

Lo spazio e la luce

*Intervista a Giancarlo De Carlo a cura di Maria Argenti**

Riportiamo un'intervista a Giancarlo De Carlo sul tema del rapporto tra spazio interno e spazio esterno, e, più in particolare, sulle problematiche che nascono nella progettazione di uno spazio ipogeo, di una architettura tutta interna, senza facciate.

Si tratta di un tema recentemente riproposto all'attenzione della riflessione architettonica dal concorso per l'ampliamento del museo di storia locale di Salisburgo.

Vivendo una condizione anomala, apparentemente riduttiva, l'architettura ipogea esalta e rende più visibili alcuni problemi chiave della progettazione: il rapporto luce-ombra, la tensione interno-esterno, la dialettica pianta-sezione e quella forma-funzione, il problema della soglia, la delimitazione del confine tra il mondo finito dell'uomo e quello infinito dell'universo.

Creando un mondo i cui riferimenti spaziali tendono ad essere altri da quelli comunemente vissuti, dove i rapporti sono capovolti e lo spazio interno è l'unico riferimento orientativo, l'architettura ipogea può esaltare la cesura fra «natura naturale» e «natura artificiale», oppure proporre un supremo, a volte impossibile, sforzo di ricucitura tra interno ed esterno.

Nel suo progetto «salisburghese», Giancarlo De Carlo sembra scegliere, a suo modo, la seconda delle due strade prospettate. Il cuore della collina del Mönchsberg potrebbe, a torto, essere definito un «non luogo». Ma potrebbe anche, a ragione, essere visto come un «luogo altro», molto distante, molto lontano da quello che vive sulla superficie del monte, immerso nel panorama circostante; affacciato sui tetti delle case. Ciò nonostante, tutto lo sforzo

dell'architetto sembra teso a recuperare un dialogo con la città, con l'esterno: anche quando propone per gli «interni» ricercate soluzioni formali, come le cupole scavate.

«Sono stato preso da un'incontenibile curiosità per quel luogo», ha raccontato lui stesso. E il suo progetto vive infatti di questa tensione fra la «costrizione» ipogea e il desiderio di luce; fra l'accettazione della dimensione sotterranea e la ribellione al senso di ribaltamento che essa provoca; fra la ricerca di dare una dimensione propria allo spazio scavato e la insopprimibile «voglia di guardar fuori»...

Lei dedica grande attenzione agli spazi interni.

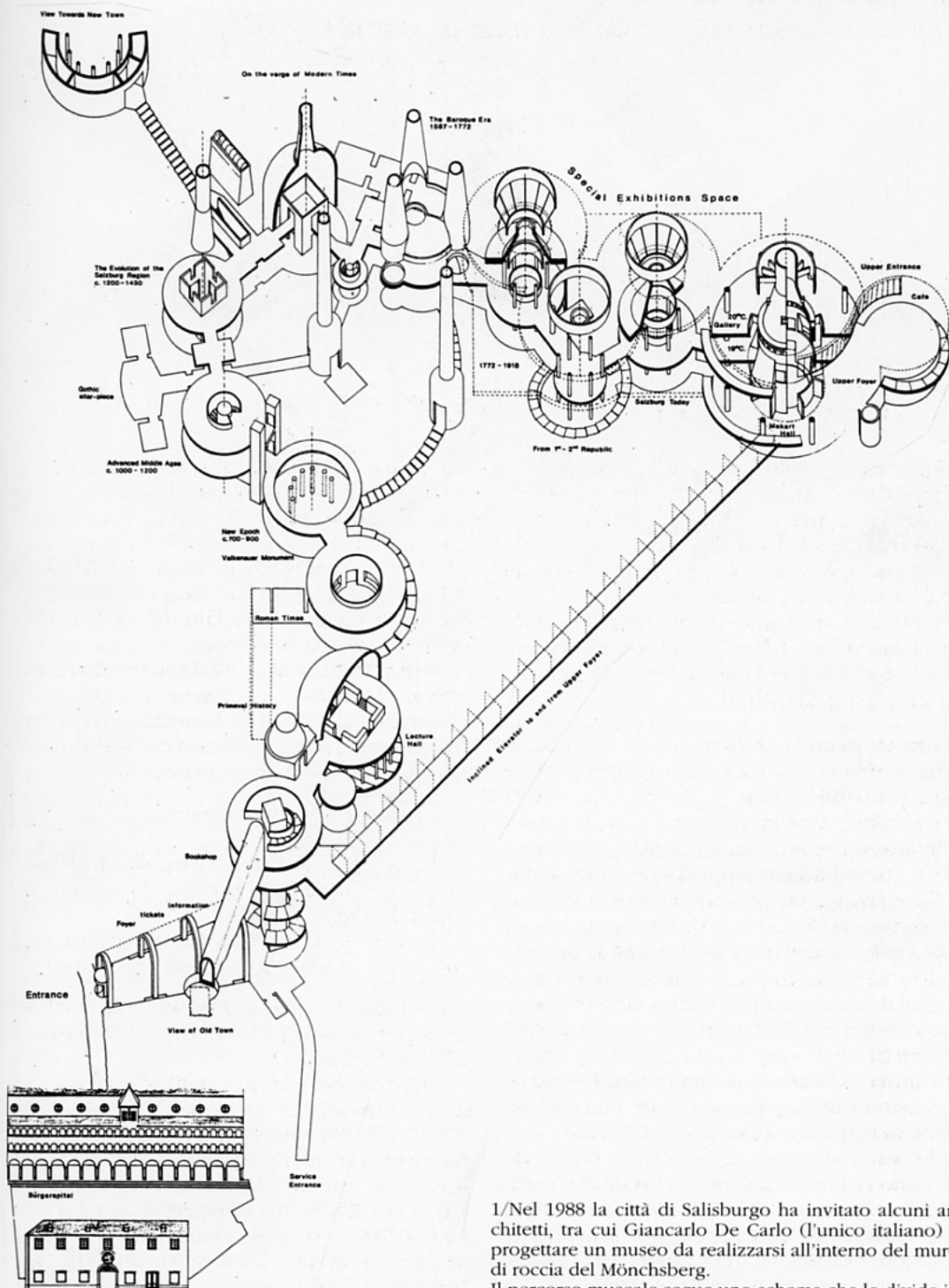
Ad esempio, per il suo progetto del museo nella montagna a Salisburgo, ha fatto i plastici del volume dei vuoti.

Cos'è per lei lo spazio interno? che importanza ha nella conformazione dell'architettura?

Io dedico grande attenzione agli spazi interni perché gli spazi interni sono l'essenza dell'architettura.

