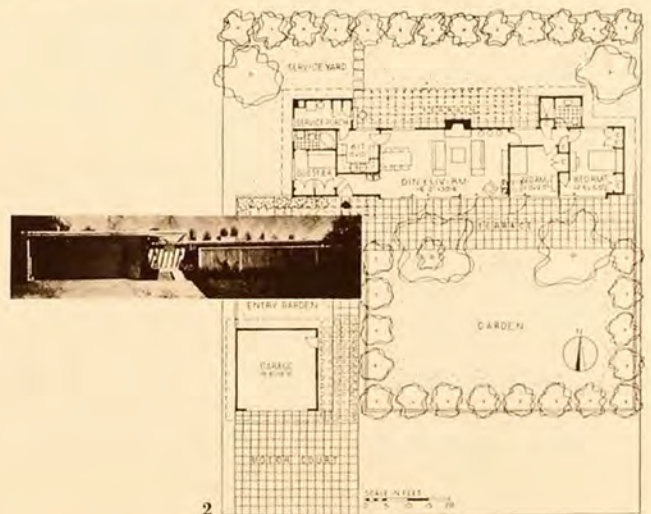
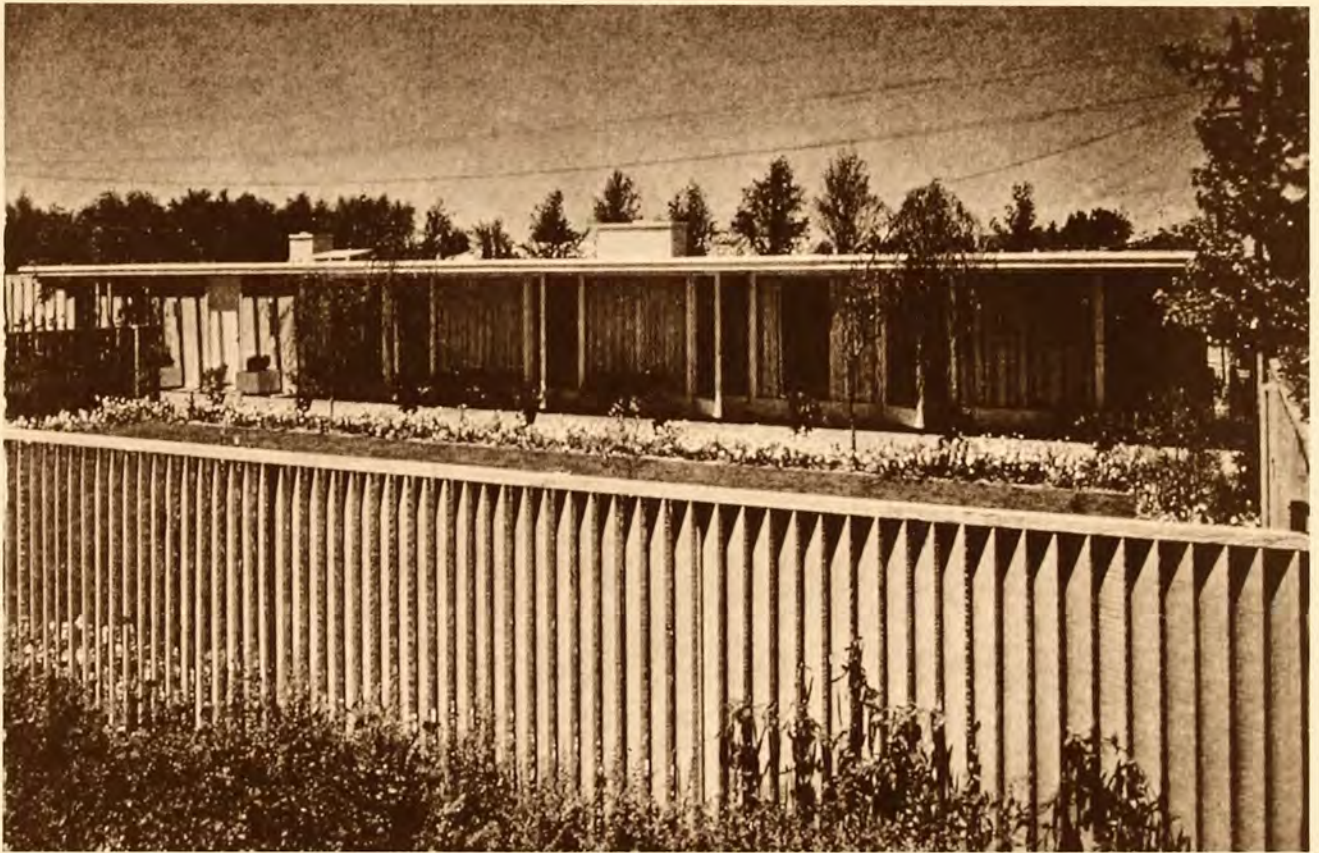
1) Vid. for B. ZEVI, the recent reprinting of his Zevi su Zevi. Architettura come profezia, Venezia 1993; for R. BANHAM, Los Angeles. The Architecture of Four Ecologies, Harmondsworth, Middlesex 1971.

2) Vid. R. BANHAM, Theory and Design in the First Machine Age, London 1960.

3) Vid. M. DAVIS, City of Quartz . Los Angeles 1990.

1. 2. John Funk, Heckendorf House,
Modesto, California, 1939:
viste e pianta.

1. 2. John Funk, Heckendorf House,
Modesto, California, 1939:
views and plan.



**“La cosa più vicina a un vernacolo contemporaneo”:
la tradizione architettonica della Bay Area
vista in prospettiva**
Paolo Polledri*

“Le nostre case siano anzitutto tappezzate di bellezza là dove sono a contatto con le nostre vite, come l'interno di una conchiglia, e non sovraccariche di abbellimenti.”
H.D. Thoreau, *Walden, o la vita nei boschi*, 1854, Firenze 1928

Come ci ha ricordato Harold Rosenberg, tradizione non è sinonimo di storia, anzi ne è l'antitesi. Mentre la storia districa i fili dei mutamenti passati, la tradizione implica una continuità – di cui facciamo parte anche noi – e appiattisce il passato sulla lente di una visione unificata e comprensibile. A prima vista, quindi, una “tradizione vista in prospettiva” può sembrare un ossimoro: ma lo è davvero?

Chiedersi se esiste una tradizione architettonica della Bay Area è una domanda che suscita perplessità, a cui parecchi storici hanno cercato di rispondere senza riuscirci, come essi stessi ammettono: la difficoltà sta nel fatto che non vi è una scuola o una maniera a cui fare riferimento. Gli architetti della Bay Area hanno negato l'esistenza di uno stile, e talvolta si sono preoccupati di stabilire una distinzione rispetto ai loro colleghi; ma al tempo stesso si sono resi conto di avere un'identità collettiva debole, e nel corso di quattro o cinque generazioni hanno cercato di nascondere questa debolezza con manifesti programmatici, costituiti per lo più da mostre e da cataloghi, in cui si proclamava un'unità di intenzioni, se non di forme. Tre mostre di questo genere si sono tenute fra il 1940 e il 1976 nel San Francisco Museum of Modern Art (o Museum of Art, com'era più semplicemente denominato prima degli anni Settanta).

Un'ulteriore difficoltà è data dalla diversità dei motivi che hanno portato le successive generazioni a intessere una tradizione. Inizialmente, nell'ultimo decennio dell'Ottocento, gli architetti di San Francisco idearono un'architettura adatta a un ambiente urbano emergente; tra il 1920 e il 1960 circa, la seconda generazione, pur apprezzando gli edifici esistenti, cercò un nuovo punto di partenza, un'architettura che fosse espressione dei tempi moderni e rispondesse ai mutamenti dell'ambiente sociale ed economico; infine, a partire dagli anni Sessanta gli architetti hanno acquistato una maggiore coscienza storica e cominciarono a citare intenzionalmente i precedenti nelle proprie opere. La loro è stata una reazione contro un ambiente che sembrava opporsi ai valori in cui essi credevano, e la tradizione, sebbene non necessariamente

**“The Nearest Thing to a Contemporary Vernacular”:
the Bay Area Architectural Tradition in Perspective**
Paolo Polledri*

“Let our houses first be lined with beauty, where they come in contact with our lives, like the tenement of the shellfish, and not overlaid with it.”
H.D. Thoreau, *Walden, or Life in the Woods*, 1854

Tradition, Harold Rosenberg has reminded us, is not synonymous with history and indeed is almost antithetical to it. History unravels the particles of change of the past. Tradition, on the other hand, implies continuity – but a continuity of which we are also a part – and flattens the past onto the lens of a unified, comprehensible view. A “perspective on tradition,” therefore, at first may seem like an oxymoron. But is it?

Whether there is an architectural tradition in the Bay Area at all is a perplexing question, one which various historians have attempted to answer – unsatisfactorily, as they are the first to admit. The problem is that there is no school or manner on which they can depend. Bay Area architects have denied that there is a style, and sometimes they have gone to great lengths to establish a distinction with their colleagues. But they also have been aware of their weak collective identity, and successive generations (four or five, so far) have attempted to disguise this weakness with manifestos – usually exhibitions and catalogues – proclaiming unity in intention if not in form. Between 1940 and 1976, there have been three such exhibitions at the San Francisco Museum of Modern Art (or the Museum of Art, as it was more simply called up to the 1970s).

The problem is also that successive generations have woven a tradition for different reasons. Initially, in the 1890s, San Francisco architects invented an architecture that was appropriate for an emerging urban environment. From the 1920s to the 1950s, the second generation, although appreciative of existing buildings, sought a fresh start with an expression for modern times, an architecture that could respond to the changing social and economic environment. But beginning in the 1960s, architects became more conscious of history and deliberately quoted precedents in their work. There was a reaction against an environment that seemed set against the values in which they believed, and tradition, although not necessarily tinged with nostalgia, became a valid weapon of defense. Thus, tradition turns out to be a moving target in the history of Bay Area architecture, but it is this series of transformations that makes it possible to see it in perspective.



3

venata di nostalgia, fu vista come una valida arma di difesa. In tal modo, nella storia architettonica della Bay Area la tradizione finisce con l'essere un obiettivo mobile; ma è appunto questa serie di trasformazioni che consente di vederla in prospettiva.

1. "Una tempesta in un bicchiere d'acqua", fu definita da Lewis Mumford la controversia che lo oppose ad alcuni membri dei circoli architettonici della costa orientale: questo giudizio figura nel saggio introduttivo al catalogo della mostra *Domestic Architecture of the Bay Region*, inaugurata il 16 settembre 1949 nel San Francisco Museum of Art. La controversia era nata due anni prima, quando Mumford, in un articolo della serie *The Sky Line* da lui pubblicato nel "New Yorker", aveva messo in risalto la "libera ma non invadente espressione del terreno, del clima e del modo di vivere" propria dell'architettura della Bay Area (espressione che egli chiamava "lo stile della Bay Region"), in contrasto con "il meccanicismo, l'impersonalità e il puritanesimo estetico" del cosiddetto *International Style*¹. Per Mumford si trattava di contrapporre il nuovo stile al vecchio, quello americano a quello internazionale, e di attaccare frontalmente la mostra *The International Style*, organizzata nel 1932 da Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson nel Museum of Modern Art di New York. L'articolo di Mumford sul "New Yorker" provocò subito la reazione del MOMA: Alfred H. Barr jr., Hitchcock, Johnson, Gropius, Breuer, George Nelson, Eero Saarinen, insieme ad altri importanti architetti e allo stesso Mumford, s'incontrarono nell'auditorium del MOMA la sera dell'11 febbraio 1948 per un pubblico dibattito sulla caratterizzazione e sulle critiche avanzate da Mumford². Dalla discussione risultò che il gruppo degli internazionalisti era tutt'altro che monolitico. Barr e Hitchcock parlarono dell'architettura moderna e ne difesero l'internazionalismo sotto l'aspetto dell'espressione formale. Hitchcock sostenne che il merito maggiore dell'espressione regionale consisteva nel correggere le deviazioni dell'*International Style*: l'eccezione a questa e ad altre regole era rappresentata da Frank Lloyd Wright, il "Michelangelo" del ventesimo secolo. Gropius ricordò agli astanti che "il cosiddetto *International Style* ha un carattere regionale, in quanto nasce dalle condizioni dell'ambiente".

Ad ogni modo, come Mumford osservò nelle sue conclusioni, non vi era nessun accordo sulla definizione di

1. "A storm in a tea cup", Lewis Mumford called the argument he had with some members of East Coast architectural circles. He made this remark in an introductory essay for *Domestic Architecture of the Bay Region*, an exhibition that opened at the San Francisco Museum of Art on September 16, 1949. The argument had started two years earlier, when Mumford, in one of his "Sky Line" articles in the *New Yorker* magazine, had pitched the "free yet unobtrusive expression of the terrain, the climate, and the way of life" of Bay Area architecture, what he named the "Bay Region style," against the "mechanical and the impersonal and the aesthetically puritanic" *International Style*.¹ For Mumford, it was the new style vs. the old style, the American Style vs. the *International Style*; it was also a direct attack against the homonymous exhibition organized by Henry Russell-Hitchcock and Philip Johnson at the Museum of Modern Art in New York in 1932. The *New Yorker* article provoked a quick response from the museum. Alfred H. Barr, Jr., Russell-Hitchcock, Johnson, Walter Gropius, Marcel Breuer, George Nelson, Eero Saarinen, Mumford himself, and several other prominent architects convened in its auditorium on the evening of February 11, 1948, to debate Mumford's criticism and characterization in public². The resulting discussion exposed a far from monolithic camp of internationalists. Barr and Russell-Hitchcock discussed modern architecture and defended its internationalism in terms of formal expression. Russell-Hitchcock argued that the main value of regional expression was to rectify the wrong turns of the *International Style*. The exception to this and other rules was Frank Lloyd Wright, the "Michelangelo" of the twentieth century. Gropius reminded the audience that "the so-called *International Style* was regional in character, developing out of the surrounding conditions." But, as Mumford said in his concluding remarks for the evening, there was no agreement over the definition of modern architecture; the speakers disagreed about everything, from the significance of the 1932 exhibition and the appropriateness of the word style in modern architecture, to the existence of a "Bay Region style." Beyond dissension within the ranks of East Coast architects, this discussion also revealed a disparity of agendas and opinions between the museum and the European architects. This disagreement had been long in the making. In the years following *The International Style*,

3. John Funk, Kirby House,
Belvedere, California, anni '40.

Foto R. Sturtevant.

4. Fred Langhorst, Ley House,
Lafayette, California, anni '40.

Foto R. Partridge.

5. Henry Hill, Hirshfield House,
Berkeley, California, anni '40.

Foto R. Sturtevant.

3. John Funk, Kirby House,
Belvedere, California, 1940s.

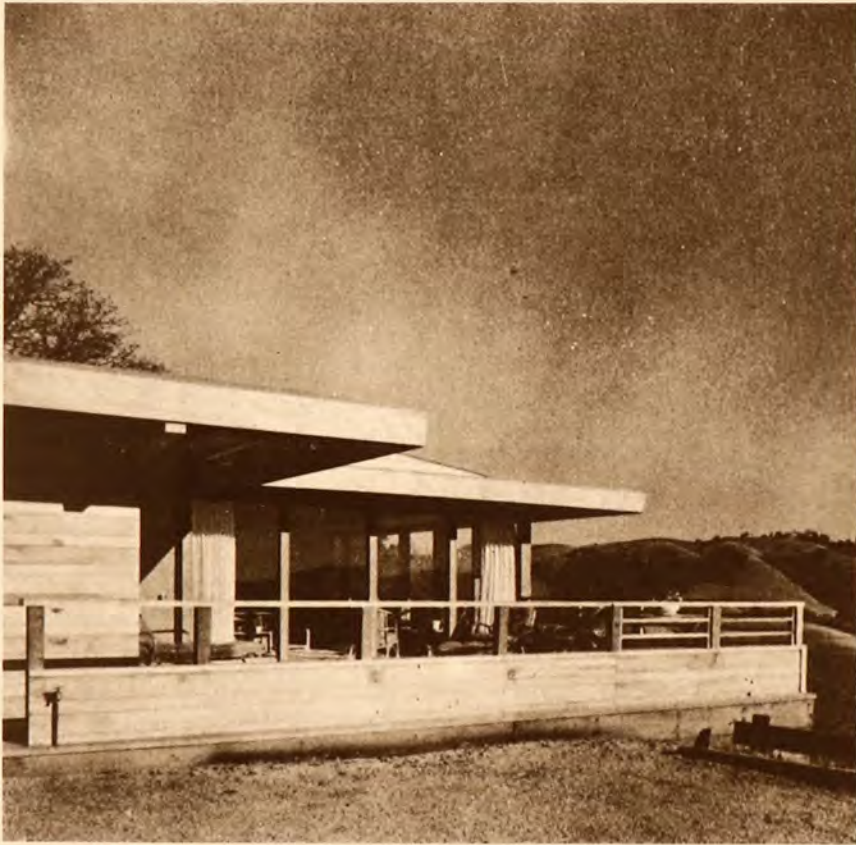
Photo R. Sturtevant.

4. Fred Langhorst, Ley House,
Lafayette, California, 1940s.

Photo R. Partridge.

5. Henry Hill, Hirshfield House,
Berkeley, California, 1940s.

Photo R. Sturtevant.



6. William W. Wurster, Theodore Bernardi, Don Emmons, Nowell House, Carmel, California, anni '40. Foto R. Sturtevant.

7. Joseph Esherick, Walker House, Tahoe City, Lake Tahoe, California, 1949. Foto R. Sturtevant.

8. Gardner Dailey, David House, Ross, California, anni '40. Foto R. Sturtevant.

6. William W. Wurster, Theodore Bernardi, Don Emmons, Nowell House, Carmel, California, 1940s. Photo R. Sturtevant.

7. Joseph Esherick, Walker House, Tahoe City, Lake Tahoe, California, 1949. Photo R. Sturtevant.



8. Gardner Dailey, David House,
Ross, California, 1940s.
Photo R. Sturtevant.

architettura moderna, anzi gli intervenuti dissentivano su tutto, dal significato della mostra del 1932 alla proprietà dell'uso del termine *stile* nell'architettura moderna e all'esistenza di uno "stile della Bay Region".

Al di là del disaccordo fra gli architetti della costa orientale, il dibattito rivelò una disparità di opinioni e di programmi tra il MOMA e gli architetti europei, disparità che si era andata profilando già da lungo tempo. Negli anni successivi alla mostra *The International Style* il Museum of Modern Art aveva organizzato altre esposizioni sull'architettura contemporanea, con idee a volte divergenti da quelle che avevano ispirato la prima manifestazione: nel 1935 una di queste mostre era stata dedicata all'architettura californiana contemporanea e da New York era passata successivamente in altre venti sedi. Anche nell'esposizione *Built in USA, 1932-1944*, tenutasi sempre a New York nel 1944, e nel relativo catalogo si era dato particolare risalto alla California e alla sua tradizione. "Una tradizione che stranamente è poco conosciuta", ebbe a scrivere Elizabeth Mock, direttrice *ad interim* dell'Architecture Department del MOMA, aggiungendo che "già parecchi anni prima del 1932 Wurster aveva realizzato case sobrie ed essenzialmente moderne"³.

La copertina del catalogo recava una fotografia di un'opera di John Funk, la Heckendorf House a Modesto (California) (figg. 1, 2). In questa mostra sull'architettura moderna americana, come in quella del 1932 sull'*International Style*, si prendevano in esame, oltre all'edilizia residenziale, anche opere pubbliche e sedi di istituzioni. Come osservò Philip Goodwin, autore della sede del MOMA, la mostra non intendeva "imporre agli Stati Uniti uno stile straniero", ma documentare "la formazione di un autentico stile americano"⁴: rispetto al 1932, si trattava di un programma meno dogmatico, più disponibile alle esigenze degli utenti e tale da poter essere sostanzialmente accolto da Mumford.

Nel 1949 l'esposizione *Domestic Architecture of the Bay Region* a San Francisco dimostrò l'inevitabilità storica del processo annunziato due anni prima da Mumford, che ne fu per così dire il patrono *in absentia*. Le sue tesi non avevano fatto che accelerare la morte, già imminente, dell'*International Style*.

2. Fra l'altro, la mostra offrì agli architetti della Bay Area una piattaforma per prendere posizione nella polemica. Per quanto autorevole, Mumford era sentito ancora come

the Museum of Modern Art organized several other exhibitions about contemporary architecture, with views often diverging from those of the earlier show. In 1935, one such show focused on contemporary California architecture and subsequently travelled to twenty other venues. Built in the USA, 1932-1944, a 1944 exhibition and catalogue, once again placed special emphasis on California with what Elizabeth Mock, acting curator of the Architecture Department, called its "curiously unpublicized tradition." "Wurster," she added, "was producing straightforward, essentially modern houses well before 1932"³.

A photograph of John Funk's Heckendorf House in Modesto, California (fig. 1), graced the cover. The show placed emphasis on American modern architecture, not only residential but also institutional projects and public works, a range similar to that of the 1932 International Style exhibition. As Philip Goodwin, architect of the Museum of Modern Art building, wrote, the museum was not "trying to impose a foreign style on the United States," but was documenting "the growth of an authentic American Style"⁴. This was a less dogmatic and more user-friendly manifesto than the 1932 version, and one with which Mumford could substantially agree.

When it opened in San Francisco, Domestic Architecture of the Bay Region conveyed the vindication of historical inevitability for Mumford, and he presided over it in absentia. His argument only added a few more nails to the already well-studded coffin of the International Style.

2. Domestic Architecture also represented a platform for Bay Area architects to establish their positions in the debate. However prominent, Mumford was still an outsider in the Bay Area, and local architects lost little time in correcting his views. A group of them published a response to Mumford's New Yorker article in Architectural Record, May, 1949, taking issue with the notion of a prevailing style while acknowledging common attributes in their own work. "If there is a 'regional quality,'" William W. Wurster wrote, "it rests mainly on the fact that building which still looks fresh and interesting today has been erected in the Bay Area every year since 1895" – the year, incidentally, of his own birth.⁵

Ernest Born and Robert M. Church, the exhibition curators, selected examples illustrating the modernity of the regional architecture. The houses, they stated, satisfied the special needs of climate, site, and plan with imaginative

un estraneo nella regione, e gli architetti locali non tardarono a rettificare le sue opinioni. Alcuni di essi pubblicarono su "Architectural Record" del maggio 1949 una risposta collettiva all'articolo di Mumford sul "New Yorker", negando l'esistenza di uno stile dominante ma riconoscendo nelle proprie opere certi caratteri comuni. "Posto che vi sia un carattere regionale", scrisse William W. Wurster, "esso consiste soprattutto nel fatto che a cominciare dal 1895 sono sempre sorti nella Bay Area edifici che appaiono tuttora nuovi e interessanti" (detto per inciso, il 1895 era l'anno di nascita dello stesso Wurster)⁵. I curatori della mostra, Ernest Born e Robert M. Church, scelsero esempi che illustravano la modernità dell'architettura regionale: a loro giudizio, queste abitazioni rispondevano bene alle particolari esigenze poste dal clima, dal sito e dall'impianto distributivo, con soluzioni che erano sperimentali e ricche di immaginazione, piuttosto che conformi ai canoni modernisti. Tutte le case unifamiliari presentate nell'esposizione si articolavano in una pianta abbastanza aperta che non prevedeva alloggi per la servitù, adeguandosi così alla realtà della classe media americana del secondo dopoguerra. Come riferiva nel catalogo Gardner Dailey, "la «piccola-grande casa» ha una sola stanza molto ampia, e tutto il resto è stato reso il più compatto possibile per evitare ogni spreco di spazio"⁶. Molte delle case presentate erano a un solo piano, e con ciò si esaurivano le affinità di stile. Non tutte le coperture erano piane; poche erano le finestre continue e le pareti vetrate; il materiale predominante era il legno naturale (per lo più la sequoia rossa), anche se vi era qualche finestra metallica a ghigliottina. In alcuni edifici era evidente l'influsso formale dell'*International Style*, ma vi erano anche tracce visibili delle concezioni e delle forme presenti nel dibattito architettonico dell'epoca: echi del Nuovo Empirismo svedese, dell'accogliente comodità degli chalet svizzeri e, quasi sempre, del linguaggio e del mito di Frank Lloyd Wright. Henry Hill (fig. 5), Fred Langhorst (fig. 4) e John Funk (fig. 3) preferivano le lunghe linee di gronda continue e le composizioni di superfici murarie piene o vetrate; altri autori, come Joseph Esherick (fig. 7), Gardner Dailey (fig. 8) e il gruppo Wurster, Bernardi ed Emmons (fig. 6), puntavano su forme apparentemente più tradizionali. La sensazione più netta fornita dalla mostra era la mancanza di un'unità stilistica, di un'entità definibile come stile della Bay Area.

Se però intendiamo per *stile* qualcosa di meno formale e di più evocativo (un approccio, più che un complesso di regole), questo qualcosa c'era. Gli edifici avevano parecchi caratteri in comune: la preferenza per i materiali caldi e le ambientazioni confortevoli; l'uso espressivo della luce naturale per definire e quasi modellare lo spazio e per esaltare la grana e il colore dei materiali; la convinzione che un impiego appropriato degli elementi architettonici rendesse superflua ogni aggiunta decorativa; il dare per scontato che si trattasse di abitazioni destinate a piccoli nuclei familiari; e il principio che gli spazi esterni fossero una naturale estensione della casa.

In tutti i progetti l'architettura del paesaggio era un elemento importante, e molti architetti si erano valse della collaborazione di uno specialista paesaggista (per lo più di Thomas D. Church o del gruppo Eckbo, Royston e Williams). Poiché in California, e in particolare nella Bay Area, la mitezza del clima permette di vivere all'aperto quasi per altrettanto tempo che in casa, il paesaggio era visto come un complemento necessario dell'architettura. La sua sistemazione non poteva ridursi alla progettazione di giardini tradizionali: non vi erano filari di alberi, ma solo piccoli prati e piante, per lo più autoctone. Per Wurster "l'architettura è tutt'uno con l'architettura del paesaggio"⁷, e nella mostra questa identificazione era evidente nella varietà degli elementi usati per mettere in rapporto con gli spazi aperti le diverse parti dell'abitazione: cortili interni, terrazze protette da alberi, inquadrature di particolari vedute, posizione e forma delle piscine, alberature destinate a creare zone ombrose intorno alla casa e talvolta al di sopra di essa.

Nel complesso la mostra metteva l'accento su una continuità di atteggiamenti, più che di stili; Francis Joseph McCarthy sottolineava "le analogie nei metodi costruttivi e nell'uso dei materiali"⁸. Non si trattava solo di una continuità di forme, ma anche di generazioni, nel senso che agli architetti già affermati si affiancavano numerosi giovani: secondo Elisabeth Kendall Thompson, redattrice di "Architectural Record" per gli Stati dell'Ovest, gli architetti della Bay Area rappresentati nella mostra si richiamavano a un cinquantennio di esperienze nate da una comune sensibilità. I nomi dei predecessori – Bernard Maybeck, Willis Polk, Ernest Coxhead, Albert Cicero Schweinfurth, John Galen Howard, Julia Morgan, ecc. – erano abbastanza noti, ma le loro opere lo erano di meno, e lo stesso Mumford

and experimental rather than canonically modern solutions. All the single-family houses included in the exhibition articulated a fairly open plan without servants' quarters—a reality of middle-class life in America after World War II. "The Large-Small House," Gardner Dailey said in the catalogue, "has one very large room, and the balance of the house has been compressed wherever possible to eliminate waste space."⁶

Many of the houses shown in the exhibition were simple one-storey buildings, but this was where stylistic similarities ended. Not all the roofs were flat; there were only some continuous windows and a few glazed walls; unpainted wood, redwood mostly, was the predominant material, but there were a few metal sashes. A few buildings showed the formal influence of the International Style, but there were also visible traces of the concepts and forms discussed in the architectural press of the time, such as the New Empiricism from Sweden or the coziness of Swiss chalets, and the imagery and myth of Frank Lloyd Wright could be found in almost all. Henry Hill (fig. 5), Fred Langhorst (fig. 4), and John Funk (fig. 3) emphasized long, uninterrupted eave lines and the composition of entire solid or glazed sections of walls. Others such as Joseph Esherick (fig. 7), Gardner Dailey (fig. 8), and Wurster Bernardi and Emmons (fig. 6) relied on seemingly more traditional forms. The strongest inference one could draw from the exhibition was that there was no stylistic unity and no such a thing as a Bay Area style.

But if style could indicate something less formal and more evocative – an approach rather than a set of rules – then there was a case for it. The buildings had a number of common traits: a preference for warm materials and comfortable homes; natural light as a definer, almost a molder, of space and enhancer of the texture and colors of the building materials; the belief that if architectural elements were employed properly there was no need for additional decoration; the unquestioned assumption that these buildings were designed for small families; and the postulate that the outdoors was a natural extension of the house.

Landscape architecture was an important element in all these projects, and when many architects listed the collaboration of a landscape architect, it was frequently Thomas D. Church or Eckbo, Royston, and Williams. In California, and the Bay Area especially, where the mild climate encouraged people to live almost as much outdoors

as in, landscape was seen as a necessary complement to architecture. Here, landscape architecture did not mean the design of traditional gardens; there were no rows of trees, only small lawns, and a few transported, but mostly native plants. "Architecture and landscape architecture," Wurster wrote, "are one thing"⁷. This relationship was evident in the exhibition in the variety of outdoor spaces created to match different areas of the buildings – internal courtyards, decks protected by trees, the framing of particular views, the siting and configuration of swimming pools, the use of trees to form areas of shade around, and sometimes above, the structures.

On the whole, the exhibition accentuated a continuity of attitudes rather than of styles. Francis Joseph McCarthy stressed "similarity in methods of construction and use of materials."⁸ Continuity was not only formal but also generational, and a number of younger architects accompanied the more established names. Elizabeth Kendall Thompson, western editor of *Architectural Record*, confirmed that it was a legacy of fifty years of shared sensibilities that inspired the Bay Area architects shown in the exhibition. The names of their predecessors were well enough known – Bernard Maybeck, Willis Polk, Ernest Coxhead, Albert Cicero Schweinfurth, John Galen Howard, Julia Morgan, and so forth—but their buildings less so. Even Mumford described how he learned to appreciate Maybeck's *First Church of Christ Scientist in Berkeley* only through Wurster's eyes.⁹

3. It was Wurster who was especially able to describe in plain language – but lyrically and with intensity of feeling – one of Coxhead's houses, and distill from the memory of a visit he had made in 1913 what was attractive in this first generation of Bay Area architecture:

"It was a big room with four-foot-wide boards in panel form on the walls and ceiling. The redwood was left unfinished as it came from the tree, which takes on a pink-brown color with the years. A natural pine floor, no carpets or rugs and a fireplace with a raised hearth for a seat the twenty-four feet of the width of the room, with a flat continuous cushion on the hearth directly in front of the fire. There was a long window seat with a similar cushion. There was a piano in one corner and a gnarled oak trunk with brown leaves standing from floor to ceiling in back of the piano. I can't recall any pictures, and there was no



9

9. Ernest Coxhead, Waybur House,
San Francisco, 1902.

Foto M. Baer.

10. 11. Willis Polk, Polk-Williams
House, San Francisco, 1892:
viste del retro e del fronte.

Foto M. Baer.

9. Ernest Coxhead, Waybur House,
San Francisco, 1902.

Photo M. Baer.

10. 11. Willis Polk, Polk-Williams
House, San Francisco, 1892:
rear and front views.

Photos M. Baer.



12. Bernard Maybeck, *First Church of Christ Scientist, Berkeley, California, 1910.*

Foto M. Baer.

13. Bernard Maybeck, *Faculty Club, University of California, Berkeley, California 1902-03.*

Foto R. Barnes.

12. Bernard Maybeck, *First Church of Christ Scientist, Berkeley, 1910.*

Photo M. Baer.

13. Bernard Maybeck, *Faculty Club, University of California, Berkeley, California 1902-03.*

Photo R. Barnes.



12



13

raccontava di aver imparato ad apprezzare la First Church of Christ Scientist costruita da Maybeck a Berkeley solo indirettamente, attraverso Wurster⁹.

3. Era stato proprio Wurster a descrivere, in un linguaggio semplice ma con lirica intensità di sentimento, una delle case costruite da Coxhead, distillando dai ricordi di una visita fatta nel 1913 ciò che vi era di più attraente nella prima generazione di architetti della Bay Area:

“C’era una grande stanza con le pareti e il soffitto rivestiti di pannelli in sequoia rossa larghi quattro piedi. Il legno, lasciato grezzo così come viene tagliato, assume col tempo un colore bruno-rosato. Nessun genere di tappeti sul pavimento di pino naturale; un camino con un focolare rialzato a costituire un sedile lungo 24 piedi (l’intera larghezza della stanza), con un basso cuscino continuo direttamente di fronte al fuoco; sotto la finestra, un sedile continuo con cuscino simile. In un angolo un pianoforte e dietro di esso, da pavimento a soffitto, un tronco di quercia nodoso con foglie marrone. Non ricordo nessun quadro e nessun altro oggetto di arredamento, né decorazioni, né tende; giù in lontananza erano disseminate le luci della città”¹⁰.

La città al di là della baia era ovviamente San Francisco. In questa visione s’incarnava l’ideale di serietà e di schiettezza a cui si ispiravano Wurster e i suoi colleghi della Bay Area: un’architettura priva di fronzoli, che non celava la struttura dietro le pareti e non ingombrava lo spazio con arredi non necessari. Un’architettura che si richiamava alla loro estetica puritana, formatasi nella scia della grande crisi degli anni Trenta e nello spirito efficientista degli anni della seconda guerra mondiale; un’architettura concentrata sulla specificità, in cui ogni elemento edilizio, per insignificante che potesse apparire all’osservatore profano, era visto come parte di un tutto, meritevole della massima cura. Infine (e forse era questo il fatto più importante), quegli architetti condividevano coi loro predecessori una viva sensibilità per l’interazione fra architettura e paesaggio.

Pure, nonostante tutte queste affinità, gli scopi e le aspirazioni della prima generazione di architetti della Bay Area erano stati diversi da quelli dei loro discendenti. Ciò che Wurster vedeva come il carattere dimesso e minimale dei primi edifici era in realtà, quasi all’opposto, un segno

other furniture—no ornaments, no curtains—and spread out far below were the lights of the city”¹⁰

Of course, the city across the Bay was San Francisco. This was the visual trope that embodied the straightforward, no-nonsense ideal to which Wurster and his contemporary Bay Area colleagues aspired – an architecture without frills that neither hid construction within the walls nor cluttered the room with unnecessary furnishings. It appealed to their puritanical aesthetics, formed in the wake of the Depression of the 1930s and the efficiency-driven years of World War II. It focused on the specific, for no matter how insignificant a building element looked to a lay observer, they saw it as a part of the whole requiring much attention. Perhaps most importantly, they shared with their predecessors the sense of a strong reciprocity between architecture and the landscape. Yet for all these similarities, the goals and aspirations of that first generation of Bay Area architects were not the same as those of their descendants. What Wurster saw as the minimal, self-effacing quality of earlier buildings was in fact quite the opposite—a sign of rebellion. It typified the outrageous posturing, the proud worn-out look of the Bohemians that was intended to shock the bourgeois out of their smugness. Their architecture had the mark of an uncompromising manifesto, but also the freshness of a reconquered innocence. It was the visible reminder of the adventurousness and rakishness of the frontier days, although there was no longer a frontier in the 1890s. San Francisco was an “instant city” by the middle of the nineteenth century and grew so rapidly that it could aspire to become the Pacific capital by the century’s end. The crucial event in the history of its origins was the discovery of gold in the Sierras. When the Gold Rush arrived, people came in tens of thousands, and with them arrived a social order, but an order measured by newly accumulated wealth.¹¹ By the 1880s, wealth polarized San Francisco both socially and architecturally, and foreign visitors such as Rudyard Kipling thought that its citizens were pursuing “aggressive luxury.”¹² This society provided a much-needed target for its budding community of intellectuals. As an outlandish manifestation of wealth, builders added gingerbread decorations, often derived from a pattern book, to the exteriors of often hastily built Queen Anne houses: “restless, turreted, gabled, loaded with meaningless detail, defaced with fantastic windows and hideous chimneys,”

di ribellione: era il tipico atteggiamento con cui il *bohémien*, fiero del suo aspetto trascurato, vuole scandalizzare il borghese soddisfatto di sé. Quest'architettura aveva l'impronta ostinata di un manifesto e al tempo stesso la freschezza di una riconquistata innocenza: era il residuo visibile dell'avventurosa baldanza dei tempi della frontiera, anche se negli anni Novanta quei tempi erano ormai finiti. San Francisco, che verso la metà dell'Ottocento era una "instant-city", crebbe così rapidamente da poter aspirare sul finire del secolo al ruolo di capitale del Pacifico. L'evento decisivo nella storia delle sue origini fu la scoperta dell'oro nelle Sierras. La febbre dell'oro attirò i cercatori a decine di migliaia, e con loro arrivò un ordine sociale fondato sulla ricchezza accumulata di recente¹¹. Negli anni Ottanta la ricchezza creò a San Francisco una polarizzazione sociale e architettonica, inducendo visitatori come Rudyard Kipling ad affermare che i suoi abitanti inseguivano un "lusso aggressivo"¹². Questa società fornì il necessario bersaglio alla comunità di intellettuali che in essa si andava formando. Come eccentrica ostentazione di ricchezza, i costruttori applicavano decorazioni vistose, di solito riprese da campionari commerciali, all'esterno delle case in stile *Queen Anne*, spesso innalzate alla svelta, "sovraccariche di torrette, di frontoni e di particolari inutili, deturpate da finestre stravaganti e da orrendi comignoli", e soprattutto, come osservava l'architetto Arthur Page Brown, "nuove e alla moda"¹³. Un periodico di vita locale, "The Wave", pubblicò il 20 marzo 1887 un articolo su queste "mostruosità", e in un editoriale Willis Polk si scagliò contro "gli speculatori immobiliari, gli imprenditori senza scrupoli e i carpentieri frustrati che a quanto pare hanno trovato a San Francisco il loro ultimo rifugio"¹⁴. Nelle sue invettive Polk fu spesso sostenuto da un gruppetto di colleghi solidali, formato da Schweinfurth, Coxhead, Maybeck e Howard. Costoro erano mossi dal desiderio di evitare le piatte imitazioni di un'architettura male assimilata ("le case pretenziose dei ricchi, quasi sempre modelli di cattivo gusto")¹⁵, e di inventare nuove forme, rispondenti alle esigenze di una popolazione in crescita, alle limitate disponibilità dei committenti, a un ambiente urbano in rapida trasformazione e alle caratteristiche topografiche e climatiche di San Francisco. Era stato Page Brown, nel cui studio molti di questi architetti lavoravano, a importare dalla costa orientale

qualcosa della raffinatezza degli edifici di McKim, Mead e White. Ma la pura e semplice importazione di moduli formali, fatta senza tener conto dei mezzi e delle tecniche disponibili, non era sufficiente, e sembrava anzi accentuare la dipendenza di San Francisco dall'Est, riducendola a tutti gli effetti a una colonia. Questi architetti si dedicarono invece a un'assidua sperimentazione su forme e materiali, attingendo con spregiudicato eclettismo a una grande varietà di fonti, dall'architettura delle missioni spagnole a quella vernacola messicana e a quella di McKim, Mead e White, oltre a subire fortemente l'influsso delle *Arts and Crafts*. L'elaborazione di un linguaggio vernacolo tratto da tutti questi elementi e il suo adattamento alla scala propria di San Francisco fu peraltro esclusivamente opera loro. In Coxhead la rivolta contro l'architettura dominante del suo tempo si concretò in composizioni magistrali, disinibite e sottilmente ironiche, che smentivano la loro apparenza di rustica semplicità. La sua ironia è più che mai evidente nella facciata della Waybur House (1902; fig. 9), in cui egli applicò a una semplice superficie di scandole scure degli elementi classici, alterandoli però fino a renderli incongrui¹⁶. Alla base dei sarcasmi di Polk e dei suoi frequenti attacchi verbali e scritti non vi era invece l'ironia, ma un'incorreggibile sincerità. Egli andò ad abitare in una casa bifamiliare che gli era stata commissionata da un artista sulla Russian Hill, e la sommità della collina divenne la sede della comunità artistica di San Francisco. Nel progettare la casa (figg. 10, 11) Polk rifiutò ogni forma prestabilita per adeguarsi alle esigenze degli abitanti e soprattutto alle caratteristiche del sito: la facciata non dà l'impressione che la casa sia situata sull'orlo di un dirupo, ma il retro segue la pendice fino al piede. Da questo lato l'edificio appare tutt'altro che unitario, e in effetti è un insieme di successive addizioni, ciascuna delle quali corrisponde quasi indipendentemente dalle altre alle richieste di luce, di aria e di visuale. Queste corrispondenze sono così dirette e così intese a esprimere una funzione, anziché una pura forma, che l'edificio non sembra progettato, ma sembra piuttosto far parte del linguaggio vernacolo della zona. Bernard Maybeck andò avanti nella sperimentazione più di chiunque altro, mescolando e armonizzando instancabilmente particolari, tipi edilizi e materiali. Tuttavia, nonostante le eclettiche combinazioni di motivi

and, worst of all, the architect Arthur Page Brown remarked, “new and fashionable”¹³. *The Wave*, a journal devoted to the local scene, published a report on these “monstrosities” (March 20, 1887), and Willis Polk editorialized against “the real estate speculators, speculative contractors, and disappointed carpenters who ... seem to have found their last refuge in San Francisco”¹⁴. Polk’s tirades were often supported by a small, sympathetic group of colleagues – Schweinfurth, Coxhead, Maybeck, and Howard. They were motivated by the desire to avoid crass imitations of badly assimilated architecture – “the pretentious houses of men of wealth, of which few are the models of anything but poor taste”¹⁵ – and the challenge of finding a new form to satisfy the demands of a growing population, the limited budgets of their clients, the rapidly changing urban environment, and the topographical characteristics and climate of San Francisco. Page Brown, in whose office many of them worked, had been responsible for importing from the East Coast some of the elegance of McKim Mead and White’s buildings. Simply importing styles that took no account of available means and techniques was an unsatisfactory goal and seemed to reinforce San Francisco’s subservience to the East – a colony, for all practical purposes. They experimented incessantly with forms and materials, quoted liberally and eclectically from a variety of sources – Spanish missions, vernacular Mexican buildings, McKim Mead and White – and were strongly influenced by the Arts and Crafts Movement. But the construction of a vernacular from all these elements and its adaptation to the intimate scale of San Francisco was exclusively theirs.

For Coxhead, rebellion against the prevailing architecture took the form of debonair, subtly ironical designs and masterful compositions that belied their appearance of rustic simplicity. Nowhere is his irony more evident than on the facade of the Waybur House (1902; fig. 9), where he applied classical elements to a plain brown shingle surface but made them distorted and incongruous.¹⁶

It was unreformed sincerity, not irony, that motivated Polk’s sarcasm and frequent verbal and written attacks. A double residence commissioned by an artist also became his house on Russian Hill, and the top of the Hill became the enclave of San Francisco’s artistic community. In designing the house (fig. 10, fig. 11), Polk rejected all preconceived forms in accommodating the needs of the inhabitants and, especially, the characteristics of the site. The facade gives

little idea that the house is situated on the edge of a cliff, but the rear of the building follows the incline to the bottom. From this side, the building seems less than unified, a series of additions made over a period of time, with each part responding to the needs of light, air, and views almost independently from the rest. These responses are so direct, so concerned with expressing function rather than mere form, that the building does not seem designed but, rather, a part of the vernacular of the hill.

Bernard Maybeck pushed experimentation further than anybody else. He constantly mixed and matched details, building types, and materials. Yet for all their eclectic combinations of medieval motifs with up-to-date construction techniques, his buildings show the tactile integrity and discipline of a master craftsman. He would assemble unusual components, such as asbestos shingles and industrial glazing in the First Church of Christ Scientist in Berkeley (fig. 12), but would articulate them in innovative compositions so that they would seem a natural part of the building. A sense of the character and quality of place was one of Maybeck’s most enduring traits. His plans are strongly articulated to allow diverse views of the outdoors. In the Faculty Club (fig. 13) of the University of California at Berkeley, different wings of the building overlook different landscapes, sometimes through entire glazed sections of wall, and provide intimate exterior rooms that are a natural extension of the indoors.

These architects and those who followed them along this road, such as Julia Morgan, were at their best when dealing with small buildings, the constraints of sites and limited budgets. Their earliest San Francisco buildings were their most radical and innovative designs. But what was innovative in the 1890s became increasingly commonplace after 1906, the year in which the big earthquake and subsequent fire devastated San Francisco. Daniel H. Burnham’s plan for the city, although it remained on paper, introduced a vision of buildings on a different, grander urban scale, and the modest designs and experiments of the earlier period were out of step with civic leaders’ ambitions to transform San Francisco into an imperial city to rival those of the East Coast. It was the large civic and commercial projects and private monuments to prominent patrons, with their Beaux Arts eclectic classicism – Maybeck’s Palace of Fine Arts for the Panama Pacific International Exposition (1915, fig. 16), Polk’s Hallidie Building (1918, fig. 14), Julia Morgan’s San Simeon

medievali e di tecniche costruttive aggiornate, i suoi edifici presentano l'integrità tattile e il rigore tipici di un artigiano provetto. Maybeck associò tra loro anche componenti insolite – si vedano ad esempio le scandole di amianto e le vetrate industriali della First Church of Christ Scientist a Berkeley (fig. 12) – ma le organizzò in composizioni innovative, facendole apparire come parti naturali dell'edificio. Uno dei tratti distintivi di Maybeck fu la sua costante sensibilità per il carattere e la qualità dei luoghi. Le sue piante sono vigorosamente articolate per fornire una pluralità di vedute verso l'esterno: nel Faculty Club della University of California a Berkeley (fig. 13) le varie ali dell'edificio si affacciano su paesaggi differenti, talvolta con interi tratti di parete vetrata, creando spazi esterni accoglienti che sono naturali estensioni di quelli interni.

Questi architetti e quelli che li seguirono sulla stessa strada, come Julia Morgan, operavano nel modo migliore quando erano chiamati a costruire piccoli edifici in siti difficili e con disponibilità limitate. Le prime opere da essi realizzate a San Francisco furono anche le loro creazioni più radicalmente innovatrici. Ma ciò che era nuovo negli anni Novanta divenne sempre più consueto dopo il 1906, anno in cui il famoso terremoto e il successivo incendio devastarono San Francisco. Il piano urbanistico della città redatto da Daniel H. Burnham, sebbene sia rimasto sulla carta, è il primo in cui gli edifici siano visti in una diversa e più grandiosa scala urbana; i modesti progetti ed esperimenti del periodo precedente non erano più adeguati alle ambizioni dei *leader* politici locali, che intendevano trasformare San Francisco in una metropoli capace di competere con quelle della costa orientale. Le aspirazioni professionali degli architetti di quel periodo si riflettono soprattutto nei grandi edifici civici e commerciali e nei monumenti al prestigio dei grandi committenti privati, innalzati nello stile classicistico-eclettico *Beaux Arts*: il Palace of Fine Arts costruito da Maybeck per la Panama Pacific International Exposition del 1915 (fig. 16), l' Hallidie Building di Polk (1918; fig. 14), il Hearst Castle a San Simeon di Julia Morgan (1919-42; fig. 15) e il nuovo *campus* della University of California a Berkeley¹⁷.

4. Il rinnovato interesse per il vernacolo risale al 1928, quando William W. Wurster completò la Gregory Farmhouse (fig. 18). La casa sorge a sud di San Francisco, in un'ampia valle soleggiata della catena costiera che

(1919-1942, fig. 15), and the planning of the new campus for the University of California at Berkeley – that best illustrated their professional ambitions in those years.¹⁷

4. The renewed interest in the vernacular dates from 1928, with the completion of the Gregory Farmhouse by William W. Wurster (fig. 18). It is situated in a large, sunny valley in the coastal range of mountains overlooking Santa Cruz, south of San Francisco. A water tower, like a short campanile, signals its approach, and the house looks like a hacienda – a complex of low buildings surrounding a courtyard, a typology derived from the myths of Hispanic California long before the Gold Rush and the Anglo-American civilization. It sits on a large terrace surrounded by native trees, bushes, and low grasses. The buildings are made of wide whitewashed and weathered wood planks. The L-shaped main body of the house accommodates a row of rooms connected on the outside by a low porch. The building has overlapping roof lines, hinting at a composition of several buildings. It looks different from each side, responds to the site and natural light, and suggests varied areas of activity inside and outside the house (fig. 17; fig. 19). The interior is just as straightforward – whitewashed walls and unpolished fir tile floors. The pools of sunlight from the windows evoke the rhythms of a domestic life repeated for generations (fig. 20). To the casual observer, the house must have seemed old from the very beginning, built with skill and good materials but for very practical, hard-working reasons. On the surface, there are no tell-tale signs indicating that it was designed by an architect – no visually aligned elements, hidden symmetries, carefully positioned windows, no evidence of recent additions or conversions, no updating to the comforts of contemporary life. There is a certain timelessness to it, the vestiges of a faith in unchanging nature and its kindness to the house. Wurster intended the Farmhouse to be this way. He simplified considerably a previous design by John Galen Howard for the same site, in keeping with the client's wish to avoid "conspicuous consumption." "In general," Wurster wrote, "there was a definite attempt to keep the building free from so-called decoration, relying for interest on the proportioning of the necessary elements"¹⁸. Proportions emerge in the balance of the plan and massing of the complex, with the tall tower and attached small building serving as a counterweight for the remaining

14. Willis Polk, Hallidie Building,
San Francisco, 1918.

15. Julia Morgan, Hearst Castle,
San Simeon, California, 1919-1942.

Foto R. Barnes.

16. Bernard Maybeck, Palace of Fine
Arts, San Francisco, 1915.

Foto R. Barnes.

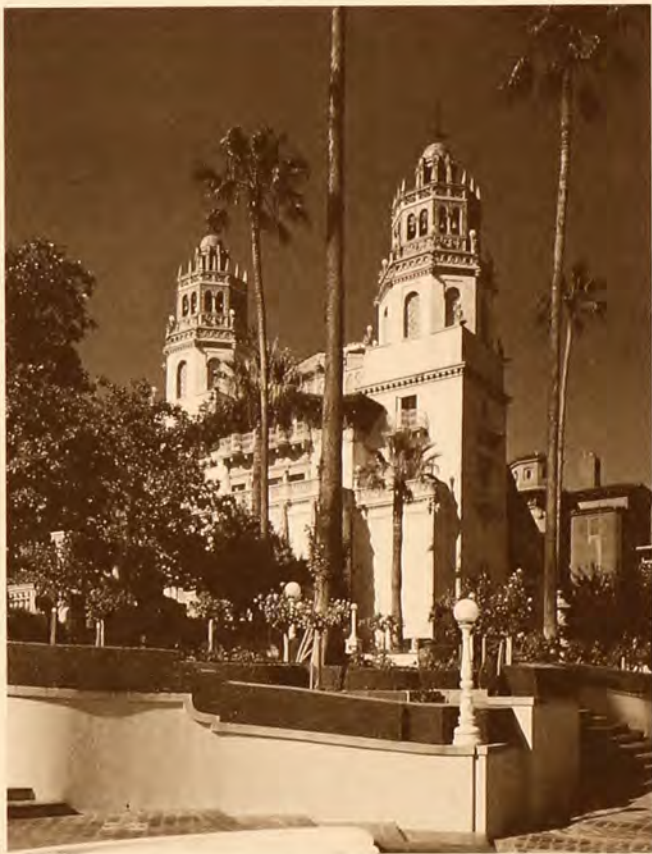
14. Willis Polk, Hallidie Building,
San Francisco, 1918.

15. Julia Morgan, Hearst Castle,
San Simeon, California, 1919-1942.

Photos R. Barnes.

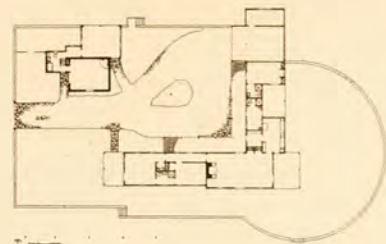
16. Bernard Maybeck, Palace of Fine Arts,
San Francisco, 1915.

Photo R. Barnes.



17. 18. 19. 20. William W. Wurster,
Gregory Farmhouse, Santa Cruz,
California, 1928: pianta, viste esterne
e vista interna del soggiorno.
Foto R. Sturtevant.

17. 18. 19. 20. William W. Wurster,
Gregory Farmhouse, Santa Cruz,
California, 1928: plan, external views
and internal view of living-room.
Photos R. Sturtevant.



17



18



19



20

sovrasta Santa Cruz; la sua presenza è segnalata da una specie di breve campanile contenente un serbatoio d'acqua. L'aspetto è quello di una fattoria: un complesso di bassi edifici intorno a un cortile, secondo un tipo ereditato dal leggendario periodo spagnolo, precedente alla corsa all'oro e all'avvento della civiltà angloamericana. Il complesso è situato su una vasta terrazza circondata da alberi autoctoni, arbusti e zone erbose; gli edifici sono costruiti con larghe tavole di legno stagionato e imbiancato. Il corpo di fabbrica principale, a forma di L, comprende una fila di stanze collegate sull'esterno da un basso porticato; le coperture si sovrappongono in parte, dando l'impressione che si tratti di più edifici; i prospetti sono tutti differenti, in relazione al sito e all'illuminazione naturale, e denunciano l'esistenza di diverse aree di attività all'interno e all'esterno (figg. 17, 19). Altrettanto semplice è l'interno, anch'esso imbiancato e pavimentato con tavole di abete naturale; le zone di luce che i raggi del sole disegnano attraverso le finestre evocano i ritmi di una vita domestica ripetuta per più generazioni (fig. 20).

A un osservatore occasionale la Gregory Farmhouse dev'essere sembrata fin dall'inizio costruita con abilità artigiana e con buoni materiali, ma per motivi molto pratici, per gente che lavora sodo. Esteriormente non vi sono indizi dell'intervento di un architetto: non vi sono allineamenti visuali, simmetrie nascoste, finestre disposte con cura, segni recenti di aggiunte, trasformazioni o adeguamenti alle comodità della vita contemporanea. C'è piuttosto un senso di atemporalità, l'impronta della fede in una natura immobile, benevola verso la casa.

Wurster volle così la Farmhouse, e semplificò alquanto, in armonia col desiderio del committente di evitare ogni "consumo opulento", un progetto già redatto per lo stesso sito da John Galen Howard. "In generale", scrisse Wurster, "vi fu un tentativo ben preciso di evitare la cosiddetta decorazione e di rendere attraente la casa col solo proporzionamento degli elementi necessari"¹⁸. Questo criterio emerge nell'equilibrio della pianta e nella distribuzione delle masse, in cui la torre-serbatoio e gli edifici minori adiacenti fanno da contrappeso agli altri corpi di fabbrica; ma le proporzioni risultano particolarmente evidenti perché Wurster non aggiunse nulla che allettasse l'occhio e continuò invece a togliere fino a quando la spoglia eleganza della casa restò affidata ai materiali e alla tecnica costruttiva. In effetti, la bellezza

structures. But they are especially visible because Wurster added nothing to deceive the eye, removing elements until the skin and bones alone – the materials and the technique of construction – sustained the bare elegance of the house. Indeed, the art of the building lies in this directness, urgency almost, with no room to spare for the superfluous.

The Gregory Farmhouse won recognition for Wurster. But if it put him on the map, it was a regional, not an international map. Its simplicity was widely praised in the press at the time; it was seen as a refreshing antidote to opulence, which was no longer an option during the Depression of the 1930s. In time, it became an essential point of reference for all Bay Area architects. But popularity was also accompanied by critical skepticism: "Oh yes," Frank Lloyd Wright told him, "you are the shanty architect"¹⁹.

For Wurster, modernity was neither a question of style nor a particularly self-conscious approach to architecture: "Modern," he dryly told an editor from House and Garden magazine, "means 'of today'."²⁰ This had the ring of a classic Wurster answer, one which allowed him to shun characterization and implied more than it revealed. There was no rhetorical obsession with the purity and heroism of forms in Wurster, nothing utopian or ascetic in his buildings – a strikingly different attitude from that of European and most American architects of his time. Instead, he seemed to delight in contamination with the ordinary; his buildings do not challenge their surroundings but negotiate an agreement between reality and ideals. They are designed to fill the gap between the imagination of the client and that of the architect. In one of his sporadic theoretical statements (his writing more often has the effect of advice than of theory), he made it clear that modern architecture was not a question of choice: for the architect it was not a question of designing a modern or a traditional building, if the building has to meet the needs of the community. It was necessary "to base design," as he put it, "on the kind of life people wanted and not on the basis of theoretical modernism"²¹ (Wurster's italics).

The architectural critics of the time were uncomfortable with his populist immunity to trends. Slightly more than a decade after the completion of the Gregory Farmhouse, Henry Russell-Hitchcock defined Wurster's buildings as "not exactly disappointing," but "duller than one expects, and the gradual development toward more overtly modern, or at least original forms, seems ... to have arrested" – in

dell'edificio è fondata su questa volontà esplicita, quasi pressante di non lasciare spazio al superfluo.

La Gregory Farmhouse procurò apprezzamenti al suo autore, anche se a livello regionale anziché internazionale.

La sua semplicità, largamente lodata dalla stampa dell'epoca, fu vista come un gradevole antidoto contro l'opulenza, resa ormai impraticabile dalla grande crisi degli anni Trenta. Con l'andar del tempo quest'opera divenne un punto di riferimento fondamentale per tutti gli architetti della Bay Area; ma alla popolarità si accompagnò anche un atteggiamento di critica e di scetticismo che trovò riscontro nell'appellativo "architetto delle baracche" con cui Frank Lloyd Wright si rivolse una volta a Wurster¹⁹. Per quest'ultimo la modernità non era un fatto di stile, né un approccio particolarmente consapevole all'architettura: "Moderno", disse seccamente a un redattore della rivista "House and Garden", "significa odierno"²⁰. Questa definizione ha il tono tipico delle frasi di Wurster, un tono che gli permetteva di evitare le caratterizzazioni e che sottintendeva più di quanto non rivelasse. Non vi era in lui nessuna insistenza retorica sulla purezza e la nobiltà delle forme, non vi era niente di utopistico o di ascetico nei suoi edifici: il suo era un atteggiamento profondamente diverso da quello degli architetti europei e della maggior parte degli architetti americani del suo tempo. Diversamente da loro, Wurster sembrava compiacersi del contatto con ciò che è comune e ordinario: i suoi edifici non rappresentano una sfida all'ambiente che li circonda, ma un tentativo di accordare la realtà agli ideali, di colmare il divario fra l'immaginazione del committente e quella dell'architetto. In una delle sue rare enunciazioni teoriche (i suoi scritti danno più spesso l'impressione di fornire consigli che di costruire teorie) Wurster dichiara che nell'architettura moderna non vi è un problema di scelta: per l'architetto si tratta di progettare un edificio che corrisponda ai bisogni della comunità, non un edificio moderno o uno tradizionale. Si tratta cioè, come egli si esprime, "di fondare il progetto sul genere di vita che la gente desidera condurre e non su un modernismo teorico"²¹ (la sottolineatura è di Wurster).

I critici di architettura dell'epoca si sentivano a disagio di fronte a questa populistica insensibilità alle mode. Poco più di un decennio dopo l'ultimazione della Gregory Farmhouse, Henry-Russell Hitchcock definì gli edifici di Wurster "non del tutto deludenti", ma "meno stimolanti di quanto ci si sarebbe aspettato: la graduale evoluzione verso

forme più decisamente moderne, o almeno originali, sembra [...] essersi fermata"²²; in altri termini, Wurster era fuori dell'International Style.

Certo egli non era un teorico d'avanguardia; ma il suo pragmatismo prendeva forza dalla fede nella funzione etica dell'architettura nella società: "L'architettura", amava ripetere, "è un'arte sociale". Per lui, cogliere il complesso intreccio dei fattori sociali, economici, politici, fisici ed estetici che danno forma all'ambiente costruito dall'uomo era molto più importante che apparire moderno. Dopo la seconda guerra mondiale la professione dell'architetto cambiò rapidamente e richiese una gamma di conoscenze che andava al di là delle tradizionali capacità artistiche e tecniche. Lo sforzo bellico aveva causato una forte richiesta di alloggi: il suolo, che nell'anteguerra era disponibile in abbondanza, divenne sempre più prezioso; i costi di costruzione aumentarono rapidamente. Queste nuove e complesse circostanze collocarono l'architettura in un contesto di discipline comprendente anche l'urbanistica e l'architettura del paesaggio.

L'espressione "ambiente costruito dall'uomo" finì col rappresentare l'approccio di Wurster all'architettura e il nucleo della sua attività didattica, svolta dapprima come preside della School of Architecture del Massachusetts Institute of Technology e poi, nel secondo dopoguerra, come rettore del College of Environmental Design della University of California a Berkeley. Un simile approccio richiedeva dall'architetto una nuova presa di coscienza, capace di liberare da ogni nozione tradizionale il rapporto d'interazione fra architettura e società:

"*Tutto ciò che non è essenziale dev'essere eliminato*", scrisse Wurster; "è necessario ripartire da zero, con materiali e forme vergini"²³.

L'impostazione di Wurster non aveva nulla di elementaristico, di minimalistico: la sua attenzione non era concentrata né sulle tecniche costruttive, né tanto meno sulle forme architettoniche. Agli inizi della sua carriera aveva elaborato delle regole empiriche a cui si attenne, insieme con gli altri membri del suo studio, in varie circostanze: i particolari dovevano essere poco appariscenti ma accurati, gli interruttori e le maniglie delle porte dovevano avere una collocazione uniforme, i montanti delle finestre a doppio battente non dovevano ostruire la visuale, i soffitti dovevano essere alti ("la superficie coperta costa", usava dire, "ma l'altezza delle stanze no"), e nelle case di città i ripostigli ai vari piani

other words, not exactly the *International Style*.²²

Wurster may have been no *avant-garde* theorist, but his pragmatism was motivated by a belief in the moral role of architecture in society: "Architecture," he would constantly repeat, "is a social art." For him grasping the complex web of social, economic, political, physical, and aesthetic impulses that form the man-made environment was far more important than looking modern. After World War II, the architectural profession changed rapidly and required a broader knowledge base than traditional artistic and technical skills. The war effort had created an urgent need for housing. Space, a readily available commodity in pre-war times, became increasingly precious, and construction costs rose sharply. These new, complex conditions placed architecture within a matrix of disciplines that included planning and landscape architecture.

This phrase, the "man-made environment," came to represent Wurster's approach to architecture. The system it implied became the core of his teaching activity, first as dean of the School of Architecture at the Massachusetts Institute of Technology and after World War II, as dean of the College of Environmental Design at the University of California at Berkeley. It required a new understanding by the architect, one which divested the interaction between architecture and society of all inherited notions: "All nonessentials must be melted out,"

Wurster wrote, "and we must start from the bottom with pure materials and form"²³. Wurster's basic approach was not of the minimal, *prim* kind. Building technique was not its focus, nor indeed were architectural forms. Early in his career, Wurster had developed practical rules of thumb which he and the other members of his office repeatedly applied in various circumstances – details should look unpretentious but precise, light switches and doorknobs should be positioned consistently, mullions of double-hung windows should not obstruct the view, ceilings should be high ("floor area is expensive," he used to say, "but room height isn't"), storage space should be stacked on the different floors of town houses to allow the installation of an elevator at a later time.²⁴ But these rules were not a program and did not amount to a style. They were neither dictated nor even openly discussed. New staff were expected to absorb them in the first few osmotic months at the office.

Rules did not prevent experimentation, although it seemed to Esther McCoy that it came about "only in the subtlest

ways."²⁵ But Wurster's experiments with prefabrication during the war years left a permanent trace on the rest of his career. The Saxton Pope House in Orinda (1943, demolished; fig. 21) displayed an intense interest in new combinations of materials – corrugated metal sheeting and concrete blocks, for example – chosen to offer the same comfort as wood and requiring virtually no maintenance. Large sliding doors substituted glazing and corrugated metal became the California equivalent of *shoji* screens. Far more important than any rule was the notion that the house should be only a background to the lives of its inhabitants, and in Wurster's houses the inhabitants did not live a formal life. Wurster had an innate aversion to the ritualized interiors that were the norm in the average family house: small rooms that mirrored the pace of domestic life – eating, sleeping, and communal living. His work in the early 1930s already displays characteristic interior arrangements that remained constant throughout his career. The Voss House in Big Sur (1931; fig. 22) and the Benner House in Berkeley (1934; fig. 27) placed unusual emphasis on communal areas – light-filled rooms with no specific purpose sufficiently large for family members to carve out areas of privacy. Frequently, large sliding doors could open these rooms completely to the outside, or deep porticos extended the area of the house, producing a new kind of transitional space that was neither indoors nor outdoors.²⁴ This informal arrangement of domestic activities could also result in informal plan configurations especially responsive to landscape, as in the Donald Gregory House near Santa Cruz (1933; fig. 23, fig. 24), a rambling construction around an enclosed courtyard that allowed each of the several wings of the complex to have a particular view. In the Case Study House no. 3 in Los Angeles (1945-49; fig. 25, fig. 26), the project Wurster contributed with his partner Bernardi to the program sponsored by California Arts and Architecture magazine, the H-plan of the house was divided into two areas of quiet and activity with a connecting living room overlooking the garden on both sides.²⁷

Wurster's compositional skill could also serve to compress the functions of the house into smaller plans, as was needed during the war, when he worked for the Federal Works Agency on the design of prefabricated workers' housing in Vallejo and Sacramento. During the postwar years, when building materials were scarce, this skill was especially useful in producing detached single-family dwellings of

21. William W. Wurster, Saxton-Pope House, Orinda, California, 1943.

Foto R. Sturtevant.

22. William W. Wurster, Voss House, Big Sur, California, 1931.

Foto R. Sturtevant.

23. 24. William W. Wurster, Donald Gregory House, Santa Cruz,

California, 1933: pianta e vista.

25. 26. William W. Wurster, Case Study House n. 3, Los Angeles, 1945-49: pianta e vista.

27. William W. Wurster, Benner House, Berkeley, California, 1934.

Foto R. Sturtevant.



21

21. William W. Wurster, Saxton-Pope House, Orinda, California, 1943.

Photo R. Sturtevant.

22. William W. Wurster, Voss House, Big Sur, California, 1931.

Photo R. Sturtevant.

23. 24. William W. Wurster, Donald Gregory House, Santa Cruz, California, 1933: plan and view.

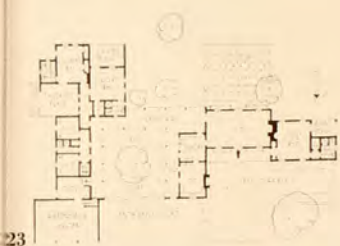
25. 26. William W. Wurster, Case Study House no. 3, Los Angeles, 1945-49: plan and view.

27. William W. Wurster, Benner House, Berkeley, California, 1934.

Photos R. Sturtevant.



22



dovevano essere situati sulla stessa verticale per consentire in seguito l'installazione di un ascensore²⁴.

Ma queste regole non costituivano un programma, né bastavano a definire uno stile: esse non venivano imposte, e nemmeno discusse esplicitamente, ma si supposeva che i nuovi venuti le assorbissero per osmosi nei primi mesi di pratica presso lo studio.

Queste regole non impedivano la sperimentazione, anche se essa avveniva, secondo Esther McCoy, "solo nei modi più impercettibili"²⁵. In ogni caso, le esperienze di prefabbricazione condotte da Wurster negli anni di guerra lasciarono una traccia durevole sul resto della sua attività. La Saxton Pope House a Orinda (1943, poi demolita; fig. 21) mostrava un vivo interesse per le nuove combinazioni di materiali come la lamiera ondulata e i blocchi di calcestruzzo, adottati per ottenere le stesse comodità del legno con una manutenzione praticamente nulla. Le grandi porte scorrevoli sostituirono le vetrate e la lamiera ondulata divenne l'equivalente californiano dei pannelli di carta *shoji*.

Molto più importante di qualsiasi regola era l'idea che la casa fosse solo lo sfondo su cui si svolgevano le vite dei suoi abitanti, e nelle case di Wurster non si viveva in maniera convenzionale. Wurster manifestava un'avversione innata per gli interni ritualizzati dell'abitazione familiare *standard*, per le piccole stanze in cui si rispecchiava il ritmo della vita domestica: mangiare, dormire, vivere in comune. Le sue opere dei primi anni Trenta presentano già le tipiche disposizioni interne che rimarranno costanti attraverso tutta la sua carriera. Nella Voss House a Big Sur (1931; fig. 22) e nella Benner House a Berkeley (1934; fig. 27) egli dà un insolito risalto alle zone comunitarie: stanze piene di luce, senza una destinazione specifica, abbastanza grandi perché i singoli membri della famiglia si ritaglino in esse un angolo per sé. Spesso queste stanze potevano essere messe interamente in comunicazione con l'esterno mediante l'apertura di grandi porte scorrevoli, oppure la casa si ampliava in profondi porticati che attuavano un nuovo genere di spazio intermedio, né interno né esterno²⁶. Talvolta questa sistemazione non convenzionale delle attività domestiche dava origine a configurazioni planimetriche informali particolarmente sensibili al paesaggio, come nella Donald Gregory House presso Santa Cruz (1933; figg. 23, 24), che si estende irregolarmente intorno a un cortile chiuso, in modo che a ciascuna ala del complesso corrisponda una

diversa veduta. Nella *Case Study House n. 3* a Los Angeles (1945-49; figg. 25, 26), con cui Wurster e il suo associato Bernardi parteciparono al programma promosso dalla rivista "California Arts and Architecture", la pianta a forma di H della casa comprendeva due zone, l'una di riposo e l'altra di attività, collegate da un soggiorno che si apriva da entrambi i lati sul giardino²⁷.

L'abilità compositiva di Wurster gli permise anche di condensare le funzioni abitative in piante più piccole, come occorreva fare durante la guerra, quando egli lavorava per conto della Federal Works Agency alla progettazione di alloggi prefabbricati per i lavoratori a Vallejo e a Sacramento. Nel secondo dopoguerra, quando i materiali edilizi scarseggiavano, questa sua capacità fu particolarmente utile per produrre abitazioni unifamiliari isolate, di piccole dimensioni ma dotate della spazialità e delle attrattive delle case più grandi. Egli consigliava ai primi proprietari di badare "più allo spazio che alla finitura delle pareti: questa si può sempre fare in seguito, e le superfici grezze non richiedono subito un mobilio elegante"²⁸.

Le affermazioni di Mumford sullo stile della Bay Region e l'apertura della mostra *Domestic Architecture of the Bay Region* devono essere sembrate una forma di riconoscimento a Wurster, che fin allora era stato visto dalla stampa come un architetto importante a livello regionale, ma non era stato preso abbastanza sul serio dai critici della costa orientale. Ma probabilmente egli vide in esse una convalida tardiva e piuttosto irrilevante, in quanto non si considerava né l'iniziatore, né il seguace di una tradizione.

Parafrasando il titolo di uno degli articoli di Wurster, si potrebbe riassumere nel motto "costruire qui e ora" la sua concezione dell'architettura, nella quale non vi era posto per la tradizione: "Copiare pedissequamente il vecchio", scrive, "è cosa priva di senso"²⁹. Ciò non significa affatto che egli avesse un atteggiamento di antipatia verso il passato: sostenne anzi lo studio della storia dell'architettura nelle scuole, purché non si trattasse della solita storia degli stili architettonici, ma della storia di un'architettura vista nel suo contesto sociale³⁰. Egli rifiutava l'idea che l'architettura della costa occidentale fosse una mistura di vecchio e di nuovo, sostenendo con forza che l'architettura era il risultato delle condizioni del momento, e che l'architettura moderna in California era frutto di uno sviluppo

small size, but with a sense of space and the amenities of larger houses. He recommended that first-time home owners give importance to “space rather than wall finishes (they can always be applied, and rough surfaces do not immediately demand elegant furnishings)”²⁸.

Mumford’s pronouncements on the Bay Region style and the opening of *Domestic Architecture of the Bay Region* must have seemed a form of recognition to Würster, after being granted prominence as a regional architect by the press and neglected as a serious architect by East-Coast critics. Still, this must also have seemed a tardy and somewhat irrelevant acknowledgment, since he did not consider himself either the beginner or a follower of a tradition.

“Building here and now,” a paraphrase from a title of one of the articles he wrote, could easily be the motto of his architectural philosophy. Tradition played no part in it: “a slavish copy of the old,” he wrote, “is a hollow affair”²⁹. Not that his attitude toward the past was hostile – far from it. He advocated the study of architectural history in schools, but an architecture immersed in society, not the conventional history of architectural styles.³⁰ He rejected the notion that West-Coast architecture was a blend of the old and the new. Architecture was the result of current conditions, he insisted, and modern architecture in California was the result of a gradual development rather than a revolution. This architecture seemed closer to Frank Lloyd Wright, he wrote, rather than to the leading European figures, but it would not have been very different even without these influences.³¹ It was the persistence of certain conditions, such as the mildness of the climate, a lush landscape and unpretentious clients, that produced enduring architectural features in the Bay Area, “the closest thing to a contemporary vernacular that this country has yet produced”³².

5. Würster’s cautious attitude towards precedents and tradition went mostly unheeded. Others would have been needed to share his view of the interaction between architecture and the environment, and arrive at each design using his own passionate, commonsense approach. *A View of California Architecture, 1960-1976* opened at the San Francisco Museum of Modern Art on December 18, 1976. This exhibition and its companion catalogue were far more ambitious than their 1949 predecessor: their purpose was to illustrate the whole scene of contemporary

architecture in California rather than in the Bay Area alone. David Gebhard and Susan King, the exhibition curators, perceived the absence of overall unity but the presence of several strong coexisting styles. Southern California and Los Angeles in particular had captured the public’s imagination, and King admitted that there was “more activity in Southern California: more schools of architecture, more dialogue and exchange of ideas”³³. Cesar Pelli’s silvery-bluish Pacific Design Center (nicknamed the “Blue Whale”) was on the cover of the catalogue, and the sensuous, rolling structures of glass and steel by Anthony J. Lumsden of the Daniel, Mann, Johnson, and Mendenhall (DMJM) practice, were given prominence in both the exhibition and catalogue. Gebhard thought Craig Ellwood’s and James Tyler’s Art Center in Pasadena more a fanciful repackaging of Mies van der Rohe’s buildings than a serious effort to extend the modernist impulse of the Case Study Houses program to larger institutional buildings. Yet, for Gebhard, all these architects displayed intellectual shallowness, a criticism from which only Frank Gehry, with his wood and metal structures, was spared.

For Gebhard, “complete and unequivocal lack of intellectual intent” seemed to be a constant in California architecture. Its principal merit was the skilful and charming manipulation of various building types and images from the past, such as the California Bungalow, the Spanish Colonial Revival, the California Ranch House, or the Corporate International Style.³⁴ Only when architects such as Frank Gehry or Daniel Solomon attempted to be taken seriously “did their work tend to be compromised”³⁵. The same principle was true for architects such as Joseph Esherick, Charles Moore, and William Turnbull, who, according to Gebhard, were at their best when disregarding intellectual rigor and confining themselves to delightful buildings. According to Gebhard’s premise, the future of California architecture looked at its bleakest when “planning, environmentalism, and energy conservation can create a stifling and deadening effect.” Yet, he added, there are positive signs of “historical imagery and technology ... once again reunited,” as in the Pea Soup Andersen’s Restaurant by Kruger, Bensen, and Ziemer.³⁶ Perhaps. Still, it now seems excessive to characterize Würster’s anti-theoretical approach to architecture, participatory design process and concern for interaction between architecture and the environment as a lack of

28. 29. Joseph Esherick, *Esherick House, Kentfield, California, 1950: pianta e vista interna del soggiorno.* Foto M.Baer.
30. 33. Joseph Esherick, *Cary House, 1960: pianta e vista interna.* Foto R. Flamm.
31. William Turnbull, *Tatum House,*

Santa Cruz, California, 1971. Foto M.Baer.
32. Joseph Esherick, George Homsey, Peter Dodge, Davis, Adlai E. Stevenson College Library, University of California, Santa Cruz, California, 1968.
Foto J. O. Bragstad.

28. 29. Joseph Esherick, *Esherick House, Kentfield, California, 1950: plan and internal view of living-room.* Photos M.Baer.
30. 33. Joseph Esherick, *Cary House, 1960: plan and internal view.* Photos R. Flamm.
31. William Turnbull, *Tatum House,*

graduale, più che di una rivoluzione. A suo parere quest'architettura era più vicina a Frank Lloyd Wright che ai grandi maestri europei, ma non sarebbe stata molto diversa se non avesse subito nessuno di questi influssi³¹. Era stato il persistere di alcune condizioni, come la mitezza del clima, il paesaggio lussureggiante e la presenza di committenti non pretenziosi, a dare origine a certi caratteri costanti dell'architettura della Bay Area, "la cosa più vicina a un vernacolo contemporaneo che questo paese abbia prodotto finora"³².

5. La posizione ammonitrice di Wurster nei riguardi dei precedenti e della tradizione fu però in gran parte ignorata. Per accoglierla sarebbe stato necessario condividere il suo modo di concepire l'interazione tra architettura e ambiente e affrontare ogni progetto col suo atteggiamento appassionato ma intriso di buon senso.

Il 18 dicembre 1976 si aprì al Museum of Modern Art di San Francisco la mostra *A View of California Architecture, 1960-1976*. Mostra e catalogo avevano ambizioni molto maggiori che nel 1949: il loro scopo era di dare un quadro completo dell'architettura contemporanea nella California e non soltanto nella Bay Area. I curatori dell'esposizione, David Gebhard e Susan King, riconoscevano la mancanza di un'unità stilistica ma avvertivano la coesistenza di più stili vitali. La California meridionale, e in primo luogo Los Angeles, avevano conquistato l'immaginazione del pubblico, e la King notava la presenza nel Sud di "un'attività più intensa, con un maggior numero di scuole di architettura e di scambi di idee"³³. La copertina del catalogo riproduceva il Pacific Design Center (soprannominato "la balena azzurra" per il suo colore blu argento) di Cesar Pelli, mentre particolare risalto era dato, sia nell'esposizione che nel catalogo, alle sensuali, ondulate strutture di acciaio e vetro di Anthony J. Lumsden, dello studio di architettura DMJM (Daniel, Mann, Johnson e Mendenhall). A giudizio di Gebhard, nello Art Center di Pasadena Craig Ellwood e James Tyler avevano compiuto più un fantasioso ricupero degli edifici di Mies che un serio sforzo per estendere a sedi di istituzioni di maggior mole l'impulso modernista del programma *Case Study Houses*. Del resto, secondo questo critico tutti gli architetti rappresentati nella mostra palesavano una certa superficialità intellettuale, ad eccezione di Frank Gehry, con le sue strutture di legno e metallo.

intellectual intent – even taking into account the difference in thinking that nearly twenty years may have brought. Moreover, with everything neatly pigeonholed in the appropriate style, individual characteristics seemed to fade – the difference between the buildings by Esherick, Homsey, Dodge, and Davis (EHDD) for the University of California at Santa Cruz (fig. 27), and Condominium no. 1 by Moore, Lyndon, Turnbull, and Whitaker (MLTW) at Sea Ranch would have simply been one of imagery. However, the 1976 exhibition had the merit of demonstrating a marked diversity, rather than continuity, in the architecture of the 1960s and early 1970s. It showed a new kind of environment, dominated not by single-family dwellings, but by office and institutional buildings. Undoubtedly, post-modernism in its most acute historicist phase had profoundly influenced California architects. Many buildings nostalgically evoked the past. Yet not all was imagery, as the Santa Cruz buildings by EHDD or the Sea Ranch buildings by MLTW mentioned above showed. William Turnbull's Tatum House (1971; fig. 31) revealed that the principles Wurster had popularized still held strong. On the surface, Kresge College by MLTW at the University of California at Santa Cruz (1973) may seem whimsical, yet behind graceful facades its buildings addressed technical and social concerns.

As Gebhard indicated, the degree of diversity in the buildings shown in *A View of California Architecture* concealed a loss of direction among architects. It was not just that modernity seemed to have lost its appeal to many of them but also that the conditions to which they had responded at the beginning of their career had changed dramatically by the mid-1970s. World War II had a dramatic impact on California, equal if not superior to that of the Gold Rush in the nineteenth century. The building congestion and related social problems the war brought to the Bay Area had been anticipated in an exhibition entitled *Telesis*, mounted in 1940 at the San Francisco Museum of Art and organized by a group of young Bay Area architects who were influenced both by images of the Radiant City and by Wurster's notion of the man-made environment. An intelligently planned environment could improve communications, services, built and unbuilt areas, and, of course, cities.³⁷ World War II brought to the Bay Area the conditions they feared. Millions of new residents arrived in California to participate in the war effort. Between 1940 and 1947, the

Santa Cruz, California, 1971.

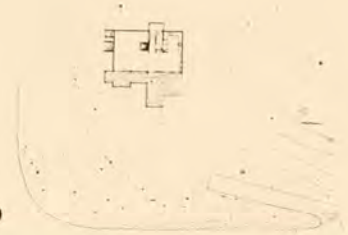
Photo M. Baer.

32. Joseph Esherick, George Homsey,
Peter Dodge, Davis, Adlai E. Stevenson
College Library, University of
California, Santa Cruz,
California, 1968.

Photo J. O. Bragstad.



28



30



31



33



37

Per Gebhard “*la totale ed evidente mancanza d’impegno intellettuale*” era un carattere costante dell’architettura californiana, il cui principale pregio consisteva nell’abile e attraente manipolazione di tipi edilizi locali e di modelli formali del passato, dal *bungalow* alla *ranch house*, dal *revival* coloniale spagnolo all’*International Style* delle grandi multinazionali³⁴. Solo quando architetti come Frank Gehry o Daniel Solomon cercano di farsi prendere sul serio “*la loro opera tende a essere compromessa*”³⁵. Lo stesso poteva dirsi di architetti come Joseph Esherick, Charles Moore e William Turnbull, che riuscivano meglio quando lasciavano da parte il rigore intellettuale e si limitavano a costruire edifici deliziosi.

Partendo da questo presupposto, il futuro dell’architettura californiana sarebbe apparso più che mai fosco nel caso che “*la programmazione, l’ambientalismo e il risparmio energetico*” provocassero “*un effetto frenante*”. Gebhard scorgeva peraltro segni positivi nella “*ritrovata associazione [...] di modelli formali storici e di tecnologia*”, ad esempio nel Pea Sup Andersen’s Restaurant di Kruger, Bensen e Ziemer³⁶. Può darsi che le cose stessero così; ci sembra tuttavia esagerato – anche mettendo in conto la differenza nel modo di pensare che può esservi tra quasi vent’anni fa e oggi – caratterizzare come “*mancanza d’impegno intellettuale*” l’approccio antiteorico di Wurster, il suo metodo di progettazione partecipativo e il suo interesse per l’interazione tra architettura e ambiente. Inoltre, quando ogni opera viene esattamente incasellata nello stile che le è proprio le caratteristiche individuali tendono ad attenuarsi: la differenza tra gli edifici costruiti dal gruppo EHDD (Esherick, Homsey, Dodge e Davis) per la University of California a Santa Cruz (fig. 32) e il Condominium n.1 realizzato dal gruppo MLTW (Moore, Lyndon, Turnbull e Whitaker) a Sea Ranch si ridurrebbe a una diversità di modelli formali.

L’esposizione del 1976 ebbe comunque il merito di dimostrare che nell’architettura degli anni Sessanta e dei primi anni Settanta non vi era stata una continuità, ma una notevole diversità rispetto al passato, e che si era formato un nuovo ambiente, dominato non più dalle abitazioni unifamiliari, ma dagli edifici per uffici e dalle sedi di istituzioni. Certamente il Postmodernismo, nella sua fase storicistica più acuta, aveva lasciato tracce profonde negli architetti californiani, e in numerosi edifici era nostalgicamente evocato il passato. Ma non

tutto si riduceva a questioni formali, come dimostravano i già citati edifici del gruppo EHDD a Santa Cruz e del gruppo MLTW a Sea Ranch. La Tatum House di William Turnbull (1971; fig. 31) stava a provare che i principi divulgati da Wurster conservavano il loro vigore; e se a prima vista il Kresge College costruito dal gruppo MLTW per la University of California a Santa Cruz (1973) poteva apparire bizzarro, dietro le graziose facciate i suoi edifici testimoniavano la presenza di un forte impegno tecnico e sociale. Come osservava Gebhard, la grande diversità degli edifici presentati nella mostra celava una perdita di orientamento degli architetti. A parte il fatto che per molti di loro la modernità sembrava aver perso la sua attrattiva, a metà degli anni Settanta le condizioni in cui essi si erano trovati all’inizio della carriera erano profondamente cambiate. La seconda guerra mondiale aveva avuto per la California conseguenze sconvolgenti, altrettanto e forse anche più gravi di quelle prodotte nel Diciannovesimo secolo dalla corsa all’oro. La congestione edilizia e i connessi problemi sociali provocati dalla guerra nella Bay Area erano già stati presagiti in un’esposizione intitolata *Telesis*, organizzata nel 1940 al Museum of Art di San Francisco da un gruppo di giovani architetti della regione, influenzati sia dalle immagini della *Ville Radieuse* che dall’idea wursteriana di ambiente costruito dall’uomo: secondo loro, in un ambiente pianificato con intelligenza sarebbe stato possibile migliorare le comunicazioni, i servizi, le aree edificate e non edificate, e naturalmente le città³⁷. La guerra creò nella Bay Area le condizioni che quegli architetti avevano paventato. Milioni di persone si trasferirono in California per partecipare allo sforzo bellico: tra il 1940 e il 1947 la popolazione complessiva della costa occidentale aumentò del 38,9 per cento, e già nel 1941 la sola Bay Area aveva subito un incremento di 500.000 abitanti, di cui più di 125.000 a San Francisco. Questi immigrati non richiedevano solamente nuovi alloggi, ma anche infrastrutture, servizi sociali e civici, attrezzature sanitarie. La Baia di San Francisco divenne un enorme cantiere navale, e spesso la possibilità di alloggiare i lavoratori temporaneamente o stabilmente adibiti a quest’attività costituì il fattore più importante per il successo di un programma. L’arrivo di immigrati da altri Stati dell’Unione e dal vicino Messico produsse inoltre una molteplicità etnica e razziale ed ebbe sulla società dell’epoca, ancora stabile e abbastanza omogenea, un

population of the entire Pacific Coast increased by 38.9 percent. By 1941, the Bay Area alone acquired 500,000 new residents, with San Francisco absorbing more than 125,000 of them. The added population did not simply require more dwellings, but also infrastructures, social and civic services, and health facilities. The San Francisco Bay became a large shipyard, and housing for its workers, temporary or permanent, was often the single most important factor in establishing the success of a war program. From other parts of the country and from neighboring Mexico, the new population also brought ethnic and racial diversity and had an impact on the stable, fairly homogeneous society of the time that we may fail to appreciate in our contemporary multi-ethnic, multi-cultural society.³⁸

Most of the building growth in the postwar period occurred in the suburban areas. During those years, California cities lost their attraction. They became part of a much larger and more anonymous entity, the metropolitan area. Mumford described this movement from the inner city to the suburbs in *The City in History*:

"In the mass movement into suburban areas a new kind of community was produced, which caricatured both the historic city and the archetypal suburban refuge: a multitude of uniform, unidentifiable houses, lined up inflexibly, at uniform distances, on uniform roads, in a treeless communal waste, inhabited by people of the same class, the same income, the same age group, witnessing the same television performances, eating the same tasteless prefabricated foods, from the same freezers, conforming in every outward and inward respect to a common mold, manufactured in the central metropolis. Thus the ultimate effect of the suburban escape in our time is, ironically, a low-grade uniform environment from which escape is impossible."³⁹

A strong movement toward the suburbs also meant that every accessible parcel of land not earmarked for other uses became a potential target for residential development. People's expectations about their housing needs became more ambitious than the 1,500 square-foot ideal home Würster had described during the immediate postwar years. But with its larger floor area, the interior returned to the layout in specialized spaces that had been fashionable from Victorian times until the 1920s, which architectural

historian Sally Woodbridge described as the transformation from the "Large-Small House" into the "Large-Large House": Overbuilding and the increase in floor area irrevocably changed the lyrical, but tenuous interaction between buildings and land. Higher construction costs also made potential home buyers more conservative and less inclined to experiment.⁴⁰

Nevertheless, as Charles Moore recognized and the 1976 exhibition showed, the post war generation of architects such as Robert Marquis, Claude Stoller, Henrick Bull, Daniel Solomon, and many others was still capable of pursuing an Arcadian vision of architecture.⁴¹ Perhaps more than any of his contemporaries, Joseph Esherick has paid particular attention to this vision. Many of his early houses, such as the Walker House in Tahoe (1940s), the Esherick House in Kentfield (1950; fig. 28, fig. 29), the house in Kentwoodlands (1957), and the Cary House in Mill Valley (1960; fig. 30, fig. 33) recall similar traditional images – a Swiss chalet or a California barn. The architecture of the house, however, is not predicated on style, but on the natural light that each opening captures in a particular, and particularly sensual way. Light enhances the quality of the materials, reflects the texture of the wall, provides the interior of each house with a unique character, and dematerializes the barrier between exterior and interior. Because of this manipulation of natural light, as Moore has suggested, Esherick interiors may even appear Baroque. But, unlike the interiors of Baroque churches, light is here to construct immanence, the connection between the building and its site.

Yet it was the Condominium no. 1 at Sea Ranch (1968) by Moore, Lyndon, Turnbull, and Whitaker that came to represent modern California architecture in the eyes of the world. From a distance, on the road from San Francisco, the building appears to be part of the coastline, a promontory on the Pacific Ocean. This is a transient illusion, partly due to the graying, weathering effect of the elements on the unfinished redwood exterior, and partly to the appearance of the building that makes it dissolve into the background of the rugged coast and the vernacular, like so many other barns along the Coast. In fact, the condominium is not a building but a complex clustering around open courts. It recalls a Tuscan hill-town, with a tower announcing its presence, crooked streets, a small piazza, and a surprising view around each corner. But the real surprise is to enter one of the dwellings, with their single open space expanding

effetto che riesce difficile valutare appieno a noi che viviamo in una società multietnica e multiculturale³⁸.

Lo sviluppo edilizio del dopoguerra si ebbe soprattutto nelle zone suburbane, e in quegli anni le città californiane persero la loro attrattiva, diventando parti di un'entità molto più vasta e anonima, l'area metropolitana. Questo spostamento della popolazione dal centro cittadino ai suburbi è stato così descritto da Mumford in *The City in History*:

“Lo spostamento di intere folle nelle aree suburbane determinò un tipo di vita che era una caricatura sia della città storica sia del rifugio suburbano archetipo: una moltitudine di case uniformi, inflessibilmente allineate a distanze uniformi su strade uniformi, in uno spazio sterminato e privo di vegetazione, e abitate da persone della stessa classe, dello stesso reddito e più o meno della stessa età, che assistono agli stessi spettacoli televisivi, mangiano gli stessi insipidi cibi prefabbricati, tratti dalle stesse celle frigorifere e si uniformano del tutto, interiormente ed esteriormente, a un comune modello imposto dalla metropoli centrale. Nella nostra epoca dunque il punto d'arrivo dell'evasione suburbana è paradossalmente un ambiente monotono e degradato dal quale è impossibile evadere”³⁹.

Questo spostamento di massa verso i suburbi implicava inoltre che ogni lotto di terreno accessibile e non adibito ad altri usi fosse potenzialmente destinato all'espansione residenziale. La gente cominciò a desiderare per la propria abitazione qualcosa di più dei 140 metri quadrati che Wurster aveva ritenuto ottimali nei primissimi anni del dopoguerra: ma con l'aumento della superficie coperta si tornò a quella distribuzione degli spazi per funzioni specializzate che era stata in voga dall'età vittoriana fino agli anni Venti (la storica dell'architettura Sally Woodbridge ha descritto questo fenomeno come trasformazione della “piccola-grande casa” in “grande-grande casa”). La proliferazione edilizia e l'aumento della superficie degli alloggi cambiarono irreparabilmente la lirica ma fragile interazione fra architettura e ambiente. Oltre tutto, la crescita dei costi di costruzione rese i potenziali acquirenti di case più cauti e meno propensi agli esperimenti⁴⁰.

Ciò nonostante, come notò Charles Moore e come fu dimostrato dall'esposizione del 1976, gli architetti della

generazione del dopoguerra, come Robert Marquis, Ezra Stoller, Henrick Bull, Daniel Solomon e molti altri, erano ancora in grado di seguire una visione arcadica dell'architettura⁴¹; e ad essa si è attenuto, forse più di ogni altro contemporaneo, Joseph Esherick. A prima vista molte delle sue prime case – la Walker House a Tahoe (anni '40), la Esherick House a Kentfield (1950; figg. 28, 29), la casa a Kentwoodlands (1957) e la Cary House a Mill Valley (1960; figg. 30, 33) – ricordano modelli tradizionali come lo chalet svizzero o la grande casa-granaio californiana. Tuttavia l'architettura di queste case non è fondata su uno stile, ma sulla luce naturale che ogni apertura capta con un effetto particolare e particolarmente sensuoso: la luce esalta la qualità dei materiali, denuncia la grana delle pareti, conferisce all'interno di ciascuna casa un carattere peculiare e smaterializza le barriere fra esterno e interno. Come ha osservato Charles Moore, grazie a questa manipolazione della luce naturale gli interni di Esherick possono sembrare addirittura barocchi; ma a differenza che nelle chiese barocche la luce serve qui a produrre immanenza, a creare una connessione tra l'edificio e il sito in cui sorge.

Fu peraltro il Condominium n.1 costruito da Moore, Lyndon, Turnbull e Whitaker a Sea Ranch (1968) a diventare agli occhi del mondo il simbolo dell'architettura californiana moderna. Visto in lontananza dalla strada che viene da San Francisco, l'edificio sembra far parte del profilo costiero, come un promontorio affacciato sul Pacifico; ma si tratta di un'illusione passeggera, dovuta in parte all'effetto di ingrigimento e deterioramento atmosferico delle superfici esterne di sequoia rossa naturale e in parte all'aspetto dell'edificio, che gli permette di dissolversi, come tante altre case-granaio della costa, nello scenario formato dal litorale scosceso e dall'architettura vernacola. In effetti il Condominium non è un edificio, ma un complesso di alloggi disposti intorno a spazi aperti: esso richiama alla mente una cittadina collinare toscana, con una torre che annunzia la sua presenza, passaggi tortuosi, una piccola piazza e sorprendenti vedute a ogni svolta. Ma la vera sorpresa si ha quando si entra in uno degli alloggi: un unico spazio continuo su due o tre piani, interrotto da soppalchi per i letti, scale e baldacchini, che evoca un mondo visto da occhi infantili. Questo pittoresco insieme di elementi viene ricomposto in combinazioni diverse in ciascun alloggio. Anche la struttura portante esterna, somigliante a un

from the floor to the ceiling two or three storeys above. Fragmented by sleeping platforms, ladders, and canopies, this space evokes the world seen through the eyes of a child. This colorful kit of parts is reassembled in different compositions inside each unit of the complex. The structure supporting the barn-like exterior is also surprising – not the traditional frame but thick timbers, as one would expect in a barn, combined in unusual, almost haphazard configurations. One has the sense that the structure was decided on site, not designed on the drawing board, to support the pitch of the roof, overcome the difficult terrain, and counterbalance the strength of the wind. When visiting Sea Ranch, it is hard not to recall the Gregory Farmhouse of forty years before. In form, these two buildings have little in common beyond being made of wood, yet there is no style or construction technique to trigger this association. There seems to be no shared tradition beyond their presence in California. Both buildings, however, suggest a primitive, Arcadian relationship between architecture and the land, a relationship unmediated by theory and guided by reason and passion. It would be easy to view this ideal as a nostalgic call for a return to the land, at a time when unspoiled land is scarce and the horizon is crowded. Yet this ideal is rooted too deeply in American experience to be casually dismissed. As Mumford wrote,

“Bay Region architecture both belongs to the region and transcends the region: it embraces the machine and transcends the machine. It does not ignore particular needs, customs, conditions, but translates them into the common form of our civilization. These qualities are what makes the work of the Bay Region architects so significant – both as achievement and as promise.”⁴²

This is the idea that not raw but improved nature – the “middle landscape” of Leo Marx – has captured the imagination of this nation in the course of centuries. This is the “man-made environment”.

Notes

- (*) Paolo Polledri is the founding curator of the Department of Architecture and Design at the San Francisco Museum of Modern Art.
- 1) L. MUMFORD, “Status quo”, from “The Sky Line”, in *The New Yorker*, November 11, 1947, pp. 94-97. A modified version of this debate has been discussed by Bruno ZEVI, *Storia dell'architettura moderna*, Turin 1950, pp. 347-53; by D. GEBHARD, “Introduction: The Bay Area Tradition”, in *Bay Area Houses*, pp. 3-10; and by S. WOODBRIDGE, “From the Large-Small House to the Large-Large House”, *ibid.*, pp. 155-227.
 - 2) “What is Happening to the Modern Architecture? A Symposium at the Museum of Modern Art”, *The Museum of Modern Art Bulletin*, XI, no 3 (Spring 1948), pp. 2-21.
 - 3) E. MOCK, “Built in the USA – since 1932”, in *Built in the USA, 1932-1944*, exh. cat., *The Museum of Modern Art*, New York, 1944, p. 14.
 - 4) P. GOODWIN, “Preface”, in *Built in the USA*, p. 5.
 - 5) *Architectural Record*, no 105 (May 1949), p. 92.
 - 6) G. DAILEY, “The Post-War House”, in *Domestic Architecture of the San Francisco Bay Region*, exh. cat., *San Francisco Museum of Art*, September 16 – October 30, 1949.
 - 7) W. W. WURSTER, “The Unity of Architecture and Landscape Architecture”, in *Landscape Design 1948*, *San Francisco Museum of Art*, 1948, p. 6.
 - 8) F. J. McCARTHY, “The Contribution of the Client”, in *Domestic Architecture*, *op. cit.*
 - 9) L. MUMFORD, “The Architectural of the Bay Region”, in *Domestic Architecture*, *op. cit.*
 - 10) W. W. WURSTER, “A personal view”, in *Domestic Architecture*, *op. cit.*
 - 11) G. BARTH, *Instant Cities: Urbanization and the rise of San Francisco and Denver, Albuquerque*, New Mexico Press, 1988 (first published in 1975), p. 169.
 - 12) K. STARR, *Americans and the California Dream, 1850-1915*, New York-Oxford 1973, p. 240.
 - 13) R. LONGSTRETH, *On the Edge of the World: Four Architects in San Francisco at the Turn of the Century*, New York, Cambridge, Massachusetts, and London 1983, p. 78. However Brown’s and Polk’s comments are also motivated by intensifying competition between architects and builders; see G. WRIGHT, *Moralism and the Model Home. Domestic Architecture and Cultural Conflict in Chicago, 1873-1913*, Chicago and London 1988.
 - 14) R. LONGSTRETH, *On the Edge of the World*, *op. cit.*, p. 78; regarding the Wave, see STARR, *Americans and the California Dream*, *op. cit.*, pp. 259-60.
 - 15) R. LONGSTRETH, *On the Edge of the World*, *op. cit.*, p. 108.
 - 16) R. LONGSTRETH, *On the Edge of the World*, *op. cit.*; see especially ch. 5, “Coxhead and Polk: The Rustic City House”, pp. 107-41; J. BEACH, “The Bay Area Tradition, 1890-1918”, in *Bay Area Houses*, *op. cit.*, pp. 33-98.
 - 17) G. A. BRECHIN, “San Francisco: The City Beautiful”, in *Visionary San Francisco*, ed. P. Polledri, *San Francisco and München 1990*, pp. 40-61.
 - 18) D. P. GREGORY, “An Indigenous Thing: The Story of William Wurster and the Gregory Farmhouse”, in *Places 7*, no 1 (Fall 1990), p. 87.
 - 19) D. P. GREGORY, “An Indigenous Thing”, *op. cit.*, p. 91.
 - 20) “Tell me, What is Modern Architecture?”, in *House and Garden 77*, no. 5 (May 1940), p. 50.
 - 21) W. W. WURSTER, “The Twentieth Century Architect”, in *Architect – A Profession and a Career*, Washington D.C. 1945, pp. 8-11.
 - 22) H.-R. HITCHCOCK, “An Eastern Critic Looks at Western Architecture”, in *California Arts and Architecture*, no 57 (December 1940), p. 22.
 - 23) W. W. WURSTER, “Architecture Broadens its Base”, in *A.I.A. Journal*, 10, no 1 (July 1948), p. 34.
 - 24) Interview with D. Emmons, October 5, 1993.
 - 25) E. McCOY, “West Coast Architects II: William Wilson Wurster”, in *Arts and Architecture* no 81 (July 1964), p. 20.
 - 26) For a survey of Wurster’s buildings see R. C. PETERS, “William Wilson Wurster: an Architect of House”, in *Bay Area Houses*, *op. cit.*, pp. 121-53. Several architectural periodicals of the time published Wurster’s work of the early 1930s. In particular see “William Wilson Wurster: Four Houses in California”, in

granaio, è singolare: invece della tradizionale intelaiatura, spessi tavoloni (come appunto ci si aspetterebbe in un granaio) sono associati in forme insolite e quasi casuali. Si ha la sensazione che la struttura, anziché essere progettata al tavolo da disegno, sia stata decisa sul posto per sorreggere la falda del tetto, superare le asperità del suolo e contrastare la forza del vento.

Visitando questo complesso è difficile non ripensare alla Gregory Farmhouse di quarant'anni prima. Dal punto di vista formale i due edifici hanno poco in comune, a parte il fatto di essere costruiti in legno; non vi è uno stile o una tecnica costruttiva che possano giustificare la loro associazione, né sembra esservi una tradizione comune dietro la loro compresenza in California. Entrambi gli edifici evocano però l'idea di un originario rapporto arcadico fra architettura e ambiente: un rapporto non mediato dalla teoria, ma suggerito dalla ragione e dalla passione. Sarebbe facile considerare quest'ideale come un nostalgico appello a tornare alla natura, in un tempo in cui gli ambienti inalterati e i liberi orizzonti scarseggiano; ma si tratta di un ideale troppo profondamente radicato nell'esperienza americana per poter essere messo da parte con disinvoltura. Come ha scritto Mumford:

*“L'architettura della Bay Region appartiene all'ambito regionale e al tempo stesso lo trascende, così come include e trascende la macchina. Essa non ignora le esigenze, le consuetudini e le condizioni particolari, ma le traduce nella forma comune della nostra civiltà. Sono queste qualità a rendere l'opera degli architetti della Bay Region così importante, sia come realizzazione che come promessa”*⁹².

Ciò significa che non la natura selvaggia, ma quella messa in valore – il “paesaggio intermedio” di Leo Marx – ha attirato nel corso dei secoli l'immaginazione del popolo americano: è questo l’“ambiente costruito dall'uomo”.

Note

(*) Paolo Polledri è il *founding curator* del Department of Architecture and Design del Museum of Modern Art di San Francisco. Traduzione di Giuseppe Scattono.

- 1) L. MUMFORD, *Status quo* (nella serie *The Sky Line*), in “The New Yorker”, 11 novembre 1947, pp. 94-97. Una versione modificata di questo dibattito è stata esaminata da: B. ZEVI, *Storia dell'architettura moderna*, Torino 1950, pp. 347-53; D. GEBHARD, *Introduction: The Bay Area Tradition*, in *Bay Area Houses*, a cura di S. Woodbridge, Layton(Utah) 1988 (1° ed. 1976), pp. 3-10; e da S. WOODBRIDGE, *From the Large-Small House to the Large-Large House*, *ibid.*, pp.155-227.
- 2) *What is happening to the Modern Architecture? A Symposium at the Museum of Modern Art*, in “The Museum of Modern Art Bulletin”, vol. 15, n. 3 (primavera 1948), pp. 2-21.
- 3) E. MOCK, *Built in the USA-since 1932*, in *Built in the USA, 1932-1944*, Catalogo della mostra, The Museum of Modern Art, New York, 1944, p.14.
- 4) P. GOODWIN, *Preface*, in *Built in the USA*, cit., p. 5.
- 5) “Architectural Record”, vol. 105 (maggio 1949), p. 92.
- 6) G. DAILEY, *The Post-War House*, in *Domestic Architecture of the San Francisco Bay Region*, Catalogo della mostra, San Francisco Museum of Art, 16 settembre-30 ottobre 1949.
- 7) W. W. WURSTER, *The Unity of Architecture and Landscape Architecture*, in *Landscape Design 1948*, San Francisco Museum of Art, San Francisco 1948, p. 6.
- 8) F. J. McCARTHY, *The Contribution of the Client*, in *Domestic Architecture*, cit.
- 9) L. MUMFORD, *The Architectural of the Bay Region*, in *Domestic Architecture*, cit.
- 10) W. W. WURSTER, *A personal view*, in *Domestic Architecture*, cit.
- 11) G. BARTH, *Instant Cities: Urbanization and the rise of San Francisco and Denver*, Albuquerque (N. Mex) 1988 (1° ed. 1975), p. 169.
- 12) K. STARR, *Americans and the California Dream, 1850-1915*, New York-Oxford 1973, p. 240.
- 13) R. LONGSTRETH, *On the Edge of the World: Four Architects in San Francisco at the Turn of the Century*, New York - Cambridge (Mass.) - London 1983, p. 78. Le critiche di Brown e di Polk erano dovute anche all'intensificarsi della competizione fra architetti e costruttori: cfr. G. WRIGHT, *Moralism and the Model Home. Domestic Architecture and Cultural Conflict in Chicago, 1873-1913*, Chicago - London 1988.
- 14) R. LONGSTRETH, *On the Edge of the World*, cit., p. 78; su “The Wave” cfr. K. STARR, *Americans and the California Dream*, cit., pp. 259-60.
- 15) R. LONGSTRETH, *On the Edge of the World*, cit., p. 108.
- 16) R. LONGSTRETH, *On the Edge of the World*, cit.; cfr. specialmente il cap. 5, *Coxhead and Polk: The Rustic City House*, pp. 107-41; J. BEACH, *The Bay Area Tradition, 1890-1918*, in *Bay Area Houses*, cit., pp. 33-98.
- 17) G. A. BRECHIN, *San Francisco: The City Beautiful*, in *Visionary San Francisco*, a cura di P. Polledri, San Francisco - München 1990, pp. 40-61.
- 18) D. P. GREGORY, *An Indigenous Thing: The Story of William Wurster and the Gregory Farmhouse*, in “Places”, vol. 7, n. 1 (autunno 1990), p. 87.
- 19) D. P. GREGORY, *An Indigenous Thing*, cit., p. 91.
- 20) *Tell me, What is Modern Architecture?*, in “House and Garden”, vol. 77, n. 5 (maggio 1940), p. 50.
- 21) W. W. WURSTER, *The Twentieth Century Architect*, in *Architect - A Profession and a Career*, Washington (D.C.) 1945, pp. 8-11.
- 22) H.-R. HITCHCOCK, *An Eastern Critic Looks at Western Architecture*, in “California Arts and Architecture”, n. 57 (dicembre 1940), p. 22.
- 23) W. W. WURSTER, *Architecture Broadens its Base*, in “A.I.A. Journal”, vol. 10, n. 1 (luglio 1948), p. 34.
- 24) Intervista di D. Emmons, 5 ottobre 1993.
- 25) E. McCOY, *West Coast Architects II: William Wilson Wurster*, in “Arts and Architecture”, vol. 81 (luglio 1964), p. 20.
- 26) Per una rassegna degli edifici di Wurster cfr. R. C. PETERS, *William Wilson Wurster: an Architect of House*, in *Bay Area Houses*, cit., pp. 121-53. Le opere di Wurster dei primi anni Trenta furono pubblicate in varie riviste di architettura

dell'epoca: cfr. in particolare *William Wilson Wurster: Four Houses in California*, in "Architectural Forum", vol. 64, n. 5 (maggio 1963), pp. 377-402.

27) Cfr.: E. McCOY, *Case Study Houses, 1945-1962*, Los Angeles 1977 (1° ed. col titolo *Modern California Houses*, 1962), pp. 50-51; A. JONES, E.A.T. SMITH, *Blueprints for Modern Living: History and Legacy of the Case Study Program*, Catalogo della mostra al The Temporary Contemporary of the Museum of Contemporary Art, Los Angeles 17 ottobre 1989 - 18 febbraio 1990, Los Angeles - Cambridge (Mass.) 1989, pp. 44-45.

28) W. W. WURSTER, *Building Now*, in "House and Garden", vol. 89, n. 5 (maggio 1946), p. 76; cfr. anche *When is a Small House Large?*, in "House and Garden", vol. 92, n. 2 (agosto 1947), pp. 72-75.

29) W. W. WURSTER, *California architecture for Living*, in "California Monthly", vol. 44, n. 8 (aprile 1954), p. 15.

30) W. W. WURSTER, *The Architectural Life*, in "Architectural Record", vol. 109, n. 1 (gennaio 1951), p. 92.

31) W. W. WURSTER, *L'architettura moderna in California*, in Casabella Continuità, n. 238 (aprile 1960), p. 12.

32) W. W. WURSTER, *The Twentieth Century Architect*, cit., p. 9.

33) S. KING, *A View*, in *A View of California Architecture, 1960-1976*, Catalogo della mostra, San Francisco Museum of Modern Art, 18 dicembre 1976 - 6 febbraio 1977, p. 6.

34) D. GEBHARD, *A View*, in *A View of California Architecture*, cit., p. 9.

35) D. GEBHARD, *A View*, cit., p. 11.

36) D. GEBHARD, *A View*, cit., p. 12.

37) *Telesis: Space for Living*, Catalogo della mostra, San Francisco Museum of Art, luglio-agosto 1940.

38) Per uno studio particolareggiato degli effetti della guerra sulla California cfr. G. D. NASH, *The American West Transformed. The Impact of the Second World War*, Lincoln (Neb.) - London 1990 (1° ed. 1985); cfr. anche R. W. LOTCHIN, *Fortress California, 1910-1961. From Warfare to Welfare*, New York - Oxford 1992. Si veda inoltre J. M. FINDLAY, *Magic Lands: Western Cityscapes and American Culture after 1940*, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1992.

39) L. MUMFORD, *The City in History*, Harmondsworth 1961, p. 553 (trad. it., *La città nella storia*, Milano 1963, p. 605).

40) S. WOODBRIDGE, *From the Large-Small House to the Large-Large House*, in *Bay Area Houses*, cit., pp. 155-227.

41) C. MOORE, *The End of Arcadia*, in *Bay Area Houses*, cit., pp. 265-311.

42) L. MUMFORD, *The Architecture of the Bay Region*, in *Domestic architecture*, cit.

Architectural Forum 64, no 5 (May 1963), pp. 377-402.

