

Giancarlo De Carlo - Il linguaggio dei contenuti

Marcello Rebecchini

Giancarlo De Carlo è un architetto «anomalo» nel pur variegato panorama dell'architettura italiana. Per temperamento, cultura, campi di attività, stile e linguaggio delle sue opere, è di difficile collocazione, sfugge ad ogni possibile inserimento in scuole o tendenze.

Anche una sua naturale appartenenza, se non altro per motivi geografici, alla scuola razionalista milanese è contraddetta da un istintivo e presto manifestato atteggiamento critico verso la dottrina del razionalismo architettonico — in realtà verso ogni dottrina — ed in particolare verso le grandi utopie del maestro Le Corbusier. E mentre un Terragni e lo stesso Pagano, che pur fu suo amico e forse iniziatore, di lui laureato in ingegneria, al fascino dell'architettura, guardavano alle opere dei maestri d'oltralpe come a modelli insuperati della nuova architettura, De Carlo fin dall'inizio spinse il suo sguardo più lontano, al movimento Arts and Crafts ed al suo fondatore William Morris¹. Si mostrava in realtà più interessato a quei primi tentativi di rinnovamento nati da una interiore esigenza etica e sociale che ai risultati formali di un linguaggio ormai consolidato. Un profondo rifiuto del «formale» caratterizza fin dalle prime esperienze il suo temperamento di uomo e di artista.

L'attività culturale di De Carlo, che sostiene ed in pratica si identifica con la sua attività più propriamente progettuale, è segnata da alcuni avvenimenti importanti che egli vive con profonda partecipazione umana ed intellettuale.

Nel 1953 entra a far parte della redazione della risorta rivista Casabella, a cui il nuovo direttore E.N. Rogers volle, non senza inten-

zioni, aggiungere il sottotitolo significativo di «Continuità».

Continuità era in realtà un termine ambiguo. Rogers così lo spiega nel suo primo editoriale: «Continuità, assai più del fatto pratico di utilizzare una testata con il nome di Casabella, significa coscienza storica; cioè la vera essenza della tradizione nella precisa accettazione di una tendenza che, per Pagano e per Persico, come per noi, è nell'eterna varietà dello spirito avversa ad ogni formalismo passato e presente»². Ed in questo senso ne coglie il significato più autentico De Carlo, che nello stesso numero giustifica la sua adesione alla rivista con un articolo dal titolo emblematico della sua posizione: «Formalismo e continuità dell'accademismo»³.

Ma l'affermare l'esigenza di una «continuità» non costituisce già di per sé, celatamente ed implicitamente, un motivo di ripensamento degli ideali di quel Movimento Moderno, i cui caratteri erano quelli della rottura con il passato e dell'innovazione? Non fu proprio Gropius ad escludere l'insegnamento della storia dai suoi corsi del Bauhaus?

Casabella fu indubbiamente una voce critica nei confronti di quello stile internazionale ancora ritenuto da molti il legittimo erede del razionalismo di Gropius, di Mies e di Le Corbusier. De Carlo colse di quella voce l'accento di un rifiuto del dogmatismo e dell'«astrazione»; altri le inflessioni più legate alla tradizione, alla storia recente o remota, alla cultura delle forme del passato.

Rogers fu, almeno inizialmente, equidistante da entrambi; da intellettuale di profonda cultura umanistica fu maestro insuperato di



1/Urbino. Vista dall'alto.

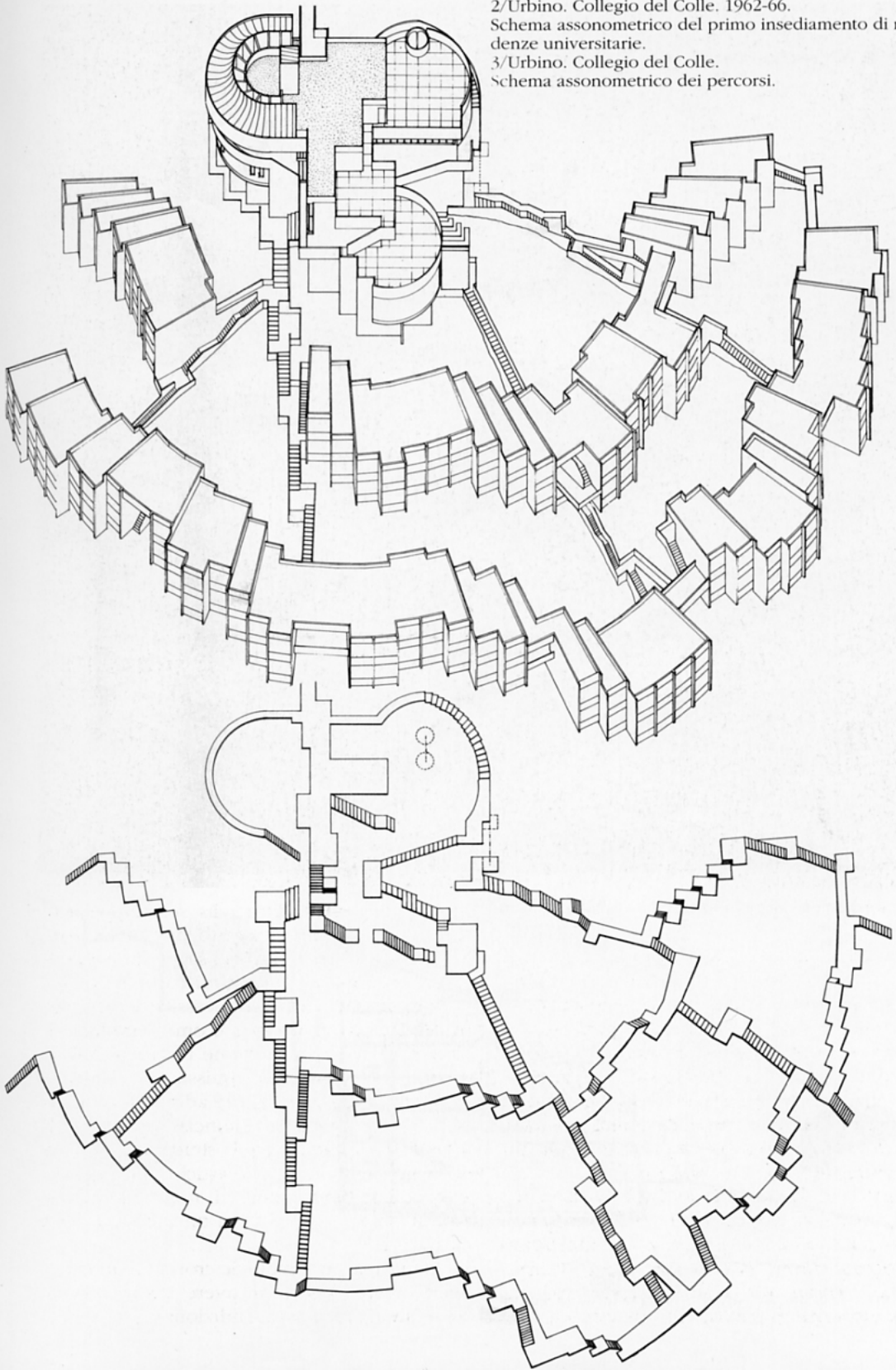
sintesi: anche se soffusa di ecumenismo — come dice De Carlo — la sua opera non fu povera e riduttiva mediazione, ma superamento dialettico e creativo di opposte tendenze. Non per nulla Rogers amava tanto Gropius il cui motto preferito fin dalla prima giovinezza fu *Bunt ist meine Lieblingsfarbe* (il mio colore preferito è il «multicolore»)⁴.

Il solco tra le due anime della rivista con il tempo tende ad approfondirsi e De Carlo non è persona capace di soggiacere a compromessi. L'occasione è offerta dal grande Le Corbusier che, come tutti i grandi, lascia sul suo cammino segni di contraddizione per le gene-

razioni presenti e future. La sua Cappella di Ronchamp diviene l'oggetto del contendere. Rogers scrive un bellissimo saggio in cui esalta di quell'opera «il gioco di curve e controcurve; di concavità e convessità; e, naturalmente, di ombre proprie e ombre portate; di sfumature, la cui vibrazione possente dell'intonaco di spessore relevantissimo, fa da contrappunto insistente, simile ad una nota tenuta»⁵. De Carlo ribatte denunciando l'errore di «continuare a percorrere la strada dell'utopia e delle grandi avventure plastiche»⁶. Il giudizio si svolge su piani differenti, non tra loro contraddittori, ma suggeriti da un diverso ordine di priorità.

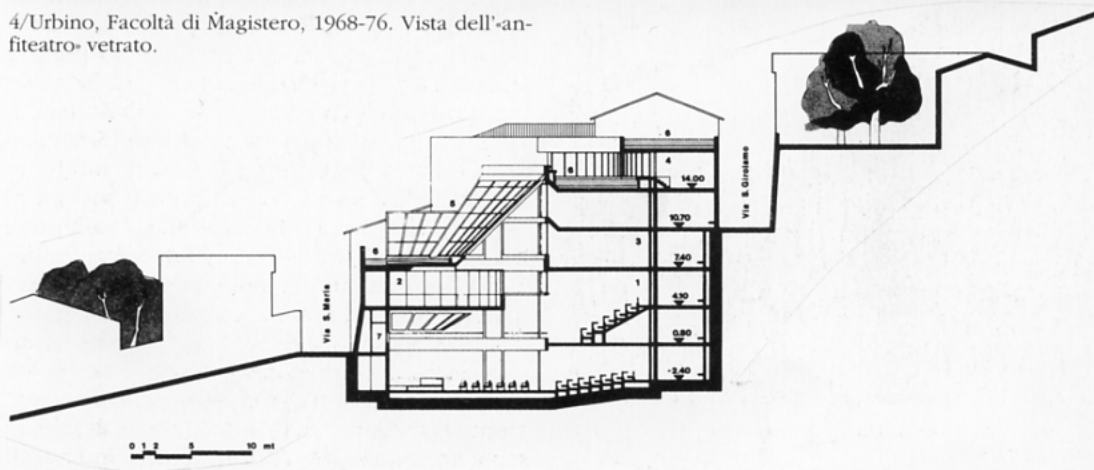
Per Rogers è ancora il crociano principio della sintesi estetica ad avere il sopravvento ed a suscitare un incondizionato consenso;

- 2/Urbino. Collegio del Colle. 1962-66.
Schema assometrico del primo insediamento di residenze universitarie.
- 3/Urbino. Collegio del Colle.
Schema assometrico dei percorsi.