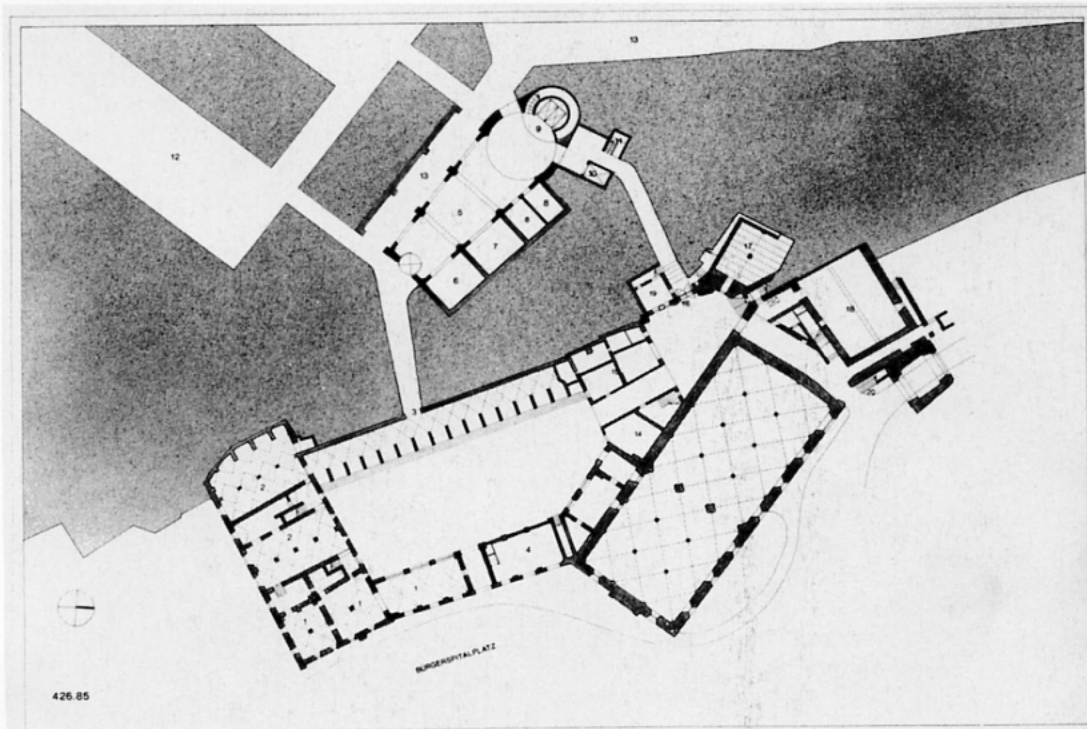
Secondo me l'essenza dell'architettura è lo spazio interno. Tutto parte da lì, o anche: tutto arriva lì. Quando si progetta si può partire da qualunque cosa. Le strade sono infinite, ognuno sceglie la sua. Ma alla fine l'architettura è una. E non c'è architettura senza spazio interno. È questo il punto di arrivo. Mi verrebbe da dire: tutte le strade portano a Roma, ma Roma è una sola.

Si può anche cominciare dal progetto delle facciate, perché le facciate si possono disegnare avendo in mente precisamente come sarà lo spazio interno.



1/Nel 1988 la città di Salisburgo ha invitato alcuni architetti, tra cui Giancarlo De Carlo (l'unico italiano) a progettare un museo da realizzarsi all'interno del muro di roccia del Mönchsberg.

Il percorso museale segue uno schema che lo divide in «strade e piazze». La concatenazione di spazi di movimento e di sosta, simili eppure diversi tra loro, è pensata per raccontare una storia, la storia di Salisburgo, con i suoi eventi principali ed i suoi «commenti, storielle laterali e note a margine».



2/Piante a quota 426.85 (ingresso a valle).

Il museo ha due ingressi: uno dalla città, in basso, l'altro dall'altopiano del Mönchsberg. Il primo si trova all'interno di un edificio esistente, il Bürgerspital, addossato alla montagna.

Non si può dire cosa sia giusto e cosa invece non lo sia: partire dalla facciata, partire dalla pianta, partire dalla sezione. Si inizia da dove si vuole. L'importante è che, da dovunque si cominci, si sappia bene la complessità che questa partenza implica. Che mentre si disegna la sezione si sappia già come è la pianta, e viceversa.

Sta dicendo che è necessario progettare in tre dimensioni, avendo presente il dentro e il fuori, la pianta e l'alzato?

Il progetto non si snoda secondo il metodo additivo: prima la pianta, poi la sezione... Alla fine, quello che conta è la qualità dello spazio.

Lo spazio interno e lo spazio esterno valgono entrambi.

Un evento architettonico, un edificio, genera immediatamente degli spazi interni e degli spazi esterni.

Il lavoro dell'architetto è quello di organizzare e di dare forma a degli spazi.

Questo significa che bisogna avere un'immaginazione tridimensionale.

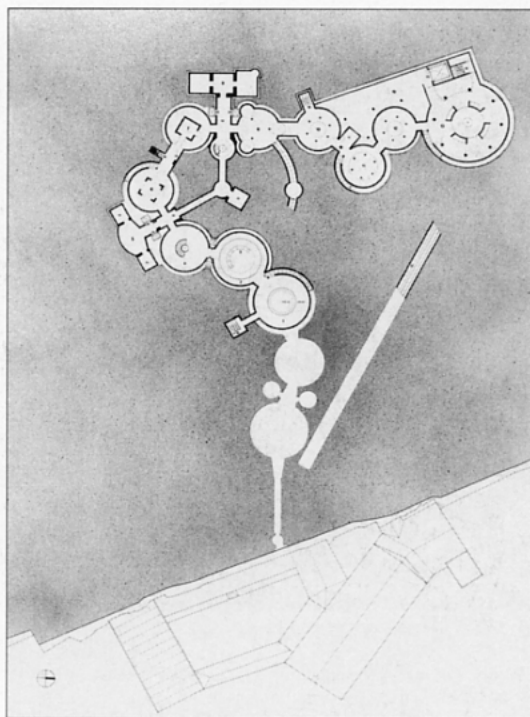
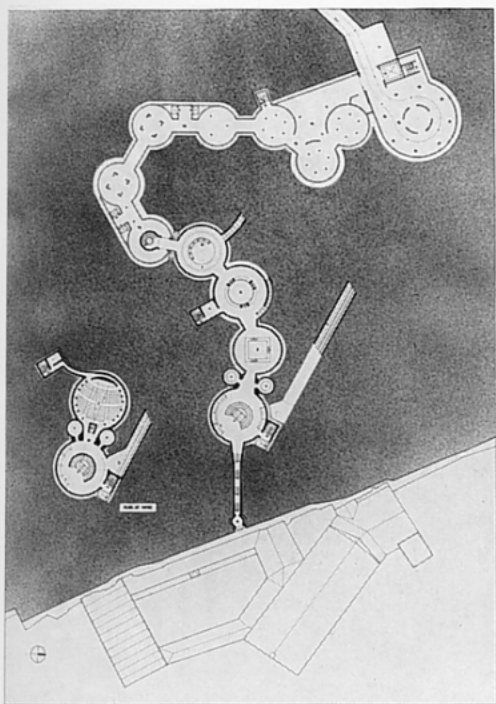
In un'architettura solo di spazi interni, come ad esempio quella del progetto per Salisburgo, che problemi le ha posto il progettare spazi ipogei?

È stata una condizione riduttiva o di maggiore libertà?