27) Cfr.: E. McCOY, *Case Study Houses, 1945-1962, Los Angeles 1977* (first published as *Modern California Houses, 1962*), pp. 50-51; A. JONES, E.A.T. SMITH, *Blueprints for Modern Living: History and Legacy of the Case Study Program*, The Temporary Contemporary of the Museum of Contemporary Art, *exh. cat.*, Los Angeles 1989 pp. 44-45.

28) W. W. WURSTER, "Building Now", in *House and Garden* 89, no 5 (May 1946), p. 76; see also "When is a Small House Large?", in *House and Garden* 92, no 2 (August 1947), pp. 72-75.

29) W. W. WURSTER, "California architecture for Living", in *California Monthly* 44, no 8 (April 1954), p. 15.

30) W. W. WURSTER, "The Architectural Life", in *Architectural Record* 109, no 1 (January 1951), p. 92.

31) W. W. WURSTER, "L'architettura moderna California", in *Casabella Continuità* 238 (April 1960), p. 12.

32) W. W. WURSTER, "The Twentieth Century Architect", *op. cit.*, p. 9.

33) S. KING, "A View", *A View of California Architecture, 1960-1976, exh. cat.*, San Francisco Museum of Modern Art, 1976.

34) D. GEBHARD, "A View", in *A View of California Architecture, op. cit.*, p. 9.

35) D. GEBHARD, "A View", *op. cit.*, p. 11.

36) D. GEBHARD, "A View", *op. cit.*, p. 12.

37) *Telesis: Space for Living, exh. cat.*, San Francisco Museum of Art, 1940.

38) For a detailed study of the impact of the war on California, see G. D. NASH, *The American West Transformed. The Impact of the Second World War*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1990; (first published in 1985); see also R. W. LOTCHIN, *Fortress California, 1910-1961. From Warfare to Welfare*, New York and Oxford 1992. Additionally see J. M. FINDLAY, *Magic Lands: Western Cityscapes and American Culture after 1940*, Berkeley, Los Angeles and Oxford 1992.

39) L. MUMFORD, *The City in History*, Harmondsworth 1961, p. 553.

40) S. WOODBRIDGE, "From the Large-Small House to the Large-Large House", in *Bay Area Houses, op. cit.*, pp. 155-227.

41) C. MOORE, "The End of Arcadia", in *Bay Area Houses, op. cit.*, pp. 265-311.

42) L. MUMFORD, "The Architecture of the Bay Region", in *Domestic architecture, op. cit.*

*Wilshire Boulevard all'altezza
di Century City.
Foto G. Brino.*

*Wilshire Boulevard
at Century City.
Photo G. Brino.*



Radici dell'architettura moderna nella California meridionale

Giovanni Brino*

Il contesto

L'architettura moderna nella California meridionale ed a Los Angeles in particolare è sfuggita per molto tempo alla critica internazionale, di marca razionalista, salvo alcune opere di Frank Lloyd Wright, Richard Neutra, Charles Eames e Craig Ellwood, peraltro in parte fraintese perché lette fuori dal contesto in cui si collocavano. Per la cultura urbanistica europea, poi, si può dire che Los Angeles, una conurbazione formata da una sessantina di città, non sia mai esistita.

Solo dopo gli anni Settanta, a seguito della pubblicazione della guida di Los Angeles di Reyner Banham¹, nutrita della memoria storica di Esther Mc Coy² e David Gebhard³, i due fondatori della storia dell'architettura moderna californiana, venivano presentate per la prima volta o rivalutate dalla critica internazionale le diverse generazioni di architetti che avevano creato e sviluppato in quest'area di pionieri un'architettura moderna originale. Diventava finalmente chiaro che le opere di Bernard Maybeck e dei fratelli Charles ed Henry Greene, contemporanee a quelle realizzate da Frank Lloyd Wright nello stesso periodo nella California meridionale, erano molto più innovative e affini all'architettura organica del grande maestro del Movimento Moderno che non all'*Arts and Crafts Movement* da cui certamente derivavano; che le opere realizzate da Irving Gill nello stesso periodo erano da porre in diretto confronto con la Casa Steiner di Adolf Loos; che la Lovell House, progettata da Rudolph M. Schindler nel 1923 era solo paragonabile con l'opera più matura di Le Corbusier dello stesso periodo; che, infine, le opere di Lloyd Wright, Raphael Soriano, Gregory Ain, Harwell Harris, J.R. Davidson, John Lautner, A. Quincy Jones, Pierre Koenig, Ray Kappe e di tanti altri architetti della Seconda e della Terza generazione, oltre a quelle citate di Wright, Neutra, Eames ed Ellwood, imponevano una riscrittura almeno parziale della storia dell'architettura moderna.

Lo stesso modello di città di Los Angeles, la cui immagine complessa ed apparentemente indecifrabile aveva intrigato fin dagli anni Sessanta studiosi come Kevin Lynch⁴, negli anni Settanta veniva riconosciuto come il prototipo più lucido della nuova cultura posturbana⁵. I "settanta villaggi in cerca di una città", per usare una parafrasi pirandelliana, peraltro ricorrente fin dagli anni di Hollywood, questa "città" l'avevano finalmente trovata, non solo a causa delle comuni esigenze di approvvigionamento d'acqua e di

Roots of Modern Architecture in Southern California

Giovanni Brino*

The context

The modern architecture of Southern California, and Los Angeles especially, has long been ignored by international rationalist critics, except for a few works by Frank Lloyd Wright, Richard Neutra, Charles Eames and Craig Ellwood, which to an extent have been misunderstood by being read out of context. And Los Angeles itself, a conurbation of around sixty towns and villages, has never figured in European urban culture.

Only after the 1970s, following publication of Reyner Banham's guide to Los Angeles¹ with historical contributions from Esther McCoy² and David Gebhard³, the two founders of modern Californian architectural history, were the generations of architects who had created and developed an original modern architecture in this land of pioneers, actually presented for the first time or reevaluated by international critics. At last it became clear that the works of Bernard Maybeck and the brothers Charles and Henry Greene, which date from the same period as Frank Lloyd Wright's better known buildings, were much more innovative and had more affinities with the organic architecture of the grand master of the Modern Movement than with the Arts and Crafts Movement from which they certainly derived; that Irving Gill's works of the same period merited direct comparison with Adolf Loos' Steiner House; that the Lovell House Rudolph Schindler designed in 1923 was comparable only with Le Corbusier's mature work of the same period; and that, finally, the works of Lloyd Wright, Raphael Soriano, Gregory Ain, Harwell Harris, J.R. Davidson, John Lautner, A. Quincy Jones, Pierre Koenig, Ray Kappe and many other Second and Third generation architects made necessary at least a partial revision of modern architectural history. Los Angeles itself, whose complex and seemingly indecipherable image had intrigued scholars like Kevin Lynch⁴ since the 1960s, was acknowledged in the 1970s as the most coherent prototype of the new posturban culture⁵. Its "seventy villages in search of a city", to use a Pirandellian paraphrase actually in use since the Hollywood era, had at last found their "city", not only because of their common need of water and electricity, but also because of the Hollywood cultural matrix they shared, and the wars in the Pacific, from Pearl Harbour to Vietnam, that had transformed Southern California into the mightiest military arsenal the world had ever since, making Los Angeles a "War City" with all that implied in economic

*La scritta di Hollywood
sui monti omonimi.
Foto E. Ruscha.*

*The Hollywood sign
in the Hollywood hills.
Photo E. Ruscha.*

energia elettrica, ma grazie anche alla comune matrice culturale hollywoodiana ed alle guerre sviluppate sul fronte del Pacifico, da Pearl Harbour al Vietnam, che avevano trasformato la California meridionale nel più potente arsenale militare della storia dell'umanità, conferendo a Los Angeles la funzione di *War City*, con tutte le implicazioni economiche e tecnologiche che da questa funzione discendevano.

Prima degli anni Settanta, l'architettura moderna della California meridionale, di cui Los Angeles sussumeva tutti i caratteri peculiari, era ancora in larga parte circoscritta alla sfera della preziosa rivista "Arts and Architecture" (1915-1967)⁶, diretta nel secondo dopoguerra da John Entenza, promotore dello stimolante *Case Study House Program*⁷.

Sino allora, i testimoni più autentici di Los Angeles e della sua architettura sono stati per lungo tempo gli scrittori che vi hanno soggiornato per qualche tempo. Negli anni Venti-Quaranta, Nathanael West⁸, Henry Miller⁹, Henry James¹⁰, Francis Scott Fitzgerald¹¹, Evelyn Waugh¹², James Cain¹³, Bertolt Brecht¹⁴, solo per citarne alcuni, hanno descritto la Los Angeles dell'epoca d'oro di Hollywood. Negli anni Cinquanta, Ray Bradbury ha trasposto in chiave fantascientifica, nelle sue "cronache marziane", le cronache quotidiane della Los Angeles di quegli anni¹⁵, e così hanno fatto sulla sua scia Robert Heinlein¹⁶ e Horace Mc Coy¹⁷ e tanti altri autori di *science fiction*. Raymond Chandler, attraverso i suoi romanzi polizieschi, ha descritto con la precisione di una guida architettonica gli ambienti di Los Angeles percorsi per ragioni professionali dall'investigatore Marlowe¹⁸; Gore Vidal¹⁹, Ian Fleming²⁰ e Tom Wolfe (con la sua scoppiettante prosa *pop*)²¹, hanno esplorato gli aspetti più singolari del triangolo Los Angeles-Hollywood-Las Vegas tra gli anni Sessanta e Settanta. Negli anni Settanta-Ottanta, Charles Bukowsky ha raccontato le "storie di ordinaria follia" della Los Angeles degli emarginati, con un linguaggio in sintonia con quello della nuova generazione di artisti-architetti cresciuti nell'ambiente controculturale di Venice²².

Come gli scrittori, anche i fotografi più sensibili, che sono vissuti a Los Angeles dall'epoca di Hollywood in poi, ne hanno registrato fedelmente l'immagine più autentica. Il primo fra tutti è stato Julius Shulman, testimone partecipe dell'architettura del Movimento Moderno nella California meridionale dagli anni Venti fino agli anni Sessanta²³. Dopo di lui, il fotografo-artista Ed Ruscha ha

saputo interpretare, forse come nessun altro, tra gli anni Sessanta e Settanta la nuova immagine di Los Angeles²⁴. Più recentemente Environmental Communications, fondata da David Greenberg alla fine degli anni Sessanta e purtroppo scomparsa negli anni Ottanta, ha promosso e distribuito in tutto il mondo le serie di diapositive più stimolanti della Los Angeles dell'epoca, scattate dai suoi *associates*²⁵. Le oltre 10.000 diapositive prodotte e accompagnate da puntuali *brochure* esplicative formano la guida più attenta dell'architettura moderna nella California meridionale. Greenberg aveva scelto come sede Venice, in uno degli edifici porticati della Windward Avenue, rimasto immutato dal 1905, quando la città, costruita sul modello di Venezia (Italia)²⁶, aveva ancora i canali originari, ricostruiti negli anni Venti a Hollywood dalla Paramount Picture per il film *Luna di Miele* con Florence Vidor²⁷. Da questo osservatorio privilegiato, Environmental Communications si sintonizzava perfettamente con i *murals*, le supergrafiche ed i graffiti che stavano in quegli anni ripulmando visualmente l'ambiente costruito della stessa Venice, di Watts e di East Los Angeles, attingendo da un lato dalla tradizione del movimento muralista messicano e, dall'altro, dalla più autentica tradizione hollywoodiana. In quegli anni, le fantasiose *nomadic truchitecture*, i *custom car* e gli *skate board* personalizzati della nuova controcultura angelena scorrazzavano allegramente per le strade di Venice, mentre i *surf* decorati come tavole d'artisti pullulavano sulle sue spiagge, attirando i giovani architetti-artisti che vedevano nel permissivo ambiente "veneziano" un'alternativa rispetto all'esclusivo Wilshire Boulevard in cui erano localizzati gli studi degli architetti *superstar* come Cesar Pelli o Tony Lumsden, imperanti in quegli anni a Los Angeles²⁸.

In modo ancora più fedele e continuativo, il cinema stesso, dagli anni d'oro di Hollywood ad oggi, ha fornito la cronaca illustrata delle diverse Los Angeles – idealizzate o mostrate nel loro crudo realismo – da *Intolerance*, girato da Griffith nel 1915, fino a *Diamonds are Forever*, *Earthquake*, *Chinatown* ed agli altri film che hanno reso l'immagine della città e della sua architettura familiare in tutto il mondo.

Allo stesso modo, Walt Disney, altra creatura di Hollywood, ha disegnato nei minimi dettagli, attraverso i *cartoon* ed i fumetti, gli ambienti di *Paperopoli*, versione idealizzata (ma neanche poi troppo) di Los Angeles²⁹, ed ha creato



and technological terms.

Before the 1970s, Southern Californian modern architecture, as epitomised by Los Angeles, was still largely circumscribed by the "Arts and Architecture" magazine (1915-67)⁶ edited in the postwar period by John Entenza, sponsor of the stimulating Case Study House Program.⁷ Until then, the most insightful observers of Los Angeles and its architecture had long been the writers who had actually lived there for some time. From the 1920s to the 1940s, Nathanael West⁸, Henry Miller⁹, Henry James¹⁰, F. Scott Fitzgerald¹¹, Evelyn Waugh¹², James Cain¹³ and Bertolt Brecht¹⁴, to name only a few, described Los Angeles in its golden Hollywood years. In the 1950s, Ray Bradbury transposed the everyday life of Los Angeles at that time¹⁵ into science fiction, followed by R. Heinlein¹⁶ and H. McCoy¹⁷ and many other SF writers. Raymond Chandler's detective novels described the places visited by private eye Philip Marlowe with the accuracy of an architecture guide¹⁸; Gore Vidal¹⁹, Ian Fleming²⁰ and Tom Wolfe (with his crackling pop prose)²¹ explored more unusual aspects of the Los Angeles-Hollywood-Las Vegas triangle in the 1960s and 1970s. In the 1970s and 1980s, Charles Bukowsky told his "stories of ordinary madness" in a Los Angeles of misfits and outcasts using a language that reflected the speech of the new generation of artist-architects that had grown up in Venice's counterculture environment²².

Like the writers, the more sensitive photographers who lived in Los Angeles from the Hollywood years onwards faithfully strove to record accurate images of the city. The first was Julius Shulman, who eagerly charted the development of Southern California's modern architecture from the 1920s to the 1960s²³. After him came artist-photographer Ed Ruscha, who conveyed perhaps better than any other the new image of Los Angeles in the 1960s and 1970s²⁴. More recently, Environmental Communications founded by David Greenberg in the late 1960s (regrettably, it ceased activity in the 1980s) sponsored and then distributed worldwide the most interesting slides of contemporary Los Angeles taken by his associates²⁵. These slides – there are over 10,000 of them – and their well-made companion brochures are the most accurate guide to modern architecture in Southern California we have. Greenberg chose as his headquarters one of the porticoed buildings in Venice's Windward Avenue that had remained unchanged since 1905 when the city, which had been modelled on Venice, Italy²⁶, still

had the original canals that were reconstructed in 1920s Hollywood by Paramount Pictures for Florence Vidor's film *The Honeymoon*²⁷. With this privileged vantage-point, Environmental Communications was in perfect accord with the murals, supergraphics and graffiti that were visually reshaping the built environment of Venice itself as well as Watts and East Los Angeles, drawing on both the Mexican mural movement and the most authentic Hollywood traditions. In that period, the weird nomadic truchitectures, custom cars and personalised skate boards of the new Angeleno counterculture cheerfully roamed the streets of Venice, while surfboards decorated like artists' palettes graced the beaches, attracting the young artist-architects who saw the permissive "Venetian" scene as an alternative to exclusive Wilshire Boulevard where the studios of superstar architects like Cesar Pelli and Tony Lumsden, who reigned supreme in Los Angeles at that time²⁸, were situated. More faithfully and constantly still, the cinema industry from the golden Hollywood years to the present day has chronicled Los Angeles' many faces – idealised or crudely realistic by turns – in films like *Intolerance* (which Griffith shot in 1915), *Diamonds Are Forever*, *Earthquake*, *Chinatown* and other productions that have made the city and its architecture familiar worldwide.

Similarly, Walt Disney, another creature of Hollywood, has given us, in his detailed cartoon renderings of Donald Duck land, an idealised (though not excessively so) version of Los Angeles itself²⁹. He later created Disneyland south of Los Angeles to celebrate the myths of the West from pioneer days to a simulated voyage to the moon.

This same self-celebratory process literally came into play from the 1970s on when Mattel (again in Los Angeles) created the Barbie doll, whose ad-inspired social behaviour and physical and cultural environments are idealised replicas of the L.A. lifestyle. Barbie has gradually come to represent the lifestyle of our entire age³⁰.

This essay attempts to explore modern architecture in Southern California from its origins in the Victorian era and golden years of Hollywood to the 1970s, when the Vietnam War ended, the film industry started to decline, Los Angeles' urban development peaked and the period of "zero growth" – which coincided with the most recent work of Frank O. Gehry, Charles Moore and the other fourth-generation L.A. architects (discussed elsewhere in this issue) – began. Their work belongs to the new Los Angeles,

Disneyland, a sud di Los Angeles, per celebrare i miti del *Far West*, dai pionieri al viaggio simulato dalla terra alla luna. La stessa operazione autocelebrativa è stata effettuata, a partire dagli anni Settanta, a livello di giocattolo, attraverso *Barbie*, la bambola prodotta da Mattel, sempre di Los Angeles, i cui comportamenti sociali ed ambienti culturali e fisici suggeriti dalle *brochure* pubblicitarie, riproducono in modo idealizzato il genere di vita angeleno, che è diventato a poco a poco il modello di vita della nostra epoca³⁰.

Questo scritto ha per oggetto l'architettura moderna nella California meridionale, a partire dalle sue origini, che affondano nell'epoca vittoriana e nel periodo d'oro di Hollywood, fino agli anni Settanta, che coincidono con la fine della guerra in Vietnam e con il declino dell'industria cinematografica, chiudendo il periodo del massimo sviluppo urbanistico di Los Angeles e inaugurando il periodo di "crescita-zero": il periodo in cui si situano le opere più recenti di Frank O. Gehry, di Charles W. Moore e degli altri architetti angeleni della Quarta generazione (illustrate in altre parti di questa rivista). Queste opere si collocano nel nuovo scenario di Los Angeles, città nata e sviluppata sulle quattro ruote, che sta cercando di darsi una prima linea metropolitana, dopo il tentativo fallito di costituire negli anni Settanta un *rapid transit system* lungo il Wilshire Boulevard con una monorotaia di gusto vagamente disneyano. L'idea di creare una *subway* a Los Angeles può sembrare paradossale e contraddittoria in una città dove, per oltre mezzo secolo, "la casa è un'appendice del garage", per dirla con Bertolt Brecht. In realtà, quest'idea è la sola coerente con il modello posturbano già abbozzato sin dai tempi di Hollywood³¹, il cui "centrocittà lineare", materializzato dal Wilshire Boulevard³², collegava e collega Santa Monica e le sue spiagge con *Downtown*. Questa specie di serpentone, lungo quanto Manhattan e ormai ben visibile dall'aereo grazie alla costellazione di grattacieli che ne sottolineano il tracciato, attraversa o lambisce le comunità più prestigiose di Los Angeles come Brentwood, Westwood, Century City, Beverly Hills, Miracle Mile e Westlake, alcune puntinate dalle piscine azzurre fotografate da Ed Ruscha. All'epoca di Hollywood, oltre che dalle *limousine* esibite come *status symbol* dai divi del cinema, questo serpentone era percorso da *tramway* sferraglianti che sono stati soppressi negli anni Cinquanta. In fondo, questi tram ora vengono semplicemente sostituiti dalla prevista *subway*, ridando

nuovamente alla città una verginità perduta con l'auto e facendo illusoriamente di Los Angeles un *objet retrouvé*. La mappa dell'architettura moderna nella California meridionale, che qui si propone, non si limita all'architettura colta, ma comprende due vernacoli con cui l'architettura moderna si è continuamente confrontata: il vernacolo dell'edilizia residenziale più speculativa e quello dell'edilizia commerciale più sfrontata, ma anche più innovativa. Questi due vernacoli sono importanti, perché in essi si trovano immerse le opere più autentiche delle quattro generazioni di architetti moderni della California meridionale, fuori dei quali risulterebbero astratte e prive di spessore culturale.

Dingbat

La casa ordinaria a Los Angeles ha generato da sempre tutta una serie di vernacoli, che hanno variamente influenzato l'architettura locale, dal *pueblo* originario di Nuestra Señora Reina de Los Angeles Porciuncola ai *California Bungalow* e allo *Spanish Colonial Revival*. Negli anni Sessanta-Settanta, a questi vernacoli storici, che trovano soprattutto applicazione nella casa unifamiliare ordinaria, sintomatica della bassa densità originaria di Los Angeles, se ne aggiunge un altro particolare, che prende il soprannome di *dingbat* o *dingbat*. Bahnam, nella sua guida di Los Angeles, ricorda che il termine *dingbat* fu applicato la prima volta da Francis Ventre durante l'anno in cui insegnò all'UCLA³³, ma purtroppo non ho trovato traccia alcuna di scritti di Ventre, quando sono venuto nel 1972-73 a Los Angeles. In compenso, in un articolo sulla *Studio House* di Milton Caughey su "Arts and Architecture" del novembre 1947, ho però successivamente trovato il termine *dingbat* inteso come sinonimo di *wood and stucco construction*, anche se attualmente il termine si è caricato di significati più complessi di quello originario, meramente riferito alla tecnica costruttiva con cui sono state da sempre costruite tutte le case unifamiliari di Los Angeles, comprese quelle di Neutra e di molti altri esponenti del Movimento Moderno angeleno. Nella sua forma classica, il *dingbat* è normalmente costituito da un *two-storey walk-up apartment block*, che sostituisce una preesistente casetta unifamiliare, di solito costituita da un *California Bungalow*. Sintomatico dell'inevitabile aumento di densità dovuto al rarefarsi dei terreni disponibili nelle aree residenziali, il *dingbat* copre

a city born on four wheels that is now trying to give itself its first subway line after failure to construct a rapid transit system (a monorail of vaguely Disneyan inspiration) along Wilshire Boulevard in the 1970s. The idea of building a subway may seem paradoxical and contradictory in Los Angeles where, as Bertolt Brecht put it, "the home has been an appendix to the garage" for over half a century, but in fact it is the only solution fully consistent with the post-urban model that had already been sketched out as far back as the Hollywood years³¹ whose "linear downtown", which materialises in Wilshire Boulevard³², connected and still connects Santa Monica and its beaches to Downtown. This huge snaking thoroughfare as long as Manhattan (now clearly visible from the air thanks to the constellation of skyscrapers that mark its route) either crosses or touches Los Angeles' most exclusive districts like Brentwood, Westwood, Century City, Beverly Hills, Miracle Mile and Westlake, some dotted with the light-blue swimming-pools Ed Ruscha faithfully recorded in his photographs. During the Hollywood era, the thoroughfare was plied by the clattering trams that were taken out of service in the 1950s, as well as the status-symbol limos of the screen stars. Basically, the earlier trams will now be replaced by the planned subway, restoring to the city a virginity it has lost to the automobile and creating an illusion of Los Angeles as object retrouvé.

The map of modern architecture in Southern California I propose here is not limited to highbrow architecture; it includes two vernaculars modern architecture has continually had dealings with: the city's more speculative residential building, and its more brazen, though also more innovative commercial building. These two vernaculars are important because they feature the most authentic works of Southern California's four generations of modern architects, without which they would seem abstract and devoid of cultural depth.

Dingbats

The ordinary Los Angeles home has always generated a whole series of vernaculars that have variously influenced local architecture, from the original pueblo of Nuestra Señora Reina de Los Angeles Porciuncola to California Bungalows and the Spanish-Colonial Revival. In the 1960s and 1970s, these historical vernaculars, mainly applied in ordinary single-family homes typical of Angeleno original low density housing, were supplemented

by another rather special one that acquired the nickname of "dingbat" or "ding-bat". In his Los Angeles guide, Banham reminds us that the term was used for the first time by Francis Ventre during the year he taught at UCLA³³, although regrettably I found no trace of his writings when I visited Los Angeles in 1972-73. In recompense, I later came across the term in a Milton Caughey article on the Studio House in "Arts and Architecture", November 1947. Although its range of meanings is more complex now, it was synonymous then with "wood and stucco construction" and merely referred to the way all Los Angeles single-family homes (including those of Neutra and many other modern architects) had always been built.

In its classic form, the dingbat is a two-storey walk-up apartment block that replaces an existing single-family house, usually a California Bungalow. Symptomatic of the inevitable rise in housing density brought on by increasing scarcity of land in residential areas, the dingbat covers almost the entire lot, leaving just a strip of sidewalk along the two sides that links the road, which the house normally faces, to the alley behind giving access to open garages separated by slender metal pillars supporting the first floor above which juts out to form the garage roof³⁴. In this purely functional rear area, volumes are juxtaposed with cubist rigour, which endows the dingbat with features of primitive modern architecture. As with any genuine vernacular, the dingbat presents an infinite range of variations on the characteristic typology of the Los Angeles plain area I have just described. In hilly areas like the San Fernando valley or North Hollywood, or along the coast at Malibu or Newport, the dingbat varies according to way buildings had to be adapted to site. Sometimes they have daring pilotis on their valley or seaward sides braced with diagonal stays, while on the upper street sides they retain the typical features of the plains version.

When you look at their plain cubic sides and rears, you are inevitably reminded of the work of the pioneering modernist architects in Los Angeles. These simple stuccoed cubes – usually white but sometimes pastel coloured – represent Los Angeles vernacular architecture at its best, along with the pueblos Neutra described in 1927 in *Wie baut Amerika?*³⁵, where he presented Schindler's early work that harmonises perfectly with Frank O. Gehry's later Danziger Studio (1968) in Southern Hollywood. On its street front the dingbat reveals itself for what it actually is,



quasi per intero il lotto disponibile, lasciando giusto una striscia di stretto marciapiede lungo i due fianchi, che congiunge la strada, su cui normalmente prospetta, con la *alley*, la strada di servizio sul retro della casa, su cui prospettano i *garage*, per lo più all'aperto, sotto lo sbalzo del primo piano sorretto da esili colonnine metalliche o da pilastri in legno, che separano un posto macchina dall'altro³⁴. In questa sua parte puramente funzionale, i volumi si giustappongono con rigore cubista, conferendo al *dingbat* i caratteri di un'architettura moderna primitiva. Come ogni autentico vernacolo, il *dingbat*, a partire dallo schema appena descritto, tipico della pianura, si manifesta in una infinità di varianti. Nella parte collinare di Los Angeles, a San Fernando Valley come a North Hollywood, o lungo la costa, a Malibu come a Newport, il *dingbat* varia a causa del diverso sistema di adattamento del manufatto al sito, a volte esibendo arditi *pilotis* nella parte verso valle o verso il mare, controventati con tiranti diagonali, mentre nella parte superiore, che prospetta verso strada, esso mantiene le caratteristiche peculiari del *dingbat* della pianura. Guardando i retri ed i fianchi cubiformi e spogli dei *dingbat*, non si può fare a meno di pensare alle opere dei pionieri dell'architettura moderna a Los Angeles. Questi semplici cubi intonacati, bianchi, ma talvolta anche colorati con tonalità pastello, costituiscono la più splendida forma di architettura vernacolare, dopo i *pueblo* evocati nel 1927 da Neutra in *Wie baut Amerika*.³⁵ In occasione della presentazione delle prime opere di Schindler, con cui si sintonizza perfettamente il Danziger Studio realizzato da Frank O. Gehry nel 1968 a Southern Hollywood. Sul fronte, il *dingbat* si manifesta invece per quello che è, vale a dire un oggetto commerciale da offrire al *newcomer* che passa in auto, in *drive-thru*, alla ricerca di un appartamento, alle condizioni brutalmente pubblicizzate nell'insegna incorporata immancabilmente nella facciata (*no kids!*, *kids Ok!*, *no pets!*, *pets Ok!*, ecc.), come ho potuto sperimentare personalmente nella ricerca condotta per trovare un appartamento a Santa Monica. Verso strada, il *dingbat* è lo specchio dello *status* sociale e della cultura dei suoi virtuali abitanti. Da questo punto di vista, i *dingbat* rappresentano la variante moderna di quella tipologia di case esistenti a Los Angeles fin dall'epoca di Hollywood, descritta con ironia da Nathanael West nel *Giorno della Locusta*: "Solo la dinamite sarebbe stata di qualche utilità contro i ranch messicani, le capanne

polinesiane, le ville mediterranee, i templi egiziani e giapponesi, gli chalets svizzeri, i cottages scozzesi, e tutte le possibili combinazioni di questi stili che si allineano lungo le pendici del canyon. Notando che erano tutte di stucco, graticcio e cartone, Tod si fece indulgente e diede la colpa della loro forma ai materiali impiegati"³⁶.

Mobile Home

Quasi contemporaneamente al diffondersi dei *dingbat* a Los Angeles, negli anni Sessanta e Settanta si assiste alla nascita ed alla diffusione di una nuova tipologia abitativa nella California meridionale, costituita dalle *mobile home*³⁷, una via di mezzo tra la casa unifamiliare, ormai in declino, ed il *trailer*³⁸. Localizzate normalmente lungo le autostrade, in siti non edificabili e caratterizzati da una qualità ambientale paragonabile con quella di un quartiere collinare o balneare, le case mobili possono essere "parcheggiate" come un normale *trailer*, nascondendo le ruote dietro a pudichi "gonnellini". L'aspetto veicolare e nomadico delle *mobile home*, che evoca a volte il carro tradizionale dei pionieri all'epoca della "febbre" dell'oro o le *roulotte* che affluivano in California durante il periodo della depressione economica negli anni Venti, si perde a mano a mano che i modelli salgono di prezzo e di dimensioni, grazie anche ai mezzi di persuasione impiegati per creare l'illusione di possedere una casa unifamiliare tradizionale. Con qualche abile tocco di *adornment*, la casa mobile (come del resto la casa unifamiliare tradizionale o il *dingbat*) può essere personalizzata e diventare, all'occorrenza, *Early American*, *Spanish*, *Mediterranean*, *Oriental*, solo per citare gli stili più ricorrenti offerti a pari prezzo in ogni catalogo che si rispetti. Per i più esigenti, possono essere offerti dei modelli disegnati da architetti ("a California exclusive") e non deve stupire se la *National Mobile Homes* negli anni Settanta offriva una serie di case mobili disegnate dalla Frank Lloyd Wright Foundation, del tutto simili ai modelli ordinari di serie, salvo le testate esagonali e lo *styling* tipico delle costruzioni wrightiane più stereotipate.

Pop Architecture

L'architettura *pop* costituisce una delle tipologie più eccentriche ma al tempo stesso più sintomatiche dell'ambiente costruito angeleno. L'architettura *pop* di Los Angeles nasce e si diffonde contemporaneamente alla stessa Hollywood. Già negli anni Trenta Frederick Simpich



*Dingbat a El Segundo e a Malibu.
Foto G. Brino.*

*Dingbats in El Segundo and Malibu.
Photos G. Brino.*

a commercial object on offer to newcomers cruising past in their automobiles in search of an apartment. Rental conditions are posted with brutal frankness on the notice-boards built permanently into their façades (No kids! Kids OK! Pets OK! etc.), as I know from personal experience when I was looking for an apartment in Santa Monica. On the street front, the dingbat mirrors the social status of its virtual inhabitants. In this sense, they are a modern variant of the housing typology that has existed in Los Angeles since the Hollywood era, which Nathaniel West ironically described in The Day of the Locust: "Only dynamite would be of any use against the Mexican ranch houses, Samoan huts, Mediterranean villas, Egyptian and Japanese temples, Swiss chalets, Tudor cottages, and every possible combination of these styles that lined the slopes of the canyon. When he noticed that they were all of plaster, lath and paper, he was charitable and blamed their shape on the materials used"³⁶.

Mobile Homes

In the 1960s and 1970s, virtually in parallel with the Los Angeles dingbat, another Southern Californian housing typology was born and gradually took hold. This was the mobile home³⁷, a cross between the single-family home (now in decline) and the trailer³⁸. Normally situated along freeways on non-buildable sites with environmental features resembling those of hill or beach districts, mobile homes can be "parked" like an ordinary trailer and their wheels coyly concealed beneath skirt-like flaps. Their original vehicular, nomadic appearance that sometimes reminds you of the covered wagons of the Gold Rush pioneers and the caravans that flocked to California during the Great Depression of the 1920s, has gradually been lost as prices have risen and the homes themselves have got larger, partly owing to the ads that try to foster the illusion that you own a traditional single-family home. With shrewd adornment, mobile homes (like traditional single-family homes or dingbats) can be personalised at will to become Early American, Spanish, Mediterranean or Oriental, to name only the commonest equally-priced options listed in the catalogues that count. For the more demanding there are also architect-designed versions ("a California exclusive"), so it should come as no surprise to learn that, in the 1970s, National Mobile Homes offered a range of mobile homes designed by the Frank Lloyd Wright Foundation that were virtually identical to the standard

models apart from the hexagonal heads and styling typical of Wright's more stereotyped dwellings.

Pop Architecture

Pop architecture is one of the most eccentric, but also most representative typologies of the Angeleno built environment. It both originated and became popular during the Hollywood era. In the 1930s, Frederick Simpich described "buildings wherein food and drink are sold. Some are shaped and painted to represent giant owls, derby hats, shoes, airships, dogs, teakettles, windmills, mosques, wienerwursts, zeppelins, and igloos. One café is built like a roundhouse, with a life-sized locomotive emerging from its front door. Another, the last word in realism, is a replica of a jail, bars and all the rest!"³⁹. In its most classic form, pop architecture is iconic and symbolic. Thus, it includes the Camera Shop (1938) shaped like a camera, the Big Red Piano (1930) in Venice designed by architect F.H. Gaw as a red grand piano, the Milk Bottle (1930s) in the San Fernando Valley, the Fruit Basket dating from the same period, the Coca Cola factory (1941) with a Coke bottle as high as the building itself set into a corner specially hollowed out to form a niche. This "architecture of persuasion", to use the term invented by Morris Lapidus (whose works, presented by Philip Johnson, were popularised by Environmental Communications in the 1970s), has stood the test of time, adapting itself to new typologies and updating its own language, as in the Coin-Op Laundry (1960s), a low, insignificant building with two huge wooden clothes pegs at either end of the façade in full view or motorists hurrying along Pico Boulevard. In Los Angeles this principles has also been applied to non-commercial buildings. For example, a giant rocket around thirty metres tall adorns the austere USAF headquarters in El Segundo Boulevard; another rocket in front of the Museum of Science signals the presence of another equally unremarkable building to motorists looking for the museum; finally, an Atlas Pioneer rocket adorns the tomb of a dead graphic arts "pioneer" in Hollywood cemetery. However, this last example already partly belongs to another "analogical" category that includes the Mayan Theater in Downtown Los Angeles, built by architect Doheny in 1941, and the improbable Aztec Hotel in Monrovia designed by architect Robert Stacy-Judd in 1925, both characterised by their respective pre-Columbian styles. Similarly, the Brown Derby Restaurant

*Mobile home park a Santa Monica.
Case mobili della F.L. Wright
Foundation esposte al Dodger
Stadium, Los Angeles.
Foto G. Brino.*

*Mobile home park in Santa Monica.
Mobile homes designed by the F.L.
Wright Foundation on show at Dodger
Stadium, Los Angeles.
Photos G. Brino.*



descriveva infatti “alcuni ristoranti e caffè a forma di gufo, di cappello, di scarpa, di aereo, di cane, di tazza da the, di mulino a vento, di moschea, di dirigibile, di igloo, di carrozza ferroviaria e, ultimo grido in fatto di realismo, di carcere con sbarre e tutto il resto”³⁹.

Nella sua definizione più classica, l'architettura *pop* è iconica e simbolica. Appartengono a questa tipologia il Camera Shop del 1938, a forma di macchina fotografica; il Big Red Piano del 1930 a Venice, a forma di pianoforte a coda colorato di rosso, progettato dall'architetto F.H. Gaw; il Milk Bottle, a forma di gigantesca bottiglia bianca di latte, degli anni Trenta in San Fernando Valley; la Fruit Basket House, a forma di cestino da frutta, dello stesso periodo; la fabbrica della Coca Cola del 1941, con la bottiglia omonima alta quanto l'edificio, piazzata nel punto più visibile, nell'angolo opportunamente svuotato a forma di nicchia. Questa “architettura della persuasione”, per impiegare un termine inventato da Morris Lapidus (le cui opere, presentate da Philip Johnson, venivano fatte conoscere proprio negli anni Settanta dalla Environmental Communications), si è perpetuata nel tempo adeguandosi alle nuove tipologie e aggiornando il proprio linguaggio, come ad esempio nella Coin-op Laundry degli anni Sessanta, un basso ed insignificante edificio destinato a lavanderia, dotato di due gigantesche mollette di legno per stendere la biancheria, poste alle due estremità della facciata, ben visibili da parte dell'automobilista che percorre frettolosamente il Pico Boulevard. A Los Angeles, questo principio non è solo applicato alle strutture commerciali: un enorme razzo, alto una trentina di metri, costituisce ad esempio l'insegna dei severi quartieri generali della Air Force in El Segundo Boulevard; un altro razzo, davanti al Museum of Science, segnala un edificio altrimenti sfuggente per chi cerchi il museo in auto; un razzo *Atlas Pioneer*, infine, adorna, per analogia, la tomba di un defunto “pioniere” delle arti grafiche nel cimitero di Hollywood.

Ma questo esempio appartiene già in parte ad un'altra categoria, quella analogica, secondo cui il Mayan Theater in Downtown Los Angeles, costruito nel 1941 dall'architetto Doheny, e l'improbabile Aztec Hotel di Monrovia, progettato dall'architetto Robert Stacy-Judd nel 1925, sono formalizzati nei rispettivi stili precolombiani. Per la stessa ragione, il Brown Derby Restaurant, situato nel Wilshire Boulevard e progettato dall'architetto Carl Jules nel 1926, è a forma di cappello marrone come la

bombetta di Charlot; il Boat Bar, del 1939, a pochi passi dalla casa di Charles Eames a Pacific Palisades, è a forma di nave; l'Ugly Dog Store (ora demolito) in Pico Boulevard, degli anni Trenta, è a forma di cane. Come la categoria precedente, anche questa non ha limiti temporali: il Dinosaur Restaurant & Gift Shop, a forma di dinosauro, degli inizi degli anni Settanta (a metà strada fra i dinosauri circolanti nella California meridionale in epoca preistorica, i cui resti sono conservati nel Los Angeles County Museum, e quelli resuscitati nel recente *Jurassic Park* di Spielberg), emergeva surrealisticamente dal deserto lungo l'autostrada per andare a Palm Springs. La forma dell'edificio, nell'architettura *pop* di Los Angeles può essere dedotta persino dai nomi propri dei loro proprietari. Un esempio di questa categoria è costituito dalla catena dei ristoranti Van de Kamp, progettati da Nyberg e Bissner verso la fine degli anni Sessanta a forma di mulino a vento olandese, bianco e azzurro, con pale gigantesche che ruotano giorno e notte. Un altro esempio è rappresentato dalla catena dei ristoranti Burns, edifici di giorno praticamente irrilevanti, dai cui tetti a due falde di notte si elevano fiammate che “bruciano” (*burn, baby burn!*) in una sorta di incendio permanente, trasformandosi in un'insegna pubblicitaria visibile a grandi distanze. Altre volte, infine, la forma dell'edificio è desunta in base agli stessi criteri psicologici con cui l'eclettismo adottava lo stile gotico per l'edificio religioso, la severità del neoclassico per il tribunale, il *Regency* o il *Queen Anne* per gli edifici balneari o ricreativi e così via. Seguendo questa logica, la Scientific Data Systems è stata progettata nel 1966 da Craig Ellwood con una immagine squisitamente *high tech*. Questo criterio psicologico sembrerebbe in contraddizione con il fatto che la Bank of America nel centro del Westwood Village abbia la forma di una chiesa; che il fabbricato principale dell'UCLA, nel vicino *campus*, sia la riproduzione fedele del Sant' Ambrogio di Milano o che, al contrario, una chiesa, come la *drive-in church* di Neutra a Garden Grove del 1962 abbia la forma di un cinema all'aperto o di un *drive-in restaurant*. Sembrerebbe ugualmente inspiegabile come mai la Uniroyal Tire, una fabbrica progettata da Morgan, Walls e Clemens nel 1929, sita lungo la Santa Ana Freeway, sia nel più impeccabile stile assirobabilonense, interpretato in chiave *moderne*. In realtà, lo stile era stato scelto in base ad un criterio analogico per la verità un po' tortuoso: i materiali, le decorazioni a zigzag e la



on Wilshire Boulevard, designed by architect Carl Jules in 1926, is shaped like Charlie Chaplin's brown bowler hat; the Boat Bar (1939) only a short distance from Charles Eames' house in Pacific Palisades is shaped like a boat; the Ugly Dog Store (1930s, now demolished) in Pico Boulevard is shaped like a dog. This category, like the preceding one, has also stood the test of time: the Dinosaur Restaurant & Gift Shop (early 1970s, a cross between the Southern California dinosaurs of prehistoric times whose remains are preserved in the Los Angeles County Museum, and the ones Steven Spielberg recently brought back to life in Jurassic Park) rises surrealistically in the desert along the freeway to Palm Springs.

In Los Angeles pop architecture, the shapes of buildings can even be deduced from the names of their owners. One example is the Van de Kamp restaurant chain designed by Nyberg and Bissner in the late 1970s to look like a white and blue Dutch windmill with huge sails that turn day and night. Another is the Burns restaurant chain whose buildings seem virtually insignificant by day but by night sport two permanently burning roof slopes ("Burn baby, burn!") that transform them into huge advertising signs visible for miles around. In other cases, the shapes derive from the eclectic psychological logic that finds it appropriate to use a Gothic style for religious buildings, neo-classical severity for courthouses, Regency or Queen Anne for beach or recreational buildings, and so on.

Developing this logic, Craig Ellwood gave the Scientific Data Systems Factory he designed in 1966 an exquisitely high-tech image, although this psychological logic would seem to conflict with fact that the Bank of America building in central Westwood Village is shaped like a church; that the main UCLA building on the nearby campus is a replica of the Basilica of St. Ambrose in Milan; that, on the contrary, Neutra's drive-in church in Garden Grove looks like an open-air cinema or drive-in restaurant.

Equally inexplicable is the fact that the Uniroyal Tire factory designed by Morgan, Walls and Clemens in 1929 on the Santa Ana Freeway is in faultless Assyrian-Babylonian style with a modern slant. In fact, the style was arrived at by applying the admittedly rather tortuous logic that the materials and zig-zag decoration of the "ancient" building (it looks like something from Intolerance) would suggest the "durability" and "compactness" of the tyres the factory produces. The Richfield Building (now demolished), headquarters of the homonymous oil company and

designed by the same architects in the same period, has black brick cladding and gold yellow stripes that were meant to suggest the "black gold" of the oil fields. On closer inspection, eccentric buildings like John Lautner's Silvertop House or Chemosphere House, Frank Lloyd Wright's Ennis House or his son Lloyd's Sowden House, the houses Schindler built virtually by hand towards the end of his life, Ed Stone and Minoru Yamasaky's eclectic postwar buildings, the crystalline 1960s and 1970s buildings by superstars Cesar Pelli and Tony Lumsden, and works by Frank O. Gehry, Charles Moore and the Fourth generation Venice architects, all have something in common with the pop architecture we have been looking at. In the fragmented, all-permissive Los Angeles setting, everything (from architecture to autos) has to be customised in some way to convey an aspect of city's individualistic culture (which can't be transmitted by traditional architectural or planning means) to Angelenos hammering past on the freeways⁴⁰.

Modern architecture in Southern California

Los Angeles' truly authentic architecture has relatively recent origins, but its traditions are ancient and predate recorded history. Over 40,000 years ago, the earliest Indian inhabitants of the region introduced distinctive nomadic typologies based on pole and canvas tents and wattle and daub huts – virtually "instant buildings" particularly suited to a warm climate and a highly mobile open-air lifestyle, as well as totally resistant to earthquakes. Since they lacked the warlike traits of the plains and eastern Indians, the artistic talents of the Aztecs, the building skills of the Mayas and the hunting instincts of the Alaskan Indians, the Southern Californian Indians quietly hunted, gathered the fruits of the earth and lived peaceably together, enjoying the advantages of a mild climate and fertile soil. This tradition of temporary construction – there are no traces of it now apart from archaeological reconstructions and vestigial remains preserved in the Southwest Museum of Los Angeles – seems to reappear (with appropriate technological updating) in the city's speculative "slurburbia" whose houses in the most improbable styles have been familiarly described as "ticky-tacky" or nicknamed "mud-covered cardboard cartons" because of their flimsy plasterboard-covered wooden frames⁴¹. When Spain conquered America, California became a military outpost and a new building tradition began

George H. Wyman, Bradbury Building, Los Angeles, 1893.

Lloyd Wright, Wayfarers Chapel, Palos Verdes, 1949.

Foto G. Brino.

Cesar Pelli, Pacific Design Center, ("the Blue Whale"), West Hollywood, Los Angeles, 1975.

Foto Environmental Communications. San Fernando Mission, 1818.

Foto G. Brino.

Architettura vittoriana a East Los Angeles.

Foto Environmental Communications.

George H. Wyman, Bradbury Building, Los Angeles, 1893.

Lloyd Wright, Wayfarers Chapel, Palos Verdes, 1949.

Photos G. Brino.

Cesar Pelli, Pacific Design Center, ("The Blue Whale"), West Hollywood, Los Angeles, 1975.



Photo Environmental Communications.
San Fernando Mission, 1818.

Photo G. Brino.

Victorian architecture
in East Los Angeles.

Photo Environmental Communications.

compattezza dell'edificio assirobabilonense, che sembrava uscito direttamente dal film *Intolerance*, dovevano suggerire l'idea della "durata" e "compattezza" dei copertoni prodotti da questa fabbrica. Il Richfield Building, ora demolito, sede della compagnia petrolifera omonima, progettato nello stesso periodo dagli stessi architetti, con il suo rivestimento di terracotta nera e strisce color giallo oro, doveva invece suggerire l'idea dell'"oro nero" dei campi petroliferi.

A ben vedere, architetture eccentriche come il Silvertop o la Chemosphere House di John Lautner; la stessa Ennis House di Frank Lloyd Wright o la Sowden House del figlio Lloyd; le case realizzate quasi manualmente da Schindler negli ultimi anni della sua vita; le opere dell'eclettismo postbellico di Ed Stone e Minoru Yamasaki; le architetture cristalline degli architetti *superstar* come Cesar Pelli o Tony Lumsden, degli anni Sessanta e Settanta; le opere di Frank O. Gehry, di Charles W. Moore o degli architetti della Quarta generazione a Venice hanno qualcosa che le associa alle architetture *pop* descritte precedentemente. Nel panorama frammentato e permissivo di Los Angeles, tutto (dall'architettura all'auto) deve essere forse più o meno *customizzato* per poter trasmettere in qualche modo all'angeleno che sfreccia in auto sulla *freeway* la cultura di un individualismo che non può essere trasmessa con i mezzi della cultura architettonica e urbanistica tradizionale⁴⁰.

Architettura moderna nella California meridionale

L'architettura "firmata" a Los Angeles ha origini relativamente recenti, ma le sue tradizioni sono in realtà antichissime e si perdono nel tempo. Oltre 40.000 anni fa, gli indiani, i primi abitanti di questa regione, avevano introdotto tipologie abitative nomadiche particolari, costituite da tende in tessuto ed aste di legno e da capanne formate da rami e fango, dalla costruzione pressoché istantanea, particolarmente adatte al clima e ad un modo di vita all'aria aperta, caratterizzato da una forte mobilità, oltre ad essere perfettamente resistenti ai terremoti. Privi delle caratteristiche guerriere degli indiani delle pianure e dell'est, delle doti artistiche degli Aztechi, delle capacità costruttive dei Maya e degli istinti di caccia degli indiani d'Alaska, gli indiani della California meridionale cacciavano, raccoglievano i frutti della terra e vivevano assieme pacificamente, sfruttando i vantaggi di un clima mite e di una terra generosa. Questa tradizione costruttiva

based on Mediterranean limewashed plaster walls. This tradition was especially strong in the Franciscan missions and Spanish and Mexican ranches scattered throughout Southern California. Regrettably, we have only a few nineteenth-century prints to tell us about the ancient pueblos – low, whitish box houses around patios shaded by groups of trees – that seem to anticipate so much of Los Angeles' modern domestic architecture. However, the lifestyle of that period is vividly described by Spanish author J. de Montalvo who, in a story published in 1510, referred to California as an "earthly paradise"; thus engendering a myth that would survive right down to modern times.

From the mid nineteenth century, when gold was discovered, these two building traditions would be joined by another, the wooden balloon frame of the pioneers. Remains of this original pioneer habitat can still be found in the mid nineteenth-century ghost towns scattered around the gold mines, some of which became popular Disney-style recreational facilities in the 1960s and 1970s, and in the fine Victorian wooden houses dating from the second half of the nineteenth century⁴². An emigré guide to the Californian gold mines dated 1848 says that "no more beautiful land ever offered itself to the human eye, with meadows carpeted in flowers extending on either side"⁴³, re-echoing the myth of the "earthly paradise" initiated by Montalvo three centuries earlier. Los Angeles' loftier Victorian tradition includes the Bradbury Building, Southern California's first modern brick, iron and glass Downtown building designed by George H. Wyman in 1893. Its well-lit internal courtyard covered with an iron and glass skylight and ringed with balconies connected vertically by lifts that lend dynamism to the space, was the remotest symptom of the "Crystal Palace fever" triggered off by the Great Exhibition of 1851⁴⁴. This tradition – later revived in Lord & Burnham's "Garden of Eden" (1913) in Los Angeles, an iron and glass conservatory and swimming-pool⁴⁵ – is in a sense perpetuated in Lloyd Wright's Wayfarers Chapel in Palos Verdes (1949), a glazed, conservatory-like chapel that anticipates Philip Johnson's Crystal Cathedral; in Charles Eames' iron and glass studio-home of the same year and Craig Ellwood and Pierre Koenig's high-tech idiom; in the internal courtyard of the UCLA Geography School; in the Pacific Design Center which Cesar Pelli designed for the Victor Gruen practice in 1975; and in other similar structures.

William Wurdeman,
William O. Becket, Pan Pacific
Auditorium, Los Angeles, 1935-38.
Albert C. Martin, St. Vincent de Paul
Roman Catholic Church, Los Angeles,
1923-25.
John e Donald Parkinson,
Bullocks Wilshire

precaria, di cui non esistono altre tracce se non le ricostruzioni archeologiche e le vestigia conservate nel Southwest Museum di Los Angeles, sembra riprodursi, con i dovuti aggiornamenti tecnologici, nell'edilizia speculativa dei *sluburbia* di Los Angeles, le cui casette, formalizzate negli stili più improbabili, sono state soprannominate familiarmente *ticky-tack* o "cartoni coperti di fango", per la precarietà della loro leggera struttura in legno rivestita di cartongesso⁴¹.

Con la conquista dell'America da parte degli Spagnoli, la California diventa un avamposto militare e si instaura una nuova tradizione costruttiva, in muratura intonacata e tingeggiata a calce, di tipo mediterraneo. Questa tradizione è testimoniata dalle *mission* dei padri francescani e dai *rancho* spagnoli e messicani disseminati in tutta la California meridionale. Dell'antico *pueblo* di Los Angeles, costituito da basse casette cubiformi biancheggianti, prospettanti su *patio* ombreggiati da gruppi di alberi, che sembrano anticipare tanta parte dell'architettura residenziale del Movimento Moderno angeleno, purtroppo restano solo alcune stampe ottocentesche. Del modo di vita di quel tempo si ha però la viva testimonianza dell'autore spagnolo J. de Montalvo che, in un racconto pubblicato nel 1510, parla della California come di un "paradiso terrestre", creando un mito destinato a perpetuarsi fino ai nostri giorni.

A queste due tradizioni costruttive, a partire dalla metà dell'Ottocento, con la scoperta dell'oro, se ne aggiunge un'altra, quella del *balloon frame* di legno dei pionieri. Di questo *habitat* pionieristico originario, sono rimaste le *ghost towns* della metà dell'Ottocento, disseminate nelle aree dove sorgevano le miniere d'oro, alcune delle quali diventate negli anni Sessanta e Settanta famose *recreational facilities* di gusto disneyano, e le belle case vittoriane in legno della seconda metà dell'Ottocento⁴². In una guida dell'emigrante alle miniere d'oro della California del 1848, si legge che "mai terra più bella si offerse allo sguardo umano, da una parte e dall'altra praterie tappezzate da fiori"⁴³, confermando il mito di "paradiso terrestre" lanciato dal Montalvo trecento anni prima. Alla più alta tradizione costruttiva vittoriana a Los Angeles appartiene il Bradbury Building, la prima architettura moderna della California meridionale, realizzata in mattoni, ferro e vetro in *Downtown* nel 1893 dall'architetto George H. Wyman. Il suo luminoso cortile interno, coperto da un lucernario in ferro e vetro, su cui

Towards the beginning of the century, as I have said, Bernard Maybeck (who accidentally achieved fame with his Palace of Fine Arts project for the San Francisco Exhibition of 1915) and Charles and Henry Greene especially, brought highly innovative modern architecture to Los Angeles. In three Pasadena houses (the Irwin House and Blacker House of 1906, and the Gamble House of 1908), the Greene brothers used plain wood in a rather Japanese way that harmonised with the California Bungalow vernacular popular during the first two decades of the century in Pasadena, Santa Monica and Echo Park. By contrast, in his Bolton Town Hall in Tujunga (1913) and the Bingham House in Montecito (1917), Maybeck mainly used unfaced natural stone in unadorned façades that draw attention to texture alone.

During the same period marked by the San Diego International Exhibition of 1915-16, another vernacular that developed in parallel with California Bungalow became popular in Southern California: the Spanish-Colonial Revival. As well as generating the prolific domestic typology Charles Moore has recently nicknamed "Ramonaland", this revival would also influence much modern Los Angeles architecture from Irving Gill to the white Bell Telephone Company skyscraper in Santa Monica designed by Cesar Pelli for DMJM. Gill made his debut almost simultaneously with the Greene brothers in a series of houses designed between 1907 and 1916 in La Jolla (the Bailey House, the Women's Club and the Gilman Hall), San Diego (Lee House no. 4, the Klauber House) and Hollywood (the Dodge House). Their plain style was inspired by the unadorned Spanish missions, and their modernity is comparable with Europe's most advanced modern architecture of the same period.

Meanwhile, two concomitant events – the birth of cinema and the advent of the automobile – would radically transform a Los Angeles that up to then had been a sleepy, predominantly agricultural city. These events would lead to the creation of districts, infrastructures and building typologies to match a lifestyle that would characterise the city for more than half a century.

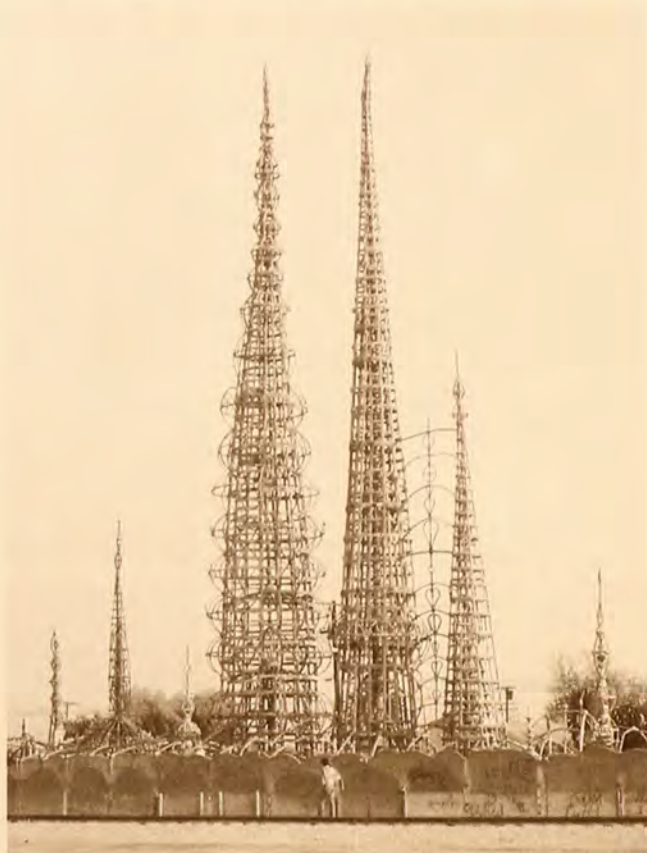
The San Diego Exhibition had launched the earlier Spanish-Colonial Revival; in turn, the later Paris Exhibition of 1925 (leaving aside Le Corbusier's rationalist Esprit Nouveau pavilion, which was nonetheless displayed there) triggered off the Art Déco movement that would eventually reach Southern California and inspire a whole

*Department Store Building,
Los Angeles, 1928.
Simon Rodia, Torri a Watts, 1921-54.
Foto G. Brino.*



*William Wurdeman,
William O. Becket, Pan Pacific
Auditorium, Los Angeles, 1935-38.
Albert C. Martin, St. Vincent de Paul
Roman Catholic Church, Los Angeles,
1923-25.
John and Donald Parkinson,
Bullocks Wilshire*

*Department Store Building,
Los Angeles, 1928.
Simon Rodia, Watts Towers, 1921-54.
Photos G. Brino.*



*Charles e Henry Greene,
Gamble House, Pasadena, 1908.
Irving Gill, Horatio Court,
Santa Monica, 1919-21.
Charles e Henry Greene,
Irwin House, Pasadena 1903-08.
Irving Gill, Women's Club,
La Jolla, 1913.
Foto G. Brino.*

*Charles and Henry Greene,
Gamble House, Pasadena, 1908.
Irving Gill, Horatio Court,
Santa Monica, 1919-21.
Charles and Henry Greene,
Irwin House, Pasadena 1903-08.
Irving Gill, Women's Club,
La Jolla, 1913.
Photos G. Brino.*



prospettano ballatoi in ferro collegati verticalmente da ascensori a vista che ne percorrono dinamicamente lo spazio, rappresenta l'estrema propaggine della *crystal palace fever* scatenata dall'Esposizione di Londra del 1851⁴⁴. Questa tradizione, ripresa nel "Giardino dell'Eden", una serra e piscina in ferro e vetro costruita nel 1913 a Los Angeles da Lord & Burnham⁴⁵, si è perpetuata in un certo senso nella Wayfarers Chapel progettata nel 1949 da Lloyd Wright a Palos Verdes, una cappella vetrata come una serra, che anticipa la Crystal Cathedral di Philip Johnson; nella casa-studio in ferro e vetro di Charles Eames dello stesso anno e nel filone *high tech* di Craig Ellwood e di Pierre Koenig; nel cortile interno della Scuola di Geografia dell'UCLA; nel Pacific Design Center, disegnato nel 1975 da Cesar Pelli per lo studio di Victor Gruen, ed in altre strutture analoghe.

Come si è già detto, verso l'inizio di questo secolo, Bernard Maybeck (diventato casualmente famoso con il progetto del Palace of Fine Arts per l'Esposizione di San Francisco del 1915) e soprattutto i fratelli Charles e Henry Greene, introducono a Los Angeles un'architettura moderna fortemente innovativa. I fratelli Greene, in tre case realizzate a Pasadena (la Irwin House e la Blacker House, del 1906, e la Gamble House, del 1908) fanno un uso "giapponesizzante" del legno a vista, sintonizzandosi col filone vernacolare dei *California Bungalow*, diffuso tra l'inizio del secolo e gli anni Venti a Pasadena, Santa Monica ed Echo Park. Maybeck, nella Bolton Hall di Tujunga del 1913 e nella Bingham House di Montecito del 1917, oltre al legno impiega la pietra naturale a vista in facciate totalmente prive di ornamenti, giocando solo sulla *texture*. Proprio in quegli stessi anni, con l'Esposizione Internazionale di San Diego del 1915-16, si diffonde in tutta la California meridionale un altro vernacolo costruttivo, parallelo a quello dei *California Bungalow*: lo *Spanish-Colonial Revival*⁴⁶. Questo *revival*, oltre a generare il prolifico filone di edilizia residenziale che Charles W. Moore ha rivalutato recentemente con il soprannome di *Ramonaland*, influenzerà tanta parte dell'architettura del Movimento Moderno, da Irving Gill fino al biancheggiante grattacielo della Telephon Bell Company a Santa Monica, disegnato da Cesar Pelli per DMJM. Gill esordisce quasi contemporaneamente con i fratelli Greene, con una serie di case progettate tra il 1907 ed il 1916 a La Jolla (la Bailey House, lo Woman's

series of masterpieces, including Parkinson and Parkinson's Bullocks Wilshire (1928). Onto Art Déco was then grafted a local variant – moderne – which added Hollywood touches to curved Mendelsohnian architecture, producing interesting results like Wurdeman and Becket's Pan Pacific Auditorium (1935), Albert C. Martin's May Company Building in Miracle Mile (1935), the Coca Cola Factory we looked at earlier, and several others. With its coloured neon lights, Art Déco immediately seemed just what was needed to extol the glories of a Hollywood pervaded by new wealth and the exotic aura the cinema industry had bestowed on it. More than any other style, Art Déco related the needs of modernity (a California must) to the psychological and symbolic needs of the new consumer society, even if during the same period, as we have seen, Hollywood simultaneously encouraged the creation and spread of pop architecture at its most fantastic, and not in commercial architecture alone – the Spadena House in Beverly Hills (1925) and the Hearst Castle at San Simeon (1919) are just two examples of domestic pop architecture. This tradition eventually reached its apotheosis in the prestigious Getty Museum (1970s) in Malibu, a replica of a Pompeian villa. The cinema industry itself, with studios scattered all over Los Angeles, became the ideal workshop for this "architecture of persuasion" that would influence the work of the various generations of Southern Californian architects. In 1921, when Hollywood was in the process of being born, an Italian immigrant named Rodia patiently began work on the extraordinary Watts towers that he would complete over thirty years later in 1954, giving Los Angeles its most poetic architectural and artistic achievement ever⁴⁷. Its daring reinforced concrete structure over thirty metres high (which has survived all the earthquakes since it was erected) is studded with over 75,000 bits of salvaged materials ranging from Seven-Up bottles to Mexican-style polychrome tile fragments, shards of Chinese plates (salvaged from the city's refuse tips) and shells collected on the ocean beaches. Rodia's towers symbolise the city itself – its love of eccentricity and technology, its ethnic variety, its dynamic individualism. In this sense, the towers are not unlike certain Pop buildings and some of the Venice houses built by Fourth-generation artist-architects using salvaged materials. Between the wars, with the impetus of Frank Lloyd Wright and Rudolph M. Schindler (who brought his friend Richard

Frank Lloyd Wright, Sturges House, Brentwood Heights, Los Angeles, 1939. Foto Environmental Communications.
Rudolph M. Schindler, Lovell Beach House, Newport Beach, 1926.
Rudolph M. Schindler, Pueblo Ribera, La Jolla, 1923.

Club e la Gilman Hall), San Diego (la Lee House n.4, la Klauber House), e Hollywood (la Dodge House), caratterizzate da uno stile spoglio, ispirato alle missioni francescane più disadorne, di una modernità paragonabile alle opere più avanzate dell'architettura moderna dello stesso periodo in Europa.

Nel frattempo, due grandi avvenimenti concomitanti marcano in modo determinante Los Angeles, fino allora una cittadina sonnecchiante, la cui economia era basata sull'agricoltura: la nascita del cinema a Hollywood e l'avvento dell'automobile. Questa doppia circostanza determina la creazione di quartieri, infrastrutture e tipologie edilizie adeguate ad uno stile di vita che segnerà per oltre mezzo secolo la città.

Se l'Esposizione di San Diego aveva lanciato lo *Spanish Colonial Revival*, l'Esposizione di Parigi del 1925 (ignorando il padiglione razionalista dell'*Esprit Nouveau* di Le Corbusier, pure ivi esposto) scatena e diffonde anche nella California meridionale il movimento *Art Déco*, che genera tutta una serie di capolavori, fra cui il Bullocks Wilshire, di Parkinson and Parkinson del 1928. Sull'*Art Déco* si innesta poi una variante locale – il *moderne* – uno stile che arricchisce l'architettura curvilinea alla Mendelsohn con qualche preziosità tutta hollywoodiana, e che genera opere interessanti come il Pan Pacific Auditorium di Wurdeman e Becket del 1935, la May Company, a Miracle Mile, di Albert C. Martin del 1939, la fabbrica della Coca Cola citata precedentemente, ecc. L'*Art Déco*, con i suoi neon colorati, appare immediatamente come lo stile più adatto per celebrare i fasti di Hollywood, la nuova ricchezza ed il carattere esotico che emana dal cinema. Meglio di qualunque altro stile, l'*art déco* media le esigenze di modernità, irrinunciabili per i Californiani, con quelle psicologiche e simboliche della nuova società dei consumi, anche se, come si è visto, negli stessi anni, Hollywood stimola parallelamente la creazione ed il diffondersi dell'architettura *pop* più fantasiosa, non solo nel campo delle strutture commerciali, ma anche di quelle residenziali (basti pensare, ad esempio, alla Spadena House di Beverly Hills del 1925 o al Castello Hearst a San Simeon del 1919), creando una tradizione che trova i suoi epigoni nel prestigioso Getty's Museum creato a Malibu negli anni Settanta sul modello di una villa pompeiana. Lo stesso cinema, poi, con i suoi *studio* disseminati in ogni parte di Los Angeles, rappresenta il laboratorio ideale di quell'"architettura della persuasione" che influenzerà le

Neutra over from Vienna in 1925), Southern California developed a modern architecture totally different from the more abstract, doctrinal versions that Walter Gropius, Adolf Loos and Le Corbusier were producing in Europe during the same period. In the space of just ten years, Frank Lloyd Wright endowed Southern California in general, and Los Angeles in particular, with a whole series of masterpieces, including the Millard House (the "Miniature") in Pasadena (1923) and the Ennis House in Los Angeles (1924). Soon after, his son Lloyd would build another set of houses in Los Angeles stylistically midway between pre-Columbian styles and the organic styles of his father (one example is the Sowden House, 1926).

More or less during the same period, and after working with Frank Lloyd Wright who had now been commissioned to reconstruct the Imperial Hotel in Tokyo, Schindler built his own house in Hollywood (1921) and the Pueblo Ribera Courts in La Jolla (1923), which blended features of Wright's idiom with the small adobe houses of the original Los Angeles pueblo. In 1923, Schindler designed the Lovell Beach House, a masterpiece whose modernity can only justly be compared with Le Corbusier's more successful works of the same period.

Richard Neutra made his debut – and won immediate fame – in Southern California with his Garden Apartments (1925). Then, in 1929, he completed Griffith Park for the same doctor client who had commissioned the Lovell Beach House on Newport Beach from Schindler, an act of "treachery" that would sadden both men for the rest of their lives⁴⁸.

The 1930s saw the rise of a new group of modern architects whom McCoy christened the Second Generation in the book of the same name that followed his Five California Architects on the first generation⁴⁹. The most important were Albert Frey, Harwell Hamilton Harris, Thornton M. Abell, Raphael S. Soriano, Gregory Ain and Rodney Walker, whose work was influenced by the rigorous modernism of the previous generation. Wright's last Los Angeles house, the Sturges House in Brentwood (1939), brought the 1930s to a close.

Schindler and Neutra went on working throughout the 1930s and 1940s, though their paths increasingly diverged. Schindler was losing professional status and increasingly becoming a social outcast, although his consistent architectural approach would produce brilliantly individualistic results like the Tischler House in Bel Air and

Lloyd Wright, Sowden House,
East Hollywood, Los Angeles, 1926.
Foto G. Brino.

Frank Lloyd Wright, Sturges House,
Brentwood Heights, Los Angeles, 1939.
Photo Environmental Communications.
Rudolph M. Schindler, Lovell Beach
House, Newport Beach, 1926.
Rudolph M. Schindler, Pueblo Ribera,
La Jolla, 1923.

Lloyd Wright, Sowden House,
East Hollywood, Los Angeles, 1926.
Photos G. Brino.



opere delle diverse generazioni di architetti nella California meridionale.

Contemporaneamente alla nascita di Hollywood, nel 1921 hanno origine a Watts le straordinarie torri che Rodia, un emigrato di origine italiana, realizza con un *tricotage* paziente durato oltre trent'anni fino al 1954, creando l'opera artistica e architettonica più poetica di Los Angeles⁴⁷. Incastonando, su una arditissima struttura in cemento armato, alta oltre trenta metri, che ha sfidato tutti i terremoti, oltre 75.000 frammenti dei materiali di recupero più diversi, dalle bottigliette di *seven-up* ai frammenti di piastrelle policrome di gusto messicano o di cocci di piatti cinesi, recuperati nelle discariche cittadine, o alle conchiglie raccolte lungo le spiagge dell'oceano, le torri di Rodia rappresentano simbolicamente la città stessa, con il suo gusto per l'eccentrico e per la tecnologia, con le sue varie etnie e con la cultura dell'individualismo più spinto. Da questo punto di vista, le torri di Rodia non sono dissimili dalle architetture *pop* o da certe case realizzate a Venice con materiali di recupero dagli architetti-artisti della Quarta generazione.

Tra le due guerre, sotto la spinta di Frank Lloyd Wright e di Rudolph M. Schindler, che fa venire da Vienna l'amico Richard Neutra nel 1925, nella California meridionale si sviluppa un'architettura moderna dotata di un carattere assolutamente originale rispetto a quella più astratta e dottrinarica creata da Walter Gropius, Adolf Loos e Le Corbusier in Europa negli stessi anni. Nell'arco di dieci anni, Frank Lloyd Wright lascia nella California meridionale ed a Los Angeles in particolare una serie impressionante di capolavori, fra cui la Millard House (la "Miniatura"), a Pasadena, del 1923, e la Ennis House, a Los Angeles, del 1924. Sulla sua scia, nel periodo immediatamente successivo, il figlio Lloyd realizza a Los Angeles un'altra serie di case a metà strada tra le architetture precolombiane e quelle organiche del padre, come la Sowden House, del 1926.

Più o meno nello stesso periodo, dopo aver collaborato con Frank Lloyd Wright, all'epoca impegnato nella ricostruzione dell'Imperial Hotel di Tokyo, Schindler realizza la propria casa a Hollywood nel 1921 e le Pueblo Ribera Courts a La Jolla nel 1923, un'esperienza che media la lezione wrightiana con quella delle casette in adobe del *pueblo* originario di Los Angeles. Nel 1923, Schindler progetta la Lovell Beach House, un capolavoro solo confrontabile, per modernità di

concezione, con le opere più felici realizzate da Le Corbusier nello stesso periodo.

Nel 1925, con i Garden Apartments di Hollywood, ha inizio il debutto e l'immediata affermazione nella California meridionale dell'architettura di Richard J. Neutra. Nel 1929, Neutra realizza nel Griffith Park, per lo stesso cliente medico-igienista per cui Schindler aveva realizzato nel 1925 la casa sulla spiaggia di Newport, la Lovell House, rompendo un sodalizio che marcherà tristemente per tutta la vita i due architetti⁴⁸.

Negli anni Trenta, cominciano ad emergere i nuovi esponenti dell'architettura modernista angelena, che la Mc Coy identifica come la *Second Generation*, nel libro omonimo che segue i *Five California Architects*, dedicato alla Prima generazione⁴⁹. Fra gli architetti della Seconda generazione, spiccano Albert Frey, Harwell Hamilton Harris, Thornton M. Abell, Raphael S. Soriano, Gregory Ain e Rodney Walker, le cui opere sono tutte improntate al modernismo più rigoroso dei maestri della generazione precedente. Gli anni Trenta si chiudono con l'ultima casa progettata a Los Angeles da F.L. Wright nel 1939, la Sturges House di Brentwood.

Negli anni Trenta e Quaranta continua l'attività sia di Schindler e che di Neutra, ormai avviati su strade sempre più divergenti. Il primo si incammina, infatti, da un lato verso un progressivo declino professionale e una emarginazione sociale sempre più spinta, ma, dall'altro, conduce coerentemente la sua ricerca architettonica alle massime conseguenze, dominate dalle forme più esasperate di individualismo, che trovano riscontro solo nell'architettura più matura della Quarta generazione negli anni Ottanta e Novanta (basti pensare alla Tischler House di Bel Air o alla casa per Ellen Janson a Hollywood, entrambe del 1949-50). Il secondo, al contrario, si avvia verso un successo professionale e di critica sempre più consolidato, con una produzione costante come qualità, come la Von Strenberg House in San Fernando Valley del 1937, purtroppo andata distrutta, e gli Strathmore Apartments dell'anno successivo, a Westwood, dove vanno ad abitare gli Eames, Entenza e tanti personaggi del mondo del cinema.

Negli anni Quaranta e Cinquanta prosegue l'opera degli architetti della Prima e della Seconda generazione. Neutra, dopo la propria esperienza di edilizia pubblica di Channel Heights a San Pedro del 1942, nel 1949-59, realizza assieme a Robert Alexander (autore nel 1937-42, con

the Ellen Janson House in Hollywood (both 1949-50), matched only by the mature achievements of the Fourth generation in the 1980s and 1990s. By contrast, Neutra was winning ever greater professional and critical acclaim with buildings of a consistently high quality like the Von Strenberg House in the San Fernando Valley (1937, later destroyed) and the Strathmore Apartments in Westwood (1938), where the Eames brothers, John Entenza and many cinema figures went to live.

The First and Second generation architects continued their work throughout the 1940s and 1950s. After his first experience of public building (Channel Heights in San Pedro, 1942), Neutra joined forces with Robert Alexander (who had designed the Baldwin Hills Village with Reginald Johnson and Clarence Stein in 1937-42) to produce the plan for Elysian Park Heights⁵⁰. He later worked on a whole series of public commissions in which he kept faith with the architectural credo he had developed in his private work. The same period also saw the rise of the Third generation architects, whose work (which lasted on the whole up to the 1960s and 1970s) in some ways already marked a tentative "break" with the previous generations. The most important were Charles Eames, Craig Ellwood, John Lautner and Pierre Koenig. In 1949, Eames designed his Pacific Palisades studio-home that would profoundly influence Ellwood and Koenig's later high-tech idiom. In 1950, with Eero Saarinen, he designed a house for John Entenza, editor of "Arts and Architecture", in Pacific Palisades near the Eames studio-home, in an enclave more like a museum of modern architecture than a conventional residential precinct. In the same year, Soriano designed a house for photographer Julius Shulman in Beverly Hills. Ellwood, who had made his debut that year with the Hale House in Hollywood, produced a whole series of buildings consistent with his Miesian poetics (the Courtyard Apartments in Hollywood, 1952; the Smith House in West Los Angeles, 1955; South Bay Bank in Manhattan Beach, 1956; Case Study House no. 18 in Beverly Hills, 1956-58; etc.). Koenig designed Case Study House no. 17 in Hollywood Hills. Lautner, who had made his debut with the Foster House in the San Fernando Valley (1950), produced the Silvertop House in the Silver Lake District (1957) and the Chemosphere House in Hollywood (1960).

In 1959, after a fierce conflict of public and private interests, Neutra and Alexander's plan for Elysian Park

Heights was ousted by the Dodger Stadium, an impressive drive-in structure documented in Ed Ruscha's masterly helicopter photographs.

With the appearance of new languages, crisis overwhelmed Los Angeles modern architecture in the 1960s. On the one hand, Frank O. Gehry made his debut with the Danziger Studio in Hollywood, a cube structure seemingly inspired by the dingbat, whose construction techniques he utilised. On the other, architects were appearing of the calibre of Cesar Pelli and Tony Lumsden, who designed for big architectural firms like DMJM and Victor Gruen, with results that include the Teledyne Systems Building in Northridge, the DMJM Building and the Century Bank on Wilshire Boulevard with its large curved glass walls. In the same period, Ed Stone built two eclectic office buildings for Perpetual Savings, again on Wilshire Boulevard, and Welton Becket designed the pop-inspired restaurant at Los Angeles airport.

There were also other interesting commercial buildings like the Ships Restaurant in Westwood Village (1963, now demolished), the Norwalk Square shopping center, Johnies Wilshire in Miracle Mile and a whole series of pop buildings for hamburger chains like McDonald's and Jack-in-the-Box, and for carwash chains.

These works were important because their vitality helped to rejuvenate an architectural language on the verge of exhaustion, and seemed to prefigure the uninhibited language which a new generation of architects would use to try to interpret Los Angeles changing cultural climate.

Southern California's freeway network was completed in the 1970s, while Los Angeles itself was overwhelmed by two events that would permanently undermine the myth of the "earthly paradise" – the riots in Watts, the black ghetto Angela Davis had been born in, and the Charles Manson killings in the home of Roman Polansky and Sharon Tate. After virtually a century of uninterrupted growth, in which the Los Angeles population had climbed to almost ten million, Angelenos were left open-mouthed by an announcement on 25 November 1973 that the city's population had now achieved "zero growth". In the same period, the end of the Vietnam War suddenly deprived Los Angeles of its status as a "War City", with all the economic implications this would entail. However, there were significant architectural and planning development in this period of readjustment, if not actual decline. Towards mid

Julius R. Davidson, *Druckers Apartments, Brentwood, Los Angeles, 1940.*
Richard Neutra, *Lovell House, East Hollywood, Los Angeles, 1929.*
John Lautner, *Wolff House, West Hollywood, Los Angeles, 1963.*

Craig Ellwood, *Scientific Data System Factory, El Segundo, 1966-68.*
Craig Ellwood, *Hunt House, Malibu, 1957.*
Foto G. Brino.

Reginald Johnson e Clarence Stein, del Baldwin Hills Village) il piano di Elysian Park Heights⁵⁰ e tutta un'altra serie di esperienze nel campo dell'edilizia pubblica, in cui Neutra rimane fedele al proprio credo architettonico, messo a punto nell'edilizia privata. Nello stesso periodo cominciano ad affermarsi gli architetti della Terza generazione, la cui opera, proseguita in genere fino agli anni Sessanta-Settanta, rappresenta già in un certo senso un primo tentativo di "strappo" rispetto a quella delle generazioni precedenti. Tra gli architetti della Terza generazione, emergono in particolare Charles Eames, Craig Ellwood, John Lautner e Pierre Koenig. Eames progetta nel 1949 la sua casa-studio a Pacific Palisades, destinata ad avere tanta influenza sul filone *high tech* portato avanti da Ellwood e da Koenig degli anni successivi. Nel 1950, Charles Eames ed Eero Saarinen progettano la casa di Entenza, il direttore di "Arts and Architecture", a Pacific Palisades, vicino alla casa-studio di Eames, in un *enclave* più simile ad un museo di architettura moderna che non ad un quartiere tradizionale. Nello stesso anno, Soriano progetta la casa del fotografo Julius Shulman a Beverly Hills. Ellwood, che aveva esordito nello stesso anno con la Hale House a Hollywood, realizza tutta una serie di edifici coerenti con la sua poetica miesiana (i Courtyard Apartments di Hollywood nel 1952; la Smith House a West Los Angeles nel 1955; la South Bay Bank a Manhattan Beach nel 1956; la *Case Study House* n.18 a Beverly Hills nel 1956-58; ecc.). Koenig progetta la *Case Study House* n.17 a Hollywood Hills. Lautner, che aveva debuttato nel 1950 con la Foster House in San Fernando Valley, nel 1957 realizza la Silvertop House nel Silver Lake District, e, nel 1960, la Chemosphere House a Hollywood.

Nel 1959, al posto dell' Elysian Park Heights di Neutra ed Alexander, dopo una drammatica battaglia fra interessi pubblici e interessi privati, viene realizzato il Dodger Stadium, una impressionante struttura in *drive-in*, fotografata magistralmente dall'elicottero da Ed Ruscha. Con gli anni Sessanta si assiste alla crisi del Movimento Moderno a Los Angeles, dovuta al sorgere di nuovi linguaggi. Da un lato esordisce Frank O. Gehry, che progetta il Danziger Studio a Hollywood, una costruzione cubiforme che sembra ispirarsi direttamente ai *dingbat*, di cui utilizza la tecnica costruttiva. Dall'altro, emergono architetti come Cesar Pelli e Tony Lumsden che progettano per grandi studi come DMJM o Victor Gruen

1964, Calvin Hamilton was commissioned to draw up a general development plan for Los Angeles. With the aid of Kevin Lynch, the result was a modern loose-leaf plan that realistically ratified the city's existing situation and drew logical conclusions from it.

In spring 1972, Ray Kappe, along with another seven teachers and around seventy students of Cal Poly (California State Polytechnic University) in Pomona founded SCI-Arc (Southern California Institute of Architecture) in Santa Monica, a new architecture school inspired by the more authentic claims of the 1960s student revolution. Ray Kappe – both a brilliant architect (in 1973 he won the American Institute of Architects in Southern California award for the project for his own home) and a sensitive advocacy planner very much open to the implications of the city's new urban situation – is the key to understanding the difficult shift from the Third generation, to which he objectively belonged, and the Fourth generation that Frank O. Gehry's early work had been prefiguring since the 1960s. SCI-Arc, whose development I have charted since its opening in 1972-73, was an "instant" building created from a disused industrial shed. Its mezzanines suspended in mid air under the shed skylights (they were made with materials salvaged by the teachers and students themselves) contrast starkly with the more reassuring images of architecture schools on prestigious campuses like UCLA in Westwood and USC in Downtown. SCI-Arc openly defied them and soon became a much-feared rival. Kappe and his staff had pushed the new school down a road that would separate it forever from the "progressive" architecture of the previous generations.



*Julius R. Davidson, Druckers
Apartments, Brentwood,
Los Angeles, 1940.
Richard Neutra, Lovell House,
East Hollywood, Los Angeles, 1929.
John Lautner, Wolff House,
West Hollywood, Los Angeles, 1963.*

*Craig Ellwood, Scientific Data System
Factory, El Segundo, 1966-68.
Craig Ellwood, Hunt House,
Malibu, 1957.
Photos G. Brino.*



*Dodger Stadium.
Foto E. Ruscha.
William L. Pereira and Ass.,
Studio Pereira and Ass.,
Los Angeles, anni '60.
Foto G. Brino.*

*Dodger Stadium.
Photo E. Ruscha.
William L. Pereira and Ass.,
Studio Pereira and Ass.,
Los Angeles, 1960s.
Photo G. Brino.*



opere come il Teledyne Systems a Northridge, la sede del DMJM e della Century Bank, lungo il Wilshire Boulevard, caratterizzate da grandi pareti vetrate curvilinee. Negli stessi anni Ed Stone realizza le due eclettiche sedi della Perpetual Savings, sempre lungo lo stesso corso, e Welton Becket progetta il ristorante dell'aeroporto di Los Angeles, ispirandosi all'architettura *pop*.

Accanto a queste opere, negli stessi anni sorgono strutture commerciali interessanti come lo Ships Restaurant in Westwood Village del 1963, ora demolito; il Norwalk Square shopping center, il Johnies Wilshire a Miracle Mile, e tutta una serie di architetture *pop* legate alle catene di *hamburger stands* come *McDonald*, *Jack-in-the-Box* ecc., o alle catene di autolavaggi.

Queste opere sono importanti perché contribuiscono, con la loro vitalità, a rinnovare un linguaggio architettonico ormai in fase di esaurimento e sembrano preannunciare il linguaggio disinibito con cui la nuova generazione di architetti cerca di interpretare le istanze dettate dal mutato contesto culturale angeleno.

Negli anni Sessanta viene completata la rete autostradale nella California meridionale, mentre due avvenimenti tragici sconvolgono Los Angeles, minandone in modo irreversibile il mito di "paradiso terrestre": i tumulti di Watts, il quartiere nero di Angela Davis, e l'eccidio perpetrato da Charles Manson nella casa di Roman Polansky e Sharon Tate. Dopo quasi un secolo di crescita ininterrotta, in cui la popolazione di Los Angeles raggiunge quasi i 10 milioni di abitanti, il 25 novembre 1973 gli angeleni apprendono sbigottiti che la popolazione di Los Angeles ha raggiunto la "crescita zero". Nello stesso periodo termina la guerra del Vietnam, togliendo bruscamente a Los Angeles la funzione di *War City*, con tutte le implicazioni economiche relative. In questo quadro, di assestamento, se non di declino generale della città, si verificano alcuni avvenimenti significativi anche nel campo dell'urbanistica e dell'architettura. Verso la metà del 1964, Calvin Hamilton viene incaricato di redigere il nuovo Piano regolatore di Los Angeles, a cui collabora lo stesso Kevin Lynch, concepito modernamente sotto la forma di un *loose-leaf plan*, che ratifica realisticamente la nuova situazione della città, traendone le logiche conseguenze.

Nella primavera del 1972, Ray Kappe, con altri sette docenti ed una settantina di studenti del Cal Poly

(California State Polytechnic University) di Pomona, fonda a Santa Monica lo SCI-Arc, Southern California Institute of Architecture, una nuova scuola di architettura che fa proprie le istanze più autentiche della rivoluzione studentesca degli anni Sessanta. Ray Kappe, brillante architetto modernista (nel 1973, per il progetto della propria casa a Pacific Palisades, ottiene il premio dell'American Institute of Architects della California meridionale), ma anche sensibile *advocacy planner*, aperto alle istanze imposte dalla nuova situazione in cui viene a trovarsi la città, rappresenta il personaggio chiave per comprendere il passaggio sofferto tra la Terza generazione, a cui obiettivamente egli appartiene, e la Quarta generazione, già preannunciata fin dagli anni Sessanta dalle prime opere di Frank O. Gehry. Lo SCI-Arc, che ho seguito dalla sua apertura nel 1972-73, era stato creato in modo *instant* in un capannone industriale abbandonato. I mezzanini sospesi a mezz'aria, sotto i lucernari degli *shed*, realizzati con materiali di recupero dagli stessi studenti e docenti, erano in aperto contrasto con l'immagine più rassicurante delle scuole d'architettura nei *campus* prestigiosi dell'UCLA a Westwood o di USC in *Downtown*, con cui lo SCI-Arc si confrontava, diventandone presto un temibile concorrente. Kappe ed il suo staff avevano però spinto la Scuola verso una strada senza possibilità di ritorno rispetto all'architettura "progressista" delle generazioni precedenti.

Note

(*) Giovanni Brino è professore di Progettazione Ambientale presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino e autore di numerosi studi sulla cultura post-urbana di Los Angeles.

- 1) R. BANHAM, *Los Angeles. The Architecture of Four Ecologies*, Harmondsworth 1971, trad. it. *Los Angeles. L'architettura di quattro ecologie*, Genova 1983. Alla guida di Banham faceva eco immediatamente dopo il numero monografico di "Architectural Design" dedicato alla California meridionale (*AD goes West*, "Architectural Design", n. 9, 1973) e l'esposizione internazionale sui *Tre mondi di Los Angeles (The Three Worlds of Los Angeles. Architectural Exhibit*, Los Angeles 1974).
- 2) E. MC COY, *Five California Architects*, New York 1960; IDEM, *Modern California Houses*, New York 1960; IDEM, *Craig Ellwood*, New York 1968; IDEM, *The Second Generation*, 1984.
- 3) D. GEBHARD, R. WINTER, *A Guide to Architecture in Southern California*, Los Angeles County Museum of Art, 1965; IDEM, *A Guide to Architecture in Los Angeles & Southern California*, Santa Barbara 1977; D. GEBHARD, *Schindler*, New York 1972.
- 4) K. LYNCH, *The Image of the City*, 1960, trad. it. *L'immagine della città*, Padova 1964.
- 5) G. BRINO, *Culture post-urbaine à Los Angeles*, "Cahiers Nantais", n. 8, 1974; IDEM, *Verso la metropoli post-urbana: Los Angeles*, "Comunità", n. 172, 1974; IDEM, *Los Angeles. La città capitalista*, Firenze 1977.
- 6) Recentemente la University Microfilm ha pubblicato una versione microfilmata dell'intera rivista, a cui si rimanda.
- 7) *Sul Case Study House Program*, cfr. E. MC COY, *Modern California Houses*, New York 1963.
- 8) N. WEST, *The Day of the Locust*, New York 1939, trad. it. *Il giorno della Locusta*, Torino 1952.
- 9) H. MILLER, *The Air-Conditioned Nightmare*, New York 1945, trad. it. *L'incubo ad aria condizionata*, Torino 1962.
- 10) H. JAMES, *The American Scene*, New York 1907.
- 11) F.S. FITZGERALD, *The Great Gatsby*, New York 1925, trad. it. *Il grande Gatsby*, Milano 1936.
- 12) E. WAUGH, *The Loved One: an Anglo-American tragedy*, New York 1948, trad. it. *Il caro estinto*, Milano 1949.
- 13) J. CAIN, *Serenade*, New York 1937, trad. it. *Serenata*, Milano, Roma 1945.
- 14) B. BRECHT, *Arbeitsjournal 1938-1955*, Frankfurt am Main 1973, trad. it. *Diario di lavoro*, Torino 1976.
- 15) R.D. BRADBURY, *The Silver Locust*, in *The Martian Chronicles*, 1951, trad. it. *Le locuste*, in *Cronache marziane*, Milano 1954; IDEM, *Fahrenheit 451*, 1953, trad. it. *Gli anni della fenice*, Milano 1956.
- 16) R.A. HEINLEIN, ... and *He built a Crooked House*, 1941, trad. it. *La casa nuova*, in *Le meraviglie del possibile*, antologia di fantascienza, Torino 1959, pp. 441-46.
- 17) H. MC COY, *I should have stayed Home*, 1938, trad. it. *Avrei dovuto restare a casa*, Torino 1956.
- 18) R. CHANDLER, *The Big Sleep*, New York 1939, trad. it. *Il grande sonno*, Milano 1948.
- 19) G. VIDAL, *Myra Breckinridge*, London 1968, trad. it. *Myra Breckinridge*, Milano 1969.
- 20) I. FLEMING, *Diamonds are Forever*, 1956, trad. it. *Una cascata di diamanti*, Milano 1962.
- 21) T. WOLFE, *The Kandy-Kolored Tangerine Flake Streamline Baby*, New York 1965, trad. it. *La baby aerodinamica kolor karamella*, Milano 1969; IDEM, *The Electric Kool-Aid Acid Test*, New York 1968, trad. it. *L'acid test al rinfresco elettrico*, Milano 1970.
- 22) C. BUKOWSKY, *Erections, Ejaculations, Exhibitions and General Tales of Ordinary Madness*, San Francisco 1967, trad. it. *Storie di ordinaria follia*, Milano 1975.
- 23) J. SHULMAN, *Photographing Architecture and Interiors*, New York 1962. Shulman commissiona nel 1950 a R. Soriano la propria casa a Hollywood Hills.
- 24) E. RUSCHA, *Twenty-six Gasoline Stations*, 1962; *Los Angeles Apartment*,

- 1965; *The Sunset Strip*, 1966; *Thirtyfour Parking Lots*, 1967; *Nine Swimming Pools*, 1968; *Real Estate Opportunities*, 1970; *A Few Palm Trees*, 1971.
- 25) ENVIRONMENTAL COMMUNICATIONS, *Catalogue of 35mm Color Slides*, Venice 1974.
- 26) *A History of Venice Area*, Los Angeles Department of City Planning, ottobre 1969.
- 27) A. FRACCAROLI, *Hollywood. Paese d'avventura*, Milano 1929, p. 17.
- 28) Sugli studi d'architettura a Los Angeles negli anni Settanta, cfr. G. BRINO, *Los Angeles*, cit., pp. 132-155 ("Architetti superstars"); IDEM, *La professione dell'architetto a Los Angeles*, "Atti e Rassegna della Società degli Ingegneri e Architetti in Torino", n. 7-8, 1977.
- 29) Su Paperopoli intesa come modello ideale di Los Angeles, cfr. G. BRINO, *La città a fumetti*, "Gala International", n. 70, 1975; IDEM, *Learning from Walt Disney*, "Werk", n. 8, 1975; IDEM, *Los Angeles*, cit., pp. 254-263 ("Paperopoli").
- 30) Su Barbie intesa come modello culturale, cfr. G. BRINO, *Barbie, tra design e ideologia*, "Gala International", n. 76, 1976; IDEM, *Los Angeles*, cit., pp. 264-270 ("Barbieland").
- 31) G. BRINO, *Los Angeles*, cit., pp. 173-179 ("Hollywood").
- 32) Sul Wilshire Boulevard inteso come centro città lineare, cfr. R. DE ROOS, *Los Angeles. City of the Angels*, "National Geographic Magazine", ottobre 1962, p. 484; G. BRINO, *Los Angeles*, cit., pp. 173-179 ("Linear Downtown").
- 33) R. BANHAM, *Los Angeles*, cit., pp. 175 ss. Nella seconda metà degli anni Settanta, i *dingbat* sono stati sostituiti progressivamente dalle "casa a corte", una tipologia a metà strada tra le case per appartamenti e le case unifamiliari (cfr. J. TICE, S. POLYZOIDE, *Los Angeles Courts*, "Casabella", n. 412, 1976).
- 34) Per un'analisi più approfondita dei *dingbat* a Los Angeles, cfr. G. BRINO, *Los Angeles*, cit., pp. 73-90 ("Dingbats"); per una iconografia sui *dingbat*, cfr. ENVIRONMENTAL COMMUNICATIONS, *Hardcore L.A. (Dingbats etc.)*, Venice; IDEM, *Los Angeles*, Venice; E. RUSCHA, *Real Estate Opportunities*, Los Angeles 1970.
- 35) R. NEUTRA, *Wie Baut Amerika?*, Stuttgart 1927.
- 36) N. WEST, *Il giorno della locusta*, cit., p. 6.
- 37) Per un'analisi più approfondita sulle *mobile home* nella California meridionale, cfr. G. BRINO, *Il mito della casa mobile*, "Casabella", n. 403, 1975; IDEM, *Los Angeles*, cit., pp. 91-103 ("Mobile Homes").
- 38) Sui *trailers* cfr. G. BRINO, *Nomadic truchitectures*, "Casabella", n. 412, 1976; IDEM, *Los Angeles*, cit., pp. 104-115 ("Recreational Vehicles").
- 39) F. SIMPICH, *Southern California at Work*, "The National Geographic Magazine", novembre 1934, p. 554.
- 40) Per un'analisi più approfondita dell'architettura *pop* a Los Angeles, cfr. G. BRINO, *Los Angeles*, cit., pp. 200-205 ("Pop Architecture"). Per una iconografia sulla *pop architecture* nella California meridionale, cfr. le seguenti serie di diapositive della ENVIRONMENTAL COMMUNICATIONS: *The Diner, from Boston to L.A.: Universal Commercial Architecture; Los Angeles Coffee Shops; Lure of the Sea; Madonna Inn*.
- 41) F. CASE, Introduzione in G. BRINO, *Los Angeles*, cit., pp. VII-XXVI.
- 42) ENVIRONMENTAL COMMUNICATIONS, *Victorian Houses of East Los Angeles*, Catalogo 1974-75, Venice 1975.
- 43) *The Emigrants Guide to the Gold Mines of California*, New York 1848, trad. it. *Guida dell'emigrante alle miniere d'oro della California*, Palermo 1993.
- 44) G. BRINO, *Il Palazzo di Cristallo*, Genova, in preparazione.
- 45) J. HIX, *The Glass House*, London 1974, p. 95.
- 46) J. ALLWOOD, *The Great Exhibitions*, London 1977, p. 124. Sullo *Spanish Colonial Revival*, cfr. D. GEBHARD, *The Spanish Colonial Revival in Southern California (1895-1930)*, "Journal of the Society of American Historians", 2 maggio 1967.
- 47) G. BRINO, *Los Angeles*, cit. pp. 217-213 ("Watts Towers").
- 48) Sul rapporto Neutra-Schindler, cfr. T.S. HINES, *Richard Neutra and the Search for Modern Architecture. A Biography and History*, Oxford, New York 1982; E. MC COY, *Vienna to Los Angeles: Two Journeys*, Santa Monica 1979.
- 49) E. MC COY, *The Second Generation*, 1984.
- 50) Sul piano di *Elysian Park Heights*, cfr. articolo di Hines su questa stessa rivista.

Notes

(*) Giovanni Brino teaches "Environmental Design" in the School of Architecture, Turin Polytechnic, and has published numerous essays on Los Angeles post-urban culture.

- 1) R. BANHAM, Los Angeles. The Architecture of Four Ecologies, Harmondsworth 1971. Banham's guide was immediately followed by a monograph issue of "Architectural Design" devoted to Southern California (AD goes West, "Architectural Design", no.9, 1973) and the international exhibition The Three Worlds of Los Angeles, Los Angeles 1974.
- 2) E. MC COY, Five California Architects, New York 1960; IDEM, Modern California Houses, New York 1960; IDEM, Craig Ellwood, New York 1968; IDEM, The Second Generation, 1984.
- 3) D. GEBHARD, R. WINTER, A Guide to Architecture in Southern California, Los Angeles County Museum of Art 1965; IDEM, A Guide to Architecture in Los Angeles & Southern California, Santa Barbara 1977; D. GEBHARD, Schindler, New York 1972.
- 4) K. LYNCH, The Image of the City, 1960.
- 5) G. BRINO, Culture post-urbaine à Los Angeles, "Cahiers Nantais", no.8, 1974; IDEM, Verso la metropoli post-urbana: Los Angeles, "Comunità", no.172, 1974; IDEM, Los Angeles. La città capitalista, Firenze 1977.
- 6) University Microfilm recently published a microfilm version of the entire review.
- 7) On the Case Study House Program, see E. MC COY, Modern California Houses, New York 1963.
- 8) N. WEST, The Day of the Locust, New York 1939.
- 9) H. MILLER, The Air-Conditioned Nightmare, New York 1945.
- 10) H. JAMES, The American Scene, New York 1907.
- 11) F.S. FITZGERALD, The Great Gatsby, New York 1925.
- 12) E. WAUGH, The loved One: An Anglo-American tragedy, New York 1948.
- 13) J. CAIN, Serenade, New York 1937.
- 14) B. BRECHT, Arbeitsjournal 1935-1955, Frankfurt am Main 1973.
- 15) R.D. BRADBURY, The Silver Locust, in The Martian Chronicles, 1951; IDEM, Fahrenheit 451, 1953.
- 16) R.A. HEINLEIN, ...and He built a Crooked House, 1941, in I. ASIMOV ed., Where do we go from here?, New York 1971.
- 17) H. MC COY, I should have stayed Home, 1938.
- 18) R. CHANDLER, The Big Sleep, New York 1939.
- 19) G. VIDAL, Myra Breckinridge, London 1968.
- 20) I. FLEMING, Diamonds Are Forever, 1956.
- 21) T. WOLFE, The Kandy-Kolored Tangerine Flake-Stramline Baby, New York 1965; IDEM, The Electric Kool-Aid Test, New York 1968.
- 22) C. BUKOWSKY, Erections, Ejaculations, Exhibitions and General Tales of Ordinary Madness, San Francisco 1967.
- 23) J. SHULMAN, Photographing Architecture and Interiors, New York 1962. Shulman commissioned his own Hollywood Hills house from R. Soriano in 1950.
- 24) E. RUSCHA, Twentysix Gasoline Stations, 1962; Los Angeles Apartment, 1965; The Sunset Strip, 1966; Thirtyfour Parking Lots, 1967; Nine Swimming Pools 1968; Real Estate Opportunities, 1970; A Few Palm Trees, 1971.
- 25) ENVIRONMENTAL COMMUNICATIONS, Catalogue of 35mm Color Slides, Venice, Los Angeles 1974.
- 26) A History of Venice Area, Los Angeles Department of City Planning, October 1969.
- 27) A. FRACCAROLI, Hollywood. Paese d'avventura, Milano 1929, p. 17.
- 28) On architecture professional practice in seventies Los Angeles, see G. BRINO, Los Angeles, op. cit., pp. 132-155 ("Architetti superstars"); IDEM, La professione dell'architetto a Los Angeles, "Atti e Rassegna della Società degli Ingegneri e Architetti in Torino", no. 7-8, 1977.
- 29) On Donald Duck land as an ideal rendering of Los Angeles, see G. BRINO, La città a fumetti, "Gala International", no. 70, 1975; IDEM, Learning from Walt Disney, "Werk", no. 8, 1975; IDEM, Los Angeles, op. cit., pp. 254-263 ("Paperopoli").
- 30) On Barbie as a cultural model, see G. BRINO, Barbie, tra design e ideologia, 69
- "Gala International", no. 76, 1976; IDEM, Los Angeles, op. cit., pp. 264-270 ("Barbieland").
- 31) G. BRINO, Los Angeles, op. cit., pp. 173-179 ("Hollywood").
- 32) On Wilshire Boulevard as a linear downtown, see R. DE ROOS, Los Angeles. City of the Angels, "National Geographic Magazine", October 1962, p. 484; G. BRINO, Los Angeles, op. cit., pp. 173-179 ("Linear Downtown").
- 33) R. BANHAM, Los Angeles, op. cit., pp. 175 ff. In the late 1970s, dingbats were gradually replaced by "court houses" (see J. TICE, S. POLYZOIDES, Los Angeles Courts, "Casabella", no. 412, 1976).
- 34) For a more detailed analysis of Los Angeles dingbats, see G. BRINO, Los Angeles, op. cit., pp. 73-90 ("Dingbats"). For illustrations of dingbats, see ENVIRONMENTAL COMMUNICATIONS, Hardcore L.A. (Dingbats etc.) Venice, Los Angeles; E. RUSCHA, Real Estate Opportunities, Los Angeles 1970.
- 35) R. NEUTRA, Wie Baut Amerika?, Stuttgart 1927.
- 36) N. WEST, The day of the Locust, London 1951, p. 8.
- 37) For a more detailed analysis of the mobile home in Southern California, see G. BRINO, Il mito della casa mobile, "Casabella", no. 403, 1975; IDEM, Los Angeles, op. cit., pp. 91-103 ("Mobile Homes").
- 38) On trailers see G. BRINO, Nomadic truchitectures, "Casabella", no. 412, 1976; IDEM, Los Angeles, op. cit., pp. 104-115 ("Recreational Vehicles").
- 39) F. SIMPICH, Southern California at Work, "The National Geographic Magazine", November 1934, p. 554.
- 40) For a more detailed analysis of pop architecture in Los Angeles, see G. BRINO, Los Angeles, op. cit., pp. 200-205 ("Pop Architecture"). For illustrations of pop architecture in Southern California, see the following sets of slides by ENVIRONMENTAL COMMUNICATIONS: The Diner, from Boston to L.A.; Universal Commercial Architecture: Los Angeles Coffee Shops; Madonna Inn.
- 41) F. CASE, Introduction to G. BRINO, Los Angeles, op. cit., pp. VII-XXVI.
- 42) ENVIRONMENTAL COMMUNICATIONS, Victorian Houses of East Los Angeles, 1974-75 Catalogue, Venice, Los Angeles 1975.
- 43) The Emigrants Guide to the Gold Mines of California, New York 1848.
- 44) G. BRINO, Il Palazzo di Cristallo, Genoa, in press.
- 45) J. HIX, The Glass House, London 1974, p. 95.
- 46) J. ALLWOOD, The Great Exhibitions, London 1977, p. 124. On the Spanish Colonial Revival, see D. GEBHARD, The Spanish Colonial Revival in Southern California (1895-1930), "Journal of the Society of American Historians", 2 May 1967.
- 47) G. BRINO, Los Angeles, op. cit., pp. 217-213 ("Watts Towers").
- 48) On relation between Neutra-Schindler, see T.S. HINES, Richard Neutra and the Search for Modern Architecture, A Biography and History, Oxford, New York 1982; E. MC COY, Vienna to Los Angeles: Two Journeys, Santa Monica 1979.
- 49) E. MC COY, The Second Generation, 1984.
- 50) On the Elysian Park Heights plan, see the essay by T. S. Hines in this issue.

*I. Frank O. Gehry, Gehry Residence,
Santa Monica, Los Angeles, 1978.*

*I. Frank O. Gehry, Gehry Residence,
Santa Monica, Los Angeles, 1978.*



A partire dal 1920 fino a metà degli anni Settanta, il Modernismo ha imperato a Los Angeles. In questo arco di tempo due geniali quanto radicali architetti viennesi, Rudolph M. Schindler e Richard Neutra, hanno nobilitato la professione sia stabilendo canoni estetici e critici per tre o quattro generazioni di architetti, sia esaltando una figura di libero professionista incurante del tornaconto commerciale. Esther McCoy, la storiografa che ha raccolto la fiamma modernista in un ciclo balzachiano di storie dell'architettura ambientate nella California meridionale, ha collocato architetti ed opere in un contesto culturale assai circostanziato per quanto riguarda caratteri artistici, connotazioni politiche, propensioni avanguardistiche. In *Five California Architects* l'autrice ha approfondito la figura di Schindler; in una monografia successiva quella di Neutra; nel 1984 ha pubblicato *The Second Generation*, che tratta di Gregory Ain, Harwell Harris, Raphael Soriano e J.R. Davidson; ma morì prima di riuscire a delineare il contributo della terza generazione in un volume che avrebbe probabilmente incluso A. Quincy Jones, John Lautner, Craig Ellwood, Pierre Koenig, Charles e Ray Eames. La genealogia architettonica che era venuta a crearsi, all'interno della quale, in una struttura quasi dinastica, ogni generazione era più folta della precedente, si ampliò ancora più nel secondo dopoguerra, crescendo in tutta la regione grazie al sostegno attivo della rivista "Arts & Architecture" e al suo programma di studio delle casistiche abitative (*Case Study House Program*). Gli architetti si cimentavano con l'acciaio e il compensato, modificavano le piante secondo i nuovi schemi del vivere contemporaneo, annullavano il confine tra interno ed esterno, concepivano forme astratte realizzandole materialmente, ma sempre adattando i loro edifici alla forte e tagliente luce californiana e alla mitezza del clima, affermando così con l'architettura i diritti inalienabili dei loro clienti al perseguimento di una salubrità ideale. Puntello di questa concezione era l'ambizione di applicare all'edilizia i criteri dell'industrializzazione per mezzo del *design*. "Noi sentivamo che progettare una finestra a ghigliottina ideale e produrne a migliaia avrebbe reso la vita più semplice a tutti", ricordava Ray Eames seduta nella casa d'acciaio prefabbricata progettata da Charles in un prato sul limitare di Pacific Palisades. La casa era una delle tante costruite in un'enclave modernista da Eames, Eero Saarinen e Neutra

From the 1920s through the mid-1970s, Los Angeles belonged to the Modernists. R. M. Schindler and Richard Neutra illuminated the profession, Viennese radicals and eminences who established both an imaginative and critical standard for three going on four generations of architects and the romance of the single practitioner working against the commercial grain. Esther McCoy, the historian who stoked the Modernist flame in a Balzacian cycle of architectural histories set in Southern California, related the architects and their designs to a cultural milieu serious about its art, politics and avant-gardism. In Five California Architects, she identified Schindler, and then in a monograph, Neutra, and in 1984 published The Second Generation, about Gregory Ain, Harwell Harris, Raphael Soriano and J. R. Davidson. McCoy died before she could get to a volume on the third generation, which might have included A. Quincy Jones, John Lautner, Craig Ellwood, Pierre Koenig, Charles and Ray Eames. Each successive generation was larger than the last, and collectively they were dynastic. The tradition expanded after the Second World War, with regional growth, prosperity and the focused support of Arts & Architecture magazine and its Case Study House program. The architects experimented in steel and plywood, adapted the floor plan to new patterns of contemporary living, dissolved the boundary between outside and in, and abstracted form while concretizing its materiality. Always, they played their buildings to the strong, defining Southern California light and benign climate, and promoted the inalienable architectural rights of their clients to the pursuit of health. Underpinning the vision was the impulse to industrialize construction through design. "We felt that if you designed an ideal sash window and produced thousands, then things would become better for everyone", recalled Ray Eames, sitting in the off-the-shelf steel house Charles designed on a meadow at the edge of the Pacific Palisades. The house was one of several in a Modernist enclave built by Eames, Eero Saarinen and Neutra. There was great optimism that such prefabricated buildings were templates for a better future. Modernism in Southern California led in at least two directions. The first was the serial Modernism meant to be replicated across the basin - Ain built tract houses in Mar Vista, and Jones and Emmons designed Eichler homes. The factory virtually came to the site, with teams of tradesmen moving from parcel to parcel, as though on a conveyor belt in an outdoor factory. The second direction was "hillside"

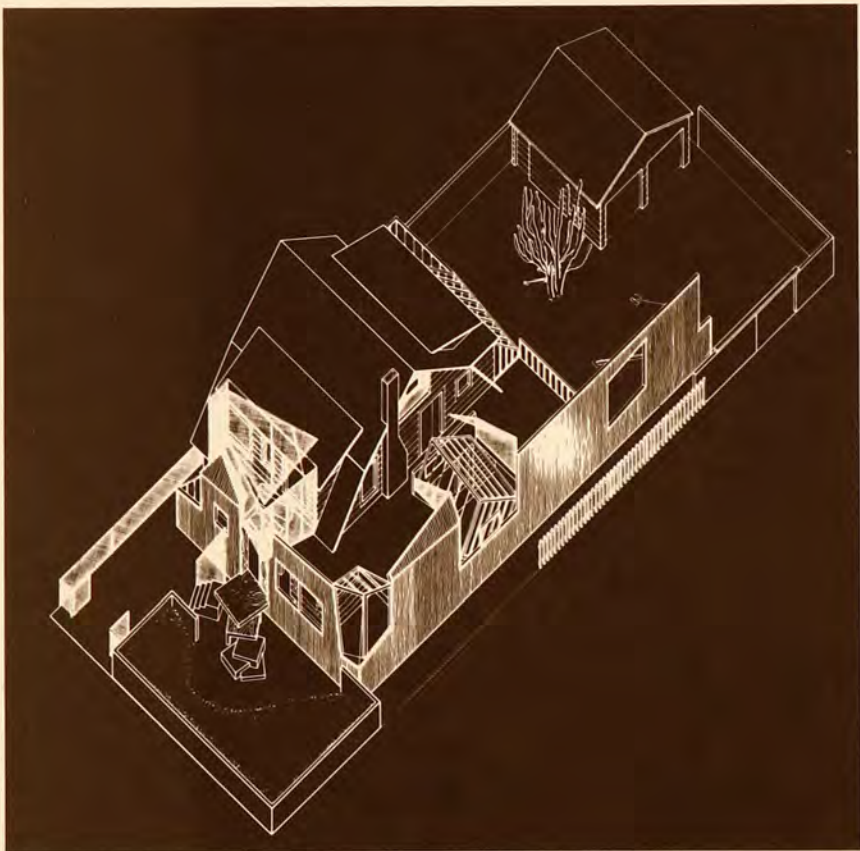
i quali, con grande ottimismo, vedevano in tale edilizia prefabbricata i presupposti di un futuro migliore. Nella California meridionale il Modernismo imboccò almeno due direzioni diverse: la prima consisteva in un Modernismo seriale, replicato in tutta la regione, come le case monofamiliari a schiera realizzate da Ain a Mar Vista o quelle progettate da Jones e Emmons per l'imprenditore immobiliare Eichler, dove la fabbrica si era praticamente installata sul sito e squadre di operai si spostavano di lotto in lotto come su una catena di montaggio all'aperto. La seconda consisteva in un Modernismo "collinare", dove gli architetti scomponavano in singoli pezzi le case e ne rimaneggiavano i vari elementi per adattarli alle specifiche condizioni dei siti, inevitabilmente in pendenza. Solitamente strutture a un solo piano, tipo *ranch*, in collina diventavano costruzioni a vari livelli che rivoluzionavano le tipologie abitative consolidate. Poiché, nonostante l'estetica macchinistica e le implicazioni della serialità, ogni progetto era unico e richiedeva perizia artigianale, in collina i modernisti potevano fare sfoggio del loro virtuosismo progettuale.