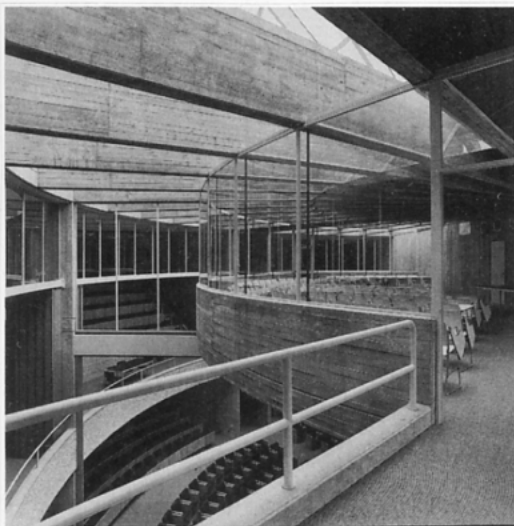




4/Urbino, Facoltà di Magistero, 1968-76. Vista dell'«anfiteatro» vetrato.



5/Urbino, Facoltà di Magistero. Sezione sulla grande sala.



De Carlo, anche se affascinato dalla grande invenzione plastica, non vuole cedere alle lusinghe delle forme, non vuole restare sul piano dell'estetica, ma scendere o salire a quello dell'etica. E in quell'opera di Le Corbusier coglie il senso di un cedimento interiore rispetto ai programmi del Movimento Moderno, un pericoloso allentarsi della tensione morale e sociale ed un ricadere nel gratificante compiacimento della forma.

Il nostro giudizio oggi è ovviamente più pacato, sicuramente positivo verso quella grande opera; ma non possiamo nascondere che quell'atto segnò la rottura di un clima che immediatamente De Carlo registrò e denunciò pubblicamente con il suo abbandono della redazione di Casabella.

In un certo senso simile, o almeno dello stesso segno, è l'esperienza vissuta da De Carlo all'interno degli ultimi CIAM e successivamente in quella libera associazione di spiriti liberi, preoccupati di trovare uno sbocco alla situazione stagnante del Movimento Moderno, che prese il nome di Team X.

Da Carlo ha parlato più volte di quei giovani contestatori *ante litteram* e sempre con grande simpatia. Non ci interessa farne qui la storia, ma capire intenzioni e propositi di quel piccolo gruppo di persone, 12 o 15 al massimo, che dopo la fine dei CIAM ad Otterlo, seguirono a discutere di architettura moderna, incontrandosi nel luogo dove qualcuno di loro aveva costruito qualcosa degna di essere mostrata agli altri.

Le intenzioni degli appartenenti al Team X sono chiaramente espresse da un discorso tenuto da Peter Smithson nella riunione conclusiva del CIAM di Otterlo. Riporto un resoconto dello stesso De Carlo: «Dopo un'acuta conferenza di Louis Kahn, che era stato invitato alla chiusura lavori dagli inglesi, e da loro clamorosamente proposto come simbolo inconsapevole di una nuova tendenza, Smithson espose in un pacato e lucido intervento le ultime conclusioni cui era arrivato il suo gruppo. Le divergenze che si erano manifestate nel convegno venivano riassunte in tre fondamentali posizioni, definite questa volta con immutata parzialità ma con maggiore gentilezza: la prima, quella dei «neutrali» che continuavano a lavorare correttamente nel solco del vecchio CIAM e non rivelavano atteggiamenti aggressivi verso la situazione attuale; la seconda, quella dei realisti italiani, indirizzati alla ricerca di un linguaggio contemporaneo attraverso la rielaborazione di espressioni tra-

6/Urbino, Magistero. Una delle aule sospesa alle travi di copertura.

7/Urbino, Magistero. La vetrata della grande aula.

8/Terni, Quartiere Matteotti, 1969-74. Una strada pedonale.



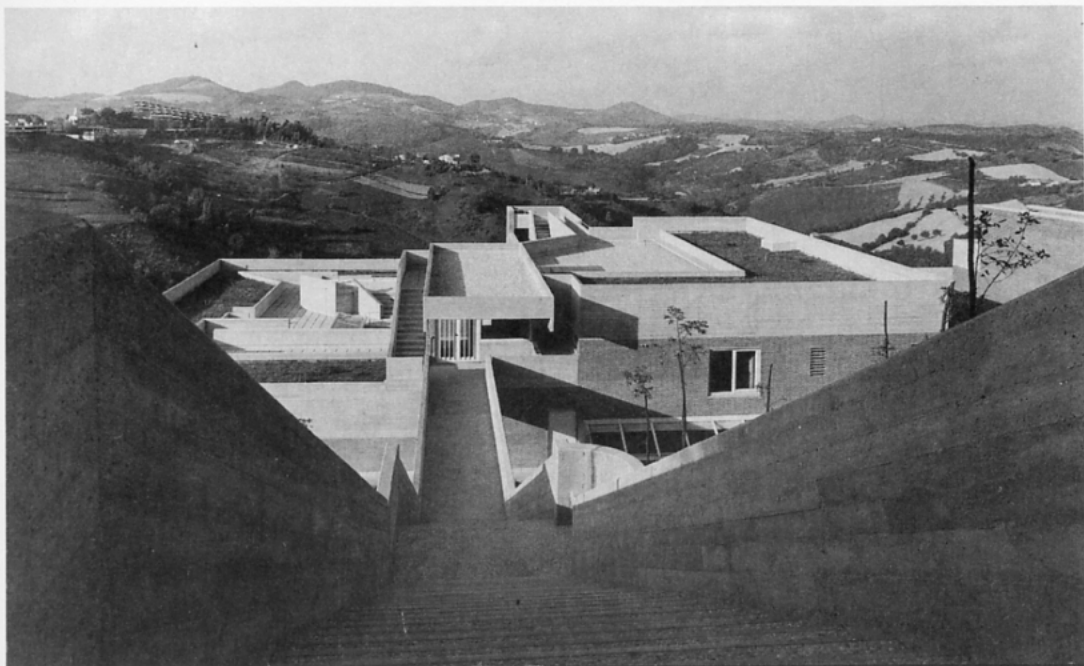
9/Urbino, Nuovi collegi universitari, 1973-83. Sulla destra la città.

10/Urbino, Nuovi collegi universitari, Collegio del Tridente. La sala di lettura.

11/Urbino, Nuovi collegi universitari. La «piazza del Tridente».

dizionali; la terza, quella degli appartenenti al Team X — e di altri che aderivano alle loro tesi — rivolta all'identificazione dei più autentici contenuti del nostro tempo per farne scaturire un linguaggio del tutto nuovo»⁸.

In realtà fu proprio la ricerca di contenuti più veri di quelli affrettatamente presi a prestito dalla Carta di Atene a giustificazione di architetture astratte o malate di ideologia, piuttosto che il riconoscimento di un linguaggio comune, a cementare il gruppo dei giovani contestatori ed a far loro sperare di poter pervenire a risultati importanti anche sul piano del linguaggio. Oggi a distanza di tanti anni dobbiamo riconoscere che le loro speranze peccavano di eccessivo ottimismo, ma l'esperienza fu importante perché suscitò dubbi su alcune «verità» che rischiavano di divenire dogmi;



12/Urbino, Nuovi collegi universitari, «L'aquilone». Vista verso valle.

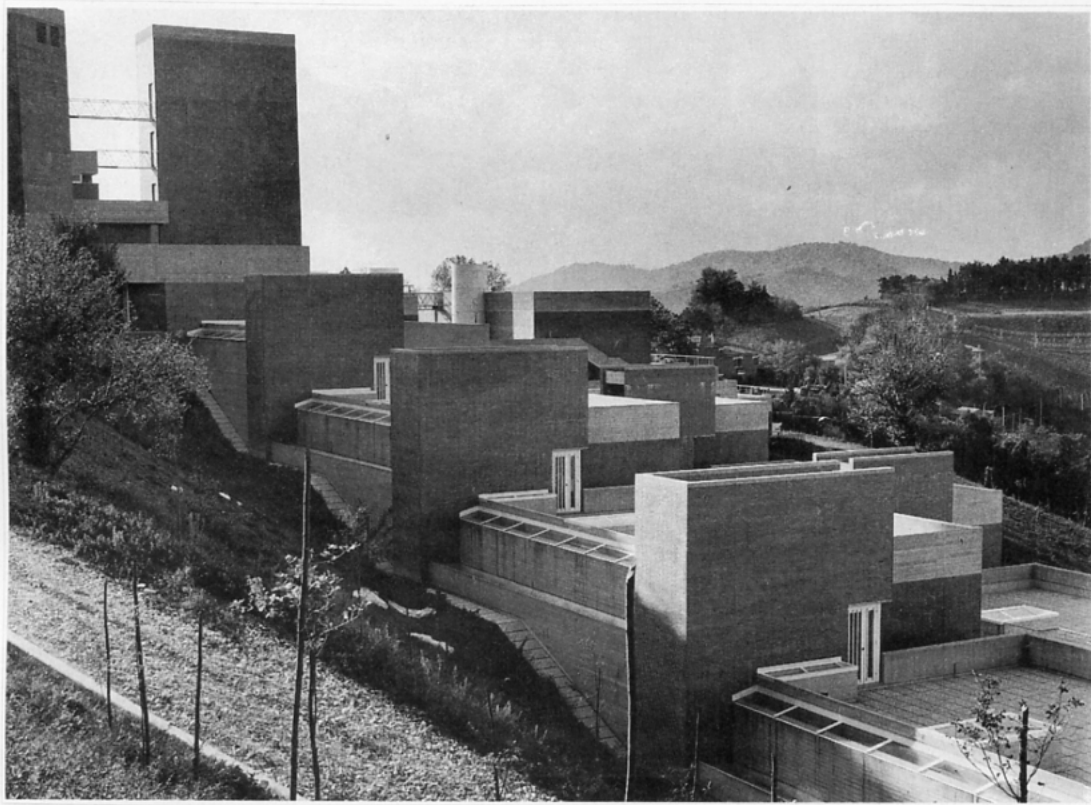
13/Urbino, Nuovi collegi universitari, «L'aquilone». Il nucleo centrale.

minò il principio di autorità indiscussa di alcuni personaggi che implicitamente limitava il dialogo ed il libero scambio di idee; pose a confronto esperienze internazionali disparate ma guidate dallo stesso intendimento di lavorare più sui contenuti che sulle forme dell'architettura.

