ArcDueCittà. Ricerca. Città.

Numero 21
edizione web:
Maggio 2025
www.arcduecitta.it

A cura di *Adriano Parigi*

Louis I. Kahn: l'Istituzione e la Città.
Per uno spazio urbano ispirato e conviviale. *Adriano Parigi* pp.1-11

La "difesa" dell'urbs: i progetti per Filadelfia (1947-1962).
Redazione pp.12-13

Monumento. Un nome, indice del segno archetipo. *Redazione* pp.12-13

Introduzione alla lettura del libro: *Luis Kahn*,
***Architecture as Philosophy* di Jhon Lobell.** *Ernesto d'Alfonso* pp.16-17

La comparazione Beaux Arts/Movimento Moderno
alla ricerca di una via nuova. *Ernesto d'Alfonso* pp.18-21

La critica all'architettura moderna.
Monumento, una parola chiave. *Redazione* pp.20-21

Ricapitolazione critica del capitolo
I temi nell'architettura della seconda maturità di Kahn. *Redazione* pp.22-36

Cinque opere di Louis I. Kahn.
Dal testo di John Lobell, *Architecture as Philosophy.* *Adriano Parigi* pp.22-37

Sul rapporto tra principio formale e funzione nell'opera di
Louis I. Kahn: alcune osservazioni di August E. Komendant.
Marco Falsetti pp.38-41

Il campo d'azione. L'interazione con chi lo frequenta e ne fa esperienza.
Ernesto d'Alfonso pp.42-43

Il campo d'azione tra Agenda e Diario. *Ernesto d'Alfonso* p.44

Viviamo in case, in città arse da cima a fondo come se stessero ancora in piedi, la gente finge di abitarci ed esce per strada mascherata fra rovine quasi fossero ancora i familiari rioni di un tempo.
E ora la fiamma ha cambiato forma e natura, si è fatta digitale, invisibile e fredda, ma proprio per questo è ancora più vicina, ci sta addosso e circonda in ogni istante.
Giorgio Agamben

Louis I. Kahn: l'Istituzione e la Città. Per uno spazio urbano ispirato e conviviale.

Adriano Parigi

Nell'ispirato vocabolario kahniano, nell'universo di parole che scandiscono il pensiero di Kahn sull'architettura[1], trova un posto significativo la città, lo spazio urbano. Intrecciato, sovrapposto, sviluppato accanto alle sue pietre, ai suoi progetti, agli edifici e ai complessi realizzati, questo lessico, nelle forme aforistiche, negli enunciati enigmatici, nelle espressioni poetiche in cui viene utilizzato, ci offre la cornice entro cui è maturata una modernità architettonica altra e diversa[2] rispetto agli esiti di un modernismo che consuma la sua crisi tra gli anni '50 e '60 del XX secolo. *Istituzione e città*, e le parole ad esse collegate, sono termini e temi che aprono spunti di riflessione critica e occasioni di discussione sui fondamenti delle attività di piano e progetto, degli studi urbani, anche oggi, di fronte alle forme dell'urbanizzazione post-fordista, diverse dall'orizzonte metropolitano della modernità industriale che Kahn aveva davanti.

L'Istituzione e il Patto Umano.

Il tema delle origini delle pratiche spaziali e insediative umane viene svolto da Kahn, sin dalle prime battute, partendo da un termine complesso, che non appartiene al linguaggio proprio dell'architettura, ma dischiude ad un orizzonte interpretativo, aperto sulla sociologia, il diritto, la filosofia politica: *istituzione*. Ci dice Kahn che la stessa architettura consiste nel dar forma alle istituzioni umane e la città è il luogo elettivo di adunanza delle *istituzioni*.

> "In noi
> Ispirazione a esprimere
> Ispirazione a interrogare
> Ispirazione a imparare
> Ispirazione a vivere
> Queste portano all'uomo le sue istituzioni
> L'architetto è il creatore dei loro spazi"[3]

Istituzione è un concetto chiave; termine pregnante e ricco di rimandi in cui Kahn connette determinazione progettuale, condizione umana sociale, compiti dell'architettura e qualità dello spazio urbano. E il giudizio è immediatamente critico sia verso la condizione e l'organizzazione delle istituzioni umane del tempo presente, giudicate inadeguate alla vita delle comunità, sia verso ruolo e azione dell'architettura nella loro determinazione spaziale:

> "I nostri problemi sono tutti nuovi, le nostre richieste speciali sono nuove ed è un tempo, quindi, più preoccupato di creare istituzioni migliori di quelle che ci sono già. Le nostre istituzioni sono cadute molto in basso. Oggi non ci sono più buone istituzioni, perché gli spazi che le devono servire sono antiquati. Dobbiamo trovare l'ambito di spazi che ora possa servire queste istituzioni adeguatamente"

La risposta progettuale che ruota attorno al "programma", strumento di organizzazione dello spazio della modernità funzionalista, è oggi del tutto insufficiente e inadeguata, sostiene Kahn, di fronte alla crisi delle istituzioni e alla necessità, da parte dell'architettura, di ridefinire un nuovo "ambito di spazi" entro cui le comunità possano trovare la via per soddisfare bisogni e dare risposta alle "ispirazioni" che segnano l'esistenza umana.

> "Il programma non è niente. Il programma è un ostacolo, Dovete contestarlo. (…)
> Ora se riuscirete a creare l'ambito di spazi avrete anche una sensazione delle istituzioni – darete vita alle istituzioni – che considerate parte della città."[5]

> "L'architetto dovrebbe dare alle istituzioni spazi capaci di fornirle di un nuovo significato. Le nostre istituzioni hanno bisogno di spazi che richiamino un maggior senso di dignità, di lealtà all'istituzione e alle sue relazioni. Le istituzioni esistono perché la vita civica sia responsabile. L'architetto dovrebbe pensare a nuove istituzioni che riflettano cose profondamente radicate nella natura dell'uomo e che, quando espresse pienamente, rendono tale una città. E si può dare nuova vita alle istituzioni esistenti dando loro nuovi spazi, creando nuove connessioni e ridefinendo ogni cosa."[6]

Il termine e il concetto di *istituzione* implicano piani diversi e intrecci di lettura e analisi. Essi rimandano a visioni della vita sociale, dell'assetto del governo, della soddisfazione dei bisogni naturali umani, ma alludono anche direttamente al *potere istituente* dell'atto di costruire, di porre in un luogo, qui ed ora una massa fisica che disloca spazio e definisce un proprio "ambito di spazi", un *abitare*. In questo senso tale concetto non è affatto estraneo all'architettura, al costruire, al rapporto tra mondo e umanità. Così si esprime Kahn a proposito di 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." [7]

Siamo qui all'*istituzione* del luogo attraverso la definizione di un orizzonte, attraverso il mutare delle ombre segnate dalla luce nello scorrere del tempo: siamo all'origine del fatto architettonico che segna lo spazio nella vita dei singoli e nei riti della comunità. È la stessa

esperienza di Le Corbusier di fronte ai menhir sulle spiagge bretoni: "Le Corbusier, racconta dell'incontro in un preciso tempo e luogo della sua esistenza, di questo segno archetipo: *Sto camminando. Improvvisamente mi arresto. Tra l'orizzonte ed i miei occhi si è prodotto un avvenimento sensazionale: una roccia verticale, un masso di granito si erge in piedi, come un menhir.* (…) Il megalite, come alterego del corpo stesso di Le Corbusier, esemplare di qualunque corpo d'uomo, indica l'intorno circostante…"[8].

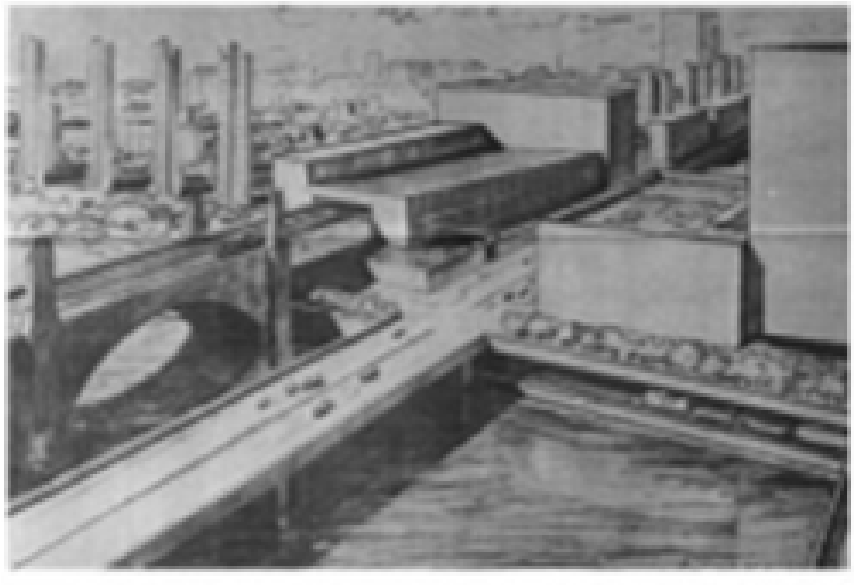
Oltre i racconti d'origine, al potere istituente del fatto spaziale nel suo rapporto con il corpo, Kahn articola il concetto scendendo sul campo dei saperi e delle discipline della società; non ci offre approfondimenti teorici e opzioni esplicite nei termini della filosofia politica e della concezione della vita sociale ed economica, ma apre il tema della determinazione dei luoghi all'istituzione del vivere sociale, pronunciando accenti, producendo dialettica. Il tono poetico lascia aperta la discussione. La complessità della parola e del suo uso sono evidenti; i termini critici e di visione del potere istituente forme dello spazio a partire dal sé e forme delle relazioni umane e sociali, sono aperti ad una dialettica nel lavoro teorico e nel progetto. E qui sta la ricchezza del lavoro del maestro di Filadelfia, che mantiene una lettura critica e argomentata della condizione presente e un'apertura libera verso nuovi paesaggi e orizzonti spaziali. L'esercizio delle *ispirazioni* in Kahn è un movimento umano che sfugge ad ogni prassi deterministica degli esiti progettuali.

> "L'ispirazione a imparare deriva dal modo in cui viviamo.
> Grazie al nostro essere consapevoli
> Sentiamo il ruolo della natura che ci ha creati.
> Le nostre istituzioni dell'imparare nascono
> Dall'ispirazione a imparare,
> che è la percezione del modo in cui siamo stati creati.
> Ma le istituzioni dell'imparare
> Per prima cosa devono avere a che fare con l'espressione.
> Anche l'ispirazione a vivere
> Serve per imparare a esprimersi.
> L'istituzione della religione nasce
> Dall'ispirazione a porsi domande,
> che nasce dal modo in cui siamo stati fatti.
>
> Non conosco servizio più grande
> Che un architetto possa rendere come professionista
> Di quello di dimostrare che ogni edificio deve essere al servizio di un'istituzione dell'uomo,
> che sia l'istituzione del governo,
> della casa, dell'istruzione, della salute o dello svago.
>
> Una delle grandi mancanze dell'architettura di oggi
> È che queste istituzioni non sono definite,
> che sono date per scontate da chi fa i programmi
> e poi trasformate in edifici."[9]

Questo concetto ha bisogno pertanto di un approfondimento e di una lettura da più angoli di osservazione su cui innestare le note di Kahn. Approfondimento che rimanda a spazi disciplinari e sguardi teorici diversi da quelli dell'architettura e degli studi urbani. *Istituzione* è concetto chiave e centrale negli studi e nelle analisi sociologiche e di filosofia politiche e del diritto, terreno sul quale appare necessario avventurarsi, prendendosi qualche rischio, data la vastità del materiale e la complessità della trattazione. Mi limiterò pertanto a seguire alcune suggestioni che vengono dalle prospettive di ricerca critiche più stimolanti e aperte verso pratiche politiche e progettuali radicali. Innanzitutto osserviamo con Dardot e Laval:

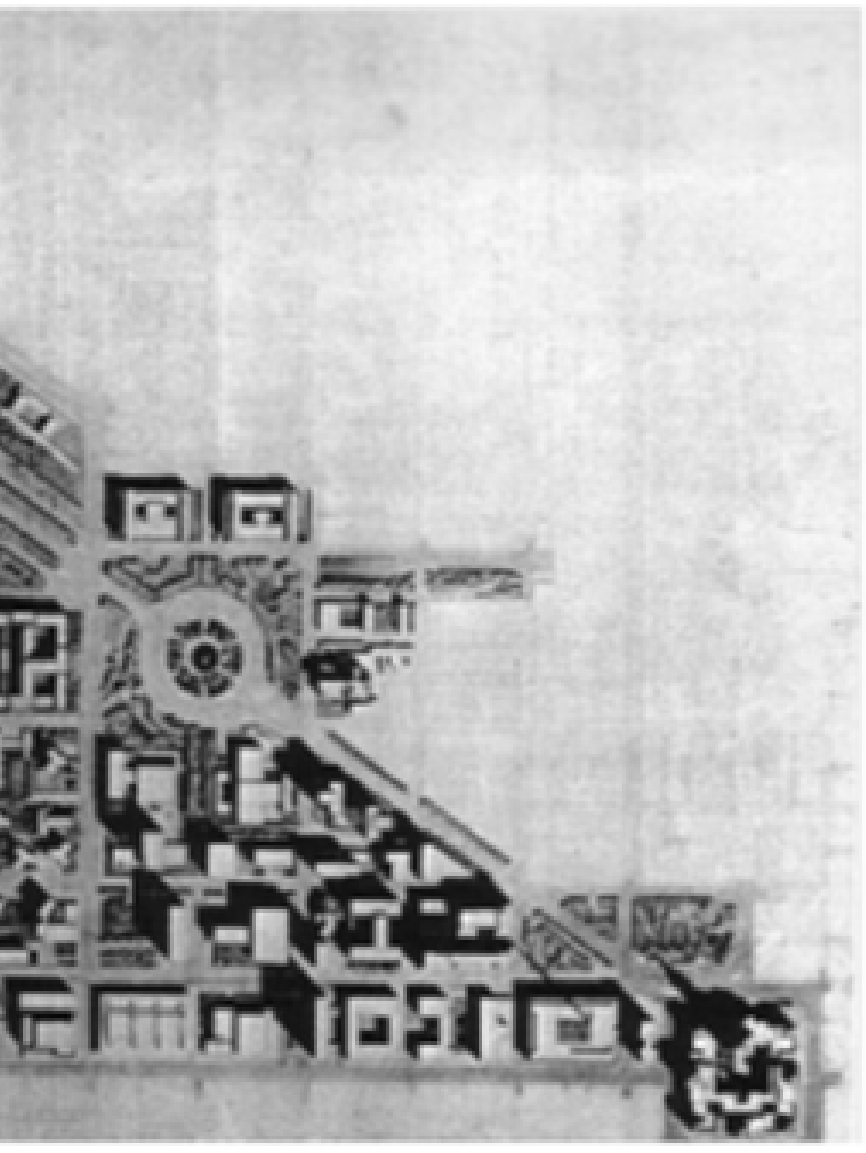
> "Secondo l'etimologia latina, il verbo *instituire* può significare l'atto di stabilire o determinare uno stato di cose, l'atto di agire o di intraprendere un'azione, il gesto di posare o di piantare, come l'attività di addestrare o di educare. La questione principale, in ogni caso, non attiene alla definizione di istituzione, quanto all'istituzione stessa come atto di istituire. È questo senso *attivo* che l'italiano ricorderà a lungo, designando con il verbo 'istituire' la creazione di una norma d'azione, l'implementazione di un potere legittimo, la delega a qualcuno di un dato titolo o di un dato potere, o ancora l'atto di formare o di educare un essere umano per farne un uomo civilizzato. Con il passaggio dal verbo al sostantivo, l'accento si sposta sul risultato dell'atto piuttosto che sull'atto stesso: ciò che è allora significato, è il sistema di regole che governa una collettività piuttosto che l'atto stesso di legiferare, il gruppo sociale la cui coesione è assicurata da un potere coercitivo, piuttosto che l'atto di trasmissione o conferimento di questo potere, l'istruzione piuttosto che l'attività di istruire."[10]

Nel discorrere teorico-poetico di Kahn le istituzioni rappresentano le strutture comunitarie che consentono all'uomo l'espressione e la soddisfazione di bisogni primari; bisogni innescati dalle "ispirazioni" kahniane, ovvero quella spinta interiore che accompagna all'espressione, una sorta di "conatus" spinoziano[11], una tensione verso l'esterno che coinvolge mente e corpo, una proiezione del desiderio, "l'appetito" umano per la liberazione della conoscenza e dell'immaginazione.
Ispirazione è un termine che rimanda a una dimensione propria dell'essere umano: il sorgere e il gettarsi nel fare sulla spinta di esigenze intime. E così accade anche all'atto istituente di forme sociali, strutture comuni che tracciano il sentiero per la soddisfazione dei desideri che appartengono alle comunanze umane, sia che si tratti di bisogni primari – protezione, religione, dimora… –, sia che si tratti di bisogni che sorgono nello sviluppo delle pratiche sociali e comunitarie – imparare, curarsi, muoversi… –. Il costruire, nel suo fare spazio e nell'elevare materia, è azione che di per sé istituisce, ovvero disloca e fonda una relazione fisica, percettiva, individuale e sociale, tra noi e il mondo, tra il corpo dell'uomo e il corpo sociale. Le *istituzioni* sono pertanto le forme organizzative e costitutive della società e sorgono, si evolvono, si strutturano e cambiano con i modi diversi di produrre e di vivere nelle società, nei tempi. E al contempo *l'atto istituente* dischiude lo spazio dell'abitare, acquisendo una misura del luogo, modellando la materia e l'apertura spaziale localizzata/localizzante, che caratterizza il soggiorno umano sulla terra. Queste istituzioni, dice Kahn, compongono il tessuto concreto dei luoghi entro cui si svolge la vita, ma possiedono pertanto anche un forte contenuto simbolico, definendo gli ambiti di un "essere in grado", umano e sociale, articolato e diffuso, condiviso diremmo oggi, che struttura il campo dell'agire in una



forma democratica e partecipata. Esse sono l'immagine di uno spazio di potere comune, dall'abitare al governo ai luoghi della cura, entro cui si svolge una vita che presuppone la libertà piena di azione delle ispirazioni umane, intrinseche al "modo in cui siamo fatti".
Fondamentale resta la riflessione di Castoriadis che lega istituzione e immaginazione sociale.

> "L'istituzione è un reticolo simbolico, sanzionato socialmente, nel quale si combinano, in proporzioni e in rapporti variabili, una componente funzionale e una immaginaria. (…)
> Quando si afferma, nel caso dell'istituzione, che l'immaginario vi ha un ruolo soltanto perché ci sono dei problemi 'reali' che gli uomini non riescono a risolvere, si dimentica quindi, da un lato, che gli uomini, e riescono a risolvere quei problemi reali solo *perché* sono capaci d'immaginario, nella misura in cui riescono a farlo; e, dall'altro lato, che questi problemi non possono essere tali senza costituirsi come *quei* problemi che una certa epoca o una certa società si dà come compito di risolvere, e solo in funzione di un immaginario centrale dell'epoca o della società considerata"[12]



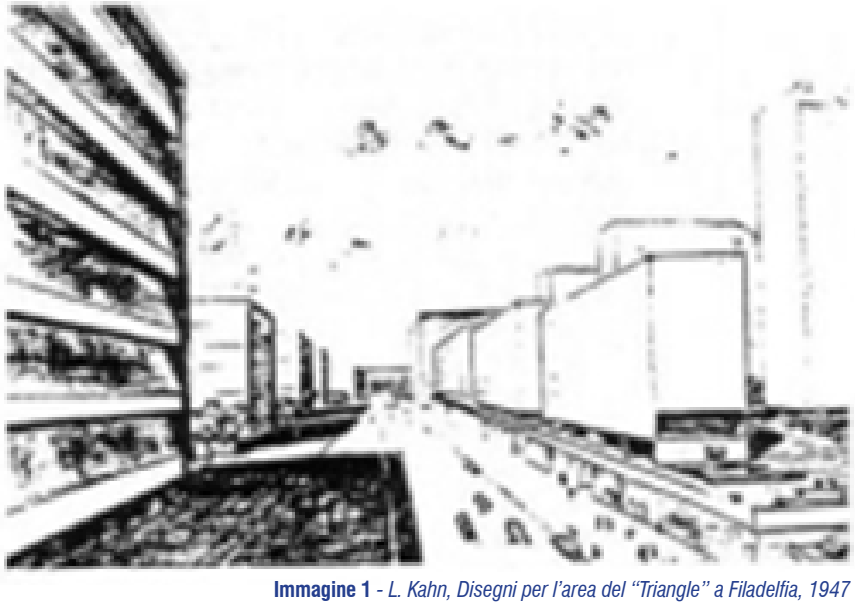


Immagine 1 - *L. Kahn, Disegni per l'area del "Triangle" a Filadelfia, 1947*

La potenza dell'immaginario si traduce nella possibilità di pensare oltre la condizione presente, nel pieno spirito delle ispirazioni kahniane, portando a maturazione i momenti immaginativi del progetto e, nel campo dello spazio umano proprio dell'architettura, definendo i tratti spaziali dei luoghi di vita singolari, collettivi e sociali. Ancora Castoriadis:

> "L'istituzione fornisce dunque, ormai, il 'senso' agli individui socializzati; ma essa fornisce loro anche i mezzi per far esistere questo senso per essi stessi, e lo fa restaurando a livello sociale una logica strumentale o funzionale che esiste, senza dubbio in un altro modo, al livello animale, ma che è stata interrotta nell'uomo dallo sviluppo di un'immaginazione sfrenata."[13]

Nel discorso kahniano risuona l'idea di un'istituzione che non raccoglie e irrigidisce nella propria struttura organizzativa e spaziale, nel gioco dei rapporti interistituzionali dei poteri costituiti, funzioni e obiettivi sociali definiti, ma si connota come l'immaginazione di un luogo capace di *istituire*, cioè di generare potere condiviso e accrescere doti e qualità proprie degli uomini – imparare, riunirsi e comunicare, esprimersi, curarsi, decidere… –, di creare ambiti di libertà a fondamento di un'idea aperta di società. Nel percorso teorico di Hardt e Negri:

> "Secondo la rappresentazione sociologica più convenzionale, gli individui iniziano ad avere a che fare con le istituzioni come individui e alla fine escono dalle istituzioni come identità. (…) Secondo lo stereotipo sociologico le istituzioni formano gli individui e le identità, nella nostra concezione sono le singolarità a costituire le istituzioni le quali, i questo modo, si trovano immerse in un flusso permanente. (…) Le istituzioni non sono un potere costituito, ma un potere costituente. Le norme e gli obblighi istituzionali sono gli effetti di interazioni regolari, ma sono anche costitutivamente e sistematicamente aperte a un processo evolutivo."[14]

Le istituzioni di Kahn originano infatti da quello che egli chiama "patto umano" – *human agreement* –, un contratto libero sottoscritto dagli uomini da sempre, che consente loro di vivere insieme; un patto non scritto, eterno, che non appartiene all'ordine misurabile delle cose, ma deriva dalla necessità della convivenza umana e che, per l'appunto, trova espressione e figura proprio nelle istituzioni. Il patto umano 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 tra gli uomini è un senso di rapporto, di condivisione, di tutte le campane che suonano all'unisono – non ha bisogno di essere spiegato con un esempio: va avvertito come l'incontestabile domanda interiore di una presenza. È un 'ispirazione con la promessa del possibile. (…)
> Il patto tra gli uomini è sempre stato e sempre sarà. Non appartiene a qualità misurabili e quindi è eterno. Le opportunità che presentano la sua natura dipendono dalle circostanze e dagli eventi con cui la natura umana realizza se stessa. (…)
> Il desiderio di imparare ha creato la prima aula scolastica. Era un patto tra gli uomini. L'istituzione è diventata il modus operandi. L'accordo ha l'immediatezza del rapporto, la forza ispiratrice che ne riconosce la comunanza e che deve far parte del modo di vivere condiviso da tutti."[15]

Il patto umano, questo originario desiderio di stare concordi in un tempo e in un luogo, conduce all'insediamento; l'abitare è quindi il primo atto istitutivo, risposta all'"ispirazione a vivere", mediante cui si conforma uno spazio dell'esistenza, prendendo corpo e luogo un modo d'essere dell'individuo e della società.
L'istituzione è quindi struttura concreta entro cui si svolge la vita dell'uomo e della comunità; al contempo essa è luogo simbolico che risponde ad una immaginazione sociale che si nutre di condivisione dei sentimenti e delle ispirazioni e ha bisogno di luoghi, ambiti spaziali entro cui liberamente e seguendo le inclinazioni umane – lo "star bene" – gli uomini agiscono, soddisfano bisogni, condividono istanze comuni.

> "L'istituzione suscita cultura solo se consente e realizza un equilibrio sottile tra l'autonoma azione personale e le direzioni obbligate che da parte sua impone"[16]

Kahn sembra evocare una società "conviviale", strutturata intorno a luoghi autodefiniti, concepiti fuori da un "programma" composto sulla base di forme standard che misurano sempre una precisa articolazione degli spazi, funzionale a obiettivi e risultati attesi, su cui si misurano efficacia e funzionalità dell'istituzione e del suo funzionamento. L'istituzione kahniana si situa fuori dal *programma*, e si affida alla sensibilità dell'architetto per la propria definizione spaziale; una sensibilità che il progettista matura nella sua appartenenza alla comunità umana, nel sentire comune circa il benessere che deriva dallo stare nei luoghi, a cui egli dedica le proprie competenze, il sapere tecnico, l'arte.
L'istituzione per Kahn sembra muoversi pertanto in opposizione all'*istituzione-dispositivo*[17], richiamando piuttosto l'idea di un *controdispositivo*, che riattiva

desideri e soggettività nella rete simbolica e concreta degli spazi di vita umana, aprendo la struttura e l'articolazione del potere sociale a una dimensione "conviviale" come proposto da Ivan Illich.

> "Soltanto *invertendo la logica dell'istituzione* diventa possibile rovesciarne il corso. (…) Intendo sostenere che, a cominciare da adesso, bisogna che noi assicuriamo collettivamente la difesa della nostra esistenza e del nostro lavoro contro gli strumenti e le istituzioni che minacciano o misconoscono il diritto delle persone a utilizzare la loro energia in maniera creativa. (…) La società conviviale riposerà su contratti sociali che garantiscano a ognuno il più ampio e libero accesso agli strumenti della comunità, alla sola condizione di non ledere l'uguale libertà altrui.(…)
> In realtà l'industrializzazione dei bisogni riduce ogni soddisfazione a un atto di verifica operazionale, sostituisce alla gioia di vivere il piacere di applicare una misura."[18]

Osserva Ernesto D'Alfonso che:

> "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. Benché tale, propriamente, non possa essere. Ma solo metaforicamente. Cioè nel consenso fattuale della pratica comune."[19]

Non possiamo mettere in bocca a Kahn nulla di più di quanto egli ha effettivamente detto, nei modi, con lo stile e con le parole del suo frammentato discorso, e, soprattutto, dobbiamo ricordarci sempre che Kahn è architetto e all'architettura egli pensa, anche quando assume concetti e parole da culture disciplinari diverse, dalla poesia e dal pensiero filosofico. Il suo terreno di espressione è fatto di parole e pietre, e proprio questa sua capacità di proporre spazi di riflessione e di pensiero accanto agli spazi concreti dell'architettura, ne costituisce il tratto seducente: "… in Kahn pensare e fare l'architettura sono tutt'uno. Soltanto chi – come lui – ne abbia affrontato tutte le problematiche… si sia confrontato con la 'corporeità' dell'architettura, insomma, può cercare di desumerne i principî valevoli non soltanto per sé ma per l'architettura stessa."[20]
Per questo, per questa apertura alla parola "altra" che Kahn pratica, il suo dire risulta così avvincente e ci offre l'occasione di seguire suggestioni intellettuali, di praticare e accostare all'indagine urbana e architettonica, terreni della critica politica e culturale distanti dal nostro autore, nel tempo e nella costruzione del pensiero, ma forse utili a sviluppare forme di sapere e pratiche discorsive che si riflettono sugli studi urbani e dischiudono il pensiero sull'architettura a ibridazioni intellettuali.

La Casa, la Stanza, la Strada.

Riflettendo sull'abitare e sul rapporto tra l'internità della casa e lo spazio urbano, ci avverte Emanuele Coccia che la città è organismo complesso, casa e strada, luoghi dell'intimità e spazio collettivo, ma vi è un primato del luogo, della casa, nell'abitare la città. Nell'aperto dei suoi spazi infatti l'urbano non è abitabile.

> "Facciamo tutte e tutti finta di non saperlo ma nessuno di noi abita realmente una città. Nessuno può farlo, perché le città sono, letteralmente, inabitabili. Possiamo passarci ore infinite, vivere grazie ad esse momenti sublimi o infernali. (…) Ma sotto, dentro, dietro la città c'è sempre una casa che ci permette di viverci. La vita che prova a coincidere con lo spazio urbano, ad abitarlo senza mediazioni, è destinata a morire: il solo cittadino vero e assoluto è il senza tetto, il clochard; è la vita vulnerabile, quella che, per definizione, è esposta alla morte."[21]

L'uomo esprime un'insopprimibile ispirazione pertanto ed è la ricerca dell'abitare, dello spazio domestico, intimo, singolare. Da essa nasce l'istituzione *casa*, che offre lo spazio primario all'uomo nella sua singolarità, che designa un "ambito di spazi" simbolico, declinabile e adattabile alle forme varie del vivere, e prende la figura della *casa*.

> "Ora considerate l'istituzione 'casa'. Credo che una casa debba essere tre cose importanti: deve essere 'casa' nel suo significato simbolico, ma deve anche essere 'una casa', e qui sta il problema. Una casa è una casa circostanziale. (…) 'Una casa' può essere il lavoro di un professionista, ma l'architettura sta nella 'casa', nel suo significato simbolico. In qualche modo l'architetto deve trovare un ambito di spazi dove è bello vivere. A volte deve trovarlo in uno spazio molto limitato ma, fondamentalmente, il suo lavoro è questo e lo deve fare così; non dà un nome alle stanze – camere, soggiorno e cucina – perché fa il suo lavoro in modo che le destinazioni delle stanze siano ovvie per il modo in cui sono servite, perché le cose sono dove devono stare e perché vogliono stare lì. In realtà quello che chiamate 'casa' (*house*) è un ambito di spazi. Poi c'è una cosa per cui l'architetto non può fare niente e questa è la 'propria casa' (home). La 'propria casa' ha a che fare con le persone che ci vivono e non riguarda l'architetto, se non per il fatto che deve predisporre questo ambito in modo che sia adatto a essere vissuto come 'propria casa'."[22]

Kahn non si sofferma sulla casa, intesa come organismo, insieme di spazi e situazioni, se non per quanto è necessario a indicarcela quale istituzione. Essa è infatti una raccolta di luoghi, un ambito spaziale che acquista un'anima nella funzione umana dell'abitare, che è solo in parte determinata dalle figure dello spazio, ma si compone di gesti, prossimità di corpi, sentimenti, biografie, affetti.
E qui, però, l'istituzione casa rischia di configurarsi come una sorta di *dispositivo*, quell'*oikos*, da cui *l'oikonomia*, ovvero "l'insieme di prassi, di saperi di misure, di istituzioni il cui scopo è di gestire, governare, controllare e orientare in un senso che si pretende utile i comportamenti, i gesti e i pensieri degli uomini."[23] In questa casa la vita si svolge all'insegna di pratiche d'uso degli oggetti e degli spazi che formano il paesaggio della nostra intimità. Sempre Emanuele Coccia:

> "'Casa' è solo il nome per questo aggregato di tecniche di adeguazione tra sé e il pianeta, una piega cosmica che fa coincidere per un attimo psiche e materia, anima e mondo. (…)
> Una casa è una scultura psichica, un ordine di spazializzazione della nostra anima o di gestualizzazione del corpo: la sua traduzione in gesti, abitudini, sentimenti. Ogni suo elemento è una macchina che influenza la nostra anima molto più che il nostro corpo, perché educa i nostri sentimenti, le nostre emozioni, le nostre immaginazioni secondo un ordine preciso a cui facciamo appena attenzione. (…) In realtà la forma-casa – il suolo, il tetto, le pareti – è per definizione l'inabitabile. È un'astrazione: perché invece di costruirsi sulla realtà dei gesti e del mondo di cose e sentimenti che popolano la vita di ciascuno di noi, li riduce a un fatto esclusivamente geometrico. (…) Abitiamo davvero solo le cose. Sono gli oggetti a ospitare il nostro corpo, i nostri gesti, ad attirare i nostri sguardi, a impedirci di scontrarci con la superficie squadrata, perfetta, geometrica della casa, a proteggerci dalla sua violenza… lo spazio domestico non ha natura euclidea. (…)
> Si potrebbe riassumere tutto questo dicendo che l'operazione che sottende ogni abitazione è la metamorfosi dello spazio in luogo."[24]

Nella casa che si fa *smart*, digitale, le cose vanno perdendo la loro consistenza, si smaterializzano, diventano *informazioni*. La casa diventa così una finestra elettronica aperta sul mondo, ma chiusa all'esperienza concreta di un abitare fatto delle cose in divenire della vita umana.[25]
Ivan Illich parla di *oikodomia*, ovvero dell'arte di "farsi una casa", della sapienza di sviluppare il proprio spazio abitativo in equilibrio tra i luoghi dell'essere sociale e gli

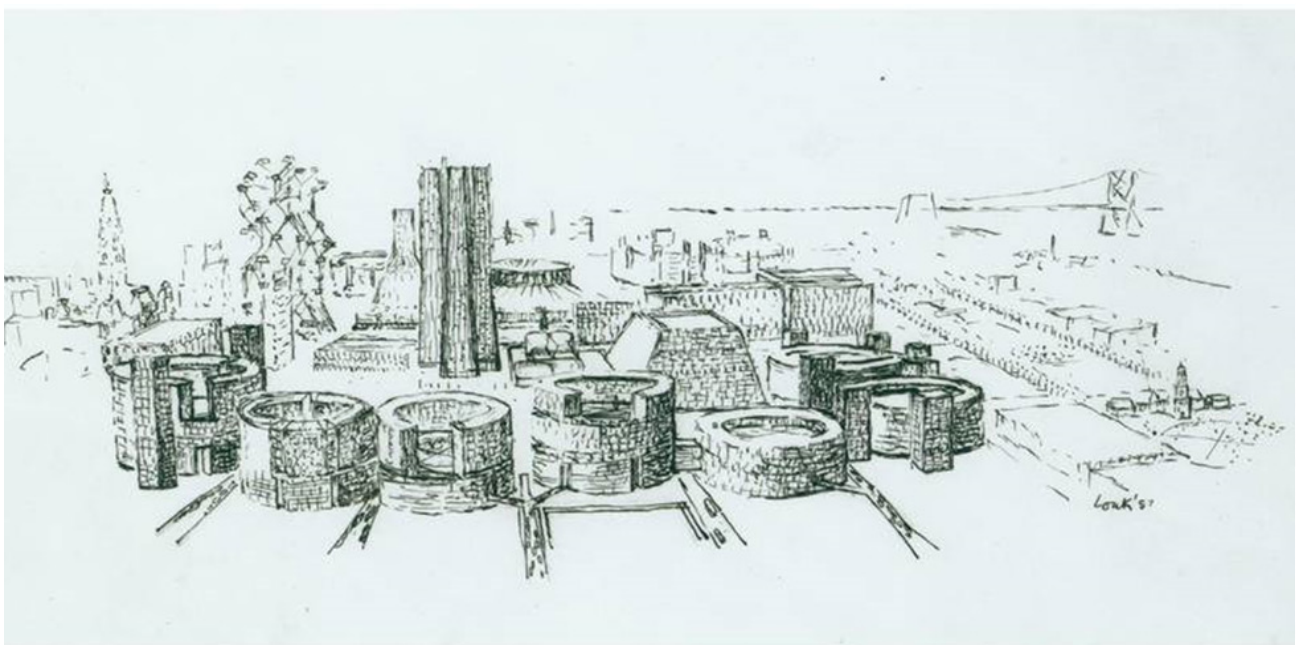


Immagine 2- *L. Kahn, Proposte per il centro di Filadelfia, 1957-1962*

spazi dell'abitare intimo, tra luoghi del sé e spazio pubblico, tra autocostruzione e architettura:

> ''L'architettura, nella sua espressione più nobile, organizza gli usi civici, trasforma in *public utilities* quello che gli inglesi chiamavano *the commons* – forse in italiano si potrebbe dire che trasforma gli usi civici in spazi pubblici. L'architettura così concepita è inevitabilmente azione di un potere superiore alla *domus*. È un'azione ecologica, ordinatrice, cristallizzatrice. Viceversa, l'ecodomia è anarchica. La sua struttura caratteristica non è il cristallo, ma piuttosto il fumo, la nube, il rimestio dell'acqua nel fiume.
> Se l'architetto traccia il cammino, l'*homo ecodomus* lo batte a piedi, o con la ruota della bicicletta. Se l'architetto disegna, l'*ecodomus* ammira stupito l'opera nella quale la vita comunitaria ha preso forma."[26]

Il primato, nel processo genetico di questa istituzione, appartiene all'ente primigenio di cui anche la casa rappresenta uno sviluppo in termini aggregativi e specializzati, la *stanza*, il luogo da cui gli spazi abitati prendono anima e conformazione.

> "La stanza è l'inizio dell'architettura. È il luogo della mente. Nella stanza, con le sue dimensioni, la sua struttura, la sua luce, rispondete al suo carattere, alla sua aura spirituale, e capite che qualunque cosa l'uomo propone e crea diventa una vita.
> La struttura della stanza deve essere evidente al suo interno. (…)
> Il progetto è una società di stanze. Le stanze sono in relazione tra loro per rafforzare la propria natura. L'auditorio vuole essere un violino. Il suo involucro è la custodia del violino. La società di stanze è il luogo in cui è bello imparare, lavorare, vivere."[27]

La domanda che Kahn rivolge agli elementi dello spazio e della materia architettonica – dimmi "cosa vuoi essere" – risuona anche in questo caso. L'attitudine di quello spazio, nell'ambito di spazi entro cui è collocato, dipende da quello che la stanza "vuole essere": l'auditorio vuole suonare insieme agli strumenti, esso li custodisce risuona con loro. Tutto della stanza – la sua struttura, la sua geometria, la sua luce, i suoi materiali – deve agire per questo risultato e condurre alla determinazione di quella stanza entro quella "società di stanze" che chiamiamo edificio. Non si tratta di rispondere ad un "programma", come ci ricorda Kahn, nei termini della razionalità modernista, quanto piuttosto di seguire un percorso tortuoso di ascolto, di ricerca paziente di quell'*ordine* che materializza la *forma*, il dato originario, immisurabile, appartenente alla sfera dell'idea – *morfé, èidos, idéa* –, che vive di relazioni e senza la quale il percorso del progetto non conduce a nessuna soluzione. Si tratta di seguire l'*ispirazione*, momento di passaggio tra l'indicibile orizzonte delle potenzialità inespresse e l'affermazione di forme, che identificano e specificano modi d'essere, di percepire, di vivere dell'uomo e della comunità: queste forme sono le *istituzioni*.

> "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."[28]

Nella sua poetica Bachelard ci rammenta che:

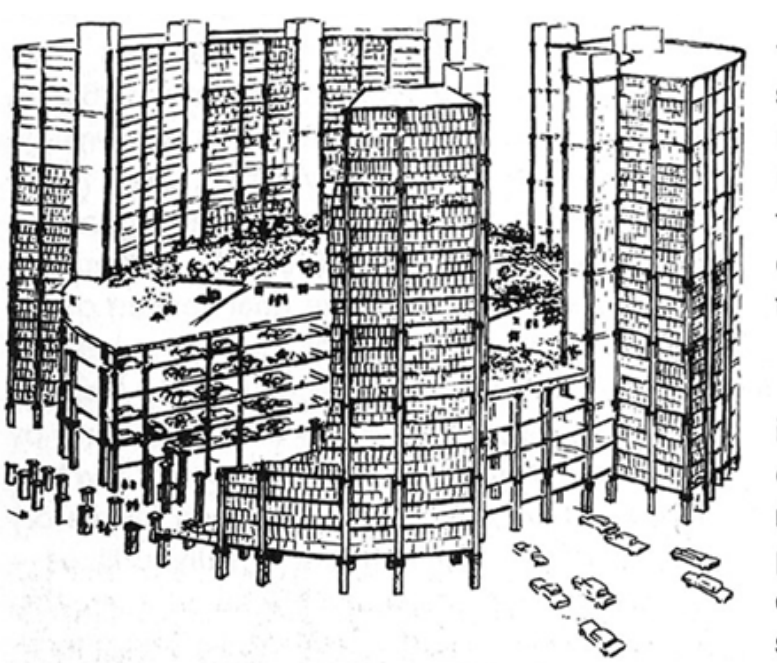


Immagine 3 - *L. Kahn, Proposte per il centro di Filadelfia, 1957-1962, le torri-parking*

> "La casa, ancora più del paesaggio, è 'uno stato d'animo', anche riprodotta nel suo aspetto esterno, essa rivela una intimità (…) ogni angolo in una casa, ogni cantone in una camera, ogni spazio ridotto in cui piace andare a rannicchiarsi, a raccogliersi su se stessi, è per l'immaginazione, una solitudine, vale a dire il germe di una camera, il germe di una casa. (…)
> La funzione di abitare congiunge il pieno e il vuoto: un essere vivente riempie un rifugio vuoto e le immagini abitano, tutti gli angoli sono affollati, se non abitati. "[29]

Anche la "stanza" pare agire come una sorta di *controdispositivo* istituzionale, proponendosi come "germe" di uno spazio umano e sociale in cui deve essere possibile lo svolgimento pieno della vita, dell'intimità, dell'incontro, dell'ascolto, del lavoro, della cura, della decisione… Ogni stanza opera pertanto una "profanazione" rispetto alla "consacrazione" del *dispositivo*-casa, restituendo "all'uso comune ciò che il sacrificio aveva separato e diviso"[30], avvolgendo i corpi, ospitando ciò che consente l'abitare – la luce, gli arredi, le suppellettili –, accostando gli altri luoghi, formando l'ambito spaziale primario della vita umana.
La sua azione si svolge sia negli spazi interni, dall'abitazione ai luoghi della socialità, sia negli spazi pubblici esterni, nei luoghi della relazione e della connessione urbana, a partire dalla strada, struttura portante dell'insediamento urbano, luogo pubblico per eccellenza, stanza collettiva in cui, da sempre, si volge la vita delle città.

> "La strada è una stanza che nasce da un patto. I proprietari consacrano la strada alla città in cambio di servizi comuni. (…)
> La strada è una stanza della comunità.
> Il luogo degli incontri è una stanza della comunità coperta da un tetto. È come se uno scaturisse naturalmente dall'altra."[31]

Un luogo nasce quindi dal pro-gettarsi 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. La "stanza" rappresenta il valore primario dello stare in un luogo rispetto allo spazio; essa è punto d'inizio di una "società di stanze", ordinando, all'interno dello spazio architettonico, le coordinate esistenziali primarie. L'*internità* del luogo collettivo è dunque la trasformazione di una stanza comunitaria aperta. Porticati, mercati coperti, *pronao* della classicità, sono figure di questa internità dello spazio pubblico, stanze comunitarie, luoghi dello stare, della sosta nel movimento urbano e non del circolare viabilistico. Ma la strada oggi è regno della viabilità, dell'automobile, e ciò ha stravolto questo suo desiderio di essere stanza, principio di un'architettura della relazione. Il secolo dell'industria, della metropoli e del capitale ha visto una progressiva semplificazione della strada che via via perde relazione con l'abitare: "Lo spirito di questo nostro secolo trova così un'espressione fin troppo puntuale nei mutamenti che hanno investito la natura della strada e che le hanno assegnato i connotati di 'magazzino in movimento' a cui Ford aveva uniformato lo spazio della fabbrica."[32]

> "Nelle città di oggi le strade senza uscita mantengono ancora il loro carattere di stanza mentre, con l'avvento dell'automobile, le strade di attraversamento hanno perso del tutto questa qualità. Credo che la pianificazione urbana debba prendere le mosse dalla consapevolezza di questa perdita e fare in modo di far tornare la strada una stanza della comunità, in cui la gente viva, impari, faccia la spesa e lavori.
> Oggi possiamo iniziare con il piantare alberi in tutte le strade residenziali e ridefinire l'ordine del movimento. Questo restituirebbe a queste strade un uso più intimo, che a sua volta stimolerebbe la sensazione di benessere e ispirerebbe l'espressione del loro carattere peculiare. La strada è una stanza della comunità. (…)
> Una strada lunga è una successione di stanze che derivano le proprie caratteristiche, stanza dopo stanza, dall'incrocio con le traverse. (…) Ci rendiamo conto della letalità del movimento indifferente che attraversa le nostre strade: ne cancella ogni delicatezza di carattere e ne oscura la natura sensibile che proviene dal patto tra gli uomini."[33]

Nell'interessante analisi di Consonni:

> "La semplificazione della complessità della strada in direzione della monofunzionalità trasportistica ha assecondato un mutamento di grande portata nei caratteri della città. Lo evidenziano tre fatti tra loro strettamente connessi: la riduzione della capacità della casa di organizzare e costruire gli spazi urbani; la marginalizzazione della residenza rispetto alle funzioni più direttamente coinvolte nel ciclo economico; la riduzione dell'abitabilità degli spazi aperti pubblici"[34]

Kahn immagina la città pianificata a partire dall'ordine del movimento, che non è quello proprio della viabilità, riduzione e immiserimento della strada da struttura urbana a spazio dell'automobile. Egli estende l'idea di uno spazio costruito oltre l'edificio, offrendo alla strada la qualità di un ambito spaziale primario nella formazione dell'urbano, restituendole centralità e ruolo e una dignità architettonica.