Nel 1965, quando divenne direttore del Dipartimento di Architettura di Yale, Charles Moore realizzò una pirotecnica edicola in resina sintetica riflettente *mylar* nella grande *hall* della Giuria e delle Esposizioni all'interno della Facoltà di Arte e Architettura di Paul Rudolph, chiamando in causa così l'eroica grandiosità dell'edificio stesso. Nel 1975, quando si trasferì nella California meridionale per insegnare alla UCLA (University of California Los Angeles), Moore intraprese una riconsiderazione dei caratteri originali della regione e riportò in auge i nostalgici edifici locali che erano stati trascurati da molte generazioni di modernisti. Pur riconoscendo l'autorevolezza di Schindler e Neutra, il cuore iconoclasta di Moore in realtà batteva a Pasadena e a San Marino, fra le *haciende* del più recente stile coloniale spagnolescente che per decenni erano state oggetto della noncuranza e dello scherno dei modernisti. Si trattava di edifici pensati appositamente per Los Angeles da architetti che si sforzavano di creare un'immagine confacente all'aura romantica della California, così come evocata nel dramma sentimentale sul suo passato spagnolo, *Ramona*. Le spesse mura di queste case aggraziate e revivalistiche erano in stretta relazione con le bianche e nude pareti protomoderne progettate dall'architetto di San Diego, Irving Gill, ma in più erano intrise del profumo di una

Modernism, where architects took apart the house, reconfiguring the pieces to adapt them to always unique and verticalizing site conditions. Usually flat one-story structures like the ranch house became, in the hillsides, a construction of many levels that transformed established house types. Despite their machine esthetic and implications of seriality, each was unique and required handcrafted attention. In the hills, the Modernist could indulge his design virtuosity.

In 1965, when Charles Moore became chairman of Yale's architecture department, he built a pyrotechnic aedicula in reflective mylar in the great jury and exhibition hall of Paul Rudolph's Art and Architecture building, questioning the building's heroic grandeur. When Moore moved to Southern California to teach at UCLA in 1975, he initiated a reinterpretation of Southern California, and popularized local revival buildings that had been overlooked by several generations of Modernists. Though Moore acknowledged the stature of Schindler and Neutra, his iconoclastic heart really resided in Pasadena and San Marino, among the latter-day Spanish Colonial haciendas that for decades had been an object of Modernist neglect and ridicule. These were the buildings invented for Los Angeles by architects trying to fabricate an image befitting the Romance of California, as evoked in the sentimental play about its Spanish past, Ramona. The thick walls of these graceful revival houses were closely related to the plain white, proto-Modern walls designed by San Diego architect Irving Gill, but they were steeped in the perfume of a romanticized history suitable for filming (never mind the genocide of the Indians). Moore dared challenge the dominant architectural interpretation of Los Angeles as significant only because of its Modernist tradition by looking at the sweet, utterly livable architectural props of what he called Ramonaland.

In The City Observed: Los Angeles, published in 1984, Moore expanded on buildings imbued with a theme: "It does not stretch credulity very far to see Southern California's rather ephemeral public realm as a concentration of theme parks." Capitulating to the popular East Coast notion that Los Angeles is really a suburb of Hollywood, he proposed that Los Angeles is a themed environment typified by parks like Disneyland, Knott's Berry Farm and the historicized downtown of the City of Orange. Edging into a smugness tinged with decadence, he quoted Noël Coward about Los Angeles:



2.3. Frank O. Gehry, Gehry Residence, Santa Monica, Los Angeles, 1978: assonometria della prima fase e vista del modello con l'ultima fase di ampliamento.

2.3. Frank O. Gehry, Gehry Residence, Santa Monica, Los Angeles, 1978: axonometric of first phase and view of model with final extension phase.



4.5. Frank O. Gehry, Spiller
Residence, Venice, Los Angeles, 1980:
viste esterna e interna.

4.5. Frank O. Gehry, Spiller
Residence, Venice, Los Angeles, 1980:
exterior and interior views.

6. Michele Saee, Studio dentistico,
Beverly Hills, Los Angeles, 1993.

6. Michele Saee, dentist's surgery,
Beverly Hills, Los Angeles, 1993.



storia romanzata degna di un film (nella piena dimenticanza del genocidio degli indiani). Moore osava sfidare l'imperante interpretazione architettonica secondo cui Los Angeles sarebbe stata significativa unicamente in forza della sua tradizione modernista, volgendo piuttosto lo sguardo agli amabili e vivibilissimi fondali di quella che egli chiamava *Ramonaland*.

In *The City Observed: Los Angeles*, pubblicato nel 1984, Moore allarga il proprio orizzonte ad edifici più fortemente caratterizzati dal punto di vista architettonico, affermando: "Non occorre fare troppi sforzi di immaginazione per vedere nell'effimera sfera pubblica della California meridionale una concentrazione di parchi a tema".

Allineandosi all'opinione diffusa nella costa orientale secondo cui Los Angeles non sarebbe altro che un sobborgo di Hollywood, egli suggerisce che Los Angeles sia interpretabile come uno di quegli insediamenti a tema esemplificati da luoghi tipo Disneyland, Knott's Berry Farm, un altro parco, o il centro artefatto storicisticamente della Città delle Arance (Los Angeles, N.d.T.). Sconfinando in un autocompiacimento decadente, Moore cita le parole di Noël Coward che, a proposito di Los Angeles, sosteneva: "C'è sempre qualcosa di incantevolmente reale in ciò che ha di falso, e qualcosa di artefatto in ciò che ha di reale".

Con un tocco di cinismo, Moore aggiunge: "Nella California del sud (...) esiste pochissimo di antico e pressoché niente di originale".

Può darsi che sia effettivamente così.

Moore preferiva vedere in questa cultura dell'immagine un'eclettica architettura della rappresentazione. Gli aneliti della città verso altri tempi e altri luoghi si rincorrono in tutta la sua opera, fino a culminare nel 1982 con la presentazione del progetto vincitore per il Municipio di Beverly Hills, una riesumazione originale, sfrontata e provocatoriamente nostalgica dello stile coloniale spagnolo e delle scenografie hollywoodiane. La sua posizione gli consentiva di cogliere le "preziosità" architettoniche ignorate dai modernisti, per combinare il "ventre molle" dell'architettura della Californiana meridionale con il "brivido" del tabù.

Proprio nello stesso periodo, Frank Gehry studiava la stessa città traendo conclusioni piuttosto diverse sia da quelle dei modernisti che da quelle dei postmoderni. Già a partire dagli anni Sessanta egli si era allontanato dalle correnti architettoniche dominanti per frequentare Venice, la *bohème* di Los Angeles. Ignorando il *gotha* degli

"There is always something so delightfully real about what is phony here. And something so phony about what is real." In a lapse into cynicism, Moore adds, "In Southern California (. . .) just remember that very little is old, and almost nothing is original."

Perhaps.

Moore preferred to see in this image-driven culture its eclectic architecture of representation. The city's invocation of other times and places rebounded on his own work and culminated in 1982 in his winning competition entry for the Beverly Hills City Hall, a brilliantly planned, brazenly and provocatively nostalgic reprise of Spanish Colonial design and Hollywood scenography. Moore's position allowed him to pick at the architectural "candies" Modernists ignored: he mixed the "soft-underbelly" of architecture in Southern California with the "frisson" of the taboo.

About the same time, Frank Gehry was looking at the same city and reaching conclusions quite different from those of both Modernists and Post-Modernists. From the 1960s, Gehry turned away from the architectural mainstream and frequented Los Angeles' Bohemia - Venice. Ignoring the corporate architects on Wilshire Boulevard, then producing chrome, mirrored-glass and stainless-steel non-entities, Gehry found artists on motorbikes who lived in studios they ad-hocked. Artists here saw space and form differently, not as an expression of a drawn ideal, but as architecture trouvée to be sculpted by hand. Painter Ed Moses sandwiched wood studs with plate glass, and proposed a building sheathed in corrugated metal. At one exhibition he carved a hole in the gallery's roof and left the amputated members exposed as light poured through the oculus. Billy Al Bengston, handy with a hammer, constantly built, destroyed and rebuilt his studio, using aerospace scraps and other found industrial materials in an environment that was a perpetual work in progress. Bob Irwin discovered that the same painting produced different effects in different lights, and decided to work with light and atmosphere rather than the object. All the artists strived for a raw, unfinished look, which generated an energy that escaped slick, commercial design. The city itself was their art supply store, providing materials for their bravado studios as well as images for their art.

What Gehry understood from their attitude was not to look to the city for its coherence and unity. Despite what designers of the Modernist utopia might wish, Los Angeles was not a finished whole but a never-to-be-finished canvas

architetti di Wilshire Boulevard, prolifici all'epoca di banalità scintillanti di cromature, vetri a specchio e acciaio inossidabile, Gehry scovava gli artisti che giravano in motorino e vivevano in studi da loro stessi allestiti, artisti che concepivano lo spazio e le forme in maniera diversa, non come espressione di un ideale concretizzato, ma come un' "architettura trovata" da scolpire a mano. Il pittore Ed Moses aveva imbottito delle lastre di cristallo con montanti di legno e aveva proposto un edificio avvolto in una guaina di lamiera ondulata; successivamente, ad una mostra, aveva forato il tetto della galleria lasciandone le travi amputate scoperte ed esposte alla luce che penetrava dall'alto. Billy Al Bengtson, abile con il martello, costruiva, demoliva e ricostruiva continuamente il suo studio servendosi di rottami aerospaziali e di altri materiali industriali di recupero, trasformandolo in un cantiere come un perenne *work in progress*. Bob Irwin scoprì che lo stesso quadro produceva effetti diversi a seconda della luce, e decise di plasmare la luce e l'atmosfera piuttosto che l'oggetto. Tutti costoro aspiravano ad un risultato grezzo, incompiuto, carico di un'energia scevra da ogni tentazione commerciale; la loro fonte artistica era la città stessa, dalla quale attingevano materiali per i loro studi provocatori oltre che ispirazione per le loro opere. Dal loro atteggiamento Gehry apprese a non cercare nella città coerenza e unitarietà. Nonostante i desideri utopistici degli architetti modernisti, Los Angeles non era un insieme definito ma un canovaccio discontinuo, destinato a rimanere sempre inconcluso. Nel 1979 Gehry riassunse il suo punto di vista nella costruzione della propria abitazione, un *objet trouvé* di due piani in stile coloniale olandese, che egli rimodellò con materiali raccolti nelle strade di Los Angeles: reti metalliche, lamiera ondulata, asfalto, vetro retinato (figg. 1, 2, 3). Egli si affermò nella professione dichiarando che la bellezza architettonica risiede da qualche parte fra l'occhio e la mente, e non è di appartenenza esclusiva dei materiali nobili e lussuosi. Inoltre, progettò lucernari attraverso i quali la luce investiva obliquamente le pareti scolpendovi mutevoli giochi chiaroscurali. Se i modernisti inondavano le pareti di quella nuova luce che era stata la loro scoperta, Gehry, influenzato dai locali artisti della luce, dipingeva con una luce giroscopica, venendo così tacciato dagli architetti di Wilshire Boulevard come pseudoartista dilettante. Se, come disse F. Scott Fitzgerald, Los Angeles è incomprensibile e si può cogliere "solo confusamente e a

sprazzi", la casa di Gehry evocava un *collage* di bagliori che avviluppavano nella composizione la luce californiana. Al concorso per il Municipio di Beverly Hills, concorso poi vinto da Moore, Gehry progettò un eterogeneo assortimento di edifici che, invece di formare un contesto figurativo armonico, era un assemblaggio fortemente differenziato di colori, superfici e forme. Sia nella propria abitazione che nel progetto del Municipio, Gehry riconosceva, con Yeats, che il centro non obbliga, che nessun concetto potrebbe o dovrebbe imporsi e costringere la condizione frammentaria della città. Per Gehry si potevano cogliere soltanto frammenti, che diventavano gli elementi basilari delle sue strutture.

Ray Kappe, che aveva combattuto dalla parte dei ribelli quando aveva disertato la California State Polytechnic University a Pomona, per fondare il nuovo e audace Southern California Institute of Architecture a Santa Monica, venne colto alla sprovvista da Gehry e dall'*ethos* destrutturato che questi rappresentava. Charles Moore aveva importato il Postmodernismo architettonico in una città che aveva poco di realmente storico da storicizzare; ma tale corrente non vi aveva attecchito, perché i Californiani del sud sono sempre stati più interessati al futuro che al passato. Ciò che stimolava il puro e idealistico Modernismo della quarta generazione di Kappe, erano la tensione artistica e la visione d'avanguardia di Gehry, maturate nei vicoli di Venice e nell'eterotopia di Los Angeles: una visione che l'aveva portato a rinunciare al concetto di un futuro utopistico per accontentarsi di un presente così come esso è, con tutte le contraddizioni e le imperfezioni che lo rendono autentico, contestuale e calato nel suo tempo. La costruzione non rappresentava, quindi, né un altro tempo, né un altro luogo, né aspirava alla perfezione di un ideale: era un pezzo della Los Angeles oltre la soglia di casa. Nel frattempo, emergeva una Los Angeles cinematografica dove film come *Shampoo*, *Chinatown* e *Il laureato* esprimevano una realtà che fino allora era stata considerata inesistente, di cui i registi, finalmente usciti in strada dagli studi, filmavano l'autenticità. Gehry ribadiva l'immediatezza delle sue opere nobilitando, come facevano gli artisti, la matericità dell'oggetto, lasciando nudi compensato, montanti, lamiera ondulata. Sebbene per formazione provenisse dalla più conservatrice delle Scuole di architettura, quella della University of South California, a Venice egli aveva svoltato a sinistra su

of discontinuous pieces. In 1979 Gehry summarized the observations in his own house, a two-story Dutch Colonial objet trouvé which he remodelled with materials culled from the LA streetscape – chain link fence, corrugated metal, asphalt, wire glass. Gehry bucked the profession by proposing that architectural beauty resides somewhere between the mind and eye, and not in the grains and veins of noble and luxurious materials (fig.1, fig.2, fig.3). He also designed skylights so that sunlight slanted onto walls that registered moving light-and-shadow paintings. If Modernists washed walls in the new light that was their discovery, Gehry – inspired by the area's light artists – painted with gyrosopic light. The architects of Wilshire Boulevard dismissed it as artsy and unprofessional. If, as F. Scott Fitzgerald said, Los Angeles is incomprehensible, to be understood “only dimly and in flashes,” Gehry's house suggested a collage of flashes that folded California light into the composition. For his entry in the Beverly Hills City Hall competition that Moore won, Gehry designed a motley assortment of buildings, highly differentiated in color, texture and shape rather than unified in its imagery. In both the house and the city hall proposal, Gehry acknowledged – with Yeats – that the center does not hold, that no concept could or should centralize and bind the fragmentary condition of the city. For Gehry, there were only fragments to understand, which became basic building blocks.

Ray Kappe, who had fought on the side of the angels when he left California State Polytechnic University, Pomona to found the brave, new Southern California Institute of Architecture in Santa Monica, was caught unprepared for Gehry and the unstructured ethos he represented. Charles Moore imported architectural Post-Modernism to a city with little “real” history to historicize, but Post-Modernism did not root: Southern Californians were always more interested in the future than the past. What did challenge Kappe's pure, fourth-generation, idealizing Modernism was Gehry's art-driven avant-garde vision, which evolved out of Venice's alleys and the Los Angeles heterotopia: a vision that traded the notion of a utopian future for an acceptance of the present as it actually is, including all the knots and imperfections that make things specific, local and of their time. The building neither represented another time and place nor strived for the perfection of an ideal; it was the L.A. just outside the door. Meanwhile, Los Angeles in film was emerging as a

place in its own right: Shampoo, Chinatown, and The Graduate all acknowledged the “there” that was always thought absent in “there-less” L.A. Directors went out of the studio into the streets and filmed character. Gehry underscored the immediacy of what he was building by heightening, as the artists did, the materiality of the object, leaving plywood, studs, corrugated metal unpainted. Gehry might have been schooled at the most conservative of architecture schools, the University of Southern California, but he turned left at Venice into uncharted, non-architectural territory. He was not looking to architecture as a generator of form, but to art: he looked beyond his discipline to another. The turn dislocated his practice, and it would subsequently trouble the profession across the U.S. The new avant-garde rocked the position of the older bien-pensant avant-garde, and Kappe, dean of the school he started, found himself presiding over a seismic faculty that included Michael Rotondi and Thom Mayne, the two principals of Morphosis, who were preparing to push architecture beyond the boundaries of canonical Modernism. Gehry was not a self-appointed leader or even mentor, and what younger Angeleno architects looked for in him was what he took from the artists: the notion of following their instincts outside a structured and closed discipline. Gehry was not breaking from history as Modernists did, but breaking from architecture as a codified profession and mind-set. Gehry acknowledges simply, “I may have been what broke the line of the enemy”. At SCI-Arc a confrontation inevitably ensued. Kappe, architect of “correctly Modernist” buildings – clean, abstract, beautifully scaled, warm, humanistic, pedigreed – withdrew from an active involvement with the school and focused on his practice, leaving Rotondi to officiate over a school that, without a university structure, allowed teachers to follow their own head. The changing of the guards marked a more general breach in Southern California practice between the Modernist dynasty started by Schindler and Neutra, and the avant-gardists who designed to a different drummer. SCI-Arc since has emerged as the guardian angel, mother figure and incubation chamber for scores of artistically inclined architects and hundreds of architecture students (roles especially important in a recession capable of decimating the profession and eliminating the entry level generation.) More than UCLA, with several old-guard Modernists and Charles Moore still nominally on the faculty, SCI-Arc represented an open

un territorio inesplorato, non direttamente architettonico. Egli non guardava all'architettura come generatrice di forma, ma all'arte: egli guardava al di là dell'architettura verso un'altra disciplina, e in questo modo aveva reinventato il suo lavoro, ma conseguentemente avrebbe anche sconvolto tutto l'ambito professionale da un capo all'altro degli Stati Uniti.

La nuova avanguardia aveva minato la posizione della vecchia avanguardia benpensante al punto che Kappe, rettore dell'Istituto che aveva fondato, si era ritrovato a presiedere una Facoltà rivoluzionaria in cui figuravano Michael Rotondi e Thom Mayne, i due titolari di Morphosis, che si apprestavano a spingere l'architettura oltre i confini del Modernismo canonico. Poiché Gehry non si era autonomato condottiero e tantomeno guida, ciò che i giovani architetti di Los Angeles cercavano in lui era il concetto che egli stesso aveva appreso dagli artisti: seguire il proprio istinto al di fuori di ogni disciplina definita e convenzionale. Senza tagliare i ponti con la storia, come avevano fatto i modernisti, bensì ripudiando l'architettura come una professione rigida e codificata, egli dichiarava candidamente: *"Forse sono stato ciò che ha sfondato le linee del nemico"*.

Inevitabile fu la contestazione allo SCI-Arc (Southern California Institute of Architecture) dove Kappe, autore di edifici "correttamente modernisti" – puliti, astratti, armoniosamente proporzionati, caldi, umanistici e nobili – ritirò il proprio impegno attivo dall'Istituto per dedicarsi alla libera professione, lasciando a Rotondi le cure di una Facoltà che, essendo priva di una struttura accademica, consentiva ai docenti di seguire nell'insegnamento un percorso fortemente personale. Il cambio della guardia segnò una frattura più generale nell'esercizio della professione in California meridionale fra la dinastia dei modernisti iniziata con Schindler e Neutra e l'avanguardia che progettava secondo altri principi. Lo SCI-Arc si affermò così come angelo custode, madre e incubatrice di dozzine di architetti con spiccata vocazione artistica e di centinaia di studenti (ruolo fondamentale in un periodo di recessione capace di decimare i professionisti e cancellare la generazione di coloro che aspiravano a diventarlo). Più della UCLA, dove, almeno formalmente, resistevano ancora parecchi modernisti della vecchia guardia oltre a Charles Moore, lo SCI-Arc ha rappresentato un orizzonte aperto in una società californiana aperta, un Istituto che proteggeva e

ufficializzava i dissidenti. Quando, sul finire degli anni Ottanta, il Postmodernismo architettonico tese a sgretolarsi, Los Angeles, a differenza di New York, aveva una possibile alternativa a disposizione, già avviata e in pieno slancio, con abbondanza di talenti in posizione di attesa.

Il laboratorio comune di tutto ciò era stata, dalla fine degli anni Settanta e per tutti gli anni Ottanta, Venice, la SoHo di Los Angeles, l'ambiente sperimentale che Silverlake era stato negli anni Venti e Trenta, dove gli artisti a cui Gehry si era ispirato erano diventati, a loro volta, clienti suoi e di altri architetti. Così come i modernisti descritti dalla McCoy avevano costruito per una società che viveva l'architettura come parte di un sistema condiviso, abitare a Venice in una casa progettata da un architetto dimostrava l'appartenenza a un mondo fatto di ristoranti con annessa galleria d'arte, di rivendite di alimenti naturali, di cinema d'essai e di una vivace mondanità intelligente che faceva proseliti in tutta Los Angeles.

Scoperta dagli artisti, Venice fu nobilitata da professionisti laureati nei *college*, con tendenze artistiche e gusti raffinati, che ne ampliarono la clientela. *"Costruire immobili è una forma d'arte"*, dichiarò una volta Roger Webster, un giovane, brillante e benestante costruttore, all'allibito agente immobiliare che gli stava davanti. Appena dietro Main Street, i Caplin – lui compositore, lei scultrice – incaricarono Fred Fisher, un discepolo di Frank Gehry, di progettare una casa il cui aspetto brutalmente tecnologico e il cui equilibrio asimmetrico catturavano lo spirito del tempo. A due isolati di distanza, il regista Tony Bill affidò a Michael Lipson il progetto della sua abitazione, mentre, nei pressi, il gallerista Larry Gagosian chiese a Robert Mangurian e a Craig Hodgetts di Studioworks di ideargli casa e galleria. Nelle vicinanze di Lincoln Boulevard, Ann Bergen, una classicista poi diventata teorica dell'architettura, commissionò a Morphosis il progetto di uno dei numerosi e importanti ampliamenti realizzati da tale gruppo a Venice. Morphosis è stato anche il progettista di "72, Market Street" per Tony Bill e Dudley Moore, un ristorante dove l'arte era l'architettura e quest'ultima era un cartellone pubblicitario che annunciava giorno e notte agli eventuali avventori che un nuovo movimento progettuale era all'opera nella zona. Grazie a questi progetti sorprendenti gli architetti emersero come categoria culturale degna di attenzione e Venice si impose come una sorta di museo dell'architettura contemporanea. Stabilitosi a Venice –

mind in an open California society. The school protected and institutionalized the margin. When architectural Post-Modernism virtually collapsed in the late 1980s, Los Angeles – unlike New York – had a viable alternative in place, already running and gathering momentum, with a depth of talent on the bench.

The laboratory for all this was Venice, from the late 1970s through the 1980s. The artists who were Gehry's inspiration also became his clients and those of other architects. Venice was the experimental terrain that Silverlake had been in the 1920s and 30s; it was the SoHo of Los Angeles. Just as McCoy's Modernists built for a society which lived architecture as part of a belief system, living in Venice in an architect-designed house proved part of an ecology that included restaurants cum art galleries, health food stores, movie screenings, and a lively café society that drew from all of Los Angeles.

Discovered by artists, Venice was gentrified by college-educated, art-driven, style-prone professionals, who broadened the client base. "I'm into real estate as an art form", said Roger Webster, a wealthy and creative young developer, while talking to a surprised realtor. Just off Main Street, the Caplins – he, a composer; she, a sculptor – hired Fred Fisher, an acolyte of Frank Gehry, to design a house, whose rough-tech look and off-center balance captured the ethos of the times. Two blocks away director Tony Bill engaged Michael Lipson to design his house. Nearby, gallerist Larry Gagosian asked Robert Mangurian and Craig Hodgetts of Studioworks to design a house and gallery. Near Lincoln Boulevard, Ann Bergren, a classicist and later an architectural theorist, hired Morphosis to design one of several influential additions the team did in Venice.

Morphosis also designed "72 Market Street" for Tony Bill and Dudley Moore, a restaurant where the art was the architecture, and the architecture was a daily and nightly public advertisement to potential patrons that a new design movement was afoot in the area. With these high-visibility projects, architects emerged as widely known cultural figures and Venice, as a kind of contemporary architectural museum. Gehry was located in Venice, as were Studioworks, Fred Fisher, Brian Murphy, and others. Back in conservative Downtown Los Angeles, Gehry's design for the Temporary Museum of Contemporary Art, and Arata Isozaki's for the permanent museum, helped spread the reputation of small

architectural studios. Restaurants might be the petri dish where the public encountered the new architectural sensibility, but MoCA and the Los Angeles Country Museum of Art became the official interpreters which conferred a legitimacy on the work. Several years ago Gehry was awarded the commission for the Walt Disney Concert Hall on Bunker Hill, on the Downtown arts acropolis, a commission that confirms his position in the city, and helps legitimate the entire avant-garde.

With clients, a school, a vision, a milieu and new single-family houses and restaurants as the locus of experiment, architects found themselves in the midst of a growing architecture culture – one that perhaps started in the local art culture but was taking on a life of its own.

Beyond the micro-environment, there was the macro-environment. As McCoy might say, the Rockies scrambled the European message, releasing Angelenos from old-world imperatives. Architects found themselves in a different zone of influence. Gehry relates the reigning ethos in Los Angeles to the Asian sense of order, to Ryoan-ji rather than the Parthenon – to the episodic and accidental, which allows for intuition, rather than the axialities of western thought that structure logic. "You ask, did they just throw the rocks there at Ryoan-ji, and spread the sand around it?" Gehry believes he could not have become Gehry in his native city, Toronto, or in Eurocentric San Francisco, which was settled directly by boat, and not by people traversing the continent. He relates this openness to American democracy. "Even though our American cities look awful, they are a manifestation of our political system, which is not authoritarian". Awful-looking Los Angeles, with its laissez-faire urbanism, exemplified an open political system and an accidentalism that encouraged and allowed Gehry to make unexpected connections. The freedoms bred an open-endedness without rules, without a sense of right or wrong.

If the emerging avant-gardist architecture was in a way Modern, it was because the art that inspired it was Modern. Gehry, Morphosis, Studioworks and their colleagues were not designing silver "bullets" like the Eameses – mass-produced wonders intended for wide audiences. Artistic copyright was the issue, not patents, in a kind of design Modernism where individuality and uniqueness implied signature and a high level of artistic intention. The industrial paradigm was no longer the template for architecture production.

7. Frank O. Gehry, Prototipo di studio per una poltrona Knoll, 1992.

Foto J. White.

8. Eric Owen Moss, Uffici Gary Group, Culver City, Los Angeles, 1988-90.

Foto T. Bonner.

9. Morphosis (Tom Mayne, Michael Rotondi), Ristorante Kate Mantilini,

Beverly Hills, Los Angeles, 1989.

Foto T. Bonner.

10. Eric Owen Moss, Lawson-Weston House, Brentwood, Los Angeles, 1993.

11. Michael Rotondi, Ristorante Nicola, Los Angeles, 1993.

come Studioworks, Fred Fisher, Brian Murphy e altri – Gehry progettò per il centro della reazionaria Los Angeles il Temporary Museum of Contemporary Art che, con la sede permanente del Museo di Arata Isozaki, contribuì a diffondere la fama dei piccoli studi di architetti. Se i ristoranti erano il terreno di coltura dove il pubblico veniva educato alla nuova sensibilità architettonica, il MoCA e il Los Angeles County Museum of Art divennero i simboli ufficiali che ne legittimavano l'opera. Parecchi anni fa, Gehry si aggiudicò il concorso per la Walt Disney Concert Hall a Bunker Hill, nella roccaforte artistica del centro, un incarico che confermò la sua posizione nella città e contribuì a consacrare tutta l'avanguardia.

Con i committenti, una Scuola, una concezione artistica, un ambiente culturale, nuove abitazioni monofamiliari e ristoranti come centri sperimentali, gli architetti si ritrovarono circondati da una cultura architettonica in pieno sviluppo che, sebbene fosse scaturita dalla locale corrente artistica, ormai viveva di vita propria.

Al di là di questo microcosmo esisteva il macrocosmo: come si potrebbe dire parafrasando la McCoy, le Montagne Rocciose avevano distorto il messaggio europeo, liberando gli Angeleni dalla dittatura del Vecchio Continente, ponendo così gli architetti in una diversa sfera d'influenza. Gehry mette in relazione la filosofia dominante di Los Angeles con il senso dell'ordine asiatico, con il Ryoan-ji piuttosto che con il Partenone, con il frammentario e l'accidentale che lascia spazio più all'intuizione che agli assiomi del pensiero occidentale sui quali è strutturata la logica. "C'è da chiedersi: al Ryoan-ji hanno semplicemente gettato lì delle pietre e poi le hanno circondate di sabbia?"

Gehry è convinto che non sarebbe diventato Gehry nella sua città natale, Toronto, e nemmeno nell'eurocentrica San Francisco, fondata da genti arrivate direttamente dal mare e non da gente che aveva attraversato il continente. Egli connette questa apertura mentale alla democrazia americana: "Anche se le nostre città hanno un aspetto orribile, sono un'espressione del nostro regime politico, che non è autoritario". Los Angeles stessa, con la sua bruttezza e la sua urbanistica del *laissez-faire*, esemplificava un sistema politico tollerante e un'accidentalità che consentivano a Gehry di operare collegamenti inaspettati, di godere di una libertà illimitata, priva di regole e sgombra da ogni pregiudizio.

Se l'emergente architettura dell'avanguardia era, in un

The intensity that patrons savored at "72 Market Street" – steel rods tied the structure seismically to a bronze shaft topped by a sculpture by Robert Graham – was not possible within an industrial paradigm geared to standardization and the tastes of a wide market. Serial production in architecture that simplified forms for the sake of fabrication cooled buildings. Befitting Los Angeles, designs like Gehry's Spiller House (fig.4, fig.5) and Morphosis' "72 Market Street" were really intellectual properties, predicated on artistic originality rather than efficiency or the preciousness of materials. How things are put together – even cheap things – determined the value. "Property in Los Angeles is intellectual property", says Hodgetts, one of Los Angeles' most talented architects, a denizen of Venice who also worked in the film industry. Architects were leaving behind Modernist notions of a common universal language. The drive for originality (and a fear of image theft) became cornerstones of careers. The ultimate criticism was to be "derivative," to use forms already "occupied" by others. In 1982 Fisher said he wouldn't touch Zolotone paint (which he had used before), and he wouldn't specify glass block – "too loaded", he said. "I'm still willing to use concrete block, in my own signature way." Still, Mangurian argued with Fisher when he saw a house in which Fisher used a spiral galvanized pipe to form a Baldacchino column. Mangurian, who had used the column before, felt it was his, and he stalked out of the house, indignant. LA's off-beat colors and cheap building materials are often attributed simply to the inventiveness of an energetic city with a shallow culture and negligible architectural history. But beyond the freedoms in which architects worked, there was, from an artistic point of view, the necessity – perhaps even the tyranny – of invention.

That buildings were effectively being signed as artworks meant that function and square footage were no longer the building's sole and dominant determinants. That the object was effectively being transformed from a utilitarian building into an object of desire meant of course that architecture entered the realm of consumerism, and that design had always to reinvent itself anew. Architects had stepped onto a treadmill. But in Southern California, where real estate is itself a major industry, one-off design resisted the notion that architecture is the handservant of real estate, the greatest local consumerism – it resisted the bottom-line requisites of resaleability and profit maximization. The



7. Frank O. Gehry, study prototype for a Knoll armchair, 1992.

Photo J. White.

8. Eric Owen Moss, Gary Group Building, Culver City, Los Angeles, 1988-90.

Photo T. Bonner.

9. Morphosis (Tom Mayne, Michael Rotondi), Kate Mantilini Restaurant,

Beverly Hills, Los Angeles, 1989. Photo T. Bonner.

10. Eric Owen Moss, Lawson-Westen House, Brentwood, Los Angeles, 1993.

11. Michael Rotondi, Nicola Restaurant, Los Angeles, 1993.



12. Franklin D. Israel, Hollywood Hills House, Los Angeles, 1992.

13. Brian Murphy, Hopper House, Venice, Los Angeles, 1987.

14. Franklin D. Israel, Uffici della casa cinematografica Limelight Productions, Hollywood, Los Angeles, 1991.

12. Franklin D. Israel, Hollywood Hills House, Los Angeles, 1992.

13. Brian Murphy, Hopper House, Venice, Los Angeles, 1987.

14. Franklin D. Israel, Limelight Productions Building, Hollywood, Los Angeles, 1991.



12



13



14

certo senso, moderna, lo si doveva al fatto che l'arte che ispirava era, a sua volta, moderna. Gehry, Morphosis, Studioworks e i loro colleghi, a differenza degli Eames, non progettavano "proiettili" d'argento, prodigi realizzati in serie e progettati per un vasto pubblico. La questione centrale erano i diritti d'autore artistici, non i brevetti, in una sorta di modernismo del progetto la cui individualità e originalità erano garantiti dalla firma del singolo progettista e da una tensione artistica di alto livello, dove il paradigma industriale non era più il fondamento della produzione architettonica.

La palpabile tensione artistica che i clienti di "72, Market Street" potevano assaporare – fatta di tiranti in acciaio che vincolavano la struttura antisismica ad un fusto in bronzo sormontato da una scultura di Robert Graham – non sarebbe stata possibile nella cornice di un'industrializzazione finalizzata alla standardizzazione e ritagliata sui gusti di un vasto mercato: in architettura la produzione in serie, che semplificava le forme per le esigenze produttive, impoveriva gli edifici. Conformi a Los Angeles, progetti come quello di Gehry per Casa Spiller (figg. 4, 5) o quello di Morphosis per "72, Market Street" erano in realtà opere intellettuali, frutto di un'originalità artistica piuttosto che della razionalità funzionale o della ricercatezza dei materiali, dove il valore dell'opera era determinato dal modo in cui i vari elementi, anche i più umili, venivano accostati. Secondo le parole di Hodgetts, uno dei migliori architetti di Los Angeles, un oriondo di Venice che ha lavorato anche nell'industria cinematografica, "la proprietà a Los Angeles, è proprietà intellettuale". Accantonato il concetto modernista di un linguaggio comune universale, gli architetti impostavano la loro carriera sul culto dell'originalità, e anche sulla paura del furto d'immagine: la peggiore stroncatura era quella di essere accusati di "imitazione", di utilizzare forme di cui altri si erano già impossessati. Nel 1982, Fisher disse che non avrebbe impiegato la vernice Zolotone, che pure aveva usato altre volte, e che non avrebbe fatto ricorso al vetrocemento in quanto "troppo caratterizzati", come affermò. "Sono ancora intenzionato ad utilizzare il calcestruzzo nella mia tipica maniera". Ciò nonostante, Mangurian polemizzò con Fisher quando vide la casa in cui quest'ultimo si era servito di una conduttura zincata avvolta a spirale come colonna di un baldacchino perché, essendosene già servito lui stesso, la riteneva di sua esclusiva proprietà, e se ne uscì dalla casa indignato.

new design coming out of Venice was difficult to build, always more expensive than conventional builder construction, and financially risky. The buildings might be "over" designed, even "difficult," but they were the antithesis of slick Teflon design integral to consumer culture. The buildings might be fetishized objects of desire – the newest luxury item in a city of conspicuous consumption – but they were unknown quantities from a real estate point of view, outside the commercial loop.

Architecture of the exception that, in Los Angeles, traditionally resided in difficult, marginal hillside sites was migrating into the basin, where architecture appeared in a more public domain, especially because of the restaurants. After "72 Market Street", Morphosis went on to do "Kate Mantilini" on Wilshire in Beverly Hills (fig.9). Gehry did "Rebecca's" in ever-hot Venice. A protegee of Morphosis, Michele Saee, designed "Angeli I, II and III", each more sophisticated than the last. The challenge did not come from the topographic demands of hillsides, but from the forces of an architecture culture now focused on individual creativity, internal questions of architecture practiced as an art, and the issues of theory that were beginning to mark emerging post-formalist work.

The shift did not represent an equivalent to the ur-practice of Modernism, in which architects tried to design universal solutions for wide social problems through industrial means. The scope of the endeavor was much more modest. The fundamental insight that put architecture on a different footing was an art insight, which became architecture's strength and weakness. Architects could drink at the trough of LA's urban banality, transforming cheap materials into vision, sense and even wonder.

Centripetal and centrifugal forces worked simultaneously on architects who formed, largely on the Westside, a loose, highly differentiated architectural community bound as much by their disagreement as their agreement.

If discontinuity was understood as the salient characteristic of Los Angeles, and one that energized it, discontinuity also characterized and energized the new climate of thought. Like Los Angeles, this architectural group did not look for unity and a center in the form of a single leader. Gehry hardly wanted to play Frank Lloyd Wright to younger architects who, indeed, were not looking for Taliesin anyway.

The city this group of architects found was neither the tabula rasa Schindler and Neutra built on nor the "themed"

I colori non convenzionali e i materiali edili poveri di Los Angeles sono spesso attribuiti semplicemente all'inventiva di una città vitale, ma di cultura superficiale e di storia architettonica trascurabile. In realtà, oltre alla libertà di cui godevano gli architetti, c'era, dal punto di vista artistico, l'esigenza, e forse anche l'obbligo di essere a tutti i costi originali. Il fatto che gli edifici fossero firmati come si conviene ad un'autentica opera d'arte significava che l'organizzazione funzionale e la dimensione non erano più gli unici ed essenziali fattori determinanti la qualità di una costruzione. Che l'edificio stesse effettivamente perdendo la propria connotazione utilitaria per assumere il carattere di un oggetto di desiderio implicava, ovviamente, che l'architettura entrava nel campo del consumismo, e che la progettazione doveva reinventarsi continuamente da capo. Gli architetti si erano dati la zappa sui piedi. In California meridionale, tuttavia, dove pure l'attività immobiliare è un'industria vera e propria, il progetto individuale resisteva ancora al concetto secondo cui l'architettura sarebbe al servizio degli interessi immobiliari, sfuggiva ancora allo sfrenato consumismo locale, sfidando i requisiti commerciali della vendibilità e della massimizzazione del profitto. I nuovi progetti scaturiti da Venice erano di difficile realizzazione, sempre più costosi rispetto all'edilizia convenzionale e finanziariamente rischiosi; quegli edifici erano a volte troppo "progettati", addirittura "problematici", ma erano l'antitesi del levigato *design* commerciale ormai radicato nella cultura consumistica. Forse erano diventati feticistici oggetti del desiderio, l'ultimo simbolo di lusso in una città fortemente consumista, ma per lo meno erano un'entità non quantificabile dal punto di vista immobiliare, estranei ai circuiti commerciali.

L'architettura dell'eccentrico, che a Los Angeles, per tradizione, era relegata in siti periferici, sui difficili pendii collinari, stava migrando verso la conurbazione dove si esprimeva più nella sfera pubblica che in quella privata, soprattutto grazie ai ristoranti. Dopo "72, Market Street", Morphosis proseguì con "Kate Mantilini" a Wilshire, Beverly Hills (fig. 9); Gehry realizzò "Rebecca" in una Venice sempre in fermento; un pupillo di Morphosis, Michele Saee progettò "Angeli I, II e III", ognuno più raffinato del precedente. Lo stimolo non proveniva più dalle asperità topografiche delle colline, ma dalle energie di una cultura architettonica che ora puntava tutto sulla

creatività individuale, sui problemi interni di una disciplina vissuta come arte e sulle questioni teoriche che stavano cominciando a segnare le opere postformalistiche. Tale cambiamento non ripercorse la medesima prassi originaria del Modernismo, i cui architetti cercavano di configurare soluzioni universali a una serie di problemi sociali tramite una metodologia industriale. Si trattava di uno sforzo di portata molto più modesta. L'intuizione fondamentale che poneva l'architettura su un piano diverso era un'intuizione artistica, che diveniva, al contempo, la forza e la debolezza della stessa architettura: gli architetti attingevano al serbatoio della banalità urbana di Los Angeles, per trasformare materiali poveri in visioni, sensazioni e persino miracoli.

Forze centripete e centrifughe agivano simultaneamente sugli architetti i quali costituivano, soprattutto nella zona di Westwood e dei quartieri occidentali di Los Angeles, una comunità variegata, non compatta, che si reggeva più sul disaccordo che sull'accordo. Se la discontinuità era considerata come la caratteristica saliente di Los Angeles, un elemento di forza, la stessa discontinuità caratterizzava e corroborava il nuovo clima di pensiero. Come la città di Los Angeles, questo gruppo di architetti non cercava un centro e un'unità nella figura di una singola guida, Gehry si guardava bene dall'impersonare il ruolo di Frank Lloyd Wright rispetto ad architetti più giovani che, per altro, non erano per nulla interessati a una nuova Taliesin. La città che costoro si trovavano davanti non era né la *tabula rasa* su cui avevano operato Schindler e Neutra, né il territorio "a tema" dei postmoderni: il paesaggio urbano si era trasformato in un agglomerato affollato di edifici della prima e seconda generazione, un tessuto di basse palazzine casuale e disordinato, ma in rapida urbanizzazione. Il contesto esistente ha avuto per gli architetti di Los Angeles un significato diverso rispetto a quello di città più tradizionali, perché qui lo spazio, che separa gli edifici invece di raggrupparli dando luogo ad un tessuto edificato dispersivo e sfuggente, è l'"ovest" dei pionieri, permeato di un senso di vastità degli orizzonti. Nonostante l'alto grado di urbanizzazione, fin dalla fondazione Los Angeles è sempre stata concepita come città di giardini, un'idea che resiste persino in aree di densità simile a quella delle città tradizionali, e che viene tramandata, ormai solo simbolicamente, dai cespugli *bonsai* delle fioriere davanti ai condomini di media altezza. Inoltre, le esigenze di parcheggio separano

landscape of the Post-Modernists: the landscape had changed into a cityscape occupied by first and second generation buildings – a happenstantial low-rise, but rapidly urbanizing fabric.

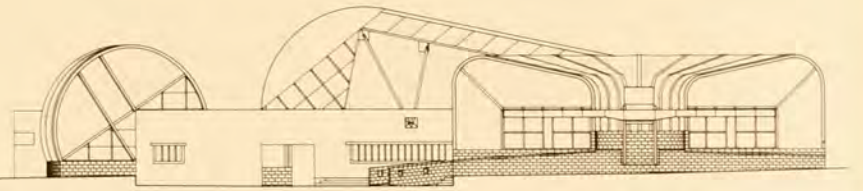
The existing context has meant something different for architects in Los Angeles than in more traditional cities. Because space in Los Angeles separates rather than collects buildings, the built context is diffuse and elusive. Space is Western, penetrated with the sense of open fields. And despite the city's urbanization, Los Angeles' founding principle is the city in the garden, and the notion persists even in areas with densities that rival traditional cities: little bonsai bushes in planters outside mid-rise apartments perpetuate the idea of the garden, however vestigial. Furthermore, parking requirements separate buildings, and the everyday experience of Los Angeles is more about motion than place, which alters how context is perceived. Detached, free-standing houses and commercial buildings, surrounded by gardens and parking lots – and seen at 40 mph – do not frequently address public space and do not need to communicate with the public as much as buildings that, for example, form a street wall in a pedestrian city. With a built context weakened by dispersion, Los Angeles represents a terrain of suggestive possibilities rather than constraints, and architects have come to practice in Los Angeles for the promise of this architectural freedom. "Architects came here earlier [than to S.F.] because of oil, free money, and people not too bothered by what they'd seen in other places", says McCoy. In a city where the dingbat, tract house, car wash and the pavilion in the garden represent important typologies, there has been room to move, and more than one way to interpret context. Los Angeles "trouvée" was not only Gehry's insight. Eric Moss also "found" Los Angeles, but in a different way. In a series of commissions for the adaptive reuse of loft spaces in light industrial buildings in Culver City, Moss questioned the structure, roofs and walls by inserting incongruent geometries that produce an eccentricity bordering on wildness: this was not a well-behaved whole. What distinguishes his work from others in Southern California is the consequent spatial complexity inside, a result of independent building systems intersecting. Unlike Gehry, who sculpts spaces from the outside, Moss creates his designs with spatial eruptions in plan-generated schemes. His buildings, unlike Gehry's object-oriented pieces, are more about space than form. The soaring three-story

volume he created in a house in Brentwood is Piranesian, the result of off-centered, partially intersecting geometries. With associate architect Jay Vannos, Moss has resurrected techniques of descriptive geometry to work out geometries not normal to the page, and therefore not measurable.

The artistic handling of a building's materials is one of the few notions common to the architects of the Westside. Gehry used raw plywood and raw lumber and standard ceramic tiles, and most recently developed the wood strap from fruit bushels into the furniture collection introduced by Knoll (fig.7). Gehry is the prince who charms trash-can materials into Cinderella transformations. The emphasis on materiality has been a way for architects to resist the paper-thin images of Post-Modernism, and it has endured as a principal concern. And if Modernists took the notion of mass out of volume, these architects were restoring weight that conferred a sense of seriousness.

Morphosis, before Rotondi and Mayne founded their separate offices, established their own way of heightening the material presence of their buildings. They made conspicuous use of heavy steel – in lamps, chairs, mechanical apparatus – and the material fact of the steel often substantiates designs that, like the firm's name, otherwise focused on form. Matter became content if not meaning in an architecture of presentation rather than representation. The steel of the sundial sculpture spinning in the skylight at "Kate Mantilini" (fig.9) gives the piece an irrefutable seriousness that derives from the sheer sense of crafted material presence.

The subtext in the Morphosis text of materiality is detail. The architects hold materials together with fasteners and joints so elaborately detailed and estheticized that construction and structure assume a decorative character. Whereas Gehry leaves the gas meter exposed in the illusionistic Davis house in Malibu, Morphosis took inspiration for the system of weights and counterweights for the operable guillotine window in "72 Market Street" from old illustrations of clock mechanisms. Gehry reveals what is there; Morphosis proliferates parts beyond necessity to generate complexities that are the basis of their esthetic. More recently Michael Rotondi, practicing on his own, completed "Nicola", a restaurant in Downtown Los Angeles that is a dreamscape of curving rib-like walls. The evocative, almost otherworldly interior distinguishes Rotondi's sensibility from Mayne's, which is more material and architectonic (fig.11).



ulteriormente gli edifici, cosicché l'esperienza quotidiana di Los Angeles avviene durante gli spostamenti più che da fermi, alterando le condizioni di percezione del contesto. Edifici residenziali e immobili commerciali isolati e liberi su quattro fronti circondati da giardini e parcheggi e visti alla velocità di 60 km/h, non producono un'idea di spazio pubblico e non comunicano agli utenti tanto quanto gli edifici che, per fare un esempio, definiscono la cortina stradale di una zona pedonale centrale.

Con un tessuto urbano indebolito dalla dispersione, Los Angeles rappresenta un terreno che offre possibilità suggestive piuttosto che imporre vincoli, attirando gli architetti con la promessa di questa grande libertà progettuale. Ad opinione della McCoy, "gli architetti vennero prima a Los Angeles [che a San Francisco] per via del petrolio, del benessere e della gente non troppo condizionata da ciò che aveva visto altrove". In una città dove i *ding-bat* (piccoli blocchi residenziali generalmente a due piani caratteristici delle aree vicine alle *freeway*, N.d.T.), le villette a schiera, gli autolavaggi e i padiglioni da giardino rappresentano tipologie importanti, c'era spazio di manovra e possibilità di interpretare il contesto in tanti modi diversi.

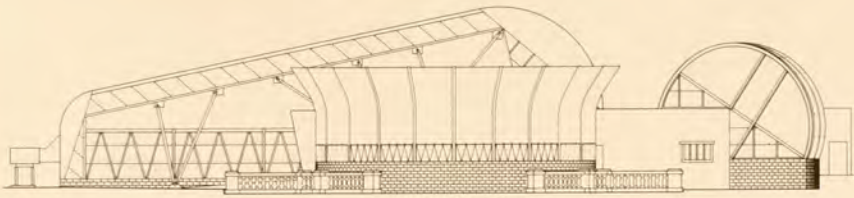
La Los Angeles "trouvée" non è soltanto un'intuizione di Gehry; anche Eric Moss, sebbene sotto un altro profilo, ha "trovato" una sua Los Angeles. Incaricato di riadattare i depositi di una serie di fabbricati industriali leggeri a Culver City, Moss ne rivoluzionò struttura, tetti e pareti inserendovi geometrie incongruenti che producevano una eccentricità ai limiti dell'anarchia, ottenendo un effetto globale sconcertante. Ciò che distingue il suo lavoro da quello di altri architetti della California meridionale è una forte complessità spaziale interna, risultato dell'intersezione di metodi costruttivi autonomi tra loro. A differenza di Gehry, che scolpisce gli spazi dall'esterno, Moss crea i suoi progetti lasciando erompere lo spazio direttamente dagli schemi planimetrici e i suoi edifici, al contrario delle opere-oggetto di Gehry, mirano più allo spazio che alla forma. Il volume di tre piani creato per una casa a Brentwood si libra in alto con impronta piranesiana, prodotta da geometrie asimmetriche che si intersecano parzialmente tra loro. Assieme al suo socio, l'architetto Jay Vannos, Moss ha riesumato le tecniche della geometria descrittiva per elaborare forme non rappresentabili su carta e, di conseguenza, non misurabili.

L'approccio artistico ai materiali costruttivi è uno dei pochi

Brian Murphy, the black sheep of the Westside avant-garde, a designer/artist/contractor, is perhaps the most spirited in his use of materials, fluent in using the unexpected – whether grass skirts, cracked glass, asphalt shingles or corrugated fiber glass. Cumulatively, the materials he uses strike a Duchampian attitude – a wise-cracking, anti-establishment posture that he has cultivated since he first threw the I Ching to design his own Venice studio. The attitude is malodorous among the more "serious" theory-driven architects at SCI-Arc, but the approach has a surprising integrity, consistent atonality, and offers an unexpected Pop sensibility and humor that is accessible rather than hermetic. Buildings like his house for Dennis Hopper in Venice, with its waved roof made from off-the-shelf trusses (fig.13), are counter-manifestoes.

Frank Israel and Craig Hodgetts also quote from the palette of the cityscape in materially collaged compositions, but they design with a sensibility influenced by film. In what is an equivalent to Gehry's exposure to the art community of the 1960s, both worked as art directors, making a connection to a discipline with potentially rich implications for architecture. Israel has also designed offices for several film companies in the cavernous interiors of the city's old light-industrial buildings, making the Hollywood point in these commissions that architecture is, at one level, entertainment and an oneiric cue into fantasy (fig.14). Israel's architecture is scenographic, a backdrop that sets off the action on stage. All parts are composed for a moving rather than static eye, as though meant to be filmed rather than photographed. One walks through houses and interiors as though through a perceptual procession of architectural pieces framing views of other pieces framing the landscape. Forms, materials, hues, juxtapositions are part of a colorized reality that intensifies the character of the building and heightens experience. The designs are tonic.

Israel, a former Rome Prize fellow, is one of the most literate of architects practicing in Southern California, and his receptive eye makes him a repository of many other influences besides film. Blending his literacies into highly complex and resonant works, he also imports references from Case Study houses and more distant moments of architectural history, creating an interpretative environment about Los Angeles that shifts in and out of conceptual focus. Citing such details as corner windows from older Modernist buildings facilitates the opening of the



17

15. 16. 17. Craig Hodgetts e Ming Fung, Towell Library, UCLA, Los Angeles, 1992: prospetti est e ovest e vista aerea.

Foto L.A. Aereal.

Vista.

Foto C. Hodgetts.

15. 16. 17. Craig Hodgetts and Ming Fung, Towell Library, UCLA, Los Angeles, 1992: east and west elevations and aerial view.

Photo L.A. Aereal.

View.

Photo C. Hodgetts.

18. 19. 22. Barton Phelps, Scuola
Elementare Corinne A. Seeds, UCLA,
Los Angeles, 1993: viste esterna
e interna e modello.

20. Coop Himmelblau, Open House,
Malibu, Los Angeles, 1983.
Foto T. Bonner.

21. Coop Himmelblau, Allestimento
della mostra Expressionist Utopias,
Los Angeles County Museum of Art,
1993.

Foto T. Bonner.





18. 19. 22. Barton Phelps, Corinne A. Seeds University Elementary School, UCLA, Los Angeles, 1993: exterior and interior views and model.
20. Coop Himmelblau, Open House, Malibu, Los Angeles, 1983. Photo T. Bonner.

21. Coop Himmelblau, design for Expressionist Utopias exhibition, Los Angeles County Museum of Art, 1993. Photo T. Bonner.

concetti che accomunano gli architetti del Westside. Come la fata di Cenerentola che trasformava materiali di scarto in oggetti scintillanti, Gehry usava compensato, legname grezzo, normali piastrelle in ceramica; più recentemente, ha introdotto la maniglia di legno dei contenitori per la frutta nella collezione di mobili presentata da Knoll (fig. 7). L'enfatizzazione della matericità è stata un mezzo per opporsi alle immagini patinate del Postmodernismo, e ancora oggi permane come uno dei principali caratteri di questa architettura. Se i modernisti hanno ricavato il concetto di massa derivandolo dal volume, questi architetti hanno ripristinato la componente del peso, che conferisce alle loro opere un senso di serietà.

Morphosis, prima che Rotondi e Mayne aprissero studi separati, ha specificatamente elaborato una linea espressiva dove la presenza dei materiali risultasse esaltata. Essi hanno fatto uso cospicuo dell'acciaio pesante – in lampade, sedie, apparecchiature meccaniche – e l'uso stesso di questo materiale sostanzialmente spesso il progetto che altrimenti, così come indica il nome dello studio, sarebbe stato concentrato sulla definizione formale. La materia diventava contenuto, se non addirittura il significato stesso di un'architettura di presenza piuttosto che di rappresentazione. Basta pensare all'acciaio della scultorea meridiana che ruota nel lucernario del "Kate Mantilini" (fig. 9), il quale conferisce all'opera un'inconfutabile gravità derivata dalla chiara sensazione della materia lavorata artisticamente.

Il significato recondito del messaggio materico di Morphosis risiede nel dettaglio, nella raffinata minuzia dei giunti e dei raccordi con cui gli architetti uniscono i materiali in una ricerca estetica così esasperata da conferire all'edificio e alla sua struttura un carattere decorativo. Laddove Gehry lascia scoperto il contatore del gas nell'illusionistica Casa David di Malibu, Morphosis trae ispirazione, nel sistema di pesi e contrappesi della finestra a ghigliottina azionabile di "72 Market Street", da vecchie illustrazioni di meccanismi per orologi. Gehry rivela ciò che esiste, Morphosis moltiplica le componenti oltre misura per generare una complessità che è il fondamento della sua estetica. Più di recente, Michael Rotondi, messi in proprio, ha ultimato "Nicola", un ristorante del centro di Los Angeles che è un trionfo di pareti ricurve a costoloni e il cui suggestivo interno, quasi trascendentale, distingue la sua sensibilità da quella più materica e architettonica di Mayne (fig. 11).

building to the landscape, but his references are not simplistic: his ground plane, barely interrupted by panels of sliding glass, establishes the continuities between indoors and outdoors that long interested the Modernists. In one Hollywood Hills house he features an open-air fireplace, a reference to Schindler's own house nearby and to traditions of the Western campfire.

If, through the influence of films, Israel's buildings unfold in time in an architectural narrative of changing form, Hodgetts's buildings have the impact of plot and character. With their temporary library on the UCLA campus, a yellow-and-white tent structure, Hodgetts and his partner Ming Fung created a structure that is more filmic than scenographic, more a recently landed extra-architectural presence than a plausibly elaborated backdrop (fig. 15, fig. 16, fig. 17). First suggested to Hodgetts by the campus architect Charles Oakley after seeing the tent pitched for Cirque du Soleil in Santa Monica, the library is a surprisingly fresh Tinker Toy assembly of wood and metal parts mechanically connected and sheathed in a colorful carnival material. Like the circus tents that inspired it, and like the best of Los Angeles buildings, which must act urbanistically by charisma rather than as shapers of space, the building exercises a radiant power of attraction over the campus. Buildings have temperaments, like people, and the temperament of this structure is joyful, with rolling barrel-vaulted roofs and structural members inside spraying up like fountains to form toadstool roofs. The building is one of the most unexpected buildings in Los Angeles of the past decade, by one of the most talented, thoughtful and provocative firms in the area. The structure transcends the mechanical paradigm by establishing a spirit far greater than the sum of its standardized, off-the-shelf parts. Hodgetts and Fung demonstrate their versatility, and the fact they are not style-bound, with their design at the front of the campus for a serene gateway of brick walls that slide horizontally across lawns and gardens. Under Oakley's direction, UCLA has become an active and intelligent, if conservative, patron supporting the architecture culture in the city. UCLA commissioned LA-based architects Barton Myers, Antoine Predock, and Anshen & Allen, and out-of-town architects like Robert Venturi and Denise Scott Brown, and Aldo Giurgola. Although the bureaucratic and institutional attitudes of UCLA resist the Westside avant-garde, Hodgetts and

Brian Murphy, progettista-artista-costruttore, la pecora nera dell'avanguardia del Westside, è forse il più audace e disinibito per il suo impiego dei materiali più impensati, dai gonnellini di paglia al vetro a spacco, dai coppi in asfalto alla fibra di vetro ondulata che, cumulativamente, rappresentano un atteggiamento alla Duchamp, una presa di posizione sarcastica, dissacratoria, che egli coltiva fin da quando si affidò all'*I King* per progettare il suo studio di Venice. Pur essendo un atteggiamento malvisto dagli architetti più "seri" e più ligi alle teorie dello SCI-Arc, è comunque un approccio di sorprendente coerenza, di intensa atonalità, i cui inaspettati risvolti *pop* e ironici sono accessibili più che ermetici. Edifici come l'abitazione progettata per Dennis Hopper a Venice col suo tetto ondulato a capriate prefabbricate (fig. 13) sono dei contromanifesti. Anche Frank Israel e Craig Hodgetts traggono dalla tavolozza del paesaggio urbano materiali per *collage* e composizioni, ma la loro progettazione attinge soprattutto al patrimonio cinematografico. Entrambi, infatti, hanno lavorato come registi entrando in contatto con una disciplina ricca di potenziali implicazioni per l'architettura, nello stesso modo in cui Gehry, negli anni Sessanta, si era alimentato alla fonte della comunità artistica. Israel, inoltre, ha progettato gli uffici di parecchie case cinematografiche nei cavernosi interni dei vecchi fabbricati dell'industria leggera della città, assumendo in tali incarichi un atteggiamento hollywoodiano secondo cui l'architettura sarebbe, in un certo senso, intrattenimento, incursione onirica nell'illusione (fig. 14). L'architettura di Israel è scenografica, il fondale che determina l'azione rappresentata sul palcoscenico, in cui tutte le parti configurano una composizione da percepire con l'occhio in movimento piuttosto che staticamente, come se dovesse essere filmata più che fotografata. Attraversando le sue case e i suoi interni si ha la sensazione di veder sfilare una processione sensoriale di elementi architettonici che inquadrano la vista di altri elementi architettonici i quali, a loro volta, inquadrano il paesaggio. Forme, materiali, sfumature, accostamenti fanno parte di una realtà colorata, che rafforza il carattere dell'edificio e ne intensifica la conoscenza facendone un'esperienza tonificante. Israel, ex borsista del Rome Prize, è uno dei più colti fra gli architetti che esercitano nella California meridionale e ciò ne fa il depositario di molte altre influenze oltre a quella

cinematografica. Dosando il suo sapere in opere complesse e dense di richiami, egli coglie spunti anche dall'esperienza delle *Case Study Houses* e da episodi più distanti della storia dell'architettura, creando un universo interpretativo di Los Angeles di non sempre facile comprensione. Citando dettagli quali le finestre d'angolo dei primi edifici modernisti, egli ricerca l'aprirsi della composizione verso il paesaggio, eppure i suoi riferimenti non sono semplicistici: i suoi piani terreni suddivisi da esili pannelli scorrevoli in vetro stabiliscono, ad esempio, quella continuità fra interno ed esterno tanto apprezzata dai modernisti; mentre il caminetto all'aperto che caratterizza una delle sue case sulle colline di Hollywood si richiama alla vicina abitazione dello stesso Schindler, ma anche alla tradizione dei falò dei pionieri. Se, per via dell'influenza cinematografica, gli edifici di Israel si snodano nel tempo in una narrazione architettonica di forme in continuo mutamento, quelli di Hodgetts hanno l'impatto delle trame ricche di personaggi. Con la Biblioteca provvisoria della UCLA, una tensostruttura bianca e gialla, Hodgetts e il suo socio, Ming Fung, hanno creato un oggetto più filmico che scenografico, una presenza extrarchitettónica atterrata lì or ora più che un fondale plausibilmente elaborato (figg. 15, 16, 17). Inizialmente proposta a Hodgetts dall'architetto del *campus*, Charles Oakley, che aveva visto la tenda del Cirque du Soleil allestita a Santa Monica, la Biblioteca ha la vivacità di un giocattolo di latta le cui componenti, in legno e metallo, sono collegate meccanicamente e rivestite da una pittoresca stoffa carnevalesca. Come il tendone da circo che ne era stato l'ispirazione e come le migliori architetture di Los Angeles, che devono svolgere un ruolo urbano più per forza carismatica che per la virtù di plasmare lo spazio, la Biblioteca esercita su tutto il *campus* una straordinaria forza di attrazione. Come le persone, anche gli edifici hanno un loro carattere e questa struttura con la sua avvolgente volta a botte e gli elementi strutturali interni zampillanti come fontane a formare una copertura a fungo, ha un carattere allegro. Parto di uno degli studi architettonici più inventivi, intellettuali e provocatori della regione, l'opera, che trascende il puro paradigma meccanico evocando uno spirito che supera la semplice sommatoria dei suoi elementi standardizzati e modulari, è una delle più sorprendenti che si siano viste nell'ultimo decennio a Los Angeles. D'altro canto Hodgetts e Fung dimostrano la

Fung have done their largest work on campus, and others have worked on substantial commissions in its margins.

Barton Phelps, the rare architect who studied and taught with Charles Moore and worked with Frank Gehry, designed an episodic addition to the University Elementary School on the UCLA campus that respects the originals by Neutra and Alexander (fig.18, fig.19, fig.22): Phelps' addition, down a gentle hillside slope, relaxes Neutra's machined style, and hybridizes Los Angeles' complex "hillside" Modernism and "industrial" Modernism. On the other end of the campus, Wes Jones, working with the San Francisco firm Holt Hinshaw Pfaue Jones, has designed a mechanically magnificent, almost Futuristic power plant that takes the stacks and turbines into a Futuristic utopia worthy of Sant' Elia. Jones and the SCI-Arc professor Neil Denari have revived the mechanical paradigm with a vengeance, even as the cog is giving way to the chip. Jones's oil-refinery building is remarkably spatial and orchestral.

Most architects practising in Los Angeles were in fact born elsewhere, but traditionally they were educated in Los Angeles, maturing in a climate that encouraged their experimental growth. Los Angeles' architectural "biodiversity" breeds hybrid vigor, which has in turn generated one of the architecture world's great design exports. The viability of its architectural milieu was made obvious during the building boom in Japan when nearly a score of Los Angeles' best and brightest were invited to design there.

Recently, Los Angeles has become a destination city for architects already formed. The most surprising "formed" talents to invite themselves into the scene certainly is Coop Himmelblau, the Austrian Deconstructivists who were immediately embraced by Rotondi, Mayne, Moss, and others into a confraternity that might instead have considered Coop Himmelblau a threatening interloper. Instead the architects wage bonding FAX wars between each other. Wolf Prix teaches at SCI-Arc.

Coop Himmelblau is perhaps the most serious challenge to Frank Gehry's pre-eminence in Los Angeles, despite the surprising similarities in their basic design impulse. Prix takes his students at SCI-Arc into the parking lot to literally ignite their designs with small fires, to start off their projects with open, undesigned, uncontrolled and uncontrolling forms. Much as Gehry does in his intuitive, gestural sketches, Prix and his partner Helmut

Swiczinsky design with unmediated drawings, tapping into the subconscious, channeling from intuition, allowing undirected behavior to generate design. In the firm's ability to expand the rational with the irrational, Coop Himmelblau relates strongly to Gehry, reinforcing his particular position – as well as the stature of the avant-garde in Los Angeles.

Coop Himmelblau came to Los Angeles to build the famous Open House in the hills of Malibu (fig.20), a house conceived according to their ideas about Open Architecture. It was not coincidental that the client who recognized its freedoms and openness was a psychiatrist. Unfortunately, he died, and the project will not be realized, but the models and drawings of the stream-of-consciousness house have been so marking on the profession's retina that the house seems almost built. Coop Himmelblau brilliantly announced its presence as a studio to the public in the design of two installations this winter at the Los Angeles County Museum of Art, one of them on German Expressionism (fig.21). The accidental landscape of tilted, broken and curved walls, some of it built in transparent materials that recall the Expressionists' fascination with crystals and light, establishes what Prix might call "spirit lines" between his work and Expressionism. Coop Himmelblau broke open the usual white box of museums with a controlled chaos for which the architects made no apologies.

It has been about fifteen years since Kappe's Modernism confronted Gehry's Avant Gardism, and in that time, Los Angeles architecture has not only redefined itself but generated a critical mass of unexpected, convincing and sometimes inspired work. Benefiting from the hard-won acceptance of Frank Gehry, many young avant-garde offices following vastly different muses have captured the curiosity if not the confidence of an increasingly attentive audience. These architects have not designed down to their clients, and the designs, though at first hermetic, have changed public taste and perception, reshaping expectations about the nature of architecture. The success of the work has also caused a convergence in the city's offices. The gap between corporate offices and ateliers has decreased, with several large firms headed by artist architects rather than manager architects. The avant-garde culture may not be central, but it is no longer marginal. Success, of course, breeds critique and iconoclasm, and within this architectural culture, voices criticize the work for

loro versatilità e la loro libertà stilistica con il progetto dell'ingresso al *campus*, una semplice entrata fatta di pareti in mattoni che si prolungano orizzontalmente attraverso prati e giardini.

Sotto la direzione di Oakley l'UCLA è diventata un mecenate illuminato, anche se moderato, della cultura architettonica cittadina, assegnando incarichi sia a professionisti di Los Angeles, come Barton Myers, Antoine Predock e Anshen & Allen, che ad architetti di fuori come Robert Venturi, Denise Scott Brown e Aldo Giurgola. Sebbene, per orientamento istituzionale e burocratico, l'Università sia diffidente rispetto all'avanguardia del Westside, paradossalmente Hodgetts e Fung hanno realizzato proprio qui le loro opere maggiori, mentre anche altri architetti, dello stesso ambiente, hanno ottenuto incarichi rilevanti nell'ambito dell'Università. Barton Phelps, uno dei pochissimi architetti che abbiano studiato e insegnato con Charles Moore e lavorato con Frank Gehry, ha progettato un ampliamento della University Elementary School (annessa alla Graduate School of Education della UCLA), un nuovo corpo che rispetta il carattere degli edifici originari di Neutra e Alexander (figg. 18, 19, 22): l'addizione di Phelps, su un dolce pendio, attenua l'impronta macchinistica degli edifici di Neutra, combinando elementi del complesso Modernismo "collinare" ed elementi del Modernismo "industriale" di Los Angeles. All'altra estremità del *campus*, Wes Jones, che lavora con lo studio di San Francisco, Holt-Hinshaw-Pfau-Jones, ha progettato una centrale energetica, un gioiello meccanico di impronta futurista, con ciminiere e turbine degne di un'utopia alla Sant'Elia. Jones e il professore dello SCI-Arc, Neil Denari, hanno riproposto prepotentemente il meraviglioso macchinistico e, sebbene l'ingranaggio meccanico sia stato soppiantato dal circuito integrato, l'impianto di raffinazione petrolifera di Jones è un ragguardevole esempio di maestria spaziale e compositiva.

Molti architetti che esercitano a Los Angeles sono nati per lo più altrove, ma in genere si sono formati in questa città, il cui clima incentiva una maturazione sperimentale e la cui "biodiversità" architettonica produce un'energia ibrida, col risultato di fare di Los Angeles uno dei massimi centri esportatori di progetti nel mondo. La fecondità del suo *milieu* architettonico ha trovato l'occasione più eclatante durante il *boom* edilizio giapponese, quando una dozzina fra i più capaci e brillanti professionisti di Los

Angeles venne invitata a lavorare in quel paese.

Recentemente, Los Angeles è diventata il punto di approdo di architetti già formati altrove e di talenti "autoinvitatisi" sulla scena, fra i più originali dei quali figura, indubbiamente, il gruppo decostruttivista austriaco Coop Himmelblau, immediatamente accolto da Rotondi, Mayne, Moss e altri in una confraternita che avrebbe potuto considerare lo stesso gruppo come un pericoloso intruso. Gli architetti, invece, competono comunicando tra loro tramite *fax*, e Wolf Prix è stato chiamato a insegnare allo SCI-Arc.

I membri di Coop Himmelblau sono forse coloro che competono più seriamente con la preminenza culturale di Frank Gehry a Los Angeles nonostante la sorprendente affinità tra i loro fondamenti creativi. Prix porta nel parcheggio della Scuola i suoi allievi dello SCI-Arc per accendere letteralmente con piccoli fuochi i loro progetti, per avviarli a un'architettura di forme aperte, fuori dagli schemi, incontrollate e incontrollabili. Ciò che Gehry compie con schizzi istintivi e gestuali, Prix e il suo socio, Helmut Swiczinsky, progettano con disegni di getto, attingendo al subconscio, incanalando le intuizioni, agguantando l'idea mediante gesti irrazionali. Per la sua capacità di integrare il razionale con l'irrazionale, Coop Himmelblau si richiama fortemente a Gehry rinsaldandone la posizione e consolidando l'autorevolezza dell'avanguardia di Los Angeles.

Coop Himmelblau è approdato a Los Angeles per realizzare la famosa Open House sulle colline di Malibu (fig. 20), concepita conformemente alla propria filosofia per un'architettura aperta e destinata a un committente che ne riconosceva lo spirito di libertà e di tolleranza. Sfortunatamente il cliente, che non a caso era uno psichiatra, morì senza che l'opera venisse realizzata, ma i disegni e i plastici relativi sono rimasti talmente impressi nella mente degli addetti ai lavori che, praticamente, è come se quella casa da monologo interiore fosse stata costruita. L'occasione per segnalare al pubblico la propria presenza come studio, Coop Himmelblau l'ha avuta grazie al progetto di due esposizioni in programma quest'inverno al Los Angeles County Museum of Art, una delle quali sull'Espressionismo tedesco (fig. 21). Il paesaggio accidentale, fatto di pareti oblique, spezzate e ricurve, fra cui alcune realizzate in materiali trasparenti che richiamano la predilizione degli espressionisti per il cristallo e la luce, instaura quella che Prix potrebbe

its formal self-preoccupation and limited social vision, especially problematic in a city undergoing such profound demographic change. Some architects, such as the Santa Monica firm Koning Eizenberg, have in fact pursued a social concern with low-income housing projects by reinterpreting the builder's vernacular, crossing it with allusions to local Modernist history. A few have addressed Los Angeles' transformation from a city in the garden to a more dense metropolis requiring different building types. But these architects are the exception. Critic Mike Davis has singled out Gehry's work for not acknowledging and cultivating the public realm.

Perhaps the criticisms are accurate; perhaps they are narrow. But in the case of this episode in American architectural history, it is probably fortunate that Los Angeles' emerging architecture has not been subject to a stern and insistent critical voice, because in the absence of blandishments, chastisement and the call to discipline, a hundred wildflowers have bloomed. Certainly the flowers need pruning and tending, but it is unwise to severely criticize a movement in its fragile formative stages, as did one short-lived Los Angeles Times critic who wrote a decade ago of "the unconventional, if not outrageous and pretentious new architecture in Venice." Reactionary and clichéd criticisms are seldom helpful, especially in analyzing original work inventing a direction.

It is probably true that most avant gardists of Southern California are not trying to pursue epic social agendas with their designs. They are expanding the capacity of their field in a different way, on a smaller canvas, addressing a more confined set of issues that promises to produce points of intensity in an otherwise lax, intractably fragmented cityscape. Satisfactions may be more personal than collective. Still, this is not politically spineless work: that many of Los Angeles' architects are creating non-hierarchical spaces qualifies the buildings as non-authoritarian architecture, and a form of social and political commentary.

To a certain extent, the strength of Post-Modernism and the historic preservation movement, with which it is associated, resulted from championing virtuoso moments of architectural history that dominant Modernist theory seldom encouraged. Those people who retreated into the architectural past may now have a reason, at least in Los Angeles, to return to contemporary culture, to find an architecture that interprets and intensifies the

character of the present.

This is not panacea architecture promising to cure all ills, but architecture that attempts to define and explore a few (rich) issues well. As it comes out of the protective, supportive enclaves of the Westside and lands in such venues as UCLA, LACMA and Downtown Los Angeles, the architecture is not only gaining momentum but expanding from the private to a more public realm. Here, again, Gehry is forging the way with a brilliant scheme for Disney Hall, one with the promise of capturing the heart of the city, offering a new kind of public symbolism.

Sam Francis, the noted Los Angeles Abstract Expressionist, once said it is always the individual who is the bearer of the idea. In architecture, in Los Angeles, the urban and cultural fragmentation of the city do much to clear the space for the exercise of architectural individualism. What architecture has lost in the universalizing macrocosm of Modernism, it has gained in the microcosm. The buildings by the Los Angeles avant garde may not be excerpts from a larger system, but each is a world.

(*) Joseph Giovannini, architect, has written on architecture for "The New York Times", "The Los Angeles Times" and "The Los Angeles Herald Examiner".

definire una "osmosi spirituale" fra la sua opera e l'Espressionismo e frantumata la consueta scatola bianca museale con un caos misurato del quale gli architetti non si dolgono affatto.

Sono ormai passati quindici anni da quando il modernismo di Kappe si è scontrato con l'avanguardismo di Gehry e, nel frattempo, Los Angeles non si è soltanto rigenerata architettonicamente, ma ha anche prodotto un insieme cruciale di opere sorprendenti, convincenti e a volte ispirate. Beneficiando del credito faticosamente conquistato da Gehry, molti giovani architetti dell'avanguardia, ispirati da muse radicalmente diverse, hanno catturato la curiosità, se non la fiducia, di un pubblico sempre più sensibile, ma non assecondando gusti ed esigenze dei loro clienti, bensì forgiandoli sulla base di progetti inizialmente ermetici, che hanno modificato le aspettative sulla natura dell'architettura. Il successo delle opere ha originato anche una convergenza degli studi professionali operanti in città, con una graduale riduzione del distacco fra piccoli studi artigianali e grandi società di progettazione, alcune delle quali sempre più spesso guidate da architetti artisti invece che da architetti *manager*. Se non è ancora dominante, la cultura dell'avanguardia almeno non è più marginale.

Il successo, ovviamente, genera dissenso e contestazione e, all'interno di questa cultura architettonica, non mancano le critiche all'autocompiacimento formale e allo scarso interesse per le problematiche sociali, che sono di particolare attualità in una città che sta subendo un'autentica rivoluzione demografica. In realtà qualche architetto impegnato su temi sociali c'è, come lo studio di Koning Eizenberg di Santa Monica, i cui progetti di edilizia residenziale a basso costo reinterpretano il vernacolare dell'impresario edilizio combinandolo con allusioni al locale passato modernista. Altri hanno affrontato i problemi della trasformazione di Los Angeles da città di giardini a metropoli più densamente popolata, che richiede tipologie edilizie diverse. Tuttavia si tratta di eccezioni, confermate dal giudizio del critico Mike David, che ha indicato nell'opera di Gehry un esempio di disinteresse e di astrazione rispetto alle esigenze collettive della cittadinanza.

Tali critiche possono essere giustificate, così come possono anche essere ritenute grette; ma nel caso di questo episodio della storia dell'architettura americana, probabilmente è una fortuna che la corrente emergente a

Los Angeles non sia stata oggetto di accuse pesanti e ripetute, visto che, in mancanza di blandizie, riprovazione o richiami all'ordine, gli arbusti selvatici sono spuntati a centinaia. Arbusti che devono essere potati e curati, certo, ma sarebbe incauto criticare aspramente un movimento ancora nella delicata fase embrionale, come ha fatto un critico passeggero del "Los Angeles Times" parlando una decina d'anni fa della "anticonformista, se non oltraggiosa e pretenziosa architettura di Venice". I giudizi reazionari e scontati sono raramente utili, in special modo se si tratta di valutare opere originali che tracciano nuove direzioni. E' probabilmente vero che buona parte degli architetti d'avanguardia della California meridionale non aspira ad assumersi epici impegni sociali; essi esprimono le proprie capacità professionali in modo diverso, su scala minore, affrontando questioni di portata più limitata ma più promettenti dal punto di vista della tensione che possono produrre in un paesaggio urbano altrimenti grigio e irrimediabilmente frammentario. Può darsi che le soddisfazioni siano più personali che collettive, eppure non si tratta di opere prive di spessore politico: il fatto stesso che molti architetti di Los Angeles creino spazi non gerarchicamente ordinati qualifica le loro opere come architettura antiautoritaria, una forma di presa di posizione sociale e politica.

Entro certi limiti, la forza del Postmodernismo e del movimento per la salvaguardia dei monumenti storici a cui esso si ricollega deriva dalla loro disponibilità verso momenti notevoli della storia dell'architettura che la teoria modernista dominante raramente valorizzava. Coloro che si sono rifugiati nel passato architettonico, oggi potrebbero avere una ragione, almeno a Los Angeles, per rivolgersi nuovamente alla cultura contemporanea, per ricercare un'architettura che interpreti e dia spessore all'identità del presente. Non stiamo parlando di una panacea capace di guarire tutti i mali, bensì di un'architettura che si prefigge di definire e di esaminare attentamente alcune questioni pregne di significato. Uscendo dall'*enclave* protettiva e incoraggiante del Westside e da altre sedi privilegiate quali la UCLA, il Los Angeles County Museum of Art o il *Downtown* di Los Angeles, questa architettura non sta solo prendendo slancio, ma sta anche allargandosi da una destinazione privata a un ambito più pubblico. Ancora una volta, è Gehry a fare da battistrada con il suo originale progetto per la Disney Hall, che promette di toccare il

cuore della cittadinanza proponendo un nuovo genere di simbologia pubblica.

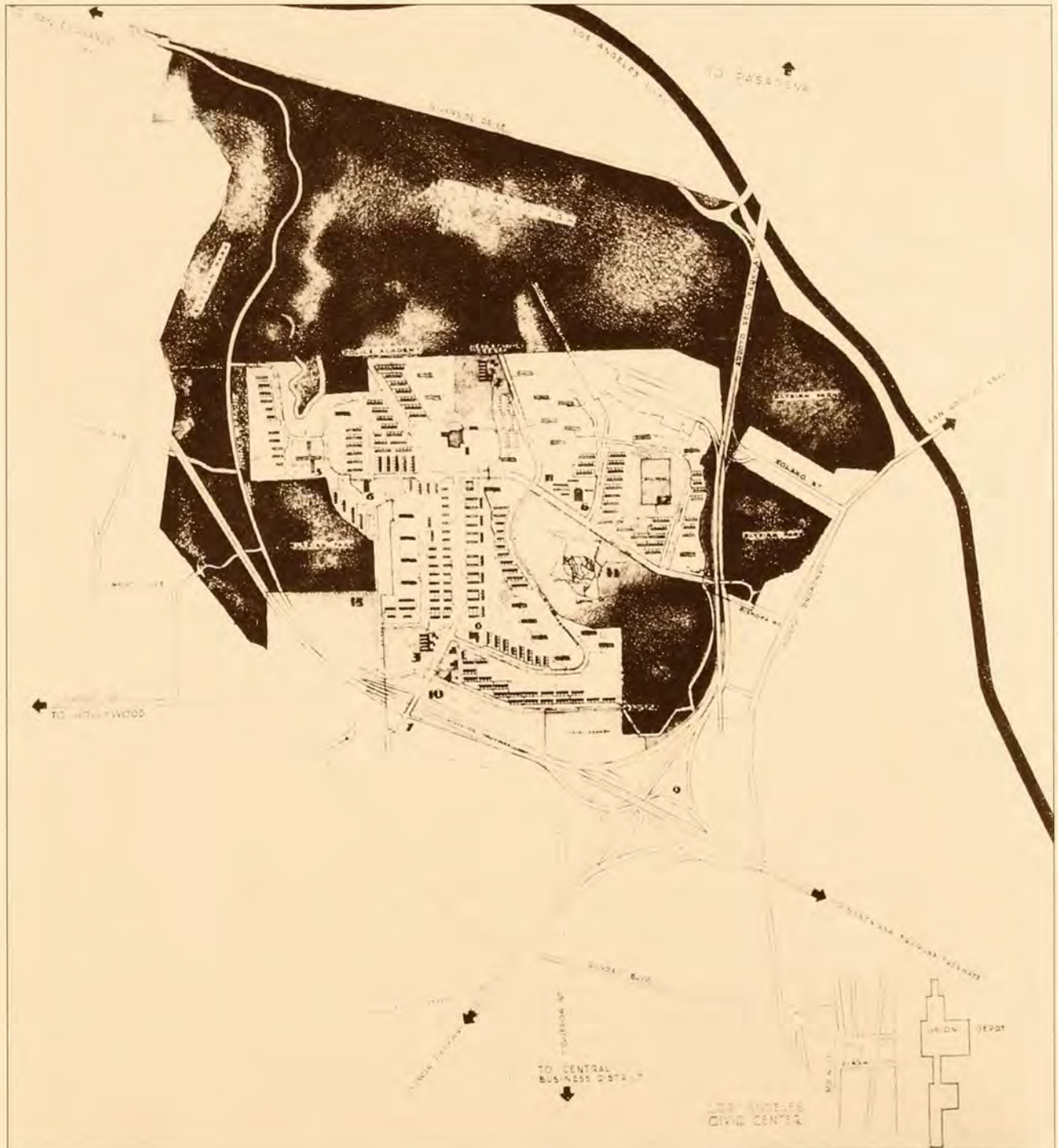
Sam Francis, il celebre espressionista astratto di Los Angeles, una volta disse che è sempre l'individuo a produrre le idee. In effetti in architettura, a Los Angeles, la frammentazione urbana e culturale della città sono il terreno di coltura dell'individualismo architettonico.

Quello che ha perso nel macrocosmo universalizzante del Modernismo, l'architettura lo ha guadagnato nel microcosmo degli edifici dell'avanguardia di Los Angeles, che forse non sono brani di un sistema più generale, ma costituiscono, ciascuno, un mondo a sé.

(*) Joseph Giovannini, architetto, ha scritto di architettura per "The New York Times", "The Los Angeles Times" e "The Los Angeles Herald Examiner".

Richard Neutra, Robert Alexander,
Elysian Park Heights, Urban
reconstruction and Housing,
Los Angeles, 1949:
planimetria generale.

Richard Neutra, Robert Alexander,
Elysian Park Heights, Urban
reconstruction and Housing,
Los Angeles, 1949:
general plan.



**Edilizia pubblica, socialismo strisciante e baseball:
la battaglia di Chavez Ravine a Los Angeles, 1949-1959**

Thomas S. Hines*

Gli abitanti di Los Angeles hanno chiamato "battaglia di Chavez Ravine" la lotta decennale tra due opposte fazioni sulla ristrutturazione di un'area situata nelle immediate vicinanze del centro di Los Angeles e costituita da 130 ettari di terreno collinare, ricco di vegetazione e pittorescamente "rurale". Verso il 1950 Chavez Ravine era uno dei singolari sottoprodotti storici della rapida e irregolare crescita estensiva di Los Angeles: popolato soprattutto da oriundi messicani, con una minoranza di cinesi, arrivava a confondersi a nord e ad ovest con le colline boschive dell'Elysian Park, mentre a est e a sud era delimitato dalle due più antiche autostrade della California meridionale: l'Arroyo Seco o Pasadena Freeway a est e la Hollywood Freeway a sud. Quando nel 1949 fu approvato il National Housing Act, la zona fu destinata, com'era logico, all'edilizia pubblica e costituì il più vasto e importante comprensorio degli undici previsti dallo Housing Act nella California meridionale. Il Consiglio comunale di Los Angeles, con l'energico appoggio del sindaco Fletcher Bowron, approvò all'unanimità il programma e nell'ottobre 1950 sottoscrisse con la Housing Authority un contratto per la costruzione di 10.000 alloggi, con un costo complessivo di 110 milioni di dollari. Degli undici progetti inclusi nel programma per la "grande Los Angeles" quello di Chavez Ravine, che per comune riconoscimento era il più interessante, fu assegnato a due architetti che già nell'anteguerra si erano affermati localmente per la loro attività nel campo dell'edilizia abitativa: Richard Neutra e Robert Alexander.

Nel 1949 il cinquantasettenne Neutra risiedeva da 24 anni a Los Angeles, dov'era arrivato all'inizio del 1925. Formatosi nella Vienna del primo Novecento, nel 1921-23 aveva lavorato a Berlino con Erich Mendelsohn, aveva poi fatto tirocinio come progettista di grattacieli presso Holabird e Roche a Chicago ed era stato per tre mesi da Wright a Taliesin; stabilito a Hollywood, aveva preso in affitto in Kings Road uno studio nella casa di Rudolph Schindler, già suo compagno di scuola a Vienna. Con lui Neutra intrattenne fino al 1930 un rapporto di libera collaborazione nell'Architectural Group for Industry and Commerce (AGIC): operando singolarmente o insieme sotto questa sigla, i due elaborarono progetti affascinanti, che furono però attuati solo in minima parte. In quegli anni Schindler svolse un'attività piuttosto intensa nell'edilizia residenziale, mentre il nuovo arrivato Neutra, non ricevendo molti incarichi da clienti, continuò a dedicarsi

**Housing, Baseball, and Creeping Socialism:
the Battle of Chavez Ravine, Los Angeles, 1949-1959**

Thomas S. Hines*

Angelenos called it the "Battle of Chavez Ravine" the long, ten-year argument and struggle of warring factions over the development of a 315-acre parcel of hilly, wooded, and picturesquely "rural" land very near the center of downtown Los Angeles. At the century's midpoint, Chavez Ravine was one of those curious byproducts of the historic, sprawling, low-density, crazy-quilt, rapid growth of Los Angeles. Settled chiefly by Mexican-Americans and a smaller number of Chinese, it merged rather vaguely into the wooded hills of Elysian Park on the north and west, but was bordered on the east and south by the oldest freeways of southern California – the Arroyo Seco or Pasadena Freeway on the east, and what came to be known as the Hollywood Freeway to the south. Following the National Housing Act of 1949, it was logically targeted as the largest and most prominent of eleven southern California sites to be filled with public housing under the terms of the Act. With the strong backing of Los Angeles Mayor Fletcher Bowron, the city council voted unanimously to approve the program and in October 1950, signed a contract between the city and the housing authority for eleven projects of 10,000 dwelling units to cost \$ 110,000,000. As the acknowledged "plum" of all the eleven projects in the greater Los Angeles program, Chavez Ravine went to two architects already well recognized for their achievements in local prewar housing Richard Neutra and Robert Alexander. In 1949, the 57-year-old Neutra had been in Los Angeles 24 years, having arrived in early 1925 after a youth and education in turn-of-the century Vienna, a postwar sojourn with Erich Mendelsohn in Berlin, a skyscraper apprenticeship with Holabird and Roche in Chicago, and a three-month idyll with Frank Lloyd Wright at Taliesin. Renting a studio-apartment on Kings Road in Hollywood in the home of his old Viennese school friend Rudolph Schindler, Neutra worked with Schindler until 1930 in a loosely organized partnership called the Architectural Group for Industry and Commerce (AGIC). Separately and together, they designed fascinating projects under the AGIC rubric, but very few of their schemes were ever actually realized. And though Schindler had a fairly active residential practice during these years, Neutra, newly arrived and with fewer client contracts, continued to plan the urban utopia upon which he had already been working for years. He called it Rush City Reformed, after the fast pace of American life and the boom towns of legend. Housing played a part in these grand schemes, in the stark, tall, awesome slabs of the



all'utopia urbanistica alla quale stava lavorando da anni. Nei grandiosi progetti di questa *Rush City Reformed* (così l'aveva chiamata, in omaggio al ritmo accelerato della vita americana e alle leggendarie città dal rapidissimo sviluppo) gli alloggi erano situati sia negli spogli e imponenti edifici lamellari conformi al credo della *Ville Radieuse*, sia nelle più tradizionali case ad appartamenti con giardino, a due o tre piani, disposte ai loro piedi. Ad ogni modo, nell'America in crisi degli anni Trenta Neutra aveva scarse possibilità di costruire edifici alti, e la sua fama di pioniere del Movimento Moderno negli Stati Uniti fu fondata soprattutto sulla realizzazione di residenze signorili, scuole, piccoli edifici commerciali e case ad appartamenti.

Quando negli ultimi anni Trenta e nei primi anni Quaranta Neutra arrivò a costruire i suoi primi complessi di edilizia pubblica, le esigenze dell'epoca e la sua stessa impostazione teorica si erano modificate a favore dell'estetica e dell'etica dei bassi edifici ad appartamenti con giardino interconnessi tra loro. In una lettera del 1940 all'amico Neutra, l'urbanista inglese Edwin Maxwell Fry identificava come stato d'animo allora prevalente un atteggiamento critico verso Le Corbusier, che a suo parere lanciava "programmi per mondi completamente nuovi, in molti dei quali, nonostante l'umanesimo del loro creatore, solo una razza di automi potrebbe adattarsi a vivere. Mi pare di ricordare", continuava Fry, rilevando un analogo punto debole di Neutra, "una certa *Rush City*, e non posso credere che tu nutra ancora per essa un grande entusiasmo".

Fra le opere di Neutra degli anni Quaranta, quella in cui risultò più evidente l'evoluzione del suo pensiero fu l'insediamento di Channel Heights, costruito a San Pedro, in posizione dominante sul porto di Los Angeles, per dare alloggio agli immigrati addetti ai cantieri navali della Difesa. Con il suo centro commerciale, le scuole, gli edifici comunitari e soprattutto i 600 alloggi costruiti in legno rosso e stucco, aventi un costo unitario minore di 3000 dollari, il complesso rappresentava tutto sommato la soluzione ideale di un problema di emergenza abitativa e si adattava felicemente all'andamento accidentato della zona collinare costiera. Il principale motivo per cui il progetto Elysian Park-Chavez Ravine fu affidato a Neutra fu il desiderio di vedere all'opera nel centro di Los Angeles lo stesso spirito che aveva guidato la sistemazione di Channel Heights. Il partner di Neutra a Chavez Ravine, Robert Alexander, era più giovane di lui di quindici anni: nativo del New Jersey, aveva studiato architettura presso la Cornell

Corbusian Radiant City persuasion, as well as in the lower, more traditional two-and three-story "garden apartment" units at their base. In depression America of the 1930s, however, Neutra had little chance to build highrise towers, and he established his reputation as a modernist pioneer chiefly on the basis of residences, schools, small commercial structures, and apartments.

*By the late 1930s and early 1940s, when Neutra actually got to build his first public housing projects, the imperatives of the day and his own design theory had changed to favor the ethic and esthetic of lowrise, interconnected "garden apartments". A letter to Neutra from his friend, the English planner Maxwell Fry, in 1940 identified the prevailing mood in a castigation of Le Corbusier, who issued, according to Fry, "blueprints for entirely new worlds, many of which, despite the humanism of the creator, could be lived in only by a race of robots. I seem to remember," Fry then observed, pointing to Neutra's similar vulnerabilities, "a certain *Rush City*, which I can't imagine you now believe in with much fervor". Neutra's work of the 1940s that best demonstrated his evolving philosophy was the community of Channel Heights, which was built overlooking the Los Angeles harbor at San Pedro to house the influx of shipyard defense workers. Its shopping center, schools, and community buildings, and especially its 600 redwood and stucco apartment units, each costing less than \$ 3000, comprised all in all, an ideal solution to a housing emergency and a fine response to the hilly site of coastal ravines.*

Much of the rationale in getting Neutra for the Elysian Park-Chavez Ravine project was to have him bring the spirit of Channel Heights to the center of Los Angeles. Neutra's partner in the project, Robert Alexander, was fifteen years his junior. A native of New Jersey, who had studied architecture at Cornell, Alexander had migrated to California in the early 1930s. By 1936 he had become a partner in the Pasadena office of Wilson, Merrill, and Alexander. His and his firm's most notable achievement in the late 1930s was Baldwin Hills Village, or Thousand Gardens as it was known originally, done in collaboration with the established Los Angeles architect Reginald Johnson and with the noted east coast planner Clarence Stein, whom Johnson engaged as a planning consultant. Built as a residential community for a private developer on a 64-acre tract of land in south-central Los Angeles, the formerly open fields had been recently used as a temporary housing site for the visiting athletes of the 1932 Olympics. The most

*Chavez Ravine, Los Angeles, tardi
anni '40: viste.*

Richard Neutra, Rush City

Reformed, 1923-35: prospettiva.

*Richard Neutra, Federal Public
Housing, Channel Heights, San Pedro,
Los Angeles, 1942: vista delle case
a due piani e vista del modello.*

*Chavez Ravine, Los Angeles,
late 1940s: views.*

Richard Neutra, Rush City

Reformed, 1923-35: perspective.

*Richard Neutra, Federal Public
Housing, Channel Heights, San Pedro,
Los Angeles, 1942: view of the two-
storey homes and view of model.*



University e si era trasferito in California all'inizio degli anni Trenta, associandosi nel 1936 con Wilson e Merrill in uno studio professionale a Pasadena. L'opera più notevole eseguita da lui e dai suoi soci nei tardi anni Trenta fu il Baldwin Hills Village (noto in origine col nome di Thousand Gardens), realizzato in collaborazione con un affermato architetto di Los Angeles, Reginald Johnson, e con un noto urbanista della costa orientale, Clarence Stein, chiamato come consulente da Johnson.

Il Village fu edificato a scopo residenziale, per conto di un imprenditore privato, su un'area di 26 ettari situata nella parte centromeridionale di Los Angeles, dove nel 1932 erano stati temporaneamente alloggiati gli atleti stranieri partecipanti ai giochi olimpici. La caratteristica peculiare del Village, progettato nel 1937 e ultimato nel 1942, consisteva nell'essere concepito urbanisticamente e architettonicamente in funzione dell'automobile, in aderenza sia ai tempi che al luogo, data la presenza ossessiva di questo mezzo di trasporto nella metropoli californiana.

Secondo un successivo riconoscimento pubblico dell'American Institute of Architects, il complesso di Baldwin Hills *"assicura a tutti i suoi 627 alloggi un comodo accesso veicolare con possibilità di parcheggio, senza peraltro essere interrotto da strade di attraversamento. La rete di percorsi pedonali integrati così attuata è abilmente disposta in modo da offrire ai residenti una notevole varietà di spazi aperti di diversa ampiezza: dai patii e dai terrazzi privati ai cortili-giardino posti al servizio di un gruppo di appartamenti e all'area verde centrale, che conferisce unità e identità all'intero complesso. Gli edifici sono semplici, funzionali e senza pretese (...). Tutto questo, insieme con la magistrale sistemazione planimetrica della zona (...), dà al Village un carattere unitario di nitida e serena armonia che è raro trovare nei nuovi quartieri urbani del nostro secolo"*⁷². Per il suo contributo alla progettazione di Baldwin Hills e per le altre sue realizzazioni urbanistiche in California e altrove, Alexander fu nominato nel 1945 membro della Commissione urbanistica comunale di Los Angeles, diventandone presidente nel 1948. In tale veste ebbe stretti e frequenti rapporti con Howard Holtzendorf, il potente direttore della City Housing Authority (la sezione locale della Federal Housing Authority) incaricato di scegliere siti e architetti per attuare a Los Angeles il vasto programma edilizio reso possibile dal Housing Act del 1949. Inizialmente Alexander aveva sperato nell'assegnazione di uno degli incarichi minori, che egli

avrebbe potuto gestire interamente da solo; ma Holtzendorf lo persuase che il progetto più interessante, quello che egli stesso prediligeva, era il grande progetto per Chavez Ravine. Per ottenere quest'incarico prestigioso era però necessario, secondo Holtzendorf, che Alexander collaborasse con un architetto più affermato, con una personalità di livello internazionale che si potesse far accettare per chiara fama al Comitato della Housing Authority. Scorrendo la lista degli altri aspiranti, Holtzendorf e Alexander si trovarono d'accordo sul nome di Neutra. Nei tardi anni Trenta e negli anni Quaranta Neutra aveva avuto rapporti occasionali con Alexander, e verso la metà degli anni Quaranta, colpito dalla sua sistemazione di Baldwin Hills, lo aveva invitato a collaborare a un piano urbanistico per Sacramento; ora Alexander gli ricambiava la cortesia chiedendogli di lavorare con lui al programma per Chavez Ravine, ribattezzato Elysian Park Heights³.

Tra i molti paradossi che rendono affascinante questa vicenda, il primo è costituito dall'ambiguità dei due progettisti nei riguardi del mutamento di carattere del sito. Quasi tutti i sostenitori di una ristrutturazione integrale, compresi Neutra e Alexander, non potevano non riconoscere che la zona era *"attraente"* e che i suoi abitanti sembravano *"felici"*, ben adattati, piuttosto orgogliosi della propria comunità e capaci di identificarsi con essa. In questo villaggio *"messicano"*, fortemente cattolico, la chiesa e la scuola elementare pubblica erano centri vitali di un ricco contesto etnico e le festività erano vivamente sentite. In genere i visitatori erano colpiti dall'animazione delle strade, dalla bellezza della vegetazione, dei cortili e dei davanzali fioriti e dall'atmosfera indolente, quasi di innocente permissività che facevano della zona una specie di *Brigadoon* messicano, un villaggio incantato nel cuore di Los Angeles. Il carattere *"antico"* dell'ambiente era accentuato dal fatto che in una villa in stile spagnolo situata su una delle colline più alte, in posizione dominante sulle circostanti casette abitava il famoso attore messicano Crispin Martin, l'amato e indimenticabile Cisco Kid, che usava andare in giro per le strade del villaggio e parlare con orgoglio della *"mia gente"*. Sebbene tutti concordassero nel giudicare Chavez Ravine uno *slum*, ci si sentiva alquanto a disagio all'idea di far piazza pulita del suo presunto *"degrado"*. Molti edifici erano classificabili come *"non idonei"*, specialmente per quanto riguardava gli impianti idraulici e l'isolamento; ma in un clima

distinctive trait of Baldwin Hills Village, designed in 1937 and finished in 1942, was its planning and design for the automobile, an acknowledgment not only of "the times" but of "the place", the auto-possessed metropolis of Los Angeles. Baldwin Hills provided, according to a later American Institute of Architects (AIA) citation, "convenient vehicular access and parking for all its 627 dwelling units, yet is not penetrated by a single through street. The integrated pedestrian street thus created is skillfully laid out to offer its residents a remarkable variety of open spaces, ranging in scale from private patios and balconies through garden courts serving groups of apartments to the central village green, which gives unity and identity to the entire development. The buildings themselves are straightforward, unpretentious, serviceable (...) This, combined with a masterful site plan (...) gives the project a clarity, a serenity, a harmonious unity rarely found in the 20th century urban development"².

In recognition of his contributions to the design of Baldwin Hills and his other planning achievements in California and elsewhere, Alexander was appointed in 1945 to the Los Angeles City Planning Commission, and in 1948 he became its president.

As such, he was in close and frequent contact with the powerful Howard Holtzendorf who, as director of the Los Angeles Housing Authority – the local arm of the Federal Housing Authority – was responsible for choosing sites and architects for the vast Los Angeles housing program made possible by the Act of 1949.

Initially, Alexander had hoped to get one of the smaller housing project which he could handle completely by himself. But Holtzendorf convinced him that his own favorite project, and the plum of the lot, was the large project for Chavez Ravine. To land this large and most prestigious commission, however, Alexander would, Holtzendorf insisted, have to collaborate with a more established architect, a national figure with a name and reputation he could "sell" to the board. And going through the list of other applicants for appointments, Holtzendorf and Alexander agreed upon Neutra. Neutra and Alexander had known each other slightly in the late 1930s and 1940s, and Neutra, impressed with Alexander's *Work on Baldwin Hills*, had invited him in the mid-1940s to collaborate on a planning project for Sacramento.

In 1949, Alexander returned the compliment by soliciting Neutra's partnership on the new plan for Chavez Ravine,

already renamed Elysian Park Heights³.

The first of several of the story's fascinating paradoxes was the planners' great ambivalence about changing the character of Chavez Ravine at all. Almost everyone among the hardcore redevelopers – including Neutra and Alexander – had to admit that the area was "charming", and that its people seemed to be "happy" and well-adjusted, with a rather intense feeling of pride in, and identity with, their community. Indeed, as a "Mexican-village" it was strongly Roman Catholic, and the church and the public elementary school were vital centers of a rich ethnic fabric. Festivals and holidays were celebrated with great esprit. Most observers commented on the lovely street life, the exquisite plantings and yards and window boxes, and the *mañana* ambience of rather harmless abandon – a Mexican "Brigadoon" in the heart of Los Angeles. To heighten the antique quality of the scene, high above the shacks on one of the highest peaks, in a Spanish revival villa surveying it all, lived the noted Mexican actor, Crispin Martin, the beloved and immortal Cisco Kid. Observers remembered his walking the streets and referring proudly to "my people". Though everyone agreed that Chavez Ravine was a slum, they felt noticeably uneasy about clearing the alleged "blight". Many of the buildings were by definition "substandard", especially the plumbing and insulation; but cracks and crevices, in the relatively benign climate of Los Angeles, were a less serious problem than they would have been elsewhere⁴.

Chavez Ravine was precisely the kind of paradox later explicated and criticized so trenchantly in the early 1960s by Jane Jacobs in *The Death and Life of Great American Cities*, in which she presented case after case of planners, architects, and reforming politicians who looked closer at certain so-called "blighted" slums and found there much of the esprit, vitality, and neighborhood identity that good planning was ideally supposed to accomplish. Yet these planners, Jacobs asserted, lacked the wit or the courage to overcome the biases they had formed in graduate school of the nature, definition, and deserved fate of slums.

Neutra typified this trapped ambivalence in his early assessments of the area – unpublished memoranda of great verve and insight. It appealed quite obviously to the nineteenth-century European pastoral romanticism that pervaded so much of his modernist world view. But in his descriptions, he obviously felt compelled to keep repeating the word "slum" to counter his otherwise euphoric approval. He described the inhabitants not as Mexicans but as



relativamente mite come quello di Los Angeles le fessure e le crepe avevano conseguenze meno gravi che altrove⁴.

La situazione di Chavez Ravine rifletteva esattamente quel paradosso che nei primi anni Sessanta sarebbe stato illustrato in modo così penetrante da Jane Jacobs nel suo libro *The Death and Life of Great American Cities*. In esso sono esaminati fra l'altro numerosi casi in cui urbanisti, architetti e politici riformatori, considerando più attentamente alcuni *slum* "degradati", vi hanno trovato gran parte di quella vitalità e di quel senso di appartenenza a un vicinato che in teoria avrebbe dovuto essere il risultato di una corretta pianificazione urbanistica. Questi pianificatori, sosteneva la Jacobs, mancavano però dell'intelligenza o del coraggio necessari per superare i pregiudizi circa la natura, la definizione e il destino dei cosiddetti *slum*, instillati in loro dall'insegnamento postuniversitario.

Un tipico esempio di quest'ambigua posizione senza vie d'uscita è dato dalle prime valutazioni della zona fatte da Neutra in alcuni promemoria inediti di grande perspicacia e vigore. Ovviamente egli si richiamava al romanticismo bucolico, ereditato dall'Ottocento europeo, che permeava tanta parte della sua mentalità modernista; ma nelle sue descrizioni si sentiva in obbligo di ripetere continuamente, in contrapposto alle entusiastiche notazioni positive, la parola *slum*. Per lui gli abitanti di Chavez Ravine non erano messicani ma "aztechi"; e in particolare gli piaceva, nonostante l'indubbio stato di abbandono, il vicino Elysian Park, che nel tardo XIX secolo era stato piantato ad eucalipti a cura della comunità. "Vi sono in questo *slum*", egli osservava, "un certo calore umano, un'amenità, un rapporto con la natura che sarebbe impossibile trovare a Harlem o lungo South Halsted Street a Chicago. Gli alberi del delizioso parco collinare sono cresciuti intorno alla più singolare zona urbana «degradata» di tutta l'America"⁵. "Per cinquant'anni", concludeva ambigualmente Neutra, indicando i motivi che spingevano lui e Alexander a progettare i loro interventi di miglioria, "non è stato possibile in questa zona nessuno sviluppo edilizio, soprattutto perché la sua conformazione topografica rende molto costose la costruzione di strade e di attrezzature e la creazione di un insediamento avente una densità di tipo urbano". Quest'ultimo era in effetti il principale motivo per ristrutturare Chavez Ravine. Perché, si chiedeva Neutra, una zona come questa, così vicina al centro di una città che come tante altre aveva bisogno di nuovi alloggi, non avrebbe dovuto accogliere un maggior numero di

"Aztecs". He was especially fond of the neighboring, though admittedly neglected, Elysian Park, planted with eucalyptus trees as a community project in the late nineteenth century.

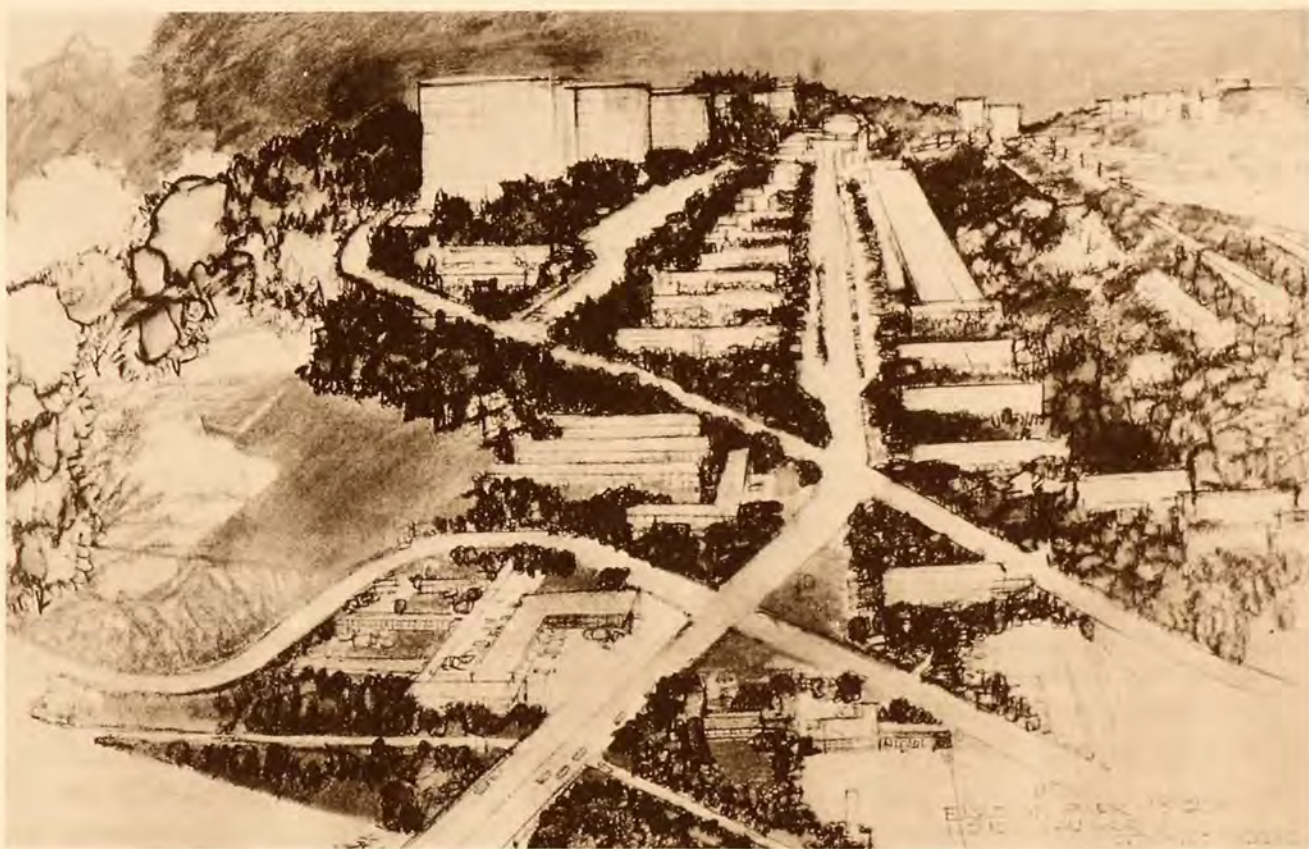
"There is a certain human warmth and pleasantness," he remarked, "a certain contact with nature in this slum which cannot be found in Harlem, New York or along South Halsted Street, Chicago. The trees of the lovely mountain park have grown high around the strangest 'blightlocked' area that can be found in any city of America"⁵.

"For fifty years," Neutra concluded, ambivalently, suggesting the rationale for his and Alexander's own planned improvements, the area had "resisted any development, largely due to the configuration of the grounds, which entails quite an expense in road building, utility construction, and the creation of a community of urban density." Urban density was, in fact, the chief rationale for redeveloping Chavez Ravine. Why should such an area, the argument ran, so close to the center of a city that, like most cities, needed more housing, not be available to more people? Why not utilize the provisions of the Housing Act to "develop" Chavez Ravine, without it was bravely hoped destroying its rich assets? Neutra took this firm, if somewhat naive tack, about which he actually had personally confessed doubts. He was able, in any case, to convince and persuade the church, school, community, and civic leaders that the richness could and would return and would be reintegrated within the new plan⁶.

