POLITECNICO DI TORINO
Repository ISTITUZIONALE

Città analoghe e mappe mentali

Original
Città analoghe e mappe mentali / Leoni, F.. - In: ARC 2 CITTÀ. - ISSN 2240-7553. - ELETTRONICO. - 14:(2021), pp. 18-20.

Availability:
This version is available at: 11583/2988690 since: 2024-05-14T14:28:19Z

Publisher:
Arcduecittà

Published
DOI:

Terms of use:

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

Publisher copyright

(Article begins on next page)

11 October 2026

città 2
Numero 14
edizione web:
febbraio 2021
www.arcduecitta.it

Architettura. Ricerca. Città.

A cura di Adriano Parigi, Marco Falsetti, Greta Allegretti

Indice

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

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

Ernesto d'Alfonso

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

Stonhenge nel suo territorio.

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

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

Francesco Leoni

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

La necessità per una nuova scuola di Economia e Management per una nuova generazione di studenti indiani, nasce nel 1961 quando un gruppo di industriali con un'ampia visione internazionale, con il supporto del governo, decise che fosse fondamentale creare una nuova e giovane classe dirigente. Per questo motivo l'Indian Institute of Management si ispirò ai nuovi sistemi didattici statunitensi, da cui la collaborazione con la Harvard Business School, coinvolgendo gli studenti in una scuola più attiva e partecipata, decretando una rottura con il più classico sistema didattico di rapporto docente/discente ex cathedra. Fu Balkrishna Doshi, già studente e poi collaboratore di Louis Kahn, il più convinto sostenitore dell'architetto di origini estoni per sviluppare il progetto per il nuovo istituto.
Per lo statunitense, il progetto di Ahmedabad doveva nascere da esigenze educative profonde, un palinsesto in cui l'architettura stessa avrebbe dovuto concorrere alla fase didattica.
Infatti nell'I.I.M. sviluppa un complesso in cui gli spazi educativi non si limitano all'aula, ma si espande ad un sistema di relazioni che coinvolge gli spazi pubblici ed i collegamenti che, paradossalmente, diventano ancora più cruciali ai fini formativi.
"The corridors, by the provision of greater width and alcoves overlooking gardens, would be transformed into classrooms for the exclusive use of the students. These would become the places where boy meets girl, where student discusses the work of the professor with fellow student. If classroom time were allotted to these spaces instead of only the passage of time from class to class, they would become not merely corridors but meeting places, places offering possibilities in self learning. In this sense they would become classrooms belonging to the students"[2] - (I corridoi, prevedendo una maggiore larghezza, e alcove con vista sui giardini, verrebbero trasformati in aule ad uso esclusivo degli studenti. Questi diventerebbero i luoghi in cui il ragazzo incontra la ragazza, dove lo studente discute il lavoro del professore con il compagno di studi. Se il tempo in classe fosse assegnato a questi spazi invece del semplice passaggio da una classe all'altra, diventerebbero non semplici corridoi ma luoghi di incontro, luoghi che offrono possibilità di autoapprendimento. In questo senso diventerebbero aule di proprietà degli studenti; trad dell'autore.)
In fondo, sebbene con scopi differenti, quest'uso degli spazi, includendo quelli che lui avrebbe definito "serviti e serventi", si ritrova anche nel progetto del Palazzo dell'Assemblea Nazionale in Bangladesh. Ambienti di relazioni dove lo scambio interdisciplinare ed interculturale doveva essere favorito il più possibile e doveva uscire dal mero spazio delle aule. Kahn, come sempre nel suo lavoro, non si è, inoltre, sottratto dallo sforzo, riuscito, di radicare l'intervento nel contesto peculiare che lo ospita.
L'utilizzo contemporaneo del laterizio accostato al cemento è, chiaramente, la traduzione del tentativo di recuperare, ed al tempo stesso omaggiare, l'architettura tradizionale indiana, ibridandola con quella Moderna occidentale. Rispecchiando, in questo modo anche le fondamenta didattiche su cui si imperniava l'ideale didattico e formativo dell'I.I.M.
Grandi aporie materiche in facciata, recuperano, in maniera assolutamente astratta e scevra di simbolismi esoterici, alcuni modelli per i tipici pozzi di luce e apparati di raffrescamento, indispensabili nel clima del subcontinente indiano, ottenendo, al tempo stesso, una porosità che trova però riscontro nelle indicazioni progettuali spaziali che volevano ambienti aperti e connessi tra loro, e tra loro e il contesto, per sviluppare quei momenti assembleari e di raccolta così cruciali per il nuovo sistema didattico.
Un tema questo particolarmente controverso, anche perché, lo stesso Kahn, che fondamentalmente presenta una formazione Beaux Arts, appresa attraverso Paul Cret alla University of Pennsylvania, sostiene che la qualità progettuale non può nascere da una dottrina collaborativa ma, al contrario dai diritti individuali e dalle attente riflessioni e considerazioni dei singoli. Inoltre, il Maestro americano, non solo rifiuta il determinismo sociale in architettura ma anche i programmi che gli vengono affidati dagli stessi clienti.
Al contrario, lo Statunitense, ha sempre considerato il rapporto con la classicità fondamentale e ha costantemente esplorato questa relazione soprattutto nel suo fronte maieutico come base di partenza per la propria definizione e visione della disciplina architettonica.
In effetti, come chiarisce anche Cesar Pelli in una sua intervista su Architecture and Urbanism, Kahn è sempre alla ricerca nel suo lavoro di un'immagine di eternità, un'architettura che è disconnessa dal tempo che passa, e, per raggiungere un tale obiettivo, la conoscenza delle fondamenta della disciplina è, evidentemente, indispensabile. Quelle fondamenta che, come è noto, lui ritrovava nell'architettura romana, ma più che nell'interpretazione ricostruttiva, nel suo stato attuale di rovina, cioè scevra da ogni orpello ed ornamento, deprivata da ogni riferimento stilistico, nella sua sostanza di manufatto che si comunica nella essenzialità dei propri principi.
Un approccio che troverà il suo compimento durante il suo secondo viaggio in Italia, per tre mesi ospite della Accademia Americana, nell'annesso di Villa Aurelia.
Scrive al suo studio in una lettera del 6 dicembre del 1950: *"...mi sto rendendo definitivamente conto che l'architettura dell'Italia resterà la fonte d'ispirazione per i lavori futuri. Chi non la vede in questo modo dovrebbe osservarla un'altra volta. Le nostre cose sembrano piccole al confronto: qui tutte le forme pure sono state sperimentate in tutte le varianti dell'architettura. Bisogna comprendere come l'architettura dell'Italia si rapporta a quanto sappiamo del costruire e dei bisogni. Non mi interessano molto i restauri (il modo di interpretare), ma mi rendo conto della grandezza del valore del modo in cui si confronta con spazi modificati dagli edifici che vi sorgono intorno e che ne rappresentano la premessa…"*[3].
Queste considerazioni si sono aperte un profondo spazio in me, in particolar modo quando, durante un viaggio di ricerca scientifica in India, nel Gujarat, nel 2008 ebbi occasione di visitare l'Indian Institute of Management ad Ahmedabad. Fin da subito un'epifania potentissima mi ha sedotto trasportandomi senza esitazioni in un ambiente familiare, quasi riconoscibile. L'evidente impressione era quella di rivedere nella materia, nel suo trattamento, nella distribuzione delle masse, nelle proporzioni dei volumi, nella costruzione della luce, le immagini che ho chiaramente impresse nella mia corteccia cerebrale, delle numerosissime campagne di studi a Villa Adriana.