> "I nuovi spazi che vogliono esistere emergeranno dai progetti che derivano da un ordine del movimento. Un ordine di movimento che distingue il

movimento continuo da quello discontinuo e comprende il concetto di sosta.
La zonizzazione delle strade a seconda del loro movimento specifico deve precedere quella dell'area che servono" (…)
Una strada vuole essere un edificio.
Le strade a scorrimento veloce sono fiumi che hanno bisogno di porti. Le strade sono canali che hanno bisogno di banchine.
L'architettura della sosta è importante quanto le grandi mura che cingevano le città medievali
Carcassonne è stata progettata a partire da un ordine difensivo. Una città moderna rinnoverà se stessa a partire dalla sua idea di ordine di movimento, che la difenderà dalla distruzione provocata dalle automobili."[35]

La Città e le Istituzioni.

La strada ci porta alla città. Potremmo dire che la strada, stanza comunitaria, "istituisce" la città, ne scandisce gli spazi e relaziona le istituzioni umane che lì si radunano. La città è, *sta* in quel luogo, perché il patto tra gli uomini ne fonda la ragione d'esistenza e la necessità. E ciò dalle origini di questa istituzione umana e sociale, luogo ove le istituzioni prendono origine, forma elettiva della convivenza e della socialità.

"…per migliaia e migliaia di anni questa forma di organizzazione ha unito gli uomini, sebbene non vi fosse alcuna autorità che lo imponesse, segnando profondamente tutti i successivi sviluppi del genere umano; e quando i legami della discendenza comune vennero allentati dalle grandi migrazioni, e l'emergere della famiglia separata all'interno dello stesso clan distruggeva progressivamente l'antica unità, il genio sociale dell'uomo diede vita a una nuova forma di unione fondata su un principio territoriale: la comunità di villaggio."[36]

La produzione e l'organizzazione dello spazio urbano nella storia si connette e intreccia con le forme del potere urbano, comunitario o corporativo, partecipato o autocratico, cooperativo o religioso e, spesso, nella combinazione delle forme elencate. I modi della prossimità, della comunicazione e della connessione tra l'abitazione e i luoghi collettivi, esprimono il carattere della vita comune che nella città si svolge ed è questa vita comune che caratterizza l'abitare urbano, l'origine stessa della città. Da Kropotkin a Mumford a Bookchin, un filone storico-politico-sociologico ha visto nella città lo spazio elettivo dello sviluppo delle comunità umane e ne ha tracciato una storia e una possibilità di vita comune proiettata in una dimensione politica di spazio condiviso e partecipato:

"Dal villaggio la città deriva la sua natura di ambiente materno e vitale, stabile e sicuro, radicato nei rapporti reciproci dell'uomo con altri organismi e comunità. E ancora dal villaggio trae le forme e i valori di una democrazia egualitaria nella quale ogni membro svolge le funzioni che gli sono proprie in ogni fase del ciclo vitale."[37]

"Io vedo la città come la *storia* della città. Ovvero come uno sviluppo cumulativo – o dialettico – di alcune potenzialità sociali e delle loro fasi evolutive, tradizioni, culture e peculiarità comunitarie. (…) In breve, la città è stata l'arena storica in cui non casualmente le affinità biologiche si sono trasformate in affinità sociali. (…)
Fin dagli albori, le città del passato erano sostanzialmente ciò che definirei 'comunità affettive': associazioni morali alimentate da un senso condiviso di affinità ideologica e interesse per la cosa pubblica."[38]

Per questo filone di pensiero critico, la città ha incontrato due momenti nella storia in cui ha espresso il più alto livello della propria civiltà, del proprio essere il luogo in cui le comunità hanno espresso forme consapevoli di autogoverno e si sono realizzate strutture democratiche decentrate e dirette sia per le decisioni politico normative, che per la vita economica: il momento della polis greca e quello della città medievale in Europa dal XII al XV secolo:

"Lo studio della vita della città del Medioevo e nell'antica Grecia rivela infatti che il mutuo appoggio, così come fu praticato nella gilda e nel clan greco, combinato con l'ampia iniziativa lasciata all'individuo e al gruppo dal principio federativo, ha dato all'umanità i due periodi migliori della sua storia: quello della città greca e quello della città medievale. (…) Se le città medievali fossero vissute abbastanza per portare le loro scoperte fino a questo punto, le conseguenze etiche della rivoluzione prodotta dal vapore avrebbero potuto essere diverse, ma la rivoluzione nella tecnica e nella scienza avrebbero ineluttabilmente avuto luogo."[39]

La nascita degli stati-nazione, lo sviluppo del capitalismo industriale, le varie fasi del processo di urbanizzazione hanno sconvolto un assetto – comunque feudale, segnato dalla grande proprietà fondiaria e dalla servitù della gleba – politico territoriale in cui la città, nelle sue misure, conformazioni, figure, si mostrava come sviluppo delle forme comunitarie di villaggio. Queste posizioni da cui ha preso le mosse il municipalismo libertario e partecipavo, hanno impregnato la cultura urbanistica anglosassone – da Geddes a Ward, da Wright a Mumford – sviluppando una visione libertaria della società e del piano urbano, non estranea alla cultura di Kahn.
Nell'idea kahniana di *patto umano* vi è un fondo di naturalismo che appartiene alla cultura e alla ideologia libertaria americana, attraverso cui vengono filtrati i toni critici, di resistenza, verso la realtà presente, inserendo in una dimensione positiva e progressiva quella logica di transizione tra idea e realizzazione, che informa l'intero discorso teorico di Kahn sul progetto di architettura e sull'idea di progettazione urbana che ad esso si salda.[40]
In Kahn l'idea di un patto fondante il concetto di istituzione, situa oltre i limiti di una soggettività autoespressiva il lavoro dell'architetto – "quel personaggio che sa meglio di te di cosa hai bisogno"[41] –, ponendolo in un rapporto di comune sentire con la società, offrendo all'architettura nuove occasioni di "dire", di farsi memoria pietrificata, interprete spaziotemporale dell'essenza positiva delle istituzioni umane e sociali.

"Tutte le città sono fatte di istituzioni. Se doveste pensare di fare una città, dovreste pensare a come organizzare le istituzioni. Ma dovete analizzarle e sapere cosa sono veramente."[42]

"La città da semplice insediamento è diventata il luogo del consesso delle istituzioni. L'insediamento è stato la prima istituzione. Lì i talenti hanno trovato il loro posto. Il Falegname ne ha diretto la costruzione. L'uomo riflessivo e premuroso è diventato l'insegnante, l'uomo forte è diventato il capo. Quando si pensa ai semplici inizi che le hanno ispirate, è evidente che alle nostre attuali istituzioni debbano essere apportati drastici cambiamenti, che siano d'ispirazione a rifondare il significato di città, come l'insieme dei luoghi a cui è affidata la cura del senso di un modo di vivere."[43]

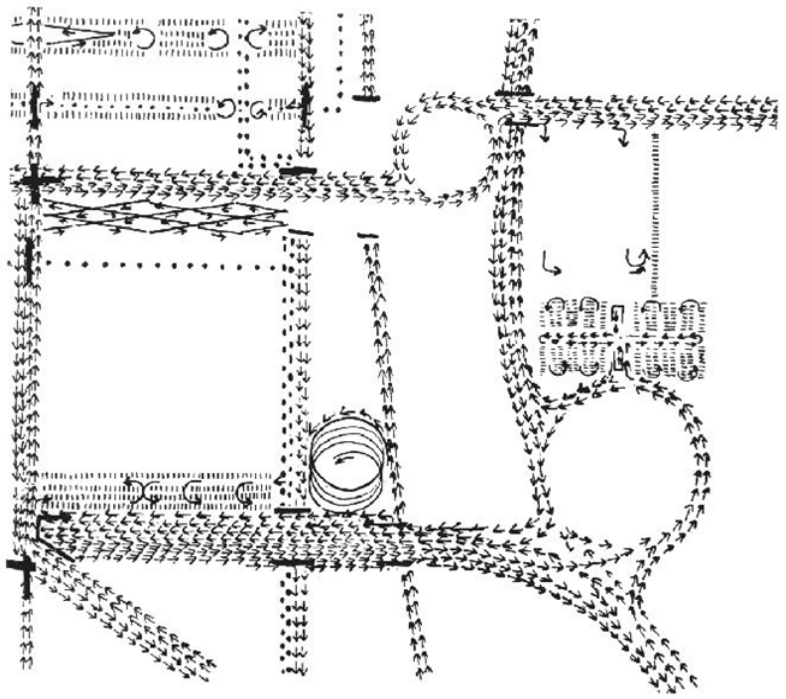


Immagine 4 - *L. Kahn, Filadelfia, studi sui flussi del traffico, anni '50*

A partire da questa idea della città come luogo "della cura di un modo di vivere", Kahn svolge la sua critica, in particolar modo alla deriva della città preda del dominio viabilistico, ristabilendo una sacralità gerarchica in cui il centro, il cuore della città deve essere salvaguardato.
Nei suoi progetti per la città di Filadelfia – dagli anni '40 al 1962, che vedremo più dettagliatamente in seguito – egli immagina, e propone, la realizzazione di gigantesche torri silos a guardia del centro cittadino, capaci di intercettare, simbolicamente e concretamente, il traffico automobilistico, bloccando l'invasione delle automobili con enormi portali.
Vi è un'idea difensiva di un ordine urbano civile – le più volte evocate mura di Carcassonne – nel disegno di Kahn. Ma egli non è un "conservatore"; è integralmente "moderno" e la monumentalità provocatoria del suo progetto è di un tipo nuovo rispetto alla poetica *beaux art* premoderna e classicista, connessa all'ordine della costruzione, sostanziata dal valore di struttura della forma che riveste il livello tettonico.

"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. (…)
La monumentalità è enigmatica: non può essere creata intenzionalmente.

> Una opera dal carattere monumentale non richiede il materiale migliore né la tecnologia più avanzata per la stessa ragione per cui non era necessario l'inchiostro più raffinato per scrivere la Magna Charta"[44]

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.

> "Credo che le città moderne debbano distinguere tra l'architettura dell'acquedotto – non del viadotto – e l'architettura del vivere o l'arte delle attività dell'uomo, perché gli edifici che costruiamo indichino davvero ciò di cui hanno bisogno le attività dell'uomo dal punto di vista dello spazio. Ma l'architettura del viadotto – della strada, della strada a scorrimento veloce e del parcheggio che ne fa parte – non è affatto espressa. (…)
> E queste architetture del viadotto nelle periferie che entrano in città devono essere più rispettabili. Devono entrare e togliersi il cappello ed essere fatte di materiali migliori. (…) I terminali di questa architettura, che potrebbero essere i parcheggi coperti – se vogliamo chiamarli così, ma io li chiamerei porte – queste porte potrebbero essere strutture meravigliose."[45]

Se il valore di posterità del monumento è legato al suo costituirsi come racconto pietrificato dei livelli di civiltà costruttiva 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.
Kahn guarda alla città attraverso le lenti della storia e, passata l'epoca della tabula rasa modernista – siamo negli anni '60 – si misura con la possibilità di difendere l'urbanità dalle forme dell'urbanizzazione che cominciano a sgretolare le relazioni tra luoghi e spazi urbani.

> "Il Centro della Città è un luogo dove andare – non da attraversare. (…)
> Gli spazi e gli edifici all'interno delle porte devono esprimere il soddisfacimento delle tendenze alla socialità e ambire ad esso. Il rinnovamento di una città potrà essere ispirato solo dalla concentrazione di tutti i centri – culturali, accademici, commerciali, sportivi, sanitari e civici – in un unico Foro.
> Il decentramento disperde e distrugge la città. (…)
> Il Centro è la Cattedrale della città."[46]

Louis Kahn è scomparso nel 1974, in un momento storico di soglia in cui si affacciano nuovi modi di urbanizzazione legati alle forme della produzione post-fordista, caratterizzati da una configurazione del rapporto tra città e spazio geografico segnato da *despazializzazione* e *deterritorializzazione*, come analizzato e descritto nel lavoro di Magnaghi.

> "Dalla città fabbrica alla città digitale dell'informazione, la deterritorializzazione e la despazializzazione continuano: sia nel trasferimento incessante di relazioni del dominio spaziale a quello aspaziale delle reti globali; sia nel prevalere della figura del migrante che produce ulteriori processi di sradicamento, decontestualizzazione, omologazione delle condizioni riproduttive della vita e del consumo. (…) La forma di deterritorializzazione che caratterizza la modernità e in particolare la civiltà delle macchine (applicazione tecnologica della scienza al sistema produttivo) e infine la globalizzazione, appartiene a questa ultima tipologia: nel suo codice genetico, nella sua presunta autonomizzazione del proprio sviluppo dalla natura e dalla storia, verso la costruzione della seconda natura totalmente artificiale, essa ha inteso volutamente produrre un progressivo processo di deterritorializzazione senza ritorno, materializzatasi nell'urbanizzazione in corso del pianeta."[47]

Già Bookchin aveva visto il processo di urbanizzazione non solo come responsabile della scomparsa del contado, ma anche come agente della decomposizione della città, sciolta in un territorio che perde i suoi caratteri storici nell'indistinto, deterritorializzato, spazio delle economie digitali post-fordiste.

> "L'urbanizzazione non sta inghiottendo solo la campagna: sta inghiottendo anche la città. Divora non solo la vita dei borghi e dei villaggi radicata in quelli che erano i valori, la cultura e le istituzioni dei rapporti agrari, ma divora la vita urbana radicata in quelli che erano i valori, la cultura e le istituzioni dei rapporti civici. (…) L'urbanizzazione sta per rimpiazzare entrambi i contendenti di questo antagonismo apparentemente storico, e minaccia di assimilarli a un mondo urbano senza volto in cui i due termini diventeranno a tutti gli effetti arcaismi sociali, culturali e politici."[48]

E la città storica, anche le sue periferie, i tessuti misti delle città industriali europee, vanno via via perdendo relazioni spaziali, funzioni, ceti, abitanti, quella "grana fine" di cui è composto il suo tessuto, nei processi di *gentrificazione*, già visibili negli anni '70, e osservate nell'Inghilterra di Colin Ward.

> "Tuttavia l'effetto peggiore della razionalizzazione economica è forse il modo in cui ha distrutto la grana fine dell'economia urbana. Un tempo ogni città offriva un'enorme gamma di beni e servizi in innumerevoli piccole officine, laboratori e magazzini. (…) Al posto della grana fine prodotta da tanti diversi luoghi, il passeggero di oggi vede un muro continuo di edifici destinati a uffici…"[49]

Oggi, un acuto osservatore – nonché attore – delle trasformazioni urbane come Koolhaas sostiene che:

> "la pervasività dell'urbanizzazione ha modificato la condizione urbana stessa fino a renderla irriconoscibile: la città non esiste più. Poiché l'idea di città è stata stravolta e ampliata come mai nel passato, ogni tipo di insistenza su una condizione primigenia – in termini visivi, normativi, costruttivi – ha come esito inevitabile, complice la nostalgia, quello dell'irrilevanza."[50]

Nonostante ciò lo stesso Koolhaas afferma che:

> "adesso come non mai la città è tutto ciò che abbiamo"[51]

"La città non è destinata a scomparire"[52], ci dice Bookchin. Segno ne è la messa a valore, nelle more dei processi di finanziarizzazione del percorso di valorizzazione del capitale, del nostro desiderio di vita urbana, di spazi e luoghi che la storia ha depositato e che non recano impronta dei modi con cui la contemporaneità li avrebbe conformati, anzi il loro valore come merce è legato proprio alla loro, ricercata, "autentica inattualità". Di fronte alla pesante aggressione che l'urbanizzazione ha operato e opera nei confronti delle forme e delle relazioni urbane, il nostro sguardo

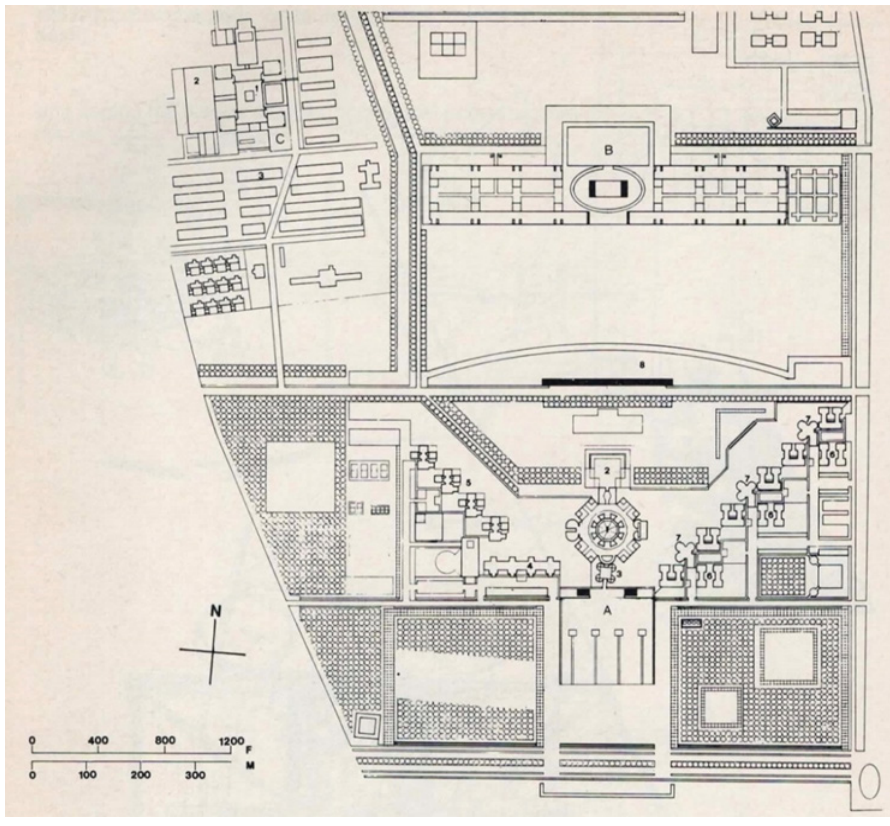


Immagine 5 - *L. Kahn, Dacca, planimetria generale del Capitol Complex, 1962-1974*

verso la città si fa viepiù anelante. Così mentre sentiamo crescere il desiderio di città nel deserto civico, culturale e spaziale dell'urbanizzazione, offriamo al mercato dell'urbano nuove occasioni per svuotare ulteriormente di senso la città stessa, grazie ad una apprezzata e mercificata "inattualità" che si fa agente dei nuovi processi di valorizzazione del capitale urbano realizzati dalle forme più aggressive del capitale finanziario globale. Come osserva David Harvey:

> "Ovunque storia, cultura, unicità e autenticità vengono trasformate in merci e vendute a turisti, imprenditori in erba e capi d'azienda, generando rendite monopolistiche per gli interessi fondiari, gli sviluppatori immobiliari e gli speculatori. (…) Il processo di gentrification che poi viene avviato è, a livello mondiale, una parte determinante di un'economia basata tanto sull'accumulazione per espropriazione quanto sulla creazione di ricchezza attraverso nuovi investimenti urbani."[53]

Infine così si esprime Louis Kahn, aprendo alla possibilità di una via di riforma urbana, a patto di ripensare strumenti e obiettivi del piano, che anche oggi, per usare le sue parole, hanno alle spalle "solo il profitto".

Immagine 6 - *L. Kahn, Dacca, il Parlamento e il lago, 1962-1974*

> "Non penso che la città possa un giorno scomparire. Non lo farà perché è un posto che esprime i vari aspetti dell'uomo, i suoi molti punti di vista, le sue diversità. Inizia con cose indistruttibili, non con gli schemi. Il modo in cui viviamo oggi ci mette a stretto contatto con prospettive lontane, rende un inizio in qualche modo diverso da com'era prima. Dobbiamo chiederci: 'Qual è il primo inizio? La prima lealtà che può portare alle altre?' Oggi è Levittown. È la comunità pianificata, e non ha senso, perché alle sue spalle c'è solo il profitto."[54]

L'"antipatia" per la disciplina urbanistica di Louis Kahn è nota. Come riporta John Lobell, "egli ha iniziato a esprimere una certa antipatia per l'urbanistica, definendola una disciplina del mercato urbano e suggerendo che la sua sede accademica dovrebbe essere la business school e non la scuola di architettura."[55]

Dopo gli anni del New Deal, che lo hanno visto attivo nella progettazione di aree e quartieri residenziali, anche l'housing non è stato tra i settori in cui Kahn ha espresso la propria attività. Insoddisfatto e critico verso le sue esperienze progettuali sulla residenza, egli si è concentrato a partire dagli anni '50, su una dimensione pubblica dell'architettura nel campo della cultura, della ricerca, della scuola, delle strutture comunitarie che gli hanno consentito una relazione con lo spazio urbano e al contempo una progettazione puntuale, diretta alla trasformazione dei luoghi nella loro specifica qualità istituzionale. La città è cornice e sfondo necessario al sistema delle relazioni tra le istituzioni e i loro spazi.

In due casi Kahn si è misurato progettualmente con la complessità urbana, con la città esistente, nel caso degli studi e delle proposte per il centro di Filadelfia (1947-1962), e con la fondazione di un nucleo urbano istituzionale complesso, nel caso del progetto e della realizzazione del Capitol Complex di Dacca in Pakistan (1962-1974).

La "difesa" dell'urbs: i progetti per Filadelfia (1947-1962).

(Cfr. immagine 1) Egli concentrò il lavoro di *city planner* sulla sua città, compiendo una sorta di atto d'amore per Filadelfia, che diviene terreno d'esercizio per un'idea di disegno urbano che fugge dalla "planotecnica"[56] del piano urbanistico, per affrontare lo spazio della città con gli strumenti del progetto architettonico urbano. Per tutti gli anni '50 Louis Kahn elaborò, disegnò e propose interventi di riforma urbana per le aree centrali di Filadelfia, la città in cui viveva, lavorava e insegnava. Furono gli unici piani e progetti urbani che si misuravano con la città della storia, redatti dal maestro di Filadelfia. Nonostante complicati e conflittuali rapporti con l'amministrazione cittadina, Kahn fece anche parte, per un breve periodo tra i '40 e i '50, della Planning Commission della città. Successivamente tutti gli studi e i progetti che uscirono dalla sua matita, vennero proposti a titolo personale, senza alcun incarico pubblico e compenso.

Gli iniziali studi per la riqualificazione dell'area del "Triangle", cominciati nei secondi anni '40, risentono fortemente del modernismo e di un'idea di riforma radicale della città storica, con una funzione di primo piano della residenza nell'organizzazione dello spazio urbano. Ma già dalla seconda fase degli studi sull'area dal 1951, egli comincia a ragionare sul sistema del movimento, proponendo analisi dei flussi veicolari restituite tramite complicate rappresentazioni, grafi e linee che rivelano un desiderio di fornire valutazioni più articolate dei rapporti tra sistema del movimento e trama urbana. Gli studi sul traffico e i suoi flussi adottano grafie e forme espressive inedite e sconvolgenti per la cultura e la prassi ingegneristiche dell'urbanistica, a cui certo non sono estranei intenti ironici e polemici verso l'incomprensione, e l'aperta opposizione, mostrata dalle amministrazioni e dai tecnici del municipio verso le sue proposte, ma che sintonizzano il piano analitico con un nuovo desiderio espressivo con cui viene pensato il design dell'"architettura del viadotto" e dei suoi snodi di sosta.

Negli studi per il "Triangle" compare per la prima volta un edificio a pianta circolare e si affaccia l'idea di Kahn della necessità di approcciare la progettazione del sistema del movimento su di un piano architettonico. (Cfr. immagine 4)

Egli quindi tenta un'interpretazione in una chiave architettonica delle questioni di ordine circolatorio, riappropriandosi di un tema di progettazione a cui l'ingegneria del traffico ha, per così dire, levato una figurabilità architettonica, riducendolo ad un problema di governo e direzione dei flussi, associandolo per converso ad un nuovo livello di monumentalità simbolica sorretta da una "tecnologia ispirata".

Nel 1957 Kahn sviluppa il noto progetto delle gigantesche torri-silos, recettori del traffico e porte di accesso al centro; situazioni urbane complesse in cui spazi aperti destinati a piazze si combinano con luoghi per il commercio, 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.

> "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."[57]

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, cercando punti di dialogo e mediazione con il reticolo urbano e gli 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."[58]

(Cfr. immagini 2 e 3) All'interno del reticolo di immagini di questa "architettura del viadotto", Kahn colloca, protetta, la "cattedrale" della città, quell'"unico foro" civile che deve contenere tutti i centri istituzionali della città e i loro spazi rappresentativi: tra questi la City Tower, progettata con Ann Tyng nel 1957[59], immensa torre di cemento e cristallo alta 188 metri, monumento 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.

La riforma dell'impianto urbano è quindi volta alla restituzione di un valore di memoria al suo centro, riconsegnando 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

Da Filadelfia a Dacca.

si fa ingresso. Se questi non ci sono la nostra percezione della città andrà perduta."[60]

La "provocatoria" operazione di Kahn, questa proposta di colossali barriere e porte per il centro urbano, che nello schizzo sembrano immagini tratte da qualche graphic novel dal sapore distopico, si propone pertanto come forma di difesa strenua – le "mura di Carcassonne" – del nucleo urbano più autentico, difesa che si spinge sino a stravolgere scala e misure dello spazio urbano, offrendo infine proprio alla tanto avversata automobile un ruolo preminente nella determinazione degli elementi architettonici urbani, sia sul piano della massa materiale, sia su quello simbolico. In questa difesa dell'*urbs* diviene marginale la considerazione della realtà complessiva della metropoli negli anni dello sviluppo fordista, quale dato di analisi, elemento di giudizio, ma anche possibile tratto caratterizzante le scelte e le scale di progetto. Problemi e contraddizioni della metropoli, con il portato delle dialettiche socio-spaziali che venivano mostrandosi – centro/periferia, abitare/lavorare, dispersione/accentramento, segregazione/integrazione… – restano sullo sfondo; l'attenzione di Kahn va al centro urbano minacciato e stravolto dalle pratiche d'uso dello spazio metropolitano e alla ripresa di una nuova monumentalità urbana come segno e difesa della città della storia.

L'istituzione della città: il Capitol Complex di Dacca (1962-1974).

(Cfr. immagine 5) Un'occasione per misurarsi progettualmente con la complessità urbana venne data a Kahn con la commessa per la realizzazione dell'insieme degli edifici governativi per la capitale dell'allora Pakistan Orientale – dal 1971 stato indipendente del Bangladesh – Dacca. Il programma comprendeva, oltre al Parlamento, edifici scolastici, un settore diplomatico, la corte suprema, un settore residenziale, servizi e spazi pubblici, su un terreno di circa 400 ettari, soggetto a frequenti inondazioni. Siamo dentro la città di Dacca su un'area agricola all'interno del delta, in cui si tratta di dar vita ad un nucleo istituzionale a fondazione di una nuova capitale in cui venivano trasferiti poteri e istituita una nuova centralità urbana generata dall'Assemblea legislativa. Non vi è confronto né misura con la città storica, ma un lavoro costituente dall'elevato significato simbolico, in un contesto colmo di contraddizioni, in una nazione divisa geograficamente, risultato delle varie fasi del processo di decolonizzazione, attraversata da conflitti sociali, politici, etnico-linguistici profondi. L'idea di una nuova capitale aveva infatti lo scopo di rinsaldare i legami tra le due porzioni del Pakistana. Nel 1971, attraverso lotte, repressioni violente e guerra aperta, il Pakistan Orientale, abitato da bengalesi linguisticamente ed etnicamente affini a quelli del Bengala indiano, ma di religione musulmana, divenne infine uno stato indipendente e Dacca la sua capitale.
All'apparenza quasi indifferente alle contraddizioni e ai conflitti di natura economica, sociale, politica lasciati sul terreno dai processi di decomposizione dell'impero britannico, Kahn accetta l'incarico con la volontà di farsi guidare dal suo desiderio di sintonia culturale con l'espresso obiettivo dei committenti di produrre un luogo di concordia. Egli riporta così pensieri e sensazioni su quell'incarico:

> "La notte del terzo giorno, mi svegliai di colpo con un pensiero, che è ancora l'idea principale del progetto.
> Derivò semplicemente dalla consapevolezza che la natura dell'assemblea è trascendente. Gli uomini sono venuti a riunirsi per toccare lo spirito della comunità e ho sentito che questo doveva essere esprimibile. Osservando il modo in cui i pakistani professano la loro religione, pensai che una moschea intessuta nello spazio dell'assemblea avrebbe rispecchiato tale situazione"[61]

(Cfr. immagine 6) Kahn pone al centro del progetto il complesso assemblea-moschea, in cui il carattere religioso e quello politico dell'istituzione si fondono – nello "spirito" e nella cultura islamica del Pakistan che Kahn assume e interpreta – nell'idea di una "natura trascendente dell'assemblea", che doveva corrispondere all'autentico "spirito della comunità". Le altre funzioni del luogo – l'ospitalità, lo studio, le corte suprema, le residenze – dialogano e si integrano con la sede del parlamento e la moschea che stabiliscono "l'essenza da cui nasce l'istituzione."[62]

> "La relazione tra assemblea, moschea, Corte Suprema e alberghi nella loro interrelazione, psicologica, è ciò che esprime una natura. L'Istituzione dell'Assemblea potrebbe perdere la sua forza, se le sue parti solidali fossero disperse. L'espressione delle ispirazioni di ognuna parte rimarrebbe incompleta."[63]

L'area si trova in un territorio alluvionale in cui è necessario il riporto di terra per rialzare le costruzioni e il dialogo con l'acqua non è solo formale, ma un elemento determinante posizione e orientamento degli edifici. Le acque del delta diventano così un ampio bacino lacustre che separa, delimita, abbraccia e fa dialogare le parti del complesso. *(Cfr. immagine 8)*
Un asse principale segna il master plan del complesso composto dagli edifici governativi e da percorsi pedonali, giardini, corsi d'acqua, che collegano e separano aree residenziali con costruzioni di diverse altezze e attrezzature di servizio per lo sport e l'istruzione.
Di fronte e accanto all'assemblea pertanto viene formandosi un articolato sistema di edifici che Kahn chiama "cittadella" in cui trovano luogo le istituzioni che fondano la città. Inizialmente il complesso assemblea-moschea doveva risaltare – e anche nel progetto definitivo esso domina, con la sua mole, l'intero intervento – ed essere distante e separato dal resto delle istituzioni, ma, su consiglio di Steen Eiler Rasmussen – che "conosce così bene le origini delle città nella loro essenza"[62] –, Kahn ridusse questa separatezza, cercando una maggiore integrazione in cui si potesse ricreare un modo di vivere gli spazi urbani nella pienezza del dialogo tra scopi e funzioni.

> "Sto cercando di stabilire una convinzione che deriva da una filosofia e consegnarla al Pakistan, in modo che qualsiasi cosa facciano risponda sempre a quella convinzione."[65]

Il punto di partenza dell'intero progetto, l'*ispirazione* che ha guidato Kahn, è pertanto l'idea di una trama fisica che includa la moschea, luogo della preghiera, e l'istituzione legislativa-rappresentativa. Da qui prende corpo un nucleo che contiene spazi e forme fondative del luogo urbano, tra cui anche spazi per il commercio, giardini e luoghi pubblici di relazione e incontro. L'*ispirazione* porta Kahn lontano dall'idea occidentale di separazione tra culto e legge, tra luoghi della preghiera e spazi della politica. Ciò che gli preme è essere interprete del tempo e dello spirito della comunità per cui sta lavorando, della sua cultura, delle sue pratiche legislative e di governo, senza esprimere valutazioni pregiudiziali, ma mettendo la sua sensibilità, la sua rigorosa idea degli spazi e forme dell'architettura, al servizio della volontà di produrre un luogo urbano pensato per una vita comune e per il benessere degli uomini che abiteranno quelle istituzioni.

> "Le istituzioni sono case delle ispirazioni.
> Scuole, biblioteche, laboratori, palestre.
> L'architetto considera le ispirazioni, prima di accettare i dettami di uno spazio desiderato. Chiede a se stesso cosa sia la natura di uno spazio che lo distingue dall'altro.
> Quando sente la differenza, entra in contatto con la sua forma. La forma ispira il progetto."[66] *(Cfr. immagine 7)*

Immagine 7 - *L. Kahn, Dacca, Capitol Complex, 1962-1974*

[1] *Cfr. A. Parigi,* Louis Kahn. Studi di terminologia architettonica*, in "Arcduecittà", n. 14, febbraio 2021, numero monografico su Louis Kahn; A. Parigi,* Frammenti di un trattato. Note sula terminologia architettonica di Louis I. Kahn*, in "Magazzino di filosofia", n.42 (C14), 2022*

[2] *Cfr. J. Lobell,* Louis Kahn. Architecture as Philosophy*, The Monacelli Press, New York, 2020.*

[3] *L. Kahn,* Riflessioni*, in "Perspecta", 1965, in* Louis I. Kahn. Pensieri sull'architettura. Scritti 1931-1974*, a cura di M. Falsetti, Einaudi, Torino, 2023. Salvo diversa indicazione, le citazioni di brani e passi di L. Kahn, sono tratte da questo testo. Scritti di Louis Kahn compaiono tradotti in italiano anche in: C. Norberg-Schulz,* Louis I. Kahn idea e immagine*, Officina, Roma 1980; M. Bonaiti,* Architettura è. Louis I. Kahn, gli scritti*, Mondadori Electa, Milano, 2002*

[4] *L. Kahn,* Le nuove frontiere dell'architettura: CIAM in Otterloo*, Discorso conclusivo dell'ultimo congresso CIAM di Otterloo, 1959.*

[5] *Ibidem*

[6] *L. Kahn,* La natura della natura*, seminario alla Cranbrook Academy of Art, 1961*

[7] *L. Kahn,* Conferenza all'ETH *di Zurigo, 1969*

[8] *E. D'Alfonso,* L'opera d'architettura e l'architettonica del pensiero*, in "Magazzino di Filosofia", n. 42, 2022, p. 7*

[9] *L. Kahn,* Conversazioni con gli studenti*, conversazione alla Rice University, 1964*

[10] *P. Dardot, C. Laval,* Del Comune, o della rivoluzione nel XXI secolo*, DeriveApprodi, Roma, 2015, p.321*

[11] *"Questo sforzo (*conatus*), se lo si riferisce alla sola mente, si chiama volontà; se invece lo si riferisce insieme alla mente e al corpo, si chiama appetito, che dunque non è altro che la stessa essenza dell'uomo, dalla natura della quale seguono necessariamente le cose che servono alla sua conservazione; e quindi l'uomo è determinato a farle". B. Spinoza,* Etica*, III, Prop. 7, Scolio, Bollati Boringhieri, Torino, 1992, p. 104*

[12] *C. Castoriadis,* L'istituzione immaginaria della società*, (1975) Mimesis, Milano-Udine, ,2022 pp. 221-225*

[13] *C. Castoriadis,* Istituzione prima della società e istituzioni seconde*, intervento al convegno "Psicoanalisi e approccio familiare sistemico", in* Istituzione. Filosofia, politica, storia. Almanacco di Filosofia e Politica. *Diretto da R. Esposito, Quodlibet, Macerata, 1985, p.281*

[14] *M. Hardt, A. Negri,* Comune. Oltre il pubblico e il privato*, Rizzoli, Milano, 2010, p. 357*

[15] *L. Kahn,* La stanza, la strada e il patto tra gli uomini*, discorso in occasione del conferimento della Gold Medal dell'American Institute of Architects, in "AIA Journal", 1971*

[16] *I. Illich,* La convivialità*, (1973) Red!, Milano, 1993, p.113*

[17] *"Chiamerò dispositivo letteralmente qualunque cosa abbia in qualche modo la capacità di catturare, orientare, determinare, intercettare, modellare, controllare e assicurare i gesti, le condotte, le opinioni e i discorsi degli esseri viventi." G. Agamben,* Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Milano, 2006, p. 22*

[18] *I. Illich, cit. p.29*

[19] *E. D'Alfonso,* Silenzio, luce*, in "Arcduecittà. Architettura, ricerca, città", n. 14, febbraio 2021, cit.*

[20] *M.Biraghi,* Cosa significa pensare l'architettura?*, introduzione a L. Kahn,* Pensieri sull'architettura. Scritti 1931-1974*, cit. p.XV*

[21] *E. Coccia,* Filosofia della casa. Lo spazio domestico e la felicità*, Einaudi, Torino, 2021, p.6*

[22] *L. Kahn,* Le nuove frontiere dell'architettura: CIAM in Otterloo*, cit.*

[23] *G. Agamben, cit. p. 20*

[24] *E. Coccia, cit. pp. 42-43*

[25] *"Non è una casa, bensì un flusso trascinante. Nulla gli offre appiglio. Il tempo che precipita in avanti non è abitabile" Byung-Chul Han,* Le non cose*, Einaudi, 2022, p. 92*

[26] *Prefazione di I. Illich a,* Il potere di abitare*, a cura di CABAU, LEF, Firenze, 1981, riportato in F. La Cecla,* Ivan Illich e l'arte di vivere*, eléuthera editrice, Milano, 2018, p. 65*

[27] *L. Kahn,* La stanza, la strada e il patto tra gli uomini*, cit.*

[28] *L. Kahn,* Forma e Progettazione*, in "The voice of America", 1960, in* Louis I. Kahn idea e immagine*, a cura di C. Norbert-Schultz, cit.*

[29] *G. Bachelard,* La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari, 1975, pp. 159-163*

[30] *G. Agamben, cit. p.28*

[31] *L. Kahn,* La stanza, la strada e il patto tra gli uomini*, cit.*

[32] *G. Consonni,* L'internità dell'esterno. Scritti sull'abitare e il costruire*, CLUP, Milano, 1989, p.77*

[33] *L. Kahn,* La stanza, la strada e il patto tra gli uomini*, cit.*

[34] *G. Consonni, cit. p.81*

[35] *L. Kahn,* Spazio, ordine e architettura*, discorso al Golden Jubilee Assembly del Royal Architecture Insitute of Canada, 1957*

[36] *P. Kropotkin,* Il mutuo appoggio. Un fattore dell'evoluzione *(*1902*), elèuthera editrice, Milano, 2020, p. 202*

[37] *L. Mumford,* La città nella storia *(1961), Bompiani, Milano 1981, p.689*

[38] *M. Bookchin, Dall'urbanizzazione alle città (1989), elèuthera editrice, Milano, 2023, p. 17*

[39] *P. Kropotkin,* Il mutuo appoggio. Un fattore dell'evoluzione*, cit. p. 342*

[40] *"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,* La forma tangibile. La nozione di organismo nell'opera di Louis I. Kahn*, Franco Angeli, Milano, 2017, p.233*

[41] *I. Illich, introduzione a* Il potere di abitare*, cit. p. 64*

[42] *L. Kahn,* Le nuove frontiere dell'architettura: CIAM in Otterloo*, cit.*

[43] *L. Kahn,* La stanza, la strada e il patto tra gli uomini*, cit.*

[44] *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, p. 433.*

[45] *L. Kahn,* La nuova arte del disegno urbano*, conferenza all'Architectural League,* New Art of Urban Design. Are we Equipped?*, New York, 1960.*

[46] *L. Kahn,* Spazio, ordine e architettura*, cit.*

[47] *A. Magnaghi,* Il principio territoriale*, Bollati Boringhieri, Torino, 2020, p. 24-51*

[48] *M. Bookchin, cit. pp. 29-30*

[49] *C. Ward,* Morte della città a grana fine *(1989), in* Architettura del dissenso*, elèuthera editrice, Milano, 2016, pp. 137-138*

[50] *R. Koolhaas,* Cos'è successo all'urbanistica? *(1995), in Rem Koolhaas,* Testi sulla (non più) città*, Quodlibet, Macerata, 2021, p. 63*

[51] *Ivi p. 68.*

[52] *M. Bookchin, cit. p. 24*

[53] *D. Harvey,* Diciassette contraddizioni e la fine del capitalismo*, Feltrinelli, Milano 2014, pp. 145-146*

[54] *L. Kahn,* La natura della natura*, cit.*

[55] *J. Lobell,* Louis I. Kahn. Architecture as Philosophy*, cit. p. 174*

[56] *Il termine è di Giovanni Astengo,* Urbanistica, la scienza del futuro*, La Finestra editrice, Lavis, 2011*

[57] *L. Kahn,* Il sistema del movimento e la ristrutturazione della città di Filadelfia (1957-62), *in "*Perspecta *", 4, 1957, in C. Norberg-Schulz,* Louis I. Kahn idea e immagine*, cit.*

[58] *Ivi*

[59] *Cfr. L. Kahn,* City Tower (1952-1957)*, in C. Norberg-Schulz, cit. p. 77*

[60] *L. Kahn,* Il sistema del movimento e la ristrutturazione della città di Filadelfia*, cit.*

[61] *L. Kahn,* Riflessioni*, in "Perspecta", 1965, cit.*

[62] *Ivi*

[63] *Ivi*

[64] *Ivi*

[65] *Ivi*

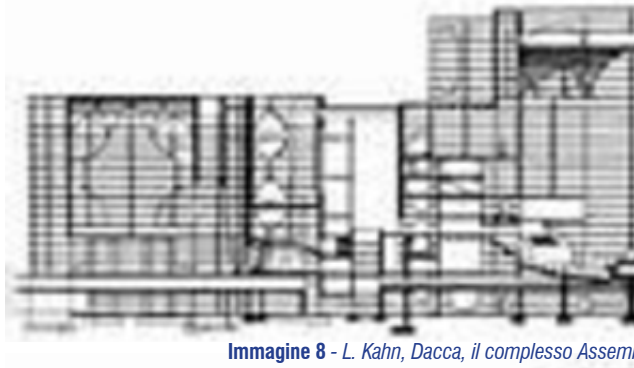
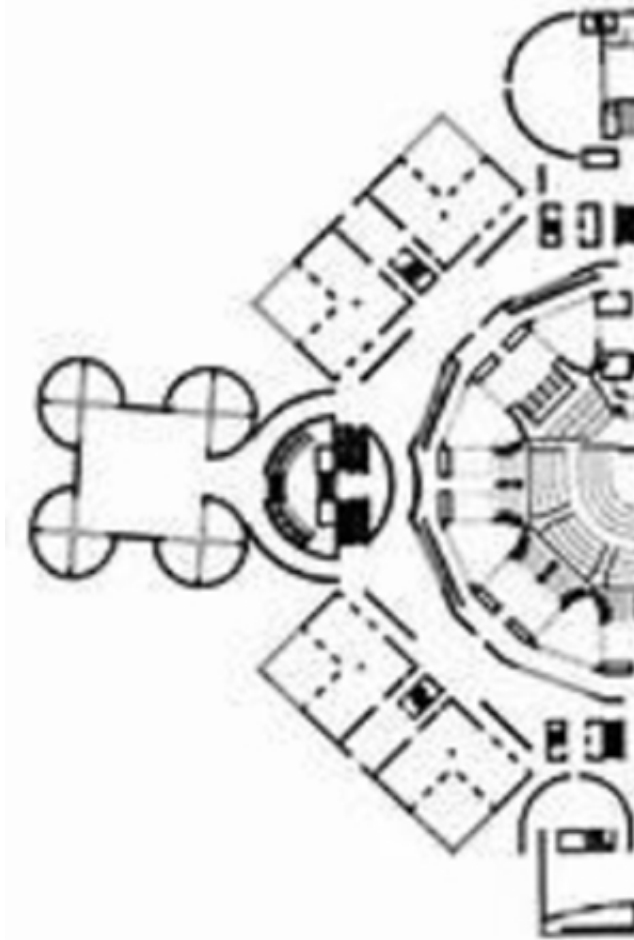


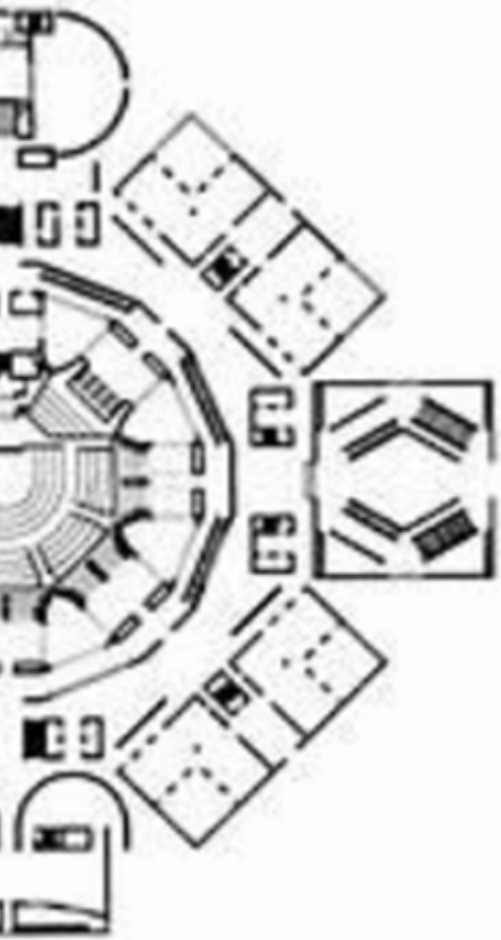
Immagine 8 - *L. Kahn, Dacca, il complesso Assem*



Note bibliografiche

G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?,* Nottetempo, Milano, 2006
G. Agamben, *Quando la casa brucia*, Giometti & Antonello, Macerata, 2020
G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari, 1975
E. Barzizza, *La forma tangibile. La nozione di organismo nell'opera di Louis I. Kahn,* Franco Angeli, Milano, 2017
M. Biraghi, *Cosa significa pensare l'architettura?*, introduzione a L. Kahn, *Pensieri sull'architettura. Scritti 1931-1974*, a cura di M. Falsetti, Einaudi, Torino, 2023
M. Bonaiti, *Architettura è. Louis I. Kahn, gli scritti*, Mondadori Electa, Milano, 2002
M. Bookchin, *Dall'urbanizzazione alle città (1989)*, elèuthera editrice, Milano, 2023
Byung-Chul Han, *Le non cose*, Einaudi, 2022
C. Castoriadis, *L'istituzione immaginaria della società*, (1975) Mimesis, Milano-Udine, ,2022
C. Castoriadis, *Istituzione prima della società e istituzioni seconde*, intervento al convegno "Psicoanalisi e approccio familiare sistemico", in Istituzione. Filosofia, politica, storia. *Almanacco di Filosofia e Politica.* Diretto da R. Esposito, Quodlibet, Macerata, 1985
E. Coccia, *Filosofia della casa. Lo spazio domestico e la felicità*, Einaudi, Torino, 2021
G. Consonni, *L'internità dell'esterno. Scritti sull'abitare e il costruire*, CLUP, Milano, 198
E. D'Alfonso, *Silenzio, luce*, in "Arcduecittà. Architettura, ricerca, città", n. 14, febbraio 2021, numero monografico su Louis Kahn
P. Dardot, C. Laval, *Del Comune, o della rivoluzione nel XXI secolo*, DeriveApprodi, Roma, 2015
M. Hardt, A. Negri, *Comune. Oltre il pubblico e il privato*, Rizzoli, Milano, 2010
D. Harvey, *Diciassette contraddizioni e la fine del capitalismo*, Feltrinelli, Milano 2014
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
L. Kahn, *Spazio, ordine e architettura*, discorso al Golden Jubilee Assembly del Royal Architecture Insitute of Canada, 1957 in *Louis I. Kahn. Pensieri sull'architettura. Scritti 1931-1974*, a cura di M. Falsetti, Einaudi, Torino, 2023. Salvo diversa indicazione, le citazioni di brani e passi di L. Kahn, sono tratte da questo testo
L. Kahn, *Le nuove frontiere dell'architettura: CIAM in Otterloo,* Discorso conclusivo dell'ultimo congresso CIAM di Otterloo, 1959
L. Kahn, *Forma e Progettazione*, in "The voice of America", 1960, in *Louis I. Kahn idea e immagine*, a cura di C. Norbert-Schultz
L. Kahn, *La nuova arte del disegno urbano*, conferenza all'Architectural League, *New Art of Urban Design. Are we Equipped?*, New York, 1960
L. Kahn, *La natura della natura*, seminario alla Cranbrook Academy of Art, 1961
L. Kahn, *Conversazioni con gli studenti*, conversazione alla Rice University, 1964
L. Kahn, *Riflessioni*, in "Perspecta", 1965
L. Kahn, *La stanza, la strada e il patto tra gli uomini*, discorso in occasione del conferimento della Gold Medal dell'American Institute of Architects, in "AIA Journal", 1971
R. Koolhaas, *Cos'è successo all'urbanistica?* (1995), in Rem Koolhaas, *Testi sulla (non più) città*, Quodlibet, Macerata, 2021
P. Kropotkin, *Il mutuo appoggio. Un fattore dell'evoluzione* (1902), elèuthera editrice, Milano, 2020
I. Illich, *La convivialità*, (1973) Red!, Milano, 1993
I. Illich introduzione a, *Il potere di abitare*, a cura di CABAU, LEF, Firenze, 1981, riportato in
F. La Cecla, *Ivan Illich e l'arte di vivere*, eléuthera editrice, Milano, 2018
J. Lobell, *Between Silence and Light: Spirit in the Archicitecture of Louis Kahn,* Shambala, Boulder, 2008
J. Lobell, *Louis Kahn. Architecture as Philosophy,* The Monacelli Press, New York, 2020
A. Magnaghi, *Il principio territoriale*, Bollati Boringhieri, Torino, 2020
L. Mumford, *La città nella storia* (1961), Bompiani, Milano 1981
C. Norberg-Schulz, *Louis I. Kahn idea e immagine,* Officina, Roma 1980
A. Parigi, *Louis Kahn. Studi di terminologia architettonica*, in "Arcduecittà", n. 14, febbraio 2021, numero monografico su Louis Kahn
A. Parigi, *Frammenti di un trattato. Note sulla terminologia architettonica di Louis I. Kahn,* in "Magazzino di filosofia", n.42 (C14), 2022
B. Spinoza, *Etica*, Bollati Boringhieri, Torino, 1992
C. Ward, *Morte della città a grana fine* (1989), in Architettura del dissenso, elèuthera editrice, Milano, 2016

blea e Moschea, pianta e sezione, 1962-1974



La “difesa” dell’urbs: i progetti per Filadelfia (1947-1962).

