

Nicola Braghieri

## Buoni edifici, meravigliose rovine

### *“Old building would produce a marvelous ruin”*

Estratto del libro *Louis Kahn e il mestiere dell'architettura*, Feltrinelli, Milano 2005

*“...Le Corbusier un genio, Perret un maestro...  
...Wright un genio barbaro, son permessi tutti i  
suoi errori*

*Gropius un grandissimo Maestro*

*Aalto un grandissimo Architetto artista*

*Mies van der Rohe un grandissimo Architetto...*

*...Philip Johnson (sic), un Attico”*

*Gio Ponti, 1957<sup>1</sup>*

#### *Geni e maestri, architetti ed artisti*

La grandezza degli architetti si misura non solo dalla meraviglia delle loro opere, ma anche nel modo in cui il loro insegnamento ha inciso nel lento mutare delle cose.

I geni sono figure straordinarie ed inimitabili, artisti e poeti che hanno prodotto capolavori da segnare le epoche. Hanno agitato ed infiammato gli animi, ma dietro la loro ombra hanno lasciato spesso miserabili imitazioni.

I maestri hanno lavorato sui tempi lunghi, con lentezza, nelle contraddizioni e nel dubbio. Hanno costruito una idea di architettura e su questa, anche loro malgrado e spesso in silenzio, hanno saputo formare una scuola. La loro eredità rimane negli ideali che hanno saputo al loro tempo tramandare e negli insegnamenti, buoni e cattivi, che con la loro opera ancora trasmettono. Il tempo solo è giudice delle architetture. Le buone sopravvivono, le cattive si perdono. I migliori architetti sono scomparsi davanti alla grandezza della loro opera. Il loro insegnamento vive nel metodo, nelle idee, nei consigli che le architetture possono trasmettere per continuare a farne altre: “L'oeuvre d'art me donne des idées, des enseignements, pas de plaisir. Car mon plaisir est de faire, non de subir. Mais l'ouvrage qui m'impose du plaisir, son bon plaisir, m'inspire

vénération, terreur, sentiment d'une force supérieure”<sup>2</sup>.

Kahn è stato un maestro. Un maestro geniale.

Più giovane di una quindicina d'anni rispetto a Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe, di una buona generazione rispetto a Wright, ha vissuto da studente i tempi d'oro dell'architettura moderna e si è affacciato alla professione durante la grande depressione economica, nel momento più difficile del novecento americano. Ha creduto nel miracolo del New Deal, lavorato per la pubblica amministrazione, non nascosto le idee socialiste<sup>3</sup>. Passato ai molti inosservato, forse solo per quell'aria mite ed un poco dimessa, per il suo parlare ostico e spesso confuso, per le tasche sempre vuote, per le strane passioni fuori moda, per la sua elegante inattualità. Suonatore e disegnatore eccelso, non è stato però un giovane prodigio: timido e scostante, era rimasto, fin da piccolo, indietro con gli studi. Appena laureato, mancava di quelle qualità che erano necessarie al successo professionale: senso degli affari, spirito pratico, ricercatezza intellettuale. La sua carriera è costellata di lavori persi, di contratti stracciati, di rapporti logoranti: “Sono terrorizzato dalla gente che vede le cose dal punto di vista del denaro... l'altro giorno mi è toccato incontrare alcune persone di questo genere a proposito di un progetto per un centro artistico a cui stavo lavorando... mi hanno subito chiesto quanto sarebbe venuto a costare. Una situazione molto imbarazzante per me, avrei preferito prima mostrare il

<sup>2</sup> “L'opera d'arte mi dona idee, insegnamenti, non piacere. Dato che il mio piacere è fare, non subire. Ma l'opera che m'impone il piacere, buon piacere, m'ispira venerazione, terrore, senso d'una forza superiore”. Paul Valéry, in *Mélanges* (1939), Oeuvres I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard 1957

<sup>3</sup> cfr. Kenneth Frampton, *Louis I. Kahn e Filadelfia*, in: “Rassegna”, n.21, 1979

<sup>1</sup> Gio Ponti, *Amate l'architettura*, Vitali e Ghianda, Genova 1957

progetto poi parlare di costi. Io i costi li conoscevo, ma sapevo che superavano di molto quelli previsti. Ho presentato così il progetto nel modo più invitante possibile. Allora mi hanno chiesto: Ma quanto costerà? Venti milioni di dollari ho risposto. Quei signori pensavano ad uno stanziamento di due milioni e mezzo... con due milioni e mezzo cosa si potrebbe ottenere? Niente, risposi! ...”<sup>4</sup>

Ha aperto relativamente tardi, all'età di quarantasei anni, il proprio studio e costruito alla fine della sua vita la gran parte degli edifici più noti. La formazione intellettuale, scostante e auto-referenziale, è avvenuta in maniera disordinata e confusa, ma con passione e umiltà.

Pochi hanno reso onore alle sue opere da vivo, ancora meno nell'immediato della sua morte. Solo un paio di importanti pubblicazioni, tra cui la memorabile monografia del 1962 di Vincent Scully<sup>5</sup> ed un numero<sup>6</sup> della celebre rivista francese “l'architecture d'aujourd'hui” a lui dedicato, hanno offerto un sguardo antologico al suo lavoro.

Il compiacimento verso un atteggiamento “démodée”<sup>7</sup> ritorna di continuo nelle testimonianze di chi ha lavorato al suo fianco. L'architettura di Kahn appare oggi ancora come un buon prodotto senza data di scadenza, senza possibilità di deperimento alcuno. La sua “inattualità” non lo ha lasciato a retroguardia di un mondo in dissoluzione e neppure lo ha eletto ad avanguardia di un mondo a venire. Il mistero di Kahn, apparentemente così semplice, è nascosto nelle pieghe profonde di un'anima solitaria e indecifrabile. La

grandezza delle sue architetture rimane nella coerenza ad una personale visione del mestiere, non ad uno stile, non a delle formule, non ad un linguaggio.

Kahn era difficilmente inquadrabile attraverso le consuete categorie della storia e della critica. Guardava troppo all'antico per piacere ai modernisti, guardava troppo alla tecnica per piacere ai classicisti, guardava troppo alla geometria cartesiana per interessare gli espressionisti, aveva un orizzonte troppo ampio per interessare i tradizionalisti... Le sue architetture, tutte incredibilmente uguali nella coerenza ad un metodo e tutte straordinariamente diverse nelle forme, hanno dimostrato quanto era di più scomodo e imbarazzante, vale a dire l'inconsistenza delle etichette davanti alla grandezza dell'architettura reale: “Quelli che, come Kahn, mostrano un accentuato individualismo in un mondo in cui il lavoro di gruppo diventa sempre più accettato e diffuso, quelli che aspirano a costruire per l'eternità in un mondo dominato dall'economia dei consumi, si trovano in un certo senso in ritardo rispetto al tempo contingente; ed è proprio da questa posizione che la loro personalità esce consolidata. La personalità di Kahn evoca un quadro di magistrale saldatura di elementi che coesistono in antitesi. Mentre Kahn è, nei fatti, classico, per la solidità e la simmetria delle sue forme, egli è romantico nella sua nostalgia per il Medioevo. Egli applica con convinzione i più avanzati strumenti tecnologici, ma questo non gli impedisce affatto di usare la pietra come elemento portante... Egli ha superato gli schemi del Funzionalismo nella sua distribuzione spaziale, ma, in molti casi, egli utilizza l'estetica funzionalista. Ha un culto da razionalista della stereometria, che tuttavia il sottile rivestimento e la totale trasparenza dei suoi blocchi tende a negare. Egli ha approfondito i

<sup>4</sup> Louis Kahn in “Perspecta, n.9-10, 1966

<sup>5</sup> Vincent Scully, *Louis I. Kahn*, Braziller, New York 1962; tradotto in italiano: Il Saggiatore, Milano 1963

<sup>6</sup> l'architecture d'aujourd'hui, n.142, 1969

<sup>7</sup> James Bailey, *Louis Kahn in India: an Old Order at a New Scale*, in: “Architectural Forum”, n.125, 1966

concetti vitali dell'architettura organica, ma non ne condivide la scomposta morfologia<sup>8</sup>.

L'ultimo simposio del CIAM, il XX Congrès Internationaux d'Architecture Moderne, si tenne nel 1959 in Olanda, ad Otterlo. L'associazione aveva retto le sorti dell'architettura negli ultimi quasi trent'anni, definendo regole e pronunciando proclami. Tutti i grandi architetti del Movimento Moderno si erano in questa riconosciuti. Louis Kahn, già noto professore che aveva insegnato nelle grandi università americane, Yale, M.I.T., e Penn, fu invitato a parlare davanti a tutti i mostri sacri. Il suo discorso, inatteso e sorprendente, fu una sorta di epitaffio dell'architettura funzionale, a cui tutti i presenti avevano fino ad allora creduto e per cui avevano duramente combattuto<sup>9</sup>. A modo suo, ha contribuito attivamente a mettere in crisi il Movimento Moderno ed a liberare la nuova generazione dall'eredità dogmatica del funzionalismo, per aprirla ad altre poetiche evocative<sup>10</sup>. Le riviste di architettura erano subissate da mediocri edifici modernisti, che mostravano in continue ripetizioni e copie di se stessi. Le Corbusier, genio al di sopra di tutto, aveva già imboccato un'altra strada. Davanti al nuovissimo Palazzo dell'Unesco a Parigi di Marcel Breuer e Pier Luigi Nervi esclamava senza pudore alcuno: "C'est du mauvais Corbu!". Quando nel 1965 Bernard Rudofsky tenne al Moma di New York, con il beneplacito dei vecchi maestri moderni,

l'esposizione "Architecture Without Architects" sembravano già passati secoli da Otterlo<sup>11</sup>. Una nuova generazione di maestri si cominciava ad affascinare d'altro: dell'ordinario, del rozzo, del grezzo, del banale, del quotidiano. Tra questi c'era Louis Kahn, insieme a lui pochi inglesi, forse qualche olandese, francese e spagnolo.

Il dibattito architettonico europeo alla fine degli anni cinquanta si interrogava, con momenti anche di polemica violenta, sul destino dell'ortodossia modernista. La posizione italiana, in modo particolare della rivista milanese Casabella, lanciava negli stessi anni una campagna anti-funzionalista a favore di un ritorno etico ai principi civili ed umanistici della disciplina<sup>12</sup>. Simbolo di questa cultura milanese è la stessa Torre Velasca, che, presentata al congresso di Otterlo, riceveva dure contestazioni da parte di molti dei delegati. La figura di Kahn sarebbe potuta essere bandiera di tale battaglia, ma solo occasionali passaggi faranno cenno alla sua opera<sup>13</sup> e le uniche pubblicazioni italiane di un certo rilievo<sup>14</sup> non appaiono sulle maggiori riviste o case editrici. Gli appelli di Kahn alla continuità ed

<sup>11</sup> cfr. l'introduzione di Mikael Bergquist e Olof Michélsen a: Josef Frank, *Accidentism*, Birkauer, Basel-Boston-Berlin 2005

<sup>12</sup> cfr. Bernard Huet, *Loius Kahn et l'Europe*, in: AA.VV., *Louis I. Kahn, Le monde de l'architecte*, Centre Pompidou, Paris 1991

<sup>13</sup> Francesco Tentori, *Ordine e forma nell'opera di Louis Kahn*, in: "Casabella", n.241, 1960 ed *Il passato come amico*, in: "Casabella", n.275, maggio 1963

<sup>14</sup> cfr. Manfredo Tafuri, *Storicità di Louis Kahn*, in: "Comunità", n.117, 1964; Marcello Angrisani, *Louis I. Kahn e la storia*, in: "Edilizia Moderna", n.86, 1965 e *Lo spazio interno architettonico. Da Frank L. Wright a Louis I. Kahn*, L'Arte tipografica, Napoli 1963; Maria Bottero, *Viaggio in India: da Le Corbusier a Louis Kahn*, in: "Zodiaco", n.16, 1966; Bruno Zevi, *Incontro con Louis Kahn su sfondo biblico*, in: "L'architettura", n.149, marzo 1968; negli anni successivi al 1968 numerosi interventi.

<sup>8</sup> Enzo Frateili, *A proposito del lavoro di Louis Kahn*, in "Zodiaco", n.8, 1960

<sup>9</sup> cfr. Louis Kahn, *Talk at the Conclusion of the Otterlo Congress*, in: Oscar Newman, *New Frontiers in Architecture: CIAM '59 in Otterlo*, Universe Books, New York 1961

<sup>10</sup> cfr. Patrick Mestelan, prefazione a: *Louis Kahn, Silence and Light, Actualité d'une pensée*, Cahiers de théorie Epfl, Lausanne 2000

alla permanenza, alla visione della città come opera di architettura, accanto al magico realismo degli edifici costruiti, porta oggi a scorgere profonde affinità elettive con gli obiettivi di Casabella. Non solo con la direzione e la redazione di quegli anni, ma anche di quelli successivi dove sono espresse forti perplessità sul lavoro di Kahn, definito artista formale e di superficie<sup>15</sup>. Louis Kahn terrà due memorabili lezioni in Europa: nel 1967 a Milano, in un Politecnico già in rivolta, e nel 1969 all'ETH di Zurigo. Un numero della rivista *Zodiac* dedicherà notevole spazio all'avvenimento di Milano con un saggio di Maria Bottero e la trascrizione tradotta dell'intervento di Kahn<sup>16</sup>. Poi quasi nulla fino agli anni ottanta. Troppo tardi.

La fortuna critica è stata molto scarsa e ancora oggi pochissimi sono i libri validi che si sono occupati della sua architettura e del suo pensiero. Gli storici hanno ignorato Kahn al punto di considerare la sua architettura come un fenomeno essenzialmente formale, venato di una visione del mondo unicamente poetica. L'architettura europea e giapponese degli anni settanta ed ottanta deve oggettivamente a Kahn un enorme tributo<sup>17</sup>. In questo panorama coloro che hanno maturato un debito nei confronti della sua architettura lo hanno conservato in silenziosa attesa.

Nel mondo universitario americano aveva, al contrario, la reputazione di essere il più europeo dei professori. Tale reputazione era dovuta alla grande attrazione che esercitava sugli studenti stranieri e sul dialogo pressoché esclusivo che

con loro intratteneva<sup>18</sup>. Kahn era, tra tutti i docenti, quello ad essere il più interessato all'Europa, nonostante fossero gli anni in cui insegnavano nelle università i grandi nomi del Movimento Moderno, fuggiti dalla Germania o delusi dall'Inghilterra. Kahn, agli occhi degli studenti, appariva molto più europeo di quei maestri che giocavano a fare gli americani. Si compiaceva della sua origine estone, dei suoi occhi da tartaro, del suo padre ufficiale contabile dello Zar di Russia, della sua nonna materna che viveva su un'isola nel Mar Baltico,... amava definirsi, con una certa malizia, "un ebreo finlandese".

Il lavoro di Kahn ha segnato una via etica al destino dell'architettura, tanto nelle nazioni sviluppate, quanto alla periferia dell'impero. Negli Stati Uniti ha saputo indicare la dimensione civile dell'architettura, opposta alla volgare retorica imposta dalle automatiche leggi del mercato. In India e Bangladesh ha dimostrato la possibilità di grandi architetture monumentali, costruite attraverso le più semplici tecniche e con i più poveri materiali, con le quali esprimere la cultura millenaria di un popolo.

Tutte le tendenze di moda dell'architettura contemporanea sembrano essere realmente all'antitesi di quello che Kahn ha voluto con la sua opera comunicare. I tempi moderni sono dominati ufficialmente da un pensiero unico, violento, globale, imperialista e che viene unicamente dai paesi ricchi. Nessuno si interessa ad un'architettura regionale<sup>19</sup> del sud del mondo, se non come fenomeno di folklore. L'architettura dominante si sviluppa nei paesi che possono permetterselo, che sono il Giappone, gli Stati

<sup>15</sup> cfr. Aldo Rossi, redattore di Casabella fino al 1964, nell'introduzione a: Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, Marsilio, Padova 1967

<sup>16</sup> Maria Bottero, *Louis Kahn*, in: "Zodiac", n.17, 1967

<sup>17</sup> cfr. i numerosi saggi introduttivi alle opere di Tadao Ando, Rafael Moneo, tra gli altri.

<sup>18</sup> cfr. Bernard Huet, *Louis Kahn et l'Europe*, in: op.cit.

<sup>19</sup> cfr. Kenneth Frampton, *Prospects for a Critical Regionalism*, in: "Perspecta: The Yale Architectural Journal", n.20, 1983

Commento [pb1]:

Uniti o l'Europa. Il resto del mondo non può pagarsi edifici di questo tipo, inutili, costosi, del tutto sproporzionati a causa dei prezzi enormi dei mezzi tecnici che questi necessitano.<sup>20</sup> Le grandi rovine eterne di Kahn assumono oggi una dimensione profetica nell'indicare una via etica da seguire. Contenimento dello spreco di risorse e durevolezza sembrano parole parte del vocabolario di queste maestose povere architetture, in grado di assicurare un'eredità concreta alle generazioni a venire. Il terzo mondo è affamato ed impotente davanti al primo che costruisce complicate e costose cattedrali di vetro in veloce dissoluzione. La semplicità è il dono più grande che possono ricevere i popoli poveri di tecnologia e servizi, ma ricchi di grandi risorse umane e consolidato sapere artigianale. La raffinata leggerezza è un lusso egoista della società del consumismo.

*Una teoria ostica, lirica, a tratti esoterica*

“Kahn non si sente d'estendere o campire su vasti spazi le sue architetture; ovvero non sente la necessità dei grandi slanci o dei gesti eroici”<sup>21</sup>. In questa pacatezza non nascondeva, oltretutto, un esplicito atteggiamento anti-intellettuale: “è stato un grande appassionato di libri, frequentava assiduamente le librerie, sfogliava i volumi e li comperava con umiltà, ma, come spesso teneva a ricordare, riusciva a leggerne a mala pena due o tre pagine”<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> cfr. intervista di Patrik Mestelan a Bernard Huet, *Louis Kahn, Silence and Light, Actualité d'une pensée*, Cahiers de théorie Epfl, Lausanne 2000

<sup>21</sup> Vincent Scully, *Louis I. Kahn*, Il Saggiatore, Milano 1963

<sup>22</sup> David B. Brownlee: *La lumière, d'où vient toute présence*, in: AA.VV., *Louis I. Kahn, Le monde de l'architecte*, Centre Pompidou, Paris 1991

Naturalmente questo non gli ha impedito l'elaborazione di una propria teoria ed il tentativo di trasmetterla attraverso l'insegnamento e gli scritti. Quasi un centinaio di testi, interviste e interventi a conferenze pubbliche, ripetono e ribadiscono, sempre affinandoli, alcuni concetti. La forma espressiva, naturale e diretta, sembra essere la trascrizione stenografica di una libera conversazione, proprio come la sua architettura sembra essere la trasposizione concreta di un saper fare altrettanto naturale. Il lavoro teorico è strumentale al lavoro pratico e prodotto di un'esperienza in continuo progresso. In questo la coerenza di Louis Kahn.

