

At a time when new methodologies and rationality are demanded by a profession feeling inadequate to its tasks in the face of social and institutional change, Kahn, the last of the great Masters, reminds us of the essential validity of the spirit.

In these, his informal talks with students, Kahn's mind wanders metaphorically to describe basic problems of order for architecture relating to human events. His responses in interaction with these student architects are immediate and intuitive, but from the depth of his comprehension evolves the principle that architecture may more adequately respond to its present crisis of legitimacy through reaffirmation of feeling and inspiration.

Kahn speaks with a love of history and this fascination is that of one seeking to express continuity in the meaningful institutions of man. His personal inner discipline combines a sense of accomodation and insistence on human well-being with an integrity of building.

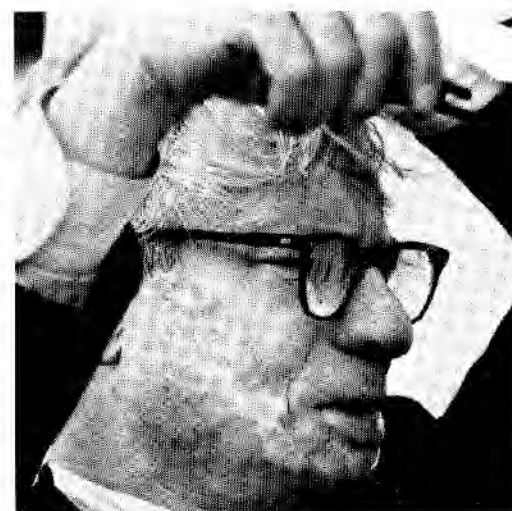
It is fitting, perhaps, that Kahn has now been retained by Rice University two years subsequent to these talks to investigate the development of the campus master plan, designed by Ralph Adams Cram from whose Beaux Arts tradition Kahn is himself a bridge with the present, through a program from a center of various arts and architecture.

One will necessarily read his remarks in the light of future events.

Peter C. Papademetriou

# Kahn: dialoghi di architettura

conversazioni con gli studenti della Rice University



In un tempo in cui le nuove metodologie e la razionalità sono richieste da una professione che le sente inadeguate ai propri doveri di fronte ai cambiamenti sociali ed istituzionali, Kahn, ultimo dei grandi Maestri, ricorda l'essenziale validità dello spirito.

In questi suoi dialoghi informali con gli studenti, il pensiero di Kahn si muove liberamente e metaforicamente per descrivere problemi di ordine fondamentale per l'architettura, relativi agli eventi umani. Le sue risposte in questi dialoghi con gli studenti di architettura sono immediate ed intuitive; la sua profonda comprensione sviluppa il principio in base al quale l'architettura può risolvere in modo più efficace le sue presenti crisi di legittimazione, attraverso la riaffermazione del sentimento e dell'ispirazione.

Kahn parla con amore della storia e questo fascino è quello di chi cerca di esprimere continuità nel pieno significato delle istituzioni dell'uomo. La sua personale formazione lo porta a considerare sempre gli stretti rapporti che legano il problema del benessere umano all'integrità del costruire.

Ed è giusto, forse, che Kahn ora sia stato trattenuto, per i due anni successivi all'epoca di questi colloqui, presso la « Rice University », a seguire lo sviluppo del piano generale del « campus » progettato da Ralph Adams Cram come vasto centro d'arte e d'architettura, nel solco di quella tradizione di Beaux Arts di cui Kahn stesso rappresenta un ponte col presente.

Peter C. Papademetriou

Il testo originale e completo di queste conversazioni, delle quali sono stati riportati qui alcuni brani significativi, è contenuto nel numero 26 della serie « Architecture at Rice », dal titolo « Louis I. Kahn: Talks with Students ».

Circa un mese fa, lavoravo tardi una sera nel mio studio, come è mia abitudine, quando una persona che lavorava con me disse, « Mi piacerebbe farle una domanda che ho in mente da parecchio tempo... Come descriverebbe il nostro tempo? »

Quest'uomo è ungherese, venuto qui quando i russi occuparono l'Ungheria. Riflettei sulla domanda, perché in qualche modo mi affascina rispondere a ciò di cui non so la risposta.

Avevo appena letto nel « New York Times » dei fatti successi in California. Ero stato in California, ero stato a Berkeley, avevo percepito la portata della rivoluzione, e le grandi promesse della macchina. Avevo anche sentito, e letto recentemente, di poeti che stavano cercando di scrivere poesie senza parole.

Me ne stetti per almeno dieci minuti immobile, ripensando tra me a queste cose, e infine dissi a Gabor, « Qual è l'ombra della luce bianca? » Gabor ha l'abitudine di ripetere quello che gli si dice, « Luce bianca... luce bianca... non so ». E dissi, « Nera. Ma non spaventarti. La luce bianca non esiste, e non esiste neppure l'ombra nera ».