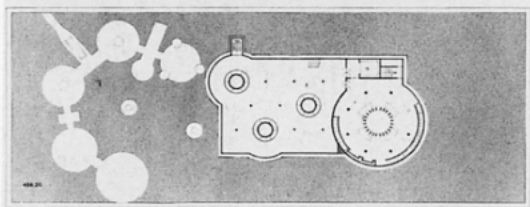
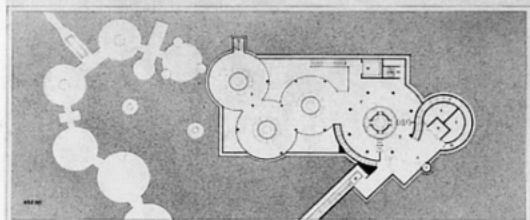
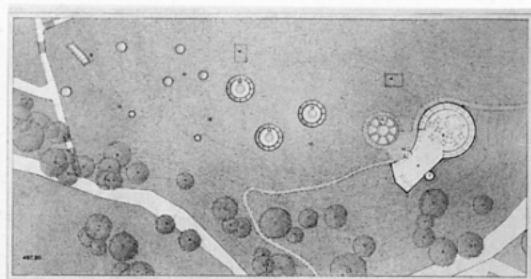
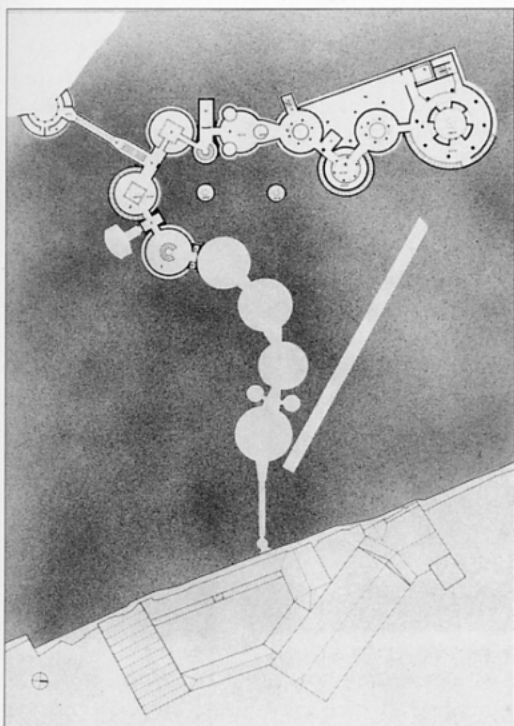
Salisburgo è un progetto limite. Ho cercato di portare alle conseguenze estreme una serie di questioni che mi interessano molto: una è proprio quella del volume, dello spazio, un'altra è quella della luce.

A Salisburgo, attraverso il plastico di un esterno che non si sarebbe mai visto, in cui vedo insieme la forma esterna e quella interna, ho voluto verificare la possibilità di raggiungere un fine che m'ero dato: quello che attraverso la percorrenza degli spazi interni il visitatore avesse un'idea, l'immagine, di quello che sarebbero stati gli esterni se fossero esistiti.

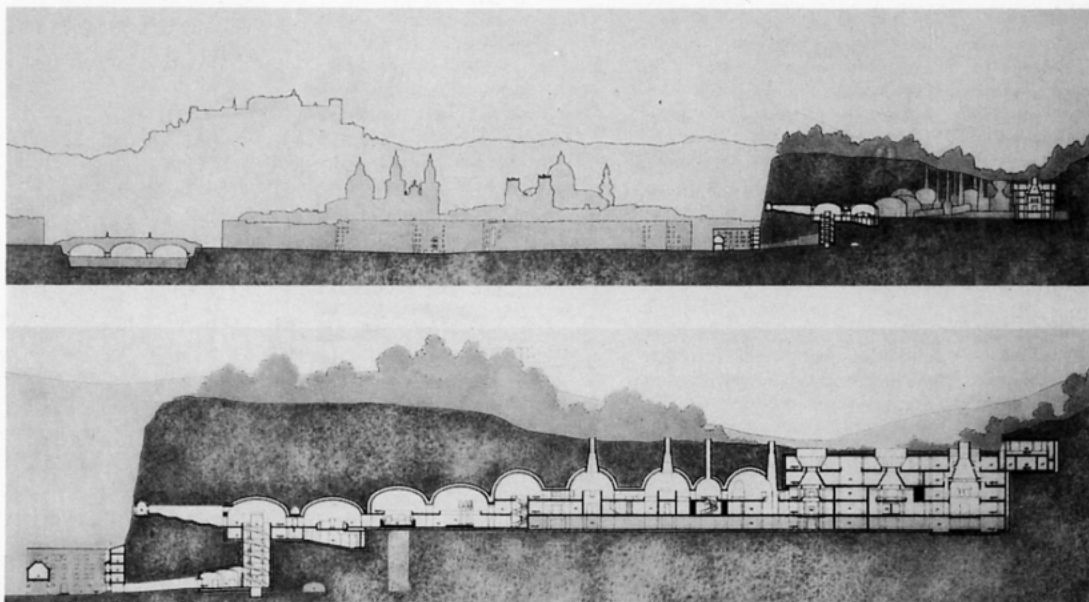
Volevo insomma dimostrare che lo spazio interno e quello esterno sono così legati che dall'interno s'immagina l'esterno anche quando questo, propriamente, non c'è.



3/Piante alle quote 445.40 e 449.40.



4/Piante alle quote 453.80, 458.20, 462.60 e 467.20.



5/Nella sezione è visibile il sistema delle cupole che oltre ad assolvere il compito strutturale di contenere la spinta della roccia soprastante, ridisegnano il profilo della città: «...una sequenza di concrezioni che ascende e discende, che buca il cielo e si conficca nella terra».

Nel caso di Salisburgo sapevo che tutto sarebbe stato scavato nella roccia. Non mi importava. Perché pensavo e penso che il processo dell'architettura è sempre lo stesso.

Crede che anche in Cappadocia, chi ha costruito quelle architetture ipogee, abbia sempre avuto l'idea di uno spazio interno e di uno spazio esterno. Insieme. Così come quando, nel creare forme per sottrazione, partendo a scavare dall'alto per ragioni costruttive, dal capitello, sapevano come sarebbe stata poi la base.

Crede che altrimenti non avrebbero potuto fare quelle costruzioni.

Cosa voglio dire con questo? Che lo spazio interno è il corrispondente reciproco dello spazio esterno. Spazio interno e spazio esterno, nel momento in cui vengono organizzati, nel momento in cui prendono forma, sono l'architettura.

Non si può giudicare l'architettura se non attraverso la forma che ha il suo spazio. Tutti i discorsi sulla tipologia, il tipo, sono scorciatoie che non portano quasi a nulla.

Il tipo è la memoria di altri progetti, di altre architetture.

E averne cognizione è di certo utile, forse indispensabile. Ma man mano che si progetta, il tipo svanisce. Comunque cambia. E quello che conta è la forma, alla fine. La forma architettonica, che non ha nulla a che fare con il formalismo.

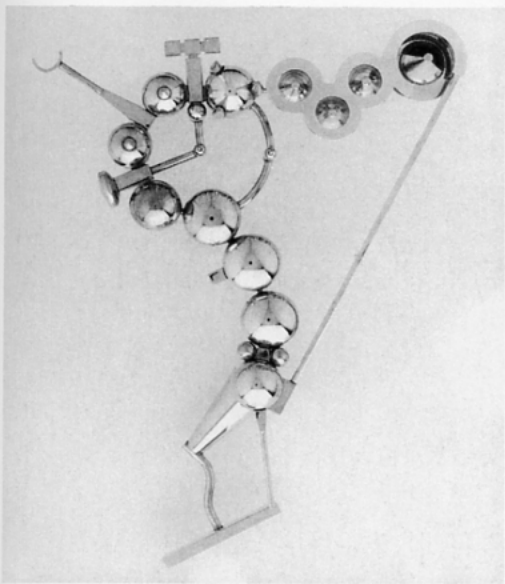
La forma è la configurazione di un'architettura nello spazio. Il formalismo è una smorfia che si sovrappone alla mancanza di forma, o alla banalità di una forma che non è riuscita a raggiungere significato.

