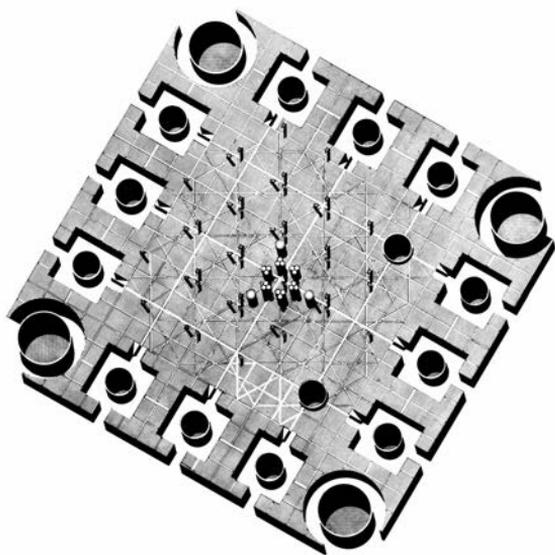


**Elisabetta Barizza  
Marco Falsetti**

# **Roma e l'eredità di Louis I. Kahn**

Presentazione di Giuseppe Strappa



Nuova serie di architettura  
**FRANCOANGELI**

Letture e progetto

## Informazioni per il lettore

Questo file PDF è una versione gratuita di sole 20 pagine ed è leggibile con



La versione completa dell'e-book (a pagamento) è leggibile con Adobe Digital Editions. Per tutte le informazioni sulle condizioni dei nostri e-book (con quali dispositivi leggerli e quali funzioni sono consentite) consulta [cliccando qui](#) le nostre F.A.Q.



# LETTURA E PROGETTO

Serie diretta da Giuseppe Strappa

Comitato scientifico: Michael Conzen, Claudio D'Amato,  
Jean-François Lejeune, Franco Purini, Ivor Samuels

Nel campo, ormai vastissimo, dell'editoria d'architettura questa nuova serie di pubblicazioni intende ritagliare un proprio spazio specifico proponendo ai lettori saggi, ricerche, riflessioni su temi di architettura legati allo studio del costruito e agli strumenti progettuali che dalla sua lettura derivano.

L'architettura è, oggi, un universo in movimento che contiene molte, diverse accezioni del termine "progettare". Buona parte di essa, quella che occupa maggiore spazio nella pubblicistica, sembra essersi progressivamente distaccata dai temi più urgenti della costruzione della città reale, per indagare problemi legati alle arti visive e alla comunicazione, al mercato e al consumo dell'immagine. D'altra parte, nel clima che questa condizione provoca, nell'ansia di diversità, i progetti contemporanei finiscono, quasi sempre, per essere tutti somiglianti tra loro senza che alcun principio comune ne motivi la trasformazione, come una rivoluzione che abbia dimenticato, nella preoccupazione del cambiamento, la spiegazione dei propri fini. Sottraendosi alla vasta deriva di un'interpretazione individualistica dell'espressione architettonica, la serie intende proporre quegli studi che si sono posti in modo significativo il problema del rapporto concreto con l'esistente: con le trasformazioni della città contemporanea, con i tessuti consolidati studiati nei loro processi formativi, con il territorio letto, pur tra le molte contraddizioni, come espressione collettiva e fundamentalmente architettonica. Intende presentare, in breve, studi sull'architettura considerata nel suo significato *civile*.

Un secondo aspetto che individuerà i volumi della serie sarà il loro rapporto con le attuali condizioni di crisi della città e del territorio. In pochi periodi della storia dell'architettura come il nostro si riscontra un'accettazione tanto acritica delle condizioni che determinano la costruzione dell'architettura. Il problema investe anche evidenti questioni di linguaggio: ci avviamo verso l'impiego di una lingua metastorica e senza luogo, semplificata, asettica, cava. Un processo in larga parte dovuto all'enorme dilapidazione di risorse che caratterizza le società del mondo occidentale, all'affrancamento dai vincoli di elementare necessità tra le cose, che ha finito col rendere illeggibili le vere diversità, i rapporti di congruenza tra gli elementi che compongono un edificio, un aggregato edilizio, una città, un territorio. Per questo la serie comprenderà anche studi sul buon uso delle risorse, sul ruolo fondante della giusta proporzione tra mezzi impiegati e fini da raggiungere, ricerche su organismi architettonici e urbani formati attraverso processi di correzioni e aggiornamenti continui i quali testimoniano come l'uso sapiente ed equilibrato delle risorse produca vera innovazione, e anche bellezza.

Tutti i lavori pubblicati nella serie sono sottoposti a un processo di double blind peer review.

*In questa serie:*

1. G. Strappa (a cura di), *Studi sulla periferia est di Roma* (2012)
2. M. Maretto, *Saverio Muratori. Il progetto della città/A legacy in urban design* (2012)
3. M.R.G. Conzen, *L'analisi della forma urbana. Alnwick, Northumberland*. Edizione italiana a cura di Giancarlo Cataldi, Gian Luigi Maffei, Marco Maretto, Nicola Marzot, Giuseppe Strappa (2012)

**Elisabetta Barizza  
Marco Falsetti**

# **Roma e l'eredità di Louis I. Kahn**

Presentazione di Giuseppe Strappa

Nuova serie di architettura  
**FRANCOANGELI**

Il volume è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Architettura e progetto (Diap) dell'Università degli Studi di Roma "Sapienza".

L'editore e gli autori ringraziano i proprietari delle immagini riprodotte nel presente volume per la concessione dei diritti di riproduzione. Si scusano per eventuali omissioni o errori di citazione. Assicurano di apportare le dovute correzioni nelle prossime ristampe in caso di cortese segnalazione.