Penso che questo sia un periodo di prova per il sole, e per tutte le nostre istituzioni. Fui educato quando la luce del sole era gialla, e l'ombra azzurra. Ma ora mi accorgo che la luce è bianca e che l'ombra è nera. E tutto ciò non mi allarma perché un giorno esisteranno uno splendido giallo e un bellissimo azzurro, e la rivoluzione porterà con sé un nuovo senso del meraviglioso. Solo dal meraviglioso possono aver origine le nuove istituzioni... ma non certo dall'analisi.

E gli dissi, « Sai, Gabor, se io potessi fare altro, oltre l'architettura, scriverei dei racconti fantastici, perché è dalla fantasia che son venuti l'aeroplano e la locomotiva e i meravigliosi strumenti della nostra mente... tutto è venuto dal meraviglioso ».

Tutto ciò accadde in un periodo in cui mi aspettavano tre lezioni a Princeton. Non sapevo come intitolarle queste lezioni, ed ero stato incaricato dalla segreteria di proporre per tempo dei titoli perché Princeton potesse pubblicizzarli. Dopo aver discusso quella notte con Gabor, avevo trovato i titoli. (Come è utile una persona che si interessa di tutto, non solo delle piccole cose.) Gabor è così pieno di interessi. È così innamorato del significato della « parola » che metterebbe sullo stesso piano una scultura di Fidia e una parola. Per lui una parola ha due qualità. Una è la qualità misurabile,

cioè il suo uso quotidiano, l'altra è la meraviglia incommensurabile della sua esistenza.

Avevo i titoli delle mie lezioni a Princeton. La prima la chiamai, « Architettura: luce bianca e ombra nera ». La seconda la chiamai, « Architettura: le istituzioni dell'uomo ». E la terza la chiamai, « Architettura: l'incredibile ».

Nel regno dell'incredibile sta la meraviglia della nascita della colonna. La colonna è nata dal muro. Il muro andava bene per l'uomo. Con il suo spessore e la sua forza ne proteggeva l'integrità. Ma presto, il desiderio di guardar fuori portò l'uomo a fare un buco nel muro, e il muro fu molto addolorato, e esclamò, « Cosa mi stai facendo? Io ti proteggevo, ti facevo sentire sicuro, ed ora tu mi buchi! » E l'uomo disse, « Ma io voglio guardar fuori! Vedo cose meravigliose, e voglio guardar fuori. » Ma il muro si sentiva ancora molto triste. Poi l'uomo non fece più solo un buco nel muro, ma una bella apertura con bordi di pietra lisciata e sopra un architrave. Ed ecco, il muro si sentì molto bene.

Il modo di costruire il muro portò con sé un ordine murario che comprendeva le aperture. Poi venne la colonna, ed era un ordine che automaticamente stabiliva ciò che doveva essere aperto e ciò che doveva essere chiuso. Si stabilì un ritmo di aperture, e il muro non fu più muro ma serie di colonne e di aperture. Questa costruzione non ha precedenti in natura. Essa sorge dal misterioso bisogno dell'uomo di esprimere quelle meraviglie dell'anima che richiedono di essere espresse.

La ragione della vita è esprimere... esprimere odio... esprimere amore... esprimere integrità e capacità... tutte cose intangibili.

Non conosco servizio più grande che l'architetto possa rendere, che sentire ogni edificio fatto per un istituto dell'uomo, sia esso di governo, di abitazione, di studio, di igiene o di ricreazione. Grande carenza dell'architettura di oggi è che questi istituti non vengono verificati, ma accettati, così come li detta il progettista, e trasformati in edificio.

Vorrei illustrare con degli esempi ciò che intendo per riprogettare. In un'esercitazione a scuola, posi alla mia classe il tema di un monastero, ed assunsi il ruolo di un eremita che pensava una società di eremiti. Da dove cominciare? Come configurarsi questa società di eremiti? Non avevo programmi, e per due settimane parlammo di natura.

(La natura è importante per un eremita.) Una ragazza indiana disse, « Penso che in questo luogo ogni cosa debba nascere dalla cella. Dalla cella deriva alla cappella il diritto di esistere. Dalla cella deriva all'eremo ed ai laboratori il diritto di esistere ». Un altro indiano (la loro mente agisce soprattutto nel piano trascendente) disse, « Sono d'accordo ma vorrei aggiungere: il refettorio deve essere uguale alla cappella, e la cappella uguale alla cella, e l'eremo uguale al refettorio. Nessuno più grande dell'altro ».