Infine vorrei trarre dal grande serbatoio delle esperienze fatte da De Carlo nel volgere di circa 40 anni quella, fondamentale, del suo incontro con Urbino. Differisce dalle prime due perché si pone su un piano diverso, non quello di un confronto tra idee, come furono l'esperienza di Casabella e del Team X, ma di un confronto tra un uomo ed un luogo⁹. Tre esperienze, vorrei dire, che segnano per importanza e valore la vita di un architetto fortunato. E lo dico non senza una punta di invidia, ben conscio tuttavia di quanto sia arduo afferrare e conservare a lungo la propria buona sorte.

Urbino è luogo di matrice medievale, non intaccato dal magistrale inserimento del grande Palazzo, che, con modestia non del tutto rinascimentale, si adegua al libero articolarsi del disegno della città.

Rispetto ad altri esempi rinascimentali il palazzo dei Montefeltro presenta molte anomalie, dovute forse alla particolarità del luogo, ai tempi lunghi di costruzione, ai diversi artisti che vi lavorarono. È un edificio complesso, di quella complessità profonda e matura che evi-



14/Urbino. Nuovi collegi universitari, «L'aquilone». Il complesso delle residenze.

15/Urbino. Nuovi collegi universitari, «L'aquilone». Un percorso interno del corpo centrale.

ta schematismi tipologici e riferimenti a modelli. È architettura che nasce dalle cose, dai dislivelli naturali del luogo, dalle interne esigenze, in cui si incrociano stili e linguaggi in una polifonia di voci, più simile ad un vitalistico vociferare che alla composta armonia di un coro. La città riecheggia il palazzo e viceversa, lo ingloba nella sua struttura con naturalezza ed affida a lui, importante e solenne, il compito di rappresentarla nelle grandi occasioni.

Se possa mai esistere affinità tra una città ed un architetto questo è il caso di Urbino e De Carlo: una affinità, acquisita dopo una lunga ed appassionata frequentazione, che ha portato a far coincidere alcuni caratteri della sua architettura con quelli della città, ed a segnare la personalità di De Carlo con i crismi di un rapporto privilegiato con la storia cittadina.

Dopo questi brevi cenni alle esperienze significative di un architetto complesso come De Carlo, vorrei tentare subito di formulare una «sintesi», di scoprire per quanto possibile il «principio primo» da cui traggono unità e si-

gnificato caratteri disparati del suo pensiero e delle sue opere, da alcuni considerati persino contraddittori; ma che io credo che non lo siano. Si tratta, in realtà, andando più a fondo e scavando di più, di scoprire la radice comune di quelle apparenti contraddizioni, di mettere in luce il bulbo profondo da cui è nato il processo di ramificazione.

All'origine di tutto credo che vi sia il principio primo di identità tra cultura ed architettura. Principio che, come tutte le cose semplici della vita, richiede grandi sforzi di intelletto e di volontà per essere capito e correttamente applicato. La cultura a cui ci riferiamo è quella del luogo, delle persone del luogo, della gente per cui si fa architettura. Corollario importante è il rifiuto di riconoscere scale di valori tra diverse culture. Se cultura è espressione genuina di un modo di sentire la vita e se il negativo subentra solo nell'insincerità dell'espressione, cioè nel manierato e nell'artefatto, non vi può essere differenza di valutazione tra culture anche molto differenti tra loro. Sono di per sé valori assoluti, non confrontabili e tantomeno quantificabili.

L'aspirazione profonda di De Carlo è di conoscere la cultura autentica di un luogo e di una collettività, scoprirla e rivelarla agli stessi inconsapevoli detentori, per esprimerla poi, senza devianti mediazioni, in fatto architettonico; ripercorrere in pratica quel processo che, in tempi passati e per motivi disparati, a mio avviso in gran parte misteriosi, portava gente semplice ad esprimere architetture superbe, perfettamente «necessarie», come lo sono le più vere ed autentiche opere dell'arte.

Ma una volta rotto l'incantesimo di quell'automatismo, che, apparentemente gratuito, si nutre in realtà di secoli di fatiche e dure conquiste, l'impresa, affidata alle sole forze dell'architetto, diviene titanica ed il risultato quanto mai incerto.

De Carlo ci si prova, ben sapendo che i motivi di un insuccesso possono essere molti ed imprevedibili. Scavare nell'animo della gente, oltre la futilità dei bisogni apparenti astrattamente creati e artatamente sollecitati, è opera maieutica non dissimile da quella compiuta dallo psicanalista sulla mente del paziente.

D'altronde la scoperta dell'intimo sentire e delle aspirazioni profonde non esaurisce il processo, ma solo lo avvia, fornisce i dati di base su cui tentare l'avventura di una invenzione di spazi che corrisponda a quei senti-

menti, che soddisfi quelle aspirazioni. Al duro lavoro della conoscenza segue poi il rischioso sforzo dell'invenzione. Non si tratta infatti solo di scavare nel passato — altrimenti non vi sarebbe progresso — ma di interpretare il presente guardando al futuro, immettendo nel processo un gradiente di sviluppo, che è tutto lasciato alla libera e cosciente scelta dell'architetto.

Io credo che facendo riferimento a quel «principio primo» dell'opera di De Carlo — identità di cultura e architettura — non solo scompaiano molte apparenti contraddizioni, ma si possano spiegare alcuni caratteri di metodo del suo progettare e di stile della sua architettura.

Vorrei soffermarmi dapprima sul metodo cosiddetto della «partecipazione» che De Carlo teorizza come unico strumento valido di acquisizione di conoscenze nel processo formativo dell'architettura¹⁰.

Partecipazione è termine dal significato vasto e pluricomprendivo. Si oppone, nell'uso che ne fa De Carlo, a distacco, separazione, esclusione; ma anche a generalizzazione, teorizzazione, astrazione.

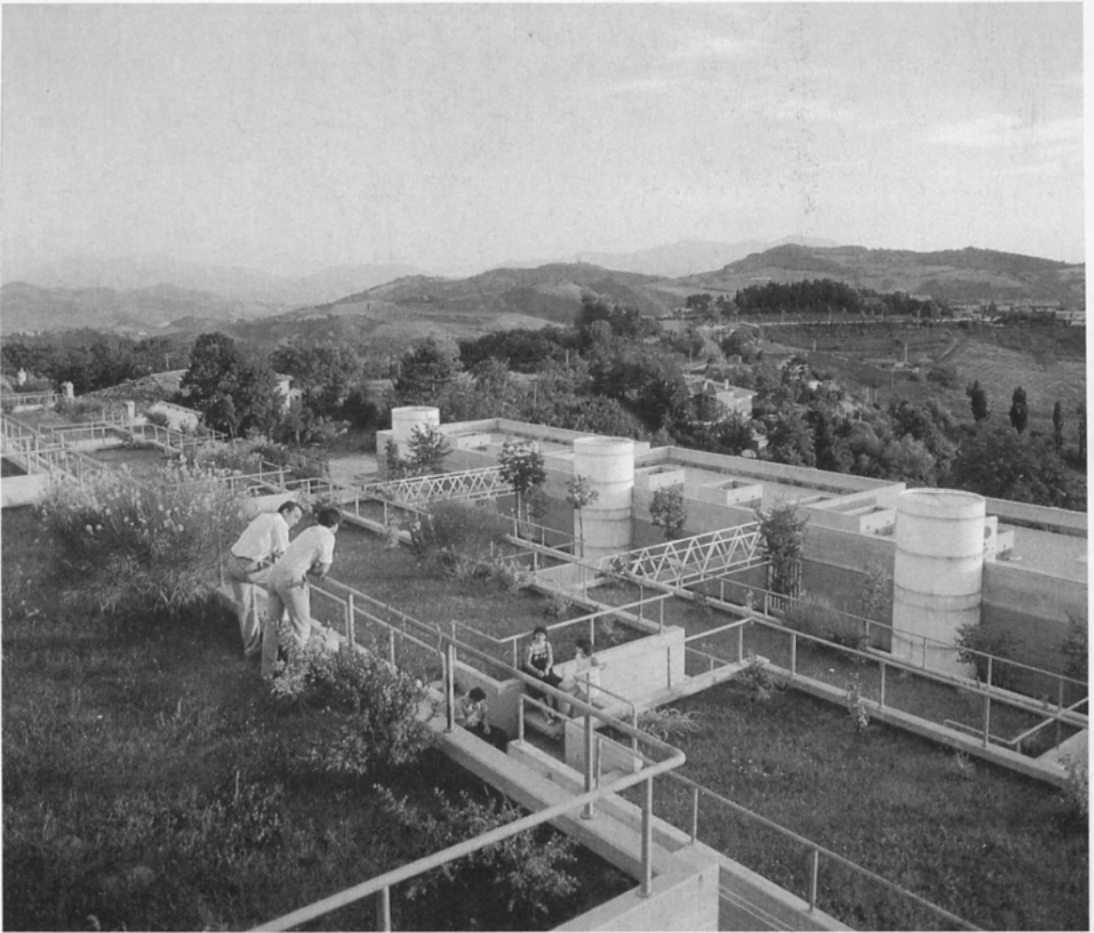
È sinonimo di coinvolgimento di persone e cose, di riesumazione di strati profondi di conoscenza, di riconnessione di legami interrotti o celati, di presenza in prima persona nei fatti dell'architettura, vissuti con il cuore prima ancora che con la mente.

Lungi dal pensare al significato riduttivo di «acquisizione diretta di dati» interpreto la «partecipazione» come l'insieme delle operazioni e delle disponibilità di spirito e di mente necessarie per cogliere negli strati profondi della «cultura» la vera essenza dell'architettura, gli autentici bisogni da soddisfare.

Vedremo che tutto ciò non è ininfluenza nella definizione formale; non è puro artefatto contenutistico della forma, come certi critici sono propensi a credere; è già di per sé linguaggio, espressione, e forse anche scelta formale.

Ma «partecipazione» non è solo ascolto della cultura profonda della gente. L'attenzione al luogo è l'altra faccia del processo di partecipazione. Come l'architetto nell'indagine «partecipata» scava nel profondo dell'anima umana per scoprirne le intenzioni più riposte, così di fronte al luogo ed alla sua storia scava nelle cose, per carpirne relazioni e trasformazioni nel tempo, in una parola conoscerne la storia.