La teoria è il tentativo di ordinare il progetto in un metodo, definire una tecnica di fare architettura. Come ogni tecnica il suo affinamento è continuo e procede di gradino in gradino, precisato ogni volta da differenti circostanze. Ma mentre l'architettura costruita è costretta a concludersi in un oggetto tangibile, la teoria si perde facilmente nella nebbia delle parole. La lirica è tanto affascinante quanto confusa, spesso ostica e contraddittoria. Gli enunciati divengono poesie, i saggi preghiere, così lo studioso perde l'orientamento, il lettore l'interesse. Il deliberato intento di “progettare per dare forma alla cose nell'ordine” non trova negli scritti una rispondenza diretta. Per Kahn il progetto è prima di tutto un metodo definito dal contesto, cioè dalle circostanze in cui questo si deve attuare. La forma ha natura e caratteristiche riposte fuori dal mondo materiale e dalla dimensione reale. E' un'entità che già esiste, definita in modo astratto nel patrimonio delle figure celesti. L'ordine invece è materiale e reale, è il prodotto dell'uomo per avvolgere lo spazio vuoto. La forma si concretizza ed emerge unicamente grazie al lavoro umano, ed è il progetto che la definisce materialmente. Da questo si comprende dunque come architettura e natura sono, grazie al ruolo operativo

dell'uomo, due entità ben distinte che non possono trovare punti di sovrapposizione. Il pensiero di Kahn è dunque assai distante dalle teorie organiciste degli anni del dopoguerra e, rivendicando l'autonomia dell'architettura dalle altre discipline, si colloca nel diretto asse ereditario dei grandi architetti dell'umanesimo italiano e dell'illuminismo francese<sup>23</sup>. Louis Kahn nutriva la stessa passione e subiva lo stesso fascino verso l'antico dei maestri del classicismo. Questi avevano cercato la perfezione della loro architettura nell'armonia di sempre più complesse proporzioni, Kahn invece nelle figure elementari. Non si trova traccia di sezione aurea, di triangoli egizi, di rettangoli armonici, di progressioni alter-nate... Arcano del suo mistero è come un uomo di tale educazione nell'arte musicale, tanto da essere in grado di scrivere la musica come forse nessun altro architetto della storia mai aveva saputo fare, fosse attratto solo da composizioni sulle figure geometriche più semplici. I progetti sono ordinati su multipli del quadrato e non sembra esserci alcuna intenzione di voler superare la figura primaria. E' come se, pur avendo a disposizione l'universo degli strumenti, scrivesse un ritmo tribale per tamburo unico.

L'avvicinamento fisico all'architettura antica, attraverso le suggestioni di un viaggio e le figure trovate sui libri, non ha mai voluto superare la soglia di un approccio puramente evocativo. Ha assunto lo spirito della rovina come un'illuminazione miracolosa incontrata sulla strada, scansando così la retorica erudita di molti suoi maestri e colleghi.

Kahn per tutti negli ultimi trenta anni della sua vita non ha mai smesso di insegnare all'università. La figura d'architetto e quella di docente non sono separabili, come non è separa-

bile il metodo di progetto da quello di insegnamento. A lezione non regalava mai risposte certe, attraverso un lento e circolare procedere, esprimeva il suo pensiero con domande e preposizioni, spesso contraddittorie o senza un senso compiuto. Considerava l'architettura come una "cosa mentale" come un qualcosa che "non esiste". Esistevano invece le opere di architettura, e come tali dovevano essere considerate, nella loro contraddittoria essenza. Non correggeva mai direttamente il lavoro degli studenti, come non criticava alcun lavoro dei colleghi. I suoi allievi ricordano un metodo maieutico, che lasciava soli davanti ad infinite questioni senza apparente possibilità di soluzione. Questo metodo era assai differente da quello praticato dagli altri professori, più simile a quello di un maestro Zen o di una scuola talmudica. Portava allo sfinimento gli studenti, che alla fine arrivavano a considerare il proprio progetto con un certo distacco e autonomia di giudizio<sup>24</sup>.

Gli edifici di Louis Kahn paiono molto diversi l'uno dall'altro. A differenza degli altri grandi del secolo non è però facilmente rintracciabile un percorso evolutivo personale e costruire una lineare cronologia nella quale inserire i progetti in logica successione. La sua opera è un gioco di continua ed incessante anticipazione o ripresa di temi ricorrenti. Riconoscere questi fornisce le chiavi per la lettura dei singoli edifici e aiuta a svelare le ragioni della straordinarietà di queste architetture. Le ragioni si trovano nella coerenza tra le idee e la loro trascrizione nelle opere. La progressione tra visione, progetto e costruzione è lineare e fluida, senza inganni o tradimenti. Ogni edificio allo stesso tempo è la verifica di un metodo in continuo affinamento, il tentativo di

<sup>23</sup> cfr. Bernard Huet, *Loius Kahn et l'Europe*, in: op.cit.

<sup>24</sup> cfr. Bernard Huet, *Loius Kahn et l'Europe*, in: op.cit.

concretizzare le immagini e figurare le intuizioni.

Alcuni temi costanti si ripetono fino a definire i contorni di un repertorio alla ricerca di un metodo di fare architettura: costruzione muraria compatta, assemblaggio di elementi leggeri, ordine della struttura, rovina, monumentalità primaria, gerarchia tra spazi, figure geometriche elementari... Su altri concetti Kahn si è molto speso: del silenzio, della luce, della forma, della natura... Kahn ne tratta in termini astratti, lirici e sempre metafisici. Si è indotti così a cercare nei progetti un conforto di concretezza per una più certa comprensione. Forse invano.

#### *Ordine strutturale e ordine costruttivo*

Ordine strutturale ed ordine costruttivo sono due sistemi che nell'opera di Kahn rimangono ben separati ed assumono un ruolo ben differente nell'applicazione pratica al progetto.

L'ordine strutturale è il pensiero della costruzione, non è misurabile e ad esso corrisponde la definizione della forma e del sistema della struttura dell'edificio, del rapporto tra i pieni ed i vuoti, il ritmo e la proporzione della griglia dei pilastri.

L'ordine costruttivo è la messa in opera dell'ordine strutturale. Ad esso spetta la definizione concreta della materia e del sistema di metterla insieme e di dividerla, di rappresentarne la sua forza, la sua gravità, la sua massa attraverso un sistema di misure e di dimensioni. Luce, aria e suono si confrontano con il sistema costruttivo e solo grazie ad esso divengono elementi reali del progetto. La forma costruita presuppone una scelta di un materiale, e vice versa: una struttura assemblata con travi di legno non ha lo stesso sistema di un muro costruito con pietre e mattoni, a sua volta questo è differente da uno gettato in cemento armato. Non si esegue nello stesso modo, come non si disegna con le stesse forme, anche se seguono lo stesso ordine strutturale.

Mentre l'ordine strutturale rimane nel mondo delle idee di progetto, l'ordine costruttivo necessita di calarsi profondamente nella realtà delle cose concrete: studiare la natura dei materiali, le sue qualità intrinseche, il sistema e l'organizzazione per la realizzazione... Kahn sostiene che: "l'ordine della costruzione rivela l'ordine del tempo"<sup>25</sup>. Intende con questo la conoscenza delle regole che comandano il cantiere: le fasi di messa in opera, la specializzazione della manovalanza, il livello di industrializzazione, gli aiuti meccanici, i macchinari, i tempi ed i costi...

Il modo di congiungere ed unire differenti elementi e differenti materiali rivelano la scelta strutturale e ne sono l'evidente espressione. I giunti sono l'ornamento, "la celebrazione della giuntura tra i materiali"<sup>26</sup>. Assai differente è la decorazione "qualche cosa d'appiccicato sopra".

La conoscenza delle differenti realtà di cantiere è evidente se si confronta l'opera di Dacca con quella per Salk. Nella prima c'è grande disponibilità di tempo e mano d'opera, ma lenta nei ritmi e non qualificata a leggere alcun disegno. Kahn mandò per mesi in loco un suo collaboratore, il quale provò i materiali, valutò la capacità operative, infine scrisse appositamente un semplice manuale per la costruzione con il quale formò intere generazioni di manovali e carpentieri. Al Salk Institute impiegò costosi pannelli industriali e disegnò piani tecnici per ogni dettaglio. Investì in precisa specializzazione e richiese la più alta precisione esecutiva possibile. In entrambi i casi ottenne il risultato che aveva desiderato. La grandezza del maestro è nell'aver sem-

<sup>25</sup> Louis Kahn, *Silence and light* (conferenza all'ETH di Zurigo il 12 febbraio 1969), in: Heinz Ronner e Ralph Bänziger, *Louis I. Kahn, Dokumentation Arbeitsprozesse*, Arbeitsbericht A1, ETHZ, Zürich 1969

<sup>26</sup> Louis Kahn, cit. in: John W. Cook e Heinrich Klotz, *Questions aux architects*, Mardaga, Bruxelles-Liège 1974

pre preso in considerazione con realismo, ed anche umiltà, la condizione effettiva in cui operare. Per Kahn il progetto deve svilupparsi da una logica operativa senza alcun pregiudizio di natura estetica. La bellezza si rivela al riconoscere nella costruzione i segni e le tracce del lavoro umano. Non cercava l'originalità con l'impiego di nuovi materiali, piuttosto si occupava di nuove tecniche di assemblaggio di materiali consueti. Non cercava la vana negazione della gravità e la grande trasparenza. Al contrario si sforzava di riconoscere e di esprimere la pesantezza come legge della natura per meglio modulare lo spazio e la luce con una struttura perenne.<sup>27</sup>

L'architettura di Kahn è il frutto di principi etici estremamente rigorosi, per i quali la logica costruttiva e strutturale di un edificio deve trovare espressione diretta e manifesta. Non solo ogni elemento della costruzione e della struttura deve apparire per quello che è, cioè non deve in alcun modo essere nascosto o rivestito, ma l'architettura deve esaltarne la leggibilità. Leggere la struttura vuole dire rappresentare in maniera chiara il sistema d'assemblaggio di ogni pezzo ed esaltare ogni caratteristica del ruolo statico dei singoli elementi, portati o portanti. La rappresentazione della gravità, della forza, della massa e di tutto quello che sembra far stare in piedi un edificio, cioè la sua natura tettonica, è il principio su cui leggere l'architettura di Kahn, indipendentemente dalla pura realtà meccanica o statica.

Negli edifici di Kahn è sempre netta la divisione tra strutture primarie, quelle che regolano l'ordine generale dell'opera e ne permettono la sua realizzazione, e strutture secondarie, che si occupano del carattere e della definizione degli

spazi, permettendo la divisione e la chiusura dall'esterno. Il rivestimento delle strutture primarie è escluso a priori, esse devono apparire nella loro evidenza pura. Le secondarie, se non si differenziano già dalle primarie per l'uso di differenti materiali, devono essere rivestite al fine di permetterne una chiara leggibilità. Negli edifici in mattoni è invece rappresentata la costruzione muraria nella sua compattezza. Tutto è indifferentemente struttura primaria e questa viene enfatizzata dalla tessitura che emerge fino alla superficie.

#### *Edifici come rovine*

In un saggio collettivo del 1944 Louis Kahn definisce con chiarezza uno dei temi sui quali lavorerà con assidua costanza nei decenni successivi: "La monumentalità in architettura si può intendere come una qualità, una qualità spirituale che rende esplicito il carattere eterno della costruzione"<sup>28</sup>. Esprime chiaramente il suo dissenso alla linea corrente della critica contemporanea. Nella stessa pubblicazione Sigfrid Giedion, autorità indiscussa tra gli storici moderni, era deciso nell'affermare che "l'architettura non si occupa unicamente di costruzione"<sup>29</sup>. L'enunciato di Kahn è sorprendente e coraggioso, anche alla luce di quanto era accaduto nella cultura europea tra le due guerre. Architettura monumentale era stato l'imperativo di regimi verso i quali Kahn non era certo nelle condizioni di esprimere simpatie. L'interesse verso la massa del muro e la forza della materia sarà rivolto proprio a quella dimensione costruttiva che voleva mettere in crisi Giedion, ma troverà solo negli anni successivi compiuta concretezza negli edifici realizzati,

<sup>27</sup> cfr. Patrik Mestelan, *La portée théorique du discours*, in: *Louis Kahn, Silence and Light, Actualité d'une pensée*, Cahiers de théorie Epfl, Lausanne 2000

<sup>28</sup> Louis Kahn, *Monumentality*, in: Paul Zucker, *New Architecture and City Planning*, Philosophical Library, New York 1944

<sup>29</sup> Sigfrid Giedion, *Monumentality*, in: Paul Zucker, op.cit.



culminata nei lavori in India e Bangladesh. In questo Kahn è solo, lontano dai funzionalisti moderni della sua generazione, ma anche lontano dai maestri Beaux-Arts con cui si era formato alla Penn University. Parole come trasparenza, leggerezza e movimento riempivano la bocca all'architettura del dopoguerra, parole come robustezza e forza erano state bandite come sinonimo di violenza e brutalità. La ricerca di una "monumentalità primaria" ha una tradizione nella grande architettura visionaria dell'Illuminismo francese, in particolar modo di Ledoux e Boullée. Kahn, per alcuni<sup>30</sup> sembra averne recepito l'insegnamento e catturato l'eredità, al contrario per altri<sup>31</sup> sembra averne conseguito una semplice riduzione formale.

Il linguaggio architettonico di Kahn subisce, dalla fine degli anni cinquanta, una forte influenza dell'architettura dell'antica Roma che culminerà con il suo secondo viaggio in Italia, per tre mesi ospite della Accademia Americana, nell'annesso di Villa Aurelia. Affascinato dalle figure architettoniche degli edifici classici scoperte sui libri e sulle stampe, con il soggiorno all'accademia farà l'esperienza con la viva forza delle rovine, espressa dalla consistenza massiccia dei muri di mattoni. Scrive al suo studio in una lettera del 6 dicembre del 1950: "...mi sto rendendo definitivamente conto che l'architettura dell'Italia resterà la fonte d'ispirazione per i lavori futuri. Chi non la vede in questo modo dovrebbe osservarla un'altra volta. Le nostre cose sembrano piccole al confronto: qui tutte le forme pure sono state sperimentate in tutte le varianti dell'architettura. Bisogna comprendere come l'architettura dell'Italia si rapporta a quanto sappiamo del costruire e dei bisogni. Non mi interessano molto i

restauri (in modo di interpretare), ma mi rendo conto della grandezza del valore del modo in cui si confronta con spazi modificati dagli edifici che vi sorgono intorno e che ne rappresentano la premessa..."<sup>32</sup>. Lo spirito della rovina è vissuto come un'esperienza architettonica. Le impressioni e suggestioni schizzate su un taccuino varranno una vita d'architetto: la forza spettrale delle ombre proiettate sui volumi ciechi, il buio assoluto che riempie i vani dei livelli inferiori, il cielo scrutato attraverso le aperture di quelli superiori. Kahn impiegherà i venticinque intensi anni successivi a progettare e costruire quanto aveva visto in quei due mesi di vacanze romane. Nel suo primo viaggio, nel 1928, aveva percorso per vari mesi da nord a sud l'Italia, visitato Pestum e tutte le rovine romane. Ma non rimangono schizzi di queste, i soggetti sono i centri delle città di Milano, Firenze, Roma e la campagna di San Gimignano, Assisi, Sorrento, Capri, Amalfi e Ravello. L'immagine del classicismo studiato a scuola era l'immagine della grecità: templi bianchi frutto di quel miracolo "dell'attimo in cui i muri si divisero e comparvero le colonne"<sup>33</sup>. Quando torna in Italia nel 1950 vede un'altro classico: quello dell'imponente vestigia informe e dei muri rossi di mattoni in cui emergono solo a tratti elementi di marmo. La classicità accademica, imparata a scuola, non è la visione di un mondo reale, ma la ricostruzione di un ideale perfetto. I manuali riportavano puliti prospetti ed assonometrie nelle quali riconoscere elementi

<sup>32</sup> Louis Kahn, lettera autografa conservata presso la Louis Kahn Collection della University of Pennsylvania (trad. it. Francesco Dal Co in: Marta Bonaiti, *Architettura è*, Electa, Milano 2002)

<sup>33</sup> Louis Kahn, *Space Order and Architecture*, in: Heinz Ronner et al., *Louis Kahn, Complete Work 1935-1974*, Boulder, Colorado 1977 (trad. it. Francesco Dal Co in: Marta Bonaiti op.cit.)

<sup>30</sup> cfr Kenneth Frampton, *Louis Kahn and the French Connexion*, in "Opposition", 1980

<sup>31</sup> cfr. Aldo Rossi, op.cit.

e strutture, decorazioni e rivestimenti. In questa pulita e perfetta precisione si può riconoscere la natura di alcuni dei suoi più celebri progetti, nei quali la leggerezza della bianca struttura trilitica è ordinata e modulata dalla griglia cartesiana dell'intero organismo. Il muro rappresenta invece una scelta di "romanità", intesa come un passaggio di ritorno all'architettura dei primi antichi. I primi antichi sono gli egiziani, gli assiri, i babilonesi, i fenici e tutti coloro che, nella visione della storia di Kahn, hanno preceduto Atene. Il "classicismo murario augusteo" è una fuga dal "dorico pentelico", bianco e rivestito di marmo. Retorica dorica che aveva affascinato sia le grandi democrazie, sia le terribili dittature del secolo in corso.

Il fascino che esercita la rovina è il fascino della sua riacquisita natura originaria di sola forma e sola materia. E' architettura pura, che ha perso la sua funzione e ritorna alla sua dimensione semplicemente formale. E' oggetto inutile... sopravvissuto alla necessità e oggi venerato per quello che è, non per quello che serve o per quello a cui è servito. Le vestigia degli edifici antichi sono immortali, fuori dalle regole, fuori dallo scorrere degli avvenimenti. Ed il fascino per quanto non "è dovuto", ma "è cercato" si spinge fino all'architettura di oggi: "non tutti gli edifici sono funzionali. Ora, essi devono funzionare, ma funzionano a livello psicologico. Esiste una funzione psicologica che è una funzione di primaria importanza... E' un'idea che a mio avviso conduce ad una nuova era per l'architettura, che non si accontenta solamente del fattore utilitario"<sup>34</sup>. L'immortalità è propria di quanto non deve prendere ordini da nulla e quindi non rischiar di divenire cosa obsoleta: "Quando l'uso di un edi-

ficio si esaurisce e la costruzione diventa una rovina, ritorna ad esser percepibile la meraviglia del suo inizio. Si sente bene avvolta dalle foglie, spiritualmente piena perché non deve più servire"<sup>35</sup>. Forma, sogno e memoria racchiudono le chiavi del mistero dell'antico: "Ancora una volta si solleva il dilemma di passato e presente: forse che la Forma, «ispirata dal sogno», non è infine realmente altro che Memoria? È forse, in qualche modo, un modello, un qualcosa che è sempre «esistito prima», necessario, e quindi accumulato, messo da parte, e pur tuttavia nutrito dall'esperienza che paga lo sforzo della ragione individuale e non da una sorta d'oscuro «inconscio collettivo», e senza il quale le trasformazioni che suggeriscono le nuove dimensioni storiche particolari e le esperienze che si rinnovano non avrebbero modo di concretarsi, ne terreno su cui radicarsi, e così non prenderebbero forma, mai? Forse è proprio questo per Kahn"<sup>36</sup>.

*Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut, 1951-1953*

*Yale Center For British Art, New Haven, Connecticut, 1969-1976*

Louis Kahn costruirà all'interno del Campus della Yale University due edifici: l'estensione della Art Gallery, riconosciuta come il suo primo edificio importante, ed il Center for British Art, l'ultima sua opera americana ad essere terminata. Il primo progetto, a cui aveva iniziato a lavorare nel 1951, era stato concepito come l'ala dedicata alle collezioni di disegni di architettura, un lavoro di grande importanza commissionato da una delle Facoltà più note e prestigiose del paese. Sono evidenti alcuni dei temi che rimarranno come

<sup>34</sup> Louis Kahn, *Silence and Light*, in "The Royal Architectural Institute of Canada Journal" n.10, ottobre 1957 (trad. it. Francesco Dal Co in: Marta Bonaiti op.cit.)

<sup>35</sup> Louis Kahn, *Silence and Light*, op.cit.

<sup>36</sup> Vincent Scully, *Louis I. Kahn*, op.cit.

costante in tutta l'opera: l'utilizzo di muri ciechi come facciate, il rigore del sistema proporzionale, il rapporto con gli edifici esistenti, l'utilizzo di materiali tradizionali per strutture innovative, "l'ordine archetipico della geometria"<sup>37</sup>.

Il collegamento con l'edificio storico, di cui la nuova galleria ne diviene l'ampliamento, è un corpo cubico di mattoni senza finestre, caratterizzato unicamente da sottili strisce orizzontali di cemento bianco che marcano l'altezza dei piani interni. Il corpo tra i due edifici diviene, grazie all'astrazione della massa muraria cieca, il punto di riferimento monumentale dell'intero complesso. Il vecchio edificio in pietra sembra trovare, grazie al nuovo corpo, quella dimensione monumentale che prima, nonostante il pesante apparato decorativo, non possedeva. L'ampliamento ha inteso porzioni di pareti, tra i pilastri portanti in cemento, costituite da una leggera struttura di ferro e vetro. È l'ultima volta nell'opera di Kahn che è riconoscibile, quasi come fosse una citazione, l'influenza dell'architettura che Mies van der Rohe stava in quegli anni costruendo negli Stati Uniti. La nuova entrata e la scala esterna di accesso si trovano in un punto di rientranza tra i due edifici, in posizione discosta, in modo da lasciare il ruolo prominente all'ala principale già esistente. È un atteggiamento di sincera modestia e discrezione nei confronti dell'architettura del passato, assai differente da quello di molti suoi colleghi contemporanei, sempre attenti a segnare il proprio passaggio in maniera chiara e riconoscibile.

L'edificio è strutturato su un sistema proporzionale elementare riconducibile alla semplice forma del quadrato e impostato su un rigido asse di simmetria sulla campata centrale, nella quale so-

no alloggiati i servizi, tra cui la scala circolare con la celebre copertura triangolare. Per permettere una totale flessibilità nella divisione degli spazi, tutti gli impianti sono contenuti nel solaio e le campate hanno luci libere di notevoli dimensioni. Il soffitto è realizzato con una struttura a tetraedri portanti, che apparivano come una selva di triangoli cavi, che bene si può leggere come un interesse verso le nuove possibilità che le tecniche costruttive potevano offrire. La consistenza è tuttavia massiccia e presente, tutt'altro che leggera e sospesa, se confrontata ai progetti sperimentali di quegli anni. Il rapporto che Anne Tyng, collaboratrice di studio, compagna di vita e madre di una delle sue figlie, aveva con Buckminster Fuller, il padre delle strutture geodetiche che allora insegnava come docente invitato a Yale, è noto<sup>38</sup>. Non è azzardata la lettura del soffitto dell'edificio di Yale come una interpretazione monumentale delle idee di Fuller. Il contributo al lavoro dello studio di Anne è costante e ben riconoscibile in alcuni progetti, o in alcuni distinti interventi in progetti. Ad Anne si deve l'interesse verso la sperimentazione di edifici leggeri assemblati con elementi prefabbricati. Vincent Scully ricorda: "...Quando le solette di piano furono gettate, tra i vertici degli elementi geometrici rimase delimitato orizzontalmente uno spazio vuoto continuo entro cui Kahn fece passare le tracce per l'impianto d'illuminazione e i condotti di ventilazione provenienti dalla spina centrale di servizio. Gli impianti meccanici entrarono così a far parte integrante della cava ossatura dell'edificio. Il numero di pilastri fu ridotto al minimo possibile per ottemperare a quella impossibile flessibilità che era la condizione del tema, decisione, questa, che Kahn più tardi dovrà

<sup>37</sup> cfr. Anne Tyng in: Alessandra Latour, *Louis I. Kahn: L'uomo, il maestro*, Kappa, Roma 1986

<sup>38</sup> cfr. l'introduzione di Maria Bonaiti, *Architettura è Louis I. Kahn, gli scritti*, Electa, Milano 2002

rimpiangere amaramente. Vennero previsti pannelli mobili con perni di fissaggio a molla che permettessero d'esporre un gran numero d'opere d'arte, da sole o a gruppi, pur lasciando visibile in tutta la sua nitidezza il grande invaso spaziale delineato dalla struttura..."<sup>39</sup>.

Quasi venti anni dopo, nel 1969, Kahn ritorna a costruire a Yale. Il lotto a disposizione si trova dall'altra parte della strada rispetto al precedente. L'occasione fu la donazione all'Università da parte di un benefattore privato di una collezione di arte inglese. Il progetto consiste in una riduzione estrema e definitiva dei temi affrontati nel 1951. Del progetto precedente rimangono molti temi e citazioni: dalla maglia geometrica imposta sulla figura del cubo, alla scala monumentale contenuta nel cilindro. Anche ora l'atteggiamento è discreto e modesto: un'architettura dalle facciate non appariscenti, senza segni distintivi a marcare gli accessi, che pongono i due edifici come presenze discrete nel panorama urbano eterogeneo del Campus universitario.

La galleria esprime nella struttura a traliccio, che emerge fin all'esterno, la sua natura d'edificio montato secondo un principio modulare. Sono assenti le masse murarie e la drammaticità dei chiaroscuri che caratterizzavano la gran parte delle architetture di Kahn in quegli anni, scompare il tema della facciata e del suo ruolo costruttivo. L'ossatura portante è una cristallina griglia di cemento a vista che, come un foglio a quadretti, riesce ad ordinare e configurare ogni elemento dell'edificio. All'interno della griglia strutturale sono incastrate le pareti, costituite da pannelli assemblati in legno di quercia, nella cui intercapedine cava passano gli impianti tecnologici. Quando i pannelli si affacciano sull'esterno sono

rivestiti da una lamina d'acciaio brunito. Montati sulla copertura ci sono imponenti lucernari a tronco di piramide cava, che lasciano cadere dall'alto la luce negli ambienti dell'ultimo piano e nelle due corti interne, in realtà le sale maggiori, sulle quali si affacciano le altre più piccole. Isolata al centro, c'è l'imponente e misterioso cilindro in cemento della scala principale. La definizione dei dettagli è il coronamento di un metodo sperimentato in venti anni di progetti e mai arrivato ad un tale livello di completezza. L'edificio funziona come un orologio ed è l'espressione perfetta dell'idea dell'assemblaggio, con infinite variazioni, di elementi modulari uguali.

*Centro di ricerche mediche Richards e  
laboratori Biologici Goddard, Filadelfia  
1957-1964*

Nel 1957 Khan si trasferì da Yale all'Università della Pennsylvania. Il trasferimento coincise con un nuovo importante incarico ottenuto dalla stessa Università: la costruzione dei nuovi laboratori di ricerca medica. Il disegno dell'impianto naturalmente segue, come di consueto, una rigida griglia geometrica impostata sulla figura elementare del quadrato.

L'edificio porta alle estreme conseguenze la ricerca di Kahn sulle possibilità degli elementi strutturali prefabbricati e sull'assemblaggio di cellule elementari per risolvere anche le più complesse esigenze distributive. Il cantiere rivestì un importantissimo ruolo all'interno stesso del mondo della ricerca nel campo dell'innovazione tecnologica, tanto che "la struttura di questi edifici esercitò un benefico influsso sulle ricerche tecniche connesse all'intero campo dell'industria dei prefabbricati in calcestruzzo, e costituì un precedente esemplare per tutti i passaggi che intercorrono tra la produzione e il montaggio in ope-

<sup>39</sup> Vincent Scully, *Louis I. Kahn*, op.cit.

ra”<sup>40</sup>. Khan imposta e descrive il progetto apparentemente da un punto di vista puramente impiantistico: “L’edificio per la ricerca medica presso l’Università della Pennsylvania è concepito nella consapevolezza che i laboratori scientifici sono studi e che l’aria da respirare deve essere separata dall’aria da smaltire. La pianta tipica dei laboratori prevede che le aree di lavoro siano localizzate su un lato di un corridoio, mentre l’altro lato è occupato da scale, ascensori, zone per gli animali, condutture e altri servizi. Questo corridoio consente lo smaltimento dell’aria esausta e l’approvvigionamento dell’aria fresca. L’unico elemento che distingue gli spazi di lavoro degli uomini sono i numeri sulle porte. Per l’Università, ho progettato tre torri di studi; ognuno può lavorare nel suo regno personale e ogni studio ha un’uscita di emergenza e una torre secondaria per le scale, mentre un’altra torre smaltisce l’aria esausta e infetta. Un edificio centrale, intorno al quale sono riunite le tre torri principali, sostituisce l’area dei servizi che, nella tipica pianta a corridoio, si trovano su un lato. Questo edificio centrale ha narici per l’immissione di aria fresca, separate dalle torri per lo smaltimento dell’aria viziata. Questo progetto, frutto della riflessione sull’uso specifico dei singoli spazi e sul modo in cui vanno serviti, descrive da sé la sua funzione”<sup>41</sup>.

Ma in realtà la ricerca di definizione simbolica degli elementi assume un ruolo ben più importante rispetto alle questioni tecniche ed igieniche. L’opera è un saggio sulle possibilità formali offerte dalla divisione in elementi portati e portanti. I primi appaiono leggeri ed aerei, sono strutture assemblate con elementi prefabbricati, i se-

condi sono massicci e pesanti, torri costruite in mattoni. “La prima concezione di Kahn era stata che le stesse torri di servizio dovessero servire anche da elementi verticali portanti; tuttavia, quando gli venne fatto notare che sarebbe stato più efficace, dal punto di vista statico, proiettare a sbalzo i piani su appoggi posti a un terzo della luce, egli decise di aggiungere, in quel punto, effettivi pilastri portanti”<sup>42</sup>. L’idea della flessibilità è un tema di progetto che naturalmente rimane tale e trova una difficile applicazione nella realtà dei fatti. Flessibilità è in primo luogo la possibilità d’infinita variazioni compositive all’interno di una struttura architettonica definita da pochi elementi ricorrenti. Kahn stesso interviene più volte a cambiare il sistema strutturale e l’impianto stesso del progetto nella fase stessa di costruzione. Si notano infatti delle sostanziali differenze tra le tre torri dei laboratori medici e le due laboratori biologici, costruite qualche anno dopo: “Un giorno sono andato in cantiere mentre si innalzava il telaio prefabbricato di questo edificio. Il braccio della gru, lungo una sessantina di metri, sollevava i componenti da 25 tonnellate e, facendoli volteggiare, li poneva in posizione come fossero fiammiferi sul palmo di una mano. Provavo fastidio nei confronti della gru dai colori accesi: quel mostro umiliava la mia costruzione, facendola sembrare fuori scala. Guardavo la gru mentre eseguiva i suoi movimenti e continuavo a calcolare quanti giorni ancora quella “cosa” sarebbe rimasta lì a dominare il cantiere, impedendo di fare una foto accettabile dell’edificio. Ma ora ricordo questa esperienza in modo diverso, perché mi ha fatto capire che cosa significa la gru per un progetto: è semplicemente l’estensione del braccio, simile a un martello. Così ho iniziato a pensare a compo-

<sup>40</sup> Vincent Scully, *Louis I. Kahn*, op.cit

<sup>41</sup> Louis Kahn, *Form and Design*, in: Vincent Scully, *Louis I. Kahn*, Braziller, New York 1962 (trad. it. Francesco Dal Co in: Marta Bonaiti op.cit.)

<sup>42</sup> Vincent Scully, *Louis I. Kahn*, op.cit

nenti da 100 tonnellate, sollevati da gru ancora più grandi, quali parti di un pilastro composito, dotato di giunti simili a sculture in oro e porcellana, contenente stanze su vari livelli, con pavimenti di marmo. Queste sarebbero state le stazioni della grande struttura e l'intero involucro sarebbe stato rivestito di lastre di vetro fissate a piantoni di vetro con cavi di acciaio inossidabile, intrecciati come fili per sostenere le vetrate, e poi altri piantoni avrebbero retto la pressione del vento. La gru era diventata un'amica e uno stimolo per la presa di coscienza di una nuova forma<sup>43</sup>.

La forza poetica delle sei torri è presto esaltata da Vincent Scully, il quale, scavando tra gli schizzi del viaggio in Italia, sottolinea evidenti analogie tra le visioni e la realtà: "Vi è presente, certo, una reminiscenza di S. Gimignano e di Siena, che forse ben difficilmente sarebbe tuttavia approdata ad una espressione definitiva per il tramite d'un mero processo d'assimilazione del tipo pittoresco-eclettico. Kahn stava iniziando ad individuare la sua famiglia di forme possibili dell'espressione, attraverso una via del tutto sua, in certo qual modo realistica. I pilastri si innalzano a lato delle torri entro una nitida, asciutta maglia strutturale d'elementi prefabbricati..."<sup>44</sup>. Le massicce torri di mattoni rompono e sostengono le leggere strutture reticolari in una composizione di elementi costruiti e montati che molto deve alla struttura urbana della città mercantile europea, dove la solidità della muratura degli edifici permanenti gioca analogo ruolo sulla precarietà delle tante piccole case a traliccio tutte uguali.

Le sei torri costituiscono un vero e proprio paesaggio urbano dove: "anche vien fatto di guardare, attraverso gli spazi esterni di questo grappolo

di torri di cristallo, fuori dalla cellula del proprio laboratorio, nelle altre, ove altri uomini sono impegnati in attività simili alle nostre. È una autentica città classica, una polis del fare comune; e non certo nel senso della medievale San Gimignano, nelle forme cioè delle sue Corporazioni e Mestieri, ma nella dimensione e nel significato moderno di quella classe storica che è costituita dall'unione di tutti coloro che lavorano, e che sembra preludere ad una società funzionale. Proprio questo valore, tempo dopo, ebbe a riconoscere il dottor Jonas Salk"<sup>45</sup>. Il paesaggio urbano non sembra essere in se stesso concluso. Il complesso delle torri non è un palazzo, ma un sistema che allude nella sua stessa struttura a possibili ed infiniti sviluppi: "L'involucro di vetro dei laboratori che si trovano al piano più basso nasce direttamente dal terreno, e in alto solo uno strato di ghiaietto, contenuto da una copertina di lamiera, fa da chiusura fisica, ed ottica, agli spazi dell'ultimo piano; nel Biology Building le travi sbalzate ad angolo saranno, all'ultimo piano, più alte, costituendo così contro il cielo un nitido, essenziale parapetto di coronamento in elementi di calcestruzzo pregettato. Le torri si alzano tutt'attorno e sovrastano i nuovi nuclei - «una corona di torri» per ciascuno di essi - e si chiudono in alto solo per il gesto di alcune d'esse che si fendono d'improvviso. È proprio questo l'unico residuo della struttura, ovvero l'estrema, irrisolta, conclusione della struttura che si fa gesto; l'unico elemento che illumina di colpo l'angoscia in una struttura che pur riesce a mantenersi in ogni sua parte rigidamente pura e nitida come un cristallo... Ma ciò che è veramente importante sottolineare è che ogni spazio di piano «esige d'essere» un'unità spaziale completa, qualità che... avrebbe fatto di questo edificio qualcosa

<sup>43</sup> Louis Kahn, *Form and Design*, op.cit.

<sup>44</sup> Vincent Scully, *Louis I. Kahn*, op.cit

<sup>45</sup> Vincent Scully, *Louis I. Kahn*, op.cit

di meraviglioso, inimmaginabile. Di questa possibilità ci da testimonianza... l'atrio d'ingresso, ove gli spigoli svuotati della struttura, tra il piano di pavimento e le travi che s'incontrano libere a sbalzo, s'aprono sui quattro angoli come le fauci d'uno squalo, la scalinata gravita e s'espande sotto questo iato spaziale e l'ampio portico al piano rialzato si dilata e si svuota entro uno dei pochi grandiosi spazi tragici mai costruiti nel nostro mondo moderno"<sup>46</sup>.

Sullo sfondo, dietro gli alberi, emergono gli edifici storici dell'Università: muri di mattoni rossi interrotti da marcapiani, cornici e pietre angolari bianche. Le analogie con i materiali e con la grammatica compositiva dei nuovi laboratori è immediato ed innegabile. Questi, nonostante obbediscano a opposte leggi di statica e meccanica, sembrano onorare il linguaggio secolare dell'architettura della Pennsylvania.

#### *Salk Institute 1959/1965*

La fortuna del progetto per il Centro di Ricerche di John Salk, l'inventore del primo vaccino efficace contro la poliomielite, è legata all'intenso e proficuo rapporto tra lo scienziato committente ed il suo architetto visionario. Più volte Kahn rimarcò come lo spessore culturale, tecnico e filosofico dello scienziato facesse di lui il committente ideale per ogni architetto<sup>47</sup>. Le affinità, ma anche i duri contrasti occorsi davanti a scelte importanti, hanno levigato ogni asperità del progetto, portandolo ad essere uno dei capolavori riconosciuti dell'architettura contemporanea: "sarà proprio questo... ambizioso progetto a costituire l'opera più completa e più organica di Kahn, un vero e proprio punto di riferimento. Il

<sup>46</sup> Vincent Scully, *Louis I. Kahn*, op.cit

<sup>47</sup> cfr Louis Kahn, *Talks with Students*, in: "Architecture at Rice", n.26, 1964

dottor Jonas Salk... capì che Kahn era l'unico architetto in grado di dargli ciò di cui egli aveva bisogno: un luogo, un ambiente in cui scienziati impegnati nella pura ricerca scientifica potessero lavorare in un'atmosfera che possedesse timbri consonanti con quelle ragioni ed intenti più vastamente umanistici che permeavano la loro ricerca"<sup>48</sup>.

Kahn stesso racconta nei dettagli l'incontro con Salk: "Sto progettando un particolare laboratorio di ricerca a San Diego, in California. Ecco come è cominciata la storia.

Il direttore, un uomo celebre, mi udì parlare a Pittsburgh. Egli venne a Filadelfia a visitare la costruzione che avevo progettato per l'Università di Pennsylvania. Uscimmo insieme; era una giornata piovosa. Egli disse: «Che cosa meravigliosa, una bella costruzione. Non mi ero mai accorto di quanto possa essere bello un edificio che vien su nell'aria. Quanti piedi quadrati avete in questo edificio?» Io dissi: «Millenovecento piedi quadrati.» Ed egli: «È circa quanto ci occorre.»