Lo studente più bravo era un inglese. Fece un disegno meraviglioso e aggiunse un focolare, all'esterno. Sentiva di non poter negare il fuoco, il calore e la promessa del fuoco. Pose l'eremo a mezzo miglio dal monastero: era un onore per il monastero avere un eremo e una parte importante del monastero doveva essere dedicata al ritiro.

Chiamammo un monaco da Pittsburgh perché ci dicesse la meraviglia delle nostre idee. Un simpaticone, faceva il pittore, viveva in un grande studio, e con riluttanza si ritirava nella sua cella. Si divertì moltissimo ai nostri piani, soprattutto per la mensa a mezzo miglio dal centro. Osservò, « Preferirei i pasti serviti a letto! » Se ne andò, eravamo depressi, ma poi pensammo, « Beh, in fondo è solo un monaco. Vede solo un lato del problema ».

Continuammo a parlare, emersero soluzioni bellissime. Ecco, ci dava molta gioia l'idea di un programma non mummificato, fatto dei soliti freddi dati quantitativi. Le considerazioni sulla natura del refettorio e via di seguito, le tralasciammo. Poi riunimmo la commissione e venne Padre Roland, deciso difensore dei progetti più insoliti. Il programma convenzionale era privo di vita, mentre questi studenti erano vivi di spirito. Ognuno aveva una soluzione diversa, tutte piene di vita nuova, di elementi nuovi. Non posso descriverle tutte, ma quanto comincio come revisione del problema assunse la forza di una rifondazione, che apriva nuove possibili scoperte.

Proposi un altro tema all'università, un club di ragazzi, una cosa interessante. Che cos'è un club per ragazzi? Ci voleva un'area e per gli studenti la scelta del luogo voleva dire anche chiudere alcune strade vicino al club per eliminare il traffico, quello estraneo. Sarebbe stato impossibile percorrerle e così quelle strade, dal traffico dannoso, avrebbero trovato una vita nuova.

Gli incroci diventavano piazzette e forse il club dei ragazzi poteva essere situato proprio lì. Con una semplice imposizione, le strade divennero parcheggi o persino campi di gioco, come erano una volta.

Ricordo che da bambino buttavamo la palla da una finestra al primo piano. Non andavamo in un campo da gioco; il campo era ovunque. Il gioco spontaneo, non organizzato.

Durante la discussione uno studente uscì a dire, « Io penso a un club come a una grande rimessa ». Un altro studente, un po' seccato per non aver pensato per primo alla rimessa, aggiunse, « No, io penso che sia un rifugio ». (E questo non fu certo un gran contributo.)

Gabor frequenta questo corso e non parla mai se non è interrogato. Eravamo alla terza settimana di discussioni sulla natura di un club per ragazzi. Chiesi a Gabor, « Che cos'è secondo te un club per giovani? »

Rispose, « Penso sia un posto da cui si viene, non un posto in cui si va. È un posto da dove spiritualmente si viene, non verso il quale si va ».

È straordinario, è come per la luce bianca e l'ombra nera. Perché questa rivoluzione? Perché la gente si pone di fronte alle cose, e di colpo perde fiducia nelle istituzioni. Dalla rivoluzione verranno cose più belle e, più semplicemente, una loro ridefinizione.

La scuola è un dove si va o un da cui si viene? È una questione che non ho risolto, è una domanda tremendamente seria. Quando si progetta una scuola, si dice che si costruiranno sette aule per seminari oppure qualcosa che in qualche modo sia un posto dove sentirsi ispirati? Un posto dove si parla e dove si realizza il senso del parlare. Potrebbero esserci anche lì spazi con un camino? Potrebbe esserci uno spazio comune, invece di un corridoio. Questa è la vera aula, dove chi non ha capito bene l'insegnante può parlare con un compagno, che ha diverse capacità di recepire, e così entrambi riescono a capire.

Quando Salk venne a chiedermi di costruire un laboratorio del Salk Institute for Biological Studies, l'idea era molto semplice. Mi chiese, « Qual è la superficie delle torri della facoltà di medicina alla Pennsylvania University? » Risposi che erano 100.000 piedi quadrati.

Disse, « C'è una cosa che vorrei ottenere. Vorrei invitare Picasso ». Intendeva, ovviamente, che nella scienza

connessa alle misure c'è ovunque la volontà di essere se stessi. Il microbo vuol essere microbo, (per una qualche maledetta ragione) e la rosa vuol essere rosa, e l'uomo vuole essere uomo, per esprimere... Una certa tendenza, una certa attitudine, un certo non so che, andando in una direzione piuttosto che in un'altra, si è accanito contro la natura per rendere questo fatto possibile. Il gran desiderio di esprimere fu percepito da Salk, lo scienziato. Lo scienziato, tranquillamente isolato nel suo mondo aspirava alla presenza dell'incommensurabile che è il dominio dell'artista.