Chavez Ravine presented, Neutra believed, "the very opportunity which community planners have written and talked about since Ebenezer Howard published *Garden Cities of Tomorrow* more than two generations ago. The situation would be fine for any group of urban people to live in, but for low income families it is ideal (...) In order to bring this rejuvenated community the benefits of transportation, shopping, and cultural facilities which it has never been able to support, numbers will count." Neutra thought it essential "that the site should be fully developed with housing for over three thousand families (...) In fitting a new community of 17,000 souls into the greater community, housing is only a part of the task, although it will settle 3,360 families (...) Apart from this, the planners must relate intricate new and old streets and utility networks, weave traffic onto the two major freeways at the very boundary of the area, create sites through design, not independent of it, for a series of (...) projects: three schools, kindergartens, and day nurseries, three

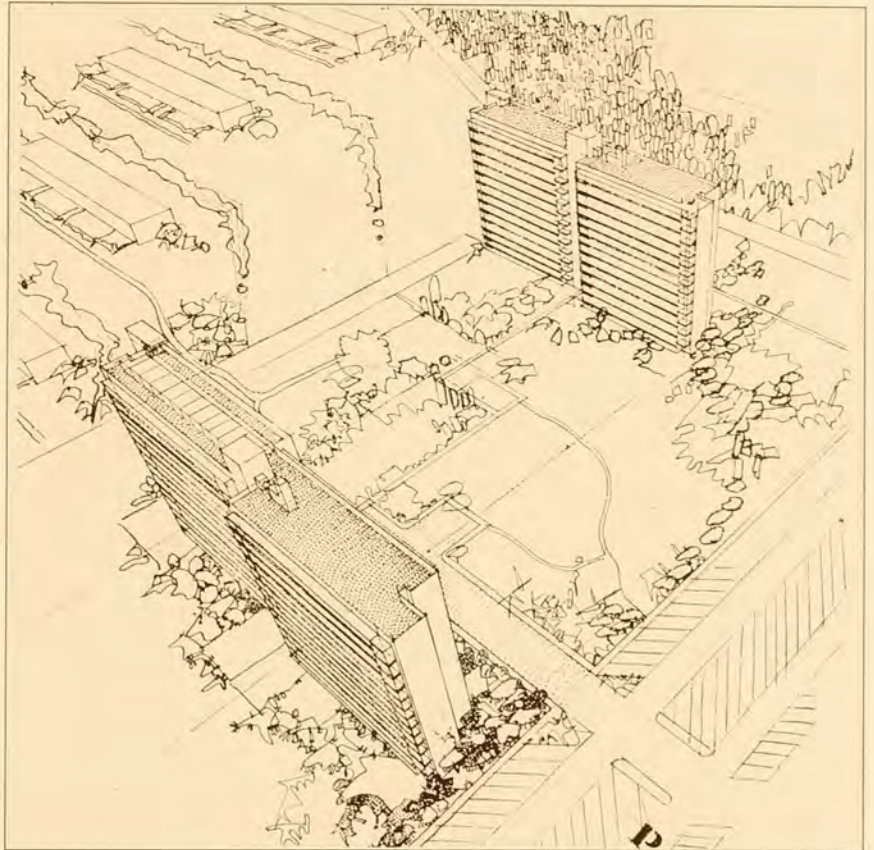
*Richard Neutra, Robert Alexander,
Elysian Park Heights, Urban
reconstruction and Housing,
Los Angeles, 1949: prospettive
del complesso.*

*Richard Neutra, Robert Alexander,
Elysian Park Heights, Urban
reconstruction and Housing,
Los Angeles, 1949: perspectives
of complex.*



*Richard Neutra, Robert Alexander,
Elysian Park Heights, Urban
reconstruction and Housing,
Los Angeles, 1949: prospettiva
degli edifici residenziali alti.*

*Richard Neutra, Robert Alexander,
Elysian Park Heights, Urban
reconstruction and Housing,
Los Angeles, 1949: perspective
of the tall residential buildings.*



persone? Perché non utilizzare le disposizioni del Housing Act per “sviluppare” Chavez Ravine, senza peraltro distruggere – così animosamente si sperava – i suoi molti pregi? Pur confessando in privato di avere dei dubbi in proposito, Neutra seguì questa linea d’azione, decisa anche se un po’ ingenua; e riuscì a convincere i rappresentanti della chiesa e della scuola, la comunità e i leader cittadini che la qualità della zona poteva essere conservata e diventare parte integrante del progetto⁶.

Secondo Neutra, Chavez Ravine “*offriva proprio quell’occasione favorevole, di cui gli urbanisti hanno continuato a parlare fin da quando, più di due generazioni fa, Ebenezer Howard pubblicò Garden Cities of Tomorrow. Il sito è tale da attirare qualsiasi categoria di abitanti della città, ma è addirittura ideale per le famiglie con basso reddito (...). Perché quest’insediamento, così rinnovato, possa fruire dei vantaggi di quelle attrezzature di trasporto, commerciali e culturali che finora non è mai riuscito a impiantare e sostenere, è importante che esso diventi più popoloso*”. Neutra riteneva dunque essenziale che la zona fosse “*pienamente sviluppata fino ad accogliere più di 3000 famiglie (...). Il compito di inserire nella più vasta collettività urbana questa nuova comunità di 17.000 persone va al di là della fornitura di alloggi a 3360 famiglie (...). Oltre a questo, bisognerà integrare fra loro reti complesse di vecchie e nuove strade e di condutture per i servizi, connettere il traffico interno con le due grandi autostrade che costeggiano la zona, ubicare opportunamente, in relazione ai loro caratteri architettonici, una serie di edifici: tre scuole, alcuni asili infantili, tre chiese, un centro comunitario dotato di mensa, locali per varie attività, un auditorio al chiuso e all’aperto per 1500 persone, una zona o un centro di negozi e gli edifici amministrativi*”. Si sarebbe fatto il possibile perché le strade principali fiancheggiassero il villaggio anziché attraversarlo, le strade secondarie fossero cieche e le abitazioni affacciassero su giardini interni o su aree verdi strette e lunghe⁷.

L’aumento della densità appariva indispensabile, dal punto di vista economico e da quello logistico, alle autorità nazionali e locali preposte all’edilizia pubblica e forse allo stesso Neutra, che se non altro era in grado di organizzare tale aumento in modo razionale. Per alloggiare le 3360 famiglie previste in luogo delle 1100 attuali si sarebbero dovuti costruire 24 edifici a 13 piani e 163 a due piani, contenenti in tutto 3364 unità abitative (più di un terzo del totale programmato per gli undici comprensori di Los

churches, a Community Hall with kitchen, activity rooms, indoor and outdoor auditorium for 1,500, a commercial section or trading center and managerial building”. *As much as possible, major roads would skirt rather than bisect the area, interior streets would be cul de sacs, and housing would face inward toward garden plots or finger parks*⁷. *Economically and logistically the new density seemed imperative, certainly to the national and local housing authorities and maybe even to Neutra who was at least able to rationalize it. To house the estimated 3360 families, as opposed to 1100 at the time, there would have to be 24 thirteen-story towers and 163 two-story structures, furnishing a total of 3364 units – over a third of the projected total for all of the Los Angeles sites. At Elysian Park Heights, 481 units would contain one bedroom, 1922 two bedrooms, 742 three bedrooms, 202 four bedrooms, and 18 units would have five bedrooms for the more procreatively inclined*⁸.

Critics argued that the density was unreasonable high, especially for Los Angeles where it challenged too radically the historic fabric and established demographic patterns however it might compare to older eastern cities. Among others, Clarence Stein, William Wurster, and Catharine Bauer, old friends and colleagues of Alexander’s and Neutra’s, suggested that the planners were guilty of malfeasance in not fighting the requirements and urging lower density. The towers, they argued, would become disastrous for housing poor people – semirural or urban/suburban – who had not been prepared for such shifts. Later, the local chapter of the AIA would oppose it on the same grounds. Neutra’s wife Dione recalled that privately he shared much of this pessimism. Still, in public, he replied obliquely, and to a certain extent accurately, that the needs and imperatives of Los Angeles in the 1950s were not identical with Stein’s Radburn of the 1920s, and that the densities were “givens” within which they must work. *Their job was to balance these with saving amenities*⁹. *For example, Neutra believed that the socially vulnerable towers could, if properly and imaginatively designed and sited, become beautiful elements in the new Elysian landscape. Simon Eisner, the site planner of the team, recalled Neutra spending long Sunday morning on the site, sitting and walking with his sketch pad and imagining, placing and rearranging the towers on the landscape. “However romantic it may be to dream of retaining the present charm of rural backwardness,” Neutra argued in*

Angeles): 481 unità avrebbero avuto una sola camera da letto, 1922 due camere, 742 tre camere, 202 quattro camere, e infine alle famiglie più prolifiche sarebbero state destinate 18 unità con cinque camere da letto⁸.

I critici sostennero che la densità fissata era eccessivamente alta, anche a volerla comparare con le più antiche città dell'est, ma soprattutto a Los Angeles, dove avrebbe rappresentato una sfida troppo radicale al tessuto storico e al modello demografico consolidato.

Anche vecchi amici e colleghi di Alexander e di Neutra come Clarence Stein, William Wurster e Catherine Bauer affermarono che col rinunciare a ridurre le alte densità stabilite i progettisti si rendevano responsabili di abuso di potere, e che gli edifici alti non erano assolutamente adatti ad accogliere famiglie povere semirurali o suburbane, impreparate a un simile cambiamento; le stesse obiezioni sarebbero state mosse più tardi dalla sezione locale dell'American Institute of Architects. La moglie di Neutra, Dione, ha ricordato che in privato egli condivideva in gran parte questo pessimismo; in pubblico invece replicò – poco lealmente, ma in parte a ragione – che le esigenze di Los Angeles negli anni Cinquanta erano diverse da quelle che Stein aveva dovuto soddisfare a Radburn negli anni Venti, e che le densità erano “*dati di partenza*” ai quali gli urbanisti dovevano attenersi: il loro compito consisteva nel contemperarli con la necessità di salvare gli aspetti gradevoli della zona⁹.

Ad esempio Neutra riteneva che gli edifici alti, criticabili dal punto di vista sociale, potessero diventare elementi di bellezza nel nuovo paesaggio di Elysian Heights se fossero stati progettati e situati in modo opportuno e inventivo. Il membro dell'equipe incaricato dell'organizzazione planimetrica del sito, Simon Eisner, ha riferito che Neutra trascorreva sul posto intere mattinate domenicali, andando in giro col suo blocco da disegno e fermandosi a immaginare, definire e cambiare la posizione degli edifici alti nel paesaggio. “*Per quanto possa essere romantico sognare di conservare nella zona l'incanto dell'attuale condizione di arretratezza rurale*”, dichiarò Neutra col tono deciso del riformatore modernista, “*non è possibile ristrutturarla con bungalow di tipo suburbano.*

Un'utilizzazione realistica del sito da parte di chiunque richiederà una soluzione abitativa urbana, adeguata ai luoghi e tale da sfruttare le caratteristiche della zona, amena ma molto scoscesa. Per poter disporre di ampi spazi tra gli edifici a due piani, con giardini privati per le famiglie

numerose, bisognerà alloggiare le famiglie più piccole in appartamenti con una o due camere da letto situati in edifici a molti piani. Da uno studio esauriente del sito è risultato che una simile soluzione è ragionevole ed è atta a creare in questo specifico ambiente le migliori condizioni di vita”.

Neutra intendeva evitare l'addensamento degli edifici alti, frequente in altre città americane, che non avrebbe dovuto “*assolutamente costituire un precedente per il progetto in questione. In esso gli edifici a torre saranno situati a grande distanza l'uno dall'altro, in gruppi separati da più avvallamenti del terreno*”. Gli appartamenti con uguale pianta sarebbero stati sovrapposti e avrebbero avuto in comune le tubature degli impianti idraulici.

In questo modo, affermava Neutra “*un'area relativamente piccola posta sulla sommità di un'altura potrà accogliere un numero di alloggi sufficiente a giustificare i movimenti di terra e i lavori stradali necessari per renderla utilizzabile; gli appartamenti piccoli godranno di una posizione eccezionale, con ampia vista sulle circostanti colline ricche di vegetazione, sulle catene della Sierra Madre che s'innalzano a nord e su un'attraente scenario urbano digradante verso il Pacifico a sud. Ogni alloggio sarà dotato di finestre panoramiche che avranno il tono di una terrazza privata, e ad ogni piano vi sarà uno spazio ricreativo aperto accessibile dagli appartamenti. Ciò posto, è facile immaginare che fra tutti gli alloggi previsti dal programma questi saranno i più apprezzati*”¹⁰.

Purtroppo, su queste basi, Elysian Park cominciava a somigliare, più che a Channel Heights o al Baldwin Hills Village, a una versione aggiornata, verde e collinare di *Rush City Reformed*. I suoi edifici, sia alti che bassi, erano nel bene e nel male decisamente modernisti, per le proporzioni e per i particolari: come tali, promettevano di esibire la consueta eleganza e nitidezza del minimalismo di Neutra, capace di attirare a livello cosciente un occhio moderno ben addestrato e magari, a un livello più inconscio, anche un pubblico esteticamente più ingenuo. Ciò valeva specialmente per gli edifici più piccoli, che ricordavano i successi riportati in precedenza da Neutra con le sue forme basse, modulari e astrattamente asimmetriche; dal canto loro gli edifici alti preannunziavano con un aspetto piuttosto scialbo le difficoltà che il loro autore avrebbe incontrato più tardi in questo campo. Ad ogni modo, era tipico di Neutra e dei suoi coetanei il fatto che nel cercare di recuperare la tradizionale ricchezza “ispanica” della zona essi non facessero alcun ricorso esplicito all'architettura

the tougher tones of the modernist reformer, "The area cannot be redeveloped with suburban bungalows. A realistic use of the site by any developer will require an urban housing solution to suit the location and must be designed to take advantage of the beautiful but very hilly terrain. In order to provide ample space between two-story buildings, with private gardens for large families, it will prove necessary to house the smaller families in need of one and two bedroom apartments in multi-storied buildings. An exhaustive study of the site reveals that this is a soundly conceived solution, and one which will produce the best living conditions for this particular situation". He wanted to avoid the routinely crowded siting of tall buildings in other American cities, which should be "in no way a precedent for the present project. The tall buildings here will be spaced great distances apart and in spacious groups, separated by several valleys". Identical apartments would be arranged one above the other with common plumbing stacks.

In this way, Neutra argued, "a relatively small hilltop can be made to accommodate sufficient dwellings to justify the grading and road building necessary to make it available. This will automatically elevate the smaller apartments of the community to positions of unusual beauty overlooking the surrounding farflung hills of verdure, with the ridges of the Sierra Madre rising to the north and the interesting urban scene receding to the Pacific toward the south. Every apartment will have view windows with the quality of a private balcony and access to an open recreation area on each floor. It is not hard to imagine that under such conditions these apartments will be easily the most popular in the entire program"¹⁰.

Elysian Park, alas, was beginning to resemble not so much Channel Heights or Baldwin Hills Village but a green, hilly update of Rush City Reformed. Its buildings, high and low, for good and for ill, were resolutely modernist in scale and detail. As such, they promised to exhibit the frequent elegance and crispness of Neutra's minimalist esthetic so consciously appealing to the trained eye of the day, while touching it was hoped, even if less consciously, more esthetically innocent observers as well. This was particularly true of the project's smaller compositions, reminiscent of Neutra's earlier successes with small, modular, low-slung, abstractly asymmetrical buildings. The tower designs, on the other hand, predicted in their relative blandness the problems he would have later with tall

buildings. In all cases, however, it was typical and significant of Neutra and his generation that, except occasionally in the most abstract ways, their attempts to recapture the area's traditional "Hispanic" richness included no allusions to Spanish colonial architecture in any explicitly communicable ways, at least not as practiced by Neutra's transplanted fellow Californians, Irving Gill at the beginning of the century, or Charles Moore at the end. Accommodating the towers on the more solid higher ground would require considerable grading and filling, which demanded in turn that virtually the entire population of the Ravine be "temporarily" relocated and that most of their structures and the fabric of their village be demolished. The "substandard" housing was condemned and allegedly purchased for the "fair price", but those residents of the area who had owned their own homes faced the typical difficulty of matching the sale price of their old property with the purchase price of the new. The church, whose property was less easily "condemned", held out longer and for considerably higher prices and managed to have some of its parishioners transfer to it their property for the same results. For owners and renters, the City Housing Authority (CHA) provided relocation assistance¹¹.

The social and architectural merits and demerits of Neutra's and Alexander's Elysian Park housing would remain a fascinating and instructive subject of discussion – but of speculative discussion only – since it was never actually built. As the Ravine's original tenants were being relocated and their village demolished, and just before the newly approved redevelopment plans were to be opened to bid, there exploded on the scene another counterforce, a long-smoldering counterforce not connected directly to questions of architecture or of ethnic identity – that ominous spectre of the early 1950s that would come to be known as McCarthyism.

A cluster of groups, institutions, and individuals including the powerful California real estate lobby, the Home Builders Association, the Chamber of Commerce, and most critically, the Los Angeles Times, began to wage with increasing intensity an attack on the housing program as "creeping socialism" if not rampant communism subverting from within the American values that were supposedly being defended on the hills of Korea. Though they had endorsed the program unanimously in 1949, the politically vulnerable members of the city council began to soften and to change their positions.

Mayor Bowron continued to defend the program and was

*Dodger Stadium, Elysian Park,
Los Angeles, 1959.
Foto G. Brino*

*Dodger Stadium, Elysian Park,
Los Angeles, 1959.
Photo G. Brino*

coloniale spagnola, a differenza di altri architetti trapiantati in California, come Irving Gill all'inizio del secolo o Charles Moore ai giorni nostri.

Il disporre gli edifici a torre sulla sommità delle alture, dove il suolo è più resistente, richiedeva notevoli movimenti di terra, e ciò a sua volta imponeva il "temporaneo" trasferimento di quasi tutta la popolazione di Chavez Ravine, la demolizione della maggior parte degli edifici esistenti e la distruzione del tessuto del villaggio. Le abitazioni "non idonee", destinate a scomparire, furono acquistate a un prezzo cosiddetto "equo"; ma i residenti proprietari dovettero affrontare il solito problema del divario tra il prezzo di vendita della loro vecchia casa e il prezzo d'acquisto del nuovo alloggio. La chiesa, i cui possessi erano meno facili da espropriare, resisté più a lungo e ottenne prezzi notevolmente più alti, riuscendo inoltre a farsi intestare, con le stesse finalità, le proprietà di alcuni parrocchiani. La City Housing Authority provvide all'assistenza richiesta dai trasferimenti¹¹.

I meriti e i demeriti sociali e architettonici del progetto di Neutra e Alexander per Elysian Park rimarranno un tema di discussione istruttivo e affascinante, ma solo sul piano speculativo, perché il progetto stesso non fu mai realizzato. Mentre gli abitanti di Chavez Ravine venivano trasferiti altrove e il loro villaggio era in demolizione, quando già stavano per essere indette le gare d'appalto sui progetti di ristrutturazione recentemente approvati, entrò in scena con effetti devastanti una forza d'opposizione latente da lungo tempo e non direttamente connessa a questioni di architettura o di identità etnica: quel sinistro spettro dei primi anni Cinquanta che sarebbe diventato famoso col nome di Maccartismo.

Un complesso di istituzioni, gruppi e individui comprendente la potente lobby immobiliare californiana, la Home Builders Association, la Camera di Commercio e soprattutto il "Los Angeles Times", intraprese una lotta destinata a diventare sempre più violenta contro il programma di edilizia pubblica, visto come manifestazione di un "socialismo strisciante" (se non di un comunismo dilagante) che tendeva a sovvertire dall'interno quegli stessi valori americani per cui si presumeva che si stesse combattendo sulle colline della Corea. Benché nel 1949 avessero approvato all'unanimità il programma, i consiglieri comunali, politicamente vulnerabili, cominciarono ad attenuare e a modificare le loro posizioni. Da parte sua il sindaco Bowron continuò a difendere il

programma, sostenuto dai sindacati locali aderenti all'AFL e alla CIO, dalla National Association for the Advancement of Colored People, dalla League of Women Voters, da varie altre associazioni religiose e di ex combattenti e da gruppi di cittadini appositamente costituiti. Ma queste organizzazioni furono semplicemente sopraffatte, sulla stampa e nelle trasmissioni radiotelevisive, dalle forze contrarie al programma, che investirono ingenti somme in una campagna di propaganda e di "formazione". Ad esempio il presidente dell'associazione Citizens Against Socialist Housing, Frederick Dockweiler, sostenne che vi era "in questa campagna una questione di fondo: il programma è di tipo socialista o no?" A suo parere, nessuno degli argomenti addotti dal sindaco "ha eliminato dal programma di edilizia pubblica l'impronta socialista, e anzi ne ha messo in evidenza il carattere collettivistico". Uno dei consiglieri comunali convertiti, F.H. Henry, dichiarò che "se avessimo bisogno di una prova che è giunto il momento di fermare la marcia verso il collettivismo, questa prova la troveremo nella nostra attuale esperienza con la cosiddetta City Housing Authority"¹².

Il culmine (o il fondo) della persecuzione maccartista contro i "rossi" fu toccato nel 1952, quando gli investigatori del Comitato sulle attività antiamericane del Senato della California rivolsero la loro attenzione alla Housing Authority di Los Angeles. Alla faticosa domanda "Lei è attualmente, o è stato in passato, membro del Partito comunista?" tre alti funzionari della City Housing Authority si avvalsero della facoltà di non rispondere sancita dal quinto emendamento della Costituzione; tutti e tre furono subito licenziati dal direttore Holtzendorf. Uno di essi era Frank Wilkinson, un idealista, figlio di un illustre medico ed esponente metodista di Los Angeles, cliente e amico di Neutra e politicamente molto vicino a Pauline Schindler. Sia Neutra che la Schindler rimasero fedeli a Wilkinson durante la controversa vicenda, ma il fatto che egli si fosse rifiutato di rispondere convinse il consigliere comunale John Holland che "l'edilizia pubblica è caratterizzata in senso comunista. Questa gente sta cercando di mandare in rovina l'America, e coloro che ci hanno messi in guardia sui gravi pericoli che minacciano la libertà nel nostro paese hanno ragione". Una mozione del Consiglio comunale accusò il direttore Holtzendorf di "aver trascurato i suoi doveri (...) permettendo a Frank Wilkinson di lavorare per dieci anni a un'evidente macchinazione per introdurre i comunisti nella Housing Authority"¹³.



supported by the Los Angeles unions of the AFL and the CIO, the NAACP, the League of Women Voters, and various other church, veterans' and ad hoc citizen groups. But these organizations were simply out-shouted in the press and on the air by the antihousing forces who pumped huge sums of money into their advertising and "educational" campaign. Frederick Dockweiler, chairman of Citizens Against Socialist Housing (CASH), argued, for example, that there was "one basic issue in this campaign. That issue is, is this program socialistic, or is it not?" Nothing in the mayor's arguments, he believed, "had removed the stamp of socialism from the public housing program, but on the contrary has emphasized its collectivist pattern." And one of the converted councilmen, F.H. Henry agreed that "if we need any evidence that now is the time to stop the march on the road to collectivism, we have it in our present experience with the so-called City Housing Authority"¹². The high or low point of the McCarthyite "red" baiting was reached in 1952 when an ongoing investigation by the California Senate Committee on Un-American Activities turned its attention to the Los Angeles Housing Authority. When asked the fatal question: "Are you now or have you ever been a member of the Communist Party?," three highly placed members of the CHA took the Fifth Amendment. All three were promptly fired by CHA Director Holtzendorf. CHA Director of Information Frank Wilkinson, the idealistic son of a prominent Los Angeles physician and Methodist layman, was one of these. Wilkinson was a close political ally of Pauline Schindler's and a client and friend of Neutra's. Both remained loyal to him throughout the controversial proceedings, but Wilkinson's Fifth Amendment plea convinced city councilman, John Holland, "that public housing follows the Communist pattern. These are the people who are trying to wreck America. Those who have been warning us that liberty is in grave danger in this country are right." A resolution of the city council accused Director Holtzendorf of "derelictions of duty (...) in permitting Frank Wilkinson to operate for ten years in his obvious plot to infiltrate Communists into the Housing Authority"¹³. The antisocialist, anticommunist crusade was the focus, symbol, and ideological umbrella of a highly complex cluster of antihousing sentiments, but it was without doubt the crucial factor in the rapid shift of sentiment from the balmy pro-housing aura of August 1949 when the city council had voted unanimously to approve the program. Up until the end of 1951, it had continued its support of the

whole enterprise by approving the sites and the necessary zoning changes and by authorizing the sale of tax-free lands to the Housing Authority. But by the end of 1951, the hammering campaign of the antihousing forces, and the coverage and support of the Los Angeles Times, had captured a majority of the Los Angeles City Council. On December 26, 1951, by an 8-7 vote, the council adopted a resolution purporting to cancel the city's contract with the City Housing Authority¹⁴.

The CHA filed suit to have the action declared null and void and to force the council to honor its commitment, and the council in a countermove ordered a referendum election to be held on June 3, 1952. Pending settlement of the issue, the CHA called a halt to all building operations except for two small projects already under construction. On April 28, 1952 the California Supreme Court held by a unanimous decision that the city council could not cancel its cooperation agreement and ruled that the pending referendum would have no legal effect. This did not daunt the antihousing forces, however, who spared no efforts to convince the electorate that the vote would have a moral if not a legal effect. And at the highest fever pitch of the anticommunist purge, the small percentage of citizens sufficiently motivated to participate voted against the program 378,000 to 258,000¹⁵.

The apparently growing sentiment in Los Angeles against low rent housing, court decisions notwithstanding, prompted California's politically attuned congressional leaders, including Senators Knowland and Nixon, to campaign and push through national legislation which said, in effect, "that, if pursuant to an adverse referendum or council vote the [Public Housing Authority] was tendered full repayment of all sums advanced by it, and if the local authority agreed to a release of the Federal Government, the contract (...) should forthwith be cancelled." Yet, on October 13, 1952 the contract between the city and the housing authority was further confirmed by the U.S. Supreme Court, to which the city council had appealed the California decision. Cheered by this development, Mayor Bowron and the CHA proceeded with construction of 2153 dwelling units in six more project locations electing to hold until the very end, the beginning of construction on Elysian Park Heights, the largest, most visible, and most sensitive of the projects. The obvious determination of the mayor and the CHA to press on with the program and not take advantage of the new escape

La crociata anticomunista e antisocialista fu il centro di convergenza, il simbolo e lo scudo ideologico di tutto un complesso di posizioni contrarie all'edilizia pubblica; e fu senza dubbio la causa prima del rapido voltafaccia del Consiglio comunale, che nell'agosto 1949 aveva votato all'unanimità a favore del programma e che fino a tutto il 1951 aveva continuato a sostenere l'iniziativa, approvando la scelta delle aree e i necessari cambiamenti di destinazione e autorizzando la vendita alla Housing Authority di suoli esenti da imposte. Ma sul finire del 1951 la martellante campagna delle forze ostili all'edilizia pubblica, appoggiata dal "Times", conquistò la maggioranza del Consiglio comunale, che il 26 dicembre approvò con 8 voti contro 7 una deliberazione intesa ad annullare il contratto con la City Housing Authority¹⁴. Questa presentò una istanza legale affinché la deliberazione fosse dichiarata inefficace e il Consiglio comunale fosse costretto a mantenere i suoi impegni; come contromossa, il Consiglio indisse per il 3 giugno 1952 un referendum sulla questione. In attesa degli eventi la City Housing Authority sospese tutti i lavori, tranne che in due piccoli complessi già in costruzione. Il 28 aprile la Corte Suprema della California decise all'unanimità che il Consiglio comunale non aveva il diritto di annullare l'accordo di cooperazione e che il previsto referendum non avrebbe avuto alcun effetto giuridico. Ma ciò non scoraggiò gli oppositori del programma, che non lesinarono sforzi per convincere gli elettori che il voto avrebbe avuto se non altro un effetto morale. In un momento in cui l'epurazione anticomunista toccava il culmine, la modesta percentuale di cittadini interessata al referendum si dichiarò contraria al programma con 378.000 voti contro 258.000¹⁵.

La crescente ostilità verso la costruzione di alloggi ad affitto contenuto che si andava manifestando a Los Angeles, nonostante la decisione della Corte, indusse i membri più influenti del Congresso della California politicamente sintonizzati su tali posizioni, tra i quali i senatori Knowland e Nixon, a scendere in campo per far approvare una legge federale per cui *"se, in seguito a un referendum o a un voto del Consiglio comunale, viene offerto alla Public Housing Authority il rimborso integrale delle somme da essa anticipate, e se l'autorità locale acconsente a una rinuncia del Governo federale, il contratto (...) dovrà essere annullato"*. Tuttavia il 13 ottobre 1952 la validità del contratto fra l'Amministrazione

cittadina e la Housing Authority fu nuovamente confermata dalla Corte Suprema degli Stati Uniti, alla quale il Consiglio comunale si era appellato contro la deliberazione della Corte Suprema della California. Incoraggiati da questo fatto nuovo, il sindaco Bowron e la City Housing Authority decisero di proseguire la costruzione di 2153 alloggi in altre sei zone e di resistere a oltranza fino all'inizio dei lavori per Elysian Park Heights, che costituiva l'intervento più esteso, più appariscente e più delicato. Quest'atteggiamento del sindaco e della City Housing Authority di continuare a spingere per la realizzazione del programma e di non avvantaggiarsi dalle nuove vie d'uscita che si erano profilate, spinse gli oppositori a compiere uno sforzo disperato per cancellare gli altri progetti sbarazzandosi del sindaco. Nel giugno 1953 il membro del Congresso Norris Poulson, dopo una campagna elettorale basata soprattutto sull'opposizione al programma e sulla promessa di affrancare la città dal *"dominio federale"*, sconfisse Bowron, che per quattro magistrature era stato il paladino dell'edilizia pubblica¹⁶.

Il nuovo sindaco, valendosi dei suoi poteri di nomina nella Housing Authority, negoziò con questa una serie di complicati accordi per cui i complessi già in costruzione sarebbero stati ultimati come da progetto sotto la direzione della Housing Authority, mentre i due complessi più vasti, quelli di Rose Hill e di Elysian Park Heights, comprendenti più della metà dei 10.000 alloggi originari, non sarebbero stati realizzati. Il Governo federale avrebbe quindi rivenduto alla città i suoli acquistati e non utilizzati, che sarebbero stati destinati a opere d'interesse pubblico. La zona di Chavez Ravine fu così venduta per 1.279.000 dollari, con una perdita per il governo federale di 4 milioni di dollari¹⁷. Sgombrato dai suoi abitanti, ad eccezione di pochi ostinati, Chavez Ravine attendeva passivamente che il suo destino si compisse; e già prima della fine del 1953 questo destino cominciò a delinearci, come conseguenza di eventi in corso all'altro estremo degli Stati Uniti.

Walter O'Malley, proprietario della squadra di baseball dei Brooklyn Dodgers, aveva avviato una trattativa con la Municipalità di New York per costruire un nuovo stadio che sostituisse l'angusto e fatiscente Ebbets Fields; ma il potente commissario ai parchi di New York, Robert Moses, si opponeva alla concessione delle aree richieste da O'Malley e questi, altrettanto caparbio, rifiutava le

hatches once again energized the antihousing forces in a last-ditch effort to cancel the remaining project by simply getting rid of the mayor. In June 1953, running chiefly on an antihousing platform which promised to rid the city of "federal domination", Congressman Norris Poulson defeated Mayor Bowron, the four-term champion of Los Angeles public housing¹⁶.

The new mayor Poulson, with the leverage of his Housing Authority appointive powers, negotiated a series of complicated compromises between the city and the housing authority, wherein the projects already begun would go forward as planned under housing authority direction and the two largest projects – Rose Hill and Elysian Park Heights, comprising more than half of the original 10,000 units – would be cancelled. The federal government then would resell to the city the unused property it had acquired, to be used, it was agreed, for appropriate public projects. In selling Chavez Ravine for \$ 1,279,000, the federal government took a \$ 4,000,000 loss¹⁷.

Cleared now of its population, with the exception of a few persistent holdouts, Chavez Ravine lay idle awaiting its destiny. Yet even before the end of 1953, events were transpiring clear across the country that would ultimately seal its fate as Walter O'Malley, owner of the Brooklyn Dodgers, began negotiating with the City of New York for a new site for a stadium to replace the decrepit and too small Ebbets Field. O'Malley wanted to own his own stadium, but Robert Moses, New York's powerful parks commissioner, opposed the sites O'Malley wanted, and O'Malley, equally stubborn, refused the sites Moses proposed, including Flushing Meadows, the future home of the New York Mets. "The jig's up Walter," Moses told O'Malley, and the outraged O'Malley decided to move west. To keep him company, he persuaded the equally disaffected Horace Stoneham to move his New York Giants to San Francisco. And to welcome the Dodgers, the City of Los Angeles offered O'Malley the one thing New York had somehow not delivered a site on which to build his own private stadium¹⁸. In effect, the city gave him the land "exchanging" 315-acre Chavez Ravine for a 9-acre stadium site of the old, minor league Los Angeles Angels, which O'Malley had earlier acquired from Philip Wrigley. The contract of October 7, 1957 also provided that the city would spend \$2,000,000 on site improvement, an ironic contrast to the earlier hue and cry over the city's commitments to provide sewage for the housing project. Opponents of the Dodger deal argued

that O'Malley's private ownership of the land violated the city's agreement to keep it public, and a law suit to challenge that prompted once again a supposedly "democratic" referendum to legitimize the "sale" of the land to O'Malley. A tiny margin of just over 25,000 votes confirmed the city's contract which was shortly sanctioned by court approval as well. The court upheld the contract largely on the grounds that O'Malley's agreement to provide a public recreational area in conjunction with the stadium satisfied the "public" stipulations of the sale contract. This recreational area, however, was ultimately never developed¹⁹.

Now O'Malley had only to clear some twenty remaining families, doggedly holding on to their small bits of property. The last of these, Manuel Arechiga, was finally evicted by bulldozers and sheriff's deputies on May 8, 1959. The Los Angeles Times, which had poignantly publicized the earlier evictions by the Housing Authority, remained silent in the later removals. To Los Angeles, in the McCarthyite 1950s, public housing seemed un-American, but baseball did not. And on September 17, 1959, ten years after it all began, O'Malley broke ground for his Dodger Stadium²⁰. The ten-year battle of Chavez Ravine – from the early debate over changing it all, to the Neutra and Alexander designs for redevelopment, to its tragic involvement in Cold War politics, to its final apple pie American resolution – indeed framed an era in American history in which public housing was only one of the casualties.

aree proposte da Moses (tra cui i Flushing Meadows, futura sede dei New York Mets). “*Hai chiuso, Walter*”, disse a un certo punto Moses, e O’Malley, indignato, decise di emigrare all’Ovest; per stare in compagnia, persuase un altro scontento, il proprietario dei New York Giants Horace Stoneham, a trasferire la sua squadra a San Francisco. La città di Los Angeles diede il benvenuto ai Dodgers offrendo a O’Malley ciò che New York non aveva voluto consegnargli: un’area su cui edificare il suo stadio privato¹⁸.

In effetti la città gli “regalò” quest’area, permutando i 130 ettari di Chavez Ravine con i 4 ettari scarsi dell’area occupata dallo stadio dei Los Angeles Angels, un’antica squadra minore, che in precedenza O’Malley aveva acquistato da Philip Wrigley. Il contratto del 7 ottobre 1957 prevedeva inoltre che la città spendesse due milioni di dollari per migliorare la zona: il che contrastava in modo stridente con le clamorose proteste che si erano levate quando la Municipalità si era impegnata a costruire le fognature per il complesso edilizio pubblico.

Gli oppositori della transazione coi Dodgers sostennero che l’acquisizione dell’area da parte di un privato era in contrasto con la sua destinazione a usi pubblici e avviarono un’azione legale per contestare l’accordo; in seguito a ciò fu indetto un altro referendum “democratico” per legittimare la “vendita” dell’area, e con una ristretta maggioranza (poco più di 25.000 voti) il contratto fu approvato, per essere poco dopo sanzionato anche dalla Corte Suprema della California. Quest’ultima decisione fu motivata soprattutto dal fatto che l’accettazione da parte di O’Malley dell’obbligo di creare una zona ricreativa pubblica in connessione con lo stadio soddisfaceva le clausole “pubbliche” del contratto di vendita; ma di fatto questa zona non fu mai realizzata¹⁹.

A questo punto O’Malley non aveva che da sbarazzarsi di una ventina di famiglie, rimaste tenacemente ancorate alle loro piccole proprietà; l’ultimo di questi proprietari, Manuel Arechiga, fu sloggiato dalle ruspe e dai delegati dello sceriffo l’8 maggio 1959. Il “Times”, che a suo tempo aveva pubblicizzato con caustici commenti gli sfratti eseguiti dalla Housing Authority, rimase silenzioso. Nella Los Angeles degli anni Cinquanta, dominati dal Maccartismo, l’edilizia pubblica poteva sembrare antiamericana, ma il baseball no: e il 17 settembre 1959, a dieci anni dall’inizio della vicenda, O’Malley cominciò gli scavi per il suo Dodger Stadium²⁰.

La decennale battaglia di Chavez Ravine – dai primi dibattiti sulla completa trasformazione della zona ai progetti di ristrutturazione di Neutra e Alexander, dal drammatico coinvolgimento nel clima politico della guerra fredda alla soluzione finale, tipicamente americana – rappresenta bene un periodo della nostra storia, di cui l’edilizia pubblica non fu certo la sola vittima.

Note

- (*) Thomas S. Hines è professore di Storia e Architettura presso l'Università di California, Los Angeles.
Questo scritto è stato pubblicato su "Journal of Urban History", vol. 8, n. 2, febbraio 1982, pp. 121-141.
Traduzione di Giuseppe Scattono.
- 1) Lettera di Maxwell Fry a Richard Neutra del 9 settembre 1940, in possesso dell'autore.
 - 2) Quest' apprezzamento del 1972 è citato nelle memorie inedite di Robert Alexander, possedute in copia dall'autore e depositate tra le carte Alexander presso la Cornell University.
 - 3) T. HINES, *Intervista a Robert Alexander*, Los Angeles, 11 dicembre 1978.
 - 4) T. HINES, *Intervista a Simon Eisner*, Los Angeles, 4 novembre 1976.
 - 5) R. NEUTRA, *History and the setting for a Project of Rehabilitation*, pp. 4-5 (promemoria inedito in possesso dell'autore).
 - 6) *Ibid.*
 - 7) R. NEUTRA, *Elysian Park Heights, a project of Urban Reconstruction*, pp. 1-2; e *Elysian Park Heights, Urban Reconstruction and Housing*, p. 1 (promemoria inedito in possesso dell'autore).
 - 8) R. NEUTRA, R. ALEXANDER, *Submission to the City Planning Commission of the City of Los Angeles. Site Statistics* (promemoria inedito).
 - 9) Cfr.: T. HINES, *Intervista a Simon Eisner*, cit.: "Los Angeles Times", 2 giugno 1952.
 - 10) T. HINES, *Intervista a Simon Eisner*, cit.; R. NEUTRA, *Elysian Park Heights, a Project of Urban Reconstruction*, cit., pp. 2-4.
 - 11) T. HINES, *Intervista a Simon Eisner*, cit.
 - 12) *Ibid.*: "Los Angeles Times", 22 e 23 maggio 1952. Ringrazio Patricia Tuttle per avermi indicato questi riferimenti nell'acuta ricerca sulla vicenda di Chavez Ravine da lei svolta presso la University of California, Los Angeles.
 - 13) Cfr.: "Los Angeles Times", 30 agosto, 3 settembre, 28 e 29 ottobre 1952; T. HINES, *Colloquio con Wilkinson*, Los Angeles, 5 ottobre 1981. Wilkinson, impegnato difensore delle libertà civili, continuò per principio a rifiutarsi di dichiarare se aveva fatto o no parte del Partito comunista.
 - 14) *Chronological Facts Regarding Low Rent Program of Los Angeles Housing Authority*, osservazioni del deputato della California Chet Hohfield alla Camera dei Rappresentanti, 22 aprile 1953, in "Congressional Record", 85th Congress, First Session.
 - 15) *Ibid.*
 - 16) *Ibid.*
 - 17) "Los Angeles Times", 16 giugno e 30 luglio 1953, 4 giugno 1978.
 - 18) "Los Angeles Times", 4 giugno 1978.
 - 19) *Ibid.*
 - 20) *Ibid.* Per maggiori dettagli sul trasferimento dei Dodgers a Los Angeles, cfr. C.S. HENDERSON, *Los Angeles and the Dodgers War, 1957-62*, in "Southern California Quarterly", 1980, pp. 261-289. Ho avuto notizia di questo articolo solo dopo aver ultimato il presente scritto.

Notes

- (*) Thomas S. Hines is professor of History and Architecture at UCLA. This essay was published in the "Journal of Urban History", vol. 8, no 2, february 1982, pp. 121-141.
- 1) Maxwell Fry in a letter to Richard Neutra, September 9, 1940, in possession of author.
 - 2) This 1972 citation was quoted in Robert Alexander's unpublished memoirs, copy in possession of author and on file with the Alexander papers at Cornell University.
 - 3) T. HINES, Interview with Robert Alexander, Los Angeles, December 11, 1978.
 - 4) T. HINES, Interview with Simon Eisner, Los Angeles, November 4, 1976.
 - 5) R. NEUTRA, History and the Setting for a Project of Rehabilitation, pp. 4-5, in possession of author (unpublished memorandum).
 - 6) *Ibid.*
 - 7) R. NEUTRA, Elysian Park Heights, a Project of Urban Reconstruction, pp. 1-2, and Elysian Park Heights, Urban Reconstruction and Housing, p. 1, in possession of author (unpublished memoranda).
 - 8) R. NEUTRA and R. ALEXANDER, Submission to the City Planning Commission of the City of Los Angeles. Site Statistics (unpublished memorandum).
 - 9) T. HINES, Interview with Simon Eisner, cit.: "Los Angeles Times", June 2, 1952.
 - 10) T. HINES, Interview with Simon Eisner, cit.; R. NEUTRA, Elysian Park Heights, a Project of Urban Reconstruction, cit., pp. 2-4.
 - 11) T. HINES, Interview with Simon Eisner, cit.
 - 12) *Ibid.*, "Los Angeles Times", May 22, 23, 1952. I am grateful to Patricia Tuttle, for calling these references to my attention in her insightful UCLA student paper on the Chavez Ravine controversy.
 - 13) See "Los Angeles Times", August 30, September 3, October 28, 29, 1952. T. HINES, Conversation with Wilkinson, Los Angeles, October 5, 1981. Wilkinson, a committed civil libertarian, would continue, on principle, to refuse to state whether or not he had actually been a member of the Communist party.
 - 14) Chronological Facts Regarding Low Rent Program of Los Angeles Housing Authority, remarks of Hon. Chet Hohfield of California, in the House of Representatives, Wednesday, April 22, 1953, "Congressional Record", 85th Congress, First Session.
 - 15) *Ibid.*
 - 16) *Ibid.*
 - 17) "Los Angeles Times", June 16, July 30, 1953, June 4, 1978.
 - 18) "Los Angeles Times", June 4, 1978.
 - 19) *Ibid.*
 - 20) *Ibid.* For more details on the Dodger move to Los Angeles, see C. S. HENDERSON, Los Angeles and the Dodger War, 1957-1962, "Southern California Quarterly", Fall 1980, pp. 261-289. This article came to my attention after the completion of my own article.

*Eero Saarinen and Associates,
Charles Eames, Padiglione IBM,
Fiera Mondiale di New York, 1964-65.
Vista interna del teatro durante
la proiezione della multivisione
"Think" di Charles Eames.*

*Eero Saarinen and Associates, Charles
Eames, IBM Pavilion, New York Trade
Fair, 1964-65.
Interior view of the theatre during
a screening of Charles Eames' "Think"
multivision.*



Un'intera generazione di architetti e *designer* avrebbe voluto essere Charles Eames. Egli rappresentò ai loro occhi l'equivalente moderno dell'uomo rinascimentale. A una conoscenza superficiale appariva mite e reagiva a ogni genere di elogio con un ingenuo imbarazzo alla Jimmy Stewart. Tuttavia, a chi ebbe l'occasione di conoscerlo meglio, magari facendone le spese, egli si rivelò un perfezionista tenace, irriducibile e implacabile, impaziente di fronte alla minima dimostrazione di incompetenza o di negligenza nell'esecuzione di un compito. Egli mascherava spesso questa insofferenza con un discorso elaborato e circonlocutorio che illudeva la vittima sulla possibilità di essere lodata mentre le lasciava scoprire soltanto alla fine, come il colpo di coda di uno scorpione, che si trattava di una critica feroce. Eppure il suo fascino bastava a lenire presto qualsiasi ferita e la sua raffinata sagacia a renderlo un compagno piacevolissimo. Charles Eames è stato senza dubbio il *designer* più creativo e originale del Ventesimo secolo, capace di combinare doti di inventore, artigiano, *designer*, architetto, cineasta a quelle di scienziato, ricercatore, creatore visionario, in grado di effettuare quegli scarti improvvisi e quelle connessioni improbabili che caratterizzano il genio. La prima volta che incontrai Charles fu a una festa che si teneva a Cranbrook. Era circa la metà degli anni Cinquanta ed egli aveva appena proiettato alcuni suoi film a un pubblico in contemplazione. Già allora era un'icona che gli studenti adulavano. Faceva spesso visita allo studio di Eero Saarinen, di cui era grande amico, ma la prima volta che ebbi occasione di lavorare con lui fu quando Eero decise di commissionargli un film che spiegasse la concezione radicale dell'Aeroporto Dulles. Mi affidarono di svolgere la ricerca in collaborazione con Charles, e il compito di procurare le informazioni necessarie alla stesura della sceneggiatura. Lavorare con Charles fu una vera emozione. Egli dimostrò un interesse profondo per l'intero processo del movimento dell'aereo, delle esigenze dei passeggeri e del trasporto dei bagagli. Il film si avvale della meravigliosa animazione di Glen Fleck e, dopo la sua realizzazione, si rivelò un valido strumento per persuadere la F.A.A. e le linee aeree sulla possibilità di realizzare l'idea di Eero.

In seguito Charles girò un film per il Padiglione americano alla Fiera di Mosca e, in quell'occasione, mi chiese di scattare alcune fotografie di centri commerciali. Eero era d'accordo, e così in cinque dello studio ci sparpagliammo

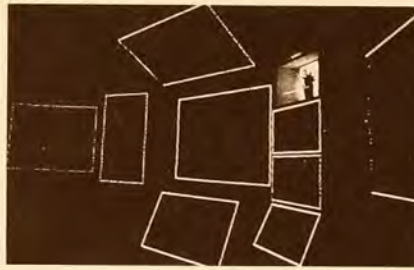
A whole generation of architects and designers wished they were Charles Eames. He epitomized for them that modern equivalent of the Renaissance man. To the casual acquaintance he was humble in demeanor. He had a kind of Jimmy Stewart "Aw schucks" reaction to any praise. As those who knew him a little better found out, sometimes to their chagrin, he was a tough, hard-driving, unforgiving perfectionist who had absolutely no patience with even the slightest show of incompetence or carelessness in executing any task. His lack of patience, however, was usually clothed in an elaborate and circumlocutory story which left the victim unsure for some time if praise was in the offing only to find a devastating chastisement like a scorpion's tail tacked at the end of the story.

His considerable charm repaired all wounds in short time, however, and his penetrating intellect made him a fascinating companion.

He was without a doubt the most creative and original designer of the twentieth century, combining as he did the skills of inventor, tinkerer, designer, architect and film maker with those of scientist, researcher, visionary, and creator - one who could make the great leaps and improbable connections of the true genius.

I first met Charles at a party in Cranbrook sometime in the mid-fifties after he had shown several of his films to an adoring audience. Even then he was an icon enjoying the adulation of the students. He was a very close friend of Eero's and visited the office every now and then, but the first opportunity I had to work with him was when Eero decided to commission a film to explain the radical concept of the Dulles Airport. I was assigned to work with Charles in research and to provide the information he needed to write the script. Working with him was a great thrill. He really became intensely interested in the whole process of airplane movement, passenger convenience and baggage handling. After the film was made using Glen Fleck's wonderful animation, it proved a great success in persuading the FAA and the airlines of the feasibility of Eero's concept.

Later, when Charles was preparing a film for the American Pavilion at the Moscow Fair, he asked me if I would take some photographs of shopping malls. Eero agreed and five of us from the office fanned out over greater Detroit photographing everything we could at all the new malls. We shot over three hundred rolls of film and for a long time after that Charles would refer to our "smoking lenses".



per la grande Detroit dove fotografammo tutto il possibile dei nuovi centri. Scattammo più di trecento rullini, tanto che Charles parlò a lungo dei nostri "obiettivi fumanti". Di quelle immagini ne utilizzò forse soltanto alcune, ma eravamo comunque molto fieri di aver contribuito in qualche modo a un'opera del Maestro.

Verso la fine degli anni Cinquanta, quando la progettazione del St. Louis Arch era alla fase finale, ci fu proposto di realizzare un Museo che raccontasse la storia della scoperta del West che era alla base del progetto. Eero desiderava coinvolgere Charles e gli chiese di preparare una presentazione per Conrad L. Wirth, direttore del National Parks Service. Sul retro dello studio avevamo preparato un modello a grandezza naturale dei gradini che salivano all'Arco oltre a dettagli, piante e modelli dell'Arco stesso, della galleria panoramica per il pubblico nella parte superiore dell'Arco e del Museo. Eero invitò Mr. Wirth nel suo studio, in Michigan, per presentargli il progetto.

Il materiale di Charles, tuttavia, non arrivò che all'ultimo minuto. Si trattava di un film sugli anni Cinquanta che egli aveva appena ultimato per la CBS. Mentre Eero finiva la sua presentazione, ci affrettammo a inserire la pellicola nel proiettore e dopo che Eero ebbe concluso un'elaborata presentazione di Charles sostenendo l'importanza del suo apporto al progetto, accendemmo il proiettore pieni di curiosità. Le riprese di Charles terminavano con una lunga sezione in cui Ethyl Merman cantava, con quanta più voce aveva in gola, il brano *Everything's coming up roses!* tratto dal musical *Gypsy*. Si accesero le luci e calò un silenzio mortale. Eero era davvero sconcertato e Mr. Wirth sembrava sbalordito. Per un bel po' non disse niente, proprio niente. Poi si alzò lentamente in piedi: "C'è qualcos'altro che volete mostrarmi?", chiese, e la cosa si concluse così.

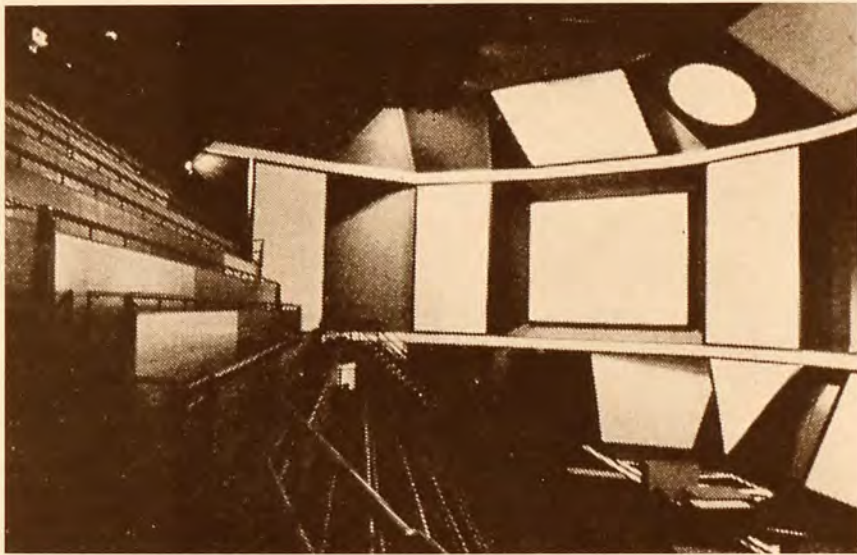
Quando Eero ci lasciò, il 1 settembre 1961, lui e Charles avevano ricevuto l'incarico per il Padiglione dell'IBM alla Fiera Mondiale di New York. Ne avevano parlato insieme un paio di volte ma Eero non aveva ancora iniziato a lavorare sul progetto. C'era bisogno di un nuovo architetto e Charles non era affatto sicuro di voler lavorare con lo studio del nostro successore. Tuttavia, quando vincemmo, in competizione con molti altri architetti, il concorso per il Museo di Oakland, decise di convincere l'IBM a continuare la collaborazione con noi. Per iniziare il progetto trascorsi qualche tempo nello studio di Charles, a Venice. Sviluppammo alcune delle prime idee elaborate

Probably only a few of the images we had taken were used, but we were very proud to feel we had contributed something to the Master.

Towards the end of the fifties, when the St. Louis Arch was in final design, a museum which would tell the story of the opening up of the West was proposed at the base of the Arch. Eero was anxious that Charles be involved in telling that story, so he asked him to prepare a presentation for Conrad L. Wirth who was Director of the National Parks Service. We had prepared a full-size mockup of the steps leading up to the Arch at the back of the office, in addition to details and plans and models of the Arch, the visitors' viewing gallery at the top of the Arch, and the museum itself. Eero invited Mr. Wirth to come to the office in Michigan for the presentation.

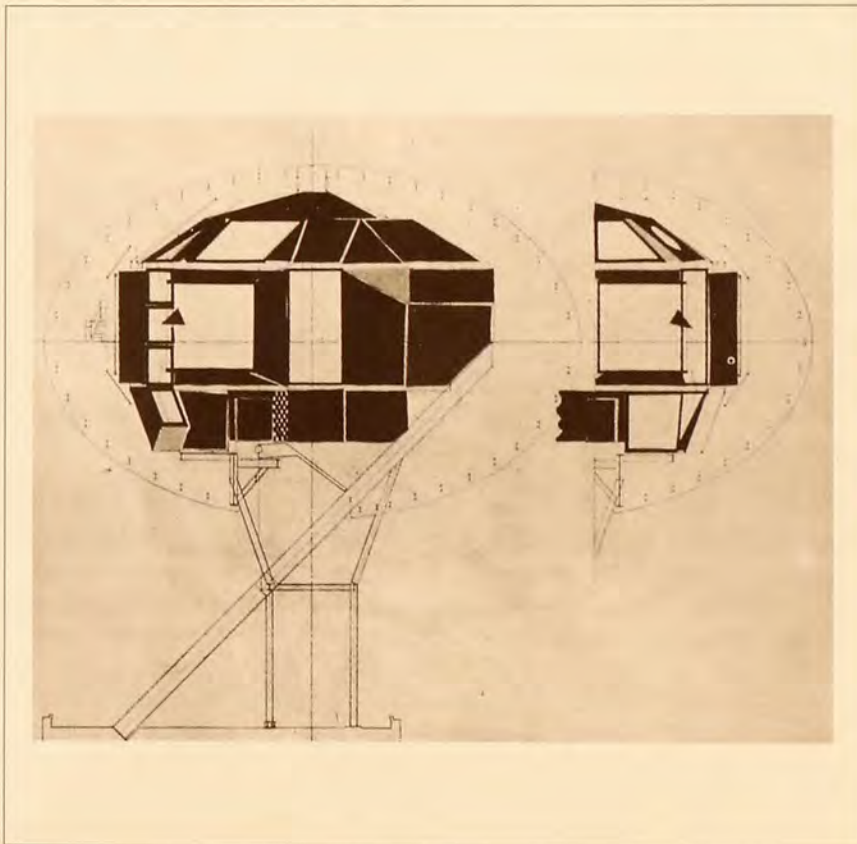
The material from Charles did not, however, arrive until the very last minute, and it came in the form of a film Charles had just completed for CBS covering the decade of the fifties. With Eero's presentation coming to a close, we hastily threaded this film into the projector. Eero completed an elaborate introduction of Charles and how much he could bring to the project, and with great anticipation we turned on the projector. The film had a long closing section with Ethyl Merman singing from the musical "Gypsy" at the top of her voice, "Everything's coming up roses!" over and over again. The lights came on and there was deathly silence in the room. Eero was really at a loss and Charles Wirth seemed stunned. He didn't say anything – anything at all – for a long time. Then he slowly got to his feet and said, "Is there anything else you wish to show me?". And that was the end of that.

When Eero died on September 1, 1961, he and Charles had received the commission for the IBM Pavilion at the New York World's Fair. They had had one or two conversations about it but Eero hadn't started any work on the project. A new architect was needed and Charles was not at all sure he wanted to continue with our successor firm. However, after we had secured the Oakland Museum in competition with many other architects, he decided to recommend to IBM that we be retained. To start the project I spent some time in Charles's office in Venice. Some of the early ideas for the exhibit were being developed, and Charles's concept was a structural plane above which a theater would float, the audience being drawn up into the theater by means of a "people wall". I proposed a steel forest to support the plane, and in our office the theater became enclosed in the ovoid



*Eero Saarinen and Associates,
Charles Eames, Padiglione IBM,
Fiera di New York, 1964-65.
Viste interne del teatro durante la
proiezione della multivisione "Think"
di Charles Eames.
Vista interna della sala e sezioni.*

*Eero Saarinen and Associates, Charles
Eames, IBM Pavilion, New York Trade
Fair, 1964-65.
Interior views of the theatre. Details of
the tiering and screens and stills from
Charles Eames' "Think" multivision.
Interior view of theatre and cross sections.*



*Eero Saarinen and Associates,
Charles Eames, Padiglione IBM, Fiera
Mondiale di New York, 1964-65.
Vista esterna del padiglione
in costruzione e vista generale.*

*Eero Saarinen and Associates,
Charles Eames, IBM Pavilion,
New York Trade Fair, 1964-65.
Exterior view of the pavilion
under construction and general view.*





per l'esposizione e Charles pensava a un piastra strutturale sopra la quale avrebbe sospeso un teatro, mentre gli spettatori avrebbero fatto la fila per entrare formando una "parete umana". Io proposi una foresta d'acciaio a sostegno della piastra e in seguito il teatro risultò racchiuso da un ovoide coperto dalle tre grandi lettere IBM. Mentre sviluppavamo il progetto si era creato un rapporto di lavoro davvero proficuo, nonostante i tempi ridotti e le difficoltà incontrate con il nuovo gruppo di comando della IBM. Naturalmente l'intervento di Charles fu vitale al progetto. Egli concepì gli allestimenti interni, sviluppò la trama delle sceneggiature e girò i film per la produzione teatrale.

Ci ritrovammo ad affrontare insieme una nuova avventura nel 1966, quando ci diedero l'incarico di progettare il National Fisheries Center and Aquarium a Washington D.C., dopo che la Fine Arts Commission aveva rifiutato ripetutamente i disegni di progetto presentati da un altro architetto. Ritenni che dovesse essere Charles a occuparsi degli allestimenti interni ed egli, infatti, sviluppò il programma e girò un film straordinario che illustrava lo scopo dell'Acquario. Si immerse nel progetto, come faceva sempre. Cercò un biologo marino con il quale poteva intendersi e con lui studiò a fondo quella scienza al punto che, al termine delle riprese, era diventato un esperto di biologia marina. La nostra collaborazione fu ancora una volta intensa e appagante ma, sfortunatamente, il progetto non venne mai portato a termine per le restrizioni di *budget* che il presidente Nixon impose a tutte le costruzioni federali.

Quando iniziamo a lavorare al progetto di sistemazione complessiva del Metropolitan Museum of Art, una delle prime intenzioni era di ricostruire l'ambiente del Musical Instrument Department. Grazie all'intervento di Arthur Rosenblatt, che era allora vicepresidente per l'architettura e la progettazione, Charles fu invitato a elaborare un proposta per lo spazio espositivo. Per un po' di tempo sembrò che non volesse affrontare la questione ma, alla fine, presentò una serie di fogli cm. 21x29.7 con dei deliziosi disegni di Glen Fleck. Io e Arthur la trovammo un'idea brillante ma il curatore, che aveva idee molto precise e in un certo senso antiquate rispetto all'allestimento di una esposizione, non parve rendersene conto e, alla fine, si decise di abbandonare il progetto. In ogni caso, credo che Charles avesse grandi difficoltà ad assumere il ruolo di allestitore di esposizioni soprattutto se

covered with large IBM letters. As it developed we had a very successful working relationship in spite of the enormous pressure of time and the difficulty of working with IBM's newly formed real estate group. Charles of course brought life to the whole project, conceiving the exhibits, developing the story lines and making the films for the multiple-image theater production.

Our next adventure together was in 1966 when we were asked to undertake the design of the National Fisheries Center and Aquarium in Washington, D.C.. Designs for the project by another architect had been rejected repeatedly by the Fine Arts Commission. I suggested that Charles be retained as the exhibits designer, and he developed the program and made an extraordinary film which illustrated the purpose of the Aquarium. Once again Charles immersed himself in the project. He found a marine biologist who understood what he wanted and together they delved deeply into the whole science so that by the time the film was completed Charles was something of an authority on marine biology. Our collaboration was again a very intense and rewarding experience, but unfortunately the project never went ahead because of a budget freeze on all federal construction by President Nixon.

When we started work on the master plan for the Metropolitan Museum of Art, one of the early projects was to rehouse the Musical Instruments Department. Through the good offices of Arthur Rosenblatt, who was then Vice President for Architecture and Planning, Charles was invited to prepare an exhibits design proposal. He seemed to resist tackling this for some time but finally came to a presentation with a series of 8.5" x 11" sheets of paper with exquisite little drawings by Glen Fleck. Although Arthur and I thought the concept was brilliant, the curator, who had very fixed and somewhat old-fashioned ideas about exhibitions, did not seem to grasp it so it was decided not to pursue the project any further. In any case, I think Charles had great difficulty seeing himself in the role of an exhibits designer particularly in dealing with objects with which he was not entirely in sympathy. While many of the instruments were of course exquisite examples of craftsmanship and reflected a directness of design which he appreciated, part of the collection included highly decorative baroque instruments which simply appalled Charles, and he did not wish to have anything to do with them.

Our final collaboration was in 1969 on a computer

non nutriva grande simpatia per gli oggetti esposti. Mentre molti degli strumenti erano squisiti esempi di artigianato e riflettevano una chiarezza progettuale che egli apprezzava, parte della collezione comprendeva strumenti barocchi ricchi di decorazioni che gli facevano così orrore da non volerne avere a che fare.

L'ultima volta che collaborammo fu nel 1969. Si trattava di progettare un Museo di tecnologia informatica per l'IBM. Charles aveva già elaborato il programma e girato un film sugli scopi del Museo mentre, insieme, svilupparammo l'edificio che l'avrebbe ospitato. Lo studio accurato del progetto durò almeno un anno e la presentazione finale a Thomas J. Watson Jr., il presidente di allora dell'IBM, doveva svolgersi nel nostro studio. Io e Charles, insieme a un folto gruppo di dipendenti IBM, aspettammo tutto il giorno il suo arrivo, fiduciosi di impressionare Mr. Watson con la nostra elaborata presentazione di film e modelli. Mr. Watson, invece, non era affatto pronto a una simile sorpresa. Arrivò di sera, tardi, con la sua *limousine*, dettando lettere alla sua segretaria, e alla fine della presentazione si rivolse al vicepresidente e gli chiese: "Mi dica, perché vogliamo costruire un museo?". E così andò in fumo un anno di duro lavoro. Sembra che nessuno avesse ritenuto opportuno avvertire il presidente di quello che stava accadendo e il progetto, che effettivamente era iniziato in modo molto dimesso, aveva poi assunto dimensioni assai più consistenti nel corso del nostro lavoro.

Credo che Charles venisse spesso frainteso. Era considerato un *designer* di mobili o un cineasta, un architetto o un allestitore di interni; invece era tutte queste cose insieme. Ma, e soprattutto, era un filosofo della visione, una persona che coglieva con chiarezza straordinaria la ragione o la mancanza di razionalità celata dietro tutti gli oggetti di cui ci si circonda nella vita quotidiana. Egli voleva sensibilizzare le persone perché fosse la logica e la razionalità a dominare la vita quotidiana. Fu, in un certo senso, la coscienza di un'epoca, e chi lo conobbe lo ricorda proprio così.

Non trovo espressione migliore di quello che provavo per lui del necrologio che ebbi il privilegio di scrivere nel 1978, in occasione della sua morte, per l'American Academy of Arts and Letters:

"Charles Eames fu una figura davvero unica nel mondo del progetto del Ventesimo secolo. Insieme alla moglie, Ray, lo

dominò a tal punto che si potrebbe attribuirgliene l'invenzione. La sua unicità stava nel fatto che egli non era un designer nel senso che si attribuisce normalmente al termine, ma una persona dedita alla costante ricerca dell'ordine che sottosta alle cose, dei principi primi.

Le sue opere, troppo conosciute per essere elencate qui, investirono i campi di interesse più diversi: arredamento, cinema, esposizioni, giocattoli, grafica, design industriale, comunicazione, architettura. E in ognuna di esse, infallibilmente, si rivelò un maestro indiscusso. Considerato da tutti un genio, era comunque una persona modestissima, amabile e cordiale, insofferente soltanto di fronte all'incompetenza e alla disonestà. Non era a suo agio nel mondo ampolloso dell'arte e rifiutava il titolo di artista in ogni sua forma, rivendicando per sé solo quello di operaio qualificato, di chi fa al meglio quello di cui è capace.

Nel riepilogare la sua vita non è necessario citare Orazio, ma è vero che «egli non si sentiva di giurare fedeltà ad alcun maestro, se non alla ragione stessa». Del suo lavoro non amava parlare e tanto meno scrivere, ma in una rara intervista rilasciata a Parigi nel 1970 egli diede alcune risposte significative.

Alla domanda «Qual'è la sua definizione di design?», egli rispose: «Un progetto per disporre elementi in modo da assolvere al meglio un determinato fine». Quando gli chiesero se era mai stato costretto ad accettare un compromesso, egli rispose: «Non sono mai stato costretto ad accettare compromessi, ma ho accettato di buon grado dei vincoli».

E alla domanda finale «Qual'è il futuro del design?» egli rispose col silenzio. Un silenzio che rivelava forse un certo imbarazzo, perché qualsivoglia futuro del design, nella sua espressione migliore, sarebbe stato certamente quello che Charles Eames era andato facendo in tutta la sua vita creativa».

Hamden, Connecticut, 21 dicembre 1993

technology museum for IBM. Charles had already developed the program and had made a film of the scope of the museum, and we developed the building to house it. The project was studied in great detail over a period of at least a year and the final presentation was to be made in our offices to Thomas J. Watson, Jr. who was the chairman of IBM at that time. Charles and I, together with a phalanx of IBM officers, waited all day for the chairman to arrive. We had prepared a very elaborate presentation of film and models which we had every confidence would overwhelm Mr. Watson. Mr. Watson, however, was not prepared to be overwhelmed. He arrived late in the evening in his limousine still dictating letters to his secretary, and when we had completed our presentation he turned to the vice president in charge and said, "Now tell me why are we proposing to build a museum?" That effectively sank a year's worth of work and effort. Apparently no one had seen fit to advise the chairman what was afoot, and the project which may have had a very modest beginning through our efforts had assumed a life of its own. I believe Charles was often misunderstood. People assumed that he was a furniture designer or a film maker or an architect or an exhibits designer, and of course he was all of those things. But, over and above that, he was a visual philosopher - someone who saw with extraordinary clarity the reason or the lack of reason behind all of those objects with which we surround ourselves in daily life. He wanted to raise the awareness of people so that they would live by reason and logic in their daily lives. He was, in a way the conscience of his age, and those who knew him will remember him as that.

When Charles died in 1978, I was privileged to write his obituary for the American Academy of Arts and Letters, and it sums up better than anything else I can think of my feelings about him:

"Charles Eames was a truly unique figure in the world of twentieth-century design. So completely did he and his wife, Ray, dominate it that they almost might be credited with its invention. His uniqueness was that he was not a designer in the sense that we ordinarily understand the term, but rather one who searched unerringly for the underlying order of things - for the first principles. His achievements, too well known to be catalogued here, ranged over a very wide field of interests - furniture, films, exhibitions, toys, graphics, industrial design,

communications, architecture. In each and every one of his endeavors, he became an acknowledged master. By any standard, he was a genius, yet he was a very modest, warm and friendly person, impatient only with incompetence and dishonesty. He was uncomfortable in the pompous world of art, and he rejected any form of the title "Artist", claiming for himself only the trade of journeyman - doing the best he knew how.

The summation of his life needs no quotation from Horace, but indeed "he was not bound over to swear allegiance to any master, save reason itself". Although he talked little about his work and wrote less, a rare interview given in Paris in 1970 has some revealing answers.

To the question, "What is your definition of design?" he answered, "a plan for arranging elements to best accomplish a particular purpose". When asked if he had ever been forced to accept a compromise, he responded "I have never been forced to accept compromises, but I have willingly accepted constraints."

And the final question, "What is the future of design?" he answered with silence. One can imagine that it was a bemused silence, for whatever the future of design, in its best form it will surely be what Charles Eames had been doing all his creative life".

Hamden, Connecticut, December 21th, 1993



*Richard Neutra sul tetto della VDL
Research House II (Richard
e Dion Neutra, 1966), Los Angeles,
in una foto del 1967.
Foto J. Shulman.*

*Richard Neutra on the roof of the VDL
Research House II (Richard
and Dion Neutra, 1966), Los Angeles,
in a 1967 photo.
Photo J. Shulman.*

Fra tutte le fotografie delle opere di Neutra, me n'è rimasta sempre in mente una, scattata nel 1967 da Julius Shulman (le immagini architettoniche di Shulman non hanno ancora avuto il riconoscimento che meritano per aver esercitato un influsso formativo sulla comprensione e, aggiungerei, sull'odierno ricupero del Modernismo californiano). La fotografia in questione è precisamente quella della casa di Neutra su Silverlake Boulevard a Los Angeles, costruita nel 1932 ma rifatta dopo essere stata distrutta da un incendio nel 1963. La nuova VDL House sorge sullo stesso impianto della precedente, ma il figlio di Neutra, Dion, che ne ha curato i particolari e l'esecuzione, vi ha aggiunto al terzo piano un corpo arretrato, contornato su due lati di un basso specchio d'acqua. Le dimore degli architetti, o quelle costruite per clienti che si atteggiano a tali, finiscono spesso con l'essere degli ibridi, in cui la ricerca dell'ostentazione si mescola a quella della privatezza; nel caso in esame, il nuovo edificio accenna ad una discendenza stilistica da padre a figlio. Comunque sia (e può essere così), la nostra fotografia rappresenta una versione aggiornata dell'architettura di Neutra, dal tempo del grande successo iniziale – quando aveva completato la Lovell House e lavorava saltuariamente nel Bauhaus di Weimar e a Vienna – all'ultimo periodo, definito da Thomas Hines quello dell'“eclissi” dell'architetto. Quando le case sono raffigurate in dipinti o in fotografie, non solo riflettono le idee professionali dei loro progettisti, ma includono talvolta anche l'immagine di loro stessi.

Nel 1820 Karl Friedrich Schinkel riprodusse eccezionalmente in un quadro a olio la villa da lui progettata a Berlino per una coppia di amici, protettori e clienti, i Gabain. In questo dipinto il severo edificio cubico appare idillicamente soffuso della calda luce del crepuscolo, forse perché il progetto non era destinato a essere eseguito e quindi la sua memoria sarebbe rimasta affidata solo al quadro. Nell'angolo in basso a destra, appena fuori della recinzione di ghisa, l'architetto è seduto per terra in atteggiamento pensoso, mentre si regge il mento col braccio destro e con la mano sinistra dispiega la pianta della villa. Può darsi che il dipinto sia stato eseguito in segno di amicizia, ma esso suggerisce anche un'interpretazione più malinconica. L'opera dell'architetto, concepita e realizzata per entrare nel mondo degli oggetti come la riproduzione fedele di un'idea, si separa inevitabilmente dalla mente che l'ha creata. Vivendo di

Among all photographs that document the compendium of Neutra's work, one has always stuck in my mind. It was taken in 1967 by Julius Shulman whose architectural photography has yet to be fully appreciated for the formative power it exercised on the reception and, I might add, today's recollection of California modernism. The photograph I have in mind is appropriately one of Neutra's own house on Silverlake Boulevard, recorded not in its original state of 1932, but as it was rebuilt after fire had gutted it in 1963. The second VDL House rests on the same platform as the original one, but the architect's son, Dion Neutra, who detailed and oversaw its construction, added a third story, framing its recessed volume with an L-shaped, shallow reflecting pool.

Architect's houses, or those built for clients who play surrogate for them, often turn out to be hybrids, mixing the purpose of display and privacy, or, in the case of the rebuilt Neutra house, suggesting a lineage of design from father to son. Be that as it may (and it may be so), the photograph before us represents an updated version of Neutra's architecture from the time of his great initial success, when he had completed the Lovell House and put in stints at the Bauhaus in Weimar and in Vienna, in the last period of his life, characterized by Thomas Hines as Neutra's "eclipse". When houses are pictured – rendered, painted, or photographed – they don't only reflect the professional ideas of their designers but sometimes also include the architects themselves.

In 1820, when Karl Friedrich Schinkel planned a summer house for a couple of friends, patrons, and clients, the Gabains, in Berlin, he exceptionally rendered the project in an oil painting. This idyllic image suffuses the cubic, tautly designed house in a twilight glow, perhaps because the design was not to be built so picture would be its only record. In the lower right corner, just outside the cast-iron fence, the architect rests on the ground, his right arm pensively supporting his chin, while his left hand unfurls the plan of the Gabain villa. The picture may have been intended as a gesture of friendship, but it also conveys a more melancholy recognition. The architect's work, ideally conceived and constructed to enter the world of objects as a truthful simile of ideas, inevitably detaches itself from its mastermind. Standing by itself, and only speculatively for the architect, a building is a thing before anything else. As soon as it is finished, the owners occupy it, displacing its progenitor. Like Lazarus, the architect becomes a beggar on

vita propria, e solo speculativamente per l'architetto, un edificio è anzitutto un oggetto. Non appena è ultimato, i proprietari lo occupano, allontanando il suo ideatore: come Lazzaro, l'architetto diventa un mendicante sui gradini d'ingresso della propria opera. Chiunque abbia visitato un'opera di un architetto, là per là e in sua compagnia, può aver fatto la stessa esperienza: dopo essersi umiliato a chiedere il permesso di entrare, l'architetto umilia il cliente, lamentandosi dell'arredamento, criticando gli accoppiamenti di colori, ripudiando il giardino, i tendaggi e il cane. Schinkel si raffigura nel quadro che riproduce la villa da lui progettata, tenendone in mano la pianta, chiave per accedere alla sua creazione, ma si tiene a distanza dall'edificio e si lascia andare a un atteggiamento di malinconica fantasticheria.

Un'immagine intensa e spontanea di un altro personaggio solitario, immerso in un gelido paesaggio invernale, ci è offerta da un'istantanea del 1950 in cui Mies van der Rohe contempla la Farnsworth House. L'architetto, immobile in piedi davanti al nudo scheletro metallico di una casa che di solito è rappresentata come un intatto posto d'osservazione del paesaggio circostante, appare ancorato al suolo, più solido e stabile della sua opera, vestito di scuro, come si conviene all'uomo di città che egli fu sempre, ed è rivolto non verso l'obiettivo, ma verso la propria opera incompiuta. La lieve asimmetria della sua *silhouette* è dovuta all'atto di sollevare un po' una spalla nel portare alle labbra con la destra il sigaro di marca. Sembra che ne stia tirando una lunga e soddisfatta boccata, meditando forse sul fatto che una casa è una casa ma un sigaro è una fumata; o, più probabilmente, sul fatto che un cliente è solo un cliente (in effetti, più tardi avrebbe rimproverato a Miss Farnsworth di "essersi aspettata che l'architetto facesse tutt'uno con la casa").

Ma una casa è una casa, e l'architetto, pur partecipando necessariamente alla sua costruzione, non fa mai veramente parte di essa.

In termini più seri, la presenza di Mies presso l'edificio richiama la ben nota illustrazione nel trattato dell'abate Laugier in cui l'architettura, indicando le proprie origini nella capanna naturale fatta di alberi, sembra proporre di ancorare l'arte del costruire a un ordine la cui gravità è al tempo stesso naturale e storica. In Neutra la natura è meno distante che in Mies, ma è ugualmente un'immagine; e questa "natura distanziata" si riflette chiaramente nella

the doorstep of his own work. Whoever visits an architect's work, on the spur of the moment and in his company, may have been treated to the same experience: humbling himself to gain entry, the architect promptly humbles the client, grumbling about the furniture, criticizing the color scheme, or disowning the garden, the drapes, and the dog. Schinkel placed himself in the picture of the house he had designed, holding the key to its idea, the plan, in his hand, but he also removed himself from the house and allowed himself to slip into the melancholy posture of a wandering intellect. The snapshot of Mies van der Rohe contemplating the Farnsworth House in the winter of 1950 offers an unintentionally poignant image of another solitary figure in a frosty landscape. Standing erect and immobile before the empty steel frame of a house which is customarily pictured as a pristine viewing stand for the surrounding landscape, the architect appears bolted to the ground, more solid and staid than his work, wrapped in the black attire of the inveterate city dweller that he was, turning away from the viewer and toward his unfinished work. The faint asymmetry of his silhouette is due to a slightly raised shoulder, no doubt the result of his right hand bringing the trademark cigar to his lips. He may have been taking a slow and satisfying draw, musing, perhaps, that a house is a house but a cigar is a smoke. Or, more likely, that a client is only a client - as a matter of fact, he was later to reproach Miss Farnsworth for having "expected the architect to go along with the house". But a house is a house, and the architect, while necessarily a party to its making, is never really a part of it.

In more earnest terms, the presence of Mies on the building site recalls Abbé Laugier's famous image of architecture pointing to her own origins in the natural carpentry of trees, and proposing to anchor the art of building in an order whose gravity is both natural and historic. Neutra desired his nature less distant than Mies, but as no less an image. This "distant nature" of Neutra's finds its clear reflection in Shulman's photograph of the architect seated on the roof of his house. Fully and formally attired, Neutra holds a journal in his hand, his head turned and his eyes lifted from the page toward the horizon. Schinkel seated himself at the edge of the Gabain property, locked out, but holding the key to the house in the form of its plan; Neutra picked a humble spot on the roof terrace to wield his instrument of influence over the destiny of his work: a publication. It is perhaps no accident, or, if fortuitous, surely fateful, that the first VDL



Ludwig Mies van der Rohe davanti alla Farnsworth House in costruzione, Plano, Illinois, in una foto del 1950. Foto Archivio Mies van der Rohe, Museum of Modern Art, New York. Karl Friedrich Schinkel, Villa Gabain a Charlottenburg, Berlino, 1820, olio su carta, (in basso a destra autoritratto dell'autore).

Ludwig Mies Van der Rohe in front of the Farnsworth House under construction, Plano, Illinois, in a 1950 photo.

Photo Mies van der Rohe Archives, Museum of Modern Art, New York. Karl Friedrich Schinkel, Villa Gabain, Charlottenburg, Berlin, 1820, oil on paper, (bottom right, self-portrait of the architect).



fotografia di Shulman che mostra l'architetto seduto sulla terrazza della sua casa. Neutra, correttamente vestito, tiene in mano una rivista e alza gli occhi dalle pagine per guardare di lato verso l'orizzonte. Schinkel si rappresenta seduto per terra ai margini della proprietà dei Gabain, fuori della recinzione ma con in mano la chiave per accedere alla casa: la pianta.

Neutra, in posizione appartata sulla terrazza, tiene in mano un *altro* strumento con cui influire sul destino della sua opera: una *pubblicazione*. Forse non è un caso (o, se lo è, è certamente un caso fatidico) che la VDL House del 1932 abbia prestato la sua aria di modernità a un annuncio pubblicitario della Oldsmobile che prometteva un prodotto "*ultramoderno...per stile... comfort... prestazioni... e caratteristiche*". Lungi dal travisare o dall'avvilire l'opera di Neutra, l'annuncio esprimeva concisamente la sostanza ideologica, se non l'idea architettonica, della sua missione. Le fotografie della prima VDL House, largamente note, la riducono tutte a un'elegante struttura permeata di aria e di luce – elementi tipici della modernità e della salubrità – e predisposta per il *comfort* e per il godimento estetico del paesaggio circostante; anche se in esso la principale presenza, altrettanto moderna della villa, è costituita da un serbatoio idrico, ossia da un elemento artificiale nel clima arido della regione.

Se il contributo di Neutra alla celebrata continuità fra interno ed esterno della nuova architettura ha potuto essere identificato da Thomas Hines nelle porte scorrevoli di cristallo brevettate, ciò significa che tale continuità può essere rappresentata da un oggetto materiale, più che costituire una nuova condizione dell'architettura. Nella fotografia di Shulman le vetrate scorrevoli sono ovviamente del dopoguerra, e la notevole lunghezza della trave d'acciaio che delimita il tetto (aiutando il fotografo a prolungare la prospettiva verso il punto di fuga) ci fa pensare più alle case del movimento *Case Study Houses* che alla concezione originaria di Neutra. Ma ciò che rende così straordinaria l'immagine è il fatto che essa ci mostra una casa con un paesaggio *in* essa e il suo architetto *fuori* di essa. La figura curva di Neutra ci rammenta subito Schinkel, ma il suo sguardo verso il paesaggio non fa che controbilanciare l'entrata di quest'ultimo nella casa. Il rapporto fra casa e paesaggio è essenzialmente pittorico, fatto di riflessi e di continuità virtuali: come il cielo scende nella casa attraverso lo specchio d'acqua disposto sulla terrazza, così il lago ondeggia come una bolla di mercurio

attraverso le lastre di cristallo. L'architetto sta sul limitare della casa e, come un mago, costruisce il palazzo di specchi in cui esterno e interno possono piegarsi uno sull'altro. Colto al margine dopo che il gioco ha operato il suo incantesimo, egli guarda stancamente "*l'edificio senza fondamento della [sua] visione*", ancora fiducioso, ma col timore che essa "*non lasci dietro di sé nemmeno uno strascico di nuvola*" (Shakespeare, *La tempesta*, atto IV).

Traduzione di Giuseppe Scattone

house of 1932 lent its air of modernity to advertising for Oldsmobile, promising a product "modern to the minute ... in styling ... comfort ... performance ... and features". Far from distorting or debasing his work, the ad may well have put the ideology, if not the architectural idea, of Neutra's mission in a nutshell. The widely published photographs of the early house all reduce it to an elegant frame, pervaded by air and light – the very elements of modernity and health – and equipped for comfort and aesthetic enjoyment of landscape views, although the principal feature of its surroundings at Silverlake was equally modern, namely, a reservoir, and, as such, an artificial element in the arid climate of its region.

If modern architecture's vaunted continuity between inside and outside prompted Thomas Hines to identify Neutra's contribution to it with the trademark sliding glass doors, then this continuity may itself be more an artifact than a new condition of architecture. The sliding glass doors in Schulman's photograph are, to be sure, of postwar vintage, and the great length of the steel girder, framing the roof and helping the photographer rush his perspective to the vanishing point, remind us more forcefully of the Case Study Houses than of Neutra's original concept. What renders the picture so memorable, however, is that it makes us see a house with a landscape in it and its architect out of it.

Neutra's hunched frame reminds us at once of Schinkel, but his gaze into the landscape only counterbalances the landscape's entrance into the house. Their relationship is essentially pictorial, made of reflections and virtual continuities: as the sky falls into the house through a reflecting pool on the roof, so the lake floats like a blob of quicksilver through the plateglass. The architect occupies the threshold, he acts as magician and constructs the hall of mirrors within which inside and outside can be made to collapse. Caught on the verge after the game has wrought its magic, he watches wearily, still trusting the "baseless fabric of [his] vision", but fearful that it will "leave not a rack behind." (Shakespeare, *The Tempest*, Act IV).

*Charles Moore, Donlyn Lyndon,
William Turnbull, Richard Whitaker
(MLTW), Sea Ranch Condominium
no. 1, Sonoma County, California,
1964-68.*

Vista da ovest.

Foto M. Baer.

*Charles Moore, Donlyn Lyndon,
William Turnbull, Richard Whitaker
(MLTW), Sea Ranch Condominium
no. 1, Sonoma County, California,
1964-68.*

View from the west.

Photo M. Baer.



La California è divisa in tre parti. O quanto meno, così dovrebbe essere secondo il sogno di alcuni esponenti politici. Le cui capitali sarebbero, rispettivamente, San Diego, Los Angeles e San Francisco o, alternativamente, Sacramento. Se per costoro, come lamentano, la California è troppo grande e troppo complessa per essere governata, per altri, meno influenzati da considerazioni politiche, lo Stato si dividerebbe ugualmente in tre parti ma lungo assi longitudinali e in base alle caratteristiche geografiche: le montagne ad est, le colline e le vallate al centro, la costa del Pacifico ad ovest. Si potrebbero anche separare i deserti meridionali dalle grandi foreste di sequoie a settentrione, ma questo confine sembra diventare ogni giorno più labile per via del manto d'asfalto che divora rapidamente i deserti e dei sobborghi in perenne dilatazione che fagocitano le foreste.

Questa California, "epica nella sua diversità geografica", come esordiscono le guide, conserva ancora un posto eminente fra i miti planetari e permane salda nell'immaginario collettivo. La California è uno dei motori della cultura popolare americana, la frangia culturale occidentale dell'America. Al pari della sua controparte orientale, New York, insieme emettono ondate culturali che spazzano l'intero continente e si spingono nell'entroterra fino ad incontrarsi in qualche posto dello Iowa, tanto per fare un esempio, dopo aver perso buona parte del loro vigore e della loro carica nel processo di adattamento alla mentalità del *midwest*. È il luogo del tramonto del sole d'America, un posto di gioventù e di bellezza; di energia che prende la forma dei muscoli sfoggiati a Venice Beach o dello sfavillante orizzonte della Los Angeles notturna. Ondate successive di immigranti, carichi di speranze e di buona volontà, hanno fatto prosperare la California e i suoi simboli: la dorata Hollywood, il Golden Gate, l'Orange County, Big Sur, Berkeley, Beverly Hills, l'Università di Stanford, Disneyland, il Parco dello Yosemite, le Vallate di Death e di Napa, Silicon Valley. Coloro che non vi approdarono nel corso degli anni Quaranta del secolo scorso in preda alla febbre dell'oro, vi giunsero con le generazioni successive sedotti dalle occupazioni remunerative offerte da industrie fiorenti. La ricchezza della California è, in larga misura, figlia della generosità della sua terra e del suo clima invidiabile, che ne fanno l'agognato orizzonte "latte e miele" della famiglia Joad che, in *Furore* di Steinbeck, si batte con la forza della disperazione per raggiungere il

California is divided into three parts. Or so some politicians dream. One part, they say, would have as its capital San Diego, the other Los Angeles, and the third, presumably San Francisco or Sacramento. California, they cry, is too big, too complex to be governable. Other less politically motivated observers might see California as divided into three parts along North-South lines, roughly in terms of geographical features: mountains in the east, hills and valleys in the central part, and the Pacific coast in the west. There is also the distinction between deserts in the south and redwood forests in the north, but these days, it seems, those distinctions are dwindling as the deserts are being rapidly paved over with asphalt and the forests cut down to absorb swelling suburbia.

*This California, extolled by the guidebooks as "epic in its geographical diversity", still figures prominently in the international psyche and endures in the public mind. California is an engine of American Popular Culture – the western cultural edge of America. Both California and its eastern counterpart – the New York edge – send out cultural tidal waves that sweep inland, and meet, one might guess, somewhere in Iowa, by that time having become considerably tamer and weaker to accommodate mid-western sensibilities. It is the place at the sunset end of America, a place of youth and beauty, and energy that is proudly displayed in the muscles of Venice Beach and the sparkling horizon of nighttime Los Angeles. Waves of anxious and energetic immigrants made California and its places flourish: gilded Hollywood, the Golden Gate, Orange County, Big Sur, Berkeley, Beverly Hills, Stanford University, Disneyland; Yosemite, Death, Napa and Silicon Valley. At one time the immigrants poured in to claim gold in the rushes of the 1840's; later, they came for lucrative jobs generated by thriving industries. California's richness in large part stems from its agricultural bounty and enviable climate: a place that Steinbeck's Joads poignantly dreamed of in *The Grapes of Wrath* as the "milk and honey" end to their desperate struggle to reach the end of Route 66. Indeed, we were once assured that if the state seceded from the Union, it would rank fifth in the roster of the world's richest and most powerful nations, somewhere behind Japan but possibly ahead of Britain. California is a land of mythical places filled with mythical people who struggle for mythical fame. Claiming to be larger than life, California is a land of appealing, rosy-cheeked facades of opportunity, optimism, and sunny*

termine della Statale 66. In effetti, una volta ci è stato assicurato che se si staccasse dal resto dell'Unione, lo Stato si classificherebbe al quinto posto fra i paesi più ricchi e più potenti del mondo, poco dopo il Giappone, ma forse prima della Gran Bretagna. Terra di luoghi mitici, abitata da gente mitica che si batte per un destino mitico, patria di allettanti e ammiccanti parvenze di opportunità, di aspettative radiose, di luminosi ottimismo che spesso celano le nubi plumbee che vi aleggiano dietro, la California, con le sue esagerate manie di grandezza, ha dato i natali a Ronald Reagan.

L'architettura californiana è varia come la sua geografia e tutti gli stili, dal vernacolare al coloniale, dal neogotico al neoclassico al neovittoriano, dalle tendenze *Bay Region* al moderno, hanno lasciato la loro impronta su città e campagne. E se l'aneddotica romanzata di un'idilliaca California primordiale è stata largamente screditata, la romantica architettura spagnolescante che essa ha ispirato è sopravvissuta pressoché intatta. Questo stile pervasivo ha conferito a edifici e paesaggi della California meridionale e, in particolare di Santa Barbara, una precisa connotazione che richiama alla mente un passato immaginario con allusioni all'architettura spagnola che persino il più intrepido dei viaggiatori farebbe fatica a scovare in Spagna. Tra i luminari della California troviamo Bernard Maybeck, il folletto da cui sono sgorgate case e chiese di stupefacente bellezza al nord; i fratelli Greene che incantavano il sud con la magia del loro linguaggio *Arts and Crafts*; Julia Morgan che esprimeva la sua personale interpretazione progressista del linguaggio *Beaux Arts* sia a Berkeley che per gli Heart a San Simeon; i modernisti viennesi, Rudolph Schindler e Richard Neutra, che hanno ricamato le loro visioni di cemento, acciaio e vetro in tutta Los Angeles. Ma oltre a questi architetti che hanno esercitato la professione quasi esclusivamente in California, ce ne sono molti altri che, pur avendo esercitato altrove, vi hanno ugualmente lasciato un segno: i bostoniani formati alla scuola di H.H. Richardson che hanno realizzato la parte centrale dell'Università di Stanford; Frank Lloyd Wright che ha contribuito con il Centro civico di Marin County oltre che con numerose case d'ispirazione Maya a Los Angeles; e Louis Kahn, architetto del Salk Institute.

Questo vigoroso apporto di energie architettoniche ha lasciato alla California un multiforme patrimonio di

capolavori, ma, come succede spesso in America, gli architetti degli ultimi cinquant'anni si sono sforzati di appiattare tali differenze rendendo le città sempre più simili fra loro e sommergendole in una moltitudine di case *balloon-frame* trattate a stucco. Oggi, l'estesissima rete autostradale collega tutti questi luoghi in modo tale che la maggior parte dei Californiani si diletta in una continua celebrazione dell'automobile e, nello stesso tempo, maledice il traffico senza precedenti, lo *smog* e le sparatorie al volante. Intanto, le auto si moltiplicano incessantemente al punto che le targhe della California sono ormai a sette cifre, mentre in Stati meno popolati come il Montana ne bastano cinque. E poiché buona parte dei Californiani spreca la propria vita spostandosi da un punto all'altro in macchina, praticamente ogni aspetto fisico dell'ambiente che li circonda è percepito attraverso un parabrezza alla velocità di 100 km orari. Per rendersi la vita ancora più comoda, essi hanno escogitato mille espedienti per trascorrere buona parte della loro esistenza senza aver bisogno di scendere dall'auto e, come se la possibilità di comprare un *hamburger* dal finestrino non bastasse, hanno inventato anche chiese, come la Crystal Cathedral di Philip Johnson, e cappelle nuziali dove non solo si può pregare ma addirittura pronunciare il fatidico "sì" senza bisogno di slacciarsi la cintura di sicurezza. E, principalmente grazie all'elezione di William Jefferson Clinton nel 1992, le autostrade non saranno più soltanto sinonimo di automobile: adesso aspettiamo con impazienza l'arrivo dell'autostrada telematica che promette di collegare con prontezza elettronica persino i punti più remoti dell'Unione, per non parlare del pianeta, allargando ulteriormente il nostro già fin troppo globale villaggio. In molte città, ma in particolare a Los Angeles, i vari nuclei sono collegati da un coacervo disordinato di centri commerciali, tavole calde, quartieri residenziali, stazioni di benzina e, naturalmente, autostrade che, senza soluzione di continuità, danno luogo ad una smisurata e informe terra di nessuno alla Houston. Accumulatasi strato su strato, coi confini che sfumano fra nubi di *smog*, Los Angeles è ridotta ad un'accozzaglia di attrattive da cui si salvano solo poche oasi intatte, relitti sopravvissuti in un paradiso alla deriva. E sebbene i Californiani siano forse la popolazione più sensibile ai temi ecologici dell'intero pianeta, spesso ci dimentichiamo che solo l'ambiente costruito dall'uomo, la città, una volta reso gradevole, umano, allettante, confortevole e soprattutto vivibile può

smiles that often cover darker clouds lurking underneath. It is the land of Ronald Reagan.

Architecture in California is as varied as its geography. Arts and Crafts, The Mission, Gothic, Classical, and Victorian revivals, Bay Region persuasions and the Moderne have all had an impact on its cities and countryside. While the sentimental literature of an idyllic early California has been largely discredited, the romantic "Spanish" architecture it inspired has survived somewhat intact. This persuasive style has given the buildings and landscapes of Southern California, and particularly Santa Barbara, a special character, recalling an imaginary past with allusions to Spanish buildings that even the most hardy of travelers would be hard-pressed to find in Spain. Among California's luminaries were elfin Bernard Maybeck divining his astonishingly beautiful homes and churches in the north, the Greene brothers weaving their Arts and Crafts magic in the south, Julia Morgan building in her own progressive Beaux-Arts idiom in Berkeley and for the Hearsts in Simeon, and the Viennese modernists, Rudolph Schindler and Richard Neutra, detailing concrete, steel, and glass visions throughout Los Angeles. Beside these architects who spent most of their professional lives working in California, many important architects who spent their professional lives outside California built here as well. The Bostoners of H.H. Richardson's office-legacy built the central part of Stanford's campus, Frank Lloyd Wright contributed the Marin County Civic Center, as well as several Mayan-inspired houses in Los Angeles, and Louis Kahn, the Salk Institute.

This vigorous wealth of architectural expression made for California a collection of wonderfully diverse things. But, as in most other places in America, architects in the last fifty years have endeavoured to erase these distinctions, so that cities and towns begin to look more and more alike as they are engulfed by multitudes of balloon-framed, stuccoed tract houses. Today, the highly developed network of Californian freeways links all these places, so that most Californians revel in a continuing celebration of the automobile while, at the same time, bemoaning unparalleled traffic, smog, and drive-by shootings. And the cars proliferate uncontrollably – California needs seven digits on the license plates, compared with five in less populous Montana. Since most Californians spend great amounts of their lives in cars traveling between Point A

and Point B, almost everything in the physical environment is perceived through the windshield and at speeds of sixty-five miles per hour. To make life more effortless,

Californians pioneered drive-thrus, drive-ups, and drive-ins, so that one can largely exist in one's own car, without ever needing to get out. Not only can Big Macs be gotten, but also a prayer at Philip Johnson's drive-in Crystal Cathedral, and even a marriage in a drive-thru wedding chapel, where couples can exchange their "I do's" without having to unbuckle their belts.

Thanks in large part to William Jefferson Clinton and the election of 1992, freeways will no longer be only for cars. These days we anxiously await the arrival of the "information highway" which promises to link with electronic instantaneity even the remotest points in the Republic (not to mention the planet), further extending our already vastly over-extended society.

In many cities, especially in Los Angeles, all the separate parts have been joined by a vague sea of shopping centers, fast food restaurants, residential communities, gasoline stations and, of course, freeways, so that the whole seems to have melted together into a confusing and vast Houston sort-of-placelessness. Filed layer on layer, cloud on cloud, the shape of Los Angeles is soft at the edges, but is composed of a hazy pattern of amenity that leaves only a few special places unengulfed, survivors in a paradise awash. And while Californians are just about the most environmentally sensitive people on the planet, we often forget that the built environment – our cities – once made beautiful, moving, astonishing, comforting, and habitable, will help to restrain the rapid destruction of countryside and forest by those seeking to escape the urban nightmares we have created. The geography of Southern California has accelerated the rate of homogenization. Vast, flat valleys and non-threatening hills (many of which could be effortlessly bulldozed) did little to constrain the far-reaching gazes of developers' eyes. Periods of economic undertow were just about the only resistance to tidal surges of urban sprawl: when the economy was down, the building halted; when the economy rebounded, the expansion extended the perimeters even more, despite the constant specter of earthquakes and "The Next Big One." However, in the North, say San Francisco, very formidable geographic realities helped to slow and limit the kind of glazing over that so confounds and exasperates urban planners. Steep and immobile hills in San Francisco help to foster pockets of neighbourhoods

contribuire a frenare la rapida distruzione di campagne e foreste da parte di coloro che si ostinano a sfuggire agli incubi urbani che abbiamo creato.

La natura stessa della California meridionale, con le sue ampie e pianeggianti vallate, i rilievi appena pronunciati che si potrebbero agevolmente spianare con un *bulldozer* e che costituivano un ostacolo irrisorio agli sguardi famelici dei costruttori, ha accelerato il ritmo di omologazione. I periodi di crisi economica sono stati praticamente l'unico baluardo contro i marosi dell'urbanizzazione incontrollata: con le recessioni i cantieri chiudevano; ma ai primi segnali di ripresa l'edificazione allargava ancora di più il tiro nonostante l'onnipresente spettro dei terremoti e della "grande scossa". A settentrione, invece, per esempio a San Francisco, è stata proprio l'impervia natura del suolo a frenare e a limitare quel processo di costruzione che tanto offende ed esaspera la sensibilità degli urbanisti. Le colline ripide e massicce di San Francisco hanno incoraggiato un'articolazione ad isole di quartieri e sobborghi, sebbene spesso essi siano caratterizzati, più che da un'identità architettonica, dalla cordialità della gente, come a Chinatown, a North Beach, a Castro o a Haight. Se vi si aggiungono le grandi distese d'acqua, superabili unicamente da colonne di Toyota su ponti irrimediabilmente congestionati visto che ormai i traghetti non li usa più nessuno, si capisce perché, nel complesso, San Francisco è ancora San Francisco, Berkeley è ancora Berkeley e Sausalito è ancora Sausalito.

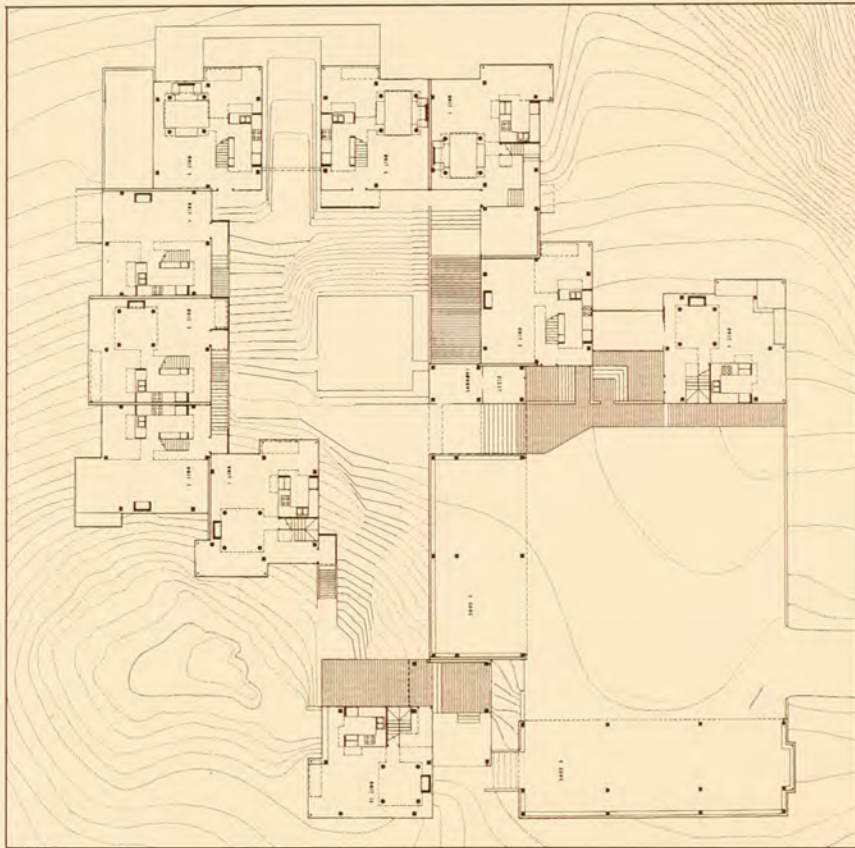
Perciò, in California, dove la celebrità effimera e le tradizioni popolari, l'omologazione e l'individualità si mescolano in un turbino vorticoso, la prospettiva di fare architettura - di *creare dei luoghi* - appare come un'impresa formidabile. Vorrei sperare che il mio lavoro in California sia stato all'insegna di una ricerca di identità, che abbia lasciato opere in qualche modo consone ai luoghi, ai villaggi o alle città cui sono state destinate. Tentare di prefigurare un'identità nel calderone in perenne ebollizione della cultura americana è, come minimo, problematico. Ciò che può aiutare è un tema ricorrente in tutte le mie opere: intrattenere rapporti di buon vicinato con tutto ciò che le circonda, che sia la natura o gli edifici esistenti, la memoria della gente o, soprattutto, le loro energie. L'idea di fare un'architettura che suscitasse attivamente e dinamicamente l'interesse della gente è stato uno degli entusiasmi che ho condiviso con Donlyn Lyndon, William

and districts, though often their most defining characteristic is that they are filled not with unique architecture, but with sympathetic people, such as Chinatown, North Beach, the Castro or the Haight. Moreover, vast bodies of water, negotiable to enfilades of Toyotas only on the hopelessly congested bridges (few use ferries anymore), by and large allow San Francisco to be San Francisco, Berkeley to be Berkeley, and Sausalito to be Sausalito.

So in California, where fame and popular culture, homogenization and individuality swirl in a paradoxical haze, the prospect of making architecture - making place - is a formidable operation. I like to think that my work in California has been in the realm of trying to elicit notions of identity and making places that in some way are linked to their sites and the towns or cities where they happen to exist. To try to divine identity from the simmering soup of American culture is problematic at best. But it helps that a continuing theme in all our works involves being a good neighbor to what lies around, whether it be the natural world or existing buildings or peoples' memories or (especially) peoples' energies.

The idea of making architecture that actively and energetically appealed to people was one of the enthusiasms I shared with Donlyn Lyndon, William Turnbull, and Richard Whitaker back in 1964 when we founded "MLTW". The tiny office, which hailed from a Berkeley basement studio, began, I always like to say, "on one client and four ideas". After completing several houses, we were apparently regarded as experienced enough to be approached by a real estate developer to design a ten-unit condominium on a former sheep ranch three hours north of San Francisco.

The compelling beauty of the place made development an awesome proposition. The Sea Ranch is a fifteen mile stretch of rugged coast line where the sea crashes against high cliffs. Seaward of Highway 1, ranchers long ago cleared meadows for sheep grazing and planted hedgerows of Monterey cypress, (laid out in lines perpendicular to the coast) establishing a strong pattern on the landscape. Moving inland, stands of redwood begin at the top of grassy hills. Our concern in designing the condominium was to harmonize with the magnificent landscape, not to dominate it or hide it, but to appear as a congenial partner. Because we could assemble ten condominiums in one mass, we were able to match the scale of the building with the heroic scale

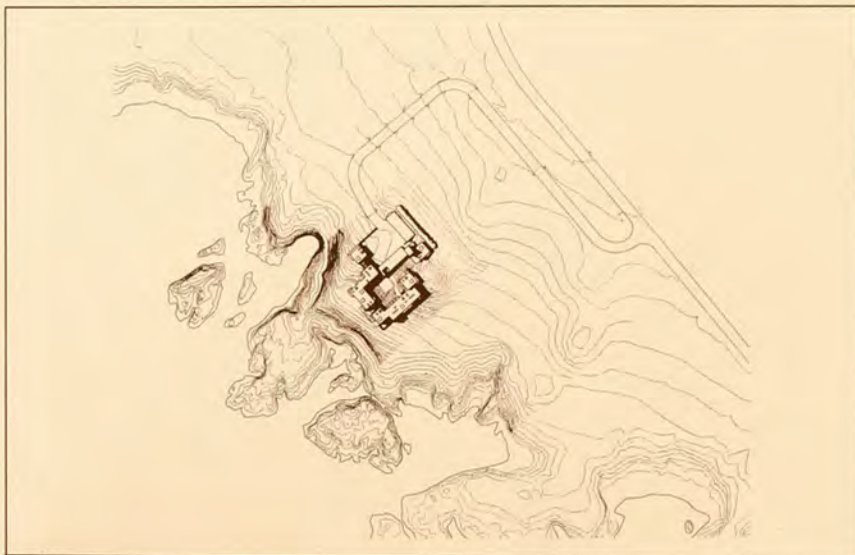


Charles Moore, Donlyn Lyndon,
William Turnbull, Richard Whitaker
(MLTW), Sea Ranch Condominium
n.1, Sonoma County, California,
1964-68.

Pianta e planivolumetria.

Charles Moore, Donlyn Lyndon,
William Turnbull, Richard Whitaker
(MLTW), Sea Ranch Condominium
no 1, Sonoma County, California,
1964-68.

Plan and volumetric layout.







Charles Moore, Donlyn Lyndon,
William Turnbull, Richard Whitaker
(MLTW), Sea Ranch Condominium
n.1, Sonoma County, California,
1964-68.

Vista da nordovest.

Foto M. Baer.

Vista da sudest.

Vista interna e vista da est.

Foto C. Noll.

Charles Moore, Donlyn Lyndon,
William Turnbull, Richard Whitaker
(MLTW), Sea Ranch Condominium
no 1, Sonoma County, California,
1964-68.

View from the northwest.

Photo M. Baer.

View from the southeast.

Internal view and view from the east.

Photos C. Noll.



Turnbull e Richard Whitaker quando, all'alba del 1964, fondammo "MLTW". Il minuscolo studio che faceva capolino da un seminterrato di Berkeley iniziò, come sempre mi piace raccontare, con "un cliente e quattro idee", ma, dopo aver ultimato diverse case, fummo apparentemente considerati abbastanza esperti da essere degni di progettare per un'impresa immobiliare un condominio di dieci unità da realizzare su un ex allevamento ovino, tre ore a nord di San Francisco. La straordinaria bellezza del luogo incuteva soggezione al nostro progetto. Il Sea Ranch è un tratto di costa frastagliata dove il mare, per oltre venti chilometri, si frange contro alte scogliere e dove, anni or sono, gli allevatori convertirono i terreni delimitati dall'Oceano e dalla Statale 1 in pascoli per le pecore e piantarono, perpendicolarmente alla costa, filari di cipressi di Monterey che conferiscono al paesaggio una forte geometria. Verso l'entroterra, distese di sequoie si stagliano sulla sommità delle colline. Nel progettare il complesso ci prefiggemmo di entrare in sintonia con la maestosità del paesaggio evitando di dominarlo o di nascondere, ma proponendoci di colloquiare con esso. La possibilità di coordinare le dieci unità in un'unica articolazione volumetrica ci consentiva di armonizzare la scala dell'edificato con la grandiosità del sito e, in effetti, a costruzione ultimata, ci lusingò il commento di chi paragonò l'opera a un'enorme roccia lignea placidamente appollaiata sulla scogliera.

Il clima del Sea Ranch è capriccioso: forti venti soffiano quasi senza posa e la luminosità varia da una limpidezza autunnale e invernale esaltata dal mare spumeggiante al grigiore opprimente della fitta e apparentemente impenetrabile cortina di afa estiva. Poiché era cruciale che l'interno e l'esterno fossero nettamente distinti, disponemmo le unità residenziali attorno a un cortile centrale che costituisse uno spazio all'aperto e, nel contempo, riparato dal vento. I dettagli furono ridotti al minimo: niente pluviali per evitare le vibrazioni causate dai venti persistenti, nessuno stipite alle finestre, apparecchi di illuminazione e condutture di ventilazione rigorosamente semplici e bande di rame ossidabile come scossaline. Ogni unità si basava su un cubo di m. 7, strutturato internamente da travi in legno rozzamente squadrate che richiamassero alla mente la struttura delle fattorie locali a cui tutti eravamo affezionati. Letti, bagni e cucine erano risolti in blocchi di "arredo", a volte su

tre livelli, sempre in legno, ma questa volta perfettamente rifinito, per sottolineare ulteriormente il contrasto tra interno ed esterno.

La piccola casa che realizzai qualche anno prima ad Orinda non richiedeva una distinzione così precisa tra interno ed esterno, dato che venti implacabili, fitte coltri di nebbia e folate di salsedine non erano di ordinaria amministrazione nel clima locale. Il pomeriggio in cui feci la prima ricognizione rimasi immediatamente affascinato dal minuscolo lotto di terreno, appena oltre le colline di Berkeley, che costituiva il sito: una radura erbosa con al centro una spianata circolare del diametro di circa m. 24 e dai confini ormai sfumati per effetto del tempo. Di colpo, la mia mente volò alla casetta quadrata in un prato rotondo di cui un antico poeta cinese, Li Po, aveva un tempo celebrato le virtù e che, unita al ricordo ancora fresco delle opere di Louis Kahn, in particolar modo della Casa Trenton Bath, mi ispirò un volume aperto a pianta quadrata con il tetto sormontato da un'edicola interna sorretta da colonne di recupero e ripresa nel bagno, sebbene in tono minore, per incastonare la vasca. Le colonne a sostegno strutturale del tetto mi lasciavano libero di aprire le pareti per mezzo di grandi finestre e grandi porte scorrevoli su guide tipo granaio, che permettevano di spalancare metà di ogni parete sul prato. L'esperienza di Orinda mi insegnò che anche la più semplice delle strutture, realizzata coi materiali più umili, era in grado di conferire una precisa identità al sito, di evocare un'eccitante sensazione di centralità e di unicità sull'intero pianeta.

Il Sea Ranch e la Casa di Orinda si collocano soprattutto nella sfera del privato in quanto provvedevano alle esigenze abitative di quella esigua frangia del *corpo politico* per certi versi allergica agli agglomerati urbani. In effetti, i committenti del Sea Ranch avevano meditato a lungo prima di scegliere il tipo di luogo capace di attirare la gente a tre ore di strade tortuose da San Francisco. Tuttavia, la maggior parte del mio lavoro in California rientra, in larga misura, nell'ambito ristretto degli spazi pubblici. Nel 1964 scrissi sulla rivista di architettura di Yale *You have to pay for the Public Life*, dove ebbi l'occasione di lamentare la stupefacente scomparsa della vita pubblica nella cultura americana. L'unico luogo in cui sembrava esistesse ancora una qualche partecipazione collettiva era Disneyland, fuori Los Angeles presso Anaheim, dove, ovviamente, si paga

of the site. Once the condominiums were built, we were delighted when someone remarked that it looked like a large wooden rock at home on its bluff.

