POLITECNICO DI TORINO
Repository ISTITUZIONALE

LE GENERAZIONI DEL PENSIERO

Original
LE GENERAZIONI DEL PENSIERO / Caliari, PIER FEDERICO MAURO. - In: ARC 2 CITTÀ. - ISSN 2384-9096. - ELETTRONICO. - 14:(2021), pp. 12-15.

Availability:
This version is available at: 11583/2974209 since: 2022-12-29T08:37:03Z

Publisher:
Arcduecittà s.a.s.

Published
DOI:

Terms of use:
openAccess

This article is made available under terms and conditions as specified in the corresponding bibliographic description in the repository

Publisher copyright

(Article begins on next page)

12 June 2023

arc 2 città

Numero 14
edizione web:
febbraio 2021
www.arcduecitta.it

Architettura. Ricerca. Città.

A cura di Adriano Parigi, Marco Falsetti, Greta Allegretti

Indice

Indicibile Spazio. p.2
Silenzio, Luce. pp. 3-4
Composizione, lo sviluppo del Concept. p.5
Il contributo della Sapienza. testi di M.Falsetti, R.Garcia Rubio, S. Vela Navarro pp. 6-11
L' Ecole de Beaux arts e l'Accademia. testi di P. Caliari, F.Leoni pp. 12-17
Il labortaorio dell'Accademia Adrianea. testi di F.Leoni, G. Allegretti, A. Rampoldi, S. Ghirardini, A. Molinaro, P. Brunazzi, A. Diatta pp. 18-29
Terminologia Architettonica. testo di A.Parigi pp.30-39
Architecture as Philosophy. testo di A.Parigi pp.40-41
Autodafè. testo di E.d'Alfonso p.42

Amo gli inizi. Note per L.I.Kahn. *Terminologia Architettonica*

Ernesto d'Alfonso

Amo gli inizi. Titola un articolo di Louis Kahn che vi dichiara il suo problema e la ricerca radicale e fondante: quella appunto sul segno architettonico affrontata a partire dall'origine. Ricerca semiologica. Non linguistica. Perciò filosofica come dirò in seguito.
Due, infatti, sono le modalità principali dell' espressione, l'una appunto, fonica, nel cui esercizio si apprende a parlare. L'altra, più segreta perchè priva di parole, fattuale, implicante l'intero corpo nell'introdursi, praticandole, nelle regole del mondo. Il corpo impara, così a camminare per prendere cose da manipolare. Nella prima è più segreta, l'eco necessaria a sentire i suoni. Nell'altra è più segreto l'equilibrio da trovare per camminare, atto d'esercizio del sentire o meglio dell'apprendere la legge dell'attrazione terrestre, cioè del sistema solare nell'universo astronomico.
Il problema principale di tale semiologia, è di essere conosciuta solo dopo la pratica. Solo mentre si esercita la gola a produrre suoni l'orecchio sente e la mente ne riceve l'affezione che riferisce a significati convenienti. Ancor più dell'esercizio della voce, la ricerca dell'equilibrio necessario a camminare, verifica di non poter prevedere l'esercizio.
L'inizio per ogni uomo sta nella partica, imparare a parlare, imparare a stare in piedi. Due modi dell'esistenza irriducibili l'uno all'altro. Per la comunicazione vale, più che mai oggi la parola scritta. Per l'intelligenza e il perfezionamento dell'equilibrio, vale la costruzione del menhir. E l'erezione nel suo sito sul suo fondo. La conseguenza dell'erezione, è che si percepiscono insieme, le circostanze, come intono prossimo e intorno remoto. Delle quali l'intorno remoto vale quanto, o più dell'intorno prossimo, perché vi si scorge il punto dello spuntare e tramontare del sole. Non procedo. Noto che la diversità esige una trattazione di tale esperienza specifica e distinta. L' autore, il filosofo che ha trattato tali diversità approfondendo per sé tre forme di esposizione del pensiero irriducibili l'una all'altra è stato Cassirer.

Stonhenge nel suo territorio.

Cassirer, dunque, aveva inteso la molteplice relazione. Da tali premesse ho tratto che il "ritto", era stato posato ed elevato nel suo sito proprio per indicare fondo e sfondo, cielo e suolo. E che, nelle vicinanze del ritto fondato al suolo si ergeva il corpo
umano, cosa, tra cose. Capace, però, di lanciare lo sguardo sulla pietra eretta ed oltre. Al livello dell'occhio, incontrando la linea che separa i contrari scoperta da Anassimandro di Mileto. Colui che pose le premesse affinché lo spuntare del sole sull'orizzonte o il tramontare sotto, potessero essere scorti con esattezza. Anzi, per andare oltre determinati nell'immediato intorno attraverso la tangente al fianco della pietra o nel foro appositamente prodotto, per traguardare il primo raggio nella data ormai nota. Ogni giorno, come sappiamo bene, il punto di comparsa del sole si sposta a destra o a sinistra a partire da un estremo d'inversione al solstizio. Dal solstizio d'inverno, per sei mesi descrivendo un arco sull'orizzonte fino al solstizio d'estate il secondo estremo dell'arco. Dal quale estremo il punto d'alba si sposta, ogni giorno, a sinistra sull'orizzonte, fino al solstizio d'inverno, secondo estremo. Il percorso pendolare sull'arco dal primo al secondo estremo e viceversa, indica il ciclo annuale. I quarti di cerchio stabilito dalla metà dell'arco, le stagioni. Poiché il giorno è appunto il ciclo dall'alba all'alba o dal tramonto al tramonto, si sono determinate le misure temporali del mondo. E giacché il ciclo temporale del corso di tempo dall'uno all'altro estremo e viceversa , cioè l'anno, determina tutti i cicli temporali ricorrenti. Entro i quali avvengono tutti i fenomeni macroscopici della natura. Il ciclo dell'anno per gli agricoltori.
È la scienza di questa misura del tempo che ha consentito di regolare nelle quattro stagioni il ciclo del riscaldamento, del rimanere caldo nella stagione estiva e del raffreddamento nella stagione autunnale. Un sapere che è stato condizione dello sviluppo dell'agricoltura.
Il ciclo annuale, conta, più che mai nell'età industriale. Anzi richiede una particolare attenzione ai cicli artificiali che instraura. Caso mai cambia di modo; quando, la scoperta dei fenomeni dai cicli microtemporali, inventò la tecnologia d'impiego di tali fenomeni nel funzionamento quotidiano. Di fronte alla scoperta della relatività che inquadra i cicli microtemporali fu necessario riattivare i saperi primari, più che primitivi. Ed avvenne, a Le Corbusier, quando vide il menhir sulla spiaggia della Bretagna. Egli fu colpito come da una scoperta ed esclamò, "fuori c'è". Bisogna confrontarsi con lui ●

Silenzio, Luce

Redazione

1. *Oltre Le Corbusier. Semiologia architettonica.*
Non ripropongo la *promenade architecturale* che modella la casa sul lago Lemano per i genitori.
Né *l'arcitecture c'est de planchers èclairèes* che sostiene i primitivi cinque punti.
Né il principio *L'architettura è il gioco sapiente, corretto e magnifico dei volumi sotto la luce* che caratterizza l'architettura "purista". Giacché ciascuno di essi, marca un passo compiuto da Le Corbusier nel raggiungere la maturità nell'architettura.
Non ripropongo neppure i quattro modi che, una volta raggiunta la maturità, nelle lezioni sudamericane, classificano i modi specifici di declinare la forma architettonica tridimensionale alla maniera di Le Corbusier.
Tutti questi sono superati , o meglio integrati nella successiva maniera che Le corbusier inventa nel secondo dopoguerra, quando ha messo a punto l'invenzione e l'uso del modulor nelle sue costruzioni postbelliche dominate dall'Unitè d'Habitation messa punto a Marsiglia e riproposta in molte versioni francesi oltre che nella tipologia della casa alta lamellare di Chandigar. Il punto d'arrivo di Le Corbusier, infatti non deriva da quegli esperimenti degli anni '20/'30, ma dal ripensamento della città dopo l'invenzione della teoria delle sette vie e la definizione del *secteur urbain* di 1200m x800 che è l'isolato della città e la misura dell'elemento nella quadricola urbana dell'estremo modello di *ville radieuse*, realizzato a Chandigarh nei primi anni '50, la cui architettura non più purista ha come principio la collisione drammatica tra materia sfusa e misura armonica. La misura proporzionale (armonica) penetra la modellazione della materia sfusa mentre solidifica nei casseri. "Modula" gli spessori tra profili ricorrendo a due serie armoniche, tra loro coniugate, dal multiplo di due. Dunque, ogni minimo dato di forma dal più grande al più piccolo è definito da una scala di misure in rapporto armonico tra loro. Il *bèton brut*, è modellato dai casseri le cui minime misure e via via le più grandi , fino alle massime sono definite dalle scale armoniche del modulor.
L'esemplare che ne sarà manifesto è il Couvent de la Tourette. Ma l'esempio integrale è appunto Chandighar, la capitale del Punjab il cui vessillo monumentale è la main ouverte, monumento alla misura. La mano. Troppo astratto. Forse. Non riuscito. Certo.
E dal *bèton brut* e misura armonica, però, che sarà fatto proprio da molti architetti operanti negli anni '50 che prende avvio la seconda era della modernità. Basta ricordare il Municipio di Boston di Kallmann, McKinnell. E, per non dimenticare un esempio significativo il Marchiondi di Vittoriano Viganò a Milano.
Ha avuto, del resto, molte maniere, dato che fu un movimento globale, celebrato da Rudolph, Kenzo Tange, e dallo stesso L. Kahn. Lungi dal farlo proprio i C.I.A.M. lo ripudiarono.
In ogni caso, la loro corsa finì ad Otterloo nel 1960, l'ultimo di Congressi Internazionali d'Architettura Moderna, la culla della globalizzazione. Non voglio però parlare di Team Ten.
Ma delle tesi di Louis Kahn, l'architetto che raccolse il vessillo dell'architettura moderna.
Colui che contestò il sistema di Le Corbusier nella sua matrice chiusa o metastorica.
Non solo il razionalismo che ripudiava l'immagine, ma assieme ad esso il funzionalismo che ad esso era associato incorniciandolo o predefinendone il fondamento come nuova oggettività.
Kahn dette voce a chi aveva capito l'impossibilità ad andare oltre del sistema lecorbusieriano. Si può dire schematizzando che nel primato dello spazio di le Corbusier, si escludeva il tempo. Senza il quale lo spazio stesso non si rivela agli uomini che "esistono nel tempo". Vivono bensì un arco limitato di tempo. Nel corso del quale devono ripercorrere a loro modo i passi già compiuti, è farne di nuovi. Questo è il problema imposto dalla modernità posthusserliana. Di nuovo la memoria. Non per replicarne il dato, ma per sondarne il possibile ulteriore. Invece della mistica metastorica appartenente alla modernità della tabula rasa, l'avvertire nella ricerca l'apertura all' utopia inaugurante la seconda modernità. Non l'accezione dell'in-esistenza. La certezza, invece di una realtà da scoprire/inventare. Questo termine utopia, non è propriamente kahniano, invece, di un altro ebreo – italiano, questa volta – E.N.Rogers la cui intelligenza dell'architettura, brillò negli ultimi C.I.A.M. Il suo motto era: utopia della realtà. Integrava portandola sul piano del progetto l'idea di stile che aveva trattato negli anni cinquanta in base alla formula: A=F(B,U). L'architettura è la sintesi di bello e utile.

Indicibile Spazio.

Silenzio, Luce.

Ho introdotto Rogers, proprio per introdurre l'utopia che non è termine di Louis Kahn. Il quale, però ne sapeva in concreto il valore nel progetto. L. Kahn, che non condivideva l'approccio della tabula rasa, pose a tema la necessità di difendere il centro antico come preesistenza. Lo considerava il tempio della città : "Il centro è la cattedrale della città" diceva - " un posto dove andare, non da attraversare".
Ripensò quindi integralmente il rapporto centro / nuove espansioni e propose di conferire al viadotto il compito del monumento. Lo fece funzionare a protezione del centro antico, come mura della città preesistente. Come ogni altro segno architettonico, il viadotto non poteva non essere monumento. Non esiste la sola funzione: far circolare le macchine. Vi è anche la funzione materiale d'essere costruito in elevazione. Il Viadotto costruito, è altresì ostacolo o "muro". Come tale può proteggere nel momento stesso in cui da accesso. Dunque, per dare accesso, deve avere soste e soglie di cambiamento di stato. La persona scesa dalla macchina, smette di essere trasportata dai veicoli , torna pedone. Entra, così nella "cattedrale", la stanza comune.
Prima di essere stato *resident architect*, presso l'American Academy, L. Kahn aveva colto il tema del monumento come "indicibile". Una semiologia architettonica comincia, infatti da qui. Dall'indicibile spazio.

2. *Il tempio neolitico della Gran Bretagna, Stonehenge.*
Nell'abbandonare Le Corbusier, l'architetto, americano di cultura (Era nato in Estonia) – in particolare attento a Wright, quindi anche alla sua scuola urbanistica impersonata da Lynch) non abbandona il punto d'arrivo dell'architetto svizzero. Non abbandona lo spazio indicibile. I suoi termini sono silenzio e luce.
Comincia da qui la sua semiologia.
Il "monumento", non è il megalite allo stato naturale. Neppure guardato con sguardo umano. Ma un tempio megalitico, neolitico: Stonehenge. Il monumento che espone il tema primario di semiologia urbana.
Più radicalmente di Le Corbusier, attraverso il circuito di pietra nel Wiltshire di Gran Bretagna, indica il rapporto tra l'intorno tracciato al suolo dai megaliti e l'orizzonte/skyline che si delinea immediatamente dietro i profili lapidei . quindi l'evento primario che da inizio alla misura del tempo, il sorgere del primo raggio del sole. Oltre lo spazio è il tempo che il megalite radica nello spazio invisibile/intangibile, attraverso il suolo, la superficie della terra. Più radicalmente che il megalite di Le Corbusier, i cerchi megalitici, antenati del peristilio templare greco, definiscono la coniugazione dell'intorno prossimo in presenza al corpo dell'esploratore distante pochi passi dai profili megalitici, con l'intorno remoto, inaccessibile intangibile eppure delineato immediatamente allo sguardo dello stesso esploratore dietro i profili delle pietre. In un certo qual modo posizionato o posizionabile nell'intorno prossimo che illumina, peraltro, come tutto il resto intorno prossimo o remoto. Verifica in-perdibile del momento di un inizio. Dell'inizio di un ciclo che si replica quotidianamente, stagionalmente, annualmente.
Nell'arresto di uno strumento tridimensionale, il tempio neolitico, che stando fermo tutto l'anno e dipoi tutti i successivi anni, fini ad oggi, lascia vedere che di giorno in giorno è altro il punto all'orizzonte in cui "sorge il primo raggio" di sole. E lo scostamento dei molti megaliti lo lascia verificare. Si misurano attraverso le posizioni dei punti/alba, cicli temporali diversi Gli anni della storia ed i tempi della non storia. Qui mi arresto. Cito la immagine di Stonehenge al solstizio di estate. E concludo dicendo che Kahn ne trae un'antropologia architettonicamente verificata ed una semiologia architettonica moderna i cui termini base sono **monumento** e **istituzione**. Emerge la questione dell'istituzione come effetto della fondazione del segno architettonico.
Che cosa è istituito? Un comportamento collettivo. Tale comportamento, non è "comunicato per essere contrattato o pattuito". Anzi non è affatto "comunicato". Invece "partecipato".
Perciò con forzatura evidente, l'intreccio monumento, istituzione, comportamento somatico collettivo, viene identificato con un patto umano. Benchè tale, propriamente, non possa essere. Ma solo metaforicamente. Cioè nel consenso fattuale della pratica comune. Esemplificata dal patto d'apprendistato tra maestro e discepolo – il secondo segue osservando e memorizzando ogni minimo gesto operativo del maestro per farlo proprio. Nella pratica del *bèton brut*, è piuttosto una procedura ad essere ripetuta. Che può essere sostituita da un procedimento meccanico istruito da un file informatico.
Non mi dilungo, né procedo. Non è quello il momento della informatizzazione del progetto d'architettura.
Bensì un riconoscimento reciproco di convenienti "comportamenti" o una nozione fattuale di essi●

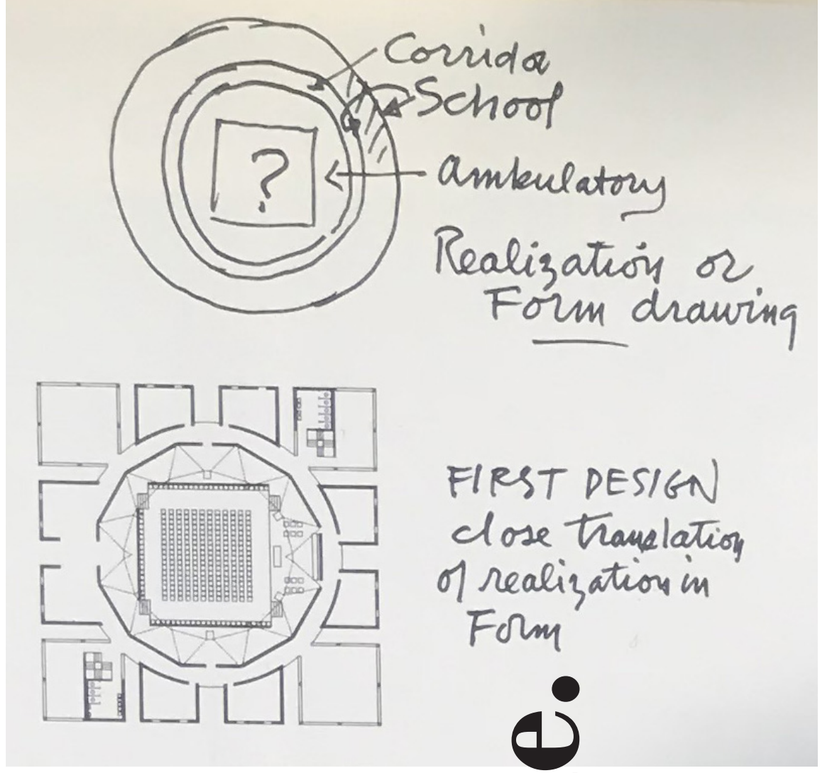
Composizione.

Lo sviluppo del concept.

Nota sullo Sketch Concept della School per la Unitarian Church.

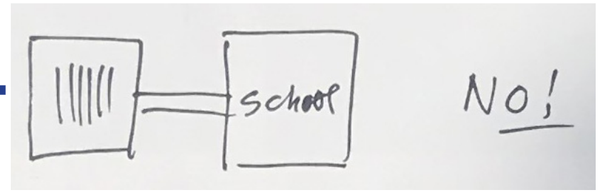
Redazione

La didascalia di kahn a proposito dello schizzo del concept e del suo sviluppo, indica due possibili procedimenti di definizione del design. Quella primitiva che concreta l'idea primitiva dell'autore, in cui il quadrato con il punto interrogativo e circondato da circonferenze contenenti i corpi di fabbrica per le funzioni della scuola. Ed il secondo che opportunamente Louis chiama " la realizzazione del progetto in base a domande specifiche.
Ritengo che entrambe siano legittime definizioni del progetto da parte di Louis kahn. Che l'autore ha scelto nel caso i committenti volessero avere esperienze particolari del progetto, in base a domande specifiche.



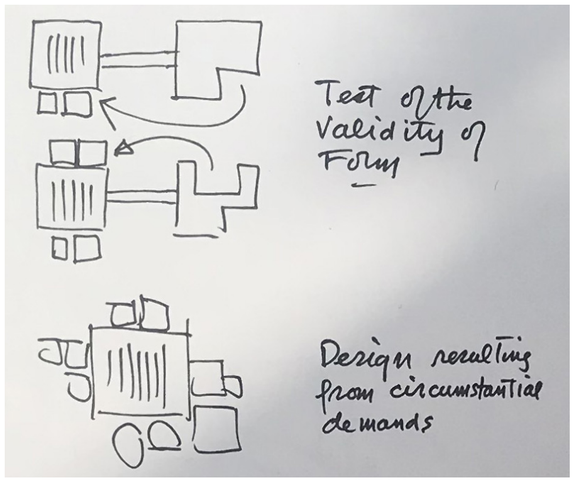
Concept sketch. *La realizzazione del primo progetto e dimostrazione della realizzazione del progetto in base a domande specifiche.*
L. Kahn da Opera Completa

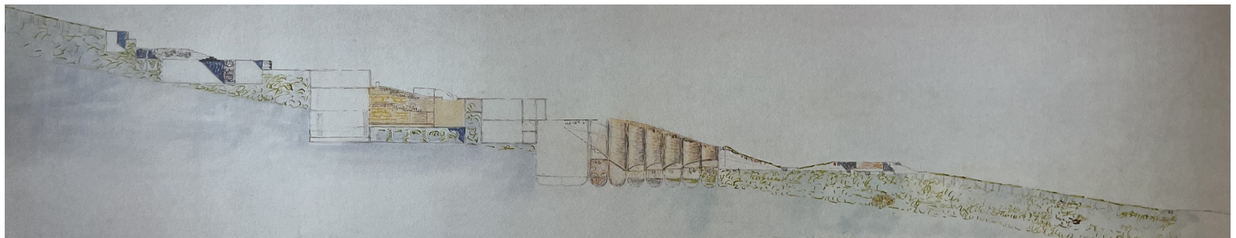
Ho fatto un quadrato, nel quale ho messo un punto interrogativo…. Ho voluto significare che sarà il santuario. Ad esso ho circoscritto un ambulatorio per coloro che non intendono entrare nel santuario. Attorno all'ambulatorio ho collocato il corridoio di un altro circolo includente spazio, la scuola. È evidente che ciò che origina la domanda è il muro che la circonda. Tale era la forma che esprimeva la chiesa. La forma era la mia prima reazione a come potrebbe essere una direzione nell'edificio dell'Unitarian church. Sentito il ministro degli Unitariani, dare il senso delle aspirazioni della comunità, mi venne in mente che il santuario era solo il centro della domanda ; e che la scuola, era ciò che sollevava la domanda. Ho capito allora che la domanda – lo spirito della domanda – non era separabile da quella. Perciò avevo posto il deambulatorio intorno, per contemplare il fatto che ciò che si dice o fa nel santuario non doveva necessariamente parteciparsi da chiunque. Perciò, avresti potuto restare fuori da ciò che vi veniva detto all'interno.

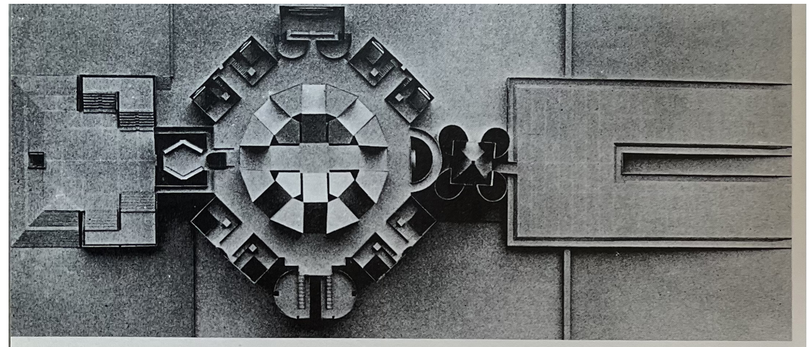


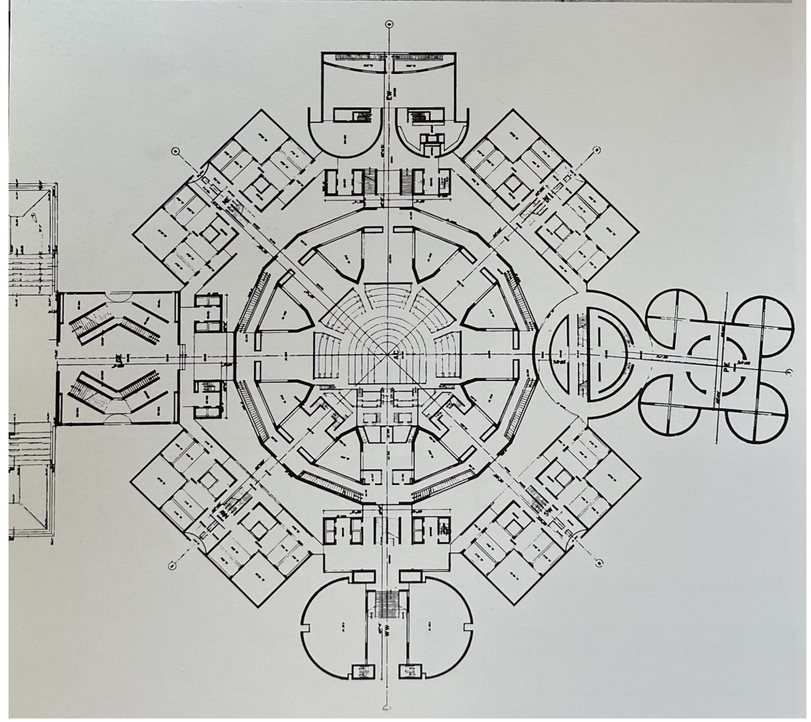
Feci alcune domande a proposito del santuario, che cosa fate una volta finito il servizio? Risposero che era l'ora del caffe; discutevano di ciò che si era detto nell'auditorium. Credevano che sarebbe stato molto bene se ci fosse stata una cucina vicino al santuario. Trassi via dalla scuola allora un pezzo dell'edificio e lo misi vicino al santuario. Dissereo allora di credere fosse necessaria una altra stanza di servizio alla cucina. Così feci staccando un altro pezzo della scuola. Ben presto cominciarono a capire che ero tornato al punto di partenza. Doveva essere così per la natura stessa delle attività. Capii altresì che non sapevano realmente che cosa fosse una scuola; la scuola era costituita di aule per adulti tanto come di classi per bambini. E così tutti i piani che seguono si adeguano alle esigenze progettuali dei vari comitati; e, naturalmente, ai limiti del finanziamento, che non consentono stanze aggiuntive, hanno impedito lo sviluppo di una chiara forma geometrica dell'esterno

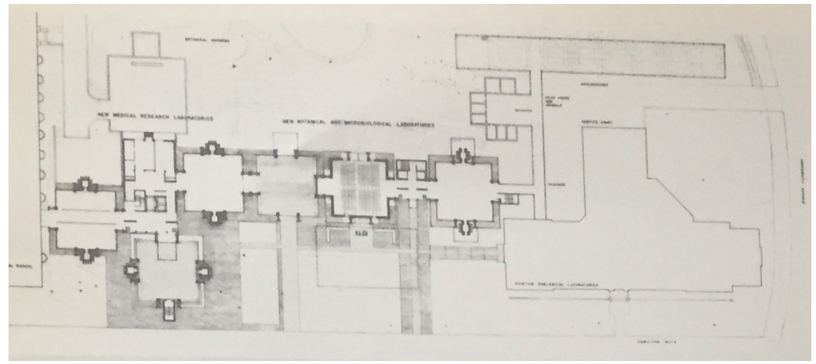
Ad un certo momento essi insistettero che il santuario dovesse essere separato dalla scuola. Per me è stato un colpo terribile. Dividere, poteva essere solo un cattivo servizio alle tante altre attività umane. Così a quel punto ho dovuto semplicemente mostrare l'auditorium come una cosa separata - ma l'ho fatto solamente nel diagramma, non nel piano reale.

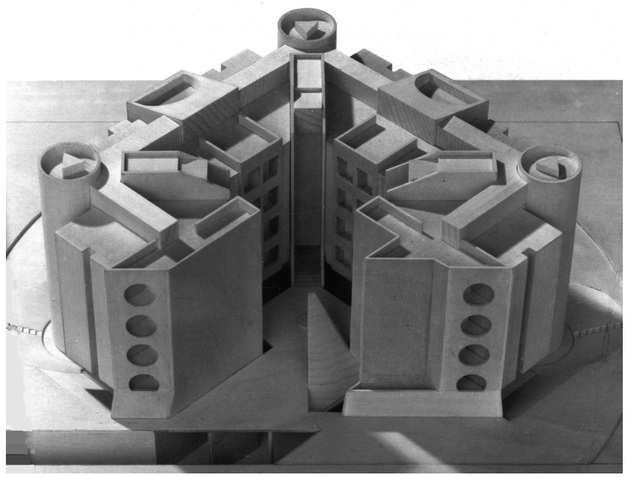


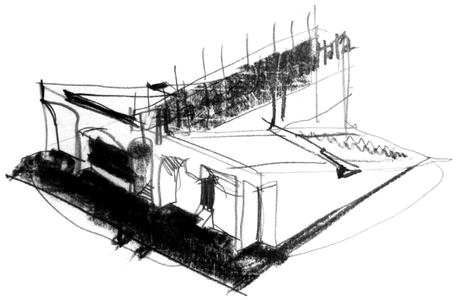








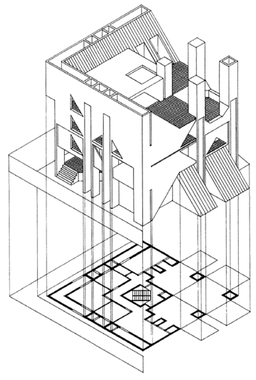




La vertigine geometrica: aspetti dell'opera e della fortuna di Louis I. Kahn nella Scuola Romana

Marco Falsetti

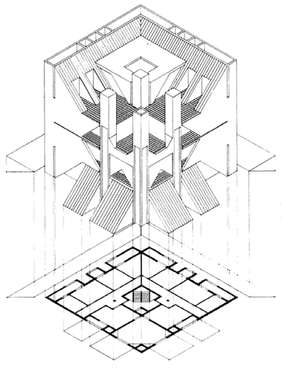
Che Louis Kahn sia una figura di indiscutibile centralità per la riscoperta del rapporto con la Storia e la riformulazione del paradigma modernista è cosa ormai assodata. Meno scontate e tangibili sono invece le filiazioni del suo messaggio, che comprendono i rapporti con il nostro paese e il ruolo da lui – più o meno indirettamente – svolto in alcuni passaggi chiave per la formazione della cultura progettuale italiana.
Louis Kahn rappresenta, sotto molti aspetti, una costante del dibattito nazionale del secondo dopoguerra che vede nella Facoltà di Architettura di Roma – predisposta per storia e per carattere a riceverne il messaggio –, l'ideale laboratorio di sperimentazione di alcuni dei suoi portati principali. Il presente contributo tratteggia brevemente alcuni momenti chiave della ricezione del Maestro americano all'interno della Scuola Romana[1] e, soprattutto, la deriva geometrica che, a partire dal suo messaggio, ha prodotto un "filone" vero e proprio dotato di caratteristiche di indubbia originalità. I molti progetti redatti dagli studenti (e dagli studi) romani a cavallo degli anni '60 mostrano, accanto ad un ritrovato rapporto con la storia, la trama di un procedimento compositivo che pone la geometria alla base della costruzione formale e simbolica, tanto alla scala del progetto quanto all'interno del più vasto immaginario megastrutturale.
Al principio degli anni '60, la comparsa di Louis I. Kahn sulla scena architettonica mondiale apre le porte ad una stagione nella quale la matrice geometrica assurge a catalizzatore dell'esperienza simbolica. Se l' architettura è destinata ab origine ad esprimere le istituzioni dell'uomo, è solo attraverso la sua trama formale che essa può dar vita ai luoghi e agli spazi dell'opera umana. A monte di questo processo Kahn, che aveva assistito alla perdita dell'unità della forma nelle arti figurative, era stato attratto dalla possibilità di pervenire alla sua ricomposizione attraverso l'organismo architettonico. La riscoperta del concetto di organismo, aggregato attraverso un'opera di paratassi memore della lezione tardoantica di villa Adriana, da' origine, a Roma, ad una fertile stagione della quale il GRAU (Gruppo Romano Architetti Urbanisti)[2], Lucio Barbera, Luisa Anversa, Costantino Dardi, Franco Purini e Vittorio De Feo sono solo alcuni dei protagonisti. Alle origini del suo successo, il messaggio di Kahn, nella sua apparente semplicità, sembra offrire agli studenti e ai giovani architetti romani (ma anche, in parte, ad alcuni segmenti dell'accademia) la risposta ai problemi che affliggono l'architettura di quegli anni: il dialogo con l'eredità del passato come risposta all'egemonia culturale ed economica dell'International Style, la tensione verso l'utopia, il rapporto ricomposto con la pianta quale generatrice geometrica dell'edificio. L'astro kahniano diventa così il brillante ed enigmatico riferimento destinato a riaprire le porte al confronto con la storia, inaugurando un'era di ripensamento critico che si concluderà proprio in occasione del suo apogeo, 20 anni più tardi, con la biennale di Venezia "La Presenza del Passato", diretta da Paolo Portoghesi.
A partire dagli anni '60, tra i giovani architetti appena usciti dalla facoltà di Roma, matura l'interesse per una ricerca che fonda il proprio paradigma sul rapporto semantico con il passato (recente o antico) e sul carattere astratto del segno architettonico. Questa ricerca – che accomuna diverse figure e che si estende per più di una generazione – vede in Kahn una figura chiave, ritenuta, a torto o a ragione, come l'unica capace di riportare l'architettura moderna all'interno del corso della storia. L'elemento comune a tutti i protagonisti di questa stagione è rappresentato, oltre che dalla formazione accademica, da una certa idea di organismo, di chiara matrice romana, che è forse proprio il tema principale intorno al quale si dispone la maggior parte delle opere prodotte tra i gruppi e gli studi emersi dalla facoltà di architettura della capitale. Nel caso della "Scuola Romana" l'organicità dello spazio rappresenta indubbiamente solo uno tra i diversi livelli di lettura del progetto, anche se, probabilmente – insieme alla vocazione geometrica – quello più connotante e riconoscibile. Nel catalogo della mostra "la nuova scuola di Roma", tenutasi al DAM nel 1987, Vincenzo Pavan individua negli stessi termini le peculiarità che contraddistinguono la matrice comune della "scuola romana" laddove constata come: «uno degli aspetti forse meno direttamente avvertibili, ma certamente fondante l'impianto spaziale, è lo svilupparsi della cultura dell' "organismo architettonico". A partire dalla "rivelazione" kahniana della molteplicità degli assi e dei tracciati che regolano la complessa geometria del tessuto edilizio romano, è iniziata una feconda riflessione sull'ordine che sottende la conformazione spaziale dell'architettura e sul significato simbolico delle geometrie cosmiche che vi si iscrivono».
Nell'analisi dei progetti "kahniani" di quegli anni il riferimento al termine impianto non è del resto casuale: se planimetricamente parlando c'è molto del maestro di Philadelphia all'interno dei lavori, a livello spaziale tale relazione è sensibilmente minore. A differenza di Kahn, che mantiene l'organicità della forma in tutte e tre le direttrici spaziali, nei progetti romani la perdita della forma organica dà vita ad una sovrapposizione di geometrie disassemblate, più simili agli ingranaggi di gigantesche macchine che a componenti architettoniche. La saldatura tra le problematiche del territorio e un certo compiaciuto meccanicismo (forse ascrivibile alla diffusione degli studi sulla prefabbricazione) trasforma poi molti impianti kahniani in gigantesche megastrutture. Ne sono un esempio il progetto di tesi di Antonino Terranova ma anche la "Strada meccanizzata Roma-Latina" progettata da Franco Purini e Laura Thermes, che proietta sul territorio un nuovo alfabeto



di relazioni. Come ha notato Francesco Montuori infatti: «la pubblicazione dei progetti di Kahn ebbe dunque un'influenza decisiva nella formazione della nostra generazione di architetti. Nella Facoltà di Architettura di Roma una nuova schiera di docenti, subentrati al gruppo degli accademici, riproponeva, attraverso gli occhiali appannati del razionalismo "all'olandese" o "all'inglese", le leggi bronzee dell'International style. Kahn riproponeva al contrario di riaprire il libro delle immagini che abbiamo ereditato dalla storia. E la rottura con la tradizione ufficiale riguarderà il ruolo e i fondamenti stessi del linguaggio architettonico: se cioè l'architettura nascesse dall'architettura o trovasse la sua verifica nei falsi miti urbanistico sociologici. E ancora: se il materiale che ereditiamo dalla storia recente dell'architettura fosse più "progressista" perché più nuovo di quello "antico", residuo di civiltà tramontate o addirittura ostacolo allo sviluppo del pensiero architettonico. Kahn mostrava di aver risolto queste ambiguità. Egli indicò che il problema dell'architettura era quello di saper lavorare su tutte le immagini che ereditiamo dalla storia; che il loro valore non risiedeva in una temporizzazione cronologica; che il rapporto con la storia trovava la sua pregnanza nella capacità di far emergere il suo sapere inconscio; che arte è apparizione irripetibile di una lontananza»[3] .

Dalla riscoperta simbolica al ludus geometricus[4]

Nella loro introduzione a "L'Architettura Italiana 1944-1994", Amedeo Belluzzi e Claudia Conforti individuano nell'iper-geometrizzazione e nella tendenza al sovraccarico del disegno un tratto distintivo dell'architettura italiana dei tardi anni 60/70. In questa fase «orditi geometrici a matrici diverse si sovrappongono nei debordanti progetti dei Metamorph, del GRAU e del Labirinto; ispirano i suasivi disegni di Giangiacomo D'Ardia, di Claudio D'Amato, di Francesco Cellini come di altri numerosi allievi romani di Quaroni; guidano le rigorose scacchiere territoriali di Semerani e Gigetta Tamaro; soprintendono all'opzione manierista di Dardi, quando, nei progetti a grande scala come nell'eleganza rarefatta delle mostre romane e veneziane, persegue instancabile la disciplina combinatoria del quadrato e della diagonale»[5]. L'architettura intesa come avvenimento nella trama della storia, che sovverte con l'artificio una condizione naturale, struttura alcune paradigmatiche esperienze progettuali del GRAU, nelle quali ancora si percepiscono echi della declinazione volumetrica di Kahn, privata tuttavia della sua intrinseca componente "filosofica". Il cimitero di Parabita progettato da Anselmi e Paola Chiatante, seppure ancora linguisticamente riconducibile al linguaggio/messaggio kahniano, presenta a livello planimetrico un simbolismo ostentato che sottende il complesso sistema di ribaltamenti geometrici che dà luogo alla figura archetipa. Di analogo tenore sono progetti come il Concorso per il "Monumento allo scugnizzo delle Quattro Giornate di Napoli" (Colucci, Pierluisi e Martini), la casa Lancillotto a Porto Ercole (Eroli, Mariotti) con la compatta volumetria a gradoni il doppio prospetto simmetrico e angolato e le ampie logge aperte, nonché l'Asilo nido a Guidonia di Anselmi (con Giovanna Ricciardone De Santis), nel quale convivono suggestioni kahniane e illuministiche. Del 1965 sono invece il progetto per il mercato coperto di Cannole (Colucci, Eroli, Patrizi) con le aperture profonde ed ombrose, e i due concorsi per il Palazzo dello sport a Firenze (Anselmi, Milani, Montori), e per i prefabbricati-tipo dell'autostrada Salerno-Reggio Calabria. Per il GRAU, in particolare, Kahn rappresenta una figura importante in termini di recupero della figuratività della forma urbana/architettonica e, sotto questo profilo, alcuni suoi stilemi vengono incorporati nel grande lessico della storia dell'architettura, alla quale il gruppo attinge per i suoi progetti. Altre suggestioni linguistiche, risalenti alla prima fase kahniana, sono presenti in alcuni progetti di edilizia residenziale[6]; nella tesi di Anna di Noto per un Centro direzionale sull'Asse Attrezzato a Roma del 1965, nel Motel a Fiuggi (di Genovese e Placidi) del 1966 e, infine, nella proposta per il concorso per Chiese di rione a Roma (di Francesco ed Eugenio Montuori) del 1967.