È il linguaggio di Dio.

La scienza scopre quello che esiste, l'artista crea quello che ancora non c'è.

Questo pensiero trasformò il Salk Institute da edificio insignificante, come quello dell'University di Pennsylvania, in un luogo d'incontro, in ogni sua parte grande quanto un laboratorio. Era il luogo delle arti e delle lettere. Era il luogo dove si pranzava, e io non conosco seminario più vasto di una sala da pranzo. C'era una palestra. C'era un posto per chi non era scienziato. C'era un posto per il direttore. Stanze che non avevano nome, come l'atrio, che non aveva nome. Era la sala più grande, ma non era designata in alcun modo. La gente poteva girarci dentro; non era costretta ad attraversarla. Era un luogo dove si sarebbe potuto imbandire un banchetto. Dà noia entrare nei salotti dell'alta società, costretti a salutare chi non ci garba, ed è così per gli scienziati. Gli scienziati sono talmente presi dalla paura che qualcuno a poca distanza da loro stia facendo esattamente ciò che anch'essi stanno facendo. Questo li uccide.

Tutte queste previsioni e considerazioni sono la programmazione. (Se si vuole chiamarla così.) Ma programmare è parola troppo scialba. È prendere coscienza della natura di un regno di spazi dove è bene fare una certa cosa. Ora mi direte che esistono alcuni spazi che dovrebbero essere flessibili. Certo, degli spazi devono essere flessibili, ma altri andrebbero completamente rigidi. Dovrebbero essere solo pura ispirazione... il luogo in cui essere, il luogo che non cambia, eccetto che per la gente che va e viene. È il luogo in cui si entra molte volte, ma solo dopo cinquant'anni si nota, « Toh, hai visto questo... hai visto quello? » È l'insieme che muove il sentimento, non il dettaglio o la piccola trovata.

È proprio come una specie di paradiso, un ambiente fatto di spazi, e questo per me è estremamente importante. Un edificio è un mondo nel mondo, gli edifici che rappresentano luoghi di culto, o di abitazione, o altre istituzioni umane devono essere coerenti alla loro essenza.

È un pensiero che deve vivere: se muore, è morta l'architettura.

Molti sperano sia morta, vogliono passar oltre. Ma non hanno, temo, nemmeno l'abilità di farlo. Così molti sono inclini a troppa fiducia nella macchina. E invece non dovrebbero mai scindere la macchina dall'architettura, perché questo è il loro massimo potere. Potremo avere una città senza architettura, ma non sarà una città.

Prima, nel pomeriggio, dicevo di tre aspetti dell'insegnamento dell'architettura. (In fondo, io non credo di insegnare davvero architettura, insegno me stesso.) Questi, comunque, sono i tre aspetti:

Il primo è professionale. Nella professione si ha l'obbligo di imparare il comportamento nei rapporti umani, istituzionali, in tutti i rapporti con chi ci dà un lavoro. In tal senso bisogna saper distinguere tra scienza e tecnologia. Le regole estetiche fanno parte anch'esse delle conoscenze professionali. Come professionisti, si è tenuti a rendere l'idea di un cliente in spazi adatti alla funzione dell'edificio. Si può dire che è uno spazio-ordine, uno spazio-dominio di questa funzione umana che è la responsabilità professionale. Un architetto non dovrebbe fare un progetto e semplicemente darlo al cliente come se fosse una ricetta medica.

Un altro punto è abituare l'uomo a esprimersi. Bisogna svelargli i significati della filosofia, dell'ideale, della fede. Deve conoscere le altre arti. Uso esempi che ho usato troppe volte, ma l'architetto deve realizzare le sue prerogative. Deve sapere che un pittore può capovolgere la gente se vuole, perché non ha da rispettare le leggi di gravità. Può fare porte più piccole delle persone. Può fare cieli neri in pieno giorno. Può fare uccelli che non volano, e cani che non corrono, perché è un pittore. Può dipingere rosso dove vede blu. Lo scultore può dare ruote quadre ad un cannone, per esprimere la futilità della guerra. Un architetto deve usare ruote rotonde, deve costruire porte più grandi. Gli architetti hanno altri diritti... i diritti loro propri. Imparare questo, capirlo, è fornire all'uomo gli strumenti per compiere l'incredibile, ciò che la natura non può fare. Sono strumenti pieni di valore psicologico,

non solo fisico, perché l'uomo,  
e non la natura,  
può scegliere.