Redazione

Per tutti gli anni ’50 Louis Kahn – scrive Adriano Parigi - elaborò, disegnò e propose interventi di riforma urbana per le aree centrali di Filadelfia, la città in cui viveva, lavorava e insegnava. Furono gli unici piani e progetti urbani che si misuravano con la città della storia, redatti dal maestro di Filadelfia. Nonostante complicati e conflittuali rapporti con l’amministra-zione cittadina, Kahn fece anche parte, per un breve periodo tra i ’40 e i ’50, della Planning Commission della città. Successivamente tutti gli studi e i progetti che uscirono dalla sua matita, vennero proposti a titolo personale, senza alcun incarico pubblico e compenso.

Infatti per Kahn Filadelfia era divenuto il terreno d’esercizio di un’idea di disegno urbano non coincidente con gli strumenti del planning urbanistico. Affrontava, invece la città, con gli strumenti del progetto architettonico urbano.

Sottolineo il concetto, perché vi ravviso l’obbiettivo di non preordinare un apparato normativo cogente ed estraneo alla semiologia architettonica, nel senso non verbale del termine. Affrontando invece direttamente il rapporto tra costruire ed abitare che costituisce il problema della città. La questione è cruciale. Il valore convenzionale degli elementi urbani, quali le parole li nominano, si irrigidisce fino a divenire immutabile. Viceversa Louis Kahn, vuole entrare nel merito della concretezza materiale e formale di tali elementi per cambiarne radicalmente il modo d’essere. In particolare della strada nella gradazione delle scale, a partire dall’autostrada. E indicare una idea originale di attracco che arresta il flusso, come le banchine dei porti, cosicché la mutazione di stato della persona: da “automobilista” divenga “pedone”. Quindi il tessuto urbano, quale la storia ha formato, la “cattedrale” urbana, quale la nomina il maestro di Philadelphia, possa venire sotto le mani dei cittadini.

Non s’intende impedire ogni intervento. Questo non è possibile perché il reciproco adattamento delle cose alle persone e viceversa, è obbligatorio per ciascun uomo. Invece, Kahn decreta che l’autostrada, deve avere un approdo, affinché “la cattedrale della vita quotidiana locale” (formatasi nella storia e densa delle funzioni urbane rare che occorrono alla vita quotidiana integrale) possa esercitare il suo compito esistenziale per le civiltà urbane, alla scala eminentemente pedonale che la ha prodotta. Occorre “toccare” le cose. Evidentemente , penso questo, perché lo vedo congruente con l’idea di monumento che l’architettura non può non esporre. Come si vede, in quanto detto, salvaguardare tale funzione primaria del corpo umano è una priorità inderogabile. Non si può entrare nell’architettura del viadotto, senza fare della sua realtà fisica il problema che lo concerne direttamente in quanto modo d’essere presente alla realtà che le sta attorno. Solo una “architettura del viadotto”, può proteggere nel suo reticolo (conferendogli la dovuta accessibilità – che si arresta, nel momento in cui giunta a destinazione la persona deve dismettere le protesi che le consentono l’accessibilità stessa e potersi avvicinare alle cose, fino a toccarle). Compare qui l’immagine icastica “cattedrale” della città, “unico foro” civile che deve contenere tutti i centri istituzionali della città e i loro spazi rappresentativi. (Cfr. immagini 2 e 3) Il commento al testo di Adriano Parigi che sto facendo ha questo intento. Collocare i tre termini: città, istituzione, monumento, in una necessità autoimplicante ciascun termine negli altri due. In quanto fisicamente costruita la cosa istituisce comportamenti adeguati (convenienti). In quanto costruito/istituito, il “fatto”, costituisce monumento. La metafora patto umano, indica che per coloro che usano ai loro fini il manufatto, questi non è univocamente a loro disposizione, ma a disposizione di altri. Il patto, è implicato nel rispetto della cosa per l’altro. Ciascuno lo sa e tutti lo sanno. Che questo sia anche un problema, è innegabile. Prima di tutto, però, si deve prendere atto che ciò occorre in ogni circostanza, non è a disposizione esclusiva. È chiaro che la città, nella sua fisica manufattura (anche industriale) è comune. Perciò vale la metafora: “unico foro” civile che contiene tutti i centri istituzionali della città e i loro spazi rappresentativi. Cattedrale. Analogia preziosa.

L’immagine della città, di Kevin Lynch, è pubblicata nel 1960. Kahn risponde, a suo modo alla domanda chiave dell’autore americano: “Che cosa può fare l’urbanista per rendere l’immagine dello spazio urbano più vivida e memorabile?”. Non intendo appiattire Kahn su Lynch. Ma chiarire una domanda che circolava in America alla fine degli anni ’50. Ed il fatto che, da più parti, la domanda è stato oggetto di ricerca, di una ricerca, ripeto, estrovertita in opere d’architettura stabilisce quello che chiamiamo “Spirito del tempo”. In questo secondo dopoguerra, in particolare, alla fine degli anni 50, si manifesta l’esigenza di attivare un momento di riflessione. E d’interrogarsi sulla modernità. Nel dirlo, sostengo che la modalità d’esporre in

Monumento. Un nome, indice del segno archetipo.

Redazione

Tutto ruota attorno al tempo. Memoria, storia, monumento.

Il presente sembra meno rilevante del passato. Anche del futuro, aggiungo pensando di non essere smentito. Eppure ci capita che tutto davvero per noi avvenga nel presente. Il quale presente è spontaneamente memorizzato. Proprio perché passa, deve lasciare un segno onde poter essere immaginato e pensato. Intuito persino. Dunque è segnato in memoria. Della mira impressionale nulla si conserva, se non la coscienza ri-tenzionale, immediata e spontanea, che ad essa si coniuga immediatamente. La percezione, infatti, circospezione più correttamente, per non dimenticarne il problema, quello d’essere localizzante/localizzata, è trattenuta in coscienza dalla memoria immediata e spontanea. L’*Abitare* si compie nel circospezionare il campo d’azione, segnato al vero nel costruito che estroverte l’inventato/scoperto nell’intuizione dell’esperienza vissuta che sbocca nell’invenzione di una tecnica costruttiva. Costruire equivale a segnare al vero il campo d’azione, abitare significa praticare il costruito percepito nella circospezione, memorizzare ritenere in memoria ciò che è avvenuto nel costruito. I filosofi hanno detto: costruire/abitare, ma non hanno sostituito la parola *costruire* a *parlare* così l’architettura per i filosofi, è linguistica. Con mia grande meraviglia. Da architetto. Non si abita il romanzo. Neppure il cinema! Che è virtualmente abitato da attori. I quali prestarono il loro corpo. A suo tempo durante le riprese muovendosi sulla scena che dà figura ad un campo d’azione fotografato per essere proiettato sullo schermo. Neppure Farçoise Choay, che pure ha distinto dalla competenza linguistica, - termine coniato da Chomsky che indica una facoltà innata di parlare - la competenza di di abitare/costruire, ha poi detto che questa non è linguistica ma semiologia architettonica. Dunque, agli architetti, tocca dirlo. Non lo si è ancora fatto. Anche se in un recente libro su L. Kahn di J. Lobell, *L. I. Kahn - Architecture as Philosophy*, ha, per la prima volta tratto il teorico, pensato dall’architetto, dall’opera costruita, e dai suoi indici. Insomma ha conferito un senso reale alla architettura come manifestazione dell’aver sentito, ovviamente immaginato rifesso intuito esposto da una tecnica artistica. Torno agli autori che ascoltai studente d’Architettura: Dino Formaggio, Ernesto Rogers, Carlo de Carli, i primi maestri. Non so se ho capito tutto quello che m’insegnarono. Non ho dimenticato, però! E ho lavorato sulle loro parole chiave. Tecnica artistica, monumento, spazio primario. Le tre parole, per me, inaugurano una semiologia architettonica condizione di una teoria architettonica. Tecnica artistica indica l’atto della estroversione di un’intuizione ontologica che scopre/inventa come concretare in un segno indice una cosa conforme all’ananche appartenente alla natura. *Monumento*, indica il liberamente pensato che appella ed esorta chi lo mira in presenza, ad assumere il comportamento adatto al segno-indice. Spazio primario, indica, dello spazio assunto dai corpi man mano che il passo disloca il corpo, l’ignoto esserci nel mostrarsi e manifestarsi ai corpi stessi che li mirano, da localizzati in presenza. L’esperienza dello spazio primario si compie nella passeggiata architettonica, la cui condizione essenziale, è di saper camminare. Occorre, quindi aver auto elaborato una Architettonica del pensiero. Kant l’aveva preconizzata nella critica della ragion pura. Husserl, Heideggher, Desanti, hanno teorizzato, nella ricerca condotta fin dalla prima metà del XX secolo, analizzando la percezione, intuendone il duplice processo di impressione/ritenzione perfezionato da Desanti nel suo diagramma. Ciò che comportano i loro studi, è che l’impressione è solo in quanto memorizzata. Della ritenzione, però, il fatto mentale per eccellenza, non vi è insorgenza senza il corpo che riceve l’impressione. Ma il corpo che percepisce,

opera d'architettura concetti determinanti sull'essere della città non è meno pregnante di quanto sia l'espressione letteraria. Anzi indispensabile, all'esposizione verbale. Della quale è atto concretante relativo propriamente a quanto di indicibile sta nelle parole relative ai comportamenti umani che perseguano fini scientifici o artistici. Interrogarsi sul punto d'arrivo.

Per questo ho richiamato Lynch. Il suo libro, L'immagine della città e quello della Jacobs, Vita e morte delle grandi città espongono appunto tale esigenza. Interrogarsi sul punto d'arrivo della modernità d'oggi. La ovvia rivendicazione, non può essere intesa come l'esigenza di tornare ad un prima non più accessibile. Ma rivendicare il fatto che l'esistenza degli uomini, è purtuttavia "a misura d'uomo". Quindi che le altre perseguite possibilità che la tecnologia mette nella diponibilità degli uomini per usarle adeguatamente, non sostituiscono tale dato di fatto. Aprono bensì potenzialità inaudite. Vissute, tuttavia dallo stesso corpo umano. Nel procedere ne fondo la concretezza nel reale accessibile e inaccessibile ai corpi che siamo. È ben vero che abbiamo oltrepassato le possibilità "spontanee" dei sensi e che protesi adeguate ne potenziano l'azione. Tuttavia, sempre il corpo è attore. Atteniamoci ad esso per sperimentare l'oltre di cui trova il modo di dare segni di sé. Qui mi fermo. L'intento di questo numero della rivista, era quello di approfondire la dimensione ideale, o filosofica dell'architettura come semiologia propria. Riprenderò, in seguito, l'analisi fenomenologica della impressione /ritenzione. Qui mi limito a rimarcare una data. Il progetto della city tower con Ann Thing1957/59. Per marcare il momento in cui s'impone l'integralità dell'architettura per la costruzione della città. Vale la pena indicare il punto d'arrivo della riflessione di Kahn sulla città: egli persegue tre successive immagini della "cattedrale urbana": l'una riguarda lo stesso centro storico formatosi nella diacronia del tempo vissuto dalle società umane che lo abitarono adeguandolo a sé e, reciprocamente, adeguandosi ad esso. La seconda è la permutazione moderna del centro urbano progettata dallo stesso Louis Kahn con la famosa City Tower, progettata – ripeto - con Ann Tyng nel 1957/59 -, immensa torre di cemento e cristallo alta 188 metri, monumento 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 – l'opera più schiettamente moderna progettata dall'architetto estone/ americano. Forse quella che decreta la critica alla leggerezza dell'architettura moderna. La terza infine realizzata come istituzione fondante la città: il Capitol Complex di Dacca (1962-1974). In questa terza versione della architettura della città, la terna istituzione/città-monumento trova la sua più esplicita esposizione. (Cfr. immagine 1/7) Un'occasione per misurarsi progettualmente con la complessità urbana- dice, infatti Adriano - venne data a Kahn con la commessa per la realizzazione dell'insieme degli edifici governativi per la capitale dell'allora Pakistan Orientale – dal 1971 stato indipendente del Bangladesh – Dacca". Il programma era complesso: "comprendeva, oltre al Parlamento, edifici scolastici, un settore diplomatico, la corte suprema, un settore residenziale, servizi e spazi pubblici, su un terreno di circa 400 ettari, soggetto a frequenti inondazioni…. "Siamo dentro la città di Dacca – aggiunge Adriano - su un'area agricola all'interno del delta, in cui si tratta di dar vita ad un nucleo istituzionale a fondazione di una nuova capitale in cui venivano trasferiti poteri e istituita una nuova centralità urbana generata dall'Assemblea legislativa. Non vi è confronto né misura con la città storica, ma un lavoro costituente dall'elevato significato simbolico, in un contesto colmo di contraddizioni, in una nazione divisa geograficamente, risultato delle varie fasi del processo di decolonizzazione, attraversata da conflitti sociali, politici, etnico-linguistici profondi. L'idea di una nuova capitale aveva infatti lo scopo di rinsaldare i legami tra le due porzioni del Pakistana. Oggi, nel momento storico nel quale la città ha perso la necessaria attenzione, e l'opera d'architettura è divenuta a tutti gli effetti "scultura", bensì strutturalmente armata, ma autoreferenziale, rimarcarlo, mi sembra necessario. Senza la città, infatti, l'opera d'architettura manca di un ubi consistam; da tal punto di vista, il contesto non è opzionale, ma necessario. L'interazione tra opera e contesto è naturalmente obbligatoria. Se si può usare la metafora di allora, quando Le Corbusier era maestro riconosciuto dalla globalità delle società urbane L'objet à reaction poétique, che denotava la ovvia "contestualità" dell'opera d'architettura, era indicativa di una dimensione soggettiva insopprimibile. Come peraltro, altrettanto insopprimibile, è l'obbligo imposto dalla natura. Perciò i nostri maestri di filosofia dicevano poietico , parola che indica l'essere "fabbrile" dell'opera, che costringe la soggettività ad adattarsi o conformarsi alle leggi della natura. Non aggiungo altro. Forse non era necessario questo commento. Era sufficientemente ben detto nel testo di Parigi. Se l'ho aggiunto è per marcare il momento di un cambiamento di rotta nel solco della modernità. Un cambiamento che non va nella direzione di Venturi. Non procede nel suo solco. Si interroga, invece, sulla dimensione architettonica della città, in un modo peculiare, alla ricerca di un fondamento della filosofia Architettonica, quale la intende Lobell. Cfr immagini 1/7 ●

circospezionando, volge il piede e la mira al mondo che calpesta passeggiando. In questo frangente lo guarda da dentro, in quanto non dentro. Deve perciò costruire entro il suo stesso pensiero, l'immagine di sé stesso corpo in tale fuori. Lo fa alzandosi in piedi, mantenendo il corpo in equilibrio da fermo e facendo il primo passo che è un salto da un piede all'altro. L'immagine di se stesso come peso (una forza intrinseca degli organi nell'insieme articolato e dinamico nell'interazione ossa tendini, muscoli, testa libera di ruotare in alto, piedi vincolati all'aderire al suolo) gravante sui piedi, che, come contro forza spingente, risale agli arti bacino, colonna e testa conferendo concretezza localizzata alle giunture dell'immagine tettonica interna.

La parola abitare vuole dire questa immagine dell'"io dentro che sta circondato da fuori" al di là della pelle. La situazione è tale dalla nascita, ma diventa attuale solo quando è stata concretamente auto sentito da dentro l'operare dell'azione di trovare l'equilibrio statico necessario a sperimentare l'equilibrio dinamico del passeggiare ritenuto dall'immagine dell'io interno circondato dal fuori che da dentro sentiamo muoversi e mirando l'esterno vediamo mutare d'immagine passo passo. Ripeto, altrimenti, poiché non si può vedere tale immagine interna, ce la dobbiamo costruire da dentro. Sentire d'aver raggiunto l'equilibrio, sentire di mantenerlo nel fare i passi. Quello che i fenomenologi moderni chiamano condizione del percepire d'esserci. Non basta il pensiero per essere. Occorre il corpo in situazione nel percepire sé stesso che mira l'intorno. Con la parola memoria, diciamo proprio questo. Lo sappiamo da quando i greci tramandarono come fu scoperto il potere della memoria: cioè di aver registrato il passato prossimo – leggenda di Simonide di Coo e del tetto crollato. Senza memoria d'esserci non ci si può condurre nei diversi campi d'azione, né giudicare se ciò che intendevamo ottenere, è stato ottenuto. Memoria coincide con la cronaca dell'impressione immediata, cioè della percezione immediata. Ed ecco identità o socializzazione della esperienza vissuta. Faccio un viaggio riprendo i momenti notevoli, stupefacenti meravigliosi, orridi, li fotografo, faccio stampare l'immagine, la faccio vedere agli amici (magari in un giorno di festa). Per questo s'inventò la fotografia? La memoria fa parte della percezione in quanto trattiene in mente il momento appena vissuto. La fotografia estroverte l'impressione come documento del momento ritenuto. Nel chiudersi in documento, apre al momento che sopraggiunge appena dopo. Altra fotografia. L'esperienza concreta di tale momento di cambiamento tra chiuso e aperto, sta nel passo che oltrepassa la soglia. Prima del passo, la mira era la soglia, dopo il passo la mira è l'interno di ciò che sta oltre. Perciò ho introdotto cronaca tra memoria/storia e monumento. La fotografia è cronaca del momento testimoniato dalla "veduta fotografica", che diventa documento. E il documento in quanto riconosciuto da tutti quanti lo visitano.

Quello, fa appello a ricordare l'evento per cui fu edificato. Allora i monumenti diventano luoghi della memoria. Il momento vissuto, dunque è multiplo. Richiama l'ora della persona che lo visse allora, l'ora del paesaggio nel momento in cui fu riguardato dalla persona che lo guardò in presenza, l'ora del sole illuminante il paesaggio, ora di ciascun elemento del paesaggio, visibile, invisibile che muta….

Infine l'ora di un evento memorabile che fu vissuto colà alla propria ora. Le molte ore non sono riprese ciascuno per sé.

"Quel momento" è anche e soprattutto, il momento della persona. La quale sa che colà avvenne l'evento memorabile che viene riattivato ora come vissuto allora da chi lo visse.

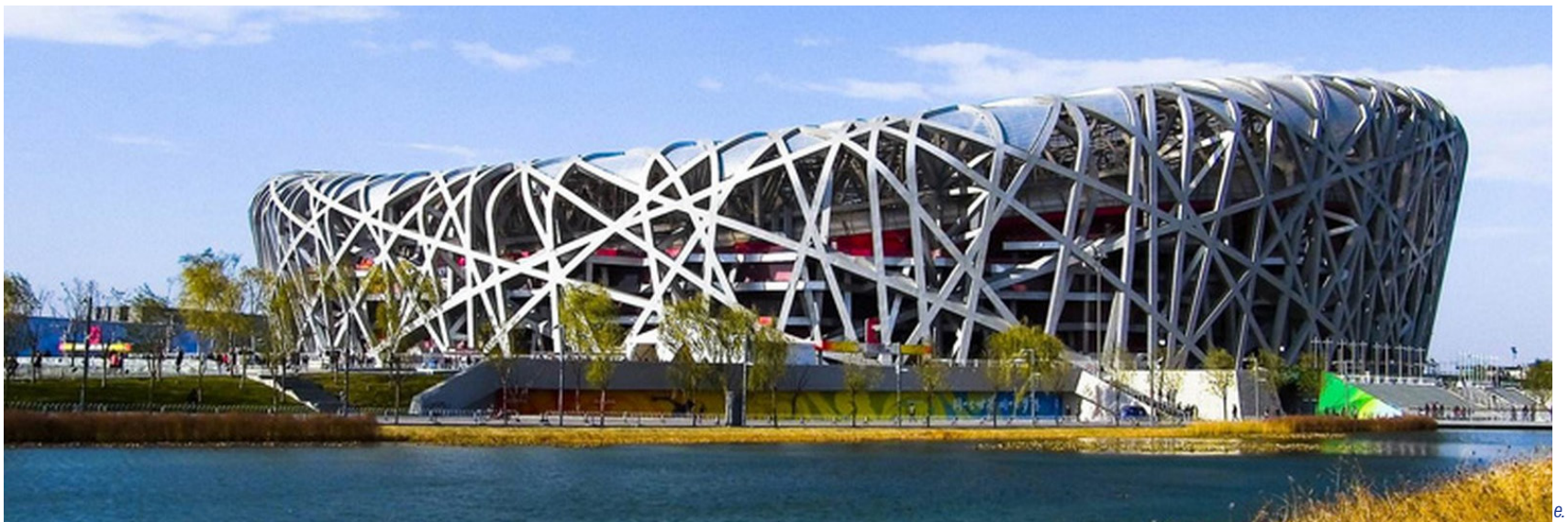
Il quale come padre, antenato, fratello, amico, è portato con sé nel cuore ●

L'età dell'oro dell'architettura.

a.

a. *Half-mile tall* Burj Khalifa *in Dubai by Adrian Smith/SOM*
b. Burj Al Arab hotel *in Dubai by Tom Wright*
c. World Trade Center Transportation Hub *in New York City by Santiago Calatrava*
d. CCTV Headquarters *in Beijing by OMA*
e. *"Bird's Nest" surrounding the* Beijing National Olympic Stadium *by Herzog & de Meuron*
f. Phano Science Center *in Wolfsburg by Zaha Hadid*
g. Guggenheim Museum *in Bilbao by Frank Gehry*

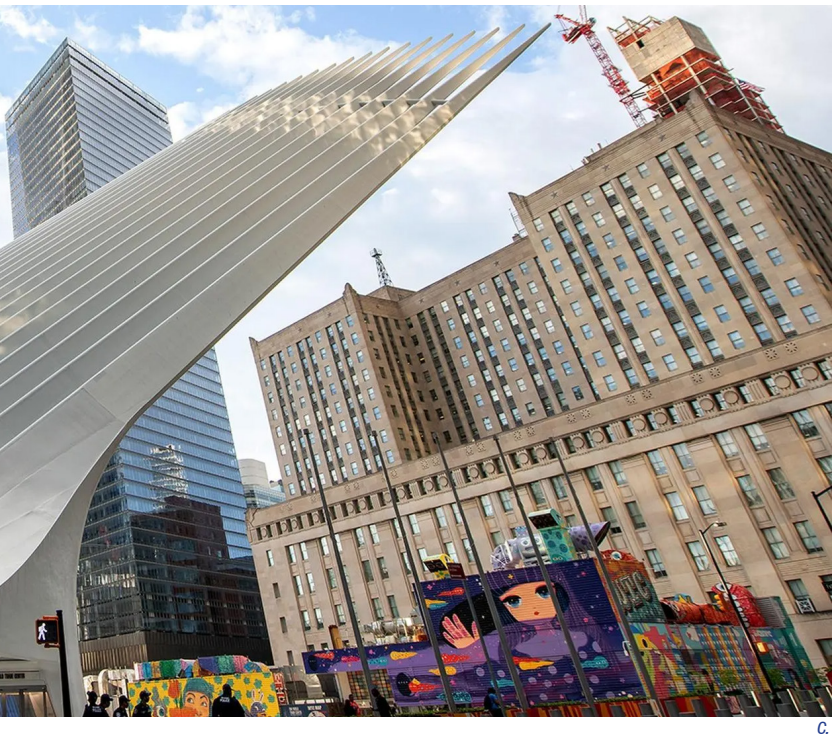
b.



e.

Viviamo in un'età d'oro dell'architettura. Architetti stellati, sono richiesti dagli edifici rappresentativi dei paesi quali gli stadi, dai committenti privati che vogliono qualificare i loro progetti, dagli edifici rappresentanti le città, come gli aeroporti quali internazionali porte d'ingresso, ed i musei quali attrattori dei turisti. Edifici distinti per la innovazione delle strutture, l'audacia delle forme, la pura e semplice altezza spuntano in tutto il mondo. Il titanio curvato del *Guggenheim museum* di Frank Gehry a Bilbao, in Spagna, ha mostrato la capacità dell'architettura di fare, all'istante, di una città di cui pochi avevano sentito parlare precedentemente, un centro culturale globale. La stessa cosa fece susseguentemente della "vela fluttuante" del Burj Al Arab Hotel a Dubai di Tom Wright, gli angoli acuti del *Phaeno Science Center* a Wolfsburg di Zaha Hadid, la trama d'acciaio del "nido d'uccello" che circonda lo stadio olimpico di Pechino, di Herzog et de Meuron, l'audace quartier generale del CCTV di OMA, l'espressiva struttura del centro mondiale del commercio Hub dei trasporti, a New York di Santiago Calatrava e l'audacia pura del *Burj Khalifa* alto mezzo-miglio a Dubai di Adrian Smith /SOM. Tributi, tutti, agli architetti innovatori, alla competenza e pazienza degli architetti che lavorano con loro, ed ai loro avventurosi clienti.

John Lobell, *Louis Khan. Architecture as philosophy*, The Monacelli Press, New York, 2020



c.

d.

f.

g.

Introduzione alla lettura del libro: *Luis Kahn, Architecture as Philosophy* di John Lobell.

Ernesto d'Alfonso

La lettura critica si espone qui in una sorta di dialogo a distanza tra i passi scelti dal libro di Lobell e la redazione che legge commentando e argomentando i commenti. Il primo passo sono le prime righe del libro:

Lobell (L) *La filosofia, può essere giustamente definita come il tentativo di comprendere il mondo, noi stessi e il nostro posto nel mondo, attraverso mezzi intellettuali. Ma tale comprensione non è anche un compito delle arti in generale e dell'architettura in particolare? In effetti, le arti, e in particolare l'architettura, vanno oltre la comprensione filosofica per incarnare e fornire anche un'esperienza diretta.*

Redazione (R) La definizione assume un particolare rilievo se la si considera alla luce della citazione di Rohe che precede ad epigrafe l'incipit: *L'architettura è il campo di battaglia dello spirito./ L'architettura ha scritto la storia delle epoche e ha dato loro il nome./ L'architettura è legata al suo tempo. /È la cristallizzazione della sua intima struttura, il lento svolgersi della sua forma.*
- Mies Van der Rohe[1]

Mies dichiara due compiti dell'architettura intrinsecamente legati tra loro: indicare epoche storiche marcare il tempo come segno dello spirito nella sua fenomenologia. Assume, una posizione idealistica, hegeliana, diremmo. L'assumeremo nella lettura del libro. Tale posizione è, però, nei confronti della posizione pragmatica della lettura di Kahn che ne fa Lobell non pienamente sintonica con l'autore americano che non dimentica le tesi di una prospettiva antioccidentale. Siamo, però fermamente convinti della idea chiave di Lobell, cioè che l'architettura, come espressione dello "spirito", cioè dell'anima che lo muove, sia indipendente dalla parola. Cioè che sia una forma espressiva autonoma del pensiero, quindi una semiologia specifica. Dunque, riteniamo che una filosofia architettonica, ancorchè verbalmente esposta, se indica un pensiero sull'architettura come intelligenza del mondo, di noi stessi e del nostro posto nel mondo, deve nominare un sapere tratto dal segno architettonico, un indice, piuttosto che una spiegazione. Perciò l'opera pone le condizioni del significato delle parole. La parola **presenza** si ***irrigidisce e relativizza*** nel modo cui ha alluso Heideggher proseguendo il cammino di Husserl introducendo, nell'assoluto dell'idea di essere parmenideo, la relativizzazione del **ci** della localizzazione/localizzante. In se, come parole, prive di riscontro. Salvo, appunto indicare alla mente la situazione vivente/vissuta attendente alla vita, che impongono al termine presente/presenza, il sapere la condizione irrevocabile dei due momenti estremi, la nascita e la morte, cioè il sentir sé stessi in tutto il periodo di tempo tra ***"già non più"*** (nascita) e ***" non ancora"*** (morte) distinto dagli altri, tra gli estremi, come momento specifico della presenza, demarcato in memoria da un marchio spazio/temporale (fatto corporeo, implicante, soprattutto, piedi e mani) "inscritto" nel mondo. Il tutto si riassume nel campo d'azione e nella "traccia" dell'azione lasciata in esso. L'idea di presenza, implica quindi il **campo d'azione** che la sostiene.
Di questo tratta nella sua opera d'architetto, L. Kahn. Come tale riguarda la sapienza rivelata, o meglio indicata dall'architettura in situazione, meditata, fino all'intuizione di una forma assunta dai materiali idonea all'azione ed ai suoi fini umano-sociali.
Riprendiamo a leggere Kahn, *Architecture as Philosophy.*

L. *Così il Partenone, attraverso le sue colonne e le sue proporzioni, raffigura anche la differenza degli esseri umani dalla natura e dell'individuo dalla società. In piedi davanti ad essa, i Greci hanno sperimentato quelle differenze. E il* Seagram Building *di Mies raffigura e incarna l'organizzazione industriale della metà del XX secolo; entrando nel suo atrio di vetro e marmo, l'"uomo organizzatore" dell'età industriale, sperimentò il potere di quel mondo. È con questa intelligenza dell'architettura che abbiamo scelto il sottotitolo,* "Architecture as Philosophy"*, anche se ci scusiamo con Kahn, che in verità disse:* "L'arte non può essere arte a meno che non sia un'opera e non qualcosa di astratto, fuori dal nulla da qualche parte" e "L'architettura ha esistenza, ma non ha presenza. Solo un'opera di architettura ha presenza"[2]. *Quindi forse avremmo dovuto usare nel nostro sottotitolo "Costruzione" piuttosto che "Architettura". Leggiamo filosofia seduti su una sedia, mentre nasciamo, viviamo e moriamo negli edifici. Lavoriamo, ospitiamo la nostra cultura e ci divertiamo negli edifici. Impariamo, facciamo ricerca e gestiamo le nostre società dagli edifici. Noi abbiamo esperienza del mondo e della vita negli edifici, esistiamo negli edifici. Quindi il sottotitolo di questo libro avrebbe forse dovuto essere "Gli edifici come esperienza". Ma pur avendo tutte queste possibilità, e facendo le nostre scuse a Kahn, ci atterremo ad* "Architecture as Philosophy"*... Il nostro è un momento di conflitto tra approcci tradizionali o moderni alla cultura, alla società e a noi stessi. Onde, nella tradizione troviamo identità, sicurezza, radicamento. Ma a quale prezzo in termini di progresso, individualità, creatività? Il modernismo ci porta, invece, ragione, scienza, tecnologia, ricchezza. Sull'età moderna grava il sentimento della caduta esistenziale senza rimedio e la convinzione che, in quanto esseri umani, siamo effetto di casuali incidenti della natura. E se riuscissimo a individuare una terza possibilità? Quella di vedere il passato non tanto nella sua concretezza, ma come potenziale archetipico, fonte di una "esistenza-volontà" che si possa manifestare in ognuno di noi e nei nostri edifici. L'individuazione dell'esistenza-volontà è centrale nell'approccio di Kahn; approccio che si applica anche a ciò che precede e si sovrappone all'architettura: il mondo in cui viviamo e noi stessi. Questa idea, sarà sviluppata nel corso di questo libro.*

R. In questo passo d'introduzione, Lobell enuncia il principio del suo libro: *Leggiamo filosofia seduti su una sedia, mentre nasciamo, viviamo e moriamo negli edifici.* In tali enunciati, la filosofia architettonica di cui tratta Lobell, si dice esplicitamente cha l'architettura come corporeamente vissuta corporeamente non può essere esposta in parole. L'amore del sapere, si esprime altrimenti. Appunto attraverso opere lo quali sono le sole ad avere presenza. La presenza, occorre all'essere, è un dato di fatto. Non si può dire. La parola indicibile che come complemento oggetto, è l'attributo di spazio, non è termine che appartiene alla poetica di Le Corbusier, ma all'architettura, quindi a tutte le opere d'architettura che sono il segno alternativo alla parola per indicare il mondo. L'opera, dunque espone il pensiero. Il segno architettonico primitivo, il megalite neolitico modellato a scalpello dai lapicidi nella preistoria celtica o il menhir, antenato della colonna, espone assai bene tale ineffabilità. Espone, non esplica, indica quindi come indice primitivo, primario e archetipico, l'intorno prossimo, ciò che i filosofi chiamano: localizzazione/localizzante. Il nome dell'intorno qui/ora al corpo lapideo, in presenza, come alter-ego somatico e materiale al corpo che si trova al suo cospetto. E lo guarda così, come fece l'architetto svizzero raccontando nella lezione di Buenos Aires in cui riporta l'aneddoto. L'ho già citato, in una mia lezione. Non come aneddoto ma come principio di semiologia architettonica. Non linguistica ovviamente. Una semiologia non verbale inaugura la filosofia architettonica, quale la preconizzò Kant, il padre della filosofia moderna. Un segno fatto con le mani, ovviamente dotate da strumenti e regolate da strumenti. Sostenendo *Impariamo, facciamo ricerca e gestiamo le nostre società dagli edifici. Noi abbiamo esperienza del mondo e della vita negli edifici, esistiamo negli edifici.* Si tratta di imparare a capirlo; e per averne intelligenza, si tratta di risalire al momento in cui si forma l'immagine interna del corpo vivente che per avere nozione di sé si "mette in piedi" e sperimenta dall'interno l'interazione con la terra (e, per essa, il suolo, o il pavimento), la spinta da sotto che diventa forza d'allineamento delle gambe, bacino, colonna e capo. La terra collabora con la volontà di mettersi in piedi. L'immagine interna è tale aver sentito la collaborazione con la terra. Neppure Le Corbusier lo ha saputo dire. Cioè che tale allineamento verticale porta con sé l'intelligenza delle le sei direzioni cubiche, che si orientano alla fonte di luce. È un'immagine tettonica che non ha figure, in assenza di specchi. La figura non è dentro. Dentro è la percezione. O meglio, la memoria della percezione. Solo nel sogno la figura sorge da dentro. Dunque dilegua. Percezione e immagine si coniugano nella memoria. La quale non è impressionale ma ritenzionale (nei termini della fenomenologia). Infatti si possono rammemorare in una sequenza dal poi al prima ritrovando a ritroso le immagini dei passi-momenti compiuti e passati. (cfr. Desanti, *"Reflexions sur le temps"*)
Dunque da "in piedi" il mondo si manifesta alla luce, immagine ottico/tattile, i sensi in esercizio. Percezione è allora circospezione, la quale passo passo localizza / localizzando. Un'architettura del mondo locale sorge, si precisa e dettaglia come campo d'azione. Diviene noto a tutti ed a ciascuno. Anzi, con la parola storia, indichiamo nella sequenza del tempo l'insorgere di lineamenti nei quali il campo d'azione si manifesta conforme non solo al modello che "funziona" in natura ma che si adatta al tempo umano ed al ciclo delle azioni sociali in modo esemplare.
Torna la parola a Lobell.

L. *Cosa voglio dire quando dico che Kahn presenta la sua filosofia nei suoi edifici? Noi pensiamo innanzitutto che un edificio debba "funzionare", che debba ospitare le attività che vi si svolgeranno all' interno. Ma se è una vera opera di architettura, essa ci aiuterà a comprenderne, anche, il significato delle funzioni che essa accoglie, il ruolo che "l'istituzione dell'edificio" riveste nella nostra vita, persino come esso "sta nel mondo".*
Frank Lloyd Wright scrisse: "Ogni grande architetto è – necessariamente – anche un grande poeta. Deve essere un interprete profondo e originale del suo tempo, dei suoi giorni, della sua età."[3]
Una scuola, ad esempio, deve avere, ovviamente, aule, ecc., ma dovrebbe anche dirci cosa significa educazione. (In altre parole, quando ci impegniamo nel progetto di tale edificio, dovremmo sperimentare direttamente cosa significa educazione.) Come può farlo un architetto? In molti modi: l'immagine dell'edificio è il modo in cui,

Introduzione.

L'opera d'architettura è un poema ontologico. Anche. Soprattutto per Kahn. Perciò, non vale, genericamente, per la quotidianità, precipuamente. Mira ad aderire all'ignota verità naturale. Ha un interrogativo teorico. Un vero esistenziale che esige ricerca, del quale l'opera d'architettura è esposizione.
Forse perciò, Kahn, rifiuta anche il sistema di Le Corbusier basato sui cinque punti, (pilotis, pianta libera, finestra a nastro, tetto piano e facciata libera). Enunciati per la prima volta in Vers une architecture 1923, che li raccoglie dalla rivista Esprit nouveau, in corso di pubblicazione in quegli stessi anni 1920/25, espongono un sistema che guida il processo di progettazione conforme alla produzione industriale. Ho detto sistema, perché i cinque punti che espongono le libertà rispetto alla pianta bloccata tradizionale conseguente all'impiego dei materiali nuovi (liberazione dalla struttura murari, cioè separazione della parete divisoria dalla funzione portante, concretata dal telaio) comportano tre operazioni specifiche che valgono sia per la costruzione al vero; sia per la definizione formale nel disegno. Esse sono: produzione del telaio (maison dom-ino), promenade architecturale (casa sul lago Lemano), tracciati regolatori (facciate delle ville, in particolare di ville a Garches). A seconda che l'una o l'altra di tali operazioni, s'imponga alle altre per intonare, sulla propria specificità, l'intero progetto, subordinando le altre, si manifesta uno specifico "modo" esposto da un disegno assonometrico di Le Corbusier intitolato i quattro modi, il disegno rappresenta appunto in assonometria un progetto specifico, scelto tra quelli fatti negli anni '20: Vaucresson, Garches, Unis, Poissy.
Tale sistema è "superato" da Le Corbusier durante la guerra. Quando s'impone la questione della materia come energia. E la sua verifica come esplosione nucleare. L'esplosione nucleare sancisce l'essere della natura come inabitabile dall'uomo. Tale modo d'essere, che inaugura la fisica subatomica coesiste con il modo d'essere del mondo organico abitato dall'uomo. Le Corbusier chiama "indicibile" tale dato di fatto. Kahn chiama, invece tale indicibilità, silenzio e luce. Invece che una ontologia della costruzione, propone, penso, una fenomenologia della esperienza fattane durante la guerra, la distruzione con la bomba atomica di Hiroshima e Nagasaky. Forse, si può introdurre il progetto del centro di Filadelfia con la torre e i parcheggi dalla forma ellittica del Colosseo esemplificazione del momento di passaggio, quando si cerca di esprimere la nuova idea di monumento di Kahn in una modalità d'architettura moderna.
Preciso che durante la guerra, l'autore svizzero, si deve confrontare con la materia stessa e si accorge che il materiale nuovo, il cemento allo stato precedente alla pietrificazione della presa, è informe, impasto liquido di sabbia, ghiaia e cemento. La forma la dà il cassero, riempito da tale materia sfusa, in quanto controforma modellante l'impasto. In quanto i spigoli tra i punti estremi, e le relativa facce rettangolari sono rigorosamente regolari e, per di più misurati dalle serie armoniche del modulor, la forma è automaticamente armonica. L'intera operazione magistrale della manifattura artigiana è "fatta a macchina" cioè ridotta a materia e canone. Così l'automatismo industriale sostituisce la manifattura artigiana. Cionondimeno, la misura armonica ha riscattato la brutalità primitiva con la sua forma determinata di numeri ideali. Peraltro irrazionali.
Con questo sistema si confronta Kahn e con esso contende in una sorta di gara virtuosa che aspira a manifestare un valore maggiore analogo al certamen poetico. Quello, esemplificato da Virgilio e Dante nella Divina Commedia che mira ad indicare l'ambire al più alto valore e merito nel contenuto e nella forma.
Per seguire questa gara seguirò alla lettera il testo di Lobell.