Dice De Carlo: «Il carattere del luogo è se-



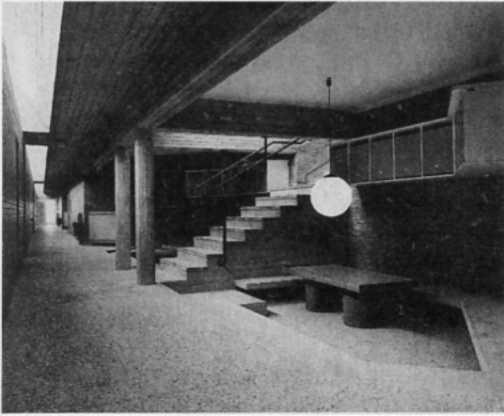
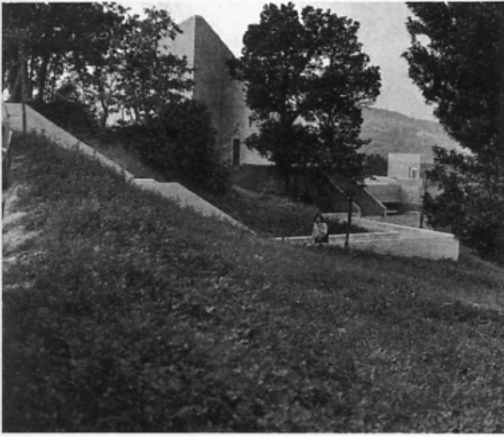
16/Urbino, Nuovi collegi universitari, «La vela». Veduta sui gradoni delle residenze.

17/Urbino, Nuovi collegi universitari, «La vela». L'interno dell'auditorio.

gnato dalla natura e dalla storia: la natura è lo stato originale, la storia è la trasformazione, e tutte e due attraverso le loro interrelazioni definiscono la realtà con la quale l'atto di costruire si deve misurare¹¹).

Il momento del progettare non è atto gratuito, dipendente dal libero arbitrio di un architetto demiurgo, ma scoperta di una trama di relazioni tra natura originaria del luogo e sue trasformazioni e quindi inserimento coerente di una modifica in un processo continuo di evoluzione naturale e storica. Anche qui torna il concetto, più volte ribadito da De Carlo, del progetto come conoscenza prima ancora che invenzione.

Come nella esposizione della teoria organica Sullivan, nella sua indimenticabile «Autobiografia», parla del processo progettuale come momento di scoperta piuttosto che di invenzione, così De Carlo nei suoi scritti indugia a lungo sull'atto del conoscere e dello scoprire, come se l'idea del progetto fosse già tutta nelle cose: cose vicine e lontane, legate



18/Urbino. Nuovi collegi universitari. Percorsi pedonali inseriti nel contesto naturale. Sul fondo lo spigolo della «Vela».

19/Urbino, Nuovi collegi universitari, «La vela». Il lucernario sulla strada interna.

20/Urbino, Nuovi collegi universitari, «La vela». Ingresso all'auditorio.

un tempo o ancora oggi da una struttura fisica o solo concettuale, in cui cogliere un segnale di corrispondenza da trasferire in progetto.

Mi diceva De Carlo in un recente incontro che il suo interesse al luogo è cresciuto nel tempo non solo in «intensità» ma anche in «estensione». Oggi guarda al territorio con lo stesso occhio vigile con cui un tempo guardava ai dossi, ai rilievi, alle pendenze ed agli alberi del lotto da edificare e scopre infiniti segni, relazioni, suggerimenti di forma, sistemi naturali ed artificiali abbandonati e dimenticati, come quelli dei mulini a vento, delle torri di avvistamento, dei corsi d'acqua, delle vegetazioni.

Da una «costanza» di metodo non può che derivare una «permanenza» di linguaggio. Il metodo della «partecipazione», a prescindere dalle variazioni di echi e risonanza suscitati nel tempo, è una costante del lavoro di De Carlo, perfettamente funzionale al raggiungimento dei dati di conoscenza su cui fonda la sua architettura.

Contrariamente a quanto avviene per molti architetti, anche di prima grandezza, non esistono soluzioni di continuità nel suo linguaggio, o sono così tenui ed irrilevanti da passare inosservate. L'attività di De Carlo ad Urbino, ad esempio, copre un periodo temporale di circa trenta anni; ma la gente stenta, secondo una constatazione dello stesso architetto, a dare una collocazione temporale alle sue opere. È il segno di una radice profonda della sua architettura e della sua completa indifferenza alle mode. De Carlo non si lascia irretire dal fascino della forma: colui che ha resistito senza alcun cedimento alle lusinghe sottili della Cappella di Ronchamp, può guardare con sufficienza, anzi con dispetto, ai ben più modesti ritrovati formali del post-modernismo.

Ma permanenza nel linguaggio non significa affatto monotonia e tantomeno ripetizione; come nella lingua orale o scritta una costanza di stile non è affatto ripetizione di costrutti sintattici o peggio ancora ristrettezza di vocabolario. Anzi, il carattere precipuo della sua opera è nella variabilità degli elementi componenti. La permanenza fonda proprio sul rifiuto di un linguaggio inteso come ripetizione di canoni estetici formalizzati, sul libero e non preconcepito uso di forme e materiali. È in realtà proprio il metodo della partecipazione, così come sopra inteso, che impedisce ogni cristallizzazione e che richiede grande libertà formale per adeguare l'oggetto architettonico ai suoi mutevoli contenuti.

Afferma De Carlo: «La partecipazione introduce nel processo dell'architettura una grande varietà di apporti (memorie, aspettative, azioni) che difficilmente compaiono quando si progetta in modo convenzionale. Di conseguenza l'espressione formale di un processo architettonico fondato sulla partecipazione risulta ricca e variata. Sembra molto interessante esplorare se questa specie di espressione, ricca e variata perché partecipata, produca necessariamente arbitrarie sovrapposizioni di linguaggi diversi (un linguaggio eclettico nel senso più letterale) o invece possa generare nuovi sistemi linguistici coerenti anche se molto complessi»¹².

Si legge qui tra le righe — ma si esplicita poi nel prosieguo del saggio — che De Carlo propende per questa seconda interpretazione. La variazione linguistica, se giustificata e coerente, può essere sintomo di apertura mentale, di ricerca condotta su più livelli, di ampliamento del livello di comunicazione, altrimenti appiattito su un unico codice. Ed è in questo senso che De Carlo affida un ruolo positivo e progressista ad una sorta di «eclettismo alternativo» suggerito dalle cose più che da reminiscenze stilistiche.

De Carlo riconosce nella storia ed ammette nell'attualità due possibili forme di eclettismo, l'una negativa derivante «da irrigidimento ideologico, da accademismo, da uso errato della tecnologia, da collusione di stile»; l'altra intesa in senso positivo come prodotto «di flessibilità programmatica, di spontaneità, di dimestichezza con la tecnologia, di molteplicità di linguaggi»¹³.

Egli sembra più incline a credere che una rigida coerenza formale derivi da un modo superficiale di interpretare i contenuti dell'architettura, piuttosto che da una imprescindibile espressione di personalità artistica.

Il ricorso all'eclettismo può essere un mezzo per uscire da una situazione di stallo, da un irrigidimento mentale che impedisce l'invenzione; come l'uso di spunti ironici in un discorso impegnativo può avere il merito di allentare una tensione o ravvivare l'attenzione critica. Quando il linguaggio razionalista è divenuto troppo stereotipato ed inutilmente «serioso» Robert Venturi riscopre l'eclettismo; sdrammatizza la situazione introducendo elementi spuri nella sua architettura, come ad esempio la colonna centrale nel basamento della sua casa per anziani a Filadelfia.

Ma l'«eclettismo», se così possiamo chiamarlo, può avere funzioni e motivazioni molteplici

ci e tra queste quella, molto umana, di catturare la simpatia del fruitore o suscitare l'interesse del distratto viandante. Osserva acutamente De Carlo che l'aggiunta di maioliche colorate nel severo disegno romanico della abbazia di Pomposa non è altro che una concessione al gusto orientaleggiante della popolazione dei luoghi. Nè si scandalizza più di tanto quando un fotografo malizioso pubblica la foto di un terrazzo dei suoi edifici di Terni ornato di finte statuine classiche o di leoni rampanti.

Non tutto si può ottenere subito, ci vuole del tempo perché dal cattivo gusto imperante riemerge una antica «cultura», troppo a lungo sommersa e dimenticata.

Da questi caratteri a prima vista così vaghi e generali — partecipazione, permanenza linguistica, complessità e libertà formale — emerge un principio di «stile» che non rientra nei canoni estetici tradizionali, ma che tuttavia esiste come principio unificante e riconoscibile dell'opera di un architetto significativo. Tutti ben sappiamo come sia arduo definire uno «stile», che non sia quello stereotipato di epigoni ed imitatori. Di solito si ricorre ad analogie o assonanze, vicine o lontane, o nei casi più semplici a classificazioni in scuole o tendenze. Per De Carlo le cose si complicano perché la sua architettura è negazione di formule e rifiuto di scelte irreversibili. Le maggiori difficoltà si incontrano proprio nel tentativo di una sua collocazione nel panorama italiano post-bellico. Tentativo che trova giustificazione non certo nel desiderio di una astratta classificazione, ma in quello di una comprensione delle radici della più intima essenza della sua opera.

Una collocazione di questa a metà strada tra la «scuola milanese» e la «scuola romana» può avere il merito di far comprendere il suo ruolo di sintesi tra le due maggiori correnti dell'architettura moderna: quella razionalista e quella organica, che in ambiente romano indossa le vesti più dimesse dell'architettura neorealista.

All'influenza «milanese» può essere ascritta una tendenza ad impostare razionalmente il tema, ad usare strutture spaziali geometricamente controllate, a mediare il passaggio dalle funzioni alla forma con una costruzione logica che crei rapporti, gerarchie e corrispondenze tra spazi.

All'esperienza della «scuola romana» possono essere riferiti una partecipazione sentita al tema ed al luogo, un interesse per gli spazi



21/Mazzorbo, Venezia, 1979. Le residenze viste dal ponte di accesso.

22/Mazzorbo, Venezia. Le residenze lungo la nuova darsena.

esterni come luoghi di vita comunitaria, un uso del linguaggio che risenta delle tradizioni e le rispetti innovandole e reinterpretandole.