Le eco della residenza imperiale tiburtina sembravano riecheggiare ovunque, senza soluzione di continuità. Ero permeato, ma anche sedotto, dall'idea che mi stavo costruendo, che Kahn, in un processo proustiano, avesse progettato l'istituto nel subcontinente, come la trasfigurazione del complesso adrianeo. Come se una madeleine avesse fatto riemergere le figure della Villa attraverso un processo di trasposizione, inconsapevole o meno, per il quale l'architetto ha sostituito immagini, schemi di sentimenti, emozioni e pensieri dal complesso tiburtino a quello Indiano.
Ad un successivo e più attento studio, non ho mai trovato riscontri in letteratura a questa mia suggestione, ma analizzando i due insediamenti, le similitudini sono molteplici. D'altronde è nota la passione dell'architetto di origini estoni, per la residenza adrianea che, si narra, lo avesse spinto a tenere in studio sempre una pianta di Villa Adriana che servisse da guida ed ispirazione, e sappiamo anche che Kahn ha sempre incoraggiato i propri studenti a rifarsi a esempi di architetture storiche senza mai sottrarsi alla propria personale interpretazione degli stessi.
La possibilità di progettare un intero brano di città, un insediamento di dimensione estremamente estese, come quello tiburtino, si presta ad un paragone non così ardito. Come a Villa Adriana, inoltre, le funzioni principali sono nel cuore dell'insediamento, mentre le residenze dei veri fruitori dei complessi, i ragazzi ad Ahmedabad e la corte a Tivoli, sono disposti attorno ad essi. Infine, gli alloggi dei professori in India, a servizio degli studenti come lo sono quelli della servitù nel complesso adrianeo, ancora più esterne.
Nell'I.I.M., l'architettura presenta l'unione di spazio e massa, pieni e vuoti. La tettonica trova chiaramente le sue fondamenta nell'architettura romana, nella espressiva eternità delle rovine, nella costruzione di gerarchie spaziali subsequenti, nella gestione della luce usata per disvelare, focalizzare la materia e le sue caratteristiche, non per illuminare gli ambienti. Sicuramente è il disegno, inteso come pensiero, della luce che funziona da innesco per tutta una serie di conseguenze progettuali. Non si può dimenticare che per Kahn *"Progettare lo spazio è progettare la luce!"*[4]
La sua formazione ben si inserisce in questo panorama, ma le similitudini più profonde, nel confronto fra i due progetti, non si estrinsecano semplicemente nel richiamo materico o compositivo, ma in una ben più radicata 'atmosfericità', in un diffuso pulviscolo di rimandi sensibili, ma non necessariamente comprensibili o, meglio, definibili, che permea tutto il complesso. *"The plan does not begin nor end with the space [the architect] has enveloped, but from the adjoining delicate ground sculpture it stretches beyond to the rolling contours and vegetation of the surrounding land and continues farther out to the distant hills"*[5] - (Il piano non inizia né finisce con lo spazio che [l'architetto] ha avvolto, ma dalla delicata plastica del terreno contiguo che si estende oltre i contorni ondulati e la vegetazione del terreno circostante e prosegue più lontano fino alle colline lontane; trad. dell'autore).
Una definizione di Kahn che, sebbene non specificamente riferita a Villa Adriana, appare facilmente ascrivibile al complesso tiburtino.
Non si ritrovano però similitudini in geometrie ripetute o di rapporti ricostruiti. È la sensazione che permea la percezione filtrata dalla mappa mentale che l'autore ricostruisce attraverso il riutilizzo di figure elementari in composizioni semplici che riconducono all'architettura del passato solo attraverso la sua evocazione.
L'evocazione che si traduce nella chiarezza della struttura che, attraverso l'organizzazione gerarchica degli spazi si esprime nelle masse murarie, nella fisicità dei materiali che vanno ad assemblare le forme semplici delle sue geometrie.
L'irregolarità dei mattoni, dettata sia da impasti di argilla eterogenei che da variazioni climatiche piuttosto frequenti durante le differenti cotture, è enfatizzata dalle grezze capacità delle maestranze locali che oltre a non riuscire ad allineare perfettamente gli elementi, producevano spessori di malta sempre differenti, al punto tale che Kahn deciderà di non correggerli, ma di trattarli attraverso linee impresse ottenute attraverso un apposito elemento di metallo.