*In copertina:* Louis I. Kahn, pianta della piazza della Midtown development city tower. Philadelphia, Pa (1952-1957).

Copyright © 2014 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

*L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito [www.francoangeli.it](http://www.francoangeli.it).*

# Indice

Il filo rosso che lega le cose, di *Giuseppe Strappa* pag. 9

## **Parte I** **Roma e Kahn** di *Elisabetta Barizza*

Kahn 2014 » 27

### **Let me show you my Rome**

Appunti di viaggio » 43

My father and a day in Rome, di *Sue Ann Kahn* » 51

*Un giorno a Roma con mio padre* » 54

Letter from Rome, di *Alexandra Tyng* » 59

*Lettera da Roma* » 61

Kahn and the Rome legacy, di *Nathaniel Kahn* » 63

*Kahn e il lascito di Roma* » 67

### **Itinerari kahniani**

Rivelazione e progetto » 75

La lezione della Storia, di *Maria Bonaiti* » 89

L'arrivo di Louis Kahn in Italia, di *Giorgio Ciucci* » 99

Originalità di Kahn. » 111

Conversazione con Claudio D'Amato Guerrieri

Louis Kahn e gli architetti della Scuola di Roma. » 123

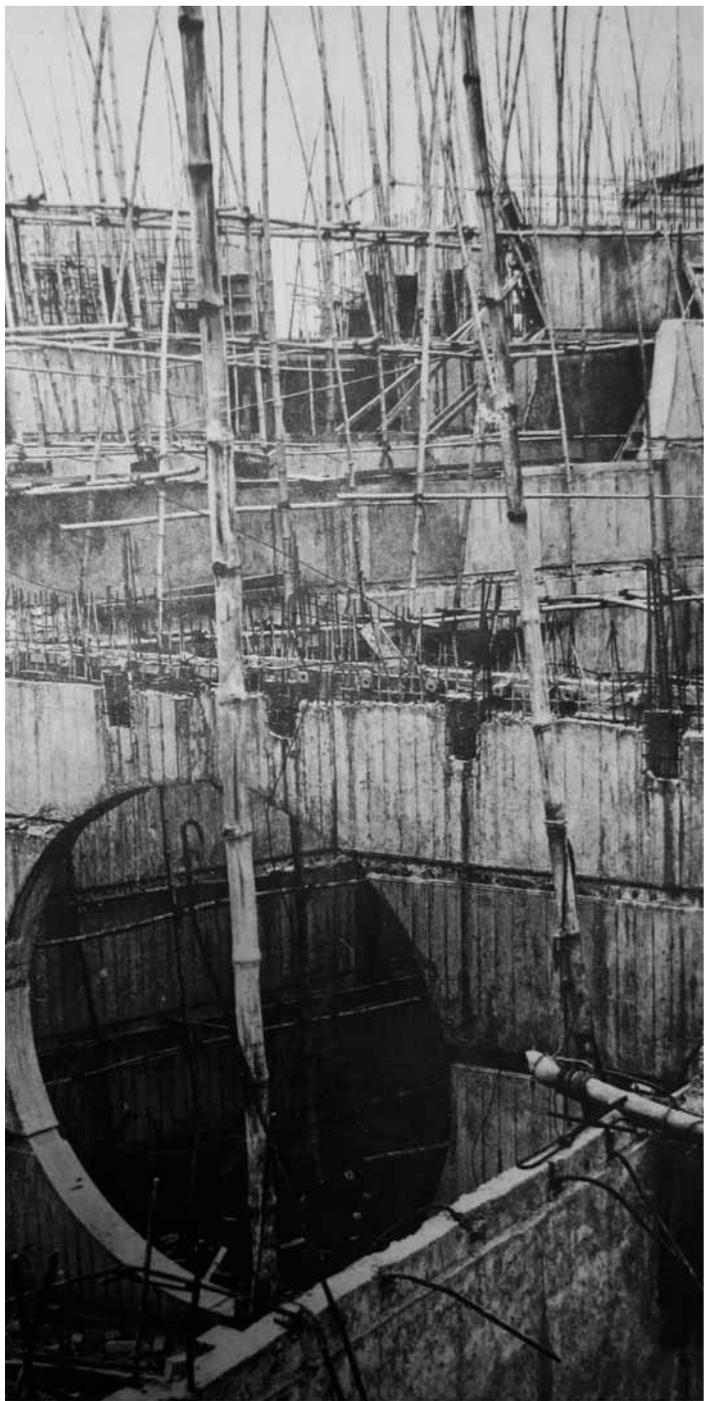
Considerazioni e memorie di Lucio Valerio Barbera

**Parte II**  
**Kahn e Roma**  
di *Marco Falsetti*

L'eredità di Kahn	pag. 149
<b>L'età di Kahn</b>	
Tomorrow never knows	» 159
Il sole e l'ombra	» 163
Perché Kahn, di <i>Alessandra Latour</i>	» 183
<b>Dialoghi su Kahn e Roma</b>	
Conversazione kahniana con Franco Purini	» 189
La presenza del passato. Conversazione con Paolo Portoghesi	» 205
Ri-composizioni poetiche. Conversazione con Anna di Noto e Francesco Montuori	» 215
Astrazioni determinate. Conversazione con Pino Milani	» 227
Il caso e la necessità. Conversazione con Massimo Martini	» 237
Al di là della facciata. Conversazione con Paola Chiatante e Gabriella Colucci	» 247
Uguali e diversi. Conversazione con Roberto Mariotti, Patrizia Nicolosi e Corrado Placidi	» 257
Indice delle illustrazioni	» 265
Crediti iconografici	» 269

Sopraffatto dall'impatto che ti colpisce, quando Roma riappare in tutto il suo potere... di nuovo comprendo che voglio costruire tanto più e meglio.