Questo fu l'inizio della programmazione degli spazi. Ma ci fu qualcosa d'altro che egli disse che sarebbe diventato la Chiave dell'intero corpo degli spazi: e vale a dire che il Medical Research non appartiene unicamente alla medicina o alle scienze fisiche. Esso appartiene alla Gente. Egli intendeva che ognuno che abbia il pensiero rivolto ai problemi dell'umanità, nella scienza o nell'arte, può dare il suo contributo al campo delle ricerche del pensiero che conducono alle scoperte scientifiche. Eliminando le restrizioni di un programma dittatoriale, tutto ciò si trasformò in un'esperienza preziosa e confortante, di partecipare all'evolversi di un programma di spazi, in cui non esistono precedenze. E questo è possibile

<sup>48</sup> Vincent Scully, *Louis I. Kahn*, op.cit

solo perché il direttore è un uomo che ha una rara percezione delle relazioni dell'ambiente come di un tutto creativo, e in grado per questo di percepire la volontà d'esistenza e i modi onde essa si realizza nella forma che posseggono gli spazi che io ho previsto. La semplice richiesta iniziale dei laboratori e dei servizi ad essi connessi si espanse ai giardini racchiusi nei chioschi e agli Studi al di sopra di porticati e agli spazi per incontri e riposo intrecciati con altri spazi senza nome creati per la bellezza di un intorno ambientale più compiuto. I laboratori possono essere caratterizzati come l'architettura della depurazione dell'aria e della flessibilità dell'area. L'architettura del tavolo di quercia e del tappeto è quella degli Studi"<sup>49</sup>.

Altri dettagli interessanti sono rivelati a lavori terminati da alcuni anni: "Il dottor Salk diede al programma una nuova dimensione, aggiungendo: «Vorrei poter invitare qui Picasso». E da quel momento il problema apparve sotto una luce nuova. E io mi misi a pensare, non so perché, a questi valori superiori. Il laboratorio in sé perse la priorità e la mia attenzione si concentrò sul centro di ricerca: luogo di incontro, che sarà il centro dell'immisurabile. Un edificio scientifico non si suppone che debba raggiungere l'immisurabile; invitarvi Picasso sembrerebbe quasi una incongruenza. Era più facile pensare che Salk fosse anzitutto interessato a diventare l'artigiano di una istituzione meditata, liberata da ciò che egli chiama «la censura della ricerca scientifica», praticata, secondo lui, nella maggior parte dei laboratori biologici"<sup>50</sup>.

<sup>49</sup> Louis Kahn, *Form and Design*, op.cit.

<sup>50</sup> Louis Kahn, *Come ha avuto inizio il programma*, in "L'architecture d'aujourd'hui", n.142, 1969 (trad. Luisa Fiori in: Christian Norberg-Schulz, *Louis I. Kahn, Idea e immagine*, Officina, Roma 1980)

Il Salk Institute è una commessa molto complessa che impegna lo studio di Kahn per molti anni e che rappresenta il momento di sintesi in cui molti progetti precedenti, rimasti sulla carta, trovano una conclusione nella sua costruzione.

Gli edifici dei laboratori per le ricerche biologiche sono l'unica porzione realizzata di un sistema più vasto che avrebbe dovuto comprendere gli alloggi per il personale ed il palazzo per l'amministrazione e le attività comuni. Il complesso si trova all'interno del Campus dell'Università di San Diego, un luogo di straordinaria bellezza sulla costa meridionale californiana dove in un dolce pianoro si tuffa d'improvviso nell'oceano pacifico.

Il programma di Kahn prevede di costruire il complesso in tre fasi, dividendo, come fossero tre insediamenti differenti, i laboratori, le residenze ed il palazzo. Le parti erano in stretta relazione tra di loro, ma separate ed autonome. Differente era anche l'impianto architettonico ed il mondo ideale a cui si riferivano. Il complesso dei laboratori, l'unico portato a termine, è in alto sulla scogliera e si apre con una grande corte centrale sull'orizzonte infinito dell'oceano. È un edificio dall'impianto estremamente semplice e modulare costituito da due ali che chiudono ai lati un ampio spazio vuoto lastricato di travertino e attraversato al centro da una linea d'acqua che si perde nell'orizzonte, dove l'oceano incontra il cielo. Appena al di sotto, dove il declivio si fa più accentuato, erano previsti gli alloggi per i ricercatori. Questi formavano un denso agglomerato d'edifici più piccoli a terrazza, quasi un villaggio mediterraneo. Il centro amministrativo e le sale per le conferenze si sarebbero dovuti trovare in un edificio ad un centinaio di metri di distanza dalla parte opposta, su una specie di promontorio. Avrebbe rappresentato simbolicamente il centro del complesso e si sarebbe visto, come un'acropoli classica fortificata da aguzzi bastioni,



da tutti i luoghi del sistema. L'impianto, costituito da più edifici dalle figure esplicitamente classiche legati intorno ad una corte, sembra ricordare tanto gli edifici della romanità, quanto le abbazie provenzali e segue un chiaro principio compositivo: addizione di elementi autonomi, intercambiabili e comunicanti. La pianta sembra essere citazione esplicita di un complesso ellenistico e ricorda in parte il santuario di Asclepio a Pergamo, in parte le agorà di Corinto e di Efeso. Analogie sorprendenti, e sfuggite alla critica, si riscontrano anche con le abbazie provenzali di Le-Thoronet, di Senanque, di Silvacane e di Montmajour. I rilievi archeologici della Villa Adriana e le composizioni del Campo Marzio di Piranesi erano immagini sempre presenti del repertorio di Kahn, come racconta chi aveva la possibilità di visitare di continuo lo studio in quegli anni: "Le prime figurazioni erano pure derivazioni delle forme a ventaglio che si riscontrano nel peristilio inferiore del Palazzo di Domiziano sul Palatino, o nel Teatro marittimo della Villa Adriana... I modelli ideali tratti da Roma, e più precisamente da quella Roma antica che s'inverava nell'immaginazione del Piranesi agli albori dell'epoca moderna, hanno avuto una parte importante anche nel processo di conformazione che ha fatto capo alla Meeting House, l'edificio destinato ad accogliere incontri e riunioni collettive. (Uno schizzo preliminare era stato abbozzato da un disegnatore, quasi per scherzo, sulla falsariga della pianta d'una delle unità della stessa Villa Adriana. «Ecco, proprio così» disse Kahn.) La fontana principale sgorga nel bel mezzo d'un colonnato, in parte non trabeato: per l'appunto, un rudere. Forme curve, che si ritrovano ripetutamente nella pianta urbanistica del Piranesi, e che sono in reciso contrasto con l'austero rigore della corte interna, ora premono verso l'esterno e dilatano la grande massa dell'edificio, ricordandoci per certi aspetti le splendide

bizzarrie dei giardini del XVIII secolo, ma ben più solide, potenti e plastiche. Muri «dietro cui non si vive», che difendono semplicemente dal riverbero esterno gli spazi chiusi da vetrate»<sup>51</sup>.

Le figure, perché in questo caso di figure si tratta, del teatro, delle mura, del ginnasio, dei ninfei, delle basiliche e delle stoà sono facilmente riconoscibili in un impianto che nulla deve alla ricostruzione filologica e molto alla forza visionaria del suo architetto. Ogni elemento del grande e complesso edificio definisce la propria forma in coerenza al proprio significato simbolico. Con le figure antiche del repertorio dell'architettura classica è precisato il ruolo all'interno della composizione generale: l'auditorium è un teatro, la galleria di collegamento è un ginnasio, le sale sono ninfei... tutti gli elementi assolvono la loro funzione formale all'interno dell'organismo, rimarcando la loro essenza e definendo il loro carattere specifico dalla parte che hanno recitato nella storia dell'architettura. Ognuno di questi elementi vive di una propria autonomia, definita dalle figure consuetudinarie della propria famiglia di riferimento. Ritorna alla mente, come una visione, la celebre prospettiva aerea dipinta alla fine del settecento da Joseph Michael Gandy per sir John Soane, raffigurante il progetto della Bank of England di Londra. Come il progetto di Kahn la visione di Soane mostra una nuova architettura antica, composta e frammentata sul modello della villa Adriana, in stato di prematura rovina. Ma i "buoni edifici produrranno meravigliose rovine"<sup>52</sup>.

In questo progetto Kahn sembra cercare una temperata monumentalità nella scelta scomporre l'edificio in più edifici e richiamando solo nelle forme prime di questi il ricordo dell'antichità at-

<sup>51</sup> Vincent Scully, *Louis I. Kahn*, op.cit

<sup>52</sup> Louis Kahn a Norman e Doris Fisher, op.cit.

traverso “...un'espressione figurativa d'una intuizione organica di Roma, d'una Roma integrale circondata da nobili mura di calcestruzzo preziosamente rivestito, plastiche e maestose e plasmate da archi, al riparo delle quali lo stesso Adriano si sarebbe sentito a proprio agio nel ponderare la complessa struttura della vita; il che, dopo tutto, non è che il problema che si pongono, oltre ad Adriano, anche i biologi : quello che incomincia con le parole

*Animula vagula blandula  
Hospes comesque corporis...*”<sup>53</sup>.

Il ruolo che avrebbe rivestito questo edificio è evidente: “La casa comunitaria permette di scoprire i valori dei laboratori e degli studi. La casa comunitaria diventa il centro dell'immisurabile. Descrive all'uomo la vera identità dei laboratori e suggerisce che uno studio-laboratorio è qualcosa di diverso dai laboratori propriamente detti: questi ultimi sono così impastoiati dentro le loro tubazioni, che questo povero piccolo ufficio (o studio) ne sarebbe completamente fagocitato. Comprendere le differenti esigenze di uno spazio o dell'altro, significa afferrare ciò che distingue una istituzione dall'altra, lo sento profondamente quasi una incompatibilità tra lo studio e i laboratori, poiché le loro esigenze sono diverse. Sono andato a trovare i ricercatori di laboratorio che avrebbero occupato l'edificio, e mi sono sembrati così sensibili al minimo rumore, che mi sono reso conto di quanto costoro, una volta nel loro studio, si mostrino allergici a qualsiasi cosa estranea alla loro ricerca”<sup>54</sup>.

La struttura del corpo del laboratori è interamente in cemento armato gettato in opera. Il cemento bianco è irregolarmente venato di rosa dalla sabbia vulcanica di colore rosso mischiata

nell'impasto. Ricorda Vincent Scully a proposito della Yale Art Gallery, il primo edificio i cui Kahn utilizza in questo modo il materiale: “Il calcestruzzo fu lasciato a vista, con impresse le tracce delle casseforme, nel modo cioè in cui Le Corbusier lo aveva già trattato; ma le forme di Kahn erano più agglomerati cristallini che strutture muscolari”<sup>55</sup>. Il segno che lasciano i giunti dei pannelli delle casseforme in cui è colato il cemento liquido è volutamente enfatizzato, al fine di marcare la modularità della griglia di progetto. Le semplici proporzioni con cui tutte le facciate sono disegnate divengono così esplicite. Il sistema di costruzione del cemento armato necessita che le casseforme siano mantenute parallele l'una dall'altra attraverso dei distanziali che ne assicurino la tenuta durante le fasi di lavorazione. Questi distanziali rimangono, tolti i pannelli, annegati nel muro, lasciando segni che assomigliano ai fori di una tessera del domino. Si tratta di un ulteriore modulo che rimarca la variazione controllata dell'altezza di ogni pannello. Le tracce del sistema costruttivo, lasciate come elemento di disegno della superficie della facciata, hanno avuto gran fortuna nell'architettura di questi ultimi decenni, divenendo un accorgimento di largo uso, ma spesso scadendo in un espediente ornamentale. I segni sul cemento del Salk Institute sono allo stesso momento i segni della perfezione della maglia geometrica e le tracce del lavoro dell'uomo. Lavoro manuale che rende tutti impercettibilmente diversi i moduli perfetti. Kahn, a differenza di quanto fece in altri lavori, richiese una cura maniacale nella finitura dei pannelli, tanto da aprire un ufficio a San Diego per controllare i lavori durante tutte le fasi di lavorazione.

<sup>53</sup> Vincent Scully, *Louis I. Kahn*, op.cit

<sup>54</sup> Louis Kahn, *Come ha avuto inizio il programma*, op.cit

<sup>55</sup> Vincent Scully, *Louis I. Kahn*, op.cit

Lo scheletro in cemento è spettrale nella sua perfezione. Più che una rovina sembra un edificio che non vuole essere terminato, che lascia aperte future infinite strade. Sulla corte tra i corpi dei laboratori si affacciano le logge e i piccoli studi di ricerca. Gli studi sono a diretto contatto con i grandi laboratori rumorosi che si trovano alle spalle, si aprono solo sulla quiete della corte centrale. Le logge sono come buchi nella struttura, solamente protetti da leggere ringhiere di ferro. Gli studi sono ricavati, a piani alterni, negli stessi buchi delle logge chiudendoli con pannelli di legno. Il contrasto tra la forza del muro di cemento ed il legno è immenso. Il legno mostra il suo senso di provvisorietà e svolge il suo antico ruolo simbolico di riparo dell'uomo dal mondo esterno. Il tema dell'edificio non finito, triste premonizione, acquista una forza particolare proprio dalla presenza delle leggere pareti di legno e delle persiane scorrevoli ad esse fissate. Sembrano alludere alla presenza dell'uomo che, stanco di aspettare la lentezza dell'architettura, occupa lo scheletro nudo con le sue "celle di meditazione". Dalle parole stesse di Kahn è evidente l'importanza simbolica assunta dai materiali: "Il cemento cerca di essere vetro. Le sbavature delle connessioni esprimono la natura del materiale gettato e anche il modulo delle casseforme. Esse rafforzano la perfezione del taglio delle vele e animano la tessitura sottile che imprime la venatura della controplacca.

Le rifiniture in tek e vetro, che contraddistinguono gli studi e gli uffici, vanno a fissarsi nel cemento come scudi di legno.

Questi dettagli caratterizzano la facciata verso il Pacifico e il ritmo della contrapposta simmetria al di sopra del marmo del cortile. Il cortile. Pietra e marmo solcati da tanti rivoli d'acqua, che scorre e si raccoglie verso il mormorio ininterrotto della fontana, che canta il messaggio dell'acqua, presenza di una freschezza sotto il sole cali-

forniano. Così l'istituzione prendeva forma attraverso l'espressione di tre elementi fondamentali, diversi ma inseparabili"<sup>56</sup>.

Le pareti di cemento, ortogonali in tutto l'impianto, si aprono a 45 gradi sulle facciate della corte centrale. In questo modo tutte le finestre dei laboratori ed i balconi delle logge si possono affacciare sull'oceano. Guardando dal fondo verso il mare non si scorgono i pannelli di legno e la prospettiva diviene monumentale e maestosa. I muri inclinati costruiscono, come fossero antichi periactoi, la scena dietro all'orchestra. Le analogie con il teatro greco, dove la natura svolge il suo ruolo di protagonista immortale, sono immediate. Al contrario, meno scontata, è l'impressione guardando dal terrazzo verso la terra ferma: sembra di essere al centro di un palcoscenico, sul quale si affacciano i palchi. Immagine ancora una volta rafforzata dalla variazione dell'apertura delle persiane che, come le tende di un teatro all'italiana, rendono viva la vita anche prima del tramonto sull'Oceano Pacifico, il momento tragico della rappresentazione finale.

Il grande architetto messicano Luis Barragán era buon amico di Louis Kahn. C'è un episodio ben noto, che Kahn amava spesso ripetere, relativo ad un incontro dei due durante la costruzione del Salk Institute in California. Kahn era abituato a costruire i suoi edifici in un paesaggio già definito: in città, in un parco esistente, nella natura selvaggia. Il Salk Institute era in un luogo naturale straordinario, ma era un progetto complesso e necessitava di alcune scelte molto impegnative nella definizione di tutti i luoghi rimasti vuoti tra gli edifici. La corte centrale con la vasca al centro era già stata completata e Kahn aveva intenzione di disegnare un giardino che riempiva il grande spazio vuoto. Barragán pronto, alla do-

<sup>56</sup> Louis Kahn, *Come ha avuto inizio il programma*, op.cit

manda di cosa avrebbe lui fatto, rispose: “Io non metterei assolutamente degli alberi e neppure un prato a riempire questo spazio. Deve essere una piazza di pietra, non un giardino... se tu farai di questo una piazza, otterrai una facciata, una facciata che guarda il cielo”<sup>57</sup>.

*Edificio per la piscina del centro della comunità ebraica, Trenton, New Jersey, 1955-1957*

L'edificio di servizio alla piscina è l'unica piccola porzione costruita di più un grande progetto per il centro della comunità ebraica di Trenton, che avrebbe previsto numerose altre strutture per attività sociali, tra le quali una grande sala comune, aule di formazione, un ristorante, un asilo, una palestra... L'importanza del progetto è ben sottolineata da Vincent Scully nel 1962, quando i bagni erano stati terminati e l'incarico per costruire il resto del complesso già revocato: “con la mancata realizzazione del complesso di Trenton, l'architettura contemporanea ha subito una delle sue perdite più gravi; con esso avrebbe preso forma un lembo di paesaggio nordico, meraviglioso a vedersi nel New Jersey: in mezzo ai piatti campi del Sud una foresta, cupa, interrotta qua e là, all'improvviso, da verdi luminose radure”<sup>58</sup>.

L'intero progetto del centro è composto sulla ripetizione di un unico modulo elementare ripetuto innumerevoli volte su una griglia cartesiana a maglia quadrata, secondo un principio d'addizione d'identiche unità. La matrice, da cui è generato il progetto, è costituita da quattro pilastri, massicci piloni cavi, e da uno spazio centrale coperto da un tetto a piramide. L'edificio della Bath House è costituita da quattro moduli

disposti a croce sui lati di un modulo centrale senza copertura: “Kahn isola uno per uno i suoi quattro spazi entro una dimensione spoglia di interrelazioni, a ciascuno di essi attribuendo il suo individuale elemento di copertura, con un punto ottico focalizzato nel lucernario centrale”<sup>59</sup>. Il lavoro di progetto si svolge dunque nel tentare di individuare un sistema formale valido per ogni dimensione e funzione prescindendo a priori da ogni questione tecnica o limite strutturale. L'idea a cui lavora è quello di una struttura senza alcuna funzione predefinita, in modo da renderla totalmente flessibile ad ogni suo possibile utilizzo. In questo straordinario e ostinato tentativo l'architetto troverà la revoca del suo incarico da parte del committente: “Nei suoi numerosi studi di conformazione, Kahn aveva tentato di individuare, per una struttura più vasta, gli sviluppi di quel principio compositivo così lucidamente delineato nella piccola Bath House... ..è evidente qui che Kahn stava ormai ostinandosi nell'estensione del suo principio delle unità spaziali autosufficienti, anziché tentar d'approfondire i termini di ciò che, intrinsecamente, gli spazi più grandi «esigevano d'essere»...”<sup>60</sup>.