In De Carlo le due «scuole» si integrano, mitigando gli eccessi dell'una con quelli dell'altra, l'aspetto troppo distaccato ed astratto della prima con quello folcloristico ed intimistico della seconda; la purezza di impianto di un Terragni si mescola con la ricchezza materica di un Ridolfi senza generare un mostro, ma un pacato linguaggio razionale, corposo ed emotivamente rassicurante.

Alcuni critici e lo stesso Smithson vorrebbero far derivare alcune attenzioni di De Carlo alle forme ed ai materiali della tradizione locale da quel clima neo-liberty che aleggiava nella redazione di Casabella degli anni '50, da cui non fu immune lo stesso Rogers. Tuttavia non dobbiamo dimenticare che proprio in opposizione a quel clima maturarono le sofferte dimissioni di De Carlo dal comitato di redazione della rivista. Forse gli aspetti più propriamente linguistici della sua prima architettura potranno a volte richiamare alla mente certe tendenze del neo-liberty milanese e torinese, ma divergono intenzioni e finalità e diverso è lo spirito di fondo che suscita la ricerca formale in un caso e nell'altro.

Sul piano più ampio dell'architettura internazionale fu avanzata a suo tempo l'ipotesi di una derivazione dello stile di De Carlo da quello di Le Corbusier successivo alle case Jaoul¹⁴.

Il confronto è valido e per qualche verso in linea con il riferimento alla scuola romana. Dopo le case Jaoul il purismo ascetico del primo Le Corbusier si trasformò, a contatto di materiali naturali, in un linguaggio più espressivo e vitale, che fu detto «brutalista». Ed un certo spirito «brutalista» affiora con maggiore o minore insistenza in quasi tutte le opere di De Carlo; in particolare l'uso del mattone e del cemento a faccia vista risulta una costante anche della sua attività più recente.

Tuttavia più che soffermarmi su considerazioni riferite all'intera opera mi sembra più proficuo legare un discorso sul linguaggio a temi più specifici o comunque a categorie di situazioni i cui parametri di riferimento siano quelli suggeriti dal tema e dal contesto.

Non c'è dubbio che il primo impulso progettuale di De Carlo sia empirico, legato a luoghi o persone, anche se non naturalistico. Il tema architettonico innesta un processo che si avvia su due strade: la prima indirizzata a conoscere ed analizzare la storia del luogo, la sua intrinseca cultura, le sue memorie e le sue trasformazioni, i segni evidenti e quelli nascosti, i suggerimenti vicini e quelli lontani; la seconda finalizzata ad indagare, secondo i metodi partecipativi, sulla funzione, sui desideri degli utenti, sulle loro esigenze vitali.

Le due strade possono essere convergenti o divergenti, a seconda che la cultura dei luoghi coincida con quella dei fruitori e le funzioni siano quelle abituali e di sempre, ovvero che luogo e fruitori abbiano storie diverse e che la funzione sia del tutto innovativa rispetto al luogo. De Carlo le percorre entrambe, con tenacia, fino a trovarne il punto di incontro nel progetto.

Il discorso a mio avviso più convincente sull'operazione progettuale di De Carlo, e conseguentemente sul suo linguaggio, è quello sugli esiti di una interna dialettica che si instaura fin dall'inizio del processo progettuale tra tradizione ed innovazione, tra cultura del luogo ed invenzione innovativa della funzione, verificata attraverso il vaglio rigoroso di un processo partecipativo.

L'atteggiamento di De Carlo di fronte al tema è aperto e non presuntuoso. A volte il tema per sua natura invita a riaffermare usanze e modi consolidati di vivere. Luogo e mentali-

tà dei futuri utenti impongono una permanenza, una riaffermazione di valori antichi. Non c'è alcun motivo di cambiare, escogitare tipologie rivoluzionarie. Si tratta solo di intervenire con garbo, con modestia, con suggerimenti funzionali, attuali ma non devianti, con un linguaggio pacato, riconoscibile ma non chiassoso, che si immetta senza grida nel continuum di una tradizione antica.

Ciò accade spesso in temi di edilizia residenziale, connaturati al luogo ed a una tradizione locale. Penso alle prime case di De Carlo a Baveno ed alla Comasina, all'edificio di Matera, che tanto scandalo suscitò al CIAM di Otterlo, non senza più che comprensibili motivi: un atto di modestia a fronte dell'arroganza di un credo razionalista sempre più astratto e vuoto. Ma penso ancor più alle case realizzate a distanza di circa trenta anni dalle precedenti — a riprova di quel principio di «permanenza» a cui prima accennavo — in quell'isola incantata della laguna veneta che è Mazzorbo. Mi diceva De Carlo, quasi a giustificarsi per una eccessiva reverenza ai luoghi, che quelle case si riconoscono come nuove e moderne, ma aggiungeva, non senza cadere in palese contraddizione, che sembra che siano state sempre lì.

Il linguaggio, i materiali, gli elementi costruttivi sono quelli del luogo reinterpretati in chiave attuale, senza folcloristiche imitazioni, ma anche senza forzature moderniste o, peggio ancora, post-moderniste. Storicismo? Regionalismo critico? Non so. Tra tradizione ed innovazione De Carlo resta magistralmente in equilibrio ed il linguaggio registra puntualmente una scelta formale sapientemente calibrata tra le due.

Diverso ed intrigante è il tema ove i luoghi, carichi di storia, incutono soggezione e rispetto; mentre funzione e fruitori richiedono innovazione e mutamento.

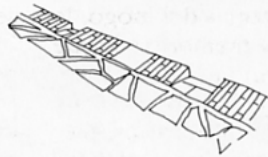
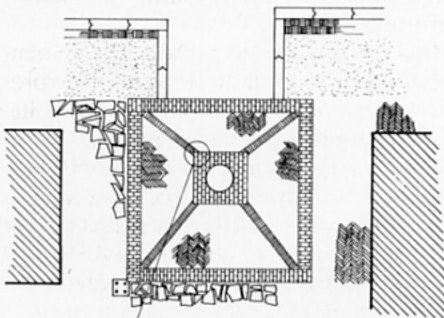
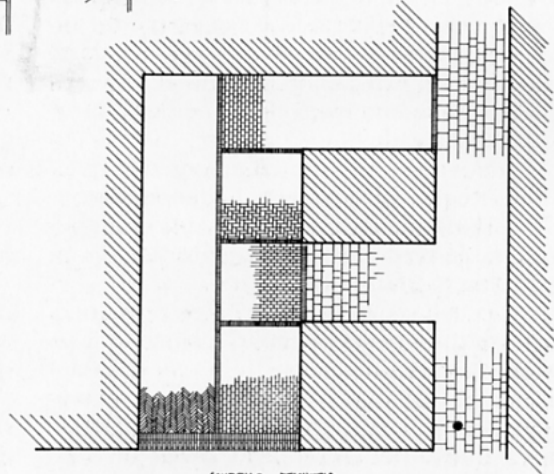
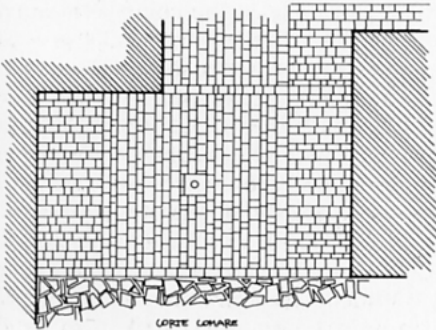
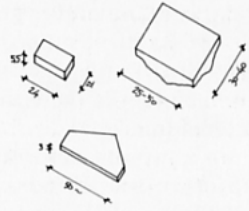
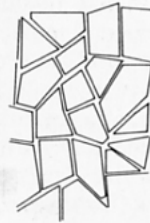
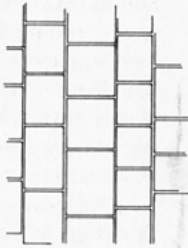
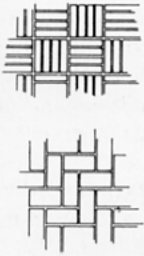
È una sfida che De Carlo sembra accettare con entusiasmo. Ed il risultato è tanto più felice quanto più forti e significative siano le indicazioni che derivano dai due fronti, e vorrei dire, azzardando una ipotesi audace, quanto più le indicazioni divergano e l'invenzione del progettista sia impegnata in una sintesi impossibile.

L'ipotesi mi è suggerita proprio dall'edificio del Magistero ad Urbino, che io considero il «capolavoro» di De Carlo, ove tradizione ed innovazione coesistono esaltandosi a vicenda in una immagine parimenti nuova e connaturata al contesto. L'architetto non si abbandona

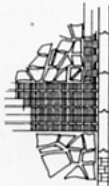
ESempi di pavimentazioni in mattoni

MASSELI

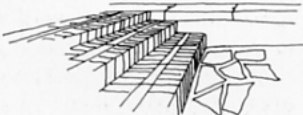
LAITRE DI PORFIDO



ESEMPIO DI FONDAMENTA A MAZZORBO



ESEMPIO DI FONDAMENTA A BORGNO



LA MAGGIOR PARTE DELLA VIABILITÀ A BORGNO È PAVIMENTATA CON MASSELI O LASTRE DI PORFIDO -
 LA PAVIMENTAZIONE IN PORFIDO È OMOGENEA E NON SI RIESCE A LEGGERE UNA TRAMA O UNA TESSITURA - LE POSSIBILI SEPARAZIONI CHE SI POSSONO AVERE CON QUESTO TIPO DI PAVIMENTAZIONE, SONO VISIBILI GRAZIE AD UN SALCO PIÙ PROFONDO FATTO SUL CEMENTO CHE LEGA LE VARIE LASTRE (QUESTO NEL CASO DI SLARGHI, CAMPI, VORTICINE ECC.) -
 NEL CASO DEI MASSELI, IL RAMPONTO TRA DUE CREDITURE È SEMPRE ORTOGONALE, ANCHE IN QUELLO CASO SI SEPANO CON UNQUE CREDITURE I PERICOLI DEI CAMPI, SLARGHI ECC. - I MASSELI SONO USATI NEL PERCORSO PUBBLICO E DI LAVORO, PER LA RESIDENZA ALL'USURA PROVOCATA DAL PASSEGGIO DI MEZZI PESANTI -
 LA PAVIMENTAZIONE IN MATTONI (LA PIÙ ANTICA) È RIMASTA IN TANTI CASI ALL'INTERNO DI BORGNO, MENTRE È STATA SUPERATA DAL CEMENTO PER PAVIMENTARE LE ZONE ESTERNE DELL'ISOLA (TERRANOVA, GROSSELA). A BORGNO I CAMPI CON LA LAGUNA SONO SEMPRE DELIMITATI CON PIETRA PLASTRA -
 A MAZZORBO I COLFINI SONO SPESSE DELIMITATI CON DEI MATTONI -
 I MATTONI, NELLE VARIE FORME IN CUI VENGONO DESINATI, INDICANO SEMPRE DEI PERICOLI O DEGLI SPAZI DI STRETTA PERTINENZA CON L'AMBITORIO -
 UNA PAVIMENTAZIONE COSÌ DIVERSIFICATA È GIUSTIFICATA DALL'USO DELLE VARIE ZONE, STA INOLTRE AD INDICARE LA CIRCOSTANZA TIPICA DEI BORGNESELLI CHE SI PUÒ VEDERE ANCHE NEL MODO DI DIPINGERE LE FACCE DELLE CASE -
 TUTTO QUESTO LINGUAGGIO ENTRA IN LINEA ALLA VARIETÀ DELL'ARREDO URBANO.

sentimentalmente al luogo ed alle sue forme, reagisce, ed impone una sua visione la cui matrice è razionale e geometrica. I risultati più interessanti nascono proprio dall'impatto tra l'involucro suggerito dal luogo e l'interna struttura suggerita dal tema.