Nel ventennio che intercorre tra gli anni '60 e gli '80 l'influenza di Louis Kahn è all'origine di un ampio numero di progetti caratterizzati da una preponderanza di elementi geometrici; tali proposte, che possono per molti versi ascriversi ad una fase tarda dell'"eredità kahniana", sono costituite perlopiù da edifici pubblici come teatri, scuole o chiese. Nella maggior parte dei casi si tratta di composizioni caratterizzate da una pianta quadrata, con cambi di giacitura diagonali, all'interno dei quali si iscrive un grande elemento polare. Altre volte le affinità sono legate al connubio linguistico mattone/cemento armato o alla presenza dei grandi archi a tutto sesto che Kahn, per primo, aveva fatto rientrare nel lessico dell'architettura italiana insieme alle classiche aperture circolari di piranesiana memoria. A questa tipologia possono peraltro ascriversi anche i progetti di Ludovico Quaroni per la Chiesa di Ghibellina Nuova (con Anversa), e i molteplici progetti di Costantino Dardi incernierati sulla diagonale, come il Padiglione dell'Expo di Osaka che si distinguono per l'uso peculiare e reiterato di grandi geometrie elementari e solidi puri, forme della memoria tese a un legame ideale con una dimensione di mera astrazione ●

NOTE

1 *Per il tema dell'eredità di Louis Kahn all'interno della Scuola Romana si rimanda al volume* BARIZZA E., FALSETTI M., 2014. Roma e l'eredità di Louis I. Kahn. Roma: FrancoAngeli, 2014.

2 *Il GRAU (Gruppo Romano Architetti Urbanisti) inizia a delinearsi tra il 60 e il 62 assumendo forma stabile solo nel 1964 per opera di A. Anselmi, P. Chiatante, G. Colucci, A. Di Noto, P. Eroli, F. Genovese, R. Mariotti, M. Martini, G. Milani, F. Montuori, P. Nicolosi, G. Patrizi, F. Pierluisi, C. Placidi.*

3 *MONTUORI F., 1986. Recensione al libro di LATOUR A., (a cura di) Louis I. Kahn, L'uomo, il maestro. Roma: Edizioni Kappa.*

4 *Il riferimento è, con ogni evidenza, ai cosiddetti Ludi Geometrici, ideati da Leonardo da Vinci come complemento ai suoi studi nell'ambito della geometria, risultati inoltre fondamentali per la formulazione del concetto di Uomo Vitruviano e per lo sviluppo del rapporto aureo che caratterizza la maggior parte delle sue opere. Gli studi leonardeschi, destinati a confluire nell'incompiuto trattato "De ludo geometrico" sono formulati alla stregua di un gioco dando vita a complessi motivi ornamentali, come rose o composizioni stellari (celeberrima la quadratura del cerchio).*

5 *BELLUZZI A., CONFORTI C., 1984. Architettura italiana 1944-1994. Roma-Bari: Laterza.*

6 *Casa Eletti a S.Angelo Romano di Genovese e Martini del 1965, Casa Ceracchi ad Albano di Colucci e Pierluisi del 1965, Casa Cui a Pomezia del 1966 di Martini e Patrizi, il villino a Guidonia di Anselmi e Mariotti del 1967, Casa Porcari a Cori del 1968 di Eroli e Placidi, il casale a Montepulciano del 1970 di Mariotti e Pierluisi.*

La struttura è l'artefice della luce.

Influenze del viaggio nel Mediterraneo su Louis I. Kahn.
Ruben Garcia Rubio, Sonsoles Vela Navarro

Una delle grandi scoperte di Kahn nel corso del suo famoso viaggio intorno al Mediterraneo fu la luce. Lo dimostrano sia i celebri disegni realizzati durante il suo soggiorno, sia le numerose confessioni e riflessioni che fece in seguito sull'argomento. Non a caso, l' architetto si riferì alla luce come ad una grande lezione appresa: "I watched the light", quando gli fu chiesto di raccontare i suoi ricordi del soggiorno all'Accademia Americana di Roma (AAR, 1950-51)[1].

Una volta mi disse [Kahn a Michael Graves] che si rammaricava per aver perso tanto tempo a cercare di essere un architetto moderno. Mi disse "Michael [...] solo quando fui a Roma e vidi la Domus Aurea e le altre ville romane nel Foro che mi resi conto della forza del muro, della potenza del chiaroscuro, dell'interesse della luce e di tutto ciò che l'architettura, secondo lui, doveva possedere". Disse che finalmente si sentiva a casa nell'architettura[2].

Tuttavia, Kahn non solo scoprì la luce, ma anche la sua applicazione in architettura. In particolare, il dialogo che luce e struttura possono mantenere per caratterizzare lo spazio. Era solito ripetere: "ogni spazio deve essere definito dalla sua struttura e dal carattere della sua luce naturale"[3]. L'architetto stabilisce così un primo livello di relazione tra struttura e luce attraverso lo spazio.

Dobbiamo reinterpretare l'architettura italiana in relazione alle nostre conoscenze costruttive e alle nostre esigenze. Mi interessa molto poco il restauro (questo tipo di interpretazione), ma trovo molto gratificante prendere gli edifici esistenti come punto di partenza, per leggere e modificare in quest'ottica i miei approcci alla creazione di spazi[4].

Tuttavia, Kahn sviluppa la riflessione precedente fino a stabilire una simbiosi tra i due concetti: "la struttura, a mio avviso, è quella che fornisce la luce"[5]. A questo punto è opportuno ricordare che, a partire dal periodo trascorso dall'architetto americano all'AAR, la struttura e lo spazio cominciano a manifestarsi nel suo lavoro[6]. Pertanto, se la struttura aveva un ruolo nel dar forma allo spazio da quel momento in poi, una struttura intesa in senso ampio e non come un mero scheletro calcolato secondo leggi fisiche, sembra logico che fosse questa a condizionare l'ingresso della luce in uno spazio. Il modo in cui la struttura lascia passare la luce è diventato da quel momento un aspetto essenziale del pensiero kahniano.

In realtà, Kahn ha affermato pubblicamente questa teoria per la prima volta quasi un decennio dopo il suo incarico presso l'AAR[7]. Anni che hanno permesso all'architetto di riflettere su quanto aveva osservato durante il suo viaggio nel Mediterraneo e di evolvere il suo pensiero e il suo lavoro da precetti vicini alla modernità ad altri più personali. Ma nonostante la distanza temporale di cui sopra e il viaggio di tre mesi, Kahn torna alle grandi opere classiche, e alla colonna greca in particolare, per sostenere la sua teoria sul rapporto tra luce e struttura.

Quando pensiamo ad alcuni grandi edifici del passato che non hanno precedenti, ci riferiamo al Partenone. Diciamo che si tratta di un edificio emerso dalla parete cava. Possiamo dire che nel Partenone la luce è lo spazio tra le colonne: un ritmo di luce-non, luce-non luce che ci racconta la fantastica storia della luce in architettura, emersa dal muro cavo.

Stiamo semplicemente estendendo ciò che è accaduto molto tempo fa; l'inizio può essere considerato la cosa più meravigliosa: era senza precedenti, ma la sua creazione fu tanto certa quanto la vita[8].

Queste parole hanno una chiara corrispondenza con molti dei disegni realizzati da Kahn durante le sue visite nel Mediterraneo, anche se non sono state pronunciate al momento del disegno, come ad esempio, il pastello sullo spazio interno del Partenone, le cui colonne e trabeazione nascondono la continuità della luce del cielo ateniese.[9]

Ma, come ci si poteva aspettare, questo concetto si identifica non solo nel Partenone, ma in tutte le opere greche con colonnato. Lo si può notare quando l'architetto mette in relazione il colonnato di questo tempio con quello dell'Eretteo[10], nell'esposizione spaziale delle colonne dei Propilei dell'Acropoli[11], o nelle poche colonne rimaste in piedi del tempio di Zeus Olimpico ad Atene[12] e di quello di Apollo nell'antica Corinto[13]. Tutti questi disegni enfatizzano il contrasto ritmico tra massa e vuoto (non-luce e luce) interponendo il piano materiale delle colonne tra lo spettatore e uno sfondo continuo[14]. Si nota infatti come Kahn fosse più interessato alla forza del contrasto tra materia e luce che alle sottigliezze luminose tipiche del fusto di una colonna classica. Per questo l'architetto finì per interessarsi a un'opera più arcaica, più vicina a quel momento iniziale di distacco dal muro, come il tempio di Paestum nell'Italia meridionale:

Il bello nasce da una volontà che, forse, ha avuto la sua prima impronta nell'arcaico. Confrontiamo Paestum con il Partenone. La Paestum arcaica è il punto di partenza. È il momento in cui il muro si è aperto e sono apparse le colonne, in cui la musica è entrata nell'architettura. Paestum ha ispirato il Partenone. Il Partenone è considerato più bello, ma per me Paestum è ancora più bella. È un inizio in cui sono contenute tutte le meraviglie che seguiranno la sua scia. Le colonne, come ritmo di chiuso e aperto, e la sensazione di entrare, attraversarle, negli spazi che racchiudono è uno spirito architettonico, una religione che prevale ancora oggi nella nostra architettura[15].

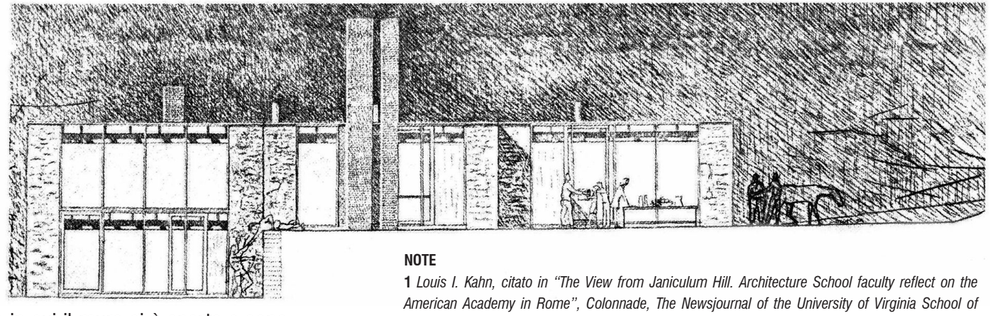
Tuttavia, alcuni dei disegni sopra citati finiscono per soccombere alla mano del pittore Kahn[16]. Lo si può vedere nelle sottigliezze di luce con cui raffigura le colonne del tempio di Apollo nell'antica Corinzia[17]. Tuttavia, il Kahn architetto finisce per vedere la colonna come un residuo del muro. Ecco perché le colonne dell'architetto tendono a essere prismatiche, a sembrare pilastri. Per questo motivo, almeno per quanto riguarda la luce, Kahn può interpretare i diversi elementi costruttivi dell'architettura greca come un'unica entità, come un unico materiale da cui si ritagliano parti per far passare la luce. Ne è un chiaro esempio un altro dei disegni che l'architetto fece del tempio di Apollo nell'antica Corinto di cui sopra[18]. Il fatto è che, disegnando in controluce, i diversi elementi costruttivi si unificano fino a fondersi in un'unica ombra continua. Per questo motivo, è forse necessario cercare esempi ancora più arcaici, risalendo fino all'architettura in muratura. In particolare, al momento in cui le pareti iniziarono a essere bucate per far entrare la luce, come confessò lo stesso architetto anni dopo:

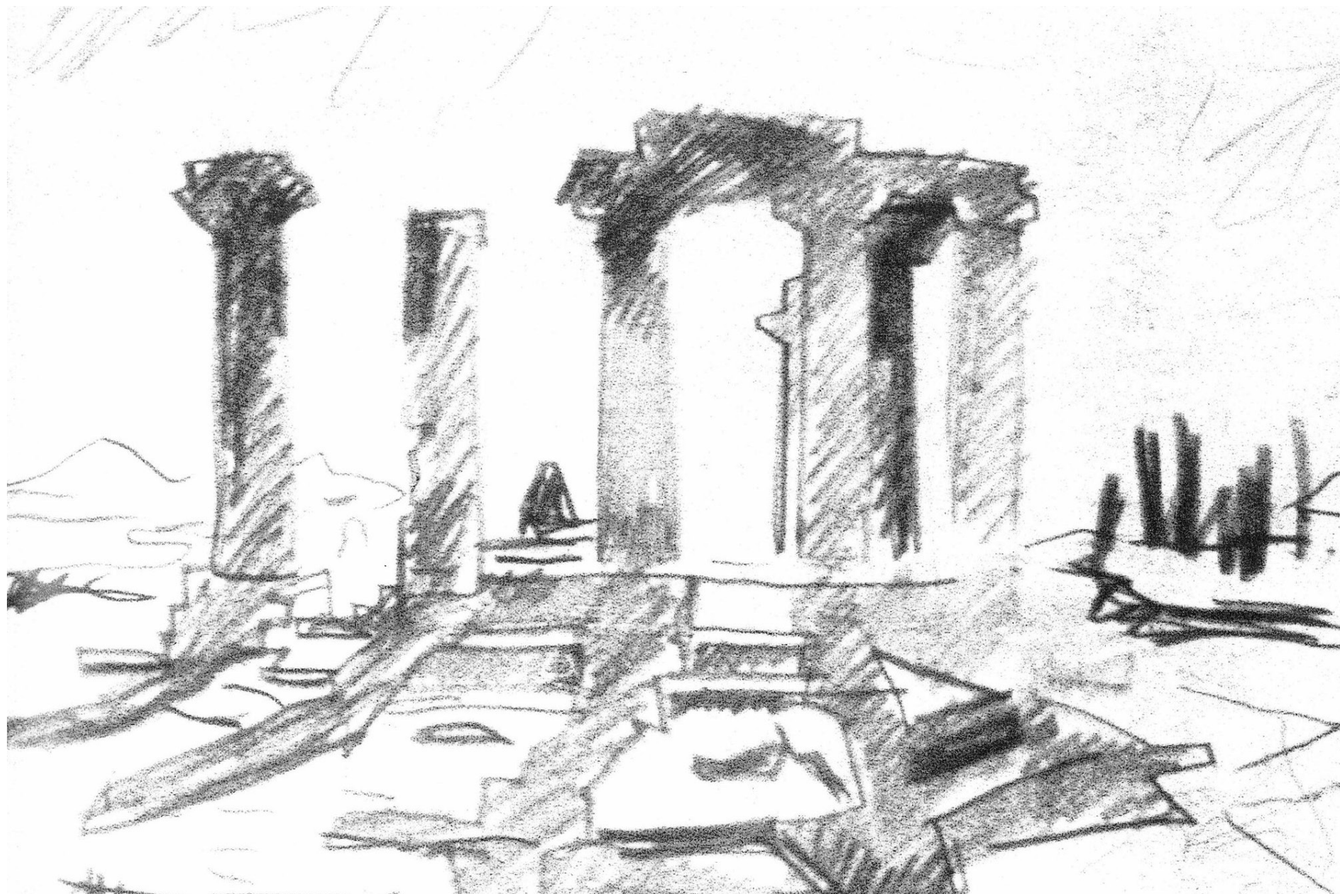
Prendiamo ad esempio il Partenone. Alla luce del sole possiamo vedere che i muri sono interrotti: le colonne hanno distrutto le mura che proteggevano l'uomo dai pericoli. Quando l'uomo si accorse che fuori c'era silenzio, aprì un buco nel muro e disse: "Ho fatto un'apertura". Il muro si mise a piangere e disse: "Che cosa mi stai facendo?" E l'uomo rispose: "Sentivo che tutto stava andando bene e che dovevo fare quell'apertura". L'uomo vide la necessità di un'apertura, la decorò e trasformò la metà superiore in un arco; al muro piacque e convenne che era bello. Non consideriamo più se non sia nobile o meno avere un'apertura, perché nell'ordine del muro la finestra era già inclusa[19].

Ancora una volta, un disegno realizzato da Kahn durante il suo viaggio nel Mediterraneo serve a illustrare le parole sopra citate, in questo caso l'anonimo "muro romano". "Tra gli elementi di una stanza, la finestra è il più meraviglioso", diceva per completare la frase del poeta Wallace Stevens "che porzione di sole ha il tuo edificio" o, in termini kahniani, "che porzione di sole entra nella tua stanza?[20] Il semplice carboncino romano non solo raffigura chiaramente come il muro consenta di praticare varie aperture per far entrare la luce, "desideri di luce" come li chiamerebbe lui[21], ma anche come li integri nella sua stessa natura costruttiva. In questo modo, struttura e luce sono per Kahn intimamente legate.

Tuttavia, l'esempio migliore per illustrare il pensiero di Kahn è la sua stessa opera. Così si può notare che i "giunti di luce" della Yale University Art Gallery Extension (1951-53) non sono altro che tagli praticati nella parete incassata dell'ingresso per far entrare la luce, come nel disegno retroilluminato di Corinto. Oppure nelle case DeVore (1954-55) e Adler (1954-55), dove la struttura è costituita da pilastri prismatici che simboleggiano il residuo dell'apertura di un muro. Queste opere sono esempi illustrativi del ritmo luminoso che l'architetto aveva colto durante il suo viaggio nel Mediterraneo.

Anche se l'esempio più perfetto di come la struttura si apre per "fornire luce" è la Trenton Bath House (1954-55). In realtà, quest'opera è costruita a partire da una struttura di base, ma intensificata da sottili dettagli. Ognuno dei quattro moduli che lo compongono è costituito unicamente da supporti cavi che sorreggono un tetto in legno a forma di piramide[22]. Il complesso presenta anche una serie di muri che servono a chiudere alcuni spazi tra questi supporti. Tutto ciò costituisce un complesso il cui ordine costruttivo è in perfetta armonia tra i suoi elementi[23]. Fino a questo punto, la Bath House poteva essere letta come le case DeVore e Adler. In questo caso, però, la costruzione è progettata anche per soddisfare i requisiti di





NOTE

1 *Louis I. Kahn, citato in "The View from Janiculum Hill. Architecture School faculty reflect on the American Academy in Rome", Colonnade, The Newsjournal of the University of Virginia School of Architecture, vol. XVII, no 1 (Primavera), 2001, p. 1.*

2 *Michael Graves, "Entrevista con Kazumi Kawa¬saki" en Louis I. Kahn. L'lightUomo, il maestro, ed. Alessandra Latour (Roma: Edizioni Kappa, 1986), pp. 163-65.*

3 *Louis I. Kahn, Escritos, conferencias y entrevistas. Traducido por Jorge Sainz (El Escorial: El Croquis Editorial, 2003), p. 131.*

4 *Carta de Louis I. Kahn a Dave, Anne, Alice, Bill y Amstrong del 6 de diciembre de 1950, Rome 1951, LIK 030.II.A.60.20, Louis I. Kahn Collection, Architectural Archives, University of Pennsulvania (Filadelfia, Estados Unidos) -a partir de aquí LIK Collection, AAUP-.*

5 *Un'affermazione che ha fatto in molti momenti della sua vita. Louis I. Kahn, Escritos, conferencias y entrevistas, p. 274.*

6 *Rubén García Rubio y Eduardo Delgado Orusco, "Metamorfosis en 3 actos. La transformación romana de Louis I. Kahn a través de sus dibujos", EGA Expresión Gráfica Arquitectónica, vol. 25, no. 39 (Julio 2020), p. 98-107, https://doi.org/10.4995/ega.2020.12021*

7 *Juárez indica che la prima volta che Kahn tenne questo discorso pubblicamente fu nel 1960 con l'intervento intitolato "Structure and Form" poi pubblicato come "Form and Design" nella monografia che Scully gli avrebbe dedicato un paio di anni dopo. Tuttavia, nel 1957 Kahn aveva già sviluppato il suo pensiero sulla struttura celebrando "quel grande evento dell'architettura in cui le pareti si aprirono e nacquero le colonne". Anche se in quel discorso, intitolato "Spazi, ordine e architettura", non fece un riferimento esplicito alla luce, questa riflessione sull'apertura delle pareti sarebbe servita all'architetto americano per collocare la luce nel suo discorso.Vincent Scully, Louis I. Kahn (Nueva York: George Braziller, 1962), p. 114-21. Louis I. Kahn, Escritos, conferencias y entrevistas, pp. 85-90 y 125-35; Antonio Juárez, El universo imaginario de Louis I. Kahn, colección Arquithesis nº 20 (Barcelo¬na: Fundación Caja de Arquitectos, 2006), p. 204.*

8 *Il Partenone sarà uno degli esempi preferiti dall'architetto per spiegare la sua teoria della luce, come dimostrano anche i suoi quaderni personali. Louis I. Kahn, Escritos, conferencias y entrevistas, p. 279; Louis I. Kahn, What Will Be Has Always Been, the Words of Louis I. Kahn, ed. Richard S. Wurman (Nueva York: Rizzoli, 1986), p. Notebooks 22.*

9 *Il disegno è pubblicato nel libro di Jan Hochstim con il numero 380. Poiché tutti i disegni utilizzati nel testo sono pubblicati in questo libro, sono di seguito indicati con JH e il numero con cui è indicizzato nel libro, in questo caso JH380. Jan Hochstim, The Paintings and Sketches of Louis I. Kahn (Nueva York: Rizzoli International Publications, 1991), p. 277.*

10 *JH379, p. 276.*

11 *JH373, p. 271.*

12 *JH375, p. 273.*

13 *JH381-84, pp. 278-81.*

14 *Rubén García Rubio, "Three Greek Lessons on Louis I. Kahn's Late Work", en Architecture Anthology II: Architects, Design and Education, ed. Stavros Alifragkis y Nicholas Patricios (Athens: Athens Institute for Education and Research, 2015), pp. 25-48.*

15 *Christian Norberg-Schulz y Jan Georg Digeroud, Louis I. Kahn, idea e imagen (Bar¬celona: Xarait Ediciones, 1981), p. 78.*

16 *Ruben Garcia Rubio, "De viaje por Europa. Louis I. Kahn y el Grand Tour," en El dibujo de viaje de los arquitectos., Actas del 15 Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica, coord. Angel Melian Garcia (Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2014), pp. 343-50.*

17 *JH382-83, pp. 280-81. Questa tendenza si nota anche nei fusti del tempio di Zeus Olimpico ad Atene (JH375, p. 273) dove disegna la diversa intensità dell'ombra delle scanalature e quasi fino alla gradazione classica che modella le colonne.*

18 *JH381-2, pp. 278-80.*

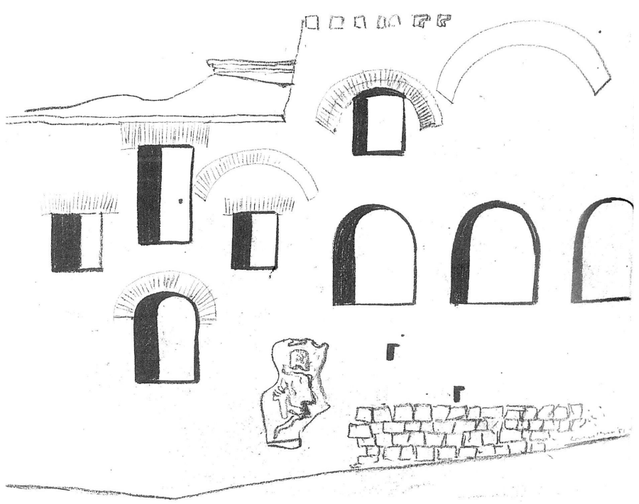
19 *Louis I. Kahn, Escritos, conferencias y entrevistas, pp. 359-60.*

20 *Louis I. Kahn, Escritos, conferencias y entrevistas, p. 274.*

21 *Louis I. Kahn, Escritos, conferencias y entrevistas, p. 139*

22 *Il tetto è stato costruito dopo l'inaugurazione del resto del progetto.Una circostanza che avrebbe portato alla mancata costruzione e alla conseguente perdita di gran parte del suo valore architettonico. Susan G. Solomon, Louis I. Kahn's Trenton Jewish Community Center (Nueva York: Princeton Architectural Press, 2000), pp. 89-90*

23 *Non a caso è così che ha presentato il progetto quando lo ha pubblicato per la prima volta su Perspecta: "l'ordine degli spazi, integrato nell'ordine della costruzione". Louis I. Kahn, "Order in Architecture", Perspecta: The Yale Architectural Journal, no 4 (1957): 58.*



illuminazione con cui l'architetto vuole rafforzare l'ordine spaziale.
Nella Bath House Kahn riflette sul significato luminoso degli elementi costruttivi che utilizza. "La volta, la cupola, l'arco e la colonna sono strutture che si riferiscono al carattere della luce"[24] giacchè per l'architetto, questi elementi non solo rispondono ad aspetti spaziali e costruttivi, ma sono anche diversi "modi di portare la luce nello spazio"[25]. "La struttura è l'artefice della luce"[26]. Per quanto riguarda la Trenton Bath House, Kahn utilizza due diversi tipi di strutture: il muro e il tetto a falde. È quindi lavorando intorno a queste due strutture che Kahn realizza l'integrazione complessiva dei diversi ordini.
Il primo episodio è rappresentato dal tetto a falde. Elemento costruttivo la cui simmetria centrale consente di intenderlo come una sorta di cupola a geometria rettilinea. Ed è così che Kahn ha inteso questa struttura, poiché l'ha utilizzata aprendo un unico foro nel suo coronamento[27]. In questo modo, l'architetto ha permesso alla luce di entrare nell'edificio senza privilegiare alcuna direzione, riuscendo così a essere coerente sia con la forma costruttiva utilizzata, un tetto a falde, sia con il tipo di spazio centrale che stava cercando. Un meccanismo simile a quello utilizzato nel Pantheon, tanto ammirato dall'architetto[28]. E, come nell'esempio romano, il fascio di luce che entrava da questa apertura era responsabile dell'attivazione dello spazio interno. In tal modo Kahn è stato in grado di introdurre "l'atmosfera nello spazio attraverso le sfumature della luce durante il giorno e le stagioni, mentre [la luce] entra e modifica lo spazio" attraverso il forte contrasto di questo punto luce concentrato con il resto dello spazio che era in penombra[29].
Uno spazio architettonico deve avere luce naturale, direi che uno spazio buio deve avere un'apertura abbastanza grande da permettere alla luce di entrare e rivelare quanto sia realmente buio; ecco l'importanza della luce naturale in uno spazio architettonico[30].
Così, la Bathouse non solo si distingue dal resto delle sue opere moderne prodotte prima del soggiorno all'AAR, ma rappresenta anche un vero e proprio passo avanti rispetto ai lavori realizzati subito dopo il suo ritorno da Roma. La ragione principale è che, in questo caso, la luce è davvero responsabile di evocare la funzione dello spazio, di dare "l'energia che ha dotato lo spazio di vita[31]", e senza di essa, quello spazio perderebbe gran parte della sua ragion d'essere e del suo significato. Una circostanza che nel suo lavoro precedente non era così determinante o addirittura inesistente.
Mentre il secondo episodio nasce dall'onestà di Kahn nel mostrare "come sono fatte le cose". E per questo userà la luce. In particolare, l'architetto rifletterà ancora una volta sulle strutture che costruiscono lo spazio. Da un lato, ha il tetto a capanna che attiva lo spazio e permette di comprenderlo anche in verticale. "La luce veniva dall'alto e scendeva per definire questo spazio [...] per definire i limiti della stanza"[32]. E dall'altra parte ha le pareti che, come lui stesso riconosce, "non rilasciano luce se non le buchiamo..."[33]. Un'azione che il programma stesso sconsiglia, poiché questi spazi sono destinati a essere utilizzati come spogliatoi. Per questo motivo l'architetto concentra la sua attenzione sul rapporto tra le due strutture (tetto e pareti) e, soprattutto, sul punto in cui si toccano.
La Trenton Bath House deriva da un concetto di ordine spaziale in cui i supporti cavi rispetto ai tetti piramidali [...] Le pareti di contenimento sono poste oltre i loro limiti e sono a filo con le pareti esterne dei supporti per consentire l'ingresso della luce[34]. Rendere una stanza quadrata significa fornirle la luce che la rivela nelle sue infinite sfumature[35].
La soluzione finale è tanto semplice quanto felice. L'architetto separa il punto di incontro tra la parete e il tetto per creare uno spazio attraverso il quale la luce entra, un "giunto di luce"[36]. Un dettaglio che si ripete su tutti e quattro i lati, creando una fessura perimetrale attraverso la quale la luce può entrare[37]. E questa è la grande differenza tra questo spazio e il Pantheon, poiché quest'ultimo, essendo circolare e quindi non direzionale, "non avrebbe direzioni e punti segnati dagli angoli"[38]. Mentre l'onestà di Kahn lo costringe a dire che "un edificio quadrato deve essere costruito come un quadrato e la sua luce deve testimoniare il quadrato"[39]. Inoltre, questa leggera linea perimetrale di luce serve a sottolineare la differenza tra le solide pareti in blocchi di cemento sottostanti e il fragile tetto in legno sovrastante[40]. In questo modo, la luce della Bath House, ottenuta dalla costruzione, serve a Kahn per sottolineare la forma e la dimensione del suo spazio.
La struttura di una stanza dovrebbe essere evidente nella stanza stessa. La struttura, a mio avviso, è ciò che fornisce la luce. Una stanza quadrata richiede una luce propria per leggere il quadrato; ci si aspetta che la luce provenga dall'alto e dai quattro lati, sotto forma di finestre o ingressi[41].
Una soluzione che dimostra l'importanza della Bath House nell'opera di Kahn. In questo caso perché sviluppa il concetto di "giunto di luce" avviato nella Galleria. Un meccanismo ancora secondario in quell'opera, inesistente nel resto dei progetti realizzati fino a Trenton, ma che nella Bath House diventa essenziale per comprendere l'ordine spaziale e costruttivo, oltre che l'opera stessa nel suo complesso.
In definitiva, tutti gli esempi citati servono a illustrare la simbiosi tra struttura e luce tanto desiderata da Kahn. Per questo motivo egli stesso utilizza vari esempi per illustrarlo, dal Partenone o Paestum a un muro o addirittura a uno pseudo-Pantheon come quello utilizzato nel suo noto disegno "La stanza" (1971). Il motivo è che per l'architetto la forma era indifferente, dipendeva dall'ordine spaziale e costruttivo. L'unica cosa che gli importava era il ritmo "luce-non luce" che si creava, il contrasto tra massa e vuoto, ma sempre integrato.
In breve, l'ordine strutturale doveva essere in perfetta armonia con l'ordine luminoso perché, se anche l'ordine spaziale fosse stato in perfetta armonia con entrambi, alla fine l'intera idea architettonica si sarebbe costituita secondo la stessa logica[42]. Così, attraverso un artificio così semplice come la modellazione della luce per mezzo di una cavità, l'architetto è riuscito a solidificare o materializzare la luce, a trasformarla in luce solida.
Per me la struttura è la generatrice della luce. Quando scelgo un ordine strutturale che richiede una colonna dopo l'altra, appare un ritmo: niente luce, luce, niente luce, luce, niente luce, luce. Una volta o una cupola sono decisioni che riguardano anche il carattere della luce. Rendere quadrata una stanza significa fornirle la luce che rivela quel quadrato nei suoi infiniti ambienti. Dare luce non significa semplicemente fare un buco nel muro, né scegliere una trave qua e là per incorniciare il tetto[43].

24 *Louis I. Kahn, The Notebooks and Drawings of Louis I. Kahn, ed. Richard Saul Wurman y Eugene Feld¬man (Filadelfia: The Falcon Press, 1962), p. 31*
25 *Louis I. Kahn, Escritos, conferencias y entrevistas, p. 119*
26 *Louis I. Kahn, Escritos, conferencias y entrevistas, p. 235*
27 *Un'apertura forzata per "produrre un altro riferimento alla costruzione romana" poiché, secondo Solomon, le aperture laterali erano sufficienti per una corretta illuminazione. Susan G. Solomon, Louis I. Kahn's Trenton Jewish Community Center, p. 91.*
28 *Uno dei primi aggettivi con cui Kahn descriveva il Pantheon era la sua "non direzionalità". Louis I. Kahn, Escritos, conferencias y entrevistas, pp. 168-69,181, 228, 235 y 274*
29 *Louis I. Kahn, The Notebooks and Drawings of Louis I. Kahn, p. 31*
30 *Louis I. Kahn, Escritos, conferencias y entrevistas, p. 103*
31 *David B. Brownlee y David G de Long, Louis I. Kahn: en el reino de la arquitectura (Barcelona: Gustavo Gili, 1998), p. 202.*
32 *Kahn si riferisce in realtà alla First Unitarian Church (1959-69), ma le sue parole potrebbero essere usate per descrivere la luce della Trenton Bath House: "Essendo uno spazio quadrato, non era sufficiente avere due lati illuminati per esprimerlo, e così ho pensato che ricevere la luce dall'alto e attraverso un pozzo agli angoli dello spazio avrebbe dato espressione alla forma e alla figura scelta per la stanza". Louis I. Kahn, Escritos, conferencias y entrevistas, p. 154*
33 *Louis I. Kahn, Escritos, conferencias y entrevistas, p. 119*
34 *Louis I. Kahn, "Order in Architecture", p. 58*
35 *Louis I. Kahn, Escritos, conferencias y entrevistas, p. 235*
36 *Questa situazione si verifica solo per i due moduli che ospitano gli spogliatoi, come si può vedere nella pianta, poiché il modulo di ingresso ha le pareti allineate con la faccia interna dei supporti cavi.*
37 *Una striscia sopra alcune toilette degli spogliatoi mostra come Kahn, ancora una volta, come nel caso del sovradimensionamento della struttura in diversi casi, privilegi l'ordine rispetto alla funzionalità.*
38 *"Non c'è modo di dire che c'è una tomba qui e una tomba là". Louis I. Kahn, Escritos, conferencias y entrevistas, p. 181*
39 *Louis I. Kahn, Escritos, conferencias y entrevistas, p. 230*
40 *Va notato che Le Corbusier separa i due elementi con una linea di luce anche nella cappella di Ronchamp (1950-55), che stava completando in quegli stessi mesi.*
41 *Louis I. Kahn, Escritos, conferencias y entrevistas, p. 274*
42 *È rivelatore uno dei suoi taccuini, in cui sotto la parola "ordine" disegna sia la pianta di un tempio sia una serie di colonne in stile dorico, simili alla forma del disegno corinzio ancora una volta, dimostrando l'unione di ordine strutturale e luminoso. Anche se nei suoi taccuini è presente più di un disegno del Partenone, sia in pianta che in alzato e persino in sezione.Notebook, LIK Collection, AAUP; y Antonio Juárez, El universo imaginario de Louis I. Kahn, p. 200.*
43 *Louis I. Kahn, Escritos, conferencias y entrevistas, p. 235.*

L' Ecole de Beaux Arts e l'Accademia.

Accademia Adrianea, Premio Piranesi.

Henri Deglane (1855-1931) Palais des Césars sur le Palatin État restauré, élévation vers le Grand Cirque. Dépêche de Rome de la 4e année: Architecture. 1887 Env76-04; 14-508101 NU

Le generazioni del pensiero

Pier Federico Caliari

Vent'anni fa non ci sarebbe mai venuto in mente… o forse sì. Difficile dire come nasca e si sviluppi una scuola di pensiero. Gerarchie? Carisma? Condivisione? Disseminazione?
Certamente sì, tutto questo. Ma anche "generazioni", e cioè rapporto tra maestro e allievo con la consapevolezza del compito per il primo e il riconoscimento dei ruoli per il secondo. Poi, le occasioni che fanno dell'idea - o dell'intuizione iniziale - un progetto culturale. Generazioni dicevo, perché una scuola non è un circolo culturale da salotto buono, valido per qualche stagione più o meno brillante e à la page. Una scuola ha bisogno di tempo, di radicamento e di evoluzione. Una scuola nasce in un certo modo e con certi obbiettivi, ma poi il tempo modifica tutto e gli scenari cambiano rimettendo in discussione anche i fondamenti stessi. Quando abbiamo cominciato avevamo alcune convinzioni che ci potevano sembrare inossidabili. Poi, le abbiamo osservate nel loro mutamento e nella loro ricapitolazione. Quindi tutto cambia, tranne il DNA. Quello permane ed è struttura pura. Il progetto di un sapere condiviso e trasmissibile equivale quindi alla predisposizione di un albero genealogico, con le sue radici, il suo fusto, i suoi rami, le foglie… e i frutti sperati. L'idea di una scuola fa parte delle intuizioni iniziali, corroborata da consapevolezza e verifica. Ma il suo problema vero è il ruolo di una scuola all'interno di una comunità di sapere, di un gioco linguistico, come suggerisce Wittgenstein. Il ruolo e la sua stessa ragione culturale.
Il ruolo, per come lo abbiamo inteso, ha a che fare con un certo racconto, che a sua volta fa riferimento ad una certa archeologia. O meglio, ad un certo modo di intendere l'archeologia. Un'archeologia senza reperti - spesso è stato così - capace però di alimentarsi con la rappresentazione dell'archeologia intesa come disegno dell'antichità. Un disegno immaginifico e insieme insostituibile, capace di conferire "presenza" costante anche a fronte dell'"assenza". Una fiction quindi? Certamente… una fiction potentemente coinvolgente che diventa teoria. E la teoria, come diceva un maestro, è l'architettura resa trasmissibile attraverso le tecniche del discorso. E si ritorna così alla narrazione e ai suoi codici, le cui regole di associazione e sostituzione sono ben note, condivise e dotate di un loro margine di sviluppo e crescita incrementale, un po' come il diritto inglese, dove un nuovo caso diventa buona norma e precedente. Quindi tutto è destinato ad essere storicizzato, ad essere "precedente".
Siamo partiti dal mito del Teatro di Sagunto e dai suoi disegni colorati a pantone pubblicati su Lotus International n°46 del 1985. In quel celebre numero era pubblicato anche il Museo di Arte Romana a Merida di Rafael Moneo e, sempre in quei giorni, ci fu la folgorazione di un dirompente numero di Rassegna su Luis Kahn, il n°21. E ancora prima, alcune uscite editoriali con oggetto Carlo Scarpa a Castelvecchio. Poi il tentativo, abortito, di portare l'archeologia nel dottorato di ricerca. Erano i primi anni novanta e l'archeologia era cosa per altri, non per architetti e così altri disegni di un bizzarro architetto intellettuale romano sono rimasti senza pregnanza immediata. Ma i disegni di quell'architetto bizzarro, quel Piero Meogrossi che aveva inventato la teoria dell'Axis Urbis sulle origini della topografia di Roma – e che nel suo stesso ambiente istituzionale di lavoro era considerato una figura un po' scomoda e fors'anche un po' pericolosa o borderline proprio per il suo modo di intendere l'archeologia – avevano nel frattempo generato un mondo parallelo, quello di un'altra archeologia. Un'archeologia degli architetti che veniva considerata con una certa irritazione dagli archeologi puristi, perché era un'archeologia che prevedeva il progetto scostandosi così dall'archeologia-documento. Era la prima volta, infatti, che gli archeologi si trovavano a fare i conti con il progetto e quindi con qualcosa che doveva essere immaginato come la causa efficiente che ha generato il documento, che sta al di fuori del documento e che non è rintracciabile in esso, ma solo nel pensiero progettante. Uno spostamento di paradigma che nessun archeologo ha mai amato affrontare a parte il Carandini di Roma: il primo giorno. Uno spostamento di paradigma necessario per l'affermazione degli architetti nel campo dell'archeologia militante e cioè come ambito di studio e di rivendicazione identitaria (va detto tra l'altro che l'opposizione al progetto invisibile è rimasta granitica negli anni e io stesso mi sono ritrovato identica opposizione all'indomani della pubblicazione del Tractatus Logico Sintattico. La Forma trasparente di Villa Adriana).
Su questa posizione, quella cioè dell'altra archeologia, si sono stratificate nostalgie che sono poi rimaste integre fino ad oggi, seppur con diverse e alterne declinazioni, generando anche un vasto interesse nel colto milieu romano. Tra gli estimatori di questi studi c'era anche lo Studium Urbis di Allan Ceen, professore americano della Penn States University diretta da Romolo Martemucci, e titolare dello studio-archivio cartografico situato a pochi metri da Campo dei Fiori e Palazzo Farnese, nel quale si è svolta la prima riunione che ha portato alla nascita del Seminario Internazionale di Villa Adriana nel maggio del 2003.
Ripensando a quel periodo magmatico è possibile rendersi conto di quanto interesse vi fosse attorno all'archeologia, o meglio quante monadi di interesse, nel senso che nulla vi era ancora di istituzionalizzato. Si è trattato di attori autonomi impegnati nelle loro ricerche e che ad un certo punto si sono incontrati, intercettandosi a vicenda, per una pura convergenza del destino. Ma tutto ciò andava a sedimentarsi, stratificarsi nel subconscio, senza un ordine apparente, senza una vera organizzazione teleologica. Da quei pensieri di carta al magazzino delle memorie.
Poi un giorno è successo qualcosa che forse era prevedibile, ma che fino a quel momento non era presente nella disponibilità reale. Un qualcosa che ci ha poi cambiato la vita. Ancora un libro, ancora carta, questa volta patinata a supportare grafiche magnifiche. Frammenti di Roma Antica nei disegni degli architetti vincitori del Grand Prix de Rome (1786-1924) è stato l'inizio vero di tutto. Il suo ingresso, nel 1998, nella nostra biblioteca ha spostato il paradigma con un salto temporale di due secoli. In un attimo ci siamo trovati catapultati nel colto

Envoi di Henri Deglane, Roma-Parigi 1886-87). I due disegni restituiscono il confronto tra ciò che si vede, la rovina, e ciò che non si vede, lo stato originario. L'esercizio della ricostruzione come fondamento della formazione Beaux Arts e dei processi conoscitivi riferiti all'architettura antica.