Il terzo punto da imparare è  
che l'architettura in realtà non esiste.  
Esiste solo un'opera architettonica.  
Uno che fa un'opera di architettura la fa  
come offerta allo spirito dell'architettura,  
uno spirito che non conosce stile,  
che non conosce tecniche, né metodo.  
È solo in attesa di ciò che si presenta.  
Là è architettura, ed è il sostanzarsi  
dell'incommensurabile.

Si può misurare il Partenone?  
No davvero. Sarebbe un delitto.  
Si può misurare il Pantheon,  
quella costruzione splendida  
fatta per le istituzioni umane?

Quando Adriano pensò al Pantheon,  
voleva un luogo  
dove chiunque potesse venire ad adorare.  
È senza direzioni e non è un quadrato  
che indicherebbe, comunque,  
direzioni e punti negli angoli.  
Non si poteva dire: vi è un altare qui,  
o là. No.  
La luce dall'alto, non si può avvicinare.  
Non è possibile starvi sotto;  
taglia come un coltello...  
vien voglia di starle lontani.

Che soluzione straordinaria.  
Dovrebbe ispirare tutti gli architetti,  
un edificio del genere.

*« Ci può dire come sarà l'architettura fra  
cinquant'anni, e che cosa possiamo prevedere? »*

Non si può prevedere un bel niente.

Mi viene in mente un aneddoto.  
Mi chiesero alla General Electric Company  
di aiutarli a disegnare un veicolo spaziale  
e ne fui autorizzato dal FBI.  
Tutto il lavoro che potevo fare  
era nelle mie mani, ma sapevo comunque  
dire qualcosa di veicoli spaziali.  
Incontrai un gruppo di scienziati  
ad una lunga tavola. Un insieme pittoresco:  
signori brizzolati, baffuti,  
che fumavano la pipa.  
Apparivano originali, persone  
per niente comuni.

Uno posò una foto sul tavolo e disse:  
« Mr. Kahn, vogliamo mostrarvi  
come sarà una capsula fra cinquant'anni ».  
Era un disegno eccellente, splendido,  
di persone fluttuanti nello spazio,  
e di bellissimi strumenti complicati  
sospesi nel vuoto. Ci si sente umiliati.  
Si ha la sensazione  
che l'altro sappia qualcosa  
di cui noi non sappiamo niente, quando  
un tipo sveglia ti mostra un disegno  
e ti dice,  
« Ecco un satellite tra cinquant'anni ».  
Replacai immediatamente: « Non sarà così »  
Avvicinarono le sedie alla tavola  
e chiesero: « Come lo sapete? »

Dissi che era semplice...  
Se si sa come un oggetto apparirà  
fra cinquant'anni, si può farlo subito.

Ma non lo si sa, perché una cosa  
fra cinquant'anni sarà come sarà.

Ci sono aspetti che rimangono sempre veri.  
L'apparenza di una cosa  
non sarà la medesima,  
anche se la funzione sarà la stessa.  
Sono due mondi uno dentro l'altro.  
Se delimitate un ambiente,  
questo risulterà diverso  
da ciò che rimane fuori.  
Tale è la sua natura.

Penso che ci siano uomini oggi pronti  
a fare oggetti del tutto diversi  
da come appaiono ora,  
se solo ne avessero occasione.  
Ma non esiste l'occasione,  
perché non si sente ancora l'esigenza  
nell'aria.

Prendete i disegni di Ledoux,  
che sono molto interessanti.  
Ledoux percepì l'essenza di una città,  
ma ne fece un progetto e oggi la città  
non assomiglia certo a quel disegno.  
Questo capitava non molti anni fa.  
Egli lo aveva immaginato.

Quando ci si mette a progettare il futuro,  
può saltar fuori qualcosa di molto ridicolo,  
perché sarà solo ciò che può esser fatto ora.  
Certuni riescono a concretare un'immagine.  
Ma è il possibile di oggi, non l'anticipazione  
di come saranno le cose domani.  
Non si può prevedere il domani,  
perché è basato sull'avvenimento casuale,  
continuamente imprevedibile.

Il gran segreto dell'arte di Cartier-Bresson  
è che lui va alla ricerca  
del « momento critico » di un fenomeno,  
come lo definisce.

Ciò vale a dire che in una circostanza  
che è insieme imprevedibile e continua,  
egli predispone lo scenario.  
Sa quello che accadrà,  
ma attende pazientemente che si verifichi.  
Ricordo quando stava fotografandomi  
anni fa; ero solito entrare nella sua stanza  
senza sapere ch'egli fosse lì, nascosto  
in un qualche angolo;  
forse aveva aspettato per ore  
e non sapevo che stesse aspettando me.  
Giravo per la stanza e lui aspettava che  
mi fermassi ad un certo tavolo.  
E mi fermai; anche perché vicino al tavolo  
stava una splendida ragazza cinese,  
ecco perché.