*Louis I. Kahn*



## *Il filo rosso che lega le cose*

di *Giuseppe Strappa*

Lo studio che hanno svolto Elisabetta Barizza e Marco Falsetti nell'ambito del nostro Dottorato in Architettura e Costruzione, presentato in queste pagine, si è occupato del rapporto tra l'architetto Louis Isadore Kahn e Roma. Non tanto di quello che Kahn ha preso da Roma, argomento sul quale è stato scritto molto, a torto o a ragione, ma soprattutto del contributo che Kahn ha dato alla cultura italiana e romana in particolare, della sua eredità trasmessa, a volte in modo indiretto, a un'intera generazione di architetti.

È un tema, ritengo, importante per comprendere un nodo fondamentale della vicenda dell'architettura italiana nel momento in cui questa, agli inizi degli anni Sessanta, indaga sul proprio futuro e sulle proprie specificità. Sono anni cruciali durante i quali si cominciano a riconoscere le crepe della grande costruzione storiografica che aveva certificato e diffuso le ricerche dei pionieri. Vive una costruzione incentrata sul tentativo di riportare a unità una vicenda in realtà poliedrica e complessa, la cui interna coerenza si va rivelando tutta ideologica.

Si è appena concluso, peraltro, il ciclo di storie dell'architettura che si erano poste il compito di individuare e definire i caratteri autentici del Movimento Moderno, iniziato con *Space, Time and Architecture* di Siegfried Giedion, del 1941, ma tradotto in italiano solo nel 1953, e concluso dalla *Storia dell'architettura moderna* di Leonardo Benevolo pubblicata nel 1960.

L'irruzione del messaggio di Kahn avviene mentre si apre una nuova fase dell'architettura italiana, segnata dalle molte contraddizioni che si cominciano a riconoscere nel lascito dell'eredità dei maestri, quando gli architetti più coscienti delle condizioni della crisi in corso iniziano a individuare (al di là delle dichiarazioni) la concreta appartenenza delle sperimentazioni dei pionieri ad aree culturali specifiche, quelle dell'Europa settentrionale, legate all'impiego di materiali elastici, strutture a telaio, sistemi leggeri e seriali. Un universo che era stato accettato come terreno condiviso del moderno

internazionale e che, invece, mostra una propria specifica collocazione geografica nelle aree del gotico, con caratteri sostanzialmente estranei al mondo organico e murario dell'Europa mediterranea. Non è un caso che la tradizione del Movimento Moderno si sia innestata, si direbbe in modo naturale e pertinente, sulla cultura nordamericana dello standard e delle costruzioni in acciaio. D'altra parte un gran numero di esperienze recenti avevano mostrato l'inclinazione ad irrigidire gli esiti del Movimento Moderno in categorie formali che, da tempo codificate, vengono riportate all'attualità dalle nuove edizioni di *Internationale Architektur* di Walter Gropius, del 1965 e, soprattutto, di *The International style* di Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson, ripubblicato nel 1966. La propagazione di queste categorie aveva incontrato, non a caso, grande resistenza nelle aree culturali murarie, intendendo per "murario" non la semplice costruzione in muratura, ma la più generale solidarietà di costruzione, distribuzione, spazio, con l'uso di strutture allo stesso tempo portanti e chiudenti: una modernità ancora vitale e operante nel secondo dopoguerra non solo nell'Europa mediterranea, ma anche in aree ispanoamericane, con innovative ricerche sull'uso organico del calcestruzzo armato, in alternativa al suo impiego seriale nordeuropeo, come nelle opere di Eladio Dieste Felix Candela, José Luis Delpini, Ricardo Porro. Ma anche in aree del subcontinente indiano, dove la nuova architettura s'innesta su di un'originale tradizione moderna e un'ingegneria strutturale particolarmente attenta alle tecniche costruttive premoderne, ancora estesamente in uso, con un'utilizzazione plastica del calcestruzzo armato<sup>1</sup>. Si direbbe che una nuova cultura costruttiva organica, appena rilevata dalla critica ufficiale dei paesi egemoni, abbia origine dal sud del mondo, dalle culture che avevano coltivato, spinte dalle necessità, un parsimonioso impiego delle risorse. Per questo è tanto più straordinaria la vicenda di Louis Kahn le cui architetture appaiono, improvvisi, nell'America della produzione in serie e del metallo, mostrando un'affinità tanto profonda con le aree organiche che la sua lezione verrà compresa e raccolta soprattutto al di fuori del contesto d'origine.

L'invenzione kahniana di una nuova organicità architettonica non è un fenomeno globale. Essa influenza selettivamente l'architettura di alcune specifiche aree predisposte a una particolare forma di rinnovamento da consolidate culture costruttive, o dall'incontro con una base teorica in trasformazione che la rende specialmente fertile. E segnatamente nei luoghi, come Roma, di più lunga consuetudine con una moderna nozione di organismo architettonico. Una nozione che ha generato molte accezioni e infiniti equi-

<sup>1</sup> Curtis J.R., *Modern Architecture and the Excavation of the Past: Louis I Kahn and the Indian Subcontinent*, in: Kries M., Eisenbrand J. VonMoos S., *Louis Kahn. The power of Architecture*, Basilea, Vitra, 2012, p.235.