The climate of the Sea Ranch is moody: strong winds are almost always blowing, sunshine varies between autumnal and winter brilliance when the sea sparkles to summertime periods of thick, seemingly impenetrable fog. A clear distinction, then, between inside and outside was critical. We arranged the condominium around a central court so that we could have an outdoor space and a sanctuary from the wind. Details were kept simple: no eaves to preclude flutter from the persistent winds, no window reveals, simple light fixtures, venting pipes, and stripes of tarnishing copper for flashing. We based each unit on a 24-foot cube, framed inside with rough-hewn timber members to elicit notions of the local farm structures that we were all fond of. Beds, bathrooms, and kitchens were arranged in "furniture", sometimes three levels high, and made of smooth-finished wood to achieve further contrast between inside and outside.

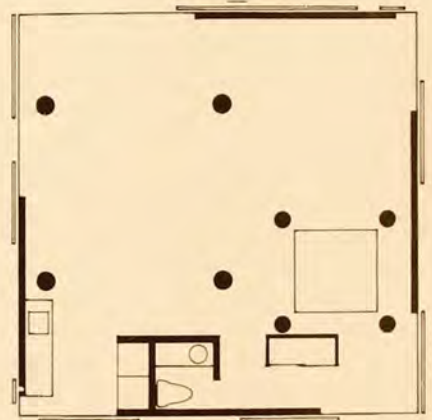
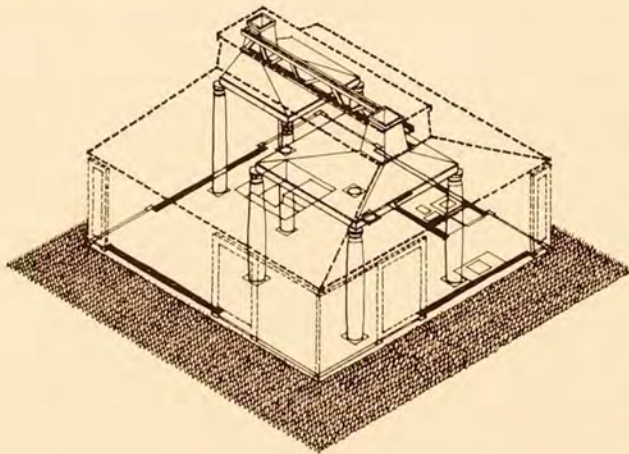
When I built a small house in Orinda a few years before, I needed less a distinction between inside and out, since relentless winds, thick fog, and salt spray were not regular factors in the local, inland climate. When I came across the little piece of land one afternoon, (just over the hills from Berkeley) I was immediately smitten. The site consisted of an open, grassy meadow, where a circular pad, about eighty feet in diameter had been bulldozed long ago, and had since grown soft around the edges. At once I began dreaming about a square house in a round meadow that ancient Chinese poet, Li Po, had once praised the virtues of. Louis Kahn's architecture was also fresh in my mind (in particular his Trenton Bath House), and so I designed an open volume, square in plan, with a roof supported by an interior aedicula made from salvaged architectural columns. I made a second, less monumental aedicula to shelter the bathtub. With the columns providing structural support for the roof, I was free to break open the walls, so I made them with large windows and barn doors, which could slide on tracks and open half of each wall to the meadow. Orinda proved that even the simplest of structures, built of humble materials, could still establish a potent sense of place; a place where I could feel I was at a comforting center, and in a particular spot on the planet.

The Sea Ranch and the Orinda House lay largely in the private sphere, having to do with dwelling for a tiny portion of the body politic, somewhat removed from towns and cities. Indeed, the developers of the Sea Ranch spent a great deal of time worrying about the kind of place that would lure people three hours (on windy roads) from San Francisco. However, my work in California has for the most part been within the tenuous realm of the public space. In 1964 I wrote for Yale's architecture journal You have to pay for the public life which gave me the opportunity to lament the astonishing evaporation of public life in American culture. One of the only places, it seemed, where a kind of public interaction still existed was in Disneyland, outside of Los Angeles in Anaheim where, of course, you had to pay to be admitted. Disneyland's triumph was that it created the kind of public life Americans know in their imaginations, yet have failed so utterly to develop in their cities beyond the turnstiles of the Magic Kingdom.

When William Turnbull and I were commissioned in 1965 to design a new college on the University of California's campus in Santa Cruz, we thought earnestly about making a place that would foster an academic community with architectural and spatial components. Our other major concern was the site: we had to arrange the building within a grove of much loved redwoods, chopping down as few of the venerable trees as possible. Success within the realm of architecture often has to do with spinning gold from hay, so Turnbull and I realized that we would have to use the restrictions of the site to our advantage. Since the spaces amongst the inviolable trees where we could place the buildings followed a long but narrow winding path, we were able to fashion a kind of street, lined with economical wooden and stucco facades.

We avoided forceful zoning: dormitories, classrooms, faculty offices, and service spaces were mixed and equally distributed throughout the entire college. To encourage lively interaction among the people inhabiting and working in the college, we scattered the public amenities. We placed the laundromat, the post office, the telephones, and the café at opposite ends of the campus, so that people could meet each other and mingle in the street on their daily comings and goings.

We hoped to make there, self-consciously, a metaphor of a village, a set, if you like for an operetta in a village, where for four especially critical years of a young life a set of





*Charles Moore, Moore House, Orinda,
California, 1962.*

Viste esterna e interne.

Foto M. Baer.

Spaccato assonometrico e pianta.



*Charles Moore, Moore Residence,
Orinda, 1962.*

External and internal views.

Photos M. Baer.

Axonometric section and plan.

l'ingresso. Disneyland ha ottenuto un successo trionfale perché soddisfa quell'esigenza di partecipazione a cui gli americani anelano con la fantasia, e che assurdamente non riescono a ricreare nelle loro città se non oltre le cancellate del Regno Incantato.

Nel 1965, quando William Turnbull ed io fummo incaricati di progettare un nuovo *college* nel *campus* di Santa Cruz dell'Università della California, ci impegnammo fortemente ad ideare un luogo che, per le sue peculiarità architettoniche e spaziali, si addicesse all'ambito accademico. Altra nostra primaria cura era il sito: un boschetto delle nostre amatissime sequoie entro il quale dovevamo collocare il fabbricato evitando il più possibile di abbattere quei venerandi alberi. Poiché spesso, in campo architettonico, il successo dipende dalla capacità di trasformare i bruchi in farfalle, Turnbull ed io ci rendemmo conto che dovevamo volgere le restrizioni del sito a nostro vantaggio. Poiché l'unico spazio libero in mezzo alle inviolabili sequoie dove avremmo potuto sistemare gli edifici si sviluppava intorno a un sentiero lungo, stretto e tortuoso, ne approfittammo per definire una specie di strada, scandita da discrete facciate in legno e stucco. Abbiamo cercato di evitare ogni forzata zonizzazione: per favorire le relazioni sociali fra coloro che avrebbero abitato e lavorato nel *college*, distribuimmo uniformemente e in modo promiscuo su tutta l'area del complesso dormitori, aule, istituti, servizi pubblici e spazi ausiliari. Collocammo la lavanderia, l'ufficio postale, i telefoni e la caffetteria alle estremità opposte del *campus* per far sì che la gente si incontrasse e si mischiasse per strada durante il quotidiano andirivieni.

La nostra speranza era di ricreare, consapevolmente, in quel luogo la metafora di un borgo, un palcoscenico da operetta, se vogliamo, dove quei quattro cruciali anni della vita di un giovane sarebbero stati scanditi da una precisa serie di eventi. Ci piaceva l'idea di un posto simile a un palcoscenico, delimitato da molteplici piani bidimensionali di proporzioni giganti, tra i quali potersi aggirare costantemente consci del proprio essere e dei movimenti del proprio corpo. Nei limiti del possibile, trattammo gli spazi palesemente ordinari come punti di riferimento monumentali, mentre gli alloggi degli studenti e gli uffici furono posti al margine e realizzati in una dimensione più umana e privata. Gli elementi monumentali di quello pseudovillaggio non erano, né

actions could take place. We liked the notion of the place as a stage set, full of two dimensional layers of giant props where one could be continuously aware of self, of one's own body moving through the sets. When we had the chance, we used the admittedly ordinary places for the monumental landmarks while the student rooms and offices were pushed to the sides, and kept private and human-scaled. The major monuments in this metaphoric village were not – could not – be connected with the life force of the institution, which could not be known then, so they were self-consciously giddily trivial, from the gate painted with gingham checks to the laundromat as village well, to a rostrum on top of the garbage collector, to a lop-sided triumphal arch at the "library" which had no books at the time. The campus was really a celebration of anti-monumentality or civic irony in that our most important village components were places that in a city would have been relegated to the least desirable places. The dwellings, too, in this metaphoric village, were different from those in a real one; nobody, theoretically, was more important than anyone else, so the nuance-laden hierarchies which would form a village were absent, and the long street had to exhibit changes of identity while eschewing changes of status. The student rooms and apartments faced a street that turned out to be a much more intensely public and social scheme than many students were accustomed to, so that a minority (a small one, but vocal) who expected the relative anonymity of rooms along a double-loaded corridor were desperately unhappy, though the majority reveled both in their share in the design of the place and in the casual and joyous mood of it.

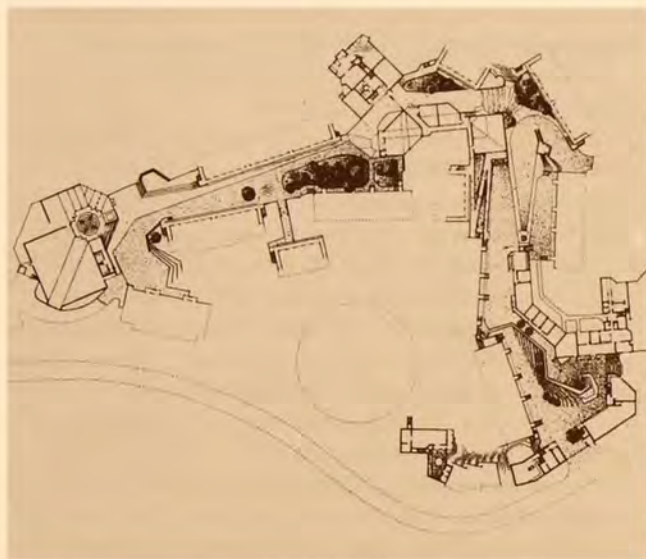
When Urban Innovations Group, (a non-profit office with the University of California Los Angeles, which I was associated with) was invited to participate in a competition for a new civic center for Beverly Hills, we had to deal with issues and scales more monumental than Kresge College. Moreover, we had a chance to devise new systems of ornament and extensions of arrangements already essayed. The competition required a new civic center to be built around a 1932 city hall which is an endearing tower of Depression Churrigueresque. The program consisted of squeezing police and fire stations, city offices and courts, a public library, and parking into a small urban area. We won the competition, I think, because our scheme was fondest of the old building – we tried in the extensive new work to maintain the height, the bay

Charles Moore, William Turnbull,
MLTW, Kresge College, University
of California, Santa Cruz, California,
1965-72.

Viste.
Foto T. Hursley.
Pianta.

Charles Moore, William Turnbull,
MLTW, Kresge College, University of
California, Santa Cruz, 1965-72.

Views.
Photos T. Hursley.
Plan.



potevano essere, le incarnazioni delle energie creative, ancora ignote, dell'istituzione, ma erano elementi banali, volutamente frivoli, come il portale d'ingresso dipinto a scacchi, la lavanderia in foggia di pozzo, il podio sopra il cassone dell'immondizia, lo sbilenco arco trionfale della biblioteca, allora ancora priva di libri. Il *campus* era, quindi, la celebrazione dell'antimonumentalità, una ironia civica espressa tramite l'enfatizzazione di componenti che, in una città, verrebbero relegati nei posti meno ambiti. Anche le abitazioni in quel villaggio metaforico si scostavano dalla realtà dato che, in teoria, nessuno era socialmente superiore agli altri. Erano cioè assenti le sottili distinzioni gerarchiche che caratterizzano i villaggi veri, e la lunga strada doveva adattarsi alle varie funzioni rifuggendo da qualunque discriminazione sociale. Gli alloggi studenteschi si affacciavano su una via che si rivelò molto più trafficata e vissuta di quanto si aspettassero gli studenti, una minoranza dei quali, esigua ma rumorosa, rimase terribilmente delusa non ritrovando la relativa anonimità delle duplici infilate di porte lungo i corridoi, sebbene la maggioranza si compiacesse sia del ruolo a cui la progettazione l'aveva destinata, sia dell'aura informale e gioiosa del posto.

L'invito rivolto all'Urban Innovations Group, uno studio senza scopo di lucro presso l'Università della California di Los Angeles del quale ero socio, di partecipare al concorso per il nuovo Municipio di Beverly Hills, oltre a porci di fronte a questioni e proporzioni ancora più monumentali di quelle del Kresge College, ci offrì l'occasione di concepire nuovi sistemi ornamentali e di estendere soluzioni già tentate precedentemente. Il concorso prevedeva la costruzione del nuovo Municipio attorno al Municipio del 1932, un'aggraziata torre nello stile spagnolo churrigueresco del periodo della Depressione, comprimendo in un esiguo spazio urbano commissariato di polizia, caserma dei vigili del fuoco, uffici comunali, tribunale, biblioteca pubblica, parcheggi. Se vincemmo il concorso, forse fu perché il nostro progetto era il più rispettoso del vecchio edificio e si prefiggeva di conservare, nella grande dimensione del nuovo ampliamento, altezza, articolazione spaziale, impostazione generale dell'antico intervento che sta alla base della torre esistente. L'unica libertà che ci prendemmo è stata la sostituzione con piastrelle colorate della decorazione del coronamento, che sembrava uscita dalla siringa di un pasticciere (solo in

quanto non sapevamo come imitarla). Tina Beebe, la nostra consulente per i colori, scelse con occhio rivolto a creare accostamenti e motivi che, pur essendo specifici di ciascun fabbricato a sottolinearne l'individualità, si richiamassero, per affinità di colori, a tutti gli altri elementi del complesso. Ricercando un grande effetto urbano, adottammo la soluzione di disporre il Centro civico su un asse composto da una serie di piazzette ellittiche a loro volta circondate da portici e corredate da una serie di fontane e di canali (tuttora a secco per l'ostinazione di alcuni burocrati), per arricchire ulteriormente l'atmosfera del luogo nella speranza che la definizione "Centro civico" si caricasse nuovamente di significato.

Attorno al 1982, Buzz Yudell, John Ruble ed io fummo incaricati da una Congregazione episcopale di progettare una nuova chiesa per Pacific Palisades, un agiato sobborgo occidentale di Los Angeles nei pressi di Malibu, da dedicare a San Matteo, come la precedente andata distrutta in un incendio. Durante la fase preliminare della pianificazione della nuova chiesa, la Congregazione decise di inserire nel contratto degli architetti la clausola secondo cui qualsiasi progetto avrebbe dovuto essere approvato dai due terzi del consesso prima dell'avviamento dei lavori. Ci rendemmo subito conto che l'unico modo per garantirci il consenso era coinvolgere la Congregazione nel processo di progettazione, un impegno che affrontammo con la consulenza di Jim Burns che, negli anni della sua collaborazione con Lawrence Halprin, era stato all'avanguardia nella progettazione partecipativa. La prima fase fu quella che i Californiani chiamano "la presa di coscienza", un giro di ricognizione del sito della nuova chiesa con taccuino al seguito, dopo di che, durante il pranzo nel giardino della canonica, i partecipanti al sopralluogo schizzarono su grandi rotoli di carta da macelleria le loro aspirazioni e i loro dubbi nei confronti dell'edificio che auspicavano. Successivamente ci recammo nella chiesa provvisoria alla ricerca di materiali per realizzare un plastico: scatole di cereali per la prima colazione, fogli di plastica, forbici, carta e prezzemolo (quest'ultimo è l'ideale per i modellini perché appassisce rapidamente evitando che qualcuno si affezioni troppo a quanto ha realizzato). Infine, ciascuno, individualmente o in gruppo, costruì il suo modello di chiesa ideale, di cui molti si rivelarono assai belli. A quel punto, ci venne l'idea di sottoporre le proposte a

spacing, the general demeanor of the old work that is the base of the existing tower. Our one charge was to replace the pastry tube ornament at the top with colored tiles (since we did not know how to do the pastry tube ornament). Tina Beebe, our color consultant, chose with an eye toward making specific combinations and patterns for each building in the group in colors that would relate them, but maintain their separate identities. We made a grand urban gesture by arranging the Civic Center on an axis composed of a series of elliptical courts in turn ringed by arcades. We then designed fountains and canals to further energize the potency of place (although bureaucrats still refuse to fill them with water) hoping to make the words "Civic Center" mean something again.

Around 1982, Buzz Yudell, John Ruble and I were approached by an Episcopal congregation to design a new church in Pacific Palisades, a wealthy western suburb of Los Angeles near Malibu. When the congregation started planning for the new church, (to be named St. Matthews' after their old one which had burned down) they decided to include in the architect's contract a clause that any design would have to get a two-thirds vote of approval before construction could begin. We thought that the only way to achieve consensus would be to involve the congregation in the design charrettes. Facing such a task, we called on the services of Jim Burns, who pioneered participatory design in his years with Lawrence Malprin.

The first session involved what Californians call an "awareness walk" – hiking around the site and filling notebooks with observations for the site of their new church. Then we came back to lunch in the garden of the parish house and people sketched on big rolls of butcher paper, putting down their dreams and strictures about the place they wanted. Next we went into the temporary church and brought out materials for model construction: Fruit Loops, (a saccharine brand of American breakfast cereal) cellophane, school scissors, paper, and parsley. (Parsley is great for models because it wilts quickly and nobody can get infatuated for long with what has been produced). Each person or group made a model of how the church should be, and many of them turned out to be quite beautiful.

Next, we thought it might be interesting to have a kind of Rorschach test of slides. We selected eighty slides of churches from around the world and asked everyone to answer two questions in response to each image: "Do you

like this?" And: "Would like this for St. Matthew's?" It turned out that although they had all kept saying that they wanted a dark wood church (their former church had been that), the three slides of Alvar Aalto's white church in Vuoksenniska were the leading vote getters. The church that received the fewest and most negative votes – emphatically "We do not want this for St. Matthew's" – was St. Peter's Basilica in Rome. Too Catholic, too expensive. So we at least knew something about what they did not want. When the design charrettes ended, we presented the drawings, made a model, and left it all for the parishioners to ponder. After proposing some slight changes, they put the design to vote, and we got an 87% positive response where we had needed 67%, and there was enough invested enthusiasm to propel the money raising even a little past its goals, that there were funds for the bell tower. The church was built and even won an AIA award. I'm often asked if we haven't felt a diminution of our creative satisfactions in sharing all these design decisions, and I have to admit that part of the province left to us involved putting a Latin cross roof over a half-elliptical floor plan, which seemed like a task Alberti would have responded to enthusiastically. For me personally, the reward of being involved at St. Matthew's was having the opportunity to work towards an architecture filled with the energies not only of architects but of inhabitants as well, and helping people to find something to which they could belong – a place in California that really meant something to those people.

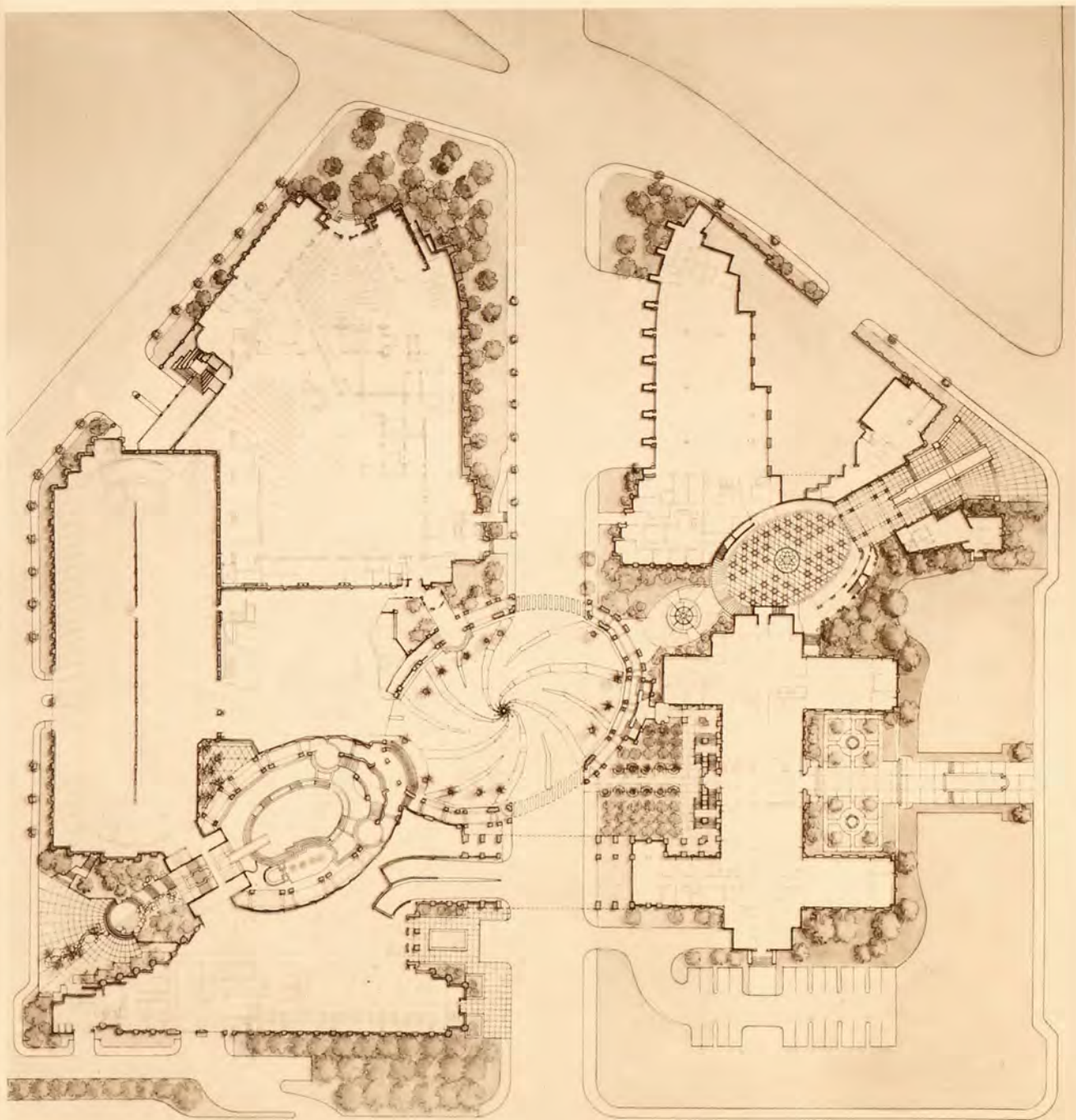
Now, according to California karma, things must come full circle. Twenty-five years after finishing the Sea Ranch condominium, I am again thinking about building a tiny studio at the Ranch in a grove of redwoods I recently purchased. In imagining the kind of place I want my studio to be, I think of the Greek tale of Antaeus and Hercules, which serves as a kind of metaphor for my life at the Sea Ranch. The story goes that Antaeus, an athletic son of Mother Earth, had the insatiable urge to challenge strangers to wrestling matches. If Antaeus won, (which he always did) then the victim would be put to death. The secret was that Antaeus' wrestling supremacy was the result of his strength being constantly recharged as long as he was in contact with nutritive Mother Earth. It wasn't long before Hercules came along, and not being able to resist a challenge himself, agreed to wrestle Antaeus. Hercules, always alert, soon realized that his opponent's strength was



*Charles Moore e The Urban
Intervention Group, Beverly Hills
Civic Center, Los Angeles, 1980.
Viste.
Foto T. Hursley.
Pianta.*

*Charles Moore e The Urban
Intervention Group, Beverly Hills
Civic Center, Los Angeles, 1980.
Views.
Photos T. Hursley.
Plan.*





*Charles Moore, John Ruble, Buzz
Yudell, St. Matthew's Episcopal
Church, Pacific Palisades,
Los Angeles, 1982.
Vista esterna e vista interna.
Foto T. Hursley.*

*Charles Moore, John Ruble, Buzz
Yudell, St. Matthew's Episcopal
Church, Pacific Palisades,
Los Angeles, 1982.
External and internal views.
Photos T. Hursley.*





una specie di *test* psicologico alla Rorschach, quello delle macchie d'inchiostro per intenderci, mostrando ottanta diapositive di chiese di tutto il mondo e chiedendo a ciascuno di rispondere a due domande in riferimento ad ogni immagine. La prima era: "Questa le piace?" e la seconda: "Le piacerebbe se San Matteo fosse così?". Il *test* rivelò che, sebbene tutti avessero dichiarato ripetutamente che volevano una chiesa in legno scuro come la precedente, le tre diapositive della chiesa bianca di Alvar Aalto a Vuoksenniska furono quelle che riscossero i maggiori consensi. Invece, la chiesa meno votata, quella che ricevette i dinieghi più categorici (enfaticamente "Non vogliamo una chiesa così per San Matteo"), fu la Basilica di San Pietro a Roma. Troppo cattolica e troppo dispendiosa, fu la giustificazione, il che ci permise di farci almeno un'idea di ciò che dovevamo evitare.

A progettazione conclusa, sottoponemmo disegni e plastico al vaglio dei parrocchiani i quali, dopo aver proposto qualche lieve modifica, passarono ai voti. Ottenemmo l'87% dei voti, mentre sarebbe bastato il 67%; non solo, ma il progetto riscosse un tale entusiasmo da assicurarci donazioni ben più generose del previsto e sufficienti a finanziare persino il campanile. Il risultato finale fu la realizzazione dell'opera, che venne anche insignita di un riconoscimento A.I.A. Spesso, quando mi chiedono se non ci fossimo sentiti sminuiti nella nostra creatività dovendo condividere tutte quelle decisioni progettuali, sono costretto ad ammettere che alcune delle indicazioni forniteci implicavano la costruzione di una copertura a croce latina su una pianta semiellittica, una sfida che l'Alberti avrebbe raccolto con entusiasmo. Dal punto di vista personale, mi sentii abbondantemente ricompensato dall'opportunità di poter fare un'architettura che non fosse solo frutto della creatività dell'architetto, ma anche dell'entusiasmo di chi ne avrebbe fruito, di contribuire alla realizzazione collettiva di un'opera in cui la gente potesse riconoscersi, un luogo, in California, che avesse realmente un significato per quella gente.

È ora, nel più puro misticismo californiano, sono tornato alle mie radici: venticinque anni dopo aver ultimato il complesso del Sea Ranch, sto nuovamente meditando di costruirmi un minuscolo studio in un boschetto di sequoie da me recentemente acquistato da quelle parti. Fantasticando sul tipo di studio che vorrei farmi, mi viene in mente il mito greco di Anteo ed Ercole che è un po' la

metafora della mia vita al Sea Ranch. La storia dice che Anteo era un atletico figlio di Madre Terra la cui smania insaziabile di menare le mani lo portava a sfidare in combattimento chiunque alla condizione che, se avesse vinto lui (un fatto che si verificava puntualmente), l'avversario sarebbe stato messo a morte. Il segreto della superiorità fisica di Anteo risiedeva nel contatto costante con la Madre Terra dalla quale egli attingeva le proprie energie. Non passò molto tempo prima che gli capitasse a tiro Ercole stesso, altro attaccabrighe, il quale accettò di misurarsi con Anteo. Vigile come sempre, Ercole non tardò ad accorgersi che le energie del suo avversario si rigeneravano ogni volta che i suoi piedi toccavano il suolo, così lo sollevò da terra, lontano da sua Madre, e lo strangolò a mezz'aria.

Nel corso degli ultimi venticinque e più anni, il Sea Ranch è stato un po' come la mia Madre Terra, il luogo in cui mi recavo e dove continuo a recarmi per trarre nuove energie e per rinnovare il mio spirito; un rifugio sicuro nel quale trascorro abitualmente due mesi all'anno. È raro che queste parentesi siano tranquille perché il più delle volte mi ritrovo sommerso dai telefoni che squillano senza posa, dalla moltitudine di disegni su carta da lucido, dallo stridio dei fax. Lo studio e la stanzetta sotto alle sequoie dovrebbe diventare il luogo da cui spero di delegare gli incontri, di lavorare lontano dal mio ufficio, di riordinare i miei cumuli di carta da lucido, di mettere al bando il fax. Tuttavia, una cosa è certa: il mio studio resterà vincolato alla terra, all'opposto delle torreggianti sequoie, perché sarà quell'angolo della California dove l'Anteo che c'è in me potrà andare a rigenerarsi.

Austin, Texas, 3 ottobre 1993

rekindled every time his feet touched the soil, so he lifted Antaeus up off the ground (away from Mother) and strangled him in mid-air.

For the past twenty-five odd years, the Sea Ranch has been my kind of Mother Earth; a place where I have gone, and continue to go, to have my energy and spirit renewed. The Sea Ranch has been an appreciated sanctuary in which I usually have spent two months of each year. Sometimes these interludes would be tranquil, but most of the time they were made chaotic by the ringing phone, heaps of tracing paper drawings and screeching fax machines. The studio and guest room in the redwoods is where I hope to be able to delegate the meetings and work away from my condominium, collect the mountains of tracing paper, and banish the fax machine. One thing is sure, though the studio will stay close to the earth, in contrast to the towering redwoods; a place in California where an Antaeus might come to be renewed.

Austin, Texas, October 3rd, 1993

I progetti qui presentati riguardano alcune opere già note, principalmente californiane, eseguite da Frank O. Gehry in un arco di tempo dal 1981 al 1993, fino all'ultima variante della Walt Disney Concert Hall.

In occasione di questo numero monografico dedicato alla California, Kurt W. Forster ha suggerito a "Zodiac" di illustrare la sua opera (ampiamente trattata in altre sezioni della rivista) privilegiando una selezione dei numerosi modelli di studio che l'architetto è solito realizzare a continua verifica del lavoro di progettazione.

Tale ricorso ai modelli come strumento di controllo, in un progressivo provare e riprovare di differenti soluzioni compositive, trova riscontro nella recente osservazione di Bruno Zevi:

"Povera, trasandata, avventurosa, imprevedibile, frammentata è l'architettura di Frank Owen Gehry (...). La sua poetica è diversa da quella di qualsiasi altro architetto contemporaneo, soprattutto perché è differente il contesto. Gehry non agisce sul paesaggio, e neppure sul paesaggio urbano. Il suo interesse si rivolge a ciò che chiama «cheapscape», paesaggio derelitto, di rifiuti, in cui si può intervenire con controversi, transitori «collages» di spazi e materiali. I suoi edifici non tentano nemmeno di compensare ciò che è «cheap», dimesso e volgare. Anzi, intendono appartenere al «cheapscape» senza alcuna idiota ambizione di abbellirlo" (Bruno Zevi, *La luce come forma architettonica*, in *Zevi su Zevi, architettura come profezia*, Venezia 1993, p. 205).

D'altra parte questo uso dei modelli rende conto anche di un altro carattere dell'architettura di Gehry, quella matrice artistica e scultorea da molti messa in evidenza e da ultimo ricordata nella presentazione veneziana di Philip Johnson: *"Gehry è convinto che l'architettura sia essenzialmente uno sforzo estetico, una questione legata alle qualità di forma e materia. I suoi azzardi riguardano perciò le possibilità architettoniche di forme inesplorate e di materiali non ancora sperimentati, e la sua musa è l'Arte"*.

(Philip Johnson, *Introduction a Peter Eisenman & Frank Gehry*, Catalogo del Padiglione degli Stati Uniti, V Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia, New York 1991).

The projects we present are for well known buildings, mainly in California, which Frank O. Gehry produced in the period from 1981 to 1993 up to the latest version of the Walt Disney Concert Hall.

For this monographic California issue of Zodiac, Kurt W. Forster suggested that it would be interesting to illustrate Gehry's work (fully discussed in other sections of the review) with a selection of the numerous study models he usually builds to check his ongoing design work. Bruno Zevi has commented on this use of models as monitoring instruments for testing and re-testing compositional solutions:

"Frank O. Gehry's architecture is shabby, spare, adventurous, unpredictable, fragmented (...). His poetics are different from those of any other contemporary architect, mainly because the context is different. Gehry doesn't act on landscape, or even on urban landscape. He is interested in what he calls «cheapscape», a derelict wasteland that makes possible transitory, controversial «collages» of spaces and materials. His buildings don't attempt to offset what is «cheap», derelict or ordinary. On the contrary, the intention is that they should belong to the «cheapscape», with no idiotic attempt to beautify it". (Bruno Zevi, *La luce come forma architettonica*, in *Zevi su Zevi, architettura come profezia*, Venezia 1993, p. 205). *This use of models also points to another feature of Gehry's architecture, the artistic and sculptural orientation many have pointed to which Philip Johnson mentions in a recent Venice Biennial catalogue:*

"Gehry believes architecture is primarily an aesthetic endeavor, a question of the qualities of material and form. His risks, therefore, revolve around the architectural possibilities of unexplored shapes and untried materials, and his muse is Art".

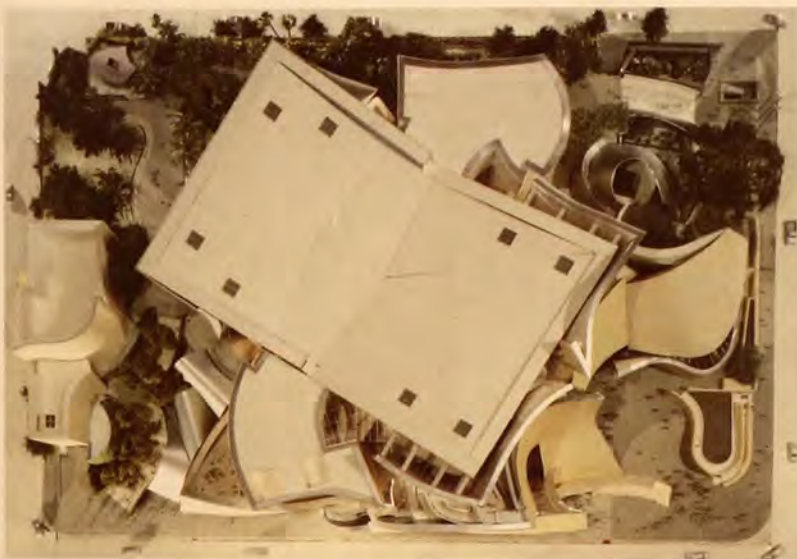
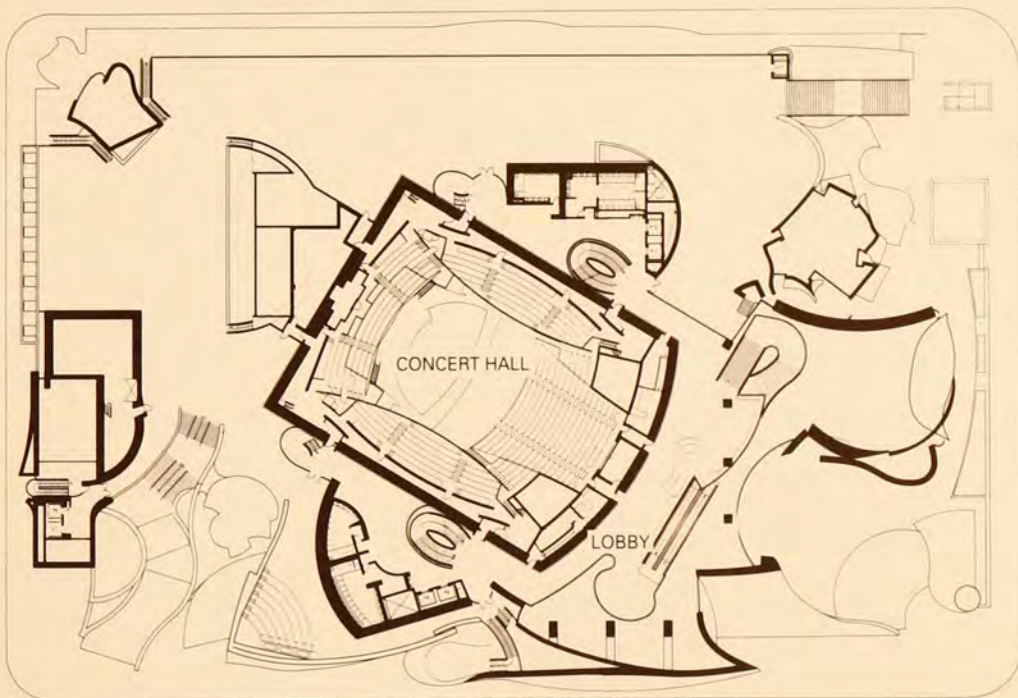
(Philip Johnson, *Introduction to Peter Eisenman & Frank Gehry, Catalogue for the Pavilion of the United States, Fifth International Exhibition of Architecture of the Venice Biennale, New York 1991*).



*Walt Disney Concert Hall,
Los Angeles, 1988-1994.
Vista del modello, 1993.
Foto J. White.*

*Walt Disney Concert Hall,
Los Angeles, 1988-1994.
View of model, 1993.
Photo J. White.*





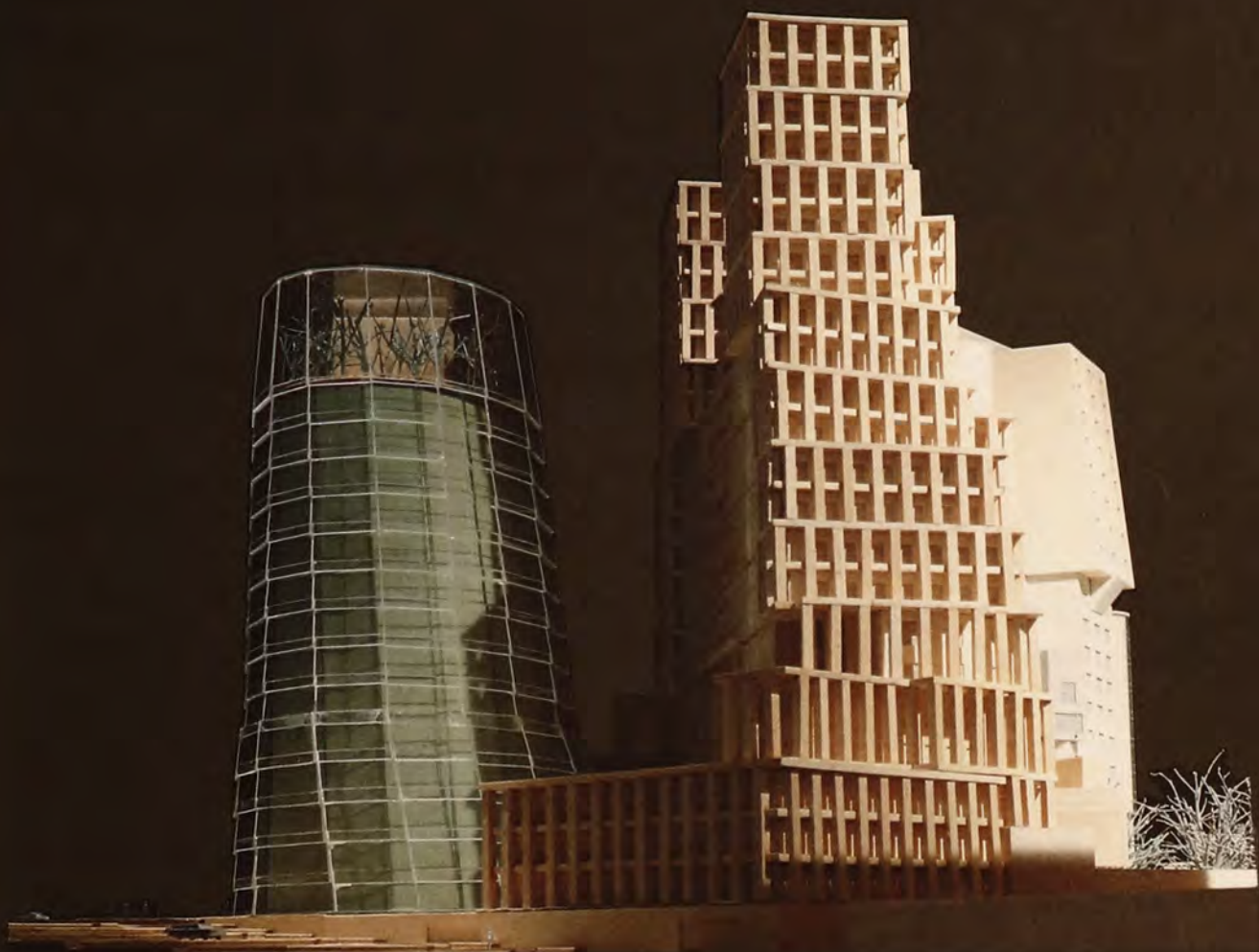
*Walt Disney Concert Hall,
 Los Angeles, 1988-1994.
 Vista esterna e vista zenitale
 del modello, 1992.
 Foto J. White.
 Vista interna dell'auditorium, 1993.
 Foto J. White.
 Pianta, 1992.*

*Walt Disney Concert Hall,
 Los Angeles, 1988-1994.
 Exterior and overhead views
 of model, 1992.
 Photos J. White.
 Interior view of the auditorium, 1993.
 Photo J. White.
 Plan, 1992.*



*Turtle Creek Development,
Dallas, Texas, 1989-1990.
Planivolumetria.
Viste del modello da Cedar
Springs Road e da Turtle Creek
Boulevard, 1990.
Foto E. O'Mahoney.*

*Turtle Creek Development,
Dallas, Texas, 1989-1990.
Volumetric plan.
Views of model from Cedar
Springs Road and Turtle Creek
Boulevard, 1990.
Photos E. O'Mahoney.*



*Chiat Day, Main Street Building,
Venice, Los Angeles, 1986-1991.*

Vista frontale del modello, 1986.

Foto M. Moran.

Vista del modello, 1985.

Foto F. O. Gehry & Ass.

Piante dei piani terreno e primo, 1991:

1) ingresso; 2) spazio da affittare;

3) sala computer; 4) ingresso auto;

5) rampa; 6) reception; 7) stazioni

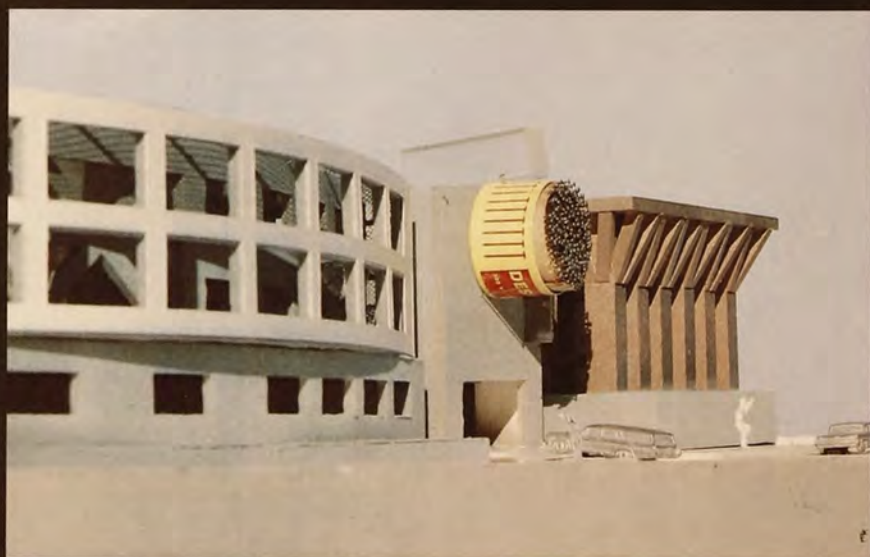
di lavoro; 8) scala di servizio;

9) sale conferenze; 10) cucina;

11) balconata; 12) sala conferenze

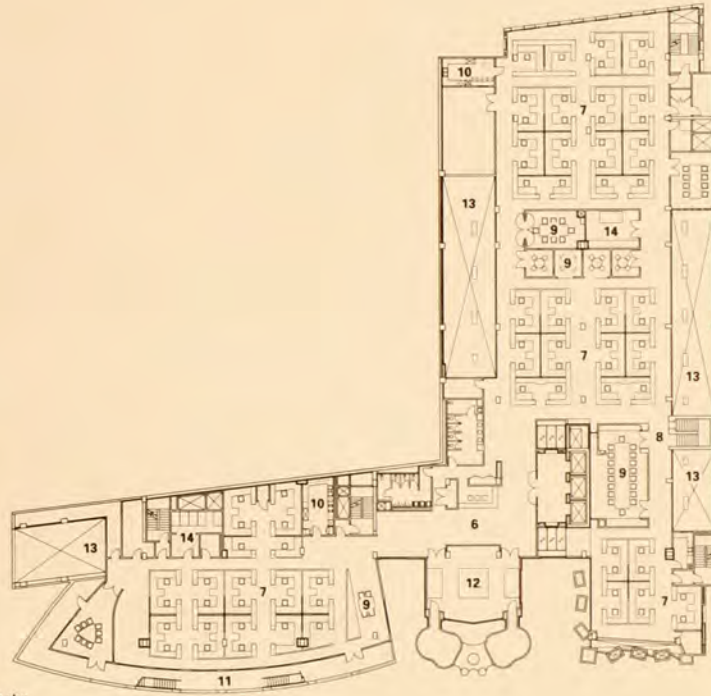
principale; 13) vuoto;

14) stanza riproduzioni.

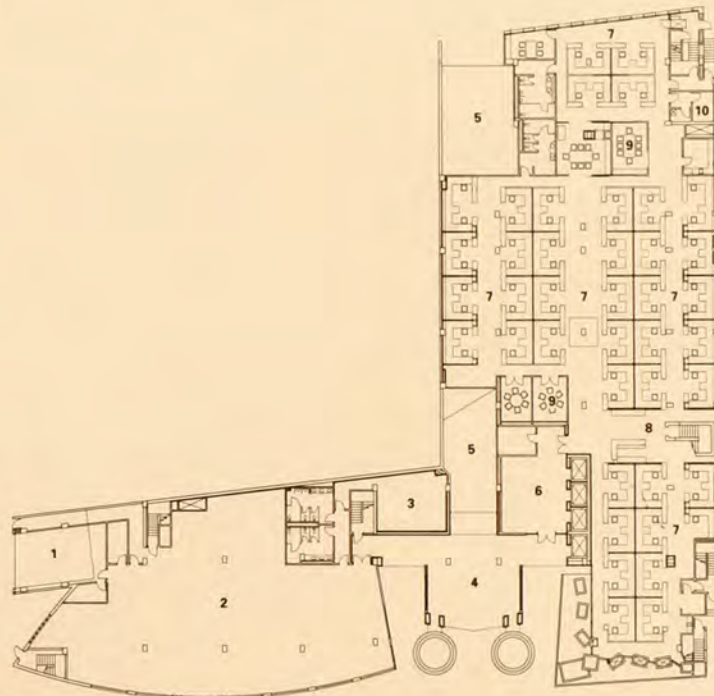


Chiat Day, Main Street Building,
 Venice, Los Angeles, 1986-1991.
 Front view of model, 1986.
 Photo M. Moran.
 View of model, 1985.
 Photo F. O. Gehry & Ass.
 Plans of ground
 and first floor plans, 1991:

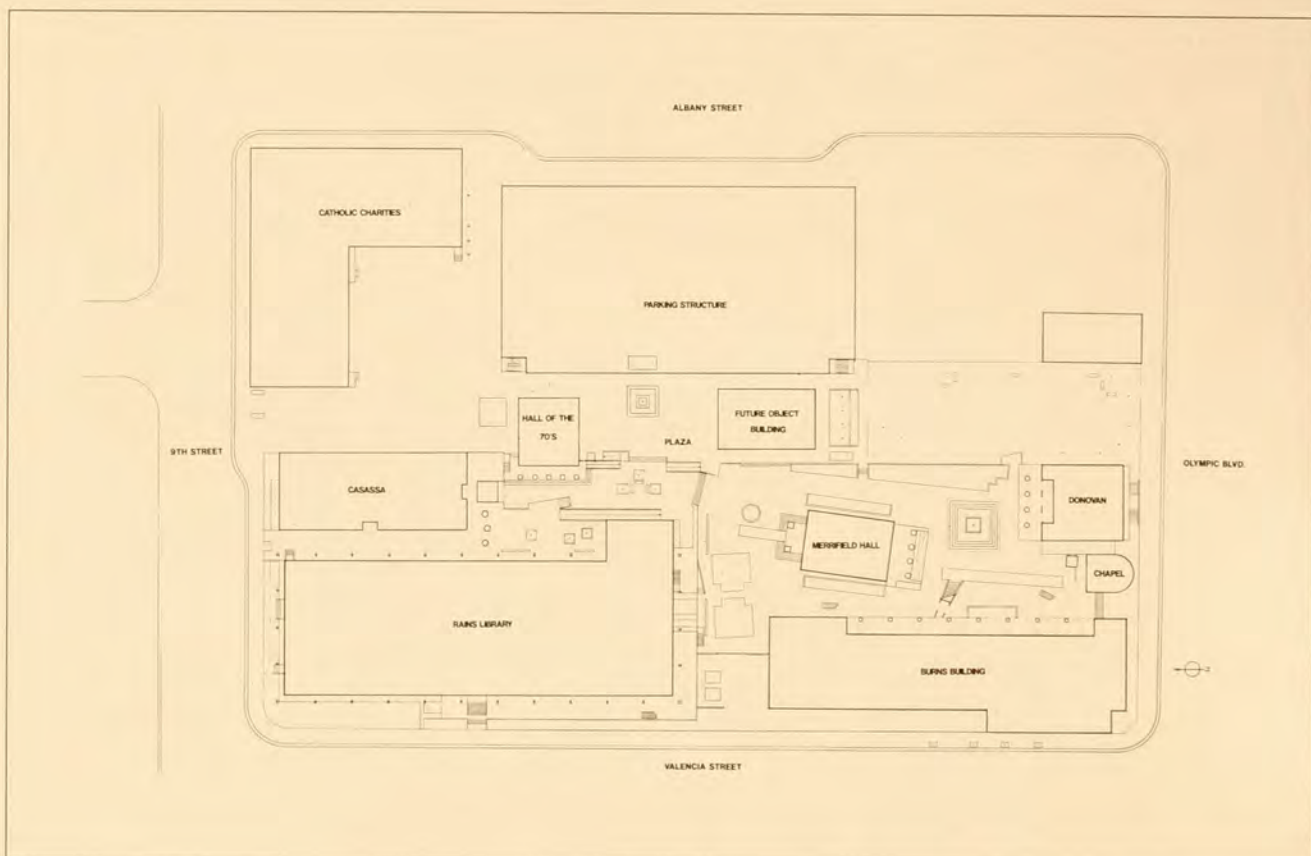
- 1) entrance; 2) rental space;
- 3) computer room; 4) automobile
 entrance; 5) ramp; 6) reception;
- 7) work stations; 8) service stairs;
- 9) lecture rooms; 10) kitchen;
- 11) balcony; 12) main lecture room;
- 13) void; 14) copying room.



Second floor plan



First floor plan



*Loyola Law School, Los Angeles,
1981-1992.*

Pianta, 1992.

Vista del modello da 9th Street, 1980.

Foto F. O. Gehry & Ass.

*Vista del modello da Olympic
Boulevard, 1992.*

Foto J. White.

*Loyola Law School, Los Angeles,
1981-1992.*

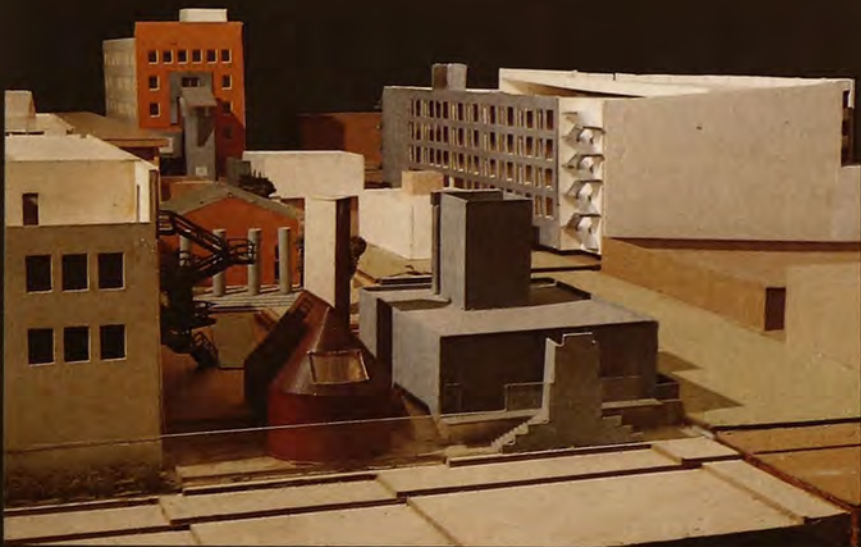
Plan, 1992.

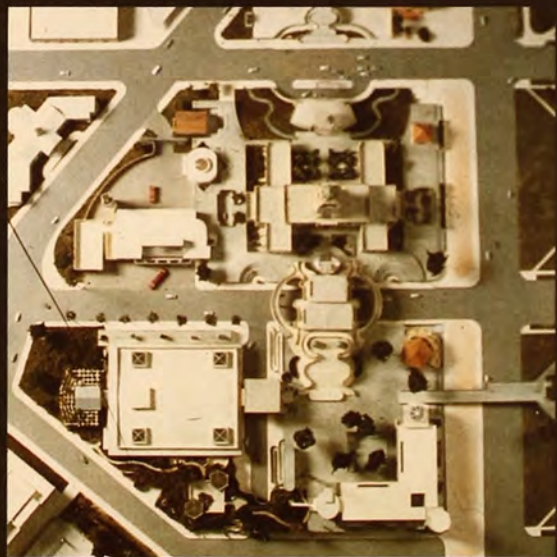
View of model from 9th Street, 1980.

Photo F. O. Gehry & Ass.

*View of model from Olympic
Boulevard, 1992.*

Photo J. White.







*Concorso per il Municipio di Beverly
Hills, Los Angeles, 1982.
Viste del modello, 1982.
Foto F. O. Gehry & Ass.*



*Competition for the Beverly Hills
City Hall, Los Angeles, 1982.
Views of model, 1982.
Photos F. O. Gehry & Ass.*



Charles W. Moore (1925-1993)

Frank O. Gehry (1929), Los Angeles

Joseph Esherick (1914), San Francisco

Paul Holt (1952), Marc Hinshaw (1955),

Wes Jones (1958), San Francisco

Jim Jennings (1940), San Francisco

Mark Mack (1949), San Francisco

Stanley Saitowitz (1949), San Francisco

Daniel Solomon (1939), San Francisco

Wolf D. Prix (1942), Helmut Swiczinsky (1944),

Coop Himmelblau, Los Angeles

Craig Hodgetts (1937), Ming Fung (1953),

Los Angeles

Franklin D. Israel (1945), Los Angeles

Panos Koulermos (1933), Los Angeles

Thom Mayne (1944), Morphosis, Los Angeles

Eric Owen Moss (1943), Los Angeles

Dagmar Richter (1955), Los Angeles

Michael Rotondi (1949), Los Angeles



Joseph Esherick

**Sea Ranch, Six Demonstration Houses and General Store/Restaurant,
Sonoma County, California, 1965**

Joseph Esherick and Associates

Joseph Esherick, Executive Architect

Monterey Bay Aquarium, Monterey, California, 1984

Esherick, Homsey, Dodge and Davis

Charles M. Davis, Executive Architect

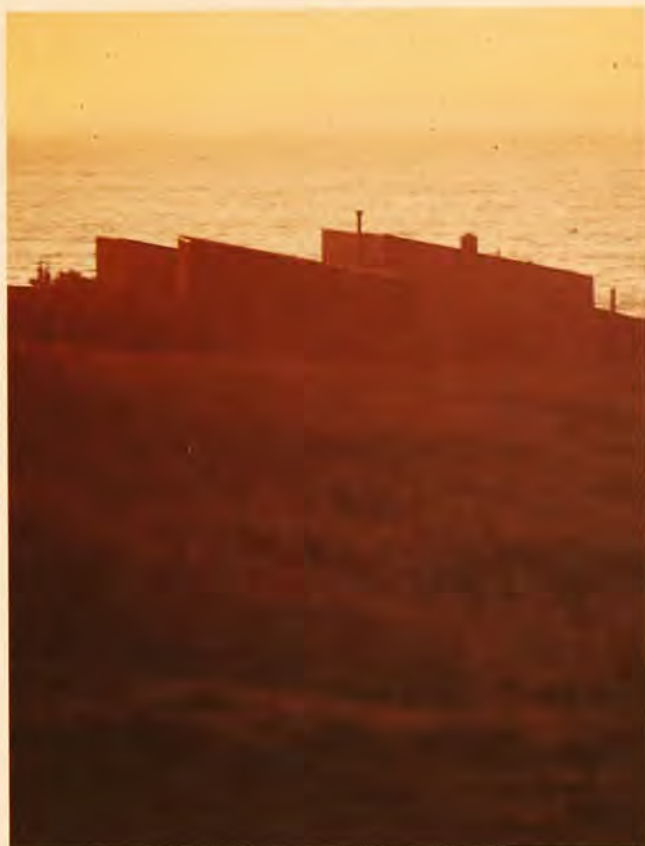
*Sea Ranch, sei case-tipo con grande
magazzino e ristorante, Sonoma
County, California, 1965.
Viste.*

*Sea Ranch. Six demonstration houses
with general store and restaurant,
Sonoma County, California, 1965.
Views.*

Sea Ranch, Sonoma County, California

Joseph Esherick and Associates

Il sito era un vecchio *ranch* in cui si allevavano pecore sulla costa di Mendocino, nella California settentrionale a nord di San Francisco, una zona brulla e spazzata dai venti che si era resa disponibile nei primi anni Sessanta. Lo studio EHDD, dopo aver collaborato alla pianificazione e al programma di sviluppo generale, ricevette l'incarico specifico di progettare un gruppo di case tipo e un edificio commerciale. Con l'intenzione di creare un prototipo per questo insediamento, le case tipo sono raggruppate intorno a una corte centrale e hanno un semplice tetto spiovente per contrastare i venti freddi e impetuosi tipici della zona. La sequenza di questi tetti da casa a casa crea un effetto che garantisce una buona protezione sul lato sottovento di ogni edificio, dove si trovano gli spazi abitabili esterni che, riparati e confortevoli, sono parte integrante delle case. Sull'alta parete a sud di ogni casa si aprono molte finestre in modo che il sole possa contribuire a riscaldare gli interni. La qualità del progetto risiede nella sensibilità che esso dimostra nei confronti della storia, del clima e della geologia di questo territorio e del sito in particolare. Queste prime case tipo e l'edificio commerciale si adattano perfettamente al paesaggio e hanno ottenuto un largo riconoscimento grazie a un'architettura fortemente integrata all'ambiente.



The Sea Ranch, Sonoma County, California

Joseph Esherick and Associates

The site was an old sheep ranch on the barren and windswept Mendocino coast of Northern California which had been obtained in the early 1960's. EHDD collaborated in overall planning and design of the development, and was given the specific task of designing a cluster of demonstration houses and a general store.

Intended to set a precedent for the development of this community, the demonstration houses are designed as cluster houses, with a simple shed roof shape adapted to the strong cool prevailing winds of the area. The reception of these roofs from house to house creates a "wind wave" effect that provides reasonable comfort in the lee of each building. The outdoor living spaces - an integral part of the houses - were placed in these lees, providing comfortable, sheltered spaces. The tall south walls of each house have many windows to help capture the sun and warm the interior. What has made the Sea Ranch so successful architecturally is the sensitivity to the history, climate and landforms of the place.

These first demonstration houses and the store were designed to fit seamlessly with the landscape and have been widely acclaimed for their ecologically sound architecture.





Sea Ranch, sei case-tipo con grande magazzino e ristorante, Sonoma County, California, 1965. Disegni di studio, planimetria e viste esterne.

Sea Ranch. Six demonstration houses with general store and restaurant, Sonoma County, California, 1965. Study drawings, exterior views and general plan.





*Acquario della Baia di Monterey,
Monterey, California, 1984.*

Vista esterna.

Foto Monterey Bay Aquarium.

Vista interna della hall d'ingresso.

Foto P. Aaron.

Vista interna della Kelp Forest.

Foto J. Lidz.

*Monterey Bay Aquarium, Monterey,
California, 1984.*

Exterior view.

Photo Monterey Bay Aquarium.

Interior view of entrance hall.

Photo P. Aaron.

Interior view of Kelp Forest.

Photo J. Lidz.

Acquario della Baia di Monterey, Monterey, California
Esherick, Homsey, Dodge, Davis

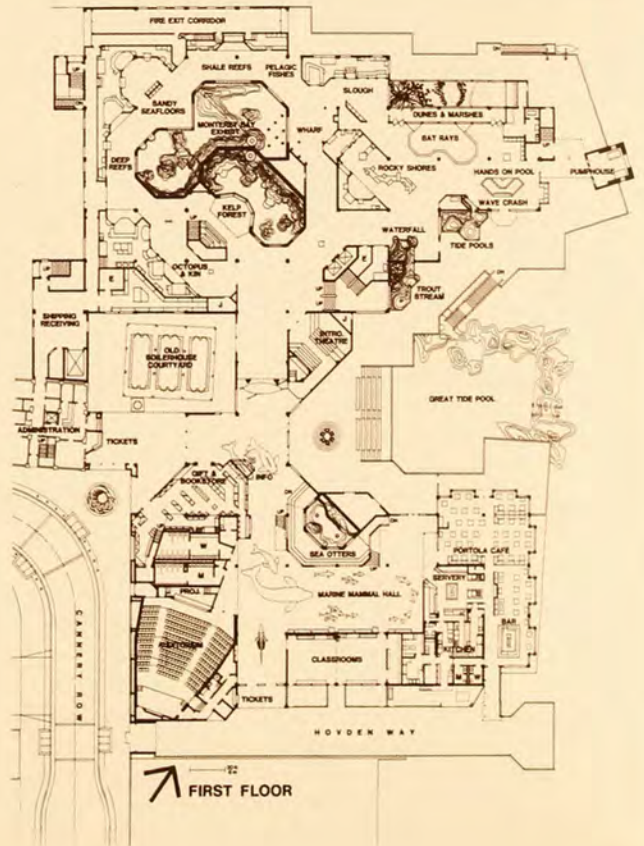
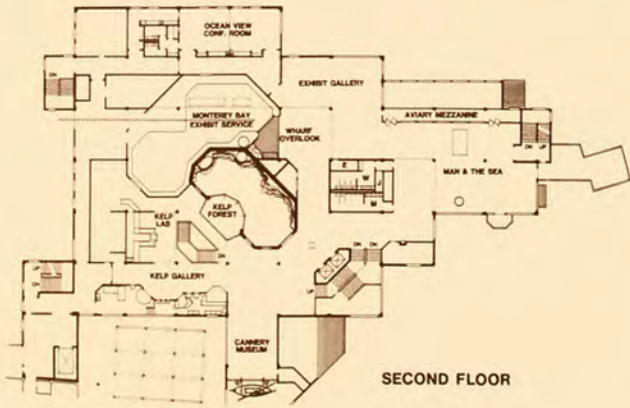
Sulla spettacolare costa della California settentrionale, lo studio EHDD ha progettato uno degli acquari più famosi e interessanti del mondo, il Monterey Bay Aquarium. Concepito come un servizio pubblico ed educativo senza fini di lucro, esso è il risultato di una proficua collaborazione professionale tra i biologi marini dell'Acquario e i progettisti incaricati. Il Monterey Bay Aquarium, a differenza di altre costruzioni dello stesso tipo, è focalizzato sul singolare ecosistema marino di un solo *habitat*, la baia di Monterey e il suo litorale. L'Acquario è dotato di significative innovazioni tecniche: una grande vasca (circa 1.300.000 litri) consente a una particolare vegetazione marina locale (*kelp forest*) di crescere per la prima volta in un ambiente ostile e artificiale; monitor computerizzati controllano le funzioni vitali all'interno di ogni vasca; un sistema combinato di acqua marina naturale e filtrata consente di immettere nell'Acquario acqua ricca di proprietà nutritive oppure di aumentarne il grado di trasparenza per una migliore esposizione. Una delle attrazioni più famose dell'Acquario è la vasca di circa 200.000 litri che ospita le lontre marine. Nelle foreste marine al largo della costa di Monterey vivono molte lontre in via di estinzione, che qui trovano non solo un luogo in cui vivere ma ricercatori che si occupano della loro salvaguardia e sopravvivenza.

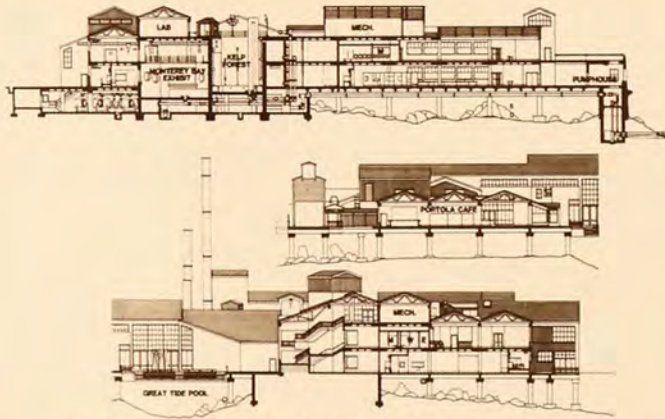


Monterey Bay Aquarium, Monterey, California
Esherick, Homsey, Dodge, Davis

On the spectacular Northern California coast, EHDD has designed one of the most successful and widely acknowledged aquariums in the world, the Monterey Bay Aquarium. Conceived as a public, non-profit educational facility, the completed aquarium is the result of an ongoing collaborative effort between the aquarium marine biologists and the consultant team. In an important departure from traditional aquarium design, MBA's focus is on the unique marine ecology of one habitat – the Monterey bay and its shoreline.

Significant technical innovations have been achieved in the design of MBA, including the 335,000 gallon kelp tank, where for the first time kelp is grown in a captive, artificial environment. Computer sensors monitor the life-support functions of each tank. The combined raw and filtered seawater system allows open-mode functioning to bring nutrient rich seawater into the system or closed-mode functioning to increase water clarity for viewing the exhibits. One of the aquarium's most popular attractions is its 55,000 gallon sea-otter exhibit. Many of the endangered sea otters come from the kelp forests off the coast of Monterey, and the aquarium not only serves as a home for several of them but also provides vital research and rescue facilities for the otters.





MONTEREY BAY AQUARIUM

*Acquario della Baia di Monterey,
Monterey, California, 1984.*

Vista esterna da est.

Foto P. Aaron.

Vista esterna da sud.

Foto J. Lidz.

*Piante dei piani primo e secondo,
sezioni trasversale e longitudinali.*

*Monterey Bay Aquarium, Monterey,
California, 1984.*

Exterior view from the east.

Photo P. Aaron.

Exterior view from the south.

Photo J. Lidz.

*Plans of first and second-floors, cross
and longitudinal sections.*



Holt Hinshaw Jones

Central Cogeneration Plant, UCLA, Los Angeles, California, 1992-1994

Marc Hinshaw (Principal)

con/with: Wes Jones (Project Design)

San Jose Repertory Theater, San Jose, California, 1993

Paul Holt (Principal)

con/with: Wes Jones (Project Design)

Centrale energetica, UCLA,

Los Angeles, 1992-94.

Vista dell'edificio in costruzione.

Central Cogeneration Plant, UCLA,

Los Angeles, 1992-94.

View of the building under construction.

Impianto centrale di pluriproduzione energetica, UCLA, Los Angeles, California

Holt, Hinshaw, Jones

L'impianto centrale di raffreddamento e di pluriproduzione energetica della UCLA con ricollocamento del Centro amministrativo dei servizi è ubicato nel settore sudoccidentale del *campus* a Circle Drive South, appena oltre Westwood Plaza Drive, l'arteria principale del complesso, di fronte al Centro clinico della UCLA. L'area è un sito di difficile utilizzo di 3 ettari delimitato su tre lati da edifici universitari, con una zona residenziale a una sessantina di metri verso ovest. Precedentemente vi sorgevano gli uffici centrali dell'Amministrazione dei servizi universitari e le botteghe artigianali il cui spostamento ha costituito la prima fase del progetto, che comportava anche la ristrutturazione di un capannone di mq. 4600 ad un'estremità del sito per alloggiare le suddette botteghe.

Il progetto è articolato in due parti principali. Il lato settentrionale del complesso è costituito da un piano terreno che ospita le rivendite della produzione artigianale dell'Università e, sopra, due piani di uffici per il personale addetto all'Amministrazione dei servizi. Il lato meridionale, invece, è costituito da una struttura con un intero piano seminterrato dove sono collocati tutti i macchinari dell'impianto centrale di pluriproduzione energetica. La fase finale del progetto prevede, approssimativamente, una superficie di mq. 8800 per esercizi commerciali e uffici e di mq. 8300 per gli impianti che comprendono due turbine a gas, una turbina a vapore, raffreddatori a centrifuga e ad assorbimento azionati dalle turbine a vapore, pompe, macchinari per la demineralizzazione dell'acqua, sistemi per la distribuzione dell'elettricità, attrezzature ausiliarie di vario genere, oltre ad una sofisticatissima sala controllo, un centro interventi per la manutenzione, magazzini e uffici. L'area racchiude, inoltre, un edificio a se stante per gli impianti di emergenza progettato secondo le norme OSHPD, che eroga energia, vapore e acqua di raffreddamento per le prestazioni sanitarie essenziali del Centro clinico dell'UCLA.

L'impianto, oltre ad erogare energia e acqua di raffreddamento per tutte le necessità attuali e preventivate del *campus*, consente al Centro energetico della UCLA un continuo recupero degli investimenti e compensa i costi correnti del servizio mediante i risparmi ottenuti sui costi di gestione.

Pur integrandosi con le strutture circostanti, l'edificio non è un contenitore anonimo. Invece di nascondere macchinari e impianti della centrale, esso mette in evidenza le seducenti e intrinseche qualità della tecnologia come parte integrante e accuratamente studiata della composizione. L'"onestà" architettonica è espressa dalla complessa interazione fra la ricchezza dei riferimenti contestuali e l'eloquenza degli impianti.



**Central Cogeneration Plant, UCLA,
Los Angeles, California**

Holt, Hinshaw, Jones

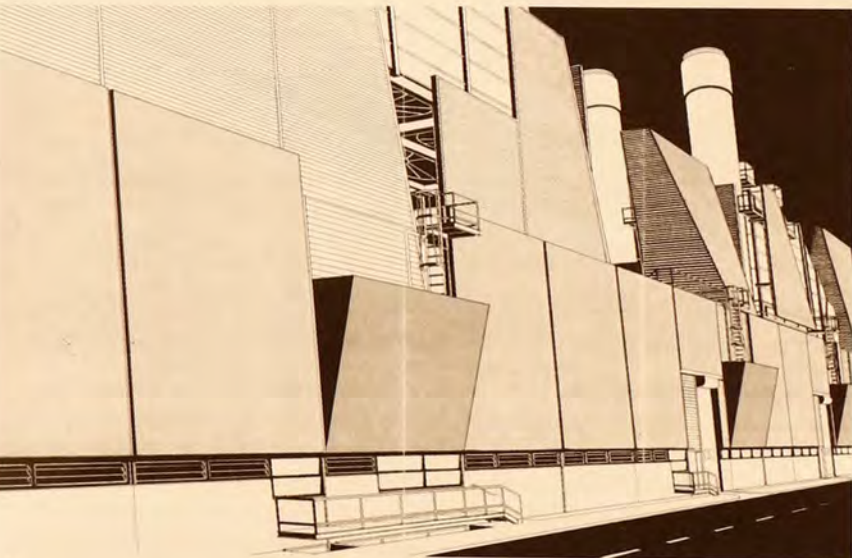
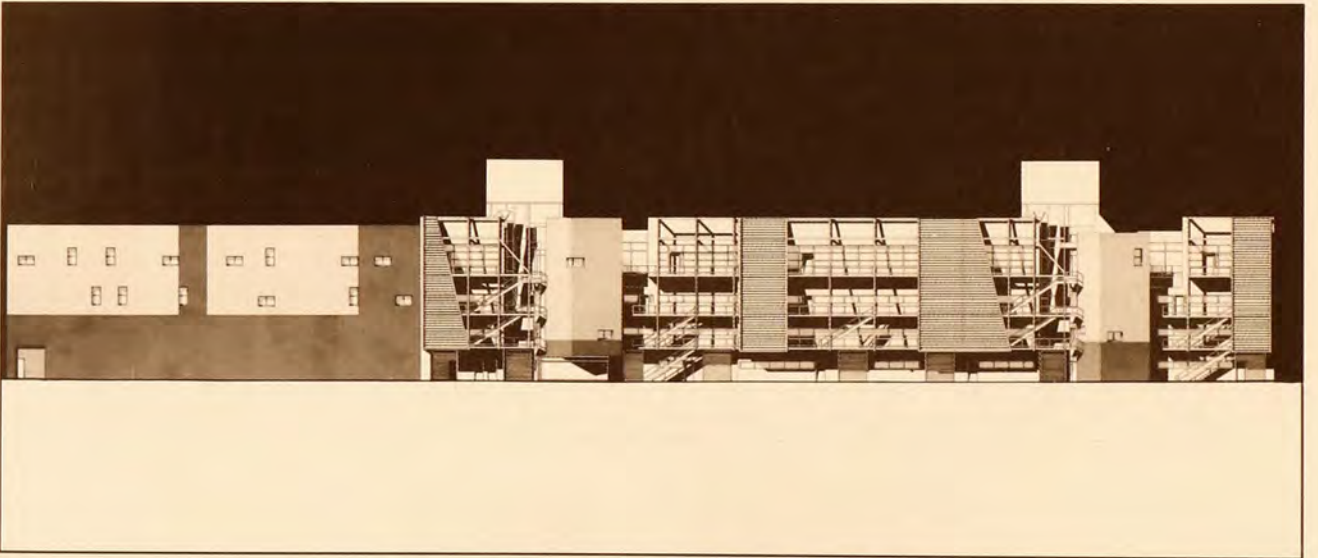
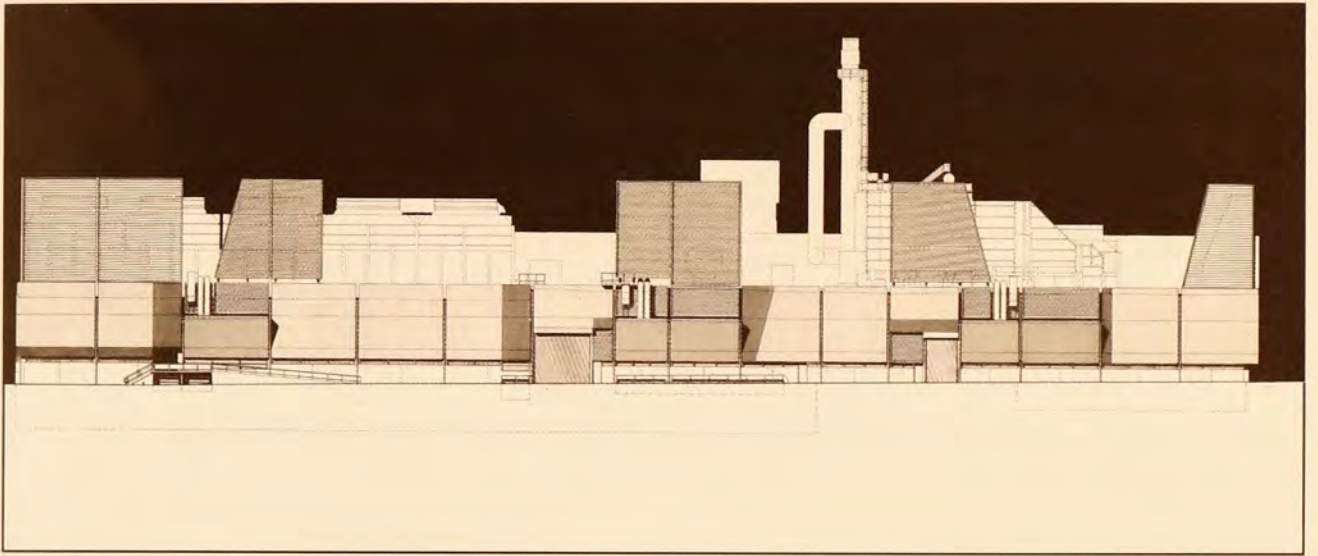
The UCLA "Central Chiller-Cogeneration Plant with Facilities Management Replacement Space" is located in the southwest part of the campus on Circle Drive South just off the campus' primary thoroughfare, Westwood Plaza Drive, across from the UCLA Med Center. The difficult eight acre site is bounded closely on three sides by existing campus buildings and is within 200 ft. of a residential neighbourhood to the west. The site was previously occupied by Facilities Management's central offices and craft shops which were relocated as Phase I of the project which entailed the renovation of an existing 50,000 sq. ft. warehouse building at one end of the site to house the campus shops being displaced by the new plant. The project is divided into two general parts. The north side of the complex is composed of high-bay ground-level space for Campus Craft with two storeys of office space above for facilities Management administrative staff. The south side of the complex is a high bay structure with a full basement housing all the Central Cogeneration Plant functions. The final phase of the project consists of approximately 95,000 sq. ft. of shops and offices and 90,000 sq. ft. of plant space. The plant space includes two gas-fired turbines, one steam turbine, steam turbine driven centrifugal and absorption chillers, pumps, water demineralization equipment, electrical distribution systems and miscellaneous support equipment, as well as a state-of-the-art control room and supporting maintenance, storage and office spaces. In addition, the plant space encloses a stand-alone Emergency Service Equipment Building designed to OSHPD specifications providing power, steam and chilled water to the critical care facilities at UCLA Med Center.

The plant provides power and chilled water for all current as well as forecast campus needs, gives UCLA Energy Systems continual pay-back revenue and offsets current utility costs, creating enough revenue through savings in operating costs. While sensitive to its surroundings, the use of familiar materials and architectural treatments is critical in application, rather than imitative. The building is not a mute box. It does not insist on hiding plant machinery, but proudly displays the inherently engaging qualities of technology as an integrated and carefully considered part of the composition. Architectural "honesty" is projected through the sophisticated interplay of its rich contextual palette and carefully expressed mechanical and electrical systems.



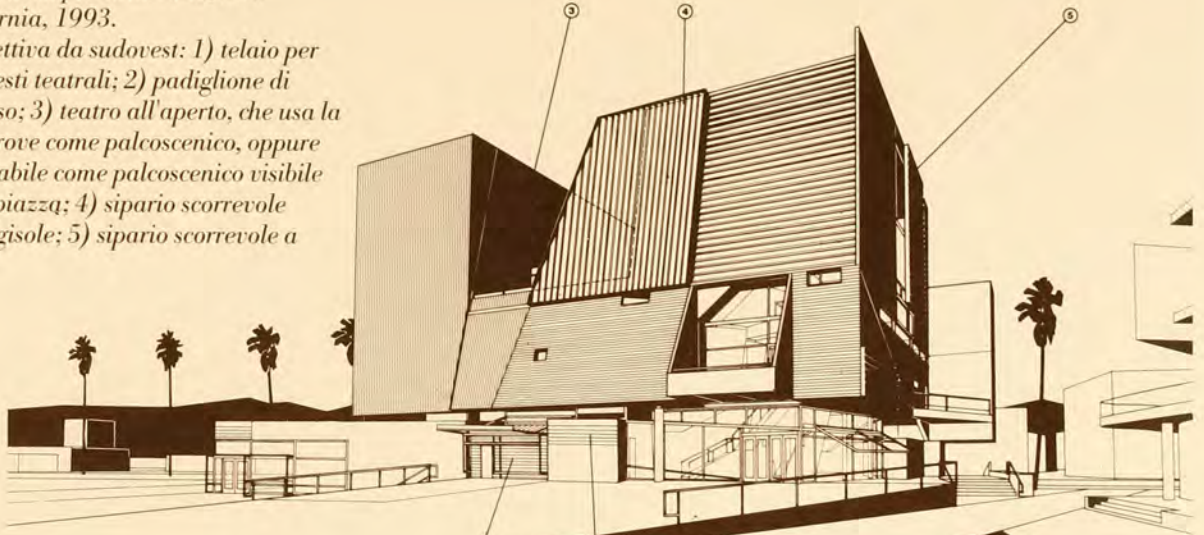
*Centrale energetica, UCLA,
Los Angeles, 1992-94.
Viste dell'edificio in costruzione e del
modello di studio.
Prospetti longitudinali e prospettiva.*

*Central Cogeneration Plant, UCLA,
Los Angeles, 1992-94.
Views of the building under
construction and of the study model.
Longitudinal elevations and
perspective.*

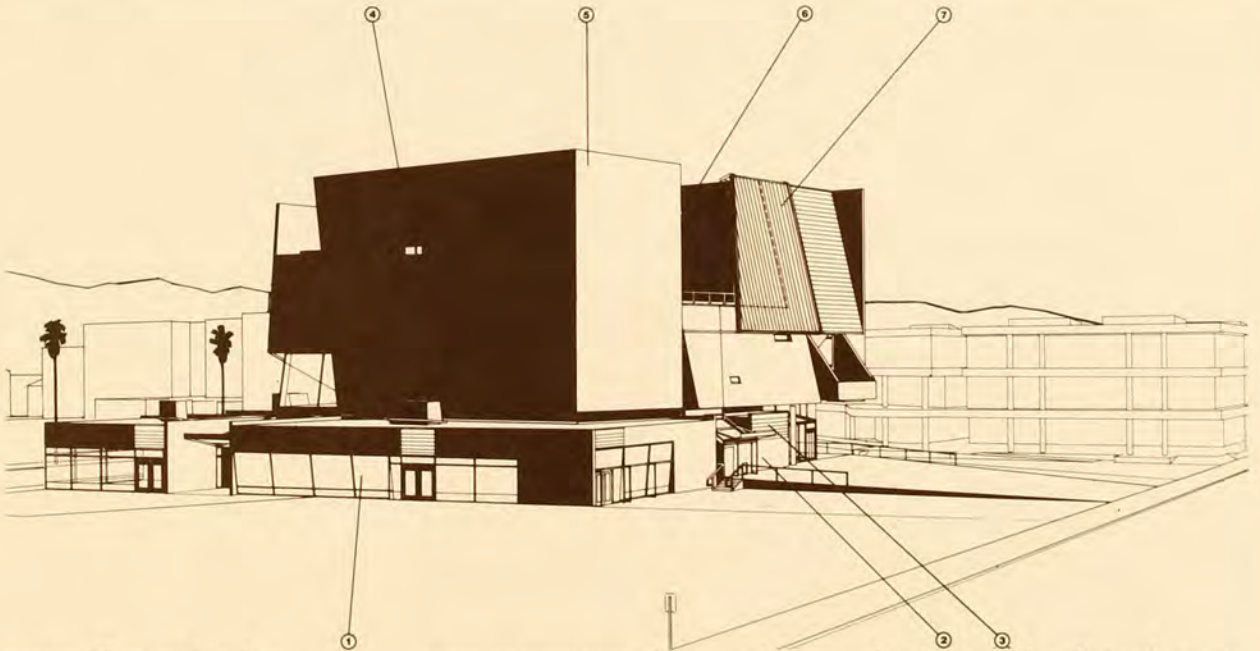


Teatro di Repertorio, San Jose, California, 1993.

Prospettiva da sudovest: 1) telaio per manifesti teatrali; 2) padiglione di ingresso; 3) teatro all'aperto, che usa la sala prove come palcoscenico, oppure utilizzabile come palcoscenico visibile dalla piazza; 4) sipario scorrevole a frangisole; 5) sipario scorrevole a



frangisole per la sala prove. Prospettiva da nord: 1) spazi commerciali; 2) corte di ingresso esterna; 3) padiglione di ingresso; 4) torre scenica; 5) finestrino degli spazi di servizio al palcoscenico; 6) teatro all'aperto; 7) sipario scorrevole a frangisole.



Repertory Theater, San Jose, California, 1993.

Southwest perspective: 1) theatrical poster frame; 2) marquee; 3) outdoor performance terrace – audience seating with the rehearsal hall as

stage, or stage area playing to the Paseo or theater plaza; 4) loured sliding door/stage “curtain”; 5) loured sliding door/stage “curtain” also acts as sunshade for rehearsal space behind.

North perspective: 1) retail spaces; 2) external entry forecourt; 3) marquee; 4) flyover volume; 5) phantom window in the poche of the flytower; 6) outdoor performance space; 7) loured sliding door/stage

Teatro di Repertorio, San Jose, California

Holt, Hinshaw, Jones

Caratteristiche del sito. Quattro decenni di sviluppo periferico e di annessioni hanno fatto di San Jose la terza città della California e l'undicesima del paese quanto ad estensione. Trasformatasi in un informe agglomerato urbano, la città è tutta un proliferare di arterie e megacentri commerciali, che hanno ridotto il vecchio nucleo a spazi di risulta stretti fra le grandi direttrici del pendolarismo.

Il cuore, sia fisico che simbolico, degli interventi di risanamento della città è costituito dal piano riguardante gli otto isolati della San Antonio Plaza che, attualmente, si presenta come un'opera incompiuta, un relitto dell'era del grande *renewal* urbano. Nella frenesia ristrutturatrice degli anni Sessanta l'area venne spianata per far posto a una megastruttura formata da piattaforme pedonali collegate fra loro e sospese su parcheggi ordinati. Di quella iniziale spinta rinnovatrice è stato realizzato un solo isolato, mentre la mastodontica fontana halprenesca, che sorgeva sul sito dell'attuale progetto, testimonia, con la sua storia tumultuosa, dei sogni di un'epoca crollati di fronte all'attuale congiuntura. La fontana, un tempo simbolo cittadino riprodotto sulle guide telefoniche e trasmesso per televisione, è stata transennata nel 1990 per interdirla ai senzateo ed è stata demolita di recente per far posto al nuovo Teatro.

Con il mercato degli uffici in stagnazione, il Comune decise di destinare parte di uno degli isolati, che in origine avrebbe dovuto ospitare una serie di sedi aziendali, a nuova sede della Compagnia di Repertorio di San Jose. Come San Jose stessa, il sito del progetto si trova al bivio, sia fisico che temporale, tra civiltà urbana e grigiore dei sobborghi, al punto di collisione o di confluenza fra il sogno di un'ideale città futura e l'incubo dell'attuale periferia. Soffocato da distese di parcheggi asfaltati, da una circonvallazione a quattro corsie ingorgata di pendolari, da montagne di materiali ecologici coperti da teli di plastica per futuri condomini di lusso, oltre che da un immobile per uffici statali ad energia rinnovabile (vincitore di un riconoscimento architettonico) e da un centro commerciale della fine dello scorso decennio, il Teatro deve risaltare su questo terreno amorfo come un voluto e consapevole oggetto culturale, integrandosi in quel centro cittadino che un giorno sorgerà attorno ad esso. Il successo del progetto dipenderà, in larga misura, dal grado di inserimento in tale conflittuale contesto, dalla sua capacità di permanere fisso, conservando la propria statura, esattamente nel punto d'impatto.

Il progetto. Situato nel cuore dell'area centrale in fase di risanamento di San Jose, l'edificio fungerà da casa di lavoro per gli artisti, gli artigiani, i tecnici, i responsabili e il personale della Compagnia del Teatro di Repertorio di San Jose. Con una capacità di 625 posti a sedere distribuiti su due livelli, il Teatro ha una configurazione con il

palcoscenico ad un'estremità reso flessibile mediante avanscena mobile. Tale flessibilità nella disposizione sia della scena che del pubblico ne consente l'uso anche per altre rappresentazioni non di repertorio. Il *foyer* sarà contiguo a un nuovo bar ristorante, funzione complementare di supporto alle emozioni e all'entusiasmo dell'evento teatrale e utile a incrementare, contemporaneamente, l'afflusso agli attigui esercizi commerciali.

Concepito come una "scatola magica" contenente l'esperienza scenica, l'edificio si presenta come un cubo che si alza sopra la sua base da cui si differenzia per una torsione assiale. Per ottenere l'effetto cubico la torre scenica è abbinata con la sala prove, determinando un ulteriore spazio di rappresentazione che viene a crearsi sulla restante area del tetto. Il cubo è suddiviso in tre corpi distinti, ciascuno destinato ad un preciso utilizzo: teatro vero e proprio, percorsi, spazi ausiliari.

Fonte d'orgoglio civico per la cittadinanza di San Jose, l'edificio si propone come un'immagine, un simbolo pubblico adeguato al contesto contemporaneo a cui è destinato, il cuore di Silicon Valley.

San Jose Repertory Theater, San Jose, California

Holt, Hinshaw, Jones

Site characteristics. *Four decades of suburban development and annexation propelled San Jose toward the title of most extensive city in the realm. The resulting sprawl, with its proliferation of mega malls and commercial strips, reduced the old downtown to the spaces between commuter corridors.*

The heart of the redevelopment effort, physically and symbolically, is the eight-block San Antonio Plaza Redevelopment Area. In its present unfinished state, it stands as a relic of the urban renewal era, but this area once housed a vital immigrant Chinese population. During the urban renewal craze of the 60's it was bulldozed to create a superblock of pedestrian-oriented linked plinths over structured parking that would stretch across the entire downtown. A single block's worth of that initial wave of planning has been realized. Another artifact of that particular renewal effort, a Halprenesque fountain of epic proportions located on the project site, encapsulates in its own tumultuous history the dreams of that period and its foundering on the contemporary situation.

The fountain, once a symbol for downtown that adorned phonebooks and nightly newscasts, was fenced off in 1990 to keep out the homeless population. It was demolished recently to prepare for the construction of the new theater. With the office market at a standstill, the city decided to dedicate a portion of one of the blocks, originally slated for a corporate headquarters complex, to a site for the new home of the San Jose Repertory Company. Like San Jose itself, the site for this project, both physically and

temporally, lies at the cusp between urban and suburban sensibilities – at the collision or confluence of the dream of an inspired urban future, and a nightmare suburban present. Surrounded by an expanse of asphalt parking lots, four lane commuter-hour backups and plastic covered piles of toxic remediation for future luxury condominiums – as well as an award-winning, energy-conscious state building and late 80's retail mall – the project must operate within an amorphous field as an emphatic, wilful cultural object, but it must ultimately fit into the downtown that will one day grow around it. The success of the design must be judged in large part by the degree to which it successfully responds to these conflicting contexts and attitudes, by its ability to remain standing right at the point of impact.

Project. Located in the heart of San Jose's redeveloping core, this building will serve as a working home for the artists, craftspeople, technicians, management and staff of the San Jose Repertory Theater company. The 625-seat, two-level theater is designed in a flexible end-stage format with a modified thrust capability. Flexibility in staging and audience formats will allow for use by others outside the Repertory's season. The lobby will adjoin a new cafe and restaurant, uses that support the energy and excitement of the theater experience and add critical mass to the adjacent retail.

Conceived of as a "magic box" containing the theatrical experience, the building mass is developed as a cube hovering over its base but rotated from it to reinforce its differentiation. To create the cubic volume, the fly tower is paired with the rehearsal hall, providing the additional benefit of an extra performance space on the remaining roof area. The cube is broken down into three distinct volumes, each expressive of its distinct use – theater proper, circulation and support. The building will engender civic pride in the community of San Jose with an image and public perception that is both welcoming and appropriate to its contemporary context – the heart of the Silicon Valley.

Teatro di Repertorio, San Jose, California, 1993.

Piante del primo e secondo piano:

- 1) saletta vip; 2-3) servizi;
- 4-5) costumi; 6) vuoto sul palcoscenico di servizio;
- 7) palcoscenico; 8) servizio;
- 9) attrezzatura; 10) saletta del foyer della balconata; 11) cabina di regia;
- 12) cabina suono; 13) cabina luci;
- 14) foyer della balconata;
- 15) terrazza.

Sezione: 1) graticcio; 2) teatro all'aperto; 3) sala prove, palcoscenico del teatro all'aperto; 4) cabine di regia; 5) ufficio; 6) cabina di controllo; 7) terrazza; 8) parete mobile; 9) ingresso alla quota del parterre; 10) cassa acustica; 11) zona attrezzata; 12) balconata estensibile; 13) fossa dell'orchestra; 14) sottopalco; 15) camerini; 16) attrezzature meccaniche; 17) passerella; 18) finestrino degli spazi di servizio al palcoscenico.

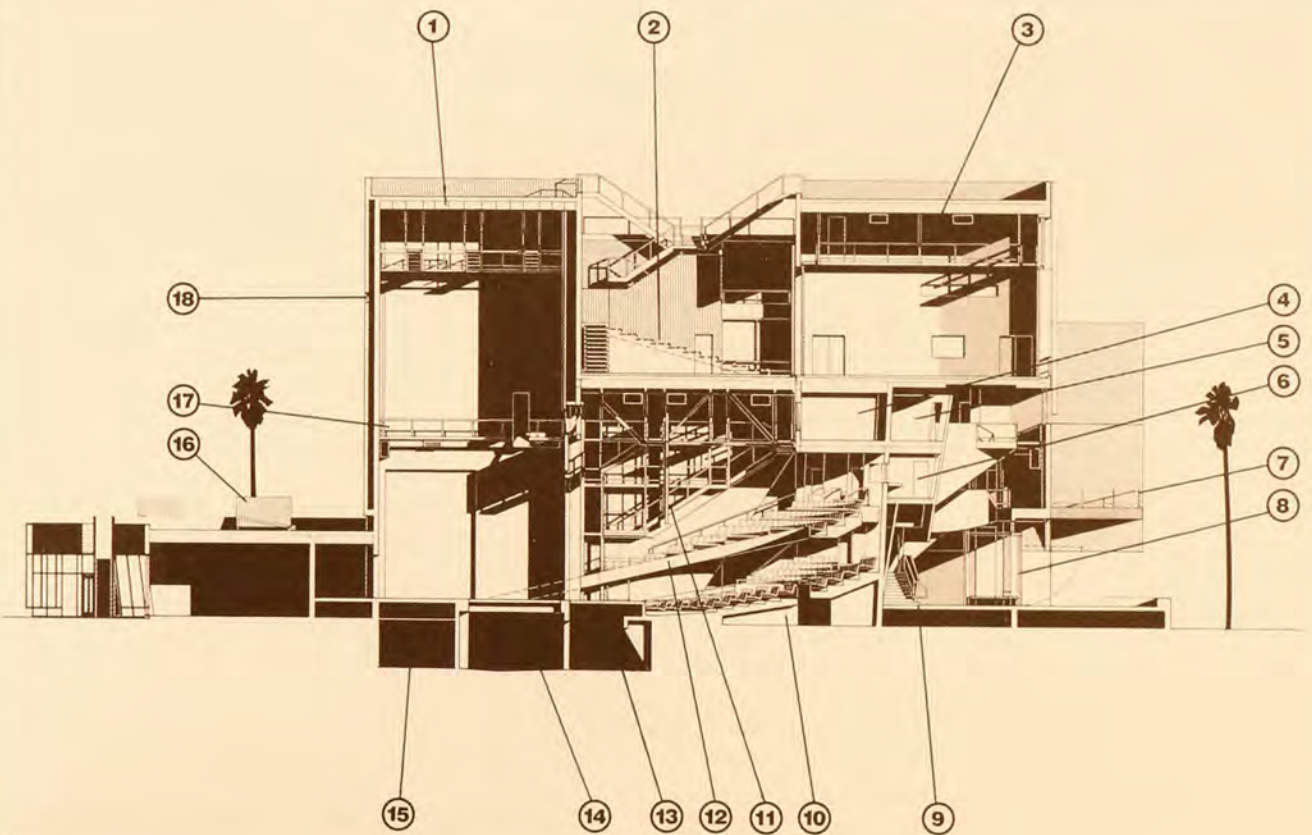
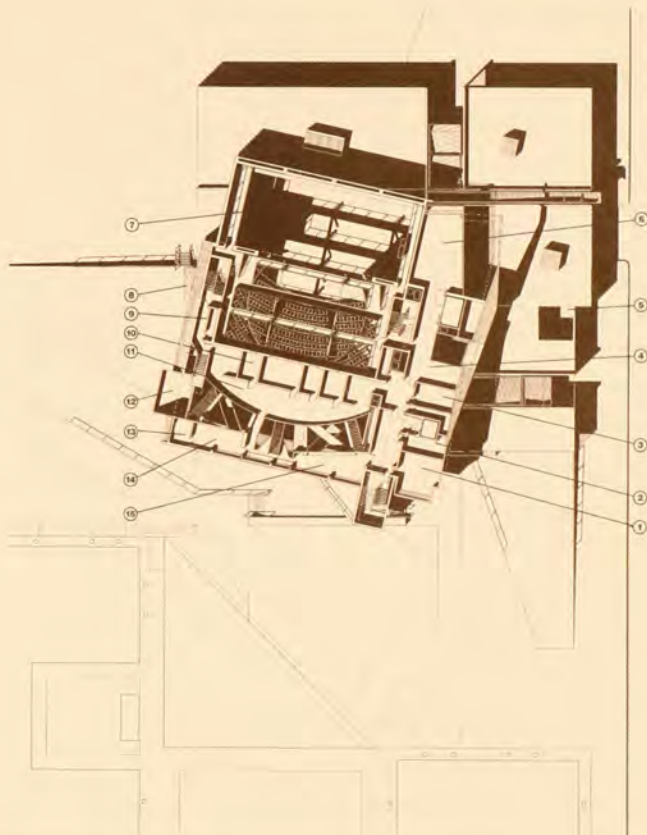
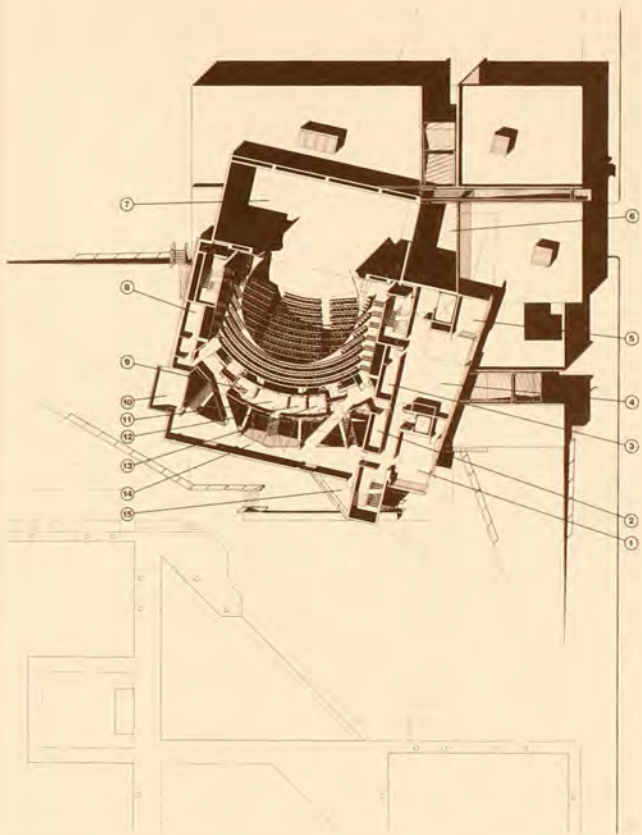
Repertory Theater, San Jose, California, 1993.

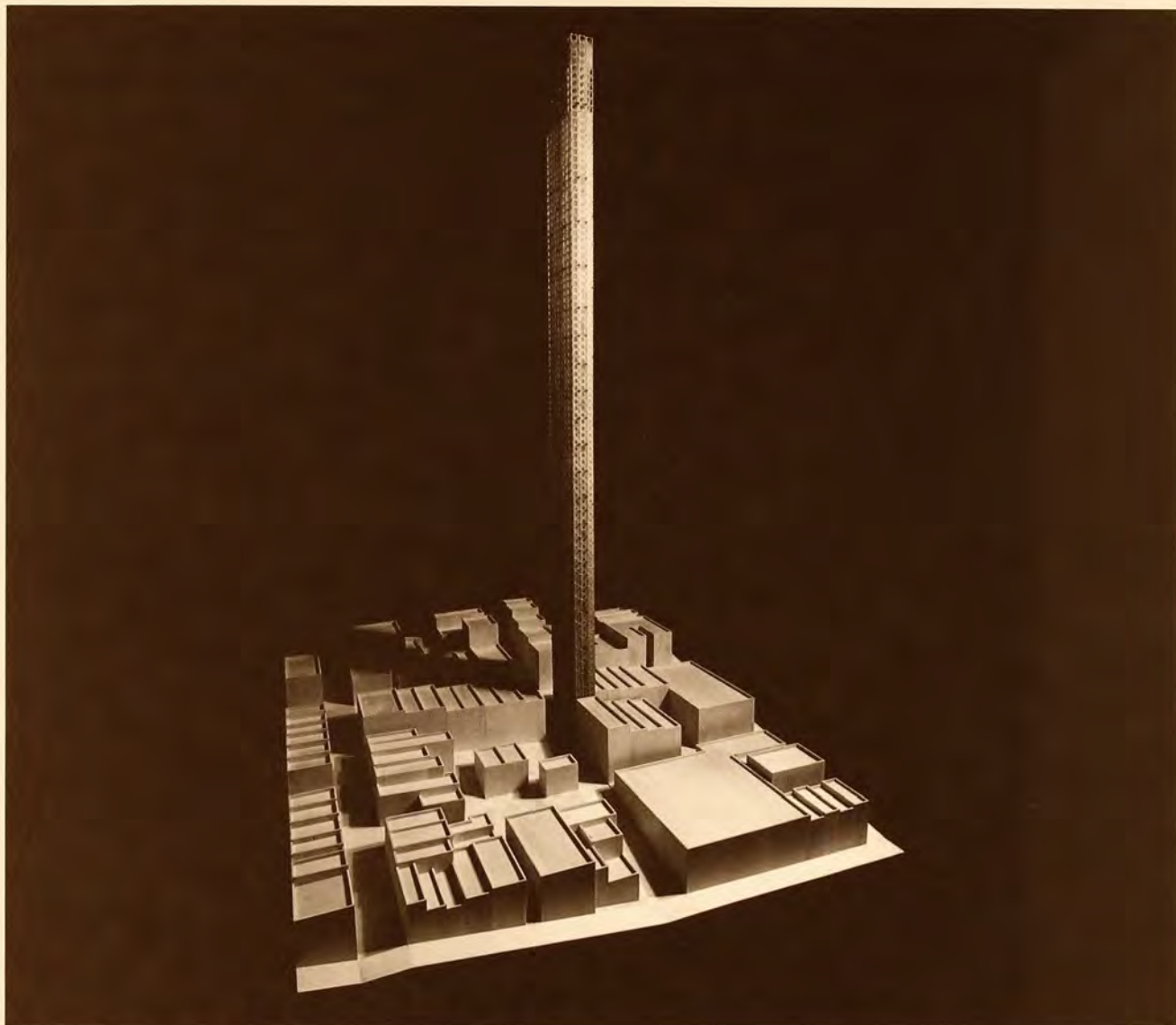
Second-floor plan: 1) VIP lounge;

- 2-3) restrooms; 4) costume shop;
- 5) costume office; 6) open to scene dock below; 7) open to stage below;
- 8) restroom; 9) rack room;
- 10) balcony terrace oratory;
- 11) director's booth; 12) sound control; 13) lighting control;
- 14) balcony; 15) balcony terrace.

Section: 1) rigging grid; 2) outdoor performance terrace;

- 3) rehearsal/outdoor performance lighting/rigging; 4) stage manager;
- 5) open office; 6) control booth;
- 7) balcony terrace; 8) operable curtain wall; 9) parterre level entrance;
- 10) return air acoustical plenum;
- 11) flex zone; 12) extendable balcony lighting hoop; 13) orchestra pit;
- 14) trap room; 15) dressing rooms;
- 16) roof-top mechanical; 17) catwalk;
- 18) phantom window.





Jim Jennings

Tall Buildings on Small Lots, San Francisco, California, 1991

Jim Jennings (Project Principal)

Project Team: Les Taylor, Andy Jennings (model), Jay Kammen (collage photography), Lina Levan (model), Thomas Mueller (model), May Sung
Contributors: Envision Design Center (laser cutting model parts); View by View (computer generated modelling); Ove Arup & Partners / San Francisco, Peter Lassetter (structural consulting), Alistair McGregor (environmental system consulting)

Visiting Artists Suites, Oliver Ranch, Geyserville, California, 1990

Jim Jennings (Principal)

Project Team: Vincent Chew (model), Cheri Fraser, May Sung (model), Tim Perks, Les Taylor (model)

*Edifici alti su lotti piccoli,
 San Francisco, 1991.
 Vista del modello.
 Foto D. DeDomenico*

*Tall buildings on small lots,
 San Francisco, 1991.
 View of model.
 Photo D. DeDomenico.*

Ottimizzazione urbana. Edifici alti su lotti piccoli, San Francisco, California

Jim Jennings

L'edificio alto è una struttura che gli architetti del Ventesimo secolo hanno usato per esplorare nuovi concetti di forma urbana e abitativa. Un modo nuovo di considerare la tipologia dell'edificio alto, importante per contrastare il sentimento antiurbano e di crescita zero di San Francisco. La maggior parte delle città, infatti, e in particolare San Francisco, si scontra con il problema della vivibilità di un ambiente in condizioni di estrema densità.

Confronti tra diversi schemi di insediamento urbano sono stati tradizionalmente condotti da pianificatori e teorici per considerare la relazione che intercorre tra densità e vivibilità di base delle città (Rasmussen, per esempio). In questi studi, sviluppati sull'evoluzione delle configurazioni planimetriche, non viene dato particolare peso alla qualità della città *in sezione*, cioè alla verticalità. Le componenti verticali (cruciali nell'esperienza, nella comprensione e nello sviluppo delle città) sono presenti a San Francisco in due delle sue più tipiche espressioni: l'orografia e l'edificio alto. Questo progetto teorico riguarda l'ipotesi di un condominio di 100 piani, alto circa m. 330 su un lotto di m.10 x 33, ed assume come presupposto la praticabilità di numerose nuove tecnologie.

1. Ascensori elettromagnetici in grado di alloggiare più cabine funzionanti contemporaneamente nello stesso pozzo in entrambe le direzioni.
2. Parcheggi a ogni piano, per l'uso di piccole automobili da città ricaricabili. Gli abitanti possono essere trasportati in ascensore nelle loro automobili fino alla porta di casa.
3. Una struttura completamente organica di cemento polimerorinforzato ad altissima resistenza, con capacità elastica totalmente integrata. Il composto non contiene né pietre (aggregato) né acciaio (barre di rinforzo). Un sistema di pistoni ad alta sensibilità riempiti con un gel polielettrolitico (un "muscolo" sintetico attivato elettricamente) e collegato a una rete di fili metallici molto resistenti risponderà automaticamente a ogni movimento dell'edificio, assicurandone la stabilità in caso di vento o scosse sismiche. Inoltre, azionatori a massa dinamica collocati ogni 10 piani sono in grado di spostare forti pesi in modo da ammortizzare i periodici movimenti dell'edificio in caso di terremoto.
4. Materiali speciali per pareti e pavimenti in grado di emanare o assorbire calore congelando o liquefacendosi. Con un punto di congelamento di 70 gradi Fahrenheit, il calore verrebbe generato o assorbito quando la temperatura scende o sale sotto o sopra questo punto.
5. Pareti esterne realizzate in vetro elettrocromato regolabili in modo da diventare completamente trasparenti o opache.
6. Altri sistemi incorporati nell'edificio producono energia (moduli a vento e a biomassa), trasformano i rifiuti ed erogano l'acqua in molti "quartieri" ecologici.

Ciò consente un'autosufficienza che permette maggiori densità di popolazione senza gravare eccessivamente sui servizi esistenti.

7. Aerazione, purificazione, distribuzione e controllo della temperatura sono effettuati attraverso un sistema di tubi che salgono lungo la struttura. Questi condotti distribuiscono l'aria da una centrale, dove avviene la purificazione, verso le zone in cui possono essere collegati ai singoli appartamenti. La superficie verticale dei condotti è ricoperta con materiali speciali che stabilizzano la temperatura dell'aria. Un collegamento con generatori elettrici a ventola nella parte alta dell'edificio servirà a incanalare l'aria lungo il suo percorso (movimenti naturali dovuti alla convezione).

8. L'energia elettrica è generata da turbine a vento e da pannelli fotogalvanici.

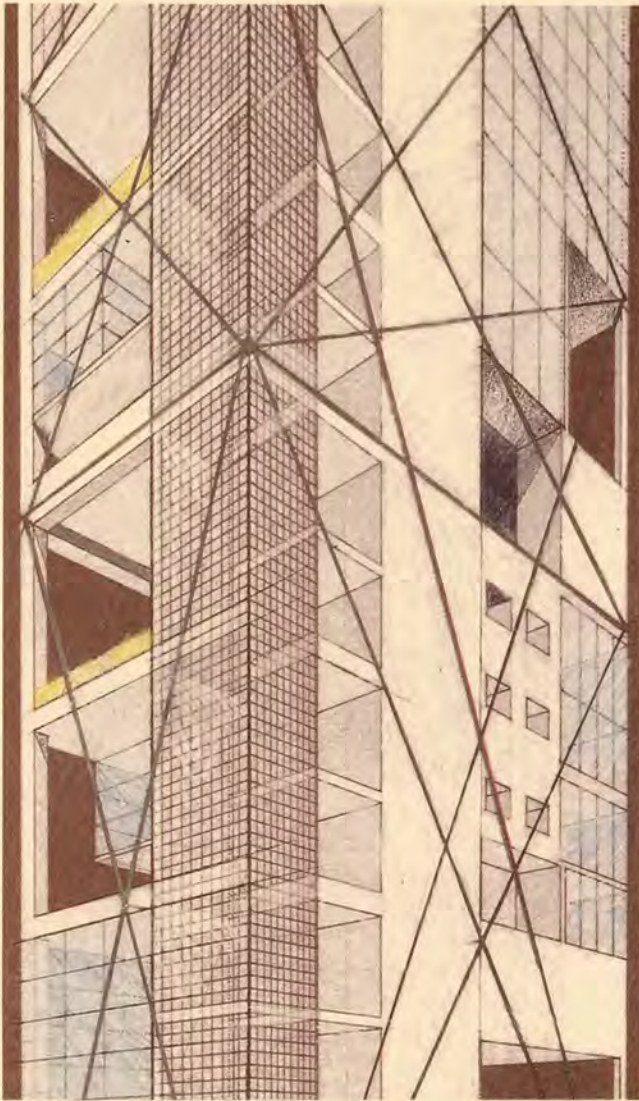
Queste case nel cielo, a cui si arriva con macchine da città, sono organizzate in modo che gli inquilini possano abitare, dividere o ristrutturare uno spazio su due piani di mq. 280 circa. La superficie e la forma dell'appartamento può variare con il variare delle necessità.