Henri Deglane (1855-1931) Palais des Césars sur le Palatin État actuel, façade côté Grand Cirque. Dépêche de Rome de la 4e année: Architecture. 1886 Env76-03; 14-508100 NU

e ottocentesco milieu beaux arts e in quel momento abbiamo dato il fatidico comando refresh, inedito anche per noi, a tutte le nostre conoscenze che aleggiavano aforisticamente nel subconscio. Nulla è più stato come prima nel senso che si è aperto ai nostri occhi un panorama inedito e originale in cui archeologia e progetto di architettura non hanno mai registrato alcuna soluzione di continuità o disconnessione morfologica. E, allo stesso tempo si apriva davanti a noi quel vuoto, quella distanza - che è fisica e mentale allo stesso tempo – che esiste tra ciò che si vede e ciò che non si vede; dove ciò che si vede è la rovina e ciò che non si vede è la forma originaria di un'architettura che non c'è più e che ha cambiato il suo status, assumendo quello di archeologia. Tutta l'archeologia, prima era architettura e ora è rovina. E quella distanza – a tratti incommensurabile – può essere colmata solo attraverso la ricostruzione. Non c'è epifania della rovina senza ricostruzione. Nel momento in cui si ha consapevolezza e discernimento della rovina nella sua essenza ontologica, il logos che si dipana è di natura ricostruttiva. Questo è il primo pensiero: l'interrogazione della rovina, infatti, pretende il riconoscimento del suo profilo originario. E questa considerazione, da sola è bastata a rimettere in discussione tutto il rapporto mal istituito tra architettura moderna e contesto antico. Alla fine, difronte alla rovina, l'azione progettuale più convincente - perché custodita tutta nel DNA originario - è sempre quella orientata alla ricostruzione, la più fedele possibile. Questo è il primo atto. Poi ci sono gli altri se il primo non è dicibile.
A quel punto e in quel momento ci siamo trovati ad una distanza incolmabile, questa sì, tra noi e il moderno. Tutto andava quindi rimesso a posto e le cose dovevano trovare la loro nuova posizione. Non solo innesto di elementi autonomi e differenza materico formale, ma anche ridisegno all'identique. Ma l'effetto più inatteso e allo stesso tempo più pregnante è stato che dentro a quel libro era descritta l'identità di una scuola con la sua metodologia, l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Una scuola talmente diversa da quella in cui lavoravamo e nella quale siamo cresciuti, che costituiva di fatto una presenza rivoluzionaria e allo stesso tempo non rivelabile. Coltivarla significava aprire una eresia in quel grande tempio del moderno e della performatività che è la scuola politecnica. Se la si voleva, si doveva farla al difuori, tenerla in qualche modo in esilio e farla scoprire lentamente, attraverso un nuovo modo di disegnare e presentare il nuovo format. Il terreno di confronto era e non poteva essere altro che quello della ricerca pura, cioè quello delle tesi di laurea. Le tavole dei pensionnaires francesi e i loro formati grafici sono diventati per noi un cavallo di battaglia e un potente mezzo di comunicazione; il problema principale era che nell'epoca della proto digitalizzazione si trattava di mantenere una modalità pittorica nell'impero del vettoriale elettronico. Questa transizione fu emozionante e laboriosa. Passare dalla punta a china, dalla matita e dall'acquarello al file di stampa ha generato un processo di osmosi tra la più vettoriale delle forme artistiche, l'incisione, e i pixel dei nuovi monitor. Cercavamo di ottenere al computer gli stessi risultati delle incisioni e delle restituzioni in tonalità di grigio. Abbiamo trasformato Autocad da applicazione tecnica in una applicazione pittorica con risultati sorprendenti, tali da poter rinunciare al bitmap delle applicazioni pittoriche. Alla fine, ci siamo accorti che per stressare la macchina si doveva comunque partire dal disegno manuale declinato in una nuova forma di replica analogica. Si doveva in qualche modo tornare a considerare il disegno manuale, artigianale, come modello insuperabile e quindi irrinunciabile. Ancora una volta è stata la nostalgia a generare l'innovazione.

La nostalgia, grande scultrice

Il DNA è fatto soprattutto di nostalgia, in quanto la sua componente progettuale si alimenta soprattutto da quell'incredibile giacimento che sono le memorie stratificate e in esso fissate… E il nuovo? Il nuovo esiste in misura proporzionale alla debolezza del filamento. Il nuovo in architettura è un'illusione. Tutto c'è già. Tutto c'era già. Perché l'architettura non è propriamente una scienza… (quella sì che è performance). Ma anche nella scienza c'è una potente nostalgia, che consiste nella permanenza di Pitagora, Euclide, Eulero, Eratostene, Galileo, Copernico, Kant. E' così per tutti i saperi incrementali che sono dotati di memoria. In questo senso, la possibilità che l'architettura sia un sapere in parte "somigliante" ad una scienza non è così remota; e questo grazie alla natura profondamente nostalgica dei saperi; ma la sua componente ideativa, creativa e artistica, la tiene comunque a debita distanza dalle discipline dell'esattezza (da non confondere con la perfezione).
Quando i moderni ingenui si rifugiano nelle massime secondo le quali è fatto divieto dell'uso degli elementi storici del linguaggio architettonico, rendono banale la relazione con la propria nostalgia tentando di vanificarne gli effetti… (ma che povertà di obbiettivi…!); la nostalgia è la nostra più grande ricchezza, e più ci concediamo di essere nostalgici e più il logos si rafforza mantenendo integrità e solidità discorsiva, argomentativi e figurativa.
Qual'è stata quindi la nostra nostalgia? La nostalgia primaria è stata la Roma di Nerone, quello strato ricercato a tutti i costi da Rodolfo Lanciani e fissato come layer principale nella Forma Urbis Romae. In quella direzione è andata la ricerca, con la consapevolezza, o forse solo l'intuizione che l'anno 64 dopo Cristo è stato il più importante spartiacque della storia della civiltà occidentale, dell'architettura romana e di riflesso della storia del mondo classico greco-romano.
Lì abbiamo concentrato le nostre ricerche nel primo quinquennio di proselitismo ecumenico accademico. La novità era che gli studenti di Milano andavano a laurearsi a Roma nella Domus dell'Imperatore e scoprivano una dimensione mai minimamente immaginata. Il salto nella grandeur, l'incontro con il Principe Rosso, il mistero delle rovine, la macchina del tempo, la ricerca tra gli strati… In realtà, né più né meno di quanto avevano fatto i Pensionnaires di Villa Medici. Il loro Re diceva che per diventare eccellenti bisognava andare a studiare a Roma. E così abbiamo fatto anche noi con i nostri studenti. I risultati di questa campagna di studi è riportata sulla monografia Museografia. Teoria Estetica e Metodologia Didattica (2003), dove sono riportate – assieme alle lezioni del Corso di Museografia tenuto al Politecnico di Milano – sette tesi di laurea, di cui sei ambientate tra Palatino, Oppio e Terme di Caracalla e la quinta a Villa Adriana. Dopo il pieno della Domus Aurea, spunta l'altra grande Domus rivoluzionaria, la Villa di Adriano. Di Rus in Urbe vs Urbs in Rure abbiamo già scritto per questi tipi.
La Villa di Adriano ha dato vita al secondo grande giacimento di nostalgie. Con la differenza che, mentre la neroniana Domus Aurea è stata in massima parte obliterata dalla damnatio memoriae, Villa Adriana è ancora tutta visibile, almeno nel suo scheletro, sia che questo raggiunga i dieci metri d'altezza, sia che sia riconoscibile nella sua planimetria a quota uomo. Villa Adriana - lungi dall'essere più intellegibile della Domus Aurea, bensì più complessa e misteriosa – possiede ancora i suoi specchi d'acqua e il paesaggio verde - sebbene completamente reinventato dalla metà del XVII secolo - che si combina con le rovine scarnificate con grande empatia poetica, rilasciando una spettacolare sensibilità romantica che è alla base di ogni significativo afflato nostalgico. Villa Adriana è stato l'incontro più importante di sempre per il nostro gruppo e da un certo momento in avanti è diventato il vero e proprio centro di deflagrazione del nostro modo di fare scuola.
A Villa Adriana abbiamo potuto mettere in pratica il modello beaux-arts e un continuo riferimento all'esperienza dei Pensionnaires francesi, con la potentissima ispirazione generata dall'esperienza in situ nella Villa per un periodo prolungato. A Villa Adriana siamo diventati Scuola. A tutti gli effetti, e istituzionalizzando sempre di più la sua struttura e le sue relazioni con il mondo accademico e quello degli enti territoriali e della cultura. A Villa Adriana siamo cresciuti

diventando un modello anche per altri che agivano e agiscono nelle università. Sia nei contenuti sia nel metodo.
Tra il 1998 e il 2003 nessuno lavorava sull'archeologia dal punto di vista del progetto d'architettura con la mediazione della disciplina cerniera della Museografia. E i restauratori non si avventuravano tout court in quel genere di progetto. Possiamo dire che siamo stati i primi a lavoraci sopra in modo sistematico e con un volume di produzione impressionante. In poco tempo, il Seminario Internazionale di Museografia di Villa Adriana – Premio Piranesi è diventato l'epicentro di attività formative e di studio che hanno coinvolto numerosi Dipartimenti e Scuole che hanno scoperto che l'archeologia era in effetti un territorio complesso, difficilissimo, ma allo stesso tempo libero da affollamenti e ridondanze. Naturalmente, obbligava ad uno studio preliminare molto articolato, stratificato e interdisciplinare con il difficilissimo tema del rapporto con gli archeologi. Oggi il Seminario Internazionale di Villa Adriana si chiama Piranesi Prix de Rome e pienamente si è inserito nell'alveo beaux-arts in continuità con l'esperienza dei Pensionnaires di Villa Medici.
Vediamo come. Intanto, e per prima cosa le modalità di reclutamento mediante concorso, anzi mediante workshop-concorso, come filtro d'ingresso per la scuola vera e propria costituita dal Corso di Master Internazionale Itinerante in Architettura e Museografia per l'Archeologia.
A seguire la metodologia basata sul progetto in situ, cioè sull'esperienza della rovina e sul contatto fisico e psicologico con la pietra antica.
Terzo, il grand tour e l'ideologia del viaggio architetturale extra moenia, con tutto il suo carico emozionale ed empatico.
Il Piranesi Prix de Rome e il Master in Architettura e Museografia per l'Archeologia quindi, come centri di accumulazione di relazioni umane e prestazionali rispetto allo studio delle antichità e della loro partecipazione all'uso contemporaneo del patrimonio. E' qui che si formano i giovani ancora da studenti, che poi diventano collaboratori (tutors) junior e successivamente collaboratori senior, fino a diventare docenti impegnati nell'attività pedagogica e nella ricerca. E' qui che si muove l'azione fin dentro ai dottorati di ricerca e agli incarichi universitari. In questo momento, la Scuola si avvale di un corpo docenti e tutors composto da una trentina di elementi impegnati sia nell'Università, sia nell'Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia. Si tratta di un gruppo formatosi in due successive ondate dopo l'istituzione del ceppo originario; l'albero con i suoi rami, che si è sviluppato in vent'anni con le sue radici affondate nell'ultimo quinquennio del secolo scorso.
Villa Ariana come paradigma. Aufklärung e Paideia
Villa Ariana come paradigma è un progetto educativo, che costituisce la formalizzazione di un disegno culturale, quello di riunire in un segmento della formazione universitaria due modelli che la modernità ha separato: da una parte, quello di derivazione beaux-arts - basato sulla conoscenza della storia dell'architettura, sull'applicazione indifferibile del disegno di architettura di alto profilo e sull'esperienza diretta in situ. Dall'altra, quello di impianto politecnico, basato sull'ideologia scientifica della conoscenza e articolato nella relazione tra sapere e innovazione.
Cosa che, nella sostanza, significa rivitalizzare, riattivando la sua linfa vitale, l'agonistica tra Bellezza e Verità, depositarie di tutta la ricchezza del sapere disciplinare, nel quadro dell'attuale formazione universitaria riferita al progetto di architettura.
Cosa che si traduce, negli obbiettivi generali del progetto formativo in quattro punti essenziali, tra loro consequenziali.

Educazione alla Bellezza
Tema cancellato dalla modernità degli slogans, che invece viene riproposto come imperativo categorico per il progetto di architettura. Per i giovani il tema è sconvolgente. Parlare di Bellezza, significa innanzitutto opporsi all'idea della relatività del bello e all'ideologia del brutto. Significa respirare… significa chiedersi perché ci sono architetture innegabilmente belle e perché ci sono architetture innegabilmente prive di ogni qualificazione estetica. Significa interrogarsi su come tale livello di Bellezza è stato raggiunto, con quali strumenti concettuali, con quali percorsi del pensiero, con quali abilità artistiche. Significa indagare la natura del Partenone, del Pantheon, ma anche di installazioni effimere che sono sopravvissute a se stesse e sono diventati monumenti, come il Teatro Farnese di Parma o il Padiglione di Barcellona; o di altre architetture come il Palazzo della Civiltà Italiana o Fallingwater così distanti tra di loro, ma anche di complessi come l'Acropoli di Pergamo e la stessa Villa di Adriano. Vuol dire aprire una prospettiva su una teoria delle architetture perfette, con la consapevolezza che queste esistono ed è lì che principalmente bisogna condurre i giovani alla scoperta di sé stessi difronte alla grandezza dell'architettura.
Aufklärung in questo senso vuol dire illuminamento, consapevolezza, emancipazione. E Paideia significa applicazione di un modello educativo che mira al continuo perfezionamento e che costituisce un obbiettivo, che è anche un obbiettivo morale, e quindi un imperativo strettamente riferito al Progettare con e per il Patrimonio.

Educazione al Patrimonio.
In una scuola dove generalmente la storia dell'architettura è prevalentemente contemporaneista è abbastanza difficile immaginare che i giovani si formino su solide basi di storia antica. Agli studenti universitari dell'attualità, manca la consapevolezza dello sviluppo storico del pensiero architettonico a partire dalle origini. Mancano in sostanza quelli che si chiamano "i fondamentali". Non conoscono né echino né abaco. Il loro approccio con la storia dell'architettura comincia con l'Ottocento per arrivare "all'approdo felice del Moderno" con il risultato che agli studenti si insegna che il Moderno costituisce il grande traguardo morale dell'architettura dopo la decadenza degli eclettismi e la stanca rielaborazione degli stili, con il risultato che gli studenti non elaborano neanche una minima idea di cosa sia Lo Stile. Noi, con gli studenti, siamo ripartiti daccapo cercando di comunicare il senso greco della Paideia, basato sul rispetto e adesione ad un certo mos maiorum, ma anche sulla considerazione di quegli spostamenti di paradigma rispetto al fondamento, che hanno generato potenti scatti evolutivi internamente all'architettura. Tutto ciò, considerando sempre che tutta l'architettura occidentale altro non è stata (e ancora è) se non una mera, continua, sublime ricapitolazione degli stili greco-romani.
In questo senso l'Educazione al Patrimonio è il percorso fondamentale del processo di sviluppo della Paideia. E non è tanto una cosa che si apprende solo sui libri. Non è solo erudizione letteraria. E' piuttosto il valore esperienziale del Patrimonio che prende forma attraverso lo stare in esso, attraverso la visita emozionale e la successiva formazione della nostalgia, intesa come memoria (ricordo) e allo stesso tempo come desiderio di rielaborazione. Nei grandi luoghi della nostalgia si ritorna… si ritorna e si ritorna fino ad instaurare un rapporto di complicità e confidenza con quei luoghi e con gli spiriti che vi abitano. I grandi luoghi dell'architettura sono come il luoghi celebri del mondo antico di cui parla Elio Spartiano cercando di spiegare il senso mnemonico del progetto adrianeo per la grande dimora/acropoli tiburtina e dei quali va alla ricerca Pirro Ligorio nel tentativo di connettere la forma
delle rovine con i nomi di luoghi mai visti: Pritaneo, Tempe, Canopo, Pecile, Inferi, Accademia, Liceo… impossibili da identificare se non attraverso la potenza evocativa della Forma.

Educazione alla Forma.
Cos'è la Forma? Se si prova ad interrogare uno studente sul significato ontologico della Forma, non si ottiene risposta ma solo un affannoso tentativo euristico di avvicinarsi ad un orizzonte di significazione, tanto ampio quanto confuso. Perché per spiegare il concetto di Forma è necessario sempre ricorrere al pensiero filosofico, ad Aristotele per esempio, oppure a Kant, o alle teorie psicologiche novecentesche, come la Gestalt per esempio? Perché per approfondire il rapporto tra forma e contenuto è necessario andare a leggere Umberto Eco?
Questo perché nell'insegnamento dell'architettura si sono perse quelle che sono le condizioni a priori, convenzionali dell'architettura, le quali, nel caso della storia dell'architettura del mondo occidentale, corrispondono fondamentalmente agli ordini architettonici classici, al loro manifestarsi come articolazione elementare e sostanza di un'idea di costruzione che si oppone alla gravità. Gli studenti di oggi non sanno distinguere tra l'essere greci e l'essere romani, perché non ne percepiscono il senso, né in effetti, il bisogno. Ma per operare nei nostri contesti, che sono fondamentalmente storicizzati, non è possibile agire senza una conoscenza dell'oggetto stesso del nostro Patrimonio, che poi è la sua Forma, intesa sia come forma-idea del pensiero, sia come forma-materiale nella sua fisicità, sia come forma percepita nella sua trasmissione. Si deve quindi ripartire da zero, con una formattazione quasi totale del disco fisso su cui vengono registrati i dati provenienti dall'elaborazione della realtà sensibile da parte dei giovani, lavorando prima sulla consapevolezza, poi sulla nostalgia e infine sul progetto.
La stessa perdita di contatto con tutta l'esperienza tipologica, dal canto suo, non ha aiutato. Se da una parte l'esaurirsi di quella potente energia teoretica, di tutta quella liturgia che rimandava alla relazione epistemica tra morfologia e tipologia, ha prodotto la liberazione dell'agire comunicativo e progettuale da gran parte delle ideologie progettuali formaliste e dalla sudditanza ad esse che si era generata in ambiente accademico, dall'altra ha lasciato orfana un'intera generazione (misurabile in un arco di trent'anni) della consapevolezza della dimensione dell'a priori nel pensiero architetturale applicato alla realtà dei contesti non solo storicizzati.

Educazione alla Rappresentazione
È la resistenza della dimensione vettoriale all'assedio del bitmap. Della vocazione tridimensionale a quella del collage, della misurabilità all'incommensurabilità. Non è una resistenza ideologica. È una resistenza propedeutica. È scontato che il collage sia una potentissima forma di comunicazione sintetica che non richiede il controllo della misura e della scala; ma prima di elaborare esclusivamente il collage, è necessario, anzi irrinunciabile conoscere i fondamenti del disegno. Saper disegnare, significa saper pensare l'architettura. Né più, ne meno. Saper disegnare non è un dono dalla provenienza ineffabile. Saper disegnare è il prodotto dell'applicazione, della dedizione, dell'impegno e della volontà di conoscere. E, già a partire dall'inizio della rivoluzione informatica ci siamo posti il problema di come affrontare e gestire il rapporto tra disegno geometrico e disegno pittorico, avendo ben presente il rapporto tra produzione segnica e trattamento di post produzione. Naturalmente, tutto si complica se l'oggetto del disegno è costituito da un paesaggio di rovine, soprattutto in prospettiva di una restituzione tridimensionale. Del riferimento metodologico alle tavole degli envois dei pensionnaires abbiamo già parlato, ma quello che non è stato opportunamente evidenziato è il fatto che l'atteggiamento moderno nei confronti del disegno ha completamente obliterato la rovinarappresentandola solo come profilo, sottraendo allo sguardo conoscitivo la realtà materiale e la ragione stessa della sua forma, quella cioè di essere un'architettura ferita, fragile, mutilata. Ma il disegno è anche un comportamento, un modo di stare in mezzo alle cose cercando di non tralasciare i dettagli e relegarli ad aspetti secondari, ma soprattutto è il prodotto di una volontà di forma, di espressione fondata su convenzioni e allo stesso tempo rispondente alla necessità di restituire realtà e bellezza nella loro compresenza e completezza

Per il tema dell'eredità di Louis Kahn all'interno della Scuola Romana si rimanda al volume BARIZZA E., FALSETTI M., 2014. Roma e l'eredità di Louis I. Kahn. Roma: FrancoAngeli, 2014.
2 *Il GRAU (Gruppo Romano Architetti Urbanisti) inizia a delinearsi tra il 60 e il 62 assumendo forma stabile solo nel 1964 per opera di A. Anselmi, P. Chiatante, G. Colucci, A. Di Noto, P. Eroli, F. Genovese, R. Mariotti, M. Martini, G. Milani, F. Montuori, P. Nicolosi, G. Patrizi, F. Pierluisi, C. Placidi.*
3 *MONTUORI F., 1986. Recensione al libro di LATOUR A., (a cura di) Louis I. Kahn, L'uomo, il maestro. Roma: Edizioni Kappa.*
4 *Il riferimento è, con ogni evidenza, ai cosiddetti Ludi Geometrici, ideati da Leonardo da Vinci come complemento ai suoi studi nell'ambito della geometria, risultati inoltre fondamentali per la formulazione del concetto di Uomo Vitruviano e per lo sviluppo del rapporto aureo che caratterizza la maggior parte delle sue opere. Gli studi leonardeschi,*

Genesi e Generazioni. *Come si disegna un capitello ionico?*
Francesco Leoni

Se non fosse per quell'innato bisogno che risiede in ogni essere umano legato alla ricerca di un maestro, questo intervento non sarebbe stato scritto.
È il racconto, infatti, o meglio il tentativo di interpretazione di tutto quello che si è costruito negli ultimi venticinque anni circa attorno al nostro gruppo di lavoro e alle motivazioni che hanno creato tutto questo.
Come ci è stato insegnato ogni storia ha il suo zeitgeist, il proprio Spirito del Tempo e nel nostro caso, cronologicamente, ci collochiamo nella seconda metà degli anni novanta del secolo scorso quando gli studenti del Politecnico di Milano stanno vivendo la separazione delle scuole di architettura che avevano portato alla scissione fra il polo di Leonardo e quello di Bovisa.
Un confronto di scuole.
Il termine scuola avrà una rilevanza significativa nelle righe a seguire.
L'istituzione del Programma Erasmus aveva oramai costituito una schiera di studenti che, viaggiando, si erano confrontati con modi di intendere ed insegnare l'architettura totalmente differenti dalla "Scuola Milanese" ed erano rientrati al Politecnico carichi di entusiasmi, ma anche di richieste ed aspettative che, in una fase così fluida, difficilmente trovavano risposte.
Era, inoltre, quel liminare periodo in cui si stava lasciando il disegno fisico e manuale in favore dell'inevitabile rivoluzione portata dalla diffusione inarrestabile del disegno automatico digitale.
Pier Federico Caliari era allora un giovane docente a contratto del Politecnico di Milano, anche lui sedotto dal fervore europeo (nota la sua passione per il lavoro di Enric Miralles che a noi era arrivato soprattutto tramite il numero 100/101 de El Croquis che presentava le opere del maestro catalano), ma che fondava la sua ricerca e, conseguentemente, la sua didattica sulle fondamenta della disciplina.
Nell'indagine di Caliari, la ricerca è sempre stata biunivocamente intrecciata con la progettazione e, in modo eminentemente dialettico, e quindi platonico, indissolubile dalla didattica sviluppata attraverso la verifica dei presupposti progettuali in un processo di produzione del progetto fianco a fianco fra discenti e docenti.
Le fondamenta su cui ci si esercitava erano costituite da quelle categorie ineludibili che, da sempre vanno a comporre l'essenza dell'architettura:

lo spazio, la luce, la massa, la materia e, soprattutto, la storia.
Tutto questo lavoro era corroborato dall'incredibile sete di risposte generata da noi studenti che trovava nel gruppo di lavoro figure molto preparate e dedite alla creazione e trasmissione di sapere.
Il successo di questo processo era testimoniato non solo dal notevolissimo numero di tesi di laurea che venivano (e vengono ancora) sviluppate sotto la supervisione del Prof. Caliari, ma anche dalla incredibile frequentazione che ogni anno otteneva il corso di Museografia ed Allestimento da lui tenuto, nonostante questo fosse un semplice opzionale di sessanta ore (non era ancora il tempo dei vituperati Crediti Formativi) che, peraltro, richiedeva un impegno non inferiore a quello di un Laboratorio di Progettazione annuale.
Anzi, in fondo, il corso si poteva interpretare come una sorta di anticamera che presentava un sistema di lavoro e l'afferenza ad una sfera di discipline che chiedevano di essere approfonditi attraverso l'esplorazione delle tesi di laurea.
Questa breve filiera costituita dal corso e, in seguito, dalla tesi, ben presto non fu più sufficiente a soddisfare la richiesta dei giovani che desideravano un prolungamento del loro percorso di formazione che non sentivano essere completo limitandosi alla sola offerta universitaria.
Si stava formando una scuola.
Questa, come ogni istituzione, necessita di tempo e di legittimazione per prendere forma definitiva, e, in effetti, il suo processo di sviluppo e di evoluzione, se l'istituto di ricerca è sano e fervido, si propone senza soluzione di continuità.
La base ontologica ineludibile per tutte le nostre investigazioni era, però, chiara e definita e si fondava sul recupero di quelle prassi che per secoli, forse millenni, avevo fondato la produzione e, non meno importante, la trasmissione della disciplina della progettazione architettonica.
In qualche modo era un'offerta peculiare in un mondo in cui la morte del classico era stata decretata da decenni e parole come "imitazione", "proporzione" o, addirittura, "spazio" erano state bandite dalle aule.
In fondo, anche se i più giovani non ne avevano reale contezza, ci si muoveva su quella sottile lastra di ghiaccio che separa la Modernità e le sue ingenuità, dal Post Moderno, raccontatoci sempre come il male assoluto.
Ci si collocava all'interno di un un panorama senza effettive teorie di riferimento accettate, dove la comunicazione ed esposizione mediatica dell'architettura stava esplodendo, cominciando a creare quelle Archistar vissute spesso come monadi dissociate da reali posizioni teoriche, dove si passava con una certa disinvoltura dal Decostruttivismo al Minimalismo (movimenti entrambi mutuati più da posizioni filosofiche o di post-avanguardia artistica).
In un orizzonte disciplinare come questo, recuperare una tradizione comunque riconducibile alla tradizione Beaux-Arts era, già in sé, un atto rivoluzionario.
Si era costituita una sacca culturale all'interno della quale avevamo licenza di parlare di bello in architettura.
Paradigmatico (in effetti il termine Paradigma avrà un grande ruolo nel processo), al proposito, è l'aneddoto della domanda ad uno studente che stava preparando la propria tesi di laurea su come si disegnasse un capitello ionico.
Fu spiazzante constatare come questo, e, successivamente, tutti gli altri attorno cui venne girato l'interrogativo a fronte dell'interdizione del primo, non fosse in grado di rappresentare il prospetto laterale del capitello ionico.
Non conosceva la differenza che si presenta sulle facce principali e sui fianchi, dove le due volute dei lati opposti vengono collegate tra loro da un rocchetto che si assottiglia al centro, spesso serrato da un balteo.
Ci era evidente come, a tutti gli effetti, la maggioranza degli studenti, avida di riviste e dei primi siti web dedicati all'architettura contemporanea, fosse piuttosto impreparata sulle fondamenta della disciplina, sulla sintassi che costruisce il linguaggio architettonico.
Caliari in primis, ma anche tutti noi che oramai collaboravamo stabilmente aiutandolo nei corsi e con le tesi di laurea, eravamo sedotti e convinti che la conoscenza dell'architettura, ed in particolar modo delle sue fondamenta, dovesse necessariamente passare per il confronto diretto con il sito, affascinati come eravamo dalle figure dei pensionnaires del Prix de Rome, organizzato dall'Accademia di Francia sin dalla seconda metà del Settecento. Figure di cui avevamo approfondito la conoscenza anche in questo caso grazie ad una straordinaria pubblicazione che era anche il catalogo della relativa mostra Frammenti di Roma Antica nei disegni degli architetti francesi vincitori del Prix de Rome 1786-1924.
In qualche modo, la filiera che si era già creata, costituita innanzi tutto da Caliari che aveva guidato noi collaboratori nella nostra formazione e che, a nostra volta, cercavamo di trasferire questo processo sui giovani studenti, aveva trovato una sua legittimazione e primogenitura

nel Prix de Rome.
Nacque per queste ragioni l'idea, o forse la necessità, nel 2003, di sviluppare un Workshop di progettazione che prolungasse questo processo e che implementasse l'offerta curriculare portando i docenti e gli studenti a sviluppare le indagini progettuali direttamente sul suolo classico.
Per questo motivo il sito di progetto del workshop si orientò subito verso un'area archeologica che presentasse direttamente quelle fondamenta, sotto forma di rovina.
La scelta, fortunatissima, di Villa Adriana si rivelò, probabilmente la più significativa ed importante di tutto il nostro percorso. Una scelta dettata sia da motivi logistici che non starò qui ad elencare ora, sia, ed anzi soprattutto, da quella capacità che il complesso tiburtino ha sempre posseduto di affascinare generazioni di architetti e di farsi palestra progettuale attraverso le fabbriche che la punteggiano e le questioni che pone. Il titolo del workshop si stabilì in maniera naturale, quasi consequenziale, in Premio Piranesi, in onore di chi, in particolar modo attraverso la sua straordinaria pianta, nel diciottesimo secolo aveva interpretato le questioni che trovavano nel sito adrianeo la loro scaturigine.
Il debito che avevamo contratto con un certo modo di intendere la disciplina e, non di meno, il suo insegnamento, ci era talmente evidente tanto da spingere il Professor Caliari alla stesura del primo articolo, che ne sarà, in qualche modo, anche un manifesto, dal titolo La nascita del Premio Piranesi dallo spirito del Prix de Rome.
L'incredibile successo del Premio e tutto questo impegno, resero subito evidente come l'offerta formativa non potesse restare a lungo confinata in un appuntamento annuale di quindici giorni.
Difatti, quattro anni dopo, a seguito dell'istituzione dell'Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia Onlus, nacque la prima edizione di quello che ora è il Master itinerante in Museografia, Architettura e Archeologia. Progettazione Strategica e Gestione Innovativa delle Aree Archeologiche, che traslava l'esperienza diretta ed il lavoro svolto durante il Premio Piranesi su di un orizzonte annuale e attraverso la moltiplicazione degli appuntamenti progettuali.
La didattica e ricerca in situ ci avevano portato ad allargare i nostri orizzonti ampliando quelli della progettazione architettonica in senso stretto per espanderli verso tutto quel mondo che si occupa di musealizzare, conservare, valorizzare e gestire il patrimonio architettonico.
In qualche modo, ognuno di questi step, aveva contribuito a concorrere a quel processo fatto di confronti tra scuole di cui si è già accennato.
Infatti, sia il Premio Piranesi che il Master vedono la partecipazione non solo di allievi provenienti dalle diverse scuole di architettura italiane storicamente depositarie di proprie attitudini progettuali, ma anche di studenti internazionali da tutto il mondo con il loro portato culturale e disciplinare peculiare.
Inoltre, questi appuntamenti hanno istituito un rapporto di collaborazione scientifica tra la il polo milanese, da dove proviene il blocco storicamente più significativo di studenti e docenti, e quello romano, deve le principali attività trovano luogo e dove l'Academia Adrianea ha sede legale.
Le linee di indagine sviluppate e delineate all'interno di questo fervente incubatore di studi e proposte sono state condivise da altre istituzioni universitarie e di ricerca e le loro conseguenze si sono ramificate addirittura all'interno delle investigazioni dei dottorati di ricerca italiani ed esteri.
Questo processo a cascata nasce, eminentemente, da un metodo maieutico che si sviluppa attraverso i cardini fondamentali della motivazione, dell'imitazione e della gradualità.
I temi di ricerca sviluppano la motivazione che trova un terreno fertilissimo negli studenti che spesso non sono completamente soddisfatti dal loro percorso troppe volte intralciato da estrema burocratizzazione o, peggio, da una alternità disciplinare che vede l'architettura relegata a ruoli spesso meno che secondari.
Inoltre, il processo, gode di una selezione iniziale dettata da chi questa motivazione la sente molto sviluppata perché è evidente che trovare le risorse in termini di energia e di tempo per sviluppare il percorso all'interno di una già impegnativo decorso universitario fatto di consegne, studio ed esami, risulta molto oneroso.
Probabilmente però è l'imitazione il criterio che concorre più degli altri a sviluppare generazioni di studiosi che trovano nel rapporto diretto sia con i docenti che, soprattutto, con la storia quei maestri di cui sentono una così forte necessità.
Un grande impulso viene da quella collaborazione così a stretto contatto con gli insegnanti che permette allo studente di verificare la fattibilità del processo progettuale in tempo reale attraverso l'esempio.
Un esempio che non è solo proficuo in termini di apprendimento, ma è anche attualizzante di processi che, a volte, sembrano così lontani da spingere lo studente a subire una frustrazione da scollamento spesso paralizzante.
Fondamentalmente è un lavoro che si sviluppa attraverso il Learning by Doing a stretto contatto con il gruppo di lavoro attuando le basi teoretiche e scientifiche e che, in questi termini viene costantemente rimesso in discussione attraverso un processo dialettico che sposta l'orizzonte di ricerca sempre più in là.
Infine è la gradualità della formazione che, spalmata su di un più lungo arco temporale, non solo permette ad ognuno di raggiungere gli obiettivi nei propri tempi, ma consente anche di verificare meglio le proprie inclinazioni ed interessi disciplinari.
Inoltre l'estrema stratificazione dei ruoli consente ad ogni elemento della filiera, che sia il Direttore o lo studente, di non vivere uno iato troppo elevato con gli altri ruoli, eliminando quell'isolamento che, in altri ambienti, si trasforma in perdita di interesse e mancata formazione.
In effetti si verifica un'efficacia particolarmente efficiente nei riguardi di quegli studenti normalmente catalogabili come disruptive, che non hanno ancora focalizzato il loro ruolo all'interno della disciplina e che, in questo ambiente dialettico e fervido, recuperano consapevolezza e credibilità verso loro stessi, riprendendo talenti rimasti fino ad allora coperti cotto la cenere e sviluppando capacità che sarebbero, altrimenti, andate perdute.
È un percorso che si autoalimenta all'interno di questo panorama, il più delle volte di transizione nei percorsi formativi, grazie alla possibilità di individuare fra i partecipanti quelle figure particolarmente attratte e portate verso la ricerca progettuale che possono sperimentare più contiguamente la possibilità di dare alla loro formazione una dimensione più di indagine ed investigazione che non quella solo strettamente connessa al mondo della professione.
Risulta così facile trovare spazio per nuove generazioni di giovani studiosi che sostentano la linfa fertile diquesto terreno che, attraverso il processo di continua rigenerazione, non inaridisce.
Inoltre le collaborazioni instaurate si ramificano spesso anche all'interno del percorso universitario più classico sotto forma di integrazioni didattiche ai corsi, tutoraggio o correlazioni alle tesi di laurea.
La fervente attività della Accademia Adrianea, infatti, si sviluppa anche attraverso la produzione editoriale sia di monografie, sia di articoli che si riversano nelle proprie collane e riviste.
La collaborazione instaurata con profili di assoluto rilievo in questo quarto di secolo, apre spesso le strade per la redazione di interventi e pubblicazioni per volumi o numeri monografici su invito, come questa edizione della rivista guidata dal Prof. Ernesto D'Alfonso testimonia.
Questo permette di testarci, a differenti scale e livelli, con tematiche sempre nuove e con studiosi di riferimento che danno nuove prospettive alle nostre ricerche e ulteriore spazio alla crescita delle differenti figure di ricercatori del nostro gruppo.
Ovviamente, tutti questi processi continuano ad essere costantemente affiancati dall'attività progettuale in senso stretto che si sviluppa sia attraverso la didattica espletata durante i Workshop, che siano il Premio Piranesi o quelli che compongono il percorso di Master, sia quella con un orizzonte più dilazionato dei corsi universitari o, ancora di più delle tesi di laurea, sia attraverso la partecipazione a concorsi di progettazione veri e propri, in alcuni casi, forse quelli più eclatanti, organizzati dalla Stessa Accademia Adrianea, come le due call per il ripensamento dell'area dei Fori Imperiali a Roma e della Buffer Zone di Villa Adriana, o come quella per la riprogettazione della zona dell'Acropoli di Atene attualmente in corso.
Tutto questo racconto delinea un profilo di attività incredibilmente ricco ed articolato che ha goduto dell'impegno e delle energie profuse da tutto il gruppo di lavoro, con in testa il Prof. Caliari, ma che ha trovato appoggio e sostegno in un mondo della ricerca a livello nazionale ed internazionale più fervido di quanto, a volte, non lo si descriva o percepisca.
In qualche modo, anzi, l'attività dell'Accademia Adrianea di Architettura ed Archeologia Onlus si è costituita anche come la rete attraverso la quale alcune figure hanno potuto sviluppare collaborazioni e linee di ricerca condivise. Inoltre, i vari appuntamenti organizzati, alcuni dei quali oramai fissi, si strutturano come veri e propri momenti di confronto e di organizzazione di nuovi orizzonti di indagine, mettendo a stretto contatto le figure di differenti ambiti disciplinari come quelli relativi al progetto, al restauro, al rilievo, alla storia, alla tecnologia.
Il profilo delineatosi inquadra quanto questa istituzione sia, senza tema di smentita, una Accademia nel senso più profondo ed etimologico del termine.
Sotto il profilo didattico e formativo.
Sotto quello della ricerca e della indagine.
Sotto quello del progetto di architettura, in ogni sua forma, sul patrimonio

Città analoghe e mappe mentali. Materialità, spazio e luogo.