voci e sulla quale, proprio per questo, occorre fare alcune considerazioni. Cominciando col notare che non ha nulla a che vedere con quella legata a matrici naturalistiche utilizzate nel corso della storia dell'architettura, a partire dalla trattatistica rinascimentale fino alle proposte della moderna "architettura organica" approdata nell'Italia del dopoguerra attraverso l'APAO (Associazione Per l'Architettura Organica) che ne ha teorizzato i principi<sup>2</sup>, il cui fondamento è essenzialmente legato a categorie mutuare dalle arti visive. Le definizioni indicate da Giedion, peraltro, che individuano nella storia dell'architettura due diverse "maniere", razionale-geometrica ed irrazionale-organica, testimoniano la differenza tra l'accezione di organismo interna al Movimento Moderno e quella che si è formata attraverso l'esperienza sul costruito, che tende a cogliere l'essenza logica e trasmissibile della costruzione, la legge generale, tutt'altro che irrazionale, capace di presiedere alla formazione di architetture diversissime tra loro. Organismo come insieme di parti sottoposte a "organizzazione", termine, quest'ultimo, del tutto moderno e sconosciuto prima dell'Illuminismo, inteso come legge che presiede al coordinamento degli elementi tra loro, che li lega in un rapporto necessario<sup>3</sup>. In questo senso quello romano è uno dei contesti culturali nei quali si è svolta con maggior rigore la ricerca sulla nozione moderna di organismo, sviluppata negli anni Venti e Trenta e assunta dalle generazioni del dopoguerra come una sorta di sostrato culturale profondo, un filo di continuità che raramente affiora in scritti e dichiarazioni, ma che ha trovato nell'idea di architettura di Kahn nascoste corrispondenze che hanno propiziato un'originale critica al moderno internazionale.

L'innovazione fondamentale della Scuola romana, fin dalla sua fondazione, è costituita dal metodo di comprendere l'unità della forma come sintesi del molteplice, la realtà architettonica letta attraverso i rapporti di necessità tra componenti che collaborano tutte allo stesso fine. Formatasi tra le due guerre, soprattutto attraverso docenti della Scuola di Architettura come Gustavo Giovannoni, Arnaldo Foschini, Giovan Battista Milani, Vincenzo Fasolo, questa nozione non poteva non essere trasmessa alle generazioni successive, quasi come sostrato metodologico, nonostante rinnegamenti, dissociazioni, accuse di imporre metodi ancora accademici. Un sostrato che ha permesso di comprendere e accogliere il contenuto profondo e innovativo delle forme che Kahn andava proponendo, e che in altri contesti hanno significato solo ritorno al passato. Giovannoni, in particolare, aveva avanzato una serrata critica a quella contemporanea, radicale scissione tra leggibilità, distribu-

<sup>2</sup> Zevi B., *Verso un'architettura organica*, Torino, Einaudi, 1945.

<sup>3</sup> Nel XVII secolo lo scienziato Marcello Malpighi per primo definisce, modernamente, organizzazione: il termine che indica l'insieme di parti che collaborano ad una stessa funzione.

zione e costruzione che costituiva l'esito della perdita dell'idea sintetica ed unitaria di organismo. Non era, la sua, una nostalgia. Egli era perfettamente consapevole di come si fosse ormai smarrita quell'originaria unità delle cose che un tempo aveva permesso la continuità, lo svolgersi dei cicli di costruzione e il mutare delle forme. Non accettava, tuttavia, la resa ai nuovi miti, l'irreversibilità della disgregazione di ogni lingua condivisa, solo nell'alveo della quale è possibile ogni autentico linguaggio. Ne consegue una fertile nozione di tipicità, di caratteri persistenti che possono essere riconosciuti nel formarsi e trasformarsi degli edifici. Nozioni poste a fondamento anche dello studio della stabilità degli edifici. In modo unitario, Giovan Battista Milani – che nel suo fondamentale *L'ossatura muraria* (Torino, 1920), affrontava l'aspetto tecnico della progettazione – insegnava come questo fosse un problema di architettura, che dovesse essere legato ad una regola più generale di sintetico rapporto di necessità tra le parti dell'edificio. E non è un caso che uno storico come Vincenzo Fasolo affermasse che lo studio degli organismi antichi non serve a conoscere la storia dell'architettura, quanto a conquistare la cognizione di come alcune forme degli edifici risultino “necessarie”, siano limitate nel numero e possano essere capite nella loro essenza per far fronte alle necessità della condizione moderna<sup>4</sup>.

Ancora nei primi anni del dopoguerra, quando si forma la generazione di architetti che per primi comprenderanno a fondo la lezione di Kahn, Fasolo impostava la sua didattica sulla collaborazione unitaria, insieme statica e spaziale, delle componenti che concorrono alla formazione degli organismi architettonici. I suoi debiti nei confronti delle opere dei trattatisti francesi, del positivismo del XIX secolo ed in particolare dello Choisy, riconosciuti apertamente, suggeriscono, peraltro, lontane radici comuni con l'insegnamento che Kahn aveva ricevuto nella propria formazione a Philadelphia, sotto la guida di Paul Philippe Cret. Fasolo individua due grandi categorie di sistemi statico-costruttivi cui corrispondono altrettanti sistemi spaziali: sistemi lavoranti per gravità, architravati, non spingenti, dei quali viene individuato il carattere di ripetibilità (serialità), e sistemi massivi, spingenti, su sostegno continuo o discontinuo pertinenti alle aree romanizzate, costituiti da elementi differenziati in funzione del compito costruttivo assegnato, dei quali viene individuato il carattere di organicità. Una nozione che contribuirà a formare la coscienza delle specificità della moderna cultura plastica<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Giovannoni G., *Questioni di architettura*, Roma, Biblioteca d'arte, 1929.