Andai al tavolo, cominciai a disegnare,  
e sentii la macchina fotografica  
clickclickclick. Era pronto, vedete;  
era in attesa proprio di quell'attimo,  
ma ne aveva predisposto lo scenario.  
Un fotografo straordinario.  
Capite, si occupava di quella materia.  
Ho imparato moltissimo  
sul significato di un'arte grazie a lui,  
solo capendo che la sua arte era differente,  
perché egli interveniva sull'avvenimento.

*« Con cosa mette in relazione gli aspetti  
principali dei problemi che affronta? »*

In realtà sono alla ricerca  
dell'essenza di qualcosa.  
Quando progetto una scuola,  
vorrei che fosse « la scuola »,

piuttosto che « una scuola ».  
Prima di tutto c'è il perché  
« la scuola » è differente da qualcos'altro.  
Non ho mai letto a fondo  
un programma di lavoro.  
È un fatto marginale.  
Di quanto denaro si dispone,  
come deve essere distribuito,  
il numero di cose o di stanze necessarie:  
tutto questo non c'entra  
con la natura del problema.  
Solo se si approfondisce la natura, ci si  
trova di fronte a un programma vero.  
Solo se si considera l'essenza,  
si riesce a trovare il programma  
di cui si ha bisogno,  
per un biblioteca ad esempio.  
La prima cosa è riscrivere il programma,  
accompagnato da una qualche  
interpretazione.  
Il programma da solo non significa niente,  
perché avrete a che fare con degli spazi.  
Dovete gettare quegli schizzi che limitano  
il vostro pensiero sulla natura dei progetti.  
Invariabilmente, ci vorranno più spazi,  
perché ogni programma stilato  
da chi non è progettista, è fatalmente  
copia di qualche altra scuola  
o di qualche altro edificio.

È come scrivere a Picasso e dirgli,  
« Voglio il mio ritratto...  
Voglio che ci siano due occhi..  
e una bocca sola, per favore ».  
Non si può farlo,  
perché si sta parlando con un artista.  
Egli è diverso. La natura della pittura  
è tale per cui puoi fare  
cieli neri in pieno giorno.  
Puoi fare blu un abito rosso.  
Puoi fare le porte più piccole delle persone.  
Come pittore, hai questa prerogativa.  
Se vuoi una fotografia, vai da un fotografo.

Se volete un architetto, avrete a che fare  
con degli spazi, spazi che sono ispirati,  
e perciò è necessario riesaminare le esigenze  
per la natura dell'ambiente che ispira  
l'attività di quella istituzione umana.  
Cercate di vedere in una scuola o  
in un palazzo di uffici, o in una chiesa,  
o in una fabbrica, o in un ospedale  
sempre un'istituzione umana.

. . . . .

*« Nel programma del nostro edificio per la  
scuola di architettura, a Rice, abbiamo sco-  
perto che certi elementi, per esempio la bi-  
blioteca, il deposito delle diapositive, il cen-  
tro di lettura e lo spazio dedicato alla storia  
dell'arte, potevano divenire un « ponte » fra  
pittura, scultura, grafica e architettura. Sen-  
tivamo che questo ponte avrebbe influenzato  
la forma dell'edificio e avrebbe realizzato  
un interscambio molto importante per il pro-  
cesso educativo. Vorrebbe discutere di ciò,  
e dirci quale le sembra sia l'essenza della  
educazione di un architetto? »*

Non vorrei parlare di problemi specifici,  
ma di edifici in generale, e  
di come nasce la loro fisionomia particolare.  
Quanto avete detto sul « ponte »  
e sulle apparenti relazioni  
tra un dipartimento e l'altro  
può essere assai bello da approfondire,  
ma non si può farlo con fretta.

Dovrei pensarci.

Supponete di avere un percorso, o una galleria, e di camminarvi dentro. Collegate alla galleria sono le classi; quelle di storia, di scultura di architettura, di pittura. Immaginate ancora gente al lavoro in queste classi. L'edificio è nato così, per sentirsi come camminando in un posto ove la gente è al lavoro.

Ed ecco un'altra ipotesi: un cortile e si entra nel cortile. Attorno ci sono edifici: uno per la pittura, uno per scultura, un altro per l'architettura, uno per la storia. Nel primo esempio il contatto è diretto con le classi. Nell'altro puoi scegliere di entrarci, se vuoi. Ora, senza chiedere a voi quale è migliore, che sarebbe domanda sleale, lasciate che vi dica io come la penso. Credo che la seconda soluzione sia di gran lunga la più soddisfacente. Nelle sale che si attraversano si assorbe per osmosi, si vedranno delle cose. Se potete scegliere di andarci, anche se non lo fate mai, potrete ricavare di più. Vi è qualcosa che c'entra col senso di comunità, una comunità sottintesa, più che diretta, e la socialità sottintesa ha più vita e un amore più lungo.