Francesco Leoni

"La monumentalità in architettura si può intendere come una qualità, una qualità spirituale che rende esplicito il carattere eterno della costruzione"[1].

La necessità per una nuova scuola di Economia e Management per una nuova generazione di studenti indiani, nasce nel 1961 quando un gruppo di industriali con un'ampia visione internazionale, con il supporto del governo, decise che fosse fondamentale creare una nuova e giovane classe dirigente. Per questo motivo l'Indian Institute of Management si ispirò ai nuovi sistemi didattici statunitensi, da cui la collaborazione con la Harvard Business School, coinvolgendo gli studenti in una scuola più attiva e partecipata, decretando una rottura con il più classico sistema didattico di rapporto docente/discente ex cathedra. Fu Balkrishna Doshi, già studente e poi collaboratore di Louis Kahn, il più convinto sostenitore dell'architetto di origini estoni per sviluppare il progetto per il nuovo istituto.
Per lo statunitense, il progetto di Ahmedabad doveva nascere da esigenze educative profonde, un palinsesto in cui l'architettura stessa avrebbe dovuto concorrere alla fase didattica.
Infatti nell'I.I.M. sviluppa un complesso in cui gli spazi educativi non si limitano all'aula, ma si espande ad un sistema di relazioni che coinvolge gli spazi pubblici ed i collegamenti che, paradossalmente, diventano ancora più cruciali ai fini formativi.
"The corridors, by the provision of greater width and alcoves overlooking gardens, would be transformed into classrooms for the exclusive use of the students. These would become the places where boy meets girl, where student discusses the work of the professor with fellow student. If classroom time were allotted to these spaces instead of only the passage of time from class to class, they would become not merely corridors but meeting places, places offering possibilities in self learning. In this sense they would become classrooms belonging to the students"[2] - (I corridoi, prevedendo una maggiore larghezza, e alcove con vista sui giardini, verrebbero trasformati in aule ad uso esclusivo degli studenti. Questi diventerebbero i luoghi in cui il ragazzo incontra la ragazza, dove lo studente discute il lavoro del professore con il compagno di studi. Se il tempo in classe fosse assegnato a questi spazi invece del semplice passaggio da una classe all'altra, diventerebbero non semplici corridoi ma luoghi di incontro, luoghi che offrono possibilità di autoapprendimento. In questo senso diventerebbero aule di proprietà degli studenti; trad dell'autore.)
In fondo, sebbene con scopi differenti, quest'uso degli spazi, includendo quelli che lui avrebbe definito "serviti e serventi", si ritrova anche nel progetto del Palazzo dell'Assemblea Nazionale in Bangladesh. Ambienti di relazioni dove lo scambio interdisciplinare ed interculturale doveva essere favorito il più possibile e doveva uscire dal mero spazio delle aule. Kahn, come sempre nel suo lavoro, non si è, inoltre, sottratto dallo sforzo, riuscito, di radicare l'intervento nel contesto peculiare che lo ospita.
L'utilizzo contemporaneo del laterizio accostato al cemento è, chiaramente, la traduzione del tentativo di recuperare, ed al tempo stesso omaggiare, l'architettura tradizionale indiana, ibridandola con quella Moderna occidentale. Rispecchiando, in questo modo anche le fondamenta didattiche su cui si imperniava l'ideale didattico e formativo dell'I.I.M.
Grandi aporie materiche in facciata, recuperano, in maniera assolutamente astratta e scevra di simbolismi esoterici, alcuni modelli per i tipici pozzi di luce e apparati di raffrescamento, indispensabili nel clima del subcontinente indiano, ottenendo, al tempo stesso, una porosità che trova però riscontro nelle indicazioni progettuali spaziali che volevano ambienti aperti e connessi tra loro, e tra loro e il contesto, per sviluppare quei momenti assembleari e di raccolta così cruciali per il nuovo sistema didattico.
Un tema questo particolarmente controverso, anche perché, lo stesso Kahn, che fondamentalmente presenta una formazione Beaux Arts, appresa attraverso Paul Cret alla University of Pennsylvania, sostiene che la qualità progettuale non può nascere da una dottrina collaborativa ma, al contrario dai diritti individuali e dalle attente riflessioni e considerazioni dei singoli. Inoltre, il Maestro americano, non solo rifiuta il determinismo sociale in architettura ma anche i programmi che gli vengono affidati dagli stessi clienti.
Al contrario, lo Statunitense, ha sempre considerato il rapporto con la classicità fondamentale e ha costantemente esplorato questa relazione soprattutto nel suo fronte maieutico come base di partenza per la propria definizione e visione della disciplina architettonica.
In effetti, come chiarisce anche Cesar Pelli in una sua intervista su Architecture and Urbanism, Kahn è sempre alla ricerca nel suo lavoro di un'immagine di eternità, un'architettura che è disconnessa dal tempo che passa, e, per raggiungere un tale obiettivo, la conoscenza delle fondamenta della disciplina è, evidentemente, indispensabile. Quelle fondamenta che, come è noto, lui ritrovava nell'architettura romana, ma più che nell'interpretazione ricostruttiva, nel suo stato attuale di rovina, cioè scevra da ogni orpello ed ornamento, deprivata da ogni riferimento stilistico, nella sua sostanza di manufatto che si comunica nella essenzialità dei propri principi.
Un approccio che troverà il suo compimento durante il suo secondo viaggio in Italia, per tre mesi
ospite della Accademia Americana, nell'annesso di Villa Aurelia.
Scrive al suo studio in una lettera del 6 dicembre del 1950: *"...mi sto rendendo definitivamente conto che l'architettura dell'Italia resterà la fonte d'ispirazione per i lavori futuri. Chi non la vede in questo modo dovrebbe osservarla un'altra volta. Le nostre cose sembrano piccole al confronto: qui tutte le forme pure sono state sperimentate in tutte le varianti dell'architettura. Bisogna comprendere come l'architettura dell'Italia si rapporta a quanto sappiamo del costruire e dei bisogni. Non mi interessano molto i restauri (il modo di interpretare), ma mi rendo conto della grandezza del valore del modo in cui si confronta con spazi modificati dagli edifici che vi sorgono intorno e che ne rappresentano la premessa…"*[3].
Queste considerazioni si sono aperte un profondo spazio in me, in particolar modo quando, durante un viaggio di ricerca scientifica in India, nel Gujarat, nel 2008 ebbi occasione di visitare l'Indian Institute of Management ad Ahmedabad. Fin da subito un'epifania potentissima mi ha sedotto trasportandomi senza esitazioni in un ambiente familiare, quasi riconoscibile. L'evidente impressione era quella di rivedere nella materia, nel suo trattamento, nella distribuzione delle masse, nelle proporzioni dei volumi, nella costruzione della luce, le immagini che ho chiaramente impresse nella mia corteccia cerebrale, delle numerosissime campagne di studi a Villa Adriana.
Le eco della residenza imperiale tiburtina sembravano riecheggiare ovunque, senza soluzione di continuità. Ero permeato, ma anche sedotto, dall'idea che mi stavo costruendo, che Kahn, in un processo proustiano, avesse progettato l'istituto nel subcontinente, come la trasfigurazione del complesso adrianeo. Come se una madeleine avesse fatto riemergere le figure della Villa attraverso un processo di trasposizione, inconsapevole o meno, per il quale l'architetto ha sostituito immagini, schemi di sentimenti, emozioni e pensieri dal complesso tiburtino a quello Indiano.
Ad un successivo e più attento studio, non ho mai trovato riscontri in letteratura a questa mia suggestione, ma analizzando i due insediamenti, le similitudini sono molteplici. D'altronde è nota la passione dell'architetto di origini estoni, per la residenza adrianea che, si narra, lo avesse spinto a tenere in studio sempre una pianta di Villa Adriana che servisse da guida ed ispirazione, e sappiamo anche che Kahn ha sempre incoraggiato i propri studenti a rifarsi a esempi di architetture storiche senza mai sottrarsi alla propria personale interpretazione degli stessi.
La possibilità di progettare un intero brano di città, un insediamento di dimensione estremamente estese, come quello tiburtino, si presta ad un paragone non così ardito. Come a Villa Adriana, inoltre, le funzioni principali sono nel cuore dell'insediamento, mentre le residenze dei veri fruitori dei complessi, i ragazzi ad Ahmedabad e la corte a Tivoli, sono disposti attorno ad essi. Infine, gli alloggi dei professori in India, a servizio degli studenti come lo sono quelli della servitù nel complesso adrianeo, ancora più esterne.
Nell'I.I.M., l'architettura presenta l'unione di spazio e massa, pieni e vuoti. La tettonica trova chiaramente le sue fondamenta nell'architettura romana, nella espressiva eternità delle rovine, nella costruzione di gerarchie spaziali subsequenti, nella gestione della luce usata per disvelare, focalizzare la materia e le sue caratteristiche, non per illuminare gli ambienti. Sicuramente è il disegno, inteso come pensiero, della luce che funziona da innesco per tutta una serie di conseguenze progettuali. Non si può dimenticare che per Kahn *"Progettare lo spazio è progettare la luce!"*[4]
La sua formazione ben si inserisce in questo panorama, ma le similitudini più profonde, nel confronto fra i due progetti, non si estrinsecano semplicemente nel richiamo materico o compositivo, ma in una ben più radicata 'atmosfericità', in un diffuso pulviscolo di rimandi sensibili, ma non necessariamente comprensibili o, meglio, definibili, che permea tutto il complesso. *"The plan does not begin nor end with the space [the architect] has enveloped, but from the adjoining delicate ground sculpture it stretches beyond to the rolling contours and vegetation of the surrounding land and continues farther out to the distant hills"*[5] - (Il piano non inizia né finisce con lo spazio che [l'architetto] ha avvolto, ma dalla delicata plastica del terreno contiguo che si estende oltre i contorni ondulati e la vegetazione del terreno circostante e prosegue più lontano fino alle colline lontane; trad. dell'autore).
Una definizione di Kahn che, sebbene non specificamente riferita a Villa Adriana, appare facilmente ascrivibile al complesso tiburtino.
Non si ritrovano però similitudini in geometrie ripetute o di rapporti ricostruiti. È la sensazione che permea la percezione filtrata dalla mappa mentale che l'autore ricostruisce attraverso il riutilizzo di figure elementari in composizioni semplici che riconducono all'architettura del passato solo attraverso la sua evocazione.
L'evocazione che si traduce nella chiarezza della struttura che, attraverso l'organizzazione gerarchica degli spazi si esprime nelle masse murarie, nella fisicità dei materiali che vanno ad assemblare le forme semplici delle sue geometrie.
L'irregolarità dei mattoni, dettata sia da impasti di argilla eterogenei che da variazioni climatiche piuttosto frequenti durante le differenti cotture, è enfatizzata dalle grezze capacità delle maestranze locali che oltre a non riuscire ad allineare perfettamente gli elementi, producevano spessori di malta sempre differenti, al punto tale che Kahn deciderà di non correggerli, ma di trattarli attraverso linee impresse ottenute attraverso un apposito elemento di metallo.
Questa materialità imperfetta e grossolana concorre, di nuovo, ad evocare la rovina e la sua "non finitezza".
Per chi percorre i corridoi, frequenta le piazze, abita gli interni dell'Istituto, la forza dei volumi e della materia sono l'apparizione prodigiosa, quasi divina, dello spirito della rovina rievocato nei suoi aspetti sia tettonici che stereotomici.
La percezione fisica e corporea si sovrappone a quella semantica e simbolica in un unicum spaziale dove, come suggerisce Ernesto D'Alfonso, i rapporti fra la massa e la forma e quelli fra lo spazio e la figura concorrono a definire l'esperienza dell'architettura.
Come nel complesso tiburtino, Kahn insedia il territorio attraverso più edifici, una cittadella di forme nel paesaggio, padiglioni in rapporto tra di loro e con la natura, *"[…] un'espressione figurativa d'una intuizione organica di Roma, d'una Roma integrale circondata da nobili mura di calcestruzzo preziosamente rivestito, plastiche e maestose e plasmate da archi, al riparo delle quali lo stesso Adriano si sarebbe sentito a proprio agio nel ponderare la complessa struttura della vita; il che, dopo tutto, non è che il problema che si pongono, oltre ad Adriano, anche i biologi, quello che incomincia con le parole: Animula vagula blandula/Hospes comesque corporis..."*[6].
E così questa nuova città-palazzo, vivificata dalle sue molteplici anime, dal suo offrirsi allo scorrere degli anni come oggetto senza tempo, racconta la visione dell'antichità romana negli occhi e nella memoria del suo autore. Come per i romani, ad Ahmedabad gli edifici possono essere penetrati non necessariamente in maniera perpendicolare al lato, ma sulla diagonale, attraverso la quale ottenere nuove simmetrie e scarti spaziali.
La massa compositiva degli elementi costruiti trova i propri baricentri nei quadrati che regolano la maglia strutturante il complesso e questi ultimi si fanno centro di elementi circolari che si dinamizzano attraverso un processo mentale che è figlio di una ispirazione che potremmo definire fluida. In un certo modo si decostruisce il quadrato della pianta per portarlo alla a-direzionalità, o omni-direzionalità, del cerchio, rievocato tramite le possenti aperture in facciata. In questa maniera si riesce a controllare la composizione e la geometria senza essere bloccati nella rigidità della maglia ortogonale, recuperando quella sua ricerca del senso della meraviglia (*sense of wonder*) con cui Kahn invitava i propri studenti a giustificare l'architettura.
Ma se nell'Indian Institute of Management la diagonale ed il cambio di direzione vengono espresse con drastiche spezzate che interrompono la continuità della linea retta, nel complesso adrianeo queste intuizioni compositive trovano spesso compimento in elementi che fanno di suadenti e polari curve la loro ragion d'essere.
Se a Villa Adriana si analizzano i rapporti fra il muro del Pecile, la Sala dei Filosofi ed il Teatro Marittimo, come è perfettamente mostrato dai calchi spaziali in gesso frutto degli studi di Luigi Moretti, ci si accorge con grande evidenza come questi elementi si incontrino, quasi incastrino, accidentalmente, mai attraverso relazioni perpendicolari centrate o meramente simmetriche.
Questo modo non ortodosso di costruire i rapporti compositivi e relazionali, tramite l'uso della diagonale creando prospettive visive ed esperienze spaziali, peculiare in Villa Adriana, ma anche in tutti quei complessi che presentano una composizione radiale paratattica, si sviluppa attraverso lo spazio-tempo e percorsi che dipanano sequenze esperibili attraverso la scoperta sensoriale.
In qualche modo si tratta della creazione di un'atmosfera percettiva che connota lo spazio ed il modo in cui lo si fruisce.
Una forzatura, un pensiero progettante 'sghembo' che trova nella diagonale la sua estraneità, la sua inaspettata deviazione che caratterizza lo spaesamento in chi frequenta queste composizioni.
La forzatura che si ritrova a Tivoli come ad Ahmedabad. Una sorta di sinopia sottotraccia, una filigrana che riemerge, inaspettata, mano

Giovanni Battista Piranesi, carceri.

a mano che ci si inoltra nel complesso indiano e che dinamizza tutta l'esperienza di visita. E così anche in questo intervento nel Gujarat emerge l'incredibile rapporto con il paesaggio che per Kahn è sempre legato alla struttura organizzativa della forma in sé e delle differenti forme tra loro. L'I.I.M. appare ancora oggi, come altre opere di Kahn, assolutamente atemporale, segno antropico nel paesaggio fermo nella fissità secolare, incurante del suo deperimento. Privo di ogni velleità autoaffermativa o di bandiera, disinteressato a farsi manifesto, si presenta, quieto, per quello che è al mondo. Nel suo essere a-stilistico, rimane perfettamente riconoscibile. Un'opera che "è" in quanto tale. L'architetto americano si è sempre posto in maniera critica in qualunque contesto o consesso affrontasse. Snobbato dai Modernisti per la sua formazione Beaux Arts, criticato da chi guardava al passato con un occhio mimetico. Puro nelle sue geometrie perfette ed indiscutibili, ma troppo materico ed atmosferico per abbracciare un minimalismo asciutto e arido. Se il post modernismo si caratterizza, ontologicamente, come risposta al Modernismo, quanto meno a quello più radicale o superficiale, allora Kahn ne è un lucido esponente.Se il post modernismo si rivela attraverso un ironico citazionismo ed un ritorno al bieco ornamento, allora Kahn ne è lontanissimo.
"Mentre Kahn è, nei fatti, classico, per la solidità e la simmetria delle sue forme, egli è romantico nella sua nostalgia per il Medioevo. Egli applica con convinzione i più avanzati strumenti tecnologici, ma questo non gli impedisce affatto di usare la pietra come elemento portante... Egli ha superato gli schemi del Funzionalismo nella sua distribuzione spaziale, ma, in molti casi, egli utilizza l'estetica funzionalista. Ha un culto da razionalista della stereometria, che tuttavia il sottile rivestimento e la totale trasparenza dei suoi blocchi tende a negare. Egli ha approfondito i concetti vitali dell'architettura organica, ma non ne condivide la scomposta morfologia"[7]●

Note

1. *Louis Kahn, Monumentality, in: Paul Zucker, New Architecture and City Planning, Philosophical Library, New York 1944*
2. *Kahn L. I., Voice of America Forum Lecture, recorded 19 November 1960, broadcast 21 November 1960. Published as Louis I. Kahn, Structure and Form, Forum Architecture Series n°6, in The Essential Louis Kahn, Prestel Verlag, Munich 2021*
3. *Louis Kahn, lettera autografa conservata presso la Louis Kahn Collection della University of Pennsylvania (trad. it. Francesco Dal Co in: Marta Bonaiti, Architettura è, Electa, Milano 2002)*
4. *Hisao Koyama, Louis I. Kahn and his times, in A+U Architecture and Urbanism, November 1983 Extra Edition, A+U Publishing Co., Ltd, Tokio (JP)*
5. *Kahn L. I., Monumentality, in Essential Texts, p. 28, in The Essential Louis Kahn, Prestel Verlag, Munich 2021, p. 8*
6. *Vincent Scully, Louis I. Kahn, I Saggiatore, Milano 1963*
7. *Enzo Frateili, A proposito del lavoro di Louis Kahn, in "Zodiac", n.8, 1960*

I meccanismi della romanità esplicita(ta) di Kahn nei processi individuali di anamnesi.

Greta Allegretti

1. Dall'ordine allo stridore

Tra i concetti che possono essere maggiormente indagati per studiare e comprendere l'architettura di Louis Kahn vi è quello di ordine, trattato in molteplici scritti tra cui spicca il celebre *"Order is"*[1]. In questo testo, redatto nella forma di un poema in versi, Kahn tratteggia il significato della parola ordine avvalendosi di altri termini tra cui emerge con forza quello di progetto, che *"è dare forma nell'ordine"* così come *"le composizioni di Mozart sono progetti, sono esercizi su un ordine intuitivo"*[2]. Leggendo poi che *"nell'ordine risiede l'energia che crea" e che "i progetti traggono la loro fantasia dall'ordine"*[3] potremmo pensare che la relazione, o meglio la consecuzione, ordine-progetto sia senza dubbio logica ed efficace, un processo migliorativo di una condizione esistente e preesistente, che viene trasformata in altro. Questa convinzione viene prontamente smentita dal fatto che ordine e progetto possono produrre risultati molto diversi, come si legge nei versi[4]:

"Il medesimo ordine ha creato l'elefante e l'uomo
Sono progetti diversi
Frutti di aspirazioni diverse
Hanno preso forma a partire da circostanze diverse
Ordine non significa bellezza
Il medesimo ordine ha creato il nano e Adone
Progettare non è produrre Bellezza"

L'ordine descritto da Kahn non è semplicemente rappresentativo di una *"ornata ordinatio"*, secondo quelle caratteristiche che Apuleio associa a un mondo provvisto di ogni cosa per volontà divina[5], né semplicemente ascrivibile ai principi di razionalità, ma sembra configurarsi piuttosto come una struttura, una trama sottesa alle cose che esistono, a tutta la loro complessità, differenziazione e variabilità. Il progetto, a sua volta, lavora con l'ordine e insieme all'ordine, producendo qualcosa che è altro e che può variare notevolmente, come le premesse stesse di ordine.
Nell'opera di Kahn l'ordine è generativo di un'architettura *"forte e stridente come lo sono tutte le cose inedite"*[6]. Per comprendere più profondamente le sue opere, una possibile chiave di lettura è quella della determinazione di dove risieda e come prenda forma questo stridore. Una possibile risposta fa riferimento all'inclusione di un ampio ventaglio di codici e di vocaboli architettonici, che trovano sintesi e concretizzazione attraverso l'applicazione di un senso dell'ordine che può manifestarsi solo attraverso l'arte e in cui *"non funziona niente se non funziona tutto"*[7]. L'abilità e la capacità di attingere da fonti diverse, del presente e del passato, manipolarle e restituirne un'immagine nuova viene ben delineata dalla scelta di parole che Kahn utilizza per descrivere il riferimento ai maestri, per il quale rifiuta l'uso del verbo *"imitare"* (*imitate*) muovendo verso quello ritenuto più adatto di *"derivare"* (*derive*) e abbracciando infine la formula *"sentire il loro spirito"* (*sense their spirit*)[8].

2. Corrispondenza di affini sensi

Lo spostamento verso una dimensione non solo maggiormente legata allo spirito, ma più in generale alle componenti più umane e soggettive del concetto di ordine nell'ambito della progettazione e, di conseguenza, della percezione dell'architettura, viene ulteriormente esplicitata in alcuni altri versi di *Order is*. In particolare, quelli in cui viene approfondito il concetto di bellezza, già citato dall'architetto in relazione a quello di ordine e di progetto. Se, come già notato, *"l'ordine non significa bellezza"* e *"progettare non è produrre la bellezza"*, viene anche specificato che[9]:

"La bellezza sorge dalla selezione
dalle affinità
dalle congiunzioni
dall'amore"

L'attenzione di questo contributo viene catturata dalla parola affinità, che sembra includere una sorta di speciale corrispondenza, una particolare configurazione e condizione che porterebbe al raggiungimento della bellezza. Si potrebbe quindi parlare di una corrispondenza di affini sensi che, in modo analogo alla *"corrispondenza di amorosi sensi"* riportata da Foscolo in *Dei Sepolcri*, metterebbe in relazione due mondi diversi[10]. Nel caso del poeta, quello dei vivi e dei morti, nel caso dell'architetto quello di ciò che è presente e di ciò che è, solo, evocato. In entrambi i casi, comunque, tale corrispondenza si interfaccia con movimenti dell'animo che sono profondamente individuali ma, al tempo stesso, umanamente universali, che hanno a che fare con l'appartenenza alla nostra natura e alla nostra mente di esseri umani.
Avvicinando lo sguardo sull'opera di Louis Kahn, l'esistenza di questa corrispondenza di affini sensi viene individuata nel riconoscimento di tracciati, composizioni, volumi e masse che la mente identifica e associa ad altri oggetti già conosciuti, in particolare ad architetture che appartengono al nostro repertorio di conoscenze. Le architetture di Kahn rimandano fortemente a un'immagine di architettura non tanto già esistente, ma esistente da sempre, non tanto antica, quanto senza tempo. L'eterno riferimento è Roma, la pietra di paragone a cui Kahn ritorna continuamente[11]. In molte delle sue architetture, infatti, è possibile identificare con sicurezza alcuni caratteri dell'architettura romana, che trovano un agile e confortevole approdo nella nostra mente.

3. Inconscio collettivo e anamnesi

Il processo che dall'architettura costruita e percepita rimanda ai contenuti della nostra mente trova una spiegazione nella descrizione del processo di anamnesi, che trova fondamento nella filosofia platonica, e dei concetti di inconscio collettivo e di archetipo, descritti nelle teorie psicanalitiche di Carl Gustav Jung. L'inconscio collettivo si differenzia da quello personale, che può essere considerato *"uno strato per così dire più superficiale dell'inconscio"* e che per questo viene definito, appunto, *"senza dubbio personale"*. Al contrario, l'inconscio collettivo è *"uno strato più profondo che non deriva da esperienze e acquisizioni personali, e che è innato"*[12], *"non si sviluppa*

individualmente ma è ereditato"[13]. Jung chiarisce ulteriormente l'uso del termine *collettivo* affermando che questo tipo di inconscio,"al contrario della psiche personale, ha contenuti e comportamenti che (cum grano salis) sono gli stessi dappertutto e per tutti gli individui. In altre parole, è identico per tutti gli uomini e costituisce un substrato psichico comune di natura soprapersonale presente in ciascuno"[14].
Ma che quali sono questi contenuti dell'inconscio collettivo? Se quelli dell'inconscio personale sono principalmente i cosiddetti *"complessi a tonalità affettiva, che costituiscono l'intimità personale della vita psichica"*[15], quelli dell'inconscio collettivo sono gli *"archetipi"*:
"Archetipo è una parafrasi esplicativa dell'éidos platonico. Ai nostri fini tale qualificazione è pertinente e utile poiché significa che, per quanto riguardai contenuti dell'inconscio collettivo, ci troviamo davanti a tipi arcaici o ancora meglio primigeni, cioè immagini comuni presenti fin dai tempi remoti"[16].
E ancora:"*Il concetto di archetipo, che è un indispensabile correlato dell'idea di inconscio collettivo, indica l'esistenza nella psiche di forme determinate che sembrano essere presenti sempre e dovunque"*[17].
A questo punto risulta interessante introdurre il concetto di anamnesi così come descritto dalla filosofia platonica, ovvero come un processo che permette all'uomo di riscoprire ambiti del proprio intelletto attraverso la lettura e la percezione di oggetti e dati sensibili. Anche questa capacità, che non dipende dalla natura individuale dell'uomo né dalle specificità della vita di ognuno, sarebbe condivisa da tutti gli esseri umani.
Si può quindi considerare che la mente umana, di fronte alle esperienze e alle immagini della realtà sensibile, possa essere stimolata da particolari elementi che trovano una corrispondenza tra i contenuti della nostra mente. Questi ultimi possono essere personali, appartenenti allo strato psichico individuale della persona, oppure universali, cioè parte del patrimonio ereditario definito dall'inconscio collettivo. Alla luce di queste considerazioni e addentrandoci nell'ambito architettonico, è possibile affermare che alcuni elementi o caratteri del progetto siano in grado di dialogare con la parte più profonda della nostra mente, in modo universale, collettivo.

4. Ruoli archetipici nel progetto architettonico: la romanità di Kahn

Considerando gli archetipi come contenuto eterno e universale e l'architettura come disciplina e fatto essenzialmente umano, la relazione tra i due temi non è solo possibile ma anche già indagata, più o meno direttamente, in vari studi – tra i quali quelli di Laugier sulla capanna primitiva e di Aldo Rossi sul fatto urbano sono solo alcuni esempi. Nell'ambito di questo contributo, la relazione tra architettura e archetipo, e inconscio collettivo, non viene approfondita attraverso il tentativo di esplicitare le forme archetipiche delle opere di Kahn, ma piuttosto di mettere in evidenza quali aspetti dei suoi progetti siano in grado di costruire con le nostre menti i meccanismi di riconoscimento dell'anamnesi. Viene ipotizzando, anche semplificando, che alcuni temi architettonici possano essere interpretati come caratteri archetipici e, quindi, assolvere ruoli archetipici. In questo modo è possibile affermare che siano proprio essi a costruire una particolare relazione con la nostra mente, che generebbe il carisma delle architetture kahniane, quella loro aura di eternità e universalità. L'intento è quello di analizzare alcune opere ed esplicitare i legami che creano con la nostra mente, attraverso il riferimento al concetto di inconscio collettivo e ai processi di anamnesi.
Come già anticipato, l'architettura kahniana è fortemente caratterizzata da tratti romani, quasi da collocarsi in diretta continuità con gli architetti antichi e classici, quasi fosse *"l'ultimo dei romani"*[18]. È stato anche detto di come i caratteri romani siano riconoscibili dal nostro sguardo, soprattutto se consideriamo l'appartenenza al milieu italiano e anche europeo – per la significativa presenza di monumenti e tracce sul territorio – ma anche a livello internazionale – per l'alto livello di interesse e di conoscenza dell'architettura nel mondo.
Attraverso il meccanismo di anamnesi, la ricorrenza di elementi ascrivibili all'architettura romana non è più una semplice citazione, ma diventa un evento generatore di corrispondenze, dal mondo del reale alla sfera psichica. La forza di questa operazione, che nasce da Kahn e termina nella nostra mente, quindi, non sta nella citazione stessa, quanto piuttosto nella sua esplicitazione, prima, e nel suo riconoscimento, poi. Il riconoscimento genera una corrispondenza tra l'architettura e chi la esperisce, che è sia universalmente collettiva, sia profondamente individuale.
Alla luce di queste riflessioni, è possibile investigare e capire quali siano i caratteri delle architetture di Kahn che, a contatto con la nostra mente, svolgono un ruolo archetipico e sono in grado di evocare il mondo dell'architettura romana, i suoi scenari e le sue atmosfere. Quali siano quegli aspetti delle architetture kahniane che, alla luce del pensiero junghiano, noi recepiamo e che muovono in noi quel sentimento di corrispondenza e riconoscimento, che è costituito dall'archetipo, o meglio da quei temi architettonici che ne svolgono il ruolo.

5. La decodificazione della romanità (ex-post)

Con l'obiettivo di indagare il percorso di esplicitazione e riconoscimento dell'esperienza e fruizione delle architetture di Kahn attraverso la chiave di lettura dei processi di anamnesi, l'attenzione viene rivolta ad alcuni caratteri che si possono riconoscere nei suoi progetti e che evocano la romanità. Questi, a cui viene riconosciuto il ruolo archetipico, sono sia rintracciabili nel panorama dell'architettura romana antica, nelle sue vestigia e nei suoi monumenti, sia rintracciabili nei progetti di Kahn, all'interno dei quali trovano espressione formale ed esperibile.
Il primo ruolo archetipico che può essere rintracciato nelle architetture kahniane è la gestione romana degli spazi interni. Questo, in particolare, prende forma in modalità differenti, concretizzandosi da un lato nelle cosiddette rotonde – ovvero gli edifici a pianta centrale di cui la massima espressione è il Pantheon – dall'altro nella sequenza e articolazione di spazi interni non eguali, che in una declinazione *open air* e a scala urbana è riscontrabile nell'impianto dei Fori Imperiali, mentre ad una scala più umana, domestica, è rintracciabile dello schema della domus. La più diretta citazione del Pantheon, uno *"spazio non direzionale"*[19], è evidentemente la Phillips Exeter Academy Library (Exeter, New Hampshire, 1965-72) che si configura nel suo nucleo come un unico grande ambiente illuminato dall'alto. Lo spazio non è voltato e non evoca la forma perfetta della sfera come la grande rotonda romana, ma le sue proporzioni e la ripetizione del cerchio su quelli che possono esserne definiti i prospetti interni ne fanno un oggetto architettonico dall'alto valore simbolico, basato sulla costruzione geometrica di una spazialità assoluta. Dopotutto, i libri erano sacri per Kahn[20] e l'articolazione di uno spazio sacro sembra opportuno per una libreria. La citazione della sequenzialità degli spazi interni, a scala urbana, permette il collegamento dai Fori Imperiali al Parlamento Nazionale del Bangladesh (Dakka, Bangladesh, 1962-83), in cui nel volume centrale il sistema di luoghi ed edifici istituzionali trova continuità non in uno schema simmetrico assiale,

come quello delle antiche piazze porticate, ma in una composizione simmetrica a due assi (o addirittura quattro, se consideriamo non tanto la forma esatta quanto l'articolazione complessiva dell'intero progetto). A scala ridotta, invece, il layout della *domus* trova riscontro nei progetti delle ville, come la Goldenberg House (Montgomery County, Pennsylvania, 1959) con patio centrale e spazi serviti e serventi tutto attorno, secondo il principio da egli stesso definito della "società di stanze" in qui ogni stanza trova nella relazione con le altre stanze la possibilità di rafforzare la propria unica natura[21].
Il secondo carattere archetipo è legato alla gestione romana dei volumi e delle superfici. Questo aspetto si concretizza, per esempio, attraverso il riferimento ad alcune geometrie pure spesso trasformate in aperture, come grandi occhi squarciati sugli enormi prospetti, creatori di dialettiche relazioni di luce e ombra; oppure attraverso l'uso dell'arco o il trattamento delle superfici murarie. Tra i materiali prediletti di Kahn vi è senz'altro il mattone, che ha costruito Roma e che deve essere onorato per la sua identità e potenzialità; a questo proposito è celebre il racconto dell'immaginaria conversazione di Kahn con il mattone che, interrogato su che cosa volesse, a più riprese afferma di volere un arco[22]. L'arco, espressione logica e storica del mattone in architettura, trionfa nella sua multiformità a nell'Indian Institute of Management (Ahmedabad, India, 1963), dove i prospetti sono dominati da aperture ad arco ribassato, aperture a tutto sesto tripartite – che a loro volta evocano con ancora maggior precisione le finestrature degli antichi edifici termali romani – e addirittura circolari. In forma analoga l'arco e il mattone dominano i prospetti di alcuni edifici del già citato Parlamento Nazionale di Dacca, dove ampie tracce rotonde sulle superfici convesse dei grandi volumi cilindrici vengono tagliate obliquamente e inquadrano alcune aperture ad arco di più ridotte dimensioni.
Infine, il terzo carattere, è costituito dalla gestione romana del territorio, che avviene sia su base topografica sia con regola umana, attraverso una logica che punta a tenere assieme le esigenze apparentemente conflittuali della natura – come l'adattamento all'andamento del paesaggio – e dell'uomo – come i vincoli di assialità e simmetria. In riferimento a questo tema, il Salk Institute for Biological Studies (La Jolla, California, 1959-65) viene scelto come progetto emblematico. Il rigore dell'edificio si confronta con un terreno scosceso che punta all'oceano collocandosi in una posizione dominante sotto il punto di vista altimetrico e geometrico. Il progetto infatti costruisce una immagine di sé compatta eppure aperta, strutturata su un potentissimo asse di simmetria che genera la spazialità della grande piazza centrale e al tempo stesso porta lo sguardo oltre il *temenos* dell'edificio, traguardando il Pacifico e l'orizzonte.

6. Aperture

Attraverso l'esplicitazione dei caratteri di romanità delle architetture di Kahn in relazione alle architetture dell'antichità, viene definito il reale confronto con i processi di anamnesi individuali, che prendono avvio dalla lettura di tali progetti. Tali corrispondenze prendono forma nel progetto e nella nostra mente, ma in realtà compiono una distanza ben più grande, collegando le architetture del passato alla nostra esperienza contemporanea, attraverso il riferimento a elementi universalmente e umanamente riconoscibili, in quanto parte del nostro patrimonio dell'inconscio collettivo. In questo senso, è possibile affermare che i processi di anamnesi permettono alle architetture di Kahn e all'esperienza che ne facciamo di travalicare lo spazio e il tempo, perché questi hanno luogo nella mente di ogni essere umano. Come già anticipato, la citazione non ha valore in sé stessa, relativamente ai contenuti che trasmette, quanto piuttosto per la relazione che è in grado di intessere, per i confini che è in grado di attraversare, per le corrispondenze che è in grado di generare●

Note

1. *"Order is", pubblicato in Perspecta. The Yale Architectural Journal", 3, 1955.*
2. *«Design is form-making in order», « Mozart's compositions are designs / They are exercises of order – intuitive». Louis Kahn, "Order is", Op. Cit.*
3. *«In order is creative force», «Designs derive their imagery from order». Louis Kahn, "Order is", Op. Cit.*
4. *«The same order created the elephant and created man / They are different designs / Begun from different aspirations Shaped from different circumstances / Order does not imply Beauty / The same order created the dwarf and Adonis / Design is not making beauty». Louis Kahn, "Order is", Op. Cit.*
5. *«Mundus est ornata ordinatio munere dei». Apuleio, De mundo, I.*
6. *Romaldo Giurgola e Jaimini Mehta, Louis I. Kahn, Zanichelli, Bologna 1981, p.13.*
7. *Romaldo Giurgola e Jaimini Mehta, Louis I. Kahn, Zanichelli, Bologna 1981, p.13.*
8. *Louis Kahn, How'm I doing, Corbusier?, in Alessandra Latour (a cura di), Louis I. Kahn. Writings, Lectures, Interviews, Rizzoli International Publications, p. 307. Traduzioni a cura dell'autore.*
9. *«Beauty emerges from selection / affinities / integration / love». Louis Kahn, "Order is", Op. Cit.*
10. *Ugo Foscolo, Dei Sepolcri, 1807.*
11. *John Lobell, Louis Kahn. Architecture as philosophy, The Monacelli Press, New York 2020, p. 15.*
12. *Carl Gustav Jung, "Gli archetipi dell'inconscio collettivo (1934/54)" in C.G. Jung Gli archetipi dell'inconscio collettivo, Biblioteca Bollati Boringhieri, Torino 1977, pp. 15-16.*
13. *Carl Gustav Jung, "Il concetto di inconscio collettivo (1936)" in C.G. Jung Gli archetipi dell'inconscio collettivo, Biblioteca Bollati Boringhieri, Torino 1977, p. 70.*
14. *Carl Gustav Jung, "Gli archetipi dell'inconscio collettivo (1934/54)", Op. Cit., p. 16.*
15. *Carl Gustav Jung, "Gli archetipi dell'inconscio collettivo (1934/54)", Op. Cit., p. 16.*
16. *Carl Gustav Jung, "Gli archetipi dell'inconscio collettivo (1934/54)", Op. Cit., p. 17.*
17. *Carl Gustav Jung, "Il concetto di inconscio collettivo (1936)", Op. Cit., p. 69-70.*
18. *Pier Federico Caliari, "Louis Kahn, ultimo dei romani", in Ananke, n.84, Altralinea Edizioni, maggio 2008.*
19. *«Sensitive is the Pantheon. This nondirectional room dedicated to all religions has its light only from the oculus above, placed to invest the room with inspired ritual without favoritism. The entrance door is its only impurity. So powerful was this realization of appropriate space that even now the room seems to ask for its release to its original freedom». Louis Kahn, "The Room, the Street, the Human Agreement", 1971.*
20. *John Lobell, Louis Kahn. Architecture as philosophy, The Monacelli Press, New York 2020, p. 116.*
21. *«The plan is a society of rooms. The rooms relate to each other to strengthen their own unique nature». Louis Kahn, "The Room, the Street, the Human Agreement", 1971.*
22. *«You say to a brick, "What do you want, brick?" And brick says to you, "I like an arch". And you say to brick, "Look, I want one, too, but arches are expensive and I can use a concrete lintel". And then you say: "What do you think of that, brick?" Brick says: "I like an arch".*

Monumentalità, sentimento d'ordine e luce. *La manifestazione dell'indicibile attraverso il fuori scala*

Alessia Rampoldi

Abstract
Nell'opera di Louis I. Kahn è noto il valore del riferimento alla memoria quale criterio estetico. La memoria è, dunque, intesa come un fenomeno che conferisce all'edificio un valore duraturo e viene espressa attraverso forme archetipiche, il cui linguaggio universale, nella loro monumentalità, le rende eterne e capaci di suscitare desideri e tensioni verso una società alta, così come in grado di determinare le relazioni tra il mondo infinito e l'uomo, che è finito.
Kahn fa riferimento alla monumentalità come a un carattere attribuibile solo a edifici di natura pubblica: il monumento, specchio della società identificato dall'architetto nelle Istituzioni, è il ritratto di un processo di continua elevazione dell'uomo. È qui che il fuori scala viene applicato con attenzione, risultando una scelta progettuale intenzionale dettata dalla volontà, attraverso le Istituzioni, di elevare l'essere umano oltre la propria dimensione terrena per avvicinarsi all'idea – all'archetipo – di Uomo.
Il fuori scala costituisce il metodo di rappresentazione della distanza tra mondo ideale e mondo formale e muove i passi parallelamente alla ricerca di bellezza e perfezione. In questo senso, esso si colloca al di là della sfera morale poiché risponde a un bisogno universale intrinseco all'istinto umano: esso si pone tra silenzio – ciò che non è dicibile, che è infinito – e luce – ciò che rende manifesto l'infinito. Tale metodo permette agli oggetti tangibili di essere collocati tra loro in maniera stridente generando quella scintilla, quel raggio di luce, che rende visibile ciò che è indicibile.