Il sistema generale si può leggere come una griglia di piccoli locali tecnici che sostengono un tetto sotto il quale si trova libero un grande spazio omogeneo: “i pilastri in muratura, raggruppandosi, definivano gli spazi di servizio, secondo un processo di conformazione della pianta...”<sup>61</sup>. L'analogia, tanto diretta quanto paradossale, è con le grandi moschee dove una selva di pilastri sostiene cupole tutte uguali e il grande spazio è diviso secondo necessità di leggeri paramenti. Il tema degli “spazi di servizio” contenuti nelle parti strutturali cave e dello “spazio servito” libe-

<sup>57</sup> Louis Kahn, *Silence*, in: “Via”, vol.1, 1968

<sup>58</sup> Vincent Scully, *Louis I. Kahn*, op.cit

<sup>59</sup> Vincent Scully, *Louis I. Kahn*, op.cit

<sup>60</sup> Vincent Scully, *Louis I. Kahn*, op.cit

<sup>61</sup> Vincent Scully, *Louis I. Kahn*, op.cit

ro da corridoi e muri è uno dei concetti su cui lavorerà per tutta la sua carriera: “Kahn diceva: «La qualità essenziale d'uno spazio assume una ulteriore caratterizzazione tramite gli spazi minori che lo servono. Depositi, locali per impianti e piccoli ambienti per dormire non devono essere scampoli o frazioni d'area entro una struttura mono-spaziale, bensì a ciascuno d'essi deve essere attribuita la sua propria struttura.» In questo edificio «ciò che serve» ha trovato posto nei piloni. Se si fa eccezione per questo particolare, l'ordine degli spazi che ne risulta, ricorda da vicino quello proprio del Brunelleschi, agli albori del Rinascimento... «Oggi dobbiamo costruire con pietre cave» diceva Kahn nel 1957, ed il perché è chiaro: per alloggarvi i servizi, come egli fa, in effetti, in questo edificio”<sup>62</sup>.

Il ruolo di servizio degli spazi cavi sembra essere sottolineata dalla loro natura: “A Trenton il materiale di cui sono realizzati i piloni portanti non è la pietra calcarea o il gesso a stampo della tradizione Beaux-Arts, né la muratura in pietra viva...; ma un economico blocco in calcestruzzo a spigoli vivi, con la malta che deborda irregolarmente dai giunti - elementi ambedue, questi, che traducono quella sua dimensione severa e nobile entro i termini delle reali componenti economiche e tecnologiche proprie della metà del XX secolo. La lotta che tenne Kahn impegnato contro i numerosi committenti di Trenton, e proprio sulla portata da attribuirsi a queste reali dimensioni economiche e tecnologiche, fu veramente, e a tutti gli effetti, un incubo. Kahn non arrivò mai a completare l'insieme organico d'edifici da lui studiato per il Centro comunitario, che passò più tardi nelle mani d'altri architetti”<sup>63</sup>.

<sup>62</sup> Vincent Scully, *Louis I. Kahn*, op.cit

<sup>63</sup> Vincent Scully, *Louis I. Kahn*, op.cit

#### *Piano per il centro di Filadelfia*

“La città di Kahn è Filadelfia : egli, «come un bambino che l'attraversa», vi trovò «ciò che avrebbe desiderato fare per tutta la vita». Dal 1946 al 1954 rivestì la carica di Architetto Consulente nella Commissione per la Pianificazione della Città di Filadelfia; alla fine di questo periodo egli subì una disfatta, ma ne elaborò un progetto memorabile, che avrà un'eco negli anni a venire... Subito dopo venne un nuovo schema di traffico per il centro di Filadelfia, di un realismo e d'una bellezza ineguagliati nel campo dell'urbanistica contemporanea... nello schema di Kahn, l'automobile non doveva avere la parte né di vinto né di vincitore. Strade di scorrimento veloce dovevano accompagnarsi, in tangenza, a parcheggi multipiani a torre ove le macchine in sosta sarebbero state fuori dalla portata dello sguardo, cosa che può essere apprezzata appieno ove solo si dia un'occhiata ad un qualunque parcheggio d'automobili; e le varie funzioni delle altre strade dovevano essere individuate e programmate come go, staccato e dock; e cioè: per traffico veloce, traffico lento, e di penetrazione. Le strade a negozi non avrebbero avuto un traffico «go», ma la maggior parte di esse avrebbero tuttavia conservato le linee dei servizi pubblici, su ruota o su rotaia, che già le percorrevano; altre avrebbero dovuto diventare strade pedonali. Tutte queste valenze vennero elaborate e riassunte in uno schema, o tracciato di funzionamento, intricato e perfetto... Per mano di Kahn avrebbe potuto prender forma una vera e propria dimensione celebrativa della città, nel complesso delle torri di parcheggio e nel Penn Center. La proposta cadde ancora allo stadio di schema, e Kahn diede immediatamente le sue dimissioni dall'incarico di consulente, pur continuando, da solo e per suo conto, a lavorare sul piano. Nel 1957 «Perspecta» pubblicò il progetto di una torre ch'egli aveva

elaborato come derivazione ed approfondimento della prima intuizione della struttura spaziale della City Hall. Il centro cittadino acquistava valori splendidi: le masse monumentali dei parcheggi, raggruppate e strettamente connesse con le torri anulari che li delimitavano, dense di funzioni interrelate, si alzavano come grandi pozzi anulari su una struttura a pilastri - «interrotte al punto di sutura, pure creano una linea continua»...<sup>64</sup>

Uno schizzo mostra bene il concetto della nuovo centro per la città di Filadelfia.

Si tratta di una prospettiva aerea dell'area amministrativa della città nella quale sono ben impiantati al suolo una decina di edifici massicci sui quali si libra leggera nell'aria una struttura reticolare simile ad un modello genetico. Quella sorta di delicata catena del DNA, circondata da monumentali rovine di anfiteatri, piramidi e mausolei, è il progetto di una torre per uffici che lo studio stava negli stessi anni progettando per il Concrete Institute of America, la corporazione dei produttori di cemento. La struttura della torre, un vero e proprio grattacielo di quasi duecento metri d'altezza, sembra essere un elemento estraneo nel panorama urbano disegnato da Kahn. Tutti gli altri edifici, rappresentati come massicce costruzioni in muratura, rimangono all'interno della tradizione a cui lo studio stava lavorando da anni. La torre, in elementi di cemento precompresso, ha una struttura leggera a modulo triangolare mutuata apparentemente dal modello formale dell'assemblaggio delle carpenterie metalliche di ponti e grandi coperture. È un episodio atipico nella produzione eterogenea, ma lineare, dello studio di Kahn, che si deve all'influenza dei modelli che Buckminster Fuller sperimentava allora con gli studenti di Yale.

“La torre è un'esercitazione sperimentale di triangolazione di membrature strutturali che si sviluppano in altezza assumendo la forma di un'armatura verticale contro la forza del vento. La forza di gravità, in una torre molto alta, è secondaria. Questa struttura è in contrasto con la consueta costruzione multi-piani trabeata, corretta per resistere al vento. Le facce della torre in genere vengono considerate come un involucro che non ha alcuna parte nella concezione strutturale dell'edificio. La facciata esposta al sole, al vento e alla pioggia, la si può ben concepire come il punto di partenza della struttura, capace di escludere o di ricevere i raggi del sole o di erigersi come un bastione contro la forza del vento, diventando così una parte integrante della concezione e contribuendo allo sviluppo di un più alto ordine costruttivo. In questa torre le membrature strutturali, nella loro modulazione in verticale e in orizzontale, presentano varie condizioni al sole e al vento. I piloni obliqui di cemento, che formano lo scheletro, vengono a incrociarsi ogni 20 metri: in tutto, nove intersezioni nell'altezza complessiva di m. 187,75. Per proteggere l'edificio dal sole e per reggere le lastre di vetro, si è progettato un telaio fisso di alluminio che coprirà l'intera superficie esterna. Il passante vedrà solo una delicata trama metallica, che riflette il colore della luce e quello complementare dell'ombra”<sup>65</sup>.

Il piano per Filadelfia viene elaborato da Kahn a partire dal 1956 in qualità di consulente per l'amministrazione pubblica. Lo studio commissionato avrebbe dovuto riguardare uno schema per la circolazione automobilistica e pedonale nel centro della città, ma invece di lavorare su varianti e correzioni al sistema esistente Kahn elabora una nuova idea di città, una sorta di vi-

<sup>64</sup> Vincent Scully, *Louis I. Kahn*, op.cit

<sup>65</sup> Louis Kahn, cit. in: *Louis Kahn, idea e immagine*, op.cit.

sione architettonica. Le strade, in questo sogno ideale di metropoli futura, sono concepite come flussi, veri e propri fiumi e canali, in cui scorre il traffico motorizzato e gli edifici, veri e propri porti e darsene, sono magazzini in cui possono sostare la massa delle automobili.

Cinque anni dopo la Graham Foundation finanziò uno studio più approfondito sulla forma che il centro della città avrebbe potuto assumere in conseguenza della possibile applicazione del programma viabilistico. Il piano specifico determinava la localizzazione di differenti attività urbane, come gli uffici amministrativi e commerciali o gli impianti di svago e produzione, collegate da viadotti regolati da una serie di porte di entrata che canalizzavano la totalità della circolazione. E' il tema dell'«Architettura del Viadotto», dove "il traffico automobilistico si porta in alto su lunghe arterie di scorrimento veloce, sotto le quali trovano posto i negozi e le altre funzioni di servizio, e che conducono all'area destinata ad ospitare il centro, ora così interamente racchiuso dai viadotti sopraelevati lungo tutti e quattro i lati, come una grande piazza rettangolare cinta da alte mura, e monumentalizzata dalla dimensione celebrativa dei grandi parcheggi e degli emicicli degli edifici a negozi. Una delle torri che Kahn aveva già studiato nel 1956 conclude il Forum sul lato a sud. Il complesso è molto di più che una nuova Roma antica: la sua scala dimensionale è ampia abbastanza da subordinare, senza tuttavia impedirne l'uso, il mezzo di trasporto. L'acqua vi ha una parte importante, e vi fluisce in parallelo allo scorrimento del traffico, giacché il viadotto a nord è intervallato lungo l'asse da serbatoi circolari, destinati al rifornimento delle fontane, inseriti nelle strutture triangolari degli snodi viari: ancora, frammenti di Forma, derivanti a mezzo tra il Piranesi e le strutture scozzesi, che attendono d'essere progettate. Ma vi s'avverte la presenza della grande concezione della

Forma, che da al cuore della città quel che per Kahn è ciò che maggiormente gli manca, e di cui esso ha più di tutto bisogno: un muro che lo chiuda e lo delimiti... Non si tratta più di qualcosa ch'era in sostanza una barriera, ma d'un nuovo elemento che delimita e crea lo spazio urbano. Le forme che permeano le mura di Kahn, con tutti i loro emicicli, i cerchi, i condotti d'acqua e le torri, possono ritrovarsi, quasi alla lettera, in uno dei disegni di Viollet-le-Duc su Carcassonne, la città medievale che egli aveva restaurata e che era sempre stata oggetto di particolare ammirazione da parte di Kahn..."<sup>66</sup>.

E' interessante come Kahn risponde con una lirica poetica e vedute romantiche a schizzo, alla risoluzione di un problema posto in termini di pura ingegneria del traffico: "Una strada vuole essere una costruzione. I nuovi spazi necessari emergeranno dai progetti desunti da un ordine del movimento. Un ordine del movimento che distingua il movimento intermittente da quello continuo, e che includa l'idea di fermata. Il tracciato delle strade per il movimento caratterizzante deve precedere la distribuzione delle zone che esse dovranno servire. 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. Carcassonne è il prodotto di un ordine di difesa. Una città moderna si ristrutturerà secondo un proprio ordine, quello del movimento, che è una difesa contro la distruzione operata dall'automobile. Il centro cittadino è un posto dove andare, non da attraversare. Grandi porte veicolari o torri civiche d'ingresso circondaeranno il cuore della città. Saranno le porte turrette, i segnali localizzatori, le prime immagini che accolgono il visitato-

<sup>66</sup> Vincent Scully, *Louis I. Kahn*, op.cit

re. Il loro posto in questo ordine e la loro collocazione strategica esigerà dai progettisti una forma significativa, saranno costruzioni composite dai molti usi. Entro il circuito delle porte-torri, gli spazi e gli altri edifici devono solo rappresentare e soddisfare tendenze gregarie. Solo l'organico coesistere di tutti i centri – culturale, accademico, commerciale, sportivo e civico – in un unico foro potrà ispirare il rinnovamento di una città. Il decentramento disperde e distrugge la città. I cosiddetti centri d'acquisto lontani dal centro sono solo «comprare». Non è possibile andar per negozi fuori dal nucleo cittadino. Non occorre che il centro sia grande. Oggi è più complesso del parco di un villaggio. La sua estensione e le sue vette più alte sono contenute entro la dimensione di un percorso pedonale. Il marciapiede mobile estende la portata di tale dimensione. Il centro è la cattedrale della città<sup>67</sup>.

*Kimbell Art Museum, Forth Worth, Texas, 1966-1972*

La Kimbell Collection è una delle raccolte d'arte più straordinarie e complete del mondo. In un discorso pronunciato dallo stesso Kahn per celebrare la fine dei lavori del Museo, vengono condensate le ragioni che hanno fatto di questo uno dei suoi più celebrati edifici: "Sapevamo che il museo sarebbe stato ricco di sorprese. Seguendo il mutare della qualità della luce, gli azzurri sarebbero stati diversi da un giorno all'altro. Niente a che vedere con la staticità dell'illuminazione prodotta da una lampadina elettrica, che da solo un barlume di quella che è la qualità della luce. Il museo vive tanti stati d'animo quanti sono gli istanti del tempo e mai, nel corso della sua vita come costruzione, trascorrerà un

giorno uguale all'altro. La grandezza romana riempie la mia mente. La volta vi è rimasta impressa: anche se non la posso utilizzare, la volta è sempre là, pronta. La volta sem-bra essere quanto di meglio abbiamo. La luce deve scendere da una sorgente in alto, preferibilmente ricavata allo zenith. La volta non si solleva a grande altezza: non ha modi maestosi, ma appropriati alla scala umana; evoca un senso di familiarità e di sicurezza. Rick (Kelly) voleva la flessibilità ma senza ricorrere a degli espedienti: spazi in grado di comunicare l'idea della flessibilità. Su questo argomento, ci intendemmo molto bene. Questo lato dell'edificio rivela le decisioni prese riguardo ai materiali. Il cemento armato lavora per tenere su le cose. I sostegni sono separati l'uno dall'altro. Gli intervalli devono essere riempiti senza ricorrere al materiale cui è affidato il lavoro pesante. Il travertino è un materiale di riempimento, un materiale adatto per un muro, per il tamponamento. Nell'antichità le colonne erano vicine l'una all'altra. Oggi possiamo pensare a luci di trenta e più metri e la volta, simile a una cupola, ha le medesime proprietà di una trave - una cosa meravigliosa. Metto il vetro tra le parti strutturali e quelle non strutturali, perché il giunto è l'inizio dell'ornamento. L'ornamento è diverso dalla decorazione, che è applicata. Guardo il mio lavoro attendendo ciò che verrà; quanto non è stato ancora detto, quello che non è stato ancora fatto, produce scintille di vita. L'edificio si sente - ed è bello sentirsi così - come se io non avessi nulla da spartire con lui, come se un'altra mano lo avesse fatto. Perché lui è ciò che viene prima costruito<sup>68</sup>.

<sup>68</sup> Louis Kahn, *Kimbell Museum Dedication*, Forth Worth Texas 1972, estratto in: Richard Saul Wurman, *What Will Be Has Always Been; The Words of Louis Kahn*, Rizzoli, New York 1986 (trad. it. Francesco Dal Co in: Marta Bonaiti op.cit.)

<sup>67</sup> Louis Kahn, in "Perspecta", n.4, 1957 (cit. in: Christian Norberg-Schulz, *Louis Kahn, idea e immagine*, op.cit.)



Temi poetici e questioni tecniche si mescolano in un edificio che appare come una macchina museale perfetta. La città di Forth Worth aveva ceduto al collezionista privato Kay Kimbell una porzione del parco urbano per la costruzione del suo museo. Data l'ampiezza del lotto a disposizione ed il fatto che il regolamento che impediva edifici alti, Kahn lavora su una planimetria ad un solo piano fuori terra sfruttando le opportunità di avere tutte le sale illuminate da una luce naturale diffusa. Il progetto è impostato sullo studio di un sistema di volte a botte in cemento, con lucernari continui sulla chiave all'apice superiore. Il sistema delle volte, tutte d'uguale sezione, diviene il sistema modulare dell'intero museo, comprese le parti accessorie, gli uffici, la sala conferenze, il negozio, i portici... L'impianto dell'edificio è definito così dall'accostamento, uno a fianco dell'altro, di lunghi corpi a botte, come fossero vagoni in un deposito ferroviario. Naturalmente Kahn oltre al fascino verso il carattere meccanico, vede nell'impianto la grandiosità di un edificio romano. Si ritrovano le immagini delle grandi costruzioni come basiliche e horrea, ma anche delle più piccole edicole con le volte a botte affiancate sulla via sacra di Pompei, che aveva sicuramente incontrato durante la visita alle rovine. La struttura leggera dei corpi, isolata e protetta dal verde del grande parco in leggero declivio, poggia su un pesante zoccolo di cemento e marmo alla maniera di antico santuario pagano. Uno specchio d'acqua, le sculture seminate sul prato, l'installazione di Isamu Noguchi che allude a resti di steli, offrono l'esperienza di un luogo mistico e arcaico.

La particolare attenzione del sistema d'illuminazione deriva dalla precisa volontà di fornire luce naturale alle opere esposte, una collezione sterminata che comprendeva opere tra l'antico egizio ed i moderni, in modo che queste potessero essere contemplate nello stesso chiarore

nel quale furono dipinte. La luce entra dai lucernari e si diffonde, dopo essere proiettata da appositi pannelli riflettenti, indirettamente sulle pareti di cemento liscio della volta. Il cemento, lasciato al suo colore grigio naturale, non modifica lo spettro e assorbe ogni riflesso. Kahn pensa a due differenti tipi di luce: una "luce argentea" che entra dal cielo nelle sale espositive attraverso le volte, ed una "luce verde" che entra dal parco negli spazi accessori attraverso le poche finestre laterali.

La struttura di cemento armato a pilastri assolve tutta la funzione di portare le pesanti volte continue. Lo spazio tra i pilastri è tamponato da grandi lastre di travertino sia all'esterno, sia all'interno. La pietra viene utilizzata per rivestire la struttura secondaria di tamponamento, come elemento leggero, non portante ed autonomo rispetto alla struttura portante in cemento armato lasciato a vista.