Qual è la ragione per cui si è opposto al «senso di ribaltamento» da cui si può venir presi negli spazi delle caverne e in quelli ipogei?

In particolare vorrei sapere se era un rifiuto della condizione «aspaziale» che lo spazio delle caverne normalmente ha. E se è esatto dunque affermare che anche nei suoi progetti ipogei lei è rifuggito dalle tentazioni della cosiddetta architettura geomorfica.

In realtà io non amo molto gli spazi ipogei. Devo dire che una delle mie sofferenze, o sarebbe meglio dire difficoltà, nel progetto di Salisburgo è stata proprio quella di dover lavorare in uno spazio ipogeo, in uno spazio che non riuscivo a riconoscere.

Percorrendo le gallerie che ci sono già in quella montagna avevo una sensazione di smarrimento, di incertezza su cosa era sopra e cosa invece sotto. Ed era una sensazione che continuava anche quando uscivo all'aperto.



6/Gli spazi circolari, voltati, esprimono il loro susseguirsi attraverso questo plastico che tenta di rappresentare il «vuoto» con dei «pieni», ovvero con la sua forma in positivo.

Dunque ho pensato che quando si lavora in uno spazio ipogeo i riferimenti devono essere molto chiari, perché altrimenti davvero ci si confonde.

Il primo «strumento» che ho adoperato allora è stata la luce. E non per illuminare gli spazi, ma per avere un riferimento: il cielo. L'uomo ha bisogno continuamente di essere rassicurato... dal conoscere dove precisamente è, nell'immensità dello spazio fisico.

A proposito di questo allora cosa pensa di alcune tendenze dell'architettura contemporanea che cercano di esaltare, attraverso lo spazio degli edifici, alcuni concetti quali l'insicurezza, la disarmonia. Peter Eisenman ad esempio parla di «rovesciamento della visione»...

Penso che più che altro sia letteratura. Il problema è che gli architetti si sono un po' impossessati dell'architettura, mentre prima l'architettura era di tutti: tutti si esprimevano con l'architettura e l'architettura era la proiezione del loro corpo.

Quando l'architettura era proiezione del proprio corpo era naturale che la gente che

faceva architettura cercasse sicurezza, protezione, riferimento, espressione. Era raro che uno costruisse il suo spazio architettonico per avere insicurezza.

Certo, il tema dell'insicurezza e dell'ansia nell'arte contemporanea è molto frequente, forse perché viviamo in una società tormentata e tortuosa. Non è strano che registi e pittori non rappresentino altro che la loro disperazione. Ma io ho sempre pensato che l'architettura abbia altro da fare. L'architettura non si fa per se stessi, perciò non può essere autobiografica.

Perché?

Perché l'architettura non può essere considerata un'arte figurativa. Non lo è. Non c'è niente di male, ma è così: l'architettura è un'arte applicata. E forse il più delle volte non è nemmeno un'arte.

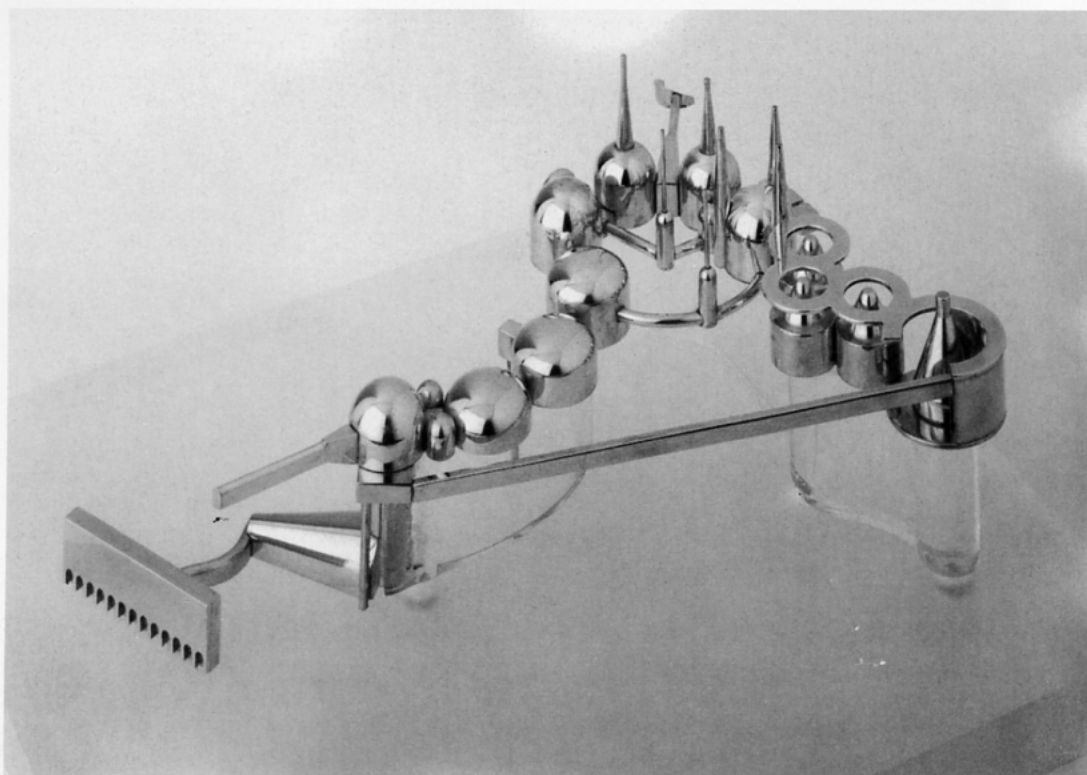
In architettura all'arte si arriva, non ci si è dentro per definizione e una volta per tutte. Ci sono dei momenti in cui si riesce ad andare al di là del senso comune (che comunque è importante), e allora si realizza un'opera che ha valore artistico. Ma in genere non è così. Il novantanove per cento dell'architettura non è arte. Poi ci sono alcuni episodi architettonici che sono o falsificati o eccelsi. Quelli eccelsi sono modelli che orientano a lungo, gli altri orientano per breve tempo. Quelli eccelsi qualche volta raggiungono lo stato di arte.

Bisogna ricordare che l'architettura non può proporsi di esprimere qualcosa in contraddizione col fatto che, come diceva Vitruvio, deve stare in piedi, essere confortevole ed avere anche un'apparenza gradevole.

La *venustas* di cui parlava Vitruvio non era la bellezza in senso assoluto. Era la gradevolezza, e cioè uno stato di equilibrio formale che è gradevole per chi lo esperisce.

Dopo di lui, tutti quelli che hanno scritto del problema della bellezza in architettura sono stati molto problematici. Leon Battista Alberti e Francesco Di Giorgio hanno parlato della bellezza come qualcosa che si raggiunge, ma non si sa quando, né come. Per dire qualcosa di più l'hanno riferita alle proporzioni e dunque in ultima istanza alla misura e alla percettibilità degli umani.