Monumento, monumentalità e memoria

Nell'opera di Louis I. Kahn è noto il valore del riferimento alla memoria quale criterio estetico nel quale si esprime la necessità di realizzare un'architettura capace di interpretare il *decorum* dell'uomo, ovvero *"la dimensione etica di cosa* è giusto […] *per la sua identità di essere umano…"*[1]. La memoria è concepita, dunque, come un fenomeno che conferisce all'edificio un valore duraturo e che, al tempo stesso, definisce l'obbiettivo del lavoro dell'architetto, ovvero la *"creazione di spazi emozionanti e l'ideazione di forme significanti, ossia in grado di esprimere con intensità le attese, le aspirazioni e le condizioni sociali ed economiche del proprio tempo"*[2].
Il concetto di memoria, d'altra parte, è strettamente connesso a quello di monumentalità poiché entrambi, in architettura, costituiscono qualità insite alla struttura dell'oggetto architettonico simbolico e conferiscono un senso di eternità al monumento.
"Le immagini di monumentalità che il passato ci offre non possono ritornare in vita conservando l'intensità e i significati che possedevano originariamente. Una replica fedele è impossibile, tuttavia non possiamo dimenticare le lezioni che gli edifici antichi impartiscono, poiché appartiene loro quella grandezza che dovranno possedere, a loro modo, anche le nostre costruzioni future"[3].
Con queste parole Louis Kahn mette in relazione monumento e memoria, il primo inteso come oggetto portatore di un sapere intuito e universale (non di valori, i quali appartengono a un proprio specifico periodo), che si tramanda nel corso della storia di generazione in generazione, il simbolo che, in ogni momento storico, si reincarna nella tecnica e nella tecnologia ispirata[4] dell'epoca in una costante *"lotta per la perfezione strutturale, che ha contribuito in gran parte alla loro imponenza, chiarezza della forma e proporzione logica"*[5].
Poiché la Monumentalità è un enigma e non esistono una via univoca da perseguire o materiali precisi da utilizzare per raggiungerla, nell'opera di Kahn relativa a agli edifici di carattere pubblico e istituzionale essa viene espressa attraverso forme archetipiche, il cui linguaggio universale, nella loro intrinseca monumentalità, le rende eterne e capaci di suscitare desideri e tensioni verso una società alta, così come in grado di determinare le relazioni tra il mondo infinito e l'uomo, che è finito.
L'architetto di Philadelphia fa inoltre riferimento alla grandezza degli edifici antichi, la quale non è da intendere unicamente come fattore dimensionale, ma, in senso più ampio, come carattere imprescindibile del monumento legato alla tensione dell'essere umano a elevare il proprio spirito verso una dimensione altra. A partire dalla definizione aristotelica di *magnificenza*[6] – la quale afferma che la grandezza d'animo implica grandezza fisica e, per questo, bellezza – tale interpretazione della grandezza, riferita alla monumentalità, viene significativamente riassunta dalla seguente affermazione: "*la Monumentalità è un attributo che può essere riferito solo a edifici di natura pubblica"*[7].
Il monumento, dunque, nella propria grandezza, specchio della società identificato da Kahn nelle Istituzioni – aggregazioni nate per rispondere alle esigenze degli uomini – è il ritratto di un processo di continua elevazione dell'Uomo.

Fuori scala. Silenzio, luce e ordine

Per quanto riguarda l'opera di Kahn di carattere istituzionale, significativi sono i suoi riferimenti alla memoria delle strutture monastiche nel Salk Institute a La Jolla (in particolare al chiostro del monastero di San Francesco ad Assisi) – memoria che serve come base per generare un senso di appartenenza e ispirare una partecipazione significativa.
In questo senso, la memoria in architettura gioca il ruolo di fenomeno vivente che trascende le preoccupazioni estetiche, risolte nell'impiego magistrale di soli tre materiali – legno, calcestruzzo e pietra – i quali contribuiscono alla nudità metafisica dello spazio[8].
Il senso di compiutezza, di coesione e di leggerezza dà vita a una monumentalità primitiva, quasi sublime e si manifesta nei corpi dei laboratori che affacciano sulla riga d'acqua che divide in due il vuoto centrale che, insieme, accompagnano lo sguardo dell'osservatore verso l'orizzonte: lo spazio intimo e concluso disegnato dall'opera architettonica che trova lo spazio infinito del cielo altro non è che l'incontro tra luce e silenzio.
Il risultato che si ottiene è lo scontro tra due dimensioni antitetiche che generano uno spazio il cui ordine è determinato dall'uso intenzionale del fuori scala.
Il fuori scala si pone tra silenzio – ciò che non è dicibile, che è infinito – e luce – ciò che rende manifesto l'infinito. Tale metodo permette agli oggetti tangibili di essere collocati tra loro in maniera stridente, provocando quella scintilla, quel raggio di luce, che rende visibile ciò che è indicibile e dà vita a spazi inediti, diversi.
Nella ricerca della perfezione sono stati lasciati aperti numerosi varchi al "diverso", il quale deriva dal complesso rapporto tra uomo e natura, tra finito e infinito, o indefinito.

Il “diverso” si può considerare come la risultante tra il mondo ideale e quello reale ed essere in questo caso spiegato attraverso la descrizione della relazione tra archetipo e immagine tangibile data da Carl Gustav Jung, il quale considera l’archetipo una manifestazione dell’inconscio collettivo, una forma senza contenuto che esiste solo in potenza, soggetta sempre a nuove interpretazioni, modificata di volta in volta dalla presa di coscienza e consapevolezza individuale[9].
Nel fuori scala, così come nel monumento, trova posto l’archetipo in qualità di veicolo d’espressione, perché il linguaggio universale delle forme archetipiche le rende, nella loro monumentalità, eterne e capaci di suscitare desideri e aspirazioni verso una società alta, così come in grado di determinare le relazioni tra il mondo infinito e l’uomo, che è finito. Nella biblioteca di Exeter è il vuoto centrale a esprimere la grandezza e la monumentalità dell’istituzione: uno spazio di 21 metri di altezza impregnato di luce naturale proveniente dalla copertura. Le pareti centrali quadrate sono svuotate, bucate da maestose aperture perfettamente circolari che lasciano a vista i sette livelli di scaffalature della biblioteca[10]. Contrariamente agli edifici del Bangladesh e dell’India, il fuori scala qui è applicato nel cuore dell’edificio, nella parte più intima, che risulta uno spazio dal carattere drammaticamente introspettivo. L’infinito incontra la luce e si manifesta paradossalmente in uno spazio concluso: ancora una volta l’architetto americano riesce a congelare tale istante nelle circonferenze – simbolo dell’infinito per antonomasia – delle bucature centrali bagnate dalla luce, che permettono allo sguardo di posarsi significativamente sugli innumerevoli volumi della biblioteca, custode del sapere. Memoria, monumentalità e luce sono generatrici di ordine.
Il fuori scala costituisce, dunque, il metodo di rappresentazione della distanza tra mondo ideale e mondo formale e muove i passi parallelamente all ricerca di perfezione. In questo senso, in architettura come in arte, esso si colloca al di là della sfera morale poiché risponde a un bisogno universale intrinseco all’istinto umano.
Attraverso il fuori scala, nell’istante impalpabile in cui avviene l’incontro tra luce e silenzio, ovvero il desiderio d’essere dello spazio, nell’osservatore di genera un sentimento d’ordine poiché in quell’attimo si esprimono e soddisfano le attese dell’Uomo.
Il simbolico monumento al governo del Bangladesh, realizzato per ospitare la nuova Assemblea Nazionale a Dacca, è uno dei più significativi esempi di architettura moderna trascritta come parte

dell’architettura vernacolare bangladese. L’unicità di tale progetto sta nell’interpretare contemporaneamente i principi architettonici della modernità e quelli identitari del contesto in cui sorge. Le imponenti e drammatiche aperture geometriche rimandano fortemente alla cultura tradizionale e, oltre ad adempire al compito di controllo climatico interno, costituiscono pozzi di luce non solo finalizzati all’illuminazione dello spazio, quanto alla sua concettuale creazione[11]. La luce gioca, dunque, un ruolo essenziale nella manifestazione della vera essenza di tale opera monumentale. L’indicibile si manifesta doppiamente sulla soglia delle facciate in calcestruzzo e marmo e nel riflesso del volume sulla superficie del lago artificiale, al confine tra mondo reale e mondo virtuale.
Lo stesso approccio formale delle aperture in facciata lo si ritrova nell’Indian Institute of Management di Ahmedabad, India – progetto che Kahn non vedrà realizzato per il sopraggiungere della morte improvvisa. Le grandi omissioni geometriche in facciata sono anche qui un omaggio all’architettura vernacolare indiana; esse, inoltre, agiscono come pozzi di luce e sistema di raffreddamento naturale che protegge l’interno dal rigido clima del deserto dell’India[12]. La porosità dei prospetti ha permesso la creazione di nuovi ambienti di incontro per gli studenti e per la stessa Facoltà: questo spazio che prende forma all’interno della soglia – in cui la luce gioca sempre un ruolo essenziale – deriva dal ripensamento della pratica educativa, concepita come uno sforzo collettivo basato sulla compresenza di discipline che si influenzano mutuamente dentro e fuori gli ambienti delle classi.
In architettura, quindi, la sola dimensione non è un requisito sufficiente alla manifestazione della monumentalità. Perché il fuori scala sia efficace al fine della risposta estetica dell’osservatore è necessaria la presenza dell’elemento decorativo, che, nel caso delle opere citate ad esempio, è costituito dalla linea d’acqua (La Jolla) e dalle imponenti aperture nei prospetti esterni e interni (Exeter, Dacca, Ahmedabad) le quali, in quanto forme archetipiche, rimandano la mente a un sapere collettivo, a una memoria comune e universale, generando spazi di grande intensità, che generano in chi li osserva un sentimento d’ordine e un senso di appartenenza.
Nell’opera architettonica di Kahn il fuori scala applicato all’archetipo è in grado di immortalare l’incontro tra luce e silenzio sulla soglia dell’aspirazione: lo stridore generato dall’accostamento delle forme e dei materiali secondo la loro natura dà vita a uno spazio inedito che è concreto, tangibile e al tempo stesso astratto ed eterno●

Note

1. *Chiodo S., “La bellezza utile dell’architettura”, in Rivista di estetica [Online], 58 | 2015 (consultato il 14.07.2022)*
2. *Lo Ricco G., “Struttura, luce e forma. Il progetto della Yale University Art Gallery di Louis Kahn”, in Elementi, 2012,* https://www.academia.edu/38189457/Struttura_luce_e_forma_Il_progetto_della_Yale_University_Art_Gallery_di_Louis_Kahn_pdf
3. *Kahn, L.I., “Monumentalità”, in Bonaiti M., Architettura è, Louis Kahn, gli scritti, Electa, Milano 2002, pp. 56-63. (consultato il 14.07.2022)*
4. *Espressione che Kahn spesso utilizza per indicare il livello alto in cui si colloca il fare architettura, associando metodi e strumenti all’ispirazione, ovvero alla percezione di ciò che sta oltre la soglia dell’apparire.*
5. *Kahn, L.I., “Monumentality”, in Zucker P., New architecture and City planning, Ed. New York, 1944, ed.it. in Louis I. Kahn l’uomo, il maestro, a cura di Latour A., Ed. Kappa, Roma 1986, p. 438.*
6. *Aristotele, Etica Nicomachea, IV, 2, 1122a23, trad. NATALI C., Laterza, 1999. Testo originale basato sull’edizione di Franz Susemihl e Otto Apelt.*
7. *Rykwert J., Louis Kahn, Harry N. Abrams, Inc., Publisher, New York, 2001. Traduzione dell’autore.*
8. *Onniboni L., “Salk Institute, il capolavoro di Louis Kahn”, in Objects, https://www.objectsmag.it/salk-institute-il-capolavoro-di-louis-kahn/ (consultato il 12.07.2022).*
9. *Jung C.G., Tipi psicologici, Newton Compton Editori, Roma 2006.*
10. *Perez A. “AD Classics: Exeter Library (Class of 1945 Library) / Louis Kahn” 9 giugno 2010. ArchDaily, https://www.archdaily.com/63683/ad-classics-exeter-library-class-of-1945-library-louis-kahn ISSN 0719-8884 (consultato il 12.07.2022)*
11. *Souza E., “AD Classics: National Assembly Building of Bangladesh / Louis Kahn”, in Archdaily, 20 ottobre 2010, https://www.archdaily.com/83071/ad-classics-national-assembly-building-of-bangladesh-louis-kahn ISSN 0719-8884 (consultato il 12.07.2022).*
12. *Kroll A., “AD Classics: Indian Institute of Management / Louis Kahn”, in Archdaily, 25 ottbore 2012, https://www.archdaily.com/83697/ad-classics-indian-institute-of-management-louis-kahn ISSN 0719-8884 (consultato il 12.07.2022).*

La società delle stanze. *L'ordine dello spazio nelle ville di Louis I. Kahn*

Sara Ghirardini, Alberto Trapuzzano Molinaro

Lo studio degli spazi dell'abitare e la progettazione di residenze unifamiliari si dipanano lungo tutta la carriera professionale di Louis I. Kahn. Meno noti dei grandi progetti di edifici pubblici - di risonanza e diffusione mondiale -, quelli delle ville, studiati per una clientela locale diffusa, dei dintorni di Philadelphia e spesso non realizzati, sono tuttavia altrettanto significativi per la comprensione del pensiero spaziale di Kahn e della sua relazione con i sistemi compositivi dell'architettura classica e antica. Anzi, proprio per il loro numero - relativamente esiguo, ma corredato di una ricca documentazione, tra disegni, carteggi e appunti - e la loro distribuzione nel corso degli anni, consentono di tracciare con chiarezza lo sviluppo nel tempo del pensiero dell'architetto, l'evoluzione nel progetto della forma dello spazio a partire dalla sua relazione primaria con la concretezza dell'attività umana primaria dell'abitare. Ciascun luogo dell'abitare, più che a una specifica funzione attribuita a priori, è, per Kahn, legato a uno "spirito", a un "carattere"; nei suoi scritti e nelle sue lezioni, l'architetto spesso parla delle diverse stanze come se fossero dotate di volontà e personalità propria, in una personificazione molto diretta, quasi confidenziale: "La cucina vuole essere il soggiorno. La camera da letto vuole essere una piccola casa a sé stante. L'automobile è la stanza su ruote" (Kahn, 1955). La relazione tra le stanze è la materia della composizione architettonica: "Penso che una pianta sia una Società di Stanze. Un buon progetto è quello in cui le stanze si sono parlate l'una con l'altra" (Kahn, 1971).

Il concetto di Società delle Stanze è strettamente legato al "patto tra gli uomini", così definito dallo stesso Kahn, e non è un caso: le stanze hanno peculiarità specifiche che definiscono il proprio carattere, hanno la volontà di esprimersi secondo la propria natura. Le stanze, unità archetipiche e primordiali, vennero "create", infatti, dagli uomini, per rispondere alle loro necessità di vita. "Il desiderio di apprendere creò la prima aula scolastica. Si trattò di un patto tra gli uomini. L'istituzione diventò il modo di fare. Il patto ha in sé l'immediatezza della relazione, la forza ispiratrice che porta a riconoscere sia il suo essere collettivo, sia il fatto che appartiene al modo di vita umano, da tutti condiviso" (Kahn, 1971).

Per comprendere il motivo e la definizione di carattere e volontà delle stanze può essere utile tener presente la distinzione che lo stesso Kahn fa tra Forma e Progetto: "La Forma non ha configurazione o dimensione. Nello stabilire la differenza tra un cucchiaio e il cucchiaio, per esempio, il cucchiaio definisce una forma composta di due parti inseparabili, come il braccio e il contenitore. Un cucchiaio implica un progetto specifico eseguito in argento o in legno, grande o piccolo, più o meno fondo. Forma è il "cosa". Progetto è il "come". Forma è impersonale. Il Progetto appartiene al progettista. Il Progetto" è un fare legato alle circostanze: il denaro a disposizione, il sito, il committente, il livello della conoscenza. La Forma non ha nulla a che vedere con le circostanze. In Architettura, la forma caratterizza un'armonia di spazi adatti a una certa attività dell'uomo" (Kahn, 1960).

La stessa logica può essere applicata alla definizione delle stanze, cioè di quelle unità che compongono il sistema della Società delle stanze. La Forma, cioè, è l'idea di quella singola stanza, di quell'ambiente che esprime la necessità di ospitare determinati aspetti, gesti, momenti, della vita delle persone che la abiteranno; il Progetto resta la sua applicazione nella realtà, con tutti gli aspetti che influenzeranno la sua realizzazione, la sua resa nel reale. La cucina e la camera da letto, come il corridoio e la scala, dunque, hanno una definizione che prescinde dall'applicazione pratica e dalla traduzione pragmatica della realizzazione, una concezione ideale che dipende da come l'uomo vive un determinato spazio e che si incarna in un carattere e una volontà propri di un determinato spazio, di una determinata stanza.

L'intera carriera di Kahn sarà dedicata a studiare i sistemi che regolano questa Società, l'*ordine* che permette alle diverse stanze di dialogare tra di loro, pur mantenendo ciascuna la propria identità e indipendenza.

La teoria della Società delle stanze trova applicazione nei progetti di Kahn trasversalmente e lungo il suo intero periodo di attività. È interessante osservare la sua traduzione nei progetti e nelle abitazioni realizzate.

Ci si propone, dunque, di analizzare il processo di composizione dello spazio secondo la concezione kahniana della Società delle stanze e l'evoluzione di questo principio compositivo, attraverso una selezione di abitazioni unifamiliari progettate tra il 1954 e il 1967: Devore House (1954 – non realizzato), Adler House (1954 – non realizzato), Clever House (1957), Morris House (1957), Shapiro House (1958-62), Esherick House (1959-62), Fisher House (1960-67).

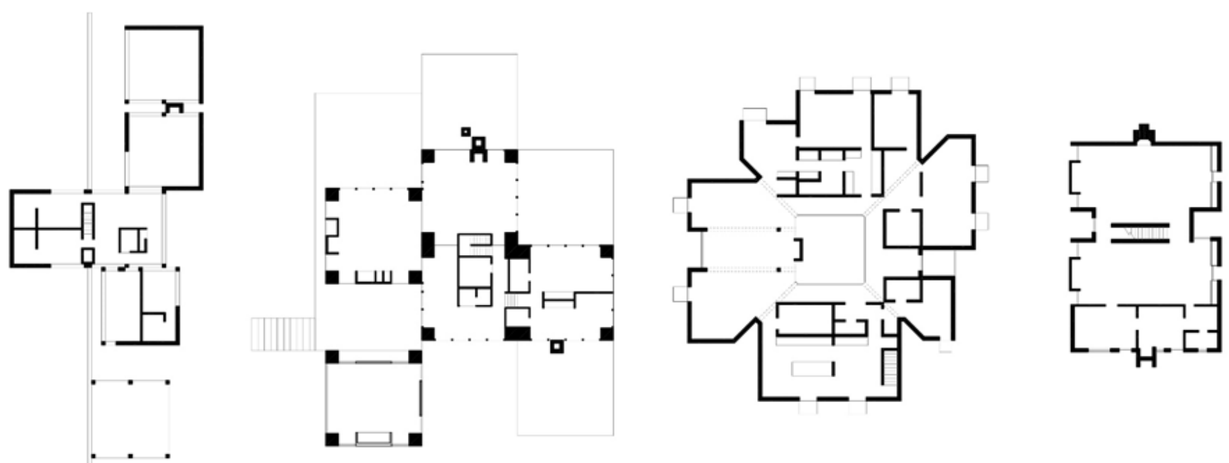
Una prima effettiva differenza nell'applicazione del principio compositivo in esame riguarda il rapporto e la dimensione delle stanze. Tanto nella Adler House quanto nella Devore House, entrambe rimaste solo su carta e progettate nel biennio 1954-1955, le stanze, singole unità del sistema, hanno pari dimensione e sono entità formalmente e strutturalmente autonome e messe in relazione: tutti gli ambienti, in questi due progetti, hanno la stessa forma e dimensione planimetrica. Le unità sono strettamente legate, ma restano autonome: ne è una dimostrazione il fatto che tutte abbiano una propria struttura portante, in modo anche spazialmente e formalmente esplicitato; anche laddove i quadrati sono adiacenti, esattamente affiancati, ed hanno vertici in comune, infatti, questi restano separati e il pilastro si ripete, raddoppiandosi.

Prendendo in esame due abitazioni realizzate rispettivamente nel 1959-1962 e 1972-1975, la Esherick House e la Shapiro House, si nota come la suddivisione del sistema in singole unità autonome, sebbene chiara e ben definita, sia meno netta ed esplicita. Questo perché sopraggiunge e trova spazio un altro principio fondante della composizione architettonica kahniana: la distinzione tra *spazi serventi* e *spazi serviti*. È interessante notare come anche nei progetti precedenti, tra i principi relativi alla concezione della Società delle stanze trovassero spazio gli spazi cosiddetti serventi: questi avevano fin dapprincipio un carattere e una volontà/necessità d'esprimersi – basti pensare al "corridoio", al "corridoio cieco", alla "scala". Ora, però, la distinzione trova una traduzione gerarchicamente rilevante sul piano della dimensione, della scala, oltre che della posizione e relazione rispetto alle altre unità. In entrambe le opere in esame, sono gli spazi serventi a porsi tra differenti spazi serviti, andando a incidere, così, sulla distribuzione e sulla sequenza degli ambienti interni.

Altro esempio relativo alla contemporanea applicazione e fusione di questi principi compositivi è la Clever House, realizzata tra il 1957 e il 1962: in questo caso è evidente la gerarchia all'interno della Società delle stanze, dove il cuore dell'abitazione si colloca al centro della stessa, definendosi come fulcro dell'impianto centrale, mentre gli altri spazi sono attorno ad essa, e dove la gerarchia è chiaramente espressa nell'alzato.

Osservando in ordine cronologico i progetti delle abitazioni, è evidente come per Kahn lo studio della Società delle stanze segua un pensiero in evoluzione chiara e costante, in un processo per fasi distinte e consequenziali.

Kahn, tuttavia, non è legato ad una teorizzazione spaziale astratta: al contrario, il suo pensiero architettonico è profondamente concreto, connesso strettamente alla fisicità dell'oggetto architettonico; è questa una caratteristica che emerge nettamente anche nei progetti di ville non realizzate. Contrariamente alla natura prettamente geometrica ed astratta che aveva caratterizzato le avanguardie architettoniche ed artistiche dei primi decenni del Novecento (dal Cubismo agli albori del Movimento Moderno), gli studi di Kahn, affondando le radici nella tradizione Arts and Crafts Americana, affrontano il rapporto tra l'ordine formale e le caratteristiche del luogo, sia in termini di matericità sia per la configurazione del sito e della struttura. A partire dagli anni Cinquanta, in particolare, egli comincia ad interrogarsi sulla "natura vera della casa americana", spostando l'attenzione dalla funzionalità per l'utente finale, protagonista dell'allora prevalente stile suburbano, alla natura stessa dello spazio abitato e delle sue unità primarie (Jarzonberg, 1991). Ogni stanza è uno spazio identitario, indipendente e geometricamente definito; la lezione più importante che Kahn recepisce dalle rovine della romanità incontrate durante il suo viaggio in Europa, in particolare nella sua visita a Villa Adriana, è quella di un'architettura configurata come aggregazione di "cellule spaziali" (Brown, 1958). Ne scaturisce nei suoi progetti un tipo di composizione architettonica paratattica, fatta per accostamento di elementi discreti, tipica appunto delle strutture romane, piuttosto che una struttura sintattica distributiva derivata dalla classicità di impronta palladiana. La celebre esclamazione "This is not Villa Rotunda!", che si narra Khan abbia proferito in una revisione con i suoi collaboratori durante la progettazione della Goldenberg House nel 1959, è emblematica del distacco del suo pensiero da quello teorico, astratto e classicista rappresentato ad esempio da Colin Rowe, che nel 1947 aveva messo a confronto Palladio e Le Corbusier sulle basi dell'analisi di una composizione architettonica improntata alla sintassi distributiva della pianta ottenuta dalla ripartizione proporzionale degli spazi (Rowe, 1947). La *collocatio* palladiana, distribuzione degli ambienti a partire dalla divisione del quadrato in nove parti, così esplicita proprio nella composizione di Villa Capra, riecheggia infatti in molte opere dei maestri del Movimento Moderno, dove all'interno di una gabbia strutturale formale unica la pianta è libera di articolarsi secondo regole geometriche; tale logica è invece estranea alla grammatica costruttiva messa in atto da Kahn. Nelle ville progettate tra il 1950 e il 1955, il suo antipalladianesimo si misura infatti su un principio di assemblaggio di unità primarie attraverso la loro giustapposizione, secondo un ordine dettato dalle caratteristiche del luogo e dalle necessità, ma sempre esplicito nella forma architettonica e nella struttura. Il modulo quadrato non è la forma completa, poi divisa in nove sottomoduli e quindi articolata nei diversi ambienti. Il quadrato è per Kahn l'unità minima dello spazio, da moltiplicare e accostare, facendole scorrere sul lato o appoggiandole sullo spigolo, per creare il dialogo tra le parti. Nei primi anni Cinquanta Kahn sperimenta nel progetto delle ville la composizione della pianta "a padiglioni" (Jarzonberg, 1991), dove ogni unità è geometricamente identica all'altra: si tratta prevalentemente di quadrati di 24 o 26 piedi di lato, ciascuno con una sua indipendenza strutturale. La ripetizione e composizione planimetrica dell'elemento spaziale sempre identico, secondo un ordine di volta in volta diverso, articola le dinamiche funzionali dell'abitazione, in una logica per cui la casa è in realtà un conglomerato di case più piccole: nel progetto per la Fruchter house (1951-52) i tre moduli si distribuiscono attorno a uno spazio centrale triangolare; nella Jaffa house (1954) il movimento verticale dei moduli quadrati, connessi in modo diverso, dà alla composizione un carattere molto meno statico della precedente, accentuato dalla variazione di altezza e di materiale, a rimarcare l'identità delle singole stanze. Nel confronto tra le già citate De Vore house e Adler house, progettate quasi contemporaneamente e commentate dallo stesso Kahn nel saggio "Two Houses" del 1955, la tematica della composizione sintattica della villa a padiglioni viene elaborata in maniera compiuta: la prima, organizzata dal principio ordinatore di un basso muro di spina a contenimento del dislivello del terreno, è composta da sei moduli quadrati, la cui ripartizione interna è facilitata dall'orientamento dei sei pilastri, e la cui identità e indipendenza è ribadita dall'evidenza della struttura giustapposta e mai sovrapposta; nella Adler house invece la qualità non-direzionale dello spazio è accentuata dal movimento di traslazione dei diversi moduli rispetto alla griglia ordinatrice quadrata di base. In entrambi i casi la moltiplicazione degli elementi strutturali dei singoli moduli affiancati, oltre a rimarcare l'assoluta indipendenza di ciascuno di essi, definisce elementi di forte spessore dati dall'accostamento dei pilastri che consentono l'ulteriore ripartizione degli ambienti interni in spazi principali ed elementi di servizio o distributivi, garantendo la flessibilità planimetrica necessaria. Nella rottura del principio compositivo sintattico, Kahn lavora in maniera costante sulla ricerca di una grammatica che bilanci la necessità di ordine geometrico e la flessibilità distributiva data dalle caratteristiche dell'abitare. La rigidità del movimento assiale dei padiglioni verrà definitivamente rotta con l'inserimento in pianta della diagonale, a partire dalla Goldenberg house del 1959, dove l'impianto attorno a uno spazio centrale vede l'abbandono della rigida modularità geometrica: ogni stanza può essere di qualunque dimensione o forma essa richieda, ma rimanere comunque legata al principio ordinatore dato dalla diagonale. Nulla di più lontano da Palladio, dove l'ordine partiva dalla suddivisione della forma compiuta finale, mentre per Kahn "una forma complessiva totale può inibire quello che ciascuna stanza vuole essere" (Kahn, 1955) ●



Confronto della composizione planimetrica di DeVore House (1954-55), Adler House (1954-55), Goldenberg House (1959), Esherick House (1959-62). Elaborazione di Alberto Trapuzzano Molinaro

Riferimenti bibliografici

- *Brown, F.E. (1958). "Roman Architecture". College Art Journal, 17(2), 105–114*
- *Eisenman, P. (2008) 4. "From plain grid to diachronic space. Louis I, Kahn, Adler & De Vore house.1954-55". In Ten canonical buildings 1950-2000. Rizzoli New York*
- *Marcus, G.H., Whitaker, W. (2013) The Houses of Louis Kahn. Yale University Press.*
- *Jarzonbek, M. (1991). "Good life modernism and beyond. The American house in the 1950s and 1960s. A commentary". In The Cornell Journal of Architecture, vol. 4 Paidia, 76-93.*
- *Kahn, L.I. (1955) "Two Houses," Perspecta 3: 60-61.*
- *Kahn, L.I. (1960) "On Form and Design". trad it. "Forma e progetto". In Bonaiti, M. (a cura di), Architettura è. Louis I. Kahn, gli scritti. Electa, 2002.*
- *Kahn, L.I. (1971) "The Room, the Street, the Human Agreement". In A.I.A. Journal, n.36. trad it. "Lo spazio, la strada e il patto tra gli uomini". In Bonaiti, M. (a cura di), Architettura è. Louis I. Kahn, gli scritti. Electa, 2002.*
- *Rowe, C. (1947). "The mathematics of the Ideal Villa: Palladio and Le Corbusier compared". In Architectural Review, marzo 1947.*

Raffronti. *Villa Adriana rivive nei progetti di Louis Kahn*

Pietro Brunazzi, Amath Luca Diatta

Abstract

Sin dalla sua riscoperta, Villa Adriana si è posta come tappa fissa nella formazione del pensiero architettonico sull'antico di ciascun progettista. La contemplazione di un complesso architettonico di tale portata diventa veicolo di valori appartenenti a contesti ed epoche diverse, e un'opportunità di trasmettere quanto osservato in un determinato luogo e in un determinato momento attraverso lo spazio e il tempo. Così ciò che viene riportato su carta, attraverso disegni e annotazioni grafiche, diventa la memoria del progettista che assorbe quanto precedentemente osservato e lo trasferisce in nuove opere, a loro volta frutto di schizzi e rielaborazioni di frammenti di immagini e parole. Analizzando l'opera architettonica, compiuta ed incompiuta, di Louis Kahn si riscontrano alcune analogie con quanto conosciamo e possiamo osservare di Villa Adriana. Ecco che dal tema dei raffronti tra immagini e progetti, possiamo dunque supporre che la Villa abbia costituito per il progettista una fonte inesauribile di immagini e significati, quali la monumentalità, il divino e la *ratio* compositiva, da trasporre nelle sue architetture.

L'architettura e la sua trasmissione nel corso del tempo si identificano con immagini ben definite date da osservazioni dirette, fotografie, riprese e schizzi. Accade poi che la rielaborazione di quanto osservato venga introiettata nel processo creativo di un architetto, trasponendo le immagini collezionate durante la visita di un luogo in vere e proprie opere architettoniche. È riconosciuto come l'opera di Kahn sia stata influenzata dalla monumentalità degli edifici classici e dalle rovine greche e romane, e che partendo da qui si sia concretizzata in edifici dalle solenni forme euclidee e dalla simmetria monolitica. La visita a Villa Adriana costituì per lui un'occasione unica di crescita come progettista, e ben presto nella sua produzione architettonica diede prova di aver fatto tesoro dell'esperienza tiburtina, riproponendo immagini e soluzioni scolpite nella sua memoria.

Nonostante Louis Kahn avesse già visitato l'Italia nel 1928, è il viaggio del 1950 e il confronto diretto con i monumenti dell'epoca adrianea a lasciare sicuramente un segno indelebile nello sviluppo del pensiero e dell'opera dell'architetto. Da subito venne colpito dalle trasformazioni in atto nella città di Roma che stavano interessando la sfera archeologica, e la monumentalità delle opere architettoniche più recenti. Non stupisce dunque che spostandosi dalla città verso Tivoli, il connubio tra rovina archeologica, monumentalità e paesaggio offerto da Villa Adriana abbia costituito pe lui un momento di forti emozioni e di crescita come progettista[1]. A testimonianza di ciò basti osservare il mutamento della sua concezione architettonica da quel momento in avanti. Villa Adriana si pose come una palestra per l'esercizio architettonico, una vetrina di soluzioni compositive, ingegneristiche e stilistiche conservate sino a quel tempo dagli antichi romani, e rimaste come testimonianza della monumentalità di un'epoca. Ecco che Kahn partendo dall'osservazione e riportando quanto percepito nei suoi schizzi, traspone le sue percezioni visive in progetti che collocano la monumentalità classica al centro delle sue posizioni, guardando al futuro e alla contemporaneità degli strumenti a sua diposizione per ricreare cotanta bellezza.

La risonanza della forma di Villa Adriana e della presenza delle rovine trova successivamente ampio eco nell'immaginario di Kahn. *"Naturalmente, fare schizzi di questo tipo comporta raccogliere molte impressioni o note circa il "lavoro" da fare. Poi bisogna allontanarsi e tornarci sopra, fissare i pensieri per trarne una figura che il disegno rende leggibile"*[2], come Kahn stesso consigliava circa l'esecuzione del disegno dal vero, allo stesso modo l'esperienza romana viene introiettata dall'architetto e successivamente restituita nei suoi disegni e nella sua opera.

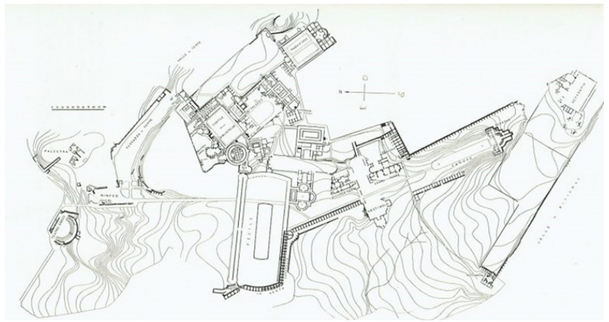
Lo stile maturo risente fortemente del contributo dell'architettura adrianea, la quale si distingue per la capacità di creare il nuovo traendo ispirazione da forme antiche e universali[3], il cui richiamo è presente tramite una serie di soluzioni spaziali tipiche della rovina classica: l'articolazione dei volumi, la contrapposizione tra pieni e vuoti, tra zone di luce e di ombra e le lunghe prospettive costituiscono alcune delle soluzioni spaziali tramite cui Kahn assorbe e declina la lezione degli architetti di Adriano, senza però abbandonarsi al diretto citazionismo, anzi, perorando la causa modernista della continua reinvenzione.

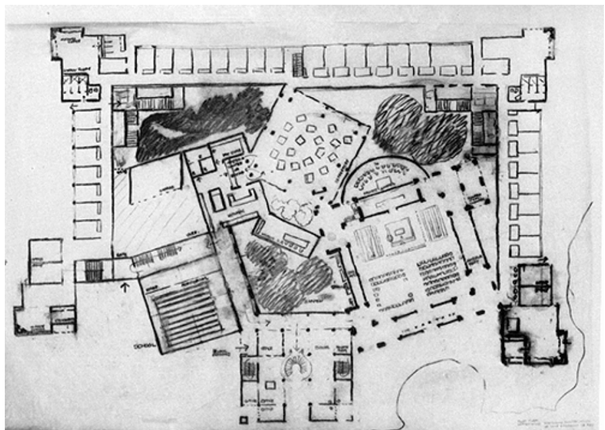
Villa Adriana si fa depositaria di un'epoca in cui un singolo uomo ha dato vita ad un'opera architettonica di tale portata e grandiosità da perdurare nei secoli sia fisicamente che simbolicamente, testimoniando al contempo la potenza di un imperatore e del suo popolo, e la capacità di costituire un palinsesto di soluzioni architettoniche tutt'oggi prese come riferimento dai progettisti di tutto il mondo[4]. Spazi per il *loisir*, di rappresentanza e formali. Ma ancora giochi di prospettive, ricongiungimento di punti, concentricità. La Villa appare come un sapiente mix tra precisione assiale e studio prospettico delle parti, frutto di una costante ricerca della perfezione, della bellezza e della monumentalità, testimonianza del rapporto tra l'architettura dell'uomo e del divino[5].

L'architettura romana si è posta nel corso dei secoli come un catalogo al quale attingere per rievocare i gesti architettonici di un'epoca ormai svanita. Villa Adriana però, rispetto a molte altre architetture risalenti ai romani, si discosta da questa consuetudine. Divenuta nel corso del '900 tappa fissa nei viaggi di studio di promettenti giovani architetti, la villa fornisce non solo soluzioni progettuali ma anche la possibilità di riflettere sull'intero processo compositivo di un opera e di farsi affascinare dal connubio romantico che scaturisce tra la rovina architettonica e il paesaggio Tiburtino (così come ben descritto da Marguerite Yourcenar in Memorie di Adriano nel 1951). Li dove architettura e racconto tessono una trama indissolubile che avvolge Villa Adriana, numerosi furono gli architetti che vi fecero tappa durante i loro viaggi esplorativi e di studio. Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Tadao Ando, e come anticipato Louis Kahn sono alcuni dei nomi di celebri architetti del passato che hanno raccolto nei loro quaderni e nella loro memoria frammenti della villa ricostruendo un personale archetipo che li avrebbe guidati nei loro lavori futuri[6]. Ma non dimentichiamo che la villa non è solo passato, ma anche attualità e tutt'oggi Villa Adriana è considerata tappa fissa per le nuove generazioni di architetti, costituendo in alcuni casi un display della monumentalità dell'antico e in altri un terreno di pratica per immaginare sperimentazioni e contaminazioni di stili architettonici. Non per ultimo, infatti, nel 2018 è stata lanciata la "Call Internazionale di Progettazione per la Grande Villa Adriana" promossa dall'Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia che ha coinvolto istituzioni universitarie, professionisti e studenti e i cui esiti hanno permesso di conferire nuova linfa ai processi di trasformazione in atto nel territorio[7].