Urban Infill. Tall Buildings on Small Lots, San Francisco, California

Jim Jennings

The tall building is a structure that 20th-century architects have used to explore new concepts of urban form and habitation. A new look at the tall building type is important in the face of anti-urban and anti-growth sentiment in San Francisco. The question of how we can make liveable environments in extremely dense conditions is an important one facing most cities, and especially San Francisco. Comparisons between patterns of urban settlement have traditionally been used by planners and urban theorists to look at the relationship between density and the basic liveability of cities. (Rasmussen, et.al.). What is not given as much weight in these studies of evolving plan configurations is the quality of the city in section; that is, the element of verticality. The vertical component (which is so crucial to the experience, understanding, and development of cities) is present in San Francisco in two of its most obvious manifestations: topography, and the tall building. This conceptual project is a 100-storey residential building, approximately 1,000 feet tall, on a 30x100 ft. lot. It assumes several new technologies:

1. *Electromagnetic elevators, allowing numerous elevators to share the same shaft while moving in both up and down directions.*
2. *Auto parking on each floor, with the use of small, rechargeable city cars. Residents may be lifted in their cars to their front door.*
3. *A truly organic structure of superhigh strength polymer-enhanced concrete with a completely integrated tensile capacity: no stones (aggregate) and no steel (rebar) are*



contained in the mix. An actively responsive network of plungers filled with poly-electrolyte gel (an electrically activated synthetic "muscle") connected to a web of high strength wires will automatically respond to any movements in the building, ensuring stability under wind or seismic loading. Additional dynamic mass actuators located every 10 floors will shift large weights to dampen the periodic movement of the building in an earthquake.

4. Phase-change materials in walls and floors will release or absorb heat when they freeze or melt. With the freezing point at 70° F, heat would be generated as the temperature dips below this point. Likewise, heat is absorbed when temperatures rise above 70°.

5. Exterior walls made of electrochromatic glass may be infinitely adjusted from complete transparency to total opacity. The amount of light and view passing through openings may be precisely controlled.

6. Other systems incorporated in the building produce energy (wind and bio-mass modules), process waste and distribute water in several environmental "neighborhoods". This move toward self-sufficiency will allow greater densities to occur without placing excessive demand on existing utilities.

7. Air flow, purification, distribution and temperature control are achieved through a system of tubes which rise through the structure. These tubes, or ducts, circulate air from an arboretum, where purification takes place, up to areas where it can be tapped for use by individual dwellings. The vertical surface of the duct is lined with phase-change material which stabilizes the temperature of the air. Connections to power-generating fans high in the building will help pull the air along its normal path (natural movement due to convection).

8. Electrical energy is generated by wind-driven turbines as well as photovoltaic panels.

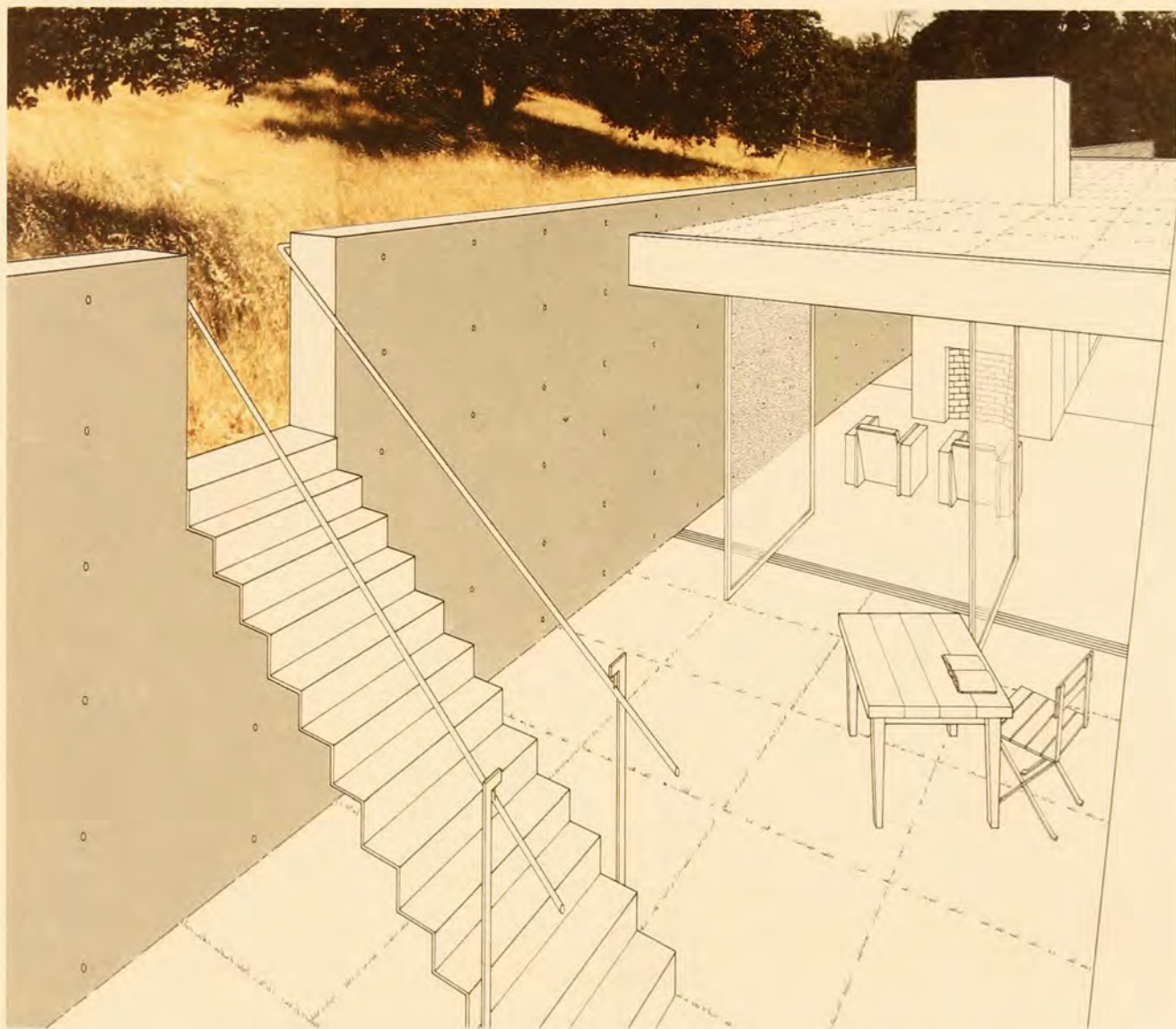
These homes in the sky accessible by city cars are organized so that residents may inhabit, divide or reconfigure a 3,000 square foot volume two stories high. As needs change, so may the size and form of dwelling.





*Edifici alti su lotti piccoli,
San Francisco, 1991.
Prospettiva di studio, fotomontaggio,
prospetti schematici.
Prospettiva interna e montaggio
sul profilo urbano.*

*Tall buildings on small lots,
San Francisco, 1991.
Study perspective, photomontage,
elevation diagrams, internal
perspective and montage
on urban profile.*



*Residenze temporanee per artisti,
Oliver Ranch, Geyserville,
California, 1990.
Prospettiva di una residenza.*

*Visiting Artists Suites, Oliver Ranch,
Geyserville, California, 1990.
Perspective of a suite.*

**Residenze temporanee per artisti, Oliver Ranch,
Geyserville, California**

Jim Jennings

Sito. La sommità di un terreno leggermente collinoso con querce e piante locali. L'area fa parte di un grande appezzamento destinato ad accogliere sculture all'aperto.

Programma. Due suite per artisti durante il loro stage di lavoro al ranch. Gli alloggi devono essere semplici e isolati, ma facilmente raggiungibili dagli studi e dagli altri servizi della proprietà.

Soluzione. L'edificio è costruito dal semplice atto di collegare le due parti di una collina tagliata a metà. Nella fenditura viene posta l'armatura di un telescopio percettivo, definito dalle caratteristiche della sua stessa sezione.

Il luogo è tagliato da due pareti apparentemente parallele, la cui convergenza punta su una scultura lontana, mentre la divergenza si apre verso un piccolo lago. Il terreno tra le pareti sale verso il punto di convergenza e scende verso quello divergente. Allo stesso modo, i dislivelli dei piani di pavimento creano differenti dimensioni e proporzioni spaziali in ogni parte della pianta. Queste opposte variazioni di piani verticali e orizzontali lungo tutta la sezione accentuano i fenomeni prospettici di allungamento e accorciamento dello spazio.

Diversamente dal rifrattore, attraverso il quale guardando nella direzione divergente dello strumento gli oggetti lontani appaiono più grandi e più vicini, lo strumento percettivo agisce in maniera contraria. L'allungamento percettivo dello spazio convergente distorce visivamente gli oggetti lontani facendoli apparire più grandi e più vicini. In questo modo, l'architettura può tacitamente contribuire a un dialogo tra arte, artista e luogo.

Materiali. Pareti, pavimenti e lastre delle coperture sono in cemento gettato in opera. Gli elementi interni che contengono ripostigli, bagni e zona notte sono di compensato trattato con resina epossidica. Le porte sono di vetro con telai di acciaio a perno centrale. Quando le porte sono aperte lo spazio tra le pareti laterali risulta continuo per tutta la sua lunghezza. Una scala in lamiera piegata conduce direttamente al cortile comune.

**Visiting Artists Suites, Oliver Ranch, Geyserville,
California**

Jim Jennings

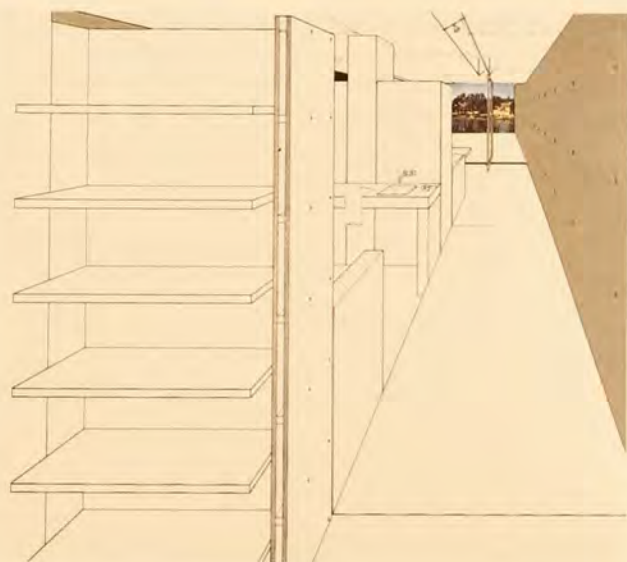
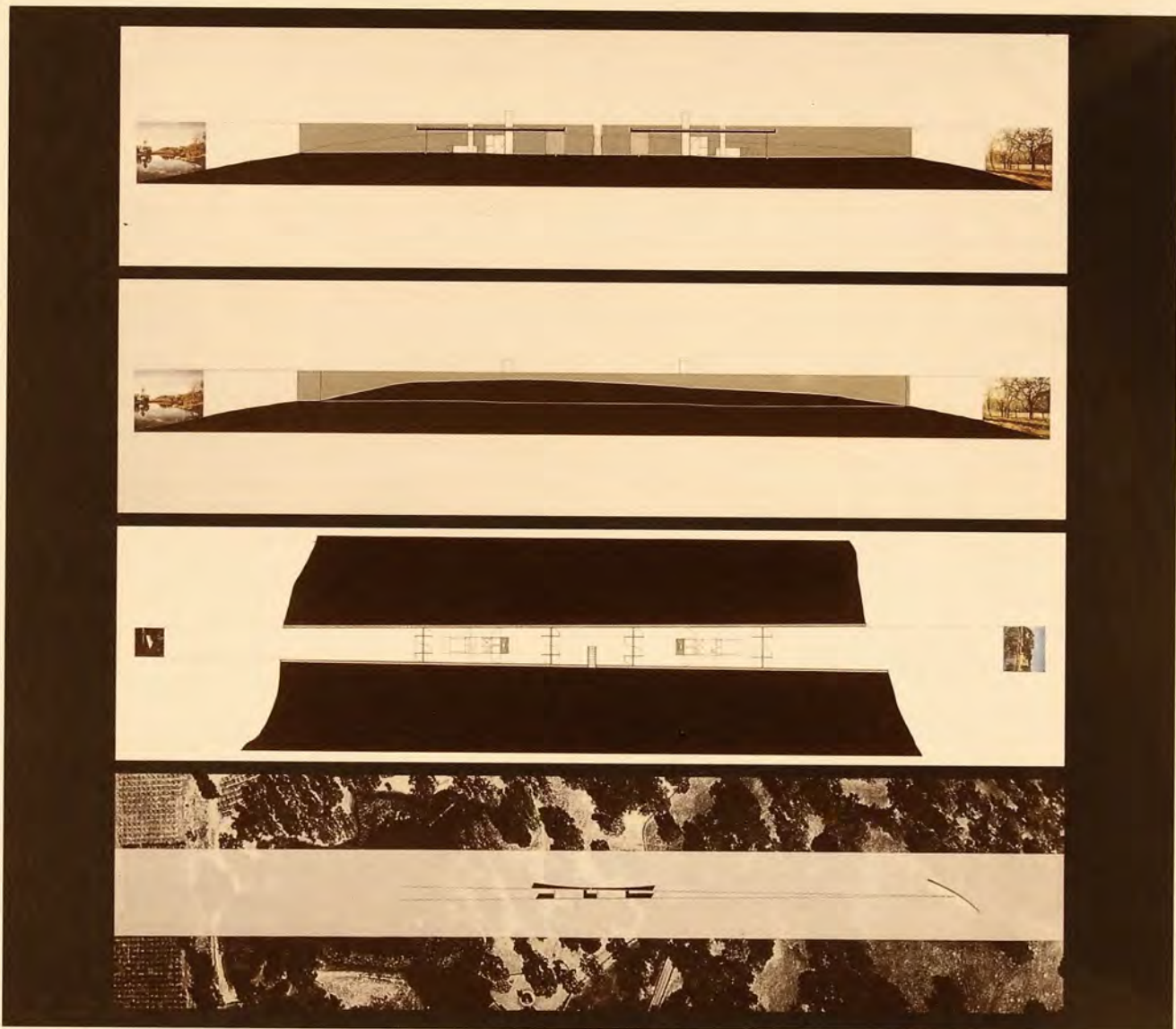
Site. *The crest of an open, rolling hillside of oak trees and native grasses. The site is part of a large tract of land devoted to commissioned outdoor sculpture.*

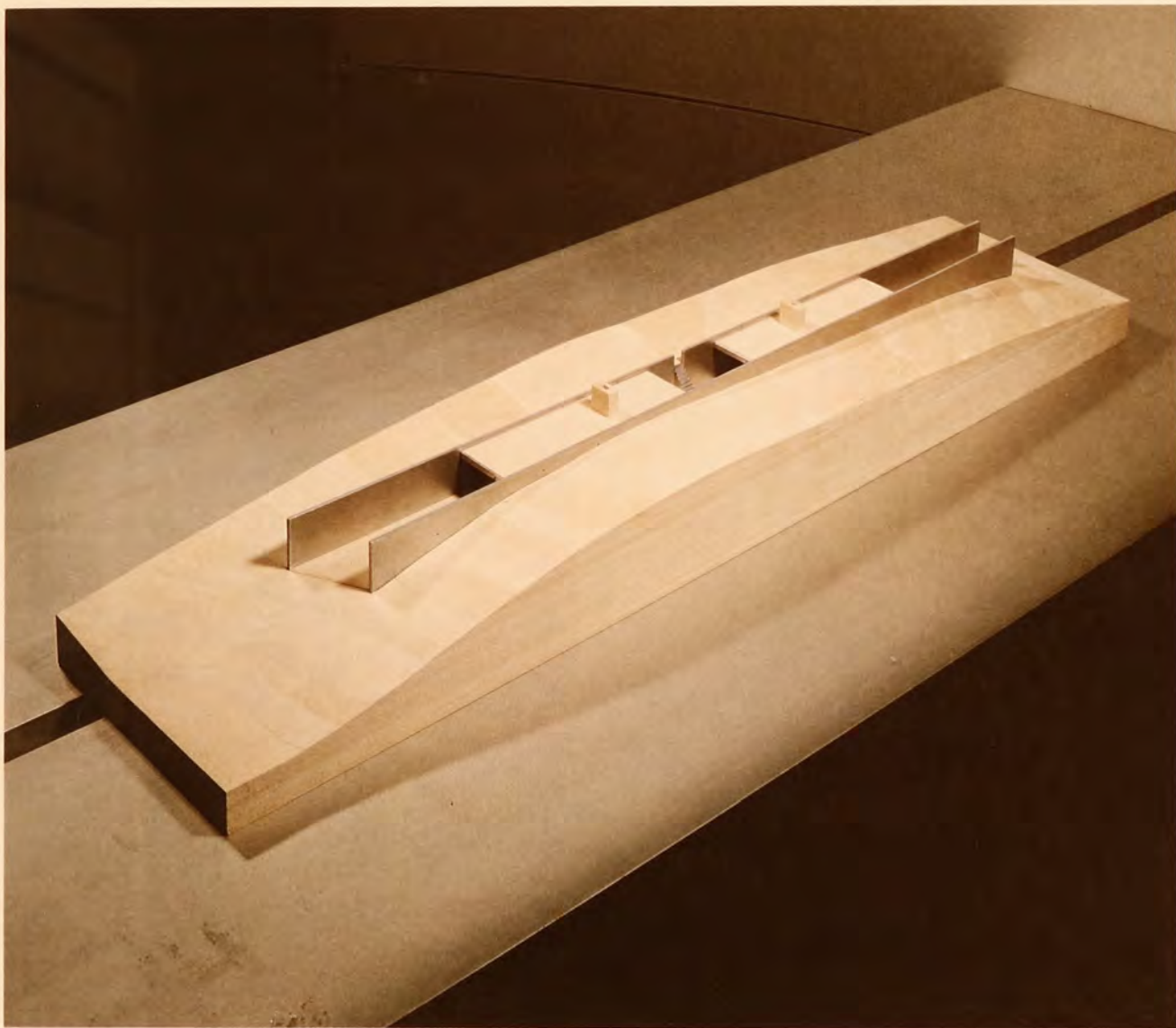
Program. *Two suites for visiting artists to stay while working at the ranch. Accommodations are to be simple and reclusive, yet accessible to studios and other facilities located on the property.*

Solution. *The building results from the simple act of connecting two sides of a hill by cutting through it. Into this cut is placed the armature of a perceptual telescope, which is defined by its properties in section.*

The site is sliced by two seemingly parallel walls whose convergence focuses on a distant sculpture, and divergence opens in the direction of a small lake. The ground between the walls slopes up towards the point of convergence and downwards in the diverging direction. Likewise, shifts in floor planes create different dimensions and spatial proportions in each portion of the plan. This opposite shifting of horizontal and vertical planes throughout the section of the building accentuates the perspectival phenomena of elongation and foreshortening of space. Unlike the refracting telescope, in which viewing toward the divergent direction of the instrument causes distant objects to appear larger and closer, the perceptual instrument acts in reverse. The perceived elongation of the converging space causes the distant object to appear larger and closer. In this way, architecture may make a mute contribution to the dialogue between art, artist and site.

Materials. *Poured-in-place concrete walls, floor and roof slabs. Interior elements containing storage, bath and sleeping functions are made of epoxy-resin impregnated plywood. Doors are glass, held in center-pivot steel frames. When doors are opened, the space between the walls is open along its entire length. A folded steel plate stair leads directly to the shared courtyard.*





*Residenze temporanee per artisti,
Oliver Ranch, Geyserville,
California, 1990.
Sezione, prospetto, pianta,
planivolumetria e prospettiva interna.
Vista del modello.
Foto A. Weintraub.*

*Visiting Artists Suites, Oliver Ranch,
Geyserville, California, 1990.
Section, elevation, plan, volumetric
plan and internal perspective.
View of model.
Photo A. Weintraub.*



Mark Mack

Baum Residence, Berkeley, San Francisco, California, 1987

Mark Mack (Principal)

con/with: Leigh Sata (Project Architect); Shaun Weston, Christine Macy (Project Team); Eric Carlson, Janet Cross, Wooi Cheng Choong (presentation drawings); Janer Cross (model making)

Candlestick Point Park and Cultural Center, San Francisco, California, 1991

Mark Mack (Principal)

con/with: Christine Macy, Marck Jensen (Project Architects); Eric Carlson, Wooi Cheng Choong, Mark Donohue, Franz Landl, Marianne Crivelli-Looser, Stanley Teng, Susan Scovell, Russel Thompsen (Project Team); Charles Ehrlich (3D computer modelling and lighting analysis); Hargreaves Associates (landscape); Douglas Hollis (artist)



Casa Baum, Berkeley, California

Mark Mack

L'intervento di ampliamento di questa casa unifamiliare ne raddoppia il volume e chiarisce le relazioni tra: luogo e contesto; vecchio e nuovo; pubblico e privato.

La struttura preesistente di questo edificio di cemento e grandi travi di legno si staglia in cima alla panoramica collina di Berkeley, in asse con il mistico Monte Tamalpais della Baia di San Francisco. L'originale costruttore di questo essenziale ma possente edificio ha progettato il locale di soggiorno principale con un angolo visuale scenografico, piegando profondamente la copertura e prolungando il pavimento oltre le grandi vetrate in direzione della vista panoramica sull'oceano e i tre ponti della Baia.

L'addizione ridimensiona la casa originaria sulle esigenze di un nucleo familiare. Due corpi laterali alla struttura preesistente delimitano un cortile erboso interno, mentre sul lato verso la Baia terrazze e patii segnano l'asse della preesistente parete di cemento su cui poggiano pesanti travi di legno.

Le funzioni sono organizzate in base all'uso e raggruppate in unità differenti. La rimessa, con la sovrastante zona ospiti, serve come divisorio tra la parte pubblica e quella privata. La cucina, in posizione centrale, e la *family room* zona pranzo, nella parte sud, sono unificate con un'unica copertura e sono separate dalla rimessa-zona ospiti da un'entrata che è l'estensione del percorso di distribuzione interna della casa. La zona notte e il bagno, con ampia vista sulla Baia, sono collocate a nord del cortile interno. La zona bagno è costruita contro il preesistente muro di sostegno di cemento, cercando di recuperare gli elementi primitivi del luogo.

La costruzione evidenzia il rapporto tra nuovo e vecchio, riutilizzando i materiali originari – cemento e travi di legno – e sottolineando le parti nuove in legno con un forte colore giallo. Le nuove pareti in cemento riprendono il disegno delle casseformi delle murature originarie per proseguire la tradizione della casa quale luogo di rifugio e di stimolo di emozioni tattili e visive.

Baum Residence, Berkeley, California

Mark Mack

This addition to an existing residence doubles its size and explains the relationship between site and context, old and new, public and private.

The existing concrete and heavy timber structure perches on the top of the panoramic hill of Berkeley and is in alignment with the Bay Area's spiritual Mount Tamalpais. The maverick builder of this primitive yet powerful construction created a main room with a dramatic view angle by sloping the roof towards the view and cantilevering the floor beyond the picture windows to achieve a significant view towards the ocean overlooking the three bridges of the Bay.

The addition makes the house a family environment. Two wings on either side of the existing structure create an interior court with a private lawn for family play. Towards the view, terraces and patios emphasize the axis of the existing concrete wall on which heavy timber beams are suspended.

The functions of the house are grouped by use and are expressed as different masses. The garage with guest quarters above serves as the barrier between the public and private realms. The centrally-located kitchen and family room on the south side are under one roof, separated from the garage/guest building through the entry which is an extension of the flow through the house. The private sleeping areas and the bathrooms are on the northern part of the interior courtyard opening to extensive views over the Bay. The bath area is built against the existing concrete retaining wall in a conscious attempt to recapture the primitive elements of the site.

The construction emphasizes the new and the old, again working with the existing concrete and heavy timbers, while the new wood constructions are exaggerated in their yellowness. For the new concrete walls, similar board forms are used to continue the tradition of the house as a primeval place of shelter and the emotional pleasure of tactile and visual stimulation.

*Casa Baum, Berkeley,
San Francisco, 1987.
Vista esterna dell'ingresso.
Foto R. Barnes.
Piante dei piani terreno,
primo e secondo.*

*Baum House, Berkeley,
San Francisco, 1987.
External view of entrance.
Photo R. Barnes.
Ground, first
and second-floor plans.*





*Casa Baum, Berkeley,
San Francisco, 1987.*

*Vista esterna e viste interne del soggiorno
e dello spogliatoio.*

Foto R. Barnes.

Vista dello spaccato del modello.

*Baum House, Berkeley,
San Francisco, 1987.*

*External view and internal views
of the living-room and dressing room.*

Photos R. Barnes.

View of cutaway model.



*Parco e Centro Culturale, Candlestick Point, San Francisco, 1991.
Vista del modello e planimetria generale.
Foto M. Mack.*

*Candlestick Point Park and Cultural Center, San Francisco, 1991.
View of model and general plan.
Photos M. Mack.*

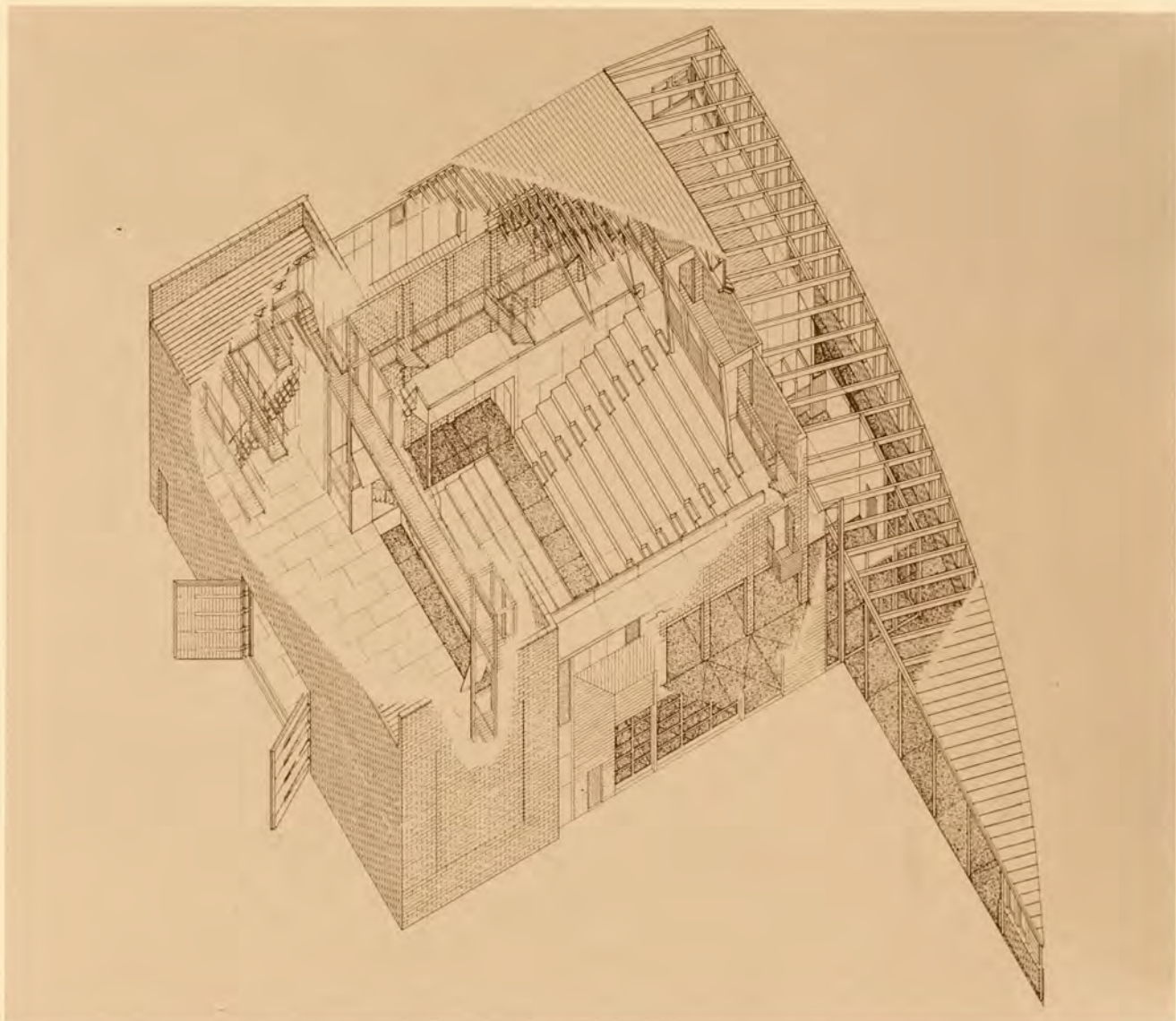


**Parco e Centro Culturale, Candlestick Point,
San Francisco, California**
Mark Mack

Il progetto per il Parco di Candlestick Point con il relativo Centro Culturale è stato affidato dal Office of the State Architect, dal Department of Parks and Recreation e dal Arts Council della California a un gruppo di lavoro formato da un architetto, un architetto paesaggista e un artista. I promotori di questa iniziativa hanno insistito sull'interdisciplinarietà dei progettisti, gettando in tal modo le basi per un insolito parco urbano. Alla periferia della città, in un terreno bonificato prospiciente la Baia di San Francisco, si trova un'area industriale ventosa. Intervenedo al margine di questo ambiente, si è fatto ricorso a un linguaggio diversificato, contestualizzato alla dettagliata articolazione del luogo: le dune, il pendio, l'acqua e il Centro Culturale. Il Centro Culturale, realizzato con materiali semplici – blocchi di cemento, legno e metallo per la copertura –, è stato sviluppato con un vocabolario conforme alla sua ubicazione. L'edificio è diviso in tre volumi, ciascuno con propri elementi distintivi: l'imponente blocco di cemento del palcoscenico; la struttura in legno e metallo con volta a botte che copre l'intero edificio, compresi camerini degli attori e foyer; l'ufficio e l'ala di ingresso, un traliccio in legno che si estende verso il pendio formando un'area di accesso. Questa ala ha i servizi igienici all'aperto, utilizzabili dai visitatori del Parco. La biglietteria, al di là dell'area di accesso, è ancora al terreno il tetto sospeso. L'atrio di ingresso funge anche da palcoscenico verso l'esterno: un arco di proscenio sovrastante delle porte vetrate fronteggia un'area a prato adibita a rappresentazioni teatrali; in questo Parco, infatti, le rappresentazioni possono essere allestite ovunque. Verso la Baia si apre una grande porta che permette al palcoscenico di continuare visivamente all'aperto. All'interno il Centro Culturale è uno spazio raccolto, con l'ultima fila dei 400 posti seduti a sole 17 file dal palcoscenico. Unendo lo spirito comunitario di un teatro georgiano con la versatilità di un sistema di costruzione flessibile – l'area del proscenio tradizionale trasformabile in grande sala da ballo –, il Centro Culturale soddisfa il complesso programma del Department of Parks and Recreation. Con la sua forte presenza nel parco urbano industriale e il raccolto e flessibile spazio teatrale interno, il Centro Culturale offre un ambiente ricco e vario per spettacoli multiculturali in un punto spettacolare della Baia di San Francisco.

**Candlestick Point Park and Cultural Center,
San Francisco, California**
Mark Mack

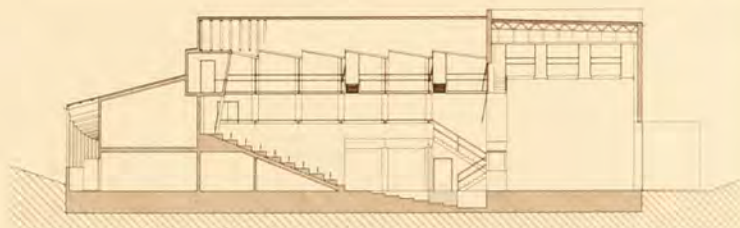
Candlestick Point Park and Cultural Center was awarded by the Office of the State Architect, the Department of Parks and Recreation and the California Arts Council to a collaborative design team of architect, landscape architect and artist. In setting up this collaboration, the sponsors required the integration rather than separation of related disciplines and set the stage for an uncharacteristic urban park. Located at the edge of the City on landfill facing the San Francisco Bay, it is a windswept and industrial site. From this environment, a language of location was constructed which is used in the detailed articulation of the place: the dunes, the inclined plain, the water and the Cultural Center. The Cultural Center is built of simple materials – concrete block, wood and metal roofing – and has evolved within the vocabulary of its location. The building is divided into three volumes, each with a distinct vocabulary of elements: the massive concrete block stage; the metal and wood house whose barrel-vault reaches to each side, embracing actors' facilities and the public lobby; and the office and entry "wing", a wood trellis which extends out to the inclined plane forming an entrance. This wing has unisex outdoor public toilets for day use of the park. The ticket booth across the entry walk anchors the soaring roof. The building lobby is also a stage to the outdoors – a proscenium arch over sectional glass doors faces an outdoor seating area on the festival lawn. In this Park, theater can be everywhere. Towards the Bay, oversized doors open up to extend the visible stage out into the landscape. Inside, the Cultural Center is an intimate space, with the rear of the 400-seat house 17 rows from the stage. Combining the community feeling of a Georgian box theater with the versatility of a collapsible building system – the traditional proscenium house converts into a large dance hall – the Cultural Center satisfies the Department of Park and Recreation's complex agenda for the space. With its strong outdoor presence in the industrial urban park and its intimate flexible theater space inside, the Cultural Center provides a richly-layered environment for multi-cultural performance in a spectacular setting on the edge of the San Francisco Bay.

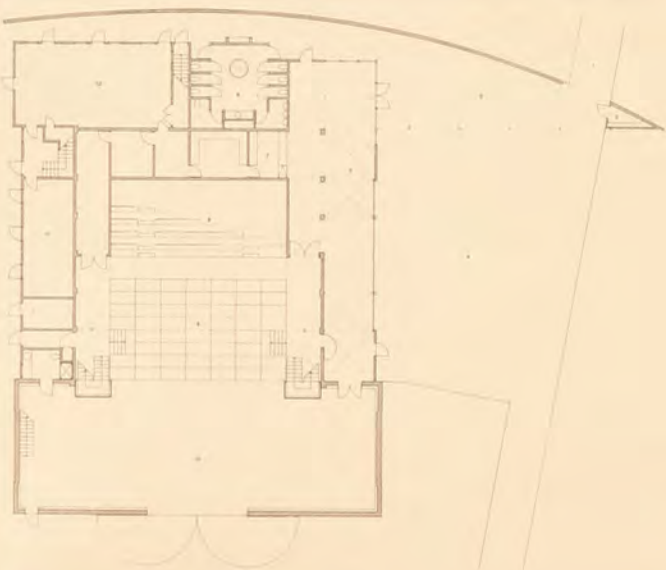


*Parco e Centro Culturale, Candlestick Point, San Francisco, 1991.
Spaccato assonometrico e prospettiva interna del teatro.
Prospetto ovest, sezione longitudinale e pianta del piano terreno.*



*Candlestick Point Park and Cultural Center, San Francisco, 1991.
Cutaway axonometric and internal perspective of theater.
West elevation, longitudinal section and ground-floor plan.*







Stanley Saitowitz

**McDonald House, Seadrift, Stinson Beach,
San Francisco, California, 1990**

Stanley Saitowitz

**1022 Natoma Live/Work Building,
San Francisco, California, 1993**

Stanley Saitowitz

*Casa McDonald, Seadrift,
Stinson Beach, San Francisco, 1990.*

Vista.

Foto R. Barnes.

Prospetti e sezioni.

*McDonald House, Seadrift,
Stinson Beach, San Francisco, 1990.*

View.

Photo R. Barnes.

Elevations and sections.

**Casa McDonald, Seadrift, Stinson Beach,
San Francisco, California**

Stanley Saitowitz

Il sito è un lotto adiacente alla spiaggia di Stinson presso la laguna di Seadrift, una stretta insenatura parallela alla spiaggia fiancheggiata da edifici su ambo i lati.

La casa è in perfetta sintonia con l'ambiente: il tetto, un'onda che riflette l'oceano vicino, ma assente; lo spazio interno, una grotta erosa dall'acqua; l'esterno, come una conchiglia, un'incrostazione di detriti che cela un interno iridescente saturo di luce solare.

Casa per il fine settimana, il tragitto dalla città si compie su una strada tortuosa che termina ad una pensilina per auto fatta di colonne apparentemente instabili, la cui uscita è un piatto molo aggettante sull'acqua.

La casa stabilisce una continuità fra le montagne retrostanti e il mare che si contempla dalla veranda. Dalla finestra triangolare della camera da letto si può osservare il sole che spunta dietro la vetta del monte, mentre un'altra finestra triangolare, quella del soggiorno, inquadra le barche che veleggiano al tramonto.

Richiamandosi a navi e imbarcazioni, una prua ripara la veranda dai venti alludendo al mare aperto.

**McDonald House, Seadrift, Stinson Beach,
San Francisco, California**

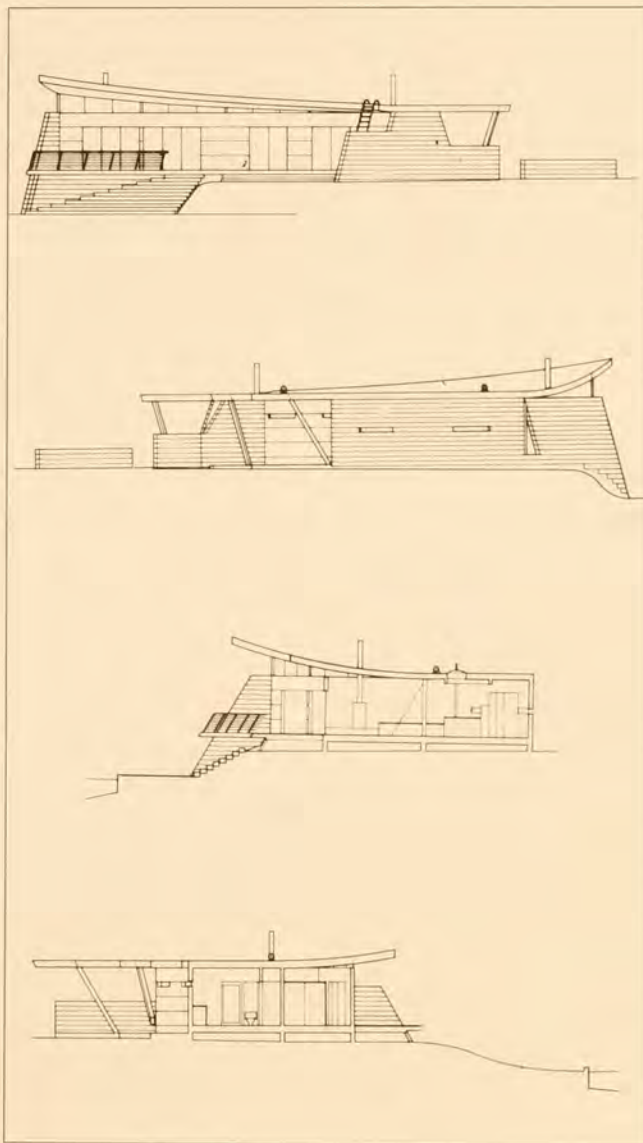
Stanley Saitowitz

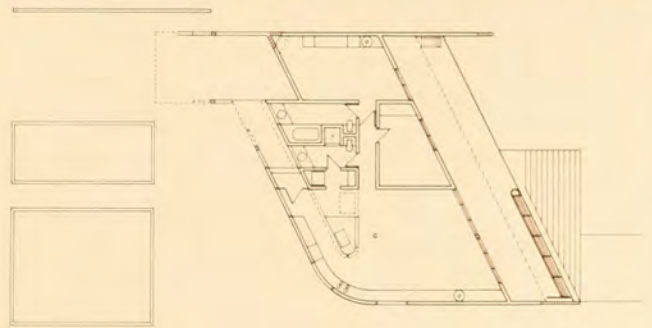
The site is a tract on the Seadrift Lagoon adjacent to Stinson Beach. Seadrift is a narrow slice of water parallel to the beach lined with buildings on both sides.

The house is an amplification of its setting. The roof, a wave, reflecting the nearby but absent ocean. The space, a cave carved by water. Shell-like, the outside is a driftwood crust protecting an iridescent interior charged with sunlight.

It is a weekend house; the journey from the city is a winding trip by road to a carport of shifting columns.

Escape is from a flat projecting jetty by boat. The house connects the mountains behind with the water it surveys from the deck. A triangular window in the bedroom watches the sun rise over a mountain peak. A triangular window in the living space frames sails gliding by at sunset. Remembering ships and boats, a prow protects the deck from the winds and alludes to the open sea.







*Casa McDonald, Seadrift,
Sausalito, San Francisco, 1990.
Viste interna ed esterna.
Foto R. Barnes.
Pianta.*

*McDonald House, Seadrift,
Sausalito, San Francisco, 1990.
Internal and external views.
Photos R. Barnes.
Plan.*



*Edificio per abitazione e studio, 1022
Natoma Street, San Francisco, 1993.
Vista, sezione, piante dei piani
terreno, primo/secondo, terzo/quarto,
spaccato assonometrico.*

*Live/Work Building, 1022 Natoma
Street, San Francisco, 1993.
View, section and ground, first/second,
third/fourth floor plans, cutaway
axonometric.*

**Edificio per abitazione e studio, 1022 Natoma Street,
San Francisco, California**

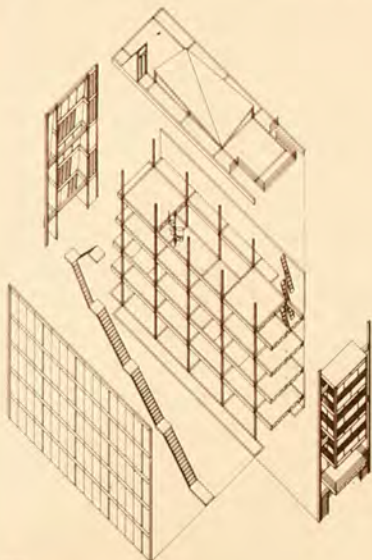
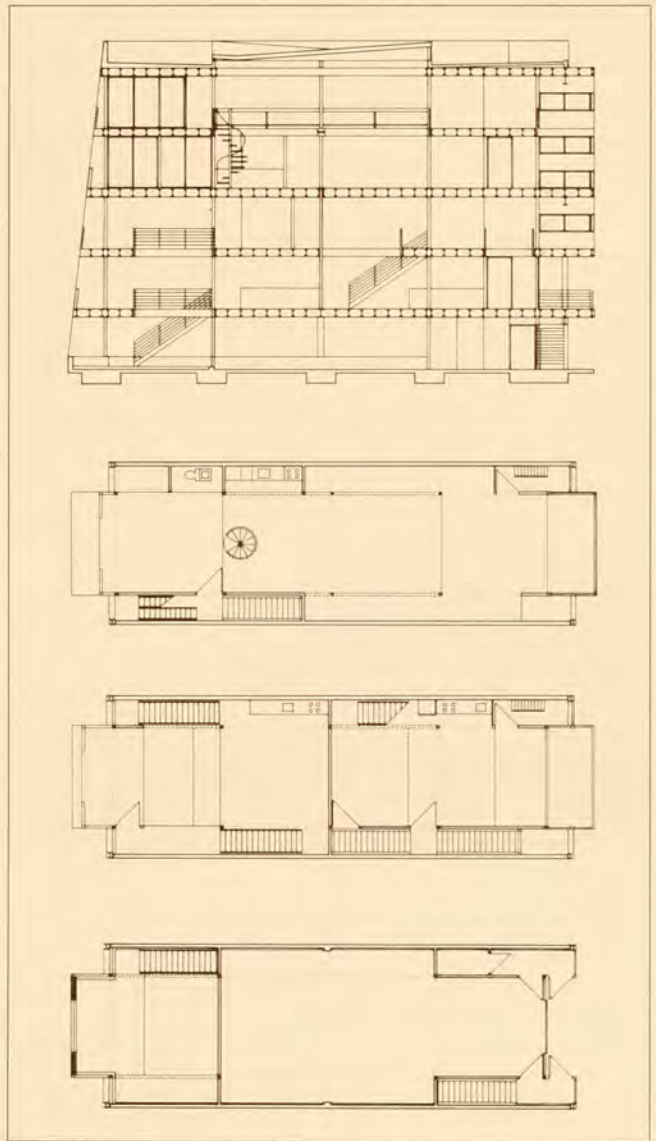
Stanley Saitowitz

Il sito è un lotto di m. 7.60 x 24.30 nella zona di South of Market. L'edificio consiste in un'impalcatura di magazzino, la cui struttura in legno lamellare definisce due zone di servizio di m. 1.50 lungo i muri ciechi laterali, che contengono scale d'accesso, cucine, bagni e ripostigli, lasciando al centro uno spazio libero di m. 4.60 in cui possono essere inseriti dei mezzanini ancorati alla struttura in legno. L'edificio è costruito su una griglia di m. 1.20 x 2.40 di legno lamellare standard; la scala principale dà accesso al tetto; la facciata anteriore, in alluminio, riprende caratteri tipici dell'architettura della Baia di San Francisco; la facciata posteriore è arretrata obliquamente rispetto al confine di proprietà per consentire alla luce di penetrare. I due piani superiori ospitano lo studio di Stanley Saitowitz.

**Live-Work Building, 1022 Natoma Street,
San Francisco, California**

Stanley Saitowitz

The site is a 25x80 ft lot South of Market. The building, a warehouse scaffold with a glulam timber frame which establishes two service zones of 5 ft along the blind walls of the site. These contain access stairs, kitchens, bathrooms and storage and provides a 15 ft free zone in the center. In this zone mezzanines can be added to the glulam frame. The building is modulated on a 4x8 ft grid of standard sheet material. The main stair allows access to the roof. The front façade is a revitalized San Francisco Bay made of aluminum. The rear façade slopes away from the property line to allow light to penetrate. The two upper levels are for Stanley Saitowitz Office.





Daniel Solomon

Gleeson Residence, San Francisco, California, 1989

Daniel Solomon (Project Principal)

con/with: Vladimir Frank, Stuart Wright (Project Architects)

Fulton Grove Townhouses, San Francisco, California, 1991

Solomon Architecture and Planning, Daniel Solomon and Susan Haviland with Robert Heckel, AIA (Project Principals)

con/with: Lev Weisbach (Project Architect); Philip Rossington, Bradley Skaggs (Project Team)

Casa Gleeson, San Francisco, 1989.

Vista dal giardino.

Foto C. Irion.

Piante dei piani primo e secondo.

Gleeson Residence, San Francisco, 1989.

View from the garden.

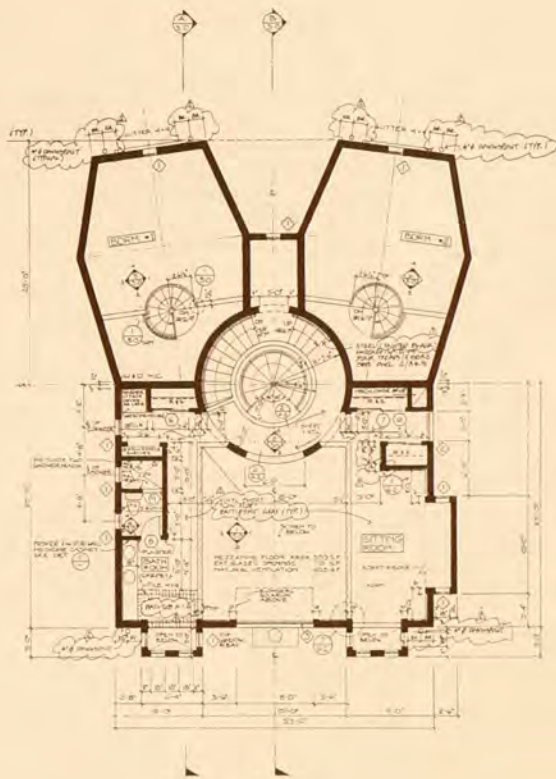
Photo C. Irion.

First and second floor plans.

Gleeson Residence, San Francisco, California
Daniel Solomon

La costruzione, che ospita la casa e lo studio di due affermati musicisti, occupa un lotto edificabile di Potrero Hill. Dall'esterno essa appare come un oggetto nero e compatto di scala ambigua, rivestito di scandole nere. La forma della casa è dettata dalla ricerca di soluzioni acustiche e dai vincoli urbanistici. All'interno si presenta come un *loft* aperto con finiture in stucco lucido, lamiera forata e zinco. Al centro, un lucernaio cilindrico e una doppia scala a chiocciola consentono alla luce di raggiungere dall'alto il blocco vetrato d'ingresso in corrispondenza della rimessa a livello stradale. Sul retro della casa vi sono due spazi adibiti a studio: in uno di essi Pat Gleeson elabora composizioni elettroniche e colonne sonore di film, l'altro serve da studio di prova al Kronos Quartet. I due spazi presentano le stesse caratteristiche acustiche così come è uguale la loro forma, che rende la pianta simmetrica.

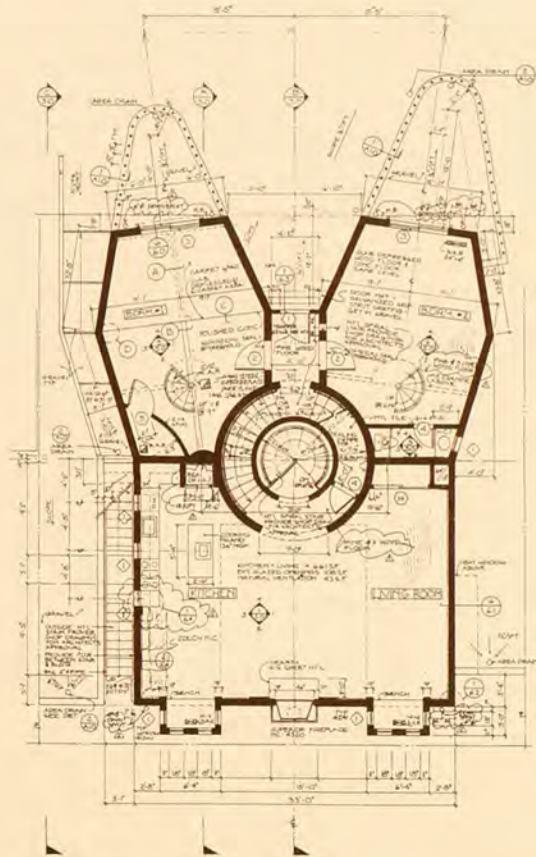
Il progetto non è così misurato, pulito e rispettoso degli edifici circostanti come altre nostre costruzioni a San Francisco, poiché sorge in un quartiere in parte residenziale e in parte industriale abitato da artisti, *bohémien*, e altri originali personaggi. E la città ha bisogno di luoghi per ospitarli.

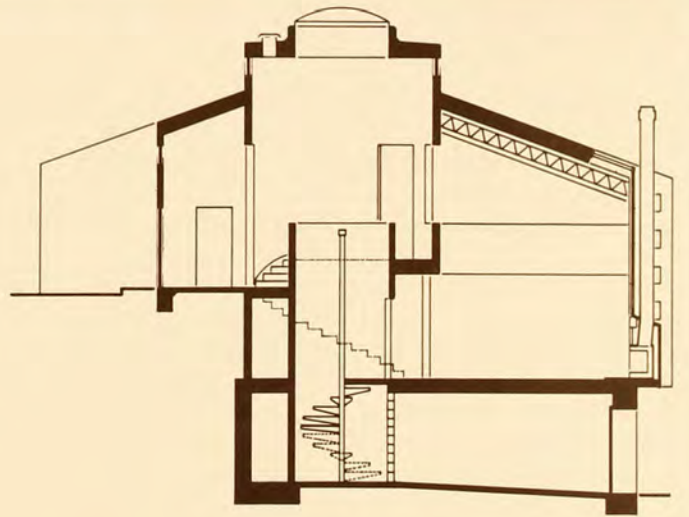


Gleeson Residence, San Francisco, California
Daniel Solomon

This house and studio space for two distinguished modern musicians occupies an infill lot on Potrero Hill. From the outside it is a seamless black object of ambiguous scale, clad in black composition shingles. Its shape is a result of acoustic requirements and planning restrictions. The interior is an open loft finished in stucco lustro, perforated steel, and zinc. At the center of the house are a skylit rotunda and a double spiral stair which allow daylight to penetrate down to a glass block entry at the street-level garage. There are two studio spaces at the back of the house one, for composer Pat Gleeson, is used for electronic composition and the creation of musical scores for films. The same geometry that serves the composer's studio is suitable acoustically for the other studio, a rehearsal space for the Kronos Quartet. The identical studio shapes establish the symmetry of the plan.

The design is far less prim, polite and deferential to surrounding buildings than our other San Francisco work. This is because it occupies a partly residential and partly industrial neighbourhood where artists, bohémien and other mischievous people live. Cities need places for mischief.







Casa Gleeson, San Francisco, 1989.

Vista del fronte sulla strada e viste interne del soggiorno e di uno studio di musica.

Foto C. Irion.

Sezione longitudinale.

Gleeson Residence,

San Francisco, 1989.

View of streetfront and internal views of the living-room and a music studio.

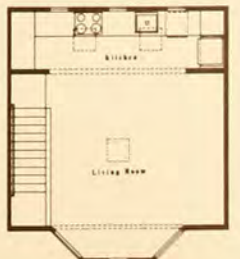
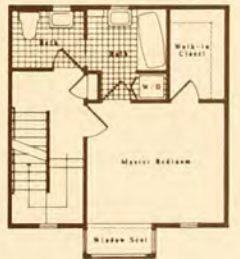
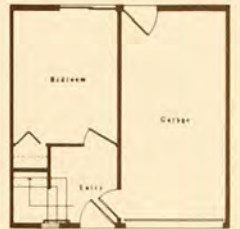
Photos C. Irion.

Longitudinal section.



*Residenze urbane a Fulton Grove,
San Francisco, 1991.
Viste del passaggio interno e del fronte
su Fulton Grove.
Foto C. Irion.
Piante del piano terreno, primo e
secondo di una unità abitativa.*

*Fulton Grove Townhouses,
San Francisco, 1991.
Views of lane and front
on Fulton Grove.
Photos C. Irion.
Ground, first and second-floor plans
of a house.*



**Residenze urbane a Fulton Grove,
San Francisco, California**

Daniel Solomon

Le zone più antiche di San Francisco sono intersecate da passaggi di attraversamento nei punti mediani degli isolati, introdotti negli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso dagli speculatori immobiliari per aumentare il perimetro dell'isolato e quindi la densità. Il senso di familiarità e la facilità di orientamento di questi passaggi li rendono tra i luoghi più piacevoli della città. Il progetto di Fulton Grove abbina due lotti adiacenti per reinterpretare questa tipologia.

Fulton Grove comprende dodici unità edilizie, con venti abitazioni urbane e due appartamenti, disposte in modo da formare tra esse un passaggio, che garantisce un'ottima sistemazione per le automobili e resta separato dalla strada, pur essendo ad essa collegato. L'accesso è possibile attraverso grandi aperture nelle facciate degli edifici prospicienti le strade. Su Fulton Street si affacciano quattro abitazioni, collegate a ponte da un sovrappasso che costituisce sia il portale d'ingresso sia uno spazio esterno per le case adiacenti. Su Grove Street due appartamenti affacciano su un largo spiazzo che permette l'accesso dei pedoni, dei veicoli, degli automezzi dei pompieri e consente di vedere la vita che si svolge nel passaggio. Bordato con alberi di eucaliptus e pavimentato con un acciottolato di conglomerato, il passaggio non è chiuso da cancellate ed è utilizzato anche come scorciatoia urbana, frequentato dagli abitanti dei dintorni e soprattutto dai bambini. Il progetto è tuttora indenne da atti criminosi e vandalici, il che dimostra che ci possono essere abitazioni sicure all'interno della città anche senza ricorrere a misure protettive.

Le sedici abitazioni di m. 6.00 x 6.00 a tre piani disposte una di fronte all'altra all'interno del passaggio sono sobrie, moderne versioni di un modello residenziale tipico di San Francisco. Ogni unità, rivestita di cedro e con *bow-window*, dispone di propria entrata, autorimessa e spazio esterno. Fulton Grove è situata in una zona della città caratterizzata da commistione razziale, con livelli di reddito non omogenei e tipi assai diversi di costruzioni: residenziali, pubbliche e commerciali. È un nuovo insediamento nel centro storico di San Francisco, che conferma la complessità, l'accessibilità e la scala umana di questa città, tradizionalmente ricca di articolazioni e particolarmente vivibile.

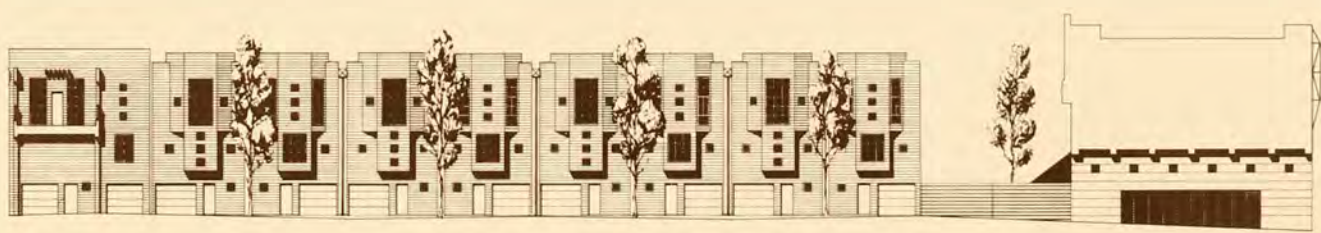
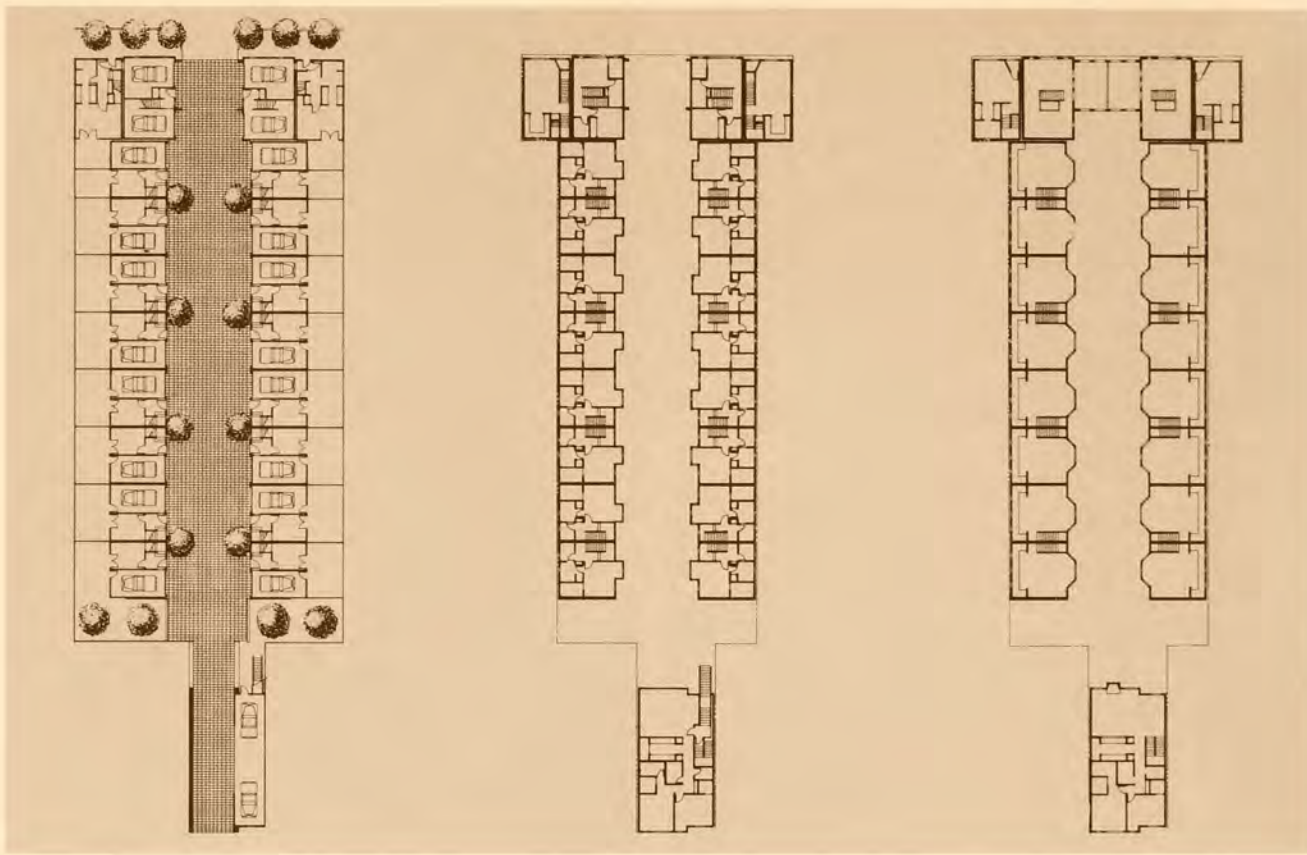
**Fulton Grove Townhouses,
San Francisco, California**

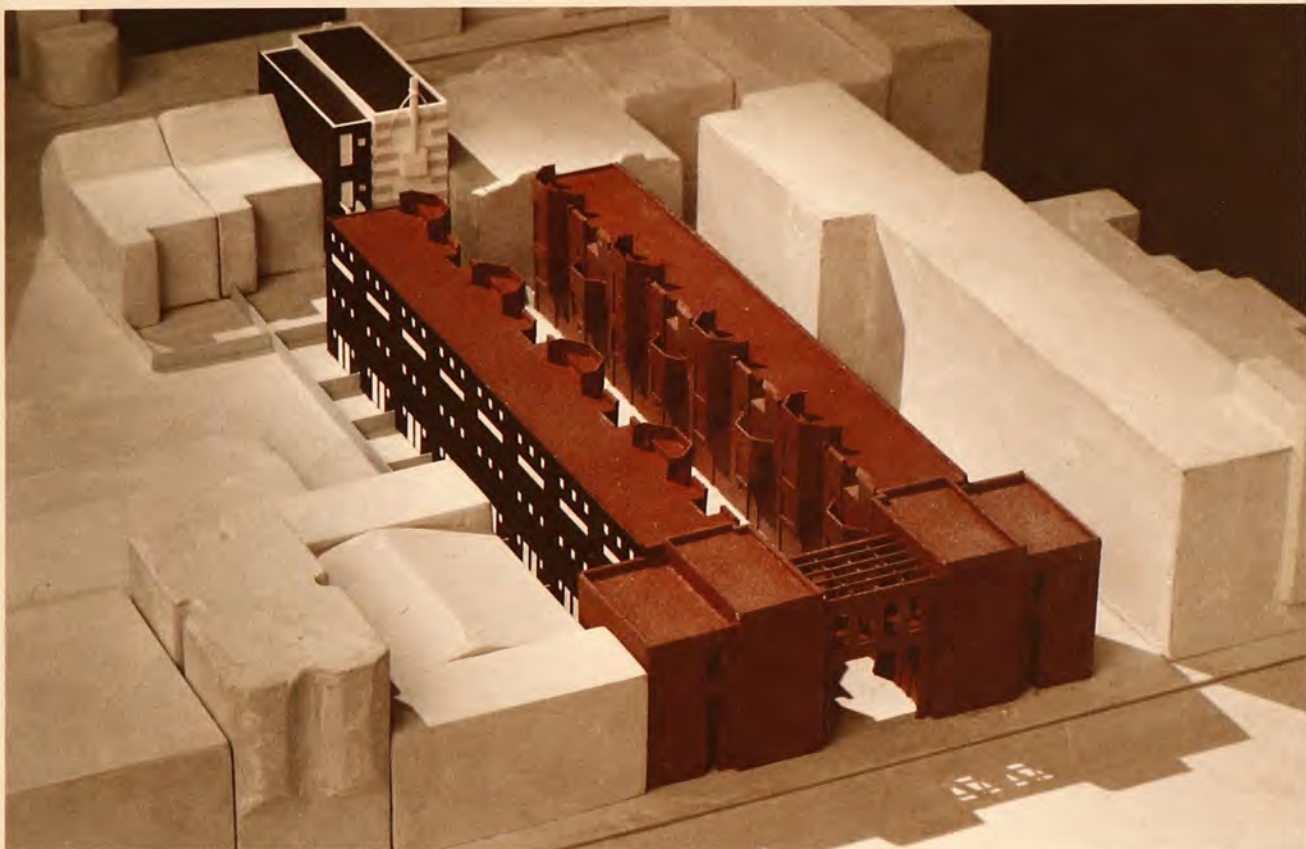
Daniel Solomon

The older parts of San Francisco are crisscrossed with mid-block lanes. In the 1850s and 1860s speculative builders introduced these lanes to increase block perimeters and add density. The intimacy and pedestrian orientation of these lanes now make them many of the city's most desirable places to live. Fulton Grove, a new project, combines two back-to-back parcels of land to reinterpret this model. Fulton Grove comprises twelve buildings. They consist of twenty townhouses and two flats, and are organized to create a new lane. The lane, which accommodates cars discreetly and is separate yet connected to the street, is accessible through large apertures in the building façade on each streetfront. Four townhouses face Fulton Street and are connected by a bridge which spans the lane. The bridge functions both to define a gateway and as outdoor space for adjacent townhouses. On Grove Street two flats span a large opening that provides vehicle, fire truck and pedestrian access, as well as views of the life of the lane. The lane is paved with concrete cobblestones and lined with eucalyptus trees. The lane has no security fences, functions as a shortcut and is used frequently by neighbours, particularly children. The project has been free of crime and vandalism and shows that safe inner city housing need not take the form of walled enclaves.

Sixteen 20x20 ft three-storey townhouses face each other along the interior of the lane. These townhouses are spare, modern versions of a traditional San Francisco residential type. They are clad in cedar shingles and have projecting bays. Every unit in the project has its own entry, garage and private outdoor space.

Fulton Grove is located in a part of town that is mixed racially, economically and with respect to building type – residential, civic and commercial. Fulton Grove is a new insertion in the historic civic center of San Francisco. It perpetuates the complexity, intimacy of scale and public accessibility that make San Francisco a specially liveable city.





*Residenze urbane a Fulton Grove,
San Francisco, 1991.*

*Piante dei piani terreno, primo
e secondo dell'intero complesso.*

*Sezione longitudinale lungo
il passaggio interno.*

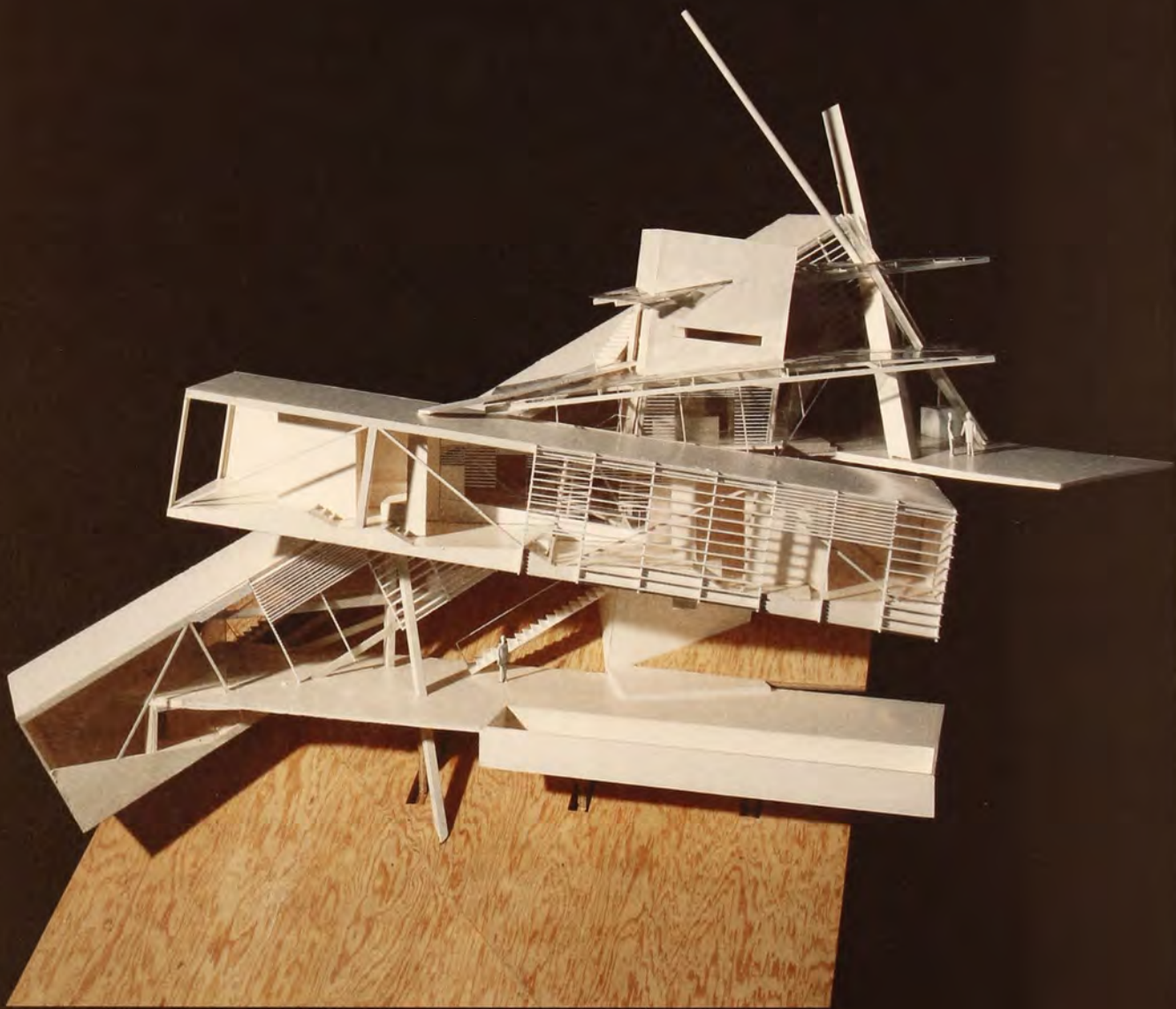
*Vista del modello e vista interna
di una abitazione.*

*Fulton Grove Townhouses,
San Francisco, 1991.*

*Ground, first and second-floor plans
of the entire complex.*

Longitudinal section along the lane.

*View of model and internal view
of a house.*



Coop Himmelblau

Rehak House, Malibu, Los Angeles, California, 1990

Wolf D. Prix, Helmut Swiczinsky (Principals),

Frank Stepper (Partner)

*con/with: Jennifer Rakow, Michael Volk, Hitoshi Abe
(Project Team); Dimitri Vergun (Structural Engineer)*

Competition for the UFA Theater Center,

Pragerstrasse Nord, Dresden, Germany, 1993

Wolf D. Prix, Helmut Swiczinsky (Principals),

Frank Stepper (Partner)

con/with: Jennifer Rakow (Project Architect);

*Fanéé Aaron, Miro Krawczynski, Eric Otto, Stephanie
Reich, Karolin Schmidbaur, Michael Volk (Project Team)*

Casa Rehak, Malibu, Los Angeles, California

Coop Himmelblau

Il sito nel canyon di Topanga, a Malibu, è diviso da un istmo che crea una parte pianeggiante a nord e un ripido pendio a sud, sul quale verrà costruito l'edificio.

Il concetto del progetto emerge già dai primi schizzi e modelli. Al pendio sono ancorate due braccia a forma di X, che abbiamo chiamato una della vista sulla città, l'altra della vista sull'oceano. Questa forma a X crea un edificio di sette piani con piattaforme "volanti" fortemente aggettanti, coperture praticabili e una torre che unifica tutti i diversi volumi.

Rehak House, Malibu, Los Angeles, California

Coop Himmelblau

The site at Topanga Canyon in Malibu is very inconveniently divided. An isthmus juts through it, creating a northern plateau and a southern slope. We decided to design the building in relation to the precipitous southern slope. The first sketch and the first model depict the concept. Two arms – we call them the city-view arm and the ocean-view arm – are affixed to a slope in the shape of an "X". This x shape creates a seven storey building with "flying" platforms, accessible roof tops and a tower, which ties all the volumes together.

Casa Rehak, Malibu,

Los Angeles, 1990.

Vista del modello.

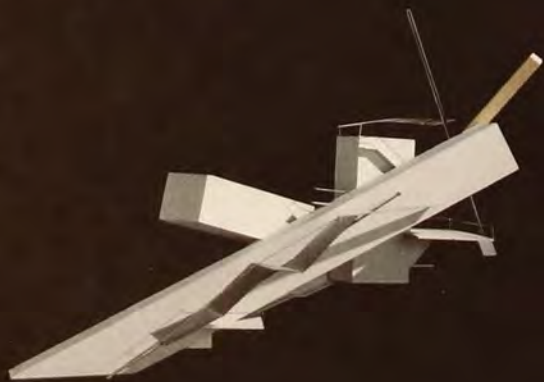
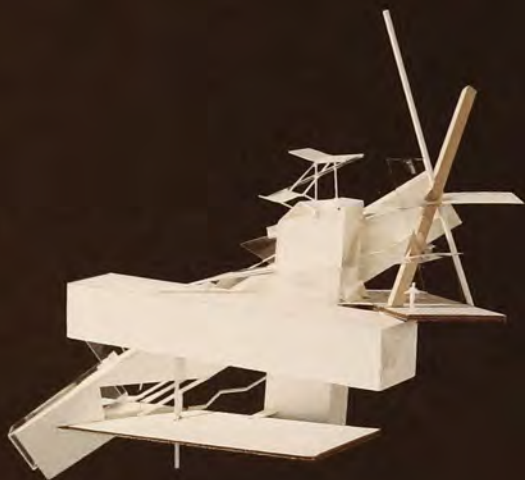
Foto T. Bonner.

Rehak House, Malibu,

Los Angeles, 1990.

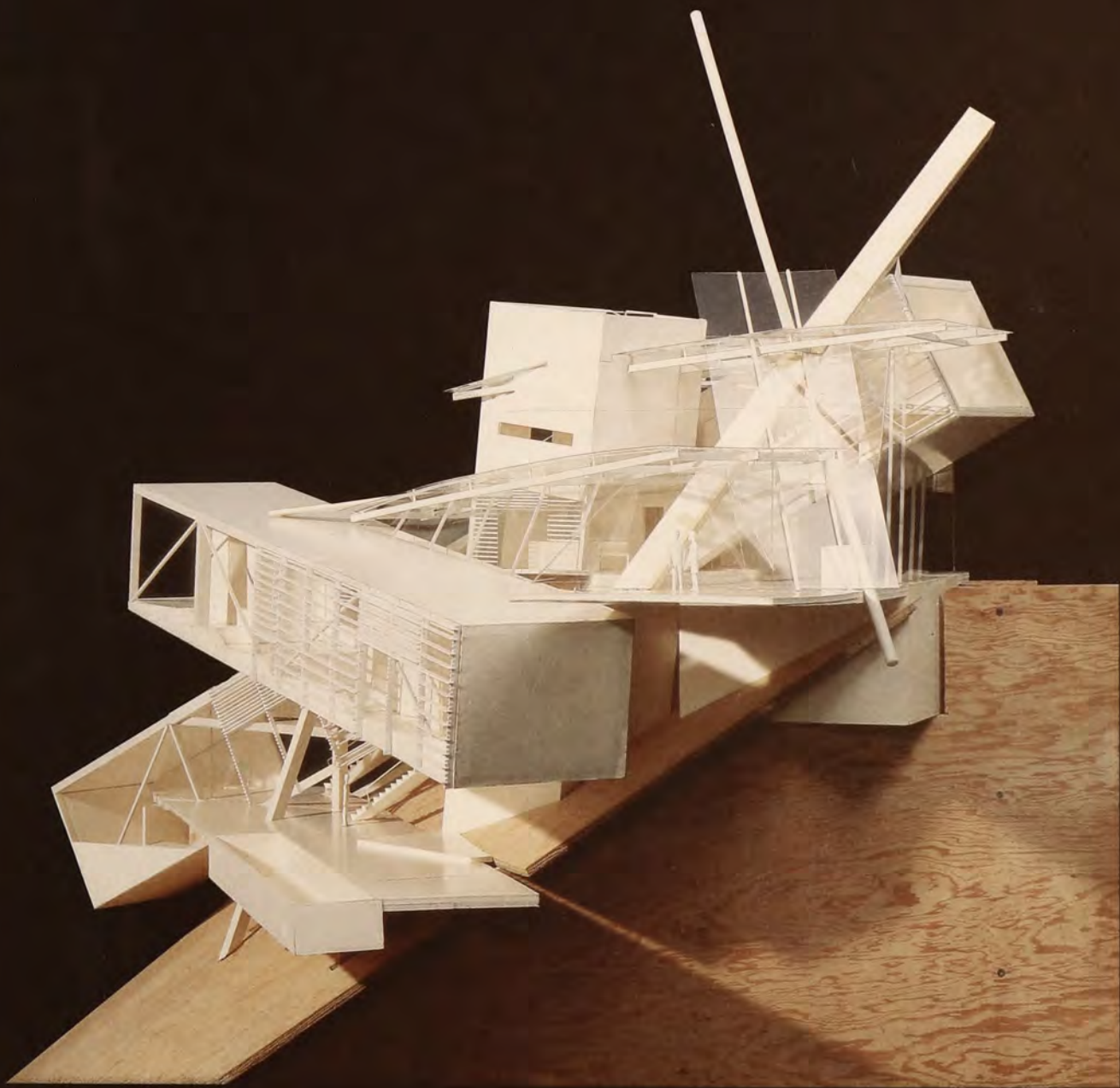
View of model.

Photo T. Bonner.



*Casa Rehak, Malibu,
Los Angeles, 1990.
Viste dei modelli di studio
e del modello finale.
Foto T. Bonner.*

*Rehak House, Malibu,
Los Angeles, 1990.
Views of study models
and final model.
Photos T. Bonner.*



*Concorso per il Centro teatrale UFA,
Dresda, Germania, 1993.
Vista del modello.
Foto J. S. Smith.*

*Competition for the UFA Theater
Center, Dresden, Germany, 1993.
View of model.
Photo J. S. Smith.*



**Concorso per il Centro teatrale UFA,
Prager Strasse Nord, Dresda, Germania**
Coop Himmelblau

La concezione urbanistica. Tematica del progetto è la definizione dello spazio urbano come sequenza dinamica nella quale si rispecchiano sfera pubblica e sfera privata. In contrapposizione allo spazio assiale che definisce un sistema chiuso e quindi immobile, vettori, tangenti e diagonali sono linee di forza che appartengono a sistemi aperti. Gli spazi aperti qui non vengono considerati come semplici spazi commerciali neutrali, bensì come punti di intersezione delle attività urbane. Obiettivo del concorso era quello di strutturare tre spazi urbani (Prager Platz, Prager Strasse, St. Petersburger Dreieck, il triangolo di San Pietroburgo) mediante una differenziazione che al tempo stesso sapesse creare tra loro una connessione.

Il progetto urbanistico prevede di trasformare l'asse di Prager Strasse in una tangente, introducendo delle diagonali nello spazio urbano, così da ottenere una sequenza dinamica da un lato operando con un accostamento frammentario degli edifici, dall'altro componendo differenti tipologie architettoniche. La sistemazione uniforme del suolo collega e racchiude i tre spazi in diagonale e in modo tangenziale. Simile ai disegni sul terreno a Nazca in Perù, essa può essere percepita solo a distanza: in linea di principio si tratta di una strutturazione della superficie con pietra arenaria chiara e asfalto scuro. Parti di questi disegni "evanescenti" vanno visti come linee d'acqua e superfici verdi. Nel punto d'incrocio dell'asse Prager Strasse con la nuova diagonale viene a crearsi un avvallamento che apre in modo multiforme l'edificio Wöhrl verso Prager Strasse richiamando l'idea di un anfiteatro.

La tipologia degli edifici. La tipologia degli edifici segue una sequenza spaziale che dalla forma triangolare (Kino Center) passa a una forma cilindrica (Palazzo UFA) e a corpi lamellari (Wöhrl) per finire con un rettangolo (Hackel/Hertie) scavato in modo pseudoellittico. Il volume previsto è distribuito nei tre punti in forma di padiglioni, in parte su Prager Strasse, in parte accostati a edifici esistenti, a volte come dipendenze aggiunte sul tetto degli edifici stessi. Questa tipologia sottolinea il passaggio dal privato al pubblico. Gli spazi intermedi, configurati come portici e passaggi, sottolineano il carattere urbano di questo quartiere di Dresda. Padiglioni mobili, intesi come *statement* architettonici o artistici, dinamizzano in diagonale la zona di Prager Platz; come clessidre orizzontali, infatti, uno si muove sulla piazza una volta all'ora, un secondo una volta al giorno.

Le facciate, che proiettano la vita interna verso l'esterno, sono delle pareti di comunicazione polistratificate che rendono visibili i movimenti della gente mediante cambiamenti di luce e colore. Come membrane interattive esse connettono spazialmente le tre zone pur articolandole da un punto di vista funzionale.

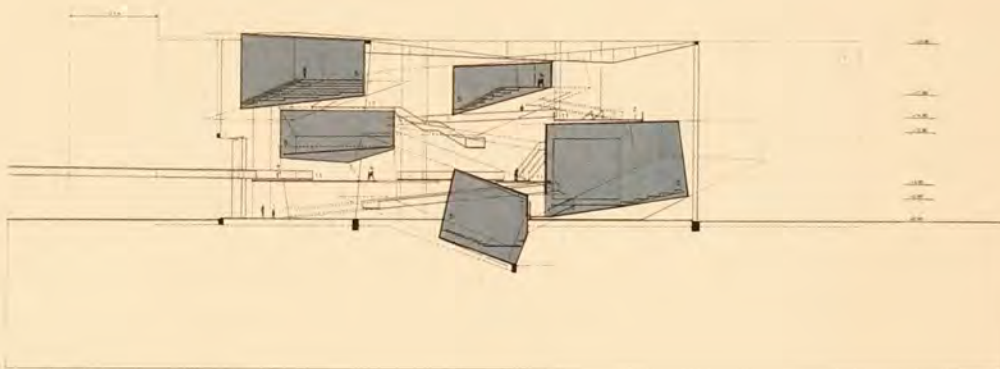
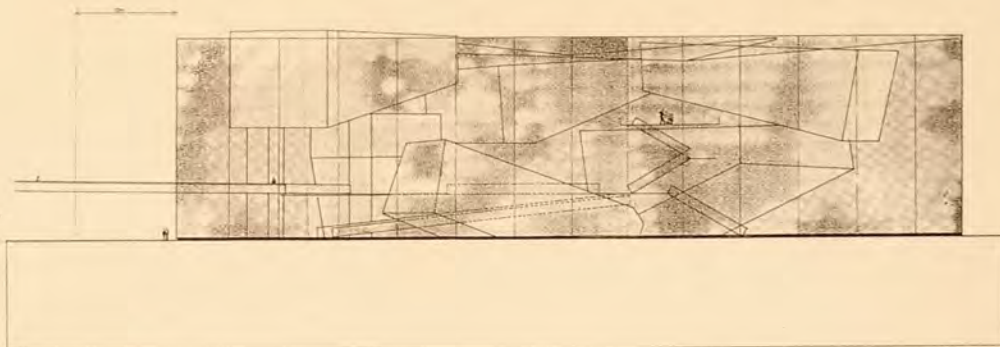
**Competition for the UFA-Theater Center,
Prager Strasse Nord, Dresden, Germany**
Coop Himmelblau

Sequence of space. Urban space is defined as a dynamic sequence integrating the public and private. In contrast to axial space which is a closed and static system, vectors, tangents and diagonals are energy lines of open systems. Public spaces are intersections of urban activity and not solely commercial spaces. The competition brief was to structure three urban spaces (Prager Platz, Prager Strasse and St. Petersburger Dreieck, the St. Petersburg triangle) by both differentiating them clearly and establishing links between them. The planning project sought to transform the Prager Strasse into a tangent by introducing diagonals into the urban space. These produce a dynamic sequence that both juxtaposes individual buildings and assembles their different typologies in a unified composition. The uniform layout of the terrain links and encloses the three spaces diagonally and tangentially. As with the land designs at Nazca in Peru, this is apparent only from a distance. The general concept is based on surface structuring using light-coloured sandstone and black asphalt. Some of these "evanescent" designs should be seen as water lines and green surfaces. The Prager Strasse axis meets the new diagonal to create a hollow that opens up the Wöhrl building towards Prager Strasse like a sort of multi-purpose amphitheatre.

Building typology. The building typology forms a spatial sequence leading from a triangle (Kino Center) to a cylinder (UFA-Palast) to a slab (Wöhrl) to an elliptically sliced rectangle (Hackel/Hertie). Volume is distributed in three points as pavilions, some on Prager Strasse, some next to buildings or, finally, as penthouses on the roofs of the buildings themselves. This typology emphasises the transition from public to private. The in-between spaces are used as arcades and passages emphasising the urban character of this part of Dresden. The movable pavilions are intended as architectural or artistic statements that bring diagonal dynamism to the Prager Strasse area; the first pavilion is an hour-glass that moves in the plaza once a day.

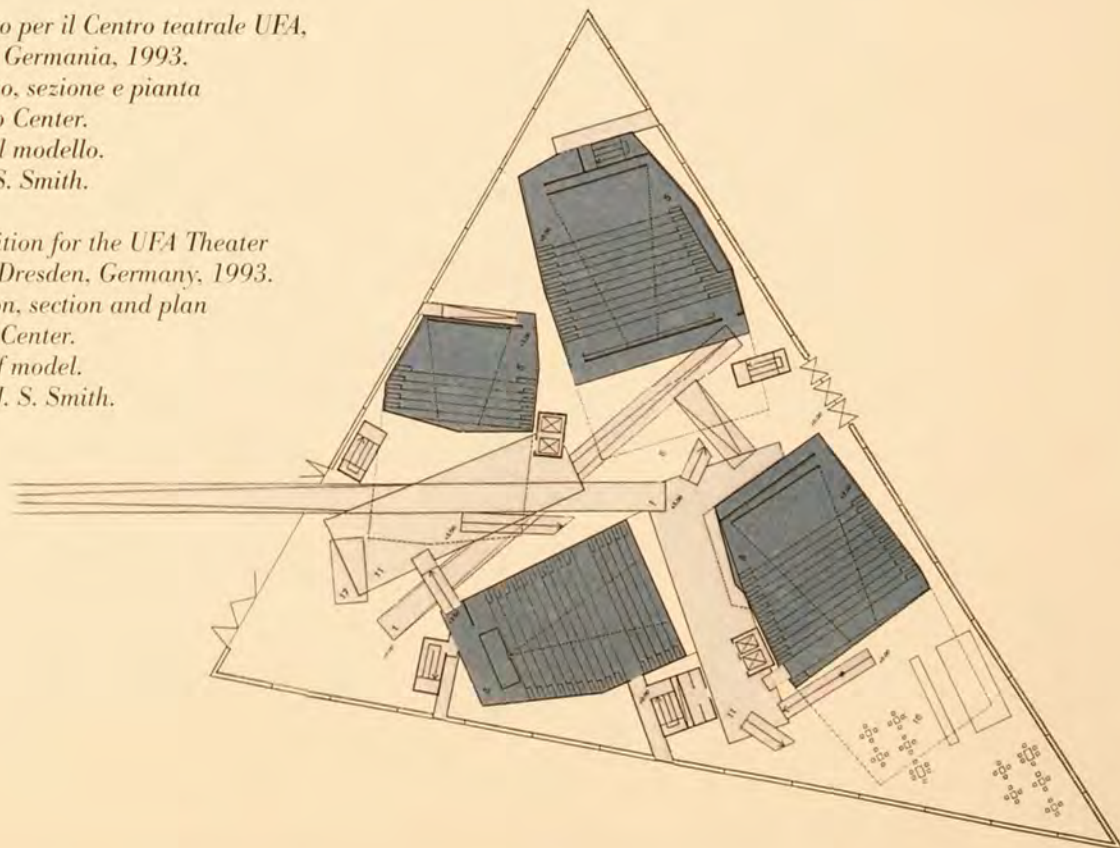
The façades transforming inside into outside are multi-layer media screens visualising the movement of people within by changing patterns of light and colour.

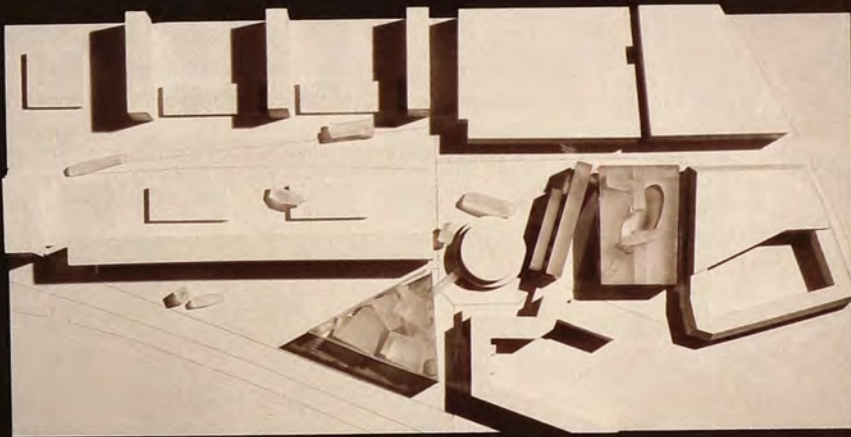
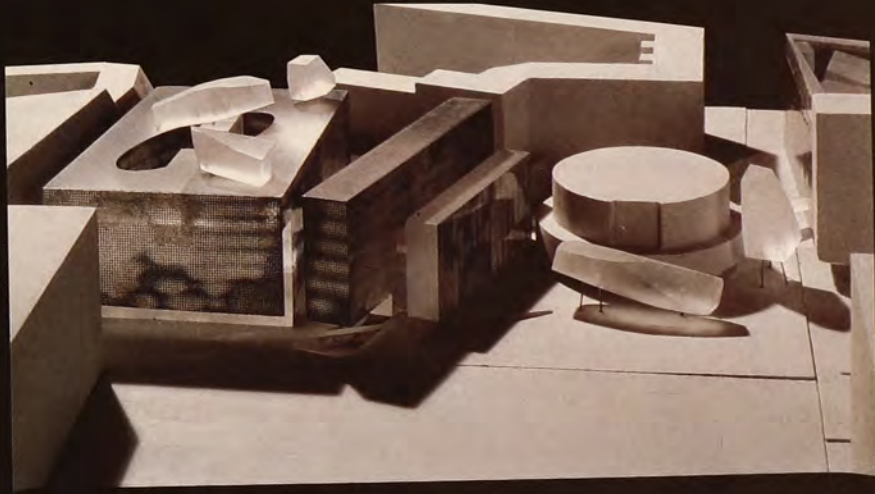
As interactive membranes, they connect spatially but separate the three different spaces functionally, expressing the lively, transitory character of the building.



*Concorso per il Centro teatrale UFA,
Dresda, Germania, 1993.
Prospetto, sezione e pianta
del Kino Center.
Viste del modello.
Foto J. S. Smith.*

*Competition for the UFA Theater
Center, Dresden, Germany, 1993.
Elevation, section and plan
of Kino Center.
Views of model.
Photos J. S. Smith.*







Hodgetts + Fung

**Click Model Management Office Building, West Hollywood,
Los Angeles, California, 1990**

Craig Hodgetts, Ming Fung

coll.: Lynn Batsch, Sardjono Sani

Franklin-La Brea Housing Proposal, Los Angeles, California, 1989

Craig Hodgetts, Ming Fung

coll.: Aaron Betsky, Frank Clementi, Michael Gruber, Julie Smith, John Trauman

*Edificio per uffici Click Model
Management, West Hollywood,
Los Angeles, 1990.
Vista da nordest.*

*Click Model Management Office
Building, West Hollywood,
Los Angeles, 1990.
View from the northeast.*

**Edificio per uffici Click Model Management,
West Hollywood, Los Angeles, California**
Craig Hodgetts, Ming Fung

L'edificio per uffici Click and Flick, un progetto commissionato al nostro studio per alloggiare la filiale di Los Angeles di un'agenzia di *talent-scout* newyorchese, doveva essere realizzato su un sito molto angusto all'interno di un isolato compatto, densissimo di fabbricati di dimensioni, destinazione e forme assai differenziate. Dunque un programma di intervento complicato in un contesto caotico. Per corrispondere a un quartiere eclettico e densamente popolato, siamo ricorsi all'impiego di una varietà di materiali esterni, fra cui stucco, acciaio, cemento, vetro e legno. Inoltre, per dare un carattere unitario alla frammentazione funzionale dell'edificio, abbiamo pensato a uno schema concepito come una serie di edifici dentro un edificio.

L'insieme poggia su un basamento che funge da autorimessa da cui emergono i tre volumi di forme dissimili del "piano nobile", ricomposti da una semplice struttura rettangolare a pareti vetrate e collegati fra loro da una struttura a ponte. Il primo corpo, cubico, ospita l'atrio, gli uffici e un cortile interno scoperto; il secondo, un volume parabolico, ospita la sala riunioni; il terzo, infine, a forma di fiancata di uno scafo, racchiude in una muratura compatta tutti i servizi: impianti, cucine, bagni e altri locali riservati.

Il ponte, che collega la sala riunioni agli uffici e che fa parte integrante della struttura, attraversa gli spazi interni di questi due volumi creando, così, il mezzanino dell'area curva delle riunioni e il piano degli uffici all'interno del cubo. Contemporaneamente, il ponte fa da terrazza all'aperto che, oltre a valorizzare gli adiacenti spazi esterni, in pratica incrementa notevolmente la globale superficie calpestabile dell'edificio. Infine il corpo rettangolare vetrato che collega i tre singoli volumi costituisce una connessione pratica ed esteticamente espressiva fra i tre distinti elementi architettonici.

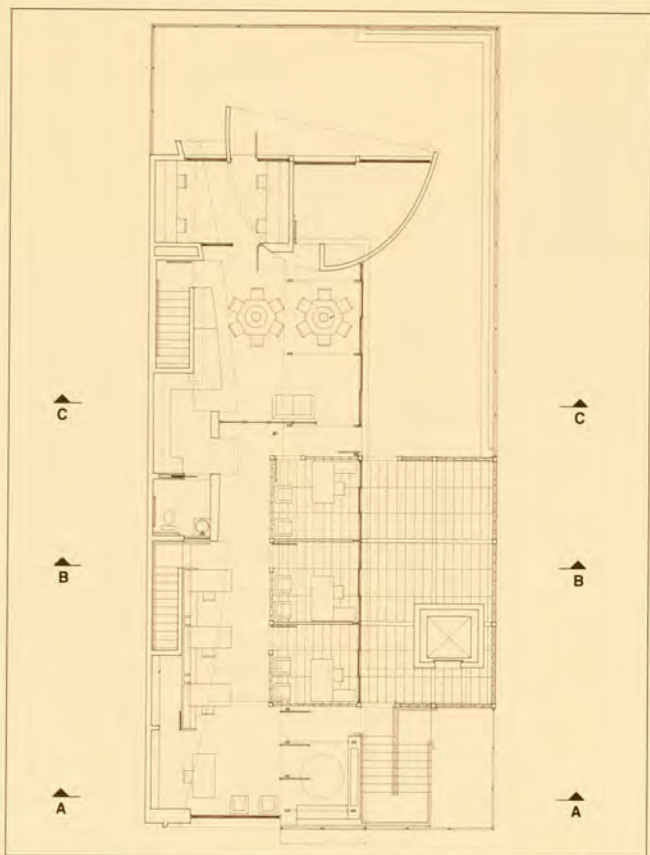
**Click Management Office Building, West Hollywood,
Los Angeles, California**
Craig Hodgetts, Ming Fung

With the Click and Flick Office Building, our practice was asked to design Los Angeles offices for a New York-based talent agency. The building was to be constructed on a very tight site within a compact block crammed with buildings that varied in scale, use and appearance.

It posed an intricate program in a frenetic setting. In order to complement the eclectic, densely populated neighbourhood, the solution utilized a variety of exterior building materials including stucco, steel concrete block, glass and wood. To address the split usage of the facility itself, a scheme was created that featured buildings within a building.

The grouping itself rests on a plinth that functions as a garage. Forming the "piano nobile" are three volumes with contrasting shapes that rest on the top of the ground floor parking. These volumes are collectively enclosed by a simple rectangle composed of glass curtain wall, and are connected to each other by a bridge-like structure. The first volume is a cube containing the lobby, offices and an indoor/outdoor courtyard. The second is a parabolic conference space. Finally, a hull-like shape forms the solid service wall which contains the building's mechanical features as well as a kitchen, restrooms and other non-public spaces.

The bridge functions as a connection between the conference area and offices. It is an integration element of the structure, piercing the interior spaces of these two volumes, creating the mezzanine in the conference parabola and the office floor in the cube. The bridge is also an outdoor terrace which maximizes the use of adjacent outdoor "rooms", ultimately increasing the functional area of the overall building significantly. Finally, the glass rectangle that fits over all the individual volumes provides a practical and aesthetic connection between the distinct architectural elements.

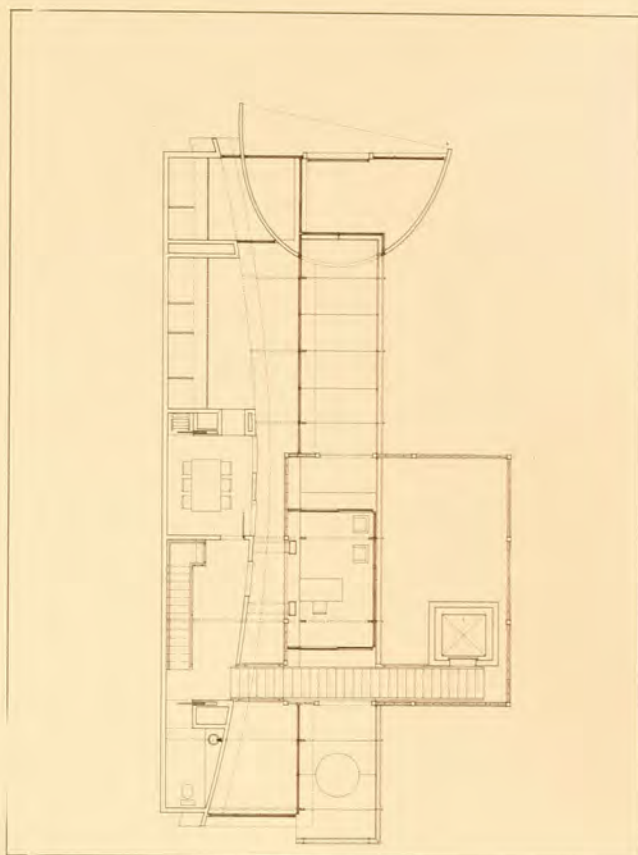


Edificio per uffici Click Model Management, West Hollywood, Los Angeles, 1990.

Piante del primo piano e del mezzanino.

Vista da sudest e vista interna.

Prospetto sud su strada, sezione trasversale ed esploso assometrico.

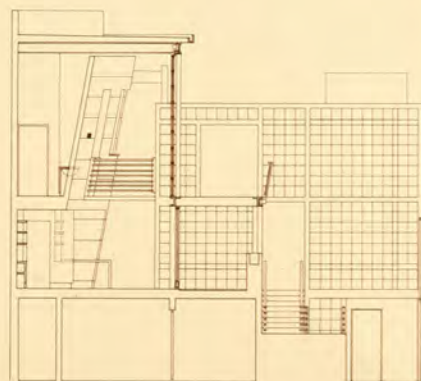
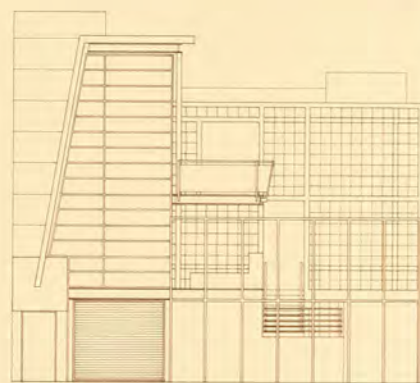


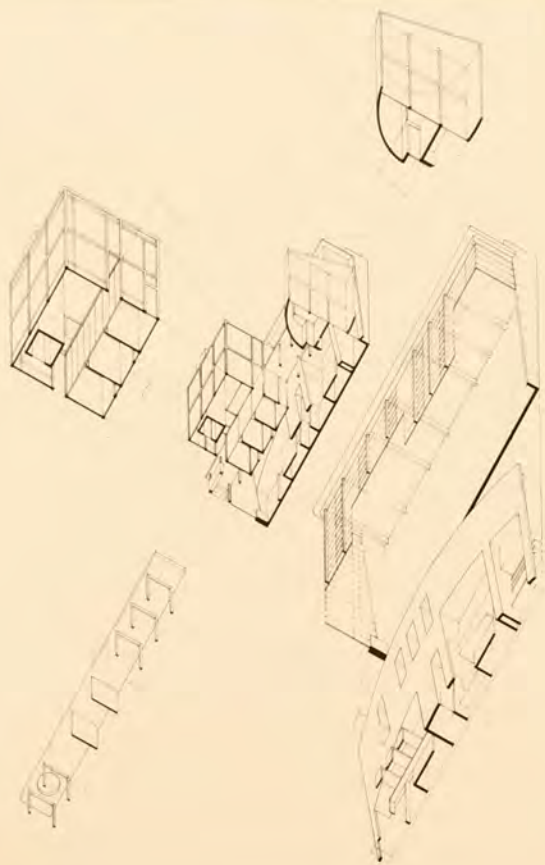
Click Model Management Office Building, West Hollywood, Los Angeles, 1990.

Plans of first floor and mezzanine.

View from the southeast and interior view.

South streetfront, cross-section and exploded axonometric.







*Quartiere sperimentale
Franklin-La Brea, Los Angeles, 1989.
Vista del modello e planimetria.*

*Franklin-La Brea Housing Proposal,
Los Angeles, 1989.
View of model and general plan.*



**Concorso per il quartiere sperimentale
Franklin-La Brea, Los Angeles, California**
Craig Hodgetts, Ming Fung

Nel 1989 il Museo d'Arte Contemporanea di Los Angeles (MOCA) ha bandito un concorso di edilizia residenziale in concomitanza con la mostra intitolata *Progetti per un moderno abitare*, che voleva essere un tributo al movimento *Case Study*, un programma di ricerca architettonica sulle tipologie residenziali nato nel secondo dopoguerra e finanziato dall'influente, sebbene ormai defunta, rivista "Arts & Architecture" quando alla sua guida era ancora l'editore utopista John Entenza. Quest'ultimo aveva commissionato e pubblicato i progetti di numerose abitazioni monofamiliari, molte delle quali poi costruite nella conurbazione di Los Angeles. Gli architetti di questo programma erano stati scelti da Entenza principalmente per il loro interesse a combinare una specifica sensibilità progettuale umanistica e progressista con gli avanzamenti tecnologici propri del secondo dopoguerra.

Il MOCA, in collaborazione con l'Ente per il Risanamento urbano della regione di Los Angeles (CRA, Community Redevelopment Agency), ha finanziato un concorso per la progettazione di unità abitative multifamiliari destinate alla fascia di reddito mediobassa, da realizzare su un sito all'incrocio fra Franklin Avenue e La Brea Avenue a Hollywood, in California. Oltre a fornire il sito e l'impresa costruttrice, il CRA ha assistito il MOCA

nell'organizzazione del concorso e, in accordo con il Museo e con il Comitato consultivo del movimento *Case Study*, ha scelto fra i candidati cinque studi chiedendo una proposta esauriente corredata di plastico.

Con questo progetto per quaranta alloggi abbiamo riesumato il programma di John Entenza di perfezionare un prototipo di alloggio "che fosse reiterabile e non rappresentasse in alcun modo una soluzione univoca e irripetibile". A differenza di Entenza, che aveva un debole per la famiglia nucleare del sogno americano, noi abbiamo optato per una soluzione applicabile ai problemi di una popolazione urbana diversificata e ad alta densità. Ragionando in termini più globali e proponendoci, in particolare, di soddisfare le esigenze di coloro che hanno portato proprie usanze, consuetudini famigliari e filosofie di vita in una delle città etnicamente più variegate degli Stati Uniti, abbiamo assegnato un ruolo centrale al concetto di sfera personale, alle abitudini individuali e agli aspetti tecnologici. Libera dai vincoli dei tradizionali canoni architettonici, l'adattabilità, interna ed esterna, in pianta e in prospetto, è stata considerata essenziale per la progettazione di un prototipo che fosse realmente tale.

Lo studio per il quartiere Franklin-La Brea è scaturito da alcuni semplicissimi concetti il primo dei quali è la *strada*, ovvero uno spazio esterno adiacente ad ogni settore del complesso, che non solo provvede a fornire un indirizzo a ciascun blocco di ogni singola sottocomunità, ma assume

**Franklin-La Brea Housing Proposal,
Los Angeles, California**
Craig Hodgetts, Ming Fung

In 1989, the Museum of Contemporary Art (MOCA) initiated a housing competition in conjunction with its exhibition, Blueprints for Modern Living. This exhibition was a tribute to the Case Study movement – a Post World War II architectural research effort sponsored by the influential but now defunct "Arts + Architecture" magazine when visionary publisher John Entenza was at its helm. Mr. Entenza commissioned and published plans for numerous single-family dwellings, many of which were ultimately constructed in the greater Los Angeles area. Architects for this program were primarily selected by Mr. Entenza because they had demonstrated an interest in combining the technological advances of a post World War II industrial era with a humanistic, progressive design sensibility.

MOCA and the Los Angeles Community Redevelopment Agency (CRA) collaborated to sponsor a limited competition for a low-to-moderate income multi-family housing unit on a site at the intersection of Franklin and La Brea Avenues in Hollywood, California. The CRA, MOCA and a Case Study Advisory Committee short-listed five architectural firms, commissioning an elaborate proposal complete with models from each.

In Hodgetts + Fung's design of this forty-unit apartment building, we sought to echo John Entenza's intention of defining a housing prototype that could be "capable of duplication and in no sense an individual performance". But where Mr. Entenza's concern was for the nucleus family of the American Dream, our solution addressed the issue of a fragmented and congested urban population.

We tried to think in more global terms, especially in response to the needs of those who brought their customs, families and lifestyles to one of the most ethnically diverse cities in the U.S. The concepts of personal domain, individual lifestyle and technological opportunities were emphasized. Free from the limitations of traditional architectural order, flexibility – inside and out, both plan and elevation – was considered essential if the project was to provide a genuine prototype.

The Franklin/La Brea Case Study Community was derived from some very simple conceptual elements. The first was the Street, an outdoor space adjacent to each section of the complex. This street provided an address for each building block within its own miniaturized community and was intended to function as the main outdoor public gathering place. From this street, smaller paseos derived from California's increasing Latin heritage lead to courtyards specific to each building block. Every individual building had a series of courtyards, which could be either private or common and could also be combined to make shared elements. Each unit featured a prefabricated technical core which incorporated circulation, kitchen and bath, as well as

anche la funzione di principale ritrovo pubblico all'aperto. Dalla strada *paseos* minori, omaggio al peso crescente della componente ispanica in California, conducono ai cortili dei singoli blocchi edilizi. Ogni edificio, a sua volta, dispone di una serie di corti che possono essere private o comuni, o anche essere unite a formare aree in condivisione. Ogni unità è imperniata su un nucleo attrezzato prefabbricato che racchiude circolazione, cucina, bagno e impianti. L'ultimo elemento fondamentale è costituito dai materiali edilizi che, per garantire il massimo di adattabilità, possono essere tratti da un nutrito capitolato in cui figurano stucco, calcestruzzo, armature in metallo leggero con la clausola che siano le condizioni del mercato il fattore di scelta.

Il bando di concorso imponeva un complesso composto da 40 unità abitative che noi abbiamo distribuito in otto isolati variamente suddivisi in tagli di alloggio di una, due, tre o quattro camere da letto. Ogni "comunità" è disposta in maniera conforme a dimensioni e configurazione della propria porzione di sito, nello sforzo di garantire a tutti gli abitanti, attraverso complesse soluzioni geometriche, il massimo di varietà, di vista e di intimità. Ai fini della più ampia flessibilità e per collegare gli isolati alle reti tecnologiche comunali (idrica, elettrica, fognaria e del gas), abbiamo allineato tutti i nuclei attrezzati lungo un unico asse che attraversa longitudinalmente ogni struttura. Bagni, cucine, scale e ripostigli sono raggruppati in questi nuclei, prefabbricati e messi in opera in cantiere, che consentono la massima flessibilità nella costruzione dei locali di soggiorno di ciascun appartamento. Tali strutture preassemblate, collocate su basi contenenti gli impianti autonomi di riscaldamento, condizionamento e dell'acqua calda, nonché gli impianti per l'energia elettrica, l'acqua, il gas e gli scarichi fognari di ogni appartamento, costituiscono la struttura portante dell'alloggio. Al riscaldamento dell'acqua provvedono pannelli solari sul tetto, che determinano anche l'orientamento complessivo degli alloggi verso le fonti energetiche. Sebbene di carattere neutro, i locali di soggiorno consentono un ampio ventaglio di possibili adattamenti pur mantenendo l'impianto unitario complessivo. Se i più si limiteranno a intervenire sulle soluzioni d'arredo, qualcuno potrà creare un ingresso separato per un ufficio domestico, o ideare un'area di soggiorno a pianta libera o addirittura anettere gli spazi esterni trasformandoli in verande.

Noi consideriamo il progetto per il quartiere Franklin-La Brea come uno studio dimostrativo di un'impostazione urbanistica più generale, in quanto i vari isolati possono essere collocati anche in altre aree della città e sono concepiti per valorizzare la dimensione comunitaria specifica di ogni contesto. Con questo progetto abbiamo voluto dimostrare che un'edilizia residenziale efficiente, umana, di scala minore, è perfettamente integrabile in una metropoli contribuendo a creare nelle nostre città una trama abitativa più conforme.