Kahn/Le Corbusier. Una competizione per il primato. *Redazione.*

per lo più, le persone percepiscono e giudicano l'architettura. Ad un livello più indiretto e più profondo, in gran parte perso dall'architettura contemporanea, è stato verificato che l'edificio consiste nella distribuzione delle sue parti. Come chiariremo più avanti, invece, tra gli architetti d'oggi vi è chi disegna "scene ad effetto" e poi affida agli ingegneri la realizzazione dell'edificio. Nel far questo, però, non assomiglia al romanziere che abbozzi la trama per poi lasciare a qualcun altro il compito di metterci le parole? Le parole sono gli elementi della letteratura; così come spazi, materiali e struttura rappresentano ciò che di cui sono fatti gli edifici. L'architetto non ha altro a disposizione per dare corpo all' esperienza che ne avremo. Kahn è stato l'uomo giusto per sviluppare questa idea, la quale è, altresì, lo scopo di questo libro. Potresti chiederti perché ho scelto i cinque edifici per farne il fulcro. Kahn ha realizzato centinaia di progetti e completato dozzine di edifici, tutti quanti elencati alla fine di questo libro. La maggior parte di essi sono esaminati in dettaglio in altri libri su Kahn, molti dei quali con ottime fotografie a colori. Questo libro, però, non vuole essere come quelli, un repertorio del lavoro di Kahn; invece, una discussione sul suo modo di progettare, di comporre costruzioni ed insiemi. Secondo me questi cinque progetti rappresentano al meglio questa intenzione. Si potrebbe obiettare che ne mancano tre di assoluta importanza: la Yale Art Gallery*, in cui vi è una prima esposizione, non pienamente compiuta, delle idee più mature di Kahn; il* Trenton Bath House*, che è importante nello sviluppo storico dell'approccio di Kahn sbocciato nel* Richards Research Building*; infine, l'*Assemblea Nazionale *in Bangladesh, che è un magnifico edificio, ma ancora in costruzione quando Kahn morì, quindi terminato da altri. Benché importanti, tutti questi, non sono necessari per esemplificare ciò di cui intendiamo discutere qui.*
I cinque edifici che esamineremo in dettaglio sono:
*L'*Alfred Newton Richards Medical Research Building *(che chiameremo* Richards*), nel campus dell'Università della Pennsylvania a Philadelfia, finito nel 1960: il quale fu il primo edificio davvero importante di Kahn, quello che mostrò una chiarezza senza precedenti nella struttura, nella distribuzione funzionale e nei materiali.*
Il Salk*, l'*Istituto di Studi Biologici (Salk) *di La Jolla, California, terminato a l965: nel quale Kahn va oltre il* Richards *conferendogli aspetti di carattere spirituale.*
La biblioteca della Phillips Exeter Academy *a Exeter, New Hampshire, terminato nel 1972: nel quale Kahn si permette di "giocare" con forme della Roma antica.*
Il Kimbell Art Museum *a Port Worth, in Texas, finito nel 1972: in cui Kahn rievoca il modello della villa romana.*
E lo Yale Center for British Art *a New Haven, Connecticut, terminato nel 1974: in cui Kahn inventa la forma di una struttura industriale del diciannovesimo secolo per avvolgere una casa padronale inglese.*

R. Dichiarando cosa intenda per filosofia architettonica, Lobell ha sottolineato l'indipendenza della comunicazione dalla parola. Ha visto che l'opera non è linguistica, ma un'altra semiologia nella quale contano l'immagine e la distribuzione. Cito da Sopra: *"l'immagine dell'edificio è il modo in cui, per lo più, le persone percepiscono e giudicano l'architettura. Ad un livello più indiretto e più profondo, in gran parte perso dall'architettura contemporanea, è stato verificato che l'edificio consiste nella distribuzione delle sue parti".* Preciso, aggiungendo, che l'edificio come campo d'azione proprio o casa, visto da dentro è il circostante sottomano ed alla mano (nei termini della fenomenologia heideggeriana). Nel quale però vani (finestrati) lasciano entrare, dall'esterno, la luce del sole. Che è ciò che conferisce la forma altrimenti indistinta nel buio. La luce, parola chiave di Kahn per nominare lo spazio (tra corpi e dei corpi) non vale, dunque, solo all'esterno della casa, ma altresì all'interno. Ed è tale valere per l'interno ciò che conta per l'introversione della percezione nella circospezione indispensabile all'azione primaria degli uomini, conoscere il mondo, come tale, dentro sé stessi. Ritenere, fenomenologicamente l'impressione, così come nel magistrale studio della memoria Husserl ha dimostrato, e nel suo altrettanto magistrale studio, Desanti ha spiegato, respingendo la egologia postulata dal più antico maestro e riducendo alla memoria l'intera percezione con le sue indispensabili marche temporali spontaneamente procedenti dall'impressione secondo l'intenzione, però , che la mente ha volto all'edificio come cosa del mondo per poterla ricevere insieme al marchio che sa differire da sé. Nel mio studio di Desanti (cfr. postfazione a *Reflexions sur le temps*) perciò ho introdotto Le Corbusier ed il commento alla terza lezione di *Precisions*… Restando alla lettera filosofica non si poteva capire il modo ermetico di nominare tale esperienza vissuta – la percezione nella circospezione -, la terza lezione è il commento di Le Corbusier all'immagine tracciata sulla lavagna, immagine tettonica auto elaborata, estroversione di quella memorizzata o ritenuta in memoria, nei termini di Husserl.

Tale è il marchio temporale come esposto e comunicato. Kahn di fronte a questa sua nozione interna del pensiero di Corbu quale esposta e rivelata nella lezione pubblicata da *Precisions*, chiede a tale Le Corbu: "vado bene?'' penso. Con questo voglio dire che s'instaura una gara, con "Corbu" (lo chiama così Kahn). Non tanto con il primo corbu purista, di cui rifiuta il pensiero, ma con il secondo il cultore del beton brut e del modulor che non tanto vuole emulare, ma andare oltre. Nel terminare l'introduzione avvio il confronto tra *Beaux arts* e *Movimento moderno*, dunque all'insoddisfazione di Kahn ed alla scelta che ne consegue.

Egli ha iniziato a esprimere una certa antipatia per l'urbanistica, definendola una disciplina del mercato urbano e suggerendo che la sua sede accademica dovrebbe essere la business school e non la scuola di architettura. (p.74)

[1] *Moises Puentes,* Conversation with Mies van der Rohe*, Princeton Architectural Press, 2011, pag. 9*
[2] *John Lobell,* Between Silence and Light*, Shambala, Boston, 2008, pag. 48*
[3] *Frank Loyd Wright,* The future of Architecture*, Horizon Press, New York, 1953, pag. 242*

Due approcci *- Ci sono, ovviamente, in architettura, tradizioni di diverso tipo; molti, persino nell'architettura neoclassica. Solo uno, dei quali è l'architettura* Beaux Arts *(neppure c'è un solo approccio alla scuola* Beaux Arts*; molti, invece). Anche di architettura moderna non vi è un solo genere; molti, invece, incluso quello chiamato* Stile Internazionale*, l'approccio che Louis conosceva bene. In questo testo, semplificheremo molto e useremo come categorie principali, i termini* architettura Beaux Arts *e* architettura moderna*. Tali approcci del tutto diversi, erano in concorrenza quando Kahn fu studente di architettura presso l'Università della Pennsylvania dal 1920 al 1924, e durante i primi anni della sua carriera. Proviamo ad esaminare la questione da più vicino.*

La comparazione *Beaux Arts*/*Movimento Moderno* alla ricerca di una via nuova.

Ernesto d'Alfonso

1. *L'Architettura Beaux Art*

Prende il nome dall'*Ecole des Beaux Arts*, che fiorì a Parigi negli ultimi anni dell'Ottocento, e fu frequentata da molti architetti americani che ne adottarono lo stile in molti edifici monumentali a cavallo al ventesimo secolo. Tra i quali il *Museum on the Parkway* (in costruzione, mentre Kahn era studente) a Philadelfia, e a New York il *Metropolitan Museum of Art*, la *Biblioteca pubblica* e il *Grand Central Terminal.* Era un'architettura monumentale, solida, espressione di un deciso radicamento storico nella cultura Europea. Il vocabolario *Beaux Arts* è infatti romano (da origini greche) ed evolve nel Rinascimento e nel Barocco. Suoi sono gli ordini dorico, toscano, ionico e corinzio. Le sue forme includono archi, volte e cupole. Inoltre, la maggior parte degli edifici *Beaux Arts* sono caratterizzati da cinque elementi di base, perfezionati nel tempo: l'ingresso, con grandi scale, il portico colonnato, il portale e vestibolo, che definisce, ancor'oggi per noi, il passaggio dall'esterno all'interno; l'atrio, frequentemente con volte o cupola, che ci orienta; una grande scala di collegamento tra i piani dell'edificio; ampi saloni illuminati naturalmente; grandi, medi e piccoli spazi che possono ospitare una vasta gamma di attività. Questi cinque elementi sono prototipi compositivi con i quali l'architetto può operare, impiegandoli concretamente nei progetti particolari, per le esigenze dell'edificio di cui tratta. Per certi versi la progettazione secondo tali prototipi è molto efficace. Ognuno di questi elementi risale nel tempo, incorporando secoli di saggezza e raffinata intelligenza delle proporzioni, la finitura, l'illuminazione, il movimento, ecc. L'architetto, perciò, non deve cominciare da zero, ma può ricollegarsi a una tradizione consolidata.

L'approccio prototipico alla composizione secondo il metodo *Beaux Arts*, è così efficace, che, descrivere un caso esemplare, vuol dire, quasi sempre, ripetere i cinque suddetti elementi e parti; proviamo, quindi a farlo qui, prendendo ad esempio la *National Gallery of Art* di Washington, opera di John Russell Pope, terminata nel 1941. (Questo edificio è anche noto come *West Building* per distinguerlo dalla sua aggiunta del 1978 chiamata *East Building* progettata da I. M. Pei.). L'edificio ha essenzialmente la forma del Pantheon con un centro e due ali. Se lo si avvicina da *Madison Drive*, sul lato del centro commerciale, s'incontra un'ampia scala d'ingresso, che ne preannuncia l'importanza caratteristica di simili edifici. In cima alla scala si trova l'ingresso tra le enormi colonne del portico e il profilo di una porta monumentale. Se ne apre, però, un'anta non diversa da quella della residenza. Superata la quale ci si trova nel vestibolo che funge da tramite. Un tempo serviva da guardaroba; da qui, si accede alla grande rotonda posta sotto una cupola. Nello spazio più grande dell'edificio non ci sono manufatti artistici (a parte la scultura decorativa in bronzo della fontana); il suo scopo, infatti, è quello di predisporre il pubblico a prendere visione dell'arte. Sotto la cupola, si sperimenta l'esperienza di "espandersi" come se lo spazio fosse riempito da te; passi, allora, dall'io che passeggiava per la strada all' io che si accinge a vedere opere d'arte. Entrando, invece, dall'altro lato, da *Constitution Avenue*, non si trovano scale esterne. Si entra direttamente a pianterreno dove stanno un paio di scale in marmo, che portano al livello superiore e principale. Si giunge di nuovo alla cupola centrale, da dove si dipartono due grandi saloni a volta illuminati da lucernario. Al di là delle sale ci sono le gallerie: grandi, medie e piccole. I pavimenti delle sale sono di marmo, quelli delle gallerie sono di legno a listoni. Essi contribuiscono a creare un ambiente tranquillo e confortevole dove apprezzare l'arte. I soffitti delle gallerie, illuminati dall'alto, sono più bassi di quelli delle sale e le modanature delle pareti abbassano ancor più, il livello dell'occhio. Tali modanature, cioè, incorniciando i dipinti, ti aiutano a concentrarti su di essi, uno per uno. Dopo alcune ore nel museo ti sarai stancato, i piedi soprattutto, così, alle estremità di ciascuna delle due ali, c'è un giardino interno con fontane e posti a sedere e riposare. Noto qui, che: rifiutare tale organizzazione in cinque parti, ha comportato da parte dell'architettura moderna, per un approccio più funzionale, la dismissione di nozioni tradizionali d'organizzazione dello spazio. Lo dimostra il modo in cui il progetto di Goodwin e Stone per il *Museum of Modern Art* di New York redatto nel 1939 dispone l'ingresso, portando il pubblico direttamente, attraverso una porta girevole, dal marciapiede all' atrio vuoto. Vedremo più avanti come Kahn riporti, in chiave moderna, questa organizzazione in cinque parti, nel suo *Yale Center for British Arts*.

2. L'Architettura Moderna

I sostenitori dell'architettura moderna, invece, vedendo nel culto della democratizzazione, e nell'industrializzazione, con i nuovi tipi di costruzione, e i nuovi materiali fattori che determinavano cambiamenti profondi, non erano più soddisfatti dagli approcci storici e prototipici della scuola *Beaux Arts* cui non erano prpri. Fabbriche, scuole, ospedali, spazi e alloggi pubblici e soprattutto grattacieli per uffici, erano tipi di edifici nuovi per i quali non c'erano precedenti. Né c'erano precedenti per l'ingegneria che doveva integrare acciaio, cemento armato e grandi superfici di vetro. Per rispondere a queste nuove circostanze, gli architetti moderni dovevano partire dal qui-e-ora del loro tempo, senza poter riprendere e adattare le soluzioni del passato. L'architetto e teorico della metà dell'Ottocento Viollet-le-Duc lo aveva sancito fin d'allora: *"Nell'architettura sono necessarie due verità fondamentali. La costruzione deve essere vera rispetto al programma e ai metodi di costruzione..."*[1]*.* Per i modernisti, il programma è l'inizio dell'architettura. Si elencano, perciò le attività svolte nell'edificio; così come se ne indicano, una per una, requisiti e dimensioni. Il progettista mette, quindi, in relazione tra loro le attività ed il sito, tramite diagrammi. I quali vengono, poi, precisati. Infine la superficie viene rivestita da un involucro esterno.

L'edificio che può esemplificare tale approccio modernista alla progettazione architettonica, è quello che Walter Gropius progettò per il *Bauhaus* di Dessau, in Germania, nel 1926

Vi identifica i principali spazi e le attività svolte, quali officine, aule, uffici amministrativi e studi residenziali. A ciascuno dei quali, Gropius destina il tipo e la quantità di spazio di cui abbisogna: ampio, aperto, flessibile per i laboratori (riferendoli agli spazi aperti dell'industria ed alle relazioni con l'arte e il design), linearmente divisibile per le aule e gli uffici amministrativi (proponendo una varietà di dimensioni per uffici e aule scolastiche) ad unità singole, infine, per i monolocali residenziali (per le quali evoca case nel cielo). Posiziona, poi, ciascuna parte in relazione alle altre per analizzare i rapporti tra le attività svolte (ad esempio gli uffici amministrativi si collegano con tutte le altre funzioni poiché le servono tutte) facilitandone la circolazione e l'accesso. Sceglie sistemi strutturali appropriati per ciascuna funzione, quindi riveste gli spazi con materiali adatti a rispecchiarne gli usi: un'enorme facciata continua in vetro fornisce alle officine la massima luce, finestre a nastro consentono alle aule di suddividersi gli spazi per avere grandezze diverse, finestre e balconi esaltano le unità singole dei monolocali residenziali. Gropius progetta una grande scalinata simmetrica nell'edificio, una sorta di residuo neoclassico, ma quando Oskar Schlemmer dipinge la scala gli conferisce un'asimmetria modernista.

3. Il significato

Si tratta di individuare il significato radicalmente diverso, esposto dall'architettura sull'essere umano.

Abbiamo, già notato che il vocabolario[2] *Beaux Arts* traeva origine da quello greco-romano, così come interpretato dal Rinascimento e dal Barocco. L'uso di un tale vocabolario aveva giustificazioni pratiche: era altamente sviluppato, adattabile

Studio di John Lobell: Louis Khan. Architecture as Philosophy.

Da attento lettore, aggiungo qui una nota per sottolineare l'intuizione di Lobell. **L'insoddisfazione** dell'architetto americano/estone, coglie nello specifico della architettura moderna una "carenza" che si prepara a colmare, dico di una sorta di assenza di fede nella novità intuita che obbliga a dismettere, (o meglio a "relativizzare") la convinzione pregressa. Forse si tratta dell'emergere della spontaneità della vita quotidiana. Il desiderio, forse di vivere secondo natura.
Infine ragione, funzione e spontaneità, naturalità si stringono in sinergia malgrado la discrasia tra le prime due e le seconde due. Non a caso a mediare è stato il primitivismo.
In ogni caso il confronto con l'*international style* al C.I.A.M. di Otterlo del '59, che indica la novità della posizione di Kahn, nel partecipare alla comune posizione critica verso l'architettura moderna.
Kahn mostra di essere *up to date* nella critica radicale alla modernità, ma non condividerà la scelta del gruppo che darà vita al *Team X.*
Invece, proprio in quella congiuntura concepisce una sorta di solidarietà, - nella competizione - con Le Corbusier le cui opere in *beton brut* modellate dalle serie armoniche (basate sulla proporzione aurea) mostravano una gravità inedita, benché primitivista. Non dico che Kahn avesse interesse a tale modo d'intendere la *gravitas*, né tanto meno il *modulor*. Dico, invece, che il confronto fu con Le Corbusier. La competizione fu con lui. Probabilmente l'opera del maestro svizzero era troppo brutale, in senso italiano (non derivata da *beton brut* come in lingua francese). Mostrava, però un nuovo modo d'essere Così la parola chiave per impostare la questione e affrontare il tema è, **monumento**, una parola architettonica per eccellenza, che per il Rogers che insegnava "caratteri stilistici dei monumenti" qualificava il segno architettonico come appello alla memoria e monito ad esercitare un comportamento pregno di valore, virtuoso cioè. Perciò, penso, Lobell introduca qui **il dibattito degli anni '40/'50, sul tema: monumento.**

e universalmente compreso. Si deve prendere atto, però, del fatto che tale tipo d'architettura, comporti l'essere storico dell'identità umana che la esprime; si radica in un passato e proviene da esso, sottintendendo che gli europei e gli americani, viventi tra la fine del diciannovesimo secolo e l'inizio del ventesimo, erano popoli radicati in una storia con la quale volevano mantenere e sviluppare un rapporto di continuità. Si vuol dire che tutti eravamo discendenti dal popolo dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, che costruivamo le nostre storie sul modello delle loro; che avevamo costruito nostro sapere su quello di Platone e Aristotele; e che avevamo sviluppato il valore di ciò che è la persona, a partire dall'umanesimo greco e rinascimentale. Avevamo basato le nostre leggi sul diritto romano e modellato la nostra società civile su quella romana. Avevamo alle spalle il patrimonio culturale dell'Italia rinascimentale e dell'Inghilterra barocca: una cultura artistica costruita sulla nozione rinascimentale della figura umana idealizzata, una cultura scientifica che concretava i sogni meccanici concepiti da Leonardo e le visioni astronomiche radicali di Newton. Dedurre tutto ciò da una lettura degli ordini classici può apparire eccessivo, però, sta tutto lì; quello intesero, e fu il motivo della scelta. E non valse solo per l'architettura. Ancora, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento ci consideravamo creature storicamente radicate. Anche se con qualche riserva.

La condizione moderna aveva offerto l'opportunità di realizzare ancor più pienamente il sogno illuminista della persona e della società non più radicata nella religione, nella tradizione e nel passato, ma nella ragione, nella tolleranza e nella libertà di ricerca. All'inizio del ventesimo secolo, però, qualcuno tra gli europei e gli americani iniziò a chiedersi: e se non fossimo creature storicamente radicate? E se cominciassimo ad prendere atto che l'impero romano finì millecinquecento anni fa? E se ci convincessimo che il cristianesimo va bene per la domenica e per i bambini, e che le scienze fisiche sono davvero indispensabili a comprendere il mondo materiale e le scienze sociali a comprendere il mondo umano? E se la nostra matematica delle geometrie non euclidee e la teoria degli insiemi, trascendessero la geometria di Euclide e il calcolo di Newton, e la teoria quantistica negasse la causalità di Newton e Laplace? E se la nostra arte fosse debitrice tanto all'Africa e al Giappone quanto all'Italia? E se le nostre linguistica, fenomenologia e filosofie pragmatiche non fossero prefigurate da Socrate, e le nostre leggi derivassero tanto dall'Illuminismo quanto dal diritto romano, e la nostra società fosse quella dell'individualismo e non della virtù civiche? E se l'umanesimo dovesse trovarsi alla base della nostra spiritualità tanto quanto la tradizione greco-giudeo-cristiana? E se gli americani provenissero dall'Asia, dall'Africa e dalle altre Americhe oltre che dall'Europa? Tale era l'argomentare degli architetti moderni, i quali sostenevano che, se tutto ciò fosse vero, e se fossimo partecipi di una nuova umanità universale, allora sarebbe stata necessaria un'architettura in grado di parlare con un vocabolario universale, non storico ed europeo.
Questo contrasto di visioni non vale solo per la *Galleria Nazionale d'Arte* e gli edifici del *Bauhaus*, ma anche per le istituzioni stesse. La *National Gallery* è stata fondata nel 1937 dal banchiere, segretario al Tesoro e collezionista d'arte Andrew W. Mellon, che ha fornito i fondi per l'edificio e, insieme ad altri ricchi collezionisti d'arte, ha donato la collezione iniziale, costituita principalmente dall'opera di Antichi Maestri. Così, con una mossa audace, sia attraverso la collezione che tramite l'edificio che la ospitava, Mellon ha posto le radici delle Americhe in continuità con l'eredità culturale europea. Il *Bauhaus* è stato fondato nel 1919 in Germania dall'architetto Walter Gropius e ha avuto una grande influenza sullo sviluppo dell'architettura e del design moderno. La visione di Gropius era quella di accordare arte, design e architettura con l'era industriale attraverso un nuovo tipo di formazione in cui artista e architetto diventavano essenzialmente designer industriali. La storia dell'arte è stata appositamente esclusa dal curriculum per rompere la presa del passato. Piuttosto che studiare i precedenti classici, gli studenti studiavano le basi della forma: punto, linea, piano, solido, trama e colore; studiavano, altresì, i materiali industriali e i processi produttivi. I risultati di questo insegnamento sono stati i prodotti legati al presente, piuttosto che al passato e molti di questi prodotti - servizi da tè, lampade, sedie… - quasi un secolo dopo, sono ancora freschi e moderni ai nostri occhi e per i nostri usi. Gli attuali *iPhone* di Apple, derivano da questa filosofia del design.
Dunque, il rifiuto della scuola *Beaux Arts* e del suo design, non era solo il rifiuto di uno stile, bensì, invece, il rifiuto dell'idea che noi fossimo definiti solo dalle nostre radici storiche. L'affermazione che l'architettura moderna è basata su funzioni, materiali e struttura voleva significare che non ci sono tradizioni, che ogni circostanza è nuova e che il design parte sempre da zero. Che non siamo radicati nel passato, ma solo in un presente materiale, comprensibile dalla scienza e dalla ragione. Nel loro *Manifesto per l'architettura futurista* del 1914, Antonio Sant'Elia e F. T. Marinetti scrissero: *"L'architettura si libera dalla tradizione. Tutto deve essere rivoluzionario. Le case dureranno meno a lungo di noi. Ogni generazione dovrà costruire la propria città"*.[3] La contrapposizione di queste due visioni può essere esemplificata dalle forme di due set di scacchi. Quello classico che usiamo

oggi è stato progettato nel 1849 da Nathaniel Cooke e sviluppato da precedenti ed è noto come il *set Staunton* in onore di un grande giocatore del tempo. I suoi pezzi raffigurano membri della società medievale con un re e una regina rappresentati da corone, vescovi dal copricapo di mitra, cavalieri raffigurati come teste di cavallo, torri di castelli e pedine come fanti. Così lo *Staunton* ci indica il radicamento nel passato. Il gioco degli scacchi, che si riferisce alla guerra medievale, ha figure altamente astratte e le sue regole che definiscono come i pezzi possono muoversi, non appartengono solo a prescrizioni del passato. In risposta a ciò, nel 1922 Josef Hartwig, capo della falegnameria del *Bauhaus*, progettò il *Bauhaus Chess Game*, i cui pezzi rompono le forme del passato per esemplificare le regole del gioco nel luogo e nel giorno d'oggi. La sfera della testa della "regina" indica che può muoversi in qualsiasi direzione; la croce diagonale del "vescovo" (alfiere) indica che può muoversi in diagonale, ecc. Notate due cose: dobbiamo mettere "regina", ecc. tra virgolette in quanto non sappiamo bene come chiamare i pezzi. In realtà quasi nessuno usa questo set di scacchi, il che potrebbe suggerirci qualcosa sui limiti dell'architettura moderna.

Occorre ora riguardare questa condizione moderna e astorica più da vicino.

Qual è la nozione d' essere uomini emersa nel Novecento? Può essere riassunta nelle grandi conquiste intellettuali del diciannovesimo secolo, o nel lavoro di alcune figure del primo Novecento: Charles Darwin, Karl Marx, e Sigmund Freud.

La teoria darwiniana dell'evoluzione per selezione naturale, ci dice che siamo animali naturali, che condividono antenati comuni con le scimmie, dalle quali in realtà differiamo solo di poco. Il nostro stato umano è stato raggiunto solo per caso; da esso, infine probabilmente evolveremo, divenendo qualcos'altro. La nostra intelligenza e coscienza non sono conseguenze di una natura divina, ma di una pressione evolutiva sui nostri processi neuronali.

Le intuizioni di Marx ci informano che la natura di un periodo storico è conseguenza dei suoi mezzi materiali di produzione; e non dello spirito dei popoli o delle epoche. Marx sostiene che, proprio come le scienze fisiche ci fanno comprendere e controllare la natura, altrettanto il socialismo scientifico elaborato da lui, ci fa capire e controllare la società e persino la storia.

Infine, la teoria dell'inconscio di Freud ci rendono edotti del fatto che che i nostri processi mentali sono simili ai meccanismi, determinati della nostra libido, con la rimozione del super-io e la sua sublimazione socialmente produttiva. Ciò che ci muove non è tanto il perseguire un'impresa umana, ma il soddisfare gli impulsi biologici sotto i vincoli sociali.

Gli esseri umani, quindi, sono creature naturali, comprensibili e controllabili attraverso le scienze sociali così come lo è la natura attraverso le scienze fisiche. E nel vedere l'ideale razionalista pienamente realizzato in architettura solo nel modernismo di Gropius, Corbu e Mies, i suoi semi nella teoria architettonica, sono stati posti

[1] *J.R Curtis,* Modern Architecture Since 1900*, London Phaidon Press, 1996, pag. 27*

[2] *Nota di commento redazionale. Con la parola* vocabolario *si nomina la modanatura (per sé e nella parte) con la sua grandezza relativa e misura il ricorrere dei profili nella propria posizione, in relazione agli altri contigui, superiori, adiacenti ed inferiori, costituisce la ''grammatica'' architettonica, insieme ai giunti tra parti diverse degli stessi materiali e tra elementi di materiali diversi. La composizione grammaticale dei materiali realizzanti pareti, pavimenti e tetti, costituisce, tra loro, la stanza. Essa è posizionata per sé e in ogni suo lato. Accostato ad ogni lato può essere posizionata una altra stanza*

La critica all'architettura moderna. Monumento, una parola chiave.

Redazione

Vi sono molti indizi di una insofferenza verso l'architettura moderna, per esempio la dismissione dello studio "Louis I. Kahn and Associates" e la fondazione dello studio "Louis I. Kahn, architetto", per indicare che i prodotti di quello studio sono appartenenti "sul serio" all'architettura. Cioè alla sua manifestazione "universale".

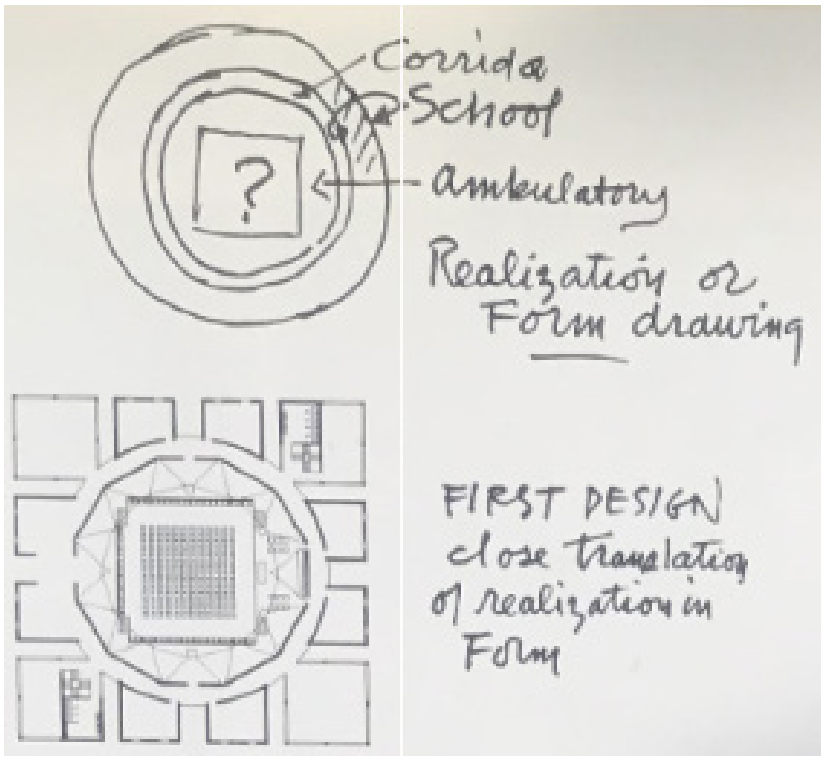
Vuole intendere, quindi, che la nuova architettura cercherà d'essere tale. Le opere che s'inaugurano in tale nuova stagione dell'architettura di Kahn, specificamente, la *Yale Art Gallery*, e la *Trenton Bath House* nel suo progetto - non costruito - per il *Trenton Jewish Community Center* ne esemplificano la concezione. La quale sarà espressa in modo compiuto nel Richards Medical Research Building dell'Università della Pennsylvania a Filadelfia. Che fosse apparsa una linea di tendenza di questo genere, è testimoniato dal dibattito sul tema monumento a partire dagli anni '40. Per questo, penso, Lobell lo introduce nel parlare di insoddisfazione per l'architettura moderna dello stile internazionale. Monumento è definito come: *''l'incarnazione in architettura di aspetti del passato che apprezziamo e che desideriamo mantenere vivi in noi, come il valore romano e la virtù civica che si manifestò nel Pantheon e che si pensava potesse rinascere nella National Gallerie, simil-Pantheon con portico e cupola.''*

Tale definizione si può applicare a qualunque opera dell'architettura classica quale la intendeva lo storicismo ottocentesco. A questa idea si era pronunciato contro senza appello L. Mumford nella sua opera magistrale sulla cultura delle città, votata alla modernità, pubblicata nel '38. Aveva sentenziato: *"...se è un monumento* (l'opera d'architettura) *non è moderna, e se è moderna non può essere un monumento"*[1]. Commenta Lobell, che la motivazione risaliva al giudizio d'inattualità delle istituzioni per le quali l'architettura europea, aveva usato le forme classiche. Giudizio rafforzato dall'uso improprio e mediatico fattone dai regimi totalitari negli stessi anni '30 e '40, per celebrare le loro istituzioni autoritarie e nazionaliste.

Nel bel mezzo della Seconda guerra mondiale, però, - prima metà degli anni '40 -, le coscienze degli americani e dei loro alleati furono scosse dal sacrificio subito dai giovani e giovanissimi che, sapevano motivato dai valori profondamente radicati nel loro spirito. Si affaccia, una idea nuova di monumentalità espressa nei *"Nove punti sulla monumentalità"*, del 1943 da J. L. Sert, F Lèger e Giedion; i quali affermano che *"I monumenti sono punti di riferimento umani che gli uomini hanno creato come simboli dei loro ideali, dei loro scopi e delle loro azioni... I monumenti sono l'espressione dei più alti bisogni culturali dell'uomo. Devono soddisfare l'eterna richiesta dei popoli di tradurre la loro forza collettiva in simboli. I monumenti più vitali sono quelli che esprimono il sentimento e il pensiero di questa forza collettiva, il popolo."*[2]

Come aveva fatto nei primi anni della professione, L. Kahn, rifiuta la monumentalità Beaux Arts, incapace di esprimere lo spirito del ventesimo secolo. Si confronta tuttavia con la monumentalità in architettura, con una definizione, pubblicata nel '44 che risale al significato universale delle istituzioni celebrate dell'opera d'architettura: "*La Monumentalità in architettura può essere definita come una qualità spirituale inerente a una struttura che trasmette il sentimento della sua eternità, a cui nulla può essere aggiunto o modificato*".[3] Rivendica, quindi all'architettura, il compito che al Partenone attribuivano, nell'antichità, i Greci. Si domanda, però se il relativismo moderno lo consenta. Poiché ne dubita, Lobell conclude che in seguito (già negli anni '50), Kahn sostituisca Monumentalità con Ordine intendendo così nominare, l'espressione più profonda di ciò che stava cercando: il principio alla base di tutte le cose e il processo per cui le cose vengono in essere attraverso la volontà di esistere. Il cui significato concreto è esposto, secondo Lobell dalla metafora poetica: Silenzio e Luce, che spiega così: *''Il silenzio, il non misurabile, Desiderio di essere, Desiderio di esprimere, fonte di nuovo bisogno, incontra la Luce, il misurabile, che dona presenza, attraverso la volontà, per legge, misura delle cose già fatte, su una soglia che è ispirazione, il santuario dell'arte, il Tesoro dell'Ombra''.*[4]

L'interpretazione alternativa, penso, da lettore architetto, forse compatibile con quella di Lobell, intende silenzio e luce come manifestazione del mondo indicibile. Indicata dall'opera costruita, nella localizzazione in cui si colloca, per indicare al corpo d'uomo in presenza, la localizzazione dell'orizzonte, la fonte del sole. In particolare il momento topico dell'alba nel giorno del solstizio in cui le giornate, fino ad allora ogni giorno più lunghe nel corso dell'anno, iniziano a divenire più brevi. Lo indica il menhir-obelisco. Il valore di questo giorno per il rapporto semina/raccolto_ conservazione nel tempo/consumo, in agricoltura è assoluto. Perciò lo abbiamo connesso a istituzione. Lobell, lo connette invece alla concezione del progetto e



Nota:
Nel riproporre questo procedimento intenzionalmente non ''funzionalista'', ciò nonostante del tutto adeguato stanza per stanza al momento colà vissuto dagli eventuali utenti, mi preme indicare il principale dei procedimenti progettuali di Kahn di cui nel seguito si darà conto come modalità specifica di definire il tipo architettonico alla maniera kahniana.

molto prima. Nel suo *Essai sur l'architecture* del 1753, l'abate Laugier invocava il determinismo strutturale e nel 1863/72, come già detto, Viollet-le-Duc chiedeva che l'architettura fosse vera secondo il programma e i metodi di costruzione. Facendo eco a Laugier e Viollet-le-Duc, Oskar Schlemmer, presentando la prima mostra del Bauhaus nel 1923, dichiarò: *"La ragione e la scienza, - i più grandi poteri dell'uomo -, governano, e l'ingegnere è il tranquillo esecutore delle loro possibilità illimitate. Matematica, ingegneria strutturale e meccanizzazione sono gli elementi, il potere e il denaro sono i dittatori di questo moderno fenomeno di acciaio, cemento, vetro ed elettricità…"*[4]

Con tali riferimenti, possiamo capire meglio l'architettura moderna alla quale Kahn andò incontro quando abbandonò la scuola *Beaux Arts*, un'architettura nata dal razionalismo illuminista, in un mondo che non era più agganciato ad ormeggi storici. Si trattava di un'architettura costruita sul funzionalismo, priva di ornamenti e disinteressata ai significati originari delle istituzioni che ospitava.

Il tema è affrontato col titolo: *L'Architettura della metà del XX Secolo.* Tra le diverse correnti dell'architettura moderna, vigenti negli Stati Uniti d'America, negli anni Cinquanta e Sessanta, quando Kahn iniziò la fase importante del suo lavoro, predominava lo Stile Internazionale, caratterizzato da una rigorosa funzionalità programmatica: forme rettilinee e superfici piane, una totale assenza di ornamento e di ogni riferimento al passato. Era evidente la rilevanza conferita alla griglia strutturale per creare uniformità e spazi aperti e celebrare dei materiali industriali leggeri, in particolare acciaio e vetro. Inoltre nell'*International Style* era forte una riflessione sulle questioni sociali. Vennero elaborati tipi ideali per progettare scuole, centri comunitari e alloggi pubblici. Nelle mani dei maestri dell'architettura moderna, almeno di alcuni, tutto ciò ha prodotto splendidi edifici, in particolare il celebrato *Seagram Building* di Mies.

(Ci è voluto un po' prima che ci si accorgesse dell'ironia che uno stile, sviluppato per gli alloggi popolari e socialisti dei lavoratori europei, fosse diventato lo stile caratteristico delle corporation americane.)

Alla fine degli anni '50, però, era diffusa la sensazione che questa architettura fosse inconsistente e insoddisfacente. Negli anni '60 e '70, poi, numerosi libri parlavano apertamente di "fallimento dell'architettura moderna".

Minoru Yamasaki ha ribadito, evocando il gotico con archi acuti sulle sue torri del *World Trade Center.* Paul Rudolph, poi, usando cemento a vista ipermuscolare e superfici bocciardate per accentuarne l'aggressività nel suo Yale Art and Architecture Building. Eero Saarinen, a sua volta ha con l'edificio *TWA* all'aeroporto Kennedy, che mima un uccello in volo. E *Archigram*, un gruppo di giovani architetti inglesi, ha rincarato con una serie di disegni, tra cui *Plug-in-City*, che celebrava la tecnologia. Benché tutti questi approcci comportassero certamente una maggiore ricchezza nell'architettura moderna, Kahn sentiva che mancava qualcosa di più profondo ●

con aperture e soglie o senza. Ne procede una sequenza permeabile o cieca. Una sequenza o l'insieme di sequenze di stanze nella loro congiunzione, definisce sintassi. Il chiarimento logico-razionale, deve essere ascritto ad Alberti che propose una doppia sintassi: per lineamenta *(disegno) e per costruzione (sei parti: ambiente, area,- divisione, muro, copertura, apertura) cfr. Cap. 1 e 2.*

[2] Antonio Sant'Elia e Filippo Tommaso Marinetti, "Architettura futurista" in Programs and Masnifestoes on 20th Century Architecture*, ed. Joseph Conrad, MIT press, Cambridge MA, 1970, pag 35*

[3] Romaldo Giurgola and Jaimini Mehta, Louis I. Kahn*, Westview Press, Boulder, 1975, pag. 217*

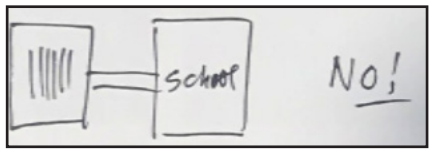
Kahn. di

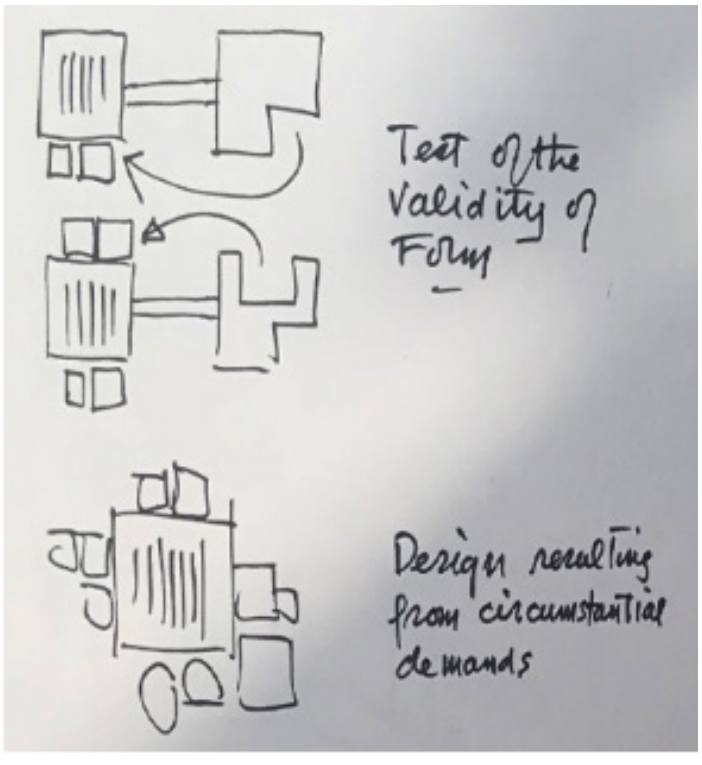
Vi è un disegno che esemplifica il procedimento. Questo:

Lo schizzo a sinistra, illustra le due parti della scuola, il luogo del momento collettivo e pubblico, o totale, ed il luogo del momento personale nel suo insieme con le parti serventi e servite. Nega risolutamente di aderire a tale dicotomia . Nello schizzo a destra, indica il principio della progettazione funzionalista , che pone l'una accanto all'altra le stanze specializzate per accogliere un momento servente o servito del tempo a scuola.

Tale procedimento che si rivela essere un puro e semplice accostamento additivo di stanze, è rifiutato.

Le stanze, cioè, ben individuate nella loro forma, saranno poste l'una nei confronti dell'altra con momenti di passaggio ben individuati e raporti di interdipendenza o subordinazione servente/servito adeguatamente caratterizzati.





suo processo di realizzazione. Perciò, per lui silenzio è il regno del potenziale, dove un edificio risiede prima di essere concepito. La luce è il regno della realizzazione e l'arte è il mezzo per portare qualcosa dal potenziale alla realizzazione. Per non essere concezione senza concretezza, la luce, però, deve condensarsi e diventare Materia. Ci si domanda, allora: tra silenzio luce chi siamo noi esseri umani. Nel rispondere, rifiuta la nozione materialistica del modernismo. L'uomo, afferma, è fatto dalla natura, ma *non* è la natura. Siamo, infatti, *una parte* della natura dal momento che siamo misurabili e comprensibili attraverso la scienza. Ma, d'altra parte, siamo più che natura, l'incommensurabile coscienza e desiderio la parte dell'Umano Non Misurabile. Anzi i desideri definiscono il nostro io Umano e puntano al nostro divenire potenziale. E sono molti, non uno solo. Inoltre, sono potenzialmente organizzati in base a tre grandi Desideri (o Ispirazioni) che sono: *"L'ispirazione a imparare, l'Ispirazione a incontrarsi e l'Ispirazione al benessere. Tutte servono la volontà di essere, di esprimere. Questa è, si potrebbe dire, la ragione stessa della vita. Tutte le istituzioni dell'uomo, siano esse al servizio dell'interesse dell'uomo tramite la medicina, la chimica, la meccanica o l'architettura, sono in ultima analisi responsabili di questo desiderio nell'uomo di scoprire quali forze lo hanno fatto essere e quali mezzi hanno reso a lui possibile di essere."*[5]

Poiché penso che essere significhi qui manifestare il nostro divenire potenziale, cioè concretarlo in azione, ritengo che la proposizione sia analoga a quella del filosofo husserliano, Heideggher che aggiungendo alla parola essere il ci, non tanto e solo relativizzi il ci, ma lo veda in azione nel campo locale. E se tale non era la sua intenzione esplicita, è legittimo pensare che all'architetto, l'azione appaia del tutto implicita e da esplicitare concretamente come progetto e costruzione del campo d'azione. Anzi, poiché desiderio/ispirazione, hanno assunto una importanza genetica, tale nucleo diventi oggetto di ricerca operativa.