Comunque, per tornare a quanto dicevo nella risposta precedente, io credo che gli architetti che con le loro architetture si propongono di disorientare la gente, che hanno come fine quello di trasmettere insicurezza e



7/In un progetto che si costruisce per sottrazione, il plastico di «ciò che non c'è» descrive i rapporti spaziali, le distanze, i collegamenti, ...

forse anche terrore, fanno un'azione che non può essere di lunga durata. Il più delle volte si tratta di operazioni propagandistiche a favore di loro stessi o dei loro committenti. E lo scopo dell'architettura non può essere questo.

L'architettura non è fatta per chi la disegna. L'architettura è fatta per gli altri, per chi ci vive e per chi se la ritrova nel suo paesaggio. Se dimentichiamo questo, cadiamo in una catena di mistificazioni truffaldine. Truffe intellettuali, intendo.

È naturale che l'architettura risenta dei fatti biografici e anche degli squilibri di chi la disegna. Ogni architetto si porta dietro le sue compensazioni e i suoi scompensi. Però l'espressione di queste circostanze personali non può andare molto lontano; anche perché le architetture, quando sono terminate, vengono «consegnate» ad altri che se ne impadroniscono, le modificano, le trasformano.

Gli architetti che pretendono che le loro ar-

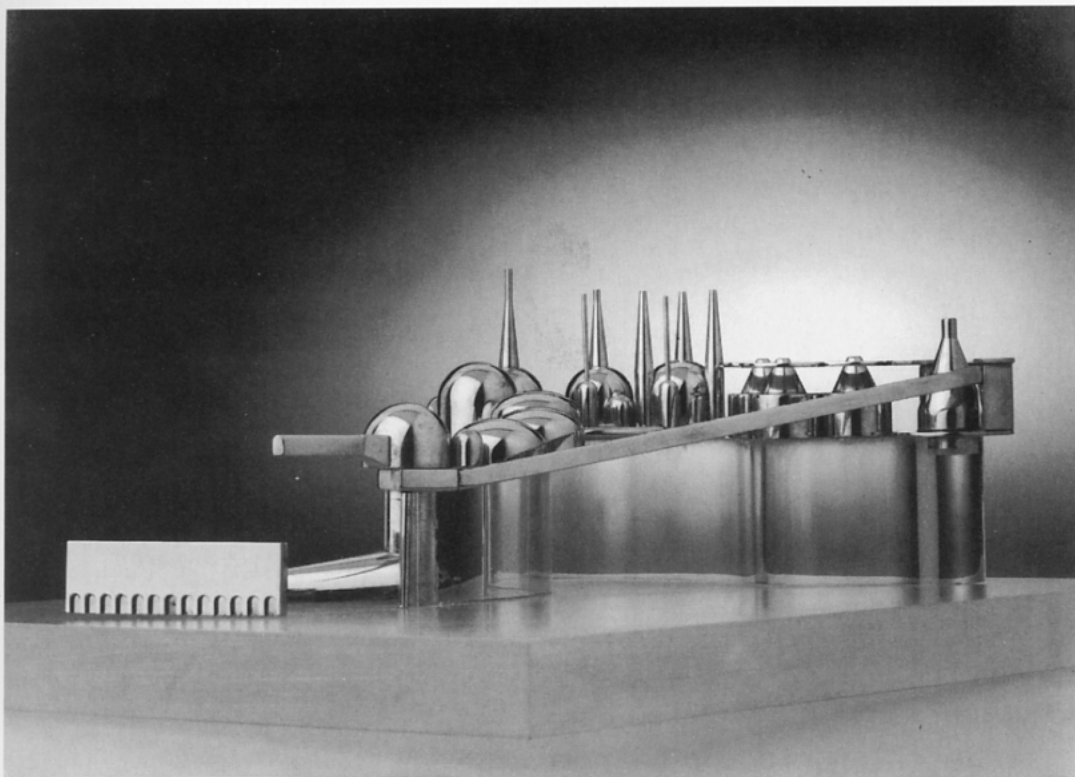
chitetture non siano trasformabili (perché se lo fossero si compirebbe eresia o perché semplicemente si rovinerebbero), nel migliore dei casi hanno sbagliato mestiere.

L'architettura è fatta per essere trasformata, utilizzata, per consumarsi. Per portare su di sé i segni della vita. Le architetture che non sono capaci di resistere ai panni stesi alle loro finestre non valgono niente.

Le grandi architetture hanno resistito al tempo e all'uso della gente.

Torniamo allo spazio della caverna. Lei, dunque, anche quando è costretto a progettare sottoterra rifiuta di sottostare alle regole «spaziali» dell'ipogeo, luoghi labirintici, geometrici, incapaci di trattenere, quasi ossessivi. E' così?

Sì lo rifiuto, nel senso che mi mette in grave disagio. Per questo ho cercato di rendere «spaziale» una condizione che per sua natura è aspaziale. E' vero: lo spazio della caverna è aspaziale. I nostri antenati vivevano nelle caverne, ma avevano sempre la porta aperta davanti agli occhi. La porta era il punto di riferimento, la luce, era fondamentale.



8/Nel plastico sono visibili i «pinnacoli» che mettono in comunicazione il museo con la superficie della montagna, coni di luce cui De Carlo affida la funzione di «coordinate anti-ribaltamento» prima ancora di quella di illuminare.

Anche nelle città ipogee della Turchia i riferimenti sono molti. Per esempio, c'è una circolazione d'aria perfetta. Così perfetta che sembra portare dentro la luce che c'è all'aperto.

Lei ha parlato della difficoltà di veder nascere ai nostri giorni spazi che diventino luoghi, cioè configurazioni fisiche intensamente usate ed esperite dalla gente.

Cos'è che secondo lei fa perdere o acquistare la condizione di «luogo»?

Cosa fa diventare «luogo» uno spazio?

La gente. La gente che ci sta dentro e che lo esperisce. Non si può riuscire ad immaginare un'architettura disabitata. L'architettura è fatta per essere abitata. Ma chi la abita può sentirsi a proprio agio o percepirla come ostile, può appropriarsene o rimanerle estraneo.

Uno spazio diventa luogo quando la gente se ne appropria. Quando è cosa normale il fatto di utilizzarlo, o di contemplarlo, di andarci e di tornarci, di raccontarlo...

Il fine ultimo dell'architettura è dunque quello di creare spazi che si trasformino in luoghi. E così entrano nella dimensione storica, entrano nella vita...

Acquistano la quarta dimensione, che è quella del tempo, e la quinta che è quella degli scambi fra la gente. Accolgono nuovi segni, aggiunti dall'uso, dalla gente, dal tempo.

Uno sgabello, una panchina, un vaso di fiori, i panni stesi.