<sup>5</sup> Fasolo distingueva, ad esempio, organismi centrali a copertura pesante o elastica e organismi centrali coperti a cupola, dove l'aspetto statico-costruttivo, prima ancora di costituire lo strumento per erigere l'edificio, viene spiegato come componente di una lingua, parte integrante del tipo individuato nel progetto (Cfr. G.B.Milani, V.Fasolo, *Le forme architettoniche*, Milano, Vallardi, 1934).

Certamente Kahn non ha mai conosciuto il retroterra teorico che aveva condizionato la formazione di una originale *modernità romana*. Ma ne aveva senz'altro compreso l'essenza e l'affinità attraverso le opere, attraverso il contatto con gli edifici dell'Eur, del Foro Italico, della Città universitaria.

E, del resto, la sua è una classicità sconosciuta agli architetti moderni, che deriva dall'antico letto non nelle forme seriali e leggere dell'architettura greca (interpretazione che è stata soprattutto di Mies) ma in quelle massive e ponderose, dei volumi dalle ombre profonde, legati all'impiego della parete muraria in forme continue.

Il rapporto di Kahn con Roma riguarda, in realtà, non un repertorio di forme o un interesse storico, ma i principi stessi della disciplina che egli sottopone a vitale critica, che tenta di ricostruire indagandone l'origine. Come ha notato Vincent Scully, le architetture che Kahn disegna durante il suo soggiorno a Roma sono «heavy, massive, symmetrical»<sup>6</sup>. Come se l'architetto americano comprendesse “per simpatia” le potenzialità moderne di sistemi costruttivi che allo stesso tempo danno forma solidale alle strutture statico-costruttive e agli spazi che racchiudono, spingendolo a indagare, controcorrente, un impiego del calcestruzzo opposto a quello del telaio seriale indicato dall'International Style come essenza stessa della costruzione moderna. Questa classicità riconosciuta da Kahn è tutta moderna e aperta ad imprevedibili esiti: se l'ordine seriale del mondo ellenico rimanda a una forma generale che tutto spiega e contiene, le masse murarie e continue del mondo romano si aprono al molteplice, si prestano, insieme, ad una lettura personale dell'origine delle forme e a stabilire i principi di una composizione radicalmente nuova. Kahn indaga, attraverso il contatto con le masse murarie romane, non la storia antica, ma un'ideale fase sorgiva dell'idea stessa di costruzione<sup>7</sup>. La sua appare, così, tutt'altro che una lingua morta. Al contrario, una lingua universale, capace di comunicare internazionalmente perché risale agli etimi profondi delle parole.

Il soggiorno nel Cinquanta a Roma, presso l'American Academy, che coincide con la svolta nella sua produzione, si svolge proprio nel periodo di maggiore “americanizzazione” della cultura italiana, quando dagli Stati Uniti arriva anche in Italia la modernità trionfante delle grandi vetrate, dell'acciaio, del curtain wall. Ed è nella Roma di quegli anni, dal contatto diretto con le cose, che Kahn scopre il senso progettuale delle potenti masse murarie con cui sono costruiti i monumenti antichi, la Basilica di Massenzio, il Pantheon, le Terme di Caracalla. Da questa lettura controcorrente e antilet-

<sup>6</sup> Scully V., *Louis Kahn and the Ruins of Rome*, in “Engineering & Science”, Winter, 1993.

<sup>7</sup> «Mi meraviglio che una stanza sia stata costruita, che il pilastro emerga dal muro» (in H. Ronner, S. Jhaveri, Louis I. Kahn. *Complete work. 1935-1974*, Basel, Boston 1987).

teraria, tutta interna al mestiere di architetto, hanno origine le sue architetture solenni e silenziose, i grandi spazi che non hanno nulla dell'antico ma nei quali l'uomo si sente immerso pienamente nel flusso imponente della storia. Le esperienze precedenti sembrano aver creato i presupposti, quasi l'attesa di questo incontro. Certo, ha influito l'ambiente di Philadelphia, che ha sempre coltivato una sorta di autonomia dell'architettura, di remota tradizione *Beaux-Arts*, una disciplina dove anche i progressi della tecnica e le nuove istanze sociali potessero collocarsi all'interno di un corpo trasmissibile di regole. D'altra parte, come accennato, è stata determinante l'influenza avuta nella sua formazione dalla didattica di Paul Philippe Cret. Ma Kahn sembra prendere le distanze dalle pur considerevoli opere storicistiche che l'architetto lionese aveva costruito nella Washington degli anni Trenta, la *Folger Shakespeare Library*, il *Federal Reserve Board*, la *Central Heating Plant*, le cui facciate sembrano perfino precorrere alcuni caratteri della monumentalità muraria di Kahn. E la sua concezione di forma, intesa come entità astratta ed estranea alla misura, presente nella mente dell'architetto prima che inizi il progetto (che è, al contrario, materiale e misurabile), al di là di suggestive quanto superficiali affinità, non ha nulla a che vedere con l'idea di "sintesi a priori" che viene sviluppata in quegli anni in Italia<sup>8</sup>.

È estranea al mondo di Kahn, in realtà, qualsiasi idea di processo storico: le forme originarie che impiega sono tanto generali da sembrare che siano sempre state presenti nella mente dell'uomo, eppure mai nella sua storia. L'idea che presiede la composizione delle sue opere sembra contenere spontaneamente la nozione di organismo, giacere, come preformata, negli strati profondi della coscienza prima ancora che essa s'individui nel disegno (diventi individuale, unica e irripetibile, "dotata di misura", per usare le sue parole) e poi nella concretezza dell'edificio. È questo sostrato che contiene e metabolizza esperienze e cultura, il luogo dove si annodano molte cose: la comprensione concreta della storia collettiva, l'esperienza individuale, i propri desideri di uomo e di architetto.