È chiaro che per restare fedeli al contenuto positivo di Silenzio e luce, cioè alla non dicibilità del significato del segno architettonico, espressione per indici, non per spiegazioni, il critico filadelfiano trarrà il significato "fattuale" dalla stessa opera d'architettura. Come lettore, però condivido con Moneo l'idea che un'aura teoretica sia connaturata al progetto d'architettura. Moneo dice letteralmente: un'inquietudine teorica. Pertanto il momento esplicativo diventerà ricerca diretta quando la riuscita del progetto ne dimostrerà l'essere divenuto esemplare del modello (replicabile in copie) ●

[1] Lewis Mumford, The Culture of the City*, Harcourt, Brace and Company, New York, 1938, pag. 438*

[2] Sert, Léger and Giedion, "Nine point on monumentality", in Joan Ockman, Architecture culture 1943–1968*, Columbia Books of Architecture/Rizzoli, New York, 1993, pag. 29*

[3] Louis I. Kahn, Monumentality*, in Ockman, op.cit. pag. 48*

[4] J. Lobell, op. cit. pag. 20

[5] Ibidem*, pag. 44*

Ricapitolazione critica del capitolo *I temi nell'architettura della seconda maturità di Kahn.*

Redazione

L'architettura in realtà è sempre l'esecuzione spaziale di decisioni spirituali. Essa è legata al proprio tempo e può manifestarsi soltanto in compiti vitali e con i mezzi del proprio tempo.
Mies van der Rohe

L Lobell esprime una critica decisa all'opera di Kahn prima degli anni '50, caratterizzata da una adesione alle forme ed ai temi dell'International Style mostrando particolare attenzione alle questioni sociali. Concentra la sua attenzione, invece sul cambiamento radicale di quegli anni. Dice letteralmente: *"Smette di riferirsi all'architettura con la a minuscola, per iniziare a parlare di 'Architettura' con l'a maiuscola.* Cancella il nome dello studio 'Louis I. Kahn and Associates' e lo intitola 'Louis I. Kahn, architetto'"[1]. Inizia quindi un nuovo percorso la cui messa a punto fu tentata da alcuni edifici pubblico: la *Yale Art Gallery* (1951-53), *la Trenton Bath House* (1954-59) e il suo progetto per il *Trenton Jewish Community Center* (1954-59 - non costruito). La definitiva messa a punto del sistema della sua architettura, è dimostrato dal *Richards Medical Research Building* dell'Università della Pennsylvania a Filadelfia (1957- 60). Esso, espone nella costruzione, il pensiero teorico, filosofico, architettonico dell'autore. L'opera è il testo critico[2] che concreta tale pensiero e lo espone alla percezione ed agli usi dell'abitare. Alla quotidianità, come alla scienza. Lobell, organizza dei temi di Kahn in sei categorie principali: **Pianta, Struttura e Impianti, Costruzione, Luce, L'edificio è l'elemento primario della costruzione, Roma.**

1. La pianta, o Il rifiuto della pianta flessibile

Nel suo nuovo modo d'intendere la pianta, il sollevamento dal suolo attraverso i pilotis, viene definitivamente rimosso, il *plancher éclairée* torna ad essere innanzitutto suolo e la fondazione, torna ad avere funzione primaria.[3] Inoltre, analogamente al procedimento Beaux Arts, i cinque elementi dell'edificio – atrio, grande scala, sale, spazi grandi, medi e piccoli – non mancano mai. E la differenza tra gli edifici dipende dal programma e dalle finiture.

Nel confronto che si stabilisce con Corbu e Mies, lo spazio lasciato flessibile e indefinito, - "libero" (Corbu) o "universale" (Mies) - si mostra amorfo e privo di esperienze spaziali attrattive. La differenziazione delle forme per le diverse attività e i momenti complementari, occorre.

Lo esemplifica il progetto per la *Yale Art Gallery*, dove spazi ampi e flessibili sono divisi da pareti mobili per modificare secondo le necessità. Benché non abbia avuto successo. la differenziazione tra spazi Serviti, - quelli che definiscono le attività – e gli Spazi di Servizio – per funzioni complementari utilitaristiche – si perfeziona. E, *"trovò piena espressione nel progetto dei Richards, dove gli Spazi Serviti dei padiglioni sono raggruppati attorno a un nucleo di Servizio contenente magazzini, scale, condotti e ascensori, che sono a loro volta circondati da torri di Servizio contenenti scale e impianti"[4].* Anche nel Salk Institute, dove Kahn assegna ai servizi l'intero piano sopra i laboratori. Simile modo di differenziazione, viene poi inglobato nell'idea di: pianta come datrice di Significato. La Stanza, sostituisce la pianta libera priva di forma specifica. E si propone, come unità elementare dell'edificio: *"Penso che una pianta sia una* società di Stanze*"*. E aggiunge, *"Una vera pianta è quella in cui le Stanze si sono parlate"*[5] (si veda appunto il progetto per il *Trenton Community Center* e per la *Trenton Bath House*). La differenziazione, penetra ovunque – riproponendo, aggiungo a margine, l'intreccio posizione-disposizione-distribuzione/orientamento di ascendenza vitruviana. Nel Richards, la pianta espone il ruolo primario dei padiglioni, il compito portante del nucleo centrale dei servizi e il ruolo utilitario delle torri di servizio. Procede, persino, all'interno dei padiglioni, nei quali Kahn individua e distingue in due siti della stanza qualificati da diversa intensità di luce, destinati a due momenti della ricerca scientifica: quello durante il quale si "prendono" le misure, per così dire, dei fenomeni della natura e quello dell'espressione in formule o equazioni che stringono le misure in fisiche interazioni. A ciascuna è dedicata una parte specifica del padiglione: alla prima, la parte interna, alla seconda la parte esposta alla luce adatta a lavorare sugli appunti presi nella sperimentazione. La distinzione si approfondisce nei laboratori del Salk, il luogo dell'esperimento è distinto da quello riservato alla riflessione degli scienziati sull'esperimento fatto.

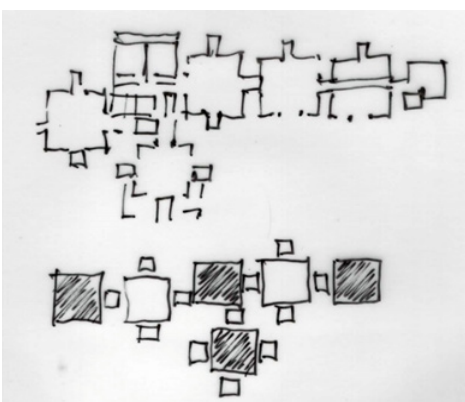
La differenziazione, nell'opera d'architettura, d'altra parte, va ben oltre i momenti funzionali alla sperimentazione. L'edificio diviene un mandala, che espone corpo, mente, società, cultura e spirito, non solo destinando ogni luogo dell'edificio, ai vari momenti dell'azione, "*ma 'indicandoci' anche il significato di ciascuno, nelle relazioni con gli altri per costituire un tutto, facendoci così sperimentare l'integrità dell'azione umana"[6].*

Segue un confronto con le scelte alternative di autori coevi, specificamente con l'opera di Paul Rudolph, che in quegli stessi anni, 1958/62, in cui si costruiva il *Richards*, progettò l'*Art and Architecture Building* a Yale famoso per i suoi molteplici livelli. La sezione, vi era altrettanto significativa quanto la pianta. Valorizzava, così la tridimensionalità dell'architettura. Kahn, non percorse la stessa strada. Per lui, la pianta era il vettore chiave del significato, il mezzo principale della Forma per realizzarsi nel Design. La sezione aveva un ruolo secondario. **L'edificio come comunità di stanze**, deve indicare chiaramente la Gerarchia relazionale, per stabilire il valore relativo delle attività che vi si svolgono: ciò che,

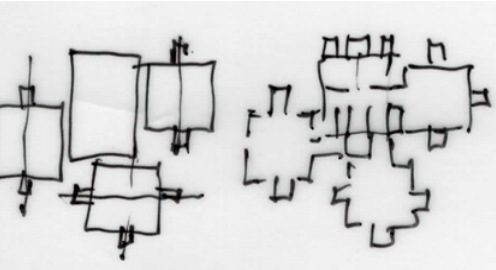
Cinque opere di Louis I. Kahn. Dal testo di John Lobell, *Architecture As Philosphy*[1].

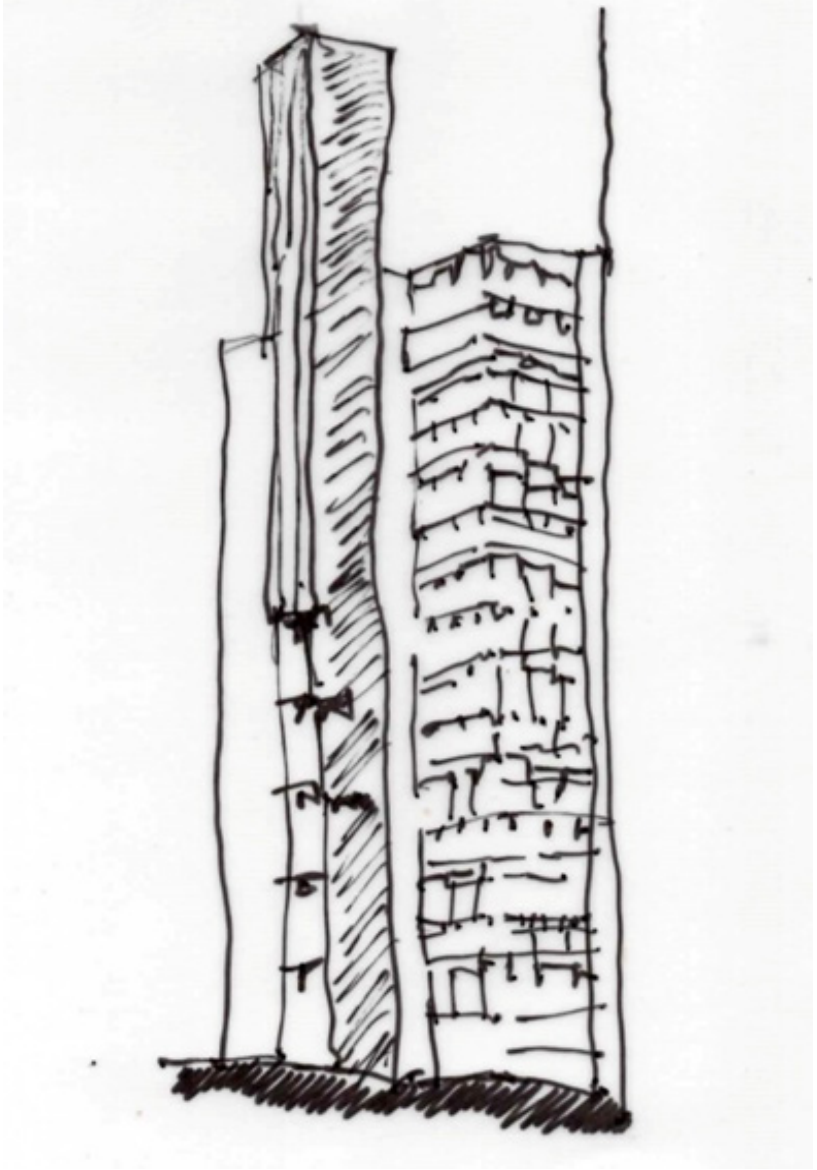
Adriano Parigi

In un ideale passaggio dalle parole alle cose, riprendiamo qui passi dal testo di Lobell ricomponendone alcuni stralci in cui si descrivono e analizzano 5 edifici e complessi realizzati, in tutto o in parte. Dopo aver analizzato i temi dell'architettura di Kahn, Lobell propone una lettura di alcune delle più significative opere del maestro di Filadelfia in cui emergono i temi e si materializzano, anche in forma problematizzata, le idee di fondo, i pensieri che muovono la ricerca di Kahn. Lobell utilizza una griglia di osservazione comune – 1. Sfondo e contesto 2. Attività e programma 3. Forma 4. Pianta e organizzazione spaziale 5. Struttura 6. Impianti 7. Materiali 8. Dettagli 9. Luce 10. Vivere l'edificio 11. Filosofia 12. Critica e commenti 13. Confronti e influenze – che permette all'autore un'analisi comparata delle opere. Le costruzioni considerate sono: il ***Richards Research Bulding*** *(Philadelphia 1957-60), il* ***Salk Institute*** *(la Jolla 1959-65), la* ***Biblioteca Phillips Exeter Academy****, (Exeter, 1965-72), il* ***Museo delle Arti Kimbell*** *(Fort Worth, 1966-72), il* ***Centro per l'arte Britannica*** *di Yale (New Haven, 1969-74). Il periodo in cui sono state costruite va dalla seconda metà degli anni '50 al 1974, anno della scomparsa di Kahn e si tratta di edifici e complessi pubblici, di uso collettivo, destinati alla ricerca, allo studio, alla conservazione ed esposizione di opere d'arte. Edifici/istituzioni – nel significato kahniano del termine – che sono stati progettati seguendo un'ispirazione, rivelando un percorso segnato dall'affacciarsi della forma, indicibile, adimensionale, che vive nel silenzio, seguita dalla rivelazione di un ordine attraverso cui si genera l'ambito spaziale entro cui il design, atto finale, metterà capo alla figura, alle sue articolazioni, al corpo dell'opera d'architettura. Dal silenzio delle possibilità, alla luce in cui si sì concretizza lo spazio, la materia della costruzione. In tutte le opere*



Cinque opere.





composto di momenti in cui si dispiega la tecnica, l'esperienza laboratoriale e momenti di riflessione, di ricerca "spirituale", in cui è fondamentale "l'ispirazione", la riflessione, il pensiero. Non si tratta per Kahn di organizzare spazi per uno scienziato chiuso nella sua torre d'avorio, ma di definire luoghi che permettano il dispiegarsi di questo momento "immisurabile", riflessivo, che è anche di confronto e discussione collettiva, di esperienze comuni e di pensiero, momenti vitali per la ricerca e lo sviluppo delle conoscenze.

Questa ricerca di un equilibrio nell'organizzazione spaziale, che tenga conto di questo duplice aspetto del lavoro di ricerca, connota entrambi i progetti e si riflette nella ricerca di soluzioni strutturali e distributive dei due complessi, in cui struttura – struttura come fondamento e come struttura della forma – , impianti, luce, immagine sono tutti elementi che si dispongono in funzione di un'articolazione del luogo che tenta una risposta a questa domanda complessa che viene dalle istituzioni del sapere.

1.1. Centro di ricerche mediche Alfred Newton Richards, University of Pennsylvania, Philadelphia, Pennsylvania, 1957– 60[3]

Sfondo e contesto

"(…)Kahn progettò il Richards come una riaffermazione dei principi originali del modernismo nella loro sostanza, facendo derivare l'edificio da una piena espressione di tutti i suoi elementi: spazi, struttura, materiali, impianti e dettagli(…)"

Attività e programma

"(…)Kahn non ha mai ricevuto un quadro chiaro dall'Università o dai ricercatori che avrebbero dovuto occupare l'edificio, di quali fossero i loro bisogni, che probabilmente neppure loro stessi conoscevano bene (…) tutto ciò che gli fu detto era che l'edificio sarebbe stato destinato alla ricerca biologica, una stima approssimativa del numero di ricercatori che avrebbero lavorato lì e quanto spazio avrebbero occupato, una richiesta di flessibilità d'uso e che avrebbero avuto bisogno di molte macchine HVAC con capacità aggiuntive per trattare i fumi nocivi. (…)"

Forma

"(…)Kahn inizia chiedendo della natura della scienza. Vede la scienza come divisa in Misurabile, in cui lo scienziato fa esperimenti e osserva i risultati, e Immisurabile, in cui lo scienziato studia attentamente, pensa ai risultati e trasforma le osservazioni in teorie che Kahn vede come un'attività culturale. Gli spazi entro cui si svolgono entrambe queste attività, egli li definisce come Spazi Serviti mentre il supporto per entrambe le attività sarà ospitato in quelli che chiama Spazi di Servizio. Kahn dice: Dov'è lo scienziato e dov'è il poeta? Il poeta parte dalla sede dell'Incommensurabile e viaggia verso il Misurabile, ma conserva in sé la forza dell'Incommensurabile. (…)"

considerate è presente – nella scelta dei materiali, nell'articolazione della struttura, nell'ordinamento dello spazio – il tema del rapporto con la storia, e si mostra "l'altra modernità" di Kahn, nella sua relazione/confronto/negazione con Le Corbusier e Mies; un rapporto di tipo dialettico in cui la modernità si esprime in un oltrepassamento dei canoni Beaux art e classici che, seppur contestati, non vengono negati alla radice come nella tabula rasa del razionalismo modernista, ma ricompresi in una nuova modernità che fa sintesi del percorso storico, costruisce memoria, arricchisce il vocabolario figurale, emozionale e artitstico nelle mani dell'architetto. La Roma di Kahn rappresenta un deposito di configurazioni spaziali, forme urbane, geometrie dell'abitare, materiali e tecniche, che nutrono memoria e ispirazione[2], che sono comunque rivolte alla soluzione dei problemi di questa modernità industriale, tecnologica, relazionale. Il lavoro analitico e descrittivo di Lobell, i capitoli delle sue osservazioni, danno conto di questo percorso. Non si tratta, come già detto, di effettuare verifiche di coerenza, ma di dar conto dello sviluppo di un pensiero architettonico complesso e articolato, al di là di ogni intento metodologico, ma nella consapevolezza del significato e del ruolo concreto che questa "meditata creazione di spazi" riveste nella vita degli uomini e delle comunità, nello svolgersi delle relazioni sociali e umane.

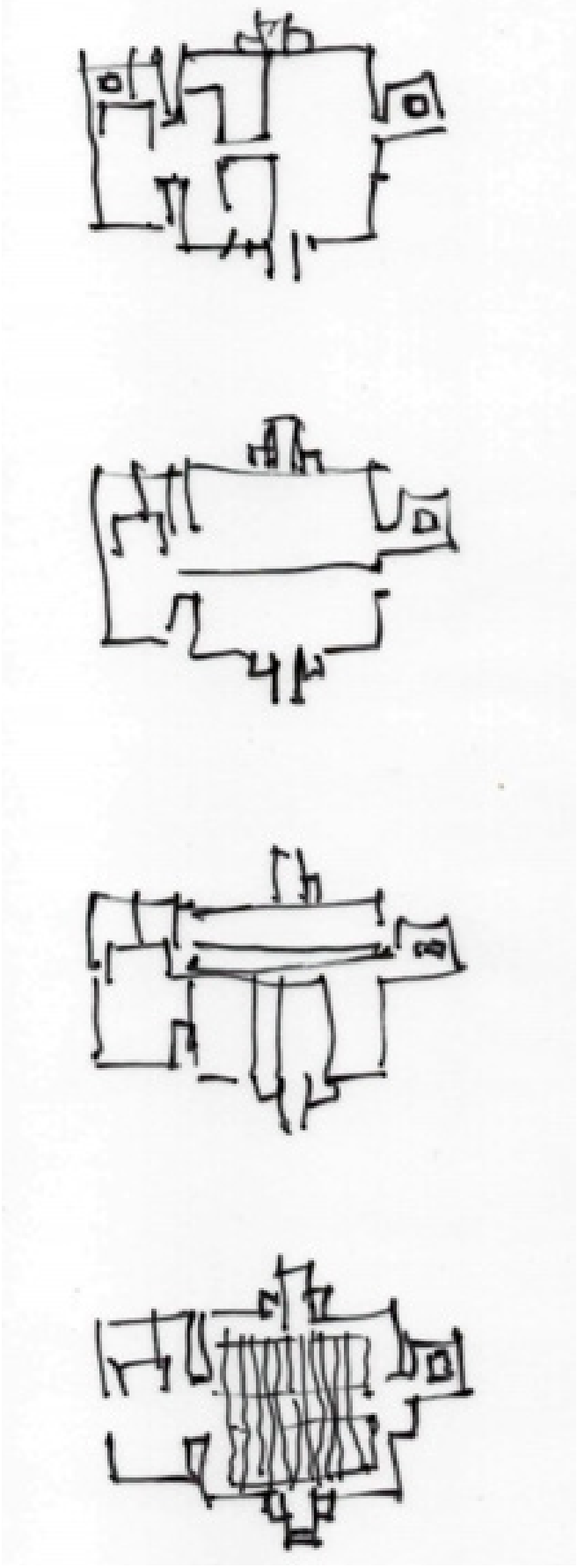
1. Le istituzioni della conoscenza "il Richards" di Filadelfia e "il Salk" di La Jolla

L'analisi di Lobell inizia con il Centro di ricerche biologiche Richards di Filadelfia e con i Laboratori Salk nel sud della California. Queste due analisi potrebbero essere affiancate e lette in un confronto in quanto entrambe spazi architettonici destinati alla ricerca scientifica. Istituzioni della conoscenza, luoghi del sapere che per Kahn è sempre

ogni “stanza”, ha in comune con le altre, e ciò che la differenzia, affinché emerga nella similitudine relativa, quanto necessita perché stiano tutte nello stesso edificio; e nelle differenze, quanto occorre per richiedere diversi tipi di forme spaziali. La **Gerarchia relazionale** si contrappone alla **Gerarchia di dominanza**, caratteristica della scuola Beaux arts, nei suoi contenuti tradizionali per cui gli elementi dell’edificio sono classificati, per lo più, in base alla loro posizione rispetto al centro implicando le attività centrali (e, per estensione, che le persone ivi coinvolte) siano le più importanti. (Ciò non vuol dire che l’architettura Beaux Arts negli Stati Uniti fosse perciò definitivamente antidemocratica. La grande sala della vecchia Penn Station di New York, per esempio, era frequentata dai pendolari che vi transitavano quotidianamente.) La democraticità, impone il confronto con i Cinque Punti per una Nuova Architettura, generanti la griglia egualitaria adatta ad una società non gerarchica – dunque non sorge, solo da motivazioni strutturali. Si ribadisce la riserva già segnalata, per cui l’abolizione delle differenze comporta la perdita delle relazioni e del significato delle azioni nei luoghi delegati.

Si deve reintrodurre nelle opere d’architettura, l’ordine delle relazioni e dei significati. Sorge da qui la ragione di una gerarchia nuova, nella quale le attività sono **ordinate** anziché **classificate**. Lo dimostra il progetto del *Trenton Jewish Community Center,* dove i tre tipi di moduli definiti dalla griglia forniscono un ordine ai numerosi spazi del piano: I servizi (ripostigli, servizi igienici, ecc.) utilizzano quadrati, i corridoi rettangoli, gli uffici quadrati più grandi e i grandi uffici, la palestra e la sala comune combinazioni di tutte queste forme. Tale tipo di ordine si applica anche nel Richards, nel quale le parti interne dei padiglioni sono destinate a ciò che, nella ricerca scientifica, è commensurabile e le parti esterne a ciò che resta incommensurabile; il nucleo centrale dei servizi, con le torri, sono poi riservate a ciò che supporta la ricerca. La gerarchia relazionale comporta una valutazione del Centro degli edifici. Nell’opera di Kahn vi sono molti importanti opere a pianta centrale. Lobell nota, per completare l’argomento della gerarchia relazionale, che anche i pilastri del Trenton ne sono un esempio significativo. Hanno infatti dimensioni corrispondenti a tre differenti carichi. Tutti strutturano lo stesso sistema di quattro quadrati, le loro sezioni occupanti uno, tre o tutti e quattro i lati dei quadrati. Si può dire vi siano pilastri padri, madri e baby pilastri, un’intera famiglia. Si chiarirà, qui, il rapporto con il Centro degli edifici di tale gerarchia relazionale. Si ripropone il confronto con Le Corbusier, qui, con il *Capitol* di Chandighar nel quale l’architetto, inscrive la sala circolare dell’assemblea nella griglia rettangolare dell’edificio smentendo la regola che escludeva la forma circolare nella griglia quadricolare, che rimarcava, con l’assenza di luoghi privilegiati il primato della democrazia. A maggior riprova, si cita la pianta “centrale” rinascimentale per sottolineare che la centralità non è sempre motivata da una subalternità ad alcuni di altri, nel caso rinascimentale, indicava ai fedeli che avevano un accesso diretto a Dio. La pianta centrale, sostituiva i percorso a croce latina, che indicava un rapporto con la divinità mediato dall’istituzione ecclesiastica e dalla classificazione gerarchica delle posizioni tra uomo e uomo di fronte a Dio. S’introduce, commenta Lobell, la finalità umanistica nell’idea di centro relazionale. Ne è esempio primitivo, la pianta della *Chiesa Unitaria di Rochester*. Ed in alternativa la *Biblioteca di Exeter,* il cui centro ha la funzione di orientare prima di scegliere tra i settori della biblioteca. Non comporta alcun privilegio, piuttosto, un chiarimento sull’uso. Negli edifici circolari, infatti, si stabiliscono zone successive concentriche contenenti ciascuna spazi per attività specifiche, ciascuna, dotata perciò, di una circolazione propria, che non passa per il centro. La *Goldenberg House*, per fare un altro esempio, ha un cortile centrale circondato da spazi per la circolazione, poi da spazi di servizio; infine da spazi abitativi. Nel *dormitorio Bryn Mawr*, i tre spazi centrali per l’ingresso, la sala da pranzo e il soggiorno sono circondati da anelli di servizio per i bagni e le scale, poi dai corridoi, dagli ingressi delle stanze e dai guardaroba, poi dalle stanze e infine dalle finestre. Ad *Exeter*, lo spazio centrale è circondato da un corridoio, poi da scaffalature e servizi, poi da un altro corridoio e, infine, dagli spazi per lo studio. Al contrario, il caso della *National Assembly Building* di Dhaka, che si distingue dagli altri perché segue l’organizzazione classica, con il centro privilegiato dall’essere sede dell’assemblea del Paese e gli spazi periferici subordinati dall’essere sede della segreteria per il lavoro del redigere i documenti. A Dhaka, cioè, Kahn usa la gerarchia di dominanza. Si tratta ora di definire ciò che stabilisce la differenziazione: le pareti perimetranti o il muro. L’attenzione si trasferisce allo spessore del muro. Di nuovo un confronto con Le Corbusier e la separazione della funzione portante o strutturale dalla funzione di modellazione dello spazio abitabile stabilita dalle pareti per destinarlo ad una funzione distinta. Sebbene Corbu non lo dica esplicitamente, una delle conseguenze dei Cinque Punti sono le pareti sottili. Poiché i pilastri sostengono l’edificio, infatti, le pesanti pareti tradizionali in muratura non occorrono. Lo indica icasticamente la parete in vetro e acciaio della facciata.

Negli anni ’60, però, molti architetti cercavano i modi per riproporre la robustezza della tradizionale costruzione in muratura, sia per esprimere la solidità, sia per determinare la soglia distintiva tra interno ed esterno. Anche Eero Saarinen, per esempio, propone una spesso muro nei suoi college (dormitori) *Morse* e *Stiles* a Yale, giunge ad incorporare ed aggregante materiali nei muri di cemento per raggiungere lo spessore fino di un piede e l’atmosfera medievale. Kahn non lo avrebbe approvato, benché attratto dalle spese murature delle rovine, perché non motivato da necessità costruttive. E benché avesse appesa nel suo studio, la grande mappa piranesiana di Roma, ed i disegni dei castelli scozzesi dalle mura spesse tanto da potervisi realizzare all’interno intere stanze. Invece



Pianta e organizzazione spaziale

“Kahn stabilisce tre padiglioni di quarantacinque piedi quadrati (4,20 mq) per piano come principali spazi serviti. Gli interni flessibili dei padiglioni, al riparo dalla luce diretta del sole, sono per le attività laboratoriali, il Misurabile. I perimetri degli spazi, dove gli scienziati possono “andare alla luce”, sono per teorizzare, l’Incommensurabile. Guardando il tipico edificio a torre, Kahn osserva che gli spazi per le apparecchiature meccaniche (HVAC, impianti idraulici, ascensori, scale antincendio, ecc.) sono nascosti nel cuore dell’edificio.(…) Quindi la pianta “ci dice” cosa sono gli spazi e come si relazionano e germogliano l’uno dall’altro(…)”

Struttura

“Kahn e il suo ingegnere strutturale, August Komendant, un brillante pioniere del calcestruzzo prefabbricato, decisero per il Richards due sistemi strutturali completamente diversi. Il massiccio nucleo centrale di servizio e le sottili torri di scarico dell’aria e delle scale, sono realizzati con pareti portanti in calcestruzzo gettato in opera rifinite con rivestimento in mattoni non strutturali. I padiglioni sono realizzati in calcestruzzo prefabbricato, precompresso e post-teso con solai in calcestruzzo gettato in opera e pareti esterne in mattoni e blocchi e pareti esterne in vetro. Le partizioni interne non portanti sono interamente in blocchi di cemento(…) Travi Vierendeel corrono lungo i bordi dei padiglioni, a sbalzo verso gli angoli, assottigliandosi man mano che si allungano. Vierendeel più massicce attraversano i padiglioni, intersecandosi l’una con l’altra. Il risultato delle travi del bordo circostante e delle travi gemelle che si incrociano in ciascuna direzione è costituito

da nove quadrati uguali (…). I padiglioni misurano circa quarantacinque piedi (13,71 ml) di lato, quindi ciascuno dei nove quadrati è di circa quindici piedi quadrati (1,4 mq). Questi quadrati di quindici piedi sono a loro volta suddivisi da piccoli elementi a forma di x, riducendo le campate a sette piedi e mezzo. Questo viene quindi attraversato da solette in calcestruzzo gettato in opera che si innestano su piccole estremità di barre d'armatura lasciate sporgenti dagli elementi strutturali prefabbricati."
In questo progetto è evidente un principio fondante l'idea kahniana, ovvero che la struttura non ha solo la funzione di sostenere la costruzione e permetterne l'articolazione, ma "genera", per così dire, la stessa articolazione degli spazi, la loro composizione. La struttura è anche struttura formale, scrittura spaziale che definisce la figura architettonica, l'assetto distributivo degli spazi, il succedersi e il comporsi delle "stanze".

Materiali
La ricerca di mattoni adeguati al progetto ha occupato un tempo notevole nel lavoro di progettazione esecutiva del Richards. Kahn si fece realizzare appositamente serie di mattoni con cui provò a erigere muri, finché non trovò la soluzione adeguata all'immagine che aveva in mente. "(…) I mattoni del Richards hanno una trama forte e un'irregolarità di colore che è in armonia con l'alternanza di mattoni rossi e scuri dei vecchi edifici vicini, ma ottengono questa trama forte e l'irregolarità di colore non inserendo in modo decorativo mattoni scuri, ma consentendo ai mattoni di mostrare come sono stati realizzati.(…)"

Luce
"Il successivo interesse di Kahn per la luce non è ancora evidente nel Richards. Le finestre hanno dimensioni generose, ma questo risulta essere un problema, poiché il sole diretto può risultare dannoso per gli esperimenti biologici. Gli scienziati hanno risposto incollando giornali, cartelline e fogli di alluminio su alcune finestre. Gli edifici di Kahn dopo Richards hanno avuto molto più successo nella progettazione della luce."

Vivere l'edificio
"(…) Quando Kahn progettò Richards, l'uso di materiali grezzi - blocchi di cemento non verniciati, calcestruzzo gettato a vista e calcestruzzo prefabbricato a vista - fu considerato audace. Qualche anno fa ti saresti chiesto cosa avessero in mente. (…) Molti scienziati una volta evitavano il Richards. Ora molti sono in lista per entrare. A chi non è architetto, il Richards potrebbe sembrare rozzo e ostile. E anche per l'architetto c'è una certa crudezza, ma essa è mescolata con un rinfrescante senso della storia e una sensazione quasi bizzarra di essere a casa."

Filosofia
"Cosa ci sta 'dicendo' Kahn nel progetto del Richards, o per dirla in modo più appropriato, cosa intende farci provare? Come i suoi predecessori modernisti, Kahn ci colloca nel ventesimo secolo industriale. (…) A differenza dell'idea di Mies, non è lucida e riflettente. E a differenza di quella di Corbu, non è monolitica. Il cemento non è liscio e per Kahn, levigarlo con lo stucco come fa Corbu a Villa Savoye e in altre delle sue prime case, ne nasconderebbe la matericità autentica ne nasconderebbe la matericità autentica.(…)
Con la stessa concretezza, l'edificio esce dal terreno senza alcun basamento, e si ferma al cielo con solo uno strato di ghiaia sul tetto.(…)
Non si possono immaginare i tavoli da ping-pong e le poltrone a sacco della Silicon Valley al Richards. Siamo radicati nella serietà della nostra cultura. È asciutto e materico, ma allo stesso tempo eroico, poiché siamo consapevoli degli elementi da 25 tonnellate che sono stati assemblati insieme per realizzare l'edificio e siamo sollevati dalle sue torri svettanti.(…)
In definitiva, il Richards parla proprio dell'Ordine. L'Ordine dei materiali – nel modo in cui il mattone e il cemento esprimono la loro natura. L'ordine del fare – nel modo in cui sperimentiamo come è fatto l'edificio. L'ordine della macchina – nel modo in cui l'espressione dell'apparecchiatura HVAC ci aiuta a vivere nel mondo industrializzato. L'Ordine del lavoro – nel modo in cui la con□gurazione degli spazi ci aiuta a conoscere il ruolo del lavoro nella nostra vita. L'Ordine della scienza - nel modo in cui il funzionamento dei laboratori ci aiuta a sapere cosa la scienza può e non può dirci del mondo. E come riflesso di tutto questo, l'Ordine di noi stessi. (…)"

Critiche e Commenti
Il Richards ha rivelato nel tempo numerosi problemi costruttivi e di uso degli spazi. A partire dal modo in cui la luce entra nell'edificio. (…) La luce solare può essere fastidiosa per i lavoratori e disturbare gli esperimenti biologici e gli scienziati hanno incollato giornali, cartelle e fogli di alluminio su alcune delle finestre superiori. Gli schermi esterni, costituiti da minuscole lamelle di alluminio anodizzato nero simili a veneziane, avrebbero dovuto fermare il sole, ma non erano regolabili e alla fine furono rimossi. Kahn risponde a questi problemi nel Salk Center.(…)"
Furono numerosi i problemi di utilizzo dell'edificio: dalla collocazione degli impianti lasciati a vista in cui si accumulava la polvere, alle partizioni degli spazi giudicate inadatte al tipo di ricerca che lì si svolgeva. "Oltre a questi problemi funzionali, Kahn era scontento del suo uso del mattone nel Richards. Innanzitutto, il mattone sui muri sotto le finestre ha lo stesso aspetto del mattone sulle torri. Tuttavia, il mattone sui tamponamenti fa parte di un muro di mattoni e blocchi, mentre il mattone sulle torri è il rivestimento di cemento gettato in opera. E in secondo luogo, era scontento dell'idea del rivestimento, sentendo che il mattone non deve essere limitato alla protezione della superficie, ma può essere strutturale. Più tardi Kahn disse: 'Devi onorare e glorificare il mattone invece di sminuirlo, cambiarlo e dargli un lavoro inferiore da svolgere' e 'I mattoni hanno costruito Roma'(…)"
Oggi il Richards ha trovato una nuova destinazione e in esso si svolge attività di ricerca "a secco", senza laboratori di chimica o biologia; pertanto ha risolto buona parte dei problemi di utilizzo. Così "mentre molti scienziati una volta evitavano l'edificio, oggi molti chiedono a gran voce di poterci entrare."

Confronti e influenze
"(…) La chiarezza strutturale di Richards e la piena espressione del suo equipaggiamento impiantistico, hanno influenzato numerosi edifici negli anni a venire. Ad esempio, si può vedere una linea diretta dal Richards al Salk Institute di Kahn e da lì al Centro Pompidou, di cui parleremo più avanti. Allo stesso modo, non si può dire che il Richards abbia avuto influenza, ma è contemporaneo ai progetti di Archigram Group e al Leicester Engineering Building di James Stirlings."[4]

Kahn, con la reintroduzione del centro degli edifici e della pianta centrale, aveva definito una successione di aree circolari concentriche attorno al nucleo più interno che gli offrivano l'opportunità di realizzare una versione originale del muro spesso. Nella *First Unitarian Church* di Rochester, ad esempio, le pareti esterne sono piegate determinando l'effetto dello spessore, benché utilizzi una muratura moderna, sottile. Analogamente nel *dormitorio Bryn Mawr*, con i suoi muri spessi contenente cavità interne realizzò una sorta di "versione moderna dei castelli scozzesi"[7]. Insieme al muro spesso s'impone il problema degli Ingressi. Il modo di entrare – nota in proposito Lobell - è rivelatore del modo d'intendere l'architettura. Si entra per fare esperienza dell'arte (nei musei, nelle gallerie e nelle biblioteche), che costituisce un momento del tutto speciale. Ci si apre e si diviene vulnerabili. Si abbassa la voce rispetto a prima o per strada, per deferenza verso chi nei pressi, fa la stessa esperienza ma soprattutto per marcare il passaggio dall' autoprotezione precedente al modo di aprirsi alla comunicazione artistica. Un cambiamento, segnato - ripete Lobell - dall'imponente scalinata antistante le colonne che, nel consentire la salita interpone il suo momento, quello del lasciarsi alle spalle la realtà quotidiana della strada, per introdursi in un luogo speciale. La successione, seguente l'aver varcato la soglia: guardaroba-rotonda, consente poi nel cambiar d'abito, di prepararsi psicologicamente. In conclusione, l'ingresso della National Gallery, distingue con estrema chiarezza l'esperienza della realtà ordinaria al di fuori del museo, da quella straordinaria, del venire all'interno ed al cospetto delle opere d'arte.

Il MoMa, invece costruito nel '39 (con successive modifiche, anche importanti) si trova in una strada laterale di Manhattan ha un ingresso al piano terra senza scale - nemmeno un gradino che impedisca ai rifiuti di entrare. Dispone, quindi di uno spazio minimo di transizione dall'esterno all'interno di meno di mezzo pollice. Una porta girevole, simile a quella d'ingresso ad un grande magazzino filtra il passaggio dalla strada. Introduce in un atrio per informazioni sulle mostre, non per prepararci ad affrontare un mutamento psicologico. Vuole quindi indicare che l'arte non è una realtà separata, ma parte della vita quotidiana. L'arte moderna ha, in gran parte, questo obbiettivo: indicare che interagire con l'opera d'arte, non è un evento particolare. Né diverso da quello dell'acquisto di un vestito in un grande magazzino. L'opera d'arte, non è dono munifico di mecenati, ma un compito della democrazia. In conclusione, l'ingresso moderno riduce l'accesso all'edificio al minimo, al movimento dall'esterno all'interno. Non conta la gamma dei mutamenti psicologici ed esperienziali dello smettere di camminare per strada e volgersi allo sperimentare l'arte.

Certamente per Kahn questo modo di indicare la transizione era inadeguato. D'altra parte, l'approccio Beaux Arts, che pur lo era, non era più appropriato al nostro tempo proprio nel riproporre una tradizione e di una storia culturale occidentale molto specifiche. Tale constatazione di Kahn gli richiese di affrontare analoghe esperienze all'interno del "vocabolario" minimalista moderno come dimostra lo *Yale British Center*. In questo museo pose l'ingresso al piano terreno, svuotando l'intera estremità inferiore destra, un angolo di quattro campate, dove spiccano solo i pilastri che portano la struttura superiore. Lo spazio è basso e buio. A sinistra, porte vetrate, aprono al cortile alto quanto l'intero edificio di quattro piani, illuminato dall'alto, dalla luce del cielo. La sequenza di spazi dello *Yale British Center* non è astrazione intesa a modernizzare gli elementi dell'edificio Beaux Arts. Intende, invece, declinare il passaggio dall'esterno all'interno nel modo contemporaneo della costruzione a griglia di pilastri. Così distingue, entro una struttura moderna e minimalista, il passaggio dal modo di stare in strada al modo di aprirsi all'arte. Lo ripropone nell'ingresso ai laboratori Richards, eliminando, in un padiglione, le pareti del piano terra. E introducendo, nell'approccio funzionale del minimalismo moderno, qualificato da coppie di pilastri su quattro lati e torri di servizio su tre lati tutti i componenti l'ingresso del repertorio neoclassico beaux arts, che soddisfano tutte le fasi di transizione prototipiche. Propone, inoltre, immediatamente l'esposizione del processo di realizzazione: sia la struttura prefabbricata in cemento armato, sia il sistema HVAC (ventilazione e condizionamento). Lo stesso fa a Yale, ed anche al *Kimbell Art Museum*. Si comprende l'idea di integrità degli edifici, negli edifici modulari.[8] Si affronta qui il tema della progressione dell'edificio nel tempo. L'edificio, infatti, cresce. Così come le istituzioni relative. La biblioteca lo esemplifica esaurientemente, dovendo aggiungere (e sottrarre) continuamente libri e periodici e ricorrentemente anche attraverso nuove tecnologie, archiviare e comunicare. Lo stesso vale per i musei. Si potrebbe sostenere che tutti gli edifici per tali istituzioni dovrebbero potersi espandere. Gli edifici moderni, per l'asimmetria e la modularità, hanno la possibilità di crescita in sé. Al contrario, la maggior parte degli edifici classici, esemplificati dalla *Villa Rotonda* di Palladio, non l'hanno. Avere o non avere la possibilità di crescere dipende da contrapposte concezioni filosofiche: del divenire o dell'essere. Associamo la prima al filosofo presocratico Eraclito e al filosofo francese d'inizio XX secolo, Henri Bergson, per i quali il cambiamento è fondamento della realtà. Associamo il secondo a Platone, il quale sostiene che il nostro mondo mutevole è solo l'ombra di realtà trascendenti immutabili. La posizione di Kahn è quella dell'Essere cioè platonica. E si rispecchia nella nozione di Forma e Design, che non contraddice l'idea platonica di un rapporto tra forme e fenomeni. "Nel progettare il piano per Dhaka, la capitale del Pakistan orientale (ora Bangladesh), ad esempio, Kahn ha respinto l'idea che la città crescesse a tappe. Vedeva la città analogamente all'unità della persona: l'assemblea (la testa), l'arena (il corpo), la corte (la coscienza) e la moschea (lo spirito) - ciascun elemento era, per lui, essenziale per la completezza dell'insieme."[9] Tale idea si può comprendere

1.2. Istituto di studi biologici Salk. La Jolla, California, 1959 – 65

Sfondo e contesto

"(…) Salk disse a Kahn di essere rimasto colpito dal monastero di Assisi, cosa che Kahn apprezzò. Disse anche a Kahn che voleva un edificio in cui sarebbe stato orgoglioso di invitare Picasso, il che significava che intendeva proporre un nuovo approccio alla scienza, in cui scienziati e artisti avrebbero condiviso idee. A tal fine lui e Kahn concepirono un complesso che includeva altre strutture oltre ai laboratori, inclusi alloggi per i ricercatori e un centro per meeting e conferenze, ma furono costruiti solo i laboratori.

La progettazione ha attraversato diverse fasi. In una prima fase di elaborazione erano previste quattro ali di laboratori a due piani che fiancheggiavano due giardini posti al centro di uno spazio centrale. Successivamente questo complesso di laboratori venne articolato in due ali di tre piani ciascuna con un piano intermedio di servizi. Durante una famosa visita al sito dell'architetto e paesaggista messicano Luis Barragan, egli suggerì di eliminare tra ali del laboratorio e di trasformarlo in un cortile aperto senza piantumazioni."

Attività e programma

Il complesso doveva offrire oltre ai laboratori e agli studi per i ricercatori, una "meeting house", casa comunitaria e campus per le attività collettive, gli incontri, conferenze e congressi, e gli alloggi per i ricercatori, sviluppandosi in tre siti distinti si terreni di fronte al mare di La Jolla. " Kahn e Salk trascorsero molto tempo a discutere di questa 'visione' del lavoro scientifico, come evidenziato dalle planimetrie che mostrano queste strutture insieme ai laboratori. Ancora oggi la Salk Meeting House è considerata un progetto importante, anche se essa esiste solo nei progetti e nei modelli preliminari. I fondi non si sono mai materializzati per realizzare questa ampia 'visione'.(…)"

Forma

Il Salk riprende l'idea che guidò la progettazione del Richards, che vede la ricerca scientifica articolata in un momento misurabile, esperienziale, laboratoriale e un momento immisurabile, riflessivo, fatto di pensiero, di confronto con se stessi e tra i ricercatori in cui si forma e si confronta la sensibilità umana, l'intuizione, la riflessione. "La forma richiede una sistemazione per questi due aspetti della scienza. La Forma infatti è concettuale e non ha una conformazione particolare o Design. Infatti mentre la Forma del Salk è simile a quella di Richards, il Design è diverso. Il sito è diverso, la regione è diversa, e alcuni aspetti del Design di Richards, comunque non funzionavano bene e necessitavano di miglioramenti."