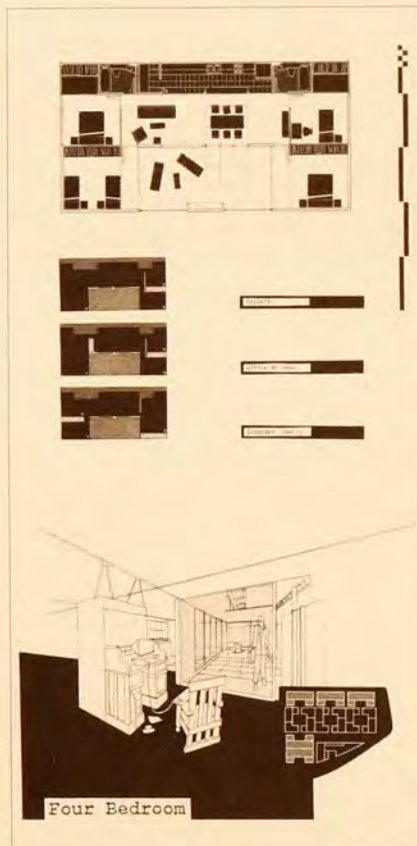
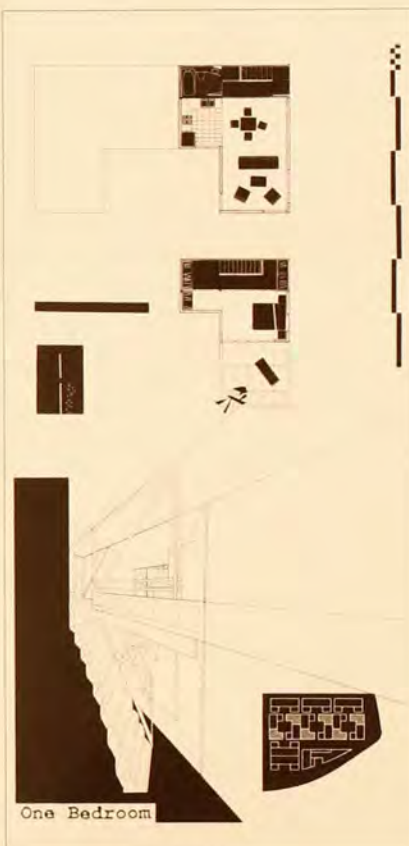
utilities. The final integral element was construction materials which, in order to be as adaptable as possible, could be chosen from a varied roster including stucco, concrete block or light metal framing, the determining factor ultimately dictated being market conditions.

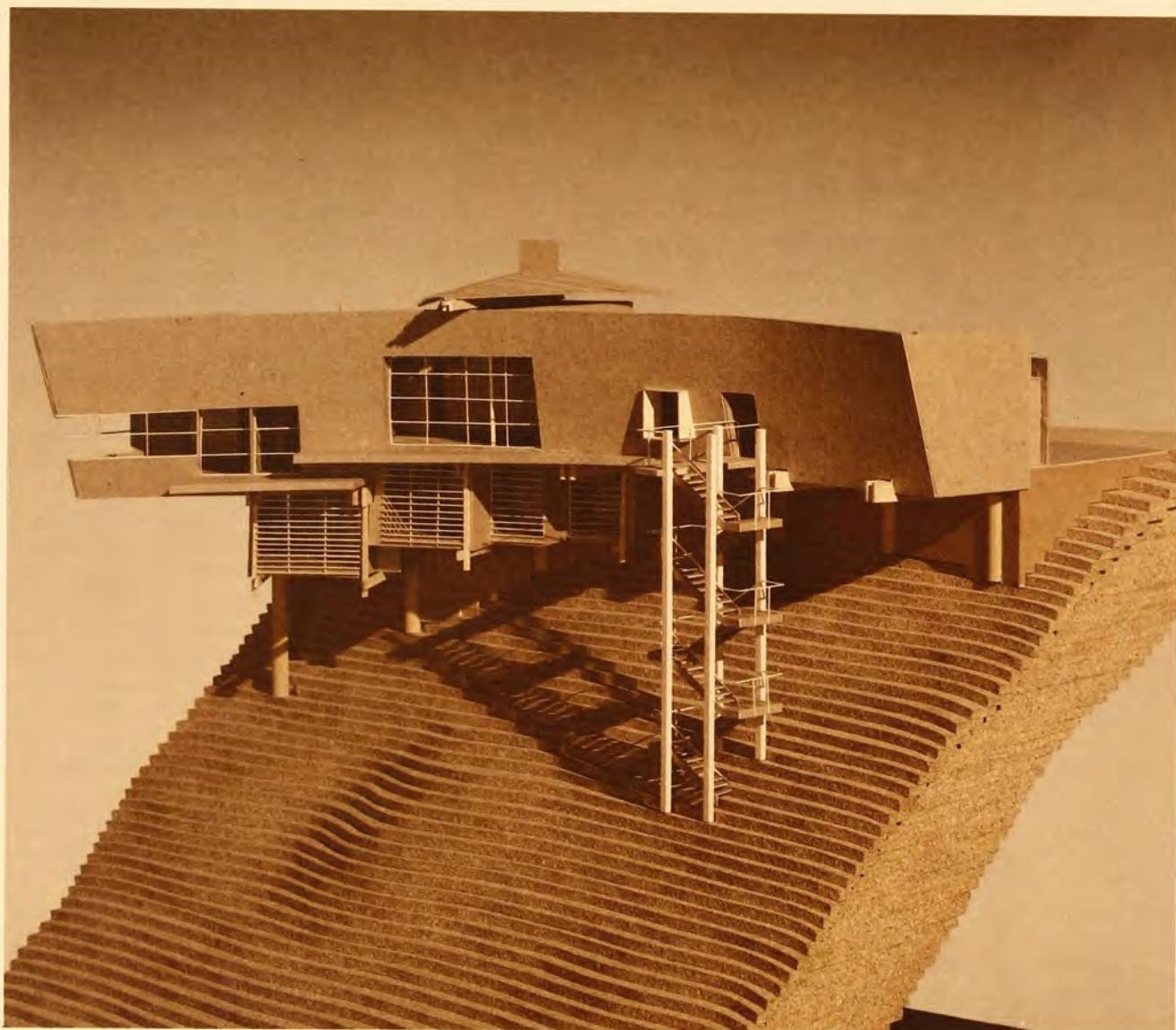
The building program dictated that the complete complex consist of forty units. We broke this program up into eight building blocks with varying mixtures of four, three, two and one bedroom apartments. Each "community" was placed in a manner that responded to the scale and configuration of its placement on the site, and had a sophisticated geometry which maximized variety, views and privacy for all inhabitants. In order to make them as flexible as possible and to tie blocks to the water, electric, gas and sewage services of the city, H + F condensed all the core elements into a strip that ran the length of each structure. All the toilets, kitchens, stairs and fixed storage were contained in these cores, which were pre-fabricated and placed on site, allowing for maximum flexibility in the standard construction for the living spaces of each of the apartments. These pre-assembled cores are placed on top of base cores that provided the units with individualized heating, cooling and hot water. All electricity, water, gas and sewage was to be routed through this core, connecting the unit into city systems and forming the backbone of the apartment. Roof-mounted solar collectors were used for passive hot water heating and to contain storage in the panel. They also oriented the apartments to the large scale and sources of energy. The living spaces were to be neutral in character, with each unit featuring a wide variety of amenities to encourage tenants to devise their own living patterns. For many, that may have meant being no more inventive than arranging the furniture, but some may have created a separate entrance for an office at home, or devised an open plan living space, or possibly annexed outdoor areas with lightweight structures. As each tenant expressed their individuality, the fabric of the whole was to be defined for the entire apartment community. Hodgetts + Fung saw the Franklin/La Brea Case Study Building Project as a microcosm for urban planning in general. Building blocks could be placed on varying sites throughout a city, and were designed to enhance community context within the influences of a specific site. We hoped to demonstrate with this project that humane, smaller-scaled, efficient housing can be successfully integrated into a community and create a more responsive residential texture for our cities.



*Quartiere sperimentale
Franklin-La Brea, Los Angeles, 1989.
Prospetto e sezione longitudinale.
Varianti distributive degli alloggi
con una e quattro camere.*

*Franklin-La Brea Housing Proposal,
Los Angeles, 1989.
Elevation and longitudinal section.
Varying layouts of the dwellings with
one and four bedrooms.*





Franklin D. Israel

Raznick House, Hollywood Hills, Los Angeles, California, 1991

Franklin D. Israel Design Associates

Southern Regional Library, UCLA, Los Angeles, California, 1991

Franklin D. Israel Design Associates



Casa Raznick, Hollywood Hills, Los Angeles, 1991.

Vista del modello da nord.

Foto T. Bonner.

Planimetria generale.

Raznick House, Hollywood Hills, Los Angeles, 1991.

View of model from the north.

Photo T. Bonner.

General plan.

**Casa Raznick, Hollywood Hills,
Los Angeles, California**

Franklin D. Israel

Los Angeles è una città tuttora ampiamente definita dalla sua topografia e dal carattere vernacolare che distingue i diversi quartieri. La Raznick House si propone di rafforzare questa evidente identità del contesto, modellandosi in coerenza al sito scenografico che la ospita e richiamandosi con il suo vocabolario architettonico all'entusiasmante storia dell'architettura collinare di cui è parte, da Neutra a Lautner.

La struttura curva della casa, il cui punto centrale è ubicato nello spazio formato del *canyon* selvaggio in cui essa si trova, è protesa ad abbracciare il vuoto, non la collina. In questo modo il terreno naturale e la vegetazione restano liberi lungo il pendio e tra i piloni che sostengono l'edificio. Si crea così, e si enfatizza, una quinta facciata, la parte sottostante. La fronte curva, infatti, non solo riecheggia le forme straordinarie del *canyon* (anche se in modo rigoroso, così da renderne chiara l'artificialità), ma rende omaggio all'industria cinematografica trasformandosi in uno schermo gigantesco da cui traspaiono le forme in ombra della vita al suo interno.

Lungo la strada, la forma concava della casa crea una specie di piazza tra il muro di recinzione, così diffuso sulle colline di Hollywood, e l'edificio curvo. Entrato in questo spazio, il visitatore incontra una cascata artificiale, un gesto tradizionale di benvenuto nell'arida Los Angeles, situata presso l'ingresso principale e allineata all'indispensabile piscina.

L'andamento curvo non domina ovunque: il profilo del tetto appare frammentato in forme distinte in corrispondenza del soggiorno, della sala da pranzo e del bagno principale. Sopra la rimessa si trova l'appartamento per gli ospiti a cui si accede dalla torre delle scale, principale elemento verticale del progetto che, visivamente, ancora l'edificio al fianco della collina.

La serie di piloni di cemento inframmezzati da travi, che tengono letteralmente insieme il sito, si protendono verso l'alto a formare la struttura portante della casa.

Le facciate curve sono rivestite di gesso spatolato e vetro; le coperture sono di metallo e le camere degli ospiti, sospese sotto la struttura curva, sono costruite con telai di legno, vetro e acciaio. All'interno dell'edificio, una campitura di pareti curve si estende parallela alla direzione longitudinale della casa. Perpendicolari a questa, gli elementi della struttura, il camino e le forme sul tetto si raggruppano intorno ad assi trasversali dando vita a luoghi distinti nel *continuum* dello spazio.

**Raznick House, Hollywood Hills,
Los Angeles, California**

Franklin D. Israel

Los Angeles is still largely defined by its topography and the distinctive vernacular of its various neighbourhoods. The Raznick House seeks to reinforce this strong sense of context by shaping itself to its dramatic site as well as recalling through its architectural vocabulary the exciting history of hillside architecture, from Neutra to Lautner, of which it is a part.

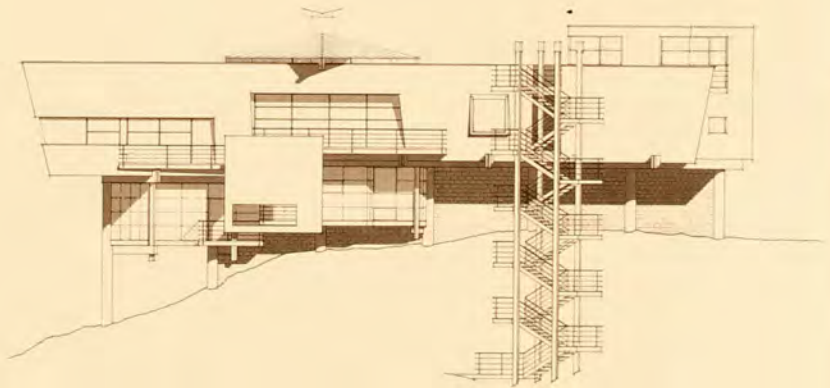
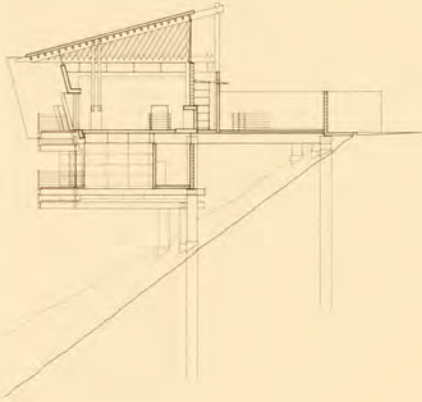
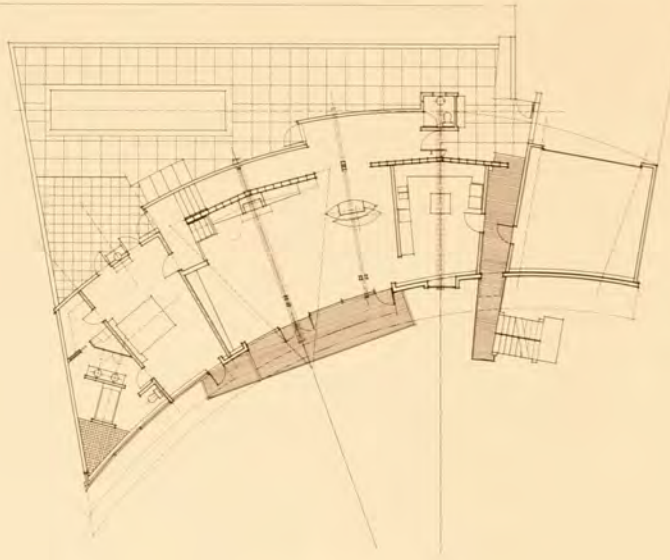
The centerpoint of the arc which forms the house is located in the space formed by the wild canyon in which the house sits. The curved structure reaches out to engage the void rather than the hillside. The result allows terrain and vegetation to move freely up the slope and among the piers which lift the residence.

In addition, a fifth façade, the underside, is created and celebrated. In fact, the curve both echoes the dramatic landforms of the canyon (albeit rigorously so as to emphasise its artificiality), and pays homage to the movie industry by becoming a giant cinema screen portraying the shadowed forms of the life within.

Along the street, the concave form of the house creates a plaza between the street wall (a common feature in the Hollywood Hills) and the curved building. Upon entering this space, the visitor encounters a cistern waterfall – a traditional gesture of greeting in arid Los Angeles – immediately adjacent to the front door and aligned in composition with the requisite swimming pool.

The curve is not dominant in all realms: the roofscape is fragmented into separate forms over the living-room, dining-room, and master bathroom. A guest apartment above the garage is entered via the stair tower. This tower, the major vertical feature in the design, also anchors the building visually to the hillside.

The row of concrete piles which literally holds the site together is continued upwards to become the basic structure for the house. Glu-lam beams span between. The curved elevations are screens of troweled plaster and glass, the roofs are metal and the guest bedrooms which hang below the curve are constructed of wood frame, glass, and steel. Inside the building, a field of curved walls parallels the direction of movement lengthwise through the house. Perpendicular to these, elements of structure, the fireplace and the roof forms all group around cross axes to develop distinct places within the continuum of space.

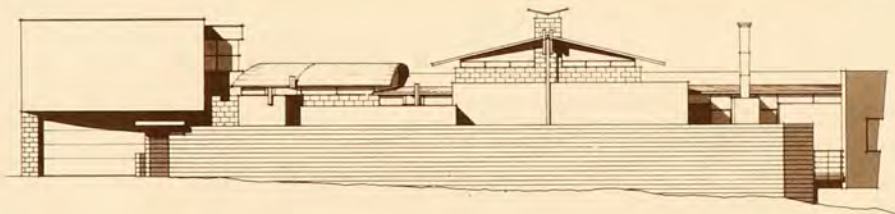




*Casa Raznick, Hollywood Hills,
Los Angeles, 1991.
Sezione trasversale, piante alle quote
dell'appartamento padronale
e delle camere per ospiti,
prospetti nordest e sudovest.
Viste del modello da nordovest e da est.
Foto T. Bonner.*



*Raznick House, Hollywood Hills,
Los Angeles, 1991.
Cross-section, plans of master apartment
and guest room levels, northeast
and southwest elevations. Views
of model from the northwest and east.
Photos T. Bonner.*



*Southern Regional Library, UCLA,
Los Angeles, 1991.*

*Modello di insieme con
planivolumetria, fronti e sezione.
Foto J. Pottle.*

*Southern Regional Library, UCLA,
Los Angeles, 1991.*

*General model with volumetric
layout, fronts and section.
Photo J. Pottle.*



**Southern Regional Library, UCLA,
Los Angeles, California**
Franklin D. Israel

Il progetto prevede l'ubicazione della Southern Regional Library della UCLA al margine occidentale del *campus*, in prossimità dei quartieri residenziali di Veteran e Gayley Avenue.

In parte interrato, l'ampliamento costituisce una specie di basamento alla struttura originaria. Il volume dell'edificio risulta inoltre nascosto da un riporto di terra che sale gradualmente da Veteran Avenue e che, insieme all'edificio stesso, forma un terrapieno sul quale poggia la Biblioteca originaria. Il gioco creato dall'impiego di mattoni, cemento e metallo dà forma a un edificio che si confonde con il paesaggio.

Il mattone rappresenta il materiale di coesione: è complementare agli edifici più caratteristici del *campus* centrale, è utilizzato negli elementi di raccordo tra la Biblioteca originaria e l'ampliamento e delimita i confini del sito. Il volume dell'edificio si presenta come un basamento sviluppato su un unico piano, rivestito di pannelli di cemento prefabbricato. I pannelli, progettati come una serie di scansioni verticali, contrastano con l'orizzontalità della struttura originaria.

Le pareti verticali del terrapieno sono contrappuntate da doccioni di acciaio, ripresi nei canali di cemento che solcano il riporto di terra sottostante. Un reticolato di acciaio, ricoperto di vegetazione, maschera discretamente il fronte su Gayley Avenue, attenuando l'impatto del fronte meridionale dell'ampliamento e riportandolo alla scala pedonale.

Si tratta di un progetto che considera l'edificio come paesaggio. Il tempo rappresenta un fattore importante: crescendo, la vegetazione coprirà l'ampliamento enfatizzando la distinzione tra un elemento e l'altro. Inoltre, risulterà rafforzata la percezione del basamento come elemento di raccordo lungo il confine ovest del *campus*.

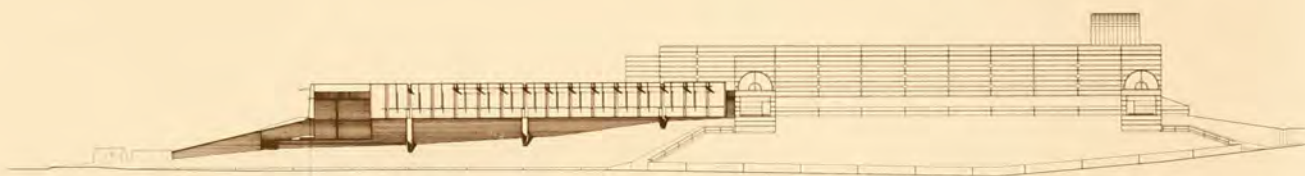
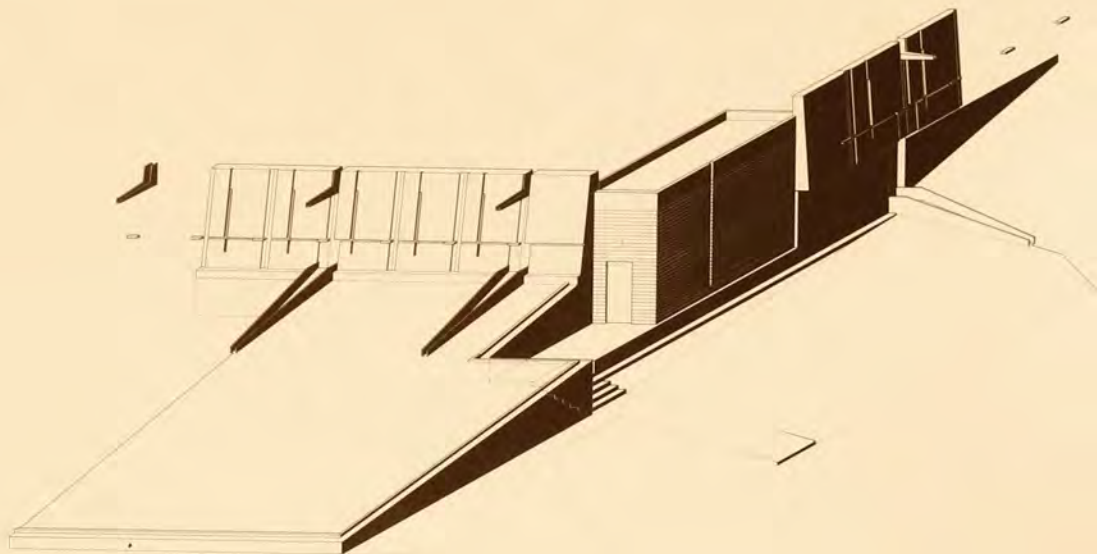
**Southern Regional Library, UCLA,
Los Angeles, California**
Franklin D. Israel

The Southern Regional Library Project at UCLA is situated on the western edge of the UCLA campus adjacent to the residential community of Veteran and Gayley Avenues.

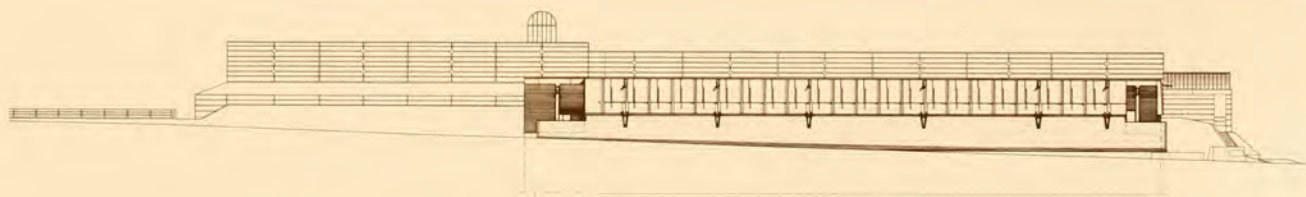
Sunk into the earth, our addition forms a base block to the original structure. The building volume is further concealed by an earth berm sloping up from Veteran Avenue. Together, the berm and the building create a terrace on which the original Library rests. Brick, concrete and metal are combined to create a building which blends into the landscape.

Brick is the linking material. It complements the more formal buildings of center campus, articulates the joints between the original Library and our addition and outlines the edges of the site. The building mass presents itself as a one-storey plinth clad in precast concrete panels. Designed as a series of vertical subdivisions, these panels contrast with the horizontality of the original structure.

Steel scuppers scribed in the vertical walls of the terrace are echoed by concrete channels which cut into the earth berm below. A steel trellis covered with foliage softly veils the Gayley Avenue elevation, breaking the mass of the addition's southern edge and giving it a pedestrian scale. This project is a building as landscape. Time is an important factor: as the foliage grows and covers the addition, the delineation of individual elements will be emphasized and the sense of the base block as a buffer for the western edge of the campus will be augmented.



SOUTH ELEVATION



WEST ELEVATION

*Southern Regional Library, UCLA,
Los Angeles, 1991.*

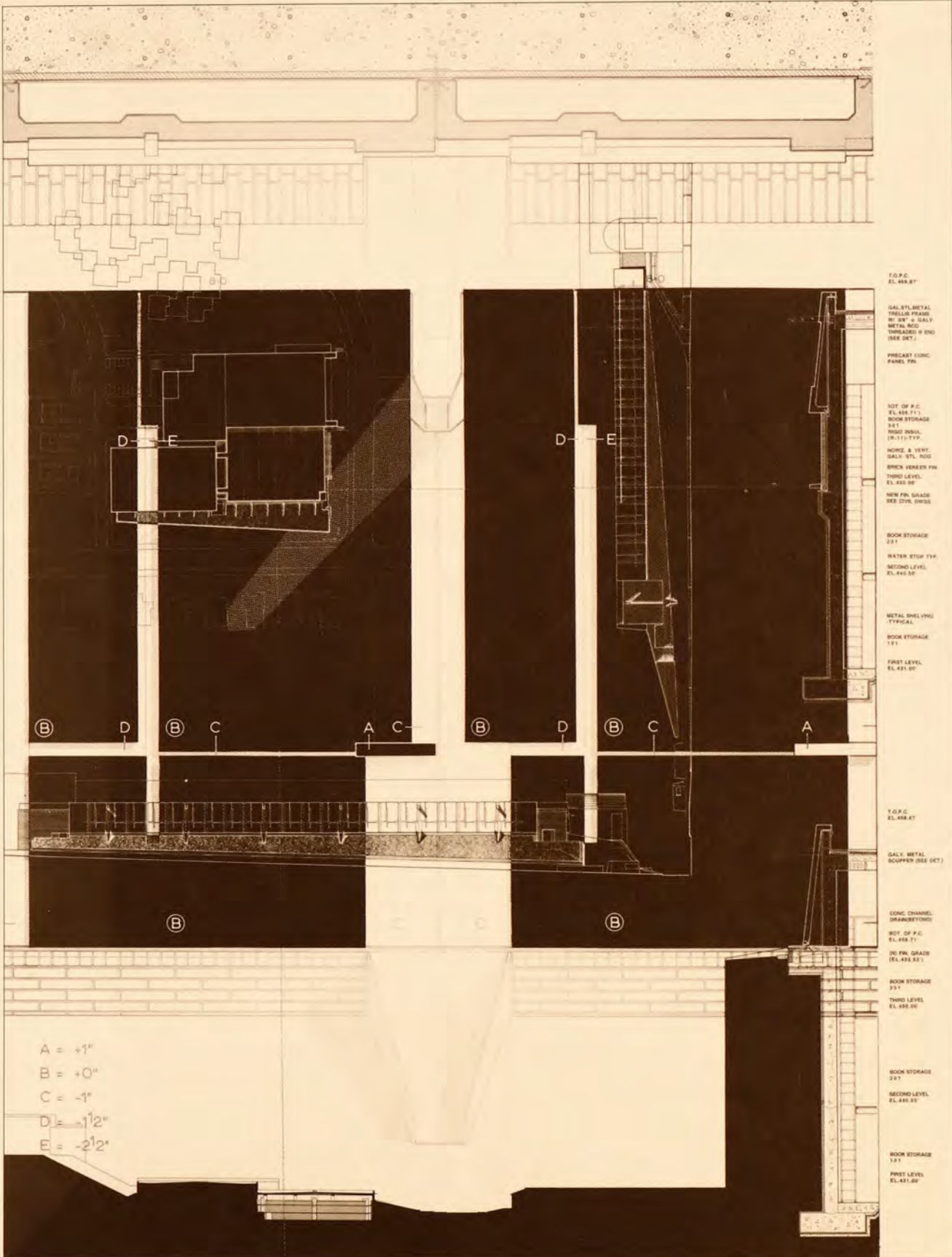
*Assonometria da sudovest, prospetti
sud e ovest.*

*Tavola d'insieme con planimetria
generale, prospetti, sezioni
e dettagli costruttivi.*

*Southern Regional Library, UCLA,
Los Angeles, 1991.*

*Axonometric from the southwest,
south and west elevations.*

*General table with general plan,
elevations, sections
and construction details.*



T.O.P.C.
EL. 488.67

GAL. STL. METAL
TRUSS FRAME
BY 30" x 6 GALV.
METAL ROD
UNTHREADED @ END
(SEE DET.)

PRECAST CONC.
PANEL FR.

TOP OF P.C.
EL. 488.71
BOOK STORAGE
201
HORIZ. & VERT.
GALV. STL. ROD
SPRICK VENEER FR.
THIRD LEVEL
EL. 486.50
NEW FIN. GRADE
SEE CIVIL DWGS.

BOOK STORAGE
201
WATER STOP TYP.
SECOND LEVEL
EL. 486.50

METAL SHEETING
TYPICAL

BOOK STORAGE
101

FIRST LEVEL
EL. 481.00

T.O.P.C.
EL. 488.67

GALV. METAL
SCUPPER (SEE DET.)

CONC. CHANNE
DRAINAGEYOND

TOP OF P.C.
EL. 488.71

NEW FIN. GRADE
EL. 486.50

BOOK STORAGE
201

THIRD LEVEL
EL. 486.50

BOOK STORAGE
201

SECOND LEVEL
EL. 486.50

BOOK STORAGE
101

FIRST LEVEL
EL. 481.00

A = +1"
B = +0"
C = -1"
D = -1'2"
E = -2'2"



*Asilo infantile, Los Angeles, 1987-88.
Vista del modello e planivolumetria.*

*Nursey School, Los Angeles, 1987-88.
View of model and volumetric plan.*

Panos Koulermos

Nursery School, Los Angeles, California, 1987-88

Panos Koulermos

coll.: Douglas Sung; Douglas Sung and John Tong Cheng (model); Marcella Aquilar (computer drawing)

Competition for the West Hollywood City Hall, Los Angeles, California, 1987

Panos Koulermos

coll.: Maria Warner; Alec Zarifian (model)

Asilo infantile, Los Angeles, California

Panos Koulermos

Spesso gli asili sono costruiti in base a tipologie normalmente destinate a scuole per ragazzi di età superiore o adulti. Per questo il nostro progetto si propone di soddisfare le esigenze comportamentali del bambino, fondandosi sull'idea di una minicittà all'interno di un muro perimetrale permeabile che racchiude edifici tra loro simili ma diversificati, dove il bambino riconosca il proprio territorio e si senta al sicuro. Un concetto spaziale elementare nel quale le strutture si prestano a un uso creativo per attività individuali o di gruppo. Il passaggio tra i diversi livelli è facilitato da rampe e ponti che collegano le rotonde alla quota alta del muro perimetrale: i bambini possono così guardare "il mondo esterno" da una postazione sicura e privilegiata. Le coperture delle tre rotonde sono in relazione con gli elementi naturali: il vento, il cielo, il sole. La rotonda del vento è sormontata da un traliccio cubico di metallo nel quale due piani circolari intersecantesi a 90 gradi ruotano su un perno come un gigantesco *mobile*. Il tetto di metallo della seconda rotonda si può aprire come le ali di un uccello per guardare il cielo e lasciare entrare il sole, mentre la terza ha una copertura vetrata sulla quale una meridiana consente ai bambini di osservare il movimento del sole e il trascorrere del tempo.

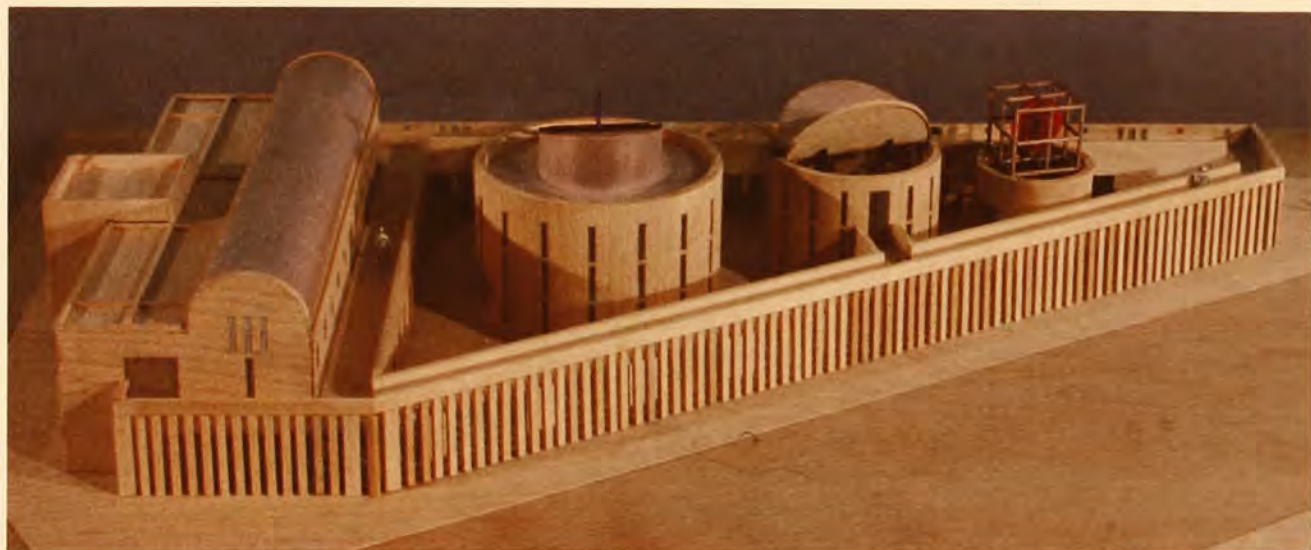
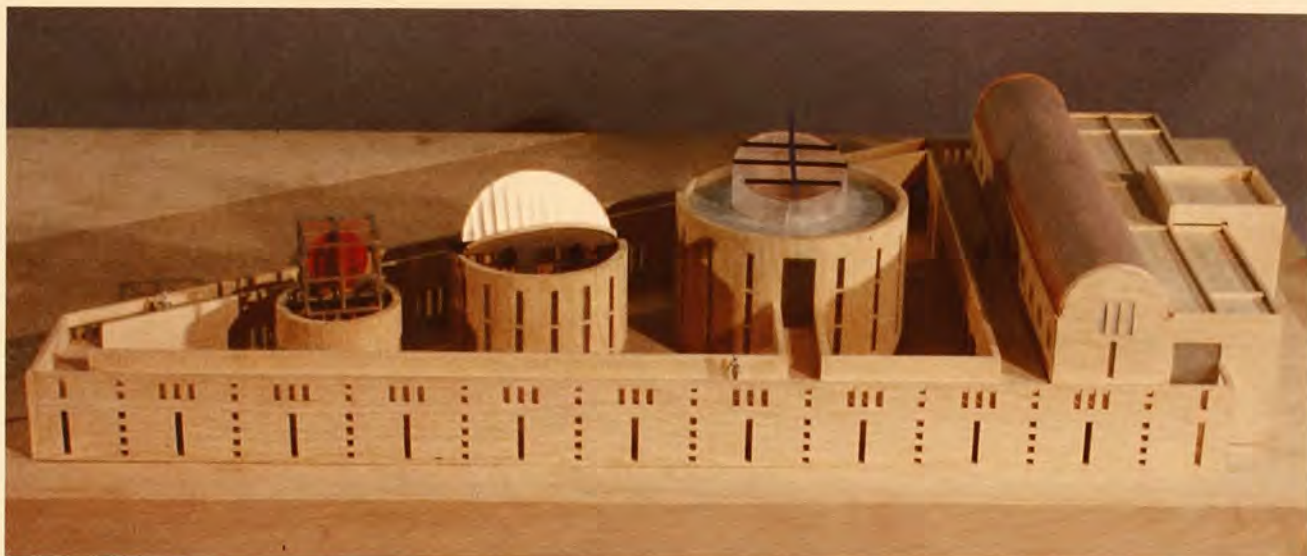
Nursery School, Los Angeles, California

Panos Koulermos

Nursery schools are often based on building typologies for schools for older children and often adults. This approach to nursery buildings seems rather inappropriate and insensitive. For this reason our proposal suggests an alternative idea which tries to address the needs and behavioral demands of the child. The overall concept is based on the idea of a mini city within a perforated perimeter wall where the buildings are similar though diversified to establish the child's territory and safety – in other words, they supply an elemental spatial concept easily understood and identified by children. In addition, the use of these structures generates joyful group and individual activities. The movement from one level to the next is facilitated by ramps – the second level of the rotundas is connected by bridges to the roof of the perimeter wall, allowing the child to view the "outside world" from a safe and privileged position all around.

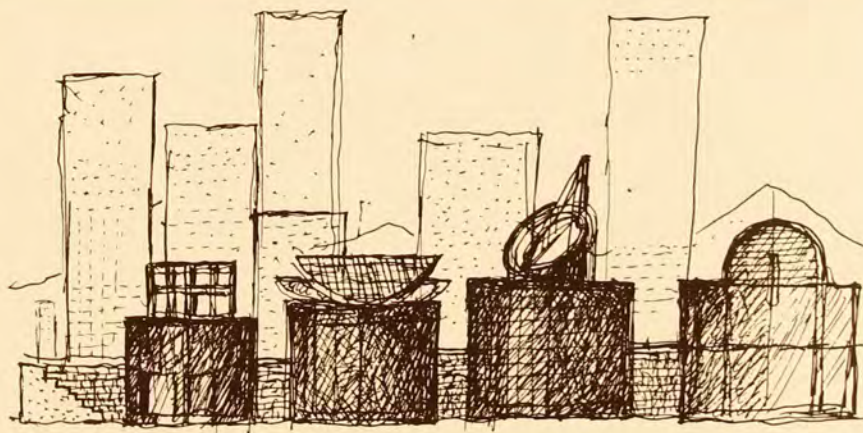
The roofs of the three towers relate to the natural elements: the wind, the sky and the sun. The wind tower has been provided with a metal cube case into which two circular, vertically pivoted planes intersected at 90°, will rotate in the wind like a giant mobile. The metal roof of the second cylinder can open like the wings of a bird to reveal the sky and let the sun in. The third with its glass roof will allow children to view the sundial placed above it, observe the movement of the sun and experience the passing of time.

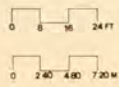
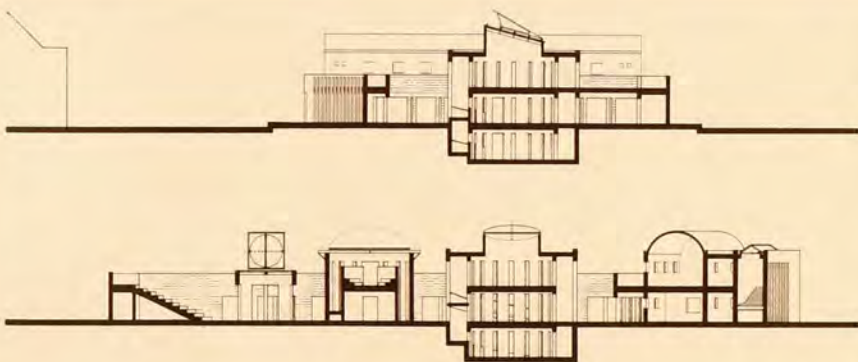
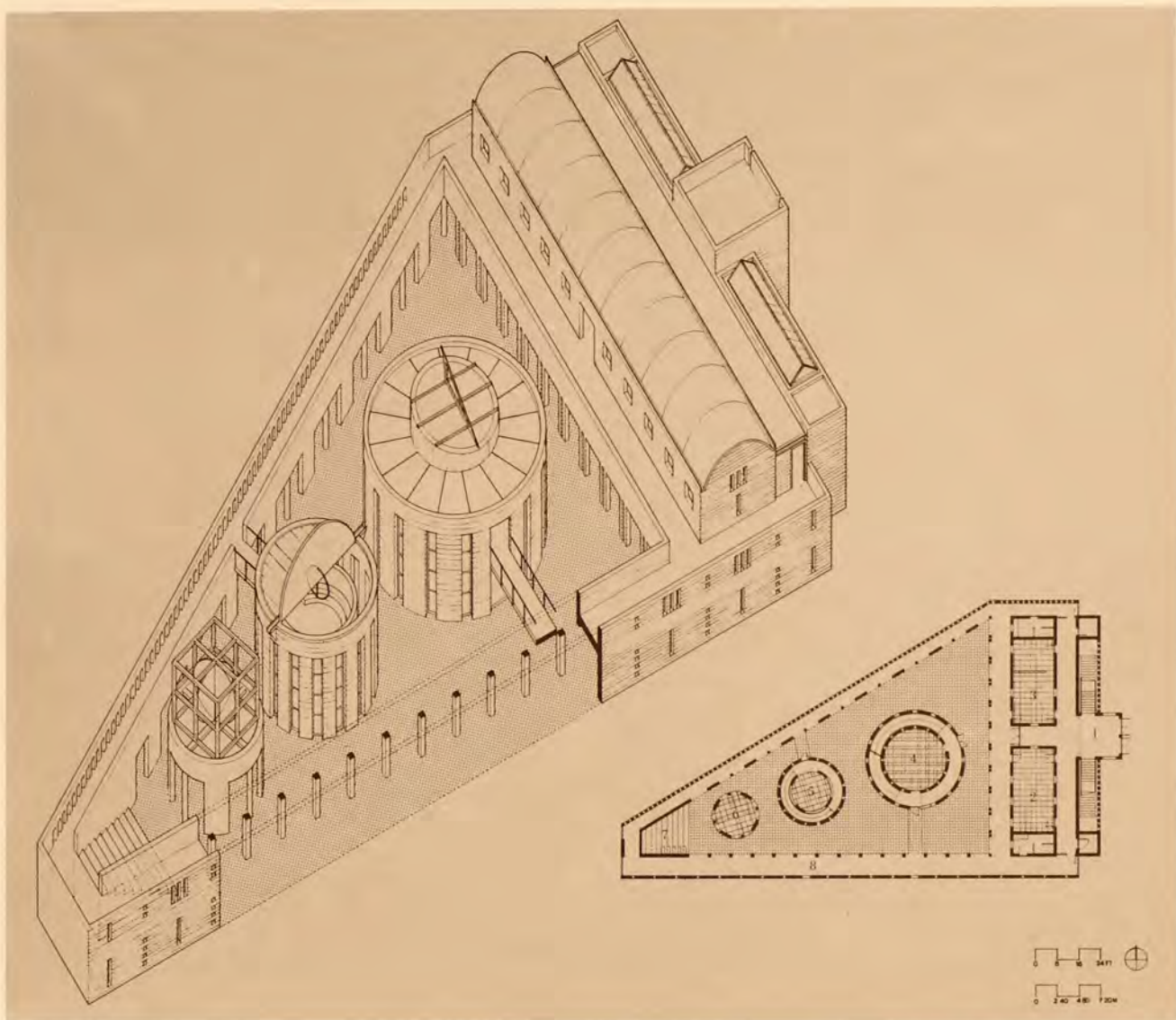




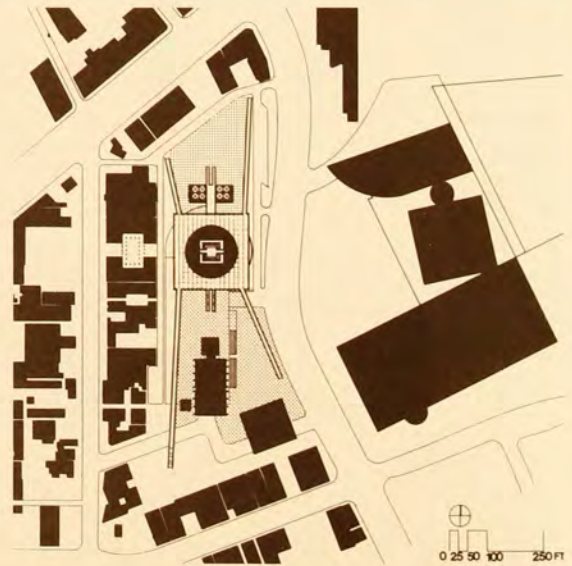
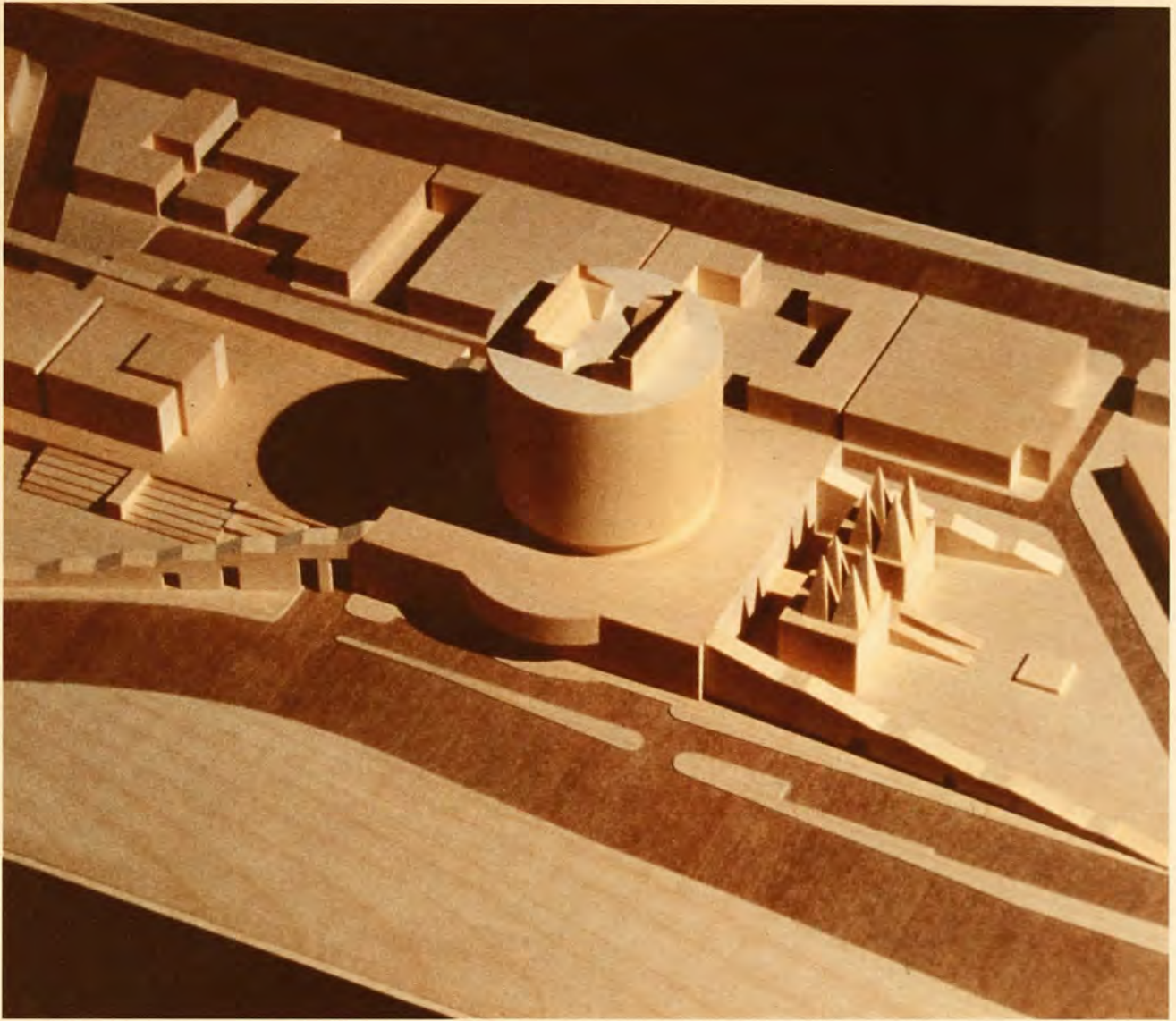
*Asilo infantile, Los Angeles, 1987-88.
Viste del modello, assonometria e
pianta del piano terreno: 1) ingresso;
2) amministrazione; 3) cucina e
refettorio; 4) rotonda della meridiana
(attività di gruppo e di gioco);
5) rotonda del cielo (attività di gruppo
e di gioco); 6) rotonda del vento
(riunione); 7) teatro; 8) portico
perimetrale.*

*Schizzo di studio, sezione trasversale
sulla rotonda della meridiana
e sezione longitudinale.*





Nursery School, Los Angeles, 1987-88. Views of model, axonometric and ground-floor plan: 1) main entry; 2) administration/teachers' lounge; 3) kitchen and dining area; 4) sun-dial rotunda (group activities and play area); 5) sky rotunda (group activities and play area); 6) wind-mobile rotunda (gathering); 7) amphitheater; 8) perimeter portico. Study sketch, cross-section on sun-dial rotunda and longitudinal section.



**Concorso per il Municipio di West Hollywood,
Los Angeles, California**

Panos Koulermos

Il complesso è informato all'idea di una città che aspira a generare un senso di luogo, e si propone di divenire un ambiente di lavoro piacevole e un simbolo per la regione. Rapportandosi al contesto generale e alle colline di Hollywood, l'intervento si distribuisce lungo l'asse nord-sud del sito perpendicolarmente alle colline, formando piazze a livelli diversi, giardini, zone di sosta, scalinate e rampe con negozi e studi sottostanti. Gli uffici del Municipio sono in un edificio a pianta circolare con un atrio vuoto a tutta altezza, che domina la piazza sopraelevata. La Sala del Consiglio è un cubo alla sommità del grande atrio centrale, sulla cui copertura è previsto un anfiteatro all'aperto destinato a incontri del Consiglio e della comunità. Questi luoghi, spazi e forme, che richiamano diverse culture (americana, europea, messicana, centroamericana), nascono dall'intenzione di generare un'esperienza insolita e piacevole, un vero e proprio spazio civico capace di agire da catalizzatore in un'area con grande necessità di simili interventi. L'edificio è in cemento armato, mentre le pareti della rotonda centrale sono una combinazione di pannelli di marmo e vetro. I principali rivestimenti di piazze e terrazze sopraelevate sono di pietra e marmo.

**Competition for the West Hollywood City Hall,
Los Angeles, California**

Panos Koulermos

The complex is based on the idea of a city that seeks to generate a sense of place, create a pleasant working environment and become a symbol for the region. Relating to the general context and the Hollywood Hills, with their strong forms, the center is organized along the north-south axis of the site and perpendicular to the hills, providing plazas at different levels, gardens, recreation areas, steps and ramps with shops and studios underneath. The offices of the City Hall are organized in an atrium rotunda building rising above the elevated plaza. The Council Chamber is a cube over the atrium of the rotunda – an open-air amphitheater has been placed on the roof to be used for meetings by the Council and the community. These places, spaces and forms with their cross-cultural references (American – European – Mexican – Central American) were provided to make the civic center a pleasant, varied place to be in – a really civic place – that also acts as a catalyst in an area in great need of such public interventions. The building is in reinforced concrete throughout. The rotunda walls will be a combination of marble panels and glass. The primary cladding of the plazas and podium walls will be in stone and marble.



**Concorso per il Municipio
di West Hollywood, Los Angeles, 1987.**

Viste del modello.

Foto M. Warner.

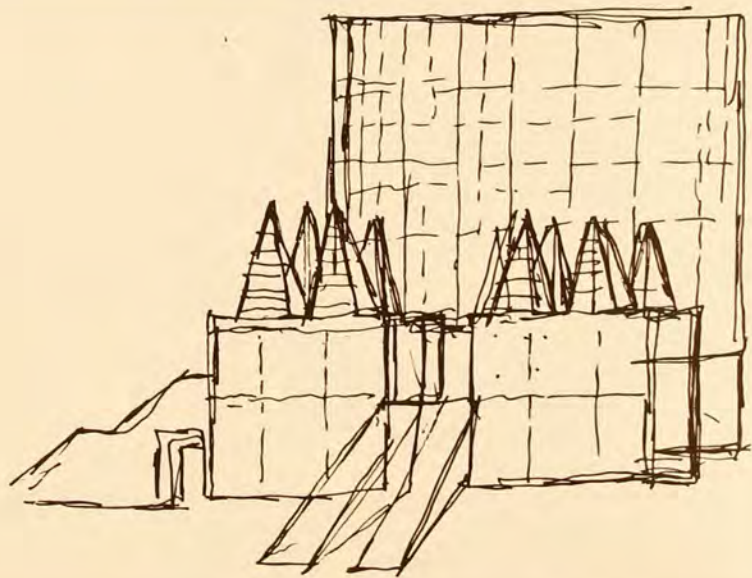
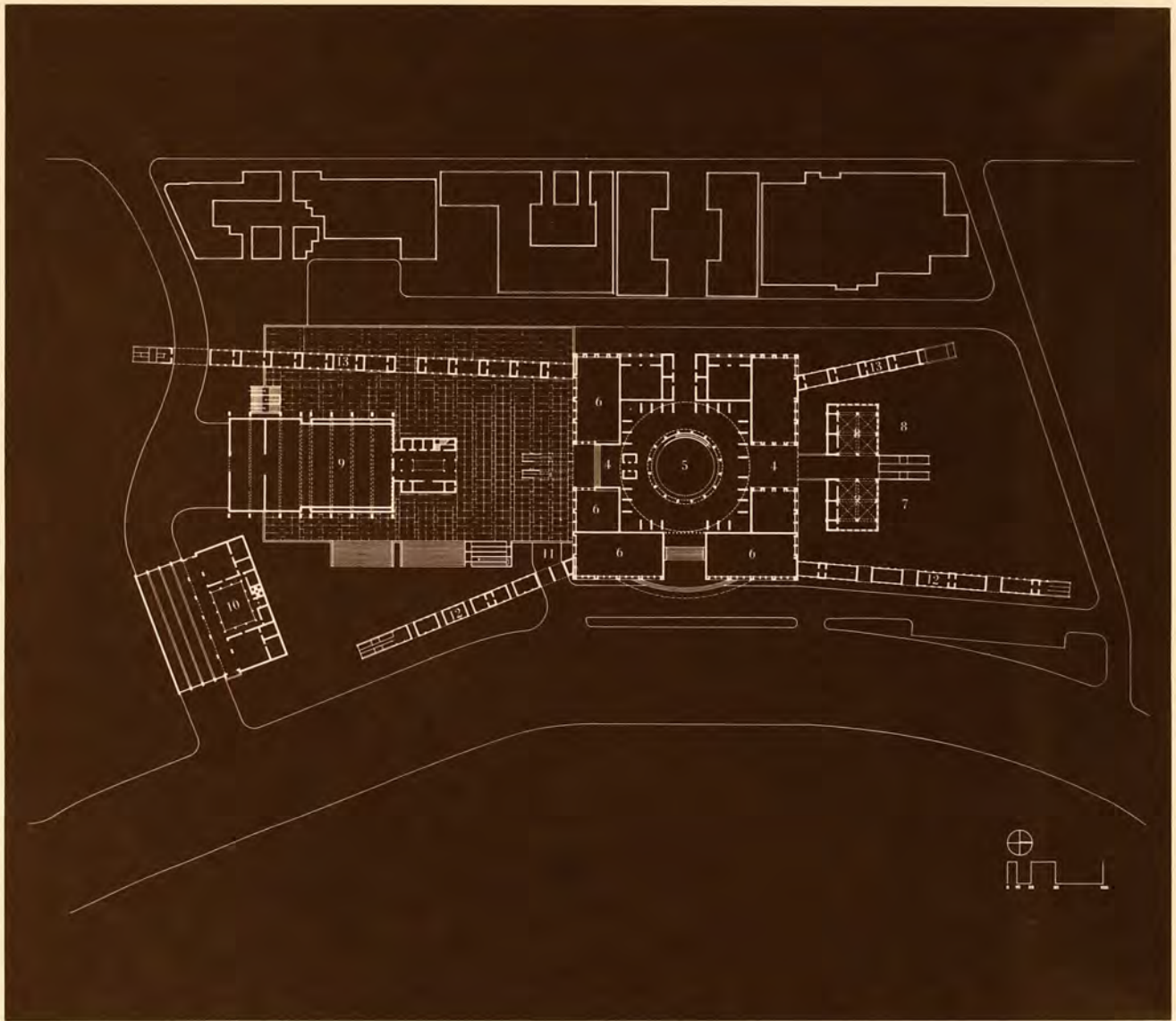
Planimetria.

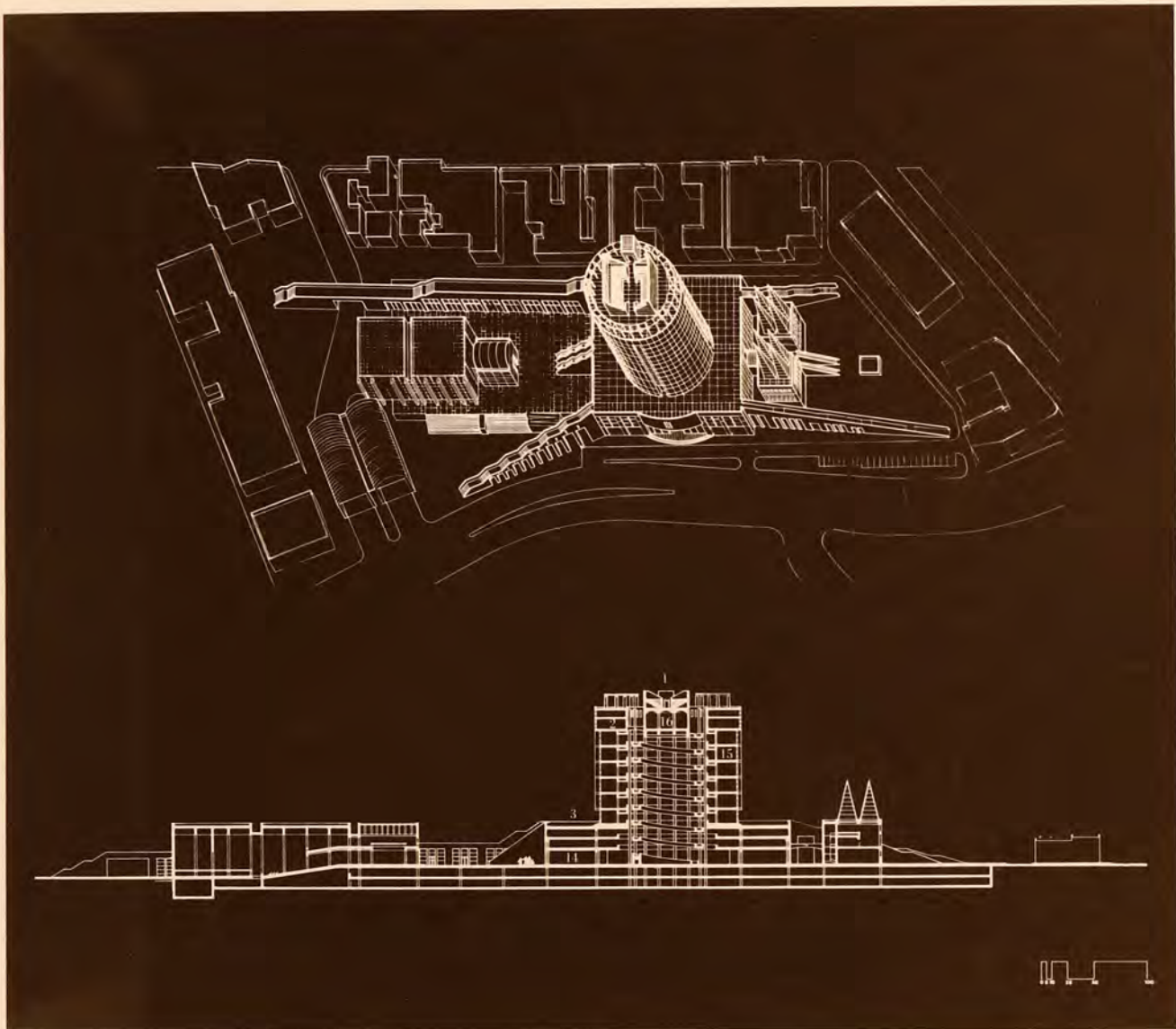
**Competition for the West Hollywood
City Hall, Los Angeles, 1987.**

Views of model.

Photos M. Warner.

General plan.





Concorso per il Municipio di
West Hollywood, Los Angeles, 1987.
Pianta del piano terreno,
assonometria e sezione longitudinale:
1) anfiteatro all'aperto sul tetto;
2) terrazza sul tetto; 3) terrazza del
basamento; 4) ingresso al municipio;
5) atrio di ingresso e spazio espositivo;
6) caffè, negozi e ristorante; 7)
biblioteca per bambini; 8) biblioteca;
9) auditorium; 10) stazione dei
pompieri; 11) ingresso al parcheggio;
12) piccoli negozi sotto alle scalinate;
13) studi per artisti sotto alle scalinate;
14) parcheggio; 15) uffici;
16) sala del consiglio.
Schizzo di studio.

Competition for the West Hollywood
City Hall, Los Angeles, 1987.
Ground-floor plan, axonometric
and longitudinal section: 1) roof
amphitheater; 2) roof terrace;
3) podium terrace; 4) entrance to City
Hall and offices; 5) main entrance,
lobby and exhibition space under
the rotunda; 6) coffee shops and
restaurant; 7) children's library;
8) adults' library; 9) auditorium;
10) fire station; 11) entrance to
parking; 12) small shops under stairs;
13) artists' studios; 14) parking;
15) rotunda City Hall office;
16) council chamber.
Study sketch.



Thom Mayne, Morphosis

**Yuzen Vintage Car Museum, West Hollywood,
Los Angeles, California, 1992**

Thom Mayne (Principal)

con/with: John Enright (Project Architect)

Science Museum School, Los Angeles, California, 1992

Thom Mayne (Principal)

con/with: John Enright (Project Architect)

*Museo Yuzen d'auto d'epoca,
West Hollywood, Los Angeles, 1992.*

Vista del modello.

Foto T. Bonner.

*Yuzen Vintage Car Museum,
West Hollywood, Los Angeles, 1992.*

View of model.

Photo T. Bonner.

**Museo Yuzen di auto d'epoca, West Hollywood,
Los Angeles, California**

Thom Mayne, Morphosis

Il sito del progetto, a Hollywood in California, confina a nord con Sunset Boulevard, a est e a ovest con due strade residenziali minori e a sud con un lotto limitrofo su cui sorgono due condomini. Tra l'angolo nordovest e quello sudest esiste un dislivello di m. 10. Il progetto concerne l'esposizione della collezione del Museo composta da circa 60 automobili d'epoca per un totale di mq. 10.000 di superficie. Sono inoltre previsti un ristorante di mq. 2000 al terzo piano, un bar di mq. 1500 al primo piano, mq. 7000 di spazi vendita, mq. 2800 di uffici, mq. 55.000 di parcheggio sotterraneo e tre corpi residenziali di mq. 1650.

L'accesso dei veicoli al sito è previsto tramite una strada a senso unico che parte da Hilldale Avenue a est della proprietà. Superato il Museo, i veicoli scendono al parcheggio e durante questa discesa, attraverso le aperture della parete curva, possono cogliere alcuni scorci degli interni del Museo. L'uscita avviene attraverso la stessa rampa. Automobili d'epoca e persone sono servite da un ascensore formato da due cabine collegate da una trave di circa m. 20. La cabina inferiore è destinata sia al trasporto delle auto dal deposito ai piani del Museo che a quello dei visitatori internamente al Museo. La cabina superiore viene invece utilizzata come spazio espositivo temporaneo per le auto d'epoca. Questa cabina, dato l'uso quotidiano dell'altra, diventa una specie di segnale cinetico dell'edificio, muovendosi sopra il tetto in sincronia con la cabina inferiore.

Al primo piano del Museo una piattaforma mobile laterale permette alle auto di venire qui collocate contemporaneamente alla esposizione di auto speciali. L'accesso principale al sito è da nord su Sunset Boulevard. L'ingresso pedonale al Museo e agli spazi vendita è direttamente al livello della strada. Un cortile su Sunset Boulevard serve come spazio pubblico all'aperto e come via di accesso al primo e al secondo piano tramite delle scale e una coppia di ascensori. Questi due ascensori collegano i piani del parcheggio sotterraneo e permettono l'accesso al piano d'ingresso, al primo e al secondo piano direttamente dall'esterno.

L'ingresso da Sunset Boulevard conduce i pedoni a un piano intermedio del Museo da dove una mezza rampa di scale porta al secondo piano e un'altra conduce al sottostante bar e al piano d'ingresso, situato circa m. 7 sotto il livello della strada. L'ascensore per auto e passeggeri serve anche come piano d'ingresso permettendo l'accesso da nord e da sud della cabina. Pareti di sostegno di c.a. in opera, pilastri, pavimenti e pareti con una copertura a volta con travatura di acciaio costituiscono la struttura principale. Esternamente i materiali principali sono rame piombato in copertura, acciaio e alluminio per le finestre e pietra per i pavimenti.

**Yuzen Vintage Car Museum, West Hollywood,
Los Angeles, California**

Thom Mayne, Morphosis

The site in Hollywood, California is bounded by Sunset Boulevard to the north, two smaller residential streets to the east and west, and an adjoining property to the south with two apartment buildings. The site slopes thirty feet from the northwest corner down to the southeast corner.

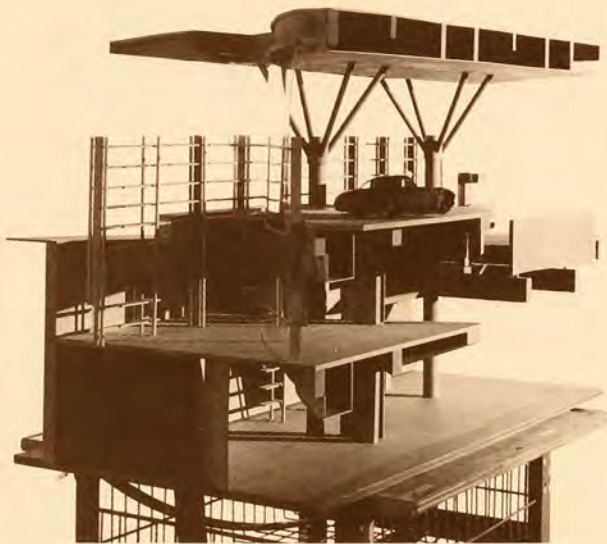
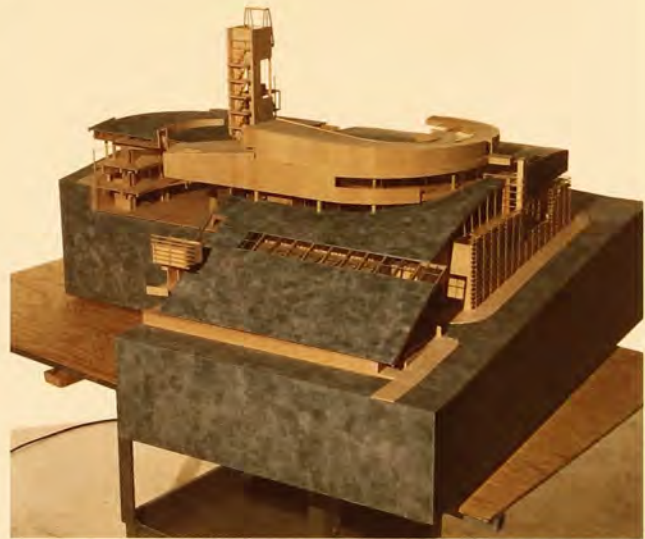
The project focuses the Yuzen Vintage Car Museum which displays around 60 automobiles over approximately 30,00 sq. ft. Other functions include a 6,000 sq. ft. restaurant on the third floor, a 4,500 sq. ft. indoor cafe on the first floor, 20,600 sq. ft. of retail space, 8,600 sq. ft. of office space, 163,000 sq. ft. of subterranean parking and three housing units totalling 5,000 sq. ft.

Vehicle access is by a one-way driveway from Hilldale Avenue on the east side of the property. Vehicles travel past the museum, getting glimpses through openings in the curved wall while descending to the parking levels. The same ramp serves as the exit. Vintage automobiles are serviced by the auto/passenger elevator split into two cabs connected by a 60 ft. high truss. The lower cab carries automobiles from the storage areas to the museum floors as well as passengers internally to the museum floors. The upper cab is used as an interchangeable display for vintage cars. With the daily use of the passenger elevator, the display cab becomes a kind of kinetic sign for the building, moving above the roof line in sync with the lower cab.

A laterally moving platform allows automobiles to be positioned along the second level of the museum while displaying special automobiles. Primary access to the site is from the north along Sunset Boulevard. Pedestrians have access to the museum and retail areas directly from street level. A court off the boulevard serves as open public space and gives access to the second and third floors by stairs and a pair of elevators. These two passenger and auto elevators serve the parking levels and allow direct exterior access to the first, second and third floors.

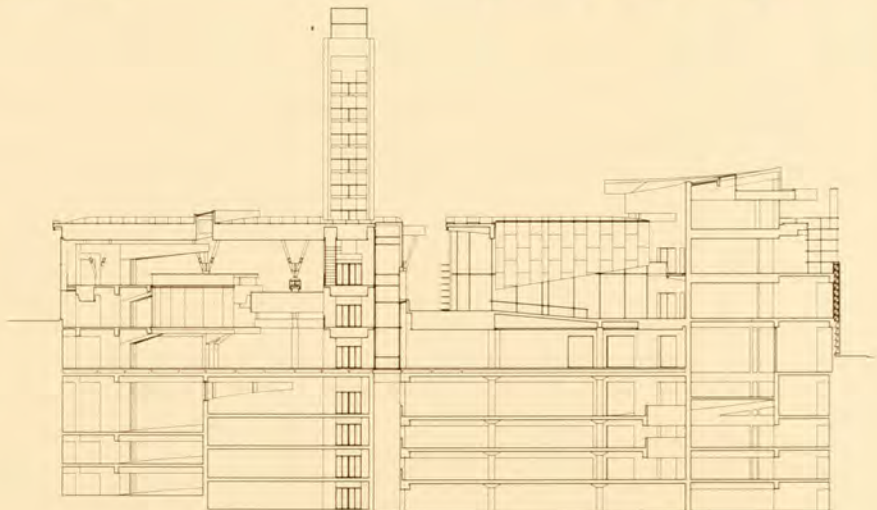
Entry from Sunset Boulevard brings pedestrians to the mid-level of the museum. Stairs lead patrons a half level up to the second floor and a half level down to the cafe, and subsequently down to the main level at the sub-grade floor twenty feet below grade. The auto/passenger elevator also serves the entry level and allows access from the north and south of the cab.

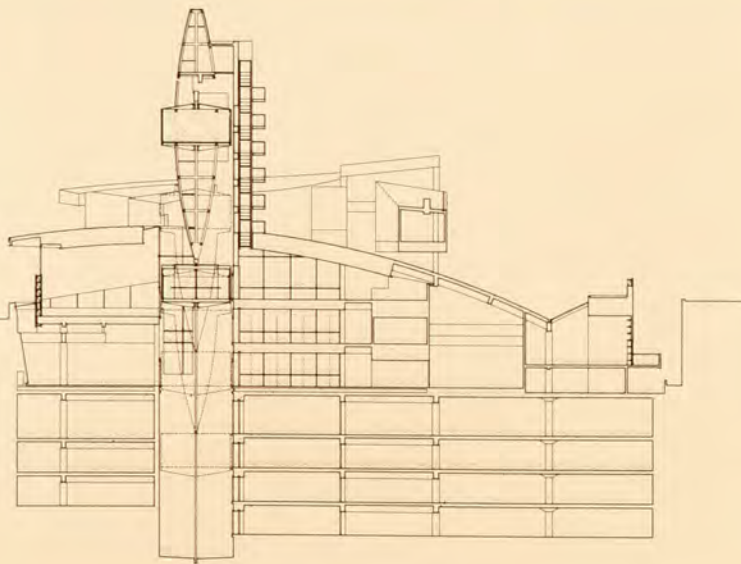
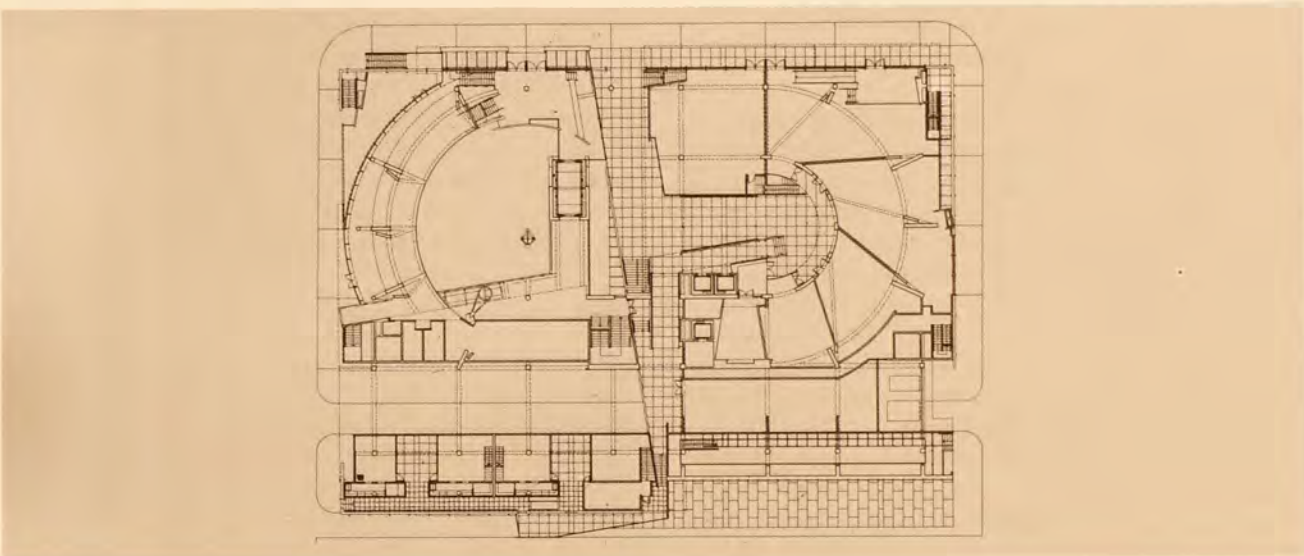
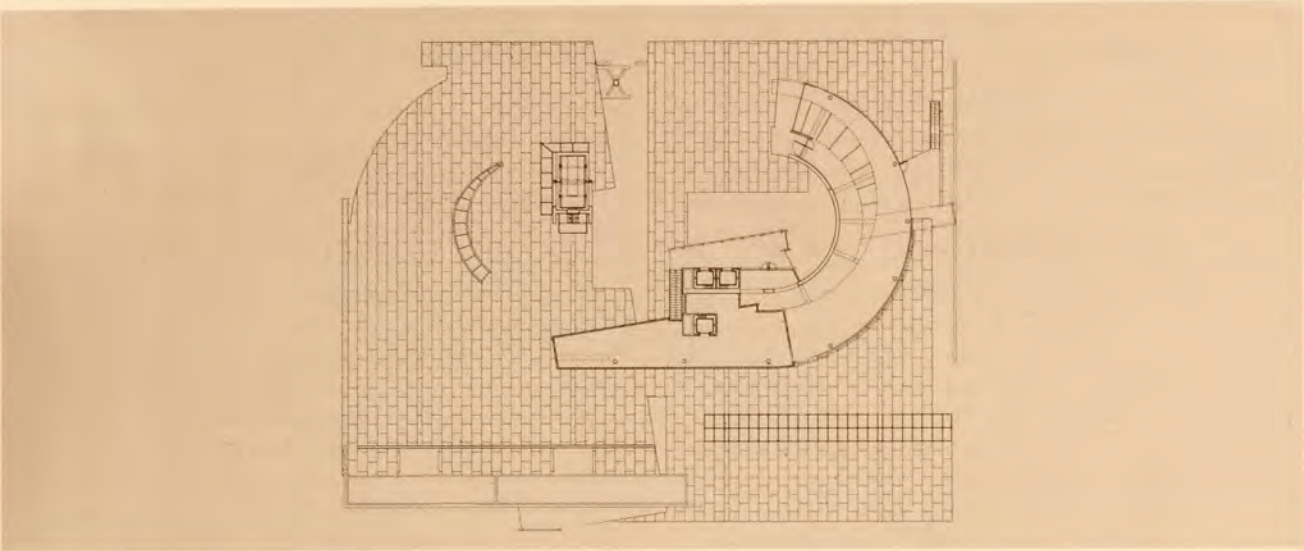
Cast-in-place concrete retaining walls, columns, floors and sheer walls with a steel trussed vaulted roof constitute the main structure. Lead-coated copper roofing, aluminium and steel glazing systems and stone flooring comprise the major exterior materials.



*Museo Yuzen d'auto d'epoca,
West Hollywood, Los Angeles, 1992.
Viste del modello di dettaglio
e del modello d'insieme.
Foto T. Bonner.*

*Yuzen Vintage Car Museum,
West Hollywood, Los Angeles, 1992.
Views of detailed model
and general model.
Photos T. Bonner.
Plans of first and third floors.
Longitudinal and cross sections.*





Scuola del Museo Scientifico, Los Angeles, California
Thom Mayne, Morphosis

Il progetto della Scuola del Museo Scientifico al Parco delle Esposizioni offre l'opportunità di caratterizzare il progetto di un'istituzione didattica con un'architettura capace di comunicare particolari idee che diventano interattive con il processo educativo. Partendo da questa considerazione, abbiamo cercato di integrare un'idea tecnologica alle relazioni che essa stabilisce con l'edificio, la natura, la storia in un contesto unitario. Il preesistente terreno del Parco delle Esposizioni (il Giardino delle Rose) nel *campus* dell'University of Southern California offre l'opportunità di integrare direttamente questo paesaggio all'idea organizzativa di base dell'edificio. Dato il difficile ambiente dell'area del *downtown* di Los Angeles, l'edificio è stato deliberatamente organizzato in modo che la scuola si senta realmente collegata al Giardino delle Rose. Gli studenti arrivano in una "scuola in giardino" e non in una "scuola in città". Passando da una classe all'altra l'attenzione cade sul Giardino delle Rose creando un'atmosfera contemplativa.

Il lungo edificio principale è parallelo a Figueroa Street e perpendicolare al Museo Aerospaziale, formando a est e a ovest due facciate differenti e a nord un'area ricreativa di forma romboidale. Sul lato est è stato realizzato un fronte di maggior rappresentanza, mentre un'estensione concettuale del Giardino delle Rose, composta da un pergolato e da una copertura, si estende attraverso il sito e verso l'edificio, creando un'area verde più informale tra il *campus* e la scuola. L'area con il pergolato copre il prato, progettato come luogo dove gli studenti possono pranzare all'aperto, e il campo giochi dell'asilo.

Al piano terreno si trovano l'asilo e tutte le aree pubbliche collegate con la *hall* centrale di ingresso. Tutte le classi tranne quelle dell'asilo sono situate al primo e al secondo piano dell'edificio. L'aula multifunzionale si protende verso est nel campo giochi e si apre verso ovest sulla zona pranzo all'aperto degli studenti. Questa configurazione prosegue nell'area giochi principale, che si duplica come un anfiteatro per accogliere attività programmate e non. Amministrazione e segreteria sono collocate al centro dell'edificio principale. Il centro dei *media*, collegato con la zona dell'Amministrazione, occupa l'area direttamente dietro il preesistente Armory Portico, edificio conservato e incorporato in quello nuovo per ribadire agli studenti l'importanza di costruire sul nostro passato. La biblioteca ha un cortile di lettura privato che consentirà in futuro un migliore collegamento con il Joint Shared Resources Center. Le aree di insegnamento all'aperto, previste sui balconi a est, creano uno schermo frangisole per le classi. Le aule di tecnologia si trovano al secondo piano come la sala di osservazione e lo spazio teatrale, con un palcoscenico che serve tanto l'interno che l'esterno.

Science Museum School, Los Angeles, California
Thom Mayne, Morphosis

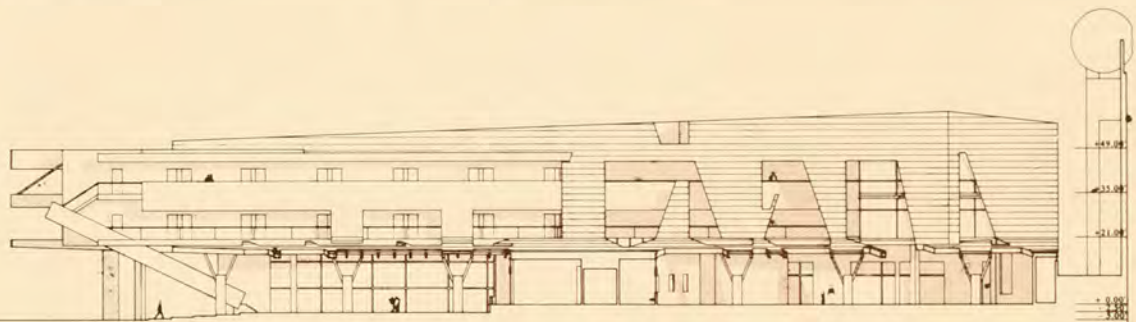
The design for the Science Museum School at Exposition Park provides us with the opportunity to make a connection between the project as an educational institution and an architecture which can communicate specific ideas that become interactive with the process of education. Given this point of view, we were interested in integrating concepts of technology relating to building, nature and history in one cohesive environment. The existing landscape of Exposition Park (the Rose Garden) on the USC campus provides us with an opportunity to integrate this landscape directly into the basic organizational idea of the building. Given the tough environment of the downtown L.A. area, we deliberately organized the building so that the school actually feels like an adjunct to the Rose Garden. Students come to a "school in the garden", not a "school in the city". As you move from classroom to classroom your focus is on the Rose Garden. Visually and mentally this helps to create a contemplative atmosphere for the school population. The main building is laid out in a linear manner parallel to Figueroa St., perpendicular to the existing Aerospace Museum, creating two different facades to the East and West while enabling a lozenge-shaped recreational field to occupy the north of the site. A more formal "front" is created to the East, while a conceptual extension of the Rose Garden made of trellis and roof extends through the site and up the building, creating a more informal "green" area between the campus and the school. The trellis areas hover over the student lunch garden and kindergarten play area.

The kindergarten and all public areas are on the first floor connected to a central lobby. All classrooms other than the kindergarten are located on the second and third floors. The multipurpose room extends into the play yard to the East and opens to the West into the student lunch area. This configuration then extends into the primary recreational field which doubles as an amphitheater to accommodate various programmed and unprogrammed activities. The Administration is placed centrally in the main building for maximum control, while the Media Center links with the Administration and occupies the area directly behind the existing Armory Portico. We chose to retain the Portico of the Armory building and incorporate it into the new building to drive home to students that we build on the foundation of our past. The Library has a private reading court which will also facilitate the future connection to the joint Shared Resources Center.

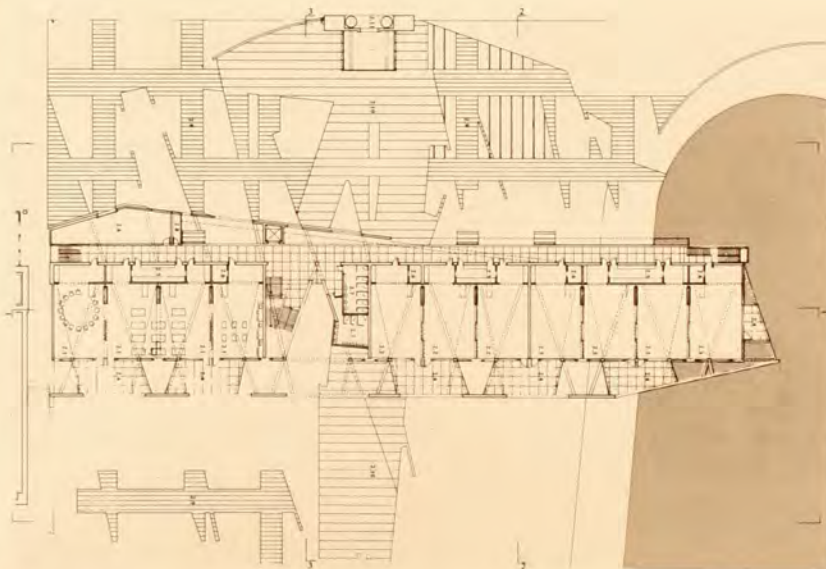
The outdoor teaching areas are on balconies to the East, creating a sun screen for the glazed areas of the classrooms. The technology module is located on the third floor with the observation room and the Performing Arts Module where a possible outdoor/indoor stage is located.



EAST ELEVATION

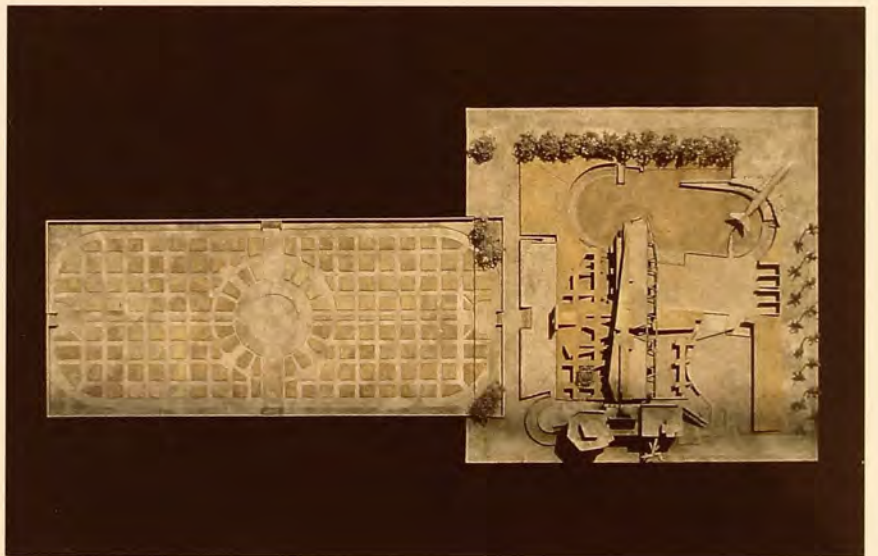


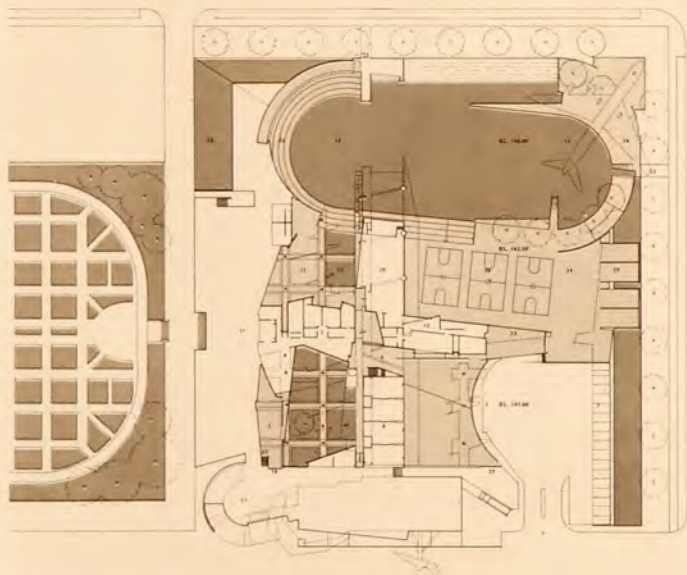
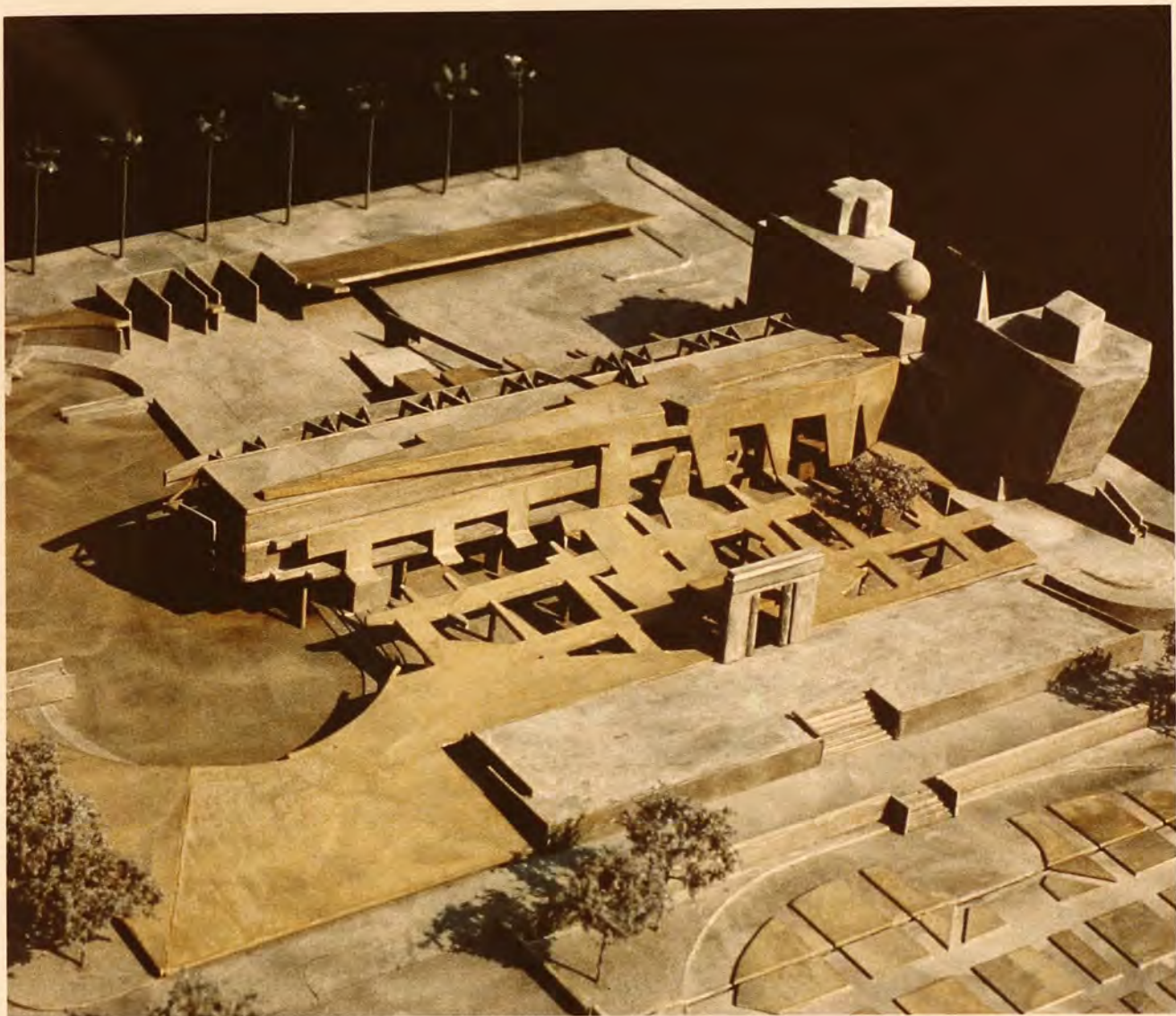
WEST ELEVATION



*Scuola del Museo Scientifico,
Los Angeles, 1992.
Prospetti est e ovest e pianta
del secondo piano.*

*Science Museum School,
Los Angeles, 1992.
East and west elevations
and second-floor plan.*





*Scuola del Museo Scientifico,
Los Angeles, 1992.*

*Viste del modello da sudest,
da nordovest e zenitale.*

Foto T. Bonner.

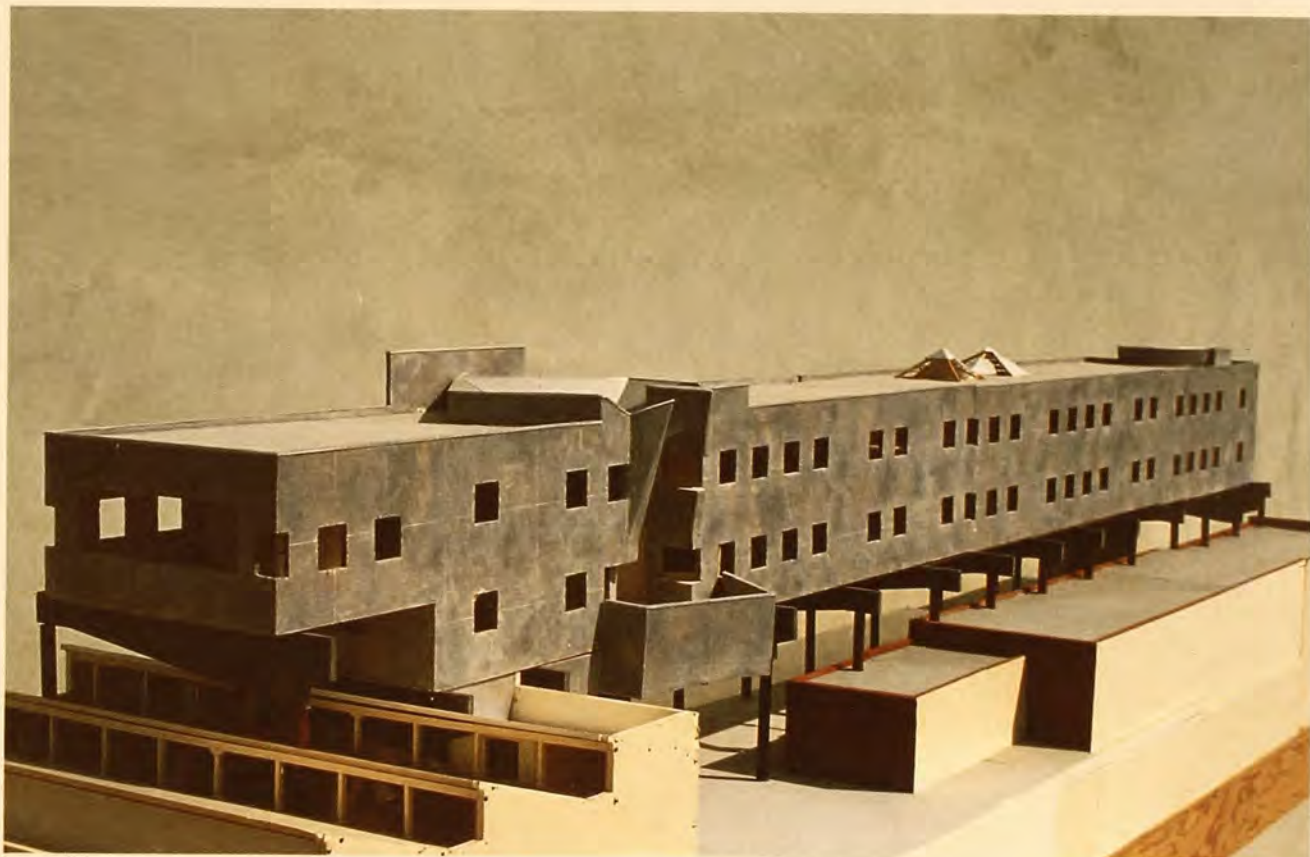
Planimetria.

*Science Museum School,
Los Angeles, 1992.*

*Views of model from the southeast,
northwest and above.*

Photos T. Bonner.

General plan.



Eric Owen Moss

**Samitaur Complex, Culver City,
Los Angeles, California, 1992**

*Eric Owen Moss (Principal)
con/with: Jay Vanos, Dennis Ige, Greg Baker
(Project Architects)*

**Hercules Theater and Offices, Culver City,
Los Angeles, California, 1993**

*Eric Owen Moss (Principal)
con/with: Nick Seierup, Scott M. Nakao
(Project Associates)*

*Edificio per uffici Samitaur,
Culver City, Los Angeles, 1992.*

Vista del modello.

Foto T. Conversano.

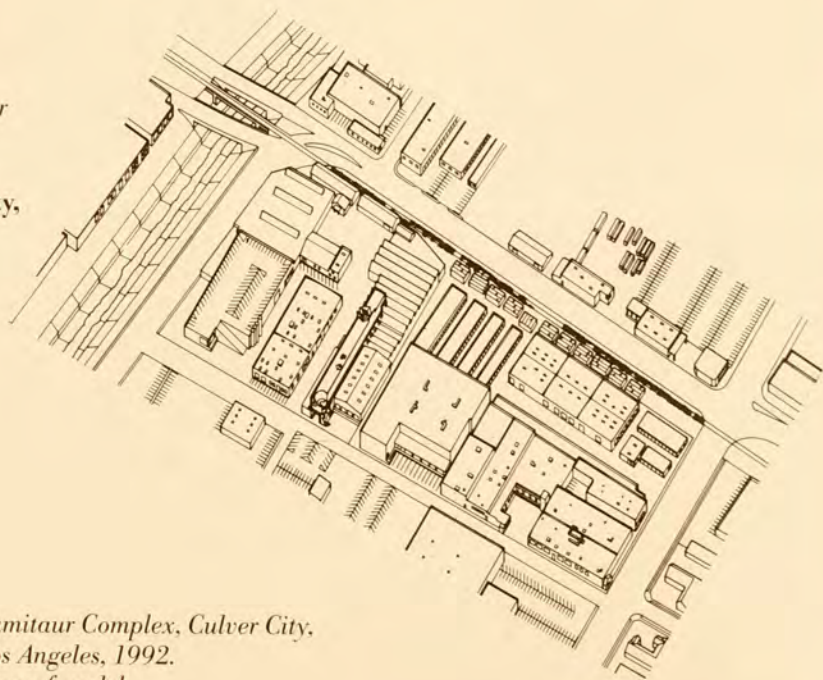
Assonometria generale.

*Samitaur Complex, Culver City,
Los Angeles, 1992.*

View of model.

Photo T. Conversano.

General axonometric.



**Edificio per uffici Samitaur, Culver City,
Los Angeles, California**

Eric Owen Moss

Il Samitaur è una costruzione per uffici su una strada del settore sudovest di Los Angeles, caratterizzata da una commistione di industrie e capannoni artigianali a uno o due piani degli anni Cinquanta e Sessanta. Il sito è una strada privata che termina con un complesso di edifici a un piano con copertura a *shed* che ospitano uffici, locali per la preparazione alimentare, depositi e magazzini. Il nuovo blocco di uffici è sospeso su colonne circolari di acciaio per consentire l'accesso continuo di auto e autocarri ai magazzini al piano terreno e sarà collegato tramite scale e ascensore alle zone di produzione del vecchio capannone sottostante. Le colonne che sostengono il blocco degli uffici sono posizionate in modo da evitare porte di carico e scarico adiacenti alla strada di accesso. Al livello stradale, un rinforzo diagonale e cinque controventature rigide risolvono i problemi di spinta laterale. Le colonne sono connesse da travi in acciaio rastremate. Il nuovo primo piano è sollevato sopra la copertura dell'edificio esistente in modo che la luce naturale possa illuminare la strada coperta da est a ovest. In futuro è prevista la sostituzione delle attività industriali con esercizi commerciali e la trasformazione dell'area in zona pedonale. Un'altezza massima consentita di m. 14,60 limita l'edificio degli uffici a due piani oltre il piano terreno libero per il carico e lo scarico delle merci, mentre in larghezza le norme antincendio limitano la dimensione dell'edificio a quella della strada privata. L'accesso al tetto è solamente di servizio anche se la copertura, offrendo un panorama aperto in ogni direzione, diverrà probabilmente un luogo per riunioni d'ufficio informali.

L'essenzialità del blocco uffici presenta tre eccezioni. La prima è rappresentata da una sezione pseudoconica tagliata nel blocco lineare all'ingresso del traffico in arrivo all'imbocco della strada, formando un ponte esterno in corrispondenza di una scala all'aperto. La seconda, sulla facciata ovest del blocco, è rappresentata da un cortile irregolarmente pentagonale sviluppato su due piani e collocato sopra un passo carraio secondario, sul quale cresce un tappeto d'erba irrigato dalla maglia di colonne sovrastanti. Infine, all'estremità nord adiacente al corpo scala, il blocco del nuovo edificio scivola gradualmente sopra la copertura a *shed* sottostante sostenendosi nuovamente su colonne di acciaio che penetrano nella costruzione esistente. Le norme antincendio prevedono una quota maggiore per il primo piano per lasciare libero il tetto sottostante, così lo spazio risultante, di un piano e mezzo, ospita la sala del consiglio di amministrazione. Il passaggio di carico e scarico nella zona sottostante e i limiti normativi di altezza e larghezza in quella soprastante definiscono la conformazione essenziale del blocco edilizio.

**Samitaur Complex, Culver City,
Los Angeles, California**

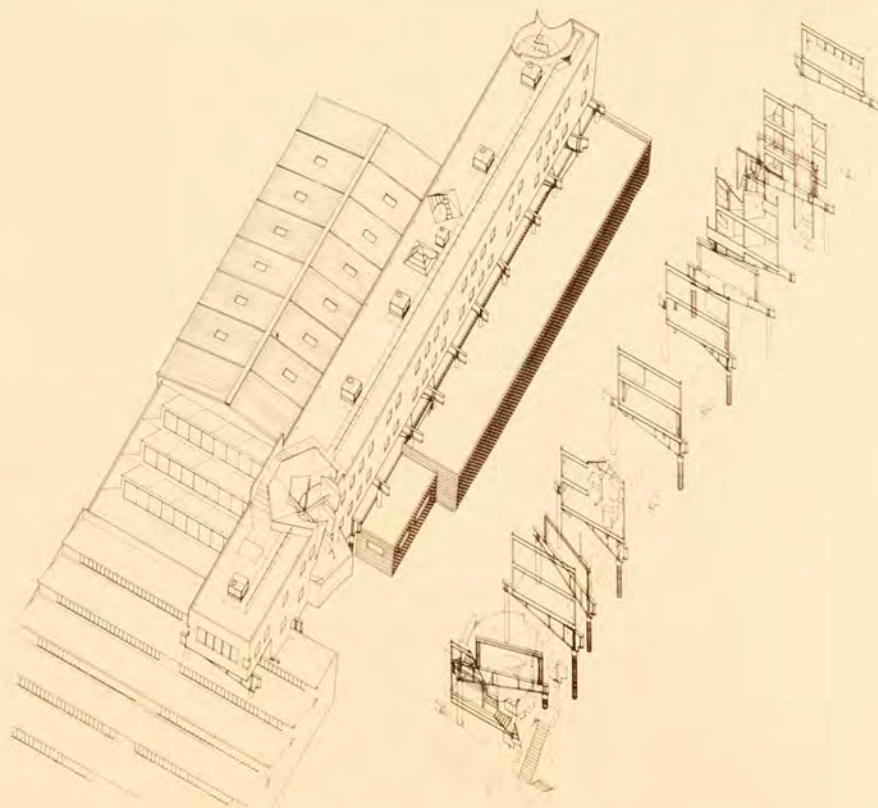
Eric Owen Moss

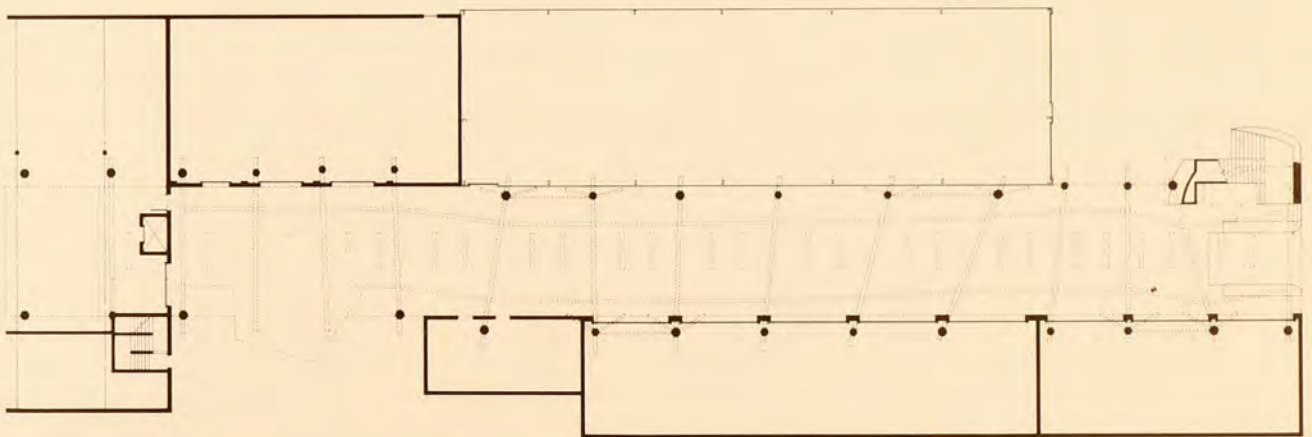
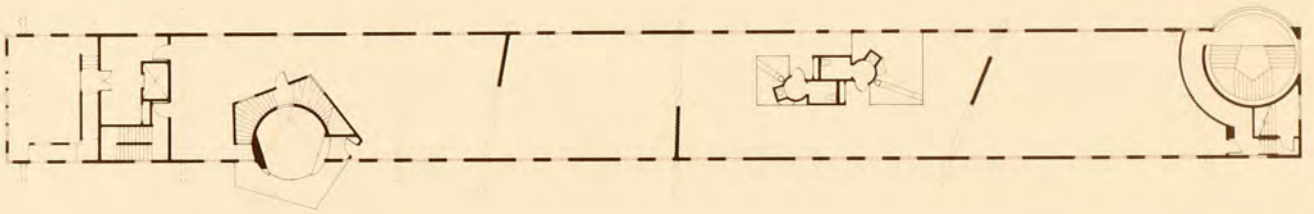
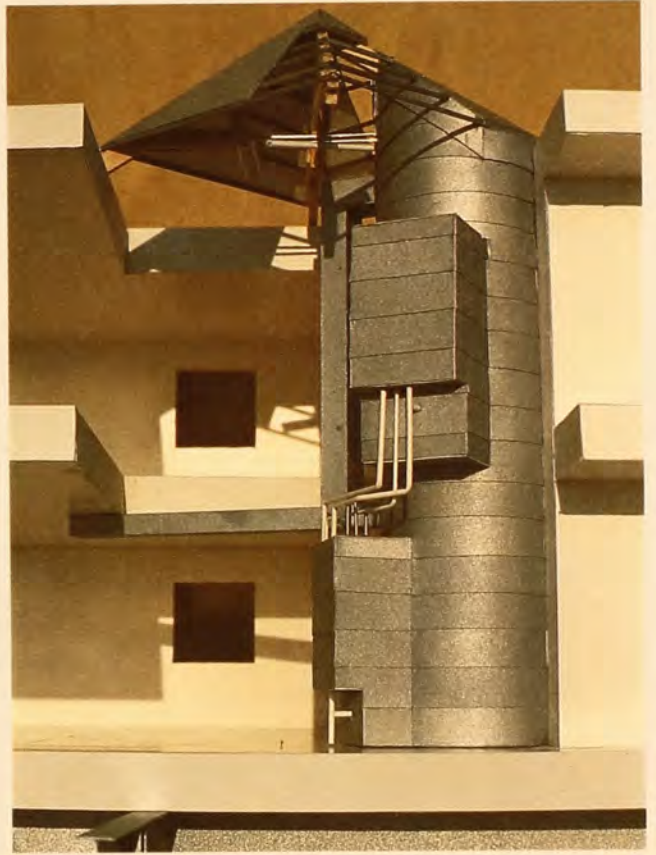
Samitaur is an office building built over a road in the southwestern section of Los Angeles. The area is a mixture of one and two storey industrial and manufacturing building constructed in the 50's and 60's. The project site is a privately owned road terminated by a complex of one-storey, saw-tooth roofed buildings that house offices, food preparation, and storage facilities. The new office block is lifted on circular steel columns, allowing trucks and autos continued access to the facilities at grade, and will be linked by elevator and stairs to production facilities in the old shed. Columns supporting the office block are positioned to avoid loading doors adjacent to the access road. Diagonal bracing at street level and five rigid frames address lateral problems. Tapered steel beams span between the columns. The new first floor is lifted above existing one-storey roofs allowing natural light into the covered street from east and west. In time it is anticipated that the industrial tenants will be replaced by commercial tenants and the road will become a commercial walking street. A height limit of 48 feet confines the office to two floors over required truck clearances. Fire regulations limit the building width to the width of the private road. Roof access is for service only, although the roof is likely to become the locale for informal office gatherings offering unrestricted views in all directions. Three circumstantial conditions require exceptions to the essential office block. First, positioned to address approaching traffic at the street entry, a modified conical section is carved from the orthogonal block, providing exterior deck space and an open stair to the street. Second, on the west face of the office block is a five-sided, two-storey courtyard, planted with grass, irrigated from the beam network above. The modified pentagon is located above a secondary truck/auto access point. Third, at the north end of the building adjoining the elevator-stair core, the building block slides over the saw-tooth shed below, supported again on steel columns which penetrate the existing building. Fire codes require a raised first floor height to clear the roof below. The resulting one-and-a-half storey space is the corporate board room. Truck clearance below and zoned height and width limits above define the essential building block.



*Edificio per uffici Samitaur,
Culver City, Los Angeles, 1992.
Vista del modello e viste di dettaglio
del modello sui corpi scala.
Foto T. Conversano.
Assonometria e spaccato
assonometrico.
Piante ai piani terreno e secondo.*

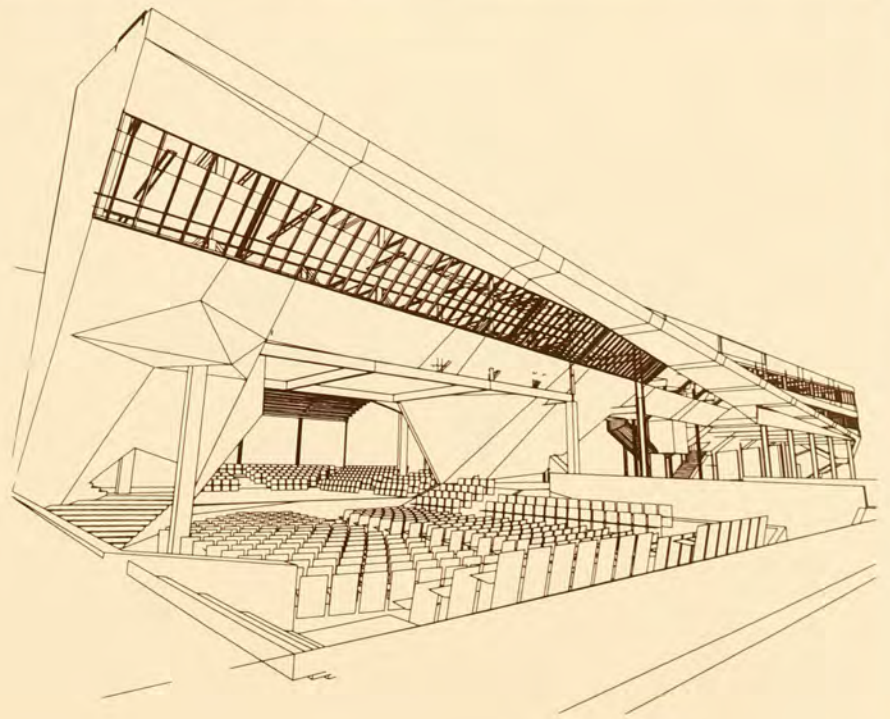
*Samitaur Complex, Culver City,
Los Angeles, 1992.
View of model and detailed views
of model on the stairwells.
Photos T. Conversano.
Axonometric and cutaway
axonometric.
Ground and second-floor plans.*







*Teatro Hercules e Uffici, Culver City,
Los Angeles, 1993.
Vista del modello.
Foto T. Conversano.
Prospettiva del teatro all'aperto.*



*Hercules Theater and Offices,
Culver City, Los Angeles, 1993.
View of model.
Photo T. Conversano.
Perspective of open-air theater.*

Teatro e uffici a Culver City,

Los Angeles, California

Eric Owen Moss

Il progetto, ubicato a Culver City, a ovest dell'area centromeridionale di Los Angeles, trae origine da un grande scavo per l'eliminazione di scorie petrolchimiche. L'area di mq. 32.500 comprende edifici industriali costruiti prima della seconda guerra mondiale, sviluppati principalmente a lunghe campate di un unico piano. L'area interessata dal progetto (progetto Hercules) è costituita da tre campate contigue coperte da un tetto con travature metalliche ad arco e tiranti, ciascuna di mq. 1860 di superficie e di m. 76.00 di lunghezza. La campata ad ovest, adiacente alla strada, è stata demolita per agevolare l'estrazione delle scorie tossiche mentre sono rimaste le due campate contigue, chiuse da una nuova parete in muratura lunga m. 99.00. A ovest di tale parete verranno aggiunti due nuovi piani da adibire ad uffici per un totale di mq. 1860. Il sito scavato diventerà un prato ipogeo con posti a sedere mobili all'aria aperta, di fronte a un nuovo teatro-palcoscenico nero, da costruirsi con una struttura di travature metalliche e tiranti.