Si veda il caso della piccola sinagoga costruita negli anni Trenta a West Oak Lane, Philadelphia, per una comunità ebraica proveniente dall'Europa orientale. L'*Ahvath Israel Congregation*<sup>9</sup> è costituita da un volume solido e

<sup>8</sup> Possono sembrare evidenti alcune analogie con le ricerche che si svolgevano in quegli anni in Italia, collegate all'opera teorica e didattica di Saverio Muratori. Si tratta di affinità, tuttavia, suggestive ma solo apparenti perché non esiste in realtà, nell'interpretazione kahniana della forma, alcun riconoscimento di un processo formativo che proceda per fasi di trasformazione della realtà costruita che la costruzione individua storicamente. Il processo è, per Kahn, tutto interno alla mente dell'artefice, ha origine da una pre-figurazione del mondo e si sviluppa attraverso fasi successive di presa di coscienza.

<sup>9</sup> Solomon V. S. G., *Louis I. Kahn's Trenton Jewish Community Center*, New York, Princeton Architectural Press, 2000.

massivo che sostituisce brutalmente due unità all'interno di un'aggregazione continua di case a schiera dai caratteri tipici che occupa per intero la profondità del lotto. Kahn non tiene in nessun conto la tradizione delle *shuls*<sup>10</sup>, le sinagoghe delle piccole comunità dedicate in uso nell'Europa orientale e diffuse anche negli Stati Uniti tra le comunità di immigrati delle metropoli, originate direttamente dall'edilizia abitativa. Non stabilisce alcun rapporto con l'edilizia esistente, non considera i dati di alcuna preesistenza. Sembra seguire, invece, un processo legato alla propria condizione di nuovo americano e, insieme, alla base di cultura ebraica che possiede in profondità, e che sembra all'origine dell'universalità di un messaggio che contiene il paradosso di una monumentalità priva di luogo: la memoria delle istituzioni distillata dal filtro delle peregrinazioni, dall'eterno viaggio dell'ebreo errante che percorre territori e abita città senza mai appartenervi. La forma indivisibile, per questo, appare nel non-luogo, nel centro dei ricordi. E la tradizione non è il patrimonio delle esperienze umane che s'individuano nella storia: è il terreno ignoto del mito dove ogni esperienza sembra sospesa, in attesa. Più che strumento di conoscenza è la promessa di una rivelazione<sup>11</sup>. Si spiega così perché la realtà della misura e l'oggettività della scala sembrano avere meno valore di un incorrotto centro inventivo, *the form*, l'idea generatrice che tutto lega e alla quale tutto è subordinato.

Proprio l'accezione del termine "forma" sembra legarsi ad alcune ricerche romane che riguardano il metodo di progetto. Si vedano le due nozioni che, per Kahn, guidano la nascita del disegno di architettura: quella di *form*, di idea universale, e quella di *shape*, configurazione del suo esito architettonico. Mentre la forma è impersonale, il progetto è l'interpretazione personale (individuale) esclusiva e concreta di quanto nella forma è generale e astratto. Si noti come anche l'esempio che Kahn propone a spiegazione della sua idea di progetto è quello classico portato da alcune scuole tipologiche italiane. La casa è il concetto generale e condiviso di casa, l'insieme dei suoi caratteri di base che si presentano senza dimensione, derivato da una matrice ideale e originaria. Una casa è invece la definizione concreta di questo concetto generale che avviene attraverso il progetto, che comporta la scelta dei materiali, la soluzione dei problemi distributivi, il confronto con i bisogni di tutti i futuri abitanti, non solo del singolo individuo<sup>12</sup>. Ogni edificio costruito contiene e

<sup>10</sup> Wertheimer V., (a cura di), *The American Synagogue: A Sanctuary Transformed*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

<sup>11</sup> «Ciò che gli osservatori europei hanno quasi sempre sottovalutato nell'opera di Kahn – scrive Tafuri – è la profonda "americanità" del suo disperato tentativo di recupero della dimensione del mito. Che si trattasse di un mito senza fondazioni collettive è solo uno degli aspetti inquietanti dell'operazione kahniana». (Tafuri M., *La sfera e il labirinto*, Torino, Einaudi, 1980).

<sup>12</sup> Kahn L., *Form and Design*, in "Architectural Design", Aprile 1961.

aggiorna, per questo, un nucleo condiviso di caratteri che superano il dato strettamente funzionale e riconduce ad una matrice comune e “generica”, origine di edifici diversissimi aventi generatrici spaziali simili, della quale non è data alcuna *shape*.

Questo non costringere lo spazio a seguire strettamente l’uso, pur origine di tanti problemi, spiega anche perché le opere di Kahn invecchino così bene, perché sembrano predisporre alla condizione di rovina, come si chiede alla grande architettura la quale, pur corrompendosi la materia, lascia tuttavia intuire la presenza di un nucleo ideale incorrotto dal tempo. Non è un caso che, sebbene disegnato poco prima della morte e realizzato solo ora, il *Roosevelt Memorial* newyorkese sia tutt’altro che un’opera postuma. Diversamente dalle tante realizzazioni che non hanno retto all’assenza dell’autore, l’energia contenuta nella forma che governa la sua geometria elementare e universale, come in un monumento antico, va oltre l’incertezza del dettaglio, supera i dubbi del particolare. Anche per questo carattere di durata, tanto diverso dalle istanze della nascente società dei consumi (come si diceva allora), non meraviglia il fascino profondo che la lezione kahniana ha avuto nella Roma degli anni Sessanta e Settanta. Ma forse è possibile riscontrare direttamente nelle opere di Kahn il motivo di questa affinità: perché a comprendere la sua opera esistesse, negli architetti romani, una sorta di predisposizione latente, portato di una didattica apparentemente rimossa in modo perentorio, ma in realtà ancora vitale e operante.