Possiamo dunque dire che la visita del sito archeologico si pone come caposaldo nella formazione di un progettista attento all'evolversi della materia architettonica. Il 1951 costituì per Louis Kahn una tappa fondamentale nel suo percorso di definizione di un modello architettonico da reiterare[8]. Villa Adriana proiettò davanti all'architetto soluzioni, modelli, sensazioni che ben presto si sarebbero trasformati in vere e proprie opere frutto delle sue rielaborazioni. In particolare, egli venne colpito dalla monumentalità delle architetture che compongono la Villa e dalla successione assiale attraverso la quale essi si distribuiscono negli spazi. Grandi volumi frutto di intersezioni e giochi prospettici fra solidi geometrici che compongono le volte delle Terme e del Serapeo. Prospettive accentuate dai lunghi filari alberati e dalle alte mura del Pecile, e ancora il rapporto tra acqua e architettura che si riscontra nel Teatro Marittimo, nel Pecile e nel Canopo. Ognuno di questi luoghi fornì a Khan un frame da scomporre e rievocare con altrettanta monumentalità nelle sue opere. E così oggi osservando i progetti di Luis Kahn è possibile riscontrare alcune analogie con il catalogo di soluzioni architettoniche e di impianto che ci offre Villa Adriana.

La grandezza di Villa Adriana si può facilmente ritrovare nei complessi della





Indian School of Management di Ahmedabad (1974) e nel Palazzo dell'Assemblea Nazionale e l'Ospedale Ayub di Dacca (1973), ciascuno dei quali è nato come rovina romana, discostandosi dai dettami dell'International Style. Il fruitore non deve confondersi: qui il riferimento è ad un'architettura già in rovina. Differentemente dall'architettura romana fatta di rivestimenti e decori marmorei, per Louis Kahn gli edifici sono caratterizzati da linee nette, scevre, da forti e repentine interruzioni delle masse murarie, alternate a potenti campi di luce o oscurità. In particolare i progetti siti in India e in Pakistan assumono soprattutto il carattere di gusci cavi, trafitti da vaste armonie di cerchi e triangoli, a una scala curiosamente distanziata, piuttosto cosmica, non del tutto umana[9]: i gusci in laterizio in cui si aprono fenditure fuori scala richiamano nettamente alla forma del rudere antico. Kahn assume la forma della rovina romana come punto di partenza piuttosto che come momento di esaurimento dell'architettura.

Lo stesso confronto tra le architetture di Louis Kahn e quelle di Villa Adriana è individuabile anche nelle particolari evocazioni di contrasti chiaroscurali e nel rapporto tra masse materiche e sottrazione di volumi. Il progetto per la First Unitarian Church and School di Rochester (1959) evoca le sostruzioni del Pretorio, site a conclusione del bancale di tufo in prossimità delle Grandi Terme. In entrambi i casi si tratta di una decisa articolazione muraria a vuoti verticali a formare una serrata ritmica perimetrale che offre una lettura precisa dello spazio interno, come se fosse rappresentato in sezione[10].

Quando Kahn affronta il progetto per la biblioteca della Phillips Exeter Academy (1972) in New Hampshire, addirittura non permette neanche che si costituisca come edificio finito e concluso. Le pareti, infatti, restano senza terminale: non si collegano all'angolo o alla sommità. Il tutto rimane come un guscio vuoto in cui, di tanto in tanto, quasi a malincuore, si infila del vetro.

L'esperienza della Villa trova un ulteriore rimando questa volta in un disegno del 1971, annotato The Room, elaborato ormai venti anni dopo il viaggio in Italia, in cui Kahn traccia uno dei suoi disegni più significativi, inteso come sintesi del suo lavoro sullo spazio significativo dell'architettura. Lo schizzo descrive un ampio ambiente, sormontato da una volta a ombrello, che rievoca gli spazi antichi voltati della rovina del Serapeo di Villa Adriana, su cui affaccia una grande finestra a sottolineare la soglia tra l'interno dell'architettura e l'esterno dello spazio indefinito.

Il processo di trasposizione degli elementi della Villa in nuove architetture è evidente anche in altre opere di Louis Kahn. Un primo esempio di ciò viene fornito dalla Dominican Motherhouse di Media in Pennsylvania (1965-1968), un progetto che Kahn non ebbe mai l'opportunità di portare alla luce ma solo di disegnare e che vide un processo compositivo di lunga durata fatto di numerose modifiche e trasformazioni legate principalmente a questioni di natura economica e di gestione dello spazio[11]. Osservando l'impianto planimetrico del progetto definitivo appare evidente un richiamo alla distribuzione degli ambienti di Villa Adriana, i quali si orientano sfruttando un elemento cardine e seguendo delle direttrici tali da relazionare in modo diretto i punti salienti della Villa. Se in Villa Adriana possiamo individuare una certa generazione della collocazione spaziale delle architetture a partire dal Teatro Marittimo, in quest'opera il perno del sistema è stato individuato nella corte centrale, attorno alla quale si sviluppano dei padiglioni più o meno grandi definiti da funzioni ben distinte e a loro volta collegati tra loro da una costruzione distributiva di tipo assiale. Il convento appare così come un insieme sapientemente orchestrato di vari edifici, che pur mantenendo un'integrità individuale come tipologie edilizie specifiche, manifestano anche un insieme unico di idee architettoniche nuove. Questo progetto, non solo costituisce un precedente moderno per la nozione di "collezione architettonica virtuale" architettura, ma ha anche ispirato una serie di progetti architettonici successivi della fine del XX secolo, in particolare per quanto riguarda il collage architettonico, a riprova che tutte le architetture non sono altro che la reinterpretazione di modelli del passato[12].

Passando dalla East Cost alla West

Coast, Kahn nel 1965 impressionò il mondo intero portando alla luce il suo progetto per la sede del Salk Institute for Biological Studies a La Jolla in California (1965). Anche qui in maniera differente rispetto al caso descritto in precedenza Kahn mostra di aver fatto tesoro del suo studio di Villa Adriana. Qui tutto è improntato sulla monumentalità dell'opera e sulle grandi dimensioni, tenuto insieme dall'armonia che conferisce il travertino che ricopre l'intero edificio. Un solco d'acqua taglia la corte per poi gettarsi in una successione di vasche rievocando le grandi architetture d'acqua del passato[13]. In particolare se raffrontiamo l'immagine della celebre prospettiva centrale del complesso, con i luoghi di Villa Adriana, si nota la somiglianza con Piazza d'Oro (o almeno con l'immagine ricostruita della Piazza), in particolare nei rapporti di simmetria, monumentalità e rapporto con l'acqua. Nell'opera la Villa è presente, inoltre, nell'intenzione di dare vita ad uno spazio eterno e immutabile, movimentato solo da sapienti giochi di ombre e dallo scorrere dell'acqua. Così come in Villa Adriana, l'architettura plasma il paesaggio e attraverso scorci e prospettive, frutto di scelte accurate, si connette con il cielo[14].

L'opera di Louis Kahn può essere vista come una commistione di immagini e sensazioni, accumulate nel suo personale magazzino delle memorie e rielaborate nel presente, al fine di realizzare un'architettura empatica, incardinata ad un linguaggio profondamente colto e raffinato ma comunque legato alla razionalità delle forme e della distribuzione spaziale. Kahn conferisce alle sue opere un significato tale per cui, quando vengono associate a forme e paesaggi, restituiscono un'immagine di monumentalità. Il confronto tra l'opera di Louis Kahn e il panorama di forme di Villa Adriana mostra come qualsiasi forma prodotta dalla mente dell'architetto, che sia solo rimasta su carta o sia stata fisicamente costruita, non sopperisca solo alla necessità di definire spazi per funzioni, ma diventi il simbolo di un messaggio veicolato attraverso l'architettura. Le riflessioni intorno alla natura dello spazio e alla sua costruzione s'intrecciano dunque sempre più problematicamente con sottili evocazioni tratte dall'Antico: il voluto richiamo alla romanità conferisce al corpus tecnico-artistico di Louis Kahn lo stesso inesauribile carisma che è proprio delle forme architettoniche derivanti da un passato millenario.

Note

1. *Pier Federico Caliari. "Louis Kahn, ultimo dei Romani". In Ananke 84, maggio 2018, p. 24*

2. *Louis Kahn, Il valore e il fine del disegno, in Maria Bonaiti, Architettura è. Louis I. Kahn, gli scritti, Milano: Mondadori Electa, 2002. p.55*

3. *Maria Bonaiti, Louis I. Kahn 1901-1974, Milano: Mondadori Electa, 2012, p. 128*

4. *Adembri Benedetta, & Cinque Giuseppina. Villa Adriana: passeggiate iconografiche. (G. Cinque, & N. Marconi, a cura di) Foligno, Il Formichiere, 2018*

5. *Caliari, Pier Federico Mauro. Tractatus logico sintattico. La forma trasparente di Villa Adriana. EDIZIONI QUASAR SRL, 2012*

6. *Renzoni, Cristina. A timeless Villa: Hadrian's Villa and the architects of recent history, in Adventus Hadriani: investigaciones sobre arquitectura adrianea, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2020, pp. 633-647*

7. *Basso Peressut, L., and Pier Federico Caliari. Piranesi Prix de Rome. Progetti per la Grande Villa Adriana. Accademia Adrianea Edizioni - in edibus, 2019*

8. *William L. MacDonald, John A. Pinto. Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Louis I. Kahn. Milano, Mondadori Electa, 2006*

9. *Vincent Scully, Introduction to The Louis I. Kahn Archive: Personal Drawings, in V. Scully, Modern Architecture and Other Essays, Princeton: Princeton University Press, 2003. p. 255*

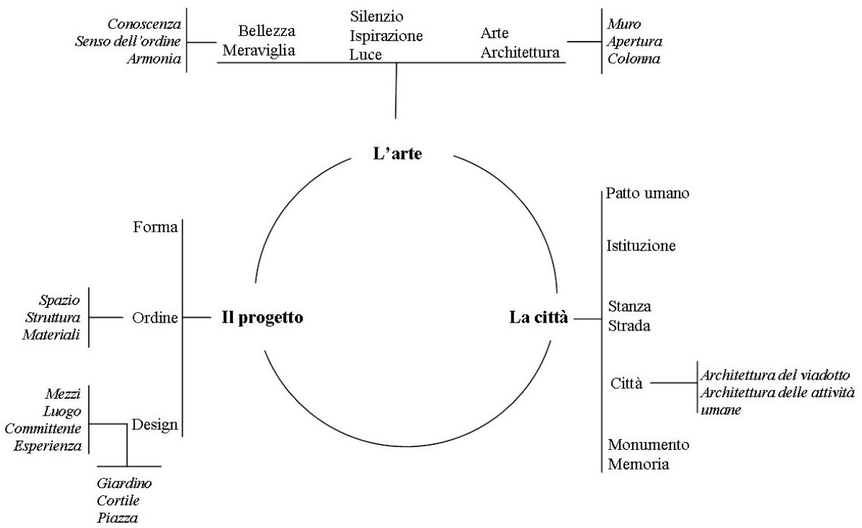
10. *Pier Federico Caliari, "Louis Kahn, ultimo dei Romani", in Ananke 84, maggio 2018, p. 27*

11. *Michael Merrill. Louis Kahn: drawing to find out: the Dominican Motherhouse and the patient search for architecture. Baden, Lars Müller, 2010*

12. *Michael Merrill. Louis Kahn: on the thoughtful making of spaces: the Dominican Motherhouse and a modern culture of space. Baden, Lars Müller, Baden 2010*

13. *Friedman, Daniel S. The Salk Institute. Princeton Architectural Press, 1999*

14. *William L. MacDonald, John A. Pinto. Hadrian's Villa and Its Legacy. New Haven, Yale University Press, 1995*



L'architettura appartiene allo spirito. S'incorpora nell'opera.
Riassumo così il pensiero di Kahn.

Studi di terminologia architettonica.

Adriano Parigi.

A. L'ESTETICA DI L. I. KAHN

L'universo terminologico indicato, echeggia un cosmo concettuale e filosofico, denso di rimandi alla tradizione del pensiero occidentale, da Platone a Heidegger [1], ma non alieno da suggestioni esoteriche che riverberano nella sua figurazione simbolica. [2]

A.1 Bellezza, meraviglia

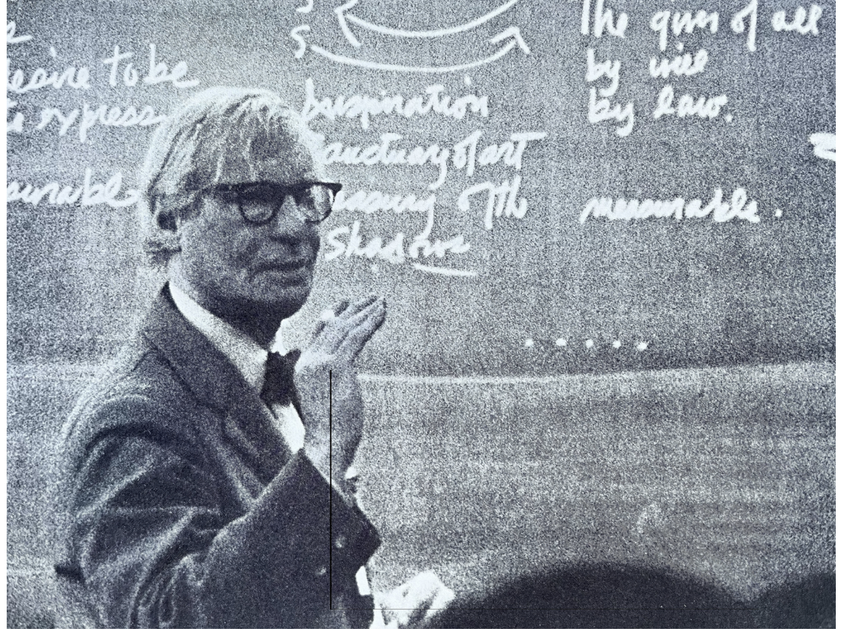
Louis Kahn: "*La bellezza è un senso di armonia che tutto sovrasta; dalla bellezza deriva la meraviglia;dalla meraviglia le rivelazioni*". [3]
Altrove egli precisa: "*La prima impressione è di bellezza; non il bello, non il bellissimo: solo la bellezza in sé. È il momento – potreste dire il momento magico – della perfetta armonia. E da questa aura di bellezza, immediatamente, viene la meraviglia. Il senso della meraviglia è così importante per noi perché precede la conoscenza. Precede la cultura.*"[4]
Precedentemente, in Perspecta 3, nel 1955, aveva scritto: "*La Bellezza emerge da selezione affinità integrazione amore*". [5]
Il termine chiave, di questa costellazione è integrità; la quale risale all'estetica di Tommaso, all'integritas del teorico della scolastica, considerata presupposto dell'armonia, intesa come completezza e totalità.
D'altra parte l'integritas come presupposto dell'armonia apre alla composizione architettonica,
che non è priva di memoria albertiana, risalente alla concinnitas e alla conlocatio, che indicano la ratio della integrazione moderna, la condizione della possibilità d'essere al mondo secondo le regole del mondo. Nel tentativo, però, di superare il funzionalismo il maestro di Filadelfia, si mantiene distante dall'idea organica rinascimentale.
Kahn affermerà, invece, una visione dell'integrità come accostamento e interrelazione tra elementi distinti. Ciò che all'origine, nell'essenza spirituale delle cose è raccolto in un uno indivisibile, - e così viene percepito dalla sensibilità umana -, una volta capito nel suo essere coincidente con il voler essere della cosa stessa, deve trovare nell'atto poietico dell'arte, e nel percorso della progettazione architettonica, più complesse vie di configurazione e di realizzazione.
Va dunque oltre il ribaltamento automatico sul piano della composizione della bellezza. Cosicchè essa appare come il sentimento dell'autenticità, oltre la presenza, in cui si rivela un originario essere-in-contatto con il mondo attraverso la percezione dell'ordine armonico di natura e spirito.
Proprio questo era stato enunciato ancora prima in Perspecta 4, 1947: "*L'integrazione è il metodo della natura. Possiamo imparare dalla natura*". Proposizione sinergica appunto, a quella di Alberti della cui concinnitas l'autore americano da una definizione in questi termini: "*Se ne togli una (parte), non hai più la cosa intera, e non esiste più niente che corrisponda davvero a ciò che l'uomo vuole accettare come parte del suo modo di vivere, a meno che tutte le parti non siano compresenti*". [6]
L'integrità della cosa intera, però, da architetto, deve esporsi nel mondo dei fenomeni come comprensione della bellezza originaria. Deve cioè manifestarsi nella fisicità del luogo in cui l'esistenza nella sua contingenza accidentale, tenta di saldarsi con l'originario primitivo, presentificandolo, come tale. In quanto tale, ne ha coscienza immediata come esperienza panica della bellezza cioè come sentimento di meraviglia:
"*La meraviglia nasce dal nostro "essere in contatto"* con il modo in cui siamo stati creati. Si avverte che la natura registra il processo di ciò che fa, così che, in ciò che fa, c'è anche la testimonianza di come è stato fatto. Il contatto con questa testimonianza lo raggiungiamo in uno stato di meraviglia. La meraviglia dà origine alla conoscenza" [7].Dall'impressione di bellezza, sentimento di un'armonia in presenza, nasce la meraviglia. Essa precede la conoscenza. Da essa sorge il desiderio di imparare e di esprimere, si foggiano gli srumenti della poesia e dell'arte che comportano il venire alla luce dell'opera. Il suo essere in presenza. Nello stato di meraviglia lo sguardo si fa perciò più acuto, oltrepassando lo stupore, approdando ad un livello superiore di coscienza del mondo, aprendosi alla rivelazione dell'ordine delle cose.Vale, in proposito una suggestiva massima di Ernst Jünger: "*…la maggior forza del bello non è nel rapimento; esso ci avvince con l'incantesimo. Così ci procura un piacere ben più profondo che non la ebbrezza, la quale, alla fin fine, sfocia nel vuoto e non può concretare le forme. L'incantesimo invece, che ci apre più gli occhi, anzichè chiuderli, ci fa capaci delle impressioni più profonde che alla coscienza sia dato di provare. Al cospetto del bello l'osservazione deve potenziarsi...*" [8]
Nel dire di una rivelazione dell'ordine delle cose è comparsa la condizione d'essere della cosa, oltre il poter essere, una sorta di volere ch'essa sia tale. Manifesto del suo ordine. Arte.
Si tratta di una condizione d'essere, coincidente con un voler essere nel quale sono insieme, il voler essere della cosa, per così dire, con il volere che la cosa sia tale, dell'artista. L'incantesimo dell'ispirazione si espone tra silenzio e luce.

A.2 Silenzio / Ispirazione / Luce

"*L'arte come "disvelamento" avviene nel passaggio tra il Silenzio e la Luce*". [9]
La nuova terna di parole chiave, espone la transizione, tra l'inesprimibile mondo delle percezioni e il "luogo" ove l'espressione si palesa come opera: "Sulla soglia d'incontro tra silenzio e luce, sta il santuario dell'arte, l'unico linguaggio dell'uomo. [10]
"*...il SANTUARIO DELL'ARTE. Poiché l'arte è il linguaggio dell'uomo (...). Deriva dal bisogno, dal desiderio di essere, di esprimere, e dall'evidente promessa del materiale a farlo. I mezzi comunque ci sono (...). È mia profonda convinzione che noi viviamo allo scopo di esprimerci. Tutta la motivazione della presenza è l'espressione."* [11]
Silenzio e Luce, tra gli ultimi concetti elaborati dal maestro di Filadelfia, prima della morte nel 1974, completano e inquadrano il suo pensiero estetico, definendo la regione originaria e il percorso dell'espressività, che rende possibile l'architettura, come fatto artistico specifico concernente lo spazio, coinvolgente la vita e l'espressione poietica degli uomini.
Con questi concetti di silenzio e luce, si affronta quella che è stata, si può dire, l' ossessione teorica del maestro di Filadelfia: il tema degli inizi, del principio, che è al contempo causa originaria e motivo concettuale fondativo, in cui tutto si raccoglie, non ancora dispiegato, ma presente agli strumenti del disvelamento artistico.
Silenzio e luce convivono come "fratelli", essi sono il medesimo Uno.[12] Non esiste "l'altro". Silenzio e luce convivono nella dicotomia dell'essere, come principi compresenti:
"*Ma ho visto che uno è la personificazione del desiderio di essereesprimere, e uno (non si può dire "l'altro") equivale a essere-essere. (...) Ho cominciato col tracciare uno schema chiamando il desiderio essere-esprimere silenzio; l'altro luce. E il movimento dal silenzio alla luce, dalla luce al silenzio, ha molte soglie (...). E questa soglia, questo punto d'incontro, è il livello (o momento magico) delle ispirazioni. L'ispirazione è là dove il desiderio essere-esprimere incontra il possibile. È la creazione delle presenze. Qui sta il santuario dell'arte, il centro delle esigenze espressive e dei mezzi di espressione*". [13]
Silenzio non è il territorio della pura assenza o dello stato di quiete, ma è il principale dei "due in Uno", ovvero il luogo dell'inizio, primordiale, in cui è insopprimibile lo spirito del divenire, il desiderio innato di moto verso il "to be to be", "to be to make", rappresentato dalla luce:
"*Oserei dire che nel Silenzio, nel desiderio, privo di luce e di ombra, di essere, di esprimere, c'è una prevalente spiritualità che avvolge l'Universo*". [14]
Silenzio è la condizione dell'apparire. Non prevale il senso di una mancanza, ma "l'a-presenza", ovvero l'apertura che determina la possibilità del divenir presente dell'opera nella luce del mondo. La luce è quindi la "condizione di visibilità" della presenza, che sviluppa il proprio divenire da una precedente "condizione dell'essenza", che si manifesta come possibilità d'ascolto: solo nel silenzio è possibile questo ascolto.
La Luce precede il Silenzio Si lega all'aspetto fisico-fenomenico del mondo che si manifesta alo sguardola luce, pertinente innanzitutto alla tettonica dello spazio:luce come donatrice di senso allo spazio.
"*...la Creatrice Di Tutte Le Presenze. Con la volontà. Con la legge. Si potrebbe dire che la luce (...) è ciò che produce un materiale, e il materiale è fatto per proiettare un'ombra, e l'ombra appartiene alla*

Elenco dei termini studiati.

1 - bellezza e meraviglia,
2 - senso dell'ordine, conoscenza, armonia,
3 - silenzio, ispirazione, luce,
4 - arte e architettura,
5 - forma-ordine-design,
6 - patto umano, istituzione, stanza, strada, città;
7 - architettura del viadotto,
8 - architettura delle attività umane,
9 - monumento e memoria



Note.

Cfr.1 C. Norberg-Schultz, Il pensiero di Louis I. Kahn, in Louis I. Kahn idea e immagine, Officina, Roma, 1980.
Cfr.2 J.Burton, Castelli di eternità. I geroglifici architettonici di L.Kahn, in "Rassegna" n. 21, 1985, pp. 68-73; A. Tyng, Beginnings: Louis I. Kahn's Philosophy of Architecture, John Wiley & Sons, New York, 1984.
3 L.Kahn, La stanza la strada il patto umano, da "A+U", 1, 1973. Tutte le citazioni da testi e confe-renze di Kahn, salvo diversa indicazione, sono tratte dal testo L. I. Kahn idea e immagine, di C. Norberg-Schultz, op.cit. Alcuni testi di Kahn sono inoltre stati tradotti in Maria Bonaiti, Architettura è. Louis I. Kahn, gli scritti, Mondadori Electa, Milano, 2002
4 L.Kahn, Amo gli inizi, intervento alla Design Conference di Aspen, 1973
5 L. Kahn, L'ordine è, in "Perspecta", 3, 1955
6 L. Kahn, Premessa, da Notebooks and Drawings of L. Kahn, c\ di R.S. Wurman e E. Feld¬man, Falcon Press, Filadelfia, 1962.
7 ibidem
8 E. Jünger, Giardini e strade, ed. it. Bompiani, Milano, 1942, pg. 26.
9 L. Kahn, Conferenza all'ETH di Zurigo, 1969
10 L. Kahn, La stanza la strada il patto umano, da "A+U", op. cit.
11 L. Kahn, Conferenza all'ETH di Zurigo, op. cit.
12 E' stata osservata una similitudine tra l'Uno diviso di Kahn ed il simbolo yin-yang dell'antica dico-tomia cinese e le interpretazioni di C.G.Jung dell'archetipo orientale, ciò a sottolineare le molteplici suggestioni teoriche aperte dal discorso kahniano e le multiformi e non univoche influenze nella sua cultura. Cfr. A. Tyng, Beginnings: Louis I. Kahn's Philosophy of Architecture, op.cit.
13 L. Kahn, Amo gli inizi, op.cit.
14 L. Kahn, Lo spazio e le ispirazioni, in "l'Architecture d'aujourd'hui", 142, 1969, trascrizione di una conferenza tenuta il 14 nov. 1967 al New England Conservatory
15 L. Kahn, Conferenza all'ETH di Zurigo op. cit.

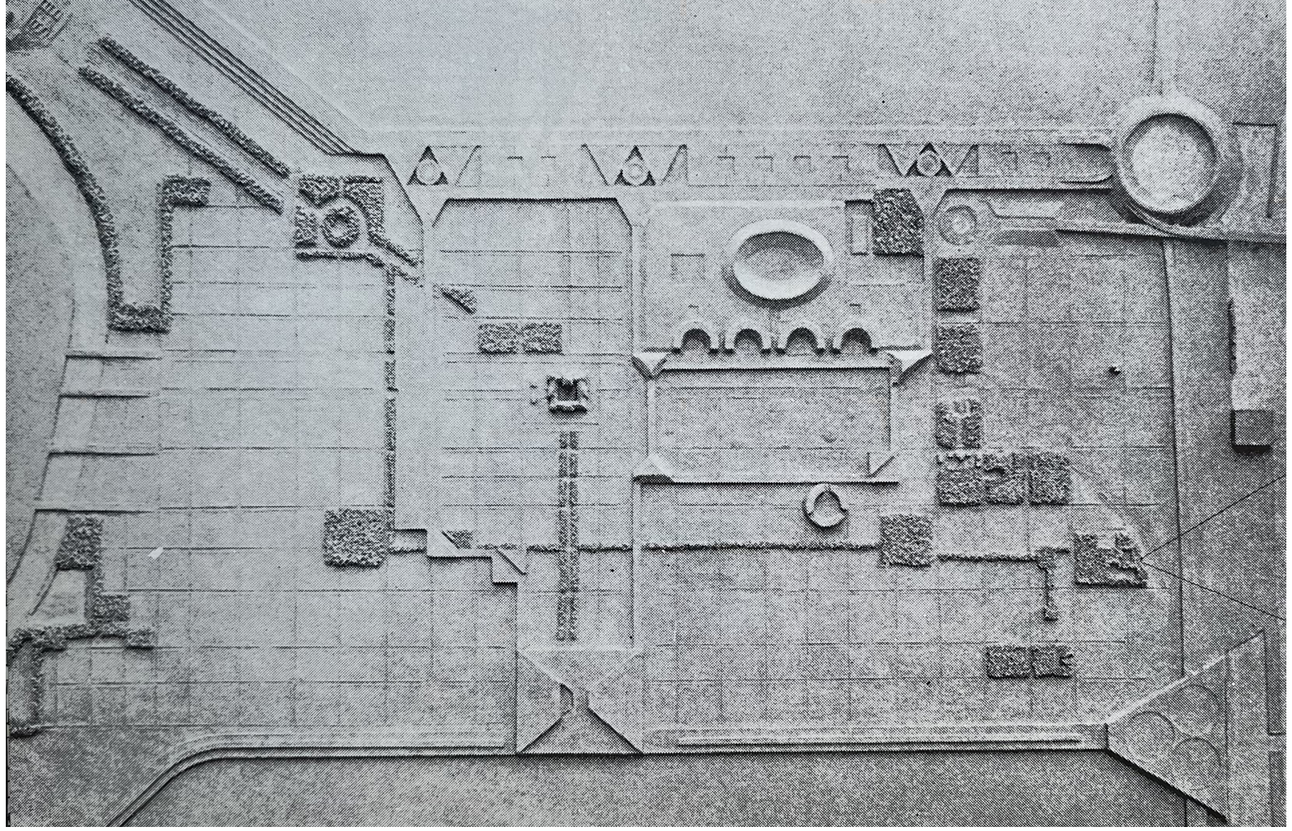
luce”.[15]
Aggiunge altrove: “*... questa sorgente luminosa prevalente può essere immaginata come una fiamma selvaggiamente danzante, che man mano si placa e si consuma nella materia. La materia - io credo - è luce consumata. Le montagne, la terra, i fiumi, l’aria e noi stessi siamo tutti luce consumata*”.[16]
Come per Le Corbusier, anche per Kahn la transizione tra piano e spazio è determinata dalla luce, dal suo riverbero sulle superfici, nelle aperture, sui materiali; essa è quindi fenomeno direttamente implicato nel processo compositivo, ma, a differenza di L.C., Kahn considera la luce oltre il fatto plastico, in una poetica dell’internità in cui la luce diviene lo strumento per l’esplorazione dell’armonia compositiva e dell’essenza dello spazio.
Conclude, in seguito, a proposito della pianta: “*La pianta di un edificio dovrebbe leggersi come un’armonia di spazi nella luce. Anche uno spazio che si intende resti oscuro, dovrebbe avere appena un po’ di luce proveniente da qualche misteriosa apertura, per dirci quanto oscuro sia in realtà*”.[17]
Tutto ciò che si presenta nella fisicità dell’apparire è conseguente all’incontro tra luce e silenzio.
La luce, perciò, esprime la pienezza dell’esistere delle cose, acquisendo una dimensione simbolica che si correla a quella fisico-percettiva, rimandando alla complessità delle leggi naturali che rendono possibile l’esistenza; al termine del processo della creazione artistica, la presenza dell’opera fatta.
Ma questo passaggio tra l’universo delle compossibilità e le presenze discrete non è automatico o determinato; l’attraversamento della soglia, delle molte soglie, è legato ad un atto di discontinuità, all’irruzione di un fattore umano essenziale per accedere al “santuario dell’arte”: l’Ispirazione.
“*L’Ispirazione è la percezione dell’inizio sulla soglia dove si incontrano il Silenzio e la Luce, che suscita tutte le presenze*”. [18]
E quel “*momento della possibilità, quando quello che occorre fare incontra i mezzi per essere fatto*”. [19]
L’ispirazione rappresenta il tratto di ricongiunzione e ricomprensione nell’Uno originario del fare, del produrre, nel procedere del quale la téchne espone la pienezza coincidente con il porre in luce, – “trar fuori” direbbe Heidegger – ineluttabilità del mezzo, per l’opera, come materia dell’espressione. In tal senso Kahn usa spesso la definizione di “tecnologia ispirata”, per indicare il livello alto in cui si pone il fare con i suoi strumenti e i suoi metodi, associandoli all’ispirazione, alla percezione di ciò che si situa oltre la soglia dell’apparire.
Il “desiderio di espressione” e l’ascolto nel silenzio, alla soglia dove s’incontra con la luce, sostengono l’ispirazione che conduce all’apparire, se siamo in grado di leggere e interpretare le promesse di esistenza che la luce manifesta. Si tratta di trovare il metodo, gli strumenti, i materiali nelle leggi della natura che intuiamo come operazioni necessarie per andare oltre la natura; presentificare cioè in un inizio, che sa procedere fino al compimento dell’opera, conferendo senso a quell’inizio, ovvero a quell’essenza che è il rovello teorico di Kahn.

A.3 Arte, architettura

Si colloca qui la differenza tra architettura come arte e l’opera d’architettura. Le opere si mostrano “offerte” al “santuario dell’arte”, mentre l’essenza, lo “spirito”, rimane il non detto, l’indicibile. Ogni opera, ogni presenza è quindi costante ricerca, che si concretizza in un fatto ispirato che tenta l’espressione di quel che le cose vogliono essere, il disvelamento dello “spirito”, ciò che “è accettato come Verità” . [20]
Si manifesta lo spiritualismo dell’architetto di Filadelfia. Insime a temi heideggeriani: “L’*arte è il porsi in opera della verità*” [21], dove la verità, l’alétheia dei greci, è il “non-nascondimento dell’essere dell’ente”; in particolare risalta un’affinità di pensiero nell’individuazione dell’opera come il “mezzo” attraverso cui l’espressione di ciò che una cosa è può porsi in presenza, come “cosa”, come, appunto, “farsi evento della verità”. [22]
L’espressione pertanto non concerne tanto i sentimenti, i valori personali dell’artista, ma la sua capacità di rivelare ciò che c’è, la “volontà di esistere” presente nelle cose. Questo è lo spirito dell’architettura: “*Nella natura dello spazio c’è lo spirito e la volontà di esistere in un determinato modo*”. [23]
All’architettura corrispondono mezzi adeguati di presenza, così come alla musica, alla pittura, alla scultura; tali mezzi segnano dei modi specifici dell’essere-presente cui corispondono limiti fisici e materiali propri che ne consentono la vita e l’esistenza. L’architettura in particolar modo, si presenta come inestricabilmente connessa alla vita stessa e all’espressione artistica – architettura come pre-condizione –, “luogo di accadimento” lo definisce Kahn, identificazione nello spazio di un raccoglimento che è al contempo un’apertura all’inizio delle cose. Il luogo di accadimento è Stonehenge:
“*È terrificante. È l’inizio dell’architettura. Non è ricavato da un manuale, non deriva da esempi pratici. Deriva dalla sensazione che deve esserci un mondo dentro il mondo*.” [24]
Vi è un’aura di mistero nell’individuazione del luogo, prima del fatto costruttivo, prima dell’evento artistico. Vi è l’ascolto della presenza di un mondo, non un in-sé-concluso ed escludente il circostante. Vi è un’apetura alle cose, di cui parla Heidegger: “*con l’aprirsi di un Mondo,* - dice - *ogni cosa acquista il ritmo del suo sostare e del suo muoversi, la sua lontananza e la sua vicinanza, la sua ampiezza e il suo limite*”. Il “venire alla luce” dell’opera è più che un “venire al mondo”, è un “farsi Mondo” dell’opera stessa. [25]
Anche se con orizzonti differenti dalla trattatistica classica, Kahn si pone quindi il problema delle origini dell’architettura, interpretandole come l’atto di elezione di un sito, legandole alla scelta di un luogo per “stare”, che in tal modo definisce anche il movimento verso o da esso e si pone come termine di orientamento e misura “dislocante” lo spazio in cui è posto [26], in ciò assumendo quale paradigma genetico i riti fondativi, nel loro intreccio tra religiosità, conoscenza e prassi connesse ad un sapere in cui si fondono mito e scienza. Questo aspetto emergerà con forza nell’esame del termine Istituzione.

A.3.1 Il muro e la colonna

Elemento costruttivo primario è considerato il muro. Non vale però il muro, in sé, piuttosto nella sua “apertura” vale cioè il muro, in quell’età mitica in cui: “*il muro si è aperto e sono apparse le colonne, quando nell’architettura è entrata la musica. (...) È un inizio in cui sono contenute tutte le meraviglie che poi sarebbero seguite sulla sua scia*.” [27]
Il muro è l’origine, contiene, delimita. Ma è sentito anche nell’aprirsi alla luce, quando compaiono le colonne; si perfeziona per “selezione”: “l’apertura divenne parte dell’ordine del muro”[28] ; l’aprirsi del muro origina l’edificio: l’apertura diviene intercolunnio e il muro colonna, questo aprirsi fonde lo spazio e la costruzione, imprimendole l’ordine dell’armonia attraverso la luce, che non solo gioca sapientemente con i volumi (L.C.), ma penetra e dona essenza allo spazio.
Se l’architettura è la “meditata e significativa creazione di spazi” nulla deve ostacolare la percezione di questo spazio e della sua conformazione. Il senso della luce è quindi quello di donatrice di presenza allo spazio.
In tal senso perciò muro, apertura, colonna, intercolunnio, quindi trave, architrave... rappresentano fatti spazialmente qualificanti proprio nella loro essenza di elementi strutturali, facendo valere l’indissolubilità del legame tra struttura dello spazio e struttura costruttiva, che pone gli elementi oltre la pura dimensione strutturale, tettonica, impedendone al contempo ogni semplificante lettura semantizzante e orientando lo sguardo allo spazio, alla spazialità dell’architettura nella complessità del dialogo tra dentro e fuori, tra scostamenti e relazioni nell’armonia della composizione.