Questa materialità imperfetta e grossolana concorre, di nuovo, ad evocare la rovina e la sua "non finitezza".
Per chi percorre i corridoi, frequenta le piazze, abita gli interni dell'Istituto, la forza dei volumi e della materia sono l'apparizione prodigiosa, quasi divina, dello spirito della rovina rievocato nei suoi aspetti sia tettonici che stereotomici.
La percezione fisica e corporea si sovrappone a quella semantica e simbolica in un unicum spaziale dove, come suggerisce Ernesto D'Alfonso, i rapporti fra la massa e la forma e quelli fra lo spazio e la figura concorrono a definire l'esperienza dell'architettura.
Come nel complesso tiburtino, Kahn insedia il territorio attraverso più edifici, una cittadella di forme nel paesaggio, padiglioni in rapporto tra di loro e con la natura, *"[…] un'espressione figurativa d'una intuizione organica di Roma, d'una Roma integrale circondata da nobili mura di calcestruzzo preziosamente rivestito, plastiche e maestose e plasmate da archi, al riparo delle quali lo stesso Adriano si sarebbe sentito a proprio agio nel ponderare la complessa struttura della vita; il che, dopo tutto, non è che il problema che si pongono, oltre ad Adriano, anche i biologi, quello che incomincia con le parole: Animula vagula blandula/Hospes comesque corporis..."*[6].
E così questa nuova città-palazzo, vivificata dalle sue molteplici anime, dal suo offrirsi allo scorrere degli anni come oggetto senza tempo, racconta la visione dell'antichità romana negli occhi e nella memoria del suo autore. Come per i romani, ad Ahmedabad gli edifici possono essere penetrati non necessariamente in maniera perpendicolare al lato, ma sulla diagonale, attraverso la quale ottenere nuove simmetrie e scarti spaziali.
La massa compositiva degli elementi costruiti trova i propri baricentri nei quadrati che regolano la maglia strutturante il complesso e questi ultimi si fanno centro di elementi circolari che si dinamizzano attraverso un processo mentale che è figlio di una ispirazione che potremmo definire fluida. In un certo modo si decostruisce il quadrato della pianta per portarlo alla a-direzionalità, o omni-direzionalità, del cerchio, rievocato tramite le possenti aperture in facciata. In questa maniera si riesce a controllare la composizione e la geometria senza essere bloccati nella rigidità della maglia ortogonale, recuperando quella sua ricerca del senso della meraviglia (*sense of wonder*) con cui Kahn invitava i propri studenti a giustificare l'architettura.
Ma se nell'Indian Institute of Management la diagonale ed il cambio di direzione vengono espresse con drastiche spezzate che interrompono la continuità della linea retta, nel complesso adrianeo queste intuizioni compositive trovano spesso compimento in elementi che fanno di suadenti e polari curve la loro ragion d'essere.
Se a Villa Adriana si analizzano i rapporti fra il muro del Pecile, la Sala dei Filosofi ed il Teatro Marittimo, come è perfettamente mostrato dai calchi spaziali in gesso frutto degli studi di Luigi Moretti, ci si accorge con grande evidenza come questi elementi si incontrino, quasi incastrino, accidentalmente, mai attraverso relazioni perpendicolari centrate o meramente simmetriche.
Questo modo non ortodosso di costruire i rapporti compositivi e relazionali, tramite l'uso della diagonale creando prospettive visive ed esperienze spaziali, peculiare in Villa Adriana, ma anche in tutti quei complessi che presentano una composizione radiale paratattica, si sviluppa attraverso lo spazio-tempo e percorsi che dipanano sequenze esperibili attraverso la scoperta sensoriale.
In qualche modo si tratta della creazione di un'atmosfera percettiva che connota lo spazio ed il modo in cui lo si fruisce.
Una forzatura, un pensiero progettante 'sghembo' che trova nella diagonale la sua estraneità, la sua inaspettata deviazione che caratterizza lo spaesamento in chi frequenta queste composizioni.
La forzatura che si ritrova a Tivoli come ad Ahmedabad. Una sorta di sinopia sottotraccia, una filigrana che riemerge, inaspettata, mano

Giovanni Battista Piranesi, carceri.

a mano che ci si inoltra nel complesso indiano e che dinamizza tutta l'esperienza di visita. E così anche in questo intervento nel Gujarat emerge l'incredibile rapporto con il paesaggio che per Kahn è sempre legato alla struttura organizzativa della forma in sé e delle differenti forme tra loro. L'I.I.M. appare ancora oggi, come altre opere di Kahn, assolutamente atemporale, segno antropico nel paesaggio fermo nella fissità secolare, incurante del suo deperimento. Privo di ogni velleità autoaffermativa o di bandiera, disinteressato a farsi manifesto, si presenta, quieto, per quello che è al mondo. Nel suo essere a-stilistico, rimane perfettamente riconoscibile. Un'opera che "è" in quanto tale. L'architetto americano si è sempre posto in maniera critica in qualunque contesto o consesso affrontasse. Snobbato dai Modernisti per la sua formazione Beaux Arts, criticato da chi guardava al passato con un occhio mimetico. Puro nelle sue geometrie perfette ed indiscutibili, ma troppo materico ed

Note

1. *Louis Kahn, Monumentality, in: Paul Zucker, New Architecture and City Planning, Philosophical Library, New Yo*

2. *Kahn L. I., Voice of America Forum Lecture, recorded 19 November 1960, broadcast 21 November 1960. Publ Verlag, Munich 2021*

3. *Louis Kahn, lettera autografa conservata presso la Louis Kahn Collection della University of Pennsylvania (trad.*

4. *Hisao Koyama, Louis I. Kahn and his times, in A+U Architecture and Urbanism, November 1983 Extra Edition,*

5. *Kahn L. I., Monumentality, in Essential Texts, p. 28, in The Essential Louis Kahn, Prestel Verlag, Munich 2021, p*

6. *Vincent Scully, Louis I. Kahn, I Saggiatore, Milano 1963*

7. *Enzo Frateili, A proposito del lavoro di Louis Kahn, in "Zodiac", n.8, 1960*

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

Greta Allegretti

1. Dall'ordine allo stridore

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

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

L'ordine descritto da Kahn non è semplicemente rappresentativo di una *"ornata ordinatio"*, secondo quelle caratteristiche che Apuleio associa a un mondo provvisto di ogni cosa per volontà divina[5], né semplicemente ascrivibile ai principi di razionalità, ma sembra configurarsi piuttosto come una struttura, una trama sottesa alle cose che esistono, a tutta la loro complessità, differenziazione e variabilità. Il progetto, a sua volta, lavora con l'ordine e insieme all'ordine, producendo qualcosa che è altro e che può variare notevolmente, come le premesse stesse di ordine.

Nell'opera di Kahn l'ordine è generativo di un'architettura *"forte e stridente come lo sono tutte le cose inedite"*[6]. Per comprendere più profondamente le sue opere, una possibile chiave di lettura è quella della determinazione di dove risieda e come prenda forma questo stridore. Una possibile risposta fa riferimento all'inclusione di un ampio ventaglio di codici e di vocaboli architettonici, che trovano sintesi e concretizzazione attraverso l'applicazione di un senso dell'ordine che può manifestarsi solo attraverso l'arte e in cui *"non funziona niente se non funziona tutto"*[7]. L'abilità e la capacità di attingere da fonti diverse, del presente e del passato, manipolarle e restituirne un'immagine nuova viene ben delineata dalla scelta di parole che Kahn utilizza per descrivere il riferimento ai maestri, per il quale rifiuta l'uso del verbo *"imitare"* (*imitate*) muovendo verso quello ritenuto più adatto di *"derivare"* (*derive*) e abbracciando infine la formula *"sentire il loro spirito"* (*sense their spirit*)[8].

2. Corrispondenza di affini sensi

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

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

L'attenzione di questo contributo viene catturata dalla parola affinità, che sembra includere una sorta di speciale corrispondenza, una particolare configurazione e condizione che porterebbe al raggiungimento della bellezza. Si potrebbe quindi parlare di una corrispondenza di affini sensi che, in modo analogo alla *"corrispondenza di amorosi sensi"* riportata da Foscolo in *Dei Sepolcri*, metterebbe in relazione due mondi diversi[10]. Nel caso del poeta, quello dei vivi e dei morti, nel caso dell'architetto quello di ciò che è presente e di ciò che è, solo, evocato. In entrambi i casi, comunque, tale corrispondenza si interfaccia con movimenti dell'animo che sono profondamente individuali ma, al tempo stesso, umanamente universali, che hanno a che fare con l'appartenenza alla nostra natura e alla nostra mente di esseri umani.

Avvicinando lo sguardo sull'opera di Louis Kahn, l'esistenza di questa corrispondenza di affini sensi viene individuata nel riconoscimento di tracciati, composizioni, volumi e masse che la mente identifica e associa ad altri oggetti già conosciuti, in particolare ad architetture che appartengono al nostro repertorio di conoscenze. Le architetture di Kahn rimandano fortemente a un'immagine di architettura non tanto già esistente, ma esistente da sempre, non tanto antica, quanto senza tempo. L'eterno riferimento è Roma, la pietra di paragone a cui Kahn ritorna continuamente[11]. In molte delle sue architetture, infatti, è possibile identificare con sicurezza alcuni caratteri dell'architettura romana, che trovano un agile e confortevole approdo nella nostra mente.

3. Inconscio collettivo e anamnesi

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

Autodafè. Spazio primario, somatico.

Ernesto d'Alfonso

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

ArcDueCittà

Numero 13bis
maggio 2022

Direttore:
Ernesto d'Alfonso

Redazione:
Lorenzo Degli Esposti
Matteo Fraschini
Ariela Rivetta
Michele Sbacchi

Progetto grafico:
Marianna Sainati

Segretaria di redazione:
Niccolò Gaudio

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

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

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