La tensione spaziale che si viene a determinare tra la spinta centrifuga delle due forme cilindriche e semicilindriche interne — il cortile e le aule — e la forza di contenimento del robusto muro perimetrale si coglie in ogni angolo dell'edificio e sembra quasi produrre quella interna esplosione che proietta lo spazio verso l'alto, attraverso la grande vetrata affacciata sulla valle.

Un nuovo segno forte ed emergente, quello dell'attualità, si aggiunge al panorama storico di Urbino, a rassicurarci che la nostra epoca, come le precedenti, sarà degnamente rappresentata in futuro.

In qualche senso concettualmente analogo, anche se di dimensioni molto diverse, è il tema dei Collegi Universitari sul Colle dei Cappuccini ad Urbino. Un luogo storico e naturale prestigioso deve accogliere una funzione nuova: nuova per il colle, che ospita un antico convento, e nuova per la città di Urbino, ove una popolazione universitaria di circa 10.000 studenti va ad aggiungersi ad una residente di sole 7.000 persone.

Il tema in questo caso si svolge in due tempi. Un primo nucleo per 150 studenti è progettato e realizzato negli anni che vanno dal 1962 al 1966, mentre il secondo nucleo per circa 900 studenti dal 1973 al 1981. È interessante riportare subito un'osservazione di De Carlo: «Il primo intervento aveva generato un organismo in forma di città, il secondo si propone di generare un pezzo di città congruente con il tessuto complessivo — costruito naturale — di Urbino»¹⁵.

Ancora antiformalismo ed approccio empirico sono i caratteri più evidenti di questa architettura. Osservate l'intero intervento sulla carta, magari su una planimetria che non riporti le curve di livello. C'è di che meravigliarsi: da un insediamento destinato alla stessa funzione, progettato dallo stesso architetto, sia pur in tempi diversi ci si sarebbe attesi omogeneità di struttura formale e di logica aggregativa. De Carlo adotta tre modi diversi di aggregazione delle cellule abitative.

La soluzione, a dispetto di tanti formalismi nostrani, è brillante per vari motivi: evita la monotonia di una soluzione tutta naturalistica, come il primo nucleo avrebbe suggerito; concen-

tra su direttrici determinate il maggior peso edilizio del complesso, evitando una copertura a tappeto del suolo; vivacizza la struttura spaziale interna dell'intero complesso, in particolare con l'inserimento di nuclei di servizi diversamente articolati. Ne consegue, come dice De Carlo, un «pezzo di città» che della antica assume la misura, la dimensione spaziale, la varietà e l'articolazione, non certo la forma e l'aspetto. Che poi un colle di tanta naturale bellezza, fronteggiante quello della città storica, non fosse comunque luogo adatto ad accogliere un nuovo «pezzo di città», ma destinato a rimanere verde, è obiezione facile ed in qualche senso giustificata, anche se ispirata da scarsa fiducia nel progresso e nella continuità di un processo storico di espansione della città.

Tralasciando le molte opere che De Carlo ha costruito ad Urbino, che pur meriterebbero un attento esame — in particolare l'«operazione Mercatale» — vorrei occuparmi di un altro aspetto del suo atteggiamento progettuale, quello a fronte di un tema in cui il luogo non abbia un peso così determinante e la sua storia non inneschi quel processo di scavo nella memoria del passato a cui architetti come De Carlo risultano così creativamente reattivi.

È indubbio che il messaggio trasmesso dal luogo a volte ha un suono forte e chiaro, a volte tenue ed appena percettibile. Se è possibile pensare all'architettura di De Carlo come all'esito di un impatto tra tradizione dei luoghi ed innovazione funzionale, si è tentati a credere che la debolezza del primo termine giochi a favore di una affermazione del secondo. Ma l'architettura è cosa complessa che non ammette equazioni semplici a risultato univoco. Afferma De Carlo: «... secondo me la forma è la materializzazione in termini fisici tridimensionali di una struttura, cioè di un tipo organizzativo attraverso il quale una o più funzioni diventano attuali. Con questo volevo dire che rifiuto l'idea che si possa generare forma in modo diretto e univoco partendo dalle funzioni. Volevo anche dire che il percorso che porta alla definizione della forma è complesso e mediato e che uno degli elementi fondamentali di mediazione è la struttura; intendendo per struttura il modo in cui le attività si organizzano nello spazio»¹⁶.

Proprio da temi meno condizionati dal luogo e dalla sua storia emerge l'importanza di una invenzione strutturale che trasferisca un dato funzionale in una connessione di spazi o meglio in un principio di ordine spaziale. All'approccio empirico tutto proteso a coglie-

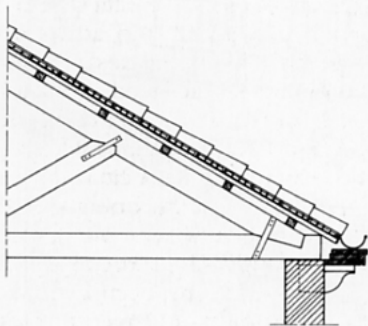
PARTICOLARE RILIEVO NANO NELLO SCOPO DELLE COPERTURE I SISTEMI DI GONFIA
E LE ORNATURE DEI CORNICIONI.

LA POSIZIONE DEL PRIMO ELEMENTO E' EVIDENTE: LA RACCOLTA DELL'ACQUA PIOVANA
IN MANIERA CHE NON POSSA FILTRARE ALL'INTERNO DELLA CASA. ATTERANENDO IL
PUNTO CRITICO DELL'ATTACCO DEL TETTO CON IL MURO; EVITARE ANCHE, CHE CADA
SU EVENTUALI PASSANTI.

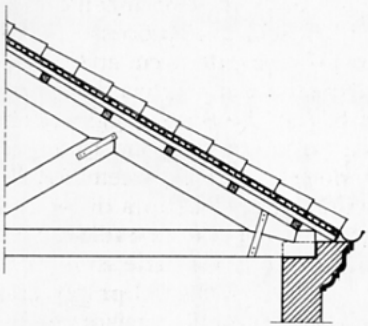
LA POSIZIONE DEL SECONDO E' DI CARATTERE ESTETICO: E' QUELLA DI RACCHIO-
DIPERE, INCRONCIARE LA FACCIATA; PRESENTARE, DEFINENDOLO ALL'ESTERNO
LO SPAZIO INTERNO DI VITA.

IN MOLTI CASI LA GONFIA E LE VARIE ORNATURE SI SOMMANO DIVENTANDO
FUNZIONALI TRA LORO.

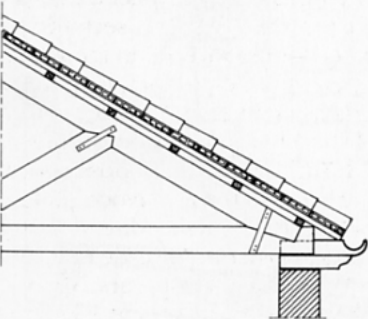
GENERALMENTE I CORNICIONI VENGONO A LOCALIZZARSI IN QUEGLI
EDIFICI CHE SI APPACCIANO SULLE STRADE, CALLI O FONDAMENTA PRINCIPALI.
ESSE DECORANO IL PIU' DELLE VOLTE SOLO UN LATO DEL PROSPETTO (QUELLO
PRINCIPALE) E SONO TRA GLI ELEMENTI COMPOSITIVI CHE PIU' VARIANO
TRA GLI ELEMENTI DELLA FACCIATA.



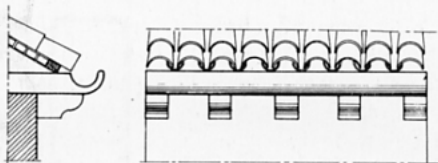
CORNICIONE CON GOCCIOLATTOIO IN LASTRA DI COTTO



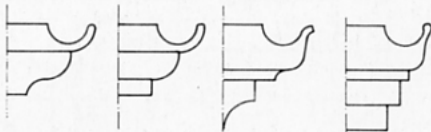
CORNICIONE CON GOCCIOLATTOIO IN LATERIZIO INTRELACCATO



CORNICIONE CON GOCCIOLATTOIO IN PIETRA D'ISTRIA



QUESTO E' IL CORNICIONE CHE SI RACCONTRA PIU' FREQUENTEMENTE A
BURANO E MAZZORBO IN CORRESPONDENZA DEI PERCORSI PRINCIPALI.



ALCUNI ESEMPI PIU' RICORRENTI DI GOCCIOLATTOIO IN PIETRA D'ISTRIA



ALCUNI ESEMPI DI CORNICIONE IN LATERIZIO INTRELACCATO



26/Catania, Recupero del convento dei Benedettini. Prospetto sud, la scala inclinata.

re suggerimenti da persone e cose fa seguito un processo mentale che seleziona, ordina, crea gerarchie, sequenze logiche; struttura l'insieme secondo un metodo che è fondamentalmente razionalista.

Anche se De Carlo non ama le opere dei nuovi razionalisti — e aborrisce d'altronde qualsiasi architettura che si fregia di etichette come marchi di qualità — il suo animus profondo è logico e razionale e teme le esasperazioni espressive non controllate dalla ragione. È un aspetto forse poco studiato della personalità di De Carlo, troppo spesso esaltata e confusa con la storicità dei luoghi prestigiosi in cui opera o appiattita nel ruolo di defaticanti processi «partecipativi».

Se osserviamo le sue opere ove meno coinvolgente e determinante è l'aspetto naturale o storico dei luoghi ci accorgiamo della presenza di una struttura ordinatrice che sintetizza in modo chiaro, semplice ed immediato, il modo di funzionare dei vari spazi. Afferma Peter Smithson che, fondamentalmente, le «strutture» usate da De Carlo sono quelle già studiate dal Team X: a grappolo ed a rete, a seconda che il funzionamento del complesso richieda una gerarchia funzionale facente capo ad una funzione primaria ovvero prevalga il modello delle relazioni multiple tra parti non gerarchizzate¹⁷.

Il principio della gerarchia si riscontra in progetti come quello per l'Università di Dublino, nella spina di servizi del Q3 ad Ancona, ne-

gli stessi Collegi Universitari ad Urbino, nelle residenze ed attrezzature collettive del Centro Comunitario di Ancona ed anche in organismi edilizi come la scuola elementare a Bologna o l'Istituto d'Arte ad Urbino.

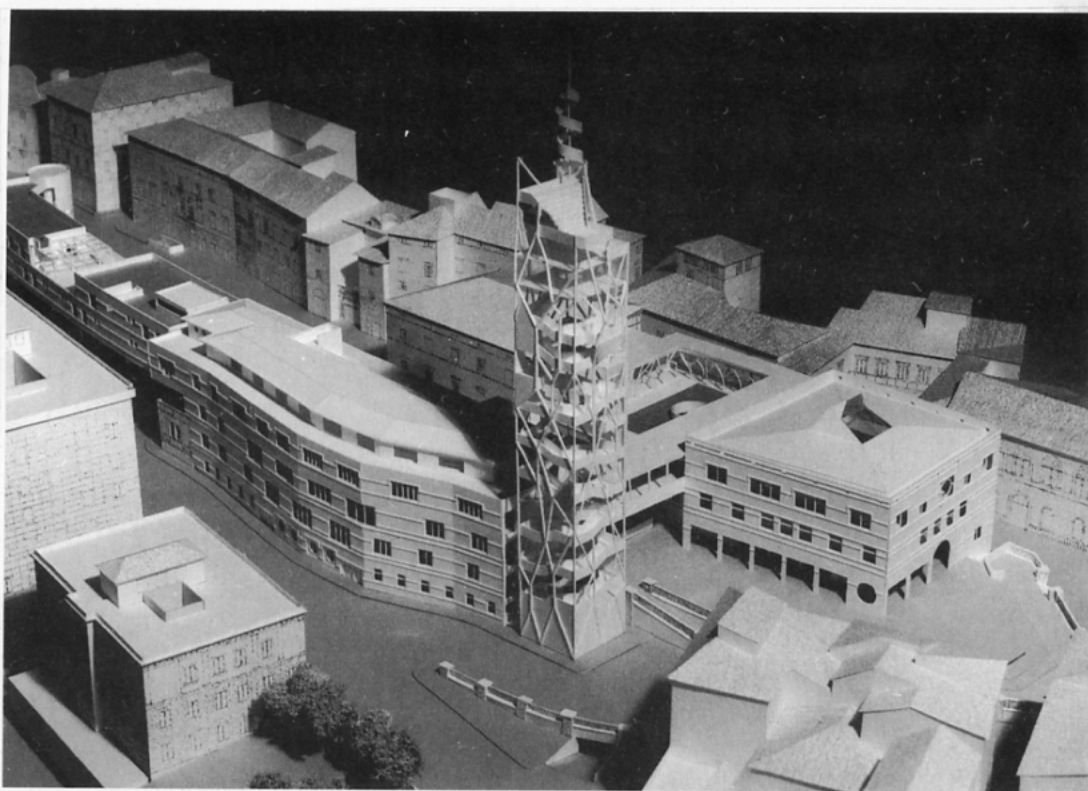
Della categoria degli organismi a rete fanno parte complessi urbani come quello residenziale di Terni, il nucleo centrale dei nuovi Collegi ad Urbino ed organismi edilizi, come l'ospedale a Mirano o il progetto per il Municipio ad Amsterdam. In ognuna di queste opere vige un inesorabile ordine concettuale, anche se reso accattivante da una serie di variazioni spaziali capaci di riassorbire un troppo rigido principio organizzativo. Ciò avviene senza forzature e mascheramenti perché il trasferimento di un principio strutturale in una realtà spaziale non è mai meccanico e puramente deduttivo, ma mediato dall'unico controllo formale veramente valido in architettura, quello della qualità spaziale.

Un processo analogo, dialetticamente svolto tra il piano ideale di un modello razionalmente concepito ed il piano concreto di una realtà storica e sociale in atto, caratterizza l'attività più propriamente urbanistica di De Carlo, o comunque l'intervento di programma a larga scala sulla città.

Valga per tutti l'esemplificazione del metodo adottato per il piano di sviluppo dell'Università di Pavia. Ad una costruzione ideale dell'organizzazione universitaria articolata per poli, gerarchicamente e funzionalmente differenziati, fa riscontro un esame dettagliato delle reali possibilità offerte dal contesto, sia come ristrutturazione di vecchi edifici da adattare allo scopo, sia come localizzazione di aree idonee a nuovi insediamenti¹⁸.

E la costruzione ideale si dimostra pronta e disponibile ad assorbire tutto ciò che la realtà le prospetta, senza preclusione alcuna; anzi, traendo vitalità dalla varietà delle occasioni: siano esse il vecchio convento nel centro storico, in cui si cala il polo centrale destinato alle funzioni più generali e rappresentative; o la fattoria obsoleta e dimenticata, che accoglie un polo periferico destinato alla sperimentazione ed alla ricerca.

Vorrei infine soffermarmi su di un progetto recente, non realizzato e forse neppure completato, ma che dimostra ancora una volta un atteggiamento coraggioso, aperto, anticonvenzionale, autenticamente moderno — e non post-moderno — di un architetto che si interroga sugli effetti che i grandi processi



27/Siena. la Torre, Progetto di concorso, 1988-90.

tecnologici possono e debbono avere sull'architettura.

«L'informatica e l'elettronica da un lato, i calcolatori ed i metodi di calcolo dall'altro, sono il nuovo tecnologico del nostro tempo — afferma De Carlo — e, quanto all'architettura, non ha altro modo di mettersi al passo con questo nuovo se non quello di incorporare la sua immaterialità ed utilizzare la sua strumentazione liberandosi di molti vincoli che l'hanno portata ad essere specializzata e quindi inorganica»¹⁹.

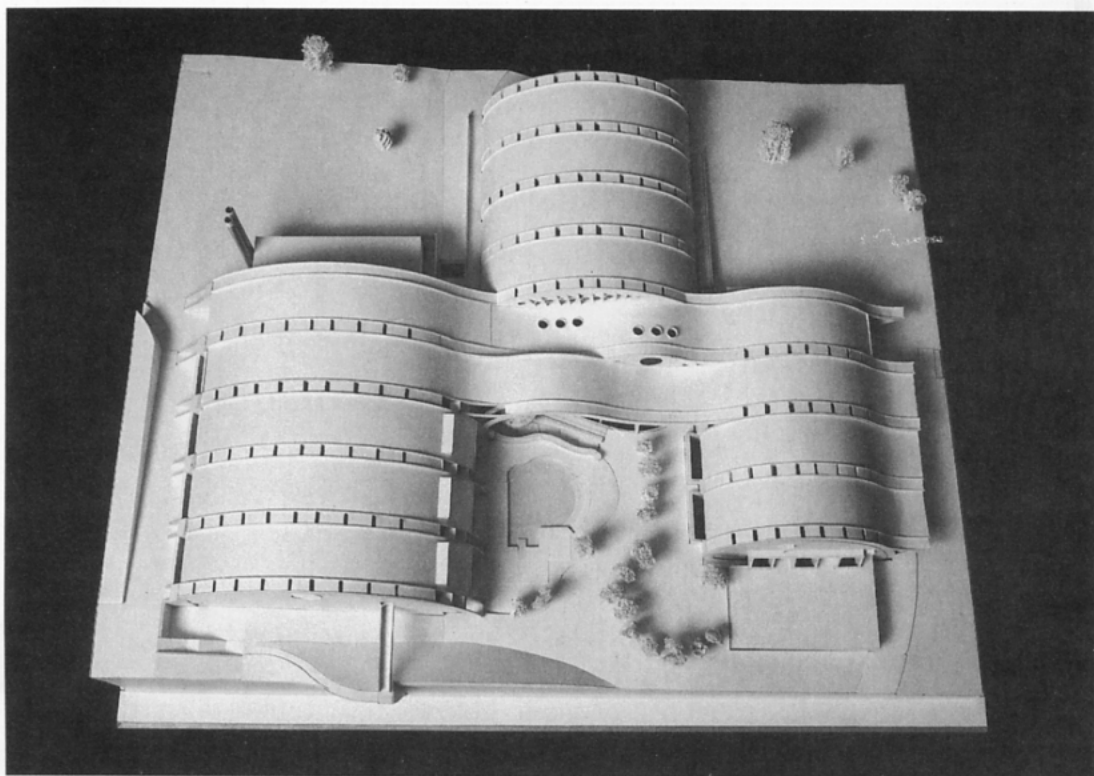
L'architettura, più libera da condizionamenti statici e costruttivi, può diventare più complessa, meno schematica, più adattabile a funzioni nuove, in una parola più «organica», più «inclusiva», come lo è l'architettura naturale dell'albero, e meno «esclusiva», come lo è l'architettura artificiale della colonna²⁰.

Il progetto a cui mi riferisco è quello relativo al concorso per la sostituzione di un edificio, sorto nella piazza Matteotti a Siena negli anni '50, con un complesso destinato alla Ca-

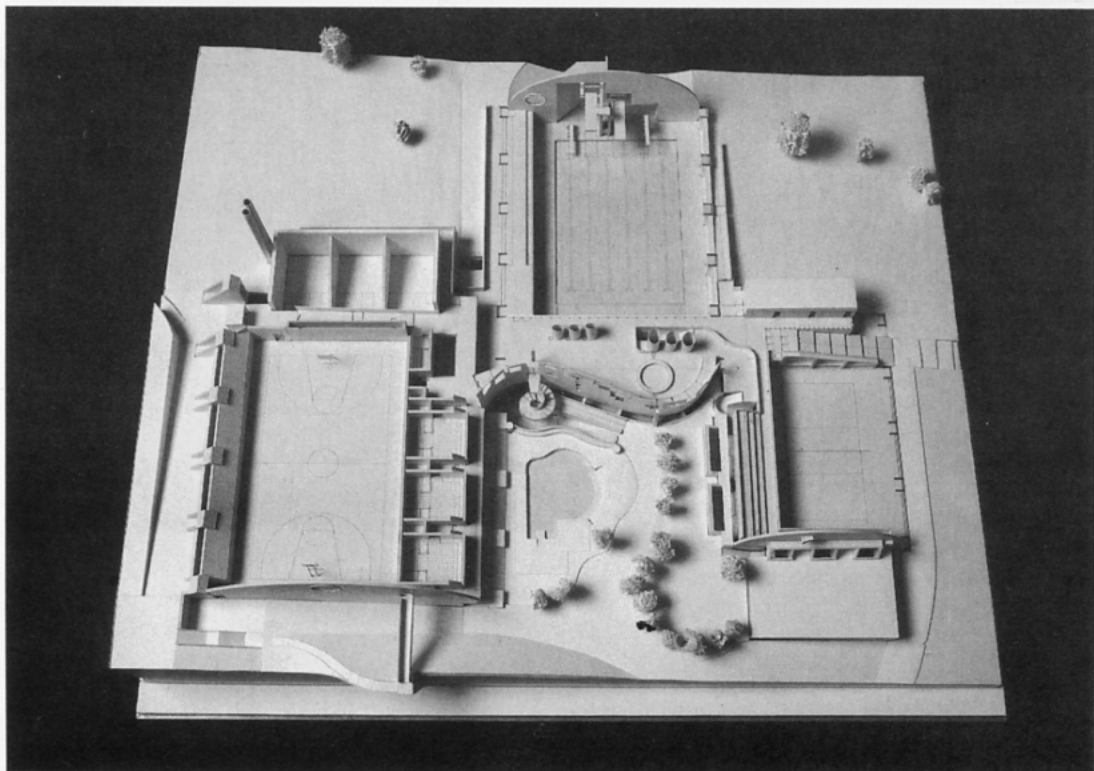
mera di Commercio e ad una filiale della banca senese del Monte dei Paschi. De Carlo, partecipando alla prima ed alla seconda fase del concorso ad inviti, ha elaborato due progetti. In ambedue si prevede la presenza di una torre: scelta coraggiosa, perché questa, ubicata ai margini del centro storico, si andrebbe ad aggiungere alle due torri storiche di Siena, quella del Mangia, simbolo del potere civico e quella del Duomo, simbolo del potere religioso.

De Carlo, senza timidezze, ne prospetta una terza poiché ritiene che «l'avvenimento di una città che decide di intervenire su una delle sue parti più sensibili e martoriate e non esita a programmare di demolire un edificio apparentemente sano per dare un volto nuovo a quella parte della città, doveva essere celebrato con una torre, come tanti altri avevano fatto in passato, con altrettante torri in circostanze analoghe»²¹.

Ma la nuova torre, a differenza delle altre, non rappresenta alcun potere; è un dono fatto alla città per contemplare se stessa. La sua esile e ramificata struttura (verificata al calcolatore) è vuota, contiene solo una scala che muta continuamente direzione per offrire al visita-



30/Siena, Impianti sportivi, 1990-91. Plastico. Vista della copertura.



31/Siena, Impianti sportivi, 1990-91. Plastico. Vista degli interni.

tore panorami diversi e che lo conduce ad un «osservatorio» da cui, mediante videocamere strategicamente poste in punti salienti del tessuto urbano, si possa, come con una «zoomata», mettere a fuoco particolari della città storica e calarsi dal vivo ed «in tempo reale» nei luoghi più caratteristici della vita cittadina.

È questo forse un nuovo segnale che De Carlo ci invia per invitarci a guardare al futuro con una visione ottimistica della nuova realtà, che sarà quella della tecnologia avanzata, dell'informatica, dell'elaborazione elettronica.

Di fronte alle grandi prospettive che i nuovi mezzi ci aprono «il problema è e sarà sempre lo stesso — come diceva Rogers in uno scritto del 1956 — di quantificare la qualità, il che significa, e non è gioco di parole, qualificare la quantità»²². I mezzi sono mutati rispetto a quelli che erano a disposizione dei pionieri del Movimento Moderno, ma il fine dell'azione resta lo stesso: sfruttare gli strumenti che ogni epoca ci offre per migliorare la vita, l'unico bene della cui validità possiamo essere certi.

C'è nell'architettura di De Carlo un ottimismo di fondo che è dato proprio dalla prefirgura di un modello di vita in qualche modo ideale e forse irraggiungibile (come la torre che non sarà mai costruita) che tuttavia si pone come tensione, movimento, aspirazione, speranza.

Oggi è forse in Italia l'unica voce che si oppone a quel tipo di architettura che De Carlo chiama polemicamente «cimiteriale», i cui caratteri sono opposti a quelli della sua. Tanto è flessibile, aperta, sfaccettata, poliedrica, partecipata, inclusiva la sua; quanto è rigida, chiusa, monosignificante, statica, esclusiva, quella di colore, trovata una formula, la ripetono pedissequamente guardando con sufficienza allo sforzo dei pochi che rischiano un mutamento.

Norberg-Shultz intitolava un suo articolo su De Carlo di alcuni anni addietro «La terza alternativa»²³. Tra modernismo e post-modernismo si apre forse una terza strada, quella segnata con quaranta anni di lavoro da Giancarlo De Carlo.

Note

¹ Tra i primi scritti di De Carlo ne figurano due su William Morris: G. DE CARLO, *William Morris*, Ed. Il Balcone, Milano 1947; G. DE CARLO, *William Morris, pioniere dell'arte sociale*, in «Domus», n. 211, 1947.

² E.N. ROGERS, *Continuità* in «Casabella continuità», n. 199, 1954.

³ G. DE CARLO, *Formalismo continuità dell'accademismo*, in «Casabella continuità», n. 199, 1954.

⁴ «Una volta, quando ero bambino, mi domandarono quale fosse il mio colore preferito. Per anni sono stato preso in giro dai miei perché risposi, dopo qualche esitazione: il mio colore preferito è il multicolore». Cfr. W. GROPIUS, *Architettura integrata*, Ed. Arnoldo Mondadori, Milano 1959.

⁵ La citazione è tratta da uno scritto di Rogers del 1955 dal titolo *Il metodo di Le Corbusier e la forma della «Chapelle Ronchamp»* in E.N. ROGERS, *Esperienza dell'architettura*, Ed. Einaudi, Milano, 1958.

⁶ G. DE CARLO, *Discussione sulla valutazione storica dell'architettura e sulla misura umana*, in «Casabella continuità», n. 210, 1956.

⁷ Il Team X si formò in occasione del X convegno dei CIAM (da cui il nome) di Dubrovnik. La preparazione del convegno fu affidata ad un gruppo scelto per affinità culturale, che si trovò unito nelle ultime battaglie dei CIAM e seguì a riunirsi anche dopo la soppressione dei CIAM, a Bagnole sur Cèze, Rayaumont, Parigi. Ne fecero parte tra gli altri Smithson, Bakema, Von Eyck, Erskine.

⁸ La citazione è tratta da un resoconto di De Carlo dell'ultimo convegno dei CIAM di Otterlo, riportato in G. DE CARLO, *Questioni di architettura ed urbanistica*, Ed. Argalia, Urbino.

⁹ Un commento alle opere di De Carlo ad Urbino figura in G. DE CARLO e P. NICOLIN, *Conversazione su Urbino*, in «Lotus international», n. 18, 1978. Cfr. anche G. DE CARLO, *Urbino. La storia di una città ed il piano della sua evoluzione urbanistica*, Ed. Marsilio, Padova, 1966.

¹⁰ Sul metodo della partecipazione applicato al progetto del quartiere operaio di Terni Cfr. M. TAFURI, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Ed. Einaudi, 1982, 1986.

¹¹ La citazione è tratta da un'intervista a De Carlo riportata in un articolo di H. MILTON, *Il tempo e l'architettura*, in «Space design», n. 274, 1987.

¹² Cfr. G. DE CARLO, *Per discutere sull'Eclittismo*, in «Spazio e Società», n. 17, 1982.

¹³ Ibidem.

¹⁴ P. SMITHSON, *Su Giancarlo De Carlo*, in «Casabella», n. 550, 1988.

¹⁵ G. DE CARLO e P. NICOLIN, *Conversazione su Urbino*, ibidem.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ P. SMITHSON, *Su Giancarlo De Carlo*, ibidem.

¹⁸ Sul progetto dell'Università di Pavia cfr. M. REBECCHINI, *Progettare l'Università*, Ed. Kappa, Roma, 1988.

¹⁹ G. DE CARLO, *Una torre per Siena*, in «Spazio e Società», n. 53, 1991.

²⁰ Ibidem. De Carlo visita Olimpia ed è colpito da un confronto «tra le rovine e gli alberi, tra un'intensa espressione dell'essere spazio con emozione razionalità ed un'altra egualmente intensa espressione dell'essere spazio con emozione naturalità». Ne trae un confronto tra tecnologia «esclusiva» della classicità e tecnologia «inclusiva» della naturalità: «Voglio solo dire che alla *inclusività* degli alberi bisognerebbe oggi pensare, invece che a riproposizioni di colonne, trabeazioni, timpani, archi, ecc., prodotti *con gloria* nel loro tempo (del resto pensando agli alberi) da una *esclusività* che non ha più possibilità di cogliere il senso delle vicende che viviamo ...».

²¹ Ibidem.

²² La citazione è tratta da uno scritto di Rogers del 1956 dal titolo *L'architettura moderna dopo la generazione dei Maestri*, in E.N. ROGERS, *Esperienza dell'architettura*, ibidem.

²³ L'articolo figura in L. ROSSI, *Giancarlo De Carlo. Architetture*, Ed. Mondadori, Milano, 1988.