Pianta e organizzazione spaziale

Del complesso sono stati realizzati solo i laboratori e gli studi dei ricercatori. "Salk è disposto in due ali che si rispecchiano e delimitano una corte aperta tra di loro. Ogni ala ha tre spazi flessibili e aperti di laboratorio, larghi 65 piedi (19,812 metri) e lunghi 245 piedi (74,676 metri). Ciascuno dei laboratori ha sopra di sé un interpiano a tutta altezza dedicato solo agli impianti tecnici.(…)

Le travi Vierendeel sono profonde nove piedi e sono racchiuse da superfici lungo le corde superiore e inferiore, definendo spazi che non sono angusti ripostigli sopra i soffitti sospesi, ma veri piani all'interno dei pavimenti.(…)

Lungo le ali dei laboratori, prospicienti la corte e separate dai laboratori da passerelle e scale, sono collocati gli studi per i ricercatori. Nelle loro discussioni Kahn e Salk si riferivano agli spazi del laboratorio come al "regno dell'acciaio inossidabile" e agli studi, che sono come cellule di un monastero, come "il regno della quercia e dei tappeti".(…)

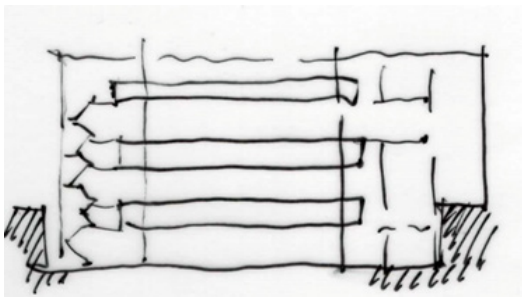
Nel Salk, la sezione diventa importante quasi quanto la pianta, mostrando una distribuzione verticale con l'alternanza tra laboratorio e piano tecnico e con gli studi separati dai laboratori da mezzo piano e una rampa di scale.(…)"

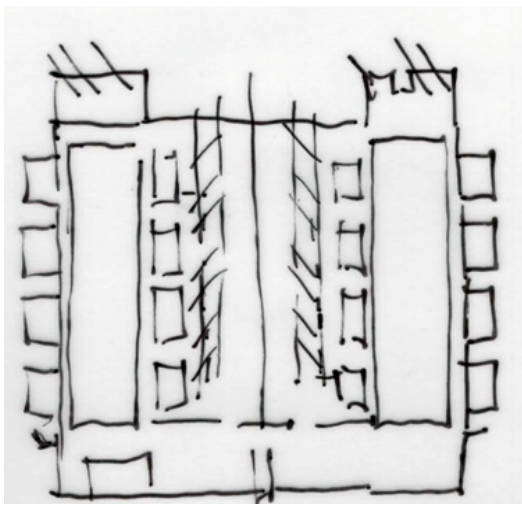
Struttura

"Salk è costruito con calcestruzzo gettato in opera. Le torri di servizio, gli studi per i borsisti, gli spazi tecnici sopra l'estremità orientale dell'edificio e gli spazi

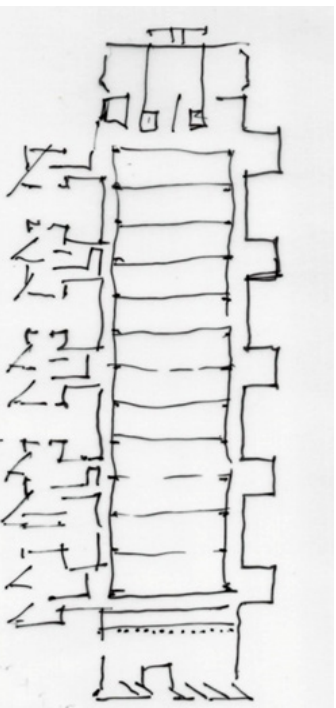
amministrativi sull'estremità occidentale dell'edificio, sono tutti costruiti con cemento armato e muri portanti.
Gli spazi del laboratorio sono costruiti con pilastri di supporto alle Vierendeels in cemento armato precompresso. Ricordiamo le travi Virendeels sono come le capriate, ma senza diagonali. Per poter raggiungere la lunghezza di 62 piedi (18,8976 metri), le Vierendeels sono così alte da contenere gli spazi meccanici entro il loro spessore.(…)"

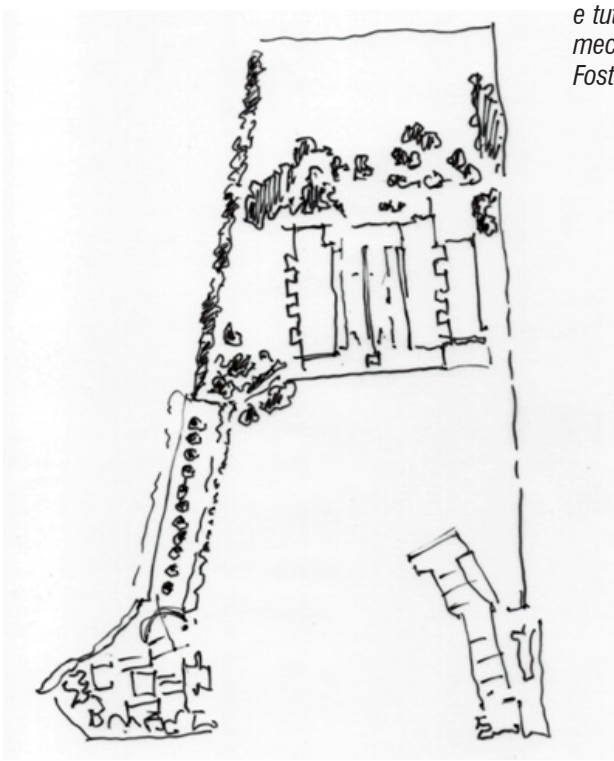
Impianti
"(…) come nel Richards, l'espressione architettonica dell'attrezzatura impiantista del Salk è parte integrante del design. In un certo senso, il Salk potrebbe essere visto come una variante orizzontale del Richards..(…)"





Materiali
"Entrando nella corte del Salk si vedono cinque materiali: cemento, vetro, legno, travertino e acciaio inossidabile, ma predomina il cemento(…)"
Il cemento è l'elemento predominante sia costruttivamente che nell'immagine. Qui "Kahn ha aggiunto la pozzolana, una cenere vulcanica, al cemento, conferendogli un colore caldo e naturale simile alla pietra. Gli antichi romani usavano la pozzolana nelle loro grandi strutture, compreso il Pantheon.(…)
Per le pareti esterne dei laboratori, Kahn usa il vetro dal pavimento al soffitto, portandoci a dire che nel Salk, Kahn "avvolge" Mies (le pareti di vetro del laboratorio) in Le Corbusier (le ricche forme del calcestruzzo. Il vetro, insieme ai montanti in acciaio inox e l'abbondante acciaio inossidabile all'interno dei laboratori, fornisce un tocco hightech, appropriato per un moderno laboratorio.
Le aperture nelle pareti esterne dello studio sono riempite con pannelli in legno di teak grezzo e vetri con le persiane in legno di teak.(…)"





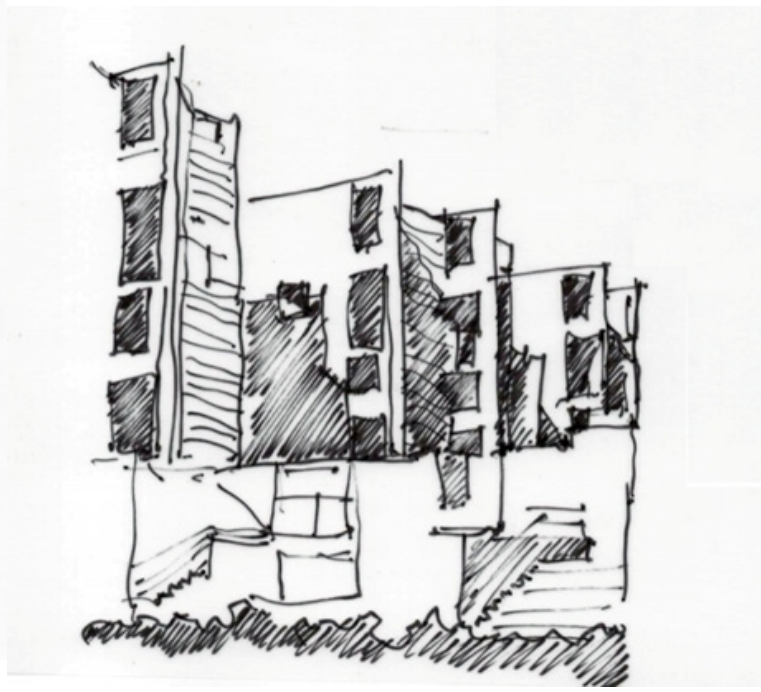
Luce
"Fu all'epoca di Salk che Kahn si interessò molto alla luce, come si vede nella Salk Meeting House, la Casa Comunitaria, non costruita. Nella Salk Meeting House Kahn racchiude forme rotonde di vetro in quadrati con pareti di cemento e forme quadrate di vetro in pareti di cemento curve. Queste doppie pareti modulano la luce, rimbalzandola indietro e avanti prima di consentirgli di entrare nell'edificio (…) Uno dei problemi nella costruzione del Richards, è che la luce del sole penetra troppo lontano nei laboratori. Nel Salk Kahn risolve questo problema con i grandi camminamenti a sbalzo che fanno ombra alle pareti di vetro dal-pavimento-al-soffitto dei laboratori sottostanti."

Vivere l'edificio
Come abbiamo detto, il complesso è stato realizzato solo in parte e possiamo così valutare solo i laboratori e gli spazi ad essi connessi, con una visione parziale del sistema architettonico del Salk. "(…) Guardando attraverso la corte si ha una specchiatura delle forme che stanno dalla tua parte. Salendo le scale di uno degli studi dei ricercatori, ti ritrovi circondato da una forma angolare di ricco cemento scultoreo e guardando indietro dal vetro nel muro del laboratorio, si apprezza l'osservazione che Kahn ha 'avvolto Mies a Corbu'.(…)
(…) Gli studi dei ricercatori si mostrano come una cella di cemento grezzo riscaldato dal legno di teak sulla parete ad angolo che guarda verso il oceano. La cella potrebbe essere arredata con un tappeto antico e un tavolo in rovere massiccio.
Scendendo lungo la corte ti ritrovi in un potente spazio in movimento. Si percepisce un silenzio, come lo sentì Barragan che aveva definito quello spazio come una facciata verso il cielo. Essa è una cattedrale senza soffitto."

Filosofia
"Per Jonas Salk, questo campus avrebbe realizzato la sua visione di un nuovo approccio alla ricerca scientifica in cui gli scienziati non solo scambiano idee e collaborano tra loro, ma anche con artisti e intellettuali. Per Kahn, questo campus sarebbe stato un'espressione della sua idea di Integrità. Kahn ritiene che l'edificio (o il complesso) è come un essere umano, ha bisogno di tutte le sue parti."

Critiche e Commenti
"C'erano quattro problemi principali nel Richards: i padiglioni erano troppo piccoli; la luce del sole penetrava da troppo lontano nei laboratori e disturbava gli esperimenti; la polvere si accumulava nei tubi, nei condotti e negli elementi strutturali nel soffitto e scendeva nell'area in cui si svolgevano gli esperimenti; le aree di studio per i ricercatori sul perimetro degli spazi del laboratorio, non hanno mai assunto una vera identità, che invece è stata assunta dalle funzioni di laboratorio. Kahn ha progettato il Salk per rispondere a ciascuno di questi problemi. Sebbene il Richards rimanga di grande importanza architettonica, è tuttavia stato una fonte costante di problemi per i suoi utilizzatori e anche una fonte costante di studi su come non progettare un laboratorio. Salk, invece, è amato dai molti suoi utilizzatori ed è fonte di ispirazione per gli architetti impegnati nella progettazione di laboratori anche mezzo secolo dopo.(…)"

Confronti e influenze
"Se osserviamo l'organizzazione spaziale del Salk, possiamo constatare che è fatta di ampi spazi aperti attraversati da enormi travi reticolari Vierendeel poste a sbalzo per contenere le passerelle. Questo lo possiamo vedere anche nel Centre Pompidou (1971 – 1977) a Parigi, progettato da Piano e Rogers, che ha fondamentalmente la stessa organizzazione, ma è costruito in acciaio anziché in cemento. Quindi possiamo leggere un collegamento tra il Salk e il Pompidou, e poi tra il Pompidou e tutta una serie di edifici che espongono audacemente la loro struttura e la loro meccanica, tra cui la Shanghai Bank (l979 – 1985) a Hong Kong di Sir Norman Fosters.e il Lloyds Building (l978 – 1986) a Londra di Richard Rogers.(…)"[5]



ma è divenuta anacronistica. Analogamente Kahn pensa ad alcuni dei suoi edifici, almeno a quelli come insiemi finiti, in particolare evidente a Exeter. Benché sia biblioteca ospitante perciò una collezione in crescita e necessitante di continui implementi tecnologico, Kahn la concepisce come cubo completo e autonomo. D'altra parte, altri edifici modulari, suggeriscono possibilità di crescita. Kimbell è un buon esempio, sebbene la comunità architettonica abbia rifiutato il tentativo d'ampliamento.

2. Strutture e Impianti

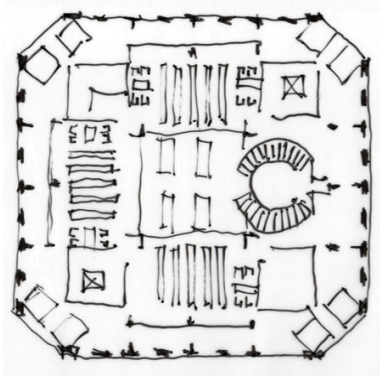
Lobell qui espone il secondo principio, il compito essenziale dell'architettura, che i maestri europei dell'architettura moderna, Mies e Corbu, elusero: non esporre esplicitamente come sono costruite. Mentre questo non vale solo per le strutture, ma altresì per gli impianti (riscaldamento, ventilazione, aria condizionata e impianto idraulico nascosti nel nucleo dell'edificio o in controsoffitti sospesi. Kahn ha cercato di fare fronte a tutte queste carenze. Quindi ha cercato di rendere espressivi, sia la struttura che la meccanica degli impianti. E la pianta è generatrice dei significati "strutturali" in senso lato. S'impone di nuovo il rifiuto dei pilastri e della pianta libera. Cemento e acciaio, sostituendo il muro portante con pilastri, riducono la pianta, a punti, linee di pareti divisorie, lastre monolitiche di soffitto che incorporano nascondendole, le travi. Ne deriva, soprattutto attraverso la campata lunga, l'effetto d'essere lo spazio, aperto e flessibile. L'allineamento della griglia, a differenza del muro non individua il limite di un'unità di spazio, quindi un letto può essere posto a metà sull'allineamento della griglia ma è come se stesse contemporaneamente in due stanze. Lo ha detto in una conferenza nel presentare agli architetti suoi colleghi dell'Università della Pennsylvania, il *Trenton Jewish Community Center.* Ha disegnato la sezione attraverso la griglia di pilastri e travi delimitante una unità di spazio dichiarando: "Non puoi dormire in due stanze contemporaneamente". La griglia strutturale implica una distribuzione. Robert Geddes, un collega di Kahn alla Penn che partecipò a quell'evento osservò: "C'era la sensazione di essere alla frontiera assoluta dell'architettura"[10]. Del resto, si affermava la motivazione più radicale del rifiuto dei 5 punti: la rimozione del rapporto con la terra dello spazio architettonico. Privata della massa e del suo limite, la superficie, quindi la forza centripeto/centrifuga che concentra la massa entro un limite, lo spazio non c'è. Introduco di nuovo il mio commento di lettore: vi è una lettura non idealista della relatività. Una concezione che interpreta la formula di Einstein in modo diretto. La materia (il materiale come sua manifestazione per la costruzione) è luce decaduta. Nel consegue una ontologia kahniana da cui deriva una semiologia, lo spazio si manifesta come Luce e silenzio[11], sia nei corpi materiali sia tra corpi materiali. Poiché Lobell non lo ha detto esplicitamente, temo di forzare il suo pensiero. Spero di non pensare contro di lui. In ogni caso me ne scuso. Del resto concordo con l'ulteriore aforisma di Kahn: La struttura è l'omaggio degli architetti alla gravità, ciò che ci mette in relazione con la terra. Ed anche: "il muro si è diviso e la colonna è apparsa".[12]
Le colonne – tali sono i pilastri – sono spesso massicce ben oltre i requisiti strutturali per enfatizzarne la presenza, come dimostra la *Francis Adler House* (1954-55, non costruita) e la *Yale Art Gallery* (1951-53). "Kahn realizza anche i suoi solai con strutture audaci e uno spessore adeguato, come vediamo nelle travature tetraedriche della *Yale Art Gallery*, nelle travi *Vierendeel* del *Richards* e negli smisurati spazi ricavati nelle *Vierendeel* del *Salk*. Nel loro insieme, pilastri e strutture dei solai, diventano elementi potenti per organizzare la pianta e definirne gli spazi. Le *Vierendeel* come le capriate hanno tiranti superiori e inferiori separati da puntoni per aumentare il momento flettente; ma non usano le diagonali. L'azione di rinforzo è assorbita dalla rigidità delle giunzioni tra puntoni e corde. L'assenza di diagonali nelle *Vierendeel* del *Salk*, ha reso disponibile lo spazio tra gli elementi della struttura per far passare tubi e condotti degli impianti."[13]Di solito, lo schema strutturale è del tutto coerente con la pianta. Talvolta, come nel *Trenton Jewish Community Center,* Kahn crea una griglia strutturale indipendente dalla pianta e quindi si appropria delle unità della griglia secondo necessità per distribuire gli spazi nella pianta. Si tratta di approfondire la griglia. Essa è stata sempre presente in architettura, dalle colonne dei templi egizi e poi greci, allo schema a volta delle cattedrali gotiche, ai cortili colonnati dei palazzi rinascimentali, al mare di colonne prodotte in serie dall' industria per il *Crystal Palace* di Paxton, fino al reticolo dei pilastri della moderna torre per uffici. Mentre alcune architetture Beaux Arts ignorano la struttura nascosta all'interno di muri in stile revival, la tradizione in cui Kahn è stato educato ha enfatizzato la griglia strutturale, come vediamo nel suo progetto studentesco del 1924 per un centro commerciale. D'altra parte, nell'architettura moderna, la griglia uniforme non è solo un espediente strutturale, ma rappresenta anche i caratteri della cultura industriale: l'uniformità e l'egualitarismo della democrazia. Kahn, combina la griglia modernista con l'idea di rendere generativa la pianta, la struttura della pianta, Kahn fa della griglia un potente strumento nella sua architettura.[14]
Uno degli esempi più perspicui è il *Trenton Jewish Community Center* (non costruito). L'alternanza di elementi larghi e stretti in ogni direzione determina una griglia a tre tipi di moduli: quadrati piccoli, quadrati grandi e rettangoli che rendono possibile una grande varietà di spazi. Nella maggior parte degli edifici di Kahn, la griglia ha grande importanza e visibilità, dalla griglia a ruota del Richards, alla griglia alternata del Kimbell, alla griglia regolare dello *Yale British Center,* alla griglia irregolare e parzialmente ruotata del *Convento delle Suore Domenicane* (1965- 69).

2. "Un uomo con un libro va verso la luce: è l'inizio di una biblioteca…".

Nella Biblioteca di Exeter Kahn riesce ad esprimere la propria idea/ispirazione del rapporto tra uomo e sapere conservato nei libri, in modo chiaro, mettendo in campo gli elementi che definiscono la morfologia spaziale seguendo e mostrando nell'edificio la sua "filosofia" costruttiva e progettuale: il ruolo della luce, il percorso, il rapporto tra spazi e funzioni, l'uso ispirato di tecniche e materiali, la frammistione nella configurazione e gerarchia spaziale tra Beaux art e razionalità modernista…

2.1. Biblioteca Phillips Exeter Academy, New Hampshire, 1965 – 72

Sfondo e contesto
"(…) La scuola scelse Kahn per la biblioteca e anche un vicino refettorio e Kahn scelse di utilizzare il mattone in linea con il campus. Come molti degli edifici di Kahn, Exeter iniziò come un progetto molto più grandioso; ha incontrato seri problemi durante il processo di progettazione, inclusi sforamenti di budget e tagli al programma e alla fine venne realizzato un edificio più piccolo, ma di cui tutti erano orgogliosi.(…)"



Attività e programma
"Exeter venne concepita come qualcosa di più di una biblioteca e anche la funzione tradizionale della biblioteca è stata pensata come 'non solo ospitare libri, ma ospitare lettori che usano libri'. Oltre ad avere scaffali e sale di lettura, l'edificio doveva essere un centro culturale per la comunità e luogo di ritiro per lo studio, la lettura e la riflessione, ma anche per ospitare laboratori di ricerca e sperimentazione, aule, sale per seminari e riunioni, spazi per libri rari."

Forma
"I libri erano sacri per Kahn. Amava maneggiarli e li collezionava, anche se diceva di essere spesso più interessato alle illustrazioni che al testo. Kahn osservava di non aver mai trovato un libro in un catalogo a schede (oggi diremmo catalogo informatico). Invece preferiva vagare tra gli scaffali e vedere e toccare i libri. tirando fuori dallo scaffale quelli che attiravano la sua attenzione. Egli disse: "Vedo la biblioteca come un luogo dove il bibliotecario può tirare fuori i libri, aprirli a pagine particolari e sedurre il lettore. Un posto fantastico con tavoli su cui il bibliotecario può mettere i libri, il lettore lo prende e va verso la luce."(…)
Nel processo ideativo kahniano si viene quindi formando l'immagine di un luogo in cui il libro assume un'aura particolare, un valore sacrale, mostrandosi già nell'accesso alla struttura, imponendosi al centro della funzione e dell'idea del luogo.

Pianta e organizzazione spaziale
"Exeter ha una pianta molto compatta che potrebbe essere descritta come una sorta di ciambella di mattoni contenente una ciambella di cemento. All'interno. per prima cosa, Kahn crea una grande sala centrale (che non è usata per esporre libri, ma potrebbe esserlo) illuminata con luce naturale. Attorno a quello spazio ci sono le cataste (scaffali di libri) protette dalla luce che potrebbe sbiancare i dorsi dei libri. Intorno alle cataste ci sono singoli carrelli di studio incastonati nel muro esterno dove il lettore è solo con il libro nella luce.(…)
'Exeter è iniziata dai margini, dove si trova la luce.(…)
Ho realizzato la profondità esterna dell'edificio come una ciambella di mattoni, indipendente dai libri. Ho reso la profondità interna dell'edificio come una ciambella di cemento, dove i libri sono conservati al riparo dalla luce. L'area centrale è il risultato di queste due ciambelle contigue; è solo nell'ingresso che i libri sono visibili tutt'intorno a te attraverso le grandi aperture circolari.(…)'
All'interno si vede la grande scala curva in cemento rivestita di travertino. La parte

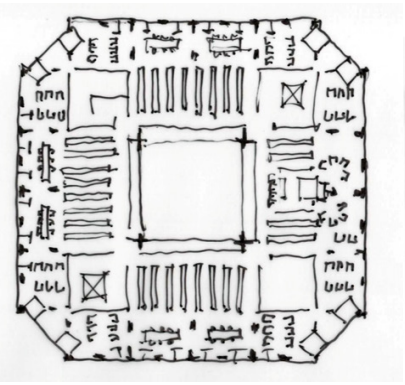
superiore della scala lascia scendere il frequentatore sotto un soffitto basso che poi conduce al grande spazio centrale.(…)"

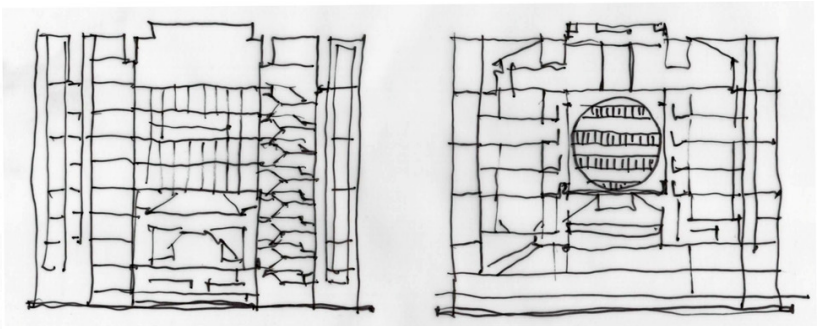
Struttura

"Exeter ha tre distinti sistemi strutturali concentrici. L'anello esterno con le aulette di studio è in laterizio utilizzato strutturalmente, l'anello successivo con le scaffalature è in cemento, così come l'aula centrale interna.(…)
Il muro esterno di Exeter, anzi tutti i dodici piedi della "ciambella" esterna, è una struttura in mattoni. Gli elementi verticali della facciata di Exeter sono pilastri strutturali in mattoni che incorniciano le finestre.(…)
Dai pilastri esterni alle colonne interne in mattoni si estendono archi in mattoni più sottili e piatti.(…)
Spostandosi verso l'interno, l'anello successivo dell'edificio, contenente gli scaffali e i servizi, è realizzato con pilastri in calcestruzzo, muri portanti, travi e solai.
Infine, anche la sala centrale è in cemento. Ha quattro enormi colonne agli angoli, disposte diagonalmente. Esse sostengono muri di cemento che hanno aperture rotonde per inquadrare la vista degli scaffali dei libri, ma non hanno alcun vero scopo strutturale, tranne forse quello di rinforzare le colonne.(…)
Le travi di diciotto piedi - in effetti l'intera sala centrale - sono molto sovradimensionate. ricordando le colonne che Kahn usa nella sua Yale Art Gallery. Come sempre, la struttura per Kahn va oltre il semplice supporto dell'edificio. È generativa dell'architettura e lavora con la luce per de□nire gli spazi.(…)"

Materiali

"Exeter è costituito principalmente da una ciambella di cemento inserita in una ciambella di mattoni e la maggior parte delle superfici che tocchi sono di legno. Ma soprattutto Exeter è l'omaggio di Kahn al mattone.
Kahn non era soddisfatto del suo uso del mattone nel Richards e, per correggersi, a Exeter permette al mattone di dimostrare che può essere strutturale oltre che protettivo. Ma anche il mattone ha dei limiti. Kahn dice: 'il mattone è avaro, può fare solo piccole campate. Il cemento è generoso, può fare lunghe campate'.(…)





quando entri tutto esplode in un enorme spazio illuminato dal cielo, dominato dalle due enormi travi incrociate.(…)
Camminando tra gli scaffali potresti prendere un libro e andare verso il perimetro dell'edificio. Lì la struttura è in mattoni, ma si trovano una serie di angoli di studio in legno incastonate nel muro esterno. Ti siedi a un tavolo e leggi il tuo libro."

Filosofia

"Kahn considera i libri sacri. Evocando la scolastica medievale, Kahn aveva originariamente progettato Exeter come una struttura molto più grande con numerosi archi a tutto sesto in mattoni. Si potrebbero immaginare monaci intenti a studiare manoscritti miniati. Ma anche nella sua versione ridotta, Exeter evoca l'apprendimento, sia in comunità che in solitudine. Exeter celebra quella parte della nostra umanità che può essere trasmessa nei libri che portiamo alla luce e attraverso di essi entriamo in contatto con gli altri esseri umani."

Critiche e commenti

"Ci sono due visioni del mondo in competizione, quello dell'Essere. in cui le cose cercano di emulare forme ideali e che associamo a Platone e quella del Divenire, in cui tutto è crescita e mutamento e che abbiamo associato a Eraclito e a Bergson. Kahn sceglie l'Essere.(…)
Exeter è una delle affermazioni più forti dell'Essere di Kahn. L'edificio è completo. Ma come abbiamo detto dianzi, l'unica cosa che sappiamo di una biblioteca è che cresce e cambia. Aggiunge continuamente testi e pubblicazioni alla sua collezione e può adottare nuove tecnologie. L'unica concessione di Kahn alla crescita a Exeter, sono alcuni scaffali vuoti in più E girando per l'edificio oggi non si avvertono i cambiamenti che i computer hanno apportato in altre biblioteche.(…)
Kahn aveva un profondo senso di serietà - persino di spiritualità - riguardo alla sua architettura, ma oggi abbiamo bisogno di più di questo nella nostra architettura, abbiamo anche bisogno di spensieratezza. La biblioteca di Kahn a Exeter è un posto meraviglioso per la contemplazione accademica, ma potremmo essere tentati di commentare: 'Rilassati, Lou, ci sono anche adolescenti qui'."

Confronti e influenze

"Il mattone è un materiale nobile e ha offerto i suoi servigi gloriosamente. Il mattone costruì Roma, esso costituì anche i muri di cemento del tamburo del Pantheon e delle terme romane, che furono poi rivestiti di marmo e costruì i caseggiati romani, dove si mostrò orgogliosamente spoglio, per ciò che era. Più vicino a noi, H. H. Richardson costruì magnifici archi in mattoni e Wright ha usato mattoni romani per esprimere l'orizzontalità della sua Robie House e un omaggio a Richardson nel suo arco per il Morris Gift Shop.(…)
A Exeter, Kahn celebra il mattone, affidandogli il compito non solo di essere la pelle, ma anche la struttura dell'intera parte esterna dell'edificio.(…)
Nonostante tutta la diffusione dell'informazione e della comunicazione tra il ventesimo e l'inizio del ventunesimo secolo, sembrano esserci tuttavia poche recenti elaborazioni interessanti su cosa dovrebbe essere oggi una biblioteca.(…)"[6]

All'interno, il cemento gettato in opera è esposto, ma non lo tocchiamo mai, poiché tutte le balaustre, gli armadietti e la maggior parte delle altre superfici che tocchiamo sono in legno, ad eccezione della scala d'ingresso in cemento ricurvo. dove la superficie di contatto è in travertino. Al perimetro dell'edificio, incastonate nei muri esterni in mattoni, si trovano i singoli studioli. Questi sono realizzati principalmente in rovere, con parti in teak che sporgono verso l'esterno.(…)"

Luce

"Exeter è un ottimo esempio di modulazione della luce e rappresenta bene l'idea di Kahn di 'scegliere un libro e portarlo verso la luce'.(…)
Perimetralmente, sopra i gli studioli di lettura, si aprono ampie finestre che inondano di luce l'intera area. Seduto in uno studiolo, hai una piccola finestra che ti dà una vista sul campus e illumina il tuo lavoro. Se il sole colpisce direttamente la tua scrivania, puoi bloccarla facendo scorrere una persiana di legno sopra la finestra.(…)"

Vivere l'edificio

"La biblioteca appare come un gigantesco cubo di mattoni nel campus di Exeter, dove gli edifici circostanti sono a due e tre piani. (…)"
Apparentemente non c'è un vero ingresso. La rottura sull'angolo, lascia intendere la presenza in questo punto di un'apertura per l'accesso, come in altri edifici di Kahn.
"Puoi entrare nella sala d'ingresso in qualsiasi momento e spostarti finché non incontri le porte. All'interno si vedono le scale principali in cemento rivestite di travertino. La tua mano scivola sulla fresca e liscia ringhiera di travertino mentre sali le scale fino al livello principale dove ti trovi sotto un soffitto basso. Ti muovi verso la sala centrale e

Si avanza qui una ulteriore tesi di Kahn. Gli Impianti equivalgono alla Struttura. Tra i principi dell'architettura moderna, spicca quello per cui tra le qualità estetiche dell'edificio sta l'onestà con la quale riflette spazi, struttura e materiali. Kahn opera entro questo principio, ritenendo, però, che le apparecchiature impiantistiche, in particolare il riscaldamento, la ventilazione e l'aria condizionata siano importanti tanto quanto lo spazio, la struttura e i materiali. "Se l'intenzione dell'architetto è quella di esprimere la cultura industriale, l'uso di materiali industriali – acciaio, vetro e cemento – può, in tal caso, soddisfarla. Ma se l'intenzione è quella di rivelare come è fatto l'edificio e come funziona – e tale è l'idea di Kahn – allora è altrettanto importante esprimere le funzioni meccaniche e impiantistiche, per quanto banali possano sembrare"[15]. I condotti meccanici e le scale antincendio, invece, sono nascosti nel nucleo del Seagram Building. Seguendo Frank Lloyd Wright nel *Larkin Building*, anche Kahn ne porta alcuni all'esterno del Richards, dando loro piena espressione. Nella *Yale Art Gallery,* Kahn incorpora i condotti dell'aria condizionata e i corpi illuminanti nella profondità dei soffitti di cemento che sembrano telai spaziali, ma in realtà sono travature in cemento inclinate con controventature triedriche. Evita celarne la meccanica con un controsoffitto sospeso, ritenendo che un tale pannellatura nasconderebbe l'espressione schietta della costruzione e del funzionamento dell'edificio. Nella *Yale Art Gallery,* la configurazione della struttura dei soffitti permette ai condotti di scorrere in una sola direzione e rende impossibile cambiarli senza demolire i piani superiori. Nel *Richards*, Kahn lascia di nuovo il soffitto scoperto, ma questa volta usa travi *Vierendeel*. Quindi infila i tubi e i condotti dei sistemi impiantistici e l'illuminazione nei vani delle *Vierendeel* e li lascia scoperti. Le reticolari Vierendeel, in cemento, di grande portata, conferiscono un ordine percettivo al disordine di condotti, tubi e luci. Tali travature, sono impiantate anche nel *Salk* dove hanno una campata gigantesca di sessantadue piedi (18,8976 metri) e sono profonde nove piedi (2,7432 metri). Riveste con pannelli superiormente e inferiormente delle Vierendeel per creare i pavimenti dei laboratori soprastanti e i soffitti dei sottostanti, determinano spazi distinti per le apparecchiature meccaniche. Tutto ciò è integrato dal tema della costruzione.

3. Costruzione

S'inizia dall'interrogativo sull'*essenza dei materiali*. Condiviso, apparentemente, con i cultori dell'architettura moderna, in realtà ha motivazioni profondamente diverse. Quelli cercano di esporre i poteri della produzione industriale, Kahn invece di *"usare i materiali in un modo che la natura approverebbe"* e *"di fare ciò che la natura non può fare senza l'uomo"*[16]. In altre parole, di consentire a ogni materiale di rivelare la propria essenza, cioè la sua volontà di espressione.
I materiali diventano, quindi, importante mezzo per esprimere la sua idea di Ordine. *"Se pensi al mattone e stai consultando gli Ordini, - dice - consideri la natura del mattone. Chiedi al Mattone: 'Cosa vuoi essere, Mattone?' Il Mattone ti risponde: 'Mi piacerebbe essere un arco'. Se dici al Mattone, 'Gli archi sono costosi e posso usare un architrave di cemento su un'apertura. Cosa ne pensi mattone?' E il Mattone dice: 'Mi piacerebbe essere un arco'."*[17] Questa sorta di parabola esige un commento che la renda pertinente, per me, all'idea di Architecture as Philosophy. Non solo il mattone non parla. In sé o da sé, non è già muro prima che qualcuno lo posi nell'intreccio adeguato. Eventualmente può essere disposto un mattone in piedi che leghi un corso al superiore che avrà peraltro tessitura disposta in modo da coprire i giunti inferiori per non disfarsi. La disposizione ad arco, è un incidente inteso ad aprire nella compagine un "vano". Inoltre, poiché il vano aperto indebolisce il muro, già di per sé, proprio per la tessitura a strati, tale da formare una parete poco resistente alle forze che spingono trasversalmente, per questo il corso è spesso cioè formato da più file di mattoni accostati longitudinalmente con incastri trasversali. E l'arco non è solo un'apertura, ma attraverso un'abside che lo chiude a semi cupola e spinge l'arco e lo contrafforta. A Kahn non interessava tale modo antico e barocco di sostenere il muro, invece la pura e semplice l'apertura e relativa sospensione dell'ostacolo.
Cosa vuol dire, allora dicendo che il muro dica: *Mi piacerebbe essere arco.* Non può essere piacere, non può essere volere. Il muro è privo di coscienza di sé. Vuol dire che la copertura deve essere "a botte", in gergo di cantiere, e la muratura se vuole essere "bucata" può farlo solo tessendo un arco che sostenga sospesi i corso superiori di mattoni. Quest'obbligo, anche per gli antichi, nella rilettura della relatività moderna, diviene forza e spinta vettoriale, bensì "naturale" per la materia ma pur sempre forza. La quale come non inerte reclama una diversa spiegazione di sé. tale è la parola volontà. Forse troppo antropomorfa per avvertire la non coincidenza dei manufatti e delle loro tecniche relative all'intuizione umana, rispetto alle regole naturali per sé.
Ho detto quanto basta. Riprendo Kahn a proposito di Lobell.
Mi limito a dire che ciò che sembrava essere un puro vincolo dalla parte della natura e una libera intuizione mostra un modo dell'ananche meno monovalente e più potenzialmente adatto a finalità plurime non arbitrarie e quindi non univocamente necessarie.
Dunque cosa significa? Da un lato vi è un tempo proprio della materia nel materiale. Un poter divenire altro da ciò che appare nell'universo in i si svolge la vita umana. Tale poter divenire può volgersi contro la vita umana.
Insomma un reciproco adattamento dev'essere perseguito, soprattutto se l'opera umana tocca gli equilibri appartenenti alla natura stessa per sé e per come si da

3. Uno spazio senza ombre. Esporre nella luce. Il "Museo Kimbell" di Fort Worth e il Centro per l'Arte Britannica di Yale

I due edifici considerati e qui proposti entro un unico capitolo, non potrebbero essere più differenti: differiscono profondamente nell'immagine, nella collocazione all'interno dei contesti più generali – l'assolato Texas, il cielo grigio del Connecticut – e nel contesto immediato – un parco a Fort Worth, un campus universitario a New Haven –. Essi però hanno più di un elemento sostanziale comune, oltre la funzione della conservazione e dell'esposizione di opere d'arte. Innanzitutto, ancora una volta, l'idea della luce come donatore di senso agli spazi e condizione per la visione delle opere esposte, e la ricerca conseguente del miglior modo di esporre nella luce, nelle luci differenti delle due latitudini in cui sono stati costruiti i due edifici, le opere d'arte. Oltre Le Corbusier e la sua materia nella luce, potremmo dire con le parole di un architetto italiano che ha lasciato importanti contributi materiali, architettonici e teorici alla storia della modernità, Luigi Moretti, che " Nel mondo sensibile gli spazi sono intessuti di luce e in un certo senso gli spazi e le cose del mondo hanno come sostanza la luce. La luce è una qualità fondamentale dello spazio e quindi della materia che, quale matrice, lo determina. Essa è l'architettura, come ogni altra cosa al mondo." Ma anche lo sviluppo tipologico dell'edificio, nei suoi tratti essenziali, nell'Ordine, accomuna i due musei. In entrambi i casi l'edificio "vuole essere" una "casa", una dimora per l'arte, uno spazio, come una "mansion house" o una villa italiana, una "manor house" britannica, in cui il proprietario invita il pubblico a godere delle opere esposte e in cui lo spettatore deve avere la sensazione di trovarsi a casa, una casa "in cui entri e ci sono tutti i dipinti".

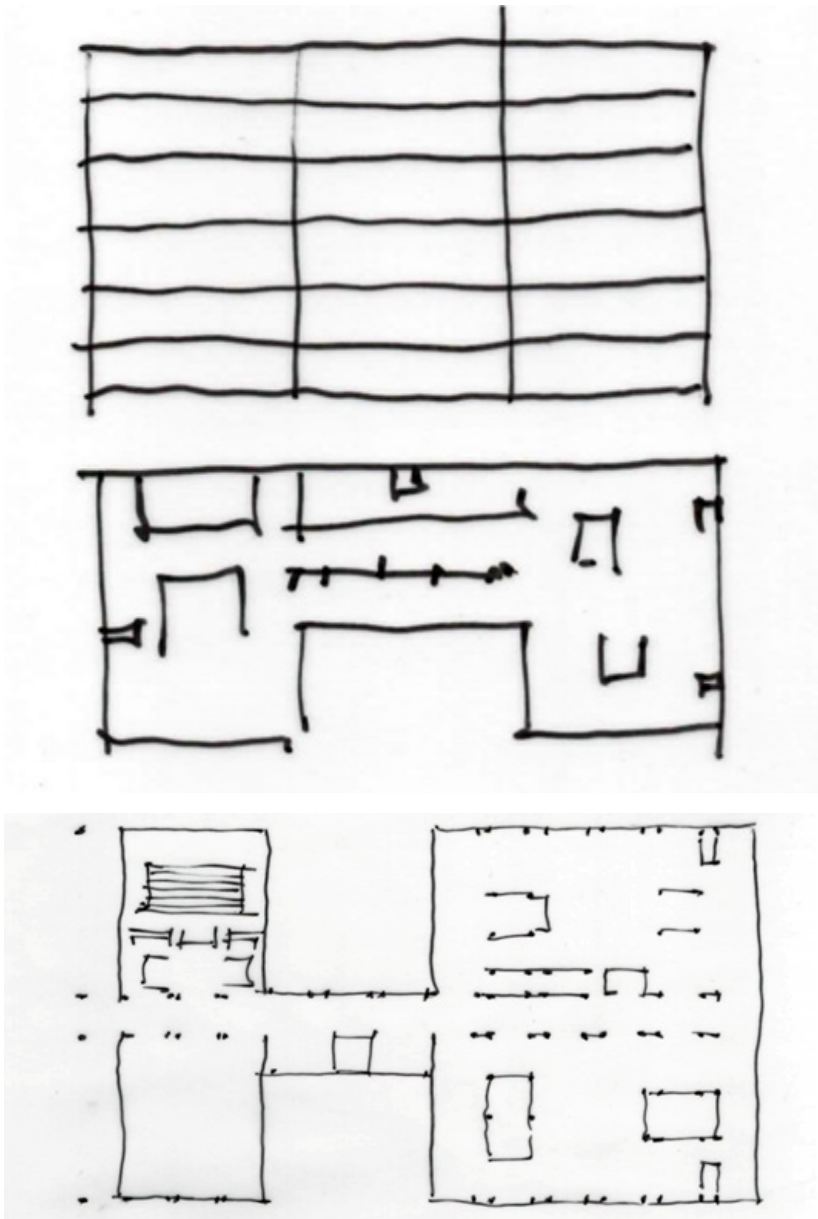
3.1. Museo delle Arti Kimbell, Fort Worth, Texas 1966 – 72

Sfondo e contesto
"Kay Kimbell, industriale e collezionista d'arte, morì nel 1964, lasciando la collezione d'arte che aveva creato con la sua destrezza e il denaro per un museo che la ospitasse. Nel 1965 la sua compagnia assunse Richard Brown, ex direttore del Los Angeles Museum, per espandere la collezione e supervisionare l'edificio per un museo.(…)
I dipinti del diciannovesimo secolo e precedenti, di modeste dimensioni, presenti nella collezione, erano stati originariamente dipinti con luce naturale e sia Brown che Kahn ritenevano che dovessero essere esposti alla luce naturale.
Non importa quanto bene configuriamo la luce artificiale, essa non fornisce mai la profondità e la ricchezza della luce naturale. Inoltre, Kahn aveva pensato all'uso della luce naturale in un museo sin dal suo progetto della Yale Art Gallery (1951). La luce è così diventata un elemento organizzativo dell'edificio.(…)"

Attività e programma
"Una sorta di pre-programma definito da Brown, chiedeva un edificio improntato a semplicità, a una dimensione umana, domestica, entro cui lo spettatore non si sentisse sovrastato dagli spazi, ma ne potesse apprezzare la misura. "Il Kimbell doveva avere spazi espositivi per la collezione permanente e le mostre temporanee, un caffé e una libreria e spazi per lo staff e per il restauro artistico. Ma prima di tutto la luce doveva essere il filo conduttore.(…)"

Forma
" 'Cosa vuole essere questo edificio?'. Nel caso del Kimbell, la risposta è stata: l'edificio vuole essere come una dimora signorile, in cui il collezionista invita lo spettatore a godersi l'arte nella luce naturale. (…)"

Pianta e organizzazione spaziale
"Kahn ha definito il Kimbell entro una griglia molto potente.(…) Al piano principale, questa griglia fornisce a Kahn undici spazi interni coperti da gusci cicloidi e tre portici coperti dai medesimi gusci.(…)
Le grandi unità della griglia sono coperte da gusci cicloidi di 104 piedi per 22 piedi (6,70 ml). Al piano principale, questa griglia fornisce a Kahn undici spazi