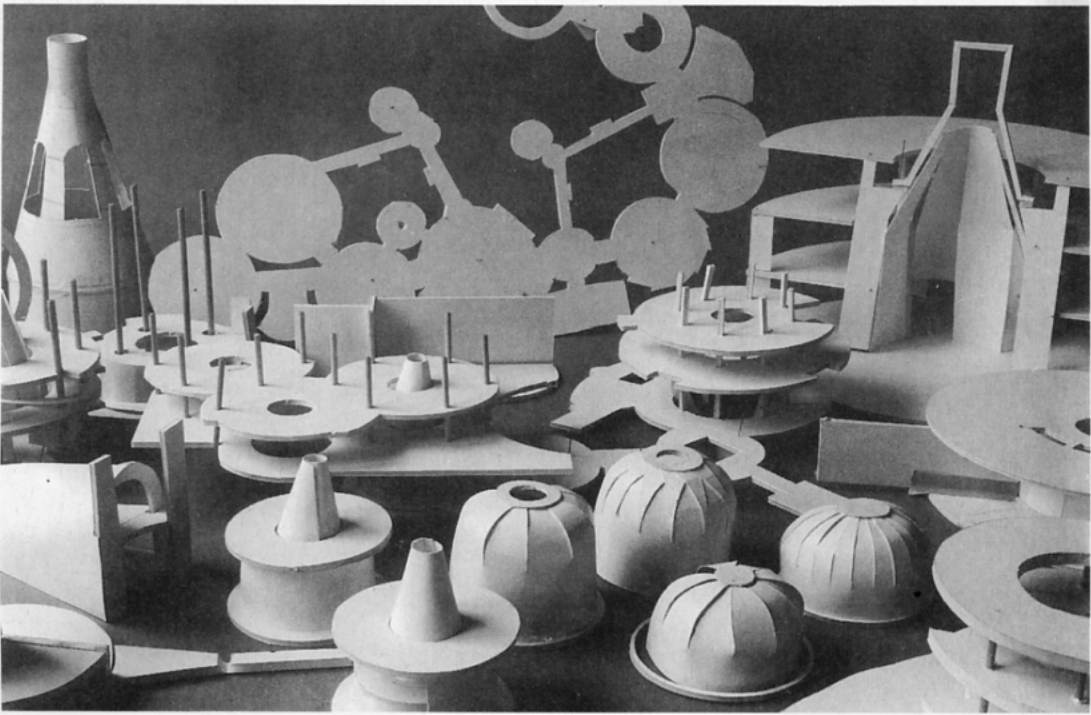
Questi segni non sono estranei all'architettura, se l'architettura prima li promuove e poi li accoglie.

Ma perché questo accada bisogna che gli spazi siano vitali. Invece alcuni architetti oggi progettano spazi che sembrano cimiteri, necropoli: spazi che non ammettono la gente, perché l'hanno già eliminata concettualmente.

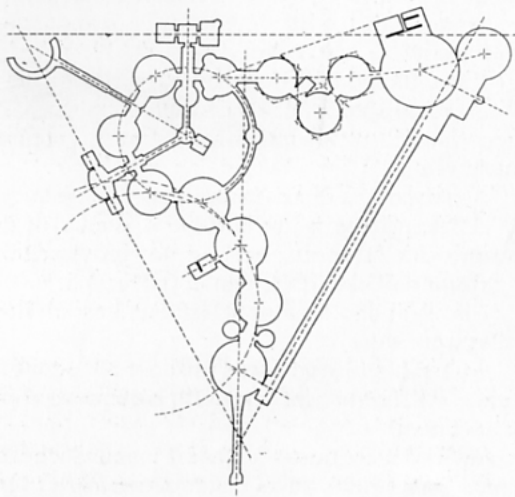
Dove c'è posto solo per «persone di pietra».

E lo spazio, stesso, è bloccato per sempre. Non si trasforma.

E' molto preoccupante. Se il mondo dovesse diventare come alcuni architetti contempo-



9/Plastico di studio. Le forme delle «piazze» del museo compaiono qui come oggetti sparsi, prima di essere composte secondo l'ordine e la geometria del progetto.



10/Una regola geometrica presiede l'organizzazione di questi spazi. Una regola che il visitatore non potrà mai cogliere nella sua interezza essendogli impedita una visione d'insieme. Ma laddove può mancare ogni altro riferimento, come nelle costruzioni ipogee, ancor più che negli edifici tradizionali, la geometria esprime compiutamente il suo ruolo di strumento di controllo e di tracciato regolatore.

ranei lo propongono, non varrebbe più nemmeno la pena di esserci.

Sono tornate alla ribalta forme architettoniche dei periodi più terribili della nostra storia recente. Ci sono architetti che non fanno che ricopiare le architetture di Speer o, nei casi migliori, dei pittori metafisici, per i quali però l'architettura era solo dipinta e non costruita.

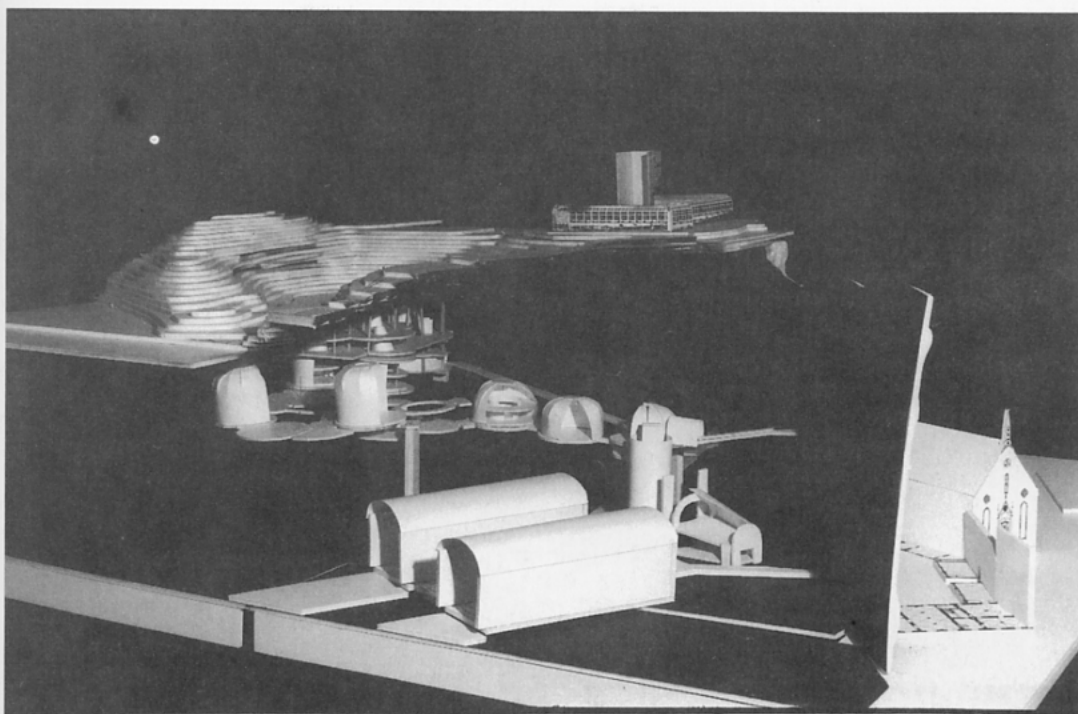
Erano periodi di dittatura e forse di disperazione. I pittori li rappresentavano. Ma non è compito degli architetti rappresentare la disperazione. Gli architetti devono creare luoghi dove la gente si incontra, sta meglio. La bellezza del nostro mestiere è nel poter fare cose che esaltino il modo di stare insieme. Per il meglio, però, non per il peggio.