Note

16 L. Kahn Amo gli inizi, op. cit.
17 L. Kahn, Forma e Progettazione, in “The voice of America”, 1960
18 L. Kahn, Lo spazio e le ispirazioni, op. cit.
19 L. Kahn, La stanza la strada il patto umano, op.cit.
20 L. Kahn, Lo spazio e le ispirazioni, op.cit.
21 M. Heidegger, L’origine dell’opera d’arte, in Sentieri interrotti (1950), ed. it. Nuova Italia, Firenze, 1968, pg.25.
22 ibidem, pg. 23.
23 L. Kahn, Unitarian Church, Rochester, New York (1959-74), in “Perspecta”, 7, 1961
24 L. Kahn, conferenza all’ETH di Zurigo, op. cit.
25 M. Heidegger, L’origine dell’opera d’arte, op. cit., pg. 30.
26 Un’attenzione particolare a questi temi è posta negli studi di E. D’Alfonso, cf. E. D’Alfonso, Proposizioni sul segno architettonico, in Introduzione al corso di Composizione architettonica, c\ di A. Parigi, Esculapio, Bologna, 1992 e E. D’Alfonso, Labirinto e giardino, in Metafora mimesi morfo¬genesi progetto, a c\ di E. D’Alfonso e E. Franzini, Guerini, Milano, 1991.
27 L.Kahn, Premessa, da Notebooks and Drawings of L. Kahn, c\ di R.S. Wurman e E. Feldman, Falcon Press, Filadelfia, 1962. op. cit.
28 Ibidem.
29 Nel senso elaborato da C. Brandi dell’astanza come realtà dell’arte, che fa valere essenzialmente le valenze spaziali nella dialettica tra interno ed esterno strutturalmente determinata ed articolata nei segni costruttivi dell’architettura; cfr. C. Brandi, Struttura e architettura, Einaudi, Torino, 1971
30 L. Kahn, Premessa, op.cit.
31 L. Kahn, La stanza la strada il patto umano, op.cit.; procedendo per suggestioni, riappare un passo di E. Jünger: “Quel che furono i greci non lo indovinai guardando le colonne di quel tempio.Lo vidi stando sulla gradinata, nelle nubi, nel vano degli intercolumni.”, E. Jünger, Giardini e strade, op.cit., pp.102-103.
32 L. Kahn, Forma e progettazione, op.cit.
33 Ibidem
34 L.Kahn, Amo gli inizi, op.cit.
35 Cfr. R. Giurgola e J.Mehta, L. Kahn, Zanichelli, Bologna, 1981
36 E. Panofsky, Architettura gotica e filosofia scolastica, (1951), Liguori, Napoli, 1986, pp. 16-17

La storia dell’architettura è per Kahn storia di tale aprirsi, non inteso come superamento dei caratteri puramente tettonici cui si sovrapponga un livello estetico, ma come permanenza nel fatto tettonico-costruttivo di quell’inizio misterioso – testimoniato da Stonehenge, ma anche, indicato dal “tumulo” di Loos – fondato sul riconoscimento di una “presenza”29 che si apre alla luce e alla bellezza.
I menhir di Stonehenge espongono il modo del persistere, orientato nello spazio. Marcano un luogo che meraviglia per il suo potere di prendere l’intero spazio senza contenerlo. Ciò che conta è però l’apertura del muro secondo il ritmo della luce, che rompe il vincolo del recinto come “cavità sepolcrale”. La costruzione, così, si apre alla vita nel dialogo tra interno ed esterno, nelle infinite modulazioni che questo dialogo può avere, nelle possibilità di esperire lo spazio nel movimento che si dischiude con l’avvento della colonna: “*Le colonne, come un ritmo di chiuso e aperto e il senso di entrare, valicandole, negli spazi che esse racchiudono, questo è uno spirito architettonico, una religione che ancora prevale nella nostra architettura odierna*”. [30]
Altrove, a proposito del Partenone aggiunge: “*Diciamo che è l’edificio che si è sviluppato dall’aprirsi del muro. Potremmo dire che, nel Partenone, la luce è lo spazio fra le colonne: un ritmo di luce, buio, luce, buio, che ci racconta la grande storia della luce nell’architettura che si è sviluppata dal muro*”. [31]

B. I PERCORSI DEL PROGETTO

La storia dell’architetura coincide con la storia della luce in architettura. Il progetto è scoperta e invenzione. Emerge quindi un’attenzione per il percorso progettuale, le cui operazioni chiave sono:

B.1 Forma/Ordine/Design

Il passaggio dall’ascolto del Silenzio alla Luce, coincide con “il farsi dell’opera”. Si mette in esercizio l’Ispirazione, la ragione, le operazioni che portano a compimento il percorso che Kahn ha individuato per giungere al design.
Non si tratta dell’automatico ribaltamento disciplinare di una concezione estetico-filosofica della creazione artistica, ma di una ricerca attiva dei momenti di determinazione delle scelte che fanno vivere lo spirito dell’inizio nell’itinerario di concretizzazione dell’evento architettonico, di fronte ai limiti propri dell’arte, dei suoi materiali e mezzi, della situazione singolare propria di ogni architettura.
Il processo procede dall’immateriale al materiale. Cui consegue una perdita. La quale deriva dal confronto con le necessità e le condizioni; ma anche dalla personalità di chi progetta. E ciò, se rappresenta fatto ineliminabile e definisce il peculiare di ogni creazione, è sentito da Kahn come un venir meno della grandezza delle origini, che appartengono a tutti, alla natura, per cui “i risultati sono sempre inferiori rispetto allo spirito di essere” . [32]
In questo ineluttabile decadere mentre si compie il processo, l’artista deve restare in contatto con l’inizio, con la volontà d’ essere delle cose, con tale necessità originaria e immateriale: “*Un grande edificio, a mio avviso, deve partire dal non-misurabile, deve procedere attraverso mezzi misurabili nel processo compositivo e, alla fine, deve essere immisurabile*”. [33]
Questa sequenza processuale, è definita da Kahn attraverso la sua nota terna di concetti Forma, Ordi¬ne, Design, così definiti:
“la *Forma non è figura (shape). La figura riguarda il design. La Forma è la realizzazione di elementi inseparabili. Il design rende concreto quello che la realizzazione-Forma ci suggerisce. Si potrebbe dire che la Forma può es¬sere vista come la “natura” di qualche cosa e che il Design entri in gioco in un preciso momento, impiegando le leggi della Natura per portarlo alla luce. Il Design richiede che si comprenda l’Ordine*” [34]
L’idea della forma come totalità integrata non si presenta, nei termini dell’organicismo albertiano che chiede alle parti una “necessaria” integrazione con il tutto per giugngere all’interdipendenza delle funzioni come nelle membra di un corpo; si manifesta invece attraverso un’idea di totalità come integrazione sufficiente tra elementi distinti e dotati di una propria identità.
R. Giurgola ha proposto, perciò, un’analogia con il metodo tomistico più che con l’estetica albertiana, cioè con i requisiti scolastici definiti da San Tommaso nella sua Summae [35], così descritti da E. Panofsky in un saggio del 1951, probabilmente noto a Kahn: “1) totalità (enumerazione sufficiente); 2) disposizione sistematica di parti omologhe e di parti di parti (articolazione sufficiente); 3) distinzione e cogenza deduttiva (interrelazione sufficiente)”. [36]

B.1.1 Forma

“*La Forma non ha presenza. Esiste nella mente. Se uno dei suoi elementi venisse sottratto, la forma dovrebbe mutare (....) La Forma non si risolve nella presenza, perché la sua esistenza appartiene alla*

natura psicologica”. [37]
Kahn non usa però il termine idea, ma propone Forma (form), richiamando perciò esplicitamente un concetto che comunemente suscita in qualche modo la figurazione, l’immagine, collegandosi ad una tradizione terminologica dell’estetica – figura, species –, scostandosene poi e individuando nella mente il luogo di esistenza della forma.
La forma vive di relazioni [38] e non di dimensioni; l’identità più intima di una “realizzazione”, che troverà i mezzi e si personalizzerà nell’atto creativo. Si ripropone così il cammino tra immateriale e materialità della presenza, tra immisurabilità della forma e misure del progetto:
“*la forma è “che cosa”. Il progetto è “come”. La forma è impersonale il progetto appartiene al progettista. (...) Riflettiamo dunque, sulle caratteristiche astratte di “la casa”, “una casa”, “la propria casa”: “La casa” è l’astratta definizione di uno spazio buono per viverci. La casa è la forma;nella mente dovrebbe risiedere senza un aspetto preciso, senza dimensioni. “Una casa” è un’interpretazione condizionata di questi spazi. Questo è un progetto*”. [39]
Nel citare la definizione di tipo di Quatremère, il maestro di Filadelfia, tenta di distinguere e assimilare idea e forma. E ricade nella definizione di pianta. E di pianta dell’abitazione comune per eccellenza. Quella del convento, o meglio del monatero.
“La pianta deriva da una mia idea del monastero”, scrive Kahn a proposito dell’istituto universitario di Ahmedabad, esplicitando così il senso dell’idealità e della immisurabilità della forma, nel suo rapporto con il primo livello di configurazione: la pianta.
In questo senso vale la citazione dell’idea di tipo proposta da Quatremére de Quincy, come impronta mentale di un edificio, che può risolversi ogni volta in figure differenti, conservando il carattere “di una invariante formale che si manifesta in esempi diversi e si situa a livello della struttura profonda della forma”. 40
L’elemento di primaria configurazione della forma, il piano in cui si invera l’idea-forma nell’opera, è infatti costituito dalla pianta, in essa si pongono i “limiti” della figura, designando gli spazi nel dialogo strutturale della composizione: “Come le note in musica rivelano all’udito struttura e composizione, così la pianta è la base che rivela la struttura e la composizione degli spazi nella luce naturale. La pianta esprime i limiti della Forma. La Forma, quindi, come un’armonia di sistemi, è la generatrice del progetto che si è scelto. La pianta è la rivelazione della Forma.” [41]
Vive, in questa definizione quell’impronta beaux-art recepita da Kahn ed osservata da K. Frampton in un noto saggio [42], esposta dal concetto di poché, il segno nero pieno tracciato sulla carta dall’inchiostro come marca delimitante strutturalmente e gerarchicamente l’area nella pianta di un edificio. Il pochè, definisce la “struttura della forma”, cioè l’ identità tra organizzazione strutturale della massa intera costruita, e disposizione reciproca delle sue parti: “Non eravamo molto edotti sulla struttura – ma sapevamo che la poché ne era l’elemento generatore qualora ci fosse un muro o un pilone, che in un certo senso costituiva un muro molto articolato....” [43]
Questa modo di intendere la forma come pochè, produce conseguentemente l’idea di una unità che non si manifesta come geometrica articolazione di una figura piana, cioè come partizione secondo le “ragioni” di una figura organica, ma consente uno sviluppo procedente per accostamenti, slittamenti, sommatorie sequenziali di elementi dotati di una propria identità. Essi,partecipano alla configurazione della forma totale, complessa e dotata di più direzionalità. La sua indissolubilità, postulata da Kahn, è tutta interna alla relazione interattiva tra le parti 44 che determina una sorta di “connessione discontinua”. Lo testimoniano sia i grandi impianti urbani di Dacca e Ahmedabad, sia i progetti come il convento delle suore Domenicane di Media o l’Istituto Salk a La Jolla. [45]

B.1.2 Design

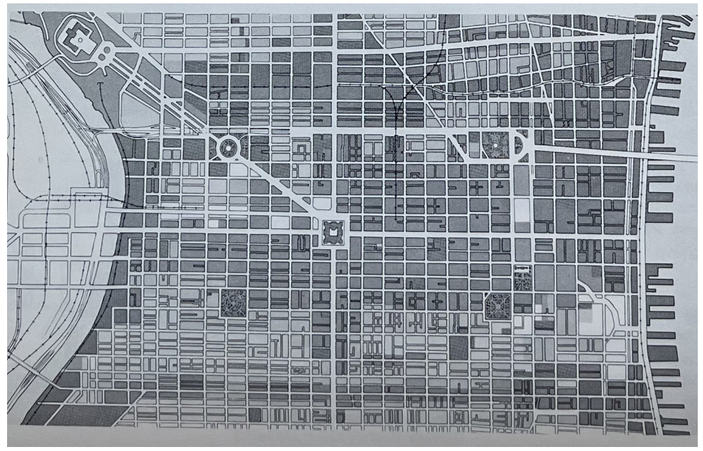
Il passaggio dalla forma al design consegue all’idea, spiritualista, del rapporto tra architettura, ente ideale, privo di presenza, e l’opera d’architettura: “Solo un’opera di architettura ha presenza, e un’opera di architettura viene presentata come un offerta all’architettura” [46]
Perché si concretizzi l’opera deve entrare in campo il processo progettuale, con i suoi saperi e i suoi condizionamenti. E il processo progettuale coincide con le operazioni del Design.
Il Design, termine conclusivo della terna, è quindi il processo della figurazione concreta: il pro-getto. Si tratta di operazioni condizionate che rispondono a circostanze determinate, anche accidentali, che deve incarnare, solo nella comprensione autentica la “Volontà di Essere”della cosa, dell’ edificio . un processo che si correda di tutti nell’approntamento i mezzi che ocorrono affinchè esso sia ciò che “vuole diventare”.
Il problema vero del progettare è dunque legato al tentativo di far vivere nel modo più autentico possibile lo spirito d’essere della Forma, che coincide con l’ispirazione che emerge dall’ascolto del silenzio primordialecioè l’la quale sta di fronte come origine immisurabile alle determinazione fisiche della costruzione: “La fase progettuale – con i suoi mattoni, i sistemi costruttivi, l’ingegneria – è finita, e lo spirito dell’esistenza prende il sopravvento. Anche se l’opera, nei primi tentativi progettuali, comincia con l’essere brutta, sarà portata alla bellezza dall’affermazione della forma.” [47]
Concretamente infatti la costruzione deve rispondere all’insieme delle condizioni qui elencate:
1. i mezzi, in primis quelli economici –“il denaro a disposizione”–, ma anche i mezzi costruttivi, le possibilità e i limiti della tecnologia, con cui Kahn si misurerà più volte nelle sue imprese in oriente;
2. il luogo, nei suoi aspetti morfologici, climatici, di condizionamento dei materiali, ma anche come elemento da interpretare a livello della forma, dello spirito poetico – Salk Institute, Priorato di S.Andrea, Centro d’arte di Pocono...–;
3. il committente, con i suoi desideri e le sue domande condizionanti, ma anche stimolo insostituibile per l’artista, come fu il Dott. Jonas Salk per il progetto dei laboratori a La Jolla;
4. l’esperienza del progettista, la sua capacità di suscitare domande, di comprendere la forma e di condurla ad una affermazione con i mezzi dell’architettura. [48]
In proposito l’architetto nomina tre forme-idee, tutte, di spazi aperti: il giardino, il cortile, la piazza.

B.1.3 Il giardino, il cortile, la piazza

Il giardino, dice Kahn, “è una cosa molto privata”, che “appartiene all’individuale”, c’è un elemento di irripetibilità nello spazio del giardino legato alla vita, al tempo della crescita, tanto che il progetto una volta realizzato, può essere “buttato nel fuoco”, tale è la sua unicità irripetibile.
il cortile è invece uno spazio tra luoghi, “è un dirigersi”, lo “spazio esterno-interno”, luogo di incontri e di scelte di possibilità;
la piazza infine è “il luogo degli uomini, molto più impersonale”, soggetto a regole, vero spazio pubblico e di permanenza . [49]
Il Design dovrà dare figura a queste idee di spazio, misurandole nel contingente e volgendo gli strumenti e il programma alla realizzazione della forma. Cioè alla composizione, che ripropone la similitudine con alla musica, che nasce proprio a partire dall’idea di “composizione”, come atto strutturatore della forma. Come dice Valery, musica e architettura sono le due “arti che racchiudono l’uomo nell’uomo, o meglio l’uomo nell’opera propria” avvolgendo “il corpo di leggi e di intime volontà raffigurate in una materia o in un’altra: la pietra o l’aria” .[50]
“Aperto davanti a noi sta il disegno dell’architetto. Accanto, sta una pagina di musica.
L’architetto legge rapidamente la sua composizione come una struttura di elementi e di spazi nella musica. Il musicista legge la sua composizione con la stessa occhiata complessiva, come una struttura di inscindibili elementi e spazi nel suono.” [51]
Come nella musica, nell’architettura l’immaterialità della forma si fa opera mediante l’intervento della misura e dei suoi ritmi materializzati nel corpo stesso della costruzione, a partire dal livello più astratto e schematico, la pianta, per definirsi volumetricamente attraverso l’identità tra struttura e corpo pieno dell’opera architettonica.Il livelo più astratto e schematico, e quello più concreto nel quale la pianta evolve al volume tridimensionale, si trovano nella forma del design come ordine.

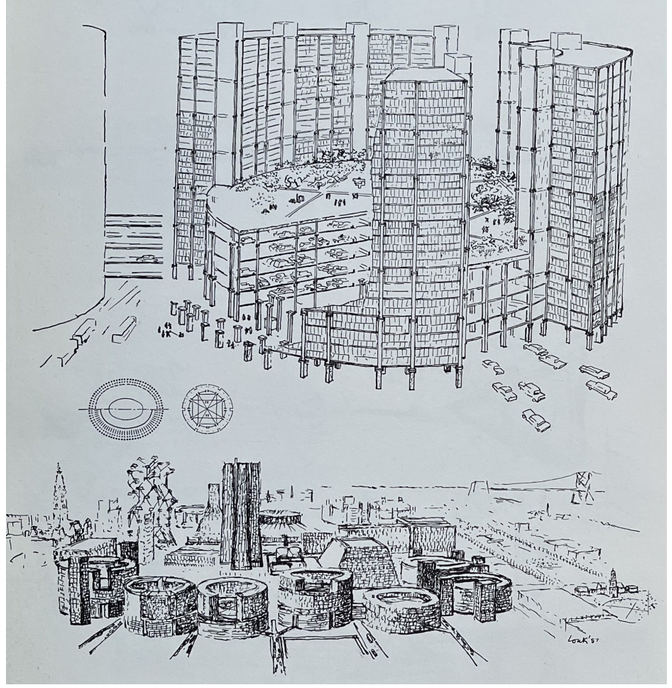
B.1.4 Ordine è.

Ordine infatti, così come Forma, è concetto che appartiene pienamente alla tradizione trattatistica da Vitruvio a Le Corbusier. È componente fondamentale, però, anche dell’idea di bellezza nell’estetica antica e medievale da Agostino e Tommaso – ben presenti a Kahn .
Ordine definisce la necessità, propria del bello, nella sua distinzione in quanto opera umana, dall’opera della natura. Si coniuga con l’integritas ed è condizione dell’ armonia.
Ordine è al contempo obbedienza a leggi e regole e riposo di queste nella quiete di una configurazione armonica, percepibile nella claritas della forma.
Ordine è il principio che sta alla base della figurazione planimetrica di ogni costruzione, imprimendo il ritmo degli spazi, il loro comporsi equilibrato attraverso “l’uguaglianza (simmetria, ripetizione)”, la “compensazione (movimento di contrari)” e la “modulazione (sviluppo di un’invenzione plastica iniziale)” [52]
“Fare ordine significa cominciare l’opera” [53] , a partire dalla pianta, “generatrice” della forma; alla ricerca di un ancoraggio percepibile nel campo edificato, per l’orientamento del corpo lungo direzioni determinate da assi che presiedono il dispiegamento dei pieni e dei vuoti. Fare ordine è quindi innanzitutto determinare un asse, il quale consente il posizionamento e la percezione dell’intorno.
Vi è una intesa, entro l’opposizione tra i due maestri della modernità, l’americano e l’europeo.
In Le Corbusier ordine è presupposto di un’esperienza spaziale fondata sulla progressiva scoperta generata dal movimento. È un ordine vettoriale che si manifesta nella Promenade Architecturale: svelamento delle forme che “provocano emozioni plastiche”, restituendo all’uomo “la misura di un ordine partecipe dell’ordinamento universale” [54]. In questo ordine che produce tensioni e movimento la figura è regolata da una maglia generatrice che organizza gli spazi sulla base di una logica unitaria della forma, in cui il gioco delle relazioni spaziali è essenzialmente di ordine armonico-geometrico.
“L’ordine – anche per il maestro svizzero –, è la gerarchia degli assi (anche nei flessi e nelle spirali), da cui la gerarchia dei fini, la classificazione delle intenzioni” ; [55]
Non si replicano qui le tesi dell’accademismo, che non comprende l’esperienza corporea dell’architettura riducendo gli assi ai giochi caleidoscopici delle simmetrie multiple, prive di valore orientativo.
L’orientamento, invece, che si coniuga alla disposizione/distribuzione, e si manifesta nel movimento del corpo umano nello spazio, cui l’asse conferisce direzione, non può mancare, anche se nascosto o, persino, disassato, come negli esempi classici citati anche da le Corbusier, quali l’Acropoli e il Foro di Pompei.
In Kahn, invece, l’ordine attraversa l’intero spessore della massa costruita, si manifesta nell’intero spazio compositivo, come piano di esperienze e percorsi compossibili, in cui al succedersi delle emozioni plastiche nella Promenade lecorbuseriana, è sostituito il dispiegarsi di molteplici eventi spaziali – le stanze –, distinti e accostati entro una unità formale regolata da ragioni topologico-trasformative.
Entrando in un procedimento più analitico.
Il primo livello in cui il concetto di ordine si manifesta è quello già anticipato del “senso dell’ordine”, di una presenza ordinata cui apartiene un ordine proprio e coerente alle regole dell’essere, intangibile. Già postulato nell’articolo di Perspecta, L’ordine è. Sentire l’ordine così equivale a sentire l’armonia complessiva della natura
Infatti in tale accezione: “L’ordine è intangibile. È un livello di coscienza creativa che diventa sempre più alto di livello” [56]
Si chiama in causa immediatamente l’esistenza di una ragione superiore che regola il dispiegamento, il posizionamento infrasistemico delle cose, consentendo loro di esistere per ciò che sono nella relazione con il circostante.
Una rosa vuole essere una rosa.
L’essenza delle cose, cioè il fatto d’essere ciò che sono deve essere compreso nella coincidenza di necessità d’essere ciò che vogliono essere. Cosa che non si può esprimere in un ragionamento ma solo in un’opera d’arte. Tali proposizioni riposizionano il rapporto tra idea ed immagine, forma e design. [57] La mediazione tra incommensurabile e commensurabile mostra qui il suo presupposto in quanto la forma conquista la presenza come misura del materiale nel corpo. Perciò, “il design è il far forma nell’ordine” .
E emersa la compresenza tra due livelli di Ordine: l’Ordine dell’armonia delle leggi e delle regole inscritti nelle cose; l’ordine della consapevolezza dell’esistenza di un legame comune a tutti gli esseri, che sostanzia e motiva l’opera creativa. E l’Ordine che ci dice ciò che una cosa vuole essere e che ne consente il disvelamento, rendendo possibile il design: “Il progetto esige che si comprenda l’ordine”. [58]
“...la struttura ha un ordine, il materiale ha un ordine, lo spazio ha un ordine” [59]
Si chiude così il cerchio dall’immaterialità e intangibilità del silenzio ascoltato, alla tecnologia ispirata alla presenza dell’opera manufatta. Dall’ascolto di un ordine proprio dell’essenza delle cose, alla concretezza legata all’uso espressivo in architettura dei materiali nell’ordine dello spazio.
Ordine della struttura: vi è una verità nella struttura che non può essere dissimulata, in quanto da essa dipende l’essenza stessa dello spazio architettonico, il suo sostanziarsi nella terza dimensione. Tutto ciò era già nella forma, ma poiché essa “emerge da un sistema costruttivo”, è necessario che l’ordine proprio di tale sistema viva nella figu¬razione, ne costituisca non solo l’ossatura ma l’essenza stessa dell’immagine: “Una forma emerge dagli elementi strutturali inerenti alla forma” [60]
“Una lunga campata costituisce un grande sforzo, e non lo si deve dissipare infrapponendovi pareti divisorie.(....)Una parete che divida uno spazio a cupola negherebbe tutto lo spirito della cupola. La struttura è una composizione nella luce.” [61]
Forma-idea e forma-morfè, si connettono in un “fatto” concreto all’atto in cui una struttura sostenga la forma. Senza di essa, la forma_idea non ha presenza cioè esposizione e comunicazione.
Si noti in questa enunciazione come il primo termine forma (morfé) acquisti una concretezza morfologica proprio attraverso la struttura, che interviene come elemento d’ordine, stabilizzante, del secondo termine forma (idéa), il cui termine indice la natura incorporea e incommensurabile



37 L. Kahn, Lo spazio e le ispirazioni, op.cit.
38 Nella natura relazionale trasformativa del concetto di forma si è rintracciata una prossimità con concetti topologici; l’interesse per la topologia in Kahn deriva dall’attenzione verso gli studi biologici sull’evoluzione delle forme viventi, in particolare il testo di D’Arcy Thompson, Sulla crescita e la Forma; tale interesse venne ulteriormente stimolato dalla vicinanza con R. Le Ricolais, studioso di topologia, collega e collaboratore di Kahn a Yale; cfr. M. Sabini, Tra Ordine e Forma. Frammenti di un’idea di architettura, in “Rassegna”, n. 21, op.cit.
39 L. Kahn, Forma e Progettazione, op.cit.
40 C.Marti Aris C.Marti Aris, Le variazioni dell’identità, Città Studi, Milano 1990. pg. 12
41 L. Kahn, Premessa, op.cit.
42 Cf. K. Frampton, Louis Kahn and the french connection, in “Opposition”, 22, 1980
43 L. Kahn, “Intervista con W. Jordy”, 1973, cit. da M. D. Meyers, Louis. I. Kahn: Sketches for the Kimbell Art Museum, Kimbell Art Found., Fort Worth, Texas, 1984.
44 “Kahn ha dimostrato come il servirsi della simmetria, delle proporzioni e di frme geometriche elementari, non implica il pervenire a sistemi rigidi e chiusi, ma al contrario come ciò garantisca un ordine geometrico che consente di liberare la forma ad infiniti sviluppi.” Elisabetta Barzizza, La forma tangibile. La noziome di organismo nell’opera di Louis I. Kahn, Franco Angeli, Milano, 2017, pag. 233
45 I principi metodologici della scolastica, espressi dall’architettura gotica, sembrano qui trovare una sorta di applicazione in contrasto con l’organicismo funzionalista: “Secondo gli standard classici del gotico maturo, i singoli elementi, pur formando un’unità indivisibile, devono al tempo stesso procla¬mare la propria identità restando chiaramente separati l’uno dall’altro - i fusti dal muro o dal nucleo del pilastro; i costoloni da quanto li circonda; ogni membratura verticale dai rispettivi archi; e inoltre deve esistere tra loro una correlazione senza equivoci.” E.Panofsky, op. cit., p.27. Le forme e le immagini del gotico sono apparentemente distanti dall’universo figurativo di Kahn, ma la sua forma¬zione beaux-art sui testi di Choisy e sull’architettura di Viollet-le-Duc - si vedano in particolare gli schizzi e gli studi su Carcassonne - gli rendono indubbiamente famigliare il metodo e la sostanza del gotico; in tal senso l’accostamento con la tomistica appare più chiaramente collocato nel suo percorso intellettuale e creativo.
46 L. Kahn, Conferenza all’ETH di Zurigo, op.cit.
47 Ibidem
48 Ibidem
49 Ibidem
50 P. Valery, Eupalino o l’architetto, Biblioteca dell’immagine, Pordenone, 1988, pg.32.
51 L. Kahn, La stanza, la strada e il patto umano, op. cit.
52 Le Corbusier, Verso un architettura, ed.it. Longanesi, Milano 1973, pp. 37-38
53 Ibidem pg.151
54 Ibidem pg. 3
55 Ibidem pg. 151
56 L. Kahn, L’ordine è, op.cit
57 Ibidem; qui “forma” ha il più comune significato di figura, di contorno.
58 L. Kahn, Amo gli inizi, op.cit.
59 Ibidem
60 L. Kahn, L’Ordine è, op.cit.
61 L. Kahn, Premessa, op.cit.

dell' idea.
L'idea di una struttura attivante l'ordine, fonde nella complessità di un intreccio inedito, la forma come intangibile essenza dell'origine e la figura come evento accidentale, stabilendo la presenza di una relazione strutturale nella forma, che ne rende possibile la enunciazione logica, la descrizione e l'operabilità progettuale, oltre le visione astratta e concettuale.
Risuonano alcune definizioni e concetti wrightiani certamente non estranei alla cultura e al sentire di Kahn: "Nel design l'elemento che chiamiamo "sua struttura" è innanzitutto la forma pura, organizzata o modellata e raggruppata per "costruire" l'idea... La geometria è la grammatica, per così dire, della forma; è il suo principio architettonico." [62]
Il concetto di spazio, cui l'intuizione dell'algoritmo geometrico matematico ha dato modo di esporsi alla mente, trova nella struttura del corpo ciò che occorre al corpo stesso per farsi o essere fatto concretndo la regola che l'algoritmo ha indicato. Perciò Wright chiama "grammatica" la geometria misurata da numeri, unità di misura, moduli. Come tale è regola che gli strumenti caratteristici dell'architettura verificano. Come la parola che assimila alla linguistica qualcosa che non si lascia identificare con essa, la struttura palesa la traccia che incorpora come la cosa è stata fatta.
Palesa l'Ordine dello spazio: si sostanzia infatti dell'operare sulla pianta. Stabilendo il punto di spicco dei sostegni che si elevano a "portare la copertura" nei due modi sinergici, in cui i materiali "vincolati al suolo" s'incastrano o poggiano (o altrimenti si vincolano) tessendosi per fare l'arco che dev'essere contraffortato dall'abside o a formare i pilastri che devono ripartirsi il peso dell'architrave e portare l'orditura del tetto, etc. Qui si inserisce una digressione in un certo qual modo estranea al pensiero di Louis Kahn o meglio non documentata dai suoi testi, che pensiamo però coerente con l'attenzione precedentemente segnalata per l'estetica medioevale, quindi con il principio del pilastro polistilo che costruisce la campata.
Nel parlare di ordine dello spazio, l'architetto di Filadelfia, conferisce il massimo valore alla stanza. La stanza dei suoi edifici abitati, anni '60/'70, equivale alla campata degli edifici medioevali abitati dagli uomini d'allora, secolo XIII/XIV.
Evidentemente la stanza riassume la parte elementare per l'architetto di Filadelfia.
Da qui l'importanza del muro e la derivazione della colonna dal muro, che pensiamo non sia coerente con l'irriducibilità della colonna al muro.
Ciò non toglie l'intelligenza della natura della colonna nel rapporto luce/massa. Torniamo alla stanza: "la stanza, la semplice stanza, vista come il principio dell'architettura. (...) Io credo che un progetto sia una società di stanze. Un vero progetto è quello in cui le stanze conversano tra loro."[63]
Prima di essere un elemento finito dell'edificio, la stanza è "un luogo della mente", rappresenta un principio fondativo dell'architettura, simboleggiando la chiusura dello stare nel mondo tra le cose della natura, dell'abitare come fatto umano per eccellenza "che la natura non può fare": "L'architettura crea la sensazione di un mondo entro un mondo, e la attribuisce alla stanza". [64]
Kahn elegge a simbolo originario di questo spazio il Pantheon, luogo per tutti gli dei e per tutte le fedi, che esprime in sommo grado il valore dell'internità della stanza, nella sua a-direzionalità di spazio rituale libero, nel quale l'occhio alto nella cupola, quasi senza dimensioni, infonde la giusta luce – "così forte da farla apparire tagliente"– consentendo una mistica percezione dello spazio.
Il concetto-stanza quindi acquista i tratti di una fisica presenza attraverso la luce che le è concessa dalla struttura; è la luce che dona senso allo spazio volgendolo in stanza: "Il modo in cui uno spazio è servito di luce, aria e quiete deve essere rappre¬sentato nella concezione dell'ordine spaziale che provvede ad alloggiare questi servizi.
La natura dello spazio è ulteriormente caratterizzata dagli spazi minoriche lo servono. Ripostigli, locali di servizio e cubicoli non devono essere ripartite in un'unica struttura spaziale, ma devono possedere una propria struttura". [65]
Si definisce nell'ordine dello spazio l'idea di una composizione come distinzione di spazi entro un ordine gerarchico che vede spazi primari – spazi serviti – e spazi serventi e di servizio, concepiti a partire dalla loro individualità di stanze dotate di una propria struttura formale – "Il pianerottolo vuole essere una stanza"– partecipanti al concerto dell'edificio. Si tratta di una differenziazione d'ordine di quello "stare" che fonda la stanza, in cui si distingue il movimento, il collegamento, la connessione tra le parti, senza i quali non è possibile alcuna architettura: "...il cliente parla di atrio, l'architetto lo eleva alla dignità di un punto di accesso". [66]
Vale per Kahn l'idea di un progressivo introdursi nell'interno che lascia aperte numerose occasioni di esperienza spaziale, di fermata, di scelta della direzione, sempre accompagnate e sottolineate dalla conformazione degli spazi, dall'aprirsi di inedite possibilità di percezione e frequentazione. È rotta la continuità della figura condizione dell'unità della forma. All'opposto, vive proprio nella discontinuità di parti e spazi accostate e connesse da elementi di interrelazione; il punto più alto di questa idea di ordinamento delle connessioni è costituito dal complesso urbano di Dacca. [67]
In un primo momento, nel '57, la "natura" dei materiali, in cui consiste la loro verità, è ancora evocata la tensione tra tecnologia costruttiva e qualità percettiva dei materiali, poi superata nel prevalere di quest'ultima. In ogno caso anche i materiali hanno un ordine.
Ordine dei materiali: i materiali posseggono una propria verità, un'intima essenza che si svela a chi ne sa comprendere l'ordine attraverso cui essi si rendono disponibili alla realizzazione della forma. Si avverte la memoria del lirismo delle tecniche costruttive moderne: "Quando una colonna è tradotta in acciaio o in cemento non è più sentita come parte di noi. Deve essere diversa dalla pietra. La pietra, noi ne conosciamo e ne sentiamo la bellezza. Il materiale che oggi usiamo in architettura, lo conosciamo solo per la sua maggiore robustezza, non per la sua forma espressiva.
(...) Noi siamo ancora all'imitazione dell'architettura in pietra." [68]
I materiali si presentano, alla luce del farsi costruttivo, con una propria volontà di esistere in un certo modo: "Quando avete a che fare con i mattoni o progettate in laterizio, dovete chiedere al mattone cosa vuole o può fare. (...) Se lavorate con il cemento, dovete conoscere l'ordine della sua natura (...), che cosa realmente il cemento cerca di essere. Il cemento, in realtà, vuole essere granito ma non ci riesce proprio. I ferri di rinforzo sono l'intervento di un prodigioso elemento segreto, che rende miracolosamente efficiente questa cosiddetta pietra fusa: un prodotto della mente. L'acciaio vuol dirvi che può avere la forza di un insetto, e il ponte in pietra che è stato costruito come un elefante....." [69]
Nel Silenzio di ogni ascolto intuitivo, la comprensione dell'ordine è ispirata dal desiderio d'essere del materiale. Nella presenza luminosa il materiale, concreto e misurabile per eccellenza, è conspevole del dover tornare all'immateriale, all'immisurabile, proprio della forma che vive (e non vive) nella materialità degli spazi costruiti. Su di essa si deposita, infatti, l'"invisibile" massa corporea di cui è fatta l'opera architettonica. La forma ne custodisce gelosamente i segreti rivelandoli nella plastica della composizione spaziale, che da rilievo espressivo alla struttura della massa. A proposito dell'utilizzo dei materiali e della logica costruttiva adottate nel progetto dell'Istituto universitario di Ahmedabad [70] dice: "Coerentemente con l'Ordine della costruzione in mattoni e l'introduzione del cemento armato, vediamo come questo si combini con la caratteristica del mattone nella costruzione degli archi ribassati.Nella case dove non c'è sufficiente spazio per usare l'arco a pieno centro, si introducono travi in cemento che riducono la tensione per controbilanciare la spinta degli archi ribassati (....). Il cemento armato, un nuovo materiale,e il suo ordine, vengono combinati con il mattone per dar vita a un ordine composito."[71]
Si sente risuonare qui la complessità dell'ordo [72], prima categoria di definizione dell'architettura in Vitruvio, che contiene e raccoglie sia l'aspetto legato al fare costruttivo, sia il momento spaziale-dispositivo, sino alla definizione, negli "ordini", dei modi propri codificati che popoli e tempi hanno impiegato nella costruzione del paradigma ordinativo dell'edificazione: il sistema colonna, archi-trave, intercolunnio, il "magico inizio" dell'architettura per Kahn.



62 F. L. Wright, The Japanese Print (1912), Horizon Press, N.Y., 1967.
63 L. Kahn, Amo gli inizi, op.cit.
64 L. Kahn, Lo spazio e le ispirazioni, op.cit.
65 L. Kahn, L'architettura è la meditata creazione di spazi, op.cit.
66 L. Kahn, Premessa, op.cit.
67"Laddove la mentalità umanistica esigeva il massimo di "armonia" (impeccabile dizione nella scrittura, impeccabile proporzione in architettura....), la mentalità scolastica esigeva un massimo di precisione". E. Panofsky, op. cit. p. 33; ritorna la logica scolastica che si esprime attraverso una sorta di "concordanza forzata" che regge la interrelazione tra le varie parti e spazi, senza costringere queste a falsare la loro identità nell'obbedienza ad una regola proporzionale o funzionale.
68 L. Kahn, L'architettura è la meditata creazione di spazi, op.cit.
69 L. Kahn, Amo gli inizi, op.cit.
70 Cfr. a proposito di questo progetto l'interessante analisi di C. Devillers, L'Indian Institute of Management ad Ahmedabad di Louis.I.Kahn, in "Casabella", 571, 1990, pp.36-58.
71 L. Kahn, Indian Institute for business management, Ahmedabad, India ,1962-1974.
72 Nella traduzione ottocentesca di C.Amati: " L'Ordinazione è una regolata e proporzionata comodità, presa separatamente, per determinare i membri dell'opera; ed il paragone universale delle sue proporzioni per istabilire la simmetria: questa si ordina colla quantità, che in greco si dice Posothes. La quantità poi è la retta distribuzione di moduli presi della stessa opera, ed un conveniente effetto di ciascuna parte dei membri che formano tutta l'opera", L'Architettura di Vitruvio nella versione di C. Amati (1829-1830), a cura di G. Morolli, Alinea, Firenze, 1988, pg. 13; Cf inoltre E. D'Alfonso, Proposizioni sul segno architettonico, op.cit.
73 G.C. Argan, L'Arte moderna, Sansoni, Firenze, 1990, pg. 404.
74 L. Kahn, La stanza, la strada e il patto umano, op.cit.
75 Ibidem.
76 Ibidem.
77 L. Kahn, Capital complex, Dacca, Bangladesh, 1962-74, in "Perspecta", 9-10, 1966.
78 Ritorna qui in modo esplicito il riferimento al metodo tomistico; l'uso del termine modus operandi rimanda alla presenza di un modus essendi , essenza originaria, ragione d'essere delle cose. Ciò vale per il rapporto tra istituzione e patto umano, come per quello tra silenzio e luce e in modo ancora più concreto, per quello tra forma e design, inteso quindi come il modus operandi della forma, suo originario modus essendi. Cf. E.Panofsky, op.cit.
79 L. Kahn, La stanza, la strada e il patto umano, op.cit.

C. DALL'EDIFICIO ALLA CITTA'

La città per l'autore americano è tanto importante che progetto architettonico e progetto urbanistico sono inscindibili.
Oggi c'è troppa confusione nell'urbanistica, tanto che nell'amministrarne le norme ai cittadini l'architettura pare delegittimata. Vale la norma giuridica da sola. Almeno apparentemente.
Si può citare Argan per capire l'origine di una disgiunzione che vede – proprio nell'autore di Filadelfia – quella razionalità autonoma all'architettura capace di tradursi "così nella specificità semantica o nell'intrinseca coerenza di un linguaggio tipicamente architettonico, e solo per estensione urbanistico"[73]. Eppure proprio L.Kahn ha veduto una indissolubilità tra architettura e urbanistica. A partire da ciò che egli chiama patto umano.

C.1 Patto umano

La prima definizione che entra in gioco è quella di patto umano (human agreement), concetto che esprime l'insopprimibile necessità di "stare", concorde, in un luogo, di una comunità umana. Si tratta di un patto non scritto e neppure esprimibile, che appartiene al silenzioso universo dei desideri, ma che è anche una necessità: la neces¬sità di fondare luoghi adatti alle azioni collettive, rispondendo alla "irrefutabile esigenza interiore di una presenza. E una ispirazione con la promessa del possibile."[74]
È "quel senso di rapporto, di comunanza", da cui scaturiscono le domande fondamentali che l'individuo pone a se stesso e alla comunità, su cui si fondano le istanze costruttive degli ambienti e degli spazi che devono accogliere l'agire sociale, dando ad esse risposte attraverso la creazione di luoghi: "Il patto umano è sempre esistito e sempre esisterà. Non appartiene alle qualità misurabili, e perciò è eterno. Le occasioni che ne mostrano la na¬tura dipendono dalle circostanze e dagli eventi, attraverso i quali si realizza la natura umana." [75]
Kahn ripropone qui la transizione tra immaterialità dell'inizio e realizzazione condizionata, accentuando nell'origine ideale di ogni abitare, un carattere di semplicità che va oltre le ragioni di protezione reciproca poste alla base dell'insediamento sociale, indicando, in positivo, i desideri che motivano le aspirazioni-ispirazioni umane fondamentali, come forza da cui scaturisce la necessità di costituire un luogo attorno al quale la comunità può fondarsi e fondare i propri centri di vita comune.