#### *Sinagoga Hurvah, Gerusalemme, 1967-1974*

Il progetto per la ricostruzione della Sinagoga Hurvah a Gerusalemme pone Kahn davanti alla necessità di riflettere su alcuni temi architettonici e questioni culturali rimaste ancora oggi un dilemma insoluto. In primo luogo sul fatto che, nonostante una ricca e codificata tradizione liturgica, la storia dell'architettura non offriva un chiaro repertorio per individuare la forma che dovesse avere una Sinagoga. Kahn era ostile ad una lettura radicalmente funzionale degli edifici, e quindi agli aspetti direttamente legati alle questioni pratiche della celebrazione liturgica. Al contrario era sempre alla ricerca di suggestioni poetiche che potessero guidare il progetto ad ordinare le forme. Il viaggio a Gerusalemme, denso di significato anche per un laico che da sempre si

definiva con una certa auto-ironia un "Finnish Jew"<sup>69</sup>, divenne risolutivo per precisare la natura del progetto. Prima di tutto la questione della monumentalità, che un edificio di tale significato avrebbe dovuto, o non dovuto, avere. L'architettura della massa e della forza non certo è stata patrimonio della cultura ebraica della diaspora, ma era tuttavia riposta nella mitologia delle scritture e nei resti, più o meno individuati, del tempio di Salomone. Le mura di Gerico, lo stesso Muro del pianto, si prestano ad offrire visioni di costruzioni maestose e terribili, edificate da un popolo fiero e temuto. Kahn, arrivato in una Gerusalemme sconvolta dai conflitti, si trova a dover lavorare sul luogo dell'antica Sinagoga Hurvah, della quale rimanevano, dopo la sua ferocia distruzione, le sole fondamenta. Il progetto proponeva di lasciare libero "l'anello di pietre" e di costruire il nuovo edificio a fianco di questo. La nuova Sinagoga si sarebbe imposta, quasi come una rocca, sul panorama della vecchia città santa. Sedici torri cave a tronco di piramide, come enormi camini per le piccole candele accese, circondavano il luogo di culto, protetto da quattro volte di cemento. E' chiaro il tema delle "strutture cave a servizio degli spazi liberi serviti", che era stato sviluppato già in molti progetti e sul quale aveva costruito un saldo apparato teorico. Le strutture cave all'interno delle grandi torri, dove in altri progetti erano spazi funzionali o locali tecnici, divengono luoghi di alto valore simbolico. La Sinagoga sarebbe dovuta essere collegata direttamente al Muro del Pianto attraverso una sequenza di elementi, piazze ed edifici, che avrebbero ricostruito unità formale alla una città divisa. Costruita sulla sommità della collina più alta, come un santuario raggiungibile attra-

verso una via sacra, sarebbe diventata il punto più importante della vecchia Gerusalemme. Kahn anche in questo aveva una volta di più reso concreta la sua natura di laico visionario.

#### *Casa Fisher, 1960*

*La casa domestica è "il luogo della Pace, il rifugio da ogni ingiuria, terrore, dubbio o divisione"*<sup>70</sup>. Dei venti progetti di ville di Louis Kahn, nove sono state costruite. I piccoli edifici privati sono molto importanti per comprendere a fondo il suo lavoro. Molti temi, che troveranno concretizzazione nelle opere maggiori, sono elaborati allo stadio elementare nelle ville. Talvolta, con un gioco di sorprendente anticipo, l'impianto logico sviluppato negli imponenti edifici pubblici, trova nella ridotta dimensione una prima definizione. Emergono le idee e le visioni sull'architettura e sulla costruzione. Altre volte l'ultima verifica del dettaglio, che impone un uso controllato di materiali e di tecniche esecutive, è messa a punto nei particolari delle case e si ritroverà negli edifici pubblici. Alle commesse private dedicava la stessa estrema attenzione personale: "Ogni edificio è una casa, senza tener conto se questo sia il Senato, oppure semplicemente una casa..."<sup>71</sup>. Kahn lavorava a Filadelfia, il cuore della vecchia America, fuori dal mondo mondano dei grandi architetti californiani della West Coast, ma anche distante dall'alta società di New York. California e Long Island procuravano notorietà ed un ritmo di lavoro straordinariamente costante, ma imponevano regole ferree di immagine. Regole che non si potevano adattare all'austera inattualità del carattere di Kahn.

<sup>70</sup>John Ruskin, *Sesame and Lilies*, London 1865 (trad. it. *Sesamo e gigli*, Ist. Edit. Ital., Milano 1920)

<sup>71</sup>Louis Kahn, riferito senza fonte in: Heinz Ronner e Sharad Jhaveri, *Louis I. Kahn: Complete Work, 1935-1974*, Birkhäuser, Basel-Boston 1987

<sup>69</sup>Anne Griswold Tyng, *Louis Kahn to Anne Tyng - The Rome Letters 1953-1954*, Rizzoli, New York 1997

Quanto la severità degli edifici pubblici poteva stupire ed affascinare per la forza monumentale delle grandi masse o per la chiarezza dell'assemblaggio di semplici elementi, le piccole case erano per i pochi che possedevano tale ricchezza da esporsi al rischio di investire i loro capitali in costruzioni nelle quali mancava ogni apparato cerimoniale e la loro inattualità era tanto evidente da stonare nel coro delle architetture contemporanee. Kahn era evidentemente fuori dal mondo della tradizione classica georgiana, quanto da quello della sperimentazione delle ville trasparenti in ferro vetro. Il tempo del Grande Gatsby era finito da alcuni decenni, ma il ricco Nord East costruiva ancora bianche case palladiane, dalle ampie scalinate e dalle sgrammaticate colonne classiche. L'aristocrazia industriale e gli operosi dirigenti di una America ora forte e sicura si erano arricchiti negli anni della guerra e celebravano i loro fasti nelle ville di campagna dai grandi saloni decorati. Qualche casa leggera in acciaio e vetro, rompeva un panorama sempre uguale. Erano gli edifici di pochi architetti europei che, scappati dalla furia del vecchio continente, si erano fermati sui primi lembi della nuova terra di esilio. Dall'altra parte dell'America, sull'Oceano Pacifico oltre le selvagge terre occidentali, la grande borghesia guardava con fascino gli intellettuali maledetti, si circondava di attori, ballava danze sfrenate, tirava giorno su un oceano che non regalava mai l'alba. Potenti automobili sportive europee erano parcheggiate sotto incredibili ville di metallo e cemento, elefanti dipinti si tuffavano in piscine dalle forme strane riempite di bolle di sapone, impianti tecnologici dai mille bottoni scandivano il ritmo un nuovo sistema di vita<sup>72</sup>. Era l'America dei grandi architetti sognatori, il nuovo mondo delle

generazioni formate nei primi decenni del secolo, che avevano trovato spazio per sperimentare nuovi sistemi costruttivi ed il coraggio per infrangere ogni regola della consuetudine borghese. Edifici ed arredi straordinari, mai visti, e neppure mai immaginati, facevano il giro della nazione pubblicati sulle riviste d'architettura. La California del dopoguerra era la terra del sogno realizzato. Il programma delle Case Study Houses aveva reso istituzionale la sperimentazione di nuovi sistemi di costruzione, un nuovo tipo di forma della casa, un nuovo stile di vita<sup>73</sup>.

Louis Kahn era lontano da tutto questo. Nessuna delle sue nove case avrebbe potuto accogliere le feste eleganti della vecchia America. Nessuna avrebbe potuto essere il luogo delle riprese per il film con Peter Sellers. Le nove case sono il cuore della vita di colte famiglie americane nel lembo più tradizionale dell'antica colonia britannica: "L'uomo inglese si costruisce da solo e solo per se stesso la propria casa. Non prende in considerazione gli aspetti rappresentativi, la possibilità di fare feste o *parties* e nulla gli è più estraneo che il fatto che la casa possa far sfoggio di sé per il suo aspetto esteriore. Evita infatti di attirare l'attenzione sulla sua casa con una forma eccentrica o con una decorazione architettonica eccessiva, nello stesso modo in cui sarebbe fuori luogo con un abbigliamento stravagante"<sup>74</sup>

Gli anni intorno al 1950 sono quelli in cui sono state realizzate le due icone del dopoguerra: la Farnsworth House di Mies van der Rohe e la Glass House di Philip Johnson. Due icone perfette. Opere d'arte più che case. Due cubi trasparenti dagli esili pilastri in acciaio, dal leggero tet-

<sup>73</sup> cfr. Lesley Jackson, *Contemporary*, Phaidion, London 1994 (ed. it. *Contemporary*, Mondadori, Milano 1996)

<sup>74</sup>H.M., *Das englische Haus, Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innerraum*, Wasmuth, Berlin 1904-1908

<sup>72</sup> cfr. *Hollywood Party*, Blake Edwards, USA 1968

to in cemento, sollevati qualche centimetro dal terreno. La prima tanto perfetta da rimanere intrappolata nel ruolo eterno d'icona, la seconda immediatamente divenuta mausoleo del suo stesso progettista vivente, una sorta di sepolcro trasparente. Negli stessi anni Kahn costruiva case dalle pareti opache, in legno e pietra, utilizzando tecniche tradizionali e conformando il sistema interno al modo di vita dei propri abitanti. Era un uomo fuori dal tempo. Gli edifici dalle lucide e trasparenti pareti di Mies e Johnson annullano in maniera manifesta ogni differenza tra l'interno e l'esterno, cancellando radicalmente ogni concetto domestico tradizionale. Sono architetture levigate, dove ogni asperità è ripulita: nessun muro, nessuna ombra, nessuna materia. Architetture stupende, lontano dal mondo, vicino alla perfezione celeste.

Le case di Kahn sono rifugi che guardano da grandi finestre di legno il paesaggio. Sono costruite utilizzando, per la gran parte, materiali locali e tecniche di costruzione artigianali. Il piano terra della Fisher House è della stessa pietra sulla quale è fondata, i camini della Korman House degli scuri mattoni con i quali sono costruiti tutti gli edifici di Filadelfia. Le pareti di legno di rovere e di cipresso sono un fine lavoro di carpenteria, dove nulla è lasciato all'improvvisazione dell'artigiano, tutto è sapientemente disegnato, ma secondo le regole della tradizione consolidata. Sono architetture dove si coglie, passando la mano sulle pareti, il lavoro dell'uomo, si sente il rumore della materia aprendo le porte e salendo le scale, si percepisce forte l'odore del legno, s'immagina la vita disordinata della famiglia. E' la presenza della tradizione: "In Messico ho incontrato l'architetto Barragan, il suo lavoro mi ha colpito perché con la natura intrattiene un rapporto di intimità... il materiale che utilizza è tradizionale ed il suo carattere è eterno. Parliamo di tradizioni come

fossero cumuli, formati dalla polvere dorata della natura dell'uomo, da cui, goccia a goccia, scendono i dettagli. Camminando attraverso l'esperienza, l'uomo impara dall'uomo. La conoscenza cala come una polvere d'oro; se la si tocca, dona il potere di prevedere. L'artista possiede questo potere: conosce la vita prima del suo inizio; si esprime con le parole della precisione dell'intelletto"<sup>75</sup>.

L'architettura del Movimento Moderno, e in particolare modo gli sviluppi americani del primissimo secondo dopoguerra, avevano superato alcuni concetti patrimonio dell'architettura tradizionale: la definizione gerarchica tra gli spazi della casa, la distribuzione tramite corridoi, la divisione con porte. Inoltre perdevano significato gli elementi simbolici intorno ai quali si definivano i differenti ambienti domestici. L'architettura di Louis Kahn, dai piccoli edifici fino ai piani della città, è un continuo gioco di spazi e volumi ben definiti e tra loro assemblati. Sono figure riconoscibili che vengono unite e separate senza perdere mai il senso e la forma dell'identità originaria. Sono poche ed elementari e quando sono tra loro in relazione non si fondono a formarne una nuova, ma rimangono distinte e distinguibili. Su queste, che Kahn nei disegni rende concrete con la parola stanze, è costruita l'intera idea di architettura. In un famoso schizzo autografo, conservato al Filadelfia Museum of Art, si legge a grandi lettere, intorno al disegno di una cupola sotto la quale stanno sedute due figure umane tra un camino ed una finestra: "Architecture comes from a making of a room... the room is the place of the mind...". Lo spazio complesso ed informe, fondamento di molti edifici contemporanei, è da Kahn rifiutato di principio. E' preferito lo

<sup>75</sup> Louis Kahn, *Architecture: Silence and Light*, in: Arnold J. Toynbee, *On the Future of Art*, Viking, New York 1970 (trad. it. Francesco Dal Co in: Marta Bonaiti op.cit.)

spazio chiaro ed elementare della geometria euclidea. Complessi sono invece i legami tra le figure semplici e complesso è il sistema della composizione degli organismi architettonici, dove spesso numerose figure sono messe in relazione attraverso infinite variabili ed inaspettati assi prospettici.

Kahn è figlio di una cultura anglosassone, anche se stemperata dalla formazione Beux-Arts della Filadelfia degli anni venti. All'ideale palladiano d'architetture composte di volumi simmetrici, che affascina gli architetti contemporanei, Kahn sembrava preferire i più complessi esempi delle grandi case inglesi dei primi anni del secolo dove l'organismo architettonico si sviluppa come una composizione di differenti volumi autonomi, che mantengono una loro chiara identità e sono riconoscibili anche all'esterno. Rispetto alla costruzione classica dell'architettura, dove l'unità dell'edificio era garantita da precisi dettati di armonia tra le parti, l'architettura anglosassone permette continue variazioni e dissonanze. È un'architettura progettata dall'interno, dove ogni locale ha una sua identità e carattere specifico. Diviene così chiaro come Louis Kahn fosse affascinato dai più complessi degli impianti dell'architettura antica, ed allo stesso momento potesse rimanere legato ad una cultura architettonica tradizionale, vagamente anticlassica, che trovava validi esponenti in molti dei maestri americani della prima metà del secolo. Veniva attratto dal principio compositivo di alcune delle grandi architetture antiche, dalle ville romane fino alle abbazie benedettine, che era stato pienamente sviluppato nell'architettura inglese del sette e ottocento. La famosa massima di Francesco Bacone per cui "le case sono state costruite per

viverci dentro e non per essere guardate"<sup>76</sup> risuona come un motivo conduttore nell'architettura domestica della tradizione anglosassone. In questa massima è racchiuso uno spirito di oggettivo realismo che vede l'importanza dello spazio interno dell'abitazione rispetto al suo apparato scenografico esterno.

La Fisher House segue questo modello: figure geometriche semplici in relazione complessa. I due volumi sono regolari parallelepipedi, divisi al loro interno a loro volta da parallelepipedi regolari. Kahn nei disegni non scrive mai le destinazioni d'uso dei singoli locali. È una presa di posizione esplicita contro la lettura della casa come macchina per abitare e un omaggio alla forma pura e spirituale dell'architettura. Ogni progetto nasce da uno schema geometrico semplice in cui tutti gli spazi sono spazi vuoti. Laconiche parole riempiono talvolta i quadretti, si legge "Unnamed space", quasi a lasciare libero il lettore dei disegni ad immaginarsi una vita possibile. Scrive Kahn: "...non voglio pensare iniziando con stanze dal nome conosciuto: come la cucina, il soggiorno o altre così. Le stanze diventano luoghi come questi anche senza dare un nome. Una delle cose più disastrose del giorno d'oggi che annienta ogni istinto progettuale è quello di dare un nome ad una cosa prima che questa se lo sia meritato. Un edificio deve essere fatto in modo che ogni persona, non necessariamente quella che lo ha richiesto, possa sentire di poter fare di questo la propria casa"<sup>77</sup>. Traspare la libertà con la quale Kahn affrontava il progetto, che disegnava svincolato non solo dalle funzioni, ma anche dalla personalità di chi ci avrebbe abitato. Un luogo

<sup>76</sup> Francis Bacon, *Of Building* in: *The Essays or Counsels, Civil and Moral (1625)*, Oxford university Press, Oxford 1999

<sup>77</sup> Louis Kahn, intervistato da Beverly Russel, *An Architect Speaks his Mind*, in: "House and Garden", n.4 ott. 1972

comune misura la bravura dell'architetto nel comprendere il carattere dei committenti ed intorno a questo tracciare il proprio disegno. Kahn ha una visione opposta. L'architettura deve sopravvivere ai desideri ed i capricci del momento, spesso influenzati da mode passeggere, per aspirare ad una dimensione di bellezza eterna. Questa aspirazione è il motore di Kahn, è la ragione della grandezza delle sue architetture, anche delle più piccole. Il metodo di progetto, liberato dalle questioni contingenti, ruota intorno alla composizione di forme semplici come il quadrato ed il cerchio. Parte da queste e arriva a queste, attraverso numerose declinazioni e deformazioni. Il quadrato è l'unità modulare del progetto che definisce spazi essenziali, dei quali non è ancora chiarita la dimensione e l'orientamento, nei quali dividere e comporre la casa. Solo a questo punto, quando è stato già tracciato l'impianto geometrico, si determina la natura degli ambienti deputandoli a svolgere generiche attività della vita quotidiana: dormire, mangiare, cucinare, lavarsi, stare in compagnia... Ad ognuna di queste attività l'architetto prova ad assegnare un luogo nello schema. Il progetto astratto prende la forma e le dimensioni di una casa, i volumi geometrici divengono così stanze dal carattere definito. Sono precisate le altezze, i materiali, le finestre... Il progetto nasce e si sviluppa come un'entità pura che solo successivamente viene corrotta dalla necessità della vita materiale.

Gli edifici di Mies e di Johnson, ma anche tutte gli edifici prototipo californiani degli anni cinquanta, lavoravano con esili pilastri, spesso e volentieri nascosti. Le pareti non erano muri, erano pannelli, il più possibile leggeri e flessibili. Questi, realizzati in ogni materiale compresa la pietra ed il mattone, definivano l'immagine e l'essenza dell'architettura dell'edificio. L'aria entrava da porzioni di parete apribile, la luce dalle pareti stesse che divenivano, per la prima volta nella

storia, completamente trasparenti. Si annullava così il concetto tradizionale di finestra, inteso come apertura nel muro dal quale fare entrar luce ed aria. In tutte le case di Louis Kahn rimangono invece ben riconoscibili gli elementi del vocabolario tradizionale. I muri sono muri, opachi e solidi, sia che siano in pietra o mattoni, sia che siano in carpenteria di legno. Tutti gli edifici sono costruiti utilizzando sempre coppie di materiali: mattoni e legno, mattoni e cemento, cemento e legno, pietra e legno, pietra e cemento, pietra e mattoni. Solo in pochissimi casi, e mai per gli edifici domestici, è impiegato il metallo. Kahn disse: "... la pietra ed il legno, non comperati, ma trovati sul posto, si devono utilizzare in maniera coerente, come si dovesse rendere gratitudine per un regalo della natura. Questi nobili ed antichi materiali, che in tutti i tempi hanno ispirato innumerevoli stupende variazioni nei modi in cui si sono composti, devono essere utilizzati con limpidezza e parsimonia coerenti alla loro natura"<sup>78</sup>. La Fisher House è costruita su un solido basamento in pietra di Montgomery, sui quali sono montati due piani interamente in legno attraversati a loro volta dal grande focolare in sasso. Oltre ai due materiali accoppiati per la costruzione c'è naturalmente il vetro. Ma è un elemento della finestra, intelaiato dal legno o nascosto dietro i mattoni. E' come un non-materiale, è la chiusura invisibile di un'apertura. Le finestre rimangono finestre, anche se sono ampie quasi come intere pareti. Ma sono elementi riconoscibili come tali, sono buchi nella superficie esterna della costruzione. Sono composte e complesse. Kahn cerca, quando è possibile, di lasciare una marcata differenza tra gli elementi apribili e quelli fissi, in modo da tracciare una

<sup>78</sup> Louis Kahn, introduzione a Clovis Heimsath, *Pioneer Texas Buildings: A Geometry Lesson*, University of Texas Press, Austin 1968.

chiara demarcazione tra interno ed esterno. Ribadisce il confine dell'intimità domestica, difendendo i limiti con precisi segni fisici. Come nelle costruzioni rurali, dove le porte erano senza vetri e le poche finestre non si aprivano, nella villa Fisher ante a battente di legno massiccio si aprono per far entrare all'occorrenza l'aria, come fossero usci che ben difendono l'interno domestico. Al contrario, la luce entra da grandi lastre di vetro, sotto le quali, come parte integrante del serramento, sono disegnati su misura gli arredi. Sono cassapanche sulle quali parlare, tavolini per fare la colazione, scrittoi per leggere e sedili per rimanere soli, concentrati su un orizzonte più vasto di quello delle mura domestiche. Le grandi finestre di vetro sono semplici lastre, divise solamente lo stretto necessario da partizioni. Come nelle antiche case inglesi le finestre sono quadri, panorami da mirare dall'interno delle stanze, mai buchi nei muri distribuiti con regolarità sulle facciate, aperti per amor di simmetria. Ma a differenza di molti contemporanei non aveva paura delle finestre, rimanevano l'espressione dei suoi muri e le continuava ad utilizzare, nel momento in cui altri avevano già cominciato pericolosamente a diffidarne.