Penso ad Hilberseimer alle sue architetture che sembrano assembramenti di prigionieri. Penso a come è stato naturale per Speer trasformare quelle immagini in campi di concentramento!

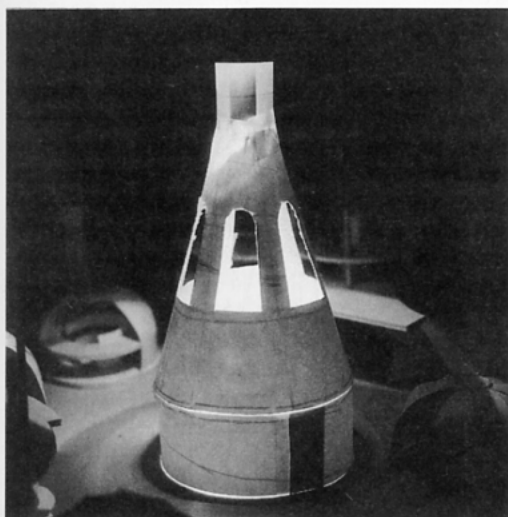
Cosa intende quando definisce la luce «un materiale da costruzione»?

Crede che questa sua connotazione sia paradossalmente più marcata negli spazi chiusi e per ciò stesso più bui?

Le faccio un esempio. In una parte dei miei collegi universitari, a Urbino, le stanze sono ser-



11/Plastico di studio. Si noti sulla destra la pianta del Bürgerspital e la chiesa di S. Blasius; a sinistra la cima del Mönchsberg, in alto sullo sfondo il casinò Winkler. Il museo mostra il suo esterno celato, come «sgusciato» dalla roccia.



12/Plastico di studio per l'illuminazione delle sale.

vite da gallerie. Le gallerie sono illuminate da un lucernario asimmetrico.

Quando l'edificio era ancora in costruzione, mi era capitato una volta di andare in cantiere, i lucernari erano ancora chiusi da tavole, in attesa dei vetri.

Mi ricordo che avevo avuto paura di avere commesso un errore tremendo. Il corridoio mi era sembrato troppo stretto. Difatti è stretto in termini geometrici, perché misura m.1,50: allargando le braccia, si possono toccare tutte e due le pareti.

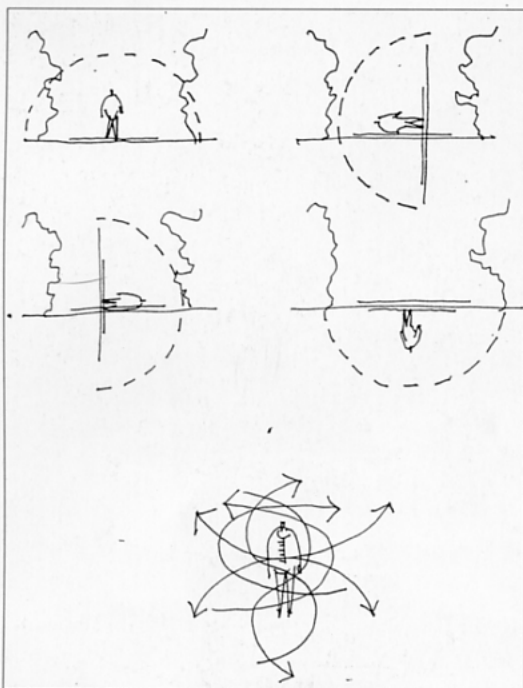
Allora mi ero molto preoccupato perché pensavo di avere sbagliato tutto. Perciò avevo fatto aprire un tratto dei lucernari. La luce è entrata dentro, lo spazio si è allargato subito, di molto.

Questo conferma che la luce modifica radicalmente le situazioni spaziali. In questo senso la luce è un materiale da costruzione. La luce cambia un edificio allo stesso modo in cui lo cambiano i materiali: i mattoni o la pietra o il vetro.

Lei vuol dire che quando ha progettato immaginava questo spazio illuminato?

Sì, lo immaginavo con la luce, e pensavo di raggiungere l'effetto che mi proponevo.

Ma non è che più luce si adoperava meglio è.



13/De Carlo descrive con questi disegni il senso di smarrimento, di ribaltamento che può catturare il visitatore di uno spazio ipogeo.

Anche qui, lo ripeto: bisogna adoperare la luce proprio come si adoperava un materiale da costruzione: senza mai uscire dalla coerenza del materiale stesso e con la parsimonia (l'austerità) che si deve avere sempre quando si costruisce.

Tutti gli abusi sono errori.

Anche la luce deve essere giustamente calibrata.

Il magistero di Urbino è basato molto sulla luce. Purtroppo tengono spesso le tende chiuse. Quando le tende sono aperte lo spazio si moltiplica.

La luce è un materiale importantissimo. E non solo per lo spazio interno.

Pensate all'effetto che ha la luce sulle facciate, ai giochi degli scuri e dei chiari, delle ombre.

Gli intonaci bianchi della Grecia.

I fasci di luce che illuminano e rendono tutto gaio.

Il Partenone non è comprensibile senza la luce. Durante le varie ore del giorno cambia, assume sfumature diverse. Al tramonto diventa rosa o rosso. La luce è un materiale.

Un materiale tra i più ricchi, perché ha la capacità di cambiare durante il giorno e durante l'anno.

Ha effetti fantastici. L'importante è saperlo usare.

Negli spazi chiusi si possono ottenere effetti più evidenti.

Alvar Aalto per esempio usava benissimo la luce...

Nel progetto del museo di Salisburgo lei ha immaginato delle cupole dentro la montagna. Vorrei sapere se esse esprimono il tentativo di tendere e dilatare quanto più possibile i vani sottostanti, quasi proiettandoli verso l'esterno? Se cioè la volontà era, anche attraverso questa forma architettonica, quella di far percepire il meno possibile, se non di annullare, la sensazione di trovarsi «dentro la terra».

La cupola è una continua nostalgia. Gli antichi usavano la cupola per ragioni costruttive, perché raramente potevano superare luci grandi con tetti piani. La cupola dà vantaggi incredibili. E' uno spazio che si muove anche sulla terza dimensione. Pensi a S. Sofia, alla forza del suo spazio interno. Si comincia a muovere, gira, flotta, sbatte. Incredibile.