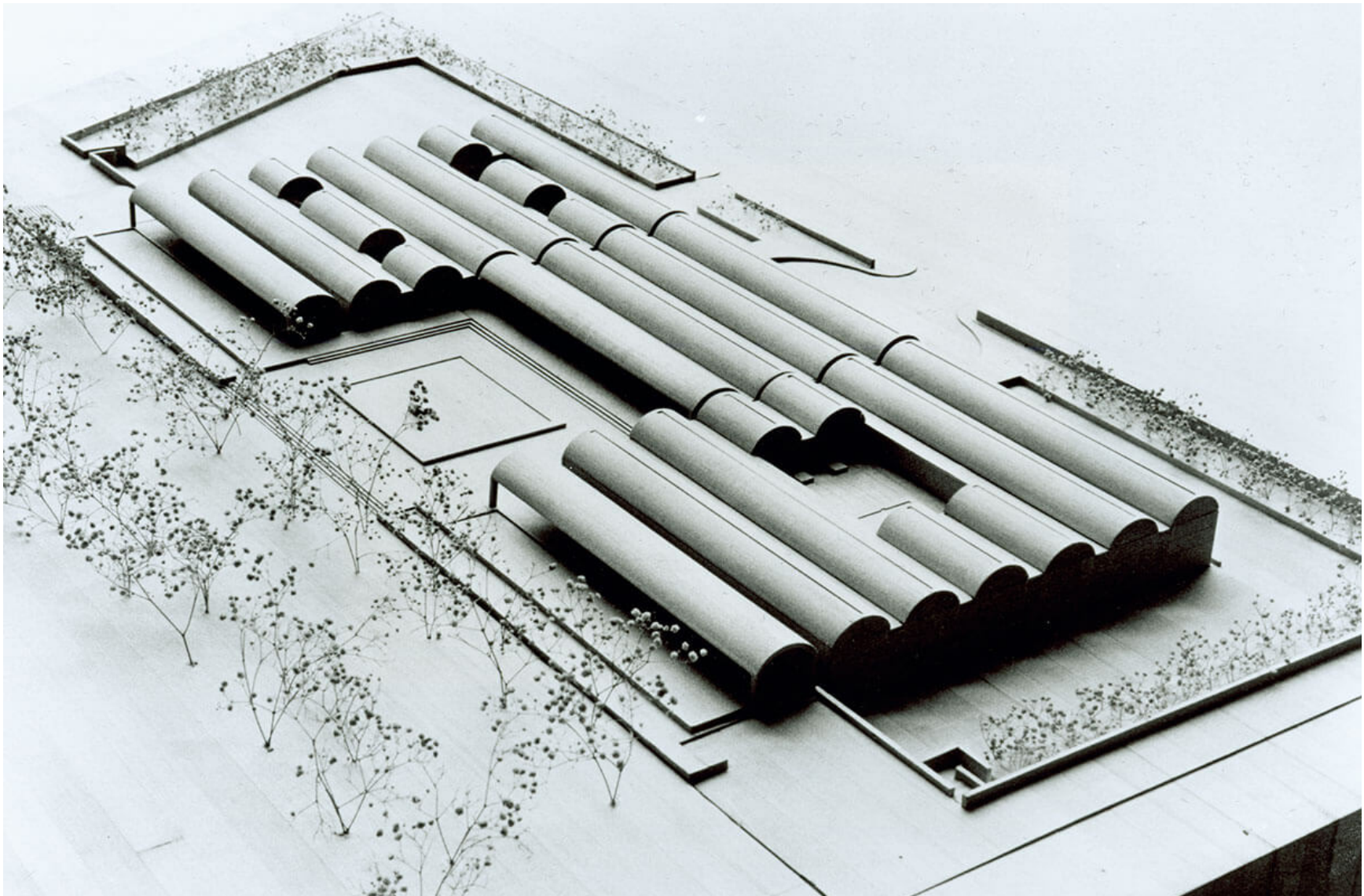
interni coperti da gusci cicloidi e tre portici coperti dai medesimi gusci.(…)
Il Kimbell è regolato con una pianta a forma di C, con un elemento centrale più piccolo affiancato da due elementi più grandi. Se entri dall'ingresso principale, attraversi un boschetto di agrifogli in miniatura Yaupon, vi sono inoltre due fontane riflettenti sotto un portico a copertura cicloidale nella galleria d'ingresso.
Nel segmento centrale Kahn colloca la galleria d'ingresso, lo spazio della reception e dietro a queste la biblioteca. Nelle ali nord e sud ci sono le gallerie espositive. Sempre nell'ala nord si trova l'auditorium. Intervallati tra le gallerie delle ali nord e sud ci sono cortili luminosi che sono ritagliati nella griglia.(…)
La griglia degli spazi ampi e di quelli stretti del Kimbell crea le linee guida per il posizionamento di partizioni mobili per definire le gallerie per ogni esposizione. Così lo spazio è flessibile, ma solo entro i limiti della griglia, fornendo più indicazioni architettoniche al progettista delle varie mostre.(…)"

Struttura

"La struttura del Kimbell è costituita da calcestruzzo gettato in opera. Il basamento presenta colonne tamponate da muri di contenimento.(…)
Ma le parti interessanti del Kimbell sono i gusci che Kahn usa per definire gli spazi. I gusci cicloidi a prima vista sembrano volte e sebbene abbiano una forma simile a una volta, strutturalmente non sono volte, ma membrane che si comportano come travi.(…)
Non ci sono sostegni lungo i lati lunghi delle strutture, né muri portanti, né travi. Ci sono sostegni solo ai quattro angoli costituiti da pilastri. E non c'è continuità. I colmi hanno fessure disposte longitudinalmente per far entrare la luce naturale. Questa apertura rappresenterebbe un grosso problema per una volta: sarebbe come togliere la chiave di volta da un arco.
Quindi le forme di Kahn non sono volte. Egli le chiama "cicloidi", dal termine che definisce per la curva che egli usa; una curva tracciata da un punto sul bordo di una ruota mentre rotola. Strutturalmente sono gusci sottili (spessore quattro pollici – circa 10 cm –) che funzionano come travi profonde (che consentono le campate di 104 piedi – 31,69 ml –).(…)
La struttura di questi gusci cicloidi è stata elaborata da August Komendant che era stato l'ingegnere di Kahn nel Richards e nel Salk.(…)
I gusci cicloidi sono aperti lungo la parte superiore per far entrare la luce. Queste aperture sono coperte con controventi e le forze sono incanalate in una serie di archi con barre di rinforzo all'interno di ciascun guscio. I rinforzi e gli archi interni fanno sì che i due semigusci agiscano come un unico guscio completo.(…)"

Materiali

"Kahn parlava spesso del suo debito con Le Corbusier, ma la chiarezza d'uso dei materiali nel Kimbell, mostra che egli era ugualmente debitore verso Mies. Nel Kimbell, Kahn utilizza pochi materiali, in modo semplice e chiaro e raggiunge una grande luminosità. La struttura del Kimbell - la base, i pilastri e i gusci cicloidali - è



alla vita umana.[18]
Quanto a Lobell, egli sostiene che: ci sono due tradizioni riguardanti **lo spirito e la materia.** Una è la tradizione biblica secondo la quale lo spirito viene dall'esterno: "E il Signore Iddio formò l'uomo con polvere della terra, e soffiò nelle sue narici un soffio di vita; e l'uomo è diventato un'anima vivente" (*Genesis 27)* L'altro è l'idea in alcune tradizioni asiatiche che lo spirito è in tutte le cose, come ad esempio nell'*Ise Shrin*e del Giappone, dove il legno è lasciato incompiuto in modo che possa liberare il proprio spirito. (Di conseguenza, il legno marcisce e il santuario viene ricostruito ogni vent'anni.) Kahn assume la posizione giapponese, sentendo che ogni materiale - acciaio, cemento, mattoni, legno - ha una volontà di espressione della propria natura. L'architetto collabora con il materiale per consentire che quell'espressione abbia luogo. Sullivan e Wright avevano condiviso questa posizione. A Exeter, per esempio, Kahn usa mattoni, cemento, legno e travertino, ponendo ognuno in chiara evidenza e utilizzando ciascuno secondo il proprio carattere. Il mattone è l'esterno, fornisce resistenza alle intemperie. È, però, anche strutturale, come manifestato dagli archi ribassati e dai pilastri che si allargano man mano che scendono. (In realtà sarebbe più corretto chiamare questi pilastri "muratura", poiché sono fatti di mattoni e blocchi di cemento.) Kahn utilizza il *teak*, un legno denso che può resistere alle intemperie anche senza trattamenti, all'esterno. Gli spazi interni a grandi campate sono in cemento a vista, e le superfici che le persone toccano sono di legno, o nel caso della scala in cemento di travertino. Nel trattare dei materiali diversi s' impone la questione Articolazione o Integrazione. Che si oppongono in architettura. La prima cerca di identificare, isolare ed esprimere ogni elemento chiave dell'edificio. È l'approccio più spesso adottato da Kahn. L'integrazione, invece, cerca di trovare l'unità tra i vari elementi dell'edificio e di accogliere più funzioni in un unico elemento. è il più frequente approccio di Frank Lloyd Wright.
Come esempio della preferenza di Kahn per l'articolazione, si citano i *Richards Medical Research Laboratories*. Che distinguono i pilastri strutturali dalle torri per gli impianti, nonostante questi elementi siano così vicini tra loro che le torri, avrebbe potuto eliminare i pilastri per sostenere l'edifici. L'architetto, però, voleva distinguere la struttura dagli impianti. E articolare. Wright, nella sua *Johnson Wax Research Tower,* combina, invece, i servizi meccanici (HVAC, idraulica, ascensore e scale antincendio) in un pozzo centrale che è anche il principale elemento strutturale verticale, su cui sono posti i solai a sbalzo. Propone, così un'analogia con il tronco di un albero, che è struttura dell'albero e mezzo per nutrirsi. L'articolazione di Kahn gli permette di conferire ad ogni elemento il modo di esprimere la propria natura - il suo Ordine – quindi a fare della costruzione "il racconto della realizzazione dell'edificio. "Ci sono molti altri esempi della scelta dell'articolazione di Kahn. Il modo più coerente è nel trattamento dell'esterno, in cui distingue chiaramente il telaio strutturale dal muro di tamponamento. Non mancano, però, casi in cui Kahn sceglie l'integrazione. Emerge qui il tema della preferenza di Kahn per La Muratura. Se associamo Mies all'acciaio e al vetro, e Corbu al cemento, a Kahn che pure ha riconosciuto questa attenzione per i nuovi materiali industriali e in un saggio del 1944 ha celebrato la prossima associazione dell'acciaio saldato e della plastica, si associa invece la muratura di mattoni, blocchi di cemento, calcestruzzo gettato in opera e calcestruzzo prefabbricato. La muratura consente a Kahn di superare l'inconsistenza dell'architettura moderna di cui già dicemmo. E consente di celebrare Roma. Se Mies sceglie l'acciaio e Corbu sceglie il cemento, le loro scelte sono del tutto legittime. E Kahn preferendo la muratura, non cerca di imporla agli altri. Sostiene, infatti: "Credo che gli edifici del futuro assomiglieranno a ragni giganti di acciaio ad alta resistenza. Ma mi trovo più a mio agio costruendo in muratura".[19] Malgrado tale preferenza, Kahn è stato tutto sommato contemporaneo nell'uso dei materiali, ha usato il calcestruzzo prefabbricato, precompresso e post-teso nel Richard, e l'acciaio inossidabile dei pannelli esterni dello *Yale Center for British Art.* L'uso del muro di mattoni però esprime esemplarmente l'articolazione. Quindi il dettaglio. L'attenzione si sposta ora sui Particolari. "Una delle citazioni più famose di Mies è: "Dio è nei dettagli". C'è una tradizione nell'architettura moderna per cui i dettagli esposti dai disegni esecutivi, sono considerati, pressa poco, come icone religiose."[20] Kahn, pensa d'appartenente a questa tradizione per la quale l'elemento costruttivo espone l'unione dei diversi materiali: come il vetro, ad esempio, si raccordi ai montanti in alluminio con il neoprene a collante nelle finestre; o lo stipite in acciaio si congiunga al muro di blocchi cementizi; o una muratura di tamponamento si leghi al ritto nel telaio strutturale in cemento.
Ci si interrogherà, persino sull'impermeabilizzazione o sulle variazioni nell'espansione e contrazione dei diversi materiali in climi caldi o freddi; tale attenzione all'unione dei componenti non è indifferente all'estetica dell'edificio.
Vi è inoltre la convenienza ai modi in cui si è verificata la durata nel tempo. Sbagliare i dettagli non è motivo d'imbarazzo, invece di danno letale come crepe e crolli o altri tipi di lesioni. Kahn, perciò era attento ad ogni dettaglio, fin dall'inizio del progetto, nell'intento di "liberare" la natura del materiale, cosicché sviluppasse tutte le potenzialità espressive. Nello studio di Kahn ci si è persino, ci si è anche interrogati sul tipo di cerniera da usare nei serramenti. Persino sul cardine che deve sostenere la porta. Nel far questo non ci si dimenticava la natura del passaggio dall'esterno all'interno come **Inizio** del modo di fare architettura. Dunque è importante persino scegliere una cerniera. Nel *Richards*, ad esempio, l'interrogarsi sulla porta e la soglia, ha portato ad una nuova sezione delle porte. Nel *Salk*, al posizionamento dei giunti delle casseforme e dei fori di fissaggio

gettata in opera in cemento a vista sia all'esterno che all'interno dell'edificio. (…)
Le superfici del tetto dei gusci cicloidi sono ricoperte di piombo, che di solito è un materiale opaco, ma nel Kimbell luccica sotto l'intenso sole del Texas. (…)
Le pareti esterne sotto i diaframmi dei gusci cicloidali, sono tamponatura di muratura composta da due strati di blocchi di cemento riempiti con isolante. Le superfici interne ed esterne sono rivestite in travertino. Le pareti si fermano prima dei diaframmi curvilinei e fasce di vetro separano le pareti dai diaframmi per mostrare che le pareti non sono portanti.(…)"

Dettagli
"Gli edifici di Kahn testimoniano l'importanza dei dettagli e in nessuno di essi questo è più evidente come nel Kimhell. La qualità simile a un gioiello dell'edificio deriva dai suoi materiali e dalla chiarezza con cui essi sono tenuti insieme. Come fa a nel Salk, Kahn posiziona con cura le linee della forma e gli elementi di collegamento nella struttura in cemento per dare una scala umana all'edificio; nelle pareti esterne è forte la distinzione tra la ruvida struttura in calcestruzzo gettato in opera a vista e le tamponature lisce in travertino.(…)"

Luce
"(…)I quadri sono stati dipinti con luce naturale e alla luce naturale prendono vita in un modo che non è possibile con la luce artificiale. La luce naturale dà inoltre vita a uno spazio poiché cambia durante il giorno, le stagioni e il tempo. Tuttavia, l'ultravioletto nella luce naturale è altamente distruttivo. Sbianca il colore e ciò è disastroso per i dipinti e può anche rovinare molti materiali. Nel Kimbell, Kahn lascia ciascuno che dei gusci cycloidi (tranne quelli dei portici) lasci entrare la luce naturale. I lucernari sopra quelle aperture sono però progettati per filtrare la luce ultravioletta. Sotto i lucernari sono appesi riflettori in alluminio perforato lucidati a specchio chimicamente.(…)
Potrebbe esserci un'ombra in una chiesa, per esprimere il mistero, ma in un museo tutte le pareti devono essere in grado di esporre l'arte. La diffusione uniforme della luce nel Kimbell non lascia ombre. Kahn dice che l'architettura è una successione di stanze definite da struttura e luce. Nel Kimhell, dove l'unità strutturale dell'involucro si apre per far entrare la luce e che definisce la stanza, egli realizza questa visione."

Vivere l'edificio
"Avvicinandosi all'ingresso principale del Kimbell, si attraversa un parco e poi un boschetto di alberi di agrifoglio Yaupon, che forniscono ombra mentre ti accosti a tre grandi portici aperti con i cicloidi di copertura. Abbiamo un guscio centrale che ombreggia l'ingresso e due gusci laterali che si affacciano su vasche riflettenti rinfrescanti. I portici annunciano come è strutturato l'edificio. Kahn dice: 'L'edificio è il racconto della costruzione dell'edificio. '
(…)Una volta nella galleria d'ingresso si sperimenta immediatamente il pieno impatto dell'edificio mentre si guarda il guscio cicloidale inondato di luce argentea

dal riflettore appeso sotto l'apertura lungo la parte superiore.(…)
Passeggi nelle gallerie espositive sotto l'illuminazione della luce naturale. Sottili fasci di luce penetrano dall'alto in corrispondenza dei muri perimetrali dove il vetro separa le pareti divisorie in travertino dai diaframmi dei gusci cicloidali. La qualità dei dipinti è messa in risalto dall'architettura.(…)"

Filosofia

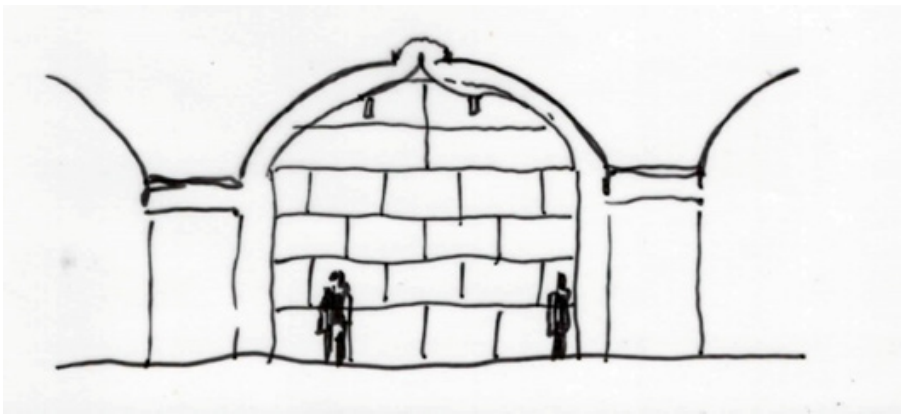
L'architettura moderna "ci vede condizionati dall'industrializzazione. Alla luce di questi cambiamenti l'architettura moderna propone una completa rottura con il nostro passato. Riprendendo la nostra citazione dal 'Manifesto dell'architettura futurista': 'L'architettura è una rottura con la tradizione. . . . Tutto deve essere rivoluzionario'. Kahn riconosce la nostra condizione moderna, ma non la vede in rottura col passato e anche con ciò che egli chiama Inizi. Evocare il passato è un modo per lui di metterci in contatto con quegli Inizi. Kimbell è forse la sua dichiarazione più chiara di questa visione.(…)" Kahn ha quindi, come dicevamo, una visione dialettica del procedere della storia, entro cui si colloca la modernità con la sua razionalità industriale, che incorpora e oltrepassa il passato, ma non lo nega in modo radicale. È questa "l'altra modernità" di Kahn.
"(…)Kimbell si colloca nella tradizione delle antiche ville romane e rinascimentali italiane, per la sua ubicazione, le proporzioni, i materiali e l'organizzazione in tre parti. Il sole del Texas evoca persino il sole d'Italia. Camminare fino all'ingresso, attraverso l'agrifoglio di Yaupon, ricorda in modo molto potente la sensazione di passeggiare in una villa rinascimentale italiana ed evoca come doveva essere camminare in un'antica villa romana.
Così il Kimbell afferma le nostre tre nature: moderna, tradizionale ed eterna. Il passato tradizionale a cui si lega Kahn è neoclassico non nello stile o nel riferimento storico, ma nell'atteggiamento, come modo di essere.(…)
Quello di Kahn è un neoclassicismo che vede la natura non come deserto, come spesso si vede nelle tradizioni nordamericane, ma come giardino, come invece si vede nella tradizione europea, in particolare in Italia dove il paesaggio è stato interamente abitato e coltivato per secoli.(…)
Allo stesso tempo il Kimbell è completamente moderno. Ha una griglia uniforme che ne esprime chiaramente gli spazi, la struttura, i materiali e gli impianti. Infine, il Kimbell è definito dalla natura dei suoi materiali, dei suoi sistemi strutturali e della luce e ci mostra il modo in cui ciascuno di questi è stato realizzato e il loro inizio è al di fuori del tempo. Quindi Kimbell è un ponte, che collega non solo presente e passato, ma anche il presente con gli inizi."

Critiche e Commenti

"La maggior parte delle reazioni al Kimbell al momento della sua apertura, sono state molto favorevoli e le opinioni positive si sono intensificate nel corso degli anni. Esso è ampiamente considerato come uno dei capolavori dell'architettura moderna.
Una delle critiche che sono state mosse, riguarda i gusci cicloidi. Sembrano volte, ma non funzionano strutturalmente come volte.(…)
Le membrane cicloidali sono uno degli aspetti brillanti dell'edificio in quanto assumono un'antica forma tradizionale, che risuona di significato per noi, e la presentano in un'interpretazione moderna. In effetti, questa è la nostra stessa situazione nel mondo moderno. Abbiamo certe tradizioni — psicologiche, culturali, sociali, politiche, ecc. — che non vogliamo o non possiamo abbandonare del tutto, ma che non sono più del tutto appropriate nel nostro mondo postindustriale e tecnologico. Fingiamo che non ci siano più o conserviamo di loro ciò che è appropriato e li reinterpretiamo per le nostre nuove circostanze? Uno dei ruoli dell'architettura è quello di aiutarci a relazionarci con il nostro mondo così com'è attualmente ed è esattamente ciò che Kahn realizza con i suoi gusci cicloidali."

Confronti e influenze

"(…)A differenza del Richards e del Salk, il Kimbell ha avuto pochi epigoni. Richards e Salk puntarono in avanti e sono molti gli edifici che fino ai nostri giorni manifestano i loro sistemi strutturali e meccanici ad alta tecnologia. Il Kimbell, d'altra parte, sottolinea la natura classica maestosa delle ville rinascimentali e romane nei parchi. Questi non sono stati nostri modelli negli ultimi cinque anni, sebbene alcuni edifici abbiano ripreso e adattato l'atmosfera classica del Kimbell, tra cui la Neue Staatsgalerie di James Stirlling, il Getty Center di Richard Meier e alcuni degli edifici di Antoine Predock."[8]



perché l'edificio avesse traccia delle mani. Ad Exeter il rivestimento in travertino sulla scala principale ne rivela la struttura cementizia. Nel *Kimbell* i corrimano in lamiera indicano precarietà.
L'attenzione ai dettagli, suscita un'impressione di "dignità" per il modo in cui è stato lavorato il materiale. La tradizione artigiana va sempre ricordata come manifesto di un compito dell'architetto. Kahn disse: "Devi onorare e glorificare il mattone invece di sminuirlo e dargli da svolgere un lavoro servile".[21]

4. L'edificio racconta sé stesso

Lobell torna sull'aspetto intenzionalmente storicista del revival beux arts, con l'intento di sottolineare le origini storiche delle abitudini conformi all'insegnamento beaux arts, che Kahn non condivideva, così come rifiutava le pratiche moderne. Kahn sosteneva: "L'edificio è la registrazione della realizzazione della sua costruzione."[22] Cosa intendeva sostenere? Che non è solo una questione d'ingegneria, economia o efficienza. È soprattutto trasmissione di intenzioni architettoniche. Paragonando quindi letteratura e architettura, censura l'autore che, abbozzata la trama di un poema, desse allo scrivano il compito di scriverlo. Disprezza del pari l'architetto che abbozzato lo schizzo, lo dà al reparto disegnatori per elaborarne la forma e dettagliarne la realizzazione. Per affermare il suo valore d'architetto, Kahn ha fatto il contrario. Lobell porta gli esempi del *Salk*, dello *Yale British Centre*, del *Richards*. Quest'ultimo, poi, è l'esempio lampante dell'idea che l'edificio sia la memoria della sua realizzazione. Fin dall'entrata, infatti, indica come la struttura prefabbricata, precompressa e post-tesa viene messa insieme per elevare un padiglione. Per fare un altro esempio cita gli ingressi del *Kimbell* e dello *Yale British Center* per mostrarci, mentre entriamo, come è fatto l'edificio. Kahn è stato un insegnante oltre che un architetto e i suoi edifici hanno una qualità didattica, nel raccontare come è stato composto.
Il sottotitolo del testo di Lobell libro è **"L'architettura come filosofia"**. Lobell sostiene che il lavoro di Kahn riguarda tanto chi siamo come esseri umani quanto come sono fatti gli edifici in cui abitiamo, lavoriamo, attraverso i quali, inoltre, facciamo esperienza della nostra cultura. A volte diceva: "L'edificio è il racconto della costruzione dell'edificio", come "L'uomo è il racconto della creazione dell'uomo".[23] Nel mostrarci come è fatto l'edificio vuole farci sperimentare empaticamente come siamo fatti noi entrando in contatto con i nostri inizi fuori dal tempo.

5. Luce

La sua importanza è determinante in architettura. "La colonna dorica del tempio greco è scanalata per catturare la luce mediterranea. D'altra parte Le Corbusier ha affermato: "L'architettura è il gioco magistrale, corretto e magnifico di volumi raccolti nella luce"[24]. Dice Kahn,

> *Una pianta di un edificio si dovrebbe leggere come un'armonia di spazi nella luce... Ogni spazio deve essere definito dalla sua struttura e dal carattere della sua luce… La luce artificiale è un singolo minuscolo momento statico ed è la luce della notte e non può mai eguagliare la sfumatura dell'umore creata dall'ora del giorno e dalla meraviglia della stagione.*[25]

Nelle nostre case, nei luoghi di lavoro e negli edifici che visitiamo, siamo consapevoli, consciamente o inconsciamente, dell'ora del giorno, della stagione; persino, nel cambiar luce, se una nuvola passa sopra il sole. Sentiamo storie di luoghi di lavoro senza finestre – averle sarebbe meglio - in ogni caso si segnala per i bollettini metereologici che vi si pubblicano perché i lavoratori non si sentano completamente isolati dal mondo esterno.
Il Pantheon ha avuto un'influenza importante nell'idea di Kahn della luce. Nel Pantheon, il sole passa attraverso l'occhio e colpisce una superficie interna. Quindi riflette e illumina l'interno, determinando ulteriori riflessi determinando una sorta di "dipinto" dell'interno con sottili sfumature e ombre, a causa dei materiali colpiti dal sole e cangianti di aspetto nei suoi movimenti giornalieri e stagionali. Kahn applica questo metodo in modo sorprendente nella sua *Exeter Library"*.[26]La luce diviene il dato assoluto, insieme al silenzio che l'accompagna. Essa è considerata letteralmente da Kahn ma anche metaforicamente, dice Lobell.
Silenzio e Luce, che sono i costituenti dell'Ordine, l'uno come regno del potenziale e la Luce come regno della realizzazione mescolano il senso letterale e metaforico. Dice infatti "Tutto il materiale in natura, le montagne e i ruscelli e noi, siamo fatti di luce che è stata consumata, e questa massa sgualcita chiamata materiale getta un'ombra e l'ombra appartiene alla luce".[27]
"Kahn riesce infine a definire lo spazio in base alla struttura e alla luce. Innanzitutto a Exeter, dove le sue travi profonde riflettono la luce nello spazio centrale; poi, nel *Kimbell* dove spacca le volte di copertura cicloidi per far entrare la luce che colpisce i riflettori e poi rimbalza indietro per lavare le superfici delle volte e illuminare lo spazio; ed anche nello *Yale Center* dove usa grandi travi cave per definire le gallerie e l'imbuto di luce"[28].

6. Roma

"Dopo essersi diplomato alla scuola di architettura, Kahn ha fatto propri gli attacchi modernisti alla tradizione della Beaux Art in cui era stato educato e, per estensione, all'architettura romana. I suoi primi lavori hanno assunto

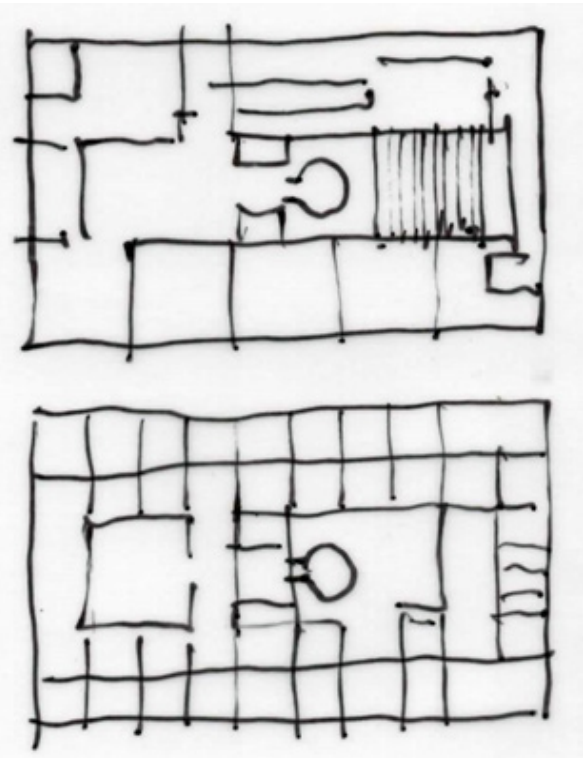
3.2. Centro per l'arte Britannica di Yale, New Haven, Connecticut 1969 – 74

Sfondo e contesto
"(…) Un docente della facoltà di Yale, il professor Jules David Prown, venne incaricato del progetto e agì come committente. Dopo aver individuato i requisiti per l'edificio, con i suoi consulenti, scelse Kahn come architetto. (…) I limiti del budget e il desiderio di una situazione meno impegnativa per il museo, hanno provocato un forte ridimensionamento dell'edificio così come lo vediamo oggi.(…)
Kahn morì nel 1974 prima di terminare lo Yale British Centre, che fu completato da due dei suoi soci di lunga data, Anthony Pellecchia e Marshall Meyers, che avevano da poco costituito il proprio studio. Pellecchia e Meyers hanno fatto ogni sforzo per dettagliare l'edificio come avrebbe fatto Kahn ed è generalmente accettato che ci siano riusciti."

Attività e programma
"Il programma prevedeva di ospitare una collezione di dipinti, stampe, disegni, fotografie e libri rari, sia negli spazi espositivi che in quelle che divennero note come gallerie di studio. Richiedeva anche un auditorium, una biblioteca, aule, uffici e laboratori.(…)
Il programma prevedeva anche luce naturale sia per molte delle gallerie d'arte che per gli spazi di lavoro, ma anche una cautela vista l'estrema sensibilità di parte della collezione ai danni della luce. E sia Prown che Kahn volevano un edificio che evocasse una manor house, una 'casa padronale' inglese coerente con i dipinti britannici della collezione.(…)" Come per il Kimbell, anche qui, il sentirsi in uno spazio domestico, concepito in termini più compatti e urbani rispetto al museo texano, diventa elemento caratterizzante dell'organismo architettonico e la luce naturale il dominio entro cui si forma l'esperienza dell'esposizione.

Forma
"Come nel caso del Kimbell, Kahn vedeva lo Yale British Centre come un luogo che avrebbe riunito lo spettatore con i dipinti nella luce naturale in un ambiente che assomigliava a una grande casa.(…)
A prima vista, il Kimbell e lo Yale British Centre sembrano molto diversi, ma a un esame più attento, possiamo vedere che sono piuttosto simili nella Forma, il concetto base, sebbene diversi nel Design, ovvero la manifestazione specifica del concetto. Entrambi considerano il visitatore insieme ai dipinti in un'ambientazione che ricorda una grande casa, sotto un soffitto di lucernari ed entrambi hanno griglie di pilastri che ordinano il posizionamento di partizioni mobili e forniscono i moduli per le gallerie, piccole corti e auditorium. Le differenze sono nel Design: il Kimbell sperduto in un sito suburbano e in una regione con un sole intenso e lo Yale British Centre con una soluzione a più piani in un sito urbano e in una regione spesso nuvolosa."

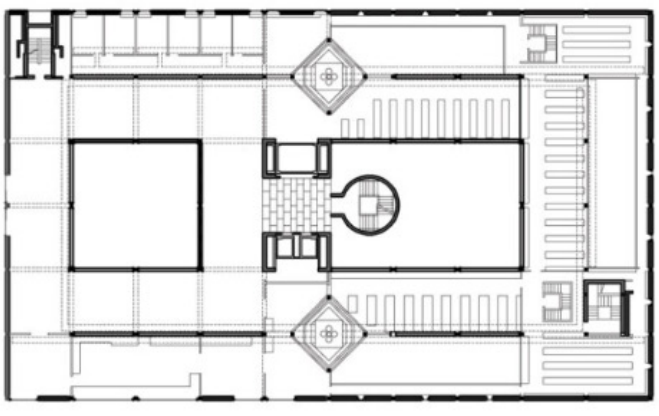
Pianta e organizzazione spaziale
"(…) Nella tradizione Beaux Art, in cui fu educato Kahn, un museo ha un ordine progressivo classico di ingresso, vestibolo, rotonda, grande scalinata, spazi di circolazione, gallerie e aree di sosta. Kahn definisce un ordine simile nello Yale British Center. Inizia con una sequenza di ingressi con quattro elementi di griglia dello spazio esterno sotto l'edificio, poi colloca lo spettacolare cortile d'ingresso illuminato dal cielo ritagliato da quattro elementi di griglia e aperto ai lucernari sul tetto e poi un atrio di transizione ritagliato da due elementi della griglia per fornire l'accesso al guardaroba, agli ascensori e alle scale. In linea con la tradizione minimalista moderna, Kahn non progetta corridoi: il visitatore circola attraverso le gallerie. Le gallerie stesse sono costituite da elementi a griglia quadrati singoli o multipli di venti piedi (6,09 ml). Infine un cortile luminoso composto da sei elementi della griglia e aperto ai lucernari offre un luogo per riposare dopo aver ammirato l'arte. Così Kahn accoglie tutte le attività che un edificio Beaux Arts



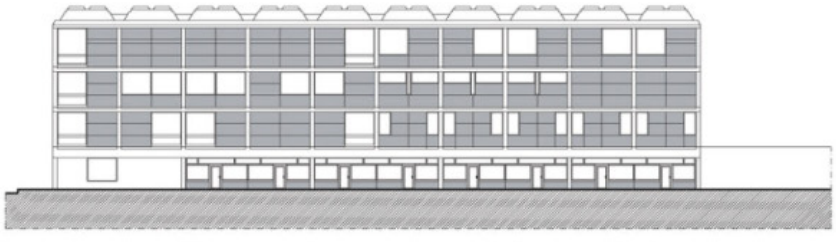
come la National Gallery ospita, ma lo fa all'interno di un moderno vocabolario minimalista." Si conferma la specificità del modernismo in Kahn, segnato da un'idea della storia che assegna valore memorativo non solo alle figure e alle forma, ma alle configurazioni spaziali, rilette, riproposte, ridefinite negli elementi linguistici e costruttivi.

Struttura

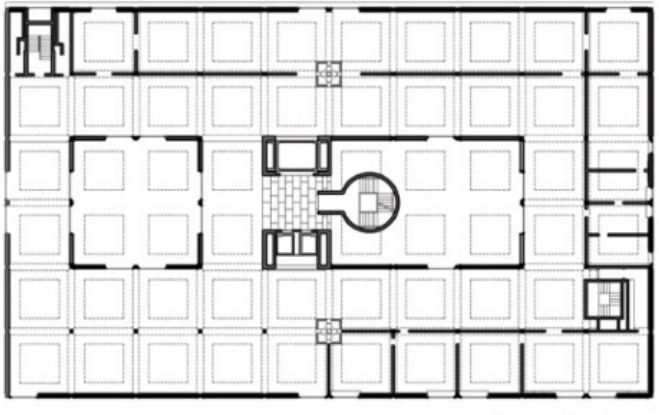
"Il sistema strutturale nello Yale British Centre è fissato dalla griglia organizzativa. Le colonne sono collocate sulla base della griglia, i solai presentano spazi per il ritorno dell'aria immessa al loro interno ed entrambi sono gettati in opera. Le travi del tetto di forma gigante, che contengono i lucernari, sono prefabbricate in calcestruzzo e



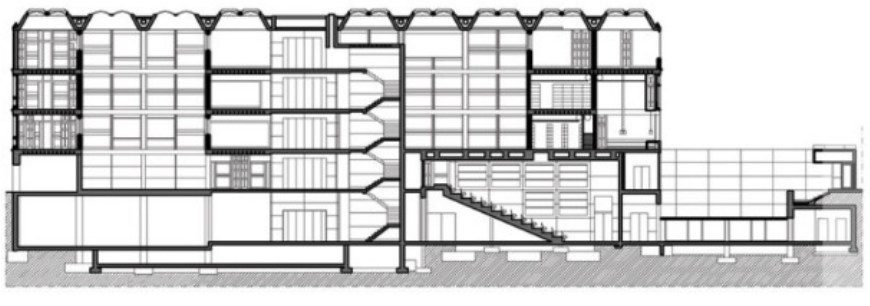
Pianta secondo piano / second floor plan



Prospetto longitudinale - Chapel Street elevations



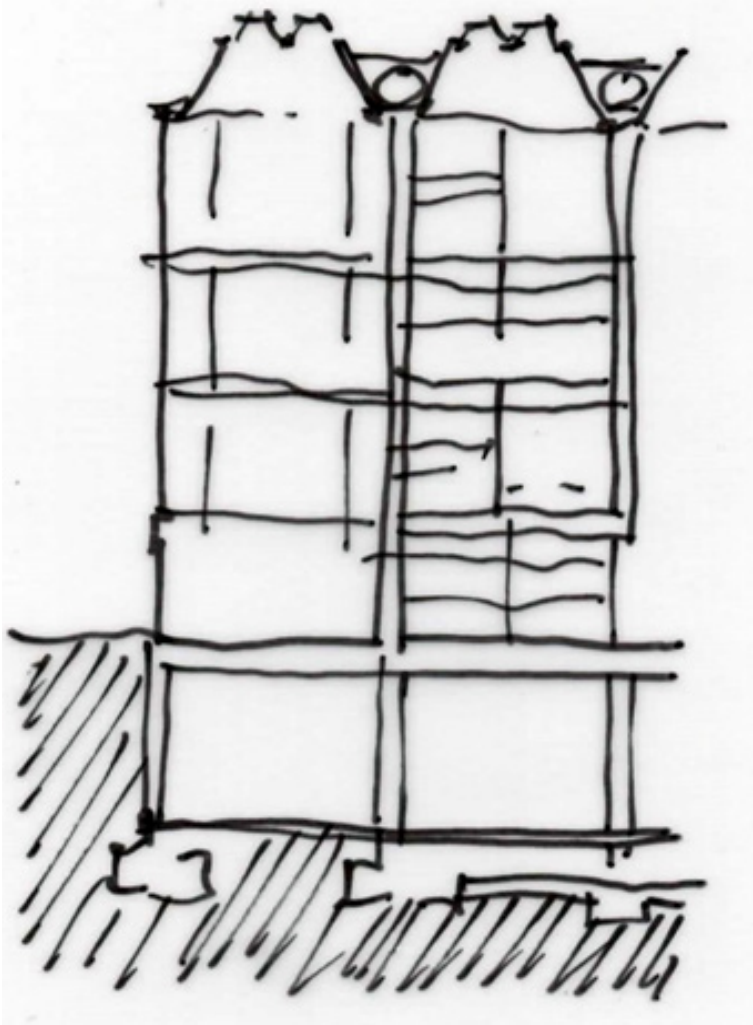
Pianta terzo piano / Third floor plan



Sezione longitudinale / longitudinal section

l'inconsistenza di gran parte dell'architettura moderna in stile internazionale. Ma nel 1950 trascorse un anno a Roma e da allora la ricchezza delle mura scultoree romane, le forme complesse, gli spazi svettanti e la luce modulata iniziarono a ispirare il suo lavoro, così come la qualità del paesaggio italiano.
Dobbiamo dire che il vocabolario delle Beaux Arts è romano (di origine greca) in quanto filtrato attraverso il Rinascimento e il Barocco. Ma c'era molto di più nelle Beaux Arts dei suoi stili dorico, ionico e corinzio. Oltre ai cinque elementi che abbiamo descritto in precedenza (ingresso, atrio, grande scalone, atri e spazi grandi, medi e piccoli) c'è una gestione dello spazio e della forma derivata da Roma. Roma ci ha regalato il Pantheon, la Basilica di Costantino, le Terme di Caracalla e decine di altri edifici, tutti ricchi di piante, spazi poché, cupole e volte inondate di luce. Da studente nella biblioteca della Pennsylvania, Kahn ha letto e copiato libri giganti con piante, sezioni e rappresentazioni di questi edifici. Viaggiando in Italia ha attraversato i loro spazi complessi. Aveva su una parete dello studio la grande Carta di Roma del Piranesi. E se lo aveste sentito discutere con architetti della sua generazione mentre parlava del lavoro di uno dei loro insegnanti, non avrete immaginato che steste ascoltando un architetto 'moderno'.
Nella tradizione buddista, si deve studiare con un maestro che utilizza un lignaggio che risale al Buddha. Al di là delle implicazioni mistiche, l'idea è che ci siano cose che non si possono imparare dai libri, che possono essere trasmesse solo da un maestro. Potremmo ipotizzare qualcosa del genere per l'architettura. Sia in termini di maestri che di edifici, esiste una linea temporale dalla Grecia e da Roma fino all'inizio del XX secolo. Quindi questa linea viene spezzata e c'è un tentativo di ricreare l'architettura ex novo dall'ingegneria e da una visione materialista degli esseri umani. Come abbiamo sopra descritto, negli anni '60 c'era un'ampia insoddisfazione per i risultati di questa rottura. Kahn condivideva quell'insoddisfazione. Nel suo caso non ha *dovuto guardare oltre la propria educazione rivolgendosi a Roma per rintracciare tradizioni con una linea* temporale più profonda."[29]

[1] *J.Lobell, Louis Kahn.* Architecture as Philosophy, *cit. p. 27*
[2] *Uso un termine di Eisenman che mi sembra particolarmente adatto a nominare il tipo di studio che fa Lobell, studiando l'opera e i suoi disegni*
[3] *Il piano torna ad essere suolo, e ciò che vi s'incide come traccia scavata e materia immessavi e da qui elevata. Così la fondazione, torna ad avere funzione segnica comportante un significato. La sua critica riguarda l'insoddisfazione per l'architettura modera ed anche i cinque punti che la generano. Così facendo, la struttura non era più in grado di organizzare e dare significato allo spazio. L'insoddisfazione si ripropone anche per l'insegnamento beaux arts che considera anacronistico. Tuttavia, intraprenderà lo sforzo di tradurne in termini d'oggi, le forme, ritenendole più appropriate alla temporalità umana. La critica ai cinque punti, comunque, non coinvolge l'intero pensiero di Le Corbusier, ma solo il suo momento purista anteguerra (sostanzialmente cubista). Con l'inventore del modulor che conferisce attraverso i suoi algoritmi la forma alla bruta materia si confronta per portare il materiale a corrispondere davvero con la sua natura do forza, che forze troppo ingenuamente assimila a "volontà".*
[4] *J. Lobell, cit. p. 45*
[5] *Ivi p. 46*
[6] *J. Lobell, op.cit. pag. 36. Noto che in tali espressioni metaforiche, si esprima l'idea di una sorta di attivazione del corpo materiale costruito. Una sorta di volere che può essere interpretato come manifestazione del "genio" appartenente alla cosa. In realtà è una interpretazione soggettiva. Assai diversa dal disegno esplicativo impiegato da Lobell per indicare la regola autodeterminata dalla forma.*
[7] *Ivi p. 51*
[8] *Gli urbanisti moderni, nota Lobell, non concepiscono la città come una cosa, ma come un processo. Non ci può essere la forma giusta e definitiva per una città perché è in continua crescita (o rimpicciolimento) e cambiamento. Anche se sorge da zero. E si potrebbe pensare di raggiungere un risultato ideale, pianificato. L'urbanista moderno osserverebbe che i primi alloggi e servizi occorrono ai lavoratori edili. I quali alloggi faranno parte della futura città. Successivamente sostiene, che verranno predisposti i percorsi delle infrastrutture, quali strade, condotte idriche e fogna-rie, linee elettriche e fibra. Non tutti insieme, però. Lo stesso vale per gli edifici.*
[9] *Ivi p. 54*
[10] *Robert Geddes,* Conversazione con John Lobell, *maggio 1980*
[11] E/c2=M. *È un mio pensiero. Ma me lo ha suggerito il maestro di Filadelfia ed il libro di Lobell.*
[12] *J. Lobell, cit. p. 42*
[13] *Ivi p. 57*
[14] *"In un tipico edificio moderno, ad esempio, un grattacielo per uffici, la griglia uniforme per incarnare l'"uomo dell'organizzazione" nella cultura aziendale degli anni '50 e '60; quello dell'individuo sottomesso all'organizzazione. Tra le norme del manuale dei dipendenti IBM di quell'epoca non solo specificava le larghezze minime e massime per le cravatte, ma anche le qualità suggerite per una moglie ideale. Le griglie di Kahn sono più robuste anche per rifiutare questi simboli di evirazione aziendale. Inoltre concorrono a generare una ricca varietà di stanze. Indicano, infine un'interazione egualitaria tra la persona e l'istituzione" Ivi p. 58*
[15] *Ivi p. 60*
[16] *R. Giurgola, J. Mehta, Louis I. Kahn, Westview Press, Boulder, 1975, p. 15*
[17] *J. Lobell, cit. p. 40*
[18] *Del tempo della natura, "non si sa". Dall'altra parte nominandolo, si esprime il "segno" che un reciproco adattamento dell'azione umana sulla natura e della presenza spontanea della natura all'effetto della azione umana per adattarla a sé.*
[19] *L.I. Kahn, Lecture, Gallery of Modern Art, New York, 1968*
[20] *J. Lobell, cit. p. 65*
[21] *Ivi, p. 40*
[22] *L. I. Kahn, Lecture, University of Pennsylvania, 1962*
[23] *Ibidem*
[24] *Le Corbusier,* Verso un'architettura (1921), *Longanesi, Milano, 1984, p. 178*
[25] *Vincent Scully, Louis Kahn, George Braziller, New York, 1962, pag.118*
[26] *J. Lobell, cit. p. 67*
[27] *Ivi, p. 22*
[28] *Ivi, p. 67*
[29] *Ivi, p. 68*



sono cave per contenere i condotti per l'aria di mandata.
Kahn riprende la griglia in diversi punti, incluso il perimetro esterno del primo piano, dove interrompe ogni secondo pilastro e utilizza una trave di raccolta per sostenere i pilastri intermedi soprastanti.(…) Kahn incrementa la dimensione dei pilastri ad ogni piano all'aumentare del carico scendendo verso il basso. Il risultato è un effetto appena percettibile all'esterno e ancora meno evidente all'interno, in quanto si possono vedere i pilastri di un solo piano alla volta. Ma nella percezione l'aumento delle dimensioni si registra inconsciamente, offrendo un sottile senso dell'integrità della struttura."