La formazione dell’opera procede, per Kahn, attraverso gradi successivi, momenti di conquista progressiva dell’ordine, della consapevolezza di come la materia che forma l’organismo architettonico si debba ordinatamente disporre a formare il materiale di sistemi, strutture, elementi. Non un processo analitico/costruttivo che procede per aggregazioni e incrementi successivi, ma sintetico/deduttivo, che parte dalla *form*, dalle prime ipotesi d’impianto generale e, per i progetti dedicati alle grandi istituzioni religiose e civili, da un nucleo simbolico e monumentale, nel quale si legano gli assi della composizione e, solidalmente, le strutture perimetrali, formate da vani seriali, complementari e collaboranti, che partecipano, unitariamente, alla funzione, alla statica dell’opera d’architettura<sup>13</sup>. I compiti funzionali attribuiti alle strutture collaboranti non sono un modo di giustificare soluzioni originate dalla geometria dell’impianto, come è stato scritto<sup>14</sup>, ma costituiscono l’esito

<sup>13</sup> Strappa G., *Unità dell’organismo architettonico. Note sulla formazione e trasformazione dei caratteri degli edifici*, Bari, Edizioni Dedalo, 1995.

<sup>14</sup> «Sia la Esherick House, sia la Chiesa Unitariana riflettono lo studio continuo di Kahn sulle aperture che moderano la luce, e in entrambi i casi l’arredamento è stato incorporato nella costruzione per giustificare l’incremento di spessore: librerie nella casa e panche sotto le finestre nella chiesa» (in Brownlee D. B., De Long D.G., *Louis I. Kahn: in the Realm of Architecture*, London 1997).

di una sintesi organica nella quale il compito di misurare la luce e formare lo spessore necessario alla stabilità della costruzione coincide con il ruolo distributivamente servente degli spazi che si generano, risolvendo con una sola azione costruttiva, distinti problemi del programma architettonico.

È la stessa idea di organismo, inteso come insieme di elementi collaboranti e indivisibili che concorrono tutti allo stesso fine, che era patrimonio comune dell'architettura romana moderna, prima della crisi del dopoguerra, e che Kahn ha letto, da progettista, in edifici come il Pantheon dove il grande spessore del perimetro murario assume la particolare forma "scavata", di notevole inerzia geometrica, allo scopo, insieme, di eliminare le spinte della cupola e servire con la serie dei nicchioni (serventi) il vano principale (servito). Una partecipazione congruente e proporzionata della parte al tutto che si riconosce, aggiornata alle nuove concezioni spaziali e tecniche, nella sala dei ricevimenti del Palazzo dei Congressi di Adalberto Libera, dove un perimetro servente esterno, di spessore conforme per accogliere scale ed ascensori, svolge non solo il compito di collaborare alla definizione dello spazio centrale, ma, unitariamente, risponde ad un incarico statico ed uno di collegamento verticale. Come per Kahn, il nucleo, il *core*, il *meeting place*, è lo spazio dove s'incontrano gli uomini e s'annoda l'architettura, il luogo centrale di un rituale, civile o religioso, che dà carattere monumentale alla costruzione disponendo gli spazi, indicando gesti, mostrando percorsi.

È in questo spirito che Kahn disegna i suoi edifici nodali. Nel Palazzo del Parlamento di Dacca la grande aula per le assemblee annoda gli assi originati da otto distinti spazi; nel Centro congressi del *Salk Research Institute*, la sala centrale lega insieme, come nel cortile di un palazzo, i percorsi che distribuiscono gli alloggi per i ricercatori, gli spazi per la didattica, la biblioteca. E in questo spirito, gli involucri serventi che perimetrano gli spazi interni di molti progetti kahniani, rispondono alla logica della struttura collaborante nelle diverse versioni del volume cavo e della doppia parete, ma anche, in un'accezione più estesa del principio, della serie di vani che si stringono intorno al nucleo spaziale centrale, come è espresso in modo esemplare dal processo formativo della *First Unitarian Church di Rochester* (figura a pag. 97). Qui i primi schizzi, iniziati con l'incarico del 1959, indagano un impianto "generico", capace di "generare", dove uno spazio polare è contenuto in un perimetro di strutture serventi e collaboranti. Ma la forma che il disegno cerca di cogliere, immateriale e incommensurabile, diviene poi, progressivamente, *shape*, organismo architettonico concreto che tiene insieme le parti e lega in unità il molteplice delle singole strutture che si moltiplicheranno e legheranno nei momenti successivi. La stessa logica che ordina gli spazi, forma la copertura, genera il claristorio che emerge dall'aula per l'assemblea religiosa.

All'astratta indeterminatezza dei primi schizzi succede la materialità della vita che si svolgerà nell'edificio. Col definirsi del progetto attraverso dieci anni di lavoro, vengono previsti nuovi spazi e nuove funzioni. I committenti vorrebbero separarli in una costruzione disgiunta.

La vita che si svolgerà all'interno della nuova architettura, sembra invece sostenere Kahn nell'ostinato rapporto con i committenti<sup>15</sup>, possiederà la stessa organicità della vita dell'edificio stesso: non le funzioni, ma le attività complementari, e dunque gli spazi collaboranti, formeranno una società solidale di stanze che si annoderanno nella sala per il culto, ordinate intorno al centro della comunità. Kahn vuole che tutto collabori ad una stessa, comune struttura, secondo un processo che individua, al di là di qualsiasi riferimento storico<sup>16</sup>, un passo dopo l'altro, i caratteri di un organismo che si sta formando. Un processo difficilmente comprensibile agli architetti dell'International Style. Per queste sotterranee, comuni radici, proprio il messaggio dell'americano Kahn ha fatto irruzione nel composito clima italiano della fine degli anni Sessanta come "collaborazione" alla costruzione di una propria specificità nel panorama internazionale. Inquietante dietro le apparenti certezze, il suo messaggio si mostra come un messianico segno di rinascita ad una generazione di architetti ansiosa di trasformazioni e di studenti sperduti nell'incerta fase di transizione verso nuovi poteri accademici<sup>17</sup>.