C.2 Ispirazione, istituzione

L'ispirazione emerge come passaggio tra l'indicibile orizzonte delle potenzialità inespresse e l'affermazione di forme, che incarnano le istituzioni. Esse identificano e specificano modi d'essere, di percepire, di vivere dell'uomo e della comunità.
Si manifesta qui quel fondo di naturalismo che appartiene alla cultura ed alla ideolo¬gia americana, che inserisce in una dimensione positiva e progressiva la transizione dalla idea alla realizzazione, filtrando la critica e la resistenza alla realtà proposta dalla natura: "Il desiderio, non il bisogno, il precorrimento di nuove esigenze, che nasce dal non ancora detto e non ancora fatto, questo sembra sia la radice della speranza nel dissenso. Quanto sarà stimolante il tempo in cui il senso del patto umano sarà avvertito come la forza che produce nuove immagini. Immagini che riflettono ispirazioni e che vengono tradotte in realtà da una ispirata tecnologia." [76]
Emerge il termine ispirazione, riproponendosi come fondamento di istituzione.
Il patto umano è l'indispensabile premessa perché ciò che è innato nell'individuo – le ispirazioni – trovi forme concrete nell'essere sociale attraverso le istituzioni, "le case delle ispirazioni":
"In noi
Ispirazione a imparare
Ispirazione a domandare
Ispirazione a vivere
Ispirazione a esprimere
Sono queste a dare all'uomo le sue istituzioni." [77]
Il patto umano, questo originario desiderio di stare, conduce all'insediamento; l'abitare è quindi il primo atto istitutivo, risposta all'"ispirazione a vivere", mediante cui si conforma uno spazio dell'esistenza, un corpo ed un luogo per un modo d'essere dell'individuo e della società.
L'istituzione è per Kahn il "modus operandi" [78] del patto umano, che trae forza e presenza dalle ispirazioni. Senza il patto, però, ovvero senza quella "forza ispiratrice capace di cogliere il valore collettivo dell'istituzione e di riconoscere che essa deve far parte del modo di vivere umano sostenuto da tutto il popolo" 79, ogni istituzione umana è priva di fondamento. Per questo suo carattere il patto umano appartiene all'eternità ed è incommensurabile, mentre l'istituzione risponde ad un tempo e ad una umanità concreta in costante divenire.
È questo un termine più volte attraversato dalle analisi critiche del pensierokahniano, presupposto qualificante della forma-idea: "Tutto quanto fa un architetto, prima di tutto risponde ad una istituzione dell'uomo, prima ancora di essere un edificio". [80]
Tale espressione pone le basi per il superamento di ogni possibile logica del form follow function. L'istituzione, non la funzione costutisce l'essenza originaria, la materia entro cui si costituisce la forma.L'istituzione è perciò il fondamento di ogni possibile creazione di spazi "fatti per". L'architetto di filadelfia ha più volte cercato di esemplificare l'istituzione ad esempio della scuola, in questi termini: "La scuola comincia con un uomo sotto un albero, un uomo che non sapeva di essere un maestro..."; da ciò e dal desiderio di continuare quell'esperienza nel tempo umano costituente storia di un popolo, viene la necessità di conformare un luogo "... e così furono eretti degli spazi e la prima scuola venne in presenza".[81] Altrettanto ha cercato di fare con la biblioteca: "Un uomo con un libro va verso la luce..." [82] : così comincia il "racconto d'origine" di tale istituzione. L'atto d'inizio, fondativo di ciò che sarà lo spazio dell'edificio relativo, sta in una sorta di rituale a-dimensionale, che coinvolge gli elementi essenziali dell'istituzione, l'individuo, il libro e la luce, come componenti ideali/fattuali della forma. Benchè originino da quella istituzione fondamentale ispirata agli uomini in comunità quali "piccoli mondi", spazialmente definiti, le istituzioni mutano nel tempo; sentono la temporalità dell'abitare. "La misura della grandezza di un luogo dove si vive deriva dal carattere delle sue istituzioni ed è segnato da quanto sensibili si

dimostrano le istituzioni stesse a rinnovare l'accordo e a proporne di nuovi" [83]
Un luogo nasce quindi dal confluire delle ispirazioni umane in un sito che acquista, prima ancora che una definizione di ordine figurale, un'aura di sacralità, un valore di elezione rispetto al circostante. [84]
La stanza rappresenta il valore primario dello stare in un luogo rispetto allo spazio; essa da luogo ad una "società di stanze", ordinando, all'interno dello spazio architettonico, le strutture esistenziali primarie.

C.3 Strada, stanza

La società di stanze incorpora l'istituzione ispirata all'uomo in società dall'ascolto del silenzio nelle cose che vogliono essere come sono. L'istituzione s'invera in luoghi, il cui spazio corrispondente ad uno stare, ha bisogno di spazi per la connessione della "società di stanze"; nasce così la strada, che risponde all'ordine del movimento, della connessione, acquistando, a sua volta, il valore di stanza, "una stanza comunitaria", istituzione tra le istituzioni.
Si ripropone la ragione differenziale in spazi serviti e primari e spazi di servizio: stanze per "stare" ed elementi di collegamento, introduzione, movimento...; e con la stessa logica con cui il "pianerottolo vuole essere una stanza", anche la strada chiede una propria identità, che riposa nell'ispirazione originaria che ha generato l'insediamento, obbedendo all'ordine del movimento che presiede agli spazi di connessione: "La Strada è una stanza che esprime un patto(...) Una strada molto lunga è una successione di stanze..." . [85]
La città si presenta a Kahn come il luogo eletto in cui si radunano le istituzioni, come stanze per muoversi e stanze per stare: "La città, da semplice insediamento, è diventata il luogo delle istituzioni raggruppate insieme(...) Una città la si misura in base al carattere delle sue istituzioni. La strada è una delle sue prime istituzioni." [86]
Sorge qui la critica alla circolazione nella città moderna, che tramuta la strada in un percorrere "che attraversa le nostre strade senza esserne interessato: esso annulla ogni delicatezza di carattere e attutisce la sensibilità che dovrebbe avere per il patto umano". [87]
Si approfondisce, poi la critica agli assetti urbani odierni che Kahn sviluppa sia nella riflessione teorica, sia nelle sue esperienze progettuali.
"Nelle città odierne, le strade senza uscita conservano ancora il carattere di stanza. Le strade di attraversamento, dopo l'avvento dell'automobile, hanno perso del tutto la qualità di stanza. Io ritengo che l'urbanistica possa cominciare prendendo coscienza di questa perdita e cercando di reintegrare la strada, dove la gente vive, impara, compera e lavora, nel suo ruolo di stanza comunitaria". [88]

C.4 Città

Kahn espone una critica radicale alla carta d'Atene ed al funzionalismo del suo zoning ridotto a abitare, lavorare, divertirsi, circolare. Operatore di tale critica è il concetto di istituzione la società di stanze e la stanza comunitaria.
Istituzione è quindi il concetto unificante che permette a Kahn di interpretare come fatto unitario la città, rapportandolo, come osservato da G.C.Argan, ad una dimensione essenzialmente architettonica. Il concetto si configura come "resistenza" ai processi di disarticolazione dei tessuti operati dal modernismo e, soprattutto, alle degenerazioni "circolatorie" della città contemporanea. [89]
Filadelfia, la città vissuta, assunta a modello, in cui si verificano i processi di trasformazione e ampliamento della città moderna è il luogo di sperimentazione della fondamentale distinzione tra movimento e stanzialità a partire dalle osservazioni sulle città storiche e misurandosi con il problema del traffico, come principale elemento di degenerazione dei tessuti, ridotti a contorno dei flussi circolatori automobilistici: "Ora, se a causa delle esigenze dell'automobile irrigidiamo la struttura urbana, trascurando l'acqua, il verde, ecc., la città sarà distrutta. L'automo¬bile, quindi, considerando il suo valore distruttivo, deve portarci a ripensare la città in termini di verde, di acqua, di aria e di movimento; e queste sono le esigenze reali del mondo animale". [90]
Questa "guerra" tra città e automobile conduce Kahn a sviluppare l'idea architettonica di un nuovo "ordine del movimento" capace di ricondurre la circolazione a struttura dell'impianto urbano con un propiro carattere, attraverso l'"architettura del viadotto", nuova forma di architettura civile.
"Io credo che le città moderne abbiano bisogno di una distinzione fra l'architettura del viadotto e l'architettura delle attività dell'uomo(...) Io credo che le due architetture debbano andare separate l'una dall'altra, perché non sono la medesima architettura." [91]
Si tratta di recepire le tecniche dell'attualità moderna conformi alle mutate condizioni dell'abitare mantenedo memoria delle rovine piranesiane e delle suggestive immagini leonardesche.
Non si tratta dunque di una pura distinzione funzionale, ma di una profonda differenza formale, che si concreta figurativamente attraverso visionarie suggestioni di reticoli ordinativi attraverso i quali "non collocheremmo un edificio fuori dal contesto, ma lo porremmo in rapporto con la più schematica architettura...". [92]
Al desiderio della strada che "vuole essere una costruzione", Kahn risponde sviluppando una sorta di "poetica" del viadotto, che dà dignità di architettura civile alla grande circolazione, intessendo punti di mediazione tra il reticolo viario ed edifici.
L'ordine del movimento deve quindi distinguere: "il movimento intermittente da quello continuo, e che includa l'idea di fermata(...) Le autostrade sono fiumi che hanno bisogno di ponti. Le strade sono canali che hanno bisogno di attracchi. L'architettura dei punti di sosta è di importanza analoga alle grandi mura che circondavano le città medievali". [93]
L'idea di movimento dunque, non equivale all'idea funzionalista di circolazione, se ne distingue proprio in ragione del valore d'istituzione rispondente ad un ordine che la strada vuole mantenere, o cerca di riconquistare, attraverso una attualizzazione figurale e d'uso, erigendosi ad architettura espressiva di una nuova monumentalità simbolica del movimento.
Non si tratta dunque di una pura distinzione funzionale, ma di una profonda differenza formale, che si concreta figurativamente attraverso visionarie suggestioni di reticoli ordinativi attraverso i quali "non collocheremmo un edificio fuori dal contesto, ma lo porremmo in rapporto con la più schematica architettura...". [94]
Si tratta di una sorta di sfida ai processi di de-valorizzazione dello spazio urbano nell'età della circolazione, giocata proprio sul suo terreno d'elezione, in cui quella tensione continua tra "accettazione" e "resistenza" alla città del modernismo di cui parla K.Frampton [95], non diviene occasione, di ripiegamenti storicistici, ma possibilità di portare il progetto urbanistico, e più concretamente viabilistico, sul piano direttamente architettonico, con i suoi contenuti simbolici, anche paradossali tra l'ingenuità e la visionarietà, che resistono e contrastano gli esiti dei processi di espansione e disarticolazione urbana che erano sotto i suoi occhi.
Tale ordine del movimento, è compreso e sviluppato prorio in occasione del "Piano per il Centro di Filadelfia" del 1957, e delle successive proposte di riforma urbana. All'ordine del movimento fa riscontro un analogo ordine della sosta, che "assedia "il centro storico, con i suoi "attracchi" che segnano una nuova soglia di passaggio tra strutture urbane nuove e i relativi ordini spaziali.
Così come le mura di Carcassonne sono "il prodotto di un ordine di difesa", la nuova Filadelfia pensata da Kahn "si ristrutturerà secondo un proprio ordine, quello del movimento, che è una difesa contro la distruzione operata dalle automobili". [96]
Anche alla circolazione occorre una figurazione che le conferisca la dignità simbolica del monumento indice del senso del viadotto e degli snodi – di essere cio che vogliono e devono essere –. Emerge il problema antifunzionalista di una monumentalità simbolica sorretta da una tecnologia ispirata.
Memoria, immaginazione, pensiero. Oltre il filosofo, l'architetto alle prese con la teoria del segno architettonico, per definizione monumento.

C.5 Monumento, memoria

Il monumento coincide con la memorizzazione/comunicazione sociale tra generazioni di ciò che è stato ritenuto come sapere intuito. Perciò autoverificato nella costruzione di un corpo autoesposto nella sua posizione. Come tale centro di un duplice intorno.
S'inquadra in tale contesto, la distinzione del nucleo originario della città (il posto dove andare), dai grandi spazi informi dell'espansione urbana: "Il centro cittadino è un posto dove andare, non da attraversare. (...) Il centro è la cattedrale della città". [97]

80 L. Kahn, Osservazioni, op.cit.
81 L. Kahn, Forma e progettazione, op.cit.
82 L. Kahn, L'architettura è la meditata creazione di spazi, op.cit.
83 Cfr. R. Giurgola, J Mehta, Louis I. Kahn, op.cit.
84"Secondo Louis Kahn, l'architetto è chiamato a dare forma al luogo dell'istituzione o all'oggetto richiesto, tornando al punto zero o 'meno uno', come afferma egli stesso, quando 'niente di tutto ciò che esiste era ancora stato fatto", E. Barzizza, op. cit. pag. 235
85 L. Kahn, La stanza, la strada e il patto umano, op.cit.
86 Ibidem.
87 Ibidem.
88 Ibidem.
89 "Se il design è per Kahn il processo finalizzato a rendere tangibile la forma generativa come struttura unificante, allo stesso modo l'architettura non può considerarsi realizzata nell'ambito della progettazione del singolo edificio, ma ottempera al suo scopo solo nell'ambito di una visione totalizzante e unificante in cui progetto dell'edificio, city planning e urban design sono in costante correlazione e in unità", E. Barzizza, op. cit., pag 233
90 Cf. A. Tyng, op.cit., pg. 114.
91 Dalle risposte di L.Kahn all'inchiesta: "La nuova arte del disegno urbano: siamo preparati?", in "Architectural Forum", giugno 1961.
92 Ibidem
93 L. Kahn, Il sistema del movimento e la ristrutturazione della città di Filadelfia (1957-62), in "Perspecta", 4, 1957.
94 Ibidem
95 K.Frampton, L. I. Kahn e Filadelfia, op.cit.
96 L. Kahn, Il sistema del movimento e la ristrutturazione della città di Filadelfia, op.cit.
97 Ibidem.
98 Ibidem.
99 L. Kahn, Monumentality, in New architecture and City planning, Paul Zucker Ed. New York, 1944, ed.it. in Louis I. Kahn l'uomo, il maestro, a cura di A. Latour, Ed. Kappa, Roma 1986, pg. 438.
100 Ibidem pg. 433.
101 Ibidem.
102 Ibidem.
103 "Quella che Kahn propone è dunque una nuova interpretazione del concetto di monumentalità, considerate quale 'qualità spirituale', e non estetica, di qualsiasi opera alla quale non si può né aggiungere né togliere nulla", E. Barzizza, op. cit. pag. 233
104 Cf. A. Tyng, op.cit. pg.114.
105 L. Kahn, La stanza, la strada e il patto umano, op.cit.
106 K.Frampton, Louis I. Kahn e Filadelfia, op.cit., pg. 10.

Attorno a questa cattedrale nuove mura saranno erette a difesa della sua intimità e nuove porte segneranno le soglie per l'ingresso al suo interno.
Il noto progetto delle gigantesche torri-silos che assumono la forma del colosseo, punti d'arrivo e di sosta del traffico e porte di accesso al centro, introducono alle piazze che li combinano con i luoghi per i mercati, gli edifici per uffici amministrativi pubblici e privati, i luoghi della ristorazione etc., tutte le stanze che costituiscono la società di stanze.
La sosta, il parcheggio, il tutto sviluppato entro "forme significative" capaci di suscitare l'idea e la presenza fisica di un "limite di demarcazione tra la parte esterna e il centro" della città, e proprio sulla linea di questa demarcazione, che attraversa il corpo dell'edificio, Kahn situa la "strada a chiocciola" per l'accesso ai parcheggi.
L'idea della soglia trova quindi una sua figurazione monumentale, in cui il monumento è inteso nella sua accezione legata al monito, alla memoria: "Grandi porte veicolari o torri civiche di ingresso circonderanno il cuore della città. Saranno le porte turrite, i segnali localizzatori, le prime immagini che accolgono il visitatore". [98]
La monumentalità dell'architettura in Kahn è connessa all'ordine della costruzione, sostanziata dal valore di struttura della forma che riveste il livello tettonico. Tale idea percorre l'intero itinerario teorico, dalle prime affermazioni di intonazione modernista, sino allo sviluppo dei concetti di ordine – della struttura – e di forma.
Le ragioni di questa connessione tra tecnica e monumentalità sono rese esplicite sin da uno scritto del 1944, Monumentality, in cui Kahn afferma: "Nei giorni che aspettiamo con desiderio, si deve forse costruire la cattedrale, il centro culturale, il palazzo legislativo, l'isola del mondo – la sede del congresso delle nazioni, il palazzo del lavoro e dell'industria, i monumenti che commemorano le conquiste e le aspirazioni del nostro tempo – in modo simile a Chartres, al Crystal Palace, a Palazzo Strozzi, e al Taj Mahal?" [99]
L'elemento essenziale di connotazione temporale, segno dei tempi e dell'epoca, di ogni forma architettonica rappresentativa, è per Kahn la qualità tecnica-strutturale con cui si definisce la costruzione, la sua adeguatezza alle innovazioni tecnologiche offerte dall'epoca. Vale qui l'accostamento alle tematiche classiche della poetica modernista, con un significativo slittamento che accentua il piano del valore simbolico e rappresentativo, monumentale, della costruzione: "La monumentalità in architettura può essere definita come qualità: una qualità spirituale insita nella struttura che trasmette il senso della sua eternità, che non può essere aggiunta né cambiata.È una qualità che percepiamo nel Partenone, il riconosciuto simbolo architettonico della civiltà greca". [100]
Perché l'opera dell'architetto sia realmente parte della sua epoca, egli deve collaborare con l'ingegnere, percepire e sviluppare sul piano della forma le possibilità strutturali offerte dai materiali e dalle tecniche a sua disposizione; ciò che si evidenzianei monumenti trasmessi dalla storia è una costante "lotta per la perfezione strutturale, che ha contribuito in gran parte alla loro imponenza, chiarezza della forma e proporzione logica". [101]
In questo rapporto con il tempo, con l'epoca e l'eternità, il monumento assume un "valore di posterità" che è connesso alla sua significatività strutturale, ad una sorta di rispecchiamento dei tempi sotto il profilo della scienze del costruire che offrono nuove possibilità di interpretazione dello spazio e delle sue strutture formali.
Coerente con le autolimitazioni del razionalismo sul piano dell'espressione, Kahn premette un'avvertenza in questo testo, che appare comunque proiettato interamente a definire in tal senso le valenze del monumento: "La monumentalità è enigmatica: non può essere creata intenzionalmente. Una opera dal carattere monumentale non richiede il materiale migliore ne la tecnologia più avanzata per la stessa ragione per cui non era necessario l'inchiostro più raffinato per scrivere la Magna Charta" .[102]
Il tempo storico dell'umanità e il tempo proprio della costruzione, operano una messa a punto selettiva e chiarificatrice, definendo il pensiero come simbolo che conferisce al monumento una dimnsione ideale. [103]
Il simbolo concreta il patto tra membri di generazioni lontane, nomina l'istituzione che l'ispiraione ha intuito e sputo incorporare in una opera d'arcgitettuta. Il termine patto, indica l'intenzionalità dei membri che sono in presenza differita nel tempo – oltre l'estinzione della vita – tramite l'opera che come tale è sapereautoesibito nell'artefatto, e come e come simbolo è pensiero che indica come sa. La comuniczione è traduzione in quel sistema di segni simbolici in cui l'intenzione di indicare come si sa, si espone.
Il concetto di istituzione e il confronto con lo spazio urbano edificato, chiamano un livello di intenzionalità rappresentativa, che pone il problema di un'architettura tra le architetture, di una differenziazione che non è autoereferenzialità dell'artista, ma disvelamento del ruolo e del carattere dell'edificio.
Si tratta di una intenzionalità comunicativa che pone la questione del "valore di contemporaneità" della forma architettonica monumentale.
I piani per il centro di Filadelfia sono l'occasione per tentare di misurarsi concretamente con la dimensione simbolico/comunicativa della istituzione nell'opera che che la presentifica.
Si colloca in questo contesto di ricerca l'opera magistrale di Louis Kahn, la City tower, – progettata con Ann Tyng nel 1957 – immensa torre di cemento e cristallo alta 188 metri, monu-mento alla modernità del "nuovo ordine costruttivo", immagine e memoria della cattedrale di cristallo che racchiude e mostra il punto più alto delle istituzioni fondanti la comunità urbana, posta al centro di quell'"unico foro" civile che deve contenere tutti i centri istituzionali della città e i loro spazi rappresentativi.
La riforma dell'impianto urbano è quindi volta alla restituzione di un valore di memoria al suo centro, restituendo ad esso, sul modello della città storica europea, un significato primario nella costruzione di una identità dei suoi cittadini: "Le attuali esigenze dell'automobile e del parcheggio, divoreranno tutti gli spazi che attualmente esistono, e molto presto non avrete più tracce di quello che io chiamo loyalties, i monumenti. Quando si pensa alla propria città si pensa immediatamente a certi luoghi che la identificano appena vi si fa ingresso. Se questi non ci sono la nostra percezione della città andrà perduta." [104]
Se il valore di posterità del monumento è legato al suo costituirsi come racconto pietrificato dei livelli di civiltà del pensiero di un epoca e di una umanità, esso tenta di rivolgersi direttamente ai suoi contemporanei, operando sul suo primario significato di monito, strumento di affermazione o di ricostruzione di una identità, in cui si solidificano i caratteri di quel patto umano da cui trae origine e sostanza qualsiasi comunità umana localmente insediata: "Una nuova spazialità nascerà solo da una nuova concezione del patto umano".[105]
Il monumento architettonico sa di essere monumento urbano, cioè di dirigere sulla costruzione della città un rinnovato orientamento dello sguardo mentale sulla mappa di cui è stata fatta una operazione nuova. Apre una rinnovata possibilità di percezione orientativa dello spazio della città.
L'idea di un patto fondante il concetto di istituzione, situa oltre i limiti del soggetto che pure pensa ed intenzionalmente intuisce come fare l'opera autorivelatrice ed indice dello stato comune, offrendolo come memoria-monito pietrificato, delle istituzioni umane e sociali.
Da questo confronto con la città moderna Kahn uscirà con la profonda convinzione "della fatale degenerazione di tutte le istituzioni civili della città consumistica". Ma tale tappa del suo lavoro teorico e operativo produrrà un mutamento di valutazone da cui sorgeranno alcune delle più significative produzioni kahniane; egli infatti "volse il suo interesse all'assetto del microcosmo urbano, vale a dire all'università, al monastero, alla cittadella. Egli vide questi luoghi racchiusi come ultime roccaforti di quello che avrebbe chiamato più tardi le 'disponibilità".106
Qui si esalta la visione kahniana di "sacralità" di ogni insediamento umano, mentre procede ad articolare il corpo urbano per aprirlo alla temporalità complessa della vita attuale, che scorre negli ambiti sempre locali di una mappa sempre più globalmente integrata.
In questo percorso si collocano i progetti per monasteri ed edifici conventuali – arroccate cittadelle di comunità chiuse –, i progetti per luoghi di ricerca, esemplificati dal Salk Institute – che vive delle aperture e delle relazioni con il luogo –, l'Istituto di Ahmedabad – che affronta, a partire dall'idea della scuola e del monastero, il problema di una più complessa articolazione di usi e forme dello spazio aperto e delle costruzioni –, sino al capitol di Dacca e al progetto per Islamabad – in cui è affrontato il tema della istituzione identitaria e simbolica per eccellenza, il luogo ove si esercita la decisione comune, che consegue al patto per definizione, la Costituzione dello stato, che è, per i cittadini, patria – ●

Quattro domande a John Lobel.

Adriano Parigi

“Le parole sono gli elementi della letteratura; spazi, materiali e struttura rappresentano ciò che di cui sono fatti gli edifici. Sono ciò che l’architetto ha a disposizione per dare corpo alle nostre esperienze. Kahn è l’autore ideale per sviluppare questa idea, e questa è l’intenzione di questo libro” (John Lobell). Molti critici e storici che hanno affrontato pensiero e architettura di Kahn, hanno sottolineato i risvolti filosofici del suo lavoro, soprattutto teorico. In forza di una produzione testuale vasta e complessa, anche se in assenza di scritti organici e sistematici, espressa soprattutto in lezioni, conferenze e frammenti, Norberg-Schulz, Giurgola, Scully e altri studiosi, hanno istituito relazioni tra il corpus teorico di Kahn e la filosofia, intesa come sapere e disciplina. L’approccio originale dello studio parte dall’osservazione della filosofia come “il tentativo di comprendere i mondo, noi stessi e il nostro posto nel mondo attraverso mezzi intellettuali” (Lobell) e allarga tale compito alle arti e all’architettura, assegnando perciò alla filosofia un senso ampio oltre la disciplina. Si afferma che l’architettura va “oltre la comprensione filosofica per incarnare e fornire anche un’esperienza diretta” (Lobell) e che lo stesso Kahn pone l’architettura entro il campo della materialità in quanto “solo un’opera di architettura ha presenza”. Con l’Architettura come filosofia pertanto si intende considerare come elementi e parti del discorso filosofico gli elementi e le parti proprie del fare architettonico, gli spazi, i materiali, la struttura…, piuttosto che l’elaborazione più propriamente discorsiva dei testi di Kahn. E’ corretta questa interpretazione?

Teoria e costruzione

La discussione si pone quindi tutta entro i termini costituiti dall’opera nella sua materialità e nelle relazioni che essa ha con la vita umana, che implica l’architettura in quanto è nei suoi spazi che avviene la nostra esperienza del mondo. Uno dei problemi dell’architettura è oggi costituito dalla perdita di questa dimensione riflessiva sugli obiettivi e i fini che le sono propri. Come si sostiene nel testo, “alcuni architetti oggi disegnano “effetti scenici” e poi si affidano agli ingegneri per costruire l’edificio” (Lobell), non comprendendo così l’intima relazione tra forma e struttura e le connessioni tra questi elementi del discorso architettonico e il significato degli spazi, quindi del modo in cui la vita in essi si svolge. Questa coscienza però ha bisogno di una forza di pensiero e di teoria che faccia corpo con la materia costruita, gli spazi composti e articolati, le superfici, i volumi, le forme, per far sì che l’architettura non muoia come arte e come ambito in cui si svolge l’esperienza umana. Cioè abbiamo bisogno oggi di riflessione teorica, di interrogarci sul ruolo e sulla figura dell’architetto, riscoprendone una rinnovata dimensione intellettuale. Cosa ne pensa prof. Lobell?

Le parole e le cose

L’architettura non si fa con le parole pertanto, ma con le cose, i materiali, le forme, gli spazi… Nel suo testo si fa costante riferimento alla terminologia di Kahn, ma l’oggetto vero della sua analisi sono gli spazi. Architettura come filosofia, dicevamo, E’ questo un approccio complesso che tiene insieme teoria e materialità. Il rischio però è quello di cercare un rispecchiamentodell parole nelle cose. Kahn, tra l’altro, non era interessato, come si osserva nel testo, ad una metodologia della progettazione. Le sue parole disegnano percorsi, sentieri da esplorare e non prefigurano metodi da seguire. Proprio per esaltare la complessità della figura di Kahn e la sua centralità nella storia dell’architettura contemporanea, le due sfere – le parole e le cose - meritano autonomia di ricerca. Le parole costruiscono un orizzonte teorico e filosofico che si confronta con i punti più alti e stimolanti del pensiero e le cose architettoniche rappresentano un orizzonte materiale, ad esse certamente connesso, a cui guardare per un’architettura che, al contrario di quello che accade oggi – con gli architetti “riforniitori” per dirla con Walter Benjamin – ambisce a produrre spazi di vita e, come direbbe Kahn, migliorare le condizioni materiali e spirituali dell’umanità. Qual è il suo pensiero prof. Lobell?

L’altra modernità

Valutazione interessante sul lavoro e sul pensiero di Kahn, è quella legata al suo rapporto con il modernismo. Nel testo si parla di “altra modernità” riferendosi a Kahn. Egli matura nella sua formazione e nel lavoro un atteggiamento profondamente legato alla modernità, al rifiuto dello storicismo Beaux Art e all’accettazione di un positivo rapporto con l’innovazione tecnologica, l’industria. Di fronte alla crisi della modernità, dei suoi modelli sociali e del suo linguaggio stilistico, Kahn non si rivolge alla storia per recuperare legami formali e linguistici con l’architettura del passato, ma sviluppa una propria via verso un’architettura capace di produrre una sorta di tensione etica e civile, in cui anche Roma, Piranesi o il pochè della Beaux Art, ritrovano un ruolo. Ogni collegamento tra Kahn e il postmodernismo, è pertanto destituito di fondamento, come d’altro canto ogni collocazione del suo lavoro entro i limiti angusti di un modernismo che ha dato il volto e il corpo alla città dell’età fordista, dell’espansione metropolitana.. In questo senso può valere per Kahn l’idea di una “seconda modernità” capace di infondere nella pratica architettonica nuovi significati e una forza espressiva che restituisce, per usare le parole di Lobell, una dimensione “spirituale” all’architettura, senza pastiche stilistici e superando i limiti del progressismo modernista. E tutto ciò è valido anche ora, in questa età postfordista e posturbana, smaterializzata e digitale, in cui però la produzione di spazio urbano rappresenta ancora un potente richiamo all’investimento del surplus che il capitale finanziario continuamente produce. In Kahn vi è un’insistenza sul “significato” dell’opera, su ciò che essa è in grado di mostrarci del suo essere spazio di vita, luogo in cui si rendono possibili le “ispirazioni” che fondano le comunità umane e le loro istituzioni. Ci interessa il suo pensiero prof. Lobell.

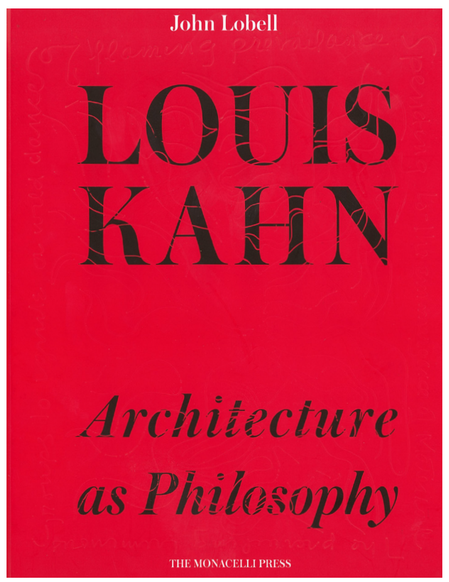
Monumento, città, istituzione

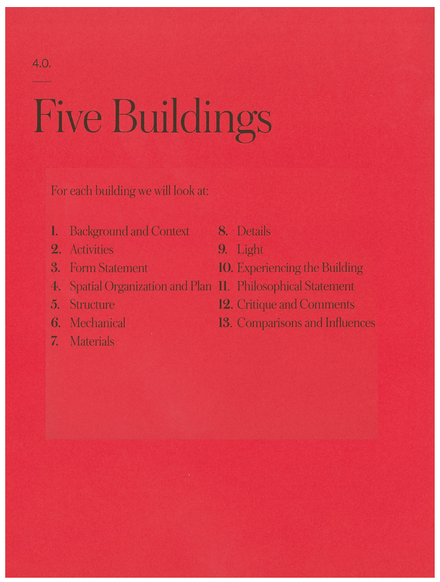
“La città, da semplice insediamento, è diventata il luogo delle istituzioni raggruppate insieme (...). Una città la si misura in base al carattere delle sue istituzioni. La strada è una delle sue prime istituzioni”. Le istituzioni si depositano in luoghi, acquistano una spazialità, fondano l’insedia¬mento che ha bisogno di spazi per sviluppare le connessioni all’interno della “società di stanze”. Nasce così la strada, che risponde all’ordine del movimento, della connessione, acquistando il valore di stanza, “una stanza comunitaria”, istituzione tra le istituzioni. L’umanità ha bisogno di costruzioni-istituzioni dotate di significato che non necessariamente sono fatte di masse imponenti di materia architettonica. Se il valore di posterità del monumento è legato al suo costituirsi come racconto pietrificato dei livelli di civiltà e del pensiero di un epoca e di una umanità, esso si rivolge direttamente ai suoi contemporanei, operando sul suo primario significato di monito, strumento di affermazione o di ricostruzione di una identità, in cui si solidifica¬no i caratteri di quel patto umano da cui trae origine e sostanza qualsiasi comunità umana localmente insediata: “Una nuova spazialità nascerà solo da una nuova concezione del patto umano”.

Come Lobell osserva, Kahn è scettico, quando non assolutamente critico, verso l’urbanistica intesa come disciplina autonoma definendola una “disciplina del mercato urbano” e suggerendo che la “sua sede accademica dovrebbe essere la business school e non la scuola di architettura”(Lobell). Kahn intende portare il livello della risposta ai problemi della città, su un piano direttamente architettonico, anche attra¬verso forzature simboliche, paradossi architettonici che propongono comunque una autentica critica operativa agli esiti dei processi di disarticolazione urbana in fase di chiara manifestazione in quegli anni. Oggi si sente forte la mancanza di una visione, di uno sguardo che osa e si stacca dagli orizzonti immiseriti di una professione esercitata tutta dentro i limiti di una perpetuazione e un imbellettamento celebrativo del presente.

Ritiene, prof. Lobell, che il pensiero di Kahn possa offrire oggi elementi di riflessione critica di fronte ai problemi della città? ●

2020 Architecture as philosophy. by John Lobell





Quarta di copertina.

Tra i più influenti, provocatori, poetici architetti del XX secolo Louis Kahn ci ha fatto dono di edifici che non hanno smesso d’essere ammirati , studiati, e d apprezzati. In questo libro, Louis Kahn, Architecture as philosophy, John Lobell, esplora il modo tenuto da Kahn nell’usare la chiarezza del programma, l’integrità della struttura, la maestria nell’impiego dei materiali, ed il rispetto del dettaglio, nel portare a termine i compiti dell’architettura moderna. Procede mostrando come Kahn vada oltre ponendo una domanda all’inizio di ogni progetto. Che cosa vuole essere qusto edificio? Kanh ci ha dato una architettura di essenze che esplora l’esperienza che abbiamo del programma della luce e dello spazio. Nel suo esame dettagliato, degli edifici e della filosofia di kahn, questo libro, mostra in che modo, l’achitettura possa essere una manifestazione dell’elevarsi dell’etica umanistica.

Autodafè. Spazio primario, somatico.

Ernesto d'Alfonso

Riprendo il tema di cui parlai nel n°11 nel primo memento autrobiografico. In nome di chi ho parlato? Non parlo di me come persona, ma di me come cultore dell'architettura. Iniziato alla disciplina da Carlo De Carli. Del tema che mi consegnò come principio di architettura, la cui parola chiave era spazio primario. Ne parlo con la consapevolezza di un monito che mi trasmise, non nel tempo , gli anni '64/68 in cui ne palava nei frequenti incontri con me mia moglie marzia Ferrari e l'amico Giancarlo Rossi. Ma molti anni dopo, quando scrisse il libro Spazio Primario, Milano, 1983, Hoepli. Ripeto la citazione dal libro:
Architettura Spazio primario, Hoepli 1982, " ho parlato dell'idea discussa ancora con gli studenti del giovane gruppo Ernesto d'Alfonso ai quali vorrei dire, oggi, in cui Ernesto d'Alfonso è da tempo libero docente in architettura degli interni, arredamento e decorazione e incaricato di semiologia, che non è possibile e non è proprio, parlare di una teorizzazione dell'idea di spazio primario perché il problema è di comportamento e ricerca del concreto; è pieno di dubbi, di vitalità, all'origine, quindi proprio della ricerca pura in Architettura; è teso nel tempo corrente a un rinnovato sforzo di rifondazione dei metodi di lavoro di fronte a una dimensione di problemi, che continua ad avere nuove misure, bisognosa quindi di affermare quella teoria-teorica-pratica dell'Architettura che sia capace di interpretarla fra altre spinte di cui ho potuto scrivere solo nel 1970 sempre in pubblicazione ciclostilata in proprio che ha per titolo «Lo spazio primario».
Appresi molti anni dopo un monito che non potevo aver fatto mio quando, molti anni prima, apprendevo la mira di una ricerca.
Parlo, ovviamente della mia ricerca: che cosa è ciò di cui parla il maestro quando dice spazio primario? Evidentemente qualcosa che riguarda lo spazio tout court o della natura. Ma non vuole dire lo spazio della meccanica razionale la scienza dell'ingegnere, né lo spazio della relatività, la scienza del fisico. Bensì lo spazio delle cose manufatte, delle opere d'architettura. Spazio la cui qualifica voleva distinguere da quella dello spazio indicibile di le Corbusier che aveva conosciuto a Milano nel '52 alla triennale, in occasione del convegno su La divina proportione.
La parola mi ha accompagnato in tutti gli anni della mia carriera, soprattutto i primi.
Penso che il monito o l'interdizione pronunciata molti anni dopo, che anch'essa ha accompagnato la mia ricerca da quando l' ho appreso, sia diventato il pungolo . In quegli anni ho elaborato l'idea che spazio primario e spazio somatico si identificassero. Solo molto recentemente ho visto la differenza nell'identità. Primario, sia termine che indichi una qualificazione semiologica: denota la prima nozione in cui si manifesta lo spazio nell'essere somatico, cioè spazio del mondo per i corpi, quindi del mondo delle cose che lo indicano ai corpi che percepiscono nella circospezione tettonico/visivamente il mondo (facendo così esperienza delle due invisibilità: dietro la superficie la "materia" che colma lo spessore dei corpi, lo spazio trasparente che colma lo spessore tra l'occhio e la cosa) . I quali spessori non si verificano spontanemente. Ma appunto attraverso cose toccate e/o guardate soprattutto divenute strumento di esperimento e verifica. Perciò analoghe ai manufatti.
Da questo punto di vista, la parola esperimento e verifica indicano percezioni tattilovisive che la cosa manufatta, come "strumento" indica : di sé, del fondo e dello sfondo; al corpo circospezionante che la mira . come tale, appunto per apprendere qualcosa del qui/dove e e regolare la sua azione sulle cose come "dispositori" tattilovisivi di fondo e sfondo.
Lo spazio primario dove le cose nascono prendendo il loro sito che indicano insieme ai due intorni che appartengono al mondo come il suolo su cui giace e da cui si eleva, perciò non è denotato da alcuna parola.
Cercherò una occasione per studiare come la sua accezione di indicibile si leghi all'esperienza del m ondo attraverso le cose. Anche ai veicoli che ospitano il corpo scontrandosi con l'aria, l'acqua o i campi fisici dello spazio. Qui possiamo solo dire che primario come non dicibile è riconisciuto da De Carli allo stesso titolo di Mies o di Le Corbusier●

ArcDueCittà

Numero 13bis
maggio 2022

Direttore:
Ernesto d'Alfonso

Redazione:
Lorenzo Degli Esposti
Matteo Fraschini
Ariela Rivetta
Michele Sbacchi

Progetto grafico:
Marianna Sainati

Segretaria di redazione:
Niccolò Gaudio

© Arcduecittà s.a.s. - 2014
Milano +39 02 33106742
redazione@arcduecitta.it
www.arcduecitta.it

Autorizzazione del Tribunale
di Milano n° 326 del 17 Giugno 2011

ISSN 2240-7553 online
ISSN 2384-9096
Website: http://www.arcduecitta.it/