Il segreto è il cortile. È il luogo di incontro delle menti, è il luogo di incontro fisico, anche se lo si attraversa quando piove si partecipa ad esso con uno spirito più intenso del vostro spirito associativo di ora.

Così mi son fatto la domanda e vi ho pure risposto. È il modo migliore per dare un esame e prendere il voto più alto.

Credetemi, fatelo voi il ponte, inventatelo. Quel ponte non esiste fisicamente, deve esistere nello spirito. La sua solidità dipende da questo. Ci son poi gli altri aspetti. Non bisogna presumere che ogni insegnante sia davvero insegnante; può esserlo solo nel nome. E non si può dipendere da uno schema congelato in una disposizione architettonica. E poi le connessioni possono esser diverse. Non bisogna presumere che ogni studente, diventi un esperto di successo o che il maestro sia sempre un buon maestro. Uno che appena incomincia a intuire le cose magari è il maestro migliore.

Ora prendiamo in esame i vari elementi di una scuola di architettura e componiamoli assieme. Uno dei più importanti ch'io conosca, è che l'arte coinvolge gli occhi, cioè la visione e la mente. Potete chiudere gli occhi e vedere una costruzione del pensiero. Potete vederla fino a sentirne il suono:

si può vedere qualcosa di filosofico con la mente. Molte cose ci oscillano dinanzi agli occhi e tentano di bloccare il nostro pensiero. Ma vi sono cose, accadute molto tempo fa, e fatte con molto amore, che sono un prodigio per tutti.

Per quanto riguarda la biblioteca, in una scuola di architettura questa non è un luogo dove sfogliare schedari e cataloghi, per scoprire un libro. È difficile che un architetto abbia pazienza con uno schedario. Voi lo sapete bene. Ma se ci fosse una biblioteca con solo dei tavoli grandi, molto grandi, non come un tavolo solito... Potrebbe essere il cortile stesso, un cortile piano con dei libri aperti per terra, disposti con acume da un bibliotecario intelligente, aperti a pagine che umiliano, per i progetti strabilianti, illustrati: cose tramandate, finite e diffuse davanti a voi, edifici magnifici. Se un docente potesse commentare questi libri, nascerebbe un seminario spontaneo, bellissimo. E così la nostra biblioteca ha solo dei tavoli lunghi, e tanti spazi per sedersi raccolti, con un blocco e una matita: e i libri lì, nel mezzo.

Si possono scorrere, ma non portar via. Sono messi lì, per invitarvi alla lezione della biblioteca. È come un'aula, si può farla così, considerando che « Biblioteca » è diversa da biblioteca. Chi sta studiando per scrivere una tesi di filosofia ha il suo schedario, lì, come un suo Vangelo.

Da lì luccicano le sue fiaccole, cioè i suoi libri, e il rapporto tra libri e schedario è molto importante per lui. Prende una quantità di note sui libri che divorerà, e alla fine scrive ciò che un altro ha già scritto, solo in maniera differente. Ma la nostra biblioteca, nella scuola di architettura, è molto diversa, perché le vostre menti le usate diversamente. Con ogni libro vi è un contatto molto personale, uno stretto rapporto. Capite quel che voglio dire, ci siete passati attraverso e lo sapete. La posizione della biblioteca deriva da questa natura. Non si dovrebbero spingere le persone in una biblioteca.

Qualcosa nella sua struttura dovrebbe dire, « Che magnifico luogo in cui andare », e la posizione ha molto a che fare con ciò, e la comodità ha molto a che fare con ciò. Essenzialmente è la sua natura che state cercando di comunicare. Nella biblioteca il riverbero è un male; lo spazio tra i muri è importante. I piccoli spazi dove trasferirsi con un libro

sono tremendamente importanti. Così si può dire che il mondo ci è posto dinanzi, per mezzo dei libri. Non ne occorrono molti, ce ne voglion di buoni, e non occorre cercare la segnatura nello schedario. Non occorre neppure il catalogo, perché morirebbe tra i libri.