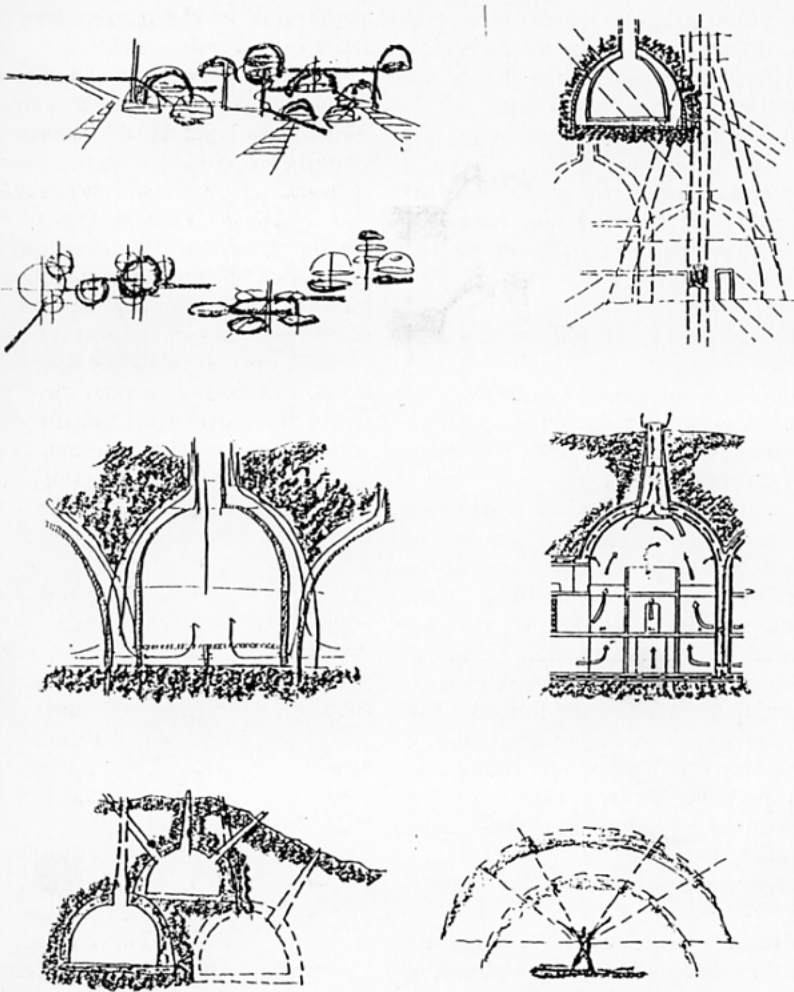
Invece nelle nostre costruzioni, dove fare cupole è difficile, e così più facile costruire solai piani, viviamo ormai uno sopra l'altro. La cupola è diventata molto rara.

È una grande nostalgia la cupola. Proprio per la ricchezza che aveva e che ha perso. Persuadere a costruire cupole è molto difficile oggi. A Salisburgo, però era naturale. Mi veniva bene, l'ho fatto con grande piacere. È evidente che quando si scava, se si fa una cupola non c'è bisogno di mettere travi e puntelli. Così ho adoperato la cupola, con grande piacere.

E perché mi dava questa dilatazione dello spazio interno.

Noi siamo però oggi incastrati. Viviamo quasi tutti in case d'appartamento. C'è poco da fare, questa di essere tutti uno sopra l'altro è una vera disgrazia. Tanti piani, tutti uguali, tanti cubicoli.

L'anonimato che si sta diffondendo in tutte le forme della vita sociale è una disgrazia spaventosa. L'architettura dovrebbe opporsi, fare propria una grande battaglia: quella di aiutarci ad essere diversi. Perché solo l'architettura può rendere diversi gli spazi, i luoghi dove si



14/Il museo si svolgerà lungo una concatenazione di spazi, le varie parti della concatenazione saranno diverse essendo corrispondenti ai vari tempi della storia che raccontano....

15/Gli spazi voltati hanno una doppia cupola; quella esterna, è costituita dalla roccia viva o, quando occorre, è in calcestruzzo, quella interna in materiale leggero. Tutte le intercapedini sono in comunicazione tra loro, vi passano i vari impianti e la ventilazione naturale.

16/Ovunque possibile luce naturale; per quella artificiale: "...la sua distribuzione sarà favorita dall'esistenza delle due calotte, perché nel loro interspazio le sorgenti di luce saranno protette, dirette, diffuse, riflesse, rifratte. (Dai disegni allegati alla relazione del concorso).

vive. E invece purtroppo, il più delle volte l'architettura, al di là delle tante parole che spende, è minata dalla sua inclinazione commerciale.

È una minaccia continua e progressiva.

Gli architetti molto spesso accettano i programmi così come vengono loro proposti. Non fanno il minimo sforzo per cambiarli.

Ma gli architetti hanno, avrebbero, una grande arma: quella di dire di no.

A volte questo rifiuto può anche scatenare curiosità, e destare la voglia di ragionarci sopra.

L'altra arma è quella di persuadere, di cercare di cambiare.

Per esempio a Terni ho dovuto fare una grande battaglia perché le case fossero al massimo di tre piani e tutti diversi.

Sono persuaso che le case di abitazione, non dico gli edifici, ma le case di abitazione non dovrebbero essere alte più di tre piani; altrimenti si perde il contatto con il mondo. Inoltre dovrebbero essere diverse una dall'altra, altrimenti è difficile appropriarsene.

In che modo la storia, nel senso delle diverse configurazioni che lo spazio ha avuto nella storia dell'architettura, influisce (o non influisce) nei suoi progetti?

Molto, ma non nel senso della storia convenzionale. No.

Io pretendo che i miei edifici entrino nella storia. Che abbiano la capacità di accogliere le stratificazioni che verranno, e di rispettare quelle che c'erano prima.

Io studio molto i luoghi dove costruisco. Cerco di capire quali sono le loro caratteristiche. Cerco di costruire in maniera diversificata. Se lei guarda le mie case di Terni: sono completamente diverse da quelle di Mazzorbo. Naturalmente, la spina dorsale — che è il mio modo di esprimermi — è sempre la stessa. Però le case di Terni sono del tutto diverse da quelle di Mazzorbo. Questa diversità non è artificiale, mi viene dall'aver guardato con molta attenzione i luoghi dove costruisco.

La laguna veneta è totalmente diversa dalla periferia di Terni.

La gente vive in un altro modo, ha abitudini diverse.

A Mazzorbo c'è l'umidità che affligge gli abitanti; spinti quando c'è il sole a stendere fuori tutto quello che possiedono per asciugarlo. In quella parte della laguna la gente chiacchiera e anche beve, e eventualmente recita come nelle commedie di Goldoni.

È gente straordinariamente attaccata ai propri luoghi. Tanto è vero che per andare a lavorare fa un'ora e mezzo di strada la mattina e poi di nuovo la sera. Eppure rimane lì. Ci vuole coraggio per accettare tre ore al giorno di viaggio. Lo può fare solo chi ama molto i propri luoghi.

Accorgersi di queste caratteristiche vuol dire cominciare a trasformarle in forme architettoniche.

Gli abitanti di Burano si dipingono le case ogni anno: è un altro fatto fondamentale.

Sarebbe molto maleducato andare a costruire lì architetture estraniate dal luogo perché diventerebbero occasione di estraniamento per gli abitanti.

Questo è un modo di dialogare con la sto-

ria. Perché cos'è la storia? È lo snodarsi degli eventi umani; la registrazione critica dei segni lasciati da questo snodarsi.

Mettendomi nella storia, inserendomi in un contesto, devo anche mettermi nella condizione di fare storia, di costruire un passaggio che contribuisca a formare quello che verrà dopo.

Per questo, una situazione ipogea come quella di Salisburgo mi ha reso piuttosto nervoso. Perché trovare la storia sottoterra non è tanto facile, temo che non ci sia, se non in casi rari.

Allora ho preso da fuori il profilo della città e l'ho trasferito dentro.

Ho lavorato su un sistema di analogie che mi sembravano significative.

Nota

* Maria Argenti ha intervistato Giancarlo De Carlo nell'ambito di una ricerca di dottorato in progettazione architettonica sul tema: spazio interno e architettura ipogea.