Materiali
"Nello Yale British Centre dominano quattro materiali: il cemento gettato in opera per il telaio e le travi prefabbricate, l'acciaio inossidabile per i pannelli esterni, il rovere per i pannelli interni e il vetro per le finestre. Kahn lascia il telaio in cemento gettato in opera a vista sia all'esterno che all'interno. All'esterno, il telaio è riempito con pannelli e finestre in acciaio inossidabile. L'acciaio inossidabile non ha subito le fasi finali della lucidatura, risultando pertanto in una finitura opaca, simile al peltro, che si illumina se colpita direttamente dal sole. Kahn ha affermato. 'In una giornata grigia sembrerà una falena; in una giornata di sole una farfalla.'(…)"

Luce
"Come per il Kimbell, la luce riveste un'importanza decisiva anche per lo Yale British Centre. La caratteristica dominante dell'edificio sono le gallerie all'ultimo piano illuminate dal cielo, ma Kahn "suona" la luce come una sinfonia in tutto l'edificio. Prima di entrare, sei in una zona buia ritagliata al piano terra. Varcando la porta ti trovi in uno spazio che esplode fino agli splendenti lucernari quattro piani sopra.(…)I lucernari sono incorniciati da battenti caldi che modellano la luce e la portano fino ai quadri esposti, in modo che l'architettura sia determinata dalla struttura e dalla luce, realizzando così l'idea di Kahn secondo cui 'ogni spazio deve essere definito dalla sua struttura e dal carattere della sua luce naturale'.(…)
La luce naturale cambia nel corso della giornata, nel corso delle stagioni e con i cambiamenti del tempo.(…)"

Vivere l'edificio
"(…) Lo Yale British Centre è un edificio squadrato, con pareti di acciaio grigio opaco interrotte da finestre e incorniciate dalla griglia bianca dell'intelaiatura di cemento. Il piano terra è animato dallo shop del museo. Se si cammina lungo l'edificio, si arriva a un angolo dove rimane la griglia di cemento, ma sono state scavate quattro campate. Cammini sotto l'edificio in uno spazio buio con porte in vetro rifinite in metallo all'estremità. La griglia di venti piedi, segnato in travertino nella pavimentazione in mattoni dell'ingresso e in cemento nelle sue pareti e nel soffitto, racconta l'organizzazione e la struttura dell'edificio che si sviluppa all'interno.
Varchi le porte ed entri in uno spazio che si espande nella luce. Sei nel cortile d'ingresso a quattro piani composto da quattro campate. Il telaio in cemento è ancora visibile, ma ora i pannelli di tamponamento sono in rovere chiaro invece che in acciaio inossidabile grigio. Enormi travi incorniciano lucernari. Qui la luce non è

filtrata e puoi vedere il cielo blu e le nuvole bianche.(…)
Le gallerie espositive sono definite da partizioni mobili disposte in base alla griglia di venti piedi contrassegnata da fasce di travertino che incorniciano quadrati di moquette. Le partizioni possono o meno essere posizionate su qualsiasi linea della griglia e sono di diverse lunghezze in modo da formare una parete piena tra i pilastri o lasciare uno spazio delle dimensioni di una porta. Ma anche se il tramezzo forma un muro, rimane comunque lontano un piede dai pilastri in modo da sapere che i tramezzi sono mobili e non vincolati alla struttura.(…)
I dipinti risplendono nella ricca luce naturale, integrata da luce artificiale a seconda del tempo e dell'ora del giorno.(…)"

Filosofia

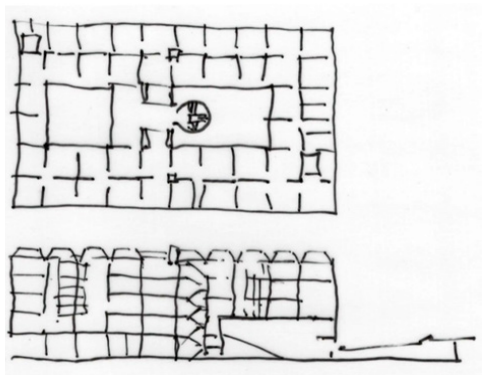
"(…) Nel caso del Kimhell, potremmo dire che Kahn ci mette in contatto con le nostre origini mediterranee classiche e rinascimentali. In un senso simile, potremmo dire che allo Yale British Center ci mette in contatto con il New England industriale e le sue origini britanniche. La ricchezza mediterranea dei materiali e la sensualità delle curve del Kimbell contrastano con i freddi materiali in acciaio e cemento e l'austera struttura rettilinea dello Yale British Center. Come il Kimhell, lo Yale British Centre, nel mostrarci la sua realizzazione, è un ponte, non solo dal presente verso il passato, ma anche dal presente verso gli Inizi. E infine sia il Kimhell che lo Yale British Centre sono musei ed entrambi evocano grandi dimore. In entrambi i casi è come se fossimo invitati in una casa ancestrale per vedere l'arte dei nostri Inizi."

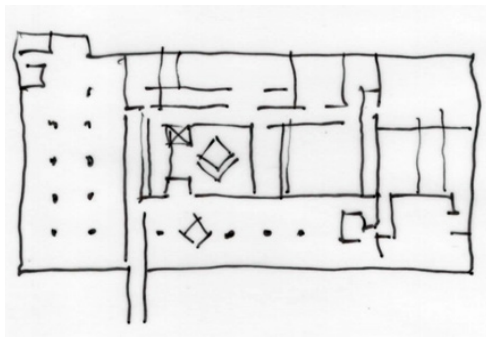
Critiche e Commenti

"Lo Yale British Center è un idea forte e un bellissimo museo, anche se ci piacerebbe poter sperimentare anche l'edificio che Kahn aveva inizialmente immaginato con la sua grande corte interna. Forse la cosa più sorprendente dello Yale British Center è la sua struttura industriale del ventesimo secolo con muri di tamponamento che lo riportano alle tradizioni Miesiane, International Style e Brutaliste, ma anche quello dell'edilizia industriale urbana ottocentesca, che potremmo anche discutere come precedente storico per un edificio culturale in un'università.(…)
Come modernisti siamo stati addestrati a rifiutare il 'revivalismo storico'. Ma mettendo da parte i nostri pregiudizi, potremmo metterci nell'angolo dell'isolato che ci offre i due edifici di Kahn, così come l'Art and Architecture Building di Paul Rudolph e chiedere se hanno un esito positivo nella composizione urbana di un campus universitario. Definiscono gli angoli dell'isolato, limitano le strade, ravvivano l'esperienza di camminare e creano buoni spazi esterni?(…)"

Confronti e influenze

"Possiamo scorgere le strutture in cemento degli edifici industriali di inizio secolo nel lavoro di Mies e di altri architetti dello Stile Internazionale, dove questo tipo si raffina in un'architettura di cemento o struttura in acciaio e vetro di tamponamento.
E vediamo le influenze sia della prima architettura industriale che di Mies e dell'International Style sullo Yale British Center.(…)
Il layout della galleria dello Yale British Center, con i suoi spazi simili a stanze segnati dai lucernari, è diventato molto influente sulla successiva progettazione museale.
Nel 1980, Venturi e Scott Brown vinsero il concorso per progettare l'ampliamento dell'ala Sainsbury della National Gallery di Londra. Sia Robert Venturi che Denise Scott Brown erano stati colleghi di Kahn all'Università della Pennsylvania. Le gallerie illuminate dal cielo all'ultimo piano sono più elaborate di quelle di Kahn, ma ne sono chiaramente influenzate e sono state progettate con lo stesso consulente per l'illuminazione.(…)"[9]





[1] John Lobell, Louis Kahn. Architecture as Philosophy, The Monacelli Ptress, New York, 2020, cap. 4.0, stralci
[2] Esemplare in questo senso è il noto schizzo di Kahn in cui compaiono una porzione della Villa Adriana a Tivoli e la planimetria della Casa Comunitaria dell'Istituto Salk di La Jolla.
[3] I disegni qui riprodotti sono schizzi di studio dell'autore.
[4] J. Lobell, Louis Kahn. Architecture as Philosophy, cit., pp. 71-90
[5] Ivi, pp. 93-108
[6] Ivi, pp 110-125
[7] L. Moretti, Spazi-luce nell'architettura religiosa (1962), in L. Moretti, Spazio. Gli editoriali e altri scritti, a cura di O. S. Pierini, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2019, p. 160
[8] J. Lobell, Louis Kahn. Architecture as Philosophy, cit., pp. 126-144
[9] Ivi, pp. 146-172

Sul rapporto tra principio formale e funzione nell'opera di Louis I. Kahn: alcune osservazioni di August E. Komendant.

Marco Falsetti

Quando, nel 1953, fu completata la Yale University Art Gallery di New Haven – il primo edificio pubblico di Kahn – la sua eccezionale sintesi di spazio, funzione e tettonica fece subito gridare al capolavoro. Proprio in quegli anni Kahn aveva avviato la propria ricerca sulla "volontà di esistenza" di un edificio, quell'attributo congenito che non si esplicita nella mera risposta a un problema pratico-funzionale, ma che esprime una tensione intrinseca che lo predispone alla sua vera natura. Nel caso dell'Art Gallery, pertanto, esso lo predisponeva a esprimere non soltanto il complesso di spazio espositivo, distribuzione, illuminazione, uffici ecc., ma ad assecondare i desideri più profondi dello spazio museale.

Qualche anno più tardi, nel suo discorso "Le nuove frontiere dell'architettura", pronunciato in chiusura all'XI CIAM di Otterlo, nel 1959, Kahn ripercorse alcune sue opinioni sulla progettazione architettonica e sugli sviluppi delle sue ricerche, proprio a partire dal suo lavoro alla Yale University Art Gallery e sugli allora costruendi Richards Medical Research Laboratories (1957-1964), First Unitarian Church (1959-1969) e sul Consolato americano di Luanda (non costruito). Sottolineò inoltre come gli architetti moderni dovessero comprendere le caratteristiche essenziali di uno spazio e la sua volontà di esistenza, impiegando le qualità congenite del sistema strutturale per integrare i servizi meccanici e le funzioni pratiche, servendosi inoltre dell'illuminazione naturale per delineare la forma spaziale: "Se provate a pensare agli elementi che possiamo definire punti di partenza dell'architettura, si può affermare che uno spazio architettonico è tale se manifesta il modo in cui è fatto, e che l'introduzione di un pilastro o di un qualsiasi sistema di copertura sono pensati a partire dalla luce. Nessuno spazio è davvero uno spazio architettonico senza luce naturale. In architettura uno spazio non è illuminato dalla luce artificiale"[1].

Il successo del ragionamento simbolico-costruttivo sviluppato per l'Art Gallery spinse Kahn, a consolidare, nel successivo Richards Medical Laboratories a Philadelphia (1957-65) metodologie innovative per le costruzioni in calcestruzzo, molte delle quali furono sviluppate insieme al connazionale ingegnere August E. Komendant. Le convinzioni di Komendant erano basate su una conoscenza ingegneristica integrata da un raffinato senso estetico, e si sarebbero successivamente sostanziate non solo nell'insegnamento universitario ma in un certo nucleo di scritti teorici sulle costruzioni in calcestruzzo. La sua vicenda, per ovvie ragioni, è stata perlopiù focalizzata, da un punto di vista dell'interesse storiografico, sul rapporto con Kahn, soprattutto nei progetti più celebri quali i già citati Richards Medical Research Laboratories, il Salk Institute for Biological Studies e il Kimbell Art Museum (per quest'ultimo progettò le lunghe volte cicloidi per le gallerie, nelle quali i supporti sono limitati ai quattro angoli riducendo al minimo l'ingombro all'interno del museo).

La collaborazione tra Kahn e Komendant ha dominato l'interesse per il lavoro dell'ingegnere, con una particolare attenzione allo sviluppo dei Richards Medical Research Laboratories, del Salk Institute for Biological Studies e del Kimbell Art Museum, dove il rapporto tra forma e struttura domina la vicenda plastica e informa le diverse problematiche del progetto. È in tal senso quantomai interessante rileggere criticamente alcuni passaggi del libro di Komendant *18 years with Architect Louis I. Kahn,* dedicato alla sua esperienza con il maestro di Philadelphia, anche perché il suo pensiero progettuale merita di essere considerato, sotto alcuni aspetti, complementare e integrato a quello kahniano. Tale esame, a partire dal seminale volume poc'anzi citato è ad oggi un valido strumento per aiutarci a comprendere alcuni passaggi fondamentali nella dialettica forma-funzione-struttura dell'opera kahniana:

“Normalmente Kahn ci esponeva la sua filosofia - una sostanziale combinazione di arte e poesia - l’essenza della quale era basata su Schopenhauer: “Tutti gli esseri viventi hanno una volontà di esistenza che governa il loro comportamento e le loro azioni”. Come Schopenhauer, Kahn considerava essenziale questo “desiderio di vivere”, la forza che guida il desiderio. Per creare, l'uomo ha bisogno di imparare. Kahn considerava il “principio formale” come base dell'architettura. Il principio formale deriva dal “cosa”, che è l'atto creativo. Il “come” è solo una risposta al “cosa” e quindi non è un processo creativo. Da questa analogia, Kahn dedusse che “una buona domanda è sempre più importante della migliore risposta”. E così “l'uomo che pone una domanda è sempre più grande delle sue opere”.

Dalla filosofia di cui sopra, emerge chiaramente come Kahn fosse fondamentalmente un artista. Nello spirito di Kahn, l'“immagine” (il “cosa”) era l'unico atto creativo; creare l'immagine non richiede un'analisi intellettuale, ma solo l'intuizione, che gli artisti, e anche i poeti, considerano la vera fonte della conoscenza e della verità. Al contrario, il “progetto” (il “come”) richiede un'analisi intellettuale che spiega semplicemente, e addirittura ostacola, la conoscenza. Non è quindi un processo creativo, ma comporta solo la quantificazione dei materiali e il metodo di costruzione, e quando l'apporto ingegneristico si conclude, lo spirito dell'immagine e il suo valore prevalgono. Da qui Kahn conclude: “una cosa fatta bene ma sbagliata è sempre meglio di una cosa sbagliata fatta bene!”

Recita un proverbio: “un bambino o un folle sono in grado di porre più domande che risposte di dieci uomini saggi!” Le risposte, per quanto semplici, richiedono un'analisi intellettuale o un sapere concettuale, ma questo, secondo la filosofia di Kahn, ha meno valore di una domanda di un bambino, che non può essere presa sul serio. L'affermazione di Kahn - l'uomo è più grande delle sue opere - è un controsenso, perché l’opera dell'uomo è la misura del suo valore!

Se si segue il ragionamento di Kahn fino alle sue estreme conclusioni, esso parte da una realtà concreta e finisce nell'assurdo. Eppure, a questa filosofia veniva chiesto di elevare l'architettura al rango di arte; ma, per Kahn, l'architettura era arte. Si opponeva con forza all'idea, comunemente accettata, che l'architettura sia in parte arte e in parte ingegneria. Nella mente di Kahn, l'ingegneria era al servizio dell'architettura, ma nel suo processo creativo, il “cosa” e il “come” sono incompleti. La prima domanda dovrebbe essere “perché” facciamo una cosa, e perché essa è necessaria? Poi viene il “cosa”, cioè cosa deve essere o cosa sarà questa cosa. La risposta al “cosa” è “come”. La domanda successiva è “perché-come?” E infine, “se” riusciamo, “come” sono i risultati?

Quindi la domanda filosofica completa sarà: “perché-cosa”, “perché-come”, “se-cosa”. Tante domande che esigono una spiegazione, erano troppo per Kahn. Diceva spesso: “Non cerco di convincervi o di giustificare la mia decisione, lo considererei un uso improprio del mio tempo!” (August Komendant, *18 years with Architect Louis I. Kahn*, Aloray Publisher, 1975, pag. 50)

Forma o Funzione?

Nei miei diciotto anni di lavoro con Kahn e nei circa dieci anni in cui ho tenuto lezioni e conferenze, ho imparato a conoscere il vero architetto Kahn. Parlava sempre in pubblico della non misurabilità del principio formale, ma non era in grado di definirne il significato e di dire come il principio formale potesse diventare misurabile nel progetto. D'altra parte, nel suo stesso progetto, dall'immagine alla struttura o all'edificio finito, adoperava la funzione come base delle sue decisioni. Ad esempio, la domanda “Che cosa vuole essere il mattone?” si riferisce alla funzione che il mattone è in grado di svolgere meglio; e anche “Che cosa vuole essere un edificio o una struttura?”, ecc. Quando Kahn criticava un progetto, era solito chiedere: “Qual è lo scopo (la funzione) di questo o quell'elemento?”,

“Qual è la forma appropriata, o il principio formale, di una finestra?” Poi spiegava: “Il vero principio formale di una finestra è ciò che traduce la sua funzione nel modo più adeguato a ciò che ci si aspetta dalla qualità della luce”. Quando gli dicevo: “Lei considera il principio formale come l'elemento primario dell’architettura; come giustifica allora tutte queste domande e risposte in termini di forme?”, Kahn si rendeva senz’altro conto che in termini di forme non era possibile una risposta oggettiva a queste domande così fondamentali. L'unica base che permette di rispondere oggettivamente a domande così vitali e che guida tutte le fasi creative di un progetto è la funzione. Il principio formale è statico e può essere rappresentato, quindi è misurabile. La funzione è dinamica; rappresenta e non può essere rappresentata, in quanto tale non è misurabile. Il limite superiore della funzione è un'idea, un concetto o un'equazione matematica, molto astratta e manipolabile razionalmente, la cui significatività non deriva dal caso della sua esistenza. Il limite inferiore della funzione è determinato da fatti certificati, quindi è indipendente dal nostro controllo. È l'ultima istanza che permette di verificare la nostra competenza e la validità di un concetto astratto o di idee. Kahn proclamava: “il principio formale non

segue mai la funzione; ne orienta la direzione perché mantiene la relazione dei suoi elementi. Il principio formale non ha né forma né dimensione, non è ciò che si vede; è l'inizio di ciò che si vede. È solo attraverso il progetto che il principio formale diventa una cosa realizzabile, che funziona".

È evidente che Kahn confondeva il principio formale con un'idea o una visione, altrimenti tutte le affermazioni di cui sopra non avrebbero senso o risulterebbero contraddittorie. Ma perché questo intenzionale miscuglio? C'è un solo motivo. Nella mente di Kahn l'architettura rappresenta un'arte, quindi, nella creazione dell'architettura, deve utilizzare gli stessi elementi universali degli artisti, "le forme e i modelli". In architettura, la forma non determina necessariamente il fine previsto, perché la forma è solo una parte del significato. L'ordine, il modello e la posizione degli elementi definiscono la forma; vale a dire che il modo in cui i materiali o gli elementi sono ordinati determina il significato della forma.

(August Komendant, *18 years with Architect Louis I. Kahn*, Aloray Publisher, 1975, pp. 184-185) ●

[1] *O. Newman,* New Frontiers in Architecture: CIAM in Otterlo 1959*, Universe Books Inc., New York 1961, pp. 205-16.*

Il campo d'azione. L'interazione con chi lo frequenta e ne fa esperienza.

Ernesto d'Alfonso

Abbiamo parlato di filosofia dell'architettura. E di Kahn che, ne ha trattato negli anni '60/'70 nelle sue opere d'architettura, come ci dimostra Lobell nel suo libro magistrale[1]. Tale filosofia la penso come Mies van Der Rohe[2], citato ad esergo del libro. Dice: *L'architettura è il campo di battaglia dello spirito.* Procede e precisa: *L'architettura ha scritto la storia delle epoche e ha dato loro il nome.* È quindi in rapporto al proprio tempo, al vissuto degli abitanti delle città, i membri del popolo, uniti in società, che il manufatto estroverte il pensato. Esige, dunque, soprattutto a partire dal momento in cui, si prende coscienza, nella modernità, di tale rapporto tra architettura e tempo, una riflessione originale che consideri il proprio tempo, la sua attualità. Non vive gli anni '20. Invece vive gli anni '50 e '60. Occorre pensare, di nuovo la modernità. In termini architettonici, per di più. Non linguistici. Filosofici. Come sostiene Lobell fin dalle prime righe del testo: "*La filosofia, può essere giustamente definita come il tentativo di comprendere il mondo, noi stessi e il nostro posto nel mondo, attraverso mezzi intellettuali. Ma tale comprensione non è anche un compito delle arti in generale e dell'architettura in particolare?* ***In effetti, le arti, e in particolare l'architettura, vanno oltre la comprensione filosofica per incarnare e fornire anche un'esperienza diretta."***

Ne abbiamo seguito l'intero percorso, condividendone gli argomenti. Ora però, occorre tentare di rispondere ai quesiti dei filosofi. Di Kant, in particolare che inaugura la fenomenologia moderna. Occorre, chiarire come la semiologia architettonica come competenza di abitare/costruire (Choay) irriducibile alla linguistica (Chomsky) estroverta la costruzione nel pensiero dell'architettonica preconizzata dal filosofo tedesco, per memorizzare lo stato d'essere del sé che itinera tra le cose al mondo mirandole entro l'orizzonte illuminato dal sole. Occorre esporre come l'esperienza vissuta da tutti e da ciascuno, fondi, nella mente di tutti e di ciascuno, l'**immagine interna** che mira il mondo per dirigersi a toccare tutto quanto fronteggia stando intorno nella prossimità accessibile, tangibile, commensurabile. E lo faccia, nel modo stesso di esporre il corpo al mondo e di registrare come questi gli si manifesti.

1. Ho detto dell'a**rchitettonica del pensiero**, dell'**immagine interna**, di sé nel mirare **ciò che fronteggia restando oltre la portata della mano che si distende**. Nell'usare queste parole, indico un'esperienza che non ha parole. Dell'abitare, dico il momento topico, quando, nell'alzarsi in piedi raggiungendo per tentativi l'equilibrio, l'infante, si mantiene eretto nei primi passi. il corpo scopre la posizione giusta nel premere sull'ostacolo, il suolo che gli impedisce di sprofondare, tenendo il capo sopra i piedi in verticale e l'occhio fermo nel mirare davanti, al proprio livello ciò che ad esso si manifesta, inaccessibile, intangibile incommensurabile.

Ogni persona sperimenta nell'equilibrio, le due invisibilità: la massa entro l'involucro tattile, la trasparenza che avvicina, apparentemente la cosa vista e l'orizzonte, il quale è discrimine invalicabile, tra suolo terrestre e cielo. Nel contempo verifica l'essere localizzato, il corpo, e per converso l'essere localizzante. Tale determinazione che l'equilibrio nella pressione al suolo sente ribaltarsi in leva sul piede che tende le ossa ad allinearsi l'una sopra l'altra alle giunture, fino al capo, l'organo più pesante del corpo, comporta che nessuna parte del corpo sporga dall'essere esattamente allineato al piede. Stabilisce che la verticale come asse dell'irrigidimento, nei confronti dell'orizzontale come livello piano cui il punto d'appoggio appartiene, è un angolo retto. È tale verticale come asse d'equilibrio raggiunto e conservato nel camminare - così come in qualunque altro stato d'essere in azione - ciò che coordina le sei disposizioni nelle tre ortogonali cartesiane che qualificano la diposizione del corpo allo spazio e viceversa. Si è indicata, così la costruzione dell'immagine mentale della posizione/disposizione localizzata dal punto d'appoggio e leva del piede. Come si vede, tale autosentire il corpo in equilibrio è ciò che "regola" la statica delle costruzioni. Si estroverte nella strumentazione base del cantiere che verifica le condizioni dell'equilibrio dei corpi sulla terra. **Intesa la ratio di tale tettonica**, quindi dell'immagine tettonica interna coincidente con il sentire l'equilibrio raggiunto e conservato, si tratta, ripeto, di intendere ciò che il corpo ha di fronte. Ciò, verso cui l'occhio getta la mira. Oggetto intangibile, come tale. L'intangibilità consegue all'azzeramento della distanza qualificante il significato della parola trasparenza. Non si vede, lo spazio frammezzo. La cosa, cioè è avvicinata, apparentemente, - vicina o lontana appare sullo stesso piano (p.es. il piano del riquadro della finestra). La distanza è indicata solo dal rimpicciolimento della taglia, identica al vero, più piccola quanto più si allontana. Principio di geometria prospettiva. Un'analisi dell'esperienza delle due invisibilità, scopre che: se la tettonica dell'equilibrio indica l'esperienza del corpo e del suolo nella taglia al vero; l'esperienza della trasparenza, si manifesta nell'invisibilità dello "spazio tra" occhio e cose mirate – superficie involucro della relativa massa -. L'irriducibilità della tettonica alla trasparenza e viceversa si manifesta nell'opposizione tra tangibilità ed intangibilità: l'esperienza della scala al vero - tettonica – si converte nell'esperienza della scalatura tra oggetti identici, che appaiono agli occhi rimpiccioliti all'osservazione ravvicinata o allontanata. Come si vede, l'una e l'altra esperienza, esigono la localizzazione del piede che poggia e fa leva su di un punto - per l'esattezza un'areola -. Senza il punto d'appoggio relativo all'intero corpo, con il capo e gli occhi, questi, non hanno modo di gettare lo sguardo di fronte. Ora tettonica e trasparenza come modi di interagire con ciò che si manifesta, si mostrano sinergici nella differenza: il sé come corpo sentito in equilibrio dall'interno, è necessariamente buio : non posso vedere il piede poggiare e far leva nel tendere allineandolo l'intero scheletro. Nel sentire da dentro, l'occhio e la luce non sono in esercizio. Per l'esperienza della frontalità, invece l'occhio deve volgersi direttamente verso ciò cui si volge, mirandolo. Per di più, vee davvero, solo se c'è luce. Proprio per tale concretezza che reclama la cosa illuminata per essere vista, penso, L. K ha chiamato **silenzio, luce**, ciò che Le Corbusier ha chiamato **spazio indicibile**. Kahn percepisce la discontinuità del suo tempo con gli anni '20.

Avanzo una interpretazione non tanto soggettiva, bensì suggerita dagli eventi luttuosi ed irreversibili della seconda guerra mondiale: la distruzione con una sola esplosione atomica, di intiere città giapponesi. Hiroshima e Nagasaki, le nomino qui – non occorrerebbe, tutti lo sanno bene - per onorarne il lutto. In Italia un movimento specifico, "creato" da Enrico Baj, la **pittura nucleare**, s'intitolò all'evento come indice di irreversibilità, Sostenne che ciò che era avvenuto: la distruzione totale che la scienza portava con sé, mostrava una capacità di "conseguenze irreversibili" che nessuna "espressione" umana individuale poteva eguagliare. La parola espressione assumeva un inedito valore di indice di sentimenti subiti (e patiti) da cui una figuratività nuova aveva inizio. Non voglio dire che ci sia alcun rapporto con l'arte nucleare. Dico che la seconda guerra mondiale marchiò del suo segno irrevocabile, il seguito delle arti in tutte le loro manifestazioni. La materia, i materiali, vennero al centro dell'espressione. I due aforismi di Louis kahn, **amo gli inizi**. **Cosa vuoi essere mattone?** Sono, in quanto principio assoluto, per così dire, e identità della "materia" per sé, principio anche della filosofia Kahniana. Propongo qui una intuizione specifica proprio sul materiale come rivelato dalla luce e impenetrabile dalla luce secondo come lo enunciò L. Kahn**: esser il materiale la condizione nella quale si manifesta l'assenza radicale della luce**. Ho pensato che tale enunciato fosse il modo kahniano di enunciar esposto dalla formula $m=e/c^2$. Una espressione della formula di Einstein. La massa è appunto l'energia dalla quale, per divisione è stata sottratta tutta la velocità della luce. A tale modo d'essere il materiale Kahn chiede: cosa vuoi essere? La domanda, indicando un vincolo per chi maneggia il materiale al fine concepito: il materiale ha proprietà, che sono come poteri propri.

Il materiale, però è composto. Localizzato/localizzante in equilibrio. Comincia da qui la semiologia architettonica di Kahn che espone un pensiero architettonico nel modo in cui, come "vissuto" si manifesta all'intelletto ed è memorizzato. Il manufatto, secondo la tecnica artistica, anche industrialmente, si manifesta nel vissuto, quindi nel presente in cui se ne fa esperienza. Valgono le parole indice del sentire l'esperienza di sé agente nel mondo. L'esperienza del lavoro nel campo d'azione: la comunità di stanza di cui è composto l'edificio. Da un lato le parole indice dell'effetto di tale azione nel, sul

Fenomenologia e Architettura.

campo, dall'altro il modo in cui si è vissuta la sequenza delle parti nella percezione (tempo d'uso) dall'altro la sequenza delle operazioni nella costruzione (tempo di produzione). Le parole sono: **monumento**= "*segno architettonico generico*" appello all'azione e pensiero in assenza (memoria della cosa) per programmare l'azione. **Ordine** = indice della sequenza temporale nell'uso al fine o nella produzione al fine. **Istituzione** = "il manufatto localizzato/localizzante in cui consiste il dove, appunto tale localizzato localizzante di ciò che occorre per prepensare l'ordine delle azioni in **agenda** = *libro calendario/orario di tale sequenza di azioni per compiere l'azione al fine concepito e recepita nel contempo come immagine di sé che compie un'azione immaginata nello spazio/tempo del modo geotopografico*. Per rispetto a Kahn, aggiungo, non del tutto convinto, **patto umano,** *che all'istituzione conferisce un significato giuridico.* A tali parole/indice, vorrei aggiungere l'analisi della biblioteca di Exeter, in quanto fabbrica costituente il campo d'azione conservare, consultare, leggere libri. La considero da architetto e da utente. Nel verificare che si tratta di un cubo, ne nomino la architettonica come localizzata localizzante secondo una maniera (il concepito nel progetto dell'artista) di una disposizione orientata, per il corpo che vi si reca a scegliere libri da studiare. Nel descrivere la diacronia dell'ingresso, noto che i corpi s'accostano al volume cubico, fronteggiando l'angolo, cioè passeggiando sui marciapiedi della città, avendo lasciato, nei pressi, la stazione metropolitana, il veicolo ferroviario o l'automobile che vi ci ha condotto da dove abitiamo. Si accosta al volume cubico, da un angolo. L'angolo stesso, però, non è compiuto. Le due pareti non sono sigillate, nel fare angolo retto tra loro le mura d'ambito sono scostate. Lasciano uno scostamento, quindi, una soglia d'ingresso. Lo smusso. Le facciate sono eguali. Come palchi teatrali guardanti fuori. Godono piena luce. Dietro fasce anulari attorno ad un vano cubico interno forato su ogni faccia da grandi cerchi. Scale agli angoli. Tranne una, circolare, al centro di uno dei lati perimetranti centrale che serve a mirare il cubo interno al suo livello centrale, di fianco come fosse un abisso. Ruotato. Una visione accidentale, eccezionale. Pianta, prospetto e sezione comandano la coerenza della forma ciascuna a suo turno. Le regole della composizione beaux arts, sono in una sola volta rispettate e sprezzate. Esattamente come le ragioni dell'architettura moderna, riconosciute e sprezzate. Una combinazione trasfigurata esclude l'eclettismo. Resta dominante l'architettonica necessaria a intendere il corpo al mondo sapiente della relatività. Esposta in modo non scientifico, benché sapiente. Artistico, certamente. Ma indice di un contenuto esistenziale. Filosofico per come indica l'essere che sa di sé, nell'essere al mondo. E lo abita architettonicamente. Sapendolo pensare per viverlo. Ma altresì sapendolo osservare nelle manifestazioni trascendenti i vissuti umani. Spero di non aver trasceso i limiti che Lobell prescrive alla letteratura nell'indicare l'indicibile tettonica del mondo che ne mira nella trasparenza le sue manifestazioni ●

[1] *John Lobell,* Louis Kahn. Architecture as philosophy, *New York, 2022*
[2] *Moises Puentes,* Conversation with Mies van der Rohe*, Princeton Architectural Press, 2011, pag. 9*

Leggendo Lobell... mi sono ritrovato nel punto stesso in cui avevo avviato la riflessione specifica dell'architetto sull'agenda nativa che guida e monitora lo sviluppo del corpo stesso mentre apprende, nell'esercizio stesso, "sé stesso che percepisce qualcosa". *Riassumo qui l'intreccio tra* antropologia, ontologia, percezione, circospezione *che s'implica nel termine* agenda*.*

All'atto del "venire al mondo" il bambino non cammina. Né parla. Vi è un apprendistato lungo. Entrambi, dire le prime parole e fare i primi passi, si acquisiscono al termine di tale lungo auto apprendistato. Che rappresenta la tappa più importante dell'infanzia. Fa data, infatti, per i genitori. Traggono da ciò, l'indice che il bambino ha raggiunto il primo grado dell'autosufficienza. Tale autoesperienza ha un lungo esercizio, quindi, alla fine del quale l'esperienza stessa, è autocompresa non in astratto, bensì in concreto, secondo un'intenzione interna che si automanifesta persino prima della nascita, ma che, all'atto del nascere evolve in una modalità cosciente di sé (senza cancellare l'inconscio). L'intenzionalità, attiva da dentro è però nei termini di Heidegger "apertura" cioè sporgimento per introiettare un'impressione non coincidente con il puro e semplice autosentire sé stessi. Nei termini Husserliani con l'impressione che si cancella per lasciare posto ad una ulteriore impressione il marchio di una memoria immediata – che chiamiamo immagine tettonica e visiva o sensoriale – è ritenuta in mente come corrispondente alla mira intenzionale. Tale marchio mnemonico viene dunque immaginato, riflesso, capito o intuito per causas, infine estrovertito in operazione sul campo d'azione. Tale estrovertire si chiama architettonico quando è conforme alla natura, cioè non è rifiutato – si dice, tecnicamente, è "in equilibrio". Il che vuol dire conforme all'architettonica dello spazio quale è stata intuita a fondo fino ad inventare una tecnica di manufattura con il corrispondente processo. L'architettura come sapienza parte ovviamente da qui. Cioè dal sapere giunto al grado di autoesplicazione che ha prodotto una semiologia compositiva dei materiali o arte. Un maestro la tiene in mente e pratica in conformità. L'apprendista impara guardando e facendo esattamente come fa il maestro. Il libro di Lobell, perciò inizia dal confronto tra le due pratiche che nell'età dell'apprendistato vigevano nella scuola frequentata da Khan: la Penn di Philadelfia. Ricordo il bambino che si mette in piedi e sente da dentro sé stesso come totalità posizionata, disposta orientata. In equilibrio nel fare il primo passo. La circospezione comincia. Assorbe la percezione che è localizzata/localizzante, posizionata (ha una giacitura, in termini architettonici) disposta orientata intenzionalmente compiente passi orientati dalla luce. Più prosaicamente chiamiamo passeggiare il circospezionare fenomenologico. Lo assimiliamo alla promenade degli impressionisti. Citiamo un noto quadro di Van Gogh. Il paesaggio che va a ritrarre, è un momento chiave della passeggiata: il soggetto ritratto è un paesaggio, perciò pittoresco. Esteticamente pregno di attrattive, ma altresì ontologicamente pregno di senso. Il filosofo chiama tale momento, espressione di un paesaggio percepito. Il paesaggio soggetto del ritratto è sfondo della costruzione, a sua volta praticata nell'abitare. È promenade architectonique nel campo d'azione. Oggetto di riflessione e di autoriflessione. D'intuizione, scoperta e invenzione. Mi fermo.

Il tempio greco, il Partenone sull'acropoli, esemplifica nel peristilio la promenade architectonique ove si rivelano i paesaggi che si dischiudono passo passo, momento per momento da ciascuno dei quattro lati del tempio nascosti dalle colonne, o rivelati tra loro . Ciascun lato manifestando esattamente di fronte, tra le colonne, l'orientamento rispetto al sole, oriente, occidente, mezzogiorno... Ecco dunque come L'architettonica del mondo e l'architettonica del pensiero vengono a coincidere, come impressione e ri-tenzione divenendo così coniugate nella mente. Citando il Partenone in quest'accezione, penso alla tesi di Lobell:

Così il Partenone, attraverso le sue colonne e le sue proporzioni, raffigura anche la differenza degli esseri umani dalla natura e dell'individuo dalla società. In piedi davanti ad essa, i Greci hanno sperimentato quelle differenze. Mi riferisco alle differenze dell'architettonica del pensiero. Che solo il tempio poteva esporre. Colonne, trabeazioni, portale, serie di portali a peristilio sui quattro lati della cella a tutti esclusa, salvo al culto del dio. L'intera architettonica del pensiero vi è esposta come architettonica della natura, nel doppio adattamento del pensare il mondo per disporlo all'azione umana. Sto dicendo dell'ontologia dell'esserci e dell'antropologia del pensare all'esserci. Ho usato parole di una filosofia letteraria per esporre ciò che l'architettura indica del mondo. Sono nel verso di Lobell che vede in Kahn l'architetto il costruttore e si scusa con lui per la teoria che Architecture as Philosophy propone. Infatti Kahn aveva saentenziato: "L'arte non può essere arte a meno che non sia un'opera e non qualcosa di astratto, fuori dal nulla da qualche parte" e "L'architettura ha esistenza, ma non ha presenza. Solo un'opera di architettura ha presenza"[1]. Forse avremmo dovuto usare nel nostro sottotitolo "Costruzione" piuttosto che "Architettura" soprattutto pensando che l'edificio è esperienza piuttosto che teoria filosofica - commenta Lobell. Pure mantiene il termine filosofia. Pensando come lui, seppure a modo mio, sostengo con lui che tale filosofia sia esposta dal campo d'azione, non dalle parole. Perciò proseguo nello studio.

Ernesto d'Alfonso - Agenda Nativa. Agenda Quotidiana.

[1] *John Lobell, Between Silence and Light, Shambala, Boston, 2008, pag. 48*

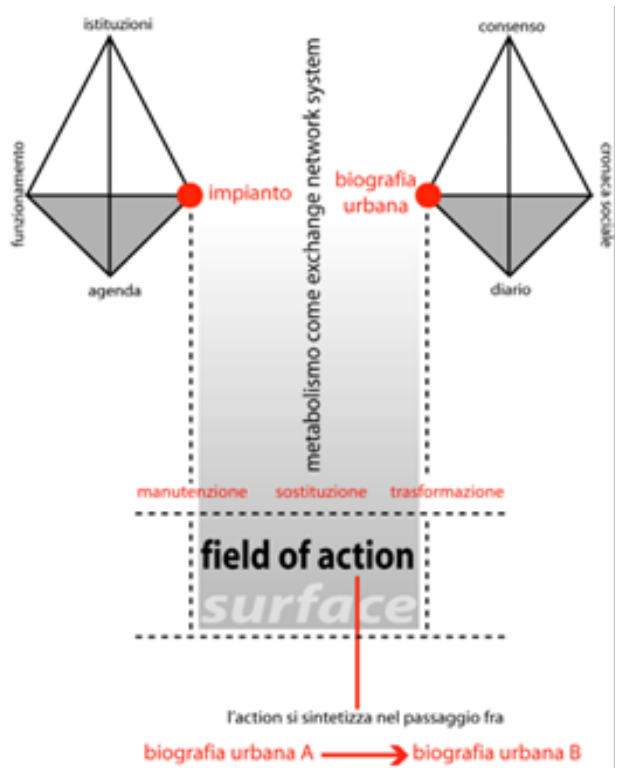
Postfactum.

Nel proporre il seguito, devo portare all'attenzione la riflessione che procedette nei secoli con rivoluzioni epistemologiche che marcano discontinuità nel fondamento epistemologico di ciò che si ritiene vero del mondo. Per Thomas Kuhn scienziato ed epistemologo statunitense, la scienza opera per lunghi periodi di tempo all'interno di un paradigma scientifico condiviso che va in crisi per la scoperta di fenomeni non riconducibili al paradigma tradizionale. Un nuovo paradigma emerge, concepito da scienziati particolarmente inventivi. Esso, non procede per sviluppo del precedente, ma si decostruisce per la scoperta di nuovi punti notevoli prima ignoti che si legano agi altri con nuove subordinazioni e primati e nuove relazioni con tutti gli altri elementi subordinati.
Analogamente, nella pratica dell'abitare/costruire, sono emersi, nella storia, momenti di discontinuità paradigmatica, in particolare nell'antichità e nell'area mediterranea, col succedere delle religioni monoteiste alle politeiste, e nel 400/500 nell'Europa occidentale, col succedere dell'umanesimo alla teocrazia. Lobell, riguarda un aspetto importante della trasformazione paradigmatica della modernità dopo la Seconda guerra mondiale. In particolare la crisi della prima modernità e del movimento moderno legato ai principi dello stile internazionale preconizzato dal Bauhaus *e dai* C.I.A.M.*, l'ultimo dei quali ad Otterloo ha tra gli alfieri del cambiamento proprio L. Kahn. Proseguire lo studio di Lobell, significa appunto portare l'attenzione sull'aspetto centrale della insoddisfazione kahniana e alla sua ricerca di una strada che si scostasse dal movimento moderno, bensì a partire dai principi dell'*École des Beaux Arts*, ma penetrandone in profondità le pratiche per superarne l'anacronismo e la subalternità alla tradizione congelata nella storia, più adatta all'ancien régime, ipotecato dal totalitarismo aristocratico, che alla modernità odierna. Nel confrontare le idee d'architettura che si contendevano il primato nella scuola d'architettura americana, quindi l'insoddisfazione di Kahn e la scelta della sua strada, concludo il mio discorso sul* rapporto agenda-diario *che caratterizza il rapporto tra il cittadino e la pubblica amministrazione (l'istituzione che governa il campo d'azione) ponendo il campo d'azione tra agenda e diario.*

Il campo d'azione tra Agenda e Diario.

Ernesto d'Alfonso

Tale pratica di programma/registro dell'esecuzione, è oggetto di analisi fenomenologica come rapporto agenda/diario. Evidentemente nell'analisi di tale vissuto le precondizioni formalizzate relative al funzionamento di ciò che chiamiamo città, in una operatività effettiva e concreta delle infrastrutture materiali e immateriali deve essere preassunta come tale, quindi le istituzioni amministrative e politiche che le garantiscono, sia a monte dell'agenda, sia a valle di essa. Del pari, tra il funzionamento della città, le istituzioni ed i cittadini s'introduce l'operazione tecnica che i filosofi chiamano abitare/costruire, di cui il costruire è contemplato in astratto. mentre per i cittadini lo è in concreto, come incidente sulle loro abitudini, per le istituzioni è un compito operativo e per i tecnici un problema di progetto/realizzazione. Con la parola tecnico, non si può solo nominare l'operazione passivo/automatica che funziona. Ma una dinamica tra non basta il prima, non sono certo del poi perché il giudizio non basta, implica perfettibilità, che non si sa a priori, ma dev'essere ricercata. Si tratta di implicare il tempo della città. nel tempo la città muta. Come dicevano i futuristi: ogni generazione vuole la sua città. L'implicazione del vissuto nell'uso della città, nell'abitare, dunque è un dato di fatto. Tra agenda e diario, sta il campo d'azione e il metabolismo urbano, di conseguenza la "biografia urbana" che di tale metabolismo è memoria. Anch'essa ha una temporalità umana piuttosto una temporalità del popolo vissuto in essa. Tale temporalità è invocata da Lobell quando dice che alla modernità manca qualcosa di essenziale. Che sorga dalla domanda: chi siamo e quale potrà essere il nostro rapporto con il mondo. Da quella ricerca che ha espressione propria nel campo d'azione. Sorge da qui la coniugazione tra metabolismo urbano e biografia urbana.



La prima parola teorica di una sapienza della biografia urbana, il monumento e con esso l'istituzione, un patto sancito dalle pratiche dell'uso del campo d'azione. Prima e per addentrarmi in tali argomenti e temi, mi preme collocare metabolismo urbano e biografia urbana tra agenda e diario, proponendo un diagramma che riassume quanto detto ed inquadra il procedimento del progetto nei due tetraedri complementari all'agenda ed al diario. Sapendo che la storia è umana è tracciata dai segni delle demolizioni/ricostruzioni dalla minima riparazione alla massima ristrutturazione. Tutto basa sulla analisi puntuale e storico/strutturale del sito d'intervento. Tale diagramma, che espone le connessioni tra i temi dell'indagine occorrente allo studio del caso specifico dell'intervento architettonico, non può mancare. L'impianto primitivo aveva un progetto il quale dopo molta auto istruzione nel corso di più generazioni che ne hanno lasciato traccia nelle opere attraverso fatti che si sono stratificati e gli archeologi studiano per ricostruirne le tappe, mostra il primo indice di rapporto sociale nel fatto che l'impianto è prototipo di un modello. Quindi, nella mente immaginante del capomastro è pre-scritto ciò che deve fare e come, come su di una agenda mentale. Un'agenda intenzionale che procede dall'agenda nativa che un'istruzione trasforma in intelligenza rerum. Con la parola Agenda nativa conferisco alla parola agenda una sorta di antefatto fondativo. Che qui va pensato teoreticamente come semiologia architettonica che è giunta a esporre per iscritto la sua procedura ed a esporre in algoritmi la sequenza dei passi dei quali ogni più piccolo dettaglio è regolato da strumenti tecnici che regolano operazioni manuali ●

ArcDueCittà

Numero 21
Maggio 2025

Direttore:
Ernesto d'Alfonso

Redazione:
Lorenzo Degli Esposti
Matteo Fraschini
Ariela Rivetta
Michele Sbacchi
Marco Falsetti
Adriano Parigi

Progetto grafico:
Marianna Sainati

Segreteria di redazione:
Niccolò Gaudio, Alice Scaglia

Impaginazione:
Alice Scaglia

© 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