Committente. Il cliente è Samitaur

Management/Frederick Norton Smith (Los Angeles, California), proprietario dell'area, in società con l'affittuario, la Hercules Powdered Plastics (Delaware). Lo spazio del teatro verrà utilizzato dalla IRS Multi-Media/CRS e da un corpo di ballo associato al Teatro Kirov (affittuari contigui) per manifestazioni di danza, cinema, concerti, teatro, teatro per bambini e conferenze.

Dati di progetto. Teatro: all'interno sala coperta, palcoscenico e zone di servizio per un totale di mq. 930 e 300 posti a sedere mobili; allo scoperto, 600 posti a sedere mobili nel prato ipogeo (zona di scavo).

Uffici: mq. 1860 in due sezioni equivalenti a due piani (nord e sud) destinate a due affittuari; al centro, un nucleo aperto ospita scale, ascensore e servizi.

Parcheggi: 62 posti auto.

Costruzione e materiali. La nuova parete che chiude la seconda campata (dopo la rimozione della terza) è in blocchi di cemento cm. 20 x 30 x 40. Il corpo uffici è una struttura metallica rigida lasciata a vista così composta: colonne e travi a banda larga a sud; colonne e travi a sezione tubolare nell'area centrale; colonne a sezione tubolare e travi reticolari sopra il prato adibito a teatro (luce di m. 23.00). Il materiale esterno di finitura è stucco spatolato nero.

Progetto. All'interno della vecchia struttura con travature metalliche ad arco, la scatola nera del teatro (posti a sedere e/o palcoscenico) fronteggia i posti a sedere nel giardino scavato in modo che sia possibile disporsi su entrambi i lati formando un teatro con palcoscenico centrale.

Il progetto dell'edificio a uffici ricalca Eraclito: non ci si imbatte mai nella stessa forma. L'estremità nord dell'edificio lungo m. 99.00 ha tre lati, mentre l'estremità

sud ne ha quattro. Entrambe sono semplici, geometriche, riconoscibili, ma tra di esse, impiegando piani orizzontali, la sezione dell'edificio varia costantemente sulla lunghezza. I tre lati diventano quattro, i quattro diventano tre. Le testate sono riconoscibili, ciò che è intercluso no. Simultaneamente qualcosa di noto e sconosciuto. Nel mezzo un nucleo aperto interrompe la superficie esterna con scale, ascensore e servizi.

Per gran parte del fronte le vetrate vanno da pavimento a soffitto (quasi a creare una parete finestrata continua), ma variano di profilo secondo il variare della sezione lungo il fronte ovest. Dai piani di facciata che connettono le due semplici testate geometriche parte una serie costante di linee che avvolgono la sezione dell'edificio. Queste linee servono da giunti di dilatazione per le superfici esterne a stucco e a blocchi, oltre a organizzare tagli, penetrazioni e protuberanze nella parete centrale a blocchi di cemento, nell'apertura del palcoscenico del teatro e nell'involucro dell'edificio in corrispondenza di scale e atrio. Si determina così una logica secondaria che poggia sulla non logica della concezione dell'edificio.

Il fine è di costruire un edificio stabile e in costante movimento, che si evolve come il sito risanato e gli edifici industriali riutilizzati.

Hercules Theater and Offices, Culver City,

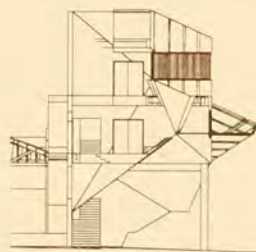
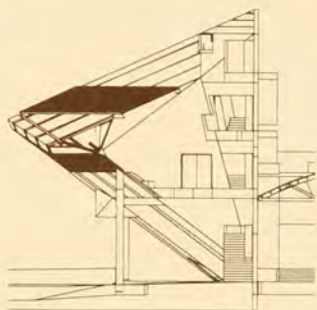
Los Angeles, California

Eric Owen Moss

The project in Culver City, just west of South Central Los Angeles, originates in a major excavation to remove petrochemical waste. The site area contains 350,000 square feet of industrial structures, mostly one-storey, long-span space built before the Second World War. The site area that involves the Hercules project contains three contiguous bow-string truss-roofed bays, each 250 feet long and 20,000 square feet in area. The west bay adjoining the street has been demolished to facilitate the excavation of toxic waste. The two adjoining bays remain, closed by a new masonry wall, 325 feet in length. Two floors of new office space totaling 20,000 square feet will be added west of the wall. The excavated site will become a sunken grass court with flexible open-air seating facing a new black box theater/stage to be built in the reused bow-string space.

Client. The client is Samitaur Management/Frederick Norton Smith (Los Angeles, California), the owner of the property, in association with the tenant, Hercules Powdered Plastics (Delaware). Theater space will be used by IRS Multi-Media/CRS and a Kirov associated ballet studio (adjacent tenants) for dance, cinema, concerts, legitimate theater, children's theater, and conferences.

Program. Theater: interior seating, staging and support areas: 10,000 square feet and 300 movable seats inside; 600 movable seats outside in the sunken grass court (area of excavation). Offices: 20,000 square feet in two-storey



sections (north and south) for two equal office tenants; midway, an open core with stairs, elevator, bathrooms. Parking lots: 62 cars.

Construction and materials. The new wall enclosing the second bow-string bay (following the removal of the third) is a 8"x12"x16" concrete block. The office is an exposed, rigid steel frame as follows: wide flange columns and beams at the south end; pipe columns and beams in the central area; tube columns with trusses spanning the garden court in the garden theater area (75 foot clear span). The exterior finish material is steel troweled black plaster.

Design. Inside the old bow-string structure, the "black box" theater (seats and/or stage) faces the sunken garden seating, with the option of seating on both sides of the stage forming a "theater in the round".

The design of the office building re-uses Heraclitus: you never step into the same form twice. The north end of the 325 foot long building is three sided. The south end, four sided. The ends are simple, geometric, recognizable.

Between the ends, using flat plains, the building section varies constantly over its length. Three becomes four: four becomes three. The ends are known; in-between is not.

Known and unknown simultaneously.

Mid-way an open core interrupts the skin with stairs, elevator, and bathrooms.

Glazing follows a consistent sill/head line in elevation (as if it were a continuous window wall) but varies in profile as the section varies across the west building face.

A methodical series of organizational lines derives from the surface plains connecting the two simple geometric ends, wrapping around the building section. These lines serve as expansion joints in the exterior plaster and block surfaces, and organize the cuts, penetrations, and protrusions in the block wall at core and theater stage opening and the building envelope at stairs and lobby.

So a secondary logic is invented, resting on the alogic of the building concept.

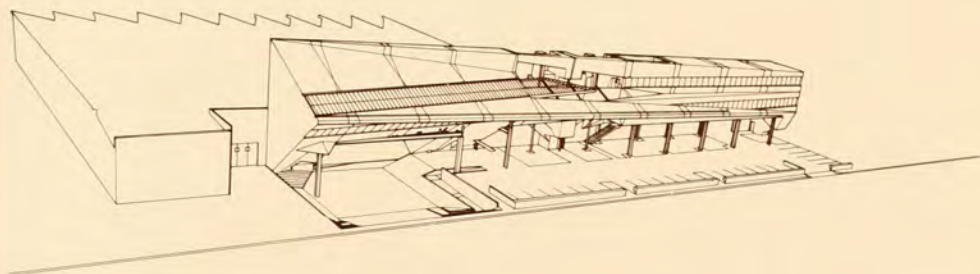
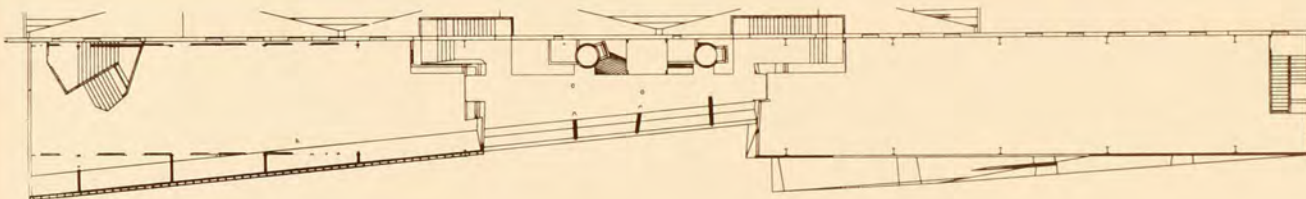
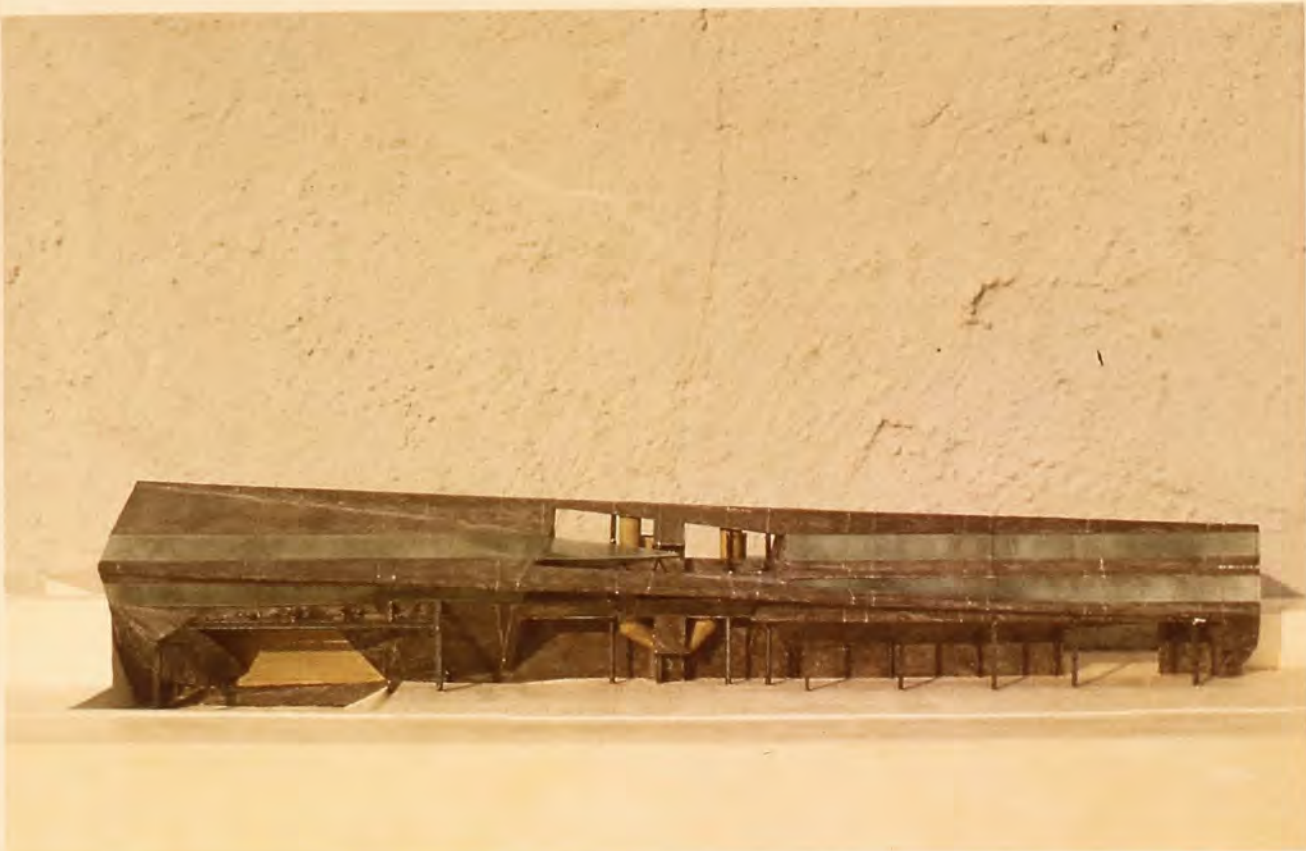
The aspiration is to make a building which is constant and constantly moving, evolving like the cleaned-up site and the re-used industrial buildings.

*Teatro Hercules e Uffici, Culver City,
Los Angeles, 1993.*

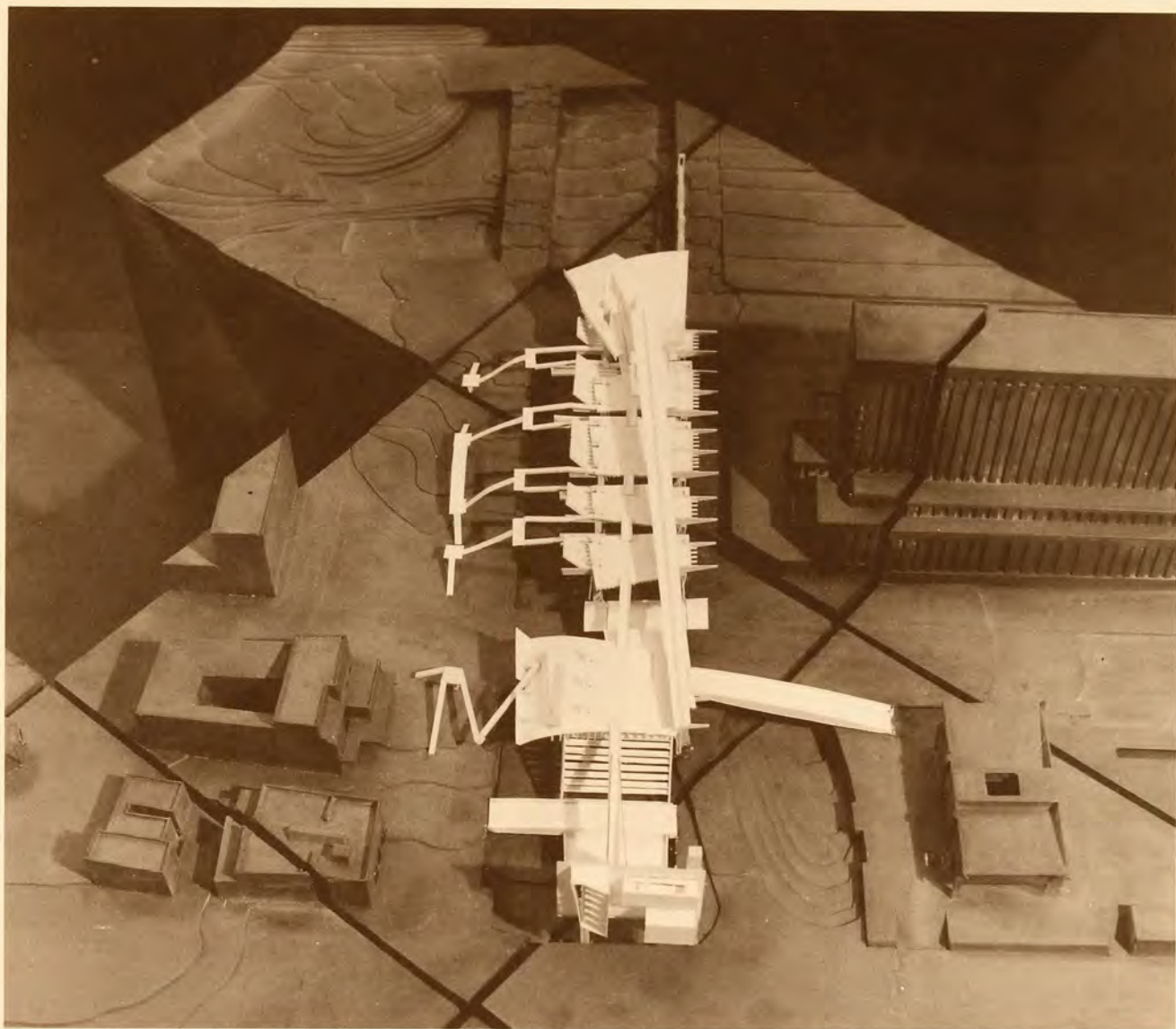
Viste del modello.

Foto T. Conversano.

*Sezioni trasversali, pianta del secondo
piano e prospettiva d'insieme.*



*Hercules Theater and Offices,
Culver City, Los Angeles, 1993.
Views of model.
Photo T. Conversano.
Cross-sections, second-floor plan
and general perspective.*



Dagmar Richter

West Coast Gateway Competition, Los Angeles, California, 1988

Dagmar Richter, Shayne O'Neil

con/with: Thomas Robertson, David Adler, Rodger Fairey, Eric Lum, Anthony Poon

**Competition for the Royal Library on the Waterfront,
Copenhagen, Denmark, 1993**

Dagmar Richter

con/with: Nick Capelli, Mercedes De La Garza, Lisa Hansen, Carl Hampson,

Marc Kim, Scott Oliver, Keith Sidley

Peter Baldwin (Library Consultant)

*Concorso West Coast Gateway,
Los Angeles, 1988.
Vista del modello.*

*West Coast Gateway Competition,
Los Angeles, 1988.
View of model.*

Concorso West Coast Gateway, Los Angeles, California

Dagmar Richter

Il bando di concorso West Coast Gateway chiedeva proposte per il recupero di uno spazio pubblico sopra un'autostrada a otto corsie che rappresenta una cicatrice profonda nella struttura urbana del centro di Los Angeles. Il programma è stato affrontato sviluppando un sistema di rappresentazione spaziale basato su un'indagine archeologica del sito e della zona del centro città. Il processo di sedimentazione ha rivelato diverse stratificazioni, ognuna legata a diversi momenti storici che hanno caratterizzato la formazione del sito. Sono state prodotte mappe dei percorsi, dei canali di irrigazione, dei confini fondiari e dei volumi edificati, raccolte poi in una rappresentazione cartografica che consentiva la lettura simultanea di tutti i livelli spaziali.

Questo ha generato a sua volta una serie di interpretazioni che hanno determinato la stesura di nuove mappe rappresentanti fenditure, volumi e campi. Le diverse tracce dei paesaggi astratti così ottenuti sono state poi sovrapposte all'autostrada esistente con un ponteggio ripetitivo, struttura e infrastruttura al tempo stesso. Lo strato superiore, che rappresenta le crude superfici asfaltate della città incise dai volumi edilizi, è stato munito di cardini come un ponte levatoio, in modo da introdurre i problemi, e le possibilità, inerenti alla trasformazione reiterata di una struttura orizzontale in struttura verticale. Il movimento ripetuto delle parti incernierate ha inoltre consentito di sperimentare diversi sistemi di pareti per proteggere le aree più disturbate dall'autostrada.

Si è così ottenuta un'architettura "rivestita". Il rivestimento in architettura esiste dai tempi di Roma antica, ma recentemente ha raggiunto una sua esistenza indipendente con gli architetti postmoderni, che l'hanno usato per sovrapporre artificiosamente l'immagine pseudoculturale dell'epoca reaganiana a strutture determinate da fattori funzionali ed economici. In sé il concetto di rivestimento, indicando un'indipendenza assoluta tra "pelle" esterna e struttura, prefigura una nuova epoca architettonica. Impiegando consapevolmente il concetto di rivestimento, la cicatrice rappresentata dall'autostrada è stata "coperta" con piattaforme stratificate distinte; in questi spazi, l'attività umana rivendica all'uso pubblico uno spazio ceduto all'automobile. Agli oltre un milione di automobilisti che percorrono ogni giorno l'autostrada, il fronte inferiore di questa città Potemkin rivela un'intensità di paesaggi astratti colti in un continuo gioco di luce.

Nella prima fase del concorso il progetto è stato scelto tra i finalisti consentendo di approfondire l'indagine rispetto ai vincoli tecnologici e finanziari. Nella seconda fase l'indagine è stata rivolta alle possibilità costruttive. Articolando struttura, superficie e volume, a ogni strato è stato assegnato un ruolo costruttivo specifico e una posizione distinta all'interno della sezione.

West Coast Gateway Competition, Los Angeles, California

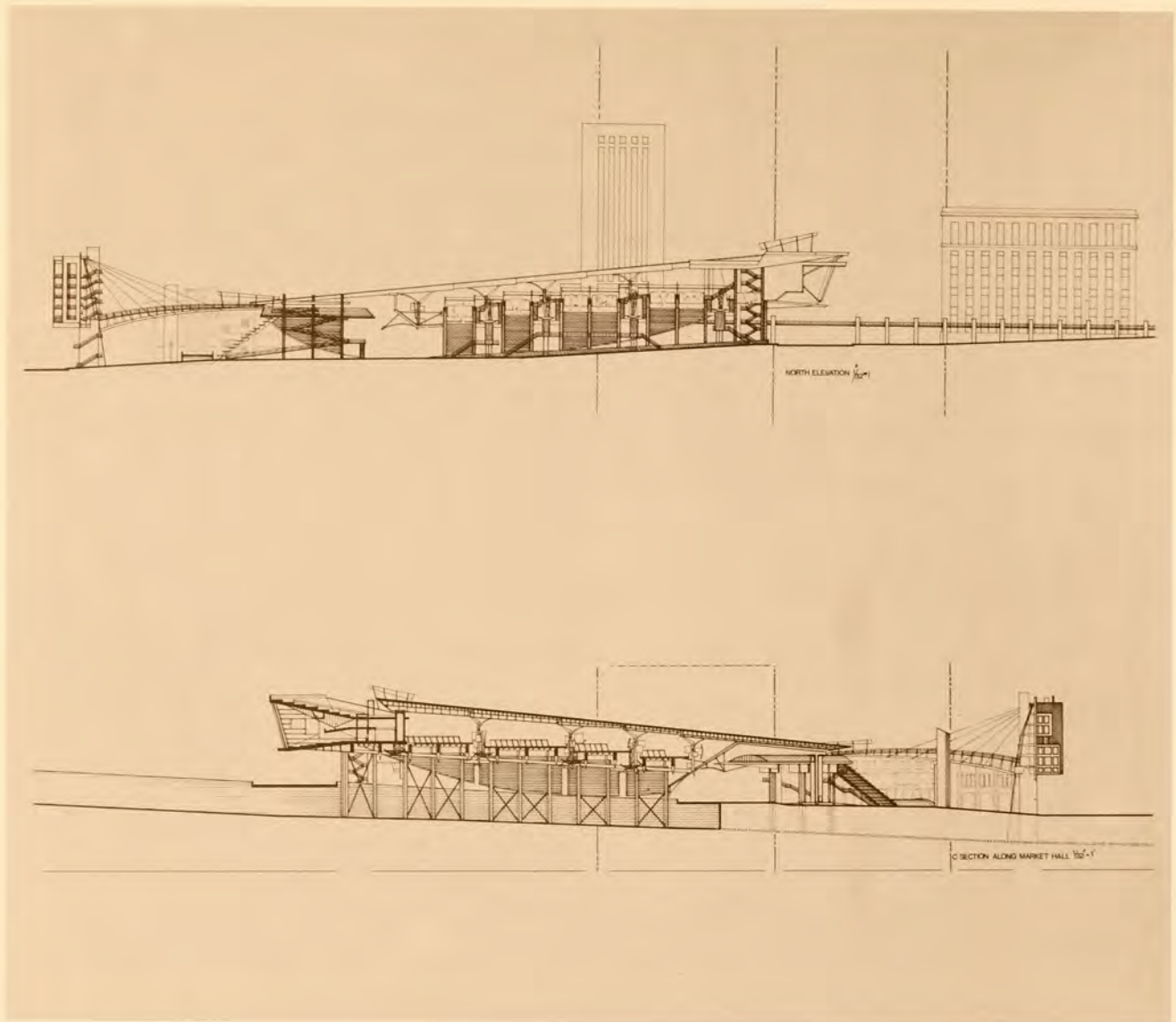
Dagmar Richter

The West Coast Gateway competition brief requested proposals for reclaiming public space above an eight-lane freeway that cuts a deep scar in the urban structure of downtown Los Angeles.

We used this program to develop spatial representation based on an archaeological investigation of the site and the downtown area. The process of sedimentation suggested various layers, each linked to different historical moments in the formation of the site. We produced maps of paths, irrigation channels, field boundaries and building volumes which we then integrated into a cartographic representation that enabled all spatial layers to be read simultaneously. This, in turn, engendered an array of interpretations from which we produced a new map representing crevices, volumes and fields. We positioned the different layers of these abstracted landscapes above the existing freeway on a repetitive scaffolding, at once structure and infrastructure. The uppermost layer, which represents the city's hard asphalt surfaces penetrated by building volumes, we hinged like a drawbridge, introducing the problems, and possibilities inherent in recurring transformation from a horizontal to a vertical structure. The repeated movement of the hinged layer also allowed us to experiment with various wall systems to protect sensitive areas from the hazards of the freeway.

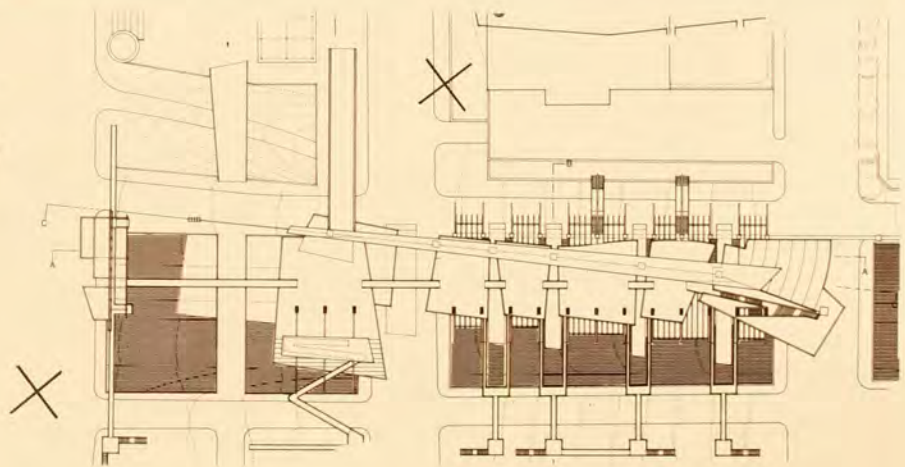
We arrived at what may be described as a veneer or skin architecture. Veneer has played a role in architecture since Roman antiquity but has recently acquired a rather special independence in the hands of postmodern architects who have used it to paste the pseudocultural imagery of the Reagan era onto structures determined by functional and economic need.

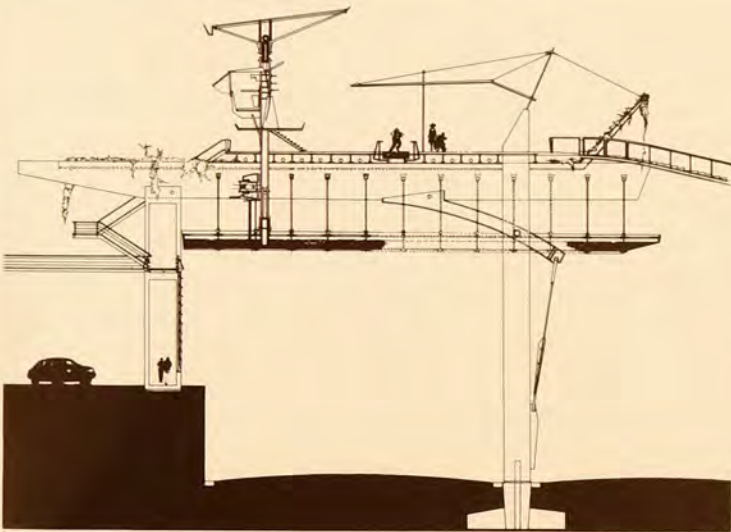
The concept of veneer – utter independence of skin and structure, – suggests a new era of architecture. Consciously employing veneer architecture, we "covered" the scar of the freeway with distinct layered platforms; in these spaces human activity reclaims as public domain a terrain formerly surrendered to the automobile. For the over one million drivers on the freeway each day, the underside of this Potemkin city reveals a depth of abstracted landscapes caught in a play of light. Selected as finalists in the first phase of the competition, we were able to broaden our investigation in response to technological as well as financial constraints. In the second phase, the emphasis shifted to the construction potential of the relationships between the different layers. Articulating structure, surface and volume, we assigned each layer a specific construction role and gave it a distinct position within the section.

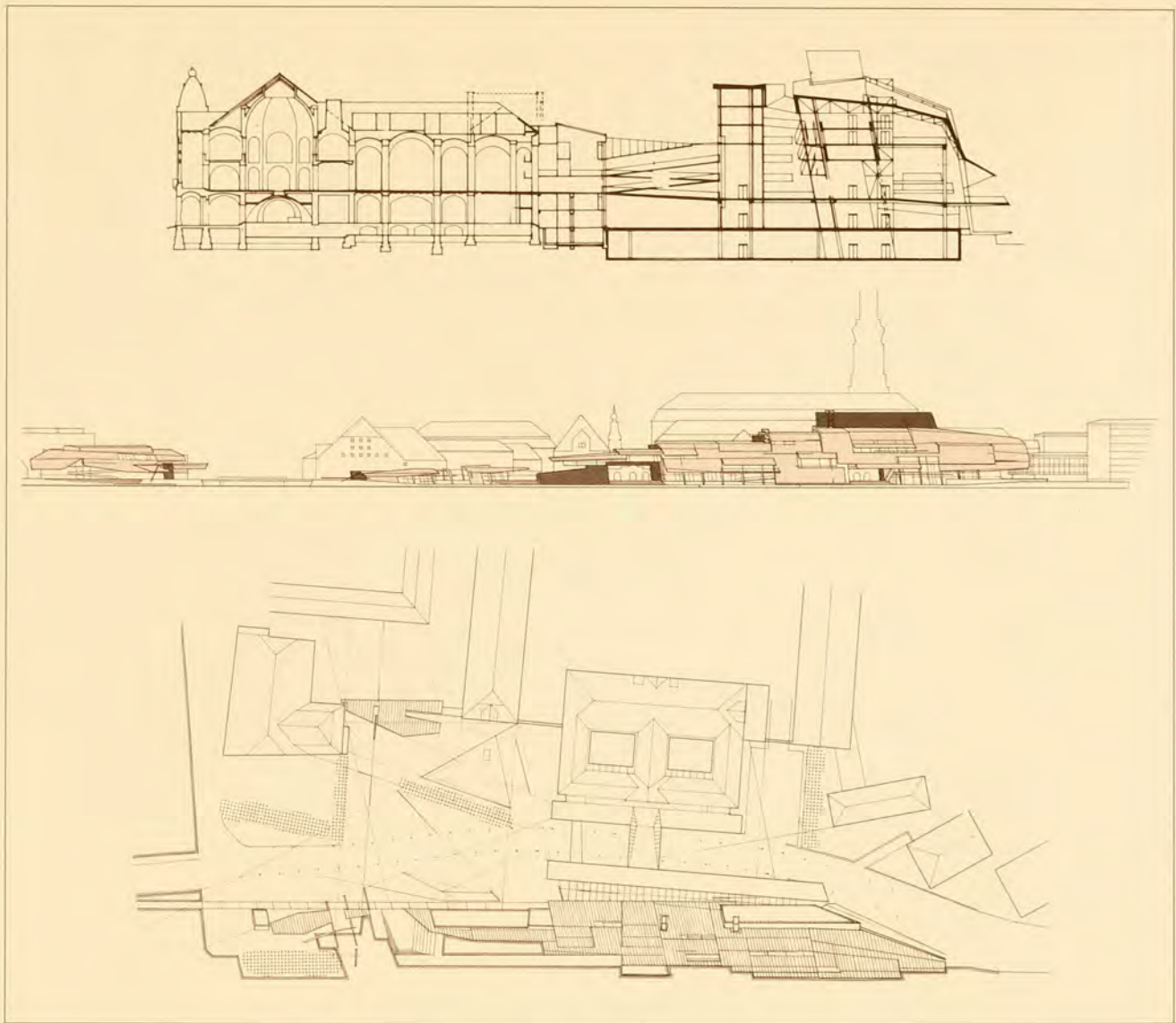


*Concorso, West Coast Gateway,
Los Angeles, 1988.
Prospetto nord, sezioni longitudinale
e trasversale, planimetria generale.
Vista zenitale del modello della prima
fase di concorso.*

*West Coast Gateway Competition,
Los Angeles, 1988.
North elevation, longitudinal
and cross-sections, general plan.
View from above of the model
for the first phase of the competition.*







*Concorso per la Biblioteca Reale,
Copenhagen, Danimarca, 1993.
Sezione trasversale, prospetto, pianta
delle coperture e planimetria generale.*

*Competition for the Royal Library,
Copenhagen, Denmark, 1993.
Cross-section, elevation, roof plan
and general plan.*



Concorso per la Biblioteca Reale, Copenhagen, Danimarca

Dagmar Richter

La Biblioteca esistente. Progettata nel 1897 sul modello della Biblioteca nazionale di Monaco, nelle intenzioni del suo architetto la Biblioteca attuale avrebbe dovuto realizzare un progetto ideale fortemente influenzato dalla tradizione Beaux Arts. In tale operazione di traslazione culturale egli cercò di dare espressione alla componente nazionale danese, principalmente nell'elaborazione della facciata. Tuttavia non conoscendo, al momento della progettazione, il luogo in cui sarebbe sorto, l'architetto dovette adattare il suo prototipo ideale ad un'area scelta successivamente e sulla quale insisteva un fabbricato di notevoli dimensioni, il Galejbuilding, che, per forza di cose, venne inglobato nella nuova Biblioteca, vanificando il progetto ideale Beaux Arts. Tale operazione di imitazione, adattamento e trasformazione di un modello preesistente venne allora effettuata senza alcuna consapevolezza, dando luogo ad un progetto tutt'altro che ideale. Nel 1906, infatti, anno in cui fu inaugurata, la nuova Biblioteca venne considerata come la realizzazione di un mezzo fabbricato a pianta cruciforme a simmetria bilaterale che, se necessario, si sarebbe successivamente completato specularmente nel giardino. Il quale tuttavia, col passare degli anni, divenne un frequentatissimo spazio pubblico, oggi intoccabile.

Il concorso per la nuova Biblioteca Reale prevedeva il raddoppio dello spazio disponibile mediante la creazione di un volume speculare suscettibile di ulteriori interventi. In luogo di un approccio analogico tramite consultazione di testi e banche dati, abbiamo sfruttato l'autonomo metodo di lavoro del *computer* per un'architettura nuova che andasse oltre il tradizionale pensiero dicotomico.

La soluzione architettonica. Dopo averla digitalizzata, abbiamo adattato la planimetria della Biblioteca attuale alle dimensioni del nuovo sito: invece di basare le nuove trasformazioni sull'esempio della Biblioteca di Monaco, abbiamo utilizzato quella esistente come modello ideale. L'idea di specularità rispetto all'acqua ha sostituito quella, del progetto originale, di una specularità rispetto al giardino.

Nuove realtà, quali il mutato panorama cittadino e le relazioni visive della Biblioteca con il tessuto urbano, hanno costituito il punto di partenza per stabilire nuove regole secondo cui abbiamo riprodotto, ruotato e eliminato alcune parti del nuovo progetto ideale.

Il risultato ottenuto ci ha fornito abbondanza di materiali per passare alle interpretazioni progettuali, poi tradotte in piante e sezioni. Per il prospetto della nuova Biblioteca abbiamo analizzato lo *skyline* esistente così come appare dall'acqua, manipolando le superfici segmentate così ottenute secondo le esigenze progettuali. Prendendo spunto dall'adiacente Museo Toejhus, una copertura in rame a falde inclinate fungerà da schermo e da avanscena

al Palazzo del Parlamento e al tetto della Biblioteca esistente che, a sua volta, ne sarà lo sfondo.

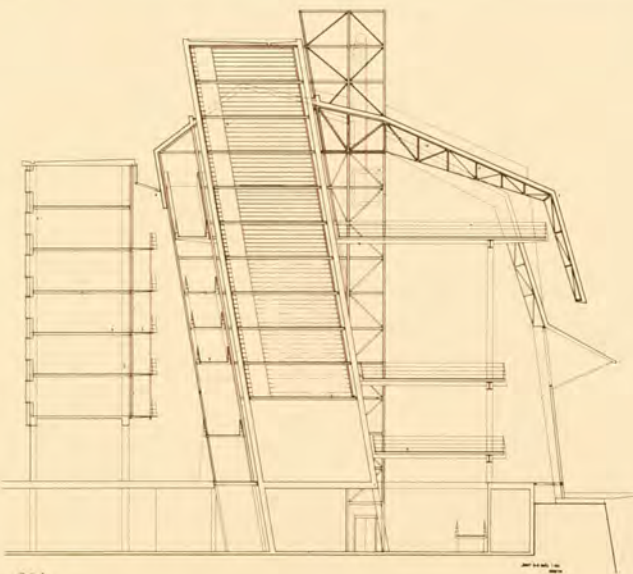
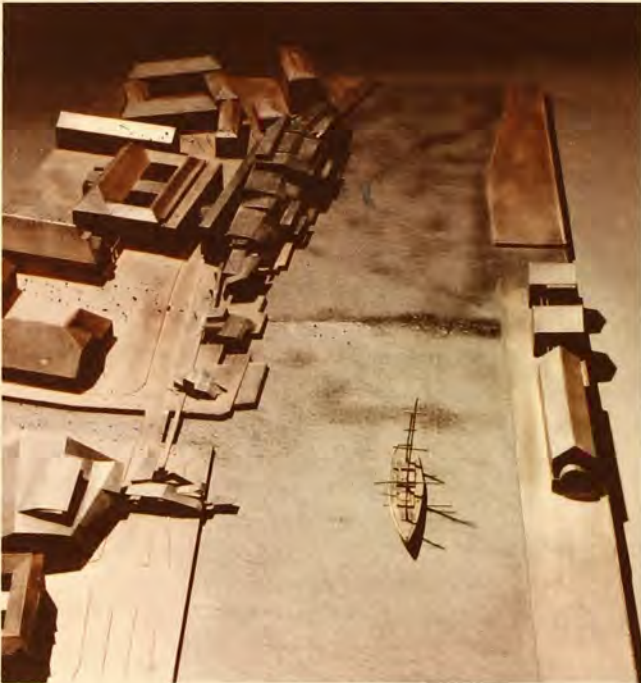
Il progetto della nuova Biblioteca prevede una serie di volumi allungati disposti parallelamente all'acqua. Il programma funzionale riflette specularmente le destinazioni dell'edificio esistente. Partendo dalla riva, si incontrano progressivamente quattro aree, denominate A, B, C, e D, che conterranno, rispettivamente, sale di lettura, una "parete informativa", atrio d'accesso, amministrazione. Con vista sull'acqua, le sale di lettura (A) uniranno alla versatilità il rapporto con la città, in contrasto con la connotazione di chiusura del concetto classico di biblioteca delle sale esistenti. Rumori e distrazioni saranno limitati al massimo dalla parete informativa (B), vero cervello del complesso che orienterà l'utente nelle sue ricerche, zona di filtro e nucleo pulsante dell'edificio riconoscibile anche dall'esterno. L'atrio (C) è un grande spazio vuoto dal quale si accede da un lato alla biblioteca vera e propria, dal lato est alla sala concerti e ai vari istituti. Parallela alla parete informativa, a cui la collegano ponti e passerelle, e alle sale di lettura, la zona D ospita l'amministrazione.

Competition for the Royal Library on the Waterfront, Copenhagen, Denmark

Dagmar Richter

The existing Library. *When the library was planned in 1897 it was copied from a foreign ideal – the national library in Munich. The architect made a copy of the found library to create an ideal library plan heavily influenced by the Beaux Arts tradition. His transformation of the ideal into a new national library in Copenhagen went through a phase of cultural translation in which he tried to inject a Danish component mainly by manipulating the façade. Since the actual site of the future library was unknown when planning began, the architect had to adjust the ideal library to a later found site already occupied by a rather prominent building, the Galejbuilding. This had to be entirely integrated into the new library, which visibly destroyed the ideal Beaux Arts plan.*

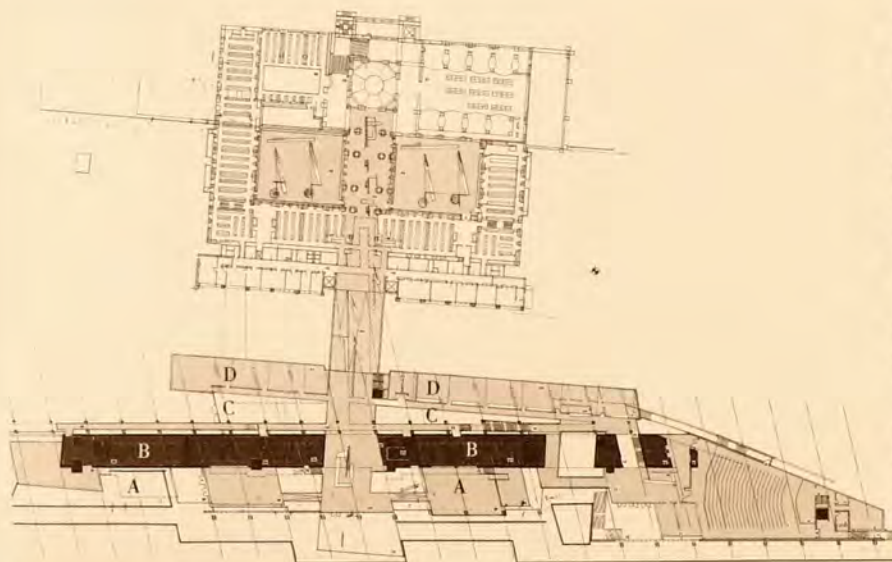
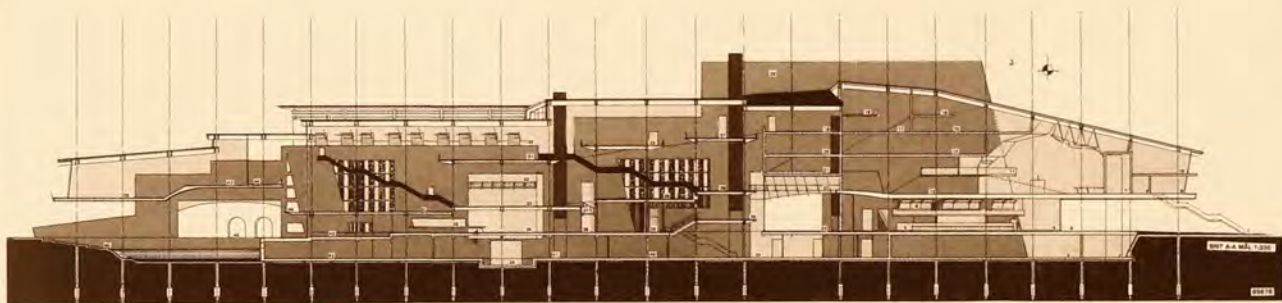
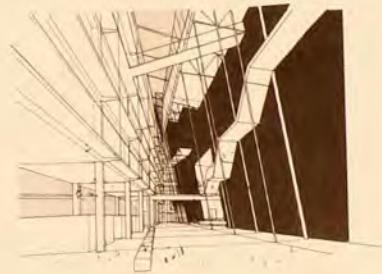
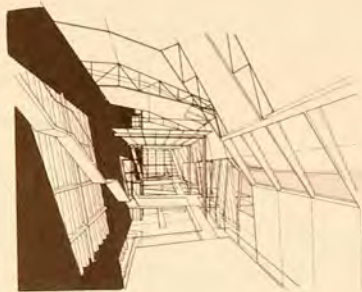
This methodology of copying, translation and transformation was unconscious at the time and resulted in a rather "unideal" plan. The new library was opened in 1906. The original plan was regarded as a partially executed bilateral crossplan which could later be mirrored in the library garden should the need arise. However, this library garden became a very important and much loved public space in inner Copenhagen and had to be left intact. The program for the new Royal Library called for a new space that could contain double the amount. We interpreted this doubling as a kind of mirroring that could generate new project ideas. Instead of using analogues from books or computer, we employed the computer's neutral working method to envision a new architecture that goes beyond ingrained thinking in dichotomies.



The architectural solution. We put the found plan of the existing library on computer and stretched it to the size of the new site. Instead of using the ideal of the Munich Library, we used the existing library as an "ideal", as a basis for transformations. The concept of mirroring the new library plan towards the water enabled the initial plan to mirror the library towards the garden. New realities – views from the surrounding city as well as from the library towards the city – were used to establish new rules which we then used to copy, rotate and cut parts of the new ideal plan.

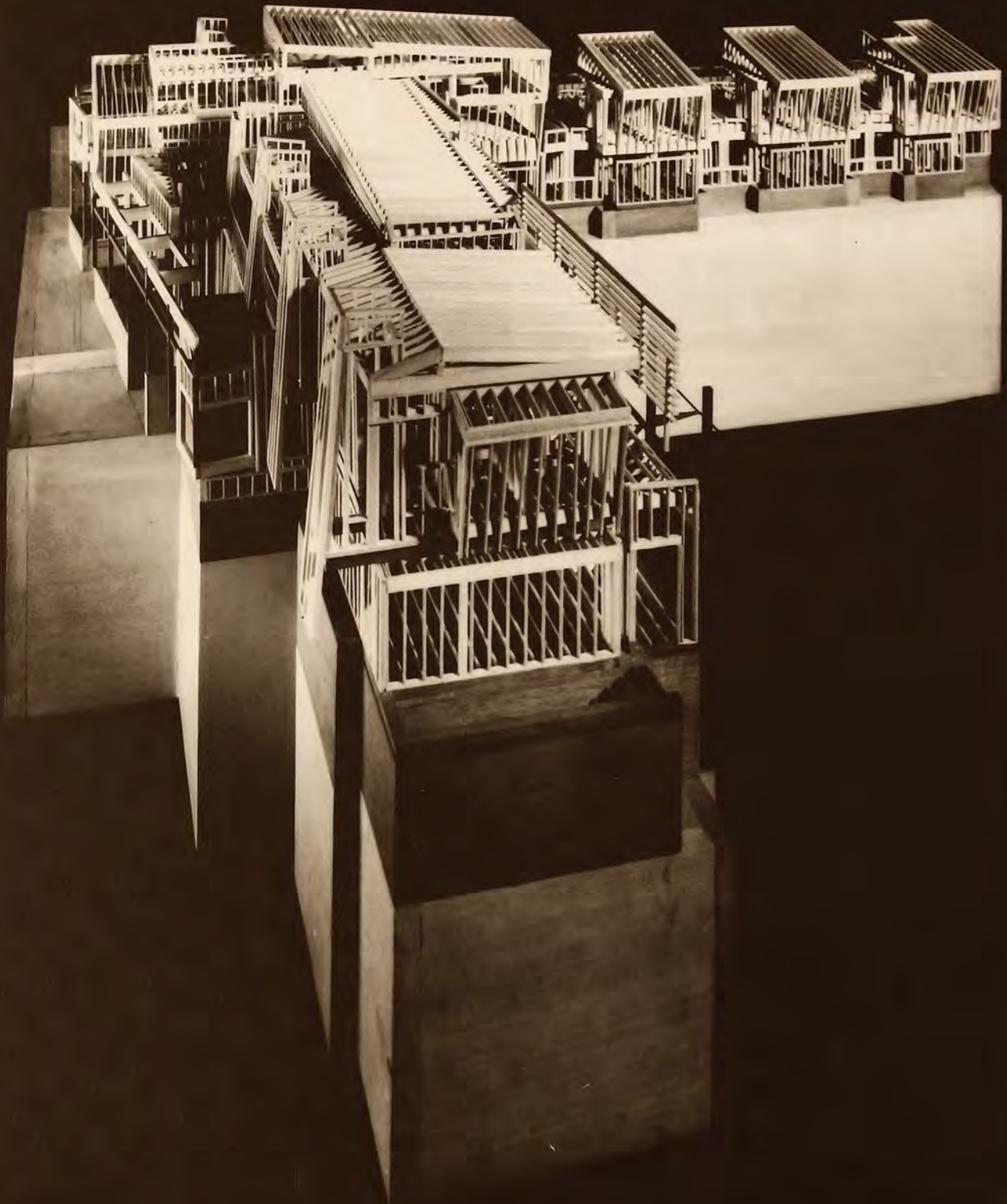
The new plan gave plenty of material for programmatic and spatial interpretation which was then further translated into plan and section. For the elevation of the new library we scanned the existing roof landscape as seen from the water edge and manipulated the resulting folded surfaces to meet the requirements of the brief. The resulting folded plane will be in copper acting as a screen and foreground to the Parliament building and the existing library roof which will act as a background. The roof of the Toejhus Museum next to the library extension also has large folded surfaces.

The new stretched library plan is built in stripes layered parallel to the water. The brief mirrors what actually happens in the existing library. From the waterfront, the first A zone contains the reading rooms, the second B zone a book storage wall, the third C zone all the entrance and circulation activities, and the final D zone the administrative offices. With a lake view, the reading rooms (A) will achieve flexibility through a direct link with the city, in contrast to the classic library concept of the existing rooms. Noise and disturbance will be virtually excluded by the information wall (B), the real brain of the complex that helps users to learn how to obtain information. The wall is both a filter and the vibrant core of the building, and can be read in the elevation towards the city. The entrance hall is a large void leading on one side to the library and eastwards to the concert hall and various institutes. Administration (D) sits parallel to the information wall (to which it is joined by bridges and catwalks) and the reading rooms.



*Concorso per la Biblioteca Reale,
Copenhagen, Danimarca, 1993.
Viste del modello, prospettive
della hall d'ingresso e della sala
di lettura e sezione longitudinale.
Sezione trasversale e pianta
del secondo piano: A) sale di lettura;
B) "parete informativa";
C) hall di ingresso; D) amministrazione.*

*Competition for the Royal Library,
Copenhagen, Denmark, 1993.
Views of model, perspectives of
entrance hall and reading room,
longitudinal section.
Cross-section and second-floor plan:
A) reading rooms; B) "information wall";
C) entrance hall; D) administration.*



Rotondi

Qwfk House, U.S.A., 1989-94

*Michael Rotondi, Clark Stevens (Principals)
con/with: Michael Brandes (Site Supervisor), Brian Reiff,
Craig Scott (Collaborators); Rebecca Bearss, Wendy Borg,
Francisco Gutierrez, Lisa Iwamoto, Richard Kasensarm,
Tracy Loeffler, Geoff Lynch, Raul Moreno, Yusuke Obuchi,
Stuart Spafford, David Teiger (Assistants)*

Carlson-Reges Residence, Los Angeles, California, 1992-94

*Michael Rotondi, Clark Stevens (Principals)
con/with: Angela Hiltz, Yusuke Obuchi, Craig Scott
(Collaborators); Michael Brandes, Gregory Kight, Tracy
Loeffler (Assistants)*

Casa Qwfk, U.S.A.

Michael Rotondi, Clark Stevens

Il progetto di questa casa si propone di trovare ordine in un caos apparente, chiedendosi che cosa ha senso quando ci si trova in un luogo dove le cose sono prive di senso. Dal nucleo centrale della casa, il suo DNA, si diramano due ali perpendicolari: una destinata alle camere dei bambini e alla piscina; l'altra (sopra la zona di servizio che ospita rimessa e cantina) destinata alla zona notte degli adulti. Entrambe confluiscono nella parte centrale dove sono soggiorno, sala da pranzo, palestra e biblioteca e dove convergono le attività collettive della famiglia.

L'ala riservata ai bambini emerge come una serie di isole in un mare d'erba. L'andamento lineare della zona degli adulti deriva dalla forma a penisola di un appezzamento di terreno libero in un angolo della foresta, senza la necessità di abbattere alberi. In sezione, le due ali della casa risultano parallele alla inclinazione del sito verso occidente, mentre ricevono la luce del mattino. I materiali sono stati suggeriti dalle caratteristiche del sito. Le coperture di rame rivestito di piombo rimandano ai cieli grigio-blu che dominano spesso il luogo. Alcune pareti sono in pietra spaccata color ocra scoperta durante lo scavo, e la stessa tonalità viene ripresa nel colore dell'intonaco di altre pareti, mentre nella zona centrale i rivestimenti in legno si rifanno ai boschi circostanti. Tutte le informazioni provenienti da ognuna delle due ali attraversano la zona centrale (collettiva) che, concettualmente separata in fase di progetto, è divenuta un'entità a se stante, un universo chiuso. Ogni soluzione decisa al suo interno era quindi autoreferenziale pur conservando le tracce delle due altre zone della casa. Per questa sua funzione di DNA, di veicolo di informazione per l'intero edificio, la zona centrale è origine e al tempo stesso risultato dei due sistemi da cui deriva. La sovrapposizione di quest'ultimi ha formato, nella zona centrale, una matrice volumetrica tridimensionale dalla quale sono stati trasmessi gli ordini geometrici: uno lineare (proveniente dall'ala degli adulti) e uno "incrementale" (proveniente dall'ala dei bambini).

Il concetto di strutture dinamiche è stato impiegato per descrivere le relazioni tra le attività all'interno dello spazio e la forma. Il tracciato ordinatore dell'edificio nasce dall'interesse per i caratteri specifici delle strutture e dei sistemi gerarchicamente complessi, in quanto ogni particolare struttura è formata da un numero determinato di componenti i cui rapporti sono sempre mutevoli. La coerenza sorge dall'azione congiunta di tutti gli elementi dinamici e dal mutamento costante dei rapporti reciproci tra le singole parti. Questa casa esplora la complessità come guida a una diversa leggibilità, basata su spazi e materiali non convenzionali. Invece di ricercare la coerenza nell'angolo a 90 gradi e in forme geometriche facilmente leggibili, si è sottolineata la capacità di decifrare le regole che sottendono un sistema globale.

*Casa Qwfk, U.S.A., 1989-94.
Vista del modello della struttura.*

*Qwfk House, U.S.A., 1989-94.
View of structural model.*

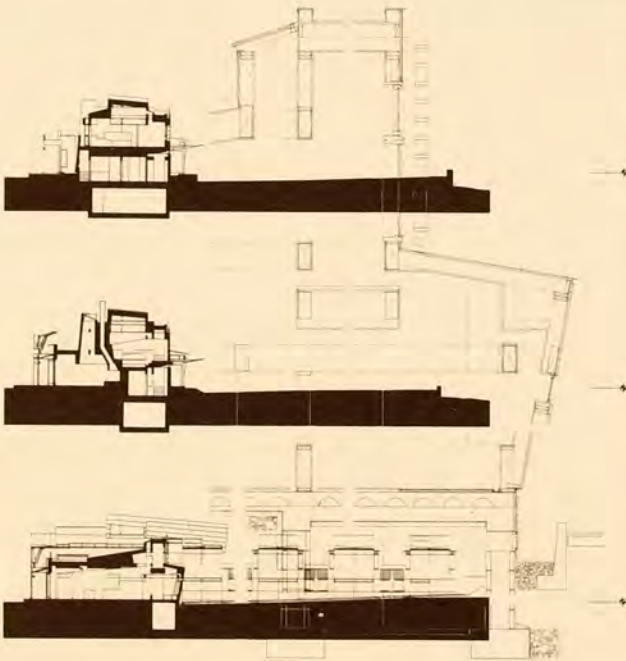


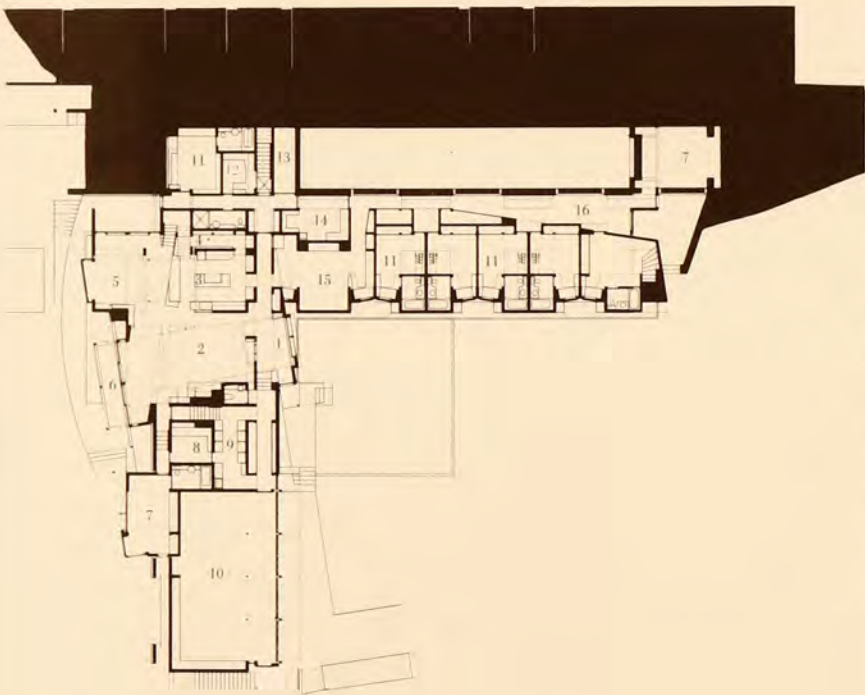
Qwfk House, U.S.A.

Michael Rotondi, Clark Stevens

This house attempted to find order among apparent chaos by asking what makes sense when you're in a place where things don't make sense. The central part of the house, its DNA, consists of itself and two perpendicular wings of the house. The bedroom area for the children and the pool comprise one zone and the sleeping area for adults (above the service area for garages and storage) comprises the other, and these feed into the central zone which encompasses the living-room, dining-room, gym and library where all communal family activities converge and overlap. The children's wing became islands in a sea of meadow. The linear quality of the adult sleeping area was drawn from a peninsular land form and open corner of the forest, and was achieved without having to remove any trees from the site. In section the children's and adults' wings of the house parallel the gradations in the westerly slope of the site and gather morning sunlight. The materials for the house were suggested by the site. Lead-coated copper roofing parallels the gray blue skies most often found above the site. Some walls are from fractured ochre bedrock displaced in the excavation, additional walls are plaster tinted in this hue and, in the central zone, walls are surfaced in wood to express the exposed boundaries of this area. All the information from the children's and adults' wings passed through the central (communal) zone of the house which was severed conceptually during design and became its own entity, a closed universe. All the decisions made within it were self-referential but retained traces of the other two zones of the house. In its function as DNA carrying all information about the whole building, the central zone is both the parent and progeny of the two systems from which it was derived.

The overlap of the two systems formed a 3-D volumetric matrix in the central zone and geometric orders were passed through it; one was linear (from the adults' wing), the other "incremental" (from the children's wing). The concept of dynamic structures was used to describe the relationship between the activity within the space and its shape. The rule base for this building emerges from an appreciation of the nature of complex hierarchical systems and dynamic structure: any particular structure is made up of a number of component parts that each have a shifting relationship with one another. Coherence emerges from all the dynamic elements working together, with the relationship between one piece and another piece, and multiple pieces together, subject to constant change. This house explores complexity as a guide to a different kind of legibility not based on conventional ordering of spaces and positioning of materials. Instead of always having to mean right angles and clear geometrical readings, coherence can be the ability to decipher the rules of the total system.





Casa Qufjk, U.S.A., 1989-94.

*Viste del modello di dettaglio
e del modello d'insieme.*

Sezioni e pianta del piano terreno:

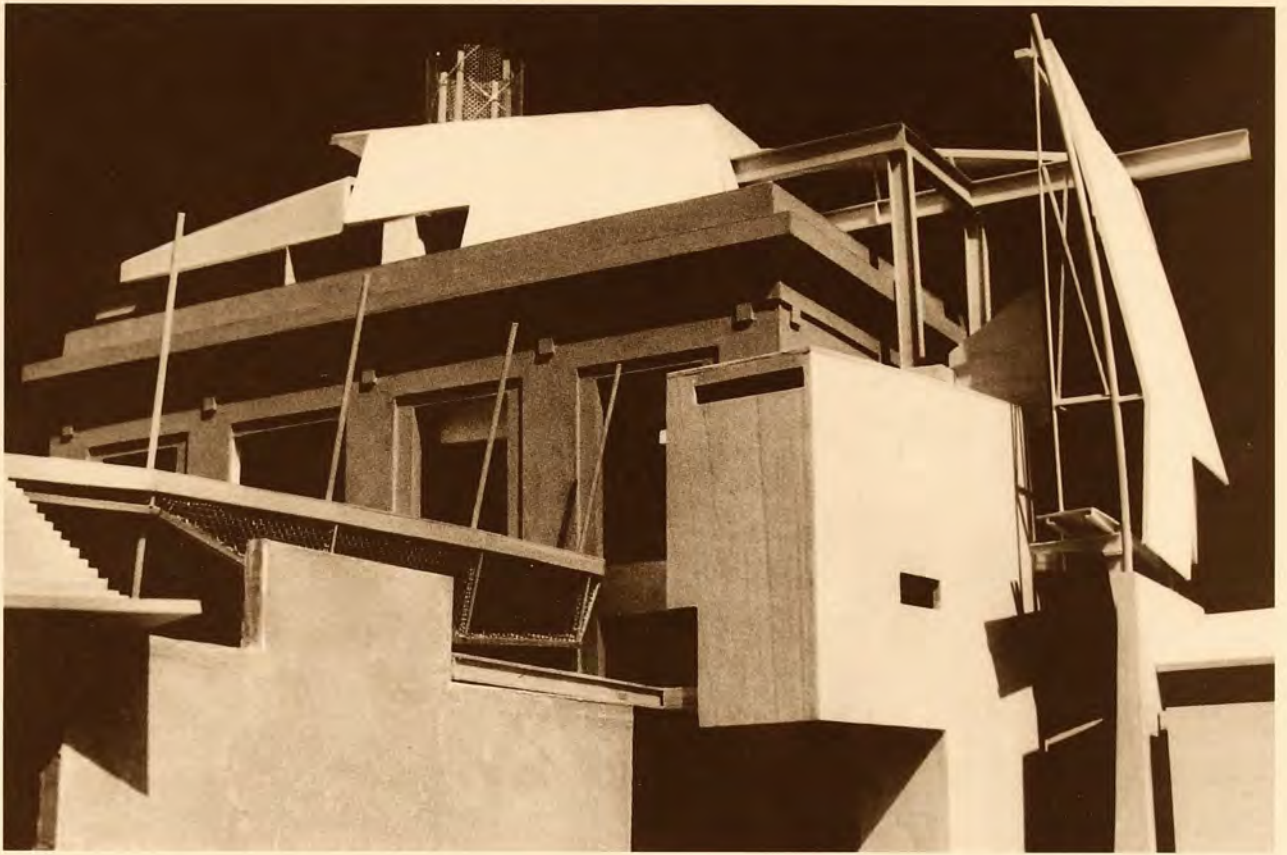
*1) ingresso; 2) soggiorno/assemblea;
3) cucina; 4) dispensa; 5) pranzo;
6) portico; 7) riunioni; 8) punto
di vendita; 9) armadietti; 10) garage;
11) camere; 12) cabina
telecomunicazioni; 13) macchinari
piscina; 14) lavanderia; 15) media
e teleconferenze; 16) galleria.*

Qufjk House, U.S.A., 1989-94.

*Views of detailed model
and general model.*

Ground-floor plan and sections:

*1) entry; 2) family/assembly;
3) kitchen; 4) pantry; 5) dining area;
6) screen porch; 7) meeting room;
8) shop; 9) lockers; 10) garage;
11) bedrooms; 12) telecom control;
13) pool equipment; 14) laundry;
15) media/teleconferencing; 16) gallery.*



*Casa Carlson-Reges,
Los Angeles, 1992-94.
Vista del modello.*

*Carlson-Reges Residence,
Los Angeles, 1992-94.
View of model.*

**Residenza e galleria espositiva Carlson-Reges,
Los Angeles, California**

Michael Rotondi, Clark Stevens

Il progetto Carlson-Reges è il risultato della singolare collaborazione tra un cliente-costruttore e l'architetto. I committenti vivevano nella zona settentrionale di Los Angeles, in un edificio un tempo cabina elettrica, una struttura tradizionale di acciaio e cemento con un cortile occupato dai più diversi materiali e manufatti da costruzione. Il cliente, con una qualificata esperienza nella ristrutturazione di grandi edifici industriali per studi di artisti, voleva allestire la propria collezione di quadri e sculture per esporla periodicamente al pubblico senza compromettere la *privacy* dell'abitazione, chiedendo inoltre di poter riutilizzare i materiali accatastati nel cortile. Nel contempo era necessario affrontare anche problemi acustici e ambientali, derivanti dal contesto urbano-industriale circostante.

Il progetto iniziò con uno studio, espresso in disegni e modelli, riguardante due aspetti distinti ma simultanei. Il primo analizzava le risposte fisiche ed emotive alle potenzialità e ai problemi del sito e della struttura esistente. Il risultato è stata una serie di elementi volumetrici. Uno *scudo* protegge la cucina luminosa e l'interno dal sole più forte a sud, riparando dal rumore e dallo sporco del vicino scalo ferroviario e formando un giardino verticale protetto intorno a un chiosco di bambù esistente di m. 12.00. Il piano terreno è stato disposto al di sopra di un giardino semipubblico e degli spazi della galleria, in modo da creare un *nuovo piano terreno esterno* a una quota di m. 5.00 sopra il livello attuale. Le parti dell'edificio esistente, che prima della realizzazione del nuovo piano terreno non erano abitabili, sono ora collegate da ponti. Le cisterne del cortile sono state trasformate in una *piscina* che riflette lo *skyline* della città e in una *torre* che ha la funzione di *light monitor*, punto panoramico e canna fumaria, coronata da un piccolo verde irrigato.

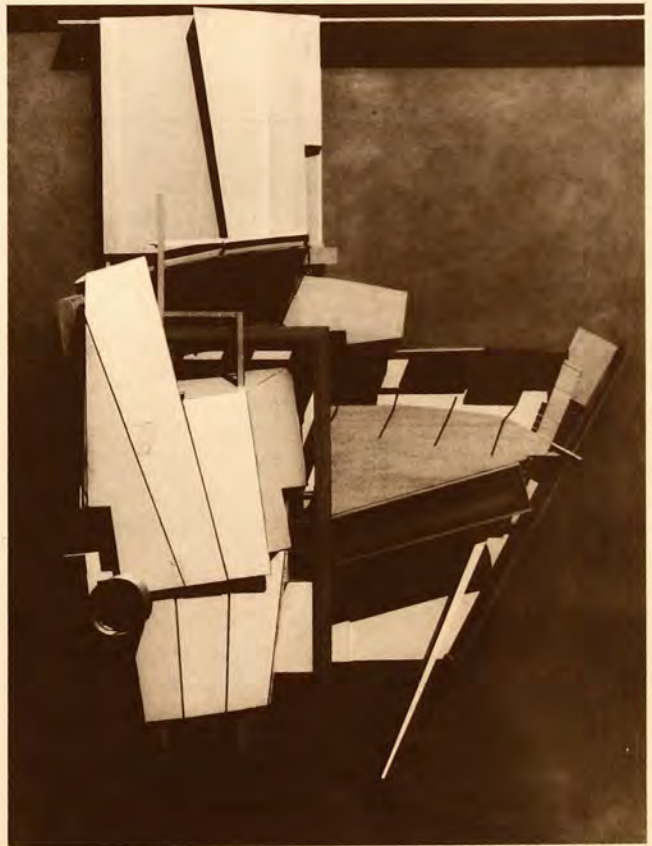
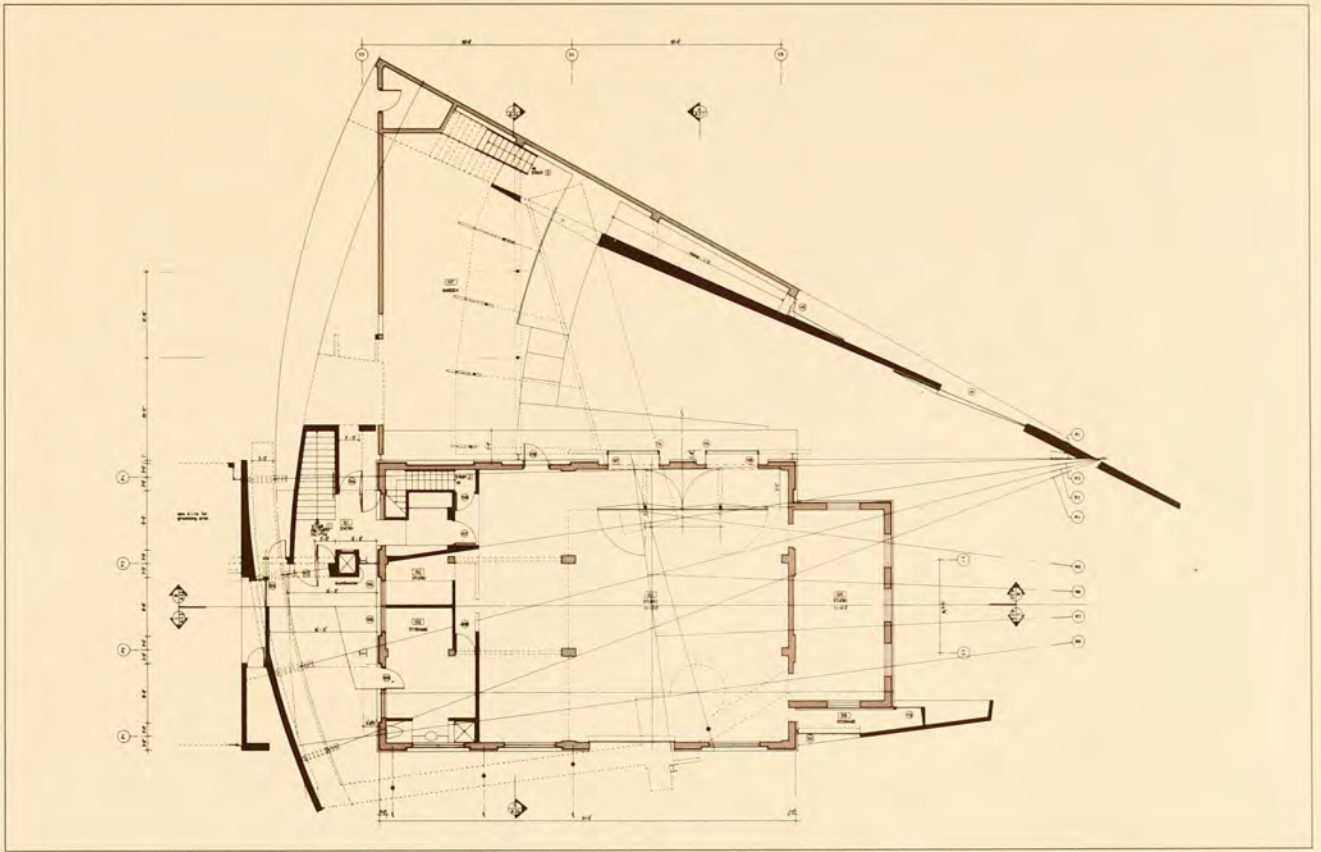
Parallelamente all'indagine "empirica" sui modelli, è stata condotta un'analisi geometrica tridimensionale, i cui risultati si sono sommati alle informazioni ricavate dal corpo dell'edificio con l'intenzione di creare un volume complesso ma unitario. Questo volume complesso e "traslato" è sorretto da un sistema reticolare "a onda" che si dirama da una semplice cornice strutturale la quale, a sua volta, resta esterna al guscio dell'edificio per appoggiarsi su tralici di acciaio esistenti e sul terreno m. 15.00 più sotto. Strutturalmente, il nuovo volume è completamente indipendente dall'involucro esistente. L'edificio è attualmente in costruzione. La maggior parte dei dettagli in acciaio viene definita in sito di volta in volta, poiché la certificazione in possesso del cliente non richiede un'apposita autorizzazione. I disegni costruttivi sono pochissimi e molte delle informazioni necessarie derivano da modelli tridimensionali.

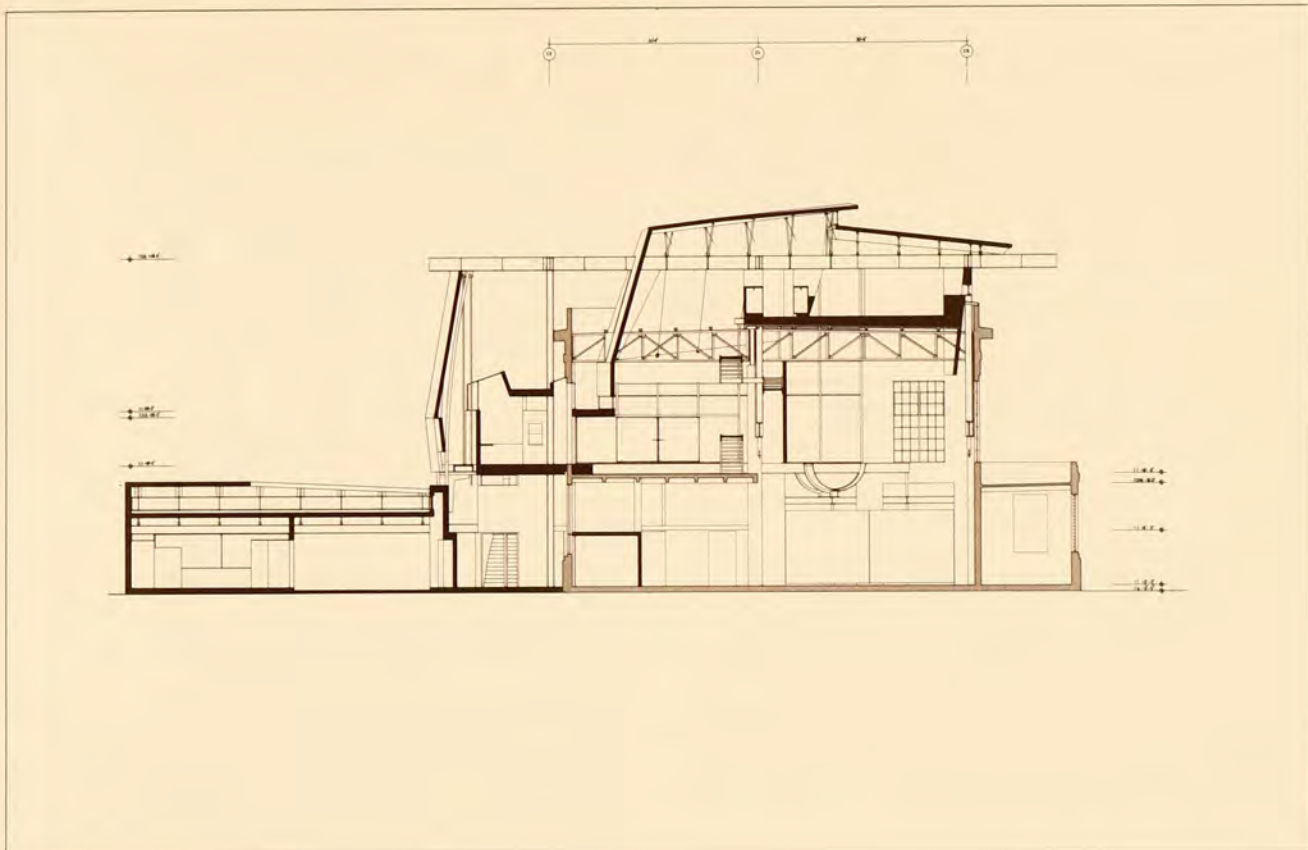
**Carlson-Reges Residence,
Los Angeles, California**

Michael Rotondi, Clark Stevens

The Carlson-Reges Project is the result of a unique client/builder and architect collaboration. The clients have lived for some time in what once was an electric company cabling structure north of downtown Los Angeles. The stripped classical concrete and steel structure is surrounded by a yard that contains an inventory of various building materials and industrial artifacts. The client and his family have acquired considerable skill and experience in the renovation of massively scaled industrial structures for use as artist work space. They requested that we accommodate their expanding collection of paintings and sculptures to allow for periodic public showings without compromising the privacy of their living space. In addition, the client asked that, whenever possible, we take advantage of the materials he had stockpiled in the nearby yard. We were also asked to address the acoustic and environmental problems associated with living in a large open space in the midst of an urban/industrial landscape. Our process began with a modelling and drawing analysis that addressed two separate but simultaneous areas of concern. The first modeling depicted body and emotional responses to the possibilities and problems of the site and existing structure. The result of this exploration was a series of volumetric elements: the Shield protects the translucent kitchen and the interior from the strongest southern sun, blocks the noise and dirt of the adjacent train switching yard and forms a protected vertical garden around an existing 40 foot stand of bamboo. The ground floor was given over to semi-public garden and gallery spaces, so that a new exterior ground plane was created sixteen feet above actual grade. Bridges connect portions of the existing building that were uninhabitable before the establishment of the new ground plane. Tankers from the client's materials yard were modified to make a lap pool that reflects the downtown skyline and a Tower that acts as a light monitor, viewing instruments and hot-air exhaust, topped by a small humidified garden. A three-dimensional geometric analysis was carried out concurrently with the "experiential" modelling. Information from this analysis of existing conditions was layered with body input to create a complex but single volume. This complex "translational" volume is supported by a wave-like truss system that springs from a simple structural frame bypassing the building shell to bear on existing steel crane rails and the ground fifty feet below. Structurally, the new volume is completely independent of the existing shell.

The project is currently under construction. Most of the steel detailing is being improvised on site because the client has welding certification that eliminates the requirement for prior approval. The construction documents are minimal, with most of the required information coming from three-dimensional models.





*Casa Carlson-Reges,
Los Angeles, 1992-94.
Pianta del piano terreno e sezione
longitudinale.
Vista zenitale del modello e vista
dell'edificio in costruzione.*

*Carlson-Reges Residence,
Los Angeles, 1992-94.
Ground-floor plan
and longitudinal section.
View of model from above and view
of the building under construction.*

Zodiac 1

Renzo Zorzi La rinascita di Zodiac: **Guido Canella** Fondazione e ripresa di una testata; **Manfredo Tafuri** Strategie di sviluppo urbano nell'Italia del Rinascimento; **Carlo Aymonino** Progetto per il nuovo Ospedale di Mestre, Venezia; **Gottfried Böhm** Ponte pedonale e stazione ferroviaria a Neulussheim, Karlsruhe; **Richard Meier** Centro terziario a Bridgeport, Connecticut; **Gustav Peichl** Progetto per la Stazione radiofonica di Francoforte sul Meno; **Aldo Rossi** Progetto per il nuovo Palazzo dello Sport di Milano; **Claudio Dini** Dal cantiere della Metropolitana Milanese; **Ignazio Gardella** Per la stazione Duomo a Milano; **Aldo Rossi** Per la Stazione Croce Rossa a Milano; **Guido Canella** Per la Stazione Crocetta a Milano.

Renzo Zorzi *The Rebirth of Zodiac*; **Guido Canella** *The Foundation and Return of a Magazine*; **Manfredo Tafuri** *Urban Development Strategies in Renaissance Italy*; **Carlo Aymonino** *Plan for the New Ospedale in Mestre, Venice*; **Gottfried Böhm** *The Pedestrian Bridge and Railway Station in Neulussheim, Karlsruhe*; **Richard Meier** *Bridgeport Center in Bridgeport, Connecticut*; **Gustav Peichl** *Plan for the Hessischer Rundfunk Radio Station in Frankfurt am Main*; **Aldo Rossi** *Plan for the New Palazzo dello Sport in Milan*; **Claudio Dini** *Building Sites of the Milan Subway System*; **Ignazio Gardella** *The Duomo Station*; **Aldo Rossi** *The Croce Rossa Station*; **Guido Canella** *The Crocetta Station*.

Zodiac 2

Storie e progetti di teatri: **Julius Posener** La costruzione del teatro a Berlino da Gilly a Poelzig; **Daniel Rabreau** Il teatro-monumento: un secolo di tipologia "alla francese", 1750-1850; **Guido Canella** Teatri e pseudoteatri; **Theo Crosby** Il Globe Theatre: la ricostruzione del teatro di Shakespeare a Londra; **Gottfried Böhm** e **Stefan Böhm** Sala da concerti a Essen; **Aldo Rossi** e **Morris Adjmi** Lighthouse Theatre a Toronto; **Guido Canella** Un teatro di tradizione per Taranto; **Carol McMichael Reese** e **Thomas Ford Reese** Böhm, Gehry, Hollein e Stirling a Los Angeles; **Gottfried Böhm**, **Frank O. Gehry**, **Hans Hollein**, **James Stirling** Progetti per il concorso della Walt Disney Concert Hall; **Kurt W. Forster** Il pesce e il serpente al vertice, a proposito del progetto Gehry.

Theatre History and Design; **Julius Posener** *Theatre Construction in Berlin from Gilly to Poelzig*; **Daniel Rabreau** *The Theatre-Monument: a Century of "French" Typology, 1750-1850*; **Guido Canella** *Theatres and Pseudotheatres*; **Theo Crosby** *The Globe Theatre; Shakespeare's Theatre Reconstruction in London*; **Gottfried Böhm** and **Stefan Böhm** *Concert Hall in Essen*; **Aldo Rossi** and **Morris Adjmi** *Lighthouse Theatre in Toronto*; **Guido Canella** *Plan for a "Teatro di Tradizione" for Taranto*; **Carol McMichael Reese** and **Thomas Ford Reese** *Böhm, Gehry, Hollein and Stirling in Los Angeles*; **Gottfried Böhm**, **Frank O. Gehry**, **Hans Hollein**, **James Stirling** *Projects for the Walt Disney Concert Hall*; **Kurt W. Forster** *The Snake and the Fish on the Hill, According to Gehry's Project*.

Zodiac 3

Guido Canella Oltre la legittima conservazione; **Ernesto N. Rogers** Il problema del costruire nelle preesistenze ambientali. Verifica culturale dell'azione urbanistica; **Carlo Aymonino**, **Ignazio Gardella**, **Gianugo Polesello**, **Aldo Rossi**, **Renzo Zorzi** Testimonianze su Ernesto N. Rogers a vent'anni dalla morte; **Christof Thoenes** San Pietro come rovina. Note su alcune vedute di Maerten van Heemskerck; **James Stirling** e **Michael Wilford** Poultry n.1 a Londra; **Colin St. John Wilson** Testimoniaza presentata all'Istruttoria pubblica sul progetto di Stirling e Wilford; **Roberto Gabetti** e **Aimaro Isola** Il Quinto Palazzo Uffici Snam a San Donato Milanese; **Ignazio Gardella** Facoltà di architettura a Genova; **Gottfried Böhm** Carlsburg Hochschule a Bremerhaven; **Aldo Rossi** e **Morris Adjmi** Scuola di architettura dell'Università di Miami, Florida; **Drexel Turner** Tra due mari: la piccola città di Aldo Rossi in Nordamerica; **Gianugo Polesello** Campus universitario a Las Palmas, Canarie.

Guido Canella *Beyond Legitimate Preservation*; **Ernesto N. Rogers** *The Problem of Building Within an Existing Environment City Planning; a Cultural Assessment*; **Carlo Aymonino**, **Ignazio Gardella**, **Gianugo Polesello**, **Aldo Rossi**, **Renzo Zorzi** *Testimonials for Ernesto N. Rogers Twenty Years After his Death*; **Christof Thoenes** *St. Peter's as a Ruin. Notes on some of Maerten van Heemskerck Vistas*; **James Stirling** and **Michael Wilford** *Poultry n. 1 in London*; **Colin St. John Wilson** *Evidence Submitted at the Public Enquiry in Favour of Stirling and Wilford Project*; **Roberto Gabetti** and **Aimaro Isola** *The Quinto Palazzo Uffici Snam in San Donato Milanese*; **Ignazio Gardella**

Department of Architecture in Genoa; **Gottfried Böhm** *Hochschule Carlsburg in Bremerhaven*; **Aldo Rossi** and **Morris Adjmi** *School of Architecture at the University of Miami, Florida*; **Drexel Turner** *Between Two Seas: Aldo Rossi's Small City in North America*; **Gianugo Polesello** *University Campus in Las Palmas, Canary Islands*.

Zodiac 4

Guido Canella Autenticità e falsificazione, oggi; **Dieter Leistner** Bagni popolari in Germania tra 1873 e 1918; **Ignazio Gardella** e **Aldo Rossi** Teatro Carlo Felice a Genova; **Venturi**, **Scott Brown** and **Associates** Philadelphia Orchestra Hall; **Carlo Aymonino** Teatro di Avellino; il concorso per la Compton Verney Opera House; **Hans Hollein**, **James Stirling** e **Michael Wilford** Progetti per il concorso della Compton Verney Opera House; **Peter Eisenman** Residenza per studenti della Cooper Union a New York; **Richard Meier** Stazione televisiva Canal +, Parigi.

Guido Canella *Authenticity and Falsification, Today*; **Dieter Leistner** *Public Baths in Germany, 1873-1918*; **Ignazio Gardella** and **Aldo Rossi** *The Carlo Felice Theatre in Genoa*; **Venturi**, **Scott Brown** and **Associates** *Philadelphia Orchestra Hall*; **Carlo Aymonino** *The Theatre of Avellino; The Competition for the Compton Verney Opera House*; **Hans Hollein**, **James Stirling** and **Michael Wilford** *Projects for the Compton Verney Opera House Competition*; **Peter Eisenman** *Cooper Union Student Housing in New York*; **Richard Meier** *The Canal + Headquarters, Paris*.

Zodiac 5

Chi disegna la città? Discussione tra Carlo Aymonino, Enrico Bordogna, Franco Camarlinghi, Guido Canella; **Christof Thoenes** Piazze romane: pianificazione e no; **Günter Uhlig**, **Michael Peterek** I sessant'anni della Siedlung Dammerstock, cantiere del Movimento moderno; **Bruno Flierl** La Stalinallee a Berlino; **Rosaria Angrisano Pionelli** Canary Wharf: Londra nel terzo millennio; **Cesar Pelli**, **Pei Cobb Freed & Partners**, **Kohn Pedersen Fox Associates**, **Skidmore Owings & Merrill**, **Aldo Rossi** Complesso per uffici a Canary Wharf, Londra; **Micha Bandini** Canary Wharf: verso il dibattito; **Gian Franco Di Pietro** Polo multifunzionale di Castello, Firenze; **Giovanni Klaus Koenig** Per una storia del progetto Fiat a Novoli, Firenze; **Roberto Gabetti** e **Aimaro Isola**, **Leonardo Ricci**, **Gunnar Birkerts**, **Ralph Erskine**, **Richard Rogers** Complesso terziario e residenziale sull'area Fiat a Novoli, Firenze.

Who designs the city? Round Table Discussion Between Carlo Aymonino, Enrico Bordogna, Franco Camarlinghi and Guido Canella; **Christof Thoenes** *Roman Squares: Planning and Non-Planning*; **Günter Uhlig**, **Michael Peterek** *60 Years of Siedlung Dammerstock, a Building Site of Modernism*; **Bruno Flierl** *Stalinallee in Berlin*; **Rosaria Angrisano Pionelli** *Canary Wharf: London in the Third Millennium*; **Cesar Pelli**, **Pei Cobb Freed & Partners**, **Kohn Pedersen Fox Associates**, **Skidmore Owings & Merrill**, **Aldo Rossi** *Office Complex, Canary Wharf, London*; **Micha Bandini** *Canary Wharf: Towards a Debate*; **Gian Franco Di Pietro** *Detailed Planning Project for a Multi-Functional Area in the Castello District, Florence*; **Carlo Aymonino**, **Gabriella Barbini**, **Paolo Martini** *A Study of a Town-Planning Variant for the Area Known as San Lorenzo a Greve, in Florence*; **Giovanni Klaus Koenig** *About the History of the Fiat Project in Novoli, Florence*; **Roberto Gabetti** and **Aimaro Isola**, **Leonardo Ricci**, **Gunnar Birkerts**, **Ralph Erskine**, **Richard Rogers** *Commercial and Residential Complex in the Fiat Area, Novoli, Florence*.

Zodiac 6

Guido Canella Su certe devianze dell'archetipo museale; **Lionello Puppi** Antonio Pizzocaro. Itinerari di un architetto ingegnere venticinque del secolo XVII; **Kurt W. Forster** Shrine? Emporium? Theater? Reflections on Two Decades of American Museum Building; **Elisabetta Terragni** Inediti del Dantenum: verso l'attività della Fondazione Giuseppe Terragni; **Venturi**, **Scott Brown** and **Associates** The Sainsbury Wing of the National Gallery, London; **Robert Venturi** From Invention to Convention in Architecture; **Richard Meier** Museum of Contemporary Art, Barcelona; **Gottfried Böhm** Museo d'Arte Contemporanea a Stoccarda; **Gustav Peichl** Städel Museum a Francoforte sul Meno; **Guido Canella**, **Gianugo Polesello** Progetti per il concorso del Padiglione Italia alla Biennale di Venezia; **Guido Canella** Teatro-museo della "forma urbis" ad Aosta; **Aldo Rossi** Centro d'Arte Contemporanea a Vassivière, Clermont-Ferrand; **Aldo Rossi** Bonnefontenmuseum a Maastricht; **Marcello D'Olivo** Monumento al Milite Ignoto a Bagdad.

Zodiac 7

Guido Canella Università e città; **Antonio Acuto** Università e territorialità: lo Studium generale a Pavia; **Philip Johnson** University Buildings in Houston, Texas, and in Greensburg, Pennsylvania; **Venturi, Scott Brown and Associates** University Buildings at UCLA, Los Angeles, and in Princeton, New Jersey; **Robert Venturi** Some Words Concerning Designing for Architecture on American Campuses; **Peter Eisenman** College of Design, Architecture, Art and Planning, University of Cincinnati, Ohio; **James Stirling, Michael Wilford** Performing Arts Centre, Cornell University, Ithaca, New York; **Temasek Polytechnic**, Singapore; **Alcino Soutinho** Departamento de Engenharia da Cerâmica e do Vidro, Universidade de Aveiro, Portugal; **Carlo Aymonino** Progettare l'università; **Carlo Aymonino** Il Università degli Studi a Tor Vergata, Roma; **Gianugo Polesello** Facoltà di Agraria, Ingegneria e Scienze, Udine; **Roberto Gabetti, Sisto Giriodi, Lorenzo Mamino, Elena Tamagno** Ristrutturazione e completamento della sede centrale del Politecnico, Torino; **Roberto Gabetti** Una protratta "epoché"; **Guido Canella** Progetto Bovisa, XVII Triennale di Milano; **Nuovo Politecnico alla Bovisa, Milano; Guido Canella, Giorgio Grassi** Edifici per il nuovo Politecnico alla Bovisa, Milano; **Emilio Pizzi, Gian Paolo Valentini** Nuovo polo universitario, Como; **Aldo Rossi** Libero Istituto universitario Carlo Cattaneo a Castellanza, Varese.

Zodiac 8

Carlo Aymonino, Manfredo Tafuri Per/To James Stirling (1926-1992); **Guido Canella** Laboratorio Latinoamerica; **Mario Sartor** La città latinoamericana tra antecedenti precolombiani, leggi di fondazione e tradizione; **Juan Pedro Posani, Alberto Sato** Reflexiones desde el Tropic; **Jorge Francisco Liernur** Un nuevo mundo para el espíritu nuevo: los descubrimientos de América Latina por la cultura arquitectónica del siglo XX; **Roberto Fernández Desierto y Selva**: de la abstracción al desco. Notas sobre el dilema del regionalismo en la arquitectura latinoamericana; **Sergio Baroni** Reporte de La Habana; **Alberto Cruz, Cooperativa Amereida (Chile)** Ciudad Abierta a Valparaíso, "Travesías" a Santiago y la Pampa; **Christian de Groot (Chile)** Casas a Zapallar y Santiago; **Clorindo Testa (Argentina)** Balnearios a Mar de Plata; **Aslan y Ezeurra (Argentina)** Edificio Hoechst a Buenos Aires; **Gramática, Guerrero, Morini, Pisani, Urtubey, Pisani (Argentina)** Centro Shopping a Córdoba; **Lina Bo Bardi (Brasil)** Centro de Lazer de São Paulo; **Luiz Paulo Conde (Brasil)**, Escola a São Paulo; **Severiano Mário Porto (Brasil)** Centro de Proteção Ambiental de Manaus; **Rogelio Salmons (Colombia)** Casa de Huespedes Ilustres a Cartagena de Indias, Centro Cultural y Museo a Armenia; **Laureano Forero (Colombia)** Casas a Antioquia, Pereira y Medellín; **Fruto Vivas (Venezuela)** Casas y Remodelación del Barrio "Los Erasos" a Caracas; **Jimmy Alcock (Venezuela)** Edificio de apartamentos y casas a Caracas; **Jesús Tenreiro-Degwitz (Venezuela)** Abadía Benedictina a Güigüie; **Abraham Zabludovsky (México)** Teatro de Guanajuato; **Domingo Alvarez** Imágenes de "La invención del Caribe".

Zodiac 9

Guido Canella Note per una critica dell'Espressionismo; **Derek A.R. Moore** Carlo Borromeo, Milan and the Sacri Monti; **Giovanni Testori, Carlo Aymonino, Guido Canella, Ignazio Gardella, Philip Johnson, Gianugo Polesello, Aldo Rossi, Luciano Semerani**, Progetti per il completamento del Sacro Monte di San Carlo ad Arona; **Philip Johnson** Orientation Pavilion, New Canaan, Connecticut; **Peter Eisenman** Interview with Philip Johnson; **Oscar Niemeyer** Memorial da América Latina, São Paulo, Brasil; **Oscar Niemeyer** De Pampulha ao Memorial da América Latina; **Lionello Puppi** Oscar Niemeyer, Il Memorial dell'America Latina a San Paolo; **Richard Meier** Exhibition and Assembly Building, Ulm, Germany; **Carlo Aymonino** Österreichische Nationalbank, Wien; **Gottfried Böhm** Bezirksrathaus Köln-Kalk, Deutschland; **Gottfried Böhm** Stadttheater Itzehoe, Deutschland; **Aldo Rossi** Scenografia e costumi per *Elettra*, Taormina

Zodiac 10

Guido Canella Contesto versus modello; **Christof Thoenes** Architettura e società nell'opera del Vignola; **Sedad Hakki Eldem** Toward a Local Idiom: a Brief History of Contemporary Architecture in Turkey; **Suha Özkan** Fifty Years of Modern Turkish Architecture: a Search for Identity; **Sedad Hakki Eldem** Faculty of Sciences and Arts, Istanbul University; **Antonella Gallo** La Facoltà di Scienze e Lettere dell'Università di Istanbul di Sedat H. Eldem; **Mario Ridolfi, Volfango Frankl** Palazzo degli Uffici Comunali a Terni; **Christoph L. Frommel** Sul progetto di Mario Ridolfi e Volfango Frankl a Terni; **Peter**

Eisenman Max Reinhardt Haus, Berlin; **Kurt W. Forster** The Max Reinhardt Haus: a New Landmark for Berlin; **Hans Hollein** Il concorso per il nuovo Palazzo dei Congressi di Salisburgo; **Juan Navarro Baldeweg, Fumihiko Maki, Bernard Tschumi** Kongresshaus, Salzburg; Vitra Gelände, Weil-am-Rhein, Deutschland; **Tadao Ando** Vitra Konferenzhaus, Weil-am-Rhein; **Alvaro Siza** Vitra Fabrikationshalle, Weil-am-Rhein; **Zaha M. Hadid** Vitra Feuerwehrhaus, Weil-am-Rhein; **Venturi, Scott Brown and Associates** The Charles P. Stevenson Jr. Library, Bard College, Annandale-on-Hudson, New York; **Emilio Donato** Cementerio Municipal de Gavá, Barcelona.

**Zodiac è distribuito da:/Zodiac
is distributed by:**

Architectural Association School
of Architecture
34-36 Bedford Square,
London WC1B3ES
tel. (071) 6360974 Fax (071) 4140782

Giappone/Japan

The Tokodo Shoten Ltd.
Nakauchi Bldg.
7-6, Nihonbashi 1-Chome
Chuo-Ku, Tokyo 103
Tokyo Int. P.O. Box 5060
tel. (03) 32721966

**Spagna (esclusa Catalogna)/
Spain (Catalonia not included)**

Xarait Libros S.A.
Pº de San Francisco de Sales, 32
28003 Madrid
tel. (01) 5341567

Catalogna/Catalonia

Interlibro
Rda Gral Mitre, 211-213
08023 Barcelona
tel. (03) 4183808

Italia/Italy

Joo Distribuzione
Via F. Argelati, 35
20143 Milano
tel. (02) 8375671

Bookshops abroad

Svizzera/Switzerland

Naville S.A.
Service Press
38-42, Avenue Vibert
1227 Carouge/GE
tel. (022) 3080444

Portogallo/Portugal

Armando Loureiro Pereira
Rua Rodrigo da Fonseca, 135
5ºEsq. - 1000 Lisboa
tel. (01) 685716

Inghilterra/United Kingdom

United Magazine Distr. Ltd.
Spotlight House - 1 Benwell Road
London N7 7AX
tel. (071) 7004600

Accademia Italiana Bookshop
by Messaggerie
c/o Accademia Italiana delle Arti
e delle Arti Applicate
24, Rutland Gate
London SW7 1BB
tel. (071) 2253724

Grecia/Greece

Hellenic Newsstands Ltd.
1, Digeni Str.
17456 Alimos
tel. (01) 9919328

Taiwan

Sunshine Ent. Co. Ltd.
P.O. Box 70-146
Taipei
tel. (02) 7733174

Nuova Zelanda/New Zealand

Propaganda
C.P.O. Box 582
Auckland
tel. (09) 781582

Italia

Abruzzo

Libreria dell'Università
Viale Pindaro 51 - Pescara

Libreria Feltrinelli
Corso Umberto 5/7 - Pescara

Libreria Filograsso
Viale Pindaro 75 - Pescara

Calabria

Libreria PE.PO.
Via del Crocefisso 10
Reggio Calabria

Campania

Libreria C.L.E.A.N.
Via Diodato Liroy 19 - Napoli

Libreria Feltrinelli
Via T. D'Aquino 70/76 - Napoli

Libreria Guida
Via Portalba 13 - Napoli

Libreria Feltrinelli
Piazza Baraccano 5 - Salerno

Emilia Romagna

Libreria Feltrinelli
Piazza Ravegnana 1 - Bologna

Libreria Feltrinelli
Via C. Battisti 17 - Modena

Libreria MARCO Sedis
Piazza Mazzini 19 - Modena

Libreria Feltrinelli
Via Repubblica 2 - Parma

Libreria Rinascita
Via 13 giugno 14 - Ravenna

Libreria Vecchia Reggio
Via E. S. Stefano 2/F - Reggio Emilia

Friuli Venezia Giulia

La Rivisteria
Piazza XX Settembre 23 - Pordenone

La Cooperativa Libreria
Via F. Venezian 7/A - Trieste

Lazio

Libreria Dedalo
Viale G. Rossini 20 - Roma

Libreria Feltrinelli
Via V. Orlando 84/86 - Roma

Libreria Feltrinelli
Via del Babbuino 39/40 - Roma

Libreria Feltrinelli
Largo Argentina 5 - Roma

Libreria Kappa
Piazza Borghese 6 - Roma

Libreria Rinascita
Via Botteghe Oscure 1/2 - Roma

Liguria

Libreria Feltrinelli
Via XX Settembre 233 - Genova

Libreria Feltrinelli
Via P.E. Bensa 32/R - Genova

Lombardia

Coop. Un. Studio Lavoro
Piazza Leonardo da Vinci 32 - Milano

Libreria Clup
Piazza Leonardo da Vinci 32 - Milano

Libreria Cortina
Largo Richini 1 - Milano

Libreria Cusl
Piazza Leonardo da Vinci 32 - Milano

Libreria Feltrinelli Baires
Corso Buenos Aires 20 - Milano

Libreria Feltrinelli Europa
Via S. Tecla 5 - Milano

Libreria Feltrinelli Manzoni
Via Manzoni 12 - Milano

Libreria Hoepli
Via Hoepli 5 - Milano

Libreria L'Archivolto
Via Marsala 2 - Milano

Libreria MARCO Sedis
Galleria Passerella 2 - Milano

Libreria MARCO Sedis
Corso Garibaldi 30 - Milano

Libreria Unicopli
Via Rosalba Carriera 11 - Milano

La Libreria
Via Siro Comi 12 - Pavia

Piemonte

Libreria Agorà
Via Duchessa Jolanda 13/A - Torino

Libreria Celid
Via S. Ottavio 20 - Torino

Libreria Comunardi
Via Bogino 2 - Torino

Libreria Feltrinelli
Piazza Castello 9 - Torino

Libreria Internazionale del Salone
Via Roma 80 - Torino

Puglia

Libreria Feltrinelli
Via Dante 91/95 - Bari

Sicilia

Libreria De Martiniis
Via F. Crispi 235 - Catania

Libreria Dante
Quattro Canti di Città - Palermo

Libreria Feltrinelli
Via Maqueda 459 - Palermo

Toscana

Centro Arte Spazio Tempo
Via dei Benci 41/rosso - Firenze

Coop. Libreria Universitaria
Via S. Gallo 22/rosso - Firenze

Coop. Un. Studio Lavoro
Via S. Gallo 12/rosso - Firenze

Libreria Alfani
Via degli Alfani 84 - Firenze

Libreria Feltrinelli
Via Cerretani 30/32 rosso - Firenze

Libreria L.E.F.
Via Ricasoli 197/R - Firenze

Libreria Marzocco
Via Martelli 14/R - Firenze

Libreria Feltrinelli
Corso Italia 50 - Pisa

Libreria Feltrinelli
Via Banchi di Sopra 117 - Siena

Trentino Alto Adige

La Rivisteria
Via S. Vigilio 23 - Trento

Veneto

Libreria Feltrinelli
Via S. Francesco 14 - Padova

Libreria Clup
Tolentini S. Croce 197 - Venezia

Libreria Cluva
Tolentini S. Croce 197 - Venezia

Libreria Rinascita
Corte Farina 4 - Verona



Zodiac

Zodiac, rivista internazionale di architettura

La nuova serie di Zodiac (la prima fu fondata da Adriano Olivetti nel 1957 e sospesa nel 1972) si propone come momento di analisi della cultura architettonica contemporanea in Italia e nel mondo. Zodiac, pubblicata in italiano e in inglese, alterna numeri miscelanei a numeri monografici e si caratterizza - nel controverso panorama delle riviste di architettura - per l'originalità e la serietà dei saggi storico/critici, per l'importanza dei progetti pubblicati e per la completezza d'informazione.

Condizioni di abbonamento per il 1994

L'abbonamento annuale a Zodiac (due numeri con uscita semestrale) è di lire 85.000. Abbonarsi a Zodiac significa assicurarsi un punto d'osservazione esclusivo intorno ai temi più avanzati della ricerca del progetto di architettura e del dibattito architettonico contemporaneo.

Ogni numero di Zodiac è inviato all'abbonato a mezzo raccomandata (con spese a carico dell'Editore).

Servizio numeri arretrati

Il coupon riportato in questa pagina può essere utilizzato, oltre che per sottoscrivere l'abbonamento annuale, anche per richiedere eventuali numeri arretrati di vostro interesse (gli argomenti trattati nei numeri di Zodiac finora pubblicati sono riassunti nella parte finale di questo volume). Specificate chiaramente la vostra richiesta, che verrà evasa immediatamente; ogni numero arretrato costa lire 45.000.

editrice **AbitareSegesta**

Ritagliare (o fotocopiare) il coupon, spedire in busta chiusa a:
Editrice Abitare Segesta SpA, corso Monforte, 15 - 20122 Milano - Italia.

Sì, desidero abbonarmi a **Zodiac** per un anno (due numeri) al prezzo di lire 85.000.

Resta inteso che la rivista sarà inviata al mio indirizzo a mezzo raccomandata, con le spese a carico dell'Editore.

Vi prego di volermi inviare i seguenti numeri arretrati di Zodiac a lire 45.000 cadauno:

Zodiac 7 **Zodiac 8** **Zodiac 9** **Zodiac 10**

Per il pagamento:
 (nel caso di abbonamento
 + richiesta arretrati
 sommare gli importi)

allego assegno di lire:

ho versato l'importo sul conto corrente postale n° 60745205 a mezzo bollettino postale

Nome Cognome

Professione Via N°

Cap Città Prov. Stato

Data Firma

✂ **Per un servizio più celere inviare il coupon via fax: 02/76021904.**

Zodiac, international architecture review

The new series of Zodiac (the first was founded by Adriano Olivetti in 1957 and discontinued in 1972) analyzes contemporary architectural culture in Italy and around the world. Published in Italian and in English, it alternates issues of mixed interest with special issues.

Zodiac makes an outstanding contribution to the controversial architectural review scene with original, serious and well-documented essays of a historical and critical nature on projects of key importance.

Subscription conditions for 1994

The annual subscription to Zodiac (two six-monthly issues) is 90.000 lire. Subscribers to Zodiac are assured an exclusive view-point on the most advanced themes of architectural design research and the contemporary architectural debate.

Each issue of Zodiac is sent to the subscriber by registered post (at the publisher's charge).

Back issues

The coupon printed on this page can be used both to take out the annual subscription and for requesting any back issues that may be of interest (see the list of articles published to date in Zodiac at the back of this issue). Indicate clearly which issue you require and it will be sent off to you immediately. Back issues cost 45,000 lire each.

editrice **A**bitareSegesta

Cut out (or photocopy) the coupon and send it in a sealed envelope to:
Editrice Abitare Segesta SpA, corso Monforte 15, 20122 Milano, Italia.

Yes, I would like to take out an annual subscription to Zodiac (two issues) at the price of 90.000 lire.
The review will be sent to my address by registered post at the publisher's charge.

Please send me the following back issues of Zodiac at 45,000 lire each:

Zodiac 7 **Zodiac 8** **Zodiac 9** **Zodiac 10**

Method of payment:

(if you require subscription + back issue please total the amount)

I enclose a cheque for lire:

I have deposited the sum into post office account no. 60745205

First name Surname

Profession

Address

Date Signature

For faster service send the coupon by fax: 02/76021904.

Zodiac

International architecture review

founded by Adriano Olivetti in 1957



Zodiac 11

Rivista internazionale di architettura
International Review of Architecture

Guido Canella

Struttura urbana e destrutturazione
dell'architettura: la competenza del critico
e quella del comune fruitore

Paolo Polledri

"The Nearest Thing to a Contemporary
Vernacular": the Bay Area Architectural
Tradition in Perspective

Giovanni Brino

Radici dell'architettura moderna
nella California meridionale

Joseph Giovannini

L.A. Trouvée

Thomas S. Hines

Housing, Baseball and Creeping Socialism:
the Battle of Chavez Ravine, Los Angeles,
1949-1959

Kevin Roche

Charles Eames

Kurt W. Forster

Neutra on the Roof

Charles W. Moore

O' California!

Frank O. Gehry

Californian Project Models,
1981-1993

Architetture in California

Joseph Esherick, *San Francisco*

Holt, Hinshaw, Jones, *San Francisco*

Jim Jennings, *San Francisco*

Mark Mack, *San Francisco*

Stanley Saitowitz, *San Francisco*

Daniel Solomon, *San Francisco*

Coop Himmelblau, *Los Angeles*

Hodgetts + Fung, *Los Angeles*

Franklin D. Israel, *Los Angeles*

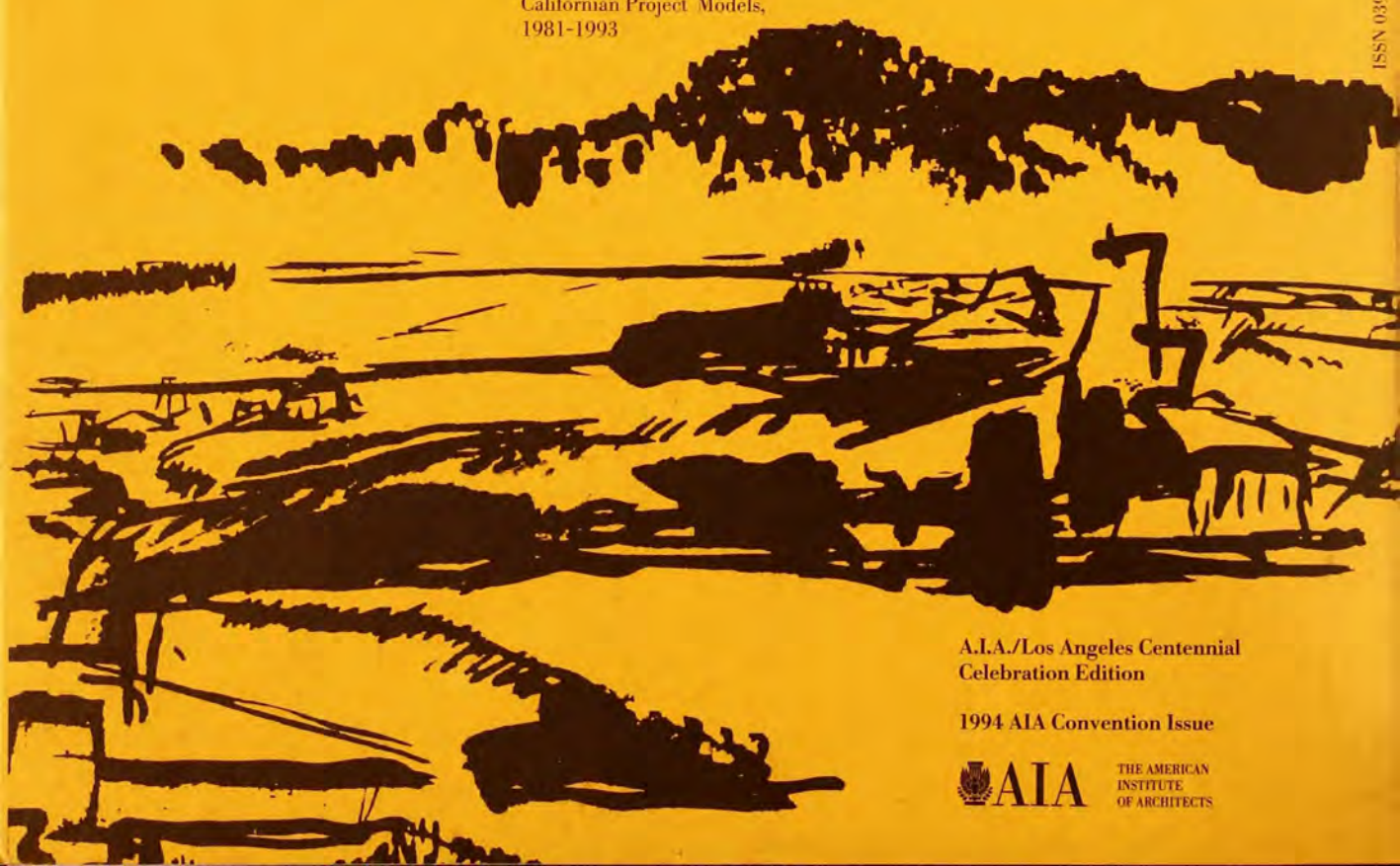
Panos Koulermos, *Los Angeles*

Thom Mayne, *Morphosis, Los Angeles*

Eric Owen Moss, *Los Angeles*

Dagmar Richter, *Los Angeles*

Michael Rotondi, *Los Angeles*



A.I.A./Los Angeles Centennial
Celebration Edition

1994 AIA Convention Issue



THE AMERICAN
INSTITUTE
OF ARCHITECTS