Tra gli alti e fitti alberi centenari si nasconde la Fisher House: una costruzione composta da due cubi di legno tra loro non ortogonali. Dalla strada che conduce veloce al centro di Filadelfia non si vedono finestre o altri elementi che possano far pensare ad una abitazione domestica, solo alcuni tagli verticali scavano il legno di cipresso. Sull'altro lato, affacciato sull'acqua di un fiume stagnante, si aprono le finestre e si svela il cuore della casa. E' un inno alla modestia ed alla sobrietà. Sette anni di progetto e di lavori hanno reso questo piccolo edificio un capolavoro di perfezione e di controllo di ogni minuto dettaglio. La Fisher House è stata progettata tracciando due semplici parallelepipedi su un piano di

terreno degradante verso un fiume. I due parallelepipedi seguono un differente orientamento a chiudere parzialmente una piccola corte sul retro, verso il viale di accesso. I corpi, inclinati tra loro di 45 gradi, si toccano in un solo punto, ed in questo punto di contatto c'è l'unico passaggio: un piccolo varco dal quale si aprono i due sguardi della casa e si svelano i segreti della composizione. Il progetto si basa su una matrice geometrica: il quadrato e la sua diagonale. E' la stessa matrice di altri importanti lavori di quegli anni: il dormitorio del Bryn Mawr College, i complessi per il Indian Institute of Management di Ahmedabad e per il Parlamento di Dacca. E' il 1963, anno in cui questi progetti prendono corpo, ed in cui si sviluppano i piani definitivi per la Fisher House. Grazie alla variazione di orientamento, offerta dalla diagonale, i due cubi guardano due differenti panorami: lo spazio a doppia altezza si affaccia a nord, con la sua grande finestra sullo stagno mai abbagliata dal sole, e segue esattamente il declivio; le stanze per dormire catturano il sole dell'alba perfettamente orientate a levante. La panca sotto la finestra davanti al camino è l'elemento fondamentale, per quanto piccolo, per comprendere il carattere del progetto. L'idea di Kahn di costruire "una casa nella casa" come se fosse "uno spazio ulteriore, aggiunto" è realizzata in forma concreta nella nicchia costituita dai tre lati della finestra. La panca è uno spazio in cui aguzzare lo sguardo: verso il camino, verso l'altro cubo, verso l'esterno...

Il basamento di pietra è costruito massiccio sul pendio e forma un piano in parte interrato sul quale sono montati i due cubi di legno. Questi sono leggeri e perfetti, un gioco d'incastro cinese, tagliati solo dalle fenditure delle finestre. Mentre nel basamento costruito con la pietra del luogo è evidenziata la massa dei muri, accentuata dall'uso di pietre di relativamente grosso forma-

to, la parte superiore di legno mostra la perfezione del montaggio delle assi di cipresso protette nei punti critici da sottili lamine di ottone.

*Biblioteca della Phillips Exeter Academy, New Hampshire, 1965-1971*

Mentre in altri progetti della seconda metà degli anni sessanta Kahn lavorava sulla scomposizione dell'edificio in più volumi, con il progetto di Exeter sembra ritornare alla compattezza che aveva caratterizzato i suoi primi lavori. La scelta di un volume compatto è determinata dalla volontà lasciare libera una parte consistente del parco del campus per disporre, come fosse un elemento scultoreo isolato, un grande solido dalle forme arcaiche. Accanto progetta e costruisce un altro volume semplice, ma più basso, per la mensa e le cucine dell'intero campus.

L'edificio della biblioteca è costituito da un grande atrio centrale vuoto, alto fino ad affacciarsi sul cielo, sul quale si aprono i depositi dei libri, in grado di contenere 250.000 volumi. Tutti i libri si vedono attraverso quattro monumentali oculi, che occupano per intero la parete in liscio cemento armato. Gli oculi, grandi aperture circolari, rompono ogni rapporto con la dimensione umana e rendono la struttura portante in cemento come una vuota figura geometrica astratta, omaggio alle perfette figure celesti. Non esiste sala di lettura comune, ma tante piccole celle individuali, in grado di ospitare almeno 400 studenti, illuminate direttamente dalle finestre aperte in facciata. Le cellule di lettura, realizzate in muratura, avvolgono su tutti i lati, il nocciolo interno della biblioteca in cemento, così che l'edificio appare come un grande cubo grigio rivestito da quattro massicce facciate di mattoni rossi. L'esperienza per il lettore è quella di scontrarsi, appena entrato nell'edificio, con la massa enorme dei libri e, una volta appropriatosi di quelli

desiderati, poterli possedere nella luminosa concentrazione della sua cella di mattoni e legno.

“Un uomo con un libro va verso la luce.

Così comincia una biblioteca.

L'uomo non dovrà spostarsi di due metri per raggiungere una lampadina.

Il posto-lettura è la nicchia, che può essere il principio dell'ordine spaziale della sua struttura.

In una biblioteca, la colonna comincia sempre in luce.

Senza essere nominato, lo spazio creato dalla struttura della colonna suggerisce il suo uso come posto-lettura.

Un uomo che legge in un seminario cercherà la luce, ma la luce resta un fatto secondario.

La sala di lettura è impersonale. E' l'incontro in silenzio fra lettori e libri.

Lo spazio grande, gli spazi piccoli, gli spazi non nominati e gli spazi di servizio. Il modo in cui sono conformati rispetto alla luce è il problema di tutti gli edifici.

L'edificio in questione parte da un uomo che vuole leggere un libro”<sup>79</sup>.

Nella struttura muraria delle facciate emergono al contempo il senso della rovina, il fascino del mondo industriale del secolo passato, l'architettura tradizionale del New England e le costruzioni dello stesso parco universitario. Suggestioni e citazioni di un mondo austero, spoglio o spogliato di ogni decorazione e gentilezza. Le suggestioni scaturiscono da grandi muri rossi bucati, nei quali il chiaroscuro evoca tanto le vedute di Piranesi, quanto le periferie di Filadelfia, e che il colore e la superficie irregolare dei mattoni enfatizza drammaticamente. Le quattro fac-

<sup>79</sup> Louis Kahn, da “Perspecta”, n.4, 1957 (cit. in: Christian Norberg-Schulz, *Louis Kahn, idea e immagine*, op.cit.)



ciate non si congiungono ai lati, lasciando fenditure sugli spigoli dalle quali introdursi nel cuore dell'edificio. Il visitatore è così obbligato alla stessa esperienza dell'attraversare la breccia di un possente muro. I vetri delle finestre sono montati da non veder alcun profilo di serramento e la parte inferiore delle aperture stesse è chiusa con pannelli di legno a filo superficiale esterno. In questo modo lo scheletro dei mattoni, che emerge tra il pesante nero dei buchi e la leggerezza provvisoria del legno, appare con ancor maggiore forza e drammaticità. La tessitura muraria sembra essere un saggio sull'arte di costruire dei romani: volte ed architravi paiono direttamente uscire da una pagina di manuale, le porzioni di muro tra le finestre si rastremano quasi impercettibilmente verso l'alto, fino alla sommità, dove tra di essi penetra l'azzurro del cielo.

*Indian Institute of Management, Ahmedabad, India 1962-1975*

La costruzione dell'Indian Institute of Management, il primo lavoro fuori dagli Stati Uniti, offre per la prima volta la possibilità a Kahn di realizzare quanto fino ad ora solamente progettato: un brano intero di città. Si trova a confrontare la sua visione dell'architettura con una realtà molto differente da quella in cui era solito operare, quella di un grande paese emergente del terzo mondo. In realtà tutti i limiti dei molti altri architetti americani che avevano lavorato nei paesi non industrializzati diventano per Kahn, come anche era accaduto nei decenni precedenti a Le Corbusier nella costruzione dei palazzi di Chandigarh, i punti di forza sui quali fondare i lineamenti per una nuova architettura. Gli architetti europei ed americani avevano realizzato la grande parte degli edifici pubblici ed amministrativi della nuova nazione indiana. L'architettura d'importazione rimaneva ancorata ad una visione coloniale oppure ricorreva a quel

lussuoso e raffinato linguaggio contemporaneo delle grandi corporazioni industriali. Nel primo caso non certo poteva porsi come modello per la definizione di una nuova identità, nel secondo aveva già rivelato in Sud America ed Africa i suoi limiti di gestione e manutenzione. La semplicità esecutiva che caratterizzava molti progetti di Kahn portati a termine nei decenni precedenti, tanto da non richiedere complicati disegni tecnici e nessun elemento sofisticato, sembrava indicare la via da seguire per l'architettura dei paesi in via di sviluppo. Balkrishna Doshi, il giovane e geniale architetto indiano che aveva già lavorato con Le Corbusier, vede proprio in queste architetture di Kahn un potenziale sul quale investire le poche risorse a disposizione. Ciò che stava più a cuore a Doshi era costruire una giovane scuola indiana che potesse proseguire l'opera dei maestri. Kahn era uno stimato docente, la sua architettura cominciava ad essere conosciuta anche fuori dalla rivista "Perspecta" e dalle aule di Yale e la Penn University.

Kahn raggiunge Ahmedabad, capitale del nord-est dell'India caratterizzata da forti tensioni tra la cultura Indu e quella dell'Islam, la prima volta nel 1962 e riassume l'impressione con la semplice formula: "riscaldamento solare, vento, luce, pioggia, polvere".<sup>80</sup> La semplice formula nasconde una reale sottostima delle possibilità e delle capacità del continente indiano. Era abituato ad avere rapporti molto difficili con i committenti a causa della sua connaturata incapacità a prevedere un realistico piano economico, a programmare i tempi, a rispettare i programmi funzionali. Lavorava pensando al risultato finale dell'opera unicamente da un punto di vista architettonico. La gravità della situazione economica, associata

<sup>80</sup> Louis Kahn, cit. in Klaus-Peter Gast, *Louis Kahn, The Idea of Order*, Birkhäuser, Basel/Berlin/Boston 1998

agli enormi problemi di comunicazione e alla mancanza in luogo di assistenti personali, imporrà già dai primi mesi di lavoro una radicale svolta verso quelle scelte che hanno reso questa opera una delle icone di riferimento dell'architettura per il futuro dei paesi in via di sviluppo. E non solo. Il grande caldo, i lunghi mesi di piogge monsoniche, la luce accecante sono per Kahn condizioni eccezionali a cui trovare eccezionali soluzioni. Riuscirà naturalmente a sfruttare a pieno la limitatezza di risorse e il livello primitivo di specializzazione, portando alle estreme conseguenze la "forza del muro", che non aveva bisogno di perfezione, di ricchezza e di raffinate soluzioni di dettaglio.

Nel gioco delle grandi masse murarie, bucate da scure aperture geometriche, si annulla la presenza dello scorrere del tempo. Così perde importanza la completezza dell'opera, si smarrisce la sensazione di fastidio verso l'incompletezza, il deperimento, la sommaria esecuzione. Dopo trent'anni, questa piccola città si mantiene nella sua bellezza immortale di luogo senza tempo: il muschio sui mattoni, l'umidità che trasuda, le modifiche spontanee, le grandi crepe, l'invasione delle piccole Lambrette, donano al visitatore l'esperienza di una scoperta archeologica ed agli studenti ed ai professori residenti quella di vivere all'interno di un'antica città-palazzo.

In India riuscirà così a realizzare non solo il sogno della visione di edifici romani in rovina, ma quello di una città intera in cui le vestigia spoglie dei palazzi si allineano ordinati lungo i lati di un grande foro e in cui le insulae si perdono nel verde selvaggio della foresta.

Il progetto, di dimensioni enormi, si trova naturalmente a fare i conti con una realtà imprenditoriale completamente differente rispetto a quella degli Stati Uniti. Non ci sono imprese specializzate e materiali da costruzione pronti, ma enorme risorsa di manodopera e materia prima.

Kahn visita gli edifici che Doshi aveva realizzato con Le Corbusier a Candigarh e nella stessa Ahmedabad. Sicuramente vi ha potuto trovare molti punti in comune con quanto lui stesso aveva costruito nei ricchi Stati Uniti. Il complesso dell'Institute of Management può rappresentare una linea di continuità logica con le ville ed i progetti indiani di Le Corbusier all'inizio degli anni cinquanta. Le Corbusier aveva lavorato negli anni del boom tessile della città, ora in crisi per la forte concorrenza delle altre regioni. L'Institute of Management sarebbe stato il gioiello su cui rilanciare il ruolo imprenditoriale della regione.

Kahn inizia a lavorare su un progetto molto complesso, di cui se ne conoscono almeno 28 versioni, che comprendeva edifici amministrativi, aule per l'insegnamento, sale di studio, mense, refettori, dormitori comuni per gli studenti, alloggi per gli insegnanti e fabbricati tecnici.

Dalle sue stesse parole la descrizione del progetto: "La pianta deriva da una mia idea del monastero. L'idea dell'aula per seminari, e il suo significato di «imparare» esteso agli alloggi per gli studenti, proviene dalla Business School di Harvard. Il problema che mi sono posto è stato quello dell'unità fra settore didattico, alloggi studenteschi e case per i docenti: ogni edificio con il suo proprio carattere, eppure tutti vicini l'uno all'altro. Il lago posto fra gli studenti e i docenti, sebbene di piccole dimensioni, costituisce un sistema per distanziarli. Una volta trovato questo sistema, gli alloggi studenteschi tendevano, psicologicamente, a rendersi indipendenti dalla scuola, sebbene non siano a grande distanza da essa. Un'opera d'arte è la creazione di una vita. L'architetto sceglie e compone per tradurre le istituzioni dell'uomo in ambienti e rapporti spaziali.

E' arte se si risponde al desiderio e alla bellezza dell'istituzione"<sup>81</sup>.

Il complesso è diviso in tre parti: il centro intorno alla grande piazza dove si trovano le aule, gli uffici amministrativi la biblioteca e la mensa (in realtà mai costruita); i dormitori degli studenti; le residenze dei docenti. La disposizione è determinata dallo studio delle correnti d'aria in modo che possano generare dei flussi continui di rinfrescamento: "L'orientamento in direzione del vento e il riparo dal sole hanno suggerito gli elementi architettonici per la composizione. I miei accordi con la scuola indiana prevedono di elaborare il progetto facendo ricorso agli architetti e ingegneri dell'Istituto Nazionale di Progettazione di Ahmedabad. Un bravissimo architetto indiano, Doshi, provvede alle interpretazioni architettoniche dei progetti, quando io sono assente. Non mi sono ancora chiari i problemi dell'orientamento, ma Doshi sta per arrivare dall'India e mi spiegherà tutto. Quando Doshi arrivò, rilevò che era meglio ruotare tutto il complesso nella direzione inversa. Nei primi progetti, gli alloggi sono stati composti in case per sessanta studenti ciascuna: le camere disposte su due piani, e, a livello del suolo, dei portici coperti che servono di collegamento. In ciascuna casa, le campate terminali verso il lago si spostano di 3 m. a un livello 1,20 al di sopra dell'acqua, dando luogo a un locale di ritrovo a due piani, che fronteggia il lago. Questo è divenuto lo spazio destinato agli ospiti in ogni casa, ed è venuto ad aggiungersi al senso di scambievolmente ospitalità, in senso spirituale, fra studenti e docenti, implicito nel concetto stesso di seminario. Le camere da letto, in gruppi di dieci, sono organizzate attorno a un vano scala e a una sala da tè. In questo

modo, si evitano corridoi, favorendo gli ambienti che contribuiscono all'idea centrale, che richiede programmazione di spazi residui per lo studio spontaneo e organizzato. L'ingresso alla sala da tè e la collocazione delle scale e delle toilette serve a proteggere le camere dal sole e dal riverbero, senza ostruire l'indispensabile passaggio della brezza. Le case sono orientate nella direzione del vento: tutti i muri sono paralleli a questa direzione. Essi sono tracciati diagonalmente attorno a un cortile, al fine di delimitarlo e di conservare la regolarità richiesta dall'orientamento. Se si ha una piazza in cui tutto è ortogonalmente corrispondente a un quadrato, si troverà che due lati sono orientati in modo errato. Con un andamento diagonale, i risultati saranno insoliti, ma alla fine si riuscirà a ottenere, a dominare questa geometria, se si vuole. E non si deve mai perdere di vista l'orientamento, perché è qualcosa di assolutamente indispensabile. Ecco la ragione di questo schema diagonale. Nell'edificio della scuola, si noterà che vi ho inserito un pozzo di luce. ... Si potrebbe chiamarlo un bow-window rivolto al contrario. La corte interna, in occasione di certe cerimonie, sarà schermata da un grande tendone largo 24m. Questa idea audace mi è stata suggerita dagli impianti architettonici allestiti per lo stesso scopo nei cortili del palazzo Akhbar a Lahore. E' noto che gli indiani sanno eseguire tessuti stupendi e che ne hanno tessuto anche di più grandi. Questo cortile è diverso dalle cose che ho progettato finora. Da una certa gioia essere il solo a scoprire uno stupendo modo di vivere, che era appartenuto a un'altra civiltà. Si noterà che tutti gli edifici li ho concepiti l'uno coerente con l'altro, anche se case, alloggi e scuola hanno proporzioni tanto diverse. Il laterizio, che costituisce muri e pilastri con solai in cemento, è mantenuto per tutte le campate più larghe dando luogo ad archi e contrafforti, mentre gli spazi più modesti sono

<sup>81</sup> Louis Kahn, *Indian Institute of Management*, cit. in: Christian Norberg-Schulz, *Louis Kahn, idea e immagine*, op.cit.

risolti con semplici pannelli sovrapposti ai muri. Coerentemente con l'ordine della costruzione in mattoni e con inserimento di cemento armato, quest'ultimo si unisce alle caratteristiche del laterizio nello sviluppo degli archi ribassati. Nelle case, dove non c'è sufficiente spazio per usare l'arco a pieno centro, si introducono travi in cemento che riducono la tensione per controbilanciare la spinta degli archi ribassati. Una buona illuminazione, controllata, e una buona ventilazione, graditissima, sono sempre presenti come principio delle forme architettoniche. Ho capito profondamente quanto sia necessaria la ventilazione, una volta che sono capitato, con altre venti persone, nel palazzo di Lahore. La guida ci mostrava l'ingegnosità degli artigiani che avevano tappezzato una intera stanza di mosaici multicolori lucidi come specchi. Par farci apprezzare il mistero dei riflessi, egli chiuse tutte le porte e accese un fiammifero. La luce del singolo fiammifero produsse una quantità di effetti imprevedibili, ma due persone svennero per la mancanza di aria nel breve tempo in cui la stanza rimase chiusa alla brezza. In quel breve tempo, in quella stanza, si era sentito che niente è più importante dell'aria<sup>82</sup>.