Nel generale disorientamento – mentre alcuni tentano la fuga dal linguaggio internazionale ripiegando nel vernacolo, nella rifondazione della disciplina cercata nel gesto sintetico dell'architetto costruttore e artista o nelle radici dell'ordine organico – Kahn non può non affascinare i giovani progettisti che, alla fine degli anni Sessanta, stanno ripercorrendo la strada dimenticata della ricerca artistica e del suo molteplice rapporto con un passato dove tutto è compresente, sincronico, paradossalmente senza tempo.

Kahn sembra offrire una via d'uscita dalla crisi. Contro le derive tecniciste, le fughe extradisciplinari, le ritirate dello storicismo, alza l'argine estremo di un lavoro aristocratico che non si lascia appiattare dal mondo della produzione e della serie e propone una nuova dimensione del mestiere di

<sup>15</sup> Ronner H., Jhaveri S., *op. cit.*

<sup>16</sup> È probabile che alle decisioni progettuali di Kahn partecipi *anche* la memoria storica, le forme degli impianti paleocristiani, che conosce attraverso gli studi di Richard Krautheimer, e degli organismi voltati romani, filtrate dalle ricerche di Frank Brown. Ma certo essa arriva al progetto in modo indiretto, filtrata dall'esperienza, e non costituisce il centro dell'invenzione. (Cfr. Brownlee D.B., De Long D.G., *op. cit.*).

<sup>17</sup> Francesco Tentori aveva comunque acutamente intuito, già nel 1960, le capacità dirompenti della lezione kahniana parlando di un «processo di organizzazione cellulare di un tessuto organico» riferito anche ad una concezione cartesiana dell'intera forma nella quale vive la tradizione passata e contemporanea «trasfigurata in un'immagine nuova, assolutamente inedita ed originale». (Tentori F., *Ordine e forma nell'opera di Louis Kahn*, in "Casabella Continuità" n. 241, luglio 1960).

architetto, l'arte epica che deriva dai grandi sentimenti civili, temi poderosi e solenni. Una strada, peraltro, non del tutto sconosciuta, intuita attraverso il rinnovato interesse, come nota Purini nell'intervista pubblicata in queste pagine, per le forme assolute dell'architettura illuminista, per il valore simbolico del cerchio e della sfera, del quadrato e del cubo, del triangolo e della piramide. Nello stesso anno, il 1966, esce la fortunata traduzione del *Philosophie der symbolischen formen* di Ernst Cassirer, Aldo Rossi pubblica *L'architettura della città* e viene stampata l'edizione italiana di *Architecture in the age of Reason* di Emil Kaufmann. L'anno seguente esce l'opera forse più dirompente e ascoltata, l'edizione italiana di *Architecture. Essai sur l'art di Etienne Boullée* che Aldo Rossi trasforma nel manifesto di un "razionalismo esaltato", rivendicazione di uno spazio autonomo per il progetto d'architettura. La sfera del Cenotafio di Newton, forma perfetta e universale che non evoca la cupola, non risponde ad alcuna funzione né deriva da alcuna considerazione statica, viene accolta come la dichiarazione d'indipendenza a lungo attesa. Aldo Rossi la riproporrà nel Concorso per il Palazzo comunale di Scandicci (1968), ma molti progettisti, negli stessi anni, ne riscoprono il significato di simbolo unificante, come, due anni dopo, Virgilio Vercelloni e Giancarlo Tuzzato nel progetto per il Palazzetto dello sport di Abbiategrosso. Ma già nel 1965 Antonio Quistelli, precorrendo di vent'anni la struttura disegnata da Quaroni per Gibellina, aveva proposto una chiesa per Roma dai volumi elementari dominati dalla presenza della sfera per le assemblee, mentre l'anno dopo Costantino Dardi indicava la sfera come centro ideale di progetto per la Camera dei Deputati a Roma. Pur essendo evidenti le diversità delle geometrie impiegate e indiscutibili le differenze di metodo dalla concezione kahniiana dell'organismo architettonico, l'affinità degli esiti indica, in realtà, la comune aspirazione ad una nuova visione dell'architettura come arte, un'arte nella quale tutta la storia è compresente.

Il GRAU (Gruppo Romano Architetti Urbanisti) aveva, del resto, già avanzato proposta di un "antecedente figurativo" metastorico nel quale convivono l'eredità figurativa del passato e del presente a formare il materiale disponibile al progetto<sup>18</sup>. L'arte è indagine sulla struttura, concreta e reale, della forma: in una visione che pone fine alle tante derive tardoromantiche che sopravvivono nella cultura europea è, secondo le teorie di Galvano Della Volpe, più strumento di conoscenza del mondo che espressione individuale. L'atto che genera l'opera è «sintesi a priori, relazione concettuale realizzantesi e verificantesi nel segno-materia organizzato e conformato<sup>19</sup>». In questa nuova visione del proprio lavoro, gli architetti del GRAU non potevano non subire il fa-

<sup>18</sup> G.R.A.U. *Isti mirant stella, architetture 1964-1980*, Roma, Kappa, 1981.

<sup>19</sup> *Ibidem*.