Uno studente di filosofia che fa la sua tesi di laurea sa come trattare con libri riposti. Studia sui libri in un modo diverso. L'Avery Library alla Columbia non è una vera biblioteca di architettura: è posta in più piani. È una delle migliori biblioteche di architettura esistenti. Ci sono i libri migliori, antiche edizioni, ma bisogna seccarsi ad averle e l'impazienza di un uomo che vuole « vedere » qualcosa è troppo grande... egli tanto non « legge » la cosa comunque. In latino o in inglese è proprio lo stesso, perché guarderà le illustrazioni soltanto. Vedrà quel che vedrà, ciò che la sua mente gli dice che è. Poi quando legge probabilmente trova qualcosa di affatto diverso. Ciò che « pensa » che sia è altrettanto importante di quanto l'autore « scrive » che è. E tutto dipende da come uno lo sente e da come gli rende servizio e da come lo comunica agli altri.

Progettate la biblioteca come se mai una prima ne fosse esistita e lo stesso le aule. Si sa come diventano sporche le aule e piene di passione, passione quieta, violenta, comunque sia, ma la stanza ne è piena, e non c'è la pazienza di pulire alcunché. Se l'aula è ordinata si perde di tutto... Cioè non si trova più niente. Perciò l'aula non è una stanza attraente, ma una stanza consacrata, luminosa, con molto spazio per lavorarci. Non si può suddividere l'area in metri quadrati per il lavoro di un uomo, perché alcuni hanno bisogno di molto spazio, altri di meno. C'è una fila di tavoli e si devono appendere i disegni sul retro della camicia, se manca lo spazio. Ci vuole soltanto un posto, largo e pieno di luce. E occorrono spazi abbastanza grandi perché la lezione di misure e la familiarità con le dimensioni devono compiersi in quella stanza: ci si accorge che si è in una stanza di 60' x 60' e da ciò si deduce che cosa sarebbe una stanza di 80' x 80'. Non occorre un locale più vasto, la mente può tener conto di molte cose.

L'uomo può lavorare isolato, ma sapete, quando viene un'idea, se si è gente buona e per bene, non si può fare a meno di raccontare l'idea. Anche questa è la nostra natura. Rubare le idee significa essere odiati

per tutta la vita ma comunicare le idee  
è esigenza di ognuno, non c'è niente da fare.  
Ciascuno di noi in qualche verso  
è un maestro,  
perché ciascuno di noi vuol rendere gli altri  
partecipi della propria idea per avere  
conferma del suo valore.  
E se un altro, buono e sensibile,  
ne conferma il valore, è come ricevere  
l'approvazione da un milione di uomini.  
Questo non succede coi problemi matematici,  
è vero solo per l'estetica, per l'arte.  
Se un uomo è onesto e dirà ciò che sente  
il consenso sarà straordinario, e sarà  
quello dei sentimenti  
che raggiungono l'animo.

. . . . .

Ogni edificio dovrebbe avere un luogo sacro.  
Quello che penso  
sia un luogo sacro l'ho scoperto  
facendo un teatro,  
a Fort Wayne, nell'Indiana.  
Ho penato parecchio su quel progetto;  
non sapevo gran che di teatro.

Sapevo che ci volevano dei camerini,  
ma sui camerini non sapevo nulla  
ed ero certo che non sarei riuscito  
a risolvere il problema,  
perché, vedete, non ne conoscevo lo spirito.  
Arrivò finalmente il momento in cui  
mi disinteressai del numero dei camerini.  
Sapevo la loro posizione,  
poteva essere qui o là,  
ve lo diranno gli altri e  
allora forse vi avanzerà  
dello spazio inutilizzato.  
Ma questi dati si fondavano sui progetti  
più miseri che mai siano stati  
dedicati a un teatro, perché nessuno  
avrà la forza di raccontarvi dove sta  
lo spirito di una qualità o di un'altra.  
Cercare lo spirito e trovarlo, questa  
è la chiave per servire  
quel regno di spazi che ha nome teatro.  
Ma ora vi dirò il risultato  
invece di tormentarvi con questi discorsi.  
Lo spazio sacro qui è quello per l'attore,  
i camerini, la sala di recitazione.  
Il camerino dà sul palcoscenico.  
C'è una stretta relazione tra questo  
e la scena.  
Quando tirai tutto assieme  
divenne uno spazio sacro,  
non uno spazio sprecato.

. . . . .

Qual è il luogo sacro di una scuola  
di architettura?  
Potrebbe esser l'atrio,  
o il luogo dove ci si riunisce,  
per scambiare opinioni.  
La reazione al vostro lavoro  
è quella di mille uomini,  
anche se pochi sono i presenti.  
È il luogo in cui si impara che  
a ciò che si racconta si può credere  
e questa è una cosa bellissima.  
Potete chiamarla stanza per l'assemblea,  
se vi pare,  
ma è una stanza in cui vi incontrate,  
dove tutte le classi si incontrano  
per ripensare all'esperienza di fare una casa,  
cominciando da un foglio bianco di carta.

. . . . .