*Assemblea Nazionale del Bangladesh,  
Dacca 1962-1983*

Il grande Palazzo del Parlamento per la capitale del Bangladesh, il leggendario Bengala, è sicuramente uno dei più imponenti e monumentali edifici realizzati nella storia dell'architettura contemporanea.

Le vicende della costruzione del palazzo e degli edifici ad esso connessi sono legate a quelle dei

primi quaranta anni di una delle più giovani e povere nazioni del pianeta.

Kahn viene chiamato ad elaborare il progetto per la sede del Parlamento Legislativo del Pakistan, nella piccola e disastrosa porzione Orientale sul delta del Gange a levante dell'India, in contemporanea con l'incarico per il complesso di Ahmedabad. Il nuovo quartiere amministrativo è subito battezzato Sher-e Bangla Nagar, la città delle tigri del Bengala. Il Bengala è un luogo mitico per la cultura europea: i geografi medioevali situavano il luogo del paradiso perduto. L'immaginario delle favole è però ben diverso dalla dura realtà: un paese devastato dalle inondazioni e dalle carestie, dove la quasi totalità della popolazione combatte una dura lotta quotidiana per la sopravvivenza. L'indipendenza dell'India fu raggiunta nel 1947, ma i contrasti erano forti e causavano divisioni per la presenza di un conflitto interno tra induisti e minoranza mussulmana. Gli inglesi decisero di dividere la colonia in due grandi stati tracciando i confini sulla mappa delle maggioranze religiose: l'India ed il Pakistan. Il Bengala e il Punjab, che però si trovavano però ai due lati opposti dell'India, furono unite in un nuovo stato a maggioranza islamica. Il Bengala divenne così il Pakistan Orientale. Fatta eccezione per il credo musulmano, le due regioni avevano ben poco in comune. L'amministrazione dello stato era naturalmente complicatissima a causa della presenza nel mezzo del gigante indiano. Ogni espediente per mantenere l'unità veniva escogitato. Nel 1963 venne dato l'incarico a Louis Kahn di progettare le due nuove capitali: ad occidente il centro esecutivo, ad oriente quello legislativo. I lavori procedettero per la capitale in Bengala, rimasero sulla carta quelli in Punjab. Nel momento in cui venne dichiarato che "l'urdu e solo l'urdu", la lingua occidentale, sarebbe divenuta la sola lingua ufficiale, gli abitanti del Pakistan Orientale, che parla-

<sup>82</sup> Louis Kahn, *Indian Institute of Management*, cit. in: Christian Norberg-Schulz, *Louis Kahn, idea e immagine*, op.cit.

vano il bengali, si opposero senza condizioni. Era il 1971. La storia che seguì è la triste storia di molti paesi del terzo mondo, che culminò con l'immane guerra sanguinosa, la distruzione di interi villaggi, la carestia. L'intervento militare della più potente India, inevitabilmente parte in causa, pose fine, in soli undici giorni, al conflitto e il Bangladesh divenne nel 1972 ufficialmente il 139° stato del mondo. In tutto questo, il maestoso cantiere dell'assemblea nazionale procedeva, lento, ma incessante nonostante le difficoltà di comunicazione, la mancanza di fondi, l'isolamento dal resto del mondo. Il grande edificio sarebbe diventato il simbolo dell'orgoglio e dell'identità nazionale bengalese. I lavori furono portati a termine nel 1983 a quasi dieci anni dalla morte di Louis Kahn.

Kahn ricorda i primi momenti dell'incarico: «Quando mi è stato chiesto di progettare la seconda capitale del Pakistan, quella legislativa, a Dacca (la prima capitale si trova a Islamabad ed è quella esecutiva), mi è stato assegnato un esteso programma di costruzioni: l'assemblea, la corte suprema, alloggi, scuole, uno stadio, il settore diplomatico, il settore residenziale; tutto da sistemarsi su circa 400 ettari di terreno piatto e soggetto a inondazioni, io seguivo a chiedermi in che modo si potevano disporre tutti questi edifici e che cosa avrebbe determinato la loro collocazione sul terreno. La notte del terzo giorno, balzai dal letto con l'idea che ancora oggi è il principio determinante del piano. Essa scaturiva semplicemente dall'aver capito che l'assemblea è di natura preminente. Gli uomini sono venuti a riunirsi per mettersi in contatto con lo spirito della comunità, e pensai che questo si poteva esprimere. Osservando la forma religiosa della vita dei pakistani, pensai che una moschea intessuta entro la trama spaziale dell'assemblea avrebbe avuto tale effetto. Temevo fosse presunzione asserire che ciò corrispondesse simbolicamente al

loro modo di vivere, ma l'assunto prese piede come un'ancora. Inoltre, il programma richiedeva il progetto di un albergo per i ministri, per i loro segretari e per i membri dell'assemblea. Ma questa richiesta divenne, nella mia mente, un corollario dell'assemblea, e subito pensai che l'albergo poteva essere trasformato in studi disposti in un giardino lungo un lago. La corte suprema, nella mia mente, rappresentava la verifica degli atti legislativi, in contrapposizione alla natura filosofica dell'uomo. Le tre parti divennero inseparabili, pensando alla natura trascendente dell'assemblea.

Non vedevo l'ora che fosse mattina per riferire questi pensieri a Kafiluddin Ahmad, cui era affidata la cura del progetto. Al mattino, alle 9 in punto, ero da lui, a parlargli dell'importanza simbolica della moschea. Non ebbi una risposta immediata, nessuna reazione. Però, prese il telefono e chiamò diversi ministri. Dopo aver parlato per un po', si rivolse a me e mi disse: «Professor Kahn, credo che lei abbia trovato qualcosa di buono». Avevo grande fiducia che il progetto avrebbe preso forma. «Ma», aggiunse, «incontrerò qualche difficoltà con il presidente della corte suprema, perché non vuole che il tribunale stia vicino all'assemblea». Incontrammo il presidente della corte suprema il giorno dopo e fummo accolti con il solito tè e biscotti. Egli disse: «So perché siete qui: le chiacchiere corrono veloci in Pakistan. Lei sta bussando alla porta sbagliata, perché io non farò mai parte di questo raggruppamento assembleare. Me ne andrò nella sede del capoluogo provinciale, presso la alta corte provinciale, dove stanno gli avvocati, e credo che là mi sentirò molto più a mio agio». Allora gli dissi: «Signor presidente, questa è solo la sua decisione o è anche la decisione dei magistrati che la seguiranno? Lasci che le spieghi cosa intendo comporre». E feci il mio primo schizzo su carta dell'assemblea, con la moschea, sul lago. Aggiun-

si, intorno al lago, gli alloggi. Gli spiegai perché il significato dell'assemblea mi sembrasse trascendente. Dopo un momento di riflessione, mi prese la matita di mano e fece un segno a rappresentare la corte suprema, proprio nel punto dove l'avrei posta io stesso, alla parte opposta della moschea, e disse: «La moschea è sufficiente a isolare la corte dalla gente dell'assemblea». Ero molto felice nel vedere che le motivazioni di un pensiero religioso erano comunicabili. A cambiare la sua opinione, non era stata una fede precisa, né uno schema, ma l'essenza da cui nasce una istituzione. Il rapporto fra assemblea, moschea, corte e alloggi nella loro interdipendenza, psicologicamente, è ciò che esprime una natura. L'Istituzione dell'Assemblea avrebbe perso forza, se ne fossero state separate le parti simpatetiche. Le ispirazioni di ciascuna parte sarebbero rimaste incompiutamente espresse.

Nel primo schizzo della moschea, avevo indicato quattro minareti. Il significato della moschea connessa con l'assemblea era allora intuitivamente necessario e veniva espresso in termini presi a prestito. Ora il problema della natura «Moschea» in relazione con «Assemblea» ha posto in discussione i minareti e, a un certo punto della progettazione, la moschea era diventata una piramide culminante in un minareto. Ora esso adorna l'entrata principale come un particolare decorativo, ma il problema della sua forma resta ancora insoluto.

Dato che l'area si trova nella zona del delta, le costruzioni vengono rialzate su terra di riporto per proteggerle dalle inondazioni. Il materiale per i rialzi proviene dallo scavo di laghi e piscine. La forma del lago mi è servita anche come una disciplina nella distribuzione e nella delimitazione. Il lago triangolare doveva abbracciare gli alloggi e l'assemblea e fungere da controllo dimensionale.

Assemblea, alloggi e corte suprema appartengono alla Cittadella della Assemblea e la loro interazione suggerisce un senso di compiutezza, che costringe gli altri edifici a prendere le distanze. Allora, dato il valore intellettuale degli edifici raggruppati attorno all'assemblea, il suo significato, mi portò a realizzare che gli atti dell'assemblea conducono alla fondazione delle istituzioni dell'uomo. Il che mi ha fatto comprendere che gli altri edifici previsti dal programma, al di fuori di quelli collegati all'assemblea, appartenevano alla Cittadella delle Istituzioni, alla quale ho assegnato una posizione opposta, in asse, a quella dell'Assemblea.

Nel riflettere sul significato delle istituzioni, mi venne in mente che l'ispirazione a vivere resta umilmente poco espressa nelle istituzioni dell'uomo. Si tratta di un edificio di cui spero di percepire la forma: da questa si potrà giungere al progetto. Sarà un luogo di bagni, un luogo di esercizi e incontri. È il luogo dove si onora l'atleta e dove si cerca di raggiungere la perfezione fisica. L'idea di un'istituzione simile si ispira alle terme romane. Ho in mente un ambiente spaziale di grande portata, considerate le risorse di oggi. La responsabilità di una nazione di fronte ai suoi cittadini riguardo al benessere fisico, è certamente altrettanto importante di quella che riguarda la cultura intellettuale e l'organizzazione commerciale. Tale istituzione è, grosso modo, rappresentata da un edificio che ospiti, oltre a uno stadio, locali per incontri, bagni, esercizi, e i relativi giardini, fiancheggiato da una scuola tecnica e da una scuola artistica. A questi edifici, va aggregato un blocco di istituzioni subordinate e di servizi commerciali. A questo blocco si agganciano le zone abitative, che si stanno ricavando da un vecchio villaggio, con elevazioni e avvallamenti già costituiti. Ho parlato con Steen Eiler Rasmussen della deliberata separazione delle due cittadelle, ed egli mi ha sug-

gerito di riflettere a fondo sulla decisione e di vedere se non sia possibile che le due parti si incontrino su un piano di maggiore parità, anziché dare l'impressione di stare a guardarsi, una di qua e una di là. A me pareva che stessero bene separate, dato che vivevano su diversi piani di ispirazione, ma Rasmussen conosce così bene le origini delle città nella loro essenza, che mi rendo conto che occorre una approfondita revisione del piano, prima di sentirmi sicuro della fede che sta a monte del piano stesso.

Quello che sto cercando di fare è di trarre da una filosofia una fede che si possa applicare al Pakistan, di modo che qualunque cosa qui si faccia, sia sempre corrispondente a essa. La mia impressione è che questo progetto, eseguito alcune settimane dopo aver visto il programma, possieda una sua forza; ma possiede anche tutte le componenti? Se ne mancasse una sola, andrebbe tutto in frantumi. Questo è il mio problema. Rasmussen mi ha esposto la situazione con piccoli schizzi, che davano l'idea della vita, della bellezza di un bazaar che, grazie alla sua precisa dimensione, esprime in modo così definito l'autosufficienza di un modo di vivere ispirato: diventa la creazione di un mondo nel mondo. Allo stesso modo, in questa riserva di 400 ettari, si dovrebbe sentire il carattere di questa entità<sup>83</sup>.

Il contributo di Steen Eiler Rasmussen, a cui Kahn fa spesso riferimento, nella genesi e nell'elaborazione dello schema di progetto, è sulla definizione del rapporto di diretta analogia tra la forma degli edifici e quella della città. Kahn stava progettando un palazzo che conteneva una parte di città, ed una parte di città che aveva le sembianze di un palazzo. Rasmussen, architetto e storico danese, professore ospite a Yale, alla

Penn, a Berkley ed al M.I.T. aveva pubblicato "Towns and Buildings" e "Experiencing Architecture", dove molti dei temi su lavorava lo stesso Kahn come architetto trovavano una dimensione teorica e didattica. Sono di Rasmussen gli studi sulla continuità e la validità della forma urbana all'interno dell'architettura a cui spesso Kahn fa riferimento. In questi termini è da leggersi il ruolo simbolico della città nella conformazione del quartiere parlamentare, che e a sua volta si pone in stretta continuità con la forma del palazzo. Nel progetto di Dacca sono portati a termine, grazie alla dimensione ed alla complessità simbolica dell'intervento, le idee, rimaste spesso sulla carta, di lavori precedenti sulla composizione di architetture come assemblaggio di elementi autonomi.

La forza dell'edificio dell'Assemblea è nella sua materia e nella sua forma. La materia, il cemento grigio e grezzo, allude alla dura pietra dei castelli e delle cattedrali in forte contrasto con gli altri edifici in mattoni rossi, che a loro volta alludono alla costruzione della città. La forma trova la sua compiutezza nel rapporto tra le singole parti. Differenti corpi, dalla figura semplice ed elementare, sono assemblati secondo rigidi assi di simmetria. Al centro di questi è la sala dell'assemblea. Tutti i corpi mantengono la loro autonomia formale e si possono leggere come variazioni sul tema della stessa sala centrale, mentre la moschea trova la sua unicità grazie al differente orientamento rispetto agli altri elementi del Palazzo. La natura di edificio composto da più edifici è resa manifesta anche all'interno, dove le facciate delle singole ali mantengono il loro carattere di facciate esterne. La circolazione avviene negli spazi ritagliati tra una forma geometrica e l'altra: "Il mio progetto a Dacca si ispira alle Terme di Caracalla, anche se è molto più grande. Gli spazi residui delle Terme sono un anfiteatro, uno spazio trovato, una corte. Attorno vi sono

<sup>83</sup> Louis Kahn, *Capital Complex in Dhaka*, cit. in: Christian Norberg-Schulz, *Louis Kahn, idea e immagine*, op.cit.

giardini e nel corpo dell'edificio, ovvero nell'anfiteatro, vi sono gli interni e negli interni vi sono giardini a livelli diversi, luoghi che rendono omaggio all'atleta e luoghi che onorano la conoscenza del modo in cui l'uomo è stato creato. Tutti questi sono luoghi di benessere e di riposo, luoghi in cui ci viene consigliato come vivere per sempre... questo e ciò che ha ispirato il progetto"<sup>84</sup>

L'edificio del parlamento è costruito su un basamento di qualche metro ricavato dallo scavo di lago artificiale sui lati verso gli edifici annessi. I lati della moschea e dell'accesso presidenziale sono lasciati liberi con un prato di parecchie centinaia di metri. La massa uniforme del cemento e la purezza geometrica delle figure con cui è composto l'edificio rendono da lontano difficile la lettura delle dimensioni e della scala reale. Il tutto è enfatizzato ulteriormente dal fatto che nessuna finestra è aperta sulle pareti esterne. Solo grandi buchi neri dalle figure geometriche del triangolo, del quadrato e del cerchio rompono la massa compatta dei corpi. Sulla superficie compatta di cemento grezzo sono resi evidenti i segni dei casseri per il getto. Ritorna il tema del giunto e la sua funzione di ornamento dell'edificio. Le linee regolari, appositamente lasciate tanto profonde da poterci inserire un listello di marmo bianco, segnano una griglia di rettangoli tutti uguali. Le strisce bianche corrono ininterrotte, incuranti delle grandi aperture nella muratura. L'impressione è quella di una massa compatta di grandi blocchi nella quale sono stati scavati in un tempo successivo fori geometrici. Il Parlamento non possiede una vera facciata monumentale, ma espone la geometria delle figure di cui è composto, una scenografia impressionante senza

alcuna consistenza funzionale. La luce entra dai lucernari e si proietta sulle pareti: "Nel progetto dell'assemblea, avevo introdotto un elemento che desse luce all'interno. Facciamo attenzione; quando vediamo una serie di colonne, possiamo dire che la scelta delle colonne è una scelta di luce. Le colonne, essendo volumi, delimitano gli spazi della luce. Ora, ribaltiamo i termini della questione e immaginiamo che le colonne siano cave e molto più grandi, e che le loro superfici possano a loro volta dare luce: allora i vuoti diventano stanze e la colonna diventa l'elemento portatore di luce, può assumere forme complesse, essere il supporto degli spazi e dare luce agli spazi.

Obiettivo del mio lavoro è sviluppare l'elemento in modo tale da farlo diventare un'entità poetica, che possieda una sua bellezza, sia che venga avulso dalla composizione, sia che ne faccia parte. A questo modo, esso diventa analogo alla colonna piena, che prima ricordavo. Il problema dell'elemento compositivo ricompare nel disegno delle verande antiriverbero degli alloggi. L'elemento deve ammettere che la luce sia tanto all'interno della veranda, quanto all'esterno. Se l'interno è illuminato (non necessariamente dalla luce del sole), non è grande il contrasto fra i pieni e le aperture e quindi non si avverte alcun effetto abbagliante. L'andamento a zig-zag delle verande lungo l'altezza dell'edificio da la possibilità di far entrare la luce nella veranda, ma, all'interno, ne basta un filo per ottenere la presenza della luce. Il sole non è gradito. Per ora non sono riuscito a risolvere il problema. Ne sto impostando i termini, ma non l'ho risolto. I vari esperimenti che ho compiuto sulle possibili aperture — alcune derivanti dal passato — non sono veramente forme concrete, anche se mi sembra che certune lo siano più di altre.

Da quando mi è stato consegnato il primo programma, sono sopraggiunte altre richieste, che

<sup>84</sup> Louis Kahn, *Louis I. Kahn Talks...* (trad. it. Francesco Dal Co in: Marta Bonaiti op.cit.)



hanno mutato le proporzioni degli impianti su entrambi i lati del lago. Gli studi compiuti sulla brezza e sul sole hanno modificato l'orientamento degli edifici sul lago, portando a nuovi raggruppamenti, anche se si è mantenuto l'andamento delle linee originali. Il lungolago si è trasformato in un giardino d'ingresso, che sostituisce parte del lago stesso. Molti degli schizzi intendono rispondere a un ordine geometrico, che diventerebbe un sistema dimensionale. Il passaggio da questo sistema a un gioco più libero, costituirà un costante processo nello studio della costruzione e del luogo<sup>85</sup>.

<sup>85</sup> Louis Kahn, *Capital Complex in Dhaka*, cit. in: Christian Norberg-Schulz, *Louis Kahn, idea e immagine